المركز الديمقراطي العربي؛ برلين- ألمانيا
بالتعاون مع
جامعة الحسن الثاني -المغرب
ومخبر اللغة العربية وآدابها -جامعة البليدة2 -الجزائر

الشعر العربي الحديث

ضمن سلسلة الدراسات والبحوث الأكاديمية العلمية المحكّمة

الاشراف والتنسيق
أ. د. محمد جودات
د. سالم بن لباد

كتاب جماعي

رقم التسجيل: VR.3373.6355.B

المركز الديمقراطي العربي

الشعر العربي الحديث

Modern Arab poetry

Within the series of refereed academic studies

Collective book

DEMOCRATIC ARABIC CENTER
Germany: Berlin 10315
Gensinger- Str: 112
http://democraticac.de

التنسيق: د.سالم بن لباد

الإشراف: أ.د.محمد جودات

سلسلة الدراسات والبحوث الأكاديمية العلمية المحكمة الجزء الأول في: الشعر العربي الحديث

رقم تسجيل الكتاب:VR.3373.6355.B

الطبعة الأولى

يناير 2020م

الناشر:

المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية ألمانيا/برلين

بالتعاون مع:

جامعة الحسن الثاني (المملكة المغربية)

ومخبر اللغة العربية وآدابها جامعة البليدة2/الجزائر

Democratic Arab Center Berlin / Germany

In cooperation with:

University Hassan II (Kingdom of Morocco)

underwriting international scientific on: Modern Arab poetry

(Within the series of refereed academic studies and research)

لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن مسبق خطي من الناشر.

جميع حقوق الطبع محفوظة: المركز الديمقراطي العربي برلين– ألمانيا

All rights reserved No part of this book may by reproducted.

Stored in a retrieval system or transmited in any from or by any meas without prior permission in writing of the publishe

المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية ألمانيا/برلين

Berlin10315 Gensingerstr :112

Tel :0049-code Germany

54884375-030

91499898-030

86450098-030

العنوان الالكتروني: dr.benlebbed@democraticac.de

توطئة:

مازالت تجربة الشعر العربي الحديث مثيرة للدراسة والاختلاف رغم كل ما كتب فيها؛ ورغم الجدال الواسع الذي صاحبها.

إن الدراسات التي تتخذ الشعر العربي الحديث موضوعاً لها كثيراً ما تهتم بالبحث عن الأصل الشعري للحداثة الشعرية العربية وبداياتها: أهي عربية أم غربية، ابتدأت في العصر العباسي أم خلال الاتصال بالآخر، أي أنها تبحث في الحداثة من الخارج، وهي أبحاث لها مشروعيتها، لكنها تترك المجال مفتوحاً لانتعاش العوائق (وهو ما يخالف التصور الإبستيمولوجي لإنتاج المعرفة العلمية)، من هنا جاءت فكرة كتاب مشترك عن الحداثة الشعرية العربية والغربية؛ للتعالقات النصية التي تجعلهما متلازمتين.

إن الحداثة تسكن موطن الاختلاف، كذلك تعريفاتها أمةٌ ويقين في آن، لأنها تغوي بالتتبع والمصاحبة: أمه لارتباطها بالمطلق ولعدم تحديد مصادرها المختلفة، ويقين لأن من النقاد من يظن القبض عليها وتحديدها، هي زمن فوق الزمن، لأن الزمن قد يقيده التقليد، وهي مكان فوق المكان لأن "الزمان له مكان" كما يقول درويش، ولأن أمكنة امتصاصاتها عربية وغربية؛ نقترح هذا العمل المشترك الذي يجمع الأمكنة في شعرية نسميها عربية الانتساب غربية الانسياب.

المحاور:

1- الحداثة وتحديث الشعر: الخلفيات المعرفية والجمالية.

2- الشعرية الغربية والعربية (الاختلاف والائتلاف).

3- الروافد الشعرية العربية (الوافد والمحلي).

4- تجربة الشعر العربي الحديث (من حداثة النص إلى التجريب الشعري).

5- التجارب الشعرية الغربية.

رئيس المركز الديمقراطي العربي(ألمانيا)

أ.عمار شرعان

التنسيق والإشراف: *أ.د. محمد جودات (المغرب)*

د.سالم بن لباد (الجزائر

رئيس اللجنة العلمية: *أ.د. عمار ساسي(الجزائر)*

أعضاء اللجنة العلمية:

أ.د. مراد موهوب (المغرب)	*أ.د. مولاي علي السليماني (المغرب)*
أ. د. حسن ناظم (العراق)	*أ.د. الدوكالي مفتاح علي الطرشاني (ليبيا)*
أ.د. الغالي بن لباد (الجزائر)	*أ.د. محمد جودات (المغرب)*
أ.د. سمير مندي (مصر)	*أ.د. عبد القادر كنكاي (المغرب)*
أ.د. عمر خليفة (فلسطين)	*أ.د. محمد التاقي (المغرب)*
أ.د. فيصل الشرايبي (المغرب)	*أ.د. مهران إيمان (مصر)*
دة. نعيمة بن علية (الجزائر)	*أ.د. إسماعيل الموسوي (المغرب)*
د. هشام بن مختاري (الجزائر)	*د. أرزقي شمون (الجزائر)*
دة. رشيدة بودالية (الجزائر)	*دة.سميرة مالكي (الجزائر)*
دة. مصدق صارة (الجزائر)	*د.عبد القادر قدوري(الجزائر)*

أطياف محمود درويش

إشكاليّة التلقي في قصيدة «بطاقة هويّة»

The Specters of Mahmud Darwish
The Problem of Reception in "Identity Card".
Les ombres de mahmoud darwich
Proplématique de reception dans le poéme carte d'identite'

د. هيثم سرحان كلية الآداب والعلوم، جامعة قطر

المُلخّص

تُقارب هذه الدراسةُ حضور قصيدة "بطاقة هويّة" للشاعر محمود درويش في الخطاب النقدي العربي من جهة وفي الفضاء الجماهيريّ المباشر من جهة أخرى. ذلك أنّ هذه القصيدة قد حظيت، على مدار ما يقارب نصف قرن، باستقبال استثنائيّ، ومارست تأثيرًا كبيرًا في جماهير الشعر والنُّقّاد، والذائقة الشعرية. كما أنّ الشّاعر نفسه لم ينجُ من آثار الاستجابة المضادة التي خلّفتها استجاباتُ النقّاد والجماهير.

وتسعى هذه الدراسة إلى تقديم مقاربة نقديّة مغايرة للتصورات النقديّة التي راجت حول القصيدة التي انصرف جُلّها إلى مُطابقة نصّ القصيدة بشعرية الثورة التي هيمنت على الخطاب النقدي العربي في منتصف القرن الثاني من القرن المنصرم، متوسّلة بمنهج التحليل النصّي الذي ينطلق من النص وينفتح منه على العالم الذي تحيل إليه علامات النصّ ودلالاته.

الكلمات المفتاحيّة: التلقي، الهويّة، الذاكرة، الحِجاج، الشعر العربي.

Abstract

This paper examines the scholarly and popular prestige that Mahmud Darwish's poem "Identity Card" enjoys. Having been exceptionally and widely celebrated for more than half a century, the poem has had an impact even on Darwish, who occasionally had to respond to its unparalleled position in Arabic culture. While most

previous studies have sought to identify this poem with the so-called "Poetry of the Revolution," a term that was popularized in the second half of the 20th century, this paper seeks to destabilize such reductionist readings, offering instead an unprecedented interpretation of the poem that takes the text itself as its point of departure.

Keywords: *Reception; Identity; Memory; Argumentation; Arabic Poetry*

Resume

Cette approche veut étudier le poème "carte d'identité" du poète Mahmoud Darwich dans le discours critique arabe d'une part et dans l'espace public direct sur l'autre. Alors que ce poème a reçu, au cours de plus de quatre décennies, un accueil extraordinaire, et exercé une grande influence sur les masses poétiques, et les critiques litteraires .Le poète lui-même n'a pas été épargné par les effets de la lutte contre la réponse que derrière critique et le public.

L'étude vise à fournir des perceptions différentes aux critiques qui circulent au sujet du poème, qui sont alleés surtout pour correspondre au texte du poème du darwich dans le sens de la révolution qui a dominé le discours critique arabe au milieu du siècle dernier, c'est une analyse qui s'arme d'une aapproche textuelle, qui découle du texte pour l'ouvrir au monde que transmettent ses signes et ses significations.

Mots-clés : *reception* **,** *identite' memoire, argumentation, poesie arabe* **.**

إشكالية البحث وفرضيته وسؤاله

تُمثّل تجربة محمود درويش الشعريّة واحدة من أبرز التجارب الإبداعية العربيّة نظرًا لخصوصيتها الثقافيّة المرتبطة بقضية فلسطين وشعبها، ومداها الكونيّ وانفتاحها على التجربة الإنسانيّة الشاملة فضلا عن تجذّرها في الزمان الإبداعي وتنوّع مجازاتها وعوالمها؛ إذ امتدّت من الرومانسيّة المباشرة إلى شعريّة المقاومة ثم تجاوزتهما إلى صناعة الاستعارات والسرديات الكبرى.

وتُعدُّ قصيدة "بطاقة هويّة" المنشورة في ديوان "أوراق الزيتون" الصادر في سنة 1964 أبرزَ قصائد الشاعر التي تضمّنت موقفًا ثوريًّا واضحًا ومباشرًا، وشكّلت "مانفستو" وبيان المقاومة الفلسطينية التي مثلتها عُصبةٌ من شعراء

فلسطين. وقد أسهمت هذه القصيدةُ إلى جانب غيرها من القصائد المعدودة في إلهاب حسّ المقاومة وتأجيجه في نفوس الشعب الفلسطينيّ، ومارست تأثيرًا كبيرًا في العالم العربي من خلال ما صنعته من استجابات وجداتيّة وثوريّة امتدّت، ولا يزال مفعولها قائمًا، نصف قرن. علاوة على أنّ هذه القصيدة نجحت مع قصائد المقاومة الأخرى وقصائد نزار قباني في تقريب الحداثة الشعريّة ثقافيًّا وبثّها في أوساط الشعوب والجماهير العربية.

وعلى الرغم من أنّ الشاعر محمود درويش تجاوز هذه القصيدةَ إبداعيًّا إلا أنّ أطيافها ظلت حاضرة في مُعظم قراءاته الشعرية؛ إذ كان المتلقون يُشددون على قيام الشاعر بقراءتها نظرًا لمفعولها الثوريّ السحريّ.

واستنادًا على ما تقدّم يراهن هذا البحث على أنّ قصيدة "بطاقة هويّة" تتضمن مفهومَ هوية مركّبًا يحيل إلى أربعة مستويّات من الهويّة متضافرةٍ؛ **هويّةِ الشاعر الشعريّة، وهويّة الشعب الفلسطينيّ الانتمائيّة، وهويّة الجماهير العربيّة النضاليّة، وهويّة الشعر العربيّ الحداثيّة.**

وتتجلّى عبقريّة الهويّات التي ولّدتها قصيدة "بطاقة هويّة" في أنّ محمود درويش نجح في في إعلان ميلاد الهويّات الأربع المتقاطعة في زمن واحد ونصّ واحد.

لقد كانت قصيدة "بطاقة هوية" بطاقةَ هويةِ محمود درويش، وإعلانًا عن ولادته الشعريّة التي استُهلّت بصوته العارم المسكون بالإرادة الشعرية الجارفة؛ فصوت درويش الشعري لم يصدح في فلسطين وحدها بل تجاوزها إلى أرجاء العالم العربي والعالم كله في غضون عقدين على ولادته الشعريّة، كما أنّ صوته لم يطرق الخزّان الفلسطينيّ، حسب استعارة غسّان كنفاني، بل امتد هُتافه وطَرْقُه ليشمل الخزّانات العربيّة كلها في محاولة مميزة لنقل تجربة الثورة وتصديرها إلى الأفق العربيّ.

وتسطعُ هويّة الشعب الفلسطينيّ الانتمائيّة في حضورها البارز في سماء النّضال العربيّ، ولعل الصوتَ الشعريَّ الذي صدح به الشاعر في فاتحة القصيدة ومطالع مقاطعها الشعريّة يُجلي هذا التصوّر؛ فعبارة "سجل أنا عربي" صوتٌ مزدوجٌ يحيلُ على ثلاثة أصوات؛ صوت الأنا المفردة التي تحيل على الشاعر وهويته الفسيفسائيّة المركّبة، وصوت الأنا الجماعيّة التي تحيل على الشعب الفلسطينيّ الذي يصرّح بانتمائه العربيّ، وصوت أنا العربيّ الواحد المتوحّد الذي يستعلن هويته الثقافية. وفي هذا المستوى تتجلّى فرادة الإبداع الدرويشيّ؛ فالشاعر لم يجعل من صوته الشعريّ "مفردًا بصيغة الجمع" بل إنه جعل صوت شعبه مفردًا من صيغة الجمع العربيّ، وحفّز الصوت العربي على الاحتذاء بالصوت الفلسطيني الذي لا ينفي فلسطينيته بقدر ما يستدعي عربيته وعروبته بوصفهما هوية جامعة، فغدا الصوت العربيّ جمعًا بصيغة المفرد. إنّ تماهي صوت الشاعر مع صوت شعبه ولّد في الصوتين جسارة كبرى فصارت ولادتهما قابلة للحياة

والانتشار والديمومة؛ كأنّ الشعب الفلسطيني كان يفتقد الولادة والهوية الانتمائيّة لذلك كانت ثوراته محلّيّة ومحدودة في الجغرافيا الفلسطينية، وهو ما قصد إليه الشاعر من وجوب خروج الصوتين من عنق الزجاجة الفلسطينية إلى الرحم العربية القادرة على توفير الرعاية وأسباب البقاء والديمومة للوليدين اللذين يخرجان إلى الدنيا وهما يملآن المسامع صراخًا وإرادة وإصرارًا على الحياة.

وتتشكّل هوية الجماهير العربية النضاليّة في التمثيل التخييليّ الذي تتضمنه القصيدة ويهدف إلى تجاوز الانكسار الذي تعيشه الشعوب العربيّة. إنّ قصيدة "بطاقة هويّة" مثّلت صوتًا نضاليًّا عربيًّا، وصنعت هويّة تخييليّة وجدت فيها الجماهير العربية ضالّتها، ورغائبها في التعبير عن الموقف النضالي الرومانسيّ. بيان ذلك أنّ فاتحة القصيدة "سجّل أنا عربي" صارت لافتةً تُرفع في الميادين العربية، وصوتًا مكتنزًا بالعنفوان والإرادة. وبهذا المعنى فإنّ محمود درويش لم يترجم أشواق الجماهير العربية في الثورة والحرية فحسب بل إنه وهب الجماهير حنجرة بها يصدحون لسانًا به يعبّرون عن غضبهم العارم وإرادتهم السامقة.

أمّا هوية الشعر العربيّ الحداثيّة فقد تمكّنت قصيدة محمود درويش من الانتقال بالقصيدة الشعرية العربية الحداثيّة التي قدمها السيّاب والبياتي وأدونيس ويوسف الخال وأنسي الحاج من برازخ الشعريّة المتعالية على الجماهير والقرّاء إلى عوالم الشعريّة المتدانية من حاجات الجماهير النفسية والثقافيّة والوجداتيّة عبر تقنيات خطابيّة تعتمد على قوانين الإنشاد الشعريّ العربي وتقاليده الشعريّة الرفيعة.

موقع قصيدة "بطاقة هويّة" في الخطاب النقدي

ثمة موقفان نقديان أساسيان قاربا قصيدة "بطاقة هويّة"؛ موقف إيدولوجيّ، وموقف حداثيّ. وقد انصرف الموقف الإيدولوجيّ، وهو الأسبق إلى الظهور والبروز من الموقف الحداثيّ، إلى الكشف عن الرؤية الثوريّة التي تتضمنها القصيدة، في حين انصرف الموقف الآخر إلى استبصار المكوّنات الجمالية والأسلوبية التي تضمنتها القصيدة اعتمادًا على تطوّر أساليب الشّعريّة العربيّة المعاصرة.

ويتمثّل الموقف الإيدولوجيّ في رؤية الدارسين والنّقاد ومواقفهم من شعر المقاومة الفلسطينيّ الذي تمّ إخضاعه لمعايير النقد وجدالات النّقاد والشعراء التي سادت في عقدي الستينات والسبعينات من القرن الماضي، تلك الجدالات والمعايير المؤسسة على موقع القصيدة العربيّة وحضورها وفاعليتها التاريخيّة والثقافيّة والأدبيّة وسط الانعطافات الحادّة التي عصفت بالمكوّنات العربيّة كلّها. ولعلّ حساسيّة تلك المرحلة سياسيًّا جعلت الخطاب النقدي العربي يتشرنق حول المقولات الرائجة في الممارسات الحزبية والإيديولوجية التي كان الشعراء والنّقاد يصدرون عنها، ومن أبرز

تلك المقولات ما تبنّته الحركات والأحزاب القومية والاشتراكيّة من برامج قدّمت وعودًا بالحرية ورفعت شعارات التحرير والتحرر والثورة. وبعبارة أخرى، مثّل التزام الشاعر العربي الإيدولوجيّ أفقًا إبداعيّا جعله ينتج نصوصًا تترجم الأفكار التي يلتزم بها فكريًا، وأصبحت القصيدة الشعريّة حقلاً طِباقيًّا ينطق بمقولات الشاعر ومرجعياته الإيديولوجيّة[1].

واستنادًا إلى هذا التصوّر فإنّ الموقف النقدي الإيدولوجيّ يماهي بين الفن والنضال ويتحمّس لشعر المقاومة الفلسطيني بوصفه خطابًا ثوريًّا تسجيليًّا يساهم في معركة التحرر العربية الشاملة[2].

لقد كانت قصيدة محمود درويش "بطاقة هوية"، وفق التصورات الإيديولوجيّة، عنوانًا فلسطينيًّا عربيًّا لهذا الخطاب الثوري الذي يجسّد رفضًا لمأساة الضياع القومي، وثورة على الاحتلال والاغتصاب. وسواء كان صوت درويش تعبيرًا عن الثورة الحالمة، كما عبّر رجاء النقاش، أو تجسيدًا لمأساة الضياع التي أُريد للفلسطينيين أنْ يعيشوا مراحل طويلةً من فصولها الدامية فإنّ "بطاقة هوية" تندرج في سياق خطاب الثورة والكفاح العربيين الذي ساد عقدين من الزمن وظل مهيمنًا على الذائقة الشعرية العربية حتى نهاية الألفيّة الثانية[3].

ويذهب الموقف الحداثيّ إلى أنّ الإبداع نفسه ثورة وهو ليس استجابة لها وأثرًا من آثارها وصدى لصوتها. فالشعر، وفق هذا الموقف، لا يقبل أي عالم مُغلق نهائيّ، ويرفض أنْ يتقوقع في أي فضاء محدد؛ إنه تخطٍّ دائم، وبحثٌ مستمرٌّ. وبهذا المعنى، فإنّ الثورة ليست موضوعًا للشعر بل هي سيرورة مفاهيمية تعني الكشفَ المستمرَّ والرصدَ المستأنف، وهي تتجاوز وصف منجزات الثورة والتبشير بأهدافها والتعبير عن أفكارها وتجلياتها. إنّ الشعر الثوريّ يحتاج، دائمًا، ليكتسب الصفة الثوريّة إلى قوّة نقديّة خلاّقة قوامها الإبداع، والكشف، والتجدد، والحرية، والتساؤل، والبحث، والتخطي، والتجاوز[4].

وضمن منظور الموقف الإبداعيّ الثوري تبدو تجربة الإبداع الثوري الفلسطيني خروجًا عن الكتابة الوظيفية التي تتعامل مع الأحداث بوصفها حيّزًا منفصلاً يقيم خارج التجربة والوعي، وذلك لأنها تجربة انفصلت عن "نطاق الوطنيّة الذهنيّة المجرّدة، لتدخل في عناق حميم مع أشياء الأرض، وأشياء الناس". غير أنّه يتعيّن على الشاعر الثوري، كما عبّر أدونيس، أنْ ينفصل عن جمهوره بمعنى "أنْ يهدم كلّ ما يُبقي الجمهور في التخلّف، أي كلّ ما يحول بينه وبين التغيّر"[5].

يذهب أدونيس إلى أنّ شعر المقاومة الفلسطينية عانى من اختلالات بنيوية تمثّلت في ثلاث مسائل: معنى الحداثة، والصلة بين الشعر والثورة، ومعنى الصلة بين الشعر والجمهور. ورأى أنّ موهبة محمود درويش غنيةٌ وعاليةٌ غير أنّ شعره، في تلك المرحلة، شأنه شأن شعر المقاومة، شعر "تبشير يخاطب الجمهور العددي باللغة الشعريّة السائدة،

بالشحنة العاطفيّة والفكريّة السائدة، بالطُّرق والأساليب السائدة". ويمضي أدونيس إلى وصف شعر المقاومة بوصفه شعرًا استهلاكيًّا "لا يقدّم للمستهلك إلا وهمَ الثورة. وهو على صعيد التطوّر في النتاج الشعري امتدادٌ، لكن بنبرة فلسطينية، لشعر الوطنية والاستقلال"[6].

وتندرج في هذا الموقفِ الحداثيّ مقاربةٌ نصيّةٌ مناقضة لموقف أدونيس. وتنظر هذه المقاربة إلى تجربة محمود درويش الشعرية بوصفها علامةً دالّةً على تحوّل أساليب الشعرية المتنوّعة؛ الأسلوب الحسّي، والأسلوب الحيوي، والأسلوب الدراميّ، والأسلوب الرؤيويّ[7]. واستنادًا إلى هذا الموقف فإنّ شعريّة محمود درويش اكتست تنوعًا أسلوبيًّا متنوّعًا، وشهدت تحولات جذرية في التنقّل بين مناخات الأساليب الشعريّة غير أنّ التنوّع والتنقّل الأسلوبيين حافظا على السيرورة والتحول الشعريين من القطيعة والانفصال عن ينابيع تجربة محمود درويش الشعرية التي مثّلت نموذجًا شعريًّا مميّزًا جمع بين القول وكيفيته في آن واحد. وبعبارة أخرى، استطاع محمود درويش أنْ يُنتج صوتًا شعريًّا وموقفًا إنسانيًّا في عبارة شعريّة واحدة هي: "سجّل أنا عربي"، وهو أسلوب مُبتكر شعريًّا؛ إذ انزاحت عبارته عن الخطابة والحماسة الشعريّتين اللتين عبّرت عنها القصائد الوطنية والقومية السابقة على ولادة قصيدة "بطاقة هويّة"، مثل قصائد الشعراء: إبراهيم طوقان، وأبي القاسم الشابّي، وتوفيق زيّاد، وعبد الرحيم عمر. لقد استطاع محمود درويش الجمع بين الخاصّ والعام؛ بين هويته الشعريّة وهويته القوميّة، والمزاوجة بين الفردي والقومي في صياغة مُبتكرة استلهمت الطابَع الدراميّ الحيويَّ الذي يوظّف الحِجاج العقليّ والتاريخي، ويستثمر التقنيات السرديّة المتمثّلة في الحوار والسرد وتداعي الذاكرة، بهدف إيقاظ الحلم العربي وبعث الهوية القومية وتأصيل الكينونة الوطنية وشعرنة الموقف الثوري[8].

صفوة القول: إنّ قصيدة "بطاقة هوية" قُرئت وقوربت نقديًّا في سياق وسائط نقديّة خارجية ترى في النّصّ الشعري لوحة طباقيّة مع معطيات الواقع وتمثيلات الراهن الذي ولدت فيه القصيدة وتُدولت فيه[9]. وأنّ الخطاب النقدي سعى إلى اقتناص المكونات الخارجيّة التي تُمكّنها من استعمال هذا النصّ الشعري واختطاف لهبه المزدوج بهدف رسم مسارات وافتتاح رحاب تعيّن على الشاعر والشعر أنْ يسلكا سبيلها ويرتادا آفاقها[10].

غير أنّ هذين الموقفين مارسا توجيهًا قسريًّا حال دون قراءة النصّ قراءةً داخليّةً تتيح الترحال في عوالمه والتجوال في خباياه، وتسهُم في الكشف عن البنى التي أسهمت في فرادته وريادته. فضلاً عن أنّ القراءة التي أنتجها هذان الموقفان أنتجا خطابًا نقديًّا أثّر في تواصل المتلقين مع القصيدة، وساق استجاباتهم صوب مساحة إيديولوجية في النصّ. ومن ثَمّ فإنّ الخطاب النقديّ العربيّ مارس على نصّ "بطاقة هويّة" اختطافًا مركّبًا؛ اختطاف القصيدة، واختطاف الشاعر، واختطاف المتلقّين.

موقع القصيدة وشعريّة الذاكرة:

تُحيل قصيدة "بطاقة هُويَّة" على ذات شاعرة تُعلن انفتاحها وانتماءها إلى الهويّة العربيّة، وهي ذاتٌ تؤسس، منذ العنوان بوصفه فاتحة القول والنصّ، كينونتها العليا، وتعمّق كينونتها الصغرى. وبعبارة أخرى؛ فإنّ محمود درويش لا يهدف إلى نفي فلسطينيته والتملّص منها، كما أنه لا يسعى إلى الارتماء في أحضان العروبة والاحتماء بها بل إنه يؤكّد أنّ النضال الفلسطينيّ ومطالبه في الحرية والاستقلال جزءٌ لا يتجزأ من مشروع التحرر العربيّ، وأنّ الفلسطينيين يساهمون جنبًا إلى جنب غيرهم من العرب في "عملية بناء تاريخيّ" تستهدف تحرير الأرض والإنسان العربيين والسير بهما إلى مدارج الحرية والتنوير العالية. فضلا عن أنّ هذه الاستراتيجية الشعرية قادرة على التخفيف من إحساس الفلسطينيين بالنفي والاقتلاع اللذين مورسا بحقّهم من قبل المشروع الصهيونيّ، ومنحهم أسباب القوة في السير بمشروع المقاومة والنهوض به وإنجاز شروطه الموضوعيّة. وبهذا المعنى فإنّه يمكن استقبال قصيدة "بطاقة هوية" بوصفها خطابًا مضادًّا لمشروع الاجتثاث من الجذور العربية الذي انتهجته "دولة الاحتلال الإسرائيليّ". إنه خطابٌ يستهدف إقامة العُرى والصلات بالحركات التاريخية العربية من جهة ويطمح أنْ يحقق دور الريادة وقيادة حركات التحرر العربيّة والعالميّة[11].

يقول محمود درويش نفسه، بعد خمس وعشرين سنة على إنتاج هذه القصيدة وفي سياق مماثل؛ سياق استعلان الهويّات الفُطريّة الضيّقة والطائفيّة القاتلة: "لذلك لم نقبل أنْ يكون صوتنا هو صوت الهويّة الضّيّقة، بل ميدان العلاقة الأعمق بين الكاتب العربي وزمنه الذي تتخذ فيه العملية الثوريّة الفلسطينيّة شكل كلمة السرّ العلنيّة حتى الانفجار العامّ"[12].

غير أنّ تطور مشروع محمود درويش الشعريّ والثقافي دفعه إلى ارتياد فضاءات إبداعية نقلته من مقولات المقاومة المباشرة إلى مراتب المقاومة الكليّة بوصفها أسئلة وجودية تلتبس بالوجود الإنساني كله، لذلك يمكن فهم محاولات الشاعر التملّصَ[13] من قراءة هذه القصيدة والتنصّل من تاريخ ذاكرتها، ومقاومةَ إلحاح المتلقين على استحضارها وإعادةِ إنتاجها؛ فكأنّ الشاعر يسعى إلى تخليص نفسه من هيئة الخطيب، وإنقاذ المتلقين من صفة الجماهير، والارتقاء بذائقتهم الشعرية؛ ليقتربوا من سماوات إبداعه، ويلجوا مراقي فضائه الشعريّ القصيّ، ويلامسوا المدارات الدلاليّة والمجازية التي حققتها سيرورة نصّه الشعرية. وهذا ما يفسّر ضجر محمود درويش من قراءة هذه القصيدة، ومحاولته تخليص "جماهيره ومتلقيه" من حالة النوستالجيا العارمة التي تعتريهم، ومداواة ذاكرتهم من مفعول هذا القصيدة السحريّ؛ إذ كان يعتذر كثيرًا عن تلبية مطالبهم بقراءة هذه القصيدة؛ إدراكًا منه أنّه إزاء حالة جمهور رغائبيّ تكشف وضعيته واستجابته عن عضال الشيزوفرينيا الذي يعتري الذاكرة والذائقة الشعريتين. وكان يعمد إلى إرجاء قراءة القصيدة ويجعلها في خاتمة القراءات الشعريّة*.

إنّ التباسَ العلاقة بين الشاعر وجمهوره واضطرابها ناجمة عن موقف ضمني يمكن التعبير عنه بأنّ الجمهور يؤكّد حقّه في امتلاك الذاكرة الشعريّة التي تحيل إليها القصيدة، في حين أنّ الشاعر يرى أنّ ذاكرته الشعرية استأنفت بناء نصوص وقصائد أخرى ولم تتوقّف عند هذه القصيدة، ولن تتوقف عند أي قصيدة مهما بلغ أثرها الفني قوّة وتأثيرًا.

ويتضمّن موقف الجمهور القائم على تمسّكه بقصيدة "بطاقة هوية" تعبيرًا مجازيًّا عن حقه في امتلاك القصيدة واستعادتها وإعادة إنتاجها بوصفها "بيانًا ثوريًّا"، وخطابًا في إنتاج الهوية، ويرى في التفريط فيها تبديدًا للذاكرة (Dispel the memory)، وجعلها منذورة للنسيان. في حين يكشف موقف محمود درويش القائم على الامتعاض من طلب الجمهور واستيائه منهم عن كونه ينظر إليهم بوصفهم جمهورًا يسعى إلى إعاقة الذاكرة (Memory Disabled)، وعرقلة عملها وتعطيل فعل الخيال الخصب الذي يمثل أهمّ مكونات الذاكرة الذي لولا وجوده لتعطل فعل الذاكرة، وتحولت وظيفتها إلى ممارسات ترتبط بالتذكّر واستحضار الأحداث. وبمعنى آخر، يمثّل موقف الشاعر من رفضه الامتثال إلى طلب "جماهيره" بقراءة "بطاقة هوية" بكونه رفضًا لكل أشكال التنميط التي تسعى إلى اختطاف ذاكرته بكل مكوناتها وتحويلها إلى جهاز رصد وتسجيل وأرشفة لأحداث تاريخية تنتمي إلى الزمن الماضي. إنّ الشاعر يحتج على هذا الدور الذي تريد جماهيره أنْ يزاوله في قراءاته كلها[14].

إنّ محمود درويش سعى إلى الانتقال بمكونات ذاكرته التي تشتمل على "تجارب خاصّة وعامّة، ومخاوف، وحنين، وصدمة، وشهادات، وآثار، وقمع، وآمال، وآلام" إلى فضاء دلاليّ تُنَصَّصُ فيه الهُوّيّة معوّلا في انتقاله على تمييز دقيق بين شعرية الذاكرة (A Poetics of Memory) التي تصهر مكونات الذاكرة وتذيب موضوعاتها لتلتحم بالذّات وتتماهى مع الهوّيّة لتكونا بنية واحدة، وسياسات الذاكرة (A Politics of Memory) بوصفها عناصر وموضوعات تاريخية وسياسية وسرديّة مُنفصلة ومتمايزة موضوعيًّا تُقيم خارج الذاكرة ويتم استثمارها وتوظيفها لتكوين الهوية[15].

أطياف محمود درويش

إنّ هذا التصوّر يتضمّن موقفًا إشكاليًّا بين الشاعر وجمهوره الشعري في مستويين؛ إنتاج الخطاب، واستقباله وتلقّيه لا سيّما أنّ الخطاب يحضر ضمن نسق إنشاديّ شفاهيّ ترتيليّ يهيمن عليه الصخب والمباشرة والخطابيّة، وهذا الملمح ينقل القصيدة من الصوت الفردي إلى الصوت الجماعيّ لتصبح القصيدة نداء للجماعة.

وتحيل قصيدة "بطاقة هويّة"[16] على صوت ذات حاضرة في الوجود والتجربة الإنساتيّة، ولم يكن لهذا الصوت أنْ يتأسس ويحظى بالحضور لولا إرادةُ الشاعر التي نقلت التجربة والصوت ومنحتهما التجلي والخلود. لقد عاش آلاف الفلسطينيين تجربة الاحتلال الإسرائيلي الواقعية، أو "المقول فيه" الذي عبّرت عنه بطاقة هويّة غير أنّ محمود درويش نقل هذه التجربة من سياقها الشبحيّ إلى واقع تجسّده علاماتُ الكتابة، وصيّر الذات واقعًا نصيًّا وطيفًا حاضرًا في التجربة الإنساتية. وبعبارة أخرى، فإنّ الممارسة الشعرية التي أنشأها محمود درويش نقلت التجربة من غيبوبة العدم وعماه إلى صحو الوجود وبصيرته.

إنّ الشاعر، وهو يمسك بتلابيب الكتابة، واعٍ بأنه يقبض على لحظة إنسانية منذورة للضياع ومحفوفة بالنسيان، لذلك يحرص على رصدها في سبيل معانقة الاستيهام الذي ينسرب بين دوال الكلمات ومدلولاتها ومراجعها في التجربة والسياق والتاريخ، ويسعى إلى ملاحقة طيف الذات الذي هو عين الذات وهي تنفصل عن ذاتها. لذلك عمد إلى نشر الضوء على الموجودات ليبصر الطيف بوصفه ذاتا حقيقية وليست ذاتًا مجازيّة. لقد عمد محمود درويش إلى بعث الكائنات الشبحية والطيفيّة التي عايشت الفلسطينيين ومعاناتهم، وقام باستنطاقها[17]. ليس هذا فحسب بل إنه نجح في استدراج الأشباح والأطياف التي لم تولد بعد، وأجرى معها حوارات، واستنطقها في تمثيل شعريّ سرديّ دراميّ تماهت فيه الحقيقة بالمجاز، وهو تمثيلٌ يمكن رصده إذا تعومل مع مدونته الشعرية والنثرية كلها بوصفها نصًّا واحدًا.

إنّ نصّ "بطاقة هويّة" يتضمن وعيًا دقيقًا بأهمّية التجربة الإنسانية ووجوب تنصيصها، مما يعني أنّ محمود درويش يريد أنْ يكون نصّ "بطاقة هوية" استعارةً وجوديّة تنجيه من النسيان وتفلته من العدم. فالقصيدة، على هذا النحو، نجاةٌ من خيانة الذاكرة وإفلاتٌ من انتهاكاتها وكسلها الذي يؤدي إلى التفريط بمكونات التجربة وتجعلها عرضة للزوال أكثر من كونها تسويغًا للذاكرة[18].

ويتجلّى هذه التصور في علامتين نصّيتين متلازمتين أساسيتين تُعدّان بوابة القِراءة والتّلقي في آن واحد هما: "سجّل، وأنا عربي". فقد تكررت هاتان العلامتان ست مرات في مطالع مقاطع القصيدة الستة في إشارة جليّة إلى أنّ الشاعر حريصٌ على تدوين الذاكرة وإثبات مكوناتها وحمايتها من المحو والزوال والاندثار.

إنّ الذاكرة الدرويشيّة التي تُثبت هويتها وانتسابها العربيّ لا تسعى إلى بعث ماضيها العربيّ، وتوكيد الانتماء إلى العرب بوصفهم أمّة ممتدة في الزمان والجغرافيا والتاريخ بقدر ما هي ذاكرة تعزز انتماءها إلى الحاضر، وتؤمن بوجودها في المستقبل، وتعمد إلى البحث في الماضي واستعادته استعادةً تأويليّة إيمانًا منها أنّ وجود الهوية وجود متّصل، وأنّ هذا الهوية ليست عُرضة للانقطاع والانفصال. وبعبارة أخرى، فإنّ النسيان لا يكون داءً يُهدد ذاكرةً إلاّ

عندما تفقد الذاكرة قدرتها على الإحساس بمبدأ الاتصال الذي يتيحه الزمن بوصفه خطًّا كرونولوجيًّا متصلا اتصالا مُطلقًا[19]. يقول محمود درويش:

"سجّلْ!

أنا عربي

أنا اسمٌ بلا لَقَبِ

صَبُورٌ في بلادٍ كُلُّ ما فيها

يعيش بفَوْرةِ الغضب

جذوري ..

قبل ميلاد الزمان رستْ

وقبل تفتُّحِ الحقبِ

وقبل السرو والزيتونْ

.. وقبل ترعرع العشبِ

أبي ... من أُسرة المحراث

لا من سادةٍ نُجُبِ

وجدّي كان فلاحاً

بلا حسبٍ .. ولا نسبِ!"[20].

وعندما يستعيد محمود درويش الذاكرة فإنّ استعادته ليست نزهة بين الماضي والتّراث بل هي استعادة تعني استمرارية الزمن وانفتاحه على تاريخه في تعدد مصادره؛ إنها استعادة واعية تؤمن بأنّ المستقبل يولد من الحاضر الذي يتوسّط الزمن ويعي سيرورته[21]. بيان أنّ درويش قد استأنف أسئلة الهوية في مراحل مشروع الشعريّ اللاحقة على هذه القصيدة، وظلت الهوية سؤالا مفتوحًا وعُمرانًا لا ينتهي بناؤه قيد التصميم والتدشين. يقول درويش في قصيدة "قافية من أجل المعلّقات":

"ما دلّني أحدٌ عليَّ. أنا الدليلُ، أنا الدليلُ

إليّ بين البحر والصّحراء. من لُغتي وُلدتُ

على طريق الهند بين قبيلتين صغيرتين عليهما

قمرُ الديانات القديمة، والسّلامُ المستحيلُ

وعليهما أنْ تحفظا فَلك الجوارِ الفارسيّ

وهاجسَ الروم الكبيرَ، ليهبطَ الزمنُ الثقيلُ

عن خيمة العربيّ أكثرَ. من أنا؟ هذا

سؤال الآخرين ولا جواب له. أنا لغتي أنا،

وأنا مُعلّقةٌ ... مُعلّقتان ... عشرٌ، هذه لغتي

أنا لغتي"[22].

لسان الشاعر وهويته

يُسخّرُ درويش طاقته الشعريّة في الإعلان عن ولادة هويّة شعبه النضاليّة، وولادته الشعرية عبر منطق مقايضة يقوم على التلازم بينه وبين فلسطين. بمعنى أنّ الشاعر ناطق بلسان شعب كامل تربطه بوطنه فلسطين علاقة وصال صوفيّة، وتوأمةٍ روحيّة[23]*. وسوف يكون لصوت الشاعر ولسانه موقعٌ مركزيٌّ بارزٌ في قصيدة "بطاقة هويّة" التي تكرر فيها الضمير العائد على الشاعر أربعين مرةً*[24]*، وسواء أكان الضمير يعود على الشاعر وحده أم على الشاعر مُتوحدًا بشعبه فإنّ مفهوم استدعاء المؤلف يُعدُّ أمرًا ضروريًّا؛ ذلك أنّ مفهوم المؤلف يُقدّم، في مثل هذه السياقات النصيّة، استراتيجيةَ تفسيرِ النصّ، وتقييمه، وتحديد الفّهم النقديّ الذي يمكن بلورته، وتعيين النّيات والمقاصد التي تتضمنها البنية النصيّة. وبعبارة أخرى، فإنه لا يُمكن إنجاز مقاربة تستبعدُ موقعَ المؤلف المعرفيّ والتاريخيّ، وتقصي هويته وتمثيلها، وتحجب مقاطع سيرته الذاتية وتحول دون استدعائها.*

إنّ المؤلف بوصفه، موقعًا معرفيًّا وتاريخيًّا، أسبقُ، فينومينولوجيًّا من النصّ الذي يخلقه ليغدوَ معه سلسلةً من نسيج العلامات والتّناصّات التي تنفصل عن مبدعها ومؤلفها. لذلك، فإنّ المؤلف ليس ذاتًا مُفردةً، بل هو ذواتٌ وأنوات تتبادل حوارات، وتختزل مواقف وتجارب وخبرات، وتنتج أصواتًا متعددة[25].

على أنّ مأساة الذاكرة وأزمتها تتمثّل في القدرة الإبداعية على عدم التعارض بين الذاكرة الخاصّة والذاكرة الجمعيّة، فالشاعر محمود درويش لا يستطيع أنْ يفرّط بتجربته وأهميتها في سبيل أنْ يكون مراسلاً شعريًّا لشعبه وترجمانًا لوطنه، كما أنه لا يمكن أنْ يخرج على ذاكرة شعبه المكلومة ويتعارض معها ليُنصّصَ ذاكرته الفردية، ذلك أنّ الانخراط في الذاكرة الجمعية (A Group Memory) يعمل على تذويب خصوصية التجربة الفردية (A Individual Memory) ومحوها، علاوة على أنه ينمّط التجربة ويسمها بمياسم كلية. ولعلّ قصيدة "بطاقة هوية" نموذج شعريٌّ بارزٌ لنصّ مُتنازعٍ على مُلكية ذاكرته الموشومة الأمر الذي جعل الشاعر يتخلّى عنها ويتجاوزها شعريًّا وإبداعيًّا؛ لأنها نصّ تتقاطع فيها الذاكرات بحيث تنمحي فيها الحدودُ الفاصلة بين الذاكرة الفردية والذاكرة الجمعية[26]. وبعبارة أخرى فإنّ الهوية ليست نصًّا مُنجزًا ولا بناء مكتملا، وإنما بنية إبداعيّة مفتوحة قابلة للابتكار والبناء والإضافة. يقول محمود درويش في قصيدة "منفى 4 – طباق":

"إنّ الهُوّيّةَ بنتُ الولادةِ، لكنّها

في النهايةِ إبداعُ صاحبِها، لا

وراثة ماضٍ. أنا المتعددُ. في

داخلي خارجي المتجدّدُ... لكنني

أنتمي لسؤال الضحيّة. لو لم

أكنْ من هناك لدرّبتُ قلبي

على أنْ يُربّي هناك غزالَ الكنايةِ

فاحملْ بلادك أنّى ذَهَبْتَ...

وكُنْ نرجسيًّا إذا لزم الأمرُ"[27].

الهويّةُ المُغلقة

تستدعي الهويةُ عند محمود درويش الانتماءين؛ الطائفيّ، والقُطريّ، وهما انتماءان مرذولان حسب درويش. فالهوية الدرويشية هوية جامعة؛ إنها "وحدة الثقافة العربية الوطنيّة"، "وهي الثقافة المفتوحة على تاريخها في تعدد مصادره"[28]. لقد دُعِر محمود درويش عندما كان يُنظرُ من بعض الفئات اللبناتية، إبّانَ غزو لبنان في مطلع الثمانينات من القرن المنصرم، إلى الفلسطينيين بوصفهم غرباء. يقول محمود درويش: "لا، لسنا غرباء على أيّة أُرض عربيّة. الغرباء

هم الذين يُشيرون إلى غربتنا بأصابع اتّهام، لأنّهم غرباء عن تاريخهم وعن معاني وجودهم، غرباء في موجة عابرة لا يرى فيها اللص غير وجوه اللصوص"[29].

لقد مثّلت قصيدة "بطاقة هويّة" مستودعَ ذخيرة ورموز ووقاية من "أبناء الطوائف الضّالين"[30]، الأمر الذي دفع محمود درويش أنْ يلجأ له في بيروت بعد خمس وعشرين سنة على ولادة الصوت "سجّل – أنا موجود"؛ إذ يروي قصّة التجربة التي أفضت إلى هذا النداء فيقول متحدّثًا عن سلطة الاحتلال الإسرائيلي: "لأوّل مرّة، يأذنون لنا بأنْ نغادر حيفا، شريطة أنْ نعود في الليل، لنذهب إلى محطة الشرطة الواقعة على طرف الحديقة، حديقة البلديّة، ليقول كلّ واحد على طريقته: سّجل – أنا موجود. سجّل!"[31].

إنّ السياق الدرامي الذي عاشه الشاعر في بيروت دفعه إلى استحضار الذاكرة، وبعث الهوية، والعودة إلى المربع الأول في الصّراخ والولادة كأنّ زمن المأساة زمنٌ لولبيٌّ لا يملك سيرورة ونسقًا يُفضيان إلى نهاية. يقول درويش: "يا للزمن الحي، يا للزمن الميّت، يا للزمن الحي الخارج من الزمن الميّت. سجّل: أنا عربي، قلت ذلك لموظف قد يقود ابنُه إحدى هذه الطائرات (الطائرات الإسرائيليّة التي كانت تقصف بيروت). قلتها باللغة العبريّة لأستثيره. وحين قُلتُها باللغة العربية مسّ الجمهورَ العربيَّ في النّاصرة تيارٌ كهربائيٌّ سرّيٌّ أفلت المكبوت من قمقمه. لم أفهم سرّ هذا الاكتشاف، كأنني نزعت الصاعق عن ساحة ملغومة ببارود الهويّة، حتى صارت هذه الصّرخةُ هي هويتي الشعريّة التي لا تكتفي بأنْ تُشيرَ إلى أبي، بل تطاردُني"[32].

*لقد جعل محمود درويش عنوان سيرته **ذاكرة للنسيان** تعبيرًا عن فداحة المأساة التي مُني بها في بيروت عندما اكتشف أنّه يتعيّن عليه إحياء ذاكرته التي كان عليها تجاوز سؤال الهوية ونداءها في احتلال فلسطين وما لحق به من اعتقال وملاحقة وإقامة جبريّة. إلاّ بنية السيرة تحضر وهي عامرة بالذاكرة المترعة باليقظة والتذكّر، أو أنّ الأحداث والوقائع التي شهدها محمود درويش، في لبنان، جعلته يستردّ صوت البدايات "سجّل: أنا عربي" تعبيرًا عن أنّ الصوت لا يزال مُعلّقًا في البلاد العربية. وبعبارة أخرى، فإنّ محمود درويش يرى أنّه يتعيّن على الشعوب العربيّة أنْ تُصغي إلى صوت "سجّل: أنا عربي"، وأنْ تستجيب لهذا الهُتاف وتعَيه وتؤمن به للخروج من محنها والنوازل التي تُحدقُ بها.*

يقول محمود درويش: "لم أدرك أنني كُنت في حاجةٍ لأنْ أقولها هنا في بيروت: سجّل أنا، أنا عربي. هل يقولُ العربيُّ للعرب أنا عربي؟ يا للزمن الميت، يا للزمن الحي! نظرتُ إلى عمري لأعرفَ ما هو عمري الآن. خجلتُ من هذه النظرة: هل ينظرُ المرء إلى ساعة يده ليرى عمره"[33].

لقد أصدر الشاعر محمود درويش، وهو ابن خمسة عشر عامًا، صيحته الشعرية، باللغة العبريّة، للتعبير عن هويته العربية أمام موظّف اغتصب وطنه، في حين أنّ هذه الصيحة كانت مُلحّةً وضروية إبّان في الغزو الإسرائيليّ للبنان بعد خمس وعشرين سنةً. وإذا كان زمن الصيحة الأولى زمنَ اغتصابِ فِلَسطين وما استدعاه من إعلان الهوية العربية فإنّ رجعَ الصدى وزمن الصيحة الثانية هو زمن "أبناء الطوائف الضّالين" الذين رأوا في الوجود الفلسطيني المقاوم على الأرض العربيّة اللبناتية أمرًا مُنكرًا، إنهما زمنان مُتباعدان زمنًا متجاوران همًّا ومأساة.

معارج النصّ التناصيّة ومداراته التأويليّة

إنّ تحويل الهوية بمكوناتها الهائلة إلى بطاقة هويّة (Identity Card) ليس بالأمر السهل ولا بالعمل اليسير الذي ينجو بنفسه من آفة الاختزال، ذلك أنه من الصعوبة بمكان أنْ يختزل الشاعر هويته في بطاقة هوية؛ لأنّ هذه الممارسة تعني تحويل المطلق والكليّ إلى نسبيّ وجزئيّ، كما أنها تعني التركيز على العناصر التي يمكن اختزالها وجدولتها في وقائع السجلاّت المدنيّة في الدول الحديثة بهدف التعرّف إلى الأفراد وإيجاد الفوارق التي تميّز بينهم، وحصر القواسم المشتركة بين الأفراد والجماعات والاثنيات المختلفة. إنّ بطاقة الهوية بقدرتها الاختزالية كفيلة بتحديد خصوصيات الأفراد والجماعات وتعميق الانقسام بينهم انطلاقا من مفاهيم التمايز الجوهري.

هكذا تمضي القصيدة في تحديد قسمات الهوية بدءًا من العنوان الذي يمارس دورًا إغوائيًّا في مستويي الدلالة والتركيب؛ فالدلالة تستعلن من التداعيات التي تحدثها "بطاقة هوية" لشاعر سُلِبَ وطنه، وغُيّب أبناء شعبه بين تقتيل وتهجير واقتلاع ونفي وتغييب في السجون، وكأنّ الشاعرَ يقاوم امّحاء هويته، ويصرّ على التّمسك بها وإعلانها عبر قصيدة تعبّر عن رغبات أبناء شعبه وتنطق بإرادتهم الجمعيّة. وأمّا التركيب النحويّ فيرد العنوان في صيغة خبر لمبتدأ محذوف تقديره الاسم "قصيدةُ" الذي يحيل على المتعين البصري المتمثّل في علامات القصيدة وفضائها من المجازات. ولعلّ الدلالة النحوية في إيراد الخبر في صيغة المركّب الإضافي (المضاف والمضاف إليه) في هيئة نكرة مضافة إلى نكرة تتمثّل في رفع الإبهام عن المضاف (بطاقة) ويحدّ من انفتاحها ويُخصصها بعد أنْ كانت حُرّة مُطلقة عن القيد قابلةً للدلالة على أي بطاقة. ويتضافر هذان المستويان مع المستوى النصيّ الذي تنصّ عليه القصيدة التي تتضمن ستة مقاطع شعرية تمثّل مكونات الهوية التي يسعى النص إلى تشييدها.

يشير محمود درويش في سياق سردي سيريّ في **ذاكرة للنسيان** إلى أنّ عنوانًا آخر كان يجول في خاطره لقصيدة "بطاقة هوية"، هو: "نشيد الهويّة" وهو العنوان الأمثل والأنسب الذي ينسجم مع الاستجابة التي حققتها القصيدة في أوساط الجماهير والمتلقين طوال نصف قرن، غير أنّ محمود درويش خشي أنْ يستدعي نشيد الهوية نشيد الأناشيد التوراتي. يقول درويش: "هل كنّا حقًّا في العشرين عندما أخذتني هويتي إلى ذاك النشيد المصكوك بحوافر خيل

يلتهمها الأفق المفتوح على أفق مفتوح على أُفق لا نعرف إنْ كان مفتوحًا أم مغلقًا؟ وهل كنتُ حقًّا في السّابعة والعشرين حين احتكّ نشيد الهويّة بنشيد الأناشيد وشبّ حريقٌ في السوسن، وسمعتُ آخر صرعات الحصان الهارب من جبل الكرمل إلى البحر الأبيض المتوسّط؟"[34].

لقد أراد درويش من العنوان أنْ يقوم بوظيفة حجاجية دالّة على الهوية المقاوِمة للطمس والتشويه غير أنّ عنوان هذه القصيدة فقد قدرته على تحقيق الهدف، كما أنْ مقاصد محمود درويش الحجاجيّة قد توقّف عملها وتعطّل مفعولها. بيان ذلك أنّ عنوان قصيدة "بطاقة هوية" يكاد يكون غير معروف في أوساط المتلقين الجماهيريين، فالقصيدة اشتُهرت وعُرِفت بعنوان "سجّل أنا عربي". وبعبارة أخرى، فإنّ المتلقين أنفسَهم قد شاركوا في إنتاج تمثيلاتهم الحجاجيّة عبر مساهمتهم في إنتاج المعنى وتوكيدهم العنوان الذي يريدون.

إنّ منطق التلقي الذي تعبّر عنه هذه العلاقة التبادلية بين الشاعر/ المخاطَب والمتلقين/ الجمهور أسهم في منح المتلقين القدرة على قلب شكل القصيدة الدلالي؛ إذ إنّ استحضار السطرين الأول والثاني اللذين يتكرران خمس مرات ليكونا عنوانا القصيدة يعني أنّ المتلقين يعبرون عن حقّهم في التدخل في إنتاج علاقات النص والمعنى؛ لأنّ القصيدة تخصّ هوياتهم وتعبّر عن أصواتهم وصخبهم وعنفهم في التعبير عن هذه التجربة.

إنّ هذه القصيدة نصٌّ سجاليٌّ أعلن فيه الشاعر عن مقاومة ضارية تستمدُّ ضرامها من أعماق النصوص السجالية التي تضمنها الشعر العربي. هكذا يغرفُ الشاعر علامات المساجلة من قول الشاعر الفضل بن العبّاس اللهبيّ[35]:

وأنا الأخضرُ من يعرفني ... أخضرُ الجلدةِ في بيتِ العَرَبْ

مَنْ يُساجِلْني يُساجِلْ ماجدًا ... يَملأ الدلوَ إلى عَقْدِ الكَرَبْ

ورسول الله جدي جدّه ... وعلينا كانَ تنزيلُ الكتبْ

ومن نصّ بشّار بن برد (ت 168 هـ) الذي يقول فيه[36]:

هَل مِن رَسولٍ مُخبِرٍ ... عَنّي جَميعَ العَرَبِ

مَن كانَ حَيّاً مِنهُمُ ... وَمَن ثَوى في التُّرَبِ

بِأَنَّني ذو حَسَبٍ ... عالٍ عَلى ذي الحَسَبِ

جَدّي الَّذي أَسمو بِهِ ... كِسرى، وَساسانُ أَبي

وَقَيصَرٌ خالي إذا عَـدَدتُ يَوماً نَسَبي

كَم لي وَكَم لي مِن أَبٍ بِتاجِهِ مُعتَصِبِ

إنّ محمود درويش يفتح الهوية العربية على مساجلة مفتوحة مع مغتصب الأرض العربيّة، ويستعين في هذه المساجلة على تاريخ الزهو ومحمول قصيدة الفخر العربية التي تعاظم في نفوس أبنائها معاني الفخار والقوة واستنهاض العزائم. غير أنّ المفارقة التي تتضمنها بنية التناص في قصيدة "بطاقة هوية" أنّ محمود درويش اتكأ على استراتيجية تناصيّة تقوم على المعارضة والمحاكاة التداوليّة[37] استعاد فيها صوت بشار بن برد وصخبه الشعوبيّ في مواجهة المركزية الثقافية العربية التي مارست تعاليًا على الموالي[38]. وبعبارة أخرى، استعار محمود درويش من بشار بن برد قافية القصيدة ورويها، واستعار جزءا من حقلها المعجميّ وعلاماتها السيميائيّة مثل: "العرب، والحقب، والنّسب، والحسب، والغضب، والجدّ، والأب" وهي استعارة تكشف عن عمق المحنة التي تَعْرِضُ للفلسطيني العربي الذي يسعى إلى إحياء الذاكرة؛ ذاكرة الفخر وما تستدعيه وتحيل إليه من عزّ وكرامة وفخار، وبعث التاريخ العربي الذي يأبى تلطيخ الذاكرة واستيطانها بمتوالية الضيم والذل والخنوع[39].

إنّ استحضار محمود درويش مبدأ رفض الضيم هو من أهم المفاهيم النصيّة التي ألهبت عواطف المتلقين والجماهير وحفزتهم على التفاعل العميق مع هذه القصيدة المركزية في الشعر العربي. وهو استحضار لا ينفصل عن ذاكرة القراءة والنصيّة الشعريّة العربية التي مثّلها أبو الطيب المتنبي بقوله:

لا افتخارٌ إلاّ لمن لا يُضامُ مُدرِكٍ أو مُحارِبٍ لا ينامُ

يتضحُ ذلك في جملة من العوامل الحِجاجيّة مثل بنية النفي:

"ولا أتوسّلُ الصَّدقات من بابكْ

ولا أصغَرْ

أمام بلاط أعتابكْ

فهل تغضبْ[40]؟"

وهي بنية حجاجيةٌ دالّةٌ على رفض الانكسار والهزيمة يعضدها اتكاء الشاعر على تكرار الاستفهام في قوله: "فهل تغضب؟" ، وهو تعاضدٌ يمثّل عاملاً حجاجيًا لا يهدف إلى طلب تصديق المخاطب المتمثّل في شخص الموظّف

الإسرائيليّ الذي يستحضره الشاعر في سياق المساجلة والتحاجج[41]، بقدر ما يسعى إلى إغاظته ومقارعته وتوعّده بمساجلة طويلة الأمد وغضب ممتدّ سيفضي إلى أكل لحمه.

خلاصة القول: إنّ قصيدة "بطاقة هوية" اشتملت على قوانين حجاجية، ومفاهيم ثقافيّة منحت المتلقين شعورًا مضاعفًا باليقين والقدرة على خوض غمار المقاومة. كما أنها وفّرت أسباب الثورة الكفيلة برصّ الصفوف الوطنية وتوحيد الأهداف القومية وتعيين سبل الكفاح الطويلة.

الإحالات:

[1]- إلياس الخوري، **دراسات في نقد الشعر**، ط3، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت،1986، ص 10 – 22.

[2]- رجاء النقاش، **محمود درويش: شاعر الأرض المحتلة**، ط2، دار الهلال، القاهرة،1971، ص85،8، 131.

[3]- رشيدة مهران، **الواقعيّة واتجاهاتها في الشعر العربي المعاصر**، ط1، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 1979، 251 - 266.

[4]- أدونيس، **زمن الشعر**، بيروت، دار الساقي، 2012، 179، 185 – 188.

[5]- **زمن الشعر**، 193 – 197.

[6]- نفسه، 193 – 197.

[7]- صلاح فضل، **أساليب الشعريّة المعاصرة**، ط1، دار الآداب، بيروت، 1995، ص 8، 32، 34 – 35.

[8]- **أساليب الشعريّة المعاصرة**، ص 142 143، 148، 149.

[9]- الشابي، حميد، 2013، **الكائن والممكن في قراءة الشعر العربي المعاصر**، ط1، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، سلسلة أطروحات الدكتوراه، ص227.

10- مُحَمَّد لطفي اليوسفي، **كتاب المتاهات والتلاشي**، بيروت – عمّان، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر،2005، ص 23.

11- عبد الوهاب المسيري، **دراسات في الشعر**، القاهرة، مكتبة الشروق الدوليّة، 2007، ص 183 – 184.

12- **ذاكرة للنسيان**، ضمن: الأعمال الشعريّة الكاملة، ج6، وزراة الثقافة الجزائرية، 2009، الجزائر، ص 144.

13- **أساليب الشعرية المعاصرة**، ص 143.

*- روى لي الناقد التونسي مُحَمَّد لطفي اليوسفي أستاذ الشعريّات أنّ جماهير محمود درويش طلبت منه، في إحدى أمسياته الشعرية في تونس، بهتاف جماعيّ أنْ يقرأ لهم: "سجّل أنا عربي"، فأعلمَهم أنه سيؤجل قراءتها إلى نهاية الأمسيّة، وعندما أنهى قراءاته قال لهم: "الآن... سجل"، ثم قال: "سجّل أنا هارب"، وطوى أوراقه ونزل عن المنصّة.

14- بول ريكور: **الذاكرة، التاريخ، النسيان**، ط1، ترجمة: جورج زيناتي، بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2009، 120 - 152.

15 See: Susan Rubin Suleiman, ***Crises of Memory and the Second World War***, Harvard University Press, Cambridge, Massacbusetts, London, England. 2006, P: 8.

16- **أوراق الزيتون**، ضمن "الديوان: الأعمال الأولى"، بيروت: رياض الرّيس، 2009، ص 80 – 84.

17- جاك دريدا، **أطياف ماركس**، ط1، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 2006، ص 15 – 21.

18 See: Andreas Huyssen, ***Present Pasts: Urban Palimpsests And The Politics Of Memory***, Stanford University Press, Stanford, California. 2003, P: 3.

19 See: Andreas Huyssen, ***Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia***, Routledge, New York and London. 1995, P: 7.

20- **أوراق الزيتون (1964)**، ضمن: "الديوان: الأعمال الأولى"، رياض الرّيس للكتب والنشر، بيروت، 2009، ص 80- 84.

21- **ذاكرة للنسيان**، ص 144.

22- **لماذا تركت الحصان وحيدًا؟**، ط3، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2001، ضمن الأعمال الجديدة، ص 381 - 382.

23- توفيق بكّار، مجنون فلسطين، ضمن: **مقدّمات**، ط1، دار الجنوب، تونس، 2002 ، 133 - 140.

24- يرى أدونيس أنّ الهوية الإبداعية لا تقبل التماثل مع الجوهر الثابت المسبّق، لكنها حالة خلق دؤوبة بما تحمله من قدرة على النمو. وبهذا المعنى فالهويّة غيرُ قابلة للتشكّل؛ لأنها خطاب علامات مفتوح الأمر الذي يجعلها تقوم على الاختلاف ونفي التّماثل. إنّ الهويّة إبداع متجدد، وتساؤل مستمر، وبحث دائم. أدونيس، ، **سياسة الشعر**، ط1، دار الآداب، بيروت، 1985، ص 68 – 70.

25- نفسه، ص 50 – 51.

26 See: Susan Rubin Suleiman, ***Crises of Memory and the Second World War***, Harvard University Press, Cambridge, Massacbusetts, London, England. 2006, P: 5-8.

27- **كزهر اللوز أو أبعد**، ط2، رياض الريس للكُتب والنشر، بيروت، 2005، ص 183 - 184.

28- **ذاكرة للنسيان**، ص 144.

29- **نفسه**، ص 145.

30- **نفسه**، ص 146.

31- **نفسه**، ص 144.

32- **نفسه**، ص 144.

33- **نفسه**، ص 184.

34- **نفسه**، ص 185.

35- **ديوان الفضل بن العباس اللهبيّ** (توفي في القرن الأول الهجري)، تحقيق: مهدي عبد الحسين النجم، مؤسسة المواهب للطباعة والنشر، بيروت، 1991، ص 19.

36- **ديوان بشار بن برد**، ج1، تحقيق: مُحَمَّد الطاهر بن عاشور، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1950، ص 377 . 380.

37- مُحَمَّد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، 1992، ص 122-123.

38- انظر: هيثم سرحان، **الخطاب الحجاجي في شعر بشّار بن برد: مقاربة في تحوّلات الهوية الثقافية**، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغة وآدابها (مجلة علمية محكّمة نصف سنويّة) – جامعة أم القرى، ع 11، مكّة المكرّمة، نوفمبر 2013.

39- انظر: محمود درويش وسميح القاسم، **الرسائل**، ط1، دار العودة، بيروت، 1990، ص 38، 44.

40- **أوراق الزيتون**، ص 80 – 81.

41- عز الدين الناجح، **العوامل الحجاجيّة في اللغة العربيّة**، ط1، مكتبة علاء الدين للنشر والتوزيع، صفاقس، 2011، ص 47 -48.

الشعرية العربية و الغربية (الاختلاف والائتلاف)

الشعرية عند حازم القرطاجني في "منهاج البلغاء" و لتزفيتان تودوروف في "الشعرية"

Arabic and Western poetics (Difference and Coalition) Hazem Al Quartajani Poetics in"Munhaj Albulagha" and Tzvetian Todorov Poetics in"Poetics"

د. مالكي سميرة أستاذة محاضرة – أ – جامعة وهران 2 الجزائر . malkisamira13@gmail.com

ملخص :

لقد عرف مصطلح الشعرية دلالات متعدّدة ، والتساؤل عن الشعرية بهذه الصيغة تساؤل فضفاض يقتضي من الباحث الدقة من أجل اختصار كل المفاهيم وتصنيفها في خاناتها الخاصة .

إن كل مقاربة لحد الشعرية يلفي الباحث نفسه إزاءها محاصرا بمفاهيم عدة وتيارات فكرية تمخضت عن خلفيات معرفية ومرجعيات ثقافية متباينة ومتباعدة زمنيا من الصعب تحديدها .

كما أحدث مصطلح الشعرية تضاربا في الآراء بين النقاد سواء على مستوى ترجمته التي اتخذت وجوها متعددة وكذا على مستوى تحديد موضوعها .

وقد برز نقاد عرب كحازم القرطاجني ونقاد من الغرب كتزفيتان تودوروف ، فجاءت هذه الدراسة لتقف على الشعرية العربية والغربية بصفة عامة ،ثم الانتقال للحديث عن الشعرية عند حازم القرطاجني في "منهاج البلغاء" ولتزفيتان تودوروف في "الشعرية".

الكلمات المفتاحية :

الشعرية ، الشعرية العربية ، الشعرية الغربية ، شعرية حازم القرطاجني ، شعرية تزفيتان تودوروف.

Abstract:

The term poetic has many different connotations. So the question of poetry in this formula requires that the researcher must be precise in order to shorten all the concepts. Thus , the approach of poetic reduction, is surrounded by several concepts and currents of thought resulting of the backgrounds of knowledge and cultural references. Furthermore poetic term also created a conflict of opinion among critics, both on the level of its translation, which has taken on several faces as well as on the level of defining its subject.

Keywords:

Poetics, Arabic Poetics, Western Poetics, Hazem Al-Qartajni Poetics, Tzvetian Todorov Poetics

تمهيد :

يبدو الوقوف على معنى مصطلح الشعرية من أشْكَل الأمور وأصعبها تعقيدا لما يحمله من تشابك في التعريفات وتنوّع في المفاهيم، لأنّ "مسيرة هذا المصطلح قد تشابكت في تقلّباتها بين دلالة تاريخية وأخرى اشتقاقية وثالثة توليدية مستحدثة". [1]

والشعرية هي محور اهتمام في النقدين العربي والغربي على حد سواء، ومرجعية هامة في مقاربة النصوص الأدبية ومعرفة دلالاتها وأبعادها الجمالية .

وهي تنحصر أساسا فيما يجعل من الأدب أدبا وترتكز على الوظيفة الشعرية وتعمل في مجال يلامس الشعر ولغته، أكثر مما يلامس الشاعر.

ونحن إذ نتتّبع مسار الشعرية و المراحل التي قطعتها الشعرية، فهي مصطلح غير قارّ المفهوم، متعدّد الدّلالات ومتنوّع المرادفات، ومتباين المجالات، يعود ذلك إلى اختلاف زوايا اشتغال النقاد حوله، تكشف عنه عدّة رؤى ومتصوّرات غربية وعربية أبانت عن أوجه الاختلاف والتعدّد والاشتباك في تعريف المفهوم.

مفهوم الشعرية :

لغة :

الشعرية كلمة يونانية الأصل، تعني الإبداع أو الفن الشعري، فهي نظرية علمية ونقدية وأدبية ومعرفية تهتم بقواعد الإبداع الأدبي والفني والجمالي، فالشعرية مصدر صناعي يدل على خصائص الكتابة الأدبية والإبداعية ومقوماتها وسماتها المختلفة.

ولقد ترجمت في حقلنا الثقافي العربي القديم، بمجموعة من التسميات كصناعة الشعر، وعمود الشعر، ونظم الكلام، ونظرية النظم، وفن الشعر، والتخييل...[2]

وترجمت هذه اللفظة أيضا، في حقلنا الثقافي العربي الحديث والمعاصر، بالإبداع، والفن الإبداعي، والشعرية، والإنشائية، والهيكلانية، والبويطيقا، والبويتيك، وعلم الأدب، والشاعرية، والأدبية، ونظرية الشعر، ونظرية الخطاب...[3]

وعلى العموم، ترتبط الشعرية بالفن الشعري من حيث الاشتقاق اللغوي. بيد أن الشعرية، في الصميم، نظرية علمية ومعرفية ونقدية تسعى جادة إلى فهم بنيات العمل الأدبي، وتفسير جمالياته الوظيفية، واستكشاف مكوناته وسماته الحاضرة والغائبة.

وتعني الشعرية أيضا علم الأدب، مادامت تصف الفنون والأجناس الأدبية وصفا علميا موضوعيا، بتمثل المقاربة البنيوية اللسانية، وإبعاد المرجع الخارجي، وتحليل النصوص والخطابات تحليلا بنيويا .[4]

اصطلاحا :

إنّ مصطلح "الشعرية" يقابله في الإنجليزية poetics وفي الفرنسية poétique وكلاهما مشتقّ من المصطلح اللاتيني (poetica) المشتق بدوره من الكلمة الإغريقية (poietikos) وكلّ ذلك مشتقّ من الفعل الإغريقي (poiein) بمعنى فعل أو صنع (faire).

ويقصد بالشعرية كل نظرية داخلية للأدب. وقد تعني الشعرية أيضا تلك الاختيارات الأدبية والأسلوبية والبلاغية والتصويرية والموضوعاتية والتأليفية التي يختارها المبدع في التعبير والكتابة عن الذات والموضوع معا كشعرية مالارمي، أو شعرية فيكتور هيجو، أو شعرية أدونيس.[5]

وقد يقصد بالشعرية كذلك مجموعة من القواعد والقوانين المعيارية التي تحتكم إليها مدرسة أدبية وفنية ما. ويبقى المفهوم الأول هو المفضل في تعريف البويطيقا، على أساس أن الشعرية عبارة عن القوانين والمكونات والسمات التي تميز فنا أدبيا عن باقي الفنون والأجناس والأنواع الأدبية الأخرى.[6]

علاوة على ذلك، فالشعرية هي تلك الطريقة أو المقاربة أو المنهجية النقدية التي تهدف إلى استخلاص المكونات البنيوية للنص الأدبي، وتحديد أدبيته، واستقراء مجمل القواعد الجوهرية الثابتة التي تتحكم في توليد النص وإبداعه. ومن ثم تهتم الشعرية بعلمنة الأدب ووضع القواعد والمعايير والمكونات والسمات التي تنبني عليها الأجناس الأدبية. أي: تدرس الإنشائية (Poétique) علم الأدب، أو ما يجعل من الأدب أدبا. أي: تشدد على وظيفة الأدب التي تتأسس على الوظيفة الجمالية أو الشعرية، بإسقاط المحور الاستبدالي على المحور التركيبي، أو الجمع بين الانتقاء الدلالي والعلاقات النحوية. ويعني هذا أيضا أن الأدب يتكون من مواد دلالية وعلاقات نحوية وتركيبية، أو الجمع بين الدلالة والنحو ضمن علاقات الغياب (الدلالة) من جهة، وعلاقات الحضور (التركيب) من جهة أخرى.

أضف إلى ذلك أن الشعرية تهدف إلى فهم الآليات البنائية التي يقوم عليها النص الأدبي، وقد تكون آليات صوتية، وإيقاعية، وفضائية، وصرفية، ودلالية، ونحوية، وبلاغية. كما تستجلي مظاهر الوحدة والتنوع في مجال الإبداع الأدبي، والبحث عن بصمات المؤلف والمبدع على حد سواء. وبذلك، تستفيد الشعرية من اللسانيات من جهة، كما تنفتح على البنيوية من جهة أخرى. ويعني هذا أن الشعرية هي نظرية في تحليل الخطاب الأدبي وفق مقولات بنيوية ولسانية، يتمثل أساسها في تحديد أدبية النص، ورصد وظيفتها الشعرية أو الجمالية.

وعليه، تعنى الشعرية بتوصيف النصوص الأدبية من جهة أولى، وجرد مكوناتها الثابتة وسماتها المتغيرة من جهة ثانية، ثم الاهتمام بقواعد تجنيسها من جهة ثالثة. وهنا، نتحدث عن شعرية الشعر، وشعرية السرد، وشعرية السينما، وشعرية اللوحة التشكيلية، وشعرية المسرح، وشعرية الإيقاع.[7] وعليه، تدرس الشعرية الأشكال الفنية والجمالية والأساليب الأدبية. ومن هنا، فلها علاقة وطيدة بالأسلوبية ، وعلم السرد، وبلاغة الصور ، ومن ثم فالشعرية هي دراسة الفن الأدبي باعتبارها إبداعا تلفظيا [8]، أو دراسة الصيغ الداخلية للنص.

ويرى جميل حمداوي أنه يمكن الحديث عن شعرية إيقاعية، وشعرية صوتية، وشعرية فضائية، وشعرية بلاغية، وشعرية تركيبية، وشعرية الخطاب، وشعرية البلاغة، وشعرية الأسلوب، وشعرية الجنس والنوع والنمط، وشعرية الأدب بصفة عامة...

واليوم، يمكن الحديث عن شعريات كبرى، فهناك الشعرية البنيوية اللسانية، والشعرية التوليدية ، والشعرية المعرفية.[9]

كما يرى جميل حمداوي أيضا أن الشعرية تعنى بقواعد الإبداع الأدبي والفني والجمالي، والبحث في مكوناته الداخلية المحايثة، والاستفادة من البنيوية اللسانية، والتركيز على النسق التفاعلي الداخلي، وتفكيك النصوص والخطابات وتركيبها، ودراسة المستويات الصوتية، والإيقاعية، والصرفية، والتركيبية، والدلالية، والبلاغية. فضلا عن كونها تهتم بتصنيف الأنواع والأنماط والأجناس الأدبية، والاهتمام بما يميز الشعر والرواية والقصة والمسرح عن باقي الأجناس الأدبية والفنية الأخرى.

فهي تلكم، إذاً، نظرة مختصرة إلى مفهوم الشعرية بأسسها العلمية والتوصيفية الثابتة والجلية، ومرتكزاتها النظرية والتطبيقية التي لا يمكن الاستغناء عنها في أثناء تحليل النصوص والخطابات الأدبية والإبداعية والفنية والجمالية.

وتلكم أيضا أهم الأسئلة التي انطلقت منها الشعرية البويطيقية باعتبارها مقاربة أدبية ونقدية علمية في دراسة النصوص والخطابات والأجناس الأدبية والنوعية والفنية.

وتلكم كذلك أهم المقومات التي ترتكز عليها الشعرية في توصيف النصوص والخطابات إن نظرية، وإن تطبيقا.[10]

الشعرية العربية :

ليس جديدا إذا علمنا أن انشغال التراثيين العرب نقادا أو بلاغيين كان منصبا على التفريق بين اللغة الأدبية واللغة العادية، وبين الشعر والنثر، إلا أن الدارس لهذا التراث النقدي يلحظ أن مصطلح الشعرية لم يتجل بشكله الكامل، إلا أنه ورد بمعنى نظم الكلام، وعمود الشعر، والصناعة، والتخييل .

فابن سلام الجمحي (ت 232 هـ) يقترب من الشعرية باعتبارها علم من العلوم الإنسانية يقول: " وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلوم و الصناعات " [11]

والجاحظ (ت255 هـ) يتحدث عن الشعر على" أنه صناعة و ضرب من الصيغ جنس من التصوير، والمعاني مطروحة في الطريق وتكون الشعرية عنده بإقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، و في صحة الطبع وجودة السبك " [12].

أما ابن قتيبة الدينوري في كتابه الشعر والشعراء ، فنراه يتحدث عن قوانين الشعر ، وعيوبه وحوافز الشعر، والمطبوع من الشعراء هو من " سمح بالشعر واقتدر على القوافي وأراك صدر بيته عجزه وفي فتحته قافيته وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة ".[13]

كما حاول ابن طباطبا العلوي تعريف الشعر وبلورة مفهومه انطلاقا من سعيه إلى وضع عيار ينبني على مجموعة من القوانين فاصلا في ذلك الشعر والنثر في حده يقول :

" الشعر ...كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم لما خص به من النظم الذي إن عدل به عن جهته مجّته الأسماع ، وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه ، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به " [14]

أما قدامة بن جعفر فإنه قد يكون من الأوائل الذين وضعوا حدّا للشعر وعرفوه تعريفا قائما على تمثل المفاهيم مثلا منطقيا، إذ يعرفه بقوله : " هو قول موزون و مقفى دال على معنى "[15]

وابن رشيق القيرواني ينطلق من فكرة قبلية متكئا في تعريفه للشعر على سابقيه خاصة قدامة بن جعفر ، حيث يرى في حد الشعر أنه يقوم " بعد النية من أربعة أشياء وهي : اللفظ والوزن والمعنى والقافية ، فهذا هو حد الشعر ، لأن من الكلام موزونا مقفى وليس بشعر لعدم القصد والنية "[16]

و أبو القاسم الآمدي وضع طريقا و قوانين للشعر " دقيق المعاني موجود في كل أمة و في كل لغة ، وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأني ، وقرب المأخذ ، واختيار الكلام ، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة ، بما استعيرت له ، وغير منافرة لمعناه ، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف "[17]

وأما عبد القاهر الجرجاني فشعريته تظهر في نظرية النظم التي أسسها انطلاقا من فكرتي النسج و التأليف ، ففي كتابه دلائل الإعجاز مدافعا عن الشعر حيث يقول : " هذا وراوي الشعر حاك وليس على الحاكي عيب ، ولا عليه تبعة ، إذا هو لم يقصد بحكايته أن ينصر باطلا أو يسوء مسلما "[18]

وأشار ابن رشد إلى معنى الشعرية ، وربطها بالقول الشعري حيث يقول: " والأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخيلة، والصناعة المخيلة هي : صناعة اللحن ، صناعة الوزن وصناعة عمل الأقاويل المحاكية .[19]

أما حازم القرطاجني فمرحلته تعد مرحلة اكتمال ونضج ، لأنه اضطلع على أعمال سابقيه مثل ابن سينا والفارابي، وكتاب أرسطو، والذي سنتطرق له ولشعريته لاحقا بالتفصيل.

وتختلف الشعرية العربية الحديثة عن الشعرية القديمة من حيث اتساع مفهوم مصطلح الشعرية، ومن حيث ارتباطها بشعرية الغرب من جهة أخرى ، فالشعرية الحديثة مغايرة للقديمة كونها وسعت من مجال دراستها ليشمل أنواع الخطاب الأدبي في حين انحصرت الشعرية العربية القديمة بدراسة صناعة الشعر وقوانينه.

فجمال الدين بن الشيخ يرى أن أدب اللغة العربية منذ العصر الجاهلي حتى بداية القرن العشرين، هو أدب شعري تماما ، استغرقت استمراريته خمس عشرة قرنا، وهي تشهد ثباتا نادرا يستحق الوقوف عليه وتأمله. [20]

لأن الشعرية- في رأيه- اكتساب بفضل الصناعة والارتياض، شأنها في ذلك شأن كل كفاءة ذات طبيعة لغوية، ولا يخفى أن الناقد جمال الدين بن الشيخ في تطرقه للشعرية العربية لم يغفل دور أي ناقد من النقاد القدامى، وقد سجل إسهاماتهم وآراءهم في كتابه "الشعرية العربية"، وقد خلص في آخر بحثه إلى صعوبة الوصول إلى نتائج سريعة ملمحا إلى التكامل الذي أحدثه النقاد القدامى لسد كل الثغرات، والخروج بالقصيدة على الوجه الذي عرفناه، والحداثة التي خرج بها المجددون في القرن الثاني الهجري ومدى أحقيتهم فيما ذهبوا إليه، مسايرة للتغيرات والمستجدات التي طرأت على عصرهم.

وأدونيس في مؤلفه الشعرية العربية، ينظر إلى الشعرية العربية نظرة تطورية تاريخية وفق المحطات التي مرّ بها الشعر العربي، منذ النشأة إلى الحداثة الأخيرة، مستظهرا أهم العوامل المؤثرة في الشعرية العربية، لاسيما القران الكريم الذي حققت معه نقلة نوعية عند مرحلة الشفاهية إلى التدوين والكتابة، هذه الأخيرة التي نمطت الشعر وفق معايير ثابتة وصارمة رأى القدامى أنها الحد المثالي للشعرية العربية، باعتبارها المستلهمة من شعر الجاهليين، الذين لا يفوقهم غيرهم في صناعة الشعر، إلا أن الذين اعتنوا بالتدوين والكتابة هم أهل اللغة وعلومها، والذين سخروا أنفسهم لذلك يحدوهم فيه بالدرجة الأولى، حفظ لغة القرآن عن اللحن و الدخن، وبلوغ درجة عالية من تفسير كلام الله وحديث رسوله الكريم(ﷺ)، ومن ثم صارت مقومات الشعرية العربية من الثقافة الرسمية للسلطة أو الخلافة، شأنها شأن علم الحديث

والقرآن، وإن الخروج عن نمط الأوائل يعد(إحداثا) بالاصطلاح الديني، مثل الخروج السياسي والفكري عن ثقافة الخلافة التي من المفروض أن يلتم حولها الجميع ولا يشتط منهم أحد.

وقد استهل أحمد علي سعيد مؤلفه، بالحديث عن الشعرية والشفوية الجاهلية مشيرا "إلى أن الأصل الشعري العربي الجاهلي نشأ شفويا ضمن ثقافة صوتية سماعية (حيث)كان الصوت في هذا الشعر بمثابة النسيم الحي، وكان الكلام وشيئا آخر يتجاوز الكلام ...وفي هذا ما يدل على عمق العلاقة وغناها وتعقدها بين الصوت والكلام"[21].

إذ أن الشعرية لا تكمن في الحروف التي تؤلف الشعر، وإنما في الكيان الذي يؤديه، وطريقة التعبير ومن ثم إن "قراءة الشاعر لم تكن فيما يفصح عنه، بل في طريقة إفصاحه". [22]

ويرى أدونيس أن "كتابة الشعر هي قراءة للعالم وأشيائه ... وسر الشعرية هو أن تظل دائما كلام ضد الكلام، لكي تقدر أن تسمي العالم وأشيائه أسماء جديدة، (إذ أن) اللغة هنا لا تبتكر الشيء وحده، وإنما تبتكر ذاتها فيما تبتكره، والشعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حروفها، حيث الشيء يأخذ صورة جديدة، ومعنى آخر"، [23] ثم يأتي أدونيس إلى شعرية الحداثة، التي كانت وليدة العصر العباسي، وقد ربط المصطلح (حداثة) بالاصطلاح الديني (الإحداث) أي التغيير من أمر الدين وتعاليمه.

كما يطرح كمال أبو ديب تصوره للشعرية الحديثة في عناصر، أساسها الفضاء البصري للقصيدة، والذي يشكل جسدا متميزا برؤيته الخاصة التي تختلف من قصيدة إلى أخرى، ذلك الفضاء الذي تجسده الطاقة التشكيلية الخارجية للغة، لتجعل منه نصا محسوسا أو مرئيا، يمتلك خصائص داخلية تتمتع بحالة من الحركة الحيوية التي تعطي التشكيل الرؤيوي للقصيدة بعدا أيقونيا، "وبين أهم العناصر المكونة للشعرية في تصوري، الفضاء البصري، الذي تتحرك ضمنه القصيدة وتنميه، وقد شغلت مشكلة هذا الفضاء عدد من الدارسين من بين أبرزهم غاستون باشلار، ورومان جاكوبسون وقد عالج الدارسون الفضاء الشعري من منظورات مختلفة، وبمفاهيم متباينة وليس غرضي هنا استعراض أعمالهم بل تنمية بعد آخر لتناول الفضاء الشعري ضمن إطار نظرية جديدة فيه وأسميها(الأيقونية) إلى أن يتاح لي مصطلح آخر أفل لوصفها، إن ما أهدف إليه هنا هو تجسيد النص لفضائه الرؤيوي، في لغة تمتلك هي بدورها خصائص الفضاء الذي يجسده النص" [24].

الشعرية الغربية :

فمصطلح الشعرية إذن، يحمل معنى الصّنع والابتداع والابتكار ويعود أساسا إلى أرسطو (322ق.م) ولا سيّما في كتابه فنّ الشعر [25] ، وفيه اهتمّ بـ"دراسة الفن الأدبي بوصفه إبداعا لفظيا" فبحث في قوانينه العلمية التي تحكمه، وهو ضرب من البحث قائم بذاته عند الشكلانيين الروس، لا يستوفي حقّه إلاّ بتعاضد الشّعرية مع اللّسانيات بجعلها تابعة لها وفرعا من فروعها، "بما أنّ الألسنية هي علم اللّغة الأولى كذلك تكون "الإنشائية" علم "اللغة الثانية".[26]

ممّا أملى على المصطلح تطوّرا وتبدّلا وتعاقبا، إثر دراستهم لأدبية النصوص، ويعود ذلك أساسا إلى رومان جاكبسون باعتباره رمزا بارزا من رموز الشّكلانية الروسية الذي اعتبر "الشعرية جزءا مندرجا في اللسانيات"، تهدف إلى "الإجابة عن السؤال: ما الذي يجعل من رسالة لفظية عملا فنيا؟ بما أنّ هذا الهدف يتعلّق بالاختلاف النوعي الذي يفصل فنّ اللّغة عن الفنون الأخرى" . مقدّما في ذلك صورة مختصرة من العوامل المكوّنة لكلّ سيرورة لسانية أو فعل تواصل لفظي في شكل نموذج اتصالي يتمثل في النموذج السّداسي المتكون من مرسل- مرسل إليه- وتتوسّطهما رسالة – تتطلّب هي بدورها سياقا – وشفرة – وقناة اتصال .

وقد أثبتت نظرية جاكبسون هذه أن "كل عنصر من هذه العناصر مولّدا لوظيفة لغوية، مختلفة". في درجة هيمنتها عن الوظائف الأخرى، ولكن تبقى الوظيفة الشعرية، الوظيفة المهيمنة في علاقتها بالوظائف الأخرى للّغة في الخطاب الأدبي.

وقد اعتبر جاكبسون الوظيفة الشعرية المقياس المساعد على تحديد إبداعية النص الأدبي وذلك بدرجة حضور أو خفوت تلك الوظيفة. لذلك يقتصر على النص الأدبي في التعرّف على أسراره الأدبية، لأنّ الأدب عنده، أوّلا وأخيرا، نصّ وكلّ ما يهمّه في دراسته كائن فيه، ملازم له لا يُلتمس أبدا خارج حدوده، منتهيا إلى أنّ "النص لا يكون أدبيا بمعناه أي بدلالاته، وإنّما هو أدبي بصياغته وأسلوبه وطريقته ووظيفة اللّغة فيه".

وهكذا تردّد مصطلح الشّعرية مع جاكبسون على نحو متميّز ممّا ردّده أرسطو، آل به الأمر إلى ارتباطه الشّديد بالدّراسة اللّسانية خاصة إثر تحليل للوظيفة الشعرية ومدى هيمنتها على الوظائف الأخرى التي تشدّ الخطاب اللّغوي عامّة والشعر على وجه الخصوص.

فشعرية جاكبسون لم تكن منهجا خاصا له طرقه واتجاهاته العلمية، بل الشّعرية لديه لا تتعلّق إلاّ بدراسة السّمات المميّزة للأدب.[27]

ونجد جون كوهين قد ضيّق من استعمال المصطلح جاعلا من "الشعرية علما موضوعه الشعر" ، مكرّسا فكرة التقابل بين النثر والشعر. ذلك أنّ "النثر والشعر يتميّزان داخل لغة معيّنة كنمطين مختلفين من الرسائل، وعلى هذا الأساس فإنّهما يتعارضان سواء في المادّة أو في الشّكل وذلك على مستوى العبارة والمحتوى معا" .[28]

مؤكّدا في ذلك على الوظيفة التواصلية للخطاب الشعري باعتباره "جنسا من اللغة وأنّ الشعرية هي أسلوبية ذلك الجنس" مبرزا أنّ شعرية الشعر لا تتحقّق إلاّ في اللّغة أوّلا وأساسا في قوله: "إنّ الشاعر بقوله لا بتفكيره وإحساسه، إنّه خالق كلمات وليس خالق أفكار وترجع عبقريّته كلّها إلى الإبداع اللّغوي" [29]، مثبتا دور الانزياح في تشكيل الصّورة الشعرية ومساهمته في تغيير المعنى.

ونجد رامان سلدن في اعتباره الشعرية تلك "الدراسة المنهجية التي تقوم على علم اللّغة للأنظمة التي تنطوي عليها النصوص الأدبية، وهدفها هو دراسة الأدبية أو اكتشاف الأنساق الكامنة التي توجّه القارئ إلى العملية التي يتفهّم بها أدبية هذه النصوص"[30]

لذلك فـ"كلّ شعرية، مهما تكن تنويعاتها، فهي بنيوية: ما دام موضوعها ليس مجموعة الوقائع التجريبية (الآثار الأدبية) ولكنه بنية مجرّدة (هي الأدب)" . ، تغنم من اللّسانيات بناها الألسنية ومن السيميائية علاماتها.

السيميائيات علم يعنى بدراسة أنساق العلامات ووظائفها ضمن الحياة الاجتماعية، فليست سوى "تساؤلات تخصّ الطريقة التي ينتج بها الإنسان سلوكاته أي معانيه، وهي أيضا الطريقة التي يستهلك بها هذه المعاني"[31]

وهذا ما أكّده جون دي بوا حين ذهب إلى أنّ "الشعرية يمكن أن تشكّل قسما من اللسانيات، هو بمثابة العلم الشامل للبنى الألسنية، إلاّ أنّ عددا هاما من الإجراءات التي تتناولها الشعرية لا يتوقف عند حدود المشكلات اللّغوية، بل يتجاوزها إلى التعلّق، عموما، بنظرية العلامات .

أما الباحث الفرنسي تزفيتان تودوروف معه يشهد مصطلح الشعرية رؤية جديدة وتنوّعا مدلوليا مختلفا، إثر قيامه بالتأصيل لمفهوم الشّعرية والتنظير له في النقد الحديث منذ الستينات وحتى الوقت الحاضر، سنتطرق له ولشعريته لاحقا بالتفصيل .

الشعرية عند حازم القرطاجني [32]:

ونلمح حازم القرطاجني في بعض أحاديث " عن شعرية الشعر وعن القول الشعري "وهو لا يقصد بهما الشعر ولا النظم، وإنما شيئا من معاني كلمة (poetics) حيث يصيب نصيبا يسيرا من مفهومها الحديث فيقول:"... وكذلك ظن أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ كيفما اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع، وإنما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن والنفاذ به إلى القافية" [33]

إننا لا نظن أن لفظ الشعرية في نص حازم يحمل دلالة أخرى غير أنه يعني القوانين الأدبية بصفة عامة ومنها الشعر، وإلا لماذا أتى حازم بمصطلح الشعرية وربطه بكيفية النّظم، وكلنا يعلم أن هذه الكيفية التي تحدث عنها الناقد هي ما يطلق عليه في مفهوم النظرية النقدية عموما، قديما وحديثا، قوانين العملية الإبداعية الشعرية خاصة، يضيف حازم مؤكدا على نفس المعنى: " وليس ما سوى الأقاويل الشعرية فيحسن الموقع من النفوس مماثلا للأقاويل الشعرية، لأن الأقاويل التي ليست بشعرية ولا خطابية ينحو بها نحو الشعرية لا يحتاج فيها إلى ما يحتاج إليه في الأقاويل الشعرية إذ المقصود بما سواها من الأقاويل إثبات شيء أو إبطاله أو التعريف بماهيته وحقيقته" [34]

لقد نفى القرطاجني أن تكون الشعرية خصيصة الشعر، و أنكر أن يكون كلام موزون مقفى شعرا أو أن يكون طبعا فقط... و أظنه لا يحتاج في الشعر إلى أكثر من الطبع، ونفيه دخول الكلام الموزون المقفى تحت لواء الشعر، فالقرطاجني يبحث عن قوانين تحقق شعرية بغض النظر عن قيدي الوزن والقافية، وان كان يعطيهما امتيازا خاصا...و يركز على اللغة باعتبارها هي أصل الوجود الأدبي والتجربة الشعرية، لأن الشعر لا يتحقق كنص إلا إذا تضافرت عناصر الشكل، الوزن والقافية و عنصر الإبداع الذي يتجلى على شكل عنصري التعجب والاستغراب، و أخيرا عنصر التأثير في المتلقي في إطار فاعلية البنية الإيقاعية التي لا تنفصل بدورها عن بنية التركيب والدلالة، أثبت القرطاجني عنصر الإغراب بوصفه ركنا أساسيا من الشعرية و عليه بنيت فيما بعد من وجهة نظر الشكليين الروس، ولاسيما "تشكلوفسكي" من خلال كسره لرتابة العالم، وذلك بتحطيم ألفة اللغة وخلق غرابة في علاقتها : "إن غرض الفن هو نقل الإحساس بالأشياء، كما تدرك و ليس كما تعرف، و تقنية الفن هي إسقاط الألفة عن الأشياء أو تغريبها". [35]

يرى حسن ناظم "أن الشعرية كمصطلحا ومفهوما لم يظهر إلا عند القرطاجني أما سائر المصطلحات الأخرى فهي تشير إلى معاني مختلفة، و يرجع ذلك لكون القرطاجني يشير إلى معنى لفظة الشعرية إشارة تقترب –إلى حد ما – من

معناها العام، أي قوانين الأدب ومنه الشعر، و يرى أيضا أن حازما لم يكن المرجعية الأكيدة، للشعرية الحديثة، بل نجد في قوله لمحة خاطفة من معنى الشعرية الحديثة." [36]

فلكي تتحقق صفة الشعرية في القول لابد من توفره على عنصري المحاكاة والتّخييل، فالمتأمّل في شعرية القرطاجني يدرك أن تأثره بالمنطق جعل منه يتحدث عن المعاني أكثر مما يتناول الألفاظ و الصور كما أنّ تأثره بكتاب "فن الشعر" لأرسطو حمله إلى الحديث عن المحاكاة والتفصيل فيها بإخراجها في تقسيمات في غاية الدقة والإحاطة، فقسمها من جهة تخيّل الشيء بوساطة أو بغير وساطة إلى قسمين:

محاكاة الشيء نفسه بأوصافه أو بغير أوصافه. ومحاكاة الشيء بغيره، أي بما يحاكيه أو يحاكي ما يحاكيه وأفضل أنواع المحاكاة هي المستغربة، لأن لها وقعا في النفس هو غيره بالنسبة للمعتاد المعهود .

