

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة مولود معمري - تيزي وزو -

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

تخصص: أدب مغربي

إعداد الطالب: نور الدين باكرية

تجليات الحداثة في شعر عاشور فني

لجنة المناقشة:

- 1- أ.د. مصطفى درواش رئيسا
- 2- د. شعباني الوناس مشرفا، مقرر
- 3- د. نورة بعيو عضوا
- 4- د. على حمدوش عضوا

السنة الجامعية: 2013 - 2014م.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة مولود معمري - تيزي وزو -
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

تجليات الحداثة في شعر عاشور فني دراسة أسلوبية

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

تخصص: أدب مغاربي

إشراف:
د. شعباني الوناس

إعداد:
الطالب: نور الدين باكرية

السنة الجامعية: 2013 - 2014م.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة مولود معمري - تيزي وزو -
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

تجليات الحداثة في شعر عاشور فني

دراسة أسلوبية

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها
تخصص: أدب مغاربي

إعداد: الطالب: نورالدين باكرية
إشراف: د. شعباني الوناس

لجنة المناقشة:

- 1- أ.د. رئيسا
- 2- أ.ذ. مقرا
- 3- أ.د. عضوا
- 4- أ.د. عضوا

السنة الجامعية: 2013 - 2014م.

مقدمة

لا تزال الحداثة الشعرية من المواضيع التي تستهوي الباحثين في العالم العربي، ولا تزال مباحثها -رغم ما أسيل فيها من حبر- تحتاج إلى الكثير من البحث والتقصي لفتح مغاليق إشكالياتها، وما فتئت الدراسات النقدية المعاصرة والتجارب الشعرية تصبو إلى الحداثة وتتجه صوبها.

ولم يكن الشعر الجزائري بدعا من الشعر العربي، فقد اتجهت التجربة الشعرية الجزائرية على يد أسماء كثيرة صوب المغامرة في ارتياد عوالم تجريبية تحت سلطة بريق الحداثة؛ حيث شكلت الحداثة الشعرية ملمحا بارزا في النتاج الشعري لشعراء الجزائر منذ بداية حركة الشعر الحر حتى اليوم؛ مما جعلنا نتجه إلى رصد هذه الظاهرة وتحولاتها وحركيتها لدى الشاعر عاشور فني باعتباره أحد الشعراء الجزائريين الأكثر استمرارية في الكتابة والأكثر نزوعا نحو التجريب.

وقد حرصنا في هذه الدراسة على تسليط الضوء على بعض ملامح الحداثة في شعر "عاشور فني" من خلال مدونته الشعرية المكونة من أربعة دواوين شعرية هي على التوالي: «زهرة الدنيا، رجل من غبار، الربيع الذي جاء قبل الألوان، هنالك بين غيايين يحدث أن نلتقي».

إن هذه الدراسة تستمد قيمتها من كونها قامت على دراسة نتاج أحد أهم الشعراء الجزائريين المعاصرين، وأكثرهم نزوعا نحو الاشتغال على الحداثة وآلياتها، كما أنها دراسة تحليلية سعت -في فصلها الأول- إلى كشف بعض ملامح الحداثة في نماذج من الخطاب الشعري الجزائري وكيفية تجلياتها فيه.

وقد اعتمدت هذه الدراسة منهجا مركبا حاول المزج بين بعض آليات المنهج السيميائي من جهة والمنهج الأسلوبي من جهة ثانية، كما انكأت في أحيان أخرى إلى الاشتغال على آليات التناص الذي اعتبرناه منهجا نقديا قائما بذاته

لامتلاكه خلفية معرفية مضافا إليها آليات واضحة ومحددة. كما لم تخل هذه الدراسة من استخدام بعض أدوات المنهج التاريخي في جانبها النظري الذي حاولنا من خلاله تتبع مسارات الحداثة وتاريخها في الثقافة العربية والغربية.

وككل دراسة لم يخل هذه الدراسة من صعوبات ومعوقات واجهتنا في مسار بحثنا ولعل أول الصعوبات هي توزيع المدونة التي اشتغلنا عليها إلى أربعة دواوين، مما جعل استقصاءها وبحثها وفق الأسلوبية الإحصائية متعذرا، وهو ما جعلنا نمزج بين آليات أكثر من منهج، كما ألزمتنا ذلك بمزيد من الجهد والوقت.

وبناء على ذلك فقد انقسمت هذه الدراسة إلى أربعة فصول تدرجنا فيها تدرجا منهجيا، ابتداء من المطارحات النظرية فالتطبيقية؛ حاولنا في الفصل الأول تتبع مصطلح الحداثة في النقد العربي قديما وحديثا، والفروقات بينها وبين الحداثة الغربية مشاكلة واختلافا، إضافة إلى مبحث حول إشكالات التجريب في الشعر الجزائري المعاصر.

وعمدنا في الفصل الثاني إلى مناقشة التشكيل وآليات الكتابة، وحاولنا استجلاء أبعاد الحداثة من خلال آليات العنوان، وحداثة الإيقاع وشعرية قصيدة الومضة (الهايكو).

أما الفصل الثالث فقد كرسناه لدراسة الانزياح وشعرية اللغة وحداثة التشكيل الطباعي متتبعين فيه آليات التقديم والتأخير والإضافة، كما أدرجنا الفضاء الطباعي ضمن مبحث الانزياح لميلنا إلى اعتباره انزياحا.

وخصصنا الفصل الرابع لدراسة الحداثة واستراتيجية التناص وفقا لتناص المتن مع القرآن الكريم، والأدب، والأساطير.

ثم خلصنا إلى خاتمة ناقشنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها في هذه الدراسة، ثم قائمة المصادر والمراجع.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نتقدم بفائق الشكر والعرفان لكل من أسدى لنا نصحا، أو لفت أنظارنا إلى فكرة ما، أو ساهم بطريقة ما في تنويرنا وإرشادنا إلى المفيد، وعلى رأسهم الأستاذ المشرف "الدكتور شعباني الوناس" الذي لم يتوان لحظة في منحنا الكثير من وقته، فله فائق الشكر والتقدير. كما نشكر أعضاء هيئة التدريس والموظفين في كلية الآداب واللغة قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة مولود معمري بتيزي وزو.

الفصل الأول

في الحداثة وحداثة النص الشعري الجزائري

المصطلح وإشكالياته:

لعل مصطلح الحادثة من أكثر المصطلحات التي اعترتها التباسات رغم ما أسيل حوله من حبر، فهو مكتنف بالكثير من الغموض، ولا يزال النقاد والدارسون يقفون أمام مفاهيمه العائمة محللين ومؤولين دون الوصول إلى نتيجة كلية.

وقد أسهم مصطلح الحادثة في تقديم قراءة مغايرة للكثير من المفاهيم التي ظلت لروح من الزمن، لا تخرج عن التناول التقليدي كـ«مفهوم الأصالة والمعاصرة، والشعر الحر، والكتابة الجديدة، وقصيدة النثر»، مما جعل مصطلح الحادثة محورا للتظير والتفعيد في الدراسات النقدية المعاصرة التي توكأت عليه أحيانا واتكأت عليه في أحيان أخرى.

وللتأصيل لهذا المصطلح وإبانة بعض الغموض الذي يكتنفه سنحاول العودة الى المعجم. فقد ورد في لسان العرب:

حدث: الحديث: نقيض القديم. والحدوث: نقيض القدم، حَدَثَ الشَّيْءُ يَحْدُثُ حَدُوثًا وحادثةً، وأحدثه هو، فهو مُحَدَّثٌ وحديث، وكذلك استحدثه. والحدوث: كون شيء لم يكن، واستحدثتُ خبراً أي وجدتُ خبراً جديداً.

قال ذو الرُّمَّة:

أستحدثُ الركبُ عن أشياءهم خبراً أم راجع القلب، من أطرابه، طرب؟

ومحادثةُ السيف: جلاؤه، وأحدث الرجلُ سيفه، وحادثةُ إذا جلاه.

قال لبيد: كنصلِ السيف، حُودِثَ بالصَّقَالِ⁽¹⁾.

(1) أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت - لبنان، (د.ت)، مادة «حدث».

ومن خلال استقراءنا للمادة المعجمية لجذور (حدث، وحداثة) في اللغة نلاحظ أن دلالاته لم تخرج عن معنى الجدة التي نقيضها القُدْمَةُ، وهذه الدلالة -على أهميتها- إلا أنها لا تشفي، ولعل هذه الدلالة لا تفي الغرض بالنسبة إلى مقارنة مصطلح (الحداثة) إلا بقدر يسير محصور، في حين تتسع دائرة الدلالة حول هذا المصطلح -نقدياً-؛ إذ تحاول بعض الدراسات الوصول إلى مقاربته على الرغم من اشتباكه وتداخله مع المصطلحات النقدية الأخرى.

أولاً: إشكالية الحداثة قديماً وحديثاً:

نجد جذورا للحداثة في الدرس النقدي القديم، وإن لم يتطرق إليها بمفاهيمها المعاصرة، فجذورها وبعض مباحثها ماثورة في الدراسات القديمة خاصة في ما شاع حول الشعر المحدث والشعراء المحدثين وقد ارتبطت الحداثة لدى القدامى بالمعيار الزمني «كل قديم من الشعر، فهو محدث في زمانه بالإضافة إلى من كان قبله»⁽¹⁾، وأصبح لثنائية القديم والحديث حضور في ما عرف من خصومات بين فريق الشعراء والرواة واللغويين، وكان محور هذه الخصومة انتصار الرواة واللغويين للقديم (الشعر الجاهلي تحديداً) باعتباره المثال الذي ينبغي أن يحتذى، وكل خروج عنه هو خروج عن موازين الشعر ومعاييره ومن خلال ذلك «الحداثة تعني البَعْدِيَّة في علاقتها بحدِّ فاصل، والشذوذ عن المعيار، والدونية عن النموذج، إنها تعاقبية ومطلقة، وهي تتربّص بكل شاعر يصل بعد زمن الكمال والمعيار تحديداً، سواءً أكانت المسألة تتعلق بأبي نواس وأبي تمام أم بالمنتبي»⁽²⁾. ولذلك فالشعراء حسب ابن طباطبا في محنة شديدة

(1) أبو الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله، وعلق حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، ج1، د. ط، 2007، ص 159.

(2) جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي، ترجمة: مبارك حنون، محمد الوالي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1996م، ص 27.

لأن المعاني والألفاظ استنزفها الذين سبقوهم: «والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشدُّ منها على من كان قبلهم؛ لأنهم قد سبقوا إلى كلِّ معنى بديع، ولفظٍ فصيح، وحيلةٍ لطيفة، وخلاصةٍ ساحرة. فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك، ولا يُربى عليها لم يتلقَّ بالقبول وكان كالمطرَح المملول»⁽¹⁾، وهو ما جعل الشعراء يصرون على طرائقهم الجديدة مستحدثين (ديباجة) و(صياغة)⁽²⁾ ملتفتين إلى حياتهم الحاضرة غير عابئين بمن تقدمهم من شعراء ما قبل الإسلام. وديباجة الشعر أستمَدت من واقع الشعراء، لا من بقايا الإطلال، فنجدها -مثلا- عند أبي نواس مستمدة من الخمر والندامى ومجالس الشراب، وكذلك القصور والرياض والورود والأزهار عند كثير من الشعراء.

أمَّا الصياغة فقد اتكأت على الزخارف اللفظية والاحتفاء بكل أنواع البيان والبديع، فتميزت مدرسة بيانية جديدة تزعمها "بشار بن برد"، ومن أهم رجالها "ابن هرمة"، و"العتابي"، و"منصور النمرى"، و"أبو نواس"، و"مسلم بن الوليد"⁽³⁾ وأبو تمام وغيرهم.

ولعل هذا ما جعل "ابن طباطبا" يشير إلى ذلك بقوله: «والشعراء في عصرنا إنما يثابون على ما يُستحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم، وبديع ما يغربونه من معانيهم، وبلغ ما ينظمونه من ألفاظ، ومضحك ما يردونه من نوادرهم، وأنيق ما ينسجون من وشي كلامهم»⁽⁴⁾، وعلى هذا المنوال سار الشعراء المحدثون ينتهجون

(1) محمد بن أحمد العلوي ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق وتعليق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، ط (3)، (د.ت) ص 46، 47.

(2) طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب.. من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار الحكمة، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص 96، 97.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 96 - 98.

(4) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 47.

منهاجاً خاصاً بهم في التعبير، وإن لم يكن هذا الأمر في نظر البعض إلاّ تكلفاً ظاهراً، الأمر الذي دعا «ابن رشيق: 456هـ» إلى المقارنة بين الشعراء المتقدمين والمحدثين على نحوٍ من البساطة فيمثّل للقديما والمحدثين بقوله: «إنما مثل القديما والمحدثين كمثل رجلين: ابتداءً هذا بناءً فأحكمه وأتقنه ثم أتى الآخر فنقشه وزيّنه، فالكلفة ظاهرة على هذا وإن حسن، والقدرة ظاهرة على ذلك وإن خشن»⁽¹⁾.

هذا التوجه الذي نحاه الشعراء وجد رفضاً وحرباً من قبل اللغويين والرواة والنقاد المتعصبين للقديم، الذين لم يكونوا ليقروا بشاعر متأخر بالشعرية فبدأ تحاملهم على المتأخرين جلياً وتعصبهم للقديمى واضحاً، إذ يشير "القاضي الجرجاني : 392 هـ" إلى ذلك التحامل في قوله: «وما أكثر مَنْ ترى وتسمع من حفاظ اللغة ومن جِلّة الرواة، مَنْ يلهج بعيب المتأخرين؛ فإنّ أحدهم يُنشد البيتَ فيستحسنه ويستجيده، ويعجب منه ويختاره؛ فإذا نُسبَ إلى بعض أهل عصره وشعراء زمانه كَذَبَ نفسه، ونقض قوله، ورأى تلك الغضاضة أهون محملاً وأقلّ مَرزأةً من تسليم فضيلةٍ لمُحدَث، والإقرار بالإحسان لمولّد»⁽²⁾.

ومن خلال ما تقدم نلاحظ أن الحداثة بُنيت على معيارين اثنين أولهما زمني، وثانيهما الارتباط بالشعر القديم واعتباره مثالا:

(1) بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو الحسن ، حققه وفصله، وعلق حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، ج1، د. ط، 2007، ص161.

(2) القاضي علي عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، لبنان، د. ط، د. ت، ص 5.

1- معيار الزمن: فقد كان العامل الزمني حاسماً لدى القدامى في التمييز بين جيد الشعر ورديئه، فلا فضل للمتأخرين حتى لو اصابوا المعنى، أما المتقدمون فهم فوق النقد كما يؤكد ذلك "القاضي الجرجاني" في موضعين؛ إذ يشير إلى أنه لم تسلم دواوين شعراء ما قبل الإسلام وشعراء عصر صدر الإسلام من الخطأ، إما في اللفظ والنظم، أو في الترتيب والتقسيم، أو في المعنى والإعراب⁽¹⁾.

وإنه كان لشعراء ما قبل الإسلام حظ التقدم، «ولولا أن أهل الجاهلية جُدُوا بالتقدم، واعتقد الناس فيهم أنهم القدوة، و الأعلام والحجّة، لوجدت كثيراً من أشعارهم معيبة مسترذلة، ومردودة منفية، لكن هذا الظن الجميل والاعتقاد الحسن ستر عليهم، ونفى الظنة عنهم فذهبت الخواطر في الذب عنهم كل مذهب، وقامت في الاحتجاج لهم كل مقام»⁽²⁾.

غير أن الاعتداد بأفضلية المتقدم -زمنياً- زعم لا يدعمه مسوّغ مقبول، ومن ثم فإن هذا الزعم لمجرد التقدم -كما يشير محمد عبد المطلب- يُردُّ عليه بادعاء مماثل يقول بأفضلية الشعر لتأخر زمنه، إذ لا فرق بين الادعاءين⁽³⁾.

2- معيار الحجة اللغوية: وهو المعيار الذي ينطلق من الموقف الأول، ويقارب المسألة من زاوية خارجية عن الفعل الإبداعي؛ إذ ينطلق من الحرص الشديد على السلامة اللغوية التي يمثلها أهل الاحتجاج، فالمعاصرون من شعراء ذلك

(1) ينظر: القاضي علي عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبّي وخصومه، ص 4 .

(2) نفسه، ص 4.

(3) ينظر: محمد عبد المطلب، تجليات الحداثة في التراث العربي، مجلة فصول، مجلد: 4، عدد 3، أفريل، ماي، جويلية، 1984م، م 4، ع 3، ص 66.

العصر لم يكونوا حجة في رأي المتعصبين للقديم ولعل هؤلاء فهموا الشعر على أنه فن لغوي وحسب»⁽⁵⁾.

وقد وقف فريق آخر من النقاد المنصفين موقفا وسطا وذلك بعدّهم جيد الشعر حسنا ولو جاء من متأخر مثلما يورد "ابن قتيبة : 276 هـ" في مقدمة كتابه "الشعر والشعراء": «ولا نظرتُ إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، ولا إلى المتأخر منهم بعين الاحتكار لتأخره. بل نظرتُ بعين العدل على الفريقين وأعطيتُ كلاً حظه ووفرتُ عليه حقه، فإني رأيتُ من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، ويضعه في متخيريه، ويرذل الشعر الرصين، ولا عيب له عنده، إلا أنه في زمانه، أو أنه رأى قائله»⁽²⁾.

كما نجد من هؤلاء من يتردد متحفظا ومترجيا من استحسانه لنصوص المتأخرين، مثلما يتضح لدى (القاضي الجرجاني) في قوله: «وليس يجب إذا رأيتي أمدح مُحدثاً أو أذكر محاسن حضري أن تظن بي الانحراف عن تقدم، أو تنسبني إلى الغضب من بدوي، بل يجب أن تتظر مغزاي فيه، وأن تكشف عن مقصدي منه، ثم تحكم عليّ حكم المنصف المتنبّت، وتقضي قضاء المقيّط المتوقّف»⁽³⁾.

(5) عثمان موافي، الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم.. تاريخها وقضاياها، مؤسسة الثقافة الجامعية (د.ط) (د.ت)، ص 21.

(2) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، ط (3) 2001م، ج 1، ص 62 .

(3) القاضي علي عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبّي وخصومه، ص 15.

ثانياً: الحداثة في النقد المعاصر

إن النقد الأدبي العربي المعاصر، لم ينشغل بشيء قدر انشغاله بالحداثة، وخاصة المتعلق منها بالشعر، فهو لا يكاد يخلو من مبحث حول الحداثة وإشارة إليها من قريب أو بعيد، بل إن بعض الكتاب والنقاد نذروا أعمارهم للتبشير بالحداثة تنظيراً وتطبيقاً ولعل أدونيس هو منظرها الأول في العالم العربي، فنجدّه يصرّح بأنّ «الحداثة هي إشكالية المجتمع العربي الرئيسية»⁽¹⁾، بل هي «مشكلية عصرية»⁽²⁾ على نحو عام؛ إذ يشكل مصطلح الحداثة «مفهوم هروب لا يكاد يستقر في تحديدٍ قابلٍ للتعميم، إنه توصيف لـ(روح العصر)، ولمناخٍ فكريٍّ وحضاريٍّ غير ثابت، على نحو يجعل الحداثة بدوره متحركاً وملتبساً»⁽³⁾.

أما الحداثة الأدبية فإن صعوبتها تكمن في كون الحداثة «مصطلحاً نقدياً استعرناه في جملة ما استعرناه من مصطلحات ومفاهيم نقدية حديثة من الغرب كمقابل لمصطلح Modernity... الذي يشير إلى نزوع جذري لتجديد بنية النص الفني والأدبي تجديداً شاملاً على مستوى الرؤيا والتقنية»⁽⁴⁾، ومنه فإن مصطلح الحداثة قد استعمل من هذا المفهوم الذي يبحث متغيرات النص الشعري الذي اكتسب مقومات حداثة وجب البحث لها عن مفاهيم وإجراءات حداثة تتماشى ومتطلبات هذا التحول والتغير.

(1) أدونيس، فاتحة لنهايات القرن؛ بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت ط 1 1980م، ص 22.

(2) أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت - لبنان، ط 2، 1978م، ص 259.

(3) محمد برادة، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول م4، ع3 أفريل/ماي، 1984م، ص 21.

(4) فاضل ثامر، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1987م، ص 169، 17.

ولم تخل الدراسات النقدية والبحوث في الحداثة من محاولات لتأصيل المصطلح والبحث في أصوله التي يربطها البعض بمنابع غربية، لذا «ينبغي مواجهة مشكلة الحداثة في المجتمع العربي، من حيث صلتها بالحداثة الغربية، كمسألة مصيرية»⁽¹⁾، وعلى أساس ذلك يقارب المبدع العربي وقيم دوره فكرياً وفنياً.

وهناك من الدارسين من يذهب إلى أبعد من ذلك معتبراً ما يفد من الغرب يتحول إلى تقنية عربية فـ«من المؤثرات الغربية لا الجزئيات بل الكليات من المدارس والشخصيات على حدّ سواء، معمار القصيدة، إيقاعها، مضمونها، بنيتها الفنية، الاهتمام بالرؤيا والمعاناة العربية والبحث عن أدوات وتقنيات حديثة تعبر عنها.... فالهوية الحضارية تمارس حضورها على الاستقبال من خلال المبدعين فيحولون التقنيات إياها إلى تقنيات عربية»⁽²⁾، فيُتاح للحداثة الشعرية العربية التجسّد فنياً دون أن تفقد هويتها رغم قيامها على علاقات التأثير والتأثر بينها وبين ثقافة الآخر دون انغلاق ولا ذوبان.

كانت الحداثة ولا تزال نتاج مجموعة متداخلة من الإفرازات والمتغيرات على المستويين مستوى الفرد المبدع ومستوى التغيرات التي طرأت وتطراً على الصعيد الحياتي والاجتماعي، وقد نظر إلى الحداثة باعتبارها «تعني الانفتاح على الزمن الحديث الذي أنتج التكنولوجيا»⁽³⁾، ومن ثم ارتبط مفهوم الحداثة بقيام الثورة التكنولوجية، ولذا فإنّ «منظري التقنية - والتي هي أسّ في إنتاج المعادل الثقافي (الحداثة) - ينظرون اليوم إلى مرحلة الثورة العلمية والتكنولوجية بمثابة حضارة جديدة

(1) عبد المجيد زراقت، الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، 1991م، ص 111.

(2) نذير فوزي العظمة، قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث؛ الشعر السعودي أنموذجاً، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط 1، 2001م، ص 25.

(3) فيصل درّاج، الحداثة والوعي التاريخي، ضمن كتاب: قضايا وشهادات: الحداثة 1، النهضة؛ التحديث؛ القديم والجديد، مجموعة كتّاب، مؤسسة عيال للدراسات والنشر، 1990م، ص 57.

تماماً⁽¹⁾، مما يجعل تصورات جديدة مختلفة الأبعاد حول الحادثة الأدبية تترتب وتنتج عن هذه التصورات، مما يدعو إلى عدم إبقائها منعزلة عن سواها، وكما أن المجتمع يتلقف كل جديد على المستوى المادي والعلمي، فإن عليه أيضاً أن يتقبل الحادثة الأدبية بكل مظهراتها، وفي جميع سياقاتها؛ لأن حاجة الإنسان إلى الفن والفكر ليست أقل من حاجته إلى مقتضيات العصر الحديثة كذلك.

لقد حققت الحادثة الأدبية مشروعها وأثبتت أنها إن لم تكن سبيلاً وحيداً للخلاص من الحياة التي تحتضر في العالم العربي فهي «ما تزال تومض بالحياة، بل ما تزال قادرة على نفخ الحياة في جوانب من عالم يبدو كأنه يحتضر»⁽²⁾، إن الحركية والتغير الذي تتبني عليه الحادثة الشعرية لهو كفيلاً بأن يمنحها الاستمرارية لأن النزعة التقليدية عالم ميت يكتسيه الجمود.

مفهوم الحادثة جمالياً شعرياً:

إن انشغالنا بالشعر لا يجعلنا نقارب مسألة الحادثة الشعرية على وجه التحديد؛ لأن مفهوم الحادثة لا يكاد يستقر على حد واضح، ومنه ستناول مفهوم الحادثة ضمن هذا السياق بما تقتضيه الدراسة ولعلنا ننطلق من أدونيس باعتباره أول المنظرين للحادثة الشعرية التي يعرفها بكونها: «تساؤلاً جذرياً يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها، وافتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية، وابتكار طرائق جديدة للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل، وشرط هذا كله الصدور عن نظرة شخصية

(1) عبدالرزاق عيد، الحادثة؛ عقدة الأفاعي، ضمن كتاب، قضايا وشهادات، الحادثة 1، ص 279.

(2) كمال أبو ديب، الحادثة؛ السلطة؛ النص، مجلة فصول، مجلد 4، عدد 3، أفريل، ماي، جويلية، 1984م، ص 39.

فريدة للإنسان والكون»⁽¹⁾. بينما نجد عبد السلام المسدي يصفها بقوله: «الحداثة في مضمون الأدب تعني سعي الأديب إلى معالجة الأغراض الفنية التي تحرره من تبعية التواتر المألوف، وهذا الركن من أركان الحداثة كان محور المساجلات النقدية عندما انبنت عليها قضية الالتزام في الأدب، أما الحداثة في الصياغة فتحدد بمدى قدرة الأديب على ابتكار أسلوبه الأدائي مما لا يتقيد بأنماط سائدة ولا معايير مطردة»⁽²⁾. أما يوسف الخال فيرى أنها «إبداع وخروج على ما سلف وهي لا ترتبط بزمن فما (نعتبره) اليوم حديثاً يصبح في يوم من الأيام قديماً وكل ما في الأمر أن جديداً ما طرأ على نظرنا إلى الأشياء فانعكس في تعبير غير مألوف، والحداثة في الشعر لا تمتاز بالضرورة على القداية فيه، ولكنها تفترض بروز شخصية شعرية جديدة ذات تجربة حديثة معاصرة، وهذه التجربة فريدة تعرب عن ذاتها في المضمون والشكل معاً»⁽³⁾. ولعل أكثر من اقترب من تلخيص مفهوم الحداثة هو حاتم الصكر الذي يرى بأنها: «مصطلح فني لا زمني يُعنى به تحديداً الانتقال بالقصيدة إلى مواقع جديدة في الرؤية والأسلوب»⁽⁴⁾.

فمن خلال تعريف أدونيس أن الحداثة الشعرية تعني التساؤل الذي يستكشف اللغة الشعرية ويستقصي معالمها انطلاقاً من نظرة لا تخرج عن أصالة المبدع ولا

(1) أدونيس، الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، ص 161-165. وينظر: الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة، صالح جواد طعمة، فصول، ج2، مج4، ع4، 1984م ص 15.

(2) عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1983م، ص 14، 15.

(3) يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1978م، ص 15.

(4) حاتم الصكر، مرايا نرسييس؛ الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، 1999م، ص 8.

غيريته ولعله التعريف الأقرب إجرائيا لنتناول ظاهرة الحداثة وفهمها في دراستنا ومقاربتنا لتشكيلها في مدونة عاشور فني.

التأسيس:

لا شك أن سؤال التأسيس من أهم الأسئلة التي أخذت حيزا هاما في الدراسات النقدية العربية المعاصرة، متخذًا شكل بحث حثيث عن ملامح البدايات التي تشكلت من خلالها الحداثة العربية، وقد تضاربت وجهات النظر حول هذه الإشكالية، فاتخذت شكل سجال بين المبشرين بالحداثة باعتبارها جزءًا من التراث الشعري وباحثين لها عن تأصيل في الثقافة العربية وبين منكر لها معتبرا إياها مجرد مفاهيم غربية دخيلة، وأن الحداثة العربية مجرد معيارية تستمد وعيها من لحظة الآخر اجتماعيا وتاريخيا وتستحضر سياقه الثقافي والحضاري، فهي لا تعدو أن تكون نسخة مشوهة ومسخا دخيلا، ويمكن تلخيص بعض هذه الوجهات فيما يلي:

أ - تأصيل التأسيس:

هذا الاتجاه وعلى رأسه أدونيس يحاول أن يرجع الحداثة الى أصول عربية في بعض مظاهرها الشعرية على وجه الخصوص متمسكا ببداياتها في التراث العربي بحثا عن جذور تسوغ شرعيتها في صيغتها المعاصرة، لذلك نجد أدونيس يصف الحداثة بأنها إشكالية عربية لا تقيّم إلا بمقاييس مستمدة من إشكالية القديم المحدث في التراث العربي⁽¹⁾. ولعل أدونيس يذهب الى أبعد من ذلك تطرفا حين يعتبر بداية الحداثة في النص القرآني إذ يرى "أن الحداثة الشعرية بخاصة والحداثة الكتابية بعامة كامنة في النص القرآني من حيث إن الشعرية الشفوية الجاهلية تمثل القِدَم الشعري وأن الدراسات القرآنية وضعت أسسا نقدية جديدة لدراسة النص بل ابتكرت

(1) أدونيس، فاتحة لنهايات القرن؛ بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، ط 1، 1980م، ص 320.

