الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة جيلالي ليابس/ سيدي بلعباس
كلية الآداب واللّغات والفنون
قسم اللّغة العربية وآدابها

الجمالية وسؤال المعنى في الشعر الجزائري المعاصر

(2020-2001)

رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في اللّغة والأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالب:
عبد الرحمن شاهد

إشراف الأستاذ الدكتور:
عبد القادر العشابي

أعضاء لجنة المناقشة

د .عواد عبد القادر	أستاذ محاضر (أ)	جامعة سيدي بلعباس	رئيسا
أ.د. العشابي عبد القادر	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا ومقررا
أ.د جدي فاطمة الزهراء	أستاذة التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	ممتحنا
د. طيبي حرة	أستاذة محاضرة (أ)	جامعة تلمسان	ممتحنا
د. بلحاج عباس	أستاذ محاضر (أ)	جامعة الوادي	ممتحنا

السنة الجامعية 2022-2023


بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى أبويّ الغاليين وإلى كلّ أفراد أسرتي...

أهدي هذا العمل.

شكر وعرفان

أتقدّم بخالص شكري للأستاذ الدكتور عبد القادر العشابي لنصائحه وإرشاداته التي رافقت هذا البحث دون كلل ليخرج بالهيئة المطلوبة.

كما أخص بالشكر والامتنان صديقي الدكتور الشاعر عبد الحاكم بالحيا لكلّ ما قدّمه من توجيهات أنارت طريق البحث وكشفت معتمه خاصة فيما يتعلّق بالشعر وفنونه.

مقدمة

نعيش اليوم في عالم تُطرح فيه قضية الشعر وجدواه بإلحاح في سياق ضاغط تهيمن عليه التكنولوجيا، حيث أصبح كل شيء ينكشف بوصفه رصيدا للاستهلاك النفعي تسوّقه أجهزة إعلامية مختلفة، وغدا الشعر عرضة للتساؤل الشديد بحكم مجانيته ونفوره من كل وظيفة نفعية. ولهذا يعيش أزمته في كل أنحاء العالم، إذ ليس غيرنا من المجتمعات الأخرى بأحسن حالا وإن كانت الأسباب والوضعيات مختلفة، فإن كانت التكنولوجيا والمادية هي ما يهمّش الشّعر في بلدان العالم الغربي فإن الأمر يختلف في مجتمعاتنا، إذ تنضاف إلى تلك المشاكل هيمنة بعض الرؤى الثقافية المؤسساتية التي تختصر الشّعر في شكله وبنيته الإيقاعية من جهة وفي وظيفته الإعلامية التابعة لهذه الإيديولوجيا أو تلك من جهة أخرى.

ههنا يقف الشّعر في بيئتنا الثقافية أمام هيمنة خطابين كبيرين؛ خطاب التكنولوجيا المعولم، وخطاب التّعصب المنغلق على مضامين الهوية والماضوية شكلية كانت أو رؤيوية، ولهذا أصبحت دراسة الشّعر ومقاربته حكرا على من دعتهم ضرورات أكاديمية -طلبة الدراسات العليا- أو اهتمامات فردية ضيّقة -جماعة الشّعراء-.

استدعى هذا المشكل اهتمام الدّارسين والنقاد لمعرفة مكمن الخلل واقترحوا جملة من الحلول، ولعلنا نعدّ هذه الدّراسة جزءا من ذلك الكلّ، إذ حاولنا أن نقف فيها على مشاكل الشّعرية الجزائرية في الألفية الثالثة من خلال تسليط الضوء على قضية الإنتاج في حدوده الجمالية من جهة وعلى سؤال المعنى من جهة أخرى.

إضافة إلى ذلك يبرز سبب آخر -وللمفارقة- لا يعود إلى الشّعر وإنّما إلى سؤال الحقيقة في الثقافة الجزائرية، الذي هيمنت عليه المؤسسة الدينية والعوالم المادية على حد سواء، وفي إطار بحثنا عن مصادر أخرى للحقيقة ساقتنا طريق البحث إلى رؤى أخرى ترى في الشعر أرضا بكرا لحقائق غير مكتشفة فكانت الوجهة شعر الألفية الثالثة.

ولعل دراستنا البعيدة عن واقع التلقي تندرج في واقع الإنتاج، وما يحيط به من ملابسات في تحديد مفهوم العملية الشّعرية، لذا نجد أنفسنا أمام اتجاهين كبيرين لا يمكن أن نقطع بانفصالها الدائم ولا باتصالهما كذلك، ولكن يظلان في حوار أبدي حول إحراز الهيمنة لأحدهما على حساب الآخر، فالاتجاه الأول هو الاتجاه الجمالي الذي يؤسس جوهر الشّعر في بعده الشكلي وأثره الحسّي،

بينما الاتجاه الثاني يربط جوهر الشّعر بإمكاناته الكشفية وما يتيحه من رؤى مغايرة حول الإنسان والعالم.

تعد الجمالية خاصية تميّز الفن عن غيره من الصناعات الأخرى عموما وتميّز الشّعر عن النثر خصوصا، وتبحث في البنى التي تحدد مسار النصوص وتحولاتها. كما أن الجمالية وإن كانت إجراء وممارسة شعرية فنية فإن بحث إشكالاتها ينتمي إلى حقل الفلسفة. أما سؤال المعنى فهو يندرج ضمن سياق عام يُعدّ الشعر جزءا منه، حيث ينطلق من المناقشات الفلسفية المتأخرة فيما بات يعرف بما بعد الحداثة، التي رأت في الفن عموما والشّعر خصوصا جوهرا آخر غير الجمالية، ربطت الشّعر بالحقيقة، واعتبرته أصلا لكل تفكير فلسفي، من هنا انبثقت كل الطروحات الشّعرية التي ترى أنّ الشّعر هو في الأساس رؤيا قبل أن يكون تشكيلا جماليا.

وإن كانت إشكالية البحث واسعة ومفتوحة فإن المدونة التي تختصرها عبارة "الشّعر الجزائري المعاصر من 2001 إلى 2020" مخصصة بثلاثة محددات فهي جزائرية المكان عصرية الزمن، وقد حددناها أكثر بالعقدين الأخيرين، وإن كان المجال بين هذين العقدين يبقى واسعا.

وتنطلق إشكالية البحث من جدلية الجمالي والحقيقي في الشّعر والتي تعتبر من أقدم الإشكاليات التي ما زالت تُسيل حبرا كثيرا وتتجاذبها التيارات الشّعرية والنقدية المختلفة، كل يحاول اختصار جوهر الشّعر في جانب على حساب الجانب الآخر. ومن هذه الإشكالية الرئيسة تفرعت عدة أسئلة هي كالآتي:

1. أين يتلخص جوهر العملية الشّعرية؟ هل هو في جانبها الشكلي الجمالي أم فيما تفتحه من آفاق جديدة للمعنى؟
2. ما الجديد الذي يقترحه الشّعر الجزائري المعاصر على مستوى البناء الفني؟
3. وهل يظل تابعا على مستوى المعنى أم يبتكر معانيه الخاصة ويؤسس لنمط جديد من التفكير الشّعري؟
4. وهل هو شعر الخضوع والاستسلام للأنساق المهيمنة أم هو شعر الرفض المؤسس لحقيقته الخاصة ورؤيته المستقلة؟

ولمعالجة هذا الإشكال سلكنا خطة بحث توزّعت على مدخل وفصل نظري ناقشنا فيه جذور الإشكال وعرضنا أراء وحجج كل تيار لنصل إلى أرضية تشكّل انطلاقة لفصلين تطبيقيين ثم ذيلنا بحثنا بخاتمة.

ولأن الإشكال في أساسه فلسفي فقد رأينا أن يكون المدخل فلسفيا نعالج فيه لب إشكال الجمالية من جذوره في فلسفة الفن انطلاقا من أوّل حديث عن النظرية الجمالية منذ العصر اليوناني مرورا بالآراء الإسلامية وصولا إلى صورة الجمالية المكتملة كاتجاه مستقل في اتجاهات الحداثة، لينفتح الباب أمامنا على سؤال المعنى في فلسفات المابعد عند هيدغر بالخصوص.

وفي الفصل الأوّل تعرضنا لإشكالية الجمالي والحقيقي في الشّعر بداية من الشّعرية العربية القديمة بكل ما اقترحته من تقعيدات فنية وصولا إلى الشّعرية الحديثة حيث دخلت الشّعرية العربية في حوار عميق مع شعريات العالم المختلفة وخاصة الغربية منها، وهنا تعمّق الإشكال بين التيارات والمذاهب النقدية التي حاولت أن تحجز الشّعر في شكله الجمالي والمذاهب والتيارات التي فتحته على آفاق المعنى ورهاناته.

وفي الفصل الثاني رصدنا البنى الجمالية التي يقوم عليها الشعر الجزائري في الألفية الثالثة انطلاقا من الشكل الخارجي والذي وسمناه بمعمارية القصيدة؛ وفيه تناولنا البناء المشطور ثم التفعيلي لننتقل إلى قصيدة النثر ثم ختمنا بالهايكو، ثم انتقلنا إلى البناء الإيقاعي، لتأتي بعده بنية اللغة الشّعرية ورصدنا فيها ظواهر الفجوة والمفارقة والانزياح، وختام الفصل كان عن الصورة الشّعرية في الشّعر الجزائري المعاصر.

وفي الفصل الثالث رصدنا أربعة محاور كبرى للمعنى تحركت ضمنها المتون الشّعرية الجزائرية، وهي محور الخلق في تيمتَي المعنى والكتابة، ثم محور الكينونة بين الوجود والعدم، فمحور الفضاء الذي توزع بين المدينة والطبيعة والجسد، كما حاولنا الوقوف على محور الهوية والثقافة الذي ارتكز البحث فيه على تيمات التراث، الثورة، الحرية والوطن.

وختمنا البحث بأهم النتائج المحصل عليها.

وفرضت علينا الإشكالية استدعاء المنهج البنيوي للوقوف على الحدود الجمالية في الشعر الجزائري المعاصر، ثمّ المقاربة التأويلية لاستنطاق النصوص ومساءلة معناها.

وقد دعت طبيعة الموضوع الواسعة أن تتنوع مصادره وتختلف مراجعه، إلا أن التركيز كان على بعضها دون البعض الآخر بحسب الارتباط، ومن أهم المؤلفات التي عدنا إليها نذكر: **أصل العمل الفني، وإنشاد المنادى** لمارتن هيدغر، **وزمن الشّعر، ومقدمة للشعر العربي، وسياسة الشعر** لأدونيس، **وبناء لغة الشعر** لجان كوهن، **والشّعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها** لمحمد بنيس.

وللإلمام بتفاصيل البحث عدنا إلى جملة من الدراسات السابقة، التي لاحظنا تناولها لجزئية من الموضوع دون غيرها، مثل **من سؤال الشكل إلى أسئلة المعنى** لآمنة بلعلى وعبد الله العشي، **والنص والتقعيد** لعبد القادر رابحي، **وجماليات شعر التفعيلة في الجزائر** لنوال آقطي، **وشعرية المفارقة** لمحمد الأمين سعيدي، **وبنية القصيدة العربية، الأشكال والمضامين** لعبد الحاكم بالحيا، **ومسارات الإيقاع الشعري** لصبيرة قاسي.

وإن كان للبحث من صعوبات فإننا نرجع بعضها لطبيعة الموضوع نفسه، الذي دخل ضمن إشكالية تجاذبتها اتجاهات ومذاهب مختلفة، يتيه الباحث في أدغالها، إضافة إلى اتساع المدونة الشعرية، وهذا ما يجعل الباحث أمام كم غير يسير من الدواوين تصعب عليه عملية الاختيار مثلما يخشى-في الوقت نفسه-إهمال بعض الأعمال المهمة.

وفي ختام هذا التقديم لا يسعني إلا أن أقدم خالص شكري للأستاذ الدكتور عبد القادر العشابي لكل ما قدمه من نصائح وتوجيهات رافقت هذا البحث دون كلل ليخرج بالهيئة المطلوبة. فله مني أسمى عبارات الشكر وآيات العرفان والتقدير. كما أشكر اللجنة العلمية الموقرة التي نقحت وصححت هذا العمل ليخرج بالهيئة المطلوبة.

عبد الرحمن شاهد
الشلالة القبلية-البيض-
الأربعاء 18 يناير 2023

مدخل:
في علم الجمال وفلسفة الفن

1. في الفلسفة الإغريقية
2. في الفلسفة الوسيطة
   2-1. الفلسفة الغربية
   2-2. الفلسفة العربية الإسلامية
3. في الفلسفة الحديثة والمعاصرة
   3-1. بومغارتن وميلاد الإستيطيقا
   3-2. إيمانويل كانط وكونية الإحساس الجمالي
   3-3. هيجل والتعبير عن الروح المطلق
   3-4. هيدغر والحقيقة الفنية

الحديث عن إشكالية الجمالي والحقيقي في الشعر يفرض علينا عودة إلى جذور الإشكال، هذه الجذور التي هي حتما ليست جذورا شعرية أو نقدية خالصة، بل هي نقاشات فلسفية حول ماهية الشعر، وهذه النقاشات تعود إلى الفلسفة الإغريقية أي إلى المرحلة التي تأسس فيها نسق من التفكير يحاول تصنيف الماهيات وتحديد مجالاتها، وكان من ضمن ما تم التفكير فيه قضية الفن بشكل عام والشعر بشكل خاص، لذلك حاولنا أن نعود بالإشكال إلى جذوره حتى نُجلي حقيقته من خلال عرض الآراء المختلفة حول الموضوع للخروج برؤيا متكاملة، فكانت البداية من الفلسفة اليونانية ثم الوسيطة متجسدة في الفلسفة الإسلامية لنصل إلى الفلسفة الحديثة حيث ظهرت الجمالية كعلم مستقل يمثل جوهر الفن عموما والشعر بشكل خاص، لكن سرعان ما ظهرت تيارات أخرى تدافع عن الحقيقة الفنية والشعرية.

1. في الفلسفة الإغريقية:

يعود جوهر الفن عند سقراط-المعلم الأول والمؤسس الرئيس للفلسفة العقلية في عصر أنوار أثينا-إلى الغاية الأخلاقية، فالعمل الفني يكون ناجحا ويستحق وصف الفنية، عندما يحمل قيما أخلاقية؛ تجسيد البطل في المسرحية لصفات النبل والشجاعة والكرم والخير يجعله يقدم عمل فنيا جيدا، والعكس صحيح حيث كلما ابتعد عن هذه القيم الأخلاقية أو غفل عنها أصبح عملا مبتذلا، مرتبطا بالبشري الدنيوي، بعيدا عن القيم المثلى العلوية.

سقراط يأخذ هذا الموقف من الفن، لأنه يقف في مواجهة النظرة الجمالية الإمتاعية، التي كانت سائدة قبله عند جورجياس وغيره من الخطباء السفسطائيين، «فالمعيار الحسي المرتبط بنظرية اللذة الجمالية [هو رؤيا] لا تكفي لخلق الفن الأصيل، وتفتقد العنصر الجمالي الذي تنطوي عليه أخلاقية الإنسان»[1]. سقراط كان ضد هذه النظرة الجمالية الحسية، التي لا تقيم أي اعتبار للقيم الأخلاقية المثلى، لذلك كان يحمل تلك النظرة السلبية لذلك النوع من الفن الذي يحاول أن يعكس الواقع الإنساني، بعيدا عن الحكمة والحق والخير.

وعندما سئل عن الوظيفة والغاية من الفن، أجاب: «أن الفن يجب أن يكرس لخدمة الأخلاق، والجمال يجب أن يؤدي إلى الخير لا إلى اللذة الحسية»[2]، وهذا كله رد فعل على فن عصره

1- أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، أعلامها ومذاهبها، دار قباء، القاهرة-مصر، 1998، ص32.

2- أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال ص32.

الذي تنكر للقيم والمثل الأخلاقية العليا، مثل تراجيديا يوريبيدس التي كانت تصف انفعالات البشر. وتصوير براسيوس PARASIUS وزوكيس ZEUIXIS المعتمد على الخداع البصري والتلاعب بالضوء والظلال ونقل المظهر الخارجي فقط، كذلك بالنسبة لفن النحت الذي اقتصر على إبراز تفاصيل وجزئيات الجسم الإنساني[3]. وبهذا تتلخص نظرة سقراط للفن في الجانب الأخلاقي، فالجمال يكمن في التزام الفنان بالمعتقدات القديمة، والدفاع عن المثل الأخلاقية المقدسة، أما الجمال الشكلي الذي يسعى خلف المتعة الحسية، فهو مجرد تزييف وتشويه للحقيقة، وتخريب لفهم المستمعين.

يأتي بعد سقراط أفلاطون الذي يمكن أن نعتبره أول من وضع نظرية متكاملة حاول من خلالها تفسير العمل الفني، هي نظرية المحاكاة، أفلاطون يحمل نظرة منتقصة لفن عصره عموما، والشعر بشكل خاص، نظرة تعود لطبيعة منهجه ورؤيته الكلية في التأمل الفلسفي القائمة على عالم المثُل.

والمحاكاة عند أفلاطون، هي محاكاة أشياء الواقع للنماذج والماهيات الجوهرية في عالم المثل، فكل ما هو موجود في الواقع من إنسان أو حيوان أو جماد هو عبارة عن محاكاة للنماذج والأمثلة العلوية. والأمر كذلك ينطبق على الجمال نفسه. فأفلاطون يرى وجود مثال للجمال، «وتصبح الأشياء في حقيقة جمالها شبيهة بالمثال، ويقرب هذا الشبه أو يبعد بمقدار ما فيه من جمال، والعمل الفني نقل أو محاكاة لهذه الأشياء الشبيهة بمثال الجمال. فهو إذن شبيه بالشبه، والجمال الذي يتمثل فيه يقل عنه في الأشياء، كما أن جمال الأشياء بدورها أقل منه في المثال، والجمال في المثال جمال مطلق، أما جمال الأشياء فهو نسبي»[4]. نلاحظ هنا أن الفن يأتي في الدرجة الثالثة من سلم المحاكاة، وأحيانا في الرابعة كما يفسر ذلك أفلاطون. فالعالم الحسي هو محاكاة لعالم المثل، والفنان هو يحاكي عالم الطبيعة والحس، لذلك فعمله يبتعد عن الأصل والجوهر، وهو بالتالي تشويه له وإبعاد عن حقيقته.

العمل الفني عند أفلاطون هو مجرد مظهر مزيف للحقيقة، يعكس مظاهر الحقيقة لا جوهرها، بل هو أكثر من ذلك في الدرجة الأخيرة من مراتب المحاكاة: «إن الرَّسام اليدوي هو أيضا كما أتصور، آخر مثال لهذا تماما، إنه خالق مظاهر»[5]. هذا يعني أن لوحة الرّسام هي مجرد مرآة عاكسة بشكل جزئي مشوه للواقع، فالنجار الذي يصنع سريرا هو مبدع في نظر أفلاطون، أما الرسام الذي

3- ينظر: أميرة حلمي مطر: المرجع السابق، ص50

4- عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة-مصر، 1992، ط؟، ص 32.

5- أفلاطون: الجمهورية، تر: شوقي داود تمراز، الأهلية للنشر، بيروت-لبنان، 1994، ط؟، ص446.

يرسمه هو مقلد فقط، «أعتقد أنه مقلد لذلك الذي يصنعه الآخرون»[6]. أما الشاعر فهو مبعد عن الحقيقة أكثر من غيره، «وهكذا إذا كان شاعر المأساة مقلدا، فإنه يكون مبعدا ثلاثا من الملك ومن الحقيقة أيضا، وهكذا هم كل المقلدين الآخرين.»[7] إن الشاعر الذي يمثل دور الرسام مثلا في مأساته، هو يحاكي الرسام الذي بدوره يحاكي النجار، ومحاكاة النجار هي محاكاة كذلك للواقع، والواقع يحاكي عالم المثل. «ومن أجل ذلك يوصي أفلاطون في الكتاب العاشر من الجمهورية بأن نعمد إلى الشاعر فنضع إكليلا على رأسه ونشيّعه إلى حدود المدينة فننفيه منها ونحن نترنم بمديحه»[8]. لأن الشاعر يعتمد على الإلهام في استقاء الحقيقة، والإلهام علة مفارقة، واستجداؤه يعتبر فعلا لا معقولا في حين أن عالم الحقائق هو عالم المعقولات لوحدها في رأي أفلاطون[9]، وهنا يظهر التناقض بين وضع الإكليل على رأس الشاعر تكريما للحقيقة التي أتى بها، ونفيه من المدينة الفاضلة رفضا للطريقة التي استنبط بها حقيقته.

إذا كانت المحاكاة تشوه الجمال الحقيقي، فينبغي أن نتساءل عن الجمال الحقيقي عند أفلاطون؟ أفلاطون يرى أن الإنسان يصعد ويرتقي في درجات الجمال بادئا بالجمالات الأرضية ليصل إلى الجمال العلوي الإلهي، والجمال العلوي الإلهي هو وحده الجمال الحقيقي، «إذا كان للإنسان عيون لترى الجمال الحقيقي، فسيرى الجمال الإلهي، أعني الجمال النقي والصافي وغير المزيف، الجمال اللّامدنس بالتلوث الجسدي وبكل ألوان وتفاهات الحياة الفانية»[10]. وعلى هذا نفهم رؤية أفلاطون المثالية للجمال، إنه يتحدث عن جمال متعالٍ، بعيدٍ عن كل رؤية حسية تقتصر على العالم الواقعي. ويرى أن الوصول إلى هذا الجمال المتعالي يكون عن طريق التدبر العقلي، بعيدا عن المشاهدة الحسية، لذلك ينبغي على الفنان أن يحذر من خداع الحواس التي تمنحنا جمالا مزيفا، والابتعاد عن هذا الخداع يكون بالتزام القواعد الهندسية الدقيقة والنسب الصحيحة. وفي هذا الصدد يقول:

6- أفلاطون: الجمهورية، ص448.

7- أفلاطون: المرجع نفسه، ص نفسها.

8- مراد وهبة: قصة علم الجمال، دار الثقافة الجديدة، القاهرة-مصر، 1996، ط1، ص06.

9- ينظر: مراد وهبة: المرجع نفسه، ص نفسها.

10- أفلاطون: المحاورات الكاملة، محاورة سيمبزيوم، تر، شوقي داود تمزار، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1994، 04، ص 119.

«لابد أن تتعلق المحاكاة الصحيحة بحقيقة مثالية لا بصورة حتى تأتي بتصوير معبر عن الأصل قدر الإمكان»[11].

هنا نكون قد وصلنا إلى خلاصة نظرة أفلاطون للفن والجمال، فالفن عنده هو وليد المحاكاة، وهذه المحاكاة هي نوعان، محاكاة مقبولة وهي التي يحاكي فيها الفنان الأصل، أصل الخير والحق والجمال، ومحاكاة مذمومة، وهي التي سقط فيها الشعر التمثيلي حين ارتمى في أحضان الواقع يرسم ظلال الحقيقة وزيف الجمال، مستثيرا عواطف الجمهور وانفعالاته. أما الجمال الأفلاطوني فهو الجمال الإلهي المثالي، والفنان الحقيقي هو الذي يملك القدرة على محاكاته ولا ينبهر بهذا الجمال الأرضي، لأن الأول جمال كلي، والثاني جمال جزئي وهمي حتى وإن بدا للعين خلاف ذلك، فإذا كان الجمال الواقعي يثير لذة حسية، فإن الجمال الأفلاطوني الهندسي لا يتوقف عند هذه المتعة أو اللذة، بل ينشد معنى عقليا مطلقا.

يأتي أرسطو بعد أستاذه افلاطون ليعارضه في كثير من مفاهيمه في الفن وفلسفة الجمال، أرسطو تحدث عن المحاكاة لكنها تختلف عن تلك التي نظر إليها أفلاطون نظرة سلبية، من حيث طبيعتها وطريقتها، فالمحاكاة عند أرسطو ليست محاكاة للجمال المثالي، ولا يقتصر دور الفنان على الاجتهاد في بلوغ عالم المثل أو الحقيقة العلوية، بل دوره أعمق من ذلك، إنه لا يحاكي الطبيعة كما هي بل يجبر النقص والخلل الواقعان فيها، وبهذا يكون الفنان مبدعا لا مقلدا، «وإذا كان الفن يحاكي الطبيعة فإنه لا يقف عند المحاكاة الحرفية، بل إنه يكمل مالم تستطع الطبيعة أن تحققه فهو يحاكي إبداعها بما يبدعه من أشياء وموضوعات جديدة»[12]، وهو حين يعرف المحاكاة الفنية يرى بأنها: «إيجاد ما لم تستطع الطبيعة إيجاده على النحو الذي يمكن أن توجده الطبيعة عليه لو أنها أنتجته»[13]. وإذا قصر أفلاطون الفن على محاكاة الجمال المثالي، فإن أرسطو اعتبر الفن كل «محاكاة جميلة لأي موضوع حتى لو كان مؤلما أو رديئا»[14]، وبهذا يظهر الاختلاف بين أرسطو وأفلاطون في مفهوم المحاكاة، لا على مستوى الكيفية فقط، بل على مستوى الموضوع المُحاكى أيضا.

11- أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، ص 54.

12- المرجع نفسه، ص68.

13- فريد تابتي: "الفكر الجمالي بين افلاطون وأرسطو"، مجلة الحكمة للدراسات الفلسفية، الجزائر، المجلد3، العدد5، ماي2015، ص4.

14- أميرة حلمي مطر: المرجع نفسه، ص 68.

ولعل الاختلاف بين أرسطو وأستاذه في ماهية المحاكاة راجع إلى اختلاف في منهج التفكير الفلسفي لكل منهما، لأن أفلاطون كما بينا سابقا «يقتصر على العقل كقوة للمعرفة، بينما أرسطو يضيف إلى هذه القوة الإحساس ويركزه في اليد من حيث إنها ما يميز الانسان من الحيوان، ذلك أن اليد لا تقوم لدى الحيوان بدور الأداة التي يستخدمها الفكر للتعبير عن ذاته، بينما هي عند الإنسان وسيلة هجوم ودفاع، ووسيلة لإنتاج المصنوعات»[15]. ومن هنا يظهر أنا التفات أرسطو للعالم المحسوس وأهميته في بلوغ الحقيقة، قد أخذه إلى طريق أخرى في معالجة الفن مختلفة عن أستاذه.

وقد قسم أرسطو المحاكاة إلى أنواع ثلاثة، و «كل نوع يختلف عن الآخر في ثلاثة أنحاء:

1- إما باختلاف المادة. [الوسيلة]
2- أو الموضوع
3- أو الطريقة»[16].

وكل نوع من هذه الأنواع يتشعب إلى أنماط مختلفة كما سنرى عند أرسطو.

أما الاختلاف في الوسائل أو في المواد فيكون، لأن هناك «من يحاكون أشياء كثيرة بواسطة عمل صور لها، باستخدام الألوان والأشكال»[17]، وفي هذا يدخل فن الرسم والتصوير. «وهناك آخرون ممن يحاكون باستخدام الصوت، وهكذا الأمر بالنسبة لكل الفنون التي سبق ذكرها، فإن المحاكاة فيها تتم باستخدام المواد: الوزن واللغة والإيقاع. ويتم ذلك باستخدام كل لغة منها على حدة، أو بواسطة المزج بينهما»[18]، وعلى هذا فإن الفنون تختلف باختلاف وسائل المحاكاة التي تستخدمها.

النوع الثاني من أنواع المحاكاة يختلف باختلاف الموضوع المحاكى، والموضوع المحاكى في الفن اليوناني السابق على أرسطو والمعاصر له، دائما كان هو الإنسان الفاعل، والفنان يحاكي أناسا يقومون بأفعال مختلفة، والناس إما أفاضل أو أراذل، وعلى هذا فإن تصنيف الفنون سيكون مختلفا، وموضوعات الدراما الشعرية تختلف، لأن التراجيديا تصور أناسا أسمى شأنا من الناس العاديين،

15- مراد وهبة: قصة علم الجمال، مرجع سابق، ص10.
16- أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتحرير وشرح: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة-مصر، 1953، ط؟، ص55.
17- أرسطو: فن الشعر ص56.
18- المرجع نفسه، ص نفسها.

بينما يكونون في الكوميديا أقل من المستوى العادي[19]،ويغيب الحكم القيمي عند أرسطو مقارنة بأفلاطون، ومن قبله أستاذه سقراط، بحيث لم يحجر الفن والجمال في محاكاة الأفعال والسلوكات النبيلة، بل أدخل في جملة الفن الفنون التي تحاكي التصرفات الواقعية، أو التي تصور الناس كما هم عليه في الواقع أو أسوأ منه.

النوع الثالث من أنواع المحاكاة يختلف باختلاف الطريقة، فللشعر طريقة محاكاة خاصة، هي التي سماها أرسطو طريقة المحاكاة الشعرية، ولهذا «فمهمة الشاعر ليست في رواية الأمور كما وقعت، بل رواية ما يمكن أن يقع[...] ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعرا، والآخر يرويها نثرا، فقد كان يمكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظما ولكنه كان سيظل مع ذلك تاريخا سواء كتب نظما أو نثرا، وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الكلي بينما التاريخ يروي الجزئي»[20]، وبهذه الطريقة يفرق أرسطو بين اللغة الشعرية، واللغة العادية، فالأولى تمتاز بالكلية، وبعدم المباشرة، أما الثانية وهي اللغة العادية، فتتناول الجزئية وتتجه إلى موضوعاتها مباشرة، بعيدا عن التكنية والرمز وغيرها من خصائص اللغة الشعرية.

بعد المحاكاة، والتقسيمات التي أعطاها لها أرسطو، ينتقل في نظريته الجمالية للحديث عن وظيفة الفن، فلقد تحدث بشكل خاص في "فن الشعر" عن التطهير، وأهميته كعلاج نفسي تحدثه التراجيديا في جمهورها، «فالفن عامة والمأساة خاصة يجب أن تثير انفعالات الشفقة والخوف من أجل إعادة الاتزان إلى الحياة، وهو ما يعبر عنه أرسطو بكلمة التطهير Catharsis»[21]. ولم يوقف أرسطو وظيفة الشعر على هذه المؤثرات النفسية، بل رأى في موضع آخر، في كتاب السياسة بالتحديد أن للموسيقى دورا مهما في تهذيب الأخلاق.

وخلاصة القول إن أرسطو ترك ملاحظات قيمة حول طبيعة الفن وأصله، إلا أنه «لا جدوى من محاولة بناء نظرية في الجميل من الملاحظات الجزئية التي تركها لنا أرسطو. فهو يجعل من الجمال مبدأ منظما في الفن، ولكنه لم يقل البتة –أو يعن-أن غاية الفن هو جلاء الجميل. والقوانين الموضوعية للفن مستنبطة لا من بحث في الجميل، وإنما من ملاحظة للفن من حيث هو، وللآثار التي

19- أرسطو: فن الشعر، ص25.

20- أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، ص72.

21- مراد وهبة: قصة علم الجمال، ص12.

ينتجها»[22]، ورغم ذلك ستبقى ملاحظات أرسطو وخاصة في كتابه فن الشعر غاية في الأهمية، لا يمكن للباحث في علم الجمال أن يغفلها، إن لقيمتها المعرفية أو التاريخية على حدٍ سواء.

وبالنظر إلى ما طرحه الفلاسفة الثلاثة، نجد أن سقراط رهن الحقيقة الفنية بالقيم والأخلاق السابقة على الفن، ولأن القيم مبحث فلسفي فإن الفيلسوف والحكيم هو الذي يميز الصحيح والفاسد منها أما الفنان فيقتصر دوره على الوظيفة الإعلامية والتجميلية لهذه القيم. وبالنسبة لنظرة أفلاطون فقد كانت أكثر تحاملا على الفن عموما والشعر خصوصا، ذلك أنّه لم يكتف بنفي الحقيقة عن الفن بل رأى أنّ هذا الأخير يعمل على تشويهها، ولهذا طرد الشعراء من جمهوريته لأنهم ضد قيم المجتمع الأفلاطوني القائم على المعرفة العقلية. ولقد جاء أرسطو بنظرة مغايرة حيث أعطى للفن نوعا من المكانة باعتباره متمما للنقص في الطبيعة، كما قدّم نظرية مهمة جدا في الشعر من خلال دراسته لشعر عصره واستخلاص قوانين الشعرية، رغم ذلك بقي الفن والشعر عنده في آخر درجات الحقيقة، لأنها مبنية على المنطق العقلي.

2. في الفلسفة الوسيطة:

2-1. **الفلسفة الغربية:**

لقد شكلت العصور الوسطى مرحلة حرجة في التاريخ الغربي، حيث أصاب الجمود والظلام جميع نواحي الحياة، وذلك بسبب سيطرة الفكر الكنسي المسيحي الذي هيمن على السلطة الرمزية، والسلطة السياسية، فكان ما تقوله الكنيسة هو نوع الحقيقة المقبول والمسموح تداوله على جميع الأصعدة، وانتشرت ثنائية الحلال والحرام مكان الصواب والخطأ، فلم يعد الإنسان حرا، لأن الأخطاء المعرفية تترتب عليها عقوبات مادية تبدأ بالسجن وتصل إلى الموت حدًا بعد التعذيب الجسدي.

في هذه الظروف يصبح الحديث عن مواضيع مثل الفن والجمال، والتفكير فيها فلسفيا ترفا فكريا في أحسن الأحوال، أو ضربا من الهرطقة والمروق في أسوَئها. في ظل هذا الوضع الخاص نجد أن الفلاسفة المسيحيين ثاروا على الفن «وحملوا عليه، ورددوا آراء أفلاطون التي طالعوها في الجمهورية. فالفن المسرحي عندهم من الشيطان، وهو مرتبط بالقوة الشهوانية دون القوة العقلية [...] وحديثهم عن الجمال لم يكن إلّا على نمط أفلاطون؛ الجمال الإلهي وليس الجمال الفني»[23].واتكاء

22- عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، مرجع سابق، ص34

23- مراد وهبة: قصة علم الجمال، ص17.

الفلاسفة المسيحين على الفلسفة الأفلاطونية راجع إلى علاقة هذه الأخيرة بفكرة التعالي السماوي ووضاعة العالم الأرضي، وهذا ما سيعزز من الفكرة الدينية المسيحية التي ترى أن الإنسان هبط إلى الأرض بخطيئته، وعليه فالفن وخاصة المسرحي منه ما هو إلا محاكاة لأفعال الإنسان الخاطئ، بسبب القوة الشهوانية. هذا من جهة ومن جهة أخرى، فالإنسان مهما حاول أن يرتقي في سلّم الجمال فسيبقى في المستوى الأرضي بعيدا عن الجمال الإلهي الذي تنعكس صورته على الأرض، ويبقى جوهره متعاليا لا يمكن إدراكه فكيف بمحاكاته.

تأثرت فلسفة العصور الوسطى بالفلسفة اليونانية، رغم أننا لا نجد في كتابات ذلك العصر ما يذكر فلاسفة اليونان بالاسم خاصة في حديثهم عن الجمال، لكن يمكن استنتاج ذلك من خلال الرؤية السائدة، حيث «كانت الاستيطيقا* في الكنيسة، أي بلفظ آخر الاستيطيقا الدينية في العصور الوسطى، تسعى إلى تأكيد فكرة أن الله الخالق هو مصدر الجمال في الكون. ويعد سانت أوغسطين ممثلا لهذه الوجهة، وهو يدين بالكثير للنظريات الأرسطو-أفلاطونية»[24]. نلاحظ هنا أن أساس الجمالية الدينية مرتبط بالفلسفة الأرسطو-افلاطونية. وعلى هذا فإن الجمالية الوسيطة تُرجع الجمال إلى مصدره الأول الإلهي، تماشيا مع عقيدتها المتكئة في ذلك على الفلسفة الأفلوطينية*، أما في تفسيرها للجمال في الأشياء فقد اعتمدت قانون الانسجام المرتبط بقانون الكثرة الأرسطي.

2-2. الفلسفة العربية الإسلامية:

إذا كانت العصور الوسطى تمثل ليلا طال ظلامه على الفكر الغربي، فإنها تمثل إشراقا معرفيا يفتخر به كل عربي مسلم، إشراقا أضاء الحياة الفكرية والثقافية، تولدت عنها رؤيا أصيلة حول الجمال، رؤية أغفلتها للأسف كتب التاريخ التي حاولت التأسيس معرفيا وفلسفيا لهذا الموضوع، وتنبع أصالة هذه الرؤيا من التمازج والتلاقح المعرفي بين نظامين معرفيين مختلفين؛ هما النظام اللاهوتي الإسلامي والنظام الفلسفي اليوناني، حيث يقوم الأول على سلطة النقل، ويقوم الثاني على سلطة العقل. هذا التفاعل المعرفي جعل الجمالية العربية الإسلامية منظومة متكاملة تشكل بنية معرفية قائمة على مفهوم الكمال، فغدا «التحديد الجمالي يتبدى هو الآخر بالكمال بأجناسه المختلفة

*-الإستيطيقا Aesthetic: هي الجمالية أو علم الجمال، وهي المبحث التي ولد في القرن الثامن عشر مع بومغارتن.

24- عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، م س، ص38.

*-نسبة إلى أفلوطين (205-270م) المعروف في المصادر العربية بـ "الشيخ اليوناني" صاحب الأفلاطونية المحدثة ذات النزعة الصوفية العرفانية.

من الإلهي إلى الإنساني، ومن الروحي إلى المادي»[25]، وهنا نرى أصالة هذا المعيار الذي لا نجد له جذورا في الفلسفة اليونانية. وإن كنّا نجد حديثا عنه عند توما الأكويني وهذا عائد لتأثر هذا الأخير بالفلسفة العربية الإسلامية والرشدية منها على وجه الخصوص.

إن تداخل مفهوم الكمال مع مفهوم الجمال، يجعل الباحث يعتقد أن الكمال عنصر من عناصر الجمال، غير أنه بعد التدقيق يتبين أن الكمال هو الأصل والجوهر الذي ينضوي تحته مفهوم الجمال وغيره من المفاهيم الأخرى مثل الجلال. بمعنى أن الكمال هو الذي يجعل الشيء جميلا أو جليلا، وافتقاد الشيء كماله يأخذه جهة القبح والنقصان، وبهذا لا يمكن الحديث عن الجمال أو الجلال دون وجود الكمال، لكن يمكن أن يكون العكس، حيث يكون هناك كمال دون أن يكون جمال[26]. على أن الكمال مفهوم كلي وجوهري تقوم عليه الفلسفة الإسلامية عبر مباحثها الثلاثة الكبرى، مبحث الوجود، ومبحث المعرفة، ومبحث القيم. والذي يهمنا نحن هو المبحث الأخير المتعلق بالقيم الذي يتناول موضوع الجمال فلسفيا.

إنّ الحديث عن الكمال لا يأخذ شكلا واحدا، لأن لكل موجود كماله اللائق، وبهذا سيكون الجمال جوهرا واحدا يختلف في تحققه الواقعي، ومعنى هذا أن لكل موجود كماله الخاص الذي قد يكون نقصا في موجود آخر، فما يكمل به النبات لا يكمل به الحيوان، وما يكمل به الحيوان لا يكمل به الإنسان، ولكل موجود كماله اللائق به[27].

من خلال هذا البيان لأشكال الكمال المختلفة، التي سيترتب عنها جمالات مختلفة يمكن تحديد مفهوم الكمال في الفكر العربي الإسلامي على أنه يتحقق «بحصول الموجود على سماته الوجودية الخاصة به المميزة له من سواه، من دون زيادة أو نقصان. فابن سبعين يرى أن "حدّ الكمال هو الذي لا يقبل الزيادة ويختل بالنقصان"، ويعبّر ابن عربي عن هذه الفكرة نظما بقوله:

سبحـــــانه وتقدست أسماؤه وعن الزيادة جل والنقصـــــان»[28]

25- سعد الدين كليب: "مفهوم الكمال في الفكر العربي الإسلامي"، مجلة المعرفة، دمشق-سورية، ع371، اوت1994، ص8.

26- ينظر: سعد الدين كليب: البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي، دراسات فكرية، دمشق-سوريا، 1997، ط؟، ص80-81.

27- ينظر: سعد الدين كليب: البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي، ص83

28- سعد الدين كليب: "مفهوم الكمال في الفكر العربي الإسلامي"، ص11.

إن الفلسفة الإسلامية في حديثها عن الكمال أو الجمال دوما تبقى مرتبطة بمرجعيتها الدينية التي ترى أن أصل الكمال والجمال هو الكمال والجمال الإلهي. فالفارابي مثلا يرى أن: «الكمال الإنساني هو كمال بالعرض، على عكس الكمال الإلهي الذي هو كمال بالجوهر»[29]. أما ابن سبعين فينظر للمسألة من منظور آخر، حيث يعتبر «أن الله هو كل كمال بالأصالة، وأن الإنسان هو كل نقص بالأصالة أيضا»[30]. وبهذا يتحدد أن كل هذه المفاهيم تم التطرق إليها من خلال البحث في الأسماء والصفات الإلهية، وكل تناول لظاهرة الكمال أو الجمال الإنساني في مجالاته المختلفة ومنها الفنية، إنما كان تناولا بالعرض، لبيان أن هذا الكمال والجمال، هو كمال خاص ومقيد، وليس مطلقا، لأن المطلق هو الإلهي فقط.

وتتجسد هذه الرؤيا الجمالية عند الفارابي، حيث تناول الجمال الفني من خلال حديثه عن الكمال الشعري في مقال مستقل أفرده للشعر، ويمكن اعتبار الرؤية الفارابية في هذا المجال موافقة لفلسفة أرسطو، في كون الكلام الشعري يستند على المحاكاة. فكلما كانت محاكاة الشيء جيدة بلغ الشعر درجة جمالية عليا[31]. ويضيف الفارابي إلى المحاكاة التخييل، حيث معا يمثلان الشرط الأول لتحقيق الكمال الشعري، أما الشرط الثاني فيرتبط بعلاقة الشعر بالموسيقى[32].

أما ابن سينا ثاني فيلسوف إسلامي يتناول ماهية الجمال داخل نسقه الفلسفي الخاص، يبقى ضمن نظرية الكمال، حيث يرى أنه «لا يمكن أن يكون جمال أو بهاء فوق أن تكون الماهية عقلية محضة، خيرية محضة، عرية عن كل واحد من أنحاء النقص»[33]، ومن خلال هذا التحديد نرى أن ابن سينا يشترط الماهية العقلية، بحيث لا يمكن وصف المادة الصماء بالجمال قبل أن تعمل فيها يد الإرادة العقلية، سواء كانت هذه الإرادة إلهية متحققة في صور العالم المخلوق، أو كانت بشرية ممثلة في المحاكاة الفنية، والشرط الثاني المتعلق بالخيرية، بحيث تكون الغاية من الجمال هو تحقيق الخير، لأن الشر قبح، مماثلا لما كان عليه التفكير عند سقراط وأفلاطون، هذان الشرطان رغم

29- سعد الدين كليب: المرجع السابق، ص14.

30- المرجع نفسه، ص15.

31- ينظر: الفارابي: "مقال في قوانين صناعة الشعراء للفارابي"، ضمن: أرسطو: فن الشعر، ص150.

32- ينظر: سعد الدين كليب: البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي، م س، ص120

33- سعد الدين كليب: مفهوم الكمال... م. س، ص10.

أهميتهما لا يكفيان لتحقيق الجمال، بل وجب أن يكون موضوع الجمال كاملا لا يعتريه أي نقص في طبيعته.

عندما ننتقل إلى الحديث عن مفهوم الجمالية في الشعر نجد ابن سينا ينظر إلى الشعر نظرة جمالية بحتة، حتى وإن قامت للشعر قيم أخرى غير القيمة الجمالية مثل قيمة الحقيقة، فهي قيمة ثانوية مقارنة بالقيمة الجمالية، وجمالية الشعر عند ابن سينا تكمن في أنه «كلام مخيّل مؤلّف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاه [...] ولا نظر للمنطق في ذلك إلا في كونه مخّيلا»[34]، وهذا يعني أن ما يهم الفيلسوف في الشعر ليس الإيقاع لأنه من اهتمام علم الموسيقى وليس الوزن فهو من اهتمام علم العروض، فالذي يهم هو كون الشعر قائما على التخييل، لأن النفس تنفعل بهذا الكلام التخيلي المحاكي سواء كان مصدّقا به أو غير مصدّق، والذي يحرك النفس هو التخييل وليس التصديق[35]. ويبقى القول الشعري غير يقيني، وهو حتى إن نقل كلاما صادقا حقيقيا، فستبقى مهمته منحصرة في «خلق تشكيلات جمالية مؤثرة لحقائق توصل إليها العقل بالفعل»[36]، وهنا تظهر بجلاء المنزلة التي يضع فيها فلاسفة الإسلام الشعر، حين يُعتبر شكلا جماليا تنحصر مهمته في زخرفة الواقع وتجميل الحقيقة لا في إنتاجها وإبداعها.

3. في الفلسفة الحديثة والمعاصرة:

3-1. بومغارتن وميلاد الإستيطيقا:

كل حديثنا السابق عن الجمال ومفهومه بداية من الفلسفة الإغريقية إلى فلسفة العصور الوسطى الغربية منها والعربية لم يشكل نظرية في التفكير الجمالي في الفن، ولم ينتج ما أصبح يعرف بالإستيطيقا Esthetic أو الجمالية، لأن هذه الكلمة ظهرت لأول مرة مع الفيلسوف الألماني **ألكسندر جوتليب بومغارتن Alexander Gottlieb Baumgarten*** في كتابه الذي حصل به على درجة الدكتوراه "تأملات فلسفية حول بعض المواضيع المتعلقة بماهية القصيدة" سنة 1735، ثم أورده بالألمانية في كتابه الاستيطيقا سنة 1750[37]. إلا أن بومغارتن «لم يخرج باستعماله لهذه الكلمة عن معناها اللغوي

34- ابن سينا: فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن: أرسطو: فن الشعر، م. س، ص161.

35- ينظر: المرجع نفسه، ص161-162.

36- الروبي إلفت كمال: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، م. س، ص70.

*- هو عالم جمال وفيلسوف ألماني، (17 يوليو 1714 - 27 مايو 1762).

37- ينظر: Jacques Darriulat: "Baumgarten et la fondation de l'esthétique":http://www.jdarriulat.net.

الحرفي وهو دراسة المدركات الحسية، وهذا المعنى الحرفي هو الذي كان في رأس بومغارتن عندما عرَّف علم الاستيطيقا بأنه علم المعرفة الحسية، ونظرية الفنون الجميلة، وعلم المعرفة البسيطة»[38]، في مقابل المعرفة العقلية البرهانية. وهذا ما يجعل كل الدارسين يجمعون على أن بومغارتن هو الأب الحقيقي للاستطيقا الحديثة التي غدت فنا مستقلا بذاته يدرس قوانين الإدراك الحسي للعمل الفني، وبهذا يخرج الجمال الفني من ذلك الخلط الذي ظل غارقا فيه لقرون منذ الفلسفة اليونانية إلى العصر الحديث، حيث لم يعد الجمال الفني وإدراكه موضوعا للتأمل الفكري، بل أصبح له منطق خاص به هو منطق الإدراك الحسي، وأصبحت الاستيطيقا «النظرية المعيارية للعمل الفني، لأنها مجموع القواعد التي يجب أن تنضبط وفقها القصيدة [...] وعلم النوع الحسي من معرفة شيء ما، إنها منطق ملكة المعرفة الدنيا، وفن جمال التفكير»[39]. وبهذا تكون ملكة الإحساس قد استقلت بالعمل الفني على حساب الملكة العقلية التي تستقل بالتفكير.

وبهذا يكون بومغارتن قد ميَّز بين فلسفة الجمال وعلم الجمال، معتبرا بأن علم الجمال هو فرع من فروع فلسفة استيطيقا-الجمال وحدد موضوعه في تلك الدراسات التي تدور حول منطق الشعور والخيال الفني. بمعنى آخر، إن بومغارتن أكد بوجود علمين، علم للتفكير المنطقي وعلم الإحساس أي الطريقة التي يتم الإحساس بها بالعالم وتمثيله فنيا. فميز بين قوى عليا للمعرفة وهي القوى العقلية وأخرى دنيا هي القوى الحسية[40]. وبهذا يكون قد فتح المجال لظهور علم الجماليات الحديث، والذي سيقلب النظرة التقليدية للفن رأسا على عقب، فبينما كانت هذه النظرة حبيسة معايير عقلية متعالية على الظاهرة الفنية، تحولت إلى إدراك حسي بعيدا عن كل تحديد عقلي. ويصبح هكذا المنطق هو العلم الذي يقيم المعرفة العقلية ذات الملكات الفكرية، والاستطيقا هي منطق الفن لتذوق الجمال ذي الملكات الحسية.

إذن هكذا تكون قد ولدت الاستطيقا مع بومغارتن كعلم يبحث في شروط الجمال ومقاييسه ونظرياته وفي الذوق الفني، وفي أحكام القيم المتعلقة بالآثار الفنية، ليصبح بابا من أبواب الفلسفة، له قسمان كبيران: قسم نظري عام يبحث في الصفات المشتركة بين الأشياء الجميلة التي تولد الشعور

38- عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، م. س، ص15.

39- Jacques Darriulat: "Baumgarten et la fondation de l'esthétique". Ibid.

40- ينظر: فواد الكنجي: "بومغارتن، أول مؤسس ومنظر في علم الجمال وفن الشعر الحديث"، الحوار المتمدن- العدد: 5553 -2017،

بالجمال، فيحلل هذا الشعور تحليلا نفسيا، ويفسر طبيعة الجمال تفسيرا فلسفيا، ويحدد الشروط التي يتميز بها الجميل من القبيح. فهو إذن علم قاعدي للمنتجات الحسية كالمنطق للمعارف العقلية بها يحدد الصحيح من الفاسد، وكذلك علم الجمال يحدد القوانين التي يتميز بها الجميل من القبيح. وأما القسم العملي الخاص، فيبحث في مختلف صور الفن، وينقد نماذجه المفردة. ويطلق على هذا القسم اسم النقد الفني[41]. وبهذا تكون الجمالية قد وضعت أولى لبناتها الحقيقية في أرضية معرفية خاصة بها لم يعد فيها العقل هو السيد والحس هو العبد التابع المطيع الذي يأتي في الدرجة الثانية يقتات مما يخلفه له من نظريات تحكمه بمنطقها، بل غدا للفن والجميل علم خاص له أسسه الفلسفية ومنطقه الخاص وتفريعاته المختلفة، إنه منطق الإحساس.

رغم ما قدمه بومغارتن في هذا المجال إلا أنه سيعتبر واضع حجر الأساس الذي سينطلق منه تفكير جديد حول الجميل والفني، هذه الانطلاقة سيقودها فلاسفة عظام لهم قدم راسخة في شتى فروع الفلسفة مثل كانط الذي سيثبت دعائم الجمالية الحديثة انطلاقا من أساسيات بومغارتن، ثم كذلك هيغل الذي سيقدم مساهمته المتميزة في هذا المجال، وهذا ما سنعرضه في الصفحات الآتية.

2-3. إيمانويل كانط وكونية الإحساس الجمالي:

إذا كانت فلسفة العقل الخالص الكانطية تقوم على المبادئ العقلية الكلية مثل السببية والعلة وغيرها فإن نقد الحكم الجمالي يقوم على كونية الإحساس الجمالي باعتباره «مبدأ كونيا ما قبليا مشتركا لدى جميع البشر»[42]. ويحاول كانط من خلال مباحثه الفلسفية الجمالية أن يقول إن قاعدة الذوق الجمالي هي "اللاقاعدة"، فإذا كانت للعقل والتفكير العقلي قواعد نرجع إليها قواعد أو مقولات سابقة على التجربة فإن الحكم الجمالي لا تحكمه أي قاعدة مسبقة غير الشعور باللذة، وواضح أن الشعور باللذة ليس قاعدة منطقية أو عقلية، بل هي مسألة ذاتية لا تنتمي إلى الكلي الشمولي، وبهذا ستختلف الأحكام باختلاف البشر، وهذا يشكل حالة من عدم العلم، لأن العلم يتأسس على الكلي وعلى ما هو عام، لذلك يحاول أن يجد كانط لقضية الذوق حلا من خلال كونية

41- جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان،1982، ط؟، ص408-409.
42- أم الزين شيخة المسكيني: الفن يخرج عن طوره، ص35.

الإحساس الجمالي، بل هو وفق قراءة **أرندت*Johanna Arendt** لاستطيقا كانط، الأفق الوحيد الكفيل بالجمع بين البشر. وهو جمع يتم على جهة العيش معا[1]، وبهذا تخرج استيطيقا كانط من ضيق المفهوم لاتساع الكون.

وهذا يعني أنه لا يكفي أن يروق لي شيء حتى أصفه بالجمال لأن وصف شيء معين بالجمال يستلزم أن يكون كذلك بالنسبة للغير أيضا، يعني أن يوافق الجميع على أنه جميل[2]، وهذا يصحّح ما ما قد يفهم–خطأ-من أن إرجاع كانط لحكم الذوق إلى الذات يعني الرأي الشخصي. لا، فكانط هنا يتكلم عن الذات الإنسانية الكلية، وليست ذاتي أنا أو ذات الآخر، ذات العربي أو ذات اليوناني، بل اتفاق الذات الإنسانية على الجميل.

وبهذا يصير الحكم الجمالي عند كانط حكما استيطيقيا مستعصيا على القياس والتحديد، معتمدا على تأثير الموضوع الجمالي في النفس[3]، لأنه «صادر عن الذوق والذوق صادر عن الرضا أو السرور الذي لا يأتي من ورائه منفعة»[4]، وهكذا يستقل الحكم الجمالي عن الموضوع ويصبح مرتبطا بالذات المدركة للموضوع الجمالي من جهة، ويتخلص من المنفعة لتتأسس مجانيته من جهة أخرى.

وبخلاف التقليد السابق على فلسفة الجمال الحديثة، فصل كانط بين الجمال والأخلاق من جهة، والجمال والمنفعة من جهة أخرى، «وبذلك رأى أن الزخارف والنقوش والأرابسك وما شابهها هي التجسيد الأصيل للجميل، حيث لا وجود لأي تصور أو غاية. والفن في رأي كانط يعمل بقانونية من دون قانون»[5]، أي للفن قانونه الخاص الذي لا يعود إلى القوانين العقلية التي كان قد أشار إليها كانط كانط ضمن العقل النظري أو العقل العملي. وتكمن حجة كانط في كون الجمال يتجلى بوضوح في الزخارف والنقوش (بحكم مجانيتها المطلقة) أكثر من غيرها من أشكال الجمال الأخرى، فلو أخذنا الشعر أو فن العمارة مثلا، لوجدنا أن هناك عناصر أخرى غير العنصر الجمالي، بحيث قد يحمل

---

*- جوهانا أرندت Johanna Arendt (1906-1975) سياسية ألمانية وفيلسوفة وصحافية، متحصلة كذلك على الجنسية الأمريكية.

1- أم الزين شيخة المسكيني: المرجع السابق، ص نفسها.

2- ينظر: أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، م. س، ص113.

3-بن حجة عبد الحليم: "الجمالية الكانطية كتأسيس حقيقي للإستيطيقا"، مجلة الخلدونية، المجلد 12، العدد 1، 2020، ص480.

4- رمضان الصباغ: الفن بين المثالية والواقعية، دار الوفاء، الاسكندرية-مصر، 2001، ط1، ص67.

5-رمضان الصباغ: المرجع نفسه، ص33.

الشعر رسالة أخلاقية أو عاطفية، وكذلك بالنسبة للعمارة فإلى جانب العنصر الجمالي نجد العنصر النفعي الذي سيكون هو الغاية منها في الأساس، أما الزخارف والنقوش فلا يمكن أن نتصور أي قيمة لها بعيدا عن القيمة الجمالية.

يرجع كانط الجمال إلى الخصائص الشكلية للموضوع، ويرى أن الصورة هي المظهر الأساسي للجمال[1]. والفن الجميل عند كانط هو ناتج العبقرية، وهي تلك الموهبة النظرية التي توجه الفن حين لا يمكن لأي قواعد مدروسة توجيهه، لأن من أول خصائصها هي الأصالة، وناتجها لا يكون تقليدا أو اتباعا لأي قواعد سابقة، بل ما يصدر عنها يكون هو النموذج والمعيار الذي ينبغي أن نقيم على أساسه الأعمال الفنية[2]. ولهذا فإن الفن الجميل يحصل من خلال العبقرية، الملكة الخاصة بالأفكار الجمالية، والعبقري يعمل من خلال إغناء خياله وإثرائه بالكثير من الأفكار الجمالية المناسبة، لكن لا ينبغي أن يكون خياله محصورا في فكرة واحدة، وبهذا تصبح العبقرية الملكة الخاصة بالأفكار الجمالية ويصبح الشكل الجمالي هو التعبير المادي عن هذه الأفكار، وهذا الشكل هو موضوع حكم الذوق[3]. وهذا ما يجعلنا نعتقد مع غيرنا* أن آراء كانط الجمالية سواء فيما تعلق بحكم الذوق أو طبيعة الحكم الجمالي، هي الأساس الأولي للاتجاهات الشكلية ونظريات الفن للفن في النقد الأدبي الحديث والمعاصر.

3-3. هيجل والتعبير عن الروح المطلق:

الفن عند هيجل تعبير عن المطلق، وهذا المطلق أو الروح أو العقل هو المحرك الأساس للتاريخ الإنساني، وهو جوهر الإنسان، ومهمة الفن هي التعبير عن الروح المطلق، والاستطيقا أو علم الجمال عند هيجل تعلّق اهتمامها بالموضوعات الفنية بعيدا عن موضوعات الطبيعة، لأن الفن يعبّر عن

1-ينظر: زكريا فؤاد: آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مصر، 1975، ط؟، ص269-270.

2- أميرة مطر: فلسفة الجمال، مرجع سابق، ص117.

3-شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001، ط1، ص104.

*- وقد أشار إلى هذه النقطة كثير من الباحثين يأتي على رأسهم الدكتور شاكر عبد الحميد في "التفضيل الجمالي" ص94، والدكتورة أميرة حلمي مطر، في "فلسفة الجمال"، ص119.

الروح أفضل مما تعبّر عنه الطبيعة، وذلك لأن الروح حرة والفن كذلك، أما الطبيعة فتحكمها القوانين الثابتة.

وبهذا يكون الجمال الفنّي أعلى من الجمال الطبيعي. وهذه هي حدود علم الجمال التي يضعها هيجل في "المحاضرات"* ويدافع عنها باعتبار أن كل علم مخوّل له بإرادته أن يختار موضوع بحثه. لكن ليس هذا هو سبب اختيار هيجل الجمال الفني على حساب الجمال الطبيعي. فهو يرى أننا في الحياة العادية معتادون على التحدث عن السماء الجميلة واللون الجميل والزهور والحيوانات الجميلة كذلك، بل وحتى الإنسان الجميل، وهو لا يريد أن يجادل هنا في مدى مصداقية إضفاء صفة الجمال على موضوعات الطبيعة من عدمه، لكنه يوضّح أن الجمال الفني أرقى، لأنه متولّد عن الروح وتعاد ولادته من جديد، ويرتقي هذا الفن بارتقاء الروح ومنتجاتها عن الطبيعة وظواهرها[1]. لأن الروح التي انتجت الفكرة حرة والطبيعة خاضعة لقوانين صارمة.

ثم يلخص "ستيس ولتر" موقف هيجل الجمالي في كون الشكل الأول الذي يدرك فيه العقل المطلق هو شكل مباشر، وما دام **مضمون جميع الأشكال واحد وهو المطلق نفسه**، فإن هذه المباشرة يجب أن تلحق **بالصورة** التي يدرك فيها المطلق، ولهذا لابد أن يتجلى المطلق أولا تحت قناع الموضوعات الحسية الخارجية، وتألق المطلق أو الروح **من خلال المحسوسات هو الجمال**، ومن الجوهري لفكرة الجمال أن يكون موضوعا حسيا، كالتمثال أو العمارة أو الموسيقى، أو أن يكون تصويرا لموضع حسي كالشعر[2]. أي إن الجمال في حقيقته هو الشكل الخارجي للمضمون أو الفكرة الذي قد تكون تمثالا إن كنا في فن النحت، أو أصواتا موسيقية، أو يتم تصوير هذا الجمال من خلال العبارة سواء كانت شعرا أو نثرا.

3-4. هيدغر والحقيقة الفنية.

---

*- المحاضرات هي مؤلف هيجل الذي جمعه تلاميذه من بعده وقد ضم كل آرائه في علم الجمال. ينظر: **فريديريك هيغل: علم الجمال، محاضرات عن الفن الجميل، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار الكلمة للنشر، القاهرة-مصر، 2010، ط1.**

1-ينظر: فريديريك هيغل: علم الجمال، محاضرات عن الفن الجميل، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار الكلمة للنشر، القاهرة-مصر، 2010، ط1، ص26.

2-ينظر: ستيس ولتر: فلسفة الروح، ج2، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير، بيروت-لبنان، 1983، ط3، ص131.

يمكن أن نرى أن كل الاتجاهات الفلسفية الحديثة بداية من بومغارتن مرورا بكانط وصولا إلى هيجل لم تصل إلى تلك النقلة النوعية التي ظهرت مع فلسفة هيدغر المتأخرة، هذه الانعطافة التي أخرجت الفن من ضيق الشكل إلى سعة الرؤيا، وأرجعت أصل العمل الفني إلى شيء آخر غير الشكل الجمالي والمتعة الحسية، حتى في فلسفة هيجل التي يمكن أن تظهر كبداية لتخليص الفن من الرؤيا الجمالية الخالصة، حين رأى أن الفن هو التجلي الحسي للمطلق، لا يمكن أن تفهم كتخلٍ عن النظرة الجمالية الحسية، لأن المطلق كان دوما جوهرا موجودا بشكل سابق على تجربة الفن، والفن ليس هذا المطلق وإنما "التجلي الحسي لهذا المطلق"، أي المظهر الخارجي، حامل المطلق لا المطلق نفسه.

مع هيدغر تغيرت وضعية الفن من خلال تثوير مفهومه، حيث أصبح الفن فضاء لانكشاف الحقيقة، هذه الحقيقة التي لا يمكن التوصل إليها عبر أي طريق آخر غير طريق الفن، ومن هذه النقطة بالذات سيعرف الفن نقطة تحول أصيل تنبثق عنها جميع الرؤى الشعرية الثائرة ضد المناهج والشعريات الشكلية.

واقتصارنا على فلسفة هيدغر كاتجاه فلسفي ممثل لسؤال المعنى ضد النظريات والرؤى الجمالية السابقة له مصوغاته المنهجية، فنحن لا نريد أن نتكلم عن تلك القسمة التقليدية للعمل الفني بين الشكل والمضمون. لذلك فسؤال المعنى الذي تقترحه الدراسة، ليس هو المضمون الذي كانت تتحدث عنه فلسفات الفن والشعريات التقليدية الذي يقابل الشكل، فالمضمون كيفما كان، سواء ذاك الذي تبنته الإيديولوجيات المختلفة وعلى رأسها الماركسية، أو المضامين النفسية والتاريخية أو التعليمية والأخلاقية التي تبنتها اتجاهات أخرى، هو بعيد كل البعد عن سؤال المعنى الذي نحاول البحث فيه من خلال فلسفة هيدغر في الفن، إن سؤال المعنى هنا، هو سؤال وجودي، سؤال يحاول أن يعرف كيف يستطيع الفن بشكل عام والشعر بشكل خاص الكشف عن الحقيقة، الحقيقة بما هي رؤيا أصيلة للإنسان والعالم منبثقة عن الشعر. ولذلك بدأنا من هيدغر وسننتهي إليه كذلك، لأن ما قام به هيدغر من خلال دراسته لأصل العمل الفني سحبه كذلك على دارسة الحقيقة في الشعر، وقد كانت دراساته المطبقة على الشعر أوسع وأعمق وأكثر تفصيلا من أصل العمل الفني، حتى وصل إلى نتيجة مفادها أن كل الفنون في جوهرها يحركها التفكير الشعري، وسنناقش هذه النقطة بالتفصيل في وقتها. ويمكن اعتبار فلسفته الفنية كسرا حادا للمسار الجمالي الذي ميّز فلسفات الفن السابقة عليه، بداية من الفلسفة اليونانية وصولا إلى العصر الحديث مع كانط، سواء تلك التي ركزت على المحتوى الأخلاقي والتعليمي للفن، أو تلك التي حصرت ماهيته في الشكل الجمالي. كل تلك الفلسفات والرؤى السابقة، لم تستطع أن تنظر إلى الموضوع الفني من الزاوية التي نظر منها هيدغر، وهي زاوية الحقيقة.

رأينا كيف فصل كانط الجميل عن الأخلاقي، ورأى أن الغاية من الفن هي المتعة الحسية التي يثيرها في المتلقي. ومن فلسفة كانط وُلدت كل الدراسات الفنية والجمالية التي تحمل شعار "الفن للفن" حتى وصلنا إلى تيار الجمالية الخالصة مع الاتجاهات الشكلانية البنيوية.

هذا المسار سيقف عند هيدغر الذي قدّم نظرة ثورية ألغى من خلالها كل التفكير الفلسفي السابق حول الفن، حيث أصبح الفن كشفا للحقيقة المتخفية تحت ستار الألفة والابتذال، فالفن ليس محاكاة لعالم المثل، وبالتالي تزييفا للحقيقة كما هو عند أفلاطون، وليس بحثا عن الكمال، وليس متعة حسية أو شكلا جماليا، الفن هو الحقيقة الوجودية للكائن. ومن خلال بحثه المتعلق بسؤال الكينونة، توصّل هيدغر في دراساته المتأخرة إلى أهمية الفن في الكشف عن كينونة الكائن، وبيّن أن جوهر الفن يعود إلى هذه النقطة بالذات.

السؤال الذي ينبغي أن يطرح هنا، هو لماذا وقف هيدغر ضد الإستيطيقا (الجمالية)؟ ويمكن أن نجد سببين رئيسيين لرفض هيدغر مشروعَ بومغارتن ومن بعده كانط حول الإستيطيقا وقصر العمل الفني على الشعور الحسّي بالجمال، وأول سبب يتمثل في «محدودية المجال الاستطيقي نفسه، ثم محدودية تصور العالم الذي ينبني عليه النموذج الحداثي الخاضع لجدل الذات والموضوع، وهي ثنائية طمح هيدغر لتجاوزها عبر منهجه الفينومينولوجي الهرمينوطيقي»[1]. وبالنسبة لمحدودية المجال الاستطيقي فتتمثل في قصره الفن على المعرفة الحسية، فالإستيطيقا منذ بومغارتن أصبحت معرفة لكنها ليست معرفة عقلية، هي معرفة الإحساس، أو هي الشعور الحسي بالجميل، وبعبارة أدق يمكن اعتبار «الإستيطيقا في شكلها الحديث تصوغ خطابها ودراستها حول منطقة معينة من الموجود، وهي المعرفة الحسية بالعالم من جهة الفن والجمال»[2]، وفي هذا تبسيط وطمس لجوهر الفن الحقيقي الذي هو كشف عن حقيقة الوجود لا عن مجرد الموجود.

ونلاحظ هنا مع هيدغر أن الإستيطيقا ساهمت في نسيان السؤال الحقيقي الأول، وهو سؤال الوجود، واتجهت وجهة أخرى نقلت الفن إلى دراسة جانب من الموجود فقط. وهذا المسار الذي أخذته الإستيطيقا كان نتيجة للمسار الذي أخذته فلسفة الأنوار الحديثة، في رؤيتها الذاتية للوجود، هذه الرؤية التي تبتدئ من الكوجيتو الديكارتي الذي بدأ بالأنا في مقابل العالم كموضوع تدركه هذه الأنا المتعالية، وهذا ما يرفضه هيدغر من خلال رؤيته الوجودية التي تضع الإنسان في العالم. فالذات

1- سلمى بلحاج مبروك: سؤال الفن عند مارتن هيدغر من خلال درس "أصل العمل الفني"، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2018، ط1، ص52.

2- سلمى بلحاج مبروك: المرجع نفسه، ص53.

دوما هي في علاقة مع العالم، ولا يمكن أن تنفصل عنه وتتعالى عليه، ولذلك يقول دانيال بالمي: «إن رفض الإستيطيقا من قبل هيدغر كوسيلة لتحقيق الأثر الفني هو مرتبط على وجه الخصوص بنقده للميتافيزيقا الغربية، كتجسيد أخير للذاتية الحديثة»[3]، والمقصود هنا الميتافيزيقا الغربية، هي تلك الفلسفة القائمة على جوهرية الذات الإنسانية وتعاليها على العالم باعتبارها سابقة على موضوع المعرفة الذي هو العالم، وبهذا سيكون العمل الفني من جملة موضوعات العالم في علاقة مع الذات التي تدركه إدراكا حسيا. وهذا يناقض فكرة هيدغر التي ترى أن الذات الإنسانية هي قبل كل شيء دازاين* «يجد نفسه وسط الموجودات وعليه أن يقبل نفسه كما وجدها»[4]. أي ذاتا مقذوفا بها في العالم، ولا يمكن لها أن تعي العالم من جهة خارجة عنه، هي دوما في هذا العالم وعملية الإدراك هي عملية داخلية.

ومن الأسباب التي دفعت هيدغر كذلك إلى رفض الاستطيقا، ولعله السبب المباشر الذي يجعلنا نختار رؤيته في مقاربتنا هذه، هو دفاعه عن «تجربة الحقيقة التي تأتي إلينا من خلال عمل الفن ضد النظرية الجمالية التي ترهن نفسها بتصور علمي عن الحقيقة»[5]، وهذا ما دفع غادامر – تلميذه-للكتابة حول علاقة الحقيقة بالمنهج العلمي، هذه النظرة السائدة منذ عصر الأنوار، والتي ساهمت في ترسيخها الفلسفات التجريبية والوضعية. حيث قصرت الحقيقة على المقاربات العلمية الخاضعة للمنهج التجريبي.

هذه الرؤية ينطلق منها غادامر في "الحقيقة والمنهج" ليبين محدوديتها وقصورها عبر اقتراح الحقيقة الفنية كنموذج مختلف عن الحقيقة المنهجية، فيقول: «وتشكل مسألةُ أنّ حقيقةً ما تُجرّب

3- Daniel E. Palmer. «Heidegger and the Ontological Significance of the Work of art». in the british Journal of Aesthetics. Vol. 38. No. 4. October 1998. P. 3. عن: سلمى بلحاج مبروك: م ن، ص54.

*- الدزاين Dasein تعبير ألماني يعني حرفيا "الوجود هناك" وقد استخدمه هيدغر للتعبير عن الوجود الإنساني المتعين، وهو وجود مدمج في علاقة وجدانية بالأشخاص والأشياء المحيطة، أي بعالم المرء، ومن هنا يطلق عليه هيدغر أيضا "الوجود في العالم" لتوكيد الوحدة التامة بين الإنسان والعالم، وانتفاء الفصل الديكارتي بين الذات والموضوع، بين عالم داخلي مكتف بذاته وعالم خارجي منفصل، ذلك الفصل الذي لم يورث الميتافيزيقا غير مشاكل كبرى تتعلق بتفسير العلاقة الواضحة بين هذين الكيانين المنفصلين. (**عادل مصطفى: فهم الفهم مدخل إلى الهرمنيوطيقا، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2007، ط1، ص 215.**)

4-مارتن هيدغر: أصل العمل الفني، (تقديم هانس جورج غادامير)، ترجمة: أبو العيد دودو، منشورات الجمل، كولونيا-ألمانيا، 2003، ط1، ص37.

5-غادامر هانز جورج: الحقيقة والمنهج. تر: د. حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار أويا للطباعة والنشر، طرابلس-ليبيا، 2007، ط1، ص29.

عبر عمل للفن بحيث لا يمكن أن نتحصل عليها بأي طريقة أخرى غيرها، تشكل هذه المسألة الأهمية الفلسفية للفن، الفن الذي يؤكد ذاته بوجه جميع محاولات عقلنته»[1]. وهذا خلاف الإستيطيقا التي كانت ترى أن الفن هو أبعد ما يكون عن الحقيقة، وحتى لو منحته اسم المعرفة، نقصد المعرفة الحسية مع بومغارتن وكانط، فهي المعرفة الدنيا التي لا ترقى إلى مصاف المعرفة العقلية. إن تجربة الفن من خلال رؤية هيدغر ومن بعده غادامير هي خلاف هذه الرؤية الجمالية، وترى في تجربة الفن «نمطا فريدا من المعرفة، يختلف بالتأكيد عن تلك المعرفة الحسية التي تزود العلم بالمعطيات الأساسية التي يبني منها معرفة طبيعية، ويختلف بالتأكيد عن المعرفة العقلانية الأخلاقية برمتها، وعن المعرفة التصورية كلها، ويبقى مع ذلك معرفة، أي حقيقة ذات طابع تواصلي»[2]. هذه الرؤية تأخذ التجربة الفنية إلى أفق آخر يخرجها من ضيق الشكل إلى أفق الحقيقة.

ومما يدل على تجربة الحقيقة الفنية هو ذلك الأثر الذي تحدثه فينا، أو ما يبقى أثناء التجربة وبعدها، «هذه الخبرة لا يمكن أن تترك متلقيها من دون تغييره»[3]، وهنا نسأل أنفسنا هل رؤية الجمال فقط هي التي غيرت نظرتنا للعالم، أم هناك ما هو فوق الجمال؟ يمكننا أن نقول إن الحقيقة الفنية هي التي تمنح الفن جماله المختلف عن أشكال الجمال الأخرى.

3-4-1. أصل العمل الفني:

يبدأ هيدغر مقاربته للفن من سؤال الأصل، أي الشيء الذي يجعل الفن فنا، «والأصل يعني هنا من أين وبماذا يكون هذا الشيء، وما هو وكيف هو. هذا الذي يكون عليه الشيء وكيف هو، نسميه جوهره. أصل الشيء هو مرجع جوهره. والسؤال عن أصل العمل الفني سؤال عن مرجع جوهره»[4]. وهنا يثير هيدغر نقطة في غاية الأهمية تتعلق بسؤال الماهية ومصدرها، فالماهية عند هيدغر لا تتوقف على ما يكونه الشيء، وإنما يضيف لها عنصرا في غاية الأهمية هو الكيفية التي يكون عليها الشيء[5]، وهذا يعود إلى رؤية هيدغر في الأنطولوجيا الظاهراتية* وهرمينوطيقا الدزاين،

1- غادامر هانز جورج: الحقيقة والمنهج، ص29.

2- المرجع نفسه، ص165.

3- المرجع نفسه، ص168.

4-مارتن هيدغر: أصل العمل الفني، ص58.

5-ينظر: سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، 1992، ط1، ص88.

*-الظاهراتية أو الفينومينولوجيا: Phénoménologie أو الفلسفة الظاهراتية، أحد أهم تيارات فلسفة القرن العشرين، أسسها إدموند هوسرل، وتبعه في ذلك مدرسة كبيرة شملت شخصيات قوية، وقد بدأت في ألمانيا ثم انتشرت في أرجاء بلاد الغرب. الفينومينولوجيا في المقام الأول هي منهج ينحصر في وصف الظاهرة أي ما هو معطى

فحقيقة الموجود جوهرية في كيفية وجوده، وأصل العمل الفني هو ما يكون وكيف يكون، فالماهية لم تعد كيانا مغلقا ثابتا وإنما حالة متحركة خاضعة لظهوراتها الزمانية المختلفة، فهي وصفية وظرفية تتعلق بحال الشيء في لحظاته المختلفة.

ولذلك يرى هيدغر أن للأعمال الفنية هذا الطابع الشيئي، الذي يدفعه للتساؤل حول ماهية وجودها بدون هذا الطابع الشيئي، هل كان للعمل الفني أن يكون دون أن يكون شيئا؟ فحتى أولئك الذين يرجعون الفن إلى المتعة الجمالية لا يستطيعون تصور العمل الفني مجردا من شيئيته، ولذلك كان الحجر موجودا في العمل المعماري، كما أن اللون موجود في اللوحة، والصوت موجود في القصيدة، والطابع الشيئي لن يتزحزح عن العمل الفني، هذا الطابع الشيئي قاد هيدغر للقول: إن العمارة في الحجر، واللوحة في اللون، والقصيدة في الصوت، والموسيقى في اللحن[1]. فطبيعة العمل الفني الشيئية جوهرية بحيث يمكن اعتبار العمل الفني جزءا منها وليس العكس. أي الأصل في العمل الفني هو الشيء.

إذا كان الشيء جوهرا في العمل الفني فهل يمكننا أن نقول إن العمل الفني هو حجر ولون وصوت، من المؤكد أن هذا بعيد عن التصور الذي يقدمه هيدغر وهو يعبر صراحة أن في العمل الفني شيئا آخر يتجاوز الشيئي، وهذا الآخر في الفن هو ما يشكل جانبه الفني[2]، لأن الحجر والصوت واللون في الطبيعة لا تشكل عملا فنيا، فالفن يبدأ من الصنعة التي تبرز في الشيئي الآخر الذي هو جوهر الفن. إن هذا الآخر لا يغبط الشيئي حقه، فهيدغر يرى أن الفن رغم قيامه على الآخر غير الشيئي، والذي كان يسمى قديما التمثيل* والرمز، هذا الآخر لن يقوم بدون الشيء، حتى لكأن «الشيئي في العمل الفني شبيه بالأساس، الذي يبنى فيه الآخر والحقيقي. أليس هذا الشيئي في العمل هو ما يفعله الفنان في صناعته»[3]. لذلك كان على هيدغر أن يبدأ في بحث حقيقة العمل الفني في شيئية العمل

مباشرة. أما موضوعها فهو الماهية، أي المضمون العقلي المثالي للظواهر. الذي يدرك في إدراك مباشر، هو رؤية الماهيات. **ينظر: إ. م. بوشنسكي: الفلسفة المعاصرة في أوروبا. تر: عزت قرني، عالم المعرفة، الكويت، 1992، ط؟، ص178.**

1-ينظر: مارتن هيدغر: أصل العمل الفني، ص62.

2-مارتن هيدغر: "أصل الأثر الفني"، كتابات أساسية، ج1، ترجمة وتحرير: إسماعيل المصدق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة-مصر، ط1، 2003، ص69.

*-Allegorie: ترجمها أبو العيد دودو إلى المجاز، وترجمها اسماعيل المصدق إلى التمثيل. واخترنا هنا التمثيل لأنه أقرب إلى ما يريد هيدغر، وهو إعطاء صورة للشيء.

3-مارتن هيدغر: أصل العمل الفني، م. س، ص63.

من خلال تقديم تصور للشيء. ومن هنا فقط يمكن الحكم على أصل جوهر العمل الفني، هل هو الشيئ فيه أو الآخر الذي لم نكتشفه بعد؟

إن رؤية هيدغر الأصيلة للعمل الفني نراها من خلال وصفه للوحة "حذاء الفلاحة" الشهيرة لفان غوغ، هذا الحذاء في وجوده الأداتي والاستعمالي في الحقل ينسينا حقيقته، وكأن الوظيفة والمنفعة الأداتية في الأداة أثناء عملها، ووجودها في وسطها تنسينا وجودها وحقيقتها، رغم أن «وجود أداتية الأداة يقوم حقا في منفعتها، ولكن هذه المنفعة نفسها تكمن في امتلاء وجود الأداة الجوهري. ونحن نسمي ذلك الأمانة»[1]، فالحذاء هنا كعمل فني يفتح كون الفلاحة، فـ «هناك عناء خطوات العمل يحدق من الفتحة المعتمة في الحذاء الطيع المداس. لقد تراكمت في ثقل الحذاء الخشن المتقن الصنع صرامة العملية البطيئة عبر أخاديد الحقل الممتدة المتشابهة أبدا، الذي تقف عليه ريح عنيفة. فوق جلده يقع ري الأرض وشبعها، وتحت نعله تزحف عزلة الطريق الريفي عبر المساء الهابط، وفي الحذاء يتأرجح نداء الأرض المكتوم»[2]. وهذا ما لا يكشفه الحذاء في وضعية الاستعمال والاستخدام حيث يصبح شيئا اعتياديا ويفقد وجوده الأصيل، وهكذا يذبل كون الحذاء وحقيقته، ويصبح الاعتياد الممل كما لو كان النمط الخاص والوحيد لكون الأداة[3]، وينسينا وجودها الحقيقي في عالمها الذي كشفناه عن طريق اللوحة الفنية.

ما الذي يمكن استنتاجه من خلال هذا؟ إن الحقيقة الجلية هنا هي حقيقة الحذاء، أي حقيقة الأداة، ولكن هذه الحقيقة لم نكتشفها في مكان آخر غير اللوحة، أي في تجربة الفن، فمن خلال هذه اللوحة فقط، وليس من خلال زوج من الأحذية في رف دكان، ولا من خلال الحذاء في الحقل، ولا من خلال الاستخدام الفعلي للحذاء، كشفنا حقيقة الحذاء. فالحضور الكامل للأداة كان من خلال الفن، وبهذا سيصبح العمل الفني **أليثيا Alithea**، أي كشفا للحقيقة بالاصطلاح اليوناني. وعلى هذا التوصيف يرتفع صرح فلسفة الفن عند هيدغر، وينقلب معه كل الإرث الجمالي السابق ذو البنية الشيئية الميتافيزيقية التي تجعل من المقولات الفلسفية السابقة على العمل الفني غطاء يحجب حقيقته.

وعلى هذا سيصحح هيدغر المسار الذي اتخذته فلسفات الفن السابقة، بحيث لم يعد الفن مع هيدغر يشغل نفسه بالجميل، ولم تعد فلسفة الفن عنده هي فلسفة في الجمال، وبدل أن يطلق على الفنون من هذا النوع فنونا جميلة، فستصبح فنون الحقيقة، الحقيقة التي ظلت طويلا متصلة

1- المرجع السابق، ص85.

2- المرجع نفسه، ص84-85.

3- ينظر: مارتن هيدغر: "أصل الأثر الفني"، كتابات أساسية... (م س)، ص82-83.

بالمنطق والمعرفة العقلية، حقيقة المطابقة لا حقيقة الكشف. سيصبح الفن منافسا في أرض الحقيقة بعد أن كشف هيدغر جوهره الذي غيبته الجماليات ببحثها عن شيء خارج أصل الفن، هذا الجوهر المتمثل في: «وضع حقيقة الموجود –نفسها-في العمل الفني»[1].

إن تصحيح التصور السابق حول الحقيقة باعتبارها كشفا وليس مطابقة، سيخرج هيدغر من الرؤية التقليدية للفن التي انطلقت مع أفلاطون، ونحن نقصد هنا الفن باعتباره محاكاة للحقيقة، أو محاكاة مشوهة عنها. نموذج الحقيقة الأفلاطوني كان مخلصا لنسقه الفلسفي المبني على التطابق مع عالم المثل، و«على كل موجود أن يسعد من أجل أن يتساوى مع الأصل، ويتطابق مع النموذج ويتوافق معه»[2]. هيدغر يطرح تساؤلا حول ما توصّل إليه من كون الفن كشفا للحقيقة، يتساءل أين توجد الحقيقة؟ هل الحقيقة في مكان هناك في العقل أو في عالم المثل كما كان الشأن مع الفلسفة العقلية والمنطق؟ ويبقى دور الفن في تطابقه الجوهري مع الحقيقة، في مدى قربه أو بعده عنها؟ هل يعني أن لوحة فان خوخ هي مجرد نقل حرفي ونسخ لحذاء موجود هناك في الواقع؟ ونحن لا نقصد بالنقل الحرفي المطابقة الشكلية، فقد نجد أعمالا فنية تطابق موجودات طبيعية أو صناعية في الواقع، لكن هذه المطابقة لا تخرجها من دائرة الأعمال الفنية، وإنما نقصد نقل الواقع على أنه هو الحقيقة. نعود مع هيدغر لنتساءل إن كانت حقيقة الفن هو نقل صورة مطابقة عن الواقع؟ يقول هيدغر: «كلا، فالأمر ليس كذلك. الأمر إذن لا يتعلق في العمل الفني بإعادة التعبير عن الموجود المفرد الحاضر في كل مرة، وإنما يتعلق الأمر على العكس من ذلك بالتعبير عن الجوهر العام للأشياء»[3]، ولكن أين يوجد الجوهر العام للأشياء، حتى يكشفه العمل الفني، من المؤكد أن الجوهر العام للأشياء موجود في الأشياء ذاتها وفي أسلوبها في الوجود، إلا أن وجود الأشياء في الواقع يحجب عنا وجودها الحقيقي بسبب اعتيادنا عليها. وهنا يأتي الفن «ليزيح النقاب –على طريقته الخاصة-عن "حقيقة وجود الموضوع. ومعنى هذا أنه لابد لحقيقة الموجود (أو الموضوع) من أن تتجلى عبر العمل الفني. وإنما تقاس عظمة الأعمال الفنية بقدرة الفنان على الاختفاء وراء عمله، وكأنما هو مجرد مرحلة عابرة يجتازها العمل في سبيله إلى التفتح أو الانكشاف. وهذا هو السبب في أن العمل الفني الهائل إنما يبدو أمامنا بصورة الحقيقة المتكاملة المكتفية بذاتها»[4]، فالعمل الفني لا يظهر في مدى تطابقه أو ابتعاده عن الواقع، بل هو كشف لحقيقة الواقع المطموسة تحت ظلام الاعتياد الحالك.

1-هيدغر: المصدر السابق، ص88.

2- Heidegger. Introduction à la métaphysique. P. 189. عن: علي الحبيب الفريوي: هيدغر الفن والحقيقة أو الإنهاء الفينومينولوجي للميتافيزيقا، دار الفارابي، بيروت-لبنان، 2008، ط1، ص79.

3- هيدغر: أصل العمل الفني، م. س، ص89.

4- زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر ودار المرتضى، بغداد-العراق، ط؟، 1988، ص227.

3-4-2. هرمينوطيقا العمل الفني:**

إن حدوث الحقيقة في العمل الفني يكمن بحسب هيدغر في ذلك الصراع الدائم بين العالم والأرض، والجميل في هذا الصراع أنه ليس كأي صراع نعرفه، بحيث يلغي أحد الطرفين الآخر، بل في هذا الصراع تتجلى وتبرز الحقيقة الجوهرية لكل طرف، «التضاد بين العالم والأرض هو نزاع، إلا أننا سنحرّف ماهية النزاع تحريفا كبيرا جدا إذا خلطناها مع الشقاق والشجار وأخذناه بذلك باعتباره مجرد تشويش وتدمير، ولكن في النزاع الأساسي يرفع كل من المتنازعين الآخر إلى تأكيد ماهيته»[1]. فالعالم يبرز ماهيته ككشف، والأرض تبرز ماهيتها كتحجب، وبإبراز ماهية كل طرف، وفي ظل هذا النزاع الدائم تتجلى حقيقة العمل الفني.

والعالم عند هيدغر ليس هو «مجرد جمع للأشياء القائمة القابلة للعد أو غير القابلة للعد، المعروفة وغير المعروفة، كما أن العالم ليس أيضا مجرد إطار متخيل نضيفه إلى مجموع ما هو قائم. العالم يحدث [...]عندما تصدر القرارات الأساسية لتاريخنا، عندما نتبناها أو نتخلى عنها، عندما نسيء فهمها ونطلبها من جديد»[2]. ومعنى حدوث القرارات الأساسية لتاريخنا أن العالم يحدث ويظهر في الفلسفة والعلم والمؤسسات السياسية، وفي الفن كذلك، وبذلك يصبح العمل الفني إحدى التجليات الخاصة للعالم، وهذا هو معنى حدوث العالم في العمل الفني، فالعمل الفني يكشف عن عالم معيش تاريخي، فمكان عبادة مثل مسجد أو كنيسة أو معبد، يكشف عن ورع وتدين شعب من الشعوب في عصر من العصور[3]. ومن هنا يمكن أن نعتبر العالم هو الإرادة الواعية للموجود البشري، لذلك لا يمكن أن يكون للحجر عالم، كما لا يمكن أن يكون من هذا المنظور للنبات والحيوان عالم كذلك.

ومفهوم العالم في العمل الفني يجعل هيدغر يبتعد عن النظرة الغرضية والنفعية للعمل الفني، هذه النظرة التي كانت تحمل قضية المعنى الفني، وتمثلها مذاهب على رأسها المادية الجدلية. إن نظرة هذا الاتجاه للفن مختلفة كل الاختلاف عن دعوى الحقيقة الفنية التي يتبناها هيدغر، لأن

-الهرمينوطيقا Herméneutiques: مأخوذة من الفعل اليونان Herméneuein ويعني يفسر، والاسم Herméneia ويعني تفسير. ورغم أن مفهوم الهرمينوطيقا قد اتسع في القرن الثامن عشر والقرن العشرين ليشمل مناهج فهم النصوص الدينية والدنيوية على حد سواء، فإن اللفظة قد بقيت توحي بمعنى التفسير الذي يضطلع بكشف شيء ما خبيء ومستور وسرّيٍّ، شيء مضمر باطن في قلب النص يندّ عن الفهم العادي والقراءة المعهودة. فالهرمينوطيقا هي ذلك المجال المعنيُّ بفك رموز الأقوال التي تنتمي إلى أزمنة وأمكنة ولغات أخرى، دون أن يفرض عليها المرء مقولاته هو، أو تصنيفاته الذهنية. **(مصطفى عادل: فهم الفهم، ص24-32.)

1- مارتن هيدغر: "أصل الأثر الفني"، كتابات أساسية، ص98.

2-هيدغر: المرجع نفسه، ص95.

3- ينظر: سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، (م س)، ص101.

المعنى أو الحقيقة التي يكشفها العمل الفني عند هيدغر هي العالم الأصيل الذي لا يمكن كشفه إلا من خلال العمل الفني، أما المعنى عند المادية الجدلية مثلا هو معنى سابق عن العمل الفني، وهو ليس سوى الإيديولوجيا المذهبية، وهنا يتحول الفن إلى وسيلة دعائية تحمل غرضا وهدفا ولا تحمل حقيقة، نقصد الحقيقة الأصيلة في العمل الفني، وإلا فهي تحمل حقيقة المذهب التي يمكن التعبير عنها بأي شكل من الأشكال غير الفنية، وبهذا نقول مع الدكتور عبد الغفار مكاوي: إن للعمل الفني «معنى ولكن ليس له غرض، سواء كان هذا الغرض علميا أم اقتصاديا أو إصلاحيا، إنه لا يقصد شيئا بل يدل ويشير، وفي هذا التجلي والظهور لحقيقته تكمن وحدته وتفرده، وكلما توحد العمل الفني في انفتاحه على الوجود، بدا كأنه يبتعد عنا، لأنه يبتعد عما ألفناه وتعودنا عليه»[1]، وهذا عكس المفهوم الغرضي للمعنى الفني عند الاتجاه النفعي في الفن، حيث يكون الفن عندهم جميلا وحقيقيا كلما اقتربت حقيقته من الجمهور وما يعرفه الشعب، لأن الفن هنا هو أسلوب دعائي يوصل رسالة المذهب.

أما بالنسبة للأرض فهي الحامل للعمل الفني، «مثل الحجر أو الخشب أو المعدن أو اللون أو اللغة أو النغمة. هذه العناصر هي ما نسميه بمادة العمل، the Work material، وهي بمثابة الجانب الشيئي فيه»[2]. هذه المادة هي ما تجعل العالم قابلا للحضور، وفي الوقت نفسه تكشف جوهر الأرض، التي تمثل الجزء الثاني من حقيقة العمل الفني أو كليته، لكن علينا أن ننتبه هنا إلى شيء أساسي، المادة هنا التي تكشف جوهر الأرض تختلف كلية عن مادة الأداة، إن المادة في الأداة خاضعة لنفعية الأداة وأداتيتها، وتكون المادة في أقصى كمالها عندما تتلاشى في الأداة، وكأن المادة تختفي لتظهر الأداة. فهل هذا ما يحدث بالنسبة لمادة العمل الفني؟ يقول هيدغر: «فالحجر يستعمل في إنتاج الأداة، البلطة مثلا، ويستهلك. يختفي في الخدمة. وتكون المادة أحسن وأنسب كلما ذابت في وجود الأداة من غير مقاومة. ولكن تمثال المعبد لا يترك المادة تختفي وهو يقيم عالما، وإنما يظهرها قبل كل شيء في منفتح عالم العمل الفني، الصخر يتمكن من الحمل والسكون، ولا يصبح صخرا إلا على هذا النحو»[3]، ولهذا كانت المادة في العمل الفني جزءا أساسيا من هويته، تكشف العالم في انفتاحه، ويكشفها العالم في خفائها. «فتتمكن المعادن من البريق واللمعان، والأولوان من الإضاءة، والصوت من الرنين، والكلمة من القول. كل هذا يظهر عندما يعود العمل الفني إلى كتلة الحجر وثقله، وتعود المتانة والليونة إلى الخشب، والصلابة والبريق إلى المعدن الخام، والوميض والعتمة إلى اللون، والنغمة إلى الصوت

1- عبد الغفار مكاوي: مدرسة الحكمة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة-مصر، 1977، ط؟، ص286.

2- سعيد توفيق: الخبرة الجمالية ...م س، ص101.

3-هيدغر: أصل العمل الفني، م. س، ص103-104.

وقوة التسمية إلى الكلمة»[1]. وهذا عكس طبيعة المادة في الأداة، فهنا المادة لا تختفي لحساب شيء آخر، بل تبرز وتظهر في أعلى درجات وجودها، كيفما كان هذا الوجود، حتى ولو كان "الخفاء" نفسه، لأن "الخفاء" هو أسلوب في الوجود مثل "الظهور". إن العنصر المادي/الأرض، يجلب العالم للحضور، والعكس كذلك، فالعالم يكشف كينونة الأرض في العمل الفني، باعتبارها تحجبا ذاتيا.

حدوث الحقيقة الفنية حسب هيدغر ينتج عن صراع الأرض والعالم في العمل الفني، ويمكن من خلال هذا الصراع أن نكتشف طبيعة الشعر الغامضة، إن النص غير الشعري يكون عادة واضحا، ولا يحتاج إلى كبير عناء لتأويله وفهمه، وغالبا ما يتوافق الناس حول فهمه، لكن طبيعة الشعر التي تنتمي في جزء منها إلى الأرض، تحاول حجب العالم لتجعل الشعر غامضا، لأن الكلمة في الشعر مثل كتلة الحجر في النحت، ومثل اللون في فن التصوير، تأبى أن تسلم نفسها طيعة في سبيل شيء آخر، بل دوما تعاند الشاعر لتثبت حضورها وكينونتها الخاصة، كينونتها التي يشكل معناها جزئا منها فقط، فالصوت والنبر والشكل والموسيقى والمعنى كل هذه العناصر تدخل في البنية الخام للكلمة، أو ما يسميه هيدغر الأرض. وفي بحثها عن التجلي المطلق، أو حقيقة وجودها تحجب عنا الكلمة الشعرية العالم الذي يريد أن يكشفه الشعر كفن للقول، لأن القصيدة تجلب عالما لتكشفه، لكن عنصر كينونة الأرض في الكلمة يقاوم حالة الكشف التي يجلبها العالم، وفي هذا الصراع بين العالم والأرض يكون الشعر.

إذا كانت حقيقة العمل الفني عند هيدغر تقوم في ظل هذا الصراع بين العالم والأرض، فأين تكمن إشكالية الجمالية وسؤال المعنى من خلال هذا؟ وهل يمكننا أن نستنتج بسطحية أن هيدغر ألغى الجانب الجمالي في العمل الفني واهتم بالحقيقة، أي بالمعنى فقط؟ من المؤكد أن الأمر خلاف ذلك، حيث يمكننا أن نجد عند هيدغر الجانبان كلاهما متجليين في العمل الفني. إن المتأمل في مفهوم الأرض عند هيدغر يجده ينسحب على الجانب الجمالي الشكلي للعمل الفني، فالأرض مصطلح يشير إلى مفهوم الانغلاق والحجب، يشير إلى البنية المادية التي لا تحيل إلا على وجودها الممتلئ بذاتها كمادة تدعونا للتأمل دون البحث عن تفسير أو معنى خفي يقع خلفها، فالكلمة في القصيدة تدعونا للاستمتاع بوجودها الجميل، بتفتحها وإزهارها كبنية مغلقة لا تحيل إلا على وجودها المادي المتمثل في الصوت والشكل الصرفي والإيقاع والموسيقى وحتى معناها المعجمي. كل هذا يدخل في الجانب الجمالي المادي للكلمة، ثم يأتي بعدها الجانب الآخر، والذي نسميه هنا "سؤال المعنى"، ويسميه هيدغر "عالم" العمل الفني. ويشير هيدغر للعالم باعتباره الانفتاح، باعتباره كشف المنغلق، أو جلب الموجود إلى ساحة الانفتاح في العمل الفني، وهذا هو ما يفعله العمل الفني العظيم كيفما كان،

1- هيدغر: المرجع السابق، ص104.

فالقصيدة هنا تفتح عالما، والكلمة هنا تدخل في سياق عالم العمل الفني دون أن تفقد هويتها الأرضية/المادية، ولكن لتكون ضمن البنية الكلية لانفتاح عالم العمل الفني، ونكون نحن بإزاء انفتاح المعنى في العمل الفني. والأمر نفسه يصدق على بقية الفنون، فالجانب الجمالي دوما سيمثل الأرض في انغلاقها الذاتي، ويمثل المعنى انكشاف العالم وانفتاحه. وهذا يأخذنا إلى استنتاج هيدغر الجميل حول هذه الإشكالية الجوهرية المتعلقة بالجميل والحقيقي في الفن، فيقول: «إن ما يظهره العمل الفني هو الجميل فيه، والجمال هو أسلوب وجود الحقيقة أو كينونتها»[1]. وبهذا سيكون العمل الفني شكلا من أشكال وجود الحقيقة وظهورها، وهنا يخالف هيدغر النظريات الجمالية السابقة التي حصرت الفن في الجمال الخالص الذي يقف في مقابل الحقيقة الخالصة ممثلة في الفلسفة والعلم، أو الدين. كما يلغي الإجابات التقليدية التي أرجعت الفن إلى عبقرية الفنان والإلهام، فهو يطلب منا أن نفكر في الفن بوصفه أصلا يعلن ويحفظ الحقيقة الماهوية لحقبة تاريخية[2]، محفوظة في الجزء الأرضي من العمل.

1-صفاء عبد السلام علي جعفر: هيرمينوطيقا (تفسير) الأصل في العمل الفني، منشأة المعارف، الإسكندرية-مصر، ط1، 2000. ص86.

2-ينظر: محمد كرد: الشعر والوجود عند هيدغر، رسالة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الفلسفة، جامعة وهران، 2012/2011، ص140.

الفصل الأول:

إشكالية الجمالي والحقيقي في الشعر

1- الجمالية الشّعرية:

1-1. حدود الجمالية في الشّعرية العربية القديمة.

1-2. الجمالية في الشّعرية العربية الحديثة.

1-3. الجمالية والمناهج النقدية المعاصرة.

2- سؤال المعنى الشّعري:

2-1. المعنى في الشّعرية العربية القديمة.

2-2. المعنى في الشّعرية العربية الحديثة.

2-3. المعنى الشّعري عند هيدغر

1- الجمالية الشّعرية:

1-1. حدود الجمالية في الشّعرية العربية القديمة:

1-1-1. عمود الشّعر معيارا للجمالية في الشّعر العربي:

في حديثنا عن الجمالية العربية، والبحث عن الشروط التي استقاها النقد العربي القديم من شعر تلك المرحلة نجد أنفسنا أمام معيار كامل متكامل أقام عليه هذا الشّعر صرحه الجمالي، إننا نقصد بذلك "عمود الشّعر"، ولعل الحديث عن هذا المصطلح باعتباره القواعد الفنية الواجب مراعاتها في أي كلام للخروج به من النثرية إلى الشّعرية، كان أساسه الصراع الواقع بين القديم والجديد والذي كان يمثل طرفيه شاعران عظيمان؛ البحتري وأبو تمام، إذ كان يمثل الأول تيار القديم ويمثل الثاني تيار الشّعر المحدث. في تلك المقارنة التي بدأت مع الموازنة للآمدي ثم الوساطة للجرجاني وأخير عند المرزوقي في مقدمة شرح ديوان الحماسة برز عمود الشّعر كأساس جمالي ومعيار فني تقوم عليه بنية الشّعر العربي.

وإذا بحثنا عن مفهوم لعمود الشّعر فإننا لا نجد في كتب الأولين مفهوما بالمعنى التصوري للمفهوم، وإنما نجدهم يعرّفونه بالعناصر المكونة له، ولذلك سنحاول أن نأخذ مفهوما تصوريا من بعض المعاجم المتأخرة، فمعجم النقد العربي القديم يرى أن عمود الشّعر هو: «هو طريقة العرب في نظم الشّعر لا ما أحدثه المولدون والمتأخرون»[1]، أي هو القواعد التي اتفق العرب على القول وفقها، وهو ما تجمعه عبارة طريقة العرب، لأن الثقافة العربية كما تأسست في عصر التدوين تأسست وفق نظرة سلفية تأخذ النص ثم تستنبط منه القاعدة، فكانت أشعار العرب كما وردت عن طريق الرواية الشفهية تدون كمعيار فني، وليس لأحد سلطة القول فيها إلا سلطة الاستنباط، وعلى الشّاعر المجد أن يلتزم بما التزم به الأولون. على أن هناك من النقاد المتقدمين من رفض هذا الطرح وحاول أن يكون تفضيله للشعر واختياره مبنيا على معرفة موضوعية بجيد الشّعر من رديئه، فها هو ابن قتيبة ينتقد التعصب للقديم فيقول: «فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشّعر السخيف لتقديم قائله، ويضعه في متخيره، ويرذل الشّعر الرصين، ولا يعيب عنده إلا أنه قيل في زمانه، أو أنه رأى قائله»[2]، هذا ويبقى قول ابن قتيبة الموضوعي يمثل رأي أقلية ممن انتصروا للجودة الموضوعية على حساب الأقدمية التاريخية، وسنرى كيف تجاهل النقاد بعد ابن قتيبة رأيه الموضوعي، وراحوا ينتصرون

1-أحمد مطلوب: معجم النقد العربي القديم، ج2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد-العراق، 1989، ط1 ص133.

2-ابن قتيبة: الشّعر والشّعراء، ج1، دار المعارف، القاهرة-مصر، 1982، ط؟، ص62-63.

للقديم على حساب المحدث، حتى وإن بدى نقدهم مستندا إلى معايير فهي معايير مستنبطة من شعر الأولين، تغلق العملية الإبداعية على أفق معين وترفض كل خروج عنه.

وللتأكيد على قولنا نأخذ رأي الآمدي في هذه القضية، نأخذه باعتباره أول من طرح قضية عمود الشّعر، لنعرف مدى صلة العمود بالمعيار الذي استنبطناه سابقا من مفهوم العمود، والمتمثل في "طريقة العرب"، فالآمدي عندما يفضل البحتري على أبي تمام فهو يفضله لأنه: «أعرابي الشّعر، مطبوع، وعلى مذهب الأوائل وما فارق عمود الشّعر المعروف»[3]. وحين يحط من شعر أبي تمام، يحط منه لأن: «شعره لا يشبه أشعار الأولين ولا على طريقتهم، لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة»[4]، المخالفة لطريقة العرب في النظم. وقد قيل: إن أول من أفسد الشّعر هو مسلم بن الوليد، ثم تبعه أبو تمام، واستحسن مذهبه، وأحب أن يجعل كل بيت من شعره غير خال من بعض هذه الأوصاف، يعني البديع، فسلك طريقا وعرا، واستكره الألفاظ والمعاني، ففسد شعره، وذهبت طلاوته، ونشف ماؤه[5]. وهذا ما يجعل مسار أبي تمام الجمالي مسارا مخالفا لعمود الشّعري العربي الذي كان يمثل البنية الجمالية في الذهنية العربية قبل أن يتم تقنينه في قواعد مكتوبة واضحة مع الآمدي. وهذا خلاف الاعتقاد الذي كان يرى في عمود الشّعر مجرد جملة من المعايير وضعها الآمدي لينتصر للبحتري على أبي تمام*. لأن عمود الشّعر بنية جمالية مؤسسة على المدونة الشّعرية العربية، وما وضعه الآمدي لم يخترعه، وإنما سبقه إليه جمهرة من العلماء والرواة والمشتغلين في ميدان الشّعر. ويبقى للآمدي فضل السبق في نحت المصطلح للمفهوم سابق.

الآمدي رأى أن الكلام لا يكون شعرا عند أهل العلم إلا «بحسن التأتي وقرب المأخذ واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له، وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف»[6]. والعجيب هنا أن الآمدي يرى أن هذا المعيار يصلح للخطيب كما يصلح للشاعر، فيقول: «وهذا أصل يحتاج إليه الشّاعر والخطيب صاحب النثر، لأن الشّعر أجوده أبلغه،

3-الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تح: السيد أحمد سقر، دار المعارف، القاهرة-مصر، 1992، ط4، ص4.

4- الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ص4-5.

5- ينظر: المرجع نفسه، ص17-18.

*-يقول إحسان عباس: «وليس من شك في أن الآمدي كان يؤثر طريقة البحتري ويميل إليها، ومن أجل ذلك جعلها عمود الشّعر ونسبها إلى الأوائل وصرح بأنه من هذا الفريق». ينظر: إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشّعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري)، دار الثقافة، بيروت-لبنان، 1983، ط4، ص162.

6- الآمدي: المرجع السابق، ص423.

والبلاغة إنما هي إصابة المعنى وإدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة مستعملة سليمة من التكلف»[7]، وهذا يعكس الطبيعة الخطابية للشعرية العربية التقليدية، الطبيعة الخطابية التي أصبحت عيبا في الجمالية العربية الحديثة، كانت معيارا أساسيا في عمود الشّعر وجب التقيد بها. وأكثر من ذلك عجبا هو ما يستشهد به الآمدي من شعر البحتري، ويبدو أنه يخالف ما قرره من طبيعة خطابية للشعر. يقول البحتري:

والشّعر لمح تكفي إشارته وليس بالهذر طولت خطبه[8].

فالآمدي يرى أن معايير عمود الشّعر تنسحب على الخطابة كذلك، لأن كلّا منهما يحاول الإقناع وإيصال المعنى بألفاظ سهلة، ويستدل ببيت للبحتري، يناقض هذا المفهوم ويبين أن الشّعر والخطابة لا يمكن أن يستندا إلى نفس المعايير، فالشّعر يستعمل ظلال الكلمات ويحوم حولها بالإشارة فقط، عكس الخطبة التي تحتاج الإطناب والإيضاح والمباشرة.

ومثل هذا المفهوم قدمه القاضي الجرجاني في الوساطة، لكن ما طرحه الناقدان كان عبارة عن إشارات وملاحظات عامة حتى جاء المرزوقي وجمع أشتاته ولملم قواعده وقدَّه في بناء محكم منظم متكامل[9]. حتى يتسنى للشَّاعر أن يكتب ويتسنى للناقد أن يقرأ. ويمكن اعتبار عمود الشّعر أفقا جماليا يستقبل به القارئ العربي النص القديم من جهة، كما يمكن اعتباره بنية الجمالية العربية التي وجب على الشّاعر التقيد بها في ذلك الوقت. وهذا ما قاله المرزوقي صراحة في شرح ديوان الحماسة حين رأى أن «الواجب [على الشّاعر والناقد] أن يتبين ما هو عمود الشّعر المعروف عند العرب، ليتميز تليد الصنعة من الطريف وقديم نظام القريض من الحديث، ولتعرف مواطئ أقدام المختارين فيما اختاروه ومراسم إقدام المزيفين على ما قد زيفوه، ويعلم أيضا فرق ما بين المصنوع والمطبوع وفضيلة الأتيّ السَّمح على الأبيّ الصعب»[10]، والعرب في شعرها كانت تحاول «شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف [...] والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النَّظم والتئامها على تخيُّرٍ من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدّة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشّعر»[11]، وعمود الشّعر يلخص قيم

7- المرجع السابق، ص424.

8-ينظر: الآمدي: المرجع السابق، ص424.

9- منصور عبد الوهاب: "عمود الشّعر في النقد العربي القديم"، مجلة النص، أبريل، 2015، ص258.

10- المرزوقي: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تحقيق: غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 2003، ط1، ص10.

11- المرزوقي: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، ص نفسها.

الجمالية العربية التي سار على دربها الشّعر العربي القديم من معلقاته إلى أبي تمام الذي حاول التجديد في الشّعر العربي والخروج قليلا عن القواعد الجمالية الصارمة، وقد اعتبر خروجه عن هذه القواعد مثل المروق والزندقة الأدبية.

ومن هنا يمكن ان نستخلص عناصر عمود الشّعر كلها، بداية بما وضعه الآمدي ثم الجرجاني، وختاما بالمرزوقي، وهي:

1- شرف المعنى وصحته.
2- جزالة اللفظ واستقامته.
3- الإصابة في الوصف.
4- المقاربة في التشبيه.
5- التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن.
6- مناسبة المستعار منه للمستعار له.
7- مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية.

فهذه السبعة هي عناصر عمود الشّعر، وقد أخذ المرزوقي العناصر الأربعة الأولى عن الآمدي والجرجاني، ثم أضاف لها العناصر الأخرى مما استخلصه من نقد قدامة بن جعفر، وقد كانت صياغته لهذه العناصر خلاصة ما توصل إليه النقد في القرن الرابع الهجري[12]، وهذا الذي بقي عليه العمود إلى يومنا كأساس نظري للشعر العربي في تلك المرحلة وما لحقها من مراحل شعرية أخرى، لأن العمود بقي محافظا على سلطته رغم كل محاولات التجديد التي مسته.

وقد وضع المرزوقي لكل عنصر من هذه العناصر معيارا للإصابة فيه، وهذه المعايير هي[13]:

1- عيار المعنى أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب.
2- عيار اللفظ الطبع والرواية والاستعمال.
3- عيار الإصابة في الوصف الذكاء وحسن التمييز.
4- عيار المقاربة في التشبيه، الفطنة وحسن التقدير.
5- عيار التحام أجزاء النظم، الطبع واللسان.
6- عيار الاستعارة، الذهن والفطنة.
7- عيار مشاكلة اللفظ للمعنى، طول الدربة ودوام المدارسة.

12-ينظر: إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي، م. س، ص405.

13-ينظر: المرزوقي: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، م. س، ص10-12.

ويبقى الميزان الشّعري خاضعا لهذه المعايير، على أنه ليس للشاعر أن يجمعها كلها أو يخرج عن جملتها، فالمرزوقي يرى أن الذي «لزمها بحقها وبنى شعره عليها، فهو عندهم المفلق* المعظم. والمحسن المقدم. ومن لم يجمعها كلها فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان، وهذا إجماع مأخوذ به ومتبع نهجه حتى الآن»[14]، ولذلك فأبو تمام والمتنبي ومسلم بن الوليد وأبو نواس كلهم كان لهم نصيب من العمود، رغم خروجهم عنه في بعض الأبيات أو القصائد، وتبقى درجة الإحسان والتقدم أو الإساءة والتخلف حسب المرزوقي بقدر الالتزام بعناصر العمود ومعاييره أو الابتعاد عنها.

ولذلك يرى إحسان عباس، أن نظرية عمود الشّعر، رحبة واسعة، ولا يخرج عن نطاقها شاعر عربي، وإنما تخرج قصيدة لشاعر، أو أبيات من قصيدة، وقد أساء الناس فهم هذه النظرية وحملوها من السيئات الشيء الكثير، ولكنها أساس كلاسيكي رصين، والثورة عليها لا تكون إلا على أساس رفض الشّعر العربي جملة[15]! ونحن نتحفظ على هذا الحكم الأخير الذي يعتبر أن الثورة على العمود هي رفض للشعر العربي جملة، إلا أن يكون القصد هو أن كل تجديد لا يمكن أن يخرج عن العمود بل هو داخل في جزئية من جزئياته. وحتى هذا التخريج تفنده الصدمات والهزات التي تلقاها عمود الشّعر بداية من أبي تمام إلى الشّعر العربي الحديث الذي اختلف كلية وخرج خروجا مارقا عن نظرية العمود ليصل إلى قصيدة النثر.

لهذا نقول في الأخير إن عمود الشّعر يمثل المعايير الفنية للجمالية العربية المستقاة من الشّعر العربي القديم إلى نهاية القرن الرابع هجري، المعايير التي تصف شعرية تلك المرحلة التاريخية، وربما المراحل اللاحقة، وتبقى نظرية العمود من أهم ما استطاع النقد الأدبي استخلاصه وتقنينه كبنية كلية مستنبطة من القصيدة العربية، رغم هذا لا يمكن لأحد أن يحجر الشّعر العربي في حدود جمالية تاريخية معينة، ويوقف نهر تطوره. وهذا ما تسنده الوقائع والتراث الشّعري بداية من الشّعر العباسي مرورا بالشّعر الأندلسي، ثم الحديث والمعاصر. ولهذا فسيبقى عمود الشّعر تاريخا لمرحلة زمنية كان هو عنوانها، وسيبقى العمود حاضرا في الشّعر العربي، لكن ليس كأسس ومعيار وحيد يعتبر أي خروج عنه رفضا للشعر العربي جملة، وسنقول مثلما قال أدونيس عن الأوزان الخليلية، إن الأصل في اللغة العربية هو أنها لغة موسيقية لها إيقاعها، ولكن أوزان الخليل ليست هي الأصل بل هي الممارسة

*- وردت [المغلف] في النسخة التي بين أيدينا من شرح ديوان الحماسة.

14- المرزوقي: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، ص12.

15-ينظر: إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي، م. س، ص409.

الأولية لهذا الأصل[16]، وهناك طرق وأوزان موسيقية أخرى. ومن الخطأ التوحيد بين الأصل والممارسة الأولى له. وهذا للأسف ما يقع فيه كثير من المشتغلين على الشّعر والأدب أو التراث بشكل عام، حيث يجعلون بعض الممارسات التاريخية معايير متعالية وملزمة لكل المراحل التاريخية اللاحقة، وهذا هو أساس كل الخلافات والصراعات بين التقليد والتحديث.

1-1-1. جمالية الغرض:

إن الجمالية العربية تأسست على جملة من المعايير التي بموجبها يميز العارفون الكلام، فيدخلون صنوفا منه في أشعار العرب ويخرجون صنوفا أخرى من أشعارها، حتى ولو بدت لغير العارف أنها من الشّعر، ولم يكن ذلك اعتباطا بل كان يستند إلى مجموعة من المعايير يجمعها –كما قلنا سابقا- "طريقة العرب" فقد كان هذا المعيار بمثابة الأساس الذي يستند إليه الناقد في حكمه والشّاعر في قوله، ولذلك نجد شاعرا مثل ذي الرمة يخرجه الأصمعي من طبقة الفحول وينتقص شعره لأنه لا يشبه شعر العرب، ويستثنى من شعره واحدة يعترف بها الأصمعي لأنها تشبه شعر العرب[17].

وضابط الشّبه من عدمه في هذا الباب كان يَمس النّاحية الغرضية للشعر العربي، لأن نقاد الشّعر العربي القديم كانوا يرون «أن الشّعر وضع على أربعة أركان: مدح رافع، أو هجاء واضع أو تشبيه مصيب أو فخر سامق، وهذا كله مجموع في جرير والفرزدق والأخطل وأما ذو الرمة فما أحسن قط أن يمدح ولا أحسن أن يهجو ولا أحسن أن يفخر، يقع هذا كله دونا، وإنما يحسن التشبيه، فهو ربع شاعر»[18]. إذن هكذا يظهر جليا أن معرفة النظم وفق الأغراض الشّعرية، خاصة المدح والهجاء باعتبارهما الغرضين الأصليين اللذين يندرج تحتهما ما تبقى من أغراض، أقول إن معرفة النظم وفق هذين الغرضين كان ميزانا يوزن تحته الكلام، ومنه يمكن أن نعتبره شعرا عربيا أو لا.

وقيل إن ذي الرمة سأل الفرزدق، فقال: «مالي لا ألحق بكم معاشر الفحول؟ فقال له: لتجافيك عن المدح والهجاء»[19]. لما لهما من أهمية اجتماعية وأخلاقية، لأنهما بمثابة السلاح الذي يُنتَصر به على الأعداء، والقوة الضاربة في الحروب الإعلامية التي تصاحب الحروب بالسلاح، فالهجاء

16-ينظر: أدونيس: سياسة الشّعر، دراسات في الشّعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت-لبنان، 1985، ط1، ص10.

17-ينظر: المرزباني، أبو عبيد الله محمد بن عمران: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق: محمد البيجاوي، دار النهضة، القاهرة-مصر، 1965، ط1، ص27.

18- المرزباني: الموشح، 273.

19- المرجع نفسه، ص274.

يورد المعايب ويصيب الفرد أو القبيلة الخصم بالسوء، والعكس بالنسبة للمدح فهو يظهر الفضائل ويبرزها، ولهذا كان الشّاعر الذي لا يحسن هذين الغرضين كالمحارب الذي لا يحمل سلاحا[20] رغم أنه يلبس ثوب المحارب.

وقد اهتم النقاد وعلى رأسهم الأصمعي بالغرض الشّعري لأنه كان طريقة القدماء، وهو الميزان الجمالي الذي ابتدأ منه الشّعر العربي، وهو الميزان الذي ينبغي أن ينتهي إليه كل شاعر، وقد كان يسمّيه الأصمعي بطريق الشّعر، ويقصد به «طريق شعر الفحول مثل امرئ القيس وزهير والنابغة، من [ذكر] صفات الدّيار والرحل والهجاء والمديح والتشبيب بالنساء وصفة الخمر والخيل والحروب والافتخار»[21]، وليس على الشّاعر عن أراد الفحولة أن يخرج عن هذه الطريق.

والغرض في لسان العرب يعني الهدف والحاجة والبغية[22]. والشّاعر دائما يقصد شيئا ما، وهذا القصد يحتمل معنيين: فقد يكون هدفه المتلقي، مثل مدح الخليفة أو الأمير، وهذا غرض خارجي الهدف منه إرضاء الشخص للحصول على منحة منه، وهذا ما عبّر عنه حازم القرطاجني بجهات الشّعر، وهي ما تتوجه الأقاويل الشّعرية لوصفه ومحاكاته مثل: الحبيب والمنزل. أمّا الوجه الثاني فيكون القصد فيه داخليا يتعلّق بالوجه الذي يريد الشّاعر أن تخرج به قصيدته، وهنا يكون الغرض وسيلة فنية تخدم القصيدة ولا تخدم خارجها، مثل وصف الناقة، فهي تمثل للشاعر واقعا تشكيليا وليس قصدا خارجيا[23]، وفي هذا المعنى يكون الغرض هو الشّعر نفسه وليس ما يقع خارجه، وكل ما يوظفه الشّاعر من أغراض تكون وسيلة لخدمة الشّعر وليس العكس.

ونظرا لأهمية الغرض في الشّعرية العربية فقد تنوعت الاصطلاحات التي اتخذتها الأغراض، فقد كان يسميها أصحاب الأعشى فنون الشّعر، ويقصدون بها المدح والهجاء والغزل والوصف، ويستعمل ابن سلام نفس الاصطلاح، وكذلك بالنّسبة لأبي هلال العسكري، إضافة إلى تسميته إياها بوجوه الشّعر وأصنافه، والأمر نفسه ينسحب على عبد القاهر الجرجاني[24]. كما استعملوا مصطلح الضروب، فقالوا: كان جرير يحسن ضروبا من الشّعر لا يحسنها الفرزدق، ومنهم من استعمل بيوت

20- أدونيس: الثابت والمتحول، ج2، دار العودة، بيروت-لبنان، 1979، ط2، ص39.

21- المرزباني: الموشح، ص85.

22-ابن منظور: لسان العرب، المجلد 5، ج36، تحقيق: عبد الله علي الكبير ومحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة-مصر، ص3242.

23-ينظر: رشيد يحياوي: الشّعرية العربية، الأنواع والأغراض، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء-المغرب، 1991، ط1، ص56-57.

24-ينظر: رشيد يحياوي: الشّعرية العربية، ص59.

الشّعر، وكذلك صنوف القول ويجعلها ابن رشيق أقساما للشعر[25]. وهذا كله راجع للأهمية الكبيرة التي كانت تعطى لنظرية الغرض الشّعري في بناء الجمالية العربية.

1-1-2. تحولات الشّعرية العربية وكسر عمود الشّعر:

تشكل مرحلة العصر العباسي مرحلة حاسمة في الجمالية العربية، حيث ظهر في هذه المرحلة مجموعة من الشّعراء أبوا أن يضلوا حبيسي التقليد الفني السابق، وجاهروا بدعوتهم المطالِبة بالخروج عن النسق الجمالي المتوارث من العصر الجاهلي. وقد جاء ذلك على شكل آراء نقدية في الشّعر تصاحبها ممارسات إبداعية. إن هذا التحول تمثل على المستوى الفني «في الخروج على عمود الشّعر العربي. وتمثل اجتماعيا، في رفض القيم السائدة أو على الأقل إعادة النظر فيها»[26]. وقد تبنى هذه الثورة الشّعرية مجموعة من الشّعراء على رأسهم أبو تمام وأبو نواس وبشار بن برد والمعري.

ويرجع سبب هذا التغيير الجمالي في الشّعرية العربية حسب أدونيس إلى تغيّر أهداف الشّعر ومقاصده، حيث لم يعد الشّعر للفائدة والمنفعة، بل أصبح عملا إبداعيا داخليا يجد فيه الشّاعر تعزيته وخلاصه، لأن المنفعة والمصلحة عندما تكونان هدفا للشعر تفرضان طريقة خاصة في التعبير، بحيث تكون واضحة سهلة ليفهمها العدد الأكبر، وهذا ما كان يعبَّر عنه في عمود الشّعر بقرب المأخذ، ومشاكلة اللفظ للمعنى ومناسبة المستعار للمستعار منه[27]. كل هذا لأن الغاية من الشّعر كانت البيان وتعتمد على الفهم والإفهام بأسهل الطرق وأوضحها. ولهذا كانت العملية الشّعرية تتضمن حضور الآخر وغياب الأنا، لكن في المرحلة الثانية تحولت الشّعرية العربية وصار الشّعر يقوم على حضور الأنا وغياب الآخر[28]. وأصبح الشّاعر يختار معانيه بنفسه ولا يلتزم بمعنى طرحه الجاهلي، أو اقترحه نقاد المرحلة اللاحقة.

ويرى أدونيس أن أول من سجل ملاحظاته حول تحول الجمالية العربية في هذه المرحلة هو "بشار بن برد" حين سئل يوما: «بم فقت أهل عصرك في حسن معاني الشّعر وتهذيب ألفاظه؟ فقال: لأني لم أقبل كلّ ما تورده عليّ قريحتي، ويناجيني به طبعي ويبعثه فكري. فنظرت إلى مغارس الفطن ومعادن الحقائق، ولطائف التشبيهات، فسرت إليها بفهم جيد، وغريزة قوية، فأحكمت سبرها، وانتقيت حرّها، وكشفت عن حقائقها، واحترزت من متكلفها، ولا والله ما ملك قيادي قط الإعجاب

25-ينظر: المرجع السابق، ص60.

26-أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت-لبنان، 1979، ط3، ص37.

27-ينظر: المرزوقي: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تحقيق: غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 2003، ط1، ص10.

28-أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص38-39.

بشيء مما آتي به»[29]. وهنا تظهر الصّنعة والعناية الدقيقة بالشّعر، حيث لم تعد المزية عند بشار للطبع والفطرة والموهبة لوحدهم، بل يرجع نبوغه الشّعري للروية والدقة في النظر للفكرة وطريقة التعبير عنها، كما أنه عرف جوهر الشّعر المتمثل في الارتحال دوما، فالشّاعر الحقيقي هو الذي يعيش حياته يطارد الكمال ويبحث عن قصيدته الغائبة التي لم يقلها بعد، وليس ذاك الذي خضع من بدايته للمعايير السابقة على العملية الإبداعية. وبهذا تصبح الجمالية مع بشار بن برد بحثا مستمرا عن آفاق واسعة وعوالم جديدة.

ويمكن استخلاص بعض الخصائص التي تميز الجمالية العربية بعد عمود الشّعر مما قاله بشار، يأتي في مقدمتها أن الشّعر صار فنا، حيث لم يعد هَمُّ الشّاعر هو التعبير فقط بل كيفية التعبير. فلم يعد "يقبل كل ما يناجيه به طبعه". كما أن الشّعر أصبح موقفا ينظر في الحقائق ويسائلها، ولم يعد نقلا حسيا للواقع مثلما كان الشأن في الشّعر الجاهلي وصولا إلى الأموي. والخاصية الأخيرة وهي التجاوز المستمر والتطلع إلى آفاق أكثر اتساعا وجدة[30]. بحيث لم يعد الشّاعر يعجب بما يأتيه، بل دوما في سعي دائب نحو التجديد.

إن لبشار دورا مهما في ريادة هذه المرحلة حيث اعتبره بعض النقاد قائد المحدثين، وأول المولدين، وقد اهتم النقاد بحداثته في جانب الشكل، حيث قيل إنه أغرب في التصوير، أي لم يلتزم بما كان في عمود الشّعر من ضرورة المقاربة في التشبيه، فكان يأتي بتشبيهات غير مألوفة وبعيدة، وهذا ما يدل على التجديد في الناحية الشكلية، لكن جل النقاد والرأي لأدونيس لم ينتبهوا للدور الأكثر أهمية الذي قام به بشار، حيث زعزع مفهوم الطريقة الشّعرية المتوارثة، وشكك في ثباتها. وقد عبر عن ذلك من الناحية الشكلية فكان مجددا على المستوى الجمالي الخارجي. ثم يأتي بعده أبو نواس ليعبر عن ثورته وخروجه عن نسق القصيدة الجاهلية، وذلك إذ أنكر على الشّاعر أن يتحدث في شعره بأشياء لم يرها ويتكلم عن بيئة ليست ببيئته. وقد عبر عن هذا الموقف شعرا:

تصف الطلول على السماع بها أفذو العيان كأنت في الفهم

وإذا وصفت الشيء متبعـــــا لم تخل من زلل ومن وهم[31]

29-الحصري: زهر الآداب، ج1، تح: علي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة-مصر، 1935، ط1، ص110.

30-ينظر: أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص42.

31-ينظر: المرجع نفسه، ص42-43.

يضاف إلى ما سبق موقف أبي تمام من الجمالية السابقة والتي كانت تضع نفسها كقانون مطلق يهيمن على الشّاعر، هذه الأصولية الشّعرية يكتمل التساؤل حولها بجواب أبي تمام على من سأله: "لماذا لا تقول ما يفهم؟" فيرد عليه أبو تمام: "لماذا لا تفهم ما يقال"؟[32] والسؤال الذي طرح على أبي تمام يعتبر سؤالا مشروعا في جمالية العمود، لأن الشّاعر وقتها كان ملتزما أن يستعمل اللفظ للمعنى الذي اعتاد الناس سماعه فيه، وكذلك عليه أن يتخير المعاني المناسبة. لكن مع أبي تمام سينطلق أفق آخر للجمالية العربية، يصبح الشّاعر فيه مولدا للمعنى، مبدعا من الناحية الشكلية، ومن ناحية المواقف والأسئلة التي يطرحها. وبهذا لم يعد الشّعر في هذه المرحلة يُلقى للمتعة الفنية، بل أصبح الشّعر ميدانا لطرح الأسئلة حول المسلمات المتوارثة، وأصبح بذلك خطابا مقلقا للذات المستسلمة للحقائق المتوارثة والجاهزة.

وكان من جملة ما يتفاخر به أنصار أبي تمام ويفاضلونه به على غيره من الشّعراء خاصة البحتري، ما أورده الآمدي في الموازنة، في كون «أبي تمام انفرد بمذهب اخترعه، وصار فيه أولا وإماما متبوعا، وشهر به حتى قيل: مذهب أبي تمام، وطريقة أبي تمام، وسلك الناس نهجه، واقتفوا أثره»[33]. وهذا يدل على الخط الجمالي الجديد الذي ابتدعه أبو تمام، فهو عند الأنصار مذهب وطريقة هو فيها إمام يستحق ما للإمامة من شرف وتقديم، وهو بالنسبة لخصومه مارقا خارجا عن الجمالية العربية، حتى قيل في شعره: «إن كان هذا شعرا فما قالته العرب باطل»[34]، لما في شعره من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة.

ونحن نعتقد أن الشّعر العربي كان قبل مسلم بن الوليد وأبي تمام يخضع لشروط آلية بعيدة عما يمنحه شكلا جماليا فريدا من حيث لغته، ونحن إذ نقول هذا نستحضر آراء النقاد الأوائل الذين رفضوا أن تكون لغة الشّعر كلها لغة مبنية على المحسنات البديعية والاستعارات والتشبيهات البعيدة، أي رفضوا أن تكون كلها لغة مجازية مغايرة للغة العادية في جملتها، حيث كان عمود الشّعر يؤكد على الوضوح والمباشرة، حتى قال ابن المعتز: «وإنما كان الشّاعر يقول من هذا الفن [البديع] البيت والبيتين في القصيدة، وربما قرئ من شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت واحد بديع،

32- المرجع نفسه، ص43.

33-الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، م س، ص13.

34-قال ابن الأعرابي لما سمع شعر أبي تمام: «إن كان هذا شعرا فما قالته العرب باطل». ينظر: **أبو عبد الله محمد المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشّعراء، تح: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 1995، ط1، ص343. وأيضا: الآمدي: الموازنة، (م س)، ص20.**

وكان يستحسن ذلك منهم إذا أتى نادرا، ويزداد حظوة بين الكلام المرسل»[1]. ومما كان يعاب على أبي تمام هو استعاراته البعيدة. ولهذا يمكن اعتباره أول من فهم جوهر القضية الشّعرية الكامن في بنيتها اللغوية المتجاوزة للغة العادية، بخلاف ما كان معتادا في الشّعرية العربية، والذي وُضع كقوانين في نظرية العمود من وضوح للمعنى، وقرب المستعار للمستعار منه. إلا أن الأمر مع أبي تمام تغير وبدأ الشّعر يبتعد عن تميّزه السابق عن النثر في كونه كلاما موزونا مقفى، ليصبح بنية لغوية تشكل مجاوزة للبنية اللغوية العادية.

وبهذا أصبح الشّعر في هذه المرحلة فنا يتطلع للتجديد والتجاوز، كما أصبح لكل شاعر طريقته التي تعبر عن حياته وتجربته، ولا يرث طرق السلف في التعبير. وعلى القارئ كذلك أن يستعد لخيبة توقعه دوما، وعليه أن يرقى لمستوى الشّاعر، وليس على الشّاعر أن ينزل للمستوى المتداول[2]، بل عليه أن يكون المجدد في صرح اللغة الجمالي باستمرار. وعلى هذا ستكون الجمالية رحلة مستمرة، أو بناء لا يعرف نقطة ينتهي إليها. وستصبح الجمالية رحلة نحو الجديد دوما.

ولأن أبا تمام كان مأخوذا بالتجديد ولا يتقيد بالقاعدة التي كانت عمود الشّعر في وقته فقد كان شعره يمثل ولادة نسق جمالي مغاير لنسق لا يعترف إلا بروح الشّعر الأولى الباحثة عن حقيقة الوجود وحقيقة الفن وصولا إلى قمم الجمال.

1-1-3. عصر الانحطاط والصنعة الجمالية:

بداية من القرن الحادي عشر ميلادي إلى نهاية القرن التاسع عشر، شهدت الشّعرية العربية مرحلة الصنعة الجمالية. فإذا كان العصر العباسي هو العصر الذي شهد ثورة شعرية على مستوى الشكل وعلى مستوى الرؤيا كذلك، فإن هذه الفترة من التاريخ العربي ظلت حبيسة التقليد على مستوى الرؤى والمعاني، بحيث لم تخرج القصيدة في موضوعها عن الحياة اليومية التي اعتادت أن تكون عليها في العصر العباسي. وفي المقابل انصب اهتمام الشّعراء وجهدهم على الجانب الشكلي، وتفننوا في تزويق وتزيين أشعارهم، وحاولوا التنويع في الأوزان والمزج بين بعضها، وقد وصل الأمر عند بعضهم لأن يمزج بين النثر والشّعر في متن واحد، فكانت قصيدة "الكتاب"* للقاضي الفاضل تبدأ نثرا في شطرها الأول وتنتهي بالوزن في شطرها الثاني.

