الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر – بسكرة-
كلية: الآداب واللّغات
قسم الآداب واللّغة العربية

استلهام الشعر الجزائري المعاصر للرّمز
العقد الأول من القرن الواحد والعشرين أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث في اللّغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي معاصر

إعداد الطالب: **إشراف الأستاذ:**

نجيم ساته **عبد الرزاق بن دحمان**

لجنة المناقشة

الاسم واللّقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
بتقة سليم	أستاذ التّعليم العالي	جامعة بسكرة	رئيسا
بن دحمان عبد الرزاق	أستاذ التّعليم العالي	جامعة بسكرة	مشرفا ومقررا
بايزيد فاطمة الزهراء	أستاذ التّعليم العالي	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا
العايب يوسف	أستاذ التّعليم العالي	جامعة الوادي	عضوا مناقشا
قري مجيد	أستاذ التعّليم العالي	جامعة خنشلة	عضوا مناقشا
عبد القادر رحيم	أستاذ محاضر– أ–	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2020– 2021م / 1441–1442هـ

مقدمة

مقدمة:

رام البحث الموْسوم بـ: استلهام الشعر الجزائري المعاصر للرّمز؛ العقد الأول من القرن الواحد والعشرين أنموذجا مُسايرة مختلف التّطورات، والمستجدات الفكرية والفنّية على الصعيد العربي والغربي، وكذا تغذية جذوره بمختلف التّجارب الدّينامية، والنّسج على منوالها فكان الرّمز بشتى أنواعه أحد أهم التّقنيات التي حظيّت بالعناية والاهتمام البالغ من طرف رواد الحركة الأدبية الجزائرية المعاصرة، نظرا لقدرته على احتواء الأحداث والتّعبير عنها بطريقة مُخاتلة، والحفر في أعماق القصيدة، فتنفتح أبعادها الدّلالية وتستمر في الإشعاع والتّوهج رغم توقف الأحداث وانتهائها.

من هنا كان الرّمزُ بوابةً تَدخل منها اللّغة إلى عمق الحياة فيرى الشاعر من خلالها الأحداث والوقائع بمنظور شفاف يُتيح إستراتيجية الكشف عن مختلف التّشظيات/ الانتهاكات / الفكر الدوغمائي، وكل ما من شأنه أن يستلب مائية الحياة.

وعليه تتضح مبررات اختياري للموضوع والتي من بينها:

استفحال ظاهرة التشيؤ ضحالة خلال العقد الأول من القرن الواحد والعشرين الذي عُرف بعصر القطع الغيار نظرا لرواج لغة المادة في بنياته مُحاولةً القضاء على رمزية الحياة؛ كذلك احتاجت العشرية الأولى من القرن الواحد والعشرين إلى الرّمز بغية كسر الطابوهات التي توخت ذرّ الرّماد في الأعين وتشتيت لُحمة الشعب الجزائري.

لعلّ أكبر معوّل دفعنا إلى دراسة الرّموز هو تواترها في متون الشعر الجزائري المعاصر بشكل مُثير لشهوة التّلقي، حيث أحدثت نُقلةً نوعيةً فنّيةً وموضوعاتيةً على غير مثال.

يتّضح الهدف من هذه الدّراسة في التّطرق إلى السّمات الفنّية الجمالية والموضوعاتية للرّموز المستلهمة في دواوين الشعر الجزائري المعاصر، ذلك أنّ ظاهرةَ الرّمز شغلت حيّزا كبيرا وتربعت على مساحة واسعة من متون الشعر الجزائري خاصة خلال العقد الأول من القرن الواحد والعشرين، حيث حاول البحث تجليَتها – أي ظاهرة الرّمز – والوقوف على شتى

أنواعها، والنّظر في مدى استيعابها للتّجربة الشّعرية الجزائرية المعاصرة، وكذا اتّساعها لتطلّعات الإنسانية ككل.

وبناء على الأهداف المرجوة توخى البحث طرح الإشكاليّات التّالية:

ما الغاية من استلهام الرّموز؟

ما علاقة الرّمز بقضية الالتزام والتّناص والصّورة الشّعرية ؟.

هل تَمكّن الأدب العربي المعاصر من تأسيس مدرسة رمزية بكل دلالات صيغة المصدر الصناعي؟.

هل تَمكّن الشّعر الجزائري المعاصر من احتواء الرّموز كطاقة تعبيرية وأدوات فنّية؟.

هل حافظ الرّمز باختلاف أنواعه على مرجعياته لحظة ولوجه بنيات الشّعر الجزائري المعاصر؟.

ما مدى استيعاب الرّمز لرسالة الشّاعر الجزائري المعاصر.

أي أنواع الرّموز غلب على متون الشّعر الجزائري المعاصر وما سبب ذلك؟.

ما الذي أضافه الرّمز للشّعر الجزائري المعاصر خلال العقد الأول من القرن الواحد والعشرين؟.

هل تَميّز الرّمز في العقد الأول من القرن الواحد والعشرين عن بقيت الفترات من الشعر الجزائري المعاصر؟.

أمّا عن المنهج المُتّبع في الدّراسة، فهو منهج أسلوبي فرض نفسه بعدّه المنهج الأنسب والمُعين للولوج إلى عوالم المتون الشّعرية الجزائرية المعاصرة، وتحليلها وإدراك جمالياتها وأبعادها الفنّية والدّلالية، خاصة أنّ استلهامَ الرّمز اعتراه الكثير من الغموض والتّرميز، والتشفير والتناقض، وعليه اقتضى البحث التوسل بالمنهج الأسلوبي القائم على آلية الانزياح المتوخية استجاباتٍ ورُدود أفعال دلالية، جمالية، مُخاتلة، مؤسلبة / ليست من جنس المنبه؟!.

كما اعتمد البحث أيضا في مراحله الأولى على الإحصاء كإجراء منهجي مساعد بغية الكشف عن نسبة تواتر أنواع الرّموز، ومدى حضورها وفاعليتها في المنجز الشعري الجزائري المعاصر.

وقد اقتضى البحث أن يُقسّم إلى ثلاثة فصول وخاتمة، تضمن الفصل التمهيدي أربعة مباحث هي كالآتي: علاقة الشّعر باستلهام الرّموز– انفتاح الخطاب الشّعري الجزائري المعاصر على تقنية الرّمز – الحدث الرّمزي/ الصّوفي للشّعر الجزائري المعاصر خلال العقد الأول من القرن الواحد والعشرين – دواعي استلهام المنجز الرّمزي / الصّوفي.

أما الفصل الأول المعنون بـ: ظواهر فنّية ومعرفية في الشّعر الجزائري المعاصر فقد اشتمل على ثلاثة مباحث، احتوى المبحث الأول على كلّ ما يمُتّ بصلة إلى الالتزام الإنساني والسّياق الرّمزي من ذلك: مفاهيم أساسية حول الالتزام، فاعليّات الرّمز في القضايا الإنسانية، المغزى من الالتزام المنوط بالأبعاد الرّمزية، في حين امتدّ المبحث الثّاني في رحاب التّناص حيث تطرق إلى ماهية التّناص وعلاقته بالرّموز، وأشكاله الموازية لأنواع الرّموز، أما المبحث الثالث فقد سُلّط فيه الضوء على الصورة الشعرية المتخلّقة في رحم الرّمزية، كذلك تعرض لآراء النّقاد المعاصرين حول تدفق الصور في الشعر، كما لم يغفل عن تطارح أنواع الصورة الشعرية ذات المنزع الرّمزي.

أما الفصل الثاني الموسوم بـ: الرمزية في ضوء الشعر الجزائري المعاصر فقد انحصر في ستة مباحث، تتبع المبحث الأول مراحل نشأة وتطور الرمزية في الأدب الغربي، ثمّ عرّج على الجهود المُسهمة في انتقال الرّمزية إلى الأدب العربي محاولا تأسيس مدرسة رمزية في الشّعر العربي المعاصر على غرار الشّعر الجزائري، في حين ارتاد المبحث الثاني عالم الرّمز من حيث المفهوم اللّغوي، الأدبي، الفلسفي...، واستجلى المبحث الثالث أنواع الرّموز وأهم الدّلالات المتمخضة عنها، دون الإغفال عن الجانب الجمالي الفنّي، وتوسّع المبحث الرّابع في مستويات استلهام الرّموز حيث كشف عن رهانات الرّمزية في الشعر الجزائري المعاصر والتي كادت تؤدي بالرّموز المستلهمة إلى مُنزلق خطير تمثل في الابتذال والاختناق لولا أن تدارك الشّعراء الجزائريون المستوى الفنّي في استلهام الرّموز.

بما أنّ الرّمزَ ظاهرةٌ أدبيّةٌ فقد ارتأى المبحث الخامس وضع خصائص فنّية وموضوعاتية تُجلي نصاعتها وتميّزها عن غيرها من الظواهر، أمّا المبحث السادس فقد توخى دواعي توظيف الرّمز إذ يستحيل أن تُستدعى الرّموز من فراغ، وصولا إلى خاتمة بلورت أهم النّتائج والحصائل التي أفضى إليها البحث.

وبغية إثراء البحث وتوسيع مجال الدّراسة اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع نوجزها في الآتي: دواوين الشاعر محمد علي سعيد: "روح المقام"، "صداح البحر"، "جيوب الرذاذ"، دواوين الشّاعر أحمد عبد الكريم: "موعظة الجندب"، "معراج السنونو"، ديوان الشاعر مصطفى دحيّة: "بلاغات الماء"...، حيث احتضنت هذه المصادر الجانب التّطبيقي من البحث، بالإضافة إلى مراجعَ أثرت عملية التّحليل وجعلتها ذات طابع أكاديمي نذكر منها: "استلهام التراث الشعبي في الأعمال الإبداعية بمنطقة الخليج" لعلي عبد الله خليفة، " قصتي مع الشعر" لنزار قباني، "أسئلة الشعرية" لعبد الله العشي، " الرّمز ودلالته في القصة الشعبية الجزائرية" لأمحمد عزوي، " الرّمز والدّلالة في شعر المغرب العربي" لعثمان حشلاف، " الصورة الفنّية في الخطاب الشعري الجزائري" لعبد الحميد هيمة، " الشعر الجزائري الحديث" لمحمد ناصر، " تجليّات الأسطورة في أشعار نزار قباني السياسية" لعبد الحليم مخالفة....

في الأخير لا يسعنا سوى تقديم الشكر الجزيل للأستاذ المشرف "بن دحمان عبد الرزاق" الذي حرص منذ المرحلة التّمهيدية على دقة البحث وتكامل أجزائه، وخاصة ما تعلّق بالجانب التّطبيقي، كذلك لا يفوتنا تقديم الشكر الجزيل لكلّ من مدّ لنا يد العون وكان سندا لنا.

فصل تمهيدي

الاستلهام والملكة الشّعرية الرّمزية

⇐ علاقة الشعر باستلهام الرّموز.

⇐ انفتاح الخطاب الشّعري الجزائري المعاصر على تقنية الرّمز.

⇐ الحدث الرّمزي/ الصّوفي للشّعر الجزائري خلال العقد الأول من القرن الواحد والعشرين.

⇐ دواعي استلهام المُنجز الرّمزي /الصّوفي.

كثيرا ما تتواشج المصطلحات وتتداخل نظرا لتقارب دلالتها، وهذا ما دفع الباحثين في حقل اللّغة إلى الإقرار بعدم وجود حدود قارة لدلالة المصطلحات، فالمسلط الضوء على كلمة– **استلهام**– على سبيل المثال لا الحصر يتبادر في ذهنه للوهلة الأولى أنّ المقصود هو عملية استحضار شيء ما، أو اقتباسه، أو التّناص معه والاستفادة منه بشكل أو بآخر غير أنّ عملية الحفر في جذور هذه الكلمة قصد تشريحها أسفرت عن اختلاف دلالي بين المعاجم الأدبية واللّغوية القديمة منها والحديثة، فالمعاجم اللّغوية القديمة ربطت المصطلح – **إلهام**– بالوحي والغيب، فقد ورد في **لسان العرب:**– **الإلهام**– **هو** " أن يُلقي الله في النفس أمرا يبعثه على الفعل، أو الترك، وهو نوع من الوحي يخصه الله بمن يشاء من عباده"[1]؛ وغير بعيد عن هذا المعنى نجد **الإلهام** "نورا يقذفه الله في القلب، وعلما يحصل للمرء بالكشف من خصائص الأنبياء، والمصطفين فيض من الله، وضرب من الوحي"[2].

بناء على ما تمّ عرضه تبين أنّ **– الإلهامَ**– حبلٌ سريٌّ مشتركٌ بين كل من يأتي بإبداع جديد غير مسبوقٍ، وغير مدركٍ حسيا، وهو في الوقت ذاته مرتبط بالجوانب الرّوحية كلّ الارتباط لأنّه سرٌّ من أسرار الوحي، وهذا ما جعل **أفلاطون Plato** (427 ق.م– 348 ق.م) يُدين الشعراء ويرفض الشّعر باعتباره **إلهاما** من ربّة الشّعر، وأثناء عملية **الإلهام** كما يرى **أفلاطون** تتعطل حواس الشّعراء وتطير عنهم عقولهم؟.

انبثقت هذه النّظرة المحدودة من **أفلاطون** تجاه **– الإلهام**– جرّاء تضييقه لحدود المصطلح وتغييب دور الوعي في حدوثه؟، ولهذا السّبب ارتأينا انتضال مصطلح الاستلهام ليس من باب أنّه أفضل من الإلهام فكلا المصطلحين يسيران جنبا إلى جنب بل يمكن عدّهما وجهين لعملة واحدة، ولكنّ الاستلهام برأينا يستوعب الإلهام إضافة إلى نوع خاص من الوعي يتعلّق بمكنونات الشاعر / زخمه الداخلي / استعداده الفطري وأيضا مرحلة تعرقه كما أنّ فكرة – **الإلهام**– تُثير نقاشا حادا في وسط الشّعراء والمفكرين، فمنهم من نظر إلى الإبداع في ضوئها على أنّه زيارةٌ غير مرتقبةٍ فهو كالضّيف الّذي يأتي على غير ميعادٍ أو كعابر السّبيل، يقول **نزار قباني (1932 – 1998م)**:" تجيئني القصيدة بشكل مباغت. أحيانا تدخل عليّ وأنا في المقهى، وأحيانا تركب معي في الأوتوبيس وأحيانا تشد معطفي وأنا

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، ط6، بيروت، لبنان، 2008، ص245.

[2] علي عبد الله خليفة: استلهام التراث الشعبي في الأعمال الإبداعية بمنطقة الخليج والجزيرة العربية، مجلة الثقافة الشعبية العدد الرابع، أرشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، البحرين، شتاء2009، ص14.

أجتاز الشارع. فهي إذن حاضرة قبل حضورها.. ولا تنتظر سوى الفرصة المناسبة لتفتح الباب وتدخل"[1].

يُقر **نزار قباني** أنّ القصيدةَ عنده وليدة المباغتة والفجائية مع تغييب واضح للمحدد الزّمني، كما يُصّر في الآن نفسه على إنكار دور الفكر في حضور القصيدة وتخلقها فيضع علامة مساواة بين التّفكير فيها من عدمه " طبعا، أنا أفكر فيها، ولكنّ التفكير فيها لا يقدم ولا يؤخر في زمان حضورها. هناك قصائد – كقصيدتي حبلى– ظللت أفكر فيها عشر سنوات.. ولم تحضر إلا في السنة الحادية عشرة" .[2]

واضح أنّ **نزار قباني** غير واضح في تصوره لكيفية بزوغ القصيدة فهو يراها تأتي " بشكل جملة غير مكتملة، وغير مفسّرة. تضرب كالبرق وتخنفي كالبرق. لا أحاول إمساك البرق. بل أتركه يذهب، مكتفيا بالإضاءة الأولى التي يحدثها. أرجع للظلام. وأنتظر التماع البرق من جديد. قد يطول انتظاري له وقد يقصر. ولكنّني لا أحاول أبدا استحداث برق اصطناعي."[3].

يُلحّ **نزار قباني** على أنّ التّفكيرَ في القصيدة لا يُقدم ولا يُؤخر في زمن حضورها،وأنّها تأتي في شكل جملة غير مكتملة فيظلّ في مواجهتها ساكنا لا يُبدي أي حَراك يُؤدي إلى استحداث برق اصطناعي. فمتى تتشكل القصيدة؟، ومتى يكتمل خلقها؟.

يخوض الشاعر **عبد الوهاب البياتي (1926– 1999م)** في طرح مشابه لِمَا ذهب إليه **نزار** حيث يرى أنّ " الشعرَ يأتي على غير انتظار بالنسبة إليّ على الأقل، إنّ حالتي مع الشعر تشبه حالة الذي يأتي ولا يأتي، في بداية حياتي الشعرية فإني طردت هذا الهاجس طردا نهائيا، بتّ أومن – من خلال تاريخي الشخصي– بأن القصيدة الحقيقية هي التي تأتيني، إذن لا داعي للقلق، لأنّه يُؤدي إلى استعجال ولادة القصيدة فتأتي غير طبيعية "[4].

---

[1] نزار قباني: قصتي مع الشعر، منشورات نيزار قباني، ط؟، بيروت، لبنان، د– ت، ص213/212.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص211.

[4] عبد الله العشي:أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2009، ص35.

وهذا ما أشار إليه **قباني** في قوله السابق" قد يطول انتظاري له وقد يقصر. ولكنّني لا أحاول أبدا استحداث برق اصطناعي".

إذا كان **الإلهامُ** المفاجئُ كفيلا لحضور القصيدة ناضجة طبيعية من دون تصنّع برقي فماذا عن مرحلة التّعرق المتصلة بالتّراكمات الزّمنية والفكرية والمعرفية والشعورية أليست بصمةً قارةً في مراحل نشوء القصيدة؟.

بين مد وجزر يحاول المفكر **دي لاكرو (1798-1863م)** **Eugène Delacroix** تضييق الحدود على اللامحدود وإضفاء مسحة نقدية على الهبة الإلهية إذ يتصور "أنّ للإلهام وجوده لكنّه لا يكفي لتفسير الإبداع، وليست ميزة الفنان أن يقف مسلوب الإرادة أمام وابل الإلهام بل لعلّ ميزته الكبيرة أنّه يستطيع أن يمسك بهذه الإشراقات ويتأملها"[1].

في حين نجد الفيلسوف **كارل غوسطاف Carl Gustaf (1875-1961م)** قد اتخذ من الشّعور منطلقا له في الإحاطة بمفهوم **الإلهام** إذ يعتبره "الفعل الذي نتبيّن فيه آثار التّفكير الشعوري"[2]

يتعلق **الإلهام** وفق رؤى **غوسطاف** بإزاحة السّتار عن أغوار التّجربة الشّعورية ومدى تفاعلها مع المخزون الفكري للفنّان، وبالتّالي فلحظة التّفاعل والانصهار هي لحظة الانبجاس الفنّي، علما أنّ هذا الأخير ليس وليد التّلقائية، بل إنَّ مردَه إلى القدرة الإبداعية لمخيلة الفنّان ومدى وعيه بتقنيات وآليات العملية الفنّية.

[1] علي عبد الله خليفة: استلهام التراث الشعبي في الأعمال الإبداعية بمنطقة الخليج والجزيرة العربية، ص14.

[2] المرجع نفسه، ص15.

1 علاقة الشّعر باستلهام الرّموز:

يُمكن القول بلا جزم أنّ الشّاعرَ العربيَ المعاصرَ قد أتقن عملية **استلهام** التّراث العربي والعالمي كمادة معرفية ومنجز إنساني، واستطاع بفضل ذلك " الخروج من عزلة الحصار الثقافي"[1] وتحقيق أبعاد فكرية وجمالية خلاقة جعلت من الشّعر العربي المعاصر كيانا محلقا خارج الأسراب نحو عوالم لا وجودية، فكانت عين كمرته أكثر مثاليةً بدت فيها جماليات التّصوير الشّعري الّذي يتمتع بالدهشة والمفارقة...، وأعرضت لغته عن تمثيل دور الوساطة فتسامى مطلبها حتى غدت طرفا أصيلا في بنية النّسيج الشّعري " فالذي يتكلم في الخطاب الشعري هو الجمل والتراكيب التي تُقدم نفسها مباشرة مشحونة بخصوصية إضافية تطوع العالم لكل ما هو فردي"[2]، وعليه تُمسي اللّغةُ علقةً مستقلةً عن كل الظّروف والمسوّغات الّتي أوجدتها وكانت سببا في اكتمال خلقها؟، يُحركها نظام داخلي مستمر الحركة مفتوح المجال، وهذا ما دفع **أندريه بريتون André Breton (1896- 1966م)** إلى القول: " إنّ دورَ الشّعر أن يظلّ يتقدم دون توقف، أن يكتشف مجال الإمكانات في كل وجهة، وأن يبدو دائما – مهما يحدث من أمر – قوة تحريرية ورصديّة"[3].

لا نريد الوقوف عند عبارة " يكتشف مجال الإمكانات" فتلك قناعة **بريتون** لأنّ الشّعرَ مرتبطٌ بتقنية الخلق والاستبطان لا الكشف؟. وبعيدا عن هذا الرّكام الاصطلاحي تتجلى وظيفة الشّعر في تحرير الألفاظ من قيود العقل وسيطرته، والقذف بها إلى حلبة الصّراع الدّلالي حيث لا حكم ولا متفوق نظرا لغموض اللّعبة وعدم وُجود قوانين قارة تُحدد جولاتها فكلّ هذا الصّراع الدّلالي تمخض عن خلايا الشّعر العربي المعاصر الّتي نأت بدورها عن وظيفة التّواصل المباشر بين الشّاعر والمتلقي.

ومن هنا تُصبح لعبة الكلمات المتضمنة للإيحاءات الصوتية أهم بكثير من قيمتها الدّلالية المعجمية، أو ما يمكن ترجمته بالدّلالة الأحادية المعاقة للإبداع.

---

[1] عواد أبو زينة: أصوات من الحصار، رواية الضفة الغربية وقطاع غزة(المضمون والبناء)، منشورات إي كتب، ط1، لندن، د- ت، ص125.

[2] علي قاسم الزبيدي: درامية النص الشعري الحديث، دراسة في شعر صلاح عبد الصبور، وعبد العزيز لمقالح، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، سوريا، 2009، ص72.

[3] إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار عالم المعرفة، ط؟، الكويت، 1978، ص07.

تفاعل الشّاعر العربي المعاصر مع اللّغة باعتبارها الغّايةَ والوسيلةَ معا؛ أي في ذاتها ولذاتها فسخّر من أجل ذلك كلّ الوسائل اللّغوية، والأدوات الفنّية والمعرفية في سبيل البّحث عن الدّلالة الّتي لا تُستدرك بالنّظرة الخاطفة المباشرة " إنّه يريد منها أن تقول ما لم تتعود قوله أن تتخلق في عالم غير عالم المعاني"[1].

وهذا ما لا يستطيع الشّاعر تحقيقه إلا بالبعد عن المعنى القاموسي للّغة، والجمع بين المتناقضات والمتنافرات الّتي لم يألف قاموس اللّغة على ردفها في سياق واحد؟.

لئن كان متلقي الأمس يبحث من خلال الخدش على سطح الألفاظ والتّراكيب عن المحمول اللّغوي الخفي، فهو– أي المتلقي– اليوم غير الأمس، يطرق أبواب اللّغة وُلوجا إلى عوالم **ميثافيزيقية** غيبية، فتغدو اللّغة معها عالما مُشفرا / غامضا / مشوقا / محفزا لوضع اليد على رهانات القراءة ؟.

وليس بالعسير على متدبر الشّعر العربي المعاصر إدراك التّشفير، والتّرميز الّذي مُنيت به متونه إلى حدّ التّعمية والتّيه، والقذف بالقارئ إلى عالم ضبابي به طرق غير معبدة تعتريها حواجز ومنعرجات بلا إشارات وشواطئ بلا حراسة، ومن رحم هذا المدّ الطلاسمي تشرق شمس التّأويل، وتتعدد التّفسيرات الرّمزية الجميلة.

يُلح الشاعر **علي أحمد سعيد (1930م)**على أنّ الغموضَ الّذي اكتنف لغة الشّعر المعاصر ناجمٌ عن تقنية الكشف المتعلقة بالرؤيا الشّعرية لمختلف الصور والرّموز والأشكال الفنّية الأخرى...؛ فهي **– أي الرؤيا الشعرية**– " نظرة تخترق الواقع إلى ما وراءه"[2] والشّاعر "بقدر ما يغوص في أعماق العالم يخلق أبعادا إنسانية وفنّية جديدة"[3].

تقتضي **الرؤيا الشّعرية** إذًا المزاوجة بين الخلق الفنّي والتّجربة الإنسانية المُعاشة المنوط بظلال الواقع في شكل من أشكاله، لذا كان لزاما على الشّاعر ملء حقائبه بمختلف الأدوات الّتي تضمن له التّفاعل مع الأحداث والقضايا (سياسية – إنسانية ...) على الصعيد المحلي والعالمي، فكان **الرّمز** بأنواعه أحد أهم الأدوات الّتي تسلّح بها الشّاعر

[1] علي قاسم الزبيدي: درامية النص الشعري الحديث، ص70.

[2] عبد الله العشي: أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، ص116.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

العربي المعاصر، نظرا لقدرتها على التّواصل مع الحضارات والرّبط بين الماضي والحاضر لبناء رؤية استشرافية تواكب الأحداث الرّاهنة وتتصهر فيها وبها مجسدة فعل التّخطي والتّجاوز، والحلول والاتّحاد مما جعل النّصَ الشّعريَ المعاصرَ ينضوي على مجموعة نصوص متداخلة، مشحونة بدلالات تُومئ تارة بالتّخفي وأخرى بالتّجلي كسراب كلما اقتربت منه ازداد منك بعدا! ؟.

وهذا لا يتأتّى للشّاعر إلا إذا عرف كيف يستغل الأبعاد ويستثمر المرجعيات، ويُلملم الشتات ذلك أنّ العمل الفنّي " بالنسبة للفنان عملية عقلية واعية، وليس مجرد انفعال أو إلهام وهو عمل ينتهي بخلق صورة جديدة للواقع، تمثل هذا الواقع كما فهمه الإنسان وأخضعه لسيطرته"[1].

إنّ القدرةَ على الصّياغة والتّشكيل عمليةُ فنّيةُ تمنح الرّموز الحياة الأبدية، وتجعلها قابلة للتّعايش والتّأقلم مع مختلف المواقف والقضايا، وليس بالضرورة أن نرد منبع العمل الفنّي إلى العملية العقلية الواعية فقد تحتكّ ذات الشّاعر وتتصارع مع مجريات الواقع فتُولّد نوعا من الانفعال يدفع بالشّاعر إلى كتابة هذا الواقع عن طريق إفقاده وزنه وإعادة صياغته وتتبلور الفكـرة أكثـر خـاصة عند شعراء الأرض المحتلة، وعلـى رأسهم **محمـود درويش (1941– 2008م)** فهو من أقدم الشّعراء تعبيرا عن الانفعال أو القلق الوجودي الّذي ينتابه أثناء كتابته للقصائد، إذ يرى الكتابةَ الشّعريةَ " تبدأ دائما بقلق مدمر من حالة وُجودية "[2].

ينأى القلق عند الشاعر **محمود درويش** أن يكون حالة شعورية عادية تنتهي بزوال المنبه وإنّما هو قلق فنّي سابق للحظة الإبداع، حيث يؤكد الشّاعر والمفكر **يوسف الخال** أنّ الشّاعرَ ينفعل " بتجربة ما فيندفع إلى كتابة القصيدة. فالانفعال هو المخاض الذي يسبق الولادة"[3].

أما الشّاعر **عبد الوهاب البياتي** فيُصّر على ثورة الشّعر تحقيقا لريادة مستقبلية فيحتضن في سبيل ذلك " العالم والأشياء، وهو أحيانا محراث وسيف وربيع وبساط الريح

---

[1] المرجع السّابق، ص72.

[2] المرجع نفسه، ص26.

[3] يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1978، ص93.

صقيع العلم الذي نعيش فيه إنّه أشبه بالفصول الأربعة التي تتجدد الأشياء من خلالها، وهو أيضا عودة **تموز** من العالم السفلي إلى الحياة"[1].

حين نتأمل هذا التّصور نجده يستلهم عالما واقعيا منقلبا ومتجددا بين الفينة والأخرى ومتناصا مع عالم افتراضي مُشبّع بأساطير الكون و**رموزه**، إذ يحاول من خلالها نفخ حياة جديدة تجعلنا أكثر قدرةً على وعي الواقع باللاواقع وإدراك الوجود بغير الموجود في قالب فنّي وذلك عن طريق إسقاط صور و**رموز** حقيقية الوجود **كالصورة الشعرية الممسرحة** و**الرموز التّاريخية، الدّينية**...، قصد احتواء واقع معين، في حين يمكننا تمثل الواقع بأحداثه وتشظياته من خلال صور و**رموز** خيالية **كالرّموز الأسطورية** مثلا؟.

ونظرا للطّبيعة الخصبة والحركية لهذه الصور و**الرّموز** الّتي تقوم على التّكثيف الدّلالي والاقتصاد اللّغوي مما حال بين الوُلوج المباشر لعالمها، والفهم السّريع لها فهي قبل كل شيء بدائل لنصوص مسكوت عنها، وصدى للمفارقات والمغايرات الّتي وشجت بالتّراث الإنساني القومي والعالمي، وهذا ما دفع بعض المفكرين إلى البحث في ماهية الرّمزية بعدّها مُلخصا " في إدراك أنّ شيئا ما يقف بديلا عن شيء آخر أو يحل محله أو يُمثله، بحيث تكون العلاقة بين الاثنين هي علاقة الملموس أو المشخص العياني بالمجرد أو علاقة الخاص بالعام، وذلك على اعتبار أنّ **الرّمزَ** هو شيءٌ له وجودٌ(حقيقي) مشخص ولكنه يرمز إلى فكرة أو معنى مجرد"[2]، فالكيان الحقيقي مرتبط بالهوية الأصيلة **للرّمز** قبل ولوجه عالم الإبداع، أما الكيان المجرد فهو الحالة الّتي يؤول إليها **الرّمز** أثناء استلهامه من طرف الشّاعر، فيندمج في النّص الشّعري مشحونا بإيديولوجيا معينة؟، ومدهونا بصبغة فنّية.

ولأنّ بنّيةَ **الرّمزِ** مُغلقةٌ أبوابُها، مُشفرةٌ أغوارُها، مُتعاليةٌ نصوصُها، ضبابي أفقها تطرق أبوابها حتى يكلّ متنك، فلا ينفتح لك منها سوى نافذةٍ صغيرةٍ كمشكاة في ظلمات البرّ والبّحر ...، نظير كل هذه الأمور تعددت أشكال **الرّمز**، واختلفت الآراء من حوله فكان نتاج ذلك حِرمانه فرصة الإبداء برأيه بعيدا عن التّعتيم الّذي ظلّ ولا يزال لباسه الشّرعي وقَوام مكانته.

---

[1] عبد الله العشي: أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، ص217.

[2] أمحمّد عزوي: الرمز ودلالته في القصة الشعبية الجزائرية، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2013، ص197.

هذا ما حزّ في أنفسنا ودفعنا إلى البحث عن الكيفية الّتي تتشكل وفقها **الرّموز** وتتقولب وكذا النحت في المرجعيات الّتي تُسهم في خلق **الرّموز**، خاصة أنّ بعضها حقيقي الوجود – كما أشرنا سابقا–، محدد المكانة سلفا **كالرّمز التّاريخي، الدّيني...**، في حين أنّ بعضها الآخر ميثافيزيقي الرؤيا كا**لرّمز الأسطوري** و**الصّوفي؟**.

يروم البحث تقديم إجابات شافية عن هذا الطّرح، فمن خلال استقراء عدة دراسات مُتعلقة با**لرّمز** تبين أنّ بعضَ الرّموز نشأت من اتفاق جمعي على مدلولها بعد الاصطلاح والتّواضع عليه، وعلى الضّفة الأخرى نجد رموزا تمخضت عن حالة فردية مستعصية عن الفهم[1]،خاصة إذا كان المتلقي غير مُزود بمختلف المرجعيات الفكرية والتّاريخية والأسطورية فقد تتلون مرجعيات **الرّمز** الواحد بتعدد العصور الّتي تسلكها، مُتبلورةً في كل حقبة نحو المغايرة والاختلاف، وكسر قولبة العصور السّابقة، وذلك وفق الصّبغة الدّلالية والفنّية الّتي تكتسيها – أي المرجعيات– في كل حقبة " مما يجعل الوقوف على النص الأصلي أمرا يصعب تحقيقه إن لم يستحل"[2]، لأنّ هوية القراءة سلكت عدة طرائق عبر العصور، وهذا ما أدى إلى خلخلة البناء الرّمزي فهو يُعيد في كلّ مرة صياغة **الرّموز** وتصنيفها.

وعلى نفس الوِجهة فإنّ المستقرئَ للتّراث العالمي يجده شبكةً غير منتهية من **الرّموز** والمقصود هنا **بالرّموز** التّراثية تلك الّتي لها صلة بالموروث بمفهومه الشاسع، فهي وليدة تراكمات زمنية مُتصلة بالتّاريخ، الدّين، المعتقدات، الطقوس، العادات وبما أنّ **الرّموزَ** حركيةٌ فهي عرضة للتّغيير وإعادة التّشكل، كما أنّ الوعيَ بها يزداد صعوبة مع كلّ عملية هدم وإعادة بناء، ورغم أنّ أسبقيةَ **الرّمز** من النّاحية الزمنية والوجودية جعلت موضوعه مفتوحا يسهل إدراكه واحتواؤه من خلال موضوع مركز وقار في النّص إلا أنّ تعاقب الأحقاب وتداول فعل الحكي فيه، واختلاف طُرق استلهامه من قبل الشّعراء أفقده القرائن الدّالة عليه فتحول إلى دال حربائي[3] نتيجة العمليات النّحتية والخدشيّة على بنيته السّطحية والعميقة وهذا ما أفقده مقام البوح وألزمه التّشتت، حيث يستلهمه الشّاعر مرة قصد تقديم عرض مسرحي، ويستدعيه مرة أخرى من أجل حضور مشهد جنائزي!.

[1] ينظر: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] المرجع نفسه، ص200.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص202.

والشّاعر في محاولة منه لتشريح أغوار باطنه والكشف عن مكنوناته، والبحث في صلتها بالعالم الخارجي يضطر إلى الاستنجاد **برموز** فنّية تُتيح له سُبل التّواصل وتحديث صلاته مع الكون، فيجد الشّاعر نفسه مُنساقةً إلى تمثل **الرّموز** مُجددا لأنّ إدراك **الرّمز** على حد قول **تشارلز Charles Dickens** (1812– 1870)" يُمكِّن الإنسان من رؤية كل من البنية الشعرية للأشياء والعلاقة الأولية للعقل والمادة "[1].

إنّ فحص مثل هذه المقولة يتطلب منّا الوعي بعمليتين بينهما صلة رحم قوية تتمثل الأولى في استلهام المّادة الخام **للرّمز** بعدها مادة أولية في العملية الإبداعية عموما، بينما تتطرق الثانية إلى تشريح المّادة الخام عن طريق مفارقة المضاجع المعجمية والسّطحية والعمل على تحويلها إلى نوع من الحرباء، ومن ثَمَّ نكون بصدد الكشف عن الظّلال السّحرية ودراسة المركب الفنّي الّذي هو"نتيجة هذا النشاط اللغوي الرمزي أكثر منه مواضعات خارجية معروفة سلفا. والقصيدة ذاتها تعمل عبر 'إحالات مُثيرة' وإشارات منبهة أو **رموز**، أكثر منها عملا ينسخ الطبيعة. فالملكة التي تصنع الصور و**الرموز** إنّما تنطلق من حضور حقائق الأشياء الفاعلة في الوعي قبل استحضار تفاصيل أجسادها، وهو حضور عضوي، كلي، مُتواشج، حي، مُؤثر بعكس ملكة العقل الّتي ترى العالم المادي يقبل التّجزيء حين مُباشرة التفكير فيه"[2].

إذا كان **تشارلز** قد تحدث في مقولته السّالفة عن إمكانات **الرّمز** بلغة تصورية فإنّ **عبد الله العشي** يكون قد جسّد ذلك التّصور حينما وقف على واقعين مختلفين **للرّمز** " الواقع الكائن الذي سبق أن صاغه الإنسان صياغة مُعينة، فحل رموزه، و وضع قوانينه وصاغ أشكاله، وسمى أسماءه. وهناك واقع غير مُشكل وغير مُؤسس، أي واقع خام لم يُسم بعد ولا حُلت رُموزه"[3].

انطلاقا من هذا الأفق يُمكننا وضع مفهوم تجريدي **للرّمز** على أنّه النّصُ المُغلقُ المفتوحُ، المُشكلُ، المحللُ، الخامُ المرتبطُ برؤى الشّاعر للعالم، والموضوع، ومُختلف الأشكال

[1] عثمان حشلاف: الرّمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، (فترة الاستقلال)، منشورات التبيين/ الجاحظية، ط؟ الجزائر، 2000، ص6.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] عبد الله العشي: أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، ص168.

الاجتماعية، والسيّاسية، والفنّية...، كما أنّ الشّاعرَ لا يستقي الجمال الفنّي من الطّبيعة الخام **للرّموز** وإنّما يستلهم الخلق الفنّي فيها عن طرق التّعرية والنحت في بنيتها الخام!.

لعله من الطّريف أن يُعرّف **رودان Auguste Rodin** (1840-1917م) الفن باعتباره " تأملا. هو مُتعة العقل الذي ينفذ إلى صميم الطبيعة ويستكشف ما فيها من عقل، يبعث فيها الحياة، هو فرحة الذكاء البشري حين ينفذ بأبصاره إلى أعماق الكون، لكي يُعيد خلقه مُرسلا عليه أضواء من الشعور"[1].

وإلى الرّأي نفسه يذهب الفرنسي **شارل لالو Charles Lalo (1877-1953م)**" الفن هو خلق عالم خيالي مُخالف لعالمنا الذي نعيش فيه"[2].

وعلى هذا المنوال يحُدّ أحد الباحثين شفرته بقوله:"الفن هو خلق أشكال رمزية للشعور الإنساني"[3].

فعلى نغمة هذه المقولات تبين أنّ الخلقَ الفنّيَ رؤيةٌ ترفض الانغلاق والتّقولُب والنّهائي فاتحة أبواب التّأويل، مُعددة مسافات الاحتمال، وعليه يغدو **الرّمز** أثناء وُلوجه عالم الفنّ خيطا من خيوط النّسيج الشّعري يبدأ غامضا وينتهي مجهولا، فكلما تعددت مُحاولات الكشف عنه ازداد غُموضا وتشفيرا.

تُرى لماذا طوق الفنّان نفسه بهذا الجدار الصعب الاختراق؟!.

كيف يكون الرّمزُ لبنةً غامضةً، ووسيطا تواصليا في الآن نفسه؟.

لا يخفى علينا أنّ لُجوءَ الفنّان إلى **الرّمز** كان نظير محدودية العالم المادي وعدم قُدرته على تعويض المطالب الرّوحية للإنسان عموما، وبما أنّ الفكرَ الإنسانيَ فضاءٌ رحبٌ ومجالٌ لا تحده حدود، فهو يعيش على المُجرد أكثر من ارتباطه بالمادة، لذا كان لزاما على الفنّانين طرق باب **الرّموز** نظرا لامتلاكها طاقة خيالية، وقُدرتها على تصوير المرئي شفافا

[1] زكريّا إبراهيم: مشكلات فلسفية3 مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، ط؟، مصر، د- ت، ص17/16.

[2] عبد الله العشي: أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، ص169.

[3] عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر (فترة الاستقلال)، ص06.

فيجد كلّ منّا نفسه فيها على اختلاف أجناسنا وأفكارنا، وفي هذا الشأن يقول الدكتور عثمان حشلاف " إنّ عمل الفن يُمكن تصوره كنص يحتوي على **رموز** يُدخل فيها كل شخص مضمونه الخاص ... إنّ التشديد جار على الخدمة الواسعة المتنوعة التي يُقدمها الفن للحياة الروحية، ولإدراكنا العالم من حولنا"[1]، وهذا ما دفع الشّعراء إلى عدم التّقيُّد بحدود التّراث أو الاستكانة لمختلف المرجعيات أثناء استلهامهم **للرّموز**، بل يتوسعون في ذلك توسعا كبيرا وهو ما يُفسّر السّخاء الدّلالي والمعرفي الّذي مُني به **الرّمز**، مما جعل منه شبكةً تعبيريةً وتواصليةً تتخطى حدود العالمية.

وحتى لا يقع البحث في مغبة الاضطراب والخلط يستوجب علينا توضيحَ بعض الأمور الّتي تبدو متناقضة لأول وهلة، وتدعيمها بشتى النّماذج التّطبيقية قصد إزاحة الغبار عنها.

فأول ما يُلاحظه الدّارس في تقنية **الرّمز** أنّها ذات طبيعة مادية محسوسة، والأكيد أنّ خلفَ هذا الجانب الحسّي ظلالا دلاليةً مستمرةَ الحركةِ ضمن مدارها **(الرّمز)**، فما خرج عن المدار كان حسيا، وما انضوى داخل المدار كان تجريديا، وفي نهاية المطاف نجد النّواة بعدها المركزَ الّذي يُحرك المدار كائنة في صلبه؛ وهذا دليل على أنّ **الرّمزَ** يتحرك في فضاء تجريدي خيالي بمنأى عن جانبه الحسّي، أو كيانه المّادي، فإذا كانت الحركة الخارجية للمدار من اليمين إلى الشّمال فإنّ حركته الداخلية ستكون من اليسار إلى اليمين.

ومن اللافت لانتباه في هذا الصّنيع فعل التّناظر بين حركة الشحنات الدّلالية **للرّمز** وحركة الشحنات الكهربائية في البّطارية فهذه الأخيرة يتم سيرانها داخل البطارية من السّالب إلى الموجب، في حين تكون حركتها الخارجية عكسية.

تزداد الأمور وضوحا كلّما مرّت الرّحلة بعيّنات تطبيقية تُقرب الفهم وتُزيل اللُبس فعلى سبيل المثال نأخذ لفظة الشّمس كونها **رمزا** طبيعيا، ولكنّها لا تكون كذلك إلاّ إذا قُمنا بعملية تفريغ لشحنتها الحسّية، وتعبئتها بطاقات إيحائية تُمكّنها من التّعايش والتّأقلم مع المواقف، واستلهام مُختلف الصّور والتّشبيهات، فالمُتأمل للشّمس في دورتها الكونية يجدها

[1] المرجع السابق، ص07.

تصدر عن كينونة حسّية وتجريدية في آن واحد، وتكتسي مع كلّ فترة زمنية مُعينة حلّةً دلاليةً جديدةً، حيث يقترن بُزوغ الشّمس بدلالة الحُلم الطُفولي البريء وبريق أمل منشود يتراوح بين التّجلي والتّخفي/ بين الرّجاء والخيبة، وبالتّالي نكون إزاء دلالة الضّعف التّجريدي والحسّي...، وعند توسط الشّمس عنان السّماء نكون بصدد دلالات القوّة والشّموخ والسُّطوع إذ يتوهج شعاعها عن سيف قاطع، أو جمال فاتن...، في حين تتعلق دلالة الغروب بخيبة الأمل، أو فوات الأوان، أو غُروب شمس الحياة؟!.

يُعدّ **الرّمز** من الظواهر الفنّية الرّائجة في الشّعر المعاصر، فقد كثُر مؤخرا توافد الشّعراء عليه نظرا لكونه أنسبَ أداة في التّعبير عن الواقع، وترميم ما تصدّع منه والخلاص من أوضاعه السّياسية، والاجتماعية المزرية، وكمحاولة للتّقرب من نبض الشّارع وخاصة العربي الّذي يُعاني الظّلم والاستعباد في سُكون وصمت، كما أنّ اللّغةَ تعجز في غالب الأحيان عن التّعبير عمّا يختلج في النّفس من انفعالات وضغوطات فيأتي **الرّمز** كونه الوحيد القادر على إزاحة الصمت وإنطاق حروفه، " فلغة **الرّمز**... تعدّ المعبر الوحيد الذي يُمكن من خلاله إيصال الدلالة اللامحدودة، الخيالية، الّتي تتخطى حدود العقل والحسّ المُباشر"[1] فعندما لا يجد الشّاعر" وسيلةً يُعبّر بها عن حالة شُعورية إزاء موقف معين يتخير شكلا حسّيا يكون قادرا على التّعبير عن الحالة أو نقلها من الدّاخل إلى الخارج أو خلق بديل موضوعي يعادلها"[2]، هذا الأخير هو بمثابة **الرّموز** الّتي تندفع من هاجس الصّمت الرّهيب المتعلق بسياسة العُزلة المفروضة، أو المدار الدّلالي المشلول الحركة إلى المجّال الحيوي المرصّع بدلالات مُشعة لا تعرف الحدود، فيقتل الشاعر من خلالها كل شيء بكلمة ونَفَسٍ واحد، فتنتهي الكلمة صوتا ويستمر صداها مُستحضرا الماضي فاتحا له أبواب الاستشراف على مصراعيها، مُجسدا سنّة التّجاوز في الحياة فيتحول الوهن إلى قوة، والفتور إلى عزيمة والصّمت إلى كلام لا يعرف الانقطاع **فالرّمز** إذًا" تعبير عما لا يمكن التّعبير عنه في الحياة الداخلية، في الذكرى، في الانفعالات وانعكاساتها"[3].

---

[1] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، ط3، الجزائر، 2007، ص107.

[2] نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، مطبعة صفحات للدراسات والنشر،ط1، دمشق، سورية 2008، ص226.

[3] ر- م ألبريس: الاتجاهات الأدبية الحديثة، تح: جورج طرابيشي، عويدات للنشر والطّباعة، ط1، بيروت، لبنان، 2018، ص151.

ليس غريبا أنّ يستخدم الشّاعر المعاصر **الرّموز** في شعره، فالعلاقة بينهما وطيدة تدل على بصيرة كافية بطبيعة الشّعر. والتّأملُ في **الرّموز** الّتي يستلهمها الشّعراء المعاصرون وفي تقنيات استلهامهم لها يدعو دعوة مُلحة إلى تكريس العناية بهذه الظّاهرة فليس يكفي الآن بعد أن صُنّفت هذه التّجربة ضمن مشاريع الحداثة، وَوُجِدَ لها أنصار أولوها بموفور الاهتمام أن نقنع بملاحظةٍ بسيطةٍ لمختلفِ مُستوياتها الفنّية، أو أن نقصر الدّراسة فيها على الجانب الشكلي، وخاصة أنّ النّصَ الشّعريَ المعاصرَ أضحى حقلا قرائيا مُغايرا لما اعتدنا عليه، ووميضا تصويريا يصعب التقاطه، وهذا يتطلب تحديثَ التّقنيات وتطويرَ الأساليب وتغييرَ أنماط التّفكير وجعلها أكثرَ قدرةً على مُجاراة أحداث الواقع المتسارعة. فكان **الرّمزُ** الّذي احتضنه الشّاعر المعاصر انعكاسا لهذه المُستجدات وأصبح الشّعرُ المعاصرُ منبثقا عن إيماءات وإيحاءات، وصور ضبابية أدت إلى اتساع مسافات الاحتمال فيه، وتعدد رؤاه التأويلية، فرمى بنفسه في أحضان **الرّمز** مُحققا فضاءً جماليا ومرجعيات أدبية، تاريخية أسطورية...، مكّنته من النّفاذ إلى وُجدان قُرائه حاملا إليهم رسالة تجمع بين التّجربة الماضية وتجربة الشّاعر الحاضرة، وتتجاوزها إلى طُموح الإنسان المعاصر، وتبعا لذلك انطلق الفكرُ الإنساني المبدعُ في مجال الأدب نحو توظيف **الرّموز** والإضافة إليها من الخيال الفنّي الخصب.

فعندما يلجأ الشّاعر إلى توظيف كلمات مثل: السماء، الأرض، الرّيح، فإنّه يبتعد عن الدّلالة المستهلكة والمشتركة بين العامة، فهذه الكلمات لا يمكن اعتبارها **رموزا** ما لم يضف الشّاعر إليها دلالات من رضابه تحول دون إيراد معناها المباشر؟، وهذا لا يتأتى للشّاعر ما لم يُحسن استغلال العلاقات واستثمار المواقف والمرجعيات، وعلى هذا نجد **الرّمز** يتعلق بخصوصيّة التّجربة الشّعرية، ويرتبط بإمكاناتها اللّغوية والفكرية، والّتي تُساعد الشّاعر في الانتقال من كتابة الوعي إلى وعي الكتابة؛ أي من التّقريرية إلى الجمالية الفنّية وهنا تَبرز أمام الشّاعر إمكاناتٌ دلاليةٌ إبداعيةٌ عظيمةٌ تُتيح له على الدّوام استغلال أي موضوع وتسليط الضوء على مُختلف الحوادث والوقائع بطريق رمزية حديثة لم تُستخدم من قبل.

والمُستقصي **للرّمز** الشّعري يدرك لأول وهلة بعدين أساسيين هما:" التّجربة الشّعرية الخاصة والسياق الخاص"[1].

فلكلّ شاعر تجربته الخاصة بزخمه الدّاخلي وعالمه التّخيلي والشعوري، فهي الّتي تستدعي **الرّمز** القديم من ذاكرة الشّاعر لتقوم بتعبئته وشحنه بالرّؤى والأفكار المُراد التّعبير عنها، وتلوينه بمختلف الدّلالات **الرّمزية** ثم إسقاطه على الوقائع والأحداث وفق السيّاق الحالي المستقطب لها.

مهما تكن **الرّموز** الّتي يستخدمها الشّعراء المعاصرون ذات باع ممتدّ في زمن سحيق فإنّ لحظةَ استلهامها لا بد أن تكون مُلتصقة بالحاضر وبالتّجربة الرّاهنة، وعلى هذا الأساس ينبغي للشّاعر دمج **الرّموز** في سياق مُكيف لاحتضانها فنّيا كما أنّ السّياقَ أيضا مجالٌ فعّالٌ وخصبٌ لخلق **الرّموز**، فلكلّ سياق **رموزه** الخاصة وعليه فإنّ **الرّمزَ** نفسه قد يكون **رمزا** في سياق ما، ويكف عن كونه **رمزا** في سياق مجاور[2] ووفق هذا المنوال قد تُصبح الألفاظُ البسيطةُ **رُموزا** فنّيةً إذا عرف الشّاعر كيف يستغل فضاء السيّاق لصالحها فـ " الشعراء يستطيعون أن يمنحوا الكلمات الخام دلالات رامزة بعد أن يضعوها في سياق شعري خاص"[3].

فعندما يصّبغ الشّاعر كلمة الأرض مثلا بلون شفاف رمزي فلا يجدر بنا أن نرهن مُخيلاتنا في دوال التّراث والأمة والوطن عُموما، ما لم يوعز السيّاق الشّعري إلى هذا المعنى والأرض **كرمز** من **رموز** الطّبيعة ليس مفروضا عليه التّقوقع في هودج الوطن؟ ولكنّه يكون لذلك المعنى عندما يشحن الشّاعر دلالة الأرض، ويقوم بتفريغها في وعاء الوطن المغصوب، والشعب المُشتت كما فعل **محمود درويش** على سبيل المثال حينما ربط صورة الأرض في بعض قصائده بصورة فلسطين المُحتلة وشعبها المُشتت المُضطهد، وعلى هذا الأساس نكون مُصيبين في إطلاق مصطلح **رمز** على صورة الأرض ضمن هذا السّياق

---

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، القاهرة، مصر، د- ت، ص199.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص199/200.

[3] شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحرّ في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط؟، الجزائر، 1985، ص159.

وأن نصف كلمة الأرض بأنّها **رمزٌ** باعتبارها البؤرةَ الّتي استنبطنا من خلالها صورة الوطن الشعب، الأهل... .

" كذلك الأمر بالنسبة **للأسطورة** وللشخوص **الأسطوريين** فتعامل الشّاعر المعاصر مع **الأسطورة** القديمة أو مع شخوصها يخضع – أو ينبغي أن يخضع – لنفس المبادئ الّتي تحكم استخدام **الرّمز** الشّعري ذلك أنّ **الأسطورةَ** أقربُ إلى أن تكون جمعا بين طائفة من **الرموز** المتجاوبة"[1]، يتخذها الشّاعر وعاءً لتفريغ ما يختلج في داخله من حقائق وتطلُّعات.

إنّ المُتتبّعَ والمُستقرئَ **للرّموز** المُضمنة في مُتون الشّعر العربي المعاصر ليجد أنّ معظمها مُستلهمٌ من الشّخوص **الأسطورية** الخارقة أمثال: **السندباد، سيزيف، تموز عشتروت...**، فقد مثّل هؤلاء الأبطال لباب المُكون **الرّمزي** الحامل للبعد النّفسي المُتعلق بواقع التّجربة الشّعورية، لذا نجد مُعظمَهُ – أي المكون الرّمزي– مُرتبطا في **الأسطورة** بالشّخوص، أو بالمواقف وهذه الشّخوص والمواقف إنّما تستدعيها التّجربةُ الشّعوريةُ الرّاهنةُ لكي تُضفي عليها أهميةً خاصةً، **فالسندباد** مثلا " شخصية عرفها التراث العربي في حكاياته الأدبية الشعبية فماذا نجد؟ السندباد نفسه تاجر يجوب بسفينته البلدان بحثا عن الطرائف ويتعرض في رحلاته لمواقف شاقة لا يخرج منها إلا بعد عناء ومغامرة. هذه الشخصية عادية وغير عادية في الوقت نفسه"[2]، هي عادية بالنّسبة لما ألفته الإنسانية واستقر في فكرها من قصص التّحدي وخوض غمار المجهول، وهي غير عادية بالمقارنة إلى البعد الذّاتي الفريد من نوعه فقد استطاع خلق تجربة إنسانية مستعصية عن المحاكاة حيث ظلّت التّجارب الإبداعية تلهث خلفها ردحا من الزّمن دون الظفر بها، وكون السّندباد شخصية تمايحت بين العادي وغير العادي " بغض النظر عن حكاياته القديمة– شخصية رمزية أو **رمزا**. فطبيعة **الرّمز** تجمع في وقت واحد بين الحقيقي وغير الحقيقي، بين العادي وما فوق العادي"[3].