أما التخييل فإننا نجد قول القرطاجني: "التخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه وأسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيّلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة الانبساط أو الانقباض "[37]

دليلا على أنه أولى أهمية كبيرة للمتلقي وعملية التأثير فيه عن طريق التخييل، وهو الذي لمح إلى عناصر الاتصال اللغوي التي عرف بها جاكبسون، حين ذكر أن الأقاويل الشعرية: " تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه أو التي هي أعوان للعمدة، وتلك الجهات هي ما يرجع إليه القول نفسه، أو ما يرجع إلى القائل، أو ما يرجع إلى المقول فيه، أو ما يرجع إلى المقول له "[38]

فهذه أربعة عناصر من الرسالة اللغوية عند جاكبسون يحدّدها عبد الله الغذامي كالآتي:

1- مايرجع إلى القول نفسه... الرسالة

2- ما يرجع إلى القائل... المرسل

3- ما يرجع لإلى القول فيه... السياق

4- ما يرجع إلى المقول له ...المرسل إليه [39]

بالإضافة إلى هذا فقد تفطن القرطاجني إلى أهمية الإغراب و عده من الأركان الأساسية للشعرية، يقول: " إن الاستغراب و التعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها" [40]

فالإغراب، إذا ما اقترن بالخيال، يجعل منه أكثر تأثيرا على المتلقي، فيكون الخيال خلاقا لصور جديدة لم تألفها نفوس المتلقّين، وفي هذا يميز حازم بين ثلاثة أنواع من الدلالة على المعاني وهي، دلالة إيضاح، ودلالة إبهام، ودلالة إيضاح وإبهام معا يقول:"إن المعاني، وإن كانت أكثر مقاصد الكلام ومواطن القول التي قد تقتضي الإعراب عنها والتصريح عن مفهوماتها فقد يقصد في كثير من المواضع إغماضها وإغلاق أبواب الكلام دونها وكذلك أيضا قد نقصد تأدّية المعنى في عبارتين: إحداهما واضحة الدلالة عليه، والأخرى غير واضحة الدلالة لضروب من المقاصد، فالدلالة على المعاني إذن على ثلاثة أضرب: دلالة الإيضاح، ودلالة الإبهام، ودلالة إيضاح وإبهام معا " [41]

وإذا فهمنا ماكتبه حازم حول الشعرية في ضوء سياقه التاريخي والثقافي، فإننا ندرك تماماً الحد الذي بلغه من النضج والاكتمال، لقد استطاع حازم أن يستنطق النصوص الأدبية بعقل واع، وذوق رفيع ليحدد بصورة شمولية القوانين والنظم التي تتولد منها شعرية النصوص، ثم يصوغها لنا في شكل نظرية يتم الارتكاز عليها في إنتاج الشعرية من ناحية، وتحليلها وكشف أبعادها من ناحية أخرى.

كل هذا لا يعني أنه يعد مرجعا للشعرية ورائدا لتبلور مفهومها الحديث، وإنما هو أحيانا يستخدم هذا المصطلح مثلما هو في كتابات الفلاسفة اليونانيين، ويقترب من المعنى الحقيقي للشعرية أحيانا أخرى، وهو من القلائل، إن لم يكن الوحيد، من النقاد العرب القدامى الذين جاؤوا بآراء في معالجتهم الشعرية لم يسبقوا إليها .

الشعرية عند تودوروف [42]:

الشعرية عند تودوروف، تعني مجموع الخصائص، والقوانين العامة التي تحدد أدبية النص؛ ومن ثم فإن من مهامها الأولى والأخيرة، ليس العمل الأدبي في حد ذاته، وإنما الكشف عن خصائص الخطاب الأدبي، أي أدبية الأدب ، ويُمكن اعتبار كتاب "الشعرية" لتزفيتان تودوروف. لمفهوم الشعرية بالمعنى البنيوي، إلى درجة أن هذا الكتاب، جعل الرجل يتبوأ مكانة مرموقة في مصاف "الشعريين" ومنظري علم الأدب/ الشعرية.

فهو ينص على أن الشعرية لا تتأسس على النصوص الأدبية بوصفها عينات فردية، وإنما يتأسس موضوعها على المفهوم الإجرائي. أي أن شعريته تريد أن تكون بنيوية، ما دام أن الشعرية لا تهتم بالوقائع المنجزة ولكن بالبنى المجردة للأدب.[43]

إن الشعرية لديه هي اسم لكل صلة بالإبداع عامة ،حيث تكون اللغة هي الوسيلة والجوهر، ولايهم الأمر إذا كان الإبداع من جنس الشعر أو جنس النثر، وإنما الذي يهم هو أن يكون الإبداع لغويا، وذلك لا يخلو من تقاطع عدة ميادين علمية تعمل على الكلام المنطوق والمكتوب، كاللسانيات، والسيميائيات، والأسلوبيات"[44]

وإذا كان الأدب موضوعا لكثير من العلوم والمعارف، فإن تودوروف يرى أن تلك العلوم تساهم في تشكيل شعرية الخطاب الأدبي، وتتميز البلاغة في هذا السياق بكونها أقرب العلوم إلى الشعرية لأنها تشتغل على الخطاب.[45]

إن الشعرية عند تودوروف تريد أن تكون بنيوية، مادام أن الشعرية لا تهتم بالوقائع التجريبية، ولكن بالبنى المجردة(الأدب) إلا أن الأدب هو موضوع لكثير من العلوم المشتغلة عليه والموظفة له في حقول اشتغالها،...إن شعرية تودوروف ترى في هذه العلوم عونا لها مادامت هذه الأخيرة تجعل الكلام جزءا من اهتماماتها.

ومعلوم أن تودوروف قد حاول حصر مفهوم الشعري في المعاني الآتية:

1 . هو كل نظرية داخلية للأدب.

2 . أو هو مجموع الإمكانات الأدبية (التيماتيكية، التركيبية، الأسلوبية، الخ) التي يتبناها كاتب ما.

3 . هو كل إحالة على الترميزات المعيارية الإجبارية لمدرسة ما

إن الشعرية حسب هذه الاقتراحات الثلاثة، وخاصة الاقتراح الأول، هي الكشف عن القوانين الجمالية التي تسمح بالقبض على وحدة النصوص الإبداعية وتنوعها في الوقت نفسه من خلال تحديد قواسم مشتركة بين تلك القوانين، وتعيين لقاءات ممكنة بين المقولات الجمالية التي تؤطر النص الإبداعي. ومن هنا فإن الشعرية "لا تتوخى التأويل الصحيح للآثار الأدبية كعلم للأدب، مع أنها تملك طموحا علميا في التناول، فليس موضوع علم ما هو الواقعة الأدبية، ولكن القوانين التي تميزه"

يشترط (تودوروف) في مقاربة مفهوم (الشعرية)، بأن تنطلق من صورة عامة، وبطبيعة الحال مبسطة إلى حد ما، عن الدراسات الأدبية، وليس من الضروري مع ذلك أن تصف التيارات والمدارس الموجودة، حيث ينبغي قبل كل شيء التمييز بين موقفين، يرى أولهما في النص الأدبي ذاته موضوعا كافيا للمعرفة، ويعتبر ثانيهما كل نص معين تجليا لبنية مجردة، وبخصوص (الموقف الأول) الذي يعتبر العمل الأدبي الموضوع النهائي والأوحد، نسميه (التأويل)، ويسمى أحيانا التفسير (شرحا للنص أو قراءة له وتحليلا أي نقدا). هذا ما جعل النص يتكلم بنفسه، فالحقيقة أن تأويل عمل أدبي أو غير أدبي لذاته وفي ذاته دون التخلي عنه وإسقاطه خارج ذاته، لأمر يكاد يكون مستحيلا، فقراءتان لكتاب واحد لن تكونا متماثلين أبدا، أما (الموقف الثاني) فيندرج في الإطار العام للعمل، ويمكننا هنا التمييز بين تنويعات مختلفة، حيث نجد جنبا إلى جنب الدراسات نفسية ودراسات تحليلية ودراسات اجتماعية مستمدة من الفلسفة، هذه الدراسة عندئذ هو نقل العمل إلى الميدان الذي يعتبر أساسيا.[46]

ويوضح (تودوروف) بأن الشعرية جاءت لتضع حدا للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، وهي بخلاف تأويل النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي علم النفس وعلم الاجتماع (...) تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن ،هي مقاربة للأدب (مجردة) و (باطنية) في الآن نفسه هكذا لا يصبح العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، "فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا جلبا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعني بالأدب الحقيقي بل الأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعني بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي (الأدبية)[47] فهي تتسع عنده لتشمل كلا من الشعر والنثر.

الخاتمة:

هكذا عرف مصطلح الشعرية دلالات متعدّدة في النقد الغربي نتيجة المراحل المتعدّدة التي قطعها، فمصطلح الشعرية باعتباره متأتّ من المعنى من جهة ابتداعه، ومن الطرائق الفنية التي تشكّل بمقتضاها ذلك المعنى. وهي لذلك شعرية نصية لا تحيل إلاّ إليه، لأنّها تستنبط قوانين النص من النص ذاته، وتكشف عن الخصائص العلائقية التي تميّز بين نص وآخر كون الجمال في النص يعود إلى بنية العناصر المتفاعلة لا إلى عنصر مفرد بعينه.

واستطاع حازم القرطاجني أن يبلور نظرية تبنى بمجموعة القوانين ونظم تتحكم في عملية الإبداع التي تتعلق بكل نتاج شعري ، ونقده ، وتحليله وكشف أبعاده ؛ فالشعرية عنده لا تكمن في القول الشعري وحسب ، ولكن تتعداه إلى كثير من الأعمال الأدبية. ولكي تتحقق صفة الشعرية في القول لابد من توفره على عنصري المحاكاة والتّخييل.

كما وقفنا عند شعرية تودوروف وهي بحث في أدبية الخطاب الأدبي بعيدا عن الخطابات الأخرى ذات الطابع الفلسفي والتاريخي ، فهي تتحدد على أساس اشتغالها على خصائص الخطاب الأدبي.

الهوامش :

1-عبد السلام المسدّي، المصطلح النقدي، تونس، مؤسّسات عبد الكريم عبد الله، للنشر، 1994، ص87.

2-ينظر : جميل حمداوي ، مفهوم الشعرية وإشكالاتها المنهجية ، مقال في صحيفة المثقف ، 2018.

-رابح بوحوش، الشعريات وتحليل الخطاب، الموقف الأدبي،عدد 414، أكتوبر 2005،دمشق.

-حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح/ مُحَمَّد الحبيب الخوجة، دار العرب ،بيروت ، لبنان ،1986، ص: 119.

3- ينظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون – منشورات الاختلاف، ط1 ،بيروت ، 2008م: 74- 77.

آثر عبد الله الغذامي استعمال "الشاعرية" بدل "الشعرية ؛ " بحجة أن مصطلح "الشعرية" "يتوجه بحركة زئبقية نحو "الشعر " ولا نستطيع كبح جماح هذه الحركة لصعوبة مطاردتها في مسارب الذهن"

ينظر :عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، ط1 ،جدة، 1985، ص : 19 .

4-ينظر : جميل حمداوي ، مفهوم الشعرية وإشكالاتها المنهجية

5-ينظر : جميل حمداوي ، نظريات القراءة في النقد الأدبي ،ط1 ، 2015م، ص : 39 .

-جميل حمداوي ، الشعرية بين النظرية والممارسة ، ط1 ، 2018م ص: 8.

6- ينظر : جميل حمداوي ، نظريات القراءة في النقد الأدبي، ص: 39 .

-جميل حمداوي ، الشعرية بين النظرية والممارسة: 8.

7- ينظر : جميل حمداوي ، نظريات القراءة في النقد الأدبي، ص: 41.

جميل حمداوي ، الشعرية بين النظرية والممارسة، ص: 10.

8- ينظر : جميل حمداوي ، نظريات القراءة في النقد الأدبي، ص: 41.

جميل حمداوي ، الشعرية بين النظرية والممارسة، ص: 10.

9- عثماني الميلود: الشعرية التوليدية: مداخل نظرية، شركة النشر والتوزيع-المدارس- الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2000م

-إسماعيل شكري : في معرفة الخطاب الشعري: دلالة الزمان وبلاغة الجهة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2009م.

10- جميل حمداوي ، مفهوم الشعرية وإشكالاتها المنهجية ، مقال في صحيفة المثقف ، 2018.

11- مُحَمَّد بن سلام الجمحي ،طبقات فحول الشعراء ،ج3 ، تح/ محمود مُحَمَّد شاكر ، مطبعة المدني ، مصر، ص: 5.

12- عز الدين المناصرة ، علم الشعريات ، ط1 ، دار مجدلاوي ، عمان ، الأردن ، 2007 ، ص:58.

13- ابن قتيبة الدينوري ، الشعر والشعراء ، تح/ مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، ط1 ، بيروت ، لبنان ، 1981، ص: 9.

14- أبو الحسن مُحَمَّد بن أحمد بن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، تح/ عباس عبد الساتر ، دار الكتب العلمية ،بيروت ،ط1 ، 1982 ، ص:9.

15- قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تح/ عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان، ص: 64.

16- ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، تح/ عبد الحميد هنداوي ، المكتبة العصرية، بيروت، ط2001،1: 1/ 104.

17- أبو القاسم الآمدي ، الموازنة ، تح/ مُحَمَّد محي الدين عبد الحميد ، دار المسيرة ،بيروت ، لبنان ، 1987، ص: 380.

18- عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تح/ مُحَمَّد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، 1981، ص: 10.

19- أرسطو ، فن الشعر ، تر/ عبد الرحمن بدوي، ص: 201.

20- ينظر: جمال الدين بن الشيخ،الشعرية العربية،تر:مبارك حنون وآخرون،دار توبقال،المغرب،1996 ط1 :5

21- أدونيس،الشعرية العربية، ص:5

22- المرجع نفسه، ص:6.

23- المرجع السابق نفسه، ص : 78.

24- ينظر: مجلة تجليات الحداثة،عدد 4-، 1996،معهد اللغة العربية وآدابها،جامعة وهران، ص:68

25- أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة وشرح وتحقيق عبد الرحمان بدوي،القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 1953. كان دروسا يلقيها في "اللوقيون" على طلابه، ومن خصائصه الإيجاز وعدم الإحكام في التأليف والغموض. ينظر كتاب فن الشعر، ص : 38. وكذلك فهو "أوّل الأعمال التي كرّست كلّيا "للنظرية الأدبية". ينظر تزفيتان تودوروف، تطوّر النظرية الأدبية، ترجمة مها جلال أبو العلا، مجلة البلاغة المقارنة، العدد الأول، 1981، ص: 9.

26- حسين الواد، البنية القصصية في رسالة الغفران، تونس، دار الجنوب للنشر، 1993، ص: 11.

27- ينظر : رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة مُحَمَّد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر 1988، ص: 19.

28- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة مُحَمَّد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، 1988: 9.

29- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص: 40.

30- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1998، ص: 106.

31- انظر كتاب سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، سورية، دار الحوار، اللاذقية، ط2، 2005، ص: 12.

32- القرطاجني، أبو الحسن حازم بن مُحَمَّد بن حسن بن مُحَمَّد بن حازم الأنصاري ولد "حازم القرطاجني" بقرطاجنة سنة608 هـ وإليها نسب، نشأ في أسرة ذات علم ودين، توجه إلى طلب العلم مبكرا، على أيدي العلماء في بلده، ومرسية وغرناطة، وإشبيلية، ولزم "أبا علي الشلوبين" شيخ علماء العربية في عصره، وكانت فيه نزعة إلى الفلسفة، فأوصاه بقراءة كتب ابن رشد بعد أن توسم فيه النبوغ والذكاء. هاجر إلى المغرب، استقر به المقام في "مراكش"ثم انتقل إلى تونس، واتصل بسلطانها "أبي زكريا الحفصي"، فعرف بفضله وعلمه، فقربه منه، وعينه كاتبًا في ديوانه.

33- حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 28.

34- المصدر نفسه، ص:119.

35- رامان سلدن ، النظرية الأدبية ، تر/ جابر عصفور ، دار قباء للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1998، ص: 29-30.

36- حسين ناظم ، مفاهيم الشعرية، ص:13.

37- حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:79.

38- المصدر نفسه، ص: 346.

39- عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير ،من البنيوية إلى التشريحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998، ص: 17.

40- حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص :63

41- المصدر نفسه، ص:152.

42- تزفيتان تودوروف مفكر فرنسي من أصل بلغاري ، ولد في 01 مارس 1939م.

43-ينظر: تودوروف، الشعرية، تر: شكري مبحوث ورجاء سلامة، دار توبقال، المغرب، ط1، 1987 ، ص:27.

44- ينظر: المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

45- ينظر: المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

46- ينظر: المصدر نفسه، ص: 20-21-22.

47- ينظر: المصدر نفسه، ص: 23.

قائمة المصادر والمراجع :

- ابن قتيبة الدينوري ، الشعر والشعراء ، تح/ مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، ط1 ، بيروت، لبنان ، 1981 .
- ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، تح/ عبد الحميد هنداوي ، المكتبة العصرية ، بيروت،ط2001،1.
- أبو الحسن مُحَمَّد بن أحمد بن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، تح/ عباس عبد الساتر ، دار الكتب العلمية،بيروت،ط1، 1982 .
- أبو القاسم الآمدي ، الموازنة ، تح/ مُحَمَّد محي الدين عبد الحميد ، دار المسيرة ،بيروت ، لبنان، 1987 .
- أدونيس،الشعرية العربية ، دار الآداب للنشر والتوزيع ،2015.
- أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة وشرح وتحقيق عبد الرحمان بدوي،القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 1953.
- إسماعيل شكري : في معرفة الخطاب الشعري: دلالة الزمان وبلاغة الجهة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2009م.
- تزفيتان تودوروف، تطوّر النظرية الأدبية، ترجمة مها جلال أبو العلا، مجلة البلاغة المقارنة، العدد الأول، 1981.
- تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري مبحوث ورجاء سلامة، دار توبقال، المغرب، ط1، 1987 .
- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة مُحَمَّد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، 1988.
- جمال الدين بن الشيخ،الشعرية العربية ،تر:مبارك حنون وآخرون،دار توبقال،المغرب،ط1، 1996 .

- جميل حمداوي ، الشعرية بين النظرية والممارسة ، ط1 ، 2018م.
- جميل حمداوي ، مفهوم الشعرية وإشكالاتها المنهجية ، مقال في صحيفة المثقف ، 2018.
- جميل حمداوي ، نظريات القراءة في النقد الأدبي ،ط1 ، 2015م .
- حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح/ مُحَمَّد الحبيب الخوجة، دار العرب، بيروت ، لبنان ،1986.
- حسين الواد، البنية القصصية في رسالة الغفران، تونس، دار الجنوب للنشر، 1993.
- رابح بوحوش،الشعريات وتحليل الخطاب،الموقف الأدبي،عدد 414،أكتوبر 2005،دمشق.
- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1998.
- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة مُحَمَّد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1988.
- عبد السلام المسدّي، المصطلح النقدي، تونس، مؤسّسات عبد الكريم عبد الله للنشر، 1994.
- عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تح/ مُحَمَّد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان، 1981 .
- عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير ،من البنيوية إلى التشريحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998 .
- عثماني الميلود: الشعرية التوليدية: مداخل نظرية، شركة النشر والتوزيع-المدارس- الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2000م.
- عز الدين المناصرة ، علم الشعريات ، ط1 ، دار مجدلاوي ، عمان ، الأردن ، 2007 .
- قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تح/ عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان.
- كتاب سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، سورية، دار الحوار، اللاذقية، ط2، 2005.
- مجلة تجليات الحداثة، عدد 4-1996،معهد اللغة العربية وآدابها ، جامعة وهران.
- مُحَمَّد بن سلام الجمحي ،طبقات فحول الشعراء،ج3 ، تح/ محمود مُحَمَّد شاكر، مطبعة المدني ، مصر .
- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون – منشورات الاختلاف، ط1 ،بيروت ، 2008م.

النص الموازي في الشعر العربي الحديث

قصيدة " لا تصالح" لأمل دنقل

Parallel text in modern Arabic poetry

The poem "Not Good" by Amal Dongul

أ.د.مُحَمَّد جودات جامعة مُحَمَّد الخامس بالرباط/المغرب.

د.سالم بن لباد المركز الجامعي غليزان/ الجزائر

الملخص:

نحاول في هذه الورقة البحثية، دراسة قصيدة " لا تصالح" لأمل دنقل، وبداية الحديث تكون حول عنوان القصيدة التي جعل أمل دنقل منها نصا موازيا للنص بتعبير رولان بارت، والأكثر من ذلك فالنص الموازي فيه الكثير من الأنواع، ومن ضمن التناصات التي يمارسها الشاعر في قصيدته هذه، بحد تناص أولي حيث إنه جعل الوصايا عنوانا، ثم جعل النص التراثي نصا موازيا مبادرا في القصيدة، بل إنه يضع المتلقي أمام بنية شعرية بمثابة فتح ثقافي نصي في أعمال نصية لم تعهدها النصوص السابقة في الثقافة العربية.

الكلمات المفتاحية: *التناص، الشعر، الحداثة، النص الموازي.*

Abstract :

In this paper, we try to study a poem, Study of the poem "not reconcilable" by Amal Dengul, And the beginning of the conversation is about the title of the poem, From which Amal Dunkel made a parallel text to the text with the expression Roland Barthes, , And more, The parallel text contains many types, Among the sympathies practiced by the poet in this poem, With a limit of preliminary intercourse, As He made the commandments a title, Then he made the heritage text a parallel, proactive text in the poem, Rather, it places the receiver in front of a poetic structure, Acts as a textual cultural opening, In text works that were not undertaken by previous texts in Arab culture.

key words : *Intertextuality, poetry, Modernit, Parallel text.*

تمهيد:

كانت النصوص الشعرية السابقة تعتمد على بنية ثقافية معينة في وضع غرض من الأغراض والدخول إليه، فهو منذ البداية يضعك أمام استراتيجية تناصية مختلفة، والدخول إلى نص مثل هذه النصوص الكبرى دخول إلى مزالق ومهاوي واستراتيجيات.

لذلك فإن القارئ ابتعد عن هذه النصوص وطلقها، لأنها خاصمت البنية التقليدية التي ينبني عليها نصه المفترض، فهو ينتظر نصا حسب المنظومة النصية التي ألفها في النقدية العربية القديمة، سواء كان باحثا أو قارئا عاديا، لأنها أحد شروط القراءة، التي «تصير مشروطة بقراءة هذه النصوص، فكما أننا لا نلج فناء الدار قبل المرور بعتباتها، فكذلك لا يمكننا الدخول عالم المتن قبل المرور بعتباته»[1].

*ولذلك فإن الخصام مع هذه النصية منطلقه الأساس هو الدخول إلى نصيات متعددة ومفتوحة، لا يدخل إلى مقاربات باهتة في إعادة وصياغة المواضيع التي سبق أن صاغتها النصوص العربية القديمة، إنه يدخلك في استراتيجيات متعددة، منها الاستراتيجية النصية، وعلى مستوى صدمة الحداثة في بناء نصية شعرية تجعل مركزية عنوانها من خارج الشعرية أي من الوصايا، والوصية حتى على المستوى الديني هي قمة عليا ينتجها نص أعلى لثقافة أدبني حيث نجد في قوله تعالى:﴿ **وَوَصَّيْنَا الْإِنْسَانَ بِوَالِدَيْهِ إِحْسَانًا** ﴾*[2]*، وفي الجانب الأخر بحد "وصايا علي " وكأن الشاعر يختار عنوانا من خارج البنية الشعرية هو الوصية، ثم يبتئر نصه بنص تراثي معروف في الثقافة العربية، بل الأكثر من ذلك إن ما سيأتي من هذا النص: «هي العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن، تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي، كبنية وبناء، أن يشتغل وينتج دلاليته».*[3]

ويكون خاضعا من حيث بنائه الفني ومن حيث مضامينه إلى النصية المبأرة، التي جاءت في قصة الأمير الزير سالم.

الشاعر هنا يضعنا أمام تاريخ نصي من تناص تاريخي مع نص ثرائي وكأنه يقوم بتبديد النص وهي تقنية تناصية يبدأ بها هذا النص " لا تصالح" وفي داخل القصيدة يتفاجأ المتلقي بكون الشاعر يضعه في جولة نصية كبيرة على مستوى هدم جدار الأجناس عندما يقول الشاعر:

هل يصير دمي –بين عينيك– ماء؟

أتنسى ردائي الملطخ بالدماء...

تلبس –فوق دمائي – ثيابا مطرزة بالقصب؟

إنها الحرب!

قد تثقل القلب..

لكن خلفك عار العرب

لا تصالح..

ولا تتوخ الهرب![4]

إنك عندما تقرأ هذا النص تحس بأنك في ضيافة نص حقيقي بعيدا عن الشعر، لكن معرفتك بالبعد الهندسي للشعر هي التي تسمح لك بأن تجعله منتميا إلى بنية إيقاعية لأن النبرة الحكائية أصبحت مركزية في النص خاصة عندما ينقلنا إلى هذا النص.

سيقولون :

ها نحن أبناء عم

قل لهم: إنهم لم يراعوا العمومة في من هلك[5]

يعني حتى على مستوى تصورك للأجناس يضعك في ريبة، أنت الآن أمام نص حكائي حواري لكن البعد الذي يحكمه هو الانتماء الديكتاتوري للإيقاع، إنه تناصات مفتوحة على أجناس أدبية أخرى، ولكن يبقى المركزي والأساسي هو ارتباطه باعتبارها تنتمي إلى شيء يسميه ديوانا. أيضا إنه يعيد إنتاج هذه الأسطورة التي لم تعد قصة فحسب، يقول مثلا:

لا تصالح. .

ولو حرمتك الرقاد

صرخات الندامة

وتذكر...

(إذا لان قلبك للنسوة اللابسات السواد ولأطفالهن الذين تخاصمهم الابتسامة)

أن بنت أخيك "اليمامة"

زهرة تتسربل –في سنوات الصبا–

بثياب الحداد

كنت، إن عدت:

تعدو على درج القصر،

تمسك ساقي عند نزولي...

فأرفعها –وهي ضاحكة–

فوق ظهر الجواد

ها هي الآن... صامتة

حرمتها يد الغدر:

من كلمات أبيها،

ارتداء الثياب الجديدة

من أن يكون لها –ذات يوم– أخ!

من أب يبتسم في عرسها...

وتعود إليه إذا الزوج أغضبها...[6]

يعني أن النصية الأساسية التي كانت قد تأسس عليها النص لم تعد مجرد زخرف نصي يصاحب النص ولم يعد مجرد نص تبئيري، ولكن أصبح نصا يدخل ضمن ميكانزمات النص الأساسية وبنية نصية أخرى مخالفة لها مبنية على خيال الشاعر وتمثله وبناء عالم افتراضي آخر يتحدث عن هذه النصية، وبالنسبة لنهاية القصيدة فهي لا تنتهي بانتهاء القصيدة، بل تنتهي ببنية نصية أخرى مفتوحة. يقول في قصيدة أقوال اليمامة:

"فلما جاءته الوفود ساعية إلى الصلح. قال الزير سالم: أصالح إذا صالحت اليمامة. فقصدت إلى اليمامة أمها الجليلة ومن معها من نساء سادات القبيلة. فدخلن إليها وسلمن جميعا عليها. وقبلت الجليلة بنتها وقالت: أما كفي؟ فقد هلكت رجالنا وساءت أحوالنا وماتت فرساننا وأبطالنا. فأجبتها اليمامة: أنا لا أصالحهم ولو لم يبق منا أحد يقدر أن يكافح..."

فاليمامة هنا باعتبارها طفلة لها بعد خرافي أخر فالقبيلة كلها وفرسانها تقف على أقوال طفلة على العكس المعروف في الثقافة العربية التي تجعل الطفل في الدرجة الثانية، وأقوال اليمامة هنا نص مبأر كما بئرت الوصايا على البعد الديني، فإن أقوال اليمامة مبأرة كما بأرت الوصايا، وهي نص موازي في إنتاج الدلالة ويأخذ نصا تراثيا أيضا لوقوف الوفود أمام اليمامة ثم تقول:

أبي. . لا مزيد!

أريد أبي عند بوابة القصر

فوق حصان الحقيقة

منصبا. . من جديد

ولا اطلب المستحيل، ولكنه العدل

هل يرث الأرض إلا بنوها؟

ولا تتناسي البساتين من سكنوها؟

...وهل تتنكر أغصانها للجذور

لأن الجذور تهاجر في الاتجاه المعاكس؟)

..هل تترنم قسثارة الصمت

إلا إذا عادت القوس تذرع أوتارها العصبية؟

والصدر ! حتى متى يتحمل أن يحبس القلب

قلبي الذي يشبه الطائر الدموي الشريد؟

هي الشمس، تلك التي تطلع الآن؟

أم أنها العين –عين القتيل– التي تتأمل شاخصة:

دمه يترسب شيئا فشيئا

ويخضر شيئا فشيئا

فتطلع من كل بقعة دم: فم قرمزي

وزهرة شر...[7]

هنا القصيدة أصبح لها بعد في إنتاج الدلالة الأسطورية "هل هي الشمس أم عين القتيل" فالشمس لها دلالة إيجابية عدة، لكنها في هذا النص خرجت عن سياقها، لتصبح عين القتيل التي تراقب الناس لأن الأمر أصبح شبه إلهي، فتمثل النص هنا وفهمه يقتضي فهم خارج النص أيضا إننا لفهم هذه الوصية باعتبارها نصا شبه إلهي يقتضي منا فهم خارج النص كذلك.

يقول أمل دنقل في قصيدته أقوال اليمامة :

هي الشمس، تلك التي تطلع الآن؟

أم أنها العين عين القتيل – التي تتأمل شاخصة:

دمه يترسب شيئا فشيئا

ويخضر شيئا فشيئا

فتطلع من كل بقعة دم: فم قرمزي

وزهرة شر..

وكفان قابضتان على منجل من حديد؟

هي الشمس؟ أم أنها التاج؟

هذا الذي يتنقل فوق الرؤوس إلى أن يعود

إلى مفرق الفارس العربي الشهيد؟[8]

فهذه القصيدة لها سبب نزولها-صلح كامب ديفيد- لكن لم يذكره الشاعر ولو ذكر سبب نزولها لما انتسبت إلى الحداثة، ففي هذه القصيدة قدم الشاعر رثاء رمزي للأمة العربية التي نسيت سنوات الشموخ، هكذا تتضح الرمزية في هذه القصيدة، ولذلك الذين لم يفهموا الشعر القديم فلن يفهموا الشعر الحديث لأنه نص شيخ فيه القديم والحديث.

الهوامش:

1- عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص: دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق، ط1، 2000، ص23.

2- سورة الأحقاف، الآية 15.

3- مُحَمَّد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1989، ص 76.

4- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة ، مكتبة مدبولي، القاهرة ، 1987، ط3، ص:323-336.

5- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

6- المصدر نفسه.

7- المصدر نفسه.

8- المصدر نفسه.

شعرية النفي في القصيدة المعاصرة

The poetry of negation in the modern poem

عبد الحق الشنوفي باحث في مناهج النقد الأدبي
البريد الالكتروني:abdelhakchennoufi@gmail.com

الملخص:

يندرج هذا المقال ضمن المقاربات النقدية التي توظف معطيات المنهج الأسلوبي وآليات اشتغاله، ويتناول ديوان "سرير الغريبة "للشاعر محمود درويش، حيث يختبر بنية النفي للكشف عن وظائفها الأسلوبية وأثرها في ابداع دلالات النص. وقد جاء اختيارنا لهذه الخصيصة الأسلوبية بعد قراءة متمعنة بينت – احصائيا- أن أسلوب النفي من الأساليب المهيمنة في تشكيل الخطاب الشعري. وارتأينا منهجيا أن نقسم المقالة إلى قسمين : مدخل للتعريف ببنية النفي ،ونماذج تطبيقية للوقوف عند دلالاتها ومعانيها المحتملة داخل السياق الشعري الذي وردت فيه.

وتكشف مغامرة القراءة أن الشاعر كان بصدد كتابة جزء من سيرة شخصية/جمعية، تؤلف بين اليومي والتاريخي، وتمزج الواقعي بالأسطوري ،تنطلق من تجربة المنفى، وتشتبك بتيمة العشق، فتحاور نصوصا من التراث الكوني، كديوان الغزل العربي، وكتاب طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي، وكتاب " الكاماسوطرا " الهندي...، وتنفتح على فلسفة العشق الصوفي، وسؤال الوجود والهوية الحضارية.

Abstract:

This article could be considered as one of the critical approaches which use the findings and the mechanisms of the stylistic method. The article deals with "The Stranger's Bed" collection written by Mahmud D. It experiments with the structure of negation to discover its stylistic functions and role in creating the meaning of the text. The choice of this characteristic is based on an attentive reading. This latter has shown statistically that the negation style is the main style in making the poetic discourse. Our article is divided into two parts: introduction to the structure of negation, and some practical examples. The purpose is to prove its possible meanings in their context.

The reading shows that the poet partially writes about his autobiography and the collective biography that brings together the daily and the historical on one hand, and the real and the mythical on the other hand. This biography intertwines with the theme of love, and interrelates with texts from the universal heritage like the Arab love collection, "The Dove´s Neck" by Ibn Hazm, and the Indian "Kama Sutra". It is open to the philosophy of Sufi love, and the question of existence and the civilizational identity.

مدخل:

يعد النفي أحد أبواب إنتاج الدلالة، يسعى المتكلم من خلاله إلى إخراج الخبر من تركيب لغوي مثبت وموجب إلى نقيضه، أي الرفض والدحض. ويتحقق ذلك عبر توظيفه لصيغ لغوية مختلفة (حروف وأفعال). أما إذا تحدثنا عن تصنيف الأبنية فإن النفي صنو الإثبات في الخبر، أي أن الإجماع واقع في تصنيف النفي ضمن الخبر. ويستفاد من كتابات المتقدمين أن النفي وسيلة من الوسائل المتعددة في اللغة للدلالة على الفعل اللغوي"أنفي"، غير أنهم لم يفردوا له بابا مستقلا، بل نجد عناصره وصيغه منثورة في تضاعيف أبواب النحو المختلفة كالمرفوعات والمنصوبات...

إن المبدأ الأساسي في تراكيب النفي –عند الخليل وسيبويه– يقوم على افتراض أن الجملة المنفية تنفي جملة مثبتة، وإحالة النفي على الإثبات إحالة نظامية مترسخة في جهاز اللغة قبل أي إنجاز، يكفي أن ينفي متكلم ما أمرا حتى نستدل بنفيه على وجود خبر مثبت وَرَّدٌ عليه، الأمر الذي يشي بأن القول المنفي يتضمن بالضرورة عمليتي قول مختلفتين (وجود خبر مثبت وَرَّدٌ عليه) أي ثنائية المتلفظ والقائل، إذن فالقول ضرب من المحاورة، وهذا ما عناه سيبويه في إشارته إلى العلاقات بين التراكيب التالية: "فَعَلَ ==> لم يفعل" و"قد فعل ==> ما يفعل" و"قد فعل ==> ما فعل". ونستنتج من تصور سيبويه أن العلاقة النظامية التي تقوم بين النفي والإثبات علاقة اقتضاء، فمقتضى الجملة المنفية هو الجملة المثبتة، فيكون النفي بحسب الإثبات، فإذا صدر نفي دون أن نعرف الجملة التي يرد عليها النافي نستطيع أن نحدد المقابل المثبت لجملته النافية، أو بتعبير القدماء يكون بناء النفي من جهة الكلام الموجب.

وعليه يمكن اعتبار تركيب النفي مقتضى نظاميا لتركيب الإثبات، اقتضاء يجعل الوظيفة الأساسية للنفي وظيفة رد كلام سابق واقع أو مفترض. بل يمكن اعتبار الإثبات أصلا، وبقية أنواع الكلام بما في ذلك النفي فروعا، والوجه في ذلك أن الإثبات لا يحتاج إلى واسم إذ يكفي في ذلك خلو الصدر من مغيرات الكلام، أي عراء صدر

الجملة من الواسمات، في حين تقتضي الفروع وسم صدرها، ومن مميزات الصدر أنه موضع لا يكاد يعجم إلا بالحروف. يقول الاستربادي "كل ما يغير معنى الكلام ويؤثر في مضمونه، وكان حرفا فمرتبته الصدر كحروف النفي والتشبيه والاستفهام[1]. وفي هذا الإطار يكون صدر تركيب النفي هو موضع وسم النفي، إذ يشترط في التركيب المتضمن للنفي أن يكون حرف النفي موضع الصدر منه لأن الحرف هو الذي يمثل دلالة النفي، إذ ينوب عن الفعل "أنفي" وقد خصص له الواضع في النظام اللغوي حروفا تحدث معنى النفي في الكلام بعد أن تكتمل بنيته العاملية، وهي (ما – لا – لم – لما – لن – أن، ليس، إن...) وهي مجموعة منتهية، مغلقة لا يكون النص على النفي بدونها، فواسمات النفي في العربية تتعدد وإن اتحدت في دلالتها العامة على قوة النفي، إذ تتيح للمتكلم طرقا وأساليب للتعبير عن المقامات المتباينة عند الاستعمال –حسب مقاصد المتكلم-.

وفي هذا السياق تجدر الإشارة إلى أن حروف النفي تتضمن قواعد استعمالها، فتنوع دلالات الإثبات يفرض أن تكون دلالات النفي على نفس القدر من التنوع، هذا من جهة أما من جهة أخرى فإن هذه الواسمات النافية المتعددة الوظائف تنقسم بالنظر إلى بساطتها وتعقيدها إلى قسمين، أدوات بسيطة تتألف من عنصر واحد كالتي أشرنا إليها آنفا، وأدوات مركبة تتألف من أداة النفي البسيطة (لم – لن – لا – ما – ليس – إن) والأداة الحاصرة "إلا"، فتفضي إلى التعبير عن الحصر أو القصر أي نفي خاصية معينة من مجموعة من الذوات، وقصر إثباتها بالنسبة لذات منتمية لهذه المجموعة. وهذه الأدوات النافية البسيطة منها والمركبة، تشكل في نهاية المطاف نسقا من النفي يصطلح عليه عادة بالنفي الصريح الذي يتميز بتعجيم الصدر منه بعلامة دالة على النفي (الأداة). أما الشق الثاني من النفي فيصطلح عليه بالنفي الضمني، ويتأسس عن طريق الاستلزام الحواري، وذلك حين تتوارد على نفس المحتوى القضوي قوتان إنجازيتان اثنتان: قوة إنجازية حرفية تدل عليها صيغة الجملة –أداة الاستفهام "هل"-كما في التركيب الآتي: هل يستوي العالم والجاهل؟. فالقوة الإنجازية الحرفية هي السؤال، والقوة الإنجازية المستلزمة حواريا هي "النفي" وهي ناتجة عن طريق مقام التخاطب.

ويمثل النفي في ديوان "سرير الغريبة"، ظاهرة مهيمنة، تنوعت من حيث الصيغة، كما تنوعت أيضا من حيث البنيات الواردة فيها، وقد جاءت تلك البنيات اسمية تارة وفعلية تارة أخرى، كما تنوعت أدوات النفي ما بين العاملة والمهملة، وتختلف باختلاف نمط العنصر الذي تنصب عليه الأداة النافية، فقد يَنْصَبُ النفي على الحمل بكامله أو على أحد مكوناته: محموله أو أحد موضوعاته أو أحد لواحقه. وسنعمل على معالجة هذه التراكيب المنفية وفق النموذج التحويلي أساسا للتحليل بهدف الوصول إلى القواعد التحويلية التي تتضمنها هذه التراكيب من إضافة

وحذف وإحلال... في علاقتها بالدلالات، ابتداء من صورتها في البنية السطحية المنطوقة، وانتهاء بصورتها في البنية العميقة، وبذلك نكون قد كشفنا عن المكونات التركيبية.

ونظرا لتعذر تناول جميع بنى النفي الواردة في النص بالدرس والتحليل، آثرنا اختيار منهج الانتقاء، وذلك بالتمثيل للظاهرة من خلال بعض النماذج التي نراها تفي بالغرض المطلوب وتكشف عن دلالات النص الشعري وأسلوب خطابه. وقد استندنا – في اشتغالنا على هذه النماذج – على خلفية نظرية، تتمثل في نظرية النحو التوليدي التحويلي للعالم الأمريكي "نعوم تشومسكي". وسنحاول الاستعانة بنموذج تطبيقي في هذا السياق للباحث الجزائري "رابح بوحوش" من خلال كتابه "التراكيب اللسانية في الخطاب الشعري القديم".

I– الجملة الفعلية التحويلية المنفية :

1_ الوحدة المورفولوجية "لا":

تعد "لا" وحدة مورفولوجية، تفيد وظيفة النفي، وهي عند النحاة من الحروف الهوامل لأنها لا تترك أثرا على آخر الفعل. وتدخل على الماضي والمضارع فتفيد نفي المستقبل، ومنهم من يرى أنها لنفي الحال ونفي الاستقبال. وقد وردت الجملة الفعلية التحويلية المنفية ب"لا" في مواضع كثيرة من ديوان "سرير الغريبة" نبينها من خلال الجدول الآتي:

الجملة المنفية	القصيدة	الصفحة	الواسم	البنية
الجملة الفعلية	– سماء منخفضة	665	الوحدة المورفولوجية "لا"	بنية العرض المشهد I
	– سماء منخفضة	666		
	– نمشي على الجسر	668		
	– سوناتا (2)	669		
	– سوناتا (3)	673		
	– خذي فرسي واذبحيها	674		
	– حليب إنانا	676		
	– حليب إنانا	677		

	– لا أقل ولا أكثر	678		
	– لا أقل ولا أكثر	679		
	– أغنية زفاف	680		
	– تدبير منزلي	682		
	– طائران غريبان في ريشنا	684		
	– لم أنتظر أحدا	686		
	– ربما لأن الشتاء تأخر	691		
	– ربما لأن الشتاء تأخر	692		
	– أنا وجميل بثينة	697		بنية العرض المشهد II
	– قناع... لمجنون ليلى	698		
	– درس من كاما سوطرا	699		
	– طوق الحمامة الدمشقي	703		بنية الختام
	– طوق الحمامة الدمشقي	706		

نماذج تطبيقية:

– النموذج الأول: وينتمي إلى قصيدة "سماء منخفضة" وهي من بين نصوص سوناتا (1)

البنيات السطحية	البنيات العميقة:
هُنَالِكَ حُبٌّ فَقِيْرٌ، وَمِنْ طَرَفٍ واحدٍ	– يوقد النار في قمر بارد
هادِئٌ، هادِئٌ **لاَ يُكَسِّرُ**	في سريرك
بِلَوْرَ أيَّامِكِ المُنْتَفَاةِ	– تشعرين به حين تبكين من هاجس

ولاَ **يُوقِدُ النَّارَ** في قَمَرٍ باردٍ	ربما منه بد.
في سَريرِكِ،	– تعرفين بماذا تحسين حين تضمين
لا تَشْعُرينَ بهِ حينَ تَبْكِينَ مِنْ هَاجِسٍ	نفسك بين ذراعيك
رُبَّمَا لاَ بُدَّ مِنْهُ،	
لا تَعْرِفِينَ بماذا تُحِسِّينَ حينَ تَضُمِّينَ	
نَفسَكِ بين ذِراعَيْكِ! [2]	

إن هذا النمط من البنيات المثبتة تفيد الإيجاب، وهي الأصل في البنيات السطحية المحولة بعد أن وسم الشاعر صدر ها بالوحدة المورفولوجية "لا". وذلك من أجل أن يبلغ للمتلقي صورة من صور الحب الهادئ إذ ينفي عنه –بوساطة أسلوب النفي – مجموعة من الممارسات العنيفة، فهو حب لا يكسر، ولا يوقد النار، وناعم يتغلغل إلى العمق دون أن يثير شعور الحبيبة، ويلامسها بشكل متخف لا تستطيع التعرف عليه أحيانا. ولعل هذا لا يقتصر على المقطع الذي اعتمد فيه الشاعر أسلوب النفي فقط، ولكنه يتجلى في مجموع النص "سماء منخفضة" ويمتد ليسم باقي نصوص سوناتا(1). فالشاعر يستند إلى تجربته الشخصية ومخزونه الثقافي لإخراج مفهوم العشق من صورته النمطية المألوفة، إلى موضوع يكشف حقيقة الذات الوجودية وعلاقتها بالآخر، مما يسم هذا المفهوم بألوان وصور مختلفة، يؤكدها أسلوب التكرار في القصيدة يوضح صورا متعددة منها: (هُنَالِكَ حُبٌّ يَسِيرُ على قَدَمَيْهِ الحَرِيرِيَّتَيْنِ – هُنَالِكَ حُبٌّ فَقِيرٌ وَيُحَدِّقُ في النَّهرِ – هُنَالِكَ حُبٌّ فَقِيرٌ وَمِنْ طَرَفٍ واحِدٍ – هُنَالِكَ حُبٌّ فَقِيرٌ ومن طَرَفَيْنِ – هُنَالِكَ حُبٌّ يَمُرُّ بِنَا – هُنَالِكَ حُبٌّ فَقِيرٌ يُطيلُ التَّأَمُّلَ).

*** النموذج الثاني:**

– وهو مأخوذ من قصيدة .."أنا، وجميل بثينة" التي تنتمي إلى المشهد الثاني من بنية العرض:

البنيات السطحية	**البنيات العميقة**
هَلْ تَشْرَحِ الحُبَّ لِي، يا جَمِيلُ،	– فاحترق لتعرف نفسك، لكن
لأَحْفَظَهُ فِكْرَةً فِكْرَةً؟	لتشعل ليل بثينة

أَعْرَفُ النَّاسِ بالحُبِّ أَكْثَرُهُمْ حَيْرَةً،	
فاحْتَرِقْ، **لا لِتَعْرِفْ نَفْسَكَ**، لكنْ	
لِتُشْعِلَ لَيْلَ بُثَيْنَةَ... [3]	

تمثل العبارة "لتعرف نفسك" دلالة إيجابية، وهي غير مطلوبة في سياق التعبير عن التجربة، مما دفع الشاعر إلى الاعتماد على "محور الاستبدال"، أي استبدال الفعل "لتعرف" الدال على الإيجاب بمقابل سلبي "لا لتعرف"؛ مما حمل العبارة دلالة جديدة تفسر رؤية الشاعر لطبيعة العلاقة بين العاشق والمعشوق، إذ يلغي من خلالها أنانية الذات العاشقة ونرجسيتها، حيث لم يعد مهما ما ستحققه الذات من تجربة العشق- الاحتراق، بقدر ما يهم العاشق أن يضيء ليل الطرف الآخر من العلاقة، يبدد وحشته واغترابه... فمحمود درويش، يتخذ من النص "أنا، وجميل بثينة" -الذي ينتمي إليه المقطع- مسرحا لاستحضار شخصية "جميل بن معمر" بوصفها قناعا لمحاورة تراث العشق العربي، موضحا على لسان جميل أن العشق ضرب من الحيرة:

- هَلْ تَشْرَحِ الحُبَّ لِي، يا جَمِيلُ،

- أَعْرَفُ النَّاسِ بالحُبِّ أَكْثَرُهُمْ حَيْرَةً،[4]

إلا أن استقراء معالم النص يفيد أن الحب لا يقتصر فقط على علاقة الرجل بالمرأة بل يمد ظلاله على مسالك التاريخ ودروب الحضارة (كبرنا أنا وجميل بثينة، كل –على حدة في زمانين مختلفين...)، ويغوص في أركولوجيا الذات، ويشتبك بسؤال الوجود:

- هلْ خُلِقْتَ لهَا، يَا جَميلُ،

وَتَبْقَى لهَا؟

أُمِرْتُ وعُلِّمْتُ. لا شَأْنَ لي

بُوُجودِي المراقُ، كماءٍ على جِلْدِهَا

العَنِيِّ. (...)[5]

إنه باختصار تغريب لتيمة الغزل، يفتح آفاق المتلقي على عوالم من التراث والتاريخ، ويزج به في تفاصيل الهوية، والوجود والذات، والآخر.

* **النموذج الثالث:**

- وهو مقطع من مقاطع البنية الختامية من الديوان:

البنيات السطحية	البنيات العميقة:
(ج) في دِمَشْقَ: يَنَامُ الغَرِيبُ على ظِلِّهِ واقِفًا مِثْلَ مِئْذَنَةٍ في سَريرِ الأَبَد **لا يَحِنُّ إلى بَلَدٍ** **أو أَحَدْ**[6]	يحن إلى بلد أو يحن إلى أحد

إن العبارة في صيغة الإثبات هي الأصل، وقد لجأ الشاعر إلى تحويلها إلى فرع من فروع الكلام حين وسم صدرها بالوحدة المورفولوجية "لا"؛ ليحول المعنى المراد التعبير عنه من الإيجاب إلى السلب، من حنين الغريب في دمشق إلى بلد أو حنينه إلى أحد إلى عدم شعوره بالحنين لهذه الأشياء، فالموصوف في خطاب الشاعر –حسب المقطع– لا يتصف بالغربة فحسب، فهو أكثر من أن يجسد ذاتا إنسانية عادية حين ينام واقفا مثل مئذنة على ظله في فضاء زماني لا محدود، أي في فضاء زماني أبدي، ولعل ربط هذا المقطع بموضوع النص الذي يعد خطاب غزل وحوارا تراثيا مع العشق، يكشف أن علاقة العاشق بالمعشوق تتخطى مجرد علاقة رجل بامرأة؛ ليمتزج في خطاب الشاعر صوت الذات بصوت الآخر، ويتداخل الماضي بالحاضر والمجد بالمأساة، فيعلو صوت المنفى، وتتسع ملامح الاغتراب في حوار يجمع حاضر دمشق، حاضر العربي وماضي الأندلس المجسد في كتاب "طوق الحمامة"، حوار يفتح النص على حنين إلى عالم الفن والغواية والحضارة، حيث يشكل أسلوب التكرار المتمثل في بداية كل مقطع من النص، "في دمشق" إلى جانب مجموعة من الإشارات علامات دالة على الفردوس الضائع "الأندلس". ففي أحد المقاطع يقول درويش:

ب.

في دِمَشْقَ:

أَرى لُغَتِي كُلَّهَا

عَلى حَبَّةِ القَمْحِ مَكْتُوبَةً

بِإِبْرَةِ أُنْثَى،

يُنَقِّحُهَا حَجَلُ الرَّافِدَيْن[7]

فالواضح من استقراء أبعاد الخطاب الشعري في النص أن "درويش" لا يقصد بالاغتراب مفهوم الغربة الجسدية، أي انتقال الإنسان من وطنه الأصلي إلى مكان آخر، بل يريد الاغتراب الثقافي والحضاري، ولعل معجم النص يكفي لإبراز هذه الدلالة (الغريب – الغربية – حجل الرافدين – خيل العرب – من الجاهلية – الأموية – في دمشق أعرف نفسي على نفسها – تعيد الغريبة هودجها إلى القافلة).

2_ الوحدة المورفولوجية "لم":

الوحدة المورفولوجية "لم" متعددة الوظائف فهي تفيد النفي كما تفيد الجزم والقلب، تنفي وتجزم المضارع ثم تقلبه من الدلالة الأصلية فيه "الحاضر" إلى دلالة الماضي. ونص النحاة على أنها تكون متصلة بالحال تارة، ومنقطعة ثانية، ومستمرة ثالثة. وغالبا ما تكون للنفي المطلق في الماضي إلا إذا ورد في الجملة قيد يصرفها.

ونبين من خلال الجدول أسفله المواضع التي تضمنت أسلوب النفي، ووسمت بالوحدة المورفولوجية "لم".

الجملة المنفية	القصيدة	الصفحة	الواسم	البنية
الجملة الفعلية	– كان ينقصنا حاضر	661	الوحدة المورفولوجية "لم"	بنية الافتتاح
	– كان ينقصنا حاضر	662		
	– كان ينقصنا حاضر	663		بنية العرض المشهد I
	– حليب إنانا	676		
	– تدبير منزلي	682		
	– طائران غريبان في ريشنا	686		

	– جفاف	687		
	– ربما لأن الشتاء تأخر	690		
	– ربما لأن الشتاء تأخر	693		
	– قناع لمجنون ليلي	697		بنية العرض المشهد II
	– قناع لمجنون ليلي	698		
	– طوق الحمامة الدمشقي	702		بنية الختام
	– طوق الحمامة الدمشقي	704		

نماذج تطبيقية:

النموذج الأول: يتمثل في مجموعة من الأمثلة الموزعة في داخل نص الاستهلال "كان ينقصنا حاضر":

البنيات السطحية	البنات العميقة:
لَمْ يَكُنْ كَافِيًا ما تَفَتَّحَ من شَجَرِ اللَّوْزِ	كان كافيا ما تفتح من شجر اللوز
فابْتَسِمِي يُزْهِرُ اللَّوْزُ أَكْثَرَ	(...)
بينَ فَراشَاتِ غَمَّازَتَيْنِ.	كان عمرنا كافيا لنشيخ معا
(...)	(...)
لَمْ يَكُنْ عُمْرُنا كَافِيًا لِنَشِيخَ معًا	كان كافيا ما تساقط من
وَنَسِيرَ إلى السّينِما مُتْعَبَيْنِ	ثلج كانون أول (...)
وَنَشْهَدَ خاتِمَةَ الحَرْبِ بينَ رُومَا وقَرْطَاجَ	(...)
عمَّا قَليل.	كان سفري كافيا
(...)	ليصير الصنوبر في أثري
لَمْ يَكُنْ كَافِيًا مَا تَسَاقَطَ منْ	لفظة لمديح المكان الجنوبي

ثَلْجٍ كَانُونَ أَوَّلَ، فابْتَسِمِي يَنْدُفُ الثَّلْجُ قُطْنًا على صَلَواتِ المسِيحِيّ. (...) **لَمْ يَكُنْ سَفَري كَافِيًا** لِيَصِيرَ الصَّنَوْبَرُ في أَثَرِي لُفْظَةً لِمَدِيحِ المِكَانِ الجُنُوبِيّ[8]	

إن العبارات في البنية العميقة هي الأصل قبل أن يلجأ الشاعر إلى تحويلها إلى جمل منفية بإضافة الواسم "لم" في أولها؛ لتتحول بذلك الدلالة إلى النقيض بعد جزم الفعل المضارع. وإحالته من الدلالة على زمن الحاضر إلى الدلالة على زمن الماضي، نافيا من خلاله مجموعة من الأحداث التي تنتمي إلى ماضي العاشق الغريب ومعشوقته الغريبة، مفضيا بذلك إلى تشكيل خطاب عاشق يحاور حبيبته حوارا تعلو فيه نبرة اليأس وتشع من تفاصيله المأساة، حيث يلتقي بدلالة عنوان النص"كان ينقصنا حاضر".

ويتطابق أسلوب النفي بدلالاته السلبية مع مفهوم النقص الذي يسم حاضر العاشقين المغتربين والمسكونين بهاجس الاتصال والانفصال، حيث يستشرفان المستقبل من خلال الماضي، يحاوران المكان والزمان ويتوحدان في طقوس شبه صوفية بالحضارات القديمة والعقائد، فيتداخل لديهما سؤال الهوية بسؤال الوجود، ويظل هاجس السفر والمنفى عاجزا عن منحهما موقعا لاكتشاف الذات داخل حاضر مأساوي.

لَمْ يَكُنْ كَافِيًا أَنْ نَكُونَ معًا

لنَكُونَ معًا...

كان يَنْقُصُنا حَاضِرٌ لنَرى

أيْنَ نَحْنُ.[9]

هكذا يصبح الحاضر المفقود، أو على الأرجح المأساوي المتمثل في الاحتلال والمنفى بوصلة توجه العاشقين نحو مستقبل مشروخ يلقي بظلاله على علاقتهما، فيسمها بالتنافر رغم احتفاظ الطرفين بقدر كبير من الود.

لِنَذْهَبْ معًا في طَرِيقَيْنِ مُخْتَلِفَيْنِ

لَنَذْهَبْ معًا،

ولْنَكُنْ طَيِّبَيْنِ...[10]

*** النموذج الثاني:**

وينتمي إلى المشهد الأول من بنية العرض، وهو مأخوذ من قصيدة طويلة تحت عنوان "ربما لأن الشتاء تأخر":

البنيات السطحية	البنيات العميقة
مَنْفًى سَخِيٍّ على حَافَّةِ الأرضِ	لو كنت هناك لما
لَوْ **لَمْ تَكُونِي هُنَاكَ** لَمَا	انشأ الغرباء القلاع وشاع التصوف
أَنْشَأَ الغُرَبَاءُ القِلاَعَ وشَاعَ التَّصَوُّفُ،	لو كنت هنا لاكتفيت بما
لَوْ **لَمْ تَكُونِي هُنَا** لاكْتَفَيْتُ بِمَا	يصنع النهر بي... وبوجه الحجر
يَصْنَعُ النَّهْرُ بِي... وَبِوَجْهِ الحَجَرْ[11]	

فالبنيات اللسانية العميقة هي الأصل ، ولعل التحويل من العمق إلى السطح أو من الأصل إلى الفرع لم يأت من فراغ بل من رغبة الشاعر في الإفصاح عن دلالة مخالفة، فأسلوب النفي يفيد أن بناء القلاع وشيوع التصوف كان مشروطا بوجود المخاطبة/المعشوقة "هناك". وقد شكل اسم الإشارة "هناك" دلالة مضافة يتبين من خلالها المتلقي غربة الشاعر عن المكان المتمثلة في تواجده بأرض المنفى. ولعل ربط المقطع بتفاصيل القصيدة يكشف أنه خطاب عاشق يحاور معشوقة بعيدة عنه، ويبدو ذلك واضحا من أسلوب المقابلة بين أسماء الإشارة في المقطع (هناك/هنا)، هذا البعد الذي غير من ملامح العلاقة. وقد تضافرت المقومات الشكلية للخطاب الشعري من معجم وأساليب في الكشف عن طبيعة العاشقين وعن طبيعة العلاقة بينهما التي أقل ما يمكن أن نصفها به أنها غزل من نوع خاص، يمتد بين تفاصيل الواقع ومسالك الأسطورة، عشق يصل حد التوحد والفناء بل وتبادل الأدوار أحيانا يقول:

بِي مِثْلَ مَا بِكِ مِنْ وَحَمِ اللَّيْلِ

يصْرُخُ شَخْصٌ: "أَنَا امْرَأَتِي"

فِي المَنَامِ. وَتَصْرُخُ أُنْثَى: "أَنَا رَجُلِي"

أَيُّنَا أَنتَ، أَنْتِ؟ نَضِيقُ

نَضِيقُ، وَيَتَّسِعُ المُنْحَدَرْ... [12]

III- الجملة الفعلية التحويلية المنفية ب "لن"

3_ الوحدة المورفولوجية "لن":

تدرس الوحدة المورفولجية "لن" عادة ضمن مبحث نواصب الفعل المضارع. فتفيد النصب والنفي معا، والأصل فيها إن وردت في جملة غير مقيدة بزمن تكون للتأبيد ،أي النفي المطلق ،وتكون للاستقبال في حال إن وردت محددة بزمن. ***ولا تختلف "لن" عن "لم"، فهي أحيانا بديلا سياقيا لها، تحل محلها في التراكيب ذات المحمول المخصص زمانيا للمستقبل. والجدول أسفله يبين مواضع الجملة التحويلية المنفية ب "لن" في ديوان "سرير الغريبة".***

الجملة المنفية	القصيدة	الصفحة	الواسم	البنية
الجملة الفعلية	-كان ينقصنا حاضر	661	الوحدة المورفولوجية "لن"	بنية الافتتاح
	-كان ينقصنا حاضر	663		
	- غيمة من سدوم	671		بنية العرض المشهد I
	- أغنية زفاف	681		
	- لم أنتظر أحدا	685		
	- ربما لأن الشتاء تأخر	690		
	- طوق الحمامة الدمشقي	702		بنية الختام

	– طوق الحمامة الدمشقي	704		
	– طوق الحمامة الدمشقي	705		

نماذج تطبيقية:

النموذج الأول:

ونمثل له من خلال قصيدة "غيمة من سدوم"، وهي ضمن المشهد الأول من بنية العرض:

البنيات السطحية	**البنيات العميقة:**
مَضَتْ غَيْمةٌ مِنْ سَدُومَ إلى بَابِلَ،	ستأخذيني إلى النهر ثانية
من مِئَاتِ السّنِينِ، ولكن شَاعِرَهَا "بول	سيسألني حارس: ما اسمك اليوم؟ سنلعن
تسيلان" انْتَحَرَ، اليَوْمَ، في نَهْرِ بَارِيس.	الحرب، سنلعن السلم، سنتسلق سور
لنْ تَأْخُذِينِي إلى النَّهْرِ ثَانِيَّةً. لنْ يَسْأَلَنِي	الحديقة، بحثا عن الليل ما بين صفصافتين
حارِسٌ: ما اسْمُكَ اليَوْمَ؟ **لنْ نَلْعَنَ**	ونافذتين، وستسأليني، متى يفتح
الحَرْبَ، لن نَلْعَنَ السّلْمَ، لن نَتَسَلَّقَ سُورَ	السلم أبواب قلعتنا للحمام؟
الحَدِيقَةِ بَحثًا عن اللَّيلِ ما بين صَفْصافَتَيْنِ	
ونَافِذَتَيْنِ، **ولن تَسْأَلِينِي**، مَتَى يَفْتَحُ	
السّلْمُ أبوابَ قَلعَتِنَا للحَمام؟[14]	

فهذه العبارات تشكل الإمكانات المتاحة لكتابة البنية قبل تحويلها، فلما كان الشاعر يريد التعبير عن دلالات مناقضة لبنية الإثبات التجأ إلى وسم صدر الجمل بالواسم "لن"، حيث عمل في البدء على نصب المضارع الذي يعتبر مرفوعا في الأصل، ثم تعدى مفعوله المستوى النحوي التركيبي إلى الدلالة على السلب بدل الإيجاب، فالشاعر الغريب، المنفي يخاطب الحبيبة المغتربة المنفية أيضا، مفصحا لها بأنها لن تستطيع أخذه إلى النهر ليكرر ما فعل "بول تسيلان" الذي انتحر بعد مئات السنين من مرور غيمة من سدوم إلى بابل، فهذا أسلوب لا يليق بمقاوم، ثم

ينفي أن يُسْأَلَ من طرف حارس عن اسمه في الزمن الحاضر لأن الكل يعرف من هو الفلسطيني. وهو ما جعل أسلوب النفي يأتي مقيدا بزمن يدل على الحاضر "اليوم"، ثم يعبر عن الصراع الوجودي الذي يعيشه العاشق المنفي في تيه المكان الآخر من خلال الجمع بين المتناقضات ونفيها في الآن ذاته، فهو يرفض أن يلعن الحرب كما يرفض أن يلعن السلم، كما يوسع دائرة المأساة من الفردي إلى الجمعي في صيغة ضمير الجماعة "نلعن – نتسلق...".

بعد ذلك يفتح الشاعر موضوع الغزل على مقامات صوفية يتحد فيها العاشق بالمعشوق، بل يصير العاشق ذات المعشوق ويتكلم نيابة عنه، حيث يتلبس صوت الشاعر شخص العاشقة التي تخاطبه "متى يفتح السلم أبواب قلعتنا للحمام؟" حيث يشكل أسلوب الاستفهام بنية عميقة يحولها الشاعر إلى إجابة في البنية السطحية "لن تسأليني، متى يفتح السلم أبواب قلعتنا؟"، أضف إلى هذا أن صوت الحبيبة يشكل الرغبة المضمرة والمشتهاة التي تفيدها الدلالة الاستلزامية لصيغة الاستفهام ،المتمثلة في الرجاء، حيث تترجى العودة إلى القلعة-فلسطين التي تصبح بعد اتحاد ذات الشاعر وذات الحبيبة المعشوقة كيانا واحدا. وبهذا تكون العاشقة أكبر من امرأة بجسد أنثوي، ويكون الغزل أبلغ من الافتتان بملامح ومفاتن الجمال أو التغني بالمغامرات الغرامية وتكون العلاقة أكبر من عواطف رجل اتجاه أنثى، ولعل معجم النص يغنينا عن التعبير: (حرس الليل – حريتي تجلس الآن قربي – لن نلعن الحرب – لن نلعن السلم – أقام الجنود معسكرهم في مكان بعيد...).

* النموذج الثاني:

ينتمي إلى المطولة الختامية "طوق الحمامة الدمشقي".

البنيات السطحية	البنيات العميقة:
ذ.	ذ.
في دَمَشْقَ:	سأدعك فخذني إليك
يَعُودُ الكَلامُ إلى أصلِهِ،	وخذني معك
المِاءُ:	ظ.
لا الشِّعْرُ شِعْرٌ	سأعود إلى خيمتي
ولا النَثْرُ نَثْرٌ	سأعلق جيتارتي

وأنتِ تَقولينَ: **لن أَدَعَكَ**	بعد هذا المساء،
فتُحْذِينِي إليكَ	على تينة العائلة.
وتُحْذِينِي مَعَكْ![15]	
ظ.	
في دِمَشْقَ:	
تُعيدُ الغَرِيبَةُ هَوْدَجَهَا	
إلى القَافِلَهْ:	
لن أَعُودَ إلى خَيْمَتِي	
لن أُعَلِّقَ جِيتَارَتِي	
بَعْدَ هذَا المساءِ،	
على تِينَةِ العائلَهْ...[16]	

إن البنية العميقة "ذ" هي البنية الأصل في خطاب الشاعر قبل أن يحولها إلى بنية سطحية منفية في المقطع أعلاه، وذلك للتعبير عن رغبة العاشقة وعن تعلقها بالمعشوق، وتشكل البنية العميقة "ظ" البنية الأصل أيضا للعبارة الواردة في المقطع أعلاه، والمعبرة عن موقف الحبيبة من تراثها وموروثها الثقافي. فتأويل منطوق النص يقول أكثر من ذلك، إنه يفصح عن حوار النصوص، حوار طوق الحمامة الأندلسي و"طوق الحمامة الدمشقي"، حوار التراث والحاضر، حوار درويش وابن حزم من أجل كتابة صيغة جديدة وبيان جديد للغزل العربي، تأسيس لمفهوم العشق الوجودي عشق الإنسان والكون، عشق المكان وعشق القيم. ففي كتاب "طوق الحمامة الدمشقي" يحاول درويش تفجير سر الكلمات التي تحبل بالحضارة وبالتاريخ، فكيف لا وقد تغنى الشاعر بفردوس العرب المفقود "الأندلس" في أكثر من ديوان شعري. فتأمل معي العبارة ".. يعود الكلام إلى أصله – الماء" تحيلك على رمز الخلود والخصب كما وردت في مجمل الخطاب الشعري الدرويشي، وعودة الكلام بشعره ونثره إلى الأصل "الماء" هو ضمان استمرار الثقافات في فعل الكتابة، وضمنها استمرار ثقافة العربي وثقافة الفلسطيني، فمن يكتب حكاية الأرض يرث أرض

فلسطين ويمتلكها قوة وفعلا. والشاعر بعد كل هذا لا يكتفي بخطاب العاشق المنفي بل يستحضر من خلال خطابه صوت الحبيبة فلسطين، التي تطلب مرافقته، لأن الوطن في شعر درويش لا يشكل رقعة جغرافية وحسب، وإنما يشكل وجودا وكيانا داخل الذات. ففلسطين لن تفارق الشاعر يوما. ففي ملحمته الخالدة "مديح الظل العالي" يقول:

وَطَنِي حَقِيبَهْ

وحَقِيبَتِي وَطَنِي[17]

أما إذ تأملنا المقطع الثاني فنجد الشاعر قد وسمه بأكثر من علامة سميائية تكشف عن هوية العاشق والمعشوق، وتفصح عن طبيعة العلاقة بينهما، حيث تحيلنا كلمتي (الهودج – الخيمة) على ثقافة العربي وهويته، بينما تفتح كلمة "جيتارتي" المقطع على ثقافة العربي وطقوسه في الأندلس التي تحبل بحياة الترف والغناء والموشحات...

4_ الوحدة المورفولوجية "ما":

تدخل الوحدة المورفولوجية "ما" على الجملة الفعلية فلا تترك أثرا على الفعل، وتدخل على الجملة الاسمية فتحولهما من الإثبات إلى النفي. وكانت بعض القبائل في الحجاز تغير حركة الخبر كما تغيره عند دخول "ليس" عليها؛ في حين أهملت تميم هذه الحركة في لغتها. ف "ما" واسم يدخل على الجملة الاسمية فيلحق ب "ليس" ويدخل على الجملة الفعلية ذات الفعل الماضي وذات الفعل المضارع، ولا عمل لها إلا تحديد الزمن كما يقول النحاة، ومنهم من يرى أنها إذا دخلت على الفعل الماضي بقي على حاله، وإذا دخلت على المضارع خلصته للحال وعلى قلة للاستقبال.

وهذا جدول يوضح مواضع الظاهرة في الديوان.

الجملة المنفية	القصيدة	الصفحة	الواسم	البنية
الجملة الفعلية	– طائران غريبان في ريشنا – سوناتا (6)	684 688	الوحدة المورفلوجية "ما"	بنية العرض المشهد I

نموذج تطبيقي:

البنيات السطحية	البنيات العميقة
قل إنَّنا طائِرانِ غَرِيبَانِ في	عدت املك شيئا، ليشبهني

رِيشِنَا. واكْتُبْ اسْمِي واسْمَكَ تَحْتَ العِبَارَةِ. ما السَّاعَةُ الآنَ؟ ما لَوْنُ وَجْهِي ووَجْهِكَ فَوْقَ المِرَايَا الجَدِيدَةِ؟ **مَا عُدْتُ أَمْلِكُ شَيْئًا لِيُشْبِهَنِي**[18].	

ينتمي النموذج إلى قصيدة "طائران غريبان في ريشنا" وتشكل بنية النفي التي يتضمنها المقطع جملة محولة عن الجملة التوليدية أعلاه، بعد أن وسم الشاعر بدايتها بالوحدة المورفولوجية "ما" التي لم تؤثر في صيغة وإعراب الفعل الماضي، بقدر ما غيرت الدلالة ، إذ يجرد الشاعر ذاته من الملكية "ما عدت أملك شيئا"، وذلك ردا عن تساؤلات العاشقة المغتربة التي تستحثه- بصيغة الأمر (قل – اكتب) _ وتدفعه إلى اتخاذ مواقف من الحالة التي يعيشانها ، والتعبير عن غربتهما واغترابهما (قُلْ إِنَّنا طَائرانِ غريبانِ في ريشِنَا)، وعن هويتهما، متسائلة عن الزمن الحاضر وعن صورتهما في هذا الواقع الجديد الذي يعج بالحيرة والتيه والمنافي، ويتكشف عن غربة وجودية، فيأتي جواب الشاعر موسوما بالعراء والسلب سافرا، يجرد الذات – وضمنها الفلسطيني – من الملكية المطلقة من كل شيء من المادي والمعنوي، ضياع الأرض واستلاب الشخصية في ظل عولمة تحاول صنع جنس عربي على مقاس الثقافات المهيمنة؛ مشيرا إلى الوضع المأساوي الذي يعيشه الفلسطيني خاصة والعربي عامة، من غياب للسيادة والعدالة الاجتماعية ومن طغيان للغربة الوجودية والاغتراب الثقافي، ولعل الشاعر يعبر عن رؤيته المأساوية هاته من خلال توظيفه لأسلوب التكرار في مجموع تفاصيل النص "طائران غريبان في ريشنا"، (سمائي رمادية – إن سمائي رمادية – ورمادية – حين تصير السماء رمادية اللون – إن سمائي رمادية...)، فهو يؤكد على المشهد السوداوي متوسلا أسلوب التكرار ،وأسلوب التوكيد أيضا، ويجعل من الحاضر يمد ظلاله على أفق المستقبل، وهي أساليب تتضافر مع أسلوب النفي الذي ورد بأكثر من صيغة في النص، ليفيد تعبير الشاعر عن رفضه للواقع الفلسطيني والعربي ولحاضر الحضارة العربية إجمالا.

I- الجملة الإسمية التحويلية المنفية :

1_ الوحدة المورفولوجية "لا":

تتميز الوحدة المورفولوجية "لا" بتعدد الأنماط التركيبية التي ترد فيها، وتنوع الحركة الإعرابية التي تسم الاسم الذي يليها. وهذا ما جعل النحاة يدرسونها في أكثر من موضع، فهم يلحقونها تارة ب"ليس" وأخرى ب"إن" وثالثة تدخل على الفعل ورابعة حرف جواب، وخامسة حرف مهمل وسادسة حرف عطف، والأشهر فيها أن الرفع والنصب جائزان إذا تكررت، و"لا" تفيد النفي المطلق.

الجملة المنفية	القصيدة	الصفحة	الواسم	البنية
الجملة الاسمية	-كان ينقصنا حاضر	661	الوحدة المورفولوجية "لا"	بنية الافتتاح
	-كان ينقصنا حاضر	662		
	-كان ينقصنا حاضر	663		
	- سماء منخفضة	664		بنية العرض المشهد I
	- سماء منخفضة	666		
	- نمشي على الجسر	667		
	- ليلك من ليلك	669		
	- سوناتا (2)	669		
	- وقوع الغريب على نفسه في الغريب	670		
	- وقوع الغريب على نفسه في الغريب	671		
	-غيمة من سدوم	671		
	-شادنا ظبية توأمان	672		
	-خدي فرسي واذبحيها	673		

	-أرض الغريبة أرض السكينة	675		
	- حليب إنانا	676		
	- حليب إنانا	677		
	- لا أقل ولا أكثر	678		
	- لا أقل ولا أكثر	679		
	- لا أقل ولا أكثر	680		
	- أغنية زفاف	681		
	- تدبير منزلي	682		
	- طائران غربيان في ريشنا	684		
	- طائران عربيان في ريشنا	685		
	- لم أنتظر أحدا	685		
	- جفاف	687		
	- رزق الطيور	688		
	- رزق الطيور	689		
	- ربما لأن الشتاء تأخر	690		
	- ربما لأن الشتاء تأخر	691		
	- ربما لأن الشتاء تأخر	692		
	- ربما لأن الشتاء تأخر	693		
	- من أنا دون منفى؟	694		

	– من أنا دون منفى؟	695		
	– أنا، وجميل بثينة	696		بنية العرض المشهد II
	– قناع ... لمجنون ليلى	697		
	– قناع ... لمجنون ليلى	698		
	– قناع ... لمجنون ليلى	699		
	– طوق الحمامة الدمشقي	702		بنية الختام
	– طوق الحمامة الدمشقي	705		
	– طوق الحمامة الدمشقي	706		

نماذج تطبيقية:

– النموذج الأول:

ينتمي إلى نص الاستهلال، الذي يعتبر استشرافا لدلالات النص "الديوان":

البنيات السطحية	**البنيات العميقة:**
ولا شَيْءَ يُوجِعُنَا	شيء يوجعنا
لا طَلاقُ الحَمامِ ولا البَرْدُ بين اليَدَيْنِ	طلاق الحمام والبرد بين اليدين
ولا الرّيحُ حَوْلَ الكَنيسَةِ تُوجِعُنَا...	الريح حول الكنيسة توجعنا
(...)	(...)
لا لَيْسَ هذَا طَريقِي إلى جَسَدِي	– هذا طريقي إلى جسدي
لا حُلُولَ ثَقَافِيَّةٍ لِهُمُومٍ وُجُودِيَّةٍ	حلول ثقافية لهموم وجودية
أيْنَما كُنْتَ كانتْ سَمَائي	(...)
حَقِيقِيَّةً	– أنا شرقية

(...)	وأنا غربية
وانْقَسَمْتُ إلى امْرَأَتَيْنِ	أنا زيتونة ظللت آيتين
فلا أنَا شَرْقِيَّةٌ	(...)
ولا أَنَا غَرْبِيَّةٌ	- حلول جماعية لهواجس شخصية
ولا أَنَا زَيْتُونَةٌ ظَلَّلَتْ آيَتَيْنِ	
لنَذْهَبْ، إذًا:	
لا حُلُولَ جَماعِيَّةً لهَواجِسَ شَخْصِيَّةٍ[19]	

تشكل البنيات التوليدية أعلاه البنيات الأصلية الثابتة في ذهن الشاعر، لأن المتكلم -حسب أهل البلاغة- حين يهم بتوظيف أسلوب النفي يستحضر في ذهنه بالتبعية أسلوب الإثبات. إلا أن مثل هذه الصيغ لا تعبر عن قصد درويش، لما فيها من دلالة الاستسلام للواقع المأساوي والشاعر يريد أن يعلن تجاوز هذه الحالة إلى نقيضها تماما؛ مما جعله يوظف بنية النفي للتعبير عن رفض الفلسطيني لهذا الواقع، وتحديه ومواجهته والانتصار عليه، فهو صامد لا يتألم من القتل والنفي والتشريد، لا يتألم من سلب حقه ومن التغريب والغزو الثقافي. حيث ترسم تفاصيل النص صورة المقاوم الفلسطيني المغترب غربة مكانية وثقافية ووجودية... ويكتب من خلالها درويش سيرة شخصية/جمعية يمتزج فيها صوت الذات بصوت الجماعة "يوجعنا"، جاعلا من موضوع العشق موضوعا ملحميا يحكي تفاصيل هذه السيرة التي تؤطر مأساة الفرد والجماعة وتتوغل في أعماق الحضارة، تجمع بين التاريخي واليومي، وتمزج الواقعي بالأسطوري وتؤسس لمقاومة تسمو بواقع الفلسطيني المتشرذم المتخاذل، المأساوي إلى أفق البحث عن حل لأزمة باتت تلقي بظلالها على حضارة جعل منها الاختراق الثقافي تنشطر على ذاتها فلا هي إلى الشرق ولا هي إلى الغرب، وبذلك يكون العشق الذي يتحدث عنه محمود في قصيدته حلا من الحلول التي يبحث عنها العربي للخروج من واقعه المتردي، الحب الذي يتخلص من نرجسية العاشق. وحسب خليل الشيخ. فالمناخ العام الذي يشع في "كان ينقصنا حاضر" يشير إلى أزمة ذات ظلال حضارية، فلم يكن عبثا أن يكون المناخ غربيا على صعيد المكان والطقس، وعلى مستوى الإشارات والرموز. ولكن العاشقين عربيان، يثقلهما المنفى بالكثير من الاشكالات... ولكن أكثر هذه الإشكالات خطورة يتمثل في مسألة اكتشاف الذات وتحديد جوهرها للخروج من الأزمة.

النموذج الثاني:

ونمثل له من خلال قصيدة "من أنا دون منفى" التي تنتمي إلى سوناتا (6)

البنيات السطحية	البنيات العميقة:
غَرِيبٌ على ضِفَّةِ النَّهْرِ، كالنَّهْرِ... يَرْبِطُنِي	شيء يرجعني من بعيدي
باسْمِكِ الماءُ. **لا شَيْءَ يُرْجِعُنِي من بَعِيدِي**	إلى نخلتي: السلام والحرب
إلى نَخْلَتِي: **لا السَّلاَمُ ولا الحَرْبُ. لا**	شيء يدخلني في كتاب الأناجيل
شَيْءَ يُدْخِلُنِي في كِتَابِ الأَنَاجِيلِ. لا	شيء... شيء يومض من ساحل الجزر
شَيْءَ... لا شَيْءَ يُومِض من سَاحِلِ الجُزُرِ	والمد ما بين دجلة والنيل
والمَدّ ما بينَ دِجْلَةَ والنّيلِ. لا	شيء ينزلني من مراكب فرعون
شَيْءَ يُنْزِلُنِي من مَرَاكِبِ فِرْعَوْنَ. لا	شيء يحملني أو يحملني فكرة: الحنين
شَيْءَ يَحْمِلُنِي أو يُحَمِّلُنِي فِكْرَةً: لاَ الحَنِينُ	الوعد
ولا الوَعْدُ. مَاذَا سَأَفْعَلُ؟	(...)
(...)	شيء يأخذني من فراشات حلمي
لا شَيْءَ يَأْخُذُنِي من فَرَاشَاتِ حُلْمِي	إلى واقعي: التراب والنار
إلى وَاقِعِي: لا التُّرابُ ولا النَّارُ	(...)
(...)	شيء يحملنا: الطريق والبيت
ولا شَيْءَ يَحْمِلُنَا: لا الطَّرِيقُ ولا البَيْتُ[20]	

إن وسم الجمل الاسمية التوليدية أعلاه بالوحدة المورفولوجية "لا" لم يقتضه محور النظم بقدر ما يتحكم فيه محور الاستبدال أو الاختيار، حيث لجأ الشاعر إلى استبدال المعادلة المثبتة بمعادلة منفية ليكشف للمتلقي حجم الأشياء التي افتقدها في تجربة المنفى، موضحا أن ما يبدو على المستوى السطحي مفقودا ليس كذلك، فهو في العمق حاضر في

كيان الشاعر المنفي حضور الحياة فيه (يربطني باسمك الماء). وهي عبارة تشكل أيضا لازمة يكررها الشاعر في مجموع مقاطع النص، متحديا من خلال أسلوب التكرار عائق المنفى، إذ لا شيء يستطيع أن يمحو من ذاكرة الفلسطيني ما يربطه بأرضه، محولا تجربة المنفى من السلب إلى الإيجاب، وقد عبر عن ذلك في أحد حواراته كما يلي: "المنفى تجربة حياتية عميقة وغنية لن يبرأ منها الإنسان، وليس ضروريا أن يبرأ منها الإنسان، فالمنفى معلم ومهذب ومثقف، والمنفى أصبح مصطلحا واسعا ووجوديا يعلم التسامح وقبول الآخر والانفتاح على الفضاءات الكبرى، وعلى إغناء هوية الذات بهوية إنسانية، وأنا من الذين لديهم جرأة الاعتراف بالجميل للمنفى، ففيه اقتربت من النضج الإنساني والإبداعي، وفيه اكتشفت أن سيرة التاريخ الإنسانية هي سيرة علاقات منفيين وحوار بين منفيين"[21].

ولعل ربط تفاصيل القولة بتفاصيل الخطاب الشعري في المقطع وفي النص، تحيلنا على موضوع السيرة الذاتية التي يحاول محمود درويش كتابتها شعرا، وهو في هذا الموضع بالذات يكتب سيرته من محطة مركزية تتجلى في تجربة المنفى، وتلقي بظلالها لتشمل دائرة مساره الشخصي بكل تجاربه وتمزجه بالمسار الجمعي، موضحا من خلال الاستفهام الآتي حجم وأثر المنفى في تجربته :

... ماذَا سَأفْعَلُ؟ ماذا

سَأفْعَلُ من دُونِ مَنْفًى، وَلَيلٍ طَوِيلٍ

يُحَدّقُ في المَاءْ؟[22]

ووعيا منه بربط سيرة الذات بسيرة الجماعة نجده يكرر الاستفهام مرة ثانية، لكن بصيغة الجمع كما يلي:

و ماذَا سَنَفْعَلُ؟

ماذَا

سَنَفْعَلُ

من

دُونِ

مَنْفًى؟[23]

ولعل لهندسة الكتابة في المقطع الشعري الأخير وظيفتها الأسلوبية ،فهو يعبر من خلال الصورة الكليغرافية عن الشتات الذي يعيشه الشعب الفلسطيني في المنافي خارج الوطن.

(أ) الوحدة المورفولوجية "ليس":

تدخل الوحدة المورفولوجية "ليس" على الجملة الاسمية التوليدية، فتنقلها من معنى الإثبات إلى معنى النفي. وقد تكون لنفي الماضي والحال والاستقبال، وإن كان الغالب عليها أن تفيد نفي الحال. يقول ابن يعيش "اعلم أن "ليس" فعل يدخل على جملة ابتدائية فينفيها في الحال، وذلك أنك إذا قلت: زيد قائم، ففيه إيجاب قيامه في الحال، وإذا قلت: ليس زيد قائما فقد هذا المعنى"[24]. ومن نماذج هذه البنية في الديوان ما يلي:

الجملة المنفية	القصيدة	الصفحة	الواسم	البنية
الجملة الاسمية	-كان ينقصنا حاضر	662	الوحدة المورفولوجية "لا"	بنية الافتتاح
	-كان ينقصنا حاضر	663		
	- شادنا ظبية توأمان	672		بنية العرض المشهد I
	- أرض الغريبة/أرض السكينة	675		
	- لا أقل ولا أكثر	679		
	- لا أقل ولا أكثر	680		
	- طائران غريبان في ريشنا	684		
	- قناع... لمجنون ليلى	699		بنية العرض المشهد II

نماذج تطبيقية

النموذج الأول:

ينتمي النموذج إلى سوناتا (2) وهو ضمن قصيدة "شادنا ظبية توأمان"

البنيات السطحية	البنيات العميقة
(...) فَنَامِي	(...) لي طائر
على نَفْسِي نَفَسًا ثَانِيًا، قَبْلَ أن يَفْتَحَ	وطني، وشجر وطني، وزهرة
الأَمْسُ نَافِذَتِي كُلَّهَا. **لَيْسَ لي طَائِرٌ**	في حديقة منفاك
وَطَنِيٌّ، ولا شَجَرٌ وَطَنِيٌّ، ولا زَهْرَةٌ	
في حَدِيقَةِ مَنْفَاكِ.[25]	

لم تكن هذه البنيات الأصلية المفكر فيها قبل وسمها بالوحدة المورفولوجية "ليس" والوحدة المورفولوجية "لا" ملائمة للتعبير عن حالة الشاعر الوجودية المتمثلة في الاغتراب والحنين إلى الوطن بما فيه، بأشجاره وأزهاره وطيوره... وقد حاول من خلال توظيفه للصفة (النعت) وطني لفت انتباه القارئ إلى أن هذه الأشياء موجودة بأرض المنفى، إلا أن طعمها الممزوج بمعاناة الغربة يجعل الشاعر يحس بالتوتر؛ لأن عدمها ووجودها سيان ما دامت حالته النفسية لا تسمح بالتمتع بها، فالمنفى منفى مهما لمعوا وجهه. لهذا كانت طبيعة العلاقة بين العاشق المغترب والحبيبة المغتربة تطفح بالقلق الوجودي وبالترقب الدائم من أن يفتح الماضي أبوابه، ويحمل معه صنوف الغربة والاغتراب ففي بداية النص يقول:

مَسَاءً، على نَمْشِ الضَّوْءِ ما بين

نَهْدَيْكِ، يَقْتَرِبُ الأَمْسُ والغَدُ مِنِّي،

وُجِدْتُ كما يَنْبَغِي للقَصِيدَةِ أنْ تُوجَدَ...

اللَّيْلُ يُولَدُ تَحْتَ لِحَافِكِ، والظِّلُّ

مُرْتَبِكٌ هَهُنَا وَهُنَالِك بين ضِفَافِكِ[26]

فأية حبيبة هذه التي يخاطبها الشاعر، إنها تحتضن نمش الضوء بين نهديها، وتقرب الأمس والغد إلى حبيبها كلما اقترب منها، تلتحف الليل ويرتبك الظل بين ضفافها، فمن ستكون هذه المعشوقة إن لم تكن فلسطين حبيبة الشاعر وأمه، ونفسه التي تنام على نفسه نَفَساً ثانيا.

النموذج (2)

ينتمي للمشهد الثاني من بنية العرض؛ ومأخوذ من قصيدة "قناع.. لمجنون ليلى"

البنيات السطحية	البنيات العميقة
(...) أنا	(...) وأنا فكرة للقصيدة
كَائِنٌ لَمْ يَكُنْ، وأَنَا فِكْرَةٌ للقَصيدَةِ	لها بلد أو جسد
ليسَ لها بَلَدٌ أو جَسدْ	لها والد أو ولد
ولَيْس لها وَالِدٌ أو وَلَدْ[27]	

فهذه البنيات المثبتة هي الأصل في البنيات السابقة التي تمثل أسلوب النفي في المقطع الشعري ،وقد حولها الشاعر من بنية توليدية مثبتة إلى بنية تحويلية منفية، قصد إفراغ العبارات الشعرية من الشخصي ووشحنها بدلالات تفيد الكوني الإنساني، فينفي بذلك أن تنسب الفكرة إلى بلد معين، أي أن تكون لها هوية خاصة كما ينفي أن يكون لها نسب خاص. ولعل هذا ما يفسر اتخاذه من المجنون قناعا ينفذ من خلاله إلى محاورة تراث الغزل العربي، بل ويجعل منه تراثا كونيا، يحاوره بطريقة عمودية حيث يتداخل صوت الشاعر وصوت الواقع بصوت القناع، ويحاوره أفقيا في سياق شعري موحد يتضمن أقنعة ورموز أخرى تعتبر تراثا إنسانيا مثل كتاب "طوق الحمامة" لابن حزم، وشخصية "جميل بن معمر" و "بثينة"، ثم كتاب "كاما سوطرا" الذي يعتبر درسا في العشق الخالد في التراث الهندي، مشيرا في الأخير إلى كون مجنون ليلى لم يعد ذلك الإنسان الذي عاش في شبه الجزيرة العربية وأحب ابنة عمه "ليلى" بطريقة جنونية وحسب، بل تحول إلى فكرة تؤسس لمفهوم العشق الذي يعتبر دربا لمعرفة الذات والغوص في تفاصيلها لبلوغ درجة التوحد والالتحام بالآخر:

... "أنا هو أَنْتِ،

فلا بُدَّ من عَدَمٍ أَزْرَقٍ لِلْعِنَاقِ

النِّهَائِيِّ"...[28]

وفي اتحاد الذات العاشقة بالمعشوق على طريقة المتصوفة يتحد صوت الشاعر بصوت القناع، ويتحد صوت الجماعة بصوت الفرد؛ لتتسع الدائرة، فالمعشوقة ليست أقل من الحضارة العربية في دمشق وفي غرناطة والغربة ليست غربة عن المكان فقط، بل اغترابا نفسيا وثقافيا ووجوديا. يفصح عنه العاشق الغريب فيقول:

أنا قَيْسُ لُيلَى

غَرِيبٌ عن اسْمِي وعن زَمَنِي[29]

وها هي الغربة تجمعه بزوج معشوقته وليلاه، على رقعة من الأرض اغتربت بفعل الزمن

ومَشَيْنا معًا في أَزِقَّةِ غَرْنَاطَة،

نَتَذَكَّرُ أيَّامَنا في الخَليجِ... بلا أَلَمٍ[30]

وإذا كان قيس أحب امرأة من لحم ودم، فإن ليلى الشاعر تجمع فتنة الحضارة العربية، وفردوسها الضائع، بينما يجمع عاشقها نبل الفارس العربي وأخلاقه وشهامته:

... أنا مِنْ أُولَئِك،

مِمَّنْ يَموتُونَ حينَ يُحِبُّونَ. لا شَيْءَ

أبْعَدُ من فَرَسِي عن مُعَلَّقَةِ الجَاهِلِيّ

ولا شَيْءَ أبْعَدُ من لُغَتِي عن أَمِيرِ

دِمَشْقَ.[31]

2_الوحدة المورفولوجية "ما":

الوحدة المورفولوجية "ما" تفيد النفي، وتدخل على الجملة الاسمية فتحولها من الإثبات إلى النفي. والنماذج الواردة في النص كالآتي:

الجملة المنفية	القصيدة	الصفحة	الواسم	البنية
الجملة الاسمية	ليلك من ليلك	668	الوحدة المورفلوجية "ما"	بنية العرض المشهد I
	أنا، وجميل بثينة	697		بنية العرض المشهد II

النموذج التطبيقي:

نمثل له من قصيدة "ليلك من ليلك" التي تنتمي إلى المشهد الأول، سوناتا (1). إذ ورد في المقطع الثاني أسلوب النفي الموسوم بالوحدة المورفولوجية "ما" مع الجملة الاسمية كما يلي:

البنيات السطحية	البنيات العميقة:
(...) وَلَيْلُكِ ظِلُّكِ- قِطْعَةُ أرضٍ حُرافيَّةٍ للمُسَاوَاةِ ما بين أحْلاَمِنَا. ما أنا بالمُسَافرِ أو بالمُقيمِ على لَيلِكِ اللَّيلَكيِّ، أنا هو من كَانَ يَوْمًا أنَا،...[32]	- أنا المسافر أو المقيم على ليلك الليلكي.

إن العبارة المثبتة أعلاه التي تفيد أحد الاحتمالين اللذين يمكن للشاعر أن يقوم بهما، وهما السفر على ليل المحبوبة أو الإقامة عليه، هو إخبار بالإيجاب لا يقصده الشاعر، بل يحاول نفي الحالتين، فلا هو بالمسافر ولا هو بالمقيم، مما جعله يقدم على اختيار الوحدة المورفولوجية "ما" لتحويل دلالة العبارة من الإيجاب إلى السلب. ولعل هذا التفاعل بين فعلي السفر والإقامة يخلق في ذهن المتلقي صورة عن نفسية المتكلم المضطربة التي تعكس نفسية العاشق المنفي. وتكشف قراءة تفاصيل النص عن تضافر مجموعة من الأساليب الأخرى مع أسلوب النفي لنسج مشاهد سوداوية بلون لفظة الليل التي تسم عتبة النص "ليلك من ليلك" وتضفي قلقا وجوديا على عاشق منفي ومعشوقة

مغتربة، كما تشكل لفظة "الليل" بنية من التكرار –يكرر الشاعر اللفظة إحدى عشرة مرة- يوضح سياق النص من خلالها أن الليل ليس مجرد فضاء زمني كما اتفق عليه وحسب، وإنما حالة نفسية تلازم المعشوقة ملازمة الظل، أما إذا علمنا أن المعشوقة هي أرض فلسطين فإنه يغدو دلالة تحيل على الاغتصاب والاحتلال، حيث يغدو الظل قطعة أرض يقول الشاعر:

(...) لَيْلُكِ ظِلُّكِ–

قِطْعَةُ أرضٍ خُرافِيَّةٍ لِلمُسَاوَاةِ ما بين

أحْلاَمِنَا[33].

أما ليل العاشق، فطقس من ثقافة العربي، يشكل مسرحا لمصارعة الهموم والمعاناة... كما وصفه الشاعر الجاهلي "امرؤ القيس" فهو كموج بحر يرخي سدوله على الشاعر المنفي بأنواع الهموم، أو كليل "النابغة الدبياني" بطيء الكواكب. يقول في آخر النص:

(...) لَيْلٌ تَرَعْرَعَ في شِعْرِهِ

الجَاهِلِيِّ على نَزَوَاتِ امْرِئِ القَيْسَ والآخَرِينَ،

وَوَسَّعَ للحَالِمِينَ طريقَ الحَّليبِ إلى قَمَرٍ

جَائِعٍ في أقَاصِي الكَلاَمْ...[34]

الاحالات:

[1]– الاستراباذي رضي الدين مُحَمَّد، شرح شافية ابن الحاجب مع شرح شواهده، تحقيق مُحَمَّد نور الحسن، دار الفكر العربي، بيروت 1975، ج4، ص336.

[2]– محمود درويش، سرير الغريبة، الأعمال الشعرية الكاملة، مج III، دار الحرية للطباعة والنشر، ط2000/II، ص665.

[3]– محمود درويش، سرير الغريبة، الأعمال الشعرية الكاملة، مج III، دار الحرية للطباعة والنشر، ط2000/II، ص697.

[4]- نفسه، ص 696.

