

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة مولود معمري، تيزي- وزو

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها



أطروحة لنيل شهادة دكتوراه

التخصص: اللغة والأدب العربي

الفرع: أدبي

إعداد الطالب: يحي سعدوني

الموضوع:

جمالية الرؤيا في القصيدة الجزائرية المعاصرة

أعضاء لجنة المناقشة:

- أ.د/ أحمد حيدوش، أستاذ التعليم العالي، جامعة ألكلي محند أولحاج، البويرة.....رئيسا.
أ.د/ مصطفى درواش، أستاذ التعليم العالي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو.....مشرفا ومقررا.
أ.د/ محمد الهادي بوطارن، أستاذ التعليم العالي، المدرسة العليا للأساتذة، بوزريعة.....ممتحنا.
أ.د/ لعموري زاوي، أستاذ التعليم العالي، جامعة الجزائر 2.....ممتحنا.
د/ راوية يحيوي، أستاذة محاضرة أ، جامعة مولود معمري، تيزي وزو.....ممتحنة.
د/ نبيلة زويش، أستاذة محاضرة أ، جامعة مولود معمري، تيزي وزو.....ممتحنة.

تاريخ المناقشة: 25 / 06 / 2018.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ قَالَ رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي (25) وَيَسِّرْ لِي أَمْرِي (26) وَاحْلُلْ عُقْدَةً مِنْ لِسَانِي (27)
يَفْقَهُوا قَوْلِي (28) ﴾

سورة طه

إهداء

إلى الوالدين الكريمين

إلى زوجتي وأبنائي وبناتي

إلى العائلة الكبيرة

إلى طلاب العلم والمعرفة

إلى أهل العزم والتحدّي

مقدمة

مقدمة

عندما أصبحت الرؤيا مكوّناً رئيساً للشعر العربي المعاصر، خرج هذا الأخير في مفاهيمه وفي أدواته الإجرائية من دائرة النّظم إلى فضاءات الكتابة. والكتابة تختلف عن النّظم؛ الذي تحكمه القوالب الجاهزة والقوانين الوضعية المتوارثة عبر أزمنة طويلة، وتتحكّم فيه القواعد اللغوية والبلاغية والأسلوبية التي لم يصل الشعر إلى التخلص منها إلا بعناء كبير، حيث كانت وطيدة العلاقة بمحتويات تفكير الشاعر وتصوراته، بل أبعد من ذلك بمبادئه في الإبداع الشعري واختياراته الفنية فيه. أمّا الكتابة فهي الحركة الجديدة التي تأخذ الشعر قانوناً لها لا غير وتتبدّل كلّ أشكال الشروط التعسّفية وتسعى إلى الوصول إلى جوهر الشعر وإلى ما وُجد هذا الأخير من أجله. وبالتالي ترفض الخضوع إلى كلّ نمطية ولو كانت جديدة إن وُجدت، بل ترفض يقيناً أن تؤسّس لشروطٍ قد تصبح هي بدورها قوانين مستقبلية لكتابة الشعر، لأنّ الاحتذاء قيّد، والقيّد مُنافٍ للإبداع والحركة. وعلى هذا الأساس فإنّ الشعر في ضوء مصطلح الكتابة بحث عمّا يكون به الشعر حياً خالداً، والحياة فيه هي ملامسة الغائب والغامض واللامرئي وتحريك البصيرة وإيقاظها من سباتها العميق الذي ألفته منذ القدم.

يُعطي أدونيس الشعرَ المعاصرَ صفة المعرفة، التي تُعدّ مجموعة المدركات المنظّمة والتي تمّ اكتسابها من خلال دراسة معمقة لشيء ما، مع مصاحبة القدرات الفكرية والعقلية الهائلة لهذه المعرفة. ولا تعني المعرفة في الشعر التقيد بقوانين معينة مثلما يلاحظ ذلك في المعارف العلمية وإنّما معرفة نابعة عن أحاسيس مختلفة وعفوية إزاء الأشياء والأمور، اعتماداً على علائق مبنية على الجوهر والقيم، التي يدركها العقل المفكّر والتصور النابع من دقّة النظر في عوالم لا تُرى ولا تُحسّ إلاّ عند الولوج في الميتافيزيقا والخيال الإبداعي القوي. لذا كان من الحتمية البيّنة أن يخرق الشعر العربي المعاصر ما كان مألوفاً ورؤية إلى عوالم جديدة لا يمكن استيعابها إلاّ عن طريق الرؤيا في مفهومها الاصطلاحي المرتبط بإبداع الشعر، لأنّها الوحيدة القادرة على الكشف عن المستور والخفيّ، والقادرة على خلق المستحيل الممكن بتجاوزٍ مفتوحٍ على أنظمة إبداعية شعرية لا تتحكّم فيها إلاّ تلك الرؤيا بعفويتها المتفجرة غير المستندة إلى معايير مسبقة. لم تكن القصيدة الرؤيائية لتَهزّ أركان وقواعد الكتابة الشعرية فحسب، وإنّما سمحت لنفسها أن تزلزل ما توصلت

إليه نظرية الأدب في مباحثها في الأجناس الأدبية المختلفة وإبراز خصائص كلٍّ منها والتفريق النظري فيما بينها بالبرهان والدليل حيث أصبحت تتحرك بين تلك الأجناس فتأخذ منها وتضيف إليها، حتى أوصلتنا الكتابة الجديدة إلى قصيدة النثر وإلى القصة الشعرية وإلى الحضور القوي للسرد فيها واعتماد الأليغوريا أساساً لبناء الرؤيا، وغير ذلك من القضايا التي أثارها تداخل تلك الأجناس الأدبية التي تشهد نظرية الأدب على اختلافها وتماييزها بعضاً من بعض واستحالة التزاوج بينها.

يعمد الشعر الرويائي إلى تحطيم القوانين المرجعية للكتابة، لكنه لا ينبغي أن يفهم التحطيم على أنه شيء من العبث واللامبالاة، لأن القصيدة - وإن كانت تسخر من قوانين الفضاءين النصي والصوري وتقيم خروقات - تجعلنا نعتقد في الخطأ والرداءة بالمقارنة مع ما هو موجود سابقاً، لكنها بالمقابل تقيم نظاماً جديداً متميزاً لا يهدأ ولا يستقرّ على حالة واحدة. وهنا يظهر الدور البارز للقارئ كمشارك في سيرورة الدلالات إلى نهاياتها ودوره في الإبداع في حد ذاته.

ينبغي أن ينظر إلى الكتابة الرويائية في الشعر المعاصر على أنها إستراتيجية. والإستراتيجية في مفهومها العام طريقة تشكيل أو بناء عمليات من أجل هدف مقصود، ومفهومها أوسع من بعض المفاهيم القريبة منها كالخطط والبرنامج والمشروع والنظام، فالإستراتيجية جملة عمليات دقيقة ومركزة تقود إلى احتمال أكيد في إصابة الهدف. وينتج عن هذا الرأي أن الفضاء النصي الجديد إستراتيجية والغموض الذي يحتل القصيدة إستراتيجية وشبكة العلاقات السطحية أو العميقة التي تربط بين الوحدات وبين البنيات المختلفة للنص إستراتيجية بدورها كذلك.

انطلاقاً من هذه التصورات للشعر العربي المعاصر في تمازجه بالرؤيا، وقع اختيارنا على موضوع أطروحتنا هذه، التي جاء عنوانها: (جمالية الرؤيا في القصيدة الجزائرية المعاصرة) معتمدين مدونة الشعر الجزائري المعاصر عينة لا تقل أهمية عن باقي الشعر العربي الراهن المبني على الرؤيا في تصورات أصحابه، سواء في إجراءات الإبداع أو في نتائجه الدلالية. وكان بحثنا رهين الإشكالية الرئيسة الآتية: ما مفهوم الرؤيا الشعرية بالذات؟ ما أسسها النظرية؟ ما الأسس البنائية الفنية التي تركز عليها القصيدة الرويائية الجزائرية؟ وما الانقلابات الجديدة التي أحدثتها الرؤيا في مكونات النص الشعري الجزائري الجديد؟

من الأهداف التي نأمل تحقيقها في هذا البحث:

- إزاحة الستار عن القصيدة الجزائرية المعاصرة ذات الصبغة الرويائية وإثبات وجودها.
- متابعة بنية القصيدة الرويائية في خصوصياتها الإبداعية الاستثنائية من مستوياتها المختلفة.
- الكشف عن بنية الرؤيا الشعرية في مبادئها النظرية وفي أدواتها الإجرائية التي تتحرك بها القصيدة وتصبّ فيها في الوقت ذاته.
- إبراز مكانة الرؤيا في الإبداع الشعري كمكوّن متعالٍ ينتهي إليه الإبداع الشعري في حركية عطائه.

دُرِسَت الرؤيا في مجال الإبداع الشعري الرَّاهن من العديد من النقاد والباحثين وتمّ تناولها في محاولات لإبراز أهميتها والكشف عن مكوّناتها، لكن تبقى أغلب تلك المحاولات إسهامات نظرية لم تتوغّل في صلب التطبيق للكشف عن الملموس في ذلك. خصّص أدونيس الفصل الخامس والأخير من كتابه المعنوّ (مقدّمة للشعر العربي) الذي ظهر سنة 1971 للحديث عن (آفاق المستقبل) للشعر العربي، بعد أن عرج على أهم المراحل التي مرّ عليها هذا الشعر من الماضي بقبوله وتسأؤلاته وصنّعه، إلى الحاضر وبدايات التحوّل. وتطرّق في هذا الفصل الذي أشرنا إليه إلى المفهوم الجديد للشعر الذي لا ينفك عن مفهوم الرؤيا في اصطلاحها المرتبط بالإبداع الأدبي والفني، حيث تحدّث عن انفتاح القصيدة بالرؤيا وأنها تمثّل بُعداً مستقبلياً وتجاوزاً للماضي والحاضر نحو الواقع الرويائي الممكن. كما أتبع أدونيس هذا المؤلّف بكتاب (الثابت والمتحول - بحث في الإبداع والإتياع عند العرب)، إذ تقدّر جزؤه الثالث (صدمة الحداثة) سنة 1978 بموضوع (الحداثة / الرؤيا)، الذي كشف عن الإرهاصات الأولى لظهور الرؤيا في القصيدة العربية، حيث كان ذلك على يد جبران خليل جبران، الذي يعتبره أدونيس مؤسساً رائداً للقصيدة الرويائية العربية. وبين أدونيس في هذا الكتاب بعضاً من المفاهيم المرتبطة بالرؤيا؛ كالتجاوز في اللغة، وعلاقة الرؤيا بالحلم وبالجنون، وعلاقتها بالاغتراب في عوالم جديدة خيالية وميتافيزيقية. وهذا كلّ في إطار البحث النظريّ الخالص. ومن الكتب الأخرى التي تناولت الرؤيا الشعرية موضوعاً لها كتاب (القصيدة الرؤيا) لحسن مخافي الذي بحث فيه عن البوادر الأولى للحداثة الشعرية العربية من

خلال مجلة شعر، وخصّص الفصل الرابع الذي جاء عنوانه: (القصيدة / الرؤيا)، لإبراز مفهوم التجديد لدى مجلة (شعر) وعن وظيفة الشعر من حيث هو معرفة وعن موضوعه وفي العلاقات بين الشعر والرؤيا في واقعها وفي لغتها الجديدة، ويختم هذا الفصل بنتيجة مفادها أنّ موقف جماعة (شعر) الرافض للالتزام هو بالأحرى ردّ فعل من أجل استقلالية الخطاب الشعري وخصوصيته ومن أجل البحث عن أشكال جديدة تستوعب الشعر، كما خلّص أيضا إلى أنّ المضمون هو الذي يحدّد الشكل وليس العكس. أما عبد القادر فيدوح فقد ألّف كتابا في الموضوع ذاته وفي الشعر الجزائري المعاصر، جاء عنوانه: (الرؤيا والتأويل - مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة) وتمّ نشره سنة 1994، فكانت تلك الدراسة محاولة للربط بين ما هو شعري رؤياوي من جهة وبين ما هو صوفيّ أو أسطوريّ من جهة ثانية فقد بيّن في مبحثه الموسوم (الرؤياوي / الأسطوري) علاقة الرؤيا الشعرية بالأسطورة، حيث خلص إلى أنّ هذه الأخيرة تعدّ منفذا هاما بالنسبة إلى الرؤيا وعنصرا بنائيا لها لكونها بحثا عن عوالم جديدة بديلة عن العالم الواقع المرفوض عند الشاعر. وكانت هذه المحاولات التي أشرنا إليها بالغة الأهمية في سبقها لتناول موضوع الرؤيا وفي فتح المجال للإبداع والنقد من هذه الوجهة الفنية الرؤياوية للشعر، ويحسب لها في وضع الرؤيا في دائرة الضوء وفي الكشف عن خصوصيات القصيدة المعاصرة ومفارقاتها الواضحة مع الشعر في فتراته المتعاقبة ونماذجه المتباينة.

تعرضنا في بحثنا هذا إلى القصيدة المعاصرة الرؤياوية من محاور أساسية؛ انطلاقا من المفاهيم النظرية الوطيدة العلاقة بالموضوع وإلى الجانب التطبيقي الذي يكشف بدوره عن تلك الخصائص الفنية الخفية التي تتمتع بها القصيدة الرؤياوية سواء في فضاءها النصي أو في فضاءها الصوري من الإيقاع إلى الدلالة إلى النزعات الرؤياوية.

ارتأينا أن نعتمد على خطة تتألف من مقدّمة وأربعة فصول وخاتمة، حيث أردنا بالمقدّمة إبراز أهمية موضوع الأطروحة والتأكيد على كونه جديرا بالبحث، وتحديد الإشكالية الرئيسة لبحثنا وكذا الأهداف الأساسية المنتظرة منه.

يعالج الفصل الأوّل الجانب التّطبيقي لبعض من المفاهيم الأشدّ ارتباطا بموضوع الأطروحة أساسها ثلاثة مصطلحات: الشعر، الجمال، والرؤيا. حاولنا الكشف عن العلائق التي تربط بين

هذه المصطلحات ومدى التحام بعضها ببعض وانصهارها مثنى مثنى، ولهذا الغرض تمّ تقسيم الفصل بدوره إلى ثلاثة مباحث أساسية؛ يُعالج الأوّل منها موضوع الجمالية في مفاهيمه الاصطلاحية المتعلقة بالإبداع الفني والأدبي وفي علاقتها بالشعر المعاصر، ويتضمن بعضاً من مظاهر الجمال في هذا الأخير كالتجربة الشعرية وإبداعية الغموض الذي أصبح عنصراً بنائياً جمالياً للغاية، ثم حركة الانفعال معتبرين إياها مصدراً للإبداع. بينما يُعالج المبحث الثاني موضوع الرؤيا وعلاقتها بالشعر ويتضمن المفاهيم الاصطلاحية للرؤيا في إطار الشعر؛ كالحلم والمساءلة والتجاوز والشمولية والموقف والحضور الحتمي لها في بنية الشعر المعاصر، ثمّ نظرنا في هندسة الرؤيا وطريقة تحركها في هذا النص الجديد. أمّا المبحث الثالث فإنّنا خصّصناه للحديث عن إبداعية القصيدة الرؤيائية بمفهوم الاستراتيجية وركّزنا فيه على مفهوم لغة الاختلاف وختمنا هذا المبحث بعنصر عرجنا فيه على منابع الرؤيا الشعرية وجذورها؛ من الذاكرة التي تلعب دوراً هاماً في الإبداع، والخيال الإبداعي الذي بواسطة مستوياته المتعالية يستطيع الشعر الوصول إلى مستوى القصيدة الرؤيائية بمفهومه الصحيح، ويأتي في الأخير منبع الأنا الشاعرة التي لا مفرّ من قوّتها في تحريك الإبداع نحو اللانهائي والمزيد من العطاء مجاوزةً بعيداً الأنا الإنسانية في الخلق والإبداع.

تطرقنا في الفصل الثاني إلى الرؤيا وحركة المتعاليات النصّية، من خلال مبحثين رئيسيين أولهما جاء بعنوان: الجهاز العنواني واختزال الرؤيا. أردنا من خلاله الكشف عن الدور الذي يلعبه العنوان في القصيدة الرؤيائية لا من حيث وظيفتيه التعريفية أو الإغرائية، وإنّما من وجهة أخرى يظهر فيها العنوان بدوره نصّاً رؤيائياً حاملاً للدلالات بنوع من التكثيف، كما يظهر من جهة ثانية اختزالاً للرؤيا التي تبسطها القصيدة في ثناياها، وكذلك في اختيارات عنوان الديوان الذي يعدّ نتيجة حتمية لتنازع الرؤى المختلفة في المجموعة كاملة. ختمنا هذا المبحث الأوّل بتحديد أنواع العنوان باعتباره رؤياً. أمّا المبحث الثاني الموسوم: النصّ الغائب معلّم للرؤيا، فإنّنا توخّينا فيه الكشف عن حقيقة إبداعية شعرية لا نعتقد في النصّ الغائب على أنّه عنصر جمالي إضافي يمكن الاستغناء عنه في الشعر المعاصر، وإنّما مكوّناً رؤيائياً بامتياز، بل مصدراً للرؤيا نفسها وموجّهاً لها حسب

زاوية رصده إزاء تموقع الرؤيا بالنسبة إليه أو من زاوية نظر الشاعر إليه، فهو ركيزة رئيسة لبناء الرؤيا أو بعبارة أدق معلّم لها.

بيّنا في الفصل الثالث الموسوم: الرؤيا وإعادة تشييد حصون الإيقاع، تأثيرات الرؤيا الشعرية على البنية الإيقاعية للقصيدة مع زوال الأنماط القديمة وقوانينها، بل حتى أصبح لا يُنظر إليها بقدر ما يُنظر إلى الإيقاع الدلالي بأهمية أكبر، فكان المبحث الأول تحديدا لمفهوم الإيقاع الجديد الذي يظهر مصاحبا للقصيدة الرؤيائية، كما حاولنا إبراز الحركات الإيقاعية الجديدة انطلاقا من ما سمّيناه: مجال تعريف الرؤيا، ثم الإشارة إلى التغيّرات التي تحدث للرؤيا في إطار الإيقاع الدلالي، حيث انصبّ بحثنا على نقطة انعطاف الرؤيا ونقطة نهاية الرؤيا باعتبارهما لحظتين إيقاعيتين متميزتين في بنية القصيدة. أما المبحث الثاني من الفصل ذاته الذي يحمل العنوان: الرؤيا ودينامية البياض، فإننا بحثنا من خلاله على البياض باعتباره مكونا دلاليا في القصيدة الرؤيائية بأشكاله المختلفة التي حاولنا تحديدها والبحث في دينامياتها المتعدّدة، فكان البحث في الحركة الاهتزازية العمودية للبياض وفي أسباب حدوث تلك المفارقات بين الأنماط المختلفة التي تحدث من قصيدة إلى أخرى مشكلة بذلك إيقاعات دلالية جوهرية. وكان البحث أيضا في الحركة الاهتزازية الأفقية للبياض، حيث حاولنا النظر في أسباب العودة إلى السطر؛ فهناك أسباب منطقية وهناك دلالية رؤيائية. وأنهينا الفصل بعنصر بحثنا فيه عن الرؤيا وكسر نمطية البياض الأفقي حيث نزعنا الستار عن حركات جديدة للبياض مثل مركزية السطر الشعري ويساريتها، بالإضافة إلى الفضاءات النصية الناتجة عن اللعب بمواقع الأسطر، وهذا اعتمادا على نماذج تطبيقية استشهادية، بالإضافة إلى محاولتنا الكشف عن الدوافع الدلالية لتلك الأنماط المتباينة.

بحثنا في الفصل الرابع من الأطروحة الذي يحمل العنوان: النزعات الرؤيائية والموقف من الشعر، أولا عن أغلب النزعات التي يحملها الشعر الجزائري المعاصر في رؤاه المختلفة أو بالأحرى عن النزعات المشتركة بين هؤلاء الشعراء كنزعة النبوة والنزعة التراثية الأمازيغية والنزعة الوطنية، لكن لا ننفي وجود نزعات أخرى أقل حضورا من هذه التي حدّناها. أما الجزء الثاني من المبحث الأول ذاته فخصّصناه للبحث في النزعات الرؤيائية في الشعر النسوي، لأنّه ثمة خصوصيات فكرية عند المرأة تختلف عن الرجل ورؤى خاصة بهنّ، أهمها نزعتان رئيستان: نزعة

الحبّ المستحيل والسقوط في النسيان ونزعة شبح الخيانة، وهما الأكثر حضوراً في النص الشعري النسوي الجزائري المعاصر. أما المبحث الثاني الذي اخترنا له العنوان: الموقف الرؤيوي لمفهوم الشعر، فإنه خُصّص لبعض من مفاهيم الشعر عند المعاصرين الجزائريين بالإضافة إلى النظر في مدى تجسيد تلك المفاهيم في قصائدهم وبناء الرؤيا المنوطة بذلك.

خصّصنا خاتمة بحثنا للتطرق إلى أهمّ النتائج والملاحظات التي توصلنا إليها في الفصول المختلفة لاسيّما في الجانب التطبيقي الإجرائي الذي احتلّ قسماً وافراً من جهد البحث حيث نراه إضافة هامة إلى الإسهامات النقدية التي تناولت الرؤيا الشعرية موضوعاً لها.

أما عن اختيارات المنهج، فإننا نعلم يقيناً أنّ البحث في النصوص الشعرية المعاصرة متعدّد المعطيات ومختلف المكونات في طبيعته، بخاصة إذا تعلّق الأمر بالبحث في موضوع الرؤيا الذي تظهر تأثيراته في كلّ مستويات العملية الإبداعية الشعرية. لذا آثرنا أن نكون غير مقيدّين بمنهج واحد لأنّ ذلك يحدّ من تشعّب البحث ويعرقل الخوض في بعض مسائله المرتبطة بموضوعه، كما يُرغم التقيد بأدوات إجرائية محدّدة والاستناد إلى مفاهيمه المنتهية التي تضيقّ فضاءات البحث في الكثير من مباحثه. لهذا آثرنا أن يكون بحث الأطروحة مستنداً إلى بعض مناهج ما بعد البنيوية والتضافر بينها لأنّها متميزة في مبادئها وآلياتها وأهدافها، كما استعنا بدعم قويّ من عنصر التأويل. وهذا كلّ قصد الإحاطة بموضوع بحثنا من جوانبه المتعدّدة، أو في الأقل أن نصل إلى نصيب معتبر من النتائج المرجوة منه في مباحثه المختلفة ومستوياته المتعدّدة.

اعتمدنا في بحثنا هذا على مراجع متنوعة لاسيّما تلك المؤلفات التي تناولت بالنقد والتحليل أو التنظير للشعر العربيّ المعاصر، منها بالأخص تلك التي تناولت موضوع الرؤيا في مفاهيمها الإبداعية الشعرية وفي نماذجها التطبيقية، منها مؤلفات أدونيس: (مقدّمة للشعر العربي)، (الثابت والمتحول - صدمة الحادثة)، (الصّوفية والسّوريالية) و(زمن الشعر)، إلى جانب كتاب (منزلات الرؤيا) لإبراهيم أحمد ملحم وكتاب (القصيدة الرؤيا) لحسن مخافي وكتاب (في نقد الشعر - الكلمة والمجهر) لأحمد درويش، وغيرها من المؤلفات التي اعتمدناها وهي لا تقلّ أهمية عن هذه التي ذكرناها.

لا يخلو البحث العلمي الأكاديمي أبداً من الصعوبات، فقد أحسّنا بذلك أثناء إعداد أطروحتنا لاسيّما في الجانب المتعلق بانتقاء الدواوين الشعرية أو القصائد المناسبة لبحثنا الذي يستوجب علينا الإصابة في الاختيار بين الأعداد الهائلة من القصائد التي تزخر بها مدونة الشعر الجزائري المعاصر. وليس الشعر كلّ رؤيا، وإنّما هذه الأخيرة تظهر عند الشعراء أصحاب الفطنة والتجربة. وتكمن الصعوبة أيضا في إشكالية البحث التي تحتاج إلى كثير من التمحيص وإلى إمعان الفكر الصائب وإلى البحث عن الآليات والأدوات الإجرائية المناسبة. كما أنّ البحوث التي تناولت الرؤيا الشعرية موضوعا لبحثها تعدّ قليلة في الجانب التطبيقي على وجه الخصوص.

أحسّنا بجهد العمل وبعبء المسؤولية، لكننا استطعنا أن نصل بالبحث إلى هذا المستوى بتوفيق من الله عزّ وجلّ قبل كلّ شيء وبمساعدة كلّ الذين مدّوا يد العون وأسهموا في إتمامه. نتقدّم بجزيل الشكر والعرفان بالأخص إلى الأستاذ المشرف مصطفى درواش الذي راقب هذا العمل وتابعه ورعاه وتحملّ صبرا في القراءة والتوجيه ورفع معنوياتنا طوال المدة التي استغرقها إعداد البحث. كما نتقدّم بالشكر والتقدير إلى نفر من الزملاء والأصدقاء الذين كانت إسهاماتهم جدّ معتبرة وثرية، والشكر الخالص والتقدير لكل أفراد العائلة الصغيرة الذين تقاسموا معنا الصبر في معاناة البحث وهمومه.

يحي سعدوني

الفصل الأول

مفاهيم نقدية في الشعرية الرؤيائية

المبحث الأول: الجمالية والشعر المعاصر.

المبحث الثاني: الرؤيا والشعر المعاصر.

المبحث الثالث: إبداعية القصيدة الرؤيائية.

المبحث الأول

الجمالية والشعر المعاصر.

I. مفاهيم في الجمالية:

1) فلسفة الجمال ومبادئ الجمالية.

2) علم الجمال (الأستطيقا).

II. علم الجمال والشعر:

1) جمالية الشعر وإبداعية الغموض.

2) الشعر والتجربة الجمالية.

3) جمالية الشعر وحركة الانفعال.

1. مفاهيم في الجمالية:

(1) فلسفة الجمال ومبادئ الجمالية:

اكتسب الجمال في مفهومه العام غموضاً عند الفلاسفة الغربيين منذ ظهوره الأول كمصطلح فلسفي، وهذا الغموض عائد إلى أسباب إستمولوجية متعلقة بأصول علم الجمال وقيمه المعرفية وأهدافه المرجوة منه. أولها صعوبة إيجاد تعريف دقيق يُقنع به من الجميع، مثلما عُرِّفت العديد من المفاهيم الفلسفية كالحرية والمسؤولية والعدل، أما ثانيها فهو نابع من تعدد ضوابط ومعايير الجمال وتمايزها من فترة زمنية إلى أخرى ومن ثقافة إلى أخرى ومن فن إلى آخر. السبب الثالث هو كون الحكم الجمالي يرتبط عموماً بالذاتية التي لا تتفق دوماً مع الجماعة ولا تستند إلى معطيات علمية وموضوعية. وانطلاقاً من هذا يصرح الفيلسوف ريموند بايير (Raymond Bayer) أن " القانون الأوحده للجمال هو أنه ليس للجمال قانون"¹. وهذا دليل على صعوبة التنظير للجمال، حيث تتبين الرؤى المختلفة بين رواد الفلسفة اليونانية القديمة متنافرة فيما بينها في آرائها ومفاهيمها للفن وللجمال. لكن يعود إليها الفضل في تأسيس علم الجمال، الذي "هدفه محاولة وصف وفهم وتفسير الظواهر الجمالية والخبرة الجمالية"² في وقت لاحق.

دعا أفلاطون بضرورة تجاوز الفن للمحاكاة الساذجة المباشرة والبسيطة لأنها تنقل الواقع كما هو ولا تُعبّر عن فن أكثر مما تعبّر عن واقع طبيعي سخيّف بجماله وقبحه. فالمحاكاة الصحيحة هي التي يعرفها بقوله: " فقد تكون محاكاة للحقيقة وللجوهرية وللكلي وللعقلاني، وهنا نكون في أرض الفن الحقيقية"³. بمعنى أن الجمالية في الفن تكمن فيما يحمله هذا الفن من مثل عليا نابعة من عمق الفكر ودقته وأصالته، لأن " للفن رسالة أخرى هي بث الوعي وتغيير أفق المتلقي وتبديل عواطفه وانفعالاته الفجة"⁴. وهذا يتّجه بالطبع إلى ذهن المتلقي وعواطفه وليس إلى ظاهر حواسه لأن متعة الحواس زائلة بينما العواطف تستمر في الحياة. إذن فالجمال عند أفلاطون " صورة عقلية تنتمي إلى عالم المثل، وما يجعل الشيء جميلاً في رأيه هو الشكل وليس المضمون، وتمنى

¹ بايير، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، تر/ زكريا إبراهيم، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1966، ص 376.

² شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، عالم المعرفة، الكويت 2001، ص 8.

³ مجاهد عبد المنعم مجاهد، فلسفة الفن الجميل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، ص 19.

⁴ ينظر: المرجع نفسه، ص 19.

حدوث تآلف وتكامل بينهما ¹. ويتفق أفلاطون مع أرسطو في تعريف الفن على أنه محاكاة، لكن هذا الأخير يختلف معه في مفهوم المحاكاة التي يرى أنها "محاكاة فعل لا محاكاة واقع أو محاكاة خلق أو محاكاة شيء ثابت" ² موجود في الطبيعة التي يراها أرسطو ناقصة، فهي بحاجة إلى ما يكملها ويقوم نقصها. ويعرّف الفن في هذا السياق على أنه "تعبير عن الفعل الإنساني وهذا الفعل الإنساني يكمل الطبيعة، ولهذا فإن الفن يكمل ما تعجز الطبيعة عن إتمامه" ³. وعليه فإن الفن في رأيه مصدر الأفعال، والأفعال منبعها العقل الذي هو مصدر التفكير. والفن من هذا المنطلق "قدرة على العمل يهتم بإبراز ما يأتي إلى حيز الوجود من الغايات استناداً إلى تصميم العقل" ⁴ أي أن الاهتمام الجمالي ليس للعمل الفني ذاته وإنما للعقل الخالق لهذا العمل.

استمر النظر في مفهوم الجمال ومفهوم الفن عند الغربيين وعبر العصور التالية للعصر اليوناني، خاصة في عصر النهضة الأوروبية مع بداية القرن الثامن عشر للميلاد، الذي فتحت فيه الأبواب على تيارات فلسفية متعددة وعلى العلوم المختلفة. وكان مبدأ "أصحاب الفلسفة الجمالية الاهتمام بالجمال عندما ينتقل من الطبيعة إلى عمل الفنان" ⁵ الذي يعدّله ويضيف إليه.

يرى هيجل (Hegel) أن " الحاجة الكلية للفن هي حاجة الإنسان العقلية ليرفع العالم الباطني والخارجي إلى وعيه الروحي في شيء يتبين فيه نفسه من جديد" ⁶. أي تظهر قيمته الجمالية في ظهور ماهيته الإنسانية التي تجعله يعلو على الأشياء الطبيعية الأخرى. فالعمل الفني من هذا المنطلق " ليس مجرد شيء بل هو روح تتجلى من خلال وسيط حسي" ⁷. وهذا الوسيط الحسي يتمثل في الصورة النهائية التي تدركها الحواس عند مقابلتها لتلك الصورة. وإذا كان العمل الفني في

¹ شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التدوق الفني)، ص 8.

² مجاهد عبد المنعم مجاهد، فلسفة الفن الجميل، ص 28.

³ المرجع نفسه، ص 27.

⁴ المرجع نفسه، ص 28.

⁵ ينظر: شوقي ضيف، البحث الأدبي (طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره)، ط7، دار المعارف، القاهرة، 1992.

ص 118.

⁶ مجاهد عبد المنعم مجاهد، فلسفة الفن الجميل، ص 37.

⁷ المرجع نفسه، ص 38.

ظاهرة عملاً حسياً فإن جوهره أداء فكر وبصيرة لأن " للعقل فاعلية للالتقاط الجوهرى إذا أراد الفنان أن يرتفع بفنه إلى عالم الروح الإنسانية"¹.

يحدّد هيجل أن " مهمة الفن هي أن يوقظ ويحيي مشاعرنا وعواطفنا وأن يدفع الإنسان بكل طاقاته إلى الأمام نحو الفكر، وينبغي للفن أن يستهدف الجمال الذي هو طريقة للتعبير عن الحقيقة فيرتفع بذلك من عالم الاغتراب "² إلى العالم الحقيقي الخالد وهو الروح الإنسانية.

يعتقد كانط أن الجمال أمر أستطقي له وجوده الموضوعي. فالجميل هو ما نعتبره موضوعاً لرضاً ضروري دون الاستناد إلى أي مفهوم عقلي، بمعنى أنني عندما أصدر حكماً على شيء بأنه جميل، ليس هناك هوى يجعلني أكذب أو أخدع نفسي في هذا الحكم. بمعنى أنني أجد نفسي مدفوعاً بالضرورة إلى اعتبار ما هو جمالي جميلاً بالفعل.³

ينبع الحكم الجمالي عند كانط من إحساس داخلي وكلي لا يفصل في الجزئيات ولا يستعين بالمنطق أو بمفهوم علمي، ولا يحتاج إلى تدرج زمني كي يحكم على ذلك. والجمال بهذا التحديد "ارتياح منزّه عن كل غرض ومتعة كلفة خالية من كل غرض"⁴. أما الإبداع الفني الجمالي فإنه ليس وحياً ولا إلهاماً يأتي وحده، وإنما يستند " إلى قوانين وشروط أولية سابقة على التجربة ولكنها ليست مشتقة من عالم مثالي يجاوز الإنسانية بل مشتقة من قِوانا الإدراكية للعقل"⁵. ويعود كل ما يبدعه الإنسان ويخلقه إلى العقل والفكر. وبهذا فإن الانطباع النفسي لدى استقبال النتاج الفني ليس لوحده معياراً للحسن أو القبح، لأن المتعة متعتان: متعة يشترك فيها كل الناس وهي المتجهة نحو الإيجابي ومتعة يشترك فيها أصحابها فقط مثل حب الإجرام وما شابه ذلك، وهي المتجهة نحو السلبي.

تعدّ مهمة فيلسوف الفن أو عالم الجمال تحويلاً لتلك المعرفة التجريبية التي يمتلكها الفنان إلى معرفة نظرية. فلا يستطيع المبدع أن يصف لك كيف تمت ولادة عمله الإبداعي المتكامل

¹ ينظر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، فلسفة الفن الجميل، ص 38.

² ينظر: المرجع نفسه، ص 38-40.

³ ينظر: محمد زكي العشماوي، جدل الجمال والاغتراب، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، ص 45.

⁴ المرجع نفسه، ص 45.

⁵ مصطفى عبده، فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، ط2، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1999، ص 57.

والجميل، فهو لا يهتمّ بذلك أكثر من اهتمامه بنتاجه في صورته النهائية. لكن علم الجمال - وهو العلم النظري - هو القادر على أن ينقل لنا المعرفة الباطنية أو الكامنة في صميم النشاط الفني إلى دائرة الوعي أو الشعور.¹

تتلخص فلسفة كروتشيه (Croce) الجمالية في أنها في مجملها " فلسفة مثالية تأثر خطى هيجل ويرى أن الفكر هو الحقيقة، وليس ثمة حقيقة غير الفكر، فهما شيء واحد. ويرى أن الحقيقة تتعلق بأربعة مفاهيم: الجمال، الحق، المنفعة، والخير".² الجمال عكس القبح والحق عكس الباطل والمنفعة عكس الضرر والخير عكس الشر، وهذه المتناقضات لا تزال تتصارع فيما بينها منذ خلق الإنسان. يقف كروتشيه في مبادئه الجمالية رافضاً " أن يكون الفن واقعة مادية أو فعلاً نفعياً أو كذلك أن يكون فعلاً أخلاقياً "³ لأن هذه الوقائع الثلاثة تهتم بما يحيط بالعمل الفني وبالعلاقات مع الفضاء الخارجي وتترك جوهره العميق في مغارات الفكر يتيماً. لذا يصرح كروتشيه: " أقصى ما يسعى إليه الفنان ويكافح من أجله هو تحرير فنه من أثر المادة أو على الأقل القدرة على إخفائها تماماً حتى يظهر أمامك إلاّ حدوساً وأعمالاً فنية خالصة"⁴. ويُعرّف الفن ويمنحه خاصية جديدة استثنائية: " لا يسعني إلاّ أن أبادر فأقول إن الفن في أبسط صورة هو رؤيا أو حدس"⁵. وكلمة رؤيا تحمل دلالات متعددة ومتباينة وبعداً فكرياً إبداعياً.

(2) علم الجمال (الاستطيقا):

يعود ظهور مصطلح (الاستطيقا) إلى الفيلسوف الألماني بومجارتن (Baumgarten) عام 1753م في بحث قدّمه بعنوان (تأملات في الشعر وفنيته)، حيث وظف المصطلح للدلالة على الحساسية بمفهوم علم الجمال. فهذه الحساسية تهيمن عليها أفكار بسيطة لا هي غامضة ولا هي واضحة، وإنما يُحسّ بها في مضمونها ونتائجها. ويرى بومجارتن أن هذا العلم وثيق الصلة بما هو حسّي، أي علم يؤسس لنظريات توجّه وتقوم الإحساس بالشيء في حسنه وقبحه. هو إذن علم

¹ ينظر: محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، 1980، ص9.

² ينظر: المرجع نفسه، ص 16-17.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص 18-20.

⁴ المرجع نفسه، ص 19.

⁵ المرجع نفسه، ص 18.

المعرفة الحسية أو نظرية الفنون الجميلة أو علم المعرفة البسيطة وكذلك فن التفكير على نحو جميل.¹

يعني ذلك أن هذا العلم يهتم بالشعور نحو شيء معين - مادي أو معنوي - بالجمال أو بالقبح وبعبارة أخرى يهتم بالانطباع الذي يتركه الشيء في نفسية المتلقي أو الناقد الجمالي. ويرى عز الدين إسماعيل أن هدف الاستطيقا إنما هو " كمال المعرفة الحسية، وهذا هو الجمال، ونقصها هو القبح، والأشياء القبيحة بهذا المعنى يمكن التفكير فيها بطريقة جميلة وأيضاً فإن الأشياء الجميلة يمكن أن نفكر فيها بصورة قبيحة "² وهذا الانطباع نفسي وداخلي.

يرى المتتبعون أن الظرف الزمني الذي ظهر فيها علم الجمال " تزامن مع موت البلاغة الكلاسيكية في عصر الحداثة، حيث انفتاح الكينونة على الفردانية، وإطلاق سراح (الأنا موجود). وموت البلاغة تعبير عن انهيار العقلانية الدوغمائية التي تقوم نظرية المعرفة فيها على فكرة التماهي بين الذات والموضوع والتماثل بين نسق الأفكار ونسق الأشياء. وظهورها يعدّ تعبيراً جوهرياً عن تحولات ناتجة عن الثورة الكوبرنيكية كما يسميها كانط (Kent)، والقائمة على مبدأ يتمثل في خضوع وانقياد ضروري من الموضوع للذات، عوض التطابق بينهما"³.

يُعدّ الإدراك الحسي الذاتي الداخلي هو بمثابة الركيزة التي تقام عليها الاستطيقا؛ فالذات المتلقية هي الوحيدة التي يرجع إليها الفضل في الحكم الجمالي على الشيء. ويتّجه علم الجمال إلى الفن ويتّخذ موضوعاً لدراسته، كونه نتاج إدراك حسي إنساني عميق وموجه إلى إدراك حسي إنساني كذلك من المبدع إلى المتلقي، وهذا الإدراك الحسي يتّسم بالشمولية ويشغل بها، لأن العمل الفني ليس جزئيات منفصلة وإنما كلّ متكامل. "وبظهور علم الجمال يكون بومجارتن قد أقام حدّاً

¹ ينظر: عبد العزيز بومسهولي، الشعر الوجود والزمان (رؤية فلسفية للشعر)، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2002 ص 65.

² ينظر: عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، ط3، دار الفكر العربي، القاهرة 1974، ص 21.

³ ينظر: عبد العزيز بومسهولي، الشعر الوجود والزمان، ص 63-64.

فاصلا بين المعرفة العقلية والمعرفة الحسية، حيث تتمثل الأولى في العقل بينما تتمثل الثانية في ملكات الإدراك البسيطة¹. فالأولى مقننة بقواعد المنطق والعقل والثانية تتهرب منها.

يعرف لوكاتش (Lucas) علم الجمال بأنه "العلم الذي يدرس هذا الجانب من النشاط الإنساني الذي تطوّر من السحر ومن الدين إلى الفن"². أي ذلك الجانب الخفي والغامض الذي يتحرك به الفن ليجسد أفكاره، أو ذلك الجانب الروحي الإبداعي الذي يغيب حتى على الفنان ذاته فيعجز عن شرحه وتفسير منطلقاته الإبداعية. "والواقع أننا لو أمعنا النظر إلى الموضوع الجمالي لوجدنا أنه أولاً وقبل كل شيء موضوع حسيّ يأسر انتباهنا دون أن يكون برهانا على شيء أو إثباتاً لقضية بعينها أو إيضاحاً لحقيقة معينة وإنما المفروض في العمل الفني أن يكون موجوداً في ذاته ولذاته"³. ويكشف لوكاتش عن وظيفة الاستطيقا على أنها "الكشف عن الجوانب الصورية للفن عينا باعتبارها حالات تفصح في صياغة الشكل الذي هو التعبير النهائي عن العمل الفني... ومن ثم تكون مهمة علم الجمال هي أن تبين بشكل عملي كيف أن موضوعية الشكل هي جانب رئيسي من العملية الخلاقة. الشكل هو العنصر الاجتماعي الحقيقي في الأدب"⁴.

II. علم الجمال والشعر:

نشأ علم الجمال متكئاً على الأعمال الإبداعية الفنية وليس على جمال الطبيعة وفتنتها، ويُعدّ الشعر أولى هذه الفنون التي اهتمت بها الاستطيقا، والدليل على ذلك ظهور مصطلح (استطيقا) لأول مرة في بحث يتعلق بالشعر قدمه بومجارتن تحت عنوان (تأملات في الشعر وفنيته)، وكذلك في حضور لفظة (شعر) في مقولات عدد كبير من الفلاسفة الذين تناولوا الحديث عن الجمالية أو الفن. وما انتهى الباحثون إلى مفهوم تام للشعر يشفي غليلهم من معاناة السؤال: ما الشعر؟ ومن البحث عن معايير جماليته التي لم تتوقف عن الحركة والتغير وإظهار الجميل على أنقاض الجميل في كل مرة. وعلى الرغم من إمكانية إدراك بعض من العناصر الجمالية في العملية الشعرية إلا أن ذلك يبقى ناقصاً لإصدار الحكم الجمالي النهائي لأن "للفنون والآداب جوهرها جمالياً، أما الشعر فله

¹ ينظر: عبد العزيز بومسهولي، الشعر الوجود والزمان، ص 66.

² رمضان بسطاويسي محمد غانم، علم الجمال عند لوكاتش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1991، ص 98.

³ زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1967، ص 226.

⁴ رمضان بسطاويسي محمد غانم، علم الجمال عند لوكاتش، ص 98.

جوهراً أبعد من الجمال. إنّ له جوهرًا ميثاجماليًا¹. أي أنّ جمال الشعر أبعد من كلّ جميل وأعلى منه، لأنّه يتجاوز لإدراكه مستوى الحواس.

تحدث المنظرون للشعر عن الميثاجمالية انطلاقاً من هذا الجمال الذي يصعب إدراكه في الشعر وبصعب في العديد من الأحيان تفسيره والذي يستوجب بُعد البصيرة وعمق الأحاسيس وقوة الفطنة لدى الباحث الجمالي. "وهنا تتأسس أستطيقا الشعر على إرادة إبداع، وهي إرادة تزيج الحجب عن كل الأسرار... إنها إرادة خرق تتميز بإبداعها الحادق في العرض الجمالي العجيب. وهذه الأستطيقا بما هي أستطيقا إرادة الشعر تمضي بعيداً إلى حدود استحضار اللامتاهي وإحداث الاهتزاز المدغم الذي يوجد فوق مسطح التركيب الجمالي بلوغاً أعلى درجات القوة في الخلق والخرق"². وتكون الجمالية الشعرية إذن غير نابعة من عناصر الشعر الواضحة في الشكل والمضمون وليست في المحاكاة البسيطة التي تشدّ الإبداع إلى الطبيعة، وإنما في تلك الإحساسات التي يولدها الشعر ويؤثر من خلالها على المتلقي. "إذن أستطيقا الشعر تؤسس لفهم مغاير لا يتأول العملية الشعرية إلا بوصفها مولدة لكيثونة إحساس، مستقلة لذاتها، مؤسّسة لوجودها الجمالي بتحريرها للإحساسات التي يحويها العالم الأرضي"³.

تتحرك المعايير الجمالية للشعر بكل حرية وعفوية نحو آفاق جديدة في كلّ مرة "ولعل رامبو (Rimbaud) أفضل من عبّر عن هذه الرؤية الأستطيقية للشعر كفنّ أستطيقى تصب في اتجاه بلورة تصور جمالي جذري يتميز بتمفضلاته وروحه النازعة نحو الخرق ومصارعة السديم وإحداث التدمير الضروري للقاعدة النمطية للأشياء، لأن الأمر يتعلق بالوصول إلى المجهول - كما يقول رامبو - وذلك عبر خلخلة قواعد كل الأحاسيس"⁴ فما كان معياراً جمالياً من قبل قد يسقط ليحل محله معيار آخر.

لا تكتفي جمالية الشعر بعناصر الإبداع المعروفة لدى الجميع، وإنما "أستطيقا الشعر هي التي تدمج الرؤيا في صلب الجمال، والرؤيا في هذا المفهوم هي أن يصبح اللامرئي قابلاً

¹ خزعل الماجدي، العقل الشعري، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2011، ص 30.

² عبد العزيز بومسهولي، الشعر الوجود والزمان، 78.

³ المرجع نفسه، ص 83.

⁴ المرجع نفسه، ص 78.

للرؤية¹. وهذا اللامرئي بطبيعة الحال محصّن ومجهول عن الإدراك والملاحظة. لذا " ما يوظفه الشعر من هذه الرؤيا الموغلة في استبصار المطلق هو إرادة الرؤيا واستدعاء الجمال من عالم التخفي وإحداث الانكشاف الذي يصير الخفي ظاهراً، يُوْطِرُه في المنظر العام للرؤيا، لكنه منظر مجرد عن الذاكرة، عن التزمين، مجرد أيضاً عن قيود الحدود"². إنّه إذن استحضار للغائب الجميل المتخفي في عمق الرؤيا وعمق التجربة الشعرية.

تتحول الجمالية في العمل الأدبي من شيء يتعلق بالعناصر الإبداعية المألوفة والتقليدية كالبيان والبدیع والصورة والرمز، إلى شيء يتعلق بعمق تجربة وبعد فكرٍ وتشكّل رؤيا، فيكون " هذا النوع من الجمال لا يُبصر أو يلمس بالحواس كالجمال المبذول في الحياة، وإنّما حالة في النفس أو نوع من النشوة والإشراق تشعر بهما عندما ترفع عنها حُجب الأشياء وتتمزّق ظلّمتها، فتدرك حقيقتها المضمرّة ودلالاتها الخفية"³. ولعل ما يحدث في النفس من انفعالات ومشاعر وأحاسيس ومن " انفعالات فنية، هو الذي يبدع الجمال الفني. وعندما يقوى الانفعال النفسي يغدو قادراً على تخطي الحدود المرسومة لفهم الأشياء فيلتقطها في تخوم الحلم والرؤيا، إذ ليس هناك جمال فني إلا كنتيجة لكشف أو رؤيا"⁴. وبهذا المفهوم لجمالية الشعر تكون الرؤيا قد كسبت مكانتها المرموقة كعنصر لا بدّ منه في الإبداع الشعري، حيث يؤكّد رامبو ذلك: " أريد أن أكون شاعراً وأعمل لأصير رائياً فالأمر يتعلق بالوصول إلى المجهول"⁵. فالرؤيا أبعد من الشعر وإذا كانت تلازمه فذلك أجمل وأرقى.

1) جمالية الشعر وإبداعية الغموض:

تطورت نظرة الناقد الجمالي إلى الإبداع الشعري عبر العصور حتى أصبحت ظاهرة الغموض عنصراً جمالياً بامتياز، إذ وصل النقد المعاصر إلى الجمع بين دالين كانا في وقت قريب

¹ عبد العزيز بومسهولي، الشعر الوجود والزمان، ص 80.

² المرجع نفسه، ص 81.

³ إيليا حاوي، في النقد والأدب (مقدمات جمالية عامة وقصائد محللة من العصر الجاهلي)، ج1، ط5، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1986، ص45.

⁴ ينظر: المرجع نفسه، ص46.

⁵ عبد العزيز بومسهولي، الشعر الوجود والزمان، ص 82.

متناقضين ومتتافرين هما: البلاغة والغموض. تأسس بهما دال جديد هو (بلاغة الغموض)، الذي يُعدّ معياراً جمالياً أساسياً. فالبلاغة هي الإفصاح والبيان، حيث يرى الجاحظ أنه: " لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يُسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك"¹. أما الغموض فهو التعقيد وهو ظاهرة ينفر منها المبدعون القدامى ولا يستحسنونها، بل كانوا يسلطون على أصحابها كل اللوم والذم. يقول الجرجاني: " أما التعقيد فإنما كان مذموماً"². والسبب فيه هو عدم مشاكلة اللفظ للمعنى الذي يُبعد المعاني من الوضوح، كون " اللفظ لم يُرتَّب الترتيب الذي يمثله تحصيل الدلالة على الغرض، حتى احتاج السامع أن يطلب المعنى بالحيلة"³. وذلك يستدعي الاستناد إلى قراءة ذكية تنبش في الفكر وتعمق في الذكاء.

تفرض هذه المشاكلة بين البلاغة والغموض تساؤلات ملحة: كيف يستطيع الغموض أن يصنع بلاغة وكيف تتكون جمالية الأدب أو الشعر بهذا الغموض؟ وما المقصود بالغموض في الإبداع الشعري المعاصر؟

يُعتبر الإخفاء وعدم التصريح بالمعاني والدلالات في الشعر سمة مستحسنة لدى الشعراء والنقاد منذ القدم، حيث كان العديد من هؤلاء يصرون على ضرورة تجاوز النطاق العادي للغة الشعرية وضرورة تجاوز البساطة، إذ نجدهم يؤكدون أن جمالية الشعر تكمن في عدول لغته وتراكيبه وانزياح أساليب بيانه عما هو مألوف ومستهلك. يقول الجاحظ: " إن الشيء من غير معدنه أغرب وكلما كان أغرب كان أبعد إلى الوهم وكلما كان أبعد إلى الوهم كان أطرف وكلما كان أطرف كان أعجب وكلما كان أعجب كان أبعد"⁴. والغربة هنا ليست مرادفاً للمستحيل ولكنها بمعنى بُعد المنال لأخيلة الشعراء، إلا للحاذق والذكي والبصير. ويقول آخر: " أفخر الشعر ما

¹ أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، تح / عبد السلام محمد هارون، ط7، مطبعة الخانجي، القاهرة 1998، ص 115.

² عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح / عبد المنعم خفاجي- عبد العزيز شرف، دار الجيل، بيروت، 1991 ص 144.

³ المرجع نفسه، ص 144.

⁴ الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 93.

غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد ملاحظة منه"¹. وهنا إشارة واضحة إلى ضرورة تجاوز المبدع النمط العادي والسطحي في كتابة للنص. يُعدّ الغموض بهذا المعنى معيار كفاءة الشاعر وقدرته على التجاوز والتفرد، وقد يكون عن إرادة منه يهز به قدرات المتلقي أو عن عفوية. فالغموض ليس ناتجا عن علاقة الشاعر بالنص وإنما عن علاقة هذا الأخير بالقارئ.

يرى أدونيس عن قضية الغموض في الشعر العربي المعاصر أن " الوهم الذي تخلقه القصيدة أكثر الحقائق يقينا، لأن مهمات الشعر المعاصر أن يفتح دروبا إلى ذلك العالم الخفي وراء العالم الظاهر، فيكون الشعر في هذه الحالة مفاجئا وغريبا وعدواً للمنطق والحكمة والعقل"². وبالتالي يكون الغموض عنصرا جماليا بامتياز ليس في ذاته وإنما في كيفية إبداعه. ويرى محمد بنيس أن بلاغة الغموض ناتجة عن انفجار لغة النص وخروجها عن القوانين المقيدة للغة اليومية العادية وأن هذه البلاغة مؤسّسة اعتمادا على أبعاد مختلفة تسعى جميعها لتفجير الإيحاء داخل النص الشعري"³. والإيحاء عنصر جمالي قوي في الإبداع الشعري.

عمد الكثير من النقاد العرب المعاصرين إلى إثارة قضية الغموض في الشعر؛ منهم أحمد محمد المعتوق في كتابه (من قضايا الشعر العربي - دراسات نقدية) حيث خصّص فيه فصلا كاملا للغموض يرصد فيه تطور الظاهرة في الأدب مع مختلف العصور. كذلك محمد بنيس في كتابه (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) إذ تطرق إلى بلاغة الغموض بشكل واسع أبرز فيه كيفية اشتغال الغموض في بنيات النص وأبعاده، كالبنية الإيقاعية والبنية التركيبية النحوية والبعد المعرفي. كما بحث في القضية ذاتها صلاح بوسريف في مؤلفه (حادثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر) إذ ركّز فيه على شعرية الغموض وتعدد الدلالات.

تشير الناقدة الإنجليزية ونفرد نوتتي (Nutney) إلى أن مصطلح الغموض (Ambiguity) قد تم إدخاله في المعجم النقدي لأول مرة على يد الناقد وليم إمبسون (Empson) في كتابه الموسوم

¹ ينظر: ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح / أحمد الحوفي - بدوي طبانة، القسم الرابع دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د ت، ص 06-07.

² ينظر: علي أحمد سعيد أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ط3، دار العودة، بيروت، 1979، ص 54، 58.

³ محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2014 ص 213.

(سبعة نماذج من الغموض) الذي صدر عام 1930م بإنجلترا، وهو بحث تناول فيه تعددية جوانب اللغة. وترى الناقدة أن مصطلح الغموض قد لقي اليوم رواجاً واسعاً بوصفه أداة للإشارة إلى طرائق متباينة تعرض فيها لغة الشعر شحنة من المضامين المتعددة وتهيئ نفسها لأن تضمن شكل الخطاب جوانب من التجربة الإنسانية التي يلوح من العسير أن يأذن اختلافها والتباعد بينها باجتماعها المتين في شكل لغوي.¹

يتأسس الغموض في الشعر المعاصر على إنزياحات النص اللغوية والأسلوبية واختيارات شكل القصيدة وهندستها وعلاماتها السيميائية المختلفة المستويات، حيث يتيه القارئ بين هذا الزخم الكبير من اختراقات المألوف وهدم القوانين. وبذلك "تظل العبارة في اللعبة الشعرية المعقدة حمالة معان رغم افتتان الشاعر بتوهجها الجمالي، وتظل لدى الشاعر... كالأصداف المنغلقة على لؤلئها تبين الصدفة على لؤلئها فينخطف القارئ وتتعلق عليها وتظل تراوح لعبة الانفتاح على كنوزها وانغلاقها عليها ليظل القارئ مفتتاً منخطفاً".² فهي تلميحات وإيحاءات تشتغل كلمعان البرق يضيء هنيهة وينطفئ، ولعل ظلمة الانطفاء هذه تزيد الغموض حدة فينتظر القارئ لمعانا جديداً ليواصل مساره ويشد تلك الومضات المنقطعة بعضها ببعض في جزئيات مشتتة، عليه أن يحسن رصدها بذكاء وفطنة لأن "مسألة الدقة في تعقب التلميح جوهريّة".³

(2) الشعر والتجربة الجمالية:

تؤسسُ جمالية العمل الإبداعي على عناصر مختلفة، على المبدع إثارتها وتحريكها وعلى المتلقي اكتشافها وإدراكها، إذ "هناك حركتان للتجربة الجمالية؛ الأولى هي الحركة الداخلية الصادرة عن العمل الفني والثانية هي الحركة التذوقية التي يعيشها الفنان والمتلقي أثناء تذوقهما للعمل الفني".⁴ وإذا كان الحديث عن الذوق فإنه قد يُربط إلى التجربة الجمالية بالإحساس الذاتي والداخلي

¹ ينظر: ونفرد نوتتي، لغة الشعراء، تر/ عيسى العاكوب- خليفة الغرابي، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1996 ص182.

² مؤلفون، الباب الموارد (دراسات حول أزهار ثاني أكسيد التاريخ ليوسف رزوقة)، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس، 2004، ص 27.

³ هارولد بلوم، فن قراءة الشعر، تر/ باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة، دمشق، 2009، ص20.

⁴ مصطفى عبده، فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، ص74.

للمتلقي، خاصة أثناء محاولته الكشف عن الخفي الذي يشدّ أحاسيسه الجمالية إزاء الناتج الإبداعي. وهذا بالطبع يحتاج إلى قراءة متأنية وهادئة منه، لأن " العمل الجيد هو الذي يدعونا إلى التأمل والتفكير ليزيد تآلفنا معه فننتعرف عليه أكثر عن قرب ونشعر ببراعة العمل الفني عن وعي ودراية. وهكذا فإن الاستمتاع الجمالي للعمل الفني لا يتم دفعة واحدة وإنما هي عملية نامية ومتدرجة خلاقة"¹. وإذا كان التركيز على المتلقي العالم فلأنه " يُعتبر حجة على من سواه، فإذا أصدر حكماً سرى في الأفق وأصبح ملزماً لكل من يسمع به"² لاستناده إلى الموضوعية.

يصدر الحكم الجمالي السليم عن دراية تامة للجمالية الشعرية وعن إحساس عميق بها، لأنّ الحكم على العمل الإبداعي الشعري ليس أمراً هيئاً، فهو ينتج عن " وعي للمدركات الجمالية قبل وأثناء وبعد العملية الإبداعية"³. تلك المدركات التي يشعر بها الشاعر عند اختيار موضوعه والتأسيس لمشروعه، ويشعر بها المتلقي كذلك كطرف حاضر ومشارك تنتهي إليه عملية الإبداع.

يرى مصطفى عبده ضرورة وجود شروط ينبغي أن تتوفر في صاحب التجربة الجمالية؛ منها التمتع بالفكر المستتير المبني على الثقة بالنفس التي تجعله يقدر الأمور حقّ التقدير، كذلك القدرة على التقاط الأفكار والومضات الإبداعية الخفية، وأن يمتلك القدرة على التحليل والتأليف والتركيب والتقويم، وأن يكون مستغرقاً في ممارسته الجمالية استغراقاً زمانياً، ومن شروطها كذلك أن يكون صاحب التجربة متمتعاً بما يسمى (الألفة الفنية) بين الفنان والعمل الفني وبين المتلقي والعمل الفني.⁴

يكون الحكم الجمالي أحياناً سابقاً للعمل الإبداعي إذا كان هناك ميول وتذوق من المتلقي لنمط معين من الشعر على حساب التجارب الأخرى. فالمتذوق للشعر العربي الكلاسيكي يصعب عليه رصد جماليات القصيدة المعاصرة، لأن أحاسيسه نحوها مؤسّسة مسبقاً، "وتكون التجربة الشعرية في هذا الإطار الحالة التي تنتشع فيها نفس الشاعر بموضوع من الموضوعات أو مشاهدة من المشاهدات أو فكرة من الأفكار أو مرأى من المرائي، يمتلئ بها وجدانه متحفزة إلى التأمل

¹ مصطفى عبده، فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، ص 77.

² خديجة غفيري، سلطة اللغة بين فعلي التأليف والتلقي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2012، ص 222.

³ مصطفى عبده، فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، ص 69.

⁴ المرجع نفسه، ص 69-70.

والتفكير والاستغراق بل الاندماج فيها، ثم يتهيأ بعدها للإعراب عن مشاهدته أو رؤيته¹. ويمكن القول بأنها الشحنة الإبداعية الكامنة في ذهن المبدع، في وعيه وفي غير وعيه. يتحدث الشاعر محمد القيسي عن تجربته في سحر اللحظة الشعرية التي لم يجد تفسيراً لها ولا لطريقتها الغامضة في مجيئها حيث يقول: " إذ وعيتُ أكثر رأيتُ أن الشعر أمر لا أستطيع تفسيره وكأن ذلك كافياً ليرتبط وجودي كله بهذا الغامض الأسر، الذي لا يمنح تطمينا ذاتيا ما كتعويض عن قتامة ما كنت أرى، هكذا أضأت بعض جوانب الداخل وضل الخارج الكل مظلماً"² لأن الشعر يفتح على أخيلة ورؤى غير منتهية يفلت الكثير منها من قبضة إدراك الشاعر ووعيه، وبالتالي فإن الشاعر مهما حاول التأسيس لجمالية إبداعه إلا أنه في الأخير يبقى ذلك الأمر نسبياً.

يفهم من التجربة الشعرية المعاصرة أنها التي تستطيع أن تخلق الجديد بتأسيس نظرة مغايرة للرؤى التقليدية للأشياء ومحاولة ترميم ما تكوّن آنفاً لأن " التجارب الشعرية الأكثر تميزاً هي تلك التي تعتبر البحث الدائم عن الجديد رافداً أساسياً من روافد الكتابة الإبداعية ولذلك فهي تحتفي بالتجاوز وتعد بفتح آفاق جديدة للشعر وتحمل الكثير من التمرد على اللغة وعلى الذات وأفكارها وعالمها وهو تمرد مشحون بمساءلة للشعر والشاعر"³.

يرى محمد غنيمي هلال أنه " ليس معنى التجربة الذاتية أنها مقصورة على حدود المعبر عنها، بل هي إنسانية بطبيعتها: إذ أن جهد الشاعر منصرف إلى التعبير عن مشاعره بعد أن يتمثلها وهو لا يحاول نقلها على حالتها الطبيعية وإلا نأت عن حدود الأدب والشعر. وهو يراها بفكره ويتأملها ويحولها إلى مادة تعبيرية عن جهاد وعمل ومثابرة، لا عن استسلام للخيال والأحلام"⁴. والموضوع الذي يطرحه الشاعر وإن كان يبدو واضحاً إلا وأن له روافد وتأويلات لا حصر لها، فالحديث عن عاطفة الحب مثلاً ليس تعبيراً فردياً يخص الشاعر وحده وإنما قد تشاركه

¹ مصطفى عبد اللطيف السحرتي، الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، ط2، مطبوعات تهامة، جدة، 1984 ص13.

² محمد صابر عبيد، بلاغة العلامة وتأويل الرؤيا (من السيرة إلى التجربة الأدبية)، عالم الكتب الحديث، عمان، 2013 ص 104.

³ ينظر: مؤلفون، الباب الموارب، ص47.

⁴ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ط6، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 2005، ص 361.

في ذلك الإنسانية جمعاء. إنها التجربة بمعناها الواسع واللانهائي التي يكون بها "مجال الشعر هو الشعور، سواء أثار الشاعر هذا الشعور في تجربة ذاتية محضة كشف فيها عن جانب من جوانب النفس أو نفذ من خلال تجربته الذاتية إلى مسائل الكون أو مشكلة من مشكلات المجتمع تتراءى من ثنايا شعوره وإحساسه".¹ ويؤكد غنيمي هلال أنه "لم تصدر التجارب الشعرية العالمية الخالدة إلا عن تجارب عاش لها أصحابها وغاصوا في أعماق أنفسهم يتأملون ويسجلون المشاعر والحقائق، فجاءت صورا نفسية عميقة".² وقلنا (عاش لها أصحابها) ليس معناه بالضرورة أنها حدثت لهم بشكل خاص وإنما شعروا بها وانفعلوا لحدوثها ولو حدثت للآخرين في غير زمانهم.

يبين غنيمي هلال كذلك المفارقة بين تجربة الشاعر وتجربة الناثر من حيث العلاقة باللغة المؤدية لكل منهما ويؤكد أن "علاقة تجربة الشاعر بلغته أوثق وأهم من علاقة تجربة القاص أو مؤلف المسرحية في العصر الحديث، وذلك أن الشاعر يعتمد على ما في قوة التعبير من إحياء بالمعاني في لغته التصويرية الخاصة به، وفي لغة الشعر يخضع التعبير لقوانين اللغة العامة ولكنه يفيد مع ذلك من اعتماده على دلالات القرائن وما يمكن أن تضيفه هذه الدلالات على التصوير عن طريق موسيقية التعبير وموقعه وتآزر كلماته وأثر ذلك كله في التصوير".³ فاللغة مصدر التجربة الجمالية والفنية في الإبداع الشعري.

(3) جمالية الشعر وحركة الانفعال:

يعد الشعر نتاج فكر وبصيرة ونتاج أحاسيس مرتبطة بالجوانب النفسية والميولات والرغبات. وإذا طُرح السؤال الجوهرى في هذا السياق: ما الذي يجعل الشاعر يكتب؟ لكانت الإجابة: لأنه أحس وانفعل لإحساسه بعد ذلك. وهذا الانفعال عند الشاعر لا يأخذ سلوكا حركيا أو إشارتيا أو سلوكا بملامح الوجه، بل يُترجم انفعاله عن طريق لغة القصيدة وعناصرها التكوينية التي يختارها الشاعر لذات الغرض. ويكون انفعال الشاعر أو الفنان انفعالا هادئا متأنيا ونابعا من تفكير عميق ومن تحليل مسؤول للأسباب أو القضايا التي حركت فيه آلة الشعر. فيترجم الهروب من الواقع

¹ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 356.

² المرجع نفسه، ص 364.

³ المرجع نفسه، ص 386.

المرّ بلغة خاصة وأساليب إيحائية يعبر بها عن رؤاه وعن تصوراتها. فالانفعال انفعالات؛ انفعال طبيعي تشترك فيه الإنسانية جمعاء وانفعال جمالي يخصّ الفنانين والمبدعين، لأن " الصورة توجد في الطبيعة، إلا أن الصورة الفنية تمتاز بأنها انتقاء وتهذيب للمادة المحسوسة المستمدة من الطبيعة أو من الحياة الإنسانية وغاية هذا الانتقاء هو إثارة جو من الانفعال الجمالي"¹.

يُعتبر الغلو الذي يرافق الانفعالات الفنية مبدعاً للجمال الفني الذي يُعدّ تلك الحالة الشبيهة باللحظة الصوفية التي تنفذ بها النفس إلى غيبها وغيب الحياة والعالم، ذلك أن الانفعال النفسي عندما يعمق ويقوى يغدو قادراً على تخطي الحدود المرسومة لفهم الأشياء، فيلتقطها في تخوم الحلم والرؤيا. ليس هناك جمال فني إلا كنتيجة لكشف أو رؤيا. إنّ الجمال الفني هو نوع من القبض على روح الحقائق وأطيافها الهاربة وليس نوعاً من التحذلق في الصنعة البيانية والبديع. ولعل الآفة التي أصابت الشعر العربي هي آفة الغلو المتولد عن الحيل البلاغية والأحاييل الذهنية بدلاً من أن يكون تجسيدا للإشراق والرؤيا ومعرفة ما وراء المعرفة والإحساس بما وراء الحس.²

يرى الناقد الفرنسي (فالجراف) Walgrave مع بداية القرن الماضي أن الانفعال ركن رئيس في كتابة الشعر الجيد، بل لا يمكن الاستغناء عنه ولا يمكن نفي أثره البالغ في صناعة الشعر. ومقارنةً بالمكونات الأخرى كلّها للإبداع الشعري، فإنّه ينفي وجود الشعر بعدم وجود الانفعال. يقول: " إنّ فكرتي ليست التقليل من دور العناصر الخارجية للشعر، بل بالعكس ينبغي إعطاء قيمة كبيرة لتأثيراتها؛ لكن في النهاية كلّ الشعر ليس هذا: انزعوا الإيقاع والقافية، انزعوا البلاغة وكلّ هذا المدّ والجزر وهذه العناصر التي تترجم جيداً حركة الروح الشعرية، فإنّ العمل ينقص لكن الشعر يبقى ممكناً. وفي الحقيقة هذا الانفعال سابق عن التعبير عنه، إذ نستطيع كذلك أن نحذف كلّ كتابة وكلّ أدبية، وعلى الرغم من ذلك يبقى الإنسان يشعر به"³ وهذا كون " الشعر يرتكز على أسس جدّ إنسانية ويجب عن مطالب نفسية وروحية لا نستطيع مقاومتها. علاوة على ذلك يدخل غالباً في أحسن وأنبّل عواطف قلوبنا"⁴. وهذا إشارة إلى أهمية الانفعال في كتابة الشعر.

¹ أميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال، دار المعارف، القاهرة، 1989، ص 370.

² ينظر: إيليا حاوي، في النقد والأدب، ص 45-46.

³ Walgrave, l'émotion poétique, Revue néo-scholastique, 9^e année, n°35, éd Peeters, Louvain, France, 1902, P327.

⁴ Voir: Ibid, p342.

يتشكل الانتقال من الانفعال إلى التعبير عنه فنياً وجمالياً من ثلاث خطوات رئيسة¹:

- خطوة الانفعال أو الحركة، وهي تغيّر في الوضع العام للحالة الشعورية للمبدع.
- خطوة الاتجاه نحو الصيغة الكلامية مع تعزيزها بفعل التخيل.
- خطوة الصيغة أو العبارة اللغوية في حدّ ذاتها.

تكن جمالية الشعر في أولها الانفعال الذي يحركه والذي يؤسس لمعانيه ودلالاته. إنها تتمثل بادئاً ببدء في تلك " المتعة عند الخروج إلى التفكير والتخيل، لأن تحقيق المطلب هو متعة. وهناك لذة حينما نضع أحاسيسنا وانطباعاتنا في المخلوقات التي تحيط بنا، وهذه هي متعة الانفعال الشعري"². وتمثل النفس في رؤيتها لما حولها وانفعالها به مصدر الإلهام الشعري.

¹ Walgrave, l'émotion poétique, p328.

² Ibid, p332.

المبحث الثاني

الرؤيا والشعر المعاصر.

I. مفاهيم الرؤيا بين اللغة والاصطلاح.

1) الرؤيا في المفهوم المعجمي.

2) المفهوم الاصطلاحي للرؤيا الشعرية.

II. مفاهيم الرؤيا في الشعر المعاصر.

III. هندسة الرؤيا الشعرية.

1) مفاهيم الرؤيا بين اللغة والاصطلاح:

1) الرؤيا في المفهوم المعجمي:

جاء في معجم لسان العرب في مادة (رأى) تعريفا مفصلا للرؤية: "الرؤية بالعين تتعدى إلى مفعول واحد وبمعنى العلم تتعدى إلى مفعولين. يقال: رأى زيدا عالما ورأى رؤية وراءه مثل راعة. وقال ابن سيده: الرؤية النظر بالعين والقلب"¹. وإيراد كلمة (قلب) في هذا التعريف جدير باعتبار الرؤية أبعد من رؤية العين وأعمق من ذلك، فهي نابعة من الفكر ومن الذات العاقلة والبصيرة. كما يتصل الفعل (رأى) بما هو من الرأي أي بمعنى الموقف أو الوجهة في الفكر، التي تضبط في ذهنية الشخص. يقول ابن منظور: "يقال: فلان يتراءى برأي فلان إذا كان يرى رأيه ويميل إليه ويفتدي به، منه قوله عز وجل: (لتحكم بين الناس بما أراك الله). فحاسة البصر هنا لا تتوجه"² فالأمر هنا يتعلق بالعقل.

يجمع ابن منظور معاني الفعل (رأى) على لسان ابن سيده تعقيبا على شعر لخلف الأحمر جاء فيه: (فما ترى فيما ترى كما ترى) حيث يقول ابن سيده: فالقول عندي في هذه الأبيات أنها لو كانت عدتها ثلاثة لكان الخطب فيها أيسر، وذلك لأنك كنت تجعل واحدا منها من رؤية العين كقولك كما تبصر والآخر من رؤية القلب في معنى العلم فيصير كقولك كما تعلم والثالث من رأي التي بمعنى الرأي الاعتقاد كقولك فلان يرى رأي الشرة أي يعتقد اعتقادهم.³

جاءت لفظة (رؤية) في معجم تاج العروس متعددة الدلالات كذلك: "الرؤية بالضم إدراك المرئي وذلك أضرب بحسب قوى النفس؛ الأول: النظر بالعين التي هي الحاسة وما يجري مجراها... والثاني بالوهم والتخيّل نحو: أرى أن زيدا منطلق. والثالث بالوهم نحو: إني أرى ما لا ترون، والرابع بالقلب أي بالعقل وعلى ذلك قوله تعالى: (ما كذب الفؤاد ما رأى)"⁴. ويلاحظ في الضرب الرابع مزجا بين مفهومين هما القلب والعقل، فالأول أساسه العاطفة والحدس، والثاني

¹ ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، م 14، ط2، دار صادر، بيروت، 1992، ص291.

² المرجع نفسه، ص 300.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص 301.

⁴ محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس، ج 10، تح/ إبراهيم التريزي، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1972

أساسه الفكر والموضوعية. فالرؤية إذن يمكن أن تستند إلى أسس علمية موضوعية متينة كما يمكن لها أن تستند إلى إحساس داخلي من دون برهان.

أما اللفظة المعجمية (رؤيا) فقد جاء تعريفها عند ابن منظور بقوله: " والرؤيا: ما رأيته في منامك. ورأيتُ عنك رؤىً حسنة: حلمتها. وأرأى الرجل إذا كثرت رؤاه وهي أحلامه جمعُ الرؤيا. ورأى في منامه رؤيا. وجمعُ الرؤيا رؤىً بالتثنية"¹. فالرؤيا بهذا التحديد اللغوي الأصلي تتعلق بالحلم وما يصوره من مشاهد وأحداث لا تبصرها العين وإنما تبصرها مناطق التفكير.

يستدرك ابن منظور إمكانية الرؤيا في حالة اليقظة، حيث يمكن ربط ذلك بما يسمى أحلام اليقظة أو ربطها كذلك بما هو تفكير في حالة وعي. يقول: " قال ابن بري: وقد جاء الرؤيا في اليقظة؛ قال الراعي: (فكبر للرؤيا وهش فؤاده وبشر نفساً كان قبلُ يلومها). وعليه فسرّ قوله تعالى: (وما جعلنا الرؤيا التي أريناك إلا فتنة للناس)؛ قال وعليه قول أبي الطيب: (ورؤياك أحلى في العيون من الغمض)"². وجاءت كذلك لفظة الرئي التي تعني الجنّي: " وقال اللحياني: له رئي من الجنّ ورئي، إذا كان يحبه ويؤلفه... قال الأنباري: به رئي من الجنّ بوزن رعي، وهو الذي يعتاد الإنسان من الجنّ. ابن الأعرابي: أَرَأَى الرَّجُلُ إذا صار له رئي من الجنّ"³. وهنا يصير الإنسان على غير عادته في التفكير والسلوك، فيتحدث في غير الواضح والمفهوم، أو يتكهن في أمور الغيبات.

(2) المفهوم الاصطلاحي للرؤيا الشعرية:

تتجه الرؤيا في الشعر نحو المرئي بالحواس كوصف شيء في الطبيعة، كما يمكن لها أن تتجه نحو المرئي بالقلب أو العقل كأن يكون تعبيراً عن عاطفة إزاء شيء أو اتخاذ موقف تجاه وضعية أو حالة من الوجود. لذا كانت الرؤية الشعرية ولا تزال مصدراً أساسياً للتباين بين الشعراء والتنافس بينهم، إذ هناك من يمتلك رؤية عميقة ودقيقة للأشياء يرى ما لا يراه غيره، وهناك من لا يتمتع بتلك القدرة فيمسح على الأشياء مسحاً عابراً فيجهل لبّ ما رآه وجوهره.

¹ ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م 14، ص 297.

² المرجع نفسه، ص 297.

³ المرجع نفسه، ص 297-298.

تختلف الرؤية عن الرؤيا في الشعر؛ فإذا كانت الرؤية تتّجه نحو الماضي وهي التي تصنع الشاعر والنص، فإنّ الرؤيا تتّجه نحو المستقبل أكثر وهي التي يصنعها الشاعر بنظراته إلى الأشياء ومواقفه إزاء الأحداث والأمور ويصنعها النص في حدّ ذاته. وكذلك "الشحنة الميتافيزيقية / الروحية للرؤيا الشعرية هي التي تميزها عن الرؤية. فإذا كانت الأولى تنفذ إلى ما وراء المرئيات من أجل خلق عالم موحد ومنسجم، فإن الثانية تقف عند القشرة السطحية للمحسوسات والأحداث. فالشعر الذي يقتصر على الوصف التصويري للطبيعة، أو على سرد الأحداث والمجريات يكاد لا يعدو نطاق الرؤية، فكان أخط أصناف الشعر".¹ لأنّ الشعر المعاصر وطيد العلاقة بالفكر والفلسفة أكثر مما كان عليه في القديم.