خليق بنا أن نوقّع دون تردد على شهادة إبداعية حازها الشّاعر المعاصر نظير تحقيقه لتجربة إنسانية طافحة **برموز** الكّون، ومتفاعلة معها باعتبارها أدوات مثالية "عبر بها

---

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص201.

[2] المرجع نفسه، ص203.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الإنسان على مرّ الزّمن عن تجربته منذ بدايتها في حضن العقيدة وفي امتدادها بعد ذلك إلى العرف والتّقاليد – عبّر بها عن تلك العلاقات التي تربطه بالله والكون وبنفسه، وعما تضمنته هذه العلاقات من معاني الحياة والموت، والخلود والفناء، الشجاعة والخوف..."[1].

إنّ طبيعةَ هذه الأدوات غنّيةٌ ومثيرةٌ ومتفردةٌ لأنّها مرتبطةٌ برؤى الحاضر والمستقبل وبوعي العالم، وهنا يَفُكّ الشّاعر أصفاد **الرّمز** ليعبر عن نفسه بكل طلاقة لذا يؤكد علي أحمد سعيد (أدونيس) أنّ "التجربةَ الشعريةَ الناضجةَ المكتملةَ هي التجربة الإنسانية من المستوى الراقي والشعر الباقي هو الذي يخترق الحدث محولا إياه إلى **رمز**"[2]؛ وهذا يعني أنّ **الرّمزَ** مُنبثقٌ من فعل التّصادي بين وحدات الخطاب الشّعري، والأحداث الدينامية ذات الأبعاد التّأثيرية، مما جعل الاحتفاء بمضمونه سابقا عن تَكَوُن طبيعته الفيزيولوجية؛ وعند تشكل هذه الأخيرة بعد تراكمات معينة ودخولها حيز التّجربة يكون مضمون **الرّمز** أو الأحداث الّتي أوجدته قد أخذت منحىً مغايرا ، أو تعرضت إلى عملية التّحديث الّتي تُعَدّ بدورها واق **للرّمز** من صفة الابتذال والاستهلاك كذلك تجعل منه عنصرا حيا ونشطا على الدّوام.

[1] المرجع السابق، ص204.

[2] إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب للطباعة والنشر، ط1، الجزائر، 1985، ص201.

2. انفتاح الخطاب الشّعري الجزائري المعاصر على تقنية الرّمز:

بما أنّ الرّحلة اختارت الإبحار في الشّعر الجزائري المعاصر، فخليق بنا أن نُعرج على **الرّموز** الّتي عرفها الشّعر الجزائري في مرحلة الفتور (1954- 1990)، فقد بقيت محافظةً على مستواها متمسكة بمكانتها لدى الشعراء الجزائريين، ولكن بعد هذا التّاريخ حاول الشّاعر الجزائري أن يخوض غمار التّجريب في **الرّمز** مثل باقي العناصر الشّعرية الأخرى وبذلك يكون قد ظفر بمغامرة فنّية سنت مقام إبداعه إلى عنان السماء، وما كان له – أي الشّعر الجزائري- تحقيق ذلك لو بقي مكتوف الأيدي أمام **رموز** احتلت النّص الشّعري منذ زمن الثورة التّحريرية المباركة حيث انطلق من تلك **الرّموز** محاولا منحها حياةً جديدة تتنفسها في كل نصّ جديد، وتأتي رموز البعث والتّجدد على رأس هذه **الرّموز** كونها محورا فيصلِيا حال دون اندثار الأمة الجزائرية التي تعرّضت إلى إعصار عنيف كاد أن يُزوبع هويتها؟؟ إذ عملت هذه الرّموز – أي رموز البعث- على بعث الجزائر من قرارها المكين المخيم في صمت، فهاهو الشاعر مصطفى دحّية يُعلن حضوره بالقوة بعد غياب كاد ينهي عليه، لولا توسله برموز التّجدد والبعث (فينيق – الطائر العنقاء ...)

عَلاَمَ يُفَاجِئُنِي جَسَدُ المَوْتِ؟

أَجِيءُ مِنَ المَوْتِ أَكْتُبُ مَائِي عَلَى فَحْمَةِ

النَّار

كَيْمَا يَرَى وَطَنِي كَالهَوَاءِ[1]

لقد اتخذ الشّعراء الجزائريون المعاصرون رموزَ البعثِ صرخةَ ولادةٍ جديدةٍ مكّنتهم من الحضور بقوة في زمن محظور أردى كلَّ صوتٍ جثةً هامدةً، ومن الأصوات التّي اخترقت آذانَ الخلائقِ مُعبرةً عن انبعاث حضاري لا تُلامسه يد القهر . صرخة **الشاعر عبد الحميد شكيل** القائل فيها :

[1] مصطفى دحيّة: بلاغات الماء، منشورات الاختلاف، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، ط1، الرغاية، الجزائر، 2002، ص41.

لَكِن وَرْدَة المَاءِ سَتَمْتَدُ عَالِيا

وَسَتَنْثُرُ عِطْرَهَا الفَوَّاح

كَيْمَا يَعُمُّ البَهَاءُ

وَتَنْهَضُ

العَنْقَاءُ

مِنْ

رَمَادِهَا

السَّحِيقِ!! [1]

وَحَّدَ السّياق الشّعري بين رموز الطّبيعة الحاملة للحب / السّلام / الحياة والرّمز الأسطوري – **العنقاء**– المُعبر عن لحظة ولادة جديدة لغد لا يُنتظر فيه عودة غودو؟!.

كذلك يُصرّ الشّاعر عثمان لوصيف (1951–2018م) على الاتّحاد بالوطن المُتوخَى في رمز عشتروت بكلّ دلالة التّوحد الميثولوجي:

يَا ! أُنَادِيكِ أَيَتُهَا الأُخْتُ
أَيَّتُهَا الأُمُّ
يَا عَشْتْرُوت[2]

انتضل عثمان لوصيف الوِلاف بين جمام صيغ النّداء(يا– أناديك– أيتها) وجمام مسميات **عشتروت:** الأخت/ الأمّ الحاملة للحب والجمال، وهي كذلك "ربة الحياة والخصب"[3] فالشاعر عثمان لوصيف يُنادي في عشتروت الحب/ الإخاء/ الوحدة/ الحياة الرغدة بعد الجدب

[1] عبد الحميد شكيل: شوق الينابيع إلى إناثها، نصوص إبداعيّة، موفم للنشر، المؤسسة الوطنيّة للفنون المطبعية، الجزائر، 2008، ص86.

[2] عثمان لوصيف: غرداية، دار هومة، ط2، الجزائر، 2001، ص27.

[3] ميخائيل مسعود: الأساطير والمعتقدات العربية قبل الإسلام، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، لبنان، 1994، ص40.

الوطن، لذا فإنّ تواترَ مناداته للرّموز الأسطورية رهينٌ بتجدد خطاباته الشّعرية/ تجديد دقّه لناقوس الخطر.

إنّ المتتبع للحركة الشّعرية الجزائرية المعاصرة ابتداء من العشرية السّوداء إلى غاية العقد الأول من القرن الواحد والعشرين لا يخفى عليه ذلك الجو المعتّم / المضطرب الذي كانت تتنفس فيه التّجربة الشّعرية الجزائرية آنذاك مما جعل متونها تنزع منزع العنف/ العداء/ القوة / الضّغط على نبرات الصوت خاصة في إيراد الاستفهام/ استخدام الأصوات الانفجارية/ ولا أدلّ على ذلك من نماذج مصطفى دحية، وعبد الحميد شكيل وعثمان لوصيف التي لم تتجاوز الحقل الدّلالي للصراع والتّمرد: علام– جسد الموت – تنهض– فحمة النّار – رماد– الخطيئة – القيامة، رغم أنّ هذه الفترة بلغ فيها المخاض الصوفي أوجّه؟؟، يقول الشاعر مصطفى دحية:

سَأُسَمِّي الخَطِيئَةَ مُتَّكَأً

وَالقِيَّامَةَ بَدْءًا

وَحِينَ أَجِيءُ المَوْتَ

أَفْجَأُهُ[1]

فالرّوح العدائية إذًا ظلت قاطبةً في نفوس الشّعراء الجزائريين، ولعّل المعولَ الرّئيس الذي زاد في إصرار الشّعراء على دينامية الثّورة وإعلائهم لكلمة الرّفض، وإذكاء لهيبهم وحرقتهم على وطنهم الحبيب يكمن في كون العدو من سديم تربة واحدة؟؟، وهذا ما لم يتقبله الشّعراء الجزائريون الذين كانوا ولازالوا عينا ساهرةً على الجزائر الحبيبة، ضف إلى ذلك أنّ عشرية الدّم وُسمت بعشرية الإرهاب الثّقافي نتيجة ما تعرضت إليه الطبقة المثقفة عموما من تهميش وتقتيل؟؟!، فكان لزاما أن تتطبع خيالاتها في متن التّجربة الشعرية خلال العقد الأول من القرن الواحد والعشرين، بحكم أنّ الشعراءَ الجزائريين المعاصرين عايشوا المرحلتين معا.

[1] مصطفي دحية: بلاغات الماء، ص55.

وهذا لا يعني بوجه أو بآخر غلو التّجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة، أو انكبابها على تصوير فوهة البركان وهي تأكل بعضها بعضا؟؟، حيث ألفينا معظم النّفائس الشعرية تنتسف الأكوان، وتعصف بالذاكرة الفوتوغرافية المستقرة في المخيلة، وليس أدل على ذلك من النّماذج الشعرية التي تمّ تطارحها.

3. الحدث الرّمزي/ الصوفي للشّعر الجزائري خلال العقد الأول من القرن الواحد والعشرين:

يُعدّ العقد الأول من القرن الواحد والعشرين طالعَ خيرٍ على الحركة الشّعرية الجزائرية حيث تنفست فيه الصعداء من خلال تبنيها لشطحات صوفيّة رمزيّة كشفت عن القدرة الدّينامية الخلاّقة للشّعراء الجزائريين المعاصرين إذ تمكنوا من اجتياح عالم التّصوف واختراق رؤى العالم، ولعل " مقولة ما ينكشف للقلوب من أنوار الغيوب"[1] وجدت ضالتها العلوية في الشّعر الجزائري المعاصر الّذي ألفى يستبصر " المعرفة الشعرية معرفة مطلقة، معرفة استشرافية.. شبيهة بالمعرفة الصوفية"[2]، وهذا في رأينا معولٌ فعالٌ دفع الشّعر الجزائري المعاصر إلى تجديد ذاته بعد أن كانت مسربلة بالحسيّة والنّمطية، حيث خاض الشّعر الجزائري رهانات التّجريب بجسارة عالية فكان من نتاجها الهروب " من واقع مادي واجتماعي وسياسي مأزوم بحثا عن عالم أكثر روحانية وشفافية وصفاء تنحصر فيه قوة المادة أو تذوب"[3]

لقد اختار الشعراء الجزائريون المعاصرون رهانات التّجريب محاولين إرساء الأنا في الخطاب الجمعي الّذي ينزع نزعةً مثاليةً في التّعبير عن واقع الحلم وبكارة العالم عبر تيار الشّطح والأحلام، حيث غدا النّص الشّعري معه " ابن اللغة العاق، المختلف عنها، الذي لا يفتأ يسائلها، ولا يفتأ يغيرها حتى لا تستكين إلى ممارسة آلية متكررة"[4].

يرى عبد الله حمادي أن التّجربة الشّعرية الصّوفية/ الرّمزية الجزائرية خلال العقد الأول من القرن الواحد والعشرين " يتلاشى فيها كل شيء بين طرفي الزمان الذي كان والزمان الذي سيكون"[5] وذلك بفعل تغييب الحدود الزمكانية، وتفسير الوجود بالسّراب تلك

---

[1] عبد المنعم الحفني: معجم المصطلحات الصوفية، دار المسيرة، ط2، بيروت، لبنان، 1987، ص42.

[2] لزهر فارس: الصورة الفنية في شعر عثمان لوصيف، مذكرة ماجيستير، كلية الآداب واللّغات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2005/2004، ص64.

[3] طالب المعمري: الخطاب الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، بيروت، لبنان، 2010، ص36.

[4] عبد العزيز عرفة: الدّال ولاستبدال، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط؟، دمشق، سوريا، 1993، ص10.

[5] عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع، منشورات جامعة منتوري، ط؟، قسنطينة، الجزائر، 2001، ص165.

الطّاقة الدّينامية النّامية المنوط بإحداث هزة تتوخى إثارة اللّغة الشّعرية وجسارة بنيتها، كذلك تروم تكثيف صقيع العالم وهذا ما جعل التّجربةَ الصوفيةَ الجزائريةَ ركينةَ " المجاز التّوليدي الذي يتضمن أبعادا رمزية صوفية وأسطورية، تكشف عن الجوانب الأكثر خفاء في التّجربة الإنسانية، ويسعي إلى معرفة الجانب الميتافيزيقي بعيدا عن منطق العقل. والميتافيزيقا موقف، تساؤل مطلق، حس عميق الانخلاع ... إنها المعرفة الشعرية التي تبتغي تعرية العالم ولقاء الذات في حيويتها البدائية من قبل أن تُحَنطها المفاهيم في قالبية ميتة"[1].

وقد تفطن الشّعراء الجزائريون المعاصرون إلى مشينة السّوء والنّوء الّتي تجرّها العبارات الأخيرة من القول السّابق (تُحَنطها المفاهيم في قالبية ميتة)، فعكفوا على تصعيد محور دوران لغتهم الشّعرية حتى تتبدى شفافةً / سرابيةً/ حربائيةً، فهم يشتغلون على اللّغة اشتغالا " يستفرغ طاقتها الهائلة عن طريق الهدم وإعادة البناء: هدم القديم من الدلالات ثم تجديد اللغة في سبيل بناء أكوان سحرية تمتص حواس الإنسان ووعيه الكامل، وتغريه بالدخول إلى محراب طقسها وأسرارها"[2] الدّفينة المنتسفة في قول: محمد علي سعيد:

أَمْسُ فِي اللَّيْلِ العَمِيقِ المُسْتَرَدِّ عَلَى الوُجُودِ

وَفِي السَّبَاتِ وَالأَغَانِي الحَائِرَة:

سَطَّرْتُ حُبَّكِ فِي الخَيَالِ وَفِي الدُّجَى

فِي طَيَّةِ التَّسْبِيحِ ، فِي أَذْكَارِهِ،،...

مِشْكَاتُنَا لَمْ تَحْتَمِلْ نُورَ المَصَابِيحِ الحَزِينَةِ لَمْ تَعُدْ

مِثْلَ الصَّلاَةِ

مِثْلَ القِرَاءَاتِ الّتِي قَدْ عَشَّشَتْ فِيهَا المُنَى

[1] عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، (دراسة نقدية)، دار هومة، ط؟، الجزائر، 2005، ص22/21.

[2] المرجع نفسه، ص27.

تَابَعْتُ حُلْمِي:

حَدَّثَتْنِي كُلُّ أَلْوَاحِ الكَتَاتِيبِ العَتِيقَةِ وَالحُصُرْ

عَنْ بَسْمَلاَتٍ تَمْلَأُ الصُّبْحَ النَّدِيّ

وَعَنْ صَغِيرٍ جَاءَ يَحْمِلُ قُبْلَةً مِنْ ثَغْرِ أُمِّهِ[1]

ينبني النّصُ الشّعري على مجموعة مفارقات لم نعهد لها بالا، فلطالما استأنس الصوفيون باللّيل باعتباره مصدرَ إلهامٍ، فيه يُثار الإبداع وتفيض المعاني الرّوحانية، في حين أنّ ليلَ هذه الأبيات عانق حالةً نفسيةً قاتمةً ارتسمت على الوجود وانطبعت في خيالات الشّاعر فهو ليل مُسدف مستمر حال دون بلوغ الدورة الكونية شعاع الصبح الحامل للأحلام والآمال.

ومن الثّنائيات الضديّة المفاجئة أنّ الشّاعرَ ضريرٌ أبصرَ في ظلمة اللّيل الحالك، وأن الحزنَ صار فاصلا مِفصليا بين نور المشكاة أو المصابيح، والنّور العلوي الموازي للقراءات الحاملة للمنى، ففي خضمّ اللّيل العميق، وفي ظلّ سبات القراء سطّر الشاعر كتاباته الشّعرية وأغانيه الحائرة الموطودة بالخيال أملا أن يجد لها من القراء المسبحين والذاكرين؟!.

لم يكن النّصُ الشّعري الجزائري خلال القرن الواحد والعشرين آلةً فوتوغرافيةً تبتغي النّسخ أو النّسج على المنوال، بقدر ما كان كيانا هجينا يستعصي التّصوير والتّحديد، فأقل ما يمكن أن يقال عنه أنّه كائنٌ غيبي اتّخذ من اللانهاية سفرا، ومن الشطحات الصوفيّة فنّا ومن الكتابة سرابا، فأحدث بذلك " نقلةً نوعيةً في النّظر وفي التّعامل مع الشعر، والواقع والتّاريخ ... بحيث لم يعد الشّعرُ ممارسةً نظريةً، أو استجابةً لنوازع ترغب في أن تتحقق في التّعبير الشعري بوجود قفزة نوعية (...) تهدف للوصول بالقصيدة الجزائرية إلى مكانتها اللائقة"[2].

[1] محمد علي سعيد: جيوب الرذاذ، منشورات أرتيستيك، ط؟، الجزائر، 2005، ص29.

[2] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنيّة في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص33.

يخوض الشاعر أحمد عبد الكريم في رحلة مُرصّعة بالألم وحرقة الشوق بحثا عن معشوقته القدسية، فيتخطى في سبيل الظّفر بها كلّ الحدود والفواصل، يهتصر المسافات والأزمنة، يخترق المحسوس والمجرد ليفتح مجالا مطلقا للتلاقي بها:

تَجِيئِينَ ..

أَنْتِ الغِيَابُ وَأَنْتِ الإِيَابُ

فأُشْعِلُ أَشْوَاقِي البَاكِيهْ

وَيَرْتَدُّ قَلْبِي حَمَامًا

يُهَاجِرُ نَحْوَ القِبَابِ.

فَأَسْرِي إِلَيْكِ اِحْتِرَاقًا.

أُخَبِئُ فِي صَدْرِي نَايَ الحَنِينِ ،

وَآتِيكِ مِثْلَ القَوَافِلِ مُتْعَبَة بِالمَوَاجِعِ وَالإِغْتِرَابِ

كَأَنِي وَشَمٌ تَغَرَبَ فِي زُحْمَةِ الأَزْمِنَهْ ..

كَأَنِي نَخْلٌ تَشَرَدَ فَوْقَ المَرَافِئِ وَالأَرْصِفَهْ ..

كَأَنّي اِحْتِرَاقُ البُخُورِ ..

يَدَايَ مُحَمَلَة بِالنُّذُورِ ..

كَكُلِّ الدَّرَاوِيشِ آتِيكِ أَهْتِفُ بِاللهِ وَالأَنْبِيَاءِ ،

وَأَهْتِفُ بِالصَّالِحِينَ وَالأَوْلِيَاءِ

لَعَلِيَّ أَدْخُلُ وُجْدَ التَجَلِي وَصُوفِيَة العَاشِقِينَ

لِأَنِّي أُحِبُّكِ .. كَمْ ذَا أُحِبُكِ يَاغَالِيَهْ

أُحِبُكِ يَا وَاحَةَ العُمْرِ وَالتَوت وَالدَّالِيَهْ.[1]

عمد الشّاعر إلى إحداث نوع من الخطاب الشّعري المنطلق والموجه من ذاته نحو ذات تستعصي عن التّحديد، لا يُحاول الشّاعر رسم خيالاتها بقدر ما يُصرّ على الوصول إليها مُهتديا بطابع التّغريب للّغة المُتجلي في ضمائر الأنت وياء المخاطب وكثرت التّشابيه المنزهة عن واقع التّجربة الشعرية المنصرمة (كأني وشم– كأني نخل تشرّد– كأني احتراق– ككل الدّراويش)، إضافة إلى جمام الصّور الفنّية المُنفلتة كالحضور في الغياب والغياب في الحضور (أنت الغياب وأنت الحضور)، فهذا التّكنيك اللّغوي المُنزاح جعل الخطابَ الشّعريَ مُتّسقا بجزيئات التّجربة النّفسية الصوفية المتوخية دفع مؤشر الحرارة إلى أقصى طاقة احتراق لعلها تعزّ الشاعر عن مواجد الشّوق الباكية، فلشعراء البّكايين " مواجد مختلفة فمنهم من يبكي خوفا، ومنهم من يبكي شوقا، ومنهم من يبكي قرحا، وبكاء الوجدان أعز رتبة"[2].

تتمخض الشّطحات الصوفية لدى الشّاعر أحمد عبد الكريم عن " حال فيه تشرق أنوار إقبال الحق على قلوب المقبلين عليه، وتؤثر عليها كي يكونوا أهلا لذلك ويشاهدوا الحق في قلوبهم"[3] فيندفعوا وكلهم رغبة جامحة تُفضي إلى الفناء في المحبوبة الّتي اتخذها الشّاعر أفقا أكبر من أن يُقال له الوطن ومناصا يُنفّس غربته الأنطلوجية المسكونة بالضّياع الباروكي والتّغريب الاجتماعي داخل منجزه الصوفي؟!.

تُلاَزِمُ الشّطحاتُ الصّوفيّةُ للشّعر الجزائري المعاصر أرضيةَ الماءِ بعدّها لازمةَ الحياة ومصدرَ انبعاث الوجود المادي والنوراني الذي " يُحيل إلى صورة العرش الإلهي"[4] المتجلي في قول الشاعر مصطفى دحيّة:

قُلْتُ لِلْمَاءِ:

يَا وَطَنَ الله.

---

[1] أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، دار أسامة للطّباعة والنشر والتّوزيع، ط1، الجزائر، 2009، ص86.

[2] عبد المنعم الحنفي: الموسوعة الصوفية، مكتبة مدبولي، ط1، القاهرة، مصر، د–ت، ص760.

[3] ممدوح الزوبي: معجم الصوفية، دار الجيل، ط1، بيروت، لبنان، 2004، ص77.

[4] عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1978، ص275.

3

هَذاَ..

وَيَسْرِقُنِي الله مِنْ غَفْوَتِي

كُلَّمَا حَلَمْتُ بِعَرْشٍ عَلَى المَاءِ.[1]

لطالما ارتبط الماء بجدليّة الموت والحياة / الطهر والفيض الرباني، فاحتياج الطّبيعة الظمأى للماء يُضاهي ارتباط الشّاعر الصوفي بـ " المعارف والحقائق الإلهيّة التي تشربتها ذاته فتغلغلت في نفسه"[2].

يروم النّصُ الشعري تأسيسَ صرح إبداعي تحكمه الدّلالة الحركيّة والمنسابة للماء، فكلّما جرى الماء تحركت الأرض التي تُقام عليها الشّطحات الصوفية لتغدو هذه الأخيرة أشدّ انفلاتا ومراوغةً بعدما تأثّلت في منجز المراحل المنصرمة.

لا ينفكّ مصطفى دحيّة عن تفعيل محور دوران الشّطح الصوفي وجعله مصدر انبجاس تجربته الشعرية إذ يقول:

الله فِي جَنَازَتِي

يَا مَاسِحِينَ الأَرْضَ بِالعَسَلِ

صُبُوا عَلَى قَصِيدَتِي

سَطْلاً مِنَ المَعَانِي وَالقُبَلْ

أَخَافُ يَعْتَرِينِي المَاءُ

ثُمَّ لاَ تَسْتَطِيعُ قَتْلِي الجُمَلُ[3]

---

[1] مصطفى دحية: بلاغات الماء، ص22.

[2] نور سلمان: معالم الرمزية في الشعر الصوفي العربي، الجامعة الأمريكية في بيروت، لبنان، 1954، ص84.

[3] مصطفى دحيّة: بلاغات الماء، ص24.

تكفّل السّياق الشّعري بإعادة بعث التّجربة الشّعرية على نحو مغاير مثير لشهوة القراءة كون المتلقي في حضرة لقاء مع الذّات الإلهية مصدر الفيض المُمْسِكِ للمعاني من مغبة الابتذال(جنازة)، كما استلهم النّص رمزية الماء المحرك لكلّ ساكن اعتاد التأثيل.

شجنت الرّموز الصّوفية نفسية الشّاعر الجزائري المعاصر التّواقة للغزل العذري رغم ما يعتري عالمه من اضطراب / حرقة/ تعتيم / التباس/ إذعان ناهيك عن قالبه الشعري المستهدف لصورنة اللّغة العليا المغادرة لذاتها على الدّوام في نص **الشاعر محمد علي سعيد:**

آهٍ لَيْلَى

أَمْسُ حِينَ اِسْتَسْلَمَتْ فِي دَمْعِ عَيْنِي

أَلْفُ وَرْدَةٍ:

غَنَّتِ الأَحْجَارُ وَالحُورُ تَأَوَّهْ

وَالسُّيُولُ المَوْسِمِيَّةُ

زَاحَمَتْ أَبْرَاجَ بَابِلْ..[1]

يستثمر النّص الشعري قصة حب مفعم بالألم ومرارة الفراق، تصرخ فيه الحروف تأوها ويُغني لأجله الجماد أغانٍ حزينة كادت تبدي حَراك الزمن الأزلي لولا درّ موسم السّيول المعصوم بأبراج بابل التي يُعزى إليها الفضل في سلامة النبي نوح عليه السلام.

ينفخ الشّاعر في بوق الصمت فيبث الحياة في رحم السّاكن والمتحرك/ الجماد والجمال متلمسا الأنسَ الرّوحي لروح غابت عنها روحها فزاد ذلك اللّغةَ غيابا وفركا دلاليا كلّ شيء فيه أضحى مغايرا لطبيعته فليلى هي العزة الإلهية، ودمع العين سليل الفيوضات اللّدنيّة والغنوصية، أما السّيول فهي الشاعر الفار إلى ولهه الصوفي" وهكذا تكون المخلوقات جميعا في نظر الشاعر الصوفي مقدسة سواءً كانت"[2] ورودا / أحجارا / حورا / أبراجا... .

[1] محمد علي سيعيد: جيوب الرّذاذ، ص29/28.

[2] عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر (فترة الاستقلال)، ص47.

4. دواعي استلهام المُنجز الرّمزي/ الصّوفي:

لاحظنا في العنصر السّابق من البحث توجه الشّعراء الجزائريين نحو انتخاب المنجز الرّمزي الوثيق الصلة بالشّطح الصوفي، فقد انكشف لنا من خلال سبر أغوار التّجربة الشّعرية الجزائرية المعاصرة أنّ تيّار الشّطح والأحلام والوهج الرّمزي بعضُهُمَا من بعض فهما ذاتا جينات فنّية وفكرية متلازمة، وهذا ما روّج حلول الرّمزية في الصوفيّة، وخلق في الآن نفسه مشروعا هلاميا باروكي المنزع من مسوّغاته المبررة نذكر:

احتفت التّجربة الرّمزية بإرساء الغموض المنوط بتفعيل الدّلالة الرّاكدة والسمو بها إلى مصاف الخلق الفنّي والرّؤيوي الذي يقول دون أن يقول / يتقلب رافضا التّقولب/ يرتحل في رحلة متعدّدة المسالك، " لذا لجأ الشاعر الصوفي إلى أسلوب الرّمز والإشارات والتلويحات التي كثيرا ما تكون مستمدة من البيئة الصوفية مما يزيد شعرهم إبهاما على إبهام"[1]، حيث ينحوا الشعراء الصوفيون مسالك الرّمزية في معانقتها لأسرار الكون والاتّحاد بظله بغية القصد بالغموض والإشارة بالسّراب، وتوخي الرّموز المطواعة للإيماء البعيد، إذ يأخذ التّأويل أقصى رؤاه فلا يُدرَكُ غوره. فالتّجربة الصوفيّة والرّمزية إذًا يحكمهما قانون التّوق الهلامي المُسربل بالضباب المُتجلي في قول الشاعر **أحمد عبد الكريم:**

لَقَدْ قِيلَ عَنِّي

كَثِيرٌ مِنَ الإِفْتِرَاءِ:

فَتًى هَامِشِيٌّ

يُعَاقِرُ نَافِلَةَ القَوْلِ

ثُمَّ يُطوّحُ بِالطِّينِ فِي مَلَكُوتِ البَهَاءِ

قِيلَ عَنِّي:

[1] نور سلمان: معالم الرمزية في الشعر الصوفي العربي، ص42.

فَتًى مُومْيَاءُ.[1]

يشتغل النّص الشّعري على الاستثنائي والهامشي بعده محورَ تناظر بين عالمٍ مادي وعالمٍ مثالي، بين عالمٍ زائل وآخر أزلي، ويكمن التّماس المحوري بين الرّمزية والصوفية في استقطاب الرّمزية لرمز الطّبيعة – **مومياء**– واتّخاذه مطيّةً لبلوغ منازل الخلود، في مقابل استلهام الصوفيّة للخلود الأزلي في ملكوت العالم العلوي.

كما استرعى انتباهنا ذلك الاتّساق المحكم للبعد الرّمزي المُحاكي للبعد الصوفي / المُتماهي فيه / المُتصادي معه، حيث شكّل البعدان مجاذبات نوعية يستعصي على أي كان فرز لبناتها الباروكية.

أدرك الشّعراء الجزائريون الحقيقة الشّفافة لمعضلات الوجود فراحوا يردّدون صدى كلماتها في شكل حقائق عرفانية ونزعات مثالية، عبّرت عن واقع الإنسان المعاصر وعن موقفه من الحياة في عزّ رواج كينونة القطع الغيار التي وجدت ضالتها في زخم القرن الواحد والعشرين الذي لم يُبق للشعراء الجزائريين سوى مكابدة خيار واحد يكفل البّشرية من زيغ الطريق واستفحال المادة " فنفس الشاعر الصوفي تتأثر بما حولها تأثرا يختلف عن تأثر النّفس العاديّة وإذًا فهي تفهمه فهما خاصا وتؤوّله تأويلا رمزيا وتُخرج منه معنى ملائما للأفكار التي تسيطر عليها والخطرات التي تتردد فيها"[2].

فذلك الذي ظلّ يراود نفس الشّاعر **محمد علي سعيد** التّواقة لمحايثة همّ الحقيقة الوجوديّة وإحداث توتر في عالم المادة:

أَتَرَنَّحُ بِاسْمِ العَذَابِ

أُرَشِّحُ سِيرَتَهُ لِمَلَاكٍ

يُفَجّرُ من ضَوْئِهِ

[1] أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، منشورات الاختلاف، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، ط1، الجزائر، 2002، ص46/45.

[2] نور سلمان: معالم الرمزية في الشعر الصوفي العربي، ص15.

طُرُقَات البَنَفْسَجِ

إِنَّ صَبَاحًا يَجِيءُ

يُعَمِّرُ أُشْلاَءَنَا

دَمْعَةً

فِي كُرَاتِ النَّدَي...

هَذِهِ تُرْبَتِي

هَذِهِ اِمْرَأَتِي

تَسْكُنُ القَلْبَ حَتَى

تُوَزَعَّ فِي مَلَكُوتِ الرِّيَاحِ..

قُلْتُ مُرِّي،

فَأَمْسَكَتُ الرُّوحَ مِنْ نِصْفِهَا

شَطَرَتْ بَاقَة الحُلْمِ، حِينَ تَنَاثَرَ أَنْجَبَ أَطْفَالَهُ فِي الغِيَابِ.[1]

استيقظ عالمُ القرن الواحد والعشرين على قيح أوجاع المادة التي زادت توغلا وتَقَنُنًا في الدّساتير، فبعد طول انتظار/ غداة كابوس العشرية السوداء فتح الشّعراء الجزائريون أعينهم على صباح صيّر الأرواحَ أشلاءً/ سلب الإنسانية كينونتها المثال، مما دفع الشاعر إلى الصّراخ والرّكض خلف ذاته (هذه تربتي – هذه امرأتي).

عمد السّياق الشّعري إلى لملمت الحروف الضائعة في شظايا المادة، ونحتها خَلْقًا فنّيا حاضرا بقوة في المنجز الصوفي المُولع بالغياب في زمن الحضور المشطوب، **فمحمد علي سعيد** واحد من شعراءِ الصوفية الذين أبصروا آهات الزّمن بملكة صوفية اخترقت عالم المادة

[1] محمد علي سعيد: جيوب الرذاذ، ص122/ 123.

وعانقت رمزية الحياة، لذا راح يتفنن في رسم صورة للعذاب قوامها الإمام الوسط للغة على حدّ تعبير ابن خلدون، فقد تحكّم الشّاعر في زمام اللغة المتواشجة بين الصدى التّجريدي / الرّمزي (أمسك الروح – شطر باقة الحلم – طرقات البنفسج)، وبين المنعكس الحسّي الموصول بالهوية (تربة – امرأة).

التحمت الرّمزية بالصوفية فشكلتا مرتع الأسلوب الشّعري الجزائري خلال القرن الواحد والعشرين، حيث كان من آثاره تطعيم التّجربة الشّعرية بالتلويحات الصّوفية المجابهة لطغيان الحسّية والنّمطية والمباشرة التي كادت تطل على متون الشّعر الجزائري إلى وقت قريب، كما أوشكت أن تجعل الشّعرَ الجزائريَ رفيقَ المارة على الأرصفة، لولا أن استعاد الشعراء وعيهم بالتّجربة الشّعرية، ورغم ذلك بقيت شذرات من القصائد الشّعرية الجزائرية مُسربلة بالحسيّة والنّمطية إلى حدّ اللّحظة، والغريب في الأمر أنّ هذا التّكنيك المرآوي تمخض عن فحول الشّعر الجزائري المعاصر أمثال **أحمد عبد الكريم – محمد علي سعيد –عثمان لوصيف، عبد الله العشي؟!.**

وَقَعَ الشّاعر **علي محمد سعيد** في عشق الوطن، فاندفع إلى التّصريح بمشاعره تجاهه دون توخٍ للأبعاد الرّمزية إذ يقول:

يَا وَطَن!...

حِينَ عَمَدَنِي المَوْتُ

لَمْ تَكُنْ الكَلِمَاتُ

جَوَازَ العُبُورِ إِلَيْكَ،،

لَمْ أَكُنْ لِأُحِبَكَ أَكْثَرَ مِمَا أُحِبُكَ

حَتَى أَمُوتَ... [1]

[1] محمد علي سعيد: روح المقام أو سقط المنافي وهبوب الجهات، دار الخلدونية، ط؟، الجزائر، 2006، ص58.

يُفيض الشّاعر في حديث مُسهب عن جسارة استعداده لخوض غمار الموت في الوطن ولأجل الوطن الذي يُصوره في قالب حسّي حبا أكبر من كلّ حب، ذاك أنّ الشاعر نادى الوطن بلفظه، ولم يغفل عن تكرار صيغة أحبك والضغط على حروفها حتى تبدى النّص للقارئ صورةً مجسمةً يُعانق فيها على محمد سعيد الوطن؟؟.

إنّ مثل هذا النّزر اليسير المتواتر في متون الشعر الجزائري المعاصر خلال العقد الأول من القرن الواحد والعشرين لا يُنبئ عن فتور المستوى الفنّي أو اضطرابه، وإنّما هو شيء طبيعي في ظلّ عصارة الأحداث التي عصفت بالوطن ولا زالت تعصف، فمن الطبيعي أن تنعكس بعض صُورها بطريقة مرآوية في متون الشّعر، كما أنّ حرقةَ الشعراء الجزائريين على وطنهم وسرعة استجابتهم لطوارئه الزمكانية جعلتهم يتخلون في بعض الأحيان عن وابل الإلهام.

والحق أنّ الشّاعرَ **مصطفى دحية** أحدُ شعراء هذه المرحلة المتفردين في خيالاتهم وسعة أفقهم، فقد ثار هذا الفحل على المعاني المتوارثة والدّلالات المستنفذة التي عهدها الشعر الجزائري، ولنا في منجزه الآتي حفص الرأي فيما نقول:

يَا مَنْ رَآنِي

أَحْمِلُ قَرْبَةَ المَعْنَى

وَأَسْقِي فِطْرَةَ الأَوْلاَدِ

أَقْتُلُ فِيهِمْ الجَدَّ

أَبْتَعِثُ الأَحْفَادَ

هَذَا أَنَا الآنَ أَمْعِنِينِي

مَا كَانَ لِأَكُونَ

حَتَى صَدِئَ أَبِي وَمَنْ قَبْلِهِ جَدِّي

وَبِصَرَاحَةٍ

قَتَلْتُ المَعْنَى فِيهِمَا

فَلِلْمَعْنَى وِجْهَةٌ وَاحِدَةٌ:

أَنْ تَرَاهُ وَلاَ يَرَاكَ.[1]

ظلّ **مصطفى دحيّة** ينتسف أغوار تجربته الشّعرية المُتمخضة عن بكر الدّلالات المتوارية خلف الأولاد والأحفاد، فَفُتوة المعاني رهينة بفطرة التّجاوز والتّجديد، حتى الصراحة عند **دحية** لم نعهد لها بالا فهي نتاج التّخطي لشعائر الأجداد، ومن رحم هذا المد الرّمزي يشرق المعنى الذي تراه ولا يراك، فإن تمكن من كشف حجابك – أي المعنى– وطلّ على سريرتك الشّعرية أضحت معانيك مطروحةً في الطريق؟؟!.

تَمكّن الشّعراء الجزائريون المعاصرون من سبر أغوار عالمهم الرّمزي /الصوفي وإحداث انزياح جعل قواعد الشّطح الصوفي، والمخاضات الرّمزية ذات مغزى باروكي " يفيض يتخطى، يتجاوز، (...) يُبرز الترحال والتجوال وعدم الاستقرار في حضور أو على حال"[2] فأقل ما يمكن القول عنه أنّه تجربةٌ باروكيةٌ رمزيةٌ / صوفيةٌ، اتخذت من المسار الكرونولوجي العتيد، والتّراكمات الرؤيوية، والفلسفية ما يُبرر كيانها الباروكي" الحي في تجدده عبر الزمن، هي إبداء مدهش لقوة الصورة ونصاعة الفكرة (...) لربما تواقتت في الغالب، في الروح الباروكية، عبقرية الفكر مع سوداوية الزمن"[3]؛ باعتبارهما ثنائية ضدية / تزامنيّة /طردية تُحيل على صراع الدوغماء ضد الهرطقة بالمعنى الصّوفي.

---

[1] مصطفى دحيّة: بلاغات الماء، ص25.

[2] مجموعة مؤلفين: جاك دريد فيلسوف الهوامش، تأمولات في التفكيكية والكتابة السياسة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2017، ص46.

[3] المرجع نفسه، ص41.

الفصل الأوّل

ظواهر فنّية ومعرفية في الشعر الجزائري المعاصر

1/ الالتزام الإنساني والسيّاق الرّمزي:

- ⇐ مفاهيم أساسية حول الالتزام.
- ⇐ فاعليّات الرّمز في القضايا الإنسانية.
- ⇐ المغزى من الالتزام المنوط بالأبعاد الرّمزية.

2/ التّناص:

- ⇐ لمحة عن ظاهرة التّناص وعلاقتها بالرّمز.
- ⇐ ماهية التّناص.
- ⇐ أشكال التّناص الموازية لأنواع الرّمز.

3/ الصّورة الشعرية:

- ⇐ دور الرّمزية في تخلّق الصورة الشّعرية .
- ⇐ المخاض الرّمزي للصّورة الشّعرية في النّقد المعاصر.
- ⇐ أراء النّقاد المعاصرين حول تدفق الصّور الرّمزية في الشّعر.
- ⇐ أنواع الصّورة الشّعرية ذات المنزع الرّمزي.

1/ الالتزام الإنساني والسّياق الرّمزي:

يُبادر البحث إلى الوقوف على مختلف المفاهيم الّتي لزمت مدار مصطلح **الالتزام** ورصدت مختلف الرّواسب الطافحة على شاطئ هذه الظاهرة الإنسانية/ الفنّية الّتي لاحت بجذورها المتشعبة مُخترقةً قضايا أضحت هاجس الشّاعر المعاصر وصلب تفكيره وبريق إبداعه، ومنتهى اختياره وقراره المكين.

كذلك لم تغفل الدّراسة عن رصد العلاقة الوطيدة بين الالتزام والرّموز على اختلاف أنواعها، ومفاد الأمر أن الشّاعرَ الملتزم حينما يهمّ بتغطية الأحداث والوقائع لا يحل محل الصحفي، ولا يصيّر نصه نشرة أخبار، وإنّما أدواته في ذلك هي الرّموز الموحية/ المقنعة التي بإمكانها وضع اليد على الجرح، وتصوير الغاية الإنسانية المفارقة للقيّم المثاليّة في قالب رمزي / فنّي يحمل المتعة بقدر ما يداوي الجراح، وهذا ما جعل النّصَ الشعريَ المعاصرَ والجزائري منه خاصة ملاذَ وأنسَ المتلقي، فمن منا يستطيع إنكار الدور البطولي الّذي قامت به أسطورة **جلجامش** و**أنكيدو** دفاعا عن قضايا الإنسانية؟.

ومن الصور المدهشة أنّ الشاعرَ المعاصرَ يلتزم بما يجري نصبَ عينيه ضمن قالب محايد وكأنّه لا يخصه ولا يعنيه فهو يوكّل شخوصا رمزيةً تنوب عنه في التّعبير فمرة يَطْلُعُ علينا تموزا حاملا جرحه، ومرة أخرى يُنادي فينا زرقاء اليمامة لإيقاظنا من غفوة السّبات وتخليصنا من خطر يتربّص بنا؟! يُوشك أن يَهُزَ أرضيتنا الاجتماعية والسياسية؟.

فالشّاعر المعاصر خاض الرّهانات الشّفافة للالتزام المُتمخض عن الزّخم الرّمزي والشّطح الصوفي الذي يجعل خلايا التّفكير الإنساني حيةً على الدّوام، وهذا عكس الالتزام المرآوي المنوط بمنبه زائل لا يتعدى تغطية الأحداث الرّاهنة المبتذلة بتقادم صورها.

1.1 مفاهيم أساسية حول الالتزام:

نظرا للاهتمام الّذي حظيت به ظاهرة **الالتزام*** عند جمهرة الفلاسفة والأدباء، فقد تعددت دلالتها وازدحمت المفاهيم من حولها، ما أدى إلى كثرة الطّرق على بابها وتعدد زوارها فما كان على هذه الأخيرة – أي ظاهرة **الالتزام** – سوى فتح الباب واستقبال ضُيوفها على اختلاف مشاربهم وذهنياتهم، وإكرامهم على قدر الاحتفاء الّذي كنّوه لها.

يحاول الدّكتور **أبو حاقة** تحديد مفهوم **الالتزام** بقوله :" **الالتزام** (لفظة) قديمة في الاستعمال اللّغوي لكنّ التّطور الفكري الحديث قد أضاف عليها معنى اصطلاحيا جديدا وهي أكثر ما تُطلق اليوم في معرض الكلام على الفكر، الأدب، والفن حيث نجد في مضامينها مشاركات واعية في القضايا الإنسانية الكبرى السياسية، والاجتماعية والفكرية وليس مقتصرا على المشاركة في هذه القضايا، وإنّما يقوم الالتزام في الدرجة الأولى على الموقف الذي يتخذه المفكر، أو الأديب أو الفنان فيها، وهذا الموقف يقتضي صراحة ووضوحا وإخلاصا وصدقا واستعدادا من المفكر، لأن يُحافظ على التزامه دائما ويتحمل كامل التبعة التي تترتب على هذا الالتزام"[1].

سعى الدّكتور **أبو حاقة** إلى بيان حقيقة **الالتزام** الّذي لا يكتفي بمعانقة القضايا الإنسانية بقدر ما يوحي إلى الفاعلية فيها، والتّضحية من أجلها والقدرة على تحمل مضاعفاتها، لذلك نجد الملتزم يسكنه الطُموح في ما ينافح عنه، فهو مُخْلِصٌ لما آمن به فؤاده واقتنعت به سريرته تجاه ما تراه حواسه، وتحس به من قضايا عصره دون رغبة أو رهبة، فيظلّ الثّبات والصّمود يُلازمه مهما تعددت الظّروف والأسباب، وهذا ما أومأ إليه **أبو حاقة** في معرض حديثه عمّا يجب أن يتحلى به الملتزم، فالملتزم والقول **لأبي حاقة** "هو الذي ينبع الالتزام حرّا من قلبه وبيئته وعقيدته، يقوم به عن وعي واقتناع واختيار حرّ دونما تكلّف أو إكراه"[2].

---

* **الالتزام لغة:** بمعنى لُزُومِ الشَيْءِ وثَبَاتِهِ يقال" لَزِمَهُ (...), لَزْمًا ولُزُومًا ولِزَامًا ولِزَامَةٌ ولُزْمَةٌ ولُزْمَانًا، بضمّهما، ولآزَمَهُ مُلاَزَمَةٌ ولِزَامًا والتَزَمَهُ وأَلْزَمَهُ إيّاه فَالْتَزَمَهُ. وهو لُزْمَةٌ كهُمَزَةٍ، أي: إذا لَزِمَ شيئا لا يُفَارِقُهُ. وككتاب:المَوْتُ، والحِسَابُ، والمُلاَزِمُ جدّا(...) والْتَزَمَهُ:اعْتَنَقَهُ" القاموس المحيط، تح: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر، لبنان، 2010، ص1044.

[1] أحمد أبو حاقة: الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، لبنان، 1979، ص14.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يرتبط **الالتزام** إذًا بالفنّان النّاضج الواعي بحدود القضايا الإنسانية أثناء الارتماء في أحضانها والتّشرب من معينها، فيتخذ فنَّه وسيلةً لخدمة أفكار معينة تخص الظّاهرة الإنسانية عموما من حيث تقويمها، والنّظر في مدى خضوعها للّقوانين المتعارف عليها أو الخروج عن سيطرتها بفعل دوافع ومحفزات إيديولوجية!.

إنّ احتضان مثل هذه الأفكار يتطلب منا نفض الغبار عن لفظة **الالتزام** المُتشعبة معانيها والمتواشجة دلالتها اللّغوية مع دلالتها الاصطلاحية مشكلةً اتحادا دلاليا يُحيل على لزوم الإنسانية وترصيص بنيانها، ومحاولة إصلاح ما تحطم من آمال شعبها فما كان على الشّاعر سوى الاندماج في زخمها، والاشتغال بخلاياها والغوص في هواجس عصرها عبر أبحره الشّعرية، وشخوصه الأسطورية/ التّاريخية / الدّينية التي مثلت نماذجَ رائعة عن التّضحية المثالية، فاستحقت من الشاعر الالتزام بعهدها وتخليدها عبر منجزه الشعري.

تغلغلت قضية **الالتزام** في الأوساط الثّقافية والفّنية، وشملت جميع مناحي الحياة حتى أضحت كالحجر الأسود ينحني لها مُعظم الشّعراء والأدباء بالتّقبيل والتّبجيل حيث ذهب بعض النّقاد إلى وَقْفِ سمات الفنّ الجيّد على مقاسها، ومدى تمثلها إذ يرون " أنّ الأثر الفنّي تتوقف أصالته ونبله على مدى إسهامه وتعمقه في الحياة الطبيعية وكذلك الحياة الاجتماعية ويرون أنّ هذا هو أساس الحركة الواقعية في الفنّ"[1].

ويذهب الفكر **الماركسي** إلى أبعد من ذلك إذ يعتبر الفنَّ " نشرَ فكر إيديولوجي خاص ونظرة معينة خاصة تجاه الحياة، وفي الوقت نفسه عليه أن يتبنى موقف جماعة اجتماعية ويُعبر عنها، فإنّه لا يمكن أن يوجد في المجتمع الإنساني استقلال الفرد المطلق عن المجتمع فمثل هذا الاستقلال ليس إلا من وحي الخيال"[2].

لابّد من الاعتراف أنّ **الالتزامَ** فضاءٌ معرفي وفكري رحب إذ يُساعد في تخصيب السّياق الشّعري بقضايا العصر، والكشف عن الطُّموح المشروع للأفراد وإنشاد أهدافهم ومبتغاهم من أجل مستقبل أفضل.

---

[1] رجاء عيد: فلسفة الالتزام في النّقد الأدبي، دار منشأة المعارف، ط؟، الإسكندرية، مصر، د– ت، ص131.

[2] المرجع نفسه، ص129.

وإنّه لشيءٌ جميلٌ أن يُسخر الفنّ لخدمة المجتمع، وإرساء دعائمه في قالب شعري لكن أن نتخذ من **الالتزام** غايةً، ونجعل من الفنّ وسيلةً أمر غير مشروع، وإذا كان هذا طائل **الالتزام** من الفنّ فعليه أن يبتدع أساليب أخرى يتجلى فيها ومن خلالها، ذلك أنّ تكميم الظّاهرة الأدبية وحصرها في أُفق معيّن وتضييق حدودها يُعد خنقا للفنّ، وقتلا لروح الإبداع كما أنّ الفنَّ ليس من شأنه معايشة المجتمع بأحداثه، ووقائعه وتشظياته وإنّما مهمته التّحليق في سمائه!!.

أفضى التّتبع الكرونولوجي إلى أنّ الوجودي **جان بول سارتر**Jean-Paul Sartre (1905- 1980م) من الأوائل الّذين استعملوا مصطلح الالتزام بمفهومه الضّيق، المحتشم والقاصر عن الإحاطة بماهية **الالتزام** المتشعبة ذات المجال المفتوح، وقد ظهر ذلك جليا من خلال عباراته " مما لا ريب فيه أنّ الأثر المكتوب واقعة اجتماعية، ولا بدّ أن يكون الكاتب مقتنعا به عميق اقتناع، حتى قبل أن يتناول القلم. إنّ عليه بالفعل أن يشعر بمدى مسؤوليته، وهو مسؤول عن كلّ شيء عن الحروب الخاسرة أو الرابحة، عن التمرّد والقمع. إنّه متواطئ مع المضطهدين إذا لم يكن الحليف الطبيعي للمضطّهدين"[1].

تعد هذه النّظرة الضّيقة والمحدودة الأفق بمثابة إقبار لحقيقة **الالتزام**، وحصره في روح التّحلي بالمسؤولية، وكأنّ مُسيل الحبر وحده المكلف بتحمل المسؤولية؟، وتأمين المجتمع ضدّ كلّ المخاطر الّتي تُهدد وجوده، ضف إلى ذلك التّغييب الواضح والمقصود لصدى الفنّ الّذي صار الوقوفُ على وُجدانه وأدواته أمرا مستبعدا مادامت الغاية من الكتابة بحسب **سارتر** نصرة المضطهدين، والتّواطؤ معهم عن قناعة تامة؟، وتحويل الأدب إلى وكالة للأنباء؟!.

لا يستكين **سارتر** عن خنق الأدب بقضايا العصر فيعمد إلى نقاش حاد يدور فحواه حول محرك القطعة الشّعرية، والدّوافع الكامنة من ورائها حيث يُبادر طرحه قائلا: " قد يكون مبعث القطعة الشعرية الانفعال أو العاطفة نفسها، ولِمَ لا يكون مبعثها كذلك الغضب والخنق الاجتماعي والحفيظة السياسية؟ ولكن كل هذه الدوافع لا تتضح دلالتها في الشعر كما تتضح في رسالة هجاء أو رسالة اعتراف. فالناثر يجلو عواطفه حين يعرضها، أما

[1] جان بول سارتر :الأدب الملتزم، تر: جورج طرابيشي، منشورات دار الآداب، ط2، بيروت، لبنان، 1967، ص45/44.

الشاعر فإنّه – بعد أن يصبّ عواطفه في شعره – ينقطع عهده بمعرفتها، إذ تكون الكلمات قد سيطرت عليها ونفذت خلالها وألبستها أثوابا (رمزية) فلم تعد الكلمات تدل عليها حتى في نظر الشاعر نفسه. فقد أصبح الانفعال شيئا له كثافة الأشياء، وبدت عليه مسحة الغموض إذ اكتسب الخصائص الغامضة للألفاظ التي صار حبيسها"[1].

يبدو واضحا أنّ دوافعَ الكتابة الشّعرية تتجلّى نفسها في الكتابة النّثرية إلاّ أنّ مسحة من الغموض تظل تكتنف الشّعر في مقابل وُضوحها في النّثر، وعلى الرّغم من أنّ كِلاَ الشّاعر والنّاثر يمتلك الكلمة إلاّ أنّ حالةَ خروجها واندفاعها من الذّات إلى الوجود مختلفةٌ فالنّاثر يظل مالكا للكلمة، أمّا الشّاعر فهو منها براء؟!، حيث يُلقي بها إلى سكان المعمورة الشّعرية فيتفاعلون معها على اختلاف مشاربهم الرّمزية / الصوفية / الأدبية، ويخرجون بها في نهاية المطاف شكلا فنّيا مجازيا أكثر قدرةً على احتواء شظايا الواقع ولملمتها.

وضمن هذا المخاض الحيوي للالتزام تتجلى التّجربة الشّعرية الجزائرية المعاصرة تلك الطّاقة الدّينامية النّامية المنوط بها إحداث هزة تتوخى إثارة اللّغة الشّعرية وجسارة بنياتها أيضا تروم تكثيف صقيع العالم، مما جعل المتونَ الشّعريةَ الجزائريةَ المعاصرةَ رهينةَ " المجاز التوليدي الذي يتضمن أبعادا رمزية، صوفية، وأسطورية"[2].

آمن **سارتر** بضرورة تحييد الشّعر عن قضية **الالتزام**، وتحريره من قيودها جرّاء انبجاسه غامضا وتلقيه غامضا. لكنّ إيمانه بهذه الفكرة لم يدم طويلا، ولم يتخطّ حيز الخطوة الواحدة حتى كفر بها وارتد عليها " ففي دراسة له تحت عنوان ((**أورفيوس الأسود**)) عاد يُقرر بأنّ الشّاعر – كالنّاثر سواء– عليه أن يلتزم بقضايا الإنسان"[3].

امتعض النّاقد **صبري حافظ (1939م)** من رؤية **سارتر** المضطربة **للالتزام**, حيث بدا ذلك جليا في نبراته المستاءة والمتذمرة " لم يعد مفهوم **الالتزام** عندي – وعند عدد كبير من أقراني هو هذا الالتزام المباشر بقضايا المقهورين، وإن ظلّ لهذه القضايا موقع

[1] غالي شكري: شعرنا الحديث... إلى أين؟، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط2، بيروت، لبنان، 1978، ص162.