[5]- محمود درويش، سرير الغريبة، الأعمال الشعرية الكاملة، مج III، دار الحرية للطباعة والنشر، ط2000/II، ص 696.

[6]- نفسه، ص701.

[7]- محمود درويش، سرير الغريبة، الأعمال الشعرية الكاملة، مج III، دار الحرية للطباعة والنشر، ط2000/II، ص701.

[8]- محمود درويش، سرير الغريبة، الأعمال الشعرية الكاملة، مج III، دار الحرية للطباعة والنشر، ط2000/II، ص661-662-663.

[9]- محمود درويش، سرير الغريبة، الأعمال الشعرية الكاملة، مج III، دار الحرية للطباعة والنشر، ط2000/II، ص663.

10- نفسه، ص 663.

11- نفسه، ص 693.

12- محمود درويش، سرير الغريبة، الأعمال الشعرية الكاملة، مج III، دار الحرية للطباعة والنشر، ط2000/II، ص692.

13- محمود درويش، سرير الغريبة، الأعمال الشعرية الكاملة، مج III، دار الحرية للطباعة والنشر، ط2000/II، ص671.

14- محمود درويش، سرير الغريبة، الأعمال الشعرية الكاملة، مج III، دار الحرية للطباعة والنشر، ط2000/II، ص 702.

15- نفسه، ص 704.

16- محمود درويش، مديح الظل العالي، الأعمال الشعرية الكاملة، مج III، دار الحرية للطباعة والنشر، ط2000/II، ص372.

17- محمود درويش، سرير الغريبة، الأعمال الشعرية الكاملة، مج III، دار الحرية للطباعة والنشر، ط2000/II، ص684.

18- محمود درويش، سرير الغريبة، الأعمال الشعرية الكاملة، مج III، دار الحرية للطباعة والنشر، ط2000/II، ص661-662-663.

19- محمود درويش، سرير الغريبة، الأعمال الشعرية الكاملة، مج III، دار الحرية للطباعة والنشر، ط2000/II، ص694-695.

20- د. عبد الكريم سلمان أبو خشان، ابن عوليس... بين الاغتراب والمنفى، المختلف الحقيقي: دراسات وشهادات، عدد خاص عن مجلة الشعراء/بيت الشعر الفلسطيني، دار الشرق للنشر والتوزيع، ط 1999/I، ص134. (عن ملحق جريدة الأيام. رام الله 1996/04/11).

21- محمود درويش، سرير الغريبة، الأعمال الشعرية الكاملة، مج III، دار الحرية للطباعة والنشر، ط2000/II، ص694.

22- نفسه، ص 695.

23- أبو البقاء ابن يعيش الموصلي، شرح المفصل للزمخشري، تقديم وتحقيق أمين بديع يعقوب، ج 4، ص 366.

24- محمود درويش، سرير الغريبة، الأعمال الشعرية الكاملة، مج III، دار الحرية للطباعة والنشر، ط2000/II، ص672.

25- محمود درويش، سرير الغريبة، الأعمال الشعرية الكاملة، مج III، دار الحرية للطباعة والنشر، ط2000/II، ص672.

26- نفسه، ص 698-699.

27- محمود درويش، سرير الغريبة، الأعمال الشعرية الكاملة، مج III، دار الحرية للطباعة والنشر، ط2000/II، ص697.

28- نفسه، ص 698.

29- نفسه، ص 698.

30- محمود درويش، سرير الغريبة، الأعمال الشعرية الكاملة، مج III، دار الحرية للطباعة والنشر، ط2000/II، 698.

31- نفسه، ص 668-669.

32- محمود درويش، سرير الغريبة، الأعمال الشعرية الكاملة، مج III، دار الحرية للطباعة والنشر، ط2000/II، ص668.

33- نفسه، ص669.

34- نفسه، ص669.

المَعالم الرّؤياويَّة وبنيتها في الخطاب الشعري المعاصر.

قصيدة «وأُصَلّي لكِ أيّتها الفاكهة المُحَرَّمَة» لحسن الأمّراني، أنموذجا

The Visionary Landmarks and Their Structure in Contemporary Poetic Discourse.

The poem "I pray for you, O Forbidden Fruit" by Hassan Al-Amrani, as an example

د. يحي سعدوني* جامعة البويرة /الجزائر

البريد الالكتروني: yaya.sad@hotmail.com

الملخَّص:

إنّ المعالم الرؤياوية في الخطاب الشعري المعاصر هي تلك النصوص الغائبة التي تجعل النص الحاضر يتحرك بوساطتها ووفق تصوراتها ورموزها، التي لا تظهر كمادة خام وإنما تتجلى بحلّة جديدة، فيقع النص الغائب حينذاك سندا وركيزة رئيسة لبناء العوالم الدلالية التي تمليها قريحة المبدع ومواقفه التي يريد أن يبسطها من خلال خطابه. ولا يتمّ استحضار النص الغائب كلّيّة وإنّما لبعض من عناصره البنائية التي يراها الشاعر خادمة لموضوعه ورؤاه. كما يمكن للشاعر أن يقف من زوايا متباينة إزاء النص الغائب الواحد، فيمتصّه بدلالاته المرجعية التي يحملها، أو يحاوره لما تقتضيه مواقفه الرؤياوية؛ فيعدّل فيه ويجعله مخالفا لما وُجد فيه من دلالة أو رمزية، ويمنح له قيما جديدة في نصّه. إنّ النصوص الغائبة معالم رؤياوية يتحرك بها الخطاب الشعري المعاصر كركائز ضرورية لبناء سيرورة الدلالة فيه.

Abstract:

A landmark of visions in contemporary poetic discourse are the absent (prior) texts that move the current text according to their perceptions and symbols, which do not appear with the same original and referential meanings, but manifest themselves under new form. The

absent text is then a support and an essential pillar to build the semantic worlds dictated by the creator through his speech. The absent text is not totally invoked, but only some of its structural elements, which the poet considers as servants of his subject and his visions. The poet may also take different angles from the absent text, absorbing his reference connotations or questioning him about the requirements of the visionary attitudes of the current text; it can modify it, make it contrary to the meaning or symbolism of reference and give it new values in the current text. Absent texts are visionary landmarks with which contemporary poetic discourse constructs its process of meaning.

يُعد الشعر العربي المعاصر المبني أساسا على عامل الرؤيا، في مفاهيمها المتعلقة بالفن والأدب، عملية إبداعية معقدة، تحتاج إلى ذكاء وفطنة في التأسيس لسيرورة دلالاتها، وتحتاج أيضا إلى قدرات لغوية معتبرة وإلى فكر موسوعي يفتح أمام أعين المبدع فضاءات متعدّدة وخيال إبداعي بعيد وهادف، ويكون البحث العميق عن عناصر تركيبية ودلالية جديدة تتماشى والرؤيا العامة للنص. تتطلب الرؤيا حينذاك تجاوز النص للأوعية اللغوية المألوفة منذ القدم، وتتجاوز الحدود البلاغية المعروفة. وعليه فإنّ النص الشعري المعاصر "نص إشكاليّ، تراكميّ، متجاوِز، حركيّ، مفتوح على مستوى البنية والدلالة، معقّد يكتنفه الغموض؛ لأنه مثل الحياة المركّبة، المتحركة والغامضة"[1]. وبهذه الصفات يتحول الشعر من القصيدة إلى الكتابة، " التي لا تعرف حدودا ولا تعترف بقيود. هي بحث مُغنٍ عمّا يكون به الشعر متوهّجا على الدوام، قبّاضا بالحياة، يسبر أغوارها ويكشف عن الغامض واللامرئي فيها"[2].

يفتح مصطلح الكتابة بهذا المعنى المجال واسعا للاختيارات التركيبية والأسلوبية، إذ يُتقبَّل العبث بالقواعد المألوفة قصد التأسيس لقواعد أخرى متميّزة وفردية، يكون الشاعر مسؤولا عن وجودها في نصّه، بل تكون الرؤيا هي الموجّهة والمحدّدة إلى ما ينبغي أن يكون عليه النص. وهنا يجب أن " يُنظر إلى كتابة الشعر المعاصر على أنها إستراتيجية.

والإستراتيجية في مفهومها العام فن تشكيل أو بناء عمليات من أجل هدف مقصود، ومفهومها أوسع من بعض المفاهيم القريبة منها كالمخطط والبرنامج والمشروع والنظام، فالإستراتيجية جملة عمليات دقيقة ومركزة تقود إلى احتمال أكيد في إصابة الهدف، فيكون الفضاء النصي الجديد إستراتيجية والغموض إستراتيجية وشبكة العلاقات السطحية والعميقة إستراتيجية، والرؤيا أيضا إستراتيجية "[3]. وعليه ينبغي أن نؤمن بالمفارقات الجوهرية الموجودة بين الشعر الرؤياوي وأنظمة الشعر القديمة.

يُعد استحضار النصوص الغائبة إحدى مقوّمات الخطاب الشعري العربي المعاصر المبني على عنصر الرؤيا في أبعاده ومكوناته المتعددة والمختلفة، فلا يمكن أن يوجد النص من عدم ولا يمكن أن يُخلق مستقلا، وإنّما "كلّ نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى"[4]كما تصرّح الباحثة جوليا كريستيفا؛ فهي ترى أن النص الحاضر ناتج أساسا عن قراءات مسبقة لجملة من النصوص، تلك القراءات التي ترسّخت في ذاكرة المبدع وفي مناطقها المختلفة: (منطقة الشعور، منطقة ما وراء الشعور، ومنطقة اللاشعور)[5]. فيصعد النص الغائب عندئذ إلى السّطح ويتأسّس في النص الحاضر عن وعي أو إدراك من المبدع، أو عن طريق لاوعيه الكامل، حيث يصبح هذا النص الجديد بمثابة " ترحال للنصوص وتداخل نصيّ. ففي نصّ معيّن تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة متقطَعة من نصوص أخرى"[6]، وهذه الأخيرة تلتحم مع الموضوع الجديد ومع الرؤيا العامة للنص، من دون استقلالية ومن دون الإشارة إلى وجودها إطلاقا، إذ يجد القارئ في الكثير من الأحايين صعوبة في إدراكها والكشف عنها.

إنّ النصوص الغائبة التي يتأسّس عليها التناص في الشعر المعاصر، قد يمكن اعتبارها وتسميتها اصطلاحا: (المعالم الرؤياوية)[7]. وباعتبار النص الغائب معلما رؤياويا " يتمّ عندئذ ربط العناصر الدّالة في القصيدة وكذلك الموضوع الرئيس لها إلى هذا المعلَم، الذي يمثل منطلقا للأبعاد المختلفة التي تتشكل من خلالها الرؤيا في نهاية المطاف؛ حيث

يتمكن الشاعر من رصد أفكاره المتنوعة والربط بين جزئيات النص الشعري التكوينية الدلالية. يكفي للشاعر أن يستدعي النصّ الغائب كي يستدعي معه كل مكونات ذلك النصّ، التي تمدّ الرؤيا تلاحما بين عناصرها التي تنتمي إلى أزمنة الماضي والحاضر والمستقبل في آن واحد. وإلاّ فكيف يستطيع الشاعر أن يمسك بالعلاقات التي تربط بين ذلك الكم الهائل من الأشياء الغائبة والحاضرة في الوقت ذاته وكيف يستطيع أن يبني نصا جديدا اعتمادا على بنية قديمة أعيد تشكيلها وفق السياق الجديد لو كانت مناطق الرّصد متعددة ومختلفة؟"[8]. وعليه فإنّ المعلم الرؤياوي يضمن العلائق الدلالية التي تربط بين وحدات النص الجديد وإن كثُرت وتعدّدت، فلا يُقبَل لها أن تحيد عن مساراتها المنوطة بها لتشكيل الرؤيا العامة التي يشتغل النص من أجلها.

يجب أن نشير إلى أمر آخر يتعلق بموقع الرؤيا إزاء المعلم، لأنها تستطيع أن تأخذ مواقع متباينة، فُينتج كل موقع صورة مغايرة عن الآخر، مثلما يحدث عند اسقاط الضوء على المجسم الواحد من زوايا مختلفة، أو أن يكون وفق البُعد الفاصل بين " موقع العين الراصدة من المشهد المرصود، التي تتحدّد على أساسه الزاوية التي يلقى عليها الضوء، فقد يزداد القرب فيتم التركيز على جزئية صغيرة واختراق خلاياها، وقد تتوسط المسافة فيرصد المشهد في إطار الحجم الطبيعي، وقد يزداد البعد فتختفي التفاصيل الدقيقة وتبقى ملامح المشهد العام أو تبقى الظلال بدلالاتها المتفردة"[9]. فالنص الحاضر يلامس المعلم الرؤياوي في جزئيات معّينة منه ومن زوايا رصد اختيارية، ويتّخذه ركيزة رئيسة في بناء صُوَرِهِ الرمزية والتأسيس لما يسميه أحمد درويش (المشاهد المتجاورة أو الخلايا المتجاورة) حيث يفسّرها على أنّها " تعتمد على فكرة الربط الإيحائي غير المباشر بين عناصر في الواقع، يختار الشاعر جزئيات منها ليضعها متجاورة في عالمه الشعري. فقد يلجأ الشاعر إلى الرصد السريع للقطات المتجاورة، وقد يلجأ إلى التعميق الرأسي لكلّ لقطة مشكّلا منها خلية نامية قبل أن ينتقل إلى خلية أخرى"[10].

يَعمَدُ الشعر المعاصر الرؤياوي إلى اعتماد تلك النصوص الغائبة لا من أجل إعادة بعثها من جديد أو استحضارها من أجل التصريح بوجودها، وإنّما من أجل وضعها ركيزة لبناء نصه الحاضر، فيجعلها معالم لتحركاته اللغوية والأسلوبية ولاختياراته الدلالية الجزئية والعامة. ويرى خليل الموسى أنّ النص الغائب يمثل" المصدر الذي يستقي منه النص الجديد المادة الأولية لإنتاجه، ويتضمن الرموز والإشارات التاريخية والاجتماعية والتراثية المختلفة التي تتوافر في النص الجديد دون الإشارة إليها بشكل صريح ومباشر، وهو ما لم يقله النص ولكنه يشير إليه. ومنه تتأسّس صلة الحضور بالغياب أو هي حضور الغياب في التناص وغياب الحضور في النص الغائب "[11]. وكثيرا ما يظهر النص الغائب بحلَّة جديدة أرقى مما كان عليه في أصله، كأن تُستدرك المواقف أو القيم فيه، فتعوَّض بقيم أخرى أقرب إلى الحياة الراهنة. كما يمكن زلزلة قيم النص الغائب من خلال المشروع الرؤياوي الذي يبسطه النص الجديد.

أما عن قراءة المعالم الرؤياوية في ظل القصيدة المعاصرة، فإنّه ينبغي أن تكون قراءة مزدوجة تتجه أولا إلى قراءة النص الغائب في مصدره ومحاولة استدراك منتهاه وقيَمِهِ الدلالية وعناصره الرمزية، ثم قراءته في ظل سياقه الجديد الذي ينتمي إليه في النص الحاضر، لأنّ هذا الأخير هو الذي يمدّ النص الغائب قيَمه الجديدة سواء كان ذلك بالامتصاص؛ وهو الذي " لا يُمجّد النص الغائب ولا ينقده، بل يعيد صياغته فقط وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كُتب فيها. وبذلك يستمر النص الغائب غير ممحوّ، يحيا بدل أن يموت"[12]. أو عن طريق الحوار الذي يُحدث تحوّلات كبيرة في طبيعة النص الغائب الدلالية، فيُعدّلِه إلى ما تقتضيه الرؤيا في كتابة النص الجديد، ولذلك يُعدّ النص الغائب في هذا الإطار " أعلى مرحلة من مراحل قراءة النص الغائب، إذ يعتمد النقدَ المؤسَّس على أرضية علمية صلبة تحطم مظاهر الاستلاب مهما كان نوعه وشكله وحجمه. لا مجال لتقديس كلّ النصوص الغائبة مع الحوار؛ فالشاعر أو الكاتب لا يتأمل هذا النص وإنما يغيّره؛ يغيّر في القديم أسسه اللاهوتية ويعرّي في الحديث قناعاته التبريرية

والمثالية"[13]. يظهر عندئذ النص الغائب جديدا في فضائه الجديد، فيكون مَعلَما لتحركات الرؤيا في هذا النص الأخير الذي يحتويه.

لقد كان الاهتمام بظاهرة التناص ركيزة رئيسة في بناء القصيدة الرؤياوية، إذ تفتح أمام الشاعر إمكانات هائلة لإدراك الصُور الرؤياوية الجديدة، والكشف عن المستور منها عن طريق البحث والتوغل في عمق التجارب الإنسانية؛ حيث يرى يوسف الخال في بيان الحداثة عنده، أنّه " لا بدّ من إعادة النظر في قراءة التراث بأنواعه، والإفادة من الآداب العالمية المختلفة، والاهتمام بالإنسان بوصفه مركزا للعالم وجعله محورا للقصيدة "[14]. وهذا ما يدلّ على حضور تلك النصوص الغائبة كمعالم رؤياوية للنص الحاضر. ويرى أدونيس بالإضافة إلى ذلك أنّ " مقياس عظمة القصيدة لا يكمن في مدى عكسها أو تصويرها لمختلف الأشياء والمظاهر الواقعية، بل في مدى إسهامها بإضافة جديد ما إلى هذا العالم. فالشعر المعاصر مركز جاذبية لكل حقول الفكر، وهو كذلك مغامرة المعرفة"[15]. وبالتالي ليس الأمر في استحضار ما كان قديما وماضيا في التاريخ وإنّما في كيفية قراءته مرّة أخرى والاستفادة منه من زاوية جديدة.

يُعد الشاعر المغربي حسن الأمّراني أحد الشعراء الذين مهّدوا للحداثة في الشعر المغاربي في السبعينيات من القرن الماضي، وكان يتوكأ في نصوصه الإبداعية على ظاهرة التناص، حيث يكاد يستحضر في كلّ قصيدة مجموعة من المعالم الرؤياوية يُسنِد إليها تصوراته وأخيلته، ويبني عليها دلالاته الرؤياوية الجوهرية. ومن نماذجه الشعرية قصيدة (وأُصَلّي لكِ أيّتُها الفاكِهَة المحرَّمة)[16] التي جاء في بدايتها المقطع التالي:

لا أقسم بالنفس المسجونة في الجسد المرشوق

ولا أقسم بالغدر وهذا البلد المشنوق

لقد كبرت في القلب شجيرات الحزن وعذبني الطين

وأنا احمل أوزاري وأصدّ الطرف إلى أنوارك:

" أدخلني مُدخل صدق يا ألله واخرجني مُخرج صدق"

- أو لم تؤمن؟
- قلت: بلى! لكن القلق الأخرس يسكنني

فأنا شك ويقين.

اختار الأمّراني بناء هذه المقدمة على المعلم الرؤياوي التاريخي الديني، مستمدّة أساسا من القصص القرآني ومن سير الأنبياء والمرسلين، فاستهلّ المقطع بالقسم بالنفس المسجونة في الجسد، وبالقسم بالغدر، وذلك تعبير عن الحالة النفسية المستعصية التي يمرّ بها الشاعر السارد، حيث ضاقت به نفسه في حزن شديد وكآبة مستمرة. ويستحضر الشاعر عبر التناص نصوصا غائبة قرآنية بالنظر إلى التركيب الذي جاءت به جملة القسم (لا أقسم بِ)؛ الذي يدلّ في القرآن الكريم على عظمة الشيء كما جاء في بعض الآيات بهذا النمط التركيبي:﴿ لا أُقسِمُ بِهَذا البَلدِ(١) ﴾ من سورة البلد، أو ﴿ لا أُقسِمُ بِيومِ القِيَامَةِ (١) ولا أُقسِمُ بالنَّفسِ اللَّوامَةِ(٢) ﴾ من سورة القيامة، وكذلك ﴿ فلا أُقسِمُ بالخُنَّسِ(١٥)الجَوارِ الكُنَّسِ(١٦) ﴾ من سورة التكوير. وجاء تفسير هذا القسم عند ابن كثير على النحو التالي: " في الآية الأولى: هذا قسم من الله عزّ وجلّ بمكة أمّ القرى، في حال كون الساكن فيها حالا، ليبّنِه على عظمة قَدرها في حال إحرام أهلها. أما في سورة القيامة فإنّ القسم بيوم القيامة معروف، وهي التي يؤكّدها الله بهذا القسم مرّة أخرى. أما القسم بالنفس اللوامة فإنّه ليس أحد من أهل السَّماوات والأرض إلا يلوم نفسه يوم القيامة. أو كذلك: تلوم على الخير والشر. تندم على ما فات وتلوم عليه. هي النفس اللؤوم. وقال أحدهم: الفاجرة. وقال ابن عباس: المذمومة "[17]. فالنفس مرتبطة بالإنسان، تسكنه وتوجّهه وتتحدّث معه، وتلومه أو تُطمئِنُه، فهي عالم قائم بذاته في الجسد. أم

في سورة التكوير فإنّ القسم ههنا بالنجوم التي " تخنس بالنهار وتكنس بالليل"[18]، أي في غيابها أو الاستمرار في مجاريها ثم الانصراف.

إن الشاعر في هذه البداية يناجي ربّه لما يجوب في مخيّلته ونفسيته من تفكير سلبي، وأحاسيس الغربة والمعاناة الروحية والذاتية، تكاد تُخرجه من دائرة الإيمان إلى دائرة الكفر، لأنّه يرى تعلّقه الشديد بهذه المشاعر التي جعلته يتناسى ما يمكن أن يبعث فيه الطمأنينة والحياة من جديد. يقف الأمراني هنا بين تيارين متصارعين في ذاته: تيار النفس السوداوية التي تزيحه عن الإيمان وتبعثه على الاستسلام لذلك، وتيار العودة إلى الرشد والتمسك بالعروة الوثقى والنهج السليم، إذ يقول (وأنا أحمل أوزاري وأصدّ الطرف إلى أنوارك). فهو يعلم يقينا ما توسوس به نفسه ويحاول تجاوز إملاءاتها الخاطئة.

يتجاوز الشاعر هذا المشهد الأوّل الذي تتأسّس منه الرؤيا العامة للنص، إلى مشهد ثان من نفس الخلية الأولى المتمثلة في المقطع الابتدائي للقصيدة، كي يرفع يده بالدعاء لنفسه: (أدخلني مُدخل صدق يا ألله واخرجني مُخرج صدق). وهو نص غائب قرآني جاء من سورة الإسراء ﴿ وقلْ رَبِّ أَدخِلنِي مُدخَلَ صِدقٍ وأَخرِجْنِي مُخرَجَ صِدقٍ واجْعَل لّي مِنْ لّدُنكَ سُلطانا نَصِيرًا (٨٠)﴾. ويقول ابن كثير في تفسير الآية الكريمة: " نزلت الآية عندما أمر الله رسوله الكريم بالهجرة. قال قتادة: مُدخل صدق: يعني المدينة. ومُخرج صدق: أي مكة المكرمة. وقال ابن عباس: الأوّل يعني الموت، أما الثاني فيعني الحياة بعد الموت "[19]. والأمر إذن يتعلق بدعاء مهاجر من عالم إلى عالم آخر، أو من حالة إلى أخرى. فكأنّ الشاعر في صورته الرؤياوية واقع بين عالمين يريد الانفصال عن الأوّل المشؤوم إلى عالم السعادة والإيمان والاطمئنان.

ويستحضر الشاعر مرّة أخرى في المشهد الثالث من الخلية الرؤياوية الأولى دائما، نصا غائبا قرآنيا كذلك، يتمثل في آية من سورة البقرة: ﴿ وإِذْ قالَ إبراهيمُ رَبِّ أَرِنِي كَيْفَ تُحْيِي المَوْتَى، قَالَ أَوَلَمْ تُؤمِن، قالَ بَلَى ولكِنَّ لِيَطمَئِنّ قَلْبِي، قالَ فخُذْ أَربَعَةً من الطَّيرِ فَصُرهُنّ إليكَ ثمَّ اجعَلْ عَلَى كُلِّ جَبلٍ مِنهُنَّ جُزءًا ثمّ ادعُهُنَّ يَأتِينَكَ سَعيًا، واعلَمْ أنَّ اللهَ

عَزيزٌ حَكيم (٢٦٠)﴾. وهنا يقف الشاعر مقام الأنبياء الصالحين، مستشهدا بحادثة وقعت لسيدنا إبراهيم عليه السلام عندما طلب من الله عزّ وجلّ أن يريَه كيف يُحيي الموتى، فكانت إجابته عزّ وجلّ (أولم تؤمن؟)، " فليس المراد من سؤال إبراهيم ههنا الشك من قدرة الخالق. ويقول ابن عباس: فرضَى من إبراهيم قوله (بلَى)، فهذا لِما يعترض في النفوس ويوسوس به الشيطان"[20]. لكن الشاعر في هذا المشهد يجيب مؤكدا على قساوة تمسّكه بوساويس نفسيته وقلقه الكبير الذي يسكنه، حيث تَساوى فيه الشك واليقين بين العالمين المذكورين آنفا، والمتصارعين على احتواء صاحبهما.

ثم ينتقل الشاعر إلى خلية رؤياوية ثانية يُعزز بها مشاعر الحزن والكآبة، ويؤكدها بنماذج واقعية من حياته، وكأنه عاد إلى أرض الواقع المرّ والمحتوم، وإلى أسباب انبعاث تلك المشاعر فيه. يقول:

أريني برهانك يا الله: لماذا تصبح كل محطات العالم
حين أجيء إليها مغلقة؟ ولماذا حين أمدّ الطرف إليك
يرتدّ إليّ الطرف حسيرا؟ ولماذا حين أطوف في الطرقات
أعود وليس لدي سوى قبضة ريح؟ أجتر ورائي
جثتي الغبراء، فمن يحمل عني جسدي؟

يُسائل الشاعر نفسه ويناجي ربّه عن أوضاعه المزرية وعن حظه في الحياة، التي أغلقت أبواب الخير عنه، وكلّ ما يزرعه من بذور السعادة لا يجني منها ما يصلح، بل يتعذّب وتتعذّب معه جثته التي يصفها هامدة لا حياة فيها. ولا يستغني الشاعر في هذا المقطع عن توظيف نص غائب آخر مستمد من القرآن الكريم في قوله (يرتدّ إليّ الطرف حسيرا)، وهو ما جاء في آية من سورة الملك: ﴿ثمّ ارجِعِ البصَرَ كرّتيْنِ ينقلِبْ إليكَ البصَرُ خاسِئا وهوَ حَسِير(٤)﴾،

وجاء في تفسير ابن كثير للملفوظ (وهو حسير) قوله "أي كليل وقد انقطع من الإعياء من كثرة التكرر، ولا يرى نقصا. مهما حاول التدقيق والفحص لمرات كثيرة "[21]. ويأتي هذا النص الغائب برمزيته المتمثلة في الدوام على نفس الحال التي يعيشها الشاعر السّارد. إنّه يتوسّل إلى ربّه أن يمدّه بما يمكن أن يغيّر حالته النفسية وحالته الواقعية إلى ما هو أفضل من ذلك، ويُبعد عنه المآسي والنكبات. لكن تبقى الجملة الطلبية التي استهلّ بها المقطع (أرِني برهانك يا ربّ) الدلالة الثابتة على الشكّ واهتزاز الإيمان بكثافة لدى الشاعر، فهو الآن أقرب إلى الشكّ من اليقين، حيث " هنالك واقع ينيخ بكاهله على الإنسان فيخلع عنه إنسانيته، وهنالك الإيمان بقدرة الخالق على أن يقول للشيء كن فيكون، وبين القطبين يقف الشاعر مُكْتَوِيا بالواقع"[22]. ويُعدّ هذا التذبذب بين القطبين من طبيعة الإنسان، الذي ما سَكَنَ عن التساؤل حول مساره وواقعه المعيش وعن مصيره الذي ينتظره.

يواصل حسن الأمّراني معاناته النفسية، ويزداد انحدارا في درجة الإيمان، فكانت الخلية الرؤياوية التالية عمقا في الشك، وتصريحا بنقص في الإيمان والطاعة. وجاء المقطع كذلك حاملا لنصوص غائبة ومعالم يقف الشاعر أمامها لاستنطاقها مرّة أخرى في نصه الجديد. وكان الاغتراب في التفكير في إطار ثنائية (الإيمان، الكفر) سببا في معاناة الشاعر الأبدية المستمرّة، التي لم يجني منها سوى الحزن واللعنة ووحشة النفس. فيستدعي النص القرآني المتمثل في القصص المتعلق بقصة آدم وحواء عليهما السلام مع الشجرة، حيث كانت سببا في شقائهما وخروجهما من الجنة، كما وصف ذلك القرآن الكريم في سورة البقرة، إذ قال عزّ وجلّ:﴿وقُلنَا يَا آدمُ اسكُنْ أنتَ وزوجُكَ الجَنّةَ وكُلاَ مِنهَا رَغَدا حَيثُ شِئتُمَا ولا تَقرَبَا هذهِ الشَّجَرَةَ فتكُونَا مِنَ الظالمِينَ(٣٥) فأَزَلَّهُمَا الشّيْطَانُ عَنهَا فأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كانَا فيهِ وَقُلنَا اهْبِطُوا بَعضُكُم لِبعضٍ عَدُوٌ ولَكُم فِي الأرضِ مُستَقرٌ وَمَتاعٌ إلى حِينٍ(٣٦)﴾. فالشاعر يُدرك خطيئته التي اقترفها، وهو الذي أبحر في المعصية حيث وسوَست إليه نفسه بذلك، فهو الآن يتحمّل المسؤولية كاملة فيما آل إليه من هموم. لذا "

فالخطاب الشعري المعاصر يسعى إلى التعارف والتعانق والتداخل والامتزاج، مُوقنِا أن وُجودَه مرتبط بهذه العلاقات، فهو نصّ تفاعليّ انتاجيّ مغرم بالحوار والجدل والاستيعاب"[23]. يقول الأمّراني في هذه الخلية:

ناديت الفاكهة الممنوعة في الظلمات:

عن عينيك البحريتين تغربت زمانا وحشي الأنفاس

وأسرجت جياد الهجر البدوي، ووليت الوجه المتوقد باللعنة

شطر الأرض المنسية في ليل الآيات

عن عينيك البحريتين تغربت، فأدركني الجوع

وقيل بأن العنف السري طريق لعبور الجسر

تغربت فأدركني عصفور الحزن الوردي،

يُتابع الشاعر مساره في خلية أخرى يُعبّر بها عن الحسرة والندم على ما اقترفته نفسه عليه من خلفيات فكرية فلسفية جعلته يبحث عن ذاته المفقودة بين عالم الخطيئة الذي يراوده وعالم الإيمان الذي يلومه. واستحضر نصا غائبا جديدا متمثلا في (الوصايا العشر) المعروفة في الإسلام، أو التي جاءت في سورة الأنعام، أو وصايا الرسول عليه الصلاة والسلام قُبيل وفاته، لكي يبين ارتباطه وتعلقه بها. لكن النفس لم تقدر على الاستيعاب والأخذ بها، فكان التفكير مرّة أخرى في المصير الذي ينتظره في العالم الأخَروِيّ. وجاءت تلك الصورة الرؤياوية على المقطع التالي:

تذكرت وصايا العشر، بكيت على زمن لم أدخل فيه إليك،

ولم أمسح ظهر جبيني في أعتابك،

كان الخوف يساكنني والقلق الأخرس والديدان الأخرى..

وانفطرت حبات الكلمات

عن عينيك البحريتين تغربت، فغنيت الحلم القادم من رحم البرق

اتخذت البحر صديقا،

كان الليل جرابا في الجسد الممنوع

وكان الدمع الحجري يجرح أجفان الرأس المقطوع

يختِمُ الأمترابي قصيدته بالانهيار والسقوط النهائي في بنية استفهامية مَلأَها الرّيبُ وعدم الاستقرار على موقف الإيمان الثابت. واستحضر الشاعر آية قرآنية من سورة الأنفال: ﴿وَمَا كَانَ صَلاَتُهُم عِندَ البَيْتِ إِلاَّ مُكَاءً وَتَصْدِيَةً فَذُوقُوا العَذَابَ بِمَا كُنتُم تَكْفُرُونَ(٣٥)﴾. ومغزى الآية الكريمة " المكاء: الصفير. والتصدية: التصفيق. فكان الكفار يصفرون ويصفقون في طوافهم بالبيت الحرام، ويصنعون ذلك لِيُخَلِّطوا بذلك على النّبيّ عليه الصّلاة والسّلام في صلاته. وتَصْدِية معناها كذلك صَدُّهُم الناسَ عن سبيل الله "[(24)]. ويرى الشاعر من خلال هذا المعلم الرؤياوي أن كلّ ما يقوم به من عبادة إنّما يقوم بها عن إيمان ضعيف، ينتابه الشك في كلّ ذلك. وتنتهي القصيدة اذن بهذه الصورة النفسية المأساوية التي بقي عليها الشاعر مُحاصَرا.

فهل كانت صلواتي في الليل مُكَاءً أو تصْدِيةً ؟

ولماذا كل قرابيني لم تمسسها النار القدسية؟

هل كان البحر صديقي أم كان المنفى؟

هل كان الليل غناء، أم كان بكاء، أم كان صلاة؟

وعليه فإنّ الشعر المعاصر الرؤياوي يجعل " للنص الغائب صفة الحضور بالقوّة والفعل والتماهي، فهو لا يُستَدعَى لكنّه يكون بما فيه من قوّة وفعل. فلهذا النص فاعلية الحضور في النص الآخر، وهذا يعني أنّه يتّصف باللاّزمَنية

واللاّمكانية"[25]. فكأنّ النص الغائب هو الذي يفرض نفسه بالقوّة نظرا للدلالات التي تأتي معه والتي تُخفِّفُ على الشاعر عملية البحث عن الوعاء اللغوي الذي يحتضن أفكاره ورؤاه.

خاتمة:

إنّ القصيدة المعاصرة الرؤياوية تتوكأ على عنصر التناص لا باعتباره نصا غائبا أُعيد إحياؤه فحسب، بل باعتباره مَعلما رؤياويا تتأسّس عليه الخلايا المتجاورة المكوِّنة للقصيدة أو الرؤيا العامة للنص، فيبني عليها الشاعر مواقفه تارة، ويدعّمها ويعززها بها تارة أخرى. ولعل قصيدة الأمراني (وأصلي لكِ أيتها الفاكهة المحرّمة) أنموذج واضح لحضور تلك المعالم التي اختارها الشاعر أن تكون ذات طبيعة دينية، لاسّيما وأنّ موضوع النص يتناول قضية الإيمان التي استوقفت الشاعر بين عالمين متناقضين وهما: الشك واليقين. يستدعي الشاعر في كلّ خليّة من خلايا النص الحاضر نصا غائبا يتماشى وتفكيره وتصوّراته الذاتية المضطربة. وطغى على القصيدة التناص الحواري، إذ في كلّ مرّة يحاول الشاعر أن يحاور النص الغائب ويشدّه إلى ما يقتضيه السياق الجديد الذي ينتمي إليه. وقد يُظهر تناول الشاعر للنصوص الغائبة وكيفية صياغتها في النص الجديد درجةَ ذكائه وعبقريته وتجربته في كتابة الشعر.

هوامش البحث:

* أستاذ محاضر (ب). جامعة أكلي محند أولحاج-البويرة-الجزائر.

(1) عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب (قراءة في تشكيل لقصيدة الجديدة)، دار العلم والإيمان، القاهرة، مصر، 2010، ص53.

(2) مؤلفون، الباب الموارب (دراسات حول أزهار ثاني أكسيد التاريخ ليوسف رزوقة)، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس، 2004، ص54.

(3) ينظر: يحي سعدوني، جمالية الرؤيا في القصيدة الجزائرية المعاصرة، أطروحة دكتوراه علوم، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2018، ص52.

(4) جوليا كريستيفا، علم النص، تر/ فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1997، ص78.

(5) ينظر: عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1972، ص 62-64.

(6) جوليا كريستيفا، علم النص، ص21.

(7) يحي سعدوني، ص101-104.

(8) المرجع نفسه، ص102.

(9) أحمد درويش، في نقد الشعر (الكلمة والمجهر)، دار الشروق، القاهرة، مصر، 1996، ص100.

(10) ينظر: المرجع نفسه، ص101-102.

(11) ينظر: خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص 54-56.

(12) مُحَمَّد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 2014، ص269-270.

(13) المرجع نفسه، ص270.

(14) ينظر: يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1978، ص5-6.

(15) ينظر: أدونيس، محاولة في تعريف الشعر الحديث، مجلة شعر، ع11، دار مجلة شعر، بيروت، لبنان، 1959، ص80-81.

(16) حسن الأمراني، الزمان الجديد (ديوان شعري)، دار الأمان، الرباط، المغرب، 1988، ص 18-20.

(17) ينظر : ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، م5، تح/ سامي بن مُحَمَّد السلامة، ط2، دار طيبة، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1999، ص ص 575، 336، 402.

(18) المرجع نفسه، م8، ص337.

(19) ينظر: المرجع نفسه، م5، ص111.

(20) ينظر: المرجع نفسه، م1، ص 689-690.

(21) ينظر: المرجع نفسه، م8، ص177.

(22) عبد الله راجع، الأعمال الكاملة، ج2 (القصيدة المغربية المعاصرة بين الشهادة والاستشهاد)، دار المناهل، الرباط، المغرب، 2013، ص143.

(23) عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب، ص53.

(24) ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، م4، ص52.

(25) خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي المعاصر، ص54.

توظيف عناصر الموروث الشعبي في شعر عز الدين المناصرة

Employment of elements of folklore in Izz al-Din al-Manasrah's poetry

عبد القاد لباشي، أستاذ محاضر أ (جامعة البويرة، الجزائر)

lebachiabdelkader@gmail.com

ملخص باللغة العربية:

سوف نتوقف عند تجربة شاعر فلسطيني هو عز الدين المناصرة، الملقب بشاعر الأساطير، وعاشقها؛ ذلك أن قارئ النّص المناصري، يدرك منذ الوهلة الأولى ذلك الارتباط بالشّعبي بكلّ طقوسه، ومصطلحاته، ورمزياته، وأبعاده الوطنيّة والحضاريّة. و الملاحظ أنّ العلاقة بين الشّعري والشّعبي في هذا التوظيف تنصهر وتتوحد، وتكاد لا تنتهي، تتكاثر وتتناسل من ديوان إلى آخر، ولعلّ ذلك راجعٌ إلى ثقافة المناصرة المتنوعة، المشكلة أساسًا من تكامل الموهبة الشّعرية والصّقل الأكاديمي، ورؤية المثقف التحليلية. في ظل هذا السّياق التكويني والمعرفي سوف نحاول تلمسَ توظيف الموروث الشّعبي في تجربة المناصرة في إطار بُعدها الثّقافي المحلي وإمكانية انتقالها خارج الحدود الفلسطينية العربية.

الكلمات المفتاحية: توظيف – الشعبي – شعر – المناصرة

Abstract:

This article focuses on the experience of the Palestinian poet Ezz Addine Al-Manasrah, whose readers have dubbed him the poet and lover of legends. Since the first reading , it is possible to discover the strong connection of his poetry to the popular heritage, its various rites, terms, symbols, and its national and civilized dimensions.

What is noticeable is that the relationship between poetic and popular is fused, united, and almost endless, as it multiplies from one office to another. Perhaps this is due to the diverse culture of this poet, consisting

mainly of an integration between talent, academic study and the analytical viewer's vision.

In the context of this formative and epistemic context, we will try to seek the employment of the popular heritage in the poet's experience in its local cultural dimension and the possibility of its transmission outside the Palestinian and Arab borders.

key words : Hiring popular poetry advocacy transmission outside

دوافع البحث ؛ المبرر والاختيار:

يبرز اختيارنا للشاعر عز الدين المناصرة (مواليد 1946)؛ لعدة اعتبارات موضوعية وجمالية فنية، إذ أنّه يشكّل نموذجا متميزا في معادلة الاشتغال على الموروث الشعبي لعدّة منطلقات، لعل أبرزها:

أولا: اطلاعه الواسع على التراث الفلسطيني والعربي ومحاولة تصديره للآخر، مما يضمن انتشارا وتبادلًا عبر المثاقفة والانفتاح الفكري.

ثانيا: وفرة المنتوج الشعري التي حضر فيه التراث الشعبي حضورا بارزا، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر: (جفرا) و(كنعانيذا) و(حيزية) و(رعويات كنعانية)، كما له ديوان بالعامية (يا نايمين تحت الشجر).

ثالثا: يملك الشاعر دراسات في ميدان الثقافات الشعبية، ومسائل القوميات والنقد المقارن منها: الفن التشكيلي الفلسطيني، المثاقفة والنقد المقارن، وجمرة النص الشعري، وغيرها. كما له موقف من التُّراث عبر عنه في عدة مناسبات فكرية وثقافية، ومن ذلك قوله: « أعتقد أنني كشاعر تفاعلت مع الثقافات الشعبية منذ طفولتي باعتبارها عنصرا حيويا في حياتي اليومية، كان جدي شاعرًا شعبيًا مشهورًا في جبل الجليل منذ مطلع القرن العشرين، وحتَّى وفاته عام (1941) كما كان عمي شاعرًا شعبيًّا معروفًا... ومن زاوية ثانية كانت الثقافة الشعبية في منطقتنا مزدهرة بسبب مكانها، لهذا اختلطت الثقافة الشعبية مع الدين، مع التاريخ، ولاحقا تعرَّفتُ على الثقافات الشعبية في الوطن العربي، فاكتشفت أن الثقافة توحد ولا تفرّق إذا أُعترف بتعدديتها، وبعض خُصوصياتها بعيدا عن الميول والنزعات السياسية.

كما اعتقد أنني كنت خبيرا في الثقافات الشعبية في شمال إفريقيا العربية، فقد درَّستها في الجامعات الجزائرية، لقد كان تأثير الثقافات الشعبية قويا في قصيدتي.» [1] ، فمن خلال هذا الاعتراف تتجلّى رغبة الشاعر في التعريف بتراث بلده، وحضارته ضمن مشروعه الإبداعي على وجه الخصوص، وهو بذلك يأمل في نقل عذابات وطنه، ومعاناة أبناء جلدته إلي ساحات العالم عن طريق الشعر، وما يحمله من نسق ثقافي، وبعد إيديولوحي، يساهم في استعادة الروح الفلسطينية المفقودة، ويعطيها دفعا إنسانيا واسعا.

1- اللغة المحكية و تفصيح العامي:

أول ما يسترعي انتباهنا هو استفادته من اللّغة المحكية، والأصوات الشّعبية، والحديث اليومي في بناء نصوصه الحديثة، وهو ما ينتج عنه ما اصطلح عليه بـ (ظاهرة تفصيح العاميات)، كما أحال هذا التَّوجه في إطار تنميته وتطويره إلى إبداع أسلوبِ ما يُسمى أسطرة اليومي / الشعبي، لإيمانه بأنّ « لغة الحديث اليومي بكل حرارتها وزخمها وتوترها هي لغةُ الشّعر، وأنّ الكلمة الشعرية هي الكلمة التي تعيش بيننا، لا الكلمة المدفوعة في أحشاء القاموس» [2] . وهو ما حدا بالمناصرة إلى تضمين المفردات العاميّة الشّعبية في نصوصه آخذةً مكانًا في التّعبير اللغوي الفصيح، عن طريق أسلوب الانزياح ؛ أيْ « أن يختار الشاعر عددًا من المفردات التي تحمل المعنى ذاته، غير أنَّه يفضل كلمة على سواها، باستبدال كلمة شعبيّة دارجة بكلمة فصيحة ؛ لأنه يرى أن بمقدور هذه المفردة الشعبية أن تنقل رؤاه الشعرية بثوب جميل [3]. ويؤكد المناصرة على مثل هذا النزوع، ويُبرر استخدامه بقوله « بالنسبة لي، هذه المفردات امتصتها روحي الشعبية أولا ؛ أي أنها جزء طبيعي من لغتي اليومية الطبيعية ؛ لهذا عندما تنهمر المفردات من روحي، أثناء الكتابة، فهي تندلق بشكل طبيعيّ، وهذه المفردات، من وجهة نظري، أكثر دينامية من الفصحى المهجورة،. . .، فألفاظ عاميَّة كثيرة الاستعمال، أفضل من ألفاظ فصيحة مهجورةٍ» [4]. ؛ ولينجح الشاعر في ذلك يتطلَّب حسنَ اختيارٍ، ومواءمة داخل السّياق، وإنتاج دلالاتٍ جديدة، وإذا لم تكن كذلك، فمن الأفضل للشاعر ألا يأتي بها أصلا.

وممّا يستشهد به في هذا الجانب: الأفعال والأسماء الدَّارجة التالية: نطنط، رطرط، أتمزمز، أتقهوى، طخطخ، النبوت، القنابيز، الصَّباط، الابزيم،. . وغيرها.

تقترحُ علينا نصوص المناصرة حضورا مكثفاً للحياة الشّعبية، بمناظرها وشخوصها وحركاتها، وتطغى الرُّوح الكنعانية على المناصرة مُجسِدة جغرافيا التأمل وتاريخ الذاكرة، ومتفاعلةً مع تجربة الكتابة الشّعرية، وفي هذا المنحى يحاور الشاعر المرأة الكنعانية الفلسطينية:

ماذا أقولُ للكنعانيات الواقفات تحت شجرِ الحُور

أقولُ. . . تمتطين حميركنَّ نحو معاقل البدو الأثريّة

تبحثن قرب الأثافي عن أوراق الخَبيزة في زمن العُصْمَلّي (5)

فأوراقُ الخُبيزة، والعَصملي، وغيرها من الأفعال والأسماء الشّعبية شكّلت معجمًا شعريًا خاصا في تجربة الشاعر، واستطاعت هذه اللُّغة المبتكرة والمطوّعة أن ترتفع بالشّعر إلى مستوى الإقناع الفني، ولا تقف عند استعراض لعبي، يكون قد خطر على المناصرة، والأكيد أنَّ موضوع الأرض / الهوية هو الذي حفَّزه على توصيل صوت الفلسطيني إلى الآخر، وتعريفه بالجذور الفلسطينيّة، تاريخًا، وتراثًا شعبيًا، وحلمًا لا ينتهي في الذّاكرة. وهو ما ترجمه قصدًا من خلال النّص الكنعاني.

2- "جفرا" من المحلي إلى الأسطوري:

ترِد لفظة (جفرا) بدلالات كثيرة متقاطعة، يقول المناصرة :" هناك من يشير إلى أنها صغيرة الشاه، ويوجد تشابه بين صورة الفتاة اليانعة في ريعان صباها كما تقول البلاغة الشعبية، والتي ترد في أغاني الجفرا، وبين المعنى القاموسي الذي يعني السخلة بعد مرحلة الرضاعة، أي انها طرية العود، وبما أن القروي عادة يمتلك عددا من الشياه من أجل الحليب أو اللحم، فإن اقتناص التشبيه من البيئة أمر طبيعي .

تحضر(جفرا) (6) في شعر المناصرة بكونها دالًا تاريخيًّا في البداية، انفتح على مدلولات ورموز كثيرة، جفرا الوطن، والحبيبة، والخلاص، والحلم المأمول، والقرية الإنسانيّة، وهذا ما نستشفه من قراءتنا لشعره، إذ ترددت في (17) قصيدةً(7) ، ممّا ينبئ عن تلك العلاقة الوطيدة بين الشاعر وجفرا، الأمر الذي يُفضي إلى الخصوصية في التّعامل معها باستمرار وديمومة تصل حدّ الانصهار والذّوبان، ومحاولة الارتقاء معها في كل نصٍّ جديدٍ نحو فضاءاتٍ دلاليّة ورمزيّة لا تنتهي. ويمكن تلخيص دلالات (جفرا) في شعر المناصرة بإيراد ما أنجزه (حسام جلال التميمي)(8) في دراسته، كالآتي:

1 – جفرا المحبوبة: وهي هنا ذلك السّحري، والغامض، والفاتن الذي يغوي، ولا نراه، كما كان الشّاعر العربي القديم يعتقد، يقول المناصرة:

جفْرَا يا جفرا يا جفرا

أنتِ الفتنةُ، أنت الشّيطان

أنتِ سحابةُ هذا الصّيف الغامضْ (9)

2 – جفرا الخلاص وطوق النجاة: وهو ما يدفع بالشّاعر أنْ يخلع عليها صفاتٍ روحيّة، فهي المنقذ وقت الشّدائد:

ليكنْ يا زرقاءَ العينين، ويا نجمةَ عتْمتنا الحمراءْ

كنَّا نلهثُ في صحراء التّيهْ

كيتامى منكسرين على مائدةِ الأعمامْ

ولهذا ما صدَّقك سوايْ (10)

وهي زرقاء اليمامة التّي يلحُّ الشّاعر على دورها في إخراجهم من الوَرطات، ولكنّه هو فقط من آمن بها وصدّقها.

3 – جفرا الوطن والمرأة:

تتداخل المرأة بالوطن أو العكس، وتقترنان بجفرا، إذْ « تمتزج مع بعضها لتشكّل في النهاية عملًا فنيًا متميزًا، ففي تلك القصائد تشتم رائحة المرأة العطرة الزّكية، ولكنك سرعان ما تدرك أن تلك الرائحة هي رائحة زعتر فلسطين وأقحوانها ونرجسها وياسمينها ومرة أخرى، تشتم منها رائحة البارود فتعلم أنها كانت تقاتل الأعداء، وهي بذلك تصبح رمزا للثورة الفلسطينية» (11)، ومن ثمّة يمكن القول بأنّ الشاعر يشتغل على جفرا بثقافةٍ عاليةٍ، واستراتيجيات فاعلة، وفق أسطرة جفرا الشّعب، وتحويلها إلى المرأة الأُنموذج والوطن الممجّد، وهكذا « تتعمّق العلاقة بين المرأة والوطن، وتقدم الأولى روحها فداءً للثاني، وكأنّها القربان الأسطوري الذي يُقدّم للآلهة، وما كان للمناصرة أنْ يكتبَ جفرا / الوطن لو لم يعرف البعد الوجداني الكبير في علاقة المرأة الفلسطينية بفلسطين (الوطن، الأرض، التّاريخ، الملاحم. . .) إنّه بهذا يجسّد الحب الراسخ، بل يجسّد العشق الصوفي للوطن » (12)، لذلك يقول:

جفرا الوطن المُسْبي

الزّهرة والطّلقة والعاصفة الحمراءْ

جفرا... إنْ لم يعرف، من لم يعرف غابة تفاحٍ

ورفيفُ حمام، وقصائد للفقراءْ

جفرا، من لم يعشق جفرا،

فليدفنْ هذا الرّأس الأخضر في الرمضاء[13].

تصبح (جفرا) هي كلُّ هذا النّسيج المتناغم الذي يجمع بين الشّاعر والمرأة والوطن، وبالتالي فقد« تحوّلت جفرا في شعر المناصرة الى مستوى (الرّمز/ النّموذج)، دون أن يفقد واقعيته، جفرا / النموذج، تعني: الأرض الفلسطينية، وتعني غزالات تلك الأرض، وتعني تاريخها المتواصل، فتاريخ الذاكرة الفلسطينية في جفرا تاريخ متحرك، الماضي يبدو لنا كأنه الحاضر، و(الكنعنة) في شعر المناصرة هي لملمة الهوية المبعثرة» [14]. وتظل جفرا ملهمة الشاعر، وطقسه العجيب، وما حضورها في أواخر إبداعاته الشعرية (لا أثق في طائر الوقواق) إلا دليلٌ على ذلك.

3- حيزية المناصرة : من الحكي الشّعبي الجزائري إلى البعد الكنعاني:

يرتوي المناصرة بالتراث الشعبي العربي، من خلال نصوص الشعر الشعبي، أو من خلال المرويات العربية التي صادفته، وهذا الانفتاح المتعدد سمح للشاعر بالتنقيب عن أشكال شعبية جديدة، وهو ما فعله مع الحكاية الشعبية الجزائرية (حيزية) [15] بالاشتراك مع النّص الشعبي الجزائري القيطوني؛ بغية استثماره في تشكيل نصوص شعرية، مختلفة عم تمَّ انجازه، تتوخّى المغايرة والتفرد كمعيارين أساسين في التجريب الشعري. وقد علّق المناصرة على ذلك بالقول: إنَّها قصيدةٌ حداثية، من السَّهل الممتنع، وهي قراءة على قراءة ابن قيطون الشعبية[16].

ولكي نتبنى هذه الرُّؤية التي يعلن عنها المناصرة، أو نُناقضها، ينبغي قراءة نص: (حيزية عاشقة من رذاذ الواحات)، ونحاول الولوج إلى بؤر التّصوير الشعري، واستخراج دلالات الشعبي والأسطوري. تبدأ القصيدة هكذا:

أَحسُدُ الوَاحةَ الدَّموية هَذا المساءْ

أَحسُدُ الأصدقَاءْ

أحسد المتفرج والطاولات العتاق الإماء

الأكفَّ التي صفقت راعفة

القواريَر أحسدُها

والخلاخيل ذاهبةً آتية

أحسدُ العاصفةْ

في حنايا الفضاء

أحسدُ الخمر منسابةً، وعراجينها ارتخاء

وابن قيطون أحسدُه عاشقًا طاف في زرعها[17]

يشكّل المناصرة نصَّه، بتقنيات متنوعة، من قبيل التّكرار والامتصاص، والتّحوير،خاصةً أن هذا النّص يتداخل ويمتزج مع نصَّين آخرين هما الشّعبي والحكائي السردي، وهنا تكمُن الصُّعوبة والمتعة في آنٍ واحدٍ، أيْ وعورة التَّفاعل والتَّوليف بين الأجناسِ المختلفةِ، ومتعةُ التَّماهي والتَّناغم إنْ استطاعَ المبدعُ إلى ذلك سبيلًا.

يستخدمُ الشَّاعر الفعل(أحسُد)، ويكرِّره (46) مرَّة، باعتباره مفتاحَ المعنى الشّعري، ولا يتوانَى في استحضارِ كل ما يحيط بـ (حيزيّة) وأشيائها والأماكنِ والأشْخاص الذين عايشُوا القصّة. . الخ.

ويأخُذ فعلُ الحسدِ دلالتَه من السّياق الجديد الذي ابتكره المناصرة، بعد أن تنصّل من الدلالة الشَّعبية والنَّفسية المعْروفة؛ لتتحوَّل إلى نوع من البحث عن المستحيل، عن الأسطوري، الخارج عن الزَّمن. ولعلَّ هذا ما كان المناصرة يصبُو إليه، أسْطَرة الشّعبي، خاصّةً إذا عرفنا أنَّه كان عارفاً بالأساطير الكنعانيّة والفرعونيّة واليونانيّة وغيرها.

وحينئذٍ، تقتربُ (حيزيّة) من الميثولُوجيا العالميّة، وتُصبح هي « إيزيس الفرعونيّة باعثةَ الحياة، الرمز، المعلّمة والمدرّبة التي تمسك بسر الحياة والموت والانبعاث وتجسد المبدأ الأنثوي، المصدر السّحري لكل خصوبة ولكل تحول»[18]، لا سيما إذا تشبّهت بالزيتون، والرمال والأضرحة، كعلامات أسطوريّة، تقفُ مع (حيزية) المناصرة، وتحوّلها إلى رمز، يقفز على البعد الشّعبي المعروف، ويجوبُ آفاقَ الأساطير القديمةِ، كأيقونةٍ بغوايتها وسحرِها:

القتيلةُ زيتونةٌ

أم رُماح المقابر قدْ غُرست في السُّؤال

القتيلةُ رملٌ على البحر

أمْ ذهبُ الأضرحةْ

.....

فلْنقلْ: عاشقةْ

في ليالي الصَّبيبْ

ولنقلْ: عندليبْ

ولنقلْ حين أغوتْ ... غوَتْ في اللّهيب

ولنقل: ساحرةْ[19]

تمثل قصيدة "حيزية عاشقة من رذاذ الواحات" أحد الاجتهادات التناصية الواضحة في الشعرية العربية المعاصرة، وفيها امتزجت الحياة الشعبية الجزائرية بالرّوح الفلسطينية، لتؤلف نصا شعريا /سرديا، يقرأ حيزية بين الواقع والأسطورة والرمز، ويحتفي بها، بكونها أحدى الحكايات العشقية الخالدة في المرويات الشّعبية عندنا.

4- المثل الشعبي ونسق الكينونة والوجود:

يتكئ المناصرة على الأمثال الشعبية لبسط مشروعه الكينوني المتعلق بالفلسطيني خصوصا، والإنسان المقاوم عموما، الباحث عن شرعية الوجود، والحق في الحرية والكرامة، ويوظف لذلك أمثالا شعبية صادرة من عمق الحياة الفلسطينية، كأن يستخدم:(الباب الذي يأتي منه الريح أغلقه واستريح)، بتحويره:

البابُ إذا هبّتْ منهُ الريحْ

اخلعهُ،

لتكتشف هروبَ الحرّاسْ

ناطحْ عاصفةَ الأضواءِ،

وكرْكعةَ الأجراسْ

فإذا أحنيتَ العنقَ المجروحْ

قالوا أغواه اليأسْ

ولهذا ،

ناطحْ يا هذا،

ستقول الناسْ

مطعوناً ماتَ

ولكنْ

مرفوعَ الراسْ (20).

يُضرَب هذا المثل الشعبي في الدعوة إلى السلم وطلب الاكتفاء بالابتعاد عن مصادر الشر، لكن الشاعر يُحوّره، ويعكس الدّلالة، ويدعو إلى خلع الباب، بدل تركه ؛ لأنّ فيه معرفة الواقع، وأسبابه، فهو الدافع إلى حتمية المواجهة، وتحمُّل العواقب. وفي قصيدة: (البلاد طلبت أهلها)، يّتخذ المثل عنوانا لها، للتّعبير عن لواعجه وحنينه للوطن:

لو تدعني آكُل هذا الحجر

قبل يومِ الرحيل

فالبلادْ

طلبتْ أهلها

وأنا كرياح الجنوب

أحنُّ لريح الشّمال (21)

تمّ توظيف الأمثال بطريقة متوحّدة مع النّص الشعري، سواء في العتبات، أو في المضمون المراد توصيله للقارئ، وهو مستوًى من التّوظيف يعتمد على اختزال النّص، بمطابقة المثل معه لفظًا ومعنًى. ويتطلب هذا التّعامل مع الأمثال الشّعبية رؤيةً انتقادية للحدث الشّعري؛ ليُقدّم قراءةً جديدةً للشّعر.

تركيب:

لقد راهن عز الدين المناصرة على الخُصوصية المحلية بغية إيصالها للعالم بأسره، وجمَّل العامي وفصَّحه، إذ حضر المورث الشعبي عنده بكل عناصره وتنوعاته من أساطير وخرافات وحكايات شعبية وأغاني وأمثال وأحجيات وغيرها، فكان تجريبه على الموروث الشعبي علامة مسجّلة في شعره الكنعاني، استحقت التنوية والاشادة.

وليست الأمثال و المحكيات الشعبية والمفردات الشعبية وحدها التي استهوت خيال المناصرة الشّعري؛ بل كانت الأغنيةُ أو الأُهزوجة والمَوّال الشّعبي الفلسطيني، والطُّرفة، نصوصًا أخرى استغلها الشّاعر في رسم فسيفساء تراثية فلسطينيّة وعربية، قوامها الحفاظ على حرارة النّص الشّعبي، ثم محاولة دمجه من جديد في سياق التراهن الشّعري الحديث، ليصبح قادرا . بسهوله . على ارتياد طموح القارئ، وبعث رسالة المثاقفة الإنسانيّة التي اختار لها الموروث عامة، والشّعبي خاصة سبيلا لذلك.

الإحالات:

1- عز الدين المناصرة، ضوء طازج كطفولة التاريخ، ملتقى عمان الثقافي الخامس، الشعر الأردني وموقعه من حركة الشعر العربي، وزارة الثقافة، 28 . 9 . 10/3 . 1996 ، ص 3ـ 5. كما نعثر على ذلك في سيرته الذاتية في نهاية كتابه (جمرة النص الشعري، دار مجدلاوي، ط2، عمَّان،2007).

2- نزار قباني، الشعر قنديل أخضر، منشورات نزار قباني، بيروت، ط3 ،1968، ص44.

3- طارق عبد الله المجالي، توظيف اللهجة المحكية والتراث الشعبي في أعمال عز الدين المناصرة ، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مجلد 2، عدد 1، 2006، ص 14

4- عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط4، 1994، ص 661.

5- المصدر نفسه ، ص401.

6- ينظر: عز الدين المناصرة، جفرا والمحاورات: قراءة في الشعر اللهجي في الجليل الفلسطيني، دار الكرمل، د/ط، عمان، 1993، ص 16.

7- حسام جلال التميمي، تجليات جفرا في شعر عز الدين المناصرة، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (312 360) نابلس، مجلد 15، حزيران، 2001، ص 323.

8- المرجع نفسه ، ص 327.

9- عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، ص 22

10- المصدر السابق، ص 46. وقد نُشرت قصيدة "زرقاء اليمامة" في مجلة الآداب البيروتية، ديسمبر، 1966.

11- حسام جلال التميمي، تجليات جفرا في شعر عز الدين المناصرة، ص 333.

12- وليد بوعديلة، شعريَّة الكنْعنة: تجليات الأسطورة في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008، ص 306.

13- عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، ص 337.

14- صادق عيسى الخضور، التواصل بالتراث في شعر المناصرة، دار مجدلاوي، عمان، 2006، ص 50.

15- حيزية: هو اسم امرأة جزائرية، سجّلت الذاكرة الشَّعبية قصتها التي وقعت في القرن التاسع عشر، وهي حسْب رواية الشاعر الشعبي ابن قيطون تدور حول حب (السعيد) لحيزية، وتقدّم مشاهد رومانسيّة حالمة بين أشجار نخيل الواحات، إلى أن تتوفى حيزيه بمرضٍ خطيرٍ في رحلة بسكرة وسطيف، وقد حزن السعيد كثيرا وطلب من ابن قيطون أن يكتب قصيدة شعبيّة تصوّر حزنه وتفجعه. يُنظر: مُحَمَّد الأمين، حيزية الملحمة الجزائرية(القصة والقصيدة) دار المصباح للنشر، الجزائر، 1991.

16- ينظر: عز الدين المناصرة، شاعرية التاريخ الأمكنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 2000، ص501

17- عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، ص 535.

18- طلال حرب، معجم أعلام الأساطير والخرافات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص83

19- عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، ص 544 - 545.

20- عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، ص 19.

21- عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية ، ص 162.

قائمة المراجع:

1- حسام جلال التميمي، تجليات جفرا في شعر عز الدين المناصرة، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (312 360) نابلس، مجلد 15، حزيران، 2001

2- صادق عيسى الخضور، التواصل بالتراث في شعر المناصرة، دار مجدلاوي، عمان، 2006

3- طارق عبد الله المجالي، توظيف اللهجة المحكية والتراث الشعبي في أعمال عز الدين المناصرة ، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مجلد 2، عدد 1، 2006

4- طلال حرب، معجم أعلام الأساطير والخرافات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

5- عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط4، 1994.

6- عز الدين المناصرة، جفرا والمحاورات: قراءة في الشعر اللهجي في الجليل الفلسطيني، دار الكرمل، د/ط، عمان، 1993.

7- عز الدين المناصرة، شاعرية التاريخ الأمكنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2000.

8- عز الدين المناصرة، ضوء طازج كطفولة التاريخ، ملتقى عمان الثقافي الخامس، الشعر الأردني وموقعه من حركة الشعر العربي، وزارة الثقافة، 28 . 9 . 10/3 . 1996 ،ص 3 ـ 5.

9- عز الدين المناصرة، جمرة النص الشعري، دار مجدلاوي، ط2، عمَّان،2007).

10- مجلة الآداب البيروتية، ديسمبر، 1966.

11- مُحَمَّد الأمين، حيزية الملحمة الجزائرية(القصة والقصيدة) دار المصباح للنشر، الجزائر، 1991.

12- نزار قباني، الشعر قنديل أخضر، منشورات نزار قباني، بيروت، ط3 ،1968 .

13- وليد بوعديلة، شعريَّة الكَنْعنة: تجليات الأسطورة في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان.

المهيمنات الشعرية في ديوان قناديل منسية لبغداد السايح

Poems dominant in the Forgotten lamps of Baghdad Sayeh

د.سامية بن يامنة المدرسة العليا للأساتذة بوهران

البريد الالكتروني: benyamna.samia@ens-dz

تمهيد:

شهد الشعر نقلة نوعية في نسقيته وأدبيته؛ إذ اتّسعت قوالبه نتيجة اتساع المعطيات العلمية والثقافية والاجتماعية التي تحتضنه، فالشاعر ابن بيئته يتفاعل معها و مع مختلف مكوناتها، ولذلك نجده يبحث في دواخله عن شكل يتوافق مع هذه التغيرات من جهة، ويتعهّد رافدا يحمل كل شحناته العاطفية والروحية في ثوب جمالي يستهوي به الروح والعقل معا، مبتعدا عن كل تعقيد او شائبة تحول دون تبليغ وايصال هذا الشعر من جهة أخرى. وقد اهتدى إلى الشعر الحر بعدما أن أحس بغض الأدباء بالحاجة الماسة إلى شكل يتماشى مع التطور الذي حدث، وبعد أن تفتحت الأذهان والعقول1. وقد قام هذا الشكل على الحرية والتحرّر من كل القيود التي كانت تقيّده في رحاب نسقية القصيدة العمودية، ليتعهّد نظامية أخرى مستقاة من التجربة الإنسانيَّة والمعرفية بمختلف إفرازاتها، والتي لا تبقى في جوهرها في حدود فضاءات ما تقتضيه العواطف والأخيلة والتراكيب اللغوية فقط، وإنما تحمل غلى جانب ذلك طاقة تعبيريَّة وحجاجية وهاجة، تُسهم في تشكيلها وتشكُّلها كلُّ القدرات والإمكانيَّات الأدبية مجتمعةً، كما أنَّ موضوعاتِهِ تتعلّق بالحياة عامَّة، تلك الموضوعات التي تُعبّرِ عن مشاهد وأبعاد مستوحاة من الواقع المعاش.

وفي رحاب هذا التغيّر في البناء الشعري والتعبيري تولد شعراء لم يلهمهم نظم القصائد فحسب، وإنما سعوا من أجل رسم معالم قصيدة جديدة، تعكس تجاربهم وتطلّعاتهم داخل مجتمعاتهم وفق منظور خاص، فعكفوا على تلوينها بألوان قرمزية شفافة عكست جمالية فنية لا مثيل لها. ومنه نطرح الاشكال التالي: كيف تحققت الشعرية وبمعالمها الفنية الجمالية في الشعر الحر؟ وكيف استطاع أن يكشف الشاعر الجزائري بغداد السايح بشعره عن هذه الشحنات الدلالية المنفتحة؟ وما هي المهيمنات الأسلوبية التي طغت على بنياته الشعرية في ديوانه "قناديل منسية"؟

الكلمات المفتاحية: الشعر الحر ،الشعرية، المهيمنات، الرمزية ، السميائية.

Abstract

It is commonplace to note that poetry has witnessed a modernist shift as a result of the various changes that affected society . As it is of essence to state that a poet is a product of his environment and as he interacts with its divergent political, cultural and social developments . To this end , the latter digs deeper inside his depths trying to find a form that corresponds to all the surrounding changes and which appeals to both mind and soul , putting aside any sort of complexity or ambiguity that stand against echoing or projecting his endeavours through poetry until he happens to know free verse poetry . As a matter of fact, "a group of poets felt a strong need to find a new form that copes with the current evolution, after the minds and brains became open." This typical form has embraced new features as it is firmly free from the former constraints and limitations of poetry, carrying not only a set of emotions , feelings and linguistic combinations , but mainly a thoughtful and expressive energy . More than this, its themes appear to be a vivid catalyst of life in general.

*In light of this, a typical group of poets came into existence who were not only inspired by poetry systems, but they took as their primary function to explore poems that crystallize their own experiences and aspirations within their communities . And so , they painted artfully and masterfully their literary productions - poems more particularly -. The present research paper aims at highlighting this subject matter . As it seeks to examine the influential work by the colourful poet " Beghdad Sayah " known as "**the Forgotten lamps**". To explore this matter, the following lines attempt to answer the questions : how could poetry achieve its highest aesthetics in free verse? And how could this typical form of poetry be open on a semantic level ?*

Key words:

Free Verse – Poetics – dominant - symbolism –Semiotics

1-لمحة عن الشعر المعاصر في الجزائر:

شهد الشعر الجزائري مراحل تطورية شتى جعلته يتميز كغيره من البلدان الأخرى سواء من حيث المضمون أو الشكل، ويشير جل الباحثين والنقاد في العصر الحديث إلى أنّ بداية نهضة الأدب الجزائري كانت مع الأمير عبد القادر، حيث رأت «ثلة من الدارسين على رأسهم عبد الله ركبي وعمار بن زايد أنّ بداية القرن العشرين انطلاقة نوعية في مسيرة الأدب الجزائري ، لما تضمنه من دلائل حية على حدوث يقظة فعلية على المستويات السياسية والأدبية والفكرية»2، هذا من جهة كما أنّ "الأمير عبد القادر" أحيى الشعر الجزائري، وحمله من الأفق التعبيري الذاتي إلى معالم الانفتاح ومواكبة الأوضاع المعيشة، وهذا ما أكّده أكثر محمّد بشير بويجرة في قوله: «ممّا يلفت النظر أنّ الأمير لم يُبق القول الشعري في مجال التعبير عن الهموم الذاتية الصرفة؛ بل زوّده بمحمولات إيديولوجية واستراتيجية تجاوز به المفهوم الكلاسيكي للشعر نحو مفهوم جديد يتماشى مع مقتضيات الحال ومستجدات العصر، وهذا ما نلمسه في قصيدة :"**بنا افتخر الزمن**"، الذي يبدو فيها ضمير الجمع ضاما للكينونة العربية التي من صلبها وكنهها الشجاعة والإقدام»3.

2-ملامح الشعرية في الشعر الجزائري المعاصر:

ارتبط مصطلح "الشعرية" بالإبداع في الشعر بصفة عامة، وبالشاعر وتجربته الشعرية؛ لأنّه: «خالق لتجربته، ولابد له أن يعاني فيها من حين تخلُقها في قلبه إلى حين اكتمالها، يعاني في معانيها وفي لغتها وصورها وايقاعاتها، يدفعه ذلك في أول الأمر انفعال مبهم إزاء حقيقة من حقائق النفس أو الوجود، ويأخذ هذا الانفعال في التخلق والتولد عن طريق ما يحرك فيه من أحاسيس ويثير من أفكار وعواطف، وينقل إلينا ذلك في كلمات موسيقية لها دلالات مختلفة عبر التاريخ»4،فالتجربة الشعرية يعيشها الشاعر، فيُعبّر عن أحاسيس شتى لها علاقة وثقى بما يعيشة من تجارب، ويحاول أن يربطها بواقعه ومجتمعة؛ بل حتى معالم هويته بلغة مميزة يسري فيها تناغم واتّساق، وتعكس جمالية أخّاذة، تجعله يتميّز عن غيره في حسّه الإبداعي النابع من قريحته الحسية النفسية الباطنية ومعالمه العقلية والفكرية الباطنية والظاهرية، وهذا ما جعل صبحي محي الدين يشبهها -في إحدى محاوراته مع نزار قباني- بخلق الإنسان: «القصيدة شعر يولد نغما، يبدأ مادة غضروفية ، مضغة، وهذه تحتاج إلى لحم وعظام يكسوها، الكساء يأتي من الثقافة والتجارب والرحلات والإلهام»5. ونستشف من كل هذا أنّ الشعرية إبداع؛ فبتلاقح كلا من اللغة والتجربة تطفو الشعرية

في ثوب جمالي معبّر ومتفرد، فهي بذلك «اسم لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حتى تكون اللغة في أن واحد الجوهر والوسيلة لا بالعودة إلى المعنى الضيق»6.

ولم تخرج الشعرية في الشعر الجزائري عن هذا التصور، ورغم كل ما مرت به من أحداث وظروف صعبة، إلاّ أنّها اعتبرت «أجرأ حركة شعرية عربية، لكونها افتكّت طريقها وطنيا وعربيا وعالميا، بجهود ذاتية جسّدت ملامح المعاناة ومكابدة الآلام ومجابهة المستدمر الغاشم بالرشاش والقلم؛ إذ معظم الشعراء الشبان يدفعون تكاليف سفرهم وإقامتهم لإسماع صوت الشعر، والتعريف بهذه الحركية الجديدة»7، ومنه ندرك مدى الوعي والحس الشعري المرهف الذي تحلّى به الشعراء الجزائريون في ممارساتهم الشعرية، وتحررهم نحو عوالم التعبير الحر.

3-شعرية ديوان "قناديل منسية":

يُعدّ العنوان المهيمنة الأولى لواجهة الكتاب، إذ تجري إحالته في اتجاهين؛ عمودي، بحيث تبدو صورة غامقة، بلون بني متدرّج ينفتح بشكل تدريجي بقنديل متوهّج ينير بنوره الخافت الأحّاذ ومرسلا أشعة براقة تحتضنها زهرة السوسن، يتطلع نحو الأفق البعيد والفجاج العميقة، لما قد تبوح به النفس، وتعبق به الروح وكأنّها لوحةً طبيعيةً تحيل على بداية غروب يوم جميل يبعث بترقّب لغد أجمل، قد تعلو سماؤه بأفق أوسع، فتعكس عناصر الصورة على هذا المستوى مفارقات عجيبة. واتجاه أفقي؛ حيث كُتب اسم الشاعر، وعنوان الديوان "قناديل منسية "؛ وهي إحالات مرجعية داخلية، تستفزّ المتلقي وتستهويه، وتوجهه، كما أنها تحمل دعوة صريحة للإبحار في غَيابات هذا الديوان.

ضمّ هذا الديوان ستة عشرين قصيدة من: **قناديل منسية** إلى **حواء والتفاحة، لهيب النهر، أغنية البقاء، "أُنشى من شرفات القافية"** إلى **"حُب و مرافئ"**؛ ففي قصيدة "قناديل منسية" افتتحها الشاعر بمقدّمة ضمّنها سرّ اختياره للعنوان بقوله: «قناديل منسية هي مجموعة شعرية تضم قصائد أضاءت في أُمسيات ومهرجانات، إلاّ أنّها كانت تُنسى لعدم تدوينها، لكن القناديل ما هي إلاّ شخصيات تسكن حروفي استطاعت أن تضيء في ظلام الغزاة وتحت وطأة ديجور القهر... إنّها تضيء في البلدان المشرئبة نحو غدٍ مُشرق، وفي السجون التي تطفئ نار القناديل المنسية»8. هذه القناديل المتوهجة نابعة من فكر شاعر شابٍ عشق المتنبي بسحرية كلماته القوية، وبمعانيها ترجمت عشقه وحبّه لوطنه، وحملت كل شحونات الشاعر الثوري الفذّ **"مفدي زكريا"** فسار على خطى إلياذة الجزائر، عرضها على أنغام الخليل، فأبحرت كلماته في البحر الكامل. هذه القصائد أرادها الشاعر أن تكون بصياغة اسمية؛ إذ غالبا ما تكون بنيتها "مبتدأ وخبرا، من مثل "أغنية البقاء"، و"أبابيل الطفولة"، وغيرهما، وكانت في مجملها مستوحاة من التناص الناتج عن المناخ الثقافي المتميّز والراقي الذي يشكل الفضاء الفكري والجمالي الشعري المتشبث بالأرض والانتماء وحب الوطن وتمجيد البطولات. وقد افتتحها بـ:**بقناديل منسية"**9 حيث يقول في مستهلّها10:

محمودُ...

شوكا حارق الرقصات في حلق الوزير

هامانُ ينبحُ في دروب شقائنا

يستل دلا حين يُغمدُ كبرياءُ

وَالدّودُ من جُثث المعاني.

فبكلّ هذه العبارات أبدع **بغداد السايح** في التعبير عن أحاسيسه، وقد بلغت شحناته الشعورية ذروتها بقناديله المتوهّجة، والتي تضيء ولن ينطفئ نورها مادامت المحبّة كامنةً ومتجدّدةً للوطن للأم، للمرأة، ترجم بها الشاعر حنين الروح والحبّ، وكأنّها معادلة انبنت على معالم الصوفية؛ فصورة المرأة حاضرة بمؤشّرات قويّة في كل من قصيدة **"أنثى من شرفات القافية"**، و**"حواء وتفاحة البوح"**، و**"سيدة الهيام"**، و**"قومي إلي"**، فكلّها قصائد تغزّل بها **بغداد** بالوطن، وجعله أنيسته وحبيبته وعشقه الأبدي لمعشوقته الجزائر هذه السيمفونية هي أروع ما قيل في الجزائر، إذ تجسّدت ببصمات شعرية قوية ومدوّية في الساحة الأدبية الجزائرية، وقد نمثّل لذلك بقوله في قصيدة **"واحة الشعراء"**11:

هذي الجزائر في سبيل جمالها بالحبر ..بالكلمات خُضت حروبا

قبلتُ تربتها ...عشقت ورودها قدّست رونقها ..ركعت طروبا

فتحتُ نافذ الغرام لأجلها حتى رأيتُ من الغرام دروبا.

3-المهيمنات الشعرية في الديوان:

أظهر الشاعر **بغداد السّايح** قدرة شعرية هائلة في هذا الديوان، فتمظهرت في سيطرته على الأدوات الفنية الشعرية التي لم تتخطَّ المألوف في صيّغها التعبيرية، وإنّما السرّ يكمن في تلك الومضات والملامح المميزة شكلاً وصياغةً لمحتوى فكري وحسّي وجداني يتغلغل في المتلقي، وهذا ما يسّمى بالمهيمنات؛ فهي «السمة البارزة، أو القيمة المعتبرة في التميّز والتفوق في مرحلة من مراحل تطور الأدب، أو عند اتجاه من اتجاهاته، وقد نتحدث عنها عند شاعر، أو في ديوان أو نص معين، وهي تتجسد من خلال حضور صور بلاغية معينة متكافئة أو متراتبة، منفصلة أو متعاقبة...لأنّ معيار الهيمنة الإثارة النوعية والتميّز قبل الكم والكثافة»12.

وهذا ما سنبرزه في هذا الديوان؛ فكل القصائد تبدأ بسمات أسلوبية خاصة، يتخلّلها نظم مباشر أحيانا بانحسار الانفعال وبروز العقل فيها، فتحقق شعريتها من خلال انزياح تراكيب الشاعر الشعرية، واستثماره للموروث وثقافته المشبّعة بحب الوطن والوفاء له، والمميزة بأحاسيس الهوى والوفاء، وهذا ما جسّده من خلال دقته في التصوير،

و قدرته على الانفعال والتفاعل مع الموضوعات المتنوعة المبثوثة في الديوان. فلغته تجعل القارئ يتوه في مضامينها، فما إن يقرأ الشطر الأول حتى ينبهر، وحين يباشر الشطر الثاني ينسيه حلاوة الشطر الأول، فيزيده تعلّقا ما سيليهما مهما، وهذا يدل على حس إبداعي عميق، فنجد على سبيل المثال لا الحصر ما جاء في قصيدة **"وإذا العيون تكلمت"13**:

لك يا جزائر في القلوب جزائر وبحار شوق مالهن مواخر

وملوحة الأشعار بعد هديرها ونوارس الأفكار حين تُسافر

وحكاية الأمواج يكتبها الهوى كي تقرأ الرمل الشهيّ مفاخر

ومرافئ الأيام يغسل وجهها في سطر ذاكرة كلام حائر

أ-المهيمنات الشعرية الأسلوبية في القناديل المنسية:

نستشف من خلال قراءتنا للديوان أنّ هناك رهانات جمالية وفنية راهن عليها شاعر، جعلت شعره متميّزا، يملؤه النبوغ الإبداعي الأخّاذ بضرورة الاستمتاع القراءة. وقد تمظهر في كتلة تصويرية وبلاغية مترابطة ومتضافرة، حاملة لقوى حجاجية خاصة، ومحمّلة بإيحاءات نابعة من قناديل متوهّجة، بلغت ذروتها في حبّ الوطن. وقد استظلّ الشاعر بفضاءات **"ألف ليلة وليلة"** في قصيدة: **"حكاية شهريار"14**، واستطرادات **الجاحظ** في قصيدة **"مجد وقلم"15**. كما استطاع أن يفجّر طاقته الإبداعية ضمن نسقية إبداعية وفق بنية تصورية خاصة، يستنهض فيها الهمم، ويُمجد بطولات شعب مجيد بقصائد متلألئة، يختمها بأبيات وهّاجة، وهي **"كإلياذة الجزائر لمفدي زكريا"**، ومن ذلك قوله17:

قولي جزائر ما تقول لنا الورود.

قولي المحبّة سوف يُسمعك الوجود,

لك خُبنا والمجد كلّه والخلود.

كل هذا يدل صراحة على حداثة التجربة الشعرية الجزائرية لشاعرنا الموهوب؛ إذ تفرّد بلغته الشعرية، بالرغم من حداثتها، وهي مشحونة بقوى بيانية جمالية تستميل المتلقي، وتجعله يتذوّق الشعر من جديد، وقد صاغها على نمطية الشعراء العظماء الذين تركوا بأعمالهم معادلة قيّمة نقيس بها درجة الإنتاج الأدبي؛ وهي **"عنوان الإبداع +المتن +اسم المبدع=العمل الأدبي"18**.

وبهذا تعد الصور البيانية القطب الرحى للشعر؛ بل هي روحه وأبلغ وسيلة يفصح بها الشاعر عن تجاربه؛ لأنّ «إحساسه بالكون وروحه يغاير إحساس الشخص العادي، هذا من جهة، ولأنّ الألفاظ ومدلولاتها الحقيقية قاصرة عن التعبير عمّا يشاهده في حياته النفسية الداخلية»19. لهذا نجد بغداد السايح قد اتخذ من الصورة منفذاً للتعبير عما يختلج في نفسه، لذا تنوّعت عنده أنماط الصورة التشبيهية والاستعارية وكذا الكناية، ونلمس تفاوتاً في قواها التعبيرية والحجاجية معا.

ب-شعرية السمات الأسلوبية:

عُدّت شعرية الشاعر مقياسا يتفاوت به كل شاعر عن آخر، ويظهر جليا في الأسلوب الإبداعي الذي يقتضي أن يكون بعيداً عن المألوف، بما يستهوي المتلقي ويستهويه، وهذا ما يندرج ضمن ما يسمى بالانزياح، ويتمظهر في الصورة الشعرية، وفي قدرة الشاعر الخيالية، فهي ليست نسقا فنّيا يزيد الكلام حسناً وبهاءً فحسب، وإنّما تمثّل جوهر اللغة الإبداعية، وهذا ما يظهر جليا في "**القناديل المنسية**" حيث عمد الشاعر إلى بنائها من خلال بنيات إبداعية خاصة. ولم يكتف بتصوير تجاربه فحسب؛ وإنّما أبدع في نقل جلّ انفعالاته وعواطفه الجياشة، وتعدّاها إلى حمل المتلقي إلى عوالم الحب اللامتناهي وإلى الحياة السعيدة في كنف الوطن؛ فهو البيت والأم والحنان وملاذ كل نفس تائهة، إنها جوهر الوجود بالإخلاص له، والتفاني في خدمته، والحفاظ على كل رموز الهوية الوطنية بكل معانيها المقدّسة، فعمد إلى تجسيد ما هو تجريدي وإعطائه بعداً حسّيا محضا.

-الشعرية البيانية: يمكن أن نوضحها أكثر من خلال النقاط التالية:

1- الصورة البيانية: الاستعارة.	شرحها	شعريتها وقوتها الحجاجية
-يقطف الأفراح من شفتي ليلبسك السرور20	هي استعارة بحيث شبّه الأفراح بالثمار التي تقطف وتسعد الفلاح بعد تعب وجهد جهيد.	في هذا التشبيه شحنة حجاجية عميقة تبرز حجم التضحية والصبر والجهاد لحماية الوطن الأم.
2-فإذا تعرى الحب منشهقاته ماذا يخيط القلب إن قتلوا	هي استعارة مكنية؛ إذ شُبّهِ الحب بالشيء الذي يُكشف عنه الحجاب القلب بالثوب المترهل الذي يحتاج إلى	هي متتالية لغوية تشبيهية وتصويرية، مكنية تكشف حجم المعاناة التي عناها الشعب

الشعور	ترميم.	الجزائري الذي أراد أن يحطّم كل شيء جميل في نفسية شعب حتى وصل به الأمر إلى قتل الحلم بالاستقلال والحرية وغيرها كثير في الديوان.
3- أحببت في شفتيك لون دمائنا هل للشجاعة في جفونك لون أحببت بين يديك صفحة مجدنا بيضاء ترقص إن صغارك غنوا21	كلّها استعارات قام الشاعر ببراعته بتشبيه الوطن بالمرأة الفاتنة بشفتيها القرمزية وبرموشها الحادقة أثناء الشدائد أبقى على أحد قرائنا الشفاه والجفون.	هو تصوير جمالي بليغ يحمل في جوهره حجم التضحيات والمجابهة والنضال في سبيل وطن مجيد بعظمة شعبه ويستحق منّا كل العز والفخر.

وكانت أكثر قصيدة تمظهرت فيها معالم التصوير بقوة في كل أبياتها ، أين قام الشاعر بتمجيد أقدس يوم في تاريخ وطنه الأم الجزائر حيث شحنها بكل مشاعر عز الانتماء ومفخرة الهوية الأبدية في قصيدة **"أهلا نوفمبر"22:**

أهلاً نوفمبرَ مرحبا وسلاما فالمجد يفقه في هواك كلاما

أهلا بفاتحك المضيء سماءنا قنديل عاشقه يُميت ظلامنا

أهلا بحبّك بيننا مترنمـــا والميم من ألف تُقبل لاما

يا سيّدي لك في القلوب محبّة لولاك ما نبض الفؤاد هُياما

وفي أواخر القصيدة يقول23:

أنت اللسان إذا نطقت عزيمة أيقظت في لغة النضال نياما

أنت اليدان إدا رميت هزيمة ظل الهوان على الثرى وترامى

أنت الأُنوف إذا شممت كرامة فاض الفضاء زنابقا وخزامى

أنت العيون إذا رأت شهامة أعطى العطاء بمقليتيك حماما

فالشاعر في هذه الأبيات يمجد هذا اليوم المبارك فاعتبره كإنسان عزيز على الوطن يرحب به وبجوده وبذكراه معا ووصفه بصفات متعالقة مع حواسه الحسية وما لها من أهمية في حياته، لذا وردت بدلالات قوية من "**اللسان، واليدين، والأنوف، والعيون**"، كما أنّه خاطبه في تمثّل حسي، تتنامى فيه روح التضحية والتبجيل، بحيث رفرف فيه علم الحرية، ورفرفت فيه رايات الاستقلال، ويستمر على هذا المنوال إلى آخر القصيدة التي ختمها بلازمة الجزائر بقوله:24

قولي جزائر ما تقول لنا الورود

قولي المحبة سوف يسمعك الوجود

لك حُبّنا والمجد كلّه والخلود.

ب–التناص:

يعتبر التناص أحد المهيمنات الأسلوبية التي تميز أي إبداع أين قد "تتفاعل النصوص بعضها ببعض، وتتعالق لتخلق من النص الأول نصا ثانيا، ينشط في نص آخر ليشكل مجريات التناص من خلال عملية اقتباس الصور لبناء الصورة الكلية"[1]. وهذا ما لمسناه في هذا الديوان، فثقافة الشاعر الواسعة وسعة تذوقه لأشعار سابقيه جعلته يسقط تجربته الشعرية على هذه المدونة، فنجده مثلا في قصيدة "**سيدة الهيام**"**25** يقول فيها:

النازلاتُ صعدن أبراج السما ء خطفن برج الحوت فانتحر الغرام

والزاكيات من الدماء تطايرت وجعا يلون بالذهول وجوه حام

واللامعات من البنود على الحبا ل يهزها خفقان أجنحة الحمام

والشامخات من الجبال تشاكس ال شّهقات في رئة تُطاردها السّهام

تمتدُّ أرصفة البكاء خليّـــة ضاعت ضياع نواتها ألف ولام

وههنا تناص واضح مع النشيد الوطني لشاعر الثورة مفدي زكريا، ويتبدّى جليّا من خلال المفردات: "النازلات، الزاكيات، اللامعات، الشامخات"، فهذه الأبيات المتناصة مع النشيد ما هي إلاّ كلمات نابعة من دواخل

الشاعر العميقة وارتباطه بلحمة الوطن وما يتعالق به من قيّم الهوية. والنشيد الوطني هو أحد رموزها الخالدة، ولم يقف عند هذا الحد، وإنّما واصل على هذا المنوال لآخر القصيدة كما نلمس تناص أخر في قصيدة : "**وإذا العيون تكلّمت**"**26**في قوله:

عيناك تختطفان أحداق الندى وتذيب مابين الوجوه مشاعر

عيناك زرقاوان من لجج الصبا ما أطفأت بهما الشموس مجازر

نلاحظ في البيتين أنّ الشاعر عمد إلى تكرار كلمة "**العينين**" **في** وصفه للجزائر، وبتضحيات أبنائها وصمودها وبقائها شامخةً، وهذا ما تقارب مع ما ورد في ديوان أنشودة المطر للشاعر: "**بدر شاكر السياب**"في قوله27:

عيناك غابتا نخيل ساحة سحر أو شرفتان راح يُنائي عنهما القمر

عيناك حين تبتسمان تورق الكروم ترقص الأضواء، كالأقمار في نهر

فقد تخيل الشاعر بدر عيون محبوبته وشبهها بلون النخيل في الليل مستدلا بجمال وسحر موطنه العراق ومدينته الخلابة الموصل في سكونها، فعمد إلى وصف شجر الكروم، والقارب الذي يسير في النهر القريب، والنجوم تلمع بضوئها الذي يكاد يغيب في شحوب المساء.

ج–**التكرار:**

نلمس هذه السمة بارزة وحاضرة بقوة في الديوان فقد عمد الشاعر إلى تكرار حروف كثيرة في قناديله المنسية، ليتسنّى له بناء نغمة موسيقية من جهة، ولِيُعزّز مبدأ التوازي الصوتي لتحقيق الترابط والانسجام وحسن السبك من جهة أخرى. فقد كرر حرف "الراء" وحرف "الشين" وحرف "الحاء" وحروف العطف؛ من أهمّها حرف الواو، ويمكن أن نمثّل لذلك على سبيل التمثيل لا الحصر بما ورد في قصيدة "**أغنية البقاء**"**28**بقوله:

نحو الفضاء حملت ألف رسالة غربا زرعت محبتيك وشرقا

تحبو السماء إليك تركع أنجم أنت الأميرة من نقائك أنقى

الحب يسكن في القلوب حمامة وهي الحمامة من عيونك ترقى.

وهذا ما شكّل نغمةً موسيقية عذبة بالرغم من أنّ حرف الحاء فيه ثقل في النطق؛ لأنّه من حروف أقصى الحلق، بيد أنّ الشاعر استطاع بتميّزه وحسّه السمعي أن يدمجه مع حروف العلّة فأضحى الصوت عذباً إلى غاية نهاية القصيدة بقوله29:

الليل حبرك والصباح دفاتر والعز شعرك قد كتبته شوقا

العشق حبلك تسبحين به المدى إنّي أموت بحبل عشقك شنقا

كما كرر الشاعر كلمات أسهمت بشكل سحري في جعل جلّ القصائد منسجمة، كما سمح لها بتوليد بنيات لغوية جديدة، فقد تكرّرت ألفاظ بعينها، مثل "**الجزائر، أنت، قومي، عيناك**"، ويمكن اعتبارها روابط حجاجية محضة، تعبّر عن القوى المشحونة في الديوان، تكشف مدى براعة بغداد السايح، والتي تكمن في مقدرته في التلاعب بالكلمات، فنذكر مثلا في قصيدة "**زنبقة الآباء"30**:

تحيا الجزائر أولا وأخـــــــيرا شاخ الغرام ولا أزال صغيرا

تحيا الجزائر في القلوب جميعها طال الهوى.. بقي اللسان قصيرا

تحيا الجزائر حرّة عربيّة اسلامها سكب الجمال غديرا

و في موضع آخر من قصيدة: "**مجد وقلم**" يشيد بعظمة الفاتح نوفمبر31:

لنفمبر ذرف المداد تحيّة فتراقصت صفحاته وتحرّرا

لنفمبر كتب المحال بحبره وبحبّه رسم الجمال لمن يرى

لنفمبر كلماته نقشت هنا في القلب..فيالفم..فيالمساء..وفي الورى

2-الشعرية السميائية

يحمل الديوان بنيات عميقة كثيرة متباينة أحيانا ومتشاكلة أحيانا أخرى، وكلّها تتلخص بانتهاء الشاعر المحب والعاشق في التوحّد مع وطنه العزيز، وأصبح الشاعر مع الجزائر كياناً واحداً، بعدما أن استحضر مجموعة من الحجج والبراهين، مستوحاة من ثقافته الدينية، وقد رسمت معالم ديوانه بجميع قصائده بروح دافئة وغيورة ومحبة للأم، للوطن والمرأة، وكلّ هذه الرموز ما هي إلاّ أداة تعبيرية ووسيلة ناجحة مناسبة تقمصها شاعرنا الفذّ لتمنحه طاقة تعبيرية للإفصاح عن تجربته الشعرية العميقة من جهة، ولتضفي جمالية راقية على الديوان من جهة أخرى. لذلك كان

الرمز حاضراً بقوة لتعبير عن روح عشق الوطن ومحبته، فهو مستعد للتضحية بالنفس والنفيس ضد المستدمر الفرنسي للظفر بالحرية اللامتناهية. ومن بين الرموز التي وظّفها بغداد السايح نذكر:

أ_قابيل وهابيل:

استحضر الشاعر **في "قصيدة شهريار"32**ويقول في مطلعها:

قابيل في زمني عباب البحر علّـ مه الغراب نعيق أيّام شداد

هابيل كان هنا وفي عينيه كا ن يسيل ضوءُ البحث عن عبق الوداد

أول جريمة حدثت في التاريخ الإنساني منذ الأزل، وكيف قتل قابيل أخاه هابيل، واهتدى بفضل الله سبحانه وتعالى وقدرته، على دفن هابيل المسامح في مشهدية مروعة بالندم الشديد، حيث رأى الغراب وهو يدفن أخاه وهذا ما بيّنته الآية الكريمة في قوله تعالى: ﴿**فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَى أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْأَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ**﴾[33].