1-الآمدي: المرجع السابق، ص18.

2- ينظر: أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص43.

*- يقول القاضي الفاضل في مطلعها:

وصل كتاب مولايَ بعدما أصات المنادي للصلاة، فأعتما.

ولعل أبرز سبب دفع بالشّعر العربي نحو الصنعة هي الحياة الحضرية، لأن هذه الظاهرة تسود حيث تنتشر البطالة واللهو، وشعر هذه المرحلة كان شعرا حضريا، كما أن الصنعة هي سمة تلك المرحلة التاريخية عامة، وليست سمة للشعر فقط. فهي تنشأ في ظروف تاريخية معينة، هي غالبا ظروف التوقف عن الإبداع في عصور الانحطاط[1]. في هذه المراحل التاريخية يتوقف الإنسان عن طرح الأسئلة الكبرى، ويتوقف عن معالجة القضايا المهمة، ويصبح الشّعر مجرد تزويق لفظي ورداء جمالي يتغير باستمرار وفق أشكال مختلفة لمعنى واحد أو معاني واحدة تتكرر باستمرار. وهذا لا يتعلق بالشّعر وحده بل يمسّ جميع الجوانب الثقافية، ويمكن أن ندلل على ذلك بما انتشر في هذه المرحلة التاريخية من كتب الشروح والحواشي، والمنظومات التعليمية في الفنون المختلفة. كل هذا يعكس واقعا منحطّا، هرم فكريا وثقافيا واستعصى عليه التجديد والإبداع فراح يعيد إخراج ما كان في لباس مختلف. فكان من ذلك شعر الصنعة.

انتقلت الحياة العربية من البداوة والعيش الحرّ القاسي في الصحراء إلى رقة القصور والجواري، وتغير لباس العربي من الصوف الخشن إلى الحرير الناعم، واستبدل البدوي حصير القش بفراش ناعم ووسادة من ريش، وهكذا «الحياة في المدن أصبحت زيّا، كذلك القصيدة لم يعد معناها هو الذي يهم الشّاعر أو السامع أو القارئ، بل صار زيّها هو ما يهمه، أي صار متعلقا بصنعتها وكيفية هذه الصنعة. وكما أن الحياة في المدن هي نقيض للحياة في البداوة، كذلك كان الشّعر المصنوع نقيضا للشعر المطبوع. في الصنعة إتقان وتأنق يصِلان أحيانا إلى درجة التصنع. وفي الطبع تفجّر وفيض يصلان أحيانا إلى درجة السهولة»[2]. وبهذا صارت الكلمة في «الشّعر المصنوع دمية أو حصاة مزوقة ملساء ترتّب مع غيرها في نسق كالعقد أو الحلية»[3]. وصارت الصنعة عنوان هذه المرحلة التاريخية التي انقلبت فيها الحياة لينقلب معها الشّعر.

ونحن لا يهمنا هنا أسباب الصنعة التاريخية، بل المهم هو الدور الذي لعبته في تطوير الجمالية في الشّعرية العربية، لأن الصنعة لعب شكلي، حيث ينصب جهد الشّاعر على الجانب الجمالي الظاهري للقصيدة، ومن هنا نلاحظ أن الشكل الشّعري تطور في هذه المرحلة. فسادت الأوزان الخفيفة المجزوءة، وأخذ الشّعراء يكتبون باللغة العامية أنواعا شعرية مثل الكان، والقوما، والزجل.

فلما استقر لديَّ تجلى الذي من جانب البدر أظلما.

ينظر: أدونيس: ديوان الشّعر العربي، مج3، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق-سوريا، 1996، ط؟، ص148.

1- ينظر: أدونيس: مقدمة للشعر العربي، م س، ص69-70.

2- أدونيس: المرجع السابق، ص71.

3- المرجع نفسه، ص نفسها.

واستخدمت إيقاعات مختلفة تجمع بين أوزان مختلفة في القصيدة الواحدة، كما نشأت أشكال بنائية جديدة: المخمّسات، والمسمّطات[1]. وهذا عندما ننظر إليه من الناحية الجمالية نعتبره تطورا مهما، لا يمكن قياسه إلا بالثورة التي حصلت مع الشّعر الحديث والمعاصر فيما يعرف بالشّعر الحر وقصيدة النثر. ولهذا تعتبر هذه المرحلة على ما فيها من توقف إبداعي على المستوى الفكري، تعتبر مرحلة ثورية على المستوى الجمالي والشكلي للقصيدة العربية.

ويوضح ابن رشيق في العمدة أفضلية الصنعة على الطبع "أحيانا" فيقول: «ولسنا ندفع أن البيت إذا وقع مطبوعا في غاية الجودة، ثم وقع في معناه بيت مصنوع في نهاية الحسن لم تؤثر فيه الكلفة، ولا ظهر عليه التعمل، كان المصنوع أفضلهما»[2]. وهذا يدل على أن الصنعة ليست دوما عيبا في الشّعر، وإنما العيب يكمن في التكلف والتعمل حتى تصبح الصنعة تصنّعا. وإلا فإن الشّعر في جوهره صناعة، وهو فن صناعة الكلام.

ويشرح المرزوقي مفهومه للصنعة فيقول: «ومتى جعل زمام الاختيار بيد التعمل والتكلف، عاد الطبع مستخدَما متمَلَّكا، وأقبلت الأفكار تستحمله أثقالها، وتردده في قبول ما يؤديه إليها، مطالبة له بالإغراب في الصنعة، وتجاوز المألوف في البدعة، فجاء مؤداه وأثر التكلف يلوح على صفحاته، وذلك هو المصنوع»[3]. وهنا يمثل المرزوقي الاتجاه المضاد للصنعة المنتصر للطبع، حيث لا يفرق بين الصنعة والتكلف والتعمل ويجعل منها دوالا مختلفة لمدلول واحد. وهذا الذي كان يعيبه المرزوقي في شعر أبي تمام، باعتبار هذا الأخير مفرطا في صناعة شعره وتنقيحه حتى خرج عن عمود الشّعر.

ويحمل أبو إسحاق الحصري رأيا معتدلا في القضية ويرى أن: «المصنوع مثقف الكعوب، معتدل الأنبوب، يطّرد ماء البديع على جنباته، ويجول رونق الحسن في صفحاته، كما يجول السحر في الطرف الكحيل والأثر في السيف الصقيل، وحمل الصانع شعره على الإكراه في التعمل وتنقيح المباني دون إصلاح المعاني يعفي آثار صنعته، [...] وأحسن ما أجري إليه، وأعول عليه، التوسط بين

1- ينظر: المرجع السابق، ص73.

2- ابن رشيق: العمدة، ج1، تح: النبوى عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، 2000، ط1، ص212.

3-المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ج1، تح: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت-لبنان، 1991، ط1، ص12.

الحالين»[1]. فالشّعر عنده هو الذي يتوسط بين المطبوع والمصنوع، فكلاهما لازم للشعر وسبب من أسباب الإجادة فيه.

وليست الغاية هنا أن ننتصر للصنعة أو نقف ضدها، وإنما الغاية من بحثنا هو وصف ظاهرة مست الشّعرية العربية، وبيان أهم ما أحدثته في الشّعر العربي من تغيير على المستوى الشكلي الجمالي، سواء صاحَب ذلك إبداع على المستوى الفكري أم لا، لأن ذلك باب آخر سنتطرق له في مبحث لاحق. أما الذي يهمنا هنا هو الدور الذي لعبته الصنعة في هذه الفترة التاريخية التي تسمى عادة بعصر الانحطاط، كيف ساهمت في تطوير الجمالية العربية من ناحية الأشكال والأوزان المختلفة. وهذا ما ظهر من خلال استخدام إيقاعات متنوعة تجمع بين أوزان مختلفة في القصيدة الواحدة، ونشأت أشكال بنائية جديدة مثل: المخمسات، والمسمطات.

2-1. الجمالية في الشّعرية العربية الحديثة:

يتبدى الشّعر العربي الحديث منذ بدايات القرن العشرين في صور ثلاث، أولها هي التقليدية، حيث كانت رؤية الشّعراء تصبو إلى استعادة القديم أو اللحظة الأولى للشعر العربي والتي تمثل لحظة الازدهار والقوة، خاصة على مستوى الكلمات والجمل الشّعرية التي كانت تمتاز بجزالة ألفاظها وقوة عباراتها وبلاغتها. أما الصورة الثانية فهي محاولة التجديد والخروج من النمط التقليدي للقصيدة الجاهلية، هذا التجديد على مستوى المضمون والشكل، أما الصورة الثالثة فهي تتأرجح بين الرومنطيقية على المستوى العاطفي الوجداني وكذا على المستوى الشكلي[2]. وهذه هي الصور الثلاث التي يتبناها جل النقاد والدارسين للشعر العربي الحديث، ونحن بدورنا لا يهمنا من هذا إلا ما يتعلق بموضوعنا من مسارات وتحولات الجمالية العربية في هذا العصر، والذي شكل مرحلة جديدة على المستوى الجمالي الشكلي لن نبالغ إن قلنا إنها ثورة الشّعر العربي الحديث.

1.2-1. جمالية التكرار والتقليد:

يصف أدونيس المرحلة الأولى للشعرية العربية في هذا التاريخ الحديث بأنها مرحلة تكرار وإعادة لشعرية قديمة بأشكالها وألفاظها وصورها وأكثر من ذلك باستعادة الطبيعة التقليدية[3]، حيث أصبحنا نقرأ في قصائد حديثة ذكرا للأطلال والناقة والصحراء، بل وهجاء القبائل. رغم أن البيئة تغيرت وظهرت الدولة الحديثة التي لا تقوم على مفهم العصبة القبلية وإنما تقوم على مفهوم

1- إبراهيم الحصري: زهرة الآداب وثمرة الألباب، ج3، تح: زكي مبارك، دار الجيل، بيروت-لبنان، ط4، ص395-396.

2-ينظر: أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص77.

3-ينظر: المرجع نفسه، ص78.

المؤسسات، كل هذا وما زال الشّاعر يمدح القبيلة ويهجوها كذلك. وعلى هذا فقد «كانت الطبيعة في شعرهم قاموسا من الكلمات والتعابير والأوصاف الجاهزة، المتداولة، المتوارثة. وقلما كان يظهر في هذا الشّعر بعد شخصي. كان الكلام رداء مستقلا مصنوعا لكي يتلبس موضوعا جاهزا خارجيا. هكذا تأتي القصيدة نسخة منقولة من هنا وهناك تلتصق صنعيا بالواقع»[1]. وهذا ما يتجلى بشكل واضح في شعر أحمد شوقي ومحمود سامي البارودي وغيرهم من رواد الشّعر الإحيائي.

إن عودة التقليدية إلى الماضي الشّعري لم يكن في مجمله وفق الطرائق المعهودة في الشّعر العربي القديم[2]، حتى ولو كان منهج التقليدية هي العودة إلى الماضي. وهذ ما سيعطي التقليدية طابعا خاصا يخرج بجماليتها في بعض النواحي الخاصة عن الجمالية العربية التقليدية، أقول في بعض الجوانب لأن السمة الغالبة على هذا الاتجاه الشّعري هي اتباع طريقة القدماء حتى ولو صرح بعض رواده بخلا ذلك*.

وكما يمكننا أن نقف على خصائص هذه المرحلة من خلال النتاجات الشّعرية، يمكن أن نستعين كذلك ببعض ما قاله أهل هذه النتاجات حول مفهوم الشّعر والشّعرية، ونأخذ كلاما للبارودي يقول فيه: «وبعد فإن الشّعر لمعة خيالية يتألق وميضها في سماوة الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب، فيفيض بلألئها نورا يتصل خيطه بأسلة اللّسان، فينفث بألوان من الحكمة ينبلج بها الحالك، ويهتدي لدليلها السالك، وخير الكلام ما ائتلفت ألفاظه، وائتلقت معانيه، وكان قريب المأخذ، بعيد المرمى، سليما من وصمة التكلف، بريئا من عشوة التعسف، غنيا عن مراجعة الفكرة، فهذه صفة الشّعر الجيد»[3]. ولعل هذا القول الملخص لمفهوم الشّعر والشّعرية عند البارودي هو الذي سيمثل البنية الجمالية التي سيصدر عنها شعره، وهي بنية لا تختلف كثيرا أو قليلا عن البنية الجمالية القديمة متمثلة في عمود الشّعر العربي، من ائتلاف للألفاظ، وتألق المعاني، وقرب المأخذ، والانتصار للطبعة على حساب الصنعة أو التكلف.

1-المرجع السابق، ص78.

2-ينظر: محمد بنيس: الشّعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها (التقليدية)، ج1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، 2001، ط2، ص72.

*-انتقد أحمد شوقي في بعض كتاباته حول مفهوم الشّعر توقف بعض الشّعراء عند طريقة الأقدمين، واقتصارهم على الأغراض الشّعرية التي تشرطها الجمالية التقليدية مثل المدح، ودعا على انفتاح الشّعر حول على الكون في رؤية تحاول الخروج عن النسق التقليدي للجمالية العربية القديمة. **ينظر: محمد بنيس: المرجع نفسه، ص81-82.**

3-محمود سامي البارودي: ديوان محمود سامي البارودي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة-مصر، 2012، ط؟، ص31.

ويعبر البارودي عن منهجه الاتباعي شعرا في مقدمة الديوان فيقول:

تكلمت كالماضين قبلي بما جـــــرت به عادة الإنسان أن يتكلمـــــــا[1]

أما موقف شوقي ورؤيته الشّعرية فهي معقدة بل وهناك من يرى أنها متناقضة[2]، وسنحاول أن نستشف منها الخصائص الجمالية التي يمكن أن تميز شعر شوقي عن غيره بدرجة أخص وشعر الاتجاه التقليدي بدرجة أعم. يقول في معرض حديثه عن شعراء عصره:

«اشتغل بالشّعر فريق من فحول الشّعراء جنوا عليه وظلموا قرائحهم النادرة وحرموا الأقوام من بعدهم. فمنهم من خرج من فضاء الفكر والخيال ودخل في مضيق اللفظ والصناعة. وبعضهم آثر ظلمات الكلفة والتعقيد على نور الإبانة والسهولة. ووقف آخرون بالقريض عند القول المأثور "القديم على قدمه" فوصفوا النوق على غير ما عهدها العرب عليه وأتو المنازل من غير أبوابها ودخلوا البيداء على سراب»[3].

يظهر لنا من خلال هذه الفقرة شوقي التقليدي المتأثر بالجمالية العربية في جل قضاياها بداية بالطبع والصنعة، فهو ينتصر للشعر المطبوع الخارج من فضاء الفكر والخيال على حساب المصنوع المولّد من ضيق اللفظ، كما ينتصر للإبانة والسهولة. وعندما ينتقد وصف النوق والبيداء وهي من مظاهر الشّعر القديم لا ينتقد جملة الوصف بل ينتقد الوصف الذي خرج على طريقة العرب في ذلك. وبهذا يكون قد انتصر للجمالية العربية القديمة باعتبارها النموذج الواجب الاحتذاء به.

في الرؤية اللاحقة سنرى شوقي الثاني، شوقي الذي يحاول الخروج عن الجمالية العربية القديمة، خروجا ليس كليا بالضرورة، وإن كان يعكس وعيا بضرورة التجديد الذي يفرضه التاريخ والحاجة الإنسانية للتقدم، يقول: «الحاصل أن إنزال الشّعر منزلة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره تجزئة يجل عنها، ويتبرأ الشّعراء منها، إلّا أن هناك مَلِكا كبيرا ما خلقوا إلا ليتغنوا بمدحه ويتفننوا بوصفه ذاهبين فيه كل مذهب آخذين منه بكل نصيب. وهذا المَلِك هو الكون»[4]. هنا نشهد انتقادا صريحا من شوقي لبعض أساسيات الجمالية العربية التقليدية والمتعلقة بأحد الأغراض الشّعرية التي كانت تمثل فحولة الشّاعر القديم، وهو غرض المدح، فهو يرفض اختزال الشّعر في المدح، وهو المرض الذي أصاب الشّعر العربي منذ بدايات دولة الخلافة، واستفحل في عصور الانحطاط، فلم

1- البارودي: المرجع السابق، ص32.

2-يرى محمد بنيس أن شوقي «يعرض علينا رؤية مفتتة بل ومتناقضة للشعر». **محمد بنيس: الشّعر العربي الحديث، ص82.**

3- محمد بنيس: المرجع نفسه، ص81.

4-أحمد شوقي: مقدمة الديوان، مجلة فصول، مجلد2، عدد2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة-مصر، 1983، ص268.

يكد الشّعر في هذه المرحلة يخرج عن غيره من الألوان. وهو يدعو إلى نوع جديد من المدح، يخرج به من مدح الأشخاص إلى مدح الكون، وفي هذا دعوة لانفتاح الشّعرية العربية على العالم من جهة، كما تعكس بداية الرؤية الرومانسية التي اتخذت من الطبيعة معجمها الشّعري.

تتجلى الجمالية العربية التقليدية لدى المدرسة الإحيائية في جملة من الخصائص يأتي في مقدمتها الكتابة وفق الأغراض التقليدية، من مدح ورثاء وفخر وهجاء، ولذلك نجد دواوين شعراء هذه المرحلة متخمة بالمدح. ديوان الشوقيات يحوي ثلاثين قصيدة في مدح البلاط الملكي، وكذلك حافظ إبراهيم رغم بعده عن القصر إلا أنه كان يميل إلى المدح. وقد حافظت قصيدة المدح على هيكلها التقليدي بداية بالمقدمة الغزلية، ثم وصف الرحلة، انتهاء بالمدح. ورغم أن بعض الشّعراء في السنوات المتأخرة أسقطوا جزء المديح من قصائدهم، لكنهم تمسكوا بالبناء القديم للمديح في قصائد المناسبات، مع كل ما يلزمه من لغة شامخة وأبحر طويلة[1]. وهذا ما يُظهِر إخلاص هؤلاء الشّعراء للجمالية التقليدية القديمة ممثلة في غرض المدح، خاصة إذا عرفنا أهمية هذا الغرض في الشّعرية القديمة، حيث كان معيارا للفحولة.

أما الرثاء وهو من أبرز الأغراض الشّعرية القديمة فهو كذلك لا يندر في الشّعر الإحيائي، بل هو غرض مهم ورئيس، حيث نجد شوقي يخصص جزءا كاملا للرثاء في الشوقيات، وهذا لا يعكس نظرة حدادية لدى الشّاعر تتخذ من الموت موضوعا لها، وإنما تبرهن على نزعة تقليدية تحتفي بكل ما هو قديم وتنتهجه طريقة جمالية في الكتابة، وكذلك الأمر بالنسبة لحافظ إبراهيم الذي يشتمل ربع شعره على الرثاء. وأغلب هذه المراثي لم تكن شخصية حميمية موجهة لشخص عزيز بل أغلبها في رثاء الملوك والقادة والشخصيات المرموقة[2]، اللهم إلا ما يستثنى من ذلك مثل بعض مراثي البارودي التي يبكي فيها أناسا عزيزين عليه مثل قصيدة "أين أيام لذتي وشبابي"[3]. والأمر نفسه بالنسبة لبقية الأغراض، فقد حافظت على حضورها في الشّعر الإحيائي.

ويمكن أن نلخص في الأخير الخصائص الجمالية للشعر الإحيائي بالاستعانة بالنقاط التي حددها محمد بنيس[4]:

1-ينظر: س. سوميخ: "الشّعراء الإحيائيون"، تر: أحمد الطامي، تاريخ كمبريدج للأدب العربي، الأدب العربي الحديث، تحرير: عبد العزيز السبيل، أبو بكر باقادر، محمد الشوكاني، النادي الأدبي الثقافي، جدة-م ع السعودية، 2002، ط1، ص90-91.

2- ينظر: س. سوميخ: "الشّعراء الإحيائيون"، ص92.

3-محمود سامي البارودي: الديوان، م. س، ص50.

4-ينظر: محمد بنيس: الشّعر العربي الحديث، ص84.

1- الشّعر عند رواد المدرسة هبة سماوية، وبها يكون نبوة*.
2- الشّعر صناعة قواعدها في الشّعر العربي القديم.
3- الشّعر خيال يضبطه المعقول.
4- أجود الشّعر هو المطبوع، صناعة وخيالا.
5- ميزة الشّعر الوضوح، وبه تثبت حقيقته.

وهذه المعاير في جملتها تعود إلى الجمالية العربية القديمة، متمثلة في عمود الشّعر أو في غيره من الخصائص التي حرص القدماء على الالتزام بها، وما كان من تجديد لدى رواد هذه المدرسة، فهو يقتصر على بعض الجوانب الهامشية التي لا يمكن أن نعتبرها تأسيسا لجمالية مختلفة لها حضورها المميز مثل ما حدث مع الاتجاه الرومانسي أو ثورة الشّعر المعاصر، هذا ولا نغبط الشّعر الإحيائي حقه، ولا ننسى دوره في كونه انطلاقة وضعت الأرضية الأولى رغم تقليديتها للاتجاهات والمدارس الشّعرية اللاحقة.

2.2-1. الرومانسية والخيال الجامح:

أما الصورة الثانية والتي يمكن اعتبارها أول خروج عن النمط التقليدي ومحاولة إيجاد هوية جمالية تميز الشّعرية العربية عن سابقتها القديمة، هي تلك المحاولات التي كان يقوم بها أصحاب الاتجاه الرومانسي وعلى رأسهم جبران خليل جبران، وأهمية جبران لا تكمن في إنتاجه الشّعري كما يصرح بذلك أدونيس*، بل في وعيه بضرورة التجديد والخروج عن النسق الجاهلي للقصيدة لتواكب العصر الذي تعيش فيه، ولذلك «تأتي جدة جبران من انفصاله في المقام الأول، عما نسميه عصر النهضة، فلم تكن آثاره، ولا لغته خصوصا، وليدة هذا العصر أو استمرارا له، وإنما كانت تفجرا خاصا»[1]. وقد شكل شعره ثورة على المستوى الأخلاقي برداء صوفي، مشبع بلغة متمردة عن الواقع تفتش عن واقع أكثر بهاء وسموا.[2] هذا وقد كان جبران عنوانا لمدرسة شعرية خاصة متأثرة بدرجة

---

*- محمد بنيس يشير هنا إلى ما قوله البارودي عن الشّعر في أنه: «لمعة خيالية يتألق وميضها في سماوة الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب، فيفيض بلألئها نورا يتصل خيطه بأسلة اللّسان، فينفث بألوان من الحكمة ينبلج بها الحالك، ويهتدي لدليلها السالك». ويرى بنيس أن هذه الرؤية تمثل الرؤية التقليدية التي كانت تربط علاقة بين الشّعري والنبوي، لأن مصدر الشّعر وفقها روحي وليس حسي. **ينظر: المرجع نفسه، ص81.**

*-يقول أدونيس: «ومع هذا كنت أشعر وأنا أقرأه [يقصد جبران] أنني أمام صوت فريد الحضور في تاريخنا الشّعري الحديث. أقول صوت، لأنني اريد القول إن جبران، كما تراءى لي، **شاعر بصوته أكثر منه بنتاجه**. شاعر بالبعد الذي أشار إليه، لا بالمسافة التي قطعها». **أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص83.**

1-أدونيس: المرجع نفسه، ص79.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.

كبيرة أو صغيرة بالنتاج الشّعري الغربي، هذه المدرسة هي ما عرف بالاتجاه الرومانسي في الشّعر، الذي كان ثورة على مستوى الأفكار وطرائق التعبير.

يقول جبران في إحدى رسائله إلى ماري هاسكل: «لم تكن الطرق القديمة تعبر عن أشيائي الجديدة. وهكذا كنت أعمل دائما على ما ينبغي أن يعبّر عنها. ولم أقتصر على صياغة ألفاظ جديدة، بل إن إيقاعاتي وموسيقاي كانت جديدة، وأشكال التأليف كانت جديدة، كان عليّ أن أجد أشكالا جديدة لآراء جديدة». وهذا ما يعكس تغييرا وإبدالا في الجمالية العربية مع نتاج جبران على المستويات المختلفة، بداية باللفظة التي انتقل بها من المعجم التقليدي القديم الذي كان يعبر عن واقع عربي قديم لم تستطع التقليدية التحرر منه، وعلى مستوى الإيقاع فلم يلتزم بهيكل القصيدة العربية وانتقل بها من إيقاع البيت المفرد إلى الإيقاع الكلي للقصيدة، ثم على مستوى البنية التركيبية، حيث حاول إبداع أشكال جديدة في التأليف على مستوى الجملة والعبارة، كل هذا ليصل إلى المستوى الرابع والأخير وهو البناء الدلالي، فالبناء الشكلي الجمالي الجديد جاء تلبية لآراء جديدة، أو العكس بحيث كان التجريب في الشكل الجديد خالقا لمعنىً جديدا.

هذا وقد كان جبران يعرف رأي أنصار الاتجاه التقليدي في شعره، ولم يكن يحاول استثارة اهتمامهم، وها هو يقول: «أعرف أنه لن يكون بوسعي أن أستثير اهتمام أولائك الذين يعبدون آلهة قديمة، ويتبعون أفكارا قديمة، ويعيشون برغائب قديمة، أعرف أن لدي شيئا أقوله للعالم يختلف عن أي شيء آخر»[1]. إن وعي جبران باختلافه، وكذا تحرره من سلطة القديم هو ما جعله مؤسسا لمرحلة جديدة في الشّعرية العربية، شكلت مدرسة خاصة لها خصائصها التي تقف بها متميزة في التاريخ الجمالي للشعرية العربية.

إن جبران انطلاقا من رؤيته هذه المختلفة والثورية يؤسس لجمالية عربية جديدة مختلفة كلية عن الجمالية القديمة أولا، والتقليدية المتمثلة في الشّعر الإحيائي ثانيا، هذه الجمالية يؤسس لها جبران من خلال ما يمكن اعتباره "بيان" الكتابة الجديدة، والتي ستشهد نقلة نوعية على مستوى الأشكال الفنية والتعابير الجمالية. إن هذا البيان الذي يضعه جبران يؤسس لرؤية متكاملة لجمالية عربية جديدة مغايرة لجميع ما كان، يمكننا أن نلخص أهم خصائصها في نقاط باعتبارها خصائص الجمالية الرومانسية[2]:

1-أدونيس: المرجع السابق، ص80.

2-ينظر: حلمي مرزوق: تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت-لبنان، 1983، ط؟، ص246-247.

1- الشّعر هو ظل الكلام، والعبرة بما يوحيه اللّفظ، بما يحوم حوله لا ما يشير إليه بطريق مباشرة.
2- القيمة الشّعرية للألفاظ في الروح الداخلية التي تسكنها، وليس في المعنى المعجمي الذي تمنحه إياها القواميس الميتة.
3- اللغة الشّعرية ليست لغة للمحاجّة المنطقية الخطابية، وإنما هي لغة القلوب التي تتبادل بها همس إحساساتها.
4- الشّعرية ليست عبودية للقواعد والقوانين الجامدة، بل هي تدفق للإحساس وثورة في المشاعر، وقاعدتها هي اللّاقاعدة.
5- الشّعرية الرومانسية ثورة على العروض والقوافي، وخروج من إيقاع القصيدة وانفتاح على إيقاع الكون.
6- اللغة الشّعرية ليست هي لغة القواميس التي حرصت التقليدية على الالتزام بها والمحافظة عليها، بل هي اللّغة اليومية البسيطة المتداولة.
7- الشّعر رسالة والشّاعر رسول يصدر عن الروح العام، وإن لم تكن هناك رسالة فليس هناك شعر.
8- محو الحدود الفاصلة بين الشّعر والنثر.

انطلاقا من الذات الشّاعرة وخيالها الفردي تحوّل الاهتمام من التركيز على الغرض والبيت العروضي التقليدي، إلى البيت الشّعري المندفع المتقد بحرارة البداية والانطلاقة الجديدة، ولهذا كان نتاج جبران متعدد الشكل، ينطلق من الشكل المركز، ويعتمد على الإيقاع، إيقاع الذات وليس الإيقاع الموسيقي، ويتوجّه نحو الإيحاء. وبهذا يكون الفعل الشّعري فعل هدم[1]، يهدم القديم السائد ويبني المتفرد الخاص، وينتقل الشّعر من الوصف والتمثيل إلى الخلق.

ظلت الجمالية العربية معتمدة على بنية البيت واستقلاله الشكلي والمعنوي، لكن مع مجيء الرومانسية أصاب البيت ما أصاب غيره من البنى التقليدية، حيث تحطم وتغير على مستوى الشكل، فلم يعد دوما خاضعا لنظام التشطير الثنائي، كما انفتح على المعاني اللّاحقة، فلم يعد البيت يشكل وحدة معنوية تنتهي بانتهائه، بل توسّع المعنى ليشمل المقطع الذي يعتبر «وحدة دالّة من بين وحدات

=وينظر: محمد بنيس، الشّعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها (الرومانسية)، ج02، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، 2001، ط2، ص61-62.

1-ينظر: مشري بن خليفة: الشّعرية العربية، مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دار ومكتبة الحامد للنشر، عمان-الأردن، 2011، ط1، ص135.

الخطاب، وهو في الوقت نفسه دال من بين دواله تتألف فيه مجموعة من الأبيات وتنفصل به غيرها داخل الخطاب»[1]. وبهذا يأخذ المقطع في الجمالية الرومانسية مكان البيت التقليدي، وتنتقل الوحدة المعنوية من وحدة البيت إلى وحدة المقطع، على أن هذا لا يعني أن الكتابة المقطعية هي نمط الكتابة الوحيد لدى هذا الاتجاه، بل هناك نصوص عديدة حافظت على وحدة البيت حتى وإن خرجت في جملة خصائصها الأخرى عن الجمالية التقليدية. ويمكن أن نعتبر كتابات الشابي كنموذج للكتابة المقطعية التي حاولت الاستعانة بالموشّح الأندلسي مع إدخال بعض التغييرات عليه[2]، ليكشف عن شكل جمالي جديد سيكون من أهم ما طرحته الشّعرية العربية. وهذا ما يمكن رؤيته في قصائد ديوان "أغاني الحياة"*.

إن هذه النقلة النوعية على مستوى الشكل من بنية البيت إلى بنية المقطع وغيرها من التحولات الجمالية التي عرفتها الرومانسية تنقلنا إلى الحديث عن نقطة مهمة ركزت عليها الجمالية الرومانسية، وهي التي كانت سببا في هذا التحول الشكلي الجمالي، نتكلم هنا عما عُرف بشعرية الخيال، حيث كان لهذا العنصر حضورا رئيسيا في هذا الاتجاه، بل لعل الخيال يشكل جوهر الاتجاه الرومانسي، ونحن لا يهمنا من الخيال إلا ما ترتب عنه من نتائج على المستوى الجمالي للقصيدة العربية، لأن الخيال هو عكس التقليد، فالخيال غالبا ما يكون فرديا يعبّر عن حساسية خاصة، بخلاف التقليد الخاضع لسلطة العقل الجمعي والذي يفرض قوانين على المنخرط في المجموعة العقلية الالتزام بها، ومن هنا كان الخيال هو مرآة الذات الفردية الشّاعرة، بينما كان التقليد هو مرآة الذات الجماعية العاقلة.

وسنأخذ من الشابي رؤيته التي تعكس بالطبع الرؤية الرومانسية التي تجعل من الخيال الوقود الشّعري الذي سيحرك الجمالية الرومانسية، ويعتبر كتابه "الخيال الشّعري عند العرب" مفتاحا لمعرفة حدود هذه القضية. يقول: «إنما أريد أن أبحث في الخيال من ذلك الجانب الذي يتكشف عن نهر الإنسانية الجميل الذي أوله لا نهاية الإنسان، وهي الروح، وآخره لا نهاية الحياة،

1-محمد بنيس: الرومانسية العربية، م. س، ص73.

2-ينظر: مشري بن خليفة، الشعرية العربية، ص136.

*- يقول الشابي في قصيدة النجوى:

قف قليلا أيها الساري القمر! واصطبر
يا سميري! في أويقات الكدر والضجر
واسقني من جدول النور البديع قدحا
علني أفهم هينوم الربيع إن صحا.

ينظر: أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، دار صادر، بيروت-لبنان، 1996، ط1، ص41.

وهي الله. أريد أن أبحث في الخيال عند العرب من ذلك الجانب الذي تتدفق فيه أمواج الزمن بعزم وشدة، وتهزم فيه رياح الوجود المتناوحة مجلجلة داوية جامحة [...] ذلك الجانب الذي يستلهم ويستوحي، ويحيا ويشعر ويتدبر ويفكر، أو بكلمة مختصرة إنني أريد أن أبحث عند العرب على ما سميته خيالا شعريا أو خيالا فنيا»[1]. الشابي هنا يبحث في مفهوم جديد للخيال كما يفهمه الرومانسي الحالم، وليس الخيال كما هو في الشّعرية التقليدية وهو الخيال الصناعي، الذي يتناول المجاز والاستعارة والتشبيه، لأن هذه المباحث في نظره جامدة وجافة ونفسه لا تحفل بها[2]. ولهذا فإن الشّعرية العربية في نظره ليس لها من الخيال الشّعري حظ ولا نصيب، لأنها شعرية خطابية مادية[3]، تجعل للخيال قوانين عقلية، وهذا ينافي ما يتطلبه الخيال الرومانسي من حرية فردية.

1-3.2. ثورة الحداثة الجمالية:

الصورة الثالثة والأخير في مسيرة الجمالية الحديثة والمعاصرة تتجلى في ظهور الشكل الفني الجديد الذي أخذ عدة تسميات، من أهمها الشّعر الحر أو الشّعر المرسل. وتطور الجمالية العربية الذي وصل لهذه الأشكال الجمالية المغايرة كان نتيجة الاتجاه الثوري الجديد الذي عرف بالحداثة، والحداثة مصطلح فكري لا يعني الحديث فقط، بمعنى الجديد أو الزمني الذي ظهر في الفترة الراهنة، بل الحداثة في جوهرها مصطلح يستعمل «لوصف حركة في الفن والأدب في الغرب. الحداثة الغربية تبلورت ضمن فترة زمنية معينة (ما بين 1910 و1930 تقريبا)، نتيجة تطورات حديثة في الغرب، وغالبا احتجاجا على تلك التطورات»[4]. على أنه حتى وإن كان للحداثة الغربية والعربية كبير صلة، واعتبرنا الثانية نقلا أو تأثرا بالأولى، فإنه يبقى للحداثة العربية اختلافها الكبير عن الغربية، وذلك راجع لجملة من الأسباب الموضوعية. «فمن الضروري ألا يغيب عن الذهن أن الشّعراء الغربيين كانوا الورثة الطبيعيين للعديد من الأفكار والتحولات، التي حدثت عبر زمن طويل نتيجة تطورات رئيسية، مثل الثورة الصناعية، وازدهار التقنية، وانتشار التعليم، [...] ولقد تطور الاستيعاب الغربي لكل التغيرات التي حدثت في الميادين الفكرية والمادية على نحو طبيعي وتدريجي، وكانت ردة الفعل لكل ذلك، كما عبر عنها الفن، متسقة مع مستوى التقدم والحضور الواثق للأفكار الجديدة في تلك الفترة»[5]، بمعنى أنه كان هناك انسجام للبنية الجمالية الفنية مع القيم الحضارية والفكرية التي شهدتها تلك المرحلة، وقد نقول بنوع من التحفظ أن الجمالية الفنية لم تشكل صدمة بالنسبة

1-أبو القاسم الشابي: الخيال الشّعري عند العرب، الدار التونسية للنشر، تونس، 1983، ط2، ص28.

2- ينظر: أبو القاسم الشابي: الخيال الشّعري عند العرب، ص27.

3-ينظر: المرجع نفسه، ص122.

4-سلمى الخضراء الجيوسي: "شعر الحداثة"، تر: سعد البازعي، تاريخ كمبريدج (م س)، ص195-196.

5-سلمى الخضراء الجيوسي: "شعر الحداثة"، ص196.

للأفكار والبنى العامة في البيئة الغربية. الحداثة الفنية هنا كانت امتدادا أو انعكاسا للحداثة الواقعية والفكرية الثقافية. وهذا ما يجعل الحداثة في الجانب الآخر العربي مغايرة ومختلفة تماما، حيث «كانت الحاجة الأشد إلى رؤية متحررة من التوجهات السائدة في العصور الوسطى. [...] وكان من المتطلبات الأساسية لأي حركة حديثة ناجحة تغيّر في الموقف بعيدا عن تلك "الرؤيا للعالم"، تغيّر يوازي التغيّر الجمالي في الشكل والأسلوب والمجاز»[1]. ولهذا فقد كانت الحداثة الشّعرية العربية تعلن حربا على جبهتين، على الأفكار والرؤى السائدة والتي تعبر عن توجهات العصور الوسطى من جهة، كما أنها حرب على الأشكال والتعابير والبنى الشّعرية القديمة.

إن للحداثة الشّعرية العربية دينا كبيرا للرومانسية قبلها، حيث كانت الأفكار والرؤى الشجاعة التي تبنتها هذه المدرسة مهادا فكريا بل وجماليا سهّل الطريق على شعراء الحداثة العربية. «فبتخلّيهم [الرومانسيون] عن القيم والتقاليد الموروثة، وبابتعادهم عن المجتمع، وبتحرير الخيال، وبإطلاق اللغة الشّعري من صرامة الكلاسيكية والتحذلق والماضوية والتحفظ، وبإعطاء العنصر الذاتي من التجربة قيمة كبيرة، وبالاهتمام بالرؤية الشّعري، زرع الرومانسيون بذور الحداثة»[2]. وهذا ما لا يكاد يصرح به أغلب شعراء الحداثة، لكن دور الرومانسية لا يخفى على أي باحث موضوعي ينظر في النتاج العربي الحديث ويقاربه.

إضافة إلى الرومانسية هناك الرمزية، حتى وإن لم يكن لها الأثر الذي أحدثته الرومانسية، لكنها تبقى حاضرة بأعمال أصحابها مثل محاولة سعيد عقل في قصيدته "المجدلية". الرمزية كانت محاولة على المستوى اللغوي، محاولة لإخراج اللّغة من طابعها الخطابي المباشر إلى الطابع الإيحائي الذي هو جوهر اللغة الشّعرية. هذا كله كان بالنسبة للشعر قبل الخمسينيات، فكل المحاولات التي أرادت تحديث القصيدة العربية والخروج بها إلى أفق جمالي مغاير له بنية شكلية جديدة، كانت محاولات فردية.

لقد كانت هناك عدة محاولات لشعراء كبار من أجل خلخلة البنية الصلبة للبيت الشّعري، وتحرير القصيدة من شكلها القديم، لكنها محاولات في أغلبها باءت بالفشل، محاولات لم ترق لتشكّل ظاهرة شعرية، محاولات مثل تجارب جميل صدقي الزهاوي وعبد الرحمن شكري وأحمد زكي أبو شادي[3]، حاول هؤلاء التخلص من القافية تخلصا تاما، لكن كل هذه المحاولات توقفت عند أصحابها ولم تصل لأن تشكل اتجاها فنيا يخرق السائد ويشكل لخط إبداعي جديد. ومن المثير للاهتمام أن

1- المرجع السابق، ص196-197.

2- المرجع نفسه، ص203.

3- سلمى الخضراء الجيوسي: "شعر الحداثة"، ص207.

نلاحظ هنا مع الدكتورة سلمى الجويسي أن التجارب الثورية الناجحة في شكل الشّعر العربي في نهاية الأربعينات، لم تكن نتيجة تطرّف إبداعي، وإنما كانت خاتمة نزعة مغامرة عامة عبر ثلاثة عقود لشعراء ثانويين[1]، استطاعت أن تخلخل بنية الشكل القديم وتؤسس لبنية جمالية حداثية ستفرض حضورها في الساحة الفنية العربية كبنية جمالية جديدة تنافس البنية القديمة وتحاول أخذ الريادة في الشّعر العربي الحديث والمعاصر. نقول هذا ونحن نرى أن الشّعر العربي الحديث والمعاصر بداية من الخمسينات ورغم التجديد الذي لحقه في نواحي كثيرة ومختلفة، يبقى الإبدال الشكلي الذي خلخل بنية البيت هو السمة المميزة والظاهرة للشعر العربي الحديث والمعاصر بداية من الخمسينات إلى وقتنا الحالي، والتي كانت سببا في تسميته بالشّعر الحر.

يقول محمد بنيس متحدثا عن حركة الشّعر الحر في العالم العربي وعلاقتها بالشّعر العالمي: «إنها أيضا فعل الاندماج في الإيقاع الكوني لحالات واحتمالات عرفت الشّعريات الأخرى، في أوروبا وروسيا واليابان كنماذج فقط، انبثاقها وتوترها. بمعنى أن راهن الشّعر العربي، وهو يبحث عن أفق مغاير للفعل الشّعري، مقود بلا وعيه الشخصي، فيما هو خاضع ضمن احتجاجه، لقوانين استبدت بالتاريخ الكوني للفعل البشري»[2]، فالشّعر في العصر الحديث تحركه قوى التاريخ الإنساني وتسوقه نحو الأشكال الكونية المتعالية عن التحديد الجغرافي الضيق وهذا يتجلى في الأشكال العابرة للقارات. ومع أنّ حركة الشّعر الحرّ جاءت في إطار تغيّر شامل لمفهوم القصيدة ومكوّناتها، إلّا أنّ مركز التغيير، ومعترك الميدان، كان متعلّقًا بالصورة الموسيقية للقصيدة، ولو أنّ هذا المنزع الشكلي كان –دومًا- يحدوه ويشغله المضمون، وتوجّهه الرؤيا وتشحنه.

مع الرواد العراقيين نازك الملائكة وبدر شاكر السياب* وعبد الوهاب البياتي توطدت دعائم الشّعر الحر، وأصبح شكلا قائما بذاته يتسابق الشّعراء العرب على النظم في منواله، بل أكثر من ذلك غدا هذا الشكل هو دُرجة العصر الحديث الذي استطاع أن يخرج من أسر السلفية التقليدية التي كانت تحاول أن تسجن الشّعر في قفص الأوزان الخليلية، وكأن الموسيقى العربية حكرا على ذلك. لقد استطاع هؤلاء الرواد بشجاعتهم أن يواجهوا ترسانة تراثية تتهم كل من يحاول التجديد في

1- المرجع السابق، ص207.

2- بنيس، محمد: الشّعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، جـ 3، دار توبقال، الدار البيضاء-المغرب، 2001، ط3، ص10.

*- تعتبر قصيدة الكوليرا ومجموعة السياب "أزهار ذابلة" التي تعود إلى عام 1947 هي الأعمال الأولى التي شكلت بداية حقيقية لحركة الشّعر الحر في الوطن العربي، وكما أشرنا سابقا فإن المحاولات قبل هذه الأعمال كانت محاولات فردية لم تستطع التأسيس لتيار الشّعر الحر، أو بناء اتجاه جمالي جديد.

البناء الشّعري بالمروق والخيانة، ورغم أن نازك الملائكة تصرح في كتابها "قضايا الشّعر المعاصر" أن الشّعر الحر هو شعر عربي أصيل وليس تقليدا للغرب، إلا أن بدر شاكر السياب يصرح بتأثر الشّعر الحر بالشّعر الغربي وتحديدا شعر ت. س. إليوت[1]. والواقع أن الشّعر الحر هو شكل عالمي يتجاوز كل تحديد جغرافي.

وحتى لا نغرق في التأريخ الأدبي ونبتعد عن الجدال المتعلق بالأسبقية التاريخية لشاعر من الشّعراء في التطرق لهذا الشكل الشّعري الجديد دون آخرين، سنتحدث عما يهمنا في بحثنا والمتعلق بالخصائص الجمالية التي دشنتها هذه المرحلة الشّعرية، ولعل هذه الخصائص يجمعها مفهوم الشّعر الحر بما له من بنية إيقاعية جديدة تعتمد على حرية تكرار التفعيلة في القصيدة، فللشاعر الحرية في تكرار عدد التفعيلات في السطر الواحد حسب الحاجة، وهذا ما سمح بظهور أشكال وأبنية متجددة دوما حسب قدرات كل شاعر. وقد ساعد هذا التشكيل الفني الجديد على التجريب الحيوي الذي مسّ عناصر أخرى من القصيدة، مثل اللغة والصورة، وساهم في دخول عناصر جديدة للقصيدة وأشكال من الغموض مختلفة، مثل الأسطورة والتراث والنماذج التاريخية العليا[2]، كل هذا نقل الجمالية العربية من صورتها القديمة إلى صورة جديدة، ولم يعد الشّعر العربي متخلفا في ثيابه البالية عن الرّكب الحضاري والعالمي الجديد، وبتعبير آخر استطاع شعرنا العربي أن يلبس رداء عصريا يليق بطموحاته وآماله، ولم يعد سجين قواقع تقليدية ماضية تفرض عليه ماذا يقول وكيف يقول.

شهدت مرحلة الخمسينات إضافة إلى الشّعر الحر ولادة شكل شعري جديد تمثل في قصيدة النثر، وقصيدة النثر هي تجربة شعرية مغايرة، فإذا كان الشّعر الحر ثورة على القافية وتحدِّيا لصرامة الوزن التقليدي واستبداله بقانون القافية، فإن قصيدة النثر تخلت بشكل كلي عن الوزن. وقد مثّل هذا الشكل الأدبي الجديد مجموعة من الشّعراء يأتي على رأسهم توفيق صايغ في مجموعته الشّعرية "ثلاثون قصيدة" (1953) ومحمد مصطفى بدوي في "رسائل من لندن" (1956)، إضافة إلى "حزن في ضوء القمر" (1959) لمحمد الماغوط، كما ظهرت في السنة نفسها "تموز" لجبرا إبراهيم جبران و"لن" لأنسي الحاج. وفي نهاية الخمسينات كتب أدونيس تجاربه الرائعة[3]. وهكذا أصبحت قصيدة النثر شكلا

1- كتاب السيّاب النثري، جمع وتقديم: حسن الغرفي، نقلا عن: فاتح علاق، مفهوم الشّعر عند رواد الشعر العربي الحر، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005، ط؟، ص98.

2-سلمى الخضراء الجيوسي: "شعر الحداثة"، م. س، ص218.

3-ينظر: سلمى الخضراء الجيوسي: المرجع نفسه، ص222.

شعريا معترف به في الساحة الفنية يكتب به كثير من الشّعراء، رغم أن هناك من وقف ضد هذا النوع ولم يقبل إطلاق صفة الشّعرية عليه.

وفي آخر هذه المحطة يمكننا أن نقدم خلاصة لأهم الخصائص الجمالية التي انبثقت عن هذه الثورة الإبداعية بداية من الخمسينات إلى وقتنا الحالي:

1- أولا على مستوى الصورة، فقد «تحولت الصورة الشّعرية الجديدة إلى غابة من الرموز الذاتية الداخلية والأسطورية، وامتلأت بالأصوات التاريخية والأسطورية لتمثل أبعادا نفسية طويلة وعريضة ومتعددة، مما أدى إلى سيطرت الغموض على الصورة الشّعرية»[1]. وهكذا تحولت الصورة الشّعرية من الوضوح والمباشرة الذي كانت تشترطه الجمالية التقليدية إلى الغموض والإلغاز الحداثي.
2- على المستوى الموسيقي، استطاعت الجمالية العربية في هذه المرحلة أن تتحرر جزئيا من القيود التقليدية التي كانت تقيد حركة الشّاعر وحريته الإبداعية، وكانت نتيجة ذلك التحرر الجزئي ولادة حركة الشّعر الحر، التي استبدلت نظام البحر بنظام التفعيلة، والتحرر الكلي الذي كان نتيجته قصيدة النثر، حيث رمت عنها أغلال والوزن والقافية بشكل كلي واعتمدت على الإيقاع الداخلي للقصيدة.
3- على مستوى اللغة الشّعرية، فقد شهدت هذه المرحلة تطورا في المعجم الشّعري، حيث تجاوز الشّعراء لغة القواميس التقليدية، واعتمدوا لغة متداولة في الأوساط الثقافية، لغة إيحائية تستجيب لنبرة الصوت المعاصر بعيدة عن حذلقات الفترات القديمة الاتباعية من جهة واللغة الدارجة من جهة أخرى. كما مس التراكيب الشّعرية إبدالات كثيرة أخرجتها من صورتها المباشرة وقربتها أكثر من الصور الإيحائية التي تحتاج أفقا للتلقي مغايرا عن الأفق السابق. أفقا يصبح القارئ فيه جزءا من العملية الإبداعية يحتاج إلى بذل جهد ليفك شفرات النص ويعيد بناءه الدلالي من جديد.

1-3. الجمالية والمناهج النقدية الحديثة:

إن ظهور الجمالية كمذهب مستقل في الفن بصفة عامة وفي الشّعر بصفة خاصة لم يكن إلا مع مدرستين غربيتين كبيرتين يمكن دمجهما أحيانا في مدرسة واحدة، أقصد هنا المدرسة الشكلانية الروسية، والمدرسة البنيوية الأوروبية، ودمجهما في مدرسة أو اتجاه واحد عائد لتداخلهما المنهجي من ناحية ولتداخل رواد هذا الاتجاه مع ذاك من ناحية أخرى، فنحن نجد مثلا ياكوبسون

1-السعيد بيومي الورقي: لغة الشّعر العربي، دار المعارف، مصر، 1983ن ط2، ص393.

وهو من أعلام المدرسة الشكلانية حاضرا كعنصر بارز في الندوة التأسيسية التي طرحت مصطلح البنيوية أول مرة كاتجاه نقدي يقارب الأعمال الأدبية في براغ 1929[1].

يعتبر الاتجاه الشكلاني البنيوي من أهم الاتجاهات التي تبنت قضية "الفن للفن"، وليس لشيء آخر يتعلق بالأخلاق والمجتمع، صحيح أنه كانت هناك العديد من الرؤى التي نظرت للشعر من زاوية جمالية، لكن كل هذه الرؤى التي تعبر عن تلك الاتجاهات والمدارس السابقة كانت تضيف مع الرؤية الجمالية رؤى أخرى، أخلاقية أحيانا واجتماعية نفسية في أحيان أخرى، بداية من أفلاطون وأرسطو مرورا بالفلسفة والنقد الإسلاميين، وصولا إلى المدارس الحديثة مثل الكلاسيكية والرومانسية، كل هذه الاتجاهات نظرت إلى الشّعر نظرة مزدوجة تجمع بين ما هو جمالي وما هو خارج عنه. بخلاف الشكلانية البنيوية والتي كان موقفها الجمالي منزها عن الغرض، ومعارضا لكل ما هو عملي أو معرفي، وبهذا أصبح الحكم الجمالي منفصلا عن الحكم الأخلاقي، وقيمة الأثر الفني كموضوع جمالي ليست كقيمته في تهذيب القراء والمشاهدين[2].

ولعل هذا الموقف الجمالي الخالص له جذوره التي أشرنا إليها في الفلسفة الحديثة خاصة مع **كانط** الذي فصل الجمال عن الغرض والمنفعة فالجمال قد انفصل عن كل مجلات النشاط الإنساني بما فيها الجانب الأخلاقي[3]. ومن هنا خرجت كل المدارس الجمالية التي ترفع شعار الفن للفن، خاصة عند المفكر الإيطالي بندتو كروتشه، «زعيم القائلين بفصل القيم الجمالية في الفن عمّا عداها»[4]، وتطور الموقف حتى وصل إلى النزعة الشكلية والبنيوية التي أرادت أن تجعل للأدب علما مستقلا هو الأدبية أو الشّعرية والجمالية.

وتعني الجمالية في معناها الواسع «محبة الجمال، وقد ظهرت كلمة "جمالية" لأول مرة في القرن التاسع عشر*، مشيرة إلى شيء جديد ليس محض محبة الجمال بل قناعة جديدة بأهمية

1-ينظر: يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية-الجزائر، 2007، ط1، ص63.

2- ينظر: الصباغ، رمضان، الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، دار الوفاء، الاسكندرية-مصر، 1998، ط1، ص308.

3-ينظر: المبحث الأول، الجمالية في الفلسفة، كانط، ص15.

4-عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد الأدبي، م. س، ص299.

*-نحن نتحفظ على التاريخ الوارد هنا، لأن الجمالية كما تشير كل المصادر الحديثة ظهرت لأول مرة في القرن الثامن عشر وليس التاسع عشر، مع الفيلسوف الألماني بومغارتن في كتابه الذي حصل به على درجة الدكتوراه "تأملات

الجمال بالمقارنة –وحتى في مقابلته مع-قيم أخرى. وغدت الجمالية تمثل أفكارا بعينها عن الحياة والفن، وأفكارا اتخذت بعد ذلك نمطا متميزا، وقدمت تحديا جديدا بوجه أفكار أكثر محافظة وتقليدا»[1]. تلك الأفكار والتيارات التي غزت الساحة الفنية والأدبية لقرون طويلة، ولذلك حاولت الجمالية تحرير الساحة الأدبية التي ظلت مستعمرة من طرف الاتجاهات الاجتماعية والنفسية والأخلاقية.

وقد أعلى اتجاه الفن للفن من قيمة الشكل، وخرج بالفن من الرؤية الرومانسية التي كانت تربط الشّعر بذات الشّاعر وعواطفه، فهذا "إدجار آلان بو" يفصل فصلا حاسما بين الكلمة والقلب، وبين الشّعر والشّاعر، وأراد "بودلير" للذات أن تكون في حالة حياد. واهتم بالشكل، بحيث تكون المزية للفن عنده هي أن الشيء المفزع المخيف يصبح جميلا إذا عبر عنه تعبيرا فنيا، والألم الذي يدخله الإيقاع والتكوين يملأ الروح بالفرح الهادئ[2]. وبهذا تصبح قيمة الأعمال الشّعرية في شكلها الجمالي لا في مضمونها الفكري، فما يمنح الأعمال الأدبية مكانتها هو طريقة التعبير لا محتواه، فالمفزع المخيف والمؤلم يصبح جميلا إذا كان صادرا عن عبقرية الفن. ويقول في هذا الصدد: «كثيرون يتصورون أن الشّعر يستهدف تعليما ما، وأن عليه تارة أن يعزز الوجدان، وتارة أن يهذب الأخلاق وتارة أن يبين شيئا مفيدا. لكن الشّعر لو عدنا إلى ذواتنا وسألنا نفوسنا واستعدنا ذكريات الهوى لما وجدنا له هدفا غير ذاته، ولا يمكن أن يكون له هدف آخر، والقصيدة الكبيرة النبيلة الجديرة بهذا الاسم هي التي نظمت للذة النظم فحسب»[3]، فبودلير هنا يعلن حربا على المضامين وينتصر للشكل والجمال فقط، حتى لا يتحول الشّعر إلى أداة دعائية تستعملها الإيديولوجيات المختلفة. والموقف نفسه نجده عند شيلر، فالشّعر لا «يعلم قواعد الأخلاق أو يحث على الأعمال الصالحة، فإنه إن صنع هذا أو حين يصنع هذا، [عندما يعلم الأخلاق] فيكفّ توا، كما رأينا عن أن يكون فنا. فالإلزام كائنا ما كان اتجاهه، إلى الخير أو إلى الشر، إلى المتعة أو إلى الواجب، يهدم طابع العمل الفني الذي يقوم على اللاحتمية»[4]،

فلسفية حول بعض المواضيع المتعلقة بماهية القصيدة" سنة 1735، ثم أورده بالألمانية في كتابه الاستيطيقا سنة 1750.

1-رمضان الصباغ: الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، م. س، ص311.

2- ينظر: رمضان الصباغ: المرجع نفسه، ص314-315.

3- المرجع نفسه، ص315.

4-عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد الأدبي، ص323.

وهذا هو موقف اتجاه الفن للفن، فحتمية الفن ليست سوى الجمالية، أما القيم الأخرى مثل الخير والحق فمجالها آخر غير الشّعر.

تتبدى الرؤيا الشكلية هنا، ويصبح الشّعر شكلا، ويصبح تشكيل المادة هو جوهر عمل الشّاعر، اللغة عند غير الشّاعر هي وسيلة لنقل أفكار أما عند الشّاعر فهي غاية جمالية، نافعة عند غيره وجميلة بالنسبة إليه[1]، ولذلك كان يقول غوستاف فلوبير: «إن البيت الجميل الذي لا يحتوي على أي معنى خير من بيت أقل جمالا وإن احتوى على معنى»[2]. فالمعنى في الشّعر يأتي في الدرجة الثانية في مقابل الجمال، وإذا خيّرنا بين الجمال والمعنى في الشّعر كانت الأولوية للجمال.

في القرن التاسع عشر وقبل ميلاد الشكلانية كانت ملامح ظهور نظرية الفن للفن قد بدأت تتجلى وترتفع أصوات أصحابها، ضد النزعة الرومانسية التي كانت تعلي من الطابع المضموني للأعمال الأدبية. ثورة نظرية الفن للفن تجلت في كون «الفن ليس مجرد تصوير للواقع، وأن مادة الموضوع والمحتوى الفني ليسا شيئا واحدا، وأن الأشياء الجميلة بعامة والأعمال الفنية بخاصة تتميز عن الأشياء الأخرى المعروفة، بشكلها الجميل»[3]، حتى هنا ورغم الاهتمام الجميل الذي انصب حول الجمال الفني ورفض الانحراف التقليدي السابق نحو المضمون أو العناصر الخارجة عن الأدب وترك القيمة الجمالية باعتبارها العنصر المهم في الظاهرة الأدبية، نقول رغم هذا الانحراف إلا أن الفصل التقليدي –والذي ستحطمه الشكلانية-بين الشكل والمضمون ما زال قائما، والفرق فقط يكمن في أن التقليد السابق كان يعلي من قيمة المضمون ونظرية الفن للفن أعلت من قيمة الشكل الجمالي.

1.3-1. الاتجاه الشكلاني والهيمنة الجمالية:

ومن هذا المنظور الشكلي الذي كانت تعبر عنه آراء فردية نجدها عند هذا الشّاعر أو ذاك، وعند ناقد من هنا وهناك تطورت النظرية الشكلانية لتشكل اتجاها خاصا في الأدب والنقد يرى في الأدب «صيغة متفرعة من صيغة أكبر، أو هو بنية أشمل هي اللغة (أي الكتابة كمؤسسة اجتماعية)، تحكمه قوانين وشيفرات وأعراف محددة تماما كما هي اللغة كنظام، ويصبح الأدب من هذا المنظور نوعا من الممارسة الفعلية مقارنة مع الكتابة عموما [...] ودراسة الأدب تسعى إلى كشف الكيفية التي

1-ينظر: المرجع السابق، ص300.

2- المرجع نفسه، ص319.

3- المرجع نفسه، ص320.

تعمل بها عناصره حتى تخلق تأثيرات أدبية»[1]، فالأدب يُحلَّل ويُدرس من خلال قواعده وقوانينه الفنية التي تمنحه هويته الشخصية، والقصيدة هي نظام من العلامات، يمنحها هذا النظام شكلها الجمالي وهويتها الشّعرية وليس شيئا آخر غير هذا الشكل وقوانينه الداخلية.

تشكلت الشكلانية الروسية من ائتلاف تجمعين علميين هما: **حلقة موسكو اللسانية** (1915-1920) بزعامة رومان ياكبسون رفقة ستة طلبة، وكان اهتمامها منصبا على الشّعرية واللسانيات وتبحث في الشؤون الأدبية وماهية الشكل. أما المجموعة الثانية فهي جماعة **أبوياز** Opojaz (1916)* وهي تسمية مختصرة لـ: "جمعية دراسة اللغة الشّعرية"، وقد كانت الشّعرية هي الحب الأول لمنظري أبوياز. قامت الشكلانية الروسية على أطروحتين أساسيتين هما: التشديد على الأثر الأدبي وأجزائه المكونة، والإلحاح على استقلال علم الأدب. فقد رأى "فيسيلوفسكي" أن الأدب ظل لمدة طويلة «أرضا لا مالك لها»[2]، وقد آن الأوان لرسم حدودها وتحديد موضوعها ومنهج دراستها[3].

ثم إن مصطلح "الشكلانية" كما يوضّح كثير من روادها هو لقب وضعه الخصوم كوصف سلبي لهذا الاتجاه، ورغم ذلك فقد سلّم به أعضاء المدرسة وتناولوه في أدبياتهم باعتباره تسمية شائعة لمذهبهم النقدي، كما أن هذا الاتجاه لم يكن يسعى لوضع منهج خاص لدراسة الأعمال الأدبية، ونحن نستشهد بما يقوله إيخمباوم في هذا الصدد: «إن اسم "المنهج الشكلي" المرتبط بقوة إلى هذه الحركة، ينبغي أن يدرك كتسمية اصطلاحية، أي كمصطلح تاريخي، ولا يجب الاعتماد عليه كتعريف صالح، فنحن لا تميزنا "الشكلانية" كنظرية جمالية، ولا "المنهجية" التي تمثل نظاما علميا محددا، لكن الرغبة في خلق علم أدبي مستقل انطلاقا من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية»[4]، ونحن نلحظ إيخمباوم كأنه يحاول أن ينفي عن اتجاههم تهمة المنهج والمنهجية ليركز على الظاهرة المدروسة، انطلاقا من خصائصها الجوهرية، وبعبارة أخرى، فالجمالية عنده ليست أفقا قبليا سابقا

1-ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب/بيروت-لبنان، 2002، ط3. ص72.

*- يرجع رومان ياكبسون تشكيل "جمعية دراسة اللغة الشّعرية" إلى بداية سنة 1917. ينظر: **ر.ياكبسون: "نحو علم للفن الشّعري"، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت-لبنان، الشركة المغربية للناشرين، الرباط-المغرب، 1982، ط1، ص25.**

2-بوريس إيخمباوم: "نظرية المنهج الشكلي"، م ن، ص35.

3-ينظر: يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي الحديث، ص66-67.

4-بوريس إيخمباوم: نظرية المنهج الشكلي، ص31.

يشكل معيارا أدبيا يقيس به الناقد الأعمال اللاحقة، ويمنحها الأدبية بحسب توافقها مع هذا المعيار أو اختلافها معه كما كان الشأن في الجمالية التقليدية، بل الجمالية هي الخصائص الجوهرية المستنبطة من الظاهرة الأدبية موضع الدراسة كما هي، عن طريق المنهج الوصفي*.

كما أن الشكلانية ليست مذهبا أو نظاما، وهذا ما يقوله إيخمباوم في "نظرية المنهج الشكلي": «إنه لم يكن لدينا وليس لدينا حتى الآن أي مذهب أو نظام جاهزين. لقد كنا في عملنا العلمي نقدّر النظرية كفرضية للعمل فقط، نستطيع بمساعدتها أن نشير إلى –وأن نفهم-الوقائع: نكتشف صفتها النظامية التي بفضلها تغدو تلك الوقائع مادة للدراسة [...] كنا نضع مبادئ ملموسة ثم نتمسك بها في حدود إمكانية تطبيقها على مادة ما»[1]. حتى إذا تعارضت تلك المبادئ مع المادة المدروسة وأبانت عن قصور في التحليل سارعوا إلى تغييرها بما يتماشى مع المادة، لأن المادة الأدبية هي الجوهر الأساس الذي ينبغي أن تكيّف وفقه المبادئ والرؤى وليس العكس وهو ما تفعله الدراسات المنهجية التي تلوي عنق المادة لتوافق منهج المقاربة.

وتتجلى أهمية الشكلانية في كونها رفضت كل المسلمات السابقة حول علم الجمال أو أي نظرية عامة عن الفن مثلما رأينا في الفلسفات النقدية السابقة من أفلاطون إلى هيجل، وهذا من بين ما كانت تؤاخذ عليه الشكلانية، لكن يبرر الشكلانيون موقفهم هذا بكونه ظاهرة باتت تميز كل الاتجاهات النقدية الحديثة والمعاصرة، «فبعد أن وضعت هذه الدراسات جانبا القضايا العامة، كقضية الجميل والمعنى في الفن، إلخ، تركزت حول مسائل ملموسة طرحها التحليل العلمي للفن. إن قضية فهم الشكل الفني وتطوره قد أعيد، من جديد وضعها موضع تساؤل، وذلك خارج المسلمات التي افترضها علم الجمال العام»[2] ومن هنا تأتي خصوصية الدراسات الشكلانية حول الجمالية، بمعنى أنها حاولت وضع علم خاص للأدب عنوانه الجمالية التطبيقية، أو الجمالية المستنبطة من الأعمال الأدبية وليس الجمالية النظرية التي تفكر في الجميل والفن.

*-المنهج الوصفي هنا ليس هو المنهج النقدي الذي يرفضه إيخمباوم، بل هو منهج للبحث العلمي يطبق على كل الظواهر باختلاف أنواعها وشعبها.

1-بوريس إيخمباوم: نظرية المنهج الشكلي، ص30-31.

2-المرجع نفسه، ص32.

ولذلك دخلت الشكلانية في نزاع مع الرمزيين من أجل تخليص الإنشائية* من بين أيديهم، وتحريرها من النظريات الذاتية الجمالية، ثم وضعها تحت الدّراسات العلمية للوقائع بعيدا عن مناهج النقد الانطباعي. كما كانت تسعى لتحرير الكلمة الشّعرية من الميولات الفلسفية والدينية، وهذا ما ألهب حماستهم لوضع منهج علمي موضوعي صارم لمقاربة الوقائع الأدبية، ورفض كل المسلمات الفلسفية والتأويلات السيكولوجية والنظريات الإيديولوجية للفن[1]. وانطلاقا من مقولة إيخمباوم «إن الفن يستلزم أن يدرس عن قرب، والعلم يريد أن يكون عينيا»[2]. غدت الجمالية بحثا علميا يتم الكشف عنها عن طريق ملامسة الأعمال الفنية وتشريحها للكشف عن خصائصها الجوهرية.

لم يعترض الشكلانيون الروس على المناهج المختلفة التي سعت لمقاربة الظواهر الأدبية في حد ذاتها، أي في جوهرها كمناهج بحث، ولكن اعتراضهم كان على إقحام تلك المناهج التي من المفروض أن تعالج ظواهر أخرى غير الظاهرة الأدبية، إقحامها في دارسة الظاهرة الأدبية، ولذلك فهم يرون أن موضوع علم الأدب يجب أن يقتصر على دراسة الخصائص النوعية للموضوعات الأدبية التي تميزها عن كل الموضوعات الأخرى، وهذا ما عبّر عنه رومان ياكبسون بعبارته الشهيرة "موضوع علم الأدب ليس هو الأدب وإنما هو الأدبية"، أي الخصائص التي تجعل من عمل ما عملا أدبيا، ولذلك كان يشبه "إيخمباوم" مؤرخي الأدب الذين كانوا يعتمدون على مناهج مختلفة: اجتماعية، نفسية، وتاريخية في مقاربة الظواهر الأدبية، كان يشبههم بالشرطة التي تفكر في اعتقال شخص، فتصادر على سبيل الحظ كل ما وجدت في حجرته وحتى الناس الذين يعبرون الطريق القريبة منها. وهكذا فمؤرخي الأدب يأخذون أطرافا من كل شيء: بداية من الحياة الشخصية، ثم علم النفس والواقع الاجتماعي،

*-يستعمل إيخمباوم مصطلح الإنشائية في كتاباته للدلالة على التيار والنظرية التي كان يتبناها هو وأعضاء جمعية الأبوياز، وهناك كتاب لياكبسون يحمل عنوان "مسائل الإنشائية". وهو ما يقابل الشكلانية، لأن مصطلح الشكلانية مصطلح أطلقه الخصوم على هذا التيار. و«الإنشائية مصطلح قديم استعمل منذ عهد أرسطو وحتى يومنا هذا في جملة من المعاني، أبرزها: -أولها: السنن أو القيم الأدبية التي أقرتها مدرسة معينة أو اتجاه أدبي معين. –وثانيها: طريقة الكاتب الخاصة في اختيار الأغراض أولاً وطريقة ترتيبها ثانياً ثم أساليب التعبير عنها. –وثالثها: النظرية التي تحاول تقنين ظاهرة الأدب تقنيناً داخلياً من خلال ما يطرحه النص الأدبي ذاته، أي الوقوف على الأصول العامة التي تؤسسه بوصفه ظاهرة قولية بغض النظر عن النماذج النوعية المنجزة من شعر أو قصة أو مسرحية وغير ذلك». **ينظر: عبد الفتاح المصري: "الإنشائية في النقد الأدبي"، موقع: https://www.startimes.com/**

1-. ينظر: بوريس إيخمباوم: نظرية المنهج الشكلي، ص34.

2- المرجع نفسه، ص35.

والسياسة والفلسفة[1]. ثم يسمون ما يقومون به دراسة أدبية أو نقدا أدبيا. وهذا هو الذي ثار عليه الشكلانيون، على هذا الخلط في المناهج، الخلط غير المنهجي، والذي يتناول كل شيء إلا الخصائص الجوهرية التي جعلت من العمل عملا أدبيا، ونعني بها الخصائص الجمالية الفنية.

وللابتعاد عن تلك المناهج التقليدية في الدراسة، ولإعطاء صفة العلمية والصرامة المنهجية في مقاربة الظاهرة الأدبية، حاول الشكلانيون الروس مقابلة العمل الأدبي بالأعمال غير الأدبية لمعرفة ما يميزه عنها، ولأن الأدب هو في الأساس حدث لغوي تمت مقارنته بما هو لغوي كذلك فكان التقابل بين اللغة الأدبية واللغة اليومية، «إن مقابلة اللغة الشّعرية باللغة اليومية هو ما كان يمثل هذا النسق المنهجي، وتم تطوير هذه المقابلة في المجموعات الأولى من مقالات "الأبوياز" (مقالات ل. ياكوبنسكي Lakoubinski) فكانت صالحة كنقطة انطلاق لأعمال الشكلانيين حول القضايا الأساسية لنظرية الشّعر. وبينما كان من عادة الأدباء التقليدين توجيه دراساتهم نحو تاريخ الثقافة أو نحو الحياة الاجتماعية، فإن الشكلانيين وجّهوا أبحاثهم نحو اللسانيات»[2]. وهنا كانت نقطة الاتصال الأساسية بين الشكلانية كنظرية لمقاربة الأعمال الأدبية وبين البنيوية كمنهج علمي حديث لدراسة اللغة بشكل عام، ولم يكن الموضوع (اللغة) هو الجامع فقط بين اللسانيات والشكلانية، بل طريقة معالجته كذلك، رغم أن مبادئ الشكلانية وأهدافها أوسع في تناول الظاهرة الأدبية، مثلما للسانيات مبادئها الأخرى التي تتناول بها علم اللغة العام.

من خلال هذه المقارنة بين اللغة الشّعرية واللغة العادية، استنبط الشكلانيون أمرا هاما لا يتعلق بالنظرية الشّعرية فقط، ولكن أيضا نحو خلق لغة غير عقلية، بمعنى أن الشّعر لا ينشد دوما المعنى وليس المعنى هو العنصر الأساسي في الكتابة الشّعرية، بل الوقع الصوتي للكلمات. وتم إعادة تقييم قضية الأصوات من أجل وضع منظومة من الملاحظات الدقيقة في مواجهة الميولات الفلسفية والجمالية للرمزيين، وعلى هذا صدرت مجموعة من المقالات مخصصة لدراسة الأصوات الشّعرية واللغة غير العقلية[3]. ولذلك كان الشكلاني **شلوفسكي** Chklovski يقول: «إن الناس يستعملون أحيانا بعض الكلمات دون اللجوء إلى معناها»[4]، كما أن «الدلالة المغايرة تختفي تحت ظاهر مغزى مختلق،

1-المرجع السابق، ص35.

2- المرجع نفسه، ص36.

3-ينظر: المرجع نفسه، ص37.

4- المرجع نفسه، ص نفسها.

يرغم الشّعراء أن يعترفوا بأنهم لا يفهمون معنى أبياتهم الشّعرية»[1]. فالقيمة الشّعرية للكلمة تكمن في أجراسها لا في معناها، فما تمنحه الكلمة من جمالية على مستوى النغم وما تقدمه من دلالة صوتية هو ما يمنحها خاصيتها الجمالية، وليس ما تشير إليه من المراجع الواقعية أو العواطف الداخلية، يقول شلوفسكي: «إن الصفة النطقية للغة هي بدون شك مهمة بالنسبة للاستمتاع بكلمة غير عقلية، كلمة لا معنى لها. فربما كانت معظم المتع التي يقدمها الشّعر إنما توجد في الصفة النطقية، في الحركة التأليفية لأعضاء الكلام»[2]. ومن خلال هذه الملاحظات تحوّل الاهتمام عند الشكلانيين من الدلالة المعجمية للكلمات إلى الدلالة الصوتية، فالكلمات في الشّعر تبتعد عن المعنى الاصطلاحي لتخلق معنى صوتيا، ويصبح للأصوات (الحروف) دلالات خاصة تتبع صفاتها، وهو ما طورته الأسلوبية من خلال دراسة المستوى الصوتي للغة الشّعرية. وهذا المفهوم الجديد للشعر –يقول إيخمباوم-«كان يضطرنا إلى دراسة أصوات الشّعر كتعبير عن شيء آخر يوجد وراء الأصوات ذاتها كما كان يضطرنا إلى تأويلها إما كـ"دلالة ذاتية" أو كجناس»[3]، بحيث لا يتم العودة إلى ما تشير إليه الأصوات من صور خارجة عن وجودها الماهوي كأصوات لها وظيفة لفظية مستقلة.

هذه المبدأ الذي وضعه الشكلانيون الروس في التفريق بين اللغة الشّعرية واللغة اليومية، طوره الأسلوبيون من بعدهم حتى غدا مع **"جون كوهن"** Jean Cohen نظرية للشعرية، سماها نظرية "المجاوزة"، بحيث ناقش عدة مفاهيم للشعرية التقليدية كانت تحاول تحديد جوهر الشّعر، وبيّن في الأخير أن مجاوزة اللغة العادية هي ما يمنح الشّعر خاصيته الجوهرية، وهي الشّعرية. ويوضح كوهن أن مصطلح " المجاوزة" استعمله كل من **برينو** Ch. Bruneau **وفاليري** Paul Valéry عند الحديث عن الأسلوب، وهو ما يستعمله معظم المتخصصين اليوم. وهذا تحديد سلبي، فالأسلوب وفق نظرية المجاوزة هو ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مصوغا في قوالب مستهلكة[4]. إلا أن كوهن يميز بين الأسلوب عند الأسلوبين والأسلوب الأدبي الذي يقترحه، فالأسلوب «الذي يستخدمه الأدب، له قيم جمالية، وهو مجاوزة بالقياس إلى المستوى العادي، فهو إذن خطأ، ولكنه كما يقول برونو "خطأ مراد"»[5]. وبهذا

1- بوريس إيخمباوم: نظرية المنهج الشكلي، ص38.

2- المرجع نفسه، ص38.

3-المرجع السابق، ص38.

4- ينظر: جون كوهن: بناء لغة الشّعر، بناء لغة الشّعر، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة-مصر، 2000، ط؟، ص35.

5- جون كوهن: بناء لغة الشّعر، ص نفسها.

يختلف الأسلوب الأدبي عن أشكال الأسلوب الأخرى وفق المجاوزة الجمالية. ولقد شاع في الأوساط الأسلوبية بأن الأسلوب هو طريقة فردية في الكتابة، وعبارة **بوفون** Bouffon «الأسلوب هو الرجل»[1] تختصر ذلك. إلّا أن جان كوهن يحاول أن يوسع مفهوم الأسلوب بحيث يفترض «أنه يوجد في لغة كل الشّعراء قدر مشترك غير متغير يبقى دائما من خلال التغييرات الفردية، لنقل إن هذا القدر سبيل موحدة للمجاوزة بالقياس إلى المستوى العادي»[2]. وهنا يختار كوهن لنفسه طريقا مغايرا عن طريق الأسلوبيين قبله، من خلال تطوير المبدأ الجامع بين الرؤية الأسلوبية الفردية ورؤية الشكلانيين العامة في التفرقة بين اللغة الشّعرية واللغة العادية. وما يميز كوهن عن الشكلانيين ليس المبدأ في حد ذاته، فهو مبدأ واحد، لكن كوهن طوره وأخرجه في نظرية متكاملة قارب من خلالها الشّعر الفرنسي عبر عصور شعرية مختلفة.

يضع جون كوهن تصورا عاما للجمالية يحصرها فيه بين قطبين حيث «يمكن أن نتصور ظاهرة الأسلوب في شكل خط مستقيم، يمثل أقصى طرفيه قطبين، قطبا نثريا تنعدم فيه كل مظاهر "المجاوزة" وقطبا شعريا يتحقق فيه الحد الأقصى منها، وبين القطبين توزيع الأنماط المختلفة المستخدمة في اللغة الشّعرية، بالقرب من القطب الشّعري توجد القصيدة وبالقرب من القطب الآخر توجد اللغة العلمية، والمجاوزة في هذه اللغة ليست منعدمة، ولكنها تتجه نحو الصفر»[3]، فالجمالية من هذا المنظور هي مستوى المجاوزة للغة العامية، فكلما ازداد توتر المجاوزة ازدادت القصيدة شعرية وجمالا، وكلما قل التوتر اقتربت من اللغة العادية وانخفض مستوى الجمالية الشّعرية.

ولقد اعترضت الشكلانية بقوة على الفصل التقليدي بين ثنائية الشكل والمضمون، بحيث كان الافتراض واقعا على أساس أن هناك مضمونا خاما مطروحا في الطريق يعرفه العجمي والعربي –بتعبير الجاحظ-وشكلا خارجيا مفروضا عليه، ومن الواضح أن التأثير الجمالي يقع في الشكل لا في المضمون. ولكن هذا التمييز يواجه صعوبات، فالمضمون يحمل بعض عناصر الشكل، ألا تلاحظ أن أحداث القصة هي مضمونها، وطريقة ترتيبها هي شكل هذا المضمون، فإذا فصلت الأحداث عن طريقة ترتيبها زال أثرها الفني وزال معه مضمونها. والأمر كذلك بالنسبة للغة، فالكلمات دون ترتيب ما لن يكون لها أي تأثير جمالي، رغم أنها هي وحدات الشكل أو مادته الخام. ولهذا فقد تم الاصطلاح على

1- المرجع السابق، ص36.

2-المرجع نفسه ص نفسها.

3-المرجع السابق، ص45.

العناصر التي لا تحمل صفة جمالية بالمواد الخام، بينما تسمى الطريقة التي تركب بها لتمنحها الفاعلية الجمالية "بناء أو بنية"[1]. وهنا تحوّل الاهتمام السابق من ثنائية "الشكل/ المضمون" إلى "الشكل/البناء"، فالجمالية تكمن -لا في شكل العمل الفني ولا في مضمونه-ولكن في منطقة بينهما هي "البناء" الذي يُخرج كلا من الشكل والمضمون وفق طريقة فنية جمالية مميزة.

هذه الرؤية المغايرة للأدب عموما والشّعر بشكل خاص غيّرت مفهوم التاريخ الأدبي لدى الشكلانية، ففي حين كان الاعتقاد سابقا أن الشكل الجديد يأتي ليعبر عن مضمون جديد، اقترحت الشكلانية على لسان شلوفسكي مبدأ جديدا للتّطور الأدبي مغاير تماما مفاده أن: «الشكل الجديد لا يظهر ليعبر عن مضمون جديد، ولكن ليحل محل الشكل القديم، الذي يكون قد فقد صفته الجمالية»[2]. وهذه فكرة ثورية في مجال النظرية الأدبية وتاريخ الأدب، تمثل قلبا للمفاهيم السابقة التي كانت ترى الشكل الجمالي دوما تابعا للمضمون الفكري أو الرؤيا التي يحملها الشّاعر فتمثله شخصيا أو تمثل روح العصر الذي يعيش فيه، ويمكن التدليل على هذا المبدأ بأمثلة عن مسار الشّعرية العربية، حيث شهدنا عصورا مختلفة عرفت تغيرات اجتماعية وسياسية كبيرة حملت مضامين فكرية مغايرة تماما لما سبقها، لكن الشكل الجمالي بقي على حاله دون أن يصيبه أي تغيير، ولنا في شعر الفترة النبوية والأموية مثالا على ذلك، حيث يمثل عصر النبوة عصرا قُلبت فيه المفاهيم وتأسست مضامين جديدة، بين ثقافة جاهلية لها قيمها الثقافية الخاصة وثقافة وليدة قامت ثورة ضد الأخرى هدت أركان بنائها، إلا أن الشّعر وهو ديوان العرب لم يصبه أي تغيير، بل حافظ على هويته الجمالية دون تغيير أو تحريف إلى غاية الدولة الأموية التي تعتبر امتدادا للفترة الجاهلية من الناحية الشّعرية. وإذا قفزنا إلى الشّعر العربي الحديث نشهد الأمر نفسه، فمع أن البارودي وشوقي يحسبان على العصر الحديث بما له من واقع مغاير طرح فكرا مضمونيا مختلفا، إلا أن القصيدة حافظت على شكلها الجمالي الجاهلي والأموي. والتجديد الحقيقي الذي نقل الشّعر العربي من أفق إلى أفق آخر كان مع أبي نواس ومسلم بن الوليد وأبي تمام وغيرهم ممن حاول التجديد في شكل القصيدة في العصر العباسي، ثم مع حركة الشّعر الحر التي كانت ثورة شكلية بامتياز في الشّعر العربي الحديث والمعاصر. ولذلك فالتاريخ الأدبي هو تاريخ الأشكال الأدبية لا تاريخ المضامين الفكرية من وجهة النظر الشّكلية.

1-رنيه وليك وأوستن وارون: نظرية الأدب، تعريب: عادل سلامة، دار المريخ، السعودية، 1992، ط1، ص193.
2-إيخمباوم: "نظرية المنهج الشكلي"، م س، ص47.

1-3.2. الجمالية البنيوية:

حملت المدرسة البنيوية نفس الرؤى النقدية التي ظهرت عند الشكلانية الروسية، وسعت إلى مقاربة الأعمال الأدبية من الناحية الشكلية الجمالية الخالصة، فالشّعر بحسب هذه الرؤيا هو شعر بما يحمله من خصائص فنية جمالية، وليس بحمولاته النفسية والاجتماعية أو الإيديولوجية والفلسفية. هذا الاتجاه رأى أن الاهتمام ينبغي أن ينصب على الشكل الخارجي، ويبحث في الخصائص الجمالية التي تميّز الممارسة الأدبية عن غيرها من أشكال الكتابة الأخرى. وقد تجلت هذه الرؤيا في أعمال مختلفة للنقاد البنيويين.

يعتبر ياكبسون من بين أهم رواد البنيوية والذي تأثر بلسانيات دوسوسير وطورها، لينتج دراسة خاصة للأدب تبحث في جوهر العملية الإبداعية، في أدبية الأدب، فالذي يعطي للأدب هويته هو الادبية أو الشّعرية الجمالية وليس شيئا خارجا عنها يتعلق بحياة المؤلف أو أوضاعه الاجتماعية، ولذلك كان يقول: «عن موضوع علم الأدب ليس هو الأدب وإنما الأدبية Littérarité»[1]. وفي خطاطة التواصل بين ياكبسون أن كل حدث اتصال يحتاج إلى ستة عناصر، وكل رسالة ستركز على عنصر من عناصرها الستة على حسب نوع الرسالة، «فإن هي توجهت بالتركيز نحو المرسل سادت وظيفتها الانفعالية والعاطفية، وإن كان المستقبل أو المخاطب هو محور التركيز سادت وظيفة النزوع إلى الآخر[...] أما إن كان التركيز يتجه نحو السياق فتسود الناحية المرجعية [...] وحينما ينصب تركيز الرسالة على وسيلة انتقالها فتسود الوظيفة الاختبارية [...] أما حينما تتوجه الرسالة بالتركيز نحو ذاتها فتسود الوظيفة الشّعرية أو الجمالية»[2]، وهذه الوظيفة الأخيرة هي التي تميز اللغة الشّعرية الجمالية، وهي التي ركزت عليها البنيوية في دراستها وأهملت الوظائف الأخرى التي كانت تهتم بها بعض المناهج السياقية السابقة مثل المنهج النفسي والمنهج الاجتماعي، وهذا ينقلنا إلى مبدأ آخر من مبادئ هذا الاتجاه، وهو مبدأ المحايثة، والتي تعني دراسة الأعمال الأدبية دراسة داخلية بعيدا عن كل سياق خارجي.

رغم أن الاتجاه الشكلي في الأدب والنقد توقف عمله في روسيا سنة 1930 كمؤسسة لها أعضاؤها وجمعياتها ووسائلها الثقافية مثل المجلات والجرائد والإصدارات المختلفة، إلا أن صداه قد انتشر بعد ذلك بفضل ترجمة بعض الغربيين لأعمالهم يأتي على رأسهم تزيفان تودروف. ولذلك يمكن

1-إبراهيم الخطيب: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، (مقدمة المترجم)، ص10.
2-ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص73-74.

اعتبار أعمال البنيويين اللّاحقة متأثرة من قريب أو من بعيد بالتراث الشكلي للاتجاه الروسي الذي أكد «أن الخطاب الأدبي يختلف عن غيره ببروز شكله»[1]. ولهذا سنعرض بعضا من الرؤى لأهم من طور هذا المفهوم ليجعل منه نظرية متكاملة، وذلك بعد أفول نجم الشكلانية الروسية بأكثر من ثلاثة عقود من الزمن.

تعتبر أعمال الفرنسي **جون كوهن** امتدادا للشكلانية والبنيوية، فهو وإن صرّح -أكثر من مرة- بتبنيه المنهج البنيوي في كتابه "بناء لغة الشّعر"*، فإنه لم يشر إلى الاتجاه الشكلاني ولا إلى جهوده صراحة ولكن مفاهيم هذا الاتجاه كان من الواضح أنها تقود هذا الكتاب من بدايته إلى نهايته، ولن نجانب الصواب إن قلنا إن "بناء لغة الشّعر" يتخذ من المبادئ الشكلانية البنيوية دستورا في نقد الشّعر. بداية من رأي الشكلانيين المتعلق بأهمية الشكل، حيث يضعه مبدأ في المقدمة المنهجية للكتاب، فالقصيدة وإن كانت تتعامل مع الأشياء الواقعية، فهي لا تتعامل مع أعيانها أي كما هي في الواقع، بل كما تعبّر عنها اللغة، ومن هنا يرى بأن هناك هيمنة لغوية على الأشياء، ويظل التعبير كذلك سيدا، من خلاله فقط تتحقق الشّعرية أو تغيب، ويضرب مثلا بالقمر الذي عادة ما يمنحه الناس خاصية شعرية حتى في وجوده الواقعي، وهو يرى أن هذه الخاصية الشّعرية تعود إلى شكله الجميل، خارج الشّعر. أما شعريا فهو جميل باعتباره "ملك الليالي" أو "منجل من ذهب"، أما كونه كوكبا يدور حول الأرض، فلا قيمة شعرية له[2]. وهذا ما يدل عليه واقع الشّعر الذي استطاع أن يتابع تطور المجتمعات واستطاع أن يعبر بشكله الجمالي عن أكثر المواضيع المادية التي هي بعيدة كل البعد عن الجمال الواقعي. ويصرح بالمبدأ الشكلاني حيث «تكون المهمة الخاصة لعلم "الشّعرية" في النقد الأدبي التساؤل لا عن المحتوى الذي يظل دائما هو، ولكن عن التعبير حتى نعلم أين يكمن الفرق»[3]، فما يجعل من الشّعر شعرا هو طريقة التعبير الخاصة، أي شكله الجمالي المميز الذي يفرقه عن النثر، وليس ما يحيل إليه من محتوى نفسي أو اجتماعي سياسي وفلسفي. لذلك فهو لا ينازع «على الإطلاق في قيمة التفسيرات النفسية أو الاجتماعية، فهذان العِلمان لهما الحق تماما في مناقشة الإنتاج الأدبي بنفس الدرجة التي يناقشان بها أي مظهر من مظاهر الحقيقة الإنسانية يدخل في قضاياها، ونحن

1-إبراهيم الخطيب: نظرية المنهج الشكلي، (مقدمة المترجم)، م س، ص10.

*- Jean Cohen. Structure du Langage poétique. Paris-Flammarion. 1966. عن: ترجمة أحمد درويش، جون كوهن، بناء لغة الشّعر،ص4.

2-ينظر: جون كوهن: المرجع نفسه، ص61.

3-المرجع نفسه، ص61.

نود فقط أن ننازع في القيمة الجمالية التي ربما يدّعيانها أحيانا بطريقة غير إرادية»[1]. ولذلك فإن مناقشة الجوانب النفسية والاجتماعية في الظاهرة الأدبية والتركيز عليها مع إهمال لغة الشّعر، يفقدها جوهرها الحقيقي وهو الجمال، وحول المبدأ البنيوي السابق فيما يفرق لغة الشّعر عن لغة النثر، ليس لعالم النفس أو عالم الاجتماع ما يقدِّمه، فالاستعارة قد تدل على وسوسة، وليس هذا سببا لكونها شعرا، وإنما تكمن شعريتها وجماليتها في وجودها الاستعاري[2]، ولهذا فالهوية الشّعرية هي هوية بنيوية تتعلق بالشكل الجمالي.

ويستند جوهن كوهن على مبادئ لسانيات دي سوسير ليسحبها على الدراسات الشّعرية، ف «علم اللغة أصبح علما منذ أن اعتنق مع سوسير وجهة النظر الحلولية. إن عناصر تحليل اللغة كامنة فيها، والشّعرية ينبغي أن تعتمد نفس المبدأ، فالشّعرية كعلم اللغة موضوعها اللغة فقط، الفرق الوحيد بينهما هو أن موضوع الشّعرية ليس اللغة على وجه العموم بل شكل خاص من أشكالها، [لا] يعد الشّاعر شاعرا لأنه فكر أو أحس ولكن لأنه عبّر، وهو ليس مبدع أفكار بل مبدع كلمات»[3]، وهذا هو المبدأ الجوهري الذي تقوم عليه الجمالية البنيوية، بداية بالمحايثة، حيث تتم دراسة البنية الداخلية للقصيدة، والاهتمام بلغتها فقط، ولذلك كان التحقق الشّعري كامنا في الكلمة بعيدا عن الفكرة التي تأتي بها القصيدة. وانطلاقا من هذا اتخذت الشكلانية من مقولة مالارميه: «الشّعر لا يصنع من الأفكار ولكن من الكلمات»[4] شعارا لها، لأن هناك قصائد كثيرة تعالج الموضوع نفسه، لكنها تختلف في طريقة التعبير، ومنه تختلف شعريا، وتتميز جماليا.

هذا الموقف من الشّعر يحاول أن ينزع عنه صفة الابتكار الفكري والفلسفي، فهو لا يستريح حسب كوهن إلا لكونه صيغة لغوية فقط وطريقة تعبير، فإذا أراد أن يكون كالعلم والفلسفة يعبر عن حقيقة جديدة، فهو يرتكب خطأ قاتلا، لأن الشّعر ليس علما بل هو فن، والفن شكل فقط، وحتى لو قدّم الشّاعر حقيقة جديدة[5]، فهذا لا يمنحه أي شعرية، وإنما الشّعر يكمن في طريقة التعبير عن تلك الحقيقة سواء كانت جديدة أو قديمة متداولة. ولهذا فإن عناصر مثل «القافية والمجانسة الصوتية من ناحية والصور والاستعارات من ناحية أخرى لم تعد هنا تفاصيل ولا زينة للعمل يمكن

1- المرجع السابق، ص63.
2- المرجع نفسه، ص63.
3- المرجع نفسه، ص64.
4- المرجع نفسه، ص65.
5- المرجع نفسه، ص65.

إلغاؤها بل هي خصائص جوهرية للإنتاج، ولم يعد المحتوى هو السبب في الشكل بل أصبح أحد عنصري الحدث»[1]، فشكل القصيدة الجمالي، لم يعد ينظر له كرداء يلبسه المضمون، والمضمون سابق عليه، بل إن الشكل هو الذي يعطي المضمون الذي يريد ولا أسبقية إلا للشكل.

يمكننا أن نستخلص أنه مع البنيوية لم يعد الأدب يعكس عبقرية الفنان أو نفسيته الخاصة، حقا هو إبداع ولكنه إبداع وفق القوانين الجمالية المتعالية على الذات، ومن هنا يمكن أن نستحضر مقولة موت المؤلف التي كانت عنوان هذه المدرسة، فالإبداع ليس عبقرية فردية بل هو نتاج عقل جمعي خاضع لقوانين الجمالية الخاصة بكل أمة وبكل جنس أدبي، فالشّاعر يبدع قصائده لكن وفق أفقٍ جمالي خاص هو مثلا عمود الشّعر في الشّعرية العربية القديمة، وهو الوجدان والخيال ونظام المقطع الشّعري لدى الرومانسية، وهو الشّعر الحر أو قصيدة النثر في الشّعر المعاصر، كل هذه الجماليات، هي جماليات بنيوية تتعالى على الفرد، نعم يستطيع الفرد التجديد في البنية الجمالية، لكن هذا التجديد سيبقى محاولة فردية إن لم يشكل بنية كلية تشكل الوعي الجمعي للأمة. والقارئ كذلك خاضع لهذه البنية، فلا يسعه قراءة أو تذوق الأعمال الشّعرية خارج البنية الجمالية المتداولة، ولذلك نجد بعض القراء ممن ألفوا القراءة وفق الشّعرية التقليدية، يرفضون البنية الجمالية الحديثة، بل ويعادونها، لأنها تشكل أفقا شعريا مغايرا يمثل فجوة جمالية تفصل القارئ عن النص.

2- إشكالية المعنى الشّعري:

2-1. في الشّعرية القديمة:

لبحث قضية المعنى في الشّعرية العربية سنسلك منحىً تاريخيا في اتجاهين، اتجاه يبحث في تاريخ تلقي المعنى الشّعري في النقد العربي، وآخر يبحث في تاريخ إنتاج المعنى في النصوص الشّعرية. وبحثنا عن قضية المعنى في النقد العربي نسترشد برؤية **ياوس Jauss** الذي يرى أنّ تاريخية الأدب لا تنهض على علاقة التماسك القائمة بعديا بين "ظواهر أدبية"، وإنما على تمرس القرَّاء أولا بالأعمال الأدبية. وتعد هذه العلاقة الحوارية أيضا المسلمة الأولى بالنسبة للتاريخ الأدبي لأن على مؤرخ الأدب نفسه أن يتحوّل أولا وباستمرار إلى قارئ قبل أن يتمكن من فهم عمل وتحديده تاريخيا، أي أنه ملزم بتأسيس حكمه على الوعي بوضعه ضمن السلسلة التاريخية للقراء المتعاقبين[2]. والنقد الأدبي في عصوره المتقدمة يمثل سلسلة ثرية من القراءات التي لم تكن قراءات تصف الظاهرة الشّعرية فقط،

1- المرجع السابق، ص70.

2 - هـ. ر. ياوس: جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي. تر، رشيد بنحدو، كلمة للنشر والتوزيع، أريانة- تونس، 2016، ط1، ص52.

بل كانت تحاول وضع معايير تشترط على الشّاعر الالتزام بها. هذه المعايير التي جمعت بين شكل الشّعر ومعناه، لذلك سنقف على قضية المعنى عند النقاد، ثم عند الشّعراء، ونحدد في الأخير الفرق بين الرؤيتين.

1.1-2. عمود الشّعر والمعنى الجاهز:

عندما نبدأ مع النقد الأدبي القديم نجد أن الشّعرية العربية تكلمت عن المعنى ولم تهمله، لكنه ظل اهتماما ناقصا يكاد يكون سطحيا غير أصيل في النص الشّعري، لأنها ذكرته من جملة القوانين الشّعرية المطروحة في عمود الشّعر، لكنها تكلمت عن المعنى كعنصر سابق يجده الشّاعر معدا مسبقا، وما عليه إلا اختيار المعنى المناسب، المعنى الإسلامي بصفة خاصة أو العربي الجاهلي، «هكذا نهضت الثقافة العربية الإسلامية على يقينين: يقين المعنى الإسلامي، ويقين الشكل الجاهلي، وانحصرت فنية التشكيل في هذه الكتابة الناقلة، في نوع من التنغيم والتزيين أو في نوع من الصناعة البيانية، لإكساب المعنى المنقول مزيدا من الطلاوة ومزيدا من القدرة على التأثير. فهي ليست فنية إيغال في اكتناه العالم على نحو جديد، وإنما هي فنية إيصال»[1]. هذا هو المعنى في الشّعرية العربية، كان دوما سابقا على التجربة، والشّاعر هو ناقل للمعنى المتداول بطريقة مختلفة تضفي عليه مسحة جمالية تزينية، والشّعر وفق هذه الرؤية هو مجرد زخرف لفظي لمعنىً معروف سابقا. وهكذا أصبحت الكتابة الشّعرية «كأنها صورة تعكس خطابا شفويا. كتابة هي صناعة في التعبير عن معنى مبذول، وليست رؤية جديدة للوجود. كتابة لا تعرف مغامرة التشكيل، لأنها بعيدة عن مغامرة المعنى»[2]، وهذه ملاحظة نبيهة من أدونيس، تنسجم مع رؤية تجمع بين الشكل والمعنى، فهو يرجع هنا تخلف الشّعرية العربية وركودها في شكل معين إلى ركودها في جانب المعنى، إذ لو شهدنا ثورة على المعاني السابقة والمتداولة لانسحب ذلك على الشكل الفني للقصيدة العربية.

الشّعرية العربية جمعت بين الرؤيتين معا، فقد وضعت معايير شكلية فنية وجب مراعاتها عند نظم الشّعر، وجوانب متعلقة بالمعنى، إلا أن المعنى في الشّعر العربي كان سابقا على الإبداع، والمعاني كما يرى الجاحظ كانت "مطروحة في الطريق"، إنما العبرة في اللفظ. وقد كان الوضوح واتباع النسق السائد هو القاعدة اللازمة في نظم الشّعر، ونحن نجد ذلك صراحة في أحد معايير عمود الشّعر حين يطلب "شرف المعنى وصحته"، وفي هذا تحديد لنوع المعنى وتقييد للشّعر، ثم نجده يتكلم عن المعنى من جهة تقنية، حول كيف يقدم الشّاعر معناه، وذلك عن طريق "المقاربة في التشبيه"، و"مناسبة المستعار للمستعار له". ويوضح هذه النقطة ما نقله المرزباني عن محمد بن يزيد النحوي

1- أدونيس: موسيقى الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة، العنف)، دار الآداب، بيروت-لبنان، 2002، ط1، ص 22.
2- أدونيس: موسيقى الحوت الأزرق، ص23.

حيث قال: «أحسن الشّعر ما قارب فيه القائل إذا شبه، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة، ونبّه فيه بفطنته على ما يخفى على غيره»[1]، ولعل هذه النقطة الأخيرة فقط ما يمكن أن نرى فيها إشارة لرؤية الشّاعر الخاصة التي ترى ما لا يراه غيره.

وحتى خروج أبي تمام عن العمود ومحاولته الثورية لتحطيم العمود عندما ننظر لها من جانب المعنى، لم تكن إبداعا لمعاني جديدة، وإنما كان تعبيرا عن المعاني القديمة بطريقة مخالفة لما اعتادته الذائقة الشّعرية، لذلك كان يقال له: لماذا تقول ما لا يفهم؟ ولم تناقش معانيه باعتبارها مخالفة للسائد الثقافي أو الفكري. وربما اعتبر محاولات أبي نواس تجديدية في محاولة خلق عوالم شعرية مختلفة حين رفض التقيد بالموضوعات التقليدية، وهذا ما جعل النظرة إليه تخرج عن مجالها الفني لتدخل في مجال مغاير هو مجال فكري اتهم فيه بالزندقة والمروق.

وقد نتساءل هنا عن سبب إزاحة المعنى الشّعري إلى الهامش في مقابل مركزية الشكل الجمالي، وهناك نقطة مهمة يمكن أن توضح عدم اهتمام النقاد الأوائل بالمعنى في الشّعر العربي، هذه النقطة تتضح عندما ننظر إلى المعنى في مجال آخر هو مجال الفقه وأصوله والتفسير، فلو اطلعنا على أحد كتب أصول الفقه أو التفسير لوجدنا ثلث الكتاب يعالج قضايا اللغة والدلالة اللغوية، بل لعل الاهتمام الأول بدلالة الألفاظ على المعاني كان من اختصاص الفقهاء والمفسرين، لأن المعنى الأول والمهم في الثقافة العربية هو المعنى الديني الذي جاء به الكتاب المقدس؛ القرءان بالدرجة الأولى والحديث النبوي بالدرجة الثانية، وهذا يفسر ظاهرة تهميش المعنى الشّعري. الشّعر دوما كان خطابا ثانويا يقدم مدحا أو هجاء، فخرا أو رثاء، لكنه لم يكن الحقيقة الأولى، ولم ينافس الحقيقة الدينية التي ظلت تهيمن على الثقافة العربية الإسلامية. أما الإشارات المتفرقة للمعنى في الشّعر وشروطه فلم تصل درجة الإحكام والترتيب التي بلغته عند علماء الأصول والتفسير، بل كل ما نجده لا يعدو أن يكون جملا وفقرات عابرة هنا وهناك. وحتى نظرية النظم الجرجانية باعتبارها نظرية في نظم المعنى، لم تتعلق أساسا بالشّعر ونقده، بل تم تناول الشّعر فيها عرضا في سياق الكشف عن النظم الخاص بالنص المركزي، النص القرءاني.

وكان هناك خطاب آخر يزيح الشّعر عن المركز هو "الخطابة" باعتبارها فن الإقناع، لذلك نجد المتكلمين يحرصون على وضع شروط الخطاب المبين، لأن الخطابة كانت هي النص المنوط بنقل الحقيقة وليس الشّعر، «ومن هنا كان المتكلمون، والمعتزلة منهم خاصة، المدشنين الفعليين للاهتمام

1-أبو عبيد الله بن محمد المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشّعراء، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1995، ص283.

بتحديد شروط إنتاج الخطاب المبين، وبالتالي الرواد الأوائل لما سميَّ فيما بعد بـــ "علم البلاغة" في الدراسات البيانية العربية»[1].

ذلك كان بالنسبة إلى الأسباب التي همشت المعنى في الشّعرية العربية، أما قضية المعنى وكيف تم تناوله ودراسته فلم تخرج تلك النقاشات الدائرة تحت إطار ثنائية كبيرة مست مجالات مختلفة في الثقافة العربية الإسلامية، ثنائية اللفظ والمعنى، وكل ما تم تداوله من طرف النقاد كان امتدادا للنقاش الجاري في الدراسات القرءانية والفقهية وكذا اللغوية؛ نحوية كانت أو بلاغية، ولعل الإشكالية الأساس التي كانت تحرك هذه الثنائية هي قضية الإعجاز القرءاني؛ هل القرءان معجز بألفاظه أم بمعانيه أم بهما معا؟ ولابد أن نقول إن القضية في أساسها كانت من اهتمام المتكلمين، لكن نظرا لتداخل الحقول المعرفية في ذلك الوقت كان المتكلم عالما في التفسير والفقه من جهة وناقدا للشعر وأصناف الخطاب الأخرى من جهة ثانية.

من المهم جدا قبل التطرق إلى قضية المعنى كما عالجتها كتب النقد المتعلقة بالشّعرية العربية القديمة أن نبحث المعنى في اللغة، ولن يكون ذلك إلى بالعودة إلى مادة الكلمة وأصولها في المعاجم العربية، ومن الغريب أن لمصطلح "المعنى" مفهومات قريبة جدا من المفهومات الفلسفية المتأخرة خاصة عند هيدغر، ولعل هذا التقارب عائد إلى كون هذا الأخير انتهج في بحثه الفلسفي المتأخر وجهة لغوية، وأصبحت فلسفته تفلسفا باللغة عن اللغة. وعند العودة إلى المعاجم نجد ابن فارس في مقاييس اللغة يرى أن «الْعَيْنَ وَالنُّونَ وَالْحَرْفَ الْمُعْتَلَّ أُصُولٌ ثَلَاثَةٌ: الْأَوَّلُ الْقَصْدُ لِلشَّيْءِ بِانْكِمَاشٍ فِيهِ وَحِرْصٍ عَلَيْهِ، وَالثَّانِي دَالٌّ عَلَى خُضُوعٍ وَذُلٍّ، وَالثَّالِثُ ظُهُورُ شَيْءٍ وَبُرُوزُهُ»[2]. ولعل الذي يعنينا هنا الأصل الثالث الذي يعني ظهور الشيء وبروزه، وهذا ما يؤكده الخليل: «عَنَّ لنا كذا يَعِنُّ عَنَناً وعُنُونا: أي ظهر أمامنا»[3]، ولا يظهر إلا ما كان محتجبا، ويواصل ابن فارس في هذا المعنى: «الْأَصْلُ الثَّالِثُ: عُنْيَانُ الْكِتَابِ، وَعُنْوَانُهُ، وَعُنْيَانُهُ. وَتَفْسِيرُهُ عِنْدَنَا أَنَّهُ الْبَارِزُ مِنْهُ إِذَا خُتِمَ. وَمِنْ هَذَا الْبَابِ مَعْنَى الشَّيْءِ. وَلَمْ يَزِدِ الْخَلِيلُ عَلَى أَنْ قَالَ: مَعْنَى كُلِّ شَيْءٍ: مِحْنَتُهُ وَحَالُهُ الَّتِي يَصِيرُ إِلَيْهَا أَمْرُهُ»[4]، وقد أضاف هنا دلالة أخر على البروز والظهور هي المحنة والمصير، وهذه الإضافة غنية جدا بدلالتها، فالمحنة لا تكون في الجاهز والمتناول، بل المحنة هي بحث عن الغائب والمخبوء، وما لم يتم كشفه بعد، كما أن المصير

1-محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت-لبنان، 2009، ط9، ص64.

2-أبو الحسين أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، ج4، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1979، ط؟، ص146.

3-أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، ج1، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السمرائي، دار ومكتبة الهلال، ط؟، ص90.

4- أبو الحسين أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، ج4، ص148. وينظر أيضا: الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، ج2، ص253.

هو المستقبل الغائب والمجهول كذلك، والذي يتأسس عليه المعنى الوجودي للكائن، وكل المعنى الوجودي يقوم على هذا المصير المجهول، الإجابة الغائبة إلى ما سيصير إليه الكائن. ونجد مفهوما آخر عند ابن الأعرابي هو قريب من المفهوم المتداول للمعنى في السياق الثقافي العربي، حيث يقول: «وَالَّذِي يَدُلُّ عَلَيْهِ قِيَاسُ اللُّغَةِ أَنَّ الْمَعْنَى هُوَ الْقَصْدُ الَّذِي يَبْرُزُ وَيَظْهَرُ فِي الشَّيْءِ إِذَا بُحِثَ عَنْهُ. يُقَالُ: هَذَا مَعْنَى الْكَلَامِ وَمَعْنَى الشّعر، أَيِ الَّذِي يَبْرُزُ مِنْ مَكْنُونِ مَا تَضَمَّنَهُ اللَّفْظُ»[1]، أما ابن منظرو في لسان العرب فلا يخرج كثيرا عن أصل الظهور والبروز حيث يقول: «عَنَوْت الشيءَ: أَبْدَيْته. وعَنَوْت بِهِ وعَنَوْته: أَخْرَجْته وأَظْهَرْته، [...] وأَعْنَاه المَطَرُ: أَنبَته. ولَمْ تَعْنِ بلادُنا العامَ بِشَيْءٍ أَي لَمْ تُنْبِتْ شَيْئًا، [...] يُقَالُ للأَرض لَمْ تَعْنُ بِشَيْءٍ أَي لَمْ تُنْبِت شَيْئًا، وَلَمْ تَعْنِ بِشَيْءٍ، وَالْمَعْنَى وَاحِدٌ»[2]، والمعنى هو ما يشغل الإنسان ويكون في مركز اهتمامه، لذلك يقال: عناني الشيء يعنيني: إذا شغلني. قال الشّاعر:

عَنَاني عَنْكَ والأَنصَابِ حربٌ ... كَأَنَّ صُلاتِها الأَبطَالَ هِيمُ

وقال الآخر:

لَا تَلُمنِي عَلَى البُكاءِ خَلِيلِي ... إِنَّه مَا عَنَاكَ ما قَد عَنَاني[3].

إذا أردنا جمع الدلالة المعجمية لكلمة المعنى لا نجدها تخرج في الأصل عن حقول ثلاثة: البروز والظهور والإخراج، ثم المحنة والمصير وأخيرا الشاغل والمهم، وحتى المعنى عند ابن الأعرابي الذي قلنا إنه قريب من المعنى في اصطلاح النقاد والبلاغيين وكل المختصين بقضية اللفظ والمعنى، حتى هذا المعنى وإن كان يشير إلى ما يقابل اللفظ، إلا أنه ساق من جملة دلالاته دلالة الظهور والإخراج من مكنون ما، وهذا ما تجمع عليه كل المعاجم. ولهذا قد نتساءل عن سبب انزياح الدلالة اللغوية للمعنى من الشيء الخبيء والمكنون، الذي يشكل محنة الكائن ومصيره وشغله الأول إلى المعنى باعتباره الملقى في الطريق، المتاح والمبتذل الذي يعرفه العربي والعجمي؟

ليس هناك أي جواب إلا إذا نظرنا إلى المعنى من زاويتين، زاوية عامة نجد فيها المعنى اللغوي المعجمي، وزاوية خاصة نجد فيها المعنى الشّعري، فالمعنى بشكل عام هو خبيء ومكنون، بل أكثر من ذلك هو غيبي في الثقافة العربية ولا يمكن الوصول إليه إلا عن طريق النبوة والوحي، وهو مكنون في النص القرءاني، والذي بُذل الكثير من أجل استخراجه، أما المعنى الآخر الشّعري، فهو الملقى في الطريق وهو المبتذل الذي يمثل هامشا يباح للشعراء اللعب فيه تزيينا وتجميلا وزخرفة، أمّا أن يطرق الشّاعر المعنى الآخر، المعنى المختلف الذي يتناول مصير الإنسان ومحنته فهذا مما يدخل في اللامفكر فيه بل والمستحيل التفكير فيه.

1- أبو الحسين أحمد بن فارس: المصدر نفسه، ص148-149.

2-أبو الفضل محمد ابن منظور: لسان العرب، ج15، دار صادر، بيروت-لبنان، 1414هـ، ط3، ص103.

3-ينظر: أبو بكر الأنباري: الزاهر في معاني كلمات الناس، ج1، تحقيق: حلتم صالح الضامن، مؤسسة الرسالة، بيروت-لبنان، 1992، ط1، ص495.

وللتدليل على ما قلناه سابقا سنعود إلى النقاشات الدائرة حول قضية اللفظ والمعنى، والتي تُوِّجت في الأخير بنظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، حيث يمكن اعتبارها ثمرة ما تم تداوله حول القضية، هذه المناقشات التي ساهم فيها متكلمون من أمثال الجاحظ (255ه)، وأبي علي الجبائي (303ه)، والرماني (384ه)، والقاضي عبد الجبار (377). ونقاد وبلاغيون من أمثال الجاحظ، وقدامة بن جعفر (377ه)، وأبي هلال العسكري (395ه)، وابن رشيق (456ه) وأبي حيان التوحيدي (414ه). وهكذا كانت هذه الإشكالية من أهم الإشكاليات في الثقافة العربية الإسلامية، وإن كان لكل اتجاه اهتمامه الخاص، فاهتم اللغويون والنحويون بقضية الإعراب وعلاقته بالمنطق، واهتم الأصوليون بقضية الدلالة والتأويل، إلا أن البلاغيين والمتكلمين اهتموا بقضية المفاضلة بين اللفظ والمعنى، وهذا هو الجانب الذي يتحرك بحثنا فيه[1].

يتفق الجميع على أن أول من تكلم في هذا الموضوع وبين رأيه جليا فيه هو الجاحظ، وذلك من خلال تفضيله للفظ على المعنى في نصه المشهور: «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك»[2]. هذا هو الأساس الذي ستنطلق منه الشّعرية العربية، والذي يهمّش المعنى ولا يوليه كبير أهمية، لأن المعنى في كل مكان، وهو معروف لدى الجميع، والإبداع لا يكمن فيه وإنما في الشكل. ولقد تبع الجاحظَ في هذا معظمُ النقاد بعده، فها هو أبو هلال العسكري يقدّم رأيه في الإبداع الشّعري فيقول: «فإذا كان الكلام قد جمع العذوبة والجزالة والسهولة والرصانة مع السلاسة والنصاعة واشتمل على الرونق والطلاوة وسلم من حيف التأليف وبعد عن سماجة التركيب وورد على الفهم الثاقب، قبله ولم يرده، وعلى السمع المصيب، استوعبه ولم يمجه»[3]، إلى أن يصل إلى نقطة يعيد فيها ما قاله الجاحظ: «وليس الشأن في إيراد المعنى لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه وحسنه وبهائه ونزاهته ونقائه وكثرة طلاوته ومائه مع صحة السبك والتركيب والخلو من أود النظم والتأليف، وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صوابا، ولا يقنع من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وصفناه من نعوته التي تقدمت»[4]، وحجته في ذلك أن المعنى نفسه يمكن أن يعبر عنه باللفظ الجيد أو الرديء ولا يصيبه تغيير «ومن الدليل على أنّ مدار البلاغة على تحسين اللفظ أنّ الخطب الرائعة، والأشعار الرائقة ما عملت لإفهام

1-ينظر: محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي، ص77.

2- الجاحظ، عمر أبو عثمان: الحيوان، ج3، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 1424ه، ط2، ص67.

3- العسكري، أبو هلال، كتاب الصناعتين: الكتابة والشّعر، تح: علي محمد البيجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت-لبنان، 1419ه، ط؟، ص71.

4- العسكري، أبو هلال، كتاب الصناعتين، ص57-58.

المعاني فقط؛ لأنّ الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيدة منها في الإفهام، وإنما يدلّ حسن الكلام، وإحكام صنعته، ورونق ألفاظه، وجودة مطالعه، وحسن مقاطعه، وبديع مباديه، وغريب مبانيه على فضل قائله، وفهم منشئه. وأكثر هذه الأوصاف ترجع إلى الألفاظ دون المعاني»[1].

والمعاني عند أبي هلال العسكري ضربان: «ضرب يبتدعه صاحب الصناعة من غير أن يكون له إمام يقتدى به فيه، أو رسوم قائمة في أمثلة مماثلة يعمل عليها. وهذا الضرب ربما يقع عليه عند الخطوب الحادثة، ويتنبّه له عند الأمور النازلة الطارئة»[2]، والابتكار في المعنى لا يعفي الشّاعر من حسن اختيار اللفظ، «ولا يتّكل فيما ابتكره على فضيلة ابتكاره إياه، ولا يغرّه ابتداعه له؛ فيساهل نفسه في تهجين صورته؛ فيذهب حسنه ويطمس نوره، ويكون فيه أقرب إلى الذم منه إلى الحمد»[3]. أما الضّرب الثاني من المعاني وهو الكثير فهو «ما يحتذيه على مثال تقدّم ورسم فرط»[4]، لأن الأصل في المعاني أنها متداولة مطروحة في الطريق، إذ «ليس لأحد من أصناف القائلين غنىً عن تناول المعاني ممّن تقدّمهم والصبّ على قوالب من سبقهم؛ ولكن عليهم- إذا أخذوها- أن يكسوها ألفاظا من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم، ويوردوها في غير حليتها الأولى، ويزيدوها في حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها؛ فإذا فعلوا ذلك فهم أحقّ بها ممّن سبق إليها؛ ولولا أنّ القائل يؤدّى ما سمع لما كان في طاقته أن يقول؛ وإنما ينطق الطّفل بعد استماعه من البالغين»[5]، وهكذا يبقى المعنى مشتركا بين الناس وسيجري البحث في الخصائص الشّعرية في جهة اللفظ. ولذلك قيل: «إنّ من أخذ معنى بلفظه كان له سارقا، ومن أخذ ببعض لفظه كان له سالخا، ومن أخذه فكساه لفظا من عنده أجود من لفظه كان هو أولى به ممن تقدّمه»[6]. وهنا يواصل أبو هلال العسكري في نهج الجاحظ رغم أنه بدأ بداية مختلفة حين جعل ضربا من المعنى مبتكرا، لكنه سرعان ما عاد إلى القانون الشائع في أنه لا غنى لأحد عن تناول معاني من تقدمه، وكل ما عليه هو تجميل اللفظ وتحليته، وستبقى مهمة الشّاعر مهمة زخرفية يصنع للمعاني المتداولة كسوة جديدة.

و يتكلم ابن رشيق في "المخترع والبديع"، عن اختراع المعاني الجديدة، ويرى أن «المخترع من الشّعر هو ما لم يسبق إليه قائله، ولا عمل أحد من الشّعراء قبله نظيره أو ما يقرب منه»[7]، ويستشهد

1- المرجع السابق، ص58.
2- المرجع نفسه، ص69.
3- المرجع نفسه، ص69-70.
4- المرجع نفسه، ص69.
5- المرجع نفسه، ص196.
6- المرجع نفسه، ص197.
7- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، ج1، (م س)، ص262.

على ذلك ببيت لامرئ القيس ويقول: «إنه أول من طرق هذا المعنى وابتكره، وسلم الشّعراء إليه، فلم ينازعه أحد إياه»[1]، ثم يأتي إلى بيان الاختراع والابتداع وذكر الفرق بينهما حتى وإن كان معناهما في اللغة واحد، فيقول: «الاختراع: خلق المعاني التي لم يسبق إليها، والإتيان بما لم يكن منها قط، والإبداع إتيان الشّاعر بالمعنى المستظرف، والذي لم تجر العادة بمثله، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديع وإن كثر وتكرر، فصار الاختراع للمعنى والإبداع للفظ؛ فإذا تم للشاعر أن يأتي بمعنى مخترع في لفظ بديع فقد استولى على الأمد، وحاز قصب السبق»[2]. واختراع المعاني هنا لا يخرج عن اختراع أوصاف جديدة وخلق تشبيهات مختلفة كتشبيه أذن الخيل أو قرن الغزال بالقلم المغموس في الدواة*، ومن هنا يمكن أن نفهم لم ظل ابن رشيق محافظا على الخط نفسه الذي خطه الجاحظ في المعنى، لأن المعاني الكلية الأولى ما زالت مطروحة في الطريق. أما مساحة الشّاعر المتاحة فهي لا تعدو التشبيهات والاستعارات والمجازات الجديدة، وهذا ما كان يسمى وقتها بالبديع، الذي أفرد له ابن المعتز كتابا، وأفرد له ابن رشيق فصلا في العمدة باعتباره: «الجديد»[3]، أما في باب اللفظ والمعنى، فقد حافظ ابن رشيق على نهج الجاحظ، فرأى أن: «اللفظ جسم، وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم: يضعف بضعفه، ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهجنة عليه [...]وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ»[4]، إلا أنه يعقب على كلامه الأخير المتعلق بالمعنى إذ «لا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ»[5]، وبهذا يواصل طريق من سبقه وينتصر للفظ على حساب المعنى حتى يقول: «وأكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى، سمعت بعض الحذاق يقول: قال العلماء: اللفظ أغلى من المعنى ثمناً، وأعظم قيمة، وأعز مطلباً؛ فإن المعاني موجودة في طباع الناس، يستوي الجاهل فيها والحاذق، ولكن العمل على جودة

1- ابن رشيق: المصدر السابق، ص 262.

2- المرجع نفسه، ص265.

*-قال جرير يصف الخيل:

يَخرُجنَ مِن مُستَطِيرِ النَّقْعِ دَامِيَّةً كَأَنَّ آذانَهَا أَطْرَافُ أَقْلَامِ

فقال عدي بن الرقاع يصف قرن الغزال:

تُزْجِي أَغَنَّ كَأَنّ إِبرَةَ رَوقِهِ قَلَمٌ أَصَابَ مِنَ الدَّوَاةِ مِدَادَهَا

ينظر: المرجع نفسه، ص264.

3-يقول ابن رشيق: «وأما البديع فهو الجديد، وأصله في الحبال، وذلك أن يفتل جديداً ليس من قوى حبل نقضت ثم فتلت فتلاً آخر». المصدر نفسه، ص265.

4- ابن رشيق: العمدة، ج1، (م س)، ص200.

5- المرجع نفسه، ص نفسها.

الألفاظ، وحسن السبك، وصحة التأليف»[1]، وفي هذا مزيد تأكيد على أن المعنى كان ثانويا في الشّعرية العربية، لأن «المعاني أبداً تتردد وتتولد، والكلام يفتح بعضه بعضاً وكان ابن الرومي ضنيناً بالمعاني، حريصاً عليها، يأخذ المعنى الواحد ويولده، فلا يزال يقلبه ظهراً لبطن، ويصرفه في كل وجه، وإلى كل ناحية، حتى يميته ويعلم أنه لا مطمع فيه لأحد، ثم نجد من بعده من لا ينتهجه في الشّعر، بل لا يعشره، قد أخذ المعنى بعينه فولد فيه زيادة، ووجه له وجهة حسنة»[2]، وهنا يؤكد ابن رشيق أن المعنى لا يستنفذ، بل يظل يتقلب من شاعر لآخر، رغم أن الشّعراء المحدثين قد أتوا من المعاني ما لم يأت به الجاهليون والإسلاميون، لكنه سرعان ما يتدارك هذا الموقف وكأنه يحاول تصحيحه فيقول والمعاني أبد تتردد وتتولد، ويضرب المثل بابن الرومي.

وعلى هذا يكاد يجمع نقاد العربية الذين قرأوا الجاحظ وفهموه أن الشّاعر في عبارته الأدبية يخرج معنىً سابق بطريقة مختلفة هي طريق المجاز والصور البيانية عموما، كل الناس يمدح ويهجو ويفخر، لكن الشّاعر يخرج ذلك إخراج خاصا، ولذلك نجد المعنى مكشوفا كما يعبر عن ذلك الآمدي، وحسن التأليف وروعة اللفظ تزيده بهاء ورونقا. وعلى هذا سيأخذ اللفظ الشّعرية وظيفة تحسين المعنى حتى يبدو خلابا[3].

ها هو الآمدي يفضل شعر البحتري لحلو لفظه وجودة رصفه على شعر أبي تمام الذي اختار دقيق المعاني، ومتى ما اتخذ الشّاعر طريقا آخر غير الذي قرره في عمود الشّعر القائم على حسن التأليف وروعة اللفظ، وسلك دقيق المعاني من فلسفة يونان وحكمة الهند أو أدب الفرس، سيكون لفظه متعسفا ونسجه مضطربا، والذي يجيء بمثل هذا يسمونه حكيما وفيلسوفا ولكنه ليس شاعرا ولا بليغا، لأنه خالف طريقة العرب[4]، وكأن الآمدي يقول إن اللفظ العربي لا يصلح إلا للمعنى العربي. ومن العجيب كذلك أن الآمدي يجمع بين المعنى الدقيق واللفظ الرديء، وكأن بينهما تلازم، بخلاف المعنى المكشوف الذي يجتمع دائما مع حسن التأليف وبراعة اللفظ، وهذا إن دل فإنما يدل على رؤية تدعو إلى إلزامية الأخذ بالمعنى المتداول المكشوف، بحيث لا يجوز للشاعر أن يفكر في المعنى الآخر. هذا ما يجعلنا نفكر في المعنى بطريقة مزدوجة، فهو مطروح في الطريق من جهة، ولا يطرح في الطريق إلا المهمل والمبتذل، إلا أنه من جهة أخرى يمثل سلطة لا يجوز التفكير في الخروج عنها، لأن كل خروج هو مروق عن الدائرة الشّعرية، وقد يكون مروقا عن الثقافة العربية بصفة عامة.

1- المرجع السابق، ص204.

2-المرجع نفسه، ج2، ص239.

3-ينظر: مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت-لبنان، ط؟، ص39-40.

4-الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج1... مس، ص424-425.

يرى مصطفى واصف أن هناك فصلا وقع عند النقاد واللغويين بين الكلمة والفكرة، أو بين الدال والمدلول، والكلمات عندهم لا تخلق أفكارا، فنحن نفهم فكرة الرجل بمعزل عن كلمته التي تعبر عنها، وبهذا لا تتعدى الكلمة مفهوم العلامة التي تعبر عن فكرة معروفة سابقا، وهذا قد يكون صحيحا بالنسبة للموجودات التي تم تسميتها، لكن المشكلة تقع في تعميمها على كل كلام يقال، حتى يصبح مجرد لبوس لمعنى سابق في الذهن، ولذلك نقول اليوم فلان عنده إحساس غامض لا يرقى إلى درجة الفكرة أو العبارة، ولكن الناقد القديم أو البلاغي يقول عنده معنى قائم في نفسه واضح ولكنه لا يجد اللفظ المقابل[1]. ولو تأملنا جيدا هذا الموقف لوجدنا أنه يقسم اللغة إلى جهتين ويسمي الأولى فكرة أو معنى ويسمي الثانية لفظا أو لغة، والمتأمل يجد أن الجهتين كلتاهما تدخلنا في عموم اللغة، فاللغة تبدأ من المعنى الغامض في الذهن، هذا المعنى أو الإحساس هو البذرة الأولى التي ستنبت منها شجرة اللغة، وهي التي ستشعل جذوة القصيدة، وهي غامضة لأنها مازالت تتمخض في مهدها، وهي ليست واضحة، ولا تتضح إلا حينما يمنحها الشّعر التسمية، ولعل جوهر العملية الشّعرية يكمن هنا حينما يمنح الشّاعر المعنى الجديد الكلمة الجديدة، وبهذا تصبح الكلمة هي ذلك الكل الذي يجمع المعنى البكر ومنطوقه، وهكذا تكتمل بنية اللغة ويكون معها الشّعر.

هناك قضية أخرى تتصل بالمعنى في نقد الشّعر في القرون الهجرية الأولى، تلك القضية التي نظرت إلى المعنى الشّعري من زاوية منطقية، أي من منظور الصواب والخطأ، أو الصدق والكذب، وهذه النقطة رغم ما فيها من التضارب والتعارض، حيث نجد من يطلب من الشّاعر التزام الصدق والصواب فيما يقوله، ومنهم من يرى عكس ذلك، ويرى أن «أحسن الشّعر أكذبه»[2]، إلّا أن الغالب هو شيوع تلك النظرة المنطقية للشعر، وهي نظرة نحوية من جهة، باعتبار هذا الأخير منطق اللغة العربية، وعلى الشّاعر ألا يناقض معناه الأخير معناه الأول، حتى ولو كان ذلك في قصيدة أخرى، ومثال ذلك ما كان يعاب على امرئ القيس في قوله:

فلَوْ أنَّ ما أَسْعَى لأَدْنَى معِيشَة كَفانِي ولم أطْلُبْ قليلٌ مِنَ المَالِ
ولَكِنَّمَا أَسْعى لِمَجْدٍ مُؤثَّلٍ وقَدْ يُدْرِكُ المجْدَ المُؤثَّلَ أَمْثالِي

وقوله في موضع آخر:

فَتَمْلَأ بَيْتَنا أقِطاً وسمْناً وَحَسْبُك من غِنىً شِبَعٌ وَرِيُّ

وفي هذا تناقض، حيث وصف نفسه بعدم القناعة في موضع، ومدح نفسه بها في موضع آخر[3].

1-ينظر: مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، ص42.

2-ابن الأثير، المثل السائر... (م س)، ص191.

3-قدامة بن جعفر: نقد الشّعر، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ط1، 1302هـ، ص5.

ويرجع الدكتور إحسان عباس هذا النهج المنطقي في نقد الشّعر ووصفه إلى الأرضية الاعتزالية التي نشأ في حضنها النقد في البدايات مع الجاحظ وبشر بن المعتز والناشئ الأكبر. والمعتزلة كما هو معروف يعلون من شان العقل على حساب العاطفة أو أي شيء غيره، ولهذا كان الشّعر في الصدق مقدم ومطلوب لأنه مقبول لدى العقل، والاعتزال لم يؤثر في هذه الناحية فقط، بل لقد نحا بالشّعر نحو الخطابة[1]، لأن همّ المعتزلي كان الدفاع عن العقيدة الصحيحة ضد العقائد الخاطئة، وهكذا سيتحول الشّعر إلى شكل خطابي، وسيصبح حاملا لقضية أخرى ليست قضيته الأولى، ويدافع عن معنى سابق هو معنى الطائفة أو الجماعة، ويتحوّل إلى خطاب تبليغي يوصل المعنى في شكل شعري هو المعنى نفسه الذي توصله الخطبة في شكلها، وهذا ما يحرم الشّعر من خلق المعاني والرؤى الأصيلة الخاصة به.

هذا وإنّ بعض نقاد الشّعر حاول الجمع بين اللفظ والمعنى والمساواة بينهما في العملية الإبداعية، وخير من يمثل هذا الاتجاه أبو حيان التوحيدي، حيث يقول: «ومن استشار الرأي الصحيح في هذه الصناعة الشريفة علم أنه إلى سلامة الطبع أحوج منه إلى مغالبة اللفظ، وأنه متى فاته اللفظ الحرّ لم يظفر بالمعنى الحرّ لأنه متى نظم معنى حرا ولفظا عبدا أو معنى عبدا ولفظا حرا فقد جمع بين متنافرين ومتناقضين بالعنصر»[2]، لأن «المعاني ليست في جهة والألفاظ في جهة، بل هي متمازجة متناسبة، والصحة عليها وقف، فمن ظن أن المعاني تخلص له مع سوء اللفظ وقبح التأليف والإخلال بالإعراب فقد دل على نقصه وعجزه»[3]، وكذلك « حقيقة المعاني لا تثبت إلا بحقائق الألفاظ، وإذا تحرفت المعاني فذلك لتزيف الألفاظ فالألفاظ متلاحمة متواشجة متناسجة، فما ثلم هذه فقد أجحف بهذه، وما نقص من هذه فسد من هذه»[4].

2-2-2. نظم المعاني عند الجرجاني:

يرى الجابري أن محاولة التوحيدي الجمع بين اللفظ والمعنى كانت تمهيدا لنظرية النظم عند الجرجاني. ويتلخص النّظم عند الجرجاني في تعلّق الكلم بعضه ببعض، تعلق الاسم بالاسم، والاسم بالفعل، وتعلق الحرف بهما[5]، إلا أن البلاغة والإعجاز لا يكونان في أي تعلق كان، بل في تعلق خاص

1-ينظر: إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، (م س)، ص17.

2-أبو حيان التوحيدي: رسالة في العلوم، في: رسالتان لأبي حيان، مطبعة الجوانب، القسطنطينية، 1301هـ، ص206، عن: عابد الجابري: بنية العقل العربي، ص80.

3-أبو حيان التوحيدي: البصائر والذخائر، ج5، تح: وداد القاضي، دار صادر، بيروت-لبنان، 1988، ط1، ص37.

4-التوحيدي: البصائر والذخائر، ص89.

5- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط؟، 2001، ص8.

هو النظم الذي يقصده الجرجاني ويوضحه من خلال ضرب الأمثلة للتفريق بينه وبين النظم الآخر، فيقول: «ليس الغرض بنظم الكلم، أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها، على الوجه الذي اقتضاه العقل»[1]. إلا أن العقل هنا ليس كما يفهمه الفلاسفة أصحاب المنطق بل إنه العقل كما يفهمه البيانيون أصحاب النحو، أي منطق اللغة ومعاني النحو التي لا تقتصر على مجرد رفع الفاعل ونصب المفعول، بل ما يوجب الفاعلية للفاعل، والمفعولية على وجه مخصوص[2].