[2] عبد الحميد هيمة : الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص21.

[3] غالي شكري: شعرنا الحديث... إلى أين؟ ، ص163.

أساسي في تفكيري وإنّما هو مدى جودة التعبير الفنّي، وقدرته على خلق بنيّة مناظرة لبنية الواقع وليس مشابهته الخارجية لملامح هذا الواقع"[1].

اقتنع هذا النّاقد الفحل بضرورة فك أسر **الالتزام** من أيدي المضطهدين عن طريق خلق نصوص بديلة وموازية تُجابه المحاكاة الفوتوغرافية بقدرتها على الخلّق الفنّي وتمكُنها من استلهام مختلف القضايا ورُؤيتها بمنظور رمزي يستشف ما وراء الواقع الذي أومأ إليه الشاعر **مصطفى دحيّة** في قوله السابق " أن تراه ولا يراك"؟؟.

وعودا على بدء يجدر بنا ونحن نتقصى حدود دلالة **الالتزام** ونرصد مختلف المفاهيم الّتي وُضعت له أن نتحرى الفرق بين **الالتزام** و**الإلزام** في الأدب.

يري **عبد الله الركيبي** (1928– 2011م)" أنّ الأدب المُلزم هو أدب إيديولوجي صرف أمّا الأدب الملتزم، فهو أدب وثيق الصلة بالقيم الإنسانية وقد واكب تاريخ الفكر منذ العصور القديمة. منذ بدايته كنشاط فكري إنساني، وبما أنّه صادر عن أغوار النّفس البشرية السّحيقة، فهو موجه للإنسان ذاته للتّعبير عن طبائعه وآماله وتطلعاته. وقد اشترط في هذا الأدب أن يكون حرا لا تعتوره تبعية حكم أو سلطة"[2].

يَنِمُّ الفصل بين **الالتزام** و**الإلزام** لدى **عبد الله الركيبي** على أساس من الوعي النّاضج والتّصور المثالي لكلا الحدّين، إذ ينبع **الالتزام** بحسبه عن رضا واطمئنان لما يدين به الملتزم تجاه قضايا الإنسانية حاملا رسالتها بإخلاص وصدق، في حين يستكّن **الإلزام** للدّعاية الإيديولوجية المفروضة تحت ضغط سلطة مُعيّنة، بحيث يكون الملزمُ مطالبا بالامتثال لأفكارها.

أدت كثرة المداخلات واختلاف المنطلقات وتفردها إلى الاضطراب والخلخلة مما جعل محاولةَ الوقوف على مفهوم موحد لظاهرة **الالتزام** أمرا مستعصيا إن لم يستحل؟!، ومن ثمّ عدم التّواؤم على مفهوم موحد لهذه الظاهرة، ما دفع ببعض المفكرين إلى اعتبار **الالتزام**

---

[1] صبري حافظ: تحولات مفهوم الالتزام في الأدب العربي الحديث (الأدب والنقد والالتزام والإيديولوجيا)، مجلة نزوى العدد25، مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان، عمان، جانفي 2001، ص82.

[2] أحمد طالب: الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة (في الفترة ما بين 1931 – 1976)، ديوان المطبوعات الجامعية، ط؟، الجزائر، 1989، ص21.

سفسطة لا طائل يرجى منها فهي تزيد الأدبَ نكبةً أكبر من النّكبات الّتي تُحاول ترقيعها وإيجاد الحلول المناسبة لها!.

والمتمعن في مصطلح **الالتزام** يجده تسميةً فنّيةً أكثر منها اجتماعية إنسانية فهو ملمح فنّي بالأساس قبل أن يكون ظاهرةً معرفيةً لأنّ الشّاعرَ في هذا الأفق لا يحل محل المرشد الاجتماعي، أو الصحفي فهو لا يمتلك آلة تصوير فوتوغرافية، وإنّما وسيلته في ذلك أدواته الفنّية ذات الأبعاد الرّمزية الهلاميّة الأكثر قدرةً على تصوير الواقع بغير الواقع كما أنّ الشّعر ليس من شأنه النّزول إلى الحياة اليومية للأفراد أو السّير" على الأرصفة المخصصة للمارة "[1].

2.1 فاعليّات الرّمز في القضايا الإنسانيّة:

حرّكت القضايا المُستجدة على الصعيد العربي أقلام الشّعراء، وشحذت قريحتهم فجاءت أشعارهم منمّةً عن وعي صادق للواقع بمختلف تشظياته من ضعف للقيم الاجتماعية وانحلال للمنظومة الأخلاقية وسواد الثالوث الرّهيب، وهذا ما زاد من معاناة الشّاعر وأذكى لهيب شعوره، إذ يرى بملء بصره أنّ الإنسانَ " اللاعاقل الضعيف المتقاتل على التوافه، المتناحر على الأشلاء والجيف، ما زال هو الإنسان الذي يفتك قويه بضعيفه (...) والّذي يفاضل بين بشرة وبشرة، وعقيدة وعقيدة، وسلالة وسلالة كأنّما هو مازال في أول الطريق يحبو"[2].

تُرى هل تعرض الشّاعر المعاصر إلى مثل هذه القضايا بصفته الحاكم العدل المنافح عن قضايا الحق والإنسانية؟؛ وهل ارتماؤه في أحضان قضايا العصر كان مُنما عن وعي فنّي؟.

لكل راع حمى يُدافع عنها ويصون حدودها، وحمى الشّعراء قضاياهم الإنسانية باعتبارهم "أصوتا شرعيةً، وشرعيتها تشمل كل ألوان الحياة الإنسانية بغية تنظيمها وتخليصها من فوضاها وتنافرها. ومجال رؤيتهم هو الظاهرة الإنسانية في زمانها الذي هو الديمومة

[1] نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص17.

[2] زكي نجيب محفوظ: مع الشعراء، دار الشروق، ط؟، بيروت، لبنان، د-ت، ص80.

وفي مكانها الذي هو الكون وفي حركتها التي هي التاريخ "[1]، فرسالة الشّاعر منوط بالحفاظ على المؤسسة الإنسانية، والمضي قدما نحو تحسين نمط الحياة وعدم حصرها في دائرة اجتماعية مُغَلّقَة الأفق، أو محدودة الإطار الزّمني، وعليه فـ " إنّ دور ومكانة أهل الفكر والإبداع لا يقتصران على مناسبة معينة ولو تواصلت مدة شهور وأسابيع، بل ينبغي أن يكون في كل أوان، وفي كل زمان ومكان"[2]. وهذا ما أشاد به الدكتور عبد الله حمادي حينما ألح على الشعراء الجزائريين المعاصرين توخي الفضاء " الممتد في عمق الزمان والمكان (...) الممسك بلحظة تاريخية يتلاشى فيها كلّ شيء بين طرفي الزمان الذي كان والزمان الذي سيكون"[3].

وكما أنّ الشّاعرَ ظلّ صوتا شرعيا في فهم الواقع وتصدر الصفوف الأمامية الصانعة لمستقبل أفضل، والممهدة الطريق للتحولات الكبرى الّتي تُنظمها الشعوب أملا في الخلاص من قيود الجهل والتّخلف؛ إلاّ أنّه كان كذلك صوتا للألم نتيجة تخلي الشعوب عن رابط الإنسانية، وكذا تنامي ظاهرة الطمع، وحب الذّات، مما أدى إلى غياب الشّعور القومي الصادق فوجد الشّعراء أنفسهم مطالبين بإصلاح ما انكسر في المجتمع وتقويم الاعوجاج فيه، وكون الشّاعر من أصحاب الكلمة ورسول ما بعد الرسائل فلا مناص من إلقاء المسؤولية في عنقه ونفخ روح **الالتزام** بقضايا العصر في خلده.

وبما أنّ الشّاعرَ ذو حس مرهف فلا غرابة أن يكون أولَ المتمردين عن هذه الأوضاع حاملا شعار التّحدي أملا في التّغيير" بل إنّه يحترق اشتياقا إلى عالم جديد"[4].

هدر الشّاعر المعاصر الكثير من عمره مقابل تحقيق قيم العدالة والمساواة والتّصدي لضربات الواقع المتتالية، سعيا منه في تحقيق الانسجام بينما ينشده ويحلم به وبينما هو كائن؛ أي بينما هو كائن وبينما يجب أن يكون في عالم ليس فيه ما يُريح البال أو يطمئن

---

[1] عبد الله العشي: أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، ص224.

[2] محمد زتيلي: الأغنية التراثية السطايفية، دار الثقافة، ط؟، سطيف، الجزائر، 2010، ص02.

[3] عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع ، ص165.

[4] زكي نجيب محفوظ: مع الشعراء، ص09.

النّفس، وقد عرض **البياتي** صورة هذا الواقع المتشرذم المحطم حين قال " عندما غمر النور الواقع الإنساني أمام عيني مع بداية الخمسينات كانت الصورة التي ارتسمت أماي صورة واقع محطم يخيم فيه اليأس"[1].

أدرك الشّاعرُ المعاصرُ مأساةَ الوجود كما أيقن في الوقت ذاته عظم المسؤولية الملقاة على كاهله كونه الفارس المُنجي، أو المسيح المنتظر المخلص من الخنق الاجتماعي والسياسي الّذي أضحى شبحا يُهدد الفرد في كلّ وقت وحين فلا يعرف الإنسان متى تُصيبه يد القهر أو تحلّ قريبا من داره، وهذا ما ضاعف حدّة توتره وجعله يشعر بمرارة الغربة في دياره!! وهي غربة ناجمة عن طغيان الظلم، واغتصاب حياته الرّوحية المتناثرة كالأشلاء في قول الشاعر **محمد علي سعيد:**

لِمَنْ أُفْضِي بِكُلّ الحُبِ وَالأَلَمِ

لِمَنْ أَفْضِي،، وَحُزْنِي فِي يَدِي وَفَمِي

يَضِيقُ البَرُ تَعْوِي فُسْحَةُ الكَّلِمِ

عَلَى وَهْمٍ تَجَلَى صَاخِبُ العَدَمِ

وَتَأْتِي هَدْءةُ المَوْتِ تُؤَازِرُنِي

بِمَتْنِ الرّيحِ بَيْنَ النَّسْجِ وَالعَلَمِ.

وِصَالٌ تَقْتُلُ الدُّنْيَا دَقَائِقهُ

فَيَحْيَى المَوْتُ فِي الأَنْوَارِ وَالنَّغَمِ

يَزِّل الدَّرْبُ عَنِّي فِي اِسْتِكَانَتِهِ

وَتَنَدَّى الرُّوحُ بِالأَوْجَاعِ وَالسَّقَمِ

تُهَادِنِي الحَيَاةُ العُمْرَ مُنْقَضِيًا

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص401.

فَتَخْتَارُ الثَّوَانِي فِي صَدَى الظُّلْمِ

لِمَنْ أُفْضِي تَضِيعُ القَوْلَ سُدَّتُهُ

وَسَمْعُ الكَوْنِ مَجْبُولٌ عَلَى الصَّمَمِ

وَحِيدًا غُرْبَتِي مَوْجِي وَأَشْرِعَتِي

بَقَايَا النُّورِ تُلْقِينِي عَلَى حُطَمِي

لِأَغْفُو فَوْقَ أَشْلاَئِي وَأَجمَعُهَا

أَنَا الرَّاثِي فَمَا قَبْرِي وَمَا حُلْمِي

لِمَنْ أُفْضِي يَغُورُ النَّجْمُ وَالطُّرُقُ

بَرَارٍ تُبْدِعُ التَّيْهَاءَ مِنْ قَدَمِي[1]

يستفتح النّص الشّعري باستفهام جرّع الشّاعر مرارة الحب وألم اليّأس النّاجم عن بوار الصمت، وتصدّع الكلم في زمن شتت مدائن العمر، أوهن السّواعد والألسنة ليعيش العالم في صمت وسكون دائم، فزخم الكون لم يعد يجيب لأنّ مسحةً من الظلم اكتنفت حواسه، وصراخ الشّاعر في حطامه أفقده الصدى الرجعي، فلمن تقرأ زبورك يا داوود؟.

تنخرم لحظات وصال الأحبة بسرعة وكأنّ الزمنَ يُسابق ذاته؟، أو أنّ الحلم ثوان معدودات تسرق الغفوة في أنس الأنوار والنّغم، أمّا الموت رمز الهلاك فقد اتّخذه الشاعر بريقَ أملٍ لبعث حياة جديدة، تتماهى مع مصالحة أضداد الكون الأزلية، فتلك طباع النّفس الصوفيّة يروقها الموت في الحياة بقدر ما تستهويها الحياة في حضرة الأنوار العلوية.

أحس الشّعراء المعاصرون بطغيان الجانب المادي على حضارة العصر الرّاهن وهو ما أحالها إلى جسد بلا روح، فلا مجال فيها للإنسانية ولا مُستنصر لضعفائها كما أنّ واقعها مليءٌ بالهزائم والوقائع والمتناقضات، وفي خضم هذه الفضاءات اختار الشّاعر إعلان الحرب على جبهاتها صارخا في وجه الكون، فلم يَعُدْ هم الشّعراء اقتفاء آثار

[1] علي محمد سعيد: روح المقام، ص141.

حضارتهم بل أضحى ديدنهم معايشة هموم شعوبهم، وردّ كلّ ما من شأنه أن يعصف بالأمة أو يُزَوْبِعَ هويتها، فالشّعراء "كالنجوم اللامعة في ليل الظلم والقهر والعدوان، لقد كانوا أوفياء للمثل والمبادئ السامية فاستحقوا مقاما ساميا في سجل الضمير الحي الإنساني"[1].

ولنا في الشعراء الجزائريين المعاصرين المثل الأعلى فقد سجلوا حضورهم البارز في المشهد السّياسي والاجتماعي على الصعيد المحلي والعالمي، حيث ترجمت أعمالهم الشّعرية إلى عدّة لغات خاصة خلال العقد الأول من القرن الواحد والعشرين، وذلك نظير احتفائهم بالأساطير اليونانية، والأحداث التّاريخية العالميّة سيان القديمة أو الجديدة، وهذا دليل على تحديث الشّعر الجزائري المعاصر لبنياته من خلال الاستطلاع / الأقلمة / الأرضنة / التّبيئة لمختلف المستجدات، ضف إلى ذلك تمكّن الشعراء الجزائريون من وابل الاستلهام فتمخضت نصوصهم عن كائن غيبي يتغير/ يتلون / يتحول في شكل رمزي يُنبئ للوهلة الأولى عن قوة الصور ونصاعة الفكرة:

فالشّاعر **أحمد عبد الكريم** وجد في التّطويح بشبح الموت المستفحل ملاذا يُثني عزيمته في التّحدي، التّجاوز، المحاورة، البحث عن المخارج المُرْضِية للأزمات، التّفنن في تجاهل الموت واستفزاه من خلال تلمّس رموز السّلام، الحب في السوسنة حيث يقول:

تَعِبَ المَوْتُ مِنَّا بِكُلِّ الرِّوَايَاتِ وَالأَمْكِنَةْ

(...)

دَعْ لَنَا سَبَبًا وَاحِدًا لِعِنَاقِ السَّوْسَنَةْ

سَبَبًا مُمْكِنًا لِنِهَايَاتٍ سَعِيدَةْ

هَكَذَا فَاجَأَتْنِي القَصِيدَةْ

كَانَ لِي وَلَعٌ بِبُكَاءِ الطُّلُولِ الجَدِيدَةْ

[1] محمد زتيلي: الأغنية التراثية السطايفية، ص03.

لِنَقُلْ أَنَّهَا هَزَّةٌ اِرْتِدَادِيَةٌ

لاَ أَقَّل وَلاَ أَكْثَر[1]

نظرا لسعي الشّعراء الدؤوب في ردّ المجتمع إلى طبيعته السّليمة الّتي فُطر عليها والسيّر جنبا إلى جنب مع قضاياه وتحريك مياهه الرّاكدة، فإنّ كثيرا من الدّارسين أطلق عليهم اسم الشعراء الواقعيين لأنّهم كما يرى **عبد العزيز لمقالح** "صوت ضمير الشعب"[2]

يقوم الأدب **الملتزم** على آلية منهجية غايتها تحقيق رؤية فكرية خاصة في النّظر إلى الإنسان، والسّمو به نحو كمال الفكر المثالي البريء كما خطته قوى الغيب، فيظل الأدب في سعيه المتواصل من أجل تحصيل مشروع يتفاعل مع قضايا العصر المتسارعة وعليه يغدو الأدب مرآةً ذات وِجهتين: أمامية وخلفية، تتجه القبلة الأولى إلى استثمار قضايا إنسانية بينما تشق الثّانية طريقها نحو شعاع رمزي باعتبار أنّ العملَ الفنّيَ تركيبٌ بين جزيئات حسّية واقعية وأخرى تجريدية شفافة.

إذا كان **الالتزام** يليق مشروعا لضبط المجتمع، وإصلاح اعوجاجه وتوجيهه ألا يقتضي به والحال كذلك ارتداء عباءة رمزية شفافة أثناء ولوجه صرح المنظومة الاجتماعية والسياسية؟ .

هل هاجس الشّاعر المعاصر إنتاج نصوص مطابقة للواقع؟، أم أنّ الأمر يتعدي ذلك؟ وإن كان الأمر كذلك فهل النّصوص الموازية الّتي يكتبها الشّاعر كفيلة بالتّعبير عن روح الواقع بمعاناته وتشظياته؟!.

إنّ نبض الواقع المتسارع والمتلاحق في القرن الواحد والعشرين، فرض على الشّاعر تمثله برؤية جديدة مُتسلحة بمظاهر التّقدم العلمي، بالإضافة إلى مُلاحقة التّغيرات السياسية والاجتماعية الّتي تطرأ على الحياة اليّومية في خضم وسط غير طبيعي يُمثل الشّاعر فيه كاميرا ذكيّة أكسو رمزية تسمح بالتقاط الواقع الجديد، والمساهمة في تفعيله عالميا وتاريخيا.

---

[1] أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، ص22/21.

[2] عبد العزيز لمقالح: ديوان، دار العودة، ط؟، بيروت، لبنان، 1986، ص10.

تُعَدُّ فكرة المعادل الموضوعي من أهم مستلهمات الفنّ في العصر الحديث، فهي تُنشد صياغة واقع جديد انطلاقا من معطيات مُعيّنة (رموز– تناصات – صور) تعوض الواقع الفعلي الرّاهن، كما أنّها – أي فكرة المعادل الموضوعي– تنحو بالفنّ نحو مفارقة الصور البّصرية للطبيعة حتى ولو وصلت بمحسوساتنا أعلى درجات الإبهار، والطبيعة في هذا الأفق لا تتعدى كونها وسيلةً محركةً للإبداع الّذي يسكن أرواحنا.

علينا إذًا فصل الحدود بين واقعية المحاكاة وواقعية الإبداع، والبحث عن واقعية جديدة يمكن الاصطلاح عليها بـ " واقعية التصور"[1] ذات العالم المفتوح على الصلات الإنسانية المتطلعة إلى نمذجة مغايرة للأشياء، وللّمسات الإنسانية فيها*، لذلك فإنّ الكشف عن الواقع كما هو دون إضافات رمزية ينتهي بالفنّ إلى نوع من المطابقة، أو إسقاط معرفي مرآوي قد يُؤدي بعناصر الفنّ الرئيسية إلى التّشويه والزّوال، والدخول في المجال المغناطيسي للعلوم الأخرى – كما أسلفنا الذّكر–.

لذا وجب على الشّاعر تحديدا البرهنة على واقعية تصوره من خلال ركوب حصان اللّيل، فينّم عن هذا المسار قالبٌ فنّي يتعايش فيه العالم التّجريدي/ الرّمزي الشفاف والعالم الواقعي في ظلّ فضاء شعري تتكاثر فيه الخلايا الدّلالية جاعلة من حيز الكتابة الضّيق والمحدود بحروف مُعيّنة حرباءً تتأقلم مع كل مدار مُستقطب لها، وتحفةً فنّيةً تشدّ الألباب حيثما حلت، ومثال ذلك في سلسلة **الرّموز** و**الأساطير** على اختلاف أنواعها، فقد يستلهم السيّاق الشّعري **رمز المسيح** بطريقة تجعل المتلقي يُصدّق بأنّ المسيح بُعث من القبر حيا، وهو في طريقه إلى البّشرية حاملا لها الخلاص الأبدي؛ وهذا ما دفع **أريسطو** إلى الإقرار بـ " أنّ الحقيقة الشعرية أرقى من الحقيقة التاريخية"[2]، والدينية كونها– أي الحقيقة الشّعرية– كلّيةً فهي تعتنق قضايا العصر على الصعيد المحلي والعالمي، كذلك تَحوي الواقع المتعدد (سياسي– اجتماعي– لبرالي– وجودي...).

إنّ قدرةَ الحقيقة الشّعرية على إخراج الواقع من غرفة الإنعاش إلى فضاء صحي يتم عن طريق الطّاقة الكامنة والجوهرية **للرّموز** الّتي تتضمنها، **فالرّمز** الواحد قد يتجلى

---

[1] صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط؟، مصر، 1978، ص114.

* اللّمسة الإنسانية يعتريها التّغير، ويحكمها قانون التّحديث.

[2] صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص117.

في عدة صور كذلك نجد الواقع نفسه مُتشعب المجالات المُشار إليها قبل قليل، ولكي يَحْدُثَ الانسجام والتّناسق بين هذا وذاك لابد من احتواء كل منها للآخر في جزئية معينة **فالأمير عبد القادر** على سبيل المقابلة **رمز تاريخي** يُحيل في صورته الزاهدة المتصوفة المضحية على واقع إسلامي عربي بحت، كما يُوحي في صورته المنفتحة على الآخر والمحاورة للأديان إلى واقع عالمي إنساني، وبدفقة متفاوتة يَنزل المسيح –عليه السلام– ليلازم صورا متعددةً لواقع أكثر تعددا وتغيرا، ففي إعادة بعثه **رمز** لتطهير الشعوب الضعيفة من الاستعباد، وفي إبرائه للأعمى **رمز** للاهتداء وإضاءة الدرب ... .

فكل هذه التّمظهرات والتّشكلات جعلت **الرّموز** أكثر قدرةً على احتواء وقائع العصر الرّاهن المنفلتة، والحلول في مركزها بغية التّعبير عن روحها، وهذا ما عزّز مقام **أرسطو Aristotle (384 ق.م–322 ق.م)** أثناء تفضيله للحقيقة الشّعرية المُتسلحة بهذه الأدوات الفنّية على باقي الحقائق الأخرى الّتي نراها من منظور دقيق الرؤية دولا بمحاربين عزل؟.

ينطلق الشّعر في استيعابه للواقع من نظرة مفادها " لا يستطيع الجنس البشري أنّ يُطيق كثيرا من الواقع"[1] بجزئياته وتَمَفْصُلاته الّتي تُصبح في كثير من الأحيان أمرا روتينيا مملا، يؤدي بالسّياحة الفنّية إلى مقبرة دلالية يُساق فيها كل ضريح إلى نعشه، فليس غريبا إذًا أن يسخر **جوته Johann Goethe (1749–1832)** من الرّسام **زيفكسيس** الّذي راح يُجسد حبات الكرز في نسخته المطابقة للواقع فإذا بالعصافير تنقر حباته[2].

يُبالغ **محمد مصايف** في إشباع مجال **الالتزام** بقضايا المجتمع، ولا تخلو هذه الفكرة الضيقة بطبيعة الحال من النّظرة التّطرفية للأدب عموما، حيث يحكم مصايف على" الأديب الذي يفتقر إلى الشّعور بهذه العلاقة الجدلية بينه وبين المجتمع يفتقر إلى أول شرط للإبداع"[3]

إضافة إلى هذا القيد يفرض **مصايف** على رسالة الأديب **الملتزم** أن تكون " أكثر وضوحا ومن ثَمَ أقرب إلى نفوس القراء"[4].

---

[1] المرجع نفسه، ص124.

[2] ينظر: المرجع نفس، ص122.

[3] محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب،ط؟، الجزائر، 1983، ص12.

[4] المرجع نفسه، ص109.

وهذا ما هالنا إلى طرح الإشكالات التالية:

1/ **هل النّص الشعري وسيلة إخبار؟**

2/ **هل تغيير الأوضاع الرّاهنة غير المرغوب فيها كما وكيفا يحتاج إلى لغة تقريرية مباشرة؟**

راح **مصايف** يُحطّم جماليات اللّغة ويقضي على سرّ الخلق فيها بحجة أنّها فاصلٌ بين المتلقي والإبداع، ومن ثَمَّ فلا بُدّ من تَحطيم هذا الحائط حتى يتسنى للجميع دخول صرح اللّغة المبسطة الّتي يقترحها طرفا وسطا بين لغة الإبداع، واللّغة المتدرج عليها إنّنا ندعو والقول **لمحمد مصايف** إلى لغة نراها " أصلح بالمرحلة التي تمر بها بلادنا، هي اللغة الفصحى المبسطة. ولسنا نقصد بهذه اللغة لغة الصحافة، أي لغة الأخبار والتحقيقات الصحفية. وإنّما نريد لغة مبسطة في ألفاظها وأسلوبها ورموزها"[1].

أمام هذا التّكبيل لوظيفة اللّغة، والنّزول بالأدب من أبراج السماوات إلى طبقات الأرض الدنيا؛ يُنوه **ماثيو آرنولد Matthew Arnold (1822-1888م)** إلى الدّور الأزلي الّذي شغله الشّعر في الحياة "ولسوف يكتشف الجنس البشري على المدى الطويل، أنّه يتعين علينا أن نلجأ إلى الشعر لكي يُفسر لنا الحياة، ويُهدئ من روعنا، ويشد من أزرنا ولسوف تبدو علومنا ناقصة بدون الشعر ولسوف يحل الشعر محل معظم ما نجتره الآن في باب الدين والفلسفة"[2].

لم يغفل الشّعر يوما عن أحداث العصر، ولم يُدر الشّعراء ظهورهم تجاه قضايا مسّت الفرد في كينونته وهويته، لقد بلغت درجة التّضحية لدى الشّعراء أن نذروا أنفسهم ليعيش العالم في سلام فتعرضوا جرّاء ذلك إلى التّهميش، الإقصاء، والنّفي وزُهقت أرواحهم ولنا في – **محمود سامي البارودي (1839-1904م)- درويش – أمل دنقل(1940-1983م) – مصطفي دحية**– كمال المثل مضربا وموردا؟!.

---

[1] المرجع نفسه، ص108.

[2] ماثيو آرنولد: مقالات في النّقد، ترجمة: علي جمال الدين عزت، الدار المصرية، المطبعة الفنية الحديثة، ط؟، القاهرة، مصر، 1966، ص21/20.

حظي الشّعراء على مرّ العصور بثقة شعوبهم واستأثروا بعقولهم، فأضحوا جد مقتنعين أن ما يقوله الشّاعر لا يُناقش ولا يُعرض على طاولة المفاوضات، فهو – أي الشّاعر– دستورهم والنّاطق الرّسمي باسمهم، والمطهر لأذهانهم من الجفاء الفكري والعقائدي الذّي يُحاول البعض التّرويج له عبر أدعياء وعملاء؟!.

فهذه الثّقة المتبادلة القائمة على صدق المودة جعلت الشّاعر في نظر قومه رسولا " يصل الأرض بأسباب السماء، ويهدي الإنسان الأرضي إلى سبل الخروج من الإثم الأرضي"[1].

والشّاعر **مصطفى دحية** واحد من الشّعراء الّذين اعتنقوا هموم شعوبهم، وحرصوا على سماع صوت معاناتهم مقتفين الأسباب الّتي كانت وراء انشطار الواقع الجزائري في القرن الواحد والعشرين الذي وُسم بعهد الرّقي العلمي والازدهار الحضاري، ومقابلته بالماضي القريب لسنين الجمر، فقد قام **مصطفى دحية** بإنزال **رموز** التّراث العالمي في قصائده وفسح لها مجالَ التّعبير عن آلام الجّراح كونها– أي **الرّموز**– ضميرا حيا ارتأى الشّاعر بعثه في روح الأمة المتصدّعة بغية تقييم حاضرها على ضوء غابرها؟، والوقوف على مظاهر اللاتغيير، وكأنّ كبسولة الزمن في الجزائر تعطّلت عند محطة سوداوية لا يستطيع الزمن نفسه تجاوزها، مما أحال الوضع الاجتماعي والسياسي إلى صورة مرآوية تَنِدُّ التّغيير:

وَفِيمَا تَسْتَحِمُ الأَرْضُ...

تُسْفِرُ الغُيُومُ عَنْ غُودُو جَدِيد...

مُلْتَحِفًا أَسْمَالَهُ ...

يَبِيعُ الأَزَلَ...

والذَاكِرَة

[1] فيصل درّاج: الواقع والمثال، مساهمة في علاقات الأدب والسياسة، دار الفكر الجديد، ط؟، بيروت، لبنان، 1989 ص233/232.

وَرَأْسَ مَالِهِ:[1]

حلم الشّعراء الجزائريون بانجلاء اللّيل الطويل، ككل شعوب العالم التي عانت ويلات الظلم والقهر، فبعد انقضاء عهد عسير غير مرغوب فيه كما ونوعا، استأنس الشعب الجزائري خيرا، وانتظر على أحر من الجمر عودة **غودو** جديد الذي ما لبث أن صدح بخيبة أمل جديدة، أثارت موجة ثانيّة لسوداوية الزّمن المُترتب عن الغيوم القاتمة العابثة بالتّراث والثروات؟، وهذا ما جعل الأرض تتعلق برمزية الطهر المرجإ / المنتظر/ انتظار عودة **غودو** جديد، لعله يَحبل باستعادة الآمال الضائعة.

شقّ **محمد علي سعيد** دربه بموازاة الشّاعر **مصطفى دحيّة**، ذاك أنّ الزّمن يغرس مخالبه في خيالات الشّعراء الملتزمين فتنطبع أثارها في متونهم، فهاهو الشاعر **محمد علي سعيد** يُصور لنا عودةَ المياهِ إلى مجاريها حيث أدرك **أوزوريس** أشلاءه المرجأة بعد طول انتظارٍ مرَّ على عجلة السّرعة؟، إذ لم يتعدّ لحظاتٍ انخرمت قبل أن يرسم الأمل بسمته، حتى أعقبه اِنْتِظَارٌ جَدِيدٌ:

أَدْرَكَ البَحْرُ

أَمْوَاجَهُ

أَطْرَقَ البَحْرَ فِي خَفَرٍ

مَدَّ زُرْقَتَهُ

اِمَّحَى الصَّوتُ مِنْ حَوْلِهِ

زُلْزِلَ المَشْهَدُ الأَزَلِيُّ

تَدَاعَتْ

سُطُوحُ المِيَاهِ اِرْتَوَى

غَسَقًا

[1] مصطفى دحيّة: بلاغات الماء، ص14/13.

مِنْ تَوَجُّعِهَا

فَرَمَى البَحْرُ سَكْتَهُ

ثُمّ سَرَّحَهَا

فِي طَرِيقِ الغُيُومِ رَبَتْ

كَضَفِيرَةِ عِيدٍ

أَتَى فَجْأَةً

وَاِسْتَرَاحَ

إِلَى طِفْلَةٍ

هَيَّأَتْ ضَحْكَهَا...

غَيْرَ أَنَّ النُّجُومَ مَضَتْ

فِي هَدِيرِ الصَّبَاحِ.....[1]

أما الشّاعر **عبد الله العشي** فيشقّ دربه مهتديا ببصيرة زرقاء اليمامة المتجلية في قوله:

" نَادَيْتُ يَا زَرْقَاء"

نَادَيْتُ لَمْ تَرُدْ

فَضَجَتِ الخُطَى

وَانْهَمَرَت

عَلَى ظِلاَلِهَا السُيَولُ[2]

[1] محمد علي سعيد: جيوب الرذاذ: 85/84.

[2] عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، ط؟، الجزائر، 2008، ص50.

يستثمر الخطابُ الشّعري أسطورةَ زرقاء اليمامة بغية إسقاط الماضي المنكسر على الحاضر، فهو انعكاس مرآوي خيّم عليه صمت زرقاء اليمامة " الذي منع البوح، ومن ثمّ كان الصمت أفضل البدائل، إن لم يكن هو الملاذ الأوحد، لكن صمتها هنا قد يكون مبررا، فقد تكلمت، ولم يسمع لها، فكانت الكارثة"[1].

ملك الشّاعر **عبد الله العشي** بصيرة استشراف الرؤى، لذا نراه يُلحّ على مناداة زرقاء اليمامة إيماءً منه إلى خطر مُحدق، فتكرار النّداء منوط بتكرار الضّغط على زر التّنبيه أو دق ناقوس الخطر؛ غير أن الّذي وقع لزرقاء اليمامة هو الموقف ذاته عند **عبد الله العشي** لم يأبه أحد لرؤاه فكان المصير سيلا جارفا لا نهاية لقراره.

لم تكن قضية الالتزام حكرا على شاعر دون آخر، بقدر ما كانت صرحا رمزيا يتصادى فيه الشّعراء في وجد وإلهام على اختلاف مشاربهم، وانتماءاتهم، فقد عمد **أمل دنقل** إلى مزج أحداث وقعت زمن حرب البسوس بأحداث معاصرة (الصراع العربي الإسرائيلي) تعبيرا عن المسار العربي المعاصر المأزوم وواقعه المشحون بالهزائم، والّذي أضحى مرآةً مُكسرةً تنعكس فيها صور **رموز** التّراث العربي، ففي ديوان **أقوال جديدة عن حرب البسوس** يُجري الشّاعر حوارا يُبرز فيه كُليبا كطرف وحيد مُعتدى عليه مع تغييب واضح للطرف الثّاني المطالب بالثّأر مما أدى إلى وُرود النّص على شكل نصائح صادرة من ضحية، والجديد هنا أنّ الخطابَ الشّعريَ لدى **أمل دنقل** امتص أحداث حرب البسوس عن طريق التحوير فجعل المفارقة بين المهلهل **رمز** الصمود والعناد (إذ ظل مطالبا للثأر مدة أربعين سنة)وبين العرب **رمز** البرودة والجفاء حيث لم يحركوا ساكنا حيال قضايا مست وجودهم ووحدتهم لكنهم ظلّوا مكتفين بمراقبتها وكأنّها لا تخصهم ولا تعنيهم.

يقول **أمل دنقل** :

لاَ تُصَالِحْ !

.. وَلَوْ مَنَحُوكَ الذَّهَبَ

[1] عبد الباسط محمود: أمل دنقل بين البكاء والكعكة والبسوس (نماذج من الشعر السياسي)، دار طيبة للنشر التوزيع، ط؟، القاهرة، 2007، ص38.

أَتَرَى حِينَ أَفْقَأُ عَيْنَيْكَ

ثُمَّ أُثَبِّتُ جَوْهَرَتَيْنِ مَكَانَهُمَا ..

هَلْ تَرَى ..؟

هِيَ أَشْيَاءٌ لاَ تُشْتَرَى ..:

(...)

لاَ تُصَالِحْ عَلَى الدَّمِ .. حَتَّى بِدَمٍ !

لاَ تُصَالِحْ ! وَلَوْ قِيلَ رَأْسٌ بِرَأْسٍ , [1]

يرفض النّص بأسمى قوميته الحلول الوهمية البديلة للمطالبة بالثأر، وألاّ صلح مع اليهود مهما علا شأن الإغراءات، لذا سعى **أمل دنقل** إلى جعل " كليب **رمزا** للمجد العربي القتيل، أو الأرض السليبة التي تريد أن تعود إلى الحياة مرة أخرى، ولا ترى سبيلا لعودتها أو بالأحرى لإعادتها إلا بالدم ... وبالدم وحده، وهكذا فالشخصية بصفة عامة– فيما نرى– تمثل الجرح العربي، تمثل كل المآسي التي مرت بها الأمة العربية على مدى تاريخها الطويل من أعدائها، الذين تربصوا ويتربصون بها كل وقت وحين"[2].

أيقن الشّاعرُ المعاصرُ أنّ البحثَ عن الهوية الضّائعة المفقودة أشبهُ برحلة **إيزيس** في لملمة أشلاء **أوزوريس**, إذ لا بدّ من لملمة الشتات العربي الّذي اتخذت منه الشواطئ المهجورة مسكنا لها .

والشّاعر في رحلته هذه ليس بعيدا عن مجريات الأحداث، فلربما كان هو أحد المشتتين، فيبدأ بالبحث عن هويته وذاته فنكون بصدد بحث الرّحلة عن الرّاحل، فعلى سبيل المثال كان **محمود درويش** واحدا من الّذين شتتهم العدو الصهيوني، وأسال دموع الشوق في أعينهم، إلاّ أنّه لم يأبه لقضاء القدر ولم يستكن لمخالب العدو بل ظلّ متمسكا بماضيه

[1] أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مربولي، ط3، القاهرة، مصر، 1987، ص326/324.

[2] عبد الباسط محمود: أمل دنقل بين البكاء والكعكة والبسوس (نماذج من الشعر السياسي)، ص108.

وأرضه، ومُلتحما بقضايا شعبه فقد وصل هذا الفحل إلى درجة الانصهار فيما يدافع عنه وبلغت منزلة عناده أقصى مراتبها على سلم التّحدي، فهو العزم الميؤوس من قهره أو الوقوف في وجهه؟!.

سَجِّلْ !

أَنَا عَرَبِي

وَرَقْمُ بِطَاقَتِي خَمْسُونَ أَلْفًا

وَأَطْفَالِي ثَمَانِيَةٌ

وَتَاسِعُهُمْ ... سَيَأْتِي بَعْدَ صَيْفٍ ![1]

يُمكن إذًا تصنيف هذه القصيدة كوثيقة رسمية باعتبارها تصريحا بالانتماء وتقييدها بأرقام تسلسلية في سجل الولادة، حيث يحمل كلّ رقم اسم طفلِ فلسطيني يولد وغريزة الانتماء تغمر روحه.

يقول **منير العكش** " منذ البدء اختار درويش طريق تجميد الألم للوصول إلى الذروة التي يُصبح فيها الموت الفلسطيني بمعنى الولادة، وهكذا بدأت تتفتح في شعره رغبتان: الرغبة الأولى ينسلخ معها عن نفسه ليشارك في ما هو أبعد من نفسه وأشد عمقا والرغبة الثانية يعود فيها إلى نبع حياته الفردية"[2].

يتعانق **درويش** مع أسطورة **فينيق رمز** التّجدد وبعث الطموح أملا في حياة أبدية فيختار الشّعر مُسكنا للألم مُضمدا للجراح، يُدرك به الوجود مرة ويلتفت به إلى ذاته مرة أخرى، كلّ ذلك في مشهد حواري يلتحم فيه الذّاتي بالإنساني مُعبرا عن وحدة مصير الشعب الفلسطيني السّجين.

آمن **محمود درويش** أنّ البيتَ الشّعريَ ملاذُه الأول واختياره الأخير، إليه ينتهي وفيه ينبعث، ومنه يستمد شرعية وُجوده وسرّ بقائه، فلا مناص له إلاّ في الشّعر. إذ يقول

[1] محمود درويش: الديوان، مج1، دار العودة، ط1، بيروت، لبنان، 2010، ص71.

[2] محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة جامعية، دت، ص14.

" كنت أمازح الآخرين قائلا:" تعالوا نتبادل الأدوار أنتم ضحية منتصرة مدججة برؤوس نووية أنا ضحية مغلوبة مدججة برؤوس شعرية، أخشى أن يتفوقوا علينا شعريا، هذه ستكون نهايتنا، لا أعرف إذا كان التفوق الشعري يعطينا شرعية وطنية، لكن هذا هو عملي على كل حال لكم الدبابات ولنا الأغاني"[1].

ملكت المأساة الفلسطينية الخطاب الشّعري لدى **درويش** فظلّ متمسكا ملتزما بها حتى غدت همزة وصل بين روحه وجسده، فلم يستكن وهلةً في نُصرتها وإخضاع أحداثها لمشيئته، لذا نراه منذ البداية يُبادر في الهجوم على موضوعه مُتخذا من تكرار أفعال الأمر أسلوبا شعريا مطواعا وأكثر قدرةً على إحكام وِثاق الدّلالة، وشدّ حركتها المتسارعة حيث **يقول:**

حَاصِرْ حِصَارَكَ لاَ مَفَرُ

اِضَرِبْ عَدُوَكَ . . . لاَ مَفَرُ

سَقَطَتْ ذِرَاعُكَ فَالْتَقِطْهَا

وَاِضْرِبْ عَدُوَكَ بِي فَأَنْتَ الآنَ حُرٌ

حُرٌ وَحُرٌ[2]

يُحاول **درويش** تخليص **سيزيف** من عبء حمله الموغل والمُتكرر بلا نهاية، فيُصرّ على الثّورة كحل نهائي لربقة الاحتلال الصهيوني، لذا نلمح أسطره الشعرية تنبري عن بيان حربي مدوي، ومُتسارع دون سابق إنذار فكان أشدّ وقعا في مقارعة الأعداء.

وعلى وقع رجع الصدى يُذكي الشّاعر **محمد علي سعيد** لهيبَ الصوت في كنف المسألة الوطنية / ينسج خيوط الصباح من بوح اللّيالي فيهزم الصمت في علن/ يُجلي زيف شبق الوطن:

---

[1] محمود درويش: الديوان، حالة حصار، مج2، دار العودة، ط4، بيروت، لبنان، 2002، ص85.

[2] المصدر نفسه، ص385.

إِذْ يَرْسُمُونَ لَنَا الحَيَاةَ وَيَكْنِزُونَ لَنَا الحَدِيدَ وَيَحْرِقُونَ

لَنَا الوَطَنْ...

عَادُوا لِكَيْ نَنْسَى لَيَالِينَا وَكُنَا

فِي المَدَى المَبْهُورِ سِرًّا لِلْصَبَاحِ...

فَلْيَخْرُجْ الشُهَدَاءُ مِنْ مَضْغِ الرَّصَاصِ إِلَى الرَصَاصِ

وَلْيَخْرُجْ الصَمْتُ المُعْتَقُ مِنْ ذُبَابِ الانْتِظَارِ...

هَذَا أَوانُ المَسْأَلَةِ

هَذَا أَوَانُ الغُوْصِ وَالأَسْفَارِ فِي حَدِّ المَشَانِقِ

وَاِسْتِوَاءِ المِقْصَلَهْ ...

شدّ الحِزَامْ

شدّ الحِزَامْ

هُمْ يَسْرُقُونَ شَبَابِكَ الغَالِي

وَخُبْزَكَ وَالدَّوَاءَ

(...)

يَأْتُونَ مِنَ سِحْرِ العَنَاوِينِ البَعِيدَةِ

مِنْ قَرِيبِ النَّبْعِ، مِنْ أَزْلَامِهِمْ

يَتَدَاخَلُونَ مَعَ الفَنَاءِ[1]

[1] محمد علي سعيد: روح المقام، ص115/116/117.

كذلك نصّب الشاعر **محمد علي سعيد** في خطابه الشّعري رايةَ الرفضِ المطلقِ لمخاضِ وُجودٍ مصطنعٍ، تُفرغ فيه **رموز** السيّادة من فحواها **الرّمزي** المثالي لتعانق اللّعنة المشتهاة في رفات الحرية الضائعة:

مَلْعُونَةٌ حُرّيَةٌ تَسْتَعْبِدُ الإنْسَانْ

مَلْعُونَةٌ أَقْوَالُنَا تَجُبُّ مِنْ مَكَانَهِ المَكَانْ

مَلْعُونَةٌ أَسْمَاؤُنَا تُخْفِي الوُجُودَ تَذْكُرُ النِّسْيَانْ

مَلْعُونَةٌ بِطَاقَةُ المِيلاَدِ وَالزَّوَاجِ وَالأَلْوَانْ

مَلْعُونَةٌ حَفَلاَتُنَا

مَلْعُونَةٌ أَعْرَاسُنَا

مَلْعُونَةٌ جَنَائِزُ الفُرْسَانْ

لِأَنَّنَا مِنْ وَطَنٍ يَجِيءُ مِنْ مَلاَءَةِ الطُّغْيَانْ

مَلْعُونَةٌ سَفَاسِفُ المُدُنْ

وَذِكْرَيَاتِ رِيفِنَا القَدِيمْ

(...)

مَلْعُونَةٌ رَايَتُنَا تَرُفُّ دَونَ رُوحٍ أَوْ صَمِيمٍ[1]

بقي علينا الإشارة إلى قضية فنّية جُدُّ خطيرة حذّر **علي جعفر علاق** من جزئية مسّت صميمها في لغة مُتفاوتة اللّهجة ألاّ وهي التّضحية الكلية بمبادئ الفن حيث ألفينا ناقدا وشاعرا بحجم **يوسف الخال** واقعا تحت سطوتها؟!:

[1] المصدر نفسه، ص33.

هُوَ ذَا الشَاعِرُ رَمْزَ الحَقِّ فِي

عَالَمٍ ضَلَّ عَنِ الحَقِّ وَتَاهَ

يُصَلِّبُ النَّفْسَ لِيَفْدِي أَنْفُسًا[1]

لا يعدو ما فعله **يوسف الخال** في هذا المتن الشّعري سوى حمل مرآة وإدارتها تُجاه الشّاعر، وكذا استعارة لغة التّحقيق البوليسي (الخطابية المباشر)؟، أما عن استثمار **رمز المسيح** فلم يتجل حتى في النّصوص الدينية المقدسة بهذه الصورة الشديدة الوضوح ؟!.

3/1 المغزى من الالتزام المنوط بالأبعاد الرّمزية:

توخت الدّراسة الغايات والأهداف المنشودة من وراء **الالتزام** ذو البعد الرّمزي فوجدتها تصب في النّقاط الآتية:

* يُعلي **الالتزام** إرادة الشّاعر ويغمره حريةً تدفعه إلى التّجرؤ على كلّ المواضيع السّياسية والاجتماعية ...، دون خوف ولا تردد، وكذا إذكاء قريحة الشّاعر بمختلف الأدوات الفنّية كالرّموز الّتي تجعل منه صوتا خفيا وصورةً طَيْفيةً تحل حيثما كان العطب الإنساني وتتجول حيثما كان الحظر، فهي كـ " حمام زاجل، ينقل رسالة وهو حر طائر، لا يشعر بقيد في ساقه، ولا بِغل في جناحه، فإذا شعر الفنان لحظة واحدة أنّه يؤدي بفنه ضريبة عليه أن يؤديها وجوبا، فأن الذي سينتجه لن يكون فنا .. فإذا لم يشعر بأنّ الالتزام واجب وإنّما هو شيء طبيعي.. شيء لو أرغمته على ألا يؤديه لعصاك وأداه، لأنّه جزء من طبيعته وتفكيره وعقيدته، فإنّ الذي سينتجه مع **الالتزام** سيكون هو الفن! .."[2].

* التّفريج عن الوقائع والأحداث في قالب **رمزي** يكفل حياة الشّاعر والمتلقي باعتباره ناقلا للنّصوص ومتفاعلا معها.

---

[1] يوسف الخال: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة للصحافة والطباعة والنشر، ط2، بيروت، لبنان، 1979، ص19.

[2] توفيق الحكيم: فن الأدب، دار مصر للطباعة، ط؟، الإسكندرية، مصر، (د-ت)، ص293.

* **الالتزام:** أمين العصر المثالي وعين ساهرة لا تنام، أنارت العقول ومحت الظلام، أهدت للإنسانية أغلى حلل الفنّ، فكانت كقوس قزح يتجلى خلال سقوط الأمطار والشّمس مشرقة!.

* تخليص الفرد المعاصر من ألفة ومهابة الصمت، من كلّ عين ترقبه وسلطة تعُد نبضات قلبه، يقول الشّاعر **محمد علي سعيد:**

وَالقَلْبُ يَبْحَثُ فِي الحُطَامِ عِنِ الهَوَى

تَبْكِي اِغْتِرَابَكَ، ثمّ تَلْتَقِطُ العَذَابَ كَأَنَّمَا

سُحُبُ الشّتَاءِ تَحُطُّ مِنْ رُوحِ طَوَاكَ وَلَمْ يَنِ،

الحُبُّ حُبُكَ فَاخْتَرْ المَنْفَى سَيَلْتَقِطُ الذِينَ

بَكُوا دُمُوعَ الصَمْتِ كَيْ يَبْقَى الحَنِينُ وَلاَ

تَطْوِي المَفَازَةَ رَسْمَهُمْ

حِينَ اِعْتَرَى صَخَبُ العَذَابِ أَنِينهُمْ

هَذَا أَنَا وَالقَلْبُ يَمْضِي فِي طَرِيقٍ دَاكِنٍ

لاَ مَنْ يُحَاوِلُ أَنْ يُسَامِحَ أَوْ يُعِيدَ المَغْفِرَةَ

(...)

وَالقَلْبُ مَزَّقَهُ حَنَانُ المَوْتِ يَمْضِي ثُمَّ لاَ

يَأْتِي إِلَيَّ

فَأُحَاوِلُ المَوْتَ السَّعِيدَ وَإِنّنِي

فِي شُرْفَةِ المَوْتَى أُرَتِّبُ مَا أَرَى

هَا وَحْدَتِي وَهُنَاكَ مَرْثِيّةٌ تَمُوتُ حُرُوفُهَا دُونَ اِنْتِظَارٍ.[1]

يبحث الشاعر عن متنفس يتوسل به هجير الصمت الكوني الذي عهد منذ حلّت سنين الجمر التّنفس في صمت / الحديث في صمت / الإبداع في صمت وحتى الرّحيل في صمت؟؟، فقد استقر ملكوت الشاعر الجزائري إبان القرن الواحد والعشرين في كنف الشطحات الصوفية، والرؤى الرّمزية التي أحدثت هزة كوبرنيكية فعّلت جرس التّنبيه، وجعلت الاستجابة ليست من جنس المنبه، فهي تعمل على إثارة المفاجآت باستمرار.

* اعتناق الشّعور القومي ومشكلات الأمم في قالب فنّي يحرص أشدّ الحرص على تدليك صدر العصر ورعاية قضاياه.

* الدعوة إلى الاتعاظ وأخذ العبر من خلال مقابلة تاريخية تعمل على إسقاط المواقف السّابقة بأحداثها وشخوصها في القضايا العصر الرّاهنة مما يؤدي إلى خلق **رموز** جديدة للكون تكون أكثر قدرةً على احتواء المواقف والتّفاعل مع الأزمات.

* تمكين الشّاعر من رؤية مركز الأحداث والإستراتيجيات ليتم الوقوف على نقاط تحركها وإيجاد مضادات لها في عالم الفكر والإبداع.

* **الالتزام** أصدق تعبيرا وتصويرا للحياة الحقيقية في حركتها اللولبية التّصاعدية.

* تذييل الصعوبات وتنوير المتلقي وإمتاعه بنماذج فنّية شيقة مستوحاة من الواقع المعاش.

* الإشادة بالقدرة الفنّية والفكرية لرّموز وأساطير الكون، وتفعيل دورها في خدمة الإنسانيّة من ذلك مرافقة الواقع المرير ومناهضته عبر رموز الأسطورة المسكونة بالتّضحية والعناء والمفعمة بدينامية الإلحاح والتّجدد،ومن ثمّ يكشف الزّمن الأسود عن لونه بنفسه ويحمل بذور فنائه وينصرف لغير عودة.

* تحويل بعض الآثار الأدبية إلى وثائق اجتماعية تاريخية تساعد في عملية التّأريخ.

* تُتيح قضية **الالتـزام** للباحث فرصة الوقوف علـى الخلفيات الفكرية والفلسفية والفنّية التي تستمد منها النّصوص وجودها المعرفي والفنّي.

[1] محمد علي سعيد: روح المقام، ص143.

* الوقوف على التّضحيات الجسام الّتي قدمها الشّعراء في سبيل خلاص مجتمعاتهم وأوطانهم من شبح الثالوث الرهيب!.

وصفوة القول : **الالتزام** سلاح ذو حدّين خاصة إذا عرف الشّاعر كيف يُعضّد الموقف الإنساني برموز الكون، فيقف وقفةً تجمع بين ماهية الرّمزية، وماهية الإيديولوجية دون التّحيز إلى طرف مُعيّن بالإضافة إلى منح القارئ حظا من المتعة والتّسلية من حين لآخر.

2. التّناص:

1.2 لمحة عن ظاهرة التناص وعلاقتها بالرّموز:

كَثُرَ في الآونة الأخيرة التّشيُع لظاهرة **التنّاص** من قبل النقاد والأدباء، وذلك نظير احتفائها بالنصوص الرّمزية والأسطورية، حيث غدا كلّ نوع من التّناص سليلَ نوع مُعيّن من الرّموز دون موارية، فالتّناص الأسطوري على سبيل المثال ليس بمغنى عن الرّموز الأسطورية، كذلك تتحدد ماهيّة التّناص الدّيني في ظل استثمار رموز الدّيانات(أنبياء – رسل – حشرات كالنمل والنحل – طيور كالهدهد والسنونو...) مع جواز القياس في بقية التّناصات الأخرى، وهذا ما صيّر التّناصَ رمزا، والأدهى والأمر كما يُقال أنّ الشعراءَ المعاصرين على غرار الجزائريين تخلوا عن أسلوب مناداة الرّموز باسمها أو جعلها في حضرة لقاء مباشر مع القارئ؟؟، وهو ما أدى إلى غور الحدود الفاصلة بين التّناص والرّمز، كما روّج كلّ منها في الآخر وليس أدل على طرحنا من ظهور جمام التّوليفات المصطلحية التي جمعت التّناص بالرّمز من قبيل التّناص الأسطوري / التّناص الديني/ التّناص التّاريخي...، فالتّناص إذًا يستوعب محمول الرّموز وهو لها بمثابة ممر فنّي يكفل حُضورها الفعّال في صرح المشهد الأدبي.