فالشاعر استحضر هذه الحادثة للتعبير عن مدى شناعة الاستعمار وجبروته إزاء شعب معزول وضعيف، لكن رغم هذا استلهم بظلمه الهمم، وواصفا سماحة هابيل الذي لم يتعدّ على أخيه رغم جبروته وظلمه، ويتبدّى جليا من خلال قوله:

علمه الغراب نعيق أيام شداد

فالشعرية الرمزية ههنا بقيّمها الدينية المحمودة حققت روح الصبر على الشدائد والإيمان القوي بالعدالة الإلهية وأنّ الله ضد الظالم، فهذه الشعرية تستهوي المتلقي، وتسبح بروحه وعقله في حبّ الوطن، ودعوة إلى تعزيز أواصر اللحمة والاتحاد بين أفراده، وهي طاقات تعبيرية تلامس القلب والفكر معا.

ب-موسى وفرعون:

برع الشاعر حقيقة في استحضار هذه المشهدية العظيمة التي تحمل في جوهرها بعدا دينيا مقدسا،كيف ساند الله سبحانه وتعالى نبيّه موسى "عليه السلام" بعدما ظلم قومه له، وإساءتهم إليه، فأيّده المولى الحفيظ بمعجزات؛ وهي اللبنة التي انطلق منها الشاعر بكل شاعرية بحيث تكلّم على لسان الجزائر وشخصها بالنبي موسى عليه السلام بقوله34:

شعبأنا..موسى أنا

وعصايَ ثعبان تمدد حبل أشواق تسير

فرعون ينسج ثوب خوفه

أرجزاني الخيوط فمن جراحاتي الحرير

رفضت تجاعيد الهوان بوجهه

إن صفت النيل التعيس الكربلاء

*كل هذه الأبيات في القصيدة تحمل بعداً روحيا حيث شبه الجزائر بالنبي موسى عليه السلام وبعصاه وإيمانه العميق بعظمة الخالق، وبحتمية الصمود في وجه المستدمر الغاشم الذي أشار إليه "**بفرعون**" الذي هلك بعد استشعاره لمقدرة الله سبحانه وتعالى المثبتة في معجزة سيّدنا موسى "عليه السلام"، شأنه شأن المستعمر الذي اندهش من صمود شعب مناضل وصابر ومدافع عن وطنه بقوة، ويتكشف لنا من كل هذا شعرية بغداد السايح وطاقته التعبيرية المتفردة.*

ج–آدم وحواء:

*غالبا ما يكون الشاعر في شعره مرآة عاكسة عن واقع مجتمعه، فنلفيه يحاول جاهدا بسط هذا الواقع في تجربته الشعرية بأسلوب فنّي جمالي، غير أننا وجدنا الأمر يختلف عند بغداد السايح؛ إذ لمسناه دوما يعود بنا إلى بيئات علمية متنوعة، منها الصورة المشهدية المستوحاة من القرآن الكريم ،ويظهر جليا في قصيدة "**حواء وتفاحة البوح**"، في قوله تعالى: ﴿**وَيَا آَدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ**﴾[35]، فالشعرية الرمزية تتبدّى من خلال المحبة التي جمعت سيّدنا آدم وحواء، فقد خلقت من ضلعه الأيسر لتكون سنداً له في كل الحالات، وهذه مقاربة حجاجية ارتضى بها الشاعر، تثبت العلاقة القوية والمتينة التي تربطه بوطنه الأم؛ فهو ابن البلد خليل الجزائر: "حواء" التي ساندت آدم، قال تعالى: ﴿**يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ نَفْسٍ وَاحِدَةٍ وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا**﴾[36]. فقد رسم معالم الحب اللامتناهي للجزائر، فباح لها وتغزل بحبّه لها بقوله37:*

شقراء تركض في ربعي كلماتي شفرا تطارده عيون دواتي

وتفر من خبري فيبصرها الهوى أُفقا من الألحان والصلوات

فعبّر بكلمة الشقراء عن الجزائر الشامخة، فهي الشقراء الفاتنة بسحر صحرائها ورمالها الذهبية وبواحاتها وخيراتها، وستظل ملهمته التي يهرع إليها، فتتدفّق كلماته حبّا وهوى وعشقا أبديا.

فكل هذه البؤر وغيرها جعلت بغداد السايح ينشد أغنية الوفاء لجزائره التي ستبقى منبع إلهامه، يغرد في سمائها مخموراً بالسعادة؛ لأنّه يعتز بالانتماء. وهكذا كانت حواء الأنثى الفاتنة والمحبة، مشرب العطاء والتضحية ،و فانوس الجمال المتجدد والتي يعبر من خلالها إلى معالم الروح ويبرهن على شعريته المتولدة منها والتي لا يستطيع الانفطام عنها فنراه يزيد من لهيب تصويرها بقوله:38

سالت مع اللغة الحزينة بسمة حتى انسكبت وأزهرت صفحاتي

فإذا الحروف تبللت بشعورها غنّى الندى اخضوضرت سمواتي

هي نغمة الألفاظ حين أهزُها تتراقص الأنفاس بين الرئات.

الخاتـــمة:

نستشف بعد هذه الرحلة المميزة في بحر القناديل وبقيمها السامية التي ودّ بغداد السايح بعثها من جديد لتبقى راسخة وحيّة في قلب كل إنسان مايلي:

-إنّ التجربة الشعرية الجزائرية هي تجربة جادة ومتقدمة بكل مقاييس الفن والابداع، في ذلك خصوصا الذين سلكوا شعر التفعيلة الحر وهم يصدرون عن وعي أدبي ورؤية فنية في منتهى النضج، كما أنهم يمتلكون أدوات وآليات التشكيل الشعري كما لمسناه عند شاعرنا المبدع: بغداد السايح.

-إيحائية اللغة عند بغداد السايح ،حيث كان يؤمن إيمانا قويّا بأنّ اللغة في التي تساير تجربته، بكل ما فيها من جمالية وتناقض وانزياحات.

-انفتاح دلالات اللغة عند بغداد وبشحناتها القوية والمأثرة النابعة من تجربة شعرية صادقة، والمنبعثة من معالم سامية لها علاقة وثيقة بالهُوية وحب الوطن والاخلاص له وتمجيد بطولاته، كما لاحظنا بأنّ الشاعر في مجموعته الشعرية استطاع أن يبني هيكلا محكما بتعابيره الدلالية والرمزية في مختلف قصائده من مثل: **و"إذا العيون تكلّمت"**، **"أرصفة السماء"**،" **زنبقة الآباء"** وغيرها.

-ميل الشاعر إلى الانزياح والخروج عن المألوف في مجمل قصائده والتي حملت في جوهرها تصويرا مشهديا تراوح بين الرومانسية والواقية والاستشرافية لمستقبل زاهر لوطن سيبقى شامخا أبدا ودوما.

المراجع والمصادر

[1] – مُحَمَّد ناصر ، الشعر الجزائري الحديث والمعاصر ، خصائصه واتجاهاته الفنية، دار الغرب الاسلامي، ط2006،2ص157.

[2]–ينظر عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1990ص12-15,

[3]–الأمير عبد القادر، رائد الشعر العربي الحديث، دار القدس العربي ، وهران ،الجزائر ،ط،20091، ص 232,

[4]–شوقي ضيف ،في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط6 ، ص 143.

[5]–مطارحات في فن القول، محاورات مع أدباء العصر، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق ،دط، 1978ص110.

[6]–ينظر: الشعرية أحمد مظلوب، مجلة المجمع العراقي ج3،مادة شعر.

[7]–ينظر، عبد الكاظم العبودي ،الجيل الشعري الجديد في الجزائر ،موجة أم امتداد ص21.

[8]–بغداد سايح، قناديل منسية ، منشورات ليجوند،2011،ص04,

[9]– المرجع نفسه ، ص07.

[10]–المرجع نفسه،ص7.

[11]–قناديل منسية ص 11.

12– ينظر المهيمنات البلاغية في الشعرية العربية ،مُحَمَّد العمري، البلاغة وتحليل الخطاب، مجلة فصلية علمية محكمة ، العدد3، 2013، ص 59.

13–بغداد السايح، قناديل منسية، ص41.

14– قناديل منسية، ص20.

15–المصدر نفسه، ص32.

16–الديوان ص13، ص16،ص19،ص22،ص25،ص28،

17.–ينظر رضا عامر، حاتم كاعب، مقاربة سميائية في عنوان الديوان، سيمات من الصحراء، مجلة المعارف،العدد4 أفريل 2008م، ص99.

18–ينظر بحث مقدم في المؤتمر الدولي للغة العربية، د.سليمان مُحَمَّد عبد الحق ، دبي،ص2

19-بغداد السايح، قناديل منسية ص 08.

20-المصدر نفسه ص 69.

21-قناديل منسية ،ص 62.

22- الديوان نفسه ض 62،63.

23- ينظر ،جمال مباركي، التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة للنشر،الجزائر،ص118.

24-بغداد السايح،'قناديل منسية، ص66.

25-قناديل منسية ، ص 41.

26-المجموعة الكاملة ، دار العودة، بيروت مج 1،1997م،ص474.

27-قناديل منسية ،ص 47

28-الديوان ،ص 48.

29-المرجع نفسه ص29.

30-الديوان، ص 21.

31--سورة المائدة الآية 30-31,

32-قناديل منسية ص21.

33-قناديل منسية:ص7

34-الديوان ص14.

35-سورة الأعراف 19,

36-سورة النساء ص 01.

37-قناديل منسية ص14.

38-قناديل منسية ص 14-16

مداخل التحول في الشعر و الشعرية العربية

Entrances to the transformation in poetry and Arabic poetic

د.دبيح محمد جامعة ابن خلدون- تيارت الجزائر

البريد الإلكتروني: moha_debih@yahoo.fr

الملخص باللغة العربية:

يتتبع هذا البحث حركية الشعرية بوصفها إطارا نظريا عاما للإبداع الأدبي و الفني ، منذ التأسيس النظري اليوناني إلى غاية التموجات الحداثية و ما بعدها، إذ يفرز كل عصر شعريته المفارقة لما قبله، في حوار تارة، و صراع تارة أخرى، فيما يمكن أن نصطلح عليه بالشعرية و الشعرية المضادة، و في خضم هذه الثنائية دار السجال بين المبدعين و النقاد و الباحثين حول العديد من القضايا، منها: الشعر، الوظيفة الشعرية، اللغة الشعرية، الأجناس الأدبية...، و من كل هذه القضايا حازت صناعة الشعر على اهتمام بالغ لدى الشعراء و النقاد و الباحثين، إذ اختلفوا في ماهيته و طرائقه و علاقته بالنثر و علاقته بالمتلقي...

كما يثير هذا البحث بعض الإشكاليات التي طرحها الباحثون حول ماهية الشعرية و علاقتها بالحقول المعرفية الأخرى، وأسس بناء الشعرية العربية في علاقتها بالشعريات الغربية، إضافة إلى اضطراب المقابل العربي لهذا المصطلح المهاجر.

الكلمات المفتاحية:الشعر، الحداثة، الشعرية، الجنوسة، الوظيفة الشعرية، اللغة **الشعرية**

Abstract

This research follows the movement of poetic as a general theoretical framework for literary and artistic creativity, from the Greek theoretical foundation to the modernism and postmodernism, each era produces its own poetic paradox, In a dialog sometimes, and conflict once again. What can be termed poetic and anti-poetic, In the midst of this duo, there was a debate between creators, critics and researchers on many issues, These include: poetry, poetic function, poetic language, literary races, From all these issues, the poetry industry has received great attention

among poets, critics and researchers, They differed in what it is and its methods and its relationship to prose and its relationship with the recipient ... This research also raises some of the problems posed by researchers about what poetic and its relationship to other cognitive fields, The foundations of building Arabic poetry in relation to Western poetry, in addition to disturbance of the Arab contrast to this term migrant.

key words:*Poetry, Modernity, poetic, Gender, Poetic function, Poetic language*

يتناول هذا البحث قوانين صناعة الشعر في ظل تحوّلات مفاهيم الشعريّة، و لذلك و قبل أن نشرع في تناول تطوّر هذه القوانين، و تغيّرها عبر التراكمات المعرفية في الدراسات الغربيّة، و تأثيرها في الدراسات النقديّة العربيّة الحداثيّة، وجب أن نحدّد المفاهيم التي سيشتغل عليه هذا البحث، بحيث نفتح المجال على التجاذبات الحداثيّة التي اختلفت في ماهية الشّعريّة، و علاقتها بالحقول المعرفيّة المتاخمة لها، إذ نجد ملامح هذه الاختلافات بقدر ما أغنت الشعريّة وسّعت من مجالها و حدود اشتغالها، فأصبحت كلّ ظاهرة أدبيّة أو نقديّة توصف بالشّعريّة تارة و بالجماليّة تارة أخرى دون معايير ثابتة و مؤسّسة. كما أننا سنقتصر في حديثنا عن الشعرية على قواعد صناعة الشعر التي استهوت الكثير من اللسانيين و البلاغيين و الشعريين، ذلك أن الشعر في اعتقادهم هو " النشاط اللفظي الجامع الذي تعود إليه كل الأنشطة الممكنة المتاحة الأخرى، و الشكل القولي الأسمى الذي يغني تدبره و الجوس في مجاهله عن تدبر الأشكال القولية الأخرى"[1].

فأي شعريّة يعنيها هذا البحث؟ و كيف نظرت إلى قوانين صناعة الشّعر؟

أولا:تطوّر مفاهيم الشّعريّة و علاقتها بصناعة الشعر في الدراسات الغربيّة المتخصّصة:

لا يخفى على أي باحث أنّ هذا المصطلح من حيث هو علم مستقلّ قد نشأ في كنف الشّكلانيين الرّوس، و لكن باعتبار أصوله و قضايا اشتغاله قد حمل في مسيرته النّظريّة، و التّطبيقيّة العديد من الدّلالات التّاريخيّة، و الاشتقاقيّة و التّوليديّة المستحدثة[2] ،و هو ما يوحي بصعوبة الفصل في ماهيتها و حدودها حتى عند متبنّيها من الغربيّين. و رغم

ذلك فإنّنا سنحاول تتبع مسيرتها التّاريخيّة انطلاقا من التّراث اليونانيّ وصولا عند صورتها المعاصرة في النّقد الأدبيّ الجديد.

1 –الشّعريّة المثاليّة:

تهتمّ هذه الشّعريّة بما وصلنا من التّراث الفلسفيّ و النّقديّ الإغريقيّ عن الشّعر، بوصفه صناعة مستقلّة عن باقي الصّناعات الأخرى، و خاصّة ما رسمه أفلاطون (427ق.م-347ق.م) و من بعده من حدود لهذا الفنّ الإنسانيّ، و لا شكّ أنّ اهتمامهم بهذه الممارسة الإنسانيّة راجع إلى طبيعة هذا الفن من جهة، و علاقته بباقي الصّناعات والعلـــــــوم من جهة أخرى و لذلك نجد كلّ الفلاسفة يجعلون من حديثهم عن الشّعر ماءً يحيون به علـــــــومهم و يزيلون عنها الجفاف المترتّب من طبيعتها و كنهها.

لقد جعل أفلاطون من فلسفته المثاليّة مدخلا إلى دراسة الأدب و نقده، ساعيا إلى إعادة تنظيم الحياة الإنسانيّة التي يتفاعل الأفراد فيها بمختلف نشاطاتهم و صناعاتهم، فكان لا بد من وضع قوانين لكلّ صناعة حتى لا تؤثّر على مشروعه المثاليّ، و من ذلك صناعة الشّعر.

فإذا كانت الشّعريّة في مفهومها العامّ تعني دراسة القضايا الدّاخليّة للأدب، و خاصّة ما تعلّق منها بفنّ الشّعر فإنّ أبرز ما يلفت الانتباه في التّراث الكلاسيكيّ تحديد أفلاطون لهذه القضايا الدّاخليّة في جمهوريته المثاليّة، و إبراز أهمّ معالم كلّ الصّناعات التّي يمكن بها بناء هذه المدينة المتخيّلة، وتشكّل صناعة الشّعر صناعة خطيرة تهدّد تحقّقـــــها وسيرورتها، ولذلك حري بمن يلج أسوارها من صنّاع الشّعر أن يلتزموا بقوانين هذه الصّناعة التّي تتشكّل وفق الأسس الآتية:

–العقلانيّة: فالأشياء التّي يمثلها الشّعر يجب أن تكون حقائق جوهرية يدركها العقل، بعيدا عن تأجيج العواطـــــف وتمثيل معطيات الحواس التّي تعتبر صورة مشوّهة للمعرفة الحقيقيّة، و بعيدة عنها بثلاث درجات.

–الفنيّة: و يقصد بها الطّريقة التّي يدرك بها الشّعراء الحقائق، بحيث لا تقوم على الوحي و الإلهـــام، بل تتطلّب الحذق و التفنّن، " فكلّ الشّعراء المجيدين، شعراء الملاحم و شعراء الغناء على السّواء، يؤلّفون شعرهم الجميل لا عن فن أو حذق و لكن لأنّه يوحى إليهم، و لأنّ روحا تنقصهم"[3].

–الوظيفة الاجتماعية و الأخلاقيّة: الشّاعر مسؤول أمام المجتمع، لذلك يجب أن يكون شعره مرشدا للأخلاق الصادقة موجّها لها، فللشّعر قدر كبير من الحكمة يمكن أن يغيّر و يؤثّر أكثر من الوسائل الأخرى.

–الوظيفة الدّينيّة: يرى أفلاطون أنّ الشّعر الدّينيّ الّذي يعظّم الآلهة و يخضع لها هو الشّعر الوحيد المسموح به في مدينته، إذ يقول " الأناشيد الموجّهة إلى الآلهة و المدائح الّتي تزجى في مشهوري الرّجال هي أنواع الشّعر الوحيدة الّتي يجب أن نسمح بدخولها في دولتنا"[4]

–الشّرعيّة: لا يمكن للشّاعر أن يعلن شعره أو ينشره إلا بموافقة السّلطة المختصة بالنّظر في ذلك.

والملاحظ أنّ هذه العناصر نفسها هي التّي وسمت الشّعريّة العربيّة في صدر الإسلام مع استبعاد فكرة المحاكاة المشبّعة بالوثنيّة، مما نتج عنه تراجع في الإنتاج الشّعريّ و إقبال معظم الشّعراء على ما جاء به الإسلام.

ويبدو مما سبق أنّ أفلاطون كان يراهن على المحتوى أكثر من الشّكل التّعبيريّ الذي يميّز الشّعر عن النّثر، فالـــــوزن و الإيقاع و النغم لا تصنع الشّعر بل تزري به، وبقائله، وتفتن المتلقين و تبعدهم عن الوصول إلى الحقيقة المطلقة.

2–الشّعريّة التجريبيّة:

هيمن كتاب الشّعر الذي ألّفه أرسطو (384ق.م–322ق.م) على الفكر النّقديّ الغربيّ و العربيّ على حدّ سواء ردحا طويلا من الزّمن لذلك نراه أهمّ مصدر منهجي للشّعريّة الإنسانيّة، مازال النّقاد المحدثون يشرحونه، و يستنبطون منه الأسس النّظريّة في طبيعة الأدب و أشكاله و وظائفه و علاقاته الدّاخليّة و الخارجيّة، ذلك أنّ ما خطّه أرسطو في كتابه فن الشّعر " قد حاز من الرسوخ و القبول ما جعله يبدو في بعض الأوقات كما لو أنّه مسلّمة من المسلّمات غير القابلة للنّقض"[5]، كما أنّ هذه المسلمات جاءت نتيجة التّمحيص، و النّقد القائم على التجريب و الممارسة والشّواهد العلميّة المبنية على الأسس المنطقيّة، و بخاصّة في فن الشّعر الذي أولاه أهمية كبيرة عن غيره من الأنواع الأدبيّة السّائدة في عصره.

فصناعة الشّعر عند أرسطو لها قوانين نّظريّة تقوم عليها، تتحكم فيها العناصر الآتية:

–صناعة الشّعر بالمحاكاة: منح أرسطو المحاكاة مفهوما مغايرا لما تعلّمه من أستاذه أفلاطون، فالشّاعر أثناء قوله للشّعر يحاكي الطّبيعة بموجوداتها و تناقضاتها، و لكنّه لا يصوّرها تصويرا مرآويا بل يتصرّف فيما نقل، و يضفي عليه رؤاه الخاصّة، بما يمكن أن تكون عليه ضرورة أو احتمالا، لأنّ الشّعر في رأيه مثاليّ، وليس نسخة مصوّرة عن الطّبيعة[6]. أي أنّ الشّاعر يتجاوز الطّبيعة المألوفة مع عدم مخالفة قوانينها.

والشّاعر يحاكي في كلّ ذلك فعل الشّخصيّة لا الشّخصية في حدّ ذاتها، "فالتراجيديا ليست محاكاة للأشخاص بل للأعمال و الحياة، و للسّعادة و الشّقاء، هما في العمل. و الغاية هي فعل ما و ليست كيفيّة ما، على أنّ الكيفيّات تتبع الأخلاق، أمّا السّعادة أو ضدها فتتبع الأعمال، إذن لا يقصد إلى محاكاة الأخلاق، و لكنّه يتناول من طريق محاكاة الأفعال، و من ثمّ فالأفعال، والقصّة هي غاية التّراجيديات، والغاية هي أعظم كلّ شيء، ثمّ إنّك لا تجد تراجيديا قد خلت من محاكاة فعل، ولكنّك قد تجد تراجيديا خالية من محاكاة الأخلاق"[7].

– **الحبكة الشّعريّة:** الشّعر عند أرسطو لا يصوّر الأشخاص بذواتهم –كما قلنا سابقا– ولكنّه يتتبعهم في حركتهم ممثلة بشكل معيّن من أشكالها، وهو ما ينتج لنا الحبكة التّي تعتبر أهمّ عناصر التراجيديا إلى جانب الشّخصيّة والتيمة والأداء المسرحيّ، والموسيقى والمتلقين[8]. وكما يظهر من ذلك أنّ الحبكة لها دور تأثيريّ في المتلقين، فهي التّي تنمّي فيهم عواطف الشفقة أو الخوف.

– **الشّعريّة الكونيّة:** على خلاف أفلاطون يرى أرسطو أنّ الشّعر له طبيعة فلسفيّة تقابل باقي المقولات الأخرى ذات البعد الجزئيّ، و ترتفع عنها بمراتب عليا، لأنّ الخاصيّة الأساسيّة للشّعر لا تكمن في تتبع الشّذرات، وإنّما النّظر للكون نظرة كلية شاملة، و استشراف ما تراه القريحة الشّعريّة بمقتضى الرجحان و الضّرورة، وهنا تكمن شعرية القول الشّعريّ بعيدا عن الوزن والقافية، وعن التقاط الوقائع الجزئية الّتي حدثت بالفعل[9].

– **الوزن والإيقاع:** لا يعتبر هذا الرّكن ركنا أساسيا في شعريّة القول الشّعريّ، وإنّما له دور ثانويّ في توليد الشّـــــعر، وهو راجع إلى الطبيعة الإنسانيّة المجبولة على حبّ النغم والموسيقى. وفي هذا المقام أيضا يخالف أرسطو أستاذه أفلاطون الذي ربط مصدر الشّعر ونشأته بمصدر ميتافيزيقي خفي. فالشّعر عند أرسطو ظاهرة إنسانية وجزء من نشاطهم المؤدي إلى عملية التّعلّم والمتعة في الوقت نفسه منذ الصّغر[10].

–**الدربة الشّعريّة:** لا يكفي الشّاعر التّقليد حتى يكون شاعرا، و لكن لابدّ له من الممارسة و الدربة، حتى يبلغ شعره مبلغ الصّنعة، فيرتقي به عن غيره، وهو ما يؤكّده أرسطو بقوله:" فالشّعراء أخذوا يرقون بها قليلا حتى ولّدوا الشّعر من الأقاويل المرتجلة"[11].

–**الوظيفة الانفعالية للشّعر:** للشّعر عند أرسطو وظيفة أساسيّة تختلف عن تلك التي رصدها أفلاطون لهذا الفنّ الإنسانيّ، فالتراجيديا لها دور كبير في تنمية عواطف الشّفقة والخوف في المتلقين وتجعلهم أكثر قوة من خلال عامل التّطهير، أي التّفاعل مع الحدث الشّعريّ، إمّا شفقة أو خوفا، بتصريف كل العواطف الزائدة أو الجامدة ليحصل الجسم على توازنه الانفعاليّ و العاطفيّ.

غير أنّ مفهوم التّطهير الّذي أشار إليه أرسطو يعدّ مفهوما عائما غير واضح، لا نكاد نعثر على تعريف وتحديد واضح له في كتاب فن الشّعر، وهو ما يفسّر الجدل الطويل الذي دار بين شرّاح الكتاب حول هذا المفهوم، فظهرت نظريات كثيرة تحاول مقاربة هذا المفهوم[12].

2-الشّعريّة و التّيار اللّسانيّ:

لا نعجب بعد ذلك إذن أن نجد الأفكار نفسها التي أرساها أرسطو قد تبنّاها العلماء و الشّعراء العرب في العصر العباسي، ثمّ سيطرتها من بعد على العقل الغربي في الفكر الحديث والمعاصر، إذ نجد الآراء نفسها عند مؤسسي الشّعريّة الحديثة، وهو ما يؤكّده غريماس (Algirdas Julien *Greimas* 1917-1992) في معجمه السّيميائي المشترك مع جوزيف كورتيس (J.Courtès 1936) من خلال رصده لمفهوم الشّعريّة، فالمصطلح -حسب غريماس- ذو دلالة عامة و مدلولات أخرى ضيّقة.

ففي المفهوم العام المتداول تهتمّ الشّعريّة بالدّراسة العامّة للشّعر والنّثر، فتغدو نظرية عامّة للأعمال الأدبيّة، وهو تحديد يعود إلى أرسطو، وقد سار على نهجه في الدّراسات المعاصرة منظّرو علم الأدب الذين سعوا إلى تأطير ما كان يعتبر منذ عهد بعيد ضمن التّقاليد الأدبيّة الإغريقيّة واليونانيّة، مع الأخذ في الحسبان في الوقت نفسه أنّها تدخل ضمن شكل النشاط اللّساني عند رومان جاكبسون والشّكلانيين الرّوس، وبذلك تشكّل وسيطا هاما بين الأدب واللّسانيات، مما يعطي وعيا جديدا للأبحاث الصادرة في هذا المجال بعدما أضرّت الرومانسيّة بالدّراسات الشّعريّة[13].

تسير الشّعريّة إذن-حسب غريماس- في المسار نفسه الّذي رسمه الشّكلانيّون الرّوس لمفهوم الأدبيّة، بل تظهران كمصطلحين مختلفين لمدلول واحد، وهو البحث في القضايا المتعلّقة بالأدب، وتمييز الأثر الأدبيّ عن غيره من الآثار الإنسانيّة الأخرى الّتي تخرج بطبيعتها وموضوعها من مجال الدّراسات الأدبيّة[14].

فالشّعريّة الشّكلانيّة لا تعدو أن تكون علما للأدب، أي البحث فيما يجعل من عمل ما -مهما كانت طبيعته- عملا أدبيا مميزا، وهو ليس بالإجراء السّهل الهيّن، إذ لا بد بادئ ذي بدء تحديد ماهية الأدب، وبحث ماهية الأدب تقتضي البحث في ماهية فنّ الشّعر وحدوده الفاصلة عن الفنون الأخرى من جهة، وباقي أشكال الممارسات اللّسانيّة الأخرى، ذلك أنّ بعض السّمات الّتي تسم الأدب نلاحظها بجلاء في الخطاب الإشهاري والشّعارات السياسيّة مثلا، وهو ما حدا بجاكبسون (Roman *Jackobson* 1896-1982) إلى وضع قوانين محدّدة لشعريّة القول الشّعريّ تتمثّل فيمايلي:

-**الوظيفة الشّعريّة:** يتضمّن أي خطاب إنسانيّ وظائف إبلاغيّة تبرز طبيعته وجنوسته، وما يحدّد هذه الطّبيعة هو هيمنة وظيفة ما على بقية الوظائف التّواصليّة الأخرى، والقول الشّعريّ بناءً على ذلك يبرز من خلال طغيان الوظيفة الشّعريّة الّتي تركّز على الرّسالة في حدّ ذاتها، وذلك من خلال إسقاط مبدأ التجاور بمحور الاستبدال على محور التّركيب، فتتجلى عناصر خطابية خاصة دون غيرها من الخصائص الأخرى[15].

غير أنّ هذه الوظيفة نجدها أيضا بتركيز حاد في بعض الخطابات الإشهاريّة، والشّعارات السّياسيّة والّتي تلعب على الوتر الصّوتيّ الجاذب للمتلقي بتكراره أو تجانسه[16]، مما يؤكّد معه أنّ هذا المعيار الشّعريّ يمكن أن يكون خادعا في الكثير من الأحيان، إذ لابد من تضافر عناصر أخرى تشتغل في المستوى نفسه.

-البناء الشّعري: مبدأ الأدبيّة الّذي سنّه جاكبسون وأصحابه من قبله تتفرّع عنه الكثير من القوانين الّتي تحكم الصّنعة الشّعريّة، ومنها قانون الطّريقة (البناء الشّكليّ)، أي آليات التّركيب الشّعريّ و طرق التّأليف والصّياغة بمعزل عن المؤثّرات الخارجيّة الّتي أضرّت بالدّراسة الأدبيّة.

-مبدأ الهيمنة اللّسانيّة:

سيطر هذا المبدأ على الفكر الشّكلانيّ و باقي الدّراسات الّتي جاءت من بعده، إذ بنت فكرة العنصر المهيمن انطلاقا ممّا حدّده موكاروفسكي (*Jan Mukařovský* 1891-1975) في نظريته الأدبيّة حول هذا المفهوم الذّي يوجّه حركة المكوّنات اللّسانيّة في تعالقها التّركيبيّ في تشكيل الخطاب الشّعريّ، بحيث يختلف كلّ مكوّن عن الآخر في الموقع الذي يحتلّه، وهو ما يفرز أنواعا مختلفة من الخطاب الشّعريّ. هذه العناصر المهيمنة تختلف من حيث الموقع والتراتب من خطاب شعريّ لآخر، فما اكتسبته في خطاب ما يمكن أن تنزاح عنه في دور ثانويّ في خطاب آخر[17].

انتشر هذا المبدأ فيما بعد، وتلقفه الكثير من اللّسانيين الغربيين في دراساتهم المتعلّقة بالخطاب الشّعريّ، مثلما نجد ذلك واضحا عند كل من (شالوم لابان) و(نومي ارتشيك شر) اللّذين يعرفان المهيمن بأنّه" مكوّن ج من الجملة ص، مهيمن في ص إذا وفقط إذا قصد المتكلّم أن يوجّه انتباه مستمعه إلى مفهوم ج بالتلفظ بـ ص"[18]، وبناء عليه يكون العنصر المهيمن في الخطاب الشّعريّ هو العنصر الوزنيّ الإيقاعيّ في تناغمه مع المستويات اللّسانية الأخرى.

رغم ما اقترحته المدرسة الشّكلانيّة من معايير وقوانين تسم شعريّة الخطاب الشّعريّ، فإنّ هذه الجهود قوبلت بالرفض عند الكثير من الباحثين الغربيين أنفسهم، وذلك بسبب الاختزال الّذي طبع هذه الأبحاث، وخاصة فيما تعلّق منه بمحاولة الفصل بين الخطاب الشّعريّ والخطاب النثريّ، وهي القضية الّتي استثمرها الباحثون فيما بعد ليصلوا إلى

الحدود بين هذين المتقابلين تكاد تتداخل فيما بينها، إضافة إلى قصور الشّعريّة الشّكلانيّة بتبنّيها التّحليل اللّساني في وضع قوانين خاصّة تميّز الصّناعة الشّعريّة.

وهي الأسباب نفسها التي جعلت غريماس في بداية مشروعه السيميائي يدير ظهره للشعر، ويقبل على الدراسات السردية، نافيا أن يكون للشعر قوانين خاصة، أما رائد التداولية سورل (John Searle 1932)فقد ألغى الأدب تماما من دائرة اهتمامه.

3-الشعرية و التيار البلاغي:

يمثل هذا التيار بوضوح جماعة مو البلجيكية (Groupe μ) التي استفادت من جهود سابقيها، وقدّمت نظرتها الخاصّة لمفهوم الشعرية في كتابيها (بلاغة الشعر) و(البلاغة العامة) .

في مقدمة كتابها الأول جعلت الجماعة الشعرية في مواجهة البلاغة، إذ تقصت تاريخ العلاقة بينهما انطلاقا من جهود اللسانيين والسيميائيين الذين سبقوها، فالقضايا التي تثيرها كل من الشعرية والبلاغة ليست وليدة الدراسات المعاصرة، وإنما ضاربة جذورها في تاريخ الفكر الإنساني، فالعلاقة بينهما ليست علاقة تقابل كما يعتقد بعض الباحثين، لأن البلاغة تضبط تطوّر الخطاب من فكرة لفكرة أخرى، بينما الشعريّة تضبط تطور العمل الفني من صورة لصورة أخرى. وليست علاقة اندماج كما هو الحال عليه عند هوراس (Horatius 65 ق.م-8ق.م) وأوفيد (Ovidius 43ق.م- 17م)، و مما لا شك فيه أن العلاقة بين الاثنتين عبر العصور، ومن خلال مؤلفات اليونانيين القدامى واللاتنيين لم تتغير، فقد كانت الشعرية دوما إلى جانب البلاغة، ولكن بظهور الأولى أخذ بريق الثانية يتراجع حتى عصر النهضة[19].

وهي الفكرة التاريخية نفسها التي أثارها تودوروف حول العلاقة بين العلمين المتجاورين منذ قرون خلت، مع أسبقية البلاغة وتبعية الشعرية لها، فاختصت بوضع قوانين الخطاب الأدبي عامة[20].

لإعطاء تعريف مقبول لكلا الفنين-في نظر الجماعة- داخل نظرية تأسيسية للأدب لا بد من التفكير في علاقة كل منهما بميدانه الخاص به، النثر والشعر، إنهما يناسبان الخطاب النثري والخطاب الشعري، ومع ذلك حينما نطلّع على بعض التنظيرات النقدية لبعض البلاغيين نجد تداخلا كبيرا بين الفنين، وتورد الجماعة على سبيل المثال دليل دوميرون الذي يحدد لنا البلاغة بأنها فن الكتابة الجيدة والتركيب النثري الجيد، ثم ما يلبث أن يستدل على تحديداته تلك بمقطوعات شعرية[21] .

بعد هذا العرض النظري للعلاقة بين الفنين تقترح الجماعة مصطلح الوظيفة البلاغية كمعيار لشعرية الخطاب في مقابل الوظيفة الشعرية التي جاء بها جاكبسون، والوظيفة الأسلوبية أو الوظيفة الشكلية عند ريفاتير (*Michel Riffaterre* 1924-2006)، هذا المصطلح البديل من شأنه يزيل اللبس الحاصل حول الوظيـــــفة الشعرية واقتصارها على الشعر عند السذج من الدارسين. وهو ما يترتب عليه إدماج الشعرية في المشروع البلاغي العام للجماعة، لأنها تشكّل أساسا هاما من أسسها تضطلع بدراسة المبادئ العامة للخطاب الشعري، بينما البلاغة هي المعرفة العامة للطرائق اللسانية المميزة للعمل الأدبي[22].

4-الشعرية و التيار السيميائي:

من وجهة نظر سيميائيّة يرى غريماس أنّ الشّعريّة تختصّ بالنّظر في النّصوص الأدبيّة الّتي تظهر كتجلّيات لأحداث الخطاب الأدبيّ والّتي تصنّف ضمن الأنماط العامّة للخطابات، وتطرح كمسلّمة لنقطة انطلاق الأدبيّة. فهناك خلفيات مشتركة للخصائص والتّمفصلات، وشكل تنظيم الخطاب الّذي يستخرج قبل البحث في معرفة وتحديد خصوصيّة كلّ نوع خطابيّ معيّن[23].

فانطلاق الباحث في مجال الشّعريّة يكون من الخطاب ولا شيء غيره من أجل ضبط شكل وخصائص الأكوان الدّلاليّة، بغض النظر عن مرجعياته السّياقيّة غير المرئيّة داخل الخطاب، أي داخل ذاكرته الرّمزيّة الّتي تعتبر مبررا للبناء النّصّيّ وغايته الجوهريّة، فالمشتغل السّيميائيّ ضمن دائرة الشّعريّة يشرح ويبرّر ويعلّل استنادا إلى سيرورات يمكن توليدها من خلال فرضيّات متتالية، بكلّ علميّة وبعيدا عن كلّ نزعة ذاتيّة انفعاليّة.

أدرج غريماس الأبحاث الخاصة بالخطاب الشعري ضمن الدراسات السيميائية من خلال كتابه (من أجل نظرية للخطاب الشعري)، و بعدما رفض في مؤلفاته السابقة أن يكون للشعر قوانين محددة له، يتراجع في هذا الكتاب عن مزاعمه، و يؤكد على السمات المميزة للخطاب الشعري الذي يعتبر جزءا هاما من النظرية الأدبية، ووفق مفهوم الأدبية يخضع الخطاب الشعري لقوانين أدبية متعارف عليها، ولكنه في الوقت نفسه يثير الإشكالات الآتية:

-كل خطاب له تمفصل مزدوج، و طغيان أحد جانبيه يسمه بمميزات جنوسية معينة، ومن ذلك الخطاب الشعري، وحداته اللسانية تعمل في تمفصلين متلازمين: الشكل والمضمون، ومن خلالهما تسعى السيميائيات الشعرية إلى ضبط تطور الخطاب عبر منظومة مفاهيمية تراعي التمفصلين.

-كل تمفصل من التمفصلين السابقين يضم مستويات من طبيعة لسانية ومنطقية منسجمة ومتوازية، تحقق لنا مبدأ التشاكل، فينتج لدينا تشاكل صوتي وتشاكل معجمي وتشاكل تركيبي وتشاكل تركيبي، وهو ما يحقق علامة سيميائية مركبة كبرى، وهو المجال الذي يجب أن تشتغل في إطاره سيميائيات الخطاب الشعري[24].

وتبنّى المسعى نفسه جان ديبوا (*Jean Dubois* 1920-2015) وأصحابه في كتابهم الموسوم بمعجم اللّسانيات وعلوم اللّغة، غير أنّهم لم يدرجوا الشّعريّة ضمن البحث السّيميائيّ، بل عدّوها جزءا من اللّسانيّات باعتبارها العلم العامّ للبنيات اللّسانيّة، وقد تولّدت من خلال الأبحاث اللّسانيّة الّتي قام بها رومان جاكبسون، إذ توصّل إلى تحديد مفهوم الرّسالة اللّسانيّة والوظائف التّي تنشأ عنها حسب طبيعة كلّ رسالة، وتشكّل الوظيفة الشّعريّة أبرز مباحثها[25].

ثانيا: الشعرية العربية القديمة و صناعة الشعر:

لعلّ أول كتاب نقدي تراثي رسم ملامح الشعرية العربية في انبثاقها وتولدها كتاب طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي (232هـ)، الذي خصصه لما اتفق عليه العلماء حول صناعة الشعر وعلاقاته بالعلوم الأخرى، ومدى ارتباطه بسنن العرب وطريقتهم في قول الشعر، فلم تخرج الشعرية العربية خلال القرنين الثاني والثالث عن موضـــــوع الشعر واستنباط قوانينه، والذي يعد من اختصاص العلماء دون غيرهم، هم بدورهم خاضعون لسلطة عليا ووضعية ابستيمولوجية توجّه تفكيرهم وجهودهم، وذلك لأهمية هذه الصناعة ودورها في بناء أسس الثقافة العربية العالمة لغويا وشرعيا و علميا.

أُسست الشعرية العربية في بداياتها على قواعد بحثية أصيـــــــلة منظمة خاضعة للبرهنة والاستنباط والاستدلال وشروط البحث العلمي، فانتقلت بذلك مع ابن سلام من الممارسة الشفهية إلى الممارسة الكتابية الواعية، ونبّه من خلالها من يأتي بعده إلى ضرورة الانتباه إلى الكثير من القضايا التي حملها الشعر معه من عهد الرواية، وكانت قضية الشعر الموضوع أبرز هذه القضايا وأخطرها، إذ منها تنسلخ قضايا علمية عديدة. وكذلك تصنيف الشعراء في طبقات، فانتقل بالحديث من صناعة الشعر إلى المشتغلين بهذه الصناعة، ومدى براعتهم أو عجزهم فيها. وكل هذه الجهود التي بذلها ابن سلام في تأليف كتابه لم تخرج عما اتفق عليه العلماء، إذ يؤكد ذلك في مفتتح مشروعه النقدي قائلا: " وقد اختلفت العلماء بعد في بعض الشعر كما اختلفوا في سائر الأشياء فأما ما اتفقوا فليس لأحد أن يخرج منه"[26].

غير أن الشعرية العربية ما لبثت بعد ابن سلام أن تنفتح على شعريات الأمم الأخرى، وخاصة التراث اليوناني الذي بدا تأثيره واضحا في الكثير من القضايا النقدية والبلاغية والشعرية، فتشكلت بذلك شعريتان، شعرية أصيلة يمثّلها أصحاب عمود الشعر المعتزين بفحولة الشعر الجاهلي القديم، وشعرية مضادة تبناها المناطقة وأنصار مذهب البديع .

مثّل الاتجاه الأول كل من ابن طباطبا والآمدي والجرجاني والمرزوقي، حافظوا فيه على سنن العرب وطريقتهم في قول الشعر.

فابن طباطبا (ت 322هـ) أفرد كتابا خاصا للشعر سمّاه (عيار الشعر) حاول فيه أن يفرق بين الشعر وغيره من خلال خاصيتي الطبع والذوق في درجة أولى، ثم الوزن العروضي في درجة ثانية، فلا شرف للثانية دون تحقق الأولى[27]. ومما يدل على صحة الذوق والطبع جريان الأوصاف والتشبيهات و الحكم على سنن العرب مما ألفوه وعرفوه[28].

أما الآمدي (ت371هـ) فجمع في كتابه الموازنة ما تواطأ عليه شيوخ أهل العلم بالشعر، والذي يعتبر عنده صناعة كغيره من الصناعات الأخرى " لا تجود ولا تستحكم إلا بأربعة أشياء: جودة الآلة، وإصابة الغرض المقصود، صحة التأليف، الانتهاء إلى نهاية الصنعة من غير نقص منها ولا زيادة عليها"[29]، ويبدو أن هذه القواعد هي قواعد عامة لكل صناعة، والشعر لا يرقى إلى مصاف الصناعات إلا بها.

ومن المؤلفات التراثية البارزة التي اهتمت بقواعد صناعة الشعر وأرست مبادئ الشعرية العربية كتاب (شرح ديوان الحماسة) للمرزوقي (ت 421هـ)، وفيه أقام صناعة الشعر على عمود الشعر، وبه تحدّد شعرية الخطاب، ويقاس جيد الشعر من رديئه، ويتفاضل الشعراء فيما بينهم.

يخضع عمود الشعر عند المرزوقي لمقياسين أساسيين هما مقياس اللفظ والمعنى ومقياس الوزن والقافية، ولكل واحد من هذه العناصر شروط ومعايير ينبغي أن تتوافر فيه، وهي عناصر لازمة لا يقوم الشعر إلا بها، والخروج عنها يعتبر خروجا عن الشعرية العربية الأصيلة..

تعصّب أنصار عمود الشعر كثيرا للشعر الجاهلي القديم، وذلك حفاظا على بساطته وسهولته وعناصره الفطرية الأولى التي اتسم بها. ووقفوا في وجه المحدثين في صناعة الشعر وتكلف البديع فيه من جهة، وتأثرهم بالصناعة اليونانية من جهة أخرى. ويمثّل الاتجاه الشعـــــري الثاني كل من أبي نواس (ت199هـ) ومسلم بن الوليـــــد (ت208هـ) وأبي تمام (ت 231هـ) ، وابن المعتز (ت296هـ) الذي ألّف كتاب البديع ردا على المتعصبين للتراث الأدبي القديم ومنتصرا للمحدثين، ومذهبهم في صناعة الشعر ونظمه وفهمه، وبذوقه وفطرته أثبت "أن ألوان البديع

كانت معروفة عند الشعراء القدامى والإسلاميين وألمّ بها المحدثون، فهي ليست غريبة على الشعر الجاهلي والإسلامي، وليست جديدة على أساليب البيان في شعر المحدثين، وليست بدعا جديدا في الأدب والشعر"[30]

ومن الذين تأثروا بكتاب فن الشعر لأرسطو و ألّفوا رسائل في صناعة الشعر:

- أبو هفان المهزمي (ت 255هـ) شاعر و راوية أدرك أبا نواس و البحتري (ت284هـ).

-أبو يوسف يعقوب بن إسحق الكندي (ت256هـ) فيلسوف العرب وأحد أبناء ملوكها، عدّ الشعر صناعة إلى جانب الموسيقى و التأليف و غيره من الصناعات الأخرى.

-أبو زيد البلخي (ت322هـ)[31].

-قدامة بن جعفر (ت337هـ) وضع كتاب نقد الشعر سدا للقصور الذي رآه حول هذه الصناعة، لأن الناس منذ تفقهوا في العلم أصبحوا يخبطون خبط عشواء في تصنيف جيد الشعر من رديئه[32]، وهو ما يقتضي معه البحث في حد الشعر و صناعته وصفاته ومعانيه والنعوت و المعاني الشعرية، ثم العيوب التي تلحق هذه المعاني والنعوت[33].

ثالثا: الشعرية العربية في ميزان الحداثة:

مبحث الشعرية العربية كغيره من المباحث النقدية الأخرى لم يسلم من السجالات والاختلافات في الدراسات العربية الحداثية، وخاصة عندما يتعلق الأمر بالمفاهيم النقدية الوافدة، و ما تحمله معها من أنساق ثقافية ظاهرة أو خفية، مما ينتج لدى متلقيها قراءة سطحية طافية، وأخرى عميقة تترصد الترسبات والتموجات الدلالية التي تطرح الإشكالات الآتية:

1-**مصطلح الشعرية:** يحصي لنا يوسف وغليسي في كتابه إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي أكثر من ثلاثين مقابلا عربيا للفظ الأجنبي poétique، وفق المعادلة الرياضية الآتية: أ=س^{ن} ، حيث ن=32 ، و (أ)تمثل المصطلح النقدي الغربي، و س هي المعادلات العربية لهذا اللفظ الأجنبي، و هو ما يثير معه الكثيـــــــر من الحيرة والاستغراب و التعجب الذي يدل على تذبذب و عشوائية الخطاب النقدي العربي، و مع ذلك فإن أغلبها يجمع على لفظ الشعرية، لأنها تحمل قدرا وافرا من الكفاءة الدلالية و الشيوع التداولي[34] .

2-الشعرية و علاقتها بالحقول النقدية و المعرفية:

بعد الاختلاف في تأسيس مصطلح نقدي عربي مقابل للاصطلاح الأجنبي، نعثر على سجال آخر في الدراسات العربية الحداثية يدور حول الكافل الشرعي لهذا المصطلح، فبينما يصرّ وغليسي على سيميائية هذا المصطلح و يبذل له

الحجج و البراهين اعتمادا على مقالة غريماس الواردة في كتابه (نحو نظرية للخطاب الشعري) [35]، فإن رابحا بوحوش يؤكّد على أنّ هذا المصطلح جزء لا يتجزأ من اللسانيات باعتباره العلم الذي يبحث في البنيات اللسانية المجردة[36] ، وبين هذا وذاك اختلفت باقي الدراسات النقدية الأخرى.

3–صناعة الشعر في الدراسات العربية الحداثية:

اهتم الباحثون العرب المحدثون بالبحث في ملامح و أسس الشعرية العربية الحداثية، و خصّصوا ضمنها مباحث مطولة لماهية الشعر بمفهومه الجديد، و مدى ارتباطه بالخطابات الإنسانيـــــــة المختلفة خارج النمطية و القوالب الموروثة. و نتيجة لذلك يعثر الباحث على أنواع مختلفة للشعريات، و مفاهيم متباينة لصناعة الشعر.

نقد الشعرية الدينية وسلطة الشعر:

الباحثون العرب الحداثيون الفرونكوفويون بنوا نظرتهم على أحكام جاهزة كانت القناة التي أوصلتهم لما يريده غيرهم عنهم، و هذا ما حاول الباحث الجزائري جمال الدين بن الشيخ (1930-2005) أن يوصلنا إليه في كتابـــــــه (الشعرية العربية) مستعينا بمؤلفات بعض المستشرقين الفرنسيين، و على رأسهم (ريجي بلاشيـــــر *Régis Blachère*, 1900-1973) و (أندري ميكيل *Michael André* ولد سنة 1929). و رغم أن عنوان الكتاب يوحي للقارئ بأن الكاتب يؤسس من خلاله لحركية الشعرية العربية شعرا و نثرا و فنا، إلا أنه لا يُعثَر على مفهوم للشعرية بمفهومها الحداثي عند تودوروف و غريماس و جماعة مو، بل هو مؤلَّف يتتبّع نشأة الخطاب النقدي من حول الشعر، بوصفه صناعة فنية رائجة، ليحكم فيه الكاتب منذ البداية أن الإبداع الأدبي العربي من الجاهلية حتى بدايات القرن العشرين هو إبداع شعري، يتميز بسلطة و شرعية ترجع إليه باقي العلوم و الفنون الأخرى[37] .و يفهم من هذا التحديد أن الشعرية العربية في بداياتها كانت شعرية دينية لاهوتية تبوأ الخطاب الشعري فيها مكانة لافتة يتنافس في نظمه الشعراء و الأمراء.

–إعادة بناء الشعرية العربية القديمة:

الباحث المغربي مُحَمَّد مفتاح حاول أن يطرق باب الشعرية العربية من خلال مشروعه النقدي الموسوعي، إذ بذل جهدا كبيرا في مساءلة الدراسات النقدية و البلاغية و اللغوية القديمة من حول الشعر، ليطعّمها بالبحوث الغربية الحداثية التي نظّرت للشعر، و اللغة الواصفة له، في جميع مؤلفاته النقدية، و لعل أبرزها سلسلة (مفاهيم موسعة لنظرية شعرية– اللغة، الموسيقى، الحركة) و هي مفاهيم مبنية على مكتسبات تصورية و معرفية و منهاجية ضمن إطار فلسفي و نظري و منهجي. و كما يبدو من ظاهر العنوان أن النظرية الشعرية التي يؤسس لها الباحث تتجـــاوز المفهوم

الضيق و التقليدي للشعر، لتنفتح على كل منتج شعري خارج أسوار القصيدة، من خلال المثلث النظري (اللغة، الموسيقى، الحركة) الذي يخضع لمجموعة من المبادئ (معرفية، حركية، توليفية، تنظيمية)، بالاستفادة من قنوات معرفية متنوعة المشارب (علم الأعصاب، علم تحصيل المعرفة، علم النفس، فلسفة الذهن)[38].

–الشعرية التنويرية: يعد أدونيس من أبرز الحداثيين الذين قاربوا قضية صناعة الشعر في بدايات مشروعه التحديثي بشمولية و فاعلية حداثية، بنظرة عربية لا استشراقية، مستفيدا من اطلاعه الواسع على التراث العربي من جهة، و مناقشة ما ألّفه المستشرقون حوله من جهة أخرى.

–أسس الشعرية العربية الحداثية عند أدونيس:

الانطلاقة الفعلية للحداثة الشعرية– في نظر أدونيس و كمال أبي ديب– بدأت في القرن الثاني الهجري مع أبي نواس و بشار بن برد (ت168هـ) و أبي تمام، إذ ثار هؤلاء على السلطة الدينية و السياسية و الاجتماعيـــــة و الفكرية و وقفوا في وجه المتعصبين لكل ما هو عربي أصيل – و هو ما يمكن أن نسميه الشعرية المضادة– غير أن هذه الحداثة لم يكتب لها التطور و الاستمرار، لأسباب سياسية، تمثلت في الضعف الذي أصاب المجتمع العربي آنذاك، فلم تستأنف الحداثة العربية حضورها إلا في أوائل القرن العشرين فيما يسمى بعصر النهضة الذي عرف ظهور تيارين فكريين متعارضين:

–تيار تراثي يتزعمه البارودي و أحمد شوقي، يدعو إلى بعث النموذج الأدبي و النقدي العربي القديم.
– وآخر حداثي تبنته جماعات أدبية تأثرت كثيرا بالحداثة الغربية.

و هو ما نتج عنه نشأة شعراء ونقاد و مفكرين ينحصرون جميعا في تقليدين ثقافيين معارضين :تقليـــــد للذات(الأصول) وتقليد للآخر(الحداثة الأوروبية أو الأمريكية)، و بين هذا و ذاك يتخذ أدونيس لنفسه موقفا وسطا يرى فيه أن ما ينبغي التمسك به من المعرفة القديمة هو ما كان عند الأسلاف من حرارة السؤال، والبحث والمعرفة، لكن برؤية جديدة ومقاربات معرفية جديدة تفكك الموروث وتعيد إنتاجه، بشكل مختلف كليا دون انقطاع أو انفصال دائم، ليخلص في آخر المطاف إلى أن الحداثة زمانية، ولا زمانية في آن واحد، زمانية لأنها متأصلة في حركية التاريخ، في إبداعية الإنسان، متواصلة في تطلعه وتجاوزه. ولا زمانية لأنها تحتضن الأزمنة كلها ولا تتأرخ بمجرد التأريخ السردي. فالحداثة في الثقافة العربية حداثة عربية، فهمها وتقويمـــــها لا ينتميان في سياق الحداثة الفرنسية أو الإنجليزية ومعاييرها، بل في سياق الإبداعية العربية ومعايير اللغة الإبداعية العربية[39] .

هذا المفهوم الجديد للحداثة الشعرية طرح مفهوما جديد لصناعة الشعر العربي يقوم على العناصر الآتية:

-الشعر العربي الجديد شعر رؤيا، تعبّر فيه القصيدة عن أبعاد ذاتية و وجودية و إنسانية و تقفز خارج المفهومات السائدة، فتغيّر في نظام الأشياء و في طريقة النظر إليها.

-الشعر الجديد يتخلّى عن الحادثة، و لا يرتبط بزمان و مكان محددين، لأن هناك تنافرا بين الشعر و الحادثة، و توافقا بين شعر الرؤيا و ومظاهر العصر الأكثر ثباتا و استمرارا، و التي لا تفقد دلالتها في المستقبل، و جوهر الشعر كما ينقل عن (بودلير *Charles Baudelaire* 1821-1867) هو السير دائما ضد الحادثة.

-الشعر الجديد يتجاوز الواقعية، و يغيّر إيقاع نقل الوقائع بإيقاعه الخاص، فيتخلّص من إكراهـــات كل شيء مسبق و يتمرد على الأشكال و الطرائق الشعرية القديمة، فهو حسب (ريني شار *René Char* 1907-1988) الكشف عن عالم يظل أبدا في حاجة إلى الكشف.

-يبتعد الشعر الجديد عن الجزئية، و ينطوي دوما على رؤيا للعالم تتفلت عن كل ما هو منطقي أو إصلاحي أو إيديلوجي، فليس الأثر الشعري انعكاسا لما هو اجتماعي أونفسي، و إنما هو فتح.

-يتوازى الشعر الجديد مع الرؤية الأفقية، لأنه ينظر إلى الأشياء باعتبارها أشكالا و وظائف، تسعى دوما للبحث عن الكون الشعري في القصيدة و صلتها بالإنسان و وضعه.

-الشعر الجديد يتنافى مع الخطابية الموضوعية و الخطابية العاطفية، و التفكك البنائي، و يستعيض عن كل ذلك بالصورة التركيبية، الصورة-الرمز، و الصورة-الشيء[40].

الشعرية العربية الحداثية عند أدونيس إذن هي شعرية حركة و فتح وخلق تسعى دوما نحو اللانهائية، و في الشعر العربي المعاصر لم تسع لتحطيم الأوزان و القوافي، و إنما اتخذت موقفا من الحياة و الوجـــود و رؤيا جديدة للمستقبل و الشاعر الأصيل يتحرك ضمنها مقرنا الرؤيا و التجربة المعاصرتين بما يقتضيان من شكل معاصر حتمي، إذ لا تتم حداثتهما دون حداثته.

-الشعرية العلمانية:

ببعض المراوغة يحاول دوما الشاعر و المفكر الجزائري أحمد دلباني التفلت من قبضة الكلمات و المصطلحات، فيتعصى و يتأبى، و ما تكاد تقبض على الفكرة حتى يناقضك بأختها، هكذا يظهر - في رأينا - هذا الباحث حينما يتعرض لمفهوم الشعرية و الشعر الذي يبنيه من مفاهيم و أفكار غربية يراها الأصلح لشعريتنا و شعرنا حتى نحررهما من كل سلطة و وصاية.

يفرق أحمد دلباني في بداية مشروعه التحديثي بين الشعر و القصيدة، فقد مضى عصر القصيدة، و تحرر الشعر منها و حل في كل مكان في حياتنا، و أصبحت "الكتابة الشعرية الحقيقية تسمية للعالم و ابتكارا لعلاقات جديدة بين الذات و الوجود"[41]. و في هذا المسعى يتقاطع الباحث كثيرا مع أدونيس، و في بعض الأحيان يبدي إعجابه الشديد به، من خلال الكثير من الرسائل التي يبعثها إليه.

و في تحديد مفهوم حداثي للشعر يتبنى أحمد دلباني تعريفات عدة لنقاد و باحثين غربيين، مديرا ظهره لكل ما هو تراثي ذو نزعة دينية سلطوية، لأن جوهر القضية عنده أن الكتابة يمكن أن تكون تأسيسا أو لا تكون، مثلما يؤكد ذلك هيدغر (Martin *Heidegger* 1889-1976) :" الشعر تأسيس للكينونة بالقول"[42] فالشعر تنبثق من ثناياه الحياة، و على يديه تولد الأشياء من جديد، " فالكاتب الحقيقي يشعر أمام البياض أنه في حضرة السديم و أن هناك كواكب و شهبا تتأهب دوما للولادة بين أصابعه"[43]. و بناء عل ذلك لا يمكن للشعرية العربية أن تحقق قفزة نوعية إلا إذا كانت تطرح القضايا بحرارة و جدية، متحررة من كل سلطة أو يقين، قاطعة صلتها باللاهوت، متحدية العوائق في مغامرة فكرية و جمالية.

- خاتمة:

يسلمنا البحث في آخر المطاف إلى جملة من النتائج، نختصرها فيمايلي:

-يؤسس كل عصر شعريته الخاصة به، منطلقا من مبادئ و أفكار و نظريات عصره، فتخضع على إثرها العناصر المرتبطة بها لهذه الماورائيات في نسق نظري تنظيمـــي، و في مقابل ذلك تنشأ شعرية أخرى مضادة تقف في وجه الأولى و تحاول مغالبتها، و مجاوزتها، فينبثق الحوار أو الصراع بينهما ضمن مشاريع نقدية أو نهضوية، تسعى لإعادة بناء شعرية عربية حداثية وفق مقتضيات و حاجات المجتمع السياسية و الاجتماعية و الثقافية.

-لا توجد شعرية واحدة، و إنما شعريات متعددة، كل منها ترتبط بفلسفة محددة، و اتجاه فكري معين يناقش القوانين الداخلية للأشكال و الأجناس الأدبية و الخطابات المحيطة بها.

-الشعرية نسق منظم مترابط تتصل به مجموعة من العناصر التي تشتغل ضمنها، من قبيل: اللغة الشعرية، الوظيفة الشعرية، الأنواع الشعرية، الفن الشعري، الحدث الشعري.

-من منظور قاصر يرى بعض الباحثين أن الشعرية تختص بكل ما هو شعر، بينما السردية تتناول الأجناس الأدبية النثرية، و هذا تقسيم يجانب الصواب من ثلاثة جوانب، فالأول يدل على أن هؤلاء قد فهموا الشعرية –مفهوما و إجراء– التي جاءتنا من الدراسات الغربية فهما خاطئا، إذ لم يفرقوا ضمن هذا الحقل بين الشعر و النثر، أما الجانب

الثاني فيبين أنهم لم يفهموا حقيقة الشعر الحداثي الذي تبرأ من القصيدة و اعتنق كل ما في حياتنا و ما حولنا، أما الجانب الثالث فالسرد لا يقتصر على النثر فقط، بل هو نمط يستعين به الشاعر كثيرا في نقل تجربته الخاصة.

-يستعين باحثونا العرب الحداثيون في إعادة بناء الشعرية العربية الحديثة بالتجارب الفكرية و الفلسفية و الأدبية الغربية، فهناك من يفضّل الشعرية العلمانية، و هناك من يلهث وراء الشعرية التنويرية، و هناك من يحاول إعادة بعث الشعرية التراثية، و كل منهم يحاول إقصاء الآخر ظنا منهم أن المشهد الثقافي و الأدبي لا يسع أطرافا متعددة، و لو تركوا الخلاف و جمعوا الاختلاف على رأي جامع لأسعفهم الرأي إلى شعرية لا تقطع مع الأصول و تنفتح على الآخر في حوار و تواصل و تلاقح.

الهوامش:

1- فتحي خليفي: الشعرية الغربية الحديثة و إشكالية الموضوع، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2012، ط1، ص 91

2- ينظر عبد السّلام المسدي: المصطلح النّقديّ، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنش، تونس، 1994، ص 87

3- سهير القلماوي: فن الأدب، المحاكاة، مكتبة الحلبي، القاهرة، 1953، ص76

4- -لويس عوض نصوص النقد الأدبي اليوناني، دار المعارف، مصر، 1965، ص72

5- مُحَمَّد أحمد البنكي: دريدا عربيّا، قراءة التّفكيك في الفكر النّقديّ العربيّ، دار الفارس للنشر و التوزيع، ط1، 2005، 2005ن ص23-24

6- ينظر شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط4، 2013، ص29

7- عبد الرحمن بدوي: أرسطو طاليس، فنّ الشّعر، القاهرة، 1953

8- ينظر سهير القلماوي: فن الأدب، المحاكاة، ص104

9- ينظر عبد الرحمن بدوي: أرسطو طاليس، فن الشّعر، 64

10- ينظر المرجع نفسه: ص 65

11- ينظر المرجع نفسه: ص38

12- ينظر إبراهيم حمادة: كتاب أرسطو فن الشعر، مكتبة الأنجلومصرية، مصر، ص106

13- Voir Greimas,A , j, et courtes: sémiotique, dictionnaire raisonne de la théorie du Langage, hachette supérieur, P282

14- Ibid : P283

15- Ibid : P283

16- Iibid : P283

17- ينظر مُحَمَّد القاسمي: قضايا النقد العربيّ المعاصر، دار يافا العلمية للنشر و التوزيع، 2010، ص66

18- مُحَمَّد مفتاح: تحليل الخطاب الشّعريّ، استراتيجية التّناص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2 1986، ص49

19- Voir Groupe μ: rhétorique de la poésie, lecture linéaire, lecture tabulaire, édition Du seuil, 1990 ,P9

20- ينظر تزفيتان تودوروف: مفهوم الأدب، تر: منذر عياشي، دار الذاكرة سوريا، ط1، 1991، ص 56

21- Voir ibid p10

22- Voir Daniel delas, Jacques filliolet : linguistique et poétique, LAROUSSE université, 1973. P43

23- Ibid : P283

24- Greimas, A, j, courtes: sémiotique, dictionnaire raisonne de la théorie du Langage, P283

Pour une théorie du discours poétique , *introduction à Essais de - sémiotique poétique*, Paris, Larousse, p. 5-24.

25- Voir : jean Dubois et autres: grand dictionnaire linguistique et sciences du langage, Larousse, P368

26- ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، دار اكتب العلمية، بيروت لبنان، 2001، ص26

27- ينظر ابن طباطبا: عيار الشعر، تح: عبد العزيز بن ناصر، دار العلوم، الرياض، السعودية، 1985، ص6

28- ينظر المصدر نفسه: 15-25

29- أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام و البحتري، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط4، ج1، ص427

30- ابن المعتز: البديع في البديع، دار الجيل، ط1، 1990، ج1، ص21-22

31- ينظر المصدر نفسه: ص12

32- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، مطبعة الجوائب، ط1، ص3

33- ينظر المصدر نفسه، ص3

34- ينظر يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص282-287

35- ينظر المرجع نفسه: ص272

36- رابح بوحوش: الأسلوبيات و تحليل الخطاب، مديرية النشر، جامعة عنابة، 2004، ص57

37- ينظر جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي، تر: مبارك حنون وآخرون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1996، ص5-6

38- ينظر مُحَمَّد مفتاح : مفاهيم موسعة لنظرية شعرية: اللغة-الموسيقى-الحركة، ج1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2010، ص13-14

39- ينظر أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، 1989، ط2، ص 116-117

40- أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص10 و مابعدها.

41- أحمد دلباني: صندوق باندورا، هوامش على خطابات الهوية و العنف، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2017، ص137

42- المرجع نفسه: ص137

43- المرجع نفسه: ص137

قائمة المصادر و المراجع:

-باللغة العربية:

1- فتحي خليفي: الشعرية الغربية الحديثة و إشكالية الموضوع، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2012، ط1

2- عبد السّلام المسدي: المصطلح النّقديّ، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنش، تونس، 1994

3- سهير القلماوي: فن الأدب، المحاكاة، مكتبة الحلبي، القاهرة، 1953

4- -لويس عوض نصوص النقد الأدبي اليوناني، دار المعارف، مصر، 1965

5- [1]- مُحَمَّد أحمد البنكي: دريدا عربيّا، قراءة التّفكيك في الفكر النّقديّ العربيّ، دار الفارس للنشر و التوزيع، ط1، 2005، 2005

6- شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط4، 2013

7- عبد الرحمن بدوي: أرسطو طاليس، فنّ الشّعر، القاهرة، 1953

8- إبراهيم حمادة: كتاب أرسطو فن الشعر، مكتبة الأنجلومصرية، مصر

9- مُحَمَّد القاسمي: قضايا النقد العربيّ المعاصر، دار يافا العلمية للنشر و التوزيع، 2010.

10- مُحَمَّد مفتاح: تحليل الخطاب الشّعريّ، استراتيجية التّناص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2 1986، ص49

11- تزفيتان تودوروف: مفهوم الأدب، تر: منذر عياشي، دار الذاكرة سوريا، ط1، 1991

12- ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، دار اكتب العلمية، بيروت لبنان، 2001

13- ابن طباطبا: عيار الشعر، تح: عبد العزيز بن ناصر، دار العلوم، الرياض، السعودية، 1985

14- أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام و البحتري، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط4، ج1

15- ابن المعتز: البديع في البديع، دار الجيل، ط1، 1990، ج1

16- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، مطبعة الجوائب، ط1

17- يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008

18- رابح بوحوش: الأسلوبيات و تحليل الخطاب، مديرية النشر، جامعة عنابة، 2004.

19- جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي، تر: مبارك حنون وآخرون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1996

20- مُحَمَّد مفتاح : مفاهيم موسعة لنظرية شعرية: اللغة-الموسيقى-الحركة، ج1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2010

21- أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، 1989، ط2

22- أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978.

23- أحمد دلباني: صندوق باندورا، هوامش على خطابات الهوية و العنف، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2017

-باللغة الفرنسية:

1- Greimas,A , j, et courtes: sémiotique, dictionnaire raisonne de la théorie du Langage, hachette supérieur

2- Groupe μ: rhétorique de la poésie, lecture linéaire, lecture tabulaire, édition Du seuil, 1990

3- Daniel delas, Jacques filliolet : linguistique et poétique, LAROUSSE université, 1973

4- *Greimas, A, j, courtes: sémiotique, dictionnaire raisonne de la théorie du Langage*

5- *Greimas, A, j : Pour une théorie du discours poétique , introduction à Essais de sémiotique poétique, Paris, Larousse*

6- *jean Dubois et autres: grand dictionnaire linguistique et sciences du langage, Larousse*

جماليّات القراءة التأويلية للقصيدة الصوفيّة المعاصرة

بين أسرار العبارة ومقامات العرفان

Aesthetics of interpretive reading of the contemporary Sufi poem

(Between the secrets of the phrase and the shrines of gratitude)

لعموري زاوي، أستاذ التعليم العالي، جامعة الجزائر2

البريد الالكتروني: amourizaoui@yahoo.fr

Abstract :

This humble research paper will be a reading of the aesthetics of the mystical poem and the secrets of its expressions in its desire for love and absolute truth. There is no doubt that interpretation is the fate of prudent, revealing and revealing reading, and Sufi discourse abounds with secondary signs in the format of its language, which is required to implement the interpretation machine provided that it is subjected to the proliferation of the rich experience of the mysterious traveling between the stations and conditions, and each of them has a symbol and statement that hides and appears, and maneuver an unusual reader that explores the secrets of the language and the places of gratitude.

بسط منهجي:

ليس من اليسير اجتراح بنية الخطاب الشعري الصوفي وامتلاك ناصية اللغة الصوفية الطافحة بالدلالة الرمزية والتمثل العرفاني، شعراء كثر نهلوا من معين اللغة وطوعوا أساليبها، واستحضروا بلاغتها وصورها، فلم تقدر اللغة على مجاراة عنفوان التجربة الروحية في معراجها وأسفارها، حتى غدا المعجم الشعري الصوفي معجما مبهما مستغلقا عند العامة صافيا ناطقا كاشفا عن الحقيقة عند الخاصة، وما بين الظهور والاختفاء تموضعت القراءة التأويلية في مقاربتها للقصيدة الصوفية في جمالياتها، حتى تحولت المعاني الحسّية إلى معادلات موضوعية للعرفانيات ومدارج التجربة الروحية كما صاغتها أقلام شعراء الحب والفناء في الذات الإلهية، فالترميز ملاذ أهل الذوق والمحبة الخالصة عن التصريح، وقد كان

ذلك منهج شعراء الصوفية كابن الفارض، وابن عربي ومن سلك مسلكهما، ففي الخمرة ولفظ السكر ومعانيه من الانتشاء والترنّح والصحو ونحوه مما يشكل معجم شعراء الذوق في تصويرهم لمواجيدهم وتماهياتهم مع الذات الإلهية لما يعتريهم بعد طول ذكر واتصال بالحضرة الملكوتية، مسافة جماليّة تستنفر الملكة القرائية للمتلقي، ونشاطه التأويلي على نحو يجعله يسعى لكشف مرامي القصيدة، عبر البحث عن ملء الفراغات الدلالية -بمصطلحات أرباب نظريات القراءة والتلقي مثل أيزر وياوس وغيرهما- التي تختفي خلف الطاقة الترميزية الموظفة، وفي استجداء الخمرة والتغني بأوزارها يذكر الحسن اليوسي في كتابه (محاضرات في الأدب واللغة) طائفة من الأبيات في (باب تذوق الصوفيّة معاني الأبيات والإشارات وتأويلهم إيّاها بحسب المقامات)، فمن ذلك ما أورده صاحب لطائف المنن لابن عطاء الله السكندري، أنّ رجلا أنشد بحضرة الشيخ مكين الدين الأسمر ﷺ قول أبي نواس في الخمريات:

لو كان لي مسعد بالراح يسعدني لما انتظرت لشرب الراح إفطارا

الراح شيء شريف أنت شاربه فاشرب ولو حملتك الراح أوزارا

فأنكر بعض الحاضرين على المنشد وقال له لا يجوز إنشاد مثل هذا الشعر، فقال الشيخ للمنشد: أنشد فإنّ هذا – يعني المنكر –رجل محجوب. والراح عند القوم هي الخمرة الربّانية القلبية، وهي لطف من الله تعالى يرد على القلب، فاستعاروا له اسم الخمرة للشبه الواقع في اللذة والانفعال، وهي الصهباء في قول القائل:

يامن يلوم على صهباء صافية خذ الجنان ودعني أسكن النارا

أي خذ جنان الشهوة وراحة النفس، ودعني اسكن نار الشوق-يقول اليوسي-فافهم والأوزار يفهم منها أعباء المحبة والشوق، وما يتحمله أصحاب ذلك (1)، من هنا كانت هذه المعاني مما يفتح به على قوم دون آخرين، معان للخاصة قد استغلقت على العامة وغمضت حتى ألبست عليه.

من هنا ستكون هذه الورقة قراءة في جماليات القصيدة الصوفية وأسرار عباراتها المستغلقة في نشدانها للمحبة والحقيقة المطلقة، إنّ قوما فنوا في الحب لمعذورون. لا شك أن التأويل مآل القراءة الحصيفة المتبصرة الكاشفة، والخطاب الصوفي يزخر بالإشارات الثاوية في نسق لغته الحاضة على إعمال آلة التأويل شريطة إخضاعها لتكوثر تجربة الصوفي الزاخرة المرتحلة بين المقامات والأحوال، ولكل منها رمز وبيان يخفي ويظهر، ويناور قارئا غير عادي يستجلي أسرار اللغة ومكامن العرفان، يذكر الباحث المغربي عبد الحق منصف في كتابه ((أبعاد التجربة الصوفية)) سرا لافتا يتبدى في

صيغة كلمة "صوفيّ" فيقول: ((كثيرا ما ننخدع حينما نأخذ كلمة "صوفي" بصيغة المفرد، فهو يحضر داخل تجربته بصيغة التعدد والاختلاف، ويحكي عنها بالصيغة ذاتها: فهو العارف تارة، والمحب العاشق تارة أخرى، والصامت المنصت لخطاب الآخر تارة ثالثة، وهو الواصل مرة والمغترب مرة أخرى، الحائر مرة، والساكن مرة أخرى...التصوف مقامات، لكل مقام حال يلبسه الصوفي ويعايش خفاياه وأسراره، ويتلون بألوانه كما يتلون الماء بلون الإناء الذي يشغله، وكما أنّ للحقيقة القدسية تجليات عديدة ومتجددة (وتلك قناعة صوفية أساسية)، كذلك حقيقة الصوفي هي التقلب من حال إلى حال، ومن معيش إلى آخر، لا يريد الصوفي أن يثبت على حال معيّن، لأنه يرغب في أن يكون صورة جامعة لكل الأحوال، لكنه يدرك تمام الإدراك أنه محكوم بحدود تناهيه، فوجوده مشروط على مستوى الزمان والمكان والجسدواللغة))(2)، تجربة الصوفي لا تضاهيها إلا تجربة قرائية تقترب من أحوالها ومواجيدها، من هنا تتعدد الفهوم وتلتبس القراءات التأويلية بحسب استحضارها ومعايشتها واحتوائها لقلق التجربة المتفردة، ليتحول النص الصوفي إلى مجمع التأويلات والشطحات، انطلاقا من عرفانية اللغة المتعالية عن القارئ العادي. فنصوص ابن عربي والنفري والششتري ومن سلك مسلكهم، ليست سهلة المأخذ أو متاحة لكل قراءة،بل متعتها قائمة متحققة في صعوبة الولوج إلى أسرارها وإشاراتها، وتلك بغية المقاربة التأويلية في استدراجها لآليات التوصيف وأجرأة التحليل والقراءة.

اللغة الصوفيّة بين إشاريّة المقصد ومعراجيّة المعنى:

لاريب أن لغة الصوفي لغة آسرة ماتعة ممتنعة تراود القارئ وتحفزه، تستغلق على قراء وتسفتح على آخرين، وبين تين الخلتين تفتتن كل من ولج عوالمها واستكشف عتباتها ومداخلها، وهي في سماتها تلك مدعاة لاستنفار النشاط التأويلي قصد الوقوف على أسرارها ومكامنها، ويمكن القول أنّ التصوّر الصوفي لطبيعة اللغة ينتقل "من النظر الجزئي إلى بناء الكليّ، من الحرف إلى الخطاب اللغوي إلى الخطاب الأكبر وهو خطاب الوجود، بحيث يتم خلق ضرب من الموازاة بين أربعة أضرب من الوجود: وجود للعالم في اللفظ ووجود له في الفضاء، إضافة إلى وجود له ثالث في الذهن ورابع في الرقم، هذه الصور من الوجود تتوازى في الظاهر، أي تنفصل ويستقل كل واحد منها بذاته عن الآخر لكنها، في التمثل الصوفي متماهية، تشكل صورة من صور تجليّات المطلق في الوجود، فإلى أيها تم النظر تعقلا أو ذوقا يمكن من العلم والمعرفة، ثم تلقي الإشراق أو الكشف."(3).

إن للتصوف مفاهيم عدّة يمتزج ويتداخل فيها اللغوي والديني، والفلسفي والعرفاني، ولعل ما يثير الحيرة ويستحضر الدهشة، تلكم الحساسية المفرطة في إعمال اللغة واتطويعها للتجربة الروحية الشعريّة، التي تصدر عن معجم شعري لا

كالمعاجم، وتنّم عن صوفيّة المعنى في إشاريّة اللغة، تتحدث الباحثة المغربية حياة البستاني عن ((التصوّف بعيون الشعراء)) مستحضرة ومستقرئة لتجربة أدونيس الشعرية- أن الشاعر العربي المعاصر مدرك تمام الإدراك للبعد الفني للصوفيّة، وهو على وعي بذلك التماس بين تجربة الشعر وتجربة التصوّف، فصلاح عبد الصبور-تضيف الباحثة- يقول في كتابه: ((حياتي في الشعر)): التجربة الصوفية والتجربة الفنية تنبعان من منبع واحد، وتلتقيان عند نفس الغاية، وهي العودة بالكون إلى صفاته وانسجامه. وفي نفس المنحى سار مُحَمَّد بنعمارة يبحث في علاقة الفن بالتصوف ليقابل المعاناة عند الفنان بالمقامات والأحوال عند الصوفي، وليجعل من الرسم والخط والوشم والموسيقى أبعادا روحية تستقي شفافيتها من مرجعية صوفيّة))4.

إنّ الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر تضايف التجربتين الشعريّة والصوفيّة، ووحدة واقع لتجربة الروحية الذي يعيشه كل من الشاعر والصوفيّ، يقول مُحَمَّد بنعمارة في ذلك: ((مع كل وقفة وقفتها في رحاب شعر الصوفيّة كان يقيني يزداد، ويؤكد لي أن التجربة الشعريّة متضايفة مع التجربة الصوفيّة، وهي من ضلعها، وأن الشاعر مثل الصوفي يهيم في إيقاع الكون، وينسجم مع الكائنات ويمتزج بها ويعيش تجاربه وهو يحاول التعبير عنها.))(5).

وتستمر االباحثة المغربية حياة البستاني في استحضار شهادات بعض الشعراء المشارقة في تبيانهم لسرّ المنزع الصوفي في الكتابة الشعرية وتوشيح نصوصهم ببعض النفحات الصوفية لرجال التصوف، تقول في ذلك: "وإذا عدنا إلى المشارقة نجد عبد الوهاب البياتي قد عرف الشعر من داخل التجربة الصوفية، كما عرفها ((مُحَمَّد الفيتوري)) الذي أجاب سائله عن صلته بالتصوف قائلا: (...التجربة الصوفية بالنسبة لي جزء من كياني،...لقد عانيتها قبل أن أولد، فقد كان والدي أحد كبار رجالاتها، وعانيتها طفلا وصبيا، وقبل أن أعرف الشعر...بل لعلني عرفت الشعر من خلال معرفتي به...)، وكذلك عرفها الشاعر عبد الكريم الطبال الذي أكد في حوار معه أنه لم ينو أن يكتب شعرا صوفيا عندما كان يقبل على كتابة نصوصه، إنما استغراقه في تجربة الكتابة نحت به هذا المنحى الواضح في كثير من أعماله، كما نحى عمق التجربة الصوفية ودقتها في التعبير عن الحال بالشاعر العربي إلى استعارة شخصياتها معادلات موضوعيّة للتنفيس عن قلقه ومواقفه، فاستعار صلاح عبد الصبور ((الحلاج))، واستعارت نازك الملائكة شهيدة العشق الإلهي ((رابعة العدوية))، وحضر ((ياقوت العرش)) في نص مُحَمَّد الفيتوري، كما حضر ((عبد الجبار النفرّي)) عند أدونيس، ورافق هذا الاستدعاء حضور قاموس صوفي غنيّ بدلالاته ورؤاه نقل القصيدة العربية المعاصرة إلى مفهوم التعبير عن التجربة بعدما كانت أسيرة مفاهيم الوصف والصنعة"(6).

تتميز اللغة الشعريّة دائما –بالاستعمال الخاص للغة– إذ ينحرف المبدع بلغته قليلا أو كثيرا عن الاستعمال الوظيفي (المعياري) للغة، فيخرج بها عن دوائر ((المواضعة)) بمعالجتها بطريقته الفنية الخاصة، وفي هذا يتفاضل المبدعون، "في التجارب الفنيّة الناجحة تتضاعف هذه المهمة، ويفتح مجال واسع أمام المتلقي للإسهام في إكمال النص وتشكيل حقوله الدلالية، إذ تدخل الألفاظ والتراكيب في حالة من التبادل في الدلالات بحيث تفقد شيئا وتكسب شيئا، جرّاء دخولها في هذا المجال المتفاعل الذي صمّمه المبدع بعناية خاصة فائقة المستوى، وهو ما يرتب جهدا أكبر لملاحقة هذه التحوّلات والتجلّيات للألفاظ والتراكيب، توقا إلى كشف علاقاتها الناشئة في كل حالة– الظاهرة منها والخفيّة– وتتبعها للظفر بما اكتنزه النص الشعريّ، والوصول إلى حالة شعورية مماثلة وموازية لتلك الحالة التي جالت في كيان المبدع، وقادته إلى هذا التشكيل والانتقاء دون غيره أو دفعته إليه"(7)، هذه الملاحقة للدلالات المتوارية خلف اللغة المتعالية الطافحة بالإشارات والتلويحات والمواربة، والتوق إلى التماهي مع التجربة الصوفية المتجلية في المعجم الرمزي اللغوي الشعري، سيجعل من القارئ بؤرة المقاربة التأويلية للقصيدة الصوفية، وإن كان الشاعر الصوفي في غنى عن تقديم تبريرات لاستعمالاته اللغوية المتأبية، "فالمبدع في القصيدة الصوفيّة لا يعتمد على المتلقي وخياله لأنه لا يضعه في حسبانه أصلا، فالتجربة الشعرية عند المتصوفة ذات طبيعة خاصة ليس من أغراضها غالبا –قضية التواصل والتوصيل بالمعنى المفتوح– بل الدافع الأساسي هو التعبير عن معاناة من نوع ما، ضمن ما عرف عندهم ((ما يدرك ولا تحيط به الصفة))، ويكون عندها التواصل إما مهملا أو ثاويا، ولفئة مخصوصة من أهل العرفان، فالشعر محل الإجمال والرموز والألغاز والتورية".(8)، وذلك دأب القصيدة الصوفية عامة سواء في الشعر القديم أو في الشعر المعاصر.

الحداثة الشعرية في القصيدة الصوفية المعاصرة:

يمكن الإقرار –قبل الخوض في نموذج اللغة الصوفية وفاعليتها في تشكيل القصيدة الصوفية المعاصرة– أنّ مصطلح الحداثة ارتبط في الشعر العربي المعاصر بمواقف الشعراء العرب المعاصرين من بناء القصيدة المعاصرة وشعريتها ونمط تشكيلها إزاء نظيرتها الكلاسيكية أو التقليدية، وهنا يتجدد السؤال بخصوص جدلية ثنائية (التراث/الحداثة)، فلطالما نظر النقاد والأدباء للعلاقة من منطلق التنابز بالألقاب والتموضع ضمن أحد طرفي الثنائية، وكأنهما ما وجدا إلاّ ليصطرعا ليتعارضا، وينتصر كل طرف لقناعاته، أكانت تراثية أم حداثية، وكان الأجدر البحث والرصد لعناصر التحديث في القصيدة بما يجعل التراث لبنة في إرساء حداثة شعريّة مغايرة لمنطق الحداثة الغربية، يسعى الناقد والشاعر

الجزائري المعاصر عبد الله العشي إلى تقديم رؤية متبصرة لمواقف الشعراء من التراث وصلته بالحداثة على غرار نازك الملائكة، عبد الوهاب البياتي، سعدي يوسف، أدونيس، مُحَمَّد بنيس وقاسم حداد في ورقة بحثية عنونها بـ ((القراءة الحداثية للتراث: موقع التراث في بيانات الحداثيين العرب))، ألقيت بمناسبةانعقاد الندوة الدولية الثانية بجامعة الملك سعود سنة 2014 والموسومة بـ : ((قراءة التراث الأدبي واللغوي في الدراسات الحديثة))(9). "ولعل أبرز من حاول من الحداثيين أن يقيم علاقة توازن بين التراث والحداثة هو أدونيس، فقد كان أكثر الشعراء اشتغالا على التراث، وتأملا فيه، وتفكيرا في هويته، وتنظيرا له، وصوغا لكلياته، فقد كتب أطروحة ضخمة عما أسماه بالثابت والمتحول، وكتب كتابا اختصر فيه الشعر العربي من أوله إلى القرن العشرين، كتب كتابا عن الصوفية، وآخر عن الشعرية العربية وآخر عن النص القرآني، وأنجز أضخم ديوان شعري في الشعر العربي المعاصر مستوحى من التراث، إن اهتمام أدونيس بالتراث لا يقل عن اهتمامه بالحداثة، حتى إنه يمكن القول إنه منظر للتراث أيضا، لقد احتل التراث في فكره موقعا هاما لم يحتله عند شاعر حداثي آخر، إلى أن صار التراث عنده رديفا للحداثة"(10)، ليس ثمة تعارض صارخ بين التراث والحداثة، ولا يمكن التعامل معهما بمنطق الإقصاء والتنكب، وهنا-يضيف عبد الله العشي- يعرض "أدونيس للتراث في بيان الحداثة، ليعالج ما أسماه أوهام الحداثة، وينطلق في تحليلاته من رؤية تاريخية تتجاوز التفسيرات الهشة التبسيطية لبعض الحداثيين، ليصحح حسب رؤيته الموقف من الحداثة ومن التراث معا، يقول: "هكذا يكون إنتاج المعرفة تجاوزا، أي تكون الحداثة في إنتاج المعرفة من مستلزمات القديم جوهريا، بل تكون الحداثة جوهريا ضمن القديم، أي مالم يختبره كيانيا"، هذا يعني أن التراث ليس حالة تاريخية مرتبطة بالزمان، بل حالة حضارية ممتدة في الزمان، وبالتالي في الأفكار والمشاعر، فمادامت الحداثة تمتد إلى القديم لتحاوره وتعارضه، فهي جزء منه، ومادام التراث يمتد إلى الحداثة ليصب فيها فهو جزء منها."(11).

من هنا يمكن التأسيس لمتصوّر جديد في التعاطي مع نموذج القصيدة الصوفية المعاصرة، فقد توصف بوصف الصوفية حين تغرق في استكناه التجربة الروحية للشاعر، وقد تتمثل بعض آليات الخطاب الصوفي حين تؤثر التمنع في تلقيها القرائي، وتختار التلويح والإشارة والمواربة، والجنوح إلى لغة عرفانية تقتضي تبصرا بمواجيد القوم ورموزهم، وهنا تستغلق أحيانا على الفهم لتراود قارئا ليس كغيره من القراء، هو قارئ يبني تجاوبه مع القصيدة باستحضار قلبه بل وسرّه لأنه مصدر المعارف وموئل تأويلاته وقراءاته وتفسيراته. ولما كانت ألفاظ الصوفيّة مما يستغلق على عامة الناس كانت القراءة المنوطة باستجلاء أسرار القصيدة الصوفية أحوج ما تكون إلى ضرورة فهم المنظومة الرمزية القيمية عند الصوفي، ومن ثم تفعيل آلية التأويل عبر الإحاطة بسياق التوظيف الرمزي لإشارات الصوفية، وهي إشارات لا يصح

شيوعها المطلق في غير أهلها، وذلك مما أسماه جلال الدين الرومي بـ : ((عرائس المعنى))، كما يذكر ذلك ماهر سقا أميني في كتابه ((حدائق الروح))، إذ يقول بلسان الرومي:" لا تعطوا الحكمة لغير أهلها فتظلموها، ولا تمنعوها عن أهلها فتظلموهم، ...إنّ انكشاف عرائس المعنى لباطن الإنسان هو عين إقبال الله على المرء، وإذا كان قد وجب إخفاء إقبال الإنسان على الله، فكيف بإقبال الله على الإنسان، لابد أن تتملككم الغيرة على إشراقات نفوسكم، فلا ترووها لغيركم مما قد يؤهلكم لنيل المزيد."(12). من هنا كانت اللغة في وضعها المألوف قاصرة عن التعبير عما يجيش في سرّ الصوفي، فإذا اتسعت الرؤية ضاقت العبارة بالمفهوم النّفري، ووجب حينها تطويع اللغة ضمن توظيف رمزي شكل مع الزمن منظومة مصطلحية مؤسسة لعلوم التصوف، هذه السعة في الدلالات التي شحنت بها ألفاظ القوم أغرت الشعراء المعاصرين في نشدانهم للتجربة الروحية المتسامية.

رمزية الرؤية الصوفية وتأنيث الوجود في التجربة الشعرية المعاصرة:

لا شك أنّ المنزع الصوفي في نمط الكتابة الشعرية عند الشعراء العرب المعاصرين قد ولّد عنفوانا كبيرا في قراءة الثلاثية الكونية (الله/الإنسان/العالم أو الكون)، وهو ما دفع الشعراء إلى تأنيث الوجود والتماهي والتغزل بتقاسيمه وجمالياته التي هي فيض جمال الذات الإلهية، فقد استلهم الشعراء المتصوفة "لغة الحب الصوفي لبناء نصوص غزلية في ظاهرها ولكنها في الحقيقة ذات وظيفة دلالية ارتقائية متسامية من الإطار البشري إلى الإطار الروحي، والحق أن هذه الثنائية (المادي/الروحي) ليست غريبة على طبيعة العمل الشعري، إذ أن انصهار الأضداد في بوتقة النص الإبداعي هي إحدى خواص العملية الإبداعية، كما في هذا النص للشاعر الجزائري (عثمان لوصيف):

أتملى جمالات وجهك مغتسلا برذاذ التسابيح

تغلبني الحال..أغرق في نور عينيك

حيث تشف المرايا وحيث ترف الغصون

أنتشي فتنة

آه يامرأة من أريج السماوات

من صبّ فيك المدام

وصاغك روحا إلهية النبرات

ومن مدّ بيني وبينك خيطا من النار؟

معذرة...آه معذرة إن هتكت الستارة

نلاحظ في هذا النص كيف يبدأ الحب من الإطار المادي، وينتهي إلى الجوهر الروحي، وبذلك استطاع الشاعر أن يحرر التجربة العاطفية، ويسمو بها من معناها الضيق المحدود إلى مستوى الرؤية الصوفية العميقة بأجوائها الروحانية الشفافة، وتأتي اللغة الصوفية في هذا السياق لتعبر عن حالة التوهج العاطفي تلك الحالة التي لا تستطيع أي لغة أخرى أن تحتويها في عمقها، وإيغالها في الذات."13 ،هذا التأنيث في جسد الخطاب الشعري وتوظيف المرأة في الخطاب الشعري نابع عن تمثل واستحضار لتجربة كبار الصوفية في كتاباتهم عن فلسفة الجسد والمرأة، إنّ الرمزية التي تحضى بها المرأة في ديوان ابن عربي مردّها منزع الشيخ الأكبر في تصويف الحسّيات وتأنيث الكون، فالمكان الذي لا يؤنث لا يعوّل عليه في فلسفته، كما أنّ رغبته الجامحة في التعبير عن المرأة بأوصافها ومحاسنها وسماتها تحرّكها غاية قصوى اتصلت بالحضرة الملكوتية، تطلب التوحّد وهي تهجس بالحب الأسمى، لذلك يصرف ابن عربي حبّه للنظّام لما تحقق من تعلقه بسرّ الحب العظيم، فحين يقول الشيخ: غازلت من غزلي منهنّ واحدة حسناء ليس لها أخت من البشر

إن أسفرت عن محيّاها أرتك سنا مـثل الغزالة إشـراق بلا غير

ندرك أنّ النظّام في البيتين ليست مقصودة بوصفها مجلى، اي صورة للجمال ولنفي المثلية، فهي واحدة حسناء ليست لها أخت من البشر، وقد تأوّل ابن عربي هذا الوصف في ذخائر الأعلاق بالآية القرآنية ((ليس كمثله شيء))(الشورى: 11)، ولأن تشبيب الشعراء بالمرأة يقترن بذكر أوصافها ومحاسنها وحسن منطقها، فليس غريبا أن ترى المرأة في عرف الصوفية تتمتع بكامل الصفات الحسّية، حيث العيون الواسعة واللحاظ الفاتكة والخدود المورّدة وسائ الصفات الجسديّة الجذابة، ومن ثم فهي مثال للجمال والجلال، فلا غرابة إذن أن ترى الشيخ الجليل وقد بلغ ما بلغ من عبادة وتقوى، تراه وهو يهيم بهذه المفاتن ويقول فيها الشعر أو المأثور من الكلام الجميل، وذلك في بناء غزلي رمزي تمتزج فيه عواطف الحب الإنساني بمواجيد المحبة الإلهية."14. هذه الرمزية شكلت معجما رمزيا مميزا مهيمنا على الخطاب الشعري الصوفي في إبداع العاشقين وومشاهير الصوفية، ثم في الحداثة الشعرية المعاصرة.

ابتعاث رمز الشخصيّات الصوفية في بنية القصيدة الصوفية:

مما يلفت النظر للقارئ وهو يتحسس جسد القصيدة الصوفية في كتابات الشعراء المعاصرين هو الحضور البارز لأرباب التصوف وجهابذته ممن كابدوا الألم وعايشوا التجربة الروحية في معراجها، وذلك بشكل جلي يخترق بناء القصيدة ويلتحم بمجملها وخطابها، "كما نلحظ في أشعار مُحَمَّد علي الرباوي، وعبد الله حمادي، ومُحَمَّد الخالدي، حيث يستحضرون في نصوصهم الصوفية بعض أعلام التصوّف المشهورين كالحلاج وابن الفارض وجلال الدين الرومي وغيرهم، يختارهم الشاعر المعاصر ليكونوا قناعا يختفي من ورائه، بل وأحيانا يحلون فيهم ويتحدون اتحادا كاملا"15. وقد لا نبالغ –على حدّ قول مُحَمَّد بنعمارة- إذا اعتقدنا" أن بعض شعرائنا المعاصرين، بلغ بهم الأمر أن رأوا أنفسهم وتجاربهم، وإيقاع حياتهم الروحية والاجتماعية والسياسية في بعض الشخصيّات التراثية الصوفية"16. وهنا يشير الناقد عبد الحميد هيمة إلى شذرات من قصيدة ((أسرار الرجل المتوهّج وتجلي حبيبته فيه)) للشاعر التونسي مُحَمَّد الخالدي، وفيها يقول:

دعوت القدّيسين، دعوت الحلاج، دعوتُ

قتيل الشهباء وذا النون المصريّ، دعوت الحارث

والسَّقطيّ، دعوت جُنيداً والجيلاني، دعوتُ

أبا مدَين والبسطاميّ، دعوتُ ابن الفارض والشّبليَّ

دعوت أبا الحسن الشَّاذلَ..قلت: أغيثوني

بالله عليكم، وأجيبوني..17.