ويردّ الجرجاني كذلك على من يعتقد أن النظم في الألفاظ لا المعاني، لأنه لن يكون للمعاني نظم أو تريب ما لم ترتب ألفاظها، لأنها تابعة لها، فيقول: «اعلم أن ما ترى أنه لا بدّ منه من ترتّب الألفاظ وتواليها على النظم الخاص، ليس هو الذي طلبته بالفكر، ولكنه شيء يقع بسبب الأوّل ضرورة، من حيث إنّ الألفاظ إذ كانت أوعية للمعاني، فإنها لا محالة تتبع المعاني في مواقعها، فإذا وجب لمعنى أن يكون أوّلا في النفس، وجب للّفظ الدالّ عليه أن يكون مثله أوّلا في النطق»[3]. ولا يمكن أن تكون الألفاظ مقصودة قبل المعاني، لأنه «لا يتصوّر أن تعرف للّفظ موضعا من غير أن تعرف معناه، ولا أن تتوخّى في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتيبا ونظما، وأنك تتوخّى الترتيب في المعاني وتعمل الفكر هناك، فإذا تمّ لك ذلك أتبعتها الألفاظ وقفوت بها آثارها، وأنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك، لم تحتج إلى أن تستأنف فكرا في ترتيب الألفاظ، بل تجدها تترتّب لك بحكم أنّها خدم للمعاني [...] وأن العلم بمواقع المعاني في النفس، علم بمواقع الألفاظ الدالّة عليها في النطق»[4]. ولا ينبغي علينا هنا أن ننساق بشكل سريع لاستنتاجات خاطئة تجعل نظرية النظم الجرجانية نظرية في المنطق وتخرج بالبلاغة العربية من سياقها البياني على سياق عقلي فلسفي مغاير، ذلك ان الجرجاني من البداية يؤكد على «إنك لا تَرى عِلْماً هو أرسَخُ أصلاً، وأَبْسَق فرعاً، وأحلى جَنىً، وأَعذبُ وِرْداً، وأكرمُ نِتاجاً، وأنْورُ سراجاً، من عِلْم البَيان الذي لولاه لم تر لساناً يَحُوك الوشيَ، ويصَوغ الحَلْيَ، [...]والذي لولا تَحفِّيه بالعلوم، وعنايتهِ بها، وتصويره إياها، لبقيتْ كامنةً مستورة، [...]واستولى الخَفَاءُ على جملتها»[5]، هذا من جهة، ومن جهة أخرى نظرية النظم هي نظرية نحوية في

1-عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة ودار المدني، جدة، 1992، ط3، ص49-50.

2-الجابري: بنية العقل العربي، ص86.

3- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: محمود شاكر، ص52.

4- المرجع نفسه، ص53-54.

5-المرجع نفسه، ص05-06.

أساسها وقيامها إنما يكون على أصول النحو، لذلك أول ما يبدأ به الجرجاني كتاب دلائل الإعجاز، يبدأ بفقرة طويلة تبين ارتباط الكلمات بعضها ببعض من جهة النحو.

لكن السؤال الذي يُطرح هنا على الجرجاني وعلى نظريته في النظم، يتلخص فيما يلي: هل يتكلم الجرجاني عن المعنى الشّعري باعتباره ابتكارا وخلقا؟ أي بمعنى "الحقيقي"، هل يريد أن يقول إن البلاغة والفصاحة تكمن في ابتكار معانٍ جديدة لا نعرفها سابقا؟ وبهذا تكون الشّعرية في جهة المعنى لا جهة اللفظ، أم تراه يتحدث عن شيء آخر يتعلق بطريقة خاصة في عرض المعنى؟ «إن الجديد الذي نلمسه بوضوح عند عبد القاهر، وهذا ما يهم الباحث الإبستمولوجي بالدرجة الأولى، هو أنه أبرز من خلال تحليله لمعنى النظم الطابع الاستدلالي للأساليب البيانية العربية من تشبيه ومجاز واستعارة وكناية وتمثيل. وهذا الطابع الاستدلالي الذي يجعل الذهن ينتقل من خلال الأساليب البلاغية تلك، من المعنى إلى معنى المعنى»[1]، وهذا حتما لا يشير إلى الابتكار المعنوي، الذي يعني خلق رؤى جديدة للواقع، وهنا لن تخرج البلاغة على ما قرره الجاحظ قبل، فإذا كان هذا الأخير يرجعها إلى جهة تنسيق اللفظ وسهولته وكثرة مائه، أي إلى طريقة خاصة في نظم اللفظ، فإن الجرجاني لا يرى في البلاغة ابتكار للجديد من المعاني، وإنما طريقة خاصة في نظم معانٍ كانت مطروحة في الطريق.

ولذلك يقول في معرض حديثه عن الكناية مثلا: «وإِذا نظرْتَ إِليها وجدْتَ حقيقتهَا ومحْصولَ أمرِها أَنها إثباتٌ لِمعنىً، أنتَ تَعْرِفُ ذلك المعنى مِنْ طريقِ المعقولِ دونَ طَريق اللفظ. ألاَ ترى أَنكَ لَمَّا نظرْتَ إلى قولهم: "هو كثيرُ رَمادِ القِدْر"، وعرفْتَ منه أَنَّهم أرادوا أَنه كثيرُ القِرى والضِّيافة، لم تعرِفْ ذلك مِنَ اللفظِ، ولكنَّك عرفْتَه بأن رجَعْتَ إِلى نَفْسك فقلتَ: إِنه كلامٌ قد جاء عنهم في المدح، ولا معنى للمدح بكثرة الرمادِ»[2]، فالمعنى هنا معروف لدى الشّاعر والمتلقي، وإنما تقع مزية الكناية في كونها طريقة مختلفة لنظم المعنى، والأمر نفسه يقدّمه عندما يشرح الاستعارة والتشبيه[3]، حيث لا يخرج النظم عن كونه طريقة خاصة في إنتاج معنىً متداول.

لهذا نقول إن نقاد العربية من البلاغيين وغيرهم اهتموا بالمعاني من ناحية الصواب والخطأ لا من ناحية الجدة والتقليد، وعلى هذا يعتبر نقدهم نقدا منطقيا ينظر للحقيقة بمعنى المطابقة لا بمعنى الكشف، ويرى الجابري أن معالجتهم لإشكالية اللفظ والمعنى من خلال انخراطهم في مشاكل المتكلمين من جهة ومشاكل الفقهاء من جهة أخرى ضيّق حدود الإبداع والخلق الأدبيين، وأصبح الرأي في مسألة بلاغية مقيدا بما يمكن أن ينتج عنه من آثار كلامية وفقهية، حتى أصبحت البلاغة خاضعة لهذين العلمين خضوعا مباشرا، وتوقف هذا العلم عند المواضعة اللغوية القديمة، مواضعة

1-الجابري: بنية العقل العربي، م س، ص87-88.

2-عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص431.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص431 و440.

السلف واعتبارها سلطة مرجعية لا يجوز نقاش مقولاتها بله الخروج عنها، وصار المعيار واحدا، وهو التزام طريقة القدماء في الشكل والمضمون، وعندما استَنفد المضمون كل إمكانيات الاستعادة والاجترار صارت السلطة كلها للشكل الجمالي، ودخلنا في عصر اللفظ والمحسنات اللفظية[1].

وهناك نتيجة خطيرة لا تقل عما ذكرناه سابقا تتعلق بالاهتمام البلاغي بتجنب التنافر بين الحروف والكلمات، وهو ما كان يطلق عليه بالفصاحة، فالاهتمام بتجنب التنافر بين الكلمات معناه الحرص على النغمة الموسيقية في الخطاب الشّعري، بل لعل الأمر تجاوز الشّعر ليصيب النثر كذلك وغزا السجع والتجنيس كل أشكال الخطاب المختلفة، وأصبح النص يقوم على المحسنات البديعية التي تقوم بمهمة إبستيمولوجية تتلخص في تعويض الفراغ وإخفاء التناقض على صعيد المعنى، وبالتالي توجِّه السامع إلى نظام الكلمات وتصرفه عن نظام الأفكار، مما تجعله في حالة إغفاء عقلي تسمح للمعنى كيفما كانت طبيعته بأن ينساب إلى وعيه دون رقابة أو نقاش[2].

3.2-2. الشّاعر متمردا على معنى المؤسسة:

هذا هو حال المعنى كما تفرضه المؤسسة الثقافية منذ بداية عصر التدوين إلى نهاية عصر الانحطاط، لكن هل كان الشّاعر في هذه المرحلة رهين هذه الرؤية أم كان له وجه آخر؟ هو وجه التمرد الذي يناضل من أجل أن يطرح معناه لا المعنى الذي تقترحه المؤسسة الثقافية. من اللافت أن أغلب القوانين التي وضعها النقاد في ذلك العصر كانت في أساسها ردا على تمرد بعض الشّعراء، فكان عمود الشّعر ترسا وضعه المرزوقي ليكسر جموح أبي تمام في سعيه الدائم لاكتشاف المعنى المغاير، وكانت تهم الزندقة حاضرة في وجه الشّعراء المتمردين على المعنى المؤسسي، بداية ببشار وأبي نواس مرورا بالمتنبي وصولا إلى أبي العلاء، كما لا يمكن النظر إلى حركات مثل الشعوبية وغيرها إلا كهوامش يجهد المركز الذي تعضده السلطة الدينية من جهة وطريقة الأوائل من جهة أخرى، يجهد لأن تظل هامشا وتموت فيه. من هنا سنقف على المعنى لدى هؤلاء الشّعراء، وهل كان دوما معنى ثانويا خاضعا لسلطة المعنى الأول المؤسسي الذي هو خارج عن الشّعر، ومطروح في طريق أخرى تحكمه سلطة الدين أو القبيلة من جهة وسلطة الشكل أو اللفظ من جهة أخرى؟

من هنا كان الشّعراء أمثال أبي نواس وابن الرومي وبشار وأبي تمام والمتنبي وأبي العلاء، يشعرون بالغربة والانفصال عن الآخرين، والغربة لن تكون أبدا لأنهم اختاروا شكلا جماليا مختلفا، بل لأن المعنى الذي اختارته هذه العصبة كان مغايرا للمعنى الذي تفرضه المؤسسة، المعنى الواضح من جهة والمسالم الخاضع من جهة أخرى، ويرى أدونيس أن الشّعر الساخر له دلالة كبيرة في هذه

1-ينظر: المرجع السابق، ص106.

2-ينظر: المرجع نفسه، ص108.

الناحية، وذلك لأن السخرية قد تناولت كل شيء في العصر العباسي، حتى القيم الدينية، التي كانت طابوهات ومازالت، كما تم تقديس العادي والمبتذل، وذلك عن طريق استخدام الشّعراء للمصطلحات والألفاظ الدينية ونقلها إلى المجال الدنيوي، فأضفو صفات القداسة على اللهو، وأصبح المقدس الجديد يناقض المقدس القديم، وتجلى أكثر ما تجلى في الخمرة، فللخمرة عالم مقدس، له إمامه وأذانه ويركع فيه المؤمن ويسجد[1]. وفي هذا يقول أبو الحسن السلامي[2]:

فِي جِوَارِ الصِّبَا نَحُلُّ بُيُوتًـــا عَمِرَت بِالغُصُونِ وَالأَقمَارِ
وَنُصَلِّي عَلى أَذَان الطَّنَـابِيـ رِ وَنُصغِي لِنَغمَةِ الأَوتَـــارِ
بَينَ قَومٍ إمَامُهمْ سَاجِـدٌ لِلْ كَأسِ أَو رَاكِعٌ عَلَى المِزمَارِ

وهكذا تصبح السخرية هي رؤية الشّاعر التي تعكس حالته الروحية إزاء عالم لا يرى في الشّعر إلا مجالا للتسلية واللعب اللغوي، فالمجتمع يسحق الشّاعر بلامبالاته وإنكاره، فيسحقه الشّاعر بسخريته واحتقاره، ولم تقتصر السخرية بملاحظة الخلل في عالم الظواهر بل تعدته لتعري الخلل الباطني الذي يهدد جوهر العالم، حيث تجاوزت العادات والأخلاق لتشكك في الإنسان ذاته، وفي النظام الذي يسير العالم[3]، وبهذا أخذت السخرية بعدا وجوديا، تخلخل السائد وتهمش المركز لا لتجعل الهامش مكانه، بل لتفتح عالما شعريا تتصارع فيه القيم من أجل البقاء.

بشار بن برد هو أول الشّعراء المحدثين الذين حاولوا التجديد في المعاني، ولما سئل مرة: بم فقت أهل عمرك، وسبقت أهل عصرك، في حسن معاني الشّعر، وتهذيب ألفاظه؟ فقال: «لأني لم أقبل كلّ ما تورده عليّ قريحتي، ويناجيني به طبعي، ويبعثه فكري، ونظرت إلى مغارس الفطن، ومعادن الحقائق، ولطائف التشبيهات، فسرت إليها بفهم جيد، وغريزة قوية، فأحكمت سبرها، وانتقيت حرها، وكشفت عن حقائقها»[4]، بشار كان يبحث عن المعاني الجديدة بقصد ونية، فهو يفتش عنها في مغرس الفطن، ومعادن الحقائق ليكشفها، ولذلك يقول ابن رشيق في العمدة: «ثم أتى بشار بن برد وأصحابه فزادوا معاني ما مرت قط بخاطر جاهلي ولا مخضرم ولا إسلامي»[5]، ولعل السبب يعود إلى أن المحدثين قد «التقى إليهم طرفا العربية في منطقة البداوة الزائلة ومفتتح الحضارة الثابتة، فأصبح شعرهم خلقًا جديدًا»[6]، ولقد أعجب المحدثون بالمعاني وافتتنوا بها حتى «نصّبوا لأنفسهم منزلة تضارع المنزلة

1-ينظر: أدونيس: مقدمة للشعر العربي... (م س)، ص39.
2-ينظر: عبد الملك ابن إسماعيل الثعالبي: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، ج2، تحقيق: مفيد محمد قمحية، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 1983، ط1، ص484.
3-ينظر: أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص40.
4-أبو إسحاق الحصري: زهرة الآداب وثمرة الألباب، ج1، (م س)، ص151.
5-ابن رشيق: العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، ج2، (م س)، ص238.
6-مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، ج3، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، 1974، ط4، ص38.

التي وقف عندها الشّعر القديم، فصار يستشهد بهم في المعاني كما يستشهد بالقدماء في الألفاظ»[1]، وفي هذا دلالة على منزلة المعنى عند هؤلاء الشّعراء الذين تغيرت نظرتهم للشعر لأن نظرتهم للحياة تغيرت، هذه النظرة التي كلفتهم غاليا، حيث اتهم أغلبهم بالزندقة وقتلوا، وعلى رأس هؤلاء يأتي بشار بن برد*.

يرى أدونيس أن النقاد العرب تفطنوا إلى أهمية بشار فقالوا إنه قائد المحدثين وإنه أول المولدين. لكنهم لم يروا في حداثته غير غرابة التصوير والتشبيهات الجديدة، لم يتفطنوا إلى أن بشار يخط خطا شعريا جديدا، تحركه الرؤيا الجديدة لا مجرد تشبيهات وتصوير مختلف عن طريق الأولين، ولهذا فقد استوعبوا الطريقة الجديدة شكلا، ولم يعوا أنه يفتح آفاقا جديدة للشعر. بشار يحاول مساءلة الأصول الأولى للشعر وزعزعة النموذج القائم على معيار "طريقة العرب"، ولئن كانت زعزعة بشار للشكل فإن أبا نواس خلخل المواقف والرؤى الشّعرية السائدة، حيث أنكر على الشّعراء أن يظلوا سجناء مواقف وتصورات لعالم بائد لم يعشه الشّاعر، ولم يشعر به[2]، وهذا سيقود حتما الشّاعر إلى الزلل*، أو للسطحية، لأن الشّعر هو شعلة تنبع من أعماق التجربة الإنسانية في تفاعلها المباشر مع الوجود.

حرّر أبو نواس الشّعر من الحياة الجاهزة، أو بتعبير أصح من الحياة الميتة، فالشّعر كان يعيش تاريخا زال واندثر، يقف على الطلول، ويصف الرحلة والبادية، يعيش في صحراء قاسية، صحراء خيالية. الشّاعر يرتاد قصور الملوك والأمراء، ويعربد في الحانات، فكيف له أن يترك هذا العالم الممتلئ ويسكن شعريا في عالم نقله الرواة، أبو نواس صرّح برفضه لهذا العالم في شعره، وتجلّى هذا الرفض في صرخته المدوية "ديني لنفسي"*، ومعلوم أن الدّين يمثل أعلى سلطة معنوية في الثقافة العربية

1-مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، ص نفسها.

*-تجمع عديد المصادر على أن بشار ابن برد قتله المهدي بتهمة الزندقة. ينظر: أبو الفرج بن الجوزي، المنتظم في تاريخ الأمم والملوك، تحقيق: محمد عبد القادر عطا، مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، ج8، بيروت، 1992، ط1، ص290. وينظر: ابن الأثير: الكامل في التاريخ، ج5، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، 1997، ط1، ص245.

2-ينظر: أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص42-43.

*-يقول أبو نواس:

تصف الطلول على السماع بها أفذو العيان كأنت في الحكم؟

وإذا نعت الشيء متبعـاً لم تخل من غلط ومن وهم

ينظر: أبو المعالي بهاء الدين البغدادي: التذكرة الحمدونية، ج8، دار صادر، بيروت-لبنان، 1417، ط1، ص369.

*-يقول أبو نواس:

ما لي وللناس كم يلحونني سفهـا ديني لنفسي ودين الناس للنـاس.

ينظر: أدونيس: ديوان الشّعر العربي، ج2، (م س)، ص245.

الإسلامية، فأن تختار دينك الخاص، هذا يعني أنك تختار معناك الخاص، معنىً وجوديا مختلفا، يعني أنك ستقف وحدك في مواجهة عالمٍ له عدة السلاح وسلطة الحقيقة، "ديني لنفسي" تعني «انقطاع الشّاعر إلى عالمه الداخلي الخاص، حيث يضيئه صوت الأعماق، ويصير الشّعر فاعلية مستقلة عن الخارج وأوضاعه وأخلاقه وعاداته مطهرا وتعزية، ووسيلة خلاص»[1]، وهنا يعود المعنى الشّعري إلى أصله اللغوي الأول الذي رأيناه مع الخليل، أي إلى المحنة والمصير، المعنى الشّعري هو محنة الشّاعر وهو الذي يصنع مصيره.

عندما تتمرد على المؤسسة الثقافية التي تختزل الحقيقة الشّعرية في "طريقة العرب"، وفي المعنى الذي تؤسسه هذه السلطة، فأنت حتما تحوم حول الحمى توشك أن تقع في الخطيئة، وأبو نواس «شاعر الخطيئة لأنه شاعر الحرية، فحيث تنغلق أبواب الحرية تصبح الخطيئة مقدسة. بل إن النواسي يأنف أن يقنع إلا بالحرام ولذيذه، [...] فالخطيئة بالنسبة إليه في إطار الحياة التي كان يحياها، ضرورة كيانية، لأنها رمز الحرية، رمز التمرد والخلاص»[2]، الخطيئة لن تكون باختيار الشكل المختلف، لا تكون بالتشبيهات الغريبة، والاستعارات البعيدة، الخطيئة هي التشكيك في المعنى القائم الذي تسنده سلطة المجتمع، وتدعمه السماء، الخطيئة هي زعزعة الحقيقة.

يصل التجديد في المعاني إلى ذروته مع أبي تمام، وهو المأخوذ بالبدعة، والخروج عن كل سنّة*، فالشّعر عنده عالم غريب من المعاني، يفاجئ ويهدم الصور المتوارثة عن الشّعر التي استقرت في الذهن، لقد هدم أبو تمام الصور على صعيد الكلمة حيث خلصها من حمولتها الدلالية السابقة، واستخدمها استخداما جديدا، كما هدم الصور على صعيد المعنى، لأن القصيدة لم تعد تنمو نموا أفقيا، بل أصبحت تنمو عميقا؛ صارت شبكة مشعة من المعاني والأخيلة، تنبع من التأمل والوعي. لقد خلق أبو تمام لغة جديدة تغاير لغة الحياة اليومية ولغة الشّعرية السائدة، هكذا جاءت معانيه مغايرة للمعاني المألوفة، وهذا انعكس على التعبير أو الشكل، الرؤى الجديدة تطرح أشكالا جديدة، وهذا ما يفسر غموض شعره، الذي كان يقال له فيه: "لماذا تقول ما لا يفهم؟"، لكن هذا الغموض لا يعكس عجزا في التعبير، كيف ونحن نتحدث عن أبي تمام الذي شهد له خصومه قبل مريديه بطاقته الإبداعية، غموض أبي تمام ناتج عن بعد تأمله، وعن ولوج شعره أرضا مختلفة، لأنه كان يفترع* المعنى البكر. فهو غامض غموضا ماسيا، أي غموض السحر الباهر، لا غموض العيّ الرديء.

1-أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص47.

2-أدونيس: المرجع نفسه، ص52.

*-السُّنة في اللغة تعني الطريقة، وأبو تمام خرج عن طريقة العرب الملخصة في عمود الشّعر، وفي ذلك يقول:

لي في تركيبه بــدع شغلت قلبي عن السُّنَنِ. **ينظر: أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص44.**

*-افترع البِكر وافتضَّها أَي أَزَال بَكَارَتهَا بِالْجِمَاعِ، وافترع الأمر أي ابتدأه، يقول أبو تمام:

والشّعر فرج ليست خصيصته طول الليالي إلا لمفترع

ينظر: أدونيس: المرجع نفسه، ص65.

لقد تغيرت الشّعرية مع أبي تمام، فلم تعد مجرد وصف ومحاكاة للواقع، بل غدت خلقا جديدا للعالم، وانتقل الشّعر من نقل ظاهر الأشياء إلى باطنها يفتش عن جوهر الموجود ليسبر حقيقته. إن أبا تمام يمثل مرحلة فاصلة في الشّعر العربي، فهو الذي فتح الباب للشعر الرمزي الصوفي، كان الشّعر قبل أبي تمام نهجا اتباعيا، وصار بعده قدرة على التغرب والمفاجأة[1].

وآخر الشّعراء في هذه المرحلة التاريخية، والذي خط مسارا جديدا جعل من المعنى الجديد والرؤيا المستقلة ديدنه هو أبو العلاء، ويرجع طه حسين ذلك إلى التطور الذي شهدته العلوم والفلسفة في عصر أبي العلاء، وذلك لأن «المعاني تتأثر برقي العلوم من جهة، والحضارة من جهة أخرى، وليس لأحد أن يشك في أن المسلمين قد بلغوا أوفر حظوظهم من العلم والحضارة في ذلك العصر، فلم يكن بد من أن ترقى معاني الشّعر، ترقى لما تنشئ الحضارة في النفوس من تصورات لم تكن مألوفة، وترقى لما تحدث الفلسفة في العقول من دقة لم تتعود من قبل»[2]، على أن عصر أبي العلاء قد مثّل مرحلة النضوج في جميع هذه المجالات المذكورة، فقد انتقل المسلمون من مرحلة الجمع والتدوين إلى مرحلة النقد والتمحيص، والبحث والاجتهاد، ومن الترجمة والنقل إلى مرحلة الإبداع ونقاش الأفكار الواردة، وشاعر مثل أبي العلاء متأثر أشد التأثر بالشّعر العربي السابق عليه من جهة وبما ترجم من فلسفة من جهة أخرى، سينعكس ذلك بشكل جلي على شعره، ولا يهمنا هنا من الشّعر ذلك الذي كان يشرح الحقائق الفلسفية، ويرى فيه "طه حسين" فنا جديدا لم تعرفه العرب من قبل[3]، فهذا الشّعر لا يعدو أن يكون كغيره من المنظومات التعليمية التي تجمع قواعد فن من الفنون كعلوم اللغة والدين ليسهل على الطالب حفظها، وإنما الذي يهمنا هو تلك اللّمحات الفلسفية التي تعكس رؤية أبي العلاء للحياة، رؤية مغايرة تنفذ للعمق، وتقول ما لم يقله الأوائل، لا يهمنا أبو العلاء ناقلا للفلسفة وقضاياها بشكل تعليمي، بل رؤية أبي العلاء الفلسفية للحياة. ففي الأولى يكون ناظما لمعنى غيره، وفي الثانية يكون منتجا لمعناه.

في اللزوميات يختار أبو العلاء طريقا مختلفا، فهو وإن صرّح في مقدمته بأن الكتاب قريب من الفلسفة منه إلى الشّعر، إنما فعل ذلك تحت ضغط الشّعرية العربية التقليدية التي كانت تفصل بين اللفظ والمعنى، وتقصر الحقيقة على الفلسفة، بخلاف الشّعر الذي ميزته الكذب والخيال. ولقد آثر في اللزوميات المعاني الغريبة، كما جنح إلى الرمز والإيماء، عمد إلى ذلك قصد السلامة الشخصية، لأن «الرجل كان يود لو عمي أمر كتابه على ناس متشددين في الدين حتى لا يتخذوه وسيلة إلى إهدار دمه وإزهاق نفسه»[4]، فشِعْر أبي العلاء في اللزوميات لم يعد خطابا ينقل المعنى المتداول، المعنى الذي

1-ينظر: أدونيس: المرجع السابق، ص44 إلى47.

2-طه حسين: تجديد ذكرى أبي العلاء، مؤسسة هنداوي، القاهرة-مصر، 214، ط؟، ص77.

3-ينظر: طه حسين: تجديد ذكرى أبي العلاء، ص78.

4-طه حسين: المرجع نفسه، ص184.

ترضاه المؤسسة الثقافية، الشّعر هنا أصبح ثورة على المعنى السائد، وفي هذا عظيم خطر، في زمن كانت تهمة الزندقة تعلق بسهولة على رقبة الشّاعر.

المهم لدى أبي العلاء هو المعنى، لذلك لم يترك تقليدا فنيا مثل أبي تمام وأبي نواس، أبو العلاء هو شاعر الوجود، مأخوذ بالمطلق؛ بالزمن والموت والفناء والأبدية، نعم كتب شعرا في الفلسفة لكن هل كان فيلسوفا، هذا ما لا يراه أدونيس، أبو العلاء كان مفكرا ميتافيزيقيا، يتأمل العالم وينثر تأملاته في قصائده دون أن يتبع منهجا عقليا صارما من مناهج الفلسفة التي كانت تقدم رؤية خاصة للعالم[1]، وأبو العلاء هو الشّاعر الذي يتقدّم الفيلسوف، شعر أبي العلاء سابق على الفلسفة، يفتح الطريق أمامها، ومثل أبي العلاء هولدرلين وغيره من شعراء الألمان، تفطن لهم فيلسوف كبير مثل هيدغر، لأنهم طوق النجاة بالنسبة للفيلسوف الذي أعجزته المقولات الفلسفية عن إدراك كينونة الكائن.

جاء المعري ليزحزح مركزية اللفظ ويؤسس لمركزية المعنى، ف «لئن كان الشّعر "فن اللفظ" بحسب "طريقة العرب"، فإن أبا العلاء جعل منه، على العكس، فن المعنى. أو يمكن أن نقول بتعبير أدق، إن النص المعري لقاء بين لفظ نملكه ومعنى نبحث عنه. لكنه بحث يؤدي دائما إلى الحيرة والشك»[2]، وهنا يقلب المعري معادلة الجاحظ، حيث لم تعد المعاني مطروحة في الطريق، بل أصبحت المعاني -كما رأينا في دلالتها اللغوية-محتجبة خفية، المعاني هاربة يظل الشّاعر يطاردها يلاحق طيفها يمسكه أحيانا لكنها تظل سابقة عليه، ولذلك كان كل شيء زائلا ومشكوكا فيه بالنسبة للمعري، لا يقين إلا الموت، وهكذا طبع شعره بِتِيمَة الموت، لا تخلوا قصائده منه، باعتباره الحقيقة الوحيدة الثابتة في عالم زائل متحول. المعنى مع أبي العلاء أصبح "المحنة والمصير" كما عرّفه الخليل.

هكذا نصل إلى نتيجة مفادها أن المعنى عند هؤلاء الشّعراء –بخلاف النقاد-كان جوهرا، ومثلت أشعارهم ثورة في هذا المجال، وأصبح النص الشّعري، نصا فكريا تخييليا، فهو فكري لأنه يخترق حقول المعرفة في عصورهم، وينتج القلق المعرفي إزاء مختلف المشكلات التي يواجهها الإنسان، يحركه هاجس الكشف عن الحقيقة، ومعرفة الذات والعالم، وتخيلي لا بمعنى أنه يصدر عن خيال حسي، بل بالمعنى الصوفي، حيث يصبح وسيطا بين النفس التي هي من عالم الغيب، والحس الذي هو من عالم الشهادة[3]، وبهذا يصبح خيال الشّاعر وسيلة لإدراك المحتجب والمخفي، ويصبح الشّعر نبوءة تحمل حقيقتها المزاحمة للحقائق الأخرى، ويرقى المعنى الشّعري فلا يظل مطروحا في الطريق كما كان عند النقاد.

2-2. المعنى في الشّعرية الحديثة:

1-ينظر: أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص64.

2-أدونيس: الشّعرية العربية، (م س)، ص67.

3-ينظر: أدونيس: الشّعرية العربية، ص69.

إذا كنّا في الشعرية القديمة تناولنا العربية منها فقط، فإننا في الشعرية الحديثة سنتناول العربية والغربية معا، وذلك لاستقلال الأولى حيث لم تعرف ذلك الحوار والتداخل مع الشعريات الأخرى الذي شهدته الشعرية العربية الحديثة، حيث بات من الصعب الفصل بين ما ينتمي أصالة إلى العرب وما ينتمي إلى غيرهم من الثقافات الأخرى، خاصة الرؤى الشعرية الحداثية، ولهذا اخترنا رؤيتين مختلفتين واحدة تمثل الاتجاه الغربي هي رؤية هيدغر حول المعنى الشعري، والرؤيا الثانية هي رؤيا أدونيس التي تمثل الاتجاه العربي الحديث، واقتصارنا على هاتين الرؤيتين لا يعكس انحيازا، وإنما لتماشيهما مع الفرضية والإشكال اللذين تنهض عليهما الأطروحة.

2-2-1.المعنى الشعري عند هيدغر:

الشّعر والفن عموما ينتميان إلى ما يسمى بالإبداع، ولتحديد ماهيتهما يتعين تحديد ماهية الإبداع، فإذا كان العمل الفني عند هيدغر يعني حدوث الحقيقة، فإن الإبداع يعني «ما يجعل شيئا ما ينبثق عن طريق إخراجه»[1]. وهذا الذي ينبثق ويخرج ليس شيئا آخر غير الحقيقة، لأن الحقيقة كما فهمناها عند هيدغر ليست مطابقة منطقية، بل كشفا وانبثاقا. «تحدث الحقيقة بما هي كذلك في تضاد الانفراج والاختفاء المزدوج. الحقيقة هي النّزاع الأصلي الذي يتم فيه كل مرة بكيفية ما انتزاع المجال المفتوح الذي إليه يلج ومنه يرتد إلى ذاته كل ما يتبدّى وينسحب بصفته كائنا»[2]، وهذا نفسه يعكس حدوث العمل الفني، ففي العمل الفني يحدث حسب هيدغر النّزاع بين العالم والأرض، وفي هذا النّزاع يبرز انفراج أو مجال مفتوح، في ذاك المجال المفتوح يولد العمل الفني الذي هو الحقيقة، لذلك يقول: إنه «ينبغي أن يكون في هذا المجال المفتوح كائن يجد فيه الانفتاح مقره وثباته، عندما يشغل الانفتاح المجال المفتوح فإنه يبقيه مفتوحا ويحافظ عليه مفتوحا»[3]. ويقصد هيدغر بالانفتاح هنا العمل الفني، فالعمل الفني هو الذي يشغل المجال المفتوح نتيجة الصراع، وهو ما يبقيه مفتوحا أبدا، ولذلك يُعرِّف هيدغر العمل الفني بأنه وضع الحقيقة في الأثر، فالحقيقة توضع وتولد وتنشأ وتبدأ وتدشّن في ذلك المجال المفتوح، الذي فتحه الصراع بين العالم والأرض.

الحديث عن جوهر الفن عند هيدغر يقودنا إلى الشعر، وذلك لأن الفن حسب هيدغر يعني حدوث حقيقة الموجود في البقعة المضاءة في الأثر، و«الفن كله بوصفه ترك حدوث حقيقة الموجود على هذا النحو هو جوهر الشّعر»[4]، ومعنى هذا أن عملية حدوث الحقيقة في الفن بشكل عام يسميها هيدغر شعرا، ولا يقصد بالشّعر هنا القريض أو النظم، أو الفن اللغوي الذي يقابل النثر، وإنما

1- هيدغر: أصل الأثر الفني، ص109.

2-المرجع نفسه، ص نفسها.

3-هيدغر: أصل الأثر الفني، ص109.

4-مارتن هيدغر: أصل العمل الفني، م س، ص144.

المقصود هو ذلك الجوهر الداخلي للفنون بصفة عامة، والذي تطلق عليه تسميات مختلفة كالخلق والإبداع، وهيدغر يستعمل هنا كلمات مثل الإضاءة، والكشف حتى يتجنب بعض الإحراجات المنهجية، لأن فعل الخلق يحتاج إلى خالق، سبب ومسبب، إلا أن الحقيقة في الفن تتجلى، وليس الفنان من يجعلها تتجلى، وليس الفنان من يكشف عنها، بل الحقيقة تحدث، ولذلك فإن «من جوهر الفن الشّاعر يحدث أن تظهر وسط الموجود بقعة مضاءة، يكون في علنيتها كل شيء مختلفا عما جرت به العادة. بفضل حدوث كشف الموجود الذي يسعى إلى الظهور أمامنا وجوبا، [و]يصبح بواسطة العمل الفني كل ما هو عادي وموجود حتى الآن غير موجود. لقد فقد هذا [العادي]القدرة على إعطاء الموجود بوصفه مقياسا والمحافظة عليه»[1]، إذن، إضاءة الموجود في العمل الفني، تجعل الموجود في الواقع غير موجود، ليس بمعنى العدم، وإنما بانتفاء الوجود الحقيقي عنه، لأننا وفي زخم وجودنا الواقعي ننسى الوجود الحقيقي الماهوي للكائن، ولذلك يأتي الفن الشّاعر ليحدث فينا تلك الرّجة، رجة الحقيقة، ويجعلنا نتوقف أمام الكائن لتأمل حقيقته. على أن العمل الفني كما أشرنا سابقا لا يؤثر «في الموجود عن طريق علاقات التأثير السببية بأي شكل من الأشكال. إن فاعلية العمل الفني لا تقوم على تأثيره. فهو يكمن في حدوث تحول يطرأ على كشف الموجود، وهذا يعني: الوجود»[2]، الفن لا يخلق بل يكشف حقيقة المخلوق التي حجبتها عنا الألفة، وكأن هيدغر يريد أن يقول إن مستقبِل الفن الشّاعر مثل الطفل الذي يكتشف العالم لأول مرة، وهذا ما يفسر الدهشة التي تحصل عند ذلك.

لذلك فإن الطريق الذي بدأناه مع هيدغر حول المعنى الفني، أو الحقيقة الفنية كان تمهيدا للمعنى الشّعري، إذ يمكن أن نعتبر الطرح الهيدغري هو التأسيس لمقاربتنا للمعنى في الشّعر الجزائري المعاصر، ونحن إذ نختار هيدغر فإنما نختاره لهذه الرؤية الأصيلة حول المعنى الشّعري، لأن البحث في هذه القضية قديم، وكل الدراسات النقدية السابقة عربية أو أجنبية إلا واهتمت بجانب المعنى، لكن ما يميز هيدغر ويجعل طرحه مختلفا هو طريقة التناول، ففي كل الدراسات التي اهتمت بالمعنى الشّعري، كان المعنى سابقا على القول الشّعري، بل كان هناك مطروحا في الطريق -بتعبير الجاحظ- وعلى الشّاعر أن يختار من المعاني أشرفها كما يقرر عمود الشّعر. أو هو المعنى الإيديولوجي الذي يقرره المذهب عند الماركسيين مثلا. وفي كل هذا كان المعنى سابقا على الشّعر، وتكمن وظيفة الشّاعر في اختيار ما يناسبه لينظم وفقه، وليلبسه الثوب الجمالي اللائق به.

1-مارتن هيدغر: المرجع السابق، 144.

2- المرجع نفسه، ص نفسها.

طرح هيدغر مختلف عن كل هذا، ويمكن اعتباره ثورة، المعنى لم يعد سابقا على الشّعر، بل الشّعر هو الذي يخرج المعنى إلى ساحة الوجود، الشّعر باعتباره لغة هو بيت الوجود، ويمكن أن نوضح طرح هيدغر أكثر من خلال الوقوف على ماهية اللغة عنده، واللغة التي يتحدث عنها هيدغر ليست لغة التخاطب اليومي، بل اللغة الشّعرية، لأنها الوحيدة الكفيلة ببيان ماهية اللغة أولا ثم ماهية الشّعر ثانيا.

هذه النظرة العميقة للشعر، والتي تنظر إليه كجوهر للفنون جميعها بالتأكيد تختلف عن تلك التي ترى في الشّعر مجرد تفكير اعتباطي شارد أو مجرد حومان التصور والتخيل حول ما هو غير واقعي. ما يقدمه الشّعر وما يعرضه هو انفتاح الحقيقة في الشكل[1].

إذا كان جوهر الفن هو الشّعر، الشّعر بمفهومه العام، أي جلب الكائن إلى البقعة المضاءة، الشّعر بمعنى كشف حقيقة الكائن، فأين هي منزلة الشّعر بالمعنى الضيق؟ وهل له مكانة مميزة بين الفنون كلها أم لا؟ يوضح هيدغر ذلك فيقول: «إذا كان الفن في جوهره شعرا، فيجب أن ينسب فن العمارة، وفن التصوير، وفن الموسيقى إلى فن الشّعر. ولكن هذا يعد تعسفا محضا. صحيح أنه يجوز لنا ما دمنا نعني أن الفنون المذكورة هي أنواع من فن اللغة، أن نصف الشّعر بهذا العنوان الذي من الممكن أن يساء فهمه. غير أن الشّعر طريقة من طرق تصميم الحقيقة المنير، أي الشّعر بهذا المعنى الواسع، إلا أن العمل اللغوي، أي الشّعر بمعناه الضيق، له مكانة متميزة في مجموع الفنون»[2]. فماهية الفن من هذه الزاوية هي عملية شعرنة، والشّعرنة هنا لا تعني نظم الشّعر وقرضه، وإنما تعني أن طبيعة الفن لا تتمثل في تحويل شيء كان موجودا من قبل أو تتمثل في نسخ الفن على شيء سابق عليه كما هو جوهر الجمالية الأفلاطونية، وإنما الفن هو شروع من خلاله يبرز شيء ما بوصفه شيئا حقيقيا، ومع ذلك فإن الشّعر بالمعنى الضيق، يتميز بطبيعة لغوية تميزه عن جميع أشكال الفن الأخرى[3]. من هذا المعنى العميق للفن بشكل عام والشّعر بشكل خاص نقف على أصالة المعنى في الشّعر، حيث يتم الإبداع هنا على المستوى المعنوي وليس الشكلي الجمالي فقط، وهذا يقودنا للتساؤل عن هذه المكانة المميزة التي يخص بها هيدغر الشّعر عن باقي الفنون؟

عندما نعتبر الشروع الحقيقي والجوهر الأصيل في الفن هو العنصر الشّعري، فإن الشروع الذي يحدث في قصيدة فعلية يعود إلى طريق محدد سلفا، بحيث لا تقدر هذه الأخيرة أن تشرع شيئا جديدا من ذاته، وهذا الطريق الذي أعد سلفا ليس شيئا آخر غير اللغة، لذلك نجد الشّاعر يعتمد

1-ينظر: هيدغر: المرجع السابق، ص145.

2- المرجع نفسه، ص نفسها.

3-هانز جورج غادامير: طرق هيدغر، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت-لبنان، 2007، ط1، ص237.

بدرجة كبيرة على اللغة المتأصلة فيه[1]، لأن اللغة حسب هيدغر سابقة على الشّاعر، اللغة تتحدث إلينا عن طريق الشّاعر، اللغة هي التي تستخدم الشّاعر وليس العكس، ولا يكون الإنسان شاعر إلا إذا أحسن الإصغاء إلى اللغة.

هذه الطبيعة اللغوية الخاصة بالشّعر تجعله «سابقا ومتقدما على الفنون الأخرى كالعمارة والرسم والنحت؛ لأن هذه الفنون تعمل في عالم كانت اللغة قد فتحته. ويعني هيدغر بذلك أن اللغة الإبداعية، اللغة التي تسمي الأشياء للمرة الأولى، بمقابل اللغة التي تستخدم لإيصال ما كشفه مسبقا هي شعر بالمعنى الدقيق»[2]، فالشّعر يكمن هنا في الانطلاقة الأولى، في التسمية الأولى، وهنا ستصبح القصيدة الثانية، يعني الشّعر بما هو فن لغوي نتداوله الآن مثل بقية الفنون يكمن جوهره في الشروع، أي في كشف ما لم يكشف، ورغم ذلك سيعود مثل بقية الفنون الأخرى للمنبع الأول، للغة، للتسمية الأولى. ولهذا «تنقسم عملية الشّعرنة على مجالين: الأول هو الشروع الذي كان قد حدث حيث تكون اللغة مهيمنة، والشروع الثاني يتيح للإبداع الشّعري الجديد أن يبرز من الشروع الأول. غير أن أولوية اللغة ليست مجرد ملمح فريد للعمل الفني الشّعري، بل تبدو أنها تسم الوجود الشيئي للأشياء ذاتها. فالعمل اللغوي هو شعر الوجود. والفكر، الذي يتصور الفن كله شعرا، ويظهر أن العمل الفني هو لغة، إنما هو نفسه ما يزال في الطريق إلى اللغة»[3].

لذلك يقترح هيدغر العودة إلى اللغة من أجل تصحيح المفهوم الشائع حولها، «فاللغة تعتبر في التصور السائد نوعا من التبليغ. تستعمل في المحادثات والمواعيد، وفي التفاهم عموما. ولكن اللغة ليست هذا فقط وليست أولا تعبيرا صوتيا ولغويا عما ينبغي تبليغه. إنها لا تنقل الظاهر والمستور بوصفهما شيئا مقصودا في الكلمات والجمل فحسب، وإنما هي تحمل قبل كل شيء الموجود بوصفه موجودا إلى المنفتح»[4]، وهنا لا تختلف اللغة في شيء عن جوهر الفن الشّاعر، لأن «مهمة اللغة هي إنارة الوجود، أي التفكير في وجود الإنسان من خلال الإنارة، وهذه الأخيرة هي التي ستمكننا من النظر في ماهية الإنسان»[5]، واللغة تنير الوجود وتكشفه لأن من طبيعة هذا الأخير أن يحتجب عنا.

1-ينظر: غادامير: المرجع السابق، ص238.

2- غادامير: طرق هيدغر، الهامش (المترجمان)، الصفحة نفسها.

3- المرجع نفسه، ص238-239.

4- مارتن هيدغر: أصل العمل الفني، م س، ص16.

5-إبراهيم أحمد: أنطولوجيا اللغة عند مارتن هيدغر، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، 2008، ط1، ص64.

وهذا ما جعل هيدغر يتجاوز ثنائية الفكر واللغة لأن «الفكر مُخبّأ داخل اللغة واللغة هي منزل الوجود»[1]، هذا الفهم المختلف للغة ولعلاقتها مع الفكر يجعلنا نصل إلى قضية في غاية الأهمية حول المعنى الشّعري، إذ لا يعود هناك انفصال بين اللغة كشكل والمعنى كفكر ومحتوى، لأن كلّا من المعنى وشكله يجمعهما مفهوم واحد هو اللغة، فاللغة في الأخير هي بيت الوجود ومنزله.

من المهم هنا الحديث عن ماهية اللغة عند **هيدغر**، حتى تتشكل أرضية للقارئ من خلالها يمكن فهم كيف تم اعتبار اللغة هرمينوطيقا للوجود. وأوّل ما يمكن التنبيه إليه هنا، هو أننا في حاجة إلى طرح كل تلك المفاهيم التقليدية والرؤى التي كانت تنظر إلى اللغة على أنها موضوع يقف قبالتنا، نضعه على طاولة الاختبار لنسلط عليه جملة من الأدوات المنهاجية لنقاربه بها. إن ما يؤكد عليه **هيدغر** في محاضراته المتعلقة بطبيعة اللغة وماهيتها هو أن يجعلنا نخبر اللغة بحيث يحاول «أن يجلبنا إلى اللغة وجها لوجه على نحو يمكن لنا فيه أن نعاني خبرة اللغة. ومفهوم الخبرة عند **هيدغر** يتّسم بطابع سلبي، من حيث إننا نكون مسلوبين بما يحدث لنا وخاضعين له بدلا من أن نخضعه لنا.»[2] وجلي ما في هذه النظرة من انقلاب جذري عمّا كان سائدا قبلاً في الدراسات التي كانت تضع اللغة كموضوع مستقل خارجي، تقاربها بإجراءات تؤطرها وترغمها على ما تريد قوله. إنّ اللغة بهذه الطريقة لم تعد موضوعا يخضع لنا، بقدر ما أصبحنا خاضعين له، أو –بتعبير **سعيد توفيق** «واقعين في شركه، فهو يأخذ بمجامعنا ويستولي علينا، ويطوقنا بدلا من أن نطوقه»[3]. وبهذا المعنى للغة، وفي هذا السياق، يمكن أن تُفهم عبارة هيدغر الأساسية، في أن «اللغة هي بيت الكون»[4].

وبهذا الطرح لا يعود الإنسان هو المستعمل للغة، بل اللغة هي التي تتكلم من خلاله. العالم ينفتح للإنسان من خلال اللغة، العالم يكشف نفسه للإنسان من خلال عمليات مستمرة من الفهم والتفسير. ليس معنى ذلك أن الإنسان يفهم اللغة، بل الأحرى القول إنه يفهم من خلال اللغة. اللغة ليست وسيطا بين العالم والإنسان، ولكنها ظهور العالم وانكشافه بعد أن كان مستترا، إن اللغة هي التجلي الوجودي للعالم.[5]

1- إبراهيم أحمد: المرجع السابق، ص65.

2 - سعيد توفيق: في ماهية اللغة وفلسفة التأويل. ص 27.

3 - سعيد توفيق: المرجع نفسه، ص27.

4 - مارتن هيدغر: كلمات أساسية. ترجمة، إسماعيل المصدق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة-مصر، 2003، ط1، ج2، ص282.

5 - ينظر: نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص32.

من خلال هذا التوضيح لماهية اللغة عند **هيدغر** تبدَّى لنا نوعا ما كيف تكون اللغة هرمينوطيقا للوجود، وذلك من خلال الإصغاء والإنصات الجيد للغة. لكن **هيدغر** لا يقصد اللغة في استعمالها اليومي، بل في الشّعر والتفكير الشّعري يمكننا أن نخبر اللغة، ففي الشّعر تتجلى حقيقة اللغة.

إن **هيدغر** يستعمل كلمة الشّعر –كما أوضحنا-بمعنيين: الشّعر بمعناه التقليدي المتداول والضيق، الذي يشير إلى قرض القصيد، أو فن القصيد. والشّعر بمعناه الماهوي الواسع، الذي يدل على ممارسة التفكير الشّعري الذي يكون ماثلا في كل فن وكل تفكير أصيل باعتباره عملية جلب وإظهار الموجود إلى مجال الانفتاح، ومن هنا فإن الفن من حيث هو جلب لعالم ما لساحة الحضور هو لغة، وفن شعب ما هو لغة هذا الشعب، لأنه كشف لعالمه وإظهار له، وبهذا المعنى يكون الفن شعرا، تتحقق فيه ماهية اللغة والشّعر[1]. ولذلك يقول هيدغر في حديثه عن العمل الفني إن «الحقيقة بوصفها بقعة الموجود المضاء وإخفاءه تحدث حين تنظم شعرا. الفن كله بوصفه ترك حدوث حقيقة الموجود على هذا النحو هو جوهر الشّعر، جوهر الفن الذي يسكن فيه الفن والفنان هو وضع الحقيقة نفسها في العمل الفني، ومن جوهر الفن الشّاعر يحدث أن تظهر وسط الموجود بقعة مضاءة، يكون في علنيتها كل شيء مختلفا عما جرت العادة»[2]، وهذا يبين لنا العلاقة القوية بين أربعة مفاهيم رئيسة في التفكير الهيدغري: الحقيقة، اللغة، الشّعر، والفن. الحقيقة هي كشف للموجود وجلبه من تحجبه إلى لا تحجبه، واللغة هي كذلك كشف وإظهار لما لا يظهر إلا عن طريقها، والشّعر هو في الأول والأخير لغة، والفن في جوهره كذلك شعر. وبهذا تتقاطع هذه المفاهيم معا وتتداخل لتصب كلها في منبعها الأول أي التفكير الشّعري. ولأن اللغة والفن في ماهيتهما الجوهرية هما ممارسة التفكير الشّعري، يرى هيدغر أن «الشّعر نفسه الذي يستخدم اللغة وسيطا (فن القصيد) يتمتع بضرب من الأولوية على سائر الفنون الأخرى، ومن هنا يقول هيدغر: إن فن القصيد يحدث في اللغة، لأن اللغة تحفظ الطبيعة الأصيلة للشعر»[3].

ويستعين **هيدغر** بقصيدة للشاعر **شتيفان جئورجه Stefan George** بعنوان الكلمة، يتبدى من خلالها كيف تكون اللغة بحق هرمينوطيقا للوجود، وكيف تتم عملية توليد المعنى الشّعري:

المعجزة أو الحلم من الأقاصي

1 - ينظر: سعيد توفيق: في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، ص43.

2-هيدغر: أصل العمل الفني... م س، ص144.

3- سعيد توفيق: في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، ص44.

جلبتها إلى شاطئ بلادي
وانتظرت إلهة القدر المتحممة بنور الفجر
حتى اكتشفت الاسم داخل غديرها
عندئذ تبدى لي الحلم قريبا ساطعاً
فهو يزدهر ويشرق الآن أمامي دائما
وذات يوم عدت من إبحاري السعيد
مصطحبا معي الدر المكنون
وفتشتْ إلهة القدر طويلا، ثم أنبأت:
ليس مثل هذا الدر يكتنف.
وماهي إلا أن تلاشى الدّر من بين يدي
ولم يعد الكنز يرقد في الأعماق
فتوليت وقلت متحسرا:
عندما تنكسر الكلمة فلا شيء يمكن أن يكون.[1]

في هذه القصيدة يعاني الكاتب نوعين من الخبرة، ففي الأبيات الأولى يظهر تفاؤله وسعادته بالمعجزة والحلم، حيث تمنحه ربة القدر الاسم، نعمة منها وهدية، وبفضل الكلمة ظهرت المعجزة أمام الشّاعر وأمام غيره من الناس. هنا نبلغ قمة الفعل الشّعري، الذي يشير إلى الخلق والإبداع، والكشف والإظهار. فها هو الحلم يشرق ويزهر ساطعا. لكن في الأبيات الأخيرة يعاني الكاتب تجربة مختلفة، فهو لم يحمل معه شيئا من بعيد، وإنما رجع من رحلته السعيدة، ومعه الجوهرة الثمينة. ولكن ربة القدر تفتش في نبعها، فلا تجد لها اسما، فإذا بالجوهرة تختفي وتتلاشى وتفلت من يد الشّاعر، هذا الغياب يتخلى فيه الشّاعر عن رؤيته التقليدية للغة، فهي لا تقتصر على إضفاء الاسم على الموجودات، بل هي قبل كل شيء، ذلك الذي يهب الوجود ويضفي الكينونة.[2]

إن هيدغر يقلب المعنى تماما في نهاية القصيدة عندما يقول جئورجه: "عندما تنكسر الكلمة فلا شيء يمكن أن يكون"، إلى "شيء يكون حينما تنكسر الكلمة"، وهذا قلب ظاهري للمعنى فقط[3]، لأن هذا السطر هو الركيزة الأساسية التي ستقف عليها ماهية اللغة عند هيدغر باعتبارها ما هو سابق على النطق، فنحن قبل أن ننطق نستمع إلى اللغة. واللغة في هذا المعنى هي قول، والقول «يعني إبانة، إظهارا، أن يتاح لشيء ما أن يكون مرئيا ومسموعا [...] أن يكلّم بعضنا البعض الآخر يعني: جماع قول شيء ما، أي أن يبيّن بعضنا للبعض الآخر ماذا يقول الكلام غير المطروق فيما هو موضوع سجال، ما

1 - سعيد توفيق: المرجع السابق، ص47.

2 - ينظر: عبد الغفار مكاوي: نداء الحقيقة. دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة-مصر، 1977، ط؟، ص209.

3-ينظر: جاني فاتيمو: نهاية الحداثة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت-لبنان، ط1، 2014، ص77.

يظهره الكلام من ذاته. فاللّامتكلم ليس فقط ما هو فاقد للصوت، بل ما هو غير مقول، أي ما لم يبيّن بعد، ما لم يصل بعد إلى مرتبة الظهور»[1]. فانكسار الكلمة يكشف لنا عن ذلك النّبع الأساسي للغة، فطريق اللغة بعيدة تبدأ من غير المقول إلى المقول ثم تختتم بالنطق، وهكذا «تصبح كل أفكارنا حتى غير المنطوقة موضوعة في كلمات وجمل (...)، كما أن كل تعبير سيتضمن لغة. ومن خلال اللغة يظل التفكير عاما شائعا وفي متناول الآخرين وذلك عنصر جوهري في وجودنا في العالم»[2]. وهذا ما يجعلنا نفهم سبب عودة هيدغر للشعر، لأن لغة الفلسفة أصبحت عاجزة عن تقديم تصور حقيقي للوجود، هذه الفلسفة التي ظلت عبر تاريخها الطويل تنظر للحقيقة كمطابقة لا ككشف، وتنظر إلى اللغة من زاوية المباحث المنطقية التي تحولها لمجرد قضايا صادقة أو كاذبة.

وهنا نتساءل عن طبيعة الجوهرة التي عجزت اللغة عن إيجاد اسم لها؟ ما معنى هذا الرمز؟ يرى هيدغر أن هذه الجوهرة هي الكلمة نفسها. وعندما يصل الشّاعر إلى "الكلمة*" نفسها ويحاول أن يقدم لها كلمة (تسمية) يعجز عن ذلك، فهو يفتّش في وطن الشّعر عن تسمية للكلمة لكنه يعجز، فهل يساعده الفكر؟ إنّ الكلمة ليست شيئا، لذلك فهي لا تكون بالطريقة التي تكون بها الأشياء والموجودات، هي تختلف عنهم لأنها هي التي تجلبهم من عتمتهم وتضيئهم، لذلك ليس من الصحيح أن نقول عن الكلمة أنها تكون كما تكون الأشياء، بل هي تعطي. وما الذي تعطيه الكلمة، إنها ببساطة تعطي الوجود، وهذا العطاء يختلف عن العطاء الذي كان سائدا في العصور الوسطى بمعنى الخلق، بل بمعنى الإنارة[3]، الكلمة في الشّعر هي الأرض التي يقف عليها عالم الشّعر بكل ما ينزع إليه مفهوم الأرض من تحجب وانغلاق، وهنا نتذكر صراع العالم والأرض في العمل الفني عند هيدغر.

يطالبنا هيدغر بأن نحيا تجربة اللغة بحيث تعبّر عن نفسها بنفسها، لأننا نعيش فيها ونألفها دون أن ننتبه لها في العادة أو نحاول تركيز أبصارنا عليها. لكن يبقى هناك تساؤل دائم عن الكيفية التي يتم بها إدراك اللغة من خلال اللّغة ذاتها؟ إن ذلك كما أشرنا سابقا يتم من خلال التجربة الشّعرية، فليس هيدغر فقط من يرى أن جوهر اللغة يكمن في الشّعر، بل كل واحد فينا يعرف ذلك دون أن ينتبه، ألسنا نفزع في كثير من الأحيان إلى قصيدة أو بيت من الشّعر نستشهد به حين تتأزم

1-مارتن هيدغر: إنشاد المنادى، قراءة في شعر هولدرلين وتراكل، تلخيص وترجمة: بسام حجار، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، 1994، ط1، ص44.

2-ماكورى جون، الفلسفة الوجودية، تر: إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة، ص210. عن: إبراهيم أحمد: أنطولوجيا اللغة عند مارتن هيدغر، ص68-69.

*-الكلمة هنا بمعنى الكلمة المجردة، ليست كلمة هذا الشيء أو ذاك الشيء، مفهوم الكلمة، وكأن الشاعر يريد أن يبحث عن تسمية للكلمة في حد ذاتها، أي ما هي كلمة "الكلمة"؟

3-ينظر: عبد الغفار مكاوي: نداء الحقيقة، ص213-214.

مواقفنا في الحياة أو حين نعجز عن التعبير عن مكنونات مشاعرنا. وهذا إن دل فإنما يدل على عمق اللغة الشّعرية وعن أصالتها في الكشف، فالشّعراء هم أصحاب الرؤيا، فكم من أبيات قليلة كشفت عن خبرة أجيال طويلة، فهذا الشّاعر هوميروس يسجل في ملامحه تاريخ شعب، انتصاراته وهزائمه قيم الخير والنبل، مخاوفه، أفراحه وأحزانه. والأكثر من ذلك قدرة الشّعر على الوصول إلى تلك الأماكن المعتمة التي عجزت الفلسفات الوصول إليها، والتقاط الجواهر وإخراجها للنور[1]، وعندما نتكلم عن استنجاد الفلسفة بالشّعر فنحن نبدأ من أفلاطون وصولا إلى نيتشه وهيدغر، كل هؤلاء الفلاسفة أقرّوا بعجز الجهاز المفهومي للفلسفة لإدراك المعنى العميق، أقرّوا بذلك إقرارا صريحا كما هو الشأن مع هيدغر، أو إقرارا عمليا مثلما هو الأمر مع أفلاطون الذي تميّزت حواراته الفلسفية بتلك اللمسة الشّاعرية التي اتكأت على الرمز والأسطورة دون أن نتحدث عن تشبيهاته واستعاراته البليغة. وعندما يطرد أفلاطون الشّعراء من جمهوريته، لا يطردهم بسبب انزياحهم عن الحقيقة، بل للطّريقة التي يسلكونها للوصول إليها، فأفلاطون رغم لجوئه إلى طريقة الشّعراء عندما تعجز أساليبه الفلسفية، أنكر طريقتهم وانتصر للبرهان العقلي.

رؤية هيدغر هذه تنقلنا من تصور للغة الشّعرية كانت تعتبر فيه هذه الأخيرة مجرد ثوب جمالي يحقق متعة حسية إلى كونها الجوهر الذي به يكشف الوجود عن نفسه، وبها «يتجلى الغريب في المألوف، تجلي المقدس في ألفاظ بسيطة، إن السماء في شعر هولدرلين تعني الإله، فقصائد هولدرلين تجعلك ترى ما لا يرى، هكذا لن يكون الشّعر "فانتازيا" إنه دائما في خدمة الفكر»[2]، بل الأصح أن نقول هو أساس الفكر وليس مجرد خادم له، الشّعر هو النبع الأساسي لكل تفكير، لأنه أرض النبوءة والوحي.

وهكذا يصبح للّغة التي يتحدثها البشر صلة أولية بالوجود، إنها نوع من الممارسة الشّعرية الأصيلة التي يدرك فيها مجمل الناس الوجود في الأغنية. وعلى هذا فإن خبرة الموجود البشري تتجلى على أفضل نحو في الشّعر، وهذا ما نراه في ملاحم اليونان، وفي معلقات الشّعر الجاهلي، هذه القصائد هي روح الشعب، وهي المعنى الأصيل المتبقي حين يندثر كل شيء، ولذلك نجد هوميروس وهو شخص واحد يحمل في شعره المعنى الكلي للشعب اليوناني، شعر هوميروس يمثل عملية حدوث الوجود هناك[3]، وجود اللغة ووجود العالم.

فـ "**هولدرلين" Johann Christian Friedrich Hölderlin** مثلا عندما يصف نهر "الراين" هو في الأساس يقوم بفعل التسمية، ولا ينبغي أن ينظر إلى التسمية من زاوية تقنية كعلاقة اعتباطية

1-ينظر: عبد الغفار مكاوي: نداء الحقيقة، ص206.

2- إبراهيم أحمد: أنطولوجيا اللغة عند مارتن هيدغر، ص71.

3-ينظر: سعيد توفيق: في ماهية اللغة... م س، ص40.

بين الدال والمدلول كما هو الشأن عند **دوسوسير**، بل التسمية هنا تعني إضفاء الحقيقة والحضور على الشيء، لأن اللغة هي التي وضعت الإنسان في التاريخ، والطبيعة بدورها تستيقظ والروح تتجلى عندما يحضر الشّعر، الشّعراء هم أول من سمى الآلهة، ويسمّون كل الأشياء التي يعنونها[1]، إنهم يجلبون عالما من المعنى للظهور، وهذه التسمية هي التي جعلت الإنسان يتحقق لأول مرة في التاريخ: كيف وُضع العالم؟ وكيف اتصل بالأشياء من حوله؟ وكيف كان مثوله أمام الآلهة؟ ولذلك استطاع الشّعراء إقامة معايير الوجود الإنساني ومقاييسه[2]. وهذا ما يعبر عنه هولدرلين في مكان آخر حيث يقول: «تعلم الإنسان كثيرا من أرباب السماء سمى الكثير»[3]، وهنا تكمن خطورة الشّعر في ارتباطه بالسماء، الشّعر ليس مجرد لعب جمالي على السطح الشكلي للغة، الشّعر واللغة يقومان أساسا على التسمية، فالتسمية هي ما يمنح الكينونة للأشياء، وما يسمح بالإقامة في العالم.

هذا التحول في مفهوم اللغة الشعرية يمس كذلك التأويل ونظريته، أقصد فعل القراءة بصفة عامة، فعندما كان ينظر إلى التأويل على أنه مجرد تناول أفكار لم يكن تناولا لمادة مجهولة يجب أن تخرج إلى النور بل كان مجرد توضيح وتقييم لمعطيات معلومة سلفا، وهناك كانت تنحصر مهمة التأويل في تحقيق الصواب والصحة من بين العديد من التأويلات الممكنة، لا في إظهار الشيء وإماطة اللثام عنه. وهكذا سيبقى الإنسان دوما في الضوء الواضح لما هو معروف سلفا، دائما حبيس الفروض المسبقة عن العالم، بدل العبور إلى الفجوة الفاصلة بين الضوء والظلام، ولهذا كانت اللغة مجرد نسق من العلامات يتم تطبيقها على مجموعة من الأشياء المعلومة سلفا[4]. ويمكننا أن نستحضر مثالا من الشّعرية العربية، وذلك حين اخترق أبو تمام المعنى السائد ليجرب ما لم يقل، ويطرق ما لم يطرق، حينها صاح النسق المهيمن على الثقافة الشّعرية بالعبارة الشهيرة: "لماذا تقول ما لا يفهم؟"، أبو تمام تجاوز المفهوم التقليدي للغة باعتبارها أداة لنقل المعنى السائد والسابق، لتصبح جوهرا للخلق والإبداع، خلق المعنى الجديد، وهذا الخلق بدوره يطلب قراءة جديدة، قراءة إبداعية خلّاقة تجانس القول الشّعري في أصالته.

هذا النوع من القراءة أو التأويل لا يعني الصحة والتوافق، بل يحمل المعنى اللغوي الذي يجلب الكائن من خفائه، ويخرج المجهول إلى النور، هو وحي وبوح، كشف وإظهار، رفع الحجاب

1-ينظر: هيدغر، إنشاد المنادى، ص64.

2-هيدغر: في الفلسفة والشّعر، ترجمة: عثمان أمين، الدار القومية للنشر والطباعة، القاهرة، ط1، 1774، ص24. عن: إبراهيم أحمد: أنطولوجيا اللغة عند مارتن هيدغر، ص71.

3- إبراهيم أحمد: أنطولوجيا اللغة عند مارتن هيدغر، ص نفسها.

4-مصطفى عادل: فهم الفهم مدخل إلى الهرمنيوطيقا. رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، 2007، ط1، ص247-248.

وإماطة اللثام، فحينما يتم تصور الحقيقة من منطلق الأليثيا/الكشف كشيء يبزغ ثم يتوارى بالحجاب، وحين يصبح المفسر على حدود الفراغ الخالق الذي ينبثق منه العمل، عندئذ يجب أن يكون التأويل متفتحا لما لم يقل بعد. وهذا يقودنا إلى مفهوم العدم عند هيدغر، فالعدم هو الخلفية الخلاقة لكل إبداع إيجابي، العدم الذي يشير إلى الأرض جوهر الانغلاق في مقابل العالم جوهر الظهور والكشف، وحين ينظر إلى العمل الفني لا كموضعة أو إسقاط للذاتية الإنسانية بل كانكشاف للوجود أو كنافذة إلى العالم المقدس، تكون مواجهة العمل الفني أقرب إلى استلام هدية أو نيل هبة، وليس عملية إدراك لما نعرفه مسبقا في ذواتنا[1].

كيف يمكن فهم المعنى الشّعري عند هيدغر؟ يوضح **جاني فاتيمو** ذلك بطريقة جيّدة، حيث يطلب منا أن نفهم المعنى الشّعري بطريقة مفخمة، أي أن ننظر إلى المعنى الشّعري على أنه عمل تأسيسي، وليس عملا تابعا، ليس هناك ما يسبق المعنى الشّعري، وبهذه الطريقة سنفكر في الشّعر مثلما نفكر في الكتاب المقدس أو في الملاحم الوطنية الكبرى[2]. يمكن أن نقدّم مثالا على ذلك بقصائد مفدي زكريا وخاصة بالنشيد الوطني، فقصيدة "قسما" لمفدي زكريا هي عمل تأسيسي لا يسبقه شيء، بل منه ينطلق ميلاد دولة وتاريخ شعب جديد اختار سبيل الكفاح والتحرر والموت في سبيل الأرض. ومن هنا يمكن أن نفهم قوة نشيدنا الوطني "قسما"، نشيدنا الوطني لا يتأسس على شكله الجمالي، وإن كنا لا ننكر له ذلك، بل يتأسس على انفتاح عالم تاريخي يعلن عن ولادة أمة وشعب. ومن أول جملة في "النشيد الوطني" تعرف أنك أمام عمل فني أصيل، عمل يؤسس لمرحلة جديدة من الحقيقة، فعندما يقول مفدي "قسما بالنازلات الماحقات" فهو يحطم تاريخا طويلا من الحقيقة كانت تتصل فيه بالسماوي ليربط حقيقة هذه الأمة الجديدة بالأرضي، في قسم مفدي زكريا الذي أصبح قسم الأمة الجزائرية استبدال للمقدس، وكأن الجزائر بنشيدها الوطني تريد تأسيسا حداثيا يترك ما للسماوي ويهتم بالأرضي. ويتجلى ذلك في الحقل الدلالي الغالب وهو المعجم الأرضي (النازلات، الماحقات، الدماء، البنود، الجبال الشامخات، الثورة، الجند، الحرب، البارود، الرشاش...) في مقابل غياب تام للمعجم الدلالي السماوي.

ولذلك «يجري التفكير دائما في تدشينية الشّعر والفن في ضوء "التأسيس" أي في ضوء تصوير عوالم تاريخية ممكنة بديلة بالنسبة إلى العالم الموجود»[3]، وهذا ما يؤصل الطرح الهيدغري ويجعله مخالفا لكل الطروحات السابقة التي اهتمت بالمعنى الشّعري كتحقق لما هو موجود سابقا. لأن الشّعر هنا هو ذلك القول «الذي يظهر فيه لشعب من الشعوب عالمه تاريخيا وتحفظ فيه الأرض بوصفها

1- مصطفى عادل: المرجع السابق، ص248.

2-جاني فاتيمو: نهاية الحداثة، (م س)، ص79.

3- جاني فاتيمو: المرجع السابق، ص80.

المنغلقة. القول المصمم هو ذلك الذي يحمل فيه إلى العالم ما يمكن قوله وما لا يمكن قوله في الوقت نفسه، وفي مثل هذا الوقت تصاغ سلفا لشعب تاريخي مفاهيم جوهره، أي طريقة انتمائه إلى التاريخ»[1]. الشّعر هنا يؤسس عالم الإنسان تاريخيا على الأرض ويخرج من مفهوم ضيق كانت قد حصرته الجماليات السابقة فيه، الشّعر قبل أن يكون شكلا سيكون خلقا لعالم، وشروعا في أفق جديد من المعنى.

لقد أشرنا سابقا إلى العلاقة الأصيلة بين اللغة والشّعر، بل لعل هيدغر يرى أن اللغة في معناها الجوهري شعر، وهي شعر بمعنى الشروع، بمعنى إخراج الكائن الذي ينكشف أولا أمام الإنسان بصفته موجودا، ولذلك كان الشّعر في أضيق معانيه، أي النظم اللغوي أكثر أصالة منه في الفنون الأخرى، هذا إضافة إلى أن اللغة ليست شعرا بالمعنى السابق فقط، بل لأنها تحفظ الشّعر الذي يحدث في اللغة بجوهره الأصلي[2]. ولهذا فهي شعر بالمعنيين، بالمعنى الأصلي للشعر ولكونها تحفظ بقاءه لأنها تمثل الأرضي فيه، أي إمكان الحقيقة التاريخية لشعب من الشعوب.

ماهية الفن هي الشّعر، وماهية الشّعر هي تدشين الحقيقة، والتدشين هنا يعني الوهب والتأسيس والبدء، وبما أن التدشين لن يبقى ما لم يتم حفظه، فهو يحمل معنى الحفظ كذلك. وهنا قد نتساءل عن طبيعة الحقيقة التي سيدشنها الشّعر، يرى هيدغر أن الحقيقة هنا تخالف المألوف، ولذلك يتعذر إثبات حقيقة الشّعر موازاة مع حقيقة الواقع أو قياسا عليها، بل على العكس من ذلك، الشّعر يرفض قصر الواقعية على المألوف، لذلك فما يدشنه الفن والشّعر لا يمكن أبدا موازنته أو تعويضه بما هو قائم وما هو رهن إشارتنا[3]، لأن المهمة الأولى للشعر هي كشف غشاء الألفة والابتذال لإظهار الحقيقة الخفية.

إذا كانت الحقيقة الفنية لا تنبع من المألوف أمامنا، فهل يمكن أن نعتبر أن الحقيقة الفنية تنبع من العدم؟ هذا بالتأكيد ما لا يقوله هيدغر، وعلى العكس من ذلك يرى أن «التصميم الشّعري للحقيقة، الذي يضع نفسه في العمل الفني بوصفه شكلا، لا يمكن أبدا أن يتم في فراغ ولا فيما هو غير محدد. الحقيقة يلقى بها في العمل الفني إلى الحافظين القادمين مستقبلا، أي يلقى بها إلى إنسانية تاريخية»[4]، ومنبع الحقيقة الشّعرية هو الأرض، والأرض هي ذلك الذي سبق أن ألقيت فيه الكينونة بصفتها التاريخية، الأرض بالنسبة لشعب تاريخي، هي الأساس المنغلق الذي يستند إليه مع كل ما

1-هيدغر: أصل العمل الفني، ص147.

2-ينظر: هيدغر: المرجع نفسه، ص نفسها.

3-ينظر: هيدغر: كتابات أساسية، ج1، م س، ص121.

4-هيدغر: أصل العمل الفني، ص19.

يكونه سلفا وما لا يزال خفيا عنه[1]. الأرض هنا تشبه مفهوم القدر الديني، الأرض هي قدر شعب من الشعوب، هي ما كان وما يمكن أن يكون، هذا الإمكان هو منبع الحقيقة الفنية، وهو ليس شيئا آخر عند هيدغر غير الوجود التاريخي لشعب من الشعوب أو هو وجود بالقوة ينتظر الشّعر ليكون وجودا بالفعل.

الإبداع بهذا المعنى هو نهل، كاستخراج الماء من النبع، وهذا النبع ليس عبقرية الفنان كما كانت تعتقد الجماليات الحديثة، تدشين الحقيقة ليس تدشينا بمعنى الوهب الحر، بل أيضا بمعنى التأسيس، إن التصميم الشّعري للحقيقة يأتي من العدم من حيث أنه لا يستمد هبته مما هو متداول، وهو لا يأتي من العدم لأنه ينبع من المصير المتحفظ للكينونة التاريخية ذاتها[2]. وكلما حدث الفن، أي كلما كان هناك بدء، عرف التاريخ دفعة، ليبدأ التاريخ من جديد، والتاريخ هنا يعني خروج شعب ما إلى ما أوكل إليه، ليصنع قدره[3].

وهذا سيجعلنا أمام مستويين للشعر: يمثل المستوى الأول القول الشّعري نفسه حيث نجد الشّاعر يقول ما يجب قوله، في حين يمثل المستوى الثاني المكان أو المجال الذي يتواجد فيه الشّعر أولا مستغرقا داخل منبع أو أصل ومن هنا يتعالى الشّعر عن كل النماذج الأخرى للقول، وسيحمل الشّعر هذا التسامي أكثر عندما يجعل هيدغر من الكلام Sprache نفسه حاملا للوجود الانساني، أو لنقل إنه يجعل من الوجود الانساني متكلما؛ فعن طريق الحوار القائم بين الشّعر والفكر، يأمل هيدغر في استدعاء الكلام كي يسترجع الفانون سكنهم الأصيل من جديد[4]. وهذا يجعلنا ننظر للشعر نظرة مختلفة عن أجناس الخطاب الأخرى، وكأن الشّعر هو الذي يؤسس المعنى الأول ويفتح المجال للكائن ليظهر أول مرة.

2.2-2 الحداثة العربية من الشكل إلى الرؤيا:

لمقاربة المعنى في الشّعرية العربية الحديثة سنقتصر على رؤيا أدونيس النقدية، حيث نرى أنها تتماشى مع فرضية البحث وإشكاليته من جهة، كما أنها توازي الرؤيا الغربية التي رأينها عند هيدغر. أدونيس يفرق بين المعنى الشّعري القديم والمعنى الشّعري الحديث، وذلك عائد إلى العالمين المختلفين، فعالم الشّاعر القديم واضح منظم كل شيء فيه مفسَّر، محدد، عالم يقوم على حقائق مطلقة نهائية وعلى إيمان راسخ بها. (لم يكن يهم الشّاعر المعنى الوجودي، معنى الحياة والموت، والآخرة والمصير،

1- ينظر: هيدغر: كتابات أساسية، ج1، م س، ص121.

2-ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.

3-ينظر: المرجع نفسه، ص122.

4-ينظر: محمد كرد: الشعر والوجود عند هيدغر، م. س، ص131-132.

كان يترك هذه الأمور لمجال آخر هو الدين) وكانت بنيته الشّعرية عقلية-ذهنية أكثر منها نفسية-انفعالية، وكان العالم النفسي الحميم مكبوتا مقموعا، لهذا كان الشّاعر ينقل معاني وأفكارا جاهزة، وكان القارئ تبعا لذلك يرى في الشّعر ما قد عرفه من قبل، ويستمع فقط بجمال اللفظ المعبر أو المعنى الطريف الذي وسّعه الشّاعر انطلاقا من المعنى الأول المعروف، كأن ينوّع على تشبيه من سبقه. وكان نقده ينطلق من السؤال التالي: إلى أي حد تتطابق معاني الشّاعر مع المعاني والأشياء التي يعرفها القارئ؟ وبقدر ما يتوافق أفق المعنى عند القارئ مع أفق الشّاعر يكون الحكم إيجابيا[1].

لكن المعنى في الشّعر الحديث مختلف لأنّه ابن عالم مختلف، فالتطورات التي حدثت زلزلت فكر الشّاعر العربي الحديث، وزلزلت طرق تعبيره، حيث لم تعد هناك حقائق مطلقة ثابتة، لم تعد أرضية الشّاعر الأفكار المسبقة والمعاني الجاهزة، أصبح الشّاعر الحديث يسأل ويبحث، أصبح الشّعر قلقا كيانيا ذاتيا ومنه قلقا إنسانيا كليا في محاولة خلق معنى جديد لعالم جديد، وتحولت القصيدة الحديثة من كونها تقدم أفكارا ومعاني سابقة إلى تقديم حالة وفضاء من الأخيلة والصور والانفعالات، لم يعد الشّاعر ينطلق من موقف فكري أو عقلي واضح، وإنما غدا انطلاقه انفعاله[2]، وتحولت أرض المعنى الثابتة إلى سديم وضباب، وهذا يفسر ظاهرة الغموض في الشعر الحديث ، وهذه الحالة التي وصل إليها الشّعر العربي الحديث يسميها أدونيس بالتجربة أو الرؤيا.

المعنى في الشّعرية العربية الحديثة شكّل ثورة، ولم يعد مطروحا في الطريق، بل أصبح جوهرا ومركزا يقوم عليه عمود الشّعر العربي الحديث والمعاصر، وسنحاول هنا الوقوف على واقع المعنى الشّعري في الشّعرية العربية الحديثة، من خلال رؤيا أدونيس.

يعالج أدونيس قضية المعنى في الشّعر العربي من زاوية الشكل، وهو لا يفصل بين المعنى والشكل، كما كان شائعا في الجمالية العربية التقليدية فيما عرف بثنائية اللفظ والمعنى، والنظر إليهما ككيانين منفصلين متوازيين.

وقد لاحظ أن أغلب النقاشات الدائرة حول الشّعر العربي الحديث كانت تتعلق بشكله، وجل الرؤى كانت تتحدث عن قصيدة التفعيلة باعتبارها معلما يؤسس للحداثة الشّعرية العربية انطلاقا من شكلها، «ذلك أنهم قلما يتساءلون حول القيمة الرؤيوية والجمالية في هذه البداية: هل تصدر عن نظرة جديدة للغة الشّعرية، وما هي؟ هل تؤسس لعلاقات جديدة بين الإنسان والأشياء، وبين اللغة والعالم، وما هي؟ ما العالم الجديد الذي تكشفه؟»[3]، نعم هذه الرؤية المختلفة تنقلنا إلى أفق آخر لمقاربة الشّعر الحديث والمعاصر، أفق يبحث إلى جانب الشكل عن هوية أخرى للقصيدة، هوية

1-ينظر: أدونيس، زمن الشّعر، دار الساقي، بيروت-لبنان، ط5، 2005، ص14.

2-ينظر: أدونيس، زمن الشّعر، ص14-15.

3-أدونيس: موسيقى الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة، العنف)، دار الآداب، بيروت-لبنان، 2002، ط1، ص13.

تتعلق بالرؤيا التي تقدمها للعالم، لأن قصر الحداثة على الشكل يعبر عن رؤية محدودة لم تدرك عمق التجربة الشّعرية، ذلك لأن تاريخ الشّعر العربي عرف «ظواهر شكلية متعددة تختلف عن النسق الكلاسيكي العام، نسق القصيدة القائمة على بحر واحد، ووزن واحد، وقافية واحدة، مما يعرفه المعنيون جميعا. فلو أن الحداثة مجرد ظاهرة شكلية، لكان من الممكن أن يشار إلى هذه الظواهر، بوصفها سابقة في الزمن على قصيدة التفعيلة»[1]، بل ما نلحظه هو العكس تماما، حيث كان هناك حديث عن بعض الحركات الحداثية السابقة، لكن هذه الحركات كانت عبارة عن تجارب شعرية قدّمت رؤى مختلفة ومغايرة للعالم، ولم يكن ما يميزها هو اختلافها الشكلي، من ذلك الحركة الشّعرية في العصر العباسي والتي أشرنا إليها سابقا في تجارب مسلم ابن الوليد، وبشار، وأبي نواس، وأبي تمام، والمعري.

يرى أدونيس أن الجمود الذي عرفته الشّعرية التقليدية على مستوى المعاني يفسر الغياب التام في الكتابة العربية لتلك التجارب الكبرى التي تستند على الرؤى الفلسفية العميقة حول وجود الإنسان ومصيره، في الحب والجسد والجنس، في القلق الكياني، في الحرية والجمال، في الزمان والموت، الكتابة العربية كان يغلب عليها جانب التفاؤل واليقين والوضوح[2]، وهذا ما يجعلنا نصفها بالرؤية الطفولية التي لا ترى في الحياة إلا جانبها السطحي المشرق، هذه التجربة التي لا تعكس معاناة الإنسان وهو يبحث عن معناه الخاص، لأن المعنى هنا هو معنى المؤسسة الثقافية العربية التي تهيمن عليها رؤية دينية لديها أجوبتها الجاهزة. هذه الكتابة «تؤسس علاقتها بالقارئ، بوصفه بؤرة انفعالية، طامسة الأبعاد الأخرى، النقدية والتأملية والتساؤلية. إنها كتابة بلا شكل، لأنها كتابة بلا معنى. وغياب التشكيل في الكتابة يؤدي إلى فيض كتابي لا هوية له، أو إلى تضخم في كتابة بلا شكل، كل كتابة بلا شكل هي كتابة بلا كاتب»[3]، والمقصود بالشكل هنا، الشكل الجديد الذي يحطّم العلاقة العادية والمتآلفة بين الكلمة والشيء ليؤسس علاقة جديدة تشاكس العالم بأسئلتها المحرجة والمختلفة، ولذلك فإن الكتابة الوديعة التي ترضى بالسائد والمطروح في الطريق لا تختلف في شيء عن اللغة العادية التي نتداولها، ولن يمنحها شكلها الشّعري صفة الشّعرية، لأن جوهر الشّعر هو السؤال الدائم عن الممكن لا عن الكائن.

وهذا ما يجعل أدونيس يفترض أن الأشكال المميزة للأعمال الأدبية الكبرى عائد إلى المعنى المختلف والمغاير الذي تتطرق له، حيث «لا يختلف الشكل إلا إذا كان ينقل معنى مختلفا. لا شكل إذن إلا بالخروج عن المعنى المسبق. ويفترض هذا الخروج تغييرا للعلاقات بين الكلمات والأشياء

1-أدونيس: المرجع السابق، ص 13.

2-ينظر: أدونيس: موسيقى الحوت الأزرق، ص13.

3-المرجع نفسه، ص نفسها.

المحسوسة أو المشخصات [...] إنه تغيير لعلاقة الإنسان بالعالم على مستوى اللسان وعلى مستوى الكيان»[1]، وهذا الطرح يجعلنا نغيّر نظرتنا للغة، نظرة هي قريبة من نظرة هيدغر التي ترفض أن ترى في اللغة مجرد قوالب لفظية تحمل محتوى، لأن اللغة هي باب المعرفة، وهي شرط لها، و«إذا كانت اللغة شرطا لكل معرفة، فإن في أشكال تعبيرها معيارا لمدى كشفها المعرفي، أو لمدى التكرار والاختلاف المعرفيين. ذلك أن الشكل ليس مجرد إناء أو لباس، إنما هو طاقة لتوليد العلاقات، بين الكلمة والكلمة، وبين الكلمة والشيء، وبين الإنسان واللغة، وبين الإنسان والعالم، نضيف أن اللغة الشّعرية ليست مجرد شاهد على الوجود، وإنما هي كينونة متحركة وفعالة»[2]، اللغة كما عند هيدغر هي بيت الوجود، وهي التي تخرجه من تحجبه، وهنا تكمن فاعليتها وطاقتها الخلاقة.

إذا كان النظر إلى اللغة بهذه الطريقة قاد هيدغر إلى إعادة طرح سؤال الكينونة، وانتقل به من هرمينوطيقا الواقعانية إلى أنطولوجيا اللغة، فإنّ أدونيس أدرك من موقعه الخاص كشاعر أن حقيقة الوجود والموجود لا تكون إلا في المعنى وبالمعنى، وأن كل وسائل الهيمنة والسلطة إنما هي وسائل للهيمنة على المعنى؛ من له الحق في القول، وماذا سيقول؟ ولأن المعنى تفرد، علامة اختلاف، ومشروع دائم للرؤيا، فإنه ما يلوذ به الإنسان عندما تنغلق أمامه السبل. هذا ليعيد أدونيس للشاعر مكانته في حضارتنا المعاصرة، حضارة التقنية والمادة التي همّشت الكينونة، وهو إذ يفعل ذلك يخوض في غمار اللغة الشّعرية باحثا عن وميض، عن اسم واحد في صحراء الوجود، هو معنى الإنسان[3].

البحث عن المعنى يقود الشّاعر إلى الخروج عن اللغة السائدة «ليعتق الكلمات من الكلمات»[4]، لكن عندما تخرج اللغة الشّعرية عن السائد وتبحث عن الممكن تصبح خطرا على الثقافة المهيمنة التي تريد لها أن تظل تابعة، وهنا يحدث الانقلاب المعرفي، حيث لا يعود المعنى موجودا في الخارج وفي السائد الثقافي، بل المعنى ينتجه النص الجديد، وهكذا تصبح الكتابة استقصاء لإعادة تكوين العالم، وهذا ما يغيب عن الساحة العربية، ذلك أن الكتابة–حسب أدونيس-في المجتمع العربي تمتزج بالهوية، وهي ليست هوية الكينونة الإنسانية، بل هوية الانتماء[5] التي تحدد للفرد ما يقوله وما يسكت عنه، إنها هوية الجماعة التي تفرض التشابه لا الاختلاف، وبهذا تصبح هوية تقليد لا إبداع، وهكذا يتحول

1-أدونيس: المرجع السابق، ص25.

2-المرجع نفسه، ص نفسها.

3-ينظر: مصطفى الكيلاني: "سؤال المعنى والمعنى الشّعري"(الأفق الأدونيسي)، مجلة فصول، العدد 2، المجلد 16، خريف1997، ص23.

4-أدونيس: الكتاب، أمس المكان الآن، دار الساقي، بيروت-لبنان، 1995، ط1، ص319.

5- ينظر: موسيقى الحوت الأزرق... (م س)، ص26.

الشّعر من خطاب ثوري لا يؤمن إلا بذاته إلى وسيلة دعائية تخدم قضية قومية عامة. ويبقى الخطاب الشّعري تحركه الأنساق الثقافية المهيمنة، بدل أن يصنع نسقه الخاص.

من خلال ما سبق يتوضح مفهوم الشّعر الحديث الذي كان يحمل لواءه أدونيس مع جماعة مجلة شعر، هذا الشّعر في جوهره «رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة. هي إذا تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها. هكذا يبدو الشّعر الجديد أول ما يبدو تمردا على الأشكال والطرق الشّعرية القديمة»[1]، لكنه في الحقيقة أعمق من ذلك، لأنه تجاوز للرؤية التقليدية، واستبدال الرؤيا الحديثة بها، إن له بهذا المعنى حقيقته الخاصة، حقيقة عالم لا يستطيع الذهن التقليدي أن يراه، وهو يؤثّر على الرؤية الثقافية السائدة، التي هي رهينة العادات الفكرية والحاجات العملية، والتي تؤثر بدورها علينا، فتحول بيننا وبين رؤية الحقيقة، أو الواقع إلا من خلالها، إلا أن الشّاعر، بخلافنا، لا يرضى بالمعنى الذي تضفيه العادة الإنسانية على الأشياء، مهما كان مفيدا، ويبحث لها عن معنى آخر، ولذلك ستكون نظرة أدونيس للشعر الجديد قريبة من تلك التي رأيناها عند هيدغر، حيث يكون الشّعر الجديد أداة الكاشف لكل ما تحجبه عنا الألفة والعادة، لكشف وجه العالم المخبوء، وعلائقه الخفية، وهذا لن يكون بطبيعة الحال إلا باستعمال لغة مختلفة عن لغة اليومي، هي لغة الخلق، وبهذا يتلخص مفهوم الشّعر الجديد في معنى الخلق والتوليد لا السرد والوصف، ليصبح وسيلة الكشف عن القلق الإنساني أبديا. الشّعر الحديث هو شعر الكشف والرؤيا[2]، وهذا ما يجعله من أحوال المتصوفة أقرب منه إلى تقعيدات المناطقة أو زخارف البلاغيين. وسيكون معرفة لكنها معرفة مختلفة عن تلك التي ينشدها العلم والفلسفة، معرفة قريبة من النبوءة، الشّعر سيفتح باب المعنى أمام المجالات الأخرى ليشكل المخاض والخطوة الأولى للمعنى الإنساني.

هناك كثير من المقاربات الشّعرية تتناول المعنى الشّعري كمضمون واقعي، أو كانعكاس، وهذه النظرة يرفضها أدونيس، لأن الشّعر عند تيار الواقعية يتناول أفكارا وآراء شائعة، مسبقة قاصرا دوره على نظمها، على تصنيفها وعرضها في إيقاعات، غير أن الشّعر الحديث يرفض هذه الصورة الدعائية، يرفض أن يكون وسيلة تنقل المعنى السابق أو المطروح في الطريق -بتعبير الجاحظ- الشّعر الجديد خلافا لذلك لا ينقل الواقع بل يبحث عن واقع أغنى، ولهذا ينبغي على الشّاعر المعاصر أن يتخلص من المسبقات[3]، وألا يؤمن بغير حريته ومعناه الخاص الذي يخلقه الشّعر أولا، كما أن نظرته لظواهر الواقع ينبغي أن تكون مختلفة ثاقبة تنفذ لعمق الظاهرة ولا ترضى بالسكن على سطحها.

1-أدونيس: "محاولة في تعريف الشّعر الحديث"، مجلة شعر، ع11، بيروت-لبنان، صيف1959، ص79.

2-ينظر: أدونيس: زمن الشّعر، دار الساقي، بيروت-لبنان، ط5، 2005، ص 151.

3-ينظر: أدونيس: "محاولة في تعريف الشّعر الحديث"، ص80-81.

الشّعر الحديث القائم على الرؤيا الكلية حسب أدونيس، يبتعد عن المنطق والرغبة المباشرة في الإصلاح، لأن هكذا شعر لابد أن يحمل إيديولوجيا، والإيديولوجيا هي تحديد مسبق لعالم يخضع لنسق الجماعة لا نسق الشّعر، هذا من جهة ومن جهة أخرى يبتعد عن مزاج الشّاعر وظروفه الاجتماعية، لأن أهزل الآثار الشّعرية هي تلك الآثار الغنائية التي تغرق في النزوات والحاجيات الشخصية، فهي كما يقول مالرو A. Malraux ضد الشّعر، ورغم أن الشّاعر إنسان يعاني مثل غيره، لكن عليه أن يعطي للتجربة الشخصية الخاصة عمقا إنسانيا، لأن الشّعر ليس انعكاسا بل فتحا، ليس رسما بل خلقا[1]، الشّعر هو خلق للكلي من الجزئي.

وقضية الشكل عند أدونيس، أو ما نسميه في بحثنا هنا بالمنحى الجمالي، تابع للرؤيا، لأن الشّعر مغامرة معرفية، وطاقة المغامرة المعرفية تظل فوق الأشكال كلها، ولهذا جاءت قصيدة التحول العربية الحديثة مخالفة لكل أشكال الثبات، لأنها بنت الرؤيا، لا نهائية الخلق الشّعري، ومن هنا ينفي أدونيس أن يحدَّد الشّعر الحديث بالوزن، لأن التمييز بين الشّعر والنثر استنادا على الوزن هو تمييز شكلي لا جوهري، إذ ليس الفرق بين الشّعر والنثر فرقا في الدرجة، بل فرقا في الطبيعة[2]، الرؤيا أفق، والوزن قالب، ومن البديهي أن يضيق القالب بأفق الكتابة.

لذلك ستبحث الرؤى الجديدة التي تحاول خرق الواقع وتغيير السائد عن لغة جديدة، لأن اللغة هي ما يصنع الكينونة ويعطي الوجود امتلاءه، «ومعنى ذلك أن اللغة اليومية المشتركة لا تكون إلا حجابا على الواقع، مهما تفننت في تفسيره. وما نحتاج إليه هو إذن خرق هذا الحجاب. ولا يتحقق هذا الخرق إلا بلغة تخرق تلك اللغة العامة المشتركة. ولابد إذن، من أن تكون لغة خاصة. [...] هذه اللغة لا تقدم الشيء بوصفه يقينا، بل بوصفه احتمالا»[3]، وهنا يصبح الشّعر سفرا متواصلا بحثا في الممكن، سؤالا دائما، لا جوابا لحقيقة نهائية، ولعل هذا ما جعل قراءة الشّعر المعاصر مختلفة، حيث لم يعد القارئ يرى في القصيدة المكتوبة بهذه اللغة الأشياء والأفكار التي ينتظرها، أو تعوّد عليها، هذه اللغة تكسر أفق توقع القارئ، بحيث يدخل هذا الأخير في فضاء من الإيقاعات والصور، الأضواء والظلال، الإشارات والرموز، ويشعر كأن الأفكار تفلت منه، وتختفي تحت إشعاعاتها وانفجارات المعنى المختلف[4]، المعنى البكر الذي لم يعهده المتلقي النّاشئ على السائد الثقافي والفكري، في هذا الشكل اللغوي يتحقق الإبداع الشّعري، الذي يُدخِل المتلقي في محنة القراءة ليدخل في معاناة مع الشّاعر.

1-ينظر: أدونيس: زمن الشّعر، ص153.

2-ينظر: محمد بنيس: الشّعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1988، ص40، وينظر: أدونيس: "محاولة في تعريف الشّعر الحديث"، ص83-84-85.

3- المرجع نفسه، ص38.

4- ينظر: المرجع نفسه، ص39.

ويرى أدونيس أنّ الشّعر الذي يتجاوز الظواهر وينفذ إلى الأعماق، يكتب بلغة تحيد عن المعنى العادي، لأن المعنى المتداول لا يقود إلّا إلى رؤى أليفة مشتركة، الشّعر الرؤيوي يبحث عن التميّز والاختلاف لا المشابهة والنسقية، ولهذا ستكون لغة هذا الشّعر لغة إشارة، في حين اللغة العادية هي لغة الإيضاح، اللغة في الشّعر تقول ما لم تتعلم أن تقوله، على الأثر الشّعري المخاطرة بالتعبير بلغة إنسانية عن انفعال أو حقيقة قد لا تستطيع اللغة الإنسانية التعبير عنها، وهكذا سيصبح الشّعر ثورة مستمرة في اللغة[1]. لغة الإشارة هذه تحوم حول المعنى، لأن المعنى مزال ضبابيا، فهو حالة شعورية، وتجربة في المخاض، ومن هنا سيحمل المعنى الجديد همَّ اللغة الجديدة ومحنتها.

يرى أدونيس أن اللغة في الشّعر الحديث التي تحمل المعنى الجديد ستختلف عن تلك التي كنا نلتقي بها في شعرنا التقليدي، لأن هذه الأخيرة كانت لغة تعبر الواقع، وتمسه مسا خفيفا ناعما، لا تنفذ إلى الأعماق، وهي بذلك لغة وصف وتعبير، أما لغة الشّعر الجديد فهي لغة التساؤل والحفر، لغة المحو والهدم، تسائل الثابت وتقلقه وتحتفي بالمتحول، لغة تخلق أشياء العالم بطريقة جديدة، هذه اللغة ستطلّق الغنائية، لا تزعم أن هناك كلمات شعرية وأخرى غير شعرية، لأنه يصعب أن نجد كلمة شعرية بذاتها أكثر من غيرها، فالكلمة في الشّعر تتجاوز معناها المباشر الذي يمنحه المعجم أو التداول، إلى معنى أكثر اتساعا وعمقا، لابد للكلمة في الشّعر أن تعلو على ذاتها أن تقول أكثر مما تقوله عادة[2]، الكلمة في الشّعر ليست مدلولا فقط، بل هي بؤرة تحمل كونا دلاليا، وبدل أن تكون الكلمة/الطفل، تكون الكلمة/الرحم، تعِد أكثر مما تعِد به في سياقات الكتابة الأخرى، هكذا ستصبح الكلمة الشّعرية جديرة بحمل المعنى. يقول أدونيس: «اللغة الشّعرية أكثر من وسيلة للنّقل أو للتّفاهم. إنها وسيلة استبطان واستكشاف. ومن غايتها الأولى أن تثير وتحرك، وتهز الأعماق وتفتح أبواب الاستباق، إنها تهامسنا لكي نصير، أكثر مما تهامسنا لكي نلقَّن [...] الكلمة فيها أكثر من حروفها وموسيقاها، لها وراء حروفها ومقاطعها دم خاص ودورة حياتية خاصة. فهي كيان يكمن جوهره في دمه لا في جلده، وطبيعي أن تكون اللغة هنا إيحاء لا إيضاحا»[3].

يوضِّح أدونيس من خلال لغة الشّعر-الرؤيا الخلّاقة المختلفة خاصية من خصائص الشّعر الجديد، وهي الغموض، وذلك لأن الشّعر-الرؤيا يُخضِع اللّغة للحقيقة الباطنة، وهو بالضرورة خروج عن المألوف وانزياح عن المشترك، وبهذا ينتمي حتما لمنطق الغرابة الذي يتحرر من الصورية ليتبنى الجدلية، ينسلخ من التأليف ليحتضن التنافر كقانون يبين حياتنا المعاصرة في عبثها وخللها، الشّعر-الرؤيا يمقت الخطابة والجمالية القديمة التي كانت تضع الوضوح معيارا أوليا للشعر، كما أن

1-ينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص125-126.

2- ينظر: أدونيس: زمن الشّعر، ص157.

3-أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص79.

الغموض ليس مظهرا تجريبيا، بل هو نتيجة تاريخية لوضع قائم، لأن منطق الخطابة لا يستوعب الوضع الإنساني القائم، ما يحاول استيعابه هو الشّعر النافذ إلى أعماقه، المتجه صوب الخارق الفائق، أما الشّعر الذي ينتحل الغموض كمظهر من مظاهر الاختلاف فقط، وليقال عن شعره أنه غامض[1]، فهذا في نظر أدونيس شعر فاسد باطل، لأن الغموض يجب أن يكون جوهريا في الشّعر تفرضه طبيعة الغوص في الأعماق، وإلّا تحول إلى شكل من أشكال الإبهام الذي لا فائدة ترجى من ورائه.

سبب آخر يفسّر من خلاله أدونيس الغرابة في الشّعر الحديث، يعود إلى رفض الشّاعر للرؤى الشّعرية القديمة للعالم، وهذا ما يخلق عالما سديميا غامضا. كما أصبحت الذات الشّعرية منفصلة عن الواقع، والانفصال هنا لا يعني تنكر الشّاعر لمشاكل وقضايا عصره ومجتمعه، بل هو انفصال في الرؤيا واللغة والثقافة المشتركة، هذا التنافر والانفصال الإيجابي، ولّد تنافرا بين الشّاعر والقارئ، يرى أدونيس أن هذا التنافر هو الغرابة، و"الجميل غريب" كما يقول بودلير، والغرابة هنا تعكس الجدة، ونجدها في كل المجالات الأخرى لا تقتصر على الشّعر وحده، هنا يكمن معنى التجديد. إذ ليس التجديد هو سحب الماضي وإعادة طرحه بثوب جديد، بل التجديد هو الخروج عن الطرق والرؤى القديمة[2]، وعندما يتغير أفق الشّعر سيكسر أفق توقع القارئ، ويقع ما يسميه ياوس بالفجوة الجمالية. وإن كان ياوس قصر ذلك على الجانب الجمالي، يمكن أن نسحب مفهوم الفجوة على جانب الرؤيا، التي ستشكل فجوة وصدمة أكثر منها في الجانب الجمالي.

من هنا يوضّح أدونيس الفرق بين الشّعر التقليدي والشّعر الحديث، فبينما كان الشّعر في الماضي ينحصر دوره في مهمة تزينية أو غنائية، يطمح إلى إضفاء صفات الكمال على الأشياء، لم يعد كذلك في الشّعر الحديث، لم يعد يبعث على السرور أو الحزن أو ما يحس به الإنسان، بل أصبح همه أن يكشف ويعري ما لا يقدر بصرنا أن ينفذ إليه، ولذلك نجد الشّعر القديم لا يكاد يكشف باطن الإنسان، لا يرينا من الأشياء إلّا السّطح، ولا يتيح لنا القرب من الأشياء والتعمق إلى صميميتها. لذلك كانت طرق الشّعر الحديث تجعل الناشئ على الذائقة الشّعرية القديمة يشعر بالتنافر والغرابة. هذا الغوص في الأعماق، أعماق الإنسان أو الأشياء فرض طريقة في التعبير مختلفة، طريقة تخلخل التسلسل المنطقي، تعرض الصّور مهما كانت عبثية، تجعل الصور والرموز والمشاعر تتداخل بطريقة تباغت القارئ وتبلبله، كل هذا حتى يصبح للكلمات حمولة أكثر مما تعودت حمله[3].

1-ينظر: محمد بنيس، الشّعر العربي الحديث، ص41.

2-ينظر: أدونيس، زمن الشّعر، ص185.

3- ينظر: أدونيس، المرجع نفسه، ص159.

الشّعر-الرؤيا عند أدونيس يرفض الشيزوفرينيا التي تطبع عالمنا المعاصر، عالم نعيشه في تاريخ حديث بقيم ورؤى فكرية عتيقة، ولئن قبل الجمهور أن يعيش في هذه الهوة بواقع مجزّئ مجزّأ، فإن الشّاعر يرفضه، لأن الوعي الذي ألف السهولة والتكرار والآلية والرّتابة سيعدم الدهشة والإبداع، وهنا يكمن الفرق بين المجتمعات الحية التي تطلب من الشّاعر أن يكون صوتا متميزا مختلفا، وبين المجتمعات الميتة، التي تريده أن يكون نسخة عمّن سبقه، وترفض الأصالة والجدة، تريد لغة هي صناعة يفهمها الجميع لأنها تمتح من الوعي المشترك ومن السائد الثقافي.

ولهذا على الشّاعر الجديد ألا ينظر إلى قصائده على أنها نوع من الكتابة فقط، بل ينظر إليها كعوالم فكرية وثقافية جديدة، إن قصيدته هي إحالة العالم إلى شعر، وتصبح القصيدة حدثا أو مجيئا، ويغدو الشّعر فعلا تأسيسيا باللغة والرؤيا، تأسيس عوالم واتجاهات لا عهد لنا بها من قبل، لهذا كان الشّعر في نظر أدونيس تخطيا يدفع إلى التخطي[1]، الشّعر رحلة بحث مستمرة عن آفاق مغايرة، ومادته ليست الكتب وأنظمتها وقواعدها، وليس صداها الباهت، مادته هي الينابيع الأصيلة في أعماق الإنسان والوجود، يرفع مصير الفرد إلى مصير الإنسانية، تغيب فيه وحدة الفرد لتندمج في الإنسانية كلها، وهكذا يصير الشّعر نبوءة يكشف عن عالم يفلت من حدودنا، وفي هذا تكمن عظمة الشّعر عند أدونيس[2] لا في شكل يلبس ثوب الحداثة ليردد صدى الماضي ورؤاه، ويجتر معناه.

من هنا يرفض أدونيس النظرة الشكلية للقصيدة، لأن فكرة الجمال بمعناها القديم ماتت، القصيدة هي حضور كلي قبل أن تكون إيقاعا أو وزنا، وليس لهيكلها الجديد حضور إلا في حياتها ككل[3]، هكذا تتجه القصيدة العربية لكي تصبح ما يسميه أدونيس "القصيدة الكلية"، القصيدة التي تبطل أن تكون لحظة انفعالية، لكي تصبح لحظة كونية، تتداخل فيها مختلف الأشكال، نثرا ووزنا، بثّا وحوارا، غناء وملحمة وقصة، وتتعانق فيها مختلف المجالات والرؤى الفلسفية والعلمية والدينية، وبهذا تخرج عن كونها شكلا من أشكال التعبير لتصبح شكلا من أشكال الوجود[4].

يفرق أدونيس بين المعنى في الشّعر الرؤيوي، والمعنى في الشّعر الإيديولوجي، ذلك أن الأول معنًى أصيل تخلقه الرؤيا الشّعرية بكرا في القصيدة أما الآخر فهو معنى موجود مسبقا في الإيديولوجيا، وقد أعطته مرة واحدة وإلى ما لا نهاية بوصفها النظرية الصالحة، المنقذة، والمهم في الرؤية الإيديولوجية هو كيف يصوغ الشّاعر هذا المعنى السّابق لا أن ينتج الجديد، ليوصله إلى المتلقي الذي يجب أن يقنع ويؤمن به، وكل خلق للمعنى من قبل الشّاعر هو مروق وردّة ترفضه الإيديولوجيا

1-ينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص101-102.

2-ينظر: أدونيس، المرجع نفسه، 105-105.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص111.

4-ينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص117.

المذهبية، فالشّاعر هنا هو صوت المذهب لا صوت الذات، وعليه أن ينسى عالمه الذاتيّ الحنين، الذي هو عند كل شاعر حقيقي، متناقض وغرائبي لا عقلاني، لذلك تذوب "أنا" الشّاعر في "نحن" الجماعة، ويتحول الشّعر من كونه كشفا إلى أداة، ليصبح نشاطا وظيفيا لخدمة شيء ما، ولهذا تعتبر المذهبية نكوصا شعريا إلى الأغراض القديمة مدحا أو هجاء، مدح الأفكار الصائبة الموافقة للمذهب وهجاء الأفكار الخاطئة المخالفة للمذهب. وهذا يوضح دلالة التقسيم الإيديولوجي للشعر: فما تطابق معها كان شعرا وهو الجميل، وما خالفها ولم يتطابق ولم يلائم أفكارها أدخلته في خانة اللاشعر والرديء القبيح. وهذا يرجعنا للرؤية التقليدية التي كانت ترى أن المعنى سابق على الشّعر والشّاعر، وينقسم إلى معنى شريف وآخر وضيع. ومثل هذا التقسيم يدخل في السياسة والإيديولوجيا لا في الشّعر، لأنه يخضع الشّعر لكل أنواع الرقابة والقمع والكبت، وكل ما يؤدي إلى قتل الشّعر والإنسان[1].

ويمكن أن نستخلص مما سبق بعض الفروق بين الشّعر الرؤيوي والشّعر الإيديولوجي:

1. الشّعر الرؤيوي تأسيس للحقيقة، أما الإيديولوجي فهو التغني بالحقيقة.
2. الشّعر الرؤيوي لا يفصل بين اللفظ والمعنى، فالكلمة والجملة الشّعرية في بكارتها تولد مع ميلاد المعنى، أما الشّعر الإيديولوجي فيفصل بينهما لأنه يختار ألفاظا للمعاني السابقة.
3. الشّاعر الرؤيوي خالق يعيش محنة المعنى، والشّاعر الإيديولوجي صانع.
4. الشّعر الرؤيوي لا يخضع لسلطة إلا سلطة الذات التي تبحث عن حقيقتها الخاصة، بينما الشّعر الإيديولوجي يخضع لسلطة الإيديولوجيا والمذهب.
5. الشّعر الرؤيوي هو الثورة والتمرد، أما الشّعر الإيديولوجي فهو دعاية للثورة.

المعنى الشّعري عند أدونيس هو البداية ويقتبس لذلك من الكتاب المقدس: «في البدء كان الكلمة وكان الكلمة الله»[2]، ولهذا الاقتباس دلالة كبيرة ومعنًى عميق ذلك أن الكون كله بدأ بالكلمة، وهذا يعكس قوة الكلمة-الخلق، ففي البدء كان الشّعر، والشّعر بهذا المعنى يتقدم العمل، فالشّعر هو البرق الذي تسقط الأمطار بعده، ولأن الشّعر بداية فأوّل شيء يجب فعله في نظر أدونيس هو قتل النبي-الدجّال الذي يرضى أن يكون تابعا، وهذا الدّجال ليس سوى الشّاعر المزيف الإيديولوجي الذي يعكس شعره ما يجري في الواقع، الشّعر الذي يتسلى؛ يمدح ويهجو ويلعب، شعر السرد والتعليم والأخلاق والسياسة، والتفسير والتحليل والمذهب، لأن الشّاعر الحديث بحق، عند أدونيس، هو الذي يكون كل شيء وفوق كل شيء، ليكون على طريقته لوحده، متدينا، ملحدا، سياسيا، عالما، فيلسوفا،

1-ينظر: أدونيس، زمن الشّعر، ص101-102.

2-العهد الجديد، يوحنا، الإصحاح الأول، جمعية الكتاب المقدس، لبنان، 1993، ط30، ص140.

قائدا، نبيا[1]، الشّاعر بهذا المنظور هو الكوني، لأنه هو البدء والختام، هو الذي يؤسس القول الذي يخلق العالم.

هذه الرؤيا تقود أدونيس إلى مستوى آخر من الإنتاج الشّعري ظهر في أعماله، حيث يبتكر للعالم تاريخا آخر، يسير أمام العالم في طريق الرؤيا، يكون الشّعر نارا تحرق العالم القائم لتخلق الممكن، ووفق هذه الرؤيا نقرأ إنتاج أدونيس الشّعري، فهو لم يكتف بالتنظير للشعر الحديث بل عمل على أن ينتج شعرا رؤيويا يقوم على المعنى الجديد والمغاير، ويمكننا أن نمثل لذلك بأي عمل من أعمال أدونيس بداية من "أغاني مهيار الدمشقي" (1960-1961) إلى "كونشرتو القدس" (2012)، بل نجد قصيدة أقدم وهي "البعث والرماد"[2] تعبر عن رؤية أدونيس للشعر على أنه النار التي تحرق العالم المزيف الذي خلقته المؤسسة الثقافية، ليُنبت الشّاعر من رماده عالما جديدا بكرا. والعالم الجديد عند أدونيس هو المعنى الجديد، حيث لكل عالم معناه، ولأن العالم الذي نعيش فيه –حسب أدونيس-استنفد معناه، فهو يحتاج للشاعر كي يخلق له معنى جديدا، وهذا ما يعبر عنه شعرا في "الكتاب":

شَهَوَاتِي
أَن أَظَلَّ الغَرِيبَ العَصِيَّ
وَأَن أُعتِقَ الكَلِمَاتِ مِن الكَلِمَات[3].

و"الكتاب" في جوهره هو إعادة للكتابة، انطلاقا من عنوانه، هو رمز للكتاب المقدس الحامل للمعنى المقدس، والمعنى المقدس عند أدونيس ليس هو القرءان أو الحديث فقط، بل التراث بصفة عامة، وخاصة الرّواية الرسمية لهذا التراث المقدس، رواية المعنى الديني المسخر للهيمنة السياسية، ولذلك يمثل "الكتاب" لأدونيس محاولة لإعادة كتابة التراث الإسلامي من خلال مساءلة المعنى المقدس والمهيمن في الثقافة العربية. يقلب أدونيس ميزان القوى في "الكتاب" حيث يهمّش المركز ويمركز الهامش، فالشّاعر الذي كان مهمّشا لا ينظر إليه إلا كمطرب يزين حِلَق الأمراء ويمتعهم أصبح المركز في الكتاب من خلال شخصية "المتنبي"، ويصبح شعره هو الرّواية الرسمية الجديدة، وفي هذا رمزية كبيرة يحاول من خلالها أدونيس أن يعيد الصدارة للمعنى الشّعري، أما الرّواية التي تحكي سيرة السلطة السياسية والدينية فقد أخذت جهة الحاشية والهامش في دلالة رمزية عميقة لمركزية المعنى الشّعري على غيره لدى الشّاعر المعاصر.

1-ينظر: أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت-لبنان، 1980، ط1، ص29.
2-أدونيس: "البعث والرماد"، مجلة شعر، العدد 3، بيروت-لبنان، يونيو1957، ص03 إلى20.
3-أدونيس: الكتاب، أمس المكان الآن، دار الساقي، بيروت-لبنان، 1995، ط1، ص319.

على أن أدونيس هنا لا يحاول من خلال فكرة الكتاب أن يطرح الشّعر كبديل للمقدس، أو لما هو تاريخي، إن الكتاب هو نوع من التأويل الشّعري للعالم، إنه قراءة أخرى تحاول أن تقترح نفسها لا كبديل للقراءة الرسمية ولكن كقراءة لها الحق في أن تكون، لأن التراث ظل دوما سجين القراءة الدوغمائية الرسمية، تقدمه في شكله الظاهر دون محاولة للنفاذ إلى أعماقه، فالكتاب بالنسبة لأدونيس أراد أن يكشف المعنى المطموس عمدا في الرواية الرسمية، أراد أن يفضح الكتابة القسرية الرسمية التي ظل يفرض عليها منطق الهوية التي تحيل على الواحد وتحرم المتعدد، لا تعتبر النص نسقا يفيض بالمعاني، ولا تؤمن بتعدد التأويلات، وإنما هناك لفظ واحد له معنى واحد كذلك، ومن ثم وجب تقديسه واحترامه، وتبقى مهمتنا هي الشرح والتعليق[1]، لا المساءلة والنقد.

النص الأدونيسي في "الكتاب" ينقل المعنى المسكوت عنه في الثقافة العربية الإسلامية، ويحاول أدونيس الكشف عن الحقيقة التي لم تقلها كتب التراث، لكن الكشف عن الحقيقة في أبعادها الأكثر هولا وقسوة، إلى جانب استبعاد الحلول والأجوبة المطمئنة، كل ذلك لن يرضي الجماهير التي سلّمت بالموروث دون مساءلة أو نقد، ذلك أنها اعتادت معنى المؤسسة ومفاهيمها الجامدة، وهذا أدى إلى تحجر اللغة داخل دلالة أحادية، مسطحة[2]، وهذا ما يحاول أدونيس تحريرها منه من خلال "عتق الكلمات من الكلمات". إنه دوما يتساءل عن الطريقة التي يحلِّق بها حرا في سماء المعنى، يتحرر من شيئين؛ من قفص اللغة ومن الذاكرة-الأنقاض:

كيف أحرر أجنحتي التي تنتحب في
أقفاص اللغة؟ وكيف أسكن
في ذاكرتي، وها هي خليج من
الأنقاض العائمة؟[3]

حاول أدونيس من خلال كل أعماله وخاصة الكتاب أن يحرر البنى التعبيرية للغة العربية من المعنى السطحي لينفذ إلى الأعماق من خلال غسلها من الظلمة التي ترسبت فيها طويلا، فالشّعر لا يقدر أن يحقق قيمته الفنية إذا استمرت الدوال بالارتباط بالمدلولات الشائعة المعروفة لدى الجمهور،

1-عبد العزيز بومسهولي: "الكتاب والتأويل"، مجلة فصول، (الأفق الأدونيسي)، العدد 2، المجلد 16، خريف1997، ص347.

2-ينظر: أسيمة درويش، "تحرير المعنى"(الأفق الأدونيسي)، مجلة فصول، العدد 2، المجلد 16، خريف1997، ص312.

3-أدونيس: الأعمال الشّعرية الكاملة، ج3، مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق-سوريا، 1996، ط؟، ص511.

لأنه الممارسة الحية للغة لا مجرد ممارسة تمثيلية للأفكار[1]، كما كان شائعا في نظرية المحاكاة الأفلاطونية التي تبنتها المدارس الكلاسيكية. الشّعر خلق للغة واللغة ليست شيئا آخر غير المعنى، والوجود نفسه، ولذلك يقول: «لا تنوجد القصيدة حقا، إلا بأن تعيد للكلمة حيويتها الأصيلة. ولا تعاد هذه الحيوية إلا بالخروج من الموت الذي تعيش فيه لغة الجمهور»[2]، إن ما يحاول فعله أدونيس ليس شيئا آخر غير تحرير الكلمة من سجن المعنى المؤسسي الذي يمنع تفجرها ويكبت طاقتها الدلالية. إن أدونيس يدعو هنا إلى ضرورة الخروج من أسر البدايات التي ادَّعت أنها اعتقلت المعنى بصورة نهائية في المُدوَّنة الرَّسميَّة؛ دينية كانت أو إيديولوجية – علمانية. يدعو إلى شعرية تعلن هجرة المعنى من السَّماء الآفلة إلى أرض بكر شهدت ولادتها أخيراً وعِتقها من زنزانة اللاهوت. حيث يصبح الشّعر طاقة تخريبيَّة وسؤالا وهجرة إلى بكارة المعنى، يمثل مُقاومة للثقافة السَّائدة وتحريراً للكينونة من أسر المُتعاليات والمُسبَّقات. نلتقي فيه بالدَّهشة الأولى، وهذا كله لن يكون إلا عن طريق تنظيف اللغة من ذاكرتها ومن تاريخ تفنَّنَ في تعليمها كيف تُصبحُ مُومياء. وهكذا يصبح الشّعر معه سردا لقصة عِتق شرارة اللغة من رماد الماضي. يقاوم سيادة الثقافة – المُتحَف بمشروع ثقافةٍ جديدة تلغي سلطة الأسلاف والمرجعيَّات[3]. لأن الشّعر -كما أسلفنا-هو الكلمة وفي البدء كانت الكلمة.

يتحرر المعنى الشّعري بتحرر اللغة، وعندما تتحرر اللغة تنتقل إلى مستوى آخر، تتغير فيه العلاقة بين الكلمة والكلمة وبين الكلمة والشيء، في هذا المستوى ننتقل باللغة من المستوى العادي إلى المستوى المجاوز وندخل فيما يسميه **جان كوهن** "التجاوز" أو "الفجوة" بتعبير **كمال أبو ديب**، وتتغير بنية اللغة من مستواها النثري إلى الآخر الشّعري، وهنا نفهم أن لغة المجاز والاستعارة ليست مجرد لغة جمالية يريد أن يحقق الشّاعر بها اختلافا شكليا، بل تستدعيها الرؤيا المختلفة، فلكي يحرر الشّاعر المعنى عليه أن يركب لغة المجاز، حيث ينقل «ما تراه العين وتسمعه الأذن من مرتبة الإحساس إلى مرتبة الإدراك والفكر عبر الاستعارات المجازية. هكذا تتحرر اللغة، ويتحرر المعنى [...] لكن اللغة تبقى هي اللغة، وتحرير المعنى لا يتم بالخروج على سلطتها بل ضمن حدود قوانينها وأنظمتها»[4]، ففي اللغة كما في الثقافة ثابت ومتحول، فالثابت هو النظام والمتحول هو عناصر هذا النظام وعلاقاته المختلفة، وكما أشرنا في بداية الفقرة إن تحرير اللغة يتم عن طريق تغيير في العلاقات القائمة بين الدّوال من جهة، أو بين الدوال ومراجعها من جهة أخرى. والأعمق من هذا أن يعاد النظر في العلاقة

1-ينظر: أسيمة درويش، المرجع السابق، ص313.

2-أدونيس: زاوية مدارات، جريدة الحياة، العدد 12038، لندن، 1996/2/8. عن: أسيمة درويش: م ن، ص313.

3-ينظر: أحمد دلباني، متى يحينُ زمنُ الشّعر؟ (رسالة مفتوحة إلى أدونيس)، يومية الراهن، الجزائر، العدد 1، 08 مارس 2022، ص7.

4-أسيمة درويش، "تحرير المعنى"... (م س)، ص317.

بين الدوال ومدلولاتها، ولعل هذا هو أخطر ما يقوم به الشّعر، إذ يحاول أن يبحث للدوال عن مدلولات مختلفة ليمارس لعبته الدلالية الخاصة.

إن التحول الدلالي الذي تجسده رحلة الكلمات في التراث يفرض على الشّاعر الأصيل أن يترك بصمته الدلالية الخاصة، ليمنح لكلماته تاريخا جديدا، وهكذا سيساهم في التراث الثقافي للكلمة مضيفا إلى من سبقوه بعدا جديدا يؤسس لتاريخ جديد من التحولات، ويصبح للكلمة ضوء جديد وظلال أخرى من المعنى تتغير كل مرة حسب سياقاتها الثقافية[1]. وهذا ما تفعله كل الحركات التأسيسية التي تريد لنفسها سلطة معنوية ما. من هنا نفهم رجوع الفلاسفة دوما إلى الشّعر، لأنه يجدد للكلمة شبابها ويمنحها من الطاقة الدلالية ما يجعلها مغرية في نظر من ضاقت بهم العبارة، الشّعر من هذا المنظور شكل من أشكال الحياة، وأفق من آفاق المعرفة.

خلاصة:

يمكن أن نقول في الأخير إن الاتجاه الجمالي في الشعر كان مهيمنا بداية من الشعرية العربية القديمة، وقد تجلّت هذه الهيمنة في نظرية العمود، وقد تعمقت هذه الهيمنة لتصبح شكلية خالصة في عصر الضعف عصر الصنعة الجمالية. ولقد تواصل مسار الجمالية في العصر الحديث، في صور ثلاث، أولها هي التقليدية، حيث كانت رؤية الشّعراء تصبو إلى استعادة القديم، أما الصورة الثانية فتمثلت في المدرسة الرومانسية التي حاولت التجديد والخروج عن نمط القصيدة العربية التقليدية، أما الصورة الثالثة، فهي ظهور الشّعر الجديد الذي تجلى في حركة الشّعر الحر وقصيدة النثر، والذي يمكن اعتباره أكبر ثورة جمالية شكلية.

أما قضية المعنى في الشعرية العربية القديمة فقد ظلت مهمشة ذلك أن المعنى كان سطحيا غير أصيل في النص الشّعري، يتجلى كعنصر سابق يجده الشّاعر "ملقى في الطريق"، وما عليه إلا اختيار المعنى المناسب، المعنى الإسلامي بصفة خاصة أو العربي الجاهلي، فإذا كان الشّكل الجمالي الأول هو الشكل الجاهلي، فإن المعنى الأول والمهم في الثقافة العربية هو المعنى الديني الذي جاء به الكتاب المقدس.

ولقد أزاحت الشعرية العربية القديمة المعنى من دلالته اللغوية التي تعني: البروز والظهور والإخراج، ثم المحنة والمصير والشاغل والمهم، إلى المبتذل المطروح في الطريق لتركز كلّ اهتمامها على اللفظ. واقتصر اهتمام النقاد والبلاغيين بقضية الصواب والخطأ لا الجدة والتقليد، هذا لأن معالجتهم لإشكالية اللفظ والمعنى-من خلال انخراطهم في مشاكل المتكلمين من جهة ومشاكل الفقهاء

1-ينظر: أسيمة درويش، المرجع السابق، ص318.

من جهة أخرى-ضيّق حدود الإبداع والخلق الأدبيين، وأصبح الرأي في مسألة بلاغية مقيدا بما يمكن أن ينتج عنه من آثار كلامية وفقهية، حتى أصبحت البلاغة خاضعة لهذين العلمين خضوعا مباشرا.

مع المناهج الغربية أصبحت الجمالية موضوعا رئيسيا حيث غدت جوهر العملية الإبداعية الأدبية بشكل عام، والشّعرية منها بشكل خاص، عند التيارات النقدية الكبيرة مثل الشكلانية الرّوسية والبنيوية، التي حصرت الأدب بشكل عام والشّعر بشكل خاص في شكله الجمالي بعيدا عن أي إبداع أو خلق معنوي. وكانت غايتها تخليص الأدب من المقاربات السياقية التي كانت تعالج كل شيء إلا جوهره المتمثل في شكله الجمالي، أو -كما كان يقول ياكوبسون-في أدبيته. لكنها عالجت التطرف بتطرف آخر وحرمت الشعر من دوره في تأسيس الحقيقة الوجودية للإنسان، ولهذا ظهرت تيارات مضادة رأت في الشعر شيئا آخر غير شكله الجمالي، وعلى رأس هذه الاتجاهات نجد هيدغر في الثقافة الغربية وأدونيس في الثقافة العربية.

طرح هيدغر مختلف عن كل هذا، ويمكن اعتباره ثورة على الجماليات السابقة، ذلك أن جوهر الشعر لم يعد شكله الجمالي بل المعنى الأصيل الذي يؤسسه، حيث لم يعد المعنى سابقا على الشّعر، بل الشّعر هو الذي يخرج المعنى إلى ساحة الوجود، الشّعر باعتباره لغة هو بيت الوجود، ولا تقتصر مهمة اللغة على نقل معنى سابقٍ في كلمات وجمل فحسب، وإنّما يكمن جوهرها في إنارة الوجود. رؤية هيدغر هذه تنقلنا من تصور للغة الشّعرية كانت تعتبر فيه مجرّد ثوب جمالي يحقق متعة حسية إلى كونها الجوهر الذي به يكشف الوجود عن نفسه من خلال التّسمية. وهذا ما يفسر عودة هيدغر إلى الشعر، لأن لغة الفلسفة أصبحت عاجزة عن تقديم تصور حقيقي للوجود، هذه الفلسفة التي ظلت عبر تاريخها الطويل تنظر إلى الحقيقة كمطابقة لا ككشف، وتنظر إلى اللغة من زاوية المباحث المنطقية التي تحولها لمجرد قضايا صادقة أو كاذبة.

وهكذا يتم التفكير في المعنى الشّعري بطريقة مفخمة، أي أن ننظر إلى المعنى الشّعري على أنه عمل تأسيسي، وليس عملا تابعا، ليس هناك ما يسبق المعنى الشّعري، وبهذه الطريقة سنفكر في الشّعر مثلما نفكر في الكتاب المقدس. الشّعر هنا يؤسس عالم الإنسان تاريخيا على الأرض ويخرج من مفهوم ضيّق كانت قد حصرته الجماليات السابقة فيه، الشّعر قبل أن يكون شكلا سيكون خلقا لعالم، وشروعا في أفق جديد من المعنى.

أما أدونيس فقد كانت له رؤيا مختلفة تنقلنا إلى أفق آخر لمقاربة الشّعر الحديث والمعاصر، أفق يبحث إلى جانب الشكل عن هوية أخرى للقصيدة، هوية تتعلق بالرؤيا التي تقدمها للعالم، لأن قصر الحداثة على الشكل يعبر عن رؤية محدودة لم تدرك عمق التجربة الشّعرية. وهذا ما يجعل أدونيس يفترض أن الأشكال المميزة للأعمال الأدبية الكبرى عائد إلى المعنى المختلف والمغاير الذي

تتطرق له، حيث لا يختلف الشكل إلا إذا كان ينقل معنى مختلفا. لا شكل إذن إلا بالخروج عن المعنى المسبق.

لأنّ قضية الشكل عند أدونيس، أو ما نسميه في بحثنا هنا بالمنحى الجمالي، تابع للرؤيا، الشّعر مغامرة معرفية، وطاقة المغامرة المعرفية تظل فوق الأشكال كلها، ولهذا جاءت قصيدة التحول العربية الحديثة مخالفة لكل أشكال الثبات، لأنها بنت الرؤيا، لا نهائية الخلق الشّعري، ومن هنا ينفي أدونيس أن يحدَّد الشّعر الحديث بالوزن، لأن التمييز بين الشّعر والنثر استنادا على الوزن هو تمييز شكلي لا جوهري. لذلك ستبحث الرؤى الجديدة التي تحاول خرق الواقع وتغيير السائد عن لغة جديدة، لأن اللغة هي ما يصنع الكينونة ويعطي الوجود امتلاءه بخلاف اللغة اليومية المشتركة التي لا تكون إلا حجابا على الواقع، مهما تفننت في تفسيره. وبهذا تحيد لغة الشعر عن المعنى العادي، لأن المعنى المتداول لا يقود إلّا إلى رؤى أليفة مشتركة

الفصل الثاني:

حدود الجمالية في الشّعر الجزائري المعاصر

1/ معمارية القصيدة:

1-1. المشطور

1-2. التفعيلة

1-3. قصيدة النثر

1-4. الهايكو

2/ البنية الإيقاعية:

2-1. الإيقاع الخارجي

2-2. الإيقاع الداخلي

3/ بنية اللغة الشّعرية:

3-1 الفجوة في اللغة الشّعرية

3-2. المفارقة

3-3. الانزياح

4/ بنية الصورة الشّعرية:

4-1. القصيدة ذات الصور المتشظية

4-2. القصيدة ذات الصورة النامية

4-3. الصورة التشكيلية

4-4. الصورة السينمائية

1-معمارية القصيدة:

أوّل ما يقابل القارئ –كيفما كانت طبيعة القارئ-وهو يتناول القصيدة، شكلها الفني وبناؤها الهيكلي، ولعل الصورة الخارجية للنص الشّعري تمثل -قليلا أو كثيرا- جزءا من هويته الجمالية العامة، لذلك كان للشكل حصّته الهامة في الدراسات النقدية قديما وحديثا، حيث كان يمثل سابقا التحديد الأولي للشعر باعتباره "الكلام الموزون المقفى" وهو عنوان الحركات التجديدية المختلفة حديثا ، بداية بالشّعر الحر وصولا إلى قصيدة النثر والهايكو والشذرة، كل هذا إن دلّ فإنما يدل على المكانة المهمة للشكل الفني في تحديد جمالية الشّعر، ولهذا ارتأينا أن تكون البداية من دراسة الأشكال الجمالية التي تنتظم الشّعر الجزائري المعاصر.

ومحاولة البحث عن الحدود الجمالية للشعر الجزائري المعاصر ستسائل المدونة المقترحة من جهة الكيف، لأن البنية الجمالية تتعلق أساسا بشكل الكتابة لا محتواها، ولذلك سنترك سؤال "ماذا" للفصل القادم الذي يسائل معنى المدونة، ولأن سؤال الكيف هو سؤال شكلي سنعتمد منهجا بنيويا يبحث عن النّسق الذي ينتظم وفقه الشّعر الجزائري المعاصر، أما ما يتعلق بالسياقات التي أنتجت هذا النص أو ساهمت في تكوينه فهذا مالا تتناوله الدراسة في تحليلها، وإذ نتبنى المنهج البنيوي المحايث فنحن لا نتبناه اختيارا، وإنما تفرضه الدراسة ويلزمنا به إشكالها، لأن كل بحث عن الجمالية هو بحث عن الخصائص الفنية التي تمنح شكلا فنيا ما هويته وجنسه، كما أن البنيوية منهج يسعى للمقاربة العلمية الموضوعية بعيدا عن كل السياقات الذاتية سواء المتعلقة بنفسية الكاتب أو محيطه الاجتماعي والتاريخي.

من هذا الأساس ستنطلق الدراسة باحثة في الحدود الشكلية للشعر الجزائري المعاصر بداية مما اقترحنا تسميته بمعمارية القصيدة، حيث سنبحث في المدونة عن أهم الأشكال الفنية التي يُكتب الشّعر الجزائري المعاصر وفقها، ونحاول أن نحصي الشكل أو الأشكال المهيمنة والأشكال المهمشة.

1-1- البناء العمودي:

قبل أن نتطرق إلى رصد تمظهرات البناء العمودي في الشّعر الجزائري المعاصر، أو ما يسمى بالشّعر التقليدي في مقابل الشّعر الحر، سنحاول أن نبحث عن الظروف والأسباب التي جعلت مصطلح "عمود الشّعر" ينتقل من دلالته الأولى الأصلية، التي كانت تعني مجموعة من الشروط والمعايير الشكلية وغير الشكلية، لتقتصر على الدلالة الشكلية المتمثلة في الشّعر المشطور أو ذي البناء الخليلي. نحن نتساءل هنا عن هذه النقلة التي أخذها العمود في أبعاده المختلفة ليتم اختصاره في قضية الشكل؟

وهنا نفهم البعد العميق لقضية الشكل في الشّعرية العربية الحديثة والمعاصرة، لأن حركة الشّعر الحديث إذا أردنا أن نسلّم مع ما تتناوله دراسات مختلفة، في انطلاقها مع السياب ونازك ومن لحقهم، كانت حركات شكلية، أخذ البعد الشكلي فيها قضية جوهرية، وبعيدا عن المضامين والقيم الفكرية كان الشكل هو الإشكال الذي على أساسه تقاس الحداثة والرجعية، ربما من هذا الأساس أصبح تيار القديم بكل ما يدعو له من انتصار للشعرية التقليدية وفق معايير عمود الشّعر يتبنى شكل القصيدة التقليدية في بنائها الخليلي، وتيار الحداثة يتبنى الشكل الجديد الثائر على الخليل، ولهذا أصبحت رمزية العمود الحديثة رمزية شكلية، ومن هنا يمكن أن نخرج بالسبب الحقيقي للانزياح الاصطلاحي لدلالة "العمود" في السرديات النقدية العربية الحديثة والمعاصرة.

إننا إذ نتحدث عن البناء المعماري للقصيدة الجزائرية المعاصرة، فسننظر إلى الشكل كعلامة، ولذلك سيكون الشكل العمودي (الخليلي) علامة ذات دال مختلف عن بقية الأشكال الأخرى، ومن هنا سنرى سمات الشكل الخليلي في الشّعر الجزائري المعاصر وسنركز على الشكل لأن الشّعر انتقل في العصر الحديث من بعده الشفهي إلى بعده الكتابي، وهنا انتقل الاستقبال من حاسة الأذن إلى حاسة البصر. لذلك فسيشكل التوزيع الخطي على البياض دالا أكثر من الدّال الذي يشكله التوزيع الصوتي. والعلامة هنا تعتبر أيقونة[1]، والعلاقة فيها بين الدال والمدلول هي علاقة مشابهة وليست رمزا.