علماً للجمال جديداً...⁽¹⁾. كما اشتهر أدونيس بتتبع ملامح الحداثة في حركة الشعر القديم لدى أبي تمام وأبي نؤاس وغيرهما كما تتبع مقولات النقد العربي القديم التي تعزز مذهبه، ويرى محمد بنيس أن أدونيس - بلا ريب - مكتشف التنظيرات العربية للحداثة في ثقافتنا القديمة⁽²⁾. وقد تابع أدونيس في هذا الرأي جملة من النقاد أمثال محمد عبدالمطلب، بيد أنه يقترب من المصطلح القديم إذ يعادل مصطلح الحداثة مصطلحي المحدث والمولد، ويرى أن رصدنا للحداثة في التراث عنصر مفيد في معالجة القضية⁽³⁾. وترى خالدة سعيد أن الحداثة الأولى تتمثل في الحداثة العباسية لدى بشار وأبي نؤاس وابن الرومي ونضجت على يد أبي تمام⁽⁴⁾. ويبدوا أن هؤلاء النقاد استندوا الى المقولات النقدية المبنوثة في ثنايا النقد القديم التي تشير الى الحداثة، مدللين بها على شرعية توجههم ومؤكدين على أصول الحداثة العربية من خلالها. الم يحقق أبو نؤاس حداثته فنيا وايدولوجيا، بمحاولته هدم المقدس والثورة عليه، باستحداث طرائق جديدة وخروجه عن قداسة عمود الشعر انطلاقا مما كان يوصف بالثقافة الشعبوية (او الثقافة الفارسية)؟

بد التأسيس حديثا:

إن ما يميز هذا التوجه هو البحث عن منابع الحداثة ليس في اصول تراثية بل انطلاقا من لحظة وعي جديدة، التي انبثقت مع عصر النهضة غير أن الباحثين والنقاد ماوزالوا مختلفين في تحديد هذه اللحظة وانطلاقتها، فمنهم

-
- (1) جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية؛ تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي، ترجمة: مبارك حنون، محمد الوالي، محمد أوراغ، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 1، 1996م، ص 50-55.
 - (2) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج2 الرومانسية العربية، ط 2، 2001م، ص 159.
 - (3) محمد عبد المطلب، تجليات الحداثة في التراث العربي، ص 64.
 - (4) خالدة سعيد، الحداثة أو عقدة جلامش، قضايا وشهادات 2، مؤسسة عيال، 1991م، ص 68.

من يرد هذه اللحظة الى مرحلة محمد علي باشا، مع بداية النهضة والانفتاح على الغرب كما يرى شكري عزيز ماضي، إذ يقول : "إن نقطة البدء أو البذرة الأولى للحادثة تكمن في اللقاء الاستعماري مع الغرب، فقد دخل الغرب مستعمراً ومن النافذة نفسها تدفقت منجزاته الحضارية وهو ما أدى إلى انشطار الذات زمانياً (نحو الماضي) ومكانياً (نحو الغرب) هذا الاحتكاك خلخل القيم المحلية وجعل الشخصية المحلية تهتز لأول مرة وتبحث عن الذات"⁽¹⁾. وهي اللحظة ذاتها يعتقد برهان غليون أنها أنتجت الحادثة ومفكراتها: عصر محمد علي أنتج بشكل ما فكر الحادثة ومفكراتها دون أن يكون هو نفسه لا في سلوكه ولا في قيمه عصرياً أو حديثاً بل كان مثالاً للاستبدادية والسلطة المطلقة للأبوية⁽²⁾.

ويرى محمد الأسعد أن بداية الحادثة تكمن في الرؤية الإحيائية بيد أنها تقوم على قاعدة الماضي الأنموذج واستعادة الذهنية لأشكال القصيدة التراثية مما أحدث فصاماً بين الشعر والحياة⁽³⁾. ويرى أدونيس أن الرؤية الإحيائية لم تكن وليدة رؤية إبداعية منسجمة مع روح العصر، لاقتصارها على إعادة منطق الأوائل وأحكامهم⁽⁴⁾. وترى خيرة حُمر العين أن عدّ البارودي - عند عدد من السلفيين - فاتحةً لعصر النهضة على صعيد الحركة الشعرية راجع إلى طبيعة المدة التي استعادت أنفاسها بعد مرحلة الانحطاط بدافع القومية من جهة ومن جهة أخرى احتفاءً بإحياء التراث بدافع

(1) شكري عزيز ماضي، من إشكاليات النقد العربي الجديد ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997م، ص 180، 181.

(2) برهان غليون، اغتيال العقل، دار التنوير، بيروت، ط1، 1987م، ص 95.

(3) محمد الأسعد، بحثاً عن الحادثة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1986م، ص 11.

(4) أدونيس، الثابت والمتحول، صدمة الحادثة، ص 50، 51.

الرغبة في مضاهاة الغرب بامتلاكنا ذاكرة خاصة بنا من ثمة بدأ السعي إلى استعادة النماذج التقليدية لغة وأسلوباً وتمثل هذه الذاكرة بكل مقوماتها وقيمها ومواقفها⁽¹⁾.

ومن النقد من يجعل الريحاني الرائد الأول لمفاهيم الحداثة في الشعر وأول من فتح معركة الحداثة والتجديد بمفهوم كفي يخالف المفهوم الحكمي الساري في الشعر العربي⁽²⁾.

ولا يختلف كثير من النقد في القول بأن جماعات الديوان وأبوللو والمهجر تمثل المواقف الممهدة لحركة الحداثة في الشرق ويذهب إلى ذلك مثلاً محمد بنيس⁽³⁾ وصالح طعمة⁽⁴⁾ وديزيرة سقال⁽⁵⁾ وفاضل ثامر⁽⁶⁾ وغيرهم.

إن ظهور مجلة شعر في مطلع 1957م التي رأس تحريرها يوسف الخال يمكن اعتباره الانعطاف الحقيقية للحداثة الشعرية والتأسيس لها في العالم العربي، إذ يعتبرها محمد بنيس اللحظة الثانية ويرى أن الإحساس بالتصدع كان فيها أوسع وأشمل إذ الشعر العربي يتأصل في اختيار العالم الحديث ... واستبدت شمولية الحضاري والكوني بالرؤية الشعرية وأكدت هذه الرؤية الكونية مسلمات اللحظة الأولى ... وفي

(1) خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر، اتحاد الأدباء والكتاب العرب، دمشق، ط1، 1996م، ص 43.

(2) محمد عزام، الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1، 1995م، ص 13.

(3) محمد بنيس، حداثـة السؤال، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1985م، ص 143، 144.

(4) صالح جواد طعمة، الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة، فصول، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مج 4، ع 4، 1984م، ص 15.

(5) ديزيرة سقال، نشوء الحداثة في الشرق، مجلة الباحث، بيروت، ع38، السنة السابعة، 1985م، ص 61.

(6) فاضل ثامر، مدارات نقدية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1987م، ص 187، 188.

هذه اللحظة الثانية نلاحظ نقد يوسف الخال للمرحلة الرومانسية في لبنان، ونقد أدونيس للشعر العربي قديمه وحديثه⁽¹⁾.

ويرجع الكثير من النقاد جذور الحداثة إلى ما يسميه فاضل ثامر بالرؤيوية الأدونيسية⁽²⁾ وتعدّها ديزيرة سقال مرحلة ترسيخ حركة الحداثة الشعرية وتري أن أطروحة الحداثة وحركتها ليستا بطارئتين على الفكر العربي بصورة عامة والأدب العربي بصورة خاصة بل نتيجة حتمية لما خلفه الواقع المعاصر وهي ليست حركة غريبة الجذور بل لها مقوماتها الخاصة وأبعادها المركزية ولا يمكن العودة بها بوصفها حركة وتياراً إلى أبعد من المدة التي أرخت لها بـ 1967م وعليه فهي حركة أفادت من الغرب كثيراً ومن رؤياه ولكنها عبرت عن موقف الحضارة الشرقية وعن أزمتها المعاصرة⁽³⁾.

ورغم ما أخذته الحداثة الأدونيسية من صيت ومن اتباع مؤمنين بها يدافعون عنها ويرافعون لصالحها في كل محفل باعتبارها طريق الخلاص للعالم العربي من التقليد والجمود الذي كسا الحياة العربية، إلا أنها لم تخلُ من معارضين يجدون فيها ثغرات كثيرة، يوجهون من خلالها سهام النقد والاعتراض، فنجد محمد الأسعد يعتقد أن العنصر الأولي في بنية هذه الصيغة التي طرحتها قولاً وممارسة مجلة شعر هو التشارك الثقافي الزائف ويستهدف تغييب المشكلة الأساسية للمجتمعات العربية ... ونشر ثقافة الضباب، لأنه تشارك مبني على تغييب الخصوصيات ... كما يتهمها بأنها فنياً اشتقت مضموناً للفعالية الشعرية بعد أن أفرغت من محتواها الواقعي وجاءت

(1) محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 144-147.

(2) فاضل ثامر، مدارات نقدية، ص 187، 188.

(3) ديزيرة سقال، نشوء الحداثة في الشرق، ص 72.

الأسطورة (لتلعب) هذا الدور⁽¹⁾. كما نجد فوزي كريم يرى أن أدونيس انتصر "الخبرة التقنية" على حساب "الخبرة الروحية" ويرى أن أدونيس في الجوهر صوت ارتدادي معزز للنزعة الشكلية وللغرض خارج الخبرة الداخلية الفريدة للشاعر، وأن حداثته ليست هي حداثة الأدب الغربي بل هي ما بعد حداثته⁽²⁾.

فيما يحمل عبدالعزيز حمودة الحداثة التي طغت على هذه المرحلة (مرحلة مجلة شعر) مسؤولية (الشرح الثقافي) الذي عم الساحة الثقافية العربية واصفا إياها بثقافة الشرح، كما يرى أنه فضلاً عن تأكيدها التبعية الثقافية - التي أفرغت الثورة أو التمرد الحداثي المبدئي من مضمونه بعد أن حولتنا إلى قطع من الشطرنج تحركها مصالح الإمبريالية الجديدة تحت عباءة الكونية والعولمة - يضيف الحداثيون وما بعد الحداثيين العرب إلى خطاياهم خطيئة جديدة وهي العبث بالعقل العربي⁽³⁾. أما سامي مهدي فعلى الرغم من اعترافه بعدد من الإيجابيات لهذه الحركة يعدّها حداثة غريبة ليست مولودة في رحم الواقع وإنما أريد زرعها فيه زرعاً وأن أدونيس - أراد أم لم يُرد - فإنه سعى إلى تضيق أفق الحداثة وتتميطها حين أراد أن يوهمنا بأن الحداثة تيار واحد، أفق واحد هو السريالية⁽⁴⁾.

إن الحداثة من حيث طبيعتها مرتبطة بالقيمة لا بالزمن وبصفتها تساؤلاً يستكشف اللغة الشعرية ويبتكر طرائق جديدة في التعبير وتجاوزاً للمألوف قد تحققت

(1) محمد الأسعد، بحثاً عن الحداثة، ص 42.

(2) فوزي كريم، ثياب الإمبراطور، الشعر ومرايا الحداثة الخادعة، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 2000م، ص 231، 255.

(3) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ط1، 2001م، ص 98.

(4) سامي مهدي، أفق الحداثة وحداثة النمط، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1988م، ص 174.

بوضوح في المنجز الشعري العربي منذ (اللحظة الأولى) في العصر العباسي وقد حفل الخطاب النقدي بمصطلحات معادلة لمصطلح الحادثة كـ "المحدث" و "المولد" كما يرى سامي مهدي وقبول الباحث بهذا الرأي لا يعني قبوله بمفهوم الثابت والمتحول لدى أدونيس الذي يعد سلطة الثبات في قيم الشعر العربي مستندة إلى المرجعية الدينية إذ غلب الدين المنحى الثبوتي على المنحى التحولي في الشعر كما أنه نسب كل تحول تقريباً إلى أصول ومؤثرات غير عربية، هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية فمع إيمان الباحث بأن النص القرآني قد شكّل تجاوزاً لسانياً للواقع السائد لما تقتضيه مسألة الإعجاز إلا أن الباحث لا يوافق تلك الأحكام التي تنزع عنه بعده الديني وتتعامل معه بوصفه نصاً لغوياً فحسب ويتحفظ في قبول الرأي القائل بحادثة القرآن الكريم تنزيهاً للنص الإلهي المقدس عن بعض الصفات السلبية التي علقت بالمحدث أو المولد أو الحادثة.

ثالثاً: الحادثة العربية والحادثة الغربية: المشكلة والاختلاف

لا نمترى في أن وضعية الحادثة العربية وعلاقتها بالحادثة الغربية تمثل إحدى الإشكاليات التي توقف عندها النقاد والمفكرون وأثارت لديهم جدلاً واسع النطاق، وتتجلى هذه الإشكالية من خلال التقاء الثقافة العربية بالثقافة الغربية التي أفرزت حداثتها وهي حادثة - ولا ريب - كانت لها مقدماتها ونتائجها كما ارتبطت بمنظومة فكرية وفلسفية أكسبتها خصوصيتها ومحمولاتها الثقافية، "ذلك أن الحادثة في آفاق الوعي الذي صاغها ليست مجرد إنتاج نص شعري حديث، بقدر ما هي الطموح لإنضاج تجربتها في بنية اقتصادية اجتماعية ثقافية شاملة"⁽¹⁾ وليست اللحظة الراهنة

(1) محمد جمال باروت، الحادثة الأولى، اتحاد أدباء وكتاب الإمارات، ط1، 1991م، ص 9.

هي اللحظة الأولى التي تحقق فيها الالتقاء بالآخر إذ كانت لحظة الالتقاء الأولى في العصر العباسي، بيد أن الأمر كان مختلفاً تماماً عن اللحظة الراهنة إذ كانت الثقافة العربية الإسلامية في موقف المهيمن الذي تتاح له عملية الاصطفاء بتلقائية تامة وكانت هذه الثقافة في وضع يسمح لها بالامتداد وكسب مواقع جديدة متقدمة بين الثقافات الإنسانية فتخيرت ما ينسجم مع هويتها وصهرته في نسيجها، لكن اللحظة الراهنة تعيش فيها الثقافة العربية الإسلامية حالة انحسار إذ كانت لحظة الالتقاء بين طرفين طرف غازٍ ومستعمر وطرف آخر مستعمر عرفنا من خلالها الآخر الغربي من خلال آله التي حملت لنا جانباً من حداثته فبرزت أزمة هي "أزمة اختلاف حضاري وثقافي بالدرجة الأولى.. اختلاف الفكر الذي أفرز الحداثة الغربية ثم ما بعد الحداثة وتاريخ الفلسفة الغربية لما يزيد على ثلاثمائة عام والذي لا يمكن فصله عن الحداثة وما بعدها ... لكن الانبهار بإنجازات العقل الغربي وحماسنا - بعد احباطات المواجهة مع الحضارة الغربية - للتحديث أعمانا عن الاختلاف"⁽¹⁾، فالحداثة الغربية "هي معاداة التراث وسقوط الأعراف والعادات والتقاليد، هي الخروج من الخصوصية والدخول إلى الكونية"⁽²⁾ كما أنها علاقة مثقلة بالتوترات، علاقة العقل والذات والعقلنة وإضفاء الذاتية وروح النهضة وروح الإصلاح والعلم والحرية⁽³⁾، كما أنها تشكل فكر القطيعة مع أنموذج الفن القديم وتمرد طرف المحدثين ضد الفكرة التي صنعتها الكلاسيكية⁽⁴⁾ وكان منطلق الحداثة الغربية والمدارس الغربية والمشروعات التي أفرزتها هو أزمة الإنسان في العصر الحديث بعد أن فقد القدرة على التحكم في عالمه وبعد أن أصبح

(1) عبدالعزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 53.

(2) آلان تورين، نقد الحداثة، تر. صيَّاح الجهين، وزارة الثقافة، سوريا، ط1، 1998م، ص 270.

(3) نفسه، ص 9.

(4) هبرماس، القول الفلسفي للحداثة، تر. فاطمة الجبوشي، وزارة الثقافة، سوريا، ط1، 1995م، ص 17.

مهموماً يوماً بعد يوم بمشكلة تحديد موقعه في العالم الجديد⁽¹⁾ وكما يقول والاس مصوراً أزمة الإنسان المعاصر "وهذه الأسس الثقافية فلسفية بالدرجة الأولى فهي تحدد التغيرات الجذرية التي طرأت على أضلاع المربع الأربعة: عالم الميتافيزيقيا، والإنسان، والعالم المادي من حوله (الطبيعة)، ثم اللغة بوصفها أداة للتعبير عن المعرفة التي تولدها تلك العلاقة المتشابكة، فإلى مدة معينة يحددها الفلاسفة بمنتصف القرن السابع عشر تقريباً كانت هناك وحدة ثقافية واضحة بين تلك الأوضاع الأربعة ثم منذ منتصف القرن السابع عشر توالدت المذاهب الفلسفية من واقعية أو تجريبية إلى مثالية إلى وجودية، وهي مذاهب أحدثت تغيرات في العلاقة بين تلك الأوضاع بدرجات متفاوتة مما ترتب عليها تغيرات مقابلة في استخدام الإنسان للغة ونظرتة إليها⁽²⁾.

لقد كانت الحداثة الأوربية زلزلة حضارية عنيفة، وانقلاباً ثقافياً شاملاً وثورة عارمة في مجال النشاط الإبداعي جعلت الإنسان الأوربي يشك في حضارته بأكملها ويرفض حتى أرسخ معتقداته⁽³⁾.

وحينما نتصدى لدارسة الحداثة العربية فإننا نجد ضرورة لهذا العرض المقتضب لتبيين موقع الحداثة العربية من الحداثة الغربية وليس لغرض المقارنة.

وقد انقسم المفكرون والنفاد إزاء هذه القضية إلى ثلاثة اتجاهات⁽⁴⁾:

الأول : يرفض التعاطي مع مقولات الحداثة الغربية جملة وتفصيلاً ويحتمي بالثقافة السلفية.

(1) عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التشريحية، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ط1، 1998م، ص 66.

(2) نقلاً عن: عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 66.

(3) محمد عزام، الحداثة الشعرية، ص 19 وما بعدها.

(4) ينظر: حسن حنفي، التراث والتجديد، دار التنوير، بيروت، ط1، 1981م، ص 23.

الثاني: يقع في الطرف المقابل ويدعو إلى الانخراط في الثقافة الغربية بحلوها ومرها.

الثالث: الاتجاه الوسطي الذي يرى ضرورة التفاعل مع ثقافة الآخر في ظل الحفاظ على خصوصية الثقافة والهوية.

"وليس مأخذاً أن يُقال إن الحداثة العربية قد استفادت أو تحفزت بالحداثة الغربية فالأخيرة قد دخلت علينا بيوتنا بلا استئذان ولكن المأخذ دون شك أن تكون الحداثة العربية صدئاً أو نقلاً غير واع للحداثة الغربية"⁽¹⁾. فالكبيسي يتبنى هذا الاتجاه الوسط لأن الانسحاب من المواجهة معناه العزلة والموت في العراء كما أنه ينافي طبيعة الحركة التاريخية ويناقض طبيعة الحياة كما أن تبني الآخر الجاهز برمته لا يخرجنا من أزممتنا.

إن التفاعل مع حداثة الغرب في إطار السياق التاريخي الموضوعي القائم فعلاً لا يعني بالضرورة التنازل عن المقومات الذاتية وإنما يمكن أن يعين على استدعاء المقومات الإيجابية واللحظات المشرقة في ثقافتنا لصهرها في حركة الحداثة المعاصرة وبإمكاننا أن ندخل ما شئنا من عمليات التحديث من تطعيم ذكي بالتراث الغربي واختيار حصيف لأفضل ما فيه. "كما أنه ليس عيباً أن ننقد الخطاب الحدائي العربي بمناهج الحداثة الغربية وأساليبها بل في ذلك كسب ثمين لخطاب الحداثة العربية"⁽²⁾ حيث نعيد قراءة الموروث ونقرأ المعيش، ونؤسس للرؤية والتصور والحساسية لأن هذه الحداثة الضد (الغربية) تهب الفكري مداه السياسي والاجتماعي والثقافي والإبداعي... ونحن جميعاً متورطون في الغرب متورطون في الحداثة، ولم يتبق أمامنا

(1) طراد الكبيسي، كتاب المنزلات، منزلة الحداثة، دار الشؤون الثقافية، بيروت، ط1، 1992م، ص 24.

(2) الحبيب الجنحاني، نقد خطاب الحداثة في الوطن العربي، الحداثة وما بعد الحداثة، منشورات جامعة فيلادلفيا، 2001م، ص 92.

سوى أن نقبل التورط شرط أن نبحت لأنفسنا عن مواقع في مقدماته وليس فقط في حصائله وبقياته⁽¹⁾ كما يقول مطاع صفدي.

كما يدعو محمد عابد الجابري إلى الانطلاق في حادثتنا من الانتظام النقدي في الثقافة نفسها بهدف التغيير من الداخل ويؤكد أن القبول بالحادثة لا يعني رفض التراث ولا القطيعة مع الماضي بقدر ما يعني الارتفاع بطريقة التعامل مع التراث إلى ما نسميه بالمعاصرة، كما يدعو إلى حادثة ننخرط بها ومن خلالها في الحادثة المعاصرة بوصفنا فاعلين وليس منفعلين⁽²⁾.

ولاشك أن هناك تتابعا في خط الثقافة العربية وإن حدثت عدد من الانقطاعات لكنه لم يحدث توقف لحركة الحياة العربية فالعصور التي توصف بعصور أو عصر الانحطاط هي التي أنجبت لنا مثلاً ابن النفيس وابن خلدون وغيرهما كثير، وتصبح قيمة الآخر قيمة اختزالية للتطور المعرفي وليس سبباً كلياً في وجوده فالمجتمع العربي كان مهيباً لإنتاج نهضته، كما أن تعاطي المثقف العربي أطروحات الحادثة الغربية ينبغي أن ينطلق من المنظومة المرجعية للثقافة العربية لأن "التفكير بوساطة ثقافة ما معناه التفكير من خلال منظومة مرجعية تتشكل إحدائياتها الأساسية من محددات هذه الثقافة ومكوناتها وفي مقدمتها الموروث الثقافي والمحيط الاجتماعي والنظرة إلى المستقبل بل والنظرة إلى العالم، إلى الكون والإنسان كما تحددها مكونات تلك الثقافة"⁽³⁾، ويرى كاظم جهاد أن إقامة نظرية حادثة عربية شيء لا مندوحة عنه اليوم

(1) مطاع صفدي، نقد العقل الغربي، الحادثة وما بعد الحادثة، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1990م، ص 142.

(2) محمد عابد الجابري، التراث والحادثة... دراسات ومناقشات، المركز الثقافي العربي، ط1 (1) 1991م، ص 15.

(3) محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط7، 1997م، ص 13.

.. لتحديد الطرائق التي ربما نكون قد اخترنا اجتيازها دون أن نختار ولم لا تتم هذه المحاولة ضمن إطار شامل تعددي يولي مسألة الحادثة الغربية أهميتها بخاصة وأنها قد ألقت إلينا بالكثير من تجاربها التي اندست في أنماط وعينا وأدائنا ربما بدون تمثّل وتعقل كافيين⁽¹⁾ فالمعرفة مسألة تراكمية، ولا يمكن بحالٍ من الأحوال أن يكون شكل الوعي الجديد منبثاً عن جذوره التاريخية.

رابعاً: سمات الحادثة:

كل ذلك يفضي بنا إلى التساؤل: ما سمات الجديد؟، أو: ما ملامح الحادثة الشعرية التي تجعلنا نميز النص الحداثي، ونحكم عليه بالحادثة؟

لمّا كانت تجليات الحادثة في التجربة الشعرية العربية الجديدة تخطّ مساراتها عبر تحولات شكلية ومضمونية، فقد اتسمت هذه الحادثة الشعرية بسماتٍ عدّة؛ هي في حقيقتها عبارة عن مظاهر تسبغ على الحادثة نوعاً من الخصوصية والتميز، وتكسبها تجدداً واستمراراً، هذه المظاهر لا تستند - في جوهرها ومضمونها - إلى القياسية أو المعيارية لنحكم على النص - بوجودها - بأنه نص حديث (أو حداثي)، ذلك لأنها سمات لا تخضع للاستكانة بل هي تتميز بعدم الاستقرار أو الثبات على وضع واحدٍ محدد الملامح والأفق .

ويمكن تتبع ذلك عن طريق النظر إلى الحادثة من خلال ثنائية "الدلالة، والصياغة"⁽²⁾، إذ يمكن استخلاص سمات الحادثة من خلالها، "فالحادثة الدلالية تنطلق من جوهر المعاني التي يعكف عليها قائل الشعر... أمّا الحادثة في الصياغة فتتحدد بمدى قدرة الأديب على ابتكار أسلوبه الأدائي مما لا يتقيد بأنماط سائدة، ولا معايير

(1) هنري لوفيفر، ما الحادثة، تر. كاظم جهاد، دار ابن رشد بيروت، ط1، 1983م، ص 9.

(2) ينظر، عبدالسلام المسدي، في جدل الحادثة، ضمن كتاب: الشعر ومتغيرات المرحلة، ص

مطردة"⁽¹⁾، ولذا تتحدد سمات النص (الحداثي) بتلك التغييرات والتحويلات الجديدة، التي تظهر على كل من : مضامين النص، ودلالاته، وبنياته، وتراكيبه، مما يعكس تجريبية المبدع في ابتكار مسالك جديدة وأدوات جديدة في الأداء التعبيري، ولذا نجد من يلخص سمات الحداثة في نقاط وهي :

- الصراع الدائم .
- عدم الاستقرار .
- هوس البحث .
- جدلية الرفض والقبول .
- التأسيس على القائم .
- تغيير التغيير .
- الحرية الإلزامية .
- المغامرة .
- التمرد⁽²⁾.

خامسا: الشعر الجزائري وجراة التجريب

ابتكر الشعر الجزائري المعاصر حداثته وأسلوبه وقضاياه المشتغل عليها، إلى جوار النقائه في ذلك مع كثير من آليات وعناصر وتقنيات الحداثة التي اشتغل عليها الشعر العربي بشكل عام، ومنها: تقنيات الرمز، والقناع، وتداخل الأجناس، وقصيدة الومضة، والإيغال في الانزياحات التركيبية، والاعتناء بالعنونة، وتوظيف التراث

(1) عبدالسلام المسدي، في جدل الحداثة، ضمن كتاب: الشعر ومتغيرات المرحلة ، ص 13 .
(2) ينظر: على أسوار بابل؛ صراع الفصحى والعامية في الشعر المعاصر؛ تجربة يوسف الخال، جورج طراد، رياض الريس للكتب والنشر، ط 1، 2001م، ص 35، و43.

بمفهومه الواسع، كل ذلك بنسب متفاوتة من شاعر إلى آخر انطلاقا من وعي كل شاعر بتجربته وأدواته وامتلاكه لخلفيات فكرية أفقية وعمودية تؤهله للاشتغال بمستوى معين من الحداثة.

وسنكتفي هنا بإيراد نماذج دالة وتحليلها بشكل مقتضب لاستظهار بعض صور الحداثة المتمفصلة فيها، وذلك اختصارا لأننا لا نتغيا الدراسة المسحية في هذا الجانب بقدر ما نسعى إلى التأكيد على ورود ظواهر حداثية متعددة في نماذج شعرية كثيرة.

كنموذج للاعتناء بالعبارة نجد الشاعر فاتح علاق في دواوينه «آيات من كتاب السهو»⁽¹⁾، و«الجرح والكلمات»، و«الكتابة على الشجر»، ففي عنوان مجموعته الأولى يشتغل اشتغالا حداثيا مركبا، فهو عنوان ذو منزع استعاري صوفي يضيف الحسي «آيات/كتاب» إلى المجرد «السهو» ويبني عليه، ثم تظهر الحداثة بشكل جلي حينما يطرح يطرح هذا العنوان تساؤلاته المعرفية: ماذا يقصد بآيات من كتاب السهو؟ هل الديوان بمجموع نصوصه هو هذه الآيات؟ وما هو كتاب السهو؟

ويشتغل ديوان عيسى قارف «مهب الجسم... مهب الروح»⁽²⁾ اشتغالا حداثيا مفارقا يثير في المتلقي مكنوناته الصوفية بتوظيفه لتيمتي الجسم/الجسد، والروح، اللتين تعدان جوهر الاشتغال الصوفي برمته وهي التيمات الجوهرية التي تمثل حقلا دلاليا في النص تدور حوله بقية الحقول وتتناسل منه بشكل أو بآخر.

(1) آيات من كتاب السهو، فاتح علاق، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، د. ط، د. ت.

(2) عيسى قارف، مهب الجسم... مهب الروح، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، ط 1، 2010م.

في حين يظهر الاشتغال التناسلي المركب في دواوين كثيرة ومنها دواوين الشاعر عبد الله حمادي، فمن ديوانه "البرزخ والسكين" ننتقي نموذجاً يؤكد ذلك باشتغاله على خلفيات معرفية متعددة تستثير في ذاكرة المتلقي كما هائلاً من التناسلات، يقول:

«... كان البدء

وكان السبق... وكانت شجرة

ما فوقه هواء

ما تحته هواء

نور يراوده النور

ومعبر للسحر وأغنية للفتون (...)

يتجلى الساحل العاجي

ممتد

وعرشه المعمور

في غيمة من عماء

يرزقني من حيث لا أعلم

كنت الكلمة

وكان الغشاء...

مسكون بنافلة الأطوار

وبرز ما بين عافية وعاقبة

تتجاذبني شفتان:

واحدة للزهر اويين

وأخرى خاتمة للبقرة...»

تمثل القصيدة الخطاب التناسي المركب من حيث استدعاؤها جملة من الخلفيات التناسية حتى لكانها شبكة متعددة المرجعيات، فثمة تناس توراتي يدل على بدء الخلق، وثمة تناس أسطوري قرآني توراتي مركب يدل على حكاية الخروج المتعلقة بآدم وانتقاله من عالم الخلود إلى عالم الفناء، وثمة تناس صوفي كما أشرنا، وهي لا تكتفي بل تعتمد كذلك إلى توظيف مصطلحات متعلقة بالقرآن والثقافة الدينية هي: الزهراوان والبقرة،...

كما اشتغل الخطاب الشعري الجزائري على البناء التركيبي تقديمًا وتأخيرًا وفق انزياحات على مستوى محور التركيب أو محور الاستبدال، مما جعله يكتسي شعرية ذات دفع دلالي مركب يرتبط بالعدول والخروج عن النمط التقليدي، وقد مست ظاهرة التقديم والتأخير التي ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالعناية والاهتمام بالمقدم والتبئير عليه، كل أشكال التقديم والتأخير ولعلنا نكتفي هنا بالإشارة إلى أحد هذه الأنواع كنموذج وهو تقديم لشبه الجملة، ونجد ذلك في قصيدة وهج من ديوان وشايات ناي، للشاعر عبد الرحمن بوزربة، إذ يقول:

«لي موجة في البر

تجدل بحرهما من محتوايا

لي وردة في البحر

تزرعني حقولا

ثم تورق من شذاي..