تعدّ الرؤيا الشعرية فعلا إبداعيا وإراديا، لذا فإنّها محاولة كشف للجديد وتجاوز للنظرة البسيطة إلى الأشياء التي تعتمد الحاسة كمنفذ رئيس لها، لأنّ "المصطلح (رؤيا) يحيل بصفة آلية إلى مصطلح الكشف الذي لا يتمّ عبر رؤية كحاسة فقط بل هو مقام أسمى يبلغه المترقي، فلا يعرف إلى وصفه سبيلا ولعل آية الكشف في المصطلح الصوفي في قوله تعالى (وكشفنا عنك غطاءك فبصرك اليوم حديد) منخرطة في هذا السياق".² وإذا ارتبطت الرؤيا الشعرية في ظاهرها بالخيال والغيبيات أو الميتافيزيقا، فهذا لا يعني أبدا أنّها خارجة تماما وكلّيّا عن المعقول من الفكر الإنساني الصحيح، بل بالعكس فهي أشدّ التصاقا به إذا توصلّ الشاعر إلى التعبير عنها وإذا توصلّ القارئ إلى إدراك جوهرها. يرى أدونيس أنّه "إذا أضفنا إلى كلمة رؤيا بعدا فكريا وإنسانيا بالإضافة إلى بعدها الروحي، يمكننا حينذاك أن نعرّف الشعر الحديث بأنه رؤيا".³ وإلاّ كانت عبثا باللغة وبالمعاني والدلالات التي لا تعود بفائدة في شيء. يوضّح أدونيس ضرورة تلك الأسس: "فالرؤيا ينبغي أن تتصل بالبعد الإنساني وإلا تحولت إلى تهويمات عبثية، وأن تتصل بالبعد الفكري وإلا

¹ ماجد فخري، مادة الشعر، مجلة شعر، ع 3، السنة الأولى، دار مجلة شعر، بيروت، 1957، ص 87.

² مؤلفون، الباب الموارب، ص 60.

³ علي أحمد سعيد أدونيس، محاولة في تعريف الشعر الحديث، مجلة شعر، ع 11، السنة الثالثة، دار مجلة شعر بيروت، 1959، ص 79.

قدّمت إلينا عالما براقا ولكنه أجوف، وأن تسعى إلى تثوير الجانب الروحي في الإنسان¹ كونه أسمى الجوانب الشخصية في الإنسان.

تظهر الرؤيا الشعرية بهذا الرأي الأدونيسي في عالمين متباعدين يصعب التوحيد بينهما: عالم الإنسانية بهومها وطموحاتها وعالم المثالية لهذه الإنسانية. يكون للرؤيا الشعرية إذن " منحى إنساني لأن همّها يكمن في إنقاذ الإنسان من أزمتة الوجودية إزاء العالم المحسوس ومنحى روحاني لأن بواسطتها يمكن تخطي عالم المفارقات من أجل اعتناق وجود موحد². ويرى حسن مخافي في نفس السياق أنّ الرؤيا الشعرية هي الوحيدة التي تستطيع في أي حال من الأحوال أن تجسّد وحدة الوجود في وعي الإنسان؛ ويصرّح على أنّ " الوصول إلى ميل هذا التطابق بين وحدة الوعي لدى الإنسان وبين وحدة الوجود لا يتمّ إلا بتحقيق الرؤيا الشعرية³. لأنّ ذلك لا يحدث بالطبع إلا في إطار الإبداع، " والمبدع على صعيد الرؤيا هو من يبدع في نفسه صورة خيالية أو مثالا ويبرزه إلى الوجود الخارجي⁴.

يحدّد إبراهيم أحمد ملحم خمسة أسس للرؤيا الشعرية الصحيحة التي تخدم الشعر جلياً ولا تجعله حلماً فارغاً يتيه فيه الشاعر ويسبح فيه المتلقي في غيابات الغموض: أولاً كون الرؤيا ليست خاصة بالشاعر الحديث فقط، فهي ملك الشعراء عامة، ثانياً ليس الشعر كاملاً رؤياً وليست القصيدة من أولها إلى آخرها رؤياً، ثالثاً الشعر العربي المعاصر أغرق في الميتافيزيقية وينبغي أن يكون التفكير النقدي لدى الشاعر مؤسساً على أن الشعر وجد كي يعيش، رابعاً العلاقة بين الشعر العربي المعاصر والتراث علاقة تكاملية وليست عدائية، وأخيراً الرؤيا لا تتناقض كلياً مع الواقع بل إنها في بعض الأحيان تؤكد⁵.

¹ إبراهيم أحمد ملحم، منزلات الرؤيا (الشاعر العربي المعاصر وعالمه)، دار عالم الكتب الحديث، عمان، 2010 ص 12.

² أدونيس، محاولة في تعريف الشعر الحديث، ص 79.

³ حسن مخافي، القصيدة الرؤيا: دراسة في التنظير الشعري والممارسات النقدية لحركة مجلة شعر، اتحاد كتّاب المغرب الرباط، 2003، ص 88.

⁴ علي أحمد سعيد أدونيس، الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والإبداع عند العرب)، ج3 (صدمة الحداثة)، دار العودة بيروت، 1978، ص 167.

⁵ ينظر: إبراهيم أحمد ملحم، منزلات الرؤيا، ص 13.

تنبّه تلك الأسس إلى بعض الآراء: أولها كون الرؤيا الشعرية ذات صبغة تطويرية مع تطور الشعر، فإذا كانت في القديم ضعيفة فإنّها اليوم تريد أن تصعد نحو اللانهائي. ثانياً نفي التداخل الحتمي بين الشعر المعاصر والشعر الرؤياوي إذ ليست كلّ قصيدة معاصرة قصيدة رؤياوية. ثالثاً عدم الاعتراض بالجانب التخيلي البعيد والانسياب وراءه وترك جوهر الشعر في علاقاته بالمتلقي وراء ذلك. رابعاً لا يعني التجاوز في الرؤيا أبداً محواً كلياً ونهائياً لمصادر الإبداع اللغوي والشعري ولتراثه العريق والزاهر عبر العصور، بل ينبغي أن يؤخذ هذا القديم ويُستغلّ أحسن استغلال ويُصاغ في قالب آخر غير الذي تعود عليه. أما الأساس الخامس فإنّ على الرؤيا أن تصبّ جلّ اهتمامها بالواقع، لأنّ هذا الأخير هو بذرة تكونها وسبب وجودها فالانطلاق يكون من الواقع ثم العودة إليه مرة أخرى، لكن بوجه آخر أكثر جمالية.

تتجاوز الرؤيا الشعرية توقعات المتلقي وتظهر بكثير من الغموض عنده لأنّها تعلو على مستوى نظرته إلى الأمور والأشياء، لكنه عندما يتّضح جوهر الرؤيا لديه، يدرك عندئذ صحتها ويمدّها قيمة عالية، لأنّ "الرؤيا الشعرية تستند إلى رؤيا الكون بصورة صحيحة وإلى تفسير حركته وحركة الأشياء الظاهرة فيه، وهكذا تعوّل هذه الحركة على حركة الوجود وتأخذ منها بل وتشكل معها مستويي ترتيب متعاشين يمكن أن يعاد تكوينه. ويتغير النظر إلى الشعر حسب مستوى الرؤيا وحسب زاوية النظر وينتج عن ذلك أن الرؤيا تضم حزماً نظرية متعددة يمكن أن تكون أنظمة متعددة لكن جوهر الشعر باق كما هو"¹ وفي هذه الأنظمة الجديدة تكمن الرؤيا وجوهرها.

II. مفاهيم الرؤيا الشعرية:

1) الرؤيا الشعرية / الحلم المبدع:

يعدّ الحلم العادي النموذج المتعالي للخيال الشعري، يحاول المدرك له أن يتعرّف على حيثياته ويفسّر مضامينه، وفي " هذا المناخ يكتشف الإنسان علائق جديدة فيما بين الأشياء والكائنات ويكون الحلم أرض هذه العلائق ومادتها ونسيجها. الحلم إذن وسيلة كشف لا يتوصل إليها الشعور في حالة وعيه... فالحلم شكل من الأشكال التي تتيح لنا إعادة التماس مع أسرار الكون

¹ خزعل الماجدي، العقل الشعري، ص 90-91.

أي مع قواه الخلاقة"¹. وهذا الشأن بالذات جوهر القصيدة المعاصرة في معانيها ودلالاتها، التي منبعها الرؤيا بأبعادها الكونية المختلفة، إذ " ليست القصيدة الجديدة شكلا من أشكال التعبير وحسب، وإنما هي كذلك شكل من أشكال الوجود"².

يتدخل اللاوعي في الرؤيا الشعرية، بمفهوم الحلم، الذي يمكن تسميته: الحلم المبدع. ينساق الشاعر وراء دوافع خفية ساكنة محصورة في منطقة اللاشعور، عندئذ تنتج الصور والأخيلة تلقائيا فلا يمكن التعليل لذلك إلا بالقول: هو حلم. فيُختزل البرهان وتُحدد الحجة ويستبدل وحي الشاعر القديم أو شيطانه بالحلم عند هذا المعاصر. للحلم بعدان؛ بعد تجريبي ماضٍ تأسس وأخذ جذوره في التاريخ بعناصره الواقعية الاجتماعية أو النفسية، وبعد مستقبلي تكهنّي تكوّن معظمه عن طريق الخيال الابتكاري اعتمادا على بنية من أسباب تراكمية قبلية أو عن طريق الصدفة.

يعود ارتباط الرؤيا بالحلم إلى ولوجها في الخيال الإبداعي البعيد، حتى أصبحت لفظة الحلم أقوى تفسير وأرقى الأدلة القريبة المنال لدى الشاعر كي يعلّل البعد التخيلي الخارق للمألوف. ويؤكد ذلك أدونيس حين يقول: " وأحيانا يرى الرائي في حلمه وأحيانا يرى في قلبه. وبقدر ما يكون الرائي بقلبه مستعدا لاختراق عالم الحس أو حجاب الحس تكون رؤياه صادقة. ومن هنا تفضلها الرؤيا في الحلم لأن خيال النائم أقوى من خيال المستيقظ؛ أعني أن النائم يخترق بطبيعته حجاب الحس. ولهذا فإنّ الرائي بقلبه يكون بفضل البرحاء نائما عما حوله، مستغرقا في رؤيا. ومعروف أن البرحاء نوع من الانفصال عن العالم المحسوس واستغراق في عالم الذات"³.

تأتي الرؤيا وحدها وتُخلق لوحدها مثل الحلم، وتأتي من شحنة تذكيرية وتفكيرية وتخلق شيئا جديدا وعلاقات جديدة لا يمكن تكهنّها أو إدراكها إلا في إطار الرؤيا. وبالتالي فإنّ " الحلم يبرز العلاقات الخفية بين الإنسان والأشياء. وهو بالنسبة إلى الإنسان رمز الارتياح المطلق والوصول

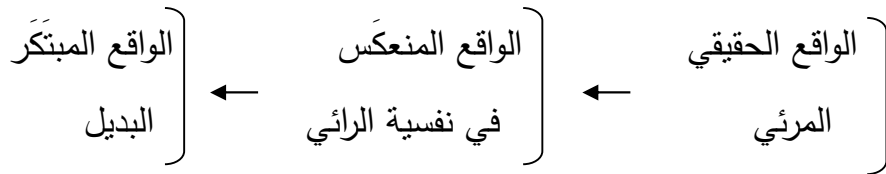
¹ أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 86.

² المرجع نفسه، ص 117.

³ ينظر: أدونيس، الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص 166.

إليه. من هنا ندرك كيف أنّ الحلم ينبوع صور لا ينفد¹ أو أنّ " الرؤيا نوع من الاتحاد بالغيب يخلق صورة جديدة للعالم أو يخلق العالم من جديد"².

يلج الشاعر المعاصر من باب الحلم بامتزاجه مع مفهوم الرؤيا إلى مغاوير تفكيره فيمدّه قناعة في جوهر تصوّراته وصوره المتعالية، على الرغم من هدم قيم قائمة مسبقا وبناء أخرى لم يكن لها الوجود من قبل، حيث يرى أدونيس في هذا الشأن جدلية بين الهدم والبناء إذ يُعدّ الثاني هدفاً للأول ويكون الأول نتيجة للثاني: " إنّ جدلية الهدم والبناء شكل آخر لجدلية ثنائية أسميها جدلية الاستقصاء والريادة. ومن أشكال هذا الاستقصاء الحلم. ويتبيّن أهمية الحلم في هذا الصدد حين نقرّنه بالعقل. العقل يتيح للإنسان أن يدرك الواقع غير أنّه يكبت العالم الكامن وراءه ويحجبه. والحلم هو الذي يكشف عن هذا العالم ويحرّره. فبالحلم يرى الرائي ما طمسه عقله أو ما لم يقدر أن يراه بعينه العاديتين"³. يؤسّس هذا الجدل بين العالمين عالماً آخر جديد يظهر أنّه مزيج من الأول الواقعي الرديء والمهزوم والثاني التخيلي النبيل والمتصوّر، حيث " يبدو العالم الواحد في استقصاء الرائي ثلاثة عوالم: الواقع المباشر المرئي والواقع الذي ينعكس عنه في نفس الرائي وأخيراً الواقع الذي يستشفه الرائي من خلال هذا الانعكاس"⁴. لذا تُخلق سلسلة توليدية لتلك الرؤيا تتلخّص كما يلي:



لا ينبغي حصر الرؤيا في الميتافيزيقا أو في المستحيل أو الغامض فحسب وإنما للرؤيا نصيب من الواقع ومن الممكن. " إن رؤيا الشاعر المبدع لا تُكَمّل القيم والقواعد وحسب أيّا كانت وإنما تتجاوزها. إنها أغنى منها، وأشمل وأسمى"⁵. وعلى هذا الأساس فإنّ الرؤيا/الحلم بهذا المعنى تكاملٌ بين قيمٍ حاصلة وقيمٍ يمكن لها الحصول.

¹ أدونيس، الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص 200.

² المرجع نفسه، ص 166.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص 198-200.

⁴ المرجع نفسه، ص 202.

⁵ أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 106.

(2) الرؤيا الشعرية/ المساءلة:

يتميز الشعر العربي المعاصر بالمساءلة، أي بالبحث الذي ينتج عن تراكم أسئلة عديدة لاسيما مساءلة الذات، التي تعدّ معقدة كون السائل والمُساءل نفس واحد تحاول أن تتقمص الشخصيتين في آن واحد، وتكون القناعة في السؤال كما القناعة في الإجابة. والمساءلة خطوة أولى للبحث وكثيرا ما كانت دعامة قويّة لكل نظرة فلسفية أو تصوّر رؤيائي.

تُعدّ المساءلة من جهة ثانية ابتعادا عن الموجود المستهلك وبحث عما وراء ذلك في محاولة فهم أكثر موضوعية وأكثر قناعة وإظهار ما خُفي من الأمور. وفي حديثه عن التجربة الشعرية الصوفية يبيّن صلاح بوسريف تلك النزعة الصوفية في البحث والاستقصاء التي يمكن أن نسقطها على الشعر المعاصر، مثلما فعل أدونيس في كتابه الصوفية والسوريالية حيث بيّن أنّهما متقاربتان في أسلوب البحث وفي درجة الخيال. يقول بوسريف: " التجربة الصوفية كانت سفرا دائما، صيرورة مستمرة، وهو التصيّر الذي نقل الصوفي من مقام إلى مقام ومن حال إلى حال ووضعه بالتالي في مواجهة الحقيقة؛ أي في مواجهة المطلق اللامتناهي. وكان هذا النوع من المواجهة في حاجة إلى إعادة ترتيب وضعه المعرفي. فما كان مُسلما به عند أهل الشريعة أعاد الصوفي تأمله ومساءلته وفق منظور جديد، الذي أصبح في العقل عاجزا عن مقارنة المطلق في مقابل القلب الذي أصبح لديه أساس المعرفة ووسيلة العارف لتحقيق العبور من الظاهر إلى الباطن"¹. يُفتح هنا مفهوم آخر للمساءلة وهو إعادة البحث فيما هو موجود والنظر فيه مرّة أخرى، لأنّ إعادة القراءة للواقع الحاصل قد يفتح نوافذ على وقائع أخرى جديدة.

تمتزج الرؤيا بالمساءلة فيمتزج الشعر بالخلق وبالإبداع المستمر غير المحدود، " فمن طبيعة الشعر الذي هو نبوة ورؤيا وخلق، ألا يقبل أي عالم مغلق نهائي وألا ينحصر فيه بل يفجره ويتخطاه. فالشعر هو هذا البحث الذي لا نهاية له، البحث الذي يظل بحثا. وبالتالي فإنّ الشعر الرؤيائي اكتشاف مستمر وبحث متواصل نحو اللانهائي ونحو الباطن. لذلك فإنّ العالم الذي نعيش فيه لا يجوز ولا يصحّ أن يكون غاية الشعراء وإطار لهم؛ إنّه وسيلة لخلق عالم أنضر

¹ ينظر: صلاح بوسريف، حادثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2012، ص 71.

وأغنى¹. وعندما يصبح الشعر ذا صبغة علمية تطويرية يكون قد اكتسب أرقى مراتبه " وحين تصبح الرؤيا كشفاً، لا يعود الرائي ينظر إلى العالم بعين الحسّ وإنما ينظر إليه بعين الخيال أو بالعين الثالثة - كما يسميها جبران خليل جبران - أو بعين القلب. ومفهوم هذه الأخيرة هو: تلك الرؤيا وتلك البصيرة وذلك التفهّم الخاص للأشياء الذي هو أعمق من الأعماق وأعلى من الأعالي². وفي هذا الفضاء تتشكّل الرؤيا وتأخذ مسارها.

(3) الرؤيا الشعرية/ التجاوز:

يُعدّ التجاوز إحدى مقومات الرؤيا حتى أصبح لصيقاً بهذه الأخيرة ومؤشراً حتمياً لها "والقصيدة في ذاتها هي هذه التي لا تتوقف عن مواصلة الرحيل في الطرق الألف إلى الجهة القصوى التي لا تعرف عنها شيئاً سوى أنها في مكان من القصيدة تُقيم"³. إنّها حركة مستمرة ومتصاعدة نحو أفق بعيد ولا نهائي.

تُعدّ محاولة تغيير الواقع عند الشاعر العربي ظاهرة قديمة، إلا أنّ أساليب التغيير مختلفة بين الماضي والحاضر، أي بين الترحال الحسيّ في الأول والترحال الذهني في الثاني، لأنّه في القديم "لم تكن غاية الشاعر العربي أن يغيّر العالم أو يتخطاه أو يخلق عالماً آخر، ولا يحاول أيضاً أن يرى في الواقع أكثر مما فيه، وإنما يحاول أن يراه بكل ما فيه. ويريد الشاعر الجاهلي كشاهد أن يعطي لما يشهد له صورة تطابقه ولا تخبئ الأشياء بالنسبة إليه أية دلالة متعالية أو أي معنى ميتافيزيائي"⁴. حيث نراه كثير الوصف إلى حدّ المبالغة وكثير التشبيه للمحسوس بالمحسوس؛ فهو ينتقل بين جزئيات الشيء محاولاً الإحاطة به من كلّ جوانبه، فإذا وصف الأطلال بالغ وأسهب وإذا وصف الناقة لم يترك منها شيئاً لم يوصف. إنّهُ بحث عن صورة فريدة وجديدة لا تتعدّى مستوى المحسوس لما هو موجود فعلاً. ويُسكّل الترحال والفروسية أهم الموضوعات التي تترك الشاعر القديم يتجاوز الحاضر ويسبح في فضاء أوسع ومفتوح بُغية الكشف عن المستور في ما

¹ ينظر: علي أحمد سعيد أدونيس، الشعر العربي ومشكلة التجديد، مجلة شعر، ع 21، السنة السادسة، دار مجلة شعر بيروت، 1962، ص 102.

² ينظر: أدونيس، الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص 168.

³ محمد بنيس، الحق في الشعر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2007، ص 191.

⁴ ينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 24.

هو موجود في الواقع، لذا فإن مغامرته حسية واقعية، فهو: "عدو الوجود الثابت: لا يحس بوجوده إلا لحظة يرفض هذا الوجود؛ أي لحظة المغامرة، وبالمغامرة تخف وطأة العالم أو تتلاشى. فالفروسية هي صيحة التمرد ضد العالم، وغايتها إثبات الوجود والعيش بامتلاء العالم"¹. والتمرد في هذا الإطار تمرد حسي وجودي وواقعي تؤديه الأفعال والحركات لاسيما أن القصيدة القديمة "لا تعنى بالمفاهيم بل بالتعبير والحياة والواقع، وبالتالي فإن الشاعر الجاهلي لا يقصد أن يغير حياته، بل يريد على العكس أن يؤكد"² لأنه لم يقدر على تجاوز الواقع البيئي والاجتماعي نهائيا وإنما التغيرات التي يعدها لا تتعدى الفضاء الأصيل.

فضل الشاعر المعاصر الترحال بفكره وتخيالاته لأنه محظوظ من هذا الجانب المتعلق بالعلم والفلسفة وبعد التفكير واتساع الثقافة، ومعاناته في هذا الشأن معاناة ذهنية بالدرجة الأولى، فهو لا يبحث عن تصوير الموجود المستهلك بقدر ما يبحث عن خلق موجود جديد غير مرئي بالنسبة للعامة من الناس. وهنا يكمن لبّ التجاوز الذي تفرضه الرؤيا عند هذا الشاعر المعاصر. يرى خزل الماجدي أنه "إذا كان لا بدّ من شعر جديد فلا بدّ من رؤيا جديدة ولا بدّ من التخلي وبشجاعة عن كل الرؤى السابقة والاستعداد لتقبل رؤى شاملة وجديدة، ولا بدّ كذلك من الرحيل إلى أرض جديدة وبناء بيت شعري جديد والذهاب إلى المنطقة التي يجتمع فيها النقيضان بيسر ودون عناء كما لو أنهما وجهان لعملة واحدة"³. وبهذا الشرط الأخير يشير صاحب القول إلى إمكانية التجاوز في بنية الواقع الحقيقي إلى واقع تستطيع أن تبنيه المتناقضات وهي مجتمعة غير متنافرة وغير منفصلة بعضها عن بعض، وهذا ذروة الإبداع الشعري الرؤيائي حيث يتمّ بها النفاذ إلى ما وراء الغلاف الرؤيوي المعتاد وإلى طبقة أخرى من الرؤيا حيث تُفتقد الجاذبية المألوفة للأشياء وتختلّ الموازين والعلاقات التي كانت ثابتة، وتعوّض بمسلمات جديدة أسست لنفسها داخل هذا الفضاء الجديد. يقول أدونيس عن هذا التجاوز: "ينفذ الشاعر برؤياه إلى ما وراء قشرة العالم وبقدر ما يغوص في أعماق العالم يخلق أبعادا إنسانية وفنية جديدة وترسخ في نفسه محل الصورة

¹ ينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 26 - 29.

² المرجع نفسه، ص 33.

³ ينظر: خزل الماجدي، العقل الشعري، ص 81.

الواقعية المحدودة صورة الواقع كإبداع وحركة وتكوين. ومن هنا يبقى الشاعر سائرا في اتجاه المستقبل موسعا حدود إبداعه، باحثا عن الممكن اللانهائي... إنه يستعين بالخيال والحلم والرؤيا لكي يعانق واقعه الآخر، ولا يعانقه إلا بهاجس تغيير الواقع وتغيير الحياة¹. يمكن تسمية هذا الاتساع وهذا الامتداد من الواقع المرفوض إلى الواقع التخيلي الممكن والبعيد: المدى الرؤيائي. وهنا تظهر قدرات الشاعر المعاصر في رمي سنارته تجاه هذا العالم الآخر الذي أراد أن يخلقه، ويقدر ما يكون بعيدا وصائبا في الرمي يرتقي مستواه الرؤيائي.

يدلّ معنى التجاوز المرتبط بالرؤيا على البحث عن حقيقة أو عن صورة لها، لكنها لا تظهر بالشكل المألوف العادي، وإنما في شكل آخر يتجاوز بدوره الأشكال القديمة. وبعدّ التجاوز علامة ابتكار لكنه "إذا كان هذا التحرر علامة الابتكار، فإن الابتكار لا يكون علامة الأصالة إلا إذا كان علامة الحقيقة. فالابتكار بذاته كالانفصال عن الماضي بذاته، لا قيمة لهما إلا إذا ارتبطا بالكشف عن الحقيقة. والابتكار والفرادة مرادفان أو هما اسمان للجدة"². فلا تكون الفرادة إلا بخلق شيء جديد ولا يكون الابتكار إلا بالتفرد في فعل أو رأي أو موقف.

4) الرؤيا الشعرية/ الشمولية:

تؤسس الرؤيا التي يبسطها الشاعر في قصيدته تصوّرا عاما للواقع الجديد الذي يدور في مخيلته. وإن تعددت التفاصيل واختلفت فإنّها تُسائر تلك الرؤيا الشاملة وتتحرك وفقها. يقول غولدمان (Goldmann) في هذا الشأن: "يتضمن كل عمل أدبي عظيم رؤية للعالم موحدة تنظم جملة معانيه، ومن أجل أن يكون هذا العمل عظيما حتما فإن من الضروري أن نقدر على أن نجد داخله أنواع الوعي بالقيم الأخرى المرفوضة بل المقهورة من قبل الرؤية التي تؤسس وحدة العمل نفسه"³. فالرؤيا إذن هي تلك النظرة الشاملة التي من خلالها تتضح المواقف والتصورات إزاء كل الأشياء.

¹ أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 120.

² ينظر: أدونيس، الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص 196 - 197.

³ Lucien Goldmann, Marxisme et sciences humaine, éd Gallimard, Paris, 1970, p 30.

تمثّل الرؤيا الشعرية خلاصة ما يصل إليه فكر الشاعر في نظرته إلى الأمور، وبالتالي فهي قرار مبدئي لا رجعة فيه، لا يُمنح بجزئياته ولا يُفصّل فيه، بل يصدر كلاً كاملاً. وهذا معناه أنّ " الشاعر الجديد يُقيم القصيدة/ الدفعة الكيانية، أو القصيدة/ الرؤيا الكونية. وهذه القصيدة تنمو في اتجاه الأعماق في سريرة الإنسان ودخيلاته وتنمو أفقياً في تحولات العالم. وهي لا تصدر عن مزاج أو وحي، بل تصدر بدفعة واحدة عن رؤيا واحدة وحس واحد"¹. فشمولية الرؤيا الشعرية هي النظر إلى كلّ الجزئيات والتفاصيل ثم الوصول بعد ذلك إلى إصدار حكم يحتضنها كلّية. إنّ " القصيدة رؤيا شاملة للواقع تتأمل أشياءه نظامه، قيمه، لتصوغ منها موقفاً، وهي رؤيا تتطلق من حالة التفكك والتشتت التي تتمظهر في كثرة المشاهد لتنتهي إلى تركيب تتناغم فيه كل التفاصيل فتتصهر العناصر المتباعدة في أفق واحد هو همّ الإنسان ومحنة الوجود"².

تعدّ الرؤيا الشعرية بمفهوم الشمولية عملاً فلسفياً، يرمي الشاعر بكل ثقله في عمق التفكير الذي يمنح له تلك النظرة الصادقة والواسعة التي تستطيع احتضان الكلّ من خلال نص القصيدة. وهذا العمل بالغ الصعوبة ولن يكون إذن في متناول الجميع، وإنّما يختص به أهل البصيرة والقوة في التفكير والذكاء والقدرة على الربط بين العناصر المتباعدة والمتنافرة من الحياة والواقع. "وهل هناك مكابدة أشق من محاولة جعل القصيدة قادرة على احتواء تفاصيل الأشياء... ففتنة الشاعر وأمانيه تدور في أفلاك أخرى بعيدة، وأقصى مناه بلوغ قصيدته والإمساك بها واحتوائها: لذة لا يدركها إلا الشعراء في جنونهم الجميل الذي لا يقدر عليه الآخرون"³. إذ كثيراً ما وُصف الشاعر بالمجنون في القديم وربما تعود تلك الصفة بأكثر حدة عند المعاصرين.

يريد الشاعر المعاصر أن يحتوي كلّ شيء وأن يحيط بكامل الأمور في زمن اختلّت فيه موازين الحياة وافتقدت فيه القيم صلاحيتها، فأصبح فيه العبث قرين الاستقامة وتفاقم الجهل على الرغم من ازدهار العلوم. فإذا كان الشاعر في القديم حسّاساً فإنّه اليوم أكثر إحساساً مما كان عليه، إلا أنّ المفارقة تكمن في أسلوب التعبير. لذا فإنّ " رؤيا الشاعر كلية شمولية تسكن البرق

¹ ينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 106.

² مؤلفون، الباب الموارب، ص 55.

³ المرجع نفسه، ص 29.

وهو الإشعاع الخاطف البعيد الذي لا يخضع لمقياس كمي قريب محدود وتسكن الريح الحركة العاصفة التي لا تعرف الاستقرار والثبات. وإنما هي حياة دائمة التخطي والتجاوز بحثاً عن الكلي والنهائي¹ والبحث لا يعرف حدوداً له.

(5) الرؤيا الشعرية/ الموقف:

يتعدى مفهوم الرؤيا في إطار الإبداع الشعري إلى مفهوم آخر يحدده وعي الشاعر ويقظته فتكون الرؤيا تسجيلاً لحضوره البارز في القضية أو في الموضوع، إذ يبدي برأيه فيه ويحدد وجهة نظره، يكون التعبير عن موقف خاص غالباً ما يكون فردياً وذاتياً، وليس من الضروري أن يتفق الشاعر مع غيره ممن تناولوا القضية ذاتها. يتحدث نذير العظمة عن مفهوم شعرية الموقف عند الأدباء والشعراء على أنها " ما يسميه نقاد مجلة شعر الرؤيا أو التجربة أو المعاناة"². ويرى محي الدين صبحي أن: " الرؤيا في الشعر تعميق لمحة من اللحظات أو تقديم نظرة شاملة وموقف من الحياة يفسر الماضي ويشمل المستقبل"³. ويقف الشاعر بموقفه سيّداً بين مواقف متعددة.

تبدو الرؤيا نتيجة انعكاس للحالة الشعورية عند الشاعر، هذه الحالة هي بدورها انعكاس للحالة الاجتماعية التي يتمثلها وهذه الحالة الاجتماعية أيضاً لا تقف عند حدّ معين وإنما هي تسير وفقاً لتواترات واقعية يصعب إحصاؤها، وبالتالي فإن الوقوف عند إحداها واستجماع ملابساتها مما يسمح لحركة الإشعاع التي يبتها الشاعر بتخللها وكشفها لاستشراق آفاقها وتحديد موقف منها أو خلق موقف جديد استناداً لها. إن هذا الوقوف هو نفسه الرؤيا المجسّدة في النص الشعري⁴.

يقف الشاعر المعاصر بمواقف نابغة عن دراسة وتحليل للحالات والأشياء في جوانب عدة واحتمالات كثيرة ومختلفة، وعندما تتضح الرؤيا بهذا المفهوم، يكون ذلك عن قناعة تامة منه على أنّ الرؤيا صادقة والموقف صحيح وموضوعي للغاية، ويريده الشاعر موقفاً صائباً وذكياً لا تشوبه زلات ولا شكوك.

¹ إبراهيم رماني، أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، الجزائر، 1985، ص 189.

² عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل)، عالم المعرفة، الكويت، 2002 ص 133.

³ المرجع نفسه، ص 133.

⁴ يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، د ت، ص 181.

كانت المنافسة عند الشعراء القدامى تتمثل في بناء صورة شعرية جديدة في إطار الدرس البلاغي القديم، لكن الشاعر المعاصر تجاوز ذلك النمط فأصبحت المنافسة أشد؛ حيث تتعلق اليوم بالتسابق نحو بناء رؤيا جديدة وصادقة وإبراز مواقف أكثر نبلا وإنسانية، لأنّ التغيير الذي يدعو إليه هؤلاء الشعراء تغيير نحو الجيد والأفضل في الأقل في الرؤى والمواقف. " فحينما اندمج الشاعر في بنىات اجتماعية مختلفة وسعى إلى إقامة علاقات جديدة مع الأوضاع الجديدة، وجب عليه نتيجة ذلك أن ينتج نمطا من الأدب المستجيب لوضعه ¹. وأي أدب يستجيب إلى هذا الوضع غير الأدب الذي يكون به الشاعر سيّدا وخالقا له ؟ إنها الرؤيا الشعرية وهي الوحيدة التي تستطيع أن تخرجه من دوامة مواقفه لاسيّما أن " منبع الشعر هو دائما روح الشاعر وليس الأشياء ولا الكلمات ولا الأبيات التي تولدت في أرواح الآخرين ². وبقدر ما تكون المواقف نابعة من ذاتية الشاعر وتصوراته للأوضاع والأمور تكون وطيدة العلاقة بمواقف الآخرين - الذين ولو كانت لهم تلك المواقف - فإنهم لم يقدروا على التعبير عنها وإخراجها من منطقة شعورهم ووعيهم.

يصدر موقف الشاعر من التمحيص والنظر إلى المجتمع نظرة موضوعية وفلسفية، وعن طريق قراءة معطيات هذا العالم الواقع واستشراف ما يمكن استشرافه، والخلاص إليه من نتائج تعدّ مواقف دون منازع. وتكون " هذه الحركة الدائمة والدائبة هي مصدر الرؤيا عند الشاعر وهي موضوعها أيضا. فالشاعر باعتباره رائيا وقادرا على كشف العلائق الكامنة وسط الأشياء أقدر على الغوص والنفوذ في حركة المجتمع، وذلك في محاولة منه لقراءتها قراءة تتيح له إعادة نسقها وفقا لرؤاه النابعة من موقفه تجاهها ³.

إذا عمد الشاعر إلى التحليل قصد الخروج بموقف معين ومحدد، فإنه يقع قبل ذلك في زخم من المواقف المختلفة والمتعددة التي يمكنه أن يعتمد عليها ويأخذ باعتبارها، لكنه مفروض عليه أن يختار موقفا واحدا فقط وهو الذي يهيمه ويقنعه أكثر. وبالتالي يعمد إلى عملية الإقصاء من أجل بناء موقف كثيرا ما يكون غامضا بسبب كثافته وشموليته. وهذه الطريقة في بناء الموقف النهائي

¹ جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تر / مبارك حنون - محمد الوالي - محمد أوراغ، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، 2008، ص 75.

² المرجع نفسه، ص 110.

³ يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص 179.

تُظهر أنّ الموقف الذي توصّل إليه الشاعر هو الوحيد والمناسب خاصة عندما تظهر خلاصته على أنه ذو صبغة كونية وإنسانية، وهذا ما يضيف إليه حجة قوية مدعمة لصلاحيته.

III. هندسة الرؤيا الشعرية:

تبرزُ البنية الداخلية للرؤيا الشعرية متغيرةً ومختلفة من قصيدة إلى أخرى ومن موضوع إلى آخر، ولكلّ شاعر حريته الكاملة في اختيار أساليبه اللغوية والدلالية والتركيبية التي يراها مناسبة للموضوع الرؤيا الذي يتناوله. لكنه وعلى الرغم من هذه الاختلافات فإنّ الخطوات التي تتشكّل بها الرؤيا في ذهنية الشاعر مشتركة، وهو ما يراه إبراهيم أحمد ملحم في أنّ " الرؤيا تتبني على مستويين اثنين؛ المستوى الأول تبدأ فيه الأنا الشاعرة في معاينة الواقع والذات حيث ترتقي الرؤيا إلى درجة يصعب أن نتصور استمرار الحياة فيها، ويكون هذا بمثابة الأرضية الصلبة التي يتم الانطلاق منها نحو الأعلى. أما المستوى الثاني فهو في محاولة تشكيل ما يُفتقد، إذ تتجاوز ذلك الوضع الابتدائي كي تشكّل في الخيال شيئاً آخر جديد وبديل يستفزنا ¹. وهذا شرط رئيس يمليه الانتقال بين عالمين متباعدين عالم الواقع الحقيقي وعالم الواقع الرؤياوي الخيالي.

يظهر تقسيم آخر متعلق ببنية الرؤيا داخل النص عند عبد الله محمد العضيبي حيث حدّدها بثلاث خطوات: " (مدخل الرؤيا) وهي الرموز والألفاظ والإيحاءات التي تمهدّ للرؤيا وتدفعها إلى الوجود ويتم بذلك محاولة حصر الموضوع وحصر الرؤيا فيه. (موضع الرؤيا) وهو مجموع الرموز التي تتشكل من خلالها الرؤيا وتأخذ بعدها الأوسع وبها تطفو فوق الغموض، أي عندما يصل الشاعر إلى التعبير اللغوي لما يسبح في خلجاته الرؤياوية. وأخيراً (صدى الرؤيا) أي أثرها لدى الشاعر أو الأثر الذي يريد الشاعر أن يجسّده في القارئ ². لأن الهدف من الرؤيا هو خروجها إلى الوجود وكسب صداها عند المتلقي، الذي يدعم حياتها ووجودها.

يفرض القارئ مكانته ودوره في المساهمة في إثراء الرؤيا وتوصيلها إلى هدفها ومستواها المنوط بها. لكنه ينبغي الإشارة إلى ضرورة اعتماد البراءة في القراءة، لأنّه كلما حاول قارئ الشعر الرؤياوي التأطير لقراءته بتصورات دلالية مسبقة وبخلفيات قرائية مألوفة، كانت تلك القراءة

¹ ينظر: إبراهيم أحمد ملحم، منزلات الرؤيا، ص 11.

² ينظر: عبد الله محمد العضيبي، النص وإشكالية المعنى، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009، ص 118.

منحصرة في إطار دلالي ضيق محدود ونهائي تُسجن الرؤيا الشعرية داخل هذا الإطار حيث تفقد عالمها الذي خلقت من أجله وصداها الذي من المفروض أن يعود من القارئ إلى المبدع مرة أخرى كي يؤكد لها. إن القراءة بخلفية مسبقة تُمسك الرؤيا عن الحركة اللامتناهية في خلق عالم جديد. لذا "يتطلب من الشاعر/ القارئ منتهى الحذر من النص حال كتابته وحال قراءته، وذلك بأن يعيش الشاعر/القارئ الرؤيا وينصت إلى الكلام بكل براءة عسى أن ينشقّ أفق العبارة عن كنوز الإشارة"¹. لأن إدراك الرؤيا لا يكون عن طريق الحواس وإنما عن طريق البصيرة التي يلتقطها القارئ بنفس الطريقة والوسائل التي التقطها الشاعر وأدركها.

يؤكد محمد بنيس هذا الرأي بقوله: " فنحن الآن مطالبون بالتواضع أمام القصيدة حتى تعطي لنا الأسرار الكبرى"². والتواضع لا يعني الضعف في التحليل أو جهل مستوياته بل مفهومه يعني سيادة القارئ ومسؤوليته، إذ ينبغي عليه عدم زلزلة القصيدة بأحكام تعسفية، بل يجب عليه مغازلة القصيدة والتعاطف معها قصد إرغامها على البوح بأسرارها العميقة.

¹ مؤلفون، الباب الموارب، ص 19.

² محمد بنيس، الحق في الشعر، ص 13.

المبحث الثالث

إبداعية القصيدة الرويائية.

أ. الرؤيا واللغة الشعرية المعاصرة.

1) إستراتيجية الكتابة الرويائية.

2) الرؤيا ولغة الاختلاف.

3) حدود اللاشعور الرويائي الشعري.

ب. منابع الرؤيا الشعرية.

1) الذاكرة وصناعة الرؤيا.

2) الرؤيا وحتمية الخيال.

3) الرؤيا الشعرية وجدلية الأنا.

1. الرؤيا واللغة الشعرية المعاصرة:

يفتح الشعر العربي المعاصر الباب لاستقبال كل ما يمكن أن تبدعه النفس الشاعرة في كل عناصر الإبداع الشعري، فلا مجال للقيود المنطقية ولا للأسس التركيبية، وإنما الأمر في إقامة الرؤيا، التي تطوف حولها العناصر المكونة للقصيدة فتجذبها إليها وتمسكها على اتجاهها وأهدافها، سواء في اختيار المعاني والدلالات أو في ضبط اللغة المناسبة لذلك. ويمكن القول أن الشعر المعاصر ابن شاعره ومتنفس له في حياته ورفيق مخلص له في اغترابه، حيث "يرى نفسه حيا بالشعر. هذا ما جعله يربط الحياة التي تتحقق له عن طريق بقاء الذكر، حيث تعود الحياة إلى صانع الكلمة الذي أودع شيئا من روحه في كل قصيدة من قصائده وتعود حياة الشاعر أقوى مما مضى"¹.

تعود الإرهاصات الأولى لظهور الرؤيا في الشعر العربي إلى المحاولات التي جاءت على يد شعراء المهجر الأمريكي وعلى رأسهم جبران خليل جبران الذي "تبدأ معه الرؤيا التي تطمح إلى تغيير العالم في ما تصفه أو تتدبه أو تفسره. يقول جبران سنة 1914م في إحدى رسائله إلى ماري هاسكل (Haskel): لم تكن الطرق القديمة تعبر عن أشياءي الجديدة. وهكذا كنت أعمل دائما على ما ينبغي أن يعبر 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"². وإذا كان جبران في رسالته هذه قد ركز أكثر على الإيقاعي والموسيقي، فإنه وفي الوقت ذاته يستشرف تجديدا في أنماط التأليف ويخص هنا الجانب المعنوي والدلالي، إذ "كان جبران يحلم بما هو أبعد من الحلم"³.

1) إستراتيجية الكتابة الرؤياوية:

تتجاوز وظيفة الشعر خدمة السياقات الخارجية وتتبعها إلى وظائف يسمو بها ويأخذ مكانته الفنية، ومعنى آخر أكثر عمقا ودلالة، الذي - وفي كل مرة - يطلب الأفق البعيد والرقى ويحاول

¹ ينظر: إبراهيم أحمد ملحم، منزلات الرؤيا، ص 185-186.

² ينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 80.

³ المرجع نفسه، ص 84.

بلوغ مكانته التي يراها المناسبة له في تحركاته المستمرة ووظائفه المتجددة ولغته وأسلوبه. وبهذا أصبح المفهوم الجديد للشعر ينأى عن القصيدة ويأخذ معنى الكتابة " التي لا تعرف حدودا ولا تعترف بقيود، هي بحث مغنٍ عما يكون به الشعر متوهجا على الدوام فياضا بالحياة، يسبر أغوارها ويكشف عن الغامض واللامرئي فيها"¹. تلك الكتابة التي لا تعترف بالنمط المقيد، وإنما تسعى إلى الوصول إلى جوهر الشعر وإلى ما وجد الشعر من أجله.

يذهب أدونيس إلى إعطاء الشعر صفة المعرفة التي هي مجموعة المدركات المنظمة التي تم اكتسابها من خلال دراسة معمقة لشيء ما، ويتمشى مع المعرفة القدرات الفكرية والعقلية التي تستطيع فعل شيء وبأكمل وجه. " إن الشعر الحديث نوع من المعرفة التي لها قوانينها الخاصة في معزل عن قوانين العلم. إنه إحساس شامل بحضورنا وهو دعوة لوضع معنى الظواهر من جديد موضع البحث والشك، وهو لذلك يصدر عن حساسية ميتافيزيقية، نحس الأشياء إحساسا عفويا ليس وفق العلائق المنطقية، بل وفق جوهرها وقيمها التي يدركهما التصور. إن الشعر الحديث من هذه الوجهة هو ميتافيزياء الكيان الإنساني"². لهذا وجب على الشعر أن يخرق المألوف والرؤية إلى ما هو رؤيا، إذ " لا يمكن استيعاب هذا العالم إلا بالرؤيا التي تصف، بل تكتشف وتخلق"³.

يشير خزل الماجدي إلى ضرورة تجاوز المفاهيم الشعرية القديمة حيث يرى أنه " أن الألوان لأن نقلب المعادلة كلياً وأن نقول بأن الشعر لا ينطلق من أي شرط ولا ينمو تحت أي شرط، بل إنه يختار تماماً المنطقة غير المشروطة"⁴. ومن هذا فإن قيمة الشعر ليست " في مضمونه بحد ذاته سواء كان واقعياً أو مثالياً تقديمياً أو مرجعياً، وإنما في كيفية التعبير عن هذا المضمون"⁵. وتلك الكيفية لا تظهر في عنصر واحد مثل المعجم وإنما في جل ما يؤسس للعملية الإبداعية الشعرية من لحظة إدراك الموضوع والكشف عن أعماقه إلى اختيار لغته وأساليبها.

¹ مؤلفون، الباب الموارب، ص 54.

² علي أحمد سعيد أدونيس، بيان الحداثة، مجلة مواقف، ع 36، دار الساقي، بيروت، شتاء 1980، ص 154.

³ حسن مخافي، القصيدة الرؤيا، ص 83.

⁴ خزل الماجدي، العقل الشعري، ص 41.

⁵ أدونيس، زمن الشعر، ط5، دار الفكر، بيروت، 1986، ص 71.

يصرّح جون كوهين (Cohen) في حديثه عن تحطيم القوانين المرجعية للكتابة الشعرية أنه " نعتقد فعلاً بأنه لا يكفي تحطيم القانون لكتابة قصيدة"¹. لأنّ ذلك شيء من العبث واللامبالاة. صحيح أن " القصيدة تسخر من الشكل والمعنى ولكنها بالمقابل تقيم نظاماً جديداً لا يمكن لأن يكون إلا تلك الحالة من اللااستقرار"². هذا النظام الجديد يعتمد على " تدمير العلاقات المألوفة والبحث عن أنماط أخرى من العلاقات بين (مفردات) الواقع، أو ترك هذه المفردات تسبح في سديم عدم الترابط لتكون قابلة لصور لا نهائية من التشكّل بتعدد قدرات أبصار المتلقين وبصائرهم"³. يشير أحمد درويش إلى الدور البارز والرئيس للقارئ بتعدد تأويلاته، كما يشير كذلك إلى حضور قراءتين في آن واحد؛ قراءة العين وقراءة الفكر، لأن كتابة الشعر المعاصر تعتمد على فضاءين فضاء صوري في التأسيس للمعاني والدلالات أو بالأحرى للرؤيا، وفضاء نصي متحرك غير مستقر وغير متفق عليه.

يرى إحسان عباس ضرورة تحديق النظر إلى طبيعة الكتابة الجديدة في عمقها وجوهرها بدل ترقّب خصائصها الفنية بالمقارنة مع التجارب السابقة. يقول: " في هذا اللون من الشعر - وليعذرني النقاد - يضل كل سؤال عن الطريقة الشعرية والبناء الفني شيئاً تالياً لعمق التجربة، ها هنا معادلة صعبة تتسلط فيها العفوية ويتدفق فيها المدّ العاطفي بحيث يكسر كل الحواجز ويطغى على كل ما حوله، ومع ذلك فمن ذا الذي يستطيع أن يقول إن الشكل العفوي لا يخلق إطاراً فنياً على غير ما يجب أن يكون عليه ذلك الإطار؟ "⁴. إنّ للعفوية إذن دور كبير في التأسيس لهذا النمط الشعري الجديد مثلما يعتقد جون كيتس (John Keats) في أنه " إذا لم تأت أية قصيدة بشكل طبيعي كأوراق شجرة فمن الأفضل ألا تأتي أبداً "⁵. فلا ينبغي للشعر الرؤيائي إلا أن يكون لصيقاً بما يسمّى الطبع وهو عكس الصنعة بمعنى التكلف.

¹ عبد القادر عبو، أسئلة النقد في محاور النص الشعري المعاصر، منشورات ليجوند، الجزائر، 2013، ص 14.

² مؤلفون، الباب الموارب، ص 5.

³ أحمد درويش، في نقد الشعر (الكلمة والمجهز)، دار الشروق، القاهرة، 1996، ص 97.

⁴ إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، 1978، ص 66.

⁵ هارولد بلوم، فن قراءة الشعر، ص 50.

يُعدّ البناء العضوي للقصيدة تحقيقاً لمكوّن فنيّ رئيسٍ في كتابة الشعر المعاصر، بالنظر إلى طبيعة أسلوبه الانزياحي وغموض العلاقات البنيوية بين عناصره المتنافرة فيما بينها، التي ينبغي أن تُكسّر أدلتها اللغوية قصد بناء أدلة جديدة بما تستدعيه الرؤيا العامة والشاملة للموضوع لاسيّما أنّ ما يُميّز الشعر المعاصر " من ناحية المضمون؛ تجاوز الظواهر المرئية والغوص في اللامرئي قصد إقامة علاقة مع الباطن الذي يسمّيه أدونيس بالبعد الميتافيزيقي للشعر. هذا البعد الذي بدونه لا تحقّق الرؤيا الشعرية القدرة على التقاط ما استدق وما شَفَّ في باطن الأشياء ومقدار خروجه من نطاق القصيدة والافتعال إلى نطاق وحدة التجربة وتماسكها العضوي في إطارٍ من تشابك الخيال المركّب بحساسية التوتر الكياني الشعوري"¹.

هزّت القصيدة العربية المعاصرة أركان وقواعد الكتابة الشعرية وسمحت لنفسها كذلك أن تغيّر ما توصلت إليه نظرية الأدب في دراساتها للأجناس الأدبية وإبراز خصائص كل منها، والتفريق النظري فيما بينها بالبرهان والدليل والعادة، حيث أصبحت القصيدة المعاصرة تتحرك بين تلك الأجناس فتأخذ منها أو تضيف إليها حيث أسّس ذلك كله إلى "دخول الشعر اليوم منطقة جديدة حيث تصنع الذات الشاعرة عالمها بمعزل عن ضوابط النقد ومستلزمات الجنس الأدبي"². وأصبح الحديث عن قصيدة النثر والقصة الشعرية والمسرحية الشعرية وغيرها من الأشكال الجديدة.

ينبغي أن يُنظر إلى كتابة الشعر المعاصر على أنها إستراتيجية. والإستراتيجية في مفهومها العام فن تشكيل أو بناء عمليات من أجل هدف مقصود، ومفهومها أوسع من بعض المفاهيم القريبة منها كالمخطط والبرنامج والمشروع والنظام، فالإستراتيجية جملة عمليات دقيقة ومركزة تقود إلى احتمال أكيد في إصابة الهدف. إنّ الفضاء النصي الجديد إستراتيجية والغموض إستراتيجية وشبكة العلاقات السطحية والعميقة إستراتيجية، والرؤيا أيضاً إستراتيجية.

(2) الرؤيا ولغة الاختلاف:

يتأسّس كل نتاج إبداعي أدبي على اللغة مادة أولية له. وتلمس المفارقة بين القصيدتين القديمة والمعاصرة في مكوناتهما اللغوية بالدرجة الأولى وفي الوظيفة المرجوة من اللغة. وعند

¹ ينظر: حسن مخافي، القصيدة الرؤيا، ص 82.

² مؤلفون، الباب الموارب، 16.

انتقال الشعر في مفهومه من القصيدة إلى الكتابة ظهرت " اللغة التي تكتب نفسها وتكتبنا في الآن ذاته"¹. كما صرح محمد بنيس مشيراً أن هذا الرأي لهيدجر (Heidegger). فهي إذن اللغة المنتجة وليست الناتجة لأنها هي التي توجه الكتابة / القصيدة. هي اللغة التي لا يملأ عليها ما ينبغي أن تقوم به من ألفاظ وتراكيب وأساليب وقواعد نحوية مضبوطة مسبقاً، لكنها اللغة التي تشتغل من داخل الذات المبدعة لتضيء ما في تلك الذات. وهكذا " تصبح حداثة الشعر ممكنة عندما تبدل القصيدة وضعية اللغة داخلها، عندما تتأى بها عن مكان المتفق عليه وتجربها إلى مكان الصدمة حيث تترك قواعد التداول معرضة عن كسل قارئ يريد أن يعقلها جاذبة إياه إلى المحال قائلة أنا القاعدة "². فهي في حريتها المطلقة.

تحتل الكلمة باعتبارها مكوناً لغوياً رئيساً في الكتابة الشعرية المعاصرة مكانة أبعد من معانيها المعجمية الضيقة، إذ "لا بد للكلمة أن تعلو على ذاتها، أن تزخر أكثر مما تعدُّ به وأن تشير إلى أكثر مما تقول، فليس للكلمة في الشعر تقديماً دقيقاً أو عرضاً محكماً لفكرة أو موضوع ما ولكنها رحم لخصب جديد"³. حيث تتوالد المدلولات وتتنافس بينها لاحتلال التركيب. وعلى هذا الطرح يرى سارتر (Sartre) أن "الكلمة الشعرية عالم صغير"⁴ لما تتسم به من حركة وحيوية وأبعاد غير متناهية تقلت من قبضة المبدع وتراوغه، فتكون " للمتحدث خادمة طيعة وللشاعر عصية أبيّة المراس لم تستأنس بعد فهي في حالتها الوحشية "⁵ والشاعر هو الذي يملك أساليب ترويضها وتوجيهها.

يجعل التعدّد الدلالي للكلمة الواحدة في الشعر العربي المعاصر الشاعر يواجه صعوبة الاختيار؛ لأنه يختارها من وظيفتها الإيحائية. يُعرف بالمسلاف (Hjelmslev) الإيحاء على أنه " معنى ثانٍ ودال مؤسس هو نفسه من دليل أو نظام للدلالة الأولى التي هي التقرير "⁶. وهذا ما

¹ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج3 (الشعر المعاصر)، ط4، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء 2014، ص 74.

² محمد بنيس، الحق في الشعر، ص 105.

³ أدونيس، زمن الشعر، ص 17.

⁴ جان بول سارتر، ما الأدب؟، تر/محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1990، ص 15.

⁵ المرجع نفسه، ص 14.

⁶ عبد القادر عبو، أسئلة النقد في محاور النص الشعري، ص 15.

يجعل الكلمة في الشعر المعاصر ذات أوجه متعددة ومتباينة تخلق " قلق الذات الشاعرة قلق المبدع في رحلة بحثه عن كلمات في حجم توقعه وحلمه، كلمات تحمل من الإشعاع والتوهج ما يجعلها جديرة بالحضور والتأثير"¹. إنَّ التجاوز في دلالة الكلمة الواحدة هو من طبيعة شعر الرؤيا التي تجعله يتميز عن غيره أو يتفوق عليه في سحر اللغة بسحر الكلمة أولاً، لأنها "عصا الشاعر السحرية التي يحركها فيصنع بالرؤيا ما يريده ويقرب لنا ما نعتقد أنه سيبقى بعيداً ويجمع ما يخاله المرء لا يُجمع"². يؤكد أدونيس أن " لغة الشعر هي لغة الإشارة، في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح. فالشعر بمعنى ما، جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله وما لا تعرف اللغة العادية أن تترجمه. وهذا يعني أن لغة الشعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق. لا بد للكلمة في الشعر من أن تعلق على ذاتها، أن تزخر بأكثر مما تعد به وأن تشير إلى أكثر مما تقول"³.

يمكن القول أن الاهتمام بالكلمة في الشعر الرؤيائي " باشتقاقاتها وانعراجاتها وتهويماتها وتقاطباتها الواقعية والأسطورية والرمزية، تجعل الشعر بنيانا تتداخل فيه فنون وآداب شتى: لغوية وبلاغية وتشكيلية وموسيقية لتبرز القصيدة كطيف من تلوينات متماوجة وأشكال وأصوات متنافسة كروح للفن في معناه العام والشامل"⁴. وهكذا تكتسب الكلمة في الشعر الرؤيائي قيمة أعظم من قيمتها المعجمية ومن قيمتها التواصلية العادية، لتصبح لها قيمة رمزية تختزل في ذاتها عالماً أكبر. إنَّ " في إبداعية اللغة الشعرية، تغدو اللفظة بما يشبه الأسطورة في قدرتها على بث الانفعالات التي لا تُعد ولا تحصى، وفي هذه القصيدة تتحول اللفظة إلى رمز في حد ذاته، ومن هنا يأتي عمق اللغة وثراؤها. فاللفظة المشبعة المشحونة بطاقة شعرية، النامية المتحركة داخليا تبلغ درجة الاستقلال الشخصي لتصبح رمزا جديداً"⁵.

¹ مؤلفون، الباب الموارب، ص 48.

² إبراهيم أحمد ملحم، منزلات الرؤيا، ص 11.

³ ينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 125-127.

⁴ أحمد البيوري، الرؤيا في شعر المجاطي، مجلة المناهل، ع 96/95، منشورات وزارة الثقافة، الرباط، 2013

ص 231-232.

⁵ إبراهيم رماني، أوراق في النقد الأدبي، ص 198.

يرى أحمد درويش وفي ضوء ما يسمّيه الاستقلال والانتماء " أن اللغة تشكّل مظهرًا رئيسًا لاستقلال القصيدة، وأكثر مظاهرها استعصاءً على الترويض وخضوعا للاستقلال"¹. تُعتبر اللغة مغامرة لا نهائية تتفي كلّ الوسائل وتستعمل كلّ الوسائل في آن واحد " لأن ما يحدث تعجز اللغة عن أن تحيط به وتقتصر الاستعارات والتشبيهات وكلّ فنون القول في نقله وتجسيده وفي جعل النص الشعري نصًا متوهجًا بالمعاني والدلالات النافذة إلى وجدان المتلقي. فما كانت تحفل به القصيدة وتشكّل به فضاءها الشعري فقد إشعاعه وتراجعت قيمته وخمدت ناره. فاللامعنى خراب شامل"². لكن هذا الخراب إنما في الحقيقة بنية، لكنها خاصة لعالم خاص أسست له الرؤيا الشعرية بغموضها لتَهزّ توقعات المتلقي.

تأتي الكلمة في القصيدة المعاصرة معززة وجودها بلغة القصيدة في مجملها وببنية النص الكلية في مظاهرها المختلفة " لأن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة"³. وإن كانت لغة الشعر المعاصر اجتماعية في ألفاظها فإنّ الشاعر " يستخدم نفس الكلمة استخداما جديدا مستقلا تُنسب بها إليه وهو حين يلتقط الكلمة يحاول أن يكسبها معنى الاستقلالية والتلاؤم مع ما حولها والملكية الفردية لها "⁴. وبهذا تصبح كلّ قصيدة معاصرة رؤيائية معجما لغويا جديدا خاصا بالقصيدة ذاتها أو في بعض الأحيان خاصا بالشاعر نفسه. يرى هارولد بلوم أن " ثمة ما يسيطر على أسلوب التعبير بشكل كبير لدرجة أن كل من يخرج عن سيطرة العقل يجد نفسه منظما من خلال قوة التعبير بالكلمات"⁵. ولا يتمثل دور الكلمة فقط في كتابة القصيدة وإنما كذلك في قراءتها لأنها هي التي تقع في ذهنية القارئ قبل وقوع العناصر التكوينية الأخرى، ولأنّها " تؤدي دورا كبيرا في عملية

¹ ينظر: أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، دار الشروق، القاهرة، 1996، ص 103-104.

² مؤلفون، الباب الموارب، ص 49.

³ كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987، ص 38.

⁴ ينظر: أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، ص 104.

⁵ هارولد بلوم، فن قراءة الشعر، ص 50.

القراءة؛ لما تحققه من التفات متحرك وما تمثله من أهمية في تشكيل حركة الأسلوب وما تضيفه من أبعاد وتفجره من طاقة التأويل وما تكشف عنه من مساحات معرفية وقيم جمالية¹.

يشير محمد بنيس إلى ما يسميه (الكلام الذي يديم الكلام)، أي بمعنى الاستمرارية واللانهائية والأبعاد المستقبلية، التي ينبغي أن يتمتع بها النص الشعري الجديد. يقول: "ولا يتحقق لقصيدة أن تبقى قصيدة إلا إذا أقامت في الكلام الذي يديم الكلام، إلا إذا هي أقامت في الشعري. إن الشعري هو الكلام في حالة شطح وميلاد لا ينتهي"². ويُعرّف الكلام الذي يديم الكلام أنه "إنسانياً لغةً للانهائي المجهول، لغةً لا ينفصل فيها المعجم عن التركيب ولا النفس عن الإيقاع ولا الكلام عن الإحياء ولا المعنى عن الوجود ولا الذات عن المصير"³. أي الكل المتكامل الذي لا يستغني فيه عنصر عن آخر ولا يستغني فيه الجزء عن الكل ولا عكس ذلك. ويؤكد صلاح بوسريف على هذه الطبيعة المميزة للغة القصيدة المعاصرة على أن "المعنى كأبد وأزل أي كصوت واحد مكتمل ونهائي، لم يعد قائماً وفق المنظور القديم. فاللغة في نظامها تُبدي غير ما يكشف عنه اللفظ المفرد أو المفهوم الظاهر من اللفظ. ثمة خيوط ينسجها النص هي غير ما يحدث خارج السياق. والمعنى الظاهر هو حدّ أو هو حجاب عائق لا يتيح تحقق الإفضاء كشرط لبلوغ معنى المعنى أو المعنى الآخر"⁴. ويعني ذلك أنه من الطبيعي في الشعر الرؤيائي أن تتحوّل اللغة بدورها هي كذلك.

يطرح ميخائيل باختين (Bakhtine) شروطاً يضعها على عاتق مسؤولية الشاعر عند اختياراته اللغوية حيث يذكر أن "الشاعر محدّد بفكرة لغة واحدة وفريدة، فعليه أن يمتلك امتلاكاً تاماً وشخصياً لغته وأن يقبل مسؤوليته الكاملة عن جميع مظاهرها، وأن يخضع تلك المظاهر اللغوية لمقاصده الخاصة، لا شيء آخر غيرها. إن عليه أن ينطلق من لغته وكأنها كلّ قصديّ ووحيد؛ إذ لا ينبغي أن ينعكس لديه أيّ تنضيد ولا تنوّع للغات"⁵. لذا تكتسب اللغة بالشعر مكانتها

¹ عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب (قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، مصر، 2010، ص 59.

² محمد بنيس، الحق في الشعر، ص 39.

³ المرجع نفسه، ص 39.

⁴ ينظر: صلاح بوسريف، حادثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص 252.

⁵ ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر/ محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1987 ص 65.

وجماليتها وقوتها التعبيرية لما يصعب التعبير عنه بالكلام العادي فبينما كانت اللغة في القديم منبعا للشعر أصبح الشعر بدوره في النمط المعاصر كأنه " نبع اللغة ورحمها وماؤها وضوؤها وتصبح القصيدة المكان الذي تعثر فيه اللغة على النفس"¹ والمطلق.

أضحى توظيف اللغة اليومية لدى الشعراء المعاصرين عنصرا جماليا إذا استطاع الشاعر أن يدمجها مع طبيعة هذه التجربة، وإخراجها من طابعها الإيضاحي التواصلي العادي إلى طابع كثيرا ما ابتعدت عنه في الشعر القديم. " فمن الكلام الذي يتحدث به الناس يستطيع الشاعر أن يأخذ مادته"². ولهذا فإنه توجد مقومات أخرى اتكأت عليها القصيدة المعاصرة كتوظيف اللغة التقريرية لأن " الجملة التقريرية البسيطة حين تعبر عن موقف شعري حقيقي تصبح أبلغ"³. وكذلك اعتماد الأسلوب السردى الذي يؤكد ويدعم الثبات والاستقرار على الموقف أو الرؤيا. ولهذا فإن " الشكل القصصي الذي يختاره الشاعر يثري القصيدة ويغنى الأبعاد الدلالية فيها، فتخرج من دائرة الذاتي والوجداني والغنائي إلى دائرة الواقعي والموضوعي، ويتمظهر ذلك في نهوض القصيدة على مشاهد مؤطرة بزمان ومكان وأحداث وشخصيات تخلق كلها توترا تصاعديا يفيض بالدلالات والمواقف"⁴.

يمكن إذن وبالنظر إلى وظيفة اللغة وتحركاتها في الشعر الرؤياوي أن يقال: الشعر هو اللغة. حيث صرح بذلك غنيمي هلال في علاقة الشاعر الوطيدة باللغة حين أكد أن "علاقة تجربة الشاعر بلغته أوثق وأهم من علاقة تجربة القاص أو مؤلف المسرحية في العصر الحديث"⁵. لكنها لغة جديدة طوّعها الشاعر، بل خلقها في الكثير من الأحيان، لأن " المزج بين لونين يؤدي إلى ظهور لون آخر جديد يخفي اللونين الذين يعدّان المادة الأولية له، كذلك اللغة عندما يتم الربط بين عناصرها المختلفة فهي تُنتج ما لم يكن متوقعا مسبقا. وهذا المزج تغمره روح هو الآخر"⁶. لذا فإن الشعر المعاصر مُتنفّس للغة، يجعلها تتحرّك بحركات أخرى جديدة غير مألوفة تصنع ما

¹ ينظر: محمد بنيس، الحق في الشعر، ص 21.

² عبد القادر عبو، أسئلة النقد في محاور النص الشعري المعاصر، ص 20.

³ عادل ضرغام، في تحليل النص الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009، ص 117.

⁴ ينظر: الباب الموارب، ص 52.

⁵ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 386.

⁶ ينظر: سارتر، ما الأدب؟، ص 11.

ينبغي أن تصنع بالذات هذه القصيدة، بل هذه الكتابة لأنّ " لغة الشعر هي الوجود الشعري الذي يتحقق في اللغة انفعالا وصوتا موسيقيا وفكرا"¹ والوجود الشعري ينبغي أن يشمل كل مستويات الشعر وعناصره.

(3) حدود اللاشعور الرؤيائي الشعري:

تبرز العلاقة بين الفن والنفس علاقة متبادلة بينهما؛ فالنفس هي التي تتشكل فيها الرغبة في الإبداع ويتمثل فيها موضوعه وأسباب وجوده، والعكس كذلك، حيث يُعدّ الناتج الفني صورة نفسية لصاحبه أو صورة لبعض من حياته النفسية، بشعور منه أو بلا وعي إطلاقا. يرى عز الدين إسماعيل في هذا الشأن أنّ " النفس تصنع الأدب وكذلك الأدب يصنع النفس. النفس تجمع أطراف الحياة لكي تصنع منها الأدب، والأدب يرتاد حقائق الحياة لكي يضيء جوانب النفس. والنفس التي تتلقى الحياة لتصنع الأدب هي النفس التي تتلقى الأدب لتصنع الحياة. إنها دائرة لا يفترق طرفاها إلا لكي يلتقيا"². فالشعر ومنذ القدم نتاج فكري وعاطفي في أول الأمر.

يبدو الإبداع الشعري في ظاهره على أنه عملية عقلية شعورية للغاية، لكن ذلك لا يمنع من أن تكون الرؤيا كامنة في ذهنية الشاعر من دون إدراكها هو بنفسه، فتوجهه بصبغة لاشعورية ينساب وراءها في تفكيره واختياراته. إنها بعيدة في ذاكرته لكنها راسخة في ذهنه ومخيلته، تضع بصماتها في كل حركة يصنعها فيتشكل عندئذ وعي اللاوعي؛ وعي اللاشعور الداخلي المستتر ولاوعي المبدع الشعوري الإحساسي. لهذا قد يكتشف المبدع شخصيته ورؤاه بقراءة الآخرين لنتاجه الأدبي ونقدهم له. لأن الإبداع ينطلق من حالة وعي كامل بالعمل، لكنه ما أن يأخذ مساره في الوجود حتى يتدخل التداعي الحرّ للمعاني والتراكيب بصورة تلقائية تقلت من قبضة المبدع نفسه فتشده إلى عناصر ومكونات جاءت تعسفاً واحتلت أماكنها من دون استئذان. يمكن تسمية هذه الظاهرة: اللاشعور الرؤيائي. لأن الرؤيا الشعرية نسبية في وعي المبدع حيث يتصارع فيها الوعي مع نقيضه بأخذ وردّ بينهما، فيثبت الشاعر ما يريد تثبيته هو بنفسه ويعتزّ بوجوده بالتصريح به أو

¹ السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1979، ص 9.

² عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ط4، دار غريب للطباعة، القاهرة، دت، ص5.

بالتلميح له، بينما تتأسس عناصر اللاشعور وحدها دون سبق إنذار لأنها هي التي تملك المبدع وتستحوذ عليه من غير علم منه.

تُعدّ منطقة الشعور موطن الأفكار والتجارب العقلية التي يشعر بها الإنسان في حالة اليقظة وهي منطقتان؛ فما يُوجّه إليه جلّ الاهتمام من رغبات وذكريات إنما يحتلّ بؤرة الشعور، أما ما تقلّ العناية به من التجارب الأخرى أو التي أُهملت ووضعت جانبا فإنّها تحتلّ حاشية الشعور. فالتجارب التي يدركها الشخص تحتلّ منطقة الشعور من مركزها إلى حاشيتها حسب درجة الاهتمام بكلّ واحدة منها. أما منطقة اللاشعور التي تسمّى أيضا بالعقل الباطن فهي التي تدّخر رغبات لم تتحقق أو مخاوف هزّت كيان النفس أو آمال لم يسمح لها نظام المجتمع بالتحقق، فاندحرت إلى أعماق النفس ولم يعد من الممكن استدعاؤها إلاّ بوسائل غير عادية كالاضطرابات العصبية أو حالات الغيبوبة أو عن طريق الإبداعات الفنية والأدبية، فهي في كثير من الحالات دافعا لظهور هذه الأخيرة.¹

يرى محمد قطب أنّه " لكل فنان صادق موقف من الكون والحياة أراد أم لم يرد، موقف تحدّد طريقة تصوّره لهذا الكون وارتباطاته به وتفاعله مع الحياة والأحداث. هذا الموقف قد يكون واعيا كما قلنا أو غير واعٍ ولكنه موجود بالضرورة"². فالرؤيا إذن موجودة في الذات الشاعرة عن دراية منه أو عن جهل بها، لأنّ نفسية الشاعر قد تحمل في منطقة اللاشعور العديد من الرغبات ومن العقد النفسية التي تحرك العملية الإبداعية من الداخل المظلم دون علم صاحبها. وبهذا تصبح بعض الرؤى والمواقف راسخة في نفسية الشاعر، يؤمن بها ويتحرك بها، بل وتتحرّك معه في كتاباته الشعرية بطريقة عفوية، لا تحتاج إلى استدعائها إراديا، فتشكّل بذلك نزعاته الرؤياوية المهيمنة.

يحاول الأديب دوما الإحاطة بكلّ خلفيات عمله الإبداعي من بناء المختلفة لإدراك أبسط العناصر التكوينية له، إلاّ أنّه لا يقدر على ذلك لأنّ الإبداع " شأنه كشأن حرية الإرادة أمرٌ ينطوي

¹ ينظر: عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت، 1972، ص 62 - 65.

² محمد قطب، منهج الفن الإسلامي، ط6، دار الشروق، القاهرة، 1983، ص 264.

على سر"¹. والأمر أعقد بالنسبة للشاعر المعاصر لأنّ طبيعة كتابته للشعر هي الاختزال والتكثيف بالإضافة إلى السّمة الرؤيائية التي تجعل الغموض أوسع وأعقد للتفكيك. يرى كارل يونغ في هذا الأمر أنّ " الغموض الذي يكتنف مصادر الإبداع الرؤيوي لهو غموض غريب حقاً وهو بهذا يقف على النقيض مما نجده في أسلوب الإبداع السيكلوجي، حتى إنه ليحملنا على الشك في أنّ هذا الغموض لم يكن بالأمر المقصود، بل نحن نميل - بطبيعة الحال - إلى الظن بأن ثمة خبرة شخصية على مستوى عالٍ تقف وراء هذه الظلمة الباذخة"² أي خبرة لا شعورية عند المبدع.

يذكر الشاعر أحمد بلبداوي في حديثه عن اللاوعي أثناء الكتابة: " ابتدأت الكتابة الشعرية عندي لعبة رياضية، كنت أحسّ بها المتعة وأنا أرتب الألفاظ والكلمات... بعد ذلك اكتشفت أنّ الشعر ليس مجرد لعبة، وإنما يصلح لأن يكون أداة تعبير عن بعض الأزمات الصغيرة التي تؤرق الذات في طور المراهقة... وأخيراً اكتشفت أنّ الأزمات التي تؤرق الذات لها جذور في الموضوع"³. يشير هنا إلى لاوعي الشاعر ببعض الأشياء أثناء كتابته؛ إذ لا يتمّ إدراكها في الوقت ذاته وإنما يتمّ ذلك بعد إعادة النظر في نتاجه بصفته قارئاً وبعد تمحيصه وتحليله ونقده خاصة إذا كان عالماً بقضايا النقد. لكن على الرغم من ذلك تضل الأمور الكامنة في منطقة اللاشعور دائماً غامضة، لأنّ الفرد يجهل العديد من تجاربه الشخصية، خاصة المتعلقة بطفولته المبكرة التي يعتبرها علماء النفس ركيزة أساسية لتكوين الشخصية. وبالتالي فإنّ تلك التجارب قد تبرز إلى الوجود في النصّ الشعري بدوال غير دوالها المألوفة وبعناصر بنيوية جديدة غير عناصرها التي تحملها بشكل مباشر، لا يعلمها الشاعر أحياناً ويصعب إدراكها من القارئ أيضاً.

¹ كارل غوستاف يونغ، علم النفس التحليلي، تر/ نهاد خياطة، ط2، دار الحوار، اللاذقية، 1997، ص171.

² المرجع نفسه، ص 164.

³ عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد (الأعمال الكاملة)، ج2، دار المناهل، الرباط ص155.

II. منابع الرؤيا الشعرية:

1) الذاكرة وصناعة الرؤيا:

تلعب الخلفيات التجريبية في الإبداع دور المحرك الرئيس، وتعدّ الذاكرة مخزونا إمداديا لموضوعات الشعر ورؤاه. وأهمية الذاكرة لا تقف عند استرجاع واسترداد الماضي التاريخي بصوره وأحداثه، وإنما لها دور كبير في حياة الشخص حاضرا ومستقبلا لأنها " أساس التفكير كله، ولكنها أيضا أساس التفكير الشعري بشكل خاص"¹. لكن هذا الأخير لا يأخذها خاما كما هي، بل ينقيها من شوائبها ويصوغها على أحسن شكل لها ويجعلها شعلة لموضوعه الرؤيائي ومصدرا روحيا لها. وعليه فإنّ " الذاكرة الشعرية تفسح مجالا للإدراك الذي يُعدّ الشرط الأساسي في التفكير لأغراض أدبية"². وهنا إشارة إلى ذاكرة أخرى وهي ذاكرة التجربة الشعرية التي من خلالها يُترصدّ الجديد وتبينّ المفارقة التي تصنعها الرؤيا في الموضوع.

تقع الرؤيا الشعرية مثل الشعر؛ بين عمليتين نفسييتين هما التذكّر والتفكير، حيث تكون الأولى منبعاً لمواد أولية متعدّدة ومختلفة، وتكون الثانية عملية فرز لتلك المواد ووضعها في فضاءها الجديد الذي تبدو فيه جديرة بالانتماء إليه. وإذا استطاع الشاعر أن يحقق انسجاما وانصهارا بين هذين الطرفين فإنّه يكون قد بلغ مستوى أعلى في الإبداع. يؤكد هارولد بلوم هذا الطرح بأنّ " أحد تعريفات القوة الشعرية؛ أنّها تدمج التفكير والتذكّر، وأنّه لا يمكننا فصل العمليتين بعضهما عن بعض"³. إذ لا يمكن للتفكير أن يكون على عدم، فالتفكير يتعلق حتما بموضوع معين وهذا الموضوع في مجمله موجود في الواقع بطريقة أو بأخرى. وإذا كانت ذاكرة الشاعر محدودة ومقيّدة فإنّ الرؤيا هي التي تستطيع أن تعطيها نمطا آخر جديدا وجمالية فنية تخرجها من ماضيها إلى حاضرها ومستقبلها.

يختلف التذكّر بين الشخصين العادي والمبدع، فهو عند الأول عملية غير إرادية يتمّ بها استحضار الماضي عاديا، أما عند المبدع فهي من نوع خاص؛ لأنها لا تأتي لوحدها وإنما يتمّ

¹ هارولد بلوم، فن قراءة الشعر، ص 15.

² المرجع نفسه، ص 15.

³ المرجع نفسه، ص 16.

استدعائها بطريقة إرادية وبهدف إراديّ يتمثل في الإبداع. وتأتي الذاكرة عندئذ من أجل فحص ما قد حصل وتحليله والنظر في جزئياته لا من أجل تذكره، ورغبة في توظيفه وإعادة تشكيله في الواقع الجديد، حيث يظهر الشيء المتذكّر بحلّة جديدة تختلف عما كان عليه في الأوّل. يمكن القول إذن بأنّ الشاعر هو الذي يذهب إلى الذاكرة وليس العكس، لأنّ الشعر المعاصر الرويائي بحث في الأعماق: أعماق الذاكرة وأعماق الواقع البديل، لاسيّما أنّ "الشعر جموح نحو الأشياء البعيدة، نحو الأفق وغوص في أعماق الذات والذاكرة. وما من شك أن هذا الجموح والغوص لا يتحدّدان بأطر ثابتة أو معيّنة"¹. تُعدّ الذاكرة عند الشاعر المعاصر بحثاً معقداً، بل سفراً أو تيهاً في الأعماق يستدعي جهداً معتبراً، لذا فإنّ "من يريد التذكّر عليه ألاّ يبقى في المكان نفسه منتظراً أن تأتيه الذكريات من تلقائها؛ لقد توزعت الذكريات في العالم الفسيح ويجب السّفر للعثور عليها وإخراجها من مخبئها"² فالعمل شاق بالنسبة للشاعر إذا أراد استدعاء الذكريات.