1-1-1. بناء البيت العمودي: (الخليلي)

وما دمنا سنتكلم عن البناء الخليلي، سننطلق مما انطلق منه الخليل ونحاول الكشف عن بناء البيت الخليلي في الشّعر الجزائري المعاصر، وهل تمت المحافظة على هذا البناء أم دخلته بعض الإبدالات والتحولات؟ بداية سننطلق من تحديد مفهوم للبيت حتى نتمكن من وضع الأساس الأول الذي سنرصد من خلاله تشكلاته المختلفة. وقد قدم محمد بنيس تعريفا جامعا للبيت بعد أن عرض جملة من التعريفات التقليدية والحديثة، يقول: «البيت بناء متفاعل أساسه الإيقاع، ضمن أبيات أخرى، لوحدة أو وحدات، لغوية، بسيطة أو مركبة، يوقفها سطريًا فراغ فريد في حال اتصالها، وأكثر من فراغ فريد في حال انفصالها»[2]. فالبيت التقليدي بناء مركب من وحدات لغوية له فراغان، الأول عند نهاية الصدر والثاني عند نهاية العجز. ولنأخذ مثالا وليكن مطلع قصيدة "أسرار شهيد لم يمت" للشاعر **علاوة كوسة**، يقول:

1-ينظر: محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان/ الدار البيضاء-المغرب، 1991، ط1، ص139.

2-محمد بنيس: الشّعر العربي الحديث، ج1... (م س)، ص128.

شَجَنٌ تَأَبّدَ بِالفُؤَادِ فَأَوجَعَا وَأَقَامَ لِلْحُزنِ الدَّفِينِ مَوَاضِعَا[3]

هذا هو بناء البيت الخليلي التقليدي القائم على العروض، و«العروض يشمل عناصر ثلاثة هي الوقفة والوزن والقافية، والتفاعل بينها يعطي للعروض وضعية بنية»[4]، وبهذا لا يعود العروض يعني مجرد الوحدة الأخيرة التي يُعرض عليها الشّعر كما كان شائعا قديما، العروض حسب محمد بنيس «هو العناصر المتفاعلة بينها في بناء البيت الموزون»[5]، أي الوقفة والوزن والقافية.

أوّل ما يلفت الانتباه في هذه العناصر هو إضافة بنيس للوقفة، وتفريقه بينها وبين القافية، فالوقفة كما يعرفها هي «عنصر مركزي له وضعية المهيمن على العناصر الأخرى في البيت القديم، والبنية السائدة للبيت التقليدي معا، [...] سمّى العرب القدماء الوقفة بالوقف، وكان النحاة العالمون بقراءات القرءان هم الذين تدبروا أمره، ثم اتسع تداوله بعد ذلك»[6]. والذي يهمنا هنا أن الوقفة توجد في الشّعر وفي النثر، لذلك نجد في بنية البيت الخليلي وقفتين يسمي بنيس الأولى "القاسمة" والثانية "الوقفة"[7]. والوقفة ليست هي القافية نفسها، ويتضح الفرق جليا بين الوقفة والقافية عندما نقرأ شعرا لا يخضع للقافية، مثل الشّعر اليوناني، وغيره من الأشعار غير العربية[8].

إذا كان المثال السابق يخضع لنظام الوقف الخليلي، أي وقفتين؛ واحدة في نهاية الصدر وأخرى في نهاية العجز، فإن تشكيلات أخرى مختلفة اخترقت نظام الوقف الخطي، أي حافظت على الوزن والقافية، لكنها أبدلت نظام الوقف بتنويعات مختلفة، وسنمثل بنماذج مختلفة من الشّعر الجزائري ذي البناء الخليلي. يقول عيسى قارف في قصيدة "طقس الفاكهة" على البحر الطويل:

تَمُرّينَ..
لَولَا أَنَّ فَاكِهَةً
رَأَت قُشُورِيَ
مَا أَدْرَاكِ أَنَّكِ فِي عَينِي...[9]

3-علاوة كوسة: ارتعاش المرايا، منشورات أهل القلم، الجزائر، ط1، 2009، ص07.

4- محمد بنيس: الشّعر العربي الحديث، ج1... (م س)، ص138

5- محمد بنيس: المرجع نفسه، ص نفسها.

6- المرجع نفسه، ص نفسها.

7- ينظر: المرجع نفسه، ص140.

8-المرجع نفسه، ص نفسها.

9-عيسى قارف: والآن، دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2008، ص35.

نلاحظ هنا أن الشاعر رغم محافظته على عنصرين من عناصر البيت وهما الوزن-البحر الطويل والقافية (عَيْنِي)، إلّا أنه خرق بنية الوقف الخليلي، حيث استغنى عن نظام الشطرين بوقفتيه؛ القاسمة والوقفة، وركّب نظاما للوقف الخطي مختلفا، حيث أصبح للبيت أربع وقفات وأربعة أسطر، وهذا النظام من الوقف سنلاحظه في بنية البيت الحر أو التفعيلي. أمّا إذا حاولنا إعادة تشكيل البيت السابق وفق البنية الخطية الخليلية فسيكون على هذا الشكل:

تَمُرّيــنَ لَولَا أَنَّ فَـــاكِهَةً رَأَت	قُشُورِيَ مَا أَدْرَاكِ أَنَّكِ فِي عَينِي
0//0// /0// 0/0/0// 0/0//	0/0/0// /0// 0/0/0// /0//
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن	فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

وهذا التشكيل يكثر بتنويعات مختلفة، منها ما يستغني عن نظام الوقفة تماما، وتأتي القصيدة كأنها نص نثري، وبدل نظام الوقفة الخليلية يتبع الشاعر نظام الوقف النثري من فاصلة ونقطة، وتكتب القصيدة في تتابع خطي حتى تنتهي الفقرة، ووقفنا على هذا الشكل عند الشاعر محمد الأمين سعيدي في قصيدة "سراب"، يقول[10]:

أرى، لا أرى، أمشي على ظهر غيمة الأماني، وأخشى أن يعذبني الغد،
كأني سماء لا حدود لجرحها، أو اني جراح كالسماوات تصعد، أراود
وجه الحزن عن لون حزنه، لعل ورود القلب تسقى بمائه الذي غاص
في أسرار روحي ولم يعد، كأني به موت يضيء مجاهلي، وكل الذي
يذروه ثلج لهيبه يبرّد غابات الشعور ويوقد.

الشاعر هنا كسر البنية الخطية للبيت الخليلي، وأبدلها ببنية السطر النثري، ورغم أنه حافظ على الوزن والقافية (غير الموحدة في مواضع)، إلا أنه قدّم قصيدته على شكل فقرات. ولو أردنا إعادة كتابة البيت وفق البناء الخليلي لكان كالآتي:

أَرَى، لَا أَرَى، أَمْشِي عَلَى ظَهْرِ غَيْمَةِ الْ	أَمَانِي، وَأَخْشَى أَنْ يُعَذِّبَنِـي الْغَدُ
0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//	0//0// /0// 0/0/0// 0/0//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

1-1-2. بناء القصيدة العمودية:

سننظر إلى الشّكل الخليلي باعتباره ممثلا لموضوعٍ هو الشّعر العمودي من ناحيتين؛ من ناحية "الممثِّل" ومن ناحية "الموضوع"، أما من ناحية الممثِّل، فإننا نرى من خلال المدونة النصية أن الشّعر

10-محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، فيسرا للنشر، الجزائر، ط1، 2011، ص11.

الجزائري المعاصر في شكله الخليلي يأخذ علامات مختلفة، تتمثل الأولى في الشّكل التقليدي والذي يعتبر «علامة مفردة بما أنه كلّ متكامل، وهو إلى جانب كونه علامة مفردة يحتوي علامات نوعية بما أنه مكوَّن من أجزاء بانية هي علامات الأشطر، والأبيات والفراغات البيضاء، وأخيرا هو علامة قانون بما أنه حصيلة تعاقد واتفاق بحيث أصبح لازما لعرض النِّتاج اللغوي المندرج في إطار الشّعر»[1] التقليدي. وتتمثل العلامة الثانية في استعارة الشكل الحر للموضوع/الشّعر العمودي، والممثل الثاني يطرح مفارقة شكلية تشكل للقارئ فجوة جمالية، بحيث يوهم الشكل بموضوع آخر مغاير ولكنه في الحقيقة يمثل الموضوع التقليدي للقصيدة العربية. وسنمثِّل للشكلين بنموذجين من المدونة النصية المختارة.

العلامة 01:

كَبَحَّارَةٍ أَترَاكَ أَلقَوا سَفينَـــــــــــــةً ... عَلى الجَبَلِ المَطّاطِ تَحبُو وتَعـــــــرُجُ
تَمُدُّ شِراعاً، لَيسَ للرِّيحِ مَربَـــــــــطُ ... وَيَشغَلُها بِالرَّقصِ مَوجٌ مُهـــــــــرّجُ
عَلَى صَفحَةِ البِلَّورِ تَمضِي فَلَا يُـــــرى ... لَهَا مَنفَذٌ تَأوِي إِلَيهِ وَمَخْـــــــــــرَجُ
بِلَا سَبَبٍ تَمضِي إِلَى غَيرِ وِجهَـــــــــةٍ ... تَدِبُّ، وَتَعلُو، تَستَوِي، تَتَدَحـــــــرَجُ
تُغَامِرُ مِثلِي، غَيرَ أَنِّي نَقِيضُـــــــــــهَا ... أُفَتِّتُ عُمرِي ذَاهِلًا أَتَفَـــــــــــرَّجُ[2]

العلامة 02:

ستكتب بالأحجارِ
بِالطِّينِ
بِالقَذَى
سَتَكتُبُ بِالحَرفِ الطَّلِيقِ المُلَثَّمِ
وَتمتَصُّ كَالْحَلفَاءِ صَحرَاءَكَ الَّتِي تُعَانِيكَ
فِي صَمتٍ وَتسقِيكَ بِالدّمِ
وَيَسقُطُ مِنكَ النِّصفُ
فِي كُلِّ لَحظَةٍ
وَتذرُوكَ رِيحُ العِشقِ
فِي كُلِّ مَوسِمِ[3]

1- محمد الماكري: الشكل والخطاب... (م ن)، ص138.
2-ياسين بوذراع: هكذا قيل لي، الماهر، الجزائر، ط1، 2019، ص60.
3-عبد القادر رابحي: حالات الاستثناء القصوى، منشورات ليجوند، الجزائر، ط1، 2010، ص73.

يمكننا أن نرصد من خلال النّموذجين تمثّلين مختلفين لموضوع واحد هو الشّعر العمودي أو الشّعر ذو البنية الخليلية، النموذجان يتموضعان ضمن القصيدة التقليدية الموزونة وفق البحر الطويل والمقفّاة، إلا أنهما يشتغلان على فضاءين مختلفين، يتّبع الأول التشكل وفق الفضاء الأصلي، الذي يعتمد التوازي العمودي للأبيات من جهة والتّقابل الأفقي للأشطر من جهة أخرى، وهكذا تم رصف الوحدات المكونة أفقيا في حدود شطرين مقابلين في خط واحد، تفصل بينهما مساحة بيضاء، مشكلين نموذجا تتولى أسفله الأبيات الأخرى موازية له عموديا، مفسحة المجال لتواز هندسي ثالث، تنتظم وفقه الأعمدة البيضاء الثلاثة الممتدة على حافات الأشطر وما بينهما بشكل عمودي، وهي فراغات بيضاء تنفتح على بعضها من الأسفل ومن الأعلى بواسطة عمودين أبيضين متوازيين أفقيا يحددان النص في البداية والنهاية[1]. ولعل هذا هو القانون الأول الذي يحكم البنية الشكلية للقصيدة الخليلية بشكل عام، وهو ما حافظت عليه من بدايات الشّعر الجاهلي إلى عصرنا الحالي، رغم ظهور أشكال أخرى، إلا أنّ هذا الشكل ظلّ هو المهيمن على الشّعر العربي.

أما التمثل الثاني فهو الذي نراه في شكل العلامة الثانية، فرغم أنّه موزون ضمن البحر الطويل وهو البحر نفسه الذي أخذه النموذج الأول، وبقافية نلمحها في الأسطر: 04، 06، 10. (لَثَّمِ، بِدَّمِ، مَوْسِمِ)، وبالميم رويًّا، إلّا أنه يشتغل على فضاء مختلف، هو الفضاء الحر، الذي لا يلتزم الشكل التقليدي في نظام الوقفات، وبما أنّ الشّعر المعاصر انتقل من الشفاهية إلى الكتابة، فإنّ هذا الشكل يطرح إشكالا في تحديد هويته، فهو من جهة التشكيل السمعي-الإيقاع يدخل ضمن البنية التقليدية الخليلية، وهو من جهة التشكيل البصري يدخل ضمن الشّعر الحر، ولعل هذا السلوك الفني الجديد الذي يزاوج بين شكلين مختلفين في شكل واحد يحاول أن يخلق تشويشا بين البصري والسمعي، لإرباك المتلقي، حيث تستقبل الأذن تشكيلا تقليديا يعتمد الإيقاع ذا البنية الخليلية، وتستقبل العين إيقاعا بصريا يعتمد تشكيلا حداثيا ذا بعد حرٍّ.

وهذا التّشكيل سماه **عز الدين إسماعيل** بالشكل "التناظري الموزّع بصريا"، حيث يحافظ الشّاعر صوتيا على نظام الخليل ويتصرف بصريا في توزيع الكلمات والأسطر وفق النّظام الحر، وقد اعتبره نوعا من التحايل والمغالطة ليس من التجديد في شيء، لأن بعض الشّعراء تخيّلوا أن «الشّعر الجديد لا يختلف عن الشّعر القديم إلا في الصورة التي يكتب بها على الورق، وعندئذ جاؤوا بقصائدهم التي نظموها على النمط القديم وراحوا يقسمونها تقسيما عجيبا ظنا منهم أنّ هذا هو

1- ينظر: محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص139.

المقصود بتحطيم وحدة البيت الموسيقية، فصارت القصائد من حيث شكلها على الورق توحي بأنها من الشّعر الجديد، حتى إذا قرأنا فيها تبيّن لنا الخداع والفهم الساذج»[1]، ويعقب **عبد الحاكم بالحيا** على الرأي السابق معتبرا «شكل كتابة السّطور الشّعرية في القصيدة الجديدة هو توجيه للقارئ في كيفية القراءة، ومعرفة مواضع الوقف والابتداء، وإرخاء النفس (...) وغيرها مما يدخل في إطار تجسيد الأبعاد الشفهية على النص المكتوب»[2]، والذي نخلص له من كلا الموقفين هو أن هذا التشكيل ينتمي صوتيا لبنية المشطور وبصريا لبنية الحر (التفعيلة)، إلا أن الشكل البصري هو دالّ أيضا له مدلول مختلف، رغم اشتراكه في الدّلالة من ناحية مع الدال الصوتي، من ناحية الوقف والابتداء، وبهذا يقترب هذا الشّكل من بنية النثر التي يتوافق فيها الصوت مع المعنى، إلا أن التوافق هنا بصري، حيث ينتهي السطر بانتهاء معنى الجملة، لكن الإيقاع يواصل حركته إلى السطر الآخر.

هناك تشكيل آخر مختلف نجده عند بعض الشّعراء، يعتمد الوزن بدون قافية، ويواصل تدفقه الشّعري مثل شعر التفعيلة، وهذا سيكون إلى بنية الشّعر الحر أقرب من جهتين؛ من جهة تشكيله البصري، حيث يعتمد نظام أشطر تختلف طولا من واحد لآخر، ومن جهة تخلّيه عن القافية، وهو يجنح نحو البنية الخليلية من حيث اعتماده صوتيا على بحر من بحور الخليل ذي تفعيلتين مختلفتين، وهذا ما نجده عند الشاعر محمد الأمين سعيدي في قصيدة "صهيل كاذب يا حصان الرواية"، ونمثل لهذا الشكل بالعلامة 03:

العلامة03:

فِي المَدَى تَنْبُتُ الرُّؤَى، يَسْتَفِيقُ الوَجَعُ البَاطِنِيُّ، يَغدُو سَمَاءً.
يَتَهَاوَى تُفَّاحَةً فَوقَ رَأْسِي، ثُمَّ يَفْنَى فِي دَهْشَةِ الطِّينِ
يَنمُو فِي يَدِي:
غَابَةً مِنَ الكَلِمَاتِ
فِي فَرَاغِ قُرب انْهِمَارِ المَعَانِي[3].

النظرة الأولى لهذه الأبيات ستلحقها مباشرة بالشّعر الحر، لكن الصوت يمنحها إيقاعا مغايرا حيث لا تتكرر التفعيلة نفسها كما هو قانون الشّعر الحر، بل تتحرك القصيدة وفق ثلاث تفعيلات

1-إسماعيل، عز الدين: الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، دار العودة ودار الثقافة، ط3، 1981، ص70.

2-عبد الحكم، بالحيا: بنية القصيدة العربية الحديثة، الأشكال والمضامين عز الدين المناصرة أنموذجا، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه، جامعة جيلالي ليابس-سيدي بلعباس، 2017-2018، ص150-151.

3-محمد الأمين سعيدي: كما فرح بين جرحين، دار ميم، الجزائر، ط1، 2017، ص17.

تبدأ بـ "فاعلاتن"، تتبعها "مستفعلن" ثم "فاعلاتن" مرة أخرى ولا شك أن هذه تفعيلات "الخفيف"، وتأتي على هذا الشكل:

فِي الْمَدَى تَنْبُتُ الرُؤَى يَسْتَفِيقُ الْ	وَجَعُ الْبَاطِنِيْ يَغْــدُو سَمَــاءَ
0/0//0/ 0//0// 0/ 0//0/	0/0//0/ 0//0// 0/0///
فاعلاتن متفعلن فاعلاتـن	فعلاتن متفعلن فاعلاتن
يَتَهَاوَى تُفَاحَةً فَوْقَ رَأْسِي	ثُمَّ يَفْنَى فِي دَهْشَةِ الطِّيْنِ يَنْمُو
0/0/// 0/0//0/ 0//0/0/	0/0//0/ 0//0/0/ 0/0//0/
فعلاتن مستفعلن فاعلاتن	فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

الملاحظة الأخيرة في هذا التشكيل والتي جعلتنا نفرده لوحده دون أن نلحقه بتشكيل "العلامة 02" هي غياب التقفية، فمثال العلامة 02، وإن كان في تشكيله البصري مشابها للتشكيل الحر حيث لم يعتمد نظام الشطرين، إلا أنه التزم القافية، والتي كانت تتكرر في نهاية كل بيت، أما التشكيل الذي بين أيدينا فإنه تخلى عن التقفية تماما، حيث ينتهي البيت الأول عند "سماء"، بينما ينتهي وزن البيت الثاني عند "معاني".

التشكيل الأخر الذي وقفنا عليه يعتمد نظام الشطر المنتهي بقافية، هذا الشّكل اعتمدته الشاعرة **شفيقة وعيل** في قصيدة **"سبع قطرات"**، التي شكلتها من سبعة مقاطع في كل مقطع ثلاثة أشطر لها قافية مختلفة عن الأشطر في المقاطع الأخرى، فكانت سبع قوافٍ.

العلامة 04:

1

أَوحَتْ إِلَى المَعْنَى اشْتِعَالًا فِي دَمِي فَتَدَفَّقَـــــا
مَدَّتْ وَرِيدًا يَعبُرُ الذِّكرَى بِهِ مُستَغرِقَـــــــا
يَنسَابُ -لَا يَخشَى الضِّيَاءَ-قَصِيدَةً أَوْ يُحرِقَــا

2

خَفَقَت بِه الرُّوحُ الّتِي كَمْ شَرَّقَت إِذ غَرَّبَــا
يَحبُو عَلَى شَكِّ الجِهَاتِ مُكَذَّبًا ومُكَذِّبـــــا
فَإِذَا يَقينُ البُوصلاتِ إِلى خُطَاه تَسرَّبَـــــــا[1]

1-شفيقة وعيل: يشي به الظل، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت-لبنان، ط1، 2014، ص64.

القصيدة على وزن الكامل، ومن ناحية التشكيل البصري، فإنها تتوزع أفقيا على شكل أشطر كما هو موضح في "العلامة 04"، طول كل شطر أربع تفعيلات "متفاعلن". لكن يمكن أن نجد لها تشكيلا صوتيا مختلفا، يعود بها إلى بنية الشطرين، في كل شطر تفعيلتان، وبهذا تدخل ضمن بنية مجزوء الكامل وفق الشكل التالي:

أَوحَتْ إِلَى الْمَعنَى اشْتِعَا	**لًا فِي دَمِي فَتَدَفَّقَا**
0//0/0/ 0//0/0/	**0//0/0/ 0//0///**
متْفاعلن متْفاعلن	**متْفاعلن متفاعلن**

1-2- بناء الشّعر الحر:(التفعيلة)

إن قضية الشّعر الحر أو التفعيلي أسالت كثيرا من الحبر، انطلاقا من المصطلح ذاتِه، حيث رفض كثير من النقاد والباحثين اصطلاح "الشّعر الحر" الذي اختارته نازك الملائكة لشكل قصيدتها الجديد الذي جرّبته أول الأمر في ديوانها شظايا ورماد*، «فعندما نظمت نازك الملائكة قصائدها القائمة على تعدّد التفعيلة بين بيت وآخر اعتقدت أنها تعيد بذلك في اللّغة العربية إنتاج قصيدة الشّعر الحر المعروفة في اللغات الأوروبية، في حين أن ما فعلته وفعله آخرون قبلها وبعدها هو أنها انتقلت من شكل خاص للقصيدة العربية التقليدية (الشكل العمودي) إلى شكل شعري تقليدي في اللغات الأوروبية، وجد دائما ضمن ارتباطه بالوزن والقافية»[1]، وهذا يعني أن نقل نازك لتسمية الشّعر الحر كان ترجمة غير أمينة لمصطلح أدبي له حمولته المفهومية المختلفة، فالشّعر الحر في الثقافة الغربية يعني «نقضا كاملا لمفهوم الشّعر الحر المساء فهم معناه في الثقافة العربية، لأنه معنى يقوم ببساطة على التخلي عن الوزن والقافية، وهما مظهران من مظاهر القصيدة التي كتبتها نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وكثيرون غيرهم»[2].ولعل سبب تسمية نازك لهذا الشكل بالشّعر الحر يعود

*-تضمن هذا الديوان مقدمة نظرية تكلمت فيها نازك عن حركتها الجديدة إلا أنها لم تسمها بل اكتفت بالقول: «والذي أعتقده أن الشّعر العربي يقف على حافة تطور جارف عاصف لن يبقي من الأساليب القديمة شيئا، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعا». **نازك الملائكة: ديوان نازك الملائكة، مج 2، دار العودة، بيروت-لبنان، ص27-28.** أما تسمية الشّعر الحر فقد وردت في كتابها النقدي "قضايا الشّعر المعاصر". **ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، مكتبة النهضة، مصر، 1967، ط3، ص23.**

1-العزاوي، فاضل: "الذهب والتراب، الشّعر الحديث بين روح المعنى وطبلة الإيقاع"، نظرية الشّعر، مرحلة مجلة شعر، القسم الثاني، تحروتق: محمد كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق-سوريا، 1996، ص639.

2- العزاوي، فاضل: "الذهب والتراب... (م ن)، ص نفسها.

لما صرحت به نفسها حين قالت: «إنني أحسست أن هذا الأسلوب الجديد في ترتيب تفاعيل الخليل يطلق جناح الشاعر من ألف قيد»[1]، فإذا كانت تعتقد نازك أنها تحرر الشاعر من ألف قيد فهذا حتما سيمنحها حق تسمية الشكل الجديد بالشّعر الحر، سواء كان هذا الشكل مطابقا لنظيره في الغرب أم كان مختلفا. والذي أرادته نازك من شكلها الجديد هو أن «تحرر الشاعر من طغيان الشطرين»[2] لأن المعنى في ذهن الشاعر قد يتسع أو يقصر، ولا ينبغي أن يتحكم فيه عنصر خارجي، مثل عدد التفعيلات، فقد يقول الشاعر معناه كله في حدود تفعيلة أو اثنتين، ويلجئه طول البيت للحشو. والقيد الثاني الذي حاولت نازك تحرير الشّعر منه هو القافية، لأن «القافية الموحدة قد كانت دائما هي العائق»[3] الذي يمنع تدفق الشاعر، ويتحدّد ما يقوله بمقدار القوافي المتاحة له. وبدل أن يبذل الشاعر جهده ويعطي الحالة الشعورية والفكرية كله، يتوزعه جانبان، جانب يحاول فيه صياغة ما يقول، وآخر يبحث فيه عن قافية مناسبة. فينسى حالته والتي هي جوهر العملية الإبداعية والخلق الشّعري ويتوجه إلى القافية يطاوعها فتطاوعه حينا وتهرب منه أحيانا أُخَر أو تتيح له منها أقل ما تطلبه الحاجة الشّعرية.

التحرر الذي سعت إليه القصيدة الحرة مس الجوانب كلها بداية من بنية البيت، فبنية البيت التقليدية تم اختراقها من طرف البنية الجديدة، من خلال تعرضها لإبدالات مختلفة، فالوقفة والقافية والتفعيلة ستتغير في الشّعر الحر، ولن تبقى خاضعة للنظام الذي كانت عليه في البنية التقليدية.

1-2-1. بناء البيت الحر: (التفعيلي)

قبل التّطرق إلى بناء البيت الحر، علينا أن نشير إلى مشكل من المشاكل التي تظل مطروحة في سياق أي مفهوم جديد، نقصد هنا مشكل التسمية، فلئن أشرنا سابقا إلى مشكلة تسمية الشّعر الحر، فإن البيت الحر عرف أيضا نقاشا واختلافا حول تسميته، ولأن التسمية هي عنصر مهم وركيزي في تحديد هوية المسمَّى كان لابد لنا أن نذكر تسمية أو اصطلاحا مختلفا، ولعله شاع كثيرا في الأدبيات النقدية التي تناولت الشّعر الحر، حيث نجد ناقدا كبيرا مثل **عز الدين اسماعيل** يقترح مصطلح "السطر" للدلالة على البيت الحر، فيقول: «فهذه الأسطر-وليست الأبيات-تختلف طولا وقصرا، وكل سطر فيها ينتهي بحق النهاية الموسيقية المريحة، دون تقيّد بنظام ثابت لهذه النهايات، ودون التزام

1-نازك الملائكة: ديوان نازك الملائكة... (م ن)، ص13.

2- نازك الملائكة: ديوان نازك الملائكة... (م ن)، ص17.

3- نازك الملائكة: المرجع نفسه، ص18.

لحرف روي واحد في كل هذه النهايات»[1]، **فعز الدين اسماعيل** يقترح اسم السّطر ويعترض على تسمية البيت، من خلال الجملة الاعتراضية "وليست الأبيات"، ولذلك يقسّم مراحل الشّعر العربي إلى ثلاث مراحل بداية بمرحلة البيت، ثم مرحلة السطر، وأخيرا مرحلة الجملة الشّعرية[2].

ويعترض **محمد بنيس** على هذه التسمية لأنها لا تؤسَّس على بناء نظري محكم، كما أنه لا يبين طريقة انتقال مصطلحي "البيت" و"الجملة" من حقل النثر إلى حقل الشّعر، ولذلك فهو يحافظ على التسمية الأولى أي البيت، لأن «إبدال البيت في الشّعر المعاصر تعبير عن أزمة البيت وتعبير عن يتمه في آن، وهذه وضعية عالمية، قبل أن تكون عربية، إلّا أن النظريات أو الفرضيات الحديثة بخصوص البيت الجديد يتبنى أغلبها مصطلح البيت»[3]، وتبعا لذلك فإن **محمد بنيس** يختار ويتبنى مصطلح البيت، وهذا الذي نختاره نحن في هذه الدراسة.

في مفهوم **محمد بنيس** السابق للبيت أشار إلى مجموعة من العناصر المجتمعة، والتي تشكِّل وفق نسق معين مفهوم البيت، هذه العناصر يختل ترتيبها ونظامها بل وهناك ما يتم الاستغناء عنه في بناء البيت الحر (التفعيلي). فالوزن يتمّ الاستغناء عنه ويستبدل بالتفعيلة، والوقفة يختلّ نظامها كذلك، فلا يتقيد الشاعر بوقفتين في البيت الواحد بل يحتفظ بوقفة واحدة طال البيت أو قصر، وأخيرا القافية التي يتحرر الشاعر منها، حيث يستطيع أن يضعها أينما يشاء في نهاية أي بيت، ويمكنه أن ينوّعها كما يريد، ويستطيع أن يستغني عنها كليا. هذا لأن «الشّعراء المعاصرين اتجهوا نحو القصيدة ليؤسسوا بناء حرا، ولتستطيع الذّات المرور في اللغة من غير حواجز قسرية قبلية، تلك أهم مطالب حداثة الشّعر المعاصر»[4]، فالتّحرر الفكري الذي نادت به الحداثة امتد ليشمل شكل القصيدة المعاصرة، فأصبح شكل القصيدة جزءا من رؤيتها وهويتها.

يلفت انتباهنا بطريقة مثيرة ذلك الفرق في ملء البياض بين البيت التقليدي والبيت الحر، حيث للبيت التقليدي بنية تامة مرّت بمراحل بنائها سابقا، بخلاف البيت الحر الذي مزال في رحلة تشكله لم يبلغ بناءه الأخير، فهو ذو بنية ناقصة تتكامل مع الزمن والتجربة، الأول-التقليدي ينطلق من المعلوم إلى المعلوم، أما الثاني فمازال مجهول المآل، إن البيت التقليدي هو النمط الأولي الذي

1-عز الدين إسماعيل: الشّعر العربي المعاصر، دار العودة-دار الثقافة، بيروت-لبنان، ط2، 1973، ص70.

2-ينظر: المرجع نفسه، ص79.

3- محمد بنيس: الشّعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج3، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، 2001، ط3، ص118.

4-محمد بنيس: المرجع نفسه، ص107.

يسعى لإثبات شرعيته بالتماهي مع القديم، أما البيت الحر المعاصر، فهو بيت يتيم[1]، يكاد يكون نسبه مع البيت الخليلي ضعيفا جدا من جهة حفاظه على التفعيلة فقط.

في محاولة بنائه لكينونته الخاصة في مقابلة البيت التقليدي قام البيت الحر بعملية استبدال بين المركز والهامش، حيث همّش بعض العناصر المركزية في البيت التقليدي وركّز على المهمش منها، فالوقفة وهي عنصر هامشي في البيت التقليدي، حتى أنه لم يكد يُنتبه إليها في الشّعريات القديمة وحتى المعاصرة منها أصبحت مركزية في البيت الحر، ذلك أن القافية التي كانت عنصرا مهيمنا يمثل أحد أركان البيت الأساسية تم التحرر منها. وبهيمنة الوقفة أصبحت «دالًّا ذات صلة متفاعلة بدالين آخرين، غير عروضيين، هما المكان والترقيم»[2]. وبهذا فقد الدّال العروضي هيمنته التي كانت في البيت التقليدي، وتتدخل دوال أخرى ظلت مهمشة لا يُلتفت إلى وظيفتها في خلق النص الشّعري. وسنأخذ بعض النماذج حتى نتمكن من رصد ما قلناه في مدونتا:

1-عاشور فني-حورية

من رأى منكم امرأة تتلألأ كل مساء
فتنة وبهاء
وبين يديها تذوب السماء؟
من رأى امرأة تتقمص كل النساء
وتسكن كل
المدن
وعلى ركبتيها ينام الزمن؟[3]

2-أحمد عبد الكريم –موعظة الجندب

هكذا سكنتني الكآبة،
كنت في الابتدائي،
أبكي على جندب ظلمته الحكايا
تعنّفه نملة فظّة
كلّما جاء يسألها من حنطة الناس شيئا
وكم شرّدته الحكايا،

1-ينظر: محمد بنيس: الشّعر العربي الحديث، ج3... (م ن)، ص111.

2-محمد بنيس: المرجع نفسه، ص نفسها.

3-عاشور فني: أخيرا أحدثكم عن سماواته، طبع المؤسسة الوطنية للاتصال، 2013، ط؟، ص79-80.

صار أمثولة للخطايا[1]

3-ميلود خيزار –هذه الكأس

لم يعد يزعجني أن لا تكوني

قمري الليلة...

يكفي ليلتي ليلا

ويكفي أن تجود

هذه الكأس...

لأبكيك... وأبكي أسفا

حتى... أضيء.[2]

قراءة هذه النماذج ستتم عبر عناصر أربعة، يتم من خلالها الكشف عن البناء الجديد للبيت الحر، وأهم الإبدالات التي مسّته مقارنة بالبيت الخليلي أو العمودي، وهذه العناصر تمثل دوالا مختلفة، لكل عنصر وظيفته داخل النسق الكلي للبيت. وأوّل دال يبرز كعنصر فاعل له أثره البارز في عملية البناء هو "الدال المكاني"، «فأوّل ما يتوقف عنده قارئ الشّعر المعاصر هو انقلاب لعبة ملء الصفحة»[3]. لم يعد البيت المعاصر يشغل الفضاء نفسه الذي كان يشغله في البنية التامة للبيت التقليدي، وهي بنية سابقة عن البيت يحددها عدد تفعيلات البحر المنظوم وفقه. الشاعر هنا يختار الفضاء المناسب الذي سيشغله البيت، لذلك نجد البيت الذي لا ينتهي إلا بانتهاء الصفحة ونجد البيت الذي لا يعدو كلمة. و«انتقال صفحة الشّعر في حداثتنا من الواحدية إلى التعدد جلب معه بناء مغايرا لكل من البيت والقصيدة على السواء. وهكذا نقول مع لوتمان بأن "التناغم ليس هو التجاوبات المثالية لأشكال نهائية في السابق، بل هو ابتداع تجاوبات جديدة" [...] هي لعبة السواد والبياض بما تختزنه من إيقاع جسدي يحرّك النص، ينقله من جموده لحيويته»[4]. فحركة البياض والسّواد تمنح للشّاعر حرية أكبر تصل بالبعض ليرسم بها أشكالا هندسية يصبح النص معها ذا بعد فني جمالي، وينتقل إلى أفق آخر ليس هو أفق الكتابة فقط -كما قلنا سابقا-بل أفق الرسم، وتتحول الصفحة إلى لوحة، وهناك بعض النماذج نأخذ منها على سبيل المثال مقطعا من قصيدة **"مرثيتان؛ واحدة للقبر، وللأحياء ما يبقى من تراب القلب"** للشاعر عبد الحاكم بالحيا:

1-أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، دار أسامة، الجزائر، 2008، ط1، ص11.

22-ميلود خيزار: قدّاس زهرة الملح، دار ميم، الجزائر، 2018، ط1، ص20.

3-محمد بنيس: الشّعر العربي الحديث، ج3... (م س)، ص113.

4-امحمد بنيس: المرجع نفسه، ص113-114.

الآنَ.. تجتمع الإشارةُ والعبارةُ.. تُطبقانِ،

ويَمْثُل المعنى.. كعزرائيلَ..

إذ يختال في لغةِ الغيابْ

الآنَ تنطفئُ الرؤى في جفنها.. مثلَ النيازكِ..

يخمُدُ الصوتُ الرخيمُ..

ولا يعُودُ سوى الصدَى.. يُتلَى..

بظهر القلبِ.. ختمًا.. مثلَ فاتحةِ الكتابْ

الآنَ.. قد تتنازلُ الأحلامُ عن غُلوائها،

بالمُمكن الموجُود.. يقتنعُ الكلامُ،

ورُبّما.. يرضَى القميصُ..

من المسيرةِ..

بالإيابْ.

1**

نلاحظ هنا كيف مكّن البيت الحر الشاعر من رسم لوحة فنية جميلة بالكلمات، وهنا يتجلى بشكل جلي الوظيفة الدلالية للمكان، وسعة الإمكانات المتاحة للشّاعر في استغلال البياض بالطريقة التي تناسب ذوقه ورؤيته الفنية، وهذه الحرية منحت الشّعر أفقا جماليا ذا بعد آخر هو الرّسم، ونلاحظ ثلة ليست قليلة من الشّعراء الجزائريين على وعي بهذه الإمكانات ويستغلونها أحسن استغلال. كل هذا لم يكن ليكون سابقا في بنية البيت التقليدي الذي كان يفرض على الشّاعر أفقا للكتابة تابعا لأفق الصوت، حيث يتحكم العروض في رسم البيت طولا وقصرا وفق بنية ناجزة قبلا. وحتى تلك الإبدالات التي لاحظناها في الطريقة الخطية التي أصبح يعرض بها البيت الخليلي مؤخرا، هي إبدالات مستنسخة من بنية البيت الحر، فرغم أن هذا الأخير متأخر زمنيا على البيت التقليدي الخليلي، إلا أن أسبقيته في التشكيل الخطي الحر جلية، وذلك عائد لسبب آخر مختلف، حيث يبنى هذا الأخير على عدد التفعيلات الحرة، ويبنى البيت التقليدي على البحر المقيد.

1-عبد الحاكم بالحيا: ثركي أراك ثركي أحبك، خيال، الجزائر، 2021، ط1، ص82.

العنصر الثاني أو الدال الآخر الذي يشكل في تفاعله مع بقية الدوال بناء البيت الحر هو الوقفة، وكنا قد وضّحنا سابقا مفهوم الوقفة وحدودها في البيت التقليدي، والآن يمكن أن نرى الإبدالات التي طرأت على نظام الوقفة في البيت الحر، والنتائج المترتبة حول ذلك في بناء البيت الحر، «الوقفة إذن عنصر متفاعل مع كل من المكان النصي وعلامات الترقيم، فيما هي متفاعلة مع غيرها من عناصر العروض، ومن هذا التفاعل تنبني الأبيات التي ينقسم إليها النص المعاصر»[1]. وسنحاول من خلال النماذج المقترحة أن نقف على أنواع الوقفات* وإبدالاتها في الشّعر الجزائري المعاصر.

أ-الوقفة التامة:

هذه الوقفة تجمع بين تمام الوزن، وتمام التركيب والدلالة، ويمكننا أن نمثل لها من النماذج المقترحة سابقا بما يلي:

1- **وعلى ركبتيها ينام الزمن؟**
2- **هكذا سكنتني الكآبة،**
3- **صار أمثولة للخطايا**

لو نلاحظ هذه الأبيات نجدها تامة من حيث التركيب، لا تحتاج إلى ما يتمّمها في الأبيات اللاحقة، كل عناصرها الأساسية موجودة، حيث يتكون التركيب الأول من: شبه جملة متعلق بما بعده (وعلى ركبتيها) + فعل (ينام)+ فاعل(الزمن)، ليعطي جملة فعلية تامة. ويشتمل التركيب الثاني على: حرف تنبيه وشبه جملة متعلّق بما بعده (هكذا)+ جملة فعلية تامة (سكنتني الكآبة). أما التركيب الثالث فيشتمل على: ناسخ (صار) + اسمه (ضمير الشأن "هو") + خبره (أمثولة). أما التفعيلات فقد جاءت تامة في كل بيت، حيث نرصد أربع تفعيلات من المتدارك في البيت الأول بزحافاتها، (فعلن، فاعل، فاعلن، فاعلن). وثلاثة من الوزن نفسه-المتدارك في السطر الثاني مع بعض الزحافات، (فعلن، فعلن، فاعلن فا)، وثلاثة كذلك في السطر الثالث (فاعلن، فاعلن، فاعلن فا).

ب-الوقفة الوزنية:

في هذه الوقفة يتم الوزن، ولا يتم التركيب والدّلالة، وهذه الوقفة رفضتها الشّعرية التقليدية وسمّتها التضمين، رغم أنّها تسامحت معها قليلا، لكن أجوَد الأبيات عندهم ما تمّ معناه وتمّ وزنه.

1- محمد بنيس: الشّعر العربي الحديث، ج3... (م س)، ص124.

*-أنواع الوقفات وتسمياتها أخذناها من النموذج الذي وضعه محمد بنيس، إلا أننا استغنينا عن وقفة البياض، والتي لا وجود لها في النماذج المقترحة ولكن لا يعدم لها وجود في الشّعر الجزائري المعاصر. وأضفنا الوقفة الناقصة وإن كان لم يضعها محمد بنيس. ينظر: محمد بنيس: الشّعر العربي الحديث، ج3... (م س)، ص124-129.

وسنمثل لهذه الوقفة بمثالين من النموذج المقترح:

1-من رأى منكم امرأة تتلألأ كل مساء

فتنة وبهاء

2-لم يعد يزعجني أن لا تكوني

قمري الليلة

نلاحظ أنّ البناء التركيبي والدلالي لكلا البيتين غير تام، ففي البيت الأول نجد "فتنة" وهي تمييز نسبة للجملة السابقة في البيت الأول (امرأة تتلألأ)، جاءت في البيت الثاني، ورغم أن التركيب الأول تام من حيث عناصره الأساسية إلا أنّه دلاليا غير تام، فجملة (امرأة تتلألأ) تختلف في الدلالة عن (امرأة تتلألأ فتنة). والمثال الثاني نجده ناقصا على المستويين التركيبي والدلالي، حيث نجد النّاسخ واسمه في بيت (تكوني) وخبره في البيت اللاحق (قمري الليلة). أما على مستوى الوزن فقد جاءت الأبيات تامة التفاعيل، حيث نجد ست تفعيلات من المتدارك على النحو الآتي (فاعلن، فاعلن، فعلن، فعلن، فعلن، فاعلان)، وثلاث تفعيلات من الرمل على النحو الآتي (فاعلاتن، فعلاتن، فاعلاتن).

ج-الوقفة التركيبية الدلالية:

وهذه الوقفة نقيض الوقفة السابقة، حيث يتم فيها التركيب والدلالة ولا تتم التفعيلة إلا في البيت الموالي، وإن كانت الشّعرية التقليدية تسامحت نوعا ما مع النوع الثاني من الوقف فإنّ هذا النوع مستحيل الوقوع، بحيث يتعذّر الوقوف قبل تمام الوزن، أو انقطاع التفعيلة ليكون جزء منها في بيت والجزء الآخر في البيت اللاحق. وسنمثل لهذا النوع من النموذج السابق:

1-من رأى منكم امرأة تتلألأ كل مساء

فتنة وبهاء

وبين يديها تذوب السماء؟

2-أبكي على جندب ظلمته الحكايا

تعنفه نملة فظّة

نلاحظ انتهاء البيت الثاني من المجموعة الأولى تركيبا ودلالة، لكنه من ناحية الوزن ينتهي بتفعيلة غير تامة نجد نهايتها في البيت الثالث، والأمر كذلك مع البيت الأول في المجموعة الثانية، حيث يتم التركيب والدلالة مع نهاية البيت ويتخلف الوزن، فنجد جزءا من التفعيلة في بيت والجزء الآخر في البيت اللاحق، وسنقطعها عروضيا حتى يتضح الأمر.

1-فتنة وبهاءً وبي

0// 0/0///0//0/

فاعلن فعلن فـ علن

2-أبكي على جندب ظلمته الحكا يا تعنْ

0// 0/ 0//0/ 0/// 0//0/ 0//0/ 0/

لن فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فا علن

ونلاحظ هنا أن جزءا من التفعيلة في بيت وجزؤها الآخر في البيت اللاحق.

د-الوقفة الناقصة:

وهي وقفة غير تامة من كل الأوجه، حيث يمتد التركيب والوزن إلى السطر اللاحق، وهذه الوقفة تكثر في الشّعر الحر، وسنمثل لذلك من النماذج المقترحة للدراسة:

1-كنت في الابتدائي،

أبكي على جندب ظلمته الحكايا

2-من رأى امرأة تتقمص كل النساء وتسكن كل

المدن

في المثال الأول نلاحظ أن التركيب لا ينتهي مع نهاية البيت الأول بل يمتد إلى البيت الثاني، حيث نجد الناسخ واسمه في بيت وخبره (أبكي) في البيت اللاحق. والأمر نفسه في المثال الثاني، حيث نجد المضاف (كل) في البيت الأول والمضاف إليه البيت الموالي (المدن). أما بالنسبة للتفعيلة فكذلك نجد جزءا منها في بيت والجزء الآخر في البيت الموالي في كلا المثالين، وسنوضح ذلك من خلال تقطيع الأبيات.

1-كنت في الابتدائيّ أبـ

0// /0/ 0//0/ 0/

فاعلن فاعلن فاعـ لن

2-من رأى امرأة تتقمص كل النساء وتسكن كل المدن

0// / 0/// 0/// 0//0/ 0/// 0/// 0//0/

فاعلن فعلن فعلن فاعلن فعلن فعلن فـ ـاعلن

العنصر الأخير الذي يقع عليه الإبدال في بناء البيت الحر، هو القافية، وقد رأينا أن هذه الأخيرة كانت من الأسباب التي ذكرت نازك أنها تعيق الشاعر، وتعيق تدفقه الإبداعي، لذلك تنوعت القوافي وتعددت في النّماذج السابقة، حيث نجد في النموذج الأول قافيتان تتكرر واحدة في البيتين الأول والثاني **(كُلَّ مَسَاء، ـةً وَبَهَاء)**، بنما يشترك البيت الخامس والسادس في قافية أخرى هي **(لَ الْمُدُنْ، ـمُ الزَّمَنْ)**، أما في النموذج الثاني فلا توجد قوافي موحدة إلا في البيت السادس والسابع، وهي **(كَايَا، طَايَا)**، أما في النموذج الثالث فلا وجود لقافية موحدة إطلاقا، وكل بيت ينتهي بنهاية مختلفة عن الأبيات الأخرى.

1-2-2. بناء القصيدة الحرة:

خلخلة البيت التقليدي وإدخال إبدالات جديدة على بنائه، انعكس بشكل واضح على بناء القصيدة ككل، أو النّص الحر، هذا لأن «كل اشتغال فضائي جديد يقدّمه النص، يبقى محدودا بالمتغيّر على مستوى الإيقاع، ولا يمتلك في ذاته ما يبرر وروده في استقلال عن المتغيّر المذكور»[1]، وكأن هذا الكلام يؤيد ما ذهب إليه **عز الدين اسماعيل** حينما ربط بين الزمني والمكاني، أي بين البناء الصوتي والبناء المكتوب، فرأى أن خلخلة البناء المكتوب مع الحفاظ على البناء الصوتي التقليدي مجرد خداع ووهم، فيما سمّاه بالشكل "التناظري الموزّع بصريا".

وإن لم يسلَّم للشعر العربي الحديث في بداياته عموما بوعيه بالتشكيل الفضائي الجديد، حيث نفى كثير من النقاد قصديَة الشّعراء في خلق هذا المكان النصي المغاير عن المكان التقليدي، بحيث اعتبروه عملا لا واعيا، وهو ما صرّح به **محمد بنيس** في حديثه عن بنية المكان في الشّعر المغربي المعاصر، إذ يقول: «وقد يظهر للبعض أن الأهمية التي نعطيها للمكان في المتن المعاصر بالمغرب، تضخيم لوعي الشاعر المغربي، لأنه ربما كان في رأي هؤلاء لا علم له بما نعنيه»[2]، إن كان هذا رأي بعض النقاد في البدايات الأولى للشعر العربي الحديث فإنّ ما يمكن الجزم به هو أن الشّعراء في عصرنا وبالخصوص في الألفية الثالثة كانوا على وعي تام بلعبة البياض والسواد، وبالدّلالة التي يكشفها البياض بالتوازي مع دلالة السواد، من خلال طرح تشكيلات مختلفة تبيّن قصد الشاعر التشكيلي ووعيه بمدى ما يمنحه البناء الجديد من حرية تجعل منه مصوّرا يرسم بالكلمات–ما يصوّره الرسام بالألوان-أشكالا بديعة تبحث عن تفرّدها واختلافها.

إذا كان الشّكل الخليلي الممثل للشعر العمودي يأخذ علامات متعددة فإن الأمر كذلك ينسحب على الشّعر الحر، خاصة إذا عرفنا أنّ هذا الأخير هو الذي فتح الباب أمام تنوع الأشكال في الشّعر العمودي لما تتيحه له حريته من اتخاذ الأشكال المناسبة لأنه لا يتقيد بنظام الشطرين وعدد التفعيلات في كل بيت، رغم كل هذا فإنّ الشّعر الحر باعتباره موضوعا يمثله في الأصل شكل خاص يمكن أن نعتبره الشكل الأساسي الذي تولدت عنه تشكيلات مختلفة، وسنمثل لكل شكل من الأشكال باعتباره علامة.

العلامة 01:

1- محمد الماكري: الشكل والخطاب... (م س)، ص177.

2-محمد بنيس: ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب، دار التنوير، بيروت-لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط2، 1985، ص101.

جرس أطارده فتخطفني البروق
غمامة تدنو وأخرى تهرب
وأنا أهرول في سهوب العمر
أبحث عن جراحاتي التي انهمرت
بالأمس منّي هل رعاها الأنبياء
فبرعمت مزهوة[3]

هذه العلامة الأولى هي الممثِّل الأساس لموضوع الشّعر الحر، تتحدَّد على هيئة أبيات مختلفة الطول، متحرِّرة من القافية ونظام الشطرين، كما لها وقفة واحدة في آخر البيت، تختلف الأبيات فيها طولا وقصرا، بعضها يطول إلى نهاية الصفحة وبعضها الآخر لا يتجاوز كلمة واحدة، وللشاعر حرية الوقف أينما يشاء وفق رؤيته الجمالية الخاصة، لذلك وجدنا نظاما من الوقف متنوعا. وهذه العلامة لها شرعية التأسيس والاتباع، حيث كتبت أولى القصائد الحرّة وفق هذا البناء، ولحد الآن ما يزال هذا البناء مهيمنا على الشّعر الحر، بل رأينا في نماذج سابقة حيث يأخذ البناء العمودي هذا الشّكل.

العلامة 02:

قلق ينتابني من ثقل هذا اليوم حزن يعتريني
وصداع واحد منذ صباح لم يعد يترك في نفسي
سوى ذكرى لما كانت عليه الأرض مذ غادرها
التدوير واشتاقت إلى ريح توارى صبرها بالمس لا
تحمل في أسمالها غير اكتظاظات ترى في حمرة
التكوين ما لا أستطيع الآن تفسير مراميه الدفينة[4]

العلامة الثانية هي علامة فارقة، ليس لأنها تتميز عن بقية العلامات في شكل جديد تطرحه بل على العكس من ذلك لأنها تستعير شكلا قديما ولكن من بنية أخرى هي بنية النثر، وهذا الشّكل الجديد يحاول أن يهدم الحواجز الأجناسية، فهو صوتيا ينتمي لبناء الشّعر الحر ذي التفعيلة الواحدة، تفعيلة الرمل "فاعلاتن"، أما تشكيلا فهو ينتمي لبناء النثر حيث لا نقف على أبيات تنتهي بوقفة ما؛ طويلة أو قصيرة، بل يتحوّل البيت إلى سطر يبدأ من هامش الصفحة وينتهي في آخرها، والبياض

3-عثمان لوصيف: جرس لسماوات تحت الماء متبوعة ب: يا هذه الأنثى، منشورات البيت، الجزائر، 2008، ط؟، ص8.

4-عبد القادر رابحي: حالات الاستثناء القصوى، م س، ص5.

الوحيد هو الهامش فقط، وهذا يحدث إرباكا للقارئ، حيث يصعب عليه التحديد، ويصبح القارئ فاعلا في إنتاج النص وإعادة تجنيسه وفق تشكيل صوتي مغاير لما يطرحه التشكيل الخطي. وهذا التّشكيل حاضر بقوة في الشّعر الجزائري المعاصر لدى مجموعة من الشّعراء على رأسهم عبد القادر رابحي في ديوان "حالات الاستثناء القصوى" الذي يمزج فيه بين هذا الشكل وشكل العلامة الأولى. ونجد مقاطع منه عند عبد الحاكم بالحيا في دواني "حلاج النهايات" و"ثركي أراك.. ثركي أحبك"، وعند محمد الأمين سعيدي في ديوان "كما فرح بين جرحين".

العلامة 03:

دمنا باقة.. يا حبيبي

بقايانا..

مقصورة

للتشهي

يراودها كالغواية

محتفلا..

زمزم

الانهار[5]

الشكل هنا يخرق نظام البداية والوقفة، وهو يختلف عن بناء الشّعر العمودي من جهة كما يختلف عن البناء الأساسي للشِّعر الحر، وواضح أن هذا التشكيل يستغل البياض كعنصر من عناصر الدّلالة، فالبياض هنا لم يعد ما يبقى بعد الانتهاء، بل البياض أصبح مساحة تستولي على البيت كله من بدايته، ولا يترك للسّواد سوى جزء بسيط، البياض أصبح هو الدّال المركزي في هذا الشّكل فيما غدا السّواد هامشا لا يشغل إلا اليسير من المساحة. هذا لنرى مدى الإمكانيات التشكيلية التي يتيحها الشّعر الحر، كما أن الشكل لم يعد بناء جاهزا معدا بشكل مسبق، بل للشاعر أن يشكل البناء الذي يريد وفق رؤيته الخاصة.

1-3- بناء قصيدة النثر:

ولدت قصيدة النثر في الثقافة العربية ومعها إشكالات كثيرة ليس بسبب تسميتها فقط التي تجمع بين متناقضين؛ القصيدة من جهة والنثر من جهة أخرى، بل كذلك بسبب تجنيسها. هل هي نثر راقٍ أم شعر، وخاض الشّعراء والنقاد حروبا كلامية سال فيها من الحبر الكثير. فإن كانت قصيدة

5-بشير ضيف الله: أشكلني في المجاز أنا، الجاحظية، الجزائر، 2006، ط1، ص17.

النثر قد «احتلت في أدب كأدب فرنسا مكانها الطبيعي حيث تمثّل أقوى وجه للثورة الشّعرية التي انفجرت منذ قرن»[6]، فهي عندنا في «أخف ما تنعت به، على العموم أنّها هجينة، وأرصن ما يقول فيها المترصّنون أنها سحاب زائل يغشى السماء الأزلية»[7]، هذا كلام أنسي الحاج منذ أكثر من نصف قرن، وما زلنا حتى اليوم نشهد في المنابر الثقافية، مجلات وكتب وملتقيات كلاما كثيرا حول قصيدة النثر، ولسنا هنا في معرض إثبات أي الطرفين أصوب، ولكن بين أيدينا نصوص كثيرة في المدونة المختارة لشعراء مختلفين تُنسب إلى قصيدة النثر، ولأن منهجنا منذ البداية في التحليل هو منهج أشد ما يكون بعدا عن المعيارية والأحكام القيمية فسنلتزم ما هو مطروح أمامنا لنصفه وصفا موضوعيا لنترك النتائج تعبر عن نفسها.

وتعرفها موسوعة الشّعر وفنونه: «إنها عمل يمكن أن يضمّ بعض خصائص الشّعر الغنائي أو جميعها، إلا أنّها تتّخذ على الصفحة شكل النثر –لكنها لا تعتلج كما يفعل النثر. وهي تختلف عن النّثر الشّعري في أنها قصيرة ومركّزة، وعن الشّعر الحر في أنها لا تتقطع إلى أسطر، وعن فقرة النثر القصيرة في أنها تنطوي عادة على إيقاع أكثر بروزا، وعلى مؤثرات نغمية وصور وكثافة في التعبير. وقد تنطوي كذلك على قوافٍ داخلية وامتدادات موزونة. وطولها في العادة بين نصف صفحة (فقرة أو فقرتين) وثلاث صفحات أو أربع، أي متوسط طول القصيدة الغنائية»[8].

أثبتنا هذا التعريف بطوله لأنه يذكر كل ما يحد قصيدة النثر إيجابا وسلبا، فهي تجمع بين خصائص الشّعر الغنائي من جهة وتكتب على الصفحة كفقرة نثر. وتختلف عن النثر الشّعري من ناحية الطول والقصر، لأن الإيجاز من خصائصها، فهي تختلف عن الشّعر الملحمي والدرامي الذي يسترسل في عرض الأحداث وصراع الشخصيات، لأنها دفقة وجدانية تأتي دفعة واحدة. وتختلف عن الشّعر الحر كذلك من ناحية اتصالها وكتابتها على شكل فقرة وليس أبياتٍ، كما تختلف عن النثر في بروز إيقاعها وقوافيها الداخلية، ولذلك كانت بحق نصا هجينا يجمع بين المتناقضات.

أما سوزان برنار فترى أنّ «قصيدة النثر قد أنكرت على نحو تام قوانين علم العروض. ورفضت بإصرار أن تنقاد للتقنين. وتفسر الإرادة الفوضوية الكامنة في أصلها تعدد أشكالها كما تفسر الصعوبة التي يواجهها المرء في تحديد هويتها ومعالمها»[9]، ولا شك هنا أن الأساس في قصيدة النثر هو انتهاكها

6-أنسي الحاج: "مقدمة ديوان لن"، نظرية الشّعر... (م س)، ص54.

7-أنسي الحاج: المرجع نفسه، ص نفسها.

8-نقلا عن: سلمى خضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشّعر العربي الحديث... (م س)، ص692.

9-سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر: زهير مجيد مغماس، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، 1999، ط2، ص12.

لقواعد العروض، فهذه هي السّمة الأولى التي تخرجها عن قصائد الشّعر الأخرى، خاصة في الشّعرية العربية، التي لا تعرف سوى الشّعر العمودي ذي البنية الخليلية، والشّعر الحر الذي ظل –رغم تحرره من البحر والقافية-على صلة بالأصل الموسيقي الخليلي وذلك بحفاظه على التفعيلة كوحدة أساسية صغرى لا ينتظم إلا وفقها.

وتحاول سوزان تحديد قصيدة النثر فتبدأ من الإرادة، فلا وجود لقصيدة نثر دون أن يريد شاعر ما كتابة قصيدة نثر، ذلك أن بعض الفقرات المضغوطة في القصص والروايات والمذكرات قد تحمل كل خصائص قصيدة النثر إلا أن غياب الإرادة يحرمها من التجنيس، إضافة إلى الوحدة العضوية، حتى تتميز عن النثر الشّعري، لأن القصيدة لن تكون كذلك ما لم تكن وحدة واحدة، وعالما مغلقا. والشرط الثاني هو التسليم بلاغائية قصيدة النثر أو مجانيتها، سواء كانت غاية بيانية أو سردية، وفكرة المجانية يمكن أن تحددها فكرة "اللازمنية"، حيث لا وجود لأحداث تتطور زمنيا نحو هدف ما. والوحدة والمجانية يقودان لشرط ثالث هو "الإيجاز"، فقصيدة النثر يجب أن تتلافى الاستطراد في الوعظ الخلقي وما إليه، كما عليها أن تتلافى التفصيلات التفسيرية[10].

أما فيما يخص التحديدات التي وضعها شعراء ونقاد عرب لقصيدة النثر فمعظمها لا يخرج عما وضعته سوزان برنار، وخاصة ما كتبه أدونيس وأنسي الحاج، حيث يعتبر نقلا حرفيا لما وضعته هذه الأخيرة، لذلك سنكتفي بتعريف نراه مختلفا ومميّزًا نوعا ما، هو ما أورده عز الدين المناصرة، حيث يرى أن قصيدة النثر: «نص أدبي تهجيني، مفتوح على الشّعر، والسرد، والنثر الفني، عابر للأنواع، يفتقد إلى البنية الصوتية الكمية المنظمة، لكنه يمتلك إيقاعا داخليا غير منتظم، من خلال توزيع (علامات الترقيم)، و(البنية الدلالية)، المركبة على بنية التضاد، و(جدلية العلاقات) في النص، التي تخلق الإيقاع الخفي. فهي أي قصيدة النثر نوع أدبي مستقل ينتمي إلى جنس الحافة»[11].

ويتخذ بناء قصيدة النثر عدة أشكال، كلها موجودة في مدونة الدراسة، بداية من شكل الفقرة، ثم الشكل المقطعي، والشكل البيتي، والشكل السطري. وسنمثل لكل شكل من هذه الأشكال كعلامة فارقة عن الأشكال الأخرى.

العلامة 01:

من أين يبدأ الأزرق؟ وإلى أين ينتهي شبّاكها؟

10-ينظر: سوزان برنار: قصيدة النثر... م ن، ص18-19.

11-عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر، دار الراية للنشر والتوزيع، الأردن، 2015، ط؟، ص5.

الضوء يدجّج أصابعي بالحبق، أتقدم في سديم اللغة، تفضحني قهوة النادل وأنا أبرمج بياض قميصي على مزاج اللوز. على حافة الهدير تجلس، تفتح كتابا كمن يفتح محارة متنبئة، الرمل يتضوع، تتقوس الموجة أكثر، وتتلاشى زهرة الملح في مهب الرذاذ. النوارس من بعيد تخيط الأفق، تمزج صفرة الأصيل بحزن المراكب. زبائن المقهى يتقيؤون أحاديث الضجر، وحدي أتملى جسدك الوميض، تموت همسات أنثى البنّ في الفنجان. مشيئة الياسمين أن أزج نبضي في شغف القيثارة. المذياع مخلوق من عالم الضجيج، يؤثث نشاز اليوم/أتراك وأنت تقرئين، مدركة تماما لما يحاك حولك من موج؟[12]

هذه هي العلامة الأولى والتي تمثل الشّكل الأساسي لقصيدة النثر، هذا الشّكل الذي تعرِّف "موسوعة برنستون" قصيدة النثر به على أنها: «نوع من الكتابة يمكن أن يتصف بصفات القصيدة الغنائية كلها أو بعضها باستثناء أنه يوضع على الورق على هيئة النثر دون أن يتصوره كاتبه على أنه نثر. ويختلف هذا النّوع من الكتابة عن النّثر الشّعري بأنه قصير موجز، وعن الشّعر الحر بأنه لا يضع نهايات للأسطر، وعن القطع النثرية القصيرة بأنه يضم في العادة إيقاعا أوضح وقعا، وجرسا أعلى، وتكثيفا أشد للعبارات»[13]، وهذا ما نلحظه في شكل العلامة الأولى، حيث تتوزع خطّيا على هيئة الفقرة النثرية، إلّا أنها تختلف عنها من ناحية الّتخييل وتكثيف العبارة، كما للغتها بنية شعرية تقوم على المجاوزة من خلال إعادة ترتيب العلاقة بين الكلمة والكلمة من جهة والكلمة والعالم الذي تحيل إليه من جهة أخرى.

العلامة 02:

الحياة هكذا
يضيع مفتاح بيتك
وهذا لا يعني أنك لن تدخله
وهذا لا يعني أنك من يدخله
*****
الآلام هكذا
دواء أو حبيب يواريها
إلى أن تختفي أنت عنها
وتتركها تقرع ألف زهرة

12-محمد قسط: الموت موجا، دار فيسيرا، الجزائر، 2014، ط1، ص7.
13-هذا التعريف عن (موسوعة برنستون)، ترجمة: محمد عصفور، نرجس والمرايا-دراسة لكتابات جبرا إبراهيم جبرا الإبداعية، المؤسسة العربية، بيروت، 2009، ط؟، ص230.

على بوابة العشب الكبيرة[14]

البناء المقطعي في العلامة الثانية يختلف عن بناء الفقرة النثرية في العلامة الأولى، يختلف في توزيعه الخطي، حيث يشبه بناء الشّعر الحر (التفعيلي)، ويضع نهايات للأسطر، إلا أنه يكتب وفق مقاطع مختلفة الطول والقصر، فهذه القصيدة وهي بعنوان "إيمانوفا" تحتوي على أحد عشر مقطعا، تختلف أسطرها طولا وقصرا من مقطع لآخر، ويختلف بناء المقطع عن البناء البيتي في أن المقطع قد يحوي مجموعة أبيات.

العلامة 03:

أطفئ كل الأنوار،
وأقعد حول شمعة..
يمنحني لهبها طازج الرؤى
*****
نار الله..
دوما موقدة
في أشداق فقهاء الماء..[15]

بناء العلامة الثالثة يعتمد الشكل البيتي ويرى عبد العزيز المقالح أن الشَّكل البيتي «يستوعب معنى واحدا مكتملا»[16]، هذا ليفرق بينه وبين الشكل المقطعي من جهة والشّكل السطري من جهة أخرى، وإذا دققنا النظر في هذه الأبيات نجد كل بيت منها يحتوي ثلاثة أسطر من ناحية الشّكل إلا أنه يتضمن معنى واحدا وصورة واحدة مستقلّان عن المعنى والصورة التي تليه، والاستقلال هنا لا يعني أن الوحدة المعنوية للبيت لا علاقة لها بما قبلها ولا بما بعدها، بل كل بيت يشكل عضوا خاصا يجمع مع الأبيات الأخرى الوحدة العضوية للقصيدة، وهي الخاصية التي ألحت **سوزان برنار** على حضورها في قصيدة النثر، وبهذا نفرق بين استقلال المعنى في بيت قصيدة النثر عن الاستقلال الذي كان من خصائص الشّعرية التقليدية.

العلامة 04:

قد نلتقي على حافة موعد أهملته خطوط الطول والعرض والأوقات

14-عادل بلغيث: كتابة أولية للمنتهى، خيال، برج بوعريريج-الجزائر، 2020، ط1، ص18.
15- بالحيا عبد الحاكم: حلاج النهايات، ميم للنشر، الجزائر، 2021، ط1، ص10.
16-عبد العزيز المقالح: أزمة القصيدة العربية، مشروع للتساؤل، دار لآداب، بيروت-لبنان، 1985، ط1، ص220،

قد نلتقي خطأ...

على باب الخيانة خاشعين

إذ تتنزل رحمة

وترفعنا إلى سماء الله جنازة ودعاء وصلاة

قد نلتقي على مشارف حبنا[17]

بناء العلامة الرابعة ينتمي للشّكل السطري أو الشطري، وهو الشكل الذي تكتب به قصائد الشّعر الحر (التفعيلي)، والقصيدة ذات البناء السَّطري تكتب بطريقة متّصلة بدون أن تقسم إلى مقاطع أو أبيات، فقصيدة "في لغتي يستريح البحر" التي أخذنا نموذجا منها هي كل واحد تمتد على أكثر من ست صفحات.

هذا بالنسبة للبناء المعماري لقصيدة النثر، أما فيما يخص قضية الطول والقصر، والتي كنا قد أشرنا إليها سابقا في التعريف، وفي الخصائص، حيث يعتبر الإيجاز والتكثيف من أهم خصائصها، فقد رأينا خرقا لهذا المبدأ لدى بعض الشّعراء، فإن كانت موسوعة الشّعر ترى أن قصيدة النثر لا تتجاوز أربع أو خمس صفحات فإن شاعرا مثل عثمان لوصيف يكتب قصيدة "مكاشفات من مشهد الموت"[18] وتأخذ حجم ديوان كامل من ثمانية وسبعين صفحة. وقد ناقش مبدأ الإيجاز بوول شاؤول في حديثه عن قصيدة النثر العربية، حيث قال: «فمفهوم سوزان برنار عن الإيجاز، على أهميته، وعلى انطباقه على عدد من التجارب، لا يمكن أن يشمل مجمل النصوص النثرية الفرنسية... على هذا الأساس يمكن أن ندرج قصائد "غير قصيرة" وكذلك قصائد طويلة عربية لا تنتمي إلى مفهوم سوزان برنار للتكثيف، إلى قصيدة النثر»[19]، وعليه فإن مفهوم الإيجاز لم يسلَّم به دائما، لأنه مفهوم يحتاج إلى ما يبرره علميا وفنيا من ناحية، كما أن الكتابات الشّعرية لم تلتزم به دائما من جهة أخرى، وهذا ما وجدناه في مدونة الدراسة.

1-4- بناء الهايكو:

الهايكو هو شعر ياباني، يرتكز على فلسفة الزِّن البوذية والتي تحثُّ على التأمل والتفكر، والوقوف عند الأشياء ومفردات الطبيعة والظَّواهر المادية لجعلها إشارة لدلائل أكبر، ويقرُّ أصحابها أنَّها ثقافة أرضية ناتجة عن حاجات واجتهادات إنسانية تدعو للمحبة والتسامح واحترام مظاهر الحياة والأشياء واستنطاق قدرتها على تشكيل الانسجام وسط التناقض، فالزّهر ينمو في صميم

17-مسعود حديبي: مالا تملكه يداي، المؤسسة الوطنية للفنون، الجزائر، 2007، ط؟، ص89.

18-عثمان لوصيف: مكاشفات من مشهد الموت، دار ميم للنشر، الجزائر، 2021، ط1.

19-بول شاؤول: "مقدمة في قصيدة النثر العربية"، مجلة فصول، مصر، م16، ع1-ب، صيف 1997، ص154.

الشوك والماء يحتضن اليابسة والبحر يجاور الصحارى، والرياح الهائمة في الأعالي تحمل البذور التي ستضمُّها الأرض، إلى غير ذلك مما تحمل من تعاليم وقيم إنسانية تحثّ على الألفة وتشكيل الانسجام[1].

ورائد هذا الفن والأب المؤسس لجلِّ قواعده التي استقر عليها والتزم بها الشّعراء إلى يومنا هذا، كما يتفق الدارسون هو الشاعر الياباني "باشو ماتسوو" (1644-1694م) الذي فضّل مسلك العزلة والترحال والتأمل، بعدما درس مذهب الزن البوذي[2]، وله نص مشهور يقول فيه:

يا للبركة العتيقة

قفزت ضفدعة

صوت الماء

ويعدُّ هذا أشهر هايكو في اليابان والعالم، ويحفظه اليابانيون صغيرهم وكبيرهم، وهو مترجم إلى معظم لغات العالم، ويقال إن "باشو" كتبه عشرات المرات حتى وصل إلى هذه الصيغة. فالهايكو ما هو إلا احتفاء بالطبيعة، وتركها تعبر عن نفسها كما هي[3].

ويمكن تحديد الهايكو بأنَّه «قطعة شعرية مكثفة ومركّزة جدّا، تتوسّل بلُغة بسيطة، بعيدة عن التمحُّل والحذلقات الأسلوبية والشكلية، لكنَّها بساطة من السَّهل المُمْتَنِع، وقادرة على التقاط اللحظة الإنسانية الهاربة، وعلى تناول معانٍ عميقة، وموضوعات مألوفة يَرِينُ عليها حضورُ عنصر الطبيعة وما يتمحّض لها، وتؤطّرها رؤيا جادّة ينطلق منها الهايكيست»[4]. أما الكاتب الأردنّي محمود عبد الرحيم الرجبي فيعرّف الهايكو بأنه: «مشهد عادي تَصِفُه بطريقة غير عادية شيء يراه الآخَرون بصورته الخارجية فقط، أنتَ تراه بطريقة تختلف عن الآخرين ترى أشياء أخرى لم يَرَها أحدٌ غيرك الهايكو أنْ تصف مشهداً يراه الجميع كلَّ يومٍ بطريقةٍ لم يفكرْ فيها قبلك أحد الهايكو أنْ تجعل الآخرين يَرَوْن ما تراه وَحْدَك أنت، أو أنْ ينظروا إلى المشهد عبر عيْنَيْك [...] الهايكو هو ما وراء المشهد، وما بين المشهد، وما يحاول المشهد أنْ يمنعَك من رؤيته دونَ تأمّل عميق»[5]. ويحدّد رامز طويلة الهايكو

1- ينظر: بشرى البستاني: "الهايكو العربي بين البنية والرؤى"، مجلة رسائل الشّعر، العدد الثالث، تمّوز 2015، ص49.

2- ينظر: مجدولين خالد: "شعر الهايكو الياباني"، موقع الباحثون السوريون، 2014، https://www.syr-res.com/article/3667.html

3-ينظر: مجدولين خالد: "شعر الهايكو الياباني"، نت.

4- فريد أمعضشو: "ما الهايكو؟"، مجلة رسائل الشّعر، العدد السابع، تموز 2016، ص48-49.

5- فريد أمعضشو: "ما الهايكو؟"... م ن، ص49.

الهايكو بأنه «نوعٌ من الشّعر الياباني يحاول الشاعر، من خلال ألفاظ بسيطة بعيدة عن التأنُّق وزُخْرُف الكلام، وَصْفَ مشهد بعفوية، ومن دون تدبُّر أو تفكير أو مشاعر سَلبية، والتعبير عن مشاعر جيّاشة وأحاسيس عميقة بنظرة تأملية يُظهر الهايكيست فيها عنصر الذهول والدهشة أمام هذا العمق للجمال والحركات البسيطة التي مِنْ حوله، والتي عادةً لا يُنتبَه إليها»[1]. ولبشرى البستاني تعريف آخر ترى فيه أن الهايكو «لحظة جمالية، لا زمنية، في قصيدة مصغّرة موجَزَة ومكثفة تحفّز المخيّلة على البحث عن دلالاتها، وتعبّر عن المألوف بشكل غير مألوف، عبر التقاط مشهد حسّي، طبيعي أو إنساني، ينطلق من حدْس ورؤيا مفتوحة تتّسِعُ لمخاطَبَة الإنسان في كل مكان، من خلال وَمْضَة تأملية صوفية هاربة»[2]. نلاحظ أن التّعاريف كلّها رغم اختلافها تتقاطع في بعض نقاطها، حيث تجمع على أن صفات الهايكو تتلخص في التركيز والإيجاز، وبساطة اللغة، والتقاط المشاهد العادية واللحظات الهاربة، بنوع من التأمل يبحث عن المعنى الخفي في الظاهرة الجلية.

ويقوم صَرْح قصيدة الهايكو، الذي تبلور في القرن السّابع عشر، مع رائده ومنظِّره المشهور الشاعر الياباني ماتْسُوو باشو، على بيت واحد فقط، غير مقفّى، قوامُه سبعة عشر مقطعا صوتيا، والمقصود هنا "المقطع" بمفهومه في اللسانيات اليابانية، موزّعاً على ثلاثة أسطر، يشتمل كلّ من الأول والآخِر، في الغالب، على خمسة مقاطع، على حين يتكوّن الثاني من سبعة. ولا يتجاوز أمَدُ قراءة الهايكو، بهذه الصورة الكلاسيكية، مُدّة النَّفَس الواحد. وفيما قبْلُ، كان الهايكو، أو "الهوكو"؛ كما كان يسمّى، يَرِدُ على هيْأةِ مقطع صغير ضمن قصيدة مطوّلة، تدعى "هايكابي"، تبلغ مقاطعُها العشرات، يَتَشارَكُ في إبداعها عدة شعراء فيما يشْبه المباراة أو اللعبة الشّعرية؛ بحيث كان يبدع أحدُهم مقطعاً، ثم يرُدّ عليه ثانٍ بمقطع آخر، وهكذا دواليك إلى أنْ تستويَ هذه القصيدة الجماعيّة فيما يقْرب مائة مقطع أو أكثر[3].وهذا الشَّرط تجاوزه الهايكو العربي عموما مراعاة لخصوصية اللغة العربية واختلاف تشكيل مقاطعها العروضية عن مقاطع اللغة اليابانية. لكنه التزم ببنية الأسطر الثلاثة لترسيخ الشكل الهايكوي، لما للأشكال من أهمية في الفنون حدّ تأكيد بعضهم أن الفنون أشكال[4]. ولنأخذ مثالا لشاعر يعدّ من رواد الهايكو في الجزائر، هو عاشور فني وهو بعنوان "زهرة خبيزى"، يقول[5]:

1- فريد أمعضشو: المرجع السابق، ص50.

2-المرجع نفسه، ص نفسها.

3-ينظر: المرجع نفسه، ص51.

4- ينظر: بشرى البستاني: "الهايكو العربي بين البنية والرؤى"... (م س)، ص49

5-عاشور فني: هناك بين غيابين يحدث أن نلتقي، دار القصبة، الجزائر، 2007، ط؟، ص15.

وحيدة

فاجأها همس الربيع

فأطلقت ألوانها على الجميع

نلاحظ هنا امتثال الشّاعر لبناء البيت الهايكوي الموزع على ثلاثة أسطر، يصف مشهدا عاديا من الطبيعة، بيت يقوم على المفارقة يبدأ بـ "وحيدة"، وينتهي بـ "الجميع"، وهي من مفارقات الحياة، حيث من الوحدة دوما تنتشر الفائدة على الجميع، من وحدة النبي تنسج الشريعة، ومن وحدة الشمعة يشع الضوء على الجميع، ومن وحدة الشاعر يتولد شعر يستمتع به الجميع، ومن وحدة الخبيزة يزهر الربيع على الجميع. إذن في بساطة المشهد يستخرج الشّاعر المتأمل تعقيدات الحياة.

يكاد يجمع نقاد الهايكو– وأشك في ذلك–أنّه يتسم بسهولة اشتراطاته البنيوية التي تتلخص في كون شروط كتابته لا تتسم بالعسر والتعقيد، بل تتكون بنيته من جملة شعرية تتوزع على ثلاثة أسطر ذات تشكيل موجز باقتصاده اللّغوي وتحرره من ملحقات التزيين، لكنها ذات طاقة مكثّفة قادرة على إطلاق دلالات عدة يتيحها تعدد القراءات وتباينها، وقد تقوم لغته على المقابلة والتوازي والمفارقات لدى مقاربتها نقدياً، وعلى اكتنازها لحظة جمالية يشتبك فيها الساكن بالمتحرك وهما يلامسان فاعلية المادة وحيويتها من خلال ملامسة الوعي الإنساني لها، وقدرتها على البث الدلالي حال تشكيل العلامة، فالهايكو مشهد يبدو ساكنا، لكنه يختزن طاقة حركية تكمن شعريتها في هذا اللبس الكامن بين الصمت الظاهر والحركية المضمرة، بين التعبير المقتصد لغويا والدلالة المطلقة ذهنيا[1].

يقول الأخضر بركة[2]:

العالم قبضة رمل

نص الهايكو

ما يتبقى في اليد منها

في بيت الهايكو هذا يتجلّى التعريف نظريا وعمليا، فالهايكو هو القبض على اللحظة الهاربة، وما تقبضه لن يكون إلا بمقدار قبضة الرمل، فالأصل في العالم هو الحركة والانفلات، والشّعر بصفة عامة والهايكو بصفة خاصة يحاول القبض على الهارب، فكأنه فخاخ تنصب لاصطياد الريح.

ومن سماته التي يؤشّرها دارسوه استعمال الكلمة بدلالتها الواضحة والتعبير عن الأمور الاعتيادية بطرائق حيادية، إلا أن بشرى البستاني لا تتفق مع هذا الرأي إذ لا حيادية في الأدب والفنون أبدا، ولا حيادية في الحياة عموما، فللإنسان رأي وموقف لكنَّ أسباباً كثيرة قد تقف حاجزا

1-ينظر: بشرى البستاني: "الهايكو العربي بين البنية والرؤى"، ص48.

2-الأخضر بركة: حجر يسقط الآن في الماء، نصوص هايكو، دار فضاءات، عمان-الأردن، 2016، ط1، ص5.

دون الإفصاح عنه، وليس الحياد إلا ذريعةً للصمت خوفا وخشية أو تحسبا، كما أن الكلمة الواضحة في الهايكو لا تستعمل لوضوحها، بل لأدائها دلالة أبعد من الوضوح، وهذه سمة أخرى من سماته. إن كلّ زهرة وفراشة في الهايكو، وكل حبة رمل، وكل شجرة تمثل صورة مصغرة للحياة التي نعيشها، وللعالم المعاصر الذي يمور بالوقائع. ولاهتمامه بالطبيعة وإشراقاتها، بحقولها ورياضها، أُطلق عليه شعر الربيع أو الشّعر الأخضر، ولذلك رأى بعضهم أنه يقوم على الوصف، وخالفهم آخرون بأنه يمكن أن يتناول مختلف الموضوعات الشّعرية لو توفرت فيها سمات هذا الفن بنيويا[1].

من السّمات المهمة للهايكو وللغة اليابانية أصلا أنه يقوم على القطع التركيبي والوصل الدلالي، وهذا القطع هو ما عرفته السينما اصطلاحياً بفن المونتاج وخلال هذا القطع والوصل يتم حذفٌ كثيرٌ واختصار أكثر، ويحدثُ إيجاز يضمر الإيحاء لتكون الجملة الناتجة عن القطع والوصل قادرة على الانفتاح بين يدي المتلقي لمنحه الدلالة المحذوفة وأكثر. ومن وجهة نظر ايزنشتاين المخرج الروسي الذي يؤكد دارسو فنه المبدع إفادته من قطع الهايكو في مفهوم اللقطة والصورة الذهنية إذ يؤكد أن ما تعنيه اللقطة الواحدة لن يستمر عندما ترتبط بلقطة أخرى مختلفة المضمون، وأن الحصيلة الذهنية عند المشاهد ستكون حصيلة التصادم الصوري للقطتين، وبطبيعة الحال فإن اللقطة الثالثة سيخلقها عقل المشاهد ويصنع حدودها في الزمان والمكان على وفق ما هو مطروح في اللقطتين المعروضتين وبهذا يكون قد خلق معنى لا تحويه الصورة بصفة موضوعية بل ينتج من ارتباطها وعلاقتها مع الصورة الأخرى[2]. ولنمثل على ذلك ببيت للأخضر بركة، يقول:

نسيم...

وجه السماء في الماء

يتجعد[3]

في هذا البيت تجتمع صور ثلاث؛ الأولى مفصولة عن الثانية والثالثة:

الصورة الأولى: صورة النسيم

الصورة الثانية: وجه السماء

الصورة الثالثة: وجه السماء منعكسا على صفحة الماء

1- ينظر: بشرى البستاني: "الهايكو العربي بين البنية والرؤى"، ص48-49.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص49-50.

3- الأخضر بركة: حجر يسقط الآن في الماء، ص60.

نلاحظ هنا أن الشّاعر يستخدم تقنية القطع والوصل، فهو ذكر "نسيم" نكرة وبعدها ثلاثة نقاط دلالة على الحذف، وهنا يتساءل المتلقي: ما به النّسيم؟ لكن الشّاعر لا يقدم لنا صورة عن النسيم، بل أثرا من آثاره التي تركها على صفحة الماء، وحتى هذه الصورة لا نفهمها إلا من خلال صورة أخرى بعيدة وهي وجه السماء المجعد، فتتكثف الدلالة وتتسع الفجوة، بين النسيم، وبين وجه السماء المجعد، ففي الحقيقة لا يستطيع النسيم أن يفعل شيئا إزاء السماء، لكنه يصلها من خلال انعكاسها على صفحة الماء، هذا من ناحية الاشتغال التركيبي الدلالي، ويمكن أن نصل إلى الدلالة العميقة، وهي دلالة تأويلية، فالأشياء البسيطة الرقيقة في الحياة كما النسيم، يمكنها من خلال وسائط أخرى أن تترك أثرا عظيما، أو تساهم في خلق التّاريخ وتحريك عجلته. وهذا ما يذكرنا ببيت شعري قديم يتقاطع تناصيا مع الصّورة في بيت الهايكو:

لَا تَحْقِرَنَّ صَغِيرًا فِي مُخَاصَمَةٍ إِنَّ البَعُوضَةَ تُدمِي مُقلَةَ الأَسَدِ[1]

والفرق بين هذا البيت وبيت بركة، أن هذا البيت الشّاعر في البيت التقليدي يلبس ثوب الخطيب الواعظ، ويعتمد نمطا توجيهيا إرشاديا يوظّف فيه لغة الأمر والنهي "افعل ولا تفعل" بينما يستخدم بركة لغة المتأمل المتواضع أمام عظمة البساطة، أمام دهشة الصورة، ولذلك يصرح الأوّل بالعبرة والإرشاد وهذا شأن الشّعرية التقليدية، ويترك بركة الحكمة والعبرة متخفية تحت عباءة المشهد العادي وهذا شأن الهايكو والشّعرية الحديثة، ليستفز القارئ ويحرك فيه مهارات القراءة الفاعلة، المنتجة للدلالة، وبهذا يصبح القارئ فاعلا ومنتجا للمعنى لا مستهلكا فقط. وهنا تتحقق ماهية الهايكو التي تحدثت عنها التعريفات السابقة.

1-5- خلاصة البناء المعماري:

تتبعت الدراسة ثلاثة وستين ديوانا لستة وثلاثين شاعرا، حاولنا فيها رصد أنماط البناء المعماري في الشّعر الجزائري المعاصر، فتحصلنا على النتائج المبينة في الجدول:

	العمودي	الحر	قصيدة النثر	الممزوج				الهايكو	المجموع
				عمو/حر	حر/نث	عمو/حر/نث	عمو/نث		
عدد القصائد	188	600	576	16	8	7	0	49	1444
النسبة المئوية	%13.01	%41.55	%39.66	%1.24	%0.55	%0.48	%0.00	%3.39	%100

1- الحسن بن مسعود اليوسي: زهر الأكم في الأمثال والحكم، ج1، الشركة الجديدة-دار الثقافة، الدار البيضاء-المغرب ط1، 1981، ص111.

نلاحظ من خلال الجدول أن عدد قصائد الدواوين وصلت إلى 1444 قصيدة، منها تسعة وأربعون قصيدة هايكو بنسبة 3.39%، وهي أقل نسبة، وهذا يبين أن الشّعرية الجزائرية ما زالت تتوجس من هذا التَّشكيل الدخيل على الثقافة العربية، رغم أنّ الكتابة وفقه بدأت منذ حوالي عقدين من الزمن مع قصيدة "أعراس الماء"[1] لعاشور فني سنة 2003، إلّا أن هذه المدة تعتبر قصيرة مقارنة بتاريخ التشكيلات الأخرى من عمودي وحر ونثر. ويأتي بعد تشكيل الهايكو البناء العمودي بـ: 187 قصيدة بنسبة 13.01% ورغم أن هذا البناء هو أصل التشكيل الموسيقي العربي، إلّا أّن الشّعرية الجزائرية قد تجاوزته إلى التشكيلين الحديثين الحر(التفعيلي) وقصيدة النثر، حيث هيمن هذان البناءان بنسبة 41.55% في البناء الحر(التفعيلي)، و39.66% بالنسبة لقصيدة النثر، ويمكن أن نرجع سبب هيمنة هذين التشكيلين إلى حداثتهما من جهة، ولأنهما يخففان على الشاعر ويحررانه من قيود الوزن والقافية من جهة أخرى، ليكونا أكثر استجابة ومرونة لمتطلباته، كما يمكن أن نضيف التجريب كعامل آخر من العوامل التي تدفع الشاعر للبحث عن أفاق شكلية مغاير يحاول من خلالها أن يضع بصمته في تاريخ الجمالية الجزائرية خاصة والعربية بصفة عامة، لأن الكتابة وفق التشكيل الحر والنثري ما زالت في بداياتها عكس التشكيل العمودي الذي له تاريخ وتراث ضارب في القدم يجعل التميّز فيه أكثر صعوبة مقارنة بالتشكيلين السابقين اللذين ما زالت أرضيتهما غير مستقرة وبناؤهما لم يكتمل بعد، وكل شاعر يحاول أن يضع لبنة وبصمته فيه.

ملاحظة أخيرة تتعلّق بمحاولة بعض الشّعراء المزج بين التشكيلات المختلفة، فيما سماه أدونيس: **"القصيدة الشبكية المركبة"** «التي هي نص مزيج تتآلف فيه الوزنيّة على تنوعها، مع النّثرية على تنوعها»[2]. وإن كانت هذه المحاولات قليلة، نجدها عند عبد القادر رابحي في ديوان "حالات الاستثناء القصوى" بمعدل تسع قصائد، يمزج في قصيدتي "صداع صهاريج وماء آسن" و"البقية في القادمين"[3] بين العمودي والحر، ويمزج في خمسة أخرى " ثمة شيء أعوج" و"فروسية" و"صورة، شاهد في مهب النص" و"إحالة للحزن المتواري" و"الحبر المنسي"[4] بين العمودي والحر وقصيدة النثر، ويمزج بين الحر والنثر في قصيدتين هما: "الماء والزغاريد" و"وصول"[5]. وهذا ما نجده كذلك في ديوان

1-ينظر عاشور فني: هناك بين غيابين... (م س)، ص47.

2-أدونيس: سياسة الشّعر، دار الآداب، بيروت-لبنان، ط1، 1985، ص74.

3- ينظر: عبد القادر رابحي: حالات الاستثناء القصوى... (م س)، ص5 وص102.

4- ينظر: المرجع نفسه، ص14، و23 و35 و53 و71.

5-ينظر: المرجع نفسه، ص44، و90.

"ماء لهذا القلق الرملي" لمحمد الأمين سعيدي، حيث يمزج في سبعة قصائد بين تشكيلات مختلفة؛ بين العمودي والحر في خمسة قصائد هي: "ترنيمة للعطش الجنوبي" و"آخر الحداء" و"أول الاحتراق" و"مقام بكاء لغياب الراقصة" و"آخر الموت يا نخلتي"[1]، وبين العمودي والحر والنثر في قصيدتين هما: "ملحمة الانتصار" و"آخر العطش"[2].

2- البنية الإيقاعية:

الإيقاع هو حركة تشمل كل شيء، فهناك إيقاع الطبيعة وإيقاع العمل، وإيقاع الإشارات الضوئية، وإيقاع الموسيقى وإيقاع الفنون التشكيلية، لذلك يعتبر ظاهرة عامة[3]، ويرى محمد عياشي أنه يتوزع على ثلاث حركات، الحركة اللفظية (الشّعر) والحركة الصوتية (الموسيقى) والحركة البدنية (الرقص)، وهذا لا يجعل منه شيئا ماديا بل هو حركة نابعة من القلب[4]، وهو ما يشير إليه محمد النويهي، حيث يرجعه إلى حركة النفس الداخلية وانفعال العواطف[5]، وبهذا يكون الإيقاع مفهوما كليا يدخل في أشياء مختلفة الجامع بينها هو الحركة.

وكلمة إيقاع Rhythm معناها نمط متكرر وقوي للأصوات والحركات، وهي مأخوذة من اليونانية Ruthmos[6]. وهو في الشّعر حركة ذات حيوية متنامية، تمنح التتابع وحدة نغمية عميقة، يمتلكها التشكل الوزني حين تكتسب فئة من نواه خصائص متميزة عن الفئات الأخرى[7]، صحيح أنه يظل في الشّعر شأنه شأن الظواهر الأخرى حركة منتظمة، لكنه يتميز بكونه «تكرارا دوريا لعناصر مختلفة في ذاتها متشابهة في مواقعها ومواضعها من العمل بغية تسوية ما ليس بمتساو، وبهدف الكشف عن الوحدة من خلال التنوع، وقد تعني تكرار المتشابه بغية الكشف عن الحد الأدنى لهذا التشابه، أو حتى إبراز التنوع من خلال الوحدة»[8].

1-ينظر محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي (م س)، ص16، و28، و38، و78، و103.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص56 و65.

3-ينظر: رينيه وليك واوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1987، ص170.

4-ينظر: محمد العياشي، نظرية إيقاع الشّعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، ط؟، 1976، ص40.

5-محمد النويهي: قضية الشّعر الجديد، المطبعة العالمية، القاهرة-مصر، ط؟، 1964، ص30.

6 -. "a strong regular repeated pattern of sounds or movements".

https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/rhythm?q=rhythm

7-كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية، دار العلم للملاين، بيروت-لبنان، ط1، 1974، ص230-231.

8-يوري لوتمان: تحليل النص الشّعري (بنية القصيدة)، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط؟، 1997، ص70-71.

ولقد ظل الإيقاع في التقليد الغربي شأنه شأن التقليد العربي مرتبطا بالرؤى القديمة فها هو بنفنيست يقول: «عن معنى الإيقاع كان قد استعير من الحركات المنتظمة للأمواج، هو ذاك ما كان يعلّم منذ أكثر من قرن، في بدايات النحو المقارن، وما زلنا إلى الآن نكرره»[1]. هذه النظرة الحركية للإيقاع المأخوذة من الطبيعة ستتحول في الشّعرية الغربية مع هنري ميشونيك، وفي الشّعرية العربية مع محمد بنيس الذي يتكئ بدوره على ميشونيك، حيث ينتقد هذا الأخير النظر إلى الإيقاع كعنصر خارجي سابق على المعنى، أو كقالب صوتي توضع فيه المعاني بشكل لاحق. «الإيقاع نسق للخطاب، لا خصيصة كلمة مفردة، ولا قبليا على الخطاب. وفي الخطاب وبه يوجد. وبتعدد الخطاب يتعدد الإيقاع [...] وسبب ذلك أن الإيقاع مرور الذات في اللغة، مرور المعنى، أو بالأحرى مرور الدلالية، ما يصنع المعنى في كل عنصر من عناصر الخطاب إلى أن يبلغ كل صائت وكل صامت»[2]. الإيقاع هنا هو جوهر العملية الشّعرية، هو ذلك السر الخفي الذي سمّته العرب سابقا "كثرة الماء"، وهو العصي عن التقعيد، لكنه الجوهري في الشّعر، لأنه ما ينتج الدلالة، ويكون طريقة خاصة في إنتاج المعنى.

هناك نقطتان مهمتان تجعلان من مفهوم ميشونيك للإيقاع مفهوما ثوريا، الأولى تتجلى في كونه أصبح نسقا للخطاب، وهذا ما يجعله كذلك يخرج من لسانيات الجملة أو ما يسميها لسانيات الدليل إلى لسانيات الخطاب التي أعادت الاعتبار للذات المتكلمة بعد أن تم إقصاؤها لعقود طويلة. فالإيقاع تجلٍّ للذات في خطابها، وهو التعريف نفسه الذي يقدمه بنفنيست للتلفظ بصفة عامة، حيث يرى أن «التلفظ هو عملية تفعيل للنظام اللساني بواسطة استعمال فردي»[3]، واستنادا إلى هذا المفهوم يفرق أدونيس كذلك بين اللسان والكلام، ويعتبر اللسان نمطا عامّا من الكتابة له قوانين مشتركة لكنْ للشعر إيقاع خاص وتموج يجعل كل شاعر يختلف عن غيره حتى من الشّعراء، يقول: «لامرئ القيس والمتنبي وبدوي الجبل لسان واحد [قوانين اللغة العربية] لكن لكل منهم كلامه الخاص المتميز. الشّعر ليس اللسان، وإنما هو الكلام. اللسان بمثابة البحر، أما الكلام فتموج. لذلك ليست علاقة الشّعر باللسان علاقة النتيجة بالسبب، وليست نسبته إليه نسبة البقل إلى النخل، وإنما هذه العلاقة هي كعلاقة التموج بالبحر. فشعر الشاعر، تموج متفرد في البحر الذي هو اللسان»[4]. ومثلما شهدنا انتقالا من لسانيات الجملة-اللغة إلى لسانيات الخطاب، نشهد كذلك انتقالا من شعرية اللغة

1-محمد بنيس: الشّعر العربي الحديث، ج1، ص173.

2-محمد بنيس: المرجع نفسه، ص176.

3-سيرفوني، ج. الملفوظية، تر قاسم المقداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص52.

4- أدونيس: زمن الشّعر، دار الساقي، بيروت-لبنان، 2005، ط6، ص78.

إلى شعرية الخطاب. وهكذا يكتسب الإيقاع وظيفتين أساسيتين؛ وظيفة بنائية، حيث «يتحكم الإيقاع في نسق الخطاب، أي بناء عناصره ومكوناته ضمن تنظيم وترتيب يستقل بهما الخطاب المفرد عن غيره من الخطابات. وبناء الخطاب بواسطة الإيقاع معناه مرور الذات الكاتبة في اللغة بغاية تغيير مسارها. [...] ووظيفة دلالية هي ملازمة للأولى ومترتبة عنها، فبناء الإيقاع لنسق الخطاب بناء لدلاليته ولطريقة إنتاج معناه»[1]. وهكذا يتوسع الإيقاع من جهة فلا يعود مقتصرا على العروض والوزن أو الجانب الصوتي الموسيقي في الشّعر، وهذا ما يحوله وظيفيا من كونه شكلا تزينيا سابقا إلى نسق بنائي للخطاب الشّعري. تدخل فيه جميع مستويات اللغة: الوزن والمعجم والصرف والتركيب. كلها تتحد في نسق لإنتاج دلالة خاصة.

2-1- الإيقاع الخارجي:

الإيقاع من بين أهم العناصر الجمالية في الشّعر، والذي كان سابقا العنصر الأساسي والجوهري في حده، باعتبار هذا الأخير "كلاما موزونا مقفى"، ومن الباحثين من يرى أن مصطلح الإيقاع دخيل على الثقافة العربية، ويقابله مصطلح العروض، أي أن الإيقاع كمصطلح لا وجود له، ولكن كمفهوم موجود وهو العروض[2]، إلا أن هذا الرأي يفنده تعريف للشعر نجده عند ابن طباطبا، يقول فيه: «وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه»[3].

ويلاحظ حاتم الصكر غياب مصطلح الإيقاع عن المعاجم العربية الأولى، ومنها معجم العين للخليل، ويرجع الصكر ذلك الغياب إلى المعطيات التي اعتمدها العروض العربي القائمة على رواية الشّعر مشافهة، ومن ثم فقد روعي فيه المدد الزمنية والتساوي في الحركات والسكنات، أي ما يعبر عنه بلفظة الوزن[4].

يفرق أدونيس بين الوزن والإيقاع، فيرى أن الثاني أوسع من الأول حيث إنّ «الوزن نص

1-محمد بنيس: الشّعر العربي الحديث، ج1، ص177-178.

2-ينظر: صبيرة قاسي: مسارات الإيقاع الشّعري، دراسة في الشّعر الجزائري المعاصر، ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2016، ص16.

3-محمد بن أحمد طباطبا، عيار الشّعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، السنة؟، ط؟، ص21.

4-ينظر: حاتم الصكر: حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر، أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010، ص24. عن: صبيرة قاسي: مسارات الإيقاع الشّعري، ص16.

يتناهى، قواعد محددة، حركة توقفت، علم، تآلف إيقاعي معين وليس الإيقاع كله»[1] أما الإيقاع فهو على عكس ذلك «فطرة، حركة غير محدودة، حياة لا تنتهي، الإيقاع نبع، والوزن مجرى معين من مجاري هذا النبع، والإيقاع شعريا هو كل تناوب منتظم، إنه بعبارة ثانية تناوب في نسق»[2]. وإلى هذا يشير كمال أبو ديب حيث يرى أن العروضيين العرب بعد الخليل أخفقوا في التفريق بين المستويين؛ الوزن والإيقاع، وكان حديثهم كله عن الوزن، فالوزن هو التتابع الذي تكونه العناصر الأولية للكلمات، وتشكل هذا التتابع في كتلة مستقلة لها حدان واضحان: البدء والنهاية، ويمكن للوزن هنا أن يعني الوحدة الوزنية الصغرى (التفعيلة). كما يمكن أن يكون أكبر فيعني الشطر والبيت[3]. ونلاحظ هنا مع كمال أبو ديب أن الوزن بخلاف الإيقاع عنصر واضح المعالم له حدود؛ بداية ونهاية، ويمكن قياسه بشكل دقيق.

وانطلاقا من الرأيين السابقين وغيرهما من الأقوال مما لا يسع المجال لذكرها كلها، يرى جل الباحثين أن الإيقاع أعم والوزن أخص، لكن على شيوع هذا الرأي هناك من يرى العكس، أي الوزن هو شكل مثالي سابق على القصيد، وهو يتحقق عند كل شاعر وفق إيقاع مختلف[4]، بحيث يمكن أن نرى قصائد من نفس البحر لكن لكل قصيدة إيقاعها الخاص، وهذا يعمق مفهوم الإيقاع الذي طرحه هنري ميشونيك ومحمد بنيس، حيث يختص الإيقاع بالذات الكاتبة، فالوزن هو قانون عام سابق، لكن كل ذات كاتبة تتفاعل معه بطريقة خاصة فيكون للقصيدة إيقاعها الخاص كذلك.

وفي القصيدة العمودية يتجلى الوزن في البحر الشّعري، وهو عنصر سابق على القصيدة، صحيح أن الشاعر يختار من بين البحور الستة عشر ما يريد، لكن بمجرد اختياره للبحر يجد نفسه أسير تلك الموسيقى الخارجية والتي تفرض عليه طريقة معينة في القول، وجميع التفعيلات الثماني الأساسية التي تقوم عليها بحور الشّعر تقود الشاعر إلى القصيدة بدل أن يقودها هو[5].

ويشير نعيم اليافي إلى أن للشعر نمطين من الموسيقى، يتمثل النمط الأول في الوزن، وهو ذو طابع خارجي، يقابله نمط ثاني ذو طابع داخلي وهو الإيقاع[6]. وإلى هذا تشير كل الدراسات القديمة

1-أدونيس: زمن الشّعر، ص273.

2- المرجع نفسه، ص نفسها.

3-ينظر: كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية، ص230.

4-ينظر: البحراوي: موسيقى الشّعر عند شعراء أبولو، كلية الآداب القاهرة-مصر، ط؟، د ت، ص14.

5-ينظر: العزاوي، فاضل: "الذهب والتراب، الشّعر الحديث بين روح المعنى وطبلة الإيقاع"، ص657.

6-ينظر: نعيم اليافي، أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، ط؟، 1993، ص24-25.

والحديثة، كلها ترجع الوزن إلى عنصر خارجي سابق على القصيدة، هو البحور الشّعرية في الشّعر العمودي المشطور، والتفعيلة في الشّعر التفعيلي الحر.

أما العنصر الثاني الذي يشكل الإيقاع الخارجي للقصيدة فهو القافية، ومفهوم الشّعر دوما ارتبط بهذين العنصرين؛ الوزن والقافية، ومهما أضاف الشاعريون العرب من خصائص أخرى تدخل في الشّعر فإن الوزن والقافية ظلا ملازمين لكل تعريف للشعر. وقد وضع القدماء كتبا مستقلة لعلم القافية، منها "كتاب القوافي" للأخفش، و"مختصر القوافي" لابن جني و"كتاب القوافي" للتنوخي[1].

ومن خلال هذين العنصرين سنقارب المدونة الشّعرية الجزائرية، لنكشف عن الإيقاع الخارجي وتشكيلاته المختلفة، ومعلوم أن الإيقاع الخارجي مختص ببنائين فقط، بناء الشّعر المشطور العمودي، وبناء الشّعر التفعيلي الحر، وسنبدأ المقاربة بالشكل المشطور بعد أن نضع جدولا للإحصائيات البحور لنكشف من خلالها عن توزع البحور الشّعرية.

1.1.2 الشّعر المشطور العمودي:

من مجموع 64 ديوانا وجدنا 25 ديوانا لـ 18 شاعرا تحتوي على قصائد مشطورة، وقد حاولنا إحصاء البحور فوجدناها لا تخرج عن العشرة، بمعنى أن هناك ستة بحور غائبة عن المدونة الشّعرية المختارة، كما أضفنا المقاطع المشطورة داخل القصائد الممزوجة بين العمودي والحر أو العمودي والحر والنثر، لذلك ارتفع عدد القصائد من 188 قصيدة مشطورة ليصل إلى 221 قصيدة. وهذا هو جدول النسب مرتبة ترتيبا تنازليا:

البحر	عدد القصائد	النسبة
البسيط	63	%28.50
الكامل	61	%27.60
الطويل	34	%15.38
الخفيف	19	%8.59
المتقارب	16	%7.23
الوافر	15	%6.77
الرمل	7	%3.15

1-ينظر: محمد بنيس: الشّعر العربي الحديث، ج1، ص137.

المتدارك	2	%0.86
الهزج	2	%0.86
السريع	1	%0.41
المجموع	221	%100

من خلال الجدول يمكن تسجيل بعض الملاحظات:

1- المدونة تمتاز بتنوع بحورها، إلا أن هذا التنوع لا يرقى إلى درجة توظيف البحور كلها، فهناك ستة بحور لم يتم النظم وفقها مطلقا.

2- هناك بحور مهيمنة وهناك بحور ثانوية لها ظهور محتشم، يأتي على رأس البحور البسيط بنسبة تتجاوز ثمانية وعشرين بالمائة، يليه الكامل بنسبة تتجاوز سبعة وعشرين بالمائة ثم الطويل والرمل بنسب أقل، ويأتي في ذيل الترتيب السريع بنسبة تكاد تتقارب مع الهزج والمتدارك.

3- ومن الملاحظات المهمة نجد البحر البسيط أخذ الهيمنة يليه الكامل ليتزحزح البحر الطويل عن الصدارة، الذي كان يهيمن على البحور في الشّعر العربي القديم، يقول إبراهيم أنيس: «ليس بين بحور الشّعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشّعر العربي القديم من هذا الوزن»[1]. والملاحظة نفسها توصلت إليها الباحثة صبيرة قاسم في مدونة مختلفة من الشّعر الجزائري المعاصر[2].

4- تقدم البحر البسيط لم يكن فقط بالنسبة للشعر العربي القديم، بل حتى في الشّعر الجزائري العمودي منذ فترة السبعينات حتى منتصف الثمانينيات من القرن العشرين[3]، حيث انتقل من المرتبة الخامسة ليحتل الصدارة، من 12.47%إلى 28.50%، أما الكامل والذي كان يحتل الصدارة في الفترة نفسها فقد نزل إلى المرتبة الثانية، لكنه نزول في المرتبة فقط، أما نسبته فقد ارتفعت من 20.37% إلى 27.60%، أما المتدارك فقد بقي في المراتب المتأخرة رغم أنه تقدم تقدما طفيفا لكن لا يكاد يذكر.

1-إبراهيم أنيس: موسيقى الشّعر، دار القلم، بيروت-لبنان، ط4، 1965، ص69.

2- ينظر: صبيرة قاسي: مسارات الإيقاع الشّعري، ص44.

3- اعتمدنا النسب التي توصل إليها حسن أبو النجا في دراسته: الإيقاع في الشّعر الجزائري. عن: صبيرة قاسي: مسارات الإيقاع الشّعري، ص 44.

5- أما الخفيف فإنه ينزل من المرتبة الثالثة التي كان يحتلها في فترة السبعينات والثمانينيات إلى المرتبة الخامسة، فيما يحافظ الوافر على نفس المرتبة السابعة، والأمر يكاد يكون كذلك مع السريع فقد نزل من المرتبة ما قبل الأخيرة[1] إلى المرتبة الأخيرة.

بعد أن سجلنا جملة الملاحظات على الإحصائيات المحصلة من خلال الجدول السابق يمكن أن ننتقل إلى رصد الظواهر الخاصة التي ميزت الإيقاع الخارجي للقصائد وما طرأ عليها من إبدالات عروضية، وسنبدأ بالوزن ثم ننتقل إلى القافية.

أول ما يمكن الإشارة إليه هو أن أغلب القصائد الموزونة ذات البناء الخليلي التزمت ببنية البيت، من حيث عدد التفعيلات وترتيبها، وطول الأشطر. خرجت عن ذلك بعض القصائد يمكن اعتبارها محاولات للتجريب والإبدال ضمن بنية البيت، لأن الشاعر لم يخرج كلية في قصيدته من بنية ليدخل في بنية أخرى مثل بنية التفعيلة أو النثر.

ففي قصيدة "التراب"[2] للشاعر عبد الحاكم بالحيا نشهد إيقاعا خاصا للبسيط وذلك من خلال إضافة تفعيلة (فاعلن) في العجز في البيت الأوّل، يقول:

الطِّينُ لِلطِّينِ والأَفكَارُ لِلَّهَبِ	**كُوني سُرُورَ المُثَنَّى وَإِن لَمْ تَفْعَلِي فَهَبِي**
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/	**0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/0/**
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن	**مستفعلن فاعلن فاعلن مستفعلن فعلن**

ثم في البيت السادس يأخذ إيقاعا جديدا تماما للبسيط، هو لا يخرج عن تفعيلتيه الأساسيتين، لكنه يستبدل مستفعلن الثانية في الشطر الأول بفاعلن، ثم يعكس الأمر ويستبدل تفعيلة فاعلن بمستفعلن في الشطر الثاني، فإذا عددت التفعيلات وجدتها متساوية، أربعة مستفعلن، وأربعة فاعلن، لكن نظام ترتيبها يختلف[3]، يقول:

هَيِي قُبَيلَ الْتَقينَا افْتَرَقْنَا فَهَل	**تَعُودُ لِلْمَجْرَى دِمَاءُ الْقَلْبِ مِن كَثَبِ**
0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0//	**0/// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0//**
متفعلن فاعلن فاعلن فاعلن	**متفعلن مستفعلن مستفعلن فعلن**

1-ينظر: صبيرة قاسي: المرجع السابق، ص45.

2-عبد الحاكم بالحيا: حلاج النهايات، (م س)، ص8.

3- لاحظنا حدوث هذه الحركة الإيقاعية المتغيّرة في موضع آخر من النصّ نفسه. وتجدر الإشارة إلى أنّ هذا النصّ موزع بصريّا على البياض بطريقة جديدة مقصودة، رغم أنّ وزنية النصّ تحيله إلى نظام الشطرين المتوازيين (العمودي).

وفي ديوان "اشرب تر.." لعيسى قارف نجد اشتغالا على إيقاع البسيط في قصيدة "أسراري"، حيث يبنى الإيقاع في البيتين الأول والثاني على وزن البسيط يلتزم عدد التفعيلات وترتيبها، لكن في البيت الثالث تحدث صدمة إيقاعية حيث يتكون من ثلاث تفعيلات (مستفعلن) وتفعيلتين (فاعلن)، أي بزيادة تفعيلة على الأصل، يقول[1]:

كَفِكْرَةِ الطِّفْلِ كَالغَابَاتِ كَالْآيَاتِ أَسْرَارِي

0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0//

متفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعل

وهكذا يكاد يتحول البيت إلى شطر من خمس تفعيلات ينتهي بنفس قافية البيتين السابقين.

هذا فيما يخص الإبدالات التي شهدها الوزن الخليلي ضمن بنية البيت، ونلاحظ أنها قليلة جدا، حيث وقفنا على قصيدتين فقط من جملة مائتين وواحد وعشرين قصيدة، كلها التزم فيها الشّعراء ببنية البيت الخليلي دون إدخال أي إبدال أو تغيير، وهذا يدل على أن الشّعراء ما زالوا يتهيّبون سلطة البيت التقليدي.

ولا يكاد الأمر يختلف كثيرا مع القافية، حيث شهدنا اتباعا للنسق العروضي التقليدي في تنظيم القوافي، وقد كانت هناك بعض الاختراقات والإبدالات سنعرضها فيما يلي:

أول إبدال لاحظناه كان في قصيدتَي "سراب"[2] و"تمثل المستقيم لهوس الدائرة"[3]، لمحمد الأمين سعيدي، وتتجلى ظاهرة خاصة في كلا القصيدتين، سنقف عليها من خلال تحليل القصيدة الأولى. وهذه القصيدة كنا أشرنا لها سابقا في البناء المعماري، حيث كتبت مثلما تكتب صفحة من النثر، إلا أنها التزمت الوزن متمثلا في البحر الطويل، لكن الكاتب لا يلتزم القافية في كل أبيات القصيدة، بل يلغيها أحيانا، وليس دائما، ففي أبيات القصيدة الثمانية عشر التزم الشاعر بقافية موحدة في اثني عشر بيتا، وتخلى عنها في ستة أبيات. ولقد حافظ على نظام الوقفة في ستة عشرا بيتا وتخلى عنها في بيتين، وهذا ما جعلنا ندرج القصيدة ضمن بناء البيت المشطور ولم ندرجها ضمن بناء البيت التفعيلي. يقول الشاعر:

أرى لا أرى أمشي على ظهر غيمة الـ أماني وأخشى أن يعذبني الغد

كأني سماء لا حدود لجرحها أو اني جراح كالسماوات تصعد

1-عيسى قارف: اشرب تر واشتبه تنتبه، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ط؟، ص19.

2- محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي (م س)، ص11.

3- محمد الأمين سعيدي: كما فرح بين جرحين (م س)، ص67.

أراود وجه الحزن عن لون حزنه لعل ورود القلب تسقى بمائه
الذي غاص في أسرار روحي ولم يعد كأني به موت يضيء مجاهلي
وكل الذي يذروه ثلج لهيبه يبرد غابات الشعور ويوقد*

نلاحظ أن الشاعر التزم قافية موحدة في البيت الأول والثاني ثم البيت الخامس، إلا أنه تخلى عن القافية تماما في البيتين الثالث والرابع، كما نجد التدوير في نهاية البيت الثالث وبداية البيت الرابع، هكذا: **بِمَائِهِ الْ //0//0 مَفَاعِلُن**. والتدوير جلب معه التضمين حيث لا ينتهي البيت بوقفة تركيبية دلالية وزنية، وهو ما سميناه سابقا بالوقفة الناقصة. أما البيت الرابع فإنه لا يلتزم نظام القافية، لكنه يحافظ على نظام الوقف بوقفة تامة وزنا وتركيبا ودلالة.

2.1.2 شعر التفعيلة الحر:

من مجموع 64 ديوانا وجدنا 45 ديوانا لـ 29 شاعرا تحتوي على قصائد حرة تنتمي لبنية التفعيلة، وقد حاولنا إحصاء البحور فوجدناها لا تخرج عن العشرة، بمعنى أن هناك ستة بحور غائبة عن المدونة الشّعرية المختارة، وهو العدد نفسه الذي غاب في القصائد المشطورة، كما أضفنا المقاطع الحرة داخل القصائد الممزوجة، لذلك ارتفع عدد القصائد من 600 قصيدة عمودية ليصل إلى 716 قصيدة وقطعة. وهذا هو جدول النسب مرتبة ترتيبا تنازليا:

البحر	عدد القصائد	النسبة
المتدارك	378	%52.79
الكامل	152	%21.22
المتقارب	87	%12.15
الرمل	64	%8.93

*- تعمدنا كتابة القصيدة وفق الخطية الخليلية، اتبعنا نظام الشطرين وإن كان الشاعر اتبع نظام الكتابة النثرية هكذا:

أرى، لا أرى، أمشي على ظهر غيمة الأماني، وأخشى أن يعذبني الغد، كأني سماء لا حدود لجرحها، أو اني جراح كالسماوات تصعد، أراود وجه الحزن عن لون حزنه، لعل ورود القلب تسقى بمائه الذي غاص في أسرار روحي ولم يعد، كأني به موت يضيء مجاهلي، وكل الذي يذروه ثلج لهيبه يبرد غابات الشعور ويوقد.

الوافر	14	%1.9
الرجز	13	%1.81
البسيط	3	%3.18
الطويل	2	%0.27
الهزج	2	%0.27
الخفيف	1	%0.13
المجموع	716	%100

من خلال الجدول يمكن تسجيل بعض الملاحظات:

1- تتنوع البحور في الشّعر التفعيلي الحر شأنها شأن الشّعر المشطور العمودي، وتبلغ العدد نفسه الذي بلغته في الشّعر المشطور، بحضور عشرة بحور وغياب ستة، غير أن هناك بحرَين يتبادلان الحضور والغياب، فبينما يغيب الرجز في الشّعر المشطور يحضر في الشّعر التفعيلي، بينما يغيب السريع الذي كان حاضرا سابقا.

2- تتحول هيمنة البحور تحولا جليا، فتتأخر البحور التي كانت في المقدمة ضمن البناء المشطور مثل البسيط والطويل والخفيف، بينما تتقدم بحور كانت في ذيل الترتيب مثل المتدارك والرمل، ويظل الوافر محافظا على الرتبة نفسها تقريبا.

3- يهيمن البحر المتدارك على البحور كلها بنسبة 52.79% ليسجل قفزة كبيرة عن نسبته في البناء المشطور، حيث لم يتجاوز 0.90%، وهذا ما يُظهر جليا أن هذا البحر يتناسب تناسبا كبيرا مع البناء التفعيلي في حين يصعب على إيقاع المشطور، والسبب في ذلك فني تقني يعود للطبيعة المختلفة للبنائين المشطور والتفعيلي، وليس لما يمكن أن يعتقد من أسباب أخرى مثل السبب التاريخي*. فرغم أن المتدارك غاب عن الشّعر التقليدي وكان حضوره نادرا يكاد يكون منعدما،

*-من الدارسين الذين يحملون هذه الرؤيا نجد شعبان صلاح الذي يعتقد أن المعاصرين كالعقاد وأبي ماضي والحساني ونزار والبردوني أصبحوا يستخدمون هذا البحر بصورة تفوق غيره من البحور التي حظيت بالنظم عليها في القديم. لكن الملاحظ أن شعبان صلاح يقدم هذه المقارنة التي تعتمد المفاضلة على غير اساس علمي، فهو وإن قدم أمثلة للمتدارك لكنه لم يضع نسبة يمكن الرجوع إليها وتمنح حكمه دليلا قويا. **ينظر: صلاح شعبان: موسيقى الشّعر بين الاتباع والابتداع، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2005، ط4، ص61.**

حتى عده الخليل مهملا، إلا أنه يغيب كذلك عن مدونة معاصرة تستقصي العقدين الأخيرين، فنجد غيابا يكاد يكون تاما لهذا البحر في الشّعر المشطور، بينما الأمر عكس ذلك بالنسبة للبناء التفعيلي، حيث يستحوذ المتدارك على نسبة تفوق كل النسب سواء في العمودي أو الحر، فعدد قصائد المتدارك في البناء التفعيلي البالغة 378 بين قصيدة وقطعة تتجاوز عدد قصائد البناء المشطور كلها التي كانت 221 بين قصيدة وقطعة.

كما يمكن أن تفسر هذه الهيمنة كذلك باختيارات القصيدة الجديدة، التي أرادت «أن تضع نفسها ضد الغنائية المفرطة للتفعيلات التقليدية مقتربة من إيقاع قريب من إيقاع النثر [...] وهو ما يتفق مع لغة الحياة اليومية»[1]، ولهذا كانت قصيدة التفعيلة جسرا رابطا بين القصيدة ذات البناء الخليلي وقصيدة النثر.

4- تراجع كبير للبسيط والطويل والخفيف إلى ذيل الترتيب، وهذا عائد كذلك لطبيعة هذه البحور، فكما هو معلوم فإن الشّعر التفعيلي الحر يجنح لإيقاع البحور الصافية، والبحور الممزوجة التي تتكرر فيها إحدى التفعيلات، مثل السريع والوافر، أما البحور الممزوجة الأخرى كالطويل والبسيط والخفيف فإن بعض النقاد والدارسين وعلى رأسهم نازك الملائكة يرون أنها «لا تصلح للشعر الحر على الإطلاق، لأنها ذات تفعيلات منوعة لا تكرار فيها»[2]، لذلك كان حضور هذه البحور شبه معدوم في مدونة الدراسة شأنها شأن كل الشّعر العربي الحديث والمعاصر.

5- وعند مقارنة هذه النسبة مع نظيرتها في الشّعر التفعيلي الجزائري في فترة السبعينات والثمانينيات نلاحظ تغيرا في النسب، فالمتدارك الذي كان يأتي رابعا بنسبة[3]10.49% تقدم إلى المرتبة الأولى بنسبة 52.79%، أما المتقارب الذي كان يحتل المرتبة الأولى بنسبة 24.32% فإنه ينزل إلى المرتبة الثالثة بنسبة 12.15%، بينما يتقدم الكامل من المرتبة الخامسة بنسبة 10.11% إلى المرتبة الثانية بنسبة 21.22%، أما الرمل فإنه ينزل من المرتبة الثانية بنسبة 23.86% إلى المرتبة الرابعة بنسبة 8.93%، والأمر نفسه يخص الرجز وإن كان يشهد تراجعا كبيرا فمن نسبة 20.87% ينزل إلى 1.81%، بينما يحفظ الوافر والهزج على الترتيب نفسه وبالنسب نفسها تقريبا.

هذا كان بالنسبة لأهم الملاحظات والنتائج التي تحصلنا عليها من الجدول السابق، والآن يمكن أن نتحدث عن الظواهر الإيقاعية البارزة في البناء التفعيلي، وسنبدأ بتلك التي تتعلق بالوزن.

1- العزاوي، فاضل: "الذهب والتراب، الشّعر الحديث بين روح المعنى وطبلة الإيقاع" (م س)، ص659.

2-نازك الملائكة: قضايا الشّعر المعاصر (م س)، ص68-69.

3- صبيرة قاسي: مسارات الإيقاع الشّعري، ص42-43.

إن أول ظاهرة يمكن الإشارة إليها تتعلق بمزج التفعيلات وبالتالي مزج البحور، وهذه الظاهرة تكثر خاصة بين التفعيلات المتجاورة مثل تلك التي تحدث بين تفعيلة المتدارك "فاعلن" /0//0 وتفعيلة المتقارب "فعولن" //0/0، أو بين تفعيلة الكامل ///0//0 وتفعيلة الوافر //0///0، وعند ملاحظة هذه التفعيلات وما تتكون منه نجدها تتكون من المقاطع نفسها، وما يتغير هو ترتيبها فقط. فتفعيلة فاعلن تبدأ بسبب خفيف يليه وتد مجموع، والأمر نفسه مع فعولن بطريقة معكوسة، وكذلك الأمر بالنسبة لتفعيلة الكامل متفاعلن التي تتكون من سببين؛ ثقيل وخفيف ثم وتد مجموع، هي نفسها تفعيلة الوافر التي تتكون من نفس المقاطع الإيقاعية مع تغير في الترتيب فقط. وقد تجلى هذا المزج بطريقتين مختلفتين، حيث هناك مزج متصل ومزج منفصل، وسنقدم مثالا عن كل نوع.

1-المزج المتصل: وهو المزج الذي يقع في السطر أو المقطع نفسه، يقول عز الدين ميهوبي في قصيدة "طاسيليا"[1]:

1-أتنفّس من رئة الكلمات	**///0 ///0 ///0 ///0/**	**فعلن فعلن فعلن فـ**
2-وتخنقني هدأة الصّمت	**//0 ///0 //0/ 0//0 /0/**	**علن فعلن فاعلن فاعـ**
3-أقتات منّي	**/0 /0//0/ 0/**	**لن فاعلن فا**
4-ومنّي يكون الفتات	**//0 /0//0/ 0//0/ 0/**	**علن فاعلن فاعلن فـ**
5-أنا طائر من ألق	**//0 /0//0/ 0//0**	**علن فاعلن فاعلن**
6-ولي بينكم وطن من ورق	**//0/0 //0/ //0/0 //0**	**فعولن فعول فعولن فعو**
7-شارع من نزيف المسافات	**/0//0 /0//0/ 0//0/ 0//0/**	**فاعلن فاعلن فاعلن فاعـ**

نلاحظ أن القصيدة انطلقت بتفعيلة المتدارك إلى نهاية البيت الخامس، ثم يبدأ البيت السادس بتفعيلة المتقارب فعولن إلى نهايته، ثم يعود الإيقاع للمتدارك من بداية البيت السابع، ويمكن أن يكون هناك احتمال إيقاع آخر بحيث يتواصل المتقارب بوصل نهاية البيت السادس **ورق فعو //0** مع بداية البيت السابع **شا /0**، لتكتمل التفعيلة الناقصة ويتواصل إيقاع المتقارب، لكن عندما نقرأ نهاية البيت الخامس وزنيا بقافية **"ألق"** نفترض أن نهاية إيقاع البيت السادس بنهاية قافيته **"ورق"**. لأن للقافية سلطة إيقاعية في نهاية البيت تفوق سلطة الوزن. كما أن البيت السادس ينتهي بوقفة تركيبية دلالية، كل هذه الأمور إضافة إلى كون الشاعر بدأ بتفعيلة المتدارك يجعلنا نرجح عودته لها في بداية البيت السابع.

1-عز الدين ميهوبي: طاسيليا، عولمة الحب عولمة النار، الوفاء للسمعيات والبصريات، سطيف-الجزائر، د ت، ط؟، ص47.

2-المزج المنفصل: وهو مزج يقع بين مقاطع مختلفة، ويختلف هذا المزج عن المزج الأول في كون هذا يمزج بين تفعيلات لها نفس المقاطع الإيقاعية مثل الأول ويمزج كذلك بين تفعيلات لها مقاطع إيقاعية مختلفة. ويمكن أن نمثل لذلك بقصيدة "حلاج المواسم" لعبد الحاكم بالحيا، وقبل ان نعرض المقاطع الشاهدة يمكننا أن نقدم وصفا مختصرا للقصيدة، فهذه القصيدة مكتوبة وفق الكتابة النثرية، توزع على الصفحة كما تتوزع الفقرات، وكل فقرة تنتهي بوقفة تامة وزنا وتركيبا ودلالة وقافية. الأمر يختلف فقط مع المقطعين الخامس والسادس، حيث يتوزعان على الصفحة خطيا مثلما يتوزع البناء التفعيلي. والقصيدة مقسمة إلى ستة مقاطع كل مقطع يحوي مجموعة من الفقرات تختلف من مقطع لآخر. وقد بدأت القصيدة في المقطعين؛ الأول والثاني بإيقاع الرمل "فاعلاتن"، ثم انتقلت إلى إيقاع الكامل "متفاعلن" في بقية المقاطع. وسنثبت هنا فقط كيفية الانتقال من المقطع الثاني إلى الثالث. يقول الشاعر[1]:

ها أنا جئت، ولو أني هنا دوما مقيم.. لم أغادر..

كيف أمضي دون أن أركل هذا الكوكب الهشَّ بعيدا من أمامي، دون أن أنسف هذي الأرض رهوا، دون أن أطعم هذا الكون بعضا من حريقي

****

وأنا الفناء..

وكلّ ما خطت طواسيني لتمسك وهج نجمتها .. رثاء

ويكون الانتقال الإيقاعي على هذا الشكل:

دون أن أطعم هذا الكون بعضا من حريقي /0/0//0/ 0/0/// 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وأنا الفناء.. وكلّ ما ///0//0///0//0

متفاعلن متفاعلن

ونلاحظ هنا أن المزج جاء بين تفعيلتين لهما مقاطع إيقاعية مختلفة، بخلاف المزج المتصل الذي رأيناه في النموذج الأول حيث يتم بين تفعيلتين لهما مقاطع إيقاعية نفسها.

الظاهرة الثانية التي يمكن الإشارة إليها والتي أصبحت منتشرة في البناء التفعيلي بينما كانت تعتبر عيبا في البناء الخليلي هي ظاهرة التضمين والتدوير، وكنا قد أشرنا إلى مثال لها سابقا في حديثنا عن القافية في الشّعر المشطور، فالتضمين والذي كان يحدث بين الشطرين أصبح في الشّعر التفعيلي يتم بين الأسطر المتلاحقة، وهكذا يمكن أن نجد مجموعة من الأبيات متصلة تنتهي في الأخير بوقفة

1-عبد الحاكم بالحيا: حلاج النهايات، ص34.

تامة قد يكون لها قافية وقد تغيب عنها. يقول ميلود حميدة في قصيدة "ليس هناك... ولا هنا.."[1]:

"بسقط اللّوى" //0/0 0// فعولن فعو

قد عبرنا نكرر شمّ /0 //0/0 //0/ //0/ لن فعولن فعول فعول

عطور المكان الذي قد مضى.. //0/0 //0/0 //0/0 //0 فعولن فعولن فعولن فعو

قد عبرنا "الدخول وحومل" /0 //0/0 //0/ //0/ / لن فعولن فعول فعول فـ

بحثا /0/0 عولن

نحاول أن نتكرر في ثوب //0/ //0/ //0/ //0/0 / فعول فعول فعول فعولن فـ

نص بعيد /0/0 //0/0 عولن فعولن فعولن

وهكذا يتوزع التدوير والتضمين في الأبيات على الشكل الآتي:

1..... مدور مضمن

2..... مضمن

3..... مدور

4..... مدور مضمن

5..... مضمن

6..... مدور مضمن.

ويجلب التضمين والتدوير ظاهرتين أخريين؛ الجملة الشّعرية والجملة الإيقاعية، أما الجملة الشّعرية فهي من الإمكانات التي أتاحها الشّعر الحر، ويمكن أن تنازع مفهوم البيت التقليدي[2]، حيث تنتهي الدفقة التعبيرية بانتهاء الدلالة، وللشاعر حرية الوقف والوصل الإيقاعي داخل الجملة كما يشاء، وهذا يجعل النص التفعيلي مبنيا على ما يشبه الفقرات وليس الأبيات، وبهذا يتحول البيت إلى عنصر صغير يدعم المقطع، والمقاطع عناصر أكبر تخدم بدورها بنية أكبر هي بنية القصيدة.

أما الجملة الإيقاعية فهو مصطلح وضعه خميس الورتاني ليدل على «مفهوم زمني بامتياز يتمثل في متتالية من التفعيلات تنتهي ضرورة بقافية تحتوي رويّا. وهذا المفهوم قد يقصر إلى حد لا يشتمل معه إلّا على تفعيلة واحدة ويمكن أن يتمدد ليشمل عددا من التفعيلات مرتفعا. بل يمكنه أن يكون مبدئيا شاملا القصيدة بأكملها»[3]. وتختلف صبيرة قاسي مع خميس في قضية انتهاء الجملة

1-ميلود حميدة: مثل كل الدهر يشبه صمته، ميم للنشر، الجزائر، 2014، ط1، ص29.

2-ينظر: عبد الحاكم بالحيا: بنية القصيدة العربية، ص176.

3-خميس الورتاني: الإيقاع في الشّعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا، ج1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 2005، ط1، ص218.

الإيقاعية بالقافية، حيث ترى أنها غير ضرورية، بل يمكن أن تنتهي الجملة الإيقاعية ببياض شريطة أن تكون التفعيلة الأخيرة من متتالية مكتملة[1]. وهذا الذي نتفق معه، لأن هناك من القصائد التفعيلية من تتخلى عن نظام القافية تماما.

بعد الظواهر المدروسة ضمن بنية الوزن ننتقل إلى القافية، والقافية في الشّعر التفعيلي الحر تختلف عنها في الشّعر المشطور، حيث تتبع في هذا الأخير نظاما صارما يدعو إلى إلزامية تتابع القافية ووحدتها، ولعل من أهم ما تحرر منه الشّعر المعاصر ذي البنية التفعيلية هو القافية، بحيث لم يعد هذا البناء خاضعا لقانون مسبق، وللشاعر مطلق الحرية في رصف القوافي بالطريقة التي يريد كما يمكنه أن يتخلى عنها مطلقا. وهكذا تحولت القافية من عنصر تكراري ليس له إلى جرسه الموسيقي إلى «عنصر مؤسس لبناء النص»[2]، حيث تشكل دالا أساسيا في النسيج الإيقاعي والدلالي معا.

ولقد حاول النقاد وضع تسميات وتحديدات لأنواع القوافي في الشّعر التفعيلي وتوزيعاتها النصية، وهذه الأنواع هي:

1-القافية المستمرة: وهي التي تأتي على الشكل (أ أ أ) حيث يتواتر التماثل صوتا وصيغة في أغلب الأحيان في المقطع نفسه[3]. ونأخذ نموذجا له من "قصيدة بغداد" لعبد الله العشي:

قمر، يمام

بغداد مفتتح الرواية والسلام

سرب من الحجل المغنى والسلام[4]

2-القافية المتعانقة: وهي التي تتم وفق التتابع (أ ب ب أ)، بحيث تكون قافية البيت الأول مثل الرابع، وقافية البيت الثاني مثل الثالث[5]، ولنا هذا النموذج من قصيدة "المسافر" لربيع سبتي:

كنت أذكر حقي.. وحق جميع البشر؛

فنحن جميعا نحبّ،

ونحن جميعا ندبّ

دبيب الأماني على مسرح من حجر[6].

1-ينظر: صبيرة قاسي، مسارات الإيقاع... م. س، ص141.

2-محمد بنيس: الشّعر العربي الحديث، ج3، ص142.

3-ينظر: صبيرة قاسي، مسارات الإيقاع، م. س، ص209.

4-عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، الجزائر، 2008، ط؟، ص81.

5-ينظر: صبيرة قاسي، مسارات الإيقاع، م. س، ص210.

6-ربيع سبتي: عيناك تأمرني، دار ابن الشاطئ للنشر، جيجل-الجزائر، 2014، ط1، ص17.

3-القافية المتقاطعة: أو القافية المتناوبة وهي التي تشكل بقافيتين متناوبتين بنية تكرارية[1] على التوزيع التالي (أ ب أ ب) أو (أأ ب ب أأ ب ب) وهكذا بشكل متناوب.

4-القافية المتوالية: وهي التي يتم فيها الانتقال من زوج قافوي إلى آخر هكذا (أأ ب ب)، ولنا هذا المثال من قصيدة "أربعاء الرقص" لأحمد عبد الكريم، يشتمل على القافية المتوالية والمتقاطعة معا. يقول:

أيّهذا الركام المحشرج من
أربعين سنهْ
تعب الموت منا بكل الروايات والأمكنهْ
يتّم الفقد أكبادنا
شيب الوقت أحفادنا
دع لنا سببا واحدا لعناق السوسنة[2]

التقاطع في: **أمكنهْ سوسنهْ**

التوالي في: **سنهْ أمكنهْ مع أكبادنا أحفادنا**

5-القافية المقطعية: وهي التي تنتهي فيها المقاطع بنفس القافية، وأمثلتها كثيرة، في مدونة الدراسة، نأخذ على سبيل المثال قصيدة "مسك البوح" لبشير ضيف الله:

لم أكن في الغرابة وحدي
-بلا شك-
لكنني حين أبصرني جسدي،
فرّ من جسدي واستقامْ

ذروة الصدر سيدتي
خيمة الصدر
أقرأني في اهتزازاتها
نخبا حليبيا
يدودرني
دائخا..