وحين بينهما أتيه..

أجيء ممتشقا أساي»⁽¹⁾.

ففي هذا المقطع تتجلى ظاهرة التقديم والتأخير في ثلاث جمل كاملة، وهي على التوالي، "لي موجة في البحر"، وأصلها في اللغة المعيارية "موجة في البحر لي"، والجملة الشبيهة بتركيبها التي وردت في السطر الثالث من هذا المقطع "لي وردة في البحر" وتركيبها النمطي هو تركيب الجملة السابقة "وردة في البحر لي"، كما نجد في السطر السادس من المقطع نفسه تقدما للجملة الظرفية التي حقها التأخير في بنائها العادي وهي "و حين بينهما اتيه" والتي أصلها "و حين أتيه بينهما" أو "أتيه بينهما" إذا حذفنا الفضول وأبقينا على العمد المتمثلة في المسند والمسند إليه، هذا ما يدل على أن الانزياح التركيبي سمة ظاهرة من سمات الحداثة في التجربة الشعرية الجزائرية. فقد ورد التقديم والتأخير في مقطع واحد ثلاث مرات وهي نسبة ليست بالقليلة، مما يجعل منها ظاهرة أسلوبية مهيمنة في الخطاب الشعري. ولعل التقديم والتأخير في هذا النص لم يأت عبثا بل إنه يحمل دلالات متعددة لعل أولها دلالة العناية والاهتمام بالمقدم وفق ما يشير إليه البلاغيون والنحاة القدماء وهذا ما سنراه مفصلا في مبحث التركيب.

(1) عبد الرحمن بوزربة، وشايات ناي، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط: 1، 2001، ص

الفصل الثاني

التشكيل وآليات الكتابة

اشتغلت القصيدة العربية الحديثة على آليات كثيرة من آليات الحداثة، منها "العنونة، والرمز، والقناع، والسرد، والإيقاع، والومضة...."، وقد استفاد عاشور فني من بعض هذه الآليات بطريقة ما، وسنقوم هنا على وجه الخصوص بدراسة تقنيات "العنونة، وحداثة الإيقاع، والومضة"، مبينين أبعادها وكيفيات تركيبها، ومساراتها الدلالية.

أولاً: شعرية العنونة

ظل الشعر العربي منذ زمن بعيد لا يحفل بالعنونة، وقد كانت تُنسب/تُسمى قصائده إلى فواتحها أو إلى أحرف رويها وقوافيها، فيقال نونية المثقب العبدى، أو سينية البحرى، أو بانة سعاد، أو قفا نبك... إلخ، وعلى العكس من ذلك نجد أن النثر العربي قد احتفى احتفاء كبيراً بالعنونة، فجاء القرآن الكريم -وهو الكتاب الرسالي الخالد- معنونا وسوره كذلك. ثم بدأ الشعراء يهتمون بالعنونة منذ ظهور المذهب الرومانسي، وتدرج الاهتمام به هندسة وتركيباً ودلالة حتى أصبح آلية يعتد بها ويهندسها المبدع هندسة ذات أهمية بالغة.

وقد اهتمت الحداثة كثيراً بالعنونة بوصفها علامة، وعلى اعتبار أنها تمثل مدخلا استراتيجياً لقراءة النتاج الإبداعي؛ إنها تكشف بطريقة ما عن ماهية المتن القادم ومحتواه وشكله، وجنسه الأدبي، وتساهم في فك شفرات النصوص عند القراءة.

يمكن القول إن -العنونة بشكل عام- تقوم على شكلين اثنين؛ أولهما الشكل البسيط وهو الذي يجنح إلى الوضوح، ولا يعتمد على الهندسة الإبداعية لأنه لا يتخذ منه علامة أو بناء استراتيجياً، وذلك نتيجة لغياب الوعي من الكاتب بأهميتها، أو لتركيزه على هندسة النص مقصياً هذه العملية من العنوان. وثانيهما الشكل المركب وهو الشكل القائم على

الاستعارات والانزياحات الفنية، ويتأتى هذا الشكل من وعي الكاتب بماهية العنوان وأهدافها ووظائفها، ويعد هذا الشكل الأخير من أهم مخرجات الحداثة.

تتدرج العنوان ضمن ما يسمى بـ«العتبات النصية»⁽¹⁾، وهي في مفهومها البسيط: مداخل النصوص؛ فعتبة الشيء - لغة - هي مدخله. ويمكن تقسيم العتبات النصية إلى عتبات خارجية وعتبات داخلية، فالعتبات الخارجية هي كل ما يحيط بالنص من خارجه ويدور في فلكه كالحوارات والخطابات، والعتبات الداخلية أو اللصيقة بالعمل، كالأغلفة والمقدمات والإهداءات والعنوان الداخلية وخارجية.

يطرح كثير من النقاد العرب كبديل لمصطلح العتبات مصطلح النص الموازي ويدرجون العنوان ضمنها، وهو مصطلح عديم الجدوى لأنه يعبر عن غير ما وضع له، فموازاة الأشياء هي عدم التقائها، ففي الهندسة يقال خطان متوازيان والخطان المتوازيان لا يلتقيان، بينما العنوان جزء من النص، تركيباً ودلالياً، تلتقي مع النص تركيباً ودلالة، وقد يكون هذا المصطلح نتاجاً للترجمة...

وتتبعي الإشارة إلى وظائف العنوان التي توضح أساسياتها وأهدافها وشعريتها كذلك، فقد وضع الكثير من النقاد وظائف متعددة يمكن اختصارها في ثلاث وظائف⁽²⁾ هي:

(1) ينظر عن ذلك: حميد لحميداني، عتبات النص الأدبي، بحث نظري، علامات في النقد الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، عدد 1، جزء 46، مجلد 12، ديسمبر 2002، و: جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنوان، عالم الفكر، المجلد 25، العدد: 3، جانفي/مارس: 1997م، ص 79-111.

(2) ينظر في ذلك: جوزيب بيزا كمبروبي، وظائف العنوان، تر: عبد الحميد بورايو، ضمن كتاب: السيميائيات السردية؛ نمذجة سردية - الأشكال السردية - وظائف العنوان، مجموعة من المؤلفين، دار التنوير الجزائر، ط: 1، 2013م ص 221-258.

(1) الوظيفة الإغرائية

وتقوم هذه الوظيفة بإغراء القارئ وإثارة انتباهه، إذ تولّد لديه نقصاً يدفعه إلى التساؤل والخوض في غمار النص للبحث عن إجابات ولإشباع ذلك النقص.

(2) الوظيفة التعيينية

وهي الوظيفة التي تعين النص، وتحدد ماهيته وصنفه، وتشير إلى محتواه بشكل ما.

(3) الوظيفة الدلالية

وهي الوظيفة التي تؤكد العلاقة الدلالية بين العنوان والنص، وتقيم علاقة وشيجة بينهما تجعل القارئ ينطلق من العنوان إلى النص ومن النص إلى العنوان لاستجلاء الرابط المنطقي بينهما وتبين دلالتها معاً، فقد أصبح العنوان يساهم في تفسير النص من الداخل -كما يؤكد ذلك عثمان بدري⁽¹⁾.

ويمكن تقسيم العنونة إلى عنونة خارجية وعنونة داخلية، العنونة الخارجية تقوم بتأدية وظيفة محورية وهي ضم ما بين دفتي الكتاب في إطارها والهيمنة عليه وتركيباً ودلالياً، وتقوم العنونة الداخلية بتفكيك هذه الهيمنة المركزية التي تمثلها العنونة الخارجية؛ إذ تشرف على كل ما تعنون به فقط، وسنتناول هنا نماذج معينة من العناوين الخارجية والداخلية في شعر عاشور فني لاستجلاء أبعادها الدلالية وتأثير الحداثة فيها.

لعاشور فني أربع مجموعات شعرية، هي على التوالي من حيث زمن إصدارها:

(1) ينظر: عثمان بدري، وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث - قراءة تأويلية في نماذج منتخبة، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد: 81، السنة: 21، شتاء: 2003م الكويت: ص 15.

- زهرة الدنيا.
- رجل من غبار.
- الربيع الذي جاء قبل الأوان.
- هنالك بين غيايين يحدث أن نلتقي - هايكو.

يجمع بين العنوان الأول والثاني انصباهما على حقل الطبيعة، ويجمع بين الثاني والرابع انبناؤهما وفق البناء الاستعاري. سنتناولهما بناء على هذا التصنيف.

أ. العنونة وحقل الطبيعة

1- عنوان: زهرة الدنيا.

يقوم هذا العنوان تركيبيا على دالين اثنين هما زهرة، والدنيا، أولهما "زهرة" يحيل إلى مكون من مكونات الطبيعة، ويحيل الثاني إلى جذر الطبيعة وهو المكان/الدنيا.

يلاحظ أن هذا العنوان يمثل أبرز عناوين النصوص الداخلية للمجموعة نفسها، ويقوم -إضافة إلى ذلك- بتحويل بسيط على عنوان آخر وهو "زهرة الحلم"، كما أن جزءه الأول يلقي بظلاله على بعض العناوين التي يضمها معه في حقل مكونات الطبيعة؛ وهي "الينابيع، الدالية، الوردية والسيف، زهرة الحلم، زهرة الدنيا"، بينما جزؤه المكاني الثاني، يضم تحته عدة عناوين تلتقي معه في الانتماء لحقل المكان، هي: "غزل فوق الحدود، أم الحلي، قمر لمملكة العشاق، غناء للنافذة الأولى، على العتبة، احتمالات لسر المدينة، نجوى الشاطئ المكسور، يا حمام القرى، عرش الملح".

ويمكن أن ندرج تحت هذا العنوان الخارجي عناوين داخلية جامعة هي الخروج من الزمن المدني الذي يضم تحته خمس عشرة قصيدة، وعنوان "ما الذي يتعلمه رجل من جفون امرأة" الذي يضم تحته أربع عشرة قصيدة.

بينما يقوم عنوان "الربيع الذي جاء قبل الأوان" على مفارقة زمنية مع إحالته الى حقل الطبيعة أيضا، وتتمثل هذه المفارقة في مجيء الربيع قبل أوانه وهو ما يحدث خلخلة هائلة لدى المتلقى، وتتبع هذه الخلخلة من كون العنوان يثير تساؤلا محيرا هل بإمكان الربيع/الفصل أن يسبق أوانه؟

لا يمكن للقارئ أن يجيب عن هذا التساؤل المحير فعلا إلا بإجابته عن التساؤل الأكثر إلحاحا، ماذا يعني بالربيع هنا على وجه التحديد ثم ما حمولاته الدلالية والأيدولوجية؟

يمكن الإجابة مبدئيا عن ذلك بأن الربيع المقصود هنا هو ربيع شعري. ينتج عن هذه الإجابة تساؤل آخر هو: هل هذا الربيع هو الديوان نفسه؟ وكيف جاء قبل الأوان؟ أم هل الربيع هو الحداثة التي لا تزال يكفر بها في العالم العربي؟

لن يتضح المعنى أكثر إلا بإيجاد إجابة فنية مقنعة -منطقيا- من صميم المتن الشعري وعناوينه الداخلية، وذلك لن يتأتى إلا بواسطة قراءة كمية ونوعية مستقصية.

من خلال التوغل في الديوان نفسه يلمح القارئ أن القصيدة الأولى التي بعد التصدير الشعري مباشرة قد وسمها بالعنوان الخارجي ذاته: "الربيع الذي جاء قبل الأوان"، فهل القصيدة هذه هي ما يعنيه بالربيع؟ ماذا يمثل الربيع في هذه القصيدة؟

يمكن القول أولا إن هذا النص يفسر ما أجمل في عنوانه تفسيراً مختلا لا يمكن فهم أبعاده إلا بعد إدراك الخلفيات السياسية والاجتماعية التاريخية الكامنة وراء انجازه. إنه يضم قضية سياسية عصفت بالبلد وأرهقته واستنزفت أبنائه كثيرا، فالربيع الذي بدأ بأحداث أكتوبر 1988 التي تمخض عنها ما سمي بالتعددية الإعلامية والحزبية وما تلا تلك الارهاصات الأولى لديمقراطية حقيقية بدأت مع الإصلاحات التي باشرتها حكومة مولود

حمروش ثم أعقبها توقيف المسار الانتخابي، وفوز الحزب المُحل "الجهة الإسلامية للإنفاذ" وركوب الإسلاميين تلك الموجة، واستثمارهم في الاحتقان الذي كان سائدا تجاه حكم الحزب الواحد، حيث يصف الشاعر الذي طالما آمن بأنه ينبغي أن يكون للشعراء قضايا يدافعون عنها، ويصف الحريات والإصلاحات بالربيع الحقيقي:

«الربيع الذي جاء قبل الألوان

دس في ساعتى وردة ومضى

ومضت ساعتان...

وأنا غارق في الحساب

وعطرك يسرق منى المكان

والربيع الذي جاء من حيث لم انتظر

بث خضرته في دم العاشقين

وعلق أرواحهم في غصون الشجر

وأنا...

كلما أخرج اللوز زهرته

أخذت زهرتي بيدي

ومضت بي...

معرضة لوزها للخطر»⁽¹⁾.

(¹) عاشور فني، الربيع الذي جاء قبل الألوان، اتحاد الكتاب الجزائريين، 2004، د. ط، ص 8.

إن النص لم يورد القضايا السياسية بطريقة تقريرية مباشرة، وإنما تمثلها واستبطنها فظهرت على صورة إichاء؛ ومنه فقد نجح النص في الإichاء وإعادة أجواء أواخر الثمانينات وبداية التسعينات حتى أواسطها، فالربيع الذي استبشر به الجزائريون شعبا ونخباً، وجاء في ظرف لم يكن ينتظره أحد قد بث خضرته في دم العاشقين التواقين إلى الحرية، السياسية والإبداعية، لكنه سرعان ما سطا عليه المتسلقون والانتهازيون؛ سواء من الإسلاميين الذين ركبوا موجة التعددية أم من الجنرالات والفلول الذين استثمروا في رعونة أولئك ووجدوا فرصة لإيقاف المسار الانتخابي، وكأن الربيع الذي انتظره الجزائريون الذين حرروا بلادهم من استعمار استيطاني، لم يزرع الفرحة في قلوبهم باستقلالهم، نتيجة الحكم العسكري والتضييق على الحريات، لأن هذا الربيع كان برقاً خاطفاً ثم سرعان ما مر في جملة العابرين:

«والربيع الذي مر في جملة العابرين

لم يعد أبداً

فكأن لم يكن أحداً

ربما كان وهما كبيراً

يرادوني بين حين وحين

وأنا...

منذ عشرين عاماً أضيع لأكتشف الآخرين»⁽¹⁾.

إن النص يقترب من تصوير الأزمة التي عصفت بالجزائر أو ما سمي بالعشرية السوداء، حيث بدأت حملة التصفيات والقتل الذي لم يستثن فئة من الفئات، وطال حتى

⁽¹⁾ عاشور فني، الربيع الذي جاء قبل الأوان، ص12.

المتقنين؛ إذ فقدت الساحة كتابا وشعراء وفنانين ولم يمهلهم الموت لإكمال نصوصهم المبتورة، وكأن هذا الربيع كان مجرد وهم كأنه لم يكن أبدا، ولم يعط فرصة كافية لينعم البلد الذي بدأ يتنفس بالحرية، إذ سرعان ما بدأت قطعان الكلاب تنبح هذا الربيع.

«الربيع الذي لم يرد وصفه في كتاب

نبخته الكلاب

فتسلل بين الحروف

وبين الحروب

ودون حكمته في التراب:

إنه الموت سدده القلب للقلب

أما الرصاص فلم يخترق غير سطح الجسد»⁽¹⁾.

إنها صورة فجائية، ولكنها حكمة الربيع الذي تسلل بين حروف آمنت به ربيعا حقيقيا وتعددية تفتح الحريات وتعيد العدالة المسلوقة وبين تجار الحروب الذين لا يؤمنون إلا بالقتل شرعة ومنهاجا، لذلك لم يعد في حياة الجزائريين شيء سوى أخبار الموت التي أصبحت خبزهم اليومي، فمن لم يميت بالأمراض داخل السجون مات "بالمحشوشة" أو بسيارة مفخخة في سوق شعبي، فالموت صار هو الشيء الوحيد المجاني الذي يقتنيه الجزائريون قدرا محتما، بل يلزمون به كما كانوا يلزمون أيام سوق الفلاح بشراء سلع لا يحتاجونها، صار الموت أرخص السلع وأكثرها وفرة وصارت الدماء تسيل، دون أن يعرف القاتل فيم قتل ولا المقتول لم قتل؟ وبحسب النص الشعري: «إنه الموت سدده

(1) عاشور فني، الربيع الذي جاء قبل الأوان، ص15.

القلب للقلب ،أما الرصاص فلم يخترق إلا سطح الجسد»، فالموت الذي لا شفاء منه هو هذه الأحقاد المتواترة التي سكنت قلوب الموتورين ممن قتل أحبهم دون سبب واضح من الطرفين.

يبدو من هذا التحليل أن الاجابة عن التساؤلات الاولى واضحة الى حد ما، وهي تؤكد أن عناوين النصوص اللاحقة لهذا النص ما هي الا تنويع عليه، وسباحة في فلكها الرئيسي.

ب- العناوين والبناء الاستعاري

يلتقي في هذا السياق عنوانا المجموعتين الآخرين، "رجل من غبار"، و"هنالك بين غيايين يحدث أن نلتقي"، يأتي الأول لديوان هو في الاساس نص طويل، قائم على الاستعارات، والتوصيفات الانزياحية، لرجل من غبار، ولماهية الغبار، إنه يقدم سيرة ذاتية لرجل متعدد الصفات والانكسارات يتقدم في الديوان بوصفه موضوع سرد، بتجربته وأمانيه وخيالاته وتصوراتهِ لعلاقاتهِ وتجاربهِ وانفعالاتهِ، منذ البداية وحتى منتهى الديوان، ولتوضيح صورة هذا الرجل الاستعاري، يمكن أن نستجليه من ثلاث عينات نصية عشوائية نستمدّها من البداية والمنتهى والصفحة الرابعة للغلاف كما يلي:

أولاً: المقطع الأول في النص/الديوان، يقول فيه:

«قهوة فاسدة

دسها نادل لا يحب الزبائن

وعلى المائدة

ملك في عباءة خائن

نسيته عروسته مرة واحدة

في المنام

فطلق كل المدائن»⁽¹⁾.

ثانيا: خاتمة النص ويقول فيها:

«رجل من غبار

كان يأتي إلى حينا

يزرع الحلم في الشرفات

ويمضي...

وفي إثره يطلع الجنار!!»⁽²⁾.

ثالثا: الصفحة الرابعة من الغلاف يقول فيها:

«ضاقت الأرض من حوله فاتسع!

وتساقطت السماوات على رأسه... فارتفع!

وتلبد بالحنن، بالموت

حتى غدا فرحا دائما

⁽¹⁾ عاشور فني، رجل من غبار، منشورات الاختلاف، ط 1، 2003م. ص 5.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص 71.

هكذا لم يكن مثله أحد

يستعين على نفسه بالوجع!⁽¹⁾.

يؤطر المقطع الاول الموقف الكلي للمكان الذي تبدو فيه الشخصية التي ترتقي إلى المستوى الأسطوري لصفاتها التي سنراها لاحقا، فهو في مقهى وعلى مائدة ذلك المقهى يقعد هذا الرجل: بهيئة ملك في عباءة خائن، نسيته عروسته، وطلق على إثر ذلك كل المدائن، يبدو هذا الرجل على صفة الملوكية التي يحملها منهزما بشكل ما، فهو لا يملك مكانا معيناً لأنه قد طلق كل المدائن، من هذه المرحلة الأولية نلمح مجموعة من الصفات التي يحملها، ومنها:

- يحتسي قهوة فاسدة.
- ملك في عباءة خائن.
- منسي من قبل عروسته في المنام/حلما (لا يمتلك أسرة/في الواقع).
- لا يمتلك مكانا معيناً.

وفي المقطع الثاني يظهر هذا الرجل بـ«هيئة غبارية»، مؤسطرة تعيد إلى الذاكرة صورة بابا نويل الذي يوزع الحلوى والهدايا على الأطفال في أعياد رأس السنة، إنه هنا يحمل صفات متعددة منها:

- غباري.
- الغياب والحضور.
- القيام بزراعة الحلم في الشرفات.
- يطلع الجنار على إثر انصرافه.

(1) عاشور فني، رجل من غبار، صفحة الغلاف الرابعة.

أما في المقطع المأخوذ من صفحة الغلاف الرابعة، فإنه يبدو أكثر أسطورية، يتعالى على الصور المعهودة والبسيطة، فهو:

- يتسع كلما تضيق الأرض من حوله.
- ويرتفع كلما تتساقط على رأسه السموات.
- ويغدو فرحا دائما بعد أن تلبد بالحزن والموت.
- لم يكن مثله أحد.
- يستعين على نفسه بالوجع.

إن هذه الصور المتراكمة والمنتقاة من مقاطع متعددة من النص تؤكد تعدد صورة هذا الرجل الغباري الكامن في العنوان، وتؤكد ارتفاعه الى مرتبة أسطورية تدعم الانزياح الكامن في العنوان، إنه عصي على الاستقرار في هيئة واحدة والبقاء على شكل واحد، فهو الحزين السعيد، وهو الواقع الأسطورة، وهو الحضور الغياب، وهو النص الديوان، وهو الملك الخائن، وهو الامتلاك والفقد.

أما الديوان الأخير "هنالك بين غيايين يحدث أن نلتقي" فكما سبق وأسلفنا فإنه يتقاطع في نظام عنونته مع ديوان "رجل من غبار" في كونهما يحملان عنوانا استعاريا يحمل شعرية فائقة في بنائه لقيامه على العدول والانزياح في اللغة وهو يتضح في جمالية التقديم والتأخير في: تقديم شبه الجملة "بين غيايين" وتقديم اسم الإشارة "هنالك" فالهاء للتبنيه والنون لتوكيد التبنيه ثم الإشارة إلى المكان البعيد بإدخال اللام قبل الكاف وأصل بناء الجملة كالتالي:

"يحدث أن نلتقي هنالك بين غيايين"

لكن الشاعر يباغت القارئ بهذا البناء من أجل إظهار قوة الغياب بتقديمه على اللقاء وحدوثه المحتمل وأصبح الغياب غيابين وجاء الغياب المثنى في شكل ظرف مكان (بين) مرة وظرف زمان في قراءة أخرى، وخرج من تجريدته إلى حسية ليبني صورة فنية. هذا فيما يتعلق ببناء العنوان تركيبيا ومعجميا، أما في الوجه الخفي والأعمق بمقارنة الديوانين فإنه إذا كان الديوان الأول "رجل من غبار" ديوانا/قصيدة فإن العنوان وحده في "هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي" يشكل قصيدة هايكو قائمة بذاتها فهو يتشكل من مقاطع وأسطر لا تتجاوز الثلاثة أسطر وهو ما تعمده الشاعر في بناء العنوان الخارجي للديوان الذي جاء على هذا الشكل:

"هنالك

بين غيابين

يحدث أن نلتقي"

وهي الطريقة ذاتها التي تبنى عليها قصيدة الهايكو، فالعملية مقصودة لذاتها وفي ذاتها، حتى أن الشاعر في مقدمته للديوان وتنظيره لقصيدة الهايكو يقول: «... كثيرا من قصائد الهايكو كانت حول الثلج والماء والبرد وسلوكات بسيطة يقوم بها كائنات تافهة تأنف منها قصائد الحداثة العربية : كلاب وسحالي وأطفال مشردون وأشخاص عاديون»:

«هنالك

بين غيابين

يحدث أن نلتقي»

وبما أن عالم الهايكو ذهب بعيدا في كونيته ولم يبق معزولا في الجزيرة الصخرية، وأحسن أهله الاستفادة من تكنولوجيا الاعلام الحديثة فقد انتشرت قصائد الهايكو ونواديه ومجالاته في اصقاع العالم وبلغاته وآدابه الشرقية منها والغربية ولم يعد حكرا على اللغة اليابانية»⁽¹⁾، والشاهد هنا هو إدراج الشاعر في مقدمته حول قصيدة الهايكو لنص العنوان في تشكيل بصري وتوزيع على أسطر تثبت قطعاً أنه قصيدة هايكو، وهو تحول عميق في الكتابة لدى عاشور فني من النص الديوان إلى الومضة المختزلة المكثفة ومن اللغة الاستعارية إلى اللغة البسيطة التي تلتقط العادي واليومي والهامشي في الحياة لتحوّله إلى مادة للشعر، ومن أمثلة ذلك قصيدة في هذا الديوان تتخذ من العنكبوت موضوعاً لها بل وتجعل منه عنواناً لها:

العنكبوت

تحت سقف منخفض

أمضينا يوماً سعيداً

كلا في زاويته.

فالعنونة تتخذ شكلاً صامداً في الديوان الأخير بدءاً من عنوان المجموعة:

«هنالك»

بين غيايين

يحدث أن نلتقي»

(1) عاشور فني، هنالك بين غيايين يحدث أن نلتقي، منشورات القصة، د. ط، د. ت، ص 09.

فهذا العنوان يشكل الاستثناء في المجموعة فهو عنوان للنص الذي لا عنوان له، بينما جاءت النصوص الأخرى داخل المتن كلها معنونة، بل إن عناوينها هي القصائد فلا تعدو الأسطر التي تلي العنوان أن تكون شرحا بسيطا للعنوان الذي هو القصيدة؛ ولذلك تعتمد الشاعر اختيار قصيدة لتكون عنوانا للديوان كما تجنبت هذه النصوص الأنسنة وتضخم الأنا؛ لأن الهايكو تعتبر الإنسان مجرد جزء من كون فسيح وليس مركزا لهذا الكون، فالإنسان والعنكبوت سواء بسواء كل خلق لغاية هو مسخر لها، وكل المخلوقات التي تضج بها الطبيعة ليست أقل شأنًا من الإنسان ولا أرفع شأنًا منه، وفي النص السالف "العنكبوت" دعوة ضمنية للتعايش واحترام الآخر والتخلي عن ثقافة الإلغاء والإقصاء، وهي الطريقة الوحيدة التي تكفل السعادة للجميع.

ثانيا: شعرية الومضة وحداثة الإيقاع

لم تخل تجارب الشعراء الجدد من الصدمة للذوق الجمالي العربي، وهي الصدمة التي تخطوا بها النظرية الجمالية القديمة، التي ظلت لقرون تؤمن من بأن الفن شيء منمنط ورتيب ولا ينبغي أن يخرج عن قوالبه الجاهزة، بينما كان الفن في حقيقته متمردا على كل الأطر والحدود منعتقا ماضيا في تجده إلى آفاق مبتكر لا تستقر على هيئة محددة.

وقد ظل الشعراء يحاولون ارتياد آفاق جديدة قاطعين كل صلة بينهم وبين سابقهم؛ من أجل خلق آفاق أجد وأرحب، بغية تأسيس رؤية جديدة تتوافق ورؤيتهم ورؤاهم الحداثية.

ومن الشعراء من لم يجاوز تمرده على النظام القائم «بالتنمرّد على نظام وحدة البيت والانتقال إلى وحدة التفعيلة»⁽¹⁾، ومنهم من تجاوز البحور الخليلية والأنماط السائدة، وعاد

(1) عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل، ط1، دار الآداب، بيروت، 1985، ص 85.

إلى اللغة في منابعها ليكتنه طاقاتها الإبداعية من أجل حرية أكثر في الممارسة الإبداعية، حيث أصبح شعر التفعيلة مجالا للمغامرة والتجريب، منتهكا كل البنى والقوانين السائدة، وأصبحت وظيفتها تقتصر على تحديد نوعية الوزن، كما استنزف نغميتها العالية.

هذه القفزة التي أحدثتها القصيدة الجديدة لم تكن مجرد منعطف مفاجئ في تاريخ الشعر العربي، بقدر ما تمثل تطورا حتميا ومواكبا وثورة على المفاهيم والقيم السائدة ورؤية جديدة للكون وفق منظار جديد و«جاء هذا الوضع، تحول الفعل الثقافي من عمل مؤسسي إلى مشروع أفراد وأصبحت الذات تقود عملية تأسيسية لأشياء هذا العالم بل وتتحول هي مركز التأسيس»⁽¹⁾.

رغم مساهمة الأسباب الأنفة في التأسيس للقصيدة الجديدة وشكلها الموسيقي الجديد إلا أنها أسباب خارجة عن صميم الفعل الشعري وضرورته؛ وحقيقة الأمر أن الذات أصبحت مركزا للخطاب الشعري، وعلو صوتها جعل النبرة الرومانسية تحتد وتنتشر، لكن سرعان ما استهلكت نفسها وخفتت في ظل مجريات العصر ومآسيه، مما تطلب وجود شكل جديد ومذهب جديد في الكتابة يستجيب للحالة الراهنة ويواكبها.

في ظل هذه الضرورة ظهرت القصيدتين المؤسستين للشعر الجديد "هل كان حبا" لبدر شاكر السياب سنة 1946 وقصيدة "الكوليرا" لنازك الملائكة سنة 1947م، ونشأت منها حركة نقدية جديدة تنظر لهذا المسار الشعري الجديد وتبرر حقه في الوجود، يقودها الشعراء الرواد أنفسهم وآخرون آمنوا بأنها استجابة لمعطيات فنية جديدة وتجربة معاناة قادرة على الاستمرار.

(1) آمال منصور، أدونيس وبنية القصيدة القصيرة، دراسة في أغاني مهيار الدمشقي، عالم الكتب الحديث، اربد، ط1، 2007، ص108.