أيضا تُثير قضية تماهي الرّموز مع التّناصات عدةَ إشكالات أولها أين التّناص من الرّمز؟، إذ لا يخفى علينا أنّ كثرة المداخلات على أي حقل علمي تجعل منه كومةَ ضباب تحلّ بالنّص الأدبي فتزيده تيها على ضياع، حيث غدا الإبحار في النّص الأدبي المعاصر من الصعوبة لأنّ المبحرَ واحدٌ والبحر أبحرٌ متعددة الموجات؟ وهذا ما جعل النّص الأدبي تحديدا مُتعدّد البنيات، بل أضحى مدينة تُنازعها أصوات مختلفة، وصيحات متعددة اقتضت من القارئ المعاصر إذكاء لهيبه وشحذ مرجعياته المختلفة بُغية إدراك تزاحم النّصوص الرّمزية / الصوفيّة / التّاريخيّة / الدينيّة داخل فضاء كتابي مُخْتَزَلٍ كالشّعر مثلا؛ هذا الأخير يُمكن تمثله كبنيان ضيّق بعدة طوابق، ولا نكون مجانبين الصواب إذا قلنا أنّ الطوابق الأرضية يَسهل على أين كان الوصول إليها، وكلما ارتفعنا إلى الطّوابق العلوية تضاءل حظ الصاعدين في الوصول، إذ يَحتاج الأمر هنا إلى القدرة على الاستنطاق،

واستخراج الأغوار المستعصية لبلوغ النّصوص المتسامية المبثوثة داخل النّص المُلاحَقِ بالأضواء؟.

فهذه النّصوص المكنونة في سرّها لا تُسلّم نفسها بسهولة، فهي كالمرأة الفاتنة الجمال يُراودها عُشاقها في اليوم ألفَ مرّة، غير أنّها تأبى الخضوع أو الوقوع في شباك العشق وكلما ازداد عدد مُعجبيها تسامت نفسها وازدادت تمسُّكا بعذريتها، ولا شكّ أنّها في نهاية المطاف ستقع في بحر الغرام فتأتي منقادةً طائعةً لحبيب يفض خاتمها، ويَسُل قلبها كما تُسل الشعرة من العجين، أمّا عن حبيب القلب هذا فلا بُدّ أن يكون مدربا على النّسيب مُزودا بمختلف المرجعيات والخلفيات الفكرية، والثقافية الممتدة عبر الحضارات والعصور فليس لراكب البحر أول مرة الادعاء بأنّه صيّادٌ أو بحّارٌ، كذلك القرّاء يجب أن يمتلكوا المران والدربة والعزيمة فهم كقراء **ريفاتير** **Michael Rifatterre** المثقفين المثاليين؛ ولأنّه من الصعب فرز النّصوص المتداخلة والمتناصة خاصة تلك الّتي مرّت عليها تراكمات زمنية، وجثم الغبار على صدرها إلى درجة عدم تفريق أبيضها من أسودها! كان لزاما على القرّاء أن يمتلكوا مفاتيح المعرفة بشكل عام!.

تُعَدّ ذاكرةُ الشّاعر خزّانا أو بئرا طافحة بنصوص قديمة وحديثة يستند عيها الشّاعر لحظةَ الحاجة إليها فيضع كلا منها في مكانه المُناسب، وليس لمن اعتاد السّهولةَ والوضوحَ إدراك التّنزيل المحكم لهذه النّصوص؟!، فقد نزل آدم وحواء كنصين على أرض واحدة ولولا تكفل الزّمن بتقريب المسافات لما وصل أحدهما إلى الآخر؟، لذا ينبغي على القارئ المعاصر التّسلح بمختلف التّقنيات خاصة تقنية الكشف منها لأجل الوصول إلى نقطة التّلاحم بين النّصوص والحوارات، ولأنّ **التّناصَ** أو ما يُعرف بتداخل النّصوص شبيهٌ بخلايا السرطان كلما لامستها يد الطبيب أو اشتغل عليها الدواء ازدادت تكاثرا وتشعبا، وهذا ما زاد الطين بلة؟. فالنّصوص المتعانقة إذًا كالسّراب يتراءى من بعيد على أنّه ماءٌ حتى إذا جئته لم تجد شيئا سوى الأرض التي أنت واقف عليها، أي النّص الأصلي الّذي أنت بصدد الاشتغال عليه؟!.

إنَّ النّصوصَ المتلاحمةَ شديدةُ التّلون والتحول فهي كالحرباء لا يصطادها إلاّ صياد ماهر، كذلك القارئ المتسلّح بأدوات القراءة كلما أعاد قراءة النّص اكتشف نصوصا جديدةً؟

وبتعدد القرّاء واختلاف القراءات قد يُستنطق من النّص الواحد ما لا نهاية من النّصوص المتناصة، فالنّص الأدبي تحديدا نص مُؤَسس ومُؤَسِس في الآن نفسه، فهو نص مُؤَسَس من نصوص أخرى سابقة لوجوده، وهو كذلك نص مؤَسِس لأنّه سيدخل في تشكيل نصوص أخرى لم تولد بعد!.

وهكذا تتعدد النّصوص في النّص الواحد ما دفع **هايدغر** Martin Heidegger (1889-1976م) إلى القول " النّص مجوعة نصوص لم يكتب لها أن تُكتب"[1].

إنّ انتقال الأدب من عصر إلى آخر، ومن مكان لآخر لا يكون إلاّ بحمله أمتعته والتّي ستكون زادا هاما لمن ارتحل إليهم، وأرضيةً خصبةً ينطلقون منها نحو عالم الإبداع فيتصادى السّابق باللاّحق، وتتزاوج النّصوص مُرتكنة إلى حيز تعبيري تستأنس فيه الحروف ببعضها، فتقول كلمةً موحدةً يَصعب فرزها، أو وضع حدود فاصلة بينها نظرا لقوة توحُّدها، فهي كالجدار المرصوص يشدّ بعضه بعضا؟!، وهي أيضا – أي النّصوص الموحّدة- كبئر وافر الماء يُلقي القارئ دلوه فيه فيستحي أن يرده خائبا!، وهي كذلك – أي النّصوص المتداخلة- كمن يحتفي بالضّيف غير أنّ تَعدد سُبل التّرحيب به وإكرامه يقف على مدى استعداده للزيارة؟!.

2.2 ماهية التّناص:

أ/ لغة:

اقتضى البحث توخي ماهيّة التناص انطلاقا من بزوغ شفقها في تلافيف المعاجم والقواميس التّراثية:

ورد في تاج العروس تحت مادة " **نصص**(نَصَّ الحَدِيثَ) يَنُصُّهُ نَصًّا، وكذا نَصَّ (إِلَيْهِ)، إذا (رَفَعَهُ) . قال عمرو بن دينار: مَا رَأَيْتُ رَجُلاً أَنَصَّ لِلْحَدِيثِ من الزهري، أي أَرْفَعُ لَهُ، وأَسْنَدَ وهو مجاز. وأصل النَّصِّ: رَفْعكَ الشَيْءَ. (...) (و) نَصَّ (الشَيْءَ) يَنُصُّهُ نَصًا:(حَرَّكَهُ)، وكذلك نَصْنَصَهُ (...) (و) نَصَّ (المَتَاعَ) نَصًّا:(جَعَلَ بَعْضَهُ فَوْقَ بَعْضٍ)

[1] محمد الشيخ: نقد الحداثة في فكر هايدغر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2009، ص24.

(و) من المجاز: نَصّ (فُلاَنًا) نَصًا، إذا (إِسْتَقْصَى مَسْأَلَتَهُ عَنْ الشَيْءِ)، أي أَخْفَاهُ فيها و رفعه إلى حدّ ما عنده من العِلْمِ (...) و تَنَاصَّ القوم: اِزْدَحَمُوا."[1]

كما تضمن لسان العرب مصطلحات قريبةً من **التّناص** منها:

" **النّصُّ و النَصِيصُ** : السير الشديد والحث، ولهذا قيل: نَصَصْتُ الشيء رفعته، ومنه منصة العروس. وأصل **النَّصّ** أقصى الشيء وغايته، ثم سمي به ضرب من السير السريع. ابن الأعرابي : **النَّصُّ** الإسناد إلى الرئيس الأكبر (...) ونَصَّ الرجل نصا إذا سأله عن شيء حتى يستقصي ما عنده. ونَصُّ كل شيء: منتهاه"[2].

رغم أنَّ معاجمَنا التّراثية لم تُفلح في رصدِ **التّناص** بمفهومه الحداثي المتشعب؟ إلاّ أنّها استطاعت السّير بمحاذاته ولو بشكل ضمني؟!، ثمّ إنّ تداخل النّصوص وتعانقها لم تكن ظاهرةً مغمورةً أو غريبةً عن نقادنا القدماء، وإنّما المفهوم الّذي صاغوه وأولوه لها كان يرتكز على الجانب الأخلاقي أكثر من استناده إلى الشكل الفنّي، فقد تجلّت هذه الظاهرة في ما سمّاه نُقادنا بـ((السرقات الأدبية))، والّتي ظلّت أمدا طويلا محورَ حديثهم وشغلهم الشّاغل، حيث وجدنا بعض الشّعراء من يُواجهنا بلفظ صريح عن رغبته الجامحة في السّطو على الأشعار، وليس أدلّ على ذلك من قول **الفرزدق** " ضوالّ الشعر أحبّ إليّ من ضوالّ الإبل"[3].

3.2 التّناص اصطلاحا:

شهد **التّناص** في العصر الحديث توسعا في مفاهيمه، وتعددا في أشكاله وطرق إنتاجه وذلك راجع إلى لحظة تولّده المنبثقة عن تلاقي الخطابات السّابقة والرّاهنة والتي أقل ما يمكن القول عنها أنّها رمزيةُ الأبعاد (رمزية في بنيتها وفي مغزاها) والأكيد أنّ لكلّ خطاب **جينالوجيا** خاصة ببيئةٍ تخلّقَ فيها، وبالتّالي فإنّ نقطة تجميع هذه النّصوص ستكون

---

[1] محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، ج10، تح: نواف الجرّاح، دار الأبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2011، ص214/213.

[2] ابن منظور: لسان العرب، مج:14 (م– ن)، دار صادر،ط6، بيروت، لبنان، 2008، ص271.

[3] المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تح: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت لبنان، 1995، ص135.

غامضةً نوعا ما " وعلينا ألاّ ننسى الطبيعة الحداثية للمفردة باعتبارها رهانا حاسما اعتمدته المواقف النظرية الحالية، ويتمثل هذا الرهان في فكرة أنّ **التّناص** يسمح بفهم صفة أساسية للأدب وتحليلها: أي الحوار الدائم الذي يجريه الأدب مع نفسه والذي لا يشكل ظاهرة بسيطة بين ظواهر أخرى"[1] نظير اعتماده على حركة الأدب المستمرة، وكونه- أي **التّناص**- مَلمحا أساسيا وجوهريا في كلّ الظواهر الأدبية لذا لا يمكن تغييبه، أو عدم الإقرار بوجوده.

لقد كانت ستينات القرن الماضي بمثابة أمطار رحمة على ساحة الأدب إذ بزغ فجر هذه السنوات عن ولادة أدوات فنّية كان لها دورٌ جللٌ في توحيد الحدود بين النّص الأدبي وغيره من النّصوص الدّينية والتّاريخية ...، فقد سعت- أي السنوات- جاهدةً في منح النّص الأدبي لسانا مفعما بالهلامية والدينامية، وتقوية جدار المناعة لديه من خلال تقنية العزل المستقلة عن كلّ المسوغات والتّراكمات في بعض الأحيان، كما أنّ النّظريات النّقدية الّتي ظهرت في هذه السّنين العطرة نادت بضرورة محايثة النّص الأدبي، والنّظر إليه كبينية معزولة عن جميع الظّروف والسّياقات الخارجية، وهذا ما ردده الشكلانيون بقولهم "آن الأوان لدراسة الأدب – الذي ظلّ منذ أمد بعيد أرضا من دون مالك-"[2].

وهذا ما عزّز الحرّية الفنّية والفكرية للأحداث / الوقائع / الشخوص على اختلاف وجهتها سياسية – دينية – أسطورية، فعلى سبيل المثال شهدت الجزائر نصا مأساويا زمن التّسعينات كاد يؤدي بها إلى النّهاية، إلا أنّ النصوصَ التي انبثقت بعد تلك المشاهد العنيفة لم تتخذ منها شبحا مهولا يحظى بالرّعاية، بقدر ما اتخذتها معولا مرافقا يُفضي بالشّبح إلى ملاقاة حتفه، كذلك خرج الشعراء الجزائريون المعاصرون عن الإرث النّصي الذي اتّخذ سيزيفَ رمزا مِثالا للألم والمعانات، فقد تجلى في كثير من النصوص الشّعرية المعاصرة رمزا للتّمرد والثورة (لن يحمل سيزيف السخرة – صخرة سيزيف لقد فجرنا الصخرة).

وعلى نفس المنوال نهج **رولان بارت Roland Barthes** (1915- 1980م) في مقالة خصصها لنظريّة النّص عام 1973، وقد استعان في مقاله بتعريف **لجوليا كريستيفا Julia**

---

[1] تيفين ساميول:التناص ذاكرة الأدب، تر: نجيب غزاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط؟، دمشق، 2007، ص07.

[2] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2007، ص67.

Kristeva " نعرّف النّص بأنّه جهاز نقل لساني يُعيد توزيع نظام اللغة، واضعا الحديث التواصلي، ونقصد المعلومات المباشرة، في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو (متزامنة)"[1].

حيث يَرتبط النّص حسب **جوليـا** بنظام لغوي داخلي يتمّ من خلاله توصيل الخطابات السّابقة والآنية، فتتشكل – كما أسلفنا الذّكر– شبكة من النّصوص يُمكن الاصطلاح عليها **بالتّناص** الذي يَعزو الفضل فـي اشتقـاقه والدّعاية الرّسمية لـه إلـى **جوليا كريستيفا** عبر مقالتين ظهرتا في مجلة **تيل كيل Telquel**، أُعيد نشرهما في ما بعد ضمن مؤلفها الصادر عام 1969(سيميوتيكي) **Sémiotiké** حيث طفحت المقالة الأولى الصادرة عام 1966 عن استخدام غير مسبوقٍ لمصطلح **التّنـاص** في حين تضمنت المقالة الثانية (1967) المُعنونة بـ:((النّص المغلق)) مفهومات شاسعة **للتنّاص** تَعلّق بعضها بـ: " تقاطع بلاغات في نص ما مأخوذ من نصوص أخرى"[2]، وارتبط البعض الآخر بعملية " تعديل نصوص سابقة أو متزامنة"[3].

لم يكن النّحت المفهومي **للتنّاص** لدى **جوليا كريستيفا** منطلقا من فراغ فقد شكلت أعمال **باختين Mikhaïl bakhtin (1895– 1975م)** أرضيةً خصبةً ساعدت **كريستيفا** في استكناه جوهر **التنّاص**، مثلما اتكأ **بارت** على **كريستيفا** في وضعه لمفهوم النّص!.

تصور **باختين** أنّ كلّ كلمة في أي نص تنزع إلى إقامة روابط مع نصوص أخرى وإن لم تكن مجاورة لها في نفس السياق؟، أي أنّ العلاقة الحوارية بين النّصوص تعتمد على النّصوص نفسها؟![4].

انطلقت **كريستيفا** من هذه الفكرة المُستلهمة عن **باختين** فتشكّل لها تصورٌ أوليٌ سرعان ما استثمرته ملبسةً إياه حلةً حداثيةً، ومبلورةً عالمه التّجريدي عكس **رولان بارت** الّذي راح يُحاصر أفق **التّناص** حينما قصره على استلهام النّص الراهن لنصوص سابقة

---

[1] حافظ المغربي: أشكال التّناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر، دراسات في تأويل النّصوص، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، بيروت، لبنان، 2010، ص25/24.

[2] تيفين ساميول: التناص ذاكرة الأدب، ص09.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[4] ينظر: عبد الجليل مرتاض: التناص، ديوان المطبوعات الجامعية، ط؟، الجزائر، 2011، ص14.

وبالتّالي لم يتعدّ صنيعه حدّ المساواة بين **التّناص** بمفهومه الحداثي والاقتباس بمفهومه العتيق الشائع حيث يقول:" إنّ كل نص جديد نسيج جديد لاقتباسات ماضية"[1].

تُهاجر النّصوص من مختلف الحضارات إلى ذاكرة الشّاعر عبر فاعليات القراءة غير أنّ استقرارها بذاكرة الشّاعر لا يدوم طويلا، لأنّ النّصَ في بنيته خليةٌ ديناميةٌ حركيةٌ ترفض السّكون، فهي دائمة الارتحال كالطّيور المهاجرة لا تكاد تُؤمن مسكنا حتى ترتحل إلى آخر، هكذا يَخُطُ **بارت** في كتابه **لذة النّص** مراجعا افتراضاته القديمة عن جوهر **التّناص** بقوله:" أتذوق علم التراكيب، وجوهر الأصول، والفوضى التي تأتي بالنّص السابق من النّص اللاحق. أفهم أنّ أعمال **بروست**، بالنسبة لي على الأقل، أعمال مرجعية، إنّها التمثيل الهندسي والرمزي للعالم بل للكون برمته (...) ليس **بروست** سلطة بل' ذكرى دوارة'. هذا هو نص التّناص: إنّه استحالة العيش خارج النّص اللامتناهي – سواء كان هذا النّص من **بروست** أو من صحيفة يومية، أو على شاشة التليفزيون"[2].

إنّ مثل هذه التّصورات جعلت السّاحة النّقدية المخصصة **للتّناص** تزدان بأسماء لامعة من جنس **باختين**، و**كريستيفا**، و**بارت** ...، مع الإقرار بفضل السّابق على اللاّحق وفي خضم هذه الأوزان النّقدية ذات المحمول الجوهري يُطالعنا **ريفاتير** من خلال دراساته الموسومة بـ: "**إنتاج النّص**" (1979)، و "**سيمياء الشعر**"(1983) بفسحة نقدية مغايرة لما اعتدنا عليه من آراء نقدية، وتشخيصات حول ظاهرة **التّناص**، إذ يذهب **ريفاتير** إلى التّمييز بين **التّناص** ونص **التّناص** " باعتباره الظاهرة التي توجه قراءة النّص والتي رُبما تَحكمت في تفسيره وأُعتبرت نقيض القراءة التسلسلية – صنف من التّأويل يشير إلى كل علامة وأثر يدركه القارئ، سواء كان اقتباسا ضمنيا أو تلميحا شفافا على حد ما أو ذكرى غامضة يمكنها أن تُوَضح التنظيم الأسلوبي للنّص (مجموعة النّصوص التي نجدها في الذاكرة من خلال قراءة نص معين)"[3].

---

[1] تيفين ساميول: التناص ذاكرة الأدب، ص13.

[2] المرجع نفسه، ص14.

[3] المرجع نفسه، ص15.

يَقرن **ريفاتير** نصَّ **التّناص** بعملية إنتاج نصوص جديدة على غرار **التّناص** الّذي هو كشف عن النّصوص المضمّنة داخل النّص سواء أكان استقطابها حرفي مرآوي أو من خلال تعديل بنيتها السّطحية المُنمّة عن ملمح غامض نوعا ما أثناء عملية التلقي!

يُحاول **جيرار جينيت** Gérard Genette **(1930- 2018م)** التّفريج عن مفهوم **التّناص** من خلال الاحتفاء بمضمونه وأشكاله، وقد ظهر ذلك جليا في مؤلفه **النّص الممحو** PALIMPSESTES والذي زحزح فيه وبصفة نهائية مفهوم **التّناص** من حقل اللسانيات وأعاد غرسه في حقل يعتقد أنّه أكثر ملاءمةً له لتوفر مجموعة من الظروف يراها **جينيت** أكثر قدرةً على استقطاب ظاهرة **التّناص** حيث مدّ جذوره في حقل الأدب فحقق إنجازا رائدا لا عهد للأدب به!؟ فلم يَعُدْ بإمكان المشتغلين على هذه الظاهرة – **التّناص**– النّظر إليها بمعزل عن النّقد!؟.

قام **جينيت** بنسج عدّة مفاهيم **للتّناص** من خلال كتابه **محو النّص** تجلت في الآتي:

- التّناص "ممارسة ثقافية حدسية ملتصقة بكل قراءة (جيدة)"[1].
- " الحضور الفعلي لنص في نص آخر"[2].

ينطلق المفهوم الأول في تشريحه **للتّناص** من ثقافة حدسية تكون بمثابة إجراء مُكمل للثقافات الفلسفية والنّقدية بغية الوصول إلى أعلى درجات القراءة العميقة، أو إساءة القراءة بالمعنى الإيجابي!؟.

أما المفهوم الثّاني فهو يؤكد جازما الزّيارة المتبادلة بين النّصوص. والّذي نُراهن على حضوره لا بدّ أن يرتبط بالمرئيات والمدركات الحسيّة، وبالتّالي يكون **التّناص** في هذا الموضع وثيق الصلة بالاقتباسات والمحاكاة المرآوية للنّصوص، والّتي يَنقصها فقط أن يضعها **جينيت** بين شولتين؟!.

يتناص **جينيت** مع **ريفاتير** سيان أكان ذلك عن قصد أو بمحض الصدفة، إذ يُميّز بين مصطلحين جرى الخلط بينهما ألا وهما التّناص والاشتقاق النّصي؛ يكون الأول بمثابة

[1] المرجع نفسه، ص17.

[2] عبد الجليل مرتاض: التناص، ص64.

الإمضاء على ورقة الحضور الآني لنصّين يُنبئ أحدهما عن وُجود الآخر، بينما يُبرم الثاني عقدا سريا بين نصين[1].

فالتّناص إذًا بقلم **جينيت** هو اجترار للنّصوص واستدعاؤها في زيّها الرّسمي، أمّا في درجته الأقل وضوحا فهو سرقة أدبية تُحيل على دين غير مكتوب!؟[2].

ترى ما الغاية من استدعاء النّصوص؟ وهل توظيفها في صورتها الفوتوغرافية يدل على عجز الملكة التّعبيرية لدى الشاعر؟ وإن كان هذا بغير ذلك هل استنساخ النّصوص دون إخضاعها لمبدأ التّغيير يُحيل على تكرار حرفي لها قلبا وقالبا؟، هل حينما يقول الشاعر أنا الشنفرة رسول الصعاليك يعني ذلك بالضرورة أنّ روح الشنفرة نزلت بكيانه فأصبحا جسدين لروح واحدة؟ .

يُقدم **لابرويير Jean de La bruyère (1645-1696م)** في مقدمة كتابه **CARACTERES LES** شهادةً حيّةً عن واقع الكتابة الأدبية إذ يراها من منظور سوداوي الرؤية باعتبارها تَكرارا لا طائل منه لما قد قيل ونحو آثار **لابرويير** يَحُطُ **رون بورتن Ron Burton** مواضع قدميه بقوله " إنّنا نعيد صنع ما قد صنع قبلا، فهذه مهمة غير مجدية، مثلنا مثل من يقدم قنبيطا مسخنا فما الغاية من أن نعيد قول الشيء نفسه بكلمات أخرى؟"[3].

لقد كان **لابرويير** و **رون بورتن** واقعيين إلى حدّ ما في طرحهما المستند على أفكار **أفلاطون** و**أرسطو**.

يرى **أفلاطون** أنّ الفنّانَ مُحاكي مُقلد فالنّجار مثلا يصنع سريرا مماثلا للسّرير الموجود في الواقع، وبالتّالي فهو مُقلد مرأوي!؟؛ وعليه فإنّ صنيع الفنّان من منظور **أفلاطون** لا يتعدى حمل مرآة وإدارتها تُجاه الطبيعة؟!، وإلى نقيض هذه الأفكار يتشيّع **أرسطو** حيث يرى الفنّان صانعا وخالقا في الآن نفسه، فالنّجار يصنع سريرا بالمماثلة إلى الأسرّة الموجودة ثمّ تتطور هذه الفكرة لديه فيخلق سريرا لم يسبق له وجودٌ في عالم الطبيعة أي على غير مثال، والطبيعة كنص عند **أرسطو** ناقصة والفنّان يُجملها ويسدّ فجواتها ومنه يغدو نصه

[1] ينظر: تيفين ساميول: التناص ذاكرة الأدب، ص19.

[2] ينظر: حافظ المغربي: أشكال التّناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر، ص38.

[3] تيفين ساميول: التناص ذاكرة الأدب، ص46.

مثاليا وجديدا، بغير نص الطبيعة الّذي اتخذه منطلقا له، وهذا ما توخاه الشعراء المعاصرون أثناء استلهامهم لمختلف النّصوص الصوفية / الرّمزية / التّاريخية / الدّينية، إذ عمدوا إلى إحداث تغيير في بنيتها فبدت وكأنّها خلقٌ جديدٌ وُلد للتّو؟!، وإذا رُمنا مقابلة النّص الأول بالنّص الجديد وجدناهما في غالب الأحيان صورتين مختلفتين، حتى وإن حافظ الشّاعر على خيط رقيق شفاف يربط بين الصوت والصدى، بمعنى أنّ الاستجابةَ قد تكون بعكس المنبه / إن لم توازيه دون أن تكون هي / هو؟!.

يُحاول **باسكال Pascal Bruckner** إزالة لمحات الحزن البادية على وجهي **لابروبير** و **رون بورتن** وقطع دابر ما تشيعا له، فيُصرّح قائلا " لا يقل لي أحد إنّني لا أقول شيئا جديدا فتنظيم المادة جديد، وحين نلعب لعبة التنس (القديمة) فإنّنا نستخدم الكرة نفسها يلعب بها الواحد والآخر، غير أنّ أحدهما يحسن وضعها بشكل أفضل. أحبذ أن يُقال لي إنّني أستخدم كلمات قديمة. وحتى حين لا تشكل الأفكار نفسها هيكل خطاب آخر، حين يعاد ترتيبها، فإنّ الكلمات نفسها تعبر عن أفكار أخرى حين يعاد ترتيبها"[1].

وضمن هذا المجال الرّمزي نقول: إذا كانت الرّموزُ – كأحد أدوات النّص ومواضيعه المتشعّبة– سيان التّاريخية / الدّينية / الأسطورية / الطبيعية – الأدبية، ضاربةً في الأزل فإنّ التّناص يعمل على تحديثها بحيث تبدو شكلا آخر لحظة التّجلي النّصي، ومردّ ذلك إلى طبيعة التّناص المكرسة لدينامية الخلق بين الفينة والأخرى فما بالك برموز غارت في الزّمن البعيد؟؟.

جليٌّ أنّ ما خطب به **باسكال** شبيه بلعبة الشطرنج الأزلية، فعلى الرّغم من أنّها واحدةٌ في أرضيتها وقطعها إلاّ أنّ طريقةَ اللّعب تختلف من شخص لآخر، ولا يستطيع لاعبٌ متقدمٌ أو متأخرٌ أن يدعي استنفاذ الخطط والطرائق لهذه اللّعبة؟!.

" يرى **هودبين** في **التّناص** رفضا لكل تصور وحداني للنص كإبداع لأنا وحيد – دلالة على الموهبة أو العبقرية– إذ يظهر النّص ((كمجال لالتقاء خطابين على الأقل))"[2].

---

[1] المرجع نفسه، ص 47.

[2] عمر أوقان: لذة النّص، أو مغامرة الكتابة لدى بارت، إفريقيا الشرق، ط؟، الدار البيضاء، المغرب، 1996، ص30.

يُؤسس **هودبين** Jean louis Houdebine منظومةً **تناصيةً** من قبيل النّظام الاشتراكي يرفض قانونها الأساسي منح شهادة حيازة لكل صوت يدعي تفرده باعتبار أنّ الصوت في حدّ ذاته ينشأ من تجميع عدّة وظائف مصدرها (الهاة– اللّسان– الحلق– المدرج الصوتي)

يُساند **ريكاردو** jean Rcardo (ت:2016م) منظومةَ **هودبين** فيجعل مفهومه للتّناص أحد أهم مبادئها حيث يستعدّ "عنصر ما لنص بأن يدخل في علاقة مع عنصر واحد أو عدة عناصر لنص آخر على الأقل"[1].

إنّما يُريد **ريكاردو** اللإفصاح عنه هو تلك الرّوح الديمقراطية للنّصوص في طريقة تحزّبها ولأنّ برلمان اللّغة يُشكّله عدد لا مُتناهي من الأحزاب، والأحزاب نفسها تضم عددا هائلا من المنخرطين، فلا يستطيع مُدّع نسب الإنجازات الإبداعية لنفسه بحجة أنّه خرج عن كل التّيارات والمذاهب؟!.

تعددت وثائق ملف **التّناص** وتكاثرت بشكل رهيب!، ما أتاح لبعض النّقاد فرصة دسّ ملفات محظورة أقل ما يُمكن القول عنها أنّها تخريب للمنظومة **التّناصية** سواء أكان ذلك بقصد أو بغير قصد!؟، على نحو ما فعله **ميشال أريفي** Michel Arrivé الذي أجرى تشريحا على بنية **التّناص** كاد يُؤدي بها إلى الهلاك؟؟، فكان كمن صلى صلاة استسقاء فلم يزده دعاؤه إلاّ قحطا وجدبا حيث ينحت **التّناص** قائلا: " إنّه مجموع النّصوص التي تدخل في علاقة مع نص معطى، هذا التّناص يمكن أن يأخذ أشكالا مختلفة، الحالة المحدودة هي بدون شك، مكونة من مجموع المعارضات، حيث **التّناص** يكون مجموع النصوص المعارضة"[2].

لم يتوان **ميشال أريفي** في تضييق الخناق على مجال **التّناص** قاطعا شكّه بيقين وهمي مفاده انحصار أشكال **التّناص** في(الحالة المحدودة / نصوص المعارضة)؟؟، ويبدو أنّ **ميشال أريفي** في محاولةٍ لاغتيال **التّناص** كما قتل نفسا من قبل بغير حقٍ حينما أعلن ببسالة موت الأسلوبية سنة 1969؟![3].

---

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[2] عبد الجليل مرتاض: التناص، ص21.

[3] ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص79.

يروم البحث استجلاء بعض آراء النّقاد العرب حول ظاهرة **التّناص** حيث يرى **محمد مفتاح** أنّ المفاهيمَ الّتي قدمها كل من **كريستيفا، لورانت Laurent، ورفاتير** لم تَبلغ المراد من **التّناص** ولم تقف على حقيقته، فضلا عن قصورها الواضح في نحت مفهوم جامع مانع له[1].

تتصدر دراسة **التّناص** لدى محمد مفتاح جملة من الإجراءات التّحليلية والتّفكيكية لمختلف المفاهيم الّتي رُصدت **للتّناص**، وذلك بغية استخلاص مفتاح جامع يُزيل كثيرا من الغموض الّذي التف حول هذه الظاهرة، ويكون كذلك مفتاحا يستأنس له القارئ في فتح مغالق النّصوص المشفرة وفرزها؟؛ وقد كانت **المعارضة** أولى المفاتيح التي وضع مفتاح يده عليها بِعدّها اقتفاءً للأعمال الأدبية، وتتبع نهجها إذ يجد الشّاعر نفسه منساقةً فيها بوعي أو بغير وعي تحت سطوة شاعر آخر ينسج على منواله.[2]

و**المعارضة** عند **مفتاح معارضات** منها **النقيضة** وهي: تأثر عكسي لشاعر بآخر مثلما فعل **أحمد شوقي** في **مصرع كليوباترة** حيث تأثر **بشكسبير** وقلب أحداث التّاريخ!؟

كذلك تأثر بعض الشّعراء الجزائريين المعاصرين بفحول الشعر الرّمزي على الصّعيد العربي والعالمي غير أنّهم غيّروا وجهة الكثير من الرّموز وفق ما يتماشى مع الرؤى المراد إيصالها إلى الجماهير، ونخصّ بالذكر الشاعر عبد الله العشي الذي غيّر مسار زرقاء اليمامة – كما رأينا في منجز سابق–، إذ جعلها رمزا ضريرا أبكما، بعدما كان الشّعراء الكبار يستنيرون ببصيرتها وذكائها؟؟.

يُحدثنا **مفتاح** أيضا عمّا يُعرف **بالمعارضة السّاخرة** المتعلّقة بثنائيات ضدية من طراز (الهزل– الجد)، (المدح – الذم)، فحواها أنّ الخطابَ الجدّيَ يحمل بين طياته خطابا هزليّا كما قد يكون الجدُّ في بعض حالاته نتيجةَ خطاب هزلي؟؟، ويدخل ضمن **المعارضة السّاخرة** تأكيد الذّم بما يشبه المدح والعكس[3]، وأكثر ما يتجلى هذا النّوع من المعارضات

---

[1] ينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التّناص)، المركز الثقافي العربي، ط4، الدر البيضاء، المغرب 2005، ص120/121.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص122.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص121.

في رموز الطّبيعة، وخاصة عند المتنبي حينما سخر من سيف الدولة فشبهه بالشمس المظلمة.

بعد أن عرض **مفتاح** جملةً من المفاهيم **للتّناص** راح يضع له مفهوما جامعا مانعا ركضت خلفه الدّراسات وحلقت حوله الأنظار دون الظفر به؟!.

" **فالتّناص**، إذن للشاعر، بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له خارجهما"[1].

وأمام هذه اللّغة الفضفاضة المحلقة خارج مدار **التّناص** يقف **محمد مفتاح** رمزَ التّحدي والمجازفة إذ لا ينفذ له صبرٌ ولا تكن له عزيمةٌ في توليد أكبر عدد من المفاهيم لهذه الظاهرة المُتشعّبة، حيث توصل بعد طول عناء وصبر جميل إلى أنّ التناصَ " ظاهرةٌ لغويةٌ معقدةٌ تستعصي على الضبط والتقنين إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح. على أنّ هناك مؤشرات تجعل **التّناص** يكشف على نفسه ويوجه القارئ للإمساك به، ومنها: التلاعب بأصوات الكلمة والتّصريح بالمعارضة واستعمال لغة وسط معين، والإحالة على جنس خطابي برمته"[2].

يتّخذ **مفتاح** من المتلقي بديلا له، أو نائبا عنه في تقصي حدود **التّناص** وإدراك مفهومه، وعلى الرّغم من إقرار **مفتاح** بصعوبة هذه المهمة نظرا للمجال الهلامي المفتوح **للتّناص** والمستعصي عن الضبط والتّقنين حد قوله، إلاّ أنّه لم يتوان في المجازفة بالمتلقي؟!.

إذا كانت المفاهيم الّتي صاغها **مفتاح للتّناص** لم تصل بالمتلقي إلى حدّ الوعي الحقيقي بجوهر هذه الظاهرة، فمن أين للمتلقي أن يكشف عن تعانق النّصوص وتواشجها وبخاصة النّصوص ذات الأبعاد الرّمزية/الصوفية؟ وكيف له أن يشتغل على هذه النّصوص المتداخلة والمتعايشة في حيز كتابي يطبعه الاقتصاد اللّغوي كالشّعر مثلا؟. كما أنّ

[1] المرجع نفسه: ص125.

[2] المرجع نفسه: ص131 .

مفتاح بالذّات يدفعنا أشدّ دفعا إلى تناسي المفهوم الكلاسيكي للنّص .فالنّص عنده لم يعد قائما على" أحادية معناه وشفافيته وحقيقته وصدقه"[1] وإنّما أضحى" ما يكمن التعبير عنه بـ((حَقْمَلَة))، وهي نحت من كلمتي الحقيقة والاحتمال؛ وهذا يعني أنّ النّص لا يعبر عن الحقيقة وحدها وإنّما يمكن أن يعبر عن الاحتمال، بل والممكن والمستحيل"[2].

4.2 أشكال التّناص الموازية لأنواع الرّمز:

يعمل **التّنـاص** على توطيد النّصوص الغائبة وإعادة بعثها عبر برنامج التّذكر والمتلقي أثناء تحاوره مع هذه النّصوص يكون كمن قرأ على سبورة بيضاء نصوصا تَمَّ محوها وإزالتها منذ أمد بعيد؟!، فهل بإمكاننا الزّعم أنّ عملية إعادة استحضار هذه النّصوص لا يمسها التّغيير أو التّحريف؟؟ سيان في بنيتها الداخلية أو الخارجية!.

هل استثمار الخطاب الشّعري المعاصر لهذه النّصوص اللاجئة ينمّ عن حفظ بردتها؟
هل يُمثّل تلاحمُ النّصوصِ لحظةَ ولادة نصوص جديدة لم يُعلن عن ميلادها بعد؟؟

لا تبدوا النّصوص المتناصة شديدة البروز دائما فالنّصوص المتداخلة لا تتراءى في النّص المستقطب لها بصورتها المألوفة إلا نادرا ويتعلق الأمر هنا بالنّصوص الدّينية المقدسة الشديدة الحساسية لدى المتلقي!، أمّا بقية النّصوص الوافدة فتخضع لعملية الانصهار حيث يُجري عليها الشّاعر تحويرا بطرقٍ وأساليبَ شتى(تعمل على إعادة إنتاجها) بعد أن يُضفي عليها من ذاته، ليخرج بها شكلا جديدا يكون أكثر ملاءمةً للمواقف المراد التّعبير عنها وهنا يحصل التّمايز بين قدرات الشّعراء في التّعامل مع هذه الرّوافد النّصية وتشغيلها في أقصى مستوياتها.

أ/ القرض المعلن للنّصوص:

يُسمي جينيت هذا النّوع من التّناص بالاقتباس، وهو استلهام واضح، صريح ومباشر لنصوص تُنبئ عن طمأنينة المبدع تجاه قدرات القارئ وثقته في تسلح المتلقي بمختلف

[1] محمد مفتاح: المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1999، ص32.
[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المرجعيات والأدوات الفكرية والفنّية والّتي من أهمها تقنية الكشف عن النّصوص؛ علما أنّ الاقتباس الّذي يتشيّع له جينيت يُغيّب مرجعية النّصوص المستلهمة في معظم الحالات فضلا عن ارتياحه لذخيرة القارئ بعده مثقفا ومثاليا[1].

أما **ميشال أريفي** فيُفيض في تشريح القرض المعلن للنصوص إذ "يمكن للنص المتأثّر أن يمثل على مستوى التعبير النص المؤثّر، وبعبارة أخرى أن عناصر أو وحدات النص المؤثّر يمكن أن يستعيرها النص المتأثر، بحيث تتموضع على مستوى التعبير أو المضمون الذي يشير إلى التناص المتبادل بين نص سابق، ونص لاحق"[2].

يقول الشّاعر **عبد الحميد شكيل:**

بَيْنَنَا سَجْدَةُ الشِعْرِ، وَمِيرَاثُ اللُّغَةِ.."

" الشَهْوَةُ مُحِيطٌ، وَالجَسَدُ أَكْثَرُ مِمَا يُطِيقُ الكَلاَم"[3]

يكشف النصّ الشّعري عن دينامية تجلي الذّات المقدسة للشعر في معين اللغة فيستثمر في سبيل وصل هذه اللّحمة نصَ أدونيس " **الشهوة محيط، والجسد أكثر مما يطيق الكلام**"، فتعلق نفس الصوفي بالشّعر المنوط بالملاذ والمتعة يكون بموازاة الشهوة الباروكيّة للجسد.

يعمل التّناص على إغناء النّص بمختلف المرجعيات، والخلفيات الفكرية والأيديولوجية الّتي تُمكّن الشّاعر من التّعبير والتّأقلم مع المواقف والأحداث مهما كانت درجة توتّرها وخاصة تلك المواقف المصطنعة / المؤثرة ظاهريا / المكتنفة بالزّيف والنّفاق، مما جعل الشّاعر **أحمد عبد الكريم** يهتزّ لمثل هذه الدّعايات المبيتة على نوايا سيئة، فيستعير شعارات هادفة مليئة **برموز** حيوية تُزلزل كلّ من سولت له نفسه انتهاك حرمة الإنسانية الفاضلة:

" إِنَّ دُمُوعَ التَّمَاسِيحِ

زَائِفَةٌ... زَائِفَهْ

---

[1] ينظر: عبد الجليل مرتاض: التناص، ص68.

[2] المرجع نفسه، ص22/21.

[3] عبد الحميد شكيل: شوق الينابيع إلى إناثها نصوص إبداعية، موفم للنشر، ط؟، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2008، ص24.

وَالذِي يَزْرَعُ الرِّيحَ

سَوْفَ تُجَرِّدُهُ العَاصِفَهْ"[1]

يستلهم الشّعار أمثالا مرصعة برموز الطبيعة الحيّة والصامتة، المفضية إلى بيان حالة المقدّمات حينما تكون مُبيّتة على استراتيجيات هشّة وغير أخلاقية فإن النّتائج المترتبة عنها ستكون لا محالة أفظع منها، والجزاء من جنس العمل.

فالتّماسيح كأحد رموز الطبيعة الحيّة تَكسر دائما أفق توقع فريستها، حيث تتظاهر لها بالبكاء والمودة فإذا ما استأنست خيرا انقضت عليها بوحشية فظيعة، فالتّمسكن رهين التّمكن كما يُقال، وسكون الرّيح يُنبئ عن مجيء العواصف، لذا فإنّ تكريرَ الدّق على ناقوس الخطر زائفة – زائفة...، رهينٌ بإيقاظ دينامية المنبّه؟، ومن المفاجآت التي باغتنا بها الشّاعر **أحمد عبد الكريم** توظيفه لمثالين مُتكافئين في الدّلالة تمخض الأول عن الغدر المستبطن، في حين ساق الثاني الدّلالة نفسها إلى نعشها، فقد صيّر العاصفةَ بِنْيَةً ضديةً تهوي بمهدها(الرّيح) وتعتمل ضد ذاتها، حيث " ترغم الإعوجاج على الظهور كما هو بصراحة وخشونة لكي ينفجر. إنّها ترغمه على الاعتراف على نفسه بنفسه"[2].

وضمن القرض المعلن للنّصوص يتمحور **التّناص الدّيني** المستلهم لشخوص الأنبياء / الرّسل/ القصص دينيّة/ التّعاليم دينيّة / الطيور وأماكن المقدسة، بغض النّظر عن مصادر استلهامها سواء أكانت من الدّيانة الإسلامية، المسيحية، اليهودية، وعادة ما يُشكّل هذا النّوع من التّناص حساسيّة لدى القارئ نظرا لتعلقه بمقدّسات مُنزهة عن ملابسات التّغيير.

يقول الشاعر **أحمد عبد الكريم:**

قِيلَ زُلْزِلَتِ الأَرْضُ زِلْزَالَهَا

نَفَضَ البَرُّ أَحْيَاءَهُ تَعَبًا

[1] أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص46.

[2] محمد العمري: البلاغة الجديدة بين التّخييل والتّداول، مكتبة الأدب المغربي، أفريقيا الشرق، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2012، ص131.

غَيَّرَ الوَقْتُ وِجْهَةَ الخَرِيطَةِ فِي لَحْظَةٍ[1]

يجتر النّص الشّعري الآية الكريمة ((**إذا زلزلت الأرض زلزالها**)) في صورتها المرآوية، قصد لفت انتباه المتلقي إلى واقع مرير جعل **رمز الطّبيعة** المحوري يُزلزل تعبيرا عن نهاية زمن السّكون وبداية مرحلة الرّفض، إنّها هزّةٌ أرضيّةٌ على غير مثالٍ زلزلت صمت الأحياء، وأحدثت تغييرا في النّواميس المكرسة له.

وقد يستدعي الشّاعر النّص الدّيني مع إحداث خدش بسيط لا يُلامس جوهره ولا يتعدي تغيير بعض الألفاظ المرافقة للموقف المراد التّعبير عنه، ففي التّناص الدّيني عادة ما يتجلى المنبع الأصلي للنصوص المستلهمة، لأنّ صنيع الشّاعر لم يتعدّ اللّعب على البنيّة السطحية للنّص الدّيني:

أَيُّهَا الأَلِفُ الإِلْفُ

أَنْتَ عَصَايَ أَهُشُّ بِهَا عَلَى عُزْلَتِي

حِينَ يَنْزُغُنِي الهَذَيَانُ..[2]

يتعامل النّص الشّعري مع الآية القرآنية((هي عصاي أهش بها على غنمي)) بطريقة حيوية لم تلغ النّص الدّيني، وإنّما ساهمت في إعادة صياغته وفق رؤى الشّاعر؛ حيث فبدّل المتن الشّعري بعض المفردات(أنت) وغير مفردات أخرى مثل (عزلتي) وبتغيير الشّاعر لهذه الإحداثيات يكون قد أنتج نصا جديدا فيه من الشّعرية والعمق الدّلالي ما يكفي لخلخلة القارئ، ودفعه إلى التّساؤل ما الّذي أراده الشّاعر من وراء هذا التّغيير للنّص الدّيني المقدس؟. وكما – قلنا سلفا– أنّ النّصَ في هذا النّوع من **التّناص** قليلُ التّحوير لأنظمة بؤره الدّلالية وعليه يكون مصدرُ الغموض الّذي يكتنفه راجعا إلى التّساؤل عن دواعي تغير الديكور فيه؟؟.

يُوحّد الشّاعر بين أول حروف العربية(الهويّة)، والعصا التي يهشّ بها على عزلته أرضه/ وطنه، بعدّه أول هواجس الشّاعر، لذا عمد السّياق الشعري إلى إحداث تغيير في

[1] أحمد عبد الكريم: موعظة جندب، ص21.

[2] أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص11.

النّص القرآني حيث استبدل الضمير –هي– بـ – أنت– كون دلالة الحضور أقوى من دلالة الغياب، كما أحل العزلة محل الغنم، وهذا ما دفع المتلقي إلى عقد مقارنة بين الثّابت والمتحرك **لرموز** الوطن.

ب/ اضمحلال البؤر المعلميّة للنّصوص،(تشويش البؤر الدّلالية)،(النّص السّراب):

ضمن هذا النّوع من **التّناص** يُصاب النّص المستلهم بانسلاخ وُجودي لأنّ عمليةَ التّحوير فيه لامست عناصره الأساسية فتعرض إلى الذّوبان الكلّي في بنية النّص المُتبني له مما جعل محاولة الكشف عنه، أو الوقوف على سريرته أمرا في غاية الصعوبة.

ويُمكننا القول أنّ النّصَ وفق هذا الأفق قد اقتنع بضرورة تغيير نمط المعيشة، فهو كالعصفور يظل يلازمه الطموح والتّصارع مع غشاء البيضة حتى يكسر أُلفتها، ويُصبح حرا يُهاجر حيثما شاء!، لذلك يُصّر النّص على فكرة مكاتبة مُؤلفه فلا تهدأ حروفه حتى تنعتق من كلّ سُلطة خارجية، فتمسي حرةً طليقةً ترتدي ما شاءت من الحُلي، وتُجيب مختلف الدعوات؟؟.

يصطلح **جينيت** على التّناص المُغَيّب للبؤر المعلمية **بالمابين أو قبل النّصية paratexe** وهو أكثر أنواع **التّناص** تحجُّبا، تتجلى أهميته في كونه قوامَ النّصِ حيث يَدخل معه في علاقات تتصادى فيها العناوين الرئيسة والفرعية وما بين العناوين (التّقديم – الذّيل – التّنبيه – التّوطئة)، ويشمل هذا النّوع كذلك الهوامش وما يُسّمى – قبل النص– أي الغسيل الأولي للنص قبل الانتهاء من مرحلة تخلّقه، والمُشتمل على المسودات والنّقاط العريضة ...، وكل ما يتعلق بالمناص على اختلاف أشكاله[1].

يرى ميشال أريفي في اضمحلال البؤر المعلمية للنصوص " إمكان تضمين النّص اللاحق مضمون النّص السابق، وهذا النوع من التّناص يسميه ميتاسيميوطيقا"[2]، وهو بحسب **أريفي** أعلى درجات استحضار النّص الغائب الّذي يُحتفى بمضمونه ويُغيَبُ شكله الخارجي تغييبا كليا أثناء عملية استلهامه.

---

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد:عتبات(جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008، ص73.

[2] عبد الجليل مرتاض: التناص، ص21.

ولا ينفك هذا النّوع من التّناص عن احتضان **التّناص الأسطوري** حيث أدرك الشّاعر المعاصر بعد عميق تدبر أنّ العودةَ إلى الأسطورة أنجعُ حلا للتّخلص من اللّغة السطحية المباشرة الّتي طلعت على بعض التّجارب الشّعرية الرّاهنة، إن لم نقل كادت تشوب كلّ التّجارب لولا وعي الشّعراء بأنّ " اللغةَ في استعمالها اليومي المعتاد تفقد بالضرورة تأثيرها وتشحب نضارتها، ومن هنا قد يكون استعمال **الرّمز الأسطوري** و**الأسطورة الرّمز** بمثابة مناجاة للأداء اللغوي، يستبصر فيه صاحبه بواسطة التشكيلات **الرمزية** إمكانات خلق لغة تتعدى وتتجاوز اللغة نفسها "[1].

كذلك تُمكّن الأسطورة من تعقيم الأوضاع المتعفنة السياسية والاجتماعية على الصعيد المحلي والعالمي، فلغتها بمثابة شبكة إستراتيجية تتخطى الحدود القومية والجغرافية سعيا نحو التّواصل الفنّي والإنساني المُوحّد لكلمة الشعوب، إنّها – أي الأسطورة– " عاملٌ جوهري وأساسي في حياة الإنسان في كل عصر، وفي إطار أرقى الحضارات.

وفي إطار الحضارة الصناعية والمادية الراهنة ما زالت الأسطورة تعيش بكل نشاطها وحيويتها، ومازالت – كما كانت دائما – مصدرا لإلهام الفنان والشاعر"[2].

إنّ قدرةَ الأسطورة في التّعبير عن النّوازع الرّوحية للإنسان المعاصر، وتعلُّقها بالغاب جعلها " واحدةً من أعمق منجزات الروح الإنسانية، وهو الخلق المُلهم لعقول شاعرية خيالية مَوْهوبة، سليمة لم يُفسدها تيار الفحص العلمي، ولا العقلية التّحليلية"[3].

فالأسطورة إذًا نِتاج الخيال البشري الّذي احتضن حياة الإنسانية، واستجاب لتطلعاتها ومشاغلها حتى أضحى النّاطق الرّسمي باسمها!؟، والممهد لطريق التّلازم الوثيق بين الأسطورة والفكر البشري مما جعل الإنسانَ يستقر منذ الأزل في كنف أسطوري فـ" حين أراد الإنسان الأوّل أن يفهم الكون من حوله أنتج الأسطورة، وحين أراد أن يمجّد – في مرحلة لاحقة – بعض الظواهر الّتي رأى أنّها تتحكّم في وجوده ومصيره تغنّي بالأسطورة، وحين أراد أن يجسّد هواجسه ومخاوفه وخلاصة معتقداته مارس الأسطورة وحين أراد أن

---

[1] جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، ط؟، الجزائر، 2003، ص207.

[2] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص: 223/222.

[3] جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص:208/207.

يشرّع القوانين لتنظيم حياته، استعان بالأسطورة. لذا كانت الأسطورة وما تزال، أهمّ وأقدم وأعقد ظاهرة إنسانّية واكبت الوجود الإنساني منذ البدايات الأولى، حتّى قيل ((من يستوعب الأساطير يستوعب كلّ شيء))"[1].

ومن الأوائل المستوعبين لحقل الأسطورة نجد فلاسفة الإغريق حيث كانوا سبّاقين إلى اعتبار الأساطير " مجازات وكنايات وضربا من ضروب الرمز والتلميح والاستعارة فقد أكد الفيلسوف ((**أمبيدوقيلوس**)) (Empédocle) الذي عاش في القرن الخامس قبل الميلاد أنّ الإله ((**زيوس**)) (Zeus) هو **رمز** النار والإلهة ((**هيرا**)) (Héra) هي **رمز** الهواء، و((**هادس**)) (Hadès) **رمز** الأرض"[2].

أما في العصر الحديث فقد أضحت الأسطورةُ فريضةً شعريةً فلا نكاد نلتقي بمتن شعري خال من التّوظيف الأسطوري سيان عن طريق التّصريح أو التّلميح!؟، بل قل إنّ معظم النّصوص الشّعرية ألفيناها مزدحمة بالأساطير، وكأنّ الشّاعرَ المعاصرَ تواقٌ للتّعبير الرّمزي المتضمن لـ : "الحلم والتخيّل والاستذكار"[3]، وهي ثلاث آليات جعلت الكتابة الشّعرية المعاصرة نظاما شفافا و"خطابا يمكن أن يقال عنه إنّه أدبي يتناصّ مع التاريخ والميثولوجيا وما يجعل الأسطورة خطابا أدبيا، قدرتها على توسيع آفاق المخيّلة عن طريق الحلم والتخيّل وما الأدب في بنيته العميقة إلا نظام رمزي قادر على الإيحاء والتأويل"[4] عبر مستويات متعددة كالتّحوير، والقلب، والنّفي ...، وذلك حسب الدّوافع والظروف المتحكمة في توليد الأساطير وطريقة تمثلها، ضف إلى ذلك اختلاف، وتفاوت قدرة الاستلهام لدى الشّعراء فكلّ شاعر ينطلق من زاوية نظر معينة تُحيله إليها رؤاه المتمخضة عن مرجعيات تشرّب منها طيلة مساره فأصبحت بالنسبة له – أي الشّاعر– إيمانا وعقيدةً لا بدّ من نصرتها، وجعلها بموازاة وقائع العصر الّتي يُمكن عدّها بمثابة محفزات تُثير الدّفين في خلد

---

[1] عبد الحليم مخالفة: تجليات الأسطورة في أشعار نزار قباني السياسية، منشورات السائحي، ط1، الجزائر،2012 ص25.

[2] المرجع نفسه، ص28.

[3] محمد عبد الرحمن يونس: الأسطورة، مصادرها وبعض المظاهر السلبيّة في توظيفها، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، قسنطينة، الجزائر، 2014، ص104.

[4] المرجع نفسه، ص105.

الشّاعر وتعمل على الانصهار به، فتنتج لنا في نهاية المطاف رؤيا شعرية؛ أحد أطرافها مُتخيل أسطوري والآخر حدث واقعي، ونجد مثل هذا الصنيع المُبهر لدى الشّاعر **علي أحمد سعيد**:

وَحِيدًا غُرْبَتِي مَوْجِي وَأَشْرِعَتِي

بَقَايَا النُّورِ تُلْقِينِي عَلَى حُطَمِي

لِأَغْفُو فَوْقَ أَشْلاَئِي وَأَجْمَعَهَا

أَنَا الرَاثِي فَمَا قَبْرِي وَمَا حُلْمِي[1]

يستثمر **محمد علي سعيد** أسطورة **إيزيس وأوزوريس** ويُسقطها على المرض الخبيث الّذي اجتاح الجزائر فأرداها جثةً هامدةً منشطرةً فما حدث للجزائر غير بعيد عن مصير الإله **أوزوريس** حيث تخوض إيزيس رحلةً شاقةً ومتعبةً ينتابها الألم / المعانات / الشّوق والحنين لزوجها **أوزوريس** فتتحدى كلّ الصعوبات، وتركب المخاطر في سبيل لملمة شتات وفتات كبد زوجها، والشّاعر قام بترصيع أسطورة **إيزيس وأوزوريس**، كما حلّ هو في شخصية إيزيس أملا في لملمة شتات الذّات الضائعة والمُنشطرة على سبعين قسما ولأنّ **أوزوريس** تعرض للقتل والبعثرة من طرف أخيه – **ست**– كان العدو أقرب النّاس ومن سديم تربة واحدة، وهذا ما حدث للذّات الجزائرية المنشطرة والمنثورة شتاتا.