1-ينظر: صبيرة قاسي: مسارات الإيقاع، م. س، ص210، وينظر: محمد بنيس: الشّعر العربي الحديث، ج3، ص143.

2-أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، دار أسامة للطباعة والنشر، الجزائر، 2008، ط1، ص21.

وأنامْ[1]

2-2- الإيقاع الداخلي:

الانتقال من الإيقاع الخارجي المؤسس وفق قواعد صارمة تتعلق بالوزن والقافية، إلى الإيقاع الداخلي ذي البنية المفتوحة غير الخاضعة لقواعد صارمة يفتح المجال أمام التنوع والاختلاف، هو تنوع لا يعني الفوضى واللانظام، بل هو نظام ونسق لكنه نظام خاص بكل شاعر، ولعل هذا ما يعود بنا إلى مفهوم هنري ميشونيك العام عن الإيقاع فيما هو استخدام فردي خاص للّسان، وهذا ما يجعل لكل نص شعري إيقاعه الداخلي الخاص. والذي يجمع بين الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي هو ذلك الانتظام والتكرار، ويفرق بينهما أن التكرار في الإيقاع الخارجي ذو بنية خارجية سابقة على النص، وهو في الإيقاع الداخلي ذو بنية خاصة داخلية لا يمكن أن نجعل منها قانونا عاما، بل هي خاصة بحالة شعورية ما وبتحقق نصي خاص.

يقول أدونيس: «الإيقاع في اللغة الشّعرية لا ينمو في المظاهر الخارجية للنغم: القافية، الجناس، تزاوج الحروف وتنافرها، هذه كلها مظاهر أو حالات خاصة من مبادئ الإيقاع وأصوله العامة. إن الإيقاع يتجاوز هذه المظاهر إلى الأسرار التي تصل بين النفس والكلمة، بين الإنسان والحياة»[2]، وهذا يعود بنا على تلك العلاقة القائمة بين أصل الإيقاع وحركة النفس العاطفية، وعلى هذا الأساس سيكون الإيقاع الداخلي أعمق من كونه مقابلا لغويا للإيقاع الخارجي الصوتي غير اللغوي، سيكون إيقاعا للنفس وحركتها التي يمكن أن نستنبطها من العواطف وتوزيعها خلال النص.

ولذلك يعتمد الإيقاع الداخلي على رصد وقياس التناسق والتساوي والتقارب، وحتى التضاد والانكسار للتوصل إلى الترتيب الذي تقوم عليه القصيدة[3]. وهكذا لم يعد الوزن حاجزا أمام الشاعر، فهو يستطيع أن يعبر من خلال الإيقاع الخارجي أو الداخلي، أو هما معا عما يريد، ويتحول القانون الخارجي الذي كان يمثل الرؤيا السابقة للشعر، يتحول ليصبح البناء الداخلي للقصيدة ونموها الدرامي وعلاقاتها الداخلية ونسق الكلمات والصور هو الضابط الأساسي للإيقاع[4].

يظل الإيقاع الداخلي شأنه شأن الخارجي حركة، لكنه حركة تتشكل من خلال البناء الداخلي للقصيدة وفي نسيجها غير الصوتي، لذلك تبقى حركة مستترة غير مسموعة، تظهر على شكل صورة

1-بشير ضيف الله: إحالات، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ط؟، ص51-52.

2-أدونيس: مقدمة للشعر العربي، م. س، ص94.

3-ينظر: مروان فارس: "في بنية الإيقاع عند الحاوي"، الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع26، 1983، ص73.

4-ينظر إلياس خوري: دراسات في نقد الشّعر، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط3، 1986، ص50.

متماثلة متكررة منسجمة مع حركة القصيدة ورسالتها. لكن لا يمكن اعتبار أي حركة للصور إيقاعا، بل ينبغي أن تكون حركة منتظمة ذات تكرار وانتظام خاص[1].

من هنا نلاحظ فهمين مختلفين للإيقاع الداخلي؛ الأولى ترجعه إلى العناصر غير الصوتية بمعنى اللغوية، وهذا ما يجعلنا نتكلم عن التكرار والتوازي وإيقاع الأساليب الإنشائية والصور البيانية، وإيقاع الحروف، أي بكل ما ليس له علاقة بالعروض كعنصر خارجي. والفهم الثاني للإيقاع الداخلي يريد الخروج به عن كل ما هو حسي، بحيث يتحول إلى نسق متكرر لحركة النفس الداخلية، أو هو حركة الدلالة وانتظامها داخل النص.

وحديثنا عن الإيقاع الداخلي يفتح المجال أمامنا لدراسة أشكال شعرية أخرى لا يمثل العروض أحد عناصرها، وأقصد هنا، قصيدة النثر والهايكو، ولعل النظرة الموسعة للإيقاع التي تلتفت إلى الإيقاع الداخلي تمنح شرعية لهذه البنى النصية التي يغيب عنها العروض، هذا ولا يمكن أن يفهم من كلامنا أن ما يمنح هذه النصوص قيمتها الشّعرية هو الإيقاع، فهناك عناصر أخرى يمكن في حضورها ألا يؤثر غياب الإيقاع كثيرا، وخاصة غياب الإيقاع الخارجي، أما الإيقاع الداخلي فهو عنصر لصيق بالشّعر لا يكاد يغيب يسري في النص سريان الدم في جسم الإنسان. وهكذا يمكن أن نفهم مقولة هنري ميشونيك التي يرى فيها أن «الإيقاع هو الدال الأكبر المهيمن على الدوال الأخرى»[2]، لأن الإيقاع الخارجي وهو ما يسميه الدال العروضي لا يشكل سوى عنصر من بين عناصر الإيقاع المختلفة.

شكل الإيقاع الداخلي حبل نجاة لقصيدة النثر، فعندما تخلت هذه الأخيرة عن الوزن والقافية، لم تجد غير الإيقاع بمعناه العام متكأ لها، وتم الانتقال من موسيقى الوزن إلى «الموسيقى التي تقرأها العين في اللوحة وفي إيقاع المعمار، وفي الإيقاع الداخلي للغة بعد أن تغادر مكانها في القاموس وتستوي على عرش قالبها الفني الجديد»[3]

ولعل أهمها عناصر الإيقاع الداخلي، والتي هي جديرة بكشف التميز والاختلاف عن الإيقاع الخارجي الذي هو بنية سابقة ناجزة ليس على الشاعر سوى استغلالها بالطريقة التي تناسبه. وفق ممكنات محدودة.

وقد حددت يمنى العيد أنماطا مختلفة للإيقاع الداخلي هي كالتالي[4]:

1-خالد سليمان: "الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة"، مجلة الآداب، ع4، ص261.

2-محمد بنيس: الشّعر العربي الحديث، ج3، ص105.

3-عبد العزيز المقالح: أزمة القصيدة العربية، دار الآداب بيروت، 1985، ص98.

4-يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت-لبنان، 1985، ط3، ص98.

- التركيب اللغوي حين ينتظم في أنساق من الموازنات والتقطيع.
- التكرار وفق أشكال موظفة لتأدية دلالتها.
- التوزيع والتقسيم على مستوى جسم القصيدة وبهدف دلالي محدد.
- التوقيع على جرس بعض الألفاظ المعجمية والموازاة بين حروفها.

ونحن سنسترشد بهذه النقاط في مقاربة مدونة الدراسة، وإن كنا ندخل عليها بعض التغييرات بما نراه مناسبا للنصوص، وبما يحضر فيها من إمكانات إيقاعية قد تخرج بها إلى آفاق أرحب.

2-2-1. التكرار:

من بين أهم نماذج الإيقاع الداخلي للنص الشّعري والذي يمثل حضورها نقطة بارزة في إثبات جمالية النص الشّعري والخروج به من البنية النثرية إلى البنية الشّعرية نجد التكرار، والتكرار كما يرى لوتمان هو «البنية الأساسية للبيت»[1]، والتكرار في النص ذو وظيفة بنائية، ولهذا فإن العناصر المكررة داخل النص لا تعني تكررا دلاليا، لأنها تأخذ سياقات تركيبية مختلفة من خلال تبدل مواقعها وعلاقاتها[2]، وهذا ما يقوله لوتمان: «إن تصاعد التكرير يقود إلى تصاعد التنوع الدلالي، لا إلى تماثل النص. فكلما تكاثر التشابه تكاثر الاختلاف»[3]. إذن فالتكرار حسب الرؤية الحديثة لا يشكل عيبا في البناء النصي، بل هو خاصية تساهم في البناء الدلالي وتحقق الانسجام.

يتجلى التكرار في أشكال وأنواع مختلفة بداية بالوحدات الصغرى (الحرف والفعل والاسم) ثم الوحدات الكبرى التركيبية، ثم الوحدات الأكبر المقطعية.

2-2-1-2-2. تكرار الوحدات الصغرى:

ويمكن أن نسميه التكرار اللفظي وهو باب عظيم من أبواب الإيقاع الداخلي حتى «إنَّكَ لَتِجِدُ اللفظة الواحدة قد اكتسبتَ بها فوائد حتى تراها مكرّرة في مواضعَ، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأنٌ مفردٌ، وشرفٌ منفردٌ، وفضيلةٌ مرموقة، وخِلاَبةٌ موموقة»[4]، فإذا كان هذا الكلام للجرجاني وهو من ممثلي الشّعرية القديمة التي كانت ترى في التكرار عيبا، فكيف بنا في الشّعرية الحديثة التي غدا فيها التكرار عنصرا بانيا للإيقاع والدلالة وفاعلا في إحكام نسيج النص. ويتجلى التكرار اللفظي في ثلاثة أوجه:

1-محمد بنيس: المرجع السابق، ص150.

2- المرجع نفسه، ص152.

3- محمد بنيس: المرجع نفسه، ص152.

4-أبو بكر عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تعليق: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة ودار المدني، جدة، د ت، ط؟، ص42.

الحروف: تكرار الحروف يقع على نمطين مختلفين، نمط الحروف غير الدالة، ونمط الحروف الدالة، وهي الحروف التي تحمل معنى ما في ذاتها. (هيمنة الصوت على القصيدة)

أولا نمثل لنمط تكرار الحروف غير الدالة، والتي يمكن أن نسميها بالتكرار الصوتي بقصيدة "حبيبتي أنت" لناصر الدين باكرية:

هنا رسوت بحلم ظل مرفاه هفا الفؤاد فكان الوجد مثواه
هنا رسمتك يا بيضاء من وجعي فسيفساء لحرف تاه معناه
رسمت وحيك ألفاظا مسعرة تؤجج الحب في صدري وترعاه
هنا ابتدأتك أشواقا تهدهدني ورحلة تتهادى دونها الآه
بيضاء فيك رؤاي سافرت حلما في عرض عينيك والأمواج تغشاه
هذا الهوى فيك قد تاهت زوارقه وزورق الحلم في عينيك توّاه[1]

نلاحظ في هذه الأبيات هيمنة كبيرة لحرف الهاء، من دون أن نتكلم عن كونه قافية للقصيدة، يمكن أن نستشف حضوره الكبير داخل الأبيات حيث يبلغ عدد تكراراته عشرين تكرارا، والهاء صوت هامس، ربما يعكس الحالة النفسية للشاعر التي يحاول أن يستقر فيها قلبه الباحث عن الحب، وخاصة عندما يصل إلى الشطر الأول من البيت الرابع "هنا ابتدأتك أشواقا تهدهدني" حيث تتكرر الهاء مرتين في كلمة واحدة بحثا عن الهدوء والاستقرار.

ثانيا تكرار الحروف الدالة، ونمثل له بمقطع من قصيدة "فيزياء وحدة الكم" لعادل بلغيث:

في حبة القمح بين فم طائر وفم البندقية
في رفة الشّعر بن سطرين، كلاهما لن يكتبا
في العلاقة الحميمة بين القطبين السالب والموجب
في المغناطيس الذي يعد مسار الطيور المهاجرة ولم يره طائر واحد
في الموت الذي لا يشترط تنظيم مكتب الحياة ونحن نغادر[2]

ويتواصل تكرار حرف الجر إلى أن يبلغ خمسة عشر تكرارا، ونلاحظ أن تكرار الحروف الدالة يجلب معه في العادة تكرارا أكبر منه، حيث يستدعي حرف الجر الاسم المجرور، لذلك يمكن أن نستخرج من المثال تكرارا لبنية تركيبية خاصة.

1-ناصر الدين باكرية: انتماءات لعينها فقط، وزارة الثقافة الجزائرية، 2007، ط؟، ص09-10.

2-عادل بلغيث: كتابة أولية للمنتهى، خيال، برج بوعريريج-الجزائر، 2020، ط؟، ص31.

أ- **الأفعال:** يتكرر الفعل بلفظه، ليعطي إيقاعا داخليا جميلا، وهو كثير كذلك، نأخذ على ذلك مقطعا من قصيدة "الأحوال" لمسعود حديبي:

لا تقول الذي كنته

لا تقول الذي عشته

لا تقول فقط...[1]

ب- **تكرار الأسماء:** التكرار الاسمي ظاهرة بارزة في الشّعر الحديث نرصده في كثير من القصائد نأخذ منها مثالا من قصيدة "جرس لسماوات تحت الماء" لعثمان لوصيف:

جرس أطارده فتخطفني البروق/ جرس يدور / جرس القيامة والنشور / جرس هو الكون الكبير / جرس خرير أو حرير أو ذباب / جرس هو الأبدي فينا / جرس النبوءات المرايا / جرس النسور / جرس حنين/ جرس الندى / يا أيها الجرس[2].

يتكرر الجرس كثيرا في القصيدة بداية من عنوانها، ولهذا التكرار طابع إيقاعي ودلالي، حيث في كل تكرار للجرس معنى جديد ودلالة إضافية، لتشكل القصيدة بكاملها كينونة الجرس.

2-2-2-2. تكرار الوحدات الكبرى: (التركيبية)

الوحدة التركيبية هي كل مركب يتجاوز المفردة وينتهي إلى الجملة، وتعد هذه الأخيرة مكونا أساسيا من مكونات النص، فهي بعد الوحدة الصغرى-المفردة تشكل أهمية في بناء الإيقاع الداخلي من خلال تكرارها، وحركة الكلمات داخلها وحركتها هي داخل النص، وتدخل هذه الحركة ضمن إيقاع التقابل وهو «نوع من إيقاع الجملة، تتقابل فيه الجمل بأشكال مختلفة، بعضها للتضاد، وبعضها الآخر للتكرار أو التعدد أو للمقارنة، وقلما يشمل القصيدة كاملة، بل يوجد غالبا في أحياز معينة، وخاصة في افتتاحيات النصوص»[3]، ويمكن أن نمثل لإيقاع التكرار من قصيدة "لن تكشفني الذئبة" لمحمد قسط:

الكتابة تعني الأزرق..

أن يلسعك الهدير، تداوي جرح الكمنجة...

الكتابة تعني الأزرق..

كانت لي شهوة ترعاها زنبقة المعبد...

1-مسعود حديبي: سهو الجهات، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ط؟، ص11.

2-ينظر: عثمان لوصيف: جرس لسماوات تحت الماء، ص8 و16-19.

3-رمضان حينوني: "الإيقاع في قصيدة النثر-شعر الماغوط أنموذجا"، مجلة الموقف الأدبي، العدد 516، دمشق، 2014، ص95.

الكتابة تعني الأزرق..

الحانة تضج بالحبار...

الكتابة تعني الأزرق..

قبرات ترشحها النوافذ في طريق الحديقة...[1]

تتكرر الوحدة التركيبية "الكتابة تعني الأزرق" أربع مرات في بداية كل مقطع مشكلة إيقاعا خاصا، يساهم في بناء النص وتعميق دلالته، خاصة إذا عرفنا أن هذا النص ينتمي لبناء قصيدة النثر، حيث يشكل فيها التكرار عنصرا أساسيا يعوض ما فقدته من إيقاع خارجي. والأهم من ذلك هو البناء الدلالي، إذ لربما كان الإيقاع عرضا لحاجة النص للتكرار من أجل بناء دلالة ما، فعبارة "الكتابة تعني الأزرق" تمثل وحدة دلالية مكثفة، نجد فيها خرقا لغويا يبسطه المقطع بعده ويتمثله.

2-2-2. التوازي:

التوازي والتوازن[2] والتشاكل[3] كلها مصطلحات لمفهوم واحد أو متقارب، وقد يعود التوازي إلى مفهوم الموازنة القديم، وهو باب كبير من أبواب علم البيان بمعناه العام، وهو يجمع جملة من الأساليب البديعية التي تحكمها مظاهر التوازن والتناظر، كالمقابلة والازدواج والجناس والتناسب والترصيع والمماثلة والمشاكلة ويعني في النقد الحديث أيّ «تكرار بنيوي في بيت شعري أو مجموعة أبيات شعرية»[4]، ويمكن أن يتوسع أكبر من ذلك بحيث يكون «عبارة عن جمل متماثلة، وسطور متقابلة (متطابقة) الكلمات والعبارات والمعاني ترتبط ببعضها في العبارة المتطابقة، أي إنه نوع ما من أنواع الترابط بين الألفاظ –مفردة ومركبة- والمعاني سواء كان هذا الترابط بالتضاد أو خلافه»[5]. أما التوازي في السيمياء والذي يصطلح عليه بالتشاكل فهو «تكرار مقنن لوحدات الدال نفسها (ظاهرة أو غير ظاهرة)، صوتية أو كتابية أو تكرار لنفس البنيات التركيبية (عميقة أو سطحية) على مدى امتداد القول»[6]، ويمكن أن نرى العلاقة القائمة بين التوازي والتكرار، لكنها علاقة جزء بكل، حيث يشكل التكرار جزءا من التوازي، فالتكرار الذي أشرنا له سابقا يتعلق بالبنى السطحية، أما التوازي

1-محمد قسط: الموت موجا، دار فيسرا، الجزائر، 2014، ط1، ص16-19.

2-ينظر: فيصل الأحمر ونبيل دادوة: الموسوعة الدبية، دار المعرفة، ج2، بدعم من وزارة الثقافة، 2008، ص239.

3-ينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشّعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1992، ط3، ص21.

4-محمد مفتاح: التشابه والاختلاف-نحو منهجية شمولية-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، 1996، ط؟، ص97.

5-حسن عبد الوهاب الشيخ: البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفني، 1999، ط1، ص8.

6-محمد مفتاح: المرجع السابق، ص21.

فهو تكرار للبنى السطحية والعميقة، ويمكن للنماذج المقترحة أن توضح أكثر هذا التكرار على مستوى البنية العميقة.

نلفي هذا الشكل من أشكال التوازي بصيغ مختلفة، ومن أمثلة ذلك مقطع من قصيدة "ديسمبر شهر الموت والولادة" لعبد الحاكم بالحيا:

يلوّح ديسمبر بريشته.. فيصبح الأفق لوحة زيتية..

يهم ديسمبر بالدخول.. فتكشف الأرض عن ساقيها..

يرسل ديسمبر نأمة.. فتدخل الأرانب في جحورها..

تنطلق صفارة ديسمبر.. فتشرع الكائنات في التناكح..[1]

يتحقق التوازي هنا في البنية العميقة على مستويات متعددة، نبدأها بالمستوى المنطقي، والذي يعتبر مؤشرا من مؤشرات الانسجام النصي، ويتجلى في كون السطر يتكون من جملتين الأولى سبب والثانية نتيجة، يتكرر الأسلوب على مستوى القصيدة إلى أن يبلغ واحدا وعشرين سطرا كل مقطع من جملتين؛ الأولى سبب، وتشبه صدر البيت والثانية نتيجة وتشبه عجز البيت، في تناغم وانسجام مشكلة إيقاعا جماليا متفردا، لا يعتمد الوزن بقدر ما يعتمد التركيب المقطعي.

أما المستوى الآخر من مستويات التوازي في النموذج السابق فيقع نحويا على مستوى الجمل، فجملة **"يلوّح ديسمبر بريشته"** تشاكل وتوازي الجملة التي تقع أسفلها مباشرة في بداية السطر الثاني **"يهم ديسمبر بالدخول"**، ويتحقق هذا التوازي من خلال تكرار البنية العميقة **فعل مضارع/فاعل/جار ومجرور**، ويتواصل التوازي مع بداية السطر الثالث من خلال **الفعل المضارع/فاعل**. أيضا نجد التشاكل نفسه يقع في الجمل الثانية من السطر، جمل النتيجة، **"فيصبح الأفق لوحة/ فتكشف الأرض عن ساقيها/فتدخل الأرانب في جحورها/ فتشرع الكائنات في التناكح"**، على شكل **حرف/ فعل مضارع/فاعل/ مفعول**، ثم **حرف/ فعل/ فاعل/ جار ومجرور**.

كما نجد التوازي المرفولوجي الذي تتكرر فيه البنى الصرفية العميقة، بنية الفعل أو الاسم، ففي بنية الفعل قد يتكرر الزمن حين يجنح الشاعر لتكرار الماضي أو المضارع أو الأمر وهو ما يخلق إيقاعا خاصا، نمثل له بقول الأخضر بركة في قصيدة "الغيم":

يمضي

تمزقه احتمالات

ترتقه احتمالات

1-عبد الحاكم بالحيا: ثركي أراك.. ثركي أحبك، دار خيال، برج بوعريريج-الجزائر، 2021، ط1، ص49.

تعتقه احتمالات[1].

ويقول كذلك في قصيدة الأشجار[2]:

لا تكتب الأشجار أشعارا / لا ترسم الأشجار ألواحا / لا تشتكي / لا تسقط

يتحقق التوازي بين البنى المرفولوجية من خلال تكرار الفعل المضارع في المثال الأول **تمزق، ترتق، تعتق**. وفي المثال الثاني من خلال **تكتب، ترسم، تشتكي**.

وهناك التوازي الصوتي حيث تتكرر بنى صوتية مشكلة إيقاعا خاصا ليس إيقاع الوزن أو التفعيلة، ونجد له أمثلة كثيرة نأخذ منها قول مالك بوذيبة:

كالصيف تدخل فينا

وكالصيف تسكن فينا[3]

وكذلك في قوله:

العطور وأمشاطها

والمرايا وأقراطها[4]

في المثالين نلفي تكررا صوتيا يمنحهما إيقاعا داخليا خاصا، حيث تتكرر الوحدة الصوتية على الشكل التالي: **تدخل فينا /0/0///0 تسكن فينا /0/0///0**، وتتكرر في المثال الثاني على هذا الشكل: **وأمشاطها //0/0/0 وأقراطها //0/0/0**. وهو إيقاع داخلي جميل.

إلى هنا نكون قد وصلنا إلى نهاية عنصر من عناصر الجمالية في الشّعر الجزائري المعاصر، عنصر الإيقاع، ويمكن أن نلاحظ أن الإيقاع -كأساس مهم في بناء جمالية الشّعر-كان حاضرا بشكليه؛ الخارجي والداخلي وقد استغلته الشّعرية الجزائرية بكل إمكانياته المتاحة، بل أكثر من ذلك رأينا من الشّعراء من حاول أن يترك بصمة خاصة ليفتح بها باب التجديد في الإيقاع العربي، صحيح أن هذه المحاولات ظلت فردية ولم ترق لتكون ظاهرة لكنها تعكس انخراط الشاعر الجزائري في عمق التجربة الشّعرية العربية وحضوره الخاص.

ويمكن أن نسجل ملاحظة أخرى تتعلق بجمالية قصيدة النثر، هذه القصيدة التي طرحت منذ بداية نشأتها مشكلة الموسيقى والإيقاع، صحيح إذا نظرنا للإيقاع من زاوية واحدة، وإذا اعتبرناه عمودا للشعر فإن قصيدة النثر ستفقد شرعيتها الشّعرية، لكن لما يتوسع الإيقاع ليشمل عناصر

1-الأخضر بركة: لا أحد يربي الريح في الأقفاص، منشورات الوطن، سطيف-الجزائر، 2016، ط1، ص33.

2-ينظر: المرجع نفسه، ص37.

3-مالك بوذيبة: ما الذي تستطيع الفراشة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2009، ط1، ص26.

4-مالك بوذيبة: المرجع نفسه، ص29.

أخرى غير الوزن والقافية يمنح قصيدة النثر ما فقدته من الإيقاع الخارجي، وهكذا وقفنا على مجموعة من الدواوين والقصائد النثرية لا تقل -بإيقاعها الداخلي-جمالية عن القصائد الموزونة والحرة، وقد مثلنا لذلك بعدة قصائد داخل الدراسة اعتمدت التكرار والتوازي وغيرهما من أنماط الإيقاع الداخلي.

3- بنية اللغة الشّعرية:

لقد ظل الشّعر لسنين طويلة أرضا مستعمرة من طرف اتجاهات وتيارات فكرية ونقدية تسائل كل شيء إلا العنصر الجوهري والأساسي الذي يبنى عليه، أي اللغة، فمنذ ظهور المدارس النقدية السياقية وهي تفتش عن أهدافها الخاصة ضمن الشّعر متناسية الشّعر نفسه، فالمحلل النفسي يفتش في النص عن اللاشعور والشعور، بل لربما تطرف أكثر حيث عدّ النص ساحة لكشف أمراض المؤلف النفسية، والتي هي عنوان لأمراض الإنسان بصفة عامة، أما عالم الاجتماع فكان يسعى لكشف الصراع الطبقي ضمن النص، وأصبح الامتثال الإيديولوجي هو القيمة التي يسعى الشّعر لتحقيقها، أمّا المحلل التاريخي فسعى للكشف عن القيم التاريخية والمعلومات التي يحملها النص، وهكذا أصبح النص في نظره وثيقة تاريخية بغض النظر عن قيمته الأدبية.

في ظل هذا السياق النقدي والثقافي انفجرت ثورة النص والنصية، فظهرت التيارات النسقية التي رفضت عبودية الأدب بصفة عامة والشّعر منه على وجه الخصوص للسياقات الخارجية التي هيمنت لعقود على العملية الإبداعية، فظهرت الشكلانية على رأس هذه النظريات ثم البنيوية والأسلوبية وكل النظريات التي رأت أن المشكلة الأدبية هي مشكلة لغة وليس شيئا آخر، فقد يحمل النص سياقات نفسية واجتماعية وتاريخية، ولكنه ليس شعرا بما فيه من هذه السياقات بل بلغته الخاصة التي تفرقه عن غيره من أشكال الخطاب الأخرى. وبما أن الشّعر في أساسه لغة، وبما أن اللغة لها مظهر جمالي، بمعنى فني، فقد حاولت الشّعريات الخارجة من رحم البنيوية الاستعانة بالدراسات اللسانية للوقوف على الخصائص الجوهرية للغة الشّعرية، وأصبحت الشّعرية–مع ياكبسون-على وجه الخصوص «تعرَّف بوصفها الدِّراسة اللسانية للوظيفة الشّعرية، في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشّعر على وجه الخصوص»[1]، و هذه أوّل محاولة لدراسة اللغة الشّعرية وفق منهج علمي هو منهج اللسانيات، حيث تكون اللسانيات منهجية للأشكال اللغوية كافة، والشّعرية

1-رومان ياكبسون: قضايا الشّعرية: تر: محمد الوالي ومبارك حنون، توبقال، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1988، ص78.

منهجية لمعالجة الأشكال الخاصة بالأدب والشّعر[1].

شعرية ياكبسون تنطلق من أرضية لسانية تحاول أن تنزع عن الشّعر كل ما علق به من سياقات خارجية، وتفترض أن الشّعر لغة «في إطار وظيفتها الجمالية وهكذا فإن موضوع علم الأدب ليس هو الأدب لكن الأدبية، أي ما يجعل من عمل معطى عملا أدبيا»[2]، لذلك نرى أن ياكبسون مدفوعا برؤيته الشكلية مهَّد الطريق لكل التَّوجهات والرؤى الشّعرية اللاحقة، وعلى رأسها نظرية الانزياح الشّعري والانحراف الأسلوبي. وربَّما يكمن الفرق في أن ياكبسون –رغم تضيقه للدائرة اللسانية-فقد ضيقها على مستوى اللغة الأدبية ككل، ويأتي الانزياح ليضيق المساحة أكثر فيكون السمة الخاصة للّغة الشّعرية.

من اللسانيات البنيوية ثم مجهودات الشكلانيين الروس وعلى رأسهم ياكبسون في نظريته الشّعرية تناسلت النظريات التي جعلت اهتمامها الأول في الدراسة هو اللغة، وأصبحت الأساس الذي ينطلق منه الباحث لمقاربة الواقعة الشّعرية وإليه، وكان من بين هذه النظريات التي حاولت أن تضع أساسا مضبوطا ينتقل بالدراسة الجمالية للشعر من المستوى الفلسفي إلى المستوى العلمي جان كوهن في نظرية الانزياح (في الغرب) وكمال أبو ديب في نظرية الفجوة ومسافة التوتر (عربيا).

في هذه النقطة من الدراسة نسعى لمقاربة القصيدة الجزائرية المعاصرة لمعرفة الخصيصة الجمالية المميّزة للشِّعر باعتباره نوعا من الكلام الأدبي يختلف عن النّثر من جهة، ويشترك مع النّثر الأدبي ويختلفان عن غيرهما من الكلام العادي من جهة أخرى، ولأن الشّعر أو النَّثر يدخلان فيما يسمَّى بالأدب الذي تكون أداته اللّغة، فإن ما يقاربه الباحث للوصول إلى إجابة عن إشكاله، هو اللّغة وليس شيئا آخر خارجيا عنها. اعتمادا على «علم اللغة الداخلي المرتبط بالقوانين المنبثقة من اللغة ذاتها بغض النظر عن الإطار الخارجي»[3] التاريخي والاجتماعي والنفسي.

ولذا فإننا سنحاول الوقوف على الخصائص البنيوية المميزة التي تطرحها اللغة الشّعرية في القصيدة الجزائرية المعاصرة، ثم المرور إلى الكيفية التي تخلق بها هذه البنية "شعرية" خاصة تنقل اللغة من تداولها العادي إلى تداول خاص يمنحها جوهر الشّعر.

ومن هنا سنحاول رصد "الفجوة" في القصيدة باعتبارها بنيةً خاصّة تختلف عن بُنى الكتابة

1- حسن ناظم: مفاهيم الشّعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج المفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص90.

2-عثماني الميلود: شعرية تودروف، مطبعة دار قطبة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص11.

3- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر، القاهرة-مصر، 2002، ط1، ص87.

الأخرى، وكأن القصيدة عبارة عن بنية كليّة يحكمها قانون الفجوة، فإذا انعدم هذا القانون تحولت القصيدة إلى شيء آخر وانتفت عنها خاصية الشّعر، ولهذا لا يمكن أن يؤخذ عنصر لوحده باعتباره خالقا للشعريّة، لأن الشّعريّة من هذا المنظور لا تكون إلا في علاقة خاصة بين الأجزاء.

والأمر نفسه مع الانزياح عند جان كوهين يقوم على أساس بنيوي، ضمن الشّعرية البنيوية، التي تبحث عن النّسق المشترك بين الصّور المختلفة الخالقة للظّاهرة الشّعرية، ويؤكد المؤلف أن الصّور الشّعرية كاملة يجمعها نسق واحد يقوم على خرق قانون اللغة، ولهذا فالشّعر عنده «ليس نثرا يضاف إليه شيء آخر، بل هو نقيض النثر، وبالنظر إلى ذلك يبدو سالبا تماما»[1].

1-3. الفجوة:

هذا المصطلح الذي يقترحه كمال أبو ديب: الفجوة أو مسافة التوتر، يحدّده باعتباره «الفضاءَ الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود، أو اللّغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه ياكبسون "نظام الترميز" (Code) في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميّزين، فهي علاقات تقدّم باعتبارها طبيعيَّة نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكوّنات المذكورة، ومنظَّمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعيَّة والأُلفة، لكنّها علاقات تمتلك خصيصة اللّاتجانس أو اللّاطبيعيَّة: أي أن العلاقات هي تحديدا لا متجانسة لكنها في السّياق الذي تقدم فيه تطرح في صيغة المتجانس»[2]. وما يشير إليه كمال أبو ديب هو القانون الذي تقوم عليه البنية الشّعرية بصفة عامة، وللتوضيح أكثر سنأخذ البناء اللغوي التالي: **"لا أحد يربي الريح في الأقفاص"**[3] فجملة "يربي الريح في الأقفاص" تُطرح في صيغة المتجانس التركيبي: فعل +فاعل (ضمير مستتر) + مفعول به، فالجملة نحويا متجانسة وفق النَّسق التركيبي في القانون النحوي، لكنَّها تمتلك بنية أخرى فوق نحوية تقوم على اللَّاتجانس، لأنَّ الفعل "يربّي" يستدعي عنصرا في التركيب يمكن "تربيته" على سبيل المثال "يربّي العصافير في الأقفاص" إلّا أن قصد الشّاعر في خلق الفجوة/مسافة التّوتّر في الجملة الشّعرية دفعه إلى اختيار "الرّيح" لتتحول الرّيح إلى بؤرة توتّر تتكثّف عندها الدّلالة ويولد معها الشّعر، على أننا لا نقول أن "الريح" كعنصر وحيد يخلق الفجوة، بل وقوع هذا العنصر ضمن النسق التركيبي الخاص هو ما يخلق هذه الفجوة، ومن هنا يمكن النَّظر إلى الفجوة/مسافة التوتر كبنية تشكّل علاقة خاصة بين عناصر يمكن أن

1- جان كوهن: بنية اللغة الشّعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء-المغرب، 2015، ط1، 1986، ص6.

2-كمال أبو ديب: في الشّعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت-لبنان، 1987، ط1، ص21.

3- الأخضر بركة: لا أحد يربي الريح في الأقفاص، منشورات الوطن اليوم، سطيف-العلمة، 2016، ط1.

تتواجد وفق نسق علائقي آخر دون أن تكون هناك أي فجوة. وعلى هذا تصبح عندنا الفجوة ومسافة التوتر قائمة في مثال: "لا أحد يربي الريح في الأقفاص"، وغير قائمة في مثال: "لا أحد يربي العصافير في الأقفاص".

لرصد خصائص الفجوة في اللغة الشّعرية ضمن القصيدة الجزائرية المعاصرة نقترح مستوياتٍ للتَّحليل البنيوي اتكاء على ما طرحه الدكتور كمال أبو ديب.

3-1-1. الفجوة بين محوري الاختيار والتركيب:

يمكن رصد شعرية الفجوة على محور الاختيار (المنسقي) والتركيب (التراصفي)، فالمحور المنسقي يتيح جملة من الخيارات غير المحدودة التي تمكِّن الكاتب من تشكيل سياقات لغوية في بنية يفترض أن تكون متجانسة، وهذا هو نظام اللغة العادية، إلا أن الشّعرية لا تنشأ من بنية تضم عناصر متجانسة، بل الذي يخلقها كما حدَّدنا من خلال المفهوم السابق هو اللَّاتجانس، وسنأخذ نماذج من ديوان "الأخضر بركة" للوقوف على ذلك.

يقول "الأخضر بركة" في القصيدة الثانية من الديوان "حدائق النار":

النَّار خَمر يحتسيها الَّليل

واهبة المذاق، لسانها فرشاة رسمٍ، قد تكون

تنهدًّا

لقلوب عشّاق هوائيين،

أو لهبًا

تقرفص حوله الكلمات في تنور عائلة الشتاء[1].

نبدأ بأوَّل جملة في النص الشّعري "النَّار خمرٌ يحتسيها الليل" لنقف على شعرية الفجوة من خلال محوري الاختيار والتركيب، تبدأ الفجوة من خلال اختيار مسند غير ملائم للمسند إليه "النار خمر" وتتواصل الفجوة مع اختيار الفعل "يحتسيها" إلا أن الفجوة في الإسناد الثاني تقل باعتبارها تابعة "للخمر" وتتعمق باعتبارها مسندة إلى "الليل". ويُمكن من خلال خيارات أخرى أن نحافظ على بنية الجملة النَّحوية إلا أننا نردم الفجوة ونسدها على مستوى اللغة الشّعرية، على سبيل المثال "النبيذ خمر يحتسيه الرجل"، من خلال هذه الاختيارات نلاحظ أن التركيب أصبح عاديا خاليا من أيِّ شعرية. ولذلك فالتركيب الشّعري الذي تقع فيه الاختيارات المدرجة في جملة الشَّاعر يُظهر «طبيعة الفجوة/مسافة التوتر الحادَّة التي يستقي النص شعريته منها إذ يتعامل مع الأشياء تعاملا ينقلها من

1: الأخضر بركة، المرجع السابق، ص15.

وجودها الثابت في الطبيعة إلى عالم تدخل فيه ضمن شبكة من العلاقات التي تندرج من خلالها في بنية وجودية جديدة»[1].

والأمر نفسه ينسحب على الجملة الأخيرة "لهبٌ تقرفص حوله الكلمات في تنور عائلة الشتاء"، حيث نلاحظ أن اختيار لفظ "كلمات" خلق فجوة في الجملة الشّعرية، فلو قلنا "لهبٌ تقرفص حوله العائلة" لانطفأت الشّعرية ورُدمت فجوتها. هذا ولا ينبغي أن يُفهم من تحليلنا أنَّ الشّعرية هنا قائمة في لفظة واحدة هي "كلمات" بل في اندراجها ضمن بنية علائقية مع عناصر أخرى غير متجانسة نقلتها من وجودها العادي وأدخلتها في بنية وجودية غير متجانسة خلقت فجوة شعرية جمالية ضمن اللغة، بدليل أنَّنا نستعمل الَّلفظة نفسها في سياقات مغايرة دون أن تكون هناك أية فجوة أو شعرية. وورود لفظ "كلمات" في السياق الشّعري المختار يعمّق الدلالة أكثر، وينتج شعرية جمالية قويَّة، من خلال استعمال المجاز المرسل، حيث ذكر الشّاعر لازم الأشخاص، أو جزءا منهم، وهو كلامهم، للدلالة على أنّ النار هي التي أتاحت –من خلال الاجتماع حولها-إمكانية تداول الكلمات في الشتاء البارد.

3-1-2. الفجوة الدلالية:

وفي سياق آخر ضمن بناء اللغة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، سياق ناتج عن الخلخلة القائمة في نظام بنية اللغة يقع التأثير على بنية الدلالة من خلال الفجوة القائمة بين الدّلالة العادية ودلالة اللغة القائمة على الفجوة، ونلحظ ذلك من المسافة التي تَنتقل فيها الَّلفظة في سياقها الشّعري الخاص وتبتعد عن الدّلالة المعجمية المتواضع عليها، لتنتج كونا دلاليا مختلفا، لأن «استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجددة لا ينتج الشّعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة. وهذا الخروج هو خلق لما أسميه الفجوة: مسافة التوتر، خلق للمسافة بين اللغة المترسبة وبين اللغة المبتكرة في مكوناتها الأولية وفي بناها التركيبية وفي صورها الشّعرية»[2]. فالشّعر هو إفراغ اللّغة من ليلها العتيق وردها إلى براءتها الأولى[3]، هنا يكمن سر الإبداع الشّعري. فالكلمة عبر رحلتها في الزمن تعلق بها الدلالات الثقافية المختلفة، باعتبار الكلمة حسب نظرية الدلالة السياقية أو الوظيفية هي «مجموع السياقات التي تشكل الكلمة جزءا منها»[4]. لذلك عندما تأتي الكلمة

1- كمال أبو ديب: في الشّعرية، ص23.

2- كمال أبو ديب: في الشّعرية، ص38.

3-ينظر: أدونيس: زمن الشّعر، ص245.

4-جان كوهن: بنية اللغة الشّعرية، ص106.

في سياق مختلف عن كل السياقات السابقة، ستخلق دلالة جديدة وهذا ما يشكل فجوة لدى المتلقي الذي اعتاد حضور الكلمة داخل سياقاتها السابقة.

ويمكن الوقوف على هذه الظَّاهرة بكثرة في الشّعر الجزائري المعاصر، وهي عند بعض الشّعراء أكثر منها عند البعض الآخر، حيث هناك قصائد تبنى على الفجوة الدلالية، من خلال خلق دلالات مختلفة لكلمة واحدة. وقد رأينا في قصيدة **"الليل ساحة فرجة"** لمحمد بوطي نموذجا لذلك، يقول:

الليل مصطبة السكون وأهبة بيضاء
ذاكرة وأجنحة ومنفى
فكرة ترتاح في دغل اشتهاء مائل
ومسافة مرتجة يجتازها الناسوت
الليل مقبرة النهار ومدفن الزمن العجول
ممتط ذرات فحم.. ميهم السحنات
أملس رخوة طياته
خرافة تأتي من الزمن البعيد
وكذبة تخفي النهار بنبرة سوداء[1].

إن الشّاعر هنا يأخذ كلمة "الليل" من المعجم، -ويدخلها ضمن سياقه الشّعري ليخلق لها دلالات جديدة وصوَر مغايرة، تكسر نمط الاستقبال لدى المتلقي، وتفتح أمامه فجوة دلالية، تسافر به في سياقات دلالية جديد، وعلى هذا فقد خلق الشَّاعر من خلال هذه الأبيات بنية لغوية جديدة لليل مغايرة للبنية المعتادة، **(الليل مصطبة/ ذاكرة/ فكرة/ مسافة/ مقبرة/ مدفن/ ميهم/ السحنات/ أملس/ خرافة/ كذبة)** فهو في استخدامه لليل في هذه السياقات يخلق الشّعري عبر خلق الفجوة/مسافة التوتر بين الليل في دلالته العادية (الزمن الذي يعقب النهار) وبين الدلالة الشّعرية الجديدة.

تمتد القصيدة وفق هذه العملية في البناء منتقلة من دلالة إلى أخرى لليل، والملاحظ أن ما يخلقه الشاعر من دلالات جديدة دائما ما يكون له صلة بالدلالة الأصل، وذلك لتخفيف صدمة التلقي، حتى يكون هناك جسر بين الدلالتين، لكنه ليس جسرا صلبا ظاهرا بل هو أشبه بالجسر الضبابي السديمي، وهذا هو أساس الخلق الشّعري وجوهر اللغة الجمالية، التي يتمثل هدفها الأول في إبراز ذاتها، كأن اللغة الشّعرية بما تخلقه من فجوة دلالية تفرض على المتلقي الوقوف أمامها

1-محمد بوطي: تلويحة لموت آخر، دار خيال، برج بوعريريج-الجزائر، ط1، 2021، ص79-80.

والتأمل فيها، لأنها جوهر العملية الشّعرية، فليس بلوغ الدلالة هدفها بقدر ما يكون الطريق إلى الدلالة هو الهدف.

يمكن من خلال النّموذج السابق أن نكتشف الكلمات الجسر الرابطة بين الدلالتين؛ العادية القديمة، والشّعرية الجديدة مثل: **(السكون، مسافة، النهار، الزمن، فحم، سوداء)** هذه الكلمات هي من الدلالات الحافة، فالليل يعرف بالسكون، «هُوَ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ اللَّيْلَ لِتَسْكُنُوا فِيهِ»، (الآية 67، سورة يونس) والليل أيضا مسافة زمنية بين نهار وآخر، والنهار من جهة أخرى هو ما يقابل الّليل، أما الفحم والسواد فيحملان دلالة الّلون. ومن هنا نلاحظ أن الشاعر في خلقه للدلالة الجديدة يتوسّل ببعض آثار الدلالة القديمة، حتى لا يُعدم التلقي، لأن هذه القرائن هي ما تمنح الفجوة نوعا من قابلية القراءة، لكن هذه القرائن ليست موزعة بشكل متساوٍ، كما أن حضورها ليس منتظما، فقد نجد جملة من التراكيب تخلوا من أي قرينة أو جسر يربط بين الدلالتين، مثل **(الليل ذاكرة وأجنحة ومنفى/ فكرة ترتاح في دغل اشتهاء مائل/ أملس رخوة طياته/ خرافة تأتي من الزمن البعيد)**، وهنا تحضر الدلالة الإيحائية، حيث يصير الّليل ذاكرة تستدعي كل ما مر بالإنسان في يومه وحياته، فقد تغزوك الذكريات حتى يسكنك الأرق، كما تنمو فيه الأفكار الجميلة المشتهاة، وهو أملس رخوة طياته لأنه يعبرنا في صمت وهدوء، والّليل مسكن الخرافات التي ترويها الجدات للصغار. كل هذه الدلالات لا تقولها لغة الشّعر صراحة، ولو صرّحت بها لخرجت من الإيحاء إلى المطابقة، وأصبحت لغة نثر لا لغة شعر.

بقي الآن أن نقف على التركيب الذي يعتمده الشاعر في خلق الفجوة الدّلالية، وهو "التشبيه البليغ"، ونحن لا نتكلم عن التّشبيه البليغ كصورة تتوزع خلال النصوص المختلفة بترددات عادية، نحن نتكلم عن التشبيه البليغ كأسلوب وفاعلية في بناء القصيدة، حيث يهيمن من البداية إلى النهاية ليكون الّلبنة الأساسية في البناء، وهو أسلوب لاحظنا تكرّره في عدة قصائد لدى ثلة من الشّعراء، وهو يختلف من شاعر إلى آخر، حيث نجده يشكل أسلوبا مهيمنا على شاعرٍ مثل "الأخضر بركة" في كثير من قصائده، ويشكل سمة بارزة تطبع شعره، خاصة في ديوانيه "لا أحد يربي الريح في الأقفاص" و"أبواب يقطر منها حليب الأشجار".

وهذا جدول نضع فيه مقاطع من قصائد مختلفة لخمسة شعراء مختلفين، تقوم على بنية الفجوة الدلالية:

الشاعر	الديوان	القصيدة	ص

عبد القادر رابحي	رجل التّبن يحرس الحقول الصفراء	القصيدة أسراب خيول، لغة السجاد العتيق/القصيدة خيانة الشّعر/القصيدة صورة الكون في مرآة اللغة/القصيدة دمية منزوعة العفة/القصيدة بئر غائرة/القصيدة قعر مظلم مشبع بالفوسفور/القصيدة أفعى تبدل جلدها...	103-109
ميلود خيزار	قدّاس زهرة الملح	ومن الماء كلام الحجر الأول/ ومن الماء رجاء البحر للشاطئ/ ومن الماء حديث الهدم/ ومن الماء بقايا الله في أسطورة الحب/ لباس الليل/ الصلاة/ هتاف الملح بالرغبة...	25-26
فريدة بوقنة	بوصلة لأصابع سيوران	العاصميون هم ورطة رادار شارد/ خطيئة حبوب طلع طردتها الريح/ سبحة مختلة بين أنامل سبعيني/ طابور نمل خارج أسوار ملعب/ العاصميون شوكة في حلق جدّ باع آخر هكتار...	37-38
عبد الحاكم بالحيا	حلاج النهايات	الأصدقاء حصالة التأويل/ الأصدقاء على الشدائد رفّة/ الأصدقاء يد تحرّك بعضها/ الأصدقاء حماقة المخدوع/ وخرافة الماشي بلا قلب/ تسديدةٌ/ رميةٌ/ ظلٌ/ فأرٌ/ قطٌ/ كلبٌ/ مرآة/ تلويحة...	84-85-86
ياسين بوذراع	عازف المونديلين	الأسود ليس الطيف الناقص من قوس الألوان/ الأسود ليس الليل الرابض خلف الربوة/ الأسود... هذا الصبح المفقوء العين/ الأسود ليس طلاء منسيا في آخر صف من علب الألوان/ الأسود هذا الرجل الأبيض يغسل قيح سلالته بعبيد جيء بهم في مركب شحن/ الأسود... هذا الأبيض مرتقبا كالضبع الجائع في غرف الإنعاش/ لباس الجثّة في أعياد الدّفن/ هذا الأصفر مشتعلا في حقل خريف/ هذا البحر الأزرق، مقبرة الغرباء...	76-77-78.
نوارة لحرش	كمكان لا يعول عليه	جوارب معلقة على شتات القلب/ الحياة جورب قديم/ الأمل جورب مثقوب/ الصباح جورب قصير/ الغد جورب نحيل/ ثمة جورب يلكز قدم الجرح/ السعادة جورب قديم...	68 إلى 74

من خلال الجدول نلاحظ كيف تشتغل بنية الفجوة الدلالية في بناء قصائد بأكملها، حيث تتنامى القصيدة مشكلة دلالات مغايرة للكلمة، تجمع بين الدلالات الحافة والدلالات الإيحائية مشكلة بنية لغوية خاصة، وهذا الأسلوب يتبعه الشّعراء لتوليد الدلالة وتزكيتها، كل هذا لا يتأتى إلا من الرؤيا الواسعة والعميقة التي ينظر من خلالها الشّعر إلى العالم.

2-3. المفارقة:

نجد تشكُّلا آخر للفجوة يتمثل في المفارقة والتي يزخر بها الشّعر المعاصر، وباعتبار المفارقة شكلا من أشكال الفجوة اللغوية تتحقق من خلال ظواهر مختلفة عديدة كالحضور والغياب، التضاد واللّاتجانس، الترميز، الغموض، الأسطورة، وغيرها من الظواهر الشّعرية[1]، وقد التفتت إليها الدراسات النقدية المعاصرة للوقوف على خصائصها الشّعرية. وتعتبر المفارقة والتّضاد من بين أهم العناصر الخالقة للفجوة، فحين يعمد الشاعر إلى الجمع بين الشيء ونقيضه في تركيب يظهر اللامتجانس والمتناقض في صورة المتجانس المتوافق الملائم تتفجر الشّعرية. «ويبدو لي أن هذه الفرضية قد تكون من بين أكثر الفرضيات حول الشّعرية خطورة وجوهرية، وأننا إذا أحسسنا اكتناه التضاد وتحديد مختلف أنماطه، ومناحي تجليه في الشّعر، استطعنا في خاتمة المطاف أن نموضع أنفسنا في مكان هو الأكثر امتيازا وقدرة على معاينة الشّعرية وفهمها من الداخل وكشف أسرارها»[2].

ونلاحظ أن المفارقة ظاهرة أصبحت جلية في الشّعر الجزائري المعاصر، وهي بعيدة عن كونها فعلا لا واعيا، بل هي نتاج وعي الشاعر بأهميتها وخطورتها في الوقت ذاته لما تتيحه من إمكانات جمالية ودلالية، يظهر ذلك جيدا انطلاقا من بناء العنوان عند بعض الشّعراء، بناء مبنيا على المفارقة، مثل: **"واسع كل هذا الضيق"** لعبد الرحمن بوزربة، **"جرس لسماوات تحت الماء"** لعثمان لوصيف، **"كما فرح بين جرحين"** لمحمد الأمين سعيدي، **"مهب الجسم، مهب الروح"** لعيسى قارف، **"كتابة أولية للمنتهى"** لعادل بلغيث، **"حدائقك تشتعل بفواكهي"** لرزيقة بوسواليم.

في بحث العناوين عن بناء المفارقة ابتعدت عن العنونة المفردة، بحيث غدا العنوان تركيبا، وفي التركيب تظهر المفارقة صارخة، بخلاف العنوانات اليتيمة* التي تنعدم فيها المفارقة أو لا تظهر إلا بعد جهد تأويلي، وصيَغ المفارقة تختلف من عنوان إلى آخر، فهي ظاهرة من خلال الكلمة وضدها في "واسع كل هذا الضيق" بين واسع/الضيق، و"كتابة أولية للمنتهى" بين أول/منتهى، و"مهب الجسم مهب الروح" بين الجسم/الروح. في حين نستنتجها من المدلولات الثانية في عناوين أخرى مثل: "جرس لسماوات تحت الماء" و"كما فرح بين جرحين"، ويمكن أن نوضحها بهذا المخطط الدلالي:

1- سعيدي محمد الأمين: شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار فيسرا، الجزائر العاصمة، 2013، ط1، ص59.

2-كمال أبو ديب: في الشّعرية، م س، ص45.

*-يصطلح محمد الأمين سعيدي على العناوين المفردة مصطلح "العناوين اليتيمة". ينظر: محمد الأمين سعيدي: شعرية المفارقة، ص110.

المستوى الدلالي الأول	المستوى الدلالي الثاني	نقطة المفارقة
واسع	/	تتشكل المفارقة بين عناصر المستوى الدلالي
الضيق	/	الأول للدوال
سماوات	أعلى	بين عناصر المستوى الدلالي الثاني للدوال
ماء	أسفل	أعلى/أسفل
فرح	/	تتشكل المفارقة بين عنصر من المستوى الأول
جرحين	ألم، حزن	وبين عنصر من المستوى الثاني

أما في العنوان الأخير **"حدائقك تشتعل بفواكهي"** فإن المفارقة خفية، تشتغل على مستوى أبعد، لا تكاد تظهر إلا بعد تجنيد الدلالة الإيحائية للكلمات، حيث لا يمكن أن نلاحظ أي تضاد أو تناقض بين عناصر التركيب: (حدائق، تشتعل، فواكه)، إلا أن العنوان في جوهره يشتغل على مفارقة عميقة ومركبة، ففي الحدائق والفواكه دلالة على الحياة والنماء، وفي الاشتعال دلالة على الاحتراق والتدمير، فاشتعال الحديقة هو إيذان بدمارها وهلاكها، لكن المفارقة تنشأ مع الكلمة التي تأتي بعد الاشتعال وهي الفواكه، فكأن التركيب يقول: حدائقك تشتعل بالحياة، وهكذا سيتحول الاشتعال من فعل هلاك وتدمير إلى فعل خلق ونماء، كل هذا جلبته المفارقة من خلال وضع كلمة "فواكه بدل الكلمة المناسبة للإشعال وهي النّار، ويمكن أن نلاحظ ذلك من خلال التركيب التالي: "حدائقك تشتعل بناري"، رغم أن البناء ظل بناء شعريا، لأنه يقوم على الاستعارة في "ناري" إلاّ أن المفارقة غابت عنه ونقصت شعريته عن التركيب الأوّل الذي اختارته الشّاعرة عنوانا لمجموعتها.

ونشير هنا إلى بعض القصائد التي قام بناؤها كله على المفارقة، من هذه القصائد **"آخر الحداء"** لمحمد الأمين سعيدي، يقسِّم الشاعر قصيدته إلى مقاطع ويعطي لكل مقطع عنوانا، يعنون المقطع الأول ب: "فاتحة"، ثم انطلاقا من المقطع الثاني تحمل العناوين كلها كلمة "تناقض" تناقض أول ثم ثاني وهكذا إلى التناقض الخامس. والمقاطع جميعها تقوم على التضاد والتناقض، نأخذ منها: **أغرقت في أنهاره عطشا نما/ تتعانق الأضداد في أنحائه/ فيصير ماء الشّعر نارا/ وتصالح الأحزان أفراحي/ الجرح يرقص باسما/ والشمس تشرق من جهات مغاربي/ كالمغارب يشرق/ الشّعر كون تناقض لا منطق/ نور ونار/ الإثم والورع...**[3]

هذه عيّنة من تشكيلات المفارقة التي بنيت عليها القصيدة، ونلاحظ فيها شيئين؛ الأول يتعلق بالبناء، حيث اعتمد الشاعر المفارقة بشكلها الواضح المتجلي في التناقض، أي المفارقة بمعناها الأولي

3-محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص29-30 و35.

اللغوي، كما أنها لم تنشأ من داخل القصيدة بل من خارجها أي من ذات الشاعر، فهي فعل واعٍ، والمفارقة هنا تشبه العروض الجاهز الذي يسبق القصيدة، وهذا ربما النوع الأدنى من المفارقة، لأن المفارقة فيه لا تنبع من العالم الخارجي المبني على التناقض أو العالم الداخلي للقصيدة الذي تتصارع فيه العواطف والرغبات والأفكار والرؤى.

ويمكن ملاحظة شيء آخر يتعلق بالمفارقة على مستوى التركيب، نلاحظ أن جل المفارقات هي مفارقات تقع في المستوى الأول للدلالة، من خلال الجمع بين الكلمة وما يقابلها **(ماء/نار، أحزان/أفراح، نور/نار، شرق/غرب...)** فهي مفارقات مباشرة لا تشتغل اللغة فيها على أي نوع من الإيحاء، وبالتالي فصدمتها سطحية لا تتعمق في المتلقي لتترك أثرها، وهي مكشوفة ظاهرة لا تحتاج إلى عمق تأويل وتأمل، وبالتالي فهي تظل على المستوى السطحي للعالم ولا تخترق أعماقه.

من القصائد التي تنمو وفق بنية المفارقة قصيدة **"كثمرة صغيرة ذبلت في آنية الغروب"** لنوارة لحرش، هذه القصيدة بخلاف السابقة لا تقوم كلها على التضاد والتناقض بين العناصر المتجاورة، فلا تجمع الكلمة وما يقابلها فيما يسمى بالطباق في علوم البلاغة، بل تتم فيها المفارقة والتضاد في المستوى الثاني من الدلالة في بعض المقاطع، وتتم بشكل أكبر على مستوى الصور في مقاطع أخرى. تقول الشاعرة[4]:

كثمرة صغيرة ذبلت في آنية من غروب/ قرّع أجراس عيد بدمعة باكرة/ علّق فوانيس مباهج على جديلة حالكة/ تهجى الحياة بمفردات غامضة...

نلاحظ هنا أن المفارقة تتشكل في المستوى الثاني من الدلالة، فإذا أتينا إلى (قرّع أجراس عيد بدمعة باكرة)، نجد المفارقة تتم بين الفرح والحزن وهما غير مذكورين بلفظهما وإنما استعيض عنهما بأجراس العيد وبالدمعة، فالمفارقة هنا تنبع من معنى المعنى وليس من المعنى الأولي نفسه، ورغم أن المفارقة هنا تشتغل على بنية أعمق من المفارقة القائمة على التناقض المباشر إلاّ أنها لم تصل إلى أعمق مستوياتها كما رأينا في **"حدائقك تشتغل بفواكهي"** حيث لم نصل فيها إلى الدّلالة الإيحائية. يمكن أن نجد المستوى الثالث في عنوان القصيدة "كثمرة صغيرة ذبلت في آنية الغروب"، ففي الثمرة الصغيرة دلالة توحي بالولادة وبتفتح الكون والعالم، وفي آنية الغروب دلالة إيحائية على الموت والزوال والأفول، فتتشكل المفارقة هنا من خلال فكرة أعمق تتلخص في "تلك المسافة القصيرة أو الرحلة الوامضة بين الحياة والموت"، وكأن الشاعرة تصور الحالة التي يكون فيها الموت واقفا عند أول انفتاح للحياة ليأخذها. وفي هذا تصوير إيحائي جميل لمعنى وجودي عميق.

4-نوارة لحرش: كمكان لا يعوّل عليه، منشورات الوطن، سطيف-الجزائر، ط؟، 2016، ص57-58.

وتتشكل المفارقة على مستوى أكبر وهو الصورة داخل القصيدة في قول الشاعرة:

كلوحة توغّل فيها رسامها
علّق سرب عصافير على غيمة
رشّ أنهارا بأغنية
اكتَظَّ ببهجة مستفيضة الألوان.

الصورة الأولية

بغتة،
أنهكه تكوين العالم بريشة،
استدار إلى عتمة هطلت من ثمرة صغيرة
ذبلت في آنية الغروب،
استدار لوّح بريشته للعدم[5].

الصورة المضادة

المعنى العميق المبني على المفارقة في العنوان أعادت الشاعرة تشكيله في صورة أكبر، صورة فيها فنان يرسم عالما مليئا بالحياة والبهجة والألوان، فيه العصافير متصالحة مع الغيمة والأنهار تجري بالأغنيات، مكتظ بالبهجة، في لحظة ما يشعر الرسام بتعب مفاجئ، تعب نفسي، حول جدوى رسم عالم جميل بالألوان إذا كان الموت على الجهة الأخرى يقضم الثمرة الصغيرة التي خرجت للحياة للتو. في هذا الصراع الوجودي بين الحياة والموت، بين السعادة والألم، بين واقع مرٍ مليء بالحروب والأزمات وواقع فني شعري مليء بأماني البهجة وأحلام الفرح الملونة تقع القصيدة في مفارقة كلية تنطلق من الرؤيا وليس من مجرد حشد الكلمات المتناقضة والأضداد.

3-3. الانزياح*:

بعد أن يقدّم جان كوهن مجموعة من المفاهيم والتصورات المختلفة للشّعرية منذ العصر الكلاسيكي، حين كانت الشّعرية جنسا أدبيا هو "القصيدة"، ثم العصر الرومانسي حيث تحولت إلى "انفعالات شعرية"، يعرض تصوره المفهومي والذي يُعنَى -لأسباب منهجية-فقط «بالأشكال الشّعرية في اللّغة وحدها»[6]، ولعلّ هذا التحديد المنهجي من خلال التركيز على اللغة فقط مهم بالنسبة لنا،

5-نوارة لحرش: المرجع السابق، ص57-59.

*- الانزياح هو ترجمة للمصطلح الفرنسي Ecart، وقد اختار أحمد درويش المترجم الأول لكتاب كوهن مصطلح "مجاوزة"، وقد بين المترجم سبب اختياره للمجاوزة بدل الانزياح. للمزيد من التفصيل ينظر: جان كوهن: بناء لغة الشّعر، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ص12.

6- جان كوهن: النظرية الشّعرية، بناء لغة الشّعر، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة-مصر، 2000، ط؟، ص30.

حيث يوضّح الدور الخطير الذي أصبحت تحتله اللغة في الشّعريات المعاصرة من جهة، ويوضّح لنا من جهة أخرى طبيعته البنيوية التي تلغي كل السياقات الخارجة عن النص، سواء تلك المتعلقة بالتاريخ أو السياق الاجتماعي للنص، أو النفسي الخاص بالمشاعر والعواطف.

إن الشّعرية في نظر كوهين تتعلّق بمعرفة «الخصائص [التي] توجد في كل ما يدخل تحت "الشّعر" ولا توجد في كل ما يدخل تحت "النثر"»[7]، لمعرفة هذه الخصائص، فإن الشّعر سيقف في مواجهة النّثر، وبما أن النّثر هو المستوى اللغوي العادي فإن الشّعر في نظر الكاتب هو "انزياح" عن هذا المستوى العادي، ولهذا فإن الشّاعر لا يتحدث كما يتحدث كل الناس ولغته شاذة، وهذا الشذوذ هو الذي يمنح اللغة أسلوبها الشّعري[8]، وهو الذي يقترح عليه المؤلف مصطلح "الانزياح".

وهكذا يخرج كوهن بتعريف محدد للانزياح فيقول: «تعريف الأسلوب باعتباره انزياحا ليس أن نقول ما هو. فالأسلوب هو كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف. ويبقى مع ذلك أن الأسلوب كما مورس في الأدب، يحمل قيمة جمالية. إنه انزياح بالنسبة إلى معيار، أي أنه خطأ. ولكنه كما يقول برونو أيضا: "خطأ مقصود"»[9]، ويعلل كوهن سبب توسيعه للانزياح من الممارسة الفردية لشاعر واحد كما هو الشائع في الأسلوبيات وجعله خاصية مميزة للشعر عن النثر بصفة عامة، من خلال التسليم «بوجود ثابت في لغة جميع الشّعراء يظل موجودا برغم الاختلافات الفردية»[10].

3-3-1. مستويات الانزياح:

بالاتكاء على مفهوم كوهن للانزياح اللغوي نجد أنفسنا أمام تمظهرين أساسيين لهذا الانزياح؛ انزياح يمس بنية الصوت، وهذا سبق الحديث عنه في البناء الإيقاعي للقصيدة، وانزياح آخر يمس البنية الإسنادية للجملة، وهذا يتم على مستويات ثلاث؛ الإسناد والتحديد والوصل، لذلك سنحاول رصد تمظهراته داخل بنية القصيدة الجزائرية المعاصرة".

3-3-1-1. مستوى الإسناد: (المنافرة)

تتعلق المجاوزة اللغوية بالإسناد على مستوى البنية التركيبية، بحيث تكون هناك تراكيب تشكل بنية لغوية تتجاوز البنية العادية من الكلام، والبنى الشّعرية كما سنلاحظ من خلال الأمثلة

7- جان كوهن: المرجع السابق، ص34.

8- ينظر: المرجع نفسه، ص35-36.

9- المرجع نفسه، ص15.

10- المرجع نفسه، ص16.

درجات مختلفة من الإسناد، حيث يبدأ هذا الإسناد من المستوى العادي الذي يبقى في خانة النّثر، وتتدرج مستوياته على حسب درجة المجاوزة.

ويترتب على بنية الانزياح الإسنادي ثلاث صور بلاغية بحسب العلاقة، فإذا كانت العلاقة الإسنادية قائمة على المشابهة، فهذه استعارة*، وإذا كانت العلاقة قائمة على التجاور فهي كناية، أما إذا كانت علاقة جزئية أو كلية فهي مجاز مرسل، وقد يطرح هنا تساؤل مشروع، إذا كان الانزياح الإسنادي عند كوهن يقوم على الصور البلاغية القديمة، أين يكمن الجديد فيه؟

بقراءتنا لكتاب كوهن ونظريته في الانزياح نجده يبث بعض الفروقات بين نظرية الانزياح والبلاغة القديمة، نلخصها في النقاط التالية:

- ينظر كوهن للانزياح كبنية كلية تشمل الجانب الصوتي والدلالي، ولا تمثل الصور البلاغية إلا جزءا منه يتعلق بالانزياح الإسنادي.
- اختلاف المناهج، فبينما كانت البلاغة قديما تقوم على نظرة معيارية، نجد الانزياح يعتمد المنهج الوصفي المستمد من النظريات اللسانية الحديثة، «فاللسانيات إنما أصبحت علما يوم كفت عن فرض القواعد واتجهت لرصد الوقائع. وعلى علم الجمال أن يحذو حذوها فيكتفي بالوصف دون أن يتعداه إلى الحكم»[11].
- إذا كان الانزياح يقوم على ابتكار صور جديدة[12]، فإن البلاغة القديمة كانت تقوم على صور بلاغية مستعملة ومعترف بها لدى المؤسسة النقدية، فإذا حاول الشاعر أن يخلق استعاراته الخاصة واجهته المؤسسة النقدية بالرفض، لذلك كان هناك ما يمكن أن نسميه "بنك الصور البلاغية"، ومهمة الشّاعر هي اختيار ما يناسب قصيدته، هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد أن الانزياح يقوم على المنافرة القوية بين المسند والمسند إليه، وكلما اتسعت الفجوة بينهما حقق الانزياح أقوى درجاته، أما في البلاغة القديمة فلم يكن مسموحا بالانزياح إلا في حدود ضيقة، ولقد وضعت معايير من أجل ذلك تفرض "مناسبة المستعار للمستعار له، والمقاربة في الوصف".

وبالعودة إلى الانزياح على مستوى الإسناد نجد أنّ أولى درجات الانزياح هي التركيب الاستعاري، «الخاصية الأساسية للغة الشّعرية. وهذا على أقل تقدير ما يعتقده عامة المهتمين. لقد كان ت. س.

---

*- يدخل في الاستعارة –عند كوهن-التشبيه البليغ، فمثل هذا التركيب "الإنسان ذئب لأخيه الإنسان" يحلله كوهن على أساس كونه استعارة. **ينظر كوهن: المرجع نفسه، ص109.**

11- جان كوهن: المرجع نفسه، ص18.

12-المرجع نفسه، ص20.

إليوت يعرف الكوميديا الإلهية بأنها استعارة ممتدة الأطراف. وكلوديل كان يقابل بين الشّعر والنثر باعتبار الأول منطق الاستعارة والثاني منطق القياس وفي دراسة مكرسة لهذه الصورة عرّف الشّعر بأنه استعارة ثابتة ومعممة»[13]، والاستعارة في الشّعر ليست كما هي في النثر الإعلامي، حيث تحاول تقريب الموضوع من الجمهور، الاستعارة في الشّعر تضطلع بمهمة تكثيف الأثر الجمالي، لهذا قد تكون لها وظيفة عكسية عن سابقتها في الإعلام، بحيث تحوّل الشيء المعتاد إلى شيء غريب حين تضعه في سياق غير متوقع[14].

وظيفة الاستعارة الجمالية تقف مباشرة في مقابل الاستعارة التصويرية*، حيث تصبح هذه الأخيرة ظاهرة فكرية، وليست مجرد بنية لغوية، أي «ليست مجرد زينة أو زخرفة للكلام، كما أنها ليست حكرا على النصوص الأدبية، بل هي أداة أساسية لفهم العالم والتفكير فيه والتحدث عنه، كما أنها موغلة في الانتشار في كل نص بشري»[15]، صحيح نحن نتفق بشدة مع هذا الطرح ونقر بأن الاستعارات ذات بنية ذهنية وتساهم في إنتاج المعرفة، وربما «كشفت اللسانيات وعلم النفس أن التشابه في تصورات العالم بين الثقافات المختلفة ناتج عن طريق الاستعارات الجماعية المشتركة»[16]، لكن مهما يكن فتبقى للاستعارة وظيفتها التصويرية والجمالية، وكل ما قيل عن ربط الاستعارة بالمعرفة أو كونها آلية لاشتغال الذهن وأدائه المعرفي فإنه ينطبق على مجالات أخرى غير المجال الأدبي والفني، فالوظيفة الأولى للاستعارة في الأدب تعود للوظيفة الجمالية التي حدّدها ياكبسون وكوهن، وهذا لا ينفي أن تنجرّ عنها وظائف أخرى بشكل ثانوي يعتبر أساسيا في مجالات أخرى، ونفينا للوظائف المعرفية الحجاجية للاستعارة ينبع من رؤية للشعر تبتعد به عن التقريرية والإقناع، فالخطاب الشّعري ليس خطابا إقناعيا يحمل تصورات مسبقة يريد ترسيخها لدى المتلقي بل هو خيال فردي يطرح صورا جمالية تحمل رؤى كشفية. ولذلك سننظر للاستعارة هنا بما هي استعمال فردي خاص

13-المرجع السابق، ص108.

14-ينظر: المرجع نفسه، ص84-85.

*-تعود الاستعارة التصويرية إلى لايكوف وجونسن. ينظر: جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها: تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال، المغرب، ط2، 2009.

15- إلينا سيمينو: الاستعارة في الخطاب، تر: عماد عبد اللطيف وخالد توفيق، المركز القومي للترجمة، ط1، 2013، ص11.

16-كريستيان سانيبانيث: "الاستعارة والحجاج، مكانة الاستعارة التصويرية ووظيفتها في العمل الحجاجي"، مجلة في الترجمة، عنابة-الجزائر، المجلد 6، العدد 01، ديسمبر 2018، ص189.

للغة، يشكل انزياحا عن القانون العام حين يقيم علاقة بين جهتين يستعير من واحدة خاصية أو خصائص لصنع صورة فنية جديدة ومغايرة.

ويتم الانزياح في الاستعارة عندما نُسنِد عنصرا من عناصر التّركيب لعنصر آخر لا علاقة تجمعهما في الحقيقة، لكنه عنصر مشابه للمسند إليه، مثل قول الشاعر متحدثا عن البحر: «**تَحُكّ على ملحه قدميها، الرّياح...**»[17]. في هذا التركيب انزياح إسنادي، حيث جعل الشاعر للرياح قدمين، مشبّها إياها بالإنسان، وهذه مجاوزة من الدرجة الأولى لأنها تقوم على المشابهة فـ:

الرياح = حركة – أقدام

الإنسان =حركة + أقدام

وعلى هذا فالمنافرة لا تنطبق إلى على جزء واحد من وحدتي المعنى. وهذه يسميها كوهن "منافرة جزئية"، وهي تخص بعض الكلمات الملموسة التي تسمح بتحليل معناها إلى وحدات دلالية أصغر، وهكذا يمكن قياس المنافرة كميا[18].

أما المنافرة الكلية فهي تمثل الدرجة الثانية من الإسناد؛ فإذا كانت بنية التركيب الاستعاري الأوّل تقوم على المشابهة، وتسمح من خلال تجزئة المشبَّه والمشبَّه به أن نصل إلى عنصر مشترك بينهما، فإن بنية التركيب الثاني تجعل من المستحيل ذلك، وللتّوضيح نقدِّم مثالا من قصيدة **"عتبات البياض"** حيث يقول الشّاعر: «**مذاق خبز الأم أبيض/ نباح كلب الريف أبيض**»[19]، وهنا لا يمكن أن نعتمد التقسيم السابق نفسه، بحيث نجزّئ المسند والمسند إليه إلى وحدات معنوية صغرى يمكن من خلالها الوقوف على المشترك المعنوي بين مذاق خبز الأم وهو معطى حسّي يعود إلى حاسة "اللسان" مع "البياض" وهو معطى حسّي يعود إلى حاسَّة مختلفة هي "البصر". حيث لا يسعنا هنا إلّا الاعتماد على ما اعتمد عليه جان كوهن في هذا المستوى الإسنادي المعقَّد، نعتمد على "التداعي"، «ولقد اعترف اللّغويون بالتّداعي باعتباره نمطا من أنماط الاستعارة، ونحن نتناوله هنا باعتباره درجة من درجاتها»[20]. فما الذي يستدعيه اللّون الأبيض؟ وما الذي يستدعيه مذاق خبز الأم؟

هناك كثير من الدّلالات الإيحائية التي يمكن أن يستدعيها اللّون الأبيض مثل: السلام، الصفاء، النقاء، الفجر، البداية، البراءة، الطفولة...

17- كريستيان سانيبانيث: المرجع نفسه، ص49.

18-ينظر: جان كوهن: بناء لغة الشّعر، ص122.

19- جان كوهن: بناء لغة الشّعر، ص104-105.

20- جان كوهن، المرجع نفسه، ص151.

وهناك كثير من الدّلالات التي يمكن أن يستدعيها **"مذاق خبز الأم"** كذلك، مثل: اللّذة، البداية، الطفولة، البراءة... وعلى هذا نقف أمام بعض الدّلالات التي يمكن من خلال الاستدعاء أن تحضر برمزيتها المشتركة بين المسند والمسند إليه، حيث تقلِّل من عدم الملاءمة التي خلقها الإسناد في بنية المجاوزة الشّعرية، هذا وليفتح التّركيب الشّعري الخاص أمام المتلقي باب التأويل مشرعا على عديد الاحتمالات، ويتَّسعَ معها المعنى لتتنوع القراءات كذلك، وهو ما يخلق بنية جمالية مميّزة عن طريق المجاوزة الإسنادية.

يبقى أن نوضح الميكانيزم الذي تقوم عليه صناعة الشّعر حيث ينقسم إلى قسمين[21]:

1. حالة الانزياح: المنافرة (مذاق خبز الأم أبيض)
2. نفي الانزياح: الاستعارة (الدلالة الإيحائية للون)

يرى كوهن أن وظيفة النثر هي المطابقة أما وظيفة الشّعر فهي الإيحاء، فعندما نقرأ جملة "مذاق خبز الأم أبيض" قراءة نثرية نحس بالمنافرة، لأن هذا لا يطابق الواقع، لا وجود لمذاق أبيض، لكن لما نعيد قراءتها قراءة استعارية إيحائية نصل إلى الدلالة الشّعرية، لما للحواس المختلفة من تجاوب، وهذا التجاوب «يعود بالتأكيد إلى مشابهة التأثير العاطفي، [حيث] يوجد نوع من التداعي الحر يعطي كل محسوس تعبيريته وتأثيره الانفعالي. ويمكن أن ينتج عن محسوسات مسجلة ضمن مجالات مختلفة، تأثيرات متماثلة أو متشابهة»[22]. وهكذا نفهم الفرق بين الدلالة النثرية والدلالة الشّعرية، فالأولى تعتمد على التجربة الخارجية والثانية تقوم على التجربة الباطنية، لقد كان مالارميه يقول: «شعرية بالغة الجدّة تلك التي يمكن أن أُعرّفها بهاتين الكلمتين: أن يرسم بدل الشيء، الأثر الذي يحدثه»[23].

بالاستناد إلى منهجية كوهن الإحصائية حاولنا إجراء إحصاء للانزياح الإسنادي في ديوان **"لا أحد يربي الريح في الأقفاص"** للأخضر بركة، وقد تم هذا الإحصاء على مستويين؛ المستوى الأول تمثل في إحصاء كل الانزياحات في الديوان، فوجدنا عدد الانزياحات تجاوز 1200 انزياحا على أقل تقدير.

والمستوى الثاني من القياس فهو حساب النسبة المئوية للانزياحات في قصيدة واحدة، فاختارنا القصيدة الأولى "الريح" والتي يمكن اعتبارها قصيدة الديوان، باعتبار أن عنوان الديوان كله مستل

21-ينظر: المرجع السابق، ص110.

22-كوهن: المرجع نفسه، ص180.

23- نفسه، ص203.

منها، وإن كانت هذه القصيدة لا تختلف في لغتها أو بنيتها الانزياحية عن القصائد الأخرى. والنتيجة التي تحصلنا عليها كانت مذهلة، حيث وجدنا أن نسبة الانزياح تتجاوز عدد البنى التركيبية، فباعتبار الجملة أصغر وحدة تركيبية تحمل معنى يحسن السكوت عليه، وجدنا مجموع عدد الجمل 114 جملة، في حين كان عدد الانزياحات 120 انزياحا، ومرجع ذلك إلى وجود أكثر من انزياح في الجملة الواحدة.

ويمكن أن نشرح الفكرة من خلال الجدول الآتي:

القصيدة	عدد التراكيب	عدد الانزياحات	نوعها
الريح معمارية الهذيان	01	02	تشبيه بليغ/استعارة
أمشاط لعذراوات غابات البداية	01	02	تشبيه بليغ/ استعارة
تهيدة النهدين في حمى احتكاك البحر بالشرفات	01	04	تشبيه بليغ/ استعارة
فرشاة لأسنان الطبيعة	01	02	تشبيه بليغ/ استعارة
رقصة الدفلى على إيقاع صوت الذئب في الوديان	01	3	تشبيه بليغ/ استعارة
جيش من مقصات الغمام	01	2	تشبيه بليغ/ استعارة
الريح...	/	/	/
قمصان ممزقة على أسلاك بيت الروح	01	02	تشبيه بليغ/ استعارة
المجموع:	07	17	07 / 10

من خلال هذا الجدول نلاحظ مايلي:

- بنية الانزياح الاسنادي تهيمن على كل التراكيب، بعدد انزياحين وأكثر في التركيب الواحد.
- هيمنة التشبيه والاستعارة على لغة **الأخضر بركة**، والاستعارة بصورة أكبر، حيث وجدنا حوالي 100 استعارة في قصيدة الريح لوحدها.
- انخفاض ملحوظ في عدد الكناية والمجاز المرسل.
- هذه النتيجة قد تبرهن على الفرضية التي قدمها كوهن في وجود لغة شعرية خالصة، استنادا على مبدأ الانزياح، بحيث تكون نسبة الانزياح فيها 100%.

3-3-1-2. مستوى التحديد:

يعرِّف كوهن التحديد بأنه «ضبط الحدود أي تمييز شيء من مجموع أشياء وفصله عنها؛ وبعبارة في منتهى البساطة أن نعيّن بوضوح الشيء المقصود عندما نواجه عدّة أشياء»[24]. وفي اللغة

24-جون كوهن: المرجع نفسه، ص131.

هناك فقط بعض الكلمات تحدِّد مسمياتها على وجه الدقة، مثل أسماء الأعلام والمدن إلخ... أما الأشياء الأخرى فتُجمع تحت أصناف مشتركة، وللحديث عن جزء أو فرع داخل الصنف لابد من استخدام المحدِّدات، وهي الصفات (الإشارية والتملكية والتنكيرية والعددية)، كما يمكن أن تتحقق الوظيفة التحديدية في أشكال أخرى؛ (الإضافة، الجملة الموصولة، النعت)[25].

القصيدة شيء مكتوب وهي تتظاهر بأنها منطوقة، فهي تستعمل تقنية الخطاب في الاقتصاد اللغوي، لأن المخاطَب يستطيع أن يفهم أشياء لا يقولها الخطاب من خلال السياق، مثل معرفة الأنا المخاطب، مثل معرفة المشار إليه، ومكان وزمان الخطاب، أما في اللغة المكتوبة فكل هذه المعلومات وجب الإشارة إليها وذكرها. والقصيدة تستخدم تقنيات الخطاب إلا أنها لا تملك مقام الخطاب، ومن هنا فإن كل الكلمات التي توضع للتحديد تكون عاجزة عن أداء وظيفتها التحديدية[26]، وهكذا يتحقق الانزياح الشّعري على مستوى التحديد، بحيث لا تحدد المحددات شيئا.

والشّعر الجزائري يقوم في كثير منه على الانزياح عن قاعدة التحديد، حيث يستخدم المحددات السابقة مثل النعت والضمير واسم الإشارة وظروف الزمان والمكان، لكن دون أن تقوم هذه المحددات بوظيفتها، وسنعرض لكل محدّدٍ وحضوره في المدونة.

3-3-1-2-1. التحديد بالنعت:

يضطلع النعت بوظيفته التحديدية في النثر، بينما يعمل الشّعر أحيانا على تعطيل هذه الوظيفة، وذلك من خلال وسيلتين؛ الأولى عندما لا يلائم النعت الاسم الذي يصفه مثل "فقر أزرق"[27]، أو عندما ينطبق النعت على الاسم كله، مثل: "القطن الأبيض"[28]، حيث كل قطن هو أبيض، ولذلك فالنعت الأوّل في "فقر أزرق" هو نعت منافر، أمّا في المثال الثاني "القطن الأبيض" هو حشو. ويمكن أن نضع للنموذجين هذا النمط الصوري:

1. أ + ب = 0 الذي هو حالة المنافرة (فقر أزرق)
2. أ + ب = أ الذي هو حالة الحشو (القطن الأبيض)

وفي كلتا الحالتين يمثل النعت انزياحا عن وظيفته التحديدية، ففي الحالة الأولى لا ينطبق النعت على أي جزء من الموصوف، وفي الحالة الثانية ينطبق النعت على كل الموصوف[29]، وهكذا لا

25-ينظر: المرجع السابق، ص131-132.

26-ينظر: المرجع نفسه، ص152.

27-عبد القادر رابحي: رجل التبن يحرس الحقول الصفراء، ضمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ص94.

28-عبد القادر رابحي: المرجع نفسه، ص69.

29-ينظر: المرجع نفسه، ص135.

يقدم النعت أي وظيفة تحديدية، ويمكن التفريق بين النعت المحدد والنعت غير المحدد من خلال حذفه، فإن اختل المعنى بعد حذفه، فهنا يعتبر النعت محدِّدا، وإن لم يتغير المعنى فسيعتبر النعت حشوا أو منافرة. واللّغة الشّعرية تتعمد خرق الوظيفة اللغوية للنعت، حيث تقدمه في تركيب يوهم بالتحديد وهو خلاف ذلك. ويتحول النعت من وظيفته التحديدية إلى وظيفته الجمالية.

من الشّعراء الجزائريين الذين لاحظنا لديهم إفراطا في استعمال النّعت بشكل لافت، عبد القادر رابحي، فهو في كل دواوينه يستعمل النعت بشكل كبير، ولذلك تم اختياره ليكون نموذجا لقياس انزياح التحديد على مستوى النعت. وقبل عرض جدول النسب يمكن أن نضع بعض النماذج للنعت المنافر والنعت الحشو المرصود في الديوان.

أ- النعت المنافر:

ممنوعة السباحة

في النص الحلو[30]

فكرة حامضة في رأسك[31]

من خلال هذين النموذجين نرى كيف يستخدم الشاعر النعت بطريقة توهم التحديد في حين أنها لا تحدد شيئا، فعندما نصف النص وهو كيان لغوي بالحلاوة فنحن لا نقدّم أي تحديد حقيقي له، يوصف النص في اللغة العادية بأوصاف من قبيل (نص واضح، غامض، طويل، قصير، جيد، رديء...) وغيرها من الأوصاف التي تقدم تحديدا واضحا، أما استعمال الشاعر لوصف الحلو للنص فهو لم يحدد النص، ولذلك يجند القارئ هنا نوعا آخر من التلقي تقوم فيه الدلالة على الإيحاء بدل المطابقة، فيفتش عما توحي إليه كلمة "الحلو"، هذه صفة تحمل معنى إيجابيا وتقابلها صفة "مر" التي تحمل معنى سلبيا، وبالتالي هي تتقاطع مع صفات مثل (جميل، حسن، جيد، واضح...) وربما عززت الجملة السابقة "ممنوع السباحة" صفة الوضوح، لأن النص الواضح لا يحتاج إلى غوص في الأعماق، ويمكن للمتلقي أن يستشف المعنى بمجرد القراءة لا السباحة. كذلك نجد أن وصف الشاعر للنص بالحلاوة يرجعنا لتعبير مستعمل في مجال القراءة والنقد، حيث نقول "تذوق النص"، وهو تعبير مجازي كذلك فيه انزياح على مستوى الإسناد، لكن كثرة استعماله جعلته إلى لغة النثر أقرب منه إلى لغة الشّعر بخلاف "النّص الحلو".

30-عبد القادر رابحي: راجل التبن يحرس الحقول الصفراء، ص32.

31-جون كوهن: المرجع نفسه، ص126.

في مثال "فكرة حامضة" أيضا يتخلى النعت عن أداء وظيفته التحديدية، فعندما يقول الشاعر "فكرة حامضة" فهو لم يحدد نوع الموصوف، بل لربما زاده غموضا وإبهاما، لأن الموصوف-فكرة يوصف بنعوت من قبيل (واضحة، غامضة، عميقة، سطحية، بسيطة، معقدة، أولى، ثانية...) كل هذه الأوصاف، هي النعوت المطابقة التي تستخدمها لغة النثر، والشاعر هنا يخرق قانون الدلالة في اللغة المستعملة ليبني دلالة جديدة تقوم على الإيحاء لا المطابقة، وكأن الشاعر يريدنا أن نحس بالفكرة بحاسة من الحواس بدل أن ندركها بعقولنا فقط، وهو هنا متجانس مع قانون الشّعر الذي يسافر بالكلمة من دلالة المطابقة العقلية إلى دلالة الإيحاء الحسية. وهنا نتساءل عما نحسه من قول الشاعر "فكرة حامضة"؟ الحموضة مذاق لاذع غير مستساغ، يقابلها (حلو، لذيذ، مريء...) لذلك يمكن اعتبار الحموضة من الصفات السلبية السيئة، التي تتقاطع مع أوصاف مثل (غامضة، معقدة، سطحية...).

ب- النعت الحشو:

1-

لا تأبه بمعانيك

تلك الدموع الجارحة

وهي تتوق إلى دفء القطن الأبيض[32]

2-

سمفونية الصمت الرّائق

كأنها الماء الزّلال

ينشب فجأة

في مصيدة التوجع[33]

إذا كان النعت المنافر يشكل انزياحا عن التحديد لأنه لا يحدد جزءا من الموصوف، فإن النعت الحشو يحدد كل أجزاء الموصوف، وقد اخترنا نموذجين للنعت الحشو رصدناهما في المدونة، نصطلح على الأول "نعت الحشو الكامل" ومثاله "القطن الأبيض" وهو نعت حشو كامل لأن وصف القطن بالبياض يظل حشوا في أي سياق، سواء داخل النص هذا أو في سياق نص آخر، فالقطن دائما أبيض، فلذلك لم يحدد الشاعر أي جزء من القطن. والنموذج الثاني هو "نعت الحشو الناقص" وهذا عندما يكون النعت حشوا في سياق خاص مثل "الماء الزلال" فالنعت هنا قام بوظيفة التحديد،

32-جون كوهن: المرجع السابق، ص69.

33-المرجع نفسه، ص142.

لأن من الماء ما هو زلال وما هو غير ذلك، لكن حددنا النعت هنا على أنه حشو اعتمادا على الخاصية السابقة التي طرحناها في التميز بين النعت المحدد والنعت غير المحدد، وهي "حذف النعت"، فإذا كان حذفه يخل بالمعنى فهو نعت محدّد مثل قولنا "الشخص المجرم مكانه السجن" فبحذف النعت (المجرم) يتغير معنى الجملة وقيمتها نهائيا، وإذا كانت الجملة الأولى صادقة، فإن الجملة الثانية-بعد حذف-النعت كاذبة. والأمر لا يصدق على "الماء الزلال" بحيث يمكننا أن نحذف النعت ولا تتغير قيمة الجملة ومعناها، ويمكن أن نلاحظ ذلك أكثر من خلال الجدول الاتي.

المقطع باستعمال النعت	المقطع بحذف النعت
سمفونية الصمت الرّائق **كأنها الماء الزّلال** **ينشب فجأة** **في مصيدة التوجع**	**سمفونية الصمت الرّائق** **كأنها الماء .....** **ينشب فجأة** **في مصيدة التوجع**

نلاحظ أن حذف الزلال لم يغير من قيمة المقطع، فإذا كان المقطع الأول صادقا فإن المقطع الثاني كذلك والعكس صحيح.

وهذا جدول أحصينا فيه النعوت في ديوان "رجل التبن يحرس الحقول الصفراء":

عدد النعوت	النعت المحدد	النسبة	النعت المنافر	النسبة	النعت الحشو	النسبة
538	357	%66.35	150	%27.88	31	%5.76

من خلال الجدول يمكن أن نخلص إلى النتائج التالية:

-رغم أن نسبة النعت المحدِّد أكبر من نسبة النعت غير المحدِّد إلا أنّ نسبة هذا الأخير معتبرة جدا بالمقارنة مع دواوين أخرى من الشّعر الجزائري أو الشّعر العربي بصفة عامة.

-هيمنة النعوت المنافر بنسبة 27.88% على نعوت الحشو بنسبة 5.76%.

-باعتبار ديوان **"رجل التبن يحرس لحقول الصفراء"** من الدّواوين التي توظف النعوت بكثرة مقارنة مع غيره من الدّواوين فإن نسبة انزياح التحديد على مستوى النعت تظل منخفضة قياسا على نسبة الانزياح الإسنادي، وهذا ما يجعلنا نخلص إلى أن لغة الشّعر الجزائري تستخدم النعت في وظيفته التحديدية العادية أكثر من وظيفته الجمالية القائمة على الانزياح.

3-3-1-2-2. التحديد بالضمير:

يحدث غياب التحديد كذلك عند استعمال الشّعر لبعض الكلمات التي يتحدد معناها بالمقام الذي تقال فيه، فالضمير **"أنا"** يدل على الباث الذي يبث الرسالة، إلا أن هذه الإشارة تظل ناقصة، لأن الضمير لا يشير على اسم بعينه، ولأجل رفع الالتباس ينبغي معرفة هذا الذي يبث الرسالة، وهذا

ما يمكن أن نعرفه من المقام في الرسالة المنطوقة، لأن الباث هو الذي يتلفظ بالأصوات. لكن القصيدة شيء مكتوب، فهي نص بدون مقام، وبالتالي فإن الرّسالة هي التي ينبغي أن تضطلع بتزويدنا بالمعلومات اللازمة[34]، مثل إعطاء اسم الشخص، أو تحديده وتميزه من خلال وصفه، أو أي شيء يحدده على وجه الدقة. بحيث لا يكفي الضمير من أجل معرفة **"أنا"** القصيدة، لأن **"أنا"** القصيدة هو «في آن واحد شاعر جوهري ومطلق وصورة عن الشاعر مصاغة شعريا، يريد أن يتقدم بها إلى القارئ، وهو أيضا القارئ نفسه عندما يلج إلى القصيدة، نحو المكان المعد له، لأجل أن يشارك في العواطف التي يوحي إليه بها»[35]. الأنا في القصيدة ليس الشاعر فقط، بل إنها بحسب **سورين كيركغارد Soren Kierkegaard** ذلك الفرد الذي في كل واحد منّا[36]، نستطيع أن نعبر عنها بالأنا المتعالية* في الفلسفة الظاهراتية. أي الأنا بما هي "أنا" جوهرية متعالية على الذات الكاتبة.

من خلال رصد تمظهر الضمير **"أنا"** في المدونة الشّعرية لاحظنا أن الضمير دائما ما انزاح عن وظيفته في التحديد الشخصي، وإن كنا نجده في بعض القصائد أكثر تعميمية وأقل تحديدا من بعضها الآخر، ولقد حاولنا أن نقف على الضمير **"أنا"** المتعالي على التحديد فوجدنا حضوره مكثفا في ديوان **"حلاج النهايات"** للشاعر **عبد الحاكم بالحيا**، حيث للأنا حضور في قصائد كثيرة من الديوان لكن هذه **"الأنا"** تتكثف في قصيدة الديوان "حلّاج المواسم" ويشكّل فيها حضوره بؤرة القصيدة، ولقد اختار الشاعر المقطع الذي تهيمن عليه **"الأنا"** كنص موازٍ للديوان من خلال وضعه في الواجهة الأخيرة للديوان، ومعلوم أن ما يوضع على جهة الغلاف يختاره الشاعر بعناية لأنه من النصوص المحاذية التي تشتغل كدوال يتم من خلالها قراءة المتن. يقول الشاعر:

ها أنا جئت، ولو أني هنا دوما مقيم...

****

وأنا الفناء..

وكل ما خطت طواسيني لتمسك وهج نجمتها.. رثاء

34-جون كوهن: المرجع السابق، ص150.

35-المرجع نفسه، ص151.

36- هانز جورج غادامير: من أنا ومن أنت، تعليق حول باول تسيلان، ترجمة: علي حاكم صالح وحسن ناظم، منشورات الجمل، بغداد، بيروت، ط1، 2018، ص21.

*- الأنا الترانسندنتالية Transcendental Ego التي تقف خارج العالم. إن ماهية هذه الأنا الترانسندنتالية هي أنها تقف كشرط سابق لأي فعل ذهني أو لأي خبرة على الإطلاق بما فيها جميع أفعال الرد الفينومينولوجي. **مصطفى عادل: فهم الفهم مدخل إلى الهرمنيوطيقا. رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، السنة؟، ط1، ص 201 _ 202.**

أنا النداء..

لكل مأخوذ بعطر الوردة الدنيا، أقول: بخ، أقول: مه..

وأنا البكاء..

فليس ثمة غيمة إلا ومن روحي همت، أو موجة إلا وعيني بحرها..

وأنا الهباء..

ولم يكن جسدي سوى ذرّات ما جمعت رياح الشك من جمر الحقيقة حين ذرتها السماء[37].

إن الضمير هنا لا يحيل على أي شخص، فالقصيدة مكتوبة وهي نص بدون سياق مقامي، صحيح أن القصيدة ضمن ديوان لشاعر معروف كتبها في وقت ما،وتحمل توقيعه، لكن القصيدة ليست تعبيرا شخصيا تعبّر عن حالة نفسية لشخص ما، ولو كانت كذلك لكانت مقتصرة على أقرب الناس إلى الشاعر، لكنها ضمن الديوان مقدَّمة للقارئ. كما نلاحظ غياب السّياق النصي الذي قد يحيل على "أنا" الشاعر الشخصي، بحيث لا نجد أوصافا خاصة بهذه الأنا، أوصاف شخصية تحيل عليه (داخل القصيدة)، بل أكثر من ذلك هناك أوصاف متعالية لهذه الأنا فهي: (الفناء/ النداء/ البكاء/ الهباء...) وكل الأوصاف التي قبلها أو بعدها لا تعطيها من التحديد شيئا، بل تتعمد إغراقها في التعميم، وهذه من جماليات الشّعر التي تحاول الارتقاء بالجزئي إلى الكلي وبالزمني إلى المطلق. وقد تحيل "أنا" في القصيدة على العنوان "حلاج المواسم"، لكن الحلاج هنا جاء مضافا إلى وصف مشتق، وهو بالتأكيد ليس "الحلاج" الشخصية التاريخية، حيث لا وجود لأي قرينة أو سياق في القصيدة يدل على ذلك، إن الشّاعر يحاول خلق دلالة جديدة للحلاج، تتعدى الدلالة الثقافية (شخصية الحلاج الصوفي)، وكذلك الدلالة المعجمية بمعنى «حَلْجُ القُطْنِ بالمِحْلاجِ حَلْجاً: نَدَفَهُ»[38]، إلى دلالة خاصة هي بمعنى القطع والاجتثاث والهلاك، ويمكن كشف ذلك من خلال المعجم الدلالي للحلاج في القصيدة: **(يقشطه، يضيع، حمم، خريف، تهوي، قيامة، تأفل، نزعها، النهايات، الشبح...)** إلى غير ذلك من الكلمات التي توحي كلها بدلالة خاصة للحلاج هي دلالة القطع والاجتثاث والموت، وبهذا تفقد الأنا كل إحالة شخصية، لتتسامق مع ما تختاره القصيدة من تعالٍ على الذات والزمان والمكان.

وهذا جدول لانزياح الإحالة بالضمير في الديوان:

القصيدة	انزياح التحديد	الصفحة
الوعل	وأنا الغد الأزلي.. حالفني المدى	05
	ملك الشموخ أنا	06

37- بالحيا عبد الحاكم: حلاج النهايات، ص34.

38-ابن منظور: لسان العرب، ج2، ص239.

التراب	هبيك أنت أنا..	08
في ضيافة اللهب	أنا نيرون خيمتي	10
على قارعة الماء	أنا أبّار النصوص	19
	صوفي مجوسي حداثي.. أنا	20
	أنا السندباد الأخير	21
السقوط الأخير	أ أنا البطل الميت-الحي	40
	أنا أول الليل	//
	انا آخر السطر	//
	أنا عند أقصى القبور..	//

هذا عرض لبعض انزياحات الضمير "أنا" عن وظيفته التحديدية، وكما هو ملاحظ فإن "أنا" هنا تحيل على كل "أنا" ولا تحيل على أي "أنا" خاصة في الوقت نفسه، من خلال غياب المقام أو السياق النصي، إضافة إلى نعوت التعالي التي يمنحها الشاعر للأنا، وكأنه لا يقنع بكونها لا تحيل على مرجع ولا تحدد ذاتا معينة، فيؤسطرها بإسناد صفات التعالي عليها، أنا **(الغد/ ملك الشموخ/نيرون/أبّار النصوص/ صوفي، مجوسي، حداثي/ السندباد/ البطل/ أول الليل/ آخر السطر...)**.

وما قلناه عن الضمير **"أنا"** ينسحب على كل الضمائر في الشّعر الجزائري المعاصر، وربما تجاوز هذا الأمر الظاهرة ليكون قانونا جماليا يتصف به الشّعر، يشكل من خلاله انزياحا عن النثر، لأن المحدّدات في النثر والضمائر منها على وجه الخصوص تحيل على متكلم أو مخاطب في السياق أو في المقام الذي يتم الخطاب فيه، أو هي موضّحة على من تعود بالوصف داخل النص.

3-3-1-2-3. التحديد باسم الإشارة والظرف واسم العلم:

بعد أن وقفنا على انزياح التحديد في الضمير سنرصد انزياحه في اسم الإشارة، حيث تقوم هذه الأخيرة داخل المقام بوظيفة النصبة، إذ تشير إلى مرجع[39] حاضر يسع مستمع الخطاب إدراكه دون لفظ اسمه أو وصفه، أما في النص المكتوب فهي تحيل عادة على شيء تم ذكره، وتقوم الإشارة بوظيفة الإحالة عليه، الأمر نفسه بالنسبة لظروف الزمان والمكان، مثل **هنا، هناك، أمس، غدا، البعيد، القريب...** فمثلا **البعيد** هو كذلك قياسا على المكان الذي يبث منه الخطاب، أو هو بعيد عن

39-ينظر: جان كوهن: بنية اللغة الشّعرية، ص152.

المكان التخيلي الذي تقترحه القصة أو الرواية، بخلاف القصيدة التي تستخدم هذه الظروف دون إحالة زمانية أو مكانية سابقة تتكئ عليها.

أما اسم العلم فلا يكون ذا دلالة إلا إذا كان حامل الاسم حاضرا سواء عمليا بالمقام، أو بواسطة وصف متضمن في الرسالة[40]. وسنقدم جدولا للانزياح نبين من خلاله كيف تتخلى فيه الإشاريات عن وظيفتها التحديدية ضمن لغة الشّعر في ثلاثة دواوين مختلفة لشعراء مختلفين.

الشاعر	الديوان	المثال	نوع المحدد	ص
فريدة بوقنة	لا خطة للهذيان	-هناك دمى خبأتها يد الله	إشارة/ظرف	05
		-كنت هناك على حافة الوقت	إشارة/ظرف	17
		-هنا وعلى بعد ضمّة بعث/ هنا، وعلى بعد دفء	// //	24
		-أن تحذف رقم عيسى من موبايلات موتاك	علم	65
		-هل ستكون سماء أحمد صوب عينيك	//	69
نوارة لحرش	كمكان لا يعول عليه	-هذا الليل/ هذه المليحة	إشارة/ظرف	11
		-هذه الغيمة/ هذه السقف	إشارة	12
		-بأحجيات من هنا وهناك	إشارة/ظرف	53
مكاريا عبد القادر	خيانة التراب	-المدينة صامدة للعراء	ظرف	33
		-ذاك المساء/ الدموع تجمدت حتى الشتاء	إشارة/ظرف	36
		-هذه المدن	// //	39
		-مريم اكتشفت أني مغرم بالنجوم/ وليلى تماديت في هجرها/ ثم كلثوم	اسم علم	49
		-فطوم/ طرقت فطوم عمري	علم	61
		-نزلت هنا	إشارة/ظرف	64
		-هنا دفتر/ هنا صفحة	// //	94

قدمنا في الجدول عينة من الانزياحات التحديدية، حيث تتخلى فيها الإشاريات وأسماء العلم عن دورها في الإحالة، «والغاية هي شحن الكائنات والأشياء التي تملأ العالم الشّعري باللاتحديد، ومن هذه الصورة أساسا ينبع ذلك الانطباع بالواقعية الباهتة المضببة والسرية حتما، تلك الواقعية

40-ينظر: المرجع السابق، ص154.

الملازمة لمقولة الشّعر نفسه»[41]. وهنا نقف على ظاهرة من ظواهر الشّعر الجزائري المعاصر على وجه الخصوص والشّعر العربي بشكل عامة، ظاهرة الغموض، حيث يشكل الغموض ظاهرة ملازمة للشعر، وهو ليس ظرفيا وقابلا للإزاحة، «فالشاعر يبحث على عكس ما تقضي قواعد التوصيل الطبيعي عن زيادة نسبة مخاطر الغموض»[42]. والمتلقي الذي اعتاد لغة النثر التحديدية التي تقوم فيها الإشاريات بوظيفة الإحالة على مقام خارج النص، أو سياق داخله، تصدمه لغة الشّعر التي تعطل وظيفة المحددات، بحيث تحيل ولا تحيل، تحيل من الناحية النحوية من خلال استخدام أدوات الإحالة، ولا تحيل على أي شيء، وهنا تأتي خصوصية تلقي الشّعر، فقارئ الشّعر ينبغي أن يستقبله بأفق غير أفق النثر، أفق تشتغل فيه دلالة الإيحاء بدل دلالة المطابقة، والتعالي على الزمان والمكان الشخصي، إلى الزمان والمكان الشّعري، والتعالي بالذات الشخصية إلى الذات الجوهرية المطلقة. هكذا ترتفع لغة الشّعر من خلال جمالية الانزياح عن لغة النثر، وترتفع معها الدلالة من المطابقة إلى الإيحاء، وندخل في عالم سديمي غير قابل للإدراك الكلي، لكنه في الوقت نفسه لا يخلو من فهم ما، هكذا بين الفهم واللافهم تريد لغة الشّعر أن تصنع عوالمها.

3-3-1-3. مستوى الوصل:

يتحقق الوصل في اللغة العادية وفق صورتين؛ إحداهما تكون بأدوات الربط، مثل حروف العطف والظروف وغيرها، أما الثانية فتكون بمجرد جمع طرفين ينبغي أن يجمعهما مجال خطابي واحد، يجب أن تكون هناك فكرة هي التي تشكل موضوعهما المشترك، وغالبا ما يقوم العنوان بهذه الوظيفة، بحيث يمثل الموضوع العام الذي تسند إليه كل الأفكار الواردة في النص[43]. يحدث الانزياح الشّعري على مستوى الوصل عندما «تُجمع أفكار لا علاقة منطقية واضحة بينها»[44]، إما باستعمال أداة ربط أو التجاور داخل المقطع أو القصيدة الواحدة، وهذا يعتبر خرقا لمبدأ من مبادئ الانسجام، حيث يَجمع النص في سياق واحد وقائع لا ترتبط ببعضها في الواقع. ويطلق كوهن على هذا النمط من الانزياح **بالانقطاع**[45].

يقوم الشّعر الجزائري المعاصر في كثير منه على خرق مبدأ الوصل إما بالجمع بين عناصر متنافرة باستعمار أدوات الربط أو بإدراج جمل وعبارات لا يجمعها رابط منطقي أو واقعي، ويمكن أن

41-جان كوهن: بنية لغة الشّعر، ص152-153.

42-جان كوهن: بناء لغة الشّعر، ص104.

43-ينظر: جان كوهن، المرجع نفسه، ص161.

44-المرجع نفسه، ص159.

45-ينظر: المرجع نفسه، ص163.

نرصد حضور هذه الظاهرة بشكليها لدى عديد الشّعراء نأخذ منهم نموذجين الأول لمسعود حديبي في ديوان "**سهو الجهات**" والثاني لنهلة كابري في ديوان "**أقرأ للريح.. أكتب لي**". وسننطلق مع مسعود حديبي في قصيدة "**آخر الخوارج**"، يقول:

شاعر...

تعبره الشوارع

والخيول

وهذا الجنون

وما في السجل من السيئات[46].

من الناحية النحوية هذا الوصل جائز لم يخلّ بأي مبدأ من مبادئ اللغة، لكن وصل هذه الكلمات بأداة العطف على صيغة التجانس المعنوي يترك في المتلقي نفورا، حيث لا رابط منطقيا بين الشوارع وهي مكان مادي والخيول التي تنتمي إلى جنس الحيوان، والجنون الذي هو مرض نفسي، والسيئات التي هي سلوك إنساني، كل هذه الكلمات يضعها الشاعر في بناء متجانس نحويا، يوهم بالتجانس المنطقي حيث تشترك كلها في فعل العبور، وهذا غير صحيح لأنها على مستوى آخر متنافرة ولا تجمع بينها أية علاقة، ففعل "العبور" لا يصدق إلّا على واحد منها في الحقيقة وهو الخيول فقط، أما الشوارع والجنون والسيئات فقد أسند إليها العبور تجوّزا، وفي هذا خرق آخر على مستوى مختلف، أشرنا إليه في الانزياح الإسنادي.

وتتردد هذه الظاهرة عند مسعود حديبي في قصائد أخرى مثل:

ربما تشتهين كما الطفلة

حبة حلوى

وبطل...[47]

ويقول أيضا:

حين أرى المطر النبوءة في عينها

وصهيل النخلة والرياح

وضبابا يحتل المساء

وبحرا يخون المدينة[48]

46-مسعود حديبي: سهو الجهات، وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر، ط؟، 2007، ص09.

47-المرجع نفسه، ص19.

48-نفسه: ص29.

والظاهرة نفسها نجدها عند نهلة كابري وإن بمستويات مختلفة تجمع بين الذاتي والواقعي باستعمال الوصل النحوي، تقول:

أنا خرساء؛

والسماء منتشية[49].

تجمع الشاعرة بين جملتين بطريقة صحيحة نحويا، لكنها منطقيا وواقعيا تشكل منافرة لدى المتلقي، إذ ما علاقة كون الشاعرة خرساء بانتشاء السماء، ونحن هنا نتكلم عن منطق الاستعمال العادي، لأنه قد يجد القارئ تأويلا ما لهذا الوصل، وهذا حاصل، لكنه يحصل من خلال الانتقال من مستوى النثر إلى مستوى الشّعر، فلا يمكن في لغة الاستعمال العادي أن يُقبل وصل بهذه الكيفية، ولا توجد دلالة مطابقة لهذا التركيب، حيث لا تنتشي السماء لحالة الشاعرة في الواقع، يبقى هنا دور الدلالة الإيحائية الخاصة بالشّعر، فخرس الشاعرة وهو حالة وجودية ناشئة عن ظروف واقعية ونفسية خاصة، مثل الحزن أو الكآبة، أو غياب الحبيب، أو صدمة كبيرة غير محتملة منعتها من الكلام... هذه الحالة يقابلها في الواقع سماء منتشية، والدلالة الإيحائية للسماء قد تكون بمعناها الديني، أي السماء-القدر الذي يرى حالة العجز والخرس الإنساني وهو منتشٍ بذلك، وقد تكون السماء بمعنى الطبيعة التي لا تلقي بالا لمعاناة الإنسان، وتواصل مسارها المنتشي.

والنوع الثاني من الانزياح على مستوى الوصل يتم بدون روابط، وإنما عن طريق إدراج أفكار ووقائع لا رابط منطقيَّ أو واقعيَّ بينها، ويكثر هذا النوع من الوصل حتى يصبح ظاهرة بارزة لدى الشّعراء السورياليين، بحيث لا يمكنك أن تقف في قصائدهم على أي انسجام بين أفكار النص ووقائعه، ومن أهم الشّعراء الجزائريين الذين تشكِّل هذه الظاهرة سمة بارزة عندهم نجد "**عنفوان فؤاد**"، و"**أمال رقايق**" و"**محمد قسط**". وسنأخذ نموذجا للتحليل من ديوان "الزر الهارب من بزّة الجنرال" **لأمال رقايق**. تقول:

في الانطباع الذي يخبّئه مطر نحيل

في جرّته السماوية

نصفي في الإضاءة،

بكيت لأن نصفي الذي في الإضاءة

لأنه..

فها أنا إذن صوب الجروح البازلتية أمضي

الكواكب تسكر بأغاني "بريل"

49-نهلة كابري: أقرأ للريح أكتب لي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2018، ص28.

نصفي مكرر في نسل خاطئ
أفتحه.. كملجأ مدعى، كلا.. لست شاعرة
إنما الرصيف المكتظ بنا شاغر
ما عدنا نعرف..
اتفقنا على أن نمضي قدما
في عروق السّراب[50]

هذا المقطع من قصيدة بعنوان **"مشيئة اللغات"**، وإذا كان العنوان يمثل الفكرة الرئيسية أو المرجع الأساسي الذي تسند إليه أفكار النص في الكتابة النثرية وفي القصائد التي لا تخرق مبدأ الوصل بطريقة عنيفة، فإن الأمر يختلف هنا وخاصة مع الكتابة السوريالية، أوّلا لا يمكننا تحديد الموضوع الأساسي الذي تتحدث عنه القصيدة أو المقطع، هذه الكتابة تشبه الهذيان أو الحلم تنتقل بين العوالم والأفكار بمنطق الجنون لا منطق العقل، قاعدتها الأولى هي خرق مبدأ الانسجام العقلي، في بداية المقطع تتحدث عن انطباع يخلِّفه المطر في نفسية الشاعر أو الإنسان، هذا الانطباع هو نصفها المضيء، والجملة التي بعدها منقطعة تبدأ بفعل البكاء وتعليل سببه، لكن هذا التعليل يبدأ نحويا باستعمال لام التعليل، لكنه ينقطع فجأة **"لأنه..."**، ويدخل السّطر الذي بعده في موضوع آخر يتحدث عن الجروح البازلتية والكواكب السكرى بأغاني "بريل"، كأننا في حلم، لا خيط يربط بين هذه العناصر والأفكار. في المقطع الثاني تعود الشاعرة إلى: **"نصفي مكرر في نسل خاطئ/ أفتحه كملجأ مدّعى"** ثم تتوالى جمل وأفكار لا علاقة لها بسابقتها **"كلّا لست شاعرة/ إنما الرصيف المكتظ بنا شاغر"** في الحقيقة لا نعرف ما العلاقة بين هذه الأفكار والمواضيع. وفي الغالب لا يكتب هذا النوع من الشّعر لتوصيل رسالة، بل هو حالة من الهذيان والفوضى، والقارئ لا يجد فيه أي خيط يربط بين عناصره، سواء بين عناصر الجملة على مستوى أوَّل أو بين جمل النص على مستوى ثانٍ. والديوان كله اختراقات لعنصر الانسجام النصي. وهذا نموذج آخر وغيره كثير، تقول الشاعرة في قصيدة بعنوان **"بورتريه"**:

أعصرك في ضجيج الخرائط،
على أسوار قلاع حلوة،
أخذتك تحت برزخي وتهاويت
والكؤوس الفارغة في المعابر الكئيبة
سحر الكلمة حين تنتشل وتباح

50-أمال رقايق: الزر الهارب من بزّة الجنرال، نسخة إلكترونية، 2017، ص25.

وجع الديكة الحمراء في المعتقد

لا تسمعه[51].

مثل النموذج السابق هذا النص الذي بين أيدينا يوضّح فكرة الخرق على مستوى الوصل، الخرق بطريقة فادحة وعنيفة حتى لا يكاد المتلقي معه يقبض على خيط المعنى وعلى نمو الدلالة، الأفكار هكذا تحشر وتسجن بين البياضات، لكن لا رابط منطقي يجمع بينها غير التجاور، ولذلك على القارئ هنا أن يتخلى عن الفهم كلية ويتحول إلى القراءة وفق تجربة مغايرة، يترك من خلالها عوالم القصيدة تسير به وتلعب كيفما تشاء، كأنه في رحلة مجنونة في عالم فنتازي غريب.

والحالة نفسها نجدها عند محمد قسط في جميع كتاباته، نأخذ هذا النموذج على سبيل البيان. يقول:

صراخ ابني ينمو

في جمجمتي

عرفت ما كان يقصده "نيتشه"

هكذا تكلم زاردشت[52].

إلى هنا نكون قد وضحنا ولو بطريقة مختصرة كيف تقوم لغة الشّعر الجزائري على بنية تنزاح عن الكتابة النثرية لتتفرد بخصوصيتها كخطاب شعري مختلف ومغاير، ولقد رأينا أن الانزياح وإن كان ظاهرة عامة لا تختص بها لغة الشّعر الجزائري المعاصر، إلاّ أن مستوى تردده داخل اللغة هو ما يعطي خصوصية لشعرية عن غيرها من الشّعريات الزمانية أو المكانية، فالتطرف في الانزياح هو الذي تولد عنه نمط من الكتابة مختلف، هو ما يعرف بالكتابة السوريالية، هذا النمط الذي لم يكن معروفا في الفترات التاريخية السابقة من الشّعر الجزائري، كما أننا لاحظنا أنه يمكن للانزياح أن يصل أقصى مستويات تردده خاصة على مستوى اللغة، إذ يتجاوز النسبة القصوى 100%، وذلك من خلال وجود انزياحين أو أكثر في التركيب الواحد، وهذا ما كان يتنبأ به "كوهن" في وجود شعر تكون لغته شعرية 100%.

4- بنية الصورة الشّعرية:

لا نجانب الصواب إن قلنا إنّ الجمالية الشّعرية منذ بدايات الشّعر إلى عصورنا الحالية تقوم على التصوير، فالتصوير أو ما يسمى في اصطلاح النقاد بالصورة ظل حاضرا في الشّعر، وحضوره ليس حضورا ثانويا، حتى إنه ليمكننا أن نتخيل شعرا خاليا من الوزن والقافية، لكن يصعب أن

51- أمال رقايق: المرجع السابق، ص19.

52-محمّد قسط: سمكة اللغة، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2018، ص18.

نتخيله خاليا من التصوير، لقد تفطن القدماء لهذا العنصر الفعال منذ أرسطو قديما مرورا بالشّعريات العربية التي سمّته أحيانا تخيلا ومرة تشبيها وأخرى استعارة ومجازا، ووضعت له بابا سمته "بعلم البيان" جمعت فيه كل الصور البيانية، وصولا إلى الجماليات الحديثة غربا وشرقا، حيث تطور مفهوم التصوير وانتقل ليشمل أشكالا مختلفة لم تعد قاصرة على ما كان سابقا من تشبيه واستعارة ومجاز. والذي يهمنا هنا هو بيان فاعلية الصورة جماليا، وكيف تعاملت الشّعرية الجزائرية المعاصرة مع هذا العنصر، لنكشف تمظهرات الصورة وأنماطها المختلفة.

يرى كثيرون أن مفهوم الصورة زئبقي ويصعب على التحديد والضبط المفهومي، خاصة في الشّعرية العربية، ويُرجع بعضهم ذلك إلى الخلط الحاصل بين مفهوم الصورة في النقد القديم ومفهومها حديثا الذي هو مجرد نسخ للمفاهيم الغربية، لكن هذه الرؤيا لا شك منطلقة من خارج النص الشّعري، أما لو عدنا إلى تحديد الصورة انطلاقا من النصوص، فسنعزو الفرق الحاصل بين المفاهيم إلى التطور الذي طرأ على الصورة داخل النصوص الشّعرية الحديثة، فبينما كان التصوير قديما يقتصر على الصور البلاغية تعداه الآن إلى مجال الرؤيا التي تقوم عليها القصيدة بكاملها، ومن المنطقي أن يتطور النقد ونظريته مع تطور النص الشّعري.

الحديث عن الصورة يجرنا إلى العلاقة بين الشّعر والرسم، إذ تعتبر علاقة قديمة تعود إلى "سيمونيدس*" الذي كان يقول: «الشّعر رسم ناطق، والرسم شعر صامت»[53]، وكلاهما يحقق تفاعلا بين الذات والواقع من خلال وسيط يختلف حسب طبيعة الفن، فالرسم يستخدم الألوان والخطوط، بينما يتوسل الشّعر اللغة، إلا أن وسيلة الرسم حية وهذا ما يجعلها أقرب إلى المتلقي من وسيلة الشّعر اللغوية، لأنها ذات طبيعة رمزية، وهذا ما يجعلها تتجاوز الحس على المعاني المجردة[54]، ولذلك تعود دوما لاستخدام تقنيات الرسم لتقرب المجرد بواسطة المحسوس.

ومفهوم الصورة حاضر في الشّعرية القديمة، إذ لم تغفل الدراسات النقدية العربية السابقة الصورة، وتناولتها وفق ما أتاحته الإمكانات المعرفية وكذلك تبعا للرؤية الشّعرية السائدة وقتها، وإذا

---

*-سيمونيدس الكيوسي: من جزيرة كيوس في بلاد اليونان، وقد عاش حوالي 556 إلى سنة 468 ق م. **ينظر: كلود عبيد: جمالية الصورة، في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشّعر، مجد المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2010، ص11.**

53-عبد الغفار مكاوي: قصيدة وصورة، الشّعر والتصوير عبر العصور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة الفنون والآداب، الكويت، عدد119، نوفمبر، 1987، ص13.

54-ينظر: بالحيا عبد الحاكم: بنية القصيدة العربية، ص219.

أردنا أن نشير إلى أول من تناول الصورة فسنجد كل الدراسات تشير إلى الجاحظ عندما عرف الشّعر بأنه «صناعة، وضرب من النّسج، وجنس من التّصوير»[1]، فلعل هذه تكون أول إشارة إلى الصورة.

أما في العصر الحديث فقد تحولت النظرة إلى الصورة، حيث لم تعد هذه الأخيرة مجرد عنصر تزييني يضاف إلى الكلام ليلبسه حلّة جمالية ما، بل أصبحت تجسد الرؤيا الكلية للشاعر، حيث «يشكل الشاعر أحاسيسه وأفكاره وخواطره في شكل فني محسوس، وبواسطتها يصور رؤيته الخاصة للوجود وللعلاقات الخفية بين عناصره»[2]، وهكذا أصبحت الصورة نتاج التفاعل بين داخل وخارج؛ بين الذات والواقع، حيث يستغل الشاعر معطيات العالم الخارجي للتعبير عن عالمه الداخلي، وعن إحساسه، وبهذا لا تكون الصورة مجرد نقل حرفي عن الواقع، بل هي قبل كل شيء «تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع»[3].

والملاحِظ للصورة الشّعرية في العصر الحديث ينتبه إلى التطور الحاصل فيها، فبينما كانت مع الرومانسية وسيلة للتعبير عن الداخل الإنساني، وتجلت وظيفتها في التقرير والتوصيل، انتقلت إلى المستوى النفسي، وهذا ما نلمسه عند عز الدين اسماعيل وكمال أبو ديب، حيث ينتقد هذا الأخير التصور الذي يحجز الصورة في المستوى الدلالي ويعطيها بعدا آخر هو البعد النفسي، بحيث يصبح للصورة «مستويين من الفاعلية هما المستوى النفسي والمستوى الدلالي»[4]، وتبعا لذلك تحقق الصورة الصورة وظيفتين؛ وظيفة نفسية وأخرى دلالية. في حين ارتبطت الصورة سابقا بالذات الإنسانية فقط، في تحول للمراكز من التعبير عن العالم الخارجي الحسي (في البلاغة القديمة) إلى الداخل خاصة مع الاتجاه النفسي الذي يمثله أصدق تمثيل عز الدين اسماعيل، إذ يعطي أولوية للإحساس والشعور، وهكذا تصبح الكلمات الحسية تمثيلا لتصور ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية، وكل ما للألفاظ الحسية من قيمة لا يعدو أن يكون وسيلة لتنشيط الحواس[5]. أما المحطة الأخيرة للصورة فهي التي قرنتها بالرؤيا، حيث تمثل الصورة الرؤيا الكلية للشاعر أو للقصيدة، وأفضل من يمثل هذا الطرح أدونيس وجماعة مجلة شعر بتأثير من المدارس الغربية* وعلى رأسها مدرسة التصويرين بزعامة

1- عمر أبو عثمان الجاحظ: الحيوان، ج3، م س، ص67.

2-علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط4، 2002، ص65.

3- عز الدين إسماعيل: الشّعر العربي المعاصر، ص127.

4-كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية للشعر، دار العلم للملاين، بيروت، ط3، 1984، ص22.

5-ينظر: عز الدين اسماعيل، م س، ص132.

*-كان يوسف الخال قد تعرف في أمريكا بالشاعر عزرا باوند الذي يعد من قادة حركة التطوير في الشّعر الإنجليزي، ومن أهم الشّعراء الأمريكيين الذين أثروا في بلورة مفاهيم جديدة للشعر مع بدايات القرن الماضي،

عزرا باوند، وقد حاول يوسف الخال مؤسس مجلة شعر الانتقال بهذا الأخير من الخط التشكيلي (التفعيلة) إلى إطار الرؤيا[1]. وبهذا تتحول الصورة بما تملكه من طاقة للكشف إلى عالم مستقل يعكس رؤية الشاعر.

بعد هذا التقديم الموجز لمفهوم الصورة قديما وحديثا وتطورها يمكن أن نعرض لتمثلات الصورة في الشّعر الجزائري المعاصر، وسنحاول الجمع بين الداخل والخارج بين الرؤيا النظرية والتحقق النصي، صحيح أن النّص هو الذي يفرض نمط الصورة ونوعها، لكن هذا النص ينتمي لبنية عامة هي بنية الشّعر العربي والشّعر الإنساني بشكل أعم، لذلك سنحاول إيجاد المعادل النظري للتحققات لنصية.

ومن خلال الاطلاع على نصوص مدونة الدراسة رأينا أن للصورة أنماطا وأنواعا مختلفة، حيث نجد القصيدة ذات الصّوَر المتشظية والقصيدة ذات الصورة الكلية المتنامية، والصورة التشكيلية، والصورة السينمائية. وسنحاول هنا من خلال دراسة المدونة قياس تردد هذه الصور ومعرفة مدى حضورها.

1-4. القصيدة ذات الصّور المتشظية:

إن هذا التقسيم دعت إليه ضرورات نصية، في حين غابت عنه التنظيرات ويمكن أن يكون هذا فاتحة لدراسات تؤسس له نظريا وتمنحه ما يستحق من الاهتمام المعرفي، أمّا الدراسات التي نراها قريبة من هذا الطرح فهي ما وجدناه عند عز الدين اسماعيل في "الصورة التوقيعية"، وهو يستعيرها عن "هويلي" الذي أراد بها التفريق بين الصورة الأدبية وغيرها من الصور لخصوصية الصورة الأدبية وتعقيدها، فأراد أن يمنح هذه الخصوصية اسما خاصا ليست image، وإنما كلمة يشتقها اشتقاقا جديدا هي sone، وقد ترجمها عز الدين اسماعيل بالتوقيعة[2] ليدل بها على «مجموعة الألفاظ التي تُختار وتنسّق بحيث تتجاوب أصداؤها في عملية استعارية، فالتوقيعة هي الوحدة الحيوية في الشّعر التي لا تقبل الاختصار»[3]، ولقد وجدنا في المدونة الشّعرية مجموعة من القصائد تقوم على بناء من الصور المتراصة التي هي بمثابة التمثلات المختلفة للمعنى الكلي والرؤيا المركزية للقصيدة، والذي جعلنا نفرق بين هذا الشكل من التصوير عن نموذج الصورة الكلية النامية، فهو

وقد اعتبر الأب الروحي لفكر الخال، وقد أصدر هذا الأخير مجلة شعر –رفقة أدونيس-مستوحيا فكرتها من مجلة شعر الأمريكية التي تزعمها عزرا باوند. **ينظر: كلود عبيد: جمالية الصورة، ص85.**

1-ينظر: أدونيس: "محاولة في تعريف الشّعر الحديث"، م س، ص79. وينظر: كلود عبيد: م س، ص ن.

2-ينظر: عز الدين إسماعيل: الشّعر العربي المعاصر، ص140.

3-المرجع نفسه، ص نفسها.

في نظرنا غياب البناء العضوي، فإذا كانت الصورة المتنامية تشبه في التحام أجزائها البناء الجسدي، فإن القصيدة ذات الصور المتشظية تشبه في بنائها التشكلات الدلالية المختلفة لجوهر واحد. وهذا النوع من التصوير يشكل ظاهرة عند جملة من الشّعراء من جهة وفي القصائد النثرية والهايكو من جهة أخرى، بمعنى قد نجدها سمة أسلوبية لشاعر ما أو لنوع من الأنواع الشّعرية. وكما أشرنا فإن هذه الصور تختلف في بنائها عن بناء القصيدة الحديثة ذات الوحدة العضوية، حتى ليبدو للناظر أول وهلة أن في هذه القصيدة عودة إلى الشّعرية التقليدية التي كانت تقوم على وحدة البيت، لكن بالتعمق في القراءة وبالانتباه إلى جملة من العناصر الجمالية المختلفة مثل الإيقاع الداخلي وكذا عناصر الانسجام نكتشف الخيط الدقيق الذي يصل الصور بعضها ببعض ليصنع بناء كاملا للنص في إطار الرؤيا الكلية. ومن الشّعراء الجزائريين الذين تميزت قصائدهم بالصور المتشظية نجد الشاعرة "رزيقة بوسواليم" بالخصوص في ديوان "حدائقك تشتعل بفواكهي"، وهو ديوان ينتمي كله إلى بناء قصيدة النثر. ولقد اخترنا قصيدة "جئتك أيها الشّعر عارية"، قصيدة تحمل رؤيا تتعلق بالشّعر وبالمعنى الشّعري، اختارت فيها الشاعرة مجموعة من الصور كلها تصب في هذا المعنى، وسنترك للقصيدة الحديث:

الصورة 01:

ليس في ذاكرتي شيء من الشّعر
أزرع بذور اللغة
جسدي تربة داكنة
والماء ذلك الخيال الساقي[1]

الصورة هنا تتكون من ثلاث صور جزئية: (بذور اللغة/ جسدي تربة/ الماء هو الخيال)، هذه الصور الجزئية تمثل العناصر الأساسية التي يتخلق منها الشّعر، فقبل الشّعر تكون اللغة والشاعر والخيال كيانات مستقلة، وكأن الشاعرة تقول إنه لا يمكن أن يحدث الشّعر بدون عملية تفاعل معقدة بين هذه الكيانات الأساسية. ولقد استطاعت الشاعرة أن تكوّن من هذه الصور الجزئية صورة كلية، من خلال مزج الواقعي مع الخيالي فاللغة غدت بذورا تزرع في الجسد الشاعر يسقيها بخياله فيكون الشّعر، المعنى الاخير للصورة هو ميلاد الشّعر.

ونواصل المسار مع صورة أخرى تعضد الرؤيا المركزية لكنها صورة ذات شكل آخر.

الصورة 02:

1- رزيقة بوسواليم: حدائقك تشتعل بفواكهي، دار ميم للنشر، الجزائر، 2021، ط1، ص15.

قال لي الشّعر:

أنت نبتة الغابة المتوحشة

وفي المطر آيات الغيب السائل فيك[1]

تتعانق صورتان جزئيتان؛ **(أنت نبتة/ في المطر آيات الغيب)** لإنتاج صورة كلية هي تطور للصورة الأولى، فبذور اللغة التي زرعت في جسد الشاعر صارت نبتة، لكنّها ليست نبتة مسالمة، بل متوحشة، نبتة الغابة، وللغابة قانونها الذي أساسه الحرية والصراع من أجل البقاء، لكن ما الذي صيّر من البذرة نبتة متوحشة، إنه الشّاعر الذي يوقظ اللغة من سباتها، يغيّر نظامها ويعبث بعلاقة الكلمات داخلها، فتصير اللغة متوحشة، تفزع من يقربها، وهذه حقيقة تحدث مع الشّعر الذي يحمل رؤيا ثورية، تصعب قراءته وتعد مقاربته مغامرة، لأننا لا نتلقى اللغة فيه بالصورة التي اعتدناها. وهذا التحول الذي يصيب اللغة ليس مرده إلى أسلوب جمالي يتبعه الشاعر، بل مرده إلى الحقيقة الجديدة والمعنى البكر الذي يصارعه ليخرجه من العتمة ويجلبه إلى النور. هذا المعنى البكر والحقيقة الجديدة تنتمي إلى المقدّس لأنها **آيات الغيب**. والصورة تعضد الرؤيا المركزية للقصيدة حول الخلق الشّعري.

الصورة 03:

وقال:

اذهبي أيتها المبشرة بالحرائق الخضراء،

ثم عودي جمرة ذكيّة تحت رماد الكون[2].

ثلاث صور جزئية (الحرائق الخضراء/ عودي جمرة ذكية/ رماد الكون) كلها تتواشج في بناء واحد لتقدم صورة كلية. توحي بدلالة مركبة، فالرؤيا الشّعرية رؤيا مقلقة، تمتطي الرفض وتشتعل بالثورة، لذلك فهي الحارقة، إلا أنه إحراق يكون منه البعث والنماء (الحرائق الخضراء) ووصفت الحرائق بالخضرة حتى لا يحمل الشّعر معنى الهلاك والدمار أو الهدم من أجل الهدم، بل هو هدم لإعادة البناء، الشّعر يشعل الكون بالمعنى، لذلك يعود الشاعر من رحلته في دنيا الشّعر بالكلمة-الجمرة، جمرة هي بذرة الحياة. ومثلت الشاعرة للمعنى المتداول بالرماد لاستهلاك طاقاته الحيوية، فهو ينتظر الشّعر ليجدد فيه الحياة، وفي هذا إشارة رمزية يتداولها الشّعراء كثيرا لطائر الفينيق الذي يُبعث من رماده جذوة مشتعلة. والدلالة النهائية للصورة تبقى متسقة مع الرؤيا المركزية ضمن الخلق الشّعري.

1- رزيقة بوسواليم: المصدر نفسه، ص15.

2-رزيقة بوسواليم: المصدر نفسه، ص15.

الصورة 04:

مدّي جذورك في العمق

وتدلّي

من تحتك البلل ومن فوق جسدك الأهوال المذكّرة[1].

الشّعر في هذه الصورة مدفون في الأعماق، أعماق اللغة أو أعماق الوجود، والشّعر بما هو أساس الفنون جميعها مثلما يرى هيدغر، بما يختزنه من طاقات الخلق والكشف، لن يكون مبسوطا على السطوح، بل لابد من معاناة للشاعر، معاناة الغوص في الأعماق حتى يرجع بالجوهرة، إلا أن الرحلة إلى الأعماق ليست آمنة بل كثيرا ما تحفها المخاطر وتعترضها العوائق، عوائق السطوح، فإذا كان في الأعماق البلل الذي تورق منه أوراق الشّعر وتتفتح أزهار معانيه فإن على السطوح أعداء المعنى، ولقد مثلت الشاعرة برمزية دوما كانت تمثل الكبت والمنع والسلطة ضد الحرية، حرية الأنثى-الشّعر، وحرية الجسد، رمزت لذلك بالذكورة، والذكورة هنا نسق مهيمن يقف دوما عائقا أمام الأنثى، التي تحمل في القصيدة رمزية الخصوبة والخلق الشّعري، فما يمنع الخلق الشّعري ليس الذكر البيلوجي وإنما بنية جندرية تحمل نسقا مهيمنا يريد لنوع من المعنى أن يسود ويقمع كل الأصوات الأخرى. وهنا تتركز الرؤيا الشّعرية حين تستحضر معيقات الخلق متمثلة في الأنساق المضادة للأنثى كرمز للخلق الشّعري.