لقد انطلقت نازك الملائكة في تأسيسها للشعر الحر من البنية العروضية، فالشعر الحر حسب رأيها «ظاهرة عروضية قبل كل شيء، ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، ويعني بترتيب الأَشْطَر والقوافي، وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة»⁽¹⁾.

لم تصدر الحركة عن إهمال للعروض العربي القديم في بداياتها بل كانت انطلاقتها في التنويع بناءً على الأوزان الخليلية، وهو ما نتجت عنه قصيدة التفعيلة وهي ما سنخرج عليه بشكل مقتضب لأن ما يعنينا في هذا الفصل هو الآليات التي خرجت خروجاً كاملاً عن أنماط القصيدة العربية القديمة في بنائها وفي رؤيتها كما سنرى مع قصيدة الهايكو القادمة من الثقافة اليابانية.

أ) الوزن:

إن أساس الوزن في الشعر الحر هو وحدة التفعيلة فإذا كان البحر يتألف من أصل تفعيلة واحدة مكررة، فلا يصح للشاعر أن يخرج عليها، ولا بد أن يوردها في مكانها أي في ختام كل شطر من قصيدته الحرة، وفي هذه الحالة تكون البحور الممزوجة فيشترط أن ينتهي كل شطر في القصيدة الحرة بالتفعيلة الثانية في البحر الأصل، هذا ما يدفع بالشعراء الناشئين إلى الخطأ وتبني التفعيلة الأولى، وتتحول هي التفعيلة الوحيدة المكررة.

لم يكن معنى الحرية في "الشعر الحر"، لدى الرواد أن الشاعر قد تحرر كلية من الالتزامات الموسيقية في الشكل الموروث، أو أنه لم يعد يسمح للمتلقي بأي لون من ألوان التوقع المنضبط الدقيق، التي كان يسمح له بها الشكل الموروث.

(1) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1978م، ص 169.

أما الأساس الذي تحرر منه هذا الشعر -الذي يسمى أيضا بالشعر التفعيلة- كلية من الأسس الموسيقية للشكل العمودي فهو «البيت» بمعناه الموروث، فالقصيدة الحرة لا تلتزم بأي عدد محدد من التفاعيل في أي سطر من السطور.

إن دراسة الأوزان في شعر عاشور فني تجعلنا نقف على التجريب في أبهى صورته، فمن القصائد العمودية القليلة جدا في ديوانه الأول (زهرة الدنيا 1994) إلى قصائد التفعيلة في أغلب هذه المجموعة ثم في المجموعة التي تلتها (الربيع الذي جاء قبل الأوان 2004) ثم القصيدة الديوان أو الديوان القصيدة في (رجل من غبار 2003) ثم مجموعته الأخيرة (هنالك بين غيايين يحدث أن نلتقي) التي كسرت النمطية التفعيلة وجاءت في شكل ومضات أو "هايكو" كما يشاء تسميتها .

في البدايات الأولى لعاشور فني -ونعني بالبدايات دواوينه الثلاث التي سبقت ديوان الهايكو "هنالك بين غيايين يحدث أن نلتقي"- نجد أنه لم يخرج عن نظام التفعيلة، كما نظر لها روادها وكما تجلت في النتاج الشعري للعقود الطويلة التي تلت مرحلة التأسيس، فنلاحظ أولا أن الأبيات كلها تلتزم تكرار وحدة إيقاع واحدة، ففي هذا النص-مثلا- يلتزم تفعلة واحدة هي "فاعلن"، وهي وحدة إيقاع بحر "المتدارك"، لكن الشاعر لم يلتزم تكرارها عددا محددا من المرات في كل سطر، فالسطر الأول مثلا يتألف من ثلاث وحدات، أما السطر الثاني فيتألف من وحدتين اثنتين والثالث يتألف من خمس وحدات:

هكذا انبجس الكون من نقطة

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

فاعلن فاعلن فاعلن

فاستوى كل شيء

0// 0/ 0/ /0/

فاعلن فا علن

دارت الارض فانطلق النهر في غابة

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

فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فاعلن

بينما يتألف السطر السابع من وحدة ونصف بينما ينتقل نصف التفعيلة الى السطر

الذي يليه:

أيها الناس

/0/0// 0/

فا علن فاعلن

ان الهوى حمة الله في ارضه

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

علن فا علن فاعلن فعلا تن فاعلن

وهكذا لا يتشابه سطر من الأسطر الخمسة في الطول مع سواء، وتتراوح أطول

الآبيات في هذا النموذج ما بين وحدة من وحدات الإيقاع وخمس وحدات، وهذه الظاهرة تكاد تكون مطردة في مجموعاته الثلاثة الأولى.

إن والخروج عن المؤلف اتخذ اشكالا عدة في تجربة عاشور فني، لكننا ارتأينا أن ندلل بهذا النزر اليسير ذلك أن الشعر الحر والتجديد الشكلي في مقابلة الحر للعمود والصراع الذي أسلفنا الحديث عنه لم يعد مطروحا؛ لأن قصيدة التفعيلة قطعت أشواطا كبيرة في مسارها وتحولاتها، بل إن الحديث الساحة الأدبية والشعرية الحداثية المعاصرة، تجاوزت حتى الأجناس الأدبية نفسها، واخترقت قصيدة النثر فضاءات الكتابة لتتحول الشعرية من التجنيس إلى الكتابة بفضاءاتها الأوسع ومن خلال ما سبق سنحاول الولوج إلى آلية جديدة بدأت تتسرب من الشعر الياباني لتكتسح العالم في العقود الأخيرة وهي ما يعرف بقصيدة الهايكو، التي كان عاشور فني-فيما نعلم- من السباقين إلى التجريب فيها وحتى التنظير لها ضمن مجموعته الأخيرة "هنالك بين غيايين يحدث أن نلتقي".

سنحاول من خلال هذا المبحث رصد هذا التحول في تجربة عاشور فني من جهة ومن جهة أخرى سنرى إلى أي مدى أخلصت تجربة عاشور للآليات والقواعد التي يقوم عليها الشعر الياباني "الهايكو" وإلى أي مدى نجحت هذه القصيدة في اختراق الذائقة العربية؟ وهل قصيدة الهايكو ملمح حداثي من خلال التمرد الدائم واللا استقرار في كل حال؟ أم أنها نكوص عن الحداثة بالعودة إلى إحياء التراث الذي قامت الحداثة على هدمه؟ سنحاول الولوج إلى قصيدة الهايكو وفق مرجعين اثنين هما: كتاب "سادة الهايكو.. لعاشور طوايبي" ومقدمة مجموعة "هنالك بين غيايين يحدث أن نلتقي" لعاشور فني التي ضمَّنها مقدمةً تكاد تكون تفصيلية عن شعر الهايكو.

يحاول عاشور فني في المقدمة تأصيل الحداثة العربية التي وقفت -كما يقول- عند أعتاب الغرب ونسيت الجذور الشرقية التي هي أقرب إليها، كما يقدم في مقدمته الجذور الأولى لعلاقته مع قصيدة الهايكو التي بدأت «من علاقته بالشاعر الفرنسي "بول ايلوار" التي شكلت إحدى المفاتيح التي أخذت بيد عاشور فني إلى الصورة بحثا عن تجربة

تستجيب لحاجات التعبير عن مكابدة الذات لوجودها اليومي في بعده الأزلي: الانغماس في ما هو آني ملموس دون فقدان البعد الروحي الإنساني الشامل. لا يمكن للعقل أن يكون وحده سبيلا لعقل العالم واستبطان الذات»⁽¹⁾ إن عاشور فني في مقدمته لهذه المجموعة لا يسعى إلى إخفاء مصادره ومنابعه بل بالعكس، يسعى جاهدا إلى إظهار الجذور التي أخذ منها هذه التجربة التي وجد فيها ضالته وحاجاته التعبيرية، وهو أيضا يقر صراحة في موضع آخر من المقدمة أن ما دفعه إلى هذه التجربة وإلى قصيدة الهايكو هو هاجس التجريب لا أكثر «ظلت التجربة إذن هاجسي. واتجهت إلى تطوير لغة تستجيب لهذا الهاجس بعيدا عما شاع من ألفاظ وتعابير استهلكتها قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر معا»⁽²⁾، إن هذا التجريب الذي دفع شعراء الحداثة إلى الملل الدائم واللا استقرار على شكل وفق مقتضيات الحداثة هو ذاته الهاجس الذي جعل "عاشور فني" يدخل هذه التجربة، لما تتيحه من رصد لكل ما هو آني وحركي وغير ذاتي ولأن «..عالم الهايكو ذهب بعيدا في كونيته ولم يبق معزولا في الجزيرة الصخرية، وأحسن أهله الاستفادة من تكنولوجيا الإعلام الحديث فقد انتشرت قصائد الهايكو ونواياه ومجالاته في أصقاع العالم ولغاته وآدابه الشرقية منها والغربية ولم يعد حكرا على اللغة اليابانية»⁽³⁾.

رغم أهمية مقدمة عاشور فني حول الهايكو إلا أننا لن نتوقف عندها إلا بما يخدم هذا البحث محاولين التخلص من سلطتها في مقاربتنا لنصوص المجموعة ما أمكن، إيماننا منا بأن ما يحجبه النص ويخفيه أكثر بل وأهم مما يبوح به ويحاول توجيهنا إليه، وعلى هذا الأساس لن نكتفي بتوجيهات النص ووصاياه وسنحاول البحث عن جذور الهايكو

(1) عاشور فني، هنالك بين غيايين يحدث أن نلتقي، ص 06.

(2) المصدر نفسه، ص 06.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وأدواته في مصادر أخرى، كما سنوضح ضمن هذا المبحث إن كانت قصيدة الهايكو هي المصدر أو هي المصدر الوحيد الذي بنيت على شاكلتها نصوص هذه المجموعة.

ثالثاً: الومضة ومسارات الهايكو

نبذة تاريخية:

نأت قصيدة الهايكو في منتصف القرن السادس في اليابان في أحضان ديانة الزن حسب ما يرجع اغلب الباحثين في الهايكو وقد بدأت هذه القصيدة بسيطة وساذجة لم تعد أن تكون أغاني للفلاحين ثم تحولت الى فن شعري قائم بذاته وقد ولدت هذه القصيدة في ظل «التطورات المتعاقبة أدت في منتصف القرن السادس عشر إلى ولادة شكل شعري فلاحى يتسم بالخفة والحيوية ليزاحم الأشكال الشعرية الوقورة العائدة إلى الماضي سمي هذا الشكل هايكاي (haikai)»⁽¹⁾. فالهايكو أو الهايكاي بدأ فنا خفيفا، متخلصا من وقار القصيدة اليابانية القديمة، وهو من هذه الجهة يتقاطع مع متطلبات الحداثة الشعرية كما جاءت في الثقافة الغربية باعتبارها هدماً وثورة على الاشكال والمضامين القديمة.

وقد تسرب هذا الفن الشعري -الحديث نسبيا- في الثقافة اليابانية الى الساحة الشعرية العربية بصورة محتشمة قادمة من الثقافة الغربية عن طريق الترجمة وتكاد المعرفة بالهايكو في الوطن العربي تقتصر على أوساط الأدباء والكتاب، وثمة قليل من الشعراء العرب من كتبوا قصائد على نمط الهايكو، كما ظهرت ترجمات متناثرة في المجلات والصحف وعدد قليل من الكتب مترجمة، في الغالب، عن الإنجليزية أو الفرنسية.⁽²⁾

(1) عاشور فني، هنالك بين غيايين يحدث أن نلتقي، ص 8.

(2) ينظر: عاشور الطوايبي، سادة الهايكو، مختارات من قصيدة الهايكو اليابانية في أربعة قرون، منشورات شئون ثقافية، العدد الثامن، 2010م، ص 7.

خصائص قصيدة الهايكو

ارتبطت قصيدة الهايكو في منشئها الأصلي بمجموعة من الخصائص التي ترتبط حينا بشكلها وحينا بمادتها، ف«في اليابانية تتكون قصيدة الهايكو من سبعة عشر مقطعا مرتبة بنظام 575 موزعة على ثلاثة جمل تكتب على سطر واحد من أعلى إلى أسفل لكن شاعت كتابته في الغرب على هيئة ثلاثة أسطر وهناك الآن من يكتبه على سطر واحد»⁽¹⁾.

ومن شروط هذا النوع الشعري أنه يتضمن ذكرا لفصل من فصول السنة أو اسم نبات أو حيوان أو ظاهرة طبيعية، وزمنه المضارع ومواضيعه مأخوذة من الطبيعة عن طريق التجربة المباشرة كما تقدم صورتين متجاورتين⁽²⁾. كما يشترط فيه أن تكون ذات الشاعر غير ماثلة في القصيدة التي تخلو من المشاعر الصريحة، لذا تكون لغة الهايكو محايدة، وعادية تماما حتى لكأن الهايكو يتبرأ من اللغة⁽³⁾.

البناء:

تتكون قصيدة الهايكو من سبعة عشر مقطعا مرتبة بنظام 5،7،5، موزعة على ثلاث جمل تكتب على سطر واحد من أعلى إلى أسفل. غير أن كتابته لدى الغرب على هيئة ثلاثة أسطر⁽⁴⁾، والمقطع كما يعرفه مصطفى حركات هو «تجميع الحروف والحركات مبني على تقسيم مصوتات اللغة إلى صوامت وصوائت»⁽⁵⁾. فالمقطع اللغوي إذن هو

(1) عاشور الطوايبي، سادة الهايكو، ص 9.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 10.

(3) ينظر نفسه، ص 10.

(4) عاشور الطوايبي، سادة الهايكو، ص 9.

(5) مصطفى حركات، المعجم الحديث للوزن والإيقاع، دار الآفاق، الجزائر، د. ط، د. ت، ص 110.

التقاء حرف مع حركة من الحركات وينقسم المقطع اللغوي إلى أقسام حسب زمان النطق فمنها المقطع القصير ومنها المقطع الطويل ومنها ما يسميه مصطفى حركات المقطع متزايد الطول:

فالمقطع القصير هو حرف مضاف إليه حركة قصيرة بينما الطويل يتكون من حرف زائد حركة طويلة، أما المقطع المتزايد الطول فيتكون من حرف وحركة وحرف ساكن ويرمز لها ق، ط، ط+(1)،؟ ونظام المقطع هو نظام عالمي تخضع له جميع اللغات «كل هذا مطابق تماماً للنظام المقطعي العربي. مما يثبت أن علاقة المقطع بالعروض لها نوع من العالمية يجعلها تتعدى الثقافات» (2)، ومن خلال مما سبق نعرف أن قصيدة الهايكو في اللغة اليابانية تتكون من 17 مقطعا مقسمة على ثلاثة أسطر تبدأ بخمسة مقاطع وتنتهي بخمسة أخرى ويتوسط المقطعين مقطعا من سبعة مقاطع، فإذا افترضنا أن «المقاطع المتزايدة الطول هاشمية واتجاه اللغة والشعر هو المحافظة على الثنائية: قصير وطويل» (3) ومن خلال معرفتنا البدئية بتعذر ورود جملة أو مجموعة جمل من حروف كلها ساكنة أو كلها متحركة فسنفترض أن تقطيع قصيدة الهايكو - التي تتكون من سبعة عشر (5-7-5) يكون كالتالي:

0/ 0/ / 0/ /

ق+ط+ق+ط+ط

0/ 0/ / 0/ / 0/ /

ق+ط+ق+ط+ق+ط+ط

(1) ينظر: مصطفى حركات، المعجم الحديث للوزن والإيقاع، ص 110، 111.

(2) نفسه، ص 11.

(3) نفسه، ص 111.

0/ 0/ / 0/ /

ق+ط+ق+ط

وقد اعتمدنا هذه الصيغة الافتراضية انطلاقاً من قواعد النطق في اللغة العربية التي لا تبدأ إلا بمتحرك ولا تتوقف إلا على ساكن، فبدأنا بمقطع قصير اتبعناه بمقطع طويل لينتهي السطر بمقطع طويل بناء على القاعدة إياها. وسنرى إلى أي مدى تحقق الجانب الشكلي في نصوص هذه المجموعة.

وعلى ضوء هذه الإشارات حول بناء قصيدة الهايكو سنحاول رصد مكوناتها البنائية في هذه المجموعة الشعرية. وأول ملاحظة تطالعنا هي أن كل نصوص المجموعة المتكونة من 91 ومضة تتكون من ثلاثة أسطر باستثناء 12 ومضة أو نصا جاءت موزعة على سطرين اثنين فقط وسنبدأ بتقطيع بعض النصوص أو الومضات التي جاءت في شكل سطرين ثم ننتقي بعض النصوص مما وردت مبنية على نظام الأسطر الثلاث ونبدأ من نص " السمان ":

منذ أن طارت أواخر يونيو

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

ط+ق+ط+ط+ط+ق+ط+ق+ط+ط

لم تجد خضرة تحضنها

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

ط+ق+ط+ط+ق+ط+ط+ق+ق+ط+ط

نلاحظ من خلال تقسيم هذا النص إلى نظام المقاطع أنه يتكون من 20 مقطعاً موزعة على سطرين فقط فهو زائد بثلاث مقاطع عن نظام قصيدة الهايكو الياباني من حيث الكم وناقص عنها بسطر من ناحية التوزيع الأسطر بينما نلاحظ في النص التالي اختلافاً بالنقص في النص التالي بعنوان "ارتطام":

صحن مقلوب

0/0/0/0/0/

ط+ط+ط+ط+ط

من أين انبثقت هذه الألوان⁽¹⁾.

00/0/0//0/0///0/0/0/

ط+ط+ط+ق+ق+ط+ط+ق+ط+ط+ط+ط⁺

من خلال تقطيعنا لهذا النص لنظام المقاطع نجد أنه يتكون من 16 مقطعاً (مقسمة بين المقاطع الطويلة والقصيرة) موزعة على السطرين حيث ورد السطر الأول بخمس مقاطع وهو مطابق تماماً لقاعدة السطر الأول في الهايكو الياباني بينما نجد السطر الثاني خرج عن هذه القاعدة باحتوائها على 11 مقطعاً كاملاً. هذا بالنسبة إلى القصائد الموزعة على نظام السطرين، وسنرى الآن ما يتمخض عنه تقطيع النصوص التي تحتوي ثلاثة أسطر ولنبدأ بنص بعنوان "بناء":

«حجرة فحجرة»

(¹) عاشور فني، هنالك بين غيايين، ص29.

0//0//0//0/

ط+ق+ط+ق+ط+ق+ط

أزاح البناء

0/0/0/0/0//

ق+ط+ط+ط+ط+ط+ط

ذلك الفراغ الهائل» ص 16

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

ط+ق+ط+ق+ط+ط+ط+ط

من خلال التقطيع نكتشف أن هذه الومضة تحوي 21 مقطعاً موزعة على الشكل التالي (7+6+8) ومن خلال هذه النماذج نكتشف أن الهايكو العربية لها خصوصيتها لارتباطها بخصائص العربية، كما يتأكد لنا أن البناء المقطعي حتى وإن كان يتلاءم مع اللغة العربية كغيرها من اللغات إلا أن البناء الشكلي النمطي للهايكو اليابانية لا يمكن أن يطرد للهايكو العربية، كما أنه يبدو لنا أمراً تعسفياً محاولة إقحام البناء الشكلي بحذافيره على تجربة حدائية فرت من النمطي الموروث، لا نعتقد أنها ستدخل في تقليدية ونمطية جديدة بإحياء شكل قد لا يتوافق مع طبيعة وخصوصية الذائقة واللغة العربية معاً.

الهايكو والمجاز

المجاز:

المجاز لغة هو التجاوز والتعدّي واصطلاحاً: هو نقل اللفظ عن معناه الأصلي، واستعماله في معنى مناسب، والمجاز من الوسائل البيانية التي تكثر في كلام الناس، البليغ

منهم وغير البليغ، ولا تكاد تخلو التعابير اللغوية مهما كانت بساطتها من المجاز، إن الباحثين في قصيدة الهايكو يكادون يجمعون على خلوّ قصيدة الهايكو من عنصر المجاز وميلها إلى المباشرة والبساطة التي سنتطرق إليهما في حديثنا عن العناصر الأخرى لقصيدة الهايكو، فـ«الهايكو ينأى عن المحسنات اللفظية وأشكال المجاز الواضحة»⁽¹⁾. وما يهمنا هنا هو إلى أي مدى تحقق هذا العنصر في نصوص عاشور فني التي يسميها "هايكو"، فإذا كان البناء الشكل قد اقترب أو كاد من شكل قصيدة الهايكو كما رأينا فيما سبق، فإن المجاز باعتباره خاصية لغوية بامتياز لا يكاد يخلو منه تعبير، كما أن الشعر بطريقة ما هو عالم تخيلي يبنى على الصور الاستعارية والعدول كما يظهر بشكل خاص في الشعرية العربية، التي نلاحظ أنها بقيت سمة لصيقة بعاشور فني حتى وهو يوهما بكتابة "الهايكو" الذي -كما أسلفنا- يقوم على إزاحة المجاز والزخارف اللفظية والبيانية، ففي أول نصوص هذه المجموعة الذي عنوانه بـ«زهرة خبزي» على سبيل المثال نجده يبيث جملة من الاستعارات داخل هذه الومضة الهايكو:

زهرة خبزي

«وحيدة

فاجأها همس الربيع

فأطلقت ألوانها على الجميع»⁽²⁾.

إن مما لا شك فيه أن عاشور فني كما يصرح هو ذاته، وجد ضالته في قصيدة الهايكو لأن من أبرز سماتها التغني بأحد فصول السنة، والطبيعة وأشياءها التي تبدو

⁽¹⁾ عاشور فني، هنالك بين غيايين يحدث أن نلتقي، ص10.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص 15.

هامشية، وهي سمة بارزة لدى عاشور فني، في كل دواوينه التي يغلب على قاموسها معجم الطبيعة، لذلك لا نستغرب إذا وجدناه ينحو منحى شعراء اللغة اليابانية الذين اهتموا بالطبيعة. وبالعودة إلى هذا النص نجده نصا استعاريا مكتفا بالمجاز بدءا من السطر الثاني وجملة (فاجأها همس الربيع) فإضافة الهمس الذي هو صفة للإنسان أو العاشق إلى الربيع عدول وانزياح بلاغي يجعلنا نتصور الربيع في هيئة إنسان عاشق يهمس ومادام الربيع يهمس فإن ذلك يعني ويقتضي أيضا أن لزهرة الخبيزى أذنا تسمع بها همس وهسيس الربيع، إنهما في صورة عاشقين يتتاجيان، فزهرة الخبيزة التي كانت وحيدة في بداية المقطع لم تعد كذلك بعد أن جاء الربيع بشكل مفاجئ، والمفاجأة تعني أيضا، أنه لم يكن منتظرا وأنه جاء في غير مواعده، ألا يمكن أن يكون «هو الربيع الذي جاء قبل الألوان» في مجموعته التي سبقت هذه المجموعة ويصبح كل ما يسميه قصائد "الهايكو" مجرد تنويعات على هامش المتن الذي لم يكتمل؟. ولم يكتف النص بهذه الاستعارات بل نجد أنه "يقفل" هذه الومضة "التنويعة" باستعارة مكنية أخرى (فأطلقت ألوانها على الجميع) إذ حذف المشبه به وأبقى على أحد لوازمها كما يقول البلاغيون وهو الاطلاق مشبها "زهرة الخبيزة" بالبندقية وهو تشبيه يبدو نشارا في سطحه لأن الزهرة ورقتها لا تتوافق مع البندقية التي هي رمز للموت خلافا للزهرة التي تحمل معنى الجمال فهي تحيل إلى الأعراس أيضا ومن ثم فهي رمز للحياة في مقابل رمز الموت الذي تمثله البندقية، إن البندقية التي تطلق الألوان على الجميع حتما هي أحب وأجمل من البندقية التي تطلق الرصاص، ولكن ما وراء كل ذلك؟ إن اعتبارنا هذا النص - على الأقل - مجرد تنويع على وهوامش على متن "الربيع الذي جاء قبل الألوان"، يستمد وجاهته من هذه الجملة الأخيرة تحديدا، فنحن نميل الى تأويل الألوان بالأطياف الملونة التي نتجت عن التعددية التي هي فسيفساء جميلة بلون زهر الخبيزى" في جانبها الصحي، وهي أيضا إطلاقاً للأحقاد والتشردم والإقصائية والتكفير في جانب آخر.

وليس بعيدا عن ما سبق نجد "فني" في نص آخر بعنوان الربيع يشبه الربيع باللص المتسلل:

الربيع

«من أي ثقب

تسللت إلى قلبي

هذا العام»⁽¹⁾.

ولا نريد في هذا المبحث استقصاء كل ما جاء من مجازات ليس لأن ذلك متعذرا بل لأننا نحاول فقط الإشارة إلى الخرق -الذي نعتقد أنه متعمد- الذي حدث على مستوى قصيدة الهايكو التي يقول منظروها، أنها قصيدة لا تحتل المجاز، وما يجعلنا نكاد نجزم بذلك هو ورود أغلب نصوص المجموعة وفق طريقة تكاد تكون خالية من المجاز إلا ما كان جزءا من اللغة نتيجة الاستعمال وتقدمه وتغير الدلالات الذي لا يمكن لكاتب التخلص منه ومن أمثلة كثيرة وردت خالية من المجاز نورد هذين النصين:

الصباح:

«على الورقة

قطرة ندى

في الظل»⁽²⁾.

⁽¹⁾ عاشور فني، هنالك بين غيايين يحدث أن نلتقي، ص18

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص 19.

صباح بارد:

«ورقة خضراء

عند النافذة

وعصفور لا يغني»⁽¹⁾.

من خلال هذين النصين الذين أوردناهما يتبين لنا أن هناك وعيا بقصيدة الهايكو لدى عاشور فني فيما يتعلق بالمجاز، فهو يوظفه حين يريد توظيفه ويعزف حين يريد غير ذلك عن وعي تام بمتطلبات قصيدة الهايكو، كما نميل إلى الاعتقاد بأن النصوص "الربيعية" التي وردت باستعاراتها ومجازاتها تنويعات وهوامش كما أسلفنا مرتبطة بحالات شعرية، لم يستقصها الشاعر في دواوين سابقة فسقطت سهوا أو عمدا -لا فرق- بين ثنايا الهايكو.

تجاوز المألوفية:

إن الهايكو القادم من الثقافة اليابانية هو مما لا شك فيه تجاوز لما هو مألوف شكلا ومضمونا في القصيدة العربية سواء القديمة أم الحديثة، وهو بهذه الجزئية يشكل ملمحا بارزا من ملامح الحداثة في القصيدة العربية ولكنه أيضا في منابته الأصلية تجاوز للمألوف بلغة مألوفة، يقول المعلم الثاني في تاريخ الهايكو الياباني يوسا بوسون-ordinari (Buson Yosa (17191784): «لغة الهايكو المثالية هي اللغة المألوفة ordinary التي مع ذلك تتجاوز المألوفية ordinariness. أن تتجاوز المألوف لهو أشد أنواع الصعوبة»⁽²⁾، ومقولة "بوسن يوسا" تؤكد أن البساطة التي يقوم عليها الهايكو هي بساطة

(1) عاشور فني، هنالك بين غيايين يحدث أن نلتقي ، ص 41.

(2) عاشور الطوايبي، سادة الهايكو، ص 10.

خادعة إذ إنها تحمل في طياتها عمقا وتجاوزا للمألوف حتى وإن بدت لنا ساذجة فهي ترمي إلى فلسفة أعمق من ظاهر القول، فهي أشبه بما كان يسمى قديما السهل الممتنع مضافا إليه معنى العمق كأنه «السهل الممتنع العميق» ولنا في نص العنكبوت الذي سبق وأشرنا إليه في مبحث العنوان دليل على ذلك:

العنكبوت

تحت سقف منخفض

أمضينا يوما سعيدا

كلا في زاويته⁽¹⁾.

فالتجاوز في هذا النص يتضح في سمتين اثنتين يتسم بهما هذا النص وهما تجاوز الذاتية والغنائية الذي اتصفت بها القصيدة العربية وطرق موضوع من المواضيع الهامشية وهو في شكله السطحي يبدو حديثا عاديا لا شعرية فيه ولا صور ولكنه في عمقه تجاوز للأنا وتضخمه، لأن الهايكو تعتبر الإنسان مجرد جزء من كون فسيح وليس مركزا ومحورا لهذا الكون فالإنسان والعنكبوت سواء بسواء وكل خلق لغاية هو مسخر لها، وكل المخلوقات التي تضح بها الطبيعة ليست أقل شأنًا من الإنسان ولا أرفع شأنًا منه، وفي النص السالف "العنكبوت" دعوة ضمنية إلى التعايش واحترام الآخر والتخلي عن الثقافة الإلغائية والاقصائية، وهي الطريقة الوحيدة التي تكفل السعادة للجميع.

(1) عاشور فني، هنالك بين غيايين يحدث أن نلتقي، ص 20.

التجربة المباشرة:

تقوم قصيدة الهايكو على التجربة الذاتية بحيادية وبمباشرة أيضا، فهي وصف ورصد للعادي وللهامشي ولـ«سلوكات بسيطة تقوم بها كائنات تافهة تأنف منها قصائد الحداثة العربية»⁽¹⁾. فهي خلافا للقصيدة العربية حتى الحداثية منها التي تستحضر الرموز والأفئدة وتغرق في المجازات ولا تتناول إلا المواضيع المرتبطة بالذات والانفعالات التي تكتسي شيئا من التكلف مقارنة بقصيدة الهايكو كما يراها المنظرون، كما أنها تقتضي فوق ذلك و«تطلب من الشاعر الانغماس في شؤون الحياة اليومية والسفر ومعايشة العالم قدر الإمكان ليستطيع عكس العالم كما هو»⁽²⁾ وهي سمة نجدها واضحة في نصوص هذه المجموعة فنجد عاشور فني يميل إلى ما حاول التنظير له في مقدمته حول الهايكو إلى رصد العادي والهامشي كما في نص "بزوغ القمر":

«يبدأ عرس الضفدع

فورا إذن

بضفة المستنقع»⁽³⁾.