(2) الرؤيا وحتمية الخيال:

يخرج الخيال في الشعر المعاصر عن نطاقه المألوف ليحتل مستويات غير متوقعة، حيث يتعدى مستوى الجملة الواحدة إلى مستوى النص، فيحتلّه ويسير به وفق الرؤيا التي يريد الشاعر تشييدها، فيكون "الخيال هو القوّة التي بواسطتها تستطيع صورة معيّنة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدّة صور أو أحاسيس في القصيدة، فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالانصهار"³ وهو الشيء الرئيس في القصيدة المعاصرة الرويائية التي ينبغي أن تظهر وحدة واحدة متكاملة. ويتّجه الخيال الإبداعي في قصيدة الرؤيا إلى الفنية والجمالية فيكون مصدراً للمنافسة بين الشعراء، حيث أنّ "أهم ما يميّز الشاعر البارِع عن غيره هو تلك القدرة الذهنية التي تجعله ينظر إلى أبعد مما ينظر سواه ويكشف علاقات لم يلتفت إليها معاصروه أو أسلافه"⁴. ومعناه أنّ الخيال ليس وهماً وإنّما إبداع في بناء رؤيا جديدة. ويتجاوز الخيال في القصيدة المعاصرة إلى أنظمة غير مقنّنة

¹ محمد صابر عبيد، بلاغة العلامة وتأويل الرؤيا، ص 105.

² المرجع نفسه، ص 158.

³ محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، ص 68.

⁴ عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، دار نوبار للطباعة والنشر، القاهرة، 1998، ص 247.

وغير مقيدة بأية مرجعية سابقة وإنما مرجعيتها الوحيدة هي القصيدة في أوانها والرؤيا في صلبها ويبدو من الصعب إنتاج خيال رؤيائي وإدراكه والتنبه إليه.

تتمسك الرؤيا الشعرية بضرورة وجود الخيال الإبداعي، كونه الوسيلة التي يستطيع الشاعر الرائي أن يخرج بها إلى الواقع المثالي من خلق عالمه الخاص. وبهذا الطرح فإنّ " للخيال باعتباره الوسيلة الممكنة لتخطي الوجود الظاهر؛ أي الوجود الاجتماعي والثقافي، والذهاب صوب وجود متخفّ أو محجوب. إنها لحظة الانتقال من البصر إلى البصيرة أي مما يُرى حسيّاً (الظاهر) إلى رؤية المعاني التي تراها البصيرة (الباطن)"¹. إذ ليس كلّ ما يدركه العقل أو تدركه البصيرة قابل بأن يُصاغ في ملفوظ تعبيرية بسهولة، لكنّه معاناة ثنائية الطرفين لدى الشاعر؛ الطرف الأول فيها هو عمق التفكير وإدراك المنتهى منه في قضية أو مسألة. أما الثاني فهو محاولة الحصول على لغة قادرة على تمثيل ذلك التفكير. يصبّ هذا المفهوم للخيال في لبّ الرؤيا الشعرية، حيث يعرفه أدونيس أنّه " القوة الرؤيائية التي تستشف ما وراء الواقع فيما تحتضن الواقع"². أي أنّه ينطلق من عالم معروف إلى آخر يعرفه الشاعر ويؤسس له وفق منظوره.

يعدّ الخيال الإبداعي الرؤيائي أداة رئيسة تضيف على اللغة قدراتها على خلق مستوياتها التعبيرية المتعالية والمنافسة للغات الأخرى، وبهذا فإنّ الرؤيا تحتاج إلى وعاء لغوي خاص بها لأنّ الخيال الذي يؤسس للرؤيا أبعد من الخيال القديم الذي بُني على هدف الوصول إلى المعنى أو إلى معنى المعنى. يمكن القول بأنّه " لا تتعم اللغة بالحياة والحيوية إلا بانتقالها من نظام المعنى كما حدّدته النظرية البيانية عند العرب إلى الخيال باعتباره توسيعاً لمجال الصورة بنقلها من علاقة المشابهة والوصف إلى علاقة التباعد والخلق"³. ومعنى ذلك أن الخيال لا يعمل في التجديد المعنوي فحسب، وإنما يعمل قبل ذلك على التجديد اللغوي باعتباره الوعاء الذي يحمل تلك الشحنة الدلالية العميقة والمكثفة التي تريد أن ترى النور.

¹ صلاح بوسريف، حادثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص 53.

² أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 138.

³ صلاح بوسريف، حادثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص 82.

يلتحم الخيال بالرؤيا لوجود عنصر الحرية في كلّ منهما، " لأن الإبداع هو المجال الوحيد الذي يصير فيه الخيال سيّد نفسه وليس عبداً للذاكرة أو لأي نصّ كان قبله"¹. وكما يبيّن إبراهيم محمود: " أن نتخيل هو أن نمارس وجودنا الفردي بالطريقة التي نحبّ فيها أن نمارس، وهذا يعني أننا في التخيل نؤكد ما نريد تأكيده في الواقع، وكذلك فإننا من خلاله نستطيع إبراز فرديّاتنا وكيف أن الاختلاف علامتنا الفارقة. ومن ثمة يتركّز كياننا ليمنحني ما ليس في الإمكان على أرضية الواقع"² أي أن الخيال وسيلة للتجاوز نحو الرؤيا.

4) الرؤيا الشعرية وجدلية الأنا:

يعدّ تشكيل الرؤيا عملاً شاقاً للشاعر، الذي يتحمّل عليه لعب دور شخصيتين في آن واحد: شخصية الإنسان العادي وشخصية الشاعر التي تتجاوز الأولى إلى إنسان آخر وفي عالم آخر. فتظهر جدلية حادة بين أنا الإنسان وأنا الشاعر بين الواقع الحقيقي والواقع الرؤيائي المتخيل، حيث ينبغي أن يكون التآلف والمعاشرة بينهما، لأنّ " الرؤيا انصهار الأنا الشاعرة بالأنا الإنسان أينما وجد. وحتى تصبح الرؤيا التي يشكلها الشاعر أكثر فعالية وأقرب إلى التحقق يجب أن تُعجن وتتمازج بمادة تمكنها من التشكّل القويّ؛ هذه المادة السحرية هي (منزلة الرؤيا)³. وتكون حينذاك " الأنا الشاعرة مركز الرؤيا "⁴ التي تحاول أن تضمّ العالمين المتباعدين في عالم واحد ممكن.

يعيش الشاعر بهذه الجدلية في عالمين يحاول أن يضعهما متلازمين، ولأننا الشاعرة الدور الفعّال في التأسيس لذلك. وتكون " في لحظة الإبداع في حالة توتر، ولكنه من نوع آخر وهو التخوّف من تقصيرها عن تحويل العواطف الجياشة في الداخل إلى تعبير متكامل. وبالتالي يغدو هدف الأنا الشاعرة إنتاج قصائد وقصائد تتجلّى فيها تلك الحياة ويتجلّى فيها صوت الناس الذين وجدوا أنفسهم حيّة في صوت الشاعر"⁵. ومعناه أن الأنا الشاعرة هي التي تدفع نحو الخلق ونحو تأسيس العوالم الأخرى، لأنّ الأنا الإنسان ضعيفة وقابلة على التوقف والتراجع. يؤكد الشاعر محمد

¹ صلاح بوسريف، حادثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص 109.

² إبراهيم محمود، صدع النص وارتحالات المعنى، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 2000، ص 165.

³ ينظر: إبراهيم أحمد ملحم، منزلات الرؤيا، ص 12.

⁴ المرجع نفسه، ص 7.

⁵ المرجع نفسه، ص 193.

القيسي القوة التي تحملها الأنا الشاعرة في دفعه إلى الكتابة أكثر فأكثر، فيُصرّح: " الشعر تأطير لما أسميه وجودي وفضاؤه في أنّ بعد كل مجموعة تصدر لي أحسّ أنني سأكفّ عن الكتابة وأحسّ بفرغ هائل في داخلي، لم أر ما يعادل هذا الرعب إلا في كوابيسي الليلية التي غالبا ما أراها وأهب من نومي صارخا"¹. ومعناه أنّ الأنا الشاعرة قوة خلاقة دائمة.

تستطيع الأنا الشاعرة أن ترفض الواقع المرير مقابل بناء واقع آخر بديل وأسعد، فهي مصدر الكفاح من أجل البقاء " ولا شكّ في أنه من دون وجود حياة قابلة لأن تُعاش في أفضل درجة ممكنة، لا وجود للكتابة، وبالتالي فإنّ الألم يتوقف عند حدود إنتاج البكاء ولا يتعدى ذلك إلى النصوص، وهي الغاية الأساس والمقصد النهائي لكل كتابة"². النص إذن هو قوة تمسك الحياة عن الضياع ولا تظهر المعاناة إلا في أطرها الشعرية الفنية والجمالية، ولا تكمن الجمالية في المعاناة في حدّ ذاتها وإنما في كيفية التعبير الشعري الرؤيائي عن تلك المعاناة وعن استشراف تجاوزها والقضاء عليها.

يكون النظر إلى الواقع وإلى محاولة إصلاح ما فيه من خلل من زاويتين: زاوية إنسانية تمثلها بساطة النظرة ومحدوديتها سواء في الوسائل أو في النتائج، وزاوية شاعرية أوسع من الأولى تخلق مواقف ونتائج غير متوقّعة. إذ يوضح إبراهيم أحمد ملحم هذا الاختلاف في معالجة الموضوع الواحد عن طريق أمثلة جاء فيها: " الوفاء للحب وللشعر وليس للمحبة هي الأنا الشاعرة التي تتكلم، أما الوفاء للمحبة وحدها فهي الأنا الإنسان. ففي شعر المدح فإنّ الشاعر يعلو من شأن الممدوح وفي المقابل تتضاءل أنا الإنسان، وربما هذا ما جعل المتنبّي يفخر بنفسه في قصيدة المدح رغبة منه في التوازي مع الآخر"³. لأنّ الموضوع عند الأنا الشاعرة لا يقبل نهاية، فالحب مستمرّ والمدح كذلك والرتاء على الدوام، فهي موضوعات وليست مناسبات.

¹ محمد صابر عبيد، بلاغة العلامة وتأويل الرؤيا، ص 105.

² المرجع نفسه، ص 146.

³ إبراهيم أحمد ملحم، منزلات الرؤيا، ص 9.

الفصل الثاني

الرؤيا وحركة المتعاليات النصية.

المبحث الأول: الجهاز العنواني واختزال الرؤيا.

المبحث الثاني: النص الغائب معلّم للرؤيا.

المبحث الأول

الجهاز العنواني واختزال الرؤيا

I. الجهاز العنواني وأهميته في الشعر الرؤياوي.

(1) عنوان الديوان وتنازع الرؤى.

(2) بنية عنوان النص وعمق الرؤيا.

II. العنونة الرؤياوية في الشعر المعاصر.

(1) العنوان الهادئ.

(2) العنوان المتمرد.

(3) العنوان الأبكم.

١. الجهاز العنواني وأهميته في الشعر الرؤيائي:

ينبغي الإشارة في الأول - قبل النظر في مفهوم العنوان وفي وظائفه ودوره في بناء النص الأدبي - إلى المفهوم الذي يسميه جيرار جنيت (Paratexte) والمترجم إلى اللغة العربية بملفوظ (النص الموازي)، الذي يعرفه على أنه مجموع كل ما يمكن أن يأتي لصيقاً بالنص ومرتباً به لأن " النص الأدبي نادراً ما يظهر بشكله العاري؛ دون دعم أو إمداد ودون مصاحبة من عدد من إنتاجات لفظية أو غير لفظية مثل اسم الكاتب أو عنوان أو مقدمة أو رسومات أو أشكال، التي لا ندري دوماً إن كانت منتمة إلى النص أم لا، ولكن على الأقل نعلم يقيناً أنها محيطة به تمدده وتقدمه"¹. كما يشير جيرار جنيت إلى الطبيعة الجوهرية للنص الموازي، بأنها تتعدى ما يمكن اعتباره مجرد إضافات تقنية جمالية بسيطة لا بد منها في الكتابة الأدبية إلى ما هو أبعد من ذلك إذ يقول: " غالباً، إن النص الموازي هو أيضاً نص: إذا لم يكن بعد نصاً، فإنه وقبل ذلك من النصّ يقيناً "². أي أنه من الخطأ عزل النص الموازي عن نصه، بل ينبغي النظر إليه على أنه نص قائم هو كذلك أو جزء من نصه في الأقل. فإذا كان العنوان على سبيل المثال لفظة مفردة فإن دلالاته تتجاوز بعيداً المعاني المعجمية لتلك اللفظة إلى ما يمكن أن يحيط بها من إحياءات وتصوّرات طبيعية كانت أم خيالية.

يرى جيرار جنيت أنه "من الضروري دائماً عند تعريف النص الموازي الأخذ بعين الاعتبار مسؤولية الكاتب أو أحد شركائه، لكن هذه الضرورة تتضمن درجاتٍ. فيشير إلى نوعين من النص الموازي: رسمي وغير رسمي. أما الرسمي فإنه كل نص مواز تظهر فيه وبشكل واضح مسؤولية الكاتب أو الناشر الذي لا يستطيع أن يتهرب عن مسؤوليته في ذلك. والرسمي إذن كل ما هو من مصدر الكاتب أو الناشر التي تظهر كمصاحب نصي مثل العنوان أو المقدمة الأصلية أو كذلك التعليقات الممضاة من طرف المؤلف في كتاب يكون فيه مسؤولاً مسؤولية كاملة"³.

¹ Gérard Genette, *Seuils*, éd Seuil, Paris, 1987, p 7.

² Ibid, p 13.

³ Ibid, p 15.

يؤكد جيرار جنيت في حديثه عن وظيفة النص الموازي على أنها وظيفة متعلقة بإضافة شيء ما إلى النص قصد تقديمه جاهزا لقراءته على أحسن وجه مراعيًا بذلك ما يضمه النص في حد ذاته وما يتعلق بما هو خارج النص كذلك: " بلا شك، وما عدا الحالات الاستثنائية التي يمكن أن نعثر عليها هنا وهناك، فإن النص الموازي وبكل أشكاله خطاب يخضع لقوانين خارجية مساعدة وموجهة لخدمة شيء آخر مكوّن لوجوده؛ وهو النص"¹. فالنص الموازي يقع على هامش النص لكنه وطيد العلاقة بهذا الأخير، خادما له كمفتاح في يد القارئ لما يخبئه النص من معان ودلالات وجسر بين صفتي النص وخارج النص. " هذا الهامشي يشكل بين النص وخارج النص منطقة ليست للعبور فحسب وإنما منطقة اتفاقات للتعامل المتبادل: مكان حصري لتداولية وإستراتيجية وفعل على الجمهور - مفهوم أو غير مفهوم، وناجح - خدمة لأحسن استقبال للنص ولقراءة أكثر صحة"².

يوضح نبيل منصر هذا القول الأخير مشيرا إلى أنه " يتّضح مما تقدّم الصفة الفضائية البرزخية للنص الموازي، التي تجعل وضعه الاعتباري حاملا في ذاته لصفة الداخلي الخارجي والخارج الداخلي في مقابل حرصه الثابت على تسوية تداولية ثقافية، تجعل النص يبحث عن اكتماله في عملية التلقي بتنوع أطرافها بين الجمهور العام كعتبة سفلى والقراء النموذجيين كعتبة عليا. وإذا كانت الصفة البرزخية تتأسس على تأويل فلسفي لمكانية النص الموازي، فإن جيرار جنيت بحثاً عن إجرائية وصفية سيتبنى مكانا آخر للقراءة، بحيث يبتعد عن التأويل الفلسفي لصالح إنتاج نمذجة بنيوية وصفية لذلك الفضاء"³. ويستشهد جيرار جنيت لتوضيح الدور الرائد للنص الموازي في قراءة النص بأحد أقوال فيليب ليجين (Philippe Le Jeune) جاء فيه: " هذا الهامشي في النص المطبوع الذي في حقيقة الأمر يُسيّر كلّ القراءة "⁴. ويشير هنا إلى موضع النص الموازي بالنسبة إلى النص وهو موضع هامشي، أي يقع على حافة النص ومحيطه، فهو ليس خارج النص وليس بداخله أو بالأحرى خارج النص وداخله في الوقت ذاته. لكن بالمقابل فإن

¹ Gérard Genette, *Seuils*, p 17.

² Ibid, p 8.

³ نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توفال للنشر، الدار البيضاء 2007 ص 27.

⁴ Gérard Genette, *Seuils*, p 8.

أهميته في التأطير للقراءة وتسييرها أمر بالغ الأهمية، إذ يضرب جنيت مثالا عن ذلك مؤكداً على مكانة العنوان وأهميته في قراءة أي عمل أدبي: "وإلاّ فكيف نقرأ إذن قصة أوليس (Ulysse) لجويس (Joyce) إن لم تكن معنونة أوليس؟"¹. والأهمية البالغة ليست فقط بالنسبة للنص الموازي كلاً متكاملاً وموحّداً، بل "كل عنصر من النص الموازي خاضع لنصه، وهذه السمة تعيّن الأهم في حركته ووجوده"². وهنا تأكيد صريح على مسؤولية الكاتب في اختيار النص الموازي وعلى العلاقة التي تربط هذا الأخير بنصه، التي لا يمكن إلاّ أن تكون علاقة مؤسّسة على تفاعل متبادل ومسؤول في بناء نص قابل أن يوصل خطابه، الذي أعدّ من أجله أو رسالته التي يحملها بشكل أكثر وضوحاً.

يصنّف جيرار جنيت النص الموازي إلى نوعين: أولهما Péritexte الذي ترجم إلى اللغة العربية بالملفوظ (المصاحب النصي)، والثاني Epitexte الذي ترجم بالملفوظ (المحيط النصي) وهذا على أساس علاقات القرب أو البعد بالنسبة إلى النص. يتعلق الأول بالنص الموازي الذي يظهر لصيقاً بالنص كأنه جزء لا يتجزأ منه، فهو موجود "داخل فضاء الكتاب مثل العنوان أو التمهيد، ويكون أحياناً مدرجاً بين فجوات النص مثل عناوين الفصول أو بعض الإشارات"³. أما الثاني فهو يشمل تلك العناصر من النص الموازي التي لا تتلاحم بشكل مباشر مع النص وإنما تسبح في محيطه وهي خارجة عن الفضاء المحدّد له، وبعبارة جيرار جنيت "كل عنصر من النص الموازي، لا يلحق مادياً بالنص، ولكن الذي يدور بشكل ما في الهواء الطلق في فضاء فيزيائي واجتماعي غير محدد. لكن هذا المحيط النصي يتمتع بكل الإمكانيات التي تؤهله على الاحتفاظ بحقه طبعاً في الالتحاق بالمصاحب النصي؛ كأن تكون حوارات على نص الكاتب أو جوانب من حياته كعاداته ولقاءاته"⁴.

¹ Gérard Genette, *Seuils*, p 8.

² Ibid, p 17.

³ Ibid, p 347.

⁴ Voir, Ibid, p 346-348.

يحتلّ العنوان مكان الصدارة في المصاحب النصي، إذ يُعتبر البوابة الأولى التي يلج القارئ من خلالها إلى النص الأدبي، وهو العتبة التي يصنعها الكاتب لدخول نصه، فيختارها وفق تصوراتهِ ورؤاه، إذ يعتمد في محاولته إلى اختزال النص إلى مجرد ملفوظ بسيط قد يتألف من لفظة واحدة أو من شبه جملة أو جملة أو أي ملفوظ آخر سواء حامل لمعنى أو عكس ذلك، في تركيبه النحوي أو في بنيته اللغوية أو الإشارية. ويعمد الكاتب أيضا في بناء عنوان نصه إلى خاصية التكثيف، وهي سمة رئيسة في العنونة يحاول بها أن يختزل البنية الدلالية للنص في دلالية العنوان. لذا لا يستطيع العنوان أن يظهر جزئيات النص وتفصيله، وإنما يستطيع فقط أن يلمح للموضوع في جوهره بشكل عام أو يعتمد إلى الإشارة إلى الرؤيا عبر علامات سيميائية تكون غالبا مؤسّسة على الرمزية والإيحاء.

لا يأتي العنوان في بعض الأحيان وحيدا محدّدا، وإنما مزاجا لعنوان فرعي يحتل مرتبة ثانوية بالنسبة إليه، فيكون هذا الأخير إضافة له من أجل التدقيق أو التوضيح أو التخصيص لكنه " إذا كان العنوان في مركزيته خارج تأويلات وضعه الاعتباري مكوّنا نصيا متماسكا وقويا، فإنه في تفريعاته الصغرى يخلق أحيانا كيانات دلالية ذات مزلق تعتميمية بالغة بسبب امتلائها الفارغ وبسبب ما قد توحى به من تضخم يسيء إلى تماسك الدليل الأصل"¹. أي أنه في بعض الحالات يأتي العنوان الفرعي على عكس ما استدعي من أجله، إذ يخلق نوعا من الخلطة في البنية الدلالية للعنوان الأصلي، ما يضيف غموضا وضبابية على القارئ، فيكون حضور الفرع سلبيا للغاية.

إن مصاحبة العنوان للنص الأدبي ليست شكلية، وإنما حضوره حضور فعلي أدائي لغرض أو لوظيفة تلوح وكأنها لازمة وضرورية. لهذا نظر جيرار جنيت في وظائف العنوان فقسمها إلى نوعين رئيسيين هما²:

- عناوين موضوعاتية (Thématiques): وهي التي تحيل على مضمون النص، إذ تتعلق بموضوع النص وتصفه بعدة طرق، ومن هذه العناوين ما يعين الموضوع الأساسي للنص

¹ نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص41.

² Voir: Gérard Genette, seuils, p85-89.

بطريقة مباشرة ودون تمويه ومنها ما يرتبط بهذا الموضوع بنوع من الغموض، يُستخدم فيه المجاز وتكون مفتوحة على التأويل، وتتضح مصداقيتها بعد الانتهاء من قراءة النص.

- عناوين إخبارية (Rhématiques): وهي التي تحيل على شكل النص أو جنسه ويكون الهدف منها تمييز النصوص بعضها من بعض دون التطرق إلى جوهر النص أو رسالته وإنما هي عملية عرض موضوعي للنص من غير الدخول في تفاصيله أو عرض مضامينه الجوهرية.

جاء هذا المقترح في أنواع العناوين من حيث وظائفها عند جنيت تعديلاً لمقترحات ليو هوك (léo Hoek) الذي سبقه إلى البحث في هذا الموضوع، حيث يرى هذا الأخير أنه يوجد نوعان من العناوين: عناوين ذاتية (subjectives) تحيل على الفاعل في النص وعناوين موضوعية (objectives) تحيل على النص ذاته أو على موضوعه.¹

يقترح جيرار جنيت خمس وظائف للعنوان، مشيراً قبل ذلك إلى عدم اقتناعه ورضاه بمقترحات كل من شارل غريفيل (Charles Grivel) وليو هوك اللذين حدداً للعنوان ثلاث وظائف: الأولى وظيفة تسمية العمل، التي من خلالها نتعرف على العمل، الثانية هي وظيفة التعيين، التي من خلالها نتعرف على محتوى العمل، أما الأخيرة فهي إشهارية تُعطى بها القيمة المرغوب فيها للعمل. بينما يجعلها جيرار جنيت كالتالي:²

- وظيفة تحديدية (Fonction de désignation) أو تعريفية (Fonction d'identification): تتعلق ضمناً بالتسمية، حيث "يتوجه العنوان إلى كثير من الناس الذين - بطريقة أو بأخرى - يستقبلونه وينشرونه، فيساهمون في تداوله. ذلك لأنه إذا كان النص هو موضوع القراءة فالعنوان وسيلة تداول أو إن شئنا موضوع محادثة، واسم المؤلف أيضاً".³ وتسمح هذه الوظيفة بكل بساطة بالتعرف على النص أو الكتاب، يتم بها التفريق بينه وبين النصوص أو الكتب الأخرى مثل أسماء الأشخاص أو أسماء البلدان والمواقع الجغرافية. لذا "يشترك في

¹ Voir: Gérard Genette, Seuil, p80-81.

² Voir: Ibid, p 80 - 98.

³ Ibid, p 83.

استعمالها المؤلف والباحث وبيّاع الكتب والقارئ، كما أنها وظيفة تستوي عندها الأسامي جميعا فلا فرق فيها بين قديم وحديث وبين عنوان صنعه المؤلف وآخر انتقاه الناشر¹.

- وظيفة وصفية (Fonction de description): يؤديها العنوان وفق العلاقات التي تربطه بمداخل النص وموضوعه الذي تأسس من أجله، فهو وطيّد الصلة به وبشكل مباشر، وتعود مسؤولية اختياره إلى الكاتب بالدرجة الأولى أو إلى الناشر أو القارئ في الدرجة الثانية إذا عمد هذا الأخير إلى تحمّل المسؤولية في وضع العنوان بعد قراءة النص، حيث " يصف العنوان النص ويقول شيئا عن موضوعه ونوعه أو جنسه الأدبي أو كلاهما معا ولذلك فهي دائمة الحضور ولا غنى عنها"².

- وظيفة إيحائية (Fonction de connotation): تعدّ هذه الوظيفة فنية وجمالية، لا تسمّي النص ولا تصفه بقدر ما تلمّح لشيء بداخل النص، ولا تصرّح بقدر ما تخفي شيئا ثمينا يُطالب القارئ الكشف عنه بعد جهد من التمهّص والتحليل والنظر في العلائق التي تربط الوحدات المختلفة للنص. فالعنوان هنا ليس " كاشفا للمعنى وإنما مكثفا له، إذ يقوم على توليده في ذهن القارئ أكثر من قيامه على توضيحه، فليست غايته البيان وإنما توليد المعنى من رحم النص"³. وكثيرا ما يظهر هذا النوع من العناوين في قصائد الشعر الجزائري المعاصر المؤسّس على الرؤيا، التي يحاول تكثيفها واختزالها في ملفوظ العنوان بينما ينثرها في النص كبذور زرع في حقل شاسع، حيث يتسم العنوان غالبا بطابع رمزيّ يكتفي بالجزء أو الجزيء من كلّ متكامل ويأخذ صيغه المتباينة بكلّ حرية، لا يشترط فيه أن يستند إلى قواعد لغوية- نحوية أو تركيبية- مضبوطة لأنه إذا كانت لغة الشعر المعاصر تعرف عدولا في بنياتها المتعددة فإن العنوان بدوره قد يملك تلك الخاصة.

¹ محمود الهيمسي، براعة الاستهلال في صناعة العنوان، مجلة الموقف الأدبي، ع313، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1997، ص 115.

² Voir: Gérard Genette, Seuil, p83.

³ محمود الهيمسي، براعة الاستهلال في صناعة العنوان، ص 120.

- وظيفة إغرائية (Fonction de séduction): تتعلق بما هو إشهاري بوساطتها يكتسب النص جاذبية عند القراء نحوه ويشدّهم إلى إدراكه والاهتمام بوجوده أولاً، ثم النظر في موضوعه ومحتواه في خطوة ثانية. إنّه العنوان المخادع أو المغالط وهو معدّ خصيصاً لذلك.

يرى بعض النقاد أنّ العنوان أداة خلخلة لقراءة النص، وزاوية نظرهم في ذلك أنّ العنوان عندما يصاحب النص يكون بمثابة قيدٍ يوجه القارئ إلى حيث يشاء ولا يترك له فرصة للقراءة من داخل النص. وعن هذا الأمر يدعو إبراهيم محمود من خلال كتابه (صدع النص وارتحالات المعنى) إلى ما يسميه (النص العاري) أي إلى نص خالٍ من العنوان، وبرهانه في ذلك أنّ "عنوان النص ليست الغاية منه توضيح مضمونه، إنما محاولة إقناع القارئ أنّ مضمون النص هو كذا، بل ثمة أكثر فضاة من ذلك ففي الوقت الذي يرى أحدنا نصاً خلوا من العنوان يظهر عدم ارتياحه ويلوم الكاتب ويصفه ربما بالوقح وبالتقصّد في ذلك من باب إثارة أعصاب القارئ"¹.

كان العنوان في القصيدة العربية التراثية شيئاً مجهولاً للغاية من طرف الشعراء فكانت التفرقة بين القصائد المختلفة للشاعر الواحد أو لشعراء مختلفين تتعين عن طريق الإشارة إلى القصيدة بذكر مطلعها؛ فيقال قصيدة عنترّة التي مطلعها (إني امرؤ من خير عبس منصبا) أو قصيدة المتنبي التي استهلها (عيد بأي حالٍ عدت يا عيد). أو يكون ذلك أيضاً عن طريق ذكر حرف الرّوي في القافية مثل (لامية الشنفرى) أو (سينية البحتري) أو (نونية ابن زيدون). أما إذا كانت القصيدة معلقةً جاهليّةً يكتفى لتعيينها ذكر لفظة (معلقة) متقدمة اسم الشاعر، حيث يقال مثلاً معلقة امرئ القيس أو معلقة طرفة بن العبد، لأن عدد المعلقات محدود ولا يملك أصحابها إلاّ واحدة لكل منهم، فلا يوجد هناك لبس عندئذ في توظيف هذه الطريقة في الإشارة إليها.

يعود ظهور العنونة في الشعر العربي إلى أحمد شوقي الذي كان رائداً في ذلك بدءاً من ديوانه الموسوم (الشوقيات) حيث فصل بين القصائد المختلفة في عنونة كل منها للإشارة إلى القصيدة وإلى وحدة الخطاب الشعري. وهذا النهج في الإشارة إلى القصيدة هو الذي ستسير عليه القصيدة المطبوعة حتى اليوم، مع تطورات تحدث أحياناً في طريقة بناء العنوان، ثم بعد ذلك إلى اتساع فكرة العنونة في الإشارة إلى الديوان باعتباره ملتقى مجموعة من الوحدات، حيث كان الديوان قديماً

¹ إبراهيم محمود، صدع النص وارتحالات المعنى، ص45.

يحمل اسم الشاعر فقط مثل (ديوان المتنبي) أو (ديوان البارودي) أو غيرها أو صفة مشتقة من اسم الشاعر مثل (هاشميات الكميت) و(الشوقيات) أو عناوين المختارات الجماعية مثل (المفضليات) أو (رباعيات الخيام). لكن الديوان الحديث أو المعاصر يميل في عنوانه إلى صبغة سيميائية عن طريق الإشارة والإيحاء، حيث يكون تارة عنوانا لإحدى قصائد الديوان وهو النمط شائع بين الشعراء، مثل ديوان (صفاء الأزمنة الخائفة) للشاعر علي ملاحي، ويكون تارة أخرى تجميعا لخيوط من الضوء تساعد في إعطاء مؤشرات على الشواغل الكبرى لعالم شعري معين مثل ديوان (أشواق زمينة) للشاعر المذكور ذاته.¹

يعدّ العنوان في القصيدة الجزائرية المعاصرة خطابا موازيا بامتياز، يتأسس على موضوعات الشعر ويؤسس لها هو كذلك فيتماشى ومتطلبات الرؤيا، التي يدفعها ويستقبلها في وقت واحد يدفعها إلى الوجود انطلاقا من تلك الشحنة المكثفة المخزونة في علامات العنوان القليلة، التي تنطلق من إدراك الشاعر لموضوع شعره ورؤاه بصورة عامة موحدة ومتكاملة، فلا يبقى له سوى بناء فضائها النصي وفضائها الصوري وفقا لمتطلبات هذا العنوان الذي استبق النص في الوجود استباقا منطقيا بالنظر إلى وجوده الطباعي، الذي لا يقبل بظهور العنوان في مؤخرة القصيدة. لكن قد يظهر بالفعل في المؤخرة - في ذهنية الشاعر - الذي لا يصبّ اختياره لملفوظ العنوان إلاّ عند انتهائه من كتابة النص، فيجعله بعد ذلك متصدرا للقصيدة مراعيًا ما هو مألوف لدى العامة من الأدباء والقراء. إذا كان موقع العنوان ثابت فإن لحظة تشكّله ووجوده النهائي تتراوح بين التقديم والتأخير وفق ما تملّيه طبيعة القصيدة وذكاء صاحبها.

1) عنوان الديوان وتنازع الرؤى:

ينبغي أن نتساءل في البداية عن زمنية العنوان أي اللحظة التي وُلد فيها؛ أهي قبل الشروع في كتابة الديوان أم بعده؟ (ولادة قبلية أم ولادة بعدية؟). ولا يُنسب هذا التقسيم إلى ما يظهر في النص المكتوب - لأن العنوان يتصدر النص دائما - وإنما بالنسبة إلى مخيلات الشاعر وتفكيره. فإذا افترضنا أن ولادة العنوان قبلية يعني ذلك أن الشاعر قد أسس لرؤيا شاملة وكاملة مسبقا ينثرها ويبسطها في قصائد ديوانه المختلفة، التي لا تكون إلا تعبيرًا وتشكيلا لتلك الرؤيا، حيث يبني من

¹ ينظر: أحمد درويش، في نقد الشعر (الكلمة والمجهز)، ص 112-113.

خلالها جزئياتها وتفصيلها. لكن إذا افترضنا أن الولادة بعدية، فإن الرؤيا التي يحملها العنوان في تلك الحال لا تكون إلا جمعاً وغربة للرؤى المتباينة التي تتوزع بين قصائد الديوان فيحط اختيار الشاعر تارة على عنوان قصيدة عنوانا لديوانه، فتكون تلك القصيدة بمثابة المحور الرئيس الذي تحوم حوله جل القصائد، أو كونها القصيدة الأكثر أهمية أو عمقا في الديوان، أو هي التي تتمركز فيها رؤى الشاعر ومواقفه. وتارة أخرى تتجمع الرؤى فيما بينها لتؤسس للرباط أو اللامع بينها، وعندئذ تكون رؤيا العنوان شاملة للرؤى الجزئية التي تتكون منها القصائد ويكون دور الشاعر في اختيار ذات العنوان دور القارئ أكثر منه دور الكاتب، إذ يضع العنوان بعد اطلاعه على أجزاء ديوانه المختلفة، فيتم وضع عنوان رؤياوي جامع لجزئيات عمله بعكس الحالة الأولى التي يكون فيها الشاعر كاتباً أكثر من قارئ. لكن يبقى العنوان في كلتا الحالتين دائماً نصاً موازياً له وظائفه التي أعدّ من أجلها، والوظائف متعددة ومتصارعة فيما بينها لاحتلال مكانها وبسط نفوذها في ذهن الشاعر وفكره ولها بالطبع تأثيراتها على القارئ.

وجب الانطلاق في هذا البحث من فرضيتين هامتين متعلقتين بالعنوان: أولاً ينبغي أن نأخذ مسؤولية الشاعر في اختيار العنوان فرضية لازمة لم يشاركه أحد في وضعه، لأنه صاحب الرؤيا وخالقها، لاسيما أن للرؤيا جوانب ذاتية خفية لا يعلمها ولا يقدرها إلا الشاعر نفسه، لأنها تأخذ من تجاربه في الحياة وتأخذ في آرائه وتكهناته المستقبلية عن طريق الخيال الإبداعي. ويعلمها أيضا - بشكل أقل - ذلك القارئ العالم والمتميز بفطنته وذكائه، الذي تعود على قراءة الشعر الحدائي وتقديره. أما الفرضية الثانية فهي المتعلقة بوظائف العنوان، وهنا ينبغي أن نستثني من اعتقادنا كون العنوان تأسس خادماً لوظيفة التعيين أو لوظيفة الإغراء، لأنهما ليس من المؤكد أن تتبعنا من صميم الموضوع المعالج أو من جوهره ورؤاه. وللوظيفتين كذلك أهداف خارجة عن التمسك الجدي بمضامين وحيثيات العمل الأدبي. لذا من الضروري في هذه الفرضية أن نجعل وضع العنوان في علاقة وطيدة ومؤكدة مع الوظيفتين الوصفية والإيحائية، لأنهما من صميم موضوع النص وبخاصة هذه الأخيرة، التي تجعل من العنوان نصاً مكتفاً بديلاً عن نصه، يمكن أن يحمل من الرؤيا والدلالات ما يحمله النص بأكمله.

تعددت عناوين الدواوين في المتن الشعري الجزائري المعاصر وأخذت أنماطا متباينة من حيث الصيغ اللغوية والتركيبية، باختلاف آراء أصحابها واختلاف موضوعات الدواوين التي تؤسس لها. وتناولت العديد من الدراسات تلك الأنماط في العنونة، نذكر للإشارة فقط ما بحثت في مسكين حسينة في أطروحتها الموسومة (شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر)¹، حيث عرجت فيها إلى أنماط الصيغ اللغوية الواردة في عناوين عدة قصائد من الشعر المعاصر وكذا إلى إظهار انزياحاتها اللغوية والتركيبية.

آثرنا أن يكون بحثنا في أنماط العناوين في إطار الرؤيا الشعرية بالذات، التي يحتمل أن يلمح إليها الشاعر عن طريق عنوان ديوانه، الذي لا يؤسس من عدم وإنما عن قناعة منه أن هذا العنوان قد يؤدي وظيفة دلالية لما يحمله الديوان بأكمله أو في الأقل لجزء كبير من رؤاه المختلفة إذا تعددت. وبات من الواجب تحليل عناوين بعض من دواوين الشعر الجزائري المعاصر مع التطرق إلى زمرة العناوين الداخلية التي تأسس عليها الديوان بهدف إبراز العلاقات التي تربط الجانب الدلالي الرؤيوي لعنوان الديوان بالدلالات الرؤيوية للعناوين الداخلية (عناوين القصائد).

أ نموذج أول: (أشواق زممنة)² لعلي ملاح:

جاء عنوان الديوان على شكل ترابط اسمي إيجابي تتحكم فيه علاقة الصفة بالموصوف، إذ أسندت صفة التزامن للأشواق وهذا معقول لغوياً وطبيعياً للغاية، إذا نظرنا إلى التعريفات المعجمية للفظتين. فالأشواق مفردا شوق والشوق هو نزوع النفس إلى شيء أو تعلّقها به، وهي كذلك الرغبة الملحة إلى شيء معين مادي أو معنوي، أما لفظة زممن فهي من الفعل أزمّن، فيقال أزمّن الشيء أي طال عليه الزمن واستغرق وقتاً طويلاً كأن نقول أزمّن المرض أي دام طويلاً. وإذا حاولنا الربط بين الدليلين اللغويين نخلص إلى المعنى الأولي للعنوان: أشواق زممنة، أي طال زمن الرغبة والنزوع إلى الشيء والتعلق به. إن الرؤيا الابتدائية التي يمكن أن نتصورها من خلال التفسير اللغوي للعنوان تتمثل في الرؤيا الأبدية في طلب المرغوب لدى الإنسان، لأنه توجد في الحياة رغبات دائمة لا تموت إلا بموت صاحبها، كحب الوطن وحب الأم والرغبة في التفوق وطلب

¹ مسكين حسينة، شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران - الساناي، وهران، 2014.

² علي ملاح، أشواق زممنة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

السعادة والهناء وغير ذلك من الأمور التي يشترك فيها كل الناس. وقد تكون الأشواق لأمر تخص الفرد وحده كأن يشواق إلى شخص معين طال انتظار مجيئه من الغربة، ويكون الاشتياق كذلك لمجموعة معينة من الأفراد الذين تربطهم ظروف معينة مشتركة بينهم كطلب الشفاء لدى المرضى والرغبة في الخروج لدى المسجونين.

أما بالنسبة لعناوين قصائد الديوان، فإنه من الممكن تحديد الرؤى المحتملة الناتجة عن تلك العناوين، في الجدول التالي:

ديوان: أشواق مزمنة			
عنوان القصيدة	الرؤيا المحتملة	عنوان القصيدة	الرؤيا المحتملة
أغنية الوطن	أبدية التعلق بالوطن	نافذة الاخضرار	بداية الأمل
موال العسافير	استمرارية التعبير	الصوت الجريح	الحنين والعطف
الهام،، في لحظة عابرة،	آنية الكتابة الشعرية	اشتعال الجرح والوطن	حسرة شديدة على الوطن
الوهج.. والحلم.. والمستحيل	استحالة الوصول	القمر المستباح	رؤيا السقوط
تستيقظين	بعد الحركة	ومضات على باب الحزن	الشعور بالحزن
دقات على باب واحد	الإصرار على الشيء	غيراك، ، يا ترنيمة البطل	لحظة اعتراف
عجبا لك	بعد التفكير	مرايا الوهم	رؤيا الذات المتخيّلة
لأنني أحبك	تقبّل العواقب	/	/

يُلاحظ من الجدول تعلق تلك الرؤى بما هو تزامني، أي ما يحتاج إلى وقت طويل للوصول إليه مثل تقبّل العواقب على مرّ الزمن واستحالة الوصول إلى شيء والتعلق الأبدي بالوطن وبُعد التفكير والاستغراق فيه والإصرار على طلب شيء. وهناك ما يتعلق بتزامن وصول اللحظة الزمنية المرجوة، أي بُعد وصولها، أو لحظة الاعتراف أو آونة الكتابة الشعرية ولحظتها التي لا تأتي كل

حين لأن أوقاتها معيّنة يأتي فيها الإلهام متى يشاء، فيتمّ انتظار هذه الآونة من طرف الشاعر المتشوّق إليها للتعبير عن رغباته في إيصال رسالاته. من هنا يمكن القول بأن اختيار عنوان الديوان ليس اختياراً اعتباطياً أو عشوائياً، وإنما اختيار سيميائي علامتي، بإمكانه أن يجمع الرؤى المختلفة في الديوان ويحتويها. لكن " يظل العنوان على الرغم من دلالاته المعجمية الفقيرة في اللحظة الاستكشافية الأولى خاضعاً لاحتمالات دلالية مختلفة، وهي لا تتضح إلا من خلال القراءة التأويلية الاستبطانية. لذا لا بدّ من إستراتيجية منهجية تكفل رصد تموجاته المشاكسة داخل النص"¹. وبالتالي فإن إدراك الرؤيا التي يحملها العنوان في ثناياه لا يكتمل إلا بعد قراءة متأنية وعارفة لنص القصيدة كله.

أنموذج ثانٍ: (لونجا)² لأحمد عاشوري:

يحيل العنوان (لونجا) مباشرة إلى النص الأسطوري في الأدب الشعبي الجزائري المتمثل في الحكاية الخرافية (لونجة بنت الغولة) التي سبق أن أشرنا إليها في المبحث المتعلق بالنص الغائب. وانطلاقاً من العنوان وحده يمكن تصوّر رؤيا الشاعر أحمد عاشوري، التي تتمثل في النداء إلى هذه الشخصية الأسطورية البطلة، التي استطاعت أن تتغلب على المتربصين بها وعلى العقبات التي واجهتها في حياتها، وكأن الشاعر بحاجة إلى يد المساعدة من قوّة خارقة للعادة وإن تمثّلت في شخصية خرافية. وجاءت صيغة اللفظة (لونجا) منتهية بألف مدّ عوضاً عن تاء التأنيث، وذلك علامة سيميائية ترمز إلى النداء والصراخ وطلب النجدة. بالرغم من كون العنوان (لونجا) بسيطاً يدل على اسم عَلَمٍ (اسم امرأة) وعلى الرغم من بساطة لغته ومحدوديته المعجمية، إلا أنه أصبح " مرجعاً بداخله العلامة والرمز وتكثيف المعنى، بحيث يحاول المؤلف أن يبيث فيه قصده برمته أي أنه النواة المتحركة التي يخطط المؤلف عليها نسيج النص"³.

يضم الديوان سبع عشرة قصيدة متعدّدة الدلالات والرؤى، نلخصها في الجدول التالي:

¹ خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص73.

² أحمد عاشوري، لونجا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

³ ناصر حسن عيد يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970 – 2000)، أطروحة دكتوراه، جامعة

اليرموك، الأردن، 2002، ص 115.

ديوان: لونجا			
عنوان القصيدة	الرؤيا المحتملة	عنوان القصيدة	الرؤيا المحتملة
الزرزير تأتي..	الأمل المرتقب	ترنيمه للصيف	الإشراق المرتقب
العكري.. التي تصنع الكوابس	الرفض والمقاومة	من مزود الريف	رؤيا الاستغاثة
لونجا، يا لونجا	الضعف وطلب النجدة	أغنية.. للزن، للمشروحه	التأمل والتجاوز
حبيبي الجنيّة	رؤيا المنفعة	شجر الكاسيا	رؤيا المنفعة
خطاف العرائس	السقوط والانكسار	أغنية خضراء	الأمل
دوامة الأسبيرين	دوام العقبات	سورة الألم	رؤيا الهزيمة الدائمة
صلاح الدين.. وفيالق الهزيمة	الأمل المرتقب	أغنية الدنيا	رؤيا الانبعاث
آلام تنتظر الإنجاب	الانتظار والأمل	شمس بن حيطان	رؤيا الحرية المرتقبة
قريتي المؤمنة	التجاوز الممكن	/	/

يمكن ملاحظة اختزال الرؤى المتقاربة التي تحملها القصائد في رؤيا شاملة جاء بها عنوان الديوان (لونجا)، التي تعبّر من جهة عن وجود هموم وعقبات وظروف مستعصية عبّرت عنها عناوين مثل: (خطاف العرائس)، (سورة الألم)، و(من مزود الريف)، ومن جهة أخرى الرغبة في تجاوزها وطلب اكتساب القوى الخارقة والعجيبة التي تمكّن من ذلك، مثلما ظهر في العناوين: (لونجا، يا لونجا)، (آلام تنتظر الإنجاب)، (حبيبي الجنيّة)، و(صلاح الدين.. وفيالق الهزيمة). يُعدّ العنوان (لونجا) " بمثابة شيفرة رمزية يلتقي بها القارئ، فهو أول ما يشدّ انتباهه وما يجب التركيز عليه، هو فحصه وتحليله بوصفه نصاً أولياً يشير أو يخبر أو يوحي بما سيأتي"¹.

نلاحظ كذلك اختزال عنوان الديوان (لونجا) لعناوين كثيرة تعدّ معالمها أساطير شعبية خرافية وأخرى تاريخية. فالديوان بُني على هذه الرؤيا الواحدة، التي صنعت من تلك الأساطير متحركاً له

¹ بسام قطوس، سيمياء العنوان، منشورات وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2001، ص 117.

في قصائده. ولعل هذا النمط من الكتابة الشعرية قد يمنح القارئ تصورا محدداً لتمظهرات الرؤيا عند أحمد عاشوري، الذي تتبين شعريته من خلال هذا الديوان على أنها تعبير عن الواقع المرّ ولكنه كذلك يمدنا بفسحة من الأمل وانتظار الانبعاث في حياة جديدة.

يفتح عنوان الديوان في كثير من الحالات تصوراً مبدئياً لما يمكن أن تقوله القصائد، وصحّ القول بأن " العنوان يمدنا بزايا ثمين لتفكيك النص ودراسته، ونقول هنا: أنه يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه؛ إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه وهو الذي يحدد هوية القصيدة، فهو - إن صحّت المشابهة - بمثابة الرأس للجسد والأساس الذي تبنى عليه. غير أنه إما يكون طويلاً فيساعد على توقع المضمون الذي يتلوّه وإما أن يكون قصيراً وحينئذ فإنه لا بدّ من قرائن فوق لغوية توحى بما يتبعه"¹. وهناك عناوين كثيرة في دواوين الشعر الجزائري المعاصر لا تبيح بسهولة عن أسرارها الرؤيوية ولا تمدّ المتلقي إلا بإحباطات بسيطة وسطحية للغاية، إما لفقرها اللغوي - المتعمّد - أو لسبب انزياحاتها اللغوية وتناثر عناصرها الدلالية.

أنموذج ثالث: (أخيراً أحدثكم عن سماواته)² لعاشور فني:

أسّس عاشور فني عنوان ديوانه الأخير الموسوم (أخيراً أحدثكم عن سماواته) على صبغة منطقية إذا نظرنا إلى محتوى الديوان، الذي نجده يشتمل على القصيدة التي تحمل عنوان الديوان ذاته وهي قصيدة (أخيراً أحدثكم عن سماواته)، التي قسمها الشاعر إلى أجزاء؛ كلّ منها تحمل في عنوانها لفظة (سما)، إذ نجد العناوين كالاتي: سماء أولى - س(ماء) - سماء بعيدة - سماء أخيرة - سماء القصيدة - سماء موازية - سماء هنالك - سماء تحطّ على حجر - سماء تطير. يمكن اعتبارها سماوات الشاعر التي تجسّد رؤاه، حيث أراد أن يعلو من خلالها إلى سماء الشعر وإلى قمة الإبداع، إذ جعلها درجات تعلو كلّ منها على الأخرى إلى أن يصل بالشعر إلى ذروة الإبداع، الذي لا يعرف له موقع، لأن السماوات متعدّدة وغير مستقرّة، فمنها البعيدة ومنها الأخيرة ومنها الموازية ومنها التي تطير. كذلك الأمر بالنسبة للشعر المعاصر، الذي يتسم

¹ محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2006، ص 72.

² عاشور فني، أخيراً أحدثكم عن سماواته، منشورات ANEP، الجزائر، 2013.

باللانهائية والحركة الدائمة والتغيرات البارزة من حين إلى آخر، يتمتع الشاعر بكامل الحرية والاستقلال عن الآخرين من دون مرجعية ولا قواعد ثابتة. إنها الرؤيا، والرؤيا حلم وتجاوز وشمولية وموقف. والشعر سفر بعيد عبر الذكريات التي تسبح في الذهن وفي اللاشعور وعبر الأخيلا التي تصنعها فطنة الشاعر وذكاءه، فيختار المسافر فضاءً لتحركاته ومغامراته، فهي سماؤه التي يبصر بها وهي التي يشغل بها رؤاه من خلالها. ولكل شاعر سماواته ولكل قصيدة سماها. إن اختيار الشاعر لعنوان الديوان رؤيا الشمولية لما يحتويه الديوان بأكمله. فكل قصيدة سماؤها التي تتحرك فيها والتي تضيء لها الطريق بكواكبها ونجومها.

عنوان القصيدة	الرؤيا المحتملة للعنوان
أخيرا أحدثكم عن سماواته	الإدراك النهائي للشيء
شيء تكسر في مكان	الغموض وصعوبة الإدراك
حورية	رمزية الأم
قلبي يحدثني	خلجات نفسية
ضفتان لغزة	موقف من قضية
المرايا تخون	الانقلاب المستحيل
القطرة	بلوغ الذروة قبل السقوط
أبو نواس كيف أصبحت شاعراً؟	أسرار الشعرية الخالدة
صاحبي لا يحب النكت	بكثير من الحقيقة

(2) بنية عنوان النص وعمق الرؤيا:

يشغل العنوان أهمية كبيرة في القصيدة المعاصرة المبنية على أسس الرؤيا، فهو لافتة توضح الكثير من مطالب الشاعر والعديد من جزئيات الرؤيا، ولذلك فإن البحث في العنوان هو بحث في صميم النص وبخاصة إذا كان العنوان دالا على محتوى ما تحته واختزالا رؤياويا لما يحمله النص، فعنوان أي النص مرتبط به ارتباطا عضويا ونص بلا عنوان جسد بلا رأس.¹

¹ خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص84.

يخول الموقع الاستراتيجي للعنوان أن يكون هذا الأخير "عنصرا رئيسا ومهما، إذ لا يمكن تجاهله أو إغفاله، فقد يحمل في طياته وثناياه دلالات إضافية من الممكن أن تنير لنا عتمة النص وتكشف لنا عن دلالاته، فهو جزء رئيسي من البناء الكلي للقصيدة ويعطينا إضاءات لا غنى عنها في الولوج إلى مغالق النص، فالعنوانات توجه المعنى وتكشف بعض ملامح الغموض في العمل الشعري"¹ وتكون حينذاك مفاتيح أولية للنص قبل الولوج إليه.

أنموذج أول: (أغنية للرّن، للمشروحة)² لأحمد عاشوري:

وظف الشاعر أحمد عاشوري نصاً أسطوريا وعقائديا على غير طبيعة الشعراء الجزائريين المعاصرين، إذ أراد أن يبتعد قليلا عما هو مألوف من تلك النصوص الغائبة المتعلقة بثقافتنا وثقافة الأمة العربية الإسلامية وثقافة الغرب كاليونان والرومان، وإنما اتجه صوب العقائد البوذية والثقافات الآسيوية وفكرها، حيث وظف رمزية مصطلح (الرّن)، الذي "يعني التأمل والتبصر، وهو من أصول هندية مرتبط بأساطير البوذيين، وتعني الرّن عند اليابانيين فلسفة العبور من عالم الألم إلى عالم النيرفانا - أي السعادة القصوى - حيث تبين الطريق المؤدية إلى وقف الألم وتخلق عمليا نظاما للحياة وطريقة للعيش والتفكير، وينبغي لكل واحد الاستعداد للإحساس بالألم والمعاناة لأن الوجود على هذه الأرض رهين بذلك"³. هكذا يستلهم الشاعر رؤيا إلى العالم الذي نعيش فيه وهي رؤيا طبيعية الألم والمعاناة وطبيعية التفكير في تجاوزهما. وجعل الترابط الاسمي بين أغنية الرّن ولفظة المشروحة - وهي مدينة في منطقة سوق أهراس بالشرق الجزائري - دليلاً على أن موضوع الرؤيا هذه كان استقراءً بالمناسبة لهذه المدينة التي حركت ضمير الشاعر وانفعالاته فاغترب للبحث عن مصادر القوة الفكرية في تحمل الشدائد ومصادرها في التغلب عليها.

ينبئ العنوان هنا بدلالات معينة ابتدائية نعتبرها اختزالا وتكثيفا للرؤيا الكلية التي يحملها النص، حيث أصبح "من الصعب أن تقبض على دلالاته كلها ومن الصعب إدراك الكثير من

¹ عاصم محمد أمين بني عامر، لغة التضاد في شعر أمل دنقل، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2005، ص 134.

² أحمد عاشوري، لونجا، ص 61.

³ ينظر: جان لوك تولا بريس، فلسفة الرّن (رحلة في عالم الحكمة)، تر/ ثريا إقبال، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي، 2011، ص 15-22.

دلالاته المتداخلة إلا إذا توغلنا في جسد النص/ العنوان¹. وتبقى النتائج التي نستخلصها من النص/ العنوان مجرد احتمالات ممكنة لما يحويه النص من رؤيا، لأن العنوان قد يكون مخادعا أو مغائرا لما يأتي في النص كأن يكون بأسلوب من السخرية والتهكم في بعض الحالات.

تصادفنا حين دخولنا باب القصيدة (أغنية .. للرّن، وللمشروحة) لفظة (الزان) غير المتوقعة لتسلط علينا غموضا دلاليا، فنتساءل من خلالها: هل الزان نوع من الأشجار الشائكة والمسمومة التي توصف جذورها لدواء بعض الأمراض أم هو الرّن الذي يظهر في العنوان؟ هل هو خطأ مطبعي أم هو خطأ متعمد يمرر به الشاعر رؤياه البعيدة التي لا يريد أن يجهر بها؟ لأن ثمة مفارقة بين ما جاء في العنوان وما جاء في المتن، لكننا سوف نلج نص القصيدة لنستقرئ أدلتها اللغوية والتركييبية.

.. حين أكون بغابك يا زان

أشعر أنني...

أسكن ظلّ الرحمن

أشعر أنني ما عدت أنا.

وأنا، ... في آن.

أشعر أنني كلم..

لم يأت عليه لسان²

يستهل الشاعر قصيدته استهلالا مبنيا على شاكلة الرومانسية، التي تتخذ من الطبيعة والغاب متنفسا لها، فالزان ها هنا هو هذه الشجرة خاصة وأن الشاعر قد وضع أدلة لغوية ومعجمية تثبت تلك الدلالة، حيث نجد: (بغابك يا زان)، (ظلّ) المرتبطان بالشجرة. بالإضافة إلى ألفاظ أخرى جاءت فيما بعد: (قطرات ندى، ريحان، قضبان، أتى عصفور مرح، بين الأغصان) تعزز الدلالة التي أشرنا إليها. لكن في نهاية القصيدة تتضح الرؤيا النهائية للنص ويتضح الخطأ المتعمد وتميل الكفة إلى أسطورة وفلسفة الرّن التي برزت في مفردات العنوان.

¹ خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص74.

² أحمد عاشوري، لونجا، ص61.

أسكنه ذات مساء.

ذات زمان!

يمنحني « دفناً روحياً »

أني تعباً

قلق دوماً،

قلق،

محزان!

.. ساعة أوي غابك يا زان!

أشعر أنني

أسكن ظلّ الرحمن!¹

تعزّزت الرؤيا المبنية على النص الأسطوري في هذا المقطع الأخير بمفردات وتراكيب من وظيفتها أن تمدّ يد العون للقارئ لاكتشاف المستور من فكر الشاعر وتأملاته، ومن بين تلك العناصر المدعّمة: (ذات زمان)، (تعباً)، (قلق دوماً)، (محزان)، (ظلّ الرحمن). فالأمر هنا يتعلق بالطبيعة النفسية وخلجات النفس التي تتحدث لصاحبها. والشاعر المعاصر هو القادر على أن " يحوّل اللفظة من أداة إيضاحية في اللغة العادية (الشائعة) إلى أداة إيجابية في اللغة الشعرية فاللفظة بمثابة الحجر في البناء اللغوي العام للقصيدة، وكل لفظة هنا تحمل دلالات وتتطوي على معان، وتتكامل في النهاية لتشكل معنى شمولياً ودلالة كلية "² وفي الأخير رؤيا نهائية، لكن دون إهمال الجوانب اللغوية الأخرى والأسلوبية.

أنموذج ثانٍ: قصيدة (أ...ت...و...ج...ع)³ لراوية يحياوي:

يعتمد الشعر المعاصر على الانزياح اللغوي ويتعمّد كسر القواعد اللغوية وقوالبها المنطقية المألوفة والعدول عنها، لا لشيء إلا لتقديم الدليل اللغوي كما تنصّ عليه مخيلة الشاعر ورؤاه حتى

¹ أحمد عاشوري، لونجا، ص 64 - 65.

² إبراهيم رماني، أوراق في النقد الأدبي، ص 198.

³ راوية يحياوي، كلّك في الوحل... وبعضك يُخاتل، دار ميم للنشر، الجزائر، 2014، ص 47.

يكتب عنوانا مثل هذا الذي تفتت فيه لفظة (أتوجع) وتباعدت أحرفها وتأسست فراغات بينها فتكتب الكلمة ببطء وثقل وتقرأ كذلك.

يمكن أن نرتقب موضوع الوجد في هذه القصيدة، لأن الأئين والألم قد بلغ ذروته مع هذا العنوان القصير جدا في لفظه، وفقره الدلالي المعجمي، بينما جعلت منه الشاعرة علامة سيميائية جديدة بالبحث والتساؤل، وجعلت من الفراغ والتباعد بين الحروف خاصية شعرية جديدة أن تحمل ضمنها عمقا دلاليا بالغ الأهمية. فلا تريد الشاعرة أن تجعل لفظة (أتوجع) حرفا واحدا أو كلمة واحدة - تأخذ عندئذ معانيها اللغوية والإيحائية المتوارثة - لأن ذلك يحد من رؤياها، وإنما جعلت من الألف حرفا ومن التاء حرفا ومن الواو حرفا ومن الجيم حرفا ومن العين حرفا أخيرا. وأرادت من خلال ذلك أن تلج الموضوع بتأن وأن تؤسس للرؤيا بنوع من التدرج والنظرة المسؤولة والدقيقة. فالألف (الهمزة) هو ألف الأنا الشاعرة حيث جعلت من هذه الأنا منطلقا للرؤيا التي خرجت من عمق أنفاسها وفضاء ذاتها وجعلت من مضارعة الفعل (أتوجع) سندا لحركة الرؤيا في استمرارها في الحاضر والمستقبل، ما يزيد في الدلالة من حدة الألم وتزامنه لوقت قد يطول. أما الحرف الأخير فقد أضاعت الشاعرة حركته - وهي الرفع - وأردته ساكنا، توقيف به حركة الوجد في حالها فيوحي هذا السكون بالاستقرار على الحال الذي أرادته الشاعرة أن يكون كذلك وأرادت من جهة ثانية أن تجعل للأنا الشاعرة شريكا لها في الموضوع الذي سوف يكتسب صبغته الإنسانية وتكتسب رؤياها صبغة عالمية في نهاية المطاف.

أ... ت... و... ج... ع

كلما أوغل «المذكر» في سناه

ومضى يتبخر في مداه

أتوجع كأنتي...

أطوي رميم بقاياي في استحياء

وأقضم بقايا شفاهي

أتوجع...

كما تريد مرايا شهریار

أُظِّلَ أخيط للليل قمصان الحكايا

حتى أُوْجَل برد القرار¹

لا يمثّل الجهاز العنواني في الشعر المعاصر اسماً لمسمى، وإنما دالاً مقصوداً في الكتابة وللشاعر كل الحرية في اختيار دواله وعلاماته، " والصياغة في الشعر مقصودة لذاتها لا يتم الإيحاء إلاّ بها. يقول بول فاليري: علاقة النثر بالشعر تشبه تماماً صلة المشي بالرقص؛ فالمشي له غاية محددة تتحكم في إيقاع الخطو وتنظم شكل الخطو المتتابع الذي ينتهي بتمام الغاية منه أما الرقص فعلى العكس من ذلك، فعلى الرغم من استخدامه نفس أجزاء الجسم وأعضائه التي تستخدم في المشي، له نظام حركات هي غاية في ذاتها"².

يتبيّن الموضوع في هذه القصيدة على أنه نظرة المرأة الجزائرية إلى مكانتها في الحياة من حولها بالمقارنة مع مكانة الرجل الذي يبقى مسيطراً ومستبداً، حيث وصفتُ الشاعرة بشهريار ألف ليلة وليلة: (كما تريد مرايا شهريار / أظّل أخيط للليل قمصان الحكايا). إنّها المرأة التي تحمل وتحمّل عبء الحياة كلها وهي المرأة الذكية القادرة على مواجهة الهموم والعقبات وهي التي تستطيع أن تكون سبباً للنجاة والخلص. لكن المجتمع لا يزال ينظر إليها بعين ناقصة يتّهمها بالضعف أحياناً وبالخطيئة الأبدية أحياناً أخرى: (لا أحد... يفقه فيك غير تقّاحة الخطايا)؛ فلا جدوى لتغيير الفكر الاجتماعي والمواقف، وإنما بقي للمرأة فقط أن تتحدّث مع نفسها وأن تأسف لوضعها صارخةً من خلال الشعر - على الأقل - تعبيراً عن رؤياها؛ رؤيا العذاب الأبدي لدى المرأة الجزائرية، فكان العنوان (أ...ت...و...ج...ع) اختزالاً للرؤيا التي تحملها القصيدة في نصّها الكامل.

II. العنونة الرؤيائية في الشعر المعاصر:

تُعَدّ بعض العناوين في الشعر الجزائري المعاصر وطيدة العلاقة بالرؤيا في مفهومها الشعري حيث تشكّل بدورها فضاءً بإمكانه احتضان تلك الرؤيا قبل أن تحتضنها القصيدة كنصّ بنائي متعدّد العناصر، وأشرنا في ما سبق إلى كون العنوان اختزالاً للرؤيا. ويتعلق الأمر هنا بالتسيار

¹ راوية يحيوي، كلّك في الوحل... وبعضك يخاتل، ص 47.

² محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 359.

الذي يحدث بين النصين: النص العنواني ونص القصيدة كاملا، في التأسيس للرؤيا حتى يبدو العنوان وكأنه الرؤيا بعينها. قد تكون للعنوان الرؤياوي خصوصيات أو أنماط تجعله يصب في الرؤيا قبل فتح بحر القصيدة وعمقها، فيكون بمثابة شبه إيقونة لذلك ويكون التطابق حاصلًا من أول وهلة يتصادم فيها القارئ مع العنوان. وبهذا المنطلق حاولنا تحديد بعض من الأطر العامة لتلك العناوين التي باستطاعتها تأدية هذا الدور الكبير في الكشف عن الرؤيا قبل الولوج في النص.

1) العنوان الهادئ:

يُعدّ أسلوب التقرير عند الشعراء الجزائريين المعاصرين سمة حاضرة في قصائدهم وذلك من خصائص الرؤيا، التي تتجاوز مع هذا النمط من أساليب الكتابة لأنها تحتاج إلى ثبات واستقرار وحديث يقع في نفس القارئ أكثر مما يقع في أذنه، فلا مجال للصراخ ولا للموسيقى الصاخبة وإنما المجال للهدوء، والهدوء فن واكتسابه يحتاج إلى مهارة عالية وفطنة وذكاء كبيرين. القصيدة المعاصرة هي الحوار بين الشاعر والقارئ وهذا الحوار لا يكون أبداً تعسفياً أو هجوماً لا مباليا من الأول (المتكلم) نحو الثاني (الصامت)، وإنما حوارا هادئا يحتاج إلى تشكيل الرؤيا والتلميح إليها وإبراز الحجج والمسؤولية في ذلك، وبالتالي فإنها تحتاج إلى هدوء كشرط أساسي لبلوغ الهدف. إن الهدوء في الشعر الجزائري المعاصر لا يظهر فقط في متن القصيدة بل يظهر كذلك وفي الكثير من الأحياء في عنوانها، الذي يتسم بنوع من العقلانية والخطاب السلس النابع من عمق النفس متجها أيضا إلى عمق النفس الأخرى المتلقية. ويمكن تسمية ذات العنوان بالعنوان الهادئ نسبة إلى طبيعته اللغوية الأسلوبية التي تسودها البساطة والتقيرية والإخبارية.

أنموذج أول: (قلبي يحدثني)¹ لعاشور فني:

يختلف حديث القلب عن حديث العقل، فإذا كان هذا الأخير أكثر موضوعية ومصادقية عند كافة الناس فإن الأول أكثر ذاتية وأكثر عصيانا لقواعد المنطق والعقل والأخلاق بل وأكثر حرية. ونجد الاتجاه إلى القلب عند الشعراء الرومانسيين وأدبائها من الخصائص الفنية لكتاباتهم حيث تمثل المشاعر والأحاسيس الداخلية ركيزة لأعمالهم، فهو متنفسهم الدائم من خلال العواطف

¹ عاشور فني، أخيرا أحدثكم عن سمواته، ص 107.

والأهواء التي لا تكاد تعرف هدوءاً عندهم، حتى بالغوا في النرجسية والكآبة والحزن ومثّلوا شبح الموت الحنون واغتربوا في نزوات الخيال والأوهام وأحلام اليقظة.

يمكن استشراف الرؤيا التي صاحبت العنوان (قلبي يحدثني) على أنّها رؤيا المعاناة الإنسانية في عالمها النفسي الداخلي الذي لا يهدأ خاصة عند الشعراء المعاصرين الذين يبحثون عبر الرؤيا في عوالم أخرى ويبحثون عن النفاذ إلى هذه الأخيرة. ولنا أن نقرأ بضعة أسطر من القصيدة ذاتها للتأكد مما يُحتمل مسبقاً:

قلبي يحدثني

بشيء كالمطر

ملاً الغمامة ساعة

وانهمر

.....

قلبي يحدثني

وتشغله فراشات الكلام

يمضي بعيداً

ثم ينسى كيف يرجع لي

فيفتعل الخصام

لا تتفعل يا صاحبي

إني وحيد في الظلام

.....

قلبي يحدثني ويتسع الكلام

ويقول ضاعت

والسلام¹

¹ عاشور فني، أخيراً أحدثكم عن سماواته، ص 107 - 125.

يسبح الشاعر هنا في متاهة وقلق وهو الأمر الذي يصيبه عندما ينساب وراء الإبداع ووراء الأنا الشاعرة، التي لا تتوقف عن طلب المزيد وعن المطالبة بالأمثل والأعلى. لكن القلب كثيرا ما يوجّه الشخص نحو الانعزال والاعتزاب ونحو الأناية فيصوّر له عالمه الداخلي على أنه العالم الوحيد الذي يستطيع احتواءه والوحيد الذي يعطف عليه ويتماشى مع طموحاته ورغباته. فالعنوان الذي اختاره الشاعر لقصيدته هذه كان عنوانا هادئا في أسلوبه ومسايرا للرؤيا المعبر عنها لاسيما أنّ حديث القلب هو كذلك حديث هادئ بين الشخص ونفسه التي يتبادل معها الحوار ويستسلم لها في نهاية المطاف.

أنموذج ثان: قصيدة (أمي)¹ لقدور رحمانى:

كان العنوان (أمي) عنوانا هادئا لا يستدعي صخبا لأنه حديث بين الولد وأمه وكلام العاطفة الصادقة وحديث الشوق إلى الحبيبة الأولى، التي لا تمسحها السنوات ولا تعوّضها الحبيبات الأخريات في مسارات الحياة الفانية. لم يعتمد الشاعر على دوال متعدّدة مصاحبة للدال الوحيد (أمي)، لأنه كاف لا يحتاج إلى مبالغة ولا إلى استعراض مجهودات إبداعية إضافية في خلق عتبة أكثر ملاءمة للموضوع أو الرؤيا المراد التعبير عنها. إنها الأم بكل بساطة؛ لا تحتاج إلى تعريف ولا تستوجب حجة أو وساطة لبناء موضوعها.

يلمح العنوان في اللحظة الأولى من قراءته إلى حديث عن العلاقة بين الشاعر وأمه أو بالأحرى كلام عن العاطفة المتبادلة بين الابن وأمه أو عن مكانتها حياة ابنها أو ربما رثاء لها بعد فقدانها، فالحديث أقرب إلى كونه بين الشاعر ونفسه، لا يشركه فيه أحد عدا القراء المتأخرين عن زمن ذلك الحديث.

للدمع جذور في قلبي

وسماء عائمة

ونقاط من برق

تتسلق أسواري

كحنين الطفل

¹ لقدور رحمانى، قراءة في عينيك، دار هومة للنشر، الجزائر، 2002، ص 47.

ولهفة آخر عصفور في العش إلى الطيران¹

يُبرز هذا المقطع الحنين إلى الأم الغائبة التي لا تختلف فيها مخلوقات الأرض كلها عن دورها ومكانتها، فالإنسان بحاجة إلى أمه والعصفور الصغير كذلك. لكن سرعان ما يؤكد الشاعر مراثيته لأمه وسرعان ما يجسّد رؤيا الهمّ الدائم مع فقدان الحبيبة الأبدية وكأنّه فقدان كلّ شيء في هذه الحياة مع وفاتها:

أمي يا أمي

من يتحسّس أخباري؟

من يمسح أقواس المطر الآتي؟

من يشرح لي قلبي؟

من يفهم واقع خطاي؟

.....

من يفتح نافذة لي في برج النبوي؟

لا، لا مفتاح

لهذا القلب الواقع بين الدمعة والسكين

.....

هو ما أبقيت لطفلك

ساعة قلت وداعا يا ولدي...²

كان التعبير صريحا عن تلك العاطفة التي حملها العنوان في ذاته وأوحى إليها بنوع من الهدوء والمسؤولية والطمأنينة عن طريق حديث خلجات النفس والمواقف الصادقة خاصة عند افتقاد هذا السند العظيم في الحياة.

¹ قدور رحمانى، قراءة في عينيك، ص 45 - 46.

² المصدر نفسه، ص 45 - 46.

(2) العنوان المتمرد:

إنّ بعض العناوين في الشعر الجزائري المعاصر لهاي متمردة حقاً بما تحمله أحياناً من تناقضات دلالية ومعنوية أو عن طريق انزياحاتها اللغوية أو الأسلوبية، فتخلق غموضاً في ذهن المتلقي وتهزّ توقعاته الشعرية، لكن مع ذلك فإن القصيدة لا تفقد جماليّتها وإنّما تخلق إطاراً جديداً للقراءة والتأويل وتضيف إلى الشعر نكهة المخالفة والنفحات الفردية الشاردة.

أ نموذج أول: قصيدة (قصيدتان)¹ لعلّي بوزوالغ:

اختار الشاعر علي بوزوالغ لإحدى قصائده من ديوانه الموسوم (فيوضات المجاز) العنوان: (قصيدتان). هو عنوان يثير أسئلة في ذهنية القارئ أو الناقد كأن يقول أحدهم: هل هي قصيدة واحدة أم قصيدتان؟ وإذا كانت واحدة فلماذا هذا العنوان إذن؟ ولماذا تُدرجان في نص واحد؟ وإذا كانتا منفصلتين فلماذا لا تُعنون كلّ واحدة منهما على حدة؟

نلج نص القصيدة فنذكر بنيتها الدلالية التي تأسست على مقطعين أراد الشاعر أن يفصل بينهما، فكان الأول يحمل عنوان (طلقة) ويحمل الثاني عنوان (اختراق). إنّ هذا الترتيب في وضع العنوانين طبيعيّ للغاية خاصة إذا كانت الرؤيا العامة للقصيدة مستوحاة من طلقة الرصاصة ثم اختراقها للجسم الذي صوّبت إليه، فهذا التتابع منطقيّ في تسلسل فعلية: أطلق ثم اخترق.

طلقة

أغوته أَعْدُرُ الجُمْلِ

غازل ورّدة تعكر العيون

وفكك الشّمس القديمة

واستباح المدن المحرمة

وكان حينما يفاجئ

الرصاص رأسه

يشد على زناد الشفاه

ويطلق الزنابق

¹ علي بوزوالغ، فيوضات المجاز، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2001، ص 40.

التي تباغت شوك المكان¹

يمثل هذا المقطع الأول ما يمكن تسميته بالقصيدة الأولى التي وضع لها الشاعر عنوانا خاصا وهو (طلقة). ومن خلال هذا الجزء استطاع الشاعر أن يؤسس لرؤيا قوة الكلمة وقوة الشعر في ردّ الهجمات والوقوف أمام الصعاب. الشاعر مغامر باسل لا يهب العقبات ولا توقفه المخاوف الكثيرة في الحياة، يدافع عن نفسه ويدافع عن كلماته لا بالسلاح العادي وإنما بالكلمات التي تخرج من شفثيه؛ كلمات حقّ وكلمات سلم وصفاء يحاول من خلالها إصلاح الرداءة وبعث الأمل في النفوس. يقول: يشدّ على زناد الشفاه / ويطلق بسمه / ويطلق الزنايق / التي تباغت شوك المكان. ويأتي الجزء الثاني من القصيدة المسمّى (اختراق):

اختراق

وجدتني أيا رفيق

جثة سامقة

تعانق مدينة الخفاء

وشممتني غدا إشارة

في عورة الزمن

وجدتني حزمة ضوء

جثة اخترقت جمارك المكان

وجثة تؤبن الإمام²

يبحث الشاعر من خلال هذا المقطع رسالة رؤياوية تتمثل في السقوط المرتقب أو المصير المأساوي الذي ينتظر الشاعر لاسيما في اغترابه وفي بعد تفكيره، كأنه أصيب بعد جهده في الردّ عن رصاصات المقطع الأول من القصيدة. هما فترتان متعاقبتان: الطلقة والاختراق. لقد كان الاستسلام للواقع أمرا حتميا عند هؤلاء الشعراء المعاصرين في نهاية المطاف، فالعالم الميتافيزيقية التي صنعوها تبقى بعد كلّ العناء حبيسة الخيال وفي إطار الإبداع الشعري الرؤياوي الذي عرف

¹ علي بوزوالغ، فيوضات المجاز، ص 40.

² المصدر نفسه، ص 40-41.

هذا النمط من الكتابة منذ نشأته الأولى. وعلى هذا الأساس فإن القصيدتان قصيدة واحدة إلا أن الشاعر قد جزأ الرؤيا إلى فترتين متباينتين؛ فترة القوة وفترة الاستسلام والسقوط. لكل قصيدة رؤياوية قوتها أثناء كتابتها حيث يبحر الشاعر في عالمه الآخر ولها ضعفها عندما يعود الشاعر إلى أمر الواقع المرّ وراضخا لمتطلباته.

أ نموذج ثان: قصيدة (صدأ الظلال)¹ لأحمد عبد الكريم:

يكون التمرّد في العنوان من خلال داله اللغوي الذي يهز توقعات القارئ في العلاقة التي تربط الدال بمدلوله المفترض، وعن طبيعة تلك العلاقة بالذات التي يستطيع الشاعر أن يخلقها عن طريق المجاز كالاستعارة التخيلية أو عن طريق مجرد رؤيا أوجدها هو أو أوجدت نفسها بنفسها. تلك هي الحال عندما نقرأ العنوان (صدأ الظلال)، حيث يمثل الصدأ حالة سلبية تصيب بعضا من المعادن كالحديد فتفسده ويتآكل بفعله وتحطّ قيمته وتنتهي صلاحيته. أما الظل فهو الظلمة الناتجة عن حجب مجسم ما لنور الشمس أو أي شعلة ضوئية أخرى، والظل إسقاط بصري مظلم لمجسم ما على سطح من الأسطح كالأرض أو الجدار.