الصورة 05-06:

قال الشّعر:

روحك الغيب تسيل في عروق الحياة الميتة

فتحييها

وقال:

النص له أظافر فهيئي جلدك للهرش العنيف[2].

في هذه الصورة نلتقي بالوحدة المعجمية "الغيب" مرة أخرى، وفي تكرار الغيب دلالة، ربما نستحضرها من ارتباط الشّعر بالمقدس عند هيدغر، وماذا يفعل الغيب والمقدس، إنه ما يعيد للحياة حيويتها المفقودة. والشّعر بمعنى الوحي والغيب له عذاباته، وربما هذا يفسر دمجنا للصورة الخامسة مع السادسة، لإحسانا بوجود وحدة عضوية بينهما، حيث تشكل الصورة السادسة نتيجة أو أثرا للصورة الخامسة، لأن الشّعر مرتبط بالغيب، بالوحي، بالمقدس، فنحن نعلم طبيعة المعاناة التي

1- المصدر نفسه، ص16.

2- رزيقة بوسواليم: المصدر نفسه، ص16.

يكابدها من يتلقون هذا النوع من المعنى ويحملون هذا الجنس الرؤياوي، الشّعر هنا يحذر الشاعر ويجهزه لتحمل هم النص، فهو بمثابة النبي الذي يلقى عليه الوحي مثل "صلصلة الجرس"[1]، هذا بالنسبة لجانب من المعاناة، وهي المعاناة النفسية، وهناك جانب آخر يتعلق بمعاناة التلقي، فالمعنى الشّعري عندما يخرج للناس، لا يخرج في ثوب الوداعة والاستسلام، بل هو ثورة ورفض وتمرد، رفض لكل أشكال السلطة، رفض لكل أنساق الهيمنة، وبما هو كذلك يستجلب أعداء كثر، تقف في وجهه السلطة الدينية والسياسية والاجتماعية، فهو بما يورثه من تسائل وحيرة وثورة يجلب لصاحبه **"الهرش العنيف".**

الصورة 07-08:

وقال:

للصوت، للمعنى،

كوني الواصلة حقول الرؤية القصوى

وقال:

تنورك ينادي

اعجني خبزك بالحزن واغمسي لحمك في نهر الكلمة المقدس[2]

في تعانق الصورة السابعة مع الثامنة يتكثف المعنى الشّعري، وإن كنا نرى أن في الأولى نوعا من المباشرة، وهذا لا ينقص من قيمة القصيدة، فليس هناك من معيار مسبق يقول أنه ينبغي على القصيدة أن تتوسل الخيال من بدايتها إلى نهايتها، بل لربما كان هذا الرجوع إلى الأسلوب المباشر وسيلة من الشاعر للعودة بالمتلقي إلى محيطه المعتاد حتى يسترد نفسه ليعود أكثر نشاطا وقدرة على الغوص في عالم الصور من جديد، وهذه العودة تربطنا بالرؤيا التي يتركز عليها النص، المتعلقة بالصوت والمعنى الشّعريين، والعلاقة بينهما، ففي الصوت والمعنى دلالة على الثنائية القديمة/الحديثة المتعلقة باللفظ والمعنى، هل الشّعر لفظ أم معنى، شكل أم مضمون؟ وإذا كان من عادة الفيلسوف «يعمل على توسيع الفكرة، فإن الشاعر يعمل على الإيحاء بالشرارة التي تشير إليها»، وهذا نجده واقعا

1- عَنْ عَائِشَةَ أُمِّ المُؤْمِنِينَ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهَا، أَنَّ الحَارِثَ بْنَ هِشَامٍ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ سَأَلَ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ فَقَالَ: يَا رَسُولَ اللَّهِ، كَيْفَ يَأْتِيكَ الوَحْيُ؟ فَقَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: «أَحْيَانًا يَأْتِينِي مِثْلَ صَلْصَلَةِ الجَرَسِ، وَهُوَ أَشَدُّهُ عَلَيَّ، فَيُفْصَمُ عَنِّي وَقَدْ وَعَيْتُ عَنْهُ مَا قَالَ، وَأَحْيَانًا يَتَمَثَّلُ لِيَ المَلَكُ رَجُلًا فَيُكَلِّمُنِي فَأَعِي مَا يَقُولُ» قَالَتْ عَائِشَةُ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهَا: وَلَقَدْ رَأَيْتُهُ يَنْزِلُ عَلَيْهِ الوَحْيُ فِي اليَوْمِ الشَّدِيدِ البَرْدِ، فَيَفْصِمُ عَنْهُ وَإِنَّ جَبِينَهُ لَيَتَفَصَّدُ عَرَقًا. **محمد بن إسماعيل أبو عبد الله البخاري: الجامع المسند الصحيح = صحيح البخاري، ج1، تحـ: محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، بيروت-لبنان، ط1، 2001، ص06.**

2- رزيقة بوسواليم: حدائقك تشتعل بفواكهي، ص16.

في رؤية الشاعرة لقضية أُلِّفت فيها أحمال من الكتب والمجلدات مكثفا في عبارة واحدة كالشرارة: **(كوني الواصلة حقول الرؤيا)**، فالشّعر ليس شكلا ولا مضمونا، صوتا أو معنى، بل هو رؤيا تصل بين حقوله المترامية.

تأتي الصورة الثامنة كاستجابة للصورة السابعة، وهذا النمط من التلاحق نلاحظه في هذا التشكيل النصي، دوما تقدم الشاعرة رؤية للولادة والخلق الشّعري، ثم تلحقها بمعاناة المخاض، حيث "يولد الشّعراء من رحم الشقاء"[1]، وهو ما يشكل توازيا دلاليا. فعملية الخلق الشّعري المتمثلة في الرؤيا الناتجة عن الوصل بين حقل الصوت وحق المعنى تشبه التنور الذي ينضج فيه الشاعر التجربة، وكل إنضاج وطهو يحتاج إلى نار وحرارة، فتنور الشاعر يشتعل حزنا ولوعة، الشاعر في تجربته يحقق المعاناة الإنسانية في أقصى درجاتها من أجل الوصول إلى "نهر الكلمة المقدس" وفي استعمال الشاعرة "النهار" مفارقة جميلة، حيث يشتعل الشاعر ويعاني ليقدم لنا رضاب التجربة عذبا باردا صائغا للشاربين.

2-4. القصيدة ذات الصورة النامية:

بخلاف النوع السابق فهذا النوع شائع ولربما كان شرطا للصورة، حيث «تنسق الصورة عبر مشاهدها المتوالية النامية مع تصاعد خطوات التجربة وتركبها الكمي والكيفي، فالصورة النامية هي الصورة المتدفقة العناصر والتفاصيل، والإيقاع الحركي في هيئة نامية تبدأ مع بداية التجربة وتكتمل باكتمالها، بل هي صورة متتابعة الجريان»[2] ولقد قام الشّعر العربي الحديث في بنائه المخالف للبناء التقليدي على نوع التصوير هذا، فيما بات يعرف بالوحدة العضوية، وهذا شرط تؤكد عليه الشّعرية الحديثة، حين تقوم الصورة فيها على الوحدة الكلية، وقد كان للشعر الحر دور في منح الصورة كينونة ذاتية، ولربما تظافرت مجموعة من الصور الجزئية لتشكل في النهاية صورة موحدة جامعة، وهكذا تصبح مساحة الصورة هي مساحة الرؤيا[3]، ومساحة الرؤيا هي مساحة النص.

إضافة إلى أن قيمة العالم الموضوعي البنائية وقدرته على التأثير داخل العمل الفني تتوقف على الوحدة العضوية، فمن اتحاد الصور الجزئية واندماجها تتكون بفضل الوحدة العضوية الصورة الكلية التي تتميز في الأعمال الإبداعية بشروط داخلية متماسكة ومتميزة، وعالم فريد متكامل وحياة

1-نزار قباني: قصيدة بلقيس، منشورات نزار قباني، بيروت-لبنان، 1986، ص67.

2-كاميليا عبد الفتاح: الأصولية والحداثة في شعر حسن محمد حسن الزهراني، دراسة تحليلية نقدية، دار المطبوعات الجامعية، الاسكندرية، ط؟، 2007، ص176.

3-بالحيا عبد الحاكم: بنية القصيدة العربية، ص259.

مستقلة[1]، نسميه كون القصيدة.

والقصائد ذات الصورة المتنامية في الشّعر الجزائري المعاصر كثيرة يمكن أن نأخذ قصيدة "موعظة الجندب" لأحمد عبد الكريم ونرى كيف تنمو الصورة لتشكل بناء النص العام ورؤيته الكلية[2]:

هكذا سكنتني الكآبة،
كنت في الابتدائي،
أبكي على جندب ظلمته الحكايا
تعنفه نملة فظّة
كلّما جاء يسألها من حنطة الناس شيئا
وكم شرّدته الحكايا،
صار أمثولة للخطايا
في كتاب القراءة، كم كان يفجعني ذلك المشهد
جندب أسود،
تحت نوء العواصف مرتعش،
ظهره مثقل بالربابة
والمدى مظلم كالغيابه
هكذا ضيعتني الكتابة
راجفا في العراء البهيم
يداي على وتر يابس
أحاول ترنيمة لا تجيء
وأغنية كالسعال
تذكرت صيفا من الأنس والشمس والأغنيات العذاب
فهل يذكر الناس جندبهم؟
إذ يغني على شرفات البيوت مساء...
يهدهد لبلابها
عاصرا فرح الناس في روحه البائسِ
أيها الجندب اليتضور غبنا
وتقتله المسغبة
لا تقل

1- ينظر: كلود عبيد: جمالية الصورة، م س، ص94.

2-أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، ص11-13.

ليتني نملة سرقت من حقول الرجال
مؤونتها للشتاء
ولم تنتبه للشقائق مزهوة،
أو لسونيتي في المساء..
لا تقل لي
سأضرم قيثارتي
نخب هذا الشقاء.
أيها الجندب المتنبئ
أنت أنا
شاعر يتوسد قيثاره في خراب الدنا
تتيبّس أوصاله في الصقيع
ولا يستكين إلى شظف أو ضنى
يا أيها الجندب المتغطرس في جبّتي
أنت يا عنفوان الصبا
أنا لا شأن لي بالبيادر والسنبلة
يا أمير الغناء
أكونك أو لا أكونك
تلك هي المسألة.

في هذه القصيدة نقف على رؤية كلية للكاتب تقف في مقابل الرؤيا الثقافية السائدة، رؤية ترى أن العمل والكدح الذي يحقق ربحا وفائدة مادية هو ما ينبغي أن يحرص عليه الفرد، أما الفن فهو ثانوي ومضيعة للوقت، ونحن نعلم أن قصة النملة والجندب من السرديات التي كانت تعتمدها المؤسسة الرسمية سابقا من أجل ترسيخ نسق ثقافي أو إيديولوجي خاص، يقوم على فلسفة العامل، وليس عيبا أن تقوم ثقافة أمة ما على العمل لأن العمل هو أساس قيام المجتمعات، لكن ما ترفضه رؤيا الشاعر هو مركزية العمل في مقابل تهميش الفن، مركزية العمل حتى ولو كان غير شرعي **"سرقت من حقول الرجال"**. هذا كان بالنسبة للرؤيا الكلية وسنحاول أن نقف على الصور الجزئية التي تعتبر لبنات تتعانق في وحدة موضوعية لتشكل البنية الكلية للقصيدة.

المقطع الأول يحمل صورتين مركبتين نستطيع أن ندمجهما في صورة واحدة؛ النملة الفظة وهي تعنّف الجندب الخاطئ، والصورة الثانية صورة تقوم على المشهدية يمكن أن نعتبرها صورة

تشكيلية، جندب أسود/ الجو عاصف/ الظهر مثقل بالربابة/ الدنيا ليل والجو مظلم. صورة تشكيلية ربما نكون قد شاهدناها سابقا –مثلما قال الشاعر-في كتاب القراءة.

المقطع الثاني يحمل صورة مشابهة للصورة الأولى لكن الفواعل والشخصيات تتبدل، فالجندب يصبح الشاعر، هكذا ضيعتني الكتابة/ راجفا في العراء الهيم. فالشاعر يشارك الجندب محنته، كلاهما منبوذ ومهمش، واستطاع الشاعر أن يصور هذا النبذ بطريقة فظيعة جدا "في العراء الهيم" في مقابل صورة أخرى للشاعر/الجندب في ليالي الصيف العذاب بالأغنيات ينشر الفرح والسرور من روحه المعذب.

المقطع الرابع وفيه تظهر الرؤيا الشّعرية، من خلال استبدال المواقع، فالنملة/العامل التي كانت في الثقافة السائدة تحتل المركز تهمش من خلال تقديم صورتها الحقيقية وهي تسرق من حقول الرجال، في مقابل مركزية الجندب الذي لم يسرق شيئا وكان يغني، لكن المقطع ينتهي بصورة مأساوية تعبر عن الخضوع والاستسلام "سأضرم قيثارتي/ نخب هذا الشقاء المر".

المقطع الأخير يصور حالة الانصهار والحلول، الجندب هو الشاعر "أنت أنا/ شاعر يتوسد غيثاره في خراب الدنا/ تتيبس أوصاله في الصقيع/ ولا يستكين إلى شظف أو ضنى" ورغم النهاية المأساوية للجندب-الشاعر، لكنه لم يستسلم للواقع وإكراهاته.

وما يهمنا هنا هو البناء المتماسك والمتسلسل للصورة في القصيدة بطريقة جمالية، استطاع الشاعر فيها أن يستعين بعناصر مختلفة وبصور عدة متعاضدة، ليكشف عن رؤيته الثائرة ضد نسق من الثقافة مهيمن.

أما بحسب طبيعة الصورة فسنجد التقسيم التالي:

4-3. الصورة التشكيلية:

الصورة التشكيلية هي الصورة التي تخلق لوحة فنية، حيث يستعير الشّعر تقنيات الرسم؛ الألوان والأشكال، وتوزيعها «فالشّعر إذن ينبت ويترعرع في أحضان الأشكال والألوان، سواء أكانت منظورة أم مستحضرة في الذهن، وهو بالنسبة للقارئ وسيلة لاستحضار هذه الأشكال والألوان في نسق خاص»[1]. ورغم الصلة التي يمكن أن تكون بين الصورة الحسية: تشكيلية أو واقعية والصورة الشّعرية، إلا أن لهذه الأخيرة عمقا لا يمكن أن تصل إليه الأولى، حيث يمكن أن تصور لنا مثلا الحركة الداخلية للكائنات، أو للإنسان في حين نجد الصورة الحسية متوقفة تغيب عنها الحركة كليا،

1-عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، م س، ص130.

وهكذا حتى عندما تتقاطع الصورة الشّعرية مع الصورة الحسية تتجاوزها في الكشف. وهذا لا يعني أن الصورة الشّعرية لا تكون حسية؛ واقعية أو تشكيلية.

وترى روز **غريب** أن الصورة:" تعبر عن حالة، أو حدث بأجزائها أو مظاهرها المحسوسة، فهي لوحة مؤلفة من كلمات، وهي ذات جمال ذاتي تستمد من اجتماع الخطوط والألوان والحركة ونحو ذلك من العناصر الحسية، وهي ذات قوة إيجابية تفوق قوة الإيقاع لأنها توحي بالفكرة كما توحي بالجودة والعاطفة»[2]. وهكذا نرى كيف يتعانق الفن التشكيلي مع الشّعر لأنهما مظهران من مظاهر النشاط الإنساني يصدران عن الملكة الإدراكية نفسها، ويلتقي الشاعر مع الرسام في نقاط كثيرة، يأتي على رأسها المجال النفسي الذي يصدران عنه ويؤثران به، والقدرات النفسية الأساسية التي تمنحهما النضج والتألق في العمل الفني، كما يلتقيان في إعادة تشكيل الواقع من جديد، ومحاولة تجاوزه، كل هذا يتم في صياغة جمالية للكائن أو للشيء[3]، تكون هذه الصياغة لوحة بالألوان وأخرى بالكلمات.

الشّعر الجزائري المعاصر زاخر بالصور التشكيلية، بالألوان والأشكال المتنوعة، ويمكن أن تفتح أي ديوان حتى تهرك الصور المختلفة، على اختلاف درجاتها قوة وضعفا، حيث نجد صورا باهرة تفتح أمامنا دنيا الخيال لتصل بنا إلى سدرة الرؤيا دون أن تعمينا أضواؤها القوية، ونحن هنا نشير إلى تلك الرؤى التي تحاول معانقة المطلق والكشف عن الألغاز التي مازال الإنسان يصارع أحجياتها يحاول إيجاد طريق للولوج إلى متاهتها والخروج منها دون احتراق. ويمكن أن نأخذ على سبيل المثال ديوانا من الدواوين التي تجرأت على الولوج في عوالم تقف الفلسفات والأفكار والتأملات عاجزة عن صبر أغوارها والعودة بلؤلؤة المعنى دون الغرق. نحن نقصد ديوان "مكاشفات من مشهد الموت" لعثمان لوصيف، هذا الديوان الذي يعالج تيمة الموت، هذا الديوان الذي لم يقسمه الكاتب إلى قصائد وإنما محطات في رحلة طويلة أعطى لكل محطة رقما، حتى وصل إلى المحطة السادسة عشر (16) في رحلة هي شبيهة بالرؤيا نصادف فيها مع الشاعر صورا تشكيلية مرعبة توحي كلها بالموت والهلاك، وسنضع بعضا منها لنرى الفاجعة مصورة في لوحات مختلفة:

الصورة 01:

جراحات الأرض تدخن

2-روز غريب: تمهيد في النقد الحديث، دار المكشوف، بيروت، 1971، ط؟، ص:191.

3- ينظر: كلود عبيد: جمالية الصورة، م س، ص9.

والغابات كلّها تنوء بالحروقات..[4]

الصورة 02:

سأبحر في الجفاف

في الملح الأسود لأجاج الزبد،

سأوغل في السديم الأغبر

لعظام نخرتها سوسة الزمن[5]

الصورة 03:

الخطوة تاهت في المنافي،

كثبان تغطيها كثبان

ورياح تكنسها رياح

أنياب الأفاعي تتناثر في القيظ

والحفيف المرقط يقرع أجراس السراب[6]**.**

الصورة 04:

أتطلع بلهفة الشهيد إلى السماء

أرى

خيولا من الظلمات مفكوكة اللجم

سنابكها تمزق المدى

بالصهيل الأخرس.

مرايا سوداء تفحمت فيها زهراتي

التي ربيتها في حديقتي

ذات طفولة[7]**.**

عالم من الصور كله رهبة ورعب، صور تتحدث بنفسها كلها تحمل دلالات الموت والنهاية، وهي صور خيالية ليس فيها من الواقع غير أجزاء متباعدة جمع بينها الكاتب ليصور فداحة الموت وأي حديث آخر بغير هذه الصّور سيقصر في تأثيره وعمقه عما بلغته الصورة، الديوان يبدأ بأرض متشققة تنبعث منها أدخنة وغابات محترقة، في دلالة عميقة على الموت، ثم نسافر مع الشاعر إلى ارض أخرى ليرسم لنا عالما مختلفا للموت يتكون من (الجفاف/ الملح الأسود/ سديم من العظام النخرة) صورة

4- عثمان لوصيف: مكاشفات من مشهد الموت، دار ميم للنشر، الجزائر، 2021، ط1، ص9.

5- عثمان لوصيف: المصدر نفسه، ص11.

6- المصدر نفسه، ص12.

7- المصدر نفسه، ص13.

ليس فيها شيء حي ليس فيها إلا الموت. تتواصل رحلة الصور حتى تصل إلى (كثبان/ رياح/ أنياب أفاعي في القيظ/ حفيف مرقط/ أجراس السراب)، هذا بالنسبة لمشهد الأرض، أما مشهد السماء فلم يختلف فهو ساحة لـ: (خيول من الظلمات لا أعنة لها/ سنابكها تمزق/ صهيل أخرس) وحتى ذكريات الطفولة المزهرة تنعكس في (مرايا سوداء متفحمة)، كل هذه الصور وغيرها تسرح بنا في نهر الموت لتوصل بلغة التصوير ما تعجز عن إيصاله التعابير الأخرى، ويمكن استخراج المعجم الدلالي الذي أثث به الكاتب مشهد الموت.

المعجم الدلالي للموت: الجراحات، الأدخنة، الحروقات، الملح الأسود، العظام النخرة، سوسة، الكثبان، الرياح، أنياب الأفاعي، القيظ، السراب، التمزق، الخرس.

4-5. الصورة السينمائية:

تكمن نقطة اللقاء بين التصوير السينمائي والصورة الشّعرية في كون السينما استطاعت أن تخرج الصورة من جمادها، واستطاعت أن تبث فيها الحركة، الصورة قبل السينما كانت ذات طبيعة مكانية، ينقصها عامل الزمن المحرك الأساسي للمشاهد، أو ربما العكس، حيث في حركة المشاهد يتخلق الزمن، ولقد رأى عز الدين اسماعيل «أن هذا النوع من التصوير الذي ينقل إلينا الشيء متحركا (أو المكان متزمنا)، أي الذي يستمتع بمقدرة كمقدرة اللغة التصويرية، لا يتفق إلا مع نوع من التصوير اللغوي نستطيع أن نسميه "التصوير السردي"»، وربما كان كلام اسماعيل ينطبق على نوع من التصوير السينمائي يشتغل وفق بنية السرد وتتابعه، لكن استطاع الشّعر المعاصر أن يطور من آليته التصويرية بحيث تصير موازية للآلية السينمائية، فكما استطاعت هذه الأخيرة ردم الهوة الزمانية والحركية بين اللوحة التشكيلية والصورة الشّعرية، حدث الأمر بطريقة عكسية حيث استفادت الصورة الشّعرية من تقنيات السينما، التي تعتمد المونتاج والتوزيع لجمع المشاهد المختلفة.

ولذلك فالصورة السينمائية هي تلك الصورة التي تتكون من وحدات صورية أو مشاهد منفصلة ظاهرية يربط بينها الرابط الموضوعي والعضوي أو وحدة التجربة الشّعرية، وهذا النوع انبثق في الشّعر العربي المعاصر نتيجة إفادة هذا الشّعر من فنون مختلفة كالفن السينمائي والتشكيلي، حيث إن إطلاع الشاعر على تقنيات السينما أفاد ببعض مهاراتها خاصة بتقنية المونتاج[8].

لقد استعان الشّعر الجزائري مثل غيره من الأشعار العربية والعالمية بالسينما فرأينا قصائد تؤثث بالمشهد السينمائي القائم على تقنية المونتاج، ولنا في قصيدة "لن تكشفني الذئبة" لمحمد قسط

8-ينظر: كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص484.

هذه الصورة:

على حافة الهدير تجلس، تفتح كتابا كمن يفتح محارة متنبئة، الرمل يتضوع، تتقوس الموجة أكثر، وتتلاشى زهرة الملح في مهب الرذاذ. النوارس من بعيد تخيط الأفق، تمزج صفرة الأصيل بحزن المراكب. زبائن المقهى يتقيؤون أحاديث الضجر، وحدي أتملى جسدك الوميض، تموت همسات أنثى البنّ في الفنجان. مشيئة الياسمين أن أزج نبضي في شغف القيثارة. المذياع مخلوق من عالم الضجيج، يؤثث نشاز اليوم/أتراك وأنت تقرئين، مدركة تماما لما يحاك حولك من موج؟[9]

تقوم الصورة هنا على تقنية المونتاج السينمائي، وكأنها رتبت في لقطات مختلفة في مرحلة لاحقة بعد التصوير، واللقطات جاءت على الشكل التالي متتابعة لكنها تحدث في لحظة واحدة: **امرأة تجلس في مقهى شاطئي تفتح كتابا/ رمال الشاطئ تتضوع/ الموج ينحني ويتقوس تخلق رذاذا/ النوارس تحلق/ مراكب راسية في المساء/ زبائن في المقهى...** استطاع الشاعر أن ينقلنا باستخدام الصورة السينمائية إلى مشهد الحدث.

لكن الكاتب حرك هذا المشهد وجعله ينبض بالحياة من خلال مزج المشهد بإحساسه وعاطفته، يمكن أن نستشف ذلك من خلال الحركة غير العادية التي يفعلها حضور الحبيبة في الأشياء، **(الرمل يتضوع/ تتقوس الموجة أكثر/ وتتلاشى زهرة الملح في مهب الرذاذ)**وهذه الحركة طبعا لا تحدث في الواقع وإنما هي انعكاس لرؤية الشاعر لهذا الواقع، وهذا ربما يعود بنا إلى خاصية من خصائص الصورة الشّعرية الحديثة التي كنا تكلمنا عنها سابقا، حيث تترجم العالم الداخلي للشاعر عن طريق استخدام العالم الخارجي، وكل ما تفعله المشاهد الحسية هو عملية لتنشيط الحواس وإشعالها. وفي الأخير صرح الشاعر بإحساسه حينما خاطب حبيبته: **أتراك وأنت تقرئين، مدركة تماما لما يحاك حولك من موج؟** والموج يعود بنا لعنوان الديوان "الموت موجا"، القصيدة الأولى تبدأ بقول الشاعر: **من أين يبدأ الأزرق؟ وإلى أين ينتهي شبّاكها؟** الأزرق إحالة إلى البحر، والبحر هو مكان الغرق، أما "شبّاكها" ففيه إحالة إلى الأنثى، خاصة أن البداية تبدأ بالصورة السينمائية السابقة التي تحيط بالأنثى، وفي الأنثى أيضا يغرق الشاعر حبا، كما تحيل "الهاء" على الكتابة كذلك، لأننا نجد الشاعر في مواضع أخرى يصرح بأن الكتابة بحر «**الكتابة تعني الأزرق**»[10]،

9-محمد قسط: الموت موجا، دار فيسيرا، الجزائر، 2014، ط1، ص7.

10-محمد قسط: الموت موجا، ص16.

فالكتابة أيضا تغري بالغرق. وهنا نلاحظ كيف استطاعت الصورة بشكلها السينمائي فتح أفق كبير للقراءة يكشف عن عوالم غامضة ومجهولة تجعل القارئ يغرق في بحر النص، نص محمد قسط، حيث الكتابة فيه «تدخل في اللامقول في بعض مقاطع لا يهمها خيط الرؤيا بل التداعي والقبض على شظايا الحياة المتفلتة»[11]، وهذا ما يجعلها ذات بنية سوريالية قريبة إلى الحلم منها إلى الواقع.

5- خلاصة:

في نهاية هذا الفصل نجمل القول حول حدود الجمالية في شعر الألفية الثالثة، حيث لاحظنا في البناء المعماري هيمنة التشكيل النثري بنسبة 41.55%، يليه التشكيل الحر (التفعيلي) بنسبة 39.66%، في حين نجد العمودي يتزحزح عن صدارته بنسبة 13.01% فقط، وأخيرا الهايكو الذي لم تتجاوز نسبته 3.39%، وهذا يبين أن الشّعرية الجزائرية ما زالت تتوجس من هذا التشكيل الدخيل على الثقافة العربية، رغم أن الكتابة فيه بدأت منذ حوالي عقدين من الزمن مع قصيدة "أعراس الماء" لعاشور فني سنة 2003، ويمكن أن نرجع سبب هيمنة التشكيل النثري والحر على العمودي إلى تحررهما من قيود الوزن والقافية وهذا ما يجعلهما أكثر استجابة ومرونة لمتطلباته، كما يمكن أن نضيف التجريب كعامل آخر من العوامل التي تدفع الشاعر للبحث عن آفاق شكلية مغاير يحاول من خلالها أن يضع بصمته في تاريخ الجمالية الجزائرية خاصة والعربية بصفة عامة، وقد ظهر ذلك بوضوح في محاولة بعض الشّعراء المزج بين التشكيلات المختلفة، وإن كانت هذه المحاولات قليلة، نجدها عند عبد القادر رابحي في ديوان "حالات الاستثناء القصوى"، حيث يمزج أحيانا بين العمودي والحر من جهة و العمودي والحر وقصيدة النثر من جهة أخرى. وفي ديوان "ماء لهذا القلق الرملي" لمحمد الأمين سعيدي، يمزج كذلك بين العمودي والحر، وبين العمودي والحر والنثر.

أما بالنسبة إلى البنية الإيقاعية فيمكن أن نلاحظ أن الإيقاع -كأساس مهم في بناء جمالية الشّعر-كان حاضرا بشكليه؛ الخارجي والداخلي وقد استغلته الشّعرية الجزائرية بكل إمكانياته المتاحة، بل أكثر من ذلك رأينا من الشّعراء من حاول أن يترك بصمة خاصة ليفتح بها باب التجديد في الإيقاع العربي، صحيح أن هذه المحاولات ظلت فردية ولم ترق لتكون ظاهرة لكنها تعكس انخراط الشاعر الجزائري في عمق التجربة الشّعرية العربية وحضوره الخاص.

11-محمد الأمين سعيدي: "الموت موجا لمحمد قسط؛ النص/ الخطاب/ مفهوم الكتابة"، جريدة الحدث، نت، 2016-06-09.

https://www.alhadath.ps/article

ويمكن أن نسجل ملاحظة أخرى تتعلق بجمالية قصيدة النثر، هذه القصيدة التي طرحت منذ بداية نشأتها مشكلة الموسيقى والإيقاع، صحيح إذا نظرنا إلى الإيقاع من زاوية واحدة (الإيقاع الخارجي)، وإذا اعتبرناه عمودا للشعر فإن قصيدة النثر ستفقد شرعيتها الشّعرية، لكن بتوسيع الإيقاع ليشمل عناصر أخرى غير الوزن والقافية يمنح قصيدة النثر ما فقدته من الإيقاع الخارجي، وهكذا وقفنا على مجموعة من الدواوين والقصائد النثرية لا تقل -بإيقاعها الداخلي-جمالية عن القصائد الموزونة والحرة، وقد مثلنا لذلك بعدة قصائد داخل الدراسة اعتمدت التكرار والتوازي وغيرهما من أنماط الإيقاع الداخلي.

وفيما يتعلق بلغة الشّعر الجزائري المعاصر فهي تحاول بلوغ أقصى درجات شعريتها من خلال ابتعادها عن النثرية وقد رأينا أنها اعتمدت على بنية الفجوة التركيبية القائمة على اللّا تجانس بين محوري الاختيار والتركيب والفجوة الدّلالية التي تَنتقل فيها اللَّفظة-في سياقها الشّعري الخاص-من الدّلالة المعجمية المتواضع عليها، إلى الدلالة الشّعرية الخاصة، حيث تتنامى القصيدة مشكلة دلالات مغايرة للكلمة، تجمع بين الدلالات الحافة والدلالات الإيحائية لتخلق بنية لغوية خاصة، وشكّل هذا الأسلوب ظاهرة في الشّعر الجزائري المعاصر، اتّبعه الشّعراء لتوليد الدلالة وتزكيتها. كما اعتمدت اللغة الشّعرية على المفارقة، نظرا لأهميتها وخطورتها في الوقت ذاته بما تتيحه من إمكانات جمالية ودلالية، يظهر ذلك جليا في بناء العنوانات عند بعض الشّعراء، بناء مبنيا على المفارقة، ليتعدى ذلك إلى بناء القصيدة كليا. كما تميزت لغة الشّعر في الألفية الثالثة بشدّة انزياحها لتتفرد بخصوصيتها كخطاب شعري مختلف ومغاير، ولقد رأينا أن الانزياح وإن كان ظاهرة عامة لا تختص بها لغة الشّعر الجزائري المعاصر، إلاّ أن مستوى تردده داخل اللغة هو ما يعطي خصوصية لشعرية الألفية الثالثة عن غيرها من الشّعريات، فالتطرّف في الانزياح هو الذي تولّد عنه نمط من الكتابة مختلف، هو ما يعرف بالكتابة السوريالية، هذا النّمط الذي لم يكن معروفا في الفترات التاريخية السابقة من الشّعر الجزائري، وقد لاحظنا أنّه يمكن للانزياح أن يصل أقصى مستويات تردده، إذ يصل إلى نسبة 100%، وهذا ما كان يتنبأ به "كوهن" في وجود شعر تكون لغته شعرية 100%.

وأخيرا بالنسبة إلى الصورة الشّعرية، فقد رأينا أنماطا وأنواعا مختلفة، بداية بالقصيدة ذات الصّوَر المتشظية التي تقوم على بناء من الصور المتراصة هي بمثابة التمثلات المختلفة للمعنى الكلي والرؤيا المركزية للقصيدة، وهذا النوع من التصوير شكّل ظاهرة عند جملة من الشّعراء خاصة في القصائد النثرية والهايكو. ويقابل هذا النوع نوع آخر هو القصيدة ذات الصّورة الكلية المتنامية في

إيقاع حركي متصاعد يبدأ مع بداية التجربة ويكتمل باكتمالها، وشيوع هذا النوع في شعر الألفية الثالثة يعود إلى طبيعة الشّعر الحديث والمعاصر القائم على الوحدة العضوية. ثم الصورة التشكيلية التي تخلق لوحة فنية، حيث يستعير الشّعر تقنيات الرسم؛ الألوان والأشكال، وتوزيعها، وقد زخر الشّعر الجزائري بهذا النوع نظرا لانهيار الحدود بين الأنواع الفنية المختلفة. وأخيرا الصورة السينمائية التي استطاعت أن تخرج الصورة من جمادها، واستطاعت أن تبث فيها الحركة، وإن كان هذا النوع قليلا مقارنة بالأنواع الأخرى. ولقد ساعد هذا التنويع في التصوير في نقل رؤيا الشاعر التخييلية المغايرة ليخلق جماليته الخاصة.

الفصل الثالث:

سؤال المعنى في الشعر الجزائري المعاصر

1- الخلق:

1.1- المعنى.

1.2- الكتابة/الشعر.

2- الكينونة:

1.2- الوجود

2.2- العدم

3- الفضاء:

1.3- الطبيعة.

2.3- المدينة.

3.3- الجسد.

4- الهوية/الثقافة:

1.4- التراث

2.4- الثورة/الحرية.

3.4- الوطن.

حاولنا ولوج سؤال المعنى في الشعر الجزائري المعاصر من جهة المحاور التي تحكم مساراته، وقد وقفنا على أربعة محاور كبرى تندرج تحت كل محور تيمتين أو أكثر، وقد انطلقنا من محور الخلق الذي يضم تيمتي المعنى والكتابة.

1- محور الخلق:

1-1. المعنى:

الحديث عن تيمة "المعنى" في الشعر الجزائري المعاصر يفرض علينا التفريق بين المعنى الشعري القديم والمعنى الشعري الحديث، وذلك عائد إلى العالمَين المختلفين، فعالم الشّاعر القديم-كما يرى أدونيس-واضح منظم، كل شيء فيه مفسر، محدد، وكان هذا العالم يقوم على حقائق مطلقة نهائية وعلى إيمان راسخ بها. (لم يكن يهمّ الشاعر المعنى الوجودي، معنى الحياة والموت، والآخرة والمصير، كان يترك هذه الأمور لمجال آخر هو الدّين) وكانت بنيته الشعرية عقلية-ذهنية أكثر منها نفسية-انفعالية، وكان العالم النفسي الحميم مكبوتا مقموعا، لهذا كان الشّاعر ينقل معاني وأفكارا جاهزة، وكان القارئ تبعا لذلك يرى في الشعر ما قد عرفه من قبل، ويستمتع فقط بجمال اللفظ المعبر أو المعنى الطريف الذي وسّعه الشاعر انطلاقا من المعنى الأول المعروف، كأن ينوع على تشبيه من سبقه. وكان نقده ينطلق من السؤال التالي: إلى أي حد تتطابق معاني الشاعر مع المعاني والأشياء التي يعرفها القارئ؟ وبقدر ما يتوافق أفق المعنى عند القارئ مع أفق الشاعر يكون الحكم إيجابيا[12]. أمّا عالم الإنسان المعاصر فقد أصابته تحولات كثيرة جعلت الشّاعر متأثرا بهذه التحولات قلقا في التّعامل معها، لكن رغم تحوّل هذا العالم الذي يفرض تحولا على المعنى الشعري، بقي الشّعر في جزء كبير منه أسير القوانين التي وضعتها المؤسسة الثقافية برؤيتها التقليدية وبكل ما تحيطه بها من أسيجة التحريم والتخويف مما جعل الخروج عنها مروقا يهدد صاحبه بالرفض والنفي من محيطها، ولهذا دوما مثّل الخروج عن النّسق المهيمن ثورة تحتاج شجاعة وتضحية، وهذا ما يقوم به الشّاعر منذ العصر العبّاسي إلى يومنا. فقد رفض الشّاعر المعاصر المعنى القديم الذي لم يعد يعكس روح العصر ولا يكتب هموم الإنسان الحالي، واختار التأسيس لمعناه الذي يأتي مع التجربة الشعرية لا قبلها. ونحن هنا إذ نتكلّم عن الشّعر المعاصر، فإننا نقصد شعرا يعاني هموم الإنسان المعاصر، ويحمل رؤيا جديدة للعالم، أما ذلك الشعر الذي ما زال سجين التاريخ يعيش في حقب الماضي، فليس هناك من حاجة في أن ندخله ضمن الشّعر المعاصر، لأن الحداثة والمعاصرة هي رؤيا وفكر قبل أن تكون تاريخا

12-ينظر: أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت-لبنان، ط5، 2005، ص14.

وزمنا.

ومن هذه الرؤيا سنبحث عن تيمة المعنى في الشعر الجزائري المعاصر لنقف على تمظهراتها المختلفة، وهل واكب الشعر الجزائري المعاصر هذه الرؤيا الحداثية المعاصرة، أم ظل حبيس رؤيا تقليدية ترى في المعنى الشعري كيانا معدا مسبقا، وما على الشّاعر إلا أن يلبس هذا المعنى الثوب الجمالي اللائق به؟ كما سنبحث عن حضور "المعنى" كتيمة في الشعر الجزائري المعاصر، ومدى اهتمام الشّاعر به من خلال مركزيته أو هامشيته في المدونة الشعرية المختارة.

وقبل أن نبحث عن حضور المعنى كتيمة عند شاعر واحد سنضع أولا جدولا نحصي من خلاله حضور "المعنى" لفظا لدى مجموعة من الشعراء، لأن الحضور والغياب يعكس مدى أهمية هذه التيمة أو هامشيتها عند الشّاعر، هذا قبل أن نتطرق إلى أشكال حضورها.

الشاعر	الديوان	عدد تكرارات "المعنى"
عبد القادر رابحي	حالات الاستثناء القصوى	42 تكرارا
محمد الأمين سعيدي	كما فرح بين جرحين	26 تكرارا
عبد الغاني زهاني	تفاصيل الغواية	17 تكرارا
مصطفى دحية	بلاغات الماء	13 تكرارا
شفيقة وعيل	يشي به الظل	12 تكرارا
فريدة بوقنة	لا خطة للهذيان	08 تكرارات

يمكن من خلال هذا الجدول أن نسجل بعض الملاحظات تتلخص فيما يلي:

- تردُّدُ لفظ المعنى يختلف من ديوان إلى آخر، حيث يبلغ أعلى تردد عند عبد القادر رابحي بـ 42 تكرارا، ثم 26 تكرارا عند محمد الأمين سعيدي، وتقل إلى أن تصل لـ 08 تكرارات عند فريدة بوقنة، وهناك من الدواوين ما يخلو تماما من تيمة المعنى.
- هناك مفارقة سجلناها في ديوان "كما فرح بين جرحين" لمحمد الأمين سعيدي، هذا الديوان الذي ينطلق من رؤيا عدمية تتلخص في موت المعنى، لكن الملاحظ بعد عملية تفكيك القصائد أن المعنى بدل أن يموت ويهمش في هذا الديوان ظهر وبرز كمركز يتمحور حوله العمل، وهذا ليس في عدد تكرارات لفظة المعنى فقط التي وصلت إلى 26 تكرارا، ولكن أيضا من خلال عدد القصائد التي تحمل تيمة المعنى: (مكالمة مجهولة لنعي المعنى، حوّاء المعنى، المعنى) إضافة إلى الإهداء الذي

كان مخصصا للمعنى كذلك: «إلى قداسة المعنى رحمه الله»[13]. وهذا إن دلّ فإنما يدل على عمق هذه القضية عند الشّاعر.

- المعنى جاء في هذه الدواوين بإسنادات مختلفة، منها الحقيقي وهو قليل جدّا مقارنة بالإسناد المجازي الذي يهمن، وتتلخص الإسنادات الحقيقية في سبعة بنسبة 5.93%، أما البقية فكلّها إسنادات مجازية بنسبة 94.06%، ولهذا دلالة عميقة، لأننا نفهم هنا أن الشّعر يقوم بغسل الكلمة ونفض غبار الدلالات القاموسية عنها[14]، ليجدد ماء المعنى فيها ويعكس «خصوصية اللغة التي يستعملها الشاعر لا بما هي قاموس لغويّ جاف، ولكن بما هي روح نابضة متجدّدة تعكس إحداثيات الفترة التي قيل فيها الشّعر»[15]، وهذا ما يمكن أن نخلص إليه من خلال هيمنة السياقات المجازية للفظة المعنى على السياقات الحقيقية، لأن السياقات الحقيقية هي حالة المعنى راكدا لم تمسسه يد الشعر بعد. وبهذا نفهم أن تيمة المعنى في الشعر الجزائري المعاصر مستها تحولات في الدلالة ولم تعد تقف عند المعاني التقليدية لها، وسنوضح ذلك أكثر من خلال تحليل بعض القصائد التي تتناول تيمة المعنى.

ومن بين الشعراء الذين رأينا عندهم اهتماما كبيرا بتيمة المعنى-كما هو موضح في الجدول- نجد عبد القادر رابحي، ولذلك اخترنا بعض قصائده لدراسة هذه التيمة، من خلال ظهوراتها المختلفة. وسننطلق مع القصيدة الأولى في الديوان **"صداع صهاريج وماء آسن"**، والتي يتجلى فيها المعنى كتيمة رئيسية محركة للبناء. ويمكن أن نقدّم قراءة أولية للعنوان ندخل منها لعالم القصيدة. والدلالة العامة التي يحملها العنوان هي دلالة الركود والجمود، ومن هنا نفهم أن الواقع أو العالم الذي يكتب عنه الشاعر يعاني حالة مرضية عامة جرّاء الركود والجمود. وانطلاقا من سياق العنوان يمكن أن نقرأ المقطع الآتي من القصيدة[16]:

... لا يسليني انتمائي لرعاف العصر لا يقوى على منفاي غيري
كلّما جاورني الحبّ استحى منّي اعتذاري واعترتني نوبة من صمت

13-محمد الأمين سعيدي: كما فرح بين جرحين، (م س) ص7.

14-تقول شفيقة وعيل:

وبي معنى يناجي كبريائي ومن ضيم القواميس احتمى بي.

شفيقة وعيل: يشي به الظل... م. س، ص119.

15-عبد القادر رابحي: في التأثيث لفراغ القصيدة، مقاربات في التشكيل الشعري، دار الوطن، سطيف-الجزائر، ط1، 2019، ص50.

16-عبد القادر رابحي: حالات الاستثناء القصوى، ص08.

هذا الجيل لا أستبدل الأعراف بالفحوى كأنّي لم أكن يوما دليلي في
خروج النّص من باوردة الأنساق عيبي أنني أملي جهاتي وأمنّي إخوتي
بالموت في بئر رأتني نابعا منّي كأنّي نكسة في عالم التأريخ للمعنى...*

كما هو واضح فإن الشّاعر يرفض الانتماء لجيله ولعصره الذي يعاني حالة من الركود والجمود، ويفضل العيش منفيا في عزلته، في عالمه الشعري والفكري، بخروجه عن الأنساق الثقافية المهيمنة على مجتمعه، والخروج عن الأنساق هو رحلة في البحث عن أنساق مغايرة، هذه الرحلة هي رحلة البحث عن المعنى، فالشّاعر يرفض المعنى القائم، المعنى المتوارث الذي يسجن العالم الرّاهن في تاريخ آخر، لكن المحيطين بالشاعر لا يفهمون ثورته وخروجه عن المعنى بل يرون ذلك "نكسة في تاريخ المعنى" تاريخ العصر الذّهبي-كما يحلو للبعض تسميته-الذي هو عبارة عن نوستالجيا تعيش في المخيلات وتمنع الذات الحاضرة من الانفتاح على مستقبلها، وترى في كل محاولة للتجديد ولنفض الغبار عن المعنى تهديدا للذات وللهوية، ولذلك يواصل الشاعر[17]:

... وعيبي أنني غامرت قبل النّاس في تأجيج حرفٍ جرحه من
لحم أنهاري التي لا تستريح

عيب الشاعر هو كلماته التي ترفض الواقع كما هو وتؤسس لمعنى جديد، لما ينبغي أن يكون عليه الواقع، وهنا نقف على معاناة الشاعر في القول، إذ يكتب جرح الوجود ليؤسس حقيقته وحقه في أن يقول معناه لا معنى المؤسسة والنّسق.

يواصل الشّاعر مغامرته في الخروج عن المعنى السائد والتأسيس للمعنى الوجودي الخاص من خلال استحضار رمز في الشعرية العربية، هو الخليل ابن أحمد الفراهيدي، ونحن نعلم ما لهذه الشخصية من دور تأسيسي في تحديد القواعد الشعرية، لكن ما قام به الخليل تحوّل إلى سلاح في يد المؤسسة الثقافية التي أرادت للشّاعر أن يظل داخل دوائر الخليل العروضية ولو كان ذلك على حساب المعنى والشعور الدّاخلي للشاعر، يقول[18]:

تتزاحم الكلمات
لكنّ ابن أحمد يأسر المعنى
ويسجن معظم الشّعراء في قارورة

---

*-عدم وضع علامات الترقيم جاء مطابقا للكتابة التي اختارها الشاعر لديوانه "حالات الاستثناء القصوى"، حيث تعمد الشاعر أن يكتب بدون هذه العلامات، ليفتح نوعا جديدا من القراءة، ويترك للقارء حرية الوقوف أو الوصل حسب معنى القراءة لا معنى الكتابة. ونحن بدورنا حافظنا على الكتابة بدون علامات كما وجدناها في الديوان.

17- عبد القادر رابحي: حالات الاستثناء القصوى، ص08.

18-عبد القادر رابحي: المصدر نفسه، ص72.

تهتزّ
يولد في المدى متنبئ
ما سرّ هذا الحرف...

على الرّغم من أن الشّعر العربي مرتبط بالبحور الخليلية ارتباطا وجوديا؛ قويا أو ضعيفا على حسب نوع الشّعر، إلاّ أن «تحقّق هذا الوجود مرتبط بما يضفيه الشّاعر للّغة من عوالم تشكيلية متعلّقة بتوليد الدلالات والمعاني من صلب اللّغة الشعرية»[19]. فالمعاني والكلمات تتزاحم ويدفع بعضها بعضا إلى السطح، لكنّ القوانين الشكلية التي تفرضها المؤسسة تحدّ من نشاطها وحركتها، وكأن القوانين الشعرية التي وضعت لوصف الظاهرة تحولت إلى معيق للعملية الشعرية شبّهها الكاتب بالقارورة في ضيقها، هذا على الرغم مما في القوانين من أهمية عبر مختلف الأزمنة والعصور بما تقدّمه من ثبوتية ورسوخ إلاّ أنها طالما أرّقت الشّاعر الذي تدفعه حركية المعنى المتجدد.

هذا السياج الذي يقيد المعنى يشكل ضغطا، ومن هذا الضغط **"يولد في المدى متنبئ"**، ليكسر القارورة، ويفتح الدّائرة، واختيار المتنبئ يحمل دلالتين، وتحيل الدلالة الأولى على الشّاعر "أبو الطيب" المعروف، الذي غيّر مفهوم الشّعر في عصره، والذي لم يرض بالسائد وحاول في المختلف والمغاير، ثم هناك الدّلالة اللغوية للمتنبئ وهو الذي يأتي بخبر جديد ومعنىً لم يسبق إليه، المتنبئ بمعنى حامل النبوة أو مدّعيها، وفي هذا دلالة على الخروج عن الرؤية الفنية التقليدية في التعامل مع الشّعر، من خلال البحث عن رؤيا يستطيع من خلالها الشّاعر أن يخترق العوالم العميقة للّغة من أجل استظهار بواطنها واكتشاف عوالمها الدّاخلية عن طريق ما تتيحه له تجربته الوجودية، لا ما تفرضه القوانين العروضية، وهكذا أصبحت علاقة الشّاعر باللّغة علاقة تستند إلى الصياغة الذّاتية للمعنى الذي يصنع جمالية القصيدة من دون زيادة أو نقصان[20]. فما يتحكم في البيت أو الجملة الشعرية هو الدفقة المعنوية أو الشعورية للكاتب لا عدد تفعيلات البيت، وهذا ما أكّدته نازك الملائكة في مشروع قصيدتها الحرّة الجديدة وسار عليه الشّعر الحديث والمعاصر من بعدها. ممّا يعني أن المعنى الشعري تحرّر من سجن الدّائرة العروضية التي أصّل لها الخليل.

نصل هنا إلى نقطة في غاية الأهمية تتعلق بالشّكل، حيث تنعكس ثورة الكاتب في جانب المعنى على مستوى الشكل، إذ «لا يختلف الشكل إلا إذا كان ينقل معنى مختلفا. لا شكل إذن إلا بالخروج عن المعنى المسبق. ويفترض هذا الخروج تغييرا للعلاقات بين الكلمات والأشياء المحسوسة

19- عبد القادر رابحي: في التأثيث لفراغ القصيدة، ص50.
20-المرجع نفسه، ص63.

أو المشخصات [...] إنه تغيير لعلاقة الإنسان بالعالم على مستوى اللسان وعلى مستوى الكيان»[21]، وهكذا فإنّ البحث عن المعنى يقود الشاعر إلى الخروج عن اللغة السائدة «ليعتق الكلمات من الكلمات»[22]، لكن عندما تخرج اللغة الشعرية عن السائد وتبحث عن الممكن تصبح خطرا على الثقافة المهيمنة التي تريد لها أن تظل تابعة، وهنا يحدث الانقلاب المعرفي، حيث لا يعود المعنى موجودا في الخارج وفي السّائد الثقافي، بل المعنى ينتجه النص الجديد[23]، وهذا ما يؤسس له الشاعر من خلال المقطع اللاّحق[24]:

ستكتب بالأحجار
بالطين
بالقذى
ستكتب بالحرف الطّليق الملثّم

إذن، تحرَّر الحرف من قيد المؤسسة فغدا "طليقا"، لكنه ظل غير معترف به "ملثّما" متمردا عن الشكل لأنه لا يقبل غير المعنى الذي يؤسسه بنفسه، لغته هي الوجود بكل عناصره **(الأحجار، الطين، القذى...)** وليست القوانين العروضية، ليخرج من ضيق القاعدة إلى سعة الوجود.

تتواصل رحلة الشاعر عبد القادر رابحي في البحث عن المعنى في ديوان آخر هو ديوان **"فيزياء"**، وقد اختار الشاعر قصدا أن يتحدث عنه بضمير الغائب "هو"، وبواسطة القرائن التأويلية نفهم أنه يتحدث عن المعنى، وأنه هو الرّوح الداخلية التي تساهم في بناء العمل وتحريكه، في هذا الدّيوان يواصل الشاعر «رحلة البحث عن المعنى بتعميق اللّامعنى والخروج عن العرف»[25]، يستعين بعناصر الفيزياء الحسّية، ليمزج بين قوانين الكون وقوانين الشّعر، للوقوف على الخلل الذي يحصل في الكون وفي الواقع الإنساني معا، ومن هنا نفهم أن استغلال الظواهر الفيزيائية ليس لمجرد إثراء المعجم اللغوي ولكن للوقوف على دلالة المنتهي واللامنتهي والمحدود واللامحدود، وعن المعنى واللّامعنى، وهي الحالة التي وجد بها الشاعر طريقة للتعبير عن مظاهر فساد المعنى في الواقع[26].من خلال انهيار الأخلاق والقيم، مما يجعل الواقع يعاني حالة من فقدان التوازن والاستقرار بفقدان اليقينيات والثوابت التي

21- أدونيس: موسيقى الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة، العنف)، دار الآداب، بيروت-لبنان، 2002، ط1، ص25.
22-أدونيس: الكتاب، أمس المكان الآن، دار الساقي، بيروت-لبنان، 1995، ط1، ص319.
23- ينظر: موسيقى الحوت الأزرق... (م س)، ص26.
24- عبد القادر رابحي: حالات الاستثناء القصوى، ص73.
25-آمنة بلعلى وعبد الله العشي: فقه الشّعر، من سؤال الشّكل إلى سؤال المعنى، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2019، ص125.
26-ينظر: آمنة بلعلى: المرجع نفسه، ص125-126.

كانت بمثابة الدعامات أو المحاور التي يدور في فلكها. يقول في القصيدة الأولى[27]:

هو ما لم يقله الرّواة
هو هذا الذي أخرجته الرّمال الحزينة
من ضيق هذي الفلاة..
هو هذا الذي أسكنته الجراح
في سعة السوسنة..
كلّه يتغاضى عن البوح
للمدن المستفيقات في كله
لا بياضات في جلّه
لا تصانيف
لا أمكنه
هو هذا الذي يتبقّى من الشّك
في داخل العنعنة
هو هذي النّواة.

هذا المطارَد الذي غيّبه الرّواة، هذا الذي لا يمكن الوقوف عليه إلا في الأماكن التي لا يمكن تخيله فيها، في الرّمال الحزينة، لا يكشف عن نفسه لا في بياض الورق ولا في الكتب والمصنفات. في إشارة إلى أن هذا المعنى عزيز جدّا وقلق جدّا، لذلك يقلب الشاعر كل معاييرنا في البحث عنه. وفي توظيف الشّاعر للرواية والعنعنة رمزية كبيرة، لأننا نعرف أن طريق الرّواية والعنعنة هي بمثابة المنهجية العلمية التي استندت إليها الثقافة العربية الإسلامية في التدوين أي في بناء المعنى العربي الإسلامي، والشّاعر لا يهدم الرّواية والعنعنة كأساليب للمؤسسة في استنباط الحقيقة والمعنى، بل هما مجرّد رمز لكل منهجية تدّعي اليقين في بلوغ المعنى، فالمعنى عند الشّاعر ليس في المتن ولكن في الهامش، هو ما سقط من يقين الرّواية، هو **"ما يبقى من الشّك"**، هو **"هذي النواة"**، وقد يبدو لنا أن النواة تدل على اليقين والثبات والعمق، نعم هي تدل على العمق، لكنه عمق مهتز مضطرب يصعب القبض عليه، خاصيته الانفلات واللاستقرار، وهكذا يجمع الشاعر بين الصفات المادية للشيء والصفات اللامادية للمعنى ليجد بينهما حالة من الاشتراك الجوهري، وهكذا يصبح اللامعنى-كما النواة-هو المركز الذي يحرك الواقع، «لأن الأشياء كلّها تخضع لتحوّلات وتشوّهات بما في ذلك القيم، وكما يختل التوازن في الكون يختل كذلك في النّفس، ولذلك كان الشّعر ولا يزال هو راعي التوازن وخادمه»[28]، يفتش في المناطق المعتمة والمنسية من الواقع والنفس البشرية ليكشف ما تم نسيانه أو

27-عبد القادر رابحي: فيزياء، منشورات ليجوند، الجزائر، ط؟، 2010، ص5.
28-آمنة بلعلى: المرجع نفسه، ص128.

تناسيه. وانطلاقا من هذه القصيدة النّواة تتفرع كل قصائد الديوان في رحلة البحث عن المعنى بتعميق اللّامعنى.

ولم تقف حركيّة المعنى في الشعر الجزائري المعاصر عند هذا الحد بل نجد لها تمظهرات أخرى مختلفة، تتعلق برؤيتين متعارضتين، تمثل الأولى الرؤية العدمية التي تتلخص في "موت المعنى" والرؤية الأخرى التي ما زالت تثق في المعنى الإنساني وفي القيم التي يمكن أن تولّدها حركية التاريخ، ويؤسس لها الشِّعر، وسنمثّل للرؤيتين بقصيدتين، الأولى هي: **"مخاطبة ذاتيّة جدا"** لمحمد الأمين سعيدي[29]:

ما زلتَ ترسم شيئا لستَ تفهمُهُ عيناك سهوٌ..ويجري منهما دمُهُ
ترى حياةً بلا معنى مباهجُها مجروحةُ العمقِ..فيها ما تُهدِّمُهُ
تضيع في الصمتِ..تُنسى..لا ترى أحدًا وليس ثمّة إنسٌ قد تكلّمُهُ
تُرتّب الوقتَ..كي تمضي إلى عدمٍ رحْبِ المسالكِ..لا يُعييكَ أظلمُهُ

إلى أن يقول:

وتحمل الفأسَ..لا جدوى..ستقطع أشـ جار المعاني سوى حبٍّ ترمِّمُهُ

في هذه القصيدة مثل قصائد كثيرة للشاعر محمد الأمين سعيدي ندخل إلى عالم يموت فيه المعنى، هو عالم ما بعد الحداثة الذي فقد فيه الإنسان الثقة بكل شيء، نتيجة مؤثرات كثيرة فكرية وواقعية جعلته يعيش حالة من التيه الوجودي والاضطراب النفسي، وهذا ما ينعكس في هذه القصيدة التي اخترناها عن قصد، لأن شاعرا آخر وهو عبد الحاكم بالحيا قام بمعارضتها بقصيدة أخرى بعنوان: **"أنت المعنى حفظكما الله"**، والتي يقول في مطلعها[30]:

معناك:أنت.. إذا أسريت.. تعلمه كلاكما آخر "الثّاني".. وملهمه
لا تسلك الضّوء للرؤيا.. وتلعنها أهدى سبيلٍ إلى العرفان معتمه
توهّم وخطئ حيرى ، وأسئلة وربّما أحرز المعنى .. توهّمه
كلاكما في اعتساف الخطو مرتحل إلى اكتماله.. في نصف يتمّمه

نلاحظ هنا رؤيا مغايرة ترى فيما كان يعتقده الشاعر الأوّل منهما-موتا للمعنى وعدما-بذرة لميلاد معنى جديد، وكأنها تتمثل الآية: «**يُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَيُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ**» (سورة الروم، الآية 19)، فالتّوهم والحيرة والضياع هي مقدمات للرؤيا الأصيلة التي تُخرج معنى بكرا ليس المعنى

29-محمد الأمين سعيدي: مخاطبة ذاتية جدّا، الصفحة الرسمية-فيسبوك، نت، مشرية، 2017/10/25، https://www.facebook.com/chair.amine.

30-عبد الحاكم بالحيا: ثركي أراك.. ثركي احبك، ص92.

المبتذل المكرور، وهذا ديدن الشعر في التأسيس لا في الاتباع، ثم يأتي البيت الذي يلخص رؤيا الشاعر حول المعنى الشعري[31]:

وجودنا الكلمات الخضر ما شفة إلاّ تُهندِس معناها وتلثمه

هنا يختصر الشّاعر الرؤيا الفلسفية التي ترى في المعنى الشعري تأسيسا للعالم، والتي عبَّر عنها هيدغر بقوله: "اللّغة بيت الوجود"[32]. وعبّر عنها بشكل أعمق من هذا، عندما استعار بيتا للشاعر الألماني **شتيفان جؤورجه**: «**عندما تنكسر الكلمة فلا شيء يمكن أن يكون**»[33]. فالشعر وفق هذه الرؤيا هو الذي يخلق المعنى الوجودي للإنسان من خلال الكلمة، وهذا ما سنفصّله أكثر في الحديث عن تيمة الوجود.

من خلال نماذج عبد القادر رابحي رأينا كيف تعمّق هاجس المعنى في شعرية الألفية الثالثة، وهذا ما أدخل الشاعر في رحلة مصيرية للبحث عن معناه الخاص، ورفض المعنى القائم، المعنى المتوارث الذي يسجن العالم الرّاهن في تاريخ آخر. ولقد أخذت هذه الرحلة مسارين مختلفين، فبينما كان الشّاعر يجهر صراحة باختلافه، وبحقه في اختيار معناه الخاص في الديوان الأول، نجد صوته خفت وكُبِح اندفاعه في الديوان الثاني، نتيجة الواقع الذي يعاني حالة من فقدان التوازن والاستقرار بفقدان اليقينيات والثوابت التي كانت بمثابة الدعامات أو المحاور التي يدور في فلكها.

ثم رأينا ذلك السجال الواقع حول تيمة المعنى بين رؤيتين مختلفتين تجسدت الأولى في موت المعنى في شعر محمد الأمين سعيدي، وتقابلها رؤية متفائلة ما زالت ترى بإمكانية تغيير الواقع عن طريق الشعر، هذا كله إضافة إلى حضور "المعنى" لفظا من خلال الدواوين المختارة يوضح أن جزءا غير قليل من شعر الألفية الثالثة بلغ درجة من الوعي الشعري بخطورة هذه التيمة وأهميتها، وهذا لا يعني أن شعر الألفية الثالثة تحرر تحررا كليا من معاني المؤسسة ليؤسس خطه الخاص، حيث ما زلنا نقف على قصائد لم تخرج عن الرؤى التقليدية، ما زال الشاعر يمثل دور الخطيب أو الإعلامي الذي ينقل المعنى دون أن ينتجه، وسنوضح ذلك فيما سيأتي.

31-عبد الحاكم بالحيا: المرجع السابق، ص94.

32-ينظر: إبراهيم أحمد: أنطولوجيا اللغة عند مارتن هيدغر، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، 2008، ط1، ص65.

33 - سعيد توفيق: في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، ص47.

2-1. الكتابة/الشعر:

ننطلق في مقاربتنا لتيمة الشعر الجزائري المعاصر من رؤية هيدغر التي تتلخص في أنّ الشّعر يكون مفهوما من خلال تشابكه مع ثلاثة ميادين تتفاعل فيما بينها؛ ألا وهي: العمل الفني واللّغة والمقدّس؛ وتكون القصيدة هي عمل فني (مادته) أو بالأحرى عنصره هو اللغة التي تعظّم المقدس؛ إن مفهوم الشّعر بهذا التأويل يمكن أن يتّسع إلى درجة لا يتجاوز فيها مفهوم الشعر في معناه الخاص فقط (قرض أو نظم الشعر) وإنما أيضا مجال الفن ككل. فالشعر هو عمل فنّي يتناول المقدس عن طريق اللّغة، والمقدس هنا ليس المقدس الديني بمعنى الإلهي، وإنما يعني بالأساس الحقيقة ذات السلطة المقدسة. هذه الرؤيا تجعل من الشعر أصلا للفنون جميعها وليس الشعر بمعناه اللغوي الضيق، الشعر هنا هو الجوهر الذي يقول حقيقة الوجود حقيقة ما ينبغي له أن يكون مقدّسا، فهو يرتد إلى الأصل الاشتقاقي للكلمة اليونانية الدالة على "الخلق" أو "الإبداع"؛ وعندما نقول إن كل الفنون ترتد في أصلها إلى الشعر فإنما نقصد بذلك أن كل فن من الفنون يتضمن فعل "يبدع" أو "يخلق" أو "يتخيل"، الفن بهذا الشّكل هو خلق وانفتاح جديد للموجود في كليته، وهذا ما يسميه هيدغر بـ"تجربة الحقيقة" أو لنقل بشكل آخر "تجربة الحضور" لما هو حاضر في العمل؛ الفن من حيث ماهيته الشعرية الدالة على الخلق والإنتاج هو حضور الحاضر بمعنى تركه ينكشف في الحضور[34].

ولذلك «يجري التفكير دائما في تدشينية الشعر والفن في ضوء "التأسيس" أي في ضوء تصوير عوالم تاريخية ممكنة بديلة بالنسبة إلى العالم الموجود»[35]، وهذا ما يؤصل الطرح الهيدغري ويجعله مخالفا لكل الطروحات السابقة التي اهتمت بالمعنى الشعري كتحقق لما هو موجود سابقا. لأن الشعر هنا هو ذلك القول «الذي يَظهر فيه لشعب من الشعوب عالمَه تاريخيًا وتحفظ فيه الأرض بوصفها المنغلقة. القول المصمم هو ذلك الذي يحمل فيه إلى العالم ما يمكن قوله وما لا يمكن قوله في الوقت نفسه، وفي مثل هذا الوقت تصاغ سلفا لشعب تاريخي مفاهيم جوهره، أي طريقة انتمائه إلى التّاريخ»[36]. الشعر هنا يؤسّس عالم الإنسان تاريخيا على الأرض ويخرج من المفهوم الضيّق الذي كانت قد حصرته الجماليات السابقة فيه، الشّعر قبل أن يكون شكلا سيكون خلقا لعالم، وشروعا في أفق جديد من المعنى.

34-ينظر: كرد محمد: الشعر والوجود عند هيدغر، (م س)، ص130-131.

35- جاني فاتيمو: نهاية الحداثة، (م س)، ص80.

36-هيدغر: أصل العمل الفني، ص147.

هذه الرؤيا تقابلها رؤيا أخرى لا ترى في الشعر معنى الخلق، ولا معنى التأسيس للحقيقة، بل ترى فيه شكلا جماليا يأتي تاليا للحقيقة، الحقيقة التي تخلقها ميادين أخرى، دينية أو فلسفية أو علمية، وهكذا تحرم الشعر من حقه في تدشين حقيقته، وعلى هذا سنقارب الشعر الجزائري المعاصر للوقوف على رؤيته الخاصة للشعر، ونحن نعلم أن الشِّعر المعاصر امتاز بهذه الخاصية التي لم تكن شائعة بهذا القدر في الشعريات القديمة، وهي كتابة الشّعر عن تجربة الشّعر نفسها، وعن معاناة الشّاعر في الخلق والإبداع، أي الكتابة عن مضايق الشّعر*. وسنبدأ المقاربة مع شاعر له رؤية خاصة للشِّعر لا تقف عند كونه جنسا لغويا له جماليته الخاصة، بل تصل إلى أعمق من ذلك، أي بما هو عالم للخلق والكشف، وهذا ما نلمسه في ديوان "قدّاس زهرة الملح" لميلود خيزار:

> **تعني القصيدة لي، تمامك... واحتمال الله في مرآة عينيك الملغّمتين بالإيقاع... تعني لي تخوم الصّمت... حيث الموت سيّد والعزاء نبيذ أغنية تجدّد حكمة النّسيان... ننسى، عادة، لتصير حادثة الحياة جديرة بوجودنا العبثيّ... ننسى كيف دسّت بذرة المعنى رؤاها في وجيب النّص... كيف نجا كتاب الملح من خبز المقدّس... (آه، ماذا غير وعد الجنّة الخضراء للبؤساء)... ماذا أدرك الأعمى من الأنثى سوى أشلاء قاصرة جاوز يأسها الخمسين؟ ننسى كيف يحيا الموت في أنقاضنا... لا شيء مثل الموت حيٌّ بيننا... تعني القصيدة بعض ما أعني... ويعني لي الكثير**[37].

في القصيدة تتجلّى علاقة الشعر بالأنثى، رمز الخلق من جهة، وبالمقدّس من جهة أخرى، وهنا يظهر وعي الشّاعر بخطورة الشعر الذي لم يعد مجرّد شكل جمالي يمتّع المستمعين في جلسات الأنس، الشّعر هنا أعظم من ذلك، مرتبط بالمقدّس، لأن ما يتلقاه الشّاعر هو من جنس الوحي، فلذلك نلفي

---

*-حكى الصّاحب بن عبادة في صدر رسالة صنعها على أبي الطيب، قال: حدّثني محمد بن يوسف الحمادي، قال: حضرت بمجلس عبيد الله بن عبد الله بن طاهر وقد حضره البحتري، فقال: يا أبا عبادة، أمسلم أشعر أم أبو نواس؟ فقال: بل أبو نواس؛ لأنه يتصرف في كل طريق، ويبرع في كل مذهب: إن شاء جد، وإن شاء هزل، ومسلم يلزم طريقاً واحداً لا يتعداه، ولا يتحقق بمذهب لا يتخطاه فقال له عبيد الله: إن أحمد بن يحيى ثعلباً لا يوافقك على هذا، فقال: أيها الأمير، ليس هذا من علم ثعلب وأضرابه ممن يحفظ الشعر ولا يقوله؛ فإنما يعرف الشعر من **دفع إلى مضايقه**، فقال: وريت بك زنادي يا أبا عبادة، إن حكمك في عميك أبي نواس ومسلم وافق حكم أبي نواس في عميه جرير والفرزدق؛ فإنه سئل عنهما ففضل جريراً، فقيل: إن أبا عبيدة لا يوافقك على هذا، فقال: ليس هذا من علم أبي عبيدة؛ فإنما يعرفه من دفع إلى **مضايق الشعر**. **إسماعيل بن عباد بن العباس: الكشف عن مساوئ شعر المتنبي، تح: الشيخ محمد حسن آل ياسين، مكتبة النهضة، بغداد-العراق، ط1، 1965، ص32.**

37-ميلود خيزار: قداس زهرة الملح، ص8.

الشّاعر هنا يأخذ من قبس الخلق، والقصيدة نتيجة لذلك ليست محاكاة وتقليدا لعالم خارجي، بل هي عالم يعانيه الشّاعر ويولد من رحم المعاناة، ولهذا نفهم السّر الذي جعل الشّاعر يربطها بالأنوثة بكل ما تحمله من رمزية المعاناة، معاناة الولادة والخلق من جهة والإغراء والفتنة من جهة أخرى، **"تعني القصيدة لي تمامكِ"**.

يربط الشّاعر هنا أيضا الشّعر بالموت **"حيث الموت سيّد"**، لأن الموت هو أسلوب من أساليب الوجود الأصيل للموجود البشري، وهو أكثر حقائق الوجود أصالة، إذن الشّعر يجعلنا نقف على حقائق الوجود الأساسية، وعلى رأسها الموت، الذي يتناساه الموجود البشري من خلال الانغماس في عالم الموضوعات وعالم الآخرين، الشّعر هنا يذكرنا بحقائقنا الأصيلة لينقذنا من الوجود الزّائف، ويضعنا وجها لوجه أمام الحقيقة التالية: **"لا شيء مثل الموت حيّ بيننا"**. وهناك علاقة قويّة تربط بين الشّعر والموت، هذه العلاقة تتجلّى في القلق، فالموجود البشري الواعي بوجوده يعيش قلق الموت، «وفي الشّعر يوجد قلق أيضا، وهو قلق لا يرتبط بموضوع معيّن، قلق مرافق للخلق، القلق الذي تولّد من مجابهة شيء لا يحدد صورته بالنسبة له، في قلق الشّاعر يوجد الخوف من المقدّس، وفي الحقيقة عندما يعاني الشّاعر من قلق الخلق، فإنه بفضله ينقذ ذاته، يفتح دربا بالعودة إلى الذّات كإمكانية للوجود الإنساني»[38] الأصيل. على هذا المنوال يواصل الشّاعر تعميق مفهومه للشِّعر من خلال تجلّيه في شكله النّهائي، أي في القصيدة، وإضافة إلى معنى الأنوثة والمقدّس نجد معاني أخرى لا تقلّ أهمية للقصيدة[39]:

> **تعني القصيدة لي الهواء المرّ... تعني لي الوجود الحرّ من عدمين... تعني لي نداء النّشأة الأولى... طفولة ما أريد، كما أريد... وأن أقول وأن أسَمّي، هكذا للمرّة الأولى، كما للمرأة الأولى، تفشّي الفجر في عينين زائغتين. تعني لي دخولي فراش الحلم، محموما بنور الوعي، مسكونا بمسّ الشّك... موجوعا بأسئلة الوجود... ونارها... تعني القصيدة لي هنا كينونتي... معنايَ... موتيَ... هجرتي... بعثي... وتعني لي المصير.**

نقف هنا على معاني أصيلة تحملها القصيدة للقصيدة، أي في ماهية الشعر، وتتلخص هذه المعاني في: **(الهواء المر، الوجود الحر، نداء النّشأة الأولى، الطفولة، التسمية، الفجر، المرأة،**

38- كرد محمد: الشعر والوجود عند هيدغر، ص100.

39- ميلود خيزار: قداس زهرة الملح، ص8-9.

الوعي، الحلم، الشّك، الوجع، السؤال، الكينونة، الموت، الهجرة، البعث، المصير)، نقف هنا مع القصيدة في عالم أصيل يؤسس له الشّعر، لذلك يضعنا الشِّعر في تناقض هووي، فهو من ناحية ارتباطه بكل تلك المعاني السابقة يعتبر-كما يقول هولدرلين-أكثر الأعمال التي أعطيت للإنسان خطورة، لأنه يشهد على ما هو عليه[40]، ولكنه في الوقت نفسه الشّاغل الأكثر براءة من بين المشاغل كافّة، لأنه يظهر في شكل خفي كاللعب، حيث يختلق اللّاعب عالما من الصّور خاصّا به ويبقى مستغرقا في إطار ما تخيّله، وبهذا يبقى نشاطا مسالما وغير فاعل لأنه مجرّد تكلّم وقول لا علاقة له بما ينعكس مباشرة على الواقع[41]. فلو قارنا الخطاب الشعري بغيره من الخطابات، مقالات سياسية واجتماعية، أو خطب وغيرها، لوجدناه يختلف عنها من ناحية الإلزام والسلطة، حيث تقوم جل الخطابات السابقة على الأمرية والتنفيذ الواقعي، ولذلك فهي تقوم بتغيير الواقع بطريقة مباشرة، بخلاف الشّعر الذي يقوم على هوية تأمِّلية تفكيرية بما يقترحه من رؤى ومفاهيم عن الحياة والكون، ويبتعد عن كلِّ أسلوب خطابي مباشر ملزم، ولعلّ هذه الأخيرة (الخطابية والالزام) متى ما وجدت في الشّعر أُعتبِرت عيبا.

إذن بما أن الشّعر في جهة منه هو أكثر الأعمال خطورة فهو في نظر الشّاعر **"الهواء المر"**، وهو هواء لأن ضرورته ملحة للإنسان، فهذا الأخير «يحيا شعريا على هذه الأرض»[42]، وهو مرٌّ لأنه يعرّي الوجود الحقيقي للذات، ويكشف عن كل ما تهرب منه: (الوجع، الموت، المصير...) أي **"الوجود الحرّ"** بتعبير الشّاعر، وهو عودة بالإنسان إلى عالمه الأول، عالم **"النّشأة الأولى"** حيث كانت الرؤية بكرا رؤية العالم والأشياء قبل أن تحجبها ظلال الألفة والابتذال، وهنا يربط الشّاعر الشّعر بالحقائق الأولى، وبرؤية الإنسان الأول، أوّل ما رأى العالم فأصابته الدهشة، دهشة الطفل لمّا يرى العالم أمامه لأوّل مرة، ودهشة الرجل أمام المرأة الأولى أثناء اكتشافه عالم الأنوثة.

ثم هناك المعنى الأهم هنا، وهو "التّسمية"، ماذا يسمي الشّاعر؟ وهنا سنستعير كلاما جميلا لهيدغر يتحدث فيه عن التسمية في الشعر فيقول: «الشّاعر يسمّي الآلهة ويسمي كلّ الأشياء بما هي عليه. إنّ هذه التسمية لا تقتصر فقط على منح اسم لشيء يفترض أن يكون معروفا من قبل. ولكن الشّاعر في قوله الكلام الجوهري إنّما يدفع الموجود لأن يصبح مسمّى، وبفعل هذه التّسمية لأن يكون

40-مارتن هيدغر: إنشاد المنادى، (م س)، ص53.

41-مارتن هيدغر: المرجع نفسه، ص55.

42- مارتن هيدغر: المرجع السابق، ص53.

ما هو عيه، وبذلك يصبح معروفا بوصفه موجودا»[43]، وبهذا نفهم أن الوجود وجوهر الأشياء يتم خلقهما عن طريق التسمية الشّعرية، وينتقلان إلى الكلام لكي تبدأ الأشياء بالتألق ويبدأ سياق التأريخ لأمّة ما[44]. لنقف على الدّور التأسيسي للشعر. ولا نفهم من تسمية الآلهة أن الشاعر يخترع الآلهة، بل الإله هو الذي يحث الشّاعر على التكلّم، يقول هولدرلين «إنه معرّض لبروق الإله»[45]، وبهذا يصبح فعل الشّعر عملية هرمينوطيقية لتأويل المقدس والسماوي، ودائما ينبغي أن نبقى هنا بجوار الدلالة الأولى للمقدّس والإلهي التي أشرنا لها في بداية حديثنا عن الشعر، أي المقدّس بمعنى الحقيقة التي لها سلطة، ونحن هنا نكتب رؤية الشّاعر للشعر التي تعمق مفهوم الحقيقة الشعرية، حتى تتجاوز بها كل المفاهيم الجمالية التي تحصر الشّعر في جانبه الشكلي الإمتاعي، وتتغافل عن هويته المتعلقة بالخلق والكشف.

ثم تعني القصيدة للشّاعر **"الدّخول في فراش الحلم"**، وللحلم علاقة وثيقة بالشِّعر، لأن الحلم يفتح عالم الخيال، يفتح إمكانيات تكون مغلقة أمام يقظة العقل، «وحالما نشرع بالحلم [...] فإن ما نراه يصبح لا شيء نسبة لما نتخيّله»[46]، ثمّ إن الشِّعر يستدعي الحلم اللاواقعي حيال الحقيقة الصّاخبة التي نتوهم أنها محلُّ إقامتنا، أي وجودنا الأصيل، لكن العكس هو الصّحيح، فما يقوله الشّاعر وما يصمم على الاضطلاع بأعبائه أثناء الحلم هو ما يمكن أن نسمّيه الواقع[47]. «يذهب الحالم بعيدا ليحلم بالمكان الآخر مضيعا وجوده الخاص به، لأنه يحلم عظيما، عظيما جدا، يحلم بالعالم»[48]، وحلم الشّاعر يكشف عن الوعي الوجودي الغائب، هذا الوعي المسكون بهواجس الشك والسؤال، المؤرق بالوجع الوجودي، بكل ما يحمله من معاني الموت والبعث والمصير.

تتعمق دلالة الشّعر بمعنى الخلق، عند شاعر آخر، هو عثمان لوصيف في ديوان **"جرس لسماوات تحت الماء"**، فيحمل الشّعر معنى النبوة ومعنى المقدّس، في هذا الدّيوان ذي اللمسة الصوفية، الذي اختار له الشاعر معجما خاصا، نقف على تيمة الشّعر كمركز ناظم يقوم عليه البناء كلّه، وهو لا يقدّم مفهومات أو رؤى للشعر، بل يصور لنا عملية الخلق الشّعري بأسلوب أسطوري خاص، يصبح فيه الشّاعر باحثا عن عشبة الخلود وإكسير الحياة التي ليست شيئا آخر غير القصيدة

43- مارتن هيدغر: المرجع السابق، ص62.

44-المرجع نفسه، ص63.

45-نفسه، ص65.

46-غاستون باشلار: لهب شمعة، تر: مي عبد الكريم محمود، أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2005، ص19.

47-هيدغر: إنشاد المنادي، ص66.

48-غاستون باشلار: المرجع السابق، ص21.

ذاتها، هذا العالم الذي يغوص فيه الشّاعر بحثا عن جوهرته أو طفلته مليء بالرموز الطبيعية والدينية والصوفية، إلاّ أنّ الرمز المهيمن والذي يحضر انطلاقا من الدّيوان إلى نهايته هو "الجرس"، وبمحاذاة الدّلالة اللغوية التي يعني فيها الجرس الأداة المعروفة التي تصدر صوتا قويا متكررا، أو دلالة الصّوت نفسه[49]، فإنّ الجرس في الدّيوان يحمل دلالة دينية وهي الأصل، دلالة الوحي والنبوة والمقدّس والسماوي، أو هو الصّوت المرافق لعملية تلقي الوحي، في إشارة للكيفية التي وصف فيها النبي عملية تلقي الوحي: «يأتيني أحيانا كصلصلة الجرس»[50]. والجامع بين الوحي والجرس هو الصوت القوي، فالوحي هو الصوت السماوي، ولا شك أن طبيعة الوحي السماوية تجعل الذّات الأرضية تعاني ثقله وقوته. إلاّ أنّ علاقة الشّاعر هنا بالجرس تختلف عن علاقة النبي به، ذلك أنّ النبي يأتيه الجرس في حين أن الشّاعر يطارده:

جرس أطارده فتخطفني البروق
غمامة تدنو وأخرى تهرب
وأنا أهرول في سهوب العمر
أبحث عن جراحاتي التي انهمرت
بالأمس منّي هل رعاها الأنبياء
فبرعمت مزهوّة[51].

الديوان هو عبارة عن قصيدة واحدة مقسمة إلى 21 جزءا، وانطلاقا من الجزء الحادي عشر يبدأ الشّاعر في وصف رحلة البحث عن القصيدة مستثمرا عناصر الخلق الثلاثة المكونة للعنوان (الجرس، السماوات، الماء)، وتنطلق رحلة الشّاعر من الغوص في الأعماق استجابة لنداء الجرس:

49-جاء في لسان العرب في مادة جرس ما يلي: والجَرْسُ: الصوتُ نَفْسُهُ. والجَرَسُ: الَّذِي يُضْرَبُ بِهِ. وأَجْرَسه: ضَرَبَهُ. وَرُوِيَ عَنِ النَّبِيِّ، صَلَّى اللَّه عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، أَنه قَالَ: لَا تَصْحَبُ الملائكةُ رُفْقَةً فِيهَا جَرَسٌ؛ هُوَ الجُلْجُلُ الَّذِي يُعَلَّقُ عَلَى الدَّوَابّ؛ قِيلَ: إِنما كَرِهَهُ لأَنه يَدُلُّ عَلَى أَصحابه= بِصَوْتِهِ؛ وَكَانَ، عَلَيْهِ السَّلَامُ، يُحِبُّ أَن لَا يَعْلَمَ الْعَدُوُّ بِهِ حَتَّى يأْتيهم فجأَةً، وَقِيلَ الجَرَسُ الَّذِي يُعلق فِي عُنُقِ الْبَعِيرِ. وأَجْرَسَ الحَلْيُ: سُمِع لَهُ صوتٌ مِثْلُ صَوْتِ الجَرَسِ، وَهُوَ صوتُ جَرْسِه. ينظر: **ابن منظور: لسان العرب، ج6، ص35-36.**

50- عَنْ عَائِشَةَ أُمِّ الْمُؤْمِنِينَ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهَا، أَنَّ الحَارِثَ بْنَ هِشَامٍ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ سَأَلَ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ فَقَالَ: يَا رَسُولَ اللَّهِ، كَيْفَ يَأْتِيكَ الوَحْيُ؟ فَقَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: «أَحْيَانًا يَأْتِينِي مِثْلَ صَلْصَلَةِ الجَرَسِ، وَهُوَ أَشَدُّهُ عَلَيَّ، فَيُفْصَمُ عَنِّي وَقَدْ وَعَيْتُ عَنْهُ مَا قَالَ، وَأَحْيَانًا يَتَمَثَّلُ لِيَ المَلَكُ رَجُلًا فَيُكَلِّمُنِي فَأَعِي مَا يَقُولُ» قَالَتْ عَائِشَةُ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهَا: وَلَقَدْ رَأَيْتُهُ يَنْزِلُ عَلَيْهِ الوَحْيُ فِي اليَوْمِ الشَّدِيدِ البَرْدِ، = فَيَفْصِمُ عَنْهُ وَإِنَّ جَبِينَهُ لَيَتَفَصَّدُ عَرَقًا. **محمد بن إسماعيل أبو عبد الله البخاري: الجامع المسند الصحيح = صحيح البخاري، ج1، تحـ: محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، بيروت-لبنان، ط1، 2001، ص06.**

51- عثمان لوصيف: جرس لسماوات تحت الماء، (م س)، ص8.

نادتني الشّبقات من أجراسي
في قاع بحر ذاهب الأغوار[52]

وفي الأعماق تتداخل العوالم وتختلط، وتبدأ العناصر تفاعلها، وهذا يشوّش الشّاعر، كأنه في عالم الحلم، يلتقي السماوي بالمائي، فيتساءل:

هل غرقت سمائي أم هي الرؤيا الطرية
تختفي فيها الغيوم
وتحتفي فيها النجوم
وكل موج البحر يزفر معلنا أعراسي[53]

هذا العالم المختلط، هذا العالم العجائبي، الذي يمتزج فيه العلوي المحلّق بالباطني الممتد، حيث تحتفي الكائنات السماوية والمائية معلنة عرس الشاعر، هو العالم الذي ستولد فيه الطفلة المنتظرَة-القصيدة، تولد من علاقة حبّ بين السماوي الذي يرمز للمقدس، للحقيقة المتعالية، والماء الذي يرمز إلى الحرية والامتداد، ويرمز كذلك «إلى الحياة السابقة على الشّكل، الحياة التي لم يتحدد شكلها بعد، ويرمز إلى ما يجري ويتدفّق دائما: إلى الصيرورة، إلى المتحوّل المتغيّر»[54]، ففي هذا الرّحم المتدفق بالحرية والحقيقة تولد القصيدة:

وفي المياه رأيت طفلتي الجميلة
فانغمست مهلّلا
وهتفت وانبراسي![55]

وتأخذ الفرحة والنشوة الشّاعر بعيدا، ليدخل في حالة من الوجد الصوفي، حيث يعانق فيها السماوي، ويتماهى مع عالمه فينادي الجرس من جديد: «يا نرجس الأجراس عمّق من لظى إحساسي/ آه ودعني أنشطر»[56]، في هذا المقام لا يمكننا أن نتحدث عن العاطفة، بل نحن هنا في حالة من الوجد الصّوفي ضاقت فيه الرّوح بالجسد، وراحت تفتّش لها عن الخلاص، ولعلّ هذه أقوى حالات الوصال التي يمكن أن يبلغها العارف، نجد الشّاعر يصل إليها لحظة التّجلي، وفي لحظة تجلّي المطلق يصبح الشّاعر ناطقا باسم الألوهة، وتتحول كلماته إلى آيات:

هل أسطورة هذي المرايا

52- عثمان لوصيف: جرس لسماوات تحت الماء، ص36.
53-المصدر نفسه، ص37.
54-أدونيس: النص القرءاني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت-لبنان، ط1، 1993، ص136.
55-عثمان لوصيف: المصدر السابق، ص37.
56-المصدر نفسه، ص نفسها.

أم هي الآيات تعبق من سلافة كاسي؟
يا نرجس الأجراس هيّج معجزاتك[57]

تظهر قصائد عثمان لوصيف وميلود خيزار نضج التجربة الشعرية، حيث لم يعد الشعر مجرّد شكل جمالي يمتّع المستمعين في جلسات الأنس، الشّعر هنا أعظم من ذلك، مرتبط بالمقدّس، لأن ما يتلقاه الشّاعر هو من جنس الوحي، فلذلك نلفي الشّاعر يأخذ من قبس الخلق، والقصيدة نتيجة لذلك ليست محاكاة وتقليدا لعالم خارجي، بل هي عالم يعانيه الشّاعر ويولد من رحم المعاناة، وهذا ما ينقلنا إلى محور آخر لا يقل أهمية هو محور الكينونة، لنرى كيف يعبر الشعر عن كينونة الإنسان ويكشف عمق وجوده.

2- **الكينونة:**

1.2- تيمة الوجود:

ربط الوجود بالشعر هو قضية ليست حديثة، إذ يمكننا أن نعود إلى لزوميات أبي العلاء المعري ثملا حيث نقف على الرؤيا الوجودية الأصيلة التي كان يعيشها الشّاعر من خلال قصائده، لكن تلك الرؤيا ظلت بعيدة ومحتجبة عن القراءة الفلسفية العميقة التي يمكن أن تكشف قيمتها إلى غاية ظهور الفلسفات الحديثة والمعاصرة التي ربطت بين الوجود والشّعر بشكل خاص أو الوجود واللغة بشكل عام، حيث لم تعد اللغة مجرد وعاء للفكر تتلخص حقيقتها في المطابقة*، بل أصبحت «مهمة اللغة هي إنارة الوجود، أي التفكير في وجود الإنسان من خلال الإنارة، وهذه الأخيرة هي التي ستمكننا من النظر في ماهية الإنسان»[58]، واللغة تنير الوجود وتكشفه لأن من طبيعة هذا الأخير أن يحتجب عنا. إذ "اللغة هي منزل الوجود" كما يرى هيدغر. لأن العالم ينفتح للإنسان من خلال اللغة، العالم يكشف نفسه للإنسان من خلال عمليات مستمرة من الفهم والتفسير. ليس معنى ذلك أن الإنسان يفهم اللغة، بل الأحرى القول إنه يفهم من خلال اللغة. اللغة ليست وسيطا بين العالم والإنسان، ولكنها ظهور العالم وانكشافه بعد أن كان مستترا، إن اللغة هي التجلي الوجودي للعالم[59].

57- عثمان لوصيف: المصدر السابق، ص38.

* - يحرر هيدغر الحقيقة من المفهوم المتداول لها بمعنى المطابقة. لتدل على الكشف والظهور واللاتحجب، فيما يدل خلاف الحقيقة أي الكذب على الحجب والإخفاء. وهكذا لا تصبح تتحدد اللغة بموافقتها للمقولات المنطقية، بل بما تكشفه من الوجود المحتجب. **ينظر: مارتن هيدغر: الكينونة والزمان. ترجمة، فتحي المسكيني، دار الكتاب الجديد، بنغازي، ليبيا، ط1، 2012، ص96.**

58- إبراهيم أحمد: أنطولوجيا اللغة عند مارتن هيدغر، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، 2008، ط1، ص64.

59- ينظر: نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص32.

وإذا كان حضور الوجود في الشعر كتيمة قديما يعود في الشعرية العربية إلى لزوميات المعري أو أبعد من ذلك ربما، إلى الشعر الجاهلي، فإن أوّل من بحث عن حقيقة الوجود فلسفيا في الشعر هو الفيلسوف الألماني مارتن هيدغر، وعودة هيدغر إلى الشعر كفضاء لانكشاف الوجود كنا قد أشرنا إليها في الفصل الثاني، لكن سببها يرجع إلى أن هذا الأخير رأى أن «مسألة الوجود بعيدة كل البعد عن أي تناول علمي منطقي، ومن هنا سيكون للشعر في معناه العام، الحق في التكلم للإفصاح عن حقيقة الوجود»[60]. العلم والمنطق ينطلق من مقولات عقلية سابقة على الوجود، في حين هيدغر وكل الوجوديين قبله وبعده ينطلقون من أسبقية الوجود على الماهية.

إضافة إلى أن هيدغر ينظر إلى الوجود كعطاء، وهذا يتطلب من الإنسان قدرة على الإصغاء لنداء الوجود[61]، لا إلى المقولات العقلية السابقة، المقولات التي سجنت الوجود وحجبته، فبدل الإصغاء لنداء الوجود واصل الفلاسفة-قبل هيدغر-الإصغاء للمقولات الفلسفية حول الوجود، ولهذا يعدّ ما قام به هيدغر انقلابا في تاريخ الفكر الفلسفي، «ومن هنا يمكن أن نفهم السبب الذي جعل هيدغر يعود إلى الشعر كمجال لقول حقيقة الوجود ذلك لأن الكلمة في معناها الشّاعري تكون دالة على معنى الإنارة، الإنارة التي تخترق السماء وتفتح لنا فضاء يسمح للأشياء تبعا لذلك بالظهور على حقيقتها»[62] الوجودية لا على حقيقة مقولاتنا عنها.

وتبعا لذلك نجد هيدغر استبدل الأساس الذي انطلقت منه الفلسفة الحديثة "الكوجيتو الديكارتي-أنا أفكر" بالأنا الأنطولوجية القلقة، ذلك لأن الأنا كمقولة قبلية خالصة تسبق الوجود لم يعد لها وجود وحلّ محلها القلق، ومن خلال القلق تصل الأنا إلى وضع أنطولوجي يسمح لها بإدراك انفتاح الوجود، وهذا سبب إضافي جعل هيدغر يستبدل الشعر بالمقولات السابقة في الكشف عن حقيقة الوجود، ففي «الشعر يوجد قلق أيضا، وهو قلق لا يرتبط بموضوع معين، قلق مرافق للخلق، القلق من مجابهة شيء لا يحدد صورته بالنسبة له، في قلق الشاعر يوجد الخوف من المقدس؛ وفي الحقيقة عندما يعاني الشاعر من قلق الخلق فإنه بفضله ينقذ ذاته، يفتح دربا بالعودة إلى الذات كإمكانية للوجود الإنساني»[63]. ومن هنا ستكون انطلاقتنا في بحث تيمة الوجود في الشعر من خلال العودة إلى الذات وصراعها من أجل تحقيق إمكانياتها الوجودية، والقلق الذي يصاحب الشاعر في

60-محمد كرد: الشعر والوجود، (م س)، ص101.

61-محمد كرد: المرجع نفسه، ص103.

62-ينظر: نفسه، ص نفسها.

63-المرجع نفسه، ص100.

عملية بحثه عن الوجود الأصيل للذات، من خلال تحققها النهائي في الموت كنهاية لكل الإمكانيات الوجودية المتاحة لها.

عناصر ثلاثة يمكن من خلالها الوقوف على تيمة الوجود في الشعر الجزائري المعاصر: **التذوت، القلق، والموت**. وسننطلق من "التذوت" أو العودة إلى الذات، حيث لا يستدعي منا الأمر كبير ملاحظة ولا عمق اطلاع لنعرف أن الشّعر المعاصر عموما شهد عودة غير معهودة إلى الذات، وهذه العودة قد تكون عودة تعبر عن تجربة وجودية أصيلة في الحياة كما قد تكون مجرد تقليد وتماهٍ مع النسق الشعري المهيمن، ولذلك سنقف على حدود هذه العودة إلى الذات لنكشف عن طبيعتها وعن عمق التجربة الوجودية أو سطحيتها فيها.

يرى الوجوديون أنّ الوجود يكون على ثلاثة أشكال؛ وجود في العالم، ووجود مع الآخرين، ووجود ذاتي. وهذا الأخير، أي الوجود الذاتي هو وحده الوجود الأصيل. ونحن بدورنا سنفتش في الشعر الجزائري المعاصر عن شكل الوجود الذي يحياه الشاعر، هل هو وجود أصيل ذاتي؟ أم هو وجود في العالم؟ أم وجود مع الآخرين؟ ذلك لأن «العلاقة بين الشعر والذات هي علاقة تكامل إذ يصبح الشعر كالوجود يتعلق بالحياة ومكوناتها»[64]، وسنبدأ مع الشاعرة "نهلة كابري"، حيث تقول[65]:

السّياق العام مكتظ ومستعار؛
أعيش-
داخل نسقي-وقد أموت أيضا خارج الموت..

في هذا المقطع تختار الشّاعرة العودة إلى نسقها الخاص، أي وجودها الأصيل، ذلك الوجود الذي تشعر فيه الذات أنها قائمة بنفسها، مسؤولة عن ذاتها، وأنه قد خلي بينها وبين وجودها[66]، بعيدة عن السّياق العام الذي وصفته الشاعرة بوصفين سلبيين؛ "الاكتظاظ" والذي تغيب فيه الهوية الفردية المميزة، و"الاستعارة" حيث تنتفي الأصالة والتميّز، وهو باختصار الوجود الزّائف، الذي تهبط فيه الذات بنفسها إلى مستوى الموضوع، فتميل إلى الانغماس في المجموع، آملة من وراء ذلك إلى التهرب من حريتها، والتنصل من مسؤوليتها، والتخلص من شعورها بالقلق[67].

64-عبد القادر العشابي: "حركة الشعر الحر وانهيار الأنموذج"، التعليمية المجلد: 12 العدد: 01 ماي 2022، سيدي بلعباس، ص420.
65-نهلة كابري: أقرا للريح أكتب لي، م س، ص104.
66-ينظر: زكريا إبراهيم: "الوجود والزمان لهيدغر"، مجلة تراث الإنسانية، العدد 7، يوليو 1965، مصر، ص532.
67-ينظر: زكريا إبراهيم، المرجع نفسه، ص نفسها.

إن عودة الشّاعرة إلى ذاتها هو هروب من واقع أصبح فيه الإنسان المعاصر «يعيش في حالة جماعية زائفة، لأنه قد اتخذ من الآخرين ذريعة للتنازل عن وجوده الخاص، فلم يعد وجوده سوى مجرد انغماس في عالم الجمهور. وهكذا فقد إنسان العصر الحديث إنسانيته وحريته، وصار مجرد موضوع ينطق بلسان الآخرين ويتحرك في مجال ذلك الوسط الاجتماعي الغفل»[68]، ولهذا فالوجود الذي ينشده الشّعر هو وجود أصيل يُحمِّل الذات مسؤولية الاختيار، ويتبع مسؤولية الاختيار شيء آخر هو الالتزام.

وهذا يقودنا إلى نقطة في غاية الأهمية قد تم إساءة فهمها إلى حد بعيد، حيث بات يُعتقد أن الشِّعر المعاصر عامة أصبح شعرا ذاتيا غير ملتزم بالقضايا الكبرى، هذا لأن الالتزام كان دوما في الفهم العام مرتبطا بالقضايا الوطنية والقومية، أو كل ماله علاقة بالجماعة، في حين نجد الالتزام وهو مبدأ وجودي طرحه سارتر في كتاباته، هو التزام فردي يخص الذات لا الجماعة، «فالإنسان يلتزم في حياته، وهو في التزامه يرسم صورة ما سيكون عليه وجوده»[69]، ولهذا نجد سارتر في كتابات أخرى يدافع عن نفسه وعن مبدأ الالتزام حين اتهمه مخالفوه بأن الوجودية بصفة عامة والالتزام بصفة خاصة هو دعوة للانعزال والذاتية والهروب من القضايا الإنسانية المشتركة. فيحاول أن يزيل شبهة الذاتية السلبية التي طبعت المذهب الوجودي، الذاتية بمعنى الأنانية، فيقول: «إن قراري هذا ولو أنه نابع من موقفي، أو عاطفتي أو رغبتي، فإنني ألزم به نفسي، وألزم به الإنسانية جمعاء»[70]، ليصبح الالتزام قرارا شخصيا لكنّه يحمل في ثناياه مبدأ العمومية ليشمل الإنسانية جمعاء، ورغم ما قاله سارتر عن الصفة الجماعية للالتزام إلا أنه في جوهره فعل فردي واختيار إنساني لإمكانية من إمكانيات الذات الخاصة. وهكذا يمكن أن نصل إلى أنّ الالتزام وإن لم يعد مرتبطا بالقضايا القومية إلا أنه ما زال موجودا، بل لعله عاد إلى أصله الأول، أي الالتزام بحرية الإنسان في اتخاذ قراراته بنفسه وتحمل مسؤوليتها.

إلى جانب الالتزام وفي السياق نفسه تواصل الشاعرة توسيع المفهوم الوجودي في اختيار الذات، حيث تصبح هذه الأخيرة كما يقول هيدغر "مشروع وجود" وهو «يعني بذلك أننا نعمل دائما

68- زكريا إبراهيم: المرجع السابق، ص531.

69-جان بول سارتر: الوجودية مذهب إنساني، تر: عبد المنعم الحفني، مطبعة الدار المصرية للنشر والتوزيع، ط1، 1964، ص40.

70- جان بول سارتر: المرجع نفسه، ص18.

على تحقيق إمكانياتنا، فنحن في توتر مستمر نحو المستقبل»[71]، ويتلخص هذا المعنى في قول الشاعرة:

من يرتحل، يضيّع طرقا ويبتكر أخرى.

أما المقيم فبالكاد يجد بابا أو نافذة[72].

اختيار الذات هو عبور مستمر، هو رحلة لملء النقص الذي هو هوية الإنسان الوجودية، فالإنسان-بخلاف الشيء-"وجوده سابق على ماهيته"[73]، وهذا مبدأ يقرّ به كل الوجوديين. وفي طريقه لاختيار ذاته يتجاوز ذاتا سابقة ويبحث عن ذات لاحقة، إن الإنسان «دائما مشروع غير مكتمل، إنه يتوحد بالنقص، إذن، بمعنى أنه المسافة-الفجوة-التي تفصل بين ما هو واقعه وبين ما سيكونه. إنه مرحلة انتقالية دائمة، سيرورة عبور، مما يفسر لماذا يظل بدون هوية أو ماهية ثابتة»[74]. فليس له هوية سوى الجوع لملء نقصه، كما تعبر الشاعرة: «**الجوع هويتي التي لا ترضخ ولا تنتهي**»[75]. ويمكن أن نقلب عبارة الشاعرة لتصبح الهوية هي جوع الإنسان الذي لا ينتهي من أجل تحقيق الذات، والذات مشروع ناقص يبحث عن كمال لا يأتي إلا مع انتهاء إمكانية كل إمكان، أي مع الموت. وبهذا المعنى نجد الذات الوجودية دوما تسبق الإنسان، وهو يركض للحاق بها، وهذا ما تصوره لنا الشاعرة في صورة جميلة:

الحياة؛

تفرّ بوثبة غزال إلى الجبل..

وأنا أركض-

خلف حواسي-ولا أتوقف[76].

اختيار الشّاعرة الرّكض خلف الحواس بدل العقل اختيار دقيق، لأن بلوغ الذات هو عملية حسّية أكثر من كونها عقلية، فالعقل هو عالم الماهيات المكتملة، عالم الجواهر، كما كان ثابتا في الفلسفة منذ "مُثلِ أفلاطون" إلى "الكوجيتو الديكارتي" الذي ينطلق من ذات مكتملة أساسية تبدأ بالتفكير العقلي، بخلاف الذات الوجودية التي هي هوية ناقصة يخلقها الفرد باستمرار ويركض خلفها بحواسه، هذه الذات التي أصبحت في الشعر المعاصر مختبر الوجود الشعري:

ذاتي...

71-زكريا إبراهيم: الوجود والزمان لهيدغر، ص535.

72-نهلة كابري: المصدر نفسه، ص79.

73-ينظر: سارتر، المرجع السابق، ص11.

74-عادل ظاهر: الشعر والوجود، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ط1، 2000، ص162

75-نهلة كابري: المصدر السابق، ص91.

76-المصدر نفسه، ص101.

مختبري[77].

الحرية في اختيار الذات تقودنا إلى أسلوب آخر من أساليب الوجود الأصيل، ونقصد به تجربة القلق، حيث نجد الفيلسوف الدانماركي سورين كيركغورد Sorin Kierkegaard يرى أن «القلق هو إمكان الحرية»[78]، حيث يشعر الإنسان من الخوف من إمكانيات الوجود المتاحة له بما فيها الموت، ولهذا نجد الشاعر الذي اختار الوجود الأصيل للذات يعيش قلقا، وهذا القلق يعتبر تجربة أساسية نفهم من خلالها حقيقة الوجود. والقلق ظاهرة واسعة الانتشار في الشعر المعاصر، رغم أن ماهيتها وأهميتها تغيب عن كثير من الدّارسين الذين ينظرون إليها كظاهرة مرضية أبعدت الشعر عن القضايا الإنسانية الكبرى وحجزته في المشاكل الذاتية للشاعر. إلا أننا وبخلاف هذه الرؤيا سنخرج بالقلق من حيزه النفسي الضيق لننظر إليه كأسلوب من أساليب الوجود الإنساني المقذوف به في العالم والذي لا يملك من نفسه إلا حريته، وهكذا يصبح «الشاعر هو ذاته معادلا موضوعيا لقلق الحياة وعبثيتها»[79] كما يقول عمّار مرياش.

وسنأخذ هذا المقطع من قصيدة **"الخريف الذي خلته خيمة"** للشاعر محمد بوطي[80]:

هذا ما عنيت.. إذ أقول بأنّني وحدي
أشرد داخل النسيان
أسأل من رأيت على الرصيف
ولم يكن يهذي على وجه الرصيف
سوى شبح لظلي شاحب
هل باعني أهلي لقافلة اليتامى عنوة
أم شرّدوني أبتر
أدقّ من وجل على باب القيامة
دون جدوى
كأنّ الله يتركني ببطن الحوت منفيّا بلا زاد
فلا موت أغالبه ولا مطر تجنّ به الحياة.

يصور لنا الشاعر حالة قاسية عن الوحدة، ومعاناته داخل غربته الوجودية، داخل النسيان، وتتعمق هذه الحالة عندما يتخيل نفسه يبحث عمن يحادثه ويسأله فلا يجد إلا شبح ظلِّه، في هذه

77-مصطفى دحية: بلاغات الماء، ص35.

78-إمام عبد الفتاح إمام: كيركغورد رائد الوجودية، ج2، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، ط؟، 1986، ص343.

79-نوارة لحرش: رعاة المعنى، حوارات مع شعراء، ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2019، ص56.

80- محمد بوطي: تلويحة لموت آخر، (م س)، ص13.

الحالة عندما يتعاظم قلق الوحدة يتساءل الشاعر عن أقرب الناس إليه، أهله، ويتذكر معاناة الإنسان الوجودية منذ القديم من خلال استحضار قصة نبي الله يوسف، حيث نرى فيها فداحة التخلي، وينحدر الإنسان إلى مستوى الشيئية ليصبح سلعة تباع وتشترى. هذه الصور كلها من أجل التعبير عن الحالة الوجودية التي يجد فيها الشاعر نفسه وحيدا تخلّى عنه أقرب النّاس إليه (العائلة)، فيشعر بالهجر لا يجد خلفه أية دعامة يستند إليها، ولا يرى فوقه أية قوة تعينه على التحكم في مصيره، وتخرجه من "بطن الحوت". فالشاعر هنا من خلال قلق الوحدة والاغتراب يدرك "لا وجود العالم"، و "لا وجود الآخرين"، ويتأكد من ضرورة الارتداد إلى الذّات، وإن كانت هذه الذّات لا تخرج عن كونها مجرد إمكانية عارية للوجود[81]. يقول في هذا الصدد:

هل أقضي..
بقية عمري المأهول بالإمعان
أنفخ في رماد الغائبين بمحض غفلتهم
وهل أحتاج يا وجه الغرابة
أن أموت مضاضة.. أن أحتمي بالآخرين
برغم أنفي من سياط الآخرين[82].

برغم المعاناة التي يعيشها الشاعر في وحدته، لكنه يخشى من الانحطاط والسقوط، والانحطاط هو أن يترك الإنسان وجوده الذاتي الأصيل وينحدر إلى الوجود مع الموضوعات أو مع الآخرين، أما السّقوط فهو «فرار من القلق، لأن القلق يتهدد وجودنا بأسره، ويعزلنا أمام أنفسنا، بحيث نشعر بهذه العزلة شعورا حادا يختفي معه كل ما يمكن أن يعتمد عليه الإنسان في وجوده»[83]، والشّاعر هنا يخشى أن ينحط أو يسقط في الوجود الزائف مع الآخرين، لأن "الآخرين هم الجحيم" كما يعبر عن ذلك سارتر، وعبّر عن ذلك هيدغر بصيغة أخرى، فقال: «إنّ الهُمْ يمنع شجاعة القلق أمام الموت من البروز»[84]، أي إن الإنسان يهرب من قلقه بالانغماس في العالم، وهذا الهروب هو سقوط في الكينونة المنحطة، هروب من الوحشة والغرابة القلقة التي تغزوه في وجوده الأصيل.

القلق كما يوضّح هيدغر هو الشّجاعة أمام الموت، وهذا بدوره يقودنا إلى الأسلوب الثالث من أساليب الوجود الأصيل، بل يمكن اعتباره حالة الوجود الكامل ونقصد بها الموت. وفي بحثنا عن الموت في الشعر سنبحث عن الموت كأسلوب نهائي لكل إمكانيات الوجود الإنساني باعتبار هذا الأخير

81-ينظر: زكريا إبراهيم: الوجود والزمان لهيدغر، ص533.
82- محمد بوطي: المرجع السابق، ص16.
83-سارتر: الوجودية مذهب إنساني، ص35.
84-هيدغر: الوجود والزمان، (م س)، ص456.

«وجودا من أجل الموت»[1]. ولقد وجدنا من الشعراء من يعي هذه الحقيقة وعيا عميقا فكتب قصيدة-تتحدث عن كون الموجود البشري هو موجود من أجل موته-بعنوان: **"وثبة الهندباء.. أو: يوم نزول جثتي على الأرض"**[2]. وكشأن كثير من قصائده يضع الشاعر عبد الحاكم بالحيا عتبة أسفل العنوان قبل الشروع في القصيدة، بمثابة المفتاح التأويلي الذي يحمل رؤية يمكن من خلالها قراءة القصيدة، وقد جاء في هذه العتبة العبارة التالية: **(للموت أشكال شتّى: الحياة أحدها)**[3] ولا يخفى ما في هذه العبارة من دلالة وجودية للموت، وهي تقريبا نفس عبارة هيدغر السابقة "الوجود من أجل الموت" وتتفق تماما مع العنوان **"يوم نزول جثتي إلى الأرض"**.

يستهلّ الشاعر قصيدته بحديثه عن ولادته، لكنّه يختار لفظة الموت ليعبر بها عن معنى الولادة، فيقول:

في مثل هذا اليوم.. متُّ-ولم أكن قبلا أمُتّ إلى الحياة-على يد امرأة، بِوَسْم
إلهة.. كانت تخيط لجثّتي قبرا على جسر الهباء.

يواصل الشاعر تعميق الرؤيا الأصلية التي أسّس لها من خلال العنوان ثم من خلال العتبة قبل الشروع في متن القصيدة، الرؤيا التي تتلخص في الفكرة الوجودية التي ترى أن الوجود البشري هو وجود نحو الموت، والشاعر هنا لم يهرب من الموت بالانغماس في العالم، لأن الإنسان كما يرى هيدغر عادة «يتوفى على نحو واقعاني، طالما هو يوجد، ولكن بادئ الأمر وأغلب الأمر على سبيل الانحطاط، فالوجود الواقعاني ليس هو فقط على العموم ودونما مبالاة قدرة على الكينونة في العالم ملقى بها، بل هو أيضا منغمس بعد في العالم الذي يشغله»[4]، وهذا سبيل الوجود الزائف، أما الوجود الوجود الأصيل الذي يحياه الشاعر فهو وجود من أجل الموت، هو وجود واعٍ بحقيقة المستقبل-الموت.

"لغزٌ هو الميلاد"[5]؟ أم موت يجدّد في دمانا لعبة الرّوليت؟ ماذا بعدُ؟ نقفز
نقفز بين هاوية وأخرى*.. نستقلّ مجرّة، فنغلّ في ثقب سوادٍ.. لا أمام
ولا وراء!

1-زكريا إبراهيم: المرجع السابق، ص535.

2-عبد الحاكم بالحيا: حلاج النهايات، ص50.

3-المرجع نفسه، ص نفسها.

4-هيدغر: الوجود والزمان، ص453.

5- العبارة المُؤشّر عليها في النصّ لـ محمود درويش: أرى ما أريد، دار العودة، بيروت، ط3، 1993، ص28.

*-في هذه الجملة تناص مع بيت أبي العلاء المعري:

حياة كجسر بين موتين أوّل وثانٍ وفقد الشّخص أن يُعبَرَ الجسرُ

في مثل هذا اليوم..جئت.. ولم تشأ لي حصّة الفقراء من قدري المطرّز
بالأماني المستحيلة والنّحيلة.. أن أصيح وأن أصير.. كما أشاء

وطفقت أصرخ.. كي أصون أقلّ ما لي من حقوق: في المحال من الكلام،
وفي الحرام من النضال، وفي الشهي من الغواية والغناء[1].

يشير الشاعر إلى أن الميلاد لغز، لأنه لا يعدو أن يكون شكلا آخر من أشكال الموت، حيث يعتبر الوجود الإنساني جسرا بين موتين، وبهذا يصبح الوجود عبور الذات. وفي رحلة العبور تبحث الذات عن سد ثغرة الوجود الذي قذفت فيه، لكن دوما هناك معيقات تقف بين الذات وبين تحقيق وجودها الأصيل يأتي الآخرون-الغير على رأس هذه المعيقات **"ولم تشأ لي حصّة الفقراء من قدري... أن أصيح وأن أصير وأن أطير كما أشاء"**، لكن الشاعر هنا لا يفرط في وجوده الأصيل وفي حقه في الاختيار لذلك يكافح من أجل حقه في الحياة **"وطفقت أصرخ.. كي أصون أقل ما لي من حقوق: في المحال من الكلام وفي الحرام من النضال"**. فما دام الموت وسيلة من وسائل العودة إلى الذات وإدراك فرديتها الخاصة، وما دام ليس لأحد أن يموت عني فلا يمكن أن أسمح للآخرين أن يستولوا على وجودي من خلال اختيارهم لما يمكن أن أكونه.

وهنا نصل إلى آخر محطة من محطات الوجود الإنساني، وهي الإمكانية التي تنتهي معها كل إمكانية أخرى[2]، ولهذا يعتبر الموت أعلى إمكانية من إمكانيات الوجود البشري، لأن الوجود البشري هو هوية ناقصة باستمرار، هو وجود نحو المستقبل يسعى لتحقيق إمكانياته البشرية، ولا ينتهي هذا الجوع البشري إلى الكمال إلّا بالموت، وهذا ما تعبّر عنه الشاعرة نهلة كابري بعبارة بليغة[3]:

في غمرات الموت، ينتهي ما كان ناقصا على الدوام.

2.2- تيمة العدم:

العدم ضد الوجود، وهو إمّا مطلق أو إضافي، فالعدم المطلق هو المتجرد الذي لا يتعلق بموضوع كيفما كان وهو ضد الوجود المطلق، أما المضاف فهو المقيد بالشيء المضاف إليه، مثل: عدم الأمن، عدم الاستقرار[4]. ومن العدم اشتق مصطلح العدمية ليشير إلى تلك المدارس والمذاهب

ينظر: أبو العلاء المعري: اللزوميات، ج1، تحقيق: أمين عبد العزيز الخانجي، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، مكتبة الهلال، بيروت-لبنان، ط؟، 1924، ص299.

1-عبد الحاكم بالحيا: المصدر السابق، ص51.

2-ينظر: زكريا إبراهيم: الوجود والزمان لهيدغر، ص535.

3-نهلة كابري: أقرأ للريح أكتب لي، ص87.

4-ينظر: جميل صليبا: المعجم الفلسفي ج2، (م س)، ص64.

الفلسفية الحديثة والتي يطلق عليها أيضا اتجاهات ما بعد الحداثة، هذه الاتجاهات التي ظهرت في الغرب مع شوبنهاور ونيتشه وغيرهم من فلاسفة العدم، وإذا كان شوبنهاور يُحسب على العدمية لما له من أفكار مخالفة للنسق الفلسفي قبله الذي انتهى مع مجايله هيجل، فإن اسمه لم يقترن مع العدمية مثلما هو الشأن مع نيتشه، الذي لا يُذكر اسمه إلا ويستدعي العدمية الفلسفية معه.

وتنطلق الفلسفة العدمية مع نيتشه من مقولة "موت الإله"[1] أو "موت الألوهة"[2] كما يعبر عن ذلك جاني فاتيمو، وموت الإله أو الألوهة هي عبارة رمزية لا تتوقف عند المعنى الحرفي بل تتعداه إلى ما هو أبعد من ذلك حيث تشير إلى سقوط القيم العليا في جانب الأخلاق والأسس والمرجعيات والثوابت الفكرية في مجال المعرفة والتفكير الذي كان يقوم في الفلسفة التقليدية على «امتلاك للأسس [التي] غالبا ما يعتقد أنها بمثابة أصول تكتمل يوما بعد يوم؛ إلى حد تقديم وتسويغ الثورات النظرية والعملية للتاريخ الغربي بحدود استعادات ونهضات وعودات [...] إن مفاهيم الأساس والفكر بوصفه تأسيسا ومعبرا إلى الأصل هي بالضبط المفاهيم التي يضعها كل من نيتشه وهيدغر موضع السؤال بشكل جذري»[3]، وهنا تتجلى بوضوح ماهية الرؤيا العدمية في وجهها الفلسفي المعرفي بعيدا عن الوجه الآخر الذاتي الإنساني، فالعدمية عند نيتشه وهيدغر هي رؤيا فلسفية تسائل المسلمات وأسس التفكير الأولى وتناقش المتعاليات والمراكز، خاصة تلك المتعاليات التي كانت تمنح نفسها سلطة الحقيقة دون أي نقاش أو مساءلة، نيتشه جاء ليزيل القداسة و يحطم الأسيجة الدوغمائية التي كانت تحيط ببعض الطابوهات، ليخرجها من ساحة اللامفكر فيه والمستحيل التفكير فيه. وبمجرد ما انطلق في مشروعه الفلسفي النقدي بدأت المتعاليات والتي كانت تتدثر بغطاء تاريخي طويل تنهار واحدتها بعد الأخرى ليجد الإنسان المعاصر نفسه أمام أرض متذبذبة تهتز بعد أن فقدت مراكزها وأسسها التي كانت تمنح الإنسان-رغم أنها أوهام-استقرارا ما. هذه الحالة من غياب المراكز والأسس والأصول المرجعية للتفكير هي ما بات يعرف بالعدمية، «يتدحرج الإنسان على خارج المركز نحو المجهول، [...] العملية التي بها، في نهاية المطاف "لم يعد ثمة شيء" فيما يتصل بالوجود»[4].

1-فريدريش نيتشه: هكذا تكلم زرادشت، تر: علي مصباح، منشورات الجمال، ألمانيا، العراق، ط1، 2007، ص39.

2- جاني فاتيمو: نهاية الحداثة، (م س)، ص24.

3-جاني فاتيمو: المرجع نفسه، ص04.

4-المرجع نفسه، ص23.

نفي البنى الثابتة للوجود، البنى التي يترتب على الفكر أن يرجع إليها ليؤسس نفسه في أفكار يقينية متينة، هو ما قامت عليه العدمية، إلا أن انهيار استقرار الوجود ليس إلا انهيارا جزئيا في داخل المنظومات الكبرى للنزعة التاريخية الميتافيزيقية في القرن التاسع عشر، التي كانت ترى أن الوجود "يصير" وفقا لإيقاعات ضرورية يمكن التعرف عليها والتي تحتفظ بدرجة من الثبات النظري (الفكري). في مقابل رؤيا نيتشه وهيدغر التي ترى الوجود "حدثا"[1]، والفرق بين النظرية يكمن في الطبيعة التكرارية بشكل ثابت للإيقاع، يعني أن الوجود له صفة جوهرية ثابتة ومتكررة خارج الذات الإنسانية، أما الوجود كحدث فيعني التغير والاختلاف لأنه يتعلق بالإنسان ولا يتعالى عليه، ومن هنا لا يمكن أن نتحدث عن ماهية جوهرية للوجود ذات طبيعة نظامية ثابتة بل هناك حالات وجودية ومختلفة ومتنوعة، وهنا نفهم كيف حطم نيتشه وهيدغر مقولة الوجود باعتبارها مركزا من مراكز التفكير في الميتافيزيقا الغربية، فالوجود لم يعد جوهرا مطلقا بل أصبح مشروطا بالذات التاريخية المتغيرة والمتقلبة في الزمن. ومن هنا يمكن أن نفهم طبيعة العنوان الذي اختاره هيدغر لأكبر أعماله الفلسفية "الوجود والزمن".

عندما نأتي للحديث عن العدمية نرى أن الشعر العربي المعاصر عموما والجزائري على وجه الخصوص فقد معناه إثر خيبة الحياة التي يعيشها الإنسان العربي حديثا، هي أزمة المثقف الذي عجز عن إيجاد الرؤى والخطط لإخراج عالمه من الظلام المعشش، حيث التخلف والظلم والقتل عنوان الحياة، تخلى الشاعر المعاصر عن القضايا الكبرى التي كان يتغنى بها الشعر الحديث قبله، تخلى عن أحلام الثورة، وعن النهايات السعيدة، «من هنا نفهم شرعية انبثاق السؤال الوجودي العميق في عالم يشهد انهيار اليوتوبيات، ويرى كيف تسحق سنابك التاريخ الهوجاء وردة المعنى التي سهرت على رعايتها أحلام الثوريين جميعا. هذا الوعي الخائب المتعب خدش خدر كل الرؤى التي تزوجت المستقبل وآمنت بفراديس الآتي»[2]. هذه الخيبة الوجودية، خيبة مصير الإنسان العربي خاصة، دون أن نتكلم عن الإنسان العالمي، جعلتنا نشهد تلك الانتكاسة في الشعر، وهي الانتكاسة نحو الذات أو نحو اللّامعنى، حيث يمكنك أن تفتش كثيرا في الشعر الجزائري فتجد الكثير من الشعر يقول ويقول ولا يقول شيئا، إنه يقول اللامعنى والانكسار الوجودي والروحي لإنسان فقد بوصلة

1-المرجع السابق، ص05.

2- أحمد دلباني: موت التاريخ، منحى العدمية في أعمال محمود درويش الأخيرة، دار تكوين، دمشق-سوريا، ط1، 2010، ص23.

الحياة ومعناها، لأن المعنى الشعري هو معنى الإنسان معنى وجوده الأصيل، معنى التجربة الحية، فإذا فُقد ماء الحياة جفت أوراق شجرة الشعر وباغتها الخريف. والنتيجة التي يمكن أن نخلص إليها هي أن الشعر المعاصر هو نهاية رحلة «من الثورية إلى العدمية»[1].

العدم كتيمة شعرية يصبغ قصائد متعددة من الشعر الجزائري المعاصر، وقلما تتخذ العدمية نسقا للكتابة وخطا يهيمن على رؤيا الشاعر، مثلما نجده عند الشاعر "محمد الأمين سعيدي"، هذا الشاعر الذي اختار لنفسه نزعة العدم والعدمية ليرسم به خط ديوانه الأخير "كما فرح بين جرحين" ديوان العدم بامتياز، حيث تغدو العدمية رؤية تحرك الديوان، لا تحرك الأعماق كبنية خفية، بل كثيرا ما تتجلى على السطح في عبارات وأفكار صريحة ربما لا تحتاج حتى إلى تأويل.

تقابلنا لفظة العدم في أولى قصائد الديوان "ليل الباطن العبثي"، في البداية في خضم تصوير الشاعر للعدم الذي يجتاح الذات المفكرة والمتأملة في الواقع الحاضر، هذه الذات المسكونة بالقلق والحزن والوجع الذي غدا غابة مظلمة تحجب الشمس عنه. يقول[2]:

في القلب أشجار من الوجع القديم، وعالم تنهار زرقته بلا سبب كما
عشق تداعت نار معبده ونامت في يد العدم المسافر في الغياهب
مفعما بالجرح...

يقدم لنا الشاعر مجموعة من الصور الحسية لشعور داخلي، أو فكرة ذاتية بالعدم والنهاية من خلال ما يلي: **(عالم تنهار زرقته، عشق تداعت نار معبده، الدّم الجاري جنوب الروح، معابد تحتفي بالموت، الفناء الجاحظ العينين)** كل هذه الصور وغيرها يتوسل بها الشاعر تصوير عالمه الدّاخلي، بعد أن أدرك لا جدوى العالم وتبدّي الوجود ككذبة حمقاء، إذ "**كل شيء موغل في حتفه**". هذه الصورة العدمية الحالكة داخل قلب الشاعر تقابلها صورة أخرى في الخارج[3]:

لكنَّ الحياة هناك، خارج قلبي الملعون،
هانئة ومشرقة
ترتب فصل خضرتها
وتولد من مفاتنها كأنثى تملأ الأيام بالأنفاس والدّفء المؤجَّج
أسفل النهدين.

1- أحمد دلباني: موت التاريخ، ص47.
2-محمد الأمين سعيدي: كما فرح بين جرحين، ص9.
3-محمد الأمين سعيدي: المصدر نفسه، ص10.

وهنا نجد أنفسنا أمام حالة للعدم غير مكتملة، حيث ما زال في استطاعة الذات أن ترى الإشراق خارجها، بخلاف العدميات المتطرفة التي انعكس جحيمها الدّاخلي على الخارج، فلم تعد ترى من العالم إلا جانبه السوداوي المظلم. وهنا نجد أنفسنا أمام نوعين من العدمية؛ عدمية ذاتية، وعدمية تاريخية، والأولى بنظرنا والتي تمثل لها القصيدة السابقة من الديوان، هي تلك التي تنبع من يأس الذات من العالم وخيباتها ونكباتها الشخصية، كموت القريب أو الفقر أو التشرد أو الحرمان العاطفي والمادي، وتنتج هذه العدمية كذلك ربما عن تشرب الأفكاروالثقافة العدمية عن طريق قراءة تراث العدميين، أما العدمية التاريخية فهي نتاج اليأس الذي يصيب الشاعر من خلال أحداث التاريخ الكبرى، مثل النكبات المتلاحقة التي تصيب أمّته أو قومه، كحدث النكبة الفلسطينية بالنسبة لمقولة القومية العربية لدى النخبة والمثقفين العرب، أو إخفاق الثورات والحركات الاجتماعية السياسية في إزاحة السلط الدكتاتورية الظالمة. وعلى مستوى أكبر تتم عن طريق إخفاق الإنسان المعاصر في إيجاد السلام العالمي والعدل الأرضي، ومواصلة التاريخ رحلته العبثية نحو اللامعنى والنهاية المجهولة. هذا النوع الثاني من العدمية إذا استوطن الذات لا يعود في إمكانها أن ترى الحياة **"هانئة ومشرقة"**.

وصورة العدمي الذي يمنح الآخرين الوجود تتردد في شعر محمد الأمين سعيدي، فهو يرى في صوته العدمي شعلة تضيء للآخرين طريق الوجود، فالعدم عنده حالة شخصية ورغم تأثيره السلبي عليه إلا أنه ينعكس إيجابا على الآخرين، وربما هذه تمثل نوعا من التمركز حول الذات، فإذا كان العالم قد انهار بجميع قيمه الدينية والمعرفية أو كما يعبر عن ذلك نيتشه بموت الألوهة، فإن الذات أو الإنسان الخارق (السوبرمان) سيحل مكانه، يقول الشاعر[1]:

هنا

بين بعثي القديم وموتي المقدّم

آنست من جانب الروح نارا تضيء العدم

وتمنح للقادمين من اللاّوجود

وجودا تضمخه بالألم

وتمنحني النّفي.

ما الذي يفعله العدمي هنا؟ إنه بتعبير إميل سيوران يهدم صنما ليحلّ صنما آخر مكانه[2]. وهنا نجد أنفسنا أمام إشكاليات فلسفة الحداثة، حيث إنه من المعلوم أن الحداثة كثورة فكرية

1-المصدر السابق، ص21.

2-ينظر: هبة عادل: "العدمية والتاريخ، نقد سيوران لأسطورة المعنى التاريخي"، مجلة دراسات وأبحاث، الجلفة-الجزائر، المجلد 7، العدد 20، 15-09-2015، ص03.

متأثرة بتطور العلوم قامت بتلك النقلة الكبيرة من السماء إلى الأرض، فبدل التمركز حول الله كقيمة عليا ومطلقة، تمركزت الحداثة حول الإنسان كصانع للتاريخ والعالم، ورغم أن نيتشه يعد من فلاسفة ما بعد الحداثة الذين حاولوا تقويض مركزياتها إلا أنه بقي متمركزا حول الإنسان، بل ربما تطرف في ذلك من خلال استبداله بالإنسان الإنسان الخارق، وهذا ما يمكن أن تلخصه الصورة السابقة للشاعر العدمي الذي يغرق في ظلمات وحدته ليضيء العالم.

أما عن القصيدة التي نرى أنها تمثل بؤرة العدمية الفلسفية ومركز الرؤيا التي يسير وفقها الديوان فهي بعنوان "مكالمة مجهولة لنعي المعنى"، حيث تقدم صورة للعدمية المعرفية، لأن كل التيارات العدمية بداية بالنيتشوية إلى عدمية سيوران تنتهي بانهيار المعنى. والقصيدة موضع الدراسة تحركها ثلاثة أصوات أساسية؛ 1-صوت مجهول (ناقل النبأ-موت المعنى)، 2-صوت الشاعر (متلقي النبأ)،3-صوت (المعنى-الميت). وتبدأ القصيدة كما يلي[1]:

الصوت الأول: ألو..

الصوت الثاني: من معي؟

الصوت الأول: المعنى تأكد موته

وأبكى عيون الناس وانهار صوته
وغادر حضن الأرض ممتطيا إلى
الفناء جموح الريح، يحدوه سمته
وكم عاش بين الناس، يجعل وردة
مقدسة الأنفاس، كالوحي فوته

ينقل الصوت الأول حدث "موت المعنى"، لكنه ينتقل بعد ذلك إلى حكاية "تاريخ المعنى"، هذه الحكاية تمثل تاريخا آخر للعدمية، تاريخ وهم المعنى، وهذا ما نجده عند نيتشه عندما يتحدث عن العدمية السلبية[2]، والتي هيمنت على التاريخ الإنساني، من خلال افتراض وجود معنى حقيقي وأساسي يحرك الكون. وينطلق الشاعر هنا من مركزيتين كانت تحركان المعنى الإنساني؛ مركزية الدين وأحال عليها من خلال علامة الوحي والرسول (يجعل وردة مقدسة الأنفاس كالوحي/ وعلم موسى القول)، هذا هو المحور الأول الذي كان يدّعي المعنى الإلهي الذي تؤيد حقيقته سلطة التعالي والمقدس، أما المحور الثاني فهو محور الفلسفة والتفكير الإنساني، ورغم أن هذا التفكير لا يستقي سلطته من

1-محمد الأمين سعيدي: المصدر السابق، ص34.

2-ينظر: بن منصور نصر الدين: "العدمية كانحطاط والعدمية كأفق في فلسفة نيتشه"، مجلة تدوين، وهران-الجزائر، المجلد 14، العدد 01، 2002، ص197.

المقدس والسماوي، لكنه ينصّب سلطة أخرى لا تقل هيمنة عن سلطة السماء، وهي سلطة العقل. يقول عن المعنى[1]:

وعلم موسى القول في الطور مثلما
تعلم منه الطور، إذ منه صمته
وقاسم خمر الشك كل مهاجر
إلى عالم الأفكار، أضناه بيته

أما الصوت الثالث، صوت المعنى الميت، وهو صوت العدم، فهو يتنكر لكل تاريخ المعنى السابق، ويتبرأ من كلا الاتجاهين السماوي والأرضي، ليبين في الأخير أنه مجرد كذبة صنعها الإنسان بنفسه ليداري بها خوفه وألمه ووحدته، ويصرخ المعنى في الناس حين أتاه الموت[2]:

أنا كذبة التاريخ
مذ كان صغته.. وعدّلت بعض الشيء من جمر صدقه
وأبردته بالزيف،
وحدي قتلته
عرفت جميع الأنبياء وجرحهم
فضمدته بالوهم ثم بعثته

يفضح الشاعر هنا على لسان المعنى وهم التّاريخ الذي كان في نظر كل السرديات السابقة رحلة نحو الخلاص، التاريخ هو كذلك كذبة المعنى، هو كما يشبهه أحمد دلباني «طائر عجوز أنهكه السفر إلى وكر المعنى»[3]، أصبح التاريخ بعد أن تم فضحه هو الزمن العبثي السائر إلى نهايته المجهولة لا إلى الفردوس المنتظر، سواء كان هذا الفردوس بلوغ الروح والعقل النضج والكمال كما يتلخص في فلسفة التاريخ لدى هيجل[4]، أو الفردوس السماوي كما تلخصه الديانات.

ويواصل المعنى المحتضر اعترافه ليضعنا في بؤرة التصور الذي فجر ثورة العدمية في "موت الإله"، فيقول:

وحتى خيال القوم أشعلت شوقه
بحب إله من هواء نفخته
فلا تتبعوني لست غير توهّم[5]

1-محمد الأمين سعيدي: المصدر نفسه، ص35.

2- محمد الأمين سعيدي: المصدر السابق، ص36.

3-أحمد دلباني: موت التاريخ، ص23.

4-ينظر: هيجل: العقل في التاريخ، المجلد الأول من محاضرات في فلسفة التاريخ، ج1، تر: غمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير، بيروت-لبنان، ط3، 2007، ص86.

5- محمد الأمين سعيدي: المصدر نفسه، ص37.