ففي هذا النص الذي يصف ويصور لحظة بزوغ القمر دون أن يركز على الصورة التي يكون عليه القمر رغم ورود لفظة البزوغ التي تحمل دلالة الضوء معجميا كما تحيل إلى الظرفية الزمانية بإحالتها إلى الوقت الذي يظهر فيه القمر وهو الوقت ذاته التي تغرب فيه الشمس، ويبدأ فيه نقيق الضفادع الذي يشبه زغاريد النسوة في الأعراس لذلك، جاء الضفدع مرتبطا بالعرس والصور المتتالية صورة القمر لحظة بزوغه وصورة الضفدع

(1) عاشور فني، هنالك بين غيايين يحدث أن نلتقي ، ص9.

(2) عاشور الطوايبي، سادة الهايكو، ص13

(3) المرجع نفسه، ص15.

وهو يصدر صوت النقيق وصورة المستنقع كل هذه الصور مجتمعة تشكل لوحة ومشهدا من مشاهد فصل الصيف الذي يكون فيه القمر واضحا لغياب السحب أو قلتها وتكثر فيه الضفادع في المستنقعات.

اللا ذاتية: رغم إصرار المنظرين للهايكو على التحلي بالحياد تجاه الأشياء أثناء كتابة هذا النوع من الشعر والعودة إلى أبعاد الذاتية حتى «تبدو قصائد الهايكو كما لو أن الطبيعة هي التي املتها على الشاعر أو أنه عثر عليها في الغابة المجاورة!»⁽¹⁾، ورغم ميلها للحياد إلا أنه لا حياد في اللغة والكتابة فالذات لا يمكنها إلا أن تتجلى بصورة أو بأخرى بأساليبها المراوغة ومعظم الدارسين يقرون «أن الذات هذه الطاقة الغامضة فائقة الدهاء، البارعة في أساليب المداورة، تقاوم كل محاولات المحو، وتثبت حضورها»⁽²⁾ ولعل هذا ما يتجلى بأشكال عدة في نصوص هذه المجموعة إن لم يكن فيها جميعا لانطلاقها من ذات واحدة، ذات قلقة لا تكاد تستقر على حال، ولعل تجربة عاشور فني في هذه المجموعة التي انطلقت من هاجس تجريبي، كانت محاولة للخروج من الغياب الذي يعيشه المثقف والإنسان العربي كما يقول أدونيس «نلاحظ أن المبدع العربي يعيش غيابا مزدوجا، عن ذاته وعن الآخر، وأنه يعيش منفيين: منفي الداخل ومنفي الخارج أو بحسب تعبير سارتر، بين جحيمين، الذات والآخر»⁽³⁾، ومقولة أدونيس تكاد تنطبق على تجربة عاشور فني الذي حاول من خلال التجريب الخروج من منفييه منفاه الذاتي إلى الطبيعة ومنفاه الخارجي إلى تجديد علاقته بالآخر ولكن هذه المرة الآخر اتخذ شكلا شرقيا، أو لعلها عودة إلى الجذور بطريقة ما، ومحاولة للعبور إلى ما (وراء) الحداثة.

(1) عاشور الطوايبي، سادة الهايكو، ص14

(2) المرجع نفسه، ص14.

(3) أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب بيروت، بيروت، ط 2، 2010، ص 16.

ويمكن القول بعد هذا البسط: أن عاشور فني قد استفاد من تقنيات الحداثة إلى حد بعيد، فحاول الاشتغال وفق آلياتها وخطوطها المنهجية وسماتها الفنية، وهو ما ظهر من خلال قراءتنا لآلياتها كما تظهر في العنونة وحداثة الإيقاع وخصائص ومميزات قصيدة الومضة لديه تنظيرا وتطبيقا.

الفصل الثالث

الانزياج وحدائة الفضاء الطباعي

إن مشروع الحداثة هو في ذاته مشروع لغوي، فلا وجود له خارج اللغة، ولا يمكن لأي دراسة تعنى بالحداثة أن تستغني عن دراسة الظواهر اللغوية، أو مستويات اللغة داخل الخطاب الشعري لقياس مدى تحقيق النص لشعريته، وفق استعماله الفردي للغة وإلى أي مدى تحقق فيها العدول والانزياح عن النمط المعياري، سواء كان هذا الانزياح على مستوى محور التراكيب أم على مستوى محور الاستبدال أو الاختيار.

إن اللغة الشعرية وما يتعلق بها ما فتئت مرتبطة بالحداثة فـ«مفهوم "اللغة الشعرية" يصب في صميم إشكاليات الحداثة»⁽¹⁾، كما أن أي حديث عن اللغة الشعرية لا يمكن أن يخلو من تعقيدات مرتبطة أساساً بالتحول في البنى الفكرية واللغوية.

إنَّ الحديث عن اللغة الشعرية، مسألة لا تكاد تخلو من تعقيدات، لارتباطها بتحويلات البنى الفكرية، والحضارية للأفراد والمجتمعات، وكلما كانت هذه اللغة مبتكرة ومعبرة عن التطورات وعن الذات بشكل مختلف، اتصفت بالأصالة والإبداع كذلك، فهي وعي بالذات والفن والتاريخ قبل كل شيء، ولا تتحقق الشعرية إلا عبر هذا الوعي، بل إن اللغة شكل للوجود، وكما يرى "أدونيس" فإن «اللغة ممارسة كيانية للوجود أو هي شكل وجود، قبل أن تكون شكل تواصل لم تكن اللغة للإنسان الشكل الأساسي لتواصله، إلا لأنها كانت الشكل المبين لوجوده. والشاعر لا يكتب عن الشيء، وإنما يكتب الشيء»⁽²⁾، فهو لا يكتب عن الأشياء بل إنه يعيد بناءها وخلقها بصورة أخرى، و«لا يحطم اللغة الاعتيادية إلا ليعيد بناءها على مستوى أعلى، يتشكّل فيه نمط جديد من الدلالة تقول لنا ما

(1) محمد كنّوني، اللغة الشعرية؛ دراسة في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط:1، 1997م، ص 15.

(2) أدونيس، سياسة الشعر؛ دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1985م، ص 80.

لا تقوله اللغة بشكلها الطبيعي»⁽¹⁾. وهذه الخاصية ذاتها هي التي تجعل من الشعر شعرا وتميزه عما سواه من الأجناس والأنواع الأدبية الأخرى رغم التداخل والذوبان الذي تشهده هذه الأجناس.

إننا حين نبحث عما تتحقق به حادثة أي نص أو ناص فإننا لا نستشف ذلك إلا من خلال الانزياح الذي يحدث على إحدى البنيتين: التركيبية أو الاستبدالية التي تخرجها من النمطية التقليدية إلى مسار التجاوز والعدول، هذا العدول هو المؤشر الحقيقي لتحولات البنية اللغوية، وبلوغها الشعرية العالية، شعرية الحادثة إذ «لا يكفي لكتابة الشعر أن تتوافر لدى الكاتب رغبة في القول؛ إذ عليه أن يبتكر كيفية القول. وبقدر ما يكون أفق القول جديدا وخصوصاً تكون وسائل التعبير عنه جديدة»⁽²⁾. لكن العدول والانزياح وإخراج اللغة عن معياريتها ليس كافيا وحده لخلق حادثة في الشعر؛ لأن هذه الرؤية السطحية قد تجعل من العملية النقدية عملية غير ذات جدوى، لأنها ستسقط في فخ الرصد والإحصاء، واقتناص التجاوزات، والعدول التي لا طائل من ورائها.

ومن خلال ما سبق نرى أن البحث عن جماليات النص، واستكناه أسرارها، لا يمكنه الاستغناء عن البحث في التجاوزات اللغوية التي من خلالها يبتكر الشاعر فرادته في سياق مع اللغة، أي الوصول إلى القيم السياقية التي تتحقق داخل الجملة الشعرية، والعلاقة القائمة بين الجمل فيما بينها، وكيف تنتج دلالاتها.

(1) عبد الكريم راضي جعفر، رماد الشعر؛ دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط: 1، 1998م، ص 124.

(2) محمد حمود، الحادثة في الشعر العربي المعاصر؛ بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، ط: 1، 1996م، ص 350، 351.

إن اللغة الشعرية ما فتئت تنتج عن بناء تركيبى فريد للغة، يخرجها من نمطية العادي، إلى التجاوز الفني الذي به تكتسب خصوصيتها، بتحطيم اللغة القياسية المعيارية، لتصبح هي ذاتها -كانجاز فردي- معياراً ومقياساً للنصوص الشعرية. ولعل النظر في النص الشعري ومكوناته اللغوية يدفعنا إلى التحقق مما تحمله الصياغة اللغوية في تشكيل التجاوز والعدول، لكشف جماليات العدول الذي يمتد عبر أشكال هذه الصياغة اللغوية، ومن ثم تتبّع مسار الانتقال في الصياغة من المستوى المألوف والعادي، إلى المستوى الشعري، وأثر ذلك كله في تحولاته، وصولاً إلى كشف شعرية النص.

سنحاول تطبيق ذلك على تجربة عاشور فني الشعرية من خلال دراسة:

شعرية التركيب اللغوي:

تتمظهر الحداثة الشعرية في التتويجات، والتشكيلات اللغوية، التي تحدث على مستوى التراكيب اللغوية، لمكونات النص الشعري وبنائه، ومن ثم فإن استقرار اللغة الشعرية من خلال البحث في صياغة التراكيب سيظهر اتجاهات الأداء الشعري، ولغة القصيدة الحديثة لدى عاشور فني، ومدى ارتيادها عوالم تشكيلية جديدة، وخروجها عن المألوف عدولاً وانزياحاً.

إنّ اللغة الشعرية من وجهة النظر البنيوية هي تلك التي «تحطم البنية القائمة على التقابل، وتعمل داخلها الدلالة اللغوية، إنها تطلق سراح المعنى من الصلات الداخلية التي تربطه بنقيضه، وهي الصلات التي يتشكل منها مستوى اللغة التي تجسد مستوى "اللاشعرية" في الخطاب»⁽¹⁾، وتحطيم البنية الاعتيادية الذي يحوّر الدلالة ويخرجها من العادي إلى الانزياح، هو تفجير اللغة الشعرية، الذي يسميه أدونيس بـ«تفجير البنية

(1) جون كوهن، اللغة العليا؛ النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق /أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، د. ط، 2000م، ص 133.

الشعرية التقليدية ذاتها، أي بنية الرؤيا وأنساقها، ومنطقها، ومقارباتها. أو بعبارة أكثر إيجازاً: تفجير مسار القول وأفقهِ»⁽¹⁾، ولا يتجلى ما يحققه الخطاب الشعري من شعرية - لا يمكن القبض عليها وكشفها- إلا من خلال تتبع بعض الانزياحات، بوصف الانزياح مفهوماً يشغل «حيزاً مهماً داخل مجال الدراسات اللسانية والأسلوبية على اختلاف توجهاتها في مقارنة اللغة الشعرية من منطلق وظيفي يتحرى البحث عن الفرق الدلالي الحاصل بينها وبين لغة الاستعمال العادي»⁽²⁾.

وانطلاقاً مما سبق سنحاول إيجاز أنواع الانزياحات التي قسمت إلى أنواع ودرجات هي:

«درجة الانحراف المقطعي؛ درجة الانحراف في الخصائص الاختيارية؛ درجة الانحراف عن مألوف الصيغ الصرفية؛ درجة الانحراف التركيبي»⁽³⁾.

لقد تجلت شعرية اللغة لدى عاشور فني في الانزياح التركيبي بشكل واضح خاصة في الظواهر الأسلوبية التركيبية مثل: التقديم والتأخير، والإضافة، حيث تشكل شعرية اللغة تركيبياً، واستبدالياً، إشكالية في أثناء فحص التراكيب اللغوية داخل الخطاب الشعري؛ لأن «السمة العامة لشعرنا الحديث هي الشغل على اللغة وإيلاء التركيب العناية الأولى. الهدف الأساسي هو خلق بنية جديدة للشعر»⁽⁴⁾، لذا فإن أي دراسة تتغيا الكشف

(1) أدونيس، سياسة الشعر، ص 132.

(2) محمد كنوني، اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1997م، ص 23.

(3) ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف، ظواهر نحوية في الشعر الحر. دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2001م، ص 19 - 22.

(4) يمني العيد، في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ط (1) 1987م، ص 131.

عن القيمة الكامنة في المعاني المترتبة عن التركيب النحوي لا يمكنها إلا أن تمر عبر دراسة هذا التركيب، وعلاقته اللفظية التي أنتجت النص على نحو خاص، في النظم والصياغة، وهذا ما يؤكد القيمة الأدبية العالية لتراكيب الجملة الشعرية داخل الخطاب الشعري، سواء في البيت عموديا أو في السطر بالنسبة للشعر الحر، أو في قصيدة النثر. لأن ذلك بالضرورة يتوقف على القدرة الإبداعية لدى منتج الخطاب الشعري في صياغة جملة، وتحميلها بالشعرية، إذ لا قيمة لرصف الألفاظ والبحث عن التجاوز والعدول، إذا لم يحقق هذا العدول هدفا فنيا عاليا، هو الهدف الأسمى لكل شاعر حدائي.

ومن هنا يمكننا التساؤل هل يمكن أن تتحقق الشعرية بالعدول وحده وفي أي مستويات الانزياح تكمن الشعرية؟

لاشك أن ما سلف يوضح أهمية التراكيب اللغوية في بناء النص ووحداته، كما يتضح لنا أن وضع بحث الجانب التركيبي وبحث مسوغاته يثري ظاهرة التلقي وتعدد القراءات، كما يكشف المعاني الخفية وراء اختيار تراكيب بعينها، كما أن مخالفة المؤلف هي بلا شك - إحدى مؤشرات الحداثة، وارتداد لمناطق عذراء في المعنى وبحث عن الاختلاف والتميز في خارطة لا تقبل بغير الأصوات والحناجر غير المستعارة.

ومن خلال ما سبق سنحاول تسليط الضوء على بعض الظواهر التركيبية لدى الشاعر عاشور فني، مكتفين بتتبع ظاهرتين اثنتين في مجموعتي: "رجل من غبار" و"الربيع الذي جاء قبل الألوان" في الأولى سنتناول ظاهرة التقديم والتأخير وفي الثانية نحاول تتبع مبحث الإضافة وهما السمتان الأكثر بروزا في المجموعتين.

أولاً: شعرية التقديم والتأخير:

التقديم هو كما يصفه "عبد القاهر الجرجاني «بابٌ كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتّر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروّك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنتظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك: أن قدّم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان»⁽¹⁾، وأفرد "ابن عصفور الإشبيلي" للتقديم والتأخير فصلاً، وحصر ورود هذه الظاهرة في: تقديم حركة، وتقديم حرف، وتقديم بعض الكلام على بعض⁽²⁾.

ولعل النظر إلى هذه الظاهرة لا يجعلنا نكتفي بتذوق محاسن التقديم واستلطفه فحسب، بل يدعونا إلى اقتفاء أثر هذا التقديم، ومحاولة كشف ما يريد الشاعر من هذه الجملة أو تلك التي تحتوي تقديماً في تركيبها، ومحاولة الوصول إلى دلالة ذلك وقيّمته الشعرية، فضلاً عن كون التقديم والتأخير -وكذلك بقية ظواهر التركيب اللغوي- مظهراً مرناً لحرية الشاعر مع اللغة والتشكيل بها. يرى "محمد بنيس" أن الشعراء المعاصرين قد اتجهوا نحو القصيدة لتأسيس بناءٍ حرّ، ولتمكين الذات من المرور في اللغة بعيداً عن الحواجز القسرية، القبلية، الأمر الذي يجعل هذا الاتجاه يمثل أهم مطالب حداثة الشعر المعاصر⁽³⁾.

ويمكن تفحص هذه الظاهرة من خلال:

* تقديم الجار و المجرور:

- (1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، حقّقه وقَدّم له: محمد رضوان الداية، فايز الداية، مكتبة سعد الدين، دمشق، ط 2، 1987م، ص 135.
- (2) ابن عصفور الإشبيلي، ينظر: ضرائر الشعر، تحقيق السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط 2، 1982م، ص 187.
- (3) ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وأدبالاتها، (3) الشعر المعاصر، ص 105.

تظهر بعض الجُمْل الشعرية التي اعتمدت فيها نصوص هذه المجموعة على تقديم الجار والمجرور، ولاسيما الجُمْل الفعلية، على نحوٍ لافتٍ للقارئ، إذ أن أول ظاهرة تشد الانتباه في ديوان "رجل من غبار" لعاشور فني هي ظاهرة التقديم والتأخير، حيث يطالعنا أولُ مقطعٍ من هذا الديوان القصيدة بتقديم شبه الجملة في سطره الثالث ثم تتالى هذه الصيغة الأسلوبية لتشكل مؤشرا، على طريقة بناء الخطاب الشعري لدى عاشور فني في هذه المجموعة على الأقل:

«قهوة فاسدة

دسها نادل لا يحب الزبائن

وعلى المائدة

ملك في عباءة خائن

نسيته عروسته مرة واحدة

في المنام

فطلق كل المدائن»⁽¹⁾.

إن جملة "على المائدة ملك في عباءة خائن المكونة من شبه الجملة من جار ومجرور في محل إخبار عن الملك الذي هو في عباءة خائن" جاءت متقدمة لتشكّل بذلك خرقا وانزياحا، عن البناء الاعتيادي لمثل هذه الجملة التي لا تقبل تقدم شبه الجملة عن الاسم إذ كان ينبغي في اللغة العادية أن تكون هذه الجملة تركيبيا كالتالي:

(1) عاشور فني، رجل من غبار، ص 5.

"ملك في عباءة خائن على المائدة"

لكن الشاعر فاجأنا بهذا الخرق اللغوي الذي يجعلنا نتوقف عند هذا البناء ودلالاته، إنه لمن المعلوم بالضرورة لدى البلاغيين أن التقديم دائماً يفيد الاهتمام والعناية بالمقدم، ولو قاربنا هذا المقطع استناداً إلى ما حقه التقديم لوجدنا الملك هو أولى الناس بالتقديم لمكانته الاجتماعية والسياسية، لكن اللغة الشعرية خلخلت تلك الصورة، فوجدنا النص الشعري قد أتى بشبه الجملة (على المائدة) متقدمة وقبلها كان يحدثنا عن مذاق قهوة، لم تعد صالحة، للشرب يقدمها نادل، سيء السمعة، يسعى إلى طرد زبائنه، بما يظهره لهم من سوء معاملة (لا يحبهم/يقدم لهم قهوة فاسدة)، إن هذا المشهد الذي يبدأ به المقطع يحيل إلى فضاء مكاني هو المقهى بما يحمله من حمولات دلالية وارتباط بالطبقات الشعبية، إنه فضاء لا يحيل عادة إلا إلى الطبقات المقهورة، والمسحوقة من عوام الناس إنه فضاء لا مكانة للملوك فيه -افتراضياً-، ولهذا السبب ذاته جاءت المائدة كفضاء مكاني داخل فضاء المقهى، لتكمل المشهد متقدمة على الملك الذي هو في عباءة خائن يرتاد مكاناً لم يكن مكانه لولا ارتدائه تلك العباءة التي لا تصلح إلا للخونة ولو كانوا ملوكاً، ولكن ماذا خان هذا الملك حتى يستحق كل هذه اللامبالاة، حتى يكرهه النادل في المقهى، ويدس له قهوة فاسدة، ويمعن النص الشعري في إذلاله بوضعه في آخر اللغة تركيباً؟

لاشك أن العدول الذي جاء في هذا المقطع بتقديم شبه الجملة المتكونة من جار ومجرور له ارتباط وثيق بالمعنى العام للديوان ككل، إذ لا يمكن بتر المعنى أو تجزيئه، ولذلك فإن جريمة الخيانة التي يمكن إسقاطها على كثير من الأنظمة التي باعت أوطانها في سبيل بقائها في السلطة حتى صارت ممقوتة ومكروهة من قبل شعوبها، ولعل العروس التي نسيت الملك (مرة واحدة في المنام) هي السلطة التي تزوجها ولم يعد قادراً على التخلي عنها، إذ مجرد الحلم بمفارقتها يعني بالنسبة إليه طلاقه للمدائن وعودته إلى المقاهي الحظيرة، وإلى أوساط الشعب الذي لم يعد منه، أليست الفتن والحروب التي تشتعل

في العالم العربي بمباركة الأنظمة القائمة هي «نار توقد في زيتنا الوطني على موقد من وراء البحار» كما يقول في موضع آخر من الديوان/القصيدة نفسها.

ويكاد التقديم والتأخير يشكل الملمح الأبرز في هذه المجموعة فبعد هذا المقطع لا يمر إلا مقطع واحد وتطالعنا هذه الظاهرة مرة أخرى في قوله:

«كان في قلبه امرأة لم يكن هو في قلبها

كان في قلبها رجل لم تكن هي في قلبه

رجل لم يكن فيه قلب...

فأغرق في الصمت...

حتى افترض»⁽¹⁾.

يتجلى هنا التقديم والتأخير تقديمًا في ثلاث مواضع تركيبية ودلالية، فتركيبا يتضح في تقديم شبه الجملة (في قلبه) على اسم كان "امرأة" وهو انزياح على مستوى المحاور التركيبية للغة، وخروج في بنائها من المألوف والمتعارف عليه، إلى الانزياح الذي يشكل شعرية هذا الخطاب، وأصل الجملة هو أن تجيء "كانت امرأة في قلبه" أو امرأة في قلبه إذا استغنينا عن الفضلات واكتفينا بالمسند والمسند إليه، ولكن الشاعر إمعانا في تصوير أنانية هذا الرجل (لعله الذي من غبار أو الملك الخائن) الذي كان يهيمه قلبه أكثر مما تهيمه المرأة التي في قلبه، وإن كانت محبوبته، فالتقديم كما أسلفنا يستحضر الاهتمام بالمقدم ثم تأتي الجملة التي تليها في السطر الثاني بالتركيب ذاته (في قلبها رجل) لتفيد أيضا الاهتمام بالقلب قبل الاهتمام بما هو داخله، كما يحمل السطرين انزياحا دلاليا في النسق الثقافي

(1) عاشور فني، رجل من غبار، ص 07.

الذكوري العربي، الذي طالما ألف تقديم الذكر على الأنثى في السياقات جميعا، وانطلاقا من قول بن عربي "إن المكان الذي لا يؤنث لا يعول عليه" ولا مكان أكثر حاجة للتأنيث من قلب رجل ولكن هذا التقديم وإن بدا تقديما للمؤنث في بنائه الشكلي إلا أنه بناء وتقديم مخاتل وخادع، فالمرأة التي تقدمت بكونها داخل قلب الرجل، هي التي خرجت من ضلعه، لا ينبغي لها إلا أن تظل داخل محيطه ولو في قلبه، إن السياق العام للنص المخاتل لا يوحي بما يدل على أن هذا التقديم والتأخير نابع من حب، أو عن مشاعر، بل إن (في) التي تفيد الدخول والاستغراق في الشيء حلولا، لا تعدو أن تكون دالة على احتواء تملك أكثر منه احتواء مودة ورحمة، ولعل المقطع الذي بعده يوضح أن هذا الرجل/الذكورة ليس فيه من قلب لذلك يخرج من الحركية السردية التي يمضي بها النص إلى السكون الفاضح «فأغرق في الصمت حتى افتضح» كأن هذا الرجل الغباري أو هذا الملك الخائن لم يكن شيئا مذكورا لولا البناء السردى ولولا الحكاية التي لا تتقنها إلا الأنثى.. إنها وظيفة شهرزاد.

تقديم الفاعل على الفعل:

إن ظاهرة التقديم والتأخير باعتبارها آلية أسلوبية، يمارس من خلالها الشاعر بناء خطابه بشعرية عالية، عن طريق ما يحدثه من خلخلة للسائد على المستوى التركيبي، لم تتوقف عند تقديم شبه المجملة بل تعدته إلى كل أنواع التقديم والتأخير ففي المقطع التالي نلاحظ تقديم الفاعل، وكما أسلفنا فإن ظاهرة التقديم تفيد العناية والاهتمام بالمقدم فالشاعر في قوله:

«كان ينظر في كأسه:

موجة الشط كاذبة

والمدى لا يحب العصافير

لم تعد الأرض دائرة

والخطوط استقامت إلى آخر العمر

والقلب أوشك يسقط في المنحنى!

شردتني عيون الأحبة...

ضيعت عمرا وراء رذاذ الجفون

ولم أكتشف من أنا!!»

في هذا المقطع وتحديدًا في السطر الرابع منه يقدم الشاعر الفاعل (الخطوط) على الفعل (استقامت)، حيث يفترض في البناء النمطي لهذه الجملة أن تكون على هذا الشكل: (استقامت الخطوط إلى آخر العمر) ولكن الشاعر مارس هوايته في اللعب بالتراكيب اللغوية تقديمًا وتأخيرًا فأنّج هذا الانزياح الذي من خلاله أبرز اهتمامه بالفاعل (الخطوط)، على فعل الاستقامة لأنه كان يود تنبيهنا إلى أهمية الخطوط، لا أن نركز على فعل الاستقامة لأنه بذلك يستحضر سياقًا كاملاً من عوالم الغيب، وقراءة الفناجين، ومن خلال فاتحة هذا المقطع وانطلاقه من مشهد النظر في الكأس مما يحيلنا إلى قارئات الفناجين، في الثقافة الشعبية، التي يلجأ إليها لاستشراف المستقبل والتنبؤ بما يخبؤه من أسرار، ولأن قراءة الفناجين هي التيمة الأقرب إلى دلالة الخطوط فإن الخطوط هنا ليست مجرد خطوط الطول، والعرض، التي يعرفها عالم الجغرافيا، لأن سياقًا خادعًا قبلها حاول إيهامنا من خلالها بأن الخطوط مرتبطة بما سبقها مباشرة في قوله (لم تعد الأرض دائرة)، وهي جملة خادعة تخفي المعنى الحقيقي وراءها، المعنى الذي لا يعرفه إلا العجبر من

قراء الفناجين، إن الخطوط هنا في هذا المقطع تأخذ بعدا دلاليا من خلال تقديمها بما يخرجها من الوظيفة الفاعلية، إلى ما هو أعمق، إنها الطريق إلى ذات الشاعر، التي يفتش عنها في فناجين العرافين وفي تأمله للموجودات (موجة الشط، العصافير، الأرض، وشكلها الدائري الذي لم يعد دائريا، لقد أوشك أن يسقط قلبه في المنحنى) كما نستشف في هذا المقطع استحضارا قويا للمصطلحات الرياضية والهندسية على وجه التحديد (دائرية الأرض، المنحنى، الخطوط المستقيمة) أي عالم العلوم التجريبية الدقيقة بموازاة عالم آخر من الميتافيزيقا المتمثل في ضياع العمر وخطوط الكف والنظر في الكأس/الفنجان إنه ضياع بين عالمين، يجعل الشاعر رجلا من غبار وهو يفتش عن معناه/ذاته التي رغم لجوئه إلى العوالم السحرية والميتافيزيقية بجانب العلوم الدقيقة معا ولكنه رغم ذلك لم يفلح في العثور على ذاته ولم يعد له من شفاء إلا الكتابة على رأي مورييس بلانشو «أن تكتب ذاتك يعني أنك تتوقف عن الوجود لكي تستسلم لضيف آخر قارئ لا مهمة له ولا حياة إلا انعدام حياتك...»⁽¹⁾. إن الكتابة الإبداعية وحدها ما يمكنه الجمع بين العوالم المتناقضة، ووحده الرجل الغباري العالق في "الماضوية الميتافيزيقية" والمتعلق بالحدث والتقنية الحديثة من يستطيع الجمع بين هذين العالمين، الذين يتجاذبان الإنسان العربي القادم كغبار لم يتفص بعد من القرون الأولى، ولم يعرف أين يتجه، أيمضي في اتجاه حدث ينظر إليها كجسد غريب مستورد أم يظل مرتبطا بماضيه البعيد؟

تقديم الحال:

إن ظاهرة التقديم والتأخير -كما أسلفنا- لا تكاد تترك موقعا يسع تقديمها أو تأخيرها إلا واستعملها الشاعر في هذا الديوان/القصيدة، فنجد في المقطع الذي يلي المقطع السابق يقدم الحال الذي حقه التأخير:

(1) حاتم الصكر، كتابة الذات، دراسات في وقائعية الشعر، دار الشروق، ط1، 1994، ص 03.

«قال لي:

كتم القلب أوجاعه زمنا

ثم أجهش في حيدة

المباني عالية

والأمانى منكسرة

والملاعب واسعة

وأنا...

خلصة أتزوج في المقبرة!»

ففي آخر هذا المقطع يتقدم "الحال" الذي هو أحد الفضلات في الجملة في حين يتأخر المسند والمسند إليه وبناء الجملة الأصلي هو أن تجيء على هذا الشكل:

"أنا أتزوج في المقبرة خلصة"

لكننا نجد أن النص قد عمد إلى الانزياح بالحال إلى غير موضعه ليحدث خلا جديدا على المستوى التركيبي، يضيف به دلالات جديدة إلى اللغة ويخرج بها عن استعمالها العادي وبقراءة هذا التقديم في سياقه ضمن النص، نلاحظ أنه قدم الحال "خلصة" ليعمق الأوجاع التي كتمها وما زال يكتمها، إذ كأنه يتلفت شمالا ويمينا ليخبرنا "خلصة" أنه تزوج في المقبرة، ومما يشي بالتلفت والخوف أثناء نطقه لكلمة "خلصة" هو نقاط الحذف الثلاث التي وردت بعد المبتدأ (أنا) وكأنها تنبئ بصمت الخائف من اكتشاف خبيته، إنها المفارقة الصارخة، المتأتية من اللاعدالة الإنسانية، التي لم يستطع لها كتماننا، ولن يستطيع

لها إخفاءً، فالقلب (كتم أوجاعه) ثم (أجهش) لكن أين؟ في "حيدرة" بما تحمله من إحياءات فـ"حيدرة" هنا ليست الحي المعروف بالعاصمة الجزائر بسكانه من طبقة الأثرياء فقط، بل إنها تتجاوز ذلك لتصبح رمزا لـ"الهامانية" و"الفرعونية" الجديدة التي استحوذت على كل شيء، وحولت المروج الخضراء إلى "فيلات" ومبان شاهقة وما بقي من هذه المساحات حولت إلى ملاعب للكرة والملاعب هنا أيضا تحيل إلى محمولات موجعة، إنها إشارة إلى ما قاله الشاعر "عزالدين ميهوبي" في لافتة وصرح به:

«في بلادي لا تقل إني شاعر

أو روائي مغامر

....