يصعب تكهن تلك العلاقة التي تشدّ الدالين اللغويين الذين يتألف منهما العنوان لأن الظل قد يكون كاملا أو جزئيا وقد يكون أطول من جسمه أو أقصر منه، لكنه أبدا يصيبه الصدأ كمادة ملموسة لأنه ذو صبغة بصرية. إذن كيف تحدث هذه العلاقة إن لم تكن علاقة رؤياوية؟

فارس الأحرف الزنبقية

واللغة الجامحة

ليس لي غير هذا الرثاء المرقّش

والشّهقة النافرة

.....

آخر العمر أقبية

صدأ في الظلال

وحاشية للتوهج

¹ أحمد عبد الكريم، معراج السنونو، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص 71.

لكنهم حينما انتبهوا

كنت أنتَ

على صهوة الطيف

تخترقُ الغيبَ

وترسمُ تجريدةَ الآخرة¹

كانت هذه القصيدة مرثية لأحد أصدقاء الشاعر وهو (محمد خدة) إذ يتأسف الشاعر لمآل الصديق ومصيره النهائي، حيث أصبح في عداد الموتى وأصبح الظل أبدياً وازدادت حدته وازداد حضوره. إنها رؤيا المصير الإنساني. ومهما أبدع ومهما طال وجال فإنه ينتهي في قبرٍ هو بمثابة قبو لا نور فيه غير الظلام ولا حركة جديدة للظل ولا حياة له بدوره. فالصدأ هو هذه الحال من الاستقرار السوداوي المرعب. لم يجد الشاعر وصفا أدق وأعمق لحياة الغيب إلا هذه الاستعارة التخيلية (صدأ الظلال) التي تمدّ المشهد قوة في الفزع والرّهبة.

يجوز للغة الشعر ما لا يجوز للغة التواصل اليومي، والعلاقات التي يقيمها الشاعر بين دواله اللغوية أبعد مما يمكن أن يكون قانوناً وضعياً وأعلى من أن يكون محصوراً في صور مألوفة ومتكررة، وإنما للشاعر المعاصر دور في تشكيل رؤياه هو بنفسه، لا أن يقتفي أثر المتقدمين ولا حتى المعاصرين له. على الرغم من وجود تمرّد في البنية اللغوية للعنوان إلا أن الرؤيا قد تمدّه في نهاية المطاف دلالاته الجوهرية ويمدّها بدوره تفسيراً وتأكيذاً لها.

(3) العنوان الأبعد:

تبدو بعض العناوين في الشعر الجزائري المعاصر كأنها حبيسة النفس المبدعة لما يظهر فيها من غموض حاد لا يقدر أي قارئ على فكّ شفراته ولو سطحياً، وهذا يعود في الكثير من الأحيان إلى افتقار الدال اللغوي الذي يختاره الشاعر لعناصر بنائية دلالية مساعدة على الكشف عن المدلول، وهذا الاختيار مسؤول ومتعمّد ربما لصعوبة الكشف عن بعض الأسرار الشخصية للشاعر أو عن سمة رؤياوية تتطلب ذلك. وعلى هذا الأساس فإنه "يجسد أعلى اقتصاد لغوي

¹ أحمد عبد الكريم، معراج السنونو، ص 71 - 75.

ممكن ليفرض أعلى فعالية تلقى ممكنة¹. يكون العنوان في هذا النمط من الكتابة الرؤياوي عنوانا أبكما كما يمكن تسميته. النص في هذه الحال أقرب من أن يكون نصا عاريا لأن " النص العاري هو النص الذي يرفض أي وسيط بينه وبين القارئ، الوسيط الذي يثير ذهن القارئ بأن النص يمتاز بكذا من الصفات وبراهين على أهميته أو يقلل منها بالمقابل"². لكننا لا ننفي أبدا اشتغال الرؤيا في تلك القصائد التي تحمل في عتبتها عناوين مثل هذه واشتغالها كذلك في اختيار العنوان ذاته. لكن الأمر يتعلق في صعوبة قراءة ذات العنوان قبل قراءة القصيدة كاملة.

من جملة العناوين التي تحمل هذه الصفة في المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة اخترنا نموذجين: أولهما قصيدة (سلِ ال...) لراوية يحياوي، والثاني قصيدة (ينبغي) لعلي بوزوالغ.

أنموذج أول: قصيدة (سلِ ال...) لراوية يحياوي:

تأسس العنوان على دالين لغويين أولهما فعل الأمر (سلْ) أي بمعنى اسأل، الذي يحتمل أمورا كثيرة في الحياة، سواء كانت واقعية أو تخيلية، والأمر موجّه صراحة إلى المخاطب الذي يمكن أن يكون شخصا آخر كما يستطيع أن يكون السارد نفسه، لأن لغة الشعر هي لغة أدبية وفنية، تتخطى قواعد اللغة والمنطق. أما الدال الثاني (ال...) فهو الذي يصنع الغموض ويحول العنوان بأسره إلى أبكم. إذا نظرنا إلى التشكيل اللغوي لهذا الدال فإننا نجده من جهة أولى معرّفا بالألف واللام؛ والتعريف دليل على الإفصاح والإظهار ونزع اللبس من الشيء وتحديده. أما من جهة ثانية فإنّ النقط الثلاث تجعل فراغا رهيبا في تكهن الاسم المناسب لها. عنوانٌ مثل هذا لا يمكن الكشف عن دلالاته إلا بعد قراءة متأنية للقصيدة بأكملها أو على الأقل لجزء منها.

تشكّلت القصيدة (سلِ ال...) بالطريقة العمودية وعلى بحر المتقارب المؤسس على التفعيلة (فعولن) وبقافية موحّدة على حرف الراء رويّا لها، على الرغم من كونها قصيدة رؤياوية للغاية.

سل الزهر هل قدّ للدرب حُسنًا

سل الدرب هل مدّ للخطو عمرا

¹ بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص 36.

² إبراهيم محمود، صدع النص وارتدادات المعنى، ص 48.

³ راوية يحياوي، كلّك في الوحل.. وبعضك يُخاتل، ص 105.

سلّ الروح هل غازل الوخر صبرا
 وهل بثّ سرّاً لمن هام شعرا
 سلّ القلب- يا صاح- هل رقّ فيضا
 وهل هبّ غوثاً لمن ضاق صبرا
 سلّ الكون إن جاء كالظل رفقا
 وفي مفترق الجرح، هل بثّ سحرا

.....

أنا الآن درّيت بالسّاح فيضي
 سلّ الغيث، هل سنّ للزّرع قطرا
 وأسقيت ربيّ سنينا، عساني
 أفيق السّواقى، أراوغُ جسرا¹

يبدو النص أسئلة متعلقة بالذات الإنسانية الشاعرة التي لا تهدأ عن الأسئلة عما يحيط بها وعن محاولتها فهم الحياة فهماً ذكياً غير بسيط يرقى إلى مستوى العلم بالأشياء، ويبقى الشاعر في متاهة في البحث عن كلّ شيء يمكنه أن يجيب عن انشغالاته، ومهما حاول تفسير الأمور إلا أن ذلك يبقى نسبياً وضئيلاً بما يمكن أن تصل إليه مخيلته ومبتغاه، فكان الاسم المعروف المجهول (ال...) الوارد في العنوان غامضاً لتعدده ولا محدوديته وحصره، لأنّ الأسئلة عن الأشياء كثيرة ومختلفة الطبيعة منها الفلسفية ومنها الطبيعية. ويمكن أن نتصور أكثر مما جاءت به هذه القصيدة وإن كانت الشاعر قد ذكرت بعضاً منها فقط: (الزهر، الدرب، الروح، القلب، الودّ، الكون، الغيث) حيث تدعو نفسها وتدعو المخاطب إلى مساءلتها، وتنتصر في النهاية إلى رؤيا استحالة الإحاطة بكل شيء في هذه الحياة واستحالة الوصول إلى النهائي في المبتغى عند الإنسان عامة والشاعر بالأخص، إذ كلما تفتّح نافذة على الأفق تُغلّق أخرى في وجهه وما عسى للإنسان إلا أن يطلب انبعاثاً للحياة وللسعادة. لكن المصير الإنساني الأخير يبقى الهاجس العظيم الذي يراود الفكر ويشكل هاجساً لا سبيل إلى حلّ له.

¹ راوية يحيوي، كلّك في الوحل... وبعضك يُخاثل، ص 105 - 106.

أ نموذج ثانٍ: قصيدة (ينبغي) ¹ علي بوزوالغ:

أراد الشاعر أن يؤسس للرؤيا من خلال العنوان (ينبغي) لِمَا يراه مناسباً أو ما يراه عالماً آخر يتشوق لوجوده، فهناك ما ينبغي أن يكون أو ما يجب ذلك. لكن عدم التصريح بدوال لغوية أخرى لصيقة بالفعل (ينبغي) جعل العنوان غامضاً ومستترا عما يريد أن يبوح به الشاعر. أما الاحتمالات التي يمكن تكهنها لدلالة العنوان فإنها إلى أبعد حدٍّ ممكن ضرورة تغيير الأمور أو الأوضاع. أما عن الأشياء التي يقصدها الشاعر من خلال عنوانه فهذا لن يُكتشف إلاّ بعد قراءة نص القصيدة كاملاً لمعرفة وجهة الموضوع إن كانت صوب الحياة الاجتماعية أو السياسية أو الحياة النفسية الذاتية أو غير ذلك.

ينبغي أن يكون البحر بوصلة

ينبغي أن يكون الموج مرآة

ينبغي تفكيك سرياليتي كي تصلوا الهواء

لوحتي موغلة في الهباء والغموض والبهاء

لغتي مغلقة

.....

ينبغي للجزائر أن تخرج من خبط عشواء إلى المصّب

النجمة العميقة ينبغي أن تفرح وتهب

ينبغي أن نصلي للعصافير يطلقها الصوت الملون

ينبغي أن يصير التمايز في الأغاني عطرا وماء ²

ما ينبغي أن يكون هو في الوقت الراهن بعيد المنال ومتعدّد الأوجه والشروط خاصة وأن القصيدة كُتبت في قلب العشرية السوداء التي عرفت الجزائر في فترة التسعينيات من القرن الماضي، حيث تهاوت القيم كلّها وتدهورت وباتت الأوضاع مزريّة ومستعصية شرّدت العباد ومزّقت البلاد. وبهذا المنطلق فإن العنوان يوحي بالغموض في حدّ ذاته وغموض ما ينبغي أن

¹ علي بوزوالغ، فيوضات المجاز، ص 108.

² المصدر نفسه، ص 108 - 110.

يكون كما يترجاه الشاعر، فكانت لفظة (ينبغي) التي كررها الشاعر عدة مرات لدليلا على انفعالاته الحادة وأحاسيسه العميقة بالوضع لأن المستقبل مسدود والوقت قد توقف على حاله المأساوي.

كانت الرؤيا التي يبسطها الشاعر من خلال القصيدة ومن خلال العنوان الذي يختزلها، رؤيا حتمية التجاوز للواقع المأساوي للبلاد، ليس على الشاعر إلا أن يغير الوضع بلسانه وبقلبه الذي ينبض لحياة الجزائر.

تظهر لغة العنوان مع خلوها من المعاني المباشرة أنها " تضيف إلى دلالاتها المعجمية والكامنة في الذاكرة الجمعية دلالات جديدة من خلال تعالقها مع سياق النص اللغوي والجمالي عن طريق الإيحاء والترميز لا المباشرة والتسطيح، مما يولد حافزا لدى المتلقي في البحث والتأمل لكشف المعنى وخلخلة التصورات والدلالات الجامدة والسطحية للغة العنوان"¹. ومن جهة أخرى فإنه " حتى لو كان العنوان مثيرا فلا يعني بالضرورة أنه يوضح مضمون النص"². إنه كلما كان الغموض في العنوان أشد كانت الرؤيا التي يحتضنها وتحتضنه أصعب على التشكيل والتجسيد فالعنوان وإن كان أبكماً إلا أنه يستطيع بصمته أن يكون صارخا عندما ندرك مُنتهاه.

¹ ناصر حسن عيد يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970-2000)، ص 156.

² إبراهيم محمود، صدع النص وارتدادات المعنى، ص 46.

المبحث الثاني

النص الغائب معلّم للرؤيا.

I. النص الغائب في القصيدة الرؤياوية.

II. المعالم الرؤياوية.

1) الرؤيا والمعلّم القرآني.

2) الرؤيا والمعلّم الأسطوري.

3) الرؤيا ومعلّم الحكاية الشعبية الجزائرية.

4) الرؤيا ومعلّم الأسطورة العربية التراثية.

1. النصّ الغائب في القصيدة الرؤيائية:

يعرّف خليل موسى النصّ الغائب بأنه " النص الذي تعاد كتابته تناصياً في نص جديد وهو المصدر الذي يستقي منه النص الجديد المادة الأولية لإنتاجه، ويتضمن الرموز والإشارات التاريخية والاجتماعية والتراثية المختلفة التي تتوافر في النص الجديد دون الإشارة إليها بشكل صريح ومباشر، وهو ما لم يقله النص ولكنه يشير إليه"¹. يبني هذا التعريف علاقة وطيدة ضرورية وحتمية في آن واحد بين النص الغائب والتناص، هذا الأخير الذي أشارت إلى وجوده جوليا كريستيفا بقولها: " إنه ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي نصّ معين تتقاطع وتتتافى ملفوظات عديدة متقطعة من نصوص أخرى"². لذا لا يمكن أن نتحدث عن النص الغائب من دون الاستعانة بمفهوم التناص الذي يعدّ القوة أو الوسيلة التي تدفع النص الغائب داخل النص الجديد وهي أيضاً وسيلة كشف عنه من القارئ أو الناقد. وعن هذه الصلة بين المفهومين يبين خليل موسى في جدلية أنها " صلة الحضور بالغياب أو هي حضور الغياب في التناص وغياب الحضور في النص الغائب"³. إن حضور النص الغائب في النص الجديد ليس حضوراً عشوائياً واعتباطياً وإنما حضور لتأدية وظيفة ومهمة يتم بوساطته التأسيس لجوهر الموضوع الحاضر من خلال قراءة جديدة لهذا الغائب، يفرضها زمن اللحظة الراهنة التي يتواجد فيها النص الغائب بعيداً عن زمنه الأصلي أو المرجعي، حيث ينبغي عليه أن يتحرك داخل هذا الفضاء الجديد في إطار ما استدعي من أجله وأن يقفز من منطقة (كان) إلى منطقة (ما يمكن أن يكون) أو (ما يجب أن يكون).

لا يهدف استحضار النص الغائب في الإبداع الأدبي إلى الإخبار والإعلام، ولا يكون مجرد إعادة بثّ لما كان موجوداً في زمنه الأصلي من أجل الإعلام أو استعادة الذاكرة في شأنه، وإنما اللجوء إليه يكون بصيغة رمزية وتلميحية مكثفة تستطيع أن تختزل كمّاً هائلاً من الجزئيات والتفاصيل في لفظة واحدة أو في تركيب بسيط. يكون الدليل اللغوي لهذا النص الغائب ما يمكن

¹ خليل موسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص 54.

² جوليا كريستيفا، علم النص، تر/ فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء 1997، ص21.

³ خليل موسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص 56.

تسميته معلماً، يتمّ من خلاله استعادة الغائب بأكمله والتأسيس للنص الجديد وفق معطيات هذا الأخير وفرضياته في محاولة تأقلم في الفضاء الجديد.

تتأسس الرؤيا الشعرية عند الشعراء الجزائريين المعاصرين في الكثير من الأحيان على النصّ الغائب من مصادره المتنوعة، الذي يأخذ صفة المعلم. يتمّ عندئذ ربط العناصر الدالة في القصيدة وكذلك الموضوع الرئيس لها إلى هذا المعلم، الذي يمثل منطلقاً للأبعاد المختلفة التي تتشكل من خلالها الرؤيا في نهاية المطاف، حيث يتمكن الشاعر من رصد أفكاره المتنوعة والربط بين جزئيات النص الشعري التكوينية الدلالية. يكفي للشاعر أن يستدعي النصّ الغائب كي يستدعي معه كل مكونات ذلك النصّ، التي تمدّ الرؤيا تلاهما بين عناصرها التي تنتمي إلى أزمنة الماضي والحاضر والمستقبل في آن واحد. وإلاّ فكيف يستطيع الشاعر أن يمسك بالعلاقات التي تربط بين ذلك الكم الهائل من الأشياء الغائبة والحاضرة في الوقت ذاته وكيف يستطيع أن يبني نصاً جديداً اعتماداً على بنية قديمة أعيد تشكيلها وفق السياق الجديد لو كانت مناطق الرصد متعددة ومختلفة؟ لاسيّما أن " النص الحديث نص إشكالي، تراكمي، متجاوز، حركي، مفتوح على مستوى البنية والدلالة، معقد يكتنفه الغموض، لأنه مثل الحياة المركبة، المتحركة والغامضة"¹.

يعدّ النص الغائب ثابتاً وغير متغير في عناصره وفي العلاقات الموجودة بين تلك العناصر ويتأسس على مرجعيته الأصلية الثابتة هي كذلك، وفق أزمنة وأمكنة وشخصيات وأحداث تلاشت بينما يبقى النص مرسوماً في التاريخ بما يحمله من عبرة وحكمة وأسباب ونتائج. ليست النصوص الغائبة قصصاً تُحكى فحسب، وإنما هي رموز تُستغل لإثراء النصوص الجديدة التي تتخذ الرؤيا سمة بارزة لها، حيث تكون غالباً مبنية على النص الغائب كمعلم يحدّد مبدأها ونهايتها ويسطر مسارها وأهدافها وفق تلك الثوابت، ولا يبقى للنص الحاضر إلاّ أن يكتسب موقعا بالنسبة إلى هذا المعلم؛ إما أن يقع موقع مماثلة وانعكاس لما كان موجوداً في المناص، فيكون إذ ذاك النص الحاضر على مسابرة مع لبّ النص الغائب متماشياً مع مساره ومدعماً لمضمونه ومواقفه، إما أن يكون موقع مخالفة أو نقيض، فيكون النص الحاضر عندئذ بناءً لنص مخالف أو نقيض لما يرمز

¹ عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب، ص53.

إليه النص الغائب، وهنا تصحّ مقولة جوليا كريستيفا بأن " كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى"¹.

لا يُستدعى النص الغائب دوماً استدعاءً كلياً لكل ما يحمله من جزئيات، وإنما يتم الاستحضار لبعض من عناصره البنائية التي يرى الشاعر على أنها خادمة لموضوع نصه الجديد. فاستحضار (سيزيف) في الشعر لا يعني استحضار قصة سيزيف بأكملها وبكل تفاصيلها، وإنما استحضار لحالة العذاب الأبدي المستمر واستحضار للمعاناة، لأن العذاب مفهوم فلسفي لا يفهم عن طريق التعريف العلمي الدقيق أكثر مما يفهم عن طريق نموذج معلوم يلعب دور الرّامز لذلك. والوقوف على كلية أو جزئيات النص الغائب يتكئ على " موقع العين الراصدة من المشهد المرصود، التي تتحدّد على أساسه الزاوية التي يلقي عليها الضوء، فقد يزداد القرب فيتم التركيز على جزئية صغيرة واختراق خلاياها، وقد تتوسط المسافة فيرصد المشهد في إطار الحجم الطبيعي، وقد يزداد البعد فتختفي التفاصيل الدقيقة وتبقى ملامح المشهد العام أو تبقى الظلال بدلالاتها المتفردة"² وبهذا تختلف النتائج باختلاف زوايا الرصد.

تطرح مسألة أخرى نفسها كلما فتحنا المجال للبحث عن ظاهرة التناص، تتمثل في ازدواجية العمل الإبداعي أثناء استحضار نص غائب تاريخي أو ثقافي أو ديني أو أسطوري، إذ يتحول الشاعر من كاتب لنصه الحاضر إلى قارئ للنص الغائب، ثم يعود إلى كتابة الحاضر مرة أخرى وهكذا يتراوح بين الاثنين كتابة وقراءة، حتى تتشكّل الرؤيا التي يصبو إلى إنشائها بالاعتماد على معلّمة النص الغائب. كما يستطيع الشاعر أن يلجأ إلى توظيف عدّة مناصات في نصه الجديد فيكون بذلك قارئاً لعدة نصوص غائبة يحاول صهرها وتذويبها في نصه، وفي تلك الحال فإن المَعْلَم هو مجموع تلك النصوص ملتحمة ومتفاعلة فيما بينها ومتفاعلة مع الوعاء الذي يحملها المتمثل في النص الجديد.

يجد الشاعر نفسه عند توظيف نص غائب مبدعاً لنصين في حقيقة الأمر؛ النص الأول هو النص الحاضر أو الرئيس الذي يريد التأسيس له والنص الثاني هو النص الغائب الذي يعتمد إلى

¹ جوليا كريستيفا، علم النص، ص78.

² أحمد درويش، في نقد الشعر (الكلمة والمجهز)، ص100.

صياغته مرة أخرى ووضعه على الشكل المناسب كي يؤدي وظيفته على أحسن حال في النص الأول. يمكن أن يكون استدعاء (آذار) تأكيداً على الانبعاث واستعادة الحياة بعد موتها ويمكن أن يكون نفياً لها، وفق ما يمليه موضوع النص الجديد والسياق الذي يظهر فيه التناص ووفق ما تمليه رؤيا الشاعر ومواقفه.

يجد القارئ كذلك نفسه أمام قراءتين؛ قراءة النص الجديد وقراءة القراءة للنص الغائب، إذ يستوقفه التناص ويدفعه إلى التخلي عن قراءة النص الجديد في محاولة لقراءة وإدراك واستيعاب النص الغائب على حدة، ثم قراءة هذا الأخير ضمن السياق الجديد الذي يحمله ويتبناه كعنصر بنائي جديد لا يختلف عن العناصر البنائية الأخرى كالألفاظ والتراكيب في النص الجديد.

يُعتبر محمد بنيس الرائد والسّابِق في تسمية وفي توظيف مصطلح (النص الغائب) في الساحة النقدية من خلال كتابه الموسوم (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب "دراسة بنيوية تكوينية") الذي ظهر إلى الوجود في طبعته الأولى سنة 1979، ويؤكد أنه لم يعتمد على أي مرجع عربي ولم يترجم عن أي مرجع غربي في إدراك المصطلح وفي اختيار التسمية له، بل كان ذلك عملاً فردياً للغاية ويشير أيضاً إلى أسبقيته عن ميشال ريفاتير (Michael Riffaterre) الذي اعتمد نفس المصطلح في كتابه (sémiotique de la poésie) الذي نُشر سنة 1983م أي بعد أربع سنوات من ظهور كتاب محمد بنيس.¹

II. المعالم الرؤيائية:

1) الرؤيا والمعلم القرآني:

يظهر النص القرآني مكوناً بالغ الأهمية في التناص لما يحمله من مصداقية ومن قوة في الإيحاء وعمق في الدلالة، فيعطي القصيدة صبغة جمالية وفنية متميزة إذا أحسن الشاعر استغلاله ووفق في المزج بين النصين الغائب والحاضر، خاصة وأن الفرق شاسع بين كلام الله عز وجل وكلام البشر. وإدراك معاني القرآن الكريم ليس بالأمر اليسير والهيّن وإنما يحتاج إلى العودة إلى السنة النبوية وإلى تفسير المفسرين واجتهاد الفقهاء. لهذا يستدرك أحمد درويش في حديثه عن الإيقاع الشعري الذي يشتغل بإيقاع القرآن، الذي يعدّ تناصاً آخر حاضراً في النص الشعري العربي

¹ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها)، ج 3 (الشعر المعاصر)، ص 181.

المعاصر، أن ذلك يشكّل نوعاً من التناظر وعيباً في الكتابة الشعرية الجديدة لأن "القصيدة تسيء إلى نفسها فضلاً عن أنها تثير مشاعر قارئها، فهي تلمس نغمة لا تستطيع أن تحسن الإمساك بها فضلاً عن أن تستمر في المحافظة عليها، ثم إنها تحدث خلخلة في وجدان سامعها الأدبي - فضلاً عن أحاسيسه الأخرى - من حيث إنها لا تقدّم اتساقاً في المستوى اللغوي الذي تقدمه إليه"¹. فالفارق اللغوي بين النصين شاسع والبعد الدلالي بينهما كذلك، ويبقى الرّبط بينهما ممكناً عند الشاعر المتمكن والعارف بخبايا النصين في آن واحد.

يجعل النص القرآني الذي أحسن استغلاله في القصيدة شبكة للأدلة اللغوية التي يحملها وينشرها في شرايين القصيدة، تدفع إلى بناء الرؤيا التي تشتعل في مخيلة الشاعر على أسس متينة، ويبرز ذلك خاصة في المستويين (الامتصاصي والحواري) للتناص كما يسميه محمد بنيس الذي يعرف الامتصاص بأنه " مرحلة أعلى من قراءة النص الغائب. وهو القانون الذي ينطلق أساساً من الإقرار بأهمية هذا النص وقداسته فيتعامل معه كحركة وتحول لا ينفيان الأصل، بل يساهمان في استمراره كجوهر قابل للتجدد، ومعنى هذا أن الامتصاص لا يمجد النص الغائب ولا ينقده، بل يعيد صياغته فقط وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها. وبذلك يستمر النص الغائب غير محوّ يحيا بدل أن يموت"². يترافق النص الغائب والنص الحاضر في رحلة يدعم الأول هذا الأخير ويحمل الثاني دلالات الأول وإبدالاته، يثبتها ويؤكدّها لكنه يصنع لها فضاءً آخر قابل لاحتوائه.

يفهم من مصطلح التناص الحواري " أعلى مرحلة من مراحل قراءة النص الغائب، إذ يعتمد النقد المؤسس على أرضية علمية صلبة تحطم مظاهر الاستلاب مهما كان نوعه وشكله وحجمه. لا مجال لتقديس كلّ النصوص الغائبة مع الحوار. فالشاعر أو الكاتب لا يتأمل هذا النص وإنما يغيّره، يغيّر في القديم أسسه اللاهوتية ويعري في الحديث قناعاته التبيرية والمثالية. وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية علمية لا علاقة لها بالنقد كمفهوم عقلائي خالص أو كنزعة فوضوية أو

¹ أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، ص 112.

² محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 269-270.

عدمية"¹. فالحرية واضحة وحاضرة بقوة في هذا النوع من التواصل، إذ يستطيع الشاعر أن يختار من جزئيات النص ما يشاء وأن يغيّر في مكوناته كيفما أراد، فهو لا يحمله كما هو إلى النص الحاضر، وإنما يحمله كما أريد به أن يكون في هذا النص الأخير، وهو إذن خادم له بعد تغييره في أصله وتحضيره لفضائه الجديد الذي أعدّ من أجله.

تكمن براعة الشاعر المعاصر في هذا الشأن في قدراته على وضع فضاء جديد ينصهر فيه النصّان الغائب والحاضر أي فضاء قابل لاستيعاب النصين في الوقت ذاته، يلتحمان حتى لا نكاد نفصل أحدهما عن الآخر من شدة التوافق والانسجام كأنهما نصّ واحد، حتى " يواجه القارئ في هذا النمط نصا متحركا يلتفت يمينا ويسارا. يواجه نصا مركبا يستدعي فيه الشاعر الخطاب القرآني بتمام عباراته دون تحريف أو تفكيك ليبقى نصا متعاليا، يذهب إليه النص الشعري ليحاوّر ويتجادل معه ويستمد منه قدرة جديدة على الحركة والتغيير على اكتساب الطاقة التي تفتح شهية التأويل والتأمل، فيبني النص الشعري من خلال تمازجه للنص المستدعي ومناوشتة وسكناهما معا في رداء واحد"².

يعدّ التواصل الحوارى من صميم فكر الشاعر ومخيّلته ومن صميم التأسيس لما هو رؤيا في مفهومها الصحيح، وهو كذلك من ذاتية الشاعر نفسه ومن عمله الفرديّ الذي يُحسب له، لأنه " يتخلص من سلطة النص التام المستدعي الذي يفرض حركة يكون أمامها الشاعر محدداً بالاتجاهات. لكن الحرية تجعل البدائل اللغوية أكثر اتساعا، فالشاعر يجعل اللغة تمارس عملية معقدة تسعى إلى أن تزيح الموضوع عن بؤرته، وتتسج من خلاله شبكة معقدة من العلاقات"³ الرابطة بين النصّين في النص الواحد الجديد.

يحضر التواصل القرآني كثيرا في الشعر الجزائري المعاصر، إذ يحاول الشعراء استغلال لتلك النصوص القرآنية الغائبة للتأسيس للرؤيا، التي تعدّ ذروة الإبداع ومنتهى الجمالية الفنية في النص الشعري المعاصر، لاسيما أنّ الرؤيا تتكى على الماضي وتسبح في الحاضر وتستشرف المستقبل.

¹ محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 270.

² عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب، ص 60.

³ المرجع نفسه، ص 63.

تتعدد الرؤى وتتباين في مدونة الشعر الجزائري المعاصر، بل تتعدد معالمها التي تؤسسها تلك النصوص الغائبة وتختلف من حيث مواقعها إزاءها. وتصنف الرؤى الأكثر حضوراً إلى رؤيا النبوة ورؤيا التشابه التاريخي ورؤيا الاختلاف الوضعي.

تتشكل في ذهنية الشاعر وفي قناعته أحياناً تلك النزعة التفوقية في الذكاء والبصيرة، يحسّ عندئذ بحرارة ذلك الدافع العجيب فيمنح لنفسه درجة النبوة ويتعالى في رؤياه إلى ما هو أبعد من أن تكون رؤيا إنسانية عادية، بل إلى رؤيا إنسان محظوظ بها هو نفسه فقط لا غيره. وهذه النزعة ليست غريبة عن الشعر العربي، فأشعار المتنبي كفيلة بالبرهان على وجودها في الشعر العباسي بشكل صريح ومباشر، وتعدّ كتابات جبران خليل جبران الرومانسية في العصر الحديث نماذج في التعبير عن تلك النزعة، حيث يُعتبر كتابه (النبي) أنموذجاً استدلالياً غنياً لذلك، وكثير من أشعاره وأشعار جماعة الرابطة القلمية أدلة على استحواذ نزعة النبوة على فكرهم وإبداعاتهم، التي تشبعت بالحكمة والفلسفة والإنسانية وصفات أخرى من صفات الأنبياء.

أنموذج أول: قصيدة (آيات) لعيسى قارف:

يقول عيسى قارف في قصيدة عنوانها (آيات) من ديوانه (النخيل تبرا من تمره):

قال هذي بلادي وأنتاي،، صفها لنا !

قلت قلبي يقول هي امرأة وكفى، وأنا عاشق مصطفى

قال فادع لنا قلبك.. ليبين ما لونها

قلت حمراء في الجرح.. لا فاقع.. فاقعا لونها

لا تسرّ النظر !!

قال جنّت بالحق، وأدخلني طعنة في جبل!²

يشير العنوان (آيات) مسبقاً إلى ما سوف يأتي في القصيدة من شيء ذي صلة بالجانب الديني، لأن اللفظة (آية) أو (آيات) تكاد تخرج نهائياً من مفهومها المعجمي إلى مفهومها الاصطلاحي المؤلف المتعلق بالنص القرآني بالدرجة الأولى والنصوص الدينية الأخرى في

¹ عيسى قارف، النخيل تبرا من تمره، منشورات الجاحظية، الجزائر، 1999، ص 33.

² المصدر نفسه، ص 33.

الدرجة الثانية. فالتناص هنا حواريّ بين النص الحاضر الذي تشكّله هذه القصيدة وبين النص الغائب المتمثل في بعض من آيات سورة البقرة: ﴿قَالُوا أَدْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا هِيَ قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ لَا فَارِضٌ وَلَا بِكْرٌ عَوَانٌ بَيْنَ ذَلِكَ، فَافْعَلُوا مَا تُؤْمَرُونَ (68) قَالُوا أَدْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا لُونُهَا قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفَرَاءُ فَاقِعٌ لَوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ (69) قَالُوا أَدْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا هِيَ إِنَّ الْبَقَرَ تَشَابَهَ عَلَيْنَا وَإِنَّا إِن شَاءَ اللَّهُ لَمُهْتَدُونَ (70) قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ لَا ذَلُولٌ تُثِيرُ الْأَرْضَ وَلَا تَسْقِي الْحَرْثَ مُسَلَّمَةً لَا شَيْءَ فِيهَا قَالُوا الْآنَ جِئْتَ بِالْحَقِّ فَذَبَحُوهَا وَمَا كَادُوا يَفْعَلُونَ(71)﴾¹.

يظهر التناص في القصيدة قوياً بمكونات النص الغائب المتمثلة في الإيقاع والمعجم والتركيب في آن واحد، التي تجسّد مشتركة رؤيا النبوة عند الشاعر، حيث لا يريد فقط نقل المعاني والدلالات العميقة التي يحتويها النص القرآن المشار إليه، وإنما يريد كذلك مسابقة الإيقاع والتركيب اللذين يؤثران بقوة في نفسية القارئ فيجعله يسبح في هذا النص الغائب تلقائياً في حوارية بين الحاضر والغائب، لاسيّما أن التغيّر في النص المستحضر مجسّدة وواضحة وهي من سمات التناص الحوارية، إذ تغيّرت العناصر السردية بدورها في النص الحاضر سواء الشخصية أو الحدث أو الصفات أو غير ذلك من المكونات، التي يمكن الإشارة إليها وفق الجدول التالي:

في النص الغائب	في النص الحاضر
الموضوع: البقرة.	الموضوع: البلاد.
الحوار: بين موسى عليه السلام وبنّي إسرائيل.	الحوار: بين الشاعر والضمير الغائب هو.
السائل: قوم إسرائيل / المجيب: النبي موسى.	السائل: الغائب (هو) / المجيب: السارد / الشاعر.
الحدث: ذبح البقرة.	الحدث: تدهور أوضاع البلاد.

يظهر كلّ النص حواراً بين طرفين اثنين تتمازج شخصية الغائب (هو) في الفعل (قال) في النص الحاضر بشخصية قوم موسى عليه السلام في النص القرآني المستحضر في الفعل (قالوا).

¹ سورة البقرة، الآيات 68 - 71.

كما تلتحم شخصية الشاعر/ السارد في الفعل (قلت) المسند إلى ضمير المفرد المتكلم (أنا) بشخصية النبي موسى. وأسس للرؤيا/ النبوة ما يمثل الحكمة في الإجابة عن أسئلة المتحاورين بنوع من الصبر والتريث والمسؤولية للوصول إلى إقناع الآخر المتمرد عن المعقول وعن الحقيقة فوضع النص الغائب معلماً للرؤيا، التي تنهل من دلالاته ومعانيه ومن صيغته وتراكيبه.

استحضرت قصة البقرة لاستحضار الحدث لما فيه من تشابه بين ما حدث للبلاد في النص الحاضر وما حدث للبقرة في النص الغائب؛ فالعاقبة واحدة هي نهاية مأساوية لكليهما رغم المكانة العالية التي تتمتعان بها وعلى الرغم من وجود الأدلة على قدسيتهما. وما يشد انتباه القارئ لهذا النص هو وقوف الشاعر وقفة النبي، إذ استطاع أن يضع نفسه موضع موسى عليه السلام في معالجة المسألة أو الموضوع الذي يتمثل في (البلاد) في محاولة الإقناع وتقادي الجريمة، إلا أنه لم يفلح في ذلك لتعنت الخصم وصعوبته. فالبلاد آلت إلى التدهور والأوضاع المزرية وإلى دوامة من الدماء بسبب الحط من قيمتها والنقص في تقديرها.

تختلف قصة البلاد عن قصة البقرة يقيناً، لكن الشاعر بذكائه وفطنته جعل التلاحم بين الموضوعين قابلاً للتأسيس وجعل العلاقات ممكنة الحدوث رغم اختلاف العناصر والمكونات، إذ استطاع النص القرآني الغائب أن يتأقلم مع فضائه الجديد ومقوماته السردية الجديدة دون أن يحدث تناقضاً أو خلافاً في بناء المعاني والدلالات. "إن هجرة النص من نص إلى آخر أو من ماضيه إلى حاضره هجرة اختراقية تحولية، فهو ينبثق من نصه ليتكون في نص آخر وفضاء آخر وزمن آخر، وتتطلب هذه الهجرة المتعددة الأبعاد أن يتحول، فقد كان في ماضيه يقول شيئاً وعليه أن يقول شيئاً آخر مختلفاً وبطريقة مختلفة في حاضره أو وضعه الجديد، وتتطلب هذه الهجرة أن يحيا النص في ظروفه الجديدة حياة أخرى من خلال الحوارية والتفاعلية. وتعني إعادة إنتاج النص إعادة إنتاج معناه ومبناه وشكله وحجمه... ويكتسب النص الغائب في هجرته الجديدة ملامح وصفات جديدة لم تكن فيه من قبل"¹.

¹ خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص55.

أنموذج ثان: قصيدة (قيظ السريرة)¹ لراوية يحياوي:

جاء في مؤخرة قصيدة عنوانها (قيظ السريرة...) للشاعرة (راوية يحياوي) ما يلي:

يقامر في المستحيل

يستعجل أبالسة التجني

واسترخت رؤاك...

. اقرأ

. ما أنا بقارئ فواتير النشر

ونواميس البشر

هي الفطرة تقتفي في سبل التردّي

. اقرأ

. ما أنا بقارئ مراسيم السيق

والعمر يطوي مواسمه في استحياء

هو الخريف يعجل في

أوراق النثر

. اقرأ

. ها أنا قارئ لقيظ السريرة

فكيف نلقى ربّ الحشر؟!²

يلجأ الشاعر الجزائري أحيانا إلى توظيف واستغلال النصوص القرآنية عندما يتعلق الأمر بالحديث عن مصير الإنسان ومستقبله الغيبي وعن حتمية الموت التي تلاحقه مهما طال الزمن أو قصر وعن حتمية وأحقية البعث في نهاية المطاف. ويتساءل الإنسان دوما عن حياته وطبيعته كيف تكون وكيف ارتقى وإلى أين المنتهى؟ لا يعثر على أجوبة مقنعة لذلك إلا بالعودة إلى كلام

¹ راوية يحياوي، كلك في الوحل... وبعضك يُخاتل، ص 25.

² المصدر نفسه، ص 27 - 28.

الله عزّ وجلّ فيقتنع ويتقبّل وتطمئن نفسه إلى ذلك، لأنها سنّة الأولين والآخرين، فلا يبقى إلاّ وجه ربّك ذي الجلال والإكرام.

تعدّ قصيدة (قيظ السّريّة...) رؤيا لمصير الإنسان وحتمية نهايته، فكان التعبير في أوّل القصيدة ووسطها عن حياة الإنسان بصفة عامة بدءاً بولادته إلى أن يصبح واعياً بما يجري حوله في الحياة المليئة بالأحداث والمحشوة بالتناقضات التي تجعل الحلو مرّاً والمرّ حلواً، حياة يسودها الغرور والخداع في فترات عديدة من العمر، حياة يُعكس فيها ما يُرتقب. ويظهر العالم النّفسي للإنسان أعقد العوالم وأصعبها لما يحمله من هواجس وعواطف وأوهام وتساؤلات ورغبات ومطالب فلا يأبى عن الاستغاثة وطلب المزيد من المعرفة به وبما يحوم حوله. فيأتي نص القصيدة مدعماً بالنص القرآني المتمثل في سورة العلق بنيةً لمعلمٍ رؤياوي قويّ، يعرج النص من خلاله إلى مصير الإنسان في ما هو غيبي وخفي عنه وإلى الأمور التي يجهلها أو يتجاهلها إذا كان مدركاً لها ويعلن هذا النص الغائب إجابات لتساؤلات شغلت بال الإنسان وتفكيره.

جاء المقطع حوارياً بين ضميري المتكلم (أنا) والمخاطب (أنت)، في أسئلة وأجوبة تحيلنا مباشرة إلى قصّة نزول الوحي لأوّل مرّة على سيّدنا محمد عليه الصلاة والسلام وهو يتعبّد بغار حراء، فيغيّر هذا التناص الحوارى مكونات النص الغائب الأصليّ يحلّ المخاطب في هذه القصيدة وهو الشاعر / السّارد محلّ جبريل عليه السلام، وهو المسيطر على الحوار والموجه له نحو الهدف المنشود، بينما يحلّ المخاطب في النص الحاضر - وهو الإنسان - محلّ الرسول (ص) وهو المستجيب والطائع. أرادت الشاعرة من خلال الرؤيا التي شكّلتها عن طريق هذا التناص أن تقلص من المسافة الموجودة بين الإنسان والوجود، لأن " العلاقة بين الأنا والوجود، الذات والموضوع هي في دلالتها العميقة والأساسية علاقة معرفة. لذلك تكبرُ المعرفة بقدر ما تصغرُ المسافة بينهما. المعرفة هي تبعا لذلك علاقة اتّحاد بين الذات العارفة والشيء المعروف"¹ كما ترى الصوفية.

تصحّ مقولة: الشّعْر وحي وإلهام، في هذه القصيدة حيث وضعت الشاعرة نفسها إزاء معلم هذا التناص موضع الوحي الذي تتمتع به ملائكة الرحمان فتنزل على العبد حاملةً إليه رسالة أبدية حقيقية تفكّ الألغاز الكامنة في ذهنيته وتفكيره.

¹ أدونيس، الصوفية والسّورالية، ط3، دار الساقي، بيروت، 1991، ص39.

يبرزُ الدال اللغوي المتمثل في فعل الأمر (اقرأ) محرّكاً رئيساً للرؤيا التي أشرنا إليها، فهو المنبّه إلى وجود شيء جديد بديل عن المؤلف، شيء أسمى وأرقى أو شيء تستطيع القصيدة أن تنتهي به وإليه، فكان المقطع الأخير جامعاً لتتوَع أفكار القصيدة وجزئيات الرؤيا المشكّلة لها.

النص الغائب	النص الحاضر
. اقرأ: فعل أمر موجه إلى الرسول (ص) من جبريل عليه السلام . ما أنا بقارئ: إجابته (ص).	. اقرأ: موجه إلى المخاطب (الإنسان) من السارد/ الشاعر. . ما أنا بقارئ: إجابة المخاطب.
. اقرأ باسم ربك الذي خلق: وهو كلام الله الذي جاء به الوحي. وهو كلام المخاطب. . الإجابة موجودة عند المخاطب (الوحي): اقرأ باسم ربك.	. ها أنا قارئ لقيظ السريّة: وهو كلام المخاطب الذي يجيب. . الإجابة موجودة عند المخاطب: ها أنا قارئ لقيظ السريّة.
. الإجابة عن الأمر جديدة ومفاجئة. . مفارقة بين الأمر والمجيب وتباعد بينهما.	. الإجابة عن الأمر هي العودة إلى السؤال عينه. . تقارب بين المتحاورين وتحول في الأدوار بينهما.

يأتي المحور الثاني لهذا المعلم مؤسساً على سورة العلق، التي تبتدئ بالآيات: ﴿اقرأ باسم ربك الذي خلق (1) خلق الإنسان من علق (2) اقرأ وربك الأكرم (3) الذي علم بالقلم (4) علم الإنسان ما لم يعلم (5)﴾¹. السورة تذكرة بقدرة الله عز وجل ومسؤوليته في خلق الإنسان وتسويته له وتعليمه فالأمر تأكيد على الحاصل من الأمور. يذكر ابن كثير في تفسيره أن "أول ما نزل من القرآن هذه الآيات المباركات، وهنّ أول رحمة رحم الله بها عباده وأول نعمة أنعم الله بها عليهم، وفيها التنبيه على ابتداء خلق الإنسان من علقه وأن من كرمه تعالى أن علم الإنسان ما لم يعلم، فشرفه وكرمه بالعلم وهو القدر الذي امتاز به أبو البرية آدم على الملائكة، والعلم تارة يكون في الأذهان وتارة

¹ سورة العلق، الآيات 1 - 5.

يكون في اللسان وتارة يكون في الكتابة بالبنان، ذهنيّ ولفظيّ ورسميّ، والرسميّ يستلزمهما من غير عكس¹. وتحمل السورة الكريمة من جهة أخرى ما سوف يحصل للإنسان في المستقبل من موت أكيد ومن العودة إلى الله، حيث يلقي عندئذ جزاءه وحسابه في قوله تعالى: ﴿إِنَّ إِلَىٰ رَبِّكَ الرُّجْعَىٰ﴾². وفي تفسير ابن كثير: "يُخبر تعالى عن الإنسان أنه ذو فرح وشرّ وبطر وطغيان إذا رأى نفسه قد استغنى وكثر ماله، ثم تهذّده وتوعّده ووعظه فقال: (إِنَّ إِلَىٰ رَبِّكَ الرُّجْعَىٰ) أي: إلى الله المصير والمرجع وسيحاسبك على مالك: من أين جمعته؟ وفيما صرفته"³. الإنسان هائم في هذه الحياة وكثير الحركة، طائش لا يبالي بمصيره الذي ينتظره وجاهل لكثير من الأمور الغيبية التي لا يعلمها إلا الله.

تأسست القصيدة على هذا النمط الذي ينطلق من القريب المعلوم الذي يتم وعيه وإدراكه إلى المجهول والخفي ومن الماضي إلى الحاضر وإلى المستقبل، وهو ما أرادت الشاعرة أن تبيّنه من خلال استدعائها للسورة الكريمة ومحاولتها في تذكرة الإنسان عن مصيره المنتظر. لكن مهما حاول الإنسان قراءة ما يدور حوله وقراءة ما ينتظره، إلا أنه في نهاية المطاف يبقى جاهلاً لأن رؤاه لا تقدر على تجاوز الأفق المحدود الذي ألفه، وهو ما عبرت عنه القصيدة في نهايتها حيث بقي السؤال مطروحا بين المتحاورين، وعاد إلى الغموض مرة أخرى.

يسعى النص الشعري المعاصر " إلى التعارف والتعانق والتداخل والامتزاج موقنا أن وجوده مرتبط بهذه العلاقات، نصّ تفاعليّ إنتاجيّ مغرم بالحوار والجدل والاستيعاب"⁴، لا ينتهي عن الكشف إلا عندما يرمي بأسرار أخرى تدفع القارئ إلى قراءة ثانية أدق وأوسع من الأولى. فالقراءة في هذا النص قراءة ثلاثية الأبعاد: قراءة النص الحاضر (قيظ السريرة...) وقراءة قصة نزول الوحي وقراءة سورة العلق، وينبغي أن تكون قراءة تتطلق من النص الحاضر ثم تخرج منه وتعود

¹ ابن كثير أبي الفداء إسماعيل بن عمر، تفسير القرآن العظيم، المجلد 8، تح/ سامي بن محمد السّلامة، ط2، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض، 1999، ص437.

² سورة العلق، الآية 8.

³ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، المجلد 8، ص437.

⁴ عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب، ص53.

إليه مرةً أخرى، وهكذا دواليك تنهل من مكونات النص الغائب وتزوّد بها النص الحاضر وفق ما يملّيه هذا الأخير من رؤيا.

يحاول الشاعر عند استدعائه للنص الغائب عبر التناص أن يؤسس لركيزة دلالية معلومة وثابتة على الأقل في زمانها ومكانها، أو معلم قويّ يستطيع أن يعتمد عليه في التأسيس للرؤيا التي يريد أن يشكّلها عبر نص قصيدته. لكنه قد تختلف القصيدة عن الأخرى في رؤياها ولو كان استدعاؤهما لنص غائب واحد وهذا باعتبار موقع القصيدة بالنسبة إلى هذا المعلم.

أنموذج ثالث: قصيدة (الأمانة)¹ لعثمان لوصيف:

جاء في قصيدة عنوانها (الأمانة) للشاعر عثمان لوصيف:

حينَ أَلَقْتَ إلينا الجبال

بالمواثيق

وحدكَ كنتَ النَّبي

فحملتَ الأمانة

وحدكَ

يا سيّدَ المستحيل!

ووجدكَ صليّتَ للمعجزات

وغنيتَ للمطر الدّموي

ثمّ... ها أنتَ وحدكَ تجتاح عاصفة الظّلمات

تخوض العُباب العصيّ

وتعلن فينا مخاض الرمال².

جاءت الرؤيا في هذا النص تأكيداً للآية الكريمة: ﴿إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمَانَةَ عَلَى السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَنْ يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الْإِنْسَانُ إِنَّهُ كَانَ ظَلُومًا جَهُولًا﴾ (72)³ التي

¹ عثمان لوصيف، شبق الياسمين، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 107.

² المصدر نفسه، ص 107.

³ سورة الأحزاب، الآية 72.

يفسرها ابن كثير: " قال العوفي عن ابن عباس: يعني بالأمانة: الطاعة، وعرضها عليهم قبل أن يعرضها على آدم فلم يطقنها، فقال لآدم: إني قد عرضت الأمانة على السماوات والأرض والجبال فلم يطقنها، فهل أنت آخذ بما فيها ؟ قال: يا رب وما فيها ؟ قال: إن أحسنت جزيت وإن أسأت عوقبت. فأخذها آدم فتحملها فذلك قوله: (وحملها الإنسان إنه كان ظلوما جهولا). وقال علي بن أبي طلحة عن ابن عباس، الأمانة: الفرائض، عرضها الله على السماوات والأرض والجبال إن أدوها أثابهم وإن ضيعوها عذبهم، فكرهوا ذلك وأشفقوا من غير معصية، ولكن تعظيما لدين الله ألا يقوموا بها، ثم عرضها على آدم فقبلها بما فيها وهو قوله: (وحملها الإنسان إنه كان ظلوما جهولا). يعني: غرا بأمر الله. وجاء في قول آخر: فما كان إلا قدر ما بين العصر إلى الليل من ذلك اليوم حتى أصاب الخطيئة"¹.

تأسست الرؤيا في هذه القصيدة بالتناص الامتصاصي الذي جعلت من خلاله الآية الكريمة معلما لها. واتخذت الرؤيا موقفا لدى الشاعر الذي يرى أن خيانة الإنسان لا تزال مستمرة في الوجود وخيانتته للأمانات أبدية منذ نشأته الأولى، وكأن الثبات على الطبع تتحكم فيه صبغيات وراثية تنتقل من الأصول إلى الفروع. فالأمانة والمسؤولية ملقاة على ظهر الإنسان إلا أنه حاد عن طريق الرشاد وخان العهد. يقول عز وجل: ﴿ظَهَرَ الْفَسَادُ فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ بِمَا كَسَبَتْ أَيْدِي النَّاسِ لِيُذِيقَهُمْ بَعْضَ الَّذِي عَمِلُوا لَعَلَّهُمْ يَرْجِعُونَ﴾². وتبدو القصيدة معالجة لموضوع فلسفي بالغ الأهمية متمثل في الأمانة، التي لم يصل الشاعر إلى شرح مفهومها إلا عن طريق معرفة الضد بال ضد حيث عرج على تصوير أعظم خيانة لأعظم أمانة كي يبين قيمة الأمانة وقيمة الخيانة ومصير فاعلها من جهة أخرى.

يستدعي عثمان لوصيف عبر التناص الحواري نصا قرانيا يتعلق بهجرة الرسول عليه الصلاة والسلام إلى المدينة في قصيدة أخرى عنونها (بانة) التي جاء فيها:

هل ترى ثاني اثنين بعدك

¹ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، المجلد 6، تح/ سامي بن محمد السلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض، 1999 ص488-489.

² سورة الروم، الآية 41.

يهبط مكة

مستلما ركنها الحجري

هائما في الذرى

خاشعا

ضارعا

يتهجي الصخور الملاحم

مستلها وجهها المتمرد

مستبطنا عرسها الدموي؟¹

يعمد الشاعر الجزائري المعاصر في الكثير من الأحيان إلى استحضار سيرة آخر النبيين والمرسلين سيدنا محمد عليه الصلاة والسلام، عند محاولته أخذ النص القرآني معلما للرؤيا، إذ لقيت حياة الرسول (ص) حظا أوفر في هذا الشعر وشكلت سندا ودعامة قوية لاحتواء المعاني والدلالات. ففي هذه القصيدة تحضر الآية الكريمة: ﴿إِلَّا تَتَصَرُّوه فَقَدْ نَصَرَهُ اللَّهُ إِذْ أَخْرَجَهُ الَّذِينَ كَفَرُوا ثَانِي اثْنَيْنِ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ إِذْ يَقُولُ لِصَاحِبِهِ لَا تَحْزَنْ إِنَّ اللَّهَ مَعَنَا فَأَنْزَلَ اللَّهُ سَكِينَتَهُ عَلَيْهِ وَأَيَّدَهُ بِجُنُودٍ لَمْ تَرَوْهَا وَجَعَلَ كَلِمَةَ الَّذِينَ كَفَرُوا السُّفْلَى وَكَلِمَةَ اللَّهِ هِيَ الْعُلْيَا وَاللَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ﴾ (40)² حيث تتناول قصة الهجرة النبوية العظيمة من مكة إلى المدينة، بعد معاناته (ص) من تربص أعدائه به وبمن معه من المؤمنين. يقول ابن كثير في التفسير: "أي: عام الهجرة لما هم المشركون بقتله أو حبسه أو نفيه فخرج منهم هاربا صحبة صديقه وصاحبه أبي بكر بن قحافة فلجأ إلى غار ثور ثلاثة أيام ليرجع الطلب الذين خرجوا في آثارهم، ثم يسيرا نحو المدينة فجعل أبو بكر رضي الله عنه يجزع أن يطلع عليهم أحد، فيخلص إلى الرسول عليه السلام منهم أذى فجعل النبي (ص) يسكنه ويثبتته، ويقول: يا أبا بكر ما ظنك باثنين الله ثالثهما؟ كما قال الإمام أحمد³. فالهجرة معاناة في حد ذاتها وشقاؤها في السفر والانتقال وفي العقبات التي يواجهها المهاجر في

¹ عثمان لوصيف، شبق الياسمين، ص109.

² سورة التوبة، الآية 40.

³ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، المجلد 4، تح/ سامي بن محمد السلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع الرياض، 1999

ص155.

طريقه والشقاء أكبر عندما يترك جزءا هاما من حياته وراء ظهره فيترك الأحباب والأقارب ويترك الذكريات.

تقف الرؤيا مقابلة لمعلم النص القرآني في الجهة الأخرى عبر تناص حوارى، حيث تُعكس الآية لتصبح الهجرة عودةً منها، وتظهر الصعوبة في هذه الأخيرة كذلك؛ فإذا كانت الهجرة صعبة فإن العودة منها أصعب بكثير عند هذا الشاعر. وتناول الشاعر النص الغائب بصيغة استفهامية غرضها النفي وإنكار حدوث الأمر المتمثل في العودة إلى مسقط الرأس بعد الهجرة من ظروفها المستعصية ومن انعدام الحياة السعيدة فيها لاسيما أن الشاعر قد وضع نصاً مصاحباً بالغ الدلالة متمثلاً في الإهداء الذي خصّه للشاعر العراقي سعدي يوسف الذي هاجر بلاده من غير العودة إليها نهائياً. وتُعدّ (باتنة) المدينة التي احتضنت دراسات عثمان لوصيف الجامعية وهي التي عشقها واستلهمت أحاسيسه وتفكيره والتي أيقظت إبداعاته في الكتابة الشعرية ومهد قصائده الأولى.

استطاع الشاعر أن يجعل من النص القديم معلماً أسس حوله للرؤيا التي تناولت موضوع الهجرة، على الرغم من التباعد قائم بين النصين الحاضر والغائب وبين مكة وباتنة وبين الهجرتين المختلفتين زمنياً ومكاناً، فكانت الرؤيا تشابه بين الهجرة والعودة منها؛ فكلاهما هجرة وكلاهما معاناة. إنَّ " للنص الغائب صفة الحضور بالقوة والفعل والتماهي، فهو لا يُستدعى لكنه يكون بما فيه من قوة وفعل، فهذا النص فاعلية الحضور في النص الآخر وهذا يعني أنه يتّصف باللازمية واللامكانية"¹ إذ يتأقلم في فضاءات زمكانية متعددة.

(2) الرؤيا والمعلم الأسطوري:

تُعدّ الأسطورة بالنسبة للقصيدة الجزائرية المعاصرة معلماً رئيساً إلى جانب المعلم القرآني الذي أشرنا إليه سابقاً، فحضور النص الغائب الأسطوري ليس حضوراً لذاته أو بالأحرى ليس حضوراً له وإنما حضوراً به، حيث يتلاشى زمنه ويهاجر مكانه وتتغير عناصره السردية وفق ما يمليه عليه فضاءه الجديد المتمثل في النص الحاضر، فيتحرك فيه ويتحرك به كذلك ويحاول أخذ مواقع مناسبة لتأدية وظيفته الدلالية التي استغلّ من أجلها، والخدمة بينهما متبادلة. وتوظيف الأسطورة

¹ خليل موسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص 54.

في الشعر المعاصر دليل قاطع على كون هذا الشعر الجديد شعرا مفتوحا على فضاءات معرفية متنوعة ثقافية أو تاريخية " تعبّر عن رحابة الخيال وشمولية التجربة الشعرية، وتؤلفُ مناخا شعريا حافلا بالدلالات تُرغم القارئ على الرحيل الإشاري عبر القراءة الاحتمالية التأويلية"¹. لاسيّما أن الأسطورة في مفهومها الواسع والوظيفي قبل كلّ شيء "محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة أو هي تفسير له. إنها نتاج وليد الخيال، ولكنها لا تخلو من منطق معيّن ومن فلسفة أولية تطور عنها العلم والفلسفة فيما بعد. وعلى هذا فإن الأسطورة الكونية - شأنها شأن الفلسفة - تتكوّن في أولى مراحلها عن طريق التأمل في ظواهر الكون المتعدّدة. والتأمل ينجم عنه التعجّب كما أن التعجّب ينجم عنه التساؤل"². الأسطورة بهذا المفهوم خطوة الإنسان الأولى للعلم بالنظر إلى ما حوله ومحاولته الإجابة عن أسئلة متعلقة بذلك، والشعر بدوره يحاول أن يبرز فهمه وتفسيره للأمور والأشياء التي تحيط بالإنسان.

توّعت مصادر الأسطورة في الشعر الجزائري المعاصر، فمنها ما يتعلق بالأساطير الشعبية الجزائرية ومنها المتعلقة بالتراث العربي ومنها ما ينهل من المدونة الأسطورية الغربية والأوربية كاليونان والرومان، ولا يعني بتاتا انعدام أو ضعف رصيدنا التاريخي والأسطوري، وإنما " اعتماد الشعر المعاصر نصوصا خارج الذخيرة الشعرية العربية أو مما هو غير متداول فيها، يدلنا على أن عينة نصوص الشعر المعاصر مكثّفة بنصوص غائبة قدّمت من أمكنة ثقافية وحضارية متنوعة، يمكن من خلالها رصد ثقافة موسوعية أصبحت تميّز الشعراء المعاصرين الذين اقتنعوا أن الحداثة معرفة تحاور الأزمنة كلها"³ بل تحاور الأمكنة كلّها وتتجه نحو الصبغة الإنسانية للشعر الذي يتّسم بصفة الخلود والميزة العالمية.

تکمن الأهمية الكبرى للنص الغائب في الدور الذي يلعبه كمعلمٍ يعتمد عليه الشاعر في التشكيل للرؤيا، إذ يجعله مرآة عاكسة لنورها، وليست الأهمية في إعادة الحدث الأسطوري أو التاريخي والتذكير به. ونظرة الشاعر إلى الأسطورة في دلالاتها العميقة تمدّ القصيدة ضوءاً منها

¹ جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2003، ص210.

² نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط3، دار غريب، بيروت، 1981، ص17.

³ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها)، ج3 (الشعر المعاصر)، ص 190 - 191.

وتحرّكها في اتجاه معيّن إزاءها. فما أهمية أسطورة سيزيف أو أدونيس إن لم تكن رمزية سيميائية؟ وما أهميتها إن لم تكن وقودا محرّكا للرؤيا؟ هكذا يبني الشاعر الرائي قصيدته اعتمادا على إحداثيات إزاء هذا المعلم فيضع جزئياتها على شكل نقط تقف في مواقع معينة وفق تصوّره للموضوع أو للفكرة، يزيد عليه أو ينقص منه أو يسايره أو يعاكسه أو يدور حوله. وتلك الإحداثيات في اجتماعها كلّية ترسم شكلا متكامل العناصر فيما بينها وتصورا واحدا موحّدا هو نتاج كلّ ذلك. ولهذا فإنّ الأسطورة عبر التناص لا تظهر منعزلة عن النص وقائمة بذاتها لأنّ " الشاعر في العصر الحديث عاد ليستعين بالأسطورة في التعبير عن تجاربه تعبيرا غير مباشر، فتتعدّم الأسطورة في بنية القصيدة لتصبح إحدى لبناتها العضوية، وهذا ما يمنحها كثيرا من السمات الفاعلة في بقائها، ومنها إنقاذها من المباشرة والتقرير والخطابية والغنائية كما يخلق فيها فضاء متخيّلا واسع الأبعاد زمانيا ومكانيا"¹.

يُعدّ حضور أسطورة سيزيف التي لقيت حظا وافرا لدى الشعراء الجزائريين المعاصرين حضورا معلّما قويا للرؤى التي تتخذ من العذاب الدائم موضوعا لها وتعشق الحياة إلى درجة تقبل شقائها ومحنها. وتفسير مغزى هذه الأسطورة وإدراك رمزيّتها وتتبع وظيفتها في النص الجديد يستوجب على القارئ أن يعرج إلى الأسطورة في تاريخها الزماني والمكاني الأصلي؛ حيث تروي القصة أنه " حكمت الآلهة على سيزيف بأن يرفع صخرة بلا انقطاع إلى قمة الجبل، وتسقط الصخرة بسبب ثقلها فيعيد رفعها مرّة أخرى، وهكذا في دوام مستمر أبدي بشكل من الروتين والصبر "². ثم بعد ذلك ينبغي علينا النظر في السبب الرئيس في تقبل ذلك العذاب من سيزيف دون ملل أو انقطاع منه وإبرادته، حتى يصبح " البطل اللامجدي عبر عواطفه وعبر عذابه واحتقاره للآلهة وكرهه للموت وعاطفته المتحمّسة للحياة، حيث أدّت تلك الأمور كلّها إلى ذلك العقاب الرهيب الذي يكرّس فيه الكيان كلّ من أجل تحقيق اللاشيء "³ فالبطولة هنا قائمة على عكس ما تمليه العادة.

¹ خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص 89.

² ينظر: ألبير كامو، أسطورة سيزيف، تر/ أنيس زكي حسن، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1983، ص 138.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص 139.

يقول محمد أمين سعيدي في قصيدة (ترنيمة للعطش الجنوبي) متخذا قصة سيزيف معلماً لمقطع من مقاطع نصه:

من يحمل الشمس؟ هل سيزيف؟ أم جسدي؟

من يسرق النار؟ لا نار سوى كبدي

من يستفيق وفي أعماقه وجع

تقتات منه نسور الأرض للأبد؟¹

يتخذ التناص الامتصاصي من أسطورة سيزيف منارةً يرصد من خلالها مسار رؤياه، المتمثلة في النظر إلى ذات الشاعر/ السارد على أنها تتناسب وشخصية سيزيف من حيث التحمل للأعباء والمحن التي لم يفصح عنها صراحة، إذ جعل حمولة الشمس (من يحمل الشمس؟) كحمولة الصخرة السيزيفية، والشمس نور وضوء وحرارة يعدّ رمزا للإفصاح ولنزع الحجاب عن شيء مستور والكشف عن الخفي من الأمور. إنه تلميح إلى معاناة نفسية حادة يتصورها الشاعر على أنها لا تختلف عن المعاناة التي يحملها النص الأسطوري ولا تختلف عن المعاناة التي يحملها جسد سيزيف. ومن خلال هذا، يتبين أن الشاعر قد احتذى دلالية النص الأسطوري دون أن يحدث فيه نوعاً من التغيير، لأن رؤيا قصيدته تستوجب وضع هذا المعلم صوب اتجاه ومسار النص الغائب ذاته. " والقصيدة مفتوحة على عمق دلالي إحساسي يتبناه النص ويسعى إلى تحقيقه، فرموز القصيدة توحى بهذا الجانب، ونصها الحاضر يكشف عن نصوص متواشجة في باطن النص الحاضر، ولذلك فإنه لا مناص من أن نستحضر هذه النصوص لنتوصل بعد ذلك إلى غرض الشاعر ومبتغاه ودلالاته"² لاسيما أن الغموض سمة بارزة عن هؤلاء الشعراء المعاصرين.

يقف الشاعر فاتح علاق في قصيدة عنوانها (سؤال) من نفس زاوية الرصد إزاء معلم سيزيف الأسطوري ومع الدلالة نفسها، التي تتناول رؤياه إلى الشعر، حيث يرى فيه معاناة لا يشعر بها إلا الذي يقدر الشعر حق قدره ويجعله هدفا لا غير لإبداعه، مما يوجد فيه من أسرار وخبايا ومن صعوبة الكلمة وتشكيل الرؤيا. إن الشعر معاناة أبدية في نظر فاتح علاق تلازم الشاعر في كل

¹ محمد الأمين سعيدي، ماء لهذا القلق الرملي، فيسيرا للنشر، الجزائر، 2011، ص18.

² ينظر: خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص62.

جوانب الإبداع من مفهوم الشعر في حدّ ذاته إلى لغته وأساليبه وعلاقته بقرائه. فكلّ هذا وأكثر منه بكثير، كلّ يشكل حمولة سيزيف التي يتعذب بها ومن أجلها الشاعر المعاصر. يقول:

وحين يجيء الكلام

أعبر نفسي إليّ

أجتاز هذي الصحاري

النفس صخرة سيزيف

دحرجها نهر هذا الزمان

من لي بتكسير أضلاعها

والفؤاد ضعيف؟¹

يقول أحمد عاشوري في (أزهار البرواق) مستعينا بأسطورة سيزيف كذلك، لكن من زاوية أخرى يوظف فيه تناسبا تحاوريا وفق ما تملّيه عليه رؤياه في قصيدة أرادها مخالفة للمألوف:

..ها.. "سيزيف"

يهزم أشباح الخوف

يرجع منتصرا

يدخل مزهوا قصر "الملكة"

تلبسه إكليل الغار ..

يسمعها عذب الأشعار

تجلسه فوق الكرسي الحجري ..

تحت شجر لوز

تعلمه أن الأشعار ستورق

والزهر .. بيرعم والزنبق

والدفء يعود

والحب يعود²

¹ فاتح علاق، الكتابة على الشجر، دار التنوير، الجزائر، 2013، ص55-56.

² أحمد عاشوري، أزهار البرواق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص20-21.

استهلّ الشاعر القصيدة بأسلوب إشارتيّ تعجبيّ (..ها..). يمدّ المتلقي نوعاً من المفاجأة ويشدّه إلى الانتباه إلى شيء ذي قيمة بالغة قد حصل كمعجزة أو شيء من ذلك، فيُنْتَظَر منه الإخبار والقصّ. كما تضيف لفظة (سيزيف) بأسطوريّتها كمكوّن تناسيّ قويّ تأكيداً على ذلك لأنّ التناص يخلق في القصيدة أسلوباً تقريرياً إخبارياً بامتياز خاصة إذا تعلق الأمر بالتناص التاريخي أو الأسطوري، إذ يستحضر الشاعر المعاصر أحداثاً وقعت في أزمنة ماضية لشخص حقيقيين أو خرافيين وفي أماكن معينة، تجعل القصيدة تتلاحم في فضاءها مع هذا الغائب الذي يشكل معلماً لها، لكنه دون أن يغطي النص الغائب بدلالاته ومعانيه النص الحاضر الذي احتضنه، لأنّ وظيفته يحددها هذا الأخير، من حيث موقع الرصد له " فالتناص أداة مفهومية تقوم على أبعاد فكرية وإيديولوجية يتشربها المبدع وينطلق منها في إنتاج أعماله الفنية، وهذا التناول تولّد عن قيام الحادثة الشعرية على أبعاد معرفية وثقافية واسعة، مما حملّ متن النص الشعري المعاصر بعداً معارفاً متراكماً ينتج عنه لا محالة بعداً دلالياً وجمالياً جديداً للغاية"¹.

تقف الرؤيا الشعرية في هذا النص معارضة لمغزى ورمزية النص الأسطوري المستحضر وكأنّ رؤيا الشاعر هي إمكانية جعل المستحيل ممكناً في هذا الزمان، الذي تظهر فيه المعجزات والغرائب، هذا الزمان الذي انقلبت فيه الموازين والقيم التي اكتسبها الإنسان منذ الأزل؛ فلماذا لا تنتهي العقبات؟ ولماذا لا تُحلّ الهموم الأبدية؟

يعرج الشاعر حمري بحري من خلال قصيدته (سيزيف لم يمت) إلى نظرة أخرى ورؤيا من نوع آخر: رؤيا ما يسمى في تراثنا الجزائري الإسلامي بالمكتوب، أي القدر أو ما كُتِب للإنسان أن يعيشه، فلا مفرّ منه وهي حياته التي يحيها والتي في بعض الأحيان اختارها وتقبّلها، على الرغم من كلّ ما تحملها من معاناة وحرمان لأدنى شروط الحياة، فسعادته ببقاء نمطه المألوف الذي ألفه وترعرع فيه. يقول:

سيزيف يحيا في نزيّف الحجر

يأكل خبزاً يابساً

¹ جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص118.

يصعد دربا

ينزل دربا

سيزيف يحيا في نزيف الحجر

تفتح عيناه ويمشي صامتا

بين الصعود والنزول

يحلم بالحب وأشياء كثيرة¹

تظهر الحياة في النص كما ألفها الإنسان، وثمة فرق شاسع بين نظرة الشخص إلى حياته التي يعيشها ونظرة الآخرين إليه. هكذا أراد الشاعر أن يجعل أسطورة سيزيف أسطورة لا تتناسب مع شخصية سيزيف فحسب، وإنما تتوافق كذلك مع شخصية أي إنسان يعيش حالة من الغبن والعذاب الأزلي. واستطاع النص الحاضر بهذه القصيدة أن يعطي دلالة جديدة للنص الغائب وأن يخرج من محدودية رمزيته إلى رمزية جديدة لا تقل أهمية.

تأسست القصيدة على تناص تركيبي لا إفرادي مع بروز عدة ألفاظ مستوحاة من النص الأسطوري ومن مكوناته؛ وهي (سيزيف، الحجر، يصعد، ينزل، يمشي، الصعود، النزول). لكن براعة الشاعر استطاعت أن تولج في فضاء دلالي لا يقل أهمية عن فضائه الأصلي، وهكذا فإنه " يتجلى الالتفات النصي في هذا النمط بصورة واضحة عبر الانتقال من النص الإبداعي إلى النص المستدعي، يمارس فيها الأول جدلا وحوارا وتساؤلا مع الثاني في علاقة تعتمد على التواتر والتوالد، فيصبح القارئ أمام نصين في نص واحد متحرك ينتقل من حالة إلى أخرى مما يكسر رتاج الانغلاق في البنية والدلالة " ² وهذا يوحي بالجمالية في توظيف النصوص الغائبة.

(3) الرؤيا ومعلم الحكاية الشعبية الجزائرية:

تعتبر الحكاية الخرافية الشعبية الجزائرية سندا دلاليا بالغ الأهمية لدى الشعراء الجزائريين المعاصرين لارتباطها الوثيق بالرصيد التاريخي والثقافي لهذه الأمة، فيستحضرونها عبر التناص لإثراء نصوصهم في مظهرات مختلفة من خلال العلاقات التي يصنعها الشاعر بين دوال نصه

¹ حمري بحري، ما ذنب المسمار يا خشبة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص103.

² عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب، ص59.

الحاضر ودوال النص الحكائي الغائب خدمةً للرؤيا الشعرية التي يختارها، فتكون هذه الحكاية الخرافية بمثابة معلم يوجّه حركات النص الجديد في معانيه ودلالاته أو يستلهم منها العناصر التي يراها خادمة للموضوع الجديد الذي يحتاج لا محالة إلى مراكز إسناد قويّة لبناء الرؤيا المنشودة.

تُعرّف الحكاية الخرافية الشعبية على أنها " قصة ينسجها الخيال الشعبي حول حدث مهمّ وأن هذه القصة يستمتع الشعب بروايتها والاستماع إليها إلى درجة أنه يستقبلها جيلا بعد جيل عن طريق الرواية الشفوية"¹. يعرفها محمد سعيدي بأنها " وصف لواقعة خيالية أو شبه واقعية أبدعها الشعب في ظروف حياته، سجّلها في ذاكرته ورواها أفرادها لبعضهم البعض بمرور الأيام، توارثوها فيما بينهم عن طريق المشافهة من أجل المتعة والتسلية "². أما فيما يتعلق بالإرهاصات الأولى لبداية ظهور هذا النوع من الأدب في المعمورة، فإن الباحث الألماني (فريدريش فان دير لاين) يرى أن " الحكاية الخرافية البدائية تكونت في الأصل من أخبار مفردة نبعت من حياة الشعوب البدائية ومن تصوراتهم ومعتقداتهم، ثم تطورت هذه الأخبار واتخذت شكلا فنيا على يد القاص الشعبي وأصبحت لها قواعد وأصولا محدّدة "³.

تبرز الحكاية الخرافية في المجتمع الجزائري وفي المجتمع المغربي بشكل عام ثريةً بنتائجها المتعدّدة، سواء باللغة العربية أو باللغة الأمازيغية، وقد تُروى نفس الحكاية بصيغتين مختلفتين مع بقاء جوهرها ثابتا في الحالتين. وتُروى الحكاية الخرافية عادة على الأطفال من طرف الأم أو الجدة في معظم الأوقات، لكنه ثمة تساؤل عن سرّ قصّ هذا النوع من الحكايات على الأطفال غالبا؟ الإجابة توجهنا مباشرة ودون أدنى شكّ إلى كون نفسية الطفل بريئة وبيضاء، تتقبل كل شيء يُملى عليها وفكره بدائي لم يتأسس بعد، وهذا كلّ ينمي في الطفل – الذي يصبح رجلا في المستقبل – حب المغامرة وإيجاد طرق لتخطي الصعاب. فلا شيء في هموم الحياة صعب ولكلّ مشكل حلّ ممكن إما في الحقيقة أو في الخيال، وتوجّه تفكيره كذلك فينمو فيه الذكاء والحيلة الصائبة ويكتشف معنى الخيال الإبداعي. لذا فإنّ الحكايات الشعبية الخرافية ليست مجرد قصص للتسلية

¹ نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 119.

² محمد سعيدي، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998، ص 58.

³ نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 79.

وإنما هدفها تثقيفي وتعليمي للمجتمع كافة، ففيها تاريخ وفلسفة وأدب ومن ورائها تكمن الطبيعة الفكرية للمجتمع. يذكر عبد الحميد بورايو أن هذه الحكايات " تُروى عادة في سهرات السمر الليلية في نطاق الأسرة في جوّ شبه طقوسي عند موقد النار أو تحت الأغشية الصوفية أو الوبرية ويُحرم تداولها في النهار بدعوى أنّ من يرويها في ضوء النهار يصاب بأذى في نفسه أوفي ذريته"¹. وهذا الاختيار في الديكور وفي العنصرين الزمني والمكاني لا يستطيع إلا أن يبين قداسة هذه القصص والاهتمام الكبير في إيصالها عبر التواتر للأجيال القادمة والتأكيد على ضرورة حفظها من الضياع.

تعددت الحكايات الخرافية الجزائرية وتوّعت، فمنها المتّسمة بصبغة وطنية تتلى في ربوع الوطن كلّها، ومنها ما هي مقتصرة على منطقة معينة من البلاد أو مجموعة مناطق. ومن القصص ذات البعد الوطني يمكن ذكر عينة منها مثل: بقرة اليتامى، كرمة بلعجوط، اللونجة بنت الغولة، الرجل وبناته السبع، خطاف لعرايس (خاطف العرائس)، أمحمد بالسلطان (أمحمد ابن السلطان)، القطّة والفولة (القطّة وحبة الفول). ومن الخصائص البارزة في الحكاية الخرافية الشعبية كونها مجهولة المؤلف وهي نتائج جماعي لأمة معينة، ومن جهة أخرى فهي غير زمنية وغير مكانية أي تتجاوز هذين المعيارين لتبقى مفتوحة على الأجيال عبر أزمنة وأمكنة مختلفة، حيث يقال في بعض مقدماتها على سبيل المثال: (كان يا مكان في قديم الزمان) أو (كان يا مكان في سالف العصر والأوان) من دون أن تُذكر البلدة أو يُذكر التاريخ الزمني.

احتوت الحكاية الشعبية وأثّرت بما هو خرافي وعجائبي، سواء في الشخصيات الخيالية أو الأحداث الغريبة والخرافة للعادة كونها من صنع هذا الإبداع الشعبي الجماعي الذي جعل من " العالم السحري المجهول أهم الخصائص الشكلية للحكاية الخرافية. وهي تفعل هذا لا لأنها تجسّد تجارب الإنسان مع عالمه الداخلي الخفي فحسب، بل لأنها تستجيب كذلك لميل الإنسان الفطري لأن يصوّر لنفسه دائما عالماً أجمل من عالمه الواقعي وأكثر منه بهاءً وسحراً"². والإنسان بطبعه

¹ عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي (دراسة تحليلية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات)، دار الطليعة، بيروت، 1992، ص7.