هذا النداء والاستغاثة في التوسل بكبار الشخصيات الصوفية، قد يتحول إلى حضور فعلي بإسناد لغة الخطاب الشعري وجعلها على لسان شيوخ التصوف، كما هو الحال في بعض قصائد الشاعر الجزائري فاتح علاق، منها قصيدته المعنونة بـ : ((الحلاج على الصليب)) بحيث تخترق أصوات شيوخ التصوف جسد القصيدة ويتحول الصوت الشعــري المستعار إلى مأثور من مأثورات أقوالهم وشطحاتهم:

قال الشبليّ:

لا تلق الخرقة يا مولاي

مازال القلب لم يفطم

لا تعجل مثل ذي النون

لا تبذر شعرك في الأسواق

فإن الريح خائنة للقلب

والنار خادمة للريح

والدرب أفعى لاهثة

تلدغ قلبك حين ينوح

فاحفظ شوقك في الأعماق"18(الحلاج على الصليب، ص96)

ومرّة أخرى يسند القول للجنيد في القصيدة ذاتها، يقول الشاعر فاتح علاق:

"قال الجنيد:

أسرارك أسرارك

أشواقك أنوارك

فلا تغرس ألفاظك في الرمل

واحفظ قلبك من سكرات الليل

حتى يحين الفجر"19.

إن ما يكابده الصوفي وهو يسعى للترقي في مدارج الكمال يمكن أن ينبأ عن وحدة التجربة الإنسانية في معاناة وألم الشاعر في خطابه الشعري، فمن الأوجاع يولد الإبداع، ولعلّ صدق التجربة الروحية وصفائها يجعل التماهي معها أمرا متاحا وميسورا، وهنا تختلف آليات قراءة النص الشعري، ولأن المعرفة القلبية هي سرّ الخطاب الصوفي، فإنّ القلوب تعرف منها وتنكر، وهي متقلبة لا يقر لها قرار، فليس من عاش التجربة كمن قرأ عنها ووقف عند ظاهرها، وهنا يراعى

مستوى القراءة المتأولة للقصيدة الصوفية، القراءة النابعة من الألم أشد وقعا وأقرب لتطويق دلالات النص الشعري ومداراته، "فقراءة الأثر الشعري أو الصوفيّ تلك القراءة الباردة التي لا تتأسس على الإيحاء والإشارة وعلى التأويل والشعرية، والتي لا ترفع القارئ إلى تخوم المعاناة واللذة لا يعول عليها،...إن الكتابة الصوفية تحتوي في ذاتها منهج قراءتها، وهي تؤشر منذ البدء على كون لغتها إشارية، يتجاوز فهمها حدود العبارة وتشع رؤيتها لتتفرد تجربتها ويدق منطقها، لأنه منطق قائم على سلطة القلب، وتلطف حقائقها بالحب وأحواله وهو أصل التجربة."20

من هنا أمكن القول على نحو ما أورده أرمسترونغ في كتابه ((القراءات المتصارعة..التنوع والمصداقية في التأويل)) أنّ "استدعاء التجربة المشتركة لنقاد الأدب لا يفترض وجودحقيقة خارج التأويل، إنه بالأحرى إحتكام إلى تشارك الذوات، إدّعاء باكتشاف جوانب في عمليّة الفهم يقرّها بقية المؤولين،...قد يرى المؤولون الذين يحملون افتراضات وإجراءات مختلفة جذريا في الظواهر التي أصفها فهما تتشارك فيه عدة ذوات، لكن لن يتفق الجميع معي بالطبع مادام عجز الاحتكام إلى تشارك الذوات من أجل تحقيق إجماع شامل هو أحد الأسباب لنشوء الخلاف الهرمينوطيقي الذي لا سبيل إلى التوافق فيه"21.

خاتمة:

في مختتم هذه الورقة البحثية يمكن أن نخلص إلى أن الخطاب الصوفي والخطاب الشعري يتضايفان بامتياز وهما صنوان لا يفترقان، قاسمهما المشترك وحدة المعاناة والألم والوجد، فما يلاقيه الصوفي في طريقه من الاحتراق والمكابدة وهو يرنو إلى التحقق والمشاهدة هو صورة عما ينشده الشاعر المعاصر في استعارته لبعض الآليات التي ينهض عليها الخطاب الصوفي ويتفرد به، كما أنّ تصويف الحسّيات وتسجيل إيقاعات الكون وتحسس نبض الوجود مما شغل الصوفي قد أكسب الشاعر– في حساسيته المفرطة وتناغمه مع الوجود– لغة آسرة تصنع جماليتها من غنجها ودلالها وتمنعها في مراودة قارئها العاشق الهائم بالمطلق والجمال، تلكم سجيّة الخطاب الصوفي لا ينزل منعلياء لغته، بل يزيدها طلسمة ورمزية وإخفاء، وهو في ذلك يمنحها جماليّة لا تضاهيها إلاّ قراءة عاشقة متماهية صوفية، تائتلف مع شعرية القصيدة الصوفية في أسرارها ومقاماتها العرفانية.

لائحة الهوامش والإحالات:

1- الحسن اليوسي، المحاضرات في الأدب واللغة، الجزء الثاني، تحقيق وشرح: مُحَمَّد حجّي، أحمد الشرقاوي إقبال، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1982، ص422.

2- عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، الحب-الإنصات-الحكاية، إفريقيا الشرق، المغرب، 2007، ص6.

3- محمّد زايد، أدبيّة النص الصوفي بين الإبلاغ النفعي والإبداع الفني، عالم الكتب الحديث، اربد-الأردن،ط1، 2011، ص28.

4- حياة البستاني، تصوّف المعنى في شعريّة اللغة، دراسة في القصيدة العربية المعاصرة بالمغرب، الجزء الأول، مطبعة القبس بالعروي، ط1، 2015، ص64.

5-) محمّد بنعمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص6 المقدمة نقلا عن حياة البستاني، تصوّف المعنى في شعريّة اللغة، ص65.

6- حياة البستاني، تصوف المعنى في شعرية اللغة، مرجع سابق، ص65.

7- محمّد علي الكندي، في لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1ن 2010، ص81.

8- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

9- مداخلة الشاعر والناقد الجزائري عبد الله العشي كانت ضمن أعمال الندوة الدولية الثانية الموسومة بـ : ((قراءة التراث الأدبي واللغوي في الدراسات الحديثة))، المنعقدة في رحاب جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية،أيام 27/26/25 فيفري 2014، وقد شاركت ايضا في أشغال هذه الندوة بدراسة عنوانها: ((النقد الحداثي ورهاناته بين إجرائيّة غربية ونصوصية عربية))، وقد طبعت أعمال الندوة في كتاب محكم ضم بحوث باحثين من مختلف الأقطار العربية.

10- عبد الله العشي، القراءة الحداثية للتراث، موقع التراث في بيانات الحداثيين العرب، من كتاب أعمال الندوة الدولية الثاني': قراءة التراث الأدبي واللغوي في الدراسات الحديثة، بحوث علمية محكمة، من 25 إلى 27 فبراير 2014، جامعة الملك سعود، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، الرياض، المملكة العربية السعودية.ص753.

11- المرجع نفسه، ص754.

12- ماهر سقا أميني، حدائق الروح، ج2، بصائر من وحي كلمات مولانا جلال الدين الرومي، دار النفائس، ط1، 2007ن ص28.

13- عبد الحميد هيمة، النزوع الصوفي في الشعر المغاربي المعاصر، مجلة الخطاب الصوفي، مجلة محكمة نصف سنوية تعنى بالدراسات الصوفية، تصدر عن: مخبر الخطاب الصوفي، العدد7، 2017، ص28.

14- لعموري زاوي، رمزية المرأة في الحب الصوفي: بين إشراقات ابن عربي وتجلّيات الغيطاني، مجلة الخطاب الصوفي، مجلة محكمة نصف سنوية تعنى بالدراسات الصوفية، العدد الثالث، 2010، ص196.

15- عبد الحميد هيمة، النزوع الصوفي في الشعر المغاربي المعاصر، مجلة الخطاب الصوفي، مرجع سابق، ص31.

16- مُحَمَّد بنعمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأدبية، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء ط1، 2001، ص266.

17- مُحَمَّد الخالدي، المراثي والمراقي، دار الأطلسية للنشر، تونس، 1997، ص16-17.

18- فاتح علاق، الحلاج على الصليب (شعر)، مجلة الخطاب الصوفين العدد السابع، 2017، ص96.

19- المرجع نفسه، ص97.

20- حياة البستاني، تصوف المعنى في شعرية اللغة، مرجع سابق، ص89.

21- بوب، ب.أرمسترونغ، القراءات المتصارعة..التنوع والمصداقية في التأويل، ترجمة فلاح رحيم، دار الكتاب الجديدة، ط1ن 2009، بيروت، لبنان، ص49.

الحداثة وتحديث الشعر المغاربي

Modernity and modernization of Maghreb poetry

الدكتور عبد الرحمان نباتة، كلية الآداب بالرباط

البريد الالكتروني: nabataabdou163@gmail.com

الملخص:

تتطرق هذه المقالة إلى " الحداثة " كقضية شغلت اهتمام المفكرين الغربيين قبل العرب، وكمصطلح مثير للجدل وتأثيرات الكتابات الفلسفية في توجيه دفة الحداثة الشعرية في الغرب، وحيث إن الحداثة الشعرية العربية في المغرب وفي الأقطار المغاربية بالخصوص ، باعتبارها الموضوع الرئيس ، غير منفصلة عن الحداثة الغربية ولا عن تلويناتها في صورها العربية ، فقد رجعنا لهذه القضية في أصولها من خلال كتابات المفكرين والفلاسفة والأدباء والشعراء الغربيين ، مثل ماكس فيبر وبيتر تشايلدز وإمانويل ماريا كاريلو و زغمونت باومان وبيتر مارشال ، وحين نبحث عن مفهوم واضح وجلي لـ " الحداثة " لا نقف عليه ،حيث نجد كل واحد من هؤلاء المفكرين يربطها بجانب من جوانب الحياة المجتمعية ، حيث ربطها ماكس فيبر بالاقتصاد والمجتمع من خلال" أنماط السيادة"وأشكالها وأدواتها وتحولاتها وارتباطها بالظواهر التاريخية في ارتباطها بأنماط التجمعات البشرية ،بينما ذهب مارشال الى التحقيب لمراحل للحداثة ، وجعل مرحلتها الأولى من بداية القرن السادس عشر إلى نهاية الثامن عشر ، وشكلت فرصة لتجريب وتذوق الحياة الحديثة دون معرفة ودون يقين بمُخرجاتها ونتائجها ، و المرحلة الثانية تبدأ من تسعينيات القرن الثامن عشر، وتتميز بالاستفاقة الثورية بشكل مفاجيء مع الثورة الفرنسية بكل أصدائها الشخصية والاجتماعية، أما المرحلة الثالثة والأخيرة فهي حداثة القرن العشرين حيث اتسعت دائرتها لتشمل العالم كله وتحقق ثورة فعلية على مستوى الفكر والأدب والفن ، وهذا الاطلاع على الأصول الغربية للحداثة إنما لإبراز التعالق بين الحداثة العربية في بلدان المغرب العربي ، ولاسيما في المغرب والجزائر وتونس ، وخلصنا إلى نتيجة مفادها أن تأثر الحداثة العربية ، في الشعر بخاصة ، أمر لا شك فيه ، لكن الخلاف تجلى بين ثلاثة مواقف ،ى سواء في الفكر أو في الشعر ، الأول ويدعو للقطيعة مع الموروث سواء في الفكر أو في الشعر ، ومن دعاة هذا الموقف الفكري من عبد الله العروي ، أما في الشعري فيمثلها مُحَمَّد بنيس ، أما الموقف الداعي لاستمرارية الصلة الفكرية مع التراث فهناك مُحَمَّد عابد الجابري أما في الشعر فهناك أحمد الطريسي أعراب ،أما الموقف الثالث فدعا إليه مُحَمَّد أركون وهو الوساطة بين الفكر الغربي و الفكر العربي ، وقد أفرز لنا هذا

الاختلاف في زوايا النظر إلى الحداثة ثلاثة فئات من الشعراء ، واحدة مقلدة والثانية هجينة و الثالثة حداثية ، وهي الفئة التي مثلت الحداثة العربية في الشعر سيرا على خطى أحمد سعيد أدونيس وهو أحد رواد الحداثة الشعرية العربية الذين تمثلوا وتشربوا الحداثة الغربية وأثروا بطريقة غير مباشرة في شعراء مثل مُحَمَّد بنيس وغيره، ومباشرة من خلال قراءة أشعار الشعراء الغربيين مباشرة من أمثال إليوت وبول إلوار وأراغونيس وغيرهم ، وعيب هذه الفئة أنها أنكرت على سابقيهم الذين فتحوا المداخل الأولى للحداثة العربية في أقطار المغرب العربي .

Abstract :

This article addresses "modernity" as an issue that preoccupied Western thinkers before Arabs, as a controversial term and the effects of philosophical writings in directing the helm of poetic modernity in the West, and where Arab poetic modernity in Morocco and in the Maghreb countries in particular, as the main topic, is not separate from Western modernity Nor about her coloring in her Arabic pictures, we have referred to this issue in its origins through the writings of Western thinkers, philosophers, writers and poets, as Max Weber, Peter Childs, Emmanuel Maria Carillo, Zgmont Baumann and Peter Marshall, and when we search for a clear and clear concept of "the Dath " we don't find it, where we find all One of these thinkers links it to an aspect of societal life, as Max Weber linked it to economics and society through "patterns of sovereignty",their forms, tools, transformations, and their connection to historical phenomenal in their connection to patterns of human groupings, while Marshall went to the exploration of stages of modernity, and made it three stages the first from the beginning of the sixth century to the end of the eighteenth, and the second stage starts from the nineteen eighties,.The last modernity starts from the twentieth century, where its circle expanded to include the whole world and achieved a real revolution at the level of thought, literature and art, and this perusal of the western origins of modernity is only to highlight the relationship between Arab modernity in the countries of the Arab Maghreb, especially in Morocco, Algeria and Tunisia, and we reached a conclusion that Arab modernity is affected, In poetry in particular, there is no doubt, but the dispute was manifested between three positions,

whether in thought or in poetry, the first and calls for estrangement with the inherited, whether in thought or in poetry, and from the advocates of this intellectual position from Abdullah Al-Arwi, but in poetry it represents it Muhammad Bennis, as for the last position The bitterness of intellectual connection with heritage, there is Muhammad Abed Al-Jabri, as for poetry, there are Ahmed Al-Traisi as Arab. As for the third position, Muhammad Arkoun called for him, which is mediation between Western thought and Arab thought. This difference in the viewpoints of modernity showed us three categories of poets, one imitated, the second hybrid and the third modernist, which is The group that represented Arab modernism in poetry in the footsteps of Ahmed Saeed Adonis, one of the pioneers of Arab poetic modernity who represented and drank Western modernism and indirectly influenced poets as Muhammad Bennis and others, And directly by reading the poets of Western poets directly, such as Elliot, Paul Elwar, Aragonese and others and the disadvantage of this group is that it denied their predecessors who opened the first entry points to Arab modernism in Countries of the Maghreb.

key words :

Maghreb _ concept _ poetry _ update _ relevance _ imitation _ hybrid _modernity

إن الذي نرومه من وراء الحديث عن" الحداثة"كمفهوم مرتبط بجميع مناحي حياة المجتمع الغربي وفي المغرب العربي (أو المغاربي) في علاقته بالشعر العربي في المنطقة المغاربية (المغرب والجزائر وتونس وليبيا) يطرح أكثر من سؤال ، أولها مفهوم الحداثة وتجلياته وتداوله في المغارب الثلاث ،لاسيما في مرحلة تاريخية وُسمتْ بالمد الإمبريالي الأوربي الذي مد سيطرته على الجزائر والمغرب وتونس وليبيا ، وثانيها يكشفها التعالق الوثيق بين الثقافة الاستعمارية والحداثة ، وفيما سيأتي الحديث عنه ما سيجلي وجه هذا التعالق، بعد النظر إلى مفهوم " الحداثة "العربية في المغرب في مرجعيتها الأصلية التي متحت منها في مرحلة النشوء والتطور من خلال كتابات مجموعة من المفكرين الغربيين ،وتداوله عند العرب المغاربة ،على سبيل المثال لا الحصر، فكريا وفلسفيا، قبل النظر في تحديث الشعر العربي المغاربي ، لاسيما وأن بيان الكتابة لمحمد بنيس يحدد بؤرة الحداثة، من منظور الشاعر والناقد، في بيروت بقوله «مطلع الحداثة والسؤال بيروت... وتحولت بيروت من خلال سنوات الحرب، والغزو الإسرائيلي خاصة لبؤرة تختزل الوقائع والأوضاع في العالم العربي... بيروت بهذا المعنى»(1) والكشف عن مرجعية الحداثة العربية في الشعر يفرض النظر في تعالق الحداثة الغربية

بالفكر الفلسفي والأدبي والفن الشعري بخاصة ، هل هي نتاج تأثير فكر وفلسفة غربيين ، أم هي فرع من التصورات الفكرية والفلسفية العربية الأصيلة في تفكير الفلاسفة والمفكرين والشعراء المغاربيين ؟

أ _ مفهوم الحداثة في تنظيرات المفكرين والفلاسفة والأدباء الغربيين

❁ الحداثة من منظور فكري وفلسفي غربي

إن مفهوم الحداثة مفهوم غامض وملتبس ومثير للجدل في نفس الوقت ،والنظر في كتابات المفكرين الغربيين الرواد ، المنتمين لحقول معرفية متباينة، لايسعفنا في الظفر بدلالة ومفهوم واضحين منذ ظهوره في الكتابات الفكرية والفلسفية النقدية الأوروبية إلى حين توظيفه في الفكر الفلسفي العربي ،فلو نظرنا إلى ما ورد عند بيتر تشايلدز في كتاب "الحداثة" أو إمانويل ماريا كاريلو في"خطابات الحداثة "أو زغمونت باومان(2)في كتاب" الأخلاق في عصر الحداثة السائلة "، أو في "الاقتصاد والمجتمع " (3) لماكس فيبر فلن نجد تعريفا واضحا ،ولكن نجد فيه توظيفا لمصطلحات دالة على مفهوم الحداثة مثل" أنماط السيادة" (4)وأشكالها وأدواتها وتحولاتها وارتباطها بالظواهر التاريخية ، حيث يقول " وضعْتُ نظرية سوسيولوجية كاملة ودراسة تربط بين جميع أشكال الجماعات الكبرى والاقتصاد : بدءا بالعائلة والجماعات المنزلية وصولا إلى المصنع والعشيرة والجماعات العرقية والدين ... علما سوسيولوجيا شاملا للدولة والسيادة ... لم يوجد مثله شيء لحد الآن "(5)،وهو نفس ما أكد عليه في "مفاهيم أساسية في علم الأجتماع "(6)، حيث حاول الدمج بين التاريخ وعلم الاجتماع ، محاولا إنشاء علم اجتماع تاريخي يرتكز على " الفهم " لتحليل الوعي الفردي وعلاقة ذلك بالتأثيرات المؤسسية والبنائية على الفرد، ولكننا كقراء ومتلقين لأفكار ماكس فيبر نفهم أن الاقتصاد ينبغي أن يتجدد ليُسهِمَ في حداثة المجتمع ، وهو نفس ما سيتحدث عنه مفكرون عرب مسلمون حين لاحظوا التدهور السياسي في البلدان العربية المسلمة ، بعد زيارتهم لأوروبا في بعْثات طُلابية علمية إلى أوربا ورُأْيتهم للحداثة الغربية عن قرب ،وتسترعي انتباهنا في هذا السياق دعاوي مفكرين من أمثال رافع رفاعة الطهطاوي(7) الذي تشبع بأفكار فلاسفة التنوير (مونتسكيو وفولتير و روسو وغيرهم) ودعا لها لتكون نموذجا يُحتدى بعد عودته من فرنسا . ولم يُفت ماكس فيبر الدعوة في مراسلاته مع جورج ويلينك صيف 1909 حول تأسيس معهد ألماني _ أمريكي ، إلى تدريس بعض المواد مثل " ممارسة السياسة "و" السوسيولوجية السياسية والتاريخ الحديث والأدب"، وبالتالي فإن حضور معنى الحداثة عند فيبر لا يظهر إلا من خلال اتخاذ إجراءات عملية لتحديث الاقتصاد والمجتمع والعلاقة التي تجمع بين الدولة والفئات الاجتماعية ، في ضوء سيادة تشكل ، في رأيه ، ظاهرة مركزية في حياة الانسان داخل الجماعة ، ترتبط بالتاريخ وبالأدب .

أما بيتر شايلدز فقد ربط موضوع كتابه "الحداثة" بمفهوم الإبداع الأدبي وقدم للقارئ سلسلة من القراءات النقدية للحداثة الانجليزية والأمريكية، وأهمية بعض النظريات الغربية في فهم الأدب والفن ولاسيما أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، مثل نظرية نيتشه وفرويد وداروين ودوسوسير وكارل ماركس وغيرهم ، مُصرا على تحليل مفهوم الحداثة كأكثر المصطلحات غموضا وجدلا من منظور الأدب الإنجليزي والأمريكي وتقنياته ،ومراحل تطوره

شعرا و نثرا ومسرحا وقصة قصيرة وحركات فنية وسينمائية ، وتوسع في تناول مفهوم " الحداثة "دون إغفال الحديث عن "الواقعية" ورآى أنها « هي الأدب الذي يحاول تصوير الحياة بطريقة موضوعية بحثة دون مثالية أوإضافة رونق ... الواقعية بدأت مع روائيين إنجليز»(8)فإن الرواية فن حديث و"الحداثة" ما هي«إلا تقليد الجديد»(9)حسب تعبير"هارولد روزنبرغ"، واعتبر" الرواية"حداثة أدبية بقوله هي « فن حداثي في استعماله النقدي ويحتوي على عناصر خلاقة وغير خلاقة ويميل إلى تحرر الفنان من الواقعية والمادية والنوع والشكل »(10)و تحدث أيضا عن زمن "ما بعد الحداثة"(11)واعتبرها نَقْلا لأدب الرواد الجديد (الحداثي الجديد أوما بعد حداثي) والتقى في هذا التنظير مع ماكس فيبر في دعوته لدراسة « التاريخ الحديث والأدب إلى جانب السوسيولوجية السياسة» حيث يرى أنه لفهم الأدب وفهم الحداثة بشكل أفضل في سياقها التاريخي والسياسي والأدبي ،ينبغي قراءة عمل« الكُتاب الحداثيين الذين كتبوا في العقود التي كانت في مرحلة ما قبل وما بعد منعطف القرن العشرين ، الحداثة مصطلح جدلي لا ينبغي الحديث عنه دون الإلمام بالمناقشات الأدبية والتاريخية والسياسية التي رافقت استخدام هذا المصطلح »(12)، وهذا القول يُترجم الجزء الأهم في مشروع ماكس فيبر في كتاب " الاقتصاد و المجتمع" كمحاولات تشايلدز لوصف وتحليل بعض الظواهر التي اجتاحت العالم الغربي ،ثقافيا واجتماعيا جعلته يقترح بدائل مفاهيمية كـ"الحداثة "و"ما بعد الحداثة "لـ "الحداثة الصلبة " التي ظهرت خلال عصر التنوير جراء تراكمات العصور الوسطى التي تنامت وتصلبت في عصر العقلانية وأفرزت مفاهيم كبرى من قبيل "الدولة الحديثة"و"المجتمع" و"الثقافة"وغيرها ،وكتاب " الحداثة السائلة " يمثل الحديث عن عصر تداخل الحدود والسمات بين الدول ومعالم المجتمع ،وبين سمات الهوية الفردية وخصائص الثقافات ،حتى أن " حداثة " عصر التنوير لم تعد قائمة وحلت محلها " حداثة سائلة " دالة على هذا التداخل إلى حد التمازج بين المفاهيم نفسها ،وبالتالي دل مفهوم" الحداثة السائلة "على ما يقصده غيره من المفكرين من مفهوم "ما بعد الحداثة "،وهو نفس المعنى الذي يلخصه كتاب مارشال بيرمانMarshal Berman الموسوم _ أيضا _ بـ" الحداثة : أمس واليوم وغدا"(13)،الذي نبه في مقدمته إلى أن موضوع الكتاب ينبني على فكرة مأخوذة من عبارة شهيرة لكارل ماركس تنطوي على تعريف ضمني لتجربة الحداثة تفيد أنها هي« تجربة خلخلة لكل ما هو ثابت ،وأهم ما يميز هذا النص أنه يؤكد ... أن الحداثة تفقد قيمتها لو فقدت صلتها بالحياة والواقع »(14) وأكد مارشال على أن ماركس هو أهم رواد ومؤسسي الحداثة ، وأن حداثة القرن التاسع عشر هي المنبع الأول الذي ينبغي أن تتولد عنه المعاني الإيجابية التي تتضمنها كل حداثة لاحقة ، ملقيا باللائمة على أهم منظري زمن" ما بعد الحداثة "الأمريكية خلال سبعينيات القرن العشرين ،ويقصد الناقد المصري الأصل الأمريكي الجنسية " إيهاب حسن" (15)، حيث كان يحاول استرجاع التقاليد الإيجابية لحداثة القرن التاسع عشر وقيمها الجدلية وعلاقتها بالواقع وحلمها بالمستقبل في مواجهة "ما بعد حداثة " السبعينيات الأمريكية ، على أمل إعطاء قوة جديدة وخلاقة للحداثة ، لاسيما وأن الحياة الحديثة غذتها مصادر متعددة ومختلفة ، فالاكتشافات المهمة في العلوم الطبيعية التي غيرت نظرتنا للعالم وكذا تَمَوْضُعنا في هذا العالم ، والمعرفة العلمية التي تحولت إلى تكنولوجيا ، كل ذلك يُعطي للحياة أشكالا جديدة من الصراع ،تارة بين الطبقات الاجتماعية ، وتارة أخرى صراع الطبقة مع نفسها ومع موروثها الثقافي والمعرفي ، والمستفاد من صراع الطبقات كان

مؤشرا على أن الحداثة آتية لامحالة لإعادة صياغة حياة الدولة والمجتمع وفق مستجدات الحضارة والتطور التقني والتكنولوجي.

لقد ميز مارشال بين ثلاثة مراحل للحداثة ، أولاها بدأت_ تقريبا_ من بداية القرن السادس عشر إلى نهاية الثامن عشر ، وشكلت_فقط_ تجربة وتذوقا للحياة الحديثة دون معرفة واضحة ،ودون يقين بمُخرجاتها ونتائجها ، أما الثانية فتبدأ من تسعينيات القرن الثامن عشر،ويميزها بالاستفاقة الثورية بشكل مفاجيء مع الثورة الفرنسية بكل أصدائها الشخصية والاجتماعية والسياسية ، وهي مرحلة امتزج فيها الوعي بأفكار التحديث وتَوْق الناس ونزوعهم نحو الحداثة ، أما الثالثة والأخيرة فهي حداثة القرن العشرين التي توسعت دائرتها لتشمل العالم كله وتحقق ثورة فعلية على مستوى الفكر والأدب والفن .

إن الخلاصة من كلام المفكرين والفلاسفة الذين ألمعنا إليهم حول الحداثة هي أن كلا من ماكس فيبر وزغْمُونْت باوْمَان ومارشال بيرمان وبيتر تشايلدز وغيرهم ، نادوا بإعادة النظر في منظومة القيم الاقتصادية والسياسية والمجتمعية انطلاقا من وقائع وأحداث تاريخية ساهمت في قيام ثورة على الموروثات الفكرية والثقافية القديمة ،التي لم تعد تجيب عن أسئلة الحقبة التاريخية ، مثلما لم تعد تستجيب لانتظارات الإنسان الأوروبي وقتئذ ، ولذلك لم ينحصر "مفهوم الحداثة " في دلالة واحدة ، بل كان جُمَاع منظومة من" الحداثات "منها ما يرتبط بالحداثة السياسية لتنظيم علاقات المجتمع من خلال دساتير ترقى بالحقوق إلى مستوى حق الفرد في التمتع بمجموعة من المزايا، مقابل الواجب الذي ينبغي أن يقوم به لفائدة الوطن، ومنها مايرتبط بالحداثة الاقتصادية التي تروم إيجاد نموذج اقتصادي يلاءم الواقع السياسي ، قُبيل وبعد الثورة الفرنسية التي كانت نتاجَ حداثَةَ تفكير مجموعة من الفلاسفة ، لذلك اقتصرنا على كتابات بعضهم على سبيل المثال لا الحصر ، ولم يكن مفهوم الحداثة شأنا أدبيا صرفا أو حداثة شعرية بخاصة بقدر ماكان شأنا مشاعا بين جميع الحقول المعرفية ،فلامست الكتابات الفكرية جميع مناحي الحياة بقيمها المادية والمعنوية ،وهذا هو السبب الذي جعل بعض الأدباء والمفكرين الفلاسفة يعتبرونه مصطلحا غامضا ومثيرا للجدل ، بل إن مالكوم برادبري وجيمس ماكفارلن مؤلفا الكتاب الموسوم بـ" الحداثة "(16) اعتبروا الحداثة " لفظا مشوها وفوضى" الشيء الذي يؤكد على اختلاف النقاد والدارسين في تعريفه باعتباره واحدا من الألفاظ المشوهة التي تُغاير دلالتُه الاصطلاحية دلالتَه المعجمية ، بل إن هذا الغموض في الدلالة يؤدي إلى قلق فكري سيُنتج مزيدا من الكتابات الفكرية و الفلسفية ،ويرتبط مفهومه في ذهن غير القلقين فكريا بما هو حديث (أي الجديد) وبما هو متطور ومتقدم وعقلاني بينما يرتبط مفهوم "الحداثة" لدى البعض الآخر بنظرة مُجزأة (17) إلى: حداثة بدائية وحداثة جديدة وما بعد الحداثة، وخلص المؤلفان إلى أن« الحداثة فعل» وهي « أسلوب تعبيري حين نربط المصطلح بعصر معين »(18)،ولكن هذا الفعل يصبح " فوضى"(19)إذا انخلع وانفصل عن ماضيه في منطلقه الأول، لكن هل كان حال مفهوم حداثة الأدب عموما وحداثة الشعر بخاصة مفهوما مشوها وفوضويا مثلما هو حاله عند المفكرين والفلاسفة ؟

إن الجواب يقتضي منا النظر إلى الموضوع من زاوية الفكر والفلسفة والأدب الغربي كفاعل مؤثر في الحداثة العالمية ، ومن زاوية الفكر العربي في الدول المغاربية ، كدول متأثرة بالفكر الغربي من منظور باحثين من أمثال عبد الإله بلقزيز وغيره، ولاسيما في المغرب والجزائر لكونهما أنجبا مفكرين نظروا للفكر العربي منذ ستينيات القرن العشرين من أمثال عبد الله العروي ، الذي انتقد الفكر الغربي والعربي في كل كتاباته التنظيرية بالرغم من دعواه لمناصرة تبعية الفكر الغربي الحداثي ، وهذا الأمر يستدعي الإشارة إلى انتقادات ألان تورين للحداثة ،ودعوته للتحرر أسْر المدرسة الفرنسية في السوسيولوجيا لكونها وريثة فكر أوغست كونت ودوركايم (20)، وتَوَجُّهه لتبني أفكار مدرسة جديدة وهي سوسيولوجيا الفعل عند عالم الاجتماع الأمريكي نالكوت بارسونز(21).

❁ الحداثة في إبداع الأدباء و الشعراء الغربيين

إنه لا يمكن النظر إلى الحداثة الشعرية الأوربية خارج الفضاء الذي أوجدها ،ولا خارج الزمن التاريخي الذي أنتجها ولا بمعزل عن الجو الفكري والأدبي الذي تنفسته ، ولاسيما بعد مجموعة من الاكتشافات ،وبالتالي فإن صراع الإنسان مع الطبيعة لاستغلالها بشكل جيد (وليس المقصود سليم) لمصلحته ، بدأ باكتشاف القوة البخارية الكامنة في الماء ، وبلغ ذروة الاختراع باكتشاف الذرة التي كانت انطلاقة جديدة لاختراعات أعقد من الذرة مثل " النانو _تكنولوجيا "، وبالتالي أدى التسارع في الاختراعات إلى مجموعة من المتغيرات أُولاها هي المتغير النفسي المتجلي في تَغَير نظرة الانسان لنفسه ، وانعكاس ذلك على وجدانه ،و ثانيها تجسد في نظرته لمجتمعه من حيث أنماط التجمعات البشرية ومشاربها الدينية والعقلية ،وهي التجمعات التي سماها ماكس فيبر بالجماعات المنزلية ،والعاملة بالمعمل، والجماعات العرقية ،والطوائف الدينية، وعلائق الجوار بينها ثم أشكال السيادة ،و الثالثة جسدته الثورة التكنولوجية التي لم تتوقف بعدُ ،فهذه المتغيرات انعكست على الوجدان الفني فكانت " ثورة شعرية حديثة "على" الشعرية القديمة " بكلقيمها وتلاوينها اللغوية والإيقاعية والموضوعاتية ، فوجدنا شعرا جديدا يُميز بين "الأنا "الطبيعية و"الأنا "الذاتية الشخصية .

كما استفادت الحداثة الأدبية الغربية مما قدمه مجموعة من الشعراء الأوروبيين أمثال روسو(22) ،وديدرو منذ القرن السادس عشر ، فكلاهما تحدث عن فكرة الخيال ،حيث دعا الأول لإلغاء الفوارق بين الخيال والواقع ،لأن الخيال وحده الذي يهبُ السعادة حسب دعواه في قصته الشهيرة "هيلويز الجديدة " (23)بينما جعل الثاني الخيال (أو المخيلة) شيئا مستقلا بنفسه لأنه قوة موجهة للعبقري ، رابطا تفسيره لظاهرة العبقرية في روايته"ابن أخ رامو "(24) بكونها قوة فطرية تُمكن صاحبها من الاستشراف والتنبؤ وتُجيز له تحطيم كل القواعد المألوفة ، ورآى بعض دارسي شعر ديدرو أنه بث بعض أحكامه النقدية حول فن الرسم حين استحضر دور المتلقي والتلقي الجمالي للوحة التشكيلية، حيث كان له ،حسب الدكتور عبد الغفار مكاوي « رأيا في طبيعة العمل الأدبي والخلق الشعري...فديدرو يرى أن النغمة بالنسبة للبيت من الشعر كاللون بالنسبة للصورة »(25) ، وبالتالي فقد كان لديدرو

الفضل في إثارة مفهوم التلقي الجمالي في الشعر مثلما هو في فن الرسم، والتلقي الجمالي هو أُس نظرية التلقي لرائديها فولفانغ إيزر وهانز روبير ياوس ومن سار على تنظيرهما النقدي .

إننا إذا أضفنا جهود روسو وديدرو للحركة الرومانسية في فرنسا وأنجلترا وألمانيا ، لمسنا الرغبة القوية، في التغيير الفكري ، التي تبلورت أفكارها وصمدت لتصل لأدباء منتصف القرن التاسع عشر، مما كان له أبعد الأثر على حركية الشعر الغربي وتجدده وتطوره وفق ما تقتضيه الحداثة الشعرية ،وستبث سحر أفكارها في مجموعة من المفكرين والشعراء العرب من أمثال عبد الله العروي ومُحَمَّد عابد الجابري وطه عبد الرحمان ومُحَمَّد أركون وعلال الفاسي ومُحَمَّد بنيس وعبد الكريم بن ثابت وغيرهم، وإن كان االتأثير بدرجات متفاوتة.

لقد كان احتلال الجزائر سنة1830وتونس والمغرب ليبيا وغيرها إيذانا ببداية فعل التأثير والتأثر بشكل مباشر مع المستعمر، أما غير المباشر فقد كان عن طريق مصر التي كانت سباقة إلى النهوض الفكري والأدبي والفني بسبب اتصال مفكريها وأدبائها بالإنجليز والفرنسيين ،من خلال تبلور حركات أدبية كحركة أبولو والرابطة القلمية ومدرسة الديوان وغيرها .

كما أن الحداثة الشعرية الغربية لم تكن نتاج فكر فرنسي فقط ، وإن كانت فرنسا هي بؤرة الحداثة، فقد كان لآراء شعراء مثل نوفاليس في ألمانيا (1772 _1801) أهمية نقدية وقيمة تاريخية في توجيه بوصلة الحداثة ، مما يفرض علينا أخذها بعين الاعتبار، لكونها آراء عميقة في نظرتها للشعر ،ولها قيمتها التاريخية والنقدية في مسار الشعر العالمي، حيث كان يروم بالأساس تفسير طبيعة الشعر الرومانسي، إلا أن النتيجة، ربما ،كانت في غير المرمى الذي قصده، حيث إن تنظيراته راحت في اتجاه آخر يمس ملامح مستقبل الشعر ، لذلك يبدو لي من الضروري إيراد بعض آرائه لتوضيح أهميتها وأثرها في الشعر الحديث منذ بودلير إلى اليوم .

لقد اعتبر نوفاليس الشعر واقعا أصيلا ومطلقا بقوله « هذه الفكرة هي نواة فلسفتي ،كلما كان (التعبير) أشْعَر كان أصْدَق "ولم يُعرف الشعر بل هو" على وجه التحديد... مُركب ...بسيط جميل رومانتيكي، منسجم » (26) و هو الذي « يأمر وينهى بالألم والوخز ، باللذة والعذاب، بالخطأ والصواب، بالصحة و المرض ، إنه يمزج كل شيء لخدمة هدفه العظيم ... وهو الارتفاع بالانسان فوق ذاته »(27) والشعر«كالجوقة... بالنسبة للمسرحية الاغريقية، هو مسلك النفس الجميلة الموقعة ، صوت مصاحب لذاتنا المكونة ، مسيرة في بلد الجمال ... قاعدة حرة ،انتصار على الطبيعة الفجة في كل كلمة، فطنته تعبير عن فاعلية حرة مستقلة ... بناء للنزعة الفنية ، تنوير ، ايقاع ، فن »(28) وهو في الآن ذاته « تصوير وتعبير عن الوجدان ،لعالم الباطن بكليته. إن وسيلته هي الكلمات ، تدل بنفسها على هذا ، فهي... المظهر الخارجي الذي يكشف عن تلك المملكة الباطنة ، مملكة القوى والطاقات ، إنه أشبه تماما بعلاقة ... فن الموسيقى بعلاقته بالأنغام ... فثمة شعر موسيقي يهز الوجدان نفسه ويحركه حركات

متنوعة... » (29)،والشعر «وسيلة وأداة وفن يثير الوجدان ، فيصور الشاعر لوحات باطنة ، وربما هي رقصات عقلية»(30)، وقد ركز على حسن اختيار الأسلوب النقي المناسب الصافي ومراعاة الإيقاع والقافية وتناغم الأصوات، وعلق الدكتور مكاوي على الموضوع بقوله «مايقوله نوفاليس عن الشعر يكاد ينصب على الشعر الغنائي الذي يعده الشعر الحق ، فجوهر الشعر عنده هو إفلاته من كل تحديد ... صحيح أنه يصفه أحيانا بأنه " التعبير عن الوجدان "، ولكن هناك عبارات أخرى تفسر الذات الشاعرة بأنها محايدة أو بأنها مجموع الألم الباطن الذي لا يحده إحساس بعينه ... فالشاعر مخلوق من الصلب الخالص ، قاس كالحجر الجامد والشعر يؤدي إلى المزج بين العناصر المتنافرة ... والخيال فيه يتمتع بحرية تكفل له تخليط الصور جميعا بعضها ببعض»(31)وقد كانت محاولات بعض الشعراء الرومانسيين من أمثال نوفاليس وبول فيرلين وبول فاليري ومالارميه ورامبو وقبلهم شاعر الحداثة بودلير دعوة مفتوحة لتجاوز المفهوم الشعري الغربي القديم، وهي نفس الدعوة التي سيتلقفها الشعراء العرب في المغارب الثلاث خلال عصر الحداثة العربية ، وما زلنا إلى اليوم ونحن في مطلع القرن الواحد والعشرين نجد من يلهج بذكر هؤلاء الشعراء ، وفي نفس السياق يقول بول فايرلين في قصيدة " فن الشعر "(32) ،وهي تلخص بعض ما جاء فيما ألمعنا إليه عند نوفاليس:

الموسيقى أولا وقبل كل شيء

وعليك من أجل هذا أن تتخير الفريد(33)

الذي يشتد غموضه ويتبخر بسهولة في الهواء

ويخلو من الثقل والرغبة في التظاهر والاستعراض

عليك أن تنظر إلى انتقاء الكلمات

بشيء غير قليل من الاحتقار(34)

فما من شيء أثمن من أغنية غائمة

يلتحم فيها الغموض بالوضوح

إن الملاحظ هو أن بول فايرلين يحتفل بعنصر" الموسيقى" أولا وأخيرا ، وكأنه يدعو لاسترجاع موسيقية الشعر الغربي الضائعة بلغة غامضة مشروطة بانتقاء الشاعر للفظ الغامض الخالي من الثقل الموسيقي ،أي اللفظ الذي لا تستطيع الإمساك به ،ويظهر ترنحه في الوصول إلى قصده من خلال تعبيره عن جمالية التناقض من خلال التحام اللفظ الغامض باللفظ الواضح في نص شعري يرتكز على الموسيقى ، وقد نظر بول فاليري (35)ومالارميه إلى أهمية الموسيقى في الشعر كأهم عنصر يحققه الشعر الأوروبي (الفرنسي بخاصة) خلال العصر الحديث ، لكن بودلير (36)كان هو الشاعر الذي استحق أن يكون شاعر العصر الحديث ،إذ هو أول من استخدم هذا التوصيف سنة 1859 قبل بول فاليري وملالرميه و رامبو وغيرهم ،ولعل مرجع هذا التميز البودليري يتجلى في وعيه الفني من ناحية،

ووقوفه على مسافة واحدة من الشعر والنقد ، ومن ناحية أخرى لايمانه بفكرة الحداثة عموما ،والأدب والفن بخاصة ، لكونهما يُعبران عن ضمير وروح العصر، مثلما هو الأمر عند نوفاليس الذي تجاوزت آراؤه النقدية مستوى أعماله الأدبية في "الشذرات"، وبذلك بَذَر بودلير فكْر الحداثة الشعرية وتبلورت وتطورت إلى حداثة شعرية وفنية فيما بعد بشكل أوضح مع ملارميه ورامبو وبول فاليري وبول إلوار وتوماس إليوت وغيرهم، لكن الذي يبدوز هو أن تنظيرات بودلير ،قُبيل القرن العشرين ، هي البداية الفعلية الأولى للثورة الشعرية التي وُسمت فيما بعد بالحداثة .

إن " الشعر الحديث والمعاصر منذ بداياته الأولى مع بودلير وإحكام بناءه وإكْتمَال نسيجه مع رامبو ومالارميه وكبار الشعراء الأوروبيين"(37)لا يُقْصي جهود الشعراء الأوروبيين الآخرين الذين ساهموا في خلخلة المفهوم الشعري الغربي الموروث ، مثلما لا ينفي تأثر أو استئناس بودلير ورامبو وملارميه وإليوت بآراء السابقين عليهم أو الذين جايلوهم ، سواء شعراء إسبانيا كخوان رامون خيمينيث (38)و فريديريكو جارسيا لوركا(39) أو أمبيرتو سابا(40) ويوجيني انجارتي(41) أومثل ماريا ريلكه(42) أوبرتولد بريخت(43) الشاعر،على الأقل من حيث إثارةُ قضية الحداثة في امتداداتها وعلاقتها بتجديد النظر في مفهوم الدولة والقيم الإنسانية ،حيث بدأ الشعر يحتفل بقضايا الإنسان وبتجديد المعاني الشعرية المألوفة كـ"الصمت"و"الحب"و"الحرية" و"الحياة"و"الموت"و"الغربة" وبـ" الأنا "تارة كعناوين لقصائد أو لدواوين شعرية ، كما هو الحال عند لوركا ويوهانس بشر (44) و"جوتفريد بن "و "روني ماريا رلكه" و"بول إلوار"(45)، وهي نفس المعاني التي انتقلت للشعر العربي كله ، وللشعر المغربي والجزائري والتونسي بخاصة، وإن كنا في ليبيا لا نقف على نماذج كما في المغرب أو الجزائر أو تونس ، نظرا للظروف السياسية غداة الاستقلال وقيام الاشتراكيين بثورة سياسية على نظام الحكم الملكي ، وكان مأمولا أن تؤدي دورها التجديدي بتحديث أنماط الخطاب الأدبي الموازي للفكر الثوري ،لكن ذلك لم يحصل ، لكن معاني" الحرية والتحرر" التي روج لها الشعر الغربي بلورها الشعراء المغاربة فكانت صورة واقعية للمعاناة المجسدة لفقدان هذه المضامين في الحياة المعيشة، ولاسيما مع الاستعمارين الفرنسي والإسباني ، حيث ورد معنى" الحرية "في دواوين كل من علال الفاسي وحسن عبد القادر العاصمي وعبد الكريم بن ثابث وأبي القاسم الشابي ومفدي زكريا وغيرهم، ممن لا يتسع المجال لذكرهم ، وهي نفس المعاني التي تعرض لها مفكرو وفلاسفة المغرب والجزائر ، حيث أصدر عبد الله العروي كتابا موسوما ب "مفهوم الحرية" وحاضر وكتب شعراء مفكرون كعلال الفاسي في مفهوم"الحرية "وفي كتابي " النقد الذاتي "و" الحركات الاستقلالية في المغرب العربي" وعبد الله العروي في جل كتاباته الفكرية ومُحَمَّد عابد الجابري والبحث عن زوايا جديدة لمحاورة الفكر التراثي ،كما سنرى لاحقا .

ب _ مفهوم الحداثة عند بعض المفكرين والفلاسفة والأدباء المغاربة

❁ الحداثة من منظور فكري وفلسفي مغاربي

إن حديثنا عن المنظور الفكري والفلسفي المغاربي للحداثة سيقتصر على كوكبة من القامات العلمية العربية في المغرب والجزائر وتونس ، وبالتالي سنقتصر على كتابات بعض المفكرين والأدباء من أمثال عبد الله العروي ،ومُحَّد عابد الجابري ،وطه عبد الرحمان ،ومُحَّد سبيلا ، وعلي أومليل من المغرب ، و مُحَّد أركون من الجزائر ، باعتبار أن الأول كان أول من حرك المياه الراكدة ، فسار من تتلمذ على يدهم وإن تفرقت بهم السبل في النظر إلى الحداثة .

لقد بدأت الكتابات الأولى عن الحداثة العربية غداة الاستقلال مع الدكتور عبد الله العروي بمجموعة من الكتب التي دارت حول مجموعة من المفهومات بداية من "الإيديولوجية العربية المعاصرة "(46)سنة1967منطلقا من وضع المغرب بعد حوالي إحدى عشر سنة من الاستقلال ودهشته من العجز السياسي والعقم الثقافي اللذين أبدتهما النخبة المثقفة ، وقدم العروي آراء نظرية تحصر الإشكالية في أربع نقط هي : تعريف الذات العربية ونظرتها للآخر (الغرب) ثم علاقة الذات بماضيها ثم اختيار منهج العمل المناسب للمرحلة التاريخية ،للمساعد على التأمل في كونية العقل ، لأنه فاعل مشترك بين الذات والآخر ،ثم البحث عن أنماط التعبير التي ينبغي توظيفها إزاء الوضع السائد ، ليكتسب العرب «شكلا فنيا أو أدبيا ، قادرا على التعبير تعبيرا مطابقاadéquate ... وأن يكون بالتالي ذا قيمة كونية (كلية)universal»(47) وأوجز تأخر العرب (المغاربة) في إشكالية تتحكم فيها العناصر التالية : مفاهيم الأصالة ،والاستمرارية التاريخية ،وكونية العقل والتعبير ، وقد شكل هذا الكتاب ،في نظري، مقدمة لمشروعه الفكري سيتأكد بصدور كتبه الأخرى فيما بعد ،ك "أزمة المثقفين العرب"سنة1973و"العرب والفكر التاريخي "سنة1974، والكتابان : الأول و الثالث يكشفان دقة توصيفه وعمق مقاربة للواقع العربي، انطلاقا من معرفته بإشكالاته العربية عموما و المغربية بخاصة ، فاكسبت تنظيراته الفكر الفلسفي المغربي والثقافي والسياسي والفني والأدبي قوة وبثت فيه روحا جديدة لإعادة النظر في الموروث بوعي نقدي يروم التحديث والتجديد ،دون إغفال التجربة التاريخية في كونيتها وشموليتها ، ذلك أن منظوره في الكتاب الثاني الملمع إليه أعلاه ، يربط العرب بالفكر التاريخي الكوني لا المحلي .

وإذا نظر ماكس فيبر للحداثة وتحديث المجتمع من زاوية إقتصادية ، فإن عبد الله العروي نظر لنفس الموضوع لكن من زاوية أخرى تجلت في ضرورة قيام ثورة ثقافية منظمة ، تأخذ العبرة من التجارب التاريخية الكونية ،ثم تقطع النخبة المثقفة صلتها بالتصورات الفكرية الثقافية والتاريخية والسياسية الموروثة ،شريطة أن تنظر للحداثة والتحديث كأفق لتجاوز إشكالات الواقع العربي المتردي و لتقليص الهوة بين "الذات"و" الآخر"، مذكرا في مستوى ثالث في "الإيديولوجية العربية المعاصرة" بإخفاق الليبرالي ،ومُنَوهًا في المستوى الرابع بإنجازات البرجوازية الصغيرة ،ودعا النخبة في"العرب والفكر التاريخي "إلى استيعاب مكتسبات الليبرالية وتخطي مواقفها الإيديولوجية بسرعة ، لأن الغاية التي تحكمت في تنظيراته هي تطور المجتمع لا تطور المثقف الفرد ، وكأن الكتاب ، حسب تعبيره ، بمثابة « نقد إيديولوجي

للإيديولوجية العربية وقد صرحت بذلك مرارا ، كتمهيد للعمل على تغيير الهياكل الاجتماعية ،نقد موجه أساسا للنخبة المثقفة في مرحلة انتقالية فرضتها إخفاقات الماضي»(48)، ثم توالت كتبه المكملة لمشروعه الفكري الداعي للحداثة بصدور كتب المفاهيم: مفهوم الإيديولوجيا في 1980،ومفهوم الحرية ومفهوم الدولة في1981، وثقافتنا في ضوء التاريخ في 1983 ، ومفهوم التاريخ في 1992، ثم ختم مشروعه التنظيري بكتاب مفهوم العقل ، وكل هذه الكتب هي في نفس الوقت دعوة للحداثة ودفاع عنها .

إن تنظيرات العروي لا تنطلق من فكر مثقفي عصره أو الجيل الذي سبقه ، بل ينطلق من استيعابه لأفكار مجموعة من المفكرين (49)مثل ماركس ونظرياته حول الاقتصاد وفهمه للنظام الرأسمالي والحرية التجارية وغيرها، وبرنار جروتوسن ومواقف أنجلز حول جريان الإيديولوجيا في ذهن المفكرين الأدعياء بكيفية واعية بطريقة خاطئة ، وهنري لو فيفر وجاك بيرك ، وفكر هيجل حول مكر التاريخ ، بالإضافة إلى تكوينه في فرنسا(50) كما لم يغفل عن تأثير واقع المجتمع على مستوى أدوات التعبير الفني ، وخصص الفصل الرابع (51)من"الإيديولوجية العربية المعاصرة " للعرب والتعبير عن الذات من خلال الأدوات الفنية مثل : الفولكلور و الأدب ،و إشكالية الصيغ التعبيرية في المسرح والرواية، ويظل الأدب في غالب الأحيان خاضعا للتطور العام للمجتمع ، وكلما كان التطور سريعا كلما كان الأدب و الفن كذلك، ولكنه في حالة المجتمع العربي والمغربي شكل« أول عنصر سلبي ... فالفن إذن ، في حالتنا ، لم يلعب أي دور انتقادي أو إيضاحي»(52)

إن الحداثة في نظر العروي تبدأ من القطيعة مع التراث ، و التصالح مع الذات من خلال الاعتراف بالكوني الشامل ،أما الدكتور مُحَمَّد عابد الجابري في كتابه الموسوم بـ" التراث و الحداثة " فقد ارتكز مشروعه على " الفهم " لكون الإشكالية في الفكر العربي بالمغرب هي إشكالية فهم « فَهْم تراثي للتراث »(53)وتجاوُز هذا الفَهْم إلى فهم حداثي» برؤية عصرية ، لأن الحداثة من وجهة نظره« لا تعني رفض التراث ولا القطيعة مع الماضي بقدر ما تعني الارتفاع بطريقة التعامل مع التراث إلى مستوى ما نسميه بالمعاصرة ، أعني مواكبة التقدم الحاصل على الصعيد العالمي...» (54)وأقر بأن الحداثة في الفكر العربي المعاصر لم تستطع التخلص من الفهم التراثي للتراث وتحاول استيحاء مصداقية خطابها في أطروحاتها من الحداثة الأوروبية ،ويعتبر« الحداثة ظاهرة تاريخية ، وهي ككل الظواهر التاريخية مشروطة بظروفها ... تختلف من مكان لآخر ، الحداثة في أوروبا غيرها في الصين ... غيرها في اليابان »(55)،وقد قامت في رأيه في أعقاب عصر الأنوار وانتهت مع نهاية القرن التاسع عشر ، أما اليوم فإن أوروبا تعيش زمن " ما بعد الحداثة "ويرى الدكتور مُحَمَّد سبيلا أنها«ظهور ملامح المجتمع الحديث المتميز بدرجة معينة من التقنية والعقلانية و التعدد و التفتح »(56)

أما المفكر الجزائري مُحَّد أركون فإنه وقف وسيطا بين العرب المسلمين وبين الغربيين في كيفية تمثل" الحداثة " في كل كتاباته ، حيث بنى مشروعه على مجموعة من المفاهيم كمداخل للحداثة مثل الحرية والمواطنة والأنسنة والعلمنة ضمن مسارين : مسار تنموي وديمقراطي ، ومسار الحرية في إعادة النظر في العقائد والسنن الدينية « عن طريق إعادة القراءة لما قدمه الخطاب الديني»(57) وفي دراسة وتدريس العلم الأنتربولوجي ،ليساعد العرب على الخروج من تفكير منغلق إلى تفكير على« مستوى مصالح الإنسان ... العلم الانتربولوجي يعلمنا كيفية التعامل مع الثقافات الأخرى بروح منفتحة متفهمة ...» (58)لعدم وجود بنية مفهومية ومعرفية خاصة بالعلوم الإنسانية لتلقي فكر الحداثة الأوروبية ،وفي الفصلين الثالث والرابع (59)من كتابه" تاريخية الفكر العربي الإسلامي "تحدث عن ملامح الوعي العربي الإسلامي وكيفية إعادة توحيده ،دون إغفاله للسيادة العليا والسلطة السياسية ،والحفاظ على القيم والنهوض بالفكر كمدخل لنهوض المجتمع(60).

أما في تونس ،فلم نقف على مفكرين رواد في التبشير والتنظير للحداثة من أمثال عبد الله العروي ومُحَّد عابد الجابري وطه عبد الرحمان في محاضراته ودراسته الموسومة بـ "روح الحداثة والإبداع" ومُحَّد أركون في كتبه كلها .

❁ الحداثة في إبداع الأدباء و الشعراء المغاربيين

لقد أشار عبد الله العروي إلى تبعية الإنتاج الأدبي العربي للتطور العام للمجتمع ،واعتبره عنصرا سلبيا حال دون تمثل الحداثة(61)في الفصل الرابع من" الإيديولوجية العربية المعاصرة "، ومع بداية التنظير للحداثة ، بدأت بعض المحاولات التجديدية في الأدب عموما في الرواية والشعر وفي غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى ، وأصبح تجديد الشعر أمرا حتميا عند ثلة من الشعراء الذين إطلعوا على أشعار غربية لأمثال بودلير ومالارميه ورامبو وكتابات موليير وغيرها، تلقيا أيجابيا فتجاوبوا معها بأن أبدعوا دواوين وأشعار تحمل نفس الهواجس الموضوعاتية ونفس القيم الفنية ،سواء تلقوها مباشرة بالنسبة للأدباء والشعراء الذين درسوا في فرنسا باعتبارها آنئذ مركز الحداثة الأوروبية ، أو حين وفدت فرنسا مستعمرة للمغرب والجزائر وتونس ،أو ما كان يرشح عن أدباء مصر بخاصة في تواصلهم مع جملة من الأدباء والشعراء المغاربة الذين رحلوا لمصر أو للشام أو العراق للدراسة أو هروبا من مضايقات الاستعمار أو اطلاعهم على أفكار بعض المجموعات الأدبية كالرابطة القلمية وجماعة أبولو ومدرسة الديوان،فأصبحنا نميز بين فئتين من الشعراء المغاربيين(المغاربة بخاصة) إلى : فئة متفقهة (62)منغلقة على نفسها ، رفضت حداثة الشعر بسبب جاذبية القديم ،رغم وعيها بجدة التجربة الشعرية التي بدت في الأفق الشعري العربي كما لمسنا ذلك عند الفقيه والمناضل الشاعر قدور الورطاسي،فظلوا محافظين على مبنى ومعنى ولغة القصيدة ،وجل شعره وشعر عبد المجيد الفاسي ومُحَّد الحلوي وأحمد الهيبة ومن جايلهم شايع هذا الاتجاه ، إلا أن الورطاسي كان واعيا بالطريقة الجديدة في كتابة القصيدة الشعرية فتشبث

بفقهيته ، لكنه برر رفض تجدد الشعر العربي في المغرب وتفضيله القديم على الجديد ،بقوله من قصيدة سماها "الشعر بين القديم والحديث "(63):

قالوا تعصبت للشعر الذي ازدهرت أيامه في عصور البيد و الإبل
إن الذين أتوا من بعدهم خلقوا شعرا يروق هواة المبدع الجلل
لانَت حياة بني الإنسان فانبثقتْ عن لينها مبدعات الشعر والنحل

وعبر يشكل أوضح عن وعيه بما سمته نازك الملائكة " شعرا حرا " وسماه غيرها "شعرا طليقا ،في نص شعري آخر وسَمَه بـ" خواطر حول الشعر الحر "(64):

ألحقوا بالقريض نوعا من الغر ب ولم يلحقوا سوي الأدْران
تائها في مفاوز ليس فيها جُرعة تُستساغ للظمآن
كثومة إثر كومة من رمال قد جفتْها عوابق العُرْبان

إلا أنه عاد وناقض نفسه ، من حيث لا يشعر ، في نصين شعريين مخالفين من حيث الشكل للموروث الشعري العربي، ووسم الأول بـ "متاهات العاطفة "(65) والثاني بـ "حدثيني" (66) وكلا النصين يدلان على ترنح الشاعر بين جاذبية الشعر العربي القديم وجمالية الشعر الحديث ، ونكتفي بالتمثيل على ترنحه بقوله من النص الأول :

كيف التكتم ؟
والفؤاد في قلقْ
والليل يشهد :
أني دائم الأرقْ
من لي يكتمُ هواي في مكامنه
و الحب كالزهر
هل ينمو بلا عبقْ
كم كنت أشفق :
أن يدري الوشاة هوى

حيث يبدو النص متحررا من معمارية الشعر الموروث على مستوى الشكل، وهو المؤشر الأول على تَوْق قدور الورطاسي للجديد لكن اللغة ظلت معجمية بعيدة عن الإيحاء والرمزية والموسيقية التي تنشدها الكتابة الجديدة ،كما

يبدو في ألفاظ "التكتم "و"الوشاة" و"الأرق"و"هوى" بحمولتها المعجمية القديمة ، أما الفئة الثانية فهي ،أيضا، هجينة جامعة بين الشعراء المتفقهين والمنفتحين على الجديد، وحمولته المعرفية والثقافية ، حسب توصيف رواد نظرية التلقي(67)، وهي متميزة عن سابقتها بتقبلها لجمالية الكتابة الجديدة وتواصلها مع الثقافة الغربية ويتجاوز فهمُها الفهم التقليدي الذي يُسيطر على الفئة الأولى ، حيث توجهت صوب تحديث الكتابة الشعرية عبر مراحل ،كانت أولاها مرحلة تكسير البنية المعمارية الموروثة مع الحفاظ على العمودية على المستوى البصري (من الأعلى إلى الأسفل)، مع علال الفاسي بشكل خاص منذ 1933 ،وبعده عبد الكريم بن ثابت وحسن عبد القادر العاصمي وإدريس الجاي وبعض شعراء تونس والجزائر كأبي القاسم الشابي ومفدي زكري ،وثانيها باحتواء المعاني الشعرية الذي تداولها الشعراء الغربيون الملمع إليهم سابقا، وهذه الفئة انقسمت بدورها إلى فريقين ، اكتفى أولهما بإيلاء الأهمية للثورة في شقها السياسي دون شقها الفني الشعري ، كمفدي زكريا الذي أفصح عن ذلك في مستهل ديوانه اللهيب المقدس « أما ديوان مفدي زكريا بما يضمه من خوالج إنسان ، يُحب ويُبغض ، يخطىء ويُصيب ، ينتفض للحب ، ويعبد الجمال ....لم أعْنَ في اللهب المقدس بالفن والصناعة عنايتي بالتعبئة الثوية... والشعر الحق في نظري إلهامٌ لا فنٌ ، وعفويةٌ لا صناعة » (68) ومزج في شعره بين الأشكال القديمة والجديدة ، مع التجديد في المعنى ولاسيما في تحميس الجزائريين ، حيث إن المفهوم الحديث للحماسة في الشعر ،يُغاير المفهوم القديم ،إذ إن الأخير كان مبنيا على الصراع أو الاعتداء القَبَلي المؤقت(69)، بينما ارتبط مفهومه في العصر الحديث برد المستعمر عن الوطن ، ومفهوم من اللفظ دال على الهيمنة الغيرية على الوطن(70)، فالجزائر ظلت تحت الاحتلال لمدة تُجاوز قرنا وربعا من الزمان ، والمغرب أربعا وأربعين سنة ،وتونس قُرابة نصف قرن ، لذلك يمكن تصنيف مفدي زكريا في أحد التوجهين التاليين : الأول الذي ظل يكتنز الصورة التقليدية مشحونة بشحنات ثورية مجددة في المضامين والأشكال، كما في قوله في قصيدة "عشت ياعلم :(71)"

هيا ... هيا قفوا

وارفعو العلْم ...

وانشدوا ، و اهتفوا

واعزفوا النغْم ...

اقصفوا المدافع ... تَسْمَع الأمم :

رسالة العلْم

أشْرَق رفيعا ، في الحمى واخفقْ عزيزا مُكْرما وارشقْ على نَهْر الدما

سُلما ... للسما ... يا علمْ

عَلَمَ الجزائرْ ... عشتَ يا علمْ !

وقال في نص شعري آخر(72):

يا ثورة التحرير ، صوني الحمى وحَرريه من يَد الغاصبينْ

شُقي الطريقَ فوْق سَيْل الدمَا وَحَطمي ، الطاغين و الظالمينْ

وسار على نفس التوجه في ديوان "من وحي الأطلس"(73) منشغلا بالمعاني الثورية أكثر من تفكيره في الثورة على الموروث الشعري العربي ، ولكنه كان ينشد قيما إنسانية طالما تغنى بها الشعراء في الغرب سواء في المرحلة الرومانسية أو مرحلة الحداثة من قبيل الموضوعات التي تطرق إليها مثل (74) "العدالة الحقة"(75) و"عن أحد أبطال المقاومة "(76) ، وهو ما يرمي إليه مفدي زكريا حين يدعو الثورة لطرد المحتل،فإن المعاني التي أشرنا إليه تتحقق في الكثير من إبداعاته الشعرية ، إذ كان المطْلَبُ الأساس في هذه المرحلة التاريخية هو الحرية المتلازمة مع التضحية بالنفس، أي أنه يستحضر موضوعة "الموت "والفناء بطريقة غير مباشرة ،كما في شعر الرومانسيين الغربيين ، وحين يدعو الشاعر للمقاومة والتضحية فإنه كان يدعو للحياة ، كتجلياتها في القرآن الكريم «وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ يَا أُولِي الْأَلْبَابِ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ»(77)، أما الفريق الثاني من التفقهين ، الذي سميناه "هجينا"(78)فراح يبحث عن الحرية في أبعادها الثلاثة : حرية الوطن وحرية الفكر وحرية الشعر ، وخير من يمثل هذا الفريق _ عندي _ هو علال الفاسي ، حيث تحققت لديه في جملة من النصوص الشعرية بطريقة مخالفة للموروث الشعري القديم، وهو ما دعت إليه الشعرية الغربية منذ بودلير ، قبل بيانات الشعر العربي في المغرب مع مُحَمَّد بنيس(79) وعبد الله راجع(80) ، وقبل بيان أدونيس ،مما يعطينا اليقين أن بيان الشاعرين مُحَمَّد بنيس وعبد الله راجع من المغرب انطلقا من تجارب شعرية غربية ،دون إغفال ما أنجزه شعراء مثل علال الفاسي وعبد القادر العاصمي وعبد الكريم بن ثابت ومفدي زكريا وأبي القاسم الشابي ، ومن وعيه بالوظيفة السياسية والاجتماعية للشعر وبمفهوم الحداثة ، وإن كانت تجربة التحديث في المغرب بدأت منذ سنة 1933 بقصيدة وَسَمها علال الفاسي بـ" أغرودة مشتاق "قال فيها (81) :

لا تَتْرُكْبني في الحديقة تحت سقف الياسمينْ

في مجلس كنا به نلتذ بالقرب المكينْ

لا ترقبيـني، إنـني لا أستطيع زيارتك

فابقين وحْدك واسمحي ليأنْ أسبب وحدتك

بيني وبينك أرْبُع ومفاوِزُ تثني اللقاء
ما بين بحر مائج، وبعيد صحراء خلاء

فلا مجال لإنكار محاولة هذا الشاعر الكتابةَ بطريقة جديدة في ثلاثينيات القرن الماضي ، ولا محاولات الشاعر عبد الكريم بن ثابت في نصوصه الشعرية الإبداعية الباحثة عن الحرية ، ولاسيما في قصيدة "قيد... ؟"(82) وهي مؤلفة من سبعة مقاطع تتحقق فيها الموسيقى الشعرية والغموض في المعنى رغم بساطة الألفاظ ، وهو بالذات ما دعا إليه بول فايرلين في قصيدة " فن الشعر "(83)، حيث يقول عبد الكريم بن ثابت :

أتُراهُ في يديا أم تُرى في قدميا
ذلك القيد الذي يضحك مني وعليا
ودُموعي كلما أرسلتها من مُقلتيا
شرب الدمع ولما يْروه دمعي ريا
أين ذاك القيد أين ؟
أتُراه اليوم عين ؟

وقصيدة " قيد " لا تختلف عن قصيدة " أغرودة مشتاق " لعلال الفاسي، وإن كان ابن ثابت أعمق في حديثه عن الحرية من علال الفاسي ،وكلاهما عندي كان يوجه دعوة للشعراء العرب لاعتماد طريقة جديدة في الكتابة الشعرية المغاربية في بدايتها . ولم يكن علال الفاسي "يُنكر أو يُخفي استلهامه معاني شعرية من كُتاب وشُعراء غربيين في شعره ،ولاسيما شعراء فرنسا ، فتغنى بموضوعة " الحب "في مستويات ثلاث لأنه إكسير الحياة (84)في سياق تعبيره عن حب الوطن ، وبـ" الحرية "في أربع مستويات جمع فيها حبه للحرية والهيام بها لعذوبتها ، حيث يبدو الشاعر متفلسفا في قضية الحرية ولم يقف الأمر به عند هذا الحد بل حاضر في موضوعها ، ومن ذلك قال في قصيدة عذوبة الحرية (85):

أُهَيْنِمُ باسمك عنْد الصَباح كما هَيْنَمَ الذاكر الزاهد
وأرنو لوجهك عند الصباح كما واجه القبلة العابدُ

وشكلت الحرية موضوعا رئيسا في دواوين الشعراء المغاربة حتى أنهم أطلقوا اسمها على جزء من دواوينهم مثل علال الفاسي أو سُمي الديوان كله باسمها كـ " أغاريد للحرية والتحدي "لحسن عبد القادر العاصمي و" ديوان الحرية " لعبد الكرين بن ثابت الذي أُخرجه الأستاذ عبد الكريم غلاب رحمه الله ، أما شعراء تونس فأبو القاسم الشابي هو أبرز شعراء القطر ، وقصيدته " إرادة الحياة " التي مطلعها(86):

إذا الشعب يوما أراد الحياة فلابد أن يستجيب القدرْ

و لابد لليل أنْ يَنْجلي و لابد للقيد أن ينكسرْ

وبالتالي لايمكن إنكار ما قام به سياسي وفقيه القرويين علال الفاسي ، فشعره يتبع حركية المجتمع ، حسب تعبير الناقد والشاعر مُحَمَّد بنيس ،فالظروف السياسية والاجتماعية مؤثرة في الموضوعات الشعرية التي تتطور بتطور التقدم الثقافي والفكري والحضاري والاجتماعي والسياسي ،وهي ملزمة للشاعر ليسير وفق حركية النفس المرتبطة بالواقع المعيش، لان الشعر أصبح متشكلا من منظومة الدواخل «إنه النفس بكل توتراته وانبساطاته... يتبع نسق الذات والمجتمع من ناحية، ولعبة الكتابة من ناحية ثانية..." (87) ولكن ليست بنفس القوة التي نجد عند أحمد المعداوي وحسن الأمراني أو مُحَمَّد بنيس وعبد الله راجع ، ولاسيما بعد صدور بَيانَيْ الأخيرين (88)، اللذين كانا سائرين على خطى أدونيس ، إذْ لم يكن بيان أدونيس أو مُحَمَّد بنيس أو عبد الله راجع تنظيرا بقدر ما كانت توطئة لما ينبغي أن يكون عليه الشعر العربي الحديث ، ولم نقف على بيانات شعرية في الجزائر أو تونس أو ليبيا ، وإنما كانت تحولات الكتابة الشعرية في المغرب أوضح وأبرز في إبداعات شعراء مثل أحمد المجاطي في ديوان " الفروسية "(89)و مُحَمَّد السرغيني في مجموعة من الدواوين الشعرية منذ 1987، ومُحَمَّد بنيس في " ورقة البهاء(90)حيث اتخذت الكتابة نسقا واحدا خلال ثمانين 80 صفحة دون عناوين ، وهذا النسق يدل امتداد زمن الكتابة من أبريل 1984 إلى يونيو 1985 ، أي أن كتابة النص استغرقت قُرابة سنة ونصف ، وهذا يُحيل القارىء على شعرية "الحوليات"(91)، وكذلك فعل الشاعر عبد الله راجع في بيانه الموسوم بـ "الجنون المعقلن"، حيث إن هذه البيانات لم تنفصل عن واقع التنظير الشعري العربي الذي شارك فيه أدونيس ومُحَمَّد بنيس وعبد الله راجع وفاضل العزاوي وغيرهم ، وبالتالي لم تكن هذه البيانات بعيدة عن تأثير الشعرية الغربية مع قصائد مالارميه النثرية ، حيث كان الخيط الناظم بين هؤلاء الشعراء هو هاجس التأسيس لكتابة جديدة للقصيدة العربية في المغرب أو العراق أو الجزائر أو غيرها ، وإذا أخذنا " بيان الكتابة " لمحمد بنيس سنجده يركز على جملة من القضايا التي تعرقل مسار القصيدة الشعرية العربية منذ القديم ، وحصرها في ما سماه بـ" ثلاثة حدود " لخصت أساسيات الكتابة التي ينبغي أن تكون عليها الشعرية العربية.

إن أحمد المجاطي ومُحَمَّد السرغيني ومُحَمَّد بنيس وعبد الله راجع كان هو الجيل الثاني الذي ألغى الكتابة الشعرية القديمة في شكلها البصري، ثم سعى إلى المغايرة في البناء واللغة والتجربة ،ولاسيما المجاطي والسرغيني اللذين كان من حظهما الإقامة في الشام و العراق ، لكن ديوان " الفروسية "كعنوان لتجربة الشاعر يطرح أكثر من سؤال على الواقع العربي المعيش ، هل كان بحثا عن الهوية و التحرر والقيم الاجتماعية نوهي الشعارات الكبرى التي شغلت الشعرية

العربية آنئذ ؟ أم هو دلالة على حماسة الفروسية العربية آنئذ لبناء واقع عربي جديد بمعية كتابة شعرية جديدة ؟ وحين نقرأ قول المجاطي (92):

(... أسكن في قرارة الكأس

أحيل شبحي

مرايا

أرقص في مملكة العرايا ...)

نلمس في تجربته تناقضا ظاهريا : تجربة الوجدان وتجربة اجتماعية ذات مسحة دينية ، فيجد نفسه آيلا للسقوط بسبب التيه، جراء صراعه مع السيف والعمامة (93):

إذا تلاشى الليل

في سعلته الضريرْة

يرفض أن يغسلني الفجرُ

وأن تشربني الغمامة

ملقىً على ظهر الثرى

ملقىً

بلا قبر

ولا قيامَهْ

فإننا نسجل أن تجربته تحفل بثلاث رؤى : رؤيا إبداعية ، ورؤيا فكرية ، ورؤيا المفارقة ، فرؤياه الإبداعية تتجلى في رؤيا وسحر الكلمة التي تشغله بشواردها وأسطوريتها ورمزيتها وواقعيتها ، لكنها تتأبى أحيانا أخرى ولاتسعفه ، كما صورها هو نفسه بقوله في قصيدة السقوط (94):

تُسعفني الكأس ولا

تُسعفني العبارة

لكنني أقولْ

شربت كأسي فاشربي

أيتها البحارْ

وقد نُشر الديوان في أول طبعة مُفتتحا بقصيدة " الخوف " وكات مُفتتحة بقوله :

(الكلمة الصغيرْة

تقالُ...)

وختمه بقصيدة "الحروف "التي أبدعها سنة 1985، وهذا دلالة على تركيز المعداوي على اللغة كروح للشعر ،تنصهر فيها الكائنات والعالم والوجود , أما رؤياه الفكرية فتُجليها عناوين قصائد الديوان كلها : (الخوف) و(عودة المرجفين)و (كبوة الريح) و(الفروسية) و(قراءة في مرآة النهر المتجمد) و(مشاهد من سقوط الحكمة في دار لقمان) وقبلها قصيدة(في دار لقمان عام 1965) (من كلام الأموات) وهي عناوين دالة على مأساوية الرؤيا الشعرية ، لكنها سرعان ما تبعث بالأمل ، ففي (كبوة الريح) على سبيل المثال لا الحصر ، يبدأ بوصف حالة الاندثار على الشاطىء : زورق بلا رجال ، بعض مجداف و عنكبوت ، رائحة الموت ....، ليقول بعده(95):

فاقطف زهور النور

عبر الظلمة الحرون

أما رؤياه كمفارقة فهي نابعة من رصده للمفارقات الاجتماعية ، وحركية الحياة في مجتمع مضطرب ، فيبدو لنا من خلال تلقي الصور الشعرية التي تضمنها شعره وكأنها تصوير ساخر لكنها تعبر في نفس الوقت عن رؤيا بحمولات فكرية وسياسية واجتماعية تنقل التجربة الشعرية المغاربية إلى صلب الحداثة ، حيث تحرر الشعر والشعراء الملمع إليهم بالتدريج من : مشاكسة الأشكال والأبنية المعمارية للنص الشعري إلى الاستغناء على معجمية اللفظ والاستعاضة عنها بالكلمة الساحرة .

أما القصيدة الخطية (الكاليغرافية) بأشكال دائرية بسيطة أو معقدة أو حلزونية أو خيالية ، فإنما كانا يشيران إلى الحركية النفسية لصاحب النص إزاء الواقع المعيش ،وشكلت بهذا التحول مستوى معاصرا للكتابة الشعرية في المغارب الثلاث ، وإن كان أكثر نصاعة وبروزا مع ثلة من الشعراء المغاربة ، نصنفهم إلى ثلاثة أجيال للحداثة ضمن أربع فئات خلال العصر الحديث ،كما سيأتي لاحقا.

الخاتمة

إن صفوة القول مما تحدثنا عنه حول مفهوم الحداثة الشعرية ومرجعيتها المعرفية ن فكريا ونصيا تُجليها استنتاجاتنا التالية :

أولا : إن الحداثة الشعرية العربية فرع من الحداثة الأوروبية الفرنسية بخاصة ، ويلخصها بعض الباحثين (96)في قولهم « من الثابت أن كل حداثة تنهل بالضرورة من الحداثة الأوروبية بوصفها المصدر و الأصل» ،وهي ظاهرة في تاريخ الفكر الإنساني ، وصواب هذا الرأي تؤكده قصائد علال الفاسي التالية(97)"الحطاب والموت"و"اللبانة وزير الحليب" و"الثعلب والتيس"و" الفلاح وولده"و"العربة والذبابة "و"الرجل وولده وحمارهما" وكلها مستنبطة من أمثال "لافونطين"، بل إن الشاعر لم يُخْف تأثره بالشعر الفرنسي حين قام بمحاذاة إحدى قصائد الشعر الفرنسي الموسومة في الديوان بـ" السبيلان !" (98) ،كما أن مُحَمَّد بنيس الشاعر والناقد لم يُخْف تأثره بالتجارب الشعرية الفرنسية في مقدمة ترجمته لديوان "هسيس الهواء"(99) لبرنَارْ نُويلْ حيث قال« جاء لقائي بشعر وأعمال برنار نُويل ... متواشجا مع لحظة البحث عن شاعر أوروبي أتقاسم معه العصر الذي أعيشه ... عندما أصبحت أشعر بأن ما اطلعت عليه من شعر أوروبي هو ، في الأغلب سابق على السبعينيات ،إجمالا»(100)، ويُضيف في موضع آخر« إن اللقاء بشعراء أتقاسم معهم العصر الواحدن بهذا المعنى ، سفر مباشر نحو الحوار مع الوضع الشعري الراهن، بما يحمله من بُعْد كوني ...فأسئلتي لم تعد تُطيق أن تكون مفصولة عن السؤال الشعري الكوني ... »(101)، وقد تعامل درويش مع شعر برنار نويل عن طريق مُحَمَّد بنيس حين عرضها عليه سنة 1991في مجلة الكرمل .

ثانيا : إن تنظير أدونيس(102) للشعرية العربية كان من باب النهل من الأصل الملمع إليه سابقا ليس إلا ،وأما اعتبار بيروت منطلقا فلأنها والقضية الفلسطينية سيان حركا الشعرية العربية للتعبير عن نكسات العرب وعدم استخلاص النخبة المثقفة المعبرة، كما نبه لذلك عبد الله العروي في مشروعه الفكري منذ ستينيات القرن الماضي حول الحداثة ، وما انقسام الشعراء إزاء التراث إلى ثلاثة فئات : شعراء مقلدون ، وشعراء زاوجوا بين شعرية الحاضر العربي المهيمنة على العصر الحديث ، التي أشرت على بداية تحول الشعرية العربية ، ثم شعراء حداثيون بدأوا ينظرون لآفاق التجربة الشعرية أنطلاقا من بيانات شعرية للكيفية التي ينبغي أن تكون عليها الكتابة الجديدة لا القصيدة الجديدة ولاسيما مُحَمَّد بنيس وعبد الله راجع، ولا نقف على بيانات لشعراء آخرين من أمثال مُحَمَّد السرغيني أوحسن الأمراني أو مُحَمَّد علي الرباوي أو بنطلحة أو بلبداوي أو غيرهم ، وإنما ناب كل من مُحَمَّد بنيس وعبد الله راجع عن الباقي ، وهذ التفاوت في النظر والتعامل مع الحداثة الشعرية في المغرب يجعلنا نميز بين أربع فئات من الشعراء ،وأشكال وأنماط شعرية مختلفة ، وليس ثلاثة،التي انتجت ثلاثة أنواع من الصور الصور الشعرية (صورة وثيقة وصورة نموذج وصورة وثيقة) ،كما حدد ذلك أحمد الطريسي في أطروحته(103) حول التجربة الشعرية العربية في المغرب انطلاقا من رؤية نقدية مبكرة للشعر العربي في المغرب صنفها مُحَمَّد بن عباس القباج في "الأدب العربي في المغرب الأقصى"، ورصدي للفئات الأربع مبني على موقفها من التراث الشعري العربي من ناحية ، وتجليات موقفها في ممارستها الشعرية ، وهي :

- **فئة الشعراء المقلدين للقديم** وجلهم (المغاربة) من الفقهاء والقضاة والوزرا وكتابا في دواوين الحكومة آنئذ ،ونظرت إلى التراث الشعري في جماليته المطلقة التي لا يمكن أن تضاهيها التجارب اللاحقة بأي شكل أو لغة أو صورة وموسيقى ، موقفها مبني على الوعي ببداية تحول مجرى الشعر العربي بمفاهيمه الإجرائية عن المجرى القديم لكنهم ظلوا متشبثين به ولم يضيفوا للتجربة الشعرية العربية منذ ميلادها ما يستحق وصفه بالحداثة ،بل إن الشعر« أصابه من الوهن والضعف ما أخمد فيه روح الجودة و الأصالة... وأغلب موضوعاته تدور في إطار ذاتي خاص من غزل ووصف ... صاغها الشعراء نسجا على منوال السابقين ومحاكاة غير جيدة في غالب الأحيان»(104)وممن كانوا يتابعون هذا التحول دون الانخراط فيه نجد قدور الورطاسي ومُحَمَّد الحلوي وأحمد الصبيحي وعبد المجيد الفاسي ومُحَمَّد بوجندار ومُحَمَّد السليماني ومُحَمَّد غريط وعبد الله القباج وعبد الله الفاسي وغيرهم كثير، وقد خصهم عباس بن مُحَمَّد القباج بالحديث في " الأدب العربي في المغرب الأقصى "(105)و ذكر عبد الرحمان بن زيدان بعض أشعارهم في "اليمن الوافر الوافي في امتداح الجناب اليوسفي " ، ويشكل هذا الاتجاه جيل" ما قبل الحداثة " .
- **الفئة هجينة** (106)وهي فئة مُشَكَلَةٌ من من الفقهاء والقضاة ومن غيرهم ، تثقفت بثقافة عربية وغربية من أمثال علال الفاسي وعبد الكريم بن ثابت وإدريس الجاي ، فوجدنا _مثلا_ علال الفاسي وعبد الكريم بن ثابت وعبد القادر العاصمي يزاوجون بين الأشكال الشعرية القديمة والجديدة والمعاني القديمة والجديدة ك"الموت "و"الحياة "و"الحب" ،والحرية " و"الصمت" وأصبح الولاء للإنسان ولـ"الحرية" حسب تعبير الشاعر مُحَمَّد الحبيب الفرقاني (107)حيث الإلتحام بين قضايا الشعر و« عناصر الحياة ... فأصبح الإلتحام بواقع الحياة ، وبأحداث المجتمع وحركاته »و"الموت "و"الحب"،والحرية ،كانت ومازالت، في الحياة وفي الشعر مطلبا رئيسا ن وقد ورد الحديث عنها مكثفا في دواوين الشعر العربي الحديث في المغرب والجزائر وتونس ، وقد تحدث علال الفاسي عنها من زوايا متباينة في قصائد كثيرة ، كمعشوقة هام بها في قصائد معنونة ب "الحرية "و"الهيام بالحرية" ،وجمالها وعذوبتها في نصوص شعرية أخرى بعناوين تحمل دلالات فلسفية مثل "جمال الحرية "و" عذوبة الحرية" ، و كذلك فعل الشاعر عبد الكريم ابن ثابت في قصيدة "قيد" و الشاعر حسن عبد القادر العاصمي في ديوانه "أغاريد للحرية والتحدي "وحديثه عن مفهوم الحب كمفهوم دال على الألفة والوصل في" إلى زوجتي العزيزة " وفي دعوته الفتاة المغربية للنهوض من وهدة السقوط في " بين فتى ... وفتاة "وغيرها ، وبذلك أعتبر هذه الفئة هي الطلائع الأولى للحداثة الشعرية العربية في الدول المغاربية، وفي المغرب بخاصة ، والثورة على البنية العامة للشعر العربي القديم انطلقت من المبنى والمعنى أولا قبل أن تتطور التجربة مع الشعراء الفئة اللاحقة ، وإن ظلت اللغة الشعرية في جلها حبيسة المألوف والمتداول القديم ، ويمكن تسمية هذ الجيل بجيل " رواد الحداثة"

- **فئة شعراء الحداثة** ،ويتقدم هذه الفئة شعراء أحدثوا أشكالا وصيغا ولغة تتجاوز المألوف وكانوا ملتصقين بالحياة وبهموم المجتمع ، وسأذكر أبرزهم حداثة فقط ، لكثرة شعراء هذه الفئة ، لكن أبرزهم تجربة كان هو أحمد المعداوي في ديوانه " الفروسية " ومُحَمَّد السرغيني وإغناءه لتجربة القصيدة المغربية،لاسيما وأن هزيمة 1967 شكلت محطة فارقة في تجربته وتجارب كل من أحمد المعداوي ومُحَمَّد بنيس كما أبرزها هذا الأخير في بيان الكتابة ، إضافة لإستفادته من قراءاته لبول إلوار ولويس أراغون وبرنار نُويل وتأثره بأدونيس في كتاباته الشعرية الأولى في دواوين " ماقبل الكلام "و" شيء من الاضطهاد و الفرح "وعبد الله راجع وبيانه المميز باسمه " الجنون المعقلن "وحسن الأمراني ومُحَمَّد علي الرباوي وغيرهم ممن لايسمح المجال الحديث عن تمايز تجاربهم الشعرية التي أغنتْ تجربة الكتابة الشعرية الجديدة في المغرب العربي ، ونعتبر هذا الجيل هو "جيل الحداثة" أو شعراء الحداثة الشعرية العربية في المغارب الثلاث ، حيث نقلت التجربة الشعرية إلى مستوى اللغة الرامزة إلى حد أن « الكلمات بملامح الأشياء وقسماتها إلى حد الغرابة... وتتجاوز المعاني التي تطفو على السطح إلى المعاني الغامضة التي تختفي في أعماق مناطق النفس»(108) وغيرت الأشكال ونقلت موسيقية النص الشعري من رتابته إلى الحركة والخفة والقوافي والجرس الموسيقي وفق ما تفرضه الدفقة الشعورية .
- **فئة شعراء ما بعد الحداثة،** وهي_عندي _ تعني الفترة المعاصرة ، وإن لم أعتمد تقسيم الفئات الملمع إليها على مفهوم زمني،وهذه الفئة هي التي مازالت تشتغل على تطوير تجربة الكتابة الشعرية ، منهم من انسل من جيل الحداثة ،و انخرط في إغناء الحداثة ويتزعم هذه الفئة الشاعر والناقد مُحَمَّد بنيس من خلال ثنائية : الإبداع و النقد ، وهذا لا يعني إقصاء غيرهم من أمثال حسن الأمراني وعنيبة الحمري وغيرهم ، ولكن المجال لا يتسع لذلك .

الهوامش :

1 و 2_ انظر حداثة السؤال المقدمة بخصوص الحداثة العربية في الشعر و الثقافة، المركز الثقافي العربي، ط 2 /1988 ص 7.

3 _ الكتاب صدر بترجمة مُحَمَّد التركي ومراجعة فضل الله العمري تحت عنوان "الاقتصاد و المجتمع : الاقتصاد والأنظمة الاجتماعية و القوى المخلفات ، السيادة " عن المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، لبنان في ط1 /2015

4 و 5 _ الاقتصاد و المجتمع ص 48 و ما بعدها

6 _ مفاهيم أساسية في علم الاجتماع هذا الكتاب صدر سنة 2005 بترجمة صلاح هلال ومراجعة مُحَمَّد الجوهري في طبعته الأولى بمبادرة من معهد جوته وتمويل وزارة الخارجية الألمانية والمركز الثقافي الألماني انظر الاقتصاد والمجتمع ص 183 وما بعدها .

7 _ ندوة خطاب الحداثة في الفكر العربي المعاصر ، الطهطاوي نموذجا ، وقد أصدرها المجمع التونسي للعلوم و الآداب و الفنون " بيت الحكمة " قرطاج ، تونس 2005 . وقد عالجت الندوة موضوع التنوير و التسامح وتجديد الفكر العربي .

8 _ الحداثة ترجمة الدكتور باسل المسالمة – دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر دمشق سوريا – ط 2010/1 ، ص 10

9 و 10 و 11و 12 _ المرجع السابق ص 11

13 _أنظر مقال للمؤلف ترجمه الدكتور جابر عصفور ضمن مجموعة من المقالات المختارة ، وصدر عن المركز القومي للترجمة بالقاهرة سنة 2009 في طبعة ثانية تحت عنوان"الخيال،الأسلوب،الحداثة"والعنوان الأصلي هو Modernity : Yesterday.Today and Tomrrow وهو مقدمة لكتاب صدر في ط 1/ 1982 بعنوان "كل ما هو صلب يذوب في الهواء : تجربة الحداثة" :All That Is Sold Melts Into Air The Exprrience of Modernity وصدر هذا المقال في مجلة إبداع .ع 4 /1991، وزارة الثقافة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

14 _ " الخيال ، الأسلوب ، الحداثة "مقالات مختارة ترجمه الدكتور جابر عصفور ، 273 و 274

15 _ إيهاب حسن (1925_2015) مفكر مصري الأصل أمريكي الجنسية ،جل كتاباته في "ما بعد الحداثة "

16 _ " الحداثة " للمؤلفين مالكوم برادبري وجيمس ماكفارلن صدر بترجمة مؤيد حسن فوزي عن دار الإنماء الحضاري – دار المحبة – دمشق سوريا – ص 6 و7.

17 و 18 و 19_ المرجع السابق ص 7 و 8 و 9

20 _ انظر تاريخ عالم الاجتماع محمود عودة، مكتبة سعيد رأفت 1983 ص 295 وما بعدها

21 _ نقد الحداثة ، ألان تورين ترجمة أنور مغيث ، المجلس الإنمائي للثقافة 1997 ، ص 9 والكتاب صدر بلغته الأصل الفرنسية سنة 1992 ،وألان تورين مفكر معاصر كان مستشارا لرئيس وزراء فرنسا ميشال روكار خلال الفترة المتراوحة ما بين 1988 و 1991 ونتاجه العلمي مليء بالاعتراضات على بعض السياسات إزاء قضايا كالهجرة والأحياء العشوائية على هوامش المدن الكبرى .

22 _ لا نقصد هنا روسو مشرع الدولة و المجتمع ولكن نقصد روسو الأديب من خلال م تنظيراته في كتاباته الأدبية

23 و 24 و 25 و 26 و 27 و 28 و 29 و 30 و31 _ ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر للدكتور عبد الغفار مكاوي 43/1 و 44 و46 و 47 و 50 .

32 _ المرجع السابق 2 / 161 ، وبول فايرلين شاعر فرنسي (1844 _ 1896)، وهذا النص الشعري مأخوذ مترجما عن الدكتور عبد الغفار مكاوي ، وفي نصوص ستأتي لاحقا .

33 _ المرجع السابق 2 /161 ،المقصود بكلمة "الفريد" اللفظ الفردي غير القابل للقسمة impair عكس الزوجي pair

34 _ المرجع السابق 2 / 161 ، والمقصود بكلمة " الاحتقار " هنا أن انتقاء الكلمة الموسيقية امرا جديرا بالاحتقار

35 _ المرجع السابق 2 / 245 ، بول فاليري شاعر فرنسي (1871 _ 1945) من رواد الشعر الحديث .

36 _ بودلير جمع أراءه في مجموعتين من المقالات في كتابين نُشرا بعد وفاته سنة 1868 تحت عنوان "تطلعات جمالية " و" الفن الرومانتيكي " وفسر فيهما أعمالا فنية في الأدب و الرسم و الموسيقى، عاصرها

37 _ انتقاؤنا لشعراء الحداثة الشعرية الأوروبية كان اختيار انتقائيا عشوائيا للتمثيل ليس إلا ،لأن المقام لا يسمح بالحديث عن مساهمات كل الشعراء الذين ساهموا في تحديث الشعر العالمي .

38 _ خوان رامون خيمينيث (1881 _ 1958) شاعر ساهم في تحديث الشعر العالمي،وُصف شعره بالشعر الخالص وأثر في شعراء أمثال لوركا ، أنظر ثورة الشعر الحديث ، مكاوي 2/ 26 و31 و359 .

39 _ لوركا شاعر (1899 _ 1936) له قصائد احتفلت بموضوعات حديثة مثل " الصمت " في قصيدة سماها " الصمت " أنظر ثورة الشعر الحديث ، مكاوي 2/ 48 .

40 _ أمبيرتو سابا ، شاعر إيطالي (1883 _ 1957) " أنظر ثورة الشعر الحديث ، مكاوي 2/ 125.

41 _ شاعر إيطالي (1888 _ 1970) " أنظر ثورة الشعر الحديث ، مكاوي 2/ 128 .

42 _ شاعر ألماني(1875 _ 1926) " أنظر ثورة الشعر الحديث ، مكاوي 2/ 248 .

43 _ برخت (أو برشت حسب بعض الترجمات) (1898 _ 1956) شاعر تأثر شعره بظروف الحرب العالمية الأولى والثانية ، ومسرحي :ون فرقة مسرحية لتعرض إنتاجه المسرحي ،" أنظر ثورة الشعر الحديث ، مكاوي 2/ 289 وما بعدها .

44 _ (1891 _ 1958) شاعر ألماني ،" أنظر ثورة الشعر الحديث ، مكاوي 2/ 389 وما بعدها .

45 _ بول إلوار مشهور بهذا الإسم ،واسمه الحقيقي فهو إميل يوجين جريندل (1895 _ 1952) شاعر وروائي فرنسي ، تأثر بدوستوفسكي وتولتستوي" أنظر ثورة الشعر الحديث ، مكاوي 2/ 193 وما بعدها .