إن ما يكتبه الخلق جميعا

لا يساوي كعب ماجر»⁽¹⁾.

فالملاعب الواسعة تحمل بعدا دلاليا مختلفا عما يتبادر من المعنى المعجمي البسيط إنها تحيل إلى منظومة تخديرية تستثمر فيها، السلطة الفاسدة وتتخذ منها وسيلة وأداة لشغل الرأي العام عما يمارس من فساد على مستويات شتى، إنها تراجيديا تبليغ ذروتها حين لا يجد شاعر حيزا مكانيا ليقوم فيه بعض الفرح، لتحوله إلى رجل من غبار متطاير في كل الاتجاهات ولكنه أيضا عالق بكل الأشياء ومتعلق بها، ورغم كل هذه التراجيديّة السوداء التي يحيل إليها هذا المقطع إلا هذا الرجل الغباري العالق المتعلق بكل أسباب الحياة رغم حرمانه المركب، لم يستسلم لأوجاعه التي طالما كتمها بل إنه راح يختلس الحياة نكاية في كل أسباب الموت ومظاهرها التي تكسو العالم المحيط بها فهو يختلس البكاء إجهاشاً

(1) عز الدين ميهوبي، الملصقات، منشورات أصالة، الجزائر، ط: 1، 1997م، ص 51.

ويختلس الزواج بما يحمله من قيم مضافة إلى الحياة ومن بشائر بميلاد وخصوبة للحياة علّها تتجب عالماً جديداً خالياً من كل مظاهر الفساد، إنها خلصة أشبه باختلاس أم موسى لغفلة فرعون ورميها موسى في اليم وعودته إليها ثم نضاله ضد الظلم والفساد الذي يتكرر في كل عصر بأسماء جديدة، ووجوه جديدة.

وسنقدم فيما يلي جملة من الانزياحات التي رصدناها في هذه المجموعة والتي بلغت أربعة وثلاثين وانزياحاً في باب التقديم والتأخير نقدمها في هذا جدول لنوضح من خلاله الانزياح وطبيعته و البناء المعياري للجملة لنبين مستوى الخرق وجماليته:

الانزياح (التقديم والتأخير)	الجملة في صورتها النمطية	نوع التقديم
على المائدة ملك في عباءة خائن، ص 5	ملك في عباءة خائن على المائدة	تقديم شبه جملة
في قلبه امرأة / في قلبها رجل، ص 7	امرأة في قلبه/رجل في قلبه	تقديم شبه جملة
القلب أوشك يسقط في المنحنى، ص 8	أوشك القلب يسقط في المنحنى	تقديم الفاعل على الفعل
الخطوط استقامت، ص 9	استقامت الخطوط	تقديم الفاعل على الفعل
خلصة أتزوج في المقبرة، ص 10	أتزوج في المقبرة خلصة	تقديم الحال
الوجوه التي كنت اعرفها هاهي الآن تنكرني، ص 10	ها هي تنكرني الوجوه التي كنت اعرفها	تقديم الفاعل على الفعل
القبور التي انفتحت هكذا فجأة لم تسع جثة الوطن، ص 10	لم تسع القبور التي انفتحت فجأة جثة الوطن	تقديم الفاعل على الفعل
يهيئ في دمه موطن الياسمين، ص 21	يهيئ موطن الياسمين في دمه	تقديم شبه الجملة
عند تفتح أول برعم ورد يضيع، ص 12	يضيع عند تفتح أول برعم ورد	تقديم شبه جملة
تمر به امرأة، ص 16	امرأة تمر به	تقديم شبه جملة
هذه شمعتي سيدي، ص 21	سيدي هذه شمعتي في المقام	تأخير المنادى

علي الرضا وعلي السلام، ص 21	الرضا علي والسلام عليّ	تقديم شبه الجملة
حول برلين معركة حامية، ص 26	معركة حامية حول برلين	تقديم شبه الجملة
أنا ها هنا في بلادي قتيل، ص 26	أنا هنا قتيل في بلادي	تقديم شبه الجملة
كان من كثرة النكبات يغني، ص 27	كان يغني من كثرة النكبات	تقديم شبه الجملة
كان حين يجيء الظلام... يفتح نافذة للحمام، ص 29	كان يفتح نافذة حين يجيء الظلام	تقديم جملة الحال
وتضيء السموات بسمتك الرائعة، ص 31	تضيء بسمتك الرائعة السموات	تقديم مفعول به
مر بي حلزون،... ص 35	حلزون مر بي	تقديم شبه الجملة
نمت في تراب يدي بتلة، ص 35	نمت بتلة في تراب يدي	تقديم شبه الجملة
بعد خمسين ألف سنة عاد يومي إلى نفسه، ص 39	عاد يومي إلى نفسه بعد خمسين ألف سنة	تقديم شبه الجملة
وفي كل موت يجدده دمه الأول، ص 44	يحدثه دمه الأول في كل موت	تقديم شبه الجملة
انهم يسجدون كلما ارتفع الوثن، ص 46	كلما ارتفع الوثن يسجدون	تقديم جملة جواب الشرط
يصغرون كلما كبر الزمن، ص 46	كلما كبر الزمن يصغرون	تقديم جملة جواب الشرط
يستعين على نفسه بالوجع، ص 47	يستعين بالوجع على نفسه	تقديم شبه الجملة
على ثغرها وردة المستحيل، ص 49	وردة المستحيل على ثغرها	تقديم شبه الجملة
وأنا عند الاهدابها قاتل أو قتيل، ص 49	وأنا قاتل أو قتيل عند أهدابها	تقديم شبه الجملة
تعتري السيدات دماء الطمث، ص 53	تعتري دماء الطمث السيدات	تقديم المفعول به على الفاعل
وبأعينهم تلمع الاسلحة، ص 56	تلمع الأسلحة بأعينهم	تقديم شبه الجملة

تقديم شبه الجملة	لا تثق بالسيوف في حروب اليمن	في حروب اليمن لا تثق بالسيوف، ص 58
تقديم شبه الجملة	دارت الأرض دورتها بنا	ثم دارت بنا الأرض دورتها، ص 59
تقديم شبه الجملة	الندى والأفاح على الوجنات	وعلى الوجنات الندى والأفاح، ص 62
تقديم شبه الجملة	يطلع الجنار في أثره	وفي إثره يطلع الجنار، ص 71

لقد وردت ظاهرة التقديم والتأخير في هذا الديوان/القصيدة أكثر من ثلاثين مرة غلب عليها تقديم شبه الجملة من جار ومجرور الدالة على المكان في واحد وعشرين موضعاً (في قلبه امرأة، في إثره يطلع الجنار، بأعينهم تلمع الأسلحة.... إلخ) وهو تقديم يريد الشاعر من خلاله إيصال إحياء بالاهتمام بالأماكن التي علق وتعلق بها هذا الرجل الغباري.

ثانياً: شعرية الإضافة

تعد الإضافة إحدى أهم أساليب التركيب الشعري اللغوي، وهي من أهم المؤشرات الأسلوبية على الشعرية، وبناء الصورة خرقاً وانزياحاً، حيث ترتبط الحداثة الشعرية العربية الحديثة، بالاهتمام بتركيب الإضافة لدى الشعراء، وتظهر عنايتهم جلياً بهذه الآلية التعبيرية وهي بنيوي الانزياح الذي يحدث على مستوى التركيب ومزج الكلمات ببعضها إضافةً لتوليد صور ومعان جديدة، إذ تتيح هذه التقنية الأسلوبية مجالاً أوسع ونطاقاً أكثر حرية في الاختيار والتوزيع، لما لهما من أهمية في علم اللغويات، وما اشتملا عليه من

تطوير "دي سوسير" و"ياكوبسن" وفي المنهج البنيوي⁽¹⁾، بحيث نلمس اختلال الواقعي في جمل الإضافة، ومزج الحسي بالمجرد على نحو كبير، ما يؤكد قدرة التركيب اللغوي على خلق تعبير شعري متعدد يتيح ما تقتضيه الحادثة من تغير وتجدد دائم، فضلاً عن أن هذه التقنية تكشف مدى قدرة الشاعر على التحكم في توزيع اللغة على وتوليدها على مستوى محوري التراكيب والاستبدال لإظهار شعرية نصوصه فهي تظهر القدرة على التحكم في الشعرية الحداثية والخروج بها من القوالب النمطية الجاهزة إلى خلق عوالم جديدة.

وتأتي جملة الإضافة على أشكال عدّة، منها ما يقوم على العلاقة بين الحسي والمجرد، مثل:

إضافة الحسي إلى الحسي.

إضافة الحسي إلى المجرد.

إضافة المجرد إلى المجرد.

إضافة المجرد إلى الحسي.

ومنها ما يقوم على العلاقة بين الرمز والدلالة، مثل:

إضافة الرمز إلى كلمة أخرى.

إضافة كلمة إلى الرمز.

إضافة الكلمة إلى الكلمة نفسها.

(1) ينظر: كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة؛ نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م، ص 248.

وقد أشار د. "الحميري" إلى ظاهرة الإضافة من حيث:

إضافة الرمز الحسي إلى غيره.

إضافة غيره إليه.

وذلك في عرضه لتوتر الدلالة الرمزية ومستوياتها⁽¹⁾.

بحيث تثري جملة الإضافة -في هذه الحال- جانبين على نحو خاص: الجانب الرمزي، والجانب الدلالي.

وقد وردت جملة الإضافة عند عاشور فني بأشكالها المختلفة، ونحن في هذا القسم من بحثنا لا نسعى إلى إحصاء الظاهرة، تحاشيا وعزوا عن الدراسات الإحصائية التي لا يتسع لها هذا المقام ولكننا سنحاول تتبع الإضافة من خلال الاكتفاء بأحد الدواوين وتحديدًا ديوان "الربيع الذي جاء قبل الألوان" لحدث هذه المجموعة نسبيًا من جهة ولبروز ظاهرة الإضافة فيها بشكل لافت.

إضافة الحسي إلى الحسي، ومن أمثلة ذلك:

تفاحة القلب، سكر الناس والأزمنة، رذاذ الكتابة، أرض الكتابة، خطوط دمي،
دموع السماء.

إضافة الحسي إلى المجرد:

(1) ينظر: عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط: 1، 1999م، ص 286.

أرض الكتابة، تفاحة القلب، قهوة العمر، سكر الأزمنة، شاطئ الليل، حجارة
روحي، جنة روعي، رحيق الأغاني، دموع السماء، جذور الحنين

إضافة المجرّد إلى المجرّد: ومثال ذلك:

أفق السؤال، حالة المستحيل، مديح الجنائز، عتمة الكون، بريق الأمانى،

إضافة المجرّد إلى الحسيّ: ومثال ذلك:

وهم غابة، سعال المدارس، مديح الجنائز، حنين عراجيننا، ذاكرة جرح

من خلال استقراءنا لهذا المتن وتتبعنا للآلية الإضافية في "الربيع الذي جاء قبل
الأوان نتوقف عند أمرين مهمين أولهما أن هذا الديوان احتوى على كل أنواع الإضافة
قصد بناء شعريته، وثانيهما أن هناك تفاوتاً في عدد التوظيفات في كل قسم من أقسام
الإضافة، فنجد الديوان قد غلب عليه إضافة الحسي إلى المجرّد بوروده 10 مرات بينما
وردت الإضافة في أشكالها إلى الأخرى (مجرّد إلى مجرّد، مجرّد إلى حسي.. الخ) بنسب
مقاربة لم تتعد الـ 06 مرات في ورودها، وهو ما يجعلنا نتوقف عند هذه الظاهرة
لاستجلاء خفاياها واستكناه ما يمكن أن ينبثق عنها.

إن أول ما يسترعي انتباهنا في ظاهرة إضافة المحسوس إلى المجرّد هو
المحاولات الدائمة والدائبة، لتقريب صورة المجرّد إلى الواقع، وإعطائه صبغة قريبة
تجعلها في إمكان "موضع الملموس والمحسوس" وهو ما يشكل إحساساً بالاغتراب لدى
الشاعر، وهو إحساس يحاول أن يتحاشاه بطرح سؤال التلقي وإعادة قضية أبي تمام حين
سئل: لماذا لا تكتب ما يفهم؟ فأجاب السائل: ولماذا لا تفهم أنت ما أقول؟ وثنائية الارتقاء
بالمتلقي إلى مستوى النص أم النزول بالنص إلى مستوى الفهم، كما يعيد إلى أذهاننا،
قضية الجماهيرية والنخبوية في الشعر، والجدل المعاصر بشأنها، حتى لا نذهب بعيداً في

استجلاء الظاهرة من خلال المباحث النقدية المتعلقة باللفظ والمعنى والمشاكلة، وانتصار إلى ما سبق لفظه معناه وغير ذلك مما يمتد فيه الشرح ويطول ويخرجنا عن سياق التحليل، إلى ما سواه، لكن الذي يهمننا في هذه القضية تحديدا هو الحادثة باعتبارها تجددًا دائمًا، وتمردًا متجددًا، على السائد والنمطي، وتجليات ذلك من خلال هذا المبحث المتعلق بالإضافة ومؤشراتها الأسلوبية، ودلالات هذه المؤشرات، فكما أنه لا مصادفة في الشعر فإنه لا تساهل في النقد، باعتباره مساءلة حثيثة للمعنى. إن اطراد ظاهرة بناء الإضافة على علاقة المجرد بالمحسوس بهذا الشكل يشي بتردد ما في المشروع الحداثي لدى عاشور فني في هذه المرحلة على الأقل (مرحلة: الربيع الذي جاء قبل الأوان)، ومن خلال استقراء دلالات اضافة المحسوس الى المجرد بالعودة إلى نصوص المجموعة التي وردت فيها بعض هذه الصور الإضافية وفق علاقة المحسوس بالمجرد نلاحظ هذا النزوع نحو التقريب والتبسيط :

شاطئ الليل، حجارة روعي، جنة روعي، رحيق الأغاني، (دموع السماء)، جذور الحنين.

إن إضافة المحسوس إلى المجرد محاولة شعرية لإضفاء الجانب الحسي إلى المجرد، وتقريبه إلى عالم الواقع، وخلق صورة تقريبية له، وهي ظاهرة تتم عن اليأس الذي بدأ يتسرب للشاعر الحداثي من المشروع الحادثة، ولعل هذا ما جعله يعزف في كتابات لاحقة عن كل أنواع التصوير ويذهب إلى قصيدة الهايكو التي تكفر بالمجاز، ولا تؤمن بغير البساطة .

وهنا يمكن القول بأن جملة الإضافة التي قامت على العلاقة بين المجرد والمحسوس قد وردت لتجسد بنية الصورة، فإضافة المحسوس إلى المحسوس يخدم الجانب الاستعاري والرمزي، مثل:

تفاحة القلب، سكر الناس ، رذاذ الكتابة، أرض الكتابة، خطوط دمي،
(دموع السماء)..

وفي إضافة المحسوس إلى المجرد محاولة شعرية لإضفاء الجانب الحسي
إلى المجرد، وتقريبه إلى عالم الواقع، وخلق صورة تقريبية له، مثل:

أرض (الكتابة)، تفاحة (القلب)، قهوة العمر، سكر الأزمنة، شاطئ الليل،
حجارة روي، جنة روي، رحيق الأغاني، (دموع السماء)، جذور الحنين..

وفي إضافة المجرد إلى المجرد تجسيد لصورة المجرد على نحو يُلغى فيه
المحسوس، ليصبح التعبير بعيداً عن الإدراك الكلي للمعنى، مثل:

أفق السؤال، حالة المستحيل، مديح (الجنائز)، عتمة الكون، بريق
الأمانى.

وفي إضافة المجرد إلى الحسي إثراءً للجانب الاستعاري والرمزي في
بنية الصورة، مثل:

وهم غابة، سعال المدارس، مديح (الجنائز)، حنين عراجيننا، ذاكرة
جرح.

وتلتقي هذه الإضافة مع إضافة الحسي إلى المجرد في هذه الوظيفة
الشعرية. أما إضافة الرمز، والإضافة إلى الرمز، فلم تشكل ظاهرة في متن
عاشور فني، وفي هذا الديوان خصوصاً.

ثالثاً: الفضاء الطباعي (*) :

جاءت نزعة الاهتمام بالفضاء الطباعي والترقيم نتيجة لحداثة الاقتضاب والتوجه نحو «التركيز واقتصاد العلامة في الرسالة الشعرية»⁽¹⁾، كما أن هذا التوجه قد انبثق عن «الثورة النفسية في مجال تمثيل représentation وإعادة إنتاج الواقع»⁽²⁾، ومن خلال هذا التوجه أصبح الفضاء الطباعي نظاماً سيميائياً يتضمن النظام اللغوي ويتسع عنه لاحتواء مجموعة من العلاقات غير اللغوية منها الطباعي (البياض - السواد - ثخانة الخط ونوعه). ومنها الرقمي (الفاصلة، النقطة، الفاصلة تحتها نقطة، نقاط الحذف، النقطتان فوق بعضهما) ومنها الأدوات (علامتا التنصيص، الأقواس)⁽³⁾.

وتعمل العلامات الترقيمية والفضاء الطباعي على تغيير طبيعة اللغة وتزاح بالمتلقي من الطبيعة الزمنية إلى الطبيعة المكانية، ولعل هذا الانزياح الذي يحدثه الفضاء الطباعي هو الذي جعلنا ندرج هذا المبحث ضمن فصل الانزياح.

مما لا شك فيه أن الاهتمام بالتشكيل الطباعي قد أصبح ظاهرة في الدراسات النقدية الحديثة لارتباطه بتوسع هذه الظاهرة في الإنتاج الإبداعي وقد ظهرت بعض الاتجاهات التي ركزت على الجانب التداولي نورد منها مثلاً:

(*) تعمدنا إدراج الفضاء الطباعي مع الانزياح التركيبي في سياق واحد لأنه يمثل انزياحاً على فضاء الكتابة ذات السياق العادي.

(1) محمد الماكري، الشكل والخطاب؛ مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1991م، ص 07.

(2) المرجع نفسه: ص 41.

(3) آمال منصور، أدونيس وبنية القصيدة القصيرة، ص 126.

نظرية الأشكال (الجشطلتية)^(*).

البلاغة البصرية.

سيميوطيقا بيرس⁽¹⁾.

لم تعط النظرية الجشطلتية أهمية للثقافة والانتباه في الوظيفة الإدراكية وركزت على العالم والصور باعتبارهما يفرضان بنياتهما على المتلقي أو الذات الناضرة منتصرين في ذلك كله إلى التجربة المباشرة.

وقد أدى هذا التوجه الجشطلتي إلى نزوع نحو الانخراط في المرحلة التاريخية الراهنة بتوجهاتها نحو التقنية والعلمية، مما جعل الترقيم المكاني والعلاقة بين البياض والسواد أنساقاً فرعية تتساق مع الأنساق الأخرى لبناء الخطاب الشعري.

وعاشور فني قد بدأ مبكراً في استعمال هذه التقنيات في قصائده يمكن أن نجد العديد من النماذج التي تدخل في مجال التشكيل الطباعي في دواوينه الأربع.

تشكيل السطر الشعري:

ونعني بالسطر الشعري: «كمية القول الشعري المكتوبة في سطر (واحد) سواء أكان القول تاماً من الناحية التركيبية أم الدلالية أم غير تام»⁽²⁾.

(*) يعتبر الاتجاه الجشطلتي اتجاهاً فلسفياً واتجاهاً سيكولوجياً في آن واحد تولد مع بداية القرن العشرين كردة فعل ضد سيكولوجيا القرن 19 التحليلية.

(1) محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 41.

(2) محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004م)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2008، ص 171.

ويتجلى التشكيل البصري الممارس في السطر الشعري من خلال الكلمات الموجودة في السطر الواحد وطريقة توزيعها و«المسافة التي يقطعها السطر الشعري من نقطة انطلاقه إلى نقطة توقفه»⁽¹⁾، وقد تكون الأطوال السطرية متفاوتة، ونعني بالأطوال السطرية المتفاوتة: «تفاوت طول سطرين شعريين متواليين أو أكثر تفاوتاً كمياً من حيث عدد الكلمات»⁽²⁾.

ويعد تفاوت أطوال الأسطر الشعرية الملمح الأبرز في شعر عاشور فني؛ ومن نصوصه التي بنيت على أساس هذه الخاصية، نص بعنوان «الدالية»⁽¹⁾:

«ودالية تتمايل كابنة خالتها

تتدلى قليلاً

تحقق في زمن ما

وفي قدح ما

يلوح من بلد ما

فتهتز...»⁽³⁾.

إن الناظر إلى نص عاشور فني يستوقفه تفاوت أطوال الأسطر الشعرية ويبحث أسباب توقف كل سطر عند النقطة التي توقف عندها نجد أن الموجة الشعورية وحدها هي المتحكمة في طوله؛ وقد أطلق الصفراني على هذه التقنية مصطلح «التفاوت الموجي»

(1) محمد الصفراني، التشكيل البصري، ص 171.

(2) المرجع نفسه، ص 172.

(3) عاشور فني، زهرة الدنيا، ص 53.

ويعني بها «تفاوت أطوال الأسطر الشعرية تبعا لتفاوت الموجة الشعورية المتدفقة عبر كل سطر»⁽¹⁾.

وقد وظف عاشور فني تقنية التفاوت الموجي في أطوال أسطره الشعرية ليسجل للمتلقى دلالة تفاوت أطوال الموجات الشعور المتدفقة عبر كل سطر تسجيلا بصريا.

وينتقل فني في تقنياته البصرية والطباعية من السطر الشعري إلى علامات الترقيم، منصتا في ذلك لمقولة «الشعر لعبة وعلى الشاعر أن يمارسها بكل متعة ولذة»⁽²⁾، حيث يعتمد فني إلى تدعيم فنه اللغوي بتقنيات غير لغوية في الآن نفسه، حيث تصبح دلالة الأولى كامنة في دلالة الثانية، وتصبح للثانية السيادة التشكيلية والتي تتمثل في وظيفة العلامات الترقيمية، كما في قصيدة "زهرة الدنيا":

«وتمر واجهة...»

رأيت دمي يوزع في كؤوس على ضيوف

غامضين

رأيت شبه غمامة فوق المدينة تختفي

ورأيت سيدة تبيع مقابر الشهداء

ناديت...

(1) محمد الصفرائي، التشكيل البصري، ص172.

(2) آمال منصور، أدونيس وبنية القصيدة القصيرة، ص128.

لكن انهكتني كثرة الأسماء!!»⁽¹⁾.

استخدم عاشور فني في هذا المقطع، علامة ترقيم واحدة مكررة هي علامة التعجب والانفعال (!)، تتجلى في السطر الأخير فقد وظف علامة الانفعال ليسجل للمتلقى سمة من سمات الأداء الشفهي تتمثل في نبرة الصوت التعجبية الغائبة تسجيلا بصريا وهو بذلك يصور صراخه الذي لا يسمعه أحد لتكاثر الأسماء التي يود مناداتها وانهيار سلم القيم حيث أصبحت التجارة بالشهداء تجارة رائجة وأصبحت سجلا تجاريا وإمعانا في التراجيديا" يصور لنا هذه الوضعية في شكل فادح بصورة سيدة تبيع مقابر الشهداء وهو مشهد سبقه مشهد "دمه" وثروته (لعلها البترول) توزع في الكؤوس على ضيوف غامضين إنهم ضيوف الرأسمالية المتمثلة في الشركات الكبرى التي تستنزف خيرات بلد حرره الشهداء وباعته سيدة لضييف غامض، فهذه المشاهد أدت إلى انفعال الشاعر وجعلته ينطق العبارة بنبرة اليأس المنهك من كثرة الأسماء.

ولم يخل هذا المقطع الذي اخترناه من علامات ترقيم أخرى متمثلة في نقط الحذف «وتسمى أيضا نقط الاختصار، وهي ثلاث نقط لا أقل ولا أكثر توضع على السطور متتالية أفقيا لتشير إلى أن هناك بترا أو اختصارا في طول الجملة»⁽²⁾.

فقد استعمل الشاعر نقط الحذف في السطر الأول الذي سقناه (وتمر واجهة...) للدلالة على البتر والاختصار لأن الواجهة لا يزال مشهدها لم ينقض وهي واجهة طويلة تحمل مشهدين مؤلمين مشهد الدم في الكؤوس ومشهد السيدة التي تبيع مقابر الشهداء ثم لا يلبث أن يعيد اللجوء إلى النقاط المتواصلة في

(1) عاشور فني، زهرة الدنيا، ص 115.

(2) أمال منصور، التشكيل البصري، ص 205.

(ناديت...) ليبين مدى حسرته واختناق صوته من الصراخ كأنه يقول ناديت ثم ناديت ثم ناديت حتى أنهكتني كثرة الأسماء التي استجرت بها من الواقع البائس.

ونجد تقنية نقط الحذف في نصوص كثيرة بل لا يكاد نص من نصوص فني يخلو من نقاط الحذف فمثلا في ومضة بعنوان "أناقة " يقول:

«أنقص الحلاق من شعرك شيئا

وأضاف...

شيئا آخر»⁽¹⁾.

فالشاعر يصف باقتضاب حالة التغير باللعب على الثنائيات الضدية (ثنائية النقص والإضافة) التي تخلق معادلا موضوعيا جديدا هو: الأناقة و لعله حذف بعد كلمة "أضاف" حَذَفَ إثارةً وبناءً لحبكة الانتظار ليخلق (الصدمة/الدهشة) لدى المتلقي الذي ينتظر ويتوقف (بصريا) قبل أن يعرف الشيء الذي أضافه الحلاق، ليكتشف بعد ذلك أن الحلاق لم يفعل شيئا سوى أنه انقص شيئا وأضاف شيئا كان قد صدر به النص (الومضة) وهو الأناقة التي جعلها عنوانا وجاء النص كله شرحا وتفسيرا على هامشها.

وبناء على ذلك يتبين أن الشاعر وظف نقط الحذف ليسجل للمتلقي سمة من سمات الأداء الشفهي تتمثل في التنويع الصوتي للإثارة، وقد سجلت نقط الحذف هذه السمة للمتلقي تسجيلا بصريا.

(1) عاشور فني، هنالك بين غيايين يحدث أن نلتقي، ص 16.

من خلال ما تقدم نستطيع القول بأن متن عاشور فني قد عمد إلى الاشتغال على الانزياح على مستوى التركيب وفضاء النص الطباعي باعتبارهما أداتين من أدوات الحداثة بوعي ونضج كبيرين.

الفصل الرابع

الحدثة وإستراتيجية التناص

بما أننا ننتاول الحدثاء في شعر عاشور فني فإننا سننتاول التناص بوصفه منجزا حدثيا وامتداد لنظريات هذه الحدثاء ومحاولاتها المستمرة للتجدد، فقد جاءت فكرة التناص كفعل للتجديد يسعى إلى نفي انغلاق النص الحاد الذي نادت به البنيوية، فرأى المنظرون للتناص أن النص جماع نصوص مستمرة فيه يستثمرها النص لتعزيز بنياته ودلالاتها، إن النص بحسب تعبير جوليا كرسيفا "لوحة فسيفسائية من الاقتباسات" تتقاطع فيها وتتألف نصوص لا حصر لها.

إذا كنا نجد للتناص امتدادا غير منهجيا في نقدنا العربي القديم فإنه بشكله النهائي المؤسس والممنهج قد أتى لأول مرة على يد المفكر الروسي "ميخائيل باختين" في ما أسماه بالحوارية، ومن ثم أتت به -كمصطلح- المفكرة البلغارية "جوليا كرسيفا" التي أرست معالمه الأولية وأسمته بـ"التناص" الذي يمثل لديها تداخل النصوص وتقاطعها، ثم تناول التناص الكثير من المفكرين كـ"بارت" و"تودوروف" وغيرهما لا يمكن حصرهم لكثرتهم، ومع ذلك لم ينتقل من النظرية إلى المنهج إلا على يد المفكر الفرنسي "جيرار جينيت"⁽¹⁾ الذي قَدَّ له ووصَّفه توصيفا منهجيا، ثم بوبه ووضع لكل باب آلياته وخلفياته المعرفية والنظرية، حتى أنه لم يعد لديه مجرد آلية وحيدة المعنى تعمل بمفردها، بل أصبح واحدا من بين مجموعة من العناصر التي تدرج تحت ما يسميه بـ"العلاقات عبر النصية" أو كما يسميه بعض النقاد والمترجمين بـ"المتعاليات النصية" وهي العلاقات التي تحدد شعرية النص، وقد حددها في خمسة أنماط هي⁽²⁾:

1- التناص، وهو الوجود الفعلي لنص في آخر، بين مزدوجين أو بدونهما، وفق واحدة من الآليات التالية: "الاقتباس والسرقة والإيحاء والإحالة".

(1) ينظر، ناتالي بيبقي-غروس، في تاريخ المصطلح وأبعاده في، مدخل إلى التناص، ، تر، عبد الحميد بورايو، ترجمة غير منشورة، ص 10-37.

(2) ينظر في ذلك، جيرار جينيت، طروس الأدب على الأدب، تـ، محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط، ص1، 1998م، ص 123-140.

2- العتبات النصية، وهي كما رأينا في الفصل الأول "كل ما يحيط بالنص، ويجعل منه نصاً".