تجلي الفكرة الأساسية للعدمية يكاد يكون صريحا هنا، بل ربما كانت عبارة نيتشه أكثر رمزية من أبيات القصيدة، فنيتشه عندما قال "الله مات" لم يكن يعني المعنى الحرفي للجملة بل كان يشير إلى موت التعاليم والقيم والأخلاق الموروثة وكل شكل من أشكال السلطة المتعالية في مجتمع الحداثة الذي أصبح العلم فيه هو مركز الحقيقة، ولم يعد للدين متمثلا في مؤسساته ورجاله أي سلطة على الحقيقة، ونحن هنا نتحدث في سياق كان فيه عصر الأنوار قد بلغ أوجّه، عصر لم يبق فيه للكنيسة أي سلطة معرفية أو أخلاقية، فلم يعد الكاهن هو رجل الحقيقة الوحيد، ولم يعد التعليم والطب وغيرهما من الأمور الدنيوية مقتصرة على الكنيسة، ولذلك تعتبر عبارة نيتشه هنا ملخصا مجازيا للحداثة في كلمتين، وعلى هذا يمكن أن نعتبر هذه العبارة لا تنتمي لنيتشه لوحده، بل هي بتعبير لوسيان غولدمان "رؤيا العالم" الذي كان ينتمي إليه، رؤيا الحداثة، وهي كذلك العبارة-الجسر التي نقلت الفكر الغربي من الحداثة إلى ما بعدها. هذا بالنسبة إلى عبارة نيتشه، أما تجسيدها في البيت فقد جاء يحمل معنى آخر ضمن سياق مختلف، البيت هنا يتحدث على لسان المعنى المحتضر، ليبين أن الألوهة وهم من صنع الخيال الجمعي.

أمّا الصوت الثاني، فيظهر الشّاعر العدمي غير مندهش بتلقي النبأ (موت المعنى) بل هو على علم سابق بهذا الحدث، حيث وعى منذ مدة أن المعنى مجرد رؤى وهمية صنعها الإنسان ثم عبدها، وهو الآن أي الشاعر العدمي بعد أن خلص من "وهم المعنى" يشعر بحرية يكاد يخاف منها، وقد عبر عن هذا الموقف بطريقة جميلة العدمي إميل سيوران: «يجدر بي وقد دمرت كل روابطي أن يغمرني إحساس بالحرية. والحق أن ذلك الإحساس يغمرني فعلا وهو حاد، إلى درجة أني أخاف الاستمتاع به»[1]، ويقول الشاعر: (الصوت الثاني)

–إنني أصغي؛ أعزيك في الذي
تغمدني حينا ولكن طردته
عرفت بأن الأمر أتفه من رؤى
تقدسه جهلا.. فيهجم سحته
(ألو..)–لا تكلمني شبعت خرافة
ولو كان هذا الميت قربي ركلته[2]

1-إميل سيوران: مثالب الولادة، ترجمة: آدم فتحي، منشورات الجمل، بيروت، بغداد، ط1، 2015، ص226.

2- محمد الأمين سعيدي: المصدر نفسه، ص37.

يبقى أن نوضح في الأخير طبيعة العدمية عند "محمد الأمين سعيدي"، التي هي نتاج قراءات للفكر الفلسفي المنجز في هذا الاتجاه، وهذا ما نلمسه من خلال التناصات الفكرية المختلفة التي تتجلى بوضوح في شعره، مثل "موت الإله" و"الإنسان الخارق". لا العدمية الناتجة عن طريق التجربة والخبرة الأصيلة كتلك التي نجدها مثلا لدى محمود درويش في أعماله الأخيرة*.

3- محور الفضاء:

1.3- تيمة الجسد:

وَضعُ الجسد ضمن محور "الفضاء" يستدعي توضيحا خاصا يتعلق بالرؤيا التي نرى من خلالها الجسد، حيث يصبح فيها الحديث عن الجسد بالضرورة حديثا عن المكان، «وبما أن الجسد حيزنا الخاص في المكان والعالم فهو ما إن ينوجد في المكان حتى يكون قد اشتبك في جدل العلاقة بالمكان»[1]، وهو فضاء لأنه سكن للإنسان، وهذا يقودنا إلى مقولة "الجسد الشاعري" عند هيدغر التي «تضع الإنسان بكل جوارحه وصفاته وميزاته وقلقه في وسط يتأقلم معه، فيسميه "سكن الإنسان" وهو سكن شاعري»[2] أي سكن خاص له هوية خاصة وقلق ووجود خاص، وهذا ما يجعل الجسد-الفضاء مختلفا عن الجسم-المادة.

ظل الجسد مهمشا في الثقافة التقليدية في ميادينها المختلفة؛ الفلسفة والدين وغيرها، في حين هيمنت الروح باعتبارها رمزا للطهارة في مقابل الجسد الذي كان رمزا للخطيئة، وهذا لأنه ظل «حبيس النص الفقهي؛ التشريعي منه والسجالي، ولم يجد مرتعا لبعض من حرية التفكير والتصور إلا في النص التخيلي شعرا كان أو حكيا او مسرحا. وبين صرامة النص الفقهي والحرية الممكنة للنص الأدبي يصعب الحديث في ثقافتنا هذه عن تصور فعلي للجسد من حيث هو كيان له استقلاله الذاتي»[3]. هذا من جهة ومن جهة أخرى حتى ذلك التناولُ التخييلي للجسد كان تناولا تسيطر عليه الرؤيا الذكورية، لأن الجسد كان دوما هو جسد المرأة، في حين أن هذه الهيمنة أو هذه الرؤيا لم تعد

---

*- تجلت العدمية في شعر درويش عبر مسار تطوري انتهى فيه إلى أن التاريخ لا هدف له ولا غاية، وأن العالم= =تحركه العبثية، ولا يمكن أن ننتظر النهاية السعيدة التي تتحقق فيها العدالة الأرضية أو تحقق الروح كمالها وكينونتها. **(أحمد دلباني: موت التاريخ)**

1- فاطمة الوهيبي: المكان والجسد والقصيدة، المواجهة وتجليات الذات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2005، ص31.

2- ويزة غلاز: "مفهوم الجسد عند هيدغر، بين الثنائية وفلسفة الكينونة"، مجلة الاستغراب، بيروت، العدد 5، خريف2016، ص127.

3-فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، إفريقيا الشرق، المغرب-لبنان، ط؟، 1999، ص7.

مسيطِرة، حيث ظهر وبرز جسد الرجل كتيمة في الشعر المعاصر، وهذا راجع لمحاولة المرأة كسر الطابوهات التي كانت تعيق حريتها الإبداعية، إذن نلاحظ أن التحوّل الذي مسّ تيمة الجسد وقع على مستويين؛ مستوى بين الروح والجسد، ومستوى آخر بين جسد المرأة وجسد الرجل. ومن هنا يمكن أن نتحدث عن تحول المواقع بين المركز والهامش (الروح والجسد، الجسد المؤنث والجسد المذكر)

والشعر-مثل الفن-يقوم جوهره وأصله على ذلك الصراع الخفي بين جانبين يرمز لهما هيدغر بالأرض والسماء، وفي ظل هذا الصراع تنبع حقيقة العمل الفني، ولذلك يمكننا أن نكشف عن هذا الصراع بين الجانبين في مجموعة الشاعرة "رزيقة بوسواليم"، هذا الصراع الذي سيكشف لنا عن حقيقة الجسد وكينونته، والكينونة هنا ليست جوهرا خالصا متعاليا بقدر ما هي وجود في العالم (دازاين) مشروط بالزمن وفي "علاقة مع"، ولذلك ستتجلى حقيقة الجسد بما هو «كينونة رمزية وإيحائية وإشارية وأيقونة تضاف إلى الأجسام من خلال تمثيل الإنسان لها لتحقّق وجودها المرئي الذي يمكن أن يكون هنا أو هناك، ما يعني أن الجسد لا يعدو أن يكون قيمة مضافة إلى واقع الأجسام، وبالتالي إلى الواقع برمته، وبحسب قوة حضور الجسد فيه»[1]، من خلال ظهوراته المختلفة، في علاقاته مع الجسم الذي هو شكل يخلو من المعنى من جهة وفي علاقته مع عناصر العالم من جهة أخرى.

القصيدة عند رزيقة بوسواليم هي قراءة للجسد، وما تقوم به الشاعرة هو تأويل شعري للجسد بما هو كينونة في "علاقة مع"، وبالتالي ستقتصر قراءتنا على ما تقوله القصيدة لا ما نقوله نحن، نقول هذا ونستحضر عبارة غادامير في أن «الإخفاق الكبير لأي قراءة مفترضة لقصيدة ما، هو أن تحجب عنّا حقيقتها وتبعدنا عنها»[2]، ولهذا سندع القصيدة تكشف لنا عن المعاني المختلفة والمستترة للجسد.

بيّنا سابقا في عنصر "الصورة الشعرية" طبيعة الكتابة المرآوية التي تمتاز بها شعرية رزيقة بوسواليم، وهذه الكتابة مناسبة للكشف عن الظهورات المختلفة للموضوع المتناول في القصيدة،

1-رسول محمد رسول: الجسد المتخيّل في السرد الروائي، النايا للدّراسات والنّشر والتوزيع، لبنان، سوريا، ط1، 2014، ص20.

2- Pierre Lauret, Gadamer lecteur de Paul Celan, in Cahiers Philosophiques N 95, 2003, PP35-48 عن: فوزي بوخريص: " كونديرا ضد هايدغر: سمو الشعر أم الرواية؟" مؤمنون بلا حدود، 26-فبراير-2016، نت. https://www.mominoun.com/articles

وهذا ما سنكشفه من خلال تيمة الجسد، هذه التيمة التي تهيمن على الكتابة عند الشاعرة ليس فقط بعدد القصائد المخصصة للجسد والبالغة عشر قصائد، بل في اللغة الشعرية العامة للديوان والتي يمكن أن نصفها بأنها لغة الجسد الذي يعتبر أبرز الوسائل التعبيرية عندها، وبالتالي أحد مرتكزات التواصل العاطفي المؤسس للعلاقات بين الذوات، فالجسد عضو معبر[1]، لذلك نلاحظ أن معجم الجسد هو المعجم الذي توظفه الشاعرة في التعبير عن موجودات العالم الأخرى، ولذلك سنقارب هذه القصائد من خلال كشف المعنى الأصيل للجسد عبر القصائد التي تكون تيمتها الجسد، لنمر بعدها إلى الكشف عن لغة الجسد التي تمثل رؤية للشاعرة تقارب من خلالها العالم وموجوداته.

الجسد عند رزيقة بوسواليم هو لغز يصعب كشف سره، وهو الغامض في وضوحه، فالجسد ليس كتلة الطين فقط، هو "طين" وهذا ما يجعله ينتمي لبنية "الأرض"، لكنه طين منحوت، ومن هذه الناحية هو يحمل "عالما"، عالم المعنى، معنى الجسد، وبما أن العالم يرمز للانفتاح والكشف، والأرض ترمز للانغلاق والعتمة فسيظل الجسد في تلك المسافة بينهما، حيث كلما حاولت الشاعرة كشف سر الجسد-العالم، قاومها انغلاق الجسد-الأرض، لذلك ستبقى قراءة الجسد قراءة مفخخة متداخلة، لا تمنح تأويلها لأي قارئ، ولها أدوات خاصة للكشف والتأويل، هي بعيدة كل البعد عن قارئ نشأ في أفق تأويلي يحمل رؤى تقليدية متحجرة تحجز الجسد في ثياب الحرام والممنوع، لذلك كان الولوج إلى عوالم الجسد يفترض قارئا خاصا مثل قارئ الشعر له أدوات جريئة متحررة من كل القيود ممتلئة بالأحاسيس البدائية التي لم تشوهها الأنساق المهيمنة على تاريخ الجسد، وهي تقول في ذلك:

الجسد أقدم الفنون
منحوتة الطين الخالدة
****
الجسد لوحة سوريالية مفخخة
متداخلة القراءات
****
مداخل الجسد تصعب على قارئ أمّي مصاب بهزال الأدوات
لم يلج مدرسة اللحوم والهياكل البشرية[2].

هذا بالنسبة للقراءة العامة للجسد وما يحيط بها من عوائق وما تطلبه من أدوات واستعدادات، أما عن قراءة الشاعرة للجسد ورغم وعيها بكل ما سبق إلا أننا نجدها تتناوب بين

1-ينظر: خلود السباعي: الجسد الأنثوي وهوية الجندر، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط-المغرب، ط2، 2007، ص17.

2- رزيقة بوسواليم: حدائقك تشتعل بفواكهي، ص47.

الأصالة والتقليد، حيث تجعلنا في مواضع نقف على الكينونة الأصيلة للجسد، هذه الكينونة التي أخفتها عنا الثقافات والنواميس وغلفتها بالطابوهات المختلفة، وفي مواضع أخرى تكتفي الشاعرة بترديد المعاني المتداولة مثل قولها «**تمارين الجسد، رياضة للعقل المكتنز باللحوم**»[1]، فكل ما فعلته الشاعرة هنا هو تحويل الحكمة المشهورة "**العقل السليم في الجسم السليم**" إلى عبارتها الشعرية، فمن ناحية الأصالة لم تقدم الشاعرة هنا أي معنى جديد أو أصيل لذلك يمكن أن يعد هذا من قبيل الحشو في نص الشاعرة العام عن الجسد.

صنع الإنسان الثياب لتغطية الجسد، ووضع معها آلاف الشرائع والطابوهات حول خطيئته، لذلك ظل الجسد حتى يومنا هذا رمزا للخطيئة وهذا ما يستدعي ستره بالثياب من جهة وبالحرام والممنوع من جهة أخرى. وهنا نسائل الشعر، هل ظل الجسد في الشعر خاضعا للرؤى السابقة حول الجسد؟ أم تمكنت القصيدة الجزائرية من تعرية الجسد وجلب عالمه إلى ساحة الضوء؟ هل استطاعت القصيدة أن تزيل عنه الخطيئة والنجاسة؟ هل كان للشعر جرأة البوح والتغني بسفور الجسد وحريته في الظهور والانكشاف؟ تقول الشاعرة:

تقابلنا في مرايا السّرير
لحمك على لحمي
كنّا قنفذين بالغين ننزع ثيابنا
أشواكا على جسر عناق طويل[2].

صورة التعري الجسدي عند الشاعرة تحمل معنيين؛ المعنى الظاهر الذي يحاول أن يتحدى سلطة الحجب والستر، ومعنى آخر أعمق تحيل عليه كلمة "قنفذين"، حيث ترمز الثياب إلى الأشواك التي تمنع التواصل الجسدي، ومعلوم هنا أن الثياب لا تكون أشواكا إلا إذا تشبعت بتعاليم التحريم والمنع والتخويف والتي تريد إبقاء الجسد في العتمة، أما بالنسبة للشاعرة فإن حقيقة الجسد لا يتم الكشف عنها إلا من خلال إلغاء هذه المسافة، وبهذا يتم اكتشاف الحقيقة من خلال العناق.

في الثقافة الإنسانية باختلاف عناصرها الجغرافية والدينية دائما ما تستدعي تيمة الجسد تيمة الروح، ولقد وضّحنا أن هذه الاخيرة ظلت تسيطر على التفكير الإنساني باعتبارها رمزا للطهارة والرفعة والسمو. لذلك نتساءل عن حضورها في مدونة الشاعرة وطبيعته. رغم أن حضور الروح كان قليلا في مجموعة الشاعرة إلا أننا ما زلنا نشهد هيمنة الرؤيا التقليدية للروح باعتبارها الجوهر الذي يغذي الجسد، وباعتبارها كذلك الخالدة والأبدية من خلال ارتباطها بالمطلق "الرب"، في مقابل الجسد

1-رزيقة بوسواليم: المصدر نفسه، ص49.

2- رزيقة بوسواليم: المصدر السابق، ص86.

المعرّض لكل نقص حتى الموت والفناء. وهنا يتضح لنا ذلك التضارب والصراع بين المراكز، وتَتَكشف هيمنة الأنساق على الشاعر حتى وهو يثور ضدها، فرغم أن قصائد الديوان كلها تحتفي بالجسد كمركز في مقابل الروح، إلّا أن إطلالة واحدة للروح-قد تكون لا واعية-تكاد تهدم كل ما بنته الشاعرة من رؤى ثورية سابقة. تقول:

في الحب الجسد سيّد الشهوات ورسولها الأعظم

***

الروح بستان الجسد

الخارج منه دون متعة

محروم من أبدية جنان الرّب[1]

ما زالت الرؤيا التقليدية تسيطر على الشاعرة، حيث تفسر علاقة الجسد بالروح وفق مبدأ الثنائية، على غرار العلاقات التأسيسية للفكر كتقابل الخير والشر، والجنة والنار، وهذه العلاقات دائما تفترض جانبا إيجابيا هو الروح هنا وجانبا سلبيا هو الجسد، حيث تتغذى الروح بالروحانيات والسماوي، وهو الغذاء المناسب لها حتى تكون خفيفة ولطيفة، ويتغذى الجسد بالشهوات فيكون دنيئا ملتصقا بالأرضي[2]، وهذا ما جعل الروح أبدية "في جنان الرب" في حين بقي الجسد محروما، وإلى زوال آيل.

وهنا نسائل الشاعرة التي تكتب "سوناتا الجسد" وتحتفي به ونسائل معها إرثا ثقافيا له تاريخه المديد. هل حقيقةً يقتصر دور الجسد في الحب على الشهوة فقط؟ ألا يعكس هذا مجرد رؤيا تقليدية محدودة للجسد تحجزه في خانة الشهوة الزائلة فيما تحتفظ للروح بالخالد والأبدي؟ وهنا نطرح سؤالا آخر يتعلق بالعلاقة الرابطة بين الحب والجسد، هل يمكن الوقوع في حب الجسد؟ وللإجابة عن هذا السؤال يمكن أن نجد أنفسنا في ساحة أخرى ورؤى مختلفة للحب تنتقل به من كونه علاقة بين الأرواح إلى علاقة بين الأجساد.

لا زال الجسد في الثقافة العربية الإسلامية أسير خطابات الماضي رغم كل التحرر والانفتاح الذي قد يتوهمه المرء، وخاصة جسد المرأة باعتباره عورة يجب سترها، ولهذا تقوم القصيدة النسوية ثورة ضد سلطة الحجب، فيتكشف في القصيدة ما يحجبه الواقع. ثورة الجسد في القصيدة هي ردة فعل عنيف عن الاستلاب والهيمنة التي تؤسس واقعا شيزوفرينيا مشوها، لا تستطيع الذات فيه

1- المصدر السابق، ص48.

2-ويزة غلاز: "مفهوم الجسد عند هيدغر، بين الثنائية وفلسفة الكينونة"، (م س)، ص121.

التصالح مع داخلها، حيث تهيمن عليها الرغبات والشهوات في الخفاء وتدعي التقوى والطهر في الظاهر، هنا يأتي الشعر ليصدح بحرية الجسد في السفور.

وهذا يقودنا إلى الحديث عن الجزء الآخر المتعلق بالكتابة الشعرية عند رزيقة بوسواليم، هذه الكتابة التي تتخذ من الجسد معجما شعريا تستكشف به العالم، ولعل هذا يرجع لطبيعة الكتابة عند المرأة بصفة عامة وعن الجسد بصفة خاصة، إذ تختلف عن كتابة الرجل، لأن الرجل وإن كان يهتم بالجسد، فإن هذا الاهتمام متعلق بجسد الآخر-المرأة، أما عند المرأة فإن الاهتمام لا يقتصر على الآخر-الرجل فقط، بل لربما كان الاهتمام بالجسد الذاتي أكثر وأعمق من الاهتمام بجسد الآخر، حيث يشكل الجسد عندها جوهرا خاصا مهيمنا على بقية عناصر الذات الأخرى، وهذا ما يمنح المرأة إحساسا قويا وعميقا بالجسد، هذا الإحساس يشبه ما يسميه المناطقة بالعلم الحضوري الذي يقابل العلم الحصولي، العلم الحضوري هو تلك المعرفة المحصلة من الذات عن طريق الإحساس، كالإحساس بالألم أو التعب أو العطش، فهو علم أكثر يقينا وصدقا من العلم الحصولي، الذي يقع موضوعه خارج الذات، و«هكذا تتأرجح ذاتية المرأة بين الخضوع للأعراف الاجتماعية وبين رغبات الجسد»[1]، لتعيش صراعا بين جسدين؛ أحدهما يرتبط بالمجتمع وما يمليه من أعراف وتقاليد، وآخر يرتبط بالذات وما تسعى إليه من حرية وانفتاح، ولعل الجسد الثاني هو الذي يمثل الهوية الأصيلة لجسد المرأة وللجسد بصفة عامة.

الكتابة بالجسد عن الذات والعالم تعبر عن تيمة الجسد أكثر من الحديث المخصص للتيمة نفسها، وذلك لأن الجسد في الكتابة يكون حاضرا بأصالته في تكوين الأنثى بما هو جوهر وجودي تقارب من خلاله الذات العالم وبما هو تماه مع الذات الكاتبة، أمّا الكتابة عن الجسد فتكون أقل أصالة لأن الجسد يكون موضوعا وليس ذاتا، يكون خارجا لا داخلا وبالتالي يقل الإحساس به ولا يتيح من وسائل الكشف إلا القليل.

الجسد وما يملكه من آفاق للتعبير والقول تجعله لا يقف «عند حدود التمييز بين الثقافات، وإنما يتجاوز ذلك معلنا عن الفوارق بين الأجيال والأجناس، ممّا يفسر استعمال الإنسان منذ القديم للجسد واختياره كوسيلة فعّالة للتعبير والتواصل»[2]، نحن نقول هذا ونستحضر ثقافة العصر الذي

1-عبد النور إدريس: النقد الجندري، تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسوية، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2013، ص32.

2-خلود السباعي: الجسد الأنثوي وهوية الجندر، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط-المغرب، ط2، 2007، ص18.

نعيش فيه، حيث أصبح الجسد دالا على المكانة الاقتصادية والاجتماعية للطبقة، إذ كانت الفروقات سابقا تتلخص في الجانب الاجتماعي والاقتصادي، أما الجسد فلم تكن للإنسان هيمنة عليه ليتميز الغني جسديا عن الفقير، أما الآن ومع انتشار عمليات تجميل الجسد أو حتى تحويله*، أصبح الجسد دالا مختلفا وأصبح يحمل من المعنى أكثر من تكوينه الطبيعي الأوّل.

إن جرأة الشاعرة في قصائدها حول الجسد يجعلها –ولو لم تصرح بذلك-تترجم شعار سيمون ديبوفوار وتحوله من: «هذا الجسد جسدنا ونحن نريد أن نسكنه بحق ونتصرف فيه بحرية»[1]، إلى عبارة أخرى نفهمها من قصائدها تقول: هذا الجسد جسدنا ونحن نريد أن نتكلم عنه بحق، وأن نعبّر عنه شعرا بكامل حريتنا خارج حدود القيود والترتيبات الرمزية التي فرضت عليه كينونة خارجية لا تتوافق مع جوهره. وعندما تسترجع المرأة حرية جسدها، حرية امتلاكه وقوله كما تشاء يصبح هذا الجسد «واحدا من أهم مفاتيح شخصية المرأة»[2].

تطالعنا ثاني قصائد الديوان **"جئتك أيها الشعر عارية"**[3] بذلك التماهي بين الجسد والشعر، ولعلنا ندرك ذلك من الدلالة القوية التي تحملها كلمة "عارية"، فالعري بما هو إثم وخطيئة مرتبط بالجسد الذي ظل محجوبا لقرون طويلة تعلقه الشاعرة في عنوان القصيدة ليشكل صدمة للمتلقي الذي نشأ في ثقافة تتغنى بالستر والعفة وتنتقص التعري والسفور، وحتى لا نبقى في المعنى الأول للتعري، لنحاول الكشف عن العلاقة بين الشعر وتعري الذات، لماذا تأتي الذات للقصيدة عارية؟ هل ترى في الشعر هوية ذكورية تحاول إغواءها بفعل التعري، أم هو استسلام وخضوع للسيد الشعر؟ الشعر بما هو حالة من حالات الذات الخاصة فيه نوع من الحميمية هذه الحميمية التي تفرض طقوسا خاصة من التواصل يتجرد فيها الشاعر من كل لباس ثقافي اجتماعي مهيمن ليلتقي بالشعر في أرض بكر، لم تدنسها الأنساق الثقافية الاجتماعية المختلفة، تعود فيها الذات لأصالتها الأولى، للحظة الميلاد، لحظة تعري الجسد، ففي صورة تعري الذات في لقائها الحميمي مع الشعر رمزية

---

*-يمكن الإشارة هنا إلى قضية التحول الجنسي وما يثيره من إشكاليات حول الهوية الجندرية في العالم المعاصر، وكذلك ظهور ما يعرف بالجنس الثالث الذي يرفض تصنيفه ضمن الذكورة أو الأنوثة، وقد تم وضع ضمير خاص بهذا الجنس في بعض اللغات. كل هذه القضايا يحضر فيها الجسد كدال أساسي للتحديد والاختيار الذاتي الحر لا اختيار الطبيعة.

1- عبد النور إدريس: المرجع نفسه، ص165.

2-عبد النور إدريس: دلالات الجسد الأنثوي في السرد النسائي العربي، منشورات سلسلة دفاتر الاختلاف، مطبعة سجلماسة، مكناس، المغرب، ط1، 2006، ص75.

3-رزيقة بوسواليم: حدائقك تشتعل بفواكهي، ص15.

خاصة تعود بنا إلى حالة الصفاء الإنساني الأولى، وتعود بالكلمة إلى أصالتها وقوتها، وتعود بالإحساس إلى دهشته الأولى ورهبته وهو يرى الوجود منكشفا لأول مرة، ولهذا كان الشعر عند هيدغر نوعا ما من التعري، تعري حقيقة الوجود وانكشافها بعدما حجبتها الأنساق الثقافية الاجتماعية المختلفة، أو حجبتها سنن العادة والابتذال.

تشير فاطمة الوهيبي إلى العلاقة اللغوية القوية بين اللغة والجسد، فتعود إلى المعنى اللغوي لكلمة "قراءة" المتعلقة بمعنى الضم والجمع[1]، والتي تحمل معنى حسيا، بل معنى جنسيا واضحا، وهذا ما يحيل إلى علاقة اللغة بجسد العالم وجسد المرأة، ولهذا يبقى المعنى العميق للقراءة متعلقا بالرحم ومرتبطا بجسد الأنثى، حيث القرء ودلالته وحيث الاحتواء وحمل النطف والأجنة، كل هذا يجعل المرأة/الجسد والجسد/النص حاضنة للخصب والاستمرار والخلود[2]. وهذا ما تفتتح به رزيقة بوسواليم قصيدتها:

ليس في ذاكرتي شيء من الشعر
أزرع بذور اللغة
جسدي تربة داكنة
والماء ذاك الخيال الساقي
***
وقال:
ستنفخ ريح يدها العظيمة في رحمك
فتنضجين ناصعة النّار والأنساغ[3].

نلاحظ هنا ذلك التداخل بين اللغة والكتابة والجسد وبين العري واللباس والقلق الإبداعي والمعرفي وقلق الخلود والامتداد، وهذه كلها ترتد في سلالتها إلى أصل الخلق وأصل الخطيئة وأصل الشجرة[4]، هذا التداخل يعكس التماهي الحاصل بين الشعر والجسد عند الشاعرة، وبشكل أعمق بين الجسد واللغة، حتى يصبح الجسد لغة واللغة جسدا يتمزجان في حالة تشبه وحدة الوجود حتى يصعب التمييز بين ما هو جسدي وما هو لغوي.

ونصل في الأخير إلى خاتمة ما انطلقنا منه في البداية حول علاقة الجسد بالفضاء والمكان، هذه العلاقة الجدلية بين الجسد واللغة والمكان، فالجسد واللغة كلاهما يضيق بشروط المكان

1-ينظر: ابن منظور: لسان العرب، ج1، (م س)، ص131.
2-فاطمة الوهيبي: المكان والجسد والقصيدة، المواجهة وتجليات الذات، (م س)، ص17.
3-رزيقة بوسواليم: حدائقك تشتعل بفواكهي، ص15.
4- فاطمة الوهيبي: المرجع نفسه، ص18-19.

القولية، المكان العام الذي يؤسس لخطاب مهيمن على الجسد واللغة، ومن هذا التعالق نلحظ كيف أنه في حالة سجن الجسد وتقييده وعزله ومحاولة نفيه ومحوه ابتكرت الشاعرة في السجن أفقها المكاني باللغة[1]، وحتى تجعل من اللغة رمزا لتحرير الجسد كانت اللغة كما أشرنا هي ذاتها الجسد في تماه يجعل من التفريق بينهما أمرا في غاية الصعوبة، وبهذا تصبح اللغة-الجسد فضاء خاصا للحرية والحياة متحررا من السجن-الفضاء الثقافي العام.

2.3- فضاء المدينة:

قبل التطرق إلى تيمة المدينة يجدر بنا الحديث عن الغياب الكبير لهذه التيمة (خاصة في العشرية الثانية من الألفية الثالثة)، حيث أصبح العثور على هذه الموضوعة في دواوين الشعر الجزائري المعاصر يكاد يكون منعدما، المدينة التي كانت تيمة بارزة في الشعر العربي الحديث ولم يخل شاعر من الشعراء إلا وكتب عنها تغيب كلية عن المدونة المعاصرة للشعر الجزائري إلا في قصائد تكاد تكون معدودة على أصابع اليد الواحدة، وغياب المدينة هذا له أشكال مختلفة؛ أولها غياب دواوين تحمل عناوينها تيمة المدينة وهذا ما كان منتشرا في الشعر العربي الحديث*، وكذا غياب القصائد التي تحمل عناوينها تيمة المدينة، وبهذا يقتصر ظهور المدينة في مقاطع محتشمة ضمن قصائد تعالج تيمات أخرى، ويمكننا أن نخمن أسباب غياب المدينة، ولعل ما يأتي على رأس هذه الأسباب هو تمركز الشعر الجزائري المعاصر حول الذات وتهميشه للعالم الخارجي، فإذا كان الشعر من قبل ينشأ في ظل التفاعل بين الذات والعالم الخارجي، فإن السّمة الغالبة على الشعر الجزائري المعاصر ألغت أحد طرفي المعادلة الشعرية، وأصبح الشعر علاقة داخلية فقط، تشبه نوعا من التأمل في الذات وصراعها الداخلي. وهناك عامل آخر لا يقل أهمية عن السابق في انكفاء الذات حول نفسها وعزوفها عن العالم الخارجي، هو ظهور واقع آخر موازٍ عزل الإنسان الحديث عن عالمه الأول الخارجي، هو الواقع الافتراضي، هذا الواقع الذي ألغى الفوارق المكانية، فلم يعد ابن المدينة مختلفا عن ابن الريف لأن الجميع تجمعهم مواقع ومنصات رقمية يتشاركون فيها الموضوعات والاهتمامات نفسها.

وحتى حضور المدينة في الشعر الجزائري المعاصر (في بعض منه على الأقل) أصبح حضورا محايدا لا يعكس علاقة تفاعل بين الذات والمدينة، حيث لم تعد المدينة لدى الشاعر الجزائري

1-ينظر: فاطمة الوهيبي: المرجع نفسه، ص32.

*-من الشعر العربي الحديث نجد ديوان "مدينة بلا قلب" لعبد المعطي حجازي، وديوان "قلبي وغزالة الثوب الأزرق" لمحمد ابراهيم أبو سنة وفيه خمس قصائد كلها حول تيمة المدينة. **ينظر: عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص225-226.** ويمكن الإشارة كذلك إلى ديوان "إلياذة بسكرة" للشاعر الجزائري شارف عامر (2001).

المعاصر فضاء إشكاليا مقلقا للذات تحس فيه الذات بنوع من الاغتراب أو الصدمة الحضارية، أو بنوع من العلاقة الحميمية، فالشاعر إما ابن المدينة أو ابن الريف، لكن ربما ذلك الفارق الذي كان سابقا بين الريف والمدينة والذي كان يصدم ابن الريف لم يعد موجودا، إذ لم تعد المدن تختلف عندنا عن الريف إلا في ضجيج وسائل المواصلات، أما المدينة كفضاء ثقافي تقلص جدا بسبب وسائل الاتصال الجديدة، وتحولت معادلة التأثير والتأثر، فبدل أن تكون المدينة هي الوسط الحضاري الذي يساهم في نقل الإنسان ثقافيا وفكريا تغير الوضع عندنا فغزت سلوكيات البداوة والقرى المدينة حتى غدت مدننا قرى ضخمة، حتى تلك الحرية التي تكون مخيفة أحيانا، يحس بها القادم من الريف لم تعد موجودة، لأن الإنسان الجزائري المعاصر حتى وهو في المدينة لم يعد قادرا على البقاء بعيدا عن المراقبة، هو دائما واقع تحت ما سماه سارتر بـ: "نظرية النظرة"[1] the look theory ، فهو مراقب في المدينة والريف على حد سواء، وهو لا يملك من الحرية التي كانت توفرها المدينة شيئا في مفهومها السابق، وربما هذا سبب من بين أسباب أخرى جعلت الشاعر الجزائري المعاصر حتى وهو في المدينة لا يجد عزلته الخاصة، نعم نقول العزلة لأن العزلة بقدر ما تكون في الأماكن التي لا يطرقها أحد تكون كذلك في الأماكن التي تزدحم بالناس، ففي هذا الازدحام ينشغل كل إنسان بنفسه ولا يلتفت إلى الآخر. وتحت هذا الواقع لم تعد المدينة فضاء مغريا أو مقلقا على حد السواء، بل دخلت في المبتذل والعادي، ولهذا نجد أن الشاعر يستغل عناصر المدينة المختلفة لكنه يستغلها استغلالا كأي عنصر في العالم، بحيث لا يقدمها لنا بما تحمله من بعد مدني، وبهذا تفقد المدينة خصوصيتها في الشعر الجزائري المعاصر، هذا بالنسبة للنصوص التي تحضر فيها المدينة وهي قليلة جدا.

هناك شاعر يعتبر استثناء في هذه المرحلة من شعرنا الجزائري المعاصر، هذا الشاعر ابن مدينة قسنطينة والذي سكنته وسكنها، وكانت له تلك العلاقة المعقدة معها، هذه العلاقة المعقدة يغلب عليها جانب اليأس والتيه، فرغم الحب الشديد الذي يكنّه الشاعر لهذه المدينة إلا أنها خذلته وفقد الأمل فيها، وهذا المعنى يتجلى في أغلب القصائد، وسننطلق من قصيدة "ليل المدينة" لنرى صورة هذه المدينة عند الشّاعر "ياسين بوذراع".

الشاعر يتحدث عن مدينة لا تنام، وهذه صورة تكاد تكون منعدمة في المدينة الجزائرية التي لها تاريخ كبير من الخوف جعلها مدينة النهار لا الليل، المدينة الجزائرية بسبب عشرية الدم أصبح ليلها ليل الأشباح، فكيف يقول الشاعل "ليل المدينة لا ينام"؟ من العادة أن تمنح عبارة "المدينة التي

1-ينظر: جان بول سارتر: الوجود والعدم، بحث في الأنطولوجيا الظاهراتية، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الآداب، بيروت، ط1، 1966، ص426 وما بعدها.

لا تنام" صورة لمدينة مليئة بالحياة والنشاط من خلال مسارحها ودور السينما والنوادي والمحلات وقرى الألعاب، والشوارع الضاجة بالحركة والصخب، هذه هي المدن التي لا تنام، فهل هذا ما يقصده الشاعر بجملة "ليل المدينة لا ينام"؟ لنصغي إلى القصيدة حتى نتعرف على مقصود الشاعر:

«.. ليل المدينة لا ينام كقطة في الركن، يشرب قهوة بعد الظهيرة
دفعة ليردّ أبواب النعاس، [...] ليلنا فحم تيبّس فوق أحجار
المنازل، [...] هذا الليل لا يمضي، ولا تمضي مواجعنا»[1].

بخلاف ما توحي به عبارة "المدينة التي لا تنام" تقف على النقيض منها جملة الشاعر **"ليل المدينة لا ينام كقطة..."**هو لا ينام ليس لأنه تحوّل إلى نهار بأضوائه وصخبه وحركته، الليل هنا يحمل دلالته السلبية التي تحيل إلى الظلمة والعتمة، فهو كسول كقطة، ومتيبس يجثم على القلوب والمنازل، يحمل كل دلالات الخوف والمجهول، تصبح فيه الحياة في المدينة معتمة لا تؤدي إلى أي وجهة، فهو مظلم وأبدي الظلمة، هذه هي صورة المدينة فيهذا النصّ، صورة قاتمة تنعدم فيها الحياة، ولا يوجد فيها أي بصيص ضوء "يربى فيه الأمل"، فالمدينة ليل أبدي. ورغم أن الشاعر يحاول أن يتمسك بحسه الشاعري وبغريزة الأمل فيه، يفتش عن بذرة للحياة في المدينة، عن ضوء في آخر النفق، فيرمز إلى ذلك بالعنقاء، هذا الطائر الذي يُبعث من رماده، فيتمنى الشاعر أن تقوم المدينة من رمادها، لكن ليل المدينة أبدي الظلمة يكبح أمل الشاعر ورغبته، فرمادها ليس كأي رماد:

«... هذا اللّيل لا يمضي ولا تمضي مواجعنا، أشم غريزة العنقاء، والعنقاء تعجز
أن تعود من الرّماد، فلا الرّماد كما الرّماد.
يا كاهن الليل الأخير
عبثا تدير الدّفة العمياء
تبحر في السواد
في زورق الخوف المثير»[2].

يستسلم الشاعر أخيرا لليل المدينة فتغيب كل معاني الانفراج، وتتأبد العتمة من خلال توظيف المعجم التالي: **"الليل الأخير/ الدّفة العمياء/ السواد/ الخوف المثير"**، معجم يوحي بالموت والنهاية المفجعة أو الأبدية المظلمة، هذه هي صورة المدينة عند الشاعر، يفقد فيها الإنسان الإحساس بكل شيء، بالمكان والزمان، بل أكثر من ذلك يفقد الإنسان ذاته وإنسانيته:

1-ياسين بوذراع: الحجرة السوداء، دار المثقف، باتنة-الجزائر، ط1، 2017، ص08.
2-ياسين بوذراع: المصدر نفسه، ص8-9.

ومددت في سحب الظلام يدي، فلم أعثر على جسدي هناك[1].

صورة قوية لفقدان الذات والإنسان في ليل المدينة. في الليل لا يستطيع الإنسان الرؤية، فيستبدل حاسة البصر بحاسة اللمس، «**أبصر بالأصابع ما تغيبه العيون**»[2]، وماذا يبصر الشاعر؟ أي مستقبل يلوح في أفق المدينة؟ هل يعد بالحياة؟ للأسف لا يطالعنا الشاعر بأي نهاية جميلة، الصباحات الجميلة لن تعود للمدينة، ولا شيء في المدينة غير العدم بلون الإسمنت، الموت يلتهم المدينة في صورة شيخ يتحسس خطواته إلى القبر، وهذه صورة معقولة ومألوفة للموت، حيث يأخذ فيها كبار السن، لكن الشاعر لا يكتفي بهذه الصورة، بل يعمق صورة الموت في المدينة حين يولد الطفل فيها مشنوقا بحبله السري:

> «**... في المدينة [...] حبلى تعاند زوجها في جنس مولود جديد، لم يزل متخفيا بالغيب... هل يأتي ليشهد موته قبل الولادة مرتين؟ وهل يعلّق- مثلما نصف الخرافة-حبله السري مشنقة على صفصافة الحي العتيقة**»[3].

ويختتم الشاعر قصيدته بأن هذه المدينة فقدت الحياة في بعديها الأساسيين؛ حين فقدت الحب وحين فقدت الفرح: «**في المدينة... لهفة العشاق باردة، وطعم العيد مالح**»[4]، وفقدت الهدف فهي تسير في «**درب جارح**»[5]، واختيار الشاعر للدرب بدل الطريق، يحيل على دلالة الدرب في الشعر العربي المعاصر عند ثلة من الشعراء، يحمل الدرب دلالة التيه والضياع[6]، بخلاف الطريق الذي ينتهي دوما إلى الهدف.

1- المصدر نفسه، ص09.

2- المصدر السابق، ص09.

3- ياسين بوذراع: المصدر نفسه، ص9.

4- المصدر نفسه، ص10.

5-نفسه، ص نفسها.

6-يقول إحسان عباس: «وحديث السياب عن "دروب" بغداد هو الذي جعل هذه اللفظة "دروب" لدى معظم الشعراء من بعد تحدد معنى الضياع، شأنها في ذلك شأن "الأزقة" أو "الزقاقات"، بحيث يكاد الحديث عن "الشارع" أو "الشوارع" يعني انفساح المدى لا اختناق النفس في المنعطفات الضيقة:

وتلتف حلوي دروب المدينة/ حبالا من الطين يمضغن قلبي». **إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة الفنون، الكويت، ط؟، 1998، ص95.**

هذه صورة عامة للمدينة يقدمها الشاعر، لكنه في قصيدة أخرى يركز عدسة الكاميرا على شارع واحد (الطريق الجديدة)* ليعالج قضية مهمة حول اختلال علاقة الانسان بالزمن داخل المدينة، وهي قضية ركز عليها الشعر الحديث، حيث استنكر الشعراء وسائل السرعة الجديدة التي لم تعد تسمح بالتأمل، والتأمل هو السمة المميزة للإنسان[1] بصفة عامة والشاعر بصفة خاصة. ولعل الشاعر الذي يولد في المدينة قد لا يحس بهذا الإيقاع السريع للزمن، لكن الشاعر النازح من الريف تصدمه السرعة والعجلة التي تطبع حياة المدينة، ويتحول «الزمن [إلى] عنصر مؤلم في عالم المدينة»[2]، فهل هذه هي صورة الزمن في قصيدة "ساعة المكان" عند ياسين بوذراع، أم هي صورة مغايرة؟ هذا ما سنعرفه من خلال مطلع القصيدة:

في (الطريق الجديدة) لا تسأل العابرين عن الوقت
ساعاتهم منذ هذا الصباح معطلة
مثلما تتيبس شمس على شرفة
(وهنا لا أريد المجاز، أقول الحقيقة كاملة)[3].

يصدمنا الشاعر بصورة مغايرة للزمن في هذه القصيدة، وخاصة في قصيدة مخصصة لعلاقة الزمن بالمكان "ساعة المكان"، لذلك نتساءل هنا عن قصد الشاعر، ما الذي تغيّر حتى يصبح الزمن-وهو أثمن ما في المدينة-مهمشا؟ لماذا تعطلت ساعاته في هذا المكان؟ ويؤكد الشاعر ذلك بعبارة يضعها بين قوسين بأن كلامه لا يدخل في التعابير المجازية التي تقصد إلى المبالغة والمعنى الآخر، بل هو يتكلم حقيقة عن نهاية الزمن في هذا المكان.

علينا أن نتساءل هنا أولا ولو في عجالة عن ماهية الزمن بصفة عامة، فالزمن عند إيمانويل كانط مقولة عقلية مثله مثل مقولة المكان والسببية وغيرها من المقولات التي لا وجود لها إلا في عقل الإنسان ليدرك من خلالها العالم، وهو في علوم الكونيات حدثٌ بدأ مع الانفجار العظيم Big Bang مع المكان، ولهذا لا يمكن الحديث عن الزمن منفصلا عن المكان، إذ لا وجود لزمان بدون مكان والعكس صحيح. وهنا نسائل الشاعر عن خصوصية هذا المكان الذي تتغير فيه العلاقة بالزمن؟ إن الزمن لا يعني شيئا سوى الحياة نفسها، وتعطيله هو تعطيل للحياة كذلك، فهل نفهم من هذا أن

*-شارع كبير في مدينة قسنطينة، بناياته عالية تحجب عنه الشمس طول النهار.

1-ينظر: إحسان عباس: المرجع السابق، ص89.

2-مختار علي أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ط؟، 1995، ص22.

3-ياسين بوذراع: عازف المونديلن، الماهر للطباعة والنشر والتوزيع، العلمة-الجزائر، ط1، 2018، ص31.

هذه الصورة المصغرة لشارع في المدينة هي امتداد للصورة الأولى "ليل المدينة"، مدينة الأشباح التي انعدمت فيها الحياة؟ ربما يكون هذا وربما يكون شيئا آخر، فلنرحل إلى الشارع، لنرى ما يحدث هناك:

أنت في الشارع الآن
أنت إذن لحم هذه البناية أو تلك
أنت امتداد لهذا الهباء الرمادي
هذا الرصيف المغمّس في الظل منذ الولادة
حبر الرطوبة مندلق من شقوق النوافذ
أقمشة تتكدس في واجهات المحلات
أنت إذن في الطريق الجديدة[1].

هذه الصورة تفسر لنا سبب تعطل الزمن في هذا المكان، هذا المكان الذي يشبه الثقب الأسود[2] في الكون الذي يبتلع كل شيء؛ الضوء والزمن، يصبح الإنسان في هذا الشارع امتدادا للبناية أو الرصيف، وما هي الصورة التي يقدمها لنا الشاعر عن هذا الشارع، إنها صورة مليئة بالتفاصيل، والوصف الدقيق، الوصف الذي يعمق الرتابة واللاشيء، بداية باللون الرمادي، الحيادي، الذي يوحي بكل دلالات العدم والرتابة، ثم هذا الرصيف الذي لم ير الشمس قط، الرصيف البارد الذي يفقد حرارة الحياة، والنوافذ أيضا بدورها تنزف كآبة، حتى صورة المحلات فقدت حيويتها، فهي لا تتفنن في عرض الأزياء المفصلة وفق رؤية فنية تعكس روح الإنسان، بل هي مجرد واجهات تتكدس فيها الأقمشة والثياب التي صنعتها الآلة قوالب متشابهة تخلو من لمسة الفن. وهذا كله يعطينا في الأخير صورة للجو الكئيب الذي فقد الحياة وتعطل فيه الزمن.

هذه هي صورة المدينة في جل قصائد الشاعر، صورة قاتمة، صورة "غوثام"[3] التي تعج بالظلم والظلام والفساد والجريمة. ويحاول الشاعر الفرار لإنقاذ ما تبقى له من روح الإنسان، فهل ستتركه المدينة يرحل، أم تظل تطارده؟ يقول في قصيدة "مطاردة":

تتبعني مدينتي
تتبعني الشوارع، البيوت والجسور
أزقّة بنية كالطين، كالرغيف

1-ياسين بوذراع: المصدر نفسه، ص نفسها.

2-الثقب الأسود: **Black Hole**منطقة من الزمكان والتي لا يمكن أن يهرب منها أي شيء حتى الضوء؛ لأن جاذبيتها قوية جدا. **ينظر: ستفن هوكينج وليونورد ملوندينوف: التاريخ الأكثر إيجازا للزمن، ترجمة: أحمد عبد الله السماحي وفتح الله الشيخ، دار كلمة للترجمة، ودار العين للنشر، القاهرة-مصر، ط1، ب ت، ص162.**

3-غوثام سيتي (gothamcity) هي مدينة خيالية أمريكية تظهر في كتاب الكومك والذي ينشر عبر دي سي كومكس اشتهرت بالجريمة والظلم والفساد. **ينظر: ويكيبيديا. https://ar.wikipedia.org/wiki**

يتبعني الرصيف
...
مدينتي... ألفّها كالثّوب في حقيبتي
أخلو بها بفندق في كوكب بعيد
نقتسم النعاس والأحلام والأرق
قصيدة تفجرت حروفها
دما على الورق
ترسمني، أرسمها قلبا على الجدار
وقبل أن ينتصف النهار
تطعنني بخنجر مأجور[1].

نلاحظ أن قدر الشاعر أن يظل محتجزا في هذه المدينة، ترتحل معه إلى الفنادق البعيدة، يقتسم معها كل شيء؛ الآمال والأحلام والمتاعب، لكنه لا يتلقى منها غير الغدر والخيانة، يمنحه كل الحب فتجازيه بالطعن خلف الظهر. هذه صورة خاصة للمدينة وهي لا تعكس علاقة الشاعر ياسين بوذراع فقط، بل هي صورة لعلاقة الفرد الجزائري الذي فقد ذاته داخل مدينة، لم تأخذ من عالم المدينة إلا جانبه السلبي المظلم، في حين غاب عنها كل ما يمكن أن يجعل منها فضاء للثقافة والحرية، مدينة تخلو من المسارح ودور السينما، مدينة يسكنها الظلام ليلا تعج بالأشباح، وتقتلها الرتابة وتنعدم فيها الحياة نهارا، وهذه الصورة يعبر عنها بعمق شاعر آخر هو الأخضر بركة في قصيدة "وهران":

الأيام تجلس قرفصاء على خواءٍ
تمضغ الأجساد، مثنى أو ثلاثا أو رباعا في شوارع،
لا يرتّق ما تفتّق من جلود الريح إلا الريح،
لا سينما هناك،
لا مسارح، لا مساحة تستضيف الورد، أو
هذا المسمّى الشعر في شعر المكان الأجعد المندكّ
مثل عجينة الإسفلت[2].

وأزمة المدينة هذه يعيشها الإنسان المعاصر بصفة عامة، لكنها تتعمق أكثر مع الفرد الجزائري الذي لم تحتفظ مدينته إلا بالرمادي، لون الإسمنت والضجيج والغبار، لا مساحة للفن تستضيف الورد، والشعر فقد وجوده في هذا المكان الجاف، لذلك دعا هيدغر إلى مواجهة تغول المدنية المعاصرة في ثوبها المعولم بالإقامة شعريا في الأرض، وذلك بنبذ ثقافة السرعة والوقوف المتأمل في العالم

1-ياسين بوذراع: هكذا قيل لي، ص20-21-22.
2-الأخضر بركة: لا أحد يربي الريح في الأقفاص، ص138.

للكشف عن حقيقة الوجود المطموسة بفعل تاريخٍ طويل من الفكر من جهة، وواقع مادي من جهة أخرى يعبر فوق العالم ولا ينفذ إلى عمق حقيقته.

3.3- فضاء الطبيعة:

ضاق فضاء الجسد على الشاعر بما يحمله من تعاليم وشرائع تحرم عليه الانفتاح والتحرر، تسجنه في مقولاتها التاريخية التي تدمغها بخاتم المقدس، نعم لم يستسلم الشاعر للهيمنة الثقافية وحاول أن يعيد امتلاك جسده كفضاء حر من خلال الكتابة عنه شعرا، لكنه لم يتحرر تماما حيث ظلّت بعض الأنساق تحكم رؤيته. ومن فضاء الجسد إلى فضاء المدينة بما تحمله من تنوع وانفتاح حاول الشاعر أن يجد فضاء حرّا يمارس فيه فعل الحياة، لكن المدينة كانت أكثر ظلمة وأضيق على نفس الشاعر السّاعي إلى الانفتاح الباحث عن الحياة. فهل سيكون الفضاء الطبيعي الملجأ الأخير للشاعر؟ يعود فيه إلى الطبيعة الأم، حيث لا التعاليم الثقافية الدينية والاجتماعية تحد تفكيره وتكبح مشاعره، ولا اللون الرمادي الوحيد في المدينة يرهق بصره، فيخرج إلى الطبيعة العامرة بالألوان، يعود إلى لحظة الولادة إلى النبع الصافي. يبقى هنا أن نتساءل عن طبيعة عودته، هل هي عودة بالشعر الجزائري المعاصر إلى الرومانسية، شعر الذات والطبيعة، أم هي عودة فلسفية تأملية؟

الشّاعر الجزائري ليس بدعا من الشعراء، فالشعر العربي منذ القديم يتغنى بالطبيعة ويكتب حولها، لكن معالجة الشّاعر للطبيعة تختلف من عصر إلى آخر، فالشّاعر الجاهلي الذي يصف الناقة والصحراء، ويصف حصانه ليس نفسه الشاعر العباسي أو الأندلسي الذي يصف الرياض والبساتين وجريان الماء، وفي كلا الوصفين لم يتجاوز الشاعر الوصف الحسي، فيما عدا بعض الأبيات والمقاطع هنا وهناك، حيث تكاد الطبيعة في الشعر العربي تقتصر على الظاهر والوصف الحسي المعتمد على التشبيهات[1]. وهذا مختلف تماما عن الشعر الرومانسي الذي غدت فيه الطبيعة هي المنبع الأساسي والرئيس للإلهام والشعر، ولم تعد مجرد مكان للوصف، وها هو "فيكتور هيجو" الشاعر الرومانسي يرى أنه «لا ينبغي للشّاعر أن يستثير إلا الطبيعة والحقيقة والإلهام الذي هو بذاته حقيقي وطبيعي، لنعد إلى الاغتراف من الينابيع الابتدائية، إنها نفس المادة التي تفجرت من الأرض، فأنتجت الأشجار والغابات والأوراق، وهذه هي ذات الطبيعة التي تبدع مختلف العبقريات»[2]، وبهذا أصبحت الطبيعة هي الحقيقة الوحيدة وهي مصدر الإلهام الأول للشاعر الرومانسي، في هروب من المدينة كفضاء صناعي قتل الروح الإنسانية، الطبيعة عند الرومانسي كما نفهم من-هيجو-ليست الجبال والأشجار

1-ينظر: سيد قطب: "الطبيعة في الشعر العربي والشعر العالمي"، مجلة الرسالة، مصر، ع 579، 1944، ص22.

2- فيكتور هيجو: "الفن والطبيعة"، ترجمة: خليل هنداوي، مجلة الأديب، لبنان، ع 6، جوان 1945، ص21.

والبحار، بل هي قوة النمو والخلق التي منها تكون هذه العناصر، لكن هل رؤيا الطبيعة عند الرومانسي هي رؤيا الطبيعة عند الشاعر المعاصر؟

في الشعر الطبيعي عند الرومانسيين كنا دوما نقف على تلك العلاقة العاطفية الوجدانية بين الإنسان والطبيعة، ولذلك يكون الإنسان دوما جزءا من النص يتفاعل مع الطبيعة بأحاسيسه ووجدانه، بل أكثر من ذلك ربما كان الإنسان في الشعر الرومانسي يقف «وسط الطبيعة مثل المركز الذي تنبع منه كل الأشياء وإليه تعود، بدونها يفقد المنظر جماله ومعناه، إنّ الشاعر لا ينظر إلى الطبيعة "الموضوعية المجردة"، بل ينظر إلى طبيعة محسوسة اكتسبت معنى وبعدا إنسانيا»[1] من خلال وجوده. لكن سكن الإنسان المعاصر في الطبيعة هو سكن مختلف، هو سكن تجاوز المستوى العاطفي الوجداني إلى المستوى التأملي الفكري، هذا لأن الإنسان المعاصر، خاصة إنسان ما بعد الحداثة، لم يعد يعتبر نفسه-مثل السابق- مركزا للكون، ولهذا تكاد تغيب الذات في النص المعاصر الذي يعالج تيمة الطبيعة، خاصة ضمن نوع محدد من الشعر هو شعر الهايكو (الذي سنحلل نصوصا منه في هذه التيمة)، حيث يتجلى الفضاء الطبيعي سافرا أمام الذات فضاء للتأمل والفهم، ولنأخذ مثلا ديوان الأخضر بركة **"حجر يسقط الآن في الماء"**، وهو عبارة عن نصوص هايكو، من العنوان نحن أمام نص مختلف، نص يحتفي بالطبيعة، بل إن الطبيعة تشكل التيمة الأساسية فيه، وحضورها ليس حضورا رومانسيا، إذ لا يمكننا من العنوان أن نقف على العلاقة القائمة بين الطبيعة والإنسان، الطبيعة لوحدها هناك تتجلى على هيئة "حجر" نكرة غير محدد يسقط في الماء في الزمن الحاضر، وهنا نتذكر ما قلناه في فصل سابق عن "التحديد" في الشعر، فكلمة "الآن" الظرفية التي تشير إلى الزمن الحاضر توهم بالتحديد لكنها لا تؤدي أي وظيفة تحديدية، فأي آن يتحدث عنه الكاتب، وأي زمن حاضر يقصده؟ هل هو زمن الكتابة، أم زمن القراءة؟ أم هو زمن الطبيعة المطلق المتعالي على الذات؟ إننا نقف هنا على جملة تضعنا ضمن فضاء طبيعي، لنشاهد الطبيعة في علاقة عناصرها وتفاعلها دون تدخل الفعل الإنساني، في موقف متأمل يفتح عديد الأسئلة والتأويلات التي يمكن أن نستخلصها من أحداث الطبيعة البسيطة، ولعل هذا يقودنا إلى جوهر شعر الهايكو، الذي يعتمد أساسا على التقاط العابر من الطبيعة وتأبيده فنّيا تحريضا على فعل التأمل لفهم جوهر الوجود.

1- عبد الوهاب المسيري، "الشاعر والطبيعة"، مجلة الدوحة، قطر، ع2، فبراير 1983، ص94.

هذا العنوان يذكرنا بأشهر هايكو في العالم للشاعر الياباني "باشو ماتسوو" (1644-1694م)، والذي يحفظه اليابانيون صغارا وكبارا، يقول فيه[1]:

بركة عتيقة
الضفدع الصغير يقفز فيها
الماء يطن بهدوء

حالة الطبيعة الساكنة والهادئة، والتي تقدَّم لنا في هذه القصيدة هي نفسها حالة الهدوء والسكون الذي لا يعكره سوى "سقوط الحجر"، استبدل الأخضر بركة الضفدعة بالحجر، لأن الحجر سيكون عنصرا من عناصر الطبيعة التي سيهيمن حضورها في الديوان على بقية العناصر الأخرى.

المفارقة والدهشة إضافة إلى البعد التأملي هو ما يقوم عليه شعر الهايكو، ومن خلال التأمل يكشف الشاعر مفارقات الكون، وإذا عدنا إلى مجموعة الأخضر بركة "حجر يسقط الآن في الماء" نجد أن الشاعر اختار "الحجر" عنصرا من عناصر الطبيعة موضوعا للتأمل الشعري، فالحجر الذي نراه في صورة واحدة ولا نلقي له بالاً يدخله الشاعر إلى عالم الهايكو، يفتح أمامنا عالم الحجر وكينونته من خلال ظهوره في صور مختلفة تصل إلى ثمانية عشرة صورة، وهذه الظهورات هي ما تمنح للحجر كينونته وهويته، الحجر الصلب القاسي الجامد يتحول في القصيدة ليحيل على معاني التّغير والتحول والحركة، يقول الشاعر[2]:

في أيدي الأطفال
قرب البحيرة
حجارة تستعد للطيران

أول ما يلفت الانتباه في هذا المقطع هو البساطة والعادية، وهذه هي طبيعة الهايكو «الذي يقوم على بلورة الفكرة المركزية في القصيدة وتطهيرها من كافة لواحقها الزخرفية الجمالية المحضة»[3]، وبتجاوز وهم السطحية هذا ومحاولة قراءة المشهد في بعد آخر يمكننا أن نكتشف آفاقا أخرى للمعنى، حيث يشكل ركود الماء في البحيرة واستقرار الحجر على ضفتها صورة للرؤيا الإنسانية الراكدة، والتي تحتاج إلى الشعر ليحرِّضها على فعل التأمل الكوني، ويوقظها من سباتها الوجودي، فالشاعر هنا "طفل يلعب" لعبا مقلقا، إذ يحفز الذات على التأمل، فما يفعله الحجر الرّاكد تفعله

1- شاكر مطلق: "الزن في الشعر الياباني: الزن-التانكا-الهايكو"، مجلة الآداب العالمية، سوريا، ع 150-151، أبريل 2012، ص116.

2-الأخضر بركة: حجر يسقط الآن في الماء، دار فضاءات، عمان-الأردن، ط1، 2016، ص16.

3- شوقي بزيع: "البحث عن جوهر المعنى ومساءلة الطبيعة"، مجلة الآداب، لبنان، ع 10-12، أكتوبر 1990، ص27.

الكلمة في الذات الغافلة، إذ تعود إليها شهوة التأمل والتفكير في الوجود «من أجل الوصول إلى لب المساءلة الشعرية»[1]، والمساءلة الشعرية هنا ليست شيئا متعلقا بالقصيدة لوحدها بل هي-كما يشير هيدغر- الإقامة شعريا في الأرض من خلال استرجاع الدهشة الأولى، والمساءلة الشعرية بما هي سؤال للكينونة وكشف للوجود.

ومن خلال ربط هذا البيت الهايكوي بعنوان المجموعة الشعرية باعتبار هذا الأخير عتبة تأويلية تساوق معنى المتن يمكننا أن نستشف دلالات الحجر ودلالات الماء، وبما أن الحجر ورد "تيمة" لعنوان شعري فيمكن تأويله بالشعر، أما الماء فيمكن أن يحتمل تأويلات مختلفة منها: الوجود أو العالم أو المتلقي، فالحجر-الشعر الملقى "الآن" من الذات الكاتبة يحرّك الوجود الرّاكد، يقلق العالم الساكن، ويوقظ المتلقي الغافل عن سؤال الوجود ودهشة الطبيعة، وهكذا من صورة بسيطة يمكن استنباط معنى عميق.

في حديثه عن الحجر حاول الشاعر ربطه بالماء، في علاقة تقابل بين نقيضين؛ الصلابة والسيولة، بغية تأمل هذه العلاقة، وهل هي دوما متضادة كما يبدو، أم يمكن إيجاد انسجام وتناغم بينهما، وهنا يقدّم لنا الشاعر صورتين مختلفتين لهذه العلاقة، صورتين كلتاهما تحدث في الفضاء الطبيعي، ويبدأ بصورة الانسجام والتناغم من خلال هذه الأبيات[2]:

الماء والأحجار الماء صافٍ، أحجار الجدار
يعزفان معا حصى القاع تتآخى
سوناتا الخرير لا يمكن إلاّ أن يتلألأ بقوة الإسمنت.

نلاحظ من خلال هذه الأبيات حركة التفاعل والتناغم الكوني بين عناصر الطبيعة المتضادة، وهذه الصورة المبدئية تنقلنا إلى المعنى الكوني العميق الذي يتلخص في أنّ العالم ليس صورة بالأبيض والأسود فقط، ليس خيرا وشرا، بل يمكننا دوما أن نخلق من الأشياء المتناقضة المتضادة مكانا للتوافق والانسجام، ولعل في تفاعل الحجر والماء بهذه الطريقة المنسجمة نستفيد معنى إنسانيا في التعايش وتقبل الآخر المختلف فكريا وثقافيا، فها هي أشد عناصر الطبيعة تضادا تعزف في انسجام سوناتا العالم.

1- عبد القادر رابحي: "الأخضر بركة، بعيدًا.. في عمق الغاب"، مجلة مسارب الإلكترونية: http://massareb.com.
2-الأخضر بركة: حجر يسقط الآن في الماء، ص16-17.

أما الصورة الثانية التي يقدمها الشاعر من خلال علاقة الحجر والماء، هي صورة الصدام والمواجهة، من خلال الأبيات التالية[1]:

على حافة البحر
حيث تتفتت الموجة
يتحدث الحجر
سيفوتني ما حييت
سماع أنين صخرة
تجرحها قطرة ماء
جهرا
يفتت الحجر الموج
سرا يفتت الموج الحجر

تكشف هذه الأبيات معنى عميقا يتعلق بماهية الحقيقة بصفة عامة، الحقيقة التي تنشأ في ظل الصراع، بين الأرض والعالم-كما رأينا عند هيدغر-وبين الحجر والماء كما نرى من خلال هذه الأبيات، يتحدث الحجر الصامت بحقيقته فقط يوم يتعرض لصدام الأمواج، ولا يمكن أن نقف عند هذا المعنى الأول بل يجب الوصول إلى المعنى الإنساني النائم خلف الكلمات، الإنسان مثل الحجر لا يمكن أن يقف على حقيقة وجوده إلا من خلال تعرضه للصدمات والخيبات، لذلك نجد كل فلاسفة الوجود يرون أن أمورا مثل الموت والقلق والحزن تجعل الذات تقف على معنى الوجود الأصيل في العالم.

معنى آخر يمكن أن تكشفه لنا الأبيات هو معنى العجز الإنساني عن إدراك حقيقة العالم، العجز الإنساني يظهر في خيبة الشاعر **(سيفوتني ما حييت سماع أنين صخرة تجرحها قطرة ماء)**، يفوتنا كثير من حقائق الكون، ولهذا لا يسع الشاعر إلا أن يتحول إلى "سيدهارتا"* مستسلما للأم الطبيعة، ومحاولا الإصغاء الجيد لحركتها لعلها تحدثه بسرها.

1- المصدر نفسه، ص18-19 و24.

*-سيد هارتا: كلمة سنسكريتية تعني "الرجل الذي بلغ هدفه"، وسيد هارتا هو بطل رواية الكاتب الألماني هيرمان هيسه التي تحمل عنوان البطل، تحكي عن قصته في البحث عن الحقيقة حقيقة الذات والعالم، حيث يبدأ بطريق الكتب والعلم يفتش عن حقيقة الكون في دير بعيد عن العالم حتى يصل إلى تعلم كل العلوم لكنه لا يصل على حقيقة الذات والكون، ثم ينتقل بعد ذلك إلى الحياة بين الناس ويشتغل في التجارة ويصبح من أغنى الناس لكنه لا يصل إلى الحقيقة، بعدها يلتقي بعارف قرب النهر يعلمه كيف يصغي إلى النهر، ومن خلال التماهي والإصغاء للنهر

شاعر آخر تتخذ الطبيعة عنده فضاء خصبا للكتابة في بعديها الرمزي والتأملي، هو عبد الحاكم بالحيا، وقد اخترنا له قصيدة مطولة بعنوان **"من ضلع الجبل"** وقبل الحديث عن لب القصيدة يجدر بنا تقديم ملاحظة هنا تتعلق بالمدة التي استغرقتها كتابة القصيدة، وهي مدة ليست بالقصيرة تبدأ من ديسمبر 2019 إلى أبريل 2020. نحن نتكلم هنا عن سياقات كتابة القصيدة حتى نفهم هذه العلاقة القوية التي تربط الشّاعر بالكتابة من جهة، وبالكتابة عن الطبيعة على وجه الخصوص من جهة أخرى، وهنا أيضا نقف على شيئين اثنين يتمثل الأول في معاناة الكتابة، والثاني يتمثل في البعد التأملي، الذي استغرق الكاتب مدة طويلة ليخلق لنا عمله الفني.

عنوان القصيدة **"من ضلع الجبل"** يشكل لنا تناصا يستدعي صورة دينية عن عملية الخلق والولادة، خلق حواء من ضلع آدم، هذه الصورة يستعيرها الشاعر لتعميق العلاقة بين الجبل كفضاء طبيعي والشاعر-الإنسان، حيث يحمل الجبل رمزية الأبوة، ويتحول الجبل من كونه مكانا هناك إلى رحم منه الولادة والبدء في نوع من الانحلال والتماهي الصوفي للذات مع الطبيعة، ولعل هذه الحالة الوجودية هي من أقصى درجات المعرفة التي تحاول الذات بلوغها. ويحافظ الشاعر على هذه العلاقة الخاصة مع الفضاء الطبيعي (الجبل) ويبدأ القصيدة بالشذرة الآتية[1]:

لكل أديب جبله
وهذا جبلي
يتسلق أطرافي كشجرة!

تفاعل الشاعر مع الفضاء-الجبل يعيدنا إلى النقطة التي انطلقنا منها في حديثنا عن علاقة الشّعر المعاصر بالطبيعة، علاقة تدبر وتأمل من أجل الوصول إلى الحقيقة، لكن في قصيدة الجبل ينقلنا الشاعر إلى أفق آخر يتجاوز مجرد التدبر والتأمل ليصل إلى الخضوع المطلق متجليا في عبادة الجبل، كل هذا ليكشف الجبل عن سره النائم في الأعماق، حيث يواصل الشاعر في الشذرة الثانية[2]:

لن أرهقك بالأسئلة؛ كسفسطائي مشّاء
بل.. أتّكئ على كتفك..
وأُصَلّي للإله الذي في أعماقك

يفهم سيدهارتا حقيقة ذاته وحقيقة العالم من خلال التواصل المباشر مع الطبيعة. **هيرمان هيسه: سيدهارتا، ترجمة: ممدوح عدوان، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، السعودية، ط1، 2015.**

1-عبد الحاكم بالحيا: حلاج النهايات، ص41.

2-عبد الحاكم بالحيا: المصدر نفسه، ص ن.

في هذا المقطع تتجلى فكرة في غاية الأهمية، تتعلق بعجز الفلسفة عن الإجابة عن كل الأسئلة، والشاعر على وعي بذلك، لذا نراه يسلك طريقا للمعرفة مختلفة، طريق الخضوع المطلق، لأن حقيقة الجبل، جوهره وكينونته، يجتذبها طرفان (الأرض والعالم)، وفي صراعهما يتم جلب كينونة الجبل إلى ساحة الضوء، الأرض بانغلاقها بتحجرها هي مادة الجبل الذي يستعصي عالمه على الكشف، لذلك يحاول الشاعر في نوع من المغازلة الوجودية أن يتقرب إليه، فما هو عالم الجبل الذي سمح بأن تكشفه القصيدة؟ يقول الشاعر:

بأحذية الجنود المهترئة..
أمشي على جسدك الصامت..
وضلوع التاريخ تئن تحتَ أقدامي.
...
اختفى الثّوّار، مثل البرق في غموضهم
غادر الرّعاة في غمامة من الصّوف والثغاء
ذهب الجميع دون رجعة...
وبقيت أنت شاهدا، عصيًّا على الفناء[1].

القصيدة من خلال طاقتها الشعرية تجلب عالم الجبل إلى ساحة الضوء، عالمه التاريخي والرّوحي، معاناة الإنسان وصراعه من أجل امتلاك الأرض فضاء وجوده وسكنه، فإذا كان "عالَم الجبل" بالنسبة للشاعر-الإنسان، يلخص تاريخ النصر والهزيمة، النعمة واللعنة، السيادة والعبودية موضع حسم، ويجعل ببزوغه ما لم يحسم فيه بعد وما لا يخضع لمقياس متجليا[2]، فإن صلابة "الجبل-الأرض" هو ما يمنحه الشكل، وهو ما يحفظ في تجلّيه كل هذا العالم الذي يقبع في السجلات العصيّة على القراءة إلا لشاعر يملك من الحساسية والرؤيا ما تمكنه من استنطاق الحجر الأبكم. الجبل رمز الطبيعة الصامد في وجه التاريخ، لذلك يهابه الإنسان الفاني ويحس بالضآلة أمام جبروته «**ضئيلة كلماتي كفراشات مقصوصة العمر**»[3]، هذه الصورة أبلغ في التعبير عن أي كلام يمكن أن نقوله عن التناهي الإنساني، تختزن طاقة دلالية هائلة.

إلى هنا نكون قد وقفنا على نموذجين شعريين يلخصان تعامل الشعر الجزائري المعاصر مع الفضاء الطبيعي، تعاملا يطغى عليه البعد التأملي في محاولة الشاعر للكشف عن حقيقة الوجود، لذلك خرج الفضاء الطبيعي عن عاديّته ليقف أمامنا ساحة ضاجّة بالرؤى والمعاني البكر. ويمكن أن

1- المصدر السابق، ص42.
2- ينظر: هيدغر: أصل الأثر الفني، (م س)، ص111.
3- عبد الحاكم بالحيا: حلاج النهايات، (العبارة من النصّ نفسه)، ص43.

نشير في الأخير إلى نقطة أخرى تتعلق بتعامل الشّاعر المعاصر مع الفضاء الطبيعي تعاملا مختلفا عما رأيناه من خلال النموذجين السابقين، وهو التعامل الرمزي، حيث هناك قصائد كثيرة تتخذ من عناصر الطبيعة رموزا تُحمّلها دلالات مختلفة، مثل رمزية التراب، والماء، والنار، والهواء، والشجرة، كلها تحمل معاني إنسانية أو كونية لا تعبر عنها الكلمات الأخرى.

3-الهوية:

3-1. التراث:

ارتبطت سرديات التأسيس دوما بالعودة إلى الجذور، المنابع الأولى من التراث القومي للأمة المؤسَّسة، رأينا هذا في التأسيس العربي الإسلامي من خلال عملية التدوين التي كان يمثل فيها القديم معيار الحقيقة، حيث لم يكتف العرب بكتابة القرآن والسنة بل تجاوزوها إلى المرحلة السابقة، أي مرحلة الشّعر الجاهلي، كذلك الأمر حدث في الحضارة الأوربية حين أرادت التأسيس لنفسها إنسانيا في محاولة للتخلص من الهيمنة الدينية عادت إلى الأساطير الرومانية واليونانية.

وغالبا ما تكون رحلات العودة في الزمن نتيجة أزمات الهوية وصراعات الهيمنة الرمزية، وهذا ما حدث لدى بعض الشعراء الجزائريين الذين دفعهم سؤال الهوية للنبش في التراث الجزائري بحثا عن السند التاريخي، ومعلوم أن الهوية الجزائرية من الهويات القلقة التي تعيش تجاذبات عدة بفعل التاريخ المضطرب للمنطقة، حيث غاب الاستقرار السياسي عنها، فمن نوميديا ماسينيسا وصراعها مع قرطاج وروما إلى الفتح الإسلامي* بما شهده من صدامات دينية وعسكرية مرورا بالوجود العثماني، ثم الاستعمار الفرنسي وصولا إلى لحظة تأسيس الدولة الحديثة، هذا التاريخ المضطرب أورث الجزائر هويّة مضطربة، إلا أنه وبقدر ما تكشف عنه من اضطراب، تكشف كذلك عن تنوع وثراء، هذا الثراء الذي تريد الدوغمائيات والإيديولوجيات المختلفة حجبه وإحلال الرؤيا الأحادية التي تبحث عن هيمنة جزء من التراث على أجزاء أخرى، في هذا السّياق الهووي بحثنا عن رؤيا الشعر الجزائري المعاصر لهذه الإشكالية وطريقة تفاعله معها.

قبل الشروع في الحديث عن أشكال حضور التراث في الشعر الجزائري المعاصر يجب أن نصحح نظرة ما زلنا نقع في إسارها، وهي نظرة متوارثة عن فلسفة الأنوار الحديثة، حيث يُنظر إلى

*-اختيارنا لمصطلحات مثل "الفتح الإسلامي" و"الوجود العثماني" و"الاستعمار الفرنسي" هو اتباع لما جاء في التقليد التاريخي، ولا يمثل ذلك رؤيا البحث، لأن في هذه المصطلحات نوعا من الأحكام الأخلاقية التي تؤسس لشكل من أشكال الهيمنة والتسامح تجاه عنصر من عناصر التاريخ والتهميش والعداء لجزء آخر منه.

التراث كموضوع يقع هناك في الماضي، وحقيقة الأمر-كما فصلها غادامير-أن «هذا التراث ليس شيئا يقف قبالة تفكيرنا كموضوع للفكر؛ بل هو نسيج العلاقات، الأفق الذي فيه نقوم بتفكيرنا»[1]. ومن هنا يشكّل التراث سلطة، باعتباره نسقا صانعا وخالقا للفكر الفردي والجماعي، وبهذا فما «يقرُّه التراث والعرف يتمتع بسلطة مجهولة، ويتميز وجودنا التاريخي المتناهي بحقيقة أن السّلطة التي يتمتع بها ما وصلنا عبر التراث _وليس فقط المتأسس تأسيسا واضحا_ يمارس على مواقفنا وسلوكنا نفوذا قويا دائما [...] فالقوة الحقيقية للأفعال الخُلقية، مثلا، تستند إلى التراث. ولقد تم تبنيها بحرية»[2].

رغم أن التراث يمارس سلطته علينا، لكنها ليست تلك السلطة العمياء غير الواعية، والحقيقة كما يرى غادامر أن في التراث دائما عنصرا للحرية وللتاريخ نفسه. فحتى التراث النقي والأكثر أصالة لا يدوم بسبب العطالة التي تطال كل شيء. فالتراث بحاجة إلى الإثبات والتقبل والرعاية. إن التراث بحاجة إلى حفظ، والحفظ من أفعال العقل. فحتى عندما تتحول الحياة بعنف كما في الثورات مثلا، يحافظ الماضي على حضوره، ويختلط بالجديد الثوري، لخلق قيمة جديدة، وبأي حال فإن الحفظ فعل يُختار بحرية كما تُختار الثورة والتجديد[3]. ومن خلال هذا الطرح يمكننا أن نرى كيف أن هذا التراث الذي حاول عصر الأنوار إلغاءه وتجاوزه، يشكل عاملا مهما في بناء الذات والوعي الفردي والجماعي.

انطلاقا مما سبق ومن خلال قراءتنا للشعر الجزائري في الألفية الثالثة رأينا أن حضور التراث أخذ أشكالا مختلفة، فهناك التراث الوطني أو إن شئت الجغرافي، والتراث الديني، ثم التراث الأدبي وأخيرا التراث الإنساني، ثم إن تفاعل الشعر الجزائري مع التراث لم يكن بطريقة واحدة، حيث نجد من الشعراء من غلبت عليه إيديولوجيا معينة فجعلته يختزل التراث الجزائري في جزء منه ويهمش الأجزاء الأخرى، وهناك من تعامل مع التراث تعاملا حياديا فكان حضور هذا الأخير حضورا جماليا، ومن الشعراء من كانت له رؤيا نقدية حاول من خلالها التعامل مع التراث فلم يسلِّم بكل ما فيه*، ومن الشعراء من انفتح على التراث الإنساني عامة ولم تحدّه الجغرافيا ولا الدين ولا اللغة.

---

1 - مصطفى عادل: فهم الفهم، مدخل إلى الهرمنيوطيقا (م س)، ص308.

2 - هـ. ج. غادامر: الحقيقة والمنهج، (م س)، ص387.

3 - ينظر: المرجع السابق، ص388.

*-هذا التعامل النقدي مع التراث كان قليلا جدا ولدى بعض الشعراء فقط وفي قصائد قليلة جدا، لا تتعدى القصيدة الواحدة عند شاعر وآخر، ولم ترق إلى أن تصير ظاهرة عند شاعر مثلما هو الأمر عند أدونيس مثلا، خاصة في ديوانه "الكتاب" حيث يمكن اعتباره إعادة كتابة للتراث بلسان الشاعر، حاول من خلالها أن يجعل

يشكل حضور التراث الوطني في الشعر الجزائري المعاصر سمة بارزة عند بعض الشعراء، ويقلّ بل وينعدم عند شعراء آخرين، ونحن لا نكتفي بالحديث عن حجم هذا الحضور بل الأكثر أهمية من ذلك سنتحدّث شكل هذا الحضور، وطبيعته، لأن التراث الوطني الجزائري يأخذ بعدين أساسيين، بعد أمازيغي وآخر عربي، خاصة ونحن نتحدث في محور الهوية، والتي تمثل العربية والأمازيغية أهم روافدها، وفي رصدنا لتمظهرات التراث الأمازيغي والعربي لا نريد السقوط في سجال غير علمي يحاول تغليب أحد عناصر التراث على الآخر، بل سنحاول التزام الحياد الموضوعي ومقاربة هذه الظاهرة كما أخرجتها النصوص الشعرية، وإن كان لنا من تدخل فهو مقتصر على بيان مواضع الانحياز التي ربما تكون نتيجة وقوع الشاعر تحت نسق ثقافي مهيمن يرى في جزء من التراث هو التراث كله.

وكما أشرنا فإن التراث الأمازيغي يحضر في الشعر الجزائري المعاصر بقوة عند شاعر خاص، وهو عز الدين ميهوبي في ديوان "طاسيليا"، وهذا الديوان عبارة عن قصيدة طويلة ملحمية درامية، تحكي أسطورة "تيسليت أنزار"*، أو "عروس المطر"، والتي هي في الحقيقة التجسيد الفني لطقس الاستسقاء "أغنجا"*، وطاسيليا هي "تيسليت" حسناء نوميدية أحبها غيلاس الراعي، لكن أنزار إله المطر أحبها أكثر وأراد الزواج منها. وكان متربعا على عرش الماء، ومنذ ذلك اليوم قرر آنزار الاستقرار فوق سماء الأوراس بعد أن شدّته تيسليت بكل ذلك الخجل والحياء والأنوثة، فقد تعلّق بها كثيرا

"الشّعر العربي" مركز السردية العربية التاريخية في حين جعل السردية الدينية السياسية في الهامش. مثل هذه المقاربة الجريئة لا نكاد نقف عليها في الشعر الجزائري في الألفية الثالثة.

*-يقول الشاعر: «هذه أسطورة يذكرها أهل الجزائر كثيرا كلّما أمطرت السماء بعد قحط شديد، ويسمونها "بوغنجة"، ويطلق عليها الأمازيغ "تيسليت أنزار" أي عروس المطر [...] وقد رأيت أن أقوم بعملية اختراق لهذه الأسطورة الجميلة ذات الدلالات القوية في علاقة الإنسان بالماء، وحاولت أن أبني نصا شعريا بلغة مسرحية وغنائية، ورسم لوحة درامية، يختلط فيها منطق العرافة ورؤية الكاهن ومكابد غيلاس العاشق، واسطورة أنزار المعتقد بقوته، وتضحية طاسيليا المرأة التي أنقذت أهلها وانتصار الدمعة في حربها مع الجبروت». **موقع عز الدين ميهوبي، طاسيليا، تاريخ الزيارة: 2022/11/28، http ://www.azzedinemihoubi.com**.

*-تتمثل طقوس الاستسقاء "تلغنجا" أو (taslitanzar)، في التطواف بمغرفة (أغنجا) مكسورة بزي عروس "تسليت" في موكب تشارك فيه النّساء والأطفال يرددون الأهازيج والأدعية، ويطوفون على الدّواوير والقرى والأضرحة، وفي الطريق يتم رش الدمية بالماء من أعالي البيوت، خصوصا من قبل السكان، ويتم تحصيل واستلام العطايا والصدقات من الأهالي، حيث تخصص مواد لتهيئة مأدبة طقوسية تقام قرب مجرى نهر أو على بيدر "أنزار" أو في مزار، أو على قمّة مرتفع حسب المناطق. **عن: محمد أوسوس: دراسا في الفكر الميثي الأمازيغي، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، الرباط-المغرب، 2007، ط؟، ص7.**

حتى أضحى مغرما، بل وراح يغدق على بلادها بكل أشكال الغيث. وعندما صارح أنزار الفتاة بحبه ورغبته في الزواج رفضته تيسليت التي كانت تكن حبا خاصّا لغيلاس الرّاعي، حينها شعر أنزار بإهانة كبيرة لشخصه واستصغار لمكانته وتقليل لكل ما بذله وأعطاه لمحبوبته، فانقلب الحزن إلى غضب، وتحوّل إلى صاعقة مدوية ارتدت نحو السماء بلا رجعة، فتوقفت معها زخات المطر الخفيفة، وتفرق الغمام الذي لف طويلا ثامزغة مضفيا عليها جوا خريفيا منعشا دام أشهرا عديدة، فعادت شمس إفريقيا الحارقة لتلبس أرجاء البلد[1]، وهنا اشتاقت طاسيليا لأنزار وأصبحت تتمنى عودته:

هل يأتي اليوم إله الماء
ويخرج من دمه أنزار[2]

وتتأكد طاسيليا بحسها الطبيعي أن كل ما في الكون يسير وفق نظام دائري لا يغرب إلا ليشرق من جديد، وكل ما ذهب حتما سوف يعود، تعود الشمس ويعود العصفور المسحور بالزرقة ليحط على شجرة التوت، وتواصل الأرض دورانها، لكن رغم كل ذلك لا يعود أنزار:

ولا يأتي أنزار اليوم
كأن الأرض تحنّ إليه
وتعرف أنّ سحائبه العطشى
تنثال على أوراس[3]

والملاحظ من خلال قراءة القصيدة أنّ الشاعر لم يقف عند حدود الأسطورة، كما لم يعمل على توظيفها توظيفا حرفيا جامدا، بل أخذ روح الأسطورة ليشكل منها أسطورته الخاصة، أي أخذ الرموز الأساسية للأسطورة ليخلق منها كونا أسطوريا لا يكاد يحفظ من الأولى إلا روحها، وهنا يظهر اشتغال الشاعر، وقوة خياله الخلاقة، والشيء الآخر الذي يمثل جوهر القضية المطروحة هنا في تيمة التراث بصفة خاصة وفي سؤال المعنى بشكل عام، يتعلق بالتوظيف الرمزي للأسطورة، وهنا يمكننا الوقوف على المعنى العميق الذي دفع الشاعر للاستثمار في البعد الأسطوري الجزائري، حيث يمثل انقطاع العلاقة بين طاسيليا وأنزار تعبيرا عن فساد العلاقة بين الطبقة العليا في المجتمع أي الطبقة الحاكمة، والطبقة السّفلى أي المحكومة، وترمز طاسيليا لكل معاني المقاومة والرفض، رفض الظلم المسلط من القوى العليا، وترمز كذلك للحرية في اتخاذ القرار رغم كل ما في يد السلطة من

1-ينظر: أميرفنور "من التراث الجزائري: أسطورة عروس المطر"، مدونة أميرفنور، 17 ماي 2011، نت، http://amir-fennour.over-blog.com

2-عز الدين ميهوبي: طاسيليا، دار النهضة العربية، بيروت-لبنان، ط؟، 2007، ص5.

3-عز الدين ميهوبي: المصدر نفسه، ص18.

أسباب ووسائل العيش، وهذا ما يعبّر عنه الشاعر في حدث اختفاء أنزار والجفاف الذي أصاب الأرض، كما يمكننا أن نجد علاقة رمزية بين الأرض وطاسيليا، فطاسيليا في معناها العميق هي الأرض:

أعيتك حرائق هذي الأرض
وأتعبك الآتون بلا معنى
الأرض هي المعنى
والماء بكاء الطير
وطاسيليا قربان الوطن العطشان
يا أنزار..
هل في وطن الغربان..
أمانْ
الصمتُ أمانْ[1]

ثم هناك غيلاس العاشق الذي يجوب نوميديا بنايه يطرب طاسيليا وأهل نوميديا، ويجاهد ويكافح لينقذ طاسيليا من سجن أنزار. وغيلاس هنا يحمل دلالة الفن والحب، لكن السلطة ممثلة في أنزار ترى أن الفن هو وسيلة الضعفاء، في تماه مع الرؤيا المادية للعالم التي تحتقر وتستهزئ بكل معاني الحب والفن والجمال:

أُصمت
يا طفلا يحسب أن النّاي
سيمنحه ما يرغب من أفراح[2]

يبقى في الأخير أن نشير إلى البعد الهووي الذي تجلبه الأسطورة، حيث يجمع اسم "طاسيليا" بين الميثولوجيا الإغريقية والميثولوجيا الأمازيغية، وهو حوار حضارات يبحث فيه الشّاعر عن هويّة وكينونة نوميديا[3]، و«الباحثون في مجال الميثولوجيا المغربية الأمازيغية يربطون بين عبادة البشر قديما للشمس وبين الخصوبة؛ فيجدون بأنّ كلمة "أطلس" في النطق الأمازيغي تعني "مقبرة الشمس" ويؤكّدون على ارتباط التسمية بالظواهر الطبيعيّة»[4]. وقد تجلى هذا البعد الأمازيغي من خلال أسماء الشخصيات (غيلاس، أنزار، دهيا، سيليا...)، وأسماء الأماكن (الأوراس، نوميديا...).

1-عز الدين ميهوبي: المصدر السابق، ص24.

2-المصدر نفسه، ص77.

3-ينظر: أمال ماي: "استدعاء طقس الاستسقاء "تاغنجا/عروس المطر" في ديوان طاسيليا للشاعر "عز الدين ميهوبي"، مجلة النص، المجلد07، العدد01، 2021، ص126.

4-غادة الحلايقة: "ما هوأصل كلمة أطلس؟"، موقع موضوع، نت، 2018/08/10، تاريخ الزيارة، 2022/11/29، https://mawdoo3.com

وعن قلة حضور التراث الأمازيغي في الشعر الجزائري المعاصر نرى أن هذا التراث يمثّل طبقة طمرتها طبقات أخرى من التراث، حيث ظل هذا التراث حبيس الثقافة الشفهية باعتباره شكلا من الأساطير غير الحقيقية، إلّا أن التراث في حقيقته كيفما كانت طبيعته هو صراع هذه الأساطير حول البقاء والهيمنة، نعم يمكن أن نرى أن الحكايات التاريخية تحاول أن تعقلن الأحداث والشخصيات حتى تكون قريبة للتقبل، وهذا لا يعني بحال الحقيقة التاريخية المطلقة، لأن الطريق التي وصلت من خلالها الأساطير القديمة هي نفسها الطريق التي وصلت منها الحكايات التاريخية، طريق الرواية الشفهية، ولذلك فالشاعر الجزائري يحاول أن يستثمر كل هذا التراث المتنوع بطرق مختلفة، إلا أن استثمار الأسطورة مختلف عن استثمار الحكايات التاريخية، باعتبار القرب التاريخي والعقلي للثانية، وكأن الشاعر الذي يستثمر الحكايات التاريخية يغازل العقلي فينا، بينما يذهب موظف الأسطورة إلى مغازلة الحس العاطفي والوجداني المرتبط بالبدايات، وبالعمق البشري.

وهذا يقودنا إلى الحديث عن الشق الآخر من التراث الوطني متجسدا في شكله العربي، وعندما نتكلم عن التراث العربي الجزائري فنحن لا نقصد كل ما له علاقة بالثقافة العربية الإسلامية، بل نقصد لحظة التفاعل والالتقاء بين شكلين ثقافيين مختلفين، فيما عرف في التقليد التاريخي بالفتح الإسلامي. ونحن نُدخل الفتح الإسلامي ضمن البعد الثقافي العربي، لأن البربر أو الأمازيغ وهم سكان الجزائر وقتذاك لم يفرّقوا بين الإسلام كدين والعرب كعرق، بل نظروا لهما كهوية واحدة، لذلك نجد أن عمليات الخروج السياسية على الحكم العربي كانت تصاحبها رِدّات دينية، ولقد ذكر ابن أبي زيد القيرواني: «أن البربر ارتدوا بإفريقية المغرب اثنتي عشرة مرة»[1]، في كل هذه المرات كانت عبارة عن ثورات سياسية ضد حكم العرب. والشعر الجزائري المعاصر يعيد كتابة هذه اللحظة التاريخية، لحظة الصدام الحضاري بين هويتين ثقافيتين مختلفتين.

في ديوان "تغريبة جعفر الطيّار"، يستحضر يوسف وغليسي التاريخ العربي، بنوع من الرثاء على الحالة التي أصابت الأمة الجزائرية في العصر الرّاهن:

شوّهوا نسبي...
سيّجوا بالأراجيف ذاكرتي...
أعدموا شجرة الانتماء!
عقروا خيل "عقبة" والفاتحين،

1-ابن خلدون: العبر، وديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، ج 06، تحقيق: خليل شحادة، دار الفكر، بيروت-لبنان، ط؟، 1988، ص135.

وأحيوا رميم كسيلة والكاهنة[1].

لا نريد أن نقف هنا على الغاية التي استدعى من خلالها الشّاعر أحداث تاريخية معيّنة، وهي لا شك غاية نبيلة تتجسد في الثورة على وضع قائم يكرس للظلم والوحشية الدموية، حيث اختار الشاعر شخصية النبي **"تجليات نبي يسقط من الموت سهوا"***، للتعبير عن التمرد والرفض، باعتبار النبوة شكلا من أشكال الثورة ضد وضع ما، لكن مهما كانت الغاية نبيلة لا يمكننا أن نغض الطرف عن طبيعة توظيف الكاتب للتراث، لأن هذه هي الغاية من المقاربة، فعندما يسقط الشّعر في دوامة النزاعات والخلافات العمومية حول موضوع الهوية يفقد بعده الإنساني العام، ويصبح الشعر وقتها سلاحا إيديولوجيا في يد طبقة أو شريحة اجتماعية ضد أخرى، ولا يمكن أن يُفهم من كلامنا هنا أننا نقيم محاكمة أخلاقية للشّاعر، بل نحن نتكلم هنا عن أصالة المعنى الشعري، لأن الشاعر عندما يبقى أسير الإيديولوجيات والعرقيات كيفما كان شكلها يصبح تابعا في معناه لمعنى الإيديولوجيا مهما كانت السلطة أو القيمة التي تمثلها تلك الإيديولوجيا، فلو أخذنا على سبيل المثال العروبة كنسق، فإننا لا ننكر القيمة التراثية والثقافية للعروبة، بل يمكن أن نعتبرها المنبع الأصيل للهوية الوطنية، لكن هذا لا يعني أن ننظر إليها كشكل وحيد من أشكال الهيمنة الثقافية لتصبح **"شجرة الانتماء"** الوحيدة، بل ننظر إليها كأفق للانفتاح والتعايش مع عناصر الهوية الأخرى، لأن السقوط في الرؤيا الإيديولوجية العرقية **"أموي يحنّ إلى الزمن الهاشمي!"**[2] تضيق مساحة الهوية، وتنفي أعراقا أخرى:

بربري ولكنني كنت دوما أحن إلى زمن
الفتح... أهوى صهيل الخيول...يراودني
طيف عقبة...[3]

هذا كان فيما يخص التراث الوطني، والآن سننتقل للحديث عن حضور التراث الديني، الذي يطرح بدوره كثيرا من علامات الاستفهام، تتعلق بدرجة حضوره وشكل هذا الحضور، وكذا طريقة تفاعل الشّاعر معه، أي هل هو حضور تبجيلي، أم حضور حيادي جمالي؟ أو هو حضور يعبّر عن رفض؟ ومن خلال الاطلاع على بعض النّماذج الشعرية الجزائرية المعاصرة، بدا لنا أنّ هذا الحضور كان مختلفا على حسب كلّ شاعر ورؤيته وإن كان يغلب عليه الطابع التبجيلي.

1-يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطّيار، جسور للنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص37.

*-عنوان القصيدة التي أخذنا منها المقطع الشعري.

2-يوسف وغليسي: المصدر السابق، ص38.

3-المصدر نفسه، ص40.

وفيما يخص الحضور المهيمن الذي يشكل التراث فيه تيمة بارزة تحرّك النسق الشعري، فإننا نجد هذا الشكل عند كلّ من **محمد جربوعة، ويوسف وغليسي، وشفيقة وعيل**، يحضر التراث في أعمال هؤلاء الشّعراء بطرق مختلفة، بداية من الكتابة الجمالية والتي تقتبس من القرءان صيغا وتراكيب خاصة، وكذا بعض المفردات القرآنية، وهذا ما أطلقنا عيه الحضور الجمالي، وإن كان في بعض نواحٍ منه يحمل نوعا من التقديس أو البركة، وصولا إلى استثمار القصص والأحداث الواردة في النص القرآني بصفة خاصة ثم الحديث النبوي والسيرة والتاريخ الإسلامي كذلك. في مثل هذا الحضور يمثل التراث جوهر البناء الشعري، ولا يمكن الاستغناء عنه بحذفه أو تغييره لأنه عماد القصيدة، وأي عبث به يؤدي إلى انهيارها.

تستثمر **شفيقة وعيل** النص القرءاني بطريقة جمالية تختلف عن **محمد جربوعة ويوسف وغليسي**، لأن الأخيرين يقتصّان الآيات القرءانية، أو جزءا منها بشكل ظاهر، حتى تصبح الآية هي المهيمنة على السياق الشعري، مثلما يقول يوسف وغليسي:

يسألونك عنّي..
قل إنّي نزحت إلى "طور سيناء"،
سأعود غداة تزلزل تلك الممالك زلزالها
وجبال الزبربر تخرج أثقالها[1]!

وبدرجة أقل وضوحا يقول محمد جربوعة:

يا ناركوني كيف شئت فإنه ماء سيمكث بعد أن يمضي الزبد[2]

الأمر مختلف عند **شفيقة وعيل**، حيث تتماها المفردة القرءانية في سياق الجملة الشعرية لتساوق المعنى الشعري، لا لتهيمن عليه، وهنا تتجلى حقيقة الحضور الجمالي الذي تأخذ فيه الكلمة القرءانية بعدا آخر. صحيح يمكن أن يقال إن الكلمات في القرءان؛ أسماء وأفعال وحروف واشتقاقات، هي كلمات تعود في جملتها إلى المعجم العربي، فكيف نزعم أنّ هذه الكلمة خاصة بالقرءان؟ نحن نعتقد أن النّص القرءاني هو أكثر النّصوص حضورا في الذاكرة العربية الإسلامية، لذلك نجد بعض المفردات فيه ارتبطت بسياق قرءاني أكثر من ارتباطها بالسياقات اللغوية الأخرى، وشيء آخر يمكن من خلاله تعزيز ما ذهبنا إليه هو النظر إلى المعجم الشعري عند الشّاعرة بصفة عامة، حيث نرى أنّها تتعمد أخذ مفردات واشتقاقات قرءانية خاصة، ويتردد هذا الاستخدام في مواضع مختلفة:

1-يوسف وغليسي: المصدر السابق، ص49.

2-محمد جربوعة: قدر حبّه، البدر السّاطع للنشر، سطيف-الجزائر، ط1، 2014، ص43.

حمّالة الشّك أدمت سرّنا، فهلِ؟
تراكِها هنا واخلع توجّسها[1]

هنا تستعير الشّاعرة مفردة قرءانية لها في الذاكرة الجمعية حمولة كبيرة، لكن تدخلها في سياقها الشعري لتعمّق المعنى أكثر، وهنا نلتفت إلى قضية في غاية الأهمية، حيث تسيطر الكلمة على الشّاعر، فرغم أنّ المفردة هنا وحيدة في سياقها الشّعري، لكنها تأتي محملة بسياق من التراث له في الذاكرة معاني خاصة، فالمتلقي مباشرة يستحضر الآية من سورة المسد ﴿حَمَّالَةُ الْحَطَبِ﴾، (سورة المسد، الآية 04) وليست الآية والسورة لوحدهما، ولكن السياق التاريخي الذي نزلت فيه السورة، ويستحضر جزءا كبيرا من السيرة، في علاقة الرسول محمد مع كفار قريش. كل هذه الحمولة الدينية والطاقة المتفجرة من الكلمة تنتقل للسياق الشعري، رغم أنّ الشاعرة هنا تحاول ترويض الكلمة لتبقى ضمن سياقها، فجاءت بها مفردة. والأمر نفسه ينسحب على المفردة الأخرى **"واخلع"** فهي أيضا لها نفس الحمولة التراثية، تستدعي سياق الآية: ﴿إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى﴾(سورة طه، الآية 12).

مثل هذا الاستدعاء يكثر عند شفيقة وعيل، حيث نراها تذهب إلى تلك المفردات القرءانية الخاصة، التي تحملها الذاكرة الجمعية فتدخلها في سياقاتها الشعرية الخاصة، لذلك يحدث ما يمكن أن نسميه بصراع السياقات، أو احتكاك الخطابات، فيجذبنا السياق الشعري من جهة، وتجذبنا المفردة القرءانية بحمولتها الدينية من جهة أخرى:

يا طفلة الكاف غيض النّون فامتثلي[2].

أو تقول:

من جانب الطور اليمين، املأ فؤادك واحتسِ
لا "هيت" إلا سكرة، لغة ندى لم تنجسِ[3]

هذه الأبيات تستدعي الآيات التالية: ﴿وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ﴾(سورة هود، الآية 44)،﴿وَنَادَيْنَاهُ مِنْ جَانِبِ الطُّورِ الْأَيْمَنِ وَقَرَّبْنَاهُ نَجِيًّا﴾(سورة مريم، الآية 52)،﴿وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ﴾(سورة يوسف، الآية 21).

1-شفيقة وعيل: يشي به الظل، (م س)، ص34.
2-شفيقة وعيل، المصدر السابق، ص35.
3-المصدر نفسه، ص67.

هذا فيما يخص الاستدعاء الجمالي، الذي وإن كان يبدو حياديا إلا أن المعنى الدّيني يحضر فيه بقوة، ويكاد في بعض المحطات أن يهيمن على السيّاق الشعري، ورغم ذلك يبقى حضور التراث الديني في هذا الشكل أقل هيمنة من الحضور التبجيلي الذي نجده عند بعض الشعراء على رأسهم **محمد جربوعة**.

في الحضور التبجيلي للتراث يتحوّل الشعر إلى وسيلة دعائية، ويلبس الشّاعر جبة الداعية والفقيه، يتم النظر إلى اللغة في هذا الشكل من الكتابة كأداة للتوصيل تحمل الحقيقة الدّينية، وهذا ما يُفقد الشّاعر أصالته النابعة عن الرؤية الشعرية الخاصة ويظل تابعا، والحقيقة أن اللغة الشعرية «أكثر من أداة. إنها بعد بنائي من الأبعاد التي تتحرّك فيها هوية المجتمع وتتكون، ولعلّها أن تكون من ناحية ما البعد الأوّل. فالإنسان بوصفه مفكّرا، شاعرا لا يستخدم اللّغة أداتيا كما يستخدمها الإنسان العادي في نشاطه اليومي، وإنّما هو مكوّن بها أساسيا: اللغة هي الإنسان نفسه شاعرا»[1]، وهذا ما يفتقده الشّعر الدعائي. يقول **محمد جربوعة**:

لتدفع كيد النّساء احتياطا
ومن شرّ...
تقرأ بعض القصار[2].

ويقول:

إذا هبت الريح أمسك شيئا
ورتّل من آخر المرسلات[3].

ويقول أيضا:

- **عشرة الخمر ملعونون كلهم من باع، من هزّ إبريقا، ومن طلبا**[4]
- **طورا تدقّق في الربطات تخبرني إن الحرير حرام اللبس للرجل**[5]

الشعر في هذه المقاطع تحوّل إلى مواعظ وخطب، يأمر بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وهذا لأن الشاعر ينطلق من رؤيا تعتقد أنّ الشعر لا يكون مفيدا إلا حينما يخدم غاية مفيدة هي الغاية الدينية هنا، ويتلخص الشّعر في كونه شكلا تعبيريا دون أن يحمل حقيقته الخاصة، بل يمجد الحقيقة الدينية ويبشر بها، وهذا يعني تجريده من هويته الأولى التي تعني الاستبصار والكشف، ليتحول إلى

1-أدونيس: النّص القرءاني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت-لبنان، ط1، 1993، ص186-187.
2-محمد جربوعة: مطر يتأمّل القطة من نافذته، البدر الساطع، سطيف، ط1، 2014، ص61.
3-محمد جربوعة، وعيناها، البدر الساطع للنشر، سطيف-الجزائر، ط3، 2014، ص162.
4-محمد جربوعة: قدر حبّه، البدر الساطع للنشر، سطيف-الجزائر، ط1، 2014، ص99.
5- محمد جربوعة، وعيناها، ص120.

مجرد أداة إعلامية، خاصةً في الثقافة العربية الإسلامية التي يظل الدّين فيها هو المنافس الأول للشعر منذ البدايات، ذلك أن الشّعر في الأصل كان عند العربي يحمل معنى النبوءة، نبوءة بدون تعاليم، ولذلك نلاحظ أن كثيرا من الباحثين متقدّمين ومتأخرين رأوا أن الشعر كان يهزل ويضعف كلّما تديّن* أو بشّرَ أو التزم سياسيا وإيديولوجيا[1]. وهذا ليس موقفا من الدّين بما هو كذلك، ولكنه ملاحظة تتعلّق بالشّعر الذي تغيب فيه «الذّات الخلّاقة، أو لنقل باللّغة الحديثة قتل المؤلّف، بحيث يصبح النّص الشّعري صورة دنيوية للنّص النبوي: هذا يقوله الله وليس النّبي إلاّ وسيطا، وذاك يقوله الدّين والجماعة المؤمنة به، وليس الشّاعر إلاّ وسيطا»[2]. لكن الشعر مثلما رأينا سابقا وخاصة المعاصر منه هو ليس مجرّد شكل جمالي يفرغ فيه مضمون سابق، بل هو في أساسه رؤيا خاصة ومختلفة للعالم، هي طبعا ليست الرؤيا الدينية ولا الرؤيا الإيديولوجية. ولماذا سيلتفت قارئٌ إلى الشعر إذا كان عبارة عن مواعظ وخطب وفتاوى، في حين أنّه يستطيع أن يرجع إليها في نصوصها الأصلية.

ونحن إذ نتكلم عن هذا الشكل الشعري لا نقصد أنّه مهيمن على شعر الألفية الثالثة، ولكن نذكره باعتباره شكلا موجودا يمثّل رؤية خاصة ترى أن قيمة الشّعر تكمن في المحتوى الديني الذي ينقله، أو على الأقل ترى فيه وسيلة دعوية تبشيرية، وإن لم يكن لهذا الاتجاه صدى على مستوى الحركة الشّعرية، لأننا لا نجد إلاّ أصواتا قليلة تكتب فيه، إلاّ أننا نجد له صدى كبيرا على مستوى التّلقي، وهذا يبين الهوّة الفارقة بين الإنتاج والتلقي، فإذا كنا نجد نصوصا شعرية تحمل رؤى أصيلة للوجود والإنسان تبقى حبيسة الدواوين أو الدّراسات الأكاديمية فإننا نجد بالمقابل نصوصا هي أقرب إلى الدّعاية منها إلى الشعر لها صدى كبير ويتم تداولها على مستوى واسع، وهذا يعكس خللا في التلقي لا الإنتاج.

هذا هو النّسق التبجيلي الذي يمشي وفقه الشاعر **محمد جربوعة** في دواوينه كلّها، وهو صوت لا ينفرد به لوحده، بل لعلّه الصّوت الذي يعبّر أصالة عن الحالة الثقافية التي تعيشها الجزائر خاصة والأمة العربية بشكل عام، حيث نجد في هذا الصوت ذلك الحنين الدّائم إلى الماضي الديني،

---

*-يقول الأصمعي: «الشعر نكد بابه الشرّ، فإذا دخل في الخير ضعف، هذا حسّان (بن ثابت) فحل من فحول الجاهليّة، فلمّا جاء الإسلام سقط شعره». ابن قتيبة: الشعر والشّعراء، (م س)، ص296. ويرى إحسان عبّاس أن هناك خطأ في نقل كلام الأصمعي، لأن الشر هنا ليس هو المقابل للخير بمعناه الأخلاقي، «إنما الخير عند الأصمعي يعني "طلب الثواب الأخروي" أو مايتصل اتصالاً وثيقاً بالناحية الدينية ويقابله حينئذ "دنيوية " الشعر واتصاله بالصراع الإنساني في هذه الحياة». إحسان عبّاس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، (م س)، ص51.

1-أدونيس: المرجع السابق، ص61.

2- أدونيس: النّص القرءاني وآفاق الكتابة، ص56.

ماضٍ ذهبي، يعكس نوستالجيا جماعية، يمثل فيها الدّين الجوهر الذي أعطى للأمّة قوّتها وجعلها سائدة على العالم في يوم ما:

لا البصرة اليوم
فيها شيخها الحسن البصري متكئا
في مسجد الحي
يروي بعد عنعنة
متن الحديث[1].

الشعر في هذه المقاطع هو تحديدا الإيضاح، ويأخذ قيمته وأهميته وفقا لدرجة وضوحه، هو شعر يمتاز بسهولته لأنه يشرح ويعلّم، ومن هنا نفهم انتشاره الواسع، لكن هذه السهولة-كما يرى أدونيس-تحوّل الشّعر إلى سلعة، وإذ تستحضر هذه السّهولة الماضي تُوهم بأنّها توحد بين الماضي والحاضر، وبأنها تلبية لحاجات حقيقية عند النّاس، لكنّها في الحقيقة تخدّر ولا تحرّر، كأنّها تعلّم الناس أن يصنعوا سجونهم بأنفسهم، إنّها الكتابة التي تسجن الذّات في نوستالجيا ماضوية، وليست طاقة تدفع الإنسان في اتّجاه المستقبل[2]. هذه الكتابة هي تلبية لرغبة نسق ثقافي مهيمن، هو نسق الماضوية، وهذا النسق منتشر حتى في أوساط بعض المثقفين المصابين بحمّى المقارنة.

في مثل هذا السياق يُطرح سؤال المعنى الشّعري المبتكر، وتُطرح قضية الخلق والإبداع، لأن الشّاعر إذ يعمد إلى شكل من أشكال التراث، وخاصة التراث الدّيني بكل ما له من حمولة ذات سلطة معنوية تجثم على الفرد، إنما يواصل من خلاله تعميق نسق الخضوع، ويصبح المعنى الشعري تابعا للمعنى الدّيني، لأن هذا الأخير يشكّل مركز البناء الذي يقدّم شكل الحقيقة المقدّسة التي هي بعيدة عن كل مساءلة نقدية.

التفاعل الثاني مع الدّين هو مناقض تماما للشكل السابق، فإذا كان الشّاعر سابقا خاضعا لنسق الفقيه يلبس عمامة المفتي فإن الشكل الثاني من شعر الألفية الثالثة، هو شعر ثائر على السلطة الدّينية، ومشكلة الشّاعر في أغلب الحالات نجدها مع الفقيه المجسِّد للسلطة القانونية لا مع الإيمان كشكل حرّ من أشكال العلاقة مع الله. وما يصبو إليه الشّاعر هو ما سمّاه فتحي المسكيني "الإيمان الحرّ"، حيث تتخلّص فيه الذّات شعريا ووجوديا من كلّ الوسائط التي تريد لنفسها احتكار الحقيقة الإلهية مجسّدة في سلطة الفقيه الذي يحمل لدى الشّاعر الصورة القاتمة للدّين. في حين نجد الشّاعر يستقبل التّجربة الصوفية بصدر رحب ويتماهى معها، وكثير من الشّعراء من تجاوز التراثُ

1-محمد جربوعة: اللوح، البدر الساطع للنشر، سطيف-الجزائر، ط1، 2014، ص120.
2-أدونيس: المرجع السّابق، ص63.

الصوفي عندهم مجرد الحضور، فتغلغل هذا التراث في كتاباتهم حتى غدت اللغة والرؤيا صوفية. والفرق بين الصوفي والفقيه يتمثل في أن الأوّل يقدّم الدين كأفق حر للتعامل مع الله، في حين يحجز الثاني الدّين في مجموعة قوانين وحدود ليصبح «مؤسسة ابتزاز أخلاقي عملاقة مسلّطة على أجساد الحياة اليومية إلى حدّ مرعب»[1]، تبتز النّاس بموتهم. والشّاعر بدوره ينفر من الدّين كنظام لأنّ كلّ نظام في نظره هو «شكل من أشكال النّفي، ليس لأنه تحريم وتحليل لا غير، بل لأنّه أيضا حدّ، ومسار محدّد. ولأنّه قبل هذا كلّه، ينفي الإنسان من داخله الحميم الخاص لكي يثبّته في الخارج العام»[2]، أي في التدين بما هو ممارسة طقوسية جماعية لا بما هو علاقة فردية مع الله.

ومِن شعراء الجزائر الذين يتجلى في كتاباتهم نوع من الرفض لشكل التديّن السابق نجد مصطفى دحية، وعادل بلغيث (بدرجة أقل)، والأخضر بركة، وعبد الحاكم بالحيا. وأكثر الشعراء ثورة على سلطة الفقيه، الذي كتب قصائد متفردة في نقد ممارسات رجال الدّين هو محمد الأمين سعيدي. ونحن سنختار نماذج مختلفة نبيّن فيها درجة هذا الرفض، وشكل هذه الثّورة، ثم نبين-وهذا هو المهمّ-علاقة هذا بأصالة المعنى الشّعري.

وسننطلق مع عادل بلغيث الذي يصدر عن رؤيا لا تثور كلّية على السلطة الدّينية، ولكن ترفض بعض الممارسات باسم الدين، فهو إذ يرثي الطفل "بهاء الدّين" الذي كان ضحية جريمة شنعاء: اختطاف، اغتصاب وقتل؛ ينطلق من جزء من اسمه "الدين" ليناقش الدّين كحضور اجتماعي، وكمفهوم ظل حبيس الطقوس والممارسات الشكلية دون أن يتغلغل جوهره الإنساني الأخلاقي ذاتيا:

يا بهاء الدّين
ليت الدّين متّفق عليه بداية
ورواية ونكاية في مستحيلات يعشن على الدّعاء.
أن نكون حماة أرض الله.. غاب السّدر..
باب الجنّة العليا و واحات الصّوامع، لا يفيد
ونحن نعجز عن حماية غصن لوزك في الشّتاء[3].

وفي هذه القصيدة لا يظهر رفض الدين أو الوقوف في وجه سلطة الحقيقة الدّينية، بل هو تعبير عن رؤيا لا ينفرد بها الشّاعر لوحده، هي رؤيا منتشرة ترفض أن يفرغ الدّين من محتواه الأخلاقي

1-فتحي المسكيني: الإيمان الحرّ أو ما بعد الملّة، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات، الرباط-المغرب، بيروت-لبنان، ط1، 2018، ص25.

2-أدونيس: النص القرءاني وآفاق الكتابة، ص14.

3-عادل بلغيث: قصائد من مدخنة القلب، منشورات الوطن، سطيف-الجزائر، ط1، 2016، ص24.

الإنساني ويتحوّل إلى نسق تديّن شكلي. وما يمكن أن نرى فيه نوعا من التشكيك أو المساءلة للحقيقة الدّينية نجده في مقطع آخر يتحدّث فيه الشّاعر عن الصراع الواقع في عصرنا حول احتكار الحقيقة بين العلم والأسطورة، وأين موقع الدّين والشّعر من هذا الصّراع:

ومن يسير نحو من؟
العلم نحو الأسطورة؟
أو الأسطورة نحو العلم؟
كلاهما لا يدري
في ماذا سيتم استعمالنا نحن البشر؟
لإطعام الروبوت
أو لإطعام الطّائر الخرافي؟
وماذا سيكتب الشّاعر الذي سيبقى خارج الوليمة؟
وماذا سيقول الفقيه الذي اختبأ تحت الطّاولة[1]؟

يحمل الشّاعر رؤيا لا تمنح الحقيقة للدّين ولا للشّعر، بل هي صراع بين الأسطورة والعلم، وإن كنّا نرى أنّ الشعر يحمل بعدا أسطوريا، سواء الأسطورة بمعناها الضّيق الذي يحكي قصص البدء ويفسّر الكون، أو بالمعنى الواسع أي كل كتابة تخييلية لا تلتزم معايير الموضوعية والمنهج العلمي، فالشّعر من هذه الزّاوية يحمل بعدا أسطوريا، لكن رؤيا الشاعر تتلخص في كون كلّ من الشّعر والدّين خارج وليمة الحقيقة المعاصرة. لكن لو ننتبه أكثر لوجدنا أن الشّاعر أخرج الشّعر من فلك الحقيقة بطريقة حيادية، بينما عرض الفقيه في صورة لا أخلاقية **"اختبأ تحت الطّاولة"**.

وإذا كان عادل بلغيث يوجه نقدا ناعما لسلطة الفقيه، فإن الشّاعر محمد الأمين سعيدي يقيم في شعره حربا على السّلطة الدينية متجسّدة في نسق الفقيه، حيث وقفنا على أكثر من عشر قصائد في كلّ منها نقد للفقيه والسلطة الدّينية، وبعض هذه القصائد تقوم تيمتها في الأساس على رفض سلطة الفقيه، مثل قصيدة "**حين قام من العباءة أنبياء**" و"**براءة الشيء من حلق لحية العالم**" و"**جلباب أم كيس أسود!!**".

تتنوّع أشكال الرّفض عند محمّد الأمين سعيدي، لكن كلّها أشكال جريئة تكسر كلّ الطابوهات، وتقوى أشكال الرّفض وتصدم المتلقي بقدر الهيمنة التي تمارسها السلطة الدّينية عليه، يبدأ الشّاعر بانتقاد التطرف الدّيني مستبدلا إيّاه بالسماحة الصوفية، وهنا ما زال الشّاعر متصالحا مع شكل من أشكال التّدين:

وسال من عينيَّ إبراقاتِ درويشٍ جنوبيٍّ

1- عادل بلغيث: كتابة أولية للمنتهى، (م س)، ص7-8.

صديقُه الربُّ الذي لم يُنزِلِ الكلامَ المُزَّمن سماوةِ القتالْ[1].

يتعمّق رفض المضمون الدّيني عند الشّاعر حينما يقارن بين قصّة الخلق الدّينية ونظرية التّطور، وإن كان الشّاعر لا يصرّح بأنّه يعارض قصّة الخلق الدّينية، ويتبنّى الأخرى إلا أنه يطرح سؤالا جريئا:

هل كانَ داروين أحدَ القردة العليا؟؟

أم فاضح أسرار الحكومة المؤقتة للأبدية تُلبسُ الانتهاكاتِ الخابطة عباءاتِ المعجزاتِ؟؟[2]

يطرح الشاعر بشكل ساخر نظرية التطور، التي هي في نظر العامة نظرية ساذجة تتلخص في كون أصل الإنسان قرد، بينما هي في العمق تمثل تهديدا مباشرا لقصة الخلق الدّينية، لأنها تقدّم رؤيا علمية ترى أن الأنواع كلّها تنحدر من أصل واحد سمّاه دارون **"أصل الأنواع"***. هذا النّوع من الكتابة الشّعرية تخلق ثقوبا كبيرة في النّسيج الدّيني السّائد، لأنها تتجرأ على قول ما لم يقل وما يستحيل قوله، كتابة تشوّش صورة اليقين، وتفتح أبوابا على ما لا يسمّى[3].

وتصل درجة الخصومة مع الدّين إلى أقصاها حينما يعبّر الشّاعر عن حنينه إلى الانتماء الأوّل في قصيدة "أوشام إفريقيا الخضراء"*، حيث يعتبر الوثنية رمزا للتسامح في حين يرى أن الدّيانات التوحيدية قامت على الدّكتاتوريات القاسية المتوحشة، وهنا يبرز الفقيه باعتباره الوجه الإيديولوجي للسلطة السياسية الدّينية:

نتمسكُ بأذيال تاريخ حديث كتبه بَوْلُ السلاطين،
ثم ننسى حشرجة الدم الوثنيّ الثائر..
أول ما طُعنتْ الوثنية السمحاء،
راح التوحيد يسقي أشواك الديكتاتوريات القاسية المتوحشة..

1-محمد الأمين سعيدي: محض صدًى في جثة التمثال، الصفحة الرسمية فيسبوك، يوم 2018/12/15، الزيارة: 2022/12/04،
https://www.facebook.com/chair.amine.

2- محمد الأمين سعيدي: ميكانيكيُّ الترهُّلِ لا ينتظرُ غودو، الصفحة الرسمية فيسبوك، يوم 2016/05/23، الزيارة: 2022/12/04، صفحة النت نفسها.

*-أوضح داروين نظرته المتعلقة بالنشوء والتطور في كتاب أسماه "أصل الأنواع". **تشارلز داروين: أصل الأنواع: ترجمة: مجدى محمود المليجي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة-مصر، ط1، 2004.**

3-أدونيس: النص القرءاني وآفاق الكتابة، ص69.

*-هناك ملاحظة مهمة تتعلق بالشّاعر محمد الأمين سعيدي، وهي اعتزازه بالانتماء الإفريقي، وهذا البعد كان غائبا في الشعر الجزائري، في حين نجد أن بعض الشعراء العرب سبقونا إلى هذا الأمر خاصة الشّاعر السوداني محمد الفيتوري الذي يسمى بشاعر إفريقيا لكثرة ما كتب عنها.

وكانتْ سلالةٌ بنتُ ظلامٍ تدعى "فصيلة الفقهاء" ظلتْ تمنح الناس آخرةً هيتشكوكية وأثقالَ عذابٍ وحماقةٍ خرقاء[1]..

هذا الرّفض الذي تختلف أشكاله باختلاف الممارسات الدّينية له وجه آخر معاكس، لأنه في جزء منه رفض لسلطة الماضي، حيث يسائل الشّاعر الحقائق كيفما كانت طبيعتها، ويأبى الخضوع للماضي خضوعا مطلقا والتّمسك به حرفيّا، ثم يتحوّل كل هذا الرفض للسلطة الدّينية إلى نقيضه وهو حالة الحب الشديد والتماهي مع شكل من أشكالها وهو التدين الصوفي، لأن الشاعر يجد فيه الوجه الديني المتسامح، فإذا كان هو: «**الثائر على صفحات المتن وعباءات الفقهاء الفائحة بالموت..**»[2]، فإنه في الوقت نفسه:

هو الثمل صغيرا في حانة جدٍّ صوفي،
لذلك يبحر يضرب بمجداف المحبة؛ فيصير ابن الكرامات السنيّة،
ويجدّف بآخر من أشجار الحرية[3].

من خلال هذه المقاطع نرى أنّ الشاعر يعيد ترتيب العلاقة مع التراث الديني أو مع جزء من مصادر الذّات، ما يفعله الشّاعر هو إعادة طرح السؤال الجريء على مصادر الذّات، لا يرضى ولا يسلّم لنسق الفقيه، وكأنه يقول: «إن علاقتنا بمصادر أنفسنا لم تعد فقهية؛ بل صارت تتعلّق بنموذج العيش الذي تقترحه علينا. لا توجد ملّة جاهزة علينا الانتماء إليها؛ بل فقط نحن نتوافر على أفق أخلاقي متميّز علينا اختراعه بشكل حرّ»[4]، ولذلك هو يدافع عن حقّه في اختيار شكل الانتماء الذي يريده، يريد العودة إلى ذاته الأولى الذات الإفريقية الوثنية، وهنا لا يتخلى الشاعر عن التراث الديني ولكنه يستبدله بتراث آخر يرى أنه يوفّر سقفا عاليا من الحرّية، وإذن، يمكن أن نرى أنّ المشكلة ليست مشكلة دين بقدر ما هي مشكلة هيمنة شكل من أشكال الحقيقة على الأشكال الأخرى.

لذلك يعود الشّاعر في القصيدة نفسها إلى بداية الصراع بين الدّين والشّعر، فيقول:

المعنيّ بالرماح الخارجة من سورة الشعراء..
المحامي عن حق الشعر الجاهليّ في بناء النصّ[5]..

1-محمد الأمين سعيدي: أوشام إفريقيا الخضراء، الصفحة الرسمية فيسبوك، ي يوم2018/12/04، الزيارة: 2022/12/04، صفحة النت السابقة.

2- محمد الأمين سعيدي: يغتاب نبضه أمام مرايا الخيبة، الصفحة الرسمية فيسبوك، ي يوم2018/12/04، الزيارة: 2022/12/04، صفحة النت السابقة.

3-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

4-فتحي المسكيني: الإيمان الحر، ص25.

5- محمد الأمين سعيدي: يغتاب نبضه أمام مرايا الخيبة، الصفحة نفسها.

يصرّح الشّاعر هنا بأنه من الشعراء الذين قصدتهم الآية ﴿وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ﴾ (الشعراء، الآية 254)، وهنا يتضح أن الشّاعر يفهم جيدا مدلول الآية، وبأن الشعراء المقصودين فيها هم الذين لم يفرطوا في حقهم في قول حقيقة الوجود كما يرونها لا كما يراها الدّين، وهذا يوضحه السطر اللاحق «**المحامي عن حق الشعر الجاهليّ في بناء النصّ..**»[1]، والنّص المقصود هنا هو النّص التراثي غير الدّيني المهمّش، النص الذي يريد أن يُظهر صوته في مقابل الصّوت الدّيني، لأنه «منذ حلّ الوحي الإلهي محلّ الوحي الشّعري، دينيا ومعرفيّا طرد الوحيُ الشّعرَ من ملكوته، وطرد الشّعراء، من حيث أنّه قدّم نفسه مصدرا للمعرفة وحيدا، هكذا لم يعد الشّعر يقول الحقيقة كما كان يدّعي الشّعراء قبل الإسلام. ومع ذلك وهذا ما يستدعي بحثا خاصا، لم يلغ الإسلام الشّعر شكلا أو طريقة تعبير، وإنّما ألغى دوره ودعواه المعرفية»[2]، وهذا ما يرفضه الشّاعر الآن، لا يريد أن يكون الشّعر شكلا تعبيريا فقط يحمل الحقيقة الدّينية، بل يريد أن يعيد له حقه وحظه في إنتاج معناه الخاص، وفي الاعتصام بحقيقته وحرّيته.

بعد التراث الدّيني نصل إلى التراث الأدبي الذي لا يقل حضورا عن التراث الدّيني، وإن كان حضوره دون التراث الدّيني إشكالا، لأن الشعر الجزائري المعاصر هو امتداد للتراث الشّعري العربي بكل إبدالاته وتحولاته، رغم هذا فإن الشعر الجزائري المعاصر لا يتوقف عن مساءلة منابعه وأصوله، لكنها مساءلة تبقى في حدود المجال الواحد والحقيقة الواحدة أي الحقيقة الأدبية، وهذا بخلاف التراث الدّيني الذي مثّل عند بعض الشّعراء تهديدا وجوديا للمعنى الشّعري، لكن رغم ذلك تبقى قضية الهيمنة مطروحة، فإن لم تكن بين الدين والشعر كمجالين متنافسين حول رهان الحقيقة، فإنها بين الشّعر والشّعر نفسه، بين القديم والحديث، هل سيظل الشاعر المعاصر أسير الرؤيا القديمة أم سيقف لها وقوف النّد مسائلا لمسلماتها ومفككا لأنساقها؟

"**معلقات عائمة**" هي أولى قصائد ديوان "مهب الجسم... مهب الرّوح" لعيسى قارف، من العنوان يحضر التراث الأدبي بقوة، وليس أيّ تراث، يمكن أن نقول إنه التراث كلّه، إن العنوان يمثل حضور الأب الشعري، حقيقة؛ المعلقات جمع مؤنث لكنها تحمل سلطة الأبوة، إذ هي المصدر الأول ليس للشعر فقط، ولكن لكل الثقافة العربية الإسلامية، لذلك قلنا هي السلطة الأولى، يكفيها أنّها مع القرءان وهو النص الديني المقدس يمثّلان رافدَيْ التدوين، لكن يبقى السؤال هنا كيف يستحضر

1- محمد الأمين سعيدي: يغتاب نبضه أمام مرايا الخيبة، الصفحة الرسمية فيسبوك، م. س.

2-أدونيس: النّص القرءاني وآفاق الكتابة، ص60-61.

الشاعر الجزائري المعاصر المعلقات؟ هل يستحضرها تبجيلا واحتفاء أم مساءلة ونقدا؟ من العنوان وهو العتبة الأولى يمكن أن نستنتج أن الشّاعر تعمّد أن يزيل هالة التعظيم والتبجيل التي أحاطتها الثقافة بالمعلقات حينما جاء بها على صيغة النّكرة، وكذا وصفها بال "عائمة" وهو وصف لا يخلو من دلالات، فهي لم تعد تمثل الثابت أو الأصل الذي يحوم حوله الشعر ومنه يبدأ وإليه يعود، إنّها عائمة إنّها في "المهبّ".

جرى التقليد الشّعري أن تبدأ المعلقة بالوقوف على الأطلال، ولذلك سيسدّد عيسى قارف كل سهامه على الطّلل، ليتحول الطلل عنده من معناه اللغوي الذي يحيل على كل «مَا شَخَص مِنْ آثَارِ الدِّيَارِ، و[...]مَا كَانَ لاصِقاً بالأَرض»[1]، وهو الطلل المقصود في الشعر الجاهلي، إلى معنى آخر يصبح فيه التراث كله طللا، أي يحمل الطلل دلالة رمزية تتجاوز بعده اللغوي والاصطلاحي ليصبح تيمة تختزن داخلها كل معاني القديم ومعاني التراث، وهذا يجعلنا نقف على الرؤيا المختلفة التي يقف عليها نص عيسى قارف، إنه لا يستنسخ ظاهرة الوقوف على الأطلال، وإنّما يسائلها، وهو لا يسائل الأطلال كمكان، ولا يسائله كظاهرة فنية ضرورية في الشعر الجاهلي، وإنما يسائله كنسق يحمل مفهوما كلّيا ويتّصف بكل ما يتصف به النّسق من معاني الهيمنة والخفاء، يقول:

يا "قفا نبك"
يا...
خريف النّساء!
يا "قفا نبك"
كم وقفنا
قرونا
نجمع الشوك
من رهيف الماء..
يا "قفا نبك"
يا عمى الأشياء[2]!

يوجّه الشاعر نداء مباشرا لمطلع قصيدة امرئ القيس باعتبارها أمّ المعلقات، يسائلها ويسائل التراث والثقافة العربية كلها من خلالها عن طبيعة هذا الوقوف وهذه الظاهرة التي انتقلت من ميدان الشعر كخاصية فنية لتصبح مرضا ثقافيا يهيمن على الذات العربية، هذه الذات التي بقيت واقفة

1-ابن منظور: لسان العرب، ج11، ص406.

2-عيسى قارف: "مهب الجسم... مهب الروح" ص7.

تراوح مكانها تعيش في القديم وتخشى مواجهة الحاضر والانفتاح على المستقبل، لذلك يعكس الوقوف هنا حالة العمى الثقافي التي نعتها الشّاعر بقوله: **"يا عمَى الأشياء"**.

في المعلّقة الثانية يستعير الشاعر مطلع معلقة الأعشى*، مسائلا، مستغربا الحالة التي يعيشها المجتمع وحالة الثقافة التي ظلت تكرر نفسها، حالة توقّف فيها الزمن العربي:

ما بكاء الكبير
بالأطلال؟![1]

ومثلما يرفض عيسى قارف حالة الوقوف والجمود الذي تعاني منها الثقافة العربية، يرفض "ميلود حميدة" الاجترار الثقافي، فهو يرى أنّ إعادة الأشكال والرؤى القديمة أصبحت مرضا يعاني منه الأدب بشكل عام والشعر بشكل خاص، فمنذ المعلقات ونحن لا نمارس سوى تكرار أنفسنا، «ولعلّ في هذا ما يوضّح لنا كيف أنّ الممارسة الأدبية العربية، على مستوى المؤسّسة والنّظام تتمحور حول إنتاج الشّبيه، وإعادة إنتاجه استيهاما منها أنّ في ذلك وحده ما يحقّق التماسك أي الحفاظ على وحدة الأمّة-الهوية، أو وحدة الواحد»[2]، وهذا ما عبّر عنه الشّاعر بقوله:

"بسقط اللّوى"
قد عبرنا نكرّر شمّ
عطور المكان الذي قد مضى..
قد عبرنا "الدّخول وحومل"
بحثا نحاول أن نتكرّر في ثوب
نص بعيد[3].

تتضح رؤيا الشّاعر هنا الرافضة للتراث باعتباره نصّا بعيدا، وهذا الرفض لا يعني التنكر للأصول أو للمنابع التي تصدر عنها الذات الشّاعرة، ولكن رفض لعملية الاجترار الثقافي التي تحاول المؤسسات الثقافية سجن الشعر فيها رؤية وشكلا، «ذلك أنّ ما يميّز الثقافة العربية منذ عصر التدوين إلى اليوم هو أنّ الحركة داخلها لا تتجسم في إنتاج الجديد، بل في إعادة إنتاج القديم، وقد

---

*-يقتبس عيسى قارف مطلع قصيدة الأعشى، إلا أن الهدف مختلف، حيث يعتبر سؤال عيسى قارف سؤالا ثقافيا، بينما يعتبر سؤال الأعشى سؤالا وجوديا، إذ ما فائدة أن تخاطب الجماد، رغم علمك أنك لن تتلقى أي إجابة، ويبرر هذا التخريج الشطر الثاني:

ما بكاء الكبير بالأطلال وسؤالي فهل ترد سؤالي

1-عيسى قارف: المصدر نفسه، ص8.

2-أدونيس: سياسة الشّعر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص66.

3-ميلود حميدة: مثل كلّ الدّهر يشبه صمته، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2014، ص29.

تطوّرت عملية الإنتاج هذه منذ القرن السابع عشر إلى تكلّس وتقوقع واجترار»[1]، وهذا ما يثور عليه الشّاعر، إذ يرفض التحجّر الثقافي والدّوران في نفس الدّائرة لاستنساخ التّجارب والرؤى والأشكال:

نحاول أن نتشكّل
كالتيمة الحجرية..
نلتف حول تضاريسنا
نحاول أن نتكرّر
في أنجم
وقف الصّحب
يستنسخون بأحلامهم
ألف قافية تتكرّر.
تبدأ مثلي/ وترسم مثلي/ تلوّن.. تلحم/ تفتكّ سحرا وسهوا قديما
تُكرّر..تُكرّر.. تُكرّر
ومهما عبرنا نكرّر..
نظل هناك على العشب والشوك
نبكي المنازل
يغمرنا صوت تلك الدّيار
فلسنا هناك.. ولسنا هنا..[2]

يتوهم المكرّر المستنسخ لتجارب التراث أنه بفعله ذلك يتمسّك بأصوله وبهويته، لكنّ للشاعر رأيا مختلفا، حيث يشكل التكرار حالة فقدان للهوية الزمانية، فلا نحن استطعنا العيش في الزمن الماضي، ولا استطاع الماضي معالجة إشكاليات الحاضر، «وتاريخنا الأدبي الحديث دليل ساطع فهو ليس إلا اجترارا أو تنويعا آخر بعبارات جديدة، فشعراؤنا القدامى أفضل من شعرائنا فيما نسمّيه بعصر النهضة، ونقّادنا القدامى خير من نقّادنا النهضويين، والسّبب عائد إلى سيطرة روح الخضوع للماضي والتمسك بحرفيته»[3]، وفعل الخضوع والتكرار هذا ناتج عن الرؤيا الإيديولوجية والوجدانية التي تضفي على التراث داخل وعينا طابع العام والمطلق وتنزع عنه طابع النسبية والتاريخية[4]، وذلك لأننا لا ننظر إلى التراث كتجارب وخبرات نتجت عن طريق التفاعل بين الذوات الماضية وواقعها، بل ننظر إليه كمفهوم مستقل عن الذوات والتاريخ.