يتجلى الغرض من **التّناص الأسطوري** في مُشاركة البشرية تألّمها وتأمّلها للحياة، لذا نجد صوت البشرية في تصاد مستمر مع صوت الأساطير، فمن منا يستطيع التّعبير عن آلامه ومعاناته دون الاستعانة **بصخرة سيزيف**، وأي مُحاك مثالي بمقدوره نفخ الحياة في الأرض وإعادة بعثها لولا **تموز**؟!.

ومن البديهي أنّ الرّكونَ إلى هذه النّصوص الأسطورية لا يُعد رِدة بمعنى الكلمة فليس الحنين إلى سيزيف وتموز وزرقاء اليمامة بغية التّقاط صور تذكارية بل إنّ استدعاءَهم لأجل اللجّ بهم في صراع حضاري وُجودي، فـ" ليست إعادة كتابة الأسطورة إذن عملية تكرار بسيط لقصتها، بل تمثل إعادة الكتابة هذه أيضا تحليلا لتاريخ هذه القصة ويعتبر

[1] علي محمد سعيد، روح المقام، ص141.

هذا الأمر، كذلك إحدى وظائف **التّناص:** إنها نقل حركة استمرار الأسطورة في الذاكرة البشرية إلـى مكـان أبعد من تحديد مرجعيتهـا. وتُؤمّن عمليات التّحويـل نجاة الأسطورة واستمرار حركتها"[1].

ج/ التّناص العكسي:

لفت الدكتور حافظ المغربي انتباهنا إلى شكل مهم من أشكال التّناصات يُعْرَفُ **بالتناص العكسي،** ولا يختلف في جوهره وسرّ انبجاسه عن المعارضة بالنّقيضة كما خطها محمد مفتاح، وبمقدور **التّناص العكسي** الاعتمال في شتى أنواع النّصوص دينية، تاريخية أسطورية...، وعلى ضحالة تواتر هذا الشكل من التناص في الشّعر الجزائري إلاّ أنّه ظلّ تحفةً فنيةً أسهمت في تفرد معمارية القصيدة الجزائرية المعاصرة.

ومن النّماذج المتميزة **للتّناص العكسي** نورد نصا للشّاعر **أحمد عبد الكريم:**

لَيْتَهُمْ جَاءُوا

حِينَ جَاءُوا عَلَى شَالِهَا

بِدَمٍ كَذِبٍ.[2]

إذا كان القرنُ العشرون لم يتجاوز تداعيات تأنيث القصيدة، فإنّ القرنَ الواحد والعشرين هاله تأنيث الدّلالة أو بالأحرى تأنيث المذكر ومنحه نَفَسًا طويلا يُتيح له فرصة التّعبير عن هواجس الإنسان المعاصر.

لطالما شكّلت الأنثى مصدرَ هوس الشّعراء، فهي العرّافة المُخلّصة من وطأة المكائد وغدر الزمن، فعلى الرّغم من أنّ الأنثى لم تنل حظا في الميراث النبوي إلاّ أنّ ذلك لم يمنعها من الحلول في **الرّموز الدينية** ومشاركتها آلام المحن، مما دفع النّصَ الشعريَ إلى التّناص

[1] تيفين ساميول: التناص ذاكرة الأدب، ص80.

[2] أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص77.

مع الرّمز الدّيني **ليوسف** عليه السلام وتضمينه في قالب أنثوي، إذ جعل **يوسف** رمزا للجزائر بعد أن عضّدها بوشاح يقيها من ريح الفتن، ودم كذب حال دون انتهاء الحياة فيها.

تُهاجر النّصوص نحو المجهول دون إدراك لما ستنتهي به الرّحلة وتؤول إليه وفي ظل غياب تصور أولي عن أفق الأرض الّتي ستحُط عليها الرّحال تكون النّصوص أشبه بالمذنبات الخارجة عن مدارها الفلكي، إذ تبقى على هذه الحالة سابحة في الفضاء حتى تشاء الأقدار فتخترق مجالا فضائيا لنصوص أخرى حيث تقوم الشبكات العنكبوتية لهذه الأخيرة بترصُّدها وجذبها إلى مجالها، ثمّ تعمل على تبيئتها بحسب الدّواعي والظروف فقد يُحافظ السبيّ على هوية هذه النّصوص المستقطبة، كما قد يُؤرضنها بتكييف محمولها أو تجريدها البعض منه!؟.

كما أنّ هذه النّصوص السّابحة في الفضاء، والّتي تعرضت لعملية القرصنة لا تستكين بسهولة، لأنّ نقلها إلى عالم غير عالمها البرزخي الفارة منه، والمهاجرة عنه سيُولّد لديها نوعا من المقاومة النّاجمة عن كبت حريتها وتضييق حدودها، لذلك نجد النّصوص المجتمعة تحت سطوة **النّص الجامع**، يطبعها التّدافع، ويحكمها قانون التّعايش في ظل فسحة إبداعية تُوَحّد النّصوص فيها كلمتها، وتستقي وجودها من خلال تلاحمها فهي – أي النّصوص المتداخلة– كالبنيان المرصوص إلى حين!؟ حضور الكلمة القرائية العليا، المنوط بها فصل اللّبنات ليُعاد تركيبها من جديد وفق منظور مغاير.

فهذه النّصوص الأسيرة تنتظر على الدّوام قارئا مثاليا يُخلّصها مما هي فيه؟؛غير أنّ خيبة الأمل تظل حليفَها الأول والنّهائي، لأنّ كلَّ قارئ إلهٌ أعظم من **زيوس** فلا شيء يخرج عن سلطته، ولا قيد ينفك خارج سطوته؟!، فكلّ من يتولى مهمة استئناف أحكام الإفراج عن النّصوص لا يزيدها إلا سجنا وقيدا، فتظل النّصوصُ رهينةً في يد القراء؟؟.

وعليه يغدو **التّناص** نصا من المنظرين، فهو شبيه برحلة **إيزيس** سعيا في ملمة أشلاء **أوزوريس**، فكلّما تمكّنت **إيزيس** من توطين رحلتها، وخيّم الهدوء على وصال زوجها

عاد الأخ **ست** ليُبعثر أشلاء زوجها **أوزوريس** على مناطق مُتباعدة ومُتباينة، وهذا ما جعل **إيزيس** في رحلة بحث دائمة تستقر يوما لترتحل في آخر!؟.

3. الصّورة الشّعرية:

من يَلج مدينة الشّعر عليه أن يمتلك جميع مفاتيحها كي يتمكن من التّجول في أرجائها والتّعطر من بساتينها...، وليست مدينةُ الشّعر كأي مدينة أخرى تنفتح أبوابها لكلّ طارق أو توفِد كلّ لاجئ، وهي كذلك ليست امرأةً متبرجةً سافرةً يستمتع بجمالها كلّ من مرّ بها؟، وعليه فإنّ عذريةَ المدينة الشّعرية لا ينالها إلاّ من حظي بمقومات بلاغية وآليات نقدية تُتيح له فرصة فض خاتمها دون تعنت أو شعور منها؟.

وليس ذلك بالأمر الهيّن على القارئ في أي عصر كان، نظرا لأنّ الشّاعرَ غير جواد ولا سخي ما يجعله يطفو بمائه على سطح القصيدة؟، بل إنّ غايته جعل مائه أكثر غورا، ومن أجل تحقيق ذلك جنّد الشّاعر هندسته الشّعرية بأدوات فنّية كالرّمز، والصورة الّتي تُمثل قلبَ العملية الفنّية وخلية عطر فواحة مشدودة بسحر يجذب كلّ من وطئت قدماه مجالها المُمَغنط والمُشَكّل من عناصر جمة، كالخيال والموسيقى.

إنّها- أي **الصورة الشّعرية**- ملكةٌ رؤيويةٌ بعيدةُ الأفق، تُفقِد الأشياء وزنها وكينونتها الزمكانية؛ وهي كذلك منظار شفاف حازه الشّاعر؛ وقناة معبر من الرؤية الحسّية إلى الرؤيا الرّمزية، حيث تُعيد صياغةَ الكون موحدة بين كيانه الحسي المحدود الوصف، وصورته الخلفية الحرباوية اللامتناهية، ثمّ تعمل بعدها على تبيئته – أي الكون- في فضاء شعري فيه من التّشابك وسرعة التّحول ما يجعله شديدَ الانفلات كاليربوع كلما سددت منفذا له نطق من باب آخر؟.

1.3 دور الرّمزية في تخلُّق الصّورة الشّعرية:

تمتاز **الصّورة الشّعرية** وفق ما تمّ إيضاحه ببُعد المغزى وجرس موسيقي صلد يهوي بقرائها إلى عالم لم يكونوا بالغيه لولاها، فهي – أي **الصورة الشّعرية** – تكشف لهم جزءا من الحقيقة طالما غاب عنهم؟!، فإن لم تتوصل إلى ذلك فلا ضير أن تكون كذبةً جميلةً في حياتنا!؟.

يرى **بول ريفردي Paul Riverdy** " أنّ الصّورةَ إبداعٌ ذهنّي صرف. وهي لا يمكن أن تنبثق من المقارنة، وإنّما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة"[1]، فالتّفاوت القائم بين مصادر الصّورة هو الّذي يعصف بأحد أطرافها حتى يغدو رمزيا على اعتبار أنّ الرّمزيةَ صدى لجانب محسوس ومحدود في خصائصه وأشكاله...، وشتان بين الحقيقة الواقعية والحقيقة الرّمزية للشيء نفسه، فعلى الرّغم من أنّ حواء تخلقت من ضلع آدم إلاّ أنّها كانت جنسا مغايرا له تماما؟!.

يُعرّج **عز الدين إسماعيل** (1929- 2007م)على الصّورة فيراها شعورا ماكثا في الذّاكرة ينتظر لحظة خروجه فيحل في أي جسد كان شعرا / نحتا / رسما[2]، فالطموح عند هذا الشّعور الضائع لا يتعدى البحث عن استيطان فضلا على أن يبقى لاجئا في مخزون الذّاكرة بالرَّغم من أنّها موطنه الأصلي؟!.

ألا يمكننا إذًا اعتبار الصورة عند عز الدين إسماعيل نصا فرّ من قسورة؟؟.

يتجلى الشّعور في كونه **صورةً شعريةً** بعينها، وليس شيئا يُجَسَّد ويتّحد بجزيئات الصورة المحسوسة، ولا يُمكننا بأي حال من الأحوال تحميل **الصّورة الشّعرية** مهمة تمثيل الواقع الخارجي بعينه، فهي أولا وأخيرا تنطلق من داخل الأنا المبدعة لتنعكس مِحوريا وتفاعليا على واقع مادي بحت، ثمّ ترجع إلى عالمها الدّاخلي، بعدها تُعيد نفس الكرّة بطرق مغايرة حيث يتمّ تغيير موضع التّلامس، ونقاط الانطلاق في **الصّورة الشّعرية**، ذلك أنّ الزّخم الرّمزي الدّاخلي للذّات المبدعة ليس واحدا، في مقابل العالم الخارجي المتعدد أيضا وبالتّالي فإنّ النّقاط الّتي يتمّ وَصلها بين العالمين لا تأخذ تموضعا واحدا أثناء تعيينها على المنحى البياني الخاص بدالة **الصّورة الشّعرية** كطرف معادل للتّجربة العقلية؟؟.

من هذا المنطلق نستنتج أنّ العنصرَ الّذي يَشغل الوظيفة الأساس في إيجاد **الصّورة الشّعرية** هو " شعور وجداني غامض بغير شكل، بغير ملامح "[3] ينبثق من الزّخم **الرّمزي**

---

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص134/133.

[2] ينظر : المرجع نفسه، ص135/133.

[3] نادر مصاروه: شعر العميان، الواقع، الخيال، المعاني والصور الفنية (حتى القرن الثاني عشر ميلادي)، دار الكتب العلمية، ط؟، بيروت، لبنان، 2008، ص10.

الموطود في الخيال على اختلاف درجاته؛ وقد ساهم **كولوردج** **Taylor Samuel Coleridge** (1772- 1834م) في بلورة وظيفة الخيال، فعدّه أحدَ مُشَكِّلات **الصّورة الشّعرية** فهو " القوة التركيبية السحرية التي تكشف لنا عن ذاتها في خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة، أو المتعارضة"[1].

ينمّ الخيال لدى **كولوردج** عن محاولة المصالحة بين النّقائض، فتتداخل **الصّور** في مجال غير مجالها!، فيخف وزنها نتيجة شحنها بعواطفَ وأحاسيسَ غير ثابتةٍ، يعتريها الحَراك بعد كل سكون؟!.

وبما أنّ المجالَ **الرّمزيَ** يعمل بطريقة دينامية على انتساف الأغوار، والخيال فضاء مطفف في الوزن، يُحلّق في سمائه الضدّ والنّقيض فيبدوان شكلا سحريّا يزيد من شعورنا بالجمال ويُقوي متعتنا بالحياة. لذا تجلا – أي المجال الرّمزي والخيال- في الشّعر المعاصر روحا ترفض أن تؤرضن في عالم مادي تحكمه قوانين المنطق، فتظل مشتاقة إلى عالم يتجاوز الحصار و" يُحطّم الحواجز بين الماديات والمعنويات، ويقرب بين الإنسان والطبيعة فيمتزج بها ويقيم علاقات بينه وبينها تسمح له بتشخيصها والحوار معها وسماع نبضها"[2].

بعد تحديد الإطار العام الّذي تتحرك وفقه **الصّورة الشّعرية** ارتأينا توجيه الدّراسة نحو ألياف بصرية جد دقيقة حيث تُطالعنا موسوعة **أونيقر ساليس** بمفهوم مُركز **للصّورة الشّعرية** " فهي لغة الحواس والشعور، وهي على أساس العالم"[3].

كذلك تمكن النّسيج العنكبوتي لموسوعة **لاروس** **Larousse** من القبض على مفهوم **الصّورة الشّعرية** ضمن مدارها الأسلوبي، حيث تقتضي **الصّورة الشّعرية** في الأسلوب

---

[1] يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفيّة والجماليّة، الأهلية للنشر والتوزيع، ط1، عمان 1997، ص242.

[2] عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر (دراسة نقدية)، ص59.

[3] صبحي البستاني: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، ط1، بيروت، لبنان، 1986 ص10.

إعطاء " الفكرة المجردة شكلا محسوسا، في الشعر خاصة، ترتدي الفكرة صورة تحدد شكلها ولونها وبروزها "[1].

حاول المفهوم الموسوعاتي سبر أغوار **الصّورة الشّعرية** حيث استعانت موسوعة **أونيقر ساليس** بالمنهج النّفسي المتوخي للآليات **الرّمزيّة** أثناء وضع تصور **للصّورة الشّعرية** انطلاقا من تراسل الحواس والشّعور المنمين عن واقع جديد تتناظر فيه البنية الحسّية الواقعية بالحالة النّفسية الشعورية، فينجم عن هذا المد التناظري صور غير واقعيةٍ مصدرها الحواس، وهو ما جعل **الصّورةَ الشّعريةَ** تقوم على فعل التّدافع بين الوعي واللاوعي وقد أكدت الدّراسات النّفسية أنّ الرؤيا الإبداعية تُعَبّر عن عالم **رمزي** يقع خلف الوعي وأنّ الأعمال الشّعرية نتاج اللاوعي المنقاد للخيال والأحلام[2].

إذا كان مسار موسوعة **أونيقر ساليس** قد انطلق في تقصيه لمفهوم **الصّورة الشّعرية** من تقنية **تراسل الحواس**، والتي عُدتّ بمثابة معالمَ مكّنته من الولوج إلى عالم داخلي ذو مجال **رمزي** رحب الفضاء؛ فإنّ موسوعةَ **لاروس** كانت على العكس من ذلك تماما فقد هالها العالم **الرّمزي التّجريدي** للأفكار وأغراها لاحتضانه، فألبسته زيا بالشّكل واللّون المحبذ لديها فما كان صنيعها هذا إلاّ انتقالا بالعالم **الرّمزي** إلى مثواه الأخير، لأنّ قصر الفكرة على شكل حسي مُحدد وبارز اللّون يضفي عليها نوعا من الجاهزية ويجعلها مُحددةَ المكانة سلفا، مما يُؤدي إلى صبغها بالابتذال، فتغدو كالوردة المقطوفة تُشم يوما تُدوى فترمى!؟.

وهذا بخلاف إطلاقنا العنان للأفكار المجردة ومنحها الحرّية اللازمة والكاملة في التّشكل والتمظهر ورفض التّقولب، وبالتّالي عدم تصريح الأفكار المجردة بالأشكال الحسيّة الّتي تتمظهر من خلالها، وعليه تغدو **الصورةُ الشّعريةُ** كائنا غيبيا **رمزيا** سريعَ التّحول والتّنكر للأشكال والألوان؟!.

[1] الرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] ينظر: عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص59.

فهل لنا أن نتوسم **الصّورةَ الشّعريةَ** في كلّ إبداع شعري يُخضِع " الطبيعة لحركة النفس وحاجاتها"[1]؟!، وهل كان **حسن عباس صبحي** على قدر من الصواب حينما وصف **الصّورةَ الشّعريةَ** بأنّها " الوصف السردي الخارجي للشيء الجامد أو الكائن الحي أو الحدث"؟[2].

من يملك روح التّأويل يُدرك مدى التّناسب الطردي بين هذين المفهومين **للصّورة الشّعرية**، إذ كلاهما ألح على الحرّية الدينامية الممنوحة للشّاعر، والمتمثلة في إسقاط مناخ الطبيعة بفصولها الأربعة ومظاهرها الجامدة والحيّة تبعا للحالات النّفسية المُستبطنة في أغوار الذّات المبدعة.

وربما يتحمل **شكري غالي** (1935-1998م) إثم مغالطة القارئ حينما حمل نص **حسن عباس** على ظاهره دون وعي بأبعاده **الرّمزية** البعيدة المرامي حيث راح يضع مفهوما **للصّورة الشّعرية** بموازاة نص **حسن عباس** فاعتبرها " البديلَ الماديَ المباشرَ لأصل أكثر ماديةً ومباشرةً"[3]؟؟، وعليه يكون **شكري** قد وقع في إثم الخطيئة الفكرية، لأنّ **حسن عباس** حينما عدد ماهية **الصّورة الشّعرية** في نصه السّابق بحرف **– أو–** على اعتبار أنّ البدائل الاختيارية هي من قبيل الثنائية التّكميلية؟!، فالشيء الجامد والكائن الحي والحدث لا يخلوا جميعهم من روح الحركة النّابضة، وعلى هذا الأساس فإنّ الشيءَ الجامدَ من وجهة نظر **حسن عباس** أشدُّ حيويةً ونبضا << وَإِنَّ مِنَ الحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ الأَنْهَارُ>> [4].

فهل لنا القول وفق ما أومأ إليه شكري أنّ المنساب يتخلق في رحمٍ جامدٍ؟؟.

لقد بالغ **شكري غالي** في إشباع **الصّورة الشّعرية** من لغة علوم المادة، وجعلها صنما مُجسدا خارج المحراب كي يكون على مرأى الجميع!.

يتجاوز النّاقد **ولي محمد** مثل هذا الصنيع، فقد ضَرِيَ **بالصورة الشّعرية** مُعززا إمكاناتها الشّاملة جاعلا منها ملكوتا يُجاوز التّاريخ!؟. فيما ألفينا النّاقد **عبد القادر القط (1916- 2002م)** يولي **الصّورةَ الشّعريةَ** أهميةً بالغةً، صدحت واقع تجربته بهذا الشّكل

---

[1] المرجع نفسه، ص61.

[2] غالي شكري: شعرنا الحديث ... إلى أين ؟، ص169.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] سورة البقرة: الآية رقم: 74.

الفنّي الرّفيع، حيث عكف على تعداد محاسن الأطراف المشاركة في تفعيل **الصّورة الشّعرية** وإخراجها جنسا باهرَ الخلق مُكتمل النّضج إذ يقول" الصورة في الشعر <<هي الشكل الفني >> الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن يُنظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليُعبر عن جانب من جوانب التّجربة الشّعرية الكاملة في القصيدة، مُستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني"[1] وعليه يكون **عبد القادر القط** قد ساهم في تخلقّ **الصّورة الشّعرية** المتمخضة عن استثمار طاقات اللّغة في شكلها الحسّي والرّمزي.

2.3 المخاض الرّمزي للصّورة الشّعرية في النّقد المعاصر:

أسفرت عملية التّشريح لمسار النّقد العربي المعاصر عن فتوة عهده فضلا عن تبنيه لنظيره الغربي ومُلاحقته عهدا من الزّمن دون الظّفر به، فما كان له – أي النّقد العربي– إلاّ الارتماء في أحضان الآخر وتشرُب مَعينه، رغم أنّ له باعا تُراثيا غنيا بما يكفي لحفظ ماء وجهه وإغنائه – لو أحسن التّعامل معه– عن مذلة الاستيراد الثقافي؟!.

فكانت النّتيجة أن فتح النّقد العربي المعاصر صدره لكلّ دخيل وافد على أنّه المثال المحتذى والمهدي المنتظر؟؟. وقد نجم عن هذا الاتصال الثّقافي اللامشروط تسريح الجمارك الحدودية وتغييب دورها بحجة أنّ الرّقابةَ عدمُ ثقة، وعرقلة لبلوغ العالمية الثقافية المثالية في الاستيراد والتّصدير!؟ .

ومن بين الرّوافد الفنّية الوافدة من الشاطئ الآخر نجد **الصورة الشّعرية** الموقع عليها – غربية منشأها–، فهي قبل كلّ شيء أحد تجلّيات المد **الرّمزي** الكثير الاعتماد على تقنية التّصوير الشّفاف / الخيال في الشّعر، وهذا لا يعني بشكل أو بآخر خلو تراثنا الشّعري من فنّيات التّصوير والخيال!، فقد أشار **الجاحظ (159– 255هـ)**– على سبيل المثال– إلى أنّ " الشعرَ صناعةٌ وضرب من النّسيج وجنس من التّصوير"[2]، كذلك نوّه **حازم القرطاجني (608– 684هـ)** إلى دور الخيال في انبثاق الصور الشعرية.

---

[1] عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط؟، بيروت، لبنان، 1978، ص435.

[2] الجاحظ: الحيوان، مج3، تح: عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ط2، مصر، 1965، ص132.

لم يخل شعرنا القديم من التّصوير الفنّي، ولم يبلغ كذلك أوجّه وكماله، فقد حال دون بلوغه الذّروة الهرمية في هذا الأفق الفنّي عدة أسباب منها:

العناية الّتي حظي بها **عمود الشّعر**: فلم يكن هذا المقدس المُحاط بالشهب يسمح لخيال الشّاعر السّيرَ ميلا واحدا خارج المألوف أو الموروث؟؟.

ورغم تبني العديد من الشّعراء **كبشار بن برد** و**أبي تمام** و**البحتري** فكرة تحطيم صنم **عمود الشّعر** وتقويض مملكته، إلاّ أنّ التّشيع لهذا الأخير وإحاطته بعناية إله الشّعر جعل مُرادهم كالمولود الموؤود؟!، يخرج إلى الوجود حيا ثم يوأد قبل الاستمتاع بمناغاته؟؟.

لقد كان النقد آنذاك يتنفس في جو كلاسيكي بحت، فكلّ ما ندّ عن قوانينه أو رُؤاه استُهجن ورُفض؟!، لذا لم يكن الخروج عن الألوف بالأمر الهين والمستساغ.

نستشف من آراء جمهرة النّقاد المحدثين قدم عهد النّقد العربي بالصورة من حيث التّشريح الفنّي والدّلالي، غير أن الّذي خسف عنهم توليفها الاصطلاحي في شكله الحديث وهذا ما ذهب إليه الدكتور **نعيم اليافي** في قوله " النقد العربي بلا شك قد ترجم المصطلح ذاته عن اللغة الأوروبية ونقله إلى مجاله في جملة ما نقل دون أن يقف على مختلف دلالاته ومشكلاته"[1].

يبدو من ظاهر الحديث أنّ **نعيم اليافي** راح في غمرة دراسة تلافيف المصطلح النّقدي إلى نفي **الصورة الشّعرية** من نقدنا العربي مَحمُولا ومصطلحا؟!، ولو توقف الأمر عند إشارة **نعيم اليافي** القابلة للتّأويل لهان الأمر!، فقد ألفينا النّاقد **عبد الرحمان نصرت** لا يتحرج في التّحامل على النّقد العربي وخصوصا القديم منه، حيث يَنْسِفُ مُصطلح صورة من النّاموس العربي برُمّته، في حين ينتصر للشّاطئ الآخر، ويُشيد بفضل عاريته علينا فيقول " إنّ مصطلح الصورة من المصطلحات النقدية الوافدة التي ليس لها جذور في النقد العربي"[2].

---

[1] هديّة جمعة البيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، دار الكتب الوطنية هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ط1، الإمارات العربية المتحدة، 2010، ص49.

[2] المرجع نفسه، ص48.

لم يُقدّم **نصرت** أدلةً ناجعةً تُعضّد قوله فقد ظلّ رأيه حبيس الارتجال؛ وبعيدا عن هذه الرّعونة الصوفية الّتي تتطلب الكف الرّجعي ابتغاء طيّ السّجل عنها؟!، يَضع الدكتور **جابر عصفور** بين أيدينا شهادةً حيةً لا تخلو من البَوح عن الوشيجة المُتلاحمة بين **الصّورة الشّعرية** ونقدننا القديمّ؛ ذو الدور الفّعال في تعاطي الصّورة وتكريسها ظاهرةً فنّيةً قابلةً للتّكييف والتّعديل وفق السائد الفنّي والنّقدي من كل عصر حيث يقول " لقد عالج نقدنا القديم ((قضية الصّورة الفنّية)) معالجةً تتناسب مع ظروفه التّاريخية والحضارية"[1]، تلاه وتواءم معه رأي النّاقد **محمد حسن عبد الله** الّذي نافح عن أصالة الصّورة، إذ جعلها تستوي مع الشّعر مَنْبَتًا؟ ويتجلى ذلك في قوله " إنّ التعبير بالصورة هو الخاصية الأساسية منذ تكلم الإنسان البدائي شعرا، وهذا حق بلا تحفّظ"[2].

لعل الّذي يقود الدّراسة نحو الدّقة والضّبط المحكم هو الرّغبة في توخيها حتى تطود في ذهن الدّارس بشكل ممنهج ومستفيض، وهذا الّذي وجده النّاقد **سيسل دي لويس Cecil Day Lewis** في **الصّورة الشّعرية** حين قال:" يبدو أنّي وجدت الصّورة الشّعرية لأنّي راغب في تناول الموضوع الذي يمكن أن يُلقي ضوءا على الشّعر في زمننا هذا، مع الاعتقاد في الوقت نفسه بأنّ هناك نقصا في النّقد الحديث لأنّه لم ينظر إلى هذا الشعر باعتباره مترابطا ومعروضا من خلال الأعمال العظيمة للتراث الشعري الإنجليزي. يبدو أنّني قد وجدت ما أردته حول الصّورة الشّعرية، فالإبداع والجرأة والخصوبة في الصّورة، كلها تَعدّ << نقطة قوية>> أما الرّوح التي تُسيطر على القصيدة المعاصرة، ومثل أي روح أخرى فهي معرضة للإفلات من اليد. إنّ كلمة (الصورة) قد تمّ استخدامها خلال الخمسين سنة الماضية أو نحو ذلك كقوة غامضة وهذا ما فعله (ييتس) بها ومع ذلك فإنّ الصّورة ثابتة في كلّ القصائد وكلّ قصيدة هي بحدّ ذاتها صورة، فالاتجاهات تأتي وتذهب، والأسلوب تغير كما يتغير نمط الوزن، حتى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغير بدون إدراك، ولكن المجاز باق، كمبدأ للحياة في القصيدة وكمقياس رئيس لمجد الشاعر"[3].

---

[1] جابر عصفور: الصورة الفنية (في التراث النقدي والبلاغي عند العرب)، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، لبنان 1992، ص08.

[2] هديّة جمعة البيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص49.

[3] سيسل دي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن ابراهيم، دار الرشيد للنشر ط؟، بغداد، العراق، 1982، ص20.

يكشف **سيسل** عمّا يجب توفره في **الصّورة الشّعرية** من إبداع وجرأة وخصوبة وغموض؛ والحق أنّ **سيسل** نضّد قوله وواءم بين أفكاره، فالّذي يقرأ جملته التالية:

" إنّ الصورة ثابتة في كل القصائد " ما يلبث أن يَرْقَلَ إلى قلمه النّقدي ليَخُطَ لنا مجموعةً من الألفاظ تُنبئنا أنّ الصّورةَ متغيرةٌ في كل القصائد، تنبثق بأنماط عدّة، لكن حينما نعدل إلى رأيه المقابل " والأسلوب تغير، كما تغير نمط الوزن، حتى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغير" ندرك أنّ مقصودَه ثباتُ الصّورة ككيان قائم بذاته. وتوفرها في كلّ القصائد وليس استقرارها في شكل مُعيّن، أو مُلازمتها لموضوع ما، غير أنّ انتصار **دي لويس** للمجاز على باقي الأساليب البلاغية والتّعبيرية الأخرى جعل انتماءَه مجازفةً. ما كان لناقد بحجمه الارتماء في أحضانها؟.

وعلى نفس المنوال أصفى الشّاعر والنّاقد **هربرت ريد** **Herbert Read** **(1893– 1968م)** **الصّورة الشّعرية** بالمجاز حينما قال:" يجب علينا أن نتهيأ دائما للحكم على الشاعر ... بقوة المجاز في شعره وأصالتها"[1].

إذا صحّ أنّ العودةَ إلى الوراء بمثابة خطوة تقدمية فلا يسعُنا إلاّ نكص أدراجنا عن حكم **سيسل** السّابق وجعله قابلا للاستئناف، وذلك استنادا لمفهوم جديد صاغه **سيسل** **للصّورة الشّعرية** حيث يقول:"إنّها في أبسط معانيها رسمٌ قوامه الكلمات، إنّ الوصف والمجاز والتّشبيه يمكن أن تخلق صورة، أو أنّ الصّورة يمكن أن تُقَدم إلينا في عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض، ولكنّها توصل إلى خيالنا شيئا أكثر من انعكاس مُتقِن للحقيقة الخارجية. إنّ كل صورة شعرية لذلك هي إلى حدّ ما مجازية، إنّها تتطلع من مرآة لا تُلاحظ الحياةُ فيها وجهَهَا بقدر ما تُلاحظ بعضَ الحقيقة حول وجهها"[2].

لقد فتح **سيسل دي لويس** مجال **الصّورة الشّعرية** ليُدخل الوصف والتّشبيه ضمن حقلها الفنّي، إلاّ أنّ فكرة تبوء المجاز قمة **الصورة الشّعرية** ظلت مُلازمة لمخيلته مع تخفيف لحدّة اللّهجة من حين إلى آخر؟!.

---

[1] المرجع نفسه، ص20.

[2] المرجع نفسه، ص21.

ولا نكون مجانبين الصّواب إذا قُلنا أنّ **دي لويس** سار **بالصّورة الشّعرية** شوطا إلى الأمام، فقد جعلها تنطلق من الحسّ إلى **الرّمز** عبر الخيال، وهو بذلك يشتغل عكس عقارب نقادنا القدماء؟!. حيث يضرب لنا مِثالا مرآويا لتتضح الفكرة أكثر في أذهاننا فيُحدثنا عن نسبية المرآة أثناء عكسها للأشياء، ويَشُدّ انتباهنا في الآن نفسه إلى عدم التّطابق بين الصّورة الحقيقية والصّورة المُجسّمة، وذلك دليل على نسبيّة العين أيضا وارتباط الرؤية فيها بمخيلة تَحُولُ دون الانعكاس المرآوي الخالص للأشياء، لذا نجد الرؤية وثيقة الاتصال بالرؤيا؟!.

ولبيان أثر التّواشج بين الجانب **الرّمزي** الموطود في الخيال، والطابع الحسّي المُنسبك في العقل نورد الأسطر الشعرية التّاليّة:

آوِي إِلَى وَطَنِ الرُّوحِ

حِينَ يجنُّ العَجَاجُ

فَقَدْ عَلَّمَتْنِي القَصِيدَةُ

كَيْفَ أُهَنْدِسُ مَمْلَكَتِي القُرْمُزِيَّة،[1]

على الرّغم من أنّ معظمَ الدّراسات الأدبيّة والنّقدية المعاصرة اعتبرت **الرّمز** وجها من وجوه التّعبير بالصورة إلاّ أنّ الشعراءَ الجزائريين المعاصرين وعوا الحدود الفاصلة بين **الرّمز** و**الصّورة الشّعرية**، وملاك الأمر يكمن في أنّ الصّورةَ تَمر من الحسيّ إلى الجانب **الرّمزي** ككلّ النّماذج الشّعرية الفارطة على غرار النّموذج قيد التّحليل الذي تَمَثَّلَ الوَطَنَ صورةً حقيقيّةً مجسمةً ثمّ عصف بها في أغوار **الرّمزية**، فهي مسكن الأحبة / ملاذ الذاكرة / الماضي المتجلي في الحاضر والمستقبل، في حين أنّ **رمز الطبيعة** – العجاج– يتمّ انتساف دلالته الحسّية، ويُعدم الوقوف عليها ليعانق ريح الانسلاخ الحضاري.

[1] أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص44.

يُعتبر مبدأ تكريس الانتماء الفكري ظاهرةً صحيةً أدت إلى إثراء المجال المُحتفى به فها هو **كولردج** يُدلي بدلوٍ فلسفي سحيقٍ قاده إلى استبطان أغوار التّجربة الشعورية ضمن فضاء **الصّورة الشّعرية**، فيُلحّ على دور العاطفة في بُزوغ الصّورة محملة بحالات هستيرية إذ يقول " إنّ القصيدة يجب أن يكون لها موضوع موحد يدرك بشكل عاطفي ويتطور بشكل عاطفي. وإنّه ينبغي أن لا يفسر ليعني أنّ الصّورةَ الشّعريةَ هي دلائل النبوغ الأصيل، أكثر من كونها ناقلة للعاطفة، وللخوف والرغبة والكراهية والأسى"[1].

من هنا يكون **كولردج** قد قصر **الصّورةَ الشّعريةَ** على بيان حالات عاطفية، مُشيرا في ذات السّياق إلى فارق بين العاطفة الشّعرية والعاطفة الإنسانية.

ويتماس **كولردج** في معرض حديثه عن **الصّورة الشّعرية** بجزئية أحدثها **سيسل دي لويس** بقوله" الصورة الشعرية هي رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة"[2] والمشبعة بتخوم **الرّمزية** المطلقة، وهذا ما صيّر **الصّورةَ الشّعريةَ** مُتنفسا سيكولوجيا لرطانات الإنسان المعاصر. يقول الشاعر **عبد الحميد شكيل:**

هَلْ نَلِجُ بَابَ البَابِ كَيْ نَرِثَ السُّمَّ القَاسِي؟

أَمْ أَنَّكَ تَتْغُو – رَغْدًا – فِي زقٍّ مِنْ عَسَلِ الوَقْتِ،

الحَامِلِ هَمَّ المِشْكَاةِ ؟ !

أَمْ أَنَّكَ مُحْتَفِلٌ بِالوَجَعِ المُتَدَفِقِ فِي سُنْدُسِ الكَلِمَاتِ؟

هَلْ نَتَمَرْأَى فِي الحَلَقَةِ؟

أَمْ تَسْقُطُ فِي دَرَجِ الوَقْتِ،

وَتُسَوِّي

[1] سيسل دي لويس: الصورة الشعرية، ص23.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الأَشْيَاءَ بِالشَيْءِ

الظَاهِر بِالبَاطِنِ،

السِرُ بِالعَلَنِ،[1]

تصدر **الصّورةُ الشّعريةُ** عن قلقٍ وجودي مدمر يُرْهِصُ القصيدة بشعرية الخيبة المتوارية خلف سوداوية الحراك الزّمني الأنطولوجي، الموقوت بالتّناقض الراديكالي و" المنذور لثنائية الظاهر والباطن"[2]، الخفاء والتّجلي. فبعد عناد مرير أهرق بابَ السُمّ القاسي ولجنا من جديد بابَ السُمّ الجميل/ العسل القاتل؟!.

جنح بعض الباحثين الغربيين إلى توسيع فضاء **الصّورة الشّعرية** رغبةً في الخروج من دائرة الاختلاف والتّناقض، فعملوا على توطيد الأفكار وتقريب وجهات النّظر **فرومان جاكوبسون Roman Jakobson** (1896– 1982م) على سبيل المثال جعل الوظيفةَ الشّعريةَ للّغة ميدانا **للصّورة الشّعرية** وبالتّالي يكون **جاكوبسون** قد جبّ كل ما من شّأنه أن يُضيّق على **الصّورة الشّعرية** أو يَحُدّ مجالها الهلامي.

إن كان ما تّم عرضه مُجرد آراء أتت من الشّاطئ الآخر، أو البلد المنشئ **للصّورة الشّعرية**، فما ذا عن صدى نُقادنا المحدثين فيها؟!.

اتخذ **جابر عصفور** من النّقد العربي القديم مُنطلقا له في دراسة الصّورة الفنّية لدى الشّعراء المحدثين، فقد آبه لاتساع قضاياها وتعمق طرحها إلى درجة أنّه يُضاهي بين صنيع النّقاد المتقدمين والمتأخرين في مجال الصّورة، كما ردّ اختلاف صيغتها الاصطلاحية بين هؤلاء النّقاد إلى الظروف التّاريخية والحضارية، فلكلّ عصر مصطلحاته الرّائجة والمُسيطرة على ساحته النّقدية، ثمّ إنّ **جابر عصفور** جعل **الصّورةَ الفنّيةَ** مُقابلا لمصطلح **الصّورة الشّعرية** والّذي عُدّ بديلا للمصطلح الأجنبي، وذلك ابتغاء تقريب المسافات وسدّ الفجوات بين ماضي النّقد وحاضره الهجين والمزدحم؟!، والمهم عند **جابر عصفور** أنّ **الصّورةَ الفنّيةَ** هي المدار القار والمستمر في الشّعر، فقد تُسهم التّحديثات المَفهمية للشعر

[1] عبد الحميد شكيل: شوق الينابيع إلى إناثها، ص14.

[2] راشد عيسى: الخطاب الصوفي في الشعر المعاصر، وزارة الثقافة، ط؟، عمان، الأردن، 2006، ص40.

ونظرياته في تغير مصطلحها، ولكنّ الاهتمام بها يظلّ غير مصروف مادام العطاءُ الشّعري مُتواصلا ومَشدودا بحركة نقديّة تُواكب إبداعاته، وتُجاريه بتحديثات اصطلاحية.[1]

تتجلى أهمية **الصّورة الشّعرية** بالنّسبة للنّاقد المعاصر في كونها مدارا مانحا لفرص التّوغل في الخطاب الشّعري، وإدراك جزيئاته الحسيّة و**الرّمزية**، كما تفتح له آفاقا جديدةً تُمكّنه من احتناك التّجارب في ميدان الشّعر، وعليه تغدو **الصّورةُ الشّعريةُ** مُحصلةَ وعي ومتعة وخبرة.

يُلّح الدكتور **جابر عصفور** على ضرورة تسلح كلٍّ من النّاقد والشّاعر بجزيئات الخيال نظرا لقدرتها على مدّ باع **الصّورة الشّعرية** وتعديد سُبل التّفاعل بها ومعها، فيزداد نشاط المخيلة بحيث تصبح قادرةً "على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس. ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة في مجرد الاستعادة الآلية لمدركات حسية ترتبط بزمان أو مكان بعينه، بل تمتد فاعليتها إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك؛ فتعيد تشكيل المدركات وتبني منها عالما متميزا في جدته وتركيبه، وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة، تُذيب التنافر والتباعد، وتخلق الانسجام والوحدة"[2].

إنّ قدرةَ الخيال على الخلق ولملمة الشتات ومصالحة الأضداد، هو الّذي خوّل **الصّورةَ الشّعريةَ** منزلةَ الرّيادة في الشّعر الحديث وزادها متعةً فنّيةً، فأضحى التّجديدُ المتفردُ موسوما بها.

فلا غرو أن نعتبر الخيال الشّعري " نشاطا خلاقا (...) يستهدف أن يدفع المتلقي إلى إعادة التّأمل في واقعه، من خلال رؤية شعرية"[3]؛ فعندما نصل إلى هذا المستوى الفنّي الرفيع **للصّورة الشّعرية** يقول **جابر عصفور**:" فإنّنا لا نفكر في الدلالات العربية القديمة للكلمة بقدر ما نفكر – مثلا – في الكلمة الأجنبية (IMAGINATION) التي تُبرِزُ – على مستوى الاشتقاق – العلاقة الوثيقة بين الخيال والصورة الفنّية"[4].

---

[1] ينظر: جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص08/07.

[2] المرجع نفسه، ص13.

[3] المرجع نفسه، ص14.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ونظرا للميثاق الغليظ الّذي أبرمه النّقاد المعاصرون بين **الصّورة الشّعرية** والخيال فقد أضحى ذكر الوِتر منهما يستلزم حضور الآخر، غير أنّ تصفح دفّات الأدب العربي المعاصر ونقده أسفر عن شمول ظاهرة **الصّورة الشّعرية** كلّ ألوان التّعبير بأقسامه وفروعه من " فكرة وشعور ولغة وموسيقى وخيال"[1] ورموز؛ كما أنّ هذه العناصر الإيحائية المُعددة ليست الصورةُ حكرا عليها بقدر ما هي جزء مضمن فيها حيث تعمل الصّورة على زيادة وتيرة الاشتغال عليها وتجاوزها باستمرار، فأي محاولة لتطويق **الصّورة الشّعرية** لا يزيدها إلاّ رحابة، وعليه فإنّ الأدواتَ والأساليبَ البلاغيةَ، وغير البلاغيةِ هي بمثابة مُنحنى بياني تمثل **الصورةُ الشّعريةُ** فيه إحداثيةً مستعصيةً على التّعيين أو بالأحرى حالة عدم التّعيين، حيث تنهض الصّورة بهذا المعنى " على تكوين فني لغوي والغاية من هذا التكوين في نهاية الأمر هو الحلول في ذهن المتلقي بعد بلورته واكتماله في ذهن الشاعر ومن هنا فوصولها إلى المتلقي معناه حدوث الإثارة والمتعة"[2].

يقول **عبد الله حمادي** ونغمة الرفض تملأ فاه، داعيا إلى تحطيم الحواجز ورفض القيود:

الشَعْرُ قُنْبُلَةُ إِرْهَابٍ نُطْلِقُهَا * مِنْ فَوْهَةِ الرَّفْضِ فِي وَجْهِ العَرَاقِيلِ[3]

وبموازاة عبد الله حمادي يقول الشّاعر **محمد علي سعيد**:

حِينَ تَسْحَقُنِي القُنْبُلَه

تَكْتُبُ الخَلْقَ فِيمَا يَجِيء

وَمَنْ سَيَجِيءُ

حَيَاةً ومعنىً وفعلا[4]

---

[1] الأخضر عيكوس: مفهوم الصورة الشعرية قديما، مجلة الآداب، الجلد2، ع1، جامعة قسنطينة، الجزائر، ص71.

[2] مفتاح محمد عبد الجليل: نظرية الشعر المعاصر في المغرب العربي، مكتبة الآداب للطباعة والنشر، ط1، القاهرة، مصر، 2007، ص206.

[3] عبد الله حمادي: ديوان تحزب العش يا ليلى، دار البعث، ط؟، الجزائر، 1982، ص193.

[4] محمد علي سعيد: جيوب الرذاذ، ص116.

توصلت **الصّورة الشّعرية** لهذه النّفيسة إلى إثارة الدّهشة لدى القارئ، وإمتاعه حيث رمزت بالقنبلة إلى الصّيحات المتعالية للمجددين الرافضين للعراقيل والحواجز الّتي من شأنها أن تُكبّل التّجربة الشّعرية، لذا نراها – أي القنبلة– تَهدُّ اعتبارات الكتابة / تُقوضها ثمّ تبنيها وَفق أفق حالم بدينامية أبدية، فهي بمثابة دمار شامل لكلّ القيود الواقفة في وجه التّجديد، ويتجلى ذلك أيضا في رمز الإرهاب الحامل لدلالة الخروج عن الأطر والأنظمة المقدسة، فحينما يصل القارئ إلى هذا المعنى السّحيق **للصّورة الشّعرية** يشعر باللّذة الفنّية لذا يُمكن اعتبار **الصّورة الشّعرية** ما كان أولُها دهشةً ونهايتُها متعةً.

يُلفت النّاقد المغربي **مصطفى الشليح** أنظارنا إلى قضية على قدر كبير من الأهمية في مجال **الصّورة الشّعرية** لطالما غفل عنها النّقد العربي المُوَكّل بالدّراسات الشّعرية ألا وهي تفعيل دواليب الفضاءات الزمنية، والأطر المكانية أثناء دراسة **الصّورة الشّعرية** حيث فرق **الشليح** ضمن هذا الأفق الشّعري المُبْدَعِ بين زمنيين " زمن إيقاعي يضبطه الوزن العددي، والتصريفات اللغوية، والنحوية، والصوتية المؤسسة لمعمارية البناء، وزمن إبداعي قد يفيض أو لا يفيض تبعا لتحقيق الاستجابة أو عدمها من لدن المتلقي"[1].

3.3 آراء النّقاد المعاصرين حول تدفُّق الصّور الرّمزية في الشّعر:

ما نُريد قوله في هذا المقام أنّ الدّراسةَ ستتكوع نحو الحصر والدّقة أثناء جلوة **الصورة الشّعرية**، فقد احتفى الشّعراء المعاصرون باستلهام **الصّورة الشّعرية** إلى حدّ يُمكن معه الإقرار أنّ الشّعرَ بلا صورة مفارقٌ لجنسه، فكثيرا ما كانت ولازالت الصّورةُ مقياسا لجودة الشّعر وسُنُوِ شأوه، لذلك انكبّ الشّعراء المعاصرون عليها مانحين إياها حظا وافرا من نفائسهم الشّعرية، وهم – أي الشّعراء – إذ يفعلون ذلك عن وعي منهم بفيضها الزّاخر وبُعْدِ تأثيرها في النّفس.

أمّا عن تمخض **الصّورة الشّعرية** فالأكيد أنّها لا تنشأ من فراغ، فهي وليدة تراكمات صورية مودعة في مُخيلة الشّاعر، فيأتي الخيال تلك القوة الخلاقة المنوط بها " ضم الفكرة

[1] مفتاح محمد عبد الجليل: نظرية الشعر المعاصر في المغرب العربي، ص207.

إلى أختها، والخاطرة إلى جارتها، وتلتقي الأجزاء على ما بينها من بعد وتناقض، وتضم الشكل إلى الشكل، والنظير إلى النظير. ليتم التّجانس بين الكلمات والعبارات والأوزان في ذاتها وبينها وبين معانيها ليؤلف من ذلك خيالا ابتكاريا، يبتكر صورا جديدة"[1].

ولأنّ **الصّورةَ الشّعريةَ** لا تتخلق من فراغ، فإنّ الخيالَ كذلك لا يُثار من عدمٍ فهو مُحتاج على الدّوام إلى هاجس **الرّمزية** التي تدفعه لزيادة القوى الخلاّقة الكامنة في الإبداع الشّعري.

وليس الخيالُ واحدا في كلّ الحالات الّتي يتفاعل فيها مع الصورة ويكون نتاجا لها وتبعا لذلك يتعدد الخيال وفق جزيئات **الرّمزية** المشحونة في الصورة، فقد تنمّ الصّورة عن عواطفَ شفافة تُحيل على الهيام/ الكره/ المُداهنة...، في قالب **رمزي** مُحفز لمخاض الخيال كالعواطف من الكاربون* على سبيل المثال.

يتخذ **مصطفى ناصف (1921- 2008م)** من الخيال نواةً لمدار العمل الأدبي، ومِفصلا محوريا بين التّعابير الأدبية وغيرها من الفنون الإيهامية ...، وإلى الخيال وَفق ما يراه **مصطفى ناصف** يعزو الفضل في تدفق الصّور الفنّية سيان في الشّعر أو في العمل الأدبي عموما.

وإن كان النّقد السّياقي قد تجهم قدرة الخيال، ونغّص صنيع **الرّمزية** في خلق **الصّورة الشّعرية** حيث اعتبرهما والقول **لكريب رمضان** " قياسا خادعا، لا ينضوي على الجدية، ولا يُعطي أية إضافة حقيقية للعمل الأدبي، فهو مقترن بعمليات الغلو والإلهام والوهم والأقاويل الكاذبة أو الباطلة"[2].

---

[1] مصطفى السيوفي: الإبداع الشعري بين النظرية والتطبيق، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية ش.م.م، ط1، القاهرة مصر، 2010، ص97.

* أنظر الصفحة 103 من هذا الفصل.

[2] كريب رمضان: فلسفة الجمال في النقد الأدبي؛ مصطفى ناصف نموذجا، ديوان المطبوعات الجامعية، ط؟، الجزائر 2009، ص142.

فإنّ هذا الطّرح لا يعني جفاء الملكة الخيالية والرّمزية، بقدر ما يعكس قصور المنهج السّياقي في اعتبار الخيال والرّمز مجردَ أرشيف لحفظ وتدارك الصّور الّتي انصرمت عن الحواس.

شطن **مصطفى ناصف** هذا التّصور الزّائف ودعا إلى الانعتاق من مغبته حيث اعتبر الفيوضات **الرّمزية** والخياليّة " حدثا معقدا، ذو عناصر كثيرة يضيف تجارب جديدة (...) فضلا عن أنّه يقوم بعملية التفكيك، والتفتيت ثم التركيب وإعادة التّنظيم والبناء من جديد"[1] وفق منهج تشريحي غايته التّطلع إلى خلق صوّرٍ جديدةٍ تتمخض عن هدم الجزيئات الحسّية وإعادة بنائها ضمن مُقتضيات الخيال، فتشرق لنا صورٌ جديدةٌ ناتجةٌ عن انصهار الحسّي في قالب **رمزي**.

وهذا لا يتأتى إلا عن طريق وصل الجزيئات الخيالية بالفاعليات **الرّمزية** ومن ثَمَّ فلا يَتمكّن للخيال ما قلناه إلاّ بتمكينه القدرة على " أن يجعل الخارجي داخليا، والداخلي خارجيا ومن أن يجعل من الواقع فكرا، ويحيل الفكر إلى الواقع"[2]، فيكون قد حقق مبدأ الخروج عن الصور المألوفة والمبتذلة، والّتي تدالكتها الخطابات الشّعرية عموما.

يعمل الخيال على منح الشّعراء إمكانيةً فنّيةً هائلةً تُتيح لهم فرصةَ التّوغل في الصّور وجعلها كما – قلنا سلفا– مصدرا لعواطفَ متشعبة وتجسيدا لمعان موغلة في التّجريد، وعليه فليست **الصّورةُ الشّعريةُ** كما يرى البعض نوعا من الزّينة للقصيدة، وحليا يولع الشّاعر بتوظيفه بغية فَتْنِ المتلقي وإثارة عواطفه؟!.

وإن كان ضَرْبٌ من هذا الأخير وجيها فهو يتجسد إيحائيا لا ظاهريا باعتبار أنّ " الصورةَ إدراكٌ جمالي لحقيقة الشعور، ولكونها تهدف إلى الإيحاء، وليس إلى التقرير والإثبات"[3].

---

[1] مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، مكتبة مصر للنشر والطباعة والتزيع، ط؟، القاهرة، مصر، 1958، ص19/18.

[2] المرجع نفسه، ص28.

[3] كريب رمضان: فلسفة الجمال في النقد الأدبي، مصطفى ناصف نموذجا، ص146.

وهذا دليل قاطع على أنّ **الصّورةَ الشّعريةَ** تتّصل كلّ الاتصال بالجانب الشعوري الوجداني بصرف النّظر عن مبادئ العقل وغاياته؟!، فالصّورة بالأحرى هي كما وصفها **عبد الملك مرتاض** " رسم عبقري لفكرة مضخمة بالعاطفة ... داخل نفس الفنان المبتكر ولا يفترض في الصورة إلاّ الابتكار، فمن صفاتها الأساسية أنّها خلق جديد"[1].

كذلك نلتقي بمحاولة **عبد الكريم مجاهد** الرّائدة في مجال التّكنيك الإستيطيقي الجديد حول تدفق **الصّور الشّعرية**، حيث يرى أنّ هذه الأخيرة" يتجاذبها جانبان متوازيان: هما المرئي، واللامرئي(الرّمزي)، بحيث ((لا يصف الشاعر العالم وصفا مباشرا، وإنّما يغوص فيه لالتقاط واقتناص ما تحجّب في أغواره مما لا تراه العين التي لا تنشغل بالغياب ذلك الغياب، الذي لا يمكن اقتناصه والتعبير عنه إلا بالصورة))"[2].

لكي تلقى **الصورة الشّعرية** إقبالا وإعجابا من لدن المتلقي وجب على مُبدعها نضخها بالرذاذ الرمزي، فتغدو كالشمس في حالة كسوف يتوخاها النّاظر بمنظار شفاف دقيق الرؤية ابتغاء مشاهدة أجمل منظر لها وهي تأفل عنه تدريجيا رافعة منسوب استمتاعه بها ثمّ ما تلبث أن تتجلى في صورتها الطّبيعية فلا يأبه لها أحد؟!.

والصّورة انطلاقا من هذا الكشف هي رؤية ما لا يُرى إلاّ بواسطة إيهامية، فقد تكون هذه الواسطة رموزا أو خيالا...، كذلك تعتمد الصّورة بشكل دوري على فعل التّخطي لكلّ ما هو ظاهري أو خارجي. وأجمل ملكةً تتدفق بها **الصورة الشّعرية** في رأينا هي ما كانت وليدة الدّربة والمِران والتّعرق؟!.