3- الميتانص، ويتمثل في علاقة الشرح والتفسير، إنه العلاقة التي ينهض بها النقد من حيث تفسيره وشرحه ودراسته وتحليله للخطابات.

4- النص الجامع وهو النمط الذي يهتم بتعيين جنس النص الأدبي ويحدد انتماءه النوعي (شعر، رواية، قصة قصيرة، ملحمة...)...

5- التعلق النصي، وهو في تعريفه البسيط: علاقة الاشتقاق، ويتجلى هذا النمط عندما يتعلق نص لاحق يسمى بالنص "ب" بنص آخر سابق له في الوجود، ويسمى بالنص "أ"؛ إذ يستمد اللاحق وجوده التركيبي والدلالي والفكري من النص السابق، وقد يعتمد إلى تحويله تحويلاً "كمياً أو قيمياً"، أو يعتمد إلى تحريفه أو محاكاته...

يمكن القول أولاً: إن التناص في شعر عاشور فني جزئي، وليس كلياً، وفي معظمه غير واع تماماً، فهو لا يوظفه من أجل تحويله أو تحريفه أو محاكاته، وليس من أجل نقد خلفياته الإيديولوجية أو الاستفادة منها لدعم فكرة ما أو رفض أخرى، إنه يشتغل عليه اشتغالا بسيطاً غير معمق إلا في حالات نادرة على نحو ما سنرى.

سنتناول ثلاثة عناصر في هذا البحث هي: "التناص مع القرآن الكريم، التناص مع التراث الأدبي، التناص مع الأساطير"، وفق آليات "الاقتباس والإحالة والإيحاء"، وسنستفيد من آليات أخرى يقترحها النص قيد الدراسة...

أولاً: التناص مع القرآن الكريم

القرآن الكريم هو الكتاب الرسالي المعجز ببلاغته ومضامينه ومنهجيته وطريقة طرحه ومناقشته لقضايا الذات والعالم، وإجابته عن تساؤلات الأخلاق والمصير والوجود، فهو نص مكتمل مستمر متعال على الزمان والمكان، أدهش

المتلقي وحيره وغير مفاهيمه وذائقته من حيث بنيته اللغوية والدلالية وإثارته لتساؤلات متعددة في نفوسهم فاختلّفوا حول ماهيته ونوعية كتابته التي فاجأتهم فـ«أجمعوا على أنها فريدة، لم يروا مثلها، وعلى أنها لا تضاهي. وهكذا لم يعرفوا كيف يحددونها، استنادا إلى المعايير التي يعرفونها، فقالوا إنها نشر لكنها ليست كمثل النشر، وإنها شعر ولكنها ليست كمثل الشعر. وهي إذن كتابة لا توصف، وسر لا يمكن سبره. واتفقوا على أنها نقض لعادة الكتابة شعرا وسجعا، خطابة ورسالة، وأنها نوع من النظم في تركيب جديد»⁽¹⁾، وقد بث ذلك التساؤلات في ذهن الكاتب والمفكر وجعله يسعى إلى محاورته والاقتراب منه ومحركاته وتخصيب نصوصه بصوره ومصطلحاته ورؤاه وأحداثه.

و«يعني التناس مع القرآن التفاعل مع مضامينه وأشكاله، تركيبيا ودلاليا، وتوظيفها في النصوص الأدبية بواسطة آليات شتى، ويعد هذا النوع جزءا مما يسمى بالتفاعل مع التراث الديني بأنماطه المتعددة»⁽²⁾. وسيتم تناول التناس مع القرآن الكريم وفق آليات الاقتباس والإحالة والإيحاء، ونعني بها:

أ) التناس الاقتباسي:

وهو التناس الجلي الذي يعتمد على توظيف الشاعر لجزء من نص توظيفا حرفيا مع الإشارة أو عدم الإشارة إلى المرجع ومع إدراج ما اقتبسه بين مزدوجتين أو عدم إدراجه، ويعرفه إنطوان كومبانيون «إدراج ملفوظ في آخر بشكل حرفي»، فإذا كان

(1) أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، ص 21.

(2) عصام واصل، التناس التراثي في الشعر المعاصر، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط، ص1، ص 77.

التناص يمثل الحضور الفعلي لنص ما داخل نص آخر بشكل معلن أو خفي، فإن الاقتباس يمثل الدرجة العليا لهذا الحضور⁽¹⁾.

ب) التناص الإحالي:

وهو توظيف دال واحد أو دالين أو جملة ملخصة لنص ما ودالة عليه بشكل واضح، بحيث يحيل الجزء إلى الكل إحالة مباشرة.

ج) التناص الإيحائي:

وهو التناص الأكثر خفاء وغموضاً، إنه تناص دلالي لا يوظف أي تركيب من النص وإنما يعتمد إلى الاشتغال عليه دلالياً.

نجد فكرة التناص مع القرآن الكريم جلية في نص «اللالئ» في سياق مناجاة ذاتية، إذ يجرد الشاعر من نفسه ذاتاً موازية يبنثها ما يعتل في فكره ويعبر لها عن مباغته النص الشعري له أو كما يعبر عنه شعرياً: بـ"مباغته هدد الشعر"، ونجد ذلك في المقطع الآتي:

«وباغتني اليوم هدهد شعرك

يحمل أصداف ذات العماد

وأوهمني صاد صدقك بالقرب

لكنني في سبأ

أحاول أن التقى حلمي

(1) ينظر، عصام واصل، التناص في الشعر العربي المعاصر، ص 78.

فيثور الملاً

ويعتقل السندباد

ويختتم بالأحمر القرمزي

على شفتي شهرزاد»⁽¹⁾.

إنه يحيل إلى شبكة تناسية ويستدعي مجموعة من الآيات والأحداث التاريخية المتعلقة بها، وكلها تدعم فكرة تيه الذات وضياعها، فباستعارته النص القرآني وما يتعلق به من حادثة سليمان وانتقال الملك وبلقيس ومملكة سبأ يستحضر سياقاً تاريخياً حضارياً برمته، ليعزز فكرة التششت والغياب، ولعله يستفيد من السياق المضمحل للتيه الذي أصاب سبأ وتفرقهم وفقاً للمقولة التاريخية "تفرقت أيدي سبأ" وهي الفكرة التي جعلت الشاعر يجرد من نفسه ذاتاً موازية كما أشرنا، إمعاناً في تصوير فكرة التشطي والتشتت والتيه والضياع، وإن كانت هذه الحادثة تشير إلى جانب إيجابي في شق منها وهو التحول (الديني/المكاني/الثقافي) إلا أنه يعتمد على تحويل نصي سياقي في قوله: "فيثور الملاً"، ففي حين كان الملاً في النص القرآني مذعنين مشاركين في الرأي شكلياً كما تشير إلى ذلك الآية الكريمة: ﴿قَالُوا نَحْنُ أَوْلُوا قُوَّةً وَأُولُوا بَأْسٍ شَدِيدٍ وَالْأَمْرُ إِلَيْكِ فَانْظُرِي مَاذَا تَأْمُرِينَ﴾⁽²⁾، إلا أنهم قد أصبحوا في النص الشعري يمثلون قوة عاققة قائمة بالثورة ضد انجاز الذات لبرنامجها المعطى. ولا يكتفي بالإحالة فيه إلى قصة سبأ وما تعلق بها من مأساة وتفرق وتشتت، بل إنه يستدعي في السياق ذاته مأساة "إرم ذات العماد" وهي مأساة متعلقة بذات المكان (اليمن) على قول المفسرين، فقد كانت جنة كجنة سبأ أو أكثر، إلا أن ملوكها عاثوا في الأرض فساداً فسلط الله عليهم العذاب، فتشتتوا.

(1) عاشور فني، الربيع الذي جاء قبل الألوان، ص 50.

(2) النمل، آية 33.

ومن التناص مع القرآن الكريم ما نجده في قصيدة "الشعراء" التي تتناص مع القرآن الكريم تناساً كلياً منذ عنوان النص «الشعراء» الذي يدخل في تناص مباشر مع سورة «الشعراء» تركيبياً، ويحيل بالضرورة إلى مضامينها ذلك أن التناص مع فكرة ما يستدعي معها سياقها التاريخي وخلفياتها الإيديولوجية، ففي سورة الشعراء آيات تعتبر توصيفاً للشعراء ومتلقيهم ووظيفتهم وواقعهم، فالقرآن في هذا السياق يذم طائفة منهم ويستثني طائفة أخرى، بل إنه يمدحهم ويهجوهم في اللحظة نفسها على حد تعبير أحد الأعراب، فكما يحكى أن أحد الشعراء الأعراب لما سمع قوله تعالى: ﴿وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ...﴾⁽¹⁾، قال: هجانا الله، وحين وصل إلى قوله تعالى: ﴿إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيراً وَانْتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظَلَمُوا وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنْقَلَبٍ يَنْقَلِبُونَ﴾⁽²⁾، قال الأعرابي لا بأس هجا ومدح...

فالشاعر يحاول بواسطة علاقته التناصية الاحتذاء بالنص القرآني الذي يصنف الشعراء إلى شعراء مذمومين وشعراء مؤمنين مستثنين من الذم فيصنفهم الشاعر بدوره إلى صنفين؛ صنف قابض على جمرة الصدق والشعر والالتزام بقضاياها، وصنف لئيم لا يحمل قضية ولا التزاماً، وهو يستحضر قوله تعالى في سورة الشعراء: ﴿وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ﴾ {224} أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ {225} وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ {226} إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيراً وَانْتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظَلَمُوا وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنْقَلَبٍ يَنْقَلِبُونَ {227}﴾⁽³⁾، والصنف الأول هم الذين يمثلهم في الحديث نفسه:

«على قلبي أن يصحح ألسنة وعقولا

ويمحو هذي الخطب

(1) الشعراء، آية 224.

(2) الشعراء، آية 227.

(3) الشعراء، آية، 224 – 227.

على قلّمي أن يرد الأساطيل حين تهيج بكل البحار

يخوض الحروب التي لم تخضعها الجيوش

يقود إلى النصر من لم يحارب

ويمسح عار الهزيمة عن من هرب

وعلى قلّمي أن يجدد تلك الشعوب التي هدرت نفسها هكذا

ويلم بقايا العرب

وعلى قلّمي أن يسدّد كل الديون

وأن يستردّ الذي ضاع من كل شيء

ويخبر عن من ذهب

وعلى قلّمي أن يبيّض الذهب»⁽¹⁾.

فالشعراء -من وجهة نظر النص الشعري- مطالبون بالالتزام بتصحيح الألسنة والعقول والدفاع باستماتة عن قضاياهم وخوض الحروب التي «لم تخضعها الجيوش» فالشعراء المؤمنون بالتوصيف القرآني والملتزمون بقضية إيديولوجية معينة هم الذين يقودون إلى النصر ويستردون «الذي ضاع من كل شيء»، وبرغم مباشرة النص الشعري وتقريريته إلا أنه استطاع أن يعالج ثنائية الالتزام والحرية في الشعر ولم يخش مهاجمة الشعراء وجلد الذات مفصلاً الأمراض التي تنخر الساحة الأدبية وانكفاء الشعراء على أنفسهم وعدم إسهامهم كنخبة في صناعة الأحداث أو على الأقل المساهمة فيها بمواقفهم

(1) عاشور فني، الربيع الذي جاء قبل الأوان، ص 60، 61.

مؤاخذا على الشعراء ضياعهم في تفاصيل الأشياء «التافهة» والافتتال من أجل فتات
موائد الملتقيات والعراك من أجل صورة تافهة والذي يلمح إليه في الاستفهام الاستنكاري
في قوله:

«تكتبون؟»

تصفون؟

النساء فواكه مسلوقة؟

وقصائدكم لا نساء

ولا فاكهة»⁽¹⁾.

ثم لا يلبث حتى يخرج من الضمنية إلى التصريح متهما إياهم بالسرقات واستنزاف
أعمارهم في معارك على الصور المتخيلة التي يصفها بـ«التافهة» في قوله:

«تسرقون الكناية والاستعارة من عند جاراتكم

ثم تقتتلون على صورة تافهة»⁽²⁾.

وهو يستحضر التصوير القرآني لحال الشعراء وحالة التيه والضياع والهيمنان في
كل واد، وكذلك القلق الوجودي الذي يجعلهم يستعبدون كل الدموع، إنه يدخل في علاقة
تناس مع قوله تعالى «والشعراء يتبعهم الغاؤون الم تر انهم في كل واد يهيمنون».

«وبكيتم بكل عيون العباد

(1) عاشور فني، الربيع الذي جاء قبل الأوان، ص 63.

(2) عاشور فني، الربيع الذي جاء قبل الأوان، ص 63.

ومضيتهم تهيمون في كل واد»⁽¹⁾.

إن هذا النص يستفيد من تناساته مع القرآن الكريم حينما يعالج قضية معاصرة ينتزعها من الواقع الإبداعي الموبوء بالصراعات العنيفة، واللا جدوى، وكذلك بعدم امتلاك الشعراء لقضايا يخلصون لها، إنه يجردهم من صورتهم المثالية ويهجو نزعتهم النرجسية، ويضعهم في مواجهة حقيقتهم المفرغة من المعنى، هو الذي طالما كان ينشد إسهام النخب وتأثيرها في مجريات الواقع البائس الذي يحتاج إلى ما يسميه "غرامشي" المثقف العضوي الذي يملك مشروعا للإصلاح الثقافي والأخلاقي... فهو بذلك يضيف إلى ما يستفيدة من النص القرآني....

ثانيا: التناس مع الأدب

عاد الشاعر العربي المعاصر إلى التراث الأدبي متأملا فيه ومستخرجا صوره المضيئة لإنارة عتمة الحاضر، فاتخذ منه وشخصياته ورموزه تيمات لتخصيب نصوصه والتعبير من خلالها عن ما يجيش في خاطره وإيصال قضاياه ورؤاه إلى القارئ من خلالها.

ونعني بالتناس مع الأدب توظيف لغته، وأشكاله ومواضيعه وقضاياه، وما يحتويه من صور وأخيلة توظيفا فعالا في نص إبداعي ما.

حاول عاشور فني عند اعتماده على التناس مع الأدب، أن يكتفي منه بالنزر القليل، نتيجة لميله إلى التجريب وعدم استكانته للأنماط التقليدية السائدة التي تشغل عليها معظم النصوص الشعرية وهذا ما يفسر ندرة تناساته مع الأدب العربي القديم إلا فيما ندر من إشارات خاصة في النصوص العمودية التي تضمنها الديوان الأول "زهرة الدنيا"، فلا

(1) عاشور فني، الربيع الذي جاء قبل الأوان، ص 62.

يكاد الدارس يقبض على منابعها إلا بعد لأي فقد نجح في ما يسميه على حرب بحجب أو طمس النصوص الموظفة سواء أكانت نصوصاً أدبية قديمة أم معاصرة.

ولعل ذلك يتجلى في نص له يصدر به ديوانه الموسوم بـ«الربيع الذي جاء قبل الألوان»، وهو نص يؤكد نزوع الشاعر إلى التخفي والبقاء في مكان قصي لا يصل إليه فيه أحد؛ إذ يقول:

«كان لا بد لي أن أكون

شبحاً في مكان قصي

لا تراني العيون

وأرى كل شيء

وأنزل ما كان أو سيكون

في كتاب نبي

أفتح القلب كي يقرأ الآخرون

وتنقلب الصفحات عليّ»⁽¹⁾.

ومن النصوص القليلة التي يظهر فيها التناس مع الأدب من طرف خفي مقطع من نص "رجل من غبار"، يستدعي فيه بيتاً من المعلقات العشر، وتحديداً من معلقة لأعشى الشهيرة التي مطلعها "ودع هريرة"، يقول عاشور فني:

«كان في قلبه امرأة لم يكن هو في قلبها

(1) عاشور فني، الربيع الذي جاء قبل الألوان، ص 2، 3.

كان في قلبها رجل لم تكن هي في قلبه

رجل لم يكن فيه قلب...

فاغرق في الصمت...

حتى افترض⁽¹⁾.

يتناس هذا المقطع مع الأبيات التالية من قصيدة الأعشى التي يدرجها بعض الدارسين ضمن المعلقات العشر ويستثنونها البعض الآخر:

«عُلِّقْتُهَا عَرَضًا، وَعُلِّقْتُ رَجُلًا غَيْرِي، وَعُلِّقَ أُخْرَى غَيْرَهَا الرَّجُلُ
وَعُلِّقْتُهُ فَتَاةً مَا يُحَاوِلُهَا من أهلها مَيِّتٌ يَهْذِي بِهَا وَهَلُ
وَعُلِّقْتَنِي أُخَيْرَى مَا تُلَايِمُنِي فَاجْتَمَعَ الْحُبُّ حُبَّ كُلِّهِ تَبْلُ».

يتناس مقطع عاشور فني مع أبيات الأعشى تناسا معنويا في الوقت الذي يقصي فيه الشكل المتمثل في الوزن والقافية والالتزام الصارم بالقوالب الخليلية، ويركز على الفكرة التي تركز على فكرة التناظر العاطفي، ففي حين يعلق عاشق بعاشقة تتعلق هي بغيره وحينما تتعلق هي بغيره يتعلق هو بغيرها... إلخ.

كما أنه يستلهم بعضا من قصص الأدب الشعبي كالقصة التي تروي حكاية أحد الأولياء الصالحين وهو "عيسى بوقبرين" الذي يزعم العوام كما يشيع في الحكايات الشعبية أن له قبرين أحدهما في مدينة "سيدي عيسى"^(*)، والثاني في مدينة "سرقين"^(**) إذ إنه -

(1) عاشور فني رجل، من غبار، ص7.

(*) سيدي عيسى دائرة تابعة لولاية المسيلة.

(**) سرقين دائرة تابعة لولاية تيارت.

كما تقول الحكايات الشعبية- مات وبعث مرة أخرى ليموت ثانية ويدفن ثانية قريبا من أتباعه في الشرق مرة وفي الغرب مرة أخرى، كما أنها قصة تستوحى في مخيالها الشعبي الحس الملحمي القادم من قصص الغزوات الإسلامية وما دار فيها، وتنتقي منها هنا قصة جعفر الطيار، الذي بترت يده في المعركة وفاضت روحه بعدها، وقد اشتهرت هذه القصة بروايتها على ألسنة الرواة خاصة (المداحين) في الأسواق الشعبية، الذين اتخذوا من قصص أهل البيت وسيلة للترفيه عن الناس وجمع بعض المال بتمجيد البطولات، يقول عاشور فني:

«ثم قال:

حملت اللواء بكلتا اليدين

وقاتلت حتى تقطعتا في الذهب

فأمسكته -وهو يسقط- بالمنكبين

وقاتلت في الموت

حتى دفنت بمقبرتين

وها أنا أخرج كل صباح

أعالج قبرا وشاهدين»⁽¹⁾.

إنه يستدعي طريقة الرواة "المداحين" -المنتشرين في الأسواق الشعبية- في قوله "ثم قال:" التي تؤكد تناسها مع الحكاية الشعبية من حيث البناء السردى القائم على بادئة القول، وكذلك من حيث توظيفه للمضمون، وهو في ذلك كله يحاول أن يؤكد نبوءته

(1) عاشور فني، رجل من غبار، ص 55.

وقداسته من خلال اللجوء إلى تدعيم ارتباط الشعراء -تماما كالأنبياء والأولياء الصالحين- بالوحي بطريقة ما لقدرتهم على الاستشراق والتنبؤ؛ لذلك نجده يستحضر في هذا النص/الديوان "رجل من غبار" روح "النَّفَرِي" في كتابه المواقف، لقد جاء استحضاره لهذه الأجواء الشعبية ببنية وإيحائية عالية، إذ لم يكتف بالموت مرتين والحصول على قبرين، بل إنه يخرج كل صباح ليعالج قبره، وشاهدتيه، بنفسه إنه هو من يرعى نفسه حتى بعد الموت.

ومن النصوص التي يتجلى فيها تناص متعدد مع مصطلحات من الشعر العربي القديم ومع نصوص شعرية قديمة ومعاصرة كذلك المقطع الأول من نص «قمر لمملكة العشاق»، ويبدو أشبه بمعارضة لمعلقة الأعشى التي مطلعها: (ودع هريرة إن الركب مرتحل) حيث يقول:

«تري... بقاياك هذي

أم هي الأمل؟!

أم أن للحلم كفا

مدها الطلل!

فاضت أغاني الهوى طهرا

على شفتي

فاغتالني الشعر..

ثم امتصني الزجل

كل الخطيئة...

أني لم أكن حجرا

وأن قلبي يرى حسنا فينفع!

وأن ضفة نهر أطلعت شجرا

سهواً

وأن مياهها النهر تنهمل

وأن صرخة صب

أغلقت فمه

وأنه يكتوي ناراً

ويحتمل»

إنه يحيل إلى الأطلال، ويحيل إلى الزجل، كمصطلحين قادمين من غمار التراث الأدبي العربي القديم، كما أنه يتناص مع قول الشاعر الجاهلي تميم بن مقبل التي أصبحت مثلاً يضرب:

ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر تنبو الحوادث عنه وهو ملموم

وهو يتناص معه تناصاً فيه نوع من الخلطة وقلب المضامين والفكرة، ففي حين يوظف تميم بن مقبل أبياته في سياق يأس وأمنية بالتحول إلى حجر نجد عاشور فني يوظفه في سياق نفي جمود المشاعر، إنه ينفي أمنيته بالتحول ويؤكد أن ما حدث له نتيجة لعدم تحوله إلى حجر، ونتيجة لكونه كتلة من المشاعر الإنسانية.

كما أنه يستدعي إلى الذاكرة القرائية بيتا لنزار قباني من قصيدته "إلى تلميذة" يقول

فيه:

قد يطلع الحجر الصغير براعما وتسيل منه جداول وظلال».

وهو في كل ذلك يمهد للفكرة المحورية التي سيأتي بها في المقاطع اللاحقة من النص وهي المقاطع الحاملة لفكرة وجع الشعراء ومعاناتهم في العشق ومن ثم موتهم دون أن يحصلوا على مرادهم المتمثل في الاجتماع مع من يعشقون، إنه يستدعي تارة "قيسا" بدون لقب له ليجتمع فيه القيسان: قيس ابن ذريح وقيس بن الملوح الأول مجنون لبنى والثاني قيس الأكثر شهرة مجنون ليلى:

«يا كل من عشقوا

يا كل من خذلوا

يا كل من قتلوا

من قبل أن يصلوا

.....

أنا المتيم...

لا التاريخ يذكرني

ولا براءته الأولى

ولا الأزل

أنا المتيم والنسيان يسلبني

"قيسا" على الباب منذ البدء يبتهل»⁽¹⁾.

فينادي كل من عرفهم التاريخ من عشاق انتهت بهم الحياة دون الاجتماع بمن
يعشقون، غير أن التاريخ خلدهم، فظلوا مضرب مثل للمعاناة، ويؤكد أنه في هذا السياق
عاشق يعاني الأمرين لكنه لن يخلده التاريخ...

ويختتم النص بما يشبه الخلاصة للمعاناة فيها يستحضر أطراف المعاناة استحضارا
مكتفا إذ يقول:

«مدي يدك

إلى أشلاء من صلبوا شوقا

على عتبات الحب

أو قتلوا

وكفني كل مقتول

بصاحبه

وكل "قيس" "بليلاه"

ليكتموا»⁽²⁾.

(1) عاشور فني، زهرة الدنيا، ص 30.

(2) المصدر نفسه، ص 31، 32.

يكاد يشكل هذا النص فسيفساء من نصوص ورموز أدبية يجمع بينها الانفعال العاطفي القائم على فقدان وعدم الوصول إلى الغاية أو بلغة سيميائية يؤكد عدم امتلاك الذات للمواضيع التي يسعون إلى الاتصال بها.

إذا كان عاشور فني قد مثل في كل ما سبق تناصا خارجيا، أي تناصا مع نصوص أدبية لغيره، فإنه يتناص تناصا داخليا مع نصوصه هو، إذ تظل تلح عليه فكرة ما في دواوينه السابقة فيكررها في دواوينه اللاحقة، ومن شواهد ذلك تناصه في ديوانه الأخير «هنالك بين غيايين يحدث أن نلتقي» مع آخر نص من مجموعته الثالثة «الربيع الذي جاء قبل الأوان»، إذ يتناص بينهما بدءاً من العنوان «كروان بعيد» في "هنالك بين غيايين..." ، و«الكروان السعيد» في "الربيع الذي جاء قبل الأوان"، وهما نصان يشتغلان على صورة تعكس قلقه بعد علوقه في زحام المدينة وحنينه إلى حياته الأولى البريئة والخالية من الزحام، إنه في الوقت الذي يحيل إلى ارتباط الشاعر القديم بالبادية وبكل ما يحيل إليها يؤكد ارتباطه بقرينته "أم الحلي"، لذلك يبدو الكروان سعيدا ومعرفا بـ"الالف واللام في القصيدة الأولى "الكروان السعيد" لأنه كان قريب عهد بمسقط رأسه، في حين يبدو الكروان بعيدا في ديوانه الأخير الذي جاء بعد الرحيل من القرية، التي يفصله عنها صقيع ممتد وبلدات:

«كم شتاء وكم جبل من جليد

كم مساء وكم بلدة بيننا

أيها الكروان البعيد»⁽¹⁾.

(1) عاشور فني، هنالك بين غيايين، ص 31.

ليس ذلك فحسب بل إن الكروان اللاحق قد جاء ضمن مجموعة نصوص كلها ومضات" أو هايكو ولعل لجوء الشاعر إلى الهايكو والومضة جاء نتيجة لتسارع الحياة وضجيجها في المدن الكبرى خلافا للقرى والمداشر التي تمنح الإنسان وقتا كافيا لرؤية الأشياء وتكوين علاقات حميمية معها، وكأن النص يصور الكروان الذي كان يعرفه بقفزه فوق الصخور وتسله مبتعدا عن عيون الرعاة، ويوقظ فيه الجذور بل يوقظه حتى من نومه لقرب صوته منه، كان يعرفه معرفة حقة؛ لذلك ورد بتلك الصيغة الصرفية الواثقة مصحوبة بالألف واللام:

تتسلل مبتعدا في عيون الرعاة

وتوقظني من سباتي

وتوقظ في جذور الحنين

وتبعثني ولدا ابيض القلب

يضحك في يوم عيد"⁽¹⁾.

هذا الكروان السعيد الذي كان مرتبطا بطفولته يبعث فيه الولد الذي كأنه لم يعد يعرفه في تجربة "هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي" إنها تجربة الغياب بل تجربة غياب مضاعف تجربة "غيابين" واحتمال للقاء واحد "هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي" إنه "يحدث" هنا صيغة مضارعة لما يستقبل قد يحدث وقد لا يحدث أيضا، حتى وإن سلمنا أن تجربة الهايكو لا تتسع لأكثر من ثلاثة أسطر إلا أن العنوان يشي بطول العهد الذي جعل الكروان يصبح نكرة فلم يعد يذكر من علاقته القديمة به إلا أنه أمسى وليس بينه وبينه إلا المساءات والبلدات، حتى في آخر النص حين بدأ يستعيد الكروان ملامحه لم

(1) عاشور فني، الربيع الذي جاء قبل الأوان ، ص 71.

يبقى ذلك الكروان السعيد فقد استعاد معرفته به فصار "الكروان البعيد" بـ(الألف واللام) استعاد المعرفة السابقة ولكنه بقي ملتصقا بصفة البعد "بعيدا".

إن تناس عاشور فني مع الأدب قد جاء ليعكس مدى إيمانه بقضايا معينة، كما يعكس معاناته وصراعه مع العالم المحيط، الذي ما فتئ يقف عقبة أمام روحه المتوثبة وشغفه الدائم بارتداد عوالم تجريبية طالما حلم بأنها ستحقق ما يصبو إليه.

ثالثا: التناس مع الأساطير

لم تخل التجربة الحداثية بصورة عامة وتجربة عاشور فني بصورة خاصة من اتكاء على الأساطير وإن كان قد غلب عليها التناس مع القرآن الكريم، فقد نجح في إثراء نصوصه بتعالقات نصية مع الأساطير وتوظيف لها في نصوصه سواء عن طريق الاقتباس أم الإحالة أو الإحياء، من خلال اطلاعه على الأسطورة والتأثر بما جاء فيها.

وترجع بدايات التوظيف الأسطوري إلى السياب حيث كان لإنجاز قصيدة التفعيلة عنده "حظٌ غنيٌّ بالمرجعية الأسطورية، الأمر الذي استرعى انتباه النقاد والدارسين، ومن ثم حفز شعراء الحداثة إلى المغامرة في فلك الأساطير، والتفاعل مع أجوائها: أحداثاً وشخصياتٍ، ولم يقف الأمر عند حدِّ الاستلهام، أو الاستدعاء، بل إن بعض الشعراء قد أفادوا من الأسطورة الشعرية، عن طريق استعمال الألفاظ التي تحيل إلى عالم الأسطورة. إنَّ حضور التناس مع الأساطير في شعر عاشور فني وإن لم يشكل ظاهرة مهيمنة في نصوصه إلا أنه شكل نسبة كبيرة في نتاجه، وهو يعكس إطلالته على ثقافة الآخر، وتأثره بتجارب الشعراء العرب والغربيين على حد سواء، فقد وجد في بعضها ما يشبع رغباته الشعرية في التعبير عن الموضوعات سواء أكانت تتعلق بالذات، أم بالهم الجمعي الذي كثيرا ما طغى على نصوصه خاصة الأولى منها تحديدا في مجموعتيه الأوليين "زهرة الدنيا" و"الربيع الذي جاء قبل الأوان".

إن أكثر ما ورد من تناصات مع الأساطير هو ما يحيل إلى رموز تتعلّق بشخصيات أسطورية سواء بذكرها تصريحاً أم استحضار سياقها وأحداثها بما يحيل إليها دون تصريح كالسندباد، وزرقاء اليمامة، وميدوزا، وشهرزاد، وطائر الفينيق... إلخ.