46 _ الكتاب في الأصل بالفرنسية 1967ترجمة مُحَمَّد عيتاني، دار الحقيقة في طبعته1970/1 تقديم مكسيم رودنسون.

47 _ أنظر الإيديولوجية العربية المعاصرة ، المدخل ص 20

48 _ أنظر العرب والفكر التاريخي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ط 2 / 1983 ص 18

49 و 50 و 51 و 52 و 53 و 54 و 55 و 56 _ المرجع السابق

57 _ أنظر القرآن من التفسير الموروث إلى تحليل الخطاب الديني ، مُحَمَّد أركون ، ترجمة وتعليق هاشم صالح ، دار الطليعة بيروت ، ط 2005/1 ص 6

58 و 59 و 60_ نفس المرجع

61 _ أنظر الفصل الرابع من " الإيديولوجية العربية المعاصرة "ص 151 وما بعدها

62 _ نقصد من قولنا " المتفقهة " طبقة الفقهاء التي تعلمت بطريقة تقليدية موروثة .

63 و 64 و 65 و66_ ديوان قدور الورطاسي " الحدائق "، دار المغرب للتأليف والترجمة والنشر ،ألرباط 1977 ص 72 و73 و74 و 95 ومن ص 84 إلى89 وهي قصيدة حوارية (سؤال و جواب) بين مُحب (الشاعر) ومحبوبته، وظف التدوير في القصيدة كلها حتى ليخيل للمتلقي غير الخبير أنها قصيدة نثر .

67 _ المقصود : فولفانغ إيزر و هانز روبير ياوس ومن سار على مسارهما .

68 _ أنظر كلمة الشاعر في صدر ديوان "اللهيب المقدس"الصادر عم موفم للنشر و التوزيع ، الجزائر 2000 ص 3 و4 و5

69 _ الحماسة الشعرية القديمة تنبني على الإغارة والسلب بين القبائل العربية ، و المغير لا يستقر في الموضع الذي أغار عليه ، وكان أحيانا أخرى مبنيا على تصارع القوى القبائلية العربية ، بينما الاستعمار في الدلالة المعجمية ، انظر على سبيل الاستئناس تعريف ومعنى لفظة " استعمر" في المعجم الوسيط ولسان العرب مادة " عَمَرَ" ن والقاموس المحيط ،والمستعمرة هي المكان الذي احتله الاجانب وسيطروا عليه بالقوة والقهر لاستغلال خيراته وموارده .

70_ تعريف ومعنى لفظة "استعمر"في المعجم الوسيط ولسان العرب مادة "عَمَرَ"والقاموس المحيط، والمستعمرة هي المكان الذي احتله الاجانب وسيطروا عليه بالقوة والقهر لاستغلال خيراته وموارده .

71_ ديوان اللهيب المقدس ص 75 ، وحسب ما جاء في الديوان أن مفدي زكريا كتب هذا الشعر في الزنزانة واهداه لدولته

72 و 73_ ديوان اللهيب المقدس ص 91 و 92

74 _أنظر أشعار حول" الحرية "و" التحرر"و" الحب" كما في قصيدة " أغنية حب" لإليوت وموضوعة"الحياة "كما هي في قصائد بول إلوار" الموت والحب والحياة "في الجزء الثاني من ثورة الشعر الحديث نصوص بودلير , وموضوعة "الصمت"كما في أشعار لوركا بنفس المرجع .

75 و 76_ اللهيب المقدس ص 91 و 92

77 _ سورة البقرة ، الآية 179

78 _ لا نقصد هنا مفهوم الهُجْنة في الدراسات الغربية ، ولكن نقصد بالهُجنة مفهومه عند إيهاب حسن ،وبمفهومها المغربي المستفاد من كتابات المغاربة الدالة علة مفهوم " المختلط "

79 _ بيان الكتابة لبنيس في كتاب حداثة السؤال ص 11 وما يليها .

80 _ بيان عبد الله راجع " الجنون المعقلن " في مجلة الثقافة الجديدة ، عدد 1981/19 ص 56 وما يليها

81 _نشرت القصيدة بمجلة السلام في 1933 ووردت ضمن الجزء 2 من ديوان علال الفاسي ط 1998/2مطبعة البوكيلي القنيطرة الصفحات261 و 262 و 263 .

82 _ ديوان الحرية عبد الكريم بن ثابت (1915 _1961) د. ت. ط/ دون إشارة للمطبعة ،جمع وإخراج عبد الكريم غلاب .

83 _ أنظر الهامش رقم 32 أعلاه.

84 _ أنظر مجلة البلاغة والنقد الأدبي ، خريف /شتاء 2016 ص 173 وما يليها .

85 _ ديوان علال الفاسي ط 2/ 1998مطبعة البوكيلي القنيطرة ، ص :261 و262 و263 .

86 _ ديوان أبو القاسم الشابي ورسائله ، تقديم وشرح مجيد طراد ، دار الكتاب العربي ، ط2/ 1994 ص90.

87 _حداثة السؤال مُحَّد بنيس ص 24.

88 و89 و 90 و 91 _نفس المرجع

92و93و94و 95_ديوان الفروسية،منشورات المجلس القومي للثقافة العربية ط1/1987ص21: و63 و64 و65 و 66 .

96 _ العرب والحداثة من النهضة إلى الحداثة ،عبد الإله بلقزيز ،مركز دراسات الوحدة العربية ط2009/1 ص 11.

97 _ ديوان علال الفاسي ج 2 ص:367 و372 و375 و378 و381 و384و387 على سبيل المثال لا الحصر

98 _نفسه 427/2.

99 _صدر ديوان "هسيس الهواء"عن دار توبقال للنشر في طبعته الأولى سنة 1998 وبرنار نُويلّ من الشعراء الفرنسيين الأساسيين، من مواليد 1930 .

100 و 101_ مقدمة مُحَمَّد بنيس لديوان وبرنار نُويلّ ص 12

102 _أنظر مقدمة للشعر العربي ،أدونيس ، دار العودة بيروت ط1983/4الصفحات37 و77 و99

103 _ الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب"، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع الدار البيضاء _ الدار العالمية للطباعة و النشر بيروت لبنان ، الصفحات 14 و17 و21 و77 وما يليها و163 وما يليها و239 وما يليها .

104 _ أنظر النضال في الشعر العربي بالمغرب ، عباس الجراري ، مطبعة فضالة ، ص 6 .

105 _ الأدب العربي في المغرب الأقصى ،مُحَمَّد بن عباس القباج ، مطبعة أندري فاس1929 ،والرؤية والفن للطريسي ص106 وما يليها ، واليمن الوافر الوافي في امتداح الجناب اليوسفي 231/2 على سبيل المثال لا الحصر

106 _ حسب مفهوم إيهاب حسن المفكر المصري الأصل الأمريكي الجنسية أحد أبرز الكتاب المفكرين حول الحداثة وما بعد الحداثة ، ويقصد بها اختلاط الأساليب ونحن نقصد اختلاط وتمازج الثقافات.

107 _ مُحَمَّد الحبيب الفرقاني شاعر ومناضل وسياسي ، أنظر أيضا مقدمة ديوان " نجوم في يدي " نشر وطبع دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ص 9.

108 _ الرؤية و الفن ، الطريسي ص 239 و ما بعدها .

المصادر و المراجع :

* القرآن الكريم

_ الأدب العربي في المغرب الأقصى ، مُحَمَّد بن عباس القباج مطبعة أندري فاس 1929

_ الإيديولوجية العربية المعاصرة ،ترجمه إلى العربية مُحَمَّد عيتاني ، دار الحقيقة في ط1/ 1970

- الاقتصاد و المجتمع : الاقتصاد و الأنظمة الاجتماعية و القوى المخلفات ، السيادة " ترجمة مُحَمَّد التركي، مراجعة فضل الله العمري عن المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، لبنان في ط1 /2015

- تاريخ عالم الاجتماع محمود عودة، مكتبة سعيد رأفت 1983

_ تاريخية الفكر العربي الإسلامي ،ترجمة هاشم صالح ، مركز الإنماء القومي والمركز الثقافي العربي ط 1996/2 .

- التراث و الحداثة ،مُحَمَّد عابد الجابري المركز الثقافي العربي ن بيروت ، ط 1991/1

_ ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، عبد الغفار مكاوي ، الهيئة العامة المصرية للكتاب 1972 .

_ الحداثة ، مالكوم برادبري وجيمس ماكفارلن ترجمة مؤيد حسن فوزي عن دار الإنماء الحضاري – دار المحبة – دمشق سوريا –

- الحداثة ترجمة الدكتور باسل المسالمة – دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر دمشق سوريا – ط 2010/1

_ حداثة السؤال المقدمة بخصوص الحداثة العربية في الشعر و الثقافة ن مُحَمَّد بنيس ،المركز الثقافي العربي، ط 2 / 7.

_الخيال ،الأسلوب ،الحداثة مقالات مختارة تقديم وترجمة الدكتور جابر عصفور ، المركز القومي للترجمة بالقاهرة ط/ 2009

_ ديوان " نجوم في يدي " مُحَمَّد الحبيب الفرقاني ، نشر وطبع دار النشر المغربية ، الدار البيضاء .

_ ديوان هسيس الهواء وبرنار نُويلْ ، ترجمة مُحَمَّد بنيس ، دار توبقال للنشر في ط1/ 1998

_ ديوان الفروسية ، أحمد المعداوي ، منشورات المجلس القومي للثقافة العربية ط1/1987

- ديوان أبو القاسم الشابي ورسائله ، تقديم وشرح مجيد طراد ، دار الكتاب العربي ، ط2/ 1994

- ديوان الحرية لعبد الكريم بن ثابت دون تاريخ طبع ودون إشارة للمطبعة .

_ ديوان قدور الورطاسي " الحدائق "، دار المغرب للتأليف والترجمة و النشر ألرباط1977

_ ديوان اللهيب المقدس"مفدي زكريا ، موفم للنشر والتوزيع ، الجزائر 2000

_ ديوان من وحي الأطلس ، مفدي زكريا ، مطبعة الأنباء سنة 1976

_ ديوان علال الفاسي ، تحقيق عبد الرحمان الحريشي ومن معه ، ط2/ 1998 مطبعة البوكيلي ، القنيطرة .

_ الرؤية و الفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب" أحمد الطريسي أعراب ، المؤسسة الحديثة للنشر و التوزيع الدار البيضاء _ الدار العالمية للطباعة و النشر بيروت لبنان.

_ القرآن من التفسير الموروث إلى تحليل الخطاب الديني،مُحَمَّد أركون،ترجمة وتعليق هاشم صالح، دار الطليعة بيروت ط 2005/1

_ القاموس المحيط للفيروززبادي ، مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة ، إشراف مُحَمَّد نعيم العرقسوسي، ط 2005/8 مؤسسة الرسالة

_ لسان العرب لابن منظور ن طبعة دار صادر بيروت .

_ مقدمة للشعر العربي ،أدونيس ، دار العودة بيروت ط1983/4 .

– مدارات الحداثة ، مُحَمَّد سبيلا ، مقالات في الفكر المعاصر ، منشورات عكاظ

– مفاهيم أساسية في علم الاجتماع بترجمة صلاح هلال ومراجعة مُحَمَّد الجوهري في ط 1/ 2005 بمبادرة من معهد جوته وتمويل وزارة الخارجية الألمانية والمركز الثقافي الألماني .

_ المعجم الوسيط ، مجموعة مؤلفين ، الطبعة الرابعة 2004 ، مكتبة الشروق الدولية

_ النضال في الشعر العربي بالمغرب ، عباس الجراري ،مطبعة فضالة

– نقد الحداثة ، ألان تورين ترجمة أنور مغيث ، المجلس الإنمائي للثقافة 1997 .

_ ندوة خطاب الحداثة في الفكر العربي المعاصر ، الطهطاوي نموذجا ، وقد أصدرها المجمع التونسي للعلوم و الآداب و الفنون " بيت الحكمة " قرطاج ، تونس 2005 .

_ العرب والفكر التاريخي ، عبد اله العروي، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ط 2 / 1983

_ الشعر الألماني بعد الحرب العالمية الثانية : لحن الحرية و الصمت عبد الغفار مكاوي ، الهيئة العامة المصرية للكتاب 1975

_ مجلة الثقافة الجديدة ، ع 19 سنة 1981

_ مجلة البلاغة والنقد الأدبي ، خريف /شتاء 2016 .

_مجلة الوحدة ،سنة 1 ع 5 / فبراير 1985 ،مقال للدكتور كمال عبد اللطيف ب " درس العروي حول المشروع التاريخاني.

_ مجلة إبداع في العدد 4 سنة 1991، وزارة الثقافة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

_ مجلة السلام (المغرب) كانت تصدر في ثلاثينيات القرن 20

الشعر والشعرية في المنجز الفكري العربي القديم

Poetry and Poetics in the Ancient Arab Intellectual Achievements

أ.د صالح الدين ملفوف جامعة الجيلالي بونعامة- خميس مليانة (الجزائر)

البريد الالكتروني: melfouf.2012@gmail.com

الملخص:

تسعى هذه الورقة البحثية الموسومة بعنوان: الشعر والشعرية في المنجز الفكري العربي القديم، إلى إماطة اللثام عن منجزات الدارسين والمنظِّرين العرب الأوائل، المتعلقة بالشعر والشعرية، قصد الإسهام في التأصيل للكتابة النقدية، والتأصيل -في هذا المقام- لا يُقصد به الإحياء، كما قد يفهمه البعض، وإنما تَقَصِّي التاريخ، والعودة إلى الماضي، والكشف عن خباياه، وما فَكَّر فيه الباحثون والمنظِّرون العرب، وسبل تعاملهم مع النص، واللغة، والكلمة.

Abstract:

This research paper entitled: Poetry and poetics in the Ancient Arab Intellectual Achievements, aims at showing the achievements of ancient Arab scholars and theorists in both poetry and poetics to contribute well in rooting of the critique writing. By this rooting, we want look, in this respect, not for renaissance or restoration, but for investigation in history and a return to the past and unveil some thoughts of Arab researchers and theorists and the ways how they dealt with their texts, languages and vocabulary.

اتجهت نظرة الباحثين والمفكرين العرب للنص الشعري، وجهة بنائية بيانية في أول المقام، فقد نَظَّروا للشعر وانشغلوا به، وجاءت بحوثهم في الشعرية، تنظيرا لها، بصفتها صفة الشعر لا ماهيته، ومعنى ذلك، أنهم نَظَّروا في النص

القديم من زاوية وظيفية، تفي بحاجات وجودهم، ليبقى هذا النص القديم نفسه، بحاجة إلى الكشف والمدارسة، ومن هنا يُطرَحُ السؤال التالي: ألا يكون النص الحديث وحتى المعاصر، قد وقع ساعة تَشَكُّلِهِ على سر قوة النص القديم؟.

1- مفهوم الشعر:

وردت التعريفات التي قدَّمها الفلاسفة العرب، متجانسة تجانسا تاما، وتشكلت في صيغة معادلات، هدف أصحابها بها إلى إخراج عصارة هذا الحدث الهائل، المتمثل في الشعر، فقد جاء تعريف **الفارابي** موزعا على مجمل رسالته، غير أنه يمكننا اختزاله في المعادلة التالية: (قول) + (جازم) + (كاذب) + (محاكاة) + (تخييل) = شعر[1]. في حين، عرَّفه **ابن سينا** بقوله: «إن الشعر هو كلام مُخَيَّلٌ»[2]، كما عرَّفه **ابن رشد** قائلا: «الأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخيَّلة»[3].

يكمن الفرق بين تعريف الفارابي وتعريفي ابن سينا وابن رشد، في أن الأول قد اعتبر التخييل ينتج عن المحاكاة ويتولد عنها، في حين أن الآخرين قد استخدماه مرادفا للفظ المحاكاة، بيد أن التجانس بين هذه التعريفات، قد حصل في إلحاحها جميعا على خاصيتي (التخييل/المحاكاة)، وهو تجانس مهم جدا، لأنه تجاوز حدود العبارة إلى الرؤية، التي تتجاوز الشخصي الذاتي الضيق، لتضرب بجذورها عميقا، وتصل إلى نظام معرفي محدد، هو النظام البياني، هذا الأخير الذي يرد مستترا.

إذا انتقلنا إلى مصطلح التخييل، ألفيناه عند ابن سينا أنه «الكلام الذي تذعن له النفس، فتنبسط عن أمور، وتنقبض عن أمور، من غير روية، وفكر، واختيار. وبالجملة، تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري، سواء كان القول مصدَّقا به أو غير مصدَّق»[4]، ومنه فإن مصطلح التخييل، ينبني على الانشغال بسلطان الكلام، ومدى تأثيره في المتلقي، وهو يلح على أن شرط تحققه كتخييل، يكمن في ذلك السلطان، الذي يجعل النفس ترضخ للقول، وتستسلم لمفعولاته، سواء كان ذلك القول مصدَّقا به أو العكس، بفعل الافتتان والسحر، وبغير تفكُّر وتدبُّر.

هذا هو الشعر، وهذا هو فعله وصنيعه من منظور ابن سينا، فالشعر هو فعل الشعر، وهنا تعلن الرؤية البيانية عن نفسها، حين يُنظر للشعر من زاوية وظيفته ودوره، لا من زاوية الإحاطة بماهيته، والحال أن فعل الشيء ليس ماهية الشيء، لأن الفعل صادر عن الماهية، مفارق لها في الآن نفسه، وهو تجاوُز لها، وهنا يتجلى الاقتراب من مُؤَلَّفِ **أرسطو** قصد الابتعاد عنه، لأن هذا الأخير اهتم بالماهية وانشغل بحيثياتها، دون الكلام عن الوظيفة، التي جاء الحديث

عنها في شكل إشارة عابرة، في ما أسماه (الكاثرسيس)، ولم يتعداه إلى تعريفه، فكان أن فتح باب التأويل والانزياح واسعا.

كان أرسطو منشغلا طيلة عمله بدراسة المأساة، لذلك حصر ماهيتها، واهتم بالحكاية وطرائق هيكلتها، والأحداث وكيفية حَبْكِهَا، وجعلها مُتَشَكِّلَةً وفق ما يتطلبه مبدأ الاحتمال والضرورة، كما انشغل بالعقدة والحل، والتعرُّف والتحوُّل، وأجزاء المأساة، ورصْد علاقاتها، وطرائق ترابطها، ناهيك عما يحدث في ذهن المبدع، أثناء اللحظة التي يحقق فيها الشاعر المسرحي الابتعاد التخيُّلي، الذي يسمح بالخَلْقِ، لذلك ألفينا اهتمام الشُّرَّاحِ العرب لكتاب أرسطو، بما يحدث في ذهن السامع، وقد جاء هذا الاهتمام منصبا على قضيتين مركزيتين، هما:

أ- فعل الشعر:

يُعَرَّفُ الشعر -كما أوضحنا آنفا- من زاوية فعله لا ماهيته، وبالنظر إلى سلطانه ومدى تأثيره، أي أنه يعرَّف من زاوية مدى تحقيقه لشرط الإبانة، ومدار الكلام وجريانه في الرؤية البيانية ومقدرته، كامن في بعده الإجرائي، إذ الغرض منه جَعْلُ النفس تتخيَّل سعادة فتنبسط، أو تتخيَّل شقاوة فتنقبض، فالكلام في النفس هو «القوة المتخيلة متصلة بالقوة النزوعية، التي تتحفز وتنشط كلما انطبعت في المخيلة صورة، فإما أن تنفر وتطلب الهرب، إذا كانت الصورة مكروهة، أو ترغب، إذا كانت الصورة محبوبة.»[5].

هذا الكلام بالضبط، هو ما رمى إليه الفارابي وفسَّره بقوله: «ويعرض لنا عند استماعنا الأقاويل الشعرية عن التخييل، الذي يقع عنها في أنفسنا شبيه بما يُعْرَضُ عند نظرنا إلى الشيء الذي يشبه ما نعاف، فإننا من ساعتنا، يخيَّل لنا في ذلك الشيء، أنه مما يعاف منه فنتجنبه، وإن تيقَّنَّا أنه ليس في الحقيقة كما خيِّل لنا، فنفعل فيما تخيله لنا الأقاويل الشعرية، وإن علمنا أن الأمر ليس كذلك، كفعلنا فيها لو تيقنا أن الأمر كما خيَّله لنا ذلك القول، فإن الإنسان كثيرا ما تتبع أفكاره تخيلاته.»[6].

تتجلى رؤية الفارابي البيانية للحدث الشعري، في رسالته التي نُشرت في مجلة (شعر البيروتية)، حين يتخلى عن وظيفة التطهير، التي أسندها أرسطو للشعر، ليلح في العديد من المواضع، على تجلي فاعلية الشعر في جعل المتلقي يرى ما لم يكن يرى، حين يرسم الخطاب الشعري في ذهنه صورة ما، هي التي تتكفل -والشعر من ورائها- بمهمة الإبانة، «فإذا كنا نعاف شيئا ولا نراه، ثم حُكيَ لنا أمره بالتخييل، فإننا من ساعتنا، يُخَيَّلُ إلينا أنه مما يعاف منه، فتنفر أنفسنا منه فنتجنبه، وإن تيقنا أنه ليس في الحقيقة كما خُيِّلَ إلينا.»[7].

يجزم الفارابي في ضوء هذه النتائج، أن غاية الأقاويل الشعرية هي مخاطبة إنسان يُستنهض لفعل شيء باستفزازه إليه، واستدراجه نحوه، وتتوجه هذه الإثارة توجها ثنائيا: أولهما: أن يكون المتلقي «المستَدْرَج لا روية له ترشده، فينهض نحو الفعل الذي يُلتمس منه بالتخييل الشعري، فيقوم له التخييل مقام الروية»[8]، وثانيهما: أن يكون المتلقي «له روية في الذي يُلتمس منه، ولا يؤمن إذا روى فيه أن يمتنع، فيعالج بالأقاويل الشعرية، لتسبق بالتخييل رويته، حتى يبادر إلى ذلك الفعل.»[9].

ب- صفة الشعر (الشعرية):

يأتي الاهتمام بالشعرية، في طليعة الأمور المتعلقة بفعل الشعر ووظيفته، ذلك أن الفعل لا يمكن أن يحصل، إلا إذا توافرت شروطه وتضافرت فيما بينها، وكان من الطبيعي أن تتجه قراءات البحاثة العرب، وجهة مغايرة لوجهة أرسطو، تُعنى بالشروط والتحديدات الكامنة وراء فعل الشعر، وهذا ما يبدو مضمرا في تعريفات الشعر، الملحة على أنه كلام يضاف له التخييل، تماما مثلما قال به ابن سينا وابن رشد، أو المحاكاة مثلما قال بها الفارابي، وهنا فقط يتحقق الفعل الشعري في ذلك الكلام.

معنى الكلام السابق، أن الاهتمام كان متمحورا حول الشعرية، مما يعني أنها تقع في الشعر، دون أن تكون ماهيته، أو جنسه، أو نمطه، وصفة الشيء جزء منه، لكنها مفارِقة له، ولها كيان مستقل، هو الذي يمنحها هويتها كصفة لا كماهية، ومنه فإن الشعرية طاقة كامنة في الكلام، وهذا ما يتراءى في كيفية مقاربة الدارسين للأقاويل، ويؤكد على التردد في النظر إلى الشعر والنظر إلى النثر، وهذا ما يوهم «بسوء فهم مقاصد أرسطو»[10]، لأن المتأمل في مؤلَّفه، يدرك بسهولة أن لا وجود لأية مقارنة بين الشعر والنثر، وإنما هي مقارنة بين الأجناس التي انشغل بها، والمقصود هنا هو الملهاة والمأساة.

بالإضافة إلى ذلك، نجد إشارة إلى الفرق بين التاريخ والشعر، وتأكيدا على «أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان، بكون أحدهما يروي الأحداث شعرا، والآخر يرويها نثرا، فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودتس نظما، ولكنه كان سيظل مع ذلك تاريخا، سواء كُتب نظما أو نثرا»[11]. وضمن هذا التصور أيضا، يشير أرسطو إلى أن الوزن وحده، لا يكفي لتحقيق شرط المحاكاة، «والواقع أن من ينظم نظرية في الطب أو الطبيعة يسمى عادة شاعرا، ورغم ذلك فلا وجه للمقارنة بين هوميروس وأنباذ وقليس إلا في الوزن، ولهذا خليق بنا أن نسمي أحدهما شاعرا، والآخر طبيعيا أولى منه شاعرا.»[12].

2- الشعرية والواقع:

إن مدار الكلام هو الإبانة والإخبار عن الواقع، غير أن كيفية تحقيق ذلك، تختلف من جنس إلى آخر، فهي تتجلى في النثر وفق طريقة مخصوصة، وتعلن عن نفسها في الشعر على نحو مخالف، وضمن هذا المنظور، أشار الفارابي إلى أن «الأقاويل تختلف آن أدائها لوظيفة الإبانة، فإما أن تكون كاذبة، وإما أن تكون صادقة.»[13]، وهذا ما أطلق عليه ابن سينا تسمية القول الصادق، في مقابل القول المخيَّل[14]. أما ابن رشد، فإنه قد عبر عن الرأي نفسه، حين أشار -أحيانا- إلى القول الشعري بالقول الخرافي المحاكي، واستخدم -أحيانا أخرى- عبارة الخرافي في معنى الكاذب، ونعته كذلك بالقول المغيَّر، وهو في تصوره يقابل القول الحقيقي[15].

تجدر الإشارة إلى أن الفارابي، قد قارب المسألة من زاوية نظرية، حين استدعى جميع أنواع القول، ونظر فيها على ضوء هذا القانون، ودرس جميع التركيبات الممكنة، فذهب إلى أن الأقاويل، مهما اختلفت وتنوعت، يتجاذبها قطبان متضادان، أحدهما: الصدق، إذ من الأقاويل ما تكون صادقة بالكل، وهذه هي الأقاويل البرهانية، وثانيهما: الكذب، إذ هناك من الأقاويل ما هي كاذبة لا محالة بالكل، وهذه هي الأقاويل الشعرية. أما بقية أنواع الأقاويل، التي تشترك مع هذين النوعين في الصدق أو الكذب، فتكون صادقة بالبعض على الأكثر، وهي الجدلية، أو صادقة بالمساواة، وهي الخطية، أو صادقة في البعض على الأقل، وهي السوفسطائية[16].

إن المتكلّم مهما التصق بالواقع، واعتقد أنه ينقل الأشياء كما هي، فإن طبيعة اللغة تؤكد عكسه، لأنها تقصي الموجود المتحقَّق في الواقع العيني، فيما تعلن عن كونها تقول ماهيته، ذلك أن الكيفية التي تسمى بها الأشياء، تصبح كما لو أنها الأشياء ذاتها، «فما اشتهر به شيء ما على أنه اسمه، ومظهره، وقيمته، وقياسه، ووزنه، كل هذه الأمور التي تنضاف إلى الشيء بمحض الصدفة والخطأ، تصبح لحمة الشيء وسداه، بعد أن نتداولها جيلا بعد جيل، فيتحول ما كان مظهرا في البداية إلى جوهر، ثم يأخذ في العمل كماهية.»[17].

إن درجة الصفر في الكتابة، التي أطلق عليها الفارابي تسمية (الصدق المحض) غير موجودة، كما أن الشق المقابل الذي اختار له تسمية (الكذب بالكل) غير موجود أيضا، لأن الحدث الشعري ينبني على نوع من المزاوجة بين التسميتين، وتكون الوظيفة الطاغية هي المحدِّد، لأنها هي التي تمنح الكلام هويته، وتؤسس ماهيته، فالشعر يطغى عليه قانون التخييل (الكذب)، أما النثر فيجتاحه التصديق (الصدق)، وهو الذي يحدد ماهيته، ومعنى هذا أنه لا شعر بدون تخييل، لأن التخييل هو القانون الذي يقي الشعر من التلاشي[18].

3- ميلاد الشعرية ووظيفتها:

جاء الاهتمام بالشعرية وماهيتها، متمخضا عن النظر في مفعولاتها، والشروط التي هي إن توفرت في القول، صار يوقع في الذهن القول ذاته، لا الشيء المعبَّر عنه، وصار بالضرورة متصفا بالشعرية، لذلك ورد البحث عن هذه الأخيرة، في شكل محاصرة لتلك الشروط، واستنتاج لها، قصد تصنيفها ونمذجتها، فما هي هذه الشروط والقوانين يا ترى؟.

أجمع الدارسون والباحثون على اعتبار الشعرية صفة للكلام، تلحق به وتتولد عنه في اللحظة نفسها، وتأتي عملية التوليد بمثابة صدى لقانون كبير، يحتضن العملية ذاتها، يُطلق عليه تسمية: الفعل في اللغة، وهو ما عبَّر عنه الفارابي، حين أشار إلى أن الشاعر يجعل من الكلام متصفا بصفة الشعر، بالتصرف في اللغة، فإما أن يزيد في الأقاويل، وإما أن يدرّج الكلام.

يذهب كل من ابن سينا والفارابي، إلى أن الشعرية لا تتحقق إلا بالفعل في اللغة، وإجبارها على التشكل وفق متطلبات الحدث الشعري، لأن القول الشعري كلام مؤلَّف، ومنه فإن الشعرية كامنة في الصياغة، متولدة عن كيفيات إخراج القول، ولهذا رأى الأول أن القول الشعري صادق، قد تم تحريفه عن العادة، وجزم الثاني على أنه القول المغيَّر[19].

إن الانطلاق من هذا القول الحاضن للشعرية، جعل المفكرين يبحثون عن طرائق حضوره وتجليه في الكلام، فقاربوا الكلام صنيع العرب القدماء، بالنظر فيه من مستويين: المستوى الدلالي، والمستوى الإيقاعي، وقد تولَّد الانشغال بهذين المستويين، لأن الكلام يجري إلى غاية محددة ومعلومة، هي الإبانة والإخبار، أما صفة الشعرية فتتولد عن طريقة الإبانة وكيفياتها، وهنا يتم إفراغ مفهوم المحاكاة الأرسطي من دلالته وحمولته، ويتم في الوقت نفسه، استدعاء ما أنجزه العرب الأوائل، وما قرروه بخصوص البنية الإيقاعية والبنية الدلالية في الكلام الشعري، ويقع تطويره على نحو لافت.

ينطلق الفارابي من قناعة نظرية، مفادها أن القول الشعري شكل متفرّدٍ من أشكال التعامل مع الواقع، وطريقة متميزة في مقاربته، لذا صار من الطبيعي أن تقوده هذه القناعة النظرية، إلى النظر في كيفية تأليف ذلك القول، وضبط أبرز خاصياته، ومنه فإن الشعر من منظوره هو محاكاة، ليعود في موضع آخر، ويؤكد على أن الشاعر يجب أن يجعل كلامه دالا على أمور تحاكي الشيء.

وإذا كان العنصر الثابت في تعريفات الفارابي هو (المحاكاة)، فإن ذلك لا يعني أنه لا يشحن ذلك المفهوم بدلالة جديدة، مستمَدَّة من صميم نظرية القول عند العرب، لاسيما أنه يقول جازما في موضع آخر: «إن القول الشعري هو المحاكاة»[20]، مما لا يترك مجالا للشك، في عدوله عن تصور أرسطو.

إن ما قام به الفارابي يُعَدُّ مواصلة لدرب العرب القدماء، فقد أشار المنظِّرون الأوائل إلى أهمية التمثيل، واعتبروه من الدعائم التي يقوم عليها الحدث الشعري، والهام في كل هذا هو عنايته بميلاد الشعرية، وتضمنه لوعي حاد بأن التمثيل طريقة في تشكيل الكلام، تنتشل القول والقائل من العادة، ذلك أنه يمكِّن الشاعر من إدراك المجهول والمستتر الخفي، ويوهم السامع بالتشبيه، ويجعل اللغة تشهد نوعا من الانفجار الداخلي، الذي يعدل الخطاب عن الطرق المألوفة في نظم الكلام.

إن تسليم الفارابي باعتبار الشعرية حدثا يتولد من الكلام ويتلبس به، حين ينبني على التشبيه والتمثيل، هو الذي قاده إلى النظر في الشاعرية، ومنطلق هذا كله هو أن الشاعر شخص غير عادي، لأنه يمتلك (جبلة) وطبيعة متهيئة لحكاية الشعر وقوله، وهذه الجبلة شرط ضروري، بدونه يعجز عن الإبداع والخلق، لاسيما أنها تتجلى في شكل تأت جيد للتشبيه والتمثيل، غير أن هذه الطبيعة المتهيئة لقول الشرط، غير كافية لتحقيق ذلك، فالشاعر لا يصير مبدعا، إلا إذا امتلك تلك الطاقة من ناحية، وكان عارفا بصناعة الشعر على ما ينبغي من جهة أخرى.

يتخذ الفارابي من الشعرية مقياسا لدراسة (الشاعرية)، وهنا يقوم بتقسيم الشعراء إلى طبقات ثلاث[21]، بالاعتماد على الإبداع ومدى اتصاف كلام القائل بالشعرية، وهذه الطبقات هي:

أ- الشعراء المبدعون: هم الذين تجتمع فيهم الجبلة وحذق الصنعة، وهم الذين يتقنون الصناعة ويعرفونها حق المعرفة، فإذا قالوا الشعر جوَّدوا التمثيلات والتشبيهات، وبإمكانهم أن يصوروا المتباين للمتلقي في صورة المتلائم، ولكلامهم سلطان عليه، مستمَدٌّ من صفته كقول شعري، ولذلك فقط تكون تشبيهاتهم بعيدة، لا يدركها عامة الناس، ومنه فقد استحقوا لقب الريادة بكل جدارة واستحقاق.

ب- الشعراء الذين لم يحذقوا الصنعة: هم الذين يمتلكون جبلَّة وطبيعة متهيئة لحكاية الشعر وقوله، لكنهم يفتقدون كمال الروية وتثبُّت الصناعة، وهم تبعا لذلك، لا يتقنون إلا التشبيه البسيط، فإذا نظموا الشعر، جاءت تشبيهاتهم قريبة ظاهرة لكل الناس، ومنه تأتي شعريتهم حاضنة لهويتهم.

جـ- الشعراء المقلِّدون: هم الذين يفتقدون الجبلَّة وحذق الصنعة، لذلك لا يبدعون إطلاقا، لأنهم أصحاب تقليد للطبقتين السابقتين، يحتذون حذوهما في التمثيلات والتشبيهات، من غير أن تكون لهم طباع شعرية، ولا وقوف على قوانين الصناعة، وهذا ما يجعلهم أكثر الشعراء عرضة للزلل والخطأ.

على منوال الفارابي، سار ابن سينا أيضا، حين انطلق من معارفه العربية، خاصة ما أُسِّسَ من مقولات حول المزاوجة بين البنية الإيقاعية والبنية اللغوية، واعتبر الغرابة -كما قال بها الجاحظ- شرطا أساسيا في كل قول مبدع، واعتبر الشعرية صفة تتولد عن طرائق تشكيل الكلام والتَّلبُّس به، لذلك قال بإمكانية حصر أنواع التصديقات، لأنها تشكِّل السنن اللغوية المتعارفة، مجسدة في الاستعمال القويم، أي ما عبَّر عنه بالعادة. أما التخييلات، فلا سبيل إلى الإلمام بها، ذلك أن المستحسن في الشعر، هو المخترَع المبتدَع[22].

يحصر ابن سينا الشروط التي تجعل من القول مخيلا، أو بعبارة أخرى، التي تخلق الحدث الشعري فيما يلي:

أ- الوزن: وهذه أمور تتعلق بزمان القول وعدد مزامنيه.

ب- اللفظ: وهذه أمور تتعلق بالمسموع من القول، أي بنيته الصوتية الإيقاعية.

جـ- اللفظ والمعنى: في ترابطهما العضوي الجدلي، بمعنى: التناغم الصوتي والدلالي.

إن الشعرية -من منظور ابن سينا- ليست معطى مسبقا في اللغة، وإنما هي حدث ونتاج، يتولد عن البنيتين: الصوتية، والدلالية، وكيفية المزاوجة بينهما، وهي لذلك، تنشأ عن الفعل في اللغة، وهذا لا يتم إلا حسب طريقتين:

أ- بدون حيلة: حين لا يلجأ الشاعر إلى هدم البنية اللغوية المتعَارَفة، وهنا يكون المعجَب من اللفظ معجبا دون حيلة فيه، أو يكون المعنى نفسه غريبا من غير صنعة، إلا غرابة المحاكاة والتخييل الذي فيه.

ب- بحيلة: حين يلجأ الشاعر إلى هدم البنية اللغوية المتعَارَف عليها، فيعدل عن الطريقة المعتادة في تشكيل الكلام، وتعليق بعضه ببعض، عندما يكون التعجب صادرا عن حيلة في اللفظ والمعنى.

يُرجع ابن سينا جميع الحيل الشعرية الممكنة، إلى ما أطلق عليه تسمية (النسب بين أجزاء القول)، وتكون هذه النسب، إما بمشاكلة أو بمخالفة، وهذا تماما ما قال به أسلافه من النقاد والبلاغيين العرب[23]، إذ تضطلع

المشاكلة بمهمتين، أولاهما: أنها تنبني على التماثل، لتشيع في الكلام –حين تتلبَّس به وتديره– قدرا من التناغم يكاد يبلغ المنتهى، وثانيهما: أنها تحدُّ من المخالفة، وتمارس عليها نوعا من الكبت. وتضطلع المخالفة بدورها بمهمتين، الأولى: أنها تحدُّ من جموح المشاكلة، وتُدخل على التماثل نوعا من التغاير، فلا يُسقط القول في الرتابة، والثانية: أن القول الشعري لا يمكن أن يتقدَّم، إن هو انبنى على المشاكلة فقط، لأنه سيدور في موضعه فقط، دون أن يحرز تقدما إلى الأمام.

ويشير ابن سينا إلى أن المحاكاة، لا تعني أبدا النسخ الآلي للواقع، لأنها عملية يتم بموجبها إيراد مثل الشيء، وليس إيراده هو ذاته، ومنه يشير إلى المحاكاة على أنها التشبيه، والاستعارة، والمجاز، مع الجزم على أن الأقاويل التي تنبني على المحاكاة، ترد قائمة على التشبيه، حين يشبه الشاعر شيئا بآخر، أو قائمة على استيعاب الشيء نفسه، بأن يؤخذ الشيء نفسه، لا على ما هو عليه، بل على سبيل التبديل، وهو ما يطلق عليه تسمية الاستعارة والمجاز، أو قائمة على التركيب من الصنفين السابقين. أما أغراضها، فهي ثلاثة: التحسين، والتقبيح، والمطابقة.

إذا انتقلنا إلى وظيفة الشعرية، فهذا معناه النظر من زاوية فعلها وتأثيرها في المتلقي، فيشير الفارابي –مثلا– إلى أن الأقاويل الكاذبة، تختلف فيما بينها من حيث الوظيفة والفاعلية، إذ منها ما يوقع في ذهن السامعين، الشيء المعبَّر عنه بدل القول، فتتمثل فاعلية القول، في الإحالة على أشياء متحقَّقة في الخارج، بمعنى في الواقع العيني، لا في القول ذاته، أما الصنف الثاني، فهو الذي يوقع في ذهن السامعين المحاكي للشيء، وهذا الأخير يمتلك ذهن المتلقي، بشكل يجعله يتمثَّل الخطاب، ولا شيء آخر خارجا عنه، وهذا ما يُعَبَّر عنه بالأقاويل الشعرية.

يتضمن هذا الكلام الأخير، إصرارا على أن كل نوع من أنواع القول، ينبني على جملة من الخصائص، التي ترد ممزوجة في دواخله، وملتحمة بصميمه، وعنها تتولد وظيفته وتصبح سمته المميزة، فالقول الصادق بالكل، ومثاله عند الفارابي هو القول البرهاني (الخطاب العلمي)، لأن ما يطغى فيه هو الوظيفة المرجعية. أما القول الشعري، فله وظيفة أخرى، إذ تكون غايته الإخبار عن أشياء موجودة في صلبه، فهو الذي بناها بالكلام وفي الكلام، لذلك فهو لا يُوقع في ذهن المتقبِّل، الموجودات المتحقَّقة في الواقع، بل يوقع القول ذاته في الذهن[24].

لا تتدافع الأقاويل ولا تتنابذ، بل إنها تتقاطع وتتشابك، وهي تنهل من ملامح بعضها بعضا، وتستعير من خصائص بعضها بعضا، فيما يظل كل واحد منها محافظا على ملامحه، مانعا خاصياته الحاضنة لهويته، وهذا ما أشار إليه ابن سينا، حين طوَّر تصور أسلافه في هذه القضية، فهو درس القول الشعري وأطلق عليه مسمى (القول الذي

حُرِّفَ عن العادة)، وألح على أنه نسيج خصوصي من الكلام، استمد فاعليته من طبيعته، ذلك أن فاعليته (التأثير في السامع)، مستَمَدَّة مما يفعله القول بما هو عليه.

إن وظيفة النثر الغالبة مرجعية، لأنه يخبر عما وُجِدَ ويوجد، أما الوظيفة الشعرية للشعر، فتصبح سمته المميزة، لأنه يتكلم فيما وجوده في القول فقط، وبهذه الصرامة يلتقط ابن سينا خصائص الكلام، وبالصرامة ذاتها، يشير إلى أن هذا التصور نظري محض، فيبين أن القول الشعري يستند على استدعاء اللغة في استعمالها العادي، وهو ما أطلق عليه تسمية (القول الصادق/العادة)، والفعل فيها قصد تشكيلها وفق متطلبات ذلك الحدث (الشعر)، وهذا الفعل في اللغة، هو ما يسميه (تحريف القول عن العادة)[25].

لا يمكن لهذا الفعل أن يكون جذريا، يلغي اللغة المتعارف عليها، ويبتكر لغة جديدة من العدم، لأنه – ببساطة– عملية زحزحة، وتغيير لطرائق الاستخدام، ومنه فإن التخييل لا يلغي التصديق إلغاء تاما، لأنه خارج من رحمه، ويحمل آن تشكُّله ما يكبت جماحه، فإذا أُلغيَ التصديق بالتخييل، صار الكلام طلسما وغموضا، ولهذا الشأن نلمس نوعا من المراوحة بين التخييل والتصديق معا، غير أن الوظيفة الشعرية تطغى على الوظيفة المرجعية، إذ يشغل التخييل القارئَ عن الالتفات إلى التصديق والشعور به، وتبعا لذلك، يقوم الكلام الشعري في المابين، لأنه يمثل لحظة انعتاق التخييل عن التصديق، ولأنه لا يحقق ماهيته إلا حين خروجه عنه، ولكنه في الوقت ذاته، يصبح مهددا بالتحول إلى لغو، وهنا يحين دور التصديق، حين يحميه من التحول إلى طلاسم مبهمة.

حصر ابن رشد وظيفة الشعر في أمرين، أولهما: اللذة أي الإمتاع، وثانيهما الإفهام أي المؤانسة، ومن هذا المنطلق، ذهب إلى أن الشعر الجيد هو الذي يجمع إلى جودة الإفهام، فعل الأقاويل الشعرية، أي تحريك النفس إلى الطلب، أو الهرب عن طريق اللذة. أما فيما يتعلق بمراوحة الخطاب الشعري بين الوظيفة المرجعية والوظيفة الشعرية، فذهب إلى أن القول إذا تجرد من الألفاظ الحقيقية، صار لغزا ، وبيَّن أنه اللغز القول الذي يشتمل على معان، ويعسر اتصال تلك المعاني التي يشتمل عليها بعضا بعضا، حتى يطابق ذلك أحد الموجودات[26].

تضطلع الوظيفة الشعرية بمهمة الحافز، الذي يدفع الخطاب لتجاوز الواقع العيني، فينزع إلى قطع علاقته بالمرجع، ويكاد يبلغ تلك الغاية، لولا الوظيفة الثانية التي تمارس عليه كبتا وتَحُدُّ منه، ويكون هذا الصراع على أوجه في كل قول شعري، وكثيرا ما يميل الخطاب إلى أحد أمرين: فإما أن تطغى عليه الوظيفة الشعرية طغيانا تاما أو يكاد، وإما أن تطغى عليه الوظيفة المرجعية، وهنا لا يبقى له من الشعرية إلا الوزن، وهذا الأخير وحده لا يفي حاجته، ولا

يمكنه أن ينتشل الكلام من العادة، وتبعا لذلك، تصبح الشعرية –والشاعرية من بعدها– مشروطة في جانب كبير منها، بمدى التوفيق في الموازنة بين الوظيفتين، وهذا –على حد تعبير ابن رشد– لا يوجد إلا في النادر من الشعراء.

إن علاقة القول الشعري بالمتلقي، هي علاقة تأثير بالدرجة الأولى، لأنها استدراج نحو الإقبال أو النفور، انبساط النفس أو انقباضها، الطلب أو الهرب، وهو يمزج هذه التصورات برمتها ليخرج بنظام معرفي بياني، ملخص مهمته هي الردع والحث، وهذا ما صدر عن القدماء ومن جاء قبلهم.

يظل حصول عملية التخييل (فعل الشعر) مشروعا، بحصول التصديق والإقناع، والإقناع –في هذه الحالة– يختلف عن الإقناع الكلامي، الذي ينبني على مقدمات منطقية مقبولة، لأنه نوع آخر يعتمد على التخييل، ويحصل بغزو إدراك المتلقي والتأثير فيه، لذلك حذَّر ابن رشد من التشبيهات البعيدة، لأنها لا تؤدي الفعل المقصود بها، وإنما يحصل الفعل بحصول الفهم. هذه هي الشروط التي يجب أن يتصف بها الخطاب، حتى يتمكن من تحقيق وظيفته، وهذه هي شروط الشعرية، منظورا إليها من زاوية فعلها، وهي القضية التي انشغل بها المفكرون والدارسون ردحا من الزمن.

4– النظرية العربية في الشعر والشعرية:

لا يقل اهتمام الدارسين بالشاعر قيمة وشأنا، عن اهتمامهم بالنص وبحثهم عن القوانين التي تؤسِّس مجتمعة علم الشعر، غير أن ذلك الاهتمام البالغ، لم يفرز آراء تتجاوز ما تم إنجازه على يد الأوائل، أو الذهاب أبعد مما ذهب إليه المنظِّرون القدماء، فالجرجاني مثلا، ذهب إلى أن الشعر «علم من علوم العرب، يشترك فيه الطبع، والرواية، والذكاء، ثم تكون الدُّربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه.»[27].

حاول **المرزوقي** أن يسلك بالتحليل مسلكا مغايرا، فتحدَّث عن العقل الصحيح، والفهم الثابت، وأشار إلى دور الطبع، والرواية، والاستعمال، ولفت الانتباه إلى ما يتمتع به الشاعر من طاقات، أطلق عليها تسمية (الذكاء) حينا، و(الفطنة وحسن التقدير حينا آخر[28]، غير أنه لم يقدر على الارتقاء لآفاق جديدة، إذ «لا ريب في أن العقل، والفهم، والذكاء، والفطنة، تعبير عن حقيقة واحدة، كما أن الاستعمال والدربة شيء واحد»[29]، وهي ليست سوى أمور تم ذِكْرَها والتنبه إليها سابقا.

كان المنظرون العرب على دراية تامة، بمدى صعوبة الإتيان بالجديد في هذه المسألة، لذلك نجدهم يسلّمون بما قاله أسلافهم من جهة، ويكتفون بتمجيد الطبع، ويلحُّون على ما للرواية والدربة من فضل في شحذه، ورفد الشاعرية من جهة أخرى، وهذا ما تجلى -على سبيل المثال- في محاولة **ابن رشيق**، حين أشار إلى أن «البيت من الشعر كالبيت من الأبنية، قراره الطبع، وسمكه الرواية، ودعائمه العلم، وبابه الدُّربة»[30]، حتى إذا استثنينا الجانب التصويري البياني الذي انبنت عليه مقولته، نكاد نجد رأي القدماء الذي اختزله الجرجاجي مدرجا بحذافيره، وهذا ما يفسر لماذا لم يعرِف المطبوع والمصنوع، عندما ذكر ثنائية الطبع والتكلُّف، لاعتقاده أنهما صارا معروفين لكثرة ما دار حولهما من حديث[31].

يتجلى الاتكاء على مقولات السلف أيضا، في حديث ابن رشيق عمَّا يرافق قول الشعر من تأهب نفسي، فهو يقول بما قال به **بشر بن المعتمر**، و**ابن قتيبة**، و**الفارابي**، ومفاده أن (أنا) الشاعر تتفاعل مع محيطها، وتكون عرضة للإثارة الدائمة، مما يؤدي إلى تكثيف المعاناة، ولكنها تظل في حاجة إلى الشعلة التي تنيرها، وتشعل لحظة استعدادها النفسي.

وقفت أغلب المحاولات التي أراد أصحابها القيام بعملية استبطان (أنا) الشاعر، عند حدود الإشكال المطروح، ولم تتعداها إلى الأسرار الكامنة على ذاتها، في الشعر ذاته وذات الشاعر، ما عدا محاولة **حازم القرطاجني**، الذي استطاع أن يتمثَّل منجزات أسلافه ويطورها، مستعينا بما وفرته له ثقافته المنطقية الفلسفية، من قدرة على عزل الظواهر، وتفريعها قصد النفاذ إلى دقائقها، وهذا ما تجلى في طريقة مقاربته للمسألة، حين جعل نظرته شاملة، وتعرَّض إلى عوامل نشأة الشاعرية، ونموها، وطرائق رفدها، مستندا إلى ما قاله كل من: ابن قتيبة، والجاحظ، والفارابي، وسلَّم بأن النظم صناعة، آلتها الطبع[32]، وذهب إلى أن العوامل الخارجية، التي تعين على إخراج الشاعرية من الوجود بالقوة إلى حيز الوجود بالفعل، هي[33]:

أ- المهيئات: هي البيئة الخصبة، كمواضع المزن، ومواضع الكلأ، والنبات الغض، والنشأة بين الفصحاء، لحفظ الكلام الفصيح، وتحصيل المواد اللفظية، والمعرفة بإقامة الأوزان.

ب- البواعث: هي الأطراب والآمال.

أما المكونات المتستّرة على نفسها في ذات الشاعر[34]، فقد لخصها القرطاجني فيما يلي:

*أ- **القوة الحافظة:** هي التي تجعل خيالات الفكر منتظمة ومتمايزة، وتمد الشاعر بما يليق بمقصده، ويلائم موضوعه.*

*ب- **القوة المائزة:** هي التي يميز الإنسان بها ما يلائم الموضع، والنظم، والأسلوب، والغرض، مما لا يلائم وما يصحُّ وما لا يصحُّ.*

*جـ- **القوة الصانعة:** هي القوة التي تتولى العمل على ضم بعض أجزاء الألفاظ، والمعاني، والتركيبات النظمية، والمذاهب الأسلوبية إلى بعض.*

تأتي هذه القوى متعاضدة ومتفاعلة فيما بينها، وتتجلى في شكل طاقة جديدة، تمكّن الشاعر من تمثُّل ما يريد بلوغه، فهي التي تجعله قادرا على نوع من الاستحضار الهائل، فيتمكَّن من استدعاء[35]:

- المقاصد الكليَّة.

- أسلوب إيراد تلك المقاصد وطرائق تشكيلها.

- ترتيب المعاني وفق ما يتطلَّبه الأسلوب المتخيَّر.

- صياغة المعاني في عبارات.

- تخيُّل المعاني وفق ما يتطلَّبه الغرض من تواتر وتراتب.

- مكمّلات المعاني وزينتها.

- ملاءمة تلك المعاني للإيقاع.

- ملاءمة المعنى الملحق بالمعنى الأصلي لاكتمال البيت الواحد.

*ينهل صاحب (المنهاج) مباشرة مما أسسه المنظِّرون الأوائل، عندما يتناول ما أطلق عليه تسمية التأهب لنظم الكلام وإنشاء مبانيه، حين أحال -صراحة- على وصية **أبي تمام للبحتري**، مع إضافة اختيار الشاعر للوقت المساعد على النظم، والرويَّة، والابتعاد عن الارتجال، وعليه -تبعا لذلك- «أن يحضر مقصده في خياله وذهنه، والمعاني التي هي عمدة له، بالنسبة إلى غرضه ومقصده، ويتخيَّلها تتبعا بالفكر في عبارات بدد، ثم يلحظ ما وقع في جميع تلك العبارات أو أكثرها طرفا أو مهيأ، لأن يصير طرفا من الكلم المتماثلة المقاطع، الصالحة لأن تقع في بناء قافية واحدة.»[36].*

يحيل حازم القرطاجني في كتابه هذا، على قضية أخرى مهمة جدا، تتمثل في المعاناة التي يعيشها الشاعر، ويؤكد على أن خير الشعر هو ما صدر عن فكر وولع بالفن، معبّرا بذلك عمَّا سماه العرب (صدق التجربة)، لذلك أشار إلى أن أفضل النسيب –مثلا– هو ما صدر عن شجيَّة وقريحة، وكذلك الشأن مع الإخوانيات والمراثي، غير أنه يضيف على ذلك، تمكُّن الشاعر من تخيُّل المعاني، والشعور بها، واجتلابها من جميع جهاتها، لأنه يملك قوة على التشبُّه.

واضح أن التصورات الواردة في مؤلفات مفكري هذه المرحلة، مستمدة من تصورات منظِّري المرحلة الأولى، وهي –مثلها– تنشغل بمقولتي الطبع والدربة، ولولا بعض المباحث النفسية التي قرأ حازم القرطاجني في ضوئها تلك التصورات، لحكمنا باكتفاء أغلب المفكرين، بإعادة ما قيل من قَبلُ وتكراره، وإيراده على سبيل التذكير والتأكيد لا غير، وقد تكون نوعا من التأصيل، كما قد تكون حركة تحيل على ما يرافق عمليتي التأسيس والتأصيل من قلق معرفي وشغف علمي.

إن ما أنجزته هذه النظرية، فيما تعلق بذات الشاعر طيلة مراحل تشكُّلها، يمثل لحظة من أشد لحظاتها قوة واندفاعا، كما يمثل أشد اللحظات انكفاء وعجزا، حين تم الانشغال بالشاعر خارج إطار لحظة المكاشفة (الإبداع)، وبمعزل عن النظر في ذات الشعر. والواقع أن الشاعر لا يكون شاعرا حقا، ويتجرد من لباس الشخص العادي ويضعه جانبا، إلا في لحظة الميلاد العظيم، والمقصود هنا: ميلاد الشعر والشاعر وقيامهما معا.

ليس الشاعر الذي يحيا زمننا الواقع، هو من يكتب النص ويبدعه، بل ذاك الذي ينخرط في زمن غير الزمن الذي نعيش فيه، زمن مفارق لما هو موجود، اصطلح على تسميته بـ: (زمن الإبداع)، ومعنى هذا، أن البحث في خبايا الشاعر لا يمكن أن يتحقق، إلا بالبحث في خبايا النص، لأنهما ينهضان معا، والشاعر في لحظة المكاشفة، إنما ينفتح على تلك الرحاب التي ما إن يتوغل في فضائها، حتى يشرع النص في التكوُّن والتشكُّل.

يمارس الشاعر في لحظة المكاشفة، نوعا من الترحال في رحاب ذلك الزمن الواقع من الزمن الميقاتي، في الماقبل والمابعد، فيكون الشاعر ويكون النص، الذي يحيا بيننا خارج الزمن الذي نعيش فيه، مع احتفاظه بتكتمه على زمنه الذي لا يفصح عنه، ولا يمكن أن نحيط بذات الشاعر إلا بالنظر في النص، قصد الإحاطة بذات الشعر، لأن الشاعر الذي يحيا بيننا، هو الذي غادر لحظة الكتابة، وطلَّق زمن الإبداع، وهذا يعني –ضمنيا– أنه لا يقدر أن يخبرنا عما يحدث في تلك اللحظة لأنه هجرها، وما يتبقى من تلك اللحظة هو نصه الشعري فقط، ولن يتأتى التقاط خبايا

الشاعر، إلا بممارسة نوع من الترحال في النص، كحضور لالتقاط الغياب المستتر بذلك الحضور، أي خبايا ذات الشاعر والشعر.

ونافلة القول، لقد اضطلع المنظِّرون العرب الأوائل ومفكروهم، بضبط الأصول الكبرى للشعر والشعرية، وطرح الإشكاليات الأساسية التي تقبع وراء هذين الحدثين الكبيرين، كما تمكنوا من الإجابة عن بعضها أحيانا، واستنتجوا القوانين المستترة التي تسيرهما، غير أن تسميتهم لتلك القوانين، خالطها نوع من القلق، بدت ملامحه بارزة في عدولهم عن اللغة المفهومة، وإغراقهم في لغة البيان والتقريب، مع تطوير لبعض الآراء، والإسهام في إخراج النظرية من فوضى المفاهيم، ببلورة بعض تلك القوانين، ومن هنا، صار من البديهي أن تأتي جميع مؤلفات الجيل اللاحق في هذه الشعاب، ويدرس أصحابها القضايا نفسها، التي دأب السلف على دراستها والانشغال بها.

الإحالات والهوامش

1- يُنظر. مُحَمَّد لطفي اليوسفي. الشعر والشعرية. الدار العربية للكتاب. د ط. 1992م. ص 231.

2- أرسطوطاليس. فن الشعر. ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه: عبد الرحمن بدوي. النهضة المصرية. القاهرة. د ط. 1953م. ص 161.

3- المصدر نفسه. ص 201.

4- م نفسه. ص 161.

5- مُحَمَّد عثمان نجاتي.الإدراك الحسي عند ابن سينا (بحث في علم النفس عند العرب). دار الشروق. بيروت. لبنان. ط3. 1980م. ص 194-195.

6- أبو نصر الفارابي. إحصاء العلوم. دار ومكتبة الهلال. بيروت. لبنان. ط 1. 1996م. ص 81-82.

7- مجلة (شعر البيروتية). العدد 12. 1959م. ص 94.

8- أبو نصر الفارابي. إحصاء العلوم. ص 68.

9- المصدر نفسه. ص 67.

10- إحسان عباس. تاريخ النقد الأدبي عند العرب. دار الثقافة. بيروت. 1983م. ص 416.

11- أرسطوطاليس. فن الشعر. ص 26.

12- المصدر نفسه. ص 06.

13،14- م نفسه. ص 150.

15- م ن. ص 242.

16- يُنظر. م ن. ص 151-152.

17- للاستزادة أكثر: يُنظر. عبد السلام بن عبد العالي. هايدغر ضد هيجل (التراث والاختلاف). دار التنوير للطباعة والنشر. بيروت. 1985م. ويُنظر كذلك: F.Nietzsche. le gai savoir. Trad de l'allemand par Alexandre Vialatte. 1950

18- يُنظر. محمد لطفي اليوسفي. الشعر والشعرية. ص 244.

19- أرسطوطاليس. فن الشعر. ص 243.

20- محمد لطفي اليوسفي. الشعر والشعرية. ص 254.

21- يُنظر. أرسطوطاليس. فن الشعر. ص 155-156-157.

22- يُنظر. المصدر نفسه. ص 162-163.

23- للاستزادة أكثر: الرجوع إلى كلام الجاحظ عن قانون المشاكلة، وابن طباطبا عما سمَّاه (المناسبة)، وقدامة بن جعفر حين قال بقانون (الائتلاف).

24- هذا ما ذهبت إليه الدراسات المعاصرة أيضا، ذلك أنها اعتبرت لغة العلوم نقيض للغة الشعر، وهذا ما ذهب إليه -مثلا- المفكر الغربي "بالي". للاستزادة أكثر: Voir. Bally. Traité de stylistique. 3 éme éd. Klinksiock. Paris. 1953

25- يُنظر. أرسطوطاليس. فن الشعر. ص 162.

26- يُنظر. محمد لطفي اليوسفي. الشعر والشعرية. ص 248.

27- علي بن عبد العزيز الجرجاني. الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق: مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم وعلي مُحَمَّد البجاوي. القاهرة. د ط. 1951م. ص 15.

28- يُنظر. أبو علي أحمد بن مُحَمَّد بن الحسن المرزوقي. شرح ديوان الحماسة. تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون. دار الجيل. بيروت. ج1. ط1. 1991م. ص 10.

29- إحسان عباس. تاريخ النقد الأدبي عند العرب. ص 408.

30،31- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني. العمدة في محاسن الشعر وآدابه. تحقيق: مُحَمَّد محيي الدين عبد الحميد. دار الجيل. ج1. ط5. 1981م. ص 84-85.

32- يُنظر. حازم بن مُحَمَّد بن حسن القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. إعداد: خليل الشيخ. دار الكتب الوطنية. أبو ظبي. ط1. 2016م. ص 199.

33- يُنظر. المصدر نفسه. ص 41.

34- يُنظر. م نفسه. ص 42-43.

35- يُنظر. م ن. ص 337-338. ويُنظر كذلك: إحسان عباس. تاريخ النقد الأدبي عند العرب. ص 558. ويُنظر أيضا: محيي الدين صبحي. مقال بعنوان: نظرية النقد الأدبي عند العرب. ص 291.

36- يُنظر. حازم بن مُحَمَّد بن حسن القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص 204.

قائمة المصادر والمراجع

1- إحسان عباس. تاريخ النقد الأدبي عند العرب. دار الثقافة. بيروت. 1983م.

2- أرسطوطاليس. فن الشعر. ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه: عبد الرحمن بدوي. النهضة المصرية. القاهرة. د ط. 1953م.

3- حازم بن مُحَمَّد بن حسن القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. إعداد: خليل الشيخ. دار الكتب الوطنية. أبو ظبي، ط1. 2016م.

4- عبد السلام بن عبد العالي. هايدغر ضد هيجل (التراث والاختلاف). دار التنوير للطباعة والنشر. بيروت. 1985م.

5- أبو علي أحمد بن مُحَمَّد بن الحسن المرزوقي. شرح ديوان الحماسة. تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون. دار الجيل. بيروت. ج1. ط1. 1991م.

6- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني. العمدة في محاسن الشعر وآدابه. تحقيق: مُحَمَّد محيي الدين عبد الحميد. دار الجيل. ج1. ط5. 1981م.

7- علي بن عبد العزيز الجرجاني. الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق: مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم وعلي مُحَمَّد البجاوي. القاهرة. د ط. 1951م.

8- مُحَمَّد عثمان نجاتي.الإدراك الحسي عند ابن سينا (بحث في علم النفس عند العرب). دار الشروق. بيروت. لبنان. ط3. 1980م.

9- مُحَمَّد لطفي اليوسفي. الشعر والشعرية. الدار العربية للكتاب. د ط. 1992م.

قائمة المصادر والمراجع الأجنبية

1- Bally. Traité de stylistique. 3 éme éd. Klinksiock. Paris. 1953.

2- F.Nietzsche. le gai savoir. Trad de l'allemand par Alexandre Vialatte. 1950.

قضية الانتماء في الشعر العربي من القديم إلى الحديث

The issue of belonging in Arabic poetry from ancient to modern

أ.د.بن لباد الغالي جامعة تلمسان

البريد الالكتروني: lebbaad@yahoo.fr

د.ملوكي جميلة المركز الجامعي مغنية

البريد الالكتروني: mellouki2014@yahoo.com

الملخص:

يعتبر الانتماء أحد المصطلحات البسيطة التي تستعمل في الثقافة العربية وقد استخدمت في ميادين عدة ومحاولات متعددة فكرية وثقافية، فالانتماء في أبسط تعريفاته يقصد به الانتساب إلى وطن من الأوطان ويعتبر بالمفهوم يكون مصطلح الانتماء مرتبط بمساحة جغرافية تحدد حدود انتماءات الإنسان وقد استعمل كمعامل للمواطنة أو الوطنية بعبارة الإنساني الوطني هو ينتمي والعمر منتهي هو الذي ليس له وطن وفي الحقيقة لم يخدم هذا التدقيق المصطلح (الانتماء) بل أوقعه في جدل كاد أن يستشرف منه عمقه الدلالي.

الكلمات المفتاحية: الانتماء، الشعر، الانتساب، الوطن.

Abstract :

Affiliation is one of the simple terms, That is used in Arab culture, It has been used in several fields, And multiple intellectual and cultural attempts, Belonging to its simplest definitions, It means affiliation to a homeland , It is understood by definition, The term affiliation is associated with a geographical area , Geography that defines the limits of human affiliation, It was used as a coefficient of citizenship or patriotism, In the words of patriotism, It belongs and the age is over, He who has no homeland, In fact, this audit did not serve the term(Affiliation), Rather, it brought him into a controversy that almost looked to him for his semantic depth.

key words : *Affiliation, poetry, affiliation, homeland.*

مقدمة:

طرحنا مجموعة من التساؤلات حول الذين لا ينتمون إلى أوطان عن طريق الحضور أو يحكم أنهم ولدا في هذه الأوطان لكنهم دافعوا عن الثقافة السائدة وافعها عن الحريات ودافعوا عن القيم الأصلية لتلك المجتمعات والأمثلة كثيرة فالفكر الاشتراكي أكثر منه تأثرا بالثقافة العربية الإسلامية وكثر من دافعوا عن الإسلام والعروبة وليسوا منتمين إليها بل الذين أعجبوا وافعوا عن الفكر الإسلامي وصنعوا وبريوا كثيرا من العلوم جلهم لم يكن منتمين إلى الوطن العربي ولا إلى الأمة العربية بل تأثروا من خلال الإبداع و الفكر والثقافة العربية والدين الإسلامي. كل هذه العلوم كانت السبب في خلق قوائم مشتركة بين المنتمي واللامنتمي، وحولت المفهوم من فضائه إلى فضاء أكثر اتساعا.

والانتماء بالمفاهيم الحديثة لم يعد تلك العلاقة التي تجمع الفرد بالمجتمع أو القبيلة كما كان في سالف عهده، وهي القضية التي تناولها شعراء العصر الحديث، في موضوعاتهم، يقول الشاعر:

وهل أنا إلا من غزية إن غوت ۞ غويت وإن ترشد غزيّة أرشد [1]

وهناك الكثير من الأسئلة الدالة على الانتماء في الشعر العربي الحديث خاصة وفي التاريخ العربي على وجه العموم، لأن العربي كان يحاول أن يحافظ على خصوصيته الثقافية من خلال انتمائه إلى النوع الذي يناسبه ثقافته وانتماءه، لذا نلاحظ أن علاقة المصاهرة عند العرب تشكل أحد المشاهد المهمة في علاقات القرابة. وحتى الإسلام أولى هذه المسألة أهمية فالجانب البيولوجي يوحي لنا بأن هناك إنتماء بين الأفراد وبه تتشكل رزم القرابة. وقد أشار إلى ذلك ابن خلدون. أما الثقافة الشعبية فقد ترشد إلى مثل معروف "أنا وابن عمي على الغريب" الغريب هو اللامنتهي خارج الرزنمة الدموية)

ولم يقف المفهوم ولا الدلالة عند هذا المستوى، بل هناك بعض المحدثين من اعتبر أن اللغة المشتركة، هي رسم انتماء الأفراد في الأمة العربية، تشكلت وحدتها وقوتها من اللغة العربية، باعتبارها لغة القرآن، وباعتبار عدد يفوق المليار يتحدثون اللغة العربية، إذن اللغة هي مرتكز أساسي في بناء تدارس الانتماء، وفي تحديد هوية هذا المشترك، الذي نحاول نقله من فناء الاستخدامات الاجتماعية والفلسفة، إلى الغطاءات الثقافية والأولية، ومن خلال هذا الملاحظ نحاول أن نجيب عن مجموعة من التساؤلات التي اصبحت تعرض نفسها عليها.

1) ماهي المراحل الانتثورية التي بها مصطلح الانتماء؟

2) الحديث عن الانتماء يقودنا للحديث عن اللامنتمي، ماهي المجالات التي حددت هذه المفاهيم وكيف تعاملت معها؟

ما هي مسافة حضور مصطلح الانتماء في الشعر العربي الحديث؟.

الانتماء حسب ما عرفه بن منظور يشكل وصف مفهومين:

1) ويقصد به التكثير أي إنشاء الأشياء وتكثير.

2) الارتفاع والعودة بالمصطلح الدلالة القرآنية، أي الارتفاع بالنسب وما يشاكل ذلك، والعرب تقول انتسب خلاف، وتقصد به أنه انتمى إلى قبيلة القبائل أو سلالة من السلالات وألوان[2]، بشري على هذه الدلالات تجمع في قول صاحب الوسيط:

" انتسب ذكر نسبه، ويقال نسمي فانتسب له"[3]

ونجد في المدونة العربية قصائد طوال تناولت مظهر الانتساب متجاور مع مفهوم الانتماء، بل شكلت هذا الأخير وفق منظوماتها المعرفية، فجعله ابن بيئتها اصطلاحيا وفنيا وجماليا.

وينحاز الانتماء في التراث العربي إلى ثلاث حقول معرفية يمكن أن نفهمها على النحو الآتي:

1) الانتماء الجغرافي

2) الانتماء البشري

3) الانتماء البشري

إننا نعتمد هذه التمنيات الثلاث كأداة توضيحية تعريفية، لمختلف الاستعمالات والاستخدامات الدلالية وفق الحقوق المعرفية التي تناولت الانتماء بالتوظيف، لذا سنحاول أن نقدم التعاريف الأخلاقية في إرسال هذه المتضايقات الثلاث:

الانتماء الجغرافي:

نقصد به أن الجغرافيا أو المكان هو الذي يحدد صيغة الانتماء، لأن الأشياء عبر التاريخ تظل تحن إلى أول مكان عاشت فيه، والسبب واضح لأنه ببساطة أعتبر هذه المرحلة العمرية هي رمز لصفاء والنقاء، ورمز للمظاهرة والبراءة ورمز لتشكيل الشخصية، وهنا نعود لحديث رسول الله "كل مولود على الفطرة فأبواه يهودانه أو بمجسانه أو يمسحانه"[4]

الإنسان يولد صفحة بيضاء ويبدأ المحيط الخارجي في (اسرة مجتمع جولة) تسجيل ميلاد الصفحة، وكل هذه المؤسسات السالفة الذكر تحاول أن تفرض نفسها على هذه الصفحة البيضاء، فتبين لها النجاعة في التسيير والقدرة على الامتلاك، ومن خلال هذه المعادلة تبرهن لصفحة البيضاء أنها صاحبة حق عليها، وكل هذه المتناقضات تتم في جو هادى وساكن ودون أن يلاحظ أي كائن، فأنانية الإملاك لن تظهر إلا بحد البلوغ.

وما يهمنا نحن من هذه الفلسفة أن هذا المخلوق الجديد سيتعرف على مكان جديد بعد خروجه من الرحم وهذا المكان سيشمل له الوجود الحتمي الذي سينمو فيه.

إن المكان هنا مرتبط بالتساوي، وللنمو وكل مرحلة عمرية يمر بها الإنسان تتمثل بالنسبة له كيانا، فهو لا ينتمي أنه ينموا بل يتذكر أنه صنع ماض على هذا المكان.

ومن هنا يحق لنا القول أن الإنسان يمنع من المكان فردا مقدسا يشمل يحن إليه كلما تقدم به العمر.

الإنسان وهو يقف على الأماكن القديمة يعود إلى مرحلة الحنين إلى مكانه الذي نمى فيه مع أقرانه واسرته وعشيرته وقبيلته كل هذه الرموز البشرية ساهمت في إثراء المكان وجعله أكثر قداسة عند الإنسان.

فمن الصعوبة عزل الإنسان عن المكان أو عن القبيلة فكلاهما يمثل مرحلة وجوديته.

والانتماء إلى مكان وإلى قبيلة لم يعد مجرد انخراط داخل مساحة بشرية وجغرافية، إنما الانتماء هنا يعني التلاحم .

وهناك نموذج سجلته المدونة العربية القديمة لهذا النوع من الانتماء ولكن تشغله عليه العاطفة أو بالأحرى تتحكم فيه العاطفة. كالشاعر عنترة بن شداد الذي اصبح اسطورة عصره، فارس بني عبس المغوار، علي الرغم من رفض القبيلة له. لأنه عبد وليس حر وأمه جارية وأبوه سيد.

لكن المعايير التصنيفية للقبيلة، اعتمدت في رفضه على اللون والنسب من إخوانه سعو للحديث عن الانتماء العربي في المحطة التالية، وما يهمنا هنا هو قوة الدفع عند عنترة التي كانت تغذيها عاطفة الحب. (حبه لابنه عمه) ولم تتقبل رفض القبيلة وظلت تقاتل لأجل الانتماء

ففكرة الانتماء هي رابطة لأنها أصبحت تشكل علاقات بين عدة أفراد تربطهم قرابة، وقد تتكلم عنها ابن خلدون، اعتبر العصبية الشريان الوحيد لتكوين دولة وحضارة، فالعصبية هي النواة التي يتجمع حولها الافراد، ويشكلون لحمه إذن هي نواة الانتماء التي تحقق للجاهلي أسمى درجات الوعي الإنساني، لأنها لا تأخذ صفة العنصرية الدموية والتحيز القرابي، بل إنها تأخذ صفة الكتلة أو اللحمة التي تتكتل من أجل المشكلة العامة، والتي تذوب فيها

الفردانية . فالشارع العربي من العصر الجاهلي إلى الفترة لم يحزن على شيء بقدر ما بكى واشتكى من ابتعاده عن أوطانه، فقربة المكان اشعرته بالوحشة وعدم الانتماء.

يحصل عن المكان تقاسمه الهندسة، وفقدان ذاكرته فيه وثقافته ولا يشارك في صناعتها، إنها غربية المكان التي توحي بالانعزال الذي يشعر به كل مبدع، فيبتعد عن وطنه، يقول عبد الرحمان الداخل وهو البعيد عن الديار:

أَيُّهَا الرَّاكِبُ الْمُيَمِّمُ أَرْضِي ۞ أَقْرِ مِنْ بَعْضِي السَّلامَ لِبَعْضِي

إِنَّ جِسْمِي كَمَا عَلِمْتَ بِأَرْضٍ ۞ وَفُؤَادِي وَمَالِكِيهِ بِأَرْضِي

قُدِّرَ الْبَيْنُ بَيْنَنَا فَافْتَرَقْنَا ۞ فَعَسَى بِاجْتِمَاعِنَا اللهُ يَقْضِي[5]

لم يكن عبد الرحمان وحيد زمانه الذي اشتكى الغربة والابتعاد، ولكن إذا حاولنا تعقب هذه الظاهرة فإن لها قدم في كل المراحل التاريخية لشعر العربي القديم والحديث. وحتى المسلمون حينما ابتعدوا من ديارهم إلى المدينة كانوا يحنون إلى مكة.

وهذا رسول الله كذلك كان يحن إليها حتى أمره الله بالتوجه نحوها فجعلها قبلة للمسلمين.

وحتى شعراء الأندلس أجادوا في ذكر الأوطان ووصفهم لنار الابتعاد عن الأوطان، فمنهم من وصف نخلة في بلاد لا ينبت بها النخل، وهي الأندلس لكثرة اشتياقهم لوطنهم.

وارتبطت الصور الشعرية عند بعض شعراء الأندلس بالبيئة التي نشأ فيها الشاعر، حتى أن بعضهم وظف الصحراء، والتوق ملفوظة خضراء وليس بها صحاري للأتوق ولا قوافل، بل الطبيعة بأثارها وأشجارها وسواقيها ومنابع مياهها، كانت موضوعا لكثير من الشعراء الذين ابتكروا لنا منبع الطبيعة. وكان حضور الوطن في الذات الشاعرة يعتبر أحد المحطات التي توقف عندها الكثير من الشعراء وبخاصة المحدثين والمعاصرين.

لم يجد شعراء الرابطة القلمية المزيد من تشكيل الانتماء، الذي فقدوه في أوطانهم إلا في تشكيلهم للحمة الأدبية والفكرية والثقافية، إذ اصطلحوا للرابطة القلمية ولم تتشرف أفئدتهم ولا أقلامهم ما يحرم عن ذكر وطنهم. فالانتماء الاجتماعي صاحب سلسلة على الذات الشاغرة، إنه " شعور ذاتي لدى المواطن يدرك من خلاله أنه جزء من هذا الوطن ينتمي إليه بحكم الميلاد أرضه وارتباطه بأهله بروابط وثيقة أبرزها رابطة الانتماء بالعقيدة بالإضافة إلى الروابط أخرى المذكورة كذلك رابطة الجنس والمصالح المشتركة"[6]، التي تؤسست لفكرة الاستمرارية، أي أن كل جيل يقدم خدمات للجيل اللاحق ويهيئ له قضاء مستقر لأجل استمرار في مرحلة للنمو الاجتماعي وهنا يمكننا التسليم بأن

الوعي في قمة تشكيله لأنه أخيرا أدرك كل فرد وظيفته في الحياة والتي من خلالها يحافظ على ثقل وخطورة الاجتماعي وبهذا فكل فرد في علاقاته الاجتماعية يحقق ذاته، التي يستلحم أو تذوب في الذات الاجتماعية لتحقق البعد الوطني.

فالمواطنة ليست مجرد انتماء إلى مساحة جغرافية وفق، بل هي: " علاقة الإنسان بوطنه... يمكن رصدها من منضور مادي ومعنوي فقد يرتبط المرؤ بوطنه وأمته، ماديا واجتماعيا فتنشأ علاقة مشتركة اساسها المصلحة المتبادلة بين الفرد والجماعة ويشع الأفراد بحاجتهم إلى التعاون والتضامن في دفع المضار وجلب المنافع، إذن المواطنة وما تحمله من تعاريف لتجسيد لدى الفرد".[7] انطلاقا من أحاسيس بالانتماء، وإلى المكان الذي ولد فيه إحساسه بالهوية اعتباره فردا يتمتع بحقوق يضمنها له المجتمع عليه مستويات والتزامات وواجبات، "وإذا كانت المجتمعات الغربية قد أعطت لهذا المفهوم تحديدا مميزا لأن المجتمعات العربية لا تزال تشهد تداخلا واحدا لإعطاء معنى محدد لهذا المفهوم انطلاقا من أنه يتشابه مع مفاهيم أخرى كمفهوم الإنتماء"[8]

فالانتماء هو صورة حركية للأفراد والجماعات، وفي الحقيقة كما يقول فرحان الميحي حول مسألة الانتماء:" مسألة أولا وجود أو لا وجود فبعض الانتماءات تولد وتعني حسب المتغيرات، أما الانتماء الأساسية فهي أصلية في وجود المنتمي لأنها غبنة المعاناة الطويلة"9.

هذه الأخيرة التي اضحت أجيالا مبدعة تكتل لأجل أن تحافظ على لغتنا وأفكارها وتراثها، وكل ما ورثته من قواسم مشترك تجمعها بالوطن، وفي هذه المحطة بالذات نود الاعتراف بالإنسان هو الذي يصنع الأوطان بصيغة الحجم، لأن يتواصل مع بعضه البعض ويؤثر ويتأثر، فليست لكل عربي وطن ولا لكل عربي مبدعا كان أو رضيعا أو متجنسا، فالوطن والطبيعة عند الشاعر العربي أو المبدع لم يعد لها معنى جغرافي تحسب، بل تعدت حدود المكان إلى عوالم الماضي والحاضر بكل تصنيفاته واشكاله لهذا حضروا الانتماء، هو أنه مرتبط بالحالة الجيوسياسية، والواقع الاجتماعي هاذين المحورين للذين يحاولان أن يحافظا على سلطتهما في المخيال العربي من خلال التراث.

يقول مجدي الخواجي: " يظاف إلى ذلك الإنتماء إلى التراث والتاريخ حيث يحفظ الاصل والنسب ويجسد الماضي والحاضر وينورها فيهما من إنتظارات أو انكسارات ويسجل ما خلفه".10

فالأشياء على حسب هذه التعويضات تحول من دلاله مكانية جغرافية إلى دلالة فنية فكرية، كما نلاحظ إنتماء فكري وآخر جنسي، القاسم المشترك بينهما هو الإنسان الذي لن يتحقق بحر الانتماء، إن لم يكن هناك تجانس بين أفراد النوع الإنتماء الجنسي.

كل ما أنتجه الشيخ العربي من جنس الأدب العربي، وكل قصيدة نظمها، إلا ولها غرض تنتمي إليه، ووزن وخاصة وقالب شعري ينخرط فيه الشاعر، وهو في حالة النظم، فالإنتماء لم يعد مختصرا على المبدع فقط فالنص كذلك ينتمي إلى فضاءات مقبوطة، فلا يمكننا أن نتحدث عن أدبي وقوالب عربي من دون لغة عربية، كما لا يمكننا أن نستنسخ الأدب الجزائري من الأدب العربي حتى نقحم المفرنسين ضمن الإبداع الأدبي، إن مثل هذه المغالطات تكون على حساب الفن والذوق الأصلي، وعلى حساب المبدعين في الأدب العربي الذين قعطوا اشواطا لأجل الخط على الفنون الأدبية، والرقي بها نحو فنون مواكب للتنورات والتحولات السوسيوثقافية، ونكاد نجزم في هذه المحطة أن مطار الأدب يسير وفق خط هادئ ومستمر، على الرغم من تقلب مشاعر الشعري وتلون ألفاظهم، إلا أن الأدب ظل يسير بخطا الروائيين، شائعة مواكبه للواقع، وما نحن نعالج الإنتماء مجبرين للعودة إلى العصر الجاهلي، وفي كل محطة نحن نعود إلى هذا العصر لنبين ذاك التراث والحضور المعرضية التي ميزت هذه الفترة.

والحديث عن العصر الجاهلي، يقودنا للحديث عن فترة بين شداد الفارس الذي كان يدافع عن قبيلته بكل بسالة وشجاعة، هذه الشخصية التي قلت تقاتل من أجل الحصول على انتماء داخل القبيلة وهذا ما يمكن أن نطلع عليه الإنتماء االبشري.

هذا النوع من الانتماء يحد ثلاث صفات النوع البشري والجنس، وإذا عدنا إلى شخص عنترة بن شداد فإن الرفض الذي وجه إليه سببه اللون والنوع البشري فهذه التصفيات الأنية سيطرت على الثقافة الجاهلية حتى أصبحت قانون تعمل به القبائل في إقصاء بعض الأفراد ولم تكن هناك معنى للفوارق الفردية، فعنترة الشخصية البطولية المقدامة الاسطورة الذي ينتسلب من جهة أبيه إلى بني عبس وهو من الأحرار.

ولكن شخصية في جنس العبيد يعود إلى أمه التي كانت جارية عند أبيه ولوزن بشرتها سوداوي. وقد نعلم أن ابناء والأباء في هذا العصر يفترضون بأنسابهم من أبنائهم وليس من امهاتهم فالمرأة في المقابل الجاهلي هي عبارة عن دانس يجلب العار ويذل الرجال.

فعبد يغوث بن وقاص الحارثي قال:

ألم تحلما أن الملامة نفعها قليل وما لومي أخي من شماليا

إن الدلالة اللغوية السابقة توحي بما استعرض عرض الجاهليين، من تعظيم لصلاة الإنتماء، إلى النسب الأبوي الصريح، ومن إهتمام بمعرفتها وهو إنتمائي عسري، ولكنه محتسب إلى النفوس فهو الملان الأكثر أهمية في مجتمع الجاهلية القبلى المفترض إلى الدولة المركزية، لانه ملاذ يمنع المنتمين إليه الحماية والرعاية11.

فالشاعر الجاهلي يستحيل أن يتصور نفسه خارج القبيلة، أو خارج النوع البشري الذي ينتمي إليه بيولوجيا. إن عاش مرارة الرفض فإنه يظل في القبيلة الوجود الذي يحمل دلالتين عميقتين في الذات الجاهلة:

القبيلة : معناها ← الانتماء البيولوجي ← النسب

معناها الإنتماء الوجودي للفرد المكان المقدس

هذه الدلالات توحي أن المنتمي إلى قبيلة، لا يحق له الانتماء إلى قبيلة أخرى لأنه لن يفقد حقه في الانتماء إلى النوع فحسب، وإنما سيفعل هويته أن لم يفقد حياته فلا مجال في الثقافة الجاهلية لتعدد الجنسيات، وتحديد الانتماءات بل هو انتماء واحد ينزل المبدع يسعد للحفاظ عليه."في المجتمع الجاهلي لم يكن بمقدور الفرد تصور نفسه خارج القبيلة فهو عجز عن الانتساب إلى قبيلة وعن ذكر اسماء أبائه وأجداده كان موضع الإحتقار"[12].

وإن نرد من القبيلة فلا يجبل لا تبني قبيلة أخرى لأنها لن تقبله بسهولة ممن أدى إلى ظهور عصبة سموا أنفسهم بالشوالي الصعاليك لأنهم خرجوا من القبيلة وأنشأوا عصبة في الجبال وأضيقتهم انحصرت في السطو على أموال الأغنياء وتوزيعها على الفقراء مع الاحتفاظ ببعض منها لأجل أنفسهم وهناك من يرجع أن هذه العصبة كان نشاطها اقتصاديا أكثر من الصعلكة أو قطاع طرف كما وصفهم البعض. لكن علاقاتهم مع بعضهم البعض امتازت بالتلاحم والتماسك ونمت بداخلهم روح الانتماء إلى الجماعة فكانوا كالجسد الواحد وكرجل واحد .

إلا أنهم لم يتناسوا الانتماء القبلي ولم يفنيهم انتماؤهم الروحي عن الانتساب إلى قبائلهم وحتى حينما تم دور القبيلة وهاجروا عن الديار إختارو الطبيعة والحيوان أهلا لهم فكان التحول جوهري بين العالمين عالم الإنس وعالم الطبيعة والشارع الشنفرة وهو في قمة الاحتراف من مغادرته القبيلة يقول:

أَقيموا بَني أُمّي صُدورَ مَطِيَّكُم فَإِنّي إِلى قَومٍ سِواكُم لَأَميلُ

فَقَد حُمَّت الحاجاتُ واللَيلُ مُقمِرٌ وَشُدَّت لِطِيّاتٍ مَطايا وَأَرحلُ

وَفي الأَرضِ مَنأى لِلكَريمِ عَنِ الأَذى وَفيها لِمَن خافَ القِلى مُتَعَزَّلُ

لَعَمرُكَ ما في الأَرضِ ضيقٌ عَلى اِمرِئٍ سَرى راغِباً أَو راهِباً وَهوَ يَعقِلُ

وَلي دونَكُم أَهلَونَ سيدٌ عَمَلَّسٌ وَأَرقَطُ زُهلولٌ وَعَرفاءُ جَيأَلُ

الشاعر رسم لنا خريطة جديدة للانتساب (الانتماء وهذا الطرح كان دأب كل الشعراء الذين عانوا الاستلاب والاختناق في أوطانهم فوجدوا في عالم الطبيعة بجميع مكوناتها الميكروسكوبية الضخمة ملاذ يلجؤون إليها. وإلى الحيوان كانوا ينتسبون وكأنه الحنين إلى الطوطمية مع العلم أن هذا الطوطم هو صورة التبيين عن الشعوب القديمة إلا أن الشنفرة جعل منه أهلا ينتسب إليهم دون قبيلته لأنه الفضاء الطبيعي الذي أصبح ينتمي إليه هذا الشاعر ليس فيه مكانا للإنسان.

هذا يدل على أن الشنفرة وصل قمة الوعي الإنساني ولهذا هو يرسم لنا حريته مفهومين محورين الإنسانية والحرية إن أدرك في ذاك الزمان قيمة هاذين المفهومين اللذين إن لم يتحققا فلن يكون هناك انتماء اجتماعي ولا وطني والأرجح أن الأفراد سيبحثون عن فضاءات أخرى ينتمون إليها وهذه الفضاءات حتما سيكون لها تأثير على إبداعاتهم الفضيعة، كما حدث مع الشيخ وغير الشنفرة ممن لمن يتمكنوا من تحقيق انسجام مع الأفراد أو مع السياسة أو مع مجتمعاتهم وحتى مع الثقافات السائدة في أوطانهم ونستشهد في هذه المحطة بيت لصالح صاحب رواية موسم الهجرة إلى الشمال. فأعمال الطيب الصالح: " تعتبر صورة للانتماء للمكان.

فالهوية القومية للشخصية السودانية بكل مفارقاتها ظلت المحور الأهم في أعماله حتى اصبحت واجهة السودان "...لبيع الالتقاء الثقافي المعادلة الفكرية التي توجد الرؤية الموضوعية في قراءة مكانة الهوية الوطنية عند الصدام بين الشرق والغرب"13

وبالرغم من الإتراب الذي عاشته الطيب صالح إلا أنه لم يستطع من إنتمائه لتراث العربي والسوداني على الخصوص وظل يدافع عنه في صورة يحاول إعادة استحضار الماضي وقيمة الثابتة فالانتماء عند الطيب " هو تسطيعية" نسبح من خلالها في عوالم المثالية والثوابت الأخلاقية التي تربط الإنسان بالطبيعة إلى أن تتحول عنده إلى مجسمات اعتقادية

مقدسة يستحيل أن يعيش دونها إنها عبثية المكان بالعاطفة الجماعية" صفتي رواية دومة ودحامد تجربة ذهب فيها الطبيب إلى عمق المجتمع السوداني الذي ملته شخصية الشيخ محجوب وصندوق الذكريات والتراث والماضي المشترك مثلث تلك النخلة التي أجبر محجوب على بيعها لأجل التواصل مع المستقبل فالقطيعة مع التراث مثلث لطيب هاجسا قويا كانت ترسمه شخصياته الروائية وإذا عدنا إلى موسم الهجرة إلى الشمال فإن هذه الراوية ترسم لنا ذات الثيب الإبداعية التي كانت تعاني من الانتماء.

فالطيب صالح في غربته وهو ينازع ثقافة الغرب التي وجد صعوبة في التأقلم معها وهو يواجه سياسة التفريق العرقي والنوعي والديني التي لم يكن لثبت يد في اختيارها إلا أنه اصبح ضحية الانتماء إلى عوالم ترفضه لأنه لن يتمكن التخلص من رسوماته القديمة ولم يستطع الذوبان في عالم الغربة ويشكل جزءا من الفضاء العام الذي اصبح مفروض عليه. لهذا نجد نص الرواية كان يوحي بانتماء رهيب في خلال عودة إلى تشكيل الماضي في صورة رافضة للمستقبل متمردة عليه. إنه يريد انتماء تراثنا ليس فيه فوارق مادية ولا فوارق جنسية بل الطبيعة هي القاسم المشترك الذي يجتمع حوله الماضي والحاضر.

إن الطيب يحاول العودة بالإنسان إلى المرحلة الطبيعية.

ومن خلال الطيب يمكن أن نقول أنه الاغتراب الإنمائي الحقيقي الإنمائي إلى الذات العارفة التي أصبحت ملاذ كل الشعراء المعاصرين .

- الانتماء المعرفي: والذي يمثله بالدرجة الأولى الانتماء الديني ثم الانتماء اللغوي والانتماء الإيديولوجي

-يقول فرحان اليحي: " أما الانتماء في المفهوم الديني فهو شعور وجداني بالانتماء إلى عقيدة الأمة [14]

-التي قال فيها الشاعر الجزائري عبد الحميد " بن باديس: شعب الجزائر مسلم وإلى العروبقة ينتسب"[15]

- فالانتماء عند بن باديس أخذ معنى الانتساب إلى العرق العربي وهو بهذه الدلالة يقدم لنا تضيقا جنسيا ولغويا لكنه وفق الدين كلية اساسية للانتماء وهو بهذا المعنى يرجح خطة الانتماء الروحي الذي لا يعترف بالمساحات الجغرافية ولا بالفوارق الجنسية ولا اللونية فكل منخرط في الدين الإسلامي هو منتمي إلى دائرة المسلمين. وسيتمتع بجميع الحقوق والتي يتمتع بها المسلم لأن النظام المحيط مطلق إنه النظام الإلهي.

- لهذا الانتماء إلى الدين الاسلامي يمتاز بخصوصيته الاعتقادية والتواصلية بين الأفراد فالمسلمين كالجسد الواحد

– الذي لا تجده القطع المكانية بل هو يتعدى حدود الزمان والمكان من خلال القطع الإبداعية التي يشكلها الشيخ والمسلمين في تغذيتهم ببطولتهم أو في وصفهم لرسول الله أو في تعبيرهم عن ما يجيش بداخلهم والتجربة الصوفية شكلت نوعا خاصا من الانتماء الروحي سواء على المستوى الفني أو الاجتماعي فالشيخ الصوفي والقول الصوفي ينتمي إلى فضاء الرمز والتأويل لأجل تعريب المعاني إلى الأذهان وما اشترطت الصوفية ليس الإدراك التام : هو الانتماء إلى الشريف الصوفي.

– وقد رفضت كثير من المبدعين هذه التجربة التي بدت وكأنه ضرب من الانتحار والتوقع وكبت للحريات النفسية والسلوكية ولم يؤخذ التصوف بمعناه العام إلا في مرحلة العودة إلى تلك الشخصية التي صنعت بدمائها الأحداث الصوفية فاستحضار الشخصيات الصوفية في الشيخ العربي المعاصر هو وعي بالذات هو استحضار لإدراكات واستنتاجات كانت أكثر واقعية من كل إنسان واستحضار لإعترابات انتمت إلى دواتها المطلقة فالجغرافيا عند الصوفي أو عند المتدين لا وجود لها بل الديانات هي أوطان متعددة: " الأديان صارت أوطانا ويتبع ابناء الدين الواحد في شتى بقاع الأرض ابناء وطن واحد"[16].

– والوطن يتشكل من خلال نظرة الذات إلى الكون فكلما كان الرأي واسع في الأفق كلما كانت دائرة الانتماء أوسع . والشاعر المعاصر وجد أمام مساحة لفظية ضيقة قد لكتها ألسنة الشعراء وقولب جاهزة قد ضاقت بما حوت من معاني والفكر البشري خلد تق اضا تحت إليها العواطف لأنها خير نماذج فهمت رموز الحياة ولا بد أن يكون لها حضور في الفترة المعاصرة مثل شخصية الشهر وردي وذو النون وابن عربي والحلاج والجنيد.

– وما كتبه صلاح عبد الصبور في قصيدته التي تحمل عنوان مأساة الحلاج " التجربة مجيدة في تاريخ القصيدة العربية الطويلة[17].