² ينظر: نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص88.

الغريزي ميّال إلى إيجاد الحلول لاجتياز العقبات التي تعترضه في حياته ويصبو دوماً إلى العثور على وضع أحسن من وضعه الاعتيادي، محبّ للتغيير والمغامرة، يخلق في فكره - على الأقل - أشخاصاً وأحداثاً يستعين بها لتحقيق مبتغاه مثلما خلقت ذلك أساطير اليونان والرومان القديمة. وهذا ما يجعل شخوص الحكاية الخرافية تتميز بخاصية تختلف عن الشخوص الواقعية في عالمنا وهي " خاصية التسامي، فالحكاية الخرافية تسمو بشخوصها بحيث تفقدها جوهرها الفردي وتحولها إلى أشكال شفافة خفيفة الوزن والحركة. إنها تسمو بشخوصها فوق الواقع الداخلي والخارجي وهي تفرغهم من عواطف الغضب والثورة والحقد والحسد، لكي تدخلهم في غمار الحوادث التي تنتفي فيها صفات الكآبة والظلمة والإحساس بالتعب، حيث تتجاوب - رغم كل ما فيها من شخوص شريرة - أصداء أهم موضوعات الوجود الإنساني. ومقدرة الحكاية الخرافية على التسامي أكسبتها المقدرة على امتلاك الحياة والتعلق بها لا النفور منها. فشخوصها تتحرك في خفة من أجل الوصول إلى الهدف، وهي لا تقف في عالم ثقيل متعب وإنما تقف في عالم جميل مليء بالسحر والأمل¹ وهذا ما يعطي الحركة في النص الشعري الذي يستحضر الحكاية الشعبية.

يكمن سرّ احتواء الشعر المعاصر على عناصر من الحكاية الخرافية الشعبية في كونه نصاً يعتمد الرؤيا مصدراً لإبداعاته، وهذه الرؤيا كثيرة التأمل في حياة الإنسان وكثيرة التساؤل عن واقع الإنسانية ومصيرها. هي رؤيا تبحث عن البديل المثالي والمرغوب فيه، هي رؤيا تتخذ مواقف نابعة من تفكير عميق يرضى الجميع، فهي كثيرة الحركة والبحث والابتكار. " وهكذا انحصرت مشكلة الإنسان المعاصر - ويمثله الأديب والفنان في أوضح صورة - داخل ذاته، فقد اتجه الأديب إلى تعمق هذه الذات وإلى عرض مأساتها². ولهذا اختار الشاعر الجزائري المعاصر بديلاً لأحاسيسه الحادة التي يسودها الحزن وخيبة الأمل في الكثير من الأحيان، تلك الحكايات الخرافية الشعبية التي " لا تكشف عن إحساس ذاتي، وإنما تكشف عن إحساس شعبي متفائل تخفي معه النغمة الحزينة. كما أنه لا يخفى على القارئ أن الكاتب يهدف إلى تأكيد عنصر الألم في حياتنا التي

¹ نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 91.

² المرجع نفسه، ص 103.

نعيشها ولا يسعى إلى إزالته كما هو الحال في الحكاية الخرافية الشعبية¹ فيجعل من هذا التلاحم بوابة نجاة للشعر من طبعه الذاتي الانطوائي.

جاءت قصيدة الشاعر أحمد عاشوري التي عنوانها (لونجا، يا لونجا) على شكل حوار بين شخصيتين؛ شخصية (لونجا) وهي شخصية خرافية عُرِفَت في الحكاية الشعبية الجزائرية وشخصية (الشاعر)، في أسئلة وأجوبة بين الطرفين تسأل لونجا الشاعر عن حالته التي يرى من خلالها حزينا كئيبا ومتدهورا نفسياً فيجيبها عن السبب في كل ذلك:

لونجا: لمَ السَّواد حاجباً عينيك؟

مجللاً خديك؟

يا شاعري الرقيق؟

الشاعر: لأنَّ ليلكم طويل

لأن وقتكم ثقيل

لونجا: لمَ الأنين والبكاء؟

ونغمة شجية في صوتك الرخيم

يا شاعري الوسيم؟

الشاعر: لأنني وحيد

لأنني يتيم

في غابة الأموات

الخوف مزقَّ الفؤاد

حطم الأعضاء

من زمنٍ أصارع الأشباح

هم يملؤون السَّاح ولا سبيل للنجاة

لونجا يا. لونجه!

¹ نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص100.

يا صوتا في اللّجّة !!¹

يستدعي الشاعر شخصية (لونجة) الخرافية عبر التناص الامتصاصي استدعاءً تتحكم فيه رؤيا الشاعر في ضرورة تجاوز الواقع الراهن المرفوض أصلاً وضرورة تغييره إلى ما هو أحسن من ذلك. لكن هذا الطلب أو هذه الرؤيا تبقى عند شعرائنا المعاصرين حلماً يتوارثونه فيما بينهم فلا سبيل إلى تغيير الواقع أو توجيهه نحو نمط معين للحياة والوجود، فالحياة ليست علوماً دقيقة وإنما كما يقول الشاعر الأمازيغي آيت منقلات في واحدة من قصائده التي عنونها (Anef-iyi) أي (دعني): " الحياة هي الحياة فقط / ليست أبداً شيئاً آخر / البحر غمرته المياه / السماء بعيدة عن النظر / دعني مع همومي / لقد ألف بيننا العمر"². لا يستطيع الشاعر في محاولته هذا التجاوز والتغيير إلا استدعاء الرّمز الخرافي الشعبي أو أسطورة معينة، لأنها الوحيدة القادرة على التعبير بأحداثها وشخصها.

جعل الشاعر من بطولة لونجة في قصتها الشعبية المعروفة وانتصارها على الغولة وعلى من يترصون بها سنداً لخلاص الشاعر من الهموم التي تجوب في مخيلته الشعرية. إنها من جهة أخرى رؤيا الاستحالة عند الشاعر، لأن لونجا خرافية وإن وجدت في النتاج الإبداعي الشعبي فإنها غير موجودة في الواقع، فعودة لونجة تجعل المستحيل ممكناً على الأقل في تصور الشاعر. ونلاحظ في لغة القصيدة نوعاً من استغاثة الشاعر وطلب نجدته من لونجة من خلال العنوان (لونجا) حيث عوّضت تاء التأنيث بألف المدّ مُعبّراً عن ذلك الغرض، وكذلك في نهاية النص بشكل أكثر وضوحاً: لونجا يا. لونجه! / يا صوتا في اللّجّة !! حيث ينتهي النصّ بشكل من الصراخ وفقدان الأمل نفهمه من المسار النفسي لهذا النص منذ بداية القصيدة.

يجد الشاعر فاتح علاق في قصيدة تحمل العنوان ذاته (لونجا) وفي غمرة النجاة والخلاص من الواقع النفسي المرّ الذي يتخبط فيه، وسيلة لبلوغ هدفه باستدعاء شخصية لونجا برمزياتها المعروفة لدى المجتمع الجزائري.

يا لونجا تحاصرني الأنهار

¹ أحمد عاشوري، لونجا، ص 15-18.

² لونيس آيت منقلات، شعر وأفكار، تر / بلقاسم سعدوني، MKP للنشر، الجزائر، 2008، ص 51.

وأنا في منتصف العمر

في مفترق الطرق

أزهار الأرض ضيّعها قلبي

ويدي قد ضيّعت الأنوار

والصخرة بين يدي أجرجها

ومناي تخطفها الأطيّار

فكيف أفرّ من قدري¹

توغلت الحكاية الخرافية في ذهنية الشعراء والأدباء الجزائريين وأصبحت شخوصها أبطالاً أبديين خالدين عبر العصور، واقفين مع شعبهم في أوقات الشدائد والمحن يلبّون نداءاتهم في كلّ حين، والدليل على ذلك ما تعرضنا إليه من خلال القصيدتين في استدعائهما لشخصية لونجة. وللاشارة وفي سياق الحديث عن هذه القصة الخرافية، فإنّ عنواننا لرواية ثورية من روايات زهور ونيسي الموسومة (لونجة والغول)²، حيث كانت لونجة رمزا قويا للمرأة الجزائرية إبّان الحقبة الاستعمارية ورمزا لبطولاتها ووقوفها الشجاع في وجه المستعمر الفرنسي، بينما كان الغول رمزا للمستعمر الغاشم. استطاعت الكاتبة أن تعبّر أحسن تعبير عن الدور الذي لعبته المرأة في تلك الحقبة من الزمن.

يستحضر الشاعر خليفة بوجادي في قصيدته الموسومة (بوغنجة وأبي اللول في موسم العصيان..) نصّين من نصوص الأدب الشعبي، حيث يمثل بوغنجة - ما يسمى في بعض المناطق (عروس المطر) أو (أنزار) باللغة الأمازيغية - في المجتمع الجزائري والمجتمع المغاربي شخصية خرافية تتمتع بقدرتها في جلب المطر واستسقاء الأرض بعد جفافها، فتقام في القديم طقوس تذكّر بهذا المعتقد الراسخ في ذهنية أفراد المجتمع فيجول الولدان بين أزقة القرية مهللين بالدعاء لنزول المطر: أنزار، أنزار، يا ربّ اسقيها إلى الجذور! حاملين معهم طبولاً يضربون عليها

¹ فاتح علاق، الكتابة على الشجر، ص 105.

² زهور ونيسي، لونجة والغول، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993.

ويمشون على إيقاعها. وتتمثل الشخصية الثانية في (أبي اللول) وهي شخصية خرافية شعبية يُقال أنها هي التي تعلن بدء أفراح العيد وهي بمثابة شخصية (بابا نوال) عند الغربيين المسيحيين. و"أبي اللول" ببغلة العرجاء،

وقد لبست أثواب التهريج الوردية

يتخللها نقش للفقر الرافض رحلته

يبشر كل الناس:

"بتعديل الدنيا ومعاودة الطبقية"

ويسير "أبي اللول"

ليزرع بالتهريج (الخوف) و(بلوى الجوع)

وينقص من (ثمرات) القرية

هذا عام الجوع.

.....

و"أبو الغنج" إله المزن

يساوم طهر القرية:

. لن تُسقوا، ما بقيت عذراء في الخدر الغارق في الأعراف..

. لن تُسقوا، ما لم تُدعى كل الحسنات..

. لن تُسقوا، ما لم تذري الريح،

عفاف الأستار العرفية!¹

جعل الشاعر رمزية الشخصيتين تتقلب إلى نقيضها، حيث استطاع عبر التناص أن يحاور النصين الأسطوريين وأن يؤقلمهما مع الرؤيا التي يتناولها في قصيدته وهي رؤيا زوال المبادئ والأسس التراثية المتينة في العالم العربي بشكل عام، إذ افتقدت الأمة لكثير من موروثاتها الثقافية والأخلاقية حتى على الصعيد الأسطوري وعلى الصعيد المعتقد الراسخ في ذهنية الشعب والأمة من أدب وأساطير خرافية وغيرها، حيث أصبح (أبو اللول) يعلن عن الحزن بدل أن يعلن عن الفرح

¹ خليفة بوجادي، قصائد محمومة، منشورات مركز إعلام وتنشيط الشباب، سطيف، 2002، ص 38-39.

والعيد ويتوعدّ القرية بالجوع والخوف ونقص في الثمرات والفقر، بينما (أبو الغنج) الذي كان بقدرته جلب المطر والغيث لأهل البلدة فيسعدهم به ويحيي زرعهم ويروي عطشهم، فإنه تمردّ عن ذلك وأصبح يساوم القرية في أعز ما تملكه من شرف وأخلاق. هي الحياة الجديدة التي تعرفها الأمة العربية، فهي المساومات الاقتصادية والسياسية والثقافية، التي تصنعها ظروف الحياة في أقطارها. ونجد الشاعر في نهاية قصيدته يحنّ إلى أبطال هذه الأمة في ميادين عديدة ويطلب عودتهم لتخليص أمتهم مما وصلت إليه حالهم، فينادي عمرو بن العاص للتخليص من الأوضاع المزرية ويذكر نقادا وشعراء: ابن رشيق وقدامة والخليل الفراهيدي والنابغة الذبياني، حيث يتأسف لما آل إليه شعر اليوم وكيف أصبح شاعر اليوم الذي يسمّيه " شاعر عصر الذرة " ¹ حيث يدعو إلى (الدرب الهادي) أي إلى طبيعة الشعر القديمة التي ألفها الشعراء واستحسنها عمود الشعر.

هكذا لعبت الحكاية الخرافية الشعبية من خلال التناص دورا تركيبيا دلاليا رائعا في القصيدة الجزائرية المعاصرة، حيث استطاع الشاعر أن يوظفها أحسن توظيف سواء كان ذلك على مستوى الامتصاص، الذي يجعل منها سندا قويا للرؤيا التي تلوح عبر موضوع القصيدة، أو على مستوى الحوار الذي يظهر فيه هذا النص الغائب بثوب جديد يعدل فيه الشاعر أمورا أو يكسر من بنيته القديمة المعتادة وفق ما تمليه عليه خصوصيات النص الجديد التي يحتضنها.

4) الرؤيا ومعلم الأسطورة العربية التراثية:

تعددت مناهل الأسطورة العربية القديمة بتعدد الأقطار وتنوع القبائل واختلاف التضاريس الجغرافية وشساعة رقعتها، واحتكاكها بالحضارات والأمم المجاورة لها كالفارسية والهندية واليونانية ولعل أبرز تلك المدونات الشعبية لهذه الأساطير ما يُعرف باسم ألف ليلة وليلة، وهي مجموعة قصص عجيبة مجهولة المؤلف ظهرت في الفترة العباسية واصطلح على تسميتها كذلك (الليالي العربية) ² عند الغربيين. فقد تنوعت قصص ألف ليلة وليلة مع تعدد لياليها فكل ليلة هي قصة أخرى تختلف عن القصص الأولى، ترويه البطلة الأسطورة شهرزاد في حضرة الملك شهريار

¹ خليفة بوجادي، قصائد محمومة، ص 41.

² محسن جاسم الموسوي، ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنجليزي (الوقوع في دائرة السحر)، مركز الإنماء القومي بيروت، د ت، ص 7.

وتعرج بنا إلى شخصيات أسطورية جديدة في كل مرة مثل السندباد البحري وعلاء الدين والشاطر حسن وغيرها من الشخصيات الخرافية الأسطورية، التي لم تبخل عن المغامرات والسفر عبر المكان والتاريخ، ولم تتأى عن العجائب والغرائب من الأحداث، استطاع صاحب تلك الحكايات أن يمتلك القارئ المتعطش طالبا المزيد منها، ليس في الفترة العباسية فحسب وإنما الأمر باق إلى أيامنا هذه وفي أقطار الأرض كلها، حيث اطلع عليها القراء وخصوصاً بدراساتها في أنحاء عديدة من العالم لما تحمله من ميزة إنسانية ومن رمزية بالغة الأهمية.

يُعدّ كتاب ألف ليلة وليلة من بين الكتب القليلة الفريدة في تأثيراتها في القراء وفي حجم الاستقبال الذي صادفته والرواج الذي حظيت به في مشارق الأرض ومغاربها. لكن التعامل مع الحكاية العربية في هذا العصر تميز بتجرد شخصي وموضوعية تقرب التسجيلية، حتى أن المرء منا بدا مضطراً إلى إعادة تقديم الحكايات إلى جمهور - لأنه افتقد المقرئية لها في هذا الوقت الراهن لأسباب كثيرة - حيث كان أولى به أن ينهل منها مجددا بعدما بدت العوالم الجديدة بكشوفاتها المتميزة تجسيدا تحقيقيا لما عدناه أوهاما وشطحات خيال ونحن نتابع تأملات الرواة في الماورائيات والخوارق والأحلام.¹

لقيت أسطورة السندباد البحري حظا كبيرا لدى الشعراء الجزائريين المعاصرين، الذين اعتمدوها في قصائدهم مؤسسين للرؤى المختلفة التي تناولوها، ولكل منهم نظرة خاصة إلى تلك الشخصية الأسطورية، التي جعلوا منها معلما يتخذونه موقع رصد لتحركات الرؤيا وفق ما تمليه خصوصية وعوالم النص الحاضر، لأن الأهمية بمكان لهذا الأخير وليس للنص الغائب كنص غائب في فضائه التاريخي الذي أنتجه. استحضار سندباد هو استحضار للرمزية التي تتمتع بها هذه الشخصية المتمثلة في " رمز الاكتشاف والبحث عن عوالم الامتلاء والخصوبة، فقد ألهمت الشعراء بوصفها المعادل الموضوعي لإشراقات رؤيوية، رؤيا البعث المنتظر لواقع هشّ ومناكل"². لاسيما أن السندباد رحالة أسطوري يتحدى البحار والمحيطات ويتجاوز الأزمات التي تلحق به هنا وهناك بالإضافة إلى معرفته الكبيرة بما تخبئه البحار من أسرار في أعماقها وأطرافها، وهو عالم كذلك

¹ ينظر: محسن جاسم الموسوي، ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنجليزي، ص 7.

² عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار الوصال، وهران، 1994، ص 113.

بالجغرافيا وكان مكتشفاً لمواقع كثيرة. فهناك من النصوص الشعرية التي اتخذت الرؤيا عن طريق سندباد بشكل صريح بالإشارة إليها ومنها ما اتخذ هذه الأسطورة معلماً عن طريق الإيحاء والأسلوب غير المباشر، لكنه بعد قراءة القصيدة يتضح معلمها القائم على ذلك.

جاء في قصيدة عنوانها (أول الموت عطشاً أو: ما أضمرته عيون السندباد) لمحمد الأمين

سعيد:

هكذا سوف أبتدئ الملحمة

فأنا السندباد الذي لم يعد

واختفى في البحار البعيدة

ممتطياً حزنه العربي

ومحترقاً كصلاة الجسد

هكذا سوف أختتم الملحمة¹

يستلهم الشاعر رؤياه التي تتمثل في استحالة تحسين الأوضاع وتحقيق الأمان في الوطن العربي، فالشاعر متشائم إلى درجة أنه تقمص شخصية السندباد ليس بصفاتها وخصالها المألوفة في الأسطورة من شجاعة وبطولات وتحقيق نجاحات، وإنما بالعكس وعن طريق التناص الحوارية حيث استطاع الشاعر أن يعدل في النص الغائب بما يقتضيه موضوع النص الحاضر والرؤيا التي يتأسس عليها، فأصبح السندباد عرضة لمصاعب ركوب البحر وفريسة لهموم الرحلة، وما يمثل هذا إلا نظرة الشاعر إلى أوضاع الأمة العربية التي لا يرى فيها الخلاص، فجنده لا يستطيع أن يغير شيئاً في الحاضر ولا في المستقبل، إذ عمد بديلاً عن ذلك إلى إحداث تغيير في النص الغائب وكسر بنيته الدلالية ومقوماته المعنوية فأراد أن يقول: هكذا أصبح الإنسان العربي في الوقت الراهن وهو الذي كان في القديم السندباد البطل الذي كانت تهاب منه الأزمات ويفر من طريقه الأعداء.

يقول عثمان لوصيف في قصيدة (الملاح) مشيراً صراحةً إلى النص السندبادي عن طريق

تناص امتصاصي يتحدث عن عاشق تائه بضمير المفرد المذكر الغائب:

¹ محمد الأمين سعيد، ماءً لهذا القلق الرملي، ص 100.

عاشقا كان ينادي
في أعاصير الرماد
ويعاني
من تباريح الحنان
خلّه يلبس موج البحر والريح القناع
خلّه يطوي المسافات
ويمضي في مداها
إنّه كالسندباد
يعشق البحر ويغويه الضياع¹

يظهر الشاعر المعاصر في هذا النص على أنه الملاح الذي يشق عباب البحر ويمتطي أمواجه العالية، إنه المغامر الأبدي الذي لا يتوقف عن الإبداع ولا يملّ من الضياع، يحب الاغتراب ويعشق المتاهات ولا يبالي بالمخاطر، إنه السندباد البحري في رحلاته البعيدة في بحور الشعر، يبارز الصخور هنا وهناك ويقف عند الجزر في الأماكن المختلفة ويجابه المخلوقات الغريبة، فيعود سالما منتصرا في كل مرة وفي كلّ مغامرة. التجربة الشعرية " في طبيعتها تجربة سندبادية، تجربة الرحلة والسفر المتواصل في أدغال عالم الروح والمادة"².

تتأسس رؤيا التحدي للمستحيل في قصيدة (أبجدية البحر) لعثمان لوصيف عن طريق الإيحاء إلى الأسطورة السندبادية، التي كانت رمزا للمغامرات الشاقة لكن المنتهية بالنجاة والعودة إلى اليابسة بعد الصراعات الطويلة مع أمواج البحر والوحوش الغريبة والسحرية. هكذا يتخيّل الشاعر / السارد نفسه ويتمنى أن تكون كذلك.
غداً،

غدا أطلع من توجع البحار

¹ عثمان لوصيف، أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص 27.

² عبد الله العشي، السندباد المعاصر (دراسة تطبيقية في نموذج شعري معاصر)، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، ع1 جامعة الحاج لخضر، باتنة، 1994، ص 148.

أجيء في سفينة البرق

وفي قصيدة الشرار

مضرجا بالياسمين

مثخنا بوثن الشهادة

وحاملا

نبوءة الريح التي تأتي

وأبجدية الولادة¹

تأسس التناص في هذا المقطع من القصيدة على الامتصاص، إذ لم ينأ الشاعر عن معاني ودلالات وتحركات النص الغائب ولم تتغير وجهته ولم يحدث هناك خلل بين اختيار الرؤيا المشار إليها وما توحى به القصيدة. وتعدّ بعض ألفاظ القصيدة متراكمةً الدليلَ القاطع على أن النص الغائب هو أسطورة السندباد البحري: (من توجع البحار) الذي يدل على مخاطر ركوب البحار بشكل دائم وهو عنصر هام في أسطورة السندباد، ثم (سفينة البرق) وهي من الأمور الخارقة للعادة التي قد تحملها الأسطورة، وكذلك قول الشاعر (الريح التي تأتي) والتي كان يرتقبها السندباد كي تحمله إلى أماكنه البعيدة وهي التي يرتقبها كذلك لتحمله إلى برّ الأمان وتخرجه من غمرة المغامرة البحرية.

يأتي الشاعر (فاتح علاق) في قصيدة (السفينة) عن طريق التناص الحوارية إلى اتخاذ أسطورة السندباد معلما للرؤيا المتمثلة في ضرورة ركوب المخاطر في الشعر وضرورة المغامرة فيه، ومن الواجب في الشعر المعاصر تجاوز النمط القديم الذي يعتمد على الغنائية والمناسبات والولوج بالشعر إلى المناطق البعيدة والخفية والبحث عن لبّ الشعر والجديد من الرؤيا والمواقف والآراء. يقول:

لاحت سفينتك الآن في الأفق

فانتشر في طريقك

واركب نهاري

¹ عثمان لوصيف، أعراس الملح، ص 24.

لا تنتظر وردة أو فراشة

ولا تلق سمعا إلى طائر

لا تستملك الظلال إلى شجرة

أو يغرك نهر

فتهوى على صخرة الانتظار¹

يريد فاتح علاق من أسطورة سندباد انطلاقة قوية ودافعا إلى ميدان المغامرة والمثابرة، فالعمل الجيد يأتي بالحركة ويأتي بالإرادة ويأتي كذلك بنبذ الخوف وتجاوزه، فالذي يجعل الخوف رفيق درب في حياته لن ينال إلا الركود والبقاء في بقعته الضيقة، فالشعر المعاصر رحلة إلى اللانهاية وسفر إلى عواصم جديدة تحملنا إليها نظرتنا إلى الأشياء من حولنا ويحملنا إليها الخيال الإبداعي الذي ما انتهى يوما من التساؤل والبحث عن حقائق الكون وانشغالات النفس البشرية.

تفرض التجربة الجديدة نفسها لتكون كلية شاملة إنسانية، وهي لن تحقق لنفسها ذلك إن لم تتعاقب مع الأسطورة في شكلها الجماعي الكلي. وقد أثبتت الدراسات الميثولوجية عالمية الأسطورة واشتراك الشعوب في بعضها وأحداثها وإن تغيرت أسماء أبطالها وآلهتها من شعب إلى آخر، ومن خلال هذا رأى الشاعر المعاصر أن لا ارتقاء إلى الكلية ولا يوجد انطلاق بالتجربة الشعرية إلى مستوى الإنسانية إلا بالخوض في غمارها وتفجير طاقاتها الإبداعية الفاعلة للنهوض بالشعر وتخليصه من غنائيته، وتحويل لغته إلى علاقات عميقة تستند إلى معجم لغوي وأساليب أسطورية تجسد التجربة الكلية الشاملة.²

وظّف الشعراء الجزائريون المعاصرون أسطورة شهرزاد بالتصريح أو بالتلميح عنها، ومنحوها مكانة كبيرة في جعلها معلما للعديد من رؤاهم المختلفة. والمعروف عن شهرزاد أنها المرأة الوحيدة التي تمكنت من القبض على عصبية شهريار الملك والوحيدة من النساء اللاتي غدر بهنّ، " ولم تكن شهرزاد على شاكلة غيرها من النساء، فهي تعتمد كثيرا على فطنتها ودرايتها ومعرفتها

¹ فاتح علاق، الكتابة على الشجر، ص 82.

² لخضر سنوسي، توظيف الأسطورة في الشعر الجزائري المعاصر، مذكرة ماجستير، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان

2011، ص 142.

الواسعة، إنها أكثر إماماً بوضعه النفسي من غيرها من النساء: فجاءته بمجموعة من القصص تشغله بها كل ليلة، فاعلةً فيه فعل السحر والدواء، مريحة إياه تارة ومداوية جروحه وآلامه تارة أخرى. فقَصَصُها لا تخلو من إشارات إلى غدر النساء، لكنها وهي تكسب ثقته بذلك كانت تذكر أقاصيص أخرى عن وفائهنّ وذكائهنّ، ولم تُزعجه بالمواعظ النوادر المباشرة بل جاءته بقصص مشوّقة أثارت عنده ولعا بهذا الفن ولمدة ألف ليلة وليلة¹. استطاعت شهرزاد أن تشغل شهریار عن باقي أمور الحياة " فشهریار الذي تأتمر بأمرته الجيوش لزم عليه أن يستمع إلى رواية أو قصة: لقد كان الفنّ وحده بديل الحياة كما يرى في ذلك الناقد الإنجليزي شيسترتون (Chesterton)² الذي بحث في أسطورة ألف ليلة وليلة.

يضلّ تغيير الواقع عند الشعراء المعاصرين أمراً معقّداً، بل يبقى مستحيلاً على مرّ العصور وإذا كان الهدف عند الشاعر الجاهلي يكمن في وصف الواقع الموجود، فإنه لدى الشاعر المعاصر اكتشاف للجديد من الأمور وبحث في العلاقات بين الموجودات أو في ما يمكنه أن يوجد مستقبلاً هو بصيغة مكثفة: رؤيا البحث عن الرؤيا. وبهذا يطرق الشاعر كلّ أبواب المعرفة علميةً كانت أم أسطورية خرافية، حاضرة أو غائبة، في الواقع أو في الخيال، المهم عنده هو أن يشفي غليله في إدراك شيء جديد ويطمئن نفسه في نظرته إلى الموضوع المعالج. تُعتبر الأسطورة إحدى هذه النوافذ التي يطلّ منها الشاعر على العالم من حوله، فيأخذ اللب منها والعظيم من رموزها، إذ " لجأ إلى تأويل الأسطورة والتحوير في شكلها الفني وصولاً إلى التعبير عن فكره ووجهة نظره في مختلف الشؤون"³ وتشير الباحثة في الأدب الشعبي نبيلة إبراهيم إلى " أن الحكاية الخرافية تُعدّ الأدب المعبر عن الرغبة الإنسانية الملحة في تغيير وجود الإنسان الداخلي بل تغيير الوجود كلّ"⁴ ولو بالأدب والخيال.

¹ محسن جاسم الموسوي، ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنجليزي، ص 7.

² ينظر: المرجع نفسه، ص 8.

³ داود أنس، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ط3، دار المعارف، القاهرة، 1992، ص 105.

⁴ نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 92.

استحضر الشاعر محمد أمين سعيدي التناص بكثرة في ديوانه الموسوم (ماء لهذا القلق الرّملي) حيث ظهرت شخصية شهرزاد في إحدى قصائد الديوان، التي وضع اسمها في عنوان القصيدة ذاتها (أولد فيك يا شهرزاد البلاغة، أو: واحة السرد):

شجر الشّوق يخضّرُ في راحتي
يتمازج بالأمنيات التي فرعها ثابتٌ
يتمايل مثل الثّمالة حين تعانقها صحوةٌ
ويُذْكرني بك يا شهرزادَ البلاغةِ
يا فتنة السردِ

.....

آه يا شهرزاد البلاغةِ
يا طفلة الشّعَر
يا فتنتي للأبد¹

جعل الشاعر من شهرزاد المثل الأعلى في الإبداع، إذ استطاعت أن تبهر العالم بما أنتجته من الأدب يتمازج فيه الواقع والخيال بأسلوب نادر وعجيب تتخلله مغامرات ومفاجآت قلّما يكتشفها المبدع، بالإضافة إلى الكلمة الطيبة التي قام الشاعر بالتلميح إليها من خلال استدعائه للنص الغائب المتمثل في آية من سورة إبراهيم حيث يقول تعالى: ﴿ أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ (24) ﴾ عندما ذكر في قصيدته (يتمازج بالأمنيات التي فرعها ثابت) حيث يرى في إبداع شهرزاد قمة العطاء في الكلمة أي الأدب، الذي بلغ العالمية والذي كُتب له الخلود بعد مرور قرون من الزمن، أدب توارثته الأجيال المتعاقبة من دون أن يفقد جماليته. الرؤيا في هذه القصيدة تكمن في ضرورة احتذاء آثار المتقدمين في صناعة الكلمة الطيبة وفي وضوح العبارة وبلوغها مسامع المتلقين وعواطفهم.

تستحضر الشاعرة راوية يحيايي أسطورة شهرزاد عبر تناص حوارى تحاول به أن تبرز الرؤيا الشعرية المتمثلة في القدرات الهائلة للمرأة في التغلب على هموم الحياة وقدراتها على الإبداع

¹ محمد الأمين سعيدي، ماءً لهذا القلق الرّملي، ص 95-97.

الأدبي والفني، حيث تحثّها على تعديل النظرة إلى ذاتها إذا كانت نظرة ضعف واحتقار لنفسها، أو موقف خجل من ذاتها، وإنما ينبغي عليها أن تنظر إلى نفسها على أنها تملك نفس المؤهلات التي تملكها شهرزاد الأسطورة. تقول في قصيدة (الوشاح الأخرس...):

ماذا لو افترستكُ شراهُةُ القبيلة

ولاحقتك منشفةُ التّعاسات

هل كنت ستباغتين أفئدةَ المساءات

ها... إنك تتبددين في كلّ الأزمنة

وحماقاتك الضمّأى

ترقع خرقةً لثوب زوليخة

وتتحني ليوسف اعترافا بالجريمة

وتهذب شهريار بغير الحكايي

تعلمه كيف يقول:

دثريني... دثريني بوهج العطاءات

لك أن تستردّي ميراثك الأزلي¹

يُحيل النص إلى رؤيا التفوق الذي تتمتع به المرأة عند هذه الشاعرة إن أحسنت استغلال قدراتها. فالمرأة ليست بضاعة وليست جسدا يُستغل لبعض الوقت ثم يُرمى بعيدا، وإنما هي بطولات وانجازات مثل انجازات شهرزاد، التي استطاعت بعقلها وذكائها أن تتغلب على الملك شهريار وأن تضع مستقبلا سعيدا لحياتها. ولعل السّطر الأخير من هذا الجزء من القصيدة (لك أن تستردّي ميراثك الأزلي) دليل على موقف الشاعرة من دور المرأة في المجتمع وفي الحياة الإنسانية في مختلف مجالاتها.

لا تتبع الرؤيا الشعرية أبدا من عدم، وإنما تتكون وتترعرع في فكر الشاعر من خلال ملاحظاته لما يدور حوله من أمور ملموسة ومن فلسفية، فيحاول أي يعطي رأيه في ذلك أو يحاول أن يعالج ما فيها من خلل وأخطاء. أما بناء الرؤيا فهو الهاجس الأكبر لدى الشعراء وإخراجها إلى

¹ رواية يحيوي، كلّك في الوحل.. وبعضك يُخاثل، ص 35.

الوجود الشعري هو أصعب من إدراكها، لأنها تحتاج إلى لغة أرقى من اللغات كلها، لأنها لغة الحرف والكلمة والإشارة والإيقاع والفضاء النصي ولغة النص الغائب في علاقته بالنص الحاضر أي لغة تتجمع في أدلتها لغات كثيرة مختلفة المصدر والطبيعة.

الفصل الثالث

الرؤيا وبناء الإيقاع المختلف.

المبحث الأول: الإيقاع الآخر للقصيدة الرؤياوية.

المبحث الثاني: الرؤيا ودينامية البياض.

المبحث الأول

الإيقاع الآخر للقصيدة الروياوية

- I. المفهوم الآخر والمختلف للإيقاع.
- II. الحركات الإيقاعية للرؤيا الشعرية.
 - 1) مجال تعريف الرؤيا.
 - 2) تغيّرات الرؤيا.
 - أ) نقطة انعطاف الرؤيا.
 - ب) نقطة نهاية الرؤيا.

1. المفهوم الآخر والمختلف للإيقاع:

كان ارتباط الإيقاع بالإبداع الشعري حديث النشأة مقارنة بمصطلح العروض الذي كان لصيقاً به منذ تأسست القصيدة العربية التراثية، حيث كان هذا الأخير معياراً بالغ الأهمية في نظم الشعر ونقده وتقديره وكان الركيزة الأساسية عند تعريفه. يقول قدامة بن جعفر في حدّ الشعر: " وليس يوجد في العبارة عن ذلك أبلغ ولا أوجز - مع تمام الدلالة - من أن يقال فيه: إنه قول موزون مقفى يدل على معنى. فقولنا: قول: دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر. وقولنا: موزون: يفصله مما ليس بموزون، إذ كان من القول موزون وغير موزون. وقولنا: مقفى فصل بين ماله من الكلام الموزون قوافٍ، وبين ما لا قوافي له ولا مقاطع. وقولنا: يدل على معنى: يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى مما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى"¹. وأسبقية الوزن والتقفية في هذا التعريف دليل على مكانة الجانب الموسيقي في الإبداع الشعري، لاسيما وأن الممارسة الشعرية كانت شفوية، وتذوقها ونقدها كانا سمعياً. ومن جهة أخرى فإن المفارقة بين النظم والنثر يكمن في هذا الجانب العروضي بالذات لأن " المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك. فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير"² كما يرى الجاحظ إذ جعل الوزن يتصدر شروط الشعر.

جاءت التحولات التي عرفها الشعر العربي في مختلف أطوار حياته انطلاقاً من هذا المعيار الموسيقي، فكلما يحدث جديد في هذا الجانب يتأسس نمط معين من الشعر وأسلوب جديد للكتابة ونرى أنه " من زاوية العروض ولّد مصطلحات كثيرة منها: الشعر التقليدي والشعر العمودي وقصيدة التراث والشعر الإتياعي والشعر الموزون المقفى والشعر التناظري والشعر القديم والقصيدة الخيلية، وهي مصطلحات وردت في المتن النقدي العربي. أما من زاوية تجاوز العروض فقد ظهرت مصطلحات أخرى هي: الشعر الحر وشعر التفعيلة والشعر المرسل والشعر الحديث والشعر

¹ أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح / محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د ت، ص 64.

² أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب الحيوان، ج3، تح/ عبد السلام محمد هارون، ط2، شركة ومطبعة البابي الحلبي، القاهرة، 1965، ص 131 - 132.

المنطلق والشعر الجديد. أما من زاوية التعطيل الكلي للعروض فقد استحدثت مصطلحات أخرى هي: قصيدة النثر والشعر المنثور، والشعر غير الموزون¹. هذا ما جعل في الشعر العربي حركة ونشاطا إبداعيا مستمرا وتمايزا بين فترات مختلفة من زمانه، كأن نميز الفترة الأندلسية بظهور الموشحات والأزجال.

تجاوزت الكتابة الشعرية المعاصرة المعاني الموروثة لمصطلح الإيقاع، الذي كان مع القصيدة القديمة لصيقا بمصطلح العروض المؤسس على الأوزان وما تحمله من أنواع ومن زحافات وعلل متعلقة بها، وعلى القوافي بأنماطها المتباينة. فالإيقاع في النقد المعاصر أبعد من ذلك بكثير، بل يُعدّ الوزن جزءا من الإيقاع وعنصرا بسيطا منه. وبالتالي فإنّ الإيقاع يفتح بابا أوسع للموسيقى الشعرية، لأن " العروض ليس إلا طريقة من طرائق التعبير الشعري، هي طريقة النظم... إن في قوانين العروض الخليلي إلزامات كيفية تقتل دفعة الخلق أو تعرقلها أو تقصرها. فهي تجبر الشاعر أحيانا أن يضحى بأعمق حدوسه الشعرية في سبيل مواضع وزنية كعدد التفعيلات أو القافية"². وهذا ما لا يتناسب مع الشعر المعاصر، الذي يتأسس على الرؤيا ويؤسس لها بدوره، وهذه الرؤيا تحتاج إلى فضاء نصي وفضاء صوري واسعين بمقدار لا نهائية الخيال ولا محدودية الرؤيا، وهكذا يريد الشاعر المعاصر أن تكون طبيعة الشعر. لكن كما يرى أدونيس: " الإيقاع كالإنسان، يتجدد وليس هناك أي مانع شعري أو تراثي من أن تتشأ أوزان وإيقاعات جديدة في شعرنا العربي. الشكل الشعري حركة وتغيّر: ولادة مستمرة. الشكل الشعري الحي هو الذي يظل في تشكّل دائم. ففكرة الجمال بمعناها القديم ماتت. إن للفاعلية الشعرية غايات تتجاوز مثل هذا الجمال. شكل القصيدة الجديدة هو حضورها قبل أن يكون إيقاعا أو وزنا"³. وهنا إشارة واضحة إلى الآلية المعكوسة في الأهمية بين الإيقاع والجانب الموسيقي في الكفة الأولى، وبين المعاني والدلالات في الكفة الثانية حيث التفاوت بين أنماط كتابة الشعر قديما وفي الوقت الراهن واضحة في هذا الشأن.

¹ رابطة يحيوي، شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة (الكتاب 1، 2، 3 نماذج)، أطروحة دكتوراه، جامعة مولود معمري تيزي وزو، 2010، ص 183.

² أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 114-115.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص 110-111.

فرضت تحولات الشعر من شفويته إلى رسمه المكتوب العدول الذي طرأ عليه من اعتماد العروض القديم إلى اتكاله على الإيقاع في أبعد مستوياته، حيث تحول من الأذن إلى العين " ولعل هذا الانفصال الكبير الذي حققته الكتابة بانفصال المكتوب عن الشفهي هو ما دفع إلى انهيار قلاع وحصون أخرى، كان أبرزها استقرار الشكل وخطيته وواحدية النوع: الشعر دون غيره. إضافة إلى أسبقية المعنى وواحديته"¹. وبهذا الانهيار يظهر الشعر في مساحاته المكتوبة بأساليب مختلفة ومتعددة، وهكذا " تشرع الصفحة في التبدي وفي إعلان حضورها ويشعر المكتوب في وضع الشفهي في موضع تال، حيث تبدأ الكتابة في اختراق إمكانات جديدة لا تفصل بين الأجناس ولا تعير المعنى كحقيقة ومصير نهائي أي اهتمام، لأنها كانت تؤسس للدلالة"². والدلالة تختلف عما يُسمى في القديم بالمعنى، لأن هذا الأخير مكتفٍ بالعناصر اللغوية المألوفة أما الدلالة فإنها تذهب أبعد من ذلك.

لا ينحصر الإيقاع في القصيدة المعاصرة في قوالب جاهزة ومعروفة مسبقاً، وإنما طبيعة الرؤيا والخلفيات الدلالية للموضوع هي التي تسيّر وهي التي تحدّد خصائصه المناسبة له، لأن " الشعر بحدّ ذاته، إنما يصدر عن النفس الإنسانية وعن ردود فعل هذه النفس تجاه الظواهر الحياتية. ولأن الظواهر الحياتية متباينة وغير ثابتة، إذن فردود الفعل غير ثابتة أيضاً. فالنفس الإنسانية تعيش في حالة الخلق الشعري حالات من ردود الفعل المختلفة بين الشدة والضعف وما بينهما. من هنا، فإن الإيقاع أقرب ما يكون إلى تماوج هذه النفس ومدى انسجامها أو تنافرها مع الواقع"³. وعلى هذا الأساس فإن الشعرية المعاصرة في بعدها الإيقاعي " لا تقيم وزناً للتفاعيل وإنما أساسها ردود الفعل تجاه الواقع وما تخلقه هذه الردود من تناغم مصدره نفس الشاعر المنفصلة أو الفاعلة. والقادر على تمييز هذا التناغم هو الذوق الإنساني المنسجم مع طبيعة التجربة الشعرية والمنخرط فيها، وليس الذي يراقبها من بعد ويفرض عليها قوالب تحدّ من مسيرتها أكثر مما تمهّد لها"⁴. لأن الشعر المعاصر في طبيعته الرؤيوية بحث مستمر وتجاوز نحو آفاق لا نهائية.

¹ ينظر: صلاح بوسريف، حداثّة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص 7.

² المرجع نفسه، ص 10.

³ يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص 243.

⁴ المرجع نفسه، ص 243 - 244.

تغيّرت النظرة إلى الأمور في القضايا النقدية، فإذا كان الخروج عن المألوف في الجانب الإيقاعي في القديم عيباً على فاعله وضعفاً في أدائه كنتنوع القوافي في القصيدة الواحدة أو اختلاف حركات حرف الروي أو غير ذلك من الهفوات العروضية، فإنّ " امتلاك الشاعر للقدرة الفائقة في الإبداع يجعل هذا التنوع في الإيقاع إضافة حقيقية لجمالية القصيدة، بها تفتح آفاق جديدة للقراءة، فهي بمثابة التهوية وخروج عن الرتابة إلى جانب كونها بحثاً جدياً في تطوير إمكانات الكتابة، بحيث تجدها قادرة على التماهي مع الإيقاع الداخلي للشاعر وتخرج عن كونها تحدّ من طاقته التعبيرية"¹ فالجمالية قد تكون في الإبداع بالمخالفة

يجعل الشعر المعاصر القصيدة باباً واحداً يشمل الشكل والمضمون معاً، يُخلقان فيه في آن واحد ويتراقان بتساير وفي وجهة واحدة لتأسيس البعد الدلالي العميق، الذي لا يصل الشاعر إلى تكوينه إلا بالذكاء والفتنة الكبيرين ولا يصل إليه القارئ لتحديده إلاً بجهد وفتنة. وبالتالي فإنّ الإيقاع " يُعدّ حاصلاً للعلاقات الداخلية في القصيدة، وما يتفرع عنها من قيم جمالية وفنية مرتبطة بالنشاط النفسي الذي ندرك من خلاله، ليس صوت الكلمات بل ما فيها من معنى وشعور. وهنا تتحدّد أهمية الإيقاع وارتباطه بالدلالة... وهنا يكون الإيقاع حركة تسير مع النص وتنهض في نسيج مكوناته لتوليد الدلالة"².

تعدّدت مفاهيم الإيقاع وتباينت آراء النقاد في ذلك، حتى وصل بعضهم إلى القول بأنّه يمثل " كل الظواهر الصوتية التي تخرج عن أن يكون المبدع ملزماً بها، والبعض الآخر يرى الإيقاع قادراً على تجاوز المسموع من النصوص ليلحق به مجال البصر، ونفر آخر يرى للمفهوم قدرة على الاتساع ليشمل إضافة إلى المسموع والمرئي مجال التخييل فيتحدث عن إيقاع المعاني"³. وهذا النوع الأخير يؤكد بلا شكّ على التحوّل الكبير للإيقاع الشعري ليس فقط في مفهومه، وإنما كذلك في قفزته النوعية من المتطلبات الشكلية إلى متطلبات الخيال الفني والمعاني. إنّ القصيدة المعاصرة هي التي هدمت حصون الإيقاع الموروثة، التي أصبحت آثاراً قديمة يتم زيارتها من

¹ ينظر: مؤلفون، الباب الموارب، ص 15.

² يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص 244.

³ خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث (خليل حاوي نموذجاً)، دار الحوار، اللاذقية، 2005، ص 30.

حين إلى آخر، وهي التي شيدت حصونا إيقاعية أخرى تتميز بالتنوع والحركة المستمرة نحو الجديد.

II. الحركات الإيقاعية للرؤيا الشعرية:

اتسع الإيقاع في الشعر المعاصر ليشمل أولاً ما يتعلق بالأذن، التي تتلقى منها متعة وتبسط لها سمعها وتتلذذ لذلك من خلال تموجاته واهتزازاته، التي تكسر نمطاً لتبني نمطاً آخر يتحرك فيه الشاعر مركّزاً على عناصره الجمالية. ومنها ما يتعلق بالإيقاع المرتبط بالجانب الدلالي الذي تؤسسه الرؤيا عن طريق حركات عناصرها الدلالية المكوّنة لها، فيصبُّ في نفسية المتلقي ويقع فيها وتتلذذ له من حيث بناء الموضوع وصدق العاطفة وبعد الفكر وجمالية البناء اللغوي في ذلك. إنّه إيقاع الرؤيا، الذي تشكّله العناصر الفنية للقصيدة مجتمعة ومتفاعلة فيما بينها، فهي لوحة فنية لا قيمة لعناصرها منفصلة، وإنما عندما تتلاحم وتتماسك وتروم نحو هدف معين ونبيل.

يتحدّث حامد يوسف جابر عما يسمّيه التناغم الدلالي على أنه نوع من الإيقاع ويراه عنصراً بنائياً قوياً للقصيدة المعاصرة. يقول: " يحقّ لنا أن ننظر إلى التناغم الدلالي المؤسّس على تفاعل الدلالات في حركة البنية على أنه فعالية إيقاعية قائمة لا تقل أهمية عن شطرها الثاني الذي تدفعه إلينا حركة المستوى الشكلي لها. وبالتالي تكون فعالية الإيقاع هنا، هي ما يمكن أن توجده الحركة الدلالية داخل النص من آثار تشير إلى فعالية حضورها من جهة، بينما تسمح لنا من الجهة الثانية برؤية تعددية دلالية إن وجدت في النص، فكل وجه منها إيقاعه الخاص بما ينسجم مع حركة النص ذاته، أو ما يريد أن يقوله"¹. إنّ إيقاع القصيدة المعاصرة الرؤيائية يرتبط بالجانب الدلالي أكثر مما يرتبط بالجانب الصوتي الموسيقي.

يكون الإيقاع المنوط بالقصيدة الرؤيائية نابعا عن الرؤيا ذاتها، حيث تترتب فيه الدلالات الجزئية انطلاقاً من الخلايا المتعددة للرؤيا وتتماسك فيما بينها في شبكة من العلاقات، التي تؤسّس في النهاية لنسيج إيقاعي تام وكامل تتضح به الرؤيا العامة للنص لاسيّما أن " الإيقاع في النص لا يأتي من حركة السياق وانسجام عناصر الموضوع فيه بقدر ما يأتي من هذا النشاط الإشعاعي الذي يتكشف عن طبيعة موقف الشاعر عندما يتفاعل مع الوجود بشكل سرّي فيتيح لنا

¹ يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص 285.

الدخول في أعماقه ومراقبة الموقف الشعوري المتولد، وهو يبني عالما خاصا لا يتاح لنا التعرف إليه في الواقع"¹. إن حركة المعاني والدلالات تُشكّل بدورها إيقاعا جديدا ومميّزا في كتابة الشعر المعاصر، لا يهتم فيه الجانب الأكوستيكي لعناصر النص أكثر مما يهتم وقع تلك الدلالات في نفسية القارئ وفي تصوراتهِ.

تُقلّ دلالات النص عبر بنية، وفي مسار البنية تتحرك الدلالات منسجمة مع عناصر البنية ذاتها. وهذا المسار الخاص يتحرك داخل النص مستهدفا وسم جميع العناصر الداخلة في إطاره بفعالية متماثلة تتحدّد بها هويّة النصّ المؤسسة على ربط مختلف عناصره بمستوى واحد، تتنامى داخله الدلالات وتتفاعل لتخلق - رغم التقاطعات التي يمكن أن تستدعيها طبيعة الفعالية الشعرية - سياقاً متوالفاً يقوم على توليد حركة إيقاعية ذات خصائص متشابهة تندفع إلينا بالقوة التي تملكها حركة الدلالات وتنهض بها، لأن حركة الدلالات محكومة بحركة العناصر في النص، وبالتالي تهَيء النص كلّهُ للدخول في نسيج متماسك يعمقه اتساق التفاصيل فيه وتقارب خصائصها.²

1) مجال تعريف الرؤيا:

يقصد من مصطلح (مجال تعريف الرؤيا) الفضاء التجريبي الذي يمثل التربة الخصبة المهيأة لاحتواء بذور الرؤيا التي يحاول الشاعر زرعها في نتاجه الأدبي. ويشمل هذا الفضاء من جهة أولى تجارب المبدع ورغباته المصرح بها أو المكبوتة ومكونات شخصيته النفسية والاجتماعية والثقافية وكذلك مستوى فكره ومعتقداته. ويشمل هذا الفضاء من جهة ثانية مستوى النصّ ذاته الذي يُملّي على المبدع في كثير من الأحيان وبشكل انسيابي وعن طريق التداعي الحر للأفكار والمعاني وبغفوية تامة، عناصر شكلية ومضمونية، لا يشعر المبدع بالتأسيس لها كاللغة والأسلوب والإيقاع، وإنما للموضوع أيضا شأن في توجيه النص.

تقع الرؤيا إذن رهن مجال تعريفها، الذي يمتدّ من الماضي نحو الحاضر. فهي كلّها معطيات وفرضيات متعدّدة المنابع. وكلّما كان المجال أوسع كانت الرؤيا أبعد وأُعقد للتأسيس من الشاعر وللإدراك من القارئ أو الناقد. وكلّما كان المجال أضيق كانت الرؤيا أقرب ومحدودة وأسهل

¹ يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص 295.

² ينظر: المرجع نفسه، ص 285.

للتأسيس والإدراك. ولنأخذ هذا المثال للتوضيح: نصّان تأسّسا على معلّمين مختلفين من النصوص الأسطورية الغائبة أحدهما تأسّس على أسطورة السندباد البحري فقط والآخر على أساطير متعدّدة ومجتمعة (سيزيف، آذار، أدونيس، لونجة...). إنها المفارقة الواضحة بين المجالين؛ فالنص الأول مبني على منبع واحد متمثل في أسطورة سندباد وما تحمله من رمزية وبعد رؤياوي في النص الذي يتحرك فيه الشاعر في حقل محدود ومعين، كأنه يبحث عن شيء ما في طريق مستقيمة مبدؤها ونهايتها معلومان مسبقا. أما النص الثاني وهو الذي أخذ لبنائه معالم متعدّدة، فإن الحركة فيه لا تكون أبدا مستقيمة ومحدودة، وإنما ملتوية ومتعددة المسالك والمحطات، يجمعها الشاعر وبنّيته في ثناياها كي يُنتج رؤياه التي تبدو واسعة ومعقّدة، لا تبوح عن أسرارها بسهولة خاصة إذا كان مجال تعريفها يحتوي على عناصر متناقضة فيما بينها.

يتبين من هنا شيء بالغ الأهمية في الشعر المعاصر الرؤياوي وهو أن الرؤيا لا تتكون أبدا من عدم، وإنما تنبثق من فضاء مسبق يؤسّس له الشاعر ويعتقد بوجوده ويعتبره مجالا تعريفيا للرؤيا. ثم بعد ذلك يأخذ في الحركة داخل هذا المجال بما يمليه من خصائص وعناصر تكوينية وما يمليه موضوع النص ذاته، لأنه يمكن لمجال تعريفي واحد أن يؤسّس لموضوعات مختلفة، إذ يستطيع الشاعر أن يعتمد النص الأسطوري (سيزيف) في تشكيل رؤياوي لموضوع الضعف أو لموضوع العذاب الأبدي كما يستطيع أن يعتمد لموضوع القوة والصبر.

يستطيع القارئ أو الناقد أن يحدّد مجال تعريف الرؤيا في قصيدة ما اعتمادا على عناصر بنيوية مختلفة من بنيات النص، بالإضافة إلى العلاقات التي تربط تلك العناصر فيما بينها في السياق الداخلي، حيث يمكن إدراك الإطار العام الذي تتحرك فيه القصيدة وبالتالي المجال الرؤياوي لها. وإذا كان الشاعر غير متمكّن من تعيين وتحديد مجال الرؤيا مسبقا فإنه يجد نفسه عندئذ تائها في زخم هائل من معطيات وفرضيات تحجب عنه الرؤيا التي يريدّها وتصبح دون أثر في القصيدة، أو أحيانا تخلق تناقضا دلاليا في القصيدة وانكسارات سلبية.

أنموذج أول:

ارتكزت قصيدة (لونجا...يا لونجا) لأحمد عاشوري من خلال عنوانها ومن الحوار الذي اعتمده الشاعر في منتها، على أسطورة (لونجة) الشعبية الجزائرية، التي ترمز إلى البطولة

والشجاعة وإلى الحنكة والفتنة والذكاء الخارق للعادة، حيث أراد الشاعر أن يحرك بها موضوع قصيدته لتجسيد رؤيا تعالج موضوع الإبداع الشعري. فالشعر غمرة من التساؤلات وهموم وحسرات في طريق الإبداع. يودّ أحمد عاشوري أن يستجد بالشخصية الأسطورية (لونجة) - التي تعدّ مثالا يُقتدى به لتجاوز الصّعب - للأخذ بالنصيحة ومحاولة التوجيه إلى برّ الأمان في كتابة الشعر. وعلينا أن نتقبّل الحلول في هذه الحال، لأنها حلول مثالية أو بالأحرى (لونجاوية). وبهذا فإنّ مجال تعريف الرؤيا العامة للقصيدة مجال يكاد يكون محدودا ومحصورا في ما تحمله الأسطورة من فرضيات ونتائج.

يقول أحمد عاشوري:

لونجا: لم السّواد حاجبا عينيك؟

مجلّلا خديك؟

يا شاعري الرقيق؟

الشاعر: لأنّ ليلكم طويل

لأنّ وقتكم ثقيل

.....

لونجا: لم الأنين والبكاء؟

ونغمة شجيرة في صوتك الرّخيم

يا شاعري الوسيم؟

الشاعر: لأنّني وحيد

لأنّني يتيم

في غابة الأموات

الخوف مزق الفؤاد

حطم الأعضاء

من زمن أصارع الأشباح

هم يملؤون السّاح

ولا سبيل للنجاة¹

استطاع الشاعر في هذه النص أن يبرز معاناته في كتابة الشعر، من خلال تعارضه مع ملاحظات لونجا التي أرادت أن تزيحه عن كآبته وطبعه السوداوي، الذي ينظر من خلاله إلى مصير الشعر في الوقت الراهن ومصير الشاعر معه. إنها معاناة نفسية واجتماعية في آن واحد ينظر من خلالها الشاعر المعاصر إلى مكانة الشعر في عصرنا هذا، حيث تراجعت مقرونيته بسبب طبيعته التركيبية وطغيان المادية على المعنوية. دون أن ننسى وظيفة الشعر التي تحولت تحولاً يكاد يكون جذرياً من وظيفة اجتماعية تعليمية إلى فنية جمالية تتشكل من خلال البنية اللغوية للنص في حد ذاتها.

يحاول أحمد عاشوري بالاعتماد على استفهامات لونجة ذات الغرض التوكيدي أن يزيح الستار عن الطبيعة النفسية للشاعر المعاصر، التي تتمثل في التشاؤم من الوضع الراهن وصعوبة استشراف غد أفضل وأحسن، وهذه الصبغة تظهر في عدد من الأسطر مثل (لم السواد حاجبا عينيك؟ / لم الأنين والبكاء؟). لكن ينبغي أن نتذكر أن "المأساوي ليس مقتصرًا على القصيدة فهو مشترك يومي، أكان اجتماعياً أم سياسياً أم ثقافياً، يتجسّد في تفاصيل عادة ما لا نفكر بها أو نغمرها بالإخفاء في ركن المنسيّ. ولذا فإنّ المأساوي يتقاسمه الشعر مع غيره"².

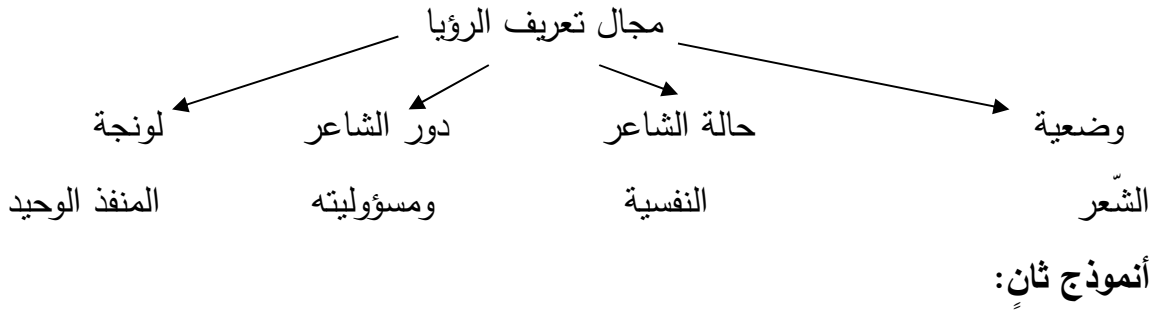
يحلينا النص أيضاً على طبيعة الشاعر المعاصر الحساسة والرهيفة، التي تتأثر لكل ما يحدث من حولها من قريب أو من بعيد: (يا شاعري الرقيق)، حتى حمل لنفسه ما لا طاقة لها، إذ حملها عبء المجتمع كله، بل عبء الإنسانية كلها وعبء الدهر والأزمة من ماضيها إلى مستقبلها، كأنه وصي على كل ذلك في زمن عجز اللسان عن التعبير وعجزت المثالية على الحدوث. وجد الشاعر نفسه مفكراً رائداً وفيلسوفاً محنكاً يتحرك في قصائده ومن أجل قصائده بعيداً عن عالم الاتصال الخارجي، ولعل إجابات الشاعر في قصيدة (لونجا) دليل على ذلك: لأنني وحيد / لأنني يتيم / في غابة الأموات.

¹ أحمد عاشوري، لونجا، ص 15، 17.

² محمد بنيس، كتابة المحو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1994، ص 147.

يُنهي الشاعر رؤياه في هذه القصيدة بالخضوع إلى أمر الواقع والاستسلام إليه إلى أن تحدث معجزة ظهور مفتاح عجيب يفكّ به لغزه ويحل مشكلاته، وعسى أن يكون ذلك في ظهور لونجة الأسطورية الخرافية، التي تسبح في مخيلته فيقتنع بها في تصوّراته - في الأقل - فتنتهي القصيدة بصراخ كبير، يفهم من سياق الكلام وطبيعة النص الرؤيائية: لا سبيل للنجاة / لونجا يا.. لونجه! / يا صوتا في اللجّة!!).

إنّ مجال تعريف الرؤيا في هذه القصيدة يمكن تلخيصه في المخطط التالي:



تأسّس مجال تعريف الرؤيا في قصيدة (زوجتي) للشاعر نجيب أنزار في البداية على عنوانها الذي يعدّ عنصرا هاما في تحديد مجال الرؤيا كونه نصّا موازيا وعتبة قوية، فالقارئ يستطيع من خلال هذا العنصر أن يبدأ في التأويل وفي إعداد توقعاته المسبقة؛ كالعلاقة الواقعية بين الشاعر وزوجته الحقيقية أو نظرة الشاعر إلى شيء ما عن طريق رمزية الزوجة أو غيرها من الاحتمالات الممكنة وفق الإطار الواسع للعتبة، على الرغم من دقة اللفظة لغةً وتركيباً ودلالةً، لكن الشعر المعاصر لا يؤمن أبداً بالنهائية ولا يعتمد عليها على الإطلاق.

تفاجئنا القصيدة عند ولوجها بتحوّلات وعناصر جديدة تضاف إلى مجال تعريف الرؤيا، حيث يبدأ هذا الأخير في التقلص والوضوح أكثر فأكثر مؤسّسا إطارا دلاليا محدودا ودقيقا.

زوجتي تغار من القصيدة

لا تريد أبدا أن تكون لي مصدرا للإلهام،

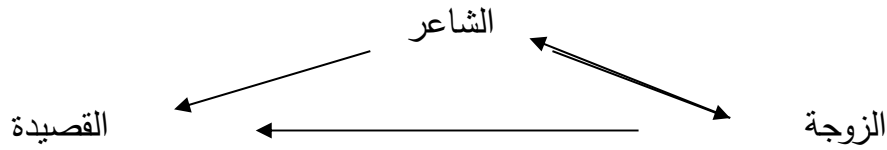
تريد أن تكون ذاتها بدون استعارة،

أو أحلام¹

¹ نجيب أنزار، كائنات الورق، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1998، ص 57.

يظهر عنصر جديد مع السطر الأول يتمثل في لفظة (قصيدة)، حيث جعلها الشاعر في صراع مع (الزوجة) من خلال التركيب اللغوي للسطر، الذي أسس له الفعل المضارع (تغار) بما يحمله من حركة ومن معاني ودلالات، خاصة وأن الغيرة لم تحدث بين شخصين من طبيعة واحدة، وإنما بين الزوجة ذات الطابع الإنساني وبين القصيدة ذات الطبيعة اللغوية. إن هذه العلاقة قد أكسبت القصيدة صفة الإنسانية وأكسبتها روحاً ونفساً حتى أصبحت منبعاً للغيرة وأداة لتحريكها وهذا لا يحدث إلا عن طريق الفن والخيال الإبداعي أو في ظل الرؤيا الشعرية التي تفتح الأبواب لمثل هذه العلاقات ومثل هذه الاستنتاجات.

يقف الشاعر في هذه القصيدة الرؤيوية بين أنثاوين من نوعين مختلفين يشتركان في علاقتهما العاطفية معه؛ فكلاهما مصدر عشق وكلاهما مصدر إلهام: أنثى المرأة الواقعية وأنثى المرأة القصيدة. اتخذ مجال تعريف الرؤيا شكله النهائي وتبينت عناصره الثلاثة الرئيسة المتمثلة في: الشاعر، الزوجة، القصيدة. نستطيع التمثيل لها بالمخطط التالي:



تظهر علاقة الشاعر بالزوجة علاقة متبادلة من جهة العشق، فكلاهما يعشق الآخر، لكن من حيث مصدر الإلهام فهو متعلق بالشاعر فقط الذي يرى ويحس بأنها مصدراً حيويًا ورائداً لرؤاه الشعرية وإطاراً هاماً لمشاعره وأحاسيسه. أما علاقة الشاعر بالقصيدة فهي علاقة في وجهة واحدة من الشاعر نحو القصيدة، وهي علاقة عشق كذلك وإلهام، تشد الشاعر نحوها وتلتهم مشاعره وأحاسيسه. تقع المرأة الزوجة نفس الموقع مع المرأة القصيدة إزاء الرجل الشاعر، وبهذه الرؤيا استطاع نجيب أنزار أن يحدد الرؤيا المبنية في صورتها على موضوع الغيرة. إن الرؤيا في هذه القصيدة بقدر ما تصور غيرة الزوجة على القصيدة تؤكد رؤيا قداسة الشعر بالنسبة للشاعر، الذي يعترف بوجود ذلك، إذ تأخذ القصيدة كل اهتماماته العاطفية وكل أحاسيسه الغرامية وكل أوقاته.

تقول: ما أجمل هذه القصيدة، لكنني أعترض،

أعترض على القداسة،

على الفرادة الجليّة،

على العصاب،¹

يختم الشاعر القصيدة بأسلوب استفهامي غرضه الحسرة والتساؤل عن إمكانية التخلي عن الشعر وعن القصيدة؛ وهل يمكن له التضحية بها من أجل المرأة الزوجة؟ الإجابة طبيعية بالرفض مسبقاً وفق ما يلمح به الشاعر وما جاء في رؤياه منذ بداية القصيدة ووفق الجملة الأخيرة التي تختتم بها القصيدة:

زوجتي على حقّ

هي ولا كلّ قصائدي،

هي ولا كلّ الأحلام،

أحبّها إلى هذا الحدّ؟!²

(2) تغيّرات الرؤيا:

تصادفنا في أحيان كثيرة حين مقارنتنا لنص شعري جزائري رؤياوي وجود تحولات في بنية الرؤيا التي أراد الشاعر أن يؤسس لها أو بالأحرى وجود انتقالات بين جزئيات منفصلة، التي تظهر أحيانا - وعلى الرغم من تباعدها - على أنها استمرارية ودعم لبعضها البعض وتعزيز لما اكتسبته الرؤيا من عناصر قبلية. كما تظهر هذه الانتقالات في حالات أخرى بنوع من الانفصال الكبير أو الكلّي بين تلك المشاهد، حتى أننا نجزم على أنها طويّ لصفحة وفتح لصفحة أخرى لا علاقة بين هذه وتلك، إلا من خلال وجودهما ضمن قصيدة واحدة.

ارتأينا في إطار هذه الحركة الإيقاعية للرؤيا أن نحدّد نوعين من التغيّرات؛ أولها انعطاف الرؤيا وهو ما تمثله الحالة الأولى التي أشرنا إليها، وثانيها انكسار الرؤيا، ولكلّ منهما نقطة معيّنة من القصيدة تنطلق منها.

¹ نجيب أنزار، كائنات الورق، ص 57.

² المصدر نفسه، ص 58.

(أ) نقطة انعطاف الرؤيا:

يمكن تعريف انعطاف الرؤيا على أنه حدوث عدول في المسار الاستقامي للبنية التصاعدية للرؤيا، وذلك عن طريق الخروج المؤقت من هذا المسار ثم العودة إليه مرة أخرى. ويحمل هذا الخروج هدفا استراتيجيا في بناء الرؤيا؛ كأن يكون سببا في الاستزادة بعناصر أخرى تأسيسية هامة استدركها الشاعر أثناء كتابته أو إضافة جزئيات توضيحية لأمر ما يساهم بقوة في الرؤيا أو مهمة توضيحية لعنصر من عناصر البنية، و"هناك إمكانات أخرى كثيرة، من بينها ما يمكن أن يسمى بطريقة (المشاهد المتجاوزة) أو (الخلايا المتجاوزة)، وهي تعتمد على فكرة الربط الإيحائي غير المباشر بين عناصر في الواقع، يختار الشاعر جزئيات منها ليضعها متجاوزة في عالمه الشعري"¹.

يوضح أحمد درويش طريقة الحركة لهذا الإيقاع الرؤيوي، الذي يعتمد بالطبع على عنصر الدلالة مادة أولية له: "إن الشاعر المعاصر يستطيع أن يلجأ إلى طرق عديدة لتوظيف هذه الوسيلة الفنية، فقد يلجأ إلى الرصد السريع للقطات المتجاوزة، وقد يلجأ إلى (التعميق الرأسي) لكل لقطة، مشكلا منها خلية نامية قبل أن ينتقل إلى اللقطة المجاورة ليعمقها بدورها تعميقا رأسيا تاركا لأطراف الخلايا المتجاوزة حرية التماس أو التعانق أو التوازي، لتتولد من خلال ذلك كله في نفس القارئ عشرات الإيحاءات الواردة"². ويؤكد لهذا الرأي ويضيف إليه في إشارته إلى أن المشاهد المتجاوزة في القصيدة المعاصرة قد تتطور لتصبح خلايا متجاوزة فيرى أن: "المشاهد المتجاوزة تقود أحيانا إلى الخلايا المتجاوزة كما أشرنا، وفي هذه الحالة يتحول المشهد إلى خلية نامية يتشعب بها الشاعر حتى يتولد عنها إحساس ما، ثم يستدير إلى نقطة تبدو وكأنها نقطة بدء جديدة يتشعب بها وتنمو بين يديه، وعند اكتمال نموها يمكن أن يقود التأمل إلى اكتشاف خيوط للربط غير المباشر تصلها بالخلية السابقة... وتحويل تخوم الخلايا إلى أبنية لغوية يتسع معها مدى القصيدة"³. إنها

¹ أحمد درويش، في نقد الشعر (الكلمة والمجهز)، ص 102.

² المرجع نفسه، ص 102.

³ المرجع نفسه، ص 104.

إذن الخلايا التي تؤسس لنسيج الرؤيا، فكلّ منها وظيفة معيّنة ونبيلة لا تزيد لهذا النسيج إلاّ قوة وجمالاً.

أنموذج أول:

تحدث كثيراً انعطافات متعدّدة للرؤيا وبخاصة في القصائد المطوّلة، التي يعتمد فيها الشاعر إلى تزويد الرؤيا العامة للقصيدة بأكبر عدد من الجزئيات والتفاصيل، التي من طبيعتها ومن وظيفتها الأساسية تعزيز المكتسبات من العناصر القادرة أن تعطي تلك الرؤيا نوعاً من المصادقية وتمنحها بنية حجاجية تُصَبِّغُ بها بجانب كبير من الموضوعية، لأن الرؤيا إذا خلت من هذه الأخيرة تبقى عقيمة في مهدها فتفقد صفتها الإبداعية التي لا يستطيع القارئ تقبّلها. ولهذا نجد الشاعر ينهل من تفاصيل متعدّدة في بنائية رؤياوية موحّدة للموضوع.

جاء في قصيدة (وإذ قالت نحلة) للشاعر فاتح علاق التي يتمثّل موضوعها الرؤياوي في الاغتراب ورفض الواقع المعيشي المرّ، وهو الإحساس الحاد بالنسبة عند الشاعر الذي يأمل تجاوزه على الأقل في تصوراتهِ وفي شعره الذي يعلو به إلى بناء عالم بديل أرحم وأصدق. نجده عندئذ يستنجد حتى بحديث الكائنات الأخرى، التي ترى بدورها الواقع مزيفاً وخاطئاً للغاية.

يستهل الشاعر قصيدته بتعبيره الذاتي عن تصوّره الذي ينفي به كل شيء في هذه الحياة ويؤكد الغموض الذي يسود الآفاق المستقبلية:

ما زال قلبي يعلو

لا شكل في شكل هذا المكان

لا لون في لون هذا الزمان

لا فعل غير الهواء

ولا اسم غير الهوان

فانتشر في السماء

كل نجم لغة

كل طير لسان

لا علم في هذه الأرض

الدرب أعمى¹

تتعطف الرؤيا في أولها على حديث بين طائرين، بأسلوب تشخيصي يتبين من خلال حوارهما الزيف الذي يسود الواقع أي زيف الطبيعة والحياة، فالطائر شاهد على ذلك الوضع وذلك الخداع السائد، لاسيما وهو الذي يجوب أقطار الأرض من مشارقها إلى مغاربها عالياً حراً في السماء حيث استطاع أن يعطي انطباعاته عن الأرض التي يراها تحولت إلى عاصية وخادعة لساكنتها وكأنها ثارت على طبيعتها البريئة والأمنة.

وإذا قال طير يحاور صاحبه

هي الأرض كاذبة

البحر يهذي كعادته

والجبل شارد في القفار²

تتعطف الرؤيا مرة أخرى لتحمل من حديث النحل مصدرا حجاجيا آخر يضيف إلى الرؤيا العامة جزءا ذا مصداقية، خاصة وأن النحلة مباركة عند الله عز وجل، حيث جاء في سورة النحل: ﴿وَأَوْحَىٰ رَبُّكَ إِلَى النَّحْلِ أَنِ اتَّخِذِي مِنَ الْجِبَالِ بُيُوتًا وَمِنَ الشَّجَرِ وَمِمَّا يَعْرِشُونَ (68) ثُمَّ كُلِي مِن كُلِّ الثَّمَرَاتِ فَاسْلُكِي سُبُلَ رَبِّكِ ذُلُلًا يَخْرُجُ مِنْ بُطُونِهَا شَرَابٌ مُّخْتَلِفٌ أَلْوَانُهُ فِيهِ شِفَاءٌ لِلنَّاسِ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَةً لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ (69)﴾. وجاء في تفسير ابن كثير للآيتين الكريميتين: " المراد بالوحي ها هنا الإلهام والهداية والإرشاد إلى النحل. ثم هي محكّمة في غاية الإتقان. ثم أذن لها تعالى إذناً قديراً تسخيراً أن تأكل من كلّ الثمرات وأن تسلك الطرق التي جعلها الله لها مذلة أي سهلة عليها حيث شاءت في هذا الجو العظيم والبراري الشاسعة والجبال والأودية فتبني الشمع من أجنتها وتقي العسل من فيها، الذي فيه شفاء للناس من أدواء تعرض لهم"³. فالنحلة عالمة بالأرض وبالطبيعة وعالمة بالحلو والمرّ فيها، فهي تدرك الصالح والطالح من المأكولات والمواد. جعلها الشاعر عن طريق تصريحاتها عنصر دعم للرؤيا التي يبسطها في قصيدته.

¹ فاتح علاق، الكتابة على الشجر، ص 97.

² المصدر نفسه، ص 98.

³ ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص 581-582.

وإذ قالت نحلة لزميلتها:

كم كنتُ غافلةً في ترابي

صدقْتُ زهر الذبول

وكذبتُ زهري

.....

فرحتُ أغني وأبكي

إلى أن هداني

إلى شجر فارغ

إليه تفيء المعاني¹

أخذت هذه الصورة طابعاً أليغورياً باعتبارها قصة رمزية، كان هدفها الرئيس إظهار عواقب الانسياق وراء المدى البعيد في الاغتراب عند الشاعر المعاصر، الذي كثيراً ما ينتهي بعد المعاناة والجهد في محاولة ملامسة البعيد والمستحيل إلى فراغ، لأنّ اللانهائي لا يلمس في الحقيقة وليس سهلاً أن يخلق الشاعر عالماً جديداً، وإذا كان خلق ذلك ممكناً فإنّ الإيمان به يكون لا محالة نسبياً. إنّ هذه المتاهة عند الشاعر المعاصر المثقف والذكي هو نفسه التيه الذي تستطيع النحلة أن تتعرض إليه عندما تريد الخروج عن المألوف من طبيعتها وأن تغامر أبعد مما منحها الله من سُبُل.

يستدعي الانعطاف الأخير في النص حيواناً بسيطاً وضعيفاً يعيش في الأرض ولا يتجاوزها

إطلاقاً، يتمثل في الدودة التي تشكو هي بدورها فراغ الأرض وعطشها.

وقالت لأخت لها دودة:

ما كذب القلب

كم ذا سننتظر الفجر والفجر يخلف وعدا

كم ذا أنادي النسيم فلا يستدير لصوتي

أحيي الغصون فلا تتحني

¹ فاتح علاق، الكتابة على الشجر، ص 98-99.

هو الغيث يهجرنا

.....

صدق القلب

لا سحر في الأرض

لا عيش بين القبور.¹

كانت نظرة الدودة إلى الأرض نفسها التي جاءت على لسان الطير والنحلة، وهكذا فالبعض من الشعراء يبحث ويتجاوز إلى الأفق البعيد والبعض الآخر ينتظر مجيء الأفق إليه، لكن كلاهما في اغتراب وكلاهما في المعاناة الدائمة سواء كان الشعر بحثا عند الأول أو كان إلهاما ووحيا عند الآخر.

أنموذج ثانٍ:

جسدت الشاعرة نواره لحرش في قصيدة (نوافذ الوجع) لظاهرة الانعطاف في الرؤيا، حيث أخذت تطلّ إلى هذه الأخيرة من نوافذ متعدّدة محاولةً تشكيل فضاء رؤياوي وموقف تصوّري للموضوع الرؤياوي المتمثل في الطابع المأساوي الحزين الذي يصبغ الذات الشاعرة المعاصرة، من خلجات النفس التي لا تهدأ لأوزار الحزن الأبديّة. فهي نوافذ متعدّدة ومختلفة، لكنها كلّها تطلّ على واقع كئيب وحزين، واقع ذاتي وشخصي تمسّك بصبغته المألوفة ولا يريد أن يغادرها.

تأسست الرؤيا هنا على ثماني نوافذ هي: نافذة الثلج، نافذة الريح، نافذة الكوايس، نافذة أشجار الوقت، نافذة السراب، نافذة الأسئلة، نافذة الغربة، وأخيرا نافذة (ال...من). أخذتها الشاعرة كلّها برمزياتها السلبية التي تتماشى مع الرؤيا الأبديّة للطابع الحزين لدى الشاعر المعاصر. وتستهل الشاعرة قصيدتها بنافذة الثلج كانطلاقة في سفريتها الرؤياوية، حيث جاء في أولها:

نافذة الثلج

تتربى طيورُ الحزنِ في صوتي

تهدُّ أكوامَ النكدِ مَبَاهِجِي...