4.3 أنواع الصّورة الشّعرية ذات المَنزع الرّمزي:

منذ الأزل اتخذت الصّورةُ الشعرَ مَسكنا لها وموئلا لا غنى لها عنه، وبحكم التّعايش العتيق وتَوَطّدت الصلات بينهما فأضحى تمييز جينات كلّ منهما ضربا من الخيال، فمن منّا يذكر الشّعر دون أن تستهويه الصّورة؟!.

---

[1] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[2] مفتاح محمد عبد الجليل: نظرية الشعر المعاصر في المغرب العربي، ص209/208.

إنّ الرّباطَ الغليظَ بين الصّورة والشّعر جعلهما مسمىً لجنس واحد، وبهذا تكون الصّورة قد تبوأت من الشّعر منزلةَ البرلمان، والنّاطق الرّسمي باسمه، لذا كان لزاما أن يحكمها التّعدد والتّنوع تبعا للمنابع الّتي يَمتح منها الشّاعر، وكأي برلمان يطبعه الاختلاف المذهبي للأحزاب والأشخاص.

يُفرّق المفكر **سيسل دي لويس** في هذا الصدد بين ضربين **للصّورة الشّعرية** أولهما:

أ/ الصورة الحيّة:

تنتزع عناصرها من ذات نابضة بالحياة، حيث تَدُبُ فيها الحركة بشكل مستمر فتفتح مجالا واسعا تَعُجُّ فيه أصواتُ (الطّبيعة– الأسطورة – التّاريخ– الدّين) مُتعاليةً على بعضها البعض، وتنتقل فيه الأزمنة دون موارية كذلك يكشف هذا النّوع من **الصّور الشّعرية** عن سعة أفق المخيلة في مجاراة مختلف المواضيع بغض النّظر عن طبيعة مادتها، أو مُحتواها ما دام المعولُ فيها مُنصبا على ملكة الرّمزية وقدرتها في النّفاذ إلى عمق الأشياء، والظواهر مهما كانت طريقة تشكُّلها وسرّ انبجاسها، لذا فإنّ اقترانَ **الصّورة الشّعرية الحيّة** بالقوى الخيالية / الرّمزية جعلها بسبق إصرار أمام مُراهنة شمولية فحواها " لا يوجد شيء غير شعري"[1].

وقد تفطن **دي لويس** أنّ شعاره هذا يحتاج إلى دراسة واعية ومُتأنية، فأعاد صياغته وفق معادلة استفهامية: " هل من الإنصاف أن نقول: إنّ الشاعر يستطيع أن يخلق صورة من أي شيء، شرط أن تكون استجابتُه الخياليةُ لهذا الشيء قويةً، بما فيه الكفاية؟ "[2].

واضح أنّ المعادلةَ مشروطةٌ بفعل تحدٍ لقوة المخيلة، وقدرتها الدّينامية على احتواء الأشياء الرّمزية، ويضرب **دي لويس** مثالين كثيرا ما يسترجعهما الشّعراء من أحداث ماضية كفكرة " القاطرة السريعة، وفكرة أضواء الشموع، وهي تبحث عن الفراشة. وقد تقول: إنّ هذين المثالين كانا استجابة خيالية. ومع أنّ الصورة قد تكونت، إلا أنها لم تولد بعد "[3]، ومعنى ذلك أنَّ صورَ الأشياء تظل مَبْتسرةً في المخيلة حتى يستدعيها موضوع القصيدة الّذي يُمثل دورَ

[1] سيسل دي لويس: الصورة الشعرية، ص102.

[2] المرجع نفسه، ص103.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

السّيالة العصبية الرّابطة بين المخيلة والقصيدة، وبالتّالي يُمكننا القول أنَّ الصّورةَ تمكثُ في المخيلة على حالة ابتسار حتى تأتيها الدّواعي الشّعرية فتُنضج خَلْقَهَا، وهذا ما عبّر عنه **دي لويس** بقوله " أنّ الصورةَ لا تصور نفسها"[1]، وكأنّا به يقول: الصورة يُصوّرها الموضوع الرّمزي للقصيدة، أو بالأحرى رمزية القصيدة ككل.

كما يُثير هذا النّاقد الفذ– **دي لويس**– قضيةً مرتبطةً بالبعد التّداولي للصّور، فيشترط فيها أن تكون لائكةً، وموطّنةً في بوتقة الوعي حتى يُسمح لها المرور على بوابة المجاز[2].

وتحديدا عند هذه النّقطة بالذّات يعود النّاقد ليسترسل في مقولته السّابقة الذّكر " الصّورة لا تصور نفسها " فيهمّ بتوضيح وِجهة هذا التّصور، وهي أنّ " الشعراء قد ينفرون من فكرة قيام الرأي العام بصنع مادتهم وإعدادها لهم قبل أن تتمثل على شكل صور"[3] أي إعداد المادة الخام للصّورة، ونسج خيوطها العريضة ثم يأتي بعدها الشّاعر فيُكمل ما بدأه الرأي العام مُضيفا لمسةً فنّيةً للصّورة، وإخراجها في زيّها كما لاكته الألسن، فلا يتعدي صنيعه – أي الشّاعر– في هذه الحالة مرحلةَ وضع الطلاء الخارجي والّذي يجعل من الصورة شيئا جديدا ومبهرا ؟!!.

وتبعا لهذه الرؤية لا يتقاعس **دي لويس** عن مساندة الشّاعر الرّمزي البعيد الشأو" فإن لم يكن الشاعر أكثر يقظةً وإحساسا من معاصريه، فهو لا شيء. وإن كان أكثر إحساسا فآنذاك يرى علاقات غير مرئية الآن رؤية معاصرة"[4].

فعلى الشّاعر أن يكون سبّاقا في الكشف عن مختلف القضايا والعلاقات، خاصةً ما تعلق منها بأحداث العصر، فلا ينبغي عليه أن يكون آخرَ مستمع لأخبار الفضائيات؟؟ لذلك سمّى **دي لويس** هذا النّوع من **الصّور الشّعرية** بالحيّة، فهي كالنّبات الدّائم الخضرة لا يأفل لحظة عن مُعجبيه، وهي أيضا – أي الصّورة الحيّة– شبكة دلالية وفنّية نابضة بالحياة، مفعمة بروح الجدّة، كما تتجدد رموز الطّبيعة بعد دورة الجدب، والشّاعر أثناء تبنّيه

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] ينظر: المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص104.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

للصّورة الحيّة إنّما هو في مُجابهة مُستمرة لإعادة بعث الحياة من جديد، بعثا يكون بموازاة **العنقاء / فينيق / تموز** بغية تحديث الزّمن؛ ولعل هذه **الرّموز الأسطورية** المتربعة على عرش الخيال كفيلةٌ لضمان خلود **الصّور الشّعرية** الحية.

ومن بين الألوان الأخرى الّتي احتفت بها **الصّورة الحيّة** فزادتها تربُّعا وانبهارا توظيفها **لرمـوز** مأخوذة من حقل الاكتشافات العلمية، وإضفاء صبغة **رمزية** عليها يقول **الشاعر مصطفي دحيّة:**

عَوَاطِفٌ مِنَ الكَرْبُونِ

أَحْلَامٌ مِنَ الكَرْتُونِ

مُدَوَنٌ عَلَى صَفْحَتِهَا

MADE IN USA [1]

توحي الأسطر الشّعرية إلى خطر الاستيراد الثّقافي الذي وجد ضالته في البيئة العربية خصوصا الجزائرية، إذ جعل المشّاعرَ **الرّمزيةَ** الجميلةَ تتنفس في جو مآله الاحتراق والزوال. ويَكْمُنُ السرّ في وسم هذه الصّورة بالحيّة كونها أحالت **رمزية** العواطف والأحلام إلى سمة تجارية موقعة باسم الهيمنة الثقافيّة، حيث تُفعّل الدفاتر الجمركيّة للمستوردين وَفق مدى تَمثُّلهم لتعاليم الحضارة الماديّة الغربية.

وقد عثرنا على معادل رمزي فضح طقوس الانسلاخ الحضاري الذي يُمثل انتهاكا مُستمرا لبكارة الهوية المثالية، فهذا التّحول الخطير في البنية العميقة للإنسان تجلى عند الشّاعر **مصطفى دحية** في معضلة التّحول الكيميائي المنوط بتخومِ متاهِ الذّات الفارة من أثيلها(سيطرة الكيمياء على الجسد)، بغض النّظر عن كونها تطورا لأسلحة الدمار الشامل:

جَسَدٌ مَلِيءٌ بِاللُّغَةِ

ويدانٌ تَرْتَبِكَانِ

[1] مصطفى دحيّة: بلاغات الماء، ص14.

كَيْفَ يُهَيّجُكَ شَبَقُ العَنِيدِ

وَأَنْتَ مِنْ طِينٍ خُرَافِي

سَفْتَهُ الرّيح

وَانْتَسَبَتْ إِلَيْهِ الكِيمْيَاءُ؟

كَأَنَّكَ الآنَ اِبْتَدَأْتَ مِنْ اليَّقِينِ...

مِنَ التَّلَذُّذِ بِالمَتَاهِ[1]

وحين نتعمق في القضايا المتنوعة الّتي تُثيرها **الصّورة الشّعرية الحيّة** نجدها وثيقةَ الصّلة بهواجس الإنسان المعاصر، وقد أشار **برادلي Bradley** إلى هذه الفكرة بقوله " مهما يكن موضوعها (القصيدة) فيجب أن تعبر عن شيء حّي"[2].

استوعب الشّعر الجزائري المعاصر الطّاقةَ الكامنةَ **للصّورة الحيّة** فاتخذها مطيةً لخرق متاهات المادة المسيطرة على زمام القرن والواحد والعشرين، والتي كادت تمحو المعالم الميثافيزيقية المتوخية الطريق إلى العرفان الإلهي، حيث استيقظ العالم على صيحات تُنادي بتكريس مقولة الإنسان القطاع الغيار، رغبة جامحة منها في القضاء على البلاغة الإنسانوية وهذا ما لم تُوَطّنه الصّورة الشّعرية الحيّة التي ظلت تشكيلا رمزيا يرى الظل ولا يرى الشجرة:

أَ رَأَيْتَ يَا سَعِيدْ صُوفِيَّةَ المَكَانِ المُعَمَّرِ بِإِشَارَةٍ رَبَّانِيَةٍ؟

أَ رَأَيْتَ أَنَّ بَلاَغَةَ الطِّينِ أَكْبَرُ مِنْ كُلِّ بَلاَغَةٍ،

هُنَا أَنَا.. أَنَا هُنَا.. أَنَا مِنْ هُنَا .. مِنْ هُنَا أَنَا.

هَذَا تُرَابِي المَرْشُوشُ بِصُفْرَةِ الزَّعْفَرَانِ.

هُوَ الذِي عَلَّمَنِي أَنْ أَرَى بِالقَلْبِ مَا لاَ يُرَى.

---

[1] المصدر نفسه، ص08/07.

[2] سيسل دي لويس: الصورة الشعرية، ص112.

وَرِثْتُ بَوْحَهُ وَشَطْحَهُ ..

وَرِثْتُ سِمَتَهُ وَوَصْمَتَهُ

هَذَا بَرِّي البَهِيُّ

مَا أَوْسَعَنِي وَمَا أَضْيَقَهُ

مَا أَضْيَقَنِي وَلاَ أَوْسَعَهُ.

مَا أَضْيَعَ الخَلْوَتي خَالِيَا مِنْ حُرْقَةِ الإنْسَانِ.[1]

تسرّبت **الصّورة الحيّة** إلى بنيات الشّعر الجزائري المعاصر فمكّنته من فتح مَغالق المادة والانفلات من سطوة الحسّ إلى رحاب **الرّمزية**، باعتبار أنّ " الرمز يُثير الصورة الشعرية ويحقق لها الانفتاح الدّلالي على دلالات متعددة لا متناهية، كما يكسبها حيويّة الصيرورة والتحول، لتخرج من الماضويّة إلى الحاضر"[2].

تَنفتح **الصّورة الحيّة** عن استفهام يستبصر نشوةَ تجلي الذات الإلهية في الوجود وحلولها في إنسانوية الطين لتغدو جسدا يُحركه النّفخ من لدن جناب الرّب، فـ " الله سبحانه لما أوجد هذا الخليفة (الروح) (...) **بنا** له سبحانه مدينة يسكنها رعيته وأرباب دولته، تسمى حضرة الجسم والبدن،(...) أو يحل فيه على من قال قائم بمتحيز، وإما أنّ يكون ذلك الموضع المعيّن له موضع أمره (...) على من أثبته غير متحيز ولا قائم بمتحيز (...) وقال قوم إن موضعه الدماغ، والأظهر عندي من طريق التنبيه والاستقراء لا من جهة البرهان، أنه القلب شرعا لقوله صلى الله عليه وسلم مخبرا عن ربه " ما وسعني أرضي ولا سماي و وسعني قلب عبدي"[3].

لم يتوان الشّعراء والفلاسفة عن تغييب صَوْرَنَة الجسد والحطّ من قيمته، فإيليا أبو ماضي عَدّه طينا حقيرا، والشاعر مصطفى دحية وسمه بالطّين الخرافي، وأفلاطون رهنه بالمادة

[1] أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، ص25.

[2] عصام شرتح: الأسطورة / والتّصوف في شعر جوزف حرب- الموقع الإلكتروني: WWW.DIWANALARAB.COM

[3] ابن عربي محمد بن علي: التدبيرات الإلهية في إصلاح المملكة الإنسانية، القرن التّاسع الهجري، مخطوط، مكتبة جامعة الملك سعود، قسم المخطوطات، الرّياض، المملكة العربية السّعودية، 1408هـ، ص19/18.

الزّائلة والمتعفنة، أما أرسطو فقد عطّل فاعلياته معتبرا إياه " جسما طبيعيا آليا"، في حين أنّ الشّاعر أحمد عبد الكريم جعل من الجسد مخاضا صوفيا يعلو ولا يُعلى عليه كونه مرآةً عاكسةً للعرفان الإلهي، فهو – أي الجسد– يفيض بالمعجزات الرّبانية المكتسحة لدينامية أفق التّوقع " وَفِي أَنْفُسِكُمْ أَفَلاَ تُبْصِرُونَ" سورة الذّاريات الآية– 21–.

وفي هذا الصدد تتجاوز هوية الطّين (المكرّسة للحركيّة والمغايرة) جغرافية الجسد المسكون بالمادة " فكما تتفاضل المنازل الروحانية، كذلك تتفاضل المنازل الجسمانية، وإلاّ فهل الدر مثل الحجر إلاّ عند صاحب الحال، وأما المكمل صاحب المقام فإنّه يميز بينهما كما يميز بينهما الحق، هل ساوى الحق بين دار بناؤها لبن التراب والتبن ودار بناؤها لبن العسجد واللجين"[1].

ب/ الصّورة المهمشة:

اتكأ مناصرو **الصّورة المهمشة** على نوع من الفوضى اللاعقلانية، واستندوا في تبرير علاقتهم غير المنطقيةِ على الخيال بحجة سعة أفقه في مقابلة قوة العقل المحدودة وكأنّ الخيالَ في نظرهم ملكةٌ تُبيح كلّ المحظورات، أو تُنوّل للشّاعر الحرّية الكاملة في دمج ما لا يُدمج وتصوير ما لا يَتصور.

ولكشف الستّار عن حقيقة **الصورة المهمشة** أوردنا البيت الشعري الآتي:

كَانَتْ الشَّمْسُ تَهْوِي كَمَا البُرْتُقَالَة فِي أُفُقِ الحَالِمِ..[2]

فالشّاعر قابل أُفول الشّمس بسقوط حبّة البرتقال في أُفق الحالم، وهذا التّرابط غير منطقي، ولو تتبعنا أشكال التّشبيه والمقابلة والثنائيات التّكميلية والمتناغمة قديما وحديثا، لما وجدنا هذا النّوعَ من الصُّور يُبنى على أساس تَصوري ونقدي سليم، سيان في العالم الرّمزي أو الخيالي؟.

[1] ابن عربي: الفتوحات المكّية، ج1، تح، أحمد شمس الدين، ط؟، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د–ت، ص153.

[2] أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، ص20.

يَرُدُّ **كولردج** على **الصورة الشّعرية المهمشة**، المفارقة للمألوف وغير المألوف فيُعضّد قوله بثنائية ضدية نراها كفيلةً لزعزعة هذا المنطق الخاطل المناهض لمبادئ العقل والخيال في الشّعر حيث يقول " (العبارات العفوية وغير المنطقية، مبتذلة ورائعة في آن واحد، تحتل مكانا بارزا في فنون الشعر الاعتيادي). ولو سَأَلَنَا الشاعر لنوضّح له ما نقصده بالمنطق الشعري، فلنجيبه بمقتطف من **و. ب. كير W.P Ker** (يمكن التوصل عن طريق المنطق الشعري إلى استنتاجات شعرية خلال تغيير المزاج أو الموقع ... وهذا هو المنطق الشعري، لا إثبات موقع بواسطة الحديث أو الشواهد بل تغيير الموقع بحيث تصبح كل مرحلة مرضية لذهن السامع، والانتقال يكون مفهوما والانسياب لا يكون تفنيدا للمراحل السابقة"[1].

أبلج **كير** ما يبتغيه المنطق الشّعري أثناء تصويره للموضوع، إذ إنّ الانتقال من صورة إلى أخرى يقتضي عدم تشويه التّراكمات الخيالية المُحصلة في مخيلة المتلقي وإن كان بدٌّ في الخروج عنها، فينبغي على الشّاعر توخي الفوضى المنظمة لدى **هايديقر** أو العبث الجدي حين الرّبط بين الصور.

وضمن المجرى العام **للصورة الشّعرية** نُفرق بين أنواع أخرى من بينها:

ج/ الصورة التّشبيهية:

تقترن **الصّورة التّشبيهية** بالحركة الدّاخلية لطرفي التّشبيه، ومدى انصهار تجربة الشّاعر فيهما، لذا نجدها ترتكز على الخيال والرّمز في إبادة أشكال الواقع، وجعله ينمّ غامضا، يتخبط المتلقي في فلجاته تائها حيرانا، فهو – أي المتلقي– كمن يسلك طريقا لا يدري إلى ما سينتهي به، وخاصة أنّ الشّاعرَ المعاصرَ يربط أطراف التّشبيه بخيط رقيق شفاف تُمزقه أولى الخطوات الوالجة إلى عالمه.

[1] سيسل دي لويس: الصورة الشعرية، ص137.

يُعَدُّ جنوح **الصورة التّشبيهية** المعاصرة للغرابة والغموض سببا رئيسا في مضاعفة قدرتها على الإيحاء نظرا لشغفها بعلائق رمزية غير مألوفة وانحصار وجه الشبه[1] فهي – أي **الصورة التّشبيهية** – " لا تُكرس علاقة المشابهة المألوفة الواضحة التي يفهمها القارئ ويهتدي إليها بسرعة "[2].

يقول الشاعر **أحمد عبد الكريم:**

كَأَنِّي وَشْمٌ، تَغَرَّبَ فِي زُحْمَةِ الأَزْمِنَهْ..

كَأَنِّي نَخْلٌ تَشَرَّدَ فَوْقَ المَرَافِئِ وَالأَرْصِفَهْ ..

كَأَنِّي اِحْتِرَاقُ البُخُورُ ..[3]

إنّ محاولةَ إيجاد وشائج بين طرفي التّشبيه في هذه الأسطر الشّعرية يتطلّب منا عدّةَ وقفات مُتروية، ومع ذلك قد لا نهتدي إلى مغزى مُعيّن نَشُدّ المَطي عنده نظرا لكون **الصّورة التّشبيهية** المعاصرة تحديدا كيانا رمزيا ضبابيا يُستعصى إدراك نبضه واستخراج غوره؟!.

ومما زاد في صعوبة فكّ شفرات هذه **الصّور التّشبيهية** انبناؤها على رموزٍ طبيعيةٍ غُيّبت رمزيّتها المعهودة، فالوشم رمز الحسب والانتماء تغرب، والنّخل رمز الشموخ والتأثيل تشرد، أما عن رمز الحب والولادة (البخور) فقد خالطت حباته لهيب النّار.

وعليه تغدو **الصّورة التّشبيهية** في كنف **الرّمزية** " فنَ التّعبير عن الأفكار والعواطف لا بوصفها ولا بشرحها من خلال مقارنات أو تشبيهات، ولكن بالإيحاء إليها بواسطة إعادة خلقها في ذهن المتلقي"[4].

د/ الصورة الرّمزية:

---

[1] ينظر: بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان 1994، ص123.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[3] أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، ص86.

[4] محمد عبد المطلب: أدبيات البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ط1، مصر، 1994، ص238.

يتحدد لباب الشّعر في تنائيه عن لغة الإيضاح والمباشرة، وارتباطه بالمعاني الدّفينة للكلمات، فكان جنسا غامضا لا يُدرَك غوره بسهولة. ولأنّ الشّعرَ ظاهرةٌ عهدت الإيماء والتّلميح حتى أضحى التّشفيرُ توصيفا لها، كان لا بدّ أن يجد هذا الفضاءُ الضبابي من يلعب الغميضة فيه، ويلبس لبوسه وفق تَطلّعات لا تُكرّس الواقع المادي بقدر ما تعمل على تغييبه وتعريد نجمه، فكان المذهب الرّمزي الّذي ظهر في أوروبا خلال القرن التّاسع عشر أشدّ تَزَمُّتا لهذه الأفكار، إذ سرعان ما تَنَدَّ منها، وأضفى عليها من رُضابه كونه " فنَّ التّعبير عن الأفكار والعواطف، ليس بوصفها مباشرة، ولا بشرحها من خلال مقارنات صريحة وبصورة ملموسة، ولكن بالتّلميح إلى ما يُمكن أن تكون عليه صورة الواقع المناسب لهذه الأفكار والعواطف، وذلك بإعادة خلقها في ذهن القارئ من خلال استخدام رموز غير مشروحة"[1].

ومنه تقوم **الصّورة الرّمزية** على عصف الجانب الواقعي أثناء إسقاط ظله الموازي لجملة من الأفكار والعواطف، فتتبدى شفافةً في ذهن المتلقي، لا سيما أنّ إدراكَ مُختلف الحالات الشّعورية، والوقوف على الحقائق الكونية يتطلب قوةً تتجاوز قُدُرات العقل العاجزة عن ارتياد عالم ما وراء الظواهر.

ولتدارك الوهن العقلي ارتأى **الرّمزيون** الجنوح إلى ملكة أخرى من شأنها إزاحة الحواجز الحائلة دون بلوغ المجال السّحيق للظواهر الكونية، فكان الخيالُ قوةً بمقدورها خرق الفضاء اللامرئي، وتوجيهه إلى خدمة العملية الإبداعية بعد صهره في قالب رمزي " ومن هذا المنطلق فإنّ الرّمزية تبتعد عن الوقائع المادية في مشاهدها الحرفية، وتُعبّر عنها عبر صور رمزية ذات دلالات تجريدية عميقة وخفية توحي بالفكرة ولا توضحها، وتترك للمتلقي متعةَ البحث عن الدّلالات الّتي ستوصله إلى الغاية المنشودة (...) إذ تستقدم الأحداث والشخصيات التّاريخية، والصّور الطّبيعية وتُلبسها هيئات جديدة معاصرة يُمكن قراءتها بأكثر من وجه تأويلي (...) وهذه الغاية لا تتحقق إلاّ بواسطة الرمز،((فلا ترقى اللغة إلى التعبير عنها إلاّ عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحدس))"[2]، وتبعا لذلك تُشدِّد **الرّمزية** على فتح باب التّأويل على مصراعيه، ومفارقة المراجع الدّلالية لأحداثٍ وشخصياتٍ

[1] هدية جمعة البيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص63.

[2] المرجع نفسه، ص64.

تخلت عن هويتها بانضمامها إلى عالم **الرّمز** حيث لا شيء مضمون ولا معنى ثابت ولا انتماء ظاهر.

بلغ المذهب **الرّمزي** حدّا يمكن القوال معه أنّ **الصّورةَ الرّمزيةَ** الّتي تشتغل ضمنه وتتحرك في فضائه قد تعرضت إلى غارة أفقدتها التّحكم في زمام الأمور، فأضحى محورها العمودي والأفقي وليدَ الخلخلة، وعدم الاستقرار على تردّد مُعيّن يُحدّد مؤشرها الدّلالي، كما أنّ مستوى الدّفع في الغارة ليس واحدا، فهو مرهون بقدرة المُغير على تصعيد المؤشر الدّلالي، لذا نجد **الصّورةَ الرّمزيةَ** الواحدةَ تُنتج ما لا نهاية من الدّلالات المتعددة شريطة أن يتعامل معها المتلقي تعاملا رمزيا؟!، فيترك العنان لخياله أثناء التّفاعل معها – أي **الصورة الرّمزية** – وفي نفس البُرهة يأخذ خيطا شفافا من نسيجها التّجريدي ويُوّثقه بالواقع.

وحتى لا توصف **الصّورة الرّمزية** بالجفاء والروتين الممل لعالم لا ينزاح عنه الضّباب، فقد عمدت إلى أسلوب فنّي زادها جمالا، وجعلها مصدرا لمتعة المتلقي ألا وهو: الإيقاع الموسيقي باعتباره عاملا مُهما في إذكاء العواطف، وإيقاظ الشعور عبر أريج نغمي يَهُزّ الكيان ويبعث فيه رغبةَ الإقبال على **الصورة الرّمزية**، يقول **فرلين Paul Ferlin (1844-1896م)**"عليك بالموسيقى قبل كلّ شيء، ثمّ بالموسيقى أيضا ودائما وليكن شعرك مجنّحا حتى ليحسّ أنّه ينطلق من الروح عابرا نحو سموات أخرى"[1].

يَعرج بنا **الشّاعر محمد علي سعيد** إلى عالم الحياة من خلال **صورة رمزية** مِلؤها التّجدد والمتعة الفنّية:

أَنَا لاَ أَمُوتُ

وَلَكِنَّهَا السَاعَةُ الوَاحِدَه

تُقَلّبُ أَوْضَاعَنَا فِي اِهْتِزَازِ البِلاَدِ

فَفِي شَبَحِ المَوْتِ بَعْثٌ جَدِيرٌ بِحُبّ البِلاَدِ

[1] المرجع نفسه، ص65.

وَزَقْزَقَةِ الحَالِمِينَ.. [1]

ينسج الشّاعر عناصر **صورته الرّمزية** من حقل الرّموز الأسطورية الحالمة والحاملة لبعث جديد بعد كلّ نكبة، إذ يظل الشّاعر **فنيقا** مصرا على الحياة كما اشتهاها، فيصرخ في وجه الكون " أنا لا أموت"، ومما زاد **الصّورةَ الرّمزيةَ** دهشةً مَتْحُهَا للحياة المثاليّة من شبح الموت، وهنا تتجلى قدرة **الصّورة الرّمزية** على الصّياغة وإعادة التّشكيل والمصالحة بين الأضداد، وجعل الرّموز أكثر مطواعيةً في التّعبير عن المواقف والأحداث.

أما عن الجرس الموسيقي فقد أزاح ستار المشاعر السّوداء لذات متأوهة في اهتزاز البلاد، تُكابد زقزقة الحالمين وكلّها أمل في بعث جديد.

ليس هذا النّموذج الشّعري إلاّ واحدا من جملة دراسات شعرية أسفرت عن تعلق **الصّورة الرّمزية** بالعالم الدّاخلي للطّبيعة الإنسانية المتجددة المتصادية باستمرار مع العالم الخارجي للواقع، حيث صدر عن هذا التّخاطب الرّجعي عالمٌ ثالثٌ حمل بين طياته عناصر محورية كانت أساسَ تخلق **الصّورة الرّمزية**، والّتي من بينها الغموض والإيحاء والخيال، حيث تُمثل هذه العناصر قاسما مشتركا بين جلّ أنواع **الصورة الشّعرية** عموما.

إلى هذا الحدّ من الدّراسة والمطارحة يمكننا القول أنّ **الصّورةَ الشّعريةَ** ظاهرةٌ أدبيةٌ فريدةٌ من نوعها كونها مجالا مُتشعّبا ومفتوحا لاستقطاب مختلف الأفكار، والتّعبير عن المشاعر بطريقة رمزية مُراوغة، فيها من المتعة والجمال ما يجعلها تستأثر بذهن القارئ فهي– أي **الصّورة الشّعرية**– قبل كلّ شيء نبض من المشاعر المتدفّقة، ووعاء من الرّموز يَصُبُّ فيه الشّاعر كلمته ويجد فيه المتلقي ذاته؟!.

ولأنّ الصورةَ وليدةُ المخاض الشّعري والتّجاذب النّقدي، كان لزاما أن يحكمها الاختلافُ، والتّعدد ابتداء من توليفها الاصطلاحي!؟، وذلك مرده إلى تحديث بنيتها الجوهرية فلم تعد **الصّورة الشّعرية** " في النّقد الحديث مجرد زخرف أو حلية، بل اكتسبت في المفهوم الحديث أبعادا مغايرة تماما لما كانت عليه في السابق"[2].

---

[1] محمد علي سعيد: صداح البحر، منشورات أرتستيك، ط1، الجزائر، 2007، ص21.

[2] مفتاح محمد عبد الجليل: نظرية الشعر المعاصر في المغرب العربي، ص208.

وتبعا لذلك تمايحت الآراء النّقدية حول **الصورة الشّعرية** وتزيّلت، سيان عند الغرب أو العرب مما جعل الوقوفَ على توصيف قار، ومُنسجم يضمن الوصول إلى المعنى الجوهري والحقيقي **للصّورة الشّعرية** أمرا مستبعدا، وهذا مرده إلى طبيعة القصيدة المعاصرة على غرار القصيدة الجزائرية التي أضحت " رؤية تتشكل من مزج التعامل مع الصورة والخيال والرموز والأساطير والحرية والرفض والالتزام والحداثة"[1].

[1] الكركري خالد: الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 1989، ص89.

الفصل الثاني

الرّمزية في ضوء الشعر الجزائري المعاصر

1/ الرّمزية النّشأة والتّطور والانتقال:

- ⇐ جذور المذهب الرّمزي.
- ⇐ كلف الشّعر العربي المعاصر بالرّمزية (محاولة للتأسيس)
- ⇐ الرّمزية والشّعر الجزائري المعاصر.

2/ الشّبكة المفاهيمية للرّمز.

3/ أنواع الرّموز المستلهمة في الشّعر الجزائري المعاصر (2010/2001)

- ⇐ الرّمز التّاريخي
- ⇐ الرّمز الدّيني
- ⇐ الرّمز الصوفي
- ⇐ الرّمز الأسطوري
- ⇐ رموز الطّبيعة

4/ مستويات استلهام الرّموز:

- ⇐ مستوى الضّريح الدّلالي
- ⇐ مستوى الازدحام
- ⇐ مستوى الخلق الفنّي

5/ خصائص الرّمز

- ⇐ الخصائص الفنّية
- ⇐ الخصائص الموضوعاتية

6/ دواعي توظيف الرّموز.

1. الرّمزية: النّشأة والتّطور والانتقال:

لم تكن المذاهبُ الأدبيةُ الكبرى وليدةَ سياسة العزلة أو الفراغ، بقدر ما كانت نصا مُؤَسَسًا ومُؤَسِسًا في الآن نفسه، لذا ليس من العسير علينا القول أنّ المذاهبَ الأدبيةَ على اختلاف أنـواعها وألوانها قد تخلّقت في أحضـان ثُنائية المجـاراة والمنـاهضة! فعلى سبيل إزاحة اللُّبس نشأت **الرّمزية** كردّ فعل على المذهب **الرّومانسي** إلاّ أنّها كانت كذلك صدرا رحبا له حيث التقا المذهبان في كثير من التّصورات والمقومات، واستطاعا بفضل قواسم مشتركة بينهما تحطيم السّندات القانونية والاشتغال على الشّتات بغية تفكيكه؟!.

1.1 جذور المذهب الرّمزي:

أينع المذهب **الرّمزي** في بيئة أروبية فرنسية خلال النّصف الثاني من القرن التّاسع عشر، حيث مثلت سنة 1886م محورا فيصليا في تاريخه، فهي سنة الظهور وكمال اللّباب لهذا المذهب الهلامي " ففي هذا العام أصدر عشرون كاتبا فرنسيا مقالا(مانيفستو) نُشر في جريدة الفيجارو **Le Figaro** الفرنسية يُعلن عن الميلاد الرّسمي للمدرسة **الرّمزية** وكتبوا يقولون: إنّ هدفهَم تقديمُ نوع من التّجربة الأدبية تستخدم فيها الكلمات لاستحضار حالات ووجدانية، شعورية أو لا شعورية، بصرف النظر عن الماديات الملموسة، التي ترمز إليها هذه الكلمات. وكتب الشاعر الفرنسي **شارل بودلير Baudelaire (1821 -1867م)** قصيدته المشهورة ((المراسلات)) **Correspondance** وفيها أحال الأشياء والمعاني رموزا بحتة، فكانت هذه القصيدة إيذانا بالاستعمال الفني الجديد للرمز(...) وقد عُدّ مؤسسا للمدرسة الرّمزية، لأنّه استطاع أن يُمنهجها مذهبا أدبيا متكاملا "[1].

وكمحاولة لضبط المعول الزّمني الدّقيق لظهور المذهب **الرّمزي** الّذي يكفر بالحدود الزّمكانية ويتعالى عليها باستمرار، يُمكننا القـول أنّ ميلادَ المدرسة **الرّمزية**

[1] نسيب نشاوي: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر – الاتباعية، الرومانسية، الواقعية الرمزية–، ديوان المطبوعات الجامعية، ط؟، الجزائر، 1984، ص466.

انبثق " يـوم نشر موريـاس، في ملحق الفيغارو الأدبي. في الثامن عشر من أيلول سنة 1886، رسالة

فيما هي تقترح الكلمة تحتوي تحديدا للشيء، وقد اعتُبرت كأول إعلان عن الرّمزية "[1].

بعدما أعلن **موريـاس** **Jean Moréas** (**1856- 1910م**) عن ميلاد المدرسة **الرّمزية** راح يضع قائمةً اسميةً لمجموعة من الشّعراء، والنّقاد باعتبارهم روادا لما يَصطلح عليه مرّة بالمذهب **الرّمزي** وأخرى بالمدرسة **الرّمزية؟!**، فقد " قدّم بودلير، ومالارميه، وفرلين كأسياد لهذا المذهب. قدّم الأول لأنه ((الرائـد الحقيقي))، والثانـي لأنـه وهب الشعـر ((معنى السرّ وما يفوق الوصف))، والثالث لأنه ((حطم قيود الشعر القاسية)). لقد وازن أولا بين الشعر الجديد كما كان يتصوره، وبين طرق الشعر الداخلية، وأظهره، ((عدوّا للتعليم، والإلقاء وللحساسية الخاطئة، وللوصف الموضوعي))"[2].

كان لنبرات **موريـاس** واسع الصدى في الشّعراء والنّقاد المعاصرين له، فما هي إلاّ أسابيع حتّى برز تكتّل نقدي حمل على عاتقه تشييع المبادئ **الرّمزية**، وما لبث أن ازداد تنظيما إذ حمل صبغة رسمية من خلال تبنّيه لصحيفة "**La Symboliste** الّتي لم يصدر منها سوى أربعة أعداد، ولكنها ساهمت في نشر لفظة ((الرّمزية)) وفرضها"[3].

إنَّ التّوقفَ المفاجئَ لصحيفة **La Symboliste** يومئُ بشكل أو بآخر إلى عراقيلٍ حاولت اعتراء مسار **الرّمزية** وسدّ منافذها؛ وهي شيء طبيعي فرضه الاختلاف المذهبي والتّصادم الرؤيوي، غير أنَّ كلَّ هذه المُعوقات لم تُوت أكلها، فقد ظلّت **الرّمزية** تلوح باعا وتخطو خطوات تقدّمية بفضل طاقتها الحيوية والإيحائية " التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالاتها الوضعية"[4].

---

[1] فيليب فان تيغيم : المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط؟، بيروت، د- ت، ص281.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص283/282.

[4] نسيب نشاوي: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص461.

كما أنّ مؤشرَ المُتشيعين **للرّمزية** طفق في التّزايد، وهو ما جعل **الرّمزية** تنقسم إلى طرائقَ عدّة حيث ألفينا مجموعة من مُعتنقي **الرّمزية** قد انتهجوا أفكار **فرلين** في حين انتصرت مجموعة أخرى لرؤى **مالارميه** "وقد تميز شعر تلاميذ **فيرلين** بمسحة من الحزن والبساطة والوضوح في استعمال الرموز. أما أتباع **مالارميه** فقد رفعوا أعلام الشعر الحر ونادوا بتحطيم الأشكال التقليدية كلها، وإعادة بناء الشعر من خلال الرمز، بوصفه قيمة تشكيلية. وهم جميعًا يتهمون الاتباعية بالجمود، والإبداعية بالسهولة المائعة والوضوح المبتذل"[1].

تنطلق **الرّمزية** الغربية إذًا من رفض الجاهزية والثورة على النّمطية، فهي كمن تُذهل حملها أو تُنَّكره لأنّ مسحةً من الغموض والضباب خالطت جوفه، وبنيانه لذا يصعب تطويق المجال **الرّمزي** الهلامي الثري بالسّمات الفنّية والتّي نوجز البعض منها عن كثب:

أ/ تراسل الحواس:

هي الركّيزة الأساس للمدرسة **الرّمزية** حيث تُسهم في عصف الجانب المادي فيتبدى شفافا بألفاظه، وألوانه، ومكنوناته، وأنغامه...، ويُعدّ **بودلير** رائدَ هذه التّقنية من خلال " قصيدته التي عنونها ((تراسل)) وبتراسل الحواس يُسمع المشموم، ويُرى المسموع ويتحول العالم الخارجي إلى مفهومات نفسية فكرية، ويتجرّد من بعض خواصه المعهودة ليصير فكرةً أو شعورا"[2].

ب/الألفاظ المشعّة الموحيّة:

جعل الرّمزيون الألفاظَ وليدةَ حالات نفسية، وتعبيرا عن أمشاج الشّعور واللاشعور فَنَمَّ عن هذا التّمازج الداخلي والخارجي تعابيرٌ براقةٌ كـ" ((الضوء الباكي))، و((الشمس المُرة المذاق))، وكل تعبير منها في موضعه مشع موح بألوان الإيحاءات النّفسية"[3].

---

[1] المرجع نفسه، ص467.

[2] المرجع نفسه، ص462.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ج/ الصّورة الغزيرة:

ظلّت سرّا مكنونا لدى الرّمزيين، وقلّ ما اتّضحت معالمها في شعرهم، وهم –أي الرّمزيون– بهذا الصنيع يكونون قد جسّدوا أوتار الشّوق على فعل القراءة مانحين المتلقي فرصة التّدبر والتّخيل، ويرجع الفضل في ذلك إلى مسحة الغموض الّتي جعلها **الرّمزيون** شرطا ضروريا في منجزاتهم الشّعرية كي لا يُصيبها الابتذال بفعل القراءة الأحادية المعوقة لشعرية الإبداع.

د/مناشدة الرّموز:

علّق **الرّمزيون** طموحاتهم ومنجزاتهم على تقنية **الرّمز** باعتبارها صدى الأصوات وملمحَ الألفاظ، فهي " آداة عظيمة للوصول إلى المعاني والإحساسات والهواجس التي تعجز اللغة التقريرية المباشرة عن إدراكها وإخراجها إلى دائرة النور، وبما أنّه لا توجد مواصفات معينة للرمز، لذلك فالأدب لن يفقد إمكانيات التعبير لأنها لا نهائية"[1].

2.1 كلف الشّعر العربي المعاصر بالرّمزية (محاولة للتأسيس):

كانت حملة **نابليون بونابرت** **Napoléon Bonaparte** (1769– 1821م)على مصر سنة 1898م قوية بما يكفي لخلخلة الأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية، فقد استجلب **نابليون** وسائل الطّباعة وثلة من المفكرين، وأسس المطابع والمكتبات، فبدأت حركة التّرجمة تزدهر على غرار البعثات العلمية، وبالجملة فإنَّ حملةَ **نابليون** أحدثت هزةً نوعيةً بدا فيها التّلاقح الفكري والثقافي واضحا بين العرب والغرب، حيث أتى أكله في وقت مبكر.

والّذي يهمنا في هذا الصدد هو كيفية انتقال شعاع **الرّمزية** إلى الوطن العربي وهل لاقى الإقبال لأول وهلة؟.

لا شكّ في أنَّ للتّرجمة والبعثات العلمية الشّأنَ الكبيرَ في توطيد الصلات بين الثقافات والذّهنيّات على اختلاف مشاربها،ومن جملة التّرجمات الّتي مثلت المهد الرّمزي في وطننا العربي نذكر:

[1] المرجع نفسه، ص464

" ترجمة إبراهيم ناجي لقصيدتي ((التذكار)) لألفريد دي موسيه و((البحيرة)) للامرتين في الوقت الذي يترجم فيه على محمود طه قصيدة ((رعاية القمر)) لبودلير، أو الذي يترجم فيه خليل هنداوي قصيدة ((المقبرة البحيرة)) لفاليري"[1].

كما كان للصحافة الدّور الجلل في نقل بذور **الرّمزية** إلى الحقل العربي، وتحفيز الشّعراء على الكتابة وفق رُؤاها، ونشر منجزاتهم من ذلك مجلة " المقتطف التي أنشئت في بيروت 1876م ثم انتقلت إلى مصر في سنتها التاسعة – أسبق من غيرها في احتضان النتاج الرمزي . وفيها نُشرت سنة 1928 م قصيدة ذات مسحة رمزية من شعر إدوار فارس، تحت عنوان ((الخريف في باريس))، وهي –حسب علمنا– من أوائل قصائد هذا المذهب في مصر إن لم تكن أولها "[2].

لم تتوقف مجلة المقتطف عن نشر النّتاج **الرّمزي** واحتضانه، فقد أوردت على صفحاتها " ترجمات رمزية من شعر بودلير وفرلين وفاليري وغيرهم، وقد برز فيها من مترجمي هذا الشعر ((علي محمود طه))، و((بشر فارس))، و((خليل هنداوي)) الذي نعتقد أنه بذل في نقل هذا المذهب فوق ما بذله غيره"[3].

لقد أسهم هؤلاء الرّواد في تتويج التّيار **الرّمزي** العربي فيما بعد حيث كان لهم فضل السّبق في ترسيخ سماته الجوهرية،والّتي من بينها " الوحدة العضوية للبناء الفني، وإبداع الرّمـوز من الـواقـع والتـراث والأسـاطير، والاعتمـاد علـى حدس القـارئ في تفسير النغم الشعري، والعمق، وهندسة الصور وغزارتها، وبوح الموسيقى بالمعاني والعواطف وصدق التجربة"[4].

إذا كانت الجهود السّالفة الذّكر قد مثّلت الشّرارة **الرّمزية** العربية الأولى، فينبغي علينا أيضا الوقوف على جهود لاحقة ذات حظ عظيم في تقعيد التّيار الرّمزي العربي منها " الخدمة الكبيرة التي قدمها سعيد عقل في الأربعينيات، حيث تحدّث عن ((العقل

---

[1] محمد فتّوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط؟، مصر، 1977، ص173.

[2] المرجع نفسه، ص174.

[3] المرجع نفسه، ص175.

[4] نسيب نشاوي: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص457.

الباطن)) و((تيار اللاوعي)) في النّفس الإنسانية وضرورة فتح هذا التيار على مصراعيه أثناء النظم وفي هذه الأثناء ظهر كتاب ((الرّمزية والأدب العربي الحديث)) 1949م معرفا بتاريخ المدرسة وأعلامها في أوربة (...) وما أن أخرج يوسف الخال مجلة ((شعر)) 1957 حتى انطلق التيار على أوسع نطاق، وانهمرت إثر ذلك الكتب النّقدية

التي تتلمس شذرات الرمز في الأدب العربي قديمه وحديثه"[1].

فهل نُفسّر هذا الإقبال المتزايد والطموح المشروع في تأسيس مدرسة **رمزية** عربية على أنّه هوى غربي محبب لدى النّقاد والشّعراء العرب؟.

ألا يمكننا ردّ التّهافت العربي على **الرّمزية** إلى وجود بذور، ومدارات رمزية قارة في تراثنا العربي؟!، وأنّ **الرّمزيةَ** الغربيةَ كانت بمثابة صدمة حركة السّاكن وسقت البذر؟؟.

أخرج الدّكتور **درويش الجندي** كتابه " الرّمزية في الأدب العربي 1958م وأخذ يستنطق النّصوص على ضوء النّظرية الأوربية، إلى أن انتهى إلى إثبات هذه الظاهرة في الأدب العربي"[2].

ولأنَّ المجازفةَ أخطرُ قرارا قد ينتهي بالدّراسات الأكاديمية إلى المغالطة القصدية أو يخفض مؤشر كفاءتها، كان لزاما علينا التّريث أثناء سبر أغوار المعيارية المُراهنة على خلو الأدب العربي القديم من سمات **الرّمزية** الغربية، كما يدّعي ذلك العديد من الدّارسين أمثال **أبي القاسم الشابي** الّذي راح " يقرر بقطيعة جازمة أن الشعر العربي كلمة ساذجة لا عمق لمعناها وأنه – بلا غمغمة على حد قوله – لا خيال به ولا تصوّر"[3].

ولكي ندحض ما ادّعاه **أبو القاسم الشّابي** وغيره من آراء خاطلة، وحجج واهية ارتأينا التّعريج على جملة من الصّور **الرّمزية** المُتواترة بغزارة في متن الشّعر العربي القديم. فالمسلط الضوء على الشّعر الجاهلي مثلا يجده تيّارا رمزيا، وبئرا طافحةً **بالرّموز**.

---

[1] المرجع نفسه، ص458.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] فايز علي: الرمزية والرومنسية في الشعر العربي، صWWW.Kotobarabia.COM.94

لقد دأب الشّعر الجاهلي على استثمار قصص ثرية بالإحالات **الرّمزية** من ذلك قصة " الثور وحيد أمه (البقرة العذراء) التي تحبل لدى الإله بتاح (الخالق وملهم الفنانين) إذ يصطفق ويُلمع البرق في السماء ومن ثم يهطل المطر، والميلاد العذري للثور المقدس والصفات الخلقية التي تُمَيّزه تجعل منه كائنا مقدسا فريدا، ومن الجائز جدا أن يكون الشعراء العرب قد أضفوا هذا التفرد على الثور الوحشي الذي وصفوه في أشعارهم"[1]

كما عثرنا على قصة "عجل أسود ذو بقعة بيضاء على جبهته، وبقع هلالية الشكل على جانبيه وصدره"[2]، إضافة إلى الصّور الخيالية لناقة البسوس، وفرس داحس والغبراء ناهيك عن الاحتفاء الفنّي الّذي أولاه الشّعر الجاهلي لـ" جملة من الأصنام .. ففي الشمال عُبدت (اللات) (وهي قرينة فينوس إله الحب والجمال عند الرومان) والروضة **Ruda** وهي نجمة الصباح التي لم تزل حتى اليوم مرتبطة في أغانينا بالعاطفة والجنس والعزّى **Itha** ورحام **.Raham**، وشيّع القوم **Chai Alkaum** الّذي كان إله المسافرين، كما عبدت بنات الإله الثلاثة: اللات والعزّى ومناة الثالثة "[3]، وتبقى القائمة الاسمية طويلةً نذكر منها على سبيل الإيجاز يغوث (إله الغيث والإعانة) و**أساف** و**نائلة** رمزا الجنس والحب " يقال أنهما كانا رجلا وامرأة مسخهما الله في صنمين لأنهما فجرا بالكعبة ليكونا عبرة للناس"[4].

كما احتضن الشّعر الجاهلي أيضا رموزَ الطّبيعة مُحورا إياها وفق تعاليم **رمزية** ولنا في شعر **امرئ القيس (501-540م)** كمال المضرب والمورد حيث يقول:

أَحَارِ تَرَى بَرْقًا كَأَنَّ وَمِيضَهُ * كَلَمْعِ اليَدَيْنِ فِي حَبيّ مكلَّلِ

يُضِئ سَنَاه أَو مَصَابِيحُ رَاهِبٍ * أَهَان السَّلِيطَ فِي الذُّبَالِ المُفَتَّلِ

قَعَدْتُ لَهُ وَصُحْبَتِي بَيْنَ حَامِرٍ * وَبَيْنَ إِكَامٍ بُعْدَ مَا مُتَأَمَّلِ

وَأَضْحَى يَسُحُّ المَاءَ عَن كُلِّ فِيقَةٍ * يَكُبُّ عَلَى الأَذْقَانِ دَوْحَ الكَنَهْبَلِ

---

[1] المرجع نفسه، ص105.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص101.

[4] المرجع نفسه، ص103.

وَتَيْمَاءَ لَمْ يَتْرُك بِهَا جِذْعُ نَخْلَةٍ * وَلاَ أُطُمًا إِلاَّ مَشِيدًا بِجَنْدَلِ

كَأَنَّ طَمِيَّةَ المُجَيْمَرِ غُدْوَةً * مِنَ السَّيْلِ وَالغُثَّاءِ فَلْكَةُ مِغْزَلِ

كَأَنَّ أَبَانًا فِي أَفَانِينِ ودقه * كَبِيرُ أُنَاسٍ فِي بِجَادٍ مُزَمَّلِ

وَأَلْقَي بِصَحْرَاءِ العَبِيطِ بَعَاعَهُ * نُزُولَ اليَمَانِي ذِي العِيَابِ المخوَّلِ [1]

التقط الشّاعرُ صورةً إيهاميةً تمايحت جُزئياتها بين الضوء البرقي والنّور العلوي المُنير للدّرب، فكانت مَعبرا من الرؤية إلى الرؤيا، بَعْدَهَا يستحضر الشّاعر الودق لتطهير الطّبيعة وتخليصها من الجمود، وذلك بفعل حركة الماء والتماع البرق.

وقد حرص الفضاء الشّعري على فعل التّصادي بين تطهير الأرض (الطبيعة) وسُبل الهداية، فقابل بين طرفي ثنائية تكميلية (سنا البرق = مصابيح الرّاهب) باعتبار أنَّ الطرفَ الأولَ عاملٌ رئيسي في نزول الودق المُطهر للطّبيعة، في حين كان الطرف الثاني رهين هداية البشرية.

ولا يفوتنا التّنويه إلى استثمار النّص الشّعري للأسطورة القديمة القائلة بأنّ التماعَ البرق " كان مصاحبا لتجلي الإله (بتاح مثلا) ولعل أثرا من هذه الدّلالة العلوية ظل باقيا في تراث العرب الفكري ومن ثم في مخيلة الشّاعر الذي يُشبّه وميض البرق إي لمعه بلمح اليدين – يعني تشعبهما وحركتهما المفاجئة على سبيل المشاركة اللفظية وهذا البرق غير خلوب إذ أصاب حبيّا مكللا، أي: سحابا متراكما بعضه فوق بعض إشارة لغزارة المطر المنتظر"[2].

أما عن اللّيل فهو أحد رموز الطّبيعة الّتي ولع الشّاعر الجاهلي باحتضانها إلى درجة أنّ الممارسةَ الشّعريةَ لهذا الفضاء الطّبيعي قد أنتجت دلالات رامزة ظلّ الشّعر الحديث يلهث خلفها دون الظفر بها.

[1] أمرؤ القيس: الديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط4، القاهرة، مصر، د– ت، ص25/24.

[2] فايز علي: الرمزية والرومنسية، ص226/225.

يُعدّ **امرؤ القيس** واحدا من الشّعراء الّذين وضعوا أيديهم على جراح اللّيل، وذاقوا مرارة أوجاعه ضمن غربتهم النّفسية،والّتي نسمع صدى تأوهها في متونهم الشّعرية. يقول **أمرؤ القيس:**

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ * عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الهُمُومِ لِيَبْتَلِي

فَقُلْتُ لَمَّا تَمَطَّى بِجَوْزِهِ * وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءَ بِكَلْكَلِ

أَلاَ أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلاَ انْجَلِي * بِصُبْحٍ وَمَا لِإِصْبَاحُ فِيكَ بِأَمْثَلِ

فَيَالَكَ مِنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نُجُومَهُ * بِكُلِّ مُغَارِ الفتْلِ شُدَّتْ بِيَذْبُلِ

كَأَنَّ الثُّرَيَا عُلِّقَت فِي مَصَامِهَا * بِأَمْرَاسِ كَتّانِ إِلى صُمِّ جَنْدَلِ[1]

يستفتح الشّاعر نصه بالمواءمة بين ثنائية ضدّية ليل(سكون)≠ موج(حركة) وعليه يغدو اللّيل ذاتا دينامية، إذ يظل الشّاعر في محاورتها بغية فكّ وصالها؛ وبزوغ بوادر الفشل في التّنصل من هذه الظاهرة يضطرّ السّياق الشّعري إلى إشراك أطراف فاعلة في الحوار، فيستنجد بالصبح (الضياء الكوني) فضلا عن النّجوم (بريق الأمل) وهذا ما زاد في تأجيج الحوار، حيث جعل – أي السّياق الشّعري– المخالصةَ بين الشّاعر ومصدر أحزانه أمرا مستعصيا كون اللّيل قد سيطر على وجدان الشّاعر ومصدر حراكه فأضحى اللّيلُ مُتحركا فاعلا، والشّاعرُ ساكنا منفعلا، فإنْ كان منطلقُ النّص الشّعري سكونا أدّى إلى حركة فإنَّ منتهَاه حركةٌ جرّت سكونا؟.

خليق بنا ونحو نتتبع مواضعَ الوصلات **الرّمزية** المبثوثة في الشّعر الجاهلي أن نُعرج على **الرّمز الصوفي** باعتباره الجو الّذي لا يَشوبه الّصحو، فقد اتخذه الشّاعر منذ الأزل مطيّةً للتّعبير عن عالمه الدّاخلي، وما يعتريه من حالات وجدانية ضمن قالب رمزي تجريدي لا يكاد يطفو حتى يزداد غورا.

[1] امرؤ القيس: الديوان، ص19/18.

لقد أدرك الشّاعر الجاهلي أنَّ معانقةَ العالم الصوفي عبر فضاء الغزل ونشوة الخمر يُتيحُ له سُبل الاتحاد " بالجمال الإلهي الخالد، وطبيعي أن تضيق اللغة بدلالتها الوضعية المألوفة عن استيعاب دقائق هذه الحالات"[1].