1-محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت-لبنان، ط1، 1991، ص15.

2- ميلود حميدة: مثل كلّ الدّهر يشبه صمته، ص30-32.

3-أدونيس: "من لا تراث له لا جذور له"، الحوارات الكاملة (1960-1980)، ج1، إعداد: أسامة إسبر، بدايات للنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 2010، ص14.

4-ينظر: محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، ص16.

يرفض الشّاعر التكرار لأنّه خلّاق، وهوية الخلّاق تختلف عن هوية غيره من النّاس، لأن الناس جبلت على حبّ الشبه، وجبل المبدعون والعباقرة على حب الاختلاف، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، «هويّة الخلّاق ليست معطى، أو ليست ائتلافا وتماثلا مع جوهر ثابت مسبّق، وإنما هي اكتساب، إنّه يخلق هويته فيما يخلق كتابته»[1]، وبهذا بدل أن يلتف الشاعر حول معطى هووي محدّد يفتح الهوية على معطيات جديدة ليوسعها، فدور الشّاعر هنا ليس التذكير بل بتوسيع دائرة الهوية، وهويته ليست في الماضي إلا بقدر ما هي انفتاح على الراهن والمستقبل، وإن كان من علاقة للشاعر مع التراث فهي علاقة مع الديناميكية والحركية التي أنتجت هذا التراث لا التراث نفسه بما هو **"نص بعيد"**.

ما يدعو إليه "ميلود حميدة" ينقلنا إلى الشكل الأخير من أشكال التراث، نعني التراث الإنساني، ذلك لأننا عندما ننظر إلى الشّاعر كمجرّد كائن فرد، فإننا نقول حتما هو ينتمي إلى قومية معينة، القومية العربية الإسلامية في حالة الشعر الجزائري مثلا، ولكن هذه تبقى مجرّد هوية قومية سياسية، ولكن حينما ننظر إليه كشاعر خلّاق، فإنّ هويته تتجاوز مجرد الانتمائية إلى العرب، لأن ذلك لا يمثّل من حقيقة الهوية إلا السطح، أمّا في العمق فإن الانتماء الأول للشاعر هو انتماء للإنسان، ولذلك فإن هويته في العمق تستقى لا من التراث العربي فحسب ولكن من التراث الإنساني ككل، وهذا ما انعكس في كثير من أشعار الألفية الثالثة، وهناك شاعر بالخصوص ترجم هذه الفكرة بطريقة جمالية في أحد نصوصه، هو قصيدة "المشتبِه" لـ عبد الحاكم بالحيا.

تتلخص رؤيا القصيدة في تنوع المشارب والمصادر التي ينهل منها الشّاعر، وإن كانت القصيدة تركز على الشعراء فقط وتقاطع الشاعر معهم على مستوى الرؤى والهواجس والأحاسيس، فإنّ ما يميزها هو اختلاف قوميات الشعراء واختلاف أزمنتهم، من امرئ القيس وطرفة إلى أبي العلاء وأبي نواس والمتنبي قديما، ثم السياب والبردوني ونزار ودرويش حديثا، ومن ماتسو باشو وغوته وهوميروس ولوركا ودانتي إلى طاغور والشّيرازي وناظم حكمت. كلّ هذا يعكس انفتاح الشّاعر على كلّ التراث العالمي بتنوع قوميات شعرائه واختلاف ألسنتهم وألوانهم. يقول:

أنا مثل "امرئ القيس"؛ أحاول أو أموت،
ولا أرضى من الغنيمة بالإياب[2]
(...)
أنا مثل "السّياب" أتعكّز وجعي على قمم القصيد،

1-أدونيس: سياسة الشّعر، ص68.

2-عبد الحاكم بالحيا: حلاج النهايات، ص80.

وأصيح باحثا عن نهر يفيض على السهول
(...)
أنا مثل "غوته": أراني واحدا في اثنين، فأميل شرق الرّوح،
كي لا أضيّع جوهري واتزاني[1]
(...)
أنا مثل "الشيرازي": أحسو خمرة السماء عن صبابة،
وأبثّها ضوءًا يرتق خرق الأرواح[2]...

في قصيدة "المشتبه" يعكس الشّاعر صورة التماهي لا مع الشعراء العرب فقط، ولكن مع كل شعراء الإنسانية، وهكذا تتشكّل هويته من هذا المزيج، هكذا يبدو الشّاعر مشروعا لا يكتمل، وتسقط ثنائية الأنا والآخر، لأن الآخر لم يعد أجنبيا عن الذات، بل أصبح بعدا من أبعادها، أصبح صورتها الثّانية، وطبيعي أنّ الآخر هنا ليس الانتماء القومي، ليس الوطن أو التراث أو الهوية الجماعية والإيديولوجية، وإنما هو الإنسان المفرد كذات وكوعي شخصي يواجه الكون[3]، وهكذا يتعمّق الإبداع بانفتاحه على كلّ التجارب الإنسانية.

3-2. الثورة/الحرية:

نحن نعتقد أن الهوية ليست سجنا تؤسَر فيه الذوات بل الهوية هي حرية، بحيث كلما كان الإنسان حرا كانت له هوية أصيلة، وهذا في الوقت نفسه دعوة حرة إلى اختيار الذات، أو في اختيار الهوية المناسبة لها، والشّاعر المعاصر لا ينظر إلى الهوية كشيء مفروض عليه بل يختاره؛ يختار ما يحدده كذات وكوجود، هذا من جانب علاقة الحرية بالهوية، أما الثورة فهي قرينة الحرية، هي شكل من أشكال التحرر أو دعوة إلى التحرر ضد القيود كيفما كانت هذه القيود؛ شكلية، دينية، ثقافية لذلك يبقى مفهوم الثورة مقترنا بمفهوم الهوية وبمفهوم الحرية خاصة ضمن الأمة الجزائرية التي تأسست بفعل الثورة، ثورة نوفمبر، وهنا نقف على القيمة التأسيسية للثورة، لأنّها أعلنت بداية دولة خارجة عن سلطة ما للتأسيس للذات، وهذا ما عبرت عنه **حنة أرندت** بـ "معجزة الميلاد"، «أي تزامن تجربة التحرر وتداخلها بشكل وثيق مع بداية شيء جديد، أو بشكل مجازي مع ميلاد عصر جديد»[4]. هنا يقترح سؤال نفسه؛ هل الشّعر الجزائري المعاصر وصل إلى الفهم العميق للثورة وعلاقتها

1- عبد الحاكم بالحيا: المصدر نفسه، ص81.

2-المصدر نفسه، ص83.

3-ينظر: أدونيس: سياسة الشّعر، ص70.

4- حنة أرندت، "ما تعنيه الحرية والثورة حقيقة"، ترجمة: محمد معاذ شهبان، مؤسسة مؤمنون بلا حدود، 2018، ص15.

بمفهوم الهوية؟ وكيف نربط بين الثورة في مفهومها الخاص والهوية في مفهومها العام؟ كل هذه المفاهيم تفتح أمامنا رؤى مختلفة لمقاربة الشعر الجزائري المعاصر.

قبل الحديث عن رؤيا الشّعر الجزائري المعاصر لتيمة الثورة والحرية يجدر بنا أن نعمق المفهومين حتى نشكل أرضية للمقاربة، فالثورة بوصفها "طفرة" في نظام الوعي والسلوك هي تحول في الأزمنة بظهور وعي ثوري نسخ ما قبله، وافتتح عالماً جديداً، ولذلك هي "استدارة في هيئة الزمن" ينتُج عنها نهاية عالم بظهور عالم آخر، نسخ أحكام بأحكام جديدة. يصدق هذه الاستدارة الأصل الاشتقاقي اللاتيني نفسه لكلمة Revolutio فهي كلمة تنطبق، قبل كل شيء، على المعجم الكوسمولوجي في تبدل هيئة النجوم: "دورة ومسار حركة النجوم عندما تعود إلى دائرة البروج". الكلمة revolvere المنحدرة من الكلمة Revolutio تعني في اللاتينية "العودة إلى الأصل". تبدو هذه الدلالة بديهية لأن العودة لها هنا صورة دائرية (استدارة) بحيث تنعطف النهاية على البداية في شكل قوس أو حلقة، فتكون ذروة النهاية هي عينها بؤرة البداية: عهد جديد زمن متجدد، افتتاح أصيل[1].

ويمكن القول إن لفظ الثورة يحتمل دلالات كامنة في طبيعة الحياة نفسها: انتقال، تحوُّل، تطوّر، مجاوزة، قطيعة، انفصال؛ وما ينجر عن هذه الإزاحات من توتُّر في المعطى، وتبدُّ ل في المشهد، وتحوُّل في المعجم، وتغير في الاستعمال[2]. ولذلك غالبا ما ينجرّ عن الثورات في أي مجال من المجالات (السياسية، الدينية، الفكرية...) تحول وانزياح على مستوى الأنساق، فتتغير المشاهد والشخصيات، ويصيب التحولُ أكثر ما يصيب المعجم اللغوي، لأن الكلمات نفسها أثناء الثورة وبعدها لا تعود تدل على المدلولات نفسها[3]، فيقع شرخ بين الكلمة ومدلولها من جهة وبينها وبين الشيء-المرجع من جهة أخرى، «وكما أن الحياة تفرّغ في الثورة من منظماتها ومؤسساتها وقوانينها البالية، هكذا يجب أن تفرّغ اللغة من شحنتها الموروثة، فتحيد بذلك عن مجراها الموروث. ومن أهم مظاهر الانقلاب الذي يحدث في اللغة هو استخدامها بطريقة جديدة، والكلام على موضوعات واستخدام عبارات كان النّاس يعدونها محرّمة»[4]. وهذا كله يقودنا إلى فكرة الميلاد عند **حنة أرندت**.

1- ينظر: محمد شوقي الزين: "الحق في التثوير، الحق في التنوير سؤال الثورة انطلاقاً من نص يوهان بنيامين إيرهارد"، مجلة يتفكرون، عدد 8، 2016، المغرب، ص7.

2-ينظر: المرجع نفسه، ص8.

3-ينظر: نفسه، ص8-9.

4-ادونيس: زمن الشعر، ص211.

هذا فيما يتعلق بالمفهوم الفلسفي للثورة بشكل عام، أما إذا عدنا إلى الثورة كفعل تاريخي فوجب الحديث عن الفوارق البنيوية والشكلية بين الثورات السابقة عربية أو أجنبية وثورات الألفية الثالثة المركزة على المنطقة العربية، فيما أطلق عليه "الربيع العربي" أو "الحراك" الجزائري، فإذا كانت الثورات السابقة قامت ضد قوى استعمارية خارجية، فإنها حديثا قامت ضد الدكتاتوريات والنظم المهيمنة، ولذلك سنجد اختلافا بين شكل هذه الثورات ومحتواها، فإذا كان سلاح الأولى هو القوّة والعنف فإن سلاح الثانية هو السلمية والحب، ويتأكد الأمر عندما نتحدث عن الحراك الجزائري، الذي هو نتيجة حتمية لكل المراحل التاريخية والأزمات التي مرت بها الأمة الجزائرية، مراحل دموية كبيرة بداية من ثورة نوفمبر انتهاء بالعشرية السوداء، هذا في التاريخ الحديث فقط لأننا لو تعمقنا في تاريخ هذه المساحة من العالم، لوجدنا أن العنف والحروب لم تتخل عنها يوما.

طبيعة هذه الثورة السلمية انعكست على مستوى الشعر، احتفاء وانهارا من جهة وتحريضا وحثا من جهة أخرى، وإظهارا للطابع الإنساني الحضاري الذي لا يعكس نضجا على مستوى النخبة فقط، ولكن على مستوى الجمهور كذلك، وهذا ما فاجأ هذه النخب التي لم يكن لديها نوع من التصور لمستوى الوعي والنّضج الجماهيري، ونحن هنا نفهم الانهار المنعكس على مستوى الشعر وغيره من أشكال الثقافة الأخرى، الانهار الذي أفقد المثقف مركزه الرّيادي ليتحول إلى تابع منفعل بالحدث يعبّر عنه من خلال وصفه ووصف تأثيره عليه، وهنا قد نجد عذرا أمام عدم أصالة المعنى الشّعري في مثل هذا الظرف، لأن هناك من الأحداث التاريخية وخاصة الثورية، التي تمثل في حد ذاتها شكلا أصيلا للوجود يصعب على أي شاعر أو مفكر أن يتجاوزه مهما تعمّقت رؤيته فيقتصر فعله على الوصف والاحتفاء.

في تيمة الثورة نقف على أهم إشكاليات المعنى الشّعري، ذلك لأنّ الشعر الثوري هو شعر الأمّة، الشّعر الذي يعبّر فيه الشاعر عن أحلام وآمال أمّته، لذلك سنتساءل هنا عن عمق المعنى الشّعري وأصالته، لأنّ الشّاعر الذي يريد إيصال رسالة الثورة للجماهير سيركب لغة الوضوح، ولغة الوضوح لا تقتصر على الشّكل فقط بل تتعدّى ذلك وبشكل أعمق إلى مستوى الرؤيا، حيث ستكون بسيطة وواضحة على مستوى الجمهور، وهنا نقع في تناقض بين ثورية الفعل (فعل الثورة) ولا ثورية الشّعر (شعر الجمهور المبني على المواقف والرؤى التقليدية)، وهذا بدوره يطرح الإشكال التالي: أين تكمن أصالة الشّعر الثوري؟ هل هو في التّغني بالثورة والحرية؟ أم في خلق الثورة على مستوى الرؤى والبنى الثقافية؟

وانطلاقا من هذه الإشكالات، وعلى ضوء هذه الرؤى سنقارب بعض قصائد الشّعر الجزائري المعاصر لنقف على حدود الثورة فيه، وعلى حدود الرؤيا الثورية، وقد اخترنا لهذه الدّراسة ديوانا خاصا كتب ضمن مناسبة خاصة، وهي مناسبة الحراك في مسايرته للفعل الثوري، نقصد ديوان **"ثر كي أحبّك.. ثر كي أراك"** لعبد الحاكم بالحيا.

واضح أن الديوان من عنوانه يكشف عن تيمة الثورة في تكرار فعل الأمر **"ثُرْ"**، وبعيدا عن الدلالة الحركية للفعل التي هي قريبة من الدّلالة الرمزية للثورة بما هي فعل، ربّما كشف العنوان بدرجة أعمق عن طبيعة الشّعر المكتوب حولها، لأن الشّاعر من البداية اختار صيغة أمرية خطابية فيها نوع من الحثّ والإلزام على الفعل، وهنا سواء عن وعي أو عن غير وعي نرى كيف تؤثّر الثورة على الشاعر وليس العكس، لأن الشعر دوما والمعاصر منه بشكل خاص يحاول أن ينأى بنفسه عن الأساليب الأمرية الخطابية المباشرة-وإن كانت أساليب مناسبة للفعل الثوري-ويتبنى أسلوب الإشارة والإيحاء المناسبة للفعل الشعري. وكأنّ الشّاعر تفطن لصيغة الأمر الموحية بالاستعلاء في عنوانه فمنحها مسحة عاطفية للتخفيف من شحنتها في كلمة **"أحبّك"**. إلا أن تتمة الشرط في الجملة الثانية **"ثر كي أراك"** تعود به إلى نبرة الاستعلاء متجلية في حدث **"الرؤية"** الذي يحمل معه دلالة معاكسة تعني **"الحجب"**، وبهذا يدخل الشّاعر ضمن المنطق الثنائي للثورة في مفهومها السياسي (مع # ضد) لا مفهومها الثقافي.

الوصف العام للديوان يجعلنا نقول إنه مقسّم إلى قسمين؛ قسم خصصه الشّاعر للقصائد المكتوبة أثناء الحراك والمصاحبة لثورة الشعب، عنونه الشّاعر بـ "أمّا بعد، نصوص من الحراك وإليه 2019"، أما القسم الثاني فقد عنونه بـ "أمّا قبل، نصوص أفلتت ولم تكد، 2013-2018". ونحن يهمنا الجزء الأوّل الذي كانت تيمته الثورة وضم تسع عشرة قصيدة كلّها ضمن تيمة الثورة، وقد كانت بعضها صريحة في عنواناتها مثل "ملحمة فيفري" و"القسم الثاني/ أو نشيد الثورة السلمية" و"لأن اسمي الجزائر" و"الحراك" و"ديسمبر شهر الموت والولادة".

يبقى الآن أن نقدم توصيفا عاما لطبيعة الكتابة والرؤيا في هذا الدّيوان، وبعد قراءة ممحصة لجملة قصائد القسم الأوّل تبيّن أنّ القصائد أخذت مسارين مختلفين؛ تجسد المسار الأوّل في النمط الوصفي الذي يصف ثورة الشّعب ويتغنّى بشجاعته ويقظته بعد سبات طويل، وخير ما يمثل هذا القسم أولى قصائد الدّيوان "ملحمة فيفري"، ومن العنوان قبل الغوص في متن القصيدة يمكن أن نفهم شيئين اثنين؛ حيث تدل الملحمة دوما على سيرة بطولية لقائد عظيم أو لشعب من الشّعوب، ثمّ يخصص شهر فيفري هذا الشّعب في إشارة للشهر الذي انطلق منه الحراك الشعبي الجزائري.

ما يمكن أن نقوله بداية عن لغة القصيدة، هي أنها لغة مباشرة تمزج بين الخطاب والوصف، ربما تلخص مسيرة الشعب وحراكه، هي بلسان الشّعب، حاول الشّاعر فيها أن يربط الحاضر بالماضي الثوري فكان هناك إشارات لثورة نوفمبر وكيف أنّ هذه من تلك:

وفي شهر فيفري.. زلزلت الأرض زلزالها
وفي شهر مارس.. أخرجت الأرض أثقالها[1]
وفي شهر فيفري.. تَذكّرني الشعب في ما تَذكّرْ..
وقالت لي الأرض: يا ابْنيَ قُم، هذه صفحة من نوفمبرْ[2]

ويمكن أن نلاحظ هنا من خلال هذا المقطع ما قلناه سابقا حول طبيعة هذا الشعر، الذي يساوق حدث الثورة وتتلخص رؤياه في مجرد الوصف والتقرير، وحتى الصور المستعملة من خلال الاقتباس لم تعمق المعنى الشعري لأنها كثيرة التداول والورود في الشعر حتى كادت أن تصل إلى الابتذال، وقد رأينا تقريبا الاقتباس نفسه لدى يوسف وغليسي، لكن هنا نتساءل عن سرّ ضعف هذا الشعر بشكل خاص والشعر الثوري بشكل عام، وفي الحقيقة الضعف الفني والرؤيوي الذي يلحق الشعر الثوري لا يختص بالشعر الجزائري فقط أو بشعر الألفية الثالثة، بل هو ممتد إلى شعر المقاومة السابق، حيث تفطن النقّاد إلى الضعف والهزال الذي أصاب الشعر. فمحمد مبارك وهو من نُقّاد ستينيّات وسبعينيّات القرن الماضي يُرجع ضعف هذا الشّعر «إلى الفقر الإيديولوجي الذي كانت تعيشه الحركة السياسية وبالتالي شعراء هذه المرحلة، بسبب من بقاء الطبقة التي كانت تقف على رأس حركة المجتمع مترجرجة مترددة إزاء قضية الثورة والتطور الاجتماعي [...] ولذلك فالفقر الإيديولوجي الذي كان يعيشه هذا الجيل، وبالتالي آثارهم الشعرية، لا يمكن أن يتمخض إلا عن فقر جمالي وفجاجة شكلية في التعبير الفني والإبداعي»[3]. ونحن نعذر محمد مبارك فيما ذهب إليه لأنه كان متأثرا بحمّى المناهج السياقية الاجتماعية وبالخصوص المادية الماركسية منها المنتشرة وقتئذ، لكن محاولة إرجاع ضعف الشّعر الثوري إلى الضعف على المستوى الإيديولوجي والوعي السيّاسي لا يحيل إلاّ على الأسباب الخارجية التي لا نرى لها عظيم خطر نظرا لبعد الصلة بينها وبين الشّعر في حين أن هناك أسبابا أخرى أكثر صلة وعمقا بالشعر وأخطر من الإيديولوجيا مثل نوعية الثقافة ونوعية التعليم والفكر الذي يتلقاه الشّاعر أو بصفة عامة نوعية ما يقرأه، فهذه مؤثرات لها دور هام أكثر من المؤثرات السّياقية لأنها تشكل بنية عميقة تدخل في صميم تكوين الذات ورؤاها. كما «يمكن

1-عبد الحاكم بالحيا : ثركي أحبك.. ثركي أراك، ص7.
2-المصدر نفسه، ص8.
3- محمد مبارك "الشعر والثورة"، مجلة أقلام، العراق، العدد 4، 1 أبريل 1972، ص44-45.

القول إن هذا الشعر لم يستطع تجاوز مناسبة القول إلى مستوى الإبداع الشّعري الأصيل الذي يظل نابضا بالحياة بعد أن تكون المناسبة التي دعت إليه قد طواها النّسيان، فهو إذن كان بالإجمال شعرا منفعلا، يستوحي ولا يوحي»[1]. وهذا ما هو واضح في قصيدة "ملحمة فيفري" التي تعكس انفعال الشّاعر لا فاعليته، متأثرا بالأحداث لا مؤثّرا فيها.

وهنا ينبغي أن نوضح مسألة تتعلق بانفعال الشاعر وتأثره بالأحداث، إذ لا مشكلة في التأثر والانفعال، بل ربما كان الشعر في أساسه أو في منطلقه وليد انفعال ما وتأثر، لكن ما نقف عليه هنا هو رد فعل الشاعر أو طبيعة انفعاله المترجم في القصيدة، بحيث ينبغي أن يكون مجاوزا لظاهر الحدث وكاشفا عن عمقه لا مجرد ترجمة ظاهرية وصفية للحدث، وفي هذه النقطة بالذات تتحدد أصالة المعنى الشعري واختلاف رؤيته عن الرؤى العادية أو ائتلافه معها. فحينما يقول الشاعر مثلا:

وفي شهر فيفري.. استطالت حناجرنا،
واستعادت لياقتها في الهتاف.
وفي شهر فيفري.. استفاقت جراحاتنا..
فلتمت ظمأ يا زمن الجفاف.
وفي شهر فيفري.. احتفلنا انتصارا ليوم عريق البنود
وفي شهر فيفري.. آل على نفسه الشّعب ألاّ يعود[2].

لا شك أن الشعر أخذته حماسة الثورة وحماسة الجماهير وتأثر بها لا شك، وخشي أن تفوته اللحظة، وهو نفس ما يحدث لكثير من الكُتّاب أثناء المراحل الحاسمة في التاريخ وأثناء الثورات، وقد سجل طه حسين الملاحظة نفسها عن كتّاب عصره أثناء ثورة 1952: «وأقبل فريق من الكُتَّاب على إنشاء أدب يلائم ما يطلبه هؤلاء السادة من تصوير الثورة وحقائقها، وابتهاج الناس بما ظهر من نتائجها، وترقب الناس لما لم يظهر بعد من هذه النتائج؛ فأخرجوا لنا أدبًا يحسبونه أدب ثورة وليس هو من أدب الثورة في شيء»[3]، ويرجع طه حسين سبب هذا الإخفاق إلى نفس ما ذكرناه سابقا أي إلى التسرع في تسجيل الأحداث و«القصور عن تعمق الأشياء وفهم الحياة الاجتماعية على وجهها ووضع الأشياء في مواضعها. فليس من فقه الحياة في شيء أن ينجم الأدب فجأة من الأرض أو ينصب فجأة من السماء؛[...] وإنما نشوء الأدب وتطوره من هذه الظواهر البطيئة التي لا تستجيب للناس حين

1- باقر جاسم محمد: " دراسات: حميد سعيد وإشكالية الشعر والثورة"، أقلام، العراق، العدد 7، 1 جويلية 1987، ص05.

2-عبد الحاكم بالحيا: المصدر السابق، ص8.

3-طه حسين: خصام ونقد، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ط؟، 2017، ص90.

يتعجلونها ولا تستأخر عن إبَّانها، وإن تمنى الناس عليها الأناة والإبطاء»[1]. وهذا الشعر في محاولة مجاراته للأحداث السياسية يضعف ويفتر لأن الحدث أقوى منه.

والملاحظة نفسها يسجلها إحسان عباس، حيث يرى أنّ «أكثر النّاس متفقين على أنّ الشّعر إبداع، فلا بد للإبداع من زمن ليختمر في النفس، ولا بدّ للشاعر من مراجعة ما يكتب، ومواجهته بالشّك قبل أن يقبله. أما هذا التدفق السيّال فإنه يحرم صاحبه العمق والتنويع والاحتفال باختيار المبنى الملائم»[2]. ونحن نقول هذا لأننا نعرف مقدرة الشاعر وقرأنا قصائده السابقة في ديوانه الأول "حلاج النهايات" هذه القصائد التي تنضح شعرية، حيث كان للتصوير فيها والخيال والرمز والأسطورة أبعادا كبيرة عكست رؤيا عميقة لدى الشاعر، رؤيا نرى أنها تعكس ثورية الشاعر وحقيقة شعره الثوري أكثر من القصائد التي كتبها متغنّيا بالثورة.

ويشير أدونيس إلى نقطة أخيرة يمكن أن توضح سبب ضعف الشعر الذي يتغنى بالثورة، لأن «الثورة بوصفها نظاما ترتبط بلحظة معينة من التاريخ. ولكن القصيدة تتجاوز التاريخ وإن ارتبطت بلحظة معينة. ثم إنّ النظام أمر وشعار ووضوح، وهذه كلّها ترتبط جوهريا بالحاضر المباشر. والقصيدة، بطبيعة بنيتها وكثافتها اللغوية، متعددة المعاني ترتبط بالأزمنة كلها، وتتحول في القراءة باستمرار»[3]، وهذا ما تفقده قصيدة الوصف المباشر والخطاب الواقعي حين تبحث عن الوضوح والنظام، وكأن القصيدة هنا تفقد هويتها لصالح هوية خطاب الثورة، وفرق بين الثورة وخطابها، فالثورة في حد ذاتها كفعل وكحدث لا تخلو من لمسة فنية شعرية وجمالية، ولكنها كخطاب موجه للجماهير تهتم برسالتها أكثر، وهذا ما وقعت فيه قصيدة "ملحمة فيفري" ابتعدت عن جوهر الثورة والتصقت بظاهر خطابها.

وما يؤكد ما ذهبنا إليه أكثر هو قصيدة من الديوان نفسه "ثركي أحبك ثركي أراك"، قصيدة كتبت في زمن متأخر عن الأحداث وهي قصيدة "أناي الآخر" التي كتبت في شهر ديسمبر أي نهاية سنة 2019، مقارنة بـ "ملحمة فيفري" التي كتبت في شهر غليان الشارع شهر مارس 2019، ونحن نذكر التاريخ لنبين أهمية التريّث والمراجعة والتدقيق واختمار الرؤيا والتأمل في التجربة الشخصية والمجتمعية. وهذه القصيدة تجسيد للمسار الثاني من قصائد الديوان والذي انحصر في قصائد قليلة مقارنة بالمسار الأول الذي تمثله "ملحمة فيفري"، في المسار الثاني نجد ثلاث قصائد تعكس اختمار

1- طه حسين: خصام ونقد، ص90.

2-إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص167.

3-أدونيس: زمن الشعر، ص208.

الرؤيا وتأصّلها لتعكس حقيقة الثورة، وهذه القصائد هي "ديسمبر" و"وجع" و"أناي الآخر"، ومثلما اخترنا "ملحمة فيفري" لتوصيف المسار الأول، سنختار "أناي الآخر" لتوصيف المسار الثاني.

بداية نلاحظ أنّ الشاعر في هذه القصائد جملة وفي "أناي الآخر" بالخصوص تخلّى عن التعبير الواقعي المباشر، واستعاد نفَسَه التصويري الخيالي كآلية أصيلة للتعبير الشعري، وفي هذه القصيدة إيحاء وإشارة إلى إعادة اكتشاف الذّات، واكتشاف الذات لا يعني اكتشاف الهوية الوطنية أو الثقافية أو الدينية أو أي شكل من أشكال التذوّت الضيق، بل هو اكتشاف للهوية الوجودية العميقة للذات، أو ما عبر عنه **فتحي المسكيني** بالجوهر "الحيوي قبل الهووي"[1]، فهو يرى أن «الثورة تأتي لإحداث عملية تغيير واسعة النطاق وكاسرة في وتيرة الحياة اليومية للشعوب كضمائر منتشرة في أجسام حية بلا برنامج أخلاقي مغلق لتصورها لنفسها»[2]، والذوات كضمائر حية لا ترتبط باللغة ولا بالدين ولا بالثقافة، وإنّما ترتبط بالعمق الحسي للإنسان، هذا ضد مزاعم كل دولة ترى «أنها أغلقت باب الانتماء لدى الشعب الذي تحكمه وحوّلته إلى هوية جاهزة وقابلة للاستهلاك اليومي الطويل الأمد»[3]. وهنا تؤصل الثورة في الذات شيئين اثنين، الشيء الأول يتعلق بـ "معجزة الميلاد" وهو المفهوم العميق الذي اقترحته "حنا أرندت" مفهوما للثورة، والشيء الثاني يتعلق بإعادة صياغة مفهوم ورؤيا للهوية لا تقتصر على الانتماء الديني أو العرقي أو الثقافي أو الإيديولوجي للجماعة، وإنما هو انتماء إلى الجوهر الحسّي في الإنسان، انتماء إلى العاطفة إلى المشاعر القلبية.

ولذلك نرى أن القصيدة (أنايَ الآخَر) تتحرك وفق محورين كبيرين؛ لكل محور دال يجمع كونا دلاليا، الدال الأول هو "العقل" متجسدا في الدماغ أو المُخ، وهو في القصيدة معيق للفعل الثوري:

... أصعد السلالم/ لأجدني في قمرة المخ...[4]

...أحاول الخروج/ بعدما ذهلت عن نفسي/ وبدأت أشعر بالغثيان/ في هذا المستنقع العفن/ المتلبّد منذ آباد الأحقاب/ أكاد أتيه عن طريقي/ وأنا أحاول الفكاك من أحابيله الأخطبوطية/ وفخاخه العنكبوتية/ أتصوّرني وزغة عالقة في الوحل/ ولكني بصعوبة أخرج/ ثم أعبر...[5]

1-هناك حوار أجراه فتحي المسكيني مع الحوار المتمدن بعد اندلاع ثورة الكرامة في تونس. ينظر: فتحي المسكيني: "الثورة والهوية، أو الحيوي قبل الهووي"، الحوار المتمدن-العدد: 3274 – 2011/02/11، https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid.

2- فتحي المسكيني وأم الزين بنشيخة، الثورات العربية.. سيرة غير ذاتية، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 2013ص19.

3- فتحي المسكيني وأم الزين بنشيخة، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4-عبد الحاكم بالحيا، المصدر السابق، ص63.

5-المصدر نفسه، ص64.

يجسد المخّ أو الدماغ حالة الركود الثقافي والاجتماعي الذي تلبّدت فيه الأمّة منذ آباد الحِقَب، ونرى نضال الذات وصراعها من أجل التحرر، واختيار الشاعر للمخ أو الدماغ أو العقل اختيار يحمل دلالة كبيرة، لأن العقل في اللغة هو الحِجْر والنُّهى، مأُخوذ مِنْ عَقَلْتُ البَعيرَ إِذا جَمَعْتَ قَوَائِمَهُ، وَالعاقِلُ الَّذِي يَحْبِس نَفْسَهُ ويَرُدُّها عَنْ هَواها، أُخِذَ مِنْ قَوْلِهِمْ قَدِ اعْتُقِل لِسانُه إِذاحُبِسَ ومُنِع الكلامَ[1]. وكل معانيه تحيل إلى الكبت والإيقاف والحبس والقمع، ولذلك فإنه يمثل عائقا أمام فعل الثورة، عن طريق "أحابيله وفخاخه"، لأن العاقل أمام عريه وعزلته من كل وسيلة دفاع أو هجوم يرى أن السلطة بوسائلها القمعية المختلفة كيفما كانت تستطيع أن تدوسه بسهولة إذا حاول الثورة. ونلاحظ في المقطع زخما من الصور كلها تعمق حالة الركود والجمود التي تعاني منها الذات (المستنقع العفن/ وزغة عالقة في الوحل).

أمّا الدّال الثاني فهو "القلب"، وهو بخلاف العقل عنصر الثورة، مكان العواطف والأحاسيس بعيدا عن أحابيل العقل وفخاخه، الأرض المباركة التي ستنطلق منها بذرة الثورة، ولو نتأمل المسألة جيّدا لوجدنا أن الذات الثورية ذات حالمة، والثورة في حد ذاتها ذات نزوع رومانسي، والرومانسية في حد ذاتها ثورة ضدّ العقل. والشاعر لا ينقلنا فجأة من العقل-الذات قبل الثورة إلى القلب-الذات الثورية، بل يصور لنا رحلة العبور وصراع الذات الثورية مع القوى المناهضة للثورة:

... ثم أعبر/ مجتازا عبر القصبة الهوائية/ أتصادم في النفق/ بمفردات القذع والشتيمة/ وقهقهات التهكم والاستفزاز/ يستوقفني ما إخال أنه توسّل/ ولكنّ نبرة حروف الغضب/ المقذوفة في صراط آخر/ وضجّة أصداء الانفعالات الأخرى/ تشتت انتباهي/ أترك كل لغط الأبجدية/ واهبط على أرض القلب...[2]

يحسن الشّاعر تصوير مرحلة الذات من أفق الانغلاق والحبس والاضطهاد إلى أفق الحرية والانفتاح، ووسائل القمع المختلفة التي تحاول سجن الذات في أغلالها بين القذع والشتيمة والتهكم والازدراء ثم التوسل والتذلل التي تمارسها السلط من أجل الحفاظ على الوضع السائد، لكن هناك أيضا هتافات الحرية ونداءات الثورة وأصداء الانفعالات تحرر الذات من سجن المعقول لتقذف به في بهو القلب الشاسع، فضاء الحرية وإعادة اكتشاف الذات:

وأهبط على أرض القلب:/ بهو شاسع/ يوحي بزخم المكان/ وعراقة الجو/ غرف متجاورة/ لا لافتات على مداخلها/ لكن إلقاء نظرة/ كفيل بالدلالة على خصوصية كل منها...[3]

1-ابن منظور: لسان العرب، ج11، (م س)، ص458.

2- عبد الحاكم بالحيا، المصدر السابق، ص64.

3-المصدر نفسه، ص نفسها.

في هذه القصيدة وخلافا لقصائد المسار الأول ينسى الشاعر الموضوع أو الرسالة ويركز على العالم الذي ترسمه القصيدة، ولذلك يجد القارئ نفسه مأخوذا بفعل القراءة وبزخم المكان، القصيدة هنا لا تخبر ولا تصف ولا تسجّل أحداثا أو تقارير، بل تفتح فضاء للسكن، أو هي الإقامة شعريا على الأرض، فليست الغاية منها رسالتها ولكن آفاق التخييل والتصوير التي تفتحها، ولا يتوقف الأمر عند التخييل والتصوير ولكن من خلال بعدها التأملي المحرّض على التفكير في العواطف والأحاسيس من خلال تجسيدها في صور حسية قابلة للإدراك:

... غرفة الفرح تشي بها أضواؤها الساطعة/ حيث تنبعث من دغرها شعاعات ممتدة/ هذه الغرفة المظلمة بجوارها/ لا شك أنها للحزن/ أقف متسائلا:/ ياه للفرح غرفة خاصة!/ وللحزن أيضا/ كنت أحسب أن هذين الشعورين يملآن القلب كلّه [...] هناك ركن صغير/ مهمل ودنس/ ليس فيه سوى موقد مليء بالرماد/ ومقعد ألقي مقلوبا/ لا أحسبني مخطئا لو قلت إنها:/ زاوية الحسد/ أبحث عن الحب/ فأجده مكتبة صغيرة [...] للكراهية رواق مستطيل/ امتد حتى عتمت نهايته...[1]

كلّ العواطف يعاد تشكيلها من جديد بفعل الثورة، هذا رغم أن القصيدة لا تشير في بدايتها إلى أي شيء يدل على الثورة، لكن يمكن أن نستنتج ذلك من خلال بعض المقاطع وبعض المعاني التي توحي بالولادة والتجديد والبعث، وبهذا تبرز الثورة هنا كمفهوم عميق كنار تؤجج الدلالة العميقة للقصيدة لا كموقد يحمل لهب الثورة مثلما رأينا في قصيدة "ملحمة فيفري". هنا تشتغل عناصر القصيدة بشكل دقيق لا يخلو من سحر حيث يعبّر كل عنصر بدقة متناهية عن معنى عميق من معاني الثورة والولادة، وذلك من خلال التجسيد المادي للعواطف الإنسانية، وكأن هذه العواطف هي من التأجج والغليان بفعل الثورة حتى أصبح في الإمكان إدراكها بالحواس الخمسة.

هناك أمر واحد فقط يبقى عصيا على الإدراك الحسي لدى الشاعر، وهو "الوَعْي"، بحيث لا يجد له الشاعر غرفة، وفي هذا دلالة عميقة تتعلق بالفعل الثوري، هل هو فعل الذات الواعية التي وضعت خطة سابقة أم هي منساقة بلا وعي منها في سيل الضمائر المهتاجة المنفلتة عن أي أفق أخلاقي مُعَدّ بشكل مسبق:

... أبحث عن الوَعي/ أين أجد الوعي؟ / أنا أفتش عن الوعي/ لا شك أن هناك/ حجرة أو ورشة/ تتم فيها أشغاله/ أتصورها معدّة بالأجهزة/ وإلا كيف تتمّ كل تلك العمليات؟ / لن يكون لرحلتي معنى/ إذا لم أصل إلى هذا الـ وَ عْ ي/ أم هو ذاته يُسيّر خطواتي الآن/ ويوجّه رحلتي هذه برُمّتها/ هذا إذا لم يكن أخوه الأصغر المسمّى بضدّيته: "اللّا"/ الملقب بـ "القُوَى غير"/ المتخفّي عن الأنظار...[2]

1- عبد الحاكم بالحيا، المصدر السابق، ص64-65.

2-المصدر نفسه، ص65-66.

ولعل مفهوم "الوعي" هنا هو ذلك البرنامج المسطر بشكل مسبق والذي عرفته «الثورات التقليدية ذات البرنامج الهووي الجاهز سلفا (وبهذا المعنى، السلفي دائما، أكان ماركسيا أو قوميا، أو إسلامويا، أو ليبراليا، إلخ... لأن اختلاف المراجع لا فضل فيه لأحد على أحد) هي من شأنها أن تؤدي إلى نتائج هووية هي جاهزة بدورها»[1]، أما الثورات العربية الجديدة هي ثورات اللّاوعي، ثورات تحركها الضمائر الحرة التي ترفض أن تدجّن في أي شكل من أشكال الهوية. ويمكن أن نستنتج أن سر قوة هذه الثورات هي أنها كانت ثورات عارية من أيّ انتماء هووي لأيّ إيديولوجية كانت، وعندما فقدت شكل اللانتماء هذا وعادت إلى نقاشات الهوية فقدت قوتها وتفتّت وانهارت، لأنك كلما دخلت في صراع مع السلطة حول الهوية إلا انتصرت السلطة لأنها هي الصانعة والمبتكرة لمضمون الهوية الجاهز من أجل السيطرة على الجموع الحرّة.

ويعبّر الشاعر عن لحظة سيطرة اللاوعي وتحرر الذات من هيمنة المضمون الهووي، حيث تجد نفسها وسط الحشد الحيوي تهتف بما يهتف به:

... وفي لحظة وجدت نفسي وسط الحشد/ لا أظنني أسير على قدمي/ أنا أطفو أو أنساب/ موجةُ الحشود تحملني/ الدوّامة تكبر وسرعتُها تزداد/ أنتبه لصوتي يخرج بقوّة متناغما مع الجميع: /ارحَلْ.. ارحَلْ/ الصوت يتغوّر داخلي/ مطلِقا العنان لحواسّي/ أغيم../ الصوت يبتعد/ الضباب يغشاني/ والدّوّامة مسمرّة:

"ارحلْ.. ارحلْ"

"ارحلْ.. ارحلْ"

"ارحلْ"...[2]

هنا نصل إلى النقطة الأخيرة التي تربط الثورة بالحرية حيث «يبرز التعقيد حين تهتم الثورة بكل من التحرر والحرية، وبما أن التحرر شرط من شروط الحرية -بالرغم من أن الحرية ليست بالضرورة نتيجة للتحرر-فمن الصعب أن نرى ونقول أين تنتهي رغبة التحرر والانعتاق من الاضطهاد، وأين تبدأ الرغبة في الحرية وفي عيش حياة سياسية. إن بيت القصيد هو أن التحرر من الاضطهاد كان ليتحقق بشكل كامل في ظل حكومة ملكية لا حكومة مستبدة، في حين أن حرية نمط حياة سياسي كان يتطلب شكلا جديداً أو مكتشفاً من جديد للحكومة، حيث طالبت بتأسيس جمهورية»[3]. وهنا يمكن أن نلاحظ كيف ينتج عن الرؤى المختلفة أفعال مختلفة كذلك، فلو عدنا إلى الحراك الجزائري باعتباره حدثا ثوريّا لرأينا أن الحشود كانت تنقسم إلى قسمين؛ قسم خرج يريد التحرر من

1- فتحي المسكيني وأم الزين بنشيخة: الثورات العربية، ص36.

2- عبد الحاكم بالحيا، المصدر السابق، ص66.

3- حنة أرندت، "ما تعنيه الحرية والثورة حقيقة"، ص7.

سلطة قائمة يراها عاجزة عن سياسة الدولة متجسدة في شخص الرئيس، وهناك من ثار وخرج ضد نظام ألغى الحرية السياسية أو أي شكل من أشكال الحريات المدنية، لذلك حدث الشرخ بعد تنحية الرئيس، لأن قسما من الثوار رأى أن هدفه تحقق، وهذا القسم هو الذي كان يسعى للتحرر من سلطة ما أما القسم الذي كان يسعى لتحقيق الحرية كاملة فظل يطالب بها وما زال يطالب إلى الآن. ونحن هنا لا يهمنا السياق السياسي الخارجي وإنما قدمناه للتفريق بين التحرر والحرية، ولنبين أن الشعر ليس مجرد دعوة للتحرر وإنما هو دعوة للحرية بمفهومها الشامل والعام.

ولذلك فالحرية في الشعر لا تقتصر على مفهومها السياسي، أي التحرر من سلطة من سياسية ما، وإنما هي الحرية بشكل عام، أي عدم الخضوع لأي قيد مهما كان شكله، إذ قد نجد شعرا يعمق مفهوم الحرية ولكنه لا يرتبط بأي محتوى سياسي مثل قصيدة "الريح" للأخضر بركة، هذه القصيدة التي استطاعت أن تعمق مفهوم الحرية من خلال الصور والرموز التي هي تأمل عميق في مفهومها:

ما ثَمّ من أحَد
يُربي الريح في الأقفاص
أو أحد يهدئها بأقراص[1].

ثم إن الأصل في الشعر هو الحرية، والعلاقة بين القصيدة والحرية هي علاقة الروح بالجسد، وكل محاولات التضييق الشكلية والفكرية ومحاولة وضع قوالب جاهزة توضع فيها القصائد، هي محاولات فاشلة ترفضها الروح الشعرية الأصيلة، وللحرية في الشعر تجليات مختلفة؛ حرية التعامل مع اللغة، مع الصورة، مع الأسلوب، مع الرؤية، مع القضايا الذاتية والعامة، مع العالم، مع الدين والسياسة والجنس[2]. ويمكن أن نرى ذلك من خلال الدراسة كلها، حيث تعتبر الحرية هي الطاقة الخلاقة وهي المحرك الخفي للعملية الشعرية كلها، بداية من الحرية الشكلية ورفض القيود التي وضعتها المؤسسة في تصور ضيق للشعر، وهذا الحرية شكلت لنا ما يعرف بالشعر الحر، فالشعر الحر ثورة ضد الدوائر العروضية والبحور الخليلية، والشعر الجزائري مثله مثل الشعر العربي الحديث لم يحتف بهذا التحرر عن طريق الممارسة فقط بل جهر وتغنى به بصوت مرتفع:

تتزاحم الكلمات
لكنّ ابن أحمد يأسر المعنى
ويسجن معظم الشّعراء في قارورة

1- بركة الأخضر: لا أحد يربي الريح في الأقفاص، ص6.

2-ينظر: محمد الحمامصي "الشعر والحرية في التجربة الشعرية العربية"، موقع البيان، نت، https://www.albayan.ae/paths/books

تهتزّ

يولد في المدى متنبئ[1]

كذلك رأينا أن الحرية هي التي خلقت الثورة على الرؤى السائدة، وأصلت للمعنى الشعري، فكلما تعمقت حرية الشاعر كلما تأصل معناه أكثر، فالحرية بداية هي التي تدفع الذات الشاعرة إلى البحث عن وجودها الأصيل[2]، لتتحرر من واقع أصبح فيه الإنسان المعاصر «يعيش في حالة جماعية زائفة، لأنه قد اتخذ من الآخرين ذريعة للتنازل عن وجوده الخاص، فلم يعد وجوده سوى مجرد انغماس في عالم الجمهور. وهكذا فقد إنسان العصر الحديث إنسانيته وحريته، وصار مجرد موضوع ينطق بلسان الآخرين ويتحرك في مجال ذلك الوسط الاجتماعي الغفل»[3]، ولهذا فالشاعر يرفض أن يفقد حريته بالتماهي مع الحشد ويبحث عن وجود أصيل يُحمِّل ذاته الحرة مسؤولية الاختيار.

وعندما انتقلنا إلى محور الفضاء، رأينا ضيق الشاعر بفضاء المدينة لذلك تحوّل إلى الفضاء الفسيح للطبيعة، ورأينا أن عودته إلى الطبيعة لم تكن عودة بالمعنى الرومانسي، وإنما هي عودة متأملة هي عودة للبدايات، للذات الحرة قبل أن ترهقها قيود المدنيات والحضارة. ثم في فضاء الجسد وقد اخترنا شعرا نسويا، لنقف على الصوت الجهير للمرأة وهي تطالب بحريتها في ملكية جسدها، وبما أن «سؤال الحرية في الفن والشعر مسكون دوما بهواجس التخطي وإرادة التجاوز، بما في ذلك تخطي المحرم نفسه، وإلا صار النص نفسه عبدا لهذا المحرم، أو مستنسخا باهتا لظلاله»[4]، فإن تحرير المرأة للجسد من كل القيود التي صنعها الإنسان لتغطيته (الشرائع والطابوهات) مثّل هاجسا شعريا بالأساس وذاتيا بدرجة ثانية.

ثم أخيرا وهذه ربما هي القضية الرئيسية التي تتجلى فيها أصالة المعنى الشعري القائمة على حريته، ما يتعلق بالهوية وقضاياها المختلفة سواء المرتبطة بالتراث الثقافي والديني أو المرتبطة بقانون السلطة السياسية، في هذه القضية ينقسم الشعر الجزائري إلى قسمين؛ قسم هوَوي رضي بأن يبقى أسير شكل من أشكال الهوية الجاهزة المفروضة بوسائل العنف كيفما كان شكل هذا العنف والجهة التي تمارسه، وقسم آخر هو ما سميناه بالقسم الحيوي الذي يرفض أن تشكله أي جهة وتسجنه في

1-عبد القادر رابحي: حالات الاستثناء القصوى، ص72.

2-ينظر تيمة الوجود من هذا الفصل.

3-زكريا إبراهيم: "الوجود والزمان لهيدغر"، (م س)، ص531.

4- محمد الحمامصي "الشعر والحرية في التجربة الشعرية العربية"، نت.

أي مضمون هووي وناضل من أجل حريته في اختيار شكل الانتماء الذي يريد، وهذا القسم هو ما يمكن أن نطلق عليه أصالة بالشعر الثوري.

3-3. الوطن:

من خلال بحثنا في التراث والثورة والحرية عن دلالة الهوية، رأينا أن مفهوم هذه الأخيرة يعيش قلقا جوهريا، وهو في الشّعر أكثر قلقا، لأن الهوية دوما تحاول خلق سياج دوغمائي تحشر فيه المنتمين إليها، لكن طبيعة الشعر الثورية المتمردة تأبى الخضوع والاستسلام لأي شكل من أشكال الحشر مهما كان بريق قضبان القفص مغريا، الشعر لا يقع في إغواء قفص الهوية الذهبي، فأن يعيش الشاعر مشرّدا وحرّا من أي مضمون هووي جاهز أعدته سلطة ما بشكل مسبق، خير من أن يعيش أميرا في قفص على صورة قصر. نقول هذا ونحن نلج تيمة الوطن والتي ربما لا تفعل شيئا سوى أن تزيد الموضوع تعقيدا، خاصة إذا علمنا أنّ الوطن تغيّر تاريخيا من دلالته اللغوية التقليدية في المعاجم القديمة التي تحيل على «المَنْزِل تُقِيمُ بِهِ، وَهُوَ مَوْطِنُ الإِنسان وَمَحَلُّهُ [...] وأَوْطانُ الْغَنَمِ وَالْبَقَرِ: مَرَابِضُها وأَماكنها الَّتِي تأْوي إِلَيْهَا [...] وَطَنَ بِالْمَكَانِ وأَوْطَنَ: أَقام. وأَوْطَنَهُ: اتَّخَذَهُ وَطَناً. يُقَالُ: أَوْطَنَ فلانٌ أَرض كَذَا وَ كَذَا أَي اتَّخَذَهَا مَحَلًّا ومَسْكَنًا يُقِيمُ فِيهَا»[1]، في دلالة على كل ما يتخذه الإنسان سكنا ومحلًّا وإقامة، لينتهي إلى فكرة هيغل حول الدولة القومية «التي اتخذت أشكالًا سياسية قانونية في الغرب، تحت مسميات الدولة/ الأمّة. وصارت الدولة/ الأمة وطنًا»[2]، ومن خلالها تمَّ تكبيل مفهوم الوطن وخنقه بشعارات الهوية القومية، وهنا شهدنا ذلك الزواج الأبدي بين مفهوم الوطن ومفهوم الهوية، أو ربما أمكن القول بعبارة أخرى إن الدولة-الأمّة الحديثة هي التي أنجبت ما بات يسمى بالهويات القومية. هذا بالنسبة للدول الغربية التي تأسست على قوميات لها جغرافيا محدودة، أما في بلدان الشرق الأوسط وشمال إفريقيا، وما بات يعرف بالدول العربية، فإن الأمر مختلف، حيث شهدت هذه البلدان منذ البدايات التأسيسية نزاعا بين مفهوم الوطن ومفهوم الهوية، إذ تتسع الهوية القومية والدينية أحيانا على حساب الجغرافيا الوطنية، مثل الهوية العربية الإسلامية، وفي أحيان أخرى تتسع الجغرافيا على حساب الهوية القومية لتشمل قوميات أخرى، مثل الجغرافيا الجزائرية التي يظل فيها موضوع الهوية محل نقاش ونزاع بين قوميتين مختلفين كل واحدة تحاول احتكار الوطن على حساب الأخرى.

1-ابن منظور: لسان العرب، ج13، ص451.

2- خلدون النبواني، "تفكيك مفهوم الوطن"، مركز حرمون للدراسات المعاصرة، نت، https://www.harmoon.org/opinions.

لذلك يمكن أن ننظر إلى الوطن في علاقته بالمكان فنقول هو المساحة الجغرافية التي تتعاقد الجماعة على ملكيتها المشتركة وتمنح حق الانتماء إلى كل من له جذور فيها أو أثبت الولاء والدّفاع عنها ضد كل معتدٍ، كما يمكن أن ننظر إليه في علاقته بالزمان فنعتبره الصلة الرابطة بين حاضر الجماعة وماضيها القريب أو البعيد وأهم من هذا العلاقة مع المصير المستقبلي، وإذا أخذنا الجزائر كوطن قومي حديث يخص شعبا ينتمي إلى جغرافيا معيّنة فإنه يأخذ أبعادا متنوعة تضم داخلها أعراقا مختلفة الألوان والأشكال، وهذا راجع ربّما إلى شساعة المساحة، وإلى الموقع المغري للقوى الخارجية، مما شكّل هذا الزّخم الثقافي المتنوع، وهذا كلّه يجعل من محاولات التشكيل الهووي ضمن بعد أو مضمون واحد محاولات فاشلة لا تفعل شيئا سوى إفقار هذا الثراء وإقصاء بعض العناصر من حقّ الانتماء.

انطلاقا من هذا الواقع سنحاول أن نقرأ علاقة الشاعر بالوطن، وشكل الانتماء الذي يبحث عنه من خلال رؤيته الخاصة للوطن. وفي قراءتنا لا نحاول أن نبحث عن مجرد حضور الوطن كتيمة في الشعر الجزائري المعاصر، لأنه قلما تخلو مدونة شعريا من حديث حول الوطن، باعتبار هذا الأخير هاجسا لا يمثل دوما تلك الفكرة الجميلة عن السكن، بل كثيرا ما تكون علاقة الشعراء متوترة «جدلية معه، يعانون الاغتراب وهم في مساكنهم، كأنهم أبدا على سفر»[1].

إذن، صورة الوطن عند الشعراء ليست دوما تعكس معنى الأمان والحنين والحب، بل على العكس من ذلك وهذا الذي يغلب على شعر الألفية الثالثة هي صورة قاتمة تحمل دلالات الخيبة وفقدان الأمل، تحوّل الشاعر من أسلوب التغني والافتخار إلى أسلوب النقد والرثاء، هو لا يبطن في نقده الكره والخيانة، وإنما يبطن مشاعر متضاربة بين الحب الشديد والخيبة الكبيرة، فكلما عظم الحب عظمت الخيبة، لذلك نجد ألم الشاعر أكثر من ألم غيره، الشاعر الذي حلم بوطن يمنحه كامل حريته يشعر فيه بقوة الانتماء، فإذا هو يُسرَق منه من طرف جماعة أمّمته لأجل مصالحها الشخصية في حين تركت بقية الشعب للمعاناة تنتظر أن تجود عليها هذه الجماعة بفتات الخبز والحرية.

لذلك تتنوع الصور وتختلف ولكنها جميعا تصب في المعنى نفسه، معنى الخيبة والخيانة، ولعل أكثر الشعراء الذين يعكس شعرهم هذا المعنى **"أزراج عمر"** الذي يعيش في الغربة منذ أكثر من خمس وعشرين سنة (من بداية الألفية الثالثة)، ولعل الغربة من أكثر الأمور التي تعمّق حسّ

1-صلاح فضل: تحولات الشعرية العربية، جمعية الرعاية الكاملة، ط؟، 2002، ص86.

الانتماء الوطني، وتعمق معه كل المشاعر الأخرى، والغربة لا تعني القطيعة بل تحافظ دوما على نوع عميق من التواصل الروحي والثقافي مع الوطن يجعل الشّاعر في تساؤل مستمر عن حاله. وها هو **"أزراج عمر"** يعطينا الصورة التي يرها من غربته:

وهناك قد رأى وجها لوجه وطنا يسكنه
الموتى وأحياء غيُبْ.
يرتدي في الليل أحيانا، كنايات العجَبْ
وعلى كف السّحبْ
تنحني أيامه مثل القصَبْ
جزّه صيف التّعب
مرّة يجثو على قرن الكُرب.
مرّة يجلس في الريح قرونا من لهب[1].

يكتب الشاعر "وطنا" بدون تعريف ليزيل مع أداة التعريف أي معنى لخصوصية الانتماء، وهذا ليس بسبب عقوق الشّاعر، ولكن بسبب الوطن نفسه الذي غدا أرض الموات والخراب، والأحياء فيه مغيّبون، وهنا يمكن أن نلاحظ التقاطع الذي يعقده الشاعر بين الوطن والتراث ذلك أنه في إحدى حواراته سئل عن موقفه من التراث فقال: «التراث قيد حين يكون الموتى هم الذين يشرعون لنا، ويفصلون الملابس لحياتنا»[2]، مما يوضّح جليا معنى **"وطنا يسكنه الموتى"** أي وطن أسير الرؤى الماضوية التي تجعل أيّامه مثل القصب في خوائها وفراغها الدّاخلي، متشابهة متناسخة لا جديد فيها. وكل الصور الأخرى تحيل على دلالات الموت والخراب. هذا لأن المثقفين الحقيقيين «لا يكونون أبدا في أفضل حالاتهم النفسية إلا عندما تحركهم عاطفة ميتافيزيقية ومبادئ الحق والعدل النزيهة، فيشجبون الفساد ويدافعون عن الضعيف ويتحدّون السلطة المعيوبة أو القمعية»[3]، مصيرهم التهمّش والتغيب وهم من أطلق عليهم الشاعر وصف **"أحياء غُيُب"** بحيث لا يُسمع صوتهم، وفي المقابل هناك صورة أخرى تعكس قسما آخر من المثقفين الذين تريدهم السلطة ظلا لها:

لماذا يصبح الكاتب ظلا
في طواحين الظلام[4]؟

1-أزراج عمر: اعترافات نيوتن، دار خيال للنشر والترجمة، برج بوعريريج-الجزائر، ط؟، 2020، ص22.
2-أزراج عمر: "الشعر هو مهنة الدفع بالوجود لكي يلد لغته الخاصة به"، ضمن: نوارة لحرش، رعاة المعنى (حوارات مع الشعراء)، (م س)، ص17.
3-إدوارد سعيد: صور المثقف، ترجمة: غسان غصن، دار النهار، بيروت-لبنان، ط؟، 1996، ص23.
4-أزراج عمر: اعترافات نيوتن، ص23.

يصبح الكاتب ظلا للسلطة التي من المهم أن «تحوّل إلى خُدّام لها أولئك المثقفين»[1] الذين يقتصر دورهم على التمجيد والتبجيل وتزين صورتها أمام المجتمع، وبهذا يتخلى المثقف عن دوره الريادي وعن حقه في حريته لقول ما يراه حقيقة، وبدل أن يكون صوتا حادا صارخا يوقظ المجتمع من غفلته، يصبح صوتا ناعما مخدرا يطيل ليل الظلم، أمّا الكاتب الذي يختار سبيل النقد والمواجهة فسيجد تهمة جاهزة تنتظره هي تهمة الخيانة لتصبح وطنيته محلّ شك، ويجرّد من صفة المواطن، فهناك في أرض الظلام-التي يتحدث عنها الشاعر-نوع من التماهي بين السلطة والوطن، فغالبا ما يُختزل الوطن فيها.

والشاعر الذي يرفض أن يكون "ظلا لطواحين الظلام" التي اخترعت مفهوما ضيقا للهوية والمواطنة وفصّلته على مقاسها يعيش حالتين؛ إما حالة النفي الخارجي خارج أرض الوطن، أو النفي الداخلي خارج عالم الذات والحرية، وقد فضّل "أزراج عمر" الخيار الأوّل، لأن الهجرة عن الذات أشد ألما من الهجرة عن الأرض، و:

ها هو الآن يذري شيبه في الطرقات
يسدل الحلم طريقا،
[...]
هو الآن يسلّي قطط القطب
الشمالي ويدني جرّة حافية
من حلقه، للغرباء الباردين يشعل النّار
وللبحر يخيط الشهوات[2].

يعطينا الشاعر صورة قاتمة عن الغربة في البلاد البعيدة عن أشعة الشمس الدافئة، وهو يستعير حالته الخاصة ليعكس بها حالة عامة، ففي عبارة **"قطط القطب الشمالي"** كناية عن إنجلترا الأرض التي هاجر إليها، لكن هذه الدلالة الأولى تحيل على دلالة أعمق، وهي البرود العاطفي الذي يحس به كل غريب حتى ولو كان تحت أشعة الشمس الحارقة، وهذا تعضده عبارة **"للغرباء الباردين يشعل النار"** في دلالة على أن جهد المثقف الذي من المفروض أن يستفيد منه وطنه يضيع في مكان آخر.

1- إدوارد سعيد: صور المثقف، ص24.
2-المصدر السابق، ص24-25.

أما الغربة الداخلية فتعكسها حالة الشاعر "محمد بوطي" في قصيدة "أكواريوم الليل"، حيث نشهد تلك العلاقة الجدلية المضطربة مع الوطن، الذي ما زال حيّا في ذات الشاعر رغم أن هذه الذات تعيش حالة بين الحياة والموت داخل وطن يخيّم عليه ليل طويل:

ترى ما زلت حيّا في يا وطني
بما يكفي لأبقى نصف حيٍّ فيك[1].
ترى يأتي صباح آخر
يستلنا غصبا من القاع الخراب
يهزنا أحياء فوق قناعة المرتاب
مللنا غربة بالدّاخل المنفوخ
دون حقيقة قد تبلغ الأسباب
مللنا لعبة السجان
وهو يخاتل الرؤيا
بوضح نهارنا المصطف خلف الباب
بقايانا التي تبقى بلا معنى
كأنّا بيننا أغراب[2].

وهنا نلاحظ تعميق حالة الغربة الدّاخلية، لأن الذات فقدت حقيقة الوطن بما هي أرض الحرية والانتماء، تعيش حالة من الرقابة الدائمة تحت عين السجّان التي تفتش عن الرؤى المختلفة والمغايرة المهددة لسلطتها، وتمتد هذه الغربة لتصبح حالة وجودية بالنسبة للمواطنين الذين فقدوا حق الانتماء **"كأنّا بيننا أغراب"**.

أمّا الشاعر "عادل بلغيث" فيشكل الوطن عنده هاجسا للكتابة، فلا تخلوا دواوينه أبدا من قصائد حول الوطن، ويبلغ هذا الهاجس أقصاه في ديوان "حبر على سماء" إذ يخصص جزءا مستقلا للوطن يحتوي على سبعة قصائد كاملة، وكل هذه القصائد لا تخرج عن تلك العلاقة الجدلية النقدية التي أشرنا إليها سابقا، جدلية بين الحب الشديد والهجاء اللاذع الفاضح لممارسات جماعة هيمنت على الوطن واحتكرت مفهوم الوطنية ليفصّل على مقاسها. يقول:

وإلى وطني:
لا تعليق على الحبّ، أحبّك
ثم سأسعل ثانية: من يقتل فقه الأشجار
ومن يسحب سهل الحرية عن صدرك؟

1-محمد بوطي: تلويحة لموت آخر، (م س)، ص74.

2- محمد بوطي: المصدر السابق، ص75.

أهنا من أكثر بطشا من شوك زهور الشهداء[1]؟

...

سبعون مؤسسة للدولة تروي أحاديثا عن وطني

ما تركوه وشعبه يختليان ببعضهما

وهو الذائب في الأحشاء

من يمكن أن تحكمه ويحكمك هو وطنك

من يمكن أن تقهره ويقهرك هو وطنك[2].

صورة أخرى للعلاقة الجدلية بين الشاعر والوطن تتأرجح بين الحب والخيبة، فإن كان الشّاعر يصرّح بحبه، لأنه يقين متجذر فيه، إلا أنه يسأل شاكّا "من يقتل فقه الأشجار؟ من يسحب سهل الحرية عن صدرك؟" لتبقى حالة الركود الوطني وحالة الجمود قضية تؤرق الشاعر، فهو يأسى ويحزن أن يتحول الوطن من فضاء للحرية إلى ساحة للقمع وإلى سجن تحتكره السلطة وتتحول ذكرى الشهداء الجميلة، ذكرى التضحية والإخلاص إلى سلاح في يد الطغمة الحاكمة تشتري به شرعيتها المفقودة، تتحول ذكرى الشهداء وهي الشيء الجميل الذي يسكن ذاكرة الشعب إلى لغة شوك في يد السلطة.

في تيمة الوطن تتجلى استفاقة الوعي الشعري وهو يناضل من أجل حريته في القول وحريته في العيش، تتجلى الخيبة كذلك، مما يدفع الشعراء إلى البحث عن وطن حقيق للسكن، فأين يمكن أن يجد الشاعر الوطن الحقيقي والسكن المريح؟ لعلنا نتذكر عبارة هولدرلين «غني بالمزايا الإنسان، لكنه يحيا شعريا على هذه الأرض»[3]، تفتح لنا هذه العبارة معنى آخر للوطن ومكانا أخر للإقامة والسكن هذا المكان ليس شيئا سوى القصيدة. فكيف يفتح لنا الشعر وطنا مختلفا؟ وكيف نحيا شعريا على الأرض؟

الشعر بوصفه مسكنا للكائن لا يخص الشّاعر فقط، حقيقة، إن الشاعر هو الذي يملك إحساسا قويا بالسكن الشعري، لكن شعره هو الذي يفتح للفانين مكانا بالقرب من الأشياء حيث «يستدعي الشعر الحلم اللاواقعي حيال الحقيقة الصاخبة والعينية التي نتوهم أنها محلّ إقامتنا لكن العكس هو الصحيح، فما يقوله الشّاعر وما يصمم على الاضطلاع بأعبائه بما هو وجوده الفعلي، إنما هو ما يمكن أن نسميه الواقع»[4]، فالشعر يجعلنا نتجاوز مفاهيم الواقع أو الوطن المعتادة بما هي

1-عادل بلغيث: قصائد من مدخنة القلب، (م س)، ص17-18.

2-المصدر نفسه، ص19.

3-مارتن هيدغر: إنشاد المنادى، (م س)، ص63.

4-المصدر نفسه، ص66.

الأرض أو المساحة الجغرافية، لأن وطن الشاعر قد يكون زهرة مشردة في البرية، أو فراشة أو امرأة أو جسدا، علاقة الشاعر بالمكان علاقة خاصة وحساسة جدّا، قد يضيق الوطن الشاسع على الشاعر، لأن المساحة مهما بلغت في الاتساع لا يمكنها أن تحيط رؤياه التي تعانق البحر وتسافر مع القمر، لكنه في الوقت نفسه قد يجد محلا للإقامة واسعا في ركن صغير من العالم يفتح فيه عوالم لا حدود لها من الرؤى والتخييل.

وقد نتساءل هنا كيف يفتح لنا الشعر مكانا بالقرب من الأشياء؟ يفعل الشعر ذلك عندما يقربنا من عالم الأشياء ويفتحها أمامنا عن طريق التسمية، وهكذا يوقفنا أمام الوجود الحقيقي والجميل للعالم، لأن إنسان العصر الحديث أصبح له أسلوب في الكينونة مختلف هيمن عليه البعد الاستعمالي، فتحول معه الإنسان إلى «مجرّد رصيد يستعمل، أو بالأحرى يستهلك في الاستحضار»[1]، وتحولت الأشياء من كونها حقائق لها وجودها المستقل إلى مجرد «مواد للاستهلاك تحت الطلب ورهن الإشارة»[2]. وإمكانية الإقامة شعريا على الأرض تتيحها اليقظة الشعرية التي تعيد للأشياء كينونتها المجانية الخالية من أي غاية نفعية، أي تعيد لها وجودها الحقيقي، وهذه الاستعادة هي ما يمكن أن نسميه بالكشف الشعري، فالكشف الشعري لا يخلق الشيء من العدم، وإنما يخلصه من غاياته النفعية الاستهلاكية التي أرهقه بها عالم التقنية، هكذا تقف أشياء العالم أمام أعيننا كموجودات تسطع فيغمرنا جمالها ويغرينا بالسكن قربها، وهذا السكن مختلف، سكن يعكس الوجود الأصيل للذات في علاقتها مع موجودات العالم، وهنا نفهم جيّدا عبارة هيدغر الشهيرة "اللغة بيت الوجود"، وكذلك عبارة هولدرلين "الإنسان يحيا شعريا على هذه الأرض".

ولا يمكن أن نمثل لذلك من الشعر الجزائري المعاصر، لأن كل ما أشرنا إليه سابقا من قصائد تعكس رؤى أصيلة للوجود والعالم هي مواطن للسكن الشعري، ففي ديوان "لا أحد يربي الريح في الأقفاص" للأخضر بركة ينفتح أمامنا عالم الريح، لنقف على وجوداتها المختلفة في العالم، الريح بما هي سفر مستمر. وعالم الطبيعة كله ينفتح أمامنا (البحر والتراب والأشجار... إلخ). وفي ديوان "حدائقك تشتعل بفواكهي" تفتح لنا رزيقة بوسواليم عوالم الجسد بما هي فضاءات للكشف والإقامة، وفي ديوان "ياسين بوذراع" ينفتح أمامنا فضاء المدينة، وفي ديوان "حلاج النهايات" يضيء لنا عبد الحاكم بالحيا عالم النار ليضعنا أمام كينوناتها المختلفة.

1-مارتن هيدغر: كتابات أساسية، ج2، ترجمة وتحرير: إسماعيل المصدق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة-مصر، ط1، 2003، ص207.

2-هيدغر: المرجع السابق، ص نفسها.

5- خلاصة:

من خلال محاور المعنى الشعري في الألفية الثالثة حاولنا أن نعالج إشكالية الأصالة والاتباع، ومن المحور الأول محور الخلق رأينا كيف تعمّق هاجس المعنى في شعر الألفية الثالثة، أدخل الشّاعر في رحلة مصيرية للبحث عن معناه الخاص رافضا المعنى القائم المتوارث الذي يسجن العالم الرّاهن في تاريخ آخر. إضافة إلى حضور "المعنى" لفظا من خلال الدّواوين المختارة الذي يوضح أن جزءا غير قليل من شعر الألفية الثالثة بلغ درجة من الوعي الشعري بخطورة هذه التيمة وأهميتها، وهذا لا يعني أن شعر الألفية الثالثة تحرر كليا من المُسبقَات ليؤسس خطه الخاص، حيث ما زلنا نقف على قصائد لم تخرج عن الرؤى التقليدية، ما زال الشّاعر فيها يمثل دور الخطيب أو الإعلامي الذي ينقل المعنى دون أن ينتجه.

وفيما يخص تيمة "الشعر" لم يعد هذا الأخير مجرّد شكل جمالي يمتّع المستمعين في جلسات الأنس، الشّعر هنا أعظم من ذلك، مرتبط بالمقدّس، لأن ما يتلقاه الشّاعر هو من جنس الوحي، فلذلك نلفي الشّاعر يأخذ من قبس الخلق، والقصيدة نتيجة لذلك ليست محاكاة وتقليدا لعالم خارجي، بل هي عالم يعانيه الشّاعر ويولد من رحم المعاناة. ليعني الشعر لدى شاعر الألفية الثالثة **(الوجود الحر، نداء النّشأة الأولى، الطفولة، التسمية، الفجر، المرأة، الوعي، الحلم، الشّك، الوجع، السؤال، الكينونة، الموت، الهجرة، البعث، المصير)**

وفي محور الكينونة وقفنا على تيمتين مهمتين؛ الوجود والعدم، وقد تناول الشعر المعاصر تيمة الوجود من خلال عناصر ثلاثة: **التذوت، القلق، والموت**. وفي "التذوت" أو العودة إلى الذات، لاحظنا أن الشّعر المعاصر شهد عودة غير معهودة إلى الذات، وهذه العودة قد تكون عودة تعبر عن تجربة وجودية أصيلة في الحياة كما قد تكون مجرد تقليد وتماهٍ مع النسق الشعري المهيمن، ثم انتقلنا إلى القلق الذي يعتبر ظاهرة واسعة الانتشار في الشعر المعاصر، يصبح الشاعر ذاته معادلا موضوعيا لقلق الحياة وعبثيتها، وأخيرا الموت كأسلوب نهائي لكل إمكانيات الوجود الإنساني. وفي التيمة الثانية "العدم" التي تجلت بوضوح في شعر محمد الأمين سعيدي، جسّد رؤية أصابت كثيرا من شعر المرحلة حيث فقد الشّاعر معناه إثر خيبة الحياة التي يعيشها الإنسان العربي حديثا، خيبة تعكس أزمة المثقف الذي عجز عن إيجاد الرؤى والخطط لإخراج عالمه من الظلام المعشش في التخلف والظلم والقتل، تخلى الشاعر المعاصر عن القضايا الكبرى التي كان يتغنى بها الشعر الحديث قبله، تخلى عن أحلام الثورة، وعن النهايات السعيدة.

في محور الفضاء نجد ثلاثة فضاءات أساسية يحلّق فيها الشعر بداية من فضاء الجسد الذي اخترنا له قصائد "رزيقة بوسواليم"، وقد امتزجت رؤيتها بين الأصالة والتقليد، إذ نقف في مواضع على الكينونة الأصيلة للجسد، تقوم فيها القصيدة ثورة ضد سلطة الحجب، فيتكشف في القصيدة ما يحجبه الواقع. في ردة فعل عنيفة عن الاستلاب والهيمنة التي تؤسس واقعا شيزوفرينيا مشوها، لا تستطيع الذات فيه التصالح مع داخلها، تهيمن عليها الرغبات والشهوات في الخفاء وتدّعي التقوى والطهر في الظاهر، هنا يأتي الشعر ليصدح بحرية الجسد في السفور. وفي مواضع أخرى تكتفي الشاعرة بترديد المعاني والرؤى السابقة. أما فيما يخص فضاء المدينة فكانت أول ملاحظة هي غياب هذا الفضاء في شعر الألفية الثالثة إلا في بعض القصائد القليلة التي تحضر المدينة فيها حضورا محايدا لا يعكس علاقة تفاعل بين الذات والمدينة، حيث لم تعد المدينة لدى الشاعر الجزائري المعاصر فضاء إشكاليا مقلقا للذات تحس فيه الذات بنوع من الاغتراب أو الصدمة الحضارية، أو بنوع من العلاقة الحميمية. وقد عوّض غياب المدينة الحضور القوي للطبيعة في شعر اللفية الثالثة، حضورا لا يعكس عودة رومانسية بقدر ما يمثل عودة تأملية يقف فيها الشاعر على المعاني الوجودية للذات.

وأخيرا يأتي محور الهوية الذي عالجنا فيه مواضيع التراث والثورة والحرية ثم الوطن، ومن خلال قراءتنا للشعر الجزائري في الألفية الثالثة رأينا أن حضور التراث أخذ أشكالا مختلفة، فهناك التراث الوطني أو إن شئت الجغرافي، والتراث الديني، ثم التراث الأدبي وأخيرا التراث الإنساني، ولم يكن تفاعل الشّعر الجزائري مع التراث بطريقة واحدة، حيث نجد من الشعراء من غلبت عليه إيديولوجيا معينة فجعلته يختزل التراث الجزائري في جزء منه ويهمش الأجزاء الأخرى، وهناك من تعامل مع التراث تعاملا حياديا فكان حضور هذا الأخير حضورا جماليا، ومن الشّعراء من كانت له رؤيا نقدية حاول من خلالها التعامل مع التراث فلم يسلِّم بكل ما فيه، ومن الشعراء من انفتح على التراث الإنساني عامة ولم تحدّه الجغرافيا ولا الدين ولا اللغة. أما في تيمة الثورة فقد وقفنا على أهم إشكاليات المعنى الشّعري، ذلك لأنّ الشعر الثوري هو شعر الأمّة، الشّعر الذي يعبّر فيه الشاعر عن أحلام وآمال أمّته، لذلك تبقى قضية العمق والأصالة محل مساءلة، لأنّ الشّاعر وهو يريد إيصال رسالة الثورة إلى الجماهير ركب لغة الوضوح، وهنا رأينا ذلك تناقض بين ثورية الفعل (فعل الثورة) ولا ثورية الشّعر (شعر الجمهور المبني على المواقف والرؤى التقليدية)، لكن هذا لم يمنع وجود أعمال استطاعت أن تكون ثورة على مستوى الشعر موازية للفعل الثوري واقعا. أما فيما يخص صورة الوطن عند الشعراء فلم تعكس معنى الأمان والحنين والحب، بل على العكس من ذلك وهذا الذي

غلب على شعر الألفية الثالثة هي صورة قاتمة تحمل دلالات الخيبة وفقدان الأمل، تحوّل الشاعر من أسلوب التغني والافتخار إلى أسلوب النقد والرثاء، ليعكس مشاعر متضاربة بين الحب الشديد والخيبة الكبيرة. وهذا ما دفع الشعراء إلى البحث عن وطن آخر للسكن، تمثّل في الشّعر نفسه.

خـاتـمـة

في ختام هذه الأطروحة التي عالجت إشكالية أساسية في الشعر الجزائري المعاصر تتعلق بالجمالية وسؤال المعنى يمكننا أن نختصر النتائج المحصّل عليها من البحث، وسنوزّعها على ثلاثة أقسام كل قسم يخص فصلا من فصول البحث. وننطلق من النتائج المتولدة عن مناقشة الإشكال نظريا، التي تتفق مع جل الدراسات السابقة في هذا المجال:

- هيمنة الاتجاه الجمالي في الشعرية العربية القديمة، على حساب المعنى الذي ظل مهمشا وسطحيا في النص الشّعري، يتجلى كعنصر سابق يجده الشّاعر "ملقىً في الطريق"، وقد تواصل مسار الشعرية هكذا حتى العصر الحديث حيث بدأت الأمور تختلف قليلا مع الرومانسية التي حاولت التجديد لتظهر معالم الاختلاف جليّا مع ظهور الشّعر الجديد.
- أصبحت الجمالية مع المناهج الغربية النسقية المعاصرة موضوعا رئيسيا حيث غدت جوهر العملية الإبداعية الأدبية بشكل عام، والشّعرية منها بشكل خاص، وقد تطرفت في ذلك وحرمت الشعر من دوره في تأسيس الحقيقة الوجودية للإنسان.
- انطلقت الثورة ضد الجمالية الخالصة مع طرح هيدغر، حيث لم يعد الشكل الجمالي هو جوهر الشعر بل المعنى الأصيل الذي يؤسسه، فالشّعر هو الذي يخرج المعنى إلى ساحة الوجود، الشّعر باعتباره لغة هو "بيت الوجود"، ولا تقتصر مهمة اللّغة على نقل معنى سابقٍ في كلمات وجمل فحسب، وإنّما يكمن جوهرها في إنارة الوجود. وتساند هذه الرؤيا في الشعرية العربية الحديثة نظرةُ أدونيس التي كانت تبحث إلى جانب الشكل عن هوية أخرى للقصيدة، هوية تتعلق بالرؤيا التي تقدمها للعالم، لأن قصْر الحداثة على الشكل يعبر عن رؤية محدودة لم تدرك عمق التجربة الشّعرية.

أما بالنسبة لحدود الجمالية في شعر الألفية الثالثة فكانت كالتالي:

- أولا، في البناء المعماري لاحظنا هيمنة التشكيل النثري بنسبة 41.55%، يليه التشكيل الحر (التفعيلي) بنسبة 39.66%، في حين نجد العمودي يتزحزح عن صدارته بنسبة 13.01% فقط، وأخيرا الهايكو الذي لم تتجاوز نسبته 3.39%، وهذا يبين أن الشعرية الجزائرية ما زالت تتوجس من هذا التشكيل الدخيل على الثقافة العربية، رغم أن الكتابة فيه بدأت منذ حوالي عقدين من الزمن مع قصيدة "أعراس الماء" لعاشور فني سنة 2003، ويمكن أن نرجع سبب هيمنة التشكيل النثري والحر على العمودي إلى تحررهما من قيود الوزن والقافية وهذا ما يجعلهما أكثر استجابة ومرونة لمتطلباته، كما يمكن أن نضيف التجريب كعامل آخر من العوامل التي تدفع الشاعر للبحث عن آفاق شكلية مغاير يحاول من خلالها أن يضع بصمته في تاريخ الجمالية الجزائرية

خاصة والعربية بصفة عامة، وقد ظهر ذلك بوضوح في محاولة بعض الشعراء المزج بين التشكيلات المختلفة، وإن كانت هذه المحاولات قليلة.

- في البنية الإيقاعية سجلنا حضور الإيقاع -كأساس مهم في بناء جمالية الشعر-بشكليه؛ الخارجي والداخلي وقد استغلته الشعرية الجزائرية بكل إمكانياته المتاحة، بل أكثر من ذلك رأينا من الشعراء من حاول أن يترك بصمة خاصة ليفتح بها باب التجديد في الإيقاع العربي، صحيح أن هذه المحاولات ظلت فردية ولم ترق لتكون ظاهرة لكنها تعكس انخراط الشاعر الجزائري في عمق التجربة الشعرية العربية من خلال حضوره الخاص.
- وقفنا على مجموعة من الدواوين والقصائد النثرية التي لا تقل -بإيقاعها الداخلي-جمالية عن القصائد الموزونة والحرة، وقد مثلنا لذلك بعدة قصائد داخل الدراسة اعتمدت التكرار والتوازي وغيرهما من أنماط الإيقاع الداخلي.
- أمّا لغة الشعر الجزائري المعاصر فهي تحاول بلوغ أقصى درجات شعريتها من خلال ابتعادها عن النثرية، من خلال بنائها على الفجوة التركيبية والفجوة الدّلالية والمفارقة، وشكّل هذا البناء ظاهرة في الشعر الجزائري المعاصر. كما تميزت لغة الشعر في الألفية الثالثة بشدّة انزياحها لتتفرد بخصوصيتها كخطاب شعري مختلف ومغاير، ولقد رأينا أن الانزياح وإن كان ظاهرة عامة لا تختص بها لغة الشعر الجزائري المعاصر، إلاّ أن مستوى تردده داخل اللغة هو ما يعطي خصوصية لشعرية الألفية الثالثة عن غيرها من الشعريات، فالتطرّف في الانزياح هو الذي تولّد عنه نمط من الكتابة مختلف، هو ما يعرف بالكتابة السوريالية، هذا النّمط الذي لم يكن معروفا في الفترات التاريخية السابقة من الشعر الجزائري، وقد لاحظنا أنّه يمكن للانزياح أن يصل أقصى مستويات تردده، إذ يصل إلى نسبة 100%، وهذا ما كان يتنبأ به "كوهن" في وجود شعر تكون لغته شعرية 100%.
- وأخيرا بالنسبة إلى الصورة الشعرية، فقد رأينا أنماطا وأنواعا مختلفة، بداية بالقصيدة ذات الصّوَر المتشظية التي تقوم على بناء من الصور المتراصة هي بمثابة التمثلات المختلفة للمعنى الكلي والرؤيا المركزية للقصيدة، ويقابل هذا نوع آخر هو القصيدة ذات الصّورة الكلية المتنامية في إيقاع حركي متصاعد يبدأ مع بداية التجربة ويكتمل باكتمالها، ثم الصورة التشكيلية التي تخلق لوحة فنية، حيث يستعير الشّعر تقنيات الرسم؛ الألوان والأشكال، وتوزيعها، وأخيرا الصورة السينمائية التي استطاعت أن تخرج الصورة من جمادها، واستطاعت أن تبث فيها الحركة، وإن كان هذا النوع قليلا مقارنة بالأنواع الأخرى. ولقد ساعد هذا التنويع في التصوير في نقل رؤيا الشاعر التخييلية المغايرة لخلق جمالية خاصة.

وفيما يخص محاور المعنى الشعري في الألفية الثالثة الذي حاولنا فيه معالجة إشكالية الأصالة والاتباع، فقد توصلنا إلى ما يلي:

- في محور الخلق رأينا كيف تعمّق هاجس المعنى في شعر الألفية الثالثة، حيث دخل الشّاعر في رحلة مصيرية باحثا عن معناه الخاص رافضا المعنى القائم المتوارث الذي يسجن العالم الرّاهن في تاريخ آخر. إضافة إلى حضور "المعنى" لفظا من خلال الدّواوين المختارة الذي يوضح أن جزءا غير قليل من شعر الألفية الثالثة بلغ درجة من الوعي الشعري بخطورة هذه التيمة وأهميتها، وهذا لا يعني أن شعر الألفية الثالثة تحرر كليا من المُسبقَات ليؤسس خطه الخاص، حيث ما زلنا نقف على قصائد لم تخرج عن الرؤى التقليدية، ما زال الشّاعر فيها يمثل دور الخطيب أو الإعلامي الذي ينقل المعنى دون أن ينتجه.
- وفيما يخص تيمة "الشعر" لم يعد هذا الأخير مجرّد شكل جمالي يمتّع المستمعين في جلسات الأنس، الشّعر هنا أعظم من ذلك، مرتبط بالمقدّس، لأن ما يتلقاه الشّاعر هو من جنس الوحي، فلذلك نلفي الشّاعر يأخذ من قبس الخلق، والقصيدة نتيجة لذلك ليست محاكاة وتقليدا لعالم خارجي، بل هي عالم يعانيه الشّاعر ويولد من رحم المعاناة. ليعني الشعر لدى شاعر الألفية الثالثة (الوجود الحر، نداء النّشأة الأولى، الطفولة، التسمية، الفجر، المرأة، الوعي، الحلم، الشّك، الوجع، السؤال، الكينونة، الموت، الهجرة، البعث، المصير)
- وفي محور الكينونة وقفنا على تيمتين مهمتين؛ الوجود والعدم، وقد تناول الشعر المعاصر تيمة الوجود من خلال عناصر ثلاثة: التذوت، القلق، والموت. وفي "التذوت" أو العودة إلى الذات، لاحظنا أن شعر الألفية الثالثة شهد عودة غير معهودة إلى الذات، وهذه العودة قد تكون عودة تعبر عن تجربة وجودية أصيلة في الحياة كما قد تكون مجرد تقليد وتماهٍ مع النسق الشعري المهيمن، ثم انتقلنا إلى القلق الذي يعتبر ظاهرة واسعة الانتشار، يصبح الشاعر ذاته معادلا موضوعيا لقلق الحياة وعبثيتها، وأخيرا الموت كأسلوب نهائي لكل إمكانيات الوجود الإنساني. وفي التيمة الثانية "العدم" التي أصابت كثيرا من شعر المرحلة حيث فقد الشّاعر معناه إثر خيبة الحياة التي يعيشها الإنسان العربي حديثا، خيبة تعكس أزمة المثقف الذي عجز عن إيجاد الرؤى والخطط لإخراج عالمه من الظلام المعشش في التخلف والظلم والقتل، تخلى الشّاعر المعاصر عن القضايا الكبرى التي كان يتغنى بها الشعر الحديث قبله، تخلى عن أحلام الثورة، وعن النهايات السعيدة.
- في محور الفضاء نجد ثلاثة فضاءات أساسية يحلّق فيها الشعر بداية من فضاء الجسد الذي اخترنا له قصائد "رزيقة بوسواليم"، وقد امتزجت رؤيتها بين الأصالة والتقليد، إذ نقف في مواضع على الكينونة الأصيلة للجسد، تقوم فيها القصيدة ثورة ضد سلطة الحجب، فيتكشف في القصيدة ما يحجبه الواقع. في ردة فعل عنيفة عن الاستلاب والهيمنة التي تؤسس واقعا

شيزوفرينيا مشوها، لا تستطيع الذات فيه التصالح مع داخلها، تهيمن عليها الرغبات والشهوات في الخفاء وتدّعي التقوى والطهر في الظاهر، هنا جاء الشّعر ليصدح بحرية الجسد في السفور. وفي مواضع أخرى تكتفي الشاعرة بترديد المعاني والرؤى السابقة. أما فيما يخص فضاء المدينة فكانت أول ملاحظة هي غياب هذا الفضاء في شعر الألفية الثالثة إلا في بعض القصائد القليلة التي تحضر المدينة فيها حضورا محايدا لا يعكس علاقة تفاعل بين الذات والمدينة، حيث لم تعد المدينة لدى الشّاعر الجزائري المعاصر فضاء إشكاليا مقلقا للذات تحس فيه الذات بنوع من الاغتراب أو الصدمة الحضارية، أو بنوع من العلاقة الحميمية. وقد عوّض غياب المدينة الحضور القوي للطبيعة في شعر الألفية الثالثة، حضورا لا يعكس عودة رومانسية بقدر ما يمثل عودة تأملية يقف فيها الشاعر على المعاني الوجودية للذات.

- أخذ حضور التراث أشكالا مختلفة، فهناك التراث الوطني أو إن شئت الجغرافي، والتراث الديني، ثم التراث الأدبي وأخيرا التراث الإنساني، ولم يكن تفاعل الشّعر الجزائري مع التراث بطريقة واحدة، بل تنوعت طرق معالجته. أما في تيمة الثورة فقد وقفنا على بعض الأعمال التي استطاعت أن تكون ثورة على مستوى الشعر موازية للفعل الثوري واقعا. وفيما يخص صورة الوطن عند الشعراء فلم تعكس معنى الأمان والحنين والحب، بل على العكس من ذلك وهذا الذي غلب على شعر الألفية الثالثة هي صورة قاتمة تحمل دلالات الخيبة وفقدان الأمل، وهذا ما دفع الشّاعر إلى البحث عن وطن آخر للسكن وجده في الشّعر نفسه.
- إنّ الطبيعة المنهجية للتحليل هي ما فرضت تقسيم الشعر إلى جانب جمالي وآخر متعلق بالمعنى، وإلا فإنه من الناحية الأصلية في العمل الشعري لا يمكننا الفصل بين الجمالي والحقيقي في الشعر، حيث تشكل هذه العناصر في تفاعلها بنية كلية يستحيل معها الفصل وفق التقسيم الذي اتخذناه. ولقد بدا هذا الاندماج والتداخل بارزا من خلال الجانب التطبيقي خاصة عند حديثنا عن اللغة الشعرية، فاللغة الشعرية وهي تتوسل الجمالية توسع الجانب الدلالي والمعنوي، وبهذا تخلق الجمالية المعنى المختلف والمغاير بل لعلها تولد الأصيل من خلال التصرف الواعي في بناء اللغة.

قائمة المصادر والمراجع

1. القرءان الكريم برواية ورش عن نافع.

أ- المصادر الشعرية:

2. أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، دار أسامة للطباعة والنشر، الجزائر، 2008، ط1.
3. الأخضر بركة: حجر يسقط الآن في الماء، نصوص هايكو، دار فضاءات، عمان-الأردن، 2016، ط1.
4. الأخضر بركة: لا أحد يربي الريح في الأقفاص، منشورات الوطن اليوم، سطيف-العلمة، 2016، ط1.
5. أدونيس: "البعث والرماد"، مجلة شعر، العدد 3، بيروت-لبنان، يونيو1957.
6. أدونيس: الأعمال الشّعرية الكاملة، ج3، مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق-سوريا، 1996، ط؟
7. أدونيس: الكتاب، أمس المكان الآن، دار الساقي، بيروت-لبنان، 1995، ط1.
8. أدونيس: ديوان الشّعر العربي، مج3، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق-سوريا، 1996، ط؟
9. أزراج عمر: اعترافات نيوتن، دار خيال للنشر والترجمة، برج بوعريريج-الجزائر، 2020، ط؟
10. أمال رقايق: الزر الهارب من بزّة الجنرال، نسخة إلكترونية، 2017.
11. بشير ضيف الله: إحالات، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ط؟
12. بشير ضيف الله: أشكلني في المجاز أنا، الجاحظية، الجزائر، 2006، ط1.
13. عبد الحاكم بالحيا: ثركي أراك ثركي أحبك، خيال، الجزائر، 2021، ط1.
14. عبد الحاكم بالحيا: حلاج النهايات، ميم للنشر، الجزائر، 2021، ط1.
15. ربيع سبتي: عيناك تأمرني، دار ابن الشاطئ للنشر، جيجل-الجزائر، 2014، ط1.
16. رزيقة بوسواليم: حدائقك تشتعل بفواكهي، دار ميم للنشر، الجزائر، 2021، ط1.
17. شفيقة وعيل: يشي به الظل، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت-لبنان، 2014، ط1.
18. عادل بلغيث: قصائد من مدخنة القلب، منشورات الوطن، سطيف-الجزائر، 2016، ط1.
19. عادل بلغيث: كتابة أولية للمنتهى، خيال، برج بوعريريج-الجزائر، 2020، ط1.
20. عاشور فني: أخيرا أحدثكم عن سماواته، طبع المؤسسة الوطنية للاتصال، 2013، ط؟
21. عاشور فني: هناك بين غيابين يحدث أن نلتقي، دار القصبة، الجزائر، 2007، ط؟
22. عثمان لوصيف: جرس لسماوات تحت الماء متبوعة ب: يا هذه الأنثى، منشورات البيت، الجزائر، 2008، ط؟
23. عثمان لوصيف: مكاشفات من مشهد الموت، دار ميم للنشر، الجزائر، 2021، ط1.
24. عز الدين ميهوبي: طاسيليا، دار النهضة العربية، بيروت-لبنان، 2007، ط؟

25. عيسى قارف: اشرب تر واشتبه تنتبه، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ط؟
26. عيسى قارف: والآن، دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2008، ط؟
27. عبد القادر رابحي: حالات الاستثناء القصوى، منشورات ليجوند، الجزائر، 2010، ط1.
28. عبد القادر رابحي: رجل التبن يحرس الحقول الصفراء، ضمة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2020، ط1.
29. عبد القادر رابحي: فيزياء، منشورات ليجوند، الجزائر، 2010، ط؟
30. عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، الجزائر، 2008، ط؟
31. مالك بوذيبة: ما الذي تستطيع الفراشة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2009، ط1.
32. محمد الأمين سعيدي: كما فرح بين جرحين، دار ميم، الجزائر، 2017، ط1.
33. محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، فيسرا للنشر، الجزائر، 2011، ط1.
34. محمد الأمين سعيدي: محض صدًى في جثة التمثال، الصفحة الرسمية فيسبوك، يوم 2018/12/15، الزيارة: 2022/12/04،
35. محمد الأمين سعيدي: مخاطبة ذاتية جدّا، الصفحة الرسمية-فيسبوك، نت، مشرية، 2017/10/25، https://www.facebook.com/chair.amine.
36. محمد بوطي: تلويحة لموت آخر، دار خيال، برج بوعريريج-الجزائر، ط1، 2021.
37. محمد جربوعة: قدر حبّه، البدر الساطع للنشر، سطيف-الجزائر، 2014 ط1.
38. محمد جربوعة: مطر يتأمّل القطة من نافذته، البدر الساطع، سطيف، 2014، ط1.
39. محمد جربوعة، وعيناها، البدر الساطع للنشر، سطيف-الجزائر، 2014، ط3.
40. محمد قسط: الموت موجا، دار فيسرا، الجزائر، 2014، ط1.
41. محمّد قسط: سمكة اللغة، دار ميم للنشر، الجزائر، 2018، ط1.
42. محمود درويش: أرى ما أريد، دار العودة، بيروت، ط3، 1993.
43. محمود سامي البارودي: ديوان محمود سامي البارودي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة-مصر، 2012، ط؟
44. مسعود حديبي: سهو الجهات، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ط؟
45. مسعود حديبي: مالا تملكه يداي، المؤسسة الوطنية للفنون، الجزائر، 2007، ط؟
46. ميلود حميدة: مثل كل الدهر يشبه صمته، ميم للنشر، الجزائر، 2014، ط1.
47. ميلود خيزار: قدّاس زهرة الملح، دار ميم، الجزائر، 2018، ط1.
48. نازك الملائكة: ديوان نازك الملائكة، مج 2، دار العودة، بيروت-لبنان، 1997، ط؟

49. ناصر الدين باكرية: انتماءات لعينيها فقط، وزارة الثقافة الجزائرية، 2007، ط؟
50. نهلة كابري: أقرأ للريح أكتب لي، دار ميم للنشر، الجزائر، 2018، ط1.
51. نوارة لحرش: كمكان لا يعوّل عليه، منشورات الوطن، سطيف-الجزائر، 2016، ط؟
52. ياسين بوذراع: الحجرة السوداء، دار المثقف، باتنة-الجزائر، 2017، ط1.
53. ياسين بوذراع: عازف المونديلين، الماهر للطباعة والنشر والتوزيع، العلمة-الجزائر، 2018، ط1.
54. ياسين بوذراع: هكذا قيل لي، الماهر، الجزائر، 2019، ط1.
55. يوسف وغليسي: تغريبه جعفر الطّيار، جسور للنشر والتوزيع، 2013، ط1.

ب- المراجع بالعربية:

56. إبراهيم أحمد: أنطولوجيا اللغة عند مارتن هيدغر، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، 2008، ط1.
57. إبراهيم الخطيب: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، (مقدمة المترجم).
58. إبراهيم أنيس: موسيقى الشّعر، دار القلم، بيروت-لبنان، ط4، 1965.
59. ابن الأثير: الكامل في التاريخ، ج5، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، 1997، ط1.
60. إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة الفنون، الكويت، ط؟، 1998.
61. أحمد دلباني: موت التاريخ، منحى العدمية في أعمال محمود درويش الأخيرة، دار تكوين، دمشق-سوريا، ط1، 2010.
62. أحمد شوقي: مقدمة الديوان، مجلة فصول، مجلد2، عدد2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة-مصر، 1983.
63. أحمد مطلوب: معجم النقد العربي القديم، ج2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد-العراق، 1989، ط1.
64. أدونيس: "محاولة في تعريف الشّعر الحديث"، مجلة شعر، ع11، بيروت-لبنان، صيف1959.
65. أدونيس: النّص القرءاني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت-لبنان، 1993، ط1.
66. أدونيس: زمن الشّعر، دار الساقي، بيروت-لبنان، 2005، ط6.
67. أدونيس: سياسة الشّعر، دراسات في الشّعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت-لبنان، 1985، ط1.
68. أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت-لبنان، 1979، ط3.

69. أدونيس: موسيقى الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة، العنف)، دار الآداب، بيروت-لبنان، 2002، ط1.

70. أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت-لبنان، ط5، 2005.

71. أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت-لبنان، 1980، ط1.

72. إسماعيل بن عباد بن العباس: الكشف عن مساوئ شعر المتنبي، تحـ: الشيخ محمد حسن آل ياسين، مكتبة النهضة، بغداد-العراق، ط1، 1965.

73. إسماعيل، عز الدين: الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، دار العودة ودار الثقافة، ط3، 1981.

74. إلياس خوري: دراسات في نقد الشّعر، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط3، 1986.

75. أم الزين شيخة المسكيني: الفن يخرج عن طوره، جداول، لبنان، 2011، ط1.

76. إمام عبد الفتاح إمام: كيركغورد رائد الوجودية، ج2، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، ط؟، 1986.

77. الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحـ: السيد أحمد سقر، دار المعارف، القاهرة-مصر، 1992.

78. آمنة بلعلى وعبد الله العشي: فقه الشّعر، من سؤال الشّكل إلى سؤال المعنى، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2019.

79. أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، أعلامها ومذاهبها، دار قباء، القاهرة-مصر، 1998، ط؟

80. البحراوي: موسيقى الشّعر عند شعراء أبولو، كلية الآداب القاهرة-مصر، ط؟، د ت.

81. البخاري محمد بن إسماعيل أبو عبد الله: الجامع المسند الصحيح = صحيح البخاري، ج1، تحـ: محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، بيروت-لبنان، ط1، 2001.

82. البغدادي، أبو المعالي بهاء الدين: التذكرة الحمدونية، ج8، دار صادر، بيروت-لبنان، 1417، ط1.

83. أبو بكر عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تعليق: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة ودار المدني، جدة، د ت، ط؟.

84. الثعالبي، أبو منصور عبد الملك ابن إسماعيل النيسابوري: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، ج2، تحقيق: مفيد محمد قمحية، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 1983، ط1.

85. الجابري محمد عابد: التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت-لبنان، ط1، 1991.

86. الجابري محمد عابد: بنية العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت-لبنان، 2009، ط9.

87. الجاحظ عمر أبو عثمان: الحيوان، ج3، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 1424هـ، ط2.

88. الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط؟، 2001.

89. الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة ودار المدني، جدة، 1992، ط3.

90. ابن الجوزي أبو الفرج، المنتظم في تاريخ الأمم والملوك، تحقيق: محمد عبد القادر عطا، مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، ج8، بيروت، 1992، ط1.

91. بن حجة عبد الحليم: "الجمالية الكانطية كتأسيس حقيقي للإستيطيقا"، مجلة الخلدونية، المجلد 12، العدد 1، 2020.

92. حاتم الصكر: حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر، أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن، 2010، ط1.

93. حسن عبد الوهاب الشيخ: البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفني، 1999، ط1.

94. حسن ناظم: مفاهيم الشّعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج المفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994.

95. الحصري أبي إسحاق إبراهيم بن علي القيرواني: زهر الآداب وثمرة الألباب، ج1، تحـ: علي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة-مصر، 1935، ط1.

96. الحصري أبي إسحاق إبراهيم بن علي القيرواني: زهرة الآداب وثمرة الألباب، ج3، تحـ: زكي مبارك، دار الجيل، بيروت-لبنان، ط4.

97. حلمي مرزوق: تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت-لبنان، 1983، ط؟.

98. ابن حيان التوحيدي: البصائر والذخائر، ج5، تحـ: وداد القاضي، دار صادر، بيروت-لبنان، 1988، ط1.

99. ابن حيان التوحيدي: رسالة في العلوم، في: رسالتان لأبي حيان، مطبعة الجوانب، القسطنطينية، 1301هـ، عن: عابد الجابري: بنية العقل العربي.

100. ابن خلدون: العبر، وديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، ج 06، تحقيق: خليل شحادة، دار الفكر، بيروت-لبنان، ط؟، 1988.

101. خلود السباعي: الجسد الأنثوي وهوية الجندر، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط-المغرب، ط2، 2007.

102. خلود السباعي: الجسد النسوي وهوية الجندر، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط-المغرب، ط2، 2007.

103. خميس الورتاني: الإيقاع في الشّـــعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا، ج1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 2005، ط1.

104. رسول محمد رسول: الجسد المتخيّل في السرد الروائي، النايا للدّراسات والنّشر والتوزيع، لبنان، سوريا، ط1، 2014.

105. رشيد يحياوي: الشّعرية العربية، الأنواع والأغراض، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء-المغرب، 1991، ط1.

106. ابن رشيق: العمدة، ج1، تحـــ: النبوى عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، 2000، ط1.

107. رمضان الصباغ: الفن والقيم الجمالية، بين المثالية والواقعية، م س، دار الوفاء، الإسكندرية، 2001، ط1.

108. الروبي إلفت كمال: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، الهيئة المصرية العامة، 1984، ط؟

109. زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر ودار المرتضى، بغداد-العراق، 1988، ط؟

110. زكريا فؤاد: آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مصر، 1975، ط؟

111. سعد الدين كليب: البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي، دراسات فكرية، دمشق-سوريا، 1997، ط؟

112. السعيد بيومي الورقي: لغة الشّعر العربي، دار المعارف، مصر، 1983ن ط2.

113. سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، 1992، ط1.

114. سلمى بلحاج مبروك: سؤال الفن عند مارتن هيدغر من خلال درس "أصل العمل الفني"، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2018، ط1.

115. شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001، ط1.

116. الصباغ، رمضان، الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، دار الوفاء، الاسكندرية-مصر، 1998، ط1.

117. صبيرة قاسي: مسارات الإيقاع الشّعري، دراسة في الشّعر الجزائري المعاصر، ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2016.

118. صفاء عبد السلام علي جعفر: هيرمينوطيقا (تفسير) الأصل في العمل الفني، منشأة المعارف، الإسكندرية-مصر، ط1، 2000.

119. صلاح شعبان: موسيقى الشّعر بين الاتباع والابتداع، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2005، ط4.

120. صلاح فضل: تحولات الشعرية العربية، جمعية الرعاية الكاملة، ط؟، 2002.

121. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر، القاهرة-مصر، 2002، ط1.

122. ابن طباطبا محمد أحمد العلوي، عيار الشّعر، تحـ: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، السنة؟، ط؟

123. طه حسين: تجديد ذكرى أبي العلاء، مؤسسة هنداوي، القاهرة-مصر، 214، ط؟

124. طه حسين: خصام ونقد، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ط؟، 2017.

125. عادل ظاهر: الشعر والوجود، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ط1، 2000.

126. أبو عبيد الله بن محمد المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشّعراء، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1995.

127. عثماني الميلود: شعرية تودروف، مطبعة دار قطبة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.

128. عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة-مصر، 1992، ط؟

129. عز الدين إسماعيل: الشّعر العربي المعاصر، دار العودة-دار الثقافة، بيروت-لبنان، ط2، 1973.

130. عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر، دار الراية للنشر والتوزيع، الأردن، 2015، ط؟

131. عبد العزيز المقالح: أزمة القصيدة العربية، مشروع للتساؤل، دار لآداب، بيروت-لبنان، 1985، ط1.

132. العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل: كتاب الصناعتين؛ الكتابة والشّعر، تحـ: علي محمد البيجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت-لبنان، 1419هـ، ط.

133. أبو العلاء المعري: اللزوميات، ج1، تحقيق: أمين عبد العزيز الخانجي، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، مكتبة الهلال، بيروت-لبنان، 1924، ط؟

134. علاوة كوسة: ارتعاش المرايا، منشورات أهل القلم، الجزائر، ط1، 2009.
135. علي الحبيب الفريوي: هيدغر الفن والحقيقة أو الإنهاء الفينومينولوجي للميتافيزيقا، دار الفارابي، بيروت-لبنان، ط1، 2008.
136. علي عشـــري زايد: عن بناء القصـــيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن ســـينا، القاهرة، ط4، 2002.
137. العهد الجديد، يوحنا، الإصحاح الأول، جمعية الكتاب المقدس، لبنان، 1993، ط30.
138. عبد الغفار مكاوي: قصيدة وصورة، الشّعر والتصوير عبر العصور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة الفنون والآداب، الكويت، عدد119، نوفمبر، 1987.
139. عبد الغفار مكاوي: مدرسة الحكمة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة-مصر، 1977، ط؟
140. عبد الغفار مكاوي: نداء الحقيقة. دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة-مصر، 1977، ط؟.
141. فاتح علاق، مفهوم الشّـــعر عند رواد الشـــعر العربي الحر، اتحاد كتاب العرب، دمشـــق، 2005، ط؟
142. فاطمة الوهيبي: المكان والجسد والقصيدة، المواجهة وتجليات الذات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2005.
143. فتحي المسكيني وأم الزين بنشيخة، الثورات العربية سيرة غير ذاتية، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت-لبنان، ط1.
144. فتحي المسكيني: الإيمان الحرّ أو ما بعد الملّة، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات، الرباط-المغرب، بيروت-لبنان، ط1، 2018.
145. فريد الزاهي: الجســـد والصـــورة والمقدس في الإســـلام، إفريقيا الشـــرق، المغرب-لبنان، ط؟، 1999.
146. فيصـــل الأحمر ونبيل دادوة: الموســـوعة الأدبية، دار المعرفة، ج2، بدعم من وزارة الثقافة، 2008.
147. عبد القادر رابحي: في التأثيث لفراغ القصـيدة، مقاربات في التشـكيل الشـعري، دار الوطن، سطيف-الجزائر، ط1، 2019.
148. أبو القاســم الشــابي: الخيال الشّــعري عند العرب، الدار التونســية للنشــر، تونس، 1983، ط2.
149. أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، دار صادر، بيروت-لبنان، 1996، ط1.
150. ابن قتيبة: الشّعر والشّعراء، ج1، دار المعارف، القاهرة-مصر، 1982.

151. قدامة بن جعفر: نقد الشّعر، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ط1، 1302هـ.
152. كاميليا عبد الفتاح: الأصولية والحداثة في شعر حسن محمد حسن الزهراني، دراسة تحليلية نقدية، دار المطبوعات الجامعية، الاسكندرية، ط؟، 2007.
153. كلود عبيد: جمالية الصورة، في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشّعر، مجد المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2010.
154. كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية للشعر، دار العلم للملاين، بيروت، ط3، 1984.
155. كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية، دار العلم للملاين، بيروت-لبنان، ط1، 1974.
156. كمال أبو ديب: في الشّعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت-لبنان، 1987، ط1.
157. محمد الأمين سعيدي: شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار فيسرا، الجزائر العاصمة، 2013، ط1.
158. محمد العياشي، نظرية إيقاع الشّعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، ط؟، 1976.
159. محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان/ الدار البيضاء-المغرب، 1991، ط1.
160. محمد النويهي: قضية الشّعر الجديد، المطبعة العالمية، القاهرة-مصر، ط؟، 1964.
161. محمد أوسوس: دراسات في الفكر الميثي الأمازيغي، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، الرباط-المغرب، 2007، ط؟
162. محمد بنيس: الشّعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها (التقليدية)، ج1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، 2001، ط2.
163. محمد بنيس: الشّعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج3، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، 2001، ط3.
164. محمد بنيس: ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب، دار التنوير، بيروت-لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط2، 1985.
165. محمد بنيس، الشّعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها (الرومانسية)، ج02، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، 2001، ط2.
166. محمد مفتاح: التشابه والاختلاف-نحو منهجية شمولية-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، 1996، ط؟
167. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشّعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1992، ط3.

168. مختار علي أبو غالي: المدينة في الشـــعر العربي المعاصـــر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ط؟، 1995.
169. مراد وهبة: قصة علم الجمال، دار الثقافة الجديدة، القاهرة-مصر، 1996، ط1.
170. المرزباني محمد بن عمران بن موسى أبو عبد الله: الموشح في مآخذ العلماء على الشّعراء، تح: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 1995، ط1.
171. المرزباني، أبو عبيد الله محمد بن عمران: الموشـــح، تحقيق: محمد البيجاوي، دار النهضـــة، القاهرة-مصر، 1965، ط1.
172. المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحســـن: شـــرح ديوان الحماســـة لأبي تمام، تحقيق: غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 2003، ط1.
173. المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحســـن: شـــرح ديوان الحماســـة لأبي تمام، تحقيق: غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 2003، ط1.
174. المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن: شرح ديوان الحماسة، ج1، تحـــ: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت-لبنان، 1991، ط1.
175. مشـــري بن خليفة: الشّـــعرية العربية، مرجعياتها وإبدالاتها النصـــية، دار ومكتبة الحامد للنشر، عمان-الأردن، 2011، ط1.
176. مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، ج3، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، 1974، ط4.
177. مصـطفى عادل: فهم الفهم مدخل إلى الهرمنيوطيقا. رؤية للنشـر والتوزيع، القاهرة، مصـر، السنة؟، ط1.
178. مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت-لبنان، ط؟
179. ميجان الرويلي وســـعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضـــاء-المغرب/بيروت-لبنان، 2002، ط3.
180. نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، مكتبة النهضة، مصر، 1967، ط3.
181. نعيم اليافي، أوهاج الحداثة، دراسـة في القصـيدة العربية الحديثة، منشـورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، ط؟، 1993.
182. نوارة لحرش: رعاة المعنى، حوارات مع شعراء، ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2019.
183. عبد النور إدريس: النقد الجندري، تمثلات الجســـد الأنثوي في الكتابة النســـوية، فضـــاءات للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2013.

184. عبد النور إدريس: دلالات الجسد الأنثوي في السرد النسائي العربي، منشورات سلسلة دفاتر الاختلاف، مطبعة سجلماسة، مكناس، المغرب، ط1، 2006.
185. يمنى العيد: في معرفة النص- دراســات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت-لبنان، 1985، ط3.
186. يوســف وغليسـي: مناهج النقد الأدبي، جسـور للنشـر والتوزيع، المحمدية-الجزائر، 2007، ط1.
187. اليوســي الحســن بن مســعود: زهر الأكم في الأمثال والحكم، ج1، الشــركة الجديدة-دار الثقافة، الدار البيضاء-المغرب ط1981،1.

ج- المراجع الأجنبية المترجمة:

188. إ. م. بوشنسكي: الفلسفة المعاصرة في أوروبا. تر: عزت قرني، عالم المعرفة، الكويت، 1992، ط؟
189. إدوارد سعيد: صور المثقف، ترجمة: غسان غصن، دار النهار، بيروت-لبنان، ط؟، 1996.
190. أرسطو: فن الشعر، تر-تح-شر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة-مصر، 1953، ط؟
191. أفلاطون: الجمهورية، تر: شوقي داود تمراز، الأهلية للنشر، بيروت-لبنان، 1994، ط؟
192. أفلاطون: المحاورات الكاملة، محاورة سيمبزيوم، تر، شوقي داود تمزار، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1994، 04.
193. إلينا ســيمينو: الاســتعارة في الخطاب، تر: عماد عبد اللطيف وخالد توفيق، المركز القومي للترجمة، ط1، 2013.
194. إميل ســيوران: مثالب الولادة، ترجمة: آدم فتحي، منشــورات الجمل، بيروت، بغداد، ط1، 2015.
195. بوريس إيخمباوم: نظرية المنهج الشــكلي، نصــوص الشــكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسـسـة الأبحاث العربية بيروت-لبنان، الشـركة المغربية للناشـرين، الرباط-المغرب، 1982، ط1.
196. جان بول ســارتر: الوجودية مذهب إنســاني، تر: عبد المنعم الحفني، مطبعة الدار المصــرية للنشر والتوزيع، ط1، 1964.
197. جان كوهن: النظرية الشّــعرية، بناء لغة الشّــعر، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة-مصر، 2000، ط؟

198. جان كوهن: بنية اللغة الشّعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء-المغرب، 2015، ط1، 1986.

199. جاني فاتيمو: نهاية الحداثة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت-لبنان، ط1، 2014.

200. رنيه وليك وأوستن وارون: نظرية الأدب، تعريب: عادل سلامة، دار المريخ، السعودية، 1992، ط1.

201. رنيه وليك واوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1987، ط؟

202. رومان ياكبسون: قضايا الشّعرية: تر: محمد الوالي ومبارك حنون، توبقال، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1988.

203. س. سوميخ: "الشّعراء الإحيائيون"، تر: أحمد الطامي، تاريخ كمبريدج للأدب العربي، الأدب العربي الحديث، تحرير: عبد العزيز السبيل، أبو بكر باقادر، محمد الشوكاني، النادي الأدبي الثقافي، جدة-م ع السعودية، 2002، ط1.

204. ستيس ولتر: فلسفة الروح، ج2، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير، بيروت-لبنان، 1983، ط3.

205. سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر: زهير مجيد مغماس، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، 1999، ط2.

206. سيرفوني، ج. الملفوظية، تر قاسم المقداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب.

207. غادامر هانز جورج: الحقيقة والمنهج. تر: د. حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار أويا للطباعة والنشر، طرابلس-ليبيا، 2007، ط1، ص29.

208. غاستون باشلار: لهب شمعة، تر: مي عبد الكريم محمود، أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2005.

209. فريدريش نيتشه: هكذا تكلم زرادشت، تر: علي مصباح، منشورات الجمال، ألمانيا، العراق، 2007، ط1.

210. فريديريك هيغل: علم الجمال، محاضرات عن الفن الجميل، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار الكلمة للنشر، القاهرة-مصر، 2010، ط1.

211. فريديريك هيغل: علم الجمال، محاضرات عن الفن الجميل، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار الكلمة للنشر، القاهرة-مصر، 2010، ط1.

212. فيكتور هيجو: "الفن والطبيعة"، ترجمة: خليل هنداوي، مجلة الأديب، لبنان، ع 6، جوان 1945.

213. مارتن هيدغر: أصل العمل الفني، (تقديم هانس جورج غادامير)، ترجمة: ابو العيد دودو، منشورات الجمل، كولونيا-ألمانيا، 2003، ط1.

214. مارتن هيدغر: إنشـــاد المنادى، قراءة في شـــعر هولدرلين وتراكل، تلخيص وترجمة: بســـام حجار، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، 1994، ط1.

215. مارتن هيدغر: في الفلســفة والشّــعر، ترجمة: عثمان أمين، الدار القومية للنشــر والطباعة، القاهرة، ط1، 1774.

216. مارتن هيدغر: كتابات أســاســية، ج2، ترجمة وتحرير: إســماعيل المصــدق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة-مصر، ط1، 2003.

217. ماكورى جون، الفلســفة الوجودية، تر: إمام عبد الفتاح إمام، ســلســلة عالم المعرفة، عن: إبراهيم أحمد: أنطولوجيا اللغة عند مارتن هيدغر.

218. موســوعة برنســتون، ترجمة: محمد عصــفور، نرجس والمرايا-دراســة لكتابات جبرا إبراهيم جبرا الإبداعية، المؤسسة العربية، بيروت، 2009، ط؟

219. هـ. ر. ياوس: جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي. تر، رشــيد بنحدو، كلمة للنشر والتوزيع، أريانة- تونس، 2016، ط1.

220. هانز جورج غادامير: طرق هيدغر، ترجمة: حســن ناظم وعلي حاكم صــالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت-لبنان، 2007، ط1.

221. هانز جورج غادامير: من أنا ومن أنت، تعليق حول باول تسـيلان، ترجمة: علي حاكم صـالح وحسن ناظم، منشورات الجمل، بغداد، بيروت، ط1، 2018.

222. هيجل: العقل في التاريخ، المجلد الأول من محاضرات في فلسـفة التاريخ، ج1، تر: غمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير، بيروت-لبنان، ط3، 2007.

223. هيرمان هيســه: ســيدهارتا، ترجمة: ممدوح عدوان، دار ممدوح عدوان للنشــر والتوزيع، السعودية، ط1، 2015.

224. يوري لوتمان: تحليل النص الشّـعري (بنية القصـيدة)، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط؟، 1997.

د- المعاجم:

225. الأنباري أبو بكر محمد بن القاسم: الزاهر في معاني كلمات الناس، ج1، تحقيق: حلتم صالح الضامن، مؤسسة الرسالة، بيروت-لبنان، 1992، ط1.

226. ابن فارس أبو الحسين أحمد: معجم مقاييس اللغة، ج4، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1979، ط؟
227. جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1982، ط؟
228. الفراهيدي، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد: كتاب العين، ج1، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السمرائي، دار ومكتبة الهلال، ط؟
229. ابن منظور أبو الفضل، محمد الأنصاري: لسان العرب، المجلد 5، ج36، تحقيق: عبد الله علي الكبير ومحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة-مصر.

هـ- المجلات والدوريات العلمية:

230. أحمد دلباني، "متى يحينُ زمنُ الشّعر؟ (رسالة مفتوحة إلى أدونيس)"، يومية الراهن، الجزائر، العدد 1، 08 مارس 2022.
231. أدونيس: "من لا تراث له لا جذور له"، الحوارات الكاملة (1960-1980)، ج1، إعداد: أسامة إسبر، بدايات للنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 2010.
232. أسيمة درويش، "تحرير المعنى"(الأفق الأدونيسي)، مجلة فصول، العدد 2، المجلد 16، خريف1997.
233. أمال ماي: "استدعاء طقس الاستسقاء "تاغنجا/عروس المطر" في ديوان طاسيليا للشاعر "عز الدين ميهوبي"، مجلة النص، المجلد 07، العدد 01، 2021.
234. باقر جاسم محمد: " دراسات: حميد سعيد وإشكالية الشعر والثورة"، أقلام، العراق، العدد 7، 1 جويلية 1987.
235. بشرى البستاني: "الهايكو العربي بين البنية والرؤى"، مجلة رسائل الشّعر، العدد الثالث، تمّوز 2015.
236. بن منصور نصر الدين: "العدمية كانحطاط والعدمية كأفق في فلسفة نيتشه"، مجلة تدوين، وهران-الجزائر، المجلد 14، العدد 01، 2002.
237. بول شاؤول: "مقدمة في قصيدة النثر العربية"، مجلة فصول، مصر، م16، ع1-ب، صيف 1997.
238. حنة أرندت، "ما تعنيه الحرية والثورة حقيقة"، ترجمة: محمد معاذ شهبان، مؤسسة مؤمنون بلا حدود، 2018.
239. خالد سليمان: "الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة"، مجلة الآداب، ع4.

240. رمضـــان حينوني: "الإيقاع في قصـــيدة النثر-شـــعر الماغوط أنموذجا"، مجلة الموقف الأدبي، العدد 516، دمشق، 2014.

241. زكريا إبراهيم: "الوجود والزمان لهيدغر"، مجلة تراث الإنســـانية، العدد 7، يوليو 1965، مصر.

242. سعد الدين كليب: "مفهوم الكمال في الفكر العربي الإسلامي"، مجلة المعرفة، دمشق-سورية، ع371، اوت1994.

243. سـيد قطب: "الطبيعة في الشـعر العربي والشـعر العالمي"، مجلة الرسـالة، مصـر، ع 579، 1944.

244. شاكر مطلق: "الزن في الشعر الياباني: الزن-التانكا-الهايكو"، مجلة الآداب العالمية، سوريا، ع 150-151، أبريل 2012.

245. شـــوقي بزيع: "البحث عن جوهر المعنى ومســـاءلة الطبيعة"، مجلة الآداب، لبنان، ع 10-12، أكتوبر 1990.

246. عبد العزيز بومســـهولي: "الكتاب والتأويل"، مجلة فصـــول، (الأفق الأدونيســـي)، العدد 2، المجلد 16، خريف1997.

247. عبـد القـادر رابحي: "الأخضـــر بركـة، بعيـدًا في عمق الغـاب"، مجلـة مســـارب الإلكترونيـة: http://massareb.com.

248. عبد الوهاب المسيري، "الشاعر والطبيعة"، مجلة الدوحة، قطر، ع2، فبراير 1983.

249. العزاوي، فاضـــل: "الذهب والتراب، الشّـــعر الحديث بين روح المعنى وطبلة الإيقاع"، نظرية الشّـعر، مرحلة مجلة شـعر، القسـم الثاني، تحرو وتقـــ: محمد كامل الخطيب، منشـورات وزارة الثقافة، دمشق-سوريا، 1996.

250. فريد أمعضشو: "ما الهايكو؟"، مجلة رسائل الشّعر، العدد السابع، تموز 2016.

251. فريد تابتي: "الفكر الجمالي بين افلاطون وأرسطو"، مجلة الحكمة للدراسات الفلسفية، الجزائر، المجلد 3، العدد 5، ماي2015.

252. عبد القادر العشابي: "حركة الشعر الحر وانهيار الأنموذج"، التعليمية، سيدي بلعباس، المجلد: 12 العدد: 01 ماي 2022.

253. كريستيان ساني بانيث: "الاستعارة والحجاج، مكانة الاستعارة التصويرية ووظيفتها في العمل الحجاجي"، مجلة في الترجمة، عنابة-الجزائر، المجلد 6، العدد 01، ديسمبر 2018.

254. محمد الأمين سعيدي: "الموت موجا لمحمد قسط؛ النص/ الخطاب/ مفهوم الكتابة"، جريدة الحدث، نت، 2016-06-09. https://www.alhadath.ps/article

255. محمد شوقي الزين: "الحق في التثوير، الحق في التنوير سؤال الثورة انطلاقاً من نص يوهان بنيامين إيرهارد"، مجلة يتفكرون، عدد 8، 2016، المغرب.
256. مروان فارس: "في بنية الإيقاع عند الحاوي"، الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع26، 1983.
257. مصطفى الكيلاني: "سؤال المعنى والمعنى الشّعري"(الأفق الأدونيسي)، مجلة فصول، العدد 2، المجلد 16، خريف1997.
258. منصور عبد الوهاب: "عمود الشّعر في النقد العربي القديم"، مجلة النص، أبريل، 2015.
259. هبة عادل: "العدمية والتاريخ، نقد سيوران لأسطورة المعنى التاريخي"، مجلة دراسات وأبحاث، الجلفة-الجزائر، المجلد 7، العدد 20، 15-09-2015.
260. ويزة غلاز: "مفهوم الجسد عند هيدغر، بين الثنائية وفلسفة الكينونة"، مجلة الاستغراب، بيروت، العدد 5، خريف2016.

و- الرسائل الجامعية:

261. عبد الحكم، بالحيا: بنية القصيدة العربية الحديثة، الأشكال والمضامين عز الدين المناصرة أنموذجا، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه، جامعة جيلالي ليابس-سيدي بلعباس، 2017-2018.
262. محمد كرد: الشعر والوجود عند هيدغر، رسالة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الفلسفة، جامعة وهران، 2012/2011.

ك- المواقع الإلكترونية:

263. أمير فنور "من التراث الجزائري: أسطورة عروس المطر، مدونة أمير فنور، 17 ماي 2011، نت، http://amir-fennour.over-blog.com.
264. خلدون النبواني، "تفكيك مفهوم الوطن"، مركز حرمون للدراسات المعاصرة، نت، https://www.harmoon.org/opinions.
265. عبد الفتاح المصري: "الإنشائية في النقد الأدبي"، موقع: https://www.startimes.com/
266. عز الدين ميهوبي، طاسيليا، تاريخ الزيارة: 2022/11/28، http ://www.azzedinemihoubi.com.
267. غادة الحلايقة: "ما هو أصل كلمة أطلس؟"، موقع موضوع، نت، 2018/08/10، تاريخ الزيارة، 2022/11/29، https://mawdoo3.com.

268. فتحي المسكيني: "الثورة والهوية، أو الحيوي قبل الهووي"، الحوار المتمدن-العدد: 3274 – 2011/02/11، https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid.

269. فوزي بوخريص: " كونديرا ضد هايدغر: سمو الشعر أم الرواية؟" مؤمنون بلا حدود، 26-فبراير-2016، نت. https://www.mominoun.com/articles

270. مجدولين خالد: "شعر الهايكو الياباني"، موقع الباحثون السوريون، 2014، https://www.syr-res.com/article/3667.html

271. محمد الحمامصي "الشعر والحرية في التجربة الشعرية العربية"، موقع البيان، نت، https://www.albayan.ae/paths/books

لـ- المراجع الأجنبية:

272. Jacques Darriulat: "Baumgarten et la fondation de l'esthétique" http://www.jdarriulat.net.

273. Oxford learners dictionaries. https://www.oxfordlearnersdictionaries.com

فـــهـرس
الـــمـوضـوعـات

فهرس الموضوعات:

الموضوع	الصفحة
إهداء	
شكر	
مقدمة	أ-ث
مدخل في علم الجمال وفلسفة الفن	
1. في الفلسفة الإغريقية	7
2. في الفلسفة الوسيطة	8
2-1. الفلسفة الغربية	8
2-2. الفلسفة العربية الإسلامية	14
3. في الفلسفة الحديثة والمعاصرة	17
3-1. بومغارتن وميلادي الإستيطيقا	17
3-2. إيمانويل كانط وكونية الإحساس الجمالي	19
3-3. هيجل والتعبير عن الروح المطلق	21
3-4. هيدغر والحقيقة الفنية	22
3-4-1. أصل العمل الفني	26
3-4-2. هرمينوطيقا العمل الفني	30
الفصل الأوّل: إشكالية الجمالي والحقيقي في الشّعر	
1. الجمالية الشّعرية	35
1-1. حدود الجمالية في الشّعرية العربية القديمة	35
1-1-1. عمود الشّعر معيارا للجمالية في الشّعر العربي	35
1-1-2. الغرض الشّعري	40
1-1-3. تحولات الشّعرية العربية وكسر عمود الشّعر	42
1-1-4.عصر الانحطاط والصنعة الجمالية	45
1-2. الجمالية في الشّعرية العربية الحديثة	48
1-2-1. جمالية التكرار والتقليد	48
1-2-2. الرومانسية والخيال الجامح	52
1-2-3. ثورة الحداثة الجمالية	56

1-3. الجمالية والمناهج النقدية المعاصرة	60
1-3-1. الاتجاه الشكلاني والهيمنة الجمالية	63
1-3-2. الجمالية البنيوية	71
2. إشكالية المعنى الشّعري	74
2-1. في الشّعرية العربية القديمة	74
2-1-1. عمود الشّعر والمعنى الجاهز	75
2-2.2. نظم المعاني عند الجرجاني	84
2-2.3. الشّاعر متمردا على معنى المؤسسة	87
2-2. المعنى في الشّعرية الحديثة	92
2-2-1. المعنى الشعري عند هيدغر	93
2-2.2 الحداثة العربية من الشكل إلى الرؤيا	105
3-خلاصة	118
الفصل الثاني: حدود لجمالية في الشعر الجزائري المعاصر	
1. معمارية القصيدة:	122
1-1. البناء العمودي	122
1-2. بناء الشعر الحر	130
1-3. بناء قصيدة النثر	141
1-4. بناء الهايكو	146
2. البنية الإيقاعية:	153
2-1. الإيقاع الخارجي	155
2-2. الإيقاع الداخلي	169
3. بنية اللغة الشّعرية	177
3-1. الفجوة في اللغة الشّعرية	179
3-2. المفارقة	185
3-3. الانزياح	188
4. بنية الصورة الشّعرية	207
4-1. القصيدة ذات الصور المتشظية	210
4-2. القصيدة ذات الصورة النامية	215
4-3. الصورة التشكيلية	218

4-4. الصورة السينمائية	221
خلاصة	223
الفصل الثالث: سؤال المعنى في الشعر الجزائري المعاصر	
محاور المعنى الشعري	227
1. الخلق:	227
1-1. المعنى.	227
1-2. الكتابة/الشعر.	236
2. الكينونة:	243
2-1. الوجود	243
2-2. العدم	251
3. الفضاء	259
3-1. الجسد	259
3-2. المدينة	267
3-3. الطبيعة	273
4. الهوية/الثقافة	280
4-1. التراث	280
4-2. الثورة/الحرية	302
4-3. الوطن.	314
خلاصة	321
خاتمة	324
قائمة المصادر والمراجع	229
فهرس الموضوعات	347

ملخص:

تأتي هذه الدراسة لبحث واقع الشعر الجزائري المعاصر في الألفية الثالثة الذي يقف على رهانات كثيرة يحاول من خلالها التأسيس لهوية خاصة تحدّده جماليا وتؤسس لرؤى مغايرة، لذلك انطلقنا من رصد الجمالية بوصفها خاصية تميّز الفن عن غيره من الصناعات الأخرى عموما وتميّز الشّعر عن النثر خصوصا، وتبحث في البنى التي تحدد مسارات النصوص وتحولاتها ضمن شعر الألفية الثالثة، كما رصدنا أهم محاور المعنى الشعري التي يحاول من خلالها شعر هذه المرحلة طرق آفاق جديدة تكشف عمق الوجود الإنساني المعاصر ضد كل خطابات التغييب وأنساق الهيمنة.

الكلمات المفتاحية: الشعر الجزائري، الجمالية، المعنى، الرؤيا، الألفية الثالثة.

Abstract:

This study aims to examine the reality of contemporary Algerian poetry in the third millennium, which faces many challenges in its attempt to establish a distinct identity that is defined aesthetically and forms alternative visions. Therefore, we started by observing aesthetics as a characteristic that distinguishes art from other industries in general, and poetry from prose in particular. The study explores the structures that define the paths and transformations of texts within third millennium poetry, as well as the most important axes of poetic meaning through which this era's poetry attempts to reveal new horizons that expose the depth of contemporary human existence against all discourses of erasure and hegemonic narratives.

Keywords: Algerian poetry, aesthetics, meaning, vision, the thired millennium.

Résumé :

Cette étude vise à enquêter sur la réalité de la poésie algérienne contemporaine au troisième millénaire, et qui fait face à de nombreux défis, dans une tentative d'établir une identité distincte, qui est définie esthétiquement et établit les fondements des visions alternatives. Par conséquent, nous avons commencé par observer l'esthétique comme une caractéristique qui distingue l'art des autres industries en général, et la poésie de la prose en particulier. La thèse étudie les structures qui définissent les chemins et les transformations des textes au sein de la poésie du troisième millénaire, ainsi que les axes les plus importants du sens poétique à travers lesquels la poésie de cette époque tente d'explorer de nouveaux horizons qui révèlent la profondeur de l'existence humaine contemporaine, à l'encontre de tous les discours d'effacement et des récits hégémoniques.

Mots clés: poésie algérienne, esthétique, sens, vision, troisième millénaire.