تدقّ الجراحُ مساميرَ الألمِ في قلبي..

¹ فاتح علاق، الكتابة على الشجر، ص 99 - 100.

تخربُ فراشات الوقت..

تعلقُ ما تبقى من حريرِ الدفء

في نافذة الثلج..¹

يعدّ هذا المقطع تعبيراً حاداً على السّوداوية السائدة لدى السّارد/ الشاعر، الذي أراد أن يؤسّس لتلك النزعة المزاجية التي تغمره في خلجات نفسه وفي تفكيره وكذلك في صوته الذي يعدّ وسيلة للإفصاح عن ذلك الوضع النفسي المأساوي، الذي سكن على البرودة التي لا تقبل الحركة بقدر ما تضيف إلى الحزن قوّة واستقراراً، خاصة أنّ الشاعرة وظفت حقلاً معجمياً زاخراً في الموضوع تلخّصه بعض الألفاظ التي تصبّ في هذا الإطار المأساوي: (الحزن، النكد، الجراح، الألم، تخرب البرد، تعبى، القلق، إنزعاجي، تغرب). ومن خلال هذه الألفاظ كلّها لا تستطيع الرؤيا إلا أن تصبّ في الحزن والمأساة.

استطاعت كذلك بعض الأفعال المضارعة أن تضفي على الرؤيا طابعها الحركي الاستمراري الدائم للوضع المزريّ، فتخرجه من الحاضر إلى المستقبل ومن السكون إلى الحركة التي تزيد من أوجه المعاناة ومن حدّتها: تدقّ الجراح مسامير قلبي / تعلق ما تبقى من حرير الدفء / تدميني سكاكين تعبى / ويقضميني إنزعاجي / فتغرب إذ ذاك عناقيد الصبح. إنها المعاناة الأبدية لدى هذه الشاعرة.

تتعطف الرؤيا بعد هذا الاستهلال وما يحمله من دلالات لتأخذ من نافذة الريح رمزيتها السّوداوية التي تزيد من الوضع تأزّماً، فإذا كانت أوراق الشجرة مصفرةً فالريح هي التي تُساقطها على الأرض وإذا كان البرد قارساً فإنّ الريح هي التي تمدّه شدةً وقسوةً ويضيف صفيها للوضع مآسي، فالريح الصرصارة تولّد هلعاً وخوفاً كبيرين في نفسية الإنسان المهموم.

نافذة الريح

الدنيا مهرجان من الحزن..

من الريح..؟

وأوراق المباحج تتساقط

¹ نورة لحرش، نوافذ الوجع، منشورات جمعية المرأة في اتصال، الجزائر، 2004، ص 56.

من صوتي الجريح...
 من أشجار الوقت العاصف...
 فمن يعزف في زحام الخراب
 ولو فتافيت من معزوفات المباهج؟..
 كي يصير القلب كالورد الفسيح
 كي يشرق عصفور الصبح الغائب
 من تعزف...؟¹

تستمر الشاعرة هكذا في الانعطاف إلى كل ما يمكن أن يمدّ رؤياها بسند ودعم، وكلّ ما يستطيع أن يحمل بها إلى أبعد نقطة ممكنة في التعبير عن ذلك الإحساس الحاد النابع من أعماق النفس، فتتعطف الرؤيا في القصيدة إلى جزئية أخرى تسميها الشاعرة (نافذة الكوابيس)، والكابوس هاجس وجوّ خائق وضغط كبير على نفسية الشخص وما بال الإنسان عندما تتعدّد عليه الكوابيس والحسرات.

نافذة الكوابيس
 المواويل في صوتي الآن... بلا فاكهة
 صوتي أيضا بلا فاكهة
 وحده الجرح فاكهة مرة..
 وحده كوابيس تُطرزُ
 شرفات الأزمنة والأماكن..
 والصباحات في كفّ الأيام المريرة
 مرايا مشوّهة...²

تواصل الشاعرة مسارها في الرؤيا السوداء وتتهلّ من كلّ سبب للتأسيس لذلك، حتى تأتي نافذة أشجار الوقت:

¹ نورة لحرش، نوافذ الوجع، ص 57 - 58.

² المصدر نفسه، ص 59.

أبيها الدمع.. يا مروحة الحزن
تُهاجر قطعان الضوء من عيوني
فتخبو المرايا

بداخلي وتنتكس..¹

وجاء أيضا في نافذة السراب تأكيد وإصرار على استمرارية الوضع المتأزم:

حين تتمدد أوردة الجراح

بين رفوف العذاب

تتلاشى بين أصابع القلق

بسائين الغبطة

بسائين الانسراح

تتوَعك ورود الأحاسيس

تنوي أقمار الأمان²

تنتهي القصيدة / الرؤيا في منعطف أخير لها، تنتاسي به الشاعرة وضعها السائد وتحاول أن تنظر إلى المستقبل بعين أمل ورجاء طالبة تجاوز الماضي والحاضر وتستجد بالعالم الجديد والسعيد بشوق وحنين، وهو العالم القادر على تغيير الأوضاع وتضميد الجراح، حيث جاءت النافذة الأخيرة بنوع من التحفظ والشك والغموض في عنوانها (نافذة ال... من).

من يحشو في جيوب الوقت

حزم الورد.. ومروج الأمان..؟

من يرمم خراباتي

بمباهج مطمئنة

أو بشجرٍ من حنان؟

.....

¹ نواره لحرش، نوافذ الوجع، ص 60.

² المصدر نفسه، ص 61.

مَنْ يَفْكَ أَزْرَارَ قَلْقِي..

أزْرار حزني..¹

لعب الاسم الموصول (مَنْ) دوراً استفهامياً ويقدر ما يرتقب القارئ استراحة من الوضع الرؤيائي الذي طغى على القصيدة تمنح هذه الخاتمة جواً من الاغتراب في ذات الرؤيا، فزادتها تساؤلاً وحيرة ابتعدت بهما الأجوبة واختبأت الحلول ومنافذ السعادة والفرح. وهكذا تمت انعطافات رؤيائية متعدّدة في هذه القصيدة من دون أن تحيد عن مسارها الرؤيائي، بل كانت الانعطافات إيجابية وذات فائدة للتأسيس للموضوع.

ب) نقطة نهاية الرؤيا:

تشكل نهاية القصيدة نقطة هامة في مسار القصيدة هاجسا كبيرا بالنسبة للشاعر، الذي يبذل كلّ جهده على إبداع أحسن خاتمة ممكنة. والخاتمة لا تكون عشوائية أو اعتباطية، وإنما تكون حاملة لمعان ودلالات أو حاملة لمغزى عام في الكثير من الأحيان. وقد سبق أن كان الحديث في النقد العربي القديم عن حسن الابتداء وحسن التخلص باعتبارهما ركيزتين أساسيتين في الوحدة الموضوعية للقصيدة والتحام أجزائها المختلفة حين اختيار المطلع وحين الانتقال من موضوع إلى آخر أو عند إنهاء القصيدة. يقول الجاحظ في هذا الشأن: "وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أُفرغ إفراغا واحداً وسُبِكَ سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان"². والتلاحم يُعْنَى بالألفاظ وبالمعاني وهو عكس التناثر. وإذا كان ولوج القصيدة عملاً صعباً فإنّ الإفراغ منها أصعب بكثير. ولا تكون نقطة النهاية في القصيدة المعاصرة الرؤيائية فرملة مفاجئة أو توقفاً اضطرارياً، بل هي عنصر يمثّل في العديد من القصائد لما يمكن تسميته (نواة الرؤيا) أي جوهرها الدلالي، حيث تجسّد الأفق الذي وصلت إليه الرؤيا كالحكم على شيء أو أخذ موقف منه أو نهائية التصوّر للموضوع أو بعبارة أخرى خلاصة لما يمكن أن يُقال.

¹ نورة لحرش، نوافذ الوجد، ص 64 - 65.

² الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 67.

أنموذج أول:

يجب أن تكون نهاية القصيدة توافقية لجزئيات الرؤيا التي تتأسس منها، أي نهاية لا يكون بها كسر المسار الرؤيائي ولا كسر سيرورة العلامات السيميائية التي أسست لها. وعلى الرغم من تباين أساليب العرض لتلك النهايات إلا أن الشاعر يحاول جاهدا أن يمنح نصه خاتمة لائقة بمقام الرؤيا وجوهر الموضوع.

يقول الشاعر فاتح علاق في خاتمة قصيدة عنوانها (في طريقي إلي):

والعمر مثل الشمع

يسابق قافلة الدمع

ويلعن السنين

فهل تراني الشمس

في هجرتي الجديدة

نحو سماء القدس؟¹

انتهت القصيدة بأسلوب استفهامي غير طلبي، الذي يمكن أن يحمل في طياته أغراضا متباينة كالتأكيد أو النفي أو النهي أو غيرها من أغراض الأساليب الإنشائية المعروفة في البلاغة العربية. وكانت الرؤيا العامة التي تناولتها القصيدة رؤيا النظر إلى الذات الشاعرة، التي لا تهدأ في الكتابة ولا تتوقف عن البحث عن أمور الحياة والبحث أولا وقبل كل شيء عن الذات نفسها. إنه سفر نحو اللانهائي، لا يكاد الشاعر المعاصر يتوقف عن البحث حتى تظهر له دروب أخرى تشده إليه وتطلب منه أن يطأها. توقفت القصيدة بهذا الجانب من الرؤيا الكلية الشاملة كأنه فحواها العام وجوهرها، وانقسمت الخاتمة إلى قسمين رئيسيين: الأول تضمه الأسطر الثلاثة الأولى (والعمر مثل الشمع / يسابق قافلة الدمع / ويلعن السنين) وهي نظرة إلى الحياة أو حكمة منها؛ فالحياة فانية والإنسان زائل مهما عمّر، يذوب مثل الشمعة مع مرور الوقت ويبقى هذا الأخير يداهم الإنسان وعقبة لا حل لها، نحو تحقيق أمنياته ومطالبه التي لا تهدأ.

¹ فاتح علاق، الكتابة على الشجر، ص 30.

عندما ينظر الإنسان إلى ماضيه الشخصي؛ إلى ما قدّمه وأنجزه في حياته، يتّضح له ذلك ضئيلاً وناقصاً مهماً كثر، خاصة إذا كان باحثاً أو عالماً أو شاعراً، لأنّ كلّ صفحة تُطوى في البحث تفتح الأفق على صفحات أخرى جديدة تنتظر. وهكذا فإنّ الجزء الأوّل من الخاتمة قد لخص لهذه الرؤيا. ويؤكد فاتح علاق هذه النتيجة في خاتمة لقصيدة أخرى عنوانها (طيور الشعر) التي عبّر بها عن التشاؤم من الحياة السريعة وحياة الغرور، حيث المصير الذي يرتقب الإنسانية جمعاء، وهي حياة لا يقدر أحد على الإحاطة بها؛ دريها مرٌّ وعطشها باقٍ. يقول:

ويمضي العمر

لا أزهار باقية

ولا مال وأصحاب

هي الدنيا مسافرة على عجل

وكلّ الناس أغراب¹

جاء القسم الثاني من قصيدة (طريقي إليّ) على صيغة استفهامية غرضها الحسرة والتساؤل عن المستقبل الذي ينتظر الذات الساردة / الشاعرة، أو بالأحرى عن مستقبل إبداعها الشعري الذي لا يتوقف في التخيل وفي محاولات جديدة. يقول متسائلاً: هل أعيش لمحاولة رؤياوية أخرى؟ هل أستطيع أن أنفذ إلى موقع أعلى في تصوراتي ومواقفي؟ هل تمنحني الحياة كلّ الوقت لأقول كلّ شيء؟ هذه الأسئلة لا يمكن الإجابة عنها قطعياً، وإنّما تبقى أسئلة والغاز لا إجابة لها.

يبقى الشعر بحثاً أبدياً ومستمرّاً وغوصاً في أعماق الذاكرة ودروب الخيال، لأنّه مصدر للحياة لدى الشعراء. والرؤيا هي خلق لعوالم مميّزة تُصنع من خلالها الحياة وتُفتح بها أبواب السعادة. عندما ينتهي الشاعر من بثّ رؤياه عن طريق القصيدة وعندما يختم هذه الأخيرة، ينتهي معها ذلك العالم الجديد الوهمي والتخييلي فيعود مرةً أخرى إلى الواقع الحقيقي الذي فرّ منه مع بداية، فتعود معه الهموم والمعاناة، إذ يدرك ذلك قبل الانتهاء كلياً من القصيدة فتغمره أحاسيس الحزن واليأس وينتابه الحنين إلى عالم مضى وهو ذلك العالم التخيلي الرؤياوي، وبكاء على عالم آتٍ وهو العالم

¹ فاتح علاق، الكتابة على الشجر، ص 33.

المألوف العائد إليه بعد حين من الخيال. يطرح فاتح علاق هذا الموقف في أكثر من قصيدة في ديوانه كقصيدة (وإذا قالت نحلة) التي تنتهي بصورة مأساوية في العودة إلى الواقع:

صدق القلب

لا سحر في الأرض

لا عيش بين القبور¹

تعدّ خاتمة القصيدة المعاصرة الرؤياوية إيقاعاً قوياً تثبّت بها الرؤيا في بصيرة المتلقي وتؤسّس به لشعور رؤياوي قد يتناسب إلى حدّ كبير مع شعور الذات الشاعرة وأحاسيسها، وإذا كان وقع الرؤيا في قلب القصيدة ومقدمتها مشنّتا بين جزئيات كثيرة، فإنّ الوقع التي تكرّسه الخاتمة وقع مكثّف ودقيق للغاية.

أنموذج ثانٍ:

تأتي نهاية القصيدة الجزائرية المعاصرة الرؤياوية في أحيان كثيرة على شكل تأكيد للرؤيا العامة أو في الأقل تأكيداً ودعماً للعنوان ذاته، فتتكرر ألفاظه أو بعض منها، حيث تظهر القصيدة على شكلها الدائري من حيث الدلالة بعودتها إلى نقطة انطلاقها مرةً أخرى، وتدور هكذا بين مبدئها ونهايتها في حلقة مغلقة ينغلق معها موضوع القصيدة وجوهرها على دلالة رؤياوية معيّنة ومؤكّدة لدى الشاعر، الذي أسّس موقفاً ثابتاً ومحصوراً أحاط بخلفياته من مواقفه ونظراته.

جاء في خاتمة قصيدة عنوانها (وجه للغربة... وآخر للعشق) للشاعر علي بوزوالغ:

تحمل للوطن المكفّن عينيك منار

باسمك أبكي مره

باسمك أعشق مره

باسمك أتلو صلواتي

باسمك أحترق مهرا لمجيء الهواء

يا حبيبي يا وجه الغربة والعشق²

¹ فاتح علاق، الكتابة على لشجر، ص 100.

² علي بوزوالغ، فيوضات المجاز، ص 20.

بُنيت الرؤيا في هذه القصيدة على موقف يتوسط بين الرغبة في الغربة والرغبة في الوطن في آن واحد؛ رغبتيان متناقضتان تضعان الفرد في حسرة لا تنتهي لا مثيل لها، فينطلق الشاعر من الواقع المرّ الذي عاشته الجزائر إبان العشرية السوداء، حيث كان الإنسان في تلك الفترة غريبا على الرغم من وجوده الحقيقي في وطنه. إنّه يريد وطنه آخر غير ذلك ويريد أن يتجاوزَه إلى مَكَمّ السعادة والحياة. كانت افتتاحية القصيدة تصب في هذا الإطار من المعاناة ومن ضرورة التجاوز والاعتراب:

بسم الأحراق التي تدمن روحك

بسم البركان المتيبس في أعماقك

(تشرب الأحزان صوتك)

تسبح جهرا في عينيك

تقيم الأشواق ديارا

في مهجتك الغرقى شجنا¹

كانت نظرة حزينة إلى وطن بات يعاني الكثير ويعاني تربص الأعداء والحاquدين، فكانت النكبة المأساوية كبيرة ومعاناة الشاعر أكبر في ذاته الإنسانية، أما ذاته الشاعرة فإنّها تحاول بناء عالم آخر إذ تحسّ بالغربة عن وطنها الذي لا تريده أن يكون في تلك الحال، بل أصبحت تعبّر عن حبها وعشقها له لاسيّما أنّه قد عان الكثير من الولايات والحروب عبر السنين وعبر الحملات الاستعمارية القديمة، حتى أصبحت تلك الظروف من طبيعة هذا الوطن.

تأتي الأرض امرأة (..)

تتشهى (..) الطاغين²

تُعَدّ الرؤيا في هذه القصيدة رؤيا القبول والرفض في نفس الوقت؛ قبول الظرف المأساوي الذي أصبح عاديا لأنّه مألوف ورفض ذات الوضع بعينه لأنّه وضع غير لائق ببلاد مثل الجزائر. وبين هذا وذاك تدور تصوّرات الشاعر ومواقفه التي تصنع نهاية للقصيدة في هذا السياق العام، حيث

¹ علي بوزوالغ، فيوضات المجاز، ص 18.

² المصدر نفسه، ص 18.

استطاع الشاعر أن يمزج بين عواطف الحزن وعواطف العشق، فتدور القصيدة مرة أخرى إلى وجهة مقدمتها ببروز عناصر رئيسة تنتمي إلى عنوانها وهما اللفظتان (الغربة، العشق) لتُعاود الكرة في قراءة القصيدة أو قراءة للوضع الروتيني للبلاد. فالدارة مغلقة وموقف الشاعر ثابت على حاله تزيده الخاتمة تأكيداً وثباتاً. تشكّل ثنائية (الغربة، العشق) مكوناً رئيساً لإيقاع الدلالة في هذه القصيدة، فالشاعر استطاع أن يمدّ الغربة دلالتها الجديدة المتمثلة في الاغتراب داخل الوطن والاعتراب أيضاً للذات الشاعرة الفاقدة للأمل نحو عالمها التخيلي، كما استطاع كذلك أن يمنح عشق الوطن دلالته الجوهرية التي لا تزلزلها الأوضاع المزرية ولا تحوّلها سنوات الجمر، إنه عشق أبدي لا يهدأ ولا ينتهي.

المبحث الثاني

الرؤيا ودينامية البياض

- I. الرؤيا الشعريّة والزامية البياض.
- II. الحركة الاهتزازية العمودية للبياض.
- III. الحركة الاهتزازية الأفقية للبياض.
- (1) أسباب العودة إلى السّطر.
- (2) الرؤيا وكسر نمطية البياض الأفقي.

1. الرؤيا الشعرية والزامية البياض:

يشتغل البياض في القصيدة الجزائرية المعاصرة اشتغالا لا عشوائيا ولا اعتباطيا وأما تقنيا يخص الطباعة، وإنما اشتغالا ذا أبعاد دلالية رؤيوية مؤسّسة مثلها مثل العناصر الشكلية والمضمونية الأخرى، وإلا لماذا يكتفي الشاعر بكتابة حرف واحد في السطر على الرغم من توافر مسافة طويلة في هذا الأخير؟ ولماذا يترك الصفحة فارغة كي يكتب بعض الكلمات فقط في نهايتها؟ أليست هذه الأسئلة مثيرة للبحث والنقاش في أسباب وقوعها؟

ينبغي للعين في القصيدة المعاصرة أن تقرأ قبل أن تقرأ البصيرة ويجب عليها أن تدلي بانطباعها وملاحظاتنا في بنية الفضاء النصي وفي الصورة التي يظهر بها النص، محاولة قراءة ذلك، وينبغي للشعر المعاصر أن يكتب للبياض مثلما يكتب للأحرف والكلمات، والمفارقة بينهما هو اللون لا غير. فلو كانت الصفحة سوداء اللون، لقرأنا البياض ولوجدنا فيه العجيب من المعاني والدلالات. فالبياض هو البراءة، فكل دلالة يحملها البياض هي دلالة ناتجة عن سليقة وعن لاوعي ولا شعور لدى المبدع.

تثير القصيدة المعاصرة قضية (الوقف) الصوتي وتجسده في شكل (الفراغ) الكتابي على الصحيفة المطبوعة، فقد عاشت القصيدة قرونا طويلة وهي تألف موضع الفراغ الأبيض في منتصف الخط الأفقي الذي يمتد من يمين الصفحة إلى يسارها، وكان لهذا الموضع دوره في تشكيل صورة صفحة الشعر التي تختلف بها عن صورة صفحة النثر حتى إن العين لتدرك للوهلة الأولى ومن خلال توزيع السواد والبياض على وجه الصحيفة إن كان ما أمامها نظما أو نثرا. وكان الالتزام بقانون الفراغ الأبيض في وسط الخط الأفقي، الذي يمثل بدوره خطا رأسيا أبيض في وسط الصفحة، التزاما يفكّ الالتحام الطبيعي بين أجزاء الكلمة الواحدة إذا وقعت في منطقة الفراغ فينتهي كل جزء منها إلى شطر ويشار برمز خاص هو رمز (م) إلى أن الكلمة مشتركة بين الشطرين.¹

أصبح البياض عنصرا أساسيا في كتابة الشعر لدى الغربيين وذلك مع القرن التاسع عشرة للميلاد وأصبح مكونا هاما للإيقاع. وتعود المبادرة الأولى لذلك عندما طلب الشاعر ألويسيوس

¹ ينظر: أحمد درويش، في نقد الشعر (الكلمة والمجهز)، ص 118 - 119.

برتران (Aloysius Bertrand) من ناشره لديوانه الموسوم (fantaies) أي (أخيلة) - وهو من الشعر الحر - حيث أمره بقوله: بيّض الصفحات كأنّ النص شعريّ ! وجاء على لسان الشاعر الفرنسي كلوديل (Caudel) أنّ البياض بالنسبة للشعر ليس فقط ضرورة مادية مملّية عن أسباب خارجية، لكنه أيضا شرط من شروط وجوده وحياته ومتنفسا له، لأنه من غير الممكن أن نقمّ صورة دقيقة للشعر إذا أهملنا البياض وأهملنا التقطيع.¹

تلعب الوقفات سواء من خلال البياض أو من خلال علامات الوقف اللغوية دورا كبيرا في كتابة الشعر، ليس فقط في جانب الفضاء النصي أو في هندسة القصيدة، وإنما أكثر من ذلك في جانبه الدلالي. يقول كلوديل: " إن العلاقة بين الكلام والصمت وبين الكتابة والبياض هي المصدر الخاص بالشعر، ولهذا فإن الصفحة هي حقله الذي يتحرك فيه"². إنّ البياض في الصفحة مثل السكوت أثناء الكلام، لا يعني أبدا الخروج والانقطاع أو (لا شيء يُقال)، لكنه هو في حدّ ذاته حامل للمعاني والدلالات. فالجملة الناقصة: (لا أريد أن) من حيث المعاني اللغوية فارغة، لكنها في إطار الشعر أو في إطار التداولية فإنها تحمل دلالاتها التي يتحكم فيها سياق الكلام الذي جاءت فيه أو ظروفه الخارجية.

يُعتبر اعتماد هذه الوقفات والبياض في الشعر حتمية ملحة لجعل العلاقة متماسكة أكثر بين ما هو شفوي وما هو كتابي، فالشاعر أثناء كتابة نصه يحاول جاهدا تزويده بالعلامات التي تجعل من المكتوب لفظا مسموعا يوحى بالنبرات وبالأحاسيس النفسية الداخلية في تموجات الكلام وإيقاعه الذي يحمله. ولهذا فإن " العلاقة بين النَّفس والمعنى يتم عن طريق وضعية الأسطر والكلمات وتموضع البياض والتشويق في فراغ الصوائت الخرساء والنقط والفواصل وتعاون الخيال والتعبير والأصوات والحلم والذكريات والكتابة والفكر"³. وهذا بحث ذو أهمية بالغة في محاولة إيجاد أنظمة تعبيرية أخرى عن المعاني والدلالات.

¹ Voir: Gérard Dessons, Introduction à l'analyse du poème, éd Nathan, Paris 2000, p 57.

² Ibid, p 57.

³ Ibid, p 57.

يضرب كلوديل (Craudel) مثالا عن ذلك في النص التالي المترجم الذي يظهر أسلوبه في تشكيل الفضاء النصي¹:

مِ رُوْحَة مِنْ كَلامِ
ال
شَّاعِرِ
لَمْ يَبْقَى إِلَّا
النَّ
فَسْ

إن ثمة انسجام وتناسق بين بياض الصفحة والنبرة الصوتية: فالتباعد الحرفي في لفظة (مِ رُوْحَة) أي (مروحة) هو بمثابة فاصلة، وهي توحى بنبرة مثل التي نسمعها من فم الشاعر وكذلك بالنسبة لللفظة (النَّ فَسْ) أي (النَّفْس) التي تُظهر الضغط على حرف النون وعزله عن باقي الأحرف وهذا تعبير أو محاولة إبراز الجانب الصوتي في القصيدة المسموعة.

يستند الشعر المعاصر إلى البعد الفكري ودقة التخيل، ويركّز على كلّ ما هو رؤيا ومواقف وإلى تمحيص ما يحيط بالإنسان في مساره ومصيره، وعليه فإنّ " التأمّل والنظر العقلي ميدانها الصّمت، على حين غاية اللغة الاتصال بالآخرين"². وهنا تصحّ مقولة: إذا كان الكلام من فضة فالسكوت من ذهب. لأنّ الصّمت هو الذي يُبدع أكثر من الكلام، ولأنّ الأول يمتاز بالهدوء والتبصّر وسعة الفكر، بينما يشوب الثاني الضجيج والحركة وعندئذ نقص في التركيز وتشويش في

¹ Voir: Ibid, p 58.

Texte intégral du poème:

* E ventail De la parole
Du
Poète
Il ne reste plus que le
S
oufle

² سارتر، ما الأدب؟، ص 20.

الرؤى. إذن وكما يقول الفيلسوف جون بول سارتر: " فهذا الصمت لحظة من لحظات الكلام. فليس السكوت بكذا ولكنه رفض للتكلم. إذن فهو نوع من الكلام"¹. وساد في عرفنا الاجتماعي الجزائري في القديم أن (السكوت علامة الرضا) عند المرأة المطلوبة للزواج وكذلك في الحكمة الفرنسية: الإجابة للأبله هي السكوت.

يحمل الصمت بياناً وبلاغةً مثلما يحملها الكلام، وبين الصمتين الشفوي والكتابي اختلاف منهجي، لأن الشفوي قد يُصاحب الصمت بإشارات وحركات وملامح الوجه المتغيرة فيكون دالٌّ هذه الأخيرة تعويضا للفراغ الصوتي، أما الصمت الكتابي فلا شيء يعوّضه. وبهذا فإن الولوج إلى أعماق الدلالات التي يعينها الصمت في الشعر المعاصر يستدعي جهداً أكبر من طرف المتلقي في لغة النص بأبعادها المتعددة والعلاقات التي تربط الوحدات المختلفة. إنَّ " البياض باعتباره كائناً شعرياً ولغوياً جديداً يضاف إلى الكلمات، أضى في إطار التجربة الشعرية الحديثة بياضاً بليغاً ولغة جديدة، وهو ما يتوازى مع النص الموسيقي، حيث يعتبر الموسيقيون الصمت من أهم اللحظات في جسد العمل الموسيقي. يؤكدون على حضوره وقد لا يستقيم لحن أو سيمفونية إن لم يتموقع خلال جسدها صمت دائري جميل"². ويمكن تصوّر ما إذا كان ممكناً التخلي عن تلك الوقفات، وكذلك الأمر بالنسبة للشعر وللأدب كلّ.

يذكر أحمد درويش عن هذا التحول في اختيار مواقع البياض والتحول كذلك من وقع الأذن إلى وقع العين في القصيدة العربية المعاصرة: " وجاءت طريقة كتابة القصيدة في الشعر الحر لكي تنتهي ألفة العين لشكل الصفحة الشعرية، كما أنهت الأذن لتوقعات الوقف الصوتي وزحزحت المساحات البيضاء من مكانها الثابت في الأواسط إلى أماكنها المتغيرة في الأواخر... وذلك تصوير دقيق لاضطراب صورة ما يكتب من الشعر المعاصر، وليس الاضطراب هنا حكماً على القيمة بقدر ما هو وصف محايد لمظاهر تشكيل القصيدة المعاصرة"³ التي ينبغي تذوّقها بالعين

¹ سارتر، ما الأدب؟، ص 22.

² ينظر: مؤلفون، الباب الموارب، ص 64.

³ أحمد درويش، في نقد الشعر (الكلمة والمجهز)، ص 119.

قبل الخوض في قراءة متنها اللغوي، لأنه " لم يعد فيها الوعي الشفهي هو ما يوجه النص ويحكم بنياته المختلفة، بل أصبحت العين بدورها تحظى بحضور فاعل ومؤثر"¹.

تتمتع الذات الشاعرة بدور كبير في كسر الطقوس المعتادة في كتابة الشعر من جوانبه المختلفة، فلا تتوقف الكتابة عند نمط معين من التشكيل وإلا أصبحت هي بدورها قاعدة للكتابة. وفي هذا الموقف يقول محمد بنيس " هكذا تجرُّ الذاتُ الكتابةُ إلى طقس الهذيان... واختارت الغرابة مكان لإعادة بناء النص. الهذيان في التركيب والنحو يعثر على معبره. الجملة لا تلتئم والتركيب يضل مشوشاً على الدوام والهذيان يسري في التاريخ والثقافة أيضاً، فلا تتحقق فيه هدنة مع المتخيل الذي تُعرض به علينا الأزمنة ومنتجاتها الثقافية. الهذيان مكان لتشظي وبعثرة القبلي في الكتابة وبالكتابة... نفسُ الحدود أو اختلاطها، بحثٌ له الاختيار والمخاطرة وله أيضاً مغامرة بناء سطح أملس تتسجه متاهات الكتابة.² وهو يرى أن الهذيان أصاب كذلك هذا الجانب من القصيدة المتمثل في مناطق البياض التي لا تعرف استقراراً ولا توقفاً في الإبداع " والحبسة التي قادت التركيب إلى هذيانه هي نفسها التي فعلت على بياض الصفحة فعلها. الفراغ يضاعف من جمالية الانشقاق والنقصان، والمسارات مأهولة بالماء والزوغان"³. كما أنه لا يعتبر ظاهرة السواد والبياض مجرد تمثيلات اعتباطية لا قيمة لها، وإنما هو " إيقاع جسدي يحرك النص، ينقله من جموده لحيويته، من جسد ميّت لجسد حي"⁴ ويبعث في النص ما افتقدته لغته المكتوبة.

تلوح الصفحة الورقية عند الشاعر القديم فضاءً طباعياً يُجسّد فيه لغة القصيدة المكتوبة وهي صفحة ثابتة النموذج، لا تلعب أي دور في القصيدة عدا ضرورة الكتابة، أما " الصفحة عند الشاعر الجديد ساحة احتماء وأفق اكتشاف، مرآة للذات، عليها تبوح بكل أسرارها وتتخطى فيها من الأعاصير ولفح الهجير وكسوة الواقع المتهدم القاسي، هي الجسد الغض الطري الذي يقرأ الشاعر مفاته ويتهجي أسرارهِ ويختبر خصوبته وحيويته"⁵. تصبح أهميتها عندئذ لا في الكتابة فحسب

¹ صلاح بوسريف، حداثّة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص 9.

² محمد بنيس، كتابة المحو، ص 22.

³ المرجع نفسه، ص 23.

⁴ محمد بنيس، الشعر العربي المعاصر بنياته وإبدالاتها، ج3 (الشعر المعاصر)، ص 112.

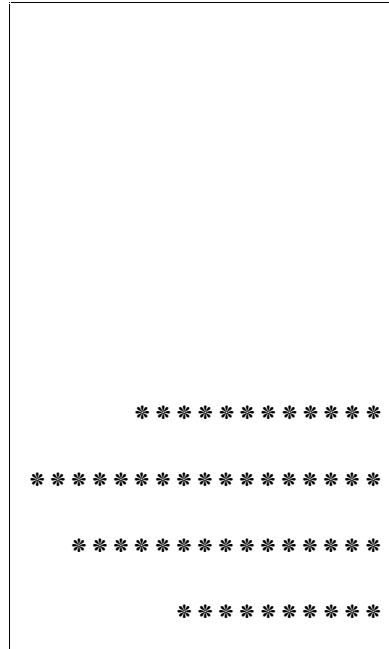
⁵ عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب، ص 137.

وإنما في الأهم من ذلك؛ أي في المعاني والدلالات. وكمال الشعر في الإحياء بما يزخر به من شعور أو عاطفة، يلجأ في الكشف عنهما، إلى الوسائل الإيحائية للغة في تعبيراتها الدلالية والموسيقية.¹

II. الحركة الاهتزازية العمودية للبياض:

1) صورة أولى:

يستوقفنا الشاعر عاشور فنّي في ديوانه الموسوم (أخيرا... أحدثكم عن سماواته) على أسلوب متميّز في إيقاع البياض، حيث اعتمد نفس النمط في معظم قصائده، التي تظهر فيها الصفحة فارغة من بدايتها إلى غاية الاقتراب من النهاية وحينئذ يخط الشاعر بضعة أسطر لا تتجاوز الخمسة في أغلب الأحيان، من أصل تسع عشر سطرا ممكنا للكتابة في الصفحة الواحدة. لكن هذا البياض أو بالأحرى هذه الهندسة في وضع البياض " ليس فعلا بريئا أو عملا محايدا أو فضاء مفروضا على النص من الخارج بقدر ما هو عمل واع ومظهر من مظاهر الإبداعية وسبب لوجود النص وحياته، بل هو الهواء الذي يتنفسه النص"² فتظهر الصفحة على المنوال التالي:



صورة الصفحة

¹ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 359.

² عبد الغني خشة، إضاءات في النص الشعري الجزائري، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، 2013، ص 161.

جاءت القصيدة المعنونة (سماء أولى)¹ في عشرة صفحات تضم مجتمعة ثلاثة وثلاثون سطرا شعريا وُزعت على النحو التالي حسب ترتيب الصفحات:

رقم الصفحة	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
عدد الأسطر	5	4	3	2	3	4	2	3	3	3	1

إنها حركة اهتزازية عمودية، تتأرجح بها عدد الأسطر بين الخمسة والسطر الواحد، حركة ينبغي أن ننظر مغزاها وأسباب حدوثها، وبهذا الشكل بالذات.

جاء في الصفحة الأولى: كان أعلى

الفضاء بدايته

الفضاء نهايته

والسماوات لعبته في السماوات

طفلا وكهلا²

انطلق الشاعر بصفحة تضم خمسة أسطر، وكان السطر الأول يحمل الملفوظ (كان أعلى) الذي يوحي بابتداء دلالي تأسس على القيمة العالية والمكانة المرموقة للشيء الذي يعبر عنه الشاعر بالضمير المفرد المذكر الغائب والمستتر، والذي يبدأ في تشكيل الرؤيا الابتدائية. لكن الفضاء لا نهائي، كلما بلغنا سموه تمدد أكثر إلى نهايته التي لا تنتهي، وكلّ سماء نراها إلّا وبعدها سماء أخرى تغطيها وتتفوق عليها. ومن هذا الأساس اجتنب الشاعر الابتداء من السطر الأول في الصفحة، كونه أعلى نقطة في السماء وفضّل أن يترك ذلك الفراغ الكبير بين سطره الشعري الأول وبداية الصفحة تعبيراً عن ذلك الارتفاع الذي لا تدركه الأبصار ولا تصل إليه الأسفار. إنه انسجام وتوافق بين دلالات اللغة واختيارات البياض، فكانت حركة الرؤيا منسجمة في دوالها بين الطرفين، لكنه لا يمكن إثبات وعي الشاعر أو لا شعوره في ذلك الجانب الإيقاعي.

¹ عاشور فني، أخيراً... أحدثكم عن سماواته، ص 18 - 28.

² المصدر نفسه، ص 18.

تأتي الصفحة الثانية مع دلالات الهبوط أو السقوط، فيتحرك السرد من الوضع الابتدائي إلى موضع الحركة وبداية السفر في أعماق الدلالات والرؤيا، ومعه يهبط عدد الأسطر من خمسة إلى أربعة تاركا بياضا أوسع من بياض الصفحة الأولى:

يتهدّل من نجمة في الأصيل

تمرّ الغيوم إلى جهة القلب

ينفر في آخر الأفق وجه

تهدّج ثم تدلّى¹

يُعدّ هذا المقطع مرحلة أخرى في تشكيل الرؤيا النهائية للقصيدة. إنها رؤيا النزول من الأفق البعيد إلى حالة مستعصية، عبر عنها معجم المقطع بألفاظ ذات صلة بالحزن والغربة وسوء الحال، حيث يذكر الشاعر لفظة (الأصيل) التي تعني: الوقت حين تصفرّ الشمس لمغربها، وهو تعبير عن الزوال واستشراق حلول الليل والظلمة وما يرتبط بهما من دلالات رمزية في ذلك. ثم لفظة (غيوم) و(ينفر) وكل ذلك غموض وتباعد. وينتهي المقطع بجملة فعلية بصيغة الماضي للتأكيد والوقوف عند اللحظة الحاسمة، إذ يصل الشاعر في السطر الأخير إلى (تهدّج ثم تدلّى). والتهدّج مرتبط بالصوت، فيقال: تهدّج الصوت أي تقطّعه في ارتعاشٍ وعلوّ وهبوطٍ، فيعلو ثم يهبط فجأة وبسرعة فائقة. والصوت هو رمز لوجود الذات. والضمير الغائب في هذه الجملة عائد على لفظة (وجه). وهكذا فإن هذه الدلالة الجزئية في القصيدة، إنّما كان التعبير فيها بواسطة الألفاظ والتراكيب، وأضاف لها جمالية ذلك التقلص في عدد الأسطر. ويكفي أن يدل هذا الإيقاع عن مسار الرؤيا.

يزداد السقوط حدّة ووقعا في القصيدة مع مجيء الصفحة الثالثة، التي يصبح فيها عدد الأسطر ثلاثة، حيث يصل الشاعر في مسار رؤياه إلى لحظة نهاية العالم وانتهاء الوجود وحصول الواقعة الموعودة، التي تجعل من كل شيء سرايا وهباء منثورا وتتلاشى موازين الكون التي وضعها الرحمن. يقول الشاعر:

شاطئ يستغيث

¹ عاشور فني، أخيرا... أحدثكم عن سماواته، ص 19.

قمر يتفتت

والشمس تسقط في ذهب الرمل رملا¹

تستند الرؤيا هنا إلى معلم النص القرآني الذي يستشرف للأمر العظيمة، التي سوف تقع يوم القيامة والتي لا يستطيع الإنسان أن يصور أهوالها وشدة وقعها. يقول تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ يُولِجُ اللَّيْلَ فِي النَّهَارِ وَيُولِجُ النَّهَارَ فِي اللَّيْلِ وَسَخَّرَ الشَّمْسَ وَالْقَمَرَ كُلٌّ يَجْرِي إِلَى أَجَلٍ مُّسَمًّى وَأَنَّ اللَّهَ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ﴾ (29)، ويقول كذلك: ﴿وَجُمِعَ الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ﴾ (9) يَقُولُ الْإِنْسَانُ يَوْمَئِذٍ أَينَ الْمَفْرُ (10)، وفي آية أخرى: ﴿إِذَا الشَّمْسُ كُوِّرَتْ﴾ (1) وَإِذَا النُّجُومُ انْكَدَرَتْ (2). وجاء عند ابن كثير في تفسير الآية الكريمة (إذا الشمس كورت): " عند ابن عباس، يعني: أظلمت وذهبت. وقال مجاهد: اضمحلّت وذهبت. وقال قتادة: ذهب ضوءها. وقال سعيد بن جبیر: غُوت. وقال الربيع بن خثيم: رمى بها. وقال أبو صالح: أُلقيت أو نُكست. وقال زيد بن أسلم: تقع في الأرض"². هي أهوال يوم القيامة وعظمة شأنها، تسكت الشمس عن الضوء والحرارة وتنتهي جاذبية القمر وتفقد معه حركة المدّ والجزر في البحار والمحيطات توازنها وبصبح كلّ شيء هباء. إنه المصير الذي ينتظر الكون كلّهُ وينتظر الإنسان. وقد ذكر الشاعر دليلاً لغويًا في الصفحة الأولى (طفلاً وكهلاً)، حيث يصعد الإنسان من طفولته إلى كهولته، حتى يبلغ القمة في علو مستمر ولذة في الحياة وتطلّع لمستقبل زاهر، ثم بعد ذلك يواجه الانحدار المحتوم، وهذه هي سنة الحياة. هكذا تراجع عدد الأسطر في الصفحة وازداد البياض مساحة واستمرت الرؤيا في تعزيزاً بمقومات جديدة.

تستمر حركة البياض في اجتياح الصفحة الرابعة عمودياً حيث تقلّصت عدد الأسطر إلى اثنين فقط، عندما اقتربت دلالات السقوط إلى نهايتها، وفي هذه اللحظة ظهرت إمكانية الانبعاث والعودة من جديد من خلال لفظة (طائر)، الذي يرمز إلى الخير وإلى إمكانية حدوث المستحيل وهو طائر العنقاء الأسطوري، الذي استبدله الشاعر بطائر الحبّ، الذي يلعب نفس الدور مع الأول. فيجعل الشاعر باستدعاء هذا النص الأسطوري الحياة ممكنة، ويبين من خلال الصفحات الست التالية - التي تضم معظمها ثلاثة أسطر لكل واحدة - استقرار الرأي واستقرار الرؤيا على

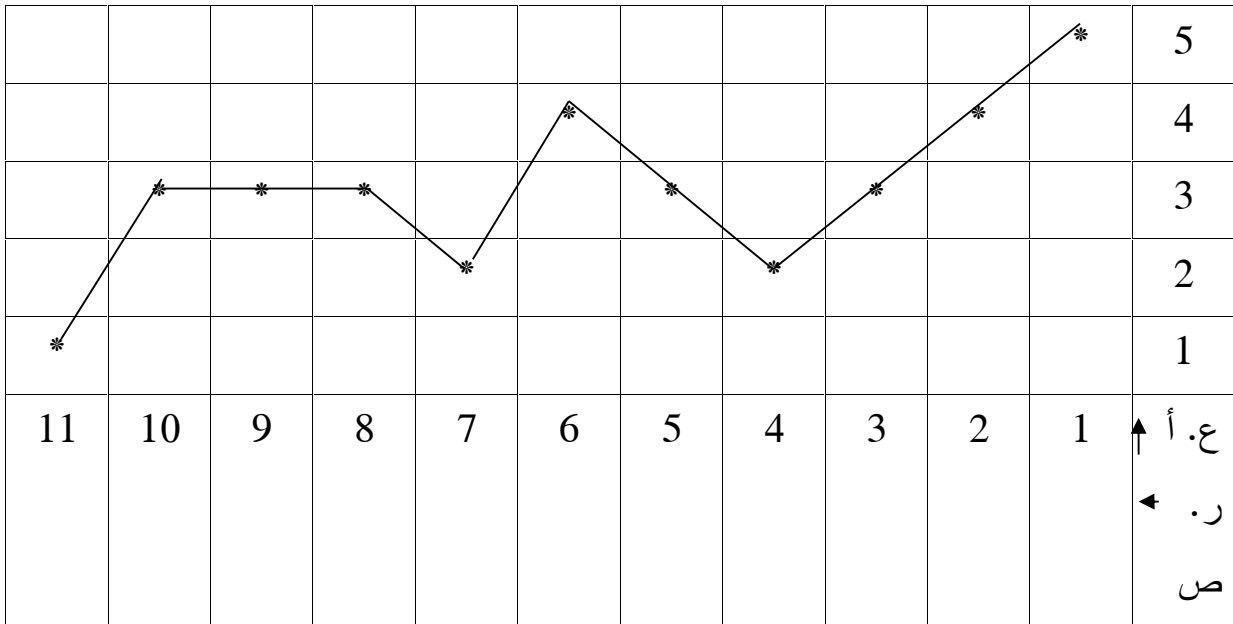
¹ عاشور فني، أخيراً...أحدثكم عن سماواته، ص 20.

² ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج8، ص 328.

أن الشعر بعواطفه وخياله الإبداعي وسيلة للنجاة من وساوس وهول المصير الإنساني، لأن الشعر تجاوز للواقع المرير. وهكذا استقر إيقاع البياض على عدد ثابت من الأسطر.

تنتهي القصيدة في صفحتها الأخيرة وتهوي الأسطر وتصبح سطرا واحدا دليلا على السقوط النهائي الذي لا عودة بعده، حيث يختم الشاعر رؤياه بالعبارة: كان أعلى. أي العلو في الماضي أما الآن فعلينا أن نستسلم للأمر الواقع ونتقبل السقوط ونتقبل القدر المحتوم. فالرؤيا النهائية للقصيدة هي رؤيا المصير الإنساني الذي يرتقبه على الرغم من محاولة تجاوزه ذهنيا أو عن طريق كتابة الشعر، إلا أنه يبقى ثابتاً.

أثبتت الحركة الاهتزازية العمودية لإيقاع البياض في هذه القصيدة احتواءها على تلك الشحنة الدلالية التي تتأسس عليها الرؤيا الكلية في القصيدة، والتي تمثل موقف الشاعر من الحياة وموقفه من الشعر. يمكن التمثيل لهذه الحركة بالمخطط التالي:¹



يُعدّ المخطط ترجمة صورية للاهتزازات العمودية القائمة بين السواد والبياض، ويمثل المنحنى البياني هبوط وتساعد عدد الأسطر من صفحة إلى أخرى، التي تمثل سواد الصفحة والأمر منطقي وعكسي بين المساحتين، فكلما تقلص السواد ازداد البياض حضورا. وكلما ازداد الفراغ تراكمت الإحياءات وفتحت القصيدة أبوابا أخرى للتأويل والرؤيا. " هذه الدلالات البصرية تحقق لغة

¹ في الجدول التالي: يُعبر الرّمز (ع.أ) عن عدد الأسطر الشعرية، ويُعبر الرّمز (ر.ص) عن رقم الصفحة.

معاصرة بكل معنى الكلمة وتكتب شعرا بصريا، الذي لا يعتمد اللغة كأسلوب وحيد للتعبير، وإنما أيضا الطاقة التعبيرية لأيقونة السواد. فالشاعر بصدد اعتماد لغة شعرية غير لفظية ذات إحالات بصرية... فالفضاء لم يعد سكونا وجمودا وصمتا، وإنما هو فضاء مملوء بالرموز والصور البصرية والكلمات والمعاني"¹.

تدلّ مساحات البياض الواسعة في كلّ صفحة والتي سبقت في كلّ مرة تلك الأسطر القليلة التي تمثل السواد، على الفكر العميق الذي ينتاب الشاعر الجزائري المعاصر وهو يُقبل على خط تلك الأحرف والكلمات مع وضعه الرؤيا صوب عينيه، ذلك " لأننا عندما نكتب نتموضع داخل فضاءنا الخطي، ونكون في نفس الوقت ممثلا ومتقربا، إننا نكتب وننظر إلى أنفسنا ونحن نكتب نستمع إلى كلامنا الصامت الذي يصاحب البناء، لهذا وجب أن يكون ما نكتبه كأبعاد وأشكال وتنظيم مناسب للصورة التي لدينا عنه، والتي نسعى لا شعوريا إلى تحقيق تمثيل لها. إن هذه الصورة هي التي توجه الدينامية الإبداعية لدينا، توزع الأشكال بطريقة قابلة للقياس، ممكنة بذلك من إقامة علاقات دالة، ناتجة سواء عن البناء أو الشكل الشخصي للمكتوب الذي ينتج عنه"². إنه ليس فراغا وإنما استغراق في التفكير، تفكير الحكماء والفلاسفة، الذين لا يتكلمون إلا بعد معاناة كبيرة بين الذات المفكرة والذات المبدعة للقول. يفعل هذا البياض فعلته مع القارئ كذلك، فيحثه على التأمي والهدوء في قراءة المكتوب أولا وفي الانتقال من مقطع إلى آخر ثانية، لأن القصيدة المعاصرة بحاجة إلى قراءة نوعية؛ قراءة عالمة بتقنيات الكتابة الشعرية المعاصرة، لأن " الصورة والنص يولدان كلّ على حدة تنظيميا خاصا للفضاء الذي يسكنانه، وهذا الفضاء لا يمكن اعتباره وعاء لمحتوى ظاهر وحتى في الحالة التي يقدّم فيها كذلك، كما هو الأمر بالنسبة للفضاء النصي"³ الذي يأخذ أشكالا متباينة.

اعتمد العديد من الشعراء الجزائريين المعاصرين على هذا النمط من اشتغال الفضاء النصي على الكتابة في نهاية الصفحة وتفادي البدء من أولها، أمثال محمد الأمين سعيدي في ديوانه

¹ عبد الغني خشة، إضاءات في النص الشعري الجزائري، ص 174.

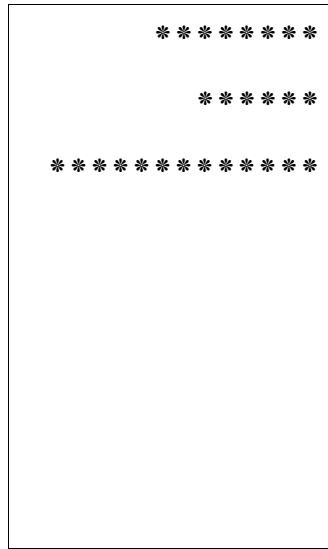
² محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1991، ص 103.

³ المرجع نفسه، ص 106.

الموسوم (ماء لهذا القلق الرمليّ) والأخضر فلوس في بعض صفحات من ديوانه (مرثية الرجل الذي رأى) وكذلك ميلود حكيم في بعض صفحات ديوانه (امرأة للرياح كلّها).

(2) صورة ثانية:

تأتي صورة ثانية في دواوين أخرى من الشعر الجزائري تعتمد على الكتابة في أول الصفحة وتترك البياض يسود البقية، فالأسود – أو الكتابة – أسبق من الصمت والبياض. والكتابة في هذه الحال كأنها معلقة في السماء لا شيء يمسكها إلى الأرض، فتظهر الصفحة على المنوال لتالي:



يعدّ ديوان الشاعرة حبيبة محمدي الموسوم (وقت في العراء) نموذجاً لهذا النمط، حيث جاء في قصيدة (وقت في العراء) التي أخذ الديوان عنوانها:

بين موتي وورق

أشتهي صبرا،

لعبة في رأس السنة،

قبلة من أبي كي أكبر

وشيئاً منكم كي لا أموت.¹

تستوجب كتابة الشعر صبراً. وثنائية (الموت والكتابة) عند الشاعرة هي في الحقيقة نفسها ثنائية (الموت والحياة)؛ إنها الحياة بالكتابة، تلك الكتابة التي تجعل المستحيل ممكناً والتي تحقق

¹ حبيبة محمدي، وقت في العراء، موفم للنشر، الجزائر، 2001، ص 128.

الآمال والمطالب البعيدة، أو ذلك الشعر الذي يجد فيه صاحبه متنفساً له من همومه وانشغالاته التي تُؤرقه، ويجد فيها القارئ - بالمقابل - مخرجاً ومتسعاً لضيقه. فالكتابة تحتاج إلى صبر وتأنٍ فالبياض دائماً أوسع من الكتابة والسكوت أوسع من الكلام. تجسّد الشاعرة هنا رؤيا صعوبة الكتابة في الشعر المعاصر، الذي ينفي أن يكون شعر مناسبات أو شعر لحظات، فبقيت الصفحة فارغة.

الشوارع الواسعة التي أحبها ولم تألفني

خانها قلبي أيضاً، بحث عن

شرايين أوسع¹

يمكن الحديث عن الفراغ الواقعي والفراغ النفسي. فالأول معناه عكس الوجود الحقيقي للأشياء في المكان المشار إليه بالفراغ، فنقول: صحن فارغ أو ساحة فارغة. أما الثاني فهو الفراغ الميتافيزيقي، الذي يجعل الفرد يحسّ به لانعدام وجود شيء يريده أو حالة وجود يرغبها. فعندما يبحث الشاعر في المعاني والدلالات أو يبحث في اللغة التي تحمل عبء تلك المعاني ولا يجدها ينتابه ذلك الإحساس بالفراغ. تركت الشاعرة فراغاً كبيراً في الصفحة بعد هذه الأسطر الثلاثة وبياضاً كبيراً هو بياض ما تبحث عنه أو الكتابة التي تفلت من قبضتها. إنه الفراغ الذي يريد أن يمتلئ والصفحات التي تبحث عن سواد. وتتواصل القصيدة بخلية أخرى من رؤياها:

طنين في أذني

كلما صرخ الشوق

كأنه صوت الأعبة.²

يعرّف الطنين بالضوضاء أو الرنين في الأذن، وهو مزعج بالنسبة للشخص المريض به. إنها حالة فردية وشخصية، لا يتقاسمها الفرد مع غيره. وهذا الطنين لا يكون سببه الأصوات الخارجية وإنما مرض عضوي في شبكة الأذن. فصراخ الشوق صراخ ميتافيزيقي غير موجود في الواقع والصوت الذي يحدثه نفسي تخيلي، إذ استطاعت الشاعرة أن تمزج بين الاثنين للتعبير عن معاني الشوق للأعبة. إنّ الشوق بالنسبة إليها بُعد وفراغ واسع يمتدّ إلى ما لا نهاية له، أو إلى حيث

¹ حبيبة محمدي، وقت في العراء، ص 133.

² المصدر نفسه، ص 134.

الصدى غير موجود. وبالتالي يُعدّ البياض التابع لهذا المقطع القصير من القصيدة بياض هذا الامتداد في الشوق وارتقاب صوت الأحبة.

ويتبع البياض أيضا المقطع الثلاثي التالي الذي أسّس له التركيب الفعلي (أستيقظ باكرا) فجعلته الشاعرة يتصدر الصفحة من علّوها، مثلما يتصدر الصبح اليوم الجديد، فتجعل من القيام إلى الكتابة والشروع فيها كسرا لهذا الانتظار أو لهذا الحلم الذي ما يزال يراودها في كتابتها للشعر لأن الحلم لا ينتهي والتفكير في الموضوعات وفي الأداءات المناسبة له لا تنتهي هي الأخرى. هي رؤيا وجوب الانطلاق ووجوب القيام من السبات والركود.

كلّ يوم أحاول أن أستيظ

باكرا

كي لا يصير الحلم أطول مني.¹

تملك الحركة الاهتزازية العمودية للبياض في القصيدة الجزائرية المعاصرة معانٍ ودلالات، قد يتعمدها الشاعر أحيانا ويدرك وجودها ووجوبها، أو تأتي وحدها أحيانا أخرى عن لاوعيه إطلاقا. إلا أننا لا نستطيع إثبات ذلك، خاصة عندما يتعلق الأمر بالشعراء المتقنين الأكاديميين الذين يعرفون خبايا الشعر وتقنيات الكتابة المعاصرة.

III. الحركة الاهتزازية الأفقية للبياض:

يتحرك البياض الأفقي في السطر الشعري الواحد، وغالبا ما يبتدىء المكتوب من حافة الورقة (الهامش) المتواجدة على اليمين إلى أن يبلغ ذروته، وهو النمط الذي ألفه الشاعر العربي المعاصر حتى أصبح هذا التشكيل لفضاء النص قالباً أو قاعدة نمطية لدى هؤلاء. فيجعلون المستقيم النازل من أعلى الصفحة إلى أسفلها على حدود الهامش اليميني منطلقاً لسواد الأسطر التي تنزل الواحدة تلو الأخرى، فتكون تارة طويلة وتارة قصيرة وفق ما تمليه قريحة الشاعر واختياراته ورؤاه في ذلك.

يعدّ التفاوت الطولي بين الأسطر المختلفة في الشعر المعاصر أو ما يمكن تسميته بالحركة الاهتزازية الأفقية للسواد والبياض، بنيةً إيقاعية هدفها ليست في صورتها التي تظهر بها فحسب

¹ حبيبة محمدي، وقت في العراء، ص 140.

وإنما في المعاني والدلالات التي قد تُصطحب معها، أو الأسباب التي دفعت الشاعر إلى اعتماد هذا الطول والقصر حتى يجعل من الصفحة هذا المخطط الذي يشبه موقع المدّ والجزر في الشواطئ من الناحية اليسرى للنص. " فالبياض يساعد في إيقاع الشعر بتعيين الوقفات الصوتية ويعزز الصوت الذي يسبقه لأنه ينتهي فيه، ويقوّي انطلاقة اللفظة التي تليه في إخراج الشحنة التنفسية لخوض الدال اللغوي الجديد"¹. ليس هذا فقط وإنما كذلك " طريقة عرض الكلمات في الصفحة، التي ينبغي أن يُنظر إليها على أنها تركيب نحوي وأنّ الترتيبات البصرية للكلمات هي كذلك مهمة مثل الترتيبات السمعية: وهنا كذلك بلاغة أخرى. في الشعر الحدائي المعاني والدلالات مرتبطة بنظام الفضاء النصي"².

شغلت النقاد وقرأء الشعر أسئلة متعلّقة بتمايز الأسطر الشعرية في القصيدة المعاصرة، أهمها: ما أسباب طول أو قصر السطر؟ ما أسباب العودة إلى السطر؟ وهل من وراء ذلك فائدة أم أنه اعتباطية وتلوين خارجي فقط؟ أم هو نفس الشفاهية التي يحاول الشاعر الوصول إليها؟ وإذا حصلت الإجابة عن بعض منها، فإنه من غير الممكن التكهّن بمصادقيتها في الأحكام لأنه ثمة أمور خفية متعلقة بالشاعر في تجاربه الواقعية وبتخييلاته ورؤاه للأمور والموضوعات التي يعالجها.

1) أسباب العودة إلى السطر:

أ) أسباب منطقية:

■ انتهاء السطر الطباعي:

يُعدّ انتهاء المسافة المخصصة للسطر دافعا منطقيا للغاية كي ينزل الشاعر في كتابته إلى السطر الموالي، وهذه الظاهرة متكررة بشكل عام في قصيدة النثر، التي يستعمل فيها الشاعر علامات الوقف اللغوية، فهو بمنأى عن توظيف البياض بديلا عن ذلك. ولعل قصيدة النثر من القصائد التي تفتح الباب أمام الشاعر ليملاً السطر الطباعي كاملاً.

يقول الشاعر ميلود حكيم في قصيدة (جنون الحواس)، وهي قصيدة نثرية مطوّلة:

¹ Frédéric Turiel, L'analyse littéraire de la poésie, éd Armand Colin, Paris, 1998, p39.

² Voir: Ibid, p40.

وحدي.. تركت المدينة فارغة، فصادقت
 أحجارها وأشجارها، وآنست الوحشة. تعلمت
 أن أسير إليّ، أن آخذك من يدك ونذهب.
 أن أنتظرك، وحين يأتي طيفك أجلسه،
 نتحدث، نفرح أو نحزن كثيرا، ثم أوصله
 إلى منتجع الانتظار الطويل، وأعود طفلا
 يدحرج الكرة الأرضية ويلعب بالأقمار..¹

ندرك في هذا المقطع أن الشاعر لم يولي أهمية لظاهرة البياض ولم يحاول أن يخلق وقفات إضافية بذلك، وإنما اكتفى بوقفات لغوية، فالجمل الشعرية فيه واضحة ومنظمة في تركيب نحوي صحيح. وبالتالي فإن العودة إلى السطر لا تمليه الوقفة ولا تمليه أمور أخرى عدا انتهاء السطر الطباعي المتواجد في الصفحة، ولو كان السطر أطول من هذا لمنح الفرصة لكتابة سطر شعري أطول.

إذا بحثنا في أسباب اكتمال السطر الطباعي في الشعر، فإننا قد نضع على رأس ذلك قصيدة النثر ثم يأتي بعد ذلك حضور السرد، الذي يعطي نفساً للشاعر ويدخله في جو قصصي حكاواتي يتناسى من خلاله تلك الوقفات البيضاء ويسارع وراء الموضوع، الذي تتحكم فيه عناصر السرد المختلفة كالشخصية والزمان والمكان والأحداث، والسرد كما نعلم يتجه نحو التقرير والتأكيد، فلا تكثر فيه الأساليب الإنشائية وإنما يطغي عليه الخبري، الذي يفتح الشهية للجمل الطويلة وللإطناب مثلما يحدث في الأنواع الأدبية السردية. يقول الشاعر عقاب بلخير على أسلوب السرد:

وتقدم العابدون في صمت رهيب وأشعلوا الشموع
 ودنا بعض النسوة يظللن الستائر بالأزهار الندية
 وكان البخور المعدّ سلفا قد غمر المكان²

¹ ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000، ص 111.

² عقاب بلخير، الفرحة والميلاد، دار الأوطان، الجزائر، 2012، ص 121.

ينبغي الإشارة إلى أنّ طول السطر الطباعي في المراجع الأصلية التي أخذت منها القصيدتان أصغر طولاً من هذه الصفحة التي اعتمدناها في البحث، ولذلك ظهر البياض على يسار صفحتنا هذه، وهو في الأصل غير موجود.

■ تكرار التراكيب:

تعتبر المقاطع المكررة في القصيدة الجزائرية المعاصرة إحدى الأسباب والدوافع، التي ترغب الشاعر على ترك السطر الشعري والنزول إلى السطر الآخر. وهذه المقاطع المكررة هي التي تُبنى عليها رؤيا القصيدة في الكثير من الأحيان؛ إنها القلب النابض لها، إذ كلما برز واحد منها كلما اكتسبت القصيدة نفساً جديداً وأسست في النص لجزئيات الرؤيا أو لما يسميه أحمد درويش (بالمشاهد المتجاوزة أو الخلايا المتجاوزة)¹. وتكرار المقاطع ليس من أجل التكرار السلبي الممل وإنما يعدّ الاسمنت الذي يشدّ أجزاء هذه القصيدة المعاصرة والذي يصل بين أجزائها المتناثرة ويدفعها نحو الهدف الرؤياوي المنشود. وإذا تحدثنا عن تكرار المقطع فإنّه لا نستثني تكرار الكلمة وتكرار الجملة أو تكرار السطر. يقول عاشور فني في قصيدة (المرايا تخون):

المرايا تخون

تتحني حين ننظر فيها

ترى نفسها في العيون

المرايا تخون

مرة

ثم تنمو خيانتها في العيون

المرايا تخون المرايا

والوجوه شظايا²

تعدّ الجملة الاسمية (المرايا تخون) المحرك الرئيس للرؤيا في هذه القصيدة، التي اعتمد فيها الشاعر على عنصرين: المرأة والعين، محاولاً خلق علائق جديدة بين الطرفين إذ أصبحت المرأة

¹ ينظر: أحمد درويش، في نقد الشعر (الكلمة والمجهز)، ص 101 - 102.

² عاشور فني، أخيراً... أحدثكم عن سماواته، ص 149 - 151.

هي التي تنتظر في العين وهذا تناقض مع الواقع. لكن الرمزية عميقة وتستدعي بحثاً أعمق من القارئ لإدراكها. فالمظاهر السطحية للشخص قد تكون مغالطة للآخرين وبالتالي فهي خيانة من نوع آخر. خاصة عندما نصل إلى التركيبين الدلاليين: (المرايا تخون المرايا / والوجوه شظايا) حيث يشير الشاعر إلى أن مظاهر الإنسان وسلوكاته المختلفة مرآة عاكسة لشخصيته، إلا أن ذلك ليس صحيحاً دائماً لأن ثمة خداع وخيانة، فتصبح تلك المظاهر المزيفة وسائل لهذه الأخيرة ويصبح ذلك الوجه المزيف شظايا تفتك بالآخرين. إنها رؤيا الخيانة والمغالطة الموجودة في الإنسان، وقد جسدها الشاعر بهذا التكرار تأكيداً على عمق التجربة وصدق الانفعال في الموضوع. لذا كلما حصل التكرار نزل الشاعر إلى السطر الموالي لبناء أدلة لغوية أخرى تعزز الرؤيا وتدفعها إلى الاكتمال.

■ الحوار الخارجي:

يشكل الحوار الخارجي إحدى الأسباب المنطقية التي تستوجب العودة إلى السطر في كل مرة. يستتجد الشاعر بشخص آخر تلعب دور الشاهد على الرؤيا التي هو بصدد بنائها ويعطي بذلك مصداقية لما أنجزه من معان ودلالات. إنه ليس وحيداً في همومه أو مواقفه، وإنما هناك من تقاسم معهم ذلك ولو بالحضور فقط. وكما لا يكون منطقياً على نفسه لا بد له من معين ولو معيناً افتراضياً في الكثير من الأحيان لأنه هو الذي خلق الحوار وخلق له شخصه وموضوعاته.

جاء في (مرثية الرجل الذي رأى) للأخضر فلوس على أسلوب حوارٍ خارجي بين الضمير المفرد الغائب (هو) والضمير المفرد المتكلم العائد على السارد/ الشاعر، فكانت الضرورة ملحة بالعودة إلى السطر كلما أخذ الطرف الآخر الكلمة.

قلت: خفت الفجاج البعيدة

قال: إنني أرى عاشقا تتخطفه الطير

(لكنه لم يخف)

قال: ما زالت الأرض تجرح حين تعانقها

قلت: تفرح حين يعود الصغار إلى أمهم

فانخطف

قال: إني أرى قمرا داخلا في المحاق

ودربي الذي اعتدته ينحرف..¹

جعل الحوار الخارجي المباشر القصيدة تخرج عن نمطها السكوني - الذي يكون به الكلام للشاعر وحده حيث تظهر الرؤيا من خلال ذلك رؤيا أحادية فردية - إلى نمط آخر تكسب الرؤيا فيها مصداقية وشمولية إنسانية لا تقتصر على الشاعر فقط وإنما للآخر دور في إبرازها عن طريق هذا الحوار. إن في النص الشعري المعاصر وجهان: وجه صامت تتجزه الأماكن والأزمنة والأحداث والمشاهد ووجه ناطق تتجزه الشخوص بأقوالها خاصة عن طريق الحوار الذي " يرفع الوجه الناطق الذي يعطي للأفعال والأحاسيس بعده التواصل، وكأن الحوار ما كان إلا لتجلية المواقف التي احتشدت في المشهد في إطار من المشاعر المتناقضة أساسا. وحين نعاين الفعل ونقيس شدته التأثيرية في الذات والأشخاص، فإننا نرقب أن يكون الحوار المصاحب له في عين الشدة والقوة أو في ما يقابل الأفعال من تردد وعدم يقين. فالأفعال أساسا إما أن تكون سابقة للأقوال فيكون القول تبريرا لها، وإما أن تكون تالية للأقوال فيكون القول مسوغا لها"².

لا يستدعي الحوار الداخلي - الذي أصطلح على تسميته بالمونولوج في الأصل اللاتيني (Monologue) - العودة إلى السطر لأن الكلام أحادي المنبع ويعتمد على السرد. فالقلق عند الإنسان يدفعه إلى إنشاء حوار افتراضي بينه وبين آخرين، يأخذ منهم النصيحة أو يتخاصم معهم ويقنع نفسه بإقناعهم أو يكتفي بإخراج معاناته إليهم كي ينقص من وقعها في ذاته ومن حدتها، إذ نرى أحيانا من يتحدث وحده في الشارع أو في مكان جلوسه، كأن أحدا يجالسه. كذلك الشاعر وهو الذي يشعر بما يشعر به الآخرون بالإضافة إلى شعوره بنفسه، يسعى إلى خلق جو من الحركة الداخلية في نفسه وفي القصيدة كذلك عن طريق المونولوج.

¹ الأخضر فلوس، مريثة الرجل الذي رأى، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص 15.

² حبيب مونسي، المشهد السرد في القرآن الكريم (قراءة في قصة سيدنا يوسف عليه السلام)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2010، ص 76.

■ انتهاء المقطع الشعري:

يلجأ الشاعر الجزائري المعاصر أحيانا إلى اعتماد نظام المقاطع في قصائده فيجعل بين كلّ منها مساحات بياض واسعة يُعبّر بها عن ذلك الانفصال بينهما، أو يلجأ إلى اعتماد الترقيم كرمز توضيحي للتقطيع وأحيانا أخرى يعتمد التسمية لكل مقطع. وهذا النظام في الكتابة يستوجب في كل مرة العودة إلى السطر كي تنطلق فكرة أخرى أو خلية أخرى للرؤيا. فالعودة إلى السطر بعد كلّ مقطع عودة طبيعية منطقية للغاية، وهي في الحقيقة خروج من فكرة ومن جزئية للرؤيا ودخول في جزئية أخرى ومن منطقة إلى أخرى أو من خلية دلالية إلى خلية أخرى، تؤسّس هذه الأخيرة مع نهاية القصيدة نسيجا متماسكا هو نسيج الرؤيا، الذي لا قيمة له إلا من خلال العلاقات التي تربط هذه الخلايا بعضها ببعض، ولا قيمة جديدة للخلية الواحدة إلا في إطار تلك العلاقات وفي إطار النسيج الكلي للنص.

يُعتبر ديوان الشاعر محمد الأمين سعيدي الموسوم (ماءٌ لهذا القلقِ الرّمليّ) مثالا بارزا لتلك الدواوين التي اعتمدت النظام المقطعي بأنواعه المختلفة؛ فمن القصائد التي اعتمد على تسمية مقاطعها قصيدة (ملحمة الانتصار الثانية أو: آخر اليابسة)، التي اعتمد فيها الشاعر على ستة مقاطع معنونة كالتالي: فاتحة، رقصة أولى، رقصة ثانية، رقصة ثالثة، رقصة رابعة، رقصة خامسة، رقصة سادسة وأخيرة)، بهذه العناوين هي إذن (قصيدة الرقصات الستة) إن صحّت التسمية.

رقصة أولى:

كالصباحات

كالبسمة الناعسة

كان وجهي يهرب من ظله

والبحار التي كنت أعشق أمواجه

أظلمت كجراحي

ولم تشرق اليابسة

رقصة ثانية:

العيون التي كنتُ أعشقُها
قاتلتني...

والعيون التي صرتُ أكرهها
أنزلتُ في دمائي آلامها المالحة
رفعتُ من حجارة تلك الجراحات
في داخلي ناطحة¹

تظهر الرقصتان جزأين أو مشهدين للرؤيا التي تتمحور في مناهل الشعر وأسباب وجوده ومصادر إلهامه. فالرقصة الأولى هي رقصة النصوص الغائبة التي تلعب دور المعالم حيث تبدو الإشارة هنا إلى الكل عن طريق الجزء في الإشارة إلى أسطورة سندباد ورمزيتها التي تتمثل في المغامرة وحب الاطلاع والقدرة على تجاوز العقبات. فالشاعر يريد إعطاء قيمة لهذه النصوص الغائبة في تحريك الشعر المعاصر. أما الرقصة الثانية فهي رقصة الواقع التجريبي للشاعر، الذي لا يقدر أحد على نكران وجوده أو نفي تأثيراته على الإبداع الشعري.

رقصة الثالثة:

.....

ها أنا أفتح الباب في داخلي
فأرى الولد / الشعر يصرخ مثل البكاء
وأشعر أن دمي كالبراكين يشتدّ
أن فؤادي متسع كالفلّك²

رقصة رابعة:

جربوا حظكم
تلك قوسي
وذلك عرش القصيدة منتظر

¹ محمد الأمين سعيد، ماء لهذا القلق الرملي، ص 58 - 59.

² المصدر نفسه، ص 60.

جربوا حظكم¹

يقف الشاعر موقفا رؤياويا إلى موضوع الشعر، وفي كل رقصة يعرج على جانب معين من الإبداع الشعري؛ ففي الرقصة الثالثة يمثل الشعر بالولد الذي يصرخ في رؤية أبيه فيسارع هذا الأخير إلى معانقته وأخذه بين ذراعيه، وفي الرقصة الرابعة يحث على ممارسة الشعر وتجريب الحظ فيه لأن الشعر يستوجب البداية دائما، فلا خوف في ذلك لمن يملك موهبة أو قدرات. أما الخامسة فهي خلود الشاعر بخلود قصائده وبقاؤه في ذاكرة المجتمع. وينتهي القصيدة برقصة أخيرة هي صراخ في وجه الصامتين والساكتين، الذين يشعرون ولا ينطقون وموهوبون بالشعر وهم خامدون، فيقول لهم انطلقوا مثل السندباد وغامروا وجازفوا إلى حد الجنون. يقول في الرقصتين الأخيرتين وفي بعض الأسطر منهما:

رقصة خامسة:

لن أموتَ

ولن تُسْفِي الأرضُ ذكري

فهذي حروفي تجوسُ خلالَ الدِّيارِ

وتعرفُ كيف ترصّعُ اسمي في الذّاكره

لن أموتَ²

رقصة سادسة وأخيرة:

يا أيها الصّامتونُ

انتظروني...

لأشعل فيكم النّارَ المسروقةَ من جديد

لأجعلكم تشعرون³

¹ محمد الأمين سعيدي، ماء لهذا القلق الرّملي، ص 61.

² المصدر نفسه، ص 62.

³ المصدر نفسه، ص 63.

كتب الشاعر محمد الأمين سعيدي قصيدة أخرى (آخر الحذاء) على نمط المقاطع المعنونة حيث كانت عناوين مقاطعها الستة: (فاتحة / تناقض أول / تناقض ثان / تناقض ثالث / تناقض رابع / تناقض خامس). هي قصيدة التناقضات كما تظهر عناوينها. إن العودة إلى السطر في حالة المقاطع الشعرية سواء المعنونة منها أو المرقمة أو حتى التي تفهم بالبياض الواسع بينها عودة منطقية يأخذ الشاعر نفساً من خلالها كي ينطلق في فكرة أخرى أو خلية إضافية.

ب (أسباب دلالية رؤياوية:

■ ظهور عنصر المفاجأة:

يشكل عنصر المفاجأة في الشعر الجزائري المعاصر مكوناً إيقاعياً ودلالياً هاماً في بناء الرؤيا، يعرج به الشاعر على عناصر جديدة وعلى خلايا أخرى، كما يكسر به في أحيان كثيرة أفق التوقع كظهور البعث وحدث المستحيل أو ظهور شخصية ذات قيمة عالية في موضوع القصيدة. جاء في قصيدة (ليلية) للشاعر أحمد عبد الكريم:

ولا تتركّني هنا شمعة

يقبسون بنفسجهم من دمائي.. ويمضون

ها إنني الآن صفصافة في المدى

أفردت للرياح جدائلها¹

شكلت صيغة المفاجأة بأداة التنبيه (ها) تحولاً في المسار السردى للقصيدة، حيث يصاحبه عنصر الزمان الجديد (الآن) الذي ينقل القصيدة من الماضي إلى الحاضر بإضافة مكون دلالي للرؤيا، التي تتمثل في الانتصار أو الانبعاث وعودة الحياة. هذه المفاجأة إذن هي التي استوجبت على الشاعر ضرورة النزول إلى سطر آخر في القصيدة كي يؤكد ويدعم حركة الرؤيا في هذا الموقع.

يرد عنصر المفاجأة بأداة التنبيه (ها) في قصيدة أخرى عنوانها (إشراقية) لنفس الشاعر، لكن في هذه المرة يفاجئنا بالسقوط والانهيار، وهي حالة نفسية مستعصية يرى من خلالها الشاعر

¹ أحمد عبد الكريم، تغريبة النخلة الهاشمية، منشورات التبيين (الجاحظية)، الجزائر، 1997، ص 11.

موقعه في الموضوع وموقفه من ذلك، حتى تتنابه تلك الرؤيا المستشرفة للمستقبل المرّ، فينزل إلى السطر الآخر في كتابته قصد التركيز على هذا الموقف في الاستسلام للأمر الواقع:

حطّت على رأسي السّحب السّندسيّة
حين تسلّقت سارية الوهج البرزخيّ
ها قد أرقّت على سكرة الوجد روعي
وهذا دمي الأخضر مباح¹

يُعدّ عنصر المفاجأة أداة تسهّل على الشاعر الانتقال بين الأوضاع الدلالية المختلفة وهي التي تمكّنه من الدخول في مشهد معيّن أو الخروج منه دون عناء، خاصة إذا كانت القصيدة طويلة حيث تستلزم على الشاعر حركة غير منقطعة بين حالات مختلفة ومشاهد وتناقضات. وللإشارة، فإن ديوان (تغريبة النخلة الهاشمية) حافل بعنصر المفاجأة، التي تأسست بأداة التنبيه (ها). يقول في مواقع مختلفة من الديوان: (ها هي أيقونة الله نضاحاً بالبهاء)²، (ها إنني مفرد كالغمامة)³، (ها لسانك أسود)⁴.

■ وقفة التفكير والتأمل:

تشكّل لحظات التفكير عند الشاعر المعاصر فراغا كتابيا، إذ لا يدوّن حرفاً إلا إذا كانت الفكرة قد لاحت في الأفق؛ يترصّدها ويمهّد لها ويغريها من شوائبها ويضيف لها عناصر لغوية وإيقاعية تجعل لها قيمة معنوية وقيمة جمالية فنية عالية. وكلما يتعمّق الشاعر في التفكير يكبر الفراغ في الذهن ويزداد البياض في الورقة. إنّه بياض التأمل والتفكير، الذي يصاحب الشاعر في إبداعه ويلمّح للقارئ كي يتريّث ويتأني في قراءته ويقف عند قيمة كلّ مقطع، يتفحصه ويحلّله، لأن الشعر المعاصر شعر فلسفة وعلم ومعرفة كبيرين.