يقول **أبو نواس (756- 814 م):**

دَقَّ مَعْنَى الخَمْرِ حَتَى * هُوَ فِي رَجْمِ الظُّنُونِ

كُلَّمَا حَاوَلَهَا النَّا * ظِرُ مِنْ طَرْفِ الجُفُونِ

رَجَعَ الطَّرْفُ حَسِيرًا * عَن خَيَالِ الزَّرْجُونِ

لَمْ تَقُمْ فِي الوَهْمِ إلاَّ * كَذَّبْتَ عَيْنَ اليَقِينِ [2]

يُبادر النّص الشّعري إلى صبغ عالم الخمرة بجزئيات الخيال، والعصف به حتى يغدو شفافا حربائيا حيث لا رائي ولا مرئي نظرا لوجود ضباب صوفي عتّم بؤره المَعلمية وسوّر مداراته الخارجية مما حال دون تكبيل هذا الفضاء الإيهامي الّذي يقتضي رحلةً مِعراجيةً بغية سبر أغواره المُتعلقة بسمو الرّوح، وكمال العقل. والمُتناقضة في الآن نفسه فالموت في مُستلهمات الخمرة رمز للحياة، والسّكر رمز للصّحو المثالي.

إنَّ التّعتيمَ الّذي مُني به **الرّمز الصوفي** جعل الشّعراء الجاهلين يقرنون بين نشوة الخمر، وظلمة اللّيل بِعدّها حافزا في بلوغ عوالمَ روحانية، وإذكاء لهيبهم بها.

يقول **لبيد بن ربيعة العامري (560- 661م):**

بَادَرْتُ حاجَتَهَا الدَّجَاجَ بِسُحْرَةٍ * لأُعَلَّ مِنْهَا حِينَ هَبّ نِيَامُهَا[3]

---

[1] محمد فتّوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص164.

[2] أبو نواس: الديوان، تح: بهجت عبد الغفور الحديثي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث دار الكتب الوطنية، ط1، أبو ظبي، 2010، ص37.

[3] لبيد بن ربيعة العامري: الديوان، دار صادر، ط؟، بيروت، لبنان، د- ت، ص176.

ولا تقّل رمزية المرأة أهميةً عن رمزية الخمرة في الشّعر الجاهلي، فقد احتضن الشّعراء آنذاك عوالمها بصورة إيحائية متدفقة بالقيّم والملامح الرّمزية، والّتي من بينها قول **الأعشى (570- 625 م):**

وَقَدْ أَرَاهَا وَسَطَ أَتْرَابِهَا * فِي الحَيّ ذِي البَهْجَةِ وَالسّامِرِ

كَدُمْيَةٍ صُوِّرَ مِحْرَابُهَا * بِمُذْهَبٍ فِي مَرْمَرٍ مَائِرِ[1]

أضفى **الأعشى** على محبوبته طابعَ القداسة فطفق يُشيّد محرابها، ويُنشد صلاتها فهي كدمية معبودة قوامها الذّهب والمرمر.

ورغم غلوّ الشّعراء الجاهلين في وصف الجانب الحسّي للمرأة، وتفانيهم في تشبيهها بالشّمس، والقمر، والدّمية، والنّاقة... ، إلاّ أنّ ذلك لم يمنعهم من إضفاء ترنيمات رمزية عليها، خاصة إذا وطّدنا الصلة بين المرأة وبين توصيفاتها باعتبارها آلهة تُعبد (الشمس القمر، الدمية)؟!.

وحتى في حضرة الإسلام لم يكف الشّعراء عن السّمو بمحبوبتهم والعرّوج بها إلى عوالم مقدسة، وتطويقها بمنزلة العشق الإلهي.

يقول **قيس بن الملوح:**

أَرَانِي إِذَا صَلَّيْتُ يَمَمْتُ نَحْوَهَا * بِوَجْهِي وَإِنْ كَانَ المُصَلَّى وَرَائِيا[2]

استطاع المفهوم الأزلي **للرّمز الصوفي** تشريح البؤر الرّمزية ومُناجاتها، وبهذا يكون قد وطّد صلته **بالرّمز الصوفي** المعاصر، وكأنّه حذا حذوَ **إيليا حاوي** القائل " إنّ الشاعر الرمزي هو صوفي كبير قاتل وعيه وقتله، وانبرى إلى ما دونه وما إليه، وُصفت فيه الحقيقة وراقت حتى أنّها كمياه الغدير نائية، ودانية"[3].

---

[1] الأعشى: الديوان، تح: محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميزت، ط؟، القاهرة، مصر، د- ت، ص139.

[2] قيس بن الملوّح: الديوان، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1999، ص124.

[3] جلال عبد الله خلف: الرمز في الشعر الغربي، https://www.iasj.net

بعد هذا الطّرح المُتواضع نستطيع التّواؤم مع الرأي الرّامي إلى أنّ الرّمزية العربية " نبغت من الأدب الجاهلي واستعارة ألوانها من طبيعة العقلية العربية الأصيلة ومن مظاهر الحياة الجاهلية الخالصة "[1].

ولكي لا يقع البحث في مغبة الفجوات الكرونولوجية يجدر بنا العودة إلى تلافيف الشّعر العربي المعاصر بغية دقّ الأوتار الحسّاسة الّتي كانت مزيّةً في انبثاق التيّار **الرّمزي** وقد أفضى بنا تتبع المسّار **الرّمزي** العربي المعاصر إلى الوقوف على نقطتين أساسيتين يمكن اعتبارهما نتاجَ التّلاقح الغربي العربي، والمهم أنّهما ساهمتا في تفعيل الأبعاد السّحيقة للرّمزية وهما كالآتي:

أ/ أنّ الشّعرَ منظارٌ شفافُ الرّؤية بإمكانه النّفاذ إلى العالم الدّاخلي للمرئيات، والتّفاعل معه " ولعل في هذا ما يذكرنا ((بملارميه)) حين قرر أنّ العالمَ الخارجي ليس إلا ستارا يجب أن نهتكه حتى نصل إلى المعنى المحض للأشياء"[2].

ب/ تنأى ماهية الشّعر عن التّصوير الفوتوغرافي/ المرآوي " بل هي بالأحرى الإيحاء بالواقع الذاتي للأشياء، ونقل عدواها من نفس الشاعر إلى نفس المتلقي. ولهذا صلة بما رآه الرمزيون من أن الأشياء توجد داخل نفوسنا، بل إنها هي ونفوسنا شيء واحد"[3].

وتجدر الإشارة إلى أنَّ هاتين النقطتين شكلتا مدارا فاعلا قامت عليه مدرسة الدّيوان، وتشيّعت له بأساليب مغايرة، وما معادلة **العقاد (1889-1964م)** الرّامية إلى أنّ رؤى الشّعر أوغل من رؤى الحواس إلاّ وجه مقابل لـ " نظرية العلاقات الرّمزية

---

[1] الجندي درويش: الرمزية في الأدب العربي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط؟، القاهرة، مصر، د- ت، ص162.

[2] محمد فتّوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص157.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

Correspondances كما صورها بودلير، حين قرر أنَّ الطبيعةَ معبدٌ ذو أعمدة حية، يمر الإنسان فيها عبر غابات من الرموز ... وتتجاوب فيها العطور والألوان والأصوات"[1].

لم يكن **عبد الرحمان شكري** بعيدا عن **العقاد** في تصوراته وأفكاره، فقد دعا إلى رمزية موغلة في التّجريد، لذا ظلّ طول حياته يكفر بفكرة أنّ من يحتضن **الرّموزَ** شاعرٌ رمزي؟!، فليست **الرّمزيةُ** شهادةً يكتسبها كلّ شاعر يُناغي الرّموز، أو يُقيم علاقةَ مصاهرة معها؟!، لذا نراه – أي **عبد الرحمان شكري**- يُكرس وشائج حميمة مع " ما يسميه الغربيون بالأليجوري **Allegory أو** الاستعارة الرّمزية التي تُتَرجم فيها الأفكار التجريدية إلى لغة صورية ليست أهميتها في ذاتها بل فيما تشف عنه من أفكار وآراء "[2].

وإلـى **شكري** يعزو الفضل فـي تشكيل شبكة مفاهيمية رمزية، فهو " الذي أدخل مصطلح الخيال والتّوهم إلى النّقد العربي وفرق بينهما "[3].

يطول بنا المقام إذا وقفنا على قامات **رمزية** أمثال(خليل مطران*، أديب مظهر** علي محمود طه***...) والّتي ابتغت التّرسيخ الأكاديمي للتّيار الرّمزي العربي والوفاء له. وإن ظلّت هذه الجهود الرّائدة مفعمةً بالتّعابير الرّمزية والتّصورات الهلامية إلاّ أنّها لم

---

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] المرجع نفسه، ص160

[3] المرجع نفسه، ص159.

* اعتبره النّقاد أول مبشّر **بالرّمزية** في الشعر العربي المعاصر، وإليه يعزو الفضل في تأسيس الرومانتيكية و**الرمزية** العربية.

** شاعر لبناني استلهم الشعر **الرّمزي** الفرنسي عن **ألبير سامان**، **وملارميه**، ومن ثم محاكاته، وقد ظهر أثر ذلك جليا في قصيدته **نشيد السكون**، والّتي استطاع من خلالها إلهاب شعراء عصره، ودفعهم نهج الاتجاه الرّمزي نظرا لاعتماده على تقنية **تراسل الحواس المتضادة**، فالمسلط الضوء على عنوان قصيدته السالفة الذّكر يجده ثنائيةً ضدّيةً (نشيد ≠ سكون) طرفاها من حاسة واحدة وهي السمع حيث عمل الشّاعر على دمجهما، والمصالحة بينهما، فغدا السكون نوعا من الموسيقى أتاحت إبراز ألحان النشيد.

*** أُتيحت له فرصة التّشرب من منابع كبار شعراء العصر العباسي أمثال **أبي العلاء المعري** و**البحتري**، فضلا عن ارتوائه من معين الأعمال **الرّمزية** الرّائدة **لبودلير** و**لامارتين** من خلال زيارته لعدة دول أوروبية، ولا يخفى علينا جنوح هؤلاء الشّعراء إلى استلهام رؤى رمزية باهرة في متونهم الشّعرية. ويظهر تأثره **بالرّمزية** واضحا في ديوانه **أرواح وأشباح** والّذي يطفح عنوانه **برمزية** غارقة في الخيال، جعلت منه بئرا غورا **بالرّموز الأسطورية**، **كسافو** كاهنة الرذيلة و ربة الشّعر الغنائي و**بليتس**، و**هرميس** إله الحكمة اليوناني، و**أرفيوس**، و**يوريدس**، كما ظهر في هذا الدّيوان حنكته في التّعبير المجازي الرّمزي.

ترسُ على **رمزية** بكلّ دلالات المصدر الصناعي، وهذا ما حرص **محمد فتوح أحمد** على تأكيده وتوطيد أسبابه؟!، والتّشيع له حيث يقول:" وليس ثمة ما نضيفه بعد هذه الرحلة الطويلة في قلب الشعر الرمزي سوى تأكيد تلك الحقيقة الكبرى التي حرص البحث على إبرازها أكثر من مرة، وهي أنّ الرّمزيةَ في شعرنا المعاصر لم تبلغ من المذهبية ما بلغته النظرية الأم، وهي حقيقة تمليها طبيعة العصر إذ لم يعد هناك مذهب أدبي يحظى باتفاق معظم الكتاب. وحلت حرية التعبير محل القيود المدرسية المذهبية "[1] تمّ راح فتوح أحمد يشخص الأعراض الّتي حالت دون بلوغ ما يمكن الاصطلاح عليه بالمذهب الرّمزي العربي؟، فوجدها وليدةَ الأسباب التّالية:

1/ تفرد معظم الجهود العربية الرّامية إلى تقعيد نظرية رمزية مما جعل الشبكة المفاهيمية **للرّمزية** تُصاب بالضّيق والشّرخ " فالرمز يعني الإيحاء بأوسع معانيه: في الصوت والتركيب والإيقاع والصورة الشعرية، هذا على حين لم يفهم كثرة شعرائنا من الرمز إلا أنه وسيلة للتعبير غير المباشر فحصروه في نطاق الاستعارة الرّمزية ذات الدلالات المحدودة "[2].

2/ لم يكن الاتجاه **الرّمزي** في الشّعر العربي المعاصر واحدا من حيث التّصورات ومنابع التّشرب، وهذا ما حال دون " تكوين مذهب في الرّمزية العربية منسجم الأصول والمعالم وتلك نتيجة منطقية، إذ لم يكن لدى شعرائنا فلسفة ذاتية أصيلة يمكن أن تفضي إلى نشأة مثل هذا المذهب"[3].

3/ انضوى الاتجاه **الرّمزي** في الشّعر العربي المعاصر تحت تقاليد البلاغة العربية القديمة كالجزئية، والنمطيّة، وغيرها من المُوَرِثات التّي أفقدته " لتلك الرؤيا الشمولية التي ينهار عندها ما بين المدركات من حواجز طبيعية، والتي تختلط فيها الحواس اختلاطا مركبا، الأمر الذي لم يتحقق إلا في بعض الصور الشعرية "[4]، وهذا ما تلمّسه **محمد فتوح أحمد** من خلال وضعه لفاصلة منقوطة تَطرّق فيها إلى دراسة مُسهبة لأعمال

---

[1] محمد فتّوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص430.

[2] المرجع نفسه، ص426.

[3] المرجع نفسه، ص427/426.

[4] المرجع نفسه، ص428.

جبران خليل جبران فوجد " أنّ رمزية جبران رمزية جزئية تتوجه إلى علاقات الكلمات أكثر مما تتوجه إلى علاقات الصور، وأنها في الغالب لا تقوم على التّجريد الكلي للمحسوس بقدر ما تقوم على المجاز، ومن ثَمَّ كانت رموزه الرئيسية التي يستمدها من عالم الطبيعة كالغاب (...) رموزا محددة الدلالة واضحة، يُعنى فيها الشاعر بتقرير أفكاره أكثر مما يُعنى بالإثارة النّفسية، أي أنّ الرّمزَ الجبراني ليس أكثر من وسيلة للبرهنة على الفكرة، وهو في هذا يختلف عن رموز شاعر ((كفرلين)) الذي كان يستمد رموزه من الطبيعة هو الآخر، ولكنه كان يخلع عليها من إحساسه ويضفي عليها من مشاعره ما ينأى بها عن التقرير الفكري الجامد"[1].

بعد استعراض النّزر اليسير من الضّربات القاسية التّي وجهها **فتوح أحمد** إلى صدر الشّعر العربي المعاصر، ارتأينا الإدلاء بشهادة إنصافية تتوخى الموضوعية والرّوح العلمية في التّطارح، ألا وهي تجهم شاعرنا العربي المعاصر لفكرة التّمذهب والانتماء أصلا؟!، لأنّه يرى فيها تكبيلا للملكات وتصفيدا للاستلهام؟!.

فهو – أي الشّاعر العربي المعاصر– يؤمن بالثّورة المستمرة، ودائم التّغريد للحرّية على حدّ قول **أبي القاسم الشّابي** " إن روح الشاعر حرة لا تطمئن إلى القيد ولا تسكن إليه، حرة كالطائر في السماء، والموجة في البحر، والنشيد الهائم في آفاق الفضاء حرة فسيحة لا نهائية، لا تحدها نزعة واحدة ولا مذهب محدود. وإن كانت لا تضيق بكل هاتيك النزعات مجالات نفس الشاعر، ولا تتقيد بصورة أو مثال "[2]، ولو أراد الشّاعر العربي المعاصر التّمذهب لحافظ على عمود الشعر، ولَمَا ثار على المقدمة الطلليّة؟! فليس إذًا من الغُلُوِّ القول أنَّ الشّاعرَ العربيَ المعاصرَ شاعرٌ رمزي بامتياز، استوحى من **الرّمزية** التّعابير، الأفكار، التّصورات، ومُختلف الرّموز، ومدّ باعه في عالمها إلاّ أنّه أبى تكريس بوتقة لها؟!.

وصفوة القول: عانقت **الرّمزية** الشّعر العربي المعاصر، ووجدت ضالتها فيه نظرا لالتقائهما في أهم السّمات الفنّية التّي روّجت كلا منها في الآخر، فكلاهما طُوّق بالغموض وكفر بالحدود وتسامى عن عالم المادة، وعليه تغدو الرّمزية سليلة الشّعر والشّعر إهاب الرّمزية

[1] المرجع نفسه، ص190.

[2] المرجع نفسه، ص163.

3.1 الرّمزية والشّعر الجزائري المعاصر:

ما يمكن تطارحه في هذا المقام هو أنّ علاقة الشّعر الجزائري **بالرّمزية** ليست حديثةَ العهد، فقد عرف الشّعر الجزائري بذور **الرّمزية** منذ لهج **حمود رمضان** (1906-1929م) معرفا الشّعر بأنّه " تيار كهربائي مركزه الروح، وخيال لطيف تقذفه النّفس"[1].

كادت محاولة **حمود رمضان** أن ترقى لمخاض **الرّمزية** لولا الظّروف القاهرة الّتي كانت تسكن الشّعر الجزائري آنذاك، إذ فرضت على حمود وغيره واقعا مأزوما كبّل تجربتهم، وأحالها إلى بدائلَ لمحاربة المستعمر.

ورغم ذلك لم تخل نفائس **حمود رمضان** من التّعابير **الرّمزية** الّتي تلمسناها انطلاقا من عنوان قصيدته ((بذور الحياة))، بل قل إنّ **حمود رمضان** قد رسا على مفهوم دينامي **للرّمزية** من حيث لم يقصد حينما قال " الشعر هو ما حرّك السّاكن وسكّن المتحرك"[2].

وبدلوك عهد **رمضان حمود** الظّاهرة المتفردة في تاريخ الشّعر الجزائري، يُطالعنا النّاقد والشّاعر **عبد الله حمادي** بمفاهيمَ **رمزية** عن ماهية الشّعر كادت أن تُؤسس كيانا **للرّمزية** لو وجدت التّقعيد النّقدي الجاد، حيث يقول **عبد الله حمادي** معرفا الشّعر "هو تعبير غير عادي عن عالم عادي (...) إنّه لا يقبل الخوض في المعمعة ووظيفته أنّه لا يسرد ولا يصف ولا يعلم ولا يتضمن حقائق ثابتة. إنه ينطق بلسان حال العالم دون أن يذكر حالا من أحواله (...) وليس من مهامه تفسير العالم وتوضيحه لك وإنما المنتظر منه هو صَوْغُ تجربة مع العالم تعتمد صلة حميمية بمكوناته تسبق كل فكرة عنه؛ لأن وظيفته الجوهرية هي الإحياء وليس المطابقة ... إنه السمو بتعبيرية الأشياء والسعي إلى إحداث عملية تشويش مقصودة في قاموس اللغة حين تسند صفات لأشياء غير معهودة تربك القرائن بين المسند والمسند إليه، وكذلك إسناد وظائف للألفاظ تعجز معانيها عن أدائها وهو ما أومأ إليه قديما الشاعر المتأله النفري في مقولته المأثورة (إذا اتسعت الفكرة ضاقت العبارة) (...) فتتحول الكلمة الشعرية فيه إلى موت وانبعاث في آن واحد وإلى

[1] محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، مج2، عالم المعرفة للنشر والتوزيع، طبعة خاصة، الجزائر، 2013، ص69

[2] صالح خرفي: حمود رمضان، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط؟، الجزائر، 1985، ص45.

هدم وبناء متواصل النّزاع. (...) إنَّ الطقسَ الشّعري الحداثي في هذا الخضمّ هو برزخ تتوحد فيه الكائنات وتمّحى في جلاله الفواصل والحدود بين الموجودات لهذا تهوي أمام أنظارنا حصون التّقليد في الشعر والثّقافة والسّياسة ويسقط الأصل وتتّسع آفاق المغامرة وما هذه الأفعال الصدامية سوى علامة من علامة اليقظة وأسلوب مخصوص من أساليب استعادة الإنسان الذي مات في الإنسان الذي يسعى ولقد ترتب على هذا التّوجه المغاير انشغالات جديدة أكثر عمقا وفعالية إذ أصبح من اللازم أن يجري الشّاعر خصوصا والمبدع عموما حوارا بين تاريخه بشقّيه: القومي والإنساني وفي العودة إلى بدايات هذا الحوار يفاجأ المبدع والمتلقي على حدّ سواء بغور التصدّعات واتّساع الشروخ وهذا كله يُفسّر لنا كيف تمت عملية تحوير الشّعر اليوم فظهر بمظهر الانقلابي المسكون بالحساسية الجمالية المغايرة والمحمول بغريزة مبدإ رفض وهدم الاحتذاء مهما جلت قدرته ومن ثمّ كان مآل الحداثة الشّعرية المعاصرة هو البحث والتّجريب المستمرين من أجل خلخلة البنيات الذوقية والجمالية السائدة "[1].

كذلك تسمو التّجربة النّقدية لدى **عبد الملك مرتاض** إلى مشارف **الرّمزية** انطلاقا من وقع تعابيره **الرّمزية** لحوارية النّص / المتلقي حيث يقول **مرتاض** " النّص هو جمال خام، جمال عذريّ، جمال مُستغلق، والقراءة الفنّية أو التّحليليّة هي التي تكشف عن خفايا ما فيه من هذا الجمال، وتُبدي ما فيه من قيم فنّية آسرة، أو دالّة ... تجعلنا نُعنى به"[2].

وكأنّا **بعبد الملك مرتاض** يضع مفهومَ النّص كبديل موضوعي وفنّي لمفهوم **الرّمز** فيغدو قوله: **الرّمز** هو جمال خام، جمال عذري، جمال مستغلق، والقراءة الفنّية أو التّحليلية هي الّتي تكشف عن خفايا ما فيه من هذا الجمال، وتُبدي ما فيه من قيم فنّية آسرة، أو دالّة تجعلنا نُعنى به.

أليس ما خطه عبد الله حمادي، ومرتاض يُجابه تعاليمَ ومبادئَ الرّمزية الّتي تطرقنا إليها سابقا؟!.

---

[1] عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع، ص184/185/186/187.

[2] مجموعة من الكتاب الجزائريين: أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، دار الأديب للنشر والتوزيع الجزائر، ط؟، د – ت، ص133.

ألا ينقص التّيار الرّمزي في الشّعر الجزائري فقط بلورة المبادئ ولملمة الشتات وعقد ملتقى يتم فيه الإعلان الرّسمي عن تأسيس مدرسة رمزية جزائرية بكلّ دلالات صيغة المصدر الصناعي؟؟!!.

لقد أحدث التّيار **الرّمزي** في الشّعر الجزائري المعاصر على حدّ قول **عبد الحميد هيمة** " انقلابا فنّيا لا يقل أهمية عن الانقلاب الذي أحدثه المذهب الرومانسي، يتجلى ذلك في عدة جوانب، منها على الخصوصِ جانبي اللغة والصورة الفنّية"[1].

فمخاضات **الرّمزية** بحسب **هيمة** تجلّت في الشّعر الجزائري المعاصر صورا **رمزيةً** مرفوقةً بالجانب المادي للّغة، والّذي يتمّ تجاوزه كلّما غارت الجزيئات **الرّمزية** في عالم التّجريد " وهذا ما لا تستطيعه الصّورة التّشبيهية التّقريرية المحدودة الدّلالة. ومن هنا نجد شعراء الرّمزية كثيرا ما يُلاحقون الصّور الغريبة، صور اللاوعي التي يتّحد فيها المحسوس باللامحسوس"[2].

كما لم يستغن الشّعر الجزائري المعاصر عن استلهام أهم تقنيات المدرسة **الرّمزية** الغربية والّتي من بينها **تراسل الحواس**، حيث عمد الشّعراء الجزائريون والقول **لهيمة** " إلى تصوير المسموعات بالمبصرات والمبصرات بالمشمومات وما إلى ذلك ... فتظهر بعض معالم الصورة وتبقى معالم أخرى ظليلة موحية بمعاني مختلفة"[3]. وإليك النّموذج التّالي يقول فيه **مصطفى دحيّة** مبرزا صدى تقنية **تراسل الحواس** في شعرنا المعاصر:

17

رَغْبَتِي جَامِحَة

فِي أَنْ أَرَى اللهَ بِأَنْفِي[4]

جعل الشّاعر الحواس تنوب عن بعضها البعض في آداء وظائفها، وتكميل أدوارها فصيّر الأنف عينا وجعلها تُبصر التّجلي الإلهي، وهو مشهد يصعق العين لو رامت تصويره

---

[1] عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص77.

[2] المرجع نفسه، ص80.

[3] المرجع نفسه، ص79.

[4] مصطفى دحيّة: بلاغات الماء، ص32.

نتيجة قوة انعكاس النّور الإلهي الخارق، وفي ذلك تَوَخٍ لهدف منشود تتراسل فيه الحواس فتغدو لحمةً واحدةً متداعيةً لموطن الحواس أو الحاسة الكليّة.

وقد تفيأت الرّحلة بالإجراء الإحصائي لبيان أثر **الرّمزية** في الشّعر الجزائري حيث يطفح الجدول الآتي بالزّخم الرّمزي المرصود انطلاقا من عناوين الدّواوين المحفوظة في متن الشّعر الجزائري المعاصر.

الشّاعر	عنوان الدّيوان	سنة الإصدار
عيسى لحيلح	عفا الحرفان	1980
محمد لخضر	بكاء بلا دموع	1980
محمد ناصر	أغنيات النّخيل	1981
عبد الله حمادي	تحزب العشق يا ليلى	1982
أزراج عمر	وحرسني الظل	1982
عمار بودهان	معزوفة الظّمأ	1982
عثمان لوصيف	الكتابة بالنّار	1982
عبد الله حمادي	قصائد غجرية	1983
عبد العالي رزاقي	أطفال بور سعيد يهاجرون إلى أول ماي	1983
الأزهر بن صالح عطية	السّفر إلى القلب	1984
عز الدين ميهوبي	في البدء كان الأوراس	1985
عيسى لحيلح	وشم على زند قرشي	1985
محمد الأخضر السائحي	بقايا وأوشال	1985
أحمد عاشوري	لونجا	1986
عز الدين ميهوبي	الشّمس والجلاّد– غنائية الشهيد محمد العربي بن مهيدي	1988
عثمان لوصيف	أعراس الملح	1988

أحمد شنة	زنابق الحصار	1989
محمد زتيلي	انهيار مملكة الحوت	1990
عبد القادر مكارية	قصائد خزفية	1990
لخضر فلوس	حقول البنفسج	1990
شارف عامر	الظّمأ العاتي	1991
حسين عبروس	ألف نافذة و جدار	1992
بوبكر قانة	خطاب عاجل إلى نزار قباني	1992
عقاب بلخير	السّفر في الكلمات	1992
أحلام مستغانمي	أكاذيب سمكة	1993
مصطفى دحية	اصطلاح الوهم	1993
ياسين بن عبيد	الوهج العذري	1994
عاشور فني	زهرة الدّنيا	1994
يوسف وغليسي	أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	1995
بن يوسف جديد	زجل لمريم	1996
محمد جربوعة	رماد القوافي	1996
محمد توامي	غيم إلى شمس الشمال	1996
نور الدين لعراجي	زمن العشق الآتي	1996
صالح سويعد	دف دق دف دق	1997
عبد الرحمن غروق	آفاق في زمن النّفاق	1997
عز الدين ميهوبي	النّخلة والمجداف	1997
عقاب بلخير	التّحولات	1998
عز الدين ميهوبي	سيتيفيس	1998
عقاب بلخير	الدّخول إلى مملكة الحروف	1999
عبد الحق مواقي	أقبية الرّوح	2000
عز الدين ميهوبي	عولمة الحب.. عولمة النّار	2000
عبد الله حمادي	البرزخ والسّكين	2000

رابح حمدي	مدائح السندباد	2001
جمال رميلي	طلقة في وجه السّديم	2001
حسين زيدان	شاهد الثلث الأخير	2002
مصطفى دحيّة	بلاغات الماء	2002
أحمد عبد الكريم	معراج السنونو	2002
عبد الحميد شكيل	تحولات فاجعة الماء	2002
حسن دواس	أمواج وشظايا	2002
عز الدين ميهوبي	كاليغولا يرسم غرنيكا الرّئيس	2002
ياسين بن عبيد	معلقات على أشباح الرّوح	2003
كمال عجالي	حدس وإرهاص	2003
عز الدين ميهوبي	قرابين لميلاد الفجر	2003
منيرة سعدة خلخال	أسماء الحب المستعارة	2004
محمد علي سعيد	روح المقام	2006
محمد علي سعيد	جيوب الرذاذ	2007
طارق ثابت	إضاءات في أذن صاحبة الجلالة	2007
أحمد شنه	من القصيدة إلى المسدس	2007
سليم صيفي	محطات من شاطئ الكلمات	2007
عبد الحميد شكيل	الرّكض باتّجاه البحر	2008
//	كتاب الأسماء... كتاب الإشارات...	2008
//	شوق الينابيع إلى إناثها	2008
أحمد عبد الكريم	موعظة الجندب	2009
جمال رميلي	لزهرتي عمرها الثاني	2010
حنين عمر	باب الجنة وجهك الذي لمحته من شباك الجحيم	2010

لعلّ السّبب الرّئيس الّذي حال دون بلوغ مدرسة **رمزية** في الشّعر العربي المعاصر هو المعوّل ذاته في الشّعر الجزائري المعاصر، فعلى الرّغم من ريادة التّجربة الشّعرية الجزائرية في مجال **الرّمز**، وتعدد مستوياتها، وكثرة استلهاماتها **الرّمزية** حتّى عُدّت النّفائس الشّعرية الجزائرية مراكزَ استقطبت **الرّمز** وآلته منزلةً ساميةً، فأضحى حجرا أسودا شغُف كلّ الشّعراء بتقبيله بغية إثراء تجاربهم وعزِّها في الخطاب.

إلاّ أنَّ الاستثناءَ يظلُّ رأس المحنة إذ لم تجد التّجارب الشّعرية **الرّمزية** الجزائرية التّحصيف النّقدي الجاد، ولم يُعقد لها مُلتقيات تبتغي التّقعيد والتّنظير لمدرسة **رمزية** جزائرية، بل إنَّ كثيرا من نقادنا يرون في الإعلان عن مدرسة **رمزية** عربية حرجا نقديا؟!.

وهذا ما جعل التّيار **الرّمزي** في الشّعر الجزائري المعاصر يتقلب بين البرودة والسخونة، مما أدى بالمحاولات **الرّمزية** المتنافرة والمتناثرة إلى السّير عكس التّفكيك الدريدي؟!.

يروم البحث في نهاية المطاف تتبع الوصلات **الرّمزية** بين الشّعر الجزائري والشّعر العربي والعالمي عموما، غير أنّ خشيةَ الوقوع في مغبة المشاحنة والمداهنة العصبية وخاصة في ظلّ غياب نصوص نقديّة تُؤسس لمَواطِن تأثر وتأثير شعرنا المعاصر بغيره من الآداب في هذا المضمار، وهو المعول الأساس الّذي دفعنا إلى الاكتفاء برأي **العربي دحو** كحلّ ناجع لمسألة ما كانت لتنتهي لو تحرك مدارها، حيث يقول **العربي دحو**" إن الأدب العربي كل متكامل في أغلب عصوره، وبمثل ما يقتفي المغربي أثر المشرقي فإنّ المشرقي كذلك يستفيد من المغربي، فالمرجعية الأساسية عند هذا وذاك واحدة، وإنّما الظّروف هي الّتي تهيئ عواملَ لهذا الظّرف أكثر مما تهيّؤها للآخر، ولكن الخصوصية تبقى حاضرة في كل الأحوال، وعلى الأقل في الموضع، أو في الحديث، أو في أي شيء آخر مما يكشف عنه النّص"[1].

2. الشّبكة المفاهيميّة للرّمز:

[1] عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، مطبعة هومة، ط1، الجزائر، 1998، ص08.

تتجدد خلايا اللّغة وتتطور أوعيتها الدّلالية كلّما سنت فنون التّعبير عن مستوى التّخاطب الجمعي متخذةً أساليبَ غير معهودة مدارَ حوارها، ونَفَسَا جديدا لها، فنكون إزاء لغة كتومة تبتغي التّلميح والإيحاء بدلَ الإدلاء والتّصريح، أو بتعبير أوضح ننتقل " من اللّغة المشيرة إلى اللّغة الرّامزة"[1]، واللّغة في هذا المستوى الرّامز تظل امرأةً فاتنةً لا يتأتى لأي كان الاستمتاع بجمالها، إلاّ من ولع بمراودتها وعرف كيف يفضّ خاتمها.

والواقع أنّ مُصطلحَ **الرّمز** قد تخلق في عدة أرحام ابتداء من الرّحم اللّغوي مرورا بالرّحم الفلسفي والاجتماعي...، وهذا ما جعل مفهومه يتعدد، وحقوله تضطرب ومجالات توظيفه تتخلخل؟!. وكمحاولة لتحديد مفهوم **الرّمز** وضبط مصطلحه ارتأت الرّحلة حصر بعدين أساسين له: الأول لغوي، والثاني غير لغوي.

1.2 مفهوم الرّمز لغة:

ورد في لسان العرب تحت مادة **رمز** – **الرّمز** معناه– " تصويت خفي باللّسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللّفظ من غير إبانة بصوت وإنّما هو إشارة بالشفتين، وقيل: الرّمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم"[2].

ورَمَزَ يَرْمُزُ ويَرْمِزُ رَمْزًا: ورد في القرآن الكريم ذكرُ **الرّمز** بمعنى الإشارة قال تعالى: " **قال ربّ اجعل لي آية قال آيتك ألاّ تكلم النّاس ثلاثة أيام إلاّ رمزا**" سورة آل عمران: الآية رقم:41.

إي الإشارة بنحو يدّ أو رأس، ومما ورد في تأويل **الرّمز** ضمن هذه الآية أنّ زكرياء عليه السّلام "عاقبه الله بمسألته الآية، بعد مشافهة الملائكة إياه بالبشارة، فجعل آيته – على تحقيق ما سمع من البشارة من الملائكة بيحيى أنه من عند الله– آية من

[1] أحمد بسّام ساعي: حركة الشعر الحديث في سوريّة من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، ط1، دمشق، سوريا 1978، ص337.

[2] ابن منظور: لسان العرب: مج6 (ر– ذ)، دار صادر، ط6، بيروت، لبنان، 2008، ص223/222.

نفسه، جمع تعالى ذِكرُه بها العلامة التي سألها ربَّه على ما يبيّنُ له حقيقة البشارة أنها من عند الله (...) فأُخذ عليه بلسانه فأصبح لا يقدر على الكلام إلا ما أومأ أو أشار"[1].

ويُطلَق **الرّمز** أيضا على ما يشير إلى شيء آخر، ويقال إلى ذلك الآخر المرموز إليه ومنه قول **الشاعر** :

وَقَالَ لِي بِرُمُوزٍ مِنْ لَوَاحِظِهِ * إِنَّ العِنَاقَ حَرَامٌ قُلْتُ فِي عُنُقِي[2]

أما ترجمة كلمة **الرّمز** في اللّغة الأجنبية فهي **SYMBOLE**، ومنها اشتقت المدرسة **الرّمزية** اسمها **MYMBOLISME**، وهي كلمة عتيقة الجذور، ففي العهد اليوناني كانت تعني " قطعة من الخزف تقدم إلى الزائر تعبيرا عن كرم الضيافة والتّعارف"[3].

2.2 المفهوم الاصطلاحي للرّمز:

يجوب المفهوم الاصطلاحي **للرّمز** حقولا دلاليةً متنوعةً، ويحمل بين طياته مفاهيمَ شاسعةً، فقد اتخذه فلاسفة اليونان أسلوبا للكشف " عن الانطباعات النّفسية عن طريق الألغاز والتّلميح "[4].

أما **أرسطو** فيعتبر " الكلمات رموزا لمعاني الأشياء أي رموزا لمفهوم الأشياء الحسّية أولا ثمّ التّجريدية المتعلقة بمرتبة أعلى من مرتبة الحسّ"[5]، وبهذا يكون أرسطو قد ضيّق وحدّ من مفهوم **الرّمز** حيث حصره في الجانب اللّغوي، وظلّ يترقبه بمقربة من الإشارة؛ بل جعل هذه الأخيرة أوسع مجالا من **الرّمز** الّذي عدّه كلمات ترمز إلى دلالة الأشياء، أو تكون بديلا عنها في الدّلالة.

---

[1] محمد بن جرير الطبري: تفسير الطبري، جامع البيان عن تأويل آيِ القرآن، تح: بشار عواد معروف، وعصام فارس الحرستاني، مج 2، مؤسّسة الرسالة، ط1، بيروت، لبنان، 1994، ص253.

[2] بطرس البستاني: محيط المحيط،(قاموس عربي مطول)، مكتبة بيروت، ط؟، لبنان،1998، ص250.

[3] آمنة أمقران: الرمز في شعر مصطفى محمد الغماري، رسالة ماجستير، كيلة الآداب، جامعة الحاج لخضر، باتنة 2010/2009، ص07.

[4] محمد التنوخي: المعجم المفصل في الأدب، ج1، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، لبنان، 1999، ص488.

[5] محمد فتوح أحمد: الرّمز والرّمزية في الشعر المعاصر، ص36.

فهذا التّعدد الأزلي لمفهوم **الرّمز** لا يُعدّ عيبا ولا يُنبئ بالفوضى، وإنّما هو راجع إلى طبيعة **الرّمز** المهيأة للغراس في كلّ الحقول، فهو لا يشترط تربةً معينةً ولا مواد عضوية خاصة، ففي الحقل الأدبي عرّف النّاقد الرّمزي الشهير **وليم يرك تندال W.Y.Tindel الرّمز** على أنّه " تركيبٌ لفظي، أساسه الإيحاء – عن طريق المشابهة – بما لا يمكن تحديده بحيث تتخطى عناصره اللّفظية كل حدود التّقرير، موحدة بين أمشاج الشعور والفكر"[1].

وعلى حدّ تعبير **إليوت Tomas Stearns Eliot (1888– 1965م)** فإنّ " الرّمزَ يقع (...) في المسافة بين المؤلف والقارئ ولكنّ صلته بأحدهما ليست بالضرورة من نوع صلته بالآخر، إذ الرّمز بالنّسبة للشّاعر محاولة للتّعبير، ولكنه بالنّسبة للمتلقي منبع إيحاء"[2].

يُعتبر **جوته** " أول من حدد بطريقة أدبية وحديثة مفهوم الرّمز **Symbol** (سنة1797) (...) حينما يمتزج الذّاتي بالموضوعي يشرق الرّمز الّذي يمثل علاقة الإنسان بالشيء وعلاقة الفنّان بالطّبيعة، ويحقق الانسجام العميق بين قوانين الوجدان وقوانين الطّبيعة "[3]

يحتوي **الرّمز** على دينامية متجددة جعلته مسكونا بالحركة، مفعما بتقنية الخلق والتّصوير فهو – أي **الرّمز**– يبدأ من الواقع ثمّ يتجاوزه مؤسطرا إياه دون أن يلغيه حيث ينطلق من الواقع المادي المحسوس محولا هذا الأخير إلى عالم شعوري، وتجريدي يندّ التّجديد الصّارم[4].

استخدم الشّاعرُ المعاصرُ **الرّمزَ** بدعوى أنّ اللّغةَ العاديةَ عاجزةٌ عن احتواء وتمثل التّجربة الشعورية، وإخراج ما في اللاّشعور وتوليد الأفكار الكثيفة في ذهن القارئ فبالرّمز تستطيع اللّغة نقل هذه التّجربة وخرق عالم الوعي، وهذا ما قصده **إليوت** حينما قال "الرّمز يقع في مساحة بين المؤلف والقارئ، لكنّ صلته بأحدهما ليس بالضرورة من نوع صلته بالآخر، إذ أنّ الرمزَ بالنّسبة للشّاعر محاولةٌ للتّعبير ولكنّه بالنّسبة للمتلقي مدار إيحاء " وبذلك يحمل **الرّمز** شحنتين دلاليتين : دلالة تعبيرية – دلالة إيحائية.

---

[1] المرجع نفسه، ص42.

[2] المرجع نفسه، ص143.

[3] المرجع نفسه، ص38.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص40.

وقد حظي **الرّمز** ببالغ الاهتمام من طرف الشّعراء والنّقاد، **فيونغ** يعتبره " وسيلةَ إدراك لا يُستطاع التّعبير عنه لغيره، فهو أفضل طريقة ممكنة للتّعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي فهو بديل عن شيء يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته"[1].

أمّا **بودلير** فيرى " أنَّ كلَّ ما في الكون ((رمز))، وكل ما يقع في متناول الحواس ((رمز)) يستمد قيمته من ملاحظة الفنّان لما بين معطيات الحواس المختلفة من علاقات"[2]

يعرج **كارل يونغ Carl Jung** (1875-1961م) في تعريفه **للرّمز** على مفارقة بينه وبين الإشارة الّتي تعبر عن شيء معلوم بخلاف **الرّمز** "الذي هو أفضل طريقة للإفضاء بما لا يمكن التعبير عنه وهو معين لا ينضب من الإيحاءات النّفسية – سيكولوجية – بل التّناقض أيضا"[3].

كذلك يتّخذ **نعيم اليافي** المفارقةَ بين **العلامة** و**الرّمز** نقطةَ انطلاق في وضع مفهوم **للرّمز** " ما دامت الكلمة يمكن أن تستخدم علامة أو رمزا، أي ما دامت المعرفة يمكن أن تكون مباشرة أو غير مباشرة "[4]؛ كما أنّ أي حقل معرفي تتجلى نصاعته وحدوده من خلال عزل الخصائص، والمميزات المشتركة بينه، وبين الحقول المجاورة له؟!.

بعد دراسة معمقة ومستطردة جهدَ فيها **نعيم اليافي** نفسه لبيان حدّ **العلامة** من **الرّمز** ألفينا **العلامة** عنده وشجًا بين شيئين بإحدى العلاقات الآتية:

علاقة منطقية مُبررة – علاقة تواضعية تواؤمية – علاقة بديهية...، ثم راح **اليافي** يضرب الأمثال لكلّ نوع من هذه العلاقات، كدلالة الدّخان على النّار، ودلالة السّحاب على المطر...، ومُجمل القول أنَّ العلامةَ عند **اليافي** " تملك وضعها المميز لها وخصائصها الآلية المباشرة الخارجية التي يحكمها الذهن وتعد وسيلة التوصيل، وقاعدة التعلم البدائي، كما تملك أيضا درجاتها وأنواعها"[5].

---

[1] مصطفى ناصف الصورة الأدبية، ص153.

[2] محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص115.

[3] إبراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث، ص117.

[4] نعيم اليافي: تطور الصورة الفنّية في الشعر العربي الحديث، ص225.

[5] المرجع نفسه، ص226.

نلاحظ أنَّ العلامةَ من منظور **اليافي** تخضعُ لوجود ميكانيكي وقانون واضح المعالم، كما أنّها كفيلةٌ في الدّلالة على ذاتها، وهذا ما يُفتقد في **الرّمز** حيث تغيب الحدود بين **الرّمز** والمرموز، وتَحِلُّ لحظة البينونة بينهما، وكأنّ آدمَ ما عرف حواء المنشقة من ضلعه؟!، ومما زاد في ضباب المسافة الرّابطة بين **الرّمز** والمرموز، الموقف الشعوري الحامل لقضايا استحال التّصريح المباشر بها لظرف ما!، وهذا ما أحال **الرّمز** إلى " ضرب من الرؤية أو الحدس"[1]، ومتنفس لا يبتذل ما دام يُضفي "على التّجربة حركة نفسية، (...) لحظة تداخل المعطيات الشعورية، واللاّشعورية حيث تنتقل التّجربة من طورها الفردي الأول في طور فني، وإن كان كلاهما يمتشج الآخر على نحو ما حيث يبرز هيكل الرّمز بكل ثرائه "[2].

فالرّمز إذًا نقطة تجميع، ومركز تضافر بين جزيئات فنّية وشعورية وتجريدية يعمل الشّاعر على صهرها وإخراجها شكلا فنّيا يكون أكثر قدرةً في التّعبير عن القضايا واحتواء المواقف وفق رؤية معينة لا ندعي أنّها حبيسةُ نَفَسٍ ما!، أو وقفٌ على شاعر دون آخر، لذا نجد **الرّمز** يبدأ جزئي وخصوصي في حين ينتهي كلي وشمولي، كونه ظاهرةً أشدّ انفلاتا، تقول كلمتها ثمّ تمضي في رحلة متعددة المسالك كلما اعترض طريقها أحد سلكت مسلكا آخرَ... .

و**الرّمز** أولٌ لا آخرٌ حرية إيديولوجية وفنّية، وتمرد مدبّر بعناية من مخلوق ضعيف ضدّ إله أعظم؟!، وهو أيضا إرادة التّحدي /عزم لا يُقهر/ صرخة ولادة جديدة لا تُقاوم/ حضور في زمن محظور.

فهاهو الشّاعر **عبد الحميد شكيل** يُعلن ثورته مهتديا **برموز الطّبيعة**، فيُحيل الصوت إلى صرخة تقف حاجزا في وجه رياح الظلم، تدفع الموج إلى هدءة البحر كي لا يُفكر مرة أخرى في العلو فوق رؤوس الخلائق:

---

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] آمنة بلعلى: أثر الرّمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تطبيقية)، وحدة الأدب المعاصر، السنة الرابعة آداب، ديوان المطبوعات الجامعية، ط؟، الجزائر، د – ت، ص07.

إِنّي أُجْهِشُ:

بِالقَوْلِ،

وَاللُّغَةِ،

وَالصَوْتُ الذِي لَمْ يَعُدْ صَوْتًا فِي اِصْطِلاَحِ الوَقْتِ!

لَكِنّنِي سَأَتْبَعُ الرّيحَ إِلَى وَكْرِهِ،

المَوْجَ إِلَى حَتْفِهِ،[1]

سعى الشّعراء المعاصرون إلى تشييد مملكة شعرية لا تُقَوَّضُ أركانها بسهولة فكان **الرّمز** سبيلهم في تحقيق هذا المبتغى نظرا لقدرته على تطويع اللّغة، وجعلها أكثر عمقا وإيماءً فهو " يُعين الصورة لئلا تكون تشابها بين شيئين. ففي ((الوضوح ملل)) كما يقول ((ملارميه)) أحد زعماء الرّمزية، وفي الإشارة معجزة تعبيرية دونها الألفاظ المفسرة والإشارة ظل لا يفسر ولا يجلى، وإنّما يكتفي بالإيحاء، وفي الإيحاء رحابة وانطلاق يدفعان بك إلى الغوص البعيد المقصود إلى المعنى وظلّه"[2].

كذلك أدلى علم الأديان بدلوه في تعريفه **للرّمز** حيث اعتبره أداةً طيّعةً للتّعبير عن حقائقَ تعجز اللّغة في مستواها التّداولي عن نقلها والإفصاح عنها، فالإنسان لم يستكشف مَكنونات عالمه إلاّ بَعد صياغته صياغة رمزية جعلت من رموزه " جوهرا غير مرئي وقنديلا شفّافا شعلته روحيّة"[3]، لذلك نجد **الرّمزية** تتعلق بـ "الطّقوس والشّعائر التي تدور حول التّكريس والتّطهير والتّحريم وأشكال الكفّارات المتنوعة، كما تكشف عن نفسها في التّصورات الخاصة بعبادة الطّبيعة وتقديس مظاهرها"[4].

3. أنواع الرّموز المستلهمة في الشّعر الجزائري المعاصر(2001-2010):

[1] عبد الحميد شكيل: شوق الينابيع إلى إناثها، ص17.

[2] محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنّية، 1925 – 1975، مج 01، عالم المعرفة للنشر والتوزيع المحمدية، طبعة خاصة، الجزائر، 2013، ص550/549.

[3] هنري بيير: الأدب الرمزي، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات، ط1، بيروت، لبنان، 1981، ص86.

[4] عاطف جودة نصر: الرّمز الشعري عند الصوفية، ص32.

1.3 الرّمز التّاريخي:

يستند **الرّمز التّاريخي** على الأعلام التّي لها صدى بارزا في ميدان التّاريخ، وقد يلجأ الشّاعر إلى شخصيات لها مواقفَ مؤثرة ومعروفة[1]، حيث أنَّ توظيفَ هذه المواقف والشّخوص التّاريخية كرموز في التّجربة الإبداعية يجعل من النّص الشّعري فضاءً فنّيا مُتعددَ الأبعاد مفتوح الدّلالة، يُسهم في إنتاج ما لانهاية من النّصوص الإبداعية، هذه الأخيرة كتبت على نفسها الخلود عبر التّاريخ نظرا لمنجزها البّاهر المُعبئ **بالرّموز** الدّالة القابلة للتّفريغ والشّحن بتجدد القراءة وتعددها بالإضافة إلى توفرها–أي النّصوص– على معطيات التّاريخ، وحمولة التّراث الّذي تستوعبه وتستدعيه، وتُخلصه من لحظته التّـاريخية، وتنفخ فيه روحـا جديدا بحسب مقتضيـات العصر فـ " الأحداث التّاريخية والشخصيات التّاريخية ليست مجرد ظواهرَ كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي فإنّ لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية والقابلة للتجدّد – على امتداد التّاريخ– في صيغ وأشكال أخرى"[2].

وعليه تغدو **الرّموز التّاريخية** صرحا يَمتح منه الشّاعر بكرَ الدّلالات ويُسقطها على الواقع المُنكسر بغية الوقوف على المُفارقات بين الماضي والحاضر، والحقّ أنَّ الشعراءَ الجزائريين المعاصرين لم يجدوا ملاذهم في **الرّموز التّاريخية** فهم يعون جيدا أنَّ التّاريخَ وخاصة العربي مليءٌ بالهزائم والوقائع المُحتاجة إلى مساءلة تاريخية مُعمقة، فقد أدرك الشّاعر الجزائري فحوى مقولة التّاريخ يُعيد نفسه، وهذا ما جعله في مفترق طرق مع **الرّموز التّاريخية** العاجزة في جلّ تداعياتها عن استرجاع المجد الضائع.

مما جعل الشّعراءَ الجزائريين المعاصرين يعيشون حالة الاستلاب التّاريخي الذي دفعهم إلى البحث عن رموز أخرى أكثر دينامية في التّعامل مع اللّحظة التّاريخية ولحظة استرجاعها، وهذا ما أدى إلى ضحالة تواتر **الرّموز التّاريخية** فقد سجّلت حضورا محتشما

---

[1] ينظر: نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص49.

[2] علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي،ط؟، القاهرة، مصر 1997، ص120.

في مُتون الشّعر الجزائري خلال العقد الأول من القرن الواحد والعشرين، ومن الشذرات النّصية التي استلهمت **الرّموز التّاريخية** نورد قول الشّاعر **أحمد عبد الكريم:**

لَسْتُ غَيْرَ الوَصَايَا التِي اِقْتَرَفُوا

وَالدِّمَاءَ التِي سَفَحَتْ كَرْبَلاَء ،

لَسْتُ غَيْرَ السُّمَاقِ الذِي طَوَقَتْنِي طَلاَسِمُهُ.[1]

تُمثل كربلاء في الشّعر الجزائري المعاصر فاجعةً ثانيةً بعد الأصل، فهي استرجاع لحفريات الزّمن السوداوي المُخضّب بقداسة السقيا التي تحولت إلى نزيف يُدمي الأمة الإسلامية جراء خذلانها للوغوسٍ مُنطلقٍ تصدّعت فيه بلاغة الكلمة، وخير مثال فاجعة الإمام الحسين رضي الله عنه، قام خطيبا بليغا في أهل كربلاء فلم يزدهم خطابه إلا نفورا.

والشّاعر حينما يُقحم ذاته في إثم اقتراف الوصايا فهو يُدين الأنا الجمعي المُخاتل لزيف اللّحظة المَاكثة على كبوة التّاريخ المُتكرر في قول الشّاعر **محمد علي سعيد:**

عَادُوا لِيَنْتَصِرُوا عَلَى أَبْوَاقِهِم

عَادُوا لِكَيْ نَنْسَى خُطُوطَ النَّارِ فِي صَخَبِ التَّحَلُقِ حَوْلَهُم

عَادُوا وَمَاذَا؟ هَلْ أَعَدْنَا البُنْدُقِيَةَ وَاليَقِينَ إِلَى الكَتِفِ؟

عَادُوا وَمَاذَا؟ هَلْ غَسَّلْنَا كَرْبَلاَءَ؟

يَا كَفَّنَا العَاتِي: تَمَرَقَ قَلْبُنَا[2]

يختار الشّاعر من صرح التّاريخ " ما يوافق طبيعة الأفكار والقضايا والهموم التي يريد أن ينقلها إلى المتلقي، ومن ثم فقد انعكست طبيعة المرحلة التّاريخية والحضارات التي

[1] أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص15.

[2] محمد علي سعيد: روح المقام، ص115.

عاشتها أمتنا في الحقبة الأخيرة، وإحباط الكثير من أحلامها، وخيبة أملها في الكثير ممّا كانت تأمل فيه الخير وسيطرة بعض القوى الجائرة على بعض مقدرتها"[1].

وهذا ما جعل كربلاءَ تحلّ بالنّص الشّعري حاملةً جرحا دمويا ناتئًا عن نار الفتنة المَدفونة في قلب الحدث المُتكرر بصدى العودة وكثرة الاستفهامات المتضمنة للنّفي؟ فكربلاء– دائمة الحضور في الماضي الفار إلى المستقبل، يستلهمها الشّاعر وكأنها وليدةُ الأحداث الرّاهنة المتفيئة بظلالها؟.

يَظل التّوسلُ بمعطيات التّاريخ مدعاةً للتّخلص من إثم الخطيئة أو ما يُسميه الشّاعر بالغُسل المنوط بالطهارة القدسية هذه الأخيرة بالكاد يغمرها قيح الدّناسة الذي رَوّى أعضاء الجسد الواحد؟

أَشْعَلْتُ فِي التَّارِيخِ لَوْنِي

" كَرْبَلاَءُ تَعَجَّبَتْ"

مَنْ ذَا يُقَاتِلُ بَعْضَهُ بَعْضًا[2]

كشفت تقنية الماسح الضوئي عن تَوارد **الرّموز التّاريخية** في شكل مساءلة التّاريخ لنفسه،وقد وجدت الصيغة الاستفهامية مَنْ يَقتل مَنْ؟ ضالتها في الشّعر الجزائري المعاصر انطلاقا من الغياهب الزمكانية **لكربلاء** باعتبارها مشهدا دمويا لم تستوعب الذّاتُ فيه الموضوعَ فاهترأت العلاقة بينهما، مما أدى إلى فناء مُتجدد أوقع البلاد في دوامة ناجمة " عن الحدث الخاص المؤطر بسيرورة زمانية ومكانية محددة، وكذا أنَّ شكلَه الحقيقي متواصلٌ تواصلا عضويا مع فحواه ومضامينه"[3].