– هذه الانتصارات هي الانعطافات الفكرية الجديدة في شعر عبد الصبور إندفع الصوفي إلى خاصة الفعل فإن هذا يعني أن لا مكان في دنيانا لعالم اللاأفعال"[18]

– ونفس التجربة يمكن أن تكررها مع الروائي الجزائري طاهر وطار الذي أخرج روايته من بعنوان الولي يعود إلى مقامه الزكي والولي يرفع يديه لسماء بالدعاء

– إنه الانتماء من أجل العودة والاستحضار لتلك اللغة الصامتة المرموزة القليلة في خانتها والواسعة في معانيها. إن ضيق المدينة وشوارعها سبح عالم الألفاظ والمعاني فدفع بها إلى تبني عوالم أخرى كما فعل السياب في قصائده كالسندباد وحفار القبور والمومسة العمياء حيث وظف كم كبير من الاساطير وانفتح على الثقافة اليونانية التي وجد

فيها مساحة للانتماء المعرفي تمكنه التخليص من الانتماءات الساذجة التي كان يعاني منها السياب. وهي الانتماءات الإيديولوجية والسياسية التي سيطرت على انتمائه لفضاء الإبداع فترة طويلة والقبائي الذي طلق الإيديولوجية ليشكل انتماءه الخاص وكل الشيخ والأدباء الذين احتواهم تيار إيديولوجي لم يتمكنوا من تحقيق الانتماء الخالد بل ماتت أشعارهم وأفكارهم وأقوالهم بموت الأيديولوجية وعلى سبيل التمثيل، كل الشعراء والروائيين الذين تغنوا بالشيوعية أو الاستراتيجية في أعمالهم اليوم، تضاف في خانة إبداع اللحظة أو وليدة الساعة أو ضمن الإبداعات الحماسية ونقل أنها إبداعات نزوية.

– وعامة هم اللذين كتبوا في الجزائر عن قضايا ومظاهر جزائرية واقعية لكن أعمالهم لم تخلد كابن هدوقة ريح الجنوب وأدباء جزائريين كتبوا باللغة الفرنسية روائع لكن لا ينتفعو من الأدب العربي ولا ينتمون إليه لأنهم ببساطة انخرطوا في إيديولوجيات هي التي تنشر لهم المضامين التي يبدعون فيها وهي التي تنتقض لهم الألفاظ والمعاني والعبارات إنها تتحكم في عقولهم وسلوكاتهم إنها كتلتهم الذي أصبح لا يمتد لأن الشمس غابت.

– هكذا هم اللذين انتموا إلى معالم الإيديولوجية فوجدوا أنفسهم مسيرين لا مخيرين فاقدين لأبسط معاني الإبداع الخالد قاصدين لهوياتهم التي لم تعد تعني لهم شيء فاقدين لخصوصياتهم الثقافية التي اصبحت تمثل لهم العار.

– إن المبدع المنتهي إلى جغرافية وعرقه ومعرفته هو مبدع إنشائي لهذا يمكننا اعتبار الانتماء " ظاهرة إنسانية فطرية تربط بين مجموعة من الناس... وهو منثور بالإرادة الإنسانية الباحثة عن الأفضل تطورا ينوع ويوسع ويربط بالحذف والإضافة وليس بالإلغاء ولا الخلق الجديد "[19].

– إننا نعتبره تعريف إجرائي للانتماء لأن الشيخ في عمومه هو الذي " يعمل لك معنى حيثما كنت على وجه الأرض وما يحمل معنى فإنه يعمل قيمة إنسانية"[20].

– التي يفترض أن ينتمي إليها كل فرد ليحاول أن يمنع من خلال هذه الرأي الإبداعية انتماءاته الخاصة به والتي تختلف مع غيره ولا بد أن تكون محور نظراته إلى عالم الأفق الفسيح الذي تتجمع فيه وتنتمي إليه كل الذوات دون تمييز إنه العالم الذي لا يرى إلا بميزة قلبية .

الاحالات:

1- مُحَمَّد بن مُحَمَّد حسن شراب، شرح الشواهد الشعرية في أمهات الكتب النحوية، مؤسسة الرسالة بيروت، ط1، 2007م، ص 326.

2- إبن منظور : لسان العرب الجهوي 12 فصل النون دار صادر بيروت، 1990م، ص 567.

3- معجم الوسيط: عبد الوهاب السيد عوض الله مطبخ الشرق، الجزء 2 ، 1985م، ص 953.

4- حديث شريف.

5- الذهبي: تاريخ الإسلام، 241/11، 242، وانظر: ابن الأبار: الحلة السيراء، 36/1.

6- دريد بن الصمة: الديوان، دار الأدب، بيروت، 1982 م، ص 61.

7- فرحان اليحي : أزمة المواطنة في شيخ الجواهري منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق، 2001م، ص 32، 33.

8- بوساحة نجاة وشرقي رحيمة، تأثير الانفتاح الثقافي على أبعاد المواطنة لدى الشباب الجزائري، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة ورقلة، عدد خاص بالملتقى الدولي حول الهوية والمجالات الاجتماعية في ظل التحولات السوسيو ثقافية في المجتمع الجزائري، (د.ت)، ص 676.

9- فرحان يحي، المرجع السابق، ص 33.

10- مجدي الخواجي، الشيخ السعودي الحديث وأثره في تعزيز الانتماء العربي الثوابت والمستجدات، مجلة جامعة دمشق، المجلد 24، العدد الثالث، 2008م، ص 208.

11- المربي فؤاد، الوعي الجماعي عند العرب قبل الإسلام، دار الأبجدية، دمشق، 1989م، ص 37.

12- المرزوقي وأخرون شرح ديوان الحماسة، مطبعة لجنة التأليف الترجمة والنشر، القاهرة ،1953م، ص 506.

13- www.14october.com

14- فرحان الي، مرجع سبق ذكره، ص 36.

15- مُحَّد الطيب العلوي، التربية بين الاصالة والتعريب، منشورات دحلب، الجزائر، ص 130.

16- سامح فوزي، المواطنة، مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، الطبعة الأولى، سنة 2007، ص 73.

17- غالي شكري، شعرنا الحديث إلى اين؟، دار الأفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الثانية، سنة 1978، ص 101

18- المرجع نفسه، ص 101.

19- سلين فاروق أحمد، الانتماء في الشعر الجاهلي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1998، ص 14.

20- عز الدين إسماعيل الشعر العربي المعاصر دار العودة ودار الثقافة بيروت ط 3 سنة 1981 ص 386.

مأزق الرؤية الجيلية في الشعر الجزائري المعاصر

. رهانات التجريب وتحديث النص .

The dilemma of generational vision in contemporary Algerian poetry

Experiment bets and text updating

أ. وسيلة بكيس جامعة محمد لمين دباغين سطيف2

الملخص باللغة الانجليزية

Poetry is a civilized and aesthetic way of transcending human taste and aspirations into wider outlets and brighter prospects for life. Through which the poet shaves his imagination in the sky of creativity and poetic flood, to give us the experiences of his experience in creative solutions gorgeous; Poetry has been a major source of literature and creativity, due to the great attention and care.

Poetry has been a major source of literature and creativity, due to the great attention and care. He considered the Arabic poetics and the history of their wars and exploits, There is no doubt that the source of this interest is what raises poetry in the recipient of aesthetic sense and spiritual harmony, and the awakening of thought and imagination, and open to the visible and hidden world.

ديباجة:

الشعر وسيلة حضارية وجمالية للسمو بذوق الإنسان وطموحاته إلى منافذ أكثر اتساعا، وآفاق أكثر إشراقا على الحياة. يخلق عبرها الشاعر بخيالاته في سماء الإبداع والفيض الشعري، ليقدم لنا مخاض تجربته في حلل إبداعية بهية؛ تنم عن رقي الإحساس، وأناقة الروح، ورهافة الحس، لترشح نفسها على سلطة هذا الواقع.

وقد ظل الشعر مصدرا أساسيا للأدب وللإبداع، لما لقي من كبير الاهتمام والعناية. فقد اعتبر قديما ديوان العرب وسجل حروبهم ومآثرهم "ولا شك أن مبعث هذا الاهتمام هو ما يثيره الشعر في المتلقي من إحساس جمالي وتناغم روحي، وما يبعثه من صحوة الفكر والخيال، وَتَفتُح على العالم الظاهر والخفي. إن الباعث بقدر ما هو إيقاظ لوجود الروح، هو في الوقت نفسه تحريك للفكر لاستجلاء خبايا هذه الظاهرة المسماة: الشعر هذه الوسيلة اللغوية الأولى التي استعملها الإنسان في التعبير الجمالي عن تأملاته الكونية منذ فجر التاريخ."[1]

ولأن الشعر ديوان العرب .كما عُبر عنه . قديما، ومدار الحداثة وروحها كنهج معاصر، لأنه يتشكل في لحظة إبداعية فريدة، وإذا كان لكل عصر وزمان رؤيته الخاصة، ولكل زمان أدواته التحديثية الخاصة أيضا، فإن الشعر له فضاءاته التي تساهم في حركة الحداثة المعاصرة، التي بدأتها الكلمة الشعرية في منتصف القرن العشرين مبتكرة لوجودها وجماليتها الفنية. ففي أواخر الأربعينيات ظهرت بوادر للتجديد وإحداث تغيير واضح في الشعر العربي المعاصر، خاصة في ظل الظروف التي أعقبت الحرب العالمية الثانية، لأن "الشكل الجديد لم ينشأ إلا استجابة لمضامين جديدة جاشت في صدور الجيل العربي الصاعد والجوهر في قضية التجديد في الشعر العربي الحديث وفي شعر العالم كله عموما، الرؤيا الحديثة التي تجسد فعل التجديد حقا"[2] ليتشكل الجيل الذي سُمي فيما بعد "بجيل الخمسينيات" الذي كانت له تجربة بالغة الأهمية في الحركة الشعرية المعاصرة، وفي نضوج الرؤيا الشعرية، وحركة التجديد في كافة أقطار العالم العربي.

أما حين ننتقل إلى "**الجزائر**" فظهور حركات التجديد كانت متأخرة نسبيا عن باقي أقطار الوطن العربي، وتبلور الحداثة الشعرية كمشروع فكري وحضاري وتقدمي في آن واحد . وتبنيها من طرف الشعراء الجزائريين . فقد كان متوترا هو الآخر؛ إذ سيطرت عليه ظروف ومتغيرات عدة. لذلك ارتأى البحث أن يعرج على المشهد الشعري بصفة عامة محاولا تتبع أهم مراكز إشعاعاته التي أنارت عتماته، وغيرت خريطة الشعر الجزائري المعاصر، ورسمت ملامح جديدة برزت من خلالها أوجه الشعر الجزائري المعاصر، ورصد أهم الثيمات الكبرى البارزة في كل مرحلة، التي من خلالها يمكن أن تتحدد الجماليات الشعرية الظاهرة.

فبعد أن ظهرت أجيال جديدة قدمت رؤى جديدة أيضا للعمل الأدبي خرجت به تماما من مِعطف "**التقليد والتقليدية**" الذي هيمن فترة طويلة على الإبداع الأدبي عموما، وفتحت له الأبواب على مناخات جديدة تقارب أفكار العصر وتستجيب لتطلعاته وهمومه وانشغالاته وحساسيته، وابتدعت نماذج تشكيلية وإبداعية تناسب أفكاره ورؤاه وقيمه.[3] ولا ننسى الإشارة إلى أمر بالغ الأهمية هو تاريخ الجزائر الدامي، وما حفل به من مآسي وثورات لقد

*وُسم "**ببلد الثورة**" غير أن "التاريخ السياسي للجزائر طغى على تاريخ الأدب، وربما على كل تاريخ سواه، وبقي الأدب الجزائري بفعل عوامل عدة أرخبيلا نائيا في خريطة الأدب العربي شعرا وسردا."[4] فلم يكن هناك الوقت الكافي للإبداع والخيال، بل كان لقوة السلاح والثورة، لقد اتُخذ من الشعر سلاحا للذود عن حرية الوطن وحقوقه المسلوبة من المستعمر الفرنسي؛ إذ فتح الشعراء الجزائريون أعينهم على "**الثورة**" فانطبعت في أعمالهم الشعرية بكل عنف وقوة وتوهج. وبانتهاء الثورة وتحقق النصر، صار الشعراء يربطون بين كفاح أبطال وطنهم بتخليد مآثرهم، وعَطف الماضي على الحاضر واستشراف آفاق المستقبل، فانطلقوا في سماء الإبداع والثورة الشعرية التي تؤسس لذاتها وتبني صرح الشعر الجزائري المعاصر، بفعل وتيرة الحركة وديناميكية الأحداث، وقوة الحداثة التي تطرق الأبواب.*

رهانات الشعر والتجديد الحداثي:

عرف الشعر الجزائري المعاصر نقلة نوعية على مستوى المضامين؛ إذ لم يعد مجرد كلمات مسجوعة، تحكمها السطحية والفكرة العامة... بل سعى إلى تأسيس فضاء الذات الشاعرة الحداثية وطموحاتها في تأثيث المشهد الشعري الجزائري، وترميم أركانه، ليبدع الشعراء الجزائريون شعرا اعتصرته ذواتهم كخلاصة لتجربة الحياة تستجيب عبرها لأفكارهم ورؤاهم وتطلعاتهم الحياتية.

لقد جسَّد الشعر الجزائري صورة للانصهار الحي الذي قدَّم صورا إنسانية كلية شكلت في مجملها رسالة الكون "الأمر الذي أدى إلى ضرورة خلق بُنى تعبيرية جديدة لا بد أن تتجاوز السائد والمألوف والالتحام بروح التحول ونُشدان ركب الحداثة في مناداتها بالتغيير والإلغاء لكل ما شكل في الماضي نمطا أو نموذجا من السلطة. وإن كان يبحث عن صيغة خلافية جديدة لتفجير الطاقات، التعبيرية الكامنة في صميم اللغة، والخروج بها من العالم القاصر إلى حيز الوجود اللغوي الدلالي"[5] ليتأسس من خلال هذا القول: إن الشعر الجزائري المعاصر ليس بدعا عن الشعر العربي عامة. فما يشغل العالم العربي والإنسانية يشغل الجزائري الذي يطمح إلى تطلعات قضايا الإنسانية بشكل واسع، إضافة إلى موضوعات الحداثة وما تمسه من جوانب في هذا الوجود الذي سيتمثل بروح إبداعية تنصهر بحلة أدبية تشكل شاعرية الجزائري.

*وعليه "**فالحداثة الشعرية**" في الجزائر "لم تظهر دون خلفيات فكرية وفلسفية، كما أنها ما كانت لتتبوأ هذه المكانة المرموقة في الفكر المعاصر إلا لأنها ارتبطت بكل ما أنتجته مخيلة الإنسان منذ نشأته الأولى إلى يومنا هذا الذي كان دائم البحث عن الجديد أينما حل وحيثما وجد"[6] فالظروف التاريخية التي عانى منها الشعب الجزائري لم تسمح لروح*

التجديد أن تنمو وتترعرع في حضن الأدب والشعر، لكننا نجد بذور الحداثة الشعرية الجزائرية بدأت مع الشاعر الشاب رمضان حمود في ثورته على الأوزان والقيم الشعرية القديمة. إذ لا يمكن أن يتجلى الشعر والفلسفة في رأيه "إلا ضمن بهاء العمق، وإشراقات الدهشة، وعتمات الحيرة، وعتبات السؤال (...) فالكتابة الشعرية قبس من الروح الملتهبة التي لا مجال للترفيه والتسلية فيها، لا يطلع إليها الكذابون والموهون والمفسدون والناعقون في الشعر أصحاب المعاني التافهة. إنها تهفو إلى عالم الحرية الذي يدفع بالشعراء إلى النبوغ "في زمن العسف والاستبداد، ويجعلهم يحطمون كل القيود النفسية والفكرية والأدبية، ويبحثون عن سحر الإيقاع في رحم الكلمات ويستسلمون فقط لِفِتْنَة اللغة، ويندهشون لسيولة المعنى وفيضه، وينبذون كل القيود التي تحجب نصاعة الوجود وجماله، ولا يقبلون إلا بقيد الإبداع لأنه آية من آيات الحرية."[7] شكل رمضان حمود بأفكاره هذه ثورة في الشعر الجزائري على ما هو سائد، لتظهر الإرهاصات الأولى للشعر الحر على يده، إذ كتب قصيدة بعنوان "**يا قلبي**" التي كانت تتويجا لتلك الأفكار وحداثة ليس لها نظير من قبل، قصيدة متعددة الأوزان متغيرة القوافي لا تشتمل على مقاطع ولا تخضع لبحر معين من البحور الخليلية. إنها روح طامحة للتجديد ولا يرضيها إلا الإبداع في نشدان لغة مغايرة، والبحث عن معنى بكر لم يسبقه إليه أحد.

إن هذا الصوت الشعري والنقدي . والذي يمثل ثقافة اليتم .كما يقول أحمد يوسف وصورته القاسية داخل اليقظة الأدبية الحديثة في الجزائر لا يتردد أن يصدع بدعوته جهرا، بأن الأدب يحتاج إلى توسيع أو بحاجة إلى صوت قوي يصحوا عليه، فلا بد من الحركة والفعل لا الخمول والقول، وذلك لا يتم إلا بحركة نقدية قوية تتضافر جهودها وتوحد طاقاتها.[8] لكنه صوت نقدي يتيم لا يستطيع أن يغير ما لم تتضافر الجهود لتؤسس حركة نقدية واعية بمتطلبات اللحظة الشعرية الراهنة. لذلك تبعه في هذا المسعى الشاعر أبو القاسم سعد الله الذي كتب عن وعي واقتدار. وتكاد تُجمع الدراسات النقدية أن أبا القاسم سعد الله كان له السبق في كتابة القصيدة الحديثة؛ حيث نشر أول قصيدة حرة موسومة بـ "**طريقي**" سنة 1955، لكن البحث العلمي والأكاديمي أخذ أبا القاسم ولم يتركه يواصل مسيرته الإبداعية وكان يمكن أن يكون ثمرة طيبة في التجربة الشعرية المعاصرة. "إن أبا القاسم كان مؤهلا للدخول في غمار التجريب الشعري لكونه كان على صلة بالثورة الأدبية والشعرية التي كان يتابعها من خلال مجلة الآداب التي نشر فيها أغلب دراساته وبعض محاولاته الشعرية"[9] فهو الشغوف بالشعر والتواق إلى نفخ نسمات تجديدية في هياكله، وتشكيلات تواكب العصر الحديث، وقد تبعه لفيف من الشعراء في هذا المضمار الحداثي أمثال الطاهر بوشوشي، أحمد الغوالمي، مُحَمَّد الأخضر، عبد القادر السائحي، وأبو القاسم خمار، مُحَمَّد الصالح باوية، عبد السلام حبيب،...إلخ. وقد تمثلت

مظاهر الحداثة في مجملها بالتغيير في الشكل الفني والأوزان والقوافي في الشعر الجزائري. ومهما تعددت الأسماء الشعرية الداعية إلى الإبداع وتجاوز الأساليب التقليدية فإن العبرة هي تحويل هذه التجارب المتفردة إلى تجربة متميزة ومتفردة في حضن جيل كامل زمنا من الدهر.

. الرؤية الجيلية: مأزق أم إبداع واختلاف

لقد تولدت الأجيال الشعرية فيما بعد الاستقلال، جيلا بعد جيل وإن أفاد كل جيل من الجيل السابق، إلا أنه في الوقت نفسه ينبذ كل الطرق التقليدية، ويسعى للخروج من عباءته والاستقلال بذاته والتميز والتفرد، بل والاختلاف إبداعيا والتحليق في عوالم شعرية جديدة أيضا "فلو ألقينا نظرة بانورامية على الأجيال الشعرية على صعيد التسمية المتداولة في المشهد الأدبي لاكتشفنا تتابعا جِيلًيا منتظما ومتلاحقا بتسلسل منطقي يخضع تماما للعقدية الزمنية، إذ في كل عقد هناك تسمية لجيل ينتمي إلى هذا العقد الزمني، ويحظى لدى أصحابه بكينونة مؤسساتية يُنَظِّرون لها ويدافعون عنها" [10] إنه كون شعري منقسم ومتباين على نفسه ومقلوب داخل فئات سنوية أنتج ما يسمى **"بالجيلية" جيل السبعينيات، جيل الثمانينيات، جيل التسعينيات، جيل الألفية الجديدة أو الألفية الثانية،** وأدى ذلك إلى صراعات وخلافات وسمت الساحة النقدية بالأهوائية وقادت إلى غياب النقد المؤسَس والمؤسِس.[11] وكل هذا مدعاة لتشكُل كون شعري جزائري حركي جدا يتطور بسرعة فائقة، لا يركن للثبات، يتوق إلى التجديد وفق ما يناسب حركية وإيقاع الكون الشعري بأسره.

أ . جيل السبعينات:

إن أي تجربة لا تولد من العدم، ولا توجد تجربة شعرية تنطلق ناضجة في بدايات عهدها، بل تحتاج للاكتمال لتحقق رغبتها في بناء عالمها الخاص المتفرد، لذلك كان لا بد من انتظار جيل جديد **جيل السبعينيات** وما سيحمله من حداثة شعرية بين دفات إبداعاته، بعد أن استسلمت الحركة الشعرية للركود الذي أصاب الحياة الثقافية بصفة عامة بعد الاستقلال، فكانت فترات صمت وجمود إبداعي طويل، وحين أطلَّت السبعينيات كان الجيل الجديد قد نما وعيه وأخذ يخطو نحو الحداثة، لقد حقق إنجازات مهمة على الصعيد الفني، لتبقى منجزات هذه المرحلة على مستوى النص هامة وفعالة، ولا تزال تشع على الحركة الأدبية كلها، وإليها يعود الفضل في ترشيد وترسيخ القصيدة الجزائرية الجديدة في تربة الإبداع الجزائري في مرحلة ما بعد الاستقلال.[12]

لم يكن أمام شعراء السبعينيات سوى تجارب شعراء المشرق العربي نموذجا يحتذى، ومثالا للتقليد الإبداعي. فبدا التأثير واضحا في أسلوب كتاباتهم، وطريقة تناولهم للمواضيع الشعرية؛ "إذ نجد عندهم جملا شعرية كاملة لشعراء مشارقة كبار أمثال: نزار قباني وصلاح عبد الصبور وأدونيس والبياتي وغيرهم، لكن التقليد هذا أوقعهم في ظاهرة التمثيل الرديء لتلك التجارب، وظهور مفهوم "**كتابة النسخة**" وقد كان الأمر يقتضي أولا هضم تلك التجارب ثم إدراجها بعد ذلك في إطار تجربة جزائرية أصيلة، ومتفتحة على التجارب العربية والعالمية"[13] فحين نقترب من المتن الشعري في السبعينيات نجده لم يخرج من رحم التراث الشعري الذي سبقه، ولم توفر له محاولات " أبي القاسم سعد الله" و"أبي القاسم خمار" و"محمد صالح باوية" إلا الإطار الأولي لتجاوز عقبة الشكل، وتشجيعهم على الإبداع في هذا القالب الفني، وما عدا ذلك كان المشرق العربي قِبلتهم في الأنموذج الفني والمعسكر الاشتراكي قبلة بعضهم في الأنموذج الفكري.[14] لقد بدى التأثير واضحا ووصل إلى حد التبعية والاتباع في كل شيء دون تفحص أو تأمل، الأمر الذي لم يسعف هذه التجارب الشعرية في كتابة نص شعري جزائري له طابعه الخاص، فلم تبرز فيه معالم جزائرية مختلفة، بل بقي تابعا للمشرق خاضعا له في أفكاره ورؤاه متناصا مع إبداعاته وتجاربه. فهم يفتقرون إلى ذلك الرصيد من التراكمات السابقة، التي تنطلق من التراث الشعري الذي يتكئون عليه، وينطلقون منه في خلق مناخ إبداعي جديد يُلائم ما يطمحون إليه.

ولم تختلف مفاهيم التجديد والحداثة الشعرية في هذه الفترة أيضا عن التصورات التي كان ينطلق منها الشعراء المشارقة. ولعل أبرز الشعراء الجزائريين الذين نظَّروا لأفكارهم ومنطلقاتهم: "**عمر أزراج**" الذي عبَّر عن الحداثة الشعرية بقوله: "الحداثة في الشعر تعني الفهم الجدلي للواقع الراهن المعاش مع ربطه بالقيم التراثية الثورية بعد فهمها ووعيها لتأسيس "الرؤيا" الإبداعية المستقبلية العميقة المعبرة بصدق شفاف ومعاناة ناضجة عن المشاعر الاجتماعية والإنسانية من خلال ذات الشاعر"[15] يضع أزراج فهمه للشعر على أساس فكرة "**الرؤيا**" باعتبارها القاعدة الأساسية التي تقوم عليها القصيدة الحداثية. ومن خلال ذلك يطرح إشكالية في صميم الوجود الشعري، وهي دعوة يلزم من خلالها الشعر بأن يتمرد على القالب الشعري ليجنح إلى عالم يتحدد تلقائيا؛ وفي ذلك خروج عن الواقع الراكد بأحداثه، الخانق بعادِيَتِهِ لروح الإبداع، فالشعر في ضوء الرؤيا تجاوز إلى التساؤل والكلام وإلى الإيحاء والإيماء، والدخول في عوالم الخيال والدهشة والغرابة التي تصنع المغامرة الكبرى للحياة.

والشاعر "**مُحَمَّد زتيلي**" لم تخرج تصوراته . هو الآخر . عن هذه المفاهيم إذ يرى في "الإبداع نبوءة عظيمة يصعب الإحاطة بأسرارها، الإبداع لغز محير، العبقرية لا تنطلق فقط من المعرفة العميقة. إنها كثيرا ما تتبدى أمرا يولد في الخلايا والشرايين"[16] كما يرى أن الكاتب يضطلع بمهمة كبيرة فهو عصب حيوي في مجتمعه بما يقدمه من إبداعات فهو "يعيش حالة يمكن تسميتها بالرغبة العارمة في إعادة تشكيل العالم، وهو يخرج تصوراته وآرائه كلمات في متناول الجميع الاستفادة منها ليست مقصورة على شعب دون آخر فالكلمة الإنسانية ملك للإنسانية جمعاء"[17] إن هذه الأفكار والمعاني تبرز بوضوح التأثر الكبير بتيار الحداثة الشعرية التي دعا إليها **أدونيس والبياتي ونزار قباني** وتنظيراتهم للشعر والحداثة، سواء في المواضيع أم الخيالات والاستعارات. ومن شعراء السبعينيات المتبنين لهذا التيار نذكر: عمر أزراج، عبد العالي رزاقي، حمري بحري، عبد الله حمادي، سليمان جوادي، أحمد حمدي، مأمون حمداوي، مُحَمَّد زتيلي، زينب لعوج، عبد الحميد شكيل....إلخ. وقد ظهرت في إبداعاتهم بعض الألفاظ العامية والرموز والأساطير والشخصيات التاريخية، تحقيقا لمبدأ الرؤية المغايرة للواقع، الهاربة عنه علها تحقق ما عجز الواقع عن توفيره كبديل لها في عالم الخيال/ عالم الشعر.

وخلاصة هذا التأثير تقودنا إلى القول إن القصيدة الجزائرية . في هذه الفترة . تابعة لأختها المشرقية، نابعة منها، مستلهمة الخصب والنماء من فنها "فقد كانت كل خطوة تحريرية أو ثورة إصلاحية أو دعوة أدبية يصل صداها بسرعة مذهلة إلى الجزائر وتتفاعل مع الجيل الذي يستقبلها مرحا"[18] وإن كُثر الحديث عن فترة السبعينيات فإن عبد الحميد هيمة يحسب أن الشعر الجزائري في هذه الفترة لم يعبر عن الواقع الجزائري كثيرا وعن انشغالاته ومطامحه الشعرية، حيث نجد الكثير من التجارب الشعرية تقع أسيرة الدوران في معجم شعري ضيق، جردها من سمة التفرد والخصوصية"[19] ولهذا يبدو أيضا أن جيل السبعينيات لم يحل إشكالية التحديث والتجديد الشعري، وبقي يتخبط في التنظيرات الشعرية، فبقي خاضعا للتبعية والتقليد؛ إذ لم يتمكن من تكوين دائرته المعرفية المنطلقة في سماء الإبداع الفني، وعجزت الكثير من التجارب التي تزعمت الحداثة أن تُكوِّن فضاءها الشعري المتميز، وبقي الشاعر مجرد متحدث فقط ينقل حكايا الواقع بأسئلة الإيديولوجي المباشر، لا بأسئلة الإبداع والفن، ويرجع ذلك لسبب أساسي ألا وهو: الفقر المعرفي لدى الشعراء لحداثة تجربتهم.[20] فلم يجن هؤلاء الشعراء إلا التعاسة من واقعهم وطموحاتهم وثوراتهم، فكانوا صدى وصورا مصغرة للمشارقة حينا، وصدى للثورات والأيديولوجيات حينا آخر، لأنهم يرزخون تحت وطأة تراث مشوش فلم يستطيعوا تحقيق فرادتهم ولا ذواتهم، بل ساعدوا على زرع الريبة والشك والخلط في إبداعات الأجيال القادمة.

ب. جيل الثمانينات:

يطل علينا جيل جديد شعاره "إني إلى ذات سواكم لأميل؛ يبحث في معنى الشيء كممكن وراء المعنى المجازي، متخذا من اليأس صفة له من أجل البحث عن بريق الأمل، إنه أدب جيل لا يخضع لقانون قصائد الكلام بقدر ما ينتمي إلى قصيدة الكلمات"[21] إنه الجيل الجديد الذي أُطلقت عليه أسماء عدة: "**الجيل الحر، الجيل الشاب، جيل الشعراء الشباب**" الذين بدورهم حاولوا التأسيس لشعر متميز، ولعقد شعري متميز أيضا، يحمل سمات خاصة متغيرة عن السائدة والمألوفة التي ورثوها عن الجيل السابق، فكانت على أيديهم بدايات ممهدة للإبداع الواعي.

إنه العقد الموالي الذي ضم "**جيل الثمانينات**" الذي حمل مسؤولية النهوض بالحركة الشعرية، وقد شق لنفسه دروبا جديدة، أخذ من خلالها مناحي جديدة أيضا في الكتابة والإبداع الشعري، سهلت له ولوج عالم الحداثة الباهر في ظل ظروف حضارية متغيرة. لأن التجديد مطلب حضاري ينشده كل فكر واع، وكل جيل جديد واع أيضا "ففي كتابة الثمانينات أين كان النص الشعري الجزائري المعاصر حاملا لمشروع حضاري استطاعت من خلاله اللغة أن تتحول من وسيلة اعتباطية إلى فاعلية مركزية صنعت القاموس اللغوي الذي تفاعل مع خطابات الأزمة، أسست لثقافة الوعي وانسجمت مع مشروع الحداثة الشعرية في بواكرها الأولى"[22]

والملاحظ في هذه الفترة أن التأثر بالمشارقة وبقصائدهم وشعرائهم بدأ يقل ويتضاءل "فلم يعد هناك ذلك الانبهار الشديد الذي تقذف به مطابع الشرق، فقد حلَّ محل الانبهار نوع من التأمل والفحص والنظرة الناقدة، وأخذ الشاعر يدرك شيئا فشيئا تلك الغربة الحضارية التي يعيشها الإنسان الجزائري في وطنه وبين أهله، فكانت محنة بالنسبة للشاعر الجزائري الذي يرفض واقعه ويرفض نفسه من خلال ما ترسب فيها" [23] وهذا دليل على بداية امتلاك الوعي بالذات وما يحيط بواقعه من هموم ومشاغل، لذا وجب أن يطوع شعره للتعبير عن همومه باعتبارها تجارب حياتية يندمج فيها بذاته وبوعيه وقلمه، لا استيراد تجارب غيره الحياتية، وشتان بين التجربتين.

ولعل أبرز ما ميز هذا العقد في أواخر الثمانينات هو: "**المناخ السياسي**" الذي كان طاغيا على كل مناحي الحياة حتى الثقافية والأدبية منها. وقد غمرت بعض الكتاب والشعراء حمّى السياسة فتشيع كل واحد إلى مذهبه، وتراجع الدفق الشعري، وخَفَتَ توهج الإبداع الشعري. لقد "كان خريف الغضب 5 أكتوبر 1988 علامة بارزة لهؤلاء الشعراء، تاريخا ليس اعتباطيا أو اختيارا قدريا، إنه عنوان وجود آخر مستل من روح أفصحت عن روحيتها وسط أرواح بالية سقطت، رافعة صوتها في خضم أصوات لطالما ارتفعت مهللة بقيم المحافظة والعزة والكرامة لكنها خفتت أمام

سطوة الغضب التي هزت المجتمع الجزائري آنذاك"[24] انطلاقا من هذا المنعطف الحاسم في حياة الجزائريين، اصطدم الشعراء بقوة هذا الغضب الكاسح الذي غير كل مناحي الحياة السياسية والفكرية والاقتصادية والاجتماعية وحتى الأدبية، ورسم آفاق جديدة للواقع الذي يوصف أنذاك بالأليم.

لقد فتح هذا الجيل الجديد الشاب عينيه على هذا الغضب العارم الذي تمرد فيه على ما كان يبدو له من إحساس بالقهر والظلم والمعاناة خاصة "ومع تفاقم الأزمة الاقتصادية وتعفن الوضع السياسي ودخول الجزائر في نهاية القرن العشرين فترة من الجنون الذي فاق كل تصور، وفتنة لا مثيل لها في تاريخها، وأصبح التعبير بلغة الدم بديلا للغة الحوار (...) وبروز قتامة شعرية وإحساس بفقدان الأمل، هذا هو الإرث الثقيل الذي سيجده شعراء اليتم أمامهم"[25] لقد وُشِم تاريخ "**الخامس أكتوبر 1988**" في قلوب الجزائريين، فكان أكثر من زلزال هز المجتمع الجزائري الذي خرج منتفضا رافضا واقعه وخموله، وقد أسفرت هذه الأحداث عن تحولات رهيبة في المجتمع الجزائري؛ إذ قلبت بِنْيَتَه وغيرت كل ما كان سائدا آنذاك لقد كان هذا المنعطف بمثابة تتويج لمأزق أمّة برمتها غدت في مهب الشك والمجهول واللامعنى، وما كان لاحتقان سياسي و مجتمعي من ذلك الحجم أن يستدرجهم من أفق المهادنة واللامبالاة إلى أفق أكثر قلقا وجذرية، أفق تحديث المجتمع، الفكر، الروح.. وتحديث النص الشعري الجزائري دفعة واحدة.

كان لابد لهذه التحولات أن تحدث أخاديدها الأولى على سطح الواقع، كان لابد أن تفجر كوامن الإبداع لدي الشعراء، لأنها لامست عمق جراحهم، لذلك فجاءت إبداعات هذا الجيل استجابة لهذه المتغيرات، فراحوا يكتبون "من خلال اكتشاف الأنا في ظل الوعي الذي كان غائبا أو مشكلا في ظل المغيبات الكثيرة التي فرضها الزمن الماضي، والكشف في ظل الأنا أساس عندهم، فبواسطته يعودون إلى بدايات الأشياء ومصادرها النقية"[26] لقد قاد التحديث الشعري التجارب الشعرية لهذا الجيل إلى مسارات متعددة، وقادت الذوات إلى إيقاعات وأوضاع متباينة، فبالزمن لم تَعِ وضعها التاريخي . فقط . وحال الفجوة التي هي عليها بالمقارنة مع المركز أو التفاوت وأقامت أيضا زمنا انتقل من حنين الاتصال، يقيم الشعرية العربية مع التقليدية إلى نزوع النسيان خارج الذاكرة مع ممارسات الثمانينات حيث الكتابة الشعرية تجسيد أعلى للحرية ولفعل الذات والإيقاع في اللغة والتاريخ وتقنيات التجديد والانتماء لروح العصر.[27] أخذت درجة الوعي تتزايد في ظل اكتشاف الشاعر للذات وللأنا، في محاولة للعودة إلى مصادر الأشياء في الوجود، وكنه حقيقتها، حيث بدأت بوادر لإدراك "**فعل الكتابة**" باعتبارها تجسيدا لفعل الذات والأنا على إيقاع اللغة والوجود.

ج . جيل التسعينيات:

كان لابد أن يتلقف الجيل الآتي لهذه الأفكار والتطلعات بكل شغف، ووعي متنامي أكثر، خاصة والتجربة الشعرية في الجزائر بدأت تنضج وتأخذ مسارا حداثيا متصاعدا، مع **"جيل التسعينيات"** فقد وسم جيل هذه المرحلة بـ: **"جيل الحداثة الشعرية"** لأنه مثل بداية الاكتمال لهذه التجربة الحداثية، كما مثل الولادة الحقيقية، باعتباره أكثر الأجيال حيوية ونشاطا في مجال الإبداع الشعري . طبعا . ونلحظ لدى غالبية الشعراء في هذه المرحلة وخاصة مطلع التسعينات ديمومة التوتر وعدم القناعة والرضا بالواقع الراهن، ومحاولة استشراف آفاق جديدة، وكان من نتائج ذلك انفجار النص الشعري الجزائري المعاصر بكثير من الرؤى الحداثية، وخروجه عن كثير من التقاليد والقوانين التي تحكمه وذلك بابتكار نص يستجيب لشروط الحداثة وجمع خروقاتها وإنزياحاتها [28]

يسقط عن الجيل السابق شبابه بفعل التقادم، لينهض جيل جديد يقوم شبابه بحمل عبء التجربة، ويبدأ في خوض غمارها من الصفر، ليس لأنه لم يشأ أن يسقط في أخطاء الجيل السابق فحسب، بل لأنه يريد أن يمتلك بصماته وأدواته ورؤاه الخاصة التي تحركه من الداخل، وتدفع به إلى الأمام لتجعل منه تجربة حرة ومتميزة تمام التميز عما سبقها، ومن هنا كانت **"القطيعة والاختلاف"** بل ومن هنا كان الصراع الحاد الذي يصل أحيانا كثيرة إلى أقصى درجات التأزم التي تعكسها كل تلك المقاطعات والخصومات[29] فالهدف الأسمى لكل جيل هو التميز وتحقيق الفرادة في تجربته، متخذا من **"القطيعة والاختلاف"** مع سابقيه شعارات لرؤاه طموحاته المستقبلية، وهذا دون شك يُدخِل في دوامة من الصراع والتأزم الحاد بين الأجيال؛ لأن شعراء هذا الجيل قد وجدوا خليطا في المعاني والقيم التي يعيشونها في أنفسهم، وأحاسيس بالاغتراب النفسي داخل وطنهم، وهزت رياح **"الأزمة"** بالجزائر فعصفت أحداث الفتن والمذابح والتقتيل والهمجية والإرهاب بالمجتمع الجزائري، وقضت على كل روح إبداعية ثائرة، فانهارت القيم وتغيرت أساليب الكتابة شكلا ومضمونا وفكرا، وتلون الإبداع بالألم والعذاب والدم ومختلف المآسي اليومية.

ينطلق هذا الشعر بحماسة وتوهج وقد أعلن انفصاله عن موروثه القديم كسمة من سمات تحرره، لأن الشاعر يبحث بين خبايا ذاته المكسورة عن صورة أخرى يؤثث بها هذا الواقع الذي يرفضه، ويبني على أنقاضها صورة للواقع والوجود اللذين ينشدهما. هذا الشاعر وجد نفسه "في مواجهة الواقع والقسوة والعذابات، يستمر في الكتابة رغم كل المعيقات من حوله، ورغم الهزات الارتدادية التي تضرب أعماقه، رغم اليأس والألم وكل المستحيلات، رغم العنف الخراب والدمار الذي طال كل شيء من حوله "بعد اكتشاف هشاشة الكينونة وغربة الذات عن واقعها الذي كشف عن وجه مخيف

ومرعب (...) فتح شرخا لم يلتئم بعد بين الذات وعالم طلّقها وتركها تبحث عن لوعة بيت دافئ يقيها الأرض الباردة والعراء القاسي"[30] إن هناك حلقة مفقودة بين كل ذلك لابد أن تكتمل مؤقتا وإلا زادت حدة هذه المعاناة إذ تتجلى الهوة عميقة بين إحساسات مرهفة تغرق بفيض عوالمها الشفافة، وبين واقع أرضي جحيمي، فتعلن الذات . بوعيها الحاد . انفصالها المؤقت والبحث عن البديل انفصالها عن الواقع الأرضي المعيش، والبحث عن واقع حلمي أكثر نقاء.[31] وفي رحلة البحث عن البديل الذي يريح عناء هذه الذات من هذا الصراع المحتدم تجد أن الحقيقة أكبر من هذا "الفعل البائن بل تتغلغل عميقا في الصراع الذي يقلق الذات، وهي تشهد آيات التحول، آيات الانتقال من حال إلى حال فيمضها ما فقدت، ويشقها ما كسبت، وهي تدرك أن فعلها ذاك لن يرد عنها كر الزمن. لأن الهروب الحقيقي حدث مأساوي، تجري وقائعه في الأعماق بين رفض معاند، وقبول راضخ في خضم هرولة لا تعرف أين تتجه."[32]

كان الحِمل . من دون شك . ثقيلا على هذا الجيل وسط هذه الضجيج الرهيب، بل كانت على عاتقه مسؤوليات جمة وهموم كبيرة تصارعها ذات الشاعر المنكسرة وروحه المجروحة من واقعه المرير الذي كان نتيجة لماضيه المأساوي وخلاصة عن مستقبله الغامض؛ فتحول كل ذلك إلى أكثر من هواجس أصبحت تسكنه كصدى لهذا الإنسان المعاصر.

د . جيل الألفية الجديدة:

تنقضي عشرية الدم وتحل "***الألفية الثانية***" ويمضي النص الشعري منتكسا بعد خروجه من أزمة هزت أركانه وغيرت مناحيه ورسمت له أبعادا جديدة في الكتابة والتفرد، لكن بنمو وعي هذا الجيل الجديد وتفتح أعينهم على منافذ عدة كانت لهم رغبات في تحقيق مرادهم، بل تطلعات ملحة "في كتابة نص شعري له طموح كبير في رسم بلاغة الاختلاف وصوغ تجربة شعرية مغايرة في لغتها ورؤيتها عن التجارب الشعرية السابقة (...) حيث تشكلت فلسفة الاختلاف والشعرية المنزاحة إلى صدق الذات وجراحها القلقة بأسئلتها الحارقة ونصوصها التي تنزع إلى الحرية والحب، وفضاء من العلاقات مع الذات والآخر والعالم"[33] كان هذا الوقت الذي أطلق فيه شعراء هذا الجيل العنان لأصواتهم الشعرية؛ بعد أن نزعوا عباءة الجيل السابق وارتدوا عباءتهم الجديدة، فشدوا بإبداعات ونماذج تقطر بوهج شعري لا نظير له، يعانق أعنان السحاب ويرسم لحنا أبديا سيكون خالدا، أقاموا على أرض متفجرة بالآمال والأحلام التي لا تنتهي، كتبوا ويكتبون وسيكتبون بأشكال متغيرة أو مؤتلفة، بسيطة أو عميقة، مستحيلة أو مقدور عليها ليبعثروا عليها كل شيء:

ذواتهم، آلامهم، تاريخهم، بدائيتهم، كما "ضاعف الشاعر الجزائري المعاصر من مشاريع مساءلاته الواسعة عن كل شيء عن الله عن الوطن، عن الموت عن الحياة عن الماضي والحاضر والمستقبل عن التراث عن الألم بالأمل عن الكره بالحب عن الجسد بالروح عن المركز بالهامش عن المباحات بالممنوعات وعن المتناقضات بالبداهات (...) لأن عليهم أن يدفعوا ما تبقى من معاني نحو ساحة مذهولة ليتفردوا بلغتهم التياهة وبطريقة غير مسبوقة."[34] عليهم مواكبة آخر صيحات الحداثة والانخراط في مشاريعها ومشاركة تفتح آفاق النص الشعري ومحاولة تطويره والتفرد، سائرين على نهج الحداثة، يحملون بين أيديهم تاريخا مثقلا بالحروب والموت والمآسي والمهالك.

هذا الجو الخانق لصوت الإبداع المكتظ بهذه القيم المختلطة، وأحاسيس هذا الجيل بالشروخات، جعل شعراءه يحسون "**بالضياع وعمق الآلام**" ليعلنوا التمرد والتشرد عن كل شيء، فالشاعر هو المكسور والمهمش والموجوع والمفجوع، وهو الرافض للرضوخ لأي سلطة حتى لو كانت سلطة الواقع الراهن، الذي لم يعد يطغى عليه غير العنف والظلم بشتى أنواعه، وكل هذا يجعله يعاني في داخله القلق الوجودي، الاغتراب وفقدان الانتماء للماضي، وفقدان الهوية الشعرية؛ لعدم وجود زخم إبداعي تراكمي لأجيال سابقة يستندون إليها كمرجعية تراثية من جهة، فيحاولون من خلالها تحقيق فرادتهم في الخلق والإبداع وإضافة الجديد من جهة ثانية. وهذا ما يذهب إليه أحمد يوسف بقوله: "بأن الحركة الشعرية الجديدة تعاني من انعدام تراث شعري قديم محلي تقدمي يكون منطلقا لحركة أكثر حداثة. الشيء الذي جعل بعضهم يقع ضحية استيراد التجربة وعدم تكريس تجربة معاشة وتحويل واقع هذه التجربة إلى شعر متميز."[35] ويضيف قائلا: "فمن السمات الجوهرية للنص الشعري الجزائري المختلف عدم وجود هوية شعرية تقيد ائتلافه، وتحدد انتماءه، وتأسر لغته بردها إلى أنساب شعرية معينة، فجينيالوجيا هذا النص الشعري ضائعة المعالم، مجهولة الجذور، يساورها الإحساس الحاد باليتم الذي يدفعها إلى بناء كونها الشعري الذي لا تشرف عليه أبوة متسلطة، ولا أي مرجعية تحد من جموح مغامراته الإبداعية."[36] وتمخض عن كل هذا رؤيا متمزقة وشروخات كبيرة تفجّر بها النص الشعري وتهجن أكثر بثيمات غير مألوفة وغرابة لا مثيل لها.

ليجد الشعر نفسه إذن: في أتون صراعات وتقلبات عدة. لكن ليس من السهل الخروج منها، فوراءه تراث حاكمه بالخروج عن سلطته وأبوته الشعرية، وأمامه يُتم يحمله كوشم على صدره، يُثقل أنفاسه ويزيد من مرارة ألمه. وسط هذا الواقع المأساوي كانت هناك تخوم إرتيابية . على مرأى منه . رسمتها الحداثة الشعرية بآخر صيحاتها سواء في الغرب أم في المشرق. لقد أراد الشعراء أن يجعلوا من الشعر شمسا ونورا يضيء أرواحهم بعد أن كان مجرد ظل خافت

يتخبط بين الماضي الجريح وحتمية الخروج إلى لغة الحداثة المعاصرة "لذلك جاءت إبداعاتهم شعرا اعتصرته ذواتهم كخلاصة لتجربتهم التي ولدت في لحظة صدام الذات بمحيطها العام، هادما جدار التلاؤم معه ومعيدا بناء صورة تتلاءم وطموحات هذه الذات المبدعة الجديدة، كما جعلوا من الحرية والاجتهاد والتجريب معابَر نحو لا نموذجية شعرية تُعوض صرامة النموذج القديم، ومفاهيم للشعر متعددة تتجاوز المفهوم القديم أو المفاهيم المحددة، فتتجدد باستمرار وتختلف باختلاف الرؤى والمنطلقات والغايات"[37] كان لزاما أن يعتنق شعراء هذا الجيل الجديد أخلاقيات كتابية جديدة متناقضة ما دامت رؤاهم مختلفة ومغايرة أيضا، كالحداثة، التجريب، المجازفة، القطيعة، وتفجير النص الشعري بالصور والخيالات غير المعهودة كرهانات من أجل تحرير النص الشعري الجزائري من صوره التقليدية. فإذا عزفت قصيدتهم عن التراث الموضوعاتي المتقادم لشعرية الأجيال السابقة، فإنها لن تتقاعس عن اجتراح محمولاتها الخاصة و تبئير ما كان يندرج سابقا في خانة المهمل أو المرذول كالحسرة.. الألم.. العزلة.. الصمت.. الغياب.. الذاكرة.. التشظي.. الحب.. الجسد.. الرغبة.. الشهوة.. المحرّم.. اللامرئي.. المصير.. الموت.. اللغة.. الكتابة.. أيضا الاعتناء بما يحفل به الواقع اليومي من تفاصيل وتشذّرات و مستجدات و مفارقات.. اتخاذ الكتابة الشعرية متخذ لعب خلاق و سخرية موخزة امتصاصا لبشاعات تاريخ فانتازي صاعق.. تصفية الحساب رمزيا، مع كل صنوف الرداءة والانحطاط والتختر التي يحفل بها المعيش المكرور[38] وهذا ما يذهب إليه "**سعيد بوسقطة**" في مقدمة ديوان الشاعر "إدريس بودية" الموسومة بـ: مدارات جمالية في ديوان "**الظلال المكسورة** " معبرا عن خاصية الكتابة الشعرية الحداثية في الجزائر في هذه الفترة إذ يقول: "سواء أكانت مسكونة بالهم القومي أو غارقة في حمى الأيديولوجيات أو عازفة عنها، فهذه النصوص تتجلى فيها الذات مؤرقة تتجرع طعم الأسى الموجع، غير أنها تخوض معركة الحياة بإحساس كبير وبأحلام أكبر، لقد كانت الكلمة وسيلة للإشباع التعويضي عما يحس به الشاعر من حالة اغترابية، ولا سيما وأن الكون الشعري هو الإمساك بلحظات اكتشافنا للمسرات أو العذابات."[39]

وقد تعددت الأسماء الشعرية ولمعت ببريقها الشعري ودفقها المتميز منها: نور الدين لعراجي، ميلود خيزار، حمري بحري، مصطفى دحية، عبد الله الهامل، مشري بن خليفة، عثمان لوصيف، عامر شارف، عمار مرياش، نور الدين درويش، عقاب بلخير، سعيد هادف، عبد الله العشي، أحمد شنة، لخضر بركة، نجيب حماش، أحمد عبد الكريم، علي مغازي، فيصل لحمر، نصير معماش، عز الدين ميهوبي، مداني بن عامر، أبو بكر زمال، ياسين بن عبيد، عاشور بوكلوة، أحمد عاشوري والقائمة طويلة...

مجمل القول:

إن هذه العقود الجيلية إن كانت متصلة زمنيا أي أنها تسير وفق خط زمني تتابعي وسيرورة زمنية متتالية، إلا أنها كانت منفصلة عن بعضها البعض أيديولوجيا وشعريا، فلكل عقد نسقه الخاص، المنغلق على ذاته الذي كونته سياقات وظروف معيشية (سياسية اجتماعية فكرية دينية) خاصة بكل فترة زمنية، غير أن هناك تداخلا بين الأجيال زاد في حدة بعض الصراعات والاختلافات إلا أن التداخل الطبيعي . زمنيا وفنيا . بين الأجيال ولّد إشكالية عميقة في التسمية، إذ إن قسما من جيل ظل مستمرا في تطوير أنموذجه الإبداعي بمعية الأخرى، وربما تفوق البعض منه على الأجيال التي أطلقت التسمية العقدية على أجيالهم في تداخل حي وحيوي معها، بحيث يصعب الفصل بين روحية النماذج التي يبدعونها والأشكال التي ينتجونها. لذلك وإن أثارت مسألة **"الجيلية"** ردود أفعال كثيرة، فإنها أبرزت الظواهر الفنية والأدبية والإبداعية التي نمت وتطورت في حضن كل جيل، ممن أخذوا على عاتقهم في كل مرة إصدار بيان جديد، يعلنون فيه ولادة طموحاتهم وتطلعاتهم إزاء الحركة الشعرية الجزائرية المعاصرة، ليفرضوا أنموذجهم الخاص والمتفرد بجانب أرفع وأحدث عن نماذج الجيل السابق. فكان الشعر هو المستفيد الأكبر باعتباره الأكثر انسياقا وراء بريق الحداثة والتطور.

الهوامش:

1 . عبد الله العشي، أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2009، ص9.

2 . عبد الله ستار، إشكالية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق سوريا، ط1، 2010، ص36.

3 . ينظر: مُحَمَّد صابر عبيد، لذة القراءة حساسية النص الشعري، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص10.

4 . مُحَمَّد مظلوم، نور الميراث وعتمة المرثيات، مقدمة ديوان مدارج العتمة لحكيم ميلود، منشورات البرزخ، الجزائر، دط، 2007، ص7.

5 . نادية خاوة، الخطاب الشعري المعاصر في الجزائر بين الخصوصية وأسئلة الاختلاف، مجلة جامعة قاصدي مرباح ورقلة، أعمال الملتقى الدولي الأول في تحليل الخطاب يومي 11، 12 مارس، 2003، ص142.

6 . محمد كعوان، شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، دراسات في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، اتحاد الكتاب بالجزائر، ط1، 2003، ص19.

7 . رمضان حمود، بذور الحياة، مطبعة الاستقامة، تونس، ص101، نقلا عن أحمد يوسف، السلالات الشعرية في الجزائر علامات الخفوت وسمياء اليتم، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، 2004، ص 94.

8 . ينظر: أحمد يوسف، السلالات الشعرية، ص 102.

9 . أحمد يوسف، يتم النص الجنيالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص 62.

10 . محمد صابر عبيد، لذة القراءة حساسية النص الشعري، ص13.

11 . ينظر: علي بوزوالغ، موجهات الكتابة الشعرية الجزائرية، مجلة الكتابة، مجلة ثقافية تصدرها مديرية الثقافة لولاية سكيكدة، طبع بالجاحظية، الجزائر، 1999، العدد 2، ص4.

12 . ينظر: أحمد يوسف، يتم النص، ص 82.

13 . عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر شعر الشباب نموذجا، مطبعة هومة، الجزائر، ط1، 1998، ص10.

14 . أحمد يوسف، يتم النص، ص75.

15 . أزراج عمر، الحضور، مقالات في الأدب والحياة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزار، دط، 1983، ص 31.

16 . محمد زتيلي، فواصل في الحركة الأدبية والفكرية الجزائرية، دار البعث، الجزائر، ط1، 1984، ص28.

17 . نفسه، ص46.

18 . عمر بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر الشعر وسياق المتغير الحضاري، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2004، ص137.

19 . عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص8.

20 . نفسه، ص9.

21 . عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، دراسة سميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ط1، 1993، ص61.

22 . بن دحمان عبد الرزاق، الشعر الجزائري المعاصر من سلطة المعرفة إلى وهم اللغة، أعمال الملتقى الثاني في الأدب الجزائري، صص 27.28.

23 . عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة الجزائر، دط، 2005، ص34.

24 . أبوبكر زمال، الصوت المفرد شعريات جزائرية، منشورات البيت، الجزائر، ط1، 2004، ص6.

25 . أحمد يوسف، يتم النص الجينيالوجيا الضائعة، ص83

26 . عمر بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص149.

27 . ينظر يوسف ناوري، تاريخية القصيدة بين تعددية الذات واختلاف الأزمنة، مجلة القصيدة، ملحق تصدره التبيين يهتم بالشعر المغاربي الحديث، 2009، العدد9، ص108.

28 . ينظر: عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، رابطة أهل القلم، ط2، 2006، ص69.

29 . مالك بوذيبة، شعراء الفجيعة...جيل المأساة، قراءة في قصائد لشعراء شباب من الجزائر، مجلة الكتابة، ص 14.

30 . بوعلام دلباني، في البدكان ضياع الإشارة حاشية للمتن الشعري التسعيني في الجزائر مجلة الثقافة، تصدر عن وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، مارس 2004، العدد 2، ص 65.

31 . ينظر، عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص17.

32 . حبيب مونسي، تواترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2009، صص 33،

33 . أحمد يوسف، يتم النص الجنيالوجيا الضائعة، ص139.

34 . ينظر: أبوبكر زمال، الصوت المفرد شعريات جزائرية، ص7.

35 . أحمد يوسف، يتم النص الجنيالوجيا الضائعة، ص92.

36 . نفسه، ص97.

37 . أحمد زكي كنون، المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر من النكبة إلى النكسة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب 2006، ص13.

38 . بنعيسى بوحمالة، رهان التّشبيب في الشعرية الجزائرية المعاصرة، (مقال إلكتروني)

39 . إدريس بودية، ديوان الظلال المكسورة، منشورات بونة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2008، ص 8.

الانسجام في " فاشهدوا " لمفدي زكريا: قصيدة ونشيدا

Harmony in the poem and the anthem of moufdi zakaria So " be witnesses"

د.مُحَّد الصديق بغورة أستاذ محاضر أ بجامعة مسيلة الجزائر

ملخص مقال :

يتناول هذا المقال الانسجام وأثره في انتشار قصيدة الشاعر الجزائري مفدي زكرياء، ولا يمكن إغفال أثر تلحينها بعد أن صارت نشيدا رسميا، لذا يطرح أمر علاقة اللحن بالنص ودوره في شهرته وأهم التفاعلات بين اللحن والكلمات والإيقاع، وما مدى انسجام اللحن مع النص الشعري، ويحاول كذلك أن يحدد النقط الأساسية التي حققت الانسجام النصي المتمثل خاصة في التدرج والتواصل وخلوه من التناقض وتوفر مختلف العلاقات التي تقدم له قوة وحيوية وتمكن من استمرار القراء في قراءته وتأويله وارتباط شتى القراءات بما يجسده من أبعاد فكرية عبر العصور وما يمثله من وساطة نصانية بين شعراء العربية القدامى والمحدثين وما يمارسه من إضافة في تشكيل الذات العربية عموما.

كلمات مفتاحية: قصيدة فاشهدوا، مفدي زكرياء، النشيد، الانسجام، التأثير، الإضافة.

Abstract:

This article deals the harmony and its effect on the spread of the Algerian poet Mofdi Zakaria poem. It is not possible to overlook the effect of its composition after it became an official anthem, so the matter of the national anthem relationship to the text and its role in its popularity, and the most important interactions between the music and the words and rhythm are discussed, and how well the melody harmonizes with the poetic text, and it also attempts to do so To identify the main points that have achieved the textual harmony that is

represented in progression and communication, no-contradiction; the availability of various relationships that give him strength and vitality, and enable readers to continue to read and interpret it, and the linkage of various readings to what it embodies of intellectual dimensions throughout the ages and what it represents a textual mediation between the ancient and modern Arab poets and the addition that it exercises in forming the Arab self in general.

Keywords :*Poem So Be witnesses, Moufdi Zakaria, harmony, anthem, effect , addition*

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على النبي الكريم وبعد:

عرف الشاعر الجزائري وطنيا وعربيا داخل سياق تاريخي سياسي هو الثورة الجزائرية، وكانت القصائد التي يهتم بها القراء في مشارق الوطن العربي ومغاربه هي تلك التي تغنى فيها بالثورة الجزائرية المجيدة وعبر فيها عن تحديه الشخصي للعدو وهو تعبير عن تحد شامل قام به الشعب الجزائري أيام معاركه السياسية والحربية لاستعادة حريته واستقلاله وكرامته وخيرات أرضه.

ولقد كانت قراءة مفدي زكرياء لمدة طويلة لا تحفل إلا بتلك الإشارات التاريخية والسياسية؛ إشارات لها أهميتها الخاصة وقيمتها المنقطعة النظير؛ إذ كانت الشعوب العربية وكل الشعوب المحبة للحرية ترى في المعاني التي كان الجزائريون يتغنون بها اشبه بشعر داخل الشعر أو فتحا قيما في عالم المعاني السامية التي تختزن كثيرا من الجماليات، كل ذلك لأدى إلى التقليل من أهمية النظر في الجوانب الفنية والجمالية التي كانت ممتزجة بالقيم الروحية والثورية داخل النص الشعري الذي قدمه مفدي زكرياء للثموار أولا قبل تقديمه لقراء الشعر ومحبيه ودارسيه ومحلليه.

ولقد دفعتني قراءة قصيدة "فاشهدوا" إلى التفكير في الفروق التي بين القصيدة والنشيد،؛ والمسافة التي قد يقطعها النص بين ذات الكاتب وعدد من متلقيه، وفي حالة نشيد "فاشهدوا" فإن المتلقين قد تنوعوا بين القارئ المنشد المتحمس والمتأمل المحلل و"القارئ المؤسسة" الذي حول النص إلى علامة سياسية ذات خصائص معينة، بل إلى علامة

قيمية قد تتغير تأويلاتها من عصر إلى عصر آخر، كما تدفعنا هذه القراءة إلى مساءلة مدى أهمية الوسيط الموسيقي الذي ينشر النص على أوسع نطاق، وإذا كان الانسجام من أبرز السمات التي تمنح أي نص قابلية الاستمرار والنفاذ والتشكل المتجدد، فما أوجه هذا الانسجام المتوفرة في "فاشهدوا" ؟ وهو النص المعروف عادة بـ"قسما"، الكلمة المدوية الأولى الواردة في النشيد.

النص "فاشهدوا" بين القصيدة والنشيد:

إن ما يجعلنا أولا نطمئن إلى كون كتابة ما نصا هو أنه ليس مجرد لحظة مكثفة يعايش حدثها شاعر ما فتنثال عليه طائفة من الأفكار والعواطف والانفعالات الجارفة فيصبها وتصبه في النص دون مراعاة لأيّ قانون إما عن وعي أو بإملاء ملكة تسير كلمات الناص من العمق؛ إذ الكلمات المتراكمة لوحدها لا تعطينا نصا إلا إذا توالت وفقا لنظام نصي متدرج متواصل لا تناقض بين مكوناته، موسع بعدد من العلاقات مع متلقيه ومع النصوص التي من حوله في أبعاد الزمان والمكان. (1)

وإذا كانت القصيدة نصا فردانيا لا تراعى فيه إلا الذات الناصة قبل كلّ شيء، ولا ينظر فيه إلا إلى زمن إخراجه إلى التلقي المعلن، فإن النشيد نص مراع لمجموعة من العلاقات العامة العالمية الممتدة في الزمان والمكان المتصلة اتصالا وثيقا بعدد من البروتوكولات والأدبيات السياسية العامة؛ وبذلك يكون اختلاف السياق جوهريا في تحديد الفرق بينهما؛ فالنص الشعري نص اللحظة الانفعالية في حين أن النصّ النشيدي نصّ الديمومة والعلاقات المحسوبة، وهذا كله يدفعنا إلى كثير من التساؤلات التي تصب في جوهر تصنيف نص "فاشهدوا" الذي كان صداه قويا داخل الجزائر وخارجها. انطلاقا من هذا يمكن القول إن من أوضح الأمور أن ما يجب توفره في أي نشيد هو دلالته العامة المستمرة في الأزمنة دلالة على خلود الأمة.

أ. مفهوم الانسجام النصي:

تتناول ظاهرة الانسجام في دراسة كثير من الظواهر التعبيرية، وتهتم بها الدراسات اللسانية وشتى مناهج النقد الأدبي التي تقارب النص الأدبي، وتنطلق دراسة الانسجام أساسا من بديهية بسيطة هي أن تجميع عدد من الكلمات كيفما اتفق لا يوصلنا إلى جملة، لأن أي جملة يتطلب احترام قانون معين بكم من التنضيدات؛ أي أن هذا الكم من الكلمات المتتابعة لا بد أن ينظم وفق قانون لغوي.(2)

وكثيرا ما يدخل يترابط مبدآ الانسجام والاتساق عند الدراسة يحتل اتساق النص وانسجامه موقعا مركزيا في الأبحاث ...التي تندرج في مجالات تحليل الخطاب ولسانيات الخطاب النص ونحو النص وعلم النص حتى إننا لا نكاد نجد مؤلفا ينتمي إلى هذه المجالات خاليا من هذين المفهومين ..." (3) ولعل مرد ذلك إلى تقاطعهما وتماسهما وتجليهما مظهرين متلازمين في أي نص. .

ولن أتوقف مطولا عند المعنى اللغوي، فأكتفي بالإشارة مثلا إلى أنه في الأصل سيلان الماء أو الدمع، لأن المصطلح كثيرا ما يتجاوزه أو يغيره أو يقطع الصلة به أحيانا، وقد انتقل هذا المعنى من الماء والدمع إلى التعبير فصار دالا عن توافق، وتناسب، وتلاؤم، وانتظام (4).

مما سبق يتضح أن مفهوم الانسجام عند الغربيين وارد من أصل خرافي قديم متصل بالآلهة اليونينية القديمة فهي في اللغتين الأنجليزية والفرنسية مثلا من الكلمة اليونيانية Harmonia ابنة Arès و Aphrodite وزوجة Kadmos لكنه في المعنى العام: الالتقاء المبهج الذي يتحقق في الأصوات والكلمات والإيقاعات الخ... (5)

فهذا الجانب غير المعقول الذي يصب عادة في غيابات اللاشعور لدى المنشئ أمر حساس ومفصلي يصب في جوهر العملية الفنية التي هي تسام على الراهن لكنها في الوقت نفسه اتصال كيفي به. وكثيرا ما يشير المنظرون إلى أن الانسجام دالّ في عوالم

اللسان على مجموع الأصوات التي تتلقاها الأذن بشكل مريح، وهذا ينطبق على أصوات الآلات الموسيقية والأصوات البشرية كذلك، وهذا يعني أن الأذن التي تطرب لكل صوت قد تآلف مع أصوات أخرى، قد تلقت هذه الملكة في استحسان الانسجام من المحيط الطبيعي الذي علمها مفهوم الانسجام، ورسخه في وعيها بفعل التأمل والثقافة الاجتماعية كذلك. وبذلك يكون صفة مجموع كان محصلة توافق أجزائه أو عناصره المكيفة بين العبارة وما تعبر عنه مثلا. وهو علاقة مبهجة بين أجزاء كلّ ما، سواء كان لتحقيق غاية معينة كانسجام الكون وانسجام الجسم الإنسان، وهو كذلك علاقة التكيف والتوافق والتناسب المحقق بين عناصر كم متماسك ،(7) أو بين أشياء خاضعة لغاية واحدة كأن يتحقق الانسجام بينها، أكان ذلك "الكلّ" أشكالا أم ألوانا أم أصواتا أم إيقاعات.

ولعلّ أهم مجال يهمّ الانسجام هو العمل الفني أو الأدبي حيث يركز على الترابط النصي...(8) ؛ لأن العمل الأدبي مثله مثل أي عمل فنّي يشكل فيه الانسجام أهمية خاصة، لذلك يسعى إليه كل أديب منشئ سعيا واعيا. أما لدى اللسانيين فيشار إلى أنه خاصية دلالية للخطاب عماده فهم كل جملة مكونة للنص في علاقتها بما يفهم من الجمل

الأخرى"، وهي تتحقق بتوفر مجموعة من الأدوات كالسياق والتأويل المحلي، والمعرفة الخلفية علاقة الإجمال، (9) ؛ فمعرفة السياق ضرورية في التحديد العقلاني للتأويلات الممكنة القريبة من مقصدية الناص، التي يمكن تصورها بين منتج النص ومؤوله، خاصة وأن طريقة تعبير المتكلم هي التي تدفع المتلقي إلى الإحالة أي إلى التأويل (10) ويدخل في تحديد مفهوم السياق عناصر كثيرة : الناص والمتلقي والزمان والمكان، وهي عناصر هامة تسهم في تحقيق التواصلية والانسجام. (11)

2 ــ ويبدو مبدأ التأويل المحلي قريبا قربا جزئيا من مفهوم السياق لأنه مرتبط بخصائص السياق، وغايته أن تظل تلأويلات المتلقي المنتجة قريبة من مقصدية الناص .

4ـ مبدأ التشابه:

وهو يعني جانبين أحدهما هو المرجعيات المعرفية أو الكم السابق من النصوص والخطابات التي يجد فيها المتلقي تقاطعا ما مع النص الذي هو بصدد مواجهته، وقد تكون تلك النصوص ذات صلة بالنص المعني ، أو قريبة منه وتكمن أهميتها بالنسبة للمتلقي

في ما تقدمه له من إضاءات أو إمكانيات جديدة تنشط عملية القراءة وتغذيها لتجعلها أقدر على اكتشاف شتى العلاقات. مع النص الذي يريد تأويله، وثانيهما شتى التجارب العامة التي يستعين بها على الفهم (12)

ومن الواضح أننا حين الحديث عن الانسجام فنحن نقصد بشكل أدق الشعور بالانسجام كما نجد ذلك في "الاستتيكا" التي لا تعني علم الجمال aestetics بل علم الإحساس بالجمال. (13)

أما مبدأ التغريض فهو من الغرض أي الموضوع العام الذي يبدو في العنوان أو السطر الأول من النص أو الجمل الأولى فكثيرا ما يساهم العنوان في تشكل تصور معين لدى المتلقي عن محتوى النص ومقصدية كاتبه فإذا ما غير العنوان تغير التصور ، غير أن العلاقة بين المتلقي والنص لا تتم بمثل هذه الآلية (الميكانيكية) الشرطية العمياء ذلك أن المتلقي يملك الآليات والخلفيات التي تمكنه من التكيف مع المستجدات.

5- المعرفة الخلفية: هي قريبة من مبدإ التشابه شبيهة به عمادها ما لدى المتلقي من زاد قريب من نوع هذا النص الذي يواجهه من حيث نوعه وشكله ومضمونه، وقد تكون المعرفة الخلفية أشمل من التشابه وهذا يؤكد أهمية التلقي في هذه الظاهرة الأسلوبية. لكن للانسجام كلمة أخرى تبدو أقرب إلى ما له علاقة أوطد بالانسجام النصي وهو

مصطلح Cohérence الذي يعرف بأنه العلاقة الوطيدة المنطقية بين الأفكار والمقاصد واتصال مختلف عناصر الجسد الواحد، (12) ، وتوحي كلمة منطق هنا بالصرامة والتنظيم المحكم ومجموع العلاقات التي تربط كل جزء من أجزاء النص.

وكثيرا ما توحي الكلمة بالالتحام، ... وتشتمل وسائل الالتحام على عناصر منطقية كالسببية والعموم والخصوص، ومعلومات عن تنظيم الأحداث والأعمال والموضوعات والمواقف، مع المعرفة السابقة بالعالم. (13).

وكثيرا ما يتناول علم الجمال مفهوم الشيء الجميل ويربطه بما يتركه في النفس من تأثير إيجابي لذلك يشار مثلا إلى أن الفن الجميل "ليس إلا لعبًا يبعث على البهجة ..." .(14) ولا بد أن نقرأ للفظ "اللعب" ألف حساب؛ فهو لفظ جاد، لا يستهان به، إنه في هذا السياق النقديّ لا يعني العبث بالكلمات، بل التحكم التام في ممارسة التعبير الفني، كما أن البهجة المشار إليها هنا تتحقق أساسا بالانسجام الذي هو حاجة إنسانية أصيلة، خاصة أن الخلقة الإنسانية نفسها نابعة من انسجام جسدي ونفساني.

ويشار إلى أن للانسجام أدوات تحققه؛ وهي تتمثل في استخدام مبدأ الإشراك في العلاقات موضوع الخطاب، البنية الكلية والتغريض والتناص والسياق. (15)، ومبدأ البنية الكلية ينطلق من استحالة تطبيق مبدأ أهمية عناصر نصية وانعدام أهمية عناصر أخرى، خاصة حينما يتعلق الأمر بالنصوص الشعرية المعاصرة مثلا .(16) ومعه يتحق مبدأ الإشراك والتناص intertextuality ويراد به العلاقات بين نص ما ونصوص أخرى ذات صلة. (17)..

وهذا يعني وجود غائية واضحة لدى المنشئ تجعلها بؤرة نصه وتصوغها على أساس كلي.

ولأهمية هذا العنصر الحساس في أي نص ارتأيت أن أسلط الضوء على ما في نشيد زكرياء من انسجام في شتى مكونات نصه الوطني الثوري.

إن هذا النص قد توسط" ديوان" اللهب المقدس، ويمكننا عند القراءة أن ندرك بأن الشاعر لم يراهن عليه ولم يحلم ربما بأن يغدو بكل هذا الجلال السياسي خاصة. وقد تفنن طابع الديوان بوضع النشيد في الصفحتين 61، 62، لكن ما يهم هو أن نص "مفدي زكرياء" قد كان الانسجام ظاهرة شملت شتى مكوناته؛ هذا النص الذي نافسته نصوص أخرى ظل كان دائما مثار إعجاب وإكبار ، وقد يكون ارتباط التجربتين الحياتية النضالية الحقيقية والتجربة

الفنية وما تميزا من صدق لدى الشاعر هو سرّ الاندهاش الذي ينتاب كل من تأمل شتى المواقف التي يثيرها ويهبها من ذاته كثيرا من أسباب استمرارها في الوجدان الوطني والإنساني، و هذا هو النص الأصليّ:

قسما بالنازلات الماحقات والدماء الزاكيات الدافقات

والبنود اللامعات الخافقات في الجبال الشامخات (18) الشاهقات

نحن ثرنا فحياة أو ممات وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر

فاشهدوا... فاشهدوا... فاشهدوا

(ب)

نحن جند في سبيل الحق ثرنا وإلى استقلالنا بالحرب قمنا

لم يكن يصغى لنا لما نطقنا فاتخذنا رنة البارود وزنا
وعزفنا نغمة الرشاش لحنا وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر
فاشهدوا... فاشهدوا... فاشهدوا...

(ج)

نحن من أبطالنا ندفع جندا وعلى أشلائنا نصنع مجدا

يا فرنسا قد مضى وقت العتاب وطويناه كما يطوى الكتاب
يا فرنسا إن ذا يوم الحساب فاستعدي وخذي منا الجواب
إن في ثورتنا فصل الخطاب

وعقدنا العزم ان تحيى الجزائر
فاشهدوا... فاشهدوا... فاشهدوا...

(د)

نحن من أبطالنا ندفع جندا وعلى أشلائنا نصنع مجدا
وعلى أرواحنا نصعد خلدا وعلى هاماتنا نرفع بندا
جبهة التحرير أعطيناك عهدا

وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر
فاشهدوا... فاشهدوا... فاشهدوا..

هـ

صرخة الأوطان من ساح الفدا فاسمعوها واستجيبوا للندا
واكتبوها بدماء الشهدا واقرأوها لبني الجيل غدا

قد مددنا لك يا مجد يدا
وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر
فاشهدوا... فاشهدوا... فاشهدوا (19)

وقبل المضي في تحليل النص للكشف عن شتى انسجاماته ارتأيت أن أقف لحظة أمام كلمة هامة لوالد مفدي زكرياء الرجل المناضل الذي بعث إلى ولده الشاعر بهذه الكلمة: "...لست أريد من وراء تعليمك أن تصبح كتابا في خزانة، أو آلة تسجيل في مكتبة، أو إنسانا ميكانيكيا، فاقد الإرادة، ميت الشعور، سقيم الإدراك، بل أريدك أن تكون روحا من لهب وفكرا من علم وأدب ومفخرة من مفاخر العرب". (20)

فهذه العبارات الدقيقة تركز على الحركة النفع والإيجابية وتصب بصفة عامة في ما يمليه الوعي المتولد عن العلم والمعرفة والشعور العامر بالمسؤولية. فمن هذه التوجيهات نتصور أن الشاعر عنون ديوانه بـ"اللهب المقدس" الذي يجمع بين القوة والقداسة.

1. انسجام العتبة:

أول حالة انسجام في هذا النص هي في العنوان، فهو دال على الرسالة التي يقصد إليها الشاعر؛ وعلى الغاية العامة التي كتب لأجلها. فاشهدوا خطاب صريح وقد يكون صادما إذا ما تلقته الضمائر التي تحس بمسؤولية صون أمانة الشهيد، وهي قريبة جدا من التبرئة الذاتية التي يؤكدها الشاعر في كل مقطع من مقاطع النص، وكأنه يعيدنا إلى قول

النبي ﷺ (اللهم اشهد، فليبلغ الشاهد الغائب) أو ما يشبهها من العبارات المشهورة من أحاديث النبي ﷺ وخطبه التي هي جزء

هام من ثقافة الشاعر.

2ـ العلاقة الثلاثية الشاعر والنص والقارئ:

إذا كانت نظرية التلقي مثلما هي عند آيزر ترى بأن العلاقة بين النص والقارئ ليست في أن يجد القارئ ذاته في النص بل في تحقق تغير الذات القارئة، (21) فإن أول من نجد في هذا النص هو الشاعر نفسه؛ لأنه يعبر عن يوميات وسيرة ومعاناة ميدانية حقيقية، كما أن القارئ العربي يجد نفسه فيه ويجد مستقبله أيضا، وهو مرشّح لأن يغدو بعد القراءة غير الإنسان الذي كانهُ قبلا: سيكتشف ذاته الأصيلة التي عبرت عن وجودها أيام الحرب والثورة، ثم يصبح إنسانا جديدا باكتشافه أهمية التحدي الذي قهر أعتى قوة استعمارية في القرن العشرين، لتجاوز المصاعب الحالية التي تعصف بحاضره ومستقبله.

ولإشراك القارئ في النص فقد ترك الشاعر فجوات عديدة ليملأها القارئ بشعوره ومعرفته بالتاريخ والإنسان الجزائري. ففي قوله: يا فرنسا قد مضى وقت العتاب، اكتفاء بالإشارة إلى مرحلة تاريخية معينة صبغت علاقة الجزائري بقضيته ومستعمر بلاده، وهي جملة تفتح المجال لكثير من التصورات التي ينتجها المتلقي انطلاقا من النص والنصوص والمعارف السابقة.

3ـ التناسق العام "المورفولوجي":

يتكون "فاشهدوا" من خمسة مقاطع وكل مقطع مكون من خمسة أشطر، وتنتهي جميع المقاطع بلازمة "وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر فاشهدوا فاشهدوا فاشهدوا". وهذا يعطينا صورة عن الهندسة الدقيقة التي صيغ بها النص.

4ـ التناسق الإيقاعي:

الأبيات على بحر الرمل، لكن كل مقطع ينتهي بالتفعيلة منقوصة بسبب خفيف (ا.) مما جعل التفعيلة ذاتها(فعولن) انزياحا إيقاعيا مفاجئا ومنبها وعنصرا المفاجأة والتنبيه فضلا عن كونهما إضافتين جماليتين هنا ، فهما شديدا الاتصال بالدلالة الثورية. وفي النص وردت تفعيلة فاعلن مخبونة فعلن لتكون أشبه بضربات رشاش متتالية:

قسما ااا.

وعقدنل 0111 ااا. عزم ... ،

لك يا مج 010111 دُ يدا 0111

بدماء ش . 010111 شهدا ااا .. 00111

لبنلجي 010111 لِـ غدا 0111

فقد مارس الخبن هنا (حذف الساكن الأول من فاعلاتن=فعلاتن) وظيفتين الأولى هي الخروج من رتابة التفعيلة الأم فاعلاتن،

والثانية هي التصوير الإيقاعي للأعمال البطولية الجهادية إبان ثورة التحرير المظفرة. وبربط "فاشهدوا" بلحنه الرسمي المعتمد فإننا نجد أنفسنا أما ثلاثة أنواع من التفعيلات:

أ. التفعيلة الأولى وهي فعلن المخبونة وتتكرر عشر مرات في دقات لحن المشية العسكرية التي تسبق المقدمة الموسيقية الممهدة للإنشاد، وهي إضافة لها دلالتها السياسية المتعلقة بأسلوب حكم استمر منذ 1962 إلى غاية نهاية 2019 التي تمثل التمهيد للمرحلة المدنية الخالصة. والملاحظ هو أن الضربات المتتالية التي بدأ بها الشاعر نصه قد خالفها الملحن فلم يدخل الخبن مخضعا الكلمة للحن؛ فقد كانت "قسمن" في اللحن "قاسمن" أو "قسّمن" وبذلك تكون الموسيقى الداخلية النصية في هذا المقطع أقوى من لحنها.

ب . تفعيلة متفعلن المخبونة وهي متكررة ست عشرة مرة

ج . تفعيلة فاعلاتن وهي تفعيلة الأصلية في البحر كله

د . تفعيلة فاعلُنْ (فاعلن) عوض فاعلاتن وهي الواردة في نهاية كل مقطع من المقاطع الخمسة، وقد تعمدت كتابتها فاعلت لتدل على التفعيلة الأصلية فاعلاتن. وهذا التنويع في تفعيلة فاعلاتن يعطينا صورة لاجتناب الرتابة، والإصرار على الحركية.

5. التناسق الصوتي:

في النص صوتان مهيمنان على بقية الأصوات هما الدال والتاء وهما صوتان قويان شديدان، مناسبان لجو النص الثوري البطولي، وهنا يمكن التذكير بأن الحروف الشديدة هي الهمزة والجيم والدال والتاء والطاء والباء والقاف والكاف، وتجمع في عبارة "أجدت طبقك".(22) ومن الطبيعي جدا أن يعمد الشاعر إلى توظيف الأصوات التي يراها الأنسب لما يعبر عنه من أفكار ولا تخفى علاقة القوة الصوتية أو شدتها في مقام هذا النص الذي يصور مرحلة تاريخية مليئة بالتحديات.

اللازمة : وهي تكرار أتى في نهاية كل قسم من الأقسام الخمسة وهو يمثل القيمة الجوهرية التي يتمحور حولها النص كله"وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر"، ومن المعروف أن كل تكرار أكان في بداية الجملة أو البيت يكون من العناصر الهامة التي تحقق الانسجام.(23) وقد أدت هذه وظيفة التوكيد بطرق يحددها الواو في كل مرة: فهو في القسم الأول أو الخماسية الأولى جاء رابطا

6ـ الانسجام الصيغي:

في النص صيغ كثيرة متناسقة متساوية تضيف موسيقى داخلية وتكون معززة لجمالية الإطار الموسيقي الخارجي التقليدي الذي لفعلين ماضيين : نحن ثرنا وعقدنا العزم وقد يدل الواو هنا على أكثر من العطف فيقترب من الحالية بتقدير ثرنا عاقدين العزم، والطريقة نفسها في الخماسية الثانية، أما الثالثة فتبدو اللازمة منجزة لانزياح تركيبي لأن الواو ربط جملة فعلية بجملة اسمية وهذا أقرب

إلى الندرة.

ولقد انتظم تجربة الشاعر واحتضنها، كما نجد ذلك في: النازلات الماحقات الزاكيات الدافقات: والشاعر يبدو هنا مضحيا

بالجانب الدلالي؛ فهذا الجمع دال في العربية على قلة، لكن قد يكسب الشاعر رهان البنية العامة التي رأى ربما بأنها ستغلّب دلالة الكثرة.

7ـ التناسق الشعري التاريخي:

والنص يعكس الروح الملحمية التي كتب بها مفدي زكرياء كثيرا من أشعاره الثورية؛ فقد بدأ بالإرادة الوطنية مجسدا إياها مؤكدا تصميم الجزائريين على نيل الحرية مهما كلفهم الثمن.

ولإنجاز هذه المهمة نرى تنويع الضمائر، ونلاحظ تنقلا من ألأنا الشاعرة إلى نحن المعبرة عن روح الشعب وتحدياته، إلى الضمير أنتِ حين مخاطبة فرنسا متوعدا معلنا عن أوان الحرب.

ولقد احتوى النص على مجموعة من الأدوات الفنية المنسجمة الموظفة لغاية نهائية مؤكدة خاصة في القسم والتركيز على الضمير الجمعي واللازمة، واختيار العدد سبعة لأشطر كل مجموعة، معززا بها ما أورده من إشارات تاريخية، وما تختزنه من محاولات سلمية لحل المشكلة الاستعمارية، مشيرا بذلك إلى انفتاح في التحاور، مؤكدا أن الجزائري اضطر إلى لغة الرصاص اضطرارا، وكل ذلك شديد الصلة بالقسم الوارد في البداية واللازمة التي ختم بها كل قسم.

أ. افتتاح النص بالقسم:

قسما بالنازلات الماحقات والدماء الزاكيات الدافقات

وكان القسم في هذا القسم تقديسا لآليات الحرب، وهو يعضد هذا التقديس أسلوبيا بالسجع في مجموعة من الفواصل : النازلات، الماحقات، الزاكيات، الدافقات.

والشاعر في هذا الموقف الحماسي يستحضر مجموعة من المفاخر العربية الجمعية القديمة ومنها ما نجده لدى أبي تمام في الموقف الحماسي المدحي الذي دفع الشاعر أبا تمام إلى القول في معرض الإشادة بما قام به المعتصم بالله ولد هارزن الرشيد:

السيف أصدق إنباء من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب

بيض الصفائف لا سود الصحائف في متونهن جلاء الشك والريب(24)

وهذا التقارب مع التجربة التمامية يتضح أكثر حين يؤكد أن العمل السياسي المسالم لا يوصل الحركة الوطنية الشعبية إلى مبتغى

بـــ : تنفيذ الإرادة أو النية:

جماهيرها.، كان ذلك بذكر الحجة التي تؤكد إنسانية الإنسان الجزائري المؤثر للسلام **(لم يكن يصغى لنا):**

نحن جند في سبيل الحق ثرنا وإلى استقلالنا بالحرب قمنا

لم يكن يُصغى لنا لما نطقنا فاتخذنا رنة البارود وزنا

ويمكننا هنا ملاحظة هذا التفنن في البناءين للمعلوم والمجهول بين يصغى لنا وبين نطقنا واتخذنا

ج . التحدي: وقد اختير له كل ما يدل على الاستعداد للتضحية وتجسيد البطولة، رغبة في الحرية والاستقلال والمجد، من أبطال وأشلاء ومجد وأرواح، ونغمة للرشاش وكل ما يدل على معاني القوة والإيمان بالنصر:

نحن من أبطالنا ندفع جندا وعلى أشلائنا نصنع مجدا

وعلى أرواحنا نصعد خلدا وعلى هاماتنا نرفع بندا (25)

د . الاستعداد الشعبي للتضحية: وفي هذا المقطع نجد أنفسنا أمام مجموعة من العلامات القوية الدلالة منها: الأبطال، الأشلاء الخلد، البند (الراية الوطنية).

جبهةَ التحرير أعطيناك عهدا

هـ . دعوة الشعب إلى الالتفاف حول ثورة الأوطان تحقيقا لغاياتها العظيمة:

نحن من أبطالنا ندفع جندا وعلى أشلائنا نصنع مجدا

وعلى أرواحنا نصعد خلدا وعلى هاماتنا نرفع بَنْد

ويختم النص بالإصرار على بلوغ المجد فيقول منتقلا مرة أخرى بالتدرج من مستوى إلى آخر مثلما رأينا ذلك في انتقاله من ضمير إلى آخر.

7. تماسك النص وتحقق وحدته :

صرخة الأوطان من ساح الفدا فاسمعوها واستجيبوا للندا

واكتبوها بدماء الشهدا واقرأوها لبني الجيل غدا

قد مددنا لك يا مجد يدا

في هذا الجزء الأخير تتحول الثورة التي كانت غضبة شخصية في قصيدة شاعر يكتب خلف القضبان بدمه، إلى شاعر يمثل من معه من الثوار المساجين، ثم يغدو صوته صوتا رسميا، قرين الراية الوطنية المرفرفة في سماء تتحرر، وبذلك ووفق هذا التدرج تخرج القصيدة النشيد من الزاوية المحصورة في الصراع الجزائري الفرنسي إلى ثورة الشعوب العربية

والإسلامية، المشتركة في نضال واحد يلخص ثورة السعي إلى استعادة المجد المغاربي والعربي الإسلامي، لذلك تتوالى كلماتٌ علاماتٌ تدور في فلك هذه المعاني وتؤكدها:

صرخة الأوطان، لبني الجيل يا مجد ... بل إن هذه الصرخة هي صرخة أوطان الإنسان.ويبدو النص متماسك الأجزاء مع تنوع رويه؛ فقد وجد في كل جزء رابط يضمه ضما قويا إلى الجزء الذي يليه، ولعل الضمير نحن الذي هيمن على النص كله كان من أبرز الآليات التي حققت التماسك مع عناصر أخرى:نحن ثرنا ، نحن جند في سبيل الحق، ثم يا فرنسا إنّ ذا يومُ الحساب، ثم وعلى أرواحنا نصعد خلدا، ثم فاسمعوها أي أن النص يتحول من الضمير نحن إلى أنتم لتعميم الدعوة إلى الشهادة ومع الشهادة بلوغ المجد ثم يختم بالبعد الإنساني الشامل في صرخة الأوطان التي تنقل النص إلى البعد الشامل. أما في بناء الجمل وضمها إلى بعضها فقد تم بعدد من أدوات الربط مثل البـــــاء في القسم، وواو العطف ، والفاء الرابطة للاختيار فحياة أو ممات، لكن الباء الحرف القوي كان الحرف الرابط الأول.

8. إشراك المتلقي أو القارئ الضمني:

يتواصل النص مع قارئ مدرك لواقع الصراع وعارف بكثير من الحقائق التاريخية ليملأ الفراغات القصدية، التي ينثرها الشاعر في نصه، ومن الواضح أن نصوصا سابقة كثيرة متصلة بهذه التجربة في ذاكرة الشاعر، لطبيعة التجربة الحربية التي هي معهودة في تاريخ شعوب العالم برمتها، لذلك يتماس هذا النص ويحاور عددا من مفاخر الشعراء القدامى، ومنهم الحارث حين يقول معبرا عن عزة وقوة وتحد:

إذا ما المَلْك سام الناس خسفا أبينا أن نقر الذل فينا

ملأنا البر حتى ضاق عنا وظهرُ البحر نملؤه سفينا(26)

ومن الواضح أن إشراك القارئ في النص قد تم مكتفيا ببعض الإشارات التي تفتح مجال التذكر التاريخي والسياسي بعيدا عن التفصيل حفظا للنص على شعريته من التحول إلى عرض تاريخي.

خاتمة:

من كل ما سبق ذكره يمكن القول بأن القصيدة النشيد قد اجتمع لها من سمات الانسجام ما هو متصل بنصها الشعري، وما يتطلبه من شروط خاصة، فضلا عن سمات انسجامية أخرى ذات صلة بالتلحين الذي حوّل النص ـ في سياقات تاريخية وسياسية كثيرة ـ إلى رمز من رموز التاريخ والسلطة والسيادة.

وبعد فقد تحقق الانسجام النصي في " فاشهدوا " المعتمد رسميّا نشيدا وطنيّا وشعبيا خاصة، لمجموعة من الخصائص الفنية الفكرية الموسيقية الصوتية التي ضمنت استمراره في الذاكرة والوجدان جزائريا وعربيا، فقد قال أبو القاسم الشابي في الجناح الشرقي من من البلاد المغاربية:

"إذا الشعب يوما أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر"

واضعا الشرط، فجاء زكرياء ورد عليه محققا هذا الشرط بفضل كفاح الشعب الجزائري الذي تحدى أبشع استعمار في القرن

العشرين، ونال حقه من الحرية، وبذلك يمكن القول بأن القصيدة النشيد قد دخلت في محاورة تناصية داخل التراث العربي

والإنساني فأضافت للشعر العربي وقارئه كثيرا من الصور التاريخية والفنية التي نبعت من الواقع النضالي الذي تحول لدى مفدي زكرياء إلى واقع فني متميز.

فالروح الجماعية وروح التحدي مشتركتان بينهما، غير أن السياقين مختلفان، فنص زكرياء مرتبط بصراع بين الداخل والخارج، غير أنه في حالة عمرو بن كلثوم كان الصراع داخليا. ثم إن مفدي زكرياء ليس لا ملكا ولا أميرا إنما هو أحد أبناء الشعب الذين آمنوا بالقضية وناضلوا في سبيل نصرتها. ثم إنه لمن الطبيعي أن يكون البعد الإنساني أوضح وأعمق في نص الشاعر مفدي زكريا الذي كثيرا ما يربط شعره بالثقافة الإنسانية، ثم يعرض كل ذلك في أسلوب شعري رفيع بعيد عن كل من اللغة لعادية واللغة اليومية. (27)

وما يكتبه زكريا متصل اتصالا وثيقا بروح الشعب الجزائري والعربي بالرغم من أسلوبه الأدبي الذي قد تبوأ درجة فنية سامية بما أضافه للشعر الجزائري الذي كان منحصرا غالبا في التعبير الإصلاحي البسيط أو الغضب الانفعالي العابر، وهو ما لا نجد له مكانا

والشاعر في نصه هذا نراه يواصل مشوارا طويلا بدأه الجزائريون بالكتابة المطالبة بالحقوق بدءا من كتاب المرآة الذي كان قد ناشد الضمير الدولي بأن ينصف الشعب الجزائري، ومما جاء فيه:" ... إنني لا أقدم هنا تاريخا مفصلا وإنما عرضا ضروريا لتكوين فكرة عن هذه المناطق وعن سكانها هؤلاء السكان الذين هم على العموم أناس رحّل قريبون من التوحش ولكننا نعتقد أنه من الصعب على فرنسا أو على غيرها من الدول أن تخضعهم، وإلى جانب ذلك فإن هذا

الاحتلال بالنسبة لفرنسا لن يكون في مستوى عظمتها..." .(28) وهو ما يؤكد أن الناص العارف بأهمية الكتابة الفنية يقدم للقارئ ما يلبي لديه حاجة جمالية ويحقق نوعا من "الإشباع" الإنساني الفطري.

ولقد كان تعضيد النص باللحن وتبنيه نشيدا وطنيا ونشره على نطاق واسع إنشادا وبثا وتعليما من العوامل المساعدة على انتشار هذا النص الذي هو ممتلك في الأساس لكل شروط انتشاره وتحوله إلى مرجع من مراجع الوطنية الصادقة، وهذا ما يؤكد تعالُق "فاشهدوا" بما قبله وما بعده تماما مثلما أن علاقة الإنسان متصلة بذاته وغيره وبحاضره وماضيه، وهي ذات شاعرة تعايش حقائق شعبها العميقة وتستخرج منها رؤى فنية وفكرية متطلعة نحو المستقبل.

الهوامش:

(1)سعيد بحيري، علم لغة النص: المفاهيم والاتجاهات، مكتبة لبنان ناشرون، لونجمان، ط 1، 1977،ص108، ينظر مُحَمَّد مفتاح التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، 1994، بيروت، ص157،وفيه يورد طائفة من المصطلحات يراها متقاربة كالتنضيد الاتساق والانسجام والتشاكُل.

(2) أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، ط1، 2008م، ج2، ص1037

(3) مُحَمَّد خطابي، لسانيات النص: مدخل إلى انسجام النص،ط1، 1991،المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء ص5

(4) ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، 1979، ج3، ص 137 .

(5) Introduction aux problèmes de la cohérence des textes, M. Charolles, Approche théorique et étude des pratiques pédagogiques Langue française Année 1978 38 pp. 7-41

(6) الطيب العزالي قواوة، الانسجام النصي وأدواته، مجلة المخبر جامعة بسكرة، ص63

(7)الطيب العزالي قواوة، الانسجام النصي وأدواته، مجلة المخبر جامعة بسكرة، عدد 8، سنة 2012 ص63، وينظر هيجل، علم الجمال وفلسفة الفن، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد ط1، 2010، مكتبة دار الكلمة القاهرة، ص221

(8) Voir , Hachette 2012 , P138

(9)"ج.ب. بروانّ و"ج. يول"، تحليل الخطاب، ترجمة وتعليق مُحَمَّد لطفي الزليطني ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، 1418، 1997، ص 37

(10) مُحَمَّد خطابي، لسانيات النص: مدخل إلى انسجام النص، ص 56

(11) نفسه، ص 58 .