تقول الشاعرة فضيلة ملهاف في قصيدة عنوانها (نسيان):

اسمي أنساه.. وعنواني

¹ أحمد عبد الكريم، تغريبة النخلة الهاشمية، ص 28.

² المصدر نفسه، ص 32.

³ المصدر نفسه، ص 38.

⁴ المصدر نفسه، ص 54.

ذاكرتي كلّها قد تُمسحُ

فأنسى الدنيا بما فيها

إلّاك يا جرحاً لم يبرح قلبي¹

عبّرت الشاعرة عن النسيان بالكلمة والتركيب كما عبّرت عنه بالبياض الذي عقب ذلك فهو نسيان هو كذلك. والنسيان هنا بلغ ذروته حتى وصل إلى الاسم والعنوان، إنه فراغ الذاكرة الكبير الذي قد يصيب السارد/ الشاعر، فتتوقف عن الكتابة في هذا السطر الأول وتترك المجال للتفكير والتأمل في إمكانية حدوث ذلك وصعوبة الأمر. وتعود الكتابة إلى السطر الموالي كي تؤسّس لعنصر دلالي توضيحي آخر يعزّز النسيان ويمدّه بعداً أوسع في مخيلة الشاعرة: (ذاكرتي كلّها قد تُمسح / فأنسى الدنيا بما فيها). يُترك الفراغ في السطرين بعد هذين التركيبين ليفسح المجال للنظر في الموضوع الأولي ويمنح للنسيان حضوره في الصفحة وطغيانه على المعاني والدلالات.

يجب إدراك " أن الوقفات التي تصنعها القصيدة المعاصرة تخلق عنصر التشويق بالإضافة إلى ترقّب الولادة العجيبة"²؛ ولادة عناصر جديدة تُضاف إلى القصيدة كمؤشرات وتلعب دور توجيه الرؤيا العامة للقصيدة في وجهتها التي اختارها الشاعر. بالفعل فقد ظهر مؤشر جديد في السطر الرابع: (إلّاك يا جرحاً لم يبرح قلبي)، الذي قلب موازين النسيان فأصبحت الذاكرة ممكنة في هذا (الجرح) وأصبح التناقض حاضراً في ثنائية (النسيان، الذاكرة). لكنه ليس تناقضاً سلبياً، وإنما تناقضاً إيجابياً تعودت عليه القصيدة المعاصرة حينما تُرجّح الكفة بين موقف وآخر فيتغلب أحدهما على الآخر وتتغلب الرؤيا النهائية على جزئياتها، لأن موقف الشاعرة النهائي هنا موقف الذاكرة أو بالأحرى موقف موضوع الذاكرة الراسخ في تخيلاتها. إن هذه الوقفات التأملية التي يصنعها الشاعر الجزائري المعاصر من حين إلى آخر تستوجب البياض الأفقي بعدها، وعليه فإن العودة إلى السطر ضرورة ملحة قصد بناء عنصر دلالي آخر أو مؤشر من مؤشرات الرؤيا.

تقول الشاعر في مقطع آخر:

ماذا أفعل؟

¹ فضيلة ملهاف، سبورة أفلاطون، دار هومة، الجزائر، 2015، ص 75.

² Frédéric Turiel, L'analyse littéraire de la poésie, p 41.

هَلْ أَخُونُ الشَّاعِرُ؟

أَتَلْفَه بِهَا..؟

فَهُوَ يَسْكُنُنِي..

حَتَّى وَإِنْ كَانَ جُرْحُهُ أَقْوَى

مِنْ تَبِنِ كَلِمَاتِي.. غَائِرُ

أَنَا حَائِرٌ..¹

تعبّر الاستفهامات التي اعتمدتها الشاعرة في هذا المقطع عن القلق والحيرة في الأمر الذي سادته الغموض لحدّ الآن، وكأنّ الشاعرة في موقف حرج للغاية، فإمّا أن تبوح بسرّها وإما أن تتكئ على غموض الشعراء، لأنّ " إضفاء شيء من الغموض والإبهام على الصورة الشعرية، بحيث تتحدد بعض معالمها لتبقى فيها معالم أخرى ظليلة موحية. فلا ينبغي تسمية الشيء في وضوح لأن في التسمية قضاء على معظم ما فيه من متعة، ثم لأن الألفاظ اللغوية قاصرة عن التعبير عما في الشيء من دقائق يوحي بها هذا الغموض. على أنه يجب أن يكون غموضا يشف عن دلالاته بالتأمل، لئلاّ تصوير الصورة لغزا من الألغاز. وهذا ما يعبر عنه الشاعر (فرلين): « أَحَبُّ شيء إليّ هو الأغنية السّكرى، حيث يجتمع المحدّد الواضح بالمبهم اللامحدّد ». ثم إن الأهمية الأولى للظلال لا للألوان². لذا ظهر البياض بعد هذه التراكمات كضرورة لإضافة عمق دلالة الحيرة والقلق. إن كان صراخها شعرا فإنّ مشكلها يبقى دفيئا يزداد العذاب به وتزداد المعاناة. وإذا كان صراخها صريحا مباشرا مثل صراخ عنترّة أو طرفة انهارت معاقل الشعر عندها.

تقول: (أنا حائر). أي حائرة بين الداخلي/ الشعر، والخارجي/ الواقع. لكن الشعر يبقى مأوى للهموم والرغبات يشفي به الشاعر غليله ويخرج به من واقعه المرّ إلى واقع خيالي مستعار مؤقتا. لذا تواصل الشاعرة بناء رؤياها في النص حتى تصل إلى إبراز لبّها في المقطع الأخير، حيث تتضح الرؤيا على أنها موقف الشاعرة من الشعر من حيث وظيفته وحتمية غموضه.

قصائدي تستبيح دواخلي

¹ فضيلة ملهاف، سبورة أفلاطون، ص 77.

² محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 395.

تغلبني..

فأنصاعُ لمحاسنها وبلاويها

مهما تُفْتَقُ في من جراح..

مهما تُؤلمني..

أستمر أضمدها وآويها.¹

تمثل وقفات التفكير والتأمل في الشعر الجزائري المعاصر وقفات إلزامية إما عن طريق علامات الوقف اللغوية إما عن طريق البياض الذي يلعب دور المسكوت عنه. وليست الجمالية الفنية في الشعر المعاصر معرفة خبايا النفس الشاعرة، وإنما الأهمية الوحيدة هي أسلوب الكتابة وطريقة تشكيل الرؤى وتماسك الوحدات الدلالية. وعليه يمكن القول: "إن هندسة الفضاء النصي تجيب دائما لاختيارات الإيقاع والنفس، وفي هذا الفعل الذي يُبعد بين الكلمات سواء في السطر الواحد أو في الأسطر المتتالية، فإن التنوع في الوقفات وتصميماتها تمنح الكلمة قوة وتضل دائما مختلفة وجديدة"². من جهة أخرى فإن لنفس الشاعر دور في تصميم الفضاء النصي، حيث "نجد أنفسنا هنا أمام تنظيم شكلي (غرافيكي)، الذي يُعد في آن واحد تصميمًا للوقفات في الصفحة وإسقاطا على النص لتتنفس الشاعر. ومن خلال التباعد بين الكلمات تسطير تحت المادة الصوتية وإبراز القوة التي أعطيت للملفوظات التي يركز عليها القول"³ فلوقات البياض إذن لغة عميقة.

(2) الرؤيا وكسر نمطية البياض الأفقي:

يقف الشاعر المعاصر ضد القيود والقواعد المرسومة مسبقا، التي تجعل من الفضاء النصي قالبا أحاديا موحدًا بين المبدعين الشعراء. فكلما برزت خاصية معينة في الشعر - سواء كان ذلك في الشكل أو في المضمون - ثارت ثائرة الشاعر منادية بالمخالفة ونبذ النمطية بحثا عما هو شعر في الإبداع وليس في الإلتباع، وبحثا عن الحرية في الكتابة الشعرية بما في ذلك الإيقاع.

¹ فضيلة ملهاف، سبورة أفلاطون، ص 78.

² Suzanne Allaire, La parole de poésie, éd Presse universitaire de Rennes, Rennes, France 2005, P37

³ Ibid, p37.

يظهر كسر نمطية البياض الأفقي في الشعر الجزائري المعاصر من خلال نماذج وأشكال أهمها:

أ) مركزية السطر الشعري:

تعني المركزية أن السطر الشعري لا ينطلق من أول السطر الطباعي، وإنما يجعله الشاعر في وسط هذا الأخير تاركاً بياضاً على اليمين وآخر على اليسار، فالكلام في السطر ينطلق من البياض وينتهي فيه. وتظهر تموجات الكتابة في الجهتين، يمتد إليهما النص ويتقلص منها ثانية وهكذا، بما تملّيه قريحة الشاعر ورؤاه الخفية في هذا الشأن. ومن الدواوين الشعرية التي نهجت هذا المنهج: ديوان (كلّك في الوحل... وبعضك يخالل) للشاعرة راوية يحياوي وديوان (العزف الغريب) للشاعر علي ملاحي وديوان (وقت في العراء) لحبيبة محمدي. ويعدّ هذا النمط جديداً في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة.

جاء في قصيدة (كلّك في الوحل... وبعضك يخالل):

أنت ربّ الخليقة...

وأنا الآن... أفهم لغة الفراش

وكيف يحوم حول الزهر

ثم يغادره...

وكيف تنفق

الأثواب الرثة

دون أن نصنع لها خرقاً

فنرميها...¹

لا يعدّ هذا الشكل حركة سواد وبياض فقط، وإنما حركة اليدين في اللغة الشفوية أو في العرض الشفوي للقصيدة، حيث تتحرك اليدين في آن واحد وفق تناظر محوري محوره المستقيم الذي يتوسّط الصفحة من أعلاها إلى أسفلها. ويتيح الشّعر الشفوي للشاعر الفرصة لاستعمال إشارات يدوية، يدعم بها إيقاع القصيدة ويشير إلى دلالاتها ويعزّزها. واللقطات اليدوية أو ملامح

¹ راوية يحياوي، كلّك في الوحل... وبعضك يخالل، ص 53.

الوجه عناصر دلالية وإن كانت صامتة غير مصاحبة بالقول. فالكلام الحزين قد يفهم بالملاح ولو كانت اللغة التي جاء بها لغة أجنبية غير مفهومة. يحاول الشاعر بكتابته وعن لاوعي أن يجسّد تلك الحركات، وتجلبه إليها سليقته وعفويته حتى يصنع أشكالاً ورقصات تعبيرية. يحاول الجدول التالي أن يفسّر هذا التفاوت في السّواد بين الأسطر وفقاً للدلالات المحتملة ثم النظر في حركات اليدين الممكنة لتأدية تلك الرقصات وتجسيد تلك المجسمات (الكوريغرافيا)¹ المعبرة:

السّطر الشعري	الرؤيا المحتملة أو الدلالة الممكنة	حركة اليدين
أنت ربّ الخليقة...	التقرير والتحديد في الإيمان بالله. (جمع اليدين ورفعهما إلى السماء)	✧ ✧
وأنا الآن... أفهم لغة الفراش	اتساع المجال المرئي، واكتساب القوة. (بسط الذراعين لاتساع المعرفة)	✧ ✧
وكيف يحوم حول الزهر	تحديد وتقلص المعرفة (انبهار وتساؤل، نزول اليدين للتعجب)	✧ ✧
ثم يغادره...	فعل محدود بزمن قصير (جمع اليدين وتوجيههما نحو الأمام)	✧ ✧
وكيف تتفتّق الأثواب الرّتّة	سؤال محدود، ومركّز على عنصر واحد (عودة اليدين إلى مستوى البطن، والإشارة للسؤال)	✧ ✧

¹ ترجمة لكلمة (Chorégraphie) اللاتينية، التي تعني الرقص بالجسم، مع تشكيل لوحات فنية معبرة.

 	صناعة الخرق تحتاج إلى وقت وبعد. (ابتعاد اليدين وبسط الذراعين في مستوى البطن)	دون أن نصنع لها خرقاً
 	فعل محدود، ورؤيا النهاية (جمع اليدين وبسطهما نحو الأمم)	فنرميها...

تجسدت الكوريغرافيا عن طريق لعبة السواد والبياض، الذي صنعه الشاعر بهذا النمط من الفضاء النصي، الذي اعتمدت فيه على مركزية السطر الشعري؛ هذه المركزية التي تجسّد لجسم الإنسان- لأن الشعر المعاصر يتسم بصيغة إنسانية عالمية- وتجسّد لحركاته ولانفعالاته النفسية وهذا التناظر بالذات هو محاولة التزام الوسطية في التفكير والرؤى وطريقة تعبيرية لنبذ التطرف وهذا عن لاشعور المبدع بطبيعة الحال.

ب (يسارية السطر الشعري:

يتموقع السطر الشعري عادة على يمين الصفحة أو يحتل منتصفها، أما بالنسبة لهذا النمط الجديد القليل الحضور في المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة فإنه يتأسس فضاء القصيدة من يسار الصفحة، فيجعل الشاعر آخر حرف في سطره الشعري آخر حرف في السطر الطباعي وتظهر التموجات البيضاء التي تصنعها الأسطر في يمين الصفحة، ويبدو حينئذ البياض أسبق من السواد في كلّ سطر، فتكون الصفحة على النحو التالي:

```

*****

*****

*****

*****

*****

*****

```

ظهر هذا النمط من الكتابة عند نفر من الشعراء الجزائريين المعاصرين أمثال عبد الله حمادي في ديوانه (البرزخ والسكين)، حيث جاء الفضاء النصي في قصيدة (مدينتي) ملتزماً أقصى اليسار في تدوين الأسطر:

مدينتي...

محاصره

"بالزنج" و " الدهاقنة"

أعرافها مزيفه

أحلامها مكيفة

ونسلمها قراصنه

هواؤهم مكين

ومكرهم دفين

وفسقمهم سخيْف ؟! ¹

أراد الشاعر في هذه القصيدة أن يؤسس لمدينته الخاصة مثلما أسس أفلاطون اليوناني لجمهوريته الفاضلة قبله بقرون كثيرة. فكانت جمهوريةً افتراضيةً، وضع فيها مَنْ يشاء وأخرج منها مَنْ يشاء، فهو الذي خلقها وهو الذي يسيّر أمورها. كذلك الشأن بالنسبة لمدينة شاعرنا (المدينة / القصيدة) التي ترمز في نهاية المطاف إلى مدينة الشعر. فالمدينة رمز المعاصرة والحدثة والشعر الذي يشغل بال عبد الله حمادي هو هذا الشعر المعاصر، الذي كسر قيود الماضي وحاول بناء نمط جديد. لكن هذه الكتابة الجديدة تشوبها عناصر دخيلة ليست من ثقافتنا ولا من تصوراتنا ورؤانا، فقد عبر الشاعر عن ذلك بإيراده لفظتي (الزنج، الدهاقنة) حيث " تمثل الأولى الشعوب المجاورة لبلاد زنجبار بشرق إفريقيا، وتمثل الثانية الشعوب القاطنة في بلوختان وفي أفغانستان الجنوبية والناطقة بالفارسية " ². وذكر كذلك طغيان المادة، التي تذهب معها القيم الاجتماعية

¹ عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1998، ص 103.

² لويس معلوف، المنجد في الأدب والعلوم، ط 17، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1960، ص ص 235، 198.

والقيم الثقافية والفكرية، حتى أصبح الكم أهم من کیف فيقال في القصائد ما لا ينبغي أن يقال والكثير منها فارغة الدلالات والمعاني.

تُعدّ يسارية السّطر الشعري في هذه القصيدة تعبيراً عن العبث الذي يتحدث عنه الشاعر في مدينته، عندما يقول: أعرافها مزيفة. فهو يريد أن يكسر النمط القديم في الكتابة بجمع الأسطر على يسار الصفحة. إنه رؤيا الحرية في كتابة الشعر، لأن هذا الأخير لا ينبغي على الفضاء النصي فحسب، وإنما الأهمية الكبرى للمعاني والدلالات وللرؤيا التي يستطيع الشاعر أن يجسدها. إنّ البياض هنا ومن جهة أولى بياض المفارقة والاختلاف وبياض الحرية المنشودة لدى الشاعر. يدلّ من جهة أخرى على عمق التفكير ودقة التعيين. فالصمت الطويل ثم السقوط على اللفظة المناسبة (مدينتي) التي ينتهي بها السّطر، تساؤلٌ مع طول خط البياض في هذا السّطر عن مسمى لقصيدته؛ أسمىها ابنتي؟ أم زوجتي؟ أم فضائي؟ أم جمهوريتي؟ لا إنها مدينتي بشكل من الدقة والمحدودية، لها شوارعها وعماراتها وكهوفها وخباياها وجمالها وقبحها. إنها (القصيدة المعاصرة / المدينة)¹. ثمّ إنّ البياض الكبير الذي تمتعت به القصيدة هو بياض هذه المدينة وصفائها وهو مكانة الشعر وقيّمته العالية لدى شاعرنا، وهو الذي يريد لها نقية هكذا في تخيلاته ورؤاه للشعر الجديد وينبذ كلّ ما يظهر سلبيا في هذه المدينة / القصيدة المعاصرة.

ج (التلاعب بمواقع الأسطر:

تقلت حركة الكلمات والألفاظ في السطر الشعري عند الشعراء الجزائريين المعاصرين من قبضة النمط الواحد ومن قبضة القواعد المسبقة أو المعايير، حيث يضع الشاعر كلماته كيفما شاء ويجد لذة في ذلك؛ لا في مخالفة الآخر أو التأثير على المتلقي، وإنما متعة الشعر ومتعة الدلالات سواء المدركة من طرف المبدع أو المنطوية في لاوعيه وفي مكبوتاته النفسيّة. ويمكن إدراك هذا التلاعب بمواقع الأسطر - كما تمّ تسميته - في قصيدة (أسئلة) للشاعر فاتح علاق:

ويسألكَ الذاهبون إلى الشعر ماذا ترى؟

قل أرى أفقا يتمدد

أردية تتجدد

¹ ينظر: عبد الغاني خشة، إضاءات في النص الشعري الجزائري، ص168.

أمشجة تتخلق في رحم الغيب

من شجر تتوقد

من عبق تتسل الروح أوردة

من ندى يصعد الحب

يصاعد الكلم الطيب¹

حدث في هذا المقطع من القصيدة ابتعاد الأسطر الستة عن هامش الصفحة وعن مستوى السطرين الأولين، وذلك لم يكن إلا تابعاً للدلالات التي تصاحب هذا الفضاء النصي. فالتركيب (أردية تتجدد) تابع للتركيب الأول بل معطوف عليه دون أداة عطف، وإنما البياض الذي يسبقه كفيل بأن يلعب دور التكرار للتركيب الفعلي (قل أرى)، الذي فضل الشاعر تفاديته. وكذلك بالنسبة للتركيب الآخر الذي وضع تحته (أمشجة تتخلق في رحم الغيب)، الذي يمثل مفعولاً به للفعل (أرى)، لكنه بعيد عنه في التركيب، لذا اختار له الشاعر موضعاً مناسباً لوظيفته النحوية ولاكتمال التركيب العام للمقطع. وكذلك بالنسبة للأسطر الستة كلها، لأنها من جهة متعلقة بعضها ببعض ومتعلقة في نفس الوقت بموضوع الرؤية المنضوية تحت الفعل (أرى). إنه ليس عبثاً في هذه الأسطر أو حُباً في كسر النمطية، وإنما " يجب أن نعتبر الطريقة التي نضع بها الكلمات في الصفحة على أنها قواعد نحوية أخرى. والترتيبات البصرية للكلمات هي كذلك مهمة مثل أهمية الترتيبات السمعية: وهنا أيضاً بلاغة أخرى"². إن الهندسة التي اختارها الشاعر لأسطر المقطع قد مَنَحَت للتركيب (قل أرى) وزناً قوياً في القصيدة، حيث جعل البياض تحت هذا التركيب تأكيداً للتركيب السابق له بعينه.

ويقول في مقطع آخر من نفس القصيدة:

وحين يجيء الكلام

أعبر نفسي إليّ

أجتاز هذي الصحاري

¹ فاتح علاق، الكتابة على الشجر، ص53.

² Frédéric Turiel, L'analyse littéraire de la poésie, p 40.

النفس صخرة سيزيف

دحرجها نهر هذا الزمان

من لي بتكسير أضلاعها

والفؤاد ضعيف؟¹

اختار الشاعر كذلك للتركيبين (أعبر نفسي إليّ / أجتاز هذي الصحاري) موقعا تحت لفظة (الكلام)، كي يجمع بين الأفعال المتتالية في الواقع الدلالي أو الرؤياوي للقصيدة، المتمثلة في (يجيء / أعبر / أجتاز)، التي اعتمدها الشاعر لبناء رؤياه في القصيدة - أو في الأقل لجزء منها - التي تصبّ في رؤيا التجاوز في الشعر المعاصر. أكد الشاعر بهذا الانتظام دور تلك الأفعال في تحريك المعاني والدلالات نحو الأمام خاصة وأنها أفعال مضارعة تتعلق بالحاضر وتستشرف المستقبل. ونفس الشيء بالنسبة للتركيبين (دحرجها نهر هذا الزمان / من لي بتكسير أضلاعها) المتعلقين (بصخرة سيزيف) حيث وضعهما الشاعر تحت هذا التركيب الأخير لتعلقهما به ووضع التركيب (والفؤاد ضعيف؟) تحت (تكسير أضلاعها) لأن الضعف يكمن في فعل التكسير. ولهذا فإنّ " في الشعر الحداثي، الدلالة جدّ مرتبطة بتنظيم الفضاء النصي"².

أصبح الشعر الجزائري المعاصر حيث " صارت حادثة الكتابة أكثر قابلية لاستيعاب مقترحات الانكتاب هذه، بوضع النص أمام مصير يتشكل إبان لحظة الكتابة ذاتها. فالصفحة لم تعد هي ذاتها. كما أن محدّدات النص الشفاهي بدأت بالضمور والتراجع أمام سطوة المكتوب. الأمر الذي أدى إلى تعمية المعنى ووضع النص في مهبط دواله... ولم تعد اللغة ضمنها هي الدال الوحيد المتكلم بل تعدّدت الأبجديات وتعدّدت الأصوات ومستويات الخطاب، وأصبحت البياضات والشقوق تكشف عن تصدّعات المعنى وهشاشته في مقابل سعة دواله وكثافتها"³. إنّها الكتابة الرؤياوية التي لا تعترف بالقوالب الجاهزة وإنما تتحرك كما شاءت صوب الهدف الرؤياوي المنشود.

¹ فاتح علاق، الكتابة على الشجر، ص 55-56.

² Frédéric Turiel, L'analyse littéraire de la poésie, p 40.

³ صلاح بوسريف، حادثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص 256-257.

الفصل الرابع

النزعات الرؤياوية والموقف من الخطاب الشعري.

المبحث الأول: النزعات الرؤياوية في الشعر الجزائري.

المبحث الثاني: التجسيد الرؤياوي لمفهوم الخطاب الشعري.

المبحث الأول

النزعات الرؤياوية في الشعر الجزائري.

I. أهم النزعات الرؤياوية:

(1) نزعة النبوة.

(2) النزعة التراثية الأمازيغية.

(3) النزعة الوطنية.

II. النزعات الرؤياوية في الشعر النسوي:

(1) رؤيا نكبة الحب والسقوط في النسيان.

(2) رؤيا أشباح الخيانة.

1. أهمّ النزعات الرؤياوية:

يُفهم من النزعة الرؤياوية الوجهة العامة والشمولية التي يتّخذها الشاعر إطارا للرؤيا التي يؤسّسها أو للموقف الذي يؤمن به إزاء موضوع القصيدة أو إزاء شيء ما ضمنها. يمكن للنزعة الواحدة أن تترسّخ في كتابات الشاعر الواحد كما أنّها تستطيع أن تكون مشتركة بين نفر من الشعراء سواء من مجتمع واحد أو من مجتمعات عديدة متباينة اللغات والثقافات.

1) نزعة النبوة:

كان من طبيعة الفن الارتقاء نحو الأعلى في الجودة وإلى المثالية في حسن الأداء والتفرد بالجديد والعجيب. عندما يتوغل الشاعر في تفكيره العميق خاصة في بعض الموضوعات التي تشدّ كل تفكيره وتصوراته ورؤاه، يصبح عندئذ جزءا من موضوعه، وبدلا من أن يحتوي القصيدة تصبح هذه الأخيرة هي التي تحتويه وتُسيره كيفما يشاء، حتى يظهر في بعض الأحيان منافيا للمعقول تماما ويصير مبالغا إلى حدّ بعيد، فيمنح لنفسه درجة النبوة فيما يُبرزه سواء في اختياراته لعناوين القصائد أو لعناوين أجزائها أو في الرؤيا العامة التي يجسّدها. لكن هذا اللامعقول إنّما هو ذروة الإبداع ومنتهى الإحساس وعمق الرؤيا.

تُعدّ نزعة النبوة في الشعر العربي نزعة قديمة، إلا أنّ مفهومها القديم مختلف تمام الاختلاف عن مفهومها في الشعر المعاصر. اعتقد المتنبّي أنّه نبيّ في عصره، حيث أظهر في قصائد كثيرة اعتزازه بذاته وافتخاره بما وصل إليه من الشعر. تمثّل النبوة عنده العظمة سواء في جوانبها البطولية والشجاعة أو في شعره من استعارات جديدة ومن صور فريدة وشوارد الأبيات، مثل:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعتُ كلماتي من به صممُ

يعود ظهور نزعة النبوة في الشعر الحديث لأول مرة إلى الشعراء الرومانسيين وعلى رأسهم شعراء المهجر الأمريكي كأصحاب الرابطة القلمية، حيث تأت تلك النزعة من عدم، بل جاءت بعوامل خارجية اجتماعية أهمها " البحث عن صحة الحياة والعصر وسط الداء الذي يعانون منه. وقد اتخذ هذا البحث منحنيين: على الصعيد الفني منحى التجديد في طرائق التعبير، وعلى الصعيد الاجتماعي منحى التغيير. ومن هنا سيطر على نتاجهم الطابع النبوي أو الرسولي. ومن طبيعة

النبوءة أنها تعنى بالمستقبل. وبعد جبران خليل جبران أول من صنع هذه النزعة في كتاباته الروائية أو الشعرية¹ وخير دليل على ذلك كتابه الموسوم (النبي).

تختلف النبوءة عند جبران في مفهومها وأساسها عن نبوءة الدين، لأن في هذه الأخيرة النبوءة رؤيا جديدة للإنسان والكون وتتنبئ بالمستقبل وتتحقق. والنبي يتلقى الوحي أي أنه ليس فعّالا بل منفعل، يُعطى رسالة فيبلغها وهو مستودع لكلام الله الموحى إليه. أما نبوءة جبران ورفقائه في الحداثة هي في الحقيقة نبوءة إنسانية، يطرح نفسه كنبى للحياة الإنسانية بوجهيها الطبيعي والغيبى يحاول أن يفرض رؤياه الخاصة على الأحداث والأشياء، أي وحيه الخاص به دون إملاء من الله أو من غيره. إنه ليس منفعلا بل فعّال².

يصرّح ميخائيل نعيمة في كتابه النقدي (الغريال) في تعريف الشاعر: "الشاعر نبى لأنه يرى بعينه الروحية ما لا يراه كل البشر. والشاعر الذي يستحق أن يدعى شاعرا، لا يكتب ولا يصف إلا ما تراه عينه الروحية ويختمر به قلبه حتى يصبح حقيقة راهنة في حياته ولو كانت عينه المادية أحيانا قاصرة عن رؤيته"³. ومعنى ذلك أن الشاعر يتميز عن غيره من الأشخاص في ما يتعلق بقوة الإحساس والإدراك وقوة النظر إلى الأشياء وإدراك الجوهر فيها. وعندما يحسّ بتلك القوة يكون قد أحسّ بالنبوءة، لأنه الصفاء والحقيقة والكمال والرسالة الإنسانية.

أنموذج أول:

أراد الشاعر أحمد عاشوري من خلال الرؤيا التي بثّها في قصيدة (سورة الألم) أن يعلو في نظرته إلى القضية الفلسطينية، وأن يقف موقفا مشرفا لها ومشرفا كذلك للفرد الجزائري الذي لا يقبل أية مزایدات وأية رهانات على فلسطين، مهد الأنبياء والمرسلين ومجمع الديانات. حاول الشاعر إذن أن يشكّل للرؤيا في ذلك وأن يختزلها في عنوان القصيدة أولا، الذي يحمل في طياته نوعا من الخطاب السماوي الإلهي المتعلق غالبا بالنص الديني القرآني، حيث تمثلّ السورة جزءا تركيبيا

¹ ينظر: أدونيس، الثابت والمتحول-ج3 (صدمة الحداثة)، ص 163.

² ينظر: المرجع نفسه، ص 164 - 165.

³ ينظر: ميخائيل نعيمة، الغريال، ط7، دار صادر، بيروت، 1964، ص 83-84.

معنويا ودلاليا منفصلا ومكتفيا بذاته من جهة، ومتصلا في الآن نفسه مع السور الأخرى وفي إطار كلية القرآن الكريم كونه رسالة إلهية كاملة وشاملة.

يعدّ العنوان في داله اللغوي الأول (سورة) بؤرة انطلاق لتأسيس الرؤيا العامة للقصيدة بما تحمله معاني لفظة (سورة) من دلالات متعددة، التي تصبّ دوما في المنزلة الرفيعة والحسن والسمو، كما يبين ذلك لسان العرب: "سميت السورة في القرآن الكريم سورة لأنها درجة إلى غيرها ومن همزها جعلها بقية من القرآن وقطعة. وكلّ منزلة رفيعة فهي سورة والدليل على ذلك بيت النابغة الذبياني الذي جاء في شطره الثاني: ألم تر أنّ الله أعطاك سورة. ومعناه أعطاك رفعة وشرفاً. وقال ابن الأعرابي: سورة كلّ شيء حده. وقال أيضا: السورة: الرفعة. والسورة: العلامة"¹ ومن خلال هذه التعريفات، فإنّ العنوان جدير بأن يعطي رؤيا مسبقة لما سوف يأتي في القصيدة. يتوغل الشاعر في صلب القصيدة وبالتحديد في مقطعها الموسوم (روح) الذي تنتهي به فيكون قد استنشق عندئذ رائحة النبوة ووصل إلى ذروة الشعور بها، من خلال عناصر لغوية وأسلوبية تؤسّس لتلك الرؤيا وذلك الموقف. إنّ الشاعر يضع نفسه في عنصر زمكاني كثيرا ما كان موضع الأنبياء والرسل، الذين تميزوا بالتعبّد في الخلوة بعيداً عن أنظار الناس، حيث ينزلون إلى جبل يطلّ على الأماكن كلّها فتكبر زاوية الرصد عندهم ويتسع الأفق وتبعد المسافات بمقام بُعد التفكير وبعد النظر والتأمل في الأشياء والأمور، التي ما توقّف الإنسان عن تساؤلاته عنها ومحاولة الإحاطة بها وفهمها. يقول أحمد عاشوري:

أصعد آتي جبل الزيتون

أستنشق رائحة الأقداس

أشدو مثل المجنون

مرحى مرحى!

بالألم العذب !!

في ظل جناح الربّ

أهلا..

¹ ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م4، ط2، دار صادر، بيروت، 1992، ص 386 – 387.

بالسفر القاتل.. والميمون

صوب روابي الورد الأصهب

أهتف..

طوبى للسكرى بالألم الأقدس!

طوبى للموتى.. ما بين ثنايا النرجس

طوبى..

ساعة تأتي مبتسما نيسان!¹

يُعرف جبل الزيتون أنه مكان بفلسطين وهو الذي يُطلُّ على القدس الشريف مهد الأنبياء والمرسلين. يقف الشاعر على هذا الجبل وقفة يتساءل بها عن مصير تلك الأرض الطيبة، يسترجع التاريخ وينظر إلى المستقبل الغامض والبعيد، الذي يعيد للقدس مكانته ويعيد إليه حرته وأصحابه. لكن هذه الرؤية ليس بالعين العادية ولا بالمنطق أو العقل أو القلب، وإنما بالعين الثالثة أي " تلك الرؤيا، تلك البصيرة، ذلك التفهم الخاص للأشياء الذي هو أعمق من الأعماق وأعلى من الأعالي"². إنه (سفر قاتل)، سفر واغتراب إلى الحرية المنشودة، فهي معاناة لا تريد أن تنتهي بل تزداد شدة يوماً بعد يوم ويبقى المتعطش لها يترقب (نيسان) لا من رمزته كقيد واستعمار - لأن احتلال فلسطين من طرف اليهود كان في 28 نيسان 1948- وإنما يرتقبه الشاعر بعكس ما حدث كي يكون رمزا للاستقلال والحرية حيث تعود الأوضاع إلى أصولها.

أنموذج ثان:

اختار الشاعر عيسى قارف لقصيدة من ديوانه (النخيل تبرأ من تمره) عنواناً متعالياً يوحى بالنصوص الدينية في بنيته اللغوية، حيث جاء فيه: (آخر ما تنزل من سورة خدع). يُعدّ الدليلان (تنزل، سورة) علامتين سيميائيتين رئيسيتين في إضفاء هذا الطابع الديني على العنوان أولاً ثم على النص ككل. ويمد التركيب (آخر ما...) نهائية ما يمكن تصوّره، وبالتالي نهائية الرؤيا ومستواها المثالي في الموضوع ونهائية الموقف الثابت المتعال على كلّ المواقف الأخرى.

¹ أحمد عاشوري، لونجا، ص 77-78.

² أدونيس، الثابت والمتحول-ج3 (صدمة الحداثة)، ص 168.

تعني كلمة الخَدَع أو الخِدَاع كما جاء في لسان العرب: " إظهار خِلاف ما تُخفيه. وأجاز غيره خَدَعًا بالفتح، وخَدِيعَةً وخُدْعَةً؛ أي أراد به المكروه وخَتَلَهُ من حيث لا يَعْلَم. وقال: خَادَعَ أي تَرَكَ. والخِدَاعُ الحيلة "¹. الخِدَاع إذن نقيض الائتمان؛ فالشخص الخَادِع عكس المؤتمن. لذا فإنَّ عواقب الخِدَاع ونتائجه هي بالفعل سيئة ومنبوذة فهي تؤثر على نفسية الشخص الذي تمَّ مخادعته تأثيراً كبيراً لفقدانه عنصر الأمان في الآخر، خاصة إذا تعلق الأمر بطرف تربطه به علاقات صداقة وحبّ. كما يؤثر الخِدَاع أيضاً وبدون شكّ على العلاقات الاجتماعية بين الأفراد، وكلّما استفحلت هذه الظاهرة فقدَ المجتمع روابط الإخاء والمحبة وأصبح التشتت فيه قائماً والأمان منعدماً.

خُدِعَ العمر في قَمّة وانحِدار

وها خُدِعَ الصّخر في حركه..

خُدِعَ الغيم حين بكى..

خُدِعَ الليل في نجمة

خُدِعَ الشارع المرّ في منعرج !!

خُدِعَتْ مدنُ النَّاس في النَّاس

غيمُ المدى في المدى..

خُدِعَ العشب في الماء

والماء في العشب

والطائرُ الأبيضُ القلبِ في وَكرِه

خُدِعَتْ في الجناح الفراخُ وفي شوكة الصّدر

أشبَاهُها

خُدِعَ الطفل في الأغنية!²

¹ ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م 8، ط2، دار صادر، بيروت، 1992. ص 63 - 65.

² عيسى قارف، النخيل تَبْرأ من تمره، ص 18.

جعل الشاعر من لفظة (خدع) التي كررها عدّة مرات في قصيدته محرّكا رئيسا للرؤيا التي أراد أن يبسطها فيها، ولا يعني هذا التكرار إضافة موسيقية، وإنما عنصرا إيقاعيا دلاليا يمدّ الرؤيا دعماً وقوة يتركها تنهل من شواهد وخلايا متجاوزة متعدّدة لتلك الرؤيا، التي تتلخّص في رؤيا التعميم والشمولية لقضية الخداع. وجاء التكرار هنا على شكل (الترابط الفعلي غير التام)¹، حيث تكرر فقط الفعل الماضي المبني للمجهول (خدع) في تراكيب مختلفة تحمل كلّ منها نائب فاعل معيّن، وكأنّ الشاعر قد أراد بذلك التعميم في الموضوع والتوسّع فيه قصد إضفاء حدة وقعه في نفسيته أولاً وفي نفسية القارئ بعد ذلك، وأراد أن يتخذ موقفا مسؤولا من القضية بالحجة والبرهان. أسست صورة رؤياوية للخادع والمخدوع اللذين تجمعهما علاقات وطيدة إذ لا يمكن تصوّر الشقاق بينهما. يمكن توضيح بعض من تلك العلاقات في ما التالي:

✓ خُدعَ العمرُ في قَمّةٍ وانحدار: أي خُدعَ الكلّ في الجزء. فالعمر هو الكلّ والفترات الزمنية الواقعة فيه هي أجزاء، ويمكن أن تكون لأيام النكبات أو الأزمات شأن في ذلك.

✓ خُدعَ الغيمُ حين بكى: أي الخداع نابع من مصدر فعلي مألوف في الشيء والعلاقة بين الغيم والمطر علاقة طبيعية منذ الأزل ومنذ خلقت السماوات والأرض. لكنه لا يمكن بسهولة إدراك ذلك لأنّه مرتبط بحالة نفسية ومرتبطة برؤيا عامة في القصيدة.

✓ خُدعَ الشارعُ المرءَ في منعرج: والمنعرج جزء طبيعي مكوّن من مكونات الطريق، وهو كذلك خداع الجزء للكلّ.

✓ خُدعَ العشبُ في الماء / والماء في العشب: أي خداع متبادل بين الشيء ومصدر حياته. يتبيّن بهذه النماذج أنّ الموضوع (الخداع) قد أخذ بأثره في نفسية الشاعر حتى أبدى أنواعا من الخداع لا يمكن تصوّرها، وكأنّ ما حصل له بالضبط يساير إلى حدّ أبعد ما عبّرت عنه هذه المشاهد أو هذه الخلايا الرؤياوية. لقد كانت وطأة الخداع حادة في نفسيته، حتى يُنهي قصيدته بالتصريح عن ذاته المخدوعة، لكن بكثير من الغموض والتستّر واكتفى بالتلميح فقط.

خُدعتُ أنا ... في التي ..

والتي في الذي ... والذي في التي ...

¹ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها-ج3 (الشعر المعاصر)، ص 156.

خُدَّعَ الكون في الكائنات، فلا أقسم الآن
بالقلب والخونه¹ !!!

كان منطلق الخداع من الطبيعة بعناصرها المختلفة وبأنواعها ثم وصل في النهاية إلى الخداع الحاصل بين الناس خاصة بين الرجل والمرأة، فليس الشاعر هو الوحيد الذي حدث له هذا الأمر وإنما أمر مألوف وحاصل، وهكذا فضّل الشاعر أن يختم قصيدته بالإشارة إلى شمولية القضية خاصة عندما يقول: خُدَّعَ الكون في الكائنات.

لعلّ السطر الأخير (بالقلب والخونه) أكثر توضيحاً على كون القضية مرتبطة بالعواطف والأحاسيس مثل عاطفة الحب، لأنّ الشاعر أكّدها كذلك عند استهلال قصيدته وهي التي كانت منبعاً لبناء هذه الرؤيا وهي التي أشعلت فتيل الأحاسيس وحركت الانفعالات:

وما أنت حلّ بقلبي
ولا أقسمُ الآن بالقلب .. والخونه!

توصل عيسى قارف إلى التأسيس للرؤيا العميقة المبنية على نزعة النبوة والحكمة في النظر إلى الأشياء والقضايا ولم يكتفي بالإشارة البسيطة إليها، وإنما أعطاها حضوراً معتبراً وشحنها بمشاهد زادت من وقع الأحاسيس في التأثر والتأثير. تُعدّ نزعة النبوة حاضرة عند الشعراء الجزائريين المعاصرين في محاولاتهم إعطاء نظرات عميقة إلى الأشياء أو الأمور حيث كان تناولهم لها معمّقا وشاملا، يُظهر الشاعر قوّة بصره وبُعد بصيرته.

(2) النزعة التراثية الأمازيغية:

يعتزّ الشاعر الجزائري المعاصر بأصوله الأمازيغية، التي تصنع ثقافته المتنوعة وتاريخه العريق الذي يمتدّ في الماضي قبل الميلاد إلى الحضارات الغابرة في الزمن البعيد، كالحضارة الفرعونية والحضارة اليونانية. إنّها جذور وجودية للشعب الجزائري في تاريخ بطولاته وانتصاراته ورمز الصمود تجاه المحاولات الاستعمارية ورمز القوّة التي صنعها أبطال أمثال؛ ماسينيسا ويوغرطة وششناق وغيرهم ممن خصّص لهم التاريخ صفحات خالدة من أوراقه.

¹ عيسى قارف، النخيل تَبْرَأ من ثمره، ص 19.

يصلح موقف محمد بنيس في حديثه عن بلده وعن القصيدة المغربية، كي يقال ذلك على الجزائر وعن شعرها: " الجزائر ليست مجرد بقعة جغرافية، بل هي أيضا مجتمع وتاريخ وثقافة تبلورت جميعها، وفيها كان الشعر يبحث دوماً عن نفسه من خلل تعدد اللغات. هذا النسيج الأولي يسكن القصيدة وينكّتب عليها من غير علم ولا إرادة، شبيهاً بالوشم الذي يتركه الحديد المحمى على الجسد. هناك يظل النسيج مهما تاهت القصيدة وهاجرت، بدم الأجداد والأحفاد تُسمّى تجربتها حيث المستحيل هو التحقق ذاته لمنتهى الكتابة"¹.

أنموذج أول:

جاء في قصيدة عنوانها (بربري) لنجيب أنزار:

متمرد مغوار،

عطشي الندى السهب المديد،

لا حدّ لي، كلّ الدروب خطاي،

لا أنحني، لا أنثني عن فكرتي،

وليذهب الراعي إلى الجحيم،

أرعى خرافي واحدا وحدي،

وأركب صهوتي،

هذا الجواد البربري رفيقي،

هذا المدى المسفوح لي،

هو لي طريقي،²

عاد الشاعر إلى مآثر الحضارة الأمازيغية وإلى طبيعة هذا الإنسان الأمازيغي الملقب بالبربري، استرجاعاً ليس تاريخياً وإنما الرجوع إلى وراء قصد الانطلاقة الجديدة والصحيحة بشحنات أصيلة تُذكر بإنجازات الأمجاد البطوليين ودعوة من الشاعر إلى الاقتداء بشجاعتهم ومغامراتهم، في قوله: لا حدّ لي، كلّ الدروب خطاي. كذلك في مواقفهم الثابتة التي لا يقبلون

¹ ينظر: محمد بنيس، كتابة المحو، ص 145.

² نجيب أنزار، كائنات الورق، ص 49.

المساومة عليها ولا يقبلون الرضوخ لأي شخص على المعمورة، ولا الاستغلال مهما كان نوعه سواء كان عليهم أو على غيرهم من الشعوب الأخرى، فهم يجزعون لذلك أشدّ الجزع، حيث كان من أهم شعارات الإنسان الأمازيغي قوله: ننكسر ولا ننحني أبداً، التي أدرجها الشاعر في قصيدته عندما يقول: (لا أنحني، لا أنتني عن فكري). لا شيء إلا لأن فكرته نابعة عن تفكير عميق ومسؤول لا يرى فيها خطأ.

أنموذج ثان:

تعدّ المسرحية الشعرية (طاسيليا) لعز الدين ميهوبي أنموذجاً مثالياً للنزعة الثقافية الأمازيغة حيث جاء النص مطولاً على شكل ملحمة من الملاحم اليونانية القديمة، وظفت فيها عناصر تراثية حقيقيو وأسطورية: أنزار، طاسيليا، نوميديا، سيليا وغيرها. يعالج الشاعر من خلاله صراع الجزائر من أجل البقاء، صراع بين طرفي ثنائية الخير والشر التي تتربص ببلاد نوميديا منذ وجودها، فهي التي عاشت ويلات الهجمات الخارجية المختلفة بدءاً بالحملات الرومانية إلى غاية المستعمر الفرنسي. لكن الرجل الأمازيغي الحر لم يتهاون يوماً عن الردّ على كلّ تلك الحملات، فهو غيلاس أي النمر أو الفهد الذي يحرس أرضه دون ملل من كلّ عدوٍّ ومن كلّ شرّ.

عرفت أسطورة أنزار رواجاً واسعاً في الأوساط الاجتماعية الأمازيغية وظلّت تُمارس ممارسة طقوسية إلى عهد قريب، إذ كلّما عمّ الجفاف وأصيبت الأرض بالقحط إلاّ وانبعثت أصولها الأولى من الذاكرة الجماعية من جديد ليشدّ بها الأهالي إله الأمطار (أنزار) ليعيد إليهم الغيث والحياة.¹ تتلخّص قصة أنزار في أنّ " إله المطر الذي كان يُعتقد به في القديم، كان يريد الزواج من أجمل فتاة على وجه الأرض، وكان من عادة هذه الفتاة الاستحمام في الوادي الفضي، ولما ينزل أنزار عندها تهرب خائفة منه. غضب أنزار من عدم قبولها الزواج منه فلجأ إلى تحريك خاتمه فزال الماء من الوادي نهائياً وجفّ. بقيت الفتاة تبكي وتتناجي أنزار كي يعيد الماء إلى مجراه وأن يأخذ بثأره منها فقط وألاّ يعذب القرية بأكملها. نزل أنزار تحت مظهر الضوء القوي فرضيت به

¹ ينظر: أحمد جلاوي، التراث والحداثة في أشعار لونيس آيت منقلاّت، منشورات (pages bleues)، البويرة، 2007

وقبلت الزواج منه، وأعيد الماء إلى القرية وعادت الحياة واستبشر الناس لذلك¹. هكذا أصبح اللجوء إلى أسطورة أنزار في الشعر الجزائري مناجاة لعودة الحياة ودعاء، كما يظهر في قصيدة طاسيليا، التي اتكأ الشاعر عليها كمعلم للرؤيا التي يريد نشرها، لكن برؤيا مخالفة يظهر فيها أنزار ضعيفا مستسلما بينما تظهر العروسة طاسيليا قوية.

أنزار:

كم كنت غيباً يا أنزار..

الغيمة تعرفُ شكل الحبّ

وأنت تراقصُ هذي الطفلة

وهي تراقصُ طفلاً في الأحراش..

كم كنت غيباً يا أنزار

تهتّر لصوتِ نساءٍ كنّ يغنّين لمائك حين الجذب

فيجيء الخصبُ

كم كنت غيباً..

حين حسبتَ نوميدياً ترحل نحو الموت إذا عطشتُ

الدمعة بعد الدمعة تصبح قطراً

والقطرة بعد القطرة تصبحُ نهراً..

كم كنت غيباً..

ستظلّ وحيداً في برجك

تبحثُ عن عاشقة أخرى..

فلترحل يا أنزار..

طاسيليا..

عودي للنهر وغنيّ مثل نساء نوميديا

¹ عبد الرحمان بوزيدة، قاموس الأساطير الجزائرية، منشورات مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية

(CRASC)، وهران، 2005، ص 64.

ودعي غيلاس يحبك أكثر¹

الراهب:

عادت طاسيليا

رقصت نسوة نوميديا

وبكى أنزار

طاسيليا:

يا ملك المآءات لك النجمات وللعشاق حدائقهم

ولغيلاس الناي ودمعته البيضاء

ولنا ما تختزن الأضلاع من الأشياء

فلنفرح

مثل عصافير الآتين من المجهول

ونغني حين الليل يطول²

يمكن توضيح المفارقة الدلالية بين القصة الأصلية لأنزار والرويا التي أرادها الشاعر من

خلالها بالجدول الآتي:

قصيدة طاسيليا	أسطورة أنزار
مصدر الحياة يحاول السيطرة على نوميديا (الجزائر)	أنزار وسيطرته على إعطاء الحياة.
عدم المناجاة والاستسلام والرضوخ من نوميديا.	ضعف الفتاة (العروس) أمام أنزار.
قوة العروس طاسيليا من قوة نوميديا.	مناجاة الفتاة وتوسلها أنزار لاستعادة الحياة.
استعادة طاسيليا لهيبتها وانهزام المتآمرين عليها.	ضعف الفتاة واستسلامها.
سعادة غيلاس وطاسيليا (الرجل والمرأة الجزائريين)	نجاح أنزار وعودة الحياة.

¹ عز الدين ميهوبي، طاسيليا، دار النهضة العربية، بيروت، 2007، ص86.

² المصدر نفسه، ص87.

تبتّ القصيدة من خلال الرؤيا التي جاءت الموقف النبيل الذي يتمثل في كون الجزائر لم تستسلم يوما ولن تستسلم لأي حملة ضدها مهما كان نوعها ومهما كان مصدرها، فهي قوية بقوة أبنائها، لا تقبل المساومات ولا ترضخ للمزايدات إذ عبّرت عن ذلك مع مرور الأزمنة والحملات.

(3) النزعة الوطنية:

تعدّ الوطنية عند الشاعر الجزائري المعاصر نزعة رويّاوية بالغة الأهمية، لا يغفل عنها ولا يقبل مجاوزتها لأنّ الوطن هو إحدى فضاءات الواقع بالنسبة إليه؛ منه تنطلق مواقفه الاجتماعية أو السياسية، سواء كان ذلك بالقبول أو بالرفض أو كان بالنفي أو التأكيد. الوطن بالنسبة للشاعر الجزائري يعادل الأمّ بمفهومها الطبيعي النابع من أحاسيس الحب والعطف والحنان فهي التي تحضه وتحميه وهي منبع حياته ومصدر رزقه.

عانت الجزائر الكثير من الويلات والحروب عبر العصور من حملات الرومان مروراً بالاستعمار الفرنسي إلى العشرية السوداء. وينبغي الإشارة إلى دور الإنسان الجزائري الباسل في صدّ كلّ تلك الحملات التدميرية ودحرها وإعادة الأوضاع إلى طابعها، بالتضحية بالنفس والنّفس. وعلى هذا الأساس فإنّه لا يقبل أيّ مساس بوطنه لأنّه لم يكن يقبل ذلك عبر التاريخ كلّ.

أنموذج أول:

عبّر الشاعر قدور رحمانى عن هذه النزعة الوطنية واستطاع تشكيّلها تشكيلا رويّاويا نابعا عن أحاسيس الحبّ وقوّة الرفض للمساومات التي تعبت بالوطن، حيث جاء في قصيدة (تقاسيم على النار والينبوع):

أحرقتم درّة ينبوعي

أحرقتم فاتحة القبل الكرزيّة

أحرقتم خاتم أغنيتي

أحرقتم زينة قبرتي

خطي، سيفي، فرسي

ومفاتيح المدن القمرية

ورميتم ظلي بالشهب¹

بُنيت القصيدة في أولها على أسلوب المخاطبة الموجه إلى الجمع المذكر، عن طريق تكرار الفعل الماضي (أحرقتم) الذي يوحي بانفعالات الغضب واللوم في وجه المخاطبين، وكذا محاكمتهم على ما اقترفوه بأفعالهم الدنيئة على الوطن العزيز في قلب العشرية السوداء. وجاء التكرار تعزيزاً لهذا الانفعال الحاد ودفعاً قوياً له، لأن التكرار ليس فراغاً دلالياً وإنما يضيف الدلالة قوة وحضوراً كبيرين، لاسيما أن " الرسالة الشعرية تتحرك بين المبدع والمتلقي، وهذه الحركة قوامها الغنائية التي تستمد جذورها من مبدعها ثم تصل بالمتلقي إلى حالة الشاعر النفسية والذهنية التي كان عليها عندما أبدع شعره، ولا يمكن تحقق كل ذلك إلا بغلبة الوظيفة الشعرية التي يمثل التكرار أعلى درجاتها"². أي أن ظاهرة التكرار إنما المراد بها تعويض النقص الذي يمكن أن يطرأ على سيرورة الدلالة لانعدام أدوات إجرائية فنية تحتفظ بالدلالة الأصلية التي صنعها الشاعر في مخيلته وكان يبحث عن لغة وأساليب مناسبة للتعبير عنها بأدقّ تعبير ممكن.

كرر الشاعر التركيب (أحرقتم) ست عشرة مرة، وجاء متصدراً للأسطر الشعرية ودافعاً حركياً لها لرفع قوة الدلالة إلى مستواها المرغوب فيه، ومن جهة أخرى لدعم وجود خلايا متجاوزة جديدة تدخل في بناء الرؤيا العامة للقصيدة، لأن التكرار يساعد على التدفق فيها. يمكن ذكر المفعولات التي سقط عليها الفعل (أحرقتم) وهي: (درة ينبوعي / فاتحة القبل الكرزية / خاتم أغنيتي / زينة قبرتي / غرة عنواني / خطي / سيفي / فرسي / مفاتيح المدن القمرية / صفا من صفصاف / غابة ياقوتي / ساقية من عطر تحبو في رثتي / ساحل أعناب مملوء في شفتي / رغبة أقداحي الصوفية / صهوة راحلتي / خدود الشيطان القزحية / تغريد الأرج الطلع فينا كالباستان / طفل طفولتنا / شعور الأنجم والكروان / كل حقول الورد / سربا من حجل في القلب / سنبليتي ويدي).

تظهر المعاناة كبيرة عند الشاعر الذي فقد الكثير من مقومات وجوده ومن عناصره الطبيعية التي يسبح فيها ومن مصادر الحياة، كأنه لم يبق لديه شيء مما يصنع منه وجوده، إذ عندما

¹ قدور رحمان، قراءة في عينيك، ص 9.

² محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي)، ط2، دار المعارف بمصر، القاهرة، 2000 ص125.

أُحرق الوطن أُحرق كل شيء معه، لأنّه مصدر حياة الشخص ومصدر استمرار الوجود العرقي للعنصر البشري، ويُعدّ الوطن عموداً من أعمدة الحضارة وشروطها، حيث يرى مالك بن نبي أنّ " التراب شرط من شروط بناء الحضارة عند أمة من الأمم، فهو الشرط الثاني بعد الإنسان وقبل الوقت. وأنّه حين نتكلم عن التراب لا نبحث عن خصائصه وطبيعته ولكننا نتكلم عنه من حيث قيمته الاجتماعية، وهذه القيمة الاجتماعية للتراب مستمدة من قيمة مالكيه، فحينما تكون قيمة الأمة مرتفعة وحضارتها متقدمة يكون التراب غالي القيمة، وحيث تكون الأمة متخلفة يكون التراب على قدرها من الانحطاط"¹. وهكذا فإنّ حسرتنا على الوطن هي في الحقيقة حسرة على أنفسنا وعلى مصيرنا فالعلاقة خدماتية متكافئة بين الطرفين.

طغت رؤيا السقوط والانهيال من كلّ النواحي في الأسطر الأولى من القصيدة، لكن استدرك الشاعر خلايا جديدة تبعث الحياة من جديد لهذا الوطن:

من أين أجيئك؟

قد رفعت أمطارك...

قد رفعت أشجارك...

كم رفعت أحجارك يا بلدي...

غوصوا في وحل أمانكم

فبلادي ليست جارية

قذفتها زفرة طيش أو بركان ..

.....

بلدي قنديل يشبه فاتحة القرآن

يا أيّتها المدن البحرية قد يبست

شفتي

¹ ينظر: مالك بن نبي، مشكلات الحضارة (شروط النهضة)، تر / عمر كامل مسقاوي - عبد الصبور شاهين، ط4، دار الفكر، دمشق، 1992، ص139.

لا تبتعدي¹

يبقى الشاعر يبحث عن مخرج للأوضاع التي آلت إليها البلاد عن طريق تخيالاته ورؤاه مدافعا عن بلاده ومؤمنا بوجود روح جديدة تحييه، وهو يؤمن بقوتها لأنها ليست حديثة العهد في الحياة وتاريخها في الدفاع عن نفسها زاهر بالبطولات: (فبلادي ليست جارية / قذفتها زفرة طيش أو بركان). لقد تركت بصماتها عبر التاريخ وبطولاتها لا ينكرها أحد وتضحياتها في ذلك كثيرة.

يفتخر الشاعر ببلاده وهو يؤمن بإمكانها تجاوز المأساة وبراها شعلة تضيء العالم وتتصدّر مثلما تصدرت الفاتحة القرآن الكريم، فلا يمكن لهذه الشعلة أن تنطفئ ولا يمكن للحرية أن تغيب عنها. يستجد الشاعر بأسطورة سندباد كمعلم رؤياوي يناشد من خلاله برّ الأمان وعودة الأوضاع إلى طبيعتها. يواصل في رؤياه بالتعبير عن علاقة الشاعر بالوطن، الذي يراه على أنه يختلف عن شخصه هو، وكأنّ العلاقة علاقة انصهار وذوبان بين الطرفين والتحام شديد:

وطني

كم أنت أنا ..

إن كانوا سرقوا منا زما

لا يمكن أن يمحو فينا الوطننا

وطني

إن كنت لمست حريقك عندي يمضغني

فلأنك أنت أنا ..

لو رحت تفتش عن جسدي

في الجبة لن تلقى

إلا الوطننا...²

كتب الشاعر أحمد شنة قصيدة مطوّلة عنوانها (طواحين العبث) يعبر عن تلك المأساة الوطنية من وجهات مختلفة ويصوّر في بنية رؤياوية التّحام الجزائري بأرضه ودور الشعراء في

¹ قدور رحمانى، قراءة في عينيك، ص 11 - 12.² المصدر نفسه، ص 14.

العمل على ردّ الاعتبار للوطن وعدم التخلي عن الحديث عنه والاهتمام به. يصرّح في مقدمة ديوانه: " إذ ما فائدة الشاعر إذا لم يلتحم بهواجس أمّته ووطنه وهمومهما ويجهر بكلمة الحقّ في وجوه تجار الدماء والدموع... وكم أُصاب بالإحباط والهستيريا حين أجد الشاعر عندنا يتفطرّ ألما وخشوعا لذبول وردة وبنهار أمام فتنة جسد أنثوي، بينما لا يؤلّمه مشهد شارع يتفجّر بمن فيه أو منظر طفل اجتثت أطرافه الطرية وسُكبت أحشاؤه على قارعة الطريق"¹. جاء في أحد مقاطع القصيدة:

فلا تسقطني
أنت أندى صباح
وفي مقتلتيك يطيبُ الغزل..
ولا تحزني... إن توارى الربيعُ
وضاقت بكلّ الدروبِ السُّبُل
فأنتِ البقاءُ الذي لا يزولُ
وأنتِ الجراحُ التي تتدملُ
وأنتِ الخلاصُ لجرحي الذّبيح
وأنتِ الرجاءُ
وأنتِ الأمل²

عبر الشاعر الجزائري المعاصر عن حبه وتعلقه الشديد بوطنه، وافتخر بانتمائه إليه وبتاريخه، ولعل تلك الرؤيا التي ينصهر فيها الوطن مع الذات هي اللبّ والدلالة الرئيسة التي تعدّ الخلية الأمّ في تلك القصائد.

II. النزعات الروياوية في الشعر النسوي:

ظل الحديث قائما في عصرنا هذا عن المفارقة الأدائية بين الشعراء، لا من حيث الانتماء الزماني والمكاني أو من حيث اللغتين الفصحى والعامية، وإنما من حيث الانتماء الجنسي لهؤلاء

¹ أحمد شنّ، طواحين العيب، مؤسسة هديل للنشر والتوزيع، عناية، 2000، ص 11 - 12.

² المصدر نفسه، ص 130 - 131.

الشعراء؛ أي شعر الرجال وشعر النساء. يمكن تسليط الضوء على السمات الخصوصية للشعر الرؤياوي النسوي من حيث أهم النزعات الرؤياوية الوطيدة الصلة به، والتي تظهر أكثر حضوراً فيه وغائبة تماماً في شعر الرجال.

يُعدّ الأمر طبيعياً للغاية بالنظر إلى الطبائع المختلفة في الأحاسيس والانفعالات والسلوكات بين الرجال والنساء، فهنّ أكثر وأرهف إحساساً وأكثر انطواءً. كما أنّ لبعض الموضوعات ارتباطاً أكثر بهذه الأحاسيس التي تعدّ بذوراً مهياً لنمو الرؤيا في اتجاهها.

1) رؤيا نكبة الحبّ والسقوط في النسيان:

يبادر الرجل بنفسه لكسب علاقات الحبّ والصدقة على عكس المرأة التي تنتظر مجيء ذلك؛ تنتظر من يشاركها الحياة ويمدّها قيمتها التي تصبو إليها كي لا تظلّ في النسيان فتفقد لذة الحياة كاملة. إنّها بحاجة إلى من ينظر إليها وإلى من يعزّز وجودها المعنوي خاصة، لاسيّما أنّها في وقتنا الراهن تتعرّض إلى العنف من كلّ أشكاله ومن المساومات، وهذا ما زادها توتراً وإحساساً بالسقوط والاغتراب في عالم النسيان الأبدي. تعدّ عاطفة الحب أكثر العواطف تشبّثاً وأبرز أثراً على الرؤيا في الشعر، لأنّها وطيدة العلاقة بغريزة الإنسان وبضرورة وجودها اجتماعياً، لأنّ الإنسان اجتماعي بطبعه، وإذا كان يتحرك بمفرده فهو يفعل ذلك في إطار الجماعة وإرضاء لمكاسبها.

أنموذج أول:

عبّرت الشاعرة عفاف فنوح في قصيدة (ما الحبُّ..؟؟) عن لبّ تلك الرؤيا محاولة إبراز بعض من المشاهد والنظرات إلى ذات الموضوع، وهي تتساءل عن مغزى تلك العاطفة وتأسف لفقدانها ولعدم الوصول إلى بنائها مع شريك لها في الحياة:

أرنو إلى عين حمئة في قلب بركاني

ما الحب إذا،

حين أقول له أنت،

ولا يقول لي أنت،

بعين فيها رمح صائب

لا يهواني؟؟

ما العذاب إذ فيه روعي تبتسم شهوة باردة،،

لعلّ الأمس لها،

واليوم لعلّه كالغد

ينساني¹

بُنيت الرؤيا في هذه القصيدة على جملة من الحقائق؛ أولها قضية القدر الذي اصطلح على تسميته عند الجزائريين وعند المسلمين عامة بالمكتوب، إذ لكلّ إنسان في هذه الحياة نصيبه ونصيب المرأة في الحب مرهون بمكتوبها فيه، وإذا كان ذلك في محلّ الغائب فلا مردّ لقضاء الله. هنا تبقى المرأة تتوسّل حظّها وترتقب ما عساه أن يصل، لكن للوقت نصيب في الانتظار بل هو الهاجس الأكبر؛ بحيث كلما ابتعد بها زمن الانتظار تعمّق الجرح وازداد ألماً. أمّا القضية الثانية فهي فقدان الأمل والانطواء على الذات في همّها وحسراتها، التي تفضي في العديد من الأحيان إلى الاضطرابات النفسية الحادة مثل مرض الفصام أو كما يسمّى (شيزوفرينيا) وغيرها من الأمراض. تقول الشاعرة: (ما العذاب إذ فيه روعي تبتسم شهوة باردة،،) والبرودة بمعنى آخر هو عدم القدرة على الحركة أو هو الموت في أقصى تقدير.

يمتثل النسيان الهاجس الأكثر ضرراً ويدلّ على ابتعاد القدر في ذلك الشأن، فلا جدوى في ردّه إليها ولا وسيلة تشدّه إلى النظر إليها حيث عبرت الشاعرة عن ذلك صراحة: لعلّ الأمس لها / واليوم لعلّه كالغد / ينساني.

استطاعت عفاف فنوح أن تجعل من السؤال (ما الحب؟) محرّكا رئيسا لقصيدتها عن طريق التكرار الذي يضيف قوّة للدلالة على غياب الحبّ، إذ يعدّ غرض هذا الاستفهام نفيا قاطعا له خاصة حين مصاحبته بدوال لغوية تدعّمه بأسباب النكبة والغياب ولا معقولة حدوثه. ومن جملة تلك الدوال المصاحبة ما يمثّله المخطط الآتي:

¹ عفاف فنوح، إنا لله وإنا إليه راجعون، منشورات ANEP، الجزائر، 2013، ص11.

حين يغتال وجهه قدر عاصف
حين يمزقه الحنين
حين لا أرى حياته تمشي روحا على جسدي
حين تصدح ناري توهجا / لا يرد صداها شهيقا
حين لا يناجيه / وبريق ذهبي يصطك لهبا / يطل من نافذة الشوق
حين أقول له أنت / ولا يقول لي أنت
حين أراه وجهها لوجه / قلبا لقلب / أقبل روحه وهو لا يراني..؟؟

ما الحب

اختارت الشاعرة تكثيف الأسباب التي تعدّ كفيّلة بمدّ الرؤيا جانبا هاما من المصادقية والحقيقة الراهنة المرّة، لأنّها أرادت أن تجعل الموضوع كاملا وتاما وشاملا لجوانب عدّة تبرهن من خلالها عن رؤيا نكبة الحب والنسيان. جاءت الصيغ كلّها حاملة لعنصر الزمن عن طريق ورود الظرف الزمني (حين) في جلّ تلك الخلايا، لأنّ للزمن والوقت دور بالغ الأهمية في تلك الرؤيا. **أنموذج ثان:**

جاء في قصيدة (كفن الشعراء) للشاعرة سيف الملوك سكتة وفي المقطع العاشر والأخير حديث رؤياوي عن هذه النزعة التي كثيرا ما تراود شاعرنا الجزائريات؛ نزعة الحب الضائع وهاجس التفرّد والانعزال، وهو هاجس المرأة الجزائرية عموما في زمن ضاع فيه الائتمان وضاعت فيه القيم الإنسانية وعوّضت بالمادية التي طغت حتى على العلاقات بين الأشخاص.

منذ الشفة وأنا

أبتسم وحدي

للوحدة

يرميني الليل بعيدا

والشمس تصيب خطاي

أنفخ في جثث الكلمات رؤاي

وأخيب لينتصر السوء

على نفسه

زمن يأخذ مني خطواتي ليمشي

زمن يبتعد...¹

استطاعت المرأة الشاعرة أن تمدّ المرأة الساكّنة المنطوية على ذاتها نفساً لبعث الحياة فيها ومشاركتها في همومها، لأنّه إذا توصلّ الشخص إلى الإدلاء بما يضرّه ويعبرّ عنه يكون قد تجاوز الضغط الكامن في نفسه، وهي فرصة للاطمئنان على الأقل لوقت معين يكسّر الروتين المأساوي. لكن ليس من السهل العثور على الكلمات المناسبة للتعبير عن ذلك ومن الأصعب أيضا بناء الرؤيا في هذا الموضوع: (أنفخ في جثث الكلمات رؤاي / وأخيب لينتصر السوء / على نفسه).

جعلت الشاعرة من وحدتها اجتماعاً بين المرأة/الإنسان والمرأة/الشاعرة؛ فإذا عثرت الأولى أمسكتها الثانية من السقوط، كما استطاع الشعر أن يمدّها عالماً آخر أرحم بها، إذ كلما ضاق عليها الأمر استجدت بهذا الأخير سابعة في رؤياها وتخيّلاتها. وهو ما عبرت عنه سيف الملوك في قصيدة أخرى عنوانها (إضاءات الهامش):

اسألوا وحدتي

ستذوب الثواني

واسألوا شفتي عن كلام مضى

لا أكون وحيدا أنا

إذ أكون معي..²

عندما يتجاوز الزمن حدود لحظات الانتظار تصبح الوحدة أمراً واقعاً وحاصلاً حتمياً لا مفرّ عن القضاء والقدر ولا سبيل إلى ضبط عقارب الساعة بعكس حركاتها، وإنما يحتلّ القبول والاستسلام جلّ العقل. ومن هذا القبول يتشكّل عالم آخر داخلي له موقفه وله رؤاه وله ما يعوّض به الانعزالية والوحدة، ولعل الشعر أبرز تلك الأساليب في التجاوز.

¹ سيف الملوك سكتة، الرائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ص25.

² المصدر نفسه، ص34.

تؤسس الشاعرة سيف الملوك سكتة رؤيا الانعزالية والإحباط النفسي عبر آخر قصيدة من ديوانها (الرأي) التي عنونتها (آخر رؤياي)، وهي تؤمن بما قُدِّرَ لها في حياتها:

في الدروب التي أتعبتُها خطاي

أنا ليلها وهي ليلاي

هنا اختلستني الشفاه

ولا آية تفتح العتمات

على ضوئها

لا سبيل إليها

ولا حيلة تتحلى بها

.....

أحمل منتهاي

أحمل المستحيل الذي

أشرعته يداي¹

تري الشاعرة فضيلة ملهاق عن عاطفة الحب أن " الحب مسؤولية لأنه يُحمِّلنا أعباء ولادة طبيعية لمولود تهبُّ الحياة، بسمّة من بسمات الطبيعة، والحدّ مسؤولية لأنه يُحمِّلنا أعباء استنساخ مخلوق يهبُّ الموت، شهقة من شهقات الروح التي نحن فيها إلى حنان المولود الطبيعي فنصطدمُ بقسوة المنظر المشوّه في الاستنساخ"². إنّه تأكيد عن الرؤيا في استبعاد وجود الحب الحقيقي، وإذا كان وجوده نظريا حاصلا فإنّه يفتقر إلى التجسيد الفعلي، إنّه أبعد مما يمكن أن يتصور بالنسبة للنساء.

(2) رؤيا أشباح الخيانة:

تظهر نزعة أخرى في الشعر النسوي الجزائري المعاصر متمثلة في رؤيا الخيانة العاطفية التي تقتفي أثر المرأة وتراودها كلّ حين. الخيانة خداع يفتك بالجانب النفسي للمخدوع

¹ سيف الملوك سكتة، الرأي، ص 111-112.

² فضيلة ملهاق، سبورة أفلاطون، ص 15.

وكَلَّما كانت العلاقة العاطفية قويَّة كانت حدَّة الخِدا عَمَق وأصعب على التَّجاوز. وعلى هذا الأساس فإنَّ شبح الخيانة ماكث في نفسية المرأة حتى أصبح نزعة رُويَاوية لدى، لا لشيء سوى لاستفحال هذه الظاهرة في مجتمعنا في عصرنا الرَّاهن.

أَنموذج أول:

جعلت الشاعرة عفاف فنوح موضوع الخيانة إطارا للرُويَا التي تتحرك من أجلها قصيدتها الموسومة (وأنا أعبر الأجواء...؟؟) حيث استطاعت أن تشكِّل بنية رُويَاوية في هذا الموضوع وأن تبرز ذلك الوقع الحادَّ في نفسيَّتها أو في نفسية المرأة على العموم. إن المرأة ومنذ الأزل البعيد كانت عرضة لأنواع كثيرة من الخيانات: خيانة الرجل أولاً، في الحبِّ والعواطف، وخيانة الحياة في ما يتعلق بمستقبلها وبآمالها ورغباتها التي لا تتحقَّق، حيث تدفعها هذه الأخيرة إلى جوٍّ من الحزن والكآبة وإلى حالات نفسية انهيارية تذوق من خلالها مرارة العيش، فتتنطوي على ذاتها، تسكُت تارة وتنتحدُّ تارة أخرى فتقول شعرا رُويَاويا في ذلك.

غداً..

عندما ألقاه طائراً

أحكي خيانتَه لقرميدي الآجوري

وكيف فرشتُ له السَّلامَ على راحتي

كيف ذاقَ موجي،،

يحاربُ بحري

غريقاً؟؟

.....

غدا،،

حين يأتي الربيع يطلبُ لقائي

لن أطلبَ مهراً للحياة كما تعلَّمتُ أنثى الوجود¹

¹ عفاف فنوح، إنَّا للحبِّ وإنَّا إليه راجعون، ص 21-23.

تُعدّ الخيانة إحدى الأسباب التي تجعل المرأة/ الشاعرة لا ترى مستقبلاً بعد ذلك ولا ترى بعثاً لعلائق عاطفية جديدة، لأنّ الفشل في مشروع الحياة ليس من السهل إعادة بنائه، ولأنّ الخوف من السقوط مرةً أخرى أكبر وطأً على النفس مما هو في الواقع. إنّ للخيانة وقع خارجي، إلّا أنّ وقعها الداخلي عند الشخص أصعب بكثير، إذ لا تعوّضه الماديات ولا يلتحم جرحه مهما عاش صاحبه. تعتزم عفاف فنوح عن التخلي عن أسباب الخيانة بالتخلي عن طلب الصداقة والحنان: (لن أطلب مهراً للحياة كما تعلّمت أنثى الوجود). إنّ قراره صعب لكنه إذا تعلّق الأمر بنتائج السلبية فإنّ ذلك يتحوّل إلى الممكن والمقبول.

أنموذج ثان:

تنتهي الخيانة العاطفية أو الزوجية في الكثير من الأحيان بالفتك بالمرأة في حياتها وضعفها وهي التي ألفت أن تسلّم أمرها للرجل في مسارها ومصيرها، فهو وليّها الذي تستظلّ به من أعباء الحياة وهمومها وهو الآمن ومصدر الأمان، بل مصدر الوجود كلّ. لذا تصبح الخيانة افتقاد لكلّ النعم وموت أكيدا للعواطف والأحاسيس إزاء الآخر السيئ الذي لا يملك مواقف الرجولة الحقّة والشهامة التي تريدها المرأة.

عبّرت الشاعرة خالدية جاب الله عن هذه الرؤيا المتعلقة بأشباح الخيانة في قصيدة (خلف أسوار الذّهاب) حيث ترى أنّ في الاستسلام لأمر الواقع ونبذ العلاقات مع هذا الرجل الخائن لهو أحسن وسيلة للتخلص من معاناة الخيانة، واختارت لهذه الرؤيا مثالا رمزيا تاريخيا دينيا للمرأة الصافية المطمئنة، التي لم يعبت بها الرجال ولم يتربص بها أحد والمتمثلة في مريم عليها السلام.

وحشة الظنّ كأفعى

هاجت اليوم برأسي... التهمت

ما قد تبقى من مدانا

يسقط الوجه

فذرني مريماً

سلّمت الآن الوصايا¹

¹ خالدية جاب الله، للحنن ملائكة تحرسه، منشورات أهل القلم، سطيف، 2009، ص 18 - 19.

يكفي للمرأة أن تكسر تلك العلاقة مع الآخر المخادع كي تطمئن نفسها، لكن في اطمئنانها معاناة لا تستكين حركة في اللوم وفي العتاب. إنَّ الحل هكذا يبدو أكبر من المسألة وليس سهلاً عندما تؤكد الشاعرة: (فذرني مريماً / سلمت الآن الوصايا). أي أن الابتعاد عن الرجل هو الابتعاد عن السقوط في المعاناة وفي مأزق الخداع.

أنموذج ثالث:

عبّرت الشاعرة نورة لحرش عن هذه الخيانة في الحبّ في قصيدة (بعيدا عن حضرة البرد) واستطاعت أن تشكّل فضاءً رؤياوياً يحكمه الزمن في فترتين متعاقبتين (الماضي والحاضر) الأولى زمن الحبّ الحقيقي ويمثّل الصعود والثانية زمن الخيانة ويمثّل السقوط الأبديّ. تقول في الزمن الأول:

حبّك كان يطيرُ بي بعيداً

بعيداً عن حضرة البرد

كان يؤنقني، يؤنق أساري

يهبها أبهة البساتين

وشكل الورد...

حبّك كان المضاد الحيويّ

لكل الأمراض

كان المسكّنُ الفعال لكل الآلام

ونشيد الدّفء المضاد للبرد¹

اتّضحت السعادة الحقّة التي تأسست وأخذت جذورها في نفسية الشاعرة/ المرأة، فمن هذه الواجهة لا شيء في الحياة أجمل وأعظم من الحبّ الحقيقي النابع من الأمان والاطمئنان؛ إذ هو مصدر الروح الجديدة عند المرأة ومكوّن قوتها ومتنفّس شهامتها. لكن سرعان ما تؤكد الشاعرة سقوطها المحتوم بعد زوال تلك الأحاسيس الأولى وعواطفها، حيث تحوّل الوضع إلى سراب وانقلبت الأمور إلى المنافي في غربة الأحزان. تواصل الشاعرة بناء مشهد الزمن الآخر:

¹ نورة لحرش، نوافذ الوجع، ص 13.

والآن

حبك الذي كان... وكان

لم يعد عطرا... ولا مطرا أو بلد

صار حزنا

يؤثت أركان القلب بغبار النكد

ويخلف لي هدير الذكريات

عباءة لليلي الأرق

حبك الذي كان... وكان

أوصلني الآن

إلى جزر البرد

وحكم عليّ بالحزن المؤبد

بالبرد المؤبد¹

تتحول أحاسيس المرأة إلى وحشة خالدة لملذات الحياة وعذوبة الاستمرار حيث تعد نكبة الحب

إحدى الأسباب الرئيسة في وقوف المرأة أو سقوطها؛ هو روحها الثانية التي لا تقبل المساومة فيها

ولا تبتغي الخداع.