وسنحاول رصد أهم الأساطير التي أثّرت التجربة الشعرية عند عاشور فني، باعتبارها ملمحاً حداثياً من خلال بعض النصوص التي اتكأت على الأسطورة.

1- أسطورة ميدوزا

يبني الشاعر قصيدته على المرجعية الأسطورية "الميدوزية"، مستقياً منها الألفاظ التي شكلت منها لسانياً، فنلاحظ تلك الألفاظ مندغمة في سياق موضوعي يشي بمعاناة الشاعر في واقعه المعيش، إذ نجد أكثر تلك الألفاظ موحية بالجو الأسطوري فبدءاً من مطلع القصيدة الذي يحيل إلى جو أسطوري ينبعث من الرسومات والنقوشات القديمة على باب المدينة:

«نقش على باب قديم دلني فدخلت...»

كنت اقلب الكلمات في سمعي فأفهمها ...

وأبدأ كل شيء من نهايته فأعرفه

وأكمل صورة الأشياء في عيني فأبصر ما أرى

لا بد من متطلع في أبجديات القرى!⁽¹⁾.

(1) عاشور فني، زهرة الدنيا، ص 109.

إن المقطع الأول من هذا النص يفتح باباً أسطورياً موارباً للمعنى، فهو يقدم مشهداً مقتضباً لعاشق أو باحث عن الحقيقة يقف على باب المعنى يستقريء النقوش القديمة التي هي دليله في الولوج إلى المعنى، إن هذه النقوش تتحول إلى كلمات وصوت ينبعث من ماض بنوستالجيا فائقة وحنين إلى مرابع الصبا إنها حديث الذات إلى الأبواب القديمة بل حديث الذات إلى الذات، لذلك هو يكمل صورة الأشياء في عينيه، فيبصر ما يرى لأن ما يراه مجرد خدعة بصرية، تمارسها النقوش على الأبواب ولا بد من أعمال خياله حتى يبصر الأشياء، تلك التي تبصر بالقلب لا بالعين إنه مدخل أسطوري إلى ذاته من خلال باب مدينة على الأرجح هي مسقط رأس الشاعر "أم الحلي" التي علمته الأشياء جميعها: ومنها ابتداء وفيها انتهى، ألم يخصصها في بداية الديوان بقصيدة كاملة تحمل اسمها؟:

«منك أنت ابتدأت، وفيك انتهيت

ولا وجه يعرفني غير وجهك

فيك رأيت جمال الكآبة

وتعلمت أحمل رأسي على كتفي

وأمشي على قدمي

وأرحل خلف هضابك⁽¹⁾.

إن أسطورة المدينة وبعث تفاصيلها لا يكون إلا باستحضار الإحالات الأسطورية، لذلك لجأ النص هنا إلى الاستعانة بها، إذ يستحضر الأجواء الأسطورية لمدينة أثينا في إحالة إلى أسطورة "ميدوزا" التي ارتبطت بمدينة هي مدينة "أثينا" كما ارتبطت بالخطيئة والإثم:

(1) عاشور فني، زهرة الدنيا، ص 17.

«ماذا تراك تدبرين لتفتني العشاق؟!»

أنت فتنتني عن كل شيء...

عن كل شيء

ثم أنت تدبرين لتفتنيني عنك...

حين لمستني حولتي حجرا أمام الآخرين

وها أنا متدفق بك...

ذاهب في كل صوب...

قادم من كل صوب»⁽¹⁾.

في هذا المقطع تحضر أسطورة "ميدوزا" التي تحول كل من يقع عليه بصرها إلى حجر، ولم يذكرها النص هنا صراحة ولكنه أحال إليها بقوة في قوله "حين لمستني حولتي حجرا" وميدوزا أو ميدوس في الميثولوجيا اليونانية كانت بنتا جميلة ضمن ثلاثة أخوات، غير أنها مارست الجنس مع "[بوسيدون](#)" في معبد [أثينا](#) وهذا ما جعل [أثينا](#) تغضب، لتحولها إلى امرأة دميمة بشعة المظهر كما حولت شعرها إلى [ثعابين](#) وكان كل من ينظر إلى عينيها يتحول إلى حجر.

إن لهذه المدينة لمسة كلمسة عيني "ميدوزا" وقدرَةً على الإغواء، فقد حولته إلى حجر في غربته لا يحركه سواها. إنه حجر ولكن أمام الآخرين فقط، أما داخله فهو متدفق بها ذاهب قادم إليها من كل صوب، إنه تحجرٌ وتجمدٌ ظاهرٌ وهو حركة وشتات داخلي، فقد خلع الشاعر على هذا الواقع ملامح أسطورية، متخذا من ملمح (التحجرُ)،

(¹) عاشور فني، زهرة الدنيا، ص 117.

الذي يقع على كل حيٍّ بمجرد وقوع نظر "ميدوزا" عليه، ركيزةً أساسيةً في تعبيره الشعري، ليعكس بذلك التحجر والجمود الذي يشعره رغم تدفقه في كل صوب وحينه الدائم إلى ذاته محاولاً استكشاف دواخله:

«حاولت أن أدنو قليلاً من شبابيك المدينة

ضيعتني نجمة في الدرب

وانطفأت...

فلست أرى سوى بالقلب

اتبع ومضة في البال

زر كشة على باب المدينة⁽¹⁾.

إن النص يصور قلقاً وشتاتاً ومحاولة للولوج إلى الذات والتصالح معها عبر مفاتيح المدينة، إذ لم يعد يثق في الكواكب والعرفان، ولا يهتدي بالنجوم، ولم يعد يطمئن إلا إلى قلبه، وإلى ومضة في البال، إنها ومضة القلق والشعر التي أنبأته أن زهرته لم تعد تغني، وأن المدينة ضيقة على ما تُوهم به من اتساع.

وربما كان لتجربة الحب لدى "فني" أثر الخيبة، وأعلنت ألم الشاعر، ولذا فهو يسعى إلى المخرج من ذلك كله، أو من تجربة (الحب) التي يمكن أن تنطبق على كل تجربة خيبة في الواقع، فيستنشر الشاعر خلاصه في المقطع الأخير من القصيدة بقوله:

«لا شيء يجمعني سوى طيف

(1) عاشور فني، زهرة الدنيا، ص 110.

سبب زغ حين تنطفئ المدينة!

فيضيئني...

ويضيء هذا الكون

في أعماق عاشقة حزينة!«⁽¹⁾.

فالشاعر يعلن مبدأه في الحياة عن طريق الحب، بعد أن أسقط أسطورة الواقع المتحجر الذي يحيط به، وصولاً إلى الحياة الحقيقية التي تتحقق عن طريق الحب، في أعماق عاشقة حتى لو كانت "حزينة"، لعل تلك العاشقة هي ذاته الممتلئة بالحزن، والأسى على أشياء كثيرة، أعلاها الاغتراب الذاتي، وليس أقلها خيبات الواقع.

2- أسطورة زرقاء اليمامة

تعد الشخصيات الأسطورية الضاربة بجذورها في التراث الانساني من إحدى أدوات استجلاب الإبداع والاستعانة بها للدخول إلى عوالم إبداعية، والحصول على معان جديدة، عن طريق استعادتها وتحويلها أو تحميلها تجربة معاصرة، تضاف إلى تجربتها التي عرفت بها تاريخياً، فيصبح الماضي حاضراً، والحاضر ماضياً، وينتج عن ذلك انزياح عن الذاتية حينما تلتحم الذاتان، وتغدوان ذاتاً واحدة تختلف عنهما وتشبههما في الآن ذاته لتتوالد شخصية مركبة الأحاسيس، والصفات والخصائص، تمثل حركة النص ودلالاته.

⁽¹⁾ عاشور فني، زهرة الدنيا ص، ص 119.

ونجد عاشور فني يعود إلى الماضي وينقب فيه بحثاً عن الشخصيات الصالحة للتعبير عن الحاضر وتعريضه وكشف وجهه الزائف، وقد جاء توظيفه للشخصيات التراثية وفق روابط متعددة، قد تأتي جزئياً في النص وقد تأتي رمزا كلياً، متنامياً في النص الواحد، على غرار "زرقاء اليمامة" التي استحضرها الشاعر في نص جاء متعلقاً موحياً بحكاية الزرقاء بدءاً من عنوانه "الزرقاء":

(... كانت الزرقاء تبصر الأشياء...)

... من مسيرة عامين)

زرقاء هذا البر لك

إن الجو لك

ما كنت أنوي أن أثير فراشة في الأفق

أو أن أرفع الصلوات عن عينيك⁽¹⁾.

فالنص بداية من العتبة الأولى يحيل مباشرة إلى قصة زرقاء اليمامة، وهي امرأة نجدية من جديس من أهل اليمامة، ويقال إنها كانت ترى الشخص على مسيرة ثلاثة أيام. ويُروى أن العدو في إحدى القطع استتر بقطع الأشجار وحملها أمامهم، فرأت زرقاء اليمامة ذلك فأنذرت قومها فلم يصدقوها، فلما وصل الأعداء إلى قومها أبادوهم وهدموا بنيانهم، وقلعوا عيني زرقاء اليمامة، فوجدوها محشوة بالإثمد وهو حجر أسود كانت تدقه وتكتحل به. وسميت زرقاء اليمامة بهذا الاسم لزرقة عينها والعرب تضرب المثل بزرقاء اليمامة لجودة بصرها ولحدة نظرها⁽²⁾. فعاشور فني هنا ينادي زرقاء اليمامة بكل

(1) عاشور فني ، زهرة الدنيا ، ص 58.

(2) موسوعة ويكيبيديا

ما تحيل إليه رمزيا، معذرا إليها من قومها الذين لم يصدقوها ولم يؤمنوا بعينيها ونظرتها البعيدة الثاقبة إلا بعد أن فات الأوان ولم يعد في الندم نفع، وهو إذ يعتذر إليها فإنما يعتذر إلى نفسه ويصور حاله واغترابه في زمن لا يصدق الأنبياء والشعراء، إن زرقاء ليست سوى قناع يخفي فيه الشاعر هواجسه وآلامه وآماله، مسلطا الضوء بطريقة خفية على الصراع بين السياسي والمتقف (فلا نبي في قومه) (ومطرب الحي لا يطرب كما قيل قديما) فالشاعر على خطى الزرقاء، في استشرافه للقادم المجهول، ولكن لا أحد يستمع إلى صوته فالمستقبل ماض في غرقه، ولا أحد يصدق نبوءة الشاعر، إنه تماما كالزرقاء التي اتهمت بالخرف لما أخبرت قومها بقدم الأشجار التي تخفي ما تخفي وراءها إلا أنهم لم يصدقوها:

«امضي غارقا وأقول:

يا زرقاء عذرا إن تركت خطاي

تبحث عن خطاك تلهفا في زحمة

الآثار

عذرا إن تركت يدي تلوح زرقاة

وتلم هذا الشاطيء المكسور حول البحر

واستسلمت للتيار⁽¹⁾.

لا يلبث الشاعر أن يشعر بهزيمة ما تخالجه، فيزيد من نبرة اعتذاره إلى الزرقاء لأنه لم يفعل شيئا سوى أنه اقتفى خطاها "في زحمة الآثار"، خطى تبعها كثيرون قبله حتى

(1) عاشور فني، زهرة الدنيا، ص 61.

صارت دربا واضح المعالم، لا تخطؤه الأقدام، ومضى مستسلما لتيار جارف، لم يستطع السباحة ضده، أو مقاومته، إنه تيار التخلف والتبعية وإقصاء النخبة من تسيير الشأن العام هذا الهاجس الذي يتجلى في نصوص كثيرة لدى عاشور فني الذي يُقر بأن كل محاولته للإصلاح باءت بالفشل في ظل واقع بائس:

«كل أسفاري القديمة زودتني بالرماد

فأمهليني لحظة لأشد بوصلتي

وأخذ من مدى عينيك زادي

ثم أكمل رحلتي فيما تبقى من بلادي⁽¹⁾.

إن نص الزرقاء يشكل بناء دائريا، يتمحور كله حول قصة زرقاء اليمامة، ليختتم النص باستمهال واستيقاف للزرقاء، كي تزوده من عينيها استزادة في المعرفة والخبرة والاستشراف والتبصر، الذي وحده بإمكانه أن يقي الشاعر من مطبات الواقع المهترئ، و"البلاد المسروقة"، إذ لم يتزود من أسفاره القديمة غير رماد التجربة زاده غربة وشعورا بالانهزامية والإحباط، ليأتي السطر الأخير من النص قويا وموحيا "ثم أكمل رحلتي فيما تبقى من بلادي" ليشكل هذا السطر صدمة للمتلقي إذ يقول في جملة (ما تبقى من بلادي) ما يحيل إلى واقع مروع فلا أوجع من بلاد لم يتبق منها إلا القليل.

(1) عاشور فني، زهرة الدنيا، ص61.

3- أسطورة السندباد

إن نص " الزرقاء" لم يكتف بتوظيف قصة الزرقاء، بل تقاطع تناسيا مع أجواء ألف ليلة وليلة وحكاية السندباد، إذ تحول الناص (الشاعر) إلى موضع شهرزاد إذ تبدأ القصيدة بداية سرديّة (... كانت الزرقاء تبصر الأشياء..... من مسيرة عامين) بما يحمله من دلالات وإيحاءات تستحضر أجواء ألف ليلة الساحرة فلم تعد وظيفة الحكي وظيفة مؤنثة، بل أخذ الشاعر هذه الوظيفة ليقف بحكيه غريزة الظلم، والطغيان في الإنسان، في الحاكم تحديداً، هذا الحاكم الذي لم ينصت لصوت العقل والمعرفة الذي تمثله النخبة، لعله ينصت لصوت السرد المؤنث مرتين مرة بالزرقاء ومرة باستحضار صوت شهرزاد فوحدها الأنوثة ما يوقف القبح والحروب ألم يقل ابن عربي¹ "المكان الذي لا يؤنث لا يعول عليه".

ومن خلال ألف ليلة وليلة وأجوائها الأسطورية نمسك بخيوط حكاية السندباد والتناص معها تعميقاً لفكرة الاغتراب والسفر الدائم:

«أعشق همهمات البحر

أحلم باتساع البحر والإبحار أبداً من مدى عينيك يوماً

أعمق الأسفار...»⁽²⁾.

إن هذا النص وإن لم يرد به لفظ السندباد صريحا إلا أن ملامح وأجواء السندبادية ظاهرة في معجم النص ومساره فهو تماما كالسندباد يعشق الأسفار، ويحلم باتساع البحر والإبحار، و السندباد البحري كما هو معروف شخصية خيالية، من

(1) عاشور فني، زهرة الدنيا، ص 60.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

شخصيات ألف ليلة وليلة وهو بحار من البصرة عاش في فترة الخلافة العباسية، و حكاية السندباد البحري واحدة من أشهر حكايات ألف ليلة وليلة الأسطورية، إذ تصور الأسفار والمعاناة والعوائق التي تطال المسافرين (المغامر) وإذا كان السندباد قد زار الكثير من الأماكن السحرية والتقى بالكثير من الوحوش أثناء إبحاره في سواحل إفريقيا الشرقية وجنوب آسيا. في رحلاته السبع، التي لقي فيها المصاعب والأهوال، واستطاع النجاة منها بصعوبة فإن الشاعر خاض أيضا أسفار المعنى واللغة الساحرة وغاص بحثا عن درر المعنى والنص الذي لم يكتب من قبل:

«أحاول أن ألتقي حلمي فيثور الملاء

ويعتقل السندباد

ويختم بالأحمر القرمزي

على شفتي شهرزاد»⁽¹⁾.

إن سندباد اللغة الذي يخوض لعبة التجريب، والبحث الدائم وعدم الاستقرار، على شيء لهُوَ بحق الذي يلقي في سبيله العوائق الأكثر عمقا والأكثر مقارعة فطالما اصطدمت حركات التجديد، وكل خروج عن المألوف، بالإنكار والمحاربة فكما حدث للأنبياء في التاريخ يحدث أيضا للشعراء في كل عصر، من قبل المحافظين الذين لا يعنيه غير ما وجدوا عليه أباؤهم الأولين. وهذا المقطع الذي يصرح فيه الشاعر بالسندباد مستحضرا من خلاله المغامرة والسفر في عالم الإبداع، عالم الكلمة الذي لا يقبل أن يسجن في قوالب جامدة ويعتقل ويبعد عن مغارمته الأخاذة تلك التي لولاها لما استكشف العالم تلك العوالم الساحرة، ولكن السندباد وأسفاره أيضا لم يكن شيئا مذكورا لولا شفاه شهرزاد التي أماطت

(1) عاشور فني، الربيع الذي جاء قبل الأوان، ص 50.

عنه لثام اللغة وبعثته حيا يسعى ويجوب الأقطار والأمصار، فاللغة هي لعبة اللغة والمغامرة بحثا عن المعنى الذي يتعذر الوصول إليه بدون الخوض في مجاهيل التجريب والمغامرة.

إن آلية التناس قد مثلت إحدى وسائل التجريب والتحديث التي اتكأ عليها عاشور فني ابتغاء تكثيف نصوصه وإضفاء طابع التخيل والترميز والتعدد والانفتاح على ما ينتج من نصوص.

خاتمة

طالما اتخذت الحادثة وإشكالياتها الشعرية مسارات متعددة، وتجلت على مستويات عدة، وقد شغلت مباحثها حيزا مهما من الدراسات النقدية إن لم نقل إنها أخذت الحيز الأكبر من انشغالات الباحثين والنقاد، ولم تكن الساحة الشعرية الجزائرية بمنأى عن أسئلة الحادثة في الحياة والأدب.

لقد نزع شعر عاشور فني منزعا حدثيا بداية من ديوانه الأول على مستويات عدة إيقاعيا وتركيبيا ودلاليا، كما اشتغل على آليات ذات أبعاد حدثية، فنجح في مواضع وأخفق في مواضع أخرى.

من خلال إشكاليات الحادثة وأسئلتها المركبة والبسيطة التي حاولنا مناقشتها وتتبع مساراتها وأبعادها في الفصل الأول تبين لنا اتساعها نظريا وتطبيقيا، ومن خلال ما تلاه من فصول تبين أن المتن الشعري لعاشور فني لم يستلهم كافة عناصر الحادثة وفق ما نظر لها الفلاسفة والمفكرون ومنظرو الأدب، أو وفق ما تطارحها الإبداع الشعري العربي خصوصا، فعل ذلك في مواطن ولعله تجاوزها إلى ما بعد الحادثة في مواطن أخرى.

من أهم آليات الحادثة التي اشتغل عليها عاشور فني الإيقاع والتركيب والانزياح التركيبي والطباعي والعنونة وإستراتيجية التناص، وهي تقنيات وآليات ظلت تركز في مجملها على المستوى الأفقي دون الغوص في الأعماق رغم محاولته في نصوص شعرية في دواوينه الأربع.

ومن خلال كل ذلك نستنتج:

- وعي عاشور فني بالشعرية و بالحادثة تنظيرا وتطبيقا.
- أن لديه نزوعا نحو التجريب في كل ما أصدره حتى الآن من دواوين بدءا من زهرة الدنيا التي غلب عليها المزج بين الشعر العمودي -على قائله-

وقصيدة التفعيلة التي كتبها بنضج في هذه المرحلة من تاريخه الشعري، ثم نجد تحولا مهما في ديوان: رجل من غبار، الذي جاء بمنحى تجريبي في شكل ديوان/قصيدة، اتسم بالعمق وبتوظيف السرد بفنية عالية، بينما نميل إلى الاعتقاد بأن مجموعة الربيع الذي جاء قبل الأوان ليست سوى تنويعات على ديوانه الأول زهرة الدنيا، ثم جاء التحول الأهم تجريبيا في مجموعته الأخيرة: هنالك بين غيايين يحدث أن نلتقي التي شكلت منعرجا مهما في مساره الشعري رغم هشاشة هذه التجربة وعدم صمودها أمام الذائقة العربية الغنائية.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

أولاً: المصادر

(أ) دواوين الشاعر عاشور فني:

- 1- عاشور فني، الربيع الذي جاء قبل الأوان، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، د. ط، 2004،
- 2- عاشور فني، رجل من غبار، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2003م.
- 3- عاشور فني، هنالك بين غيايين يحدث أن نلتقي، منشورات القصبة، الجزائر، د. ط، د. ت.
- 4- عاشور فني، زهرة الدنيا، دار الفارابي، الجزائر، د. ط، د. ت.

(ب) مصادر أخرى

- 5- ابن عصفور الإشبيلي، ضرائر الشعر، تحقيق السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط 2، 1982م.
- 6- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، ط (3) 2001م، ج 1.
- 7- أبو الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، ج 1، د. ط، 2007.

- 8- أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت - لبنان، (د.ط، د.ت).
- 9- عبد الرحمن بوزربة، وشايات ناي، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط: 1، 2001م.
- 10- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق، محمد رضوان الدايدة، فايز الدايدة، مكتبة سعد الدين، دمشق، ط 2، 1987م.
- 11- عز الدين ميهوبي، الملصقات، منشورات أصالة، الجزائر، ط: 1، 1997م.
- 12- عيسى قارف، مهب الجسم... مهب الروح، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، ط 1، 2010م.
- 13- فاتح علاق، آيات من كتاب السهو، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، د. ط، د. ت.

المراجع:

- 14- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن؛ بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، ط 1، 1980م.
- 15- أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب بيروت، بيروت، ط 2، 2010.
- 16- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت - لبنان، ط 2، 1978م.
- 17- أدونيس، سياسة الشعر؛ دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1985م.

- 18- آلان تورين، نقد الحداثة، تر. صيَّاح الجهين، وزارة الثقافة، سوريا، ط1، 1998م.
- 19- آمال منصور، أدونيس وبنية القصيدة القصيرة، دراسة في أغاني مهيار الدمشقي، عالم الكتب الحديث، اربد، ط1، 2007.
- 20- برهان غليون، اغتيال العقل، دار التنوير، بيروت، ط1، 1987م.
- 21- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ترجمة: مبارك حنون، محمد الوالي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1996م.
- 22- جورج طراد، على أسوار بابل؛ صراع الفصحى والعامية في الشعر المعاصر؛ تجربة يوسف الخال، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 2001م.
- 23- جوزيب بيزا كمبروبي، وظائف العنوان، تر: عبد الحميد بورايو، ضمن كتاب: السيميائيات السردية؛ نمذجة سردية- الأشكال السردية- وظائف العنوان، مجموعة من المؤلفين، دار التنوير الجزائر، ط: 1، 2013م.
- 24- جون كوهن، اللغة العليا؛ النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق /أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، د. ط، 2000م.
- 25- جيرار جينيت، طروس الأدب على الأدب، تر، محمد خير البقاعي، ضمن كتاب التناسية في الأدب، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998م.
- 26- حاتم الصكر، كتابة الذات، دراسات في وقائعية الشعر، دار الشروق، ط1، 1994.

- 27- حاتم الصكر، مرايا نرسييس؛ الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، 1999م.
- 28- الحبيب الجنحاني، نقد خطاب الحداثة في الوطن العربي، الحداثة وما بعد الحداثة، منشورات جامعة فيلادلفيا، 2001م.
- 29- حسن حنفي، التراث والتجديد، دار التنوير، بيروت، ط1، 1981م.
- 30- خالدة سعيد، الحداثة أو عقدة جلامش، قضايا وشهادات 2، مؤسسة عيال، 1991م.
- 31- خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر، اتحاد الأدباء والكتاب العرب، دمشق، ط1، 1996م.
- 32- سامي مهدي، أفق الحداثة وحداثة النمط، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1988م.
- 33- شكري عزيز ماضي، من إشكاليات النقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997م.
- 34- طراد الكبيسي، كتاب المنزلات، منزلة الحداثة، دار الشؤون الثقافية، بيروت، ط1، 1992م.
- 35- طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب؛ من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار الحكمة، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت).
- 36- عاشور الطوايبي، سادة الهايكو، مختارات من قصيدة الهايكو اليابانية في أربعة قرون، منشورات شؤون ثقافية، ليبيا، العدد الثامن، 2010م.

- 37- عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1983م.
- 38- عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل، ط1، دار الآداب، بيروت، 1985.
- 39- عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ط1، 2001م.
- 40- عبد الكريم راضي جعفر، رماد الشعر؛ دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط: 1، 1998م.
- 41- عبد المجيد زراقط، الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، 1991م.
- 42- عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط: 1، 1999م.
- 43- عبدالرزاق عيد، الحداثة؛ عقدة الأفاعي، ضمن كتاب، قضايا وشهادات، الحداثة 1.
- 44- عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التشريرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ط1، 1998م.
- 45- عثمان موافي، الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم.. تاريخها وقضاياها، مؤسسة الثقافة الجامعية (د.ط) (د.ت).

- 46- عصام واصل، التناص التراثي في الشعر المعاصر، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011م.
- 47- فاضل ثامر، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987م.
- 48- فاضل ثامر، مدارات نقدية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1987م.
- 49- فوزي كريم، ثياب الإمبراطور، الشعر ومرايا الحداثة الخادعة، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 2000م.
- 50- فيصل درّاج، الحداثة والوعي التاريخي، ضمن كتاب: قضايا وشهادات: الحداثة 1، النهضة؛ التحديث؛ القديم والجديد، مجموعة كتاب، مؤسسة عيال للدراسات والنشر، 1990م.
- 51- القاضي علي عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبّي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.
- 52- كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة؛ نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م.
- 53- محمد الأسعد، بحثاً عن الحداثة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1986م.
- 54- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004م)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2008.

- 55- محمد الماكري، الشكل والخطاب؛ مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1991م.
- 56- محمد بن أحمد بن طباطبا عيار الشعر، تحقيق وتعليق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، ط (3)، (د.ت.).
- 57- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وأدبالاتها، (3) الشعر المعاصر..
- 58- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج2 الرومانسية العربية، ط 2، 2001م.
- 59- محمد بنيس، حادثة السؤال، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1985م.
- 60- محمد جمال باروت، الحادثة الأولى، اتحاد أدباء وكتاب الإمارات، ط1، 1991م.
- 61- محمد حماسة عبد اللطيف، ظواهر نحوية في الشعر الحر؛ دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2001م.
- 62- محمد حمود، الحادثة في الشعر العربي المعاصر؛ بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، ط: 1، 1996م.
- 63- محمد عابد الجابري، التراث والحادثة ... دراسات ومناقشات، المركز الثقافي العربي، ط (1) 1991م.
- 64- محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط7، 1997م.

- 65- محمد عزام، الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط 1، 1995م.
- 66- محمد كنوني، اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1997م.
- 67- مصطفى حركات، المعجم الحديث للوزن والإيقاع، دار الآفاق، الجزائر، د. ط، د. ت.
- 68- مطاع صفدي، نقد العقل الغربي، الحداثة وما بعد الحداثة، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1990م.
- 69- ناتالي بيبقي-غروس، مدخل إلى التناص، تر، عبد الحميد بورايو، ترجمة غير منشورة.
- 70- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1978م.
- 71- نذير فوزي العظمة، قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث؛ الشعر السعودي أنموذجاً، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط 1، 2001م.
- 72- هبرماس، القول الفلسفي للحداثة، تر. فاطمة الجيوشي، وزارة الثقافة، سوريا، ط1، 1995م.
- 73- هنري لوفيفر، ما الحداثة، تر. كاظم جهاد، دار ابن رشد بيروت، ط1، 1983م.

74- يمنى العيد، في القول الشعري ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء - المغرب
ط (1) 1987م

75- يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط
1، 1978م.

ثالثا: البحوث والمقالات المنشورة في المجلات والدوريات

76- جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلد 25، العدد: 3،
يناير/مارس: 1997م.

77- حميد لحميداني، عتبات النص الأدبي، بحث نظري، علامات في النقد الأدبي
الثقافي بجدة، السعودية، عدد 1، جزء 46، مجلد 12، ديسمبر 2002.

78- ديزيرة سقال، نشوء الحداثة في الشرق، مجلة الباحث، بيروت، ع38، السنة
السابعة، 1985م.

79- صالح جواد طعمة، الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة،
فصول، ج2، مج4، ع4، 1984م.

80- عثمان بدري، وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث - قراءة تأويلية في
نماذج منتخبة، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، العدد: 81، السنة: 21،
شتاء: 2003م.

81- كمال أبو ديب، الحداثة؛ السلطة؛ النص، مجلة فصول، مجلد 4، عدد 3،
أفريل، ماي، جويلية، 1984م.

82- محمد برادة، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحادثة، مجلة فصول م4، ع3
أفريل/ماي، 1984م.

83- محمد عبد المطلب، تجليات الحادثة في التراث العربي، مجلة فصول،
مجلد:4، عدد 3، أفريل، ماي، جويلية، 1984م، م4، ع3.

الفهرس

03.....	الاهداء
04.....	كلمة شكر
05.....	مقدمة

الفصل الأول

في الحداثة وحداثة النص الشعري الجزائري

11.....	أولا: اشكالية الحداثة قديما وحديثا
16.....	ثانيا: الحداثة في النقد المعاصر
26.....	ثالثا: الحداثة العربية والحداثة الغربية المشاكلة والاختلاف
31.....	رابعا: سمات الحداثة
32.....	خامسا: الشعر الجزائري وجرأة التجريب

الفصل الثاني

التشكيل وآليات الكتابة

38.....	أولا: شعرية العنوان
52.....	ثانيا: شعرية الومضة وحداثة الإيقاع
59.....	ثالثا: الومضة.. ومسارات الهايكو

الفصل الثالث

الانزياح وحداثة الفضاء الطباعي

- أولاً: شعرية التقديم والتأخير 79
- ثانياً: شعرية الإضافة 90
- ثالثاً: الفضاء الطباعي 96

الفصل الرابع

الحداثة واستراتيجية التناس

- أولاً: التناس مع القرآن الكريم 105
- ثانياً: التناس مع الأدب 112
- ثالثاً: التناس مع الأساطير 122
- الخاتمة 134
- قائمة المصادر والمراجع 137
- الفهرس 146