(12)فنحي مرزوق الخوالدة، تحليل الخطاب الشعري ثنائية الاتساق والانسجام في "أحد عشر كوكبا"، جامعة مؤتة،2005، ص17

(13) فريديريك هيجل، علم الجمال وفلسفة الفن، ص31

(14)الطيب العزالي قواوة، الانسجام النصي وأدواته، مجلة المخبر جامعة بسكرة، ص63

(15) مباركة البراء، الاتساق والانسجام في قصيدة المتنبي من الجآذر في زيّ الأعاريب"، محاضرة ألقيت في مجلس اللسان العربي

ينظر: http://allissan.org/node/1351

(16) جاسم علي جاسم، أبحاث في علم اللغة النصي وتحليل الخطاب، دار الكتب العلمية بيروت، 2014، ص 134

(17) نفسه، ص 15

(18) في التسجيل الصوتي الطاهرات والدافقات أفضل لأن طهر دم الشهيد ليس أمرا جديدا وفي الديوان الشمخات ولا وجود في لسان العرب للشمخ بالميم المكسورة في الاسم المشبه.

(19) ديوان شاعر الثورة الجزائرية مفدي زكرياء اللهب المقدس، موفم الجزائر،ص ص .61ـ62

(20)نفسه، ص10 وفي ص 13 خطأ وإذا ما مت فلتحي الجزائر وكتب الشطر وإذا مت فلتحي الجزائر وهذا يستدعي تحقيق الديوان.

(**21**) ينظر، عبد الكريم شرفي من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة دراسة تحليلية في النظريات الغربية الحديثة ، الاختلاف الجزائر، ط1، 2007، ص184.

(22) أبو الإصبع السماتي الإشبيلي (ت 560 هـ) ، مخارج الحروف وصفاتها، تح: محمد يعقوب تركستاني، مكتبة المعارف الرياض، 1404، 1984، ص88 ، وطبعة ثانية بيروت 1412، 1991 (احتفت به معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية بفرنكفورت 1410هـ 1990 م)

(23) voir, Vincent Metzger, poèmes et proses : quelques réécritures, Littérature, annee 1999 , n115, numero thematique,p42

الجزائر، ط1، 2007، ص184

(24) ديوان أبي تمام الطائي (231 هـ)، ج1، شرح التبريزي، تقديم راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، ط1، 1414، 1994، ص32 .

(**25**) في لسان العرب، ابن منظور، (711 هـ) ج1، طبعة دار المعارف، محققة ومزيدة مشكولة ومذيلة بفهارس، تحقيق عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي. مادة بندج، "البَنْدُ بفتح الباء وإسكان النون: العَلَمُ الكبير ...فارسي معرّب؛ قال الشاعر: وأَسيافُنَا، تحتَ البُنُودِ، الصَّواعِقُ ..." ص358

(26)ديوان عمرو بن كلثوم، جمعه وحققه وشرحه، إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، ط1، 1411، 1991،ص64.

(27) فيلي ساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر : خالد محمود جمعة ، المطبعة العلمية دمشق ، ط1، 1424، 2003، ص 169

(28) عثمان بن حمدان محوجة، المرآة، تقديم وتعريب وتحقيق محمد العربي الزبيري، منشورات anep، الجزائر، ص30

(23) voir, France Vernier, l'écriture et les textes, éditions sociales, Paris 75010, p42

قائمة المصادر والمراجع:

أ ـ المصادر:

1 مفدي زكرياء، اللهب المقدس، موفم الجزائر طبعة الجزائر عاصمة الثقافة العربية

2 مفدي زكرياء، التسجيل الصوتي الرسمي للنشيد الوطني الجزائري (موقع التلفزيون)
https://www.youtube.com/watch?v=wzHM3HPxvbM

3 ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، 1979، ج3.

ب ـ المراجع العربية والمترجمة:

1 أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، ط1، 2008م، ج2

2 أبو الإصبع السماتي الإشبيلي (ت 560 هـ) ، مخارج الحروف وصفاتها، تح: مُحَمَّد يعقوب تركستاني، السعودية، 1404، 1984

3 مُحَمَّد مفتاح التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، بيروت.

4 سعيد بحيري، علم لغة النص: المفاهيم والاتجاهات، مكتبة لبنان ناشرون، لونجمان، ط 1، 1977

5 عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة دراسة تحليلية في النظريات الغربية الحديثة ، الاختلاف الجزائر، ط1، 2007.

6 عمرو بن كلثوم، الديوان، جمعه وحققه وشرحه، إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، ط1، 1411، 1991.

7 عثمان بن حمدان خوجة، المرآة، تقديم وتعريب وتحقيق مُحَمَّد العربي الزبيري، منشورات anep، الجزائر

8 فريديريك هيجل، علم الجمال وفلسفة الفن، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد ط1، 2010، مكتبة دار الكلمة القاهرة

9 فنحي مرزوق الخوالدة، تحليل الخطاب الشعري ثنائية الاتساق والانسجام في"أحد عشر كوكبا، دار النشر: جامعة مؤتة، 2005

10 فيلي ساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، المطبعة العلمية دمشق، ط1، 1424، 2003،

11 أبو تمام، ديوان أبي تمام الطائي (231 هـ)، ج1، شرح التبريزي، تقديم راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، ط1، 1414، 1994

ج المراجع الأجنبية:

France Vernier, l'ecriture et les textes, éditions sociales, Paris 75010 (1)

د _ المجلات العربية:

1 مجلة المخبر جامعة بسكرة، عدد 8، سنة 2012

هـ_ المعاجم العربية:

ابن منظور، (711 هـ) لسان العرب، طبعة دار المعارف، محققة ومزيدة مشكولة ومذيلة بفهارس، تحقيق عبد الله علي الكبير ومُحَمَّد أحمد حسب الله وهاشم مُحَمَّد الشاذلي.

و_ المعاجم الأجنبية:

(1) Le petit Robert 2, rédaction dirigée par Alain Rey, Paris 75013, édition revue corrigée et mise à jour 1993

(2) Hachette, édition 2012,75905 Paris cedex 15

ز_ المجلات الأجنبية:

(1) Langue française, numéro thématique, n38_, Année 1978

ح_ المواقع الألكترونية:

مباركة البراء، الاتساق والانسجام في قصيدة المتنبي من الجآذر في زيّ الأعاريب"، محاضرة ألقيت في مجلس اللسان العربي: http://allissan.org/node/1351

جمالية الصورة و أشكال التناص في ديوان زجاجة أخرى للبحر للشاعر بغورة مُحَمَّد الصديق

The aesthetic of the image and the forms of intertextuality in the office of another bottle of the sea by the poet Ghora Mohamed Al-Siddiq

قواوي الزهرة ، طالبة دكتوراه، مخبر قضايا الأدب المغاربي (جامعة البويرة، الجزائر)

البريد الالكتروني: **omellaagaouaoui@gmail.com**

بن علية نعيمة، أستاذة محاضرة (أ) (جامعة البويرة، الجزائر)

البريد الالكتروني: ***n62benalia@gmail.com***

ملخص باللغة العربية:

موضوع هذا البحث هو مدى توظيف الشاعر المعاصر لعنصر جمالي شديد التعقيد هو الصورة الشعرية، وما يقدّمه من خصائص لغوية، وفنية تسمو بالنص الشعري إلى الجودة والإتقان، هذا ما دفعنيّ إلى إلى تتبع حضورها في أشعار مُحَمَّد الصديق بغورة، لذلك فكرت في دراسة ديوانه" زجاجة أخرى للبحر" الذي عرفته بالصدفة، فلاحظت في قصائده كثيرا من التنوع والانتقال بين الأشكال وبين الموضوعات، لذلك رأيت أن أعالج موضوع الصورة والتناص فكان العنوان: جمالية الصورة والتناص في الديوان وبما أنّ الصورة مصطلح إشكالي في المفهوم والممارسة صار لابد من طرح مجموعة تساؤلات شكّلت محور البحث على النحو التالي: ما مفهوم الصورة عامة؟ وفي الشعر خاصة؟ ما أهمية الصورة في صياغة النص؟ ما هي أشكال التناص؟ وما دلالات الصور الفنية الموظفة؟

الكلمات المفتاحية: جمالية– الصورة – التناص– بغورة

Abstract:

The subject of this research is the employment of the contemporary poet for a highly complex aesthetic element, which is the poetic image, and its linguistic and artistic properties that provide the poetic text to quality

and workmanship. This prompted me to track its presence in the poems of (P.O. P.B.), so I thought about studying his collection. "Another bottle of the sea", which I knew by chance, and I noticed in his poems a lot of diversity and transition between forms and between subjects, so I saw that I address the subject of image and intertextuality, so the title was: The aesthetic of the image and the types of intertextuality in the Court, and since the image is a problematic term in concept and practice, it has become necessary to raise a set of questions that formed the focus of the research: First: What is the concept of the image in general, and in poetry in particular? The importance of the image in drafting the text Forms of intertwining The connotations of technical images and types of intertextuality

Keywords *: Aesthetic , image, intertextuality, beghoura*

1 – الصورة الشعرية وآلياتها في الديوان:

يرى عدد من النقاد أنّ الصورة الشعرية هي القناة التي يتم بواسطتها التعبير الشعري، وهي منبع القصيدة الأول، ومنتهاها عند القارئ الذي تشدّه ببنائها المتوهج، «ومكوناتها وتركيباتها الناشئة عن استخدامات مختلفة، تخضع في التنشئة والإيحاء إلى رؤى وثقافات وتقنيات ومذاهب واجتهادات» [(1)]. ولذلك عُدّت الصورة خاصية بنائية هامة من مكونات النص الشعري، إذ عن طريقها تصير الوحدات المعجمية التي تشغل وظيفة مرجعية في لغة التخاطب اليومي دوالا شعرية مشحونة في سياقها الشعري بدلالات جديدة، تكسب النص الشعري وعيا بذاته بوصفه لغة شعرية [(2)].

فالمصطلح يصعب تحديده، والقبض على معناه، لذلك وجده البلاغيون والنقاد والبنيون والسيميائيون، والتأويليون، يستقر تارة وينفلت تارة أخرى؛ ليتسع في كل مرة، ويستوعب كل الأدوات التعبيرية في الشعر [(3)].

ولا بد من القول إنّ موضوع الصورة ظل يكتنفه اللبس والغموض، لتداخله مع تقنيات متعددة تُعنى بفنون أخرى، وخضوعه لمتغيرات ومستجدات حداثية وتجريبية.

وما يهمنا هنا هو مفهوم الصورة أو مفاهيمها في النقد الحديث؛ لأنّ الشعر الحديث والمعاصر بات هاجس النقاد، ومقصد الشعراء المعاصرين. ويمكن تلخيص مفهوم الصورة في هذه النتائج التي استنتجها رابح ملوك في النقط التالية[4] :

1- الصورة أساسية في العملية الإبداعية، فهي تمكن الخطاب الشعري من شعريته.

2- الصورة وسيلة خلق فني، وهي علامة القوة عند المبدع.

3- الصورة في حاجة إلى حرارة العاطفة، لتمنحها الحياة والتأثير.

4- لا قيمة للصورة بمفردها، فلا بد من تكامل الصور فيما بينها من ناحية كما يجب أن تكون الصورة أساسية في البناء الكلي للخطاب الأدبي، متفاعلة معه بشكل جيد.

وفي هذا السياق المتعلق بموضوع الصورة الشعرية وتشكّلها عند (بغورة) في الديوان تمّ ملاحظة نمطين بارزين من الصورة جرّب على إثرها الشاعر عمله الشعري، وهي الصورة المستندة إلى آليتي المفارقة والسرد، كالآتي:

1.2- التسريد الشعري:

بحثت القصيدة المعاصرة عن أشكال جديدة مغايرة، لإكساب الأسلوب الشعري مرونة أكثر، تفاعلا مع التجارب الحياتية الطارئة، ومتطلبات العصر الجديدة، وانفتح الشعر- خاصة الحر منه- على المسرح والدراما، ليؤلّف الشاعر نصّه الجديد، بواسطة أساليب الحكاية والقصة، فقد استغنى عن الخطابية والغنائية، ذلك أن الشاعر الحديث ما عاد يتقصّد بغناء الذات واستغاثاتها، بل أخذ يعرض ويقصد ويروي[5]. ويمكن التأكيد على أنّ قضية الوزن اعتبرت غاية في حدّ ذاتها، إذْ حولت مسار القصيدة العربية، بتحريرها من قانون القافية الصارم الموحد، والتفعيلات الثابتة المتوزعة بطريقة منتظمة في كل بيت؛« ثم إنّ للشعر القصصي لهجة قريبة من لهجة النثر تساعد الشاعر القاص على المضي في السرد، وتخرج القارئ من الجو الغنائي الملازم للشعر، أي تركز انتباهه على القصة من دون الشعر»[6] .

والمتأمل لنصوص (بغورة) يلحظ هيمنة بعض آليات السرد وأنماطه، مثل حضور ضمير الغائب (هو) في السرد المباشر، والمونولوج والعناية بتعريف الشخصيات وصفاتها وأفعالها، باستخدام التعينات الاسمية في المقام الأول.

2.2-السرد بضمير الغائب:

وإذا كانت نصوص (مرارة) و(أمي) يغلب عليها ضمير المتكلم (أنا)، لأنّ الشاعر/ السارد يروي حوادث شخصية، يشارك فيها، وهي من صميم تجاربه، فهو الذي يرى ويتكلم [7]، فإنّ باقي النصوص غلب عليها السرد بضمير الغائب.

يقول (بغورة):

هو ذا واقف كفكرة مقدسة:

بهي البسمة

رقيق الظل

ندي الحرف

يوزع الحلوى على الصغار [8]

يطغى ضمير الغائب على النص، إنّه يحضر صريحا في قوله (هو)، كما نلاحظه في الجملة الفعلية (يوزع الحلوى)، بل هو متضمن في الخطاب الشعري ككل؛ إنّ الشاعر يقف ناقلا لحدث ما، ليصف مشهدا؛ فهو لا يشارك في الحدث، بل يترك لشخصيته مساحة كي تقول ما تريد، بواسطة آلية الضمير.

يسيطر الضمير (هو) على المقطع الشعري، بل يصبح أقوى من الذات الشاعرة، من حيث الوظيفة، والمراد الشعري؛ إنّها تلك الرؤية التي ينشدها كل جزائري، و(بغورة) واحد منهم في أمل جديد، مخلّص لأمراضنا، ومشاكلنا المتعددة التي لا تنهي.

فالشاعر وعن طريق آلية ضمير الغائب ينتظر أمرا غير واضح، أشبه بحلم وبصيص غير محدّد، لأنّ استخدام ضمير الغائب فيه إشارة إلى مسميات غير معينة، بل ويدلّ على مطلق مهما كانت وضعياته.

2- 3- المناجاة (المونولج) :

المونولج أو حديث النفس، ومناجاتها، و « هو حوار داخلي بين النفس وذاتها، أو هو خطاب الذات لذاتها، تمحى فيه الأبعاد المكانية والزمانية» [9] و في الشعر « هو صوت الشاعر إلى نفسه أو إلى لا أحد... فإذا لم يتحدث الشاعر إلى نفسه مطلقا فإنّ المنظوم لن يكون مطلقا شعرا حتى إذا كان بلاغة فذة» [10].

والمونولج آليه حضرت في ديوان بغورة، ما منح القصائد سمة الدرامية، التي عكست صراعا قويا بين الشاعر وذاته، وفي الوقت نفسه أعطته فرصة للقاء ذاته ومحاورتها بعيدا عن ضغط الأصوات الأخرى :

تسامرني نغمة المرتجى

حيرة وارفة

فتمنحني لحظة من صفاء [11]

يحاور الشاعر ذاته مستعينا بالغناء؛ ولكنها تمتزج بالحيرة، إنّه يريد تحقيق توازن داخلي، ليتخلص من كل ما يعكر صفو مزاجه، وبه يقدر أن يستمر آملا في الحياة الحالمة، التي ينتظرها، ويراها قادمة ذات مستقبل ما.

2-4) الشخصية:

جاءت الاستعانة بالشخصية في نصوص الشاعر احتفاء بأيقونات إنسانية صنعت بمواقفها التاريخ، والملاحظ أنّ بغورة استخدم شخصيات واقعية حقيقية معاصرة، قريبة، وقد تجلّى ذلك بآلية العنونة(أي جعلها عنونا للنص)، ممّا أفصح عن علاقات وطيدة بين الشاعر وشخصياته المستدعاة مباشرة أو بالترميز والتلميح، ويظهر ذلك في قصيدة آيت منقلات:

الناي الجبليّ

يحطّ شهيا في غمرة نشوة أشعارك

كالتين الجبلي

ويغدو مرّا بعد الصحو

حين يحاصرني في سرداب الصدق

بعيدا يطوّح بي الآفاق كنسر

كبرنس فضفاض أبيض

أقسى بياضا من كفن

يا من يبحث مثل رصيف عن وطن [12]

ينطلق السرد بدءا من العنوان؛ فاتحا المجال لحركية السرد بواسطة الإخبار تارة والوصف تارة أخرى، وباستخدام التشخيص (الناي، التين، برنس، الجبل) لتتشكّل موضوعة المواساة والمؤانسة من لدن الشاعر تجاه شخصية آيت منقلات؛ العارفة بأحكام الوطن باحثةً عنه؛ مثل كل الجزائريين الذين يبحثون عن وطن، و طريق واضح يقوده إلى معرفة الوطن الذي لا يأتي إلّا بالغناء والحب، الحقيقة الصادقة التي يجب أن يمتهنها الجزائريون.

2- 5- المفارقة :

تعد المفارقة تقنية بارزة من تقنيات التعبير الفني والجمالي، والتي تعكس حقيقته ما يدل عليها لفظها، بل هي طريقة من طرائق التعبير يكون المعنى فيها مناقضا أو مضادا للكلمات [13]. و المفارقة ممارسة إنسانية وأدبية قديمة ، ضاربة في عمق التاريخ الإنساني، وهي أسلوب اجتماعي عاش مع الإنسان منذ بدْأ لخليقة؛ ولذلك يصعب بيان حدودها، وضبطها كمصطلح، له أسسه وقوانينه؛ لأن الحياة في جوهرها تقوم على متناقضات وتحولات، ومتاهات بحيث « ترتّب عن ذلك حلول منطق، تتضارب معه القيمة بدلا من منطق القيم ذاته، وهو ما دفع بالعلمية المعرفية لدى الإنسان لأنْ تخوض تجاربها فيما وراء الواقع »[14] .

لنتلمس ذلك في الديوان، وما مدى عناية الشاعر بهذا النوع من الآليات الذي يبدو أنّه تبناه بكثرة في خطابه الشعري، وأضحت هذه المفارقة خاصية يتميز بها، ويرعاها.

ثمّة بناء زاحف نحو اللاتوقع، في قصيدة "جمعات قدسية " أو هو ما يراه القارئ بداية متوقعا، ولكن في نهاية المطاف يصدمنا الشاعر، بختمة مباغته، ولكنها خلاصة التعبير الشعري الذي ابتغاه؛ إنّها ما أراده من حيث المعنى المتخفي.

يشتغل الشاعر، باستخدام حلْقة الأيام المتتابعة:

سنصلي الجمعة

والإسراء سنشدوها

فارتدوا خوذاتكم

هيا استعدوا للهيب المعمعة

سنصلي الجمعة [15]

بُنيت القصيدة على تضادٍ واضح، قائم على مستوى المقاطع. في المقطع الأول إنذار وعزيمة واستعداد للخطر يوم الجمعة؛ ولكنها جمعة ليست كلل الجمعات.

وفي المقطع الثاني دعوة إلى عدم التحضير بحماس إلى عرس الجمعة، ما يدلّ على تناقض واضح مع المقطع الأول؛ الأمر الذي شكّل موقفين متعارضين، وهنا تلوح فكرة المفارقة في الأفق:

امنعوا العرس امنعوها أن تجيء الجمعة

امنعوا قُبلة الأرض

قبلة الجبهة للقِبلة

غلّقوا هذي القلوب المشرعة [16]

وفي المقاطع اللاحقة تعود لهجة الشاعر الحازمة، المليئة بمشاعر الغيرة على وطن مقدس:

سنصلي الجمعة

السبت مولد الخطر

فاحذروه واحذروا يوم الأحد

عصر الاثنين إعصار جديد على شفة الأفق،

الثلاثاء انتقام ملاك قادم

والأربعاء والخميس

ما عساكم تفعلون [17]

لقد أُنتهكت حرمة الصلاة فيه، ولكن الشاعر هنا يعتمد لعبة تدوير الأيام، لتصبح هذه الأيام دالة على حالة التأهب القصوى التي يعيشها الفلسطيني، وربما يحسّها من كان مؤمنا بقضية القدس العادلة.

لقد زالت الفوارق بين الأيام وترتيباتها الزمنية، ولم نعد بحاجة إلى معرفة أيّ يوم نحن فيه، فكل الأيام شبيهةُ بعضها البعض؛ كلّها جمعة، وكلّها مقاومة، :

لملمُوا ما قد تبقى من بقايا الأمتعة

لأننا في آخر المطاف

كل يوم سنصلي الجمعة [18]

استعان (بغورة) بنوع من المفارقة يصنف ضمن مفارقة الأحداث (Irony of Events) وهي التي تتحقق عندما يكون هناك تناقض أو تعارض بين ما نتوقعه، وبين ما يحدث، وحينما يكون لدينا وضوح أو ثقة فيما تؤول إليه الأمور، لكن تسارعًا غير متوقع للأحداث يغلب ويخيب توقعاتنا أو خططنا [19] .

لقد حملت هذه القصيدة سمة الدرامية، لما فيه من صراع بين الشاعر وذاته، فهي في حالة حركة من موقف إلى آخر، ليخرج في الأخير بموقف مضاد مفارق، عكس من خلاله ما استهل به نصه، وما عرضه في بادئ الأمر. إنّه رفضٌ مطلق للاستدمار الصهيوني، ودعوة صريحة للمقاومة في كل وقت، وفي كل دقيقة، فهي كفيلة بتحرير بيت المقدس.

وفي قصيدة (بدء الطريق) استيعاب واضح للمفارقة الضدية:(يفتح/ يغلق) و(أراها/لا أراها) و(الذهاب/ الإياب)، والملاحظ أنّ الثنائية الضدية: أراها ولا أراها توزعت عبر كامل القصيدة:

يقول احتراقي ستأتي

يقول اشتياقي يديها

ستأتي حقولا من الأمنيات

وحين يفتّح باب

ويغلق باب

وأقرأ كل الوجوه

مرارا أراها،

لكنني لا أراها [20]

تمثل هذه الثنائيات لازمة شعرية في ختمة كل مقطع. كما إنّ الانتقال من (أراها) إلى (لا أراها) تمّ عبر التناوب، وهو دلالة واضحة على حركة قوية وصراع قائم بين الشاعر وذاته، فهو يراها بقلبه في ملكوت خياله، لكنه عندما يعود إلى وعيه لا يراها ماثلة أمامه؛ إنّها رحلة تأملية في عالم يراه الشاعر موحشا، تلوّنه هموم من هنا وهناك، ليخلص في الأخير باستصغار همّه الذاتي، وإكبار هموم الآخرين:

لست الوحيد الحزين

ففي كل ركن نزيف صديق

وفي كل منحى

وكل طريق

وفي كل سرب

وفي كل درب وحين

تحمّل...تحمّل...

تأمّل كلام الجفون،

وأنصت لهذا النشيج الصموت الدفين،

تحمّل،

فحزن الصغار، الكبار،الزهور، الصبايا، الثواني، القوافي، الأماكن...

يلوّن وجه المدى والمدائن،

ولكن...ولكن...ولكن [21]

اعتمد الشاعر حركة دائرية، بنى على إثرها صورة المفارقة؛ إنّه البدء من جديد، في شكل محاولات متكررة؛ سعيا إلى الإمساك بالحقيقة؛ حقيقة الذات في عالم وجودها وكينونتها بين الواقع والمثال. وقد كان لمناجاة الذات(المونولج) دور في بناء القصيدة، بحيث عملت على تغذية ذلك الجدل القائم على مستوى الأضداد المنتشرة في فضاء النص.

في المقطع الأخير من قصيدة (ترقب) يفاجئ الشاعر متلقيه، ويكسر أفق توقعه بعبارة " يا لخيبة الظنون"، يقول:

من ذا الفتى أظنه ...
لست واثقا من أنه ...
من ذا الفتى الذي انتظرته...
لا... لا...
يا لخيبة الظنون [22]

فبعد تساؤلات كثيرة تجاه مجهول لا يعرف هويته، ورغم إعجابه به؛ فهو فتى في ريعان شبابه، خفيف الظل، استطاع تحقيق طموحاته بيسر وسهولة، كحلم جميل سرعان ما ينتهي فجأة، ها هو أمله يخيب في آخر المطاف.

3– التناص:

يعد التناص(Intertextuality) مصطلحا حداثيا في تاريخ النقد الأدبي، وتقنية من أبرز التقنيات الجوهرية، المشكّلة لبنية النصوص الإبداعية، فهو يُعنى بكيفية تفاعل النصوص بعضها ببعض، وإخراجها للقارئ في صورة حيّة شاملة. وهو بهذا المعنى عملية يتفاعل بواسطتها النص مع الماضي والحاضر والمستقبل ومع القراء والنصوص الأخرى [23].

وهذا المصطلح ناقشه عدد لا بأس به من النقاد الغرب والعرب على حد سواء، ولم يتمكنوا من تحديده، وضبطه بالشكل الدقيق،لعل أبرزهم: ميخائيل باختين، جوليا كريستيفا وأوريفي، ولورانت، وريفاتير، وتودوروف،وروبرت شولز، ومحمد بنيس، ومحمد مفتاح، وعبد الله الغذامي.

وقد ظهر المصطلح في النقد الغربي على يد جوليا كريستيفا التي خلصت أخيرا إلى تسميته بالتناص، بعد تسميات عدة، فقد عرفته بأنه العلاقة بين خطاب الآخر وخطاب الأنا، ثم باسم التصحيفية، ثم باسم الامتصاص، وذلك من قولها: كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى [24]. وحسبها فإن النص الشعري هو بؤرة تتجمع فيها مجموعة من النصوص السابقة والنصوص المعاصرة واللانصوص [25]. وقد أشار إليه قبل ذلك ميخائيل باختين في حديثه مصطلح الحوارية

على اعتبار أنّ الحوار لديه يعني أن« يدخل فعلان لفظيان تعبيران اثنان في نوع خاص من العلاقة الدلالية،ندعوها نحن علاقة حوارية، والعلاقات الحواريةهي علاقات (دلالية) بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي» [26]. ومن ثمة كثرت وتعددت الدراسات حوله، وأخذ الباحثون يتوسعون في رصد جماليات توظيفه خاصة مع ازدياد اللجوء إليه، بكونه وسيلة فنية تساهم في تشكيل بنية النصوص الإبداعية.

كما يجب الإشارة إلى وجود هذه الظاهرة في تراثنا النقدي والبلاغي، فقد تنبه إليها نقادنا القدامى، وأحسّوا بذلك التداخل الحاصل بين النصوص، لكن هذه الظاهرةلم تكن شائعة باسم التناص، بل عرفت باسم: السرقات، والتضمين، والإشارة، والاقتباس.

يمثل التناص أحد أهم مظاهر الشعرية على مستوى الاشتغال النصي؛ فهو« من أبرز سمات الخطاب الشعري المعاصر، ومن أدق خصائص بنيته التركيبية والدلالية، حيث تتداخل فيه أبنية نصوصية، لها صلة مختزنة في ذهن المبدع، وبذلك يصبح النص مجموعة من النصوص السابقة الممتدة في الذاكرة، والتي تلتقي جذورها في حقل التناص، فتثمر شجرة نسب شعرية عريقة، تتشابك جيناتها وتتداخل، وتلقي بظلالها على القارئ الذي يبدأ في فك شفراتها الدلالية، وعلائقها واحتمالاتها». [27] هذا من جهة، ومن جهة أخرى يسهم التناص في جعل تحقق فعل القراءة والمعرفة رهينة استيعاب تلك النصوص، مع إدراك شامل لكل الخلفيات المكونة لها؛ لضمان حدوث تأثير جمالي أثناء عملية التلقي. ذاك لأن « القصيدة حين تومئ إلى ما يقع خارجها من نصوص، وأحداث ومرويات، تفتح ميراثا وجدانيا، ومعرفيا مشتركا بين الشاعر والجمهور، وتوقض الذاكرة الوجدانية الجمالية للمتلقي، ليبدأ نشاطه في استقبال القصيدة والتماهي معها» [28].

والمتأمل في مدونة (زجاجة أخرى للبحر) يلحظ حضور نصوص غائبة، متنوعة الروافد؛ دينية، وتاريخية، وأدبية، وشعبية.

التناص الديني :

فمن القرآن الكريم يتناص الشاعر مع حادثة هدم الكعبة في قصيدة (ترقب) على مستوى المقطع الأول، إذ ركّز على جزئية واحدة، وهي صورة الطير:

من ذا الفتى الذي أعجبنا؟

من ذا الفتى يا شاطئ الحيرة من؟

من أين أتى؟

كيف لم تدمره الطير غير الأبابيل؟

كيف؟ [29]

وهو هنا يعكس الدلالة من (الطير الأبابيل) إلى الطير غير الأبابيل، مستوحيا قوله تعالي: ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحابِ الْفِيلِ (1) أَلَمْ يَجْعَلْ كَيْدَهُمْ فِي تَضْلِيلٍ (2)وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْراً أَبابِيلَ (3) تَرْمِيهِمْ بِحِجارَةٍ مِنْ سِجِّيلٍ (4) فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَأْكُولٍ (5)﴾ [30] باستخدام آلية تدعى تناص التضاد، بحيث يعمد الشاعر إلى اختطاف الجمل وتحويرها واحيانا يعمد إلى قلب معانيها في صورة نقيضة لما كانت عليه [31]. وذكر في كتب التفسير [32] أنّ الله حمى الكعبة المشرفة بطير أنزله من السماء، والذي حمل صفة الأبابيل، ومن معانيها: المتفرقة، والمتتابعة والمجتمعة الكثيرة، في دلالة على القوة والاتحاد. والشاعر بنى تناصه مع القرآن على نفي الصفة باستخدام الأداة(غير)، ومن ثمّة حملت دلالة معكوسة وهي الضعف والتشتت، إذ قطف المغزى، وحوله إلى سياق جديد، فالأمل سيأتي لا محالة في المستقبل.

وفي قصيدة (نصر الله) يستحضر قوله تعالى:« إنّا فتحنا لك فتحًا مُبينًا » [33]على سبيل المؤانسة والمواساة:

فتحا قريبا، نصرَ الله

تعرف يوسف

تدرك ما زال الجبُّ

صبرًا، "صبرًا"

لك "تشي" بغابات البركان

يشدو أغنية حرّى [34]

وكأنّه يتنبأ بفتح وفرج قريب، وفي ذلك دلالة على انتهاء المشاكل و زوال الهموم، وكأنّ معاناة نصر الله شبيهة بمعاناة نبي الله يوسف عليه السلام. فرغم اختلاف الزمان والمكان إلّا أن الشاعر وحّد بينهما في دلالة توحي بالمحنة والابتلاء الذي يعيشها كل مناضل مدافع عن قضية الحق والوجود.

وفي سبيل ذلك يحشد عددا كبيرا من الشخصيات على اختلاف زمانها ووجودها، والظروف المحيطة بها، واختلاف الأهداف المقاصد التي تسعى إلى تحقيقها:

لك"أحمد " أُومرّي "

ذاك البركان الجبليّ

ذاك الآفل نجما

لكنه ظل بمحراب الغضب اليانع نغما

وصديقك شافيز

المؤمن في جنات الفقراء

الراهب في صلوات الروح السمراء

يا حسين الشامخ قمرا كالأعلام

أبثت عليا شكوانا

وشكوى كاسترو

وهو يقصّ حكايا ملاّح متعب

يروض حيتان الليل؟ [35]

نعثر في كامل القصيدة على يوسف عليه السلام، وتشيغيفارا وأحمد أومري، والحسين، و تشافيز، وكاسترو، وهمنجواي، وموسى عليه السلام، وصلاح الدين. لقد جمعهم (بغورة) دفعة واحدة، بغية تفعيل الحبكة الشعرية، لتفضح تيمة الهموم السياسية العربية، والوطنية التي تجثم على صدر المواطن العربي. لقد استخدم آلية تناص التركيب الذي يعني «توظيف الشاعر لأكثر من نص تراثي أو حادثة، أو شخصية تراثية داخل نص شعري واحد على اختلافٍ بينها، في زمان حدوثها أو ووجودها، وعلى تباين في مضامينها، مؤلفا في صياغتها خارج حدودها الزمنية والمضمونية، وفق تصور يعتمد التركيب بينها، فتحمل الرسالة، وتنقل المعنى»[36]. ويتطلب هذا النوع مهارة، وحرفة، وحسن صياغة وسبك، لتوليف كل هذه الشخصيات والحوادث في سبيل إنجاح التناص.

2-2- التناص الشعبي:

يركز(بغورة) في أغلب نصوصه تقريبا على الاغتراف من الموروث الشعبي المحلي (عربيا وأمازيغيا)، وذلك لأنّ العودة إلى هذا المورث هو الرجوع إلى اللغة الأولى، البكر، حيث تنام الأسطورة والأجواء الشعبية العتيقة، وتمدنا بظلالها كمنهل، يبث الحياة في النصوص الجديدة.

وتعد الأغنية الشعبية موروثا مشتركا بين جميع الفئات والطبقات، « فليس هناك مناسبة إلا وعبَّر عنها الإنسان الشعبي بالأغاني التي صوَّرت أفكاره وأحلامه وتطلعاته» [37].

في قصيدة (خلخال عويشة)، يستحضر الشاعر أغنية معزوز بوعجاج "خلخال عويشة " ،جاعلا العنوان هو نفسه عنوان الأغنية، مشيرا إلى فكرة ضياع الخلخال، واسم صاحب الأغنية:

عويشة
لم يضع خلخالها
عويشة بالذات تحبنا
الثقة التي في قلبها
ضوء ، حبة قلب
لكنّ خوفنا كاتساع مآسي "أبواب الواد"
والإشفاق بعمق الزلازل اليومية
لو يضيع الخلخال
مهما يكن
قد نجد طاقما يا معزوزتنا
والرجفة وحمرة الارتباك قد ترن
كألف خلخال وخلخال
واحة الذكرى
قد تظلل بالألق نظراتنا
في زمن يحن إليك
يعود إلى راحتيك

يؤوينا كعش عاد إليه زغب مرتعد

لكن ما اسم الحزن يا معزوز

حين يضيع منا حب البلد؟ [38]

وهنا يستخدم آلية تناص الإيحاء الذي يعمل فيه الشاعر على« توظيف نص تراثي، حادثة أوغيرها دون ذكر صريح لها، أو تفصيل لجزئياتها، إلا ماكان من قرائن تدل عليها، أو ترشد المتلقي إلى مضامينها»[39] .

لقد« انسجمت الأغنية مع نسيج النص ولحمته الأساسية بأنّ تفاعلت مع هواجس الضياع النبوئي للوطن الذي يؤرق الشاعر، فإذاكانت عويشة قد ضيعت خلخالها، فإنّها لا محالة ستعثر عليه أو تأتي بآخر،لأنها تمتلك الحب والثقة (عويشة بالذات تحبنا /الثقة التي في قلبها /ضوء، حبة قلب)، ولكننا بالمقابل لن نجد الوطن، لأّننا فقدنا الحب وفقدنا جسور الثقة بيننا، والحزن الذي أصابنا لم يعد له شكل، بل تشظى حتى أضحى هلاميا. هكذا يقترب (بغورة) من وطنه بالحب والشعر معا، وذلك باستحضار الأغنية الشعبية»[40]. التي أصبحت معينا مهما من روافد لعبة التجريب الشعري الجديد.

وفي قصيدة (إيدير) يتناص الشاعر مع أغنية (اسندو) للفنان الجزائري إيدير، إذْ يحلق من خلالها إلى ذكريات الطفولة، حيث الإبحار في عوالم البراءة والسعادة والانتشاء الطفولي، ولكن استحضار" اسندو وإيدير" لم يعد مرتبطا بالذاكرة فقط، إنّه حافز للحياة، وقد يستمر في كل الأوقات واللحظات، وعبر الزمن وبدونه أيضا. هكذا يخلّد (بغورة) إيدير، ويراه أيقونة الفن السابح في ملكوت الفرح الإنساني في أبسط مباهجه :

غنيت للصغار

وللصغار

"اسندو" دوحة الطفولة

لمهدي المعلق

أهديت أرق الشعر الموسق

نشيدك بعد

يزوريني في صور الذكرى

أود لو تشدوها

تحت سقف القش الأغبر

لو تشاطرني فرحي

بسنونوة ضلت أهليها

فاتخذتني ذات مساء

سنونوها الصغير [41]

اعتمد الشاعر على تناص التضمين وهو « اختيار المبدع نصا، شعريا كان أو نثريا ووضعه في نصه الجديد مع تمييزه بوضعه بين هلالين، مثلا ليعرف المتلقي أنّه منقول ، مع الحرية في الإشارة إلى هذا النقل في مقدمة النص الجديد أو هامشه، أو إهمال هذه الإشارة لقناعته بأنّ المتلقي لا بد مدرك ذلك دون دليل» [42].

إنّ توظيف الشاعر لأغنية (اسندو) وتضمينها في نصه أمر مقصود، لما تحمله الأغنية من دلالات الانتماء، والأصالة، ومشاهد الحياة العسيرة، المليئة بالتعب والجهد الإنساني، لتعقبها لحظات سعيدة جراء محصول هذا الاجتهاد والعمل المضني.

تركيب:

استند الخطاب الصورة في ديوان زجاجة أخرى للبحر على مجموعة من الآليات والتقانات كالتسريد، والتناص وتفعيل الشخصية فكانت أشبه بلوازم احترفها الشاعر في سبيل إغناء صوره، وقفلاته الشعرية؛ مدهِشا القارئ تارة، وصادِمه تارة أخرى. ومن خلالها استطاع أن يعكس عذابات ذاته الشاعرة، وطموحاتها الجمْعية؛ لتحقيق بصيص من الأمل والحلم الوطني والإنساني؛ سيما وأنّ الشاعر (بغورة) شخصية مثقفة وعارفة بقضايا الانتماء والحريات والجمال. كما بيّنت الشواهد الشعرية السابقة عناية (بغورة) بتقنية المفارقة في الكشف عما يعيشه من تناقضات، وتضادات على المستوى الفردي والجمعي على حدّ سواء. لذا كانت آلية جمالية انفرد بها في نصوصه، وأضحت ملازمة له أسلوبا ورؤيا.

كان لحضور النصوص الغائبة، وتنوعها في الديوان أثر بارز في تشكيل الرؤيا الشعرية. ويمكن التنويه بأن عملية استحضار النصوص لم تكن اعتباطية، بل كان تجريبها واعيا، بواسطة آليات التركيب والإيحاء والتضاد؛ الأمر الذي يدلّ على وعي الشاعر في ممارسة هذا النوع من الظواهر الفنية والجمالية.

ويمكن التأكيد على أنّ ديوان "زجاجة أخرى للبحر" يحفل بقضايا ومستويات لغوية وجمالية أخرى، لم يسعني الوقت والمقام لدراستها، فمن الواضح أنّ زاوية الرؤية التي تبنيتها هي التي حصرت أفكاري، و ضبطت أهدافي. الأمر الذي يجعل هذا الديوان – في المستقبل القريب- بحاجة إلى قراءات أخرى، تفيض بالدلالات و الرؤى.

الإحالات:

1- حسن الطريبق، القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة بين الغنائية والدرامية، مطبعة سليكي إخوان، طنجة، المغرب،2005، ص 277

2- علي المتقي، القصيدة العربية المعاصرة بين هاجس التنظير وهاجس التجريب، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، ط1، 2009.ص 191.

3- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة مُحَمَّد الولي ومُحَمَّد العمري، دار توبقال للنشر، 1986، ص110.

4 – ملوك رابح ، ريشة الشاعر: بحث في بنية الصورة الشعرية وأنماطها عند الماغوط، ميم للنشر، الجزائر، ط1 ، 2008، ص27

5-ينظر: كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987، ص136.

6-حاتم الصكر، مرايا نرسيس: الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1999، ص 36.

7- عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999، ص 123.

8- مُحَمَّد الصديق بغورة، زجاجة أخرى للبحر، دار جيطلي للنشر، برج بوعريريج، الجزائر،، ط1، 2013، ص54.

9- عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص128.

10- مُحَمَّد الصديق بغورة ، زجاجة أخرى للبحر، مصدر سابق ص54.

11- مُحَمَّد الصديق بغورة، زجاجة أخرى للبحر، مصدر سابق ص 104.

12- مُحَمَّد الصديق بغورة، زجاجة أخرى للبحر، مصدر سابق ص150-151.

13- ينظر: خالد سليمان ، نظرية المفارقة ، مجلة أبحاث اليرموك ، العدد 2 ، 1991 ، 65 ص60-61.

14- ينظر: نبيلة إبراهيم، فن القص، دار غريب ، د/ت، ص206.

15- مُحَمَّد الصديق بغورة، زجاجة أخرى للبحر، مصدر سابق ص83.

16- مُحَمَّد الصديق بغورة، زجاجة أخرى للبحر مصدر سابق ص 84.

17- مُحَمَّد الصديق بغورة، زجاجة أخرى للبحر مصدر سابق ص 88.

18- مُحَمَّد الصديق بغورة، زجاجة أخرى للبحر، مصدر سابق ص 99.

19- (Booth, Wayne C; The Rhetoric of Fiction, Chicago: University of Chicago Press, (1961) P. 455

20- مُحَمَّد الصديق بغورة، زجاجة أخرى للبحر، مصدر سابق، ص100-101.

21- ، مُحَمَّد الصديق بغورة، زجاجة أخرى للبحر ، مصدر سابق ، ص 108.

22- ، مُحَمَّد الصديق بغورة، زجاجة أخرى للبحر ، مصدر سابق ، ص 55.

23- ينظر: مُحَمَّد عزام، النقد والدلالة: نحو تحليل سيميائي للأدب، منشورات وزارة الثقافة، ط. 1996، ص 14

24-جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2003، ص42.

25- ينظر:جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر مرجع سابق، ص40.

26-تزفيطان طودوروف ، ميخائيل باختين (المبدأ الحواري)، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996، ص124-125ص 122.

27- عبد الخالق مُحَمَّد العف، التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر، مطبوعات وزارة الثقافة، السلطة الوطنية الفلسطينية، ط1، 2000، ص66.

28- على جعفر العلاق، الشعر وضغوط التلقي، مجلة فصول،1996، ص 163

29-مُحَمَّد الصديق بغورة، زجاجة أخرى للبحر، ، مرجع سابق، ص 53

30-القرآن العظيم، سورة الفيل.

31 -حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، دار كنوز المعرفة العربية للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، ط1، 2009، ص 159.

32- ينظر: أبو الفداء عماد الدين اسماعيل(ابن كثير)، تفسير القرآن العظيم، تحقيق سامي مُحَمَّد بن السلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط1، 1997، ج8، ص 483.

33- سورة الفتح، الآية(1)

34-مُحَمَّد الصديق بغورة، زجاجة أخرى للبحر، ، مرجع سابق، ص 161.

35- مُحَمَّد الصديق بغورة، زجاجة أخرى للبحر، ، مرجع سابق ص 162.

36- أحمد زكي كنون، المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر، (من النكبة إلى النكسة)، إفريقيا الشرق، المغرب، 2006 ، ص108.

37- طلال حرب، أولية النص، نظرات في النقد والقصة والأسطورة و الأدب الشعبي ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1999، ص 162.

38- مُحَمَّد الصديق بغورة، زجاجة أخرى للبحر، مرجع سابق ص151-152-153.

39-أحمد زكي كنون، المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر ، مرجع سابق ص 106-107.

40- عبد القادر لباشي، ، فتنة الذاكرة دراسة نقدية تشكيل التراث الشعبي في الشعر الجزائري المعاصر دار النشر noor publishing ألمانيا 2018. ص 238.

41- مُحَمَّد الصديق بغورة، زجاجة أخرى للبحر، ، مرجع سابق ص146.

42- أحمد زكي كنون، المقدس الديني ، مرجع سابق ، ص 103

قائمة المراجع:

1- أبو الفداء عماد الدين اسماعيل(ابن كثير)، تفسير القرآن العظيم، تحقيق سامي مُحَمَّد بن السلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط1، 1997

2- أحمد زكي كنون، المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر، (من النكبة إلى النكسة)، إفريقيا الشرق، المغرب، 2006

3- تزفيطان طودوروف ، ميخائيل باختين (المبدأ الحواري)، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996

4- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2003

5- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة مُحَمَّد الولي ومُحَمَّد العمري، دار توبقال للنشر، 1986

6- حاتم الصكر، مرايا نرسيس: الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1999

7- حسن الطريبق، القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة بين الغنائية والدرامية، مطبعة سليكي إخوان، طنجة، المغرب،2005،

8- حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، دار كنوز المعرفة العربية للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، ط1، 2009

9- خالد سليمان ، نظرية المفارقة ، مجلة أبحاث اليرموك ، العدد 2 ، 1991

10- طلال حرب، أولية النص، نظرات في النقد والقصة والأسطورة و الأدب الشعبي ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1999

11- عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999،

12- عبد الخالق مُحَمَّد العف، التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر، مطبوعات وزارة الثقافة، السلطة الوطنية الفلسطينية، ط1، 2000

13- عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1984

14- عبد القادر لباشي، ، فتنة الذاكرة دراسة نقدية تشكيل التراث الشعبي في الشعر الجزائري المعاصر . دار النشر : noor publishing ألمانيا 2018.

15- على جعفر العلاق، الشعر وضغوط التلقي، مجلة فصول،1996

16- علي المتقي، القصيدة العربية المعاصرة بين هاجس التنظير وهاجس التجريب، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، ط1، 2009

17- كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987

18- محمد عزام، النقد والدلالة: نحو تحليل سيميائي للأدب، منشورات وزارة الثقافة، ط. 1996

19- ملوك رابح ، ريشة الشاعر: بحث في بنية الصورة الشعرية وأنماطها عند الماغوط، ميم للنشر، الجزائر، ط1 ، 2008،

20- نبيلة إبراهيم، فن القص، دار غريب ، د/ت، .

21 - Booth, Wayne C; The Rhetoric of Fiction, Chicago: University of Chicago Press, (1961)

بغورة محمد الصديق

زجاجة أخرى للبحر

شعـــر

دار جيتلي للنشر برج بوعريريج

رمزية الصليب في شعر محمود درويش

Symbolism of the cross in the poetry of Mahmoud Darwish

أ.د. جمال مجناح (جامعة المسيلة ، الجزائر)

ملخص باللغة العربية:

عرف درويش ما تحمله الثقافة الموروثة من عناصر التجديد، التي تعطي النص الشعري فكرا وأسلوبا، و هو عندما يوظف هذه الرموز المأخوذة من منابع مختلفة ليبحث عن قوة الإيحاء و الثراء الفكري حيث يتفاعل الماضي مع الحاضر و الرؤية المعاصرة مع أبعاد –الذاكرة الدينية و التاريخية بما فيها من عناصر متشعبة. و من الرموز الدينية الأكثر حضورا في شعره، "الصليب" الذي يستعمله بكثافة، وهذا يدلّ على عمق أبعاد الرموز المستعملة، بدءا من مجموعته الشعرية "أوراق الزيتون" حتى إنتاج مجموعته " أحد عشر كوكبا .

غاية هذه الدراسة هي معرفة كيفية توظيف رمز الصليب، والبحث في أهم المنابع المكونة لخطاب الصليب في شعره، ومناقشة إشكالية التوظيف والبناء الجمالي لهذا الرمز خاصة.

الكلمات المفتاحية : رمز– ديني – صليب– درويش

Darwish knew what the inherited culture holds of the elements of renewal, which give the poetic text thought and style, and when it employs these symbols taken from different sources to search for the power of suggestion and intellectual richness where the past interacts with the present and contemporary vision with the dimensions of religious and historical memory With its various ramifications. Among the religious symbols most present in his poetry is the "cross" that he uses extensively, and this indicates the depth of the dimensions of the symbols used, starting with his poetry collection "Olive Leaves" and until the last production of "eleven planets." The purpose of this study is to know how to employ the symbol of the cross, research the most important sources of the speech of the cross in his poetry, and discuss the problem of employment and aesthetic construction of this symbol especially

***key words** : Symbol - Religious - Cross - Darwish*

1-رمز الصليب: الدوافع والمنطلقات:

تكمن أهمية توظيف رمز الصليب في شعر محمود درويش في ذلك البعد الفكري المتفاعل مع قضية الفلسطيني بالدرجة الأولى، ولذلك وجدنا الشاعر يمنحه في جل نصوصه صفة الحضور شبه الدائم، الذي يجمع الحلم الذاتي بالأمل الجماعي في الخلاص كما يخلق له مجالا حيويا تلتحم فيه الأبعاد الفكرية بخصوصية التجربة الشعرية، وهو ما ذهب إليه " عز الدين إسماعيل" في تحديده لطبيعة الرمز:"و في تدبرنا الشعري ينبغي أن يدخل في تقديرنا بعدان أساسيان هما التجربة الشعورية بما لها من خصوصية في كل عمل شعري، هي التي تستدعي الرمز القديم، لكي تجد فيه التفريغ الكلي لما تحمله من عاطفة أو فكرة شعورية"[1] . و لذلك تنوّعت المفاهيم، فتارة يكون إنابيا يحيلنا إلى بعد واحد وعام يرتبط بأصول أفكاره، وأحيانا يتكثّف فيصبح تمثيلا استعاريا لحالة نفسية، تترجم الواقع الذاتي و توحد بين الخاص والعام، ومرات يتجاوز هذه الأفكار إلى مفهوم البحث و المجاهدة و تجدد الحياة بولادتها من فعل الصلب الذي يعد أيضا منطلقا نحو فلسفة الحلم، و إشراقية الرؤيا المتحدة بالنبوءة، وبالتالي فإنه يرتقي إلى رمزية الخصب وبعض الحياة المتدفقة من خلال الموت.

يتدرج هذا الرمز في استعماله بشكل تصاعدي، حيث ينتقل من مستوى المعادلة البسيطة في المرحلة الأولى إلى الاستعمال المكثّف، الذي تلتقي فيه الأبعاد المختلفة فيصبح تمثيلا للاستمرارية و الخلود وطريقا إلى الولادة الجديدة، وبذلك يتحوّل من بديل لغوي إلى تجديد لغوي جمالي وأسلوب إيحائي لا ينضب، مما يكسب الرمز خصوبته.

والملاحظ أنّ الشاعر قد تنبّه إلى ما يحويه هذا الرمز من دلالات فنية وفكرية، وما يحمله من أبعاد ثقافية، وإنسانية بمقدورها إيصال رسالة الشعر، ورؤية الشاعر لقضية شعبه، داخل نسق ديني وإنساني واضح، يعمل على وضع موضوعة الوطن في نصابها الوجودي، والكينوني. ولابد ونحن نتحدث عن رمزية الصليب في مدونات الشاعر أن نشير إلى أنّ هذا الرمز بالذات تعامل معه الشاعر بوعي، يشبه وعي المستغرقين في معرفة أثره تاريخيا ودينيا، وتحولاته زمنيا.

2- مراحل تطور رمز الصليب لدى محمود درويش:

لقد حضر رمز الصليب بقوة في شعره، وفي قصائد عديدة، رغم التفاوت في التوظيف بين التكرار والتفرد، وهو ما علّق عليه " رجاء النقاش " بقوله : "صورة الصليب تتكرر كثيرا في شعر محمود درويش... ولا شك أن محمود درويش هو واحد من أصدق الذين استخدموا هذه الصورة في شعرنا المعاصر، فهي صورة تتكرر كثيرا عند الشعراء

المعاصرين، و لكننا نحس أحيانا أنها نقل وتقليد لبعض الشعراء الغربيين مثل "اليوت"، أما محمود درويش فيستخدم هذه الصورة في موضعها"[2] ،كما تؤكد فتحية محمود الباتع على نفس الملاحظة بقولها :"و لعل أهم الرموز التي يكثر دورانها في شعر محمود، في هذه المرحلة، هو رمز الصليب"[3]و يعتبره رجاء النقاش "أحد شعراء خمسة من الجيل الجديد، استخدموا رمز الصليب فأحسنوا استخدامه هم :"السياب، أدونيس وصلاح عبد الصبور، و خليل حاوي" [4].

ويمكن متابعة مختلف صور الحضور، وتطوراتها عبر مجموعة من الشواهد، ولنبدأ ذلك بقول الشاعر:

لا يعطي عبيد الريح رزعًا!

إنا سنقلع بالرموسِ

الشوك و الأحزان قلعًا!

و إلام نحمل عارنا و صليبنا!

و الكونُ يسعى.[5]..

استعمل الرمز في هذا المقطع بصورة واقعية مباشرة، لكون التجربة في بدايتها فجاء "الصليب" قالبا جاهزا يحتفظ ببعده الأصلي في التعبير عن المعاناة المأساوية بينما يرتفع الشاعر بهذا الرمز عندما يجمعه بحب الوطن فيخرجه إلى مفهوم التضحية، يقول :

وطني! لم يعطني حبي لكَ

غيرَ أخشابِ صليبي!

وطني...يا وطني، ما أجملك!

خذْ عيوبي، خذ فؤادي، خذ حبيبي![6]

غير أن الصوت الحماسي يفرض نفسه على الفكرة، كما يجعل من الصليب رمزا جزئيا عارضا، تذوب معالمه وتضمحل في الصورة الكلية، فيسقط فنيا؛ لأنه يوظفه بطريقة إنابية تجعل منه مجرد بديل لغوي، ويصبح أرقى توظيفا حين يجعله محور الدلالة، وعنصرا رئيسيا في الصورة المقطعية، تتشكل منه كل الأبعاد يقول الشاعر:

المغني على صليب الألم

جرحه ساطع كنجم

قال للناس حوله:

كل شيء ..سوى الندمْ

هكذا مت واقفا

واقفا مت كالشجرْ!

هكذا يصبح الصليب

منبرا..أو عصا نغم

و مساميره..وترا!

هكذا ينزل* المطرْ [7]

مقارنة بالمقاطع السابقة نلاحظ تطورا في تشكيل الصورة الرمزية للصليب، فلقد حوله الشاعر من المدلول التقليدي، المعبر عن مأساوية الواقع، إلى التعبير عن شعلة الثورة و التحدي في إطار تجربة جديدة، مع الحفاظ على عنصر الوضوح، و للوصول إلى هذا المفهوم كان لا بد من مزجه بصورة تثير البعد الجديد، فالشهيد المصلوب "مغني و جرحه يسطع كنجم" كاشفا بريق الأمل وشعلة التحدي و بداية الصمود، فالإيحاءات المختلفة استدعت نسيجا رمزيا يسندها، و لو أنها أنابية، "فالمغني و النغم و الوتر" ورجمات صوتية، و"المنبر و الشجر و الموت وقوفا، و المطر" إيحاءات تحور رمز الصليب من المأساوية إلى الثورية بتوسيعه إلى الأبعاد الفكرية الجديدة، بروز الوعي الثوري، "ولقد أشارت فتحية محمود إلى عملية التحويل هذه بقولها :"وأهمية الصليب في شعر درويش لا تكمن في كونه رمزا لآلام شعبه فحسب و إنما لكونه قد تحول بين يديه إلى حافز من حوافز النضال والثورة وسلاح من أسلحتها، فنراه مرة "منبرًا" و مرة "وترا" و مرة "صهوة" [8] ويحتفظ الشاعر بهذا التحويل في المقاطع اللاحقة، تأكيدا على البعد الثوري، إذ يقول في قصيدة "شهيد الأغنية":*

نصبوا الصليب على الجدارْ

فكوا السلاسل عن يدي

و السوط مروحةٌ، و دقات النعال

يا أنت!

قال نباح وحشْ:

أعطيك دربك لو سجدتَ

أمامَ عرشي سجدتين!

و لثمت كفي في حياء مرتينْ

أو تعتلي خشب الصليبِ

شهيد أغنيةٍ و شمسْ

فعسى صليبي صهوةٌ

و الشوكُ فوق جبيني المنقوش

بالدم و الندى إكليل غار! [9]

و ما يمكن ملاحظته في هذا المقطع أن الصليب أصبح مركز الدلالة وجوهرها، والصورة الكلية للقصيدة، إذ يستغرقها بتكراره في جميع المقاطع. كما يحتفظ الرمز بوضوحه رغم الارتفاع التدريجي لمستواه الفني، بالإضافة إلى الاعتماد على عناصر تصويرية جزئية تشكل الروافد التي تكمل بناء القصيدة، فالتشبيه في الصورة السابقة، يرسم موقفا رمزيا يلتقط الأثر النفي ويربط بين الأشياء فيتحطم الحاجز بين الواقع النفسي و الواقع الحسي، و يحول اللحظة المأساوية المشحونة بالألم إلى فعل ثوري يتحفز للانعتاق، حيث تعتمد الصورة التشبيهية على التضاد بين المواقف النفسية التي تلتقطها بنسج مفارقات انفعالية عبر التشكيلات اللفظية المتقابلة :"السقوط مروحة، صليب، صهوة، الشوك إكليل" إنّ نسيج المفارقات هو الذي أوحى بالوحدة النفسية، بحيث تكتسب الكلمة في التركيب قيمتها الرمزية." إنه أسلوب فني تكتسب فيه المفردة قيمة رمزية، من خلال تفاعلها مع ما ترمز إليه، فيؤدي ذلك إلى إيحائها، واستثارتها لكثير من المعاني الدفينة، وخلقها لموقف رمزي يتضافر مع بقية عناصر القصيدة، لبنائها بناء متكاملا وهو يقوم على الإيحاءات التي تبثها الصورة الجزئية، أو الكلمات المشعة، ذات الارتباط بأحداث تاريخية أو تجارب عاطفية" [10] *،ويبدو من المقطع السابق أن الشاعر أصبح يعتمد على ما تثيره الرموز الجزئية في تشكيل رمزية الصليب، إذ تمنحه الكثافة والتشبع، مع المحافظة على وضوحه فكريا، يقول درويش:*

من غابة الزيتونِ

جاء الصدى..

وكنت مصلوبًا على النارِ

أقول للغربان..لا تنهشي

فربما أرجعُ للدارِ

و ربما تشي السما

ربما..

تطفئ الخشب الضاري!

أنزل يومًا عن صليبي

تُرى..

كيف أعود حافيًا...عاريِ؟ [11]

اعتمد البناء على رموز جزئية مكثفة شكلت روافد مشبعة بالإيحاء، لتلتحم بالدلالة الكلية التي هي الإطار الشامل للتجربة الشعورية، ففعل "الصلب"، و آلته "الصليب" يشكلان جوهر الدلالة، والصورة الكلية التي تبنيها الرموز الجزئية المرفقة بالصدى النفسي المتدفق حزنا هادئا يذيبه الأمل في الخروج من المحنة و يمنح النص "شعورا حادا بالواقع" [12] *من خلال الصورة الجزئية التي ترسم ملامح المعاناة "وكنت مصلوبا على النار" تتبعها صورة الرجاء و الأمل "و ربما تشتي السماء" ربما تطفئ..."، ورغم واقعية اللغة وبساطة الصورة، وتلقائية التركيب، فإن الشاعر استطاع أن يجعل منها لغة شعرية مهمتها التحويل الدائم للدلالة و توجيهها إلى الأبعاد الفكرية معتمدا على وضوح الرموز، و سهولة البناء الفني للنص، وهذا ما يعده النقاد ثورة تجديدية في اللغة الشعرية المعاصرة على اعتبارها لغة كشف، و تغيير. "لأنها تكشف عن الإمكان، أو عن الاحتمال أي عن المستقبل، وبأن المستقبل لا حد له، و بأن اللغة الشعرية تبعا لذلك تحويل دائم للعالم، و تغيير دائم للواقع و للإنسان.* [13]

أصبح رمز الصليب في شعر محمود درويش وسيلة للتغيير، وجزءا من الحلم الفلسطيني الكبير، وبقدر ما هو رمز لعذابه اليومي هو –كذلك– عنوان لخلاصه في هذه الحالة مرتبط بسياقه التاريخي؛ وبعده الواقعي ما دام الفاعل

نفسه في كلا السياقين "ذلك لأن الشاعر العربي الذي يعيش في الأرض المحتلة، يحس بأنه مصلوب، هو و شعبه و أرضه.و الصليب رمز يرتبط بفلسطين القديمة ارتباطا كاملا فلقد أعد اليهود صليبا ليقتلوا فوقه المسيح [14]، و مما يلاحظ أن حلم الشاعر كبير، إذ لا يفقد الأمل في الخلاص من صليبه ما دامت الواقعة التاريخية، و الدينية تثبت عجز اليهود عن صلب المسيح، تماشيا والحقيقة القرآنية "و قولهم إنا قللنا المسيح عيسى بن مريم رسول الله و ما قتلوه و ما صلبوه و لكن شبه لهم" [15] و من هنا جاء إيمانه العميق بالخلاص كلما ذكر "الصليب" يقول في قصيدة "صلاة أخيرة":

يخيل لي يا صليب بلادي

ستحرق يوما

و تصبح ذكرى و وشما

وحين سننزل عنك رمادي

ستضحك عين القدر

و تغمز: ماتا معًا [16]

إن فعل التخيل هو مصدر الأمل، و مترجم الأغوار النفسية، و إذا كان المدلول الرمزي لا يخرج عن الأمل في الخلاص، فإن بناءه يظل يتنامى عن طريق نسيج الألفاظ و التراكيب ذات الإيحاءات النفسية، وإذا تأملنا الجمل الشعرية السابقة، نجدها تتأسس من منظورين، الأول: نفسي يمنح "الأنا" هويته و يجسد انفعالاته، و الثاني: بنائي يرتكز على التوظيف الاستعاري للصورة :"وحين سينزل عنك رمادي" ستضحك عين القدر"، و تغمز ماتا معا " وتبدو الصور هنا أكثر إيحائية و تجريدية، تتطابق مع الواقع المادي و النفسي، فتجمع بين اللذة و الألم- في الصليب- ليتحول هذا الرمز إلى التعلق بالوطن و التفاني في حبه، حتى يصبر جزءا كم كيانه و وجوده، أو هو كل ذلك.

يقول درويش:

أحبك كوني صليبي

و كوني كما شئتِ برج حمامْ

إذا ذوبتني يداكِ

ملأتُ الصحاري غمامْ

و ما شئتِ كوني

وكالشمس ذوبي

بقلبي، و لا ترحميني...[17]

وباقتران الحب و الصليب، يخلق الشاعر مجالا لتنويع مدلول رمزه المرتكز –دائما– على البعد الفكرة و أحادية المفهوم، حيث تعتمد الصور على اللغة الوجدانية المؤسسة على توحد اللذة والألم فأصبح الصليب رمزا للحب والخلاص، وصورة "أحبك كوني صليبي"، وما يتبعها من جمل شعرية تؤكد هذا البعد الدلالي و تغذيه. يقول في مقطع آخر درويش:

قد صار للإسمنت نبض فيكِ

صار لكل قنطرة جديلةْ

شكرًا صليت مدينتي

شكرًا...

لقد علمتنا لون القرنفل و البطولةْ

ياجسرنا الممتد من فرح الطفولة

يا صليب إلى الكهولة

الآن نكتشف المدينة فيك

آه يا مدينتنا الجميلة. [18]

تتسم المفاهيم و الدلالات بالتأملية التي ترتفع من المحسوس إلى المجرد، و من الانفعال الآني إلى الاستلهام الواعي" الآن نكتشف المدينة فيك" وهنا يتخلص الشاعر، في المقطع السابق، من استعمال المعادلات اللغوية لرمز الصليب، ولذلك كان –هنا– أقرب إلى أساليب الرمزيين، لأن ربط بين المعاني المتباعدة، و الصور المتناقضة أحيانا.

بالإضافة إلى اعتماده على الإيقاع الداخلي الذي يجمع بين الانسيابية و التفجر، و يستمر الشاعر مع وسيلته الجديدة في الكشف و الرؤيا بحثا عن لون آخر للوطن و استشعارا لآفاقه، يقول في قصيدة "آه عبد الله" .

و ما كنت أومن إلاَّ

بما يجعل القلب مقهى و سوق

و لكنني خارج من مسامير هذا الصليب.

لأبحث عن مصدر آخر للبروق.

و شكل جديد لوحة الحبيب. [19]

نلاحظ هنا كيف يحول الموقف المأساوي الكامن في الصليب إلى موقف ثوري متجدد، للبحث عن بديل آخر لارتياد الحقيقة،وكأنه ألف مأساته حتى لم يعد لها إيلام وذلك بتحوير رمز الصليب من الموت والمأساة إلى الكشف و التأمل. مما يمنحه بعدا جديدا، يستشير المعاني من خلال تفاعل الكلمات، وإكسابها قيمة رمزية بحيث تتكامل الصور و التجارب الشعورية في بناء هذا البعد الرمزي، فكلمات:"الصليب و البرق، الحبيب" بما تحمله من بث نفسي و منظور رؤيوي لا تكتسب رمزيتها منفردة، بل يتفاعلها في التركيب و التشكيل الدلالي الذي وضعت فيه، و لذلك فإن كلمات :"خارج، أبحث، وجديد" تشكل جوهر الدلالة، و خلفية الرؤيا، و هي السفر في رحلة الكشف و البحث عن الوجه الجديد للوطن، و من ثم فإن إدراك المفاهيم المختلفة في هذا المقطع يتطلب التعامل معه كصورة رمزية، و ليس كدلالة حرفية للكلمات، و إلى ذلك ذهب "أدونيس" عندما تحدث عن شاعرية النص، وعن كيفية تعامل الشاعر مع الكلمات قائلا:"إنما يجب لكي نفهمها شعريا أن نلجأ إلى تأويلها، بمعنى أننا لا يجوز أن نفسرها بحرفيتها، بل برمزيتها" [20]، و في المقطع السابق وظف درويش رمزه بأسلوب تكاملت فيه كل أجزاء النص، معتمدا على تغذية الرمز الجوهري "الصليب" برموز جزئية. و يلاحظ أنه كلما تقدمنا في الدواوين، نجد توظيفا أرقى لرمزه و يتطور جماليا من تجربة إلى أخرى، فيقول في قصيدة "حبيبتي تنهض من نومها":

كيف اعترفنا بالصليب الذي

يحملنا في ساحة النورِ

لم نتكلمْ

نحنُ لم نعترفْ

إلا بألفاظ المسامير! [21]

في هذا المقطع تتجسد الرؤيا بخيال مبدع، انطلاقا من تجربة ذاتية و معاناة جماعية، فالصليب و هو عنوان المأساة و القهر، يصبح نجاة نورانية لا بد من عبورها للوصول إلى ساحة النور رمز الانعتاق والخلاص، فيتحول الصليب إلى قالب رمزي مستقل ومتكامل، تتشابك على مستواه الدلالات، وفقا لتشعب الجزئيات و ثرائها، و كأن الشاعر يجعل سبب وصوله إلى النور، وإلى هذا الواقع المأساوي، و لولا الصليب، لما أدرك جوهر وجوده و سر معاناته، و يؤكد الشاعر هذه الرؤيا، بقوله:

و اجعليني أحب الصليب الذي لا يحب

و اجعليني بريقا صغيرًا بعينيك

حين ينام اللَّهَبْ [22]

إنه يكرر نفس الفكرة، ويجمع في المقطعين بين الصليب والنور.فغدا وسيلته، وبرزخه نحو الخلاص، وبتكراره لنفس الرمز، فإنما يريد أن يجعل لرؤياه الثورة صفة الأزلية و الخلود و الاستمرارية، وذلك لارتباط هذا النموذج الأصلي (الصليب) بالمحن الإنسانية في الحاضر باعتباره تمثيلا للمعاناة، ولارتباطه بالفكر العقائدي في الديانات الثلاث* (الإسلام، المسيحية، اليهودية) وذلك ما يمنح هذا الرمز صفة الأزلية، ويؤكده الشاعر بقوله :

كانَ لا بد من الأعداءِ

كي نعرف أنا توأمان!

كان لا بد من الريح

لكي نسكن جذع السنديان!

و لو أن السيد المصلوب لم يكبر على عرش الصليب

ظل طفلا ضائع الجرح..، جبان. [23]

الصليب عنوان لميلاد الشاعر الثائر، إذ أن الجمع بينه، و بين صلب المسيح –عليه السلام- دليل على هذا الميلاد، فهو امتداد للحياة و الاستمرار، كما منحه الأمل، و قوة الإصرار على البقاء والتحدي، و كلما ازدادت حدة

المأساة تضاعف إيمانه بقضيته و بذلك فهو يريد الارتباط بصليبه ما دام يمنحه تلك القوة، و يفجر كوامنه، و يلهمه الإبداع، يقول في قصيدة "مزامير" .

تدحرجت على الصليب الممتد كالصحو

في أفق لا ينحني

إلى أصغر جبل تصل إليه الرؤيا

فلم أعثر على جرحي ..و حريتي!

لأنني أعرف مكانك

لا أجد خطوتي

و لأن ظهري لا يستند إليك بالمسامير. [24]

إن تعميق الإحساس بالمأساة جعله، يستكشف واقعه، و يغوص في فضاءات ذاته، فتشكّلت من هذه التجربة صورا تجريدية أكثر غموضا من سابقاتها، و يلتمس ذلك في الصورة التشبيهية في بداية المقطع و التي تخلصت من حسية المشابهة "الصليب الممتد كالصحو" تغذيها التأملية التي تغوص في أغوار التجربة لأنها" إفضاء بذات النفس، و لم تصدر التجربة الشعرية العالمية الخالدة إلا عن تجارب عاش لها أصحابها، وغاصوا في أعماق أنفسهم يتأملون، و يستجلون المشاعر، و الحقائق، فجاءت صورا نفسية عميقة"[25] ، ومن ناحية التركيب اللغوي للصورة، فإن التشبيه فيها ابتعد عن المبتذل، و ارتقى إلى مستوى الرمز، نظرا لتباعد طرفيه، و تأسسه على التجريد الذي يترجم الحالة النفسية "الصليب الممتد كالصحو"، و عليه فالعلاقة بين الصليب وامتداد الصحو، لا تتعدى الحالة الشعورية، إذ أن الامتداد هو حالة انتظار و استعداد للولوج إلى الرؤيا و تجاوز الواقع" و لقد رأى النقاد أن التشبيه نفسه يأتي في مستويات مختلفة، فكلما كان التشبيه-المشبه و المشبه به- متباعدين، متنافرين جاء التشبيه أكثر شاعرية، لابتعاده عن المبتذل و المألوف، و اكتشافه لعوامل جديدة"[26] ثم إن التوتر الموجود في الصورة السابقة- بين الحسي والمجرد- والناتج على الجدل القائم بين الرؤيا و الواقع أكسب الصورة التنوع و التجريد في مدلولها الفكري والنفسي، مما يؤكد أن تجربة الشاعر تزداد عمقا و نضجا، كلما تكرر استعمال الرمز:

مرة أخرى

يفر الشهداء

من أغاني الشعراء

مرة أخرى

نزلنا عن صليبينا

فلم نعثر على أرض

و لم نبصر سماء [27]

إن التجربة ترتبط كلية برمز الصليب و تنصهر في أجوائه لأنه الجوهر الواقعي الوحيد، و الحقيقية الثابتة في أعماقه النفسيةوهذا ما يدل على إدراكه و وعيه بالروابط الخفية بين التجربة الشعورية، و الواقعة المأساوية التي يعايشها يوميا. و إلا فما معنى أن الشاعر كلما نزل عن صليبه غابت عنه الأرض و السماء و يربط هذا التصوير بتداعي الخواطر التي تفسر تدفق الصور و تلاحقها في نسق فكري يشد الانتباه إلى حقيقة المأساة و واقعها دون عناية بجمالية التركيب، و هنا تكمن قيمة الصورة الرمزية التي تظل لغتها بسيطة، و واقعية لكنها تتصف بكونها لغة كشف و تعرية للواقع المأساوي.

إن حضور الصليب بهذه الكثافة في المجموعات الشعرية الأولى، يعكس ثقل حضور المأساة في وعيه وذاته،سواء أكان داخل أو خارج الأرض المحتلة"وهذا ما يبرر اختياره للصليب في قصائده،كرمز لآلامه كعربي و رمز لآلام شعبه في فلسطين" [28]*. هذه الآلام التي يحس بها أنها تتوالى عليه من صوب من الإخوة، و من التاريخ، و من الحاضر، كلعنة تلاحقه و شعبه، لذلك فهو ترجمة لواقع تختنق فيه الذات، ويأسرها الحصار و الألم، و يعبر درويش عن هذا الواقع بقوله: يشتد علينا الخناق لنعود كما تركنا الخيانة الأولى لاجئين بلا قضية"* [29]*.و هذا يوضح، مدى تأثير المعاناة الفلسطينية و تجذر آلامها و محنها في نفسيات شعراء الأرض المحتلة، الذين لم يتخلفوا عن توظيف رمز الصليب تمثيلا للمأساة و المجاهدة واستعادة لمحنة الوطن، و أملا يلوح منه بريق الخلاص و أشير إلى أن توظيف رمز الصليب، في شعر درويش، بدأ يتراجع من مجموعة محاولة رقم "7" فلا نعثر عليه بعدها إلا في صور قليلة، و بطريقة عرضية، ذلك لأن الشاعر أحس باستهلاك قيمته الرمزية و نضوب حقوله و مثل ذلك قوله:*

"كاهن الاعترافات ساومني يا دمشق

و قال: دمشق بعيدة

فكسرت كرسيه و صنعت من الخشب الجبلي صليبي" [30]

و قوله:

و تركت قلبي للصَّدَى

لا تسرقوه من الأبدْ

و تبعثروه على الصليب

فهو الخريطة و الجسدْ

و هو اشتعال العندليبِ [31]

يتجلى "الصليب" في المقطعين السابقين، رمزا يمثل جزئية عرضية داخل الصورة الشعرية الكلية، فأصبح مجرد ومضة دلالية لحركة الفعل و الانفعال تماشيا مع التفجرات الذاتية و التلقائية التي تنبعث منها الرؤيا في شكل تداعيات، "و هكذا تطفو الهموم الذاتية، و تقحم في القصيدة في شكل ومضات أو تجليات و تفجرات، تنبع من مخزون الذاكرة، و تذوب في النسيج العام عندما تمتزج بالمشكلات الموضوعية" [32]. كما أصبحت الصور الجزئية طرفا في حركة الصراع الدرامي الذي تنسجه جدلية الفعل ورد الفعل، ومن ذلك واقع المساومة في المقطع الأول: "كاهن الاعترافات ساومني" يولد نقيضه أورد الفعل "كسرت كرسيه وضعت..."، أما في المقطع الثاني فإن لصراع الجدلي تخلقه حركتا الإثبات و النفي ومثله :(و تركت قلبي للصليب...)، و نقيضه الرفض الذي يجسده النفي الصاخب "لا تسرقوه و تبعثروه على الصليب" يعقبه إثبات صورة رمزية جديدة نابعة من حركة الصراع السابق، و هي صورة إثباتيه نهائية، "فهو الخريطة و الجسد". و لا بد من الإشارة-في هذا الصدد-إلى أن سبب الإقلال من أهمية رمز الصليب، هو أن مضامينه عند أغلب الشعراء و خاصة منهم شعراء الأرض المحتلة قد استهلكت، و على سبيل المثال لا نجد إلا صورة واحدة له في مجموعة "حصار لمدائح البحر". إذ يقول:

خُذْ نثاري

و انتصر فيما يمزق قلبك العاري

و يجعلك انتشارًا للبذارِ

قوسًا يلم الأرض من أطرافهَا...

جرسا لما ينساه سكان القيامة من معانيك

انتصر،

إن الصَّليبَ بجالك الحيوي، مَسْرَاكَ الوحيدُ مِنَ الحِصَارِ إِلَى الحِصَارِ [33]

إن الصورة التوالدية، تنتجها تفجرات الواقع المأساوي الذي تترجمه حركية اللغة الصاخبة المضامين "انتصر، خذ" و الرموز الجزئية التي تربط بين مأساوية الواقع و تأثير الذات به، و من هذا المنطلق "فإن العمل الأدبي يرتبط بواقعه ويعكس من روحه السائدة، و لكن هذا الارتباط بالواقع أو الإحساس به يجب أن يكون نابعا من نسيج الكلمات وصورها و رموزها، و من قوة التوازن بين الفكر و الإحساس" [34]. فالصور المتوالدة تحددها لغة مشبعة بالإيحاءات التي تكشف واقعا محاصرا، و ترتسم الرؤيا الباطنية بها، و تشكل صورتها الرمزية فعندما يجعل من الصليب المجال الحيوي و المسرى الوحيد في الحصار، فإنما يجمع كل الحتميات السابقة (حتمية الانتصار، و حتمية المواجهة، و حتمية المأساة، و حتمية الخلاص) و التي توحي إليها كلمات :"التمزق، الانتشار، و اجتماع البذار، و الأرض، والقيامة". و هذه الكلمات عند ترتيبها في مواقعها تبني رمزا عاما للحياة المتنامية و دراميتها نحو انبعاث جديد يبدأ من حتمية الصلب، ولذلك فإن اللغة التي كانت ظلال الرمز العام للنص، ليست مجرد وعاء لمعان معجمية بل هي رموز جزئية لرؤيا باطنة في عمق النبوءة حيث تسمو بالرمز الكلي، فتتجاوز الواقع مثلما تعريه، و تحرر الرؤيا من راهنيته؛ لأن الكتابة عند درويش "تؤسس الشكل الآخر للوطن" [35] ويستمر تناقص استعمال "الصليب"، حيث لا نجد له إلا صورا قليلة، إذ ينعدم وجوده في مجموعة "أرى ما أريد 1990"، بينما يوظفه مرتين في مجموعة "أحد عشر كوكبا 1992"، يقول:

و أسقط في النهر، أعرف أني أعود إلى قلب أمي

ليدخل يا سيد البيض عصرك...فارفع على جثتي

تماثيل حرية، و احفر صليب الحديد

على ظلي الحجري، سأصعد عما قليل أعالي النشيد

و أطلق فيها عصافير أصواتنا: ها هنا انتصر الغرباء

على الملحِ، و اختلط البحر في الغيم و انتصر الغرباء [36]

إن سلسلة الصور الانسيابية، ترتكز على مجموعة من الرموز الجزئية، ناسجة حقلا دلاليا مشحونا بحمولات شعورية و فكرية تتآلف فيما بينها، لتشكل صورة كلية ثلاثية الترابط، إذ تحمل خصوصية التجربة و هو المستوى الذاتي ثم المستوى الجماعي، و يعكسه البعد الفكري للرمز، و المستوى الاستنباطي و الذي تمثله الرؤيا، ولذلك جاءت كل

الرموز لتعيد نفس التركيب الثلاثي غير أنها تتمحور على رمز مركزي تمثله الجملة:"فارفع على جثتي تماثيل حرية " واحفر صليب الحديد على ظلي الحجري"، ولذلك فإنها تمثل بؤرة الدلالة بينما تعتبر الرموز الجزئية امتدادا و رافدا لمركز الدلالة. وهذا التشابك والتلاحم على مستوى الرموز و الدلالات يدفعنا إلى أبعاد متداخلة، ولكن رموزا مثل :"الملح، البحر والغيم" تعكس الجانب النفسي و هو شعور القلق و الاغتراب في واقع عقيم و ضبابي، وصورة "الظل الحجري"، هي صفة للجمود و الانزواء الناتج عن "انتصار الغرباء"، أما السقوط في النهر، فقد يكون سقوطا في هجرة أخرى، و نفيا جديدا أو عودة مرتقبة، و هذا الحقل الدلالي المتداخل –و قد نحسبه متناقضا– يجعلنا نتساءل إن كان يمثل حالة يأس أمام وقع الصدمة أم هو تحفز لتجاوزها و مواجهتها ؟ وهل النهر الذي سقط فيه هو نهر التراجع و الاغتراب أم هو نهر الثورة و التغيير؟ وهكذا نلاحظ كيف يخلق الشاعر جدلا على مستويات مختلفة "الصورة، الدلالة، الرؤيا، الواقع". إن التركيب السابق ينم عن نضج فني راق اكتسبه بعد تجربة شعرية طويلة، و ينعكس بصفة خاصة في المجموعات الأربعة الأخيرة و مما يمثل ذلك قوله في قصيدة:"فرس للغريبة":

لم يبق في صوبنا طائر واحدٌ للرحيل إلَى

سَمَرْقَنْدَ أو غَيْرَهَا، فَالزَمَانُ تَكَسَر و اللُغَة انكَسَرَتْ

و هذا الهواء الذي قد حملناه يومًا عَلَى كتفينَا

عناقيد من عنب موصلي، يطل صليبا علينا

فمن يحمل الآن عبء القصيدة عَنَّا؟ [37]

قد نتوهم أن جميع الصور في المقطع تفتقد العلاقة المنطقية بينها على مستوى التركيب لكونها تواردت متوالية؛ لكنها تتأسس و تترابط بواسطة تداعي الأفكار، لترسم دلالة غامضة لا تتكشف إلا بإيحاءات الرموز، وبارتباطها بالواقع التاريخي و الاجتماعي و زمن التجربة، فتتكدس الرموز في سياق متلاحق يحيل الدلالة، ويشبعها إلى درجة الإبهام، ولا تدرك إلا بصورة شمولية، ونظرة كلية للصورة يضاف إلى ذلك اعتماد المفارقات، فلا نجد علاقة بين انكسار اللغة و الزمان، أو حمل الهواء على الكتفين وعناقيد العنب، و لا نلمح من كل هذه الصور إلا واحد للرحيل"، لا يعبر عن نهاية الغربة الفلسطينية بقدر ما يرمز للحصار المضروب على طائر العودة و الهواء الذي كان عناقيدا، و رمزا للأمل الفلسطيني المحاصر و المقيد إلى خشبة الصلب، تحول من أمل إلى جرح راعف في زمن الهزائم، ويمكننا تنويع إيحاءات هذه الرموز بشكل غير محدود، إن التناقص المستمر لاستحضار "رمز الصليب"، تنامت معه تجربة استدعاء الرموز الدينية الأخرى، و على الأخص شخصيات الأنبياء–عليهم السلام– و الاقتباسات من الكتب السماوية، بالإضافة

إلى الأحداث و الشخصيات التاريخية مما يوحي بتفاعل الذات مع الواقع الذي تأسست عليه ترسبات النزعة المأساوية، والتي حاول الشاعر التعبير عنها من خلال فلسفة الحلم، وارتياد الرؤى لبناء واقع بديل يعكسه في النص الرمز الديني على اختلاف أشكاله و مصادره، و هذا ما أثر على البناء الفني للنص، حيث أصبح يرتكز على الرمزية الموضوعية التي تترجم الجانب الفكري، و تحمل رؤيا الشاعر.

3-تركيب:

– تنوع مضمون هذا الرمز في قصائد درويش، مما أكسبه مرونة، استطاع من خلالها أن يترجم السياق التاريخي والديني لفكرة الصليب، و يقيم به محاورة الواقع الفلسطيني بكل أبعاده.

– جعل الشاعر من هذا الرمز جسرا يربطه بواقعه ويغذي رؤياه التي تتشكل من تمازج الأزمنة في لحظة إبداعية واحدة تستلهم الحاضر، والماضي، والمستقبل فتتمحور الدلالة حول الرمز (الصليب) مستوعبة المراحل التاريخية، ومتجاوزة الانفعال الآني، لتصبح التجربة كشفا واعيا للمستقبل.

– يعتمد التطور في استعمال رمز الصليب، على تعدد الصور و تنوعها، إذ بفضلها تنتظم العلاقات بين أجزاء الرؤيا، فيتلاقى الحلم بالواقع، و تتعاقب الصور متكاملة لبناء صور كلية شمولية تجعل الصليب رمزًا للكشف وارتياد الحقيقة الكامنة فيه.

– لقد وجد درويش في الذاكرة الجماعية حقلا خصبا يتداخل فيه القديم و الحديث، الديني والتاريخي، الواقعي والأسطوري، لكن لا بد من الإشارة إلى أن استغلال حقول هذه الذاكرة قد مر عبر مراحل تتطور و تنمو بتطور النضج الفني.

هوامش الدراسة :

1- عز الدين إسماعيل. الشعر العربي المعاصر. دار العودة. بيروت. ط3. 1981. ص: 199.

2- رجاء النقاش. محمود درويش شاعر الأرض المحتلة. (دون دار نشر) ط2. 1972.ص: 212-213.

3- فتحية محمود الباتع. محمود درويش و مفهوم الثورة في شعره. المؤسسة الجزائرية للطباعة،1987 ص: 186.

4- رجاء النقاش. الآداب. بيروت. ع1. 1968.ص: 57. نقلا عن : فتحية محمود. محمود درويش و مفهوم الثورة في شعره. ص: 187-188.

5- محمود درويش. الديوان ، دار العودة بيروت ط 13، 1982 ص: 40.

6- محمود درويش الديوان.ص : 64.

7- محمود درويش. الديوان. ص: 87-88.

* يبدو التأثر في هذا السطر بما ورد في قصيدة السياب "أنشودة المطر" في قوله "و ينهمر المطر"

8- فتحية محمود. محمود درويش و مفهوم الثورة في شعره.ص: 187.

9- محمود درويش. الديوان. ص: 103-104.

10- فتحية محمود الباتع، محمود درويش و مفهوم الثورة في شعره. 112

11- محمود درويش. الديوان. ص: 112.

12- أدونيس. الثابت و المتحول. صدمة الحداثة. دار بيروت. ط4. 1983. ص: 297

13- أدونيس. الثابت و المتحول، صدمة الحداثة. ص: 294.

14- رجاء النقاش. محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال ، الكويت.د/ت، ص: 210.

15- سورة النساء: 157.

16- محمود درويش. الديوان. ص 172

17- محمود درويش. الديوان. ص : 173.

18- محمود درويش. الديوان.ص: 257.

19- محمود درويش. الديوان. ص: 270.

20- أدونيس. الثابت و المتحول. صدمة الحداثة. ص: 292.

21- محمود درويش. الديوان. ص: 322.

22- محمود درويش. الديوان ص: 328.

* قضية ارتباط الصليب بالديانات الثلاث. لا تعني الاتفاق بينها في حقيقته و تفسيره. فبينما يؤكد القرآن الكريم بأن الله عز و جل نجى عيسى عليه السلام بقوله:" و ما قتلوه و ما صلبوه و لكن شتة لهم" (النساء: 157) نجد الإنجيل

يؤكد وقوع الصلب فعلا:"فصلبوه ثم تقاسموا ثيابه مقترعين عليها" إنجيل متى . ط82. ص: 47. و إنجيل لوقا-دار الكتاب المقدس.ص 141.

23- محمود درويش. الديوان. ص: 349.

24- محمود درويش. الديوان . ص : 387.

25- مُحَمَّد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث. دار العودة. بيروت. ط1. 1982.ص: 384.

26- ريتا عوض. خليل حاوي. المؤسسة العربية للدراسات. بيروت. ط1. 83.ص: 12.

27- محمود درويش. الديوان. ص: 425.

28- رجاء النقاش.محمود درويش شاعر الأرض المحتلة.ص: 425.

29- محمود درويش و سميح القاسم.الرسائل.دار العودة، بيروت، 1990،ص: 65.

30- محمود درويش.الديوان.ص: 544.

31- محمود درويش. الديوان.ص: 601 .

32- مُحَمَّد لطفي اليوسفي في بنية الشعر العربي. سراس للنشر. (د.ط) 1985.ص: 82.

33- محمود درويش.حصار لمدائح البحر. دار سراس للنشر ،تونس ، ص: 121.

34- شايف عكاشة.اتجاهات النقد المعاصر في مصر.ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر 1985.ص:185.

35- محمود درويش. يوميات الحزن العادي.دار العودة.بيروت.ط5. 1988.ص: 05.

36- محمود درويش، أحد عشر كوكبا، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط1992،،1 ص: 49/48. **قائمة المراجع :**

1. القرآن الكريم
2. إنجيل متى . ط82. ص: 47. و إنجيل لوقا-دار الكتاب المقدس.
3. الكتاب المقدس العهد القديم والجديد
4. الآداب. بيروت. ع1. 1968

5. أدونيس. الثابت و المتحول. صدمة الحداثة. دار بيروت. ط4. 1983

6. رجاء النقاش. محمود درويش شاعر الأرض المحتلة. (دون دار نشر)ط2. 1972

7. ريتا عوض. خليل حاوي. المؤسسة العربية للدراسات. بيروت. ط1. 83

8. شايف عكاشة.اتجاهات النقد المعاصر في مصر.ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر 1985

9. عز الدين إسماعيل. الشعر العربي المعاصر. دار العودة. بيروت. ط3. 1981

10.فتحية محمود الباتع. محمود درويش و مفهوم الثورة في شعره ، المؤسسة الجزائرية للطباعة،1987.

11.محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث. دار العودة. بيروت. ط1. 1982.

12.محمد لطفي اليوسفي في بنية الشعر العربي. سراس للنشر. (د.ط) 1985

13.محمود درويش و سميح القاسم، الرسائل.دار العودة، بيروت، 1990

14.محمود درويش. يوميات الحزن العادي. دار العودة.بيروت.ط5. 1988

15.محمود درويش. أحد عشر كوكبا، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط1، 1992

16.محمود درويش. حصار لمدائح البحر. دار سراس للنشر ،تونس.

الفهرس

الرقم	العنوان	الصفحة
	توطئة	ص 02
01	أطياف محمود درويش إشكاليّة التلقي في قصيدة «بطاقة هويّة» The Specters of Mahmud Darwish The Problem of Reception in “Identity Card”. أ.د. هيثم سرحان كلية الآداب والعلوم، جامعة قطر	ص04
02	الشعرية العربية و الغربية (الاختلاف والائتلاف) الشعرية عند حازم القرطاجني في "منهاج البلغاء" ولتزفيتان تودوروف في "الشعرية" Arabic and Western poetics (Difference and Coalition) Hazem Al Quartajani Poetics in"Munhaj Albulagha" and Tzvetian Todorov Poetics in"Poetics" د. مالكي سميرة أستاذة محاضرة – أ - جامعة وهران 2 الجزائر	ص24
03	النص الموازي في الشعر العربي الحديث قصيدة " لا تصالح" لأمل دنقل Parallel text in modern Arabic poetry The poem "Not Good" by Amal Dongul أ.د.محمد جودات جامعة محمد الخامس بالرباط/المغرب. د.سالم بن لباد جامعة غليزان/ الجزائر	ص 45
04	شعرية النفي في القصيدة المعاصرة The poetry of negation in the modern poem عبد الحق الشنوفي باحث في مناهج النقد الأدبي	ص52
05	المَعَالم الرؤياويَّة وبنيتها في الخطاب الشعري المعاصر. قصيدة «وأُصلّي لكِ أيّتها الفاكهة المُحَرَّمَة» لحسن الأمرّاني، أنموذجا The Visionary Landmarks and Their Structure in Contemporary Poetic Discourse. The poem “I pray for you, O Forbidden Fruit” by Hassan Al-Amrani, as an example د. يحي سعدوني جامعة البويرة /الجزائر	ص 85
06	توظيف عناصر الموروث الشعبي في شعر عزالدين المناصرة Employment of elements of folklore in Izz al-Din al-Manasrah's poetry عبد القاد لباشي، أستاذ محاضراً (جامعة البويرة، الجزائر)	ص100

07	المهيمنات الشعرية في ديوان قناديل منسية لبغداد السايح Poems dominant in the Forgotten lamps of Baghdad Sayeh د.سامية بن يامنة المدرسة العليا للأساتذة بوهران	ص113
08	مداخل التحول في الشعر والشعرية العربية Entrances to the transformation in poetry and Arabic poetic د.دبيح محمد جامعة ابن خلدون- تيارت الجزائر	ص129
09	جماليّات القراءة التأويلية للقصيدة الصوفيّة المعاصرة بين أسرار العبارة ومقامات العرفان Aesthetics of interpretive reading of the contemporary Sufi poem Between the secrets of the phrase and the shrines of gratitude لعموري زاوي، أستاذ التعليم العالي، جامعة الجزائر2	ص151
10	الحداثة وتحديث الشعر المغاربي dernity and modernization of Maghreb poetry Mo الدكتور عبد الرحمان نباتة، كلية الآداب بالرباط	ص164
11	الشعر والشعرية في المنجز الفكري العربي القديم Poetry and Poetics in the Ancient Arab Intellectual Achievements أ.د صالح الدين ملفوف جامعة الجيلالي بونعامة- خميس مليانة (الجزائر)	ص194
12	قضية الانتماء في الشعر العربي من القديم إلى الحديث The issue of belonging in Arabic poetry from ancient to modern أ.د.بن لباد الغالي جامعة تلمسان د.ملوكي جميلة المركز الجامعي مغنية	ص212
13	مأزق الرؤية الجيلية في الشعر الجزائري المعاصر .رهانات التجريب وتحديث النص The dilemma of generational vision in contemporary Algerian poetry Experiment bets and text updating أ. وسيلة بكيس جامعة محمد لمين دباغين سطيف2	ص225
14	الانسجام في " فاشهدوا " لمفدي زكريا: قصيدة ونشيدا " be witnesses"Harmony in the poem and the anthem of moufdi zakaria So د.محمد الصديق بغورة أستاذ محاضر أ بجامعة مسيلة الجزائر	ص242
15	جمالية الصورة و أشكال التناص في ديوان زجاجة أخرى للبحر للشاعر بغورة محمد الصديق	

ص262	The aesthetic of the image and the forms of intertextuality in the office of another bottle of the sea by the poet Ghora Mohamed Al-Siddiq قواوي الزهرة ، طالبة دكتوراه، مخبرقضايا الأدب المغاربي (جامعة البويرة، الجزائر) بن علية نعيمة، أستاذة محاضرة (أ) (جامعة البويرة، الجزائر)	
ص284	رمزية الصليب في شعرمحمود درويش Symbolism of the cross in the poetry of Mahmoud Darwish أ.د. جمال مجناح (جامعة المسيلة ، الجزائر)	16