¹ نورة لحرش، نوافذ الوجع، ص 14.

المبحث الثاني

التجسيد الرويائي لمفهوم الخطاب الشعري.

- (1) الشعر اغتراب.
- (2) الشعر بعث للحياة.
- (3) الشعر لغة اللغة.
- (4) الشعر حديث الذات الشاعرة.

التجسيد الرؤيائي لمفهوم الخطاب الشعري

تباينت الرؤى والمواقف من الشعر عبر أزمنة متوالية وعبر تيارات أدبية متعاقبة في التاريخ كالكلاسيكية والرومانسية والواقعية والرمزية، التي ظهرت عند الغرب وتجدّرت بعد ذلك في الإبداع الأدبي عند العرب. كما عرفت التيارات النقدية أيضا مواقف متعددة من الشعر باختلاف رؤى أصحابها ونظراتهم في الموضوع، بل بنظرياتهم في مفاهيم الشعر ووظائفه. فقد عبّر الشعراء الجزائريون المعاصرون عن مفهوم الشعر من خلال رؤاهم التي يبتونها عبر نصوصهم الإبداعية بحيث أنّ الكثير من القصائد تناولت موضوع الشعر من زواياه المختلفة كالبنية والوظيفة والمستقبل الشعري، كما تناولت بعض مقدمات الدواوين نظرة أصحابها إلى ذلك.

يمكن النظر في مفهوم الشعر من خلال الشعر ذاته، لأنها نظرة نابعة من تجربة أصحابه فهم الأقرب إلى ذلك ورأيهم قد يكون موضوعيا أكثر من الآخرين، حيث "يقول البحثري في الردّ على من قال له بأنّ أحمد بن يحيى ثعلب يفضل مسلما على أبي نواس: ليس هذا من علم ثعلب وأضرابه ممن يحفظ الشعر ولا يقوله، وإنما يعرف الشعر من دفع إلى مضايقه"¹ أي من يملك تجربة في نظم الشعر ودخل في أعماقه. لكن لا يتعلق الأمر هنا بالموازنة بين رأي النقاد في الشعر ورأي الشعراء فيه، وإنما البحث يخصّ التطرق إلى مفاهيم الشعر عند هؤلاء المتأخرين أنفسهم ومحاولة إدراك منتهاهم واختلافاتهم في تحديد ذلك، وتمايز رؤاهم في موضوع الشعر.

1) الشعر اغتراب:

ارتبط الشعر العربي المعاصر كثيرا بظاهرة الاغتراب. ينفر الشاعر من واقعه الاجتماعي الذي يعيش فيه وتعيش فيه الإنسانية كلّها، وهو واقع تنعدم فيه القيم النبيلة الكبرى كالسّلم والسّعادة وقيم العدالة والمساواة وقيم الحرية والديمقراطية وقيم الأخوة والصداقة. بالمقابل يعيش هذا الشاعر واقعا بديلا للأول يكون خاصا به أو بأمثاله فقط، فهو الذي يصنعه وهو الذي يسيّر أموره كيف ما شاء محاولا استعادة التوازن الغائب في الأول ولو في إطار الرؤيا التي يجسدها عن طريق لغة القصيدة وعناصرها البنيوية الأخرى.

¹ أبو علي الحسن ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر وآدابه، ج 1، تح/ محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001، ص 252 - 253.

لا يتحدث الشاعر في هذه الوقفة الفريدة لغةً العامة من الناس، وإنما يسبح في فضاء هو صانعه وفي مجتمع جديد خلقه بنفسه. لذا فإنّ " البحث عن مخرج، يفترض بالطبع وجود المخرج أي وجود العالم الحقيقي الآخر الذي لا حواجز فيه ولا أسوار. الرّفص لهذا العالم الراهن يصاحبه الاغتراب والوحدة، ولا تعني الوحدة البعد عن الناس نفورا منهم وكراهية لهم، وإنما تعني على العكس تعميقا لشكل الاتصال بالإنسان الآخر. فمن يعتزل أو ينفرد كمن يحفر منجما ويغوص في أعماقه؛ باب مفتوح على الظلام لكنه في الوقت ذاته مدخل إلى المجهول ورمز لتعانق الإنسان مع الخارق وغير الطبيعي"¹. وعلى هذا الأساس فإنّ الاغتراب اغترابٌ من أجل إنجاز تفكير عميق والبحث عن الرؤيا المثالية التي تصل إلى منتهى الخلق الإبداعي في إدراك الموجود غير الموجود.

لا ينبغي إذن أن نعتبر عزلة الفنان أو الشاعر انطواء على ذاته أو تكبر على ذوي جلدهته وإنما في العزلة تتحقق أحلامه وتُستشرف أمنيّاته وتُستشَق نكهة الحرية المفقودة في واقعه وفي مجتمعه، لأنّ " الشعر خطاب الذات المفردة، لا يثبت إمضاؤها الشخصي إلا باختلافه عن غيره. لا أقلّ منه ولا أكثر. لا أقدم ولا أحدث. مختلف لأنه كذلك يكون المفرد والمختلف هو بدءاً، ما يتحاشى الجماعي والمجمّع عليه بحثا عن عزلة يرتضيها ويقبل بأهوالها. هناك في حدّ العزلة يسمّي ذاته ليسميّ زمنه. له السرايب والصمت لا يتنازل عنهما، إنهما بامتياز مكان حريته التي يعيد بها صياغة الذات والعالم"². فمن الاغتراب يأتي الاختلاف ومن الاختلاف تأتي الفردية ويأتي مع هذه الأخيرة الإبداع ويتقلص الإلتباع. إنه " فعل الشعر في زمن تتقلب فيه البديهيات وتحدّد في النداءات من أجل حقّ الاختلاف في التعبير عن ذاته، حيث يصبح انبثاق الفرديات علامة على عصر مغاير. وهكذا وبأسرار الاحتجاب كتّب الشعر العربي الحديث المفرد والمختلف مازجا بين سؤال الذات وسؤال التاريخ والوجود، منتقلا من فضاء إلى فضاء، راحلا على طريق الآلام منحرفاً في المعيش والمتخيّل"³.

¹ ينظر: أدونيس، الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص 202-203.

² محمد بنيس، كتابة المحو، ص 146.

³ المصدر نفسه، ص 148.

أنموذج أول:

جاء في قصيدة (سراب) للشاعر محمد الأمين سعيدي:
 أنا سفنٌ في بحر همّي تتأثرتُ، وهمّي بحرٌ في بحارٍ تطاولتُ،
 يسألني الأحبابُ عن سرّ غيبتني؟ كأنّي غيبٌ ماتَ في بحر
 تيهه، أو ظلّ في الغيب يولدُ، فماذا أقول اليومَ واليومُ
 فانتني، وأرقتني أمسي وخاصمني الغدُ! وكيف لقلبي أن يهادنَ
 دهره، وجمرةُ هذا الحرفِ هيهاتَ ترقُد.¹

عبّرت القصيدة عن القول بأنّ الشعر اغتراب، لاسيّما وأنّ الشاعر قد وظف رموز السفر والوحدة بكثرة (أنا سفن / همّي بحر / غيبتني / مات في بحر همّه...) كأنّه في طريقه إلى حيث يعثر على منفذ نجدة لشعوره وأحاسيسه التي تراوده في نظرتّه إلى الشعر ونظرتّه إلى ذاته التي تحوّلت من الأنا/الإنسان إلى الأنا/الشاعر والتي تسبح في عالم آخر افتراضي غير عالمنا الواقعي. الشعر سفر في عالم الفكر والرؤيا وهذا السفر "تغيير لنظام الواقع الذي يتضمن بالاحتمية تغييرا لنظام التعبير"². والشعر كونه اغتراب، يفتح متاهات للشاعر أكثر مما يفتح له من أبواب إذ نجده في معاناة دائمة ومستمرة في سفره نحو اللانهاي.

يؤكد الشاعر محمد الأمين سعيدي في قصيدة أخرى عنوانها (آخر الحداء) على مفهوم

الشعر كاغتراب وبحث عن عالم بديل:

هو الشعرُ بابُ الولوجِ إلى المستحيل
 وأرجوحةُ السرِّ في إمكاناتِ الهطول
 وحممةُ العشقِ بين جراحِ الحمام
 وأغنيةُ للوطن³

¹ محمد الأمين سعيدي، ماء لهذا القلق الرّملي، ص13.

² ينظر: أدونيس، الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص 205.

³ محمد الأمين سعيدي، ماء لهذا القلق الرّملي، ص33.

بين النصّ الموقفَ الصريحَ من الشعر حيث يُعدّ بحثاً عن المستحيل الممكن، بمعنى المستحيل في الواقع الحقيقي وممكن في الواقع الخيالي أو في عالم الشعر. جاء عند أدونيس أن: " كلّ شاعر حقيقي هو في هذا المستوى صوفيّ أو سوريليّ: يتوق إلى عالم وراء العالم الأليف واعيا أن ذلك لا يتمّ إلا بشرطين: الأول هو التخلص كلياً من المناخات الشعرية التي تأسست اجتماعياً من أجل أن يكون نقياً في ذاته وفي لغته، والثاني هو الانسياق وفقاً لهذا النقاء في مجهول اللغة ومجهول العالم. وهكذا ترينا القصيدة ما لا نراه، ولا يعني ذلك أنها غير واقعية بل يعني أنها تقدّم واقعا من مستوى آخر"¹ واقع الشعراء والمفكرين.

يوصل الشاعر في نفس القصيدة وفي المقطع الذي يسميه (تناقض أول) ليؤكد عن اللغة الجديدة للشعر الجديد، التي يظهر فيها العبث بالقواعد والأسس التركيبية والأسلوبية:

هل تصدّق أن القصيدة حين تنامُ العيونُ
تخرّق أثوابها

ثم تأتي إليّ ترتدي جسدي
هل تصدّق أن فضاءً تمدّد في داخلي
قلت:

أنتَ هو الشّعْر..

قال:

أنا لفظةٌ واحدة

هل تصدّق أن الرّدَى نائمٌ في يدي
والحروفُ الأنبياتُ أنيابه الحاقده²

يؤكد على مجازات اللغة الشعرية وعن الانزياحات الأسلوبية التي تخرج في الكثير من الأحياء إلى المستحيل، حيث تهدم الأسس البيانية المألوفة فتفتح مجالا واسعا للبحث عن الأدلة اللغوية المنوطة بالرؤيا المرغوب فيها، لأنها تحتاج إلى دوال غير الدوال المقعدة مسبقا، أي دوال

¹ أدونيس، الصوفية والسريالية، ص 176.

² محمد الأمين سعيد، ماء لهذا القلق الرّملي، ص 31.

تخلق نفسها وتصرّ على حضورها. فإذا نظرنا إلى القصيدة في إطار الصورة بمفهومها القديم، فإنه لا يمكن إدراك منتهاها لأنها غير مؤسّسة على العلاقات اللغوية القديمة. لذا ينبغي على القارئ أن يتجاوز ذلك المفهوم للصورة إلى ما يمكن أن يكون رؤيا.

يُلاحظُ في هذا المقطع من القصيدة حضور أسلوب التشخيص، حيث أُعطيَ (الشعر) حياة وروحا وأصبح يحاور الشاعر ويردّ على أسئلته، ومن هنا " يزداد عالم الشاعر تفردا وغرابة حين يمزج بين هذا المنهج في بناء الصورة الشعرية وبين منهج آخر مناقض له وهو التشخيص، فبينما يقوم الأول على تجريد المحسوسات من دلالاتها المادية وتحويلها إلى دلالات تجريدية خاصة يقوم المنهج الآخر على تشخيص المجردات والجمادات وتحويلها إلى كيانات حيّة متحركة تحسّ وتتنفّس، وهكذا يتضاعف تركيب العالم الشعري ويزداد ثراؤه وقدرته على الإيحاء والنفاز"¹.

أنموذج ثان:

جاءت رؤيا الاغتراب موقفاً لدى الشاعر عثمان لوصيف في قصيدته (أملاح)، التي يجسّد فيها هذا المفهوم المعاصر للشعر، حيث استطاع أن يمنح القارئ صوراً رؤياوية تجعله يحسّ بذلك الأثر الاغترابي الذي يصبغ شعرنا الراهن، الذي يجعل القدرة على التجاوز نحو عوالم أخرى ممكناً ولو افتراضياً.

أبحر في جحيم هذا الملح
في غسق الشهوة في جهنم القصيدة
أخترق الليل جوى
أطوي الدجى
أطرق باب الشمس قبل وشوشات الصبح
أباغت البذرة في سريرها
وأصطفى حورية المواسم الجديدة²

¹ علي عشري زايد، قراءات في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1998، ص 25.

² عثمان لوصيف، أعراس الملح، ص 14.

يُعدّ النص سفرًا في متاهات الشعر المعاصر وهو المغامرة الشاقة التي يؤكدّها هؤلاء الشعراء عندما ينظرون إلى معاناتهم في كتابة الشعر، بل معاناتهم في التأسيس للرؤيا في قصائدهم وفي محاولاتهم ملامسة الأعماق من الأشياء والأمور. فالشعر عند عثمان لوصيف ملحٌ أجاج يُنذر بعطش لا يرتوي من شدة العشق للقصيدة التي ينساب وراءها المبدع، فيقع بين نار هذا العشق ونار ما يورثه هذا الأخير من آلام وحزن وما يورثه طلب المستحيل من وقع الاغتراب في الأفق البعيد، حيث يرى الشمس قبل حلولها ويلمس النبتة في مهدها وقبل انتاش بذرتها، كأنه يرى ما لا يرى عند الآخرين ويتكهن ما قد يحصل في المستقبل. هذا الاغتراب والغلو فيه، يجعل الشاعر في رؤياه أكثر ارتباطًا واغترارًا بقدراته الخارقة للعادة وبحركاته اللامتناهية نحو تصوراته أو بالأحرى معجزاته. فالتركيب النحوية في هذا المقطع الشعري بُنيت على صيغ المضارعة وعلى فاعلية المتكلم السارد/الشاعر، إذ أضافت للنزعة الذاتية قوةً تعبيرية استطاعت أن تؤهّل الشعر للاغتراب خاصة عندما نقرأ: أبحر في جحيم هذا الملح / أطوي الدجى / أطرق باب الشمس / أباغت البذرة في سريها.

يضيف الشاعر عثمان لوصيف في مقطع آخر من القصيدة ذاتها مُعبرًا عن قسوة المغامرة الشعرية وعن تقبّل هذه المعاناة وحبّه لمخاطرها. فاللذة تكمن في هذا الأمر نفسه كلذة العاشق في حزنه وعذابه ولذة المجازف في سقوطه وموته. إنّ تقبّل كلّ هذا لتعبير عن تلك الغربة التي يعيش في ظلالها الشاعر المعاصر.

أتيك في زوبعة من ملح

في موجة من ملح

في زهرة من ملح

أتيك يا حبيبتي!

وأرتمي بين يديك قمرا من ملح

فلتحضنني بذراع من ملح

ولتسلميني للضياع في بحار الملح

وليحترق عشاق هذا الملح¹

تنتهي القصيدة برؤيا تقبل هموم الشعر ونتائجها، فالشاعر الحقيقي هو الذي يتقبل ذلك بل هو الذي يغامر من أجل ذلك، حتى أصبح الاغتراب لا يبالي بالنتائج ولا يعرف آفاقاً محدّدة، وإنما بعد كل أفقٍ أفقٌ آخر أبعد منه. يقول: ولتسلميني للضياع في بحار الملح / وليحترق عشاق هذا الملح. والملح هنا كناية عن الشعر، لأنه كلما ازداد الشاعر عشقا له كلما ازداد همّا ومعاناة، ليس بالمعنى السلبي لهذه الأخيرة، وإنما يكمن ذلك في البحث ومحاولة خلق الجديد والبعيد والفريد.

أنموذج ثالث:

تعدّ قصيدة (شيزوفرينيا) للشاعر أحمد عبد الكريم نموذجا رؤياويا للتعبير عن الاغتراب كمفهوم للشعر المعاصر، حيث استطاع هذا المبدع أن يشكّل جزئيات وتفاصيل تمنح الشعر تلك الصفة وتتماشى مع ذلك المفهوم. خاصة أن الشاعر قد اختار عنوانا مثيرا للانتباه الذي يعني مرضاً نفسياً يسمى كذلك بالفصام، وهو اضطراب حاد تنجرّ عنه كآبة وقلق عظيمين يضيفي في أحيان كثيرة إلى جنون صاحبه. يقول الشاعر:

والحبر يمنحني شرفة في الأحاجي

وأرجوحة في الأساطير

كيما أظلل كما ينبغي

رجلاً أزرقاً

يُشعل الموتُ شمعتَه

أو يؤجّجها في الغياب²

تمنح القصيدة للشاعر إمكانات هائلة في السّفر عبر الخيال إلى حيث يشاء وإلى عوالم من صنع ذاته، يؤمن بها وحده ويعيش في ثناياها حراً، وهاربا وغير مبالٍ بالواقع الفعلي في همومه ومشاكله المستمرة، بل من أجل ذلك كلّ قرّر الهجرة والمغامرة في البلاد البعيدة حيث توجد العوالم المثالية التي يبحث عنها. فالأساطير والألغاز، تمدّه تلك القدرة على الاغتراب وتلك الوسيلة للتمتع

¹ عثمان لوصيف، أعراس الملح، ص15.

² أحمد عبد الكريم، تغريبة النخلة الهاشمية، ص 57.

وحده ودون شريك في عالمه الجديد مثل الرجل الأزرق المثلّم، الذي لا يُظهر وجهه الحقيقي متستّر بلثام أبديّ، يجوب الصحاري القاحلة مُغامراً في طبيعتها القاسية ولا يهتم بأسلوب الحياة عند الآخرين ولا بنمط عيشهم. يؤمن بذاته وبالعالم الخاص به تماماً مثل الشاعر المعاصر.

يوصل أحمد عبد الكريم حديثه في المعاناة والعزلة التي يفرضها الشعر عليه أكثر مما يفرضها الواقع الذي يريد أن يفرّ منه:

فأحرقُ ملء السماء الرمادية

علّ طيوراً ترفُّ

ولا أحد في عواء الجهات

سوى سقرِ الأصدقاء

وهينمة الجنّ فوق جبیني أقهقه نخب

التوحد والعزلة

البربرية في أرخبيل الفصام¹

يصبح الشاعر المغترب بعد الغلوّ في سفره، إنساناً آخر في عزلته وتوحده، بل يصبح مريضاً بالانفصام وما ينجرّ عنه من أعراض ونتائج تجعله في معاناة دائمة وأبدية، حتى يصبح أشبه بالمجنون الذي لا عقل له، وهنا تصحّ مقولة جبران خليل جبران عندما يساوي بين الشاعر والمجنون: "ولأنّي مجنون فإنّ عليّ أن أعمل وحدي"². لكن يبقى جنون الشاعر منحصراً في إبداعه، وكلّما خرج من هذا الأخير عاد إلى رشده وطبيعته، وكلّما غاص الشاعر عميقاً في الاغتراب ازدادت حدّة جنونه الإبداعي.

(2) الشعر بعثٌ للحياة:

يفهم من الشعر المعاصر الروياوي أنّه بعثٌ للحياة وفسحة أمل للوجود، فهو حياة أخرى داخل حياة طبيعية مليئة بالهموم والأحزان والرغبات التي لا تنتهي من طلب البعيد المنال والمستحيل أحياناً عن طريق اللغة داخل النفس، التي تتحدث بدورها إلى نفس أخرى كامنة عند المتلقي فتبعث

¹ أحمد عبد الكريم، تغريبة النخلة الهاشمية، ص 58.

² أدونيس، الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص 198.

فيها حياة هي كذلك. ولأن الشاعر يشعر بما يشعر به الآخرون فإنه " يهدف إلى أن يصنع فردوسا إنسانيا ظليلا وسط جهامة الواقع وقسوته وصلابته وفي صراع الإنسان من أجل البقاء ومن أجل تغليب الخير على الشر"¹. إذ ليس الكآبة كآبة الشاعر بالضرورة وليس حزنه متعلق به حتما، وإنما حزن الآخرين وأحاسيسهم أيضا، التي يعبرون بها بطرقهم الخاصة وسلوكاتهم، بينما يعبر عنها الشاعر عن طريق اللغة عن طريق عناصر بنيوية أخرى. وإذا كان الانبعاث في الشعر يتحقق عبر الرمزية كرمزية اللفظة (آذار) فإنه في الشعر المعاصر قد يفهم من خلال الرؤيا العامة للقصيدة.

أنموذج أول:

تقول الشاعرة نورة لحرش في قصيدة (لهجة ؟؟):

للحزن لهجة الريح

لل كلمات جرحها / فرحها / الفسيح

للدمة أحصنة

تمتطي شلال القصائد

تمتطي أمواج النغم الجريح.....

فيتجلى الوجود فوق مطر الكلمات²

تجعل الرؤيا من المستحيل ممكنا في بعث حياة روحية جديدة لدى الشاعر نفسه ولدى القارئ كذلك، وهذه الرؤيا نابعة من تجارب الحياة المختلفة ومن النظرة المستقبلية عبر الخيال الإبداعي حيث تجعل الشاعرة اللغة منبعا للسعادة والطمأنينة حينما تقول: فيتجلى الوجود فوق مطر الكلمات. وكأن الشعر منبع جديد للحياة مثلما يُعتبر الغيث مصدرا لعودة الأرض إلى خصوبتها وإمكانية إنتاجها. ويمكن الاستشهاد بالشعر الفلسطيني المعاصر الذي يعدّ مثالا واقعا لبعث الحياة في نفوس أمته عن طريق رؤيا المستقبل الموعود مهما طال زمن الاحتلال.

¹ علي عشري زايد، قراءات في الشعر العربي المعاصر، ص 21.

² نورة لحرش، نوافذ الوجع، ص 09.

تبيّن الشاعرة نورة لحرش في قصيدة عنوانها (سؤال؟) عن رؤيا إمكانية استعادة التوازن في الحياة، من خلال ثنائية (الشقاء والسعادة) وثنائية (الحزن والفرح)، ولو كان ذلك مجسّداً فقط على مستوى الأحاسيس والأخيلة وتصوّرات الآمال المستقبلية. وهذا ليس فقط حديث الشعر وإنما كذلك حديث الإنسانية التي تتأرجح بين أطراف هذه الثنائيات وبين تلك الأوضاع المتناقضة في الحياة. لكن الشاعر يختلف عن الإنسان العادي لأنّه يعتمد على الرؤيا التي يقتنع بها فيتّخذها موقفاً ووسيلة للتجاوز إلى عالم السعادة.

ها العمر مرجة مطفأة

تتأهب لمناسك الشتاء ؟ ...

فهل يمكن للقلب الذي خبت نهاراته

أن يستظل من خرابه ببعض قصيدة...¹

ظهر البعث في العديد من قصائد الشعر الجزائري المعاصر من خلال عناوينها التي تحمل لفظة (انبعاث) دالا أساسيا مكونا لها، أو حاملة لتراكيب إيحائية يختزل بها الشاعر مجمل الرؤيا العامة للقصيدة، ويعطي روحا حيوية لهذه الأخيرة مثلما يمنح الانبعاث حياةً للأرض بعد موتها.

أنموذج ثانٍ:

يُعرّف السلوك عند الإنسان أنّه الاستجابة التي تصدر عن مواقف مختلفة من الحياة، فتكون إما داخلية تتجه نحو الشخص في ذاته كالقلق أو التشاؤم أو الانطواء على الذات، إما أن تكون خارجية تظهر في حركاته أو ألفاظه أو أفعاله. والسلوك عملية تتابعية للإحساس أولاً ثم الانفعال الذي يتبع هذا الأخير. لكنه إذا كان السلوك حتمية نفسية في الإنسان، فإنّه يختلف من شخص إلى آخر. يبرز الشاعر - أو الفنان - مخالفا لكل هؤلاء على الرغم من كون الأحاسيس مشتركة والانفعالات كذلك.

تُبرز القصيدة رؤيا في أحيان كثيرة انعزالية الشاعر وانطوائه على ذاته، في زمن انهارت فيه القيم وفقدت العقلانية وجهتها، فلا يبقى لهذا المبدع إلا التعبير عما يراه من حوله عن طريق

¹ نورة لحرش، نوافذ الوجد، ص 10.

القصيدة، بل بالرؤيا التي ينير من خلالها تصوراتها ومواقفه بهدوء ومسؤولية، بعيدا عن ضجيج الصراعات الحربية والنقاشات التي لا تستند إلى منطق ولا إلى علم، التي يتغلب فيها الباطل على الحق وتتغلب فيها الماديات على المعنويات. يضع الشاعر نفسه صوب خطابه، يقتنع بها ويقنع لها ولا ينتظر مواقف الجمهور وإنما لكي يطمئن ضميره، فيكون سلوكه سلوكا شعوريا إراديا وهادئا للغاية، يوجهه نحو الإيجاب ونحو المعقول، يستطيع بذلك أن يحول السلبي منه إلى كلمة طيبة وموقف نبيل ويبعث الحياة من جديد.

جاء في قصيدة للشاعرة نؤارة لحرش عنوانها (المعاني شمعدان للجرح؟)، التي تحمل الإهداء التالي: إلى الشاعر المغتال عبد الله شاكري وإلى كل الذين اغتيلوا في غفلة فرح وغفلة حياة:

في رعيان الجراحات

آمنا بأنّ الحزن

حنجرة تنبض بالبكاء

بأنّ لا نبض للشعراء

غير القصيدة

ولا مسرّات يؤثثون

بها بال الجراح

أو يدثرون بها الأحزان

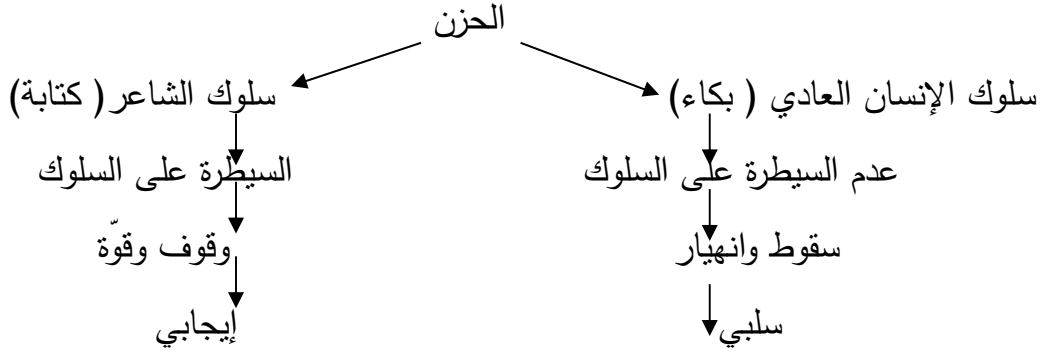
غير القصيدة...¹

كُتبت هذه القصيدة في قلب العشرية السوداء (1996) وفي ظرف زمني عرفت فيه الجزائر ويلات وظروف مأساوية، التي لم يسلم منها الشعب الجزائري بكل شرائحه لاسيما الطبقة المثقفة والعالمة، التي فقدت الكثيرين من منتسبيها من علماء في مختلف الميادين وفنانين وأدباء وشعراء راحوا ضحية الجهل والتعسف. الكثير من القصائد التي تناولت في موضوعاتها تلك الحقبة الزمنية العويصة نُشرت بعد انتهاء الأزمة وعودة الاستقرار والأمن إلى الوطن، فاستطاع الشاعر أن يزيح

¹ نؤارة لحرش، نوافذ الوجع، ص 41.

الستار عن مواقفه ورؤاه بكل حرية وأن يسلط أحكاماً على ما جرى وأن يبعث حياة عبر نصّه في الأقل.

يُلاحظ في السلوك الذي نتج عن الإحساس الحاد بالألم أنّه هادئ، حيث استطاع أن يحوّل البكاء إلى كلمات وتراكيب لغوية، فينتهي البكاء والصراخ بانطلاق اللغة الشعرية، التي تنظر إلى الأمام أكثر من نظرتها إلى الوراء فتضمد الجراح وتستمر الحياة.



تواصل الشاعرة بناء رؤياها في الشعر وتضيف مشاهد متجاوزة لتجسيد البعث:

قال: أبدأ، ما مات شاعر

علمّ الأحزان كيف تتوضأ

بتبشير الهناء المتدلي

من أصباح الكلام...

أبدأ ما مات من أورث الجرح

شمعدان المعاني...

في ريعان البكاء

قلنا: قلوب الشعراء

دمعة تخنفي في ريش الكلام

فصدقوا..

قلوب الشعراء

شمعة تصلي على سجادة الجراح

فيتجلى وطن من هديل المعاني

من شذى الغناء¹

يُعدّ موت الشاعر حقّ ولكن خلود الشعر حقّ هو كذلك، فالشاعر يحيا لكي يموت بينما القصيدة تحيا لكي تحيا خالدة عبر الأزمنة، وهذا الخلود للشعر ينتج منه خلود الشاعر أيضا مثلما باتت إلياذة هوميروس الإغريقي خالدة بعد قرون من الزمن وظل هو خالدا بدور، لا كشخص وإنما كشاعر. ومن هنا فإنّ انسياب الشعراء وراء الإبداع المستمرّ واللانهائي، إنّما بحث عن الخلود الأبدي الذي يمنح نكهته السعيدة في نفسية الشاعر وتتركه يواصل في مساره متفائلا من مصيره لا بصفته إنسانا عاديا ولكن بصفة الشاعر الذي ترك بصماته في المواقف والرؤى التي يبقى الزمان يتذكرها ويشيد بها.

تنفي الشاعرة نورة لحرش موت الشاعر وتصرّ على موقفها هذا عن طريق الدليل اللغوي الذي تكرر عدّة مرات، المتمثل في التركيب: (أبدأ ما مات) وتعلّل ذلك بحجج رويّاوية تعدّ خلايا متجاوزة في بنية الرؤيا العامة للقصيدة نلخصها في كون الشاعر هو الذي بإمكانه أن يغير الأحاسيس إلى مجرد ألفاظ وكلمات تنقص من حدّة الحزن وانفعالاته وسلوكاته، وهو الذي يستطيع أن يطربنا ويبعث فينا تفاؤلا ومتعة من خلال ضمد الجراح وتعويضها بالمعاني النبيلة وبنظرة جديدة إلى الحياة. فالقصيدة واجهة جميلة لأمر مأساوي مثلما تكون الصورة الفوتوغرافية أحيانا جميلة على الرغم من استحضارها لصور الموت والمجاعة والحروب وغيرها مما يمكن أن نعدّه حزنا وكآبة ومأساة.

عبر الشعراء الجزائريون المعاصرون عن الشعر بمفهوم البعث بأوجه متعدّدة؛ أولها بعث الحياة في المتلقي وبتّ روح جديدة فيه. ثانيها: بعث للشعر وتحريكه نحو الجديد ونحو الإبداع المستمر، لأنّ الشعر يموت عندما يستقر على نمط معيّن من الكتابة والرؤيا. أما البعث الثالث فهو المتعلق بالشاعر ذاته، الذي يريد بعث الحياة في نفسه وعدم الاستسلام لهاجس المصير الإنساني وهاجس الواقع المرير.

¹ نورة لحرش، نوافذ الوجد، ص 42-43.

أنموذج ثالث:

جاءت قصيدة (انبعاث) للشاعر فاتح علاق صريحة في عنوانها ومثالا آخر لمفهوم الشعر على أنه بعث للحياة، حيث استطاع الشاعر أن يؤسس للرؤيا في هذا الاتجاه وفق علائق لغوية ودلالية بأسلوب خطابي موجه إلى المفرد المذكّر:

زارتك ألف غمامة وحمامة

وطوتك روح مغامر

فابعث نسورك في السما

لتصيد برق خواطري

واغرس فضائك بالروائع والرؤى

حتى تفيض مشاعري

رتّب حدائق بهجة

لأرى جمال سرائري¹

يُعتبر البعث الذي يشعر به الشاعر ويتمناه بعثاً يمده من التفاضل والجهد لمواصلة الحياة داخل الحياة بين ظروف غير مناسبة مع كلّ ذلك، فهو يتحدث من وإلى نفسيته في دورة مغلقة تتطلق منه وتعود إليه مرة أخرى وهكذا دواليك في اجتماع مغلق مع الذات في همومها الدنياوية وطموحاتها ورغباتها الخفية، التي لا يستطيع الشاعر الإفصاح عنها لكنه يجعلها تلميحات وومضات عابرة بين شرايين نصّه.

يدعو الشاعر بهذا النصّ كلّ ما يمكن أن يمده من التفاضل والحياة الجديدة السعيدة وكلّ ما يمكن أن يفيض في قلبه الإحساس الذي يترجّاه ويتشوّق إليه. فيأخذ من الطبيعة ما بوسعه أن يضيء له طريق البعث والعودة بعد الغياب والفناء الأكيد إلى عالم أرحم. يواصل:

سأظل أبحث في المدى

عن حلم كلّ فراشة

وغناء روض ساحر

¹ فاتح علاق، الكتابة على الشجر، ص 71.

أدعو الندى لوليمتي

أدعو الغمام

ليفيض قلبي بالمدام

وتستتير مناظري¹

يظهر البعث أنه مغامرة وبحث، وفي إطار هذا المفهوم يُستوجب الاغتراب في عالم آخر هو العالم الشعري الرؤياوي الذي هو وحده الذي يمكن أن يؤسس لهذا العالم الآخر فيأخذ منه حلاوة استعادة الحياة.

(3) الشعر لغة اللغة:

جاءت في العديد من القصائد الجزائرية المعاصرة عناوين مباشرة وأخرى غير مباشرة تتناول قضية مفهوم الشعر من منظور رؤياوي يحاول الشاعر الإحاطة به من كل جهاته، وأحيانا أخرى يعالج فيه قضية معينة كالإلهام أو اللغة أو الوظيفة أو غير ذلك من جوانب الشعر. لكن على الرغم من هذه الوجوه المتعددة في مفهوم الشعر إلا أنه لا يخرج عن إطار اللغة في محاولتها بناء الرؤيا المراد تشكيلها لأن هذه الأخيرة لا تعترف بالثابت والنمطي وإنما بالمتحول الجديد. لا تتأسس الرؤيا في القصيدة المعاصرة عن طريق اختيار دوال لغوية لمدلولاتها النهائية، وإنما عن طريق التوالد لهذه اللغة، حيث تصبح الأدلة اللغوية الظاهرة مصدرا لميلاد دوال أخرى جديدة وهذه الأخيرة بدورها مصدر آخر لدوال أخرى تتب عن الأولى وهكذا حتى تصل اللغة إلى لغتها التي ترتاح إليها الرؤيا كوعاء يحملها. ولعل نظرة السيميائية إلى السيميز؛ أي إلى سيرورة الدلالة سندٌ وحجةٌ لإمكانية القول بأن الشعر هو لغة اللغة، حيث يكون بها " العالم الذي تحيل عليه العلامة عالم يُستوعب داخل سيرورة تدليلية تحيل على أكوان تأويلية بالغة التنوع. فالعلامة تضع للتداول عنصرا أول يحيل على ثان عبر ثالث هو نفسه سيتحول إلى منطلق لتوليد سلسلة من الإحالات الأخرى. فلا يمكن لهذه السلسلة أن تنتهي - نظرياً على الأقل - ويكون بذلك معنى

¹ فاتح علاق، الكتابة على الشجر، ص72.

علامة ما هو ترجمتها في علامة أخرى وهكذا دواليك¹. وبالتالي لا تكون كتابة الشعر ولا قراءته إلا وفق هذا الأساس من التصور في مستويات اللغة ذاتها، وهو ما يجعلها تظهر بنوع من الغرابة والغموض.

أنموذج أول:

أهدى الشاعر علي بوزوالغ قصائد منفصلة بعضها عن بعض إلى شعراء جزائريين عبر قصيدة عنوانها (كلمات إلى شعراء من بلادي)، هم: عبد الناصر خلاف سعيد هادف، رضا ديداني، ونجاة حدة. وكانت هذه القصائد الجزئية تعبيراً عن روح الشعر عند هؤلاء وعن طبيعة شعرهم الذي يشيد به ويمدح. يقول في القصيدة التي أهداها إلى سعيد هادف:

دعني أقول

عراجينك يا رفيقي

بزوغ الروح في الحجر

دعني أقول

عراجينك انتصار اللغة على اللغة²

أراد الشاعر تجسيد رؤيا الإمكانات الهائلة للغة الشعرية في تجاوز اللغة في حد ذاتها. وهذا لا يعني ترك اللغة جانبا وإنما البحث عن عمقها وخفاياها؛ لا في اكتشاف أحرف ومفردات جديدة وإنما عن صيغ وعلامات تستطيع أن تحتوي ما لم تكن تحتويه اللغة في القديم القريب، إما لغرابته أو لغموضه أو لبعد تشكيل أدلة لغوية تحتضنه. هكذا إذن يقول علي بوزوالغ: (عراجينك انتصار اللغة على اللغة). أي بمعنى أنك خلقت مستوى آخر وأعلى للغة واستطعت أن تصنع بها العجيب والغريب.

¹ ينظر: سعيد بنكراد، السّمائية والتأويل (مدخل لسميائيات ش. س. بورس)، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء 2005، ص 129.

² علي بوزوالغ، فيوضات المجاز، ص 49.

يبدأ الشاعر قصيدته بخلية أولى في هذا الإطار الرؤياوي في أهمية اللغة وتجاوزها وتفرداها بإعطاء أمثلة عما لا يمكن التعبير عنه باللغة البسيطة ولكن بلغة ينبغي أن تكون راقية مثل لغة الرؤيا. يقول:

عراجينك انحناء الموتى

أمام مفاجآت الغياب

عراجينك أول البياض

في برانيس البلاد¹

يُعدّ المقطع تعبيراً عن الدور الرئيس للغة وما يمكن أن تحمله من مدلولات رؤياوية بعيدة تعتمد اللغة في حركاتها وفي هدمها وبنائها. ففي قوله (انحناء الموتى / أمام مفاجآت الغياب) دليل على قدرة اللغة في تجاوز بلاغتها وتراكيبها إلى أساليب وصور أخرى غريبة ومفاجئة. كذلك القول (أول البياض في برانيس البلاد) الذي تظهر فيه اللغة بقوة قادرة على كتابة الأبيض على الأبيض وإدراكه. فاللغة في القصيدة الرؤياوية تجاوزت هي كذلك.

يؤكد علي بوزوالغ في قصيدة ثانية مهداة إلى الشاعر رضا ديداني رؤياه وموقفه في أن الشعر لغة اللغة في قدراتها على التعبير عن الرؤيا والمعاني والدلالات الصعبة:

كلامك كان هنا.. وكان هناك

يهدي رجلين للمكان

وللغياب حنجرة من سؤال

كلامك يهدي أفقا للكلام²

تدلّ الجملة الأخيرة من المقطع (كلامك يهدي أفقا للكلام) عن توالد اللغة اللانهائي للدلالات باستشراف أفق أخرى في كلّ مرة، إذ لا ينبغي الإيمان بمحدودية اللغة أو بحصرها في ما كان مألوفاً وحاصلاً مسبقاً. إنها تتحرك في القصيدة الرؤياوية بحرية تامة تخلق من ذاتها لغات أخرى.

¹ علي بوزوالغ، فيوضات المجاز، ص 49.

² المصدر نفسه، ص 50.

أنموذج ثان:

يُعتبر الغموض ظاهرة بارزة في الشعر الجزائري المعاصر ويتّضح أنّه وطيد العلاقة بالرؤيا في مفهومها النقدي، إذ لا يمكن للشاعر الذي خُفيت عنه المعاني والصور وطرق التعبير وأساليبه إلا أن يسبح في ضبابية تامة وحقل لغوي دلالي يصعب الإمساك به وتطويعه إلى خدمة مبتغاه في التجسيد للرؤيا المراد تشكيلها. ومن هذا المنطلق فإنّ " اللغة تضطلع بدور وجودي لأنها تمثل أنجع وسيلة للكشف عن الوجود. فاللغة لا تستهدف التواصل فقط، وإنما جلب الأشياء إلى الوجود طالما أن هذه الأخيرة لا تكتسب وجودا إلا بعد التلفظ بها. فكم هي عناصر الوجود الكامنة فيه وهي أقرب للعدم، لأنّ الإنسان لم يكتشفها بعد ولم يجد لها استعمالا لغويا ينقلها من الفناء إلى الوجود، فحيثما توجد اللغة يوجد العالم"¹. ولأنّ المكشوف عنه لا يكون عن طريق الحواس فقط كالבصر والسمع، وإنما هناك ما يدرك عن طريق الذات والنفس وعن طريق الحدس وما شابه ذلك مما لا يمكن تفسيره إلا بالرؤيا في عالمها الجديد واغترابها.

يقول الشاعر فاتح علاق في قصيدة (سؤال) مشيرا إلى طبيعة اللغة في شعره:

ويسألني الناس عن لغتي

لغتي قنبلة

تتفجر في قلب دالية

والدوالي هاربة

وأنا هارب من دمي

أبذر الأسئلة

فاعرجي في لهيبي

وضمي ندائي

لتخلقني اللغة المقبلة²

¹ ينظر: خديجة غفيري، سلطة اللغة بين فعلي التأليف والتلقي، ص 68.

² فاتح علاق، الكتابة على الشجر، 54 - 55.

يبدو الغموض واضحاً في تعريف اللغة أو إبراز ماهيتها، التي وجد الشاعر في نصه صعوبة في تعريفها وتوضيحها، لأنها لغة ليست اللغة في تعريفاتها المألوفة أو في إطار المناهج النقدية المعاصرة، حيث يتجاوز مفهومها بعيداً ما يمكن تصوّره أو توقعه كامتداد لماهيتها وفق الزمانية. يرى الشاعر في لغته على أنها (قنبلة). وهذا المجاز يمكنه أن يمدّ مفهوم اللغة بطبيعة انفجارية يجعلها هي التي تفرض نفسها فتتطلق وتخرج لوحدها دون سبق إصرار ودون تمهيد فتكون هي التي تصنع نفسها بنفسها في الشعر المعاصر، إذ لا يرى الشاعر معالمها وتفاصيلها إلاّ عندما تتطلق القصيدة في إبحارها في الرؤيا وفي عمق الموضوع. يؤكد الشاعر هذا الموقف من اللغة في الملفوظ (لتخلقني اللغة المقبلة) الذي يُعدّ تعبيراً واضحاً عن الاستسلام أمام اللغة في كون الشاعر ليس هو الذي يخلقها، وإنما هي التي تفعل ذلك، لأنّه لم يدركها إلاّ عندما أدركته واحتضنته في القصيدة.

يعبّر فاتح علاق في قصيدة (هبة الأريج) عن لغة هذا الشعر المعاصر العالية والمتعالية فأراد أن يبرز قيمتها ومكانتها ومستواها الذي يتجاوز المتوقع سواء في طبيعتها أو في جمالياتها فشبهها بصورة تظهر بها كقمة الجبل العالية التي تقف عليها النسور بعيداً في السماء، والتي تترقبها قادة السفن المبحرة باحثةً عن معالم لسيورها ورصوها. كذلك يبحث الشاعر عن اللغة للتعبير عن رؤاه ومواقفه هو كذلك. جاء في القصيدة:

على لغتي يقف النسر

والسفن العائدة

عودي إلى وجهك الأول

أيتها الدالية

والبسي ضحكة وتعالى

لنصنع مجد الطفولة

فالنهار قريب

والنهر بايعني والشجر¹

¹ فاتح علاق، الكتابة على الشجر، ص 25.

كان الموقف من اللغة عند الشعراء الجزائريين المعاصرين موقفاً رؤياوياً أضاف إلى دور اللغة في الشعر قوة تجعل منها الركيزة الرئيسة التي يمكن أن يُعرّف بها الشعر الرؤياوي على أنه اللغة في مستواها الجديد أي في لغة اللغة.

تقف اللغة عقبة أمام الشاعر الرائي وأمام المتلقي لذلك الشعر. فالرغبات في الإبداع موجودة والموضوعات منشورة ومتعددة، لكنها تبقى مكبوتة غير قادرة على الظهور بسبب عدم القدرة على العثور على لغة تكشفها حتى يدركها الجميع أو يدركها المبدع نفسه على الأقل. يقول الشاعر نجيب أنزار في قصيدة (الشاعر) مؤكداً على هذا الهاجس اللغوي لدى الشعراء المعاصرين:

الشاعر يرتاب من لغته،

مجرد اختلاف يشعل الفتيل،

مجرد نظرة، يغيب مع العيون،

لا يرى تماماً، يبدو له، يبدو مع الحنين¹

يعبر نجيب أنزار بهذا المقطع عن أسلوب الشاعر في العثور عن اللغة لرؤياه، فيرى أن ذلك يتم عن طريق المغازلة وعن طريق شساعة خاطر ورحابة الصدر. لذا لا ينبغي أن يبدي قلقه وانزعاجه إزاءها لأن ذلك يفقد العلاقة الحسنة بينهما، فلا يمكنه العثور عليها ولا يمكنه التعبير عما يريده. ينبغي للغة الشعر الرؤياوي أن تأتي وحدها من دون تعسف.

4) الشعر حديث الذات الشاعرة:

ينبع الشعر من الذات الشاعرة مهما كان نوعه ومهما كان موضوعه أو كانت الرؤيا التي يريد الشاعر تشكيلها في قصيدته، فمن الإحساس إلى الانفعال ومن الانفعال إلى الإبداع الفني. يعبر الشاعر في أحيان كثيرة عما هو شأن خاص به وبحياته، عن طريق الرؤيا التي تكون رفضاً أو استسلاماً أو أملاً، أو دفاعاً عن موقف معين إزاء أمر معين يخصه شخصياً. لكن هذا لا ينفي أبداً مشاركة فئة من الناس في نفس الموضوع الذي يطرحه الشاعر كموضوع ذاتي متفرد.

لقد كان الشعر العربي منذ ولادته حديثاً مرتبطاً بالذات الشاعرة نفسها، وهذا ليس جديداً وإنما الجديد يتمثل في طريقة معالجة الموضوع تطوّرت من صور الصراحة والمباشرة ومن أساليب اللغة

¹ نجيب أنزار، كائنات الورق، ص 54.

المألوفة إلى صور رؤياوية لا تبوح بأسرارها بسهولة ولا تعرف لغتها استقرارا أو وضوحا. وبالتالي فإنّ تعبير شاعر اليوم عن عاطفة الحبّ لا يكون أبدا مثل الغزل عند عنتره أو امرئ القيس، ولا يكون فخره مثل فخر المتنبي، بل ينبغي على القارئ أن يكون عالما بأساليب الشعر الرؤياوي في فكّ شفراته وإدراك بنيته الدلالية، وإلاّ بانت القصيدة غموضا لا معنى له.

أنموذج أول:

حاول الشاعر نجيب أنزار في قصيدة (الشاعر) أن يسلط الضوء على الطبيعة الشخصية للشاعر من حيث هو إنسان يتميّز بطبيعة شخصية مرتبطة كثيرا بالحالة النفسية وبالمزاج الذهني والفكري لصاحبه. إذ يمكن استخلاص جملة من السمات في الأحاسيس والانفعالات والسلوكات التي يتمتّع بها شاعر اليوم في شخصيته وفي رؤاه المتعلقة به خصيصا.

السمة الأولى: الانطواء على نفسه والتستّر وقليل البوح بأسراره أو أسرار ما حوله، لكنه انطواء إيجابي يعرج به على التفكير الصائب قصد بناء رؤيا مثالية أو موقف معيّن من الأمور والأشياء. قد يظهر الشاعر عند عامة الناس هادئا لا مباليا بما يدور حوله، لأنّه لا ينفعل انفعالا حادا مثلهم ولا تتحرك سلوكاته متسارعة وطائشة عند لحظة الإحساس، وإنما انفعالاته بنية متماسكة أساسها التجربة وممرهاها الرؤيا والمواقف.

الشاعر يُخفي،

لا يشعر نهائيا،

يكتفي بالسؤال،

" اليوم جميل،

النجوم،

البحر،

الله،

الحصى"¹

¹ نجيب أنزار، كائنات الورق، ص 54.

الشاعر إذن كثير التأمل في الحياة وفي الطبيعة وفي العلاقات التي تربط بين الأشياء والعلاقات التي تربط الإنسان بعالمه الذي يعيش فيه، فنجدته ينشغل بالأمر الفلسفية البعيدة كالحرية والعدل والحياة والموت، كما نجده أيضا يهتمّ بأشياء لا ينتبه إليها غيره كالحجر الصغير أو خصلة شعر أو الفراشة، والقيمة ليست للشيء ذاته وإنما للرؤيا التي يمكن أن تستطع من هذا الشيء في رمزيته في جانب من جوانبه.

السمة الثانية: المغامرة عنصر هام عند الفنانين المبدعين، إنها المغامرة في صنع الجديد والمختلف الذي يأخذ فيه الشاعر كامل المسؤولية على عاتقه، فهو سندباد في بحر الشعر الذي لا ينتهي والذي كلما عرف مرفأ ظهرت له حركة جديدة نحو وجهة مغامرة أخرى.

الشاعر لا يعرف ذاته كما يعرف الهواء،

ذاته صوفية إلى حدّ العبادة، نرجسيّ إلى حدّ الورد،

مع ذلك لا يستقيل،

حياته مغامرة،

جنونه مغامرة،

سؤاله والسهد.¹

السمة الثالثة: الشاعر حسّاس أثناء كتابة نصه؛ يتفاعل معه ويعدّله ويرتبه. لكن هاجسه الأكبر يتمثل في الاستجابة التي ينتظرها من القارئ، فكلما كان المتلقي بعيدا ازداد الإحباط عند الشاعر وكلما أبدى القارئ تجاوبه وانفعالاته اطمأنّ الشاعر: (يعشقها فقط متى ألقى بها إلى الجماهير الغفيرة). لأنّ همّ الشاعر وانشغاله العميق يقع عند الانتهاء من كتابته، حيث يكمن في تساؤله عن مدى وصول رسالته إلى قارئه ليرتاح وتطمئن نفسه، وهو الذي يعلم جيّدا بالغموض الذي يفاجئ القارئ وبصعوبة اللغة.

الشاعر يكره القصيدة،

في لحظة الولادة،

يعشقها فقط متى ألقى بها إلى الجماهير الغفيرة.

¹ نجيب أنزار، كائنات الورق، ص 54 - 55.

الشاعر معذور،

إذ كيف يحتمل الكتابة،

من غير أن ينتابه الغرور؟

الشاعر مغرور،

من كبرياء النار ينحت شوقه للحرية،

من صخرة العادات،¹

تعدّ الرؤيا هنا استحالة الحياة لقصيدة لم تلق صدًى عند القارئ أو لم تلق اهتماماً منه. إنه تعبير الشاعر عن دور المتلقي في دفع القصيدة نحو الوجود، فهو مبدعها الثاني ومصدر حياتها.

أنموذج ثان:

يظهر الشعر أنه منفذٌ جوهريٌّ وهادئٌ للتعبير عن خلجات النفس وهمومها، فهو الذي يمكن الشاعر من تخطي الضغط الذي يعيشه في واقعه وفي حياته الشخصية، عن طريق الإفراغ ولو بأسلوب التلميح أو الإيحاء. لا يعني هذا أبداً أن الشعر المعاصر الذي يعتمد على الرؤيا حديث مناسبات ولكنه حديث استمرارية ولانهائية، لأنّ الذات تتحكم فيها الأنا الشاعرة التي تطلب المزيد من الإبداع والبحث عن الأبعد في ذلك. عاطفة الحزن لا تنتهي عند الشاعر مع زوال سبب الحزن، ولا يهدأ القلق عنده بهدوء المقلّقات، وإنما عواطفه أبدية ومستمرّة ينقّحها من قصيدة إلى أخرى ويعيد صياغة اللغة أو يختار مشاهد متجاوزة أنفع في خدمة موضوعه، فنجد أنه يبحث عن نوافذ أكثر إشرافاً على الرؤيا ومداخل أكبر شساعة.

جاء في قصيدة (طواحين العبث) للشاعر:

أنا منذ أن حاصر الشعر جرحي... انتشر

أنا منذ أن قال لي الله... كنّ شاعراً

دخلت القصيدة كي أنفجر

لك الآن كلّ المرايا

فأنت الذي تستردّ التراب

¹ نجيب أنزار، كائنات الورق، ص 54-55.

فعصر الكتابة لا ينتهي

وعصر الكتابة لا ينحني

وحبر الكتابة... لا يعتذر¹

يبين المقطع رؤيا لانتهائية الشعر والانسياب وراء الإبداع إلى مغاراته الخفية وإلى الفضاء اللغوي الذي يبتعد عن اللغة ويؤكدّها في الوقت ذاته، ويدعم هزاتها ويكسر توقعاتها: (عصر الكتابة لا ينتهي / عصر الكتابة لا ينحني). هي كذلك رؤيا الصمود والتصدي لهواجس الحياة وهمسات النفس وحسراتها. وهكذا يصحّ قول الشاعر: (دخلت القصيدة كي أنفجر) أي كي يبوح بما ينتابه من أفكار وقيم ومواقف وآراء. إذن القصيدة أوسع فضاءً من الواقع وهي المكان الآمن للهجرة السريّة نحو عوالم الرحمة والقيم الإنسانية الخالصة.

أكد الشعراء الجزائريون المعاصرون عن إمكاناتهم وقدراتهم على تجسيد مفاهيم الشعر المختلفة من خلال قصائدهم التي تناولت الكثير منها قضايا الشعر وهواجس الكتابة، وتمكنوا من إبداء نظراتهم ومواقفهم النقدية عبر الرؤيا في مفاهيمها الإبداعية.

¹ أحمد شنه، طواحين العبث، ص 46.

خاتمة

خاتمة

أوقفنا البحث على جملة من النتائج التي يمكن استخلاصها في النقاط الآتية:

- عرفت القصيدة الجزائرية المعاصرة مع حضور الرؤيا - بمفاهيمها المتعلقة بالإبداع - مكوناً رئيساً لها، خرقاً لأنظمة الشعر المألوفة وخلقاً لأسس جديدة حولت الإبداع الشعري من النظم إلى الكتابة، حيث أصبحت الرؤيا ذاتها هي التي تتحكم في هذه الأخيرة فتسيرها وفق متطلباتها من دون قوانين وضعية مسبقة، فاتحة المجال للحركة الدائمة والمستمرة صوب اللانهاية في الإبداع وفي فضاءات أوسع قابلة للتمدد.

- تؤثر الرؤيا في مستويات النص المختلفة وفي الاختيارات الشكلية والمضمونية، حيث تجعل فيه إمكانات بناء مكونات وعلائق جديدة قادرة على احتواء الدلالات النهائية التي تحملها الرؤيا في ثنائيات والتي تتحرك بها من أجل بناء ذاتها، وفق أدوات إجرائية تصنعها بنفسها.

- تعدّ الرؤيا الشعرية بنية إبداعية دلالية دقيقة ومركزة على عناصر بنائية معينة في الفضاءين النصي والصوري، تتحكم فيها سيرورة الدلالة نحو هدفها. لذا تعدّ المشاهد المتجاورة وحركات البياض العمودية والأفقية، إيقاعات دلالية للقصيدة الرؤيائية، وتعدّ العناوين بأنواعها المختلفة مكونات رؤيائية هي كذلك، حيث تشتغل بالرؤيا مصدراً وهدفاً لها في الوقت ذاته. فالشاعر لا تأتيه الرؤيا اعتباطياً، وإنما هو الذي يخلقها بقدراته الفكرية وهو الذي يجسدها بطرقه الإبداعية.

- حظيت العناصر البنائية للقصيدة المعاصرة باكتساب قيم أخرى جديدة مع اعتماد الرؤيا مصدراً رئيساً لها، حيث مكنت التغيير في أشكال حضورها وفي أهدافها ووظائفها، فبينما كان النص الغائب عنصراً مدعماً للمعاني والدلالات، أصبح معلماً مؤسساً للقصيدة / الرؤيا، تأخذ هذه الأخيرة موقعها إزاءه وتبني ذاتها بالحركات حوله، وإن اختصر في ظهوره على الإيحاء والتلميح.

- تعتبر قوانين الكتابة التي تملئها الرؤيا في كل مرة في القصيدة المعاصرة إستراتيجيات، حيث أصبحت اللغة في اختياراتها إستراتيجية، والإيقاع إستراتيجية، وحركة المتعاليات النصية كذلك إستراتيجية.

- تظهر بعض الرؤى متداولة عند الكثيرين من الشعراء الجزائريين المعاصرين، حيث أسست بذلك نزعات رؤياوية حاضرة ومهيمنة عند هؤلاء، وتظهر من حين لآخر نزعات أخرى خاصة بالشعر النسوي. كما استطاع الشاعر الجزائري أيضا أن يجسد في قصائده للرؤى المختلفة المتعلقة بالمفاهيم المتباينة للخطاب الشعري المعاصر، حيث جعل من تلك القصائد نماذج تطبيقية فعلية تضيف للجانب النظري لمفاهيم الشعر دعما وتوضيحا.

قائمة المصادر والمراجع

. القرآن الكريم.

أولاً: المراجع بالعربية:

ـ الكتب:

- (1) إبراهيم- زكريا، مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1967.
- (2) إبراهيم- نبيلة، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط3، دار غريب، بيروت، 1981.
- (3) ابن الأثير- ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج 4، تح/ أحمد الحوفي- بدوي طبانة، ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.
- (4) أدونيس- علي أحمد سعيد، الثابت والمتحول بحث في الإبداع والإلتباع عند العرب، ج3 (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، 1978.
- (5) _____، زمن الشعر، دار الفكر، بيروت، 1986.
- (6) _____، الصوفية والسُّورِيالية، ط3، دار الساقى، بيروت، 1991.
- (7) _____، مقدمة للشعر العربي، ط3، دار العودة، بيروت 1979.
- (8) إسماعيل-عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، ط3 دار الفكر العربي، القاهرة، 1974.
- (9) _____، التفسير النفسي للأدب، ط4، دار غريب للطباعة القاهرة، د.ت.
- (10) أنس- داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ط3، دار المعارف، القاهرة، 1992.
- (11) بسطاويسى محمد غانم- رمضان، علم الجمال عند لوكاتش، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 1991.
- (12) بنكراد- سعيد، السِّمائية والتأويل (مدخل لسميائيات ش. س. بورس)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2005.
- (13) بنيس- محمد، الحق في الشعر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2007.
- (14) _____، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج3 (الشعر المعاصر)، ط4، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2014.

- (15) _____، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2014.
- (16) _____، كتابة المحو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1994.
- (17) بني عامر-عاصم محمد أمين، لغة التضاد في شعر أمل دنقل، دار صفاء للنشر والتوزيع عمان، الأردن، 2005.
- (18) بورايو- عبد الحميد، الحكايات الخرافية للمغرب العربي (دراسة تحليلية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات)، دار الطليعة، بيروت، 1992.
- (19) بوزيدة - عبد الرحمان، قاموس الأساطير الجزائرية، منشورات مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية (CRASC)، وهران، 2005.
- (20) بوسريف- صلاح، حادثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء 2012.
- (21) بومسهولي- عبد العزيز، الشعر: الوجود والزمان (رؤية فلسفية للشعر)، أفريقيا الشرق الدار البيضاء، 2002.
- (22) الجاحظ- أبو عثمان عمر بن بحر، البيان والتبيين، ج1، تح / عبد السلام محمد هارون ط7، مطبعة الخانجي، القاهرة، 1998.
- (23) _____، كتاب الحيوان، ج3، تح/ عبد السلام محمد هارون ط2، شركة ومطبعة البابي الحلبي، القاهرة، 1965.
- (24) الجرجاني- عبد القاهر، أسرار البلاغة، تح / عبد المنعم خفاجي- عبد العزيز شرف، دار الجيل، بيروت، 1991.
- (25) جلاوي- أمحمد، التراث والحداثة في أشعار لونيس آيت منقلات، منشورات (Pages bleues)، البويرة، 2007.
- (26) جودة نصر- عاطف، الخيال مفهوماته ووظائفه، دار نوبار للطباعة والنشر، القاهرة 1998.

- (27) حامد جابر - يوسف، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق د.ت.
- (28) حاوي - إيليا، في النقد والأدب، ج 1 (مقدمات جمالية عامة وقصائد محللة من العصر الجاهلي)، ط5، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1986.
- (29) حلمي مطر - أميرة، مقدمة في علم الجمال، دار المعارف، القاهرة، 1989.
- (30) خشة - عبد الغني، إضاءات في النص الشعري الجزائري، دار الألفية للنشر والتوزيع قسنطينة، 2013.
- (31) درويش - أحمد، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، دار الشروق، القاهرة، 1996.
- (32) _____، في نقد الشعر (الكلمة والمجهر)، دار الشروق، القاهرة، 1996.
- (33) أبو ديب - كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987.
- (34) راجع - عبد الله، القصيدة المغربية المعاصرة (بنية الشهادة والاستشهاد)، ج 2 مطبعة دار المناهل، الرباط، 2013.
- (35) ابن رشيق - أبو علي الحسن، العمدة في صناعة الشعر وآدابه، ج 1، تح/ محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001.
- (36) رمانى - إبراهيم، أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، 1985.
- (37) الزبيدي - محمد مرتضى الحسيني، تاج العروس، ج 10، تح/ إبراهيم التريزي، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1972.
- (38) السّحرتي - مصطفى عبد اللطيف، الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، ط2 مطبوعات تهامة، جدة، 1984.
- (39) سعيدي - محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1998.
- (40) شاكر - عبد الحميد، التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، عالم المعرفة الكويت، 2001.
- (41) ضرغام - عادل، في تحليل النص الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009.

- (42) ضيف- شوقي، البحث الأدبي (طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره)، ط7، دار المعارف القاهرة، 1992.
- (43) عباس- إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، 1978.
- (44) عبد المطلب- محمد، بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي)، ط2، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1995.
- (45) عبده- مصطفى، فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، ط2، مكتبة مدبولي القاهرة 1999.
- (46) عبو- عبد القادر، أسئلة النقد في محاور النص الشعري، منشورات ليجوند، الجزائر 2013.
- (47) عبيد- محمد صابر، بلاغة العلامة وتأويل الرؤيا (من السيرة إلى التجربة الأدبية) عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، 2013.
- (48) عتيق- عبد العزيز، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت، 1972.
- (49) عشري زايد - علي، قراءات في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة 1998.
- (50) العشماوي- محمد زكي، جدل الجمال والاعترا ب، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة 1997.
- (51) _____، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، 1980.
- (52) العضيبي- عبد الله محمد، النص وإشكالية المعنى، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009.
- (53) غفيري- خديجة، سلطة اللغة بين فعلي التأليف والتلقي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء 2012.
- (54) غنيمي هلال- محمد، النقد الأدبي الحديث، ط6، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، 2005.
- (55) فيدوح- عبد القادر، الرؤيا والتأويل (مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة)، دار الوصال، وهران، 1994.

- (56) قدامة بن جعفر - أبو الفرج، نقد الشعر، تح / محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت، د ت.
- (57) قطب - محمد، منهج الفن الإسلامي، ط6، دار الشروق، القاهرة، 1983.
- (58) قطوس - بسام، سيمياء العنوان، منشورات وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2001.
- (59) القعود - عبد الرحمن محمد، الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل) عالم المعرفة، الكويت، 2002.
- (60) ابن كثير - أبي الفداء إسماعيل بن عمر، تفسير القرآن العظيم، م(4+6+8)، تح/ سامي بن محمد السلامة، ط2، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض، 1999.
- (61) الماجدي - خزل، العقل الشعري، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2011.
- (62) مؤلفون، الباب الموارب (دراسات حول أزهار ثاني أكسيد التاريخ ليوسف رزوقة)، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس، 2004.
- (63) الماكري - محمد، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1991.
- (64) مباركي - جمال، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة إبداع الثقافية الجزائر، 2003.
- (65) مجاهد - عبد المنعم مجاهد، فلسفة الفن الجميل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة 1997.
- (66) محمود - إبراهيم، صدع النص وارتحالات المعنى، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 2000.
- (67) مخافي - حسن، القصيدة الرؤيا: دراسة في التنظير الشعري والممارسات النقدية لحركة مجلة شعر، اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، 2003.
- (68) معلوف - لويس، المنجد في الأدب والعلوم، ط 17، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1960.
- (69) مفتاح - محمد، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 2006.

- (70) ملحم- إبراهيم أحمد، منزلات الرؤيا (الشاعر العربي المعاصر وعالمه)، دار عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، 2010.
- (71) مونسي-حبيب، المشهد السردى في القرآن الكريم (قراءة في قصة سيدنا يوسف عليه السلام)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2010.
- (72) منصر- نبيل، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2007.
- (73) ابن منظور- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، م(4+8+14)، ط2 دار صادر، بيروت، 1992.
- (74) الموسى- خليل، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
- (75) الموسوي- محسن جاسم، ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنجليزي (الوقوع في دائرة السحر)، مركز الإنماء القومي، بيروت، د.ت.
- (76) نعيمة- ميخائيل، الغريال، ط7، دار صادر، بيروت، 1964.
- (77) هلال- عبد الناصر، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب (قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، القاهرة، 2010.
- (78) الورتاني- خميس، الإيقاع في الشعر العربي الحديث (خليل حاوي نموذجاً)، دار الحوار اللاذقية، 2005.
- (79) الورقي- السعيد، لغة الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1979.
- (80) ونيسي- زهور، لونجة والغول، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993.
- الدواوين الشعرية:
- (81) أنزار- نجيب، كائنات الورق، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1998.
- (82) بحري- حمري، ما ذنب المسمار يا خشبة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1981.
- (83) بلخير- عقاب، الفرحة والميلاد، دار الأوطان، الجزائر، 2012.

- (84) بوجادي- خليفة، قصائد محمومة، منشورات مركز إعلام وتنشيط الشباب، سطيف 2002.
- (85) بوزوالغ- علي، فيوضات المجاز، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2001.
- (86) جاب الله- خالدية، للحزن ملائكة تحرسه، منشورات أهل القلم، سطيف، 2009.
- (87) حكيم- ميلود، امرأة للرياح كلّها، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000.
- (88) حمادي- عبد الله، البرزخ والسكين، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1998.
- (89) رحمانى- قدور، قراءة في عينيك، دار هومة للنشر، الجزائر، 2002.
- (90) سعيدي- محمد الأمين، ماءٌ لهذا القلق الرمليّ، فيسيرا للنشر، الجزائر 2011.
- (91) سكتة- سيف الملوك، الرائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005.
- (92) شنه- أحمد، طواحين العبث، مؤسسة هديل للنشر والتوزيع، عناية، 2000.
- (93) عاشوري- أحمد، أزهار البرواق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.
- (94) _____، لونجا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
- (95) عبد الكريم- أحمد، تغريبة النخلة الهاشمية، منشورات التبیین (الجاحظية)، الجزائر 1997.
- (96) _____، معراج السنونو، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002.
- (97) علاق- فاتح، الكتابة على الشجر، دار التنوير، الجزائر، 2013.
- (98) فلوس- الأخضر، مرثية الرجل الذي رأى، منشورات الاختلاف، الجزائر 2002.
- (99) فنوح- عفاف، إنا لله وإنا إليه راجعون، منشورات ANEP، الجزائر، 2013.
- (100) فني- عاشور، أخيرا أحدثكم عن سماواته، منشورات ANEP، الجزائر، 2013.
- (101) قارف- عيسى، النخيل تبرا من تمره، منشورات الجاحظية، الجزائر، 1999.
- (102) لحرش- نؤارة، نوافذ الوجع، منشورات جمعية المرأة في اتصال، الجزائر، 2004.
- (103) لوصيف- عثمان، أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988.
- (104) _____، شبق الياسمين، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
- (105) محمدي- حبيبة، وقت في العراء، موفم للنشر، الجزائر، 2001.
- (106) ملاحي- علي، أشواق مزمنة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
- (107) ملهاف- فضيلة، سبورة أفلاطون، دار هومة، الجزائر، 2015.

- (108) ميهوبي - عز الدين، طاسيليا، دار النهضة العربية، بيروت، 2007.
- (109) يحياوي - راوية، كلك في الوحل... وبعضك يُخاتل، دار ميم للنشر، الجزائر 2014.
- المجلات والدوريات:
- (110) أدونيس - علي أحمد سعيد، بيان الحداثة، مجلة مواقف، ع 36، دار الساقي بيروت، شتاء 1980.
- (111) _____، الشعر العربي ومشكلة التجديد، مجلة شعر ع21، السنة السادسة، دار مجلة شعر، بيروت، 1962.
- (112) _____، محاولة في تعريف الشعر الحديث، مجلة شعر ع11، السنة الثالثة، دار مجلة شعر، بيروت، 1959.
- (113) العشي - عبد الله، السندباد المعاصر (دراسة تطبيقية في نموذج شعري معاصر) مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، ع1، جامعة باتنة، الجزائر، 1994.
- (114) فخري - ماجد، مادة الشعر، مجلة شعر، ع 3، السنة الأولى، دار مجلة شعر بيروت، 1957.
- (115) اليبوري - أحمد، الرؤيا في شعر المجاطي، مجلة المناهل، ع 96/95، منشورات وزارة الثقافة المغربية، الرباط، 2013.
- (116) الهميسي - محمود، براعة الاستهلال في صناعة العنوان، مجلة الموقف الأدبي ع313، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.
- الرسائل الجامعية:
- (117) سنوسي - لخضر، توظيف الأسطورة في الشعر الجزائري المعاصر، مذكرة ماجستير، جامعة تلمسان، 2011.
- (118) عيد يعقوب - ناصر حسن، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970 - 2000)، أطروحة دكتوراه، جامعة اليرموك، 2002.

(130) كريستيفا- جوليا، علم النص، تر/ فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، 1997.

(131) بن نبي- مالك، مشكلات الحضارة (شروط النهضة)، تر/ عمر كامل مسقاوي - عبد الصبور شاهين، ط4، دار الفكر، دمشق، 1992.

(132) نوتتي- ونفرد، لغة الشعراء، تر/ عيسى العاكوب- خليفة الغرابي، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1996.

- المكتوبة باللغة الأجنبية:

133) Allaire -Suzanne, La parole de poésie, éd Presse universitaire de Rennes, Rennes, France, 2005.

134) Dessons-Gérard, Introduction à l'analyse du poème, éd Nathan, Paris, 2000.

135) Genette -Gérard, Seuils, éd Seuil, Paris, 1987.

136) Goldman-Lucien, marxisme et sciences humaine, éd Gallimard, Paris, 1970.

137) Turiel-Frédéric, L'analyse littéraire de la poésie, éd Armand Colin, Paris, 1998.

138) Walgrave-Al, l'émotion poétique, Revue néo-scolastique, 9^e année, n°35, éd Peeters, Louvain, France, 1902.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة.....	الصفحة 05.
الفصل الأول: مفاهيم نقدية في الشعرية الرؤياوية.....	13.
المبحث الأول: الجمالية والشعر المعاصر.....	14.
ا. مفاهيم في الجمالية.....	15.
1) فلسفة الجمال ومبادئ الجمالية.....	15.
2) علم الجمال (الأستطيقا).....	18.
ا. علم الجمال والشعر.....	20.
1) جمالية الشعر وإبداعية الغموض.....	22.
2) الشعر والتجربة الجمالية.....	25.
3) جمالية الشعر وحركة الانفعال.....	28.
المبحث الثاني: الرؤيا والشعر المعاصر.....	31.
ا. مفاهيم الرؤيا بين اللغة والاصطلاح.....	32.
1) الرؤيا في المفهوم المعجمي.....	32.
2) المفهوم الاصطلاحي للرؤيا الشعرية.....	33.
ا. مفاهيم الرؤيا الشعرية.....	36.
1) الرؤيا الشعرية / الحلم المبدع.....	36.
2) الرؤيا الشعرية/ المسألة.....	39.
3) الرؤيا الشعرية / التجاوز.....	40.
4) الرؤيا الشعرية/ الشمولية.....	42.
5) الرؤيا الشعرية/ الموقف.....	44.
ا. هندسة الرؤيا الشعرية.....	46.
المبحث الثالث: إبداعية القصيدة الرؤياوية.....	48.
ا. الرؤيا واللغة الشعرية المعاصرة.....	49.

1	إستراتيجية الكتابة الرؤياوية.....	49
2	الرؤيا ولغة الاختلاف.....	52
3	حدود اللاشعور الرؤياوي الشعري.....	58
II	منابع الرؤيا الشعرية.....	61
1	الذاكرة وصناعة الرؤيا.....	61
2	الرؤيا وحتمية الخيال.....	62
3	الرؤيا الشعرية وجدلية الأنا.....	64
	<u>الفصل الثاني: الرؤيا وحركة المتعاليات النصية.....</u>	66
	<u>المبحث الأول: الجهاز العنواني واختزال الرؤيا.....</u>	67
I	الجهاز العنواني وأهميته في الشعر الرؤياوي.....	68
1	عنوان الديوان وتنازع الرؤى.....	75
2	بنية عنوان النص وعمق الرؤيا.....	82
II	العنونة الرؤياوية في الشعر المعاصر.....	87
1	العنوان الهادئ.....	88
2	العنوان المتمرد.....	92
3	العنوان الأبكى.....	95
	<u>المبحث الثاني: النص الغائب معلّم للرؤيا.....</u>	100
I	النص الغائب في القصيدة الرؤياوية.....	101
II	المعالم الرؤياوية.....	104
1	الرؤيا والمعلّم القرآني.....	104
2	الرؤيا والمعلّم الأسطوري.....	117
3	الرؤيا ومعلّم الحكاية الشعبية الجزائرية.....	123
4	الرؤيا ومعلّم الأسطورة العربية التراثية.....	131

141.....	الفصل الثالث: الرؤيا وبناء الإيقاع المختلف
142.....	المبحث الأول: الإيقاع الآخر للقصيدة الرؤياوية
143.....	أ. المفهوم الآخر والمختلف للإيقاع
147.....	أ. الحركات الإيقاعية للرؤيا الشعرية
148	1) مجال تعريف الرؤيا
154.....	2) تغييرات الرؤيا
155.....	أ) نقطة انعطاف الرؤيا
163.....	ب) نقطة نهاية الرؤيا
169.....	المبحث الثاني: الرؤيا ودينامية البياض
170.....	أ. الرؤيا الشعرية والزامية البياض
175.....	أ. الحركة الاهتزازية العمودية للبياض
183.....	أ. الحركة الاهتزازية الأفقية للبياض
184.....	1) أسباب العودة إلى السطر
196.....	2) الرؤيا وكسر نمطية البياض الأفقي
204	الفصل الرابع: النزعات الرؤياوية والموقف من الخطاب الشعري
205.....	المبحث الأول: النزعات الرؤياوية في الشعر الجزائري
206.....	أ. أهم النزعات الرؤياوية
206.....	1) نزعة النبوة
212.....	2) النزعة التراثية الأمازيغية
217.....	3) النزعة الوطنية
221.....	أ. النزعات الرؤياوية في الشعر النسوي
222.....	1) رؤيا نكبة الحب والسقوط في النسيان
226.....	2) رؤيا أشباح الخيانة

المبحث الثاني: التجسيد الرؤياوي لمفهوم الخطاب الشعري.....	231
(1) الشعر اغتراب.....	232
(2) الشعر بعثٌ للحياة.....	239
(3) الشعر لغة اللغة.....	246
(4) الشعر حديث الذات الشاعرة.....	251
خاتمة.....	256
قائمة المصادر والمراجع.....	259
فهرس الموضوعات.....	312

ملخص:

عرّفت القصيدة الجزائرية المعاصرة خرقاً للسّنن المألوفة في كتابة الشّعر باعتمادها الرؤيا مكوّناً رئيساً لها، وذلك في إطار المفاهيم الاصطلاحية المرتبطة بالإبداع الفني والأدبي لتلك الرؤيا، التي ظهر أثرها بالغاً في بنيات النص المختلفة.

تعتمد الرؤيا الشعرية على مبادئ نظرية تربطها علاقات وطيدة بالمفاهيم الجمالية للشّعر وتتحرك في كلّ مستويات النصّ المختلفة في اتجاه بناء ذاتها وتجسيد حضورها، وتتوكأ على أدوات إجرائية لا نهائية وجديدة تختارها الرؤيا ذاتها وتضبطها متطلباتها الدلالية. يُعدّ البحث في الشّعر الرؤياوي توغلاً في عمق التجربة الشعرية العربية الراهنة وكشفاً عن مكوّناتها الفنية والجمالية وعن منتهى جوانبها الشكلية والدلالية التي تؤسّس لذلك.

Résumé:

la poésie Algérienne contemporaine a connue des changements dans l'écriture poétique dans les différentes structures du texte, en s'appuyant sur l'élément de voyance comme étant constituant fondamental, définie par ses concepts conventionnels en relation avec l'art et la littérature.

La voyance s'appuie sur des principes théoriques à fortes relations avec les concepts esthétiques de la poésie et sur des procédures nouvelles et illimitées adoptées par la voyance elle-même pour se structurer.

La recherche dans la poésie de voyance est une infiltration à travers les profondeurs de l'expérience poétique arabe contemporaine et la recherche de ses éléments esthétiques créatifs.