---

[1] مجيد قري، مسار الرّمز وتطوره في الشعر الجزائري الحديث، (1962– 2004)، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010/2009، ص98.

[2] محمد علي سعيد: جيوب الرذاذ، ص21.

[3] مجموعة مؤلفين: سؤال الحداثة والتنوير، بين الفكر الغربي والفكر العربي، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2013، ص194.

يَستحضرنا في هذا المقام موقفٌ شائكٌ راهنَ من خلاله **إحسان عباس** على فاعلية الحضور الميثولوجي الذي يُمثل صهوةَ الحضور التّاريخي، فراح – أي إحسان عباس– يقصي التّاريخ بحجة أنّه " حُوِّلَ إلى لون من الأسطورة ليتمّ للأسطورة سيطرتها الكاملة"[1] فالمتمعن في الأسطر الشّعرية التي هي قيد الدّراسة يشُدّ انتباهه حضور **الرّمز الأسطوري قدموس** Cadmos بموازاة الرّمز **التّاريخي لكربلاء**، وآية ذلك أنّ **قدموس** أرسله والده **أجينور** مع إخوته للبحث عن أختهم الضائعة أوروبا فبعد أن تخل الإخوة عن هذا الواجب المقدس قرر **قدموس** مُتابعة الرحلة الشّاقة بنفسه،وبينما هو في مسيرته وجد ثعبانا ضخما يمنع النّاس مورد الماء فقاتله **قدموس** وقضى عليه وحينها سمع صوت **بالاس** ابنة **زوس** تأمره " باقتلاع أسنان الثعبان، وزرعها كالبذار في الحقل المحروث، ونفذ **قدموس** ما أوعزت به الرّبة المحاربة (...) ولم يكد يزرع أسنان الثعبان حتى حصلت المعجزة في البداية ظهرت من الأرض أسنة الرماح، ثم ارتفعت فوق الأرض المحروثة الخوذات فرؤوس المحاربين ثم أكتافهم وصدورهم المُدرعة وأيديهم حاملة التروس،(...) ولم يكد **قدموس** يرى العدو الجديد المجهول حتى وضع يده على ذؤابة سيفه، لكن أحد المحاربين الذين أنجبتهم الأرض، صاح به: لا تمسك سيفك! حاذر التدخل في المعركة بين الإخوة. وبدأت بين المحاربين معركة دامية مُخيفة. كانوا يطعنون بعضهم البعض بالرّماح والسّيوف، ويتساقطون الواحد تلو الآخر فوق الأرض التي أنجبتهم"[2] فبالقرب من مُجريات أسطورة **قدموس** تُعيد **كربلاء** صنع الحدث ليتواتر مرةً أخرى في العشّرية السّوداء التي مرّت بها الجزائر، كذلك يستمر الحدث في متن الكتابة عن الدّم للشّاعر محمد علي سعيد.

لجأ الكثير من الشّعراء الجزائريين المعاصرين إلى توطين نصوصهم بأحداث وشخوص تاريخية منتقاة بعناية مركزة وفق ما يُوائم الفكرة المراد التّعبير عنها، وقد كان لشخصية **الحسين*** – رضي الله عنه– حضورٌ مميزٌ في النّصوص الشّعرية الجزائرية

---

[1] إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص129.

[2] أ.أ نيهاردت: الآلهة والأبطال في اليونان القديمة، تر: هاشم حمادي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، سورية، 1994، ص 145.

*الحسين رضي الله عنه من رموز التّاريخ الإسلامي، وقد استعار الشعراء الجزائريون المعاصرون دلالته الدّينية لمواجهة زيف اللّحظة التّاريخية الممتدّة عبر العصور، وذلك تأكيدٌ للمقولة الأيديولوجية الاستشرافية " التاريخ يُعيد نفسه" بطريقة موازية، كما أنّ التّاريخ المشحون بدلالة الخزي والانحطاط خير مثال لوصف الأحداث المتشابهة، وهذا ما جعل الشعراء الجزائريين المعاصرين يحتفون بشخصية الحسين رضي الله عنه كرمز تاريخي دينامي، علاوة على ذلك فإنّ الأحداث

كونه الحصنَ المنيع للرّسالة السمحاء، أيضا تتميز هذه الشّخصية الفريدة بالفردانية حيث أثبتت ذاتها بعد أن خذلها مُتَشَيِعِيها لأسباب واهية مُتعلقة بدوغمائية الفكر / التّعصب السُّلطوي الذي حَرم **الحسين** حتى من الرثاء " وكانت الشعراء لا تقدم على ذلك – أي رثاء الإمام الحسين– مخافة من بني أمية وخشية منهم"[1].

غير أنَّ الشّاعرَ **محمد علي سعيد** لم يقف مكتوفَ الأيدي حيال التّزمت الدّيني المتعفن فقد أعاد للرثاء منزلته و**للحسن** – رضي الله عنه– نبوءته مصداقا لقوله صلى الله عليه وسلم " حُسَيْنٌ مِنِّي وَأَنَا مِنْ حُسَيْنٍ، أَحَبَّ اللهُ مَنْ أَحَبَّ حُسَيْنًا، الحُسَيْنُ سِبْطٌ مِنَ الأَسْبَاطِ"[2] **فالحسين** إذًا مقام عاتي رحل في عز دينامية الزّمن، وعاد عبر منجز الشّاعر محمد علي سعيد ليكشف خطب الابتلاء المتكرر:

أخصَبَتْ فِي عَيْنٍ جِيلهْ

أَلْفُ مَرَّهْ

بَذْرَةً أَوْ حَسْرَةً أَوْ دَمْعَتَيْنْ...

عَبرَ الجَنَاح إِلَى العَذَابَاتِ القَدِيمَةِ وَ((الحُسَيْن))

رُوحُ التَّرَحُلِ، لَوَنَ رِحْلَتَنَا

لِكُلِّ نُبُوءَةٍ فَصْلُ اِمْتِحَانٍ...[3]

تُعد مجريات الأحداث التي مرّ بها **الحسين** – رضي الله عنه– انزياحا تَرفضه اللّغة بأسمى تعابيرها / انتهاكا لحرمة الانزياح / سلطةَ الإبادة، فكان الاستذكار لهذا الحدث الجلل المتمخض عن الغلوّ الخاطل يقتضي وصفا لمشاهد دموية دُمِغ فيها الباطل على

التي جنت على الحسين جرت خارج مكة المكرّمة، وكان سببها الصراع السلطوي على الحكم، فهي سياسية / عصبيّة / قبلية أكثر منها دينية.

[1] أبو الفرج الإصبهاني: الأغاني، مج4، ج10، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر،ط؟، بيروت، لبنان، د–ت، ص165.

[2] محمد بن عيسى بن سَورَة الترمذي: سنن الترمذي وهو الجامع الكبير، دار التأصيل، مركز البحوث وتقنية المعلومات ط1، مصر، لبنان، 2014، ص81.

[3] محمد علي سعيد: جيوب الرذاذ، ص21/20.

الحقّ فانهدّت السموات والأرض، ولاحت المصيبة التي لم تُطق رموز **الطّبيعة** التّعبير عنها:

إِنَّهَا أَرْضٌ مُتْعَبَةٌ

وَالنُّسُورُ التِي غَارَ فِيهَا الخُرُوجْ

حَلَّقَتْ فِي السُّيُوفِ تَهُدُّ الحُسَيْن

شَفْرَةٌ، شَفْرَتَانِ

إِنَّهَا أَرْضٌ ضَيِّقَةٌ

أَيْنَ قَطْرُ السَّمَاءِ؟[1]

استفى **الحسين** رضي الله عنه في الشّعر الجزائري المعاصر مقامَ حلقة دائرية تُمثل البداية فيها نقطة نهاية، فلا مفر ولا مجال للتنصّل من مقامها النُقطوي وهذا ما عبّر عنه الشّاعر بقوله: إنّها أرضٌ متعبةٌ، والنّسورُ التي غار فيها الخروج؟!، فالأرض المتعبة رهينة خلايا التّفكير الميتة، والنّسور هم الذين تجرأوا على قتل **الحسين** فلما انفضوا من فعلتهم نظروا إلى عينه، إذ هي عينا رسول الله – صلى الله عليه وسلم–، فسكنهم الهم وغار فيهم خطب الفاجعة.

والشّاعر **محمد علي سعيد** لم يتوقف عند حدود هذه الدّائرة المُغلقة بإثم الخطيئة فقد عمد إلى إحداث فرجة فيها، لأنّه يعلم أنّ **الحسينَ** رضي الله عنه متعلقٌ بمقام السّالكين إلى جناب الحقّ تعالي، فقد قادته نشوة الانتشاء إلى التنازل عن ملكه وحقّه في الخلافة دون أن يأبه لهما أو يأسى على حاله، وهذا ما أومأ إليه ابن عربي حين قال " وصاحب المقام ممكن في مقامه، وصاحب الحال مترّف عن حاله"[2].

[1] المصدر نفسه، ص125.

[2] العارف بالله أبي القاسم عبد الكريم بن هوزان القشيري النيسابوري: الرسالة القشيرية في علم التصوّف، تح: معروف مصطفى رزيق، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2001، ص57.

وعليه فإنَّ رمزَ **الحسين** ذو مَقصدية مُتجددة باعتباره نقطةَ انعطاف غيرت مجرى التّاريخ الإسلامي، فكان مدعاةً لميلاد عهد جديد وَسَمَهُ الشّاعر محمد علي سعيد **بصدى الانجلاء**:

فِي تَبَاشِيرِ خُطْوَتِنَا الوَاقِفَة

سَعَةُ البَذْرِ شَيْءٌ سَيُولَدُ هَلْ

أَتَعَدَدُ فِي طُرُقَاتِ الخَبَب...

(...)

إِنَّهَا الأَرْضُ ضَيِّقَةٌ

وَالحُسَيْنُ اِنْجِلاَءٌ

إِنَّهَا الأَرْضُ ضَيِّقَةٌ

وَالحُسَيْنُ اِنْجِلاَءٌ

وَالحُسَيْنُ اِنْجِلاَءٌ

وَالحُسَيْنُ اِنْجِلاَءٌ...[1]

يَكتسي رمز **الحسين** في الشّعر الجزائري دلالات معاصرة، فبعد مقتله – رضي الله عنه– ضاقت الأرض بما رحُبت، وكادت تكون النّهاية للأمة الإسلامية، غير أنّ الشّاعرَ محمد علي سعيد الذي يُمثل مشهدا استثنائيا في الشّعر الجزائري المعاصر عمد إلى جعل رمز **الحسين** ناتئَ الصدى المثالي المُتكرر، فهو انجلاء للقداسة بالمعنى القاموسي وانجلاء لخطيئة مقتله بالمعنى السّياقي، لأنّ الذّاتَ حينما تتنازل عن الموضوع وتتعلق بالمصدر، لا يسعها إلاّ تغيير الخارطةِ إلى الأمثل، فليس **الحسين** ببعيد عن " **أورست** الذي دعته أخته **إلكترا** للعودة إلى المدينة كي ينصب نفسه ملكا مكان أبيه **أجاممنون** المغتال من طرف زوجته الخائنة لكن **أورست**(...) يرفض هذا العرض فقد قتل في نفسه

[1] محمد علي سعيد: جيوب الرذاذ، ص128.

كما يقول الحب الداخلي، وعقد العزم على هجرة المدينة، وقال قولته المشهورة لقد اتّجه حبي إلى الخارج"[1].

ترتبط **الرّموز التّاريخية** بجسارة المواقف والأحداث التي اتّخذها الشعراءُ مُتنفسا لأزمة الإنسان المعاصر، ففي خضم هذه الأحداث يَسطع الشعاع الثوري **للأوراس** على الوقائع الرّاهنة كونه العزم المَيؤوس من قهره، والخلاص من كلّ مُدنس قُدّر له الارتواء من دمه، يقول الشّاعر **أحمد عبد الكريم:**

" عُدْنَا مِنَ الأَوْرَاسِ مِنْ طَرْوَادَة الأُولَى.."

وَمَا عَلِمُوا بِأَنَّكِ رُقْيَةُ الشُّهَدَاءِ.. جَنَّتُهُمْ،

وَسُنْبُلَةُ الجِيَاعِ المُثْقَلِينَ بِصَخْرَةِ الأَحْقَابِ..

إِنَّكِ تَعْرِفِينَ القَاتِلِيكِ،

أَوْ الذِينَ تَأَجَّجُوا فِي عُرْسِكِ الدَّمَوِي

ثُمَّ تَوَضَّأُوا فِي مُقْلَتَيْكِ..

وَأَنْتِ سَيِّدَةُ البَهَاءِ القُرْمُزِيّ إِلَى الأَبَدِ

(...)

دَعِينِي أُحِبُّكِ دُونَ أَوْسِمَةٍ،

وَأَذْرُوا مِنْ رَمَادِ الرُّوحِ فِيكِ نَرْجَسَها

كَمَا شَاءَتْ عُيُونُ الفَقْرِ وَالشَظَفِ الكَبِيرِ،

لاَ أَسْأَلُ السُّلْطَانَ نَيشَانًا لِشَاهِدَتِي،

وَلاَ نُصُبًا لِمَا أَرَقْتُ مِنْ الصَّبَابَةِ وَالجَسَدْ[1]

[1] صالح مفقودة: أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، د-ت، ص126.

فـ " الأوراس حلم وملاذ ومنعتق، وبواسطة الرمز الأوراسي أراد الشاعر أن يحقّق في المتخيّل الشعري ما لم يستطعه في واقعه الموبوء من أحلام شعرية جميلة"[2] خالصة لوجه **الأوراس** مُتفانية في حُبّه رغبة فيه وشوقا إليه دون طمع ولا تكسُّب/ إنّه التّماهي المطلق المنزّه المُتجلي في قول رابعة العدوية " ما عبدتك طمعا في جنّتك ولا خوفا من نارك ولكن لوجهك الكريم"، وفي قولها أيضا " ما عبدته خوفا من ناره، ولا حبا لجنته فأكون كالأجير السوء، بل عبدته حبا له وشوقا إليه"[3].

يُغيّر الرّمز مساره بغية مفاجأة متلقيه فـ" عندما يتعامل الشّاعر مع الرّمز يخرجه من الدّلالة الأحادية إلى دلالة مفتوحة تُؤَمِّنُ له الإيحاء في إشعاع معرفي (...) يعي الرّؤية الفكرية والفنّية لإقامة علاقة بين الرّمز والمرموز. ونشير إلى أنَّ الرّمزَ يتجاوز أن يكون وسيلةَ تواصل"[4] بين الماضي والحاضر، فهو يستحضر الذّاكرة المستقاة من الوعي الجمعي كما يتطرق إلى المعوقات التي تعمل على تبديد المستقرات، بمعنى أنَّ الرّمزَ يعدو الصور المحصلة في الذاكرة.

وعطفا على ذلك يتعرض **الأوراسُ** رمزَ الشموخ والعظمة النّورانية إلى أيادي الغدر والخيانة الرّامية إلى إحباط مشروع نهضوي جعل للأوراس ماضٍ بطوليا مُخْزِنا وحاضرا مُخْزٍ، هكذا فاجأت القصيدة **أحمد عبد الكريم** القائل:

وَلَرُبَّمَا كَفَرُوا بِوَرْدَةِ نَبْضِهِمْ

وَتَنَصَّلُوا مِنْ نَجْمَةِ (الأَوْرَاس)

وَالشَّغَف المعْتّقِ كَالنَّدَى"

أَوْ هَكَذَا قَالَ الذِي حَرَسَ الشَوَاهِدَ عُمْرَه

---

[1] أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، ص50/49.

[2] يوسف وغليسي: شعرية الأوراس في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة الخطاب، المجلد03، العدد 03، 2008، تيزي وزو، الجزائري، ص193.

[3] وضحي يونس: القضايا النّقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط؟، دمشق، سورية، 2006، ص48.

[4] عصام شرتح: الأسطورة / والتّصوف في شعر جوزف حرب.

وَرَوَى إِلَى الشُّهَدَاءِ أَسْرَارَ البَلَدْ[1]

احتل **الأوراسُ** صهوةَ الشّعر الجزائري المعاصر فهو التّعبير الأكمل لمقام البوح ومن المفارقات الجميلة استهداف الشّاعر أحمد عبد الكريم للّغة العليا حيث حال بين دلالة التّنصل والأوراس في قوله:" **وتنصلوا من نجمة (الأوراس)** " بعاكفتين مثلتا جدارَ حمايةٍ منع " استلاب المعاني الروحانية، (فنورانية) المكان عبارة عن منزل في البساط لا يكون إلاّ لأهل الكمال الذين تحقّقوا بالمقامات والأحوال، وجاوزوها إلى المقام الذي فوق الجلال والجمال"[2].

يُثير التّاريخ جدليةَ استمرار فلول النّظام، أو ما يُعرف بالأقدام السّوداء التي عاثت في الأرض فسادا رهيبا تعجز اللّغة عن احتمال حروفه الصاخبة في لحظة استشرافية دفعت الشّاعر **محمد علي سعيد** إلى الهجوم المباشر على موضوعه الناتئ النّهايات إذ يقول:

هُولاَكُو يَكْتَسِحُ الكَلِمَة

يَلْبَسُ آخِرَ زَيّ

يَأْتِي مِنْ قُضْبَانِ القُطْبِ الآخَرِ

رَجُلاً ثَلْجِيّ الأَطْرَاف

يُعَلِّكُ أَحْدَاثَ أَزْيَاءِ الفِكْر

يَتَوَسَدُ لَكْنَتَهُ البَدَوِيَة

وَيُبَشِرُنَا بِالنَّارِ

تَتَقَادَحُ بَيْنَ رَذَاذِ المَاء...[3]

---

[1] أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، ص51.

[2] حافظ المغربي: أشكال التناص وتمحورات الخطاب الشعري المعاصر، ص135.

[3] محمد علي سعيد: روح المقام، ص50.

للرّمز نظام خارجي مرجعي غير قابل للتّغيير وله نظام داخلي دينامي قابل للتّحوير والتّفعيل وفيه يتمّ إقصاء الدّلالة القارة المتواضع عليها، وعليه احتل **هولاكو** صدارة الأحدث التي كادت تهُدُّ الخلافة الإسلامية قاطبة، وليس أدل على ذلك من معركة بغداد الدّامية حيث تمكن فيها جيش هولاكو من نهش جثث المسلمين حتى أصابها التّعفن وانبعثت منها رائحةٌ كريهةٌ دامت عدة سنوات، فأدت إلى شلل المدن البغدادية بعد أن خيّم عليها السّكون المفروض، ولعلّ هذا الدّافع أتاح للشّاعر اللّعب على الرّواتب المحفوظة ومن ثَمَّ تقديم الاسم (هولاكو) على حركية الفعل(هولاكو يكتسح)، **فهولاكو** هو بيت القصيد يُصوره محمد علي سعيد ثلجيَ الأطراف ينتظر لحظة ذوبانه (موته) بعد أن استنفذ آخر خططه اللعينة **(يلبس آخر زي)**.

يستوقفنا النّصُ أيضا عند إبداءٍ مدهشٍ لقوة الصورة الرّمزية التي تحتفي بشعرية الخيبة **(يبشرنا بالنّار)** ومائية الحياة **(رَذَاذ المَاء)** باعتبارهما طرفي ثنائية ضدية لمُلابسات أزياء الفكر.

يدعو **الرّمـز التّـاريخي** إلـى أخذ العبر والاتّعاظ وذلك بتكرار صدى الأحداث المأساوية/ المستنزفة للنّهايات:

سِنِّمَارْ..

يَا دَمًا يَتَفَتَّحُ كَالجلّنَارْ

يَتَنَاسَخُ فِينَا وَيَسْكُنُنَا خِلْسَةً.

كَانَ مَا كَانَ..

كُلُّ الحِكَايَةِ عَنْ حَجَرٍ وَجِدَارْ،

وَالبَقِيَةُ مَوْشُومَةٌ فِي اِصْفِرَارِ المُتُونْ.

مِنْ ضِفَافِ الزَّمَانِ البَعِيدِ

تَجِيءُ دِمَاؤُكَ نَضَاحَةً بِالشَّجَنْ.

عِبْرَةً...

عِبْرَةً لِلَّذِينَ مَضُوا سَاهِمِينْ،

لِلَذِينَ سَيَأْتُونَ مِنْ بَعْدِنَا شَجَرًا وَغُبَارْ.

سَوْفَ تَبْقَى سَمِيًّا لِمَنْ خَانَهُ الوَقْتُ

وَمَنْ رَصَّعَتْ ظَهْرَهُ الطَّعَنَاتُ الصَّدِيقَهْ

سِنِّمَارْ..

أَيَا شَاهِدًا كلما أَنَّتِ الرُّوحُ مِنْ وَلَهٍ

ذَرَفْتُ عَلَى قَبْرِهِ دَمْعَتَيْن،

وَأَلْقَيْتُ عَلَى الشَاهِدْ الأَزَلِي

زَنَابِقَ قَانِيَة اللَّوْنِ

وَاِسْتَعْذَبْتُ صَهْدَهَا.

كَيْفَ صِرْتَ أُحْدُوثَةً لِلْرُوَاةِ

يَقُولُونَ..

كُنتَ عَلَى شُرْفَةِ القَصْرِ تَهْذِي

كَمَا البَبَغَاءُ،

بِشَيْءٍ هُوَ الوَهْمُ وَالمُسْتَحِيلُ

تَقُولُ..

(...)

هَذَا (الخَوَرْنَقُ) بَعْضُ آيَاتِي التَّافِهَاتِ

وَلاَ أَحَدٌ يَعْرِفُ السِّرَّ غَيْرِي،

حِينَمَا طَيَّرَتْكَ البَلاَهَةُ مِنْ شَاهِقْ

كَيْفَ صِرْتَ أُمْثُولَةً وَشَهِيدًا؟

وَأَنْتَ المُرَقَّشُ بِالنَّرْجَسِيَةِ وَالتِّيهْ

عَلَى مَلِكٍ يَكْرَهُ الزَّهْوَ وَالشُّعَرَاءْ

تَحمَّلْ دَهْرًا هُرَاءَكَ عَنْ حَجَرٍ تَافِهٍ

وَجِدَارْ.[1]

تعود مجريات أحداث قصة **السنمار** إلى عهد النعمان ملك الحيرة الذي سكنه هاجس تشييد أعظم قصرٍ لا ينبغي لأحد من بعده، فأوعز عليه مستشاريه الاتصال بمهندس حذق من الروم يقال له **السنمار**. تروي القصة أنَّ **السنمارَ** استغرق مدة عشرين سنةً في بناء القصر، وحرص على تصميم بنيته الفوقية والتّحتية إلى أن انتهى به شكلا مُتفردا أطلق عليه اسم الخورنق.

تحكي القصة أيضا أنَّ ملكَ الحيرة أُذهل بطابع التّغريب للقصر، فبينما هو و**السنمار** يستمتعان بجولة في القصر نضح **السنمار** بسرّ للملك مفاده وجود هوة (آجورة) إذا تَمَّ تحريكها من مكانها انهدّ القصر عن آخره، حيث عملت هذه البؤرة على تعجيل حتف السنمار؟!!؛ والشّاعر أحمد عبد الكريم قام بإسقاط مُجريات هذه الأحداث على الشعراء الجزائريين الذين أَفرجوا عن العلبة السّوداء للأزمة التّسعينية مُهتدين إلى حلول ناجعة فقوبلوا بالدّم وليس أدل على ذلك من حملة الإبادة التي تعرض لها أصحاب الكلمة، إذ أضحوا صورا من مشاهد دامية هم براء منها؟.

[1] أحمد عبد الكريم: موعظة جندب، ص45/44/43.

فالسنمارُ هوسُ التّطلعاتِ الجافيةِ المرجأةِ في الزّمنِ الصرمدي، هو حروفُ الخورنق الغامضة المُعبرة عن متاه مبهم، وهو كذلك مصير النّص غير الملغز الذي ينسج خيوطه الشّفافة في علن.

ينبغي علينا الإقرار بأنّ موقفَ الشّعراء الجزائريين تُجاه تاريخهم هو موقف صدّ ورفض ورد، فلطالما شكّل الماضي المأزوم حجرَ عثرٍ في طريق الحاضر، فالزّمن العربي الغابر في جلّ تداعياته طوّق الرّاهن كما تُطوّق الأفعى فريستها، فما كان على الشّعراء الجزائريين سوى النّفورِ من صدى يُكرّر حِسَّهُ المأساوي.

فالشّاعر **محمد علي سعيد** يُعلن رفضه للتّاريخ/ للبداية التي كتبت النّهاية عنوةً كما اشتهاها الفكر الدوغمائي الذي يكفر ببلاغة الكلمة:

يَا أَيُّهَا التّارِيخُ

هَلْ أُلْغِي البِدَايَةَ؟

وَالمَدَى

كَيْ لاَ أَمُوتَ

يَغْتَالُنِي الأَخُ فِي يَدِيهِ لِكَيْ يَكُونَ

وَحْدِي أُكَابِدُ نَوْبَتِي[1]

يُصرّ الشّاعر على لحظة الانعتاق بين تاريخه وكيانه أي بين الذّات وهوةِ الموضوعِ:

أَرْفُضُ التَّأْرِيخَ لِلْوَحْي الذِي قَدْ كَانَ بَدْئِي..[2]

[1] محمد علي سعيد: روح المقام، ص122.

[2] المصدر نفسه، ص11.

فعجز الذّات عن تحقيق التّطلعات يُعَدُّ استسلاما بين يدي التّاريخ واستمرارا لأزمته، ذلك أنَّ الضميرَ المُنادي بالقطيعة ورد متصلا (الياء في بدئي)، وهذا بخلاف ما ألفيناه عند الشاعر **أدونيس** الذي دمج ذاته في مخاض التّاريخ، وكفر بلحظات البينونة:

مَاحِيًا كُلَّ حِكْمَةٍ هَذِهِ نَارِي

لَمْ تَبْقَ – آيَة– دَمِي الآيَة

هَذَا بَدْئِي

(..)

قَادِرٌ أَنْ أُغَيِّرَ: لُغْمَ الحَضَارَةِ – هَذَا هُوَ اِسْمِي[1]

لعلّ تراكم الهزائم واستمرارها هو الذي جعل محمد علي سعيد يندّ رزح التّاريخ المُجافي لخطاب الاستشراف الحالم:

مَا أَصْعَبَ الحُلْمَ

فِي الأَلَمِ العَرَبِي

وَمَا أَصْعَبَ الحُلْمَ فِي الوَطَنِ العَرَبِي

وَمَا أَصْعَبَ الحُلْمَ عِنْدَ العَرَبِ

إِنِّي

مِنْ بَقَايَا تَوَارِيخِهِم

مِنْ بَقَيَا السُّيُوف

تَكَسَرَ نَقْعُ البُطُولَةِ بَيْنَ القِيَان

[1] أدونيس: هذا هو اسمي، ((صياغة نهائية))، دار الآداب، ط1، بيروت، لبنان، 1988، ص28/27.

وَبَيْنَ الطَرَب...[1]

لم يشف التّاريخ غليلَ الشعراء / لم يطفئ الحرقةَ الدّفينةَ في هواجسهم فعبد المعطي حجازي يرى " كلّ ما هو بطولي في القصيدة يأتيها من الثورة، وكل ما هو فج فيها مردّه إلى جوانب في نفسي لم تمتد إليها نار الثورة بعد"[2]، هذا ما ينقص التّاريخَ العربيَ ثورةٌ عارمةٌ تهدّ كلَّ من يتجرأ على اغتصاب هويته/ أو يُهدد زواله:

وَسَوْأَةُ تَارِيخِنَا فِي العَرَاءِ

قَرِيبًا.. بَعِيدًا

بِصَحْوِ القَطِيعَةِ أَوْ زَفْرَةِ المنْحَنَى

يُبَاغِتُنِي كلّ آنٍ صَفِيرُ الرَّصَاصَةِ/

وَخْزَةُ مَوْتٍ عَلَى لَوْلَبِي الوَبَاء

تُبَاغِتُنِي كُلّ يَوْمٍ جَمِيعُ الضَمَائِرِ

فِي سَفَرٍ

يَقْسِمُ القَلْبَ

أَوْ غَامِضِ الإِنْتِمَاءِ

سَرِيعُ العَطُوبِ بِتَأْشِيرَةٍ لِلنَّدَمِ...[3]

يذمّ الشّاعر عبد الحميد شكيل دهاليزَ التّاريخِ المتعفنةِ، التي انزاحت عن مبدإ تراسل الحواس كما عَرَفَتْهَا الرّمزية، فيصرخ في وجه الإذعان لغياهب الزّمن المُتردي:

لِأَنَّ حَاسَتَهُمْ الذَّوْقِيَةُ،

---

[1] محمد علي سعيد: روح المقام ، ص71.

[2] يوسف وغليسي: شعرية الأوراس في القصيدة العربية المعاصرة ، ص197.

[3] محمد علي سعيد: روح المقام، ص111

وَالتَّارِيخِيَةُ،

قَدْ تَرَبَتْ عَلَى رَائِحَةِ الرَّوْثِ،

(...)

أَلاَ سُحْقًا لِتِلْكَ المَخْلُوقَاتِ الحَشَرِيَةِ البَلْهَاءِ،

التِي تَدَرَّبَتْ عَلَى:

الذُّلِ،

وَالمَهَانَةِ،

وَالخُنُوعِ،

وَالإِنْصِيَاعِ البَاهِتِ،

وَالذهَابِ المُخْزِي،[1]

2.3 الرّمز الدّيني:

قال أحد المستشرقين: " وقف الدّين سدّا في وجه الإيمان بقدرة الإنسان على الخلق ومما أيده في ذلك، عجز النّاس عن أن يميزوا على وجه اليقين بين الخلق الفنّي والعقلي والخلق من العدم"[2].

انطلاقا من هذه الرؤية المجافية لحقيقة الإبداع الإنساني من منظور ديني، نُحاول أن نُبلور مفهوم **الرّمز الدّيني** باعتباره مجموعةَ وشائجٍ نفسانية / روحانية/ ميثافيزيقية تتحكم في مدار **الرّمز الدّيني** وتزيده فاعليةً، فحينما يلج إلى الخطاب الشّعري يَشعّ النّص بدلالات فياضة تُحيل على موروث حضاري زاخر، حيث يتمّ استدعاء **الرّمز الدّيني** في اللّحظة الرّاهنة مع التّشبث بمرجعيات الماضي المُحملة بالصوّر الوهاجة، وذلك بغية

[1] عبد الحميد شكيل: شوق الينابيع إلى إناثها، ص85/84/83.

[2] كامل فرحان صالح: الشعر والدّين، فاعليّة الرّمز الدّيني المقدّس في الشعر العربي، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، لبنان، 2006، ص81.

جبر الحاضر المنكسر، وتلقيحه بشحنات هذه **الرّموز** سيان أكانت شخصيات أنبياء ورسل أو شخصيات دينية عُرفت بمواقفها ونزعاتها الدّينية، والشّاعر في استلهامه لهذه الأقاليم الدّينية المتعددة يجدر به أن يجعلها مُتنفسا، ويخلق منها تجربةً تجمع بين دقات القلب وطموح الفكر؟!.

وهذا ما جعل **الرّمزَ الدّيني** درّةَ الشّعر الجزائري المعاصر، فرغم قلة تواتره إلا أنّ منسوبَهُ الرّمزي كان من الغنى والتّفرد، فقد لقي إقبالا واسعا في أوساط المتلقين، وخاصة رموز الدّين الإسلامي التي تُعَدُّ من المسلمات اليّقينية، إذ تعمل على طمأنة الرّوع، وبث روح الاندفاع في القضايا الشائكة دون تردد، **فالرّموز الدّينية** تُمثل قمةَ الوعي بالعقيدة الدَانِ بها.

يقول **أحمد عبد الكريم:**

وَ(أَيُوبَ) أَلْقَى عَلَى الحُزْنِ ظِلّه[1]

يستحضر السّياقُ الشعري رمزَ الصبر عند الشّدائد، فأيّوب –عليه السّلام– يُمثل القدرةَ على تجاوز الحزن المؤرشف في سجل الزّمن، والشّعور برغبة الاستمرار المُجسدة في الظل باعتباره لغةً ثانيةً منبثقةً من نورانية أيوب المقدسة.

تتعدد دلالات ما وراء **الرّمز الدّيني** مكونةً نسيجا عنكبوتيا كلّ خيط فيه يُفضي إلى مفارقة رؤيوية تُسهم في إعادة بناء الفكر المرجعي كلما انتصبت ظلاله الدّلالية وهذا ما أحال أيّوب –عليه السّلام– إلى رمز الخطيئة بعد ما كان رمزَ الصبرِ على الابتلاء:

سَالَ اللهُ فَوْقَ جَبْهَتِي

وَحِينَ صَلَّيْتُ:

رَأَيْتُ وَجْهَ الأَكْلَفِ ضَامِرًا

وَيَذْرَعُ جَبَانَةَ الهَامِلِ حَامِلاً أَوْزَارَهُ

[1] أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، ص85.

وَوِزْرَ أَيُوبَ

وَشَيْئًا مِنْ وِزْرِ أَبِي[1]

يُجافي المخاض الصّوفي نبطَ الرّموز الدّينية، فهو " يصدر عن الإثارة والتّحريض والتّفاعل، لا عن المعالجة الذّهنية"[2] المنوط بمبدإ التّكوثر العقلي الذي لا يُتيح إمكانات التّعامل خارج النّص الأصلي، فالسّياق الشّعري إذ يستلهم رمزَ **أيّوب** –عليه السّلام– يُجري عليه نوعا من التّحوير يُوائم المواقف المراد التّعبير عنها، وليست الهرطقة في هذا الموضع بالأمر الهين فقد نَسبت **لأيّوب** – عليه السّلام – وزرا كشفته الرّؤية العرفانية المناجية لذات الحقّ تعالى.

فَوِزر **أيّوب** الوحيد أنّ الشيطانَ تمكّن منه فدمر أهله ومُلكه عن آخره " وَأُذْكُرْ عَبْدَنَا أَيُوبَ إِذْ نَادَى رَبَّهُ أَنِّي مَسَّنِيَ الشَّيْطَانُ بِنُصُبٍ وَعَذَابٍ" سورة – ص– الآية رقم: 41. حيث يُسقط الشّاعر هذه النُصب الشيطانية على ديمومة الهُوَّة الزّمنية التي أحالت رغد العيش في البلاد إلى جحيم لا يُطاق، **فأيّوب** هو الدّلالة المكنّاة عن الشعب الجزائري المُتواري خلف لفظة " أبي".

تُتيح الرّموز الدّينية للشّاعر الجزائري تقنيةَ تدوير عقارب السّاعة عكس مدارها دون العودة بالزّمن إلى الوراء، وكأنّ الزّمنَ بيد الشّاعر بالونٌ يُطاوحُ به يمينا / شمالا، ينفخ فيه من روحه كلّما اقتضى الأمر ذلك، حيث تغدو لعبة المُحايثة وسرّ الاهتداء أرجوحةً على باب الزّمن تُناغي اهتياجات اليأس ومرارة الألم، فبعد أن غسّلنا **أيّوب** من وزره وكشفنا ما به من ضر، فإذا بالإثم يُلَوّث **الهدهد** " رسول البعث، وحامل الأسرار الإلهية (...) هو الطائر الذي ينبّئ نوحا بظهور اليابسة"[3] ويُنبئ سليمان بما خُفي عنه من نبإ اليقين، حيث كشف له مملكةَ سبإ ومجريات أحداثها، غير أنَّ تأخرَه عن الشّاعر الجزائري المعاصر في لحظة لا يُؤرخها الزّمن يُعَدُّ غيابا غير مُبرر عن حدث جلل؟!، فقد وقعت

[1] مصطفى دحية: بلاغات الماء، ص66.

[2] سعد الدين كليب: وعي الحداثة، ص75.

[3] وضحي يونس: القضايا النقدية في النثر الصّوفي، ص113.

الواقعة التي لم يكن لعبد الحميد شكيل عهدٌ بها، مما دفع به إلى صوغ جمام استفهامات يُناشد فيها المستحيل:

مَنْ يَنْسُجُ لِلْمَحَبَةِ جُبَتَهَا التِي لاَ تَبِيدْ !!

مَنْ يَدُلُنِّي – أَيُّهَا الأَحِبَةُ– عَلَى نَسَغِ الرُّوحِ،

أَقْصِدُ نِسَاءَ النَّشِيدِ؟!

وَيُطَهِرُنِي مِنْ خَطِيئَةِ الهُدْهد

الذِي تَدَرَبَ عَلَى دَنْدَنَاتِ المَتَاهِ! [1]

حينما يستلهم الشّاعر رمزا دينيا فهو لا يسرد حيثياته من وجهة نظر دينية، وإنّما يختزل بداخله " معاناته، أو معانات معاصريه من دعاة الحياة والحرّية والسّلام"[2]، وهذا ما أغرى الشّعراء الجزائريين في الجنوح إلى رموز الكتاب المقدس (العهد الجديد).

يقول الشّاعر **أحمد عبد الكريم:**

وَلَيْلَى صَهِيلُ الزَوَابِعِ فِي رِئَتَيَّ

لَهَا وَحْدَهَا ذَا الحَنِين الكَبِيرُ

كَذَا فَلْيَمُتْ فِي الهَوَى الشَّمَعْدَانِ الفرَاشُ

وَهَذَا دَمِي وَالعَشَاءُ الأَخِيرُ [3]

يُمثل **العشاءُ الأخيرُ** آخرَ اتصالٍ، فهو فناء المُحب في أقنوم الرّوح المقدسة بعد مجاهدات مريرة كادت تُؤدي بحياة قيس، لولا تحمل **المسيح** – عليه السّلام – كلّ خطيئة في الحب لم يأبه الزمان لِوَصلها، فقد رُوي في الإصحاح المقدس " أنّ اليسوعَ كسّر خبزا

[1] عبد الحميد شكيل: شوق الينابيع إلى إناثها، ص42.

[2] الربيحات عمر أحمد: الأثر الثوراتي في شعر محمود درويش، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، ط؟، عمان، الأردن، 2006، ص41.

[3] أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، ص114.

وأعطى تلاميذه وقال: خذوا وكلوا هذا هو جسدي، وأخذ الكأس وشكر وأعطاهم قائلا: اشربوا منها كلكم لأنّ هذا هو دمي للعهد الجديد يسفك من أجل الكثيرين لمغفرة الخطايا"[1]، فالعشاء الأخير تبشير بمرحلة تتجاوز نورانيتها الشّمعدان الذي أوشكت ناره على الانطفاء؟!.

تعمل **الرّموز الدّينية** على دسترة الانتماء، سيان أكان تكريس التّوجُّهات خاضعا لمرجعيات معينة، أو مُنطلقا من البعد الفرداني، لذا فأي محاولة لترسيخ معتقد ما يُعَدُّ بمثابة سيطرة الأنا الفردي على حساب الأنا الجمعي، وخير مثال ندلل به قول **الشّاعر مصطفى دحية:**

وَيَرْحَمُ اللهُ الإِمَامَ مَالِك

مَاتَ...

وَلَمْ يُدَوِنْ مَوْتَهُ[2]

إنّ عدمَ التّأريخ لِوَفاة الإمام مالك هو استمرار التّشيع للمذهب المالكي، ومن ثَمَّ تصاعد الدّعوة المستبطنة التي تحول دون قيام عالمية إسلامية حوارية مُتكاملة الرؤى، تتجاوز الخلافات الفقهية، وتأخذ بالاستثنائي باعتباره واوَ وصل لا واوَ فصل؟!.

3.3 الرّمز الصّوفي:

إذا كان الشّعرُ وليدَ عصره فإنَّ لكلّ عصر لغةً خاصةً تنفثُ رضابها في روع مبدعيه فتسم أفكارهم وتنطبع في نتاجهم، ولا يخفى على دارس الحقبة الرّاهنة المسكونة بلغة المادة شيوع المصطلحات العلمية، والأشلاء الإنسانية، والمسميات الحربية في نسيج الشّعر المعاصر، وفي خضم التّدافع الزّمني لهذا العصر المتسارع يشرق التّيار الصوفي لمجابهة الطغيان المادي، وتوفير الغذاء المثالي للرّوح كي لا تُصَّيرَ هي الأخرى إلى قطع غيار وأحسن غذاء راق الصّوفية هو تطعيم النّص الشّعري بـ " مصطلحات مثل الخمرة الإلهية

[1] إنجيل متى، الإصحاح: 27/26.

[2] مصطفى دحية: بلاغات الماء، ص31.

والتّجلي، والسّكر الصّوفي و وحدة الشّهود أو الوجود وحميا النّشوة والخلان، والهوى العذري ..."[1].

تُعَدُّ **الرّموزُ الصّوفيةُ** في شكل من أشكالها تجربةً لغويةً يطبعها التّميز والحدّة وهذا ما فسح مجالا واسعا لتعدد القراءات في المنجز الشّعري الصّوفي حيث يأخذ التّأويل أقصى مجرى له، فيجد كلّ شخص فيه نفسه، إنّه إحداثيات معينة خارج مُنحناها البياني، ومعادلة معقدة تعجز لغة الأرقام عن حلّها كونه لغةً ثانيةً فارقت مضاجع حروفها وسنت بنفسها إلى عالم يُبرر اللاّمنطق فنجد أنفسنا " في حضرة وجود يدهشنا بقربه وبعده وبعلوه ومحايثته، بانكشافه واحتجابه"[2].

ومن أهم **الرّموز الصّوفية** التي تجلّت في متون الشّعر الجزائري المعاصر:

أ/ رمز الخمرة:

حري بنا القول أنَّ لغةَ العين لا تُجدي نفعا في مراودة **رمز الخمرة**، فهو يتطلب لغةً من جنسه تعي الواقع بلا وعي، وتُحيل الرؤية إلى رؤيا و" تقتلعنا من وحل الأشياء العادية وتقذف بنا فيما وراءها، وتُعلمنا أنّ المرئي وجه اللاّمرئي، وأنّ الملموس تفتح لغير الملموس، فما نراه ونحسه ليس إلا عتبة لما لا نراه، ولا نحسه وتجتاز بنا هذه العتبة حيث نزول الفواصل، ويصبح الباطن والظاهر واحدا"[3].

تُثير التّجربةُ الصّوفيةُ في الشّعر الجزائري المعاصر فكرةَ مغادرة الذّات عبر النّشوة الصّوفية الفارة إلى وله الحقيقة العرفانية في ظل " غياب التّوازن وحسارة رقابة العقل"[4]:

---

[1] عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر(فترة الاستقلال)، ص46.

[2] عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص96.

[3] المرجع نفسه، ص97.

[4] أمين يوسف عودة: تجليات الشعر الصوفي – قراءة في الأحوال والمقامات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2001، ص337.

مِنْ عُيُونِ السُّؤَالْ...

لَمْ يَكُنْ فِي الكَرَاسِي

سِوَى

خَصْلَةِ الشَمْسِ

تَرْفَعُ

أَحْدَاقَهَا

وَتُعَرِّي

كُؤُوسَ المُدَامِ

مِنَ النَّشْوَةِ الهَارِبَهْ

(...)

عِنْدَ مَطْلَعِ هَذَا الصَبَاحِ

مِلْؤُهُ الحَيْرَة

وَعِبَادٌ

يُعِدُّونَ يَقَظَتَهُمْ

أَوْ تَسِيرُ خُطَاهُمْ

عَلَى أَوَلِ الهَّمَسَاتِ الظَّنِّيَهْ[1]

تَسطُعُ على النّص نورانية الشّمس الحاملة لدلالة اليقظة المتمخضة عن نشوةٍ متماهيةٍ مع وجود عرفاني يرتاح إلى الظن و" الحيرة كما يرتاح الجاهلون إلى اليقين"[2].

[1] محمد علي سعيد: روح المقام، ص81/80.

[2] علي الخطيب: اتّجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، دار المعارف، ط؟، القاهرة، مصر، 1984، ص13.

ترتبط نشوةُ السُّكرِ بحقل ميغناطيسي يجذب الذّات الإنسانية نحو الذّات الإلهية فتنتسب إليها " كنسبة النّقطة إلى محيط الدّائرة، فهي مركز تدور حوله، وتتكئ عليه كل العلوم والمعارف"[1]:

تَتَأَرْجَحُ يَا وَطَنِي خَلْفَ الأَصْدَاءِ المَبْكُومَةِ

وَأَرَاكَ تُوَسِّعُ دَائِرَةَ الأَشْيَاءِ وَتَنْفُضُنِي

فِي العَالَمِ فِي الدُّنْيَا

إِنَّ الإِنْسَانَ رِسَالَتُهُ

تَتَوَحَّدُ بِالأَفْرَاحِ الخَمْرِيَةِ[2]

يَخرج الشاعرُ محمد علي سعيد من حروف الصّمت حاملا رسالةَ ما بعد الرّسائل تعاليمها من حنايا خمرية، تتوحد فيها الذّات والوطن لتعبر عن لذّة السّالكين الذين " إذا شربوا بكأس محبته وقعوا في بحار أنسه، وتلذّذوا بروح مناجاته، وإذا عرفوه حق معرفته ولهوا في عظمته"[3].

يَعتمد الشّعر الصّوفي في أدنى مخاضه على الجمع بين الثنائيات الضدّية والمواقف المتناقضة، حيث يَصدُرُ عن توليفها صياغةٌ فنّيةٌ خارقةٌ " كلّ شيء فيها يبدو رمزا، وكلّ شيء فيها هو ذاته شيء آخر"[4] يتقلب رافضا التّقولب، ويتلون رافضا كلّ الألوان، فهو بالأحرى تفاعل دينامي مُستمر، حيث تغدو الكتابةُ الشّعريةُ الصّوفيةُ معه وهما وحلما في حالة اليقظة وذلك نظيرَ إحداث نشاز دلالي في هزاهز معانيها، مما يجعل البؤر المعلمية للشّعر الصّوفي تُصاب بالتّشويش المُلِزّ بنقطة انعطاف شفافة تعمل على تغييب سرّ

---

[1] بركات محمد مراد: الأمير عبد القادر الجزائري، المجاهد الصوفي، دار النشر الإلكتروني، ط؟، مصر، د–ت، ص78.

[2] على محمد سعيد: روح المقام، ص139.

[3] نقلا عن، وضحي يونس: القضايا النقدية في النثر الصوفي، ص47/46.

[4] محمد زياني: فلسفة اللامعقول في الخطاب الصوفي (ابن عربي نموذجا)، إصدارات إي– كب، ط؟، لندن، 2017، ص73.

اهتداء المتلقين، فتجعلهم حيارى وشديدي اللّهاث، وهذا بفعل اتّحاد الشّحنات الشّعرية والشّعلة الرّوحية الصّوفية، وهو اتّحاد توخى من خلاله الشّعراء الصّوفيون المعاصرون التّعبير " عمّا يجول في خلجاتهم ويضطرب في حنايا قلوبهم وإلى تصوير ما يدينون به من الآراء والمعتقدات في قالب فني جميل في مناجاة ووجد وعشق"[1].

يقول الشّاعر **محمد علي سعيد:**

تَرَاءَى / اِضْمَحَلَّ

عَلَى قِصَصٍ فِي الخُطُوطِ...

لَمْ أَرَ الوَاقِفِينَ

وَلَكِنَّهَا ذِي التِّلاَل التِي اِنْبَسَطَتْ

سَجَدَ الخَمْرُ فِيهَا/ اِسْتَفَاقَ الذِي

لَمْ يَجِدْ نَشْوَةً فِي الكَلاَمِ

فَقَطَّعَ أَيْدِيَهُ

فِي نَثَارِ الصَّخَبْ[2]

اتّخذ **الرّمز الصّوفي** من المصالحة بين الأضداد أفقا لرؤيةٍ مُكاشفةٍ تستبصر الحجاب الإلهي عند التّجلي، فالتّرائي بعين السّكر اضمحلال لوجودٍ عدمي، وعليه تكون سجدة الخمر (فرط المناجاة ومسلك الحلول) مقابلا موضوعيا للصحو (الذي لم يجد نشوة في الكلام فقطعّ أيديه) بمعنى حصول المراد و" هو رؤية البقاء في فناء الصفة وهذا هو عين الكشف"[3].

---

[1] محمد إبراهيم الجيوشي: بين التصوف والآداب، المكتبة الأنجلو مصرية، ط؟، القاهرة، مصر، د-ت، ص47.

[2] محمد علي سعيد: جيوب الرذاذ، ص90.

[3] أبو الحسن علي بن عثمان الهجويري: كشف المحجوب، ج2، تح: إسعاد عبد الهادي قنديل، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ط؟، القاهرة، مصر، 2007، ص416.

استطاع الشّعر الجزائري المعاصر بفضل طاقته المتجددة وعالمه الشّفاف إدراك النّشوات المتعددة لنخب الخمر الإلهية فـ "من شرب كأسا من محبّته، وذاق نعيما من مناجاة الجليل (...) طار بالله طربا، وهام إليه اشتياقا"[1]، وليس أدلّ على ذلك من قول الشّاعر **أحمد عبد الكريم:**

يَغْمِسُ فِي طَاسَةِ الخَمْرِ إِحْدَى مَدَائِحِهِ

وَيَشْرَبُ أَنْخَابَهَا كَالحِجَابِ / المِدَادِ[2]

إنَّ ارتباطَ الحجاب بمائية المدادِ جعل دلالته تنساب تبعا لمنازل النّشوة ومقامات النّخب، كما أنَّ مُكاشفةَ حجابِ الغيبِ في القراءةِ الصّوفيةِ حَوَّلَ "يقين المعاينة أو المشاهدة إلى يقين ميتافيزيقي مطلق"[3].

ب/ رمز المرأة:

يتّخذ **رمز** المرأة في التّجربة الصّوفية صورا متعددةً تكتسي طابعا شفافا مُتعاليا عن التّجسيد والرّسم بالألوان!، كما لم ينفك رمز المرأة عن مناجاة الذّات الإلهية في وجد وعشق، ومن المحاولات الّتي رامت ارتياد عالم المرأة نذكر تجربة الشّاعر **أحمد عبد الكريم** القائل:

كَكُلِّ الدَّرَاوِيشِ آتِيكِ أَهْتِفُ بِاللهِ وَالأَنْبِيَاءِ،

وَأَهْتِفُ بِالصَّالِحِينَ وَالأَوْلِيَاءِ.

لَعَلِيّ أَدْخُلُ وُجْدَ التَّجَلِي وَصُوفِيَةَ العَاشِقِينَ.

لِأَنِّي أُحِبُّكِ .. كَمْ ذَا أُحِبُّكِ يَا غَالِيَّهْ[4]

---

[1] أبو نصر السّراج الطوسي: اللُّمَع، تح: عبد الحليم محمود، طه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة بمصر، دار المثنى ببغداد، 1960، ص87.

[2] أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، ص32.

[3] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، مطابع الوطن، ط؟، الكويت، 2001، ص384.

[4] أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، ص86.

تُعَدُّ صورة المرأة في الشّعر الجزائري المعاصر من أبرز صور التّجلي الإلهي نظيرَ ارتباطها بالحبّ المُتفاني في عشق القضايا المقدّسة، لذا فإنَّ الحبَّ في التّجربة الصّوفية مدعاةٌ لحضور الذّات الإلهية، وهذا ما دفع الشّاعر إلى التّضرع بأسباب القرب من المحبوبة، حيث سلك طريقا عرفانيا يُناشد فيه الأنبياء والصالحين كونهم مُتوهجين بقبس من نور المحبوبة التي أضحت " حجرَ الزاوية في العالم المادي، ووسيط الرّجل إلى العالم الخارق وحبُّها يمنح تجربة التّواصل مع الخارق وهي الأرض الأم"[1].

وعلى وقع رجع الصّدى شقّ الشّاعر **أحمد عبد الكريم** طريقا إلى عالمٍ صوفي يمتحُ منه حنينا دياليكتيكيا مِلؤه " الرغبة في الإله المتجلي في المخلوق ... ويمثل هذا الضرب من الحب الحوار الأبدي المعبر عن اقتران القدسي والإنساني"[2]:

غَدَاةَ يُرَاوِحُ فِي تَعْتَعَاتِ التَّجَلِيّ

فَنَحْنُ لَنَا فِي المَسَاءِ طُقُوسٌ

(...)

أُحِبُّك آهٍ..

فَدَثِّرْ حَنِينِي بِأُغْنِيةٍ كَيْ أَبُوحَ بِأَنَّا غَرِيبَانِ

مِنْ أَوَّلِ الدَّرْبِ حَتَى تُخُومِ التُّخُومِ

أَجِرْنِي فَإِنِّي اِلْتَجَأْتُ إِلَيْكَ لَعَلِّي أَقْبَسُ مِنْ شَفَتَيْك اِشْتِعَالِي

فَهَذِهِ المَدِينَةُ تَلْهَفُ خَلْفَ خُطَايَ

(...)

أُحِبُّكِ أَنْتِ المَرَايَا وَأَنْتِ اِغْتِرَابِي

[1] وضحي يونس: القضايا النقدية في النثر الصوفي، ص45.

[2] عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص139.

(...)

أُحِبُّكِ..

أَنْتِ النُّبُوءَةُ.. أَنْتِ اِخْضِرَارُ اليَّبَاب[1]

أدرك الشّاعر أنَّ الأنثَى سرُّ المكاشفةِ بينه وبين الحقّ تعالي فهرع إليها في فترة مقدسة – المساء– تَفيض بدلالات التّجلي وطقوس الوجدان المُناوئة لغربةٍ أنطلوجيةٍ لا نهاية لقرارها(من أول الدّرب حتى تخوم التّخوم)؛ فتلاشي الزّمن الصرمدي للغربةِ رهينٌ بآداء ثيوصوفي تنعكس في مراياه الأنثى المُغرِبَة لذات الشّاعر والموصولة بحنينه " فحنين الرجل إلى المرأة إنّما هو حنين الكلّ إلى جزئه، والشيء إلى نفسه (...) هو حنين الشيء إلى وطنه"[2].

لعلّ هذا التّرياق الصّوفي هو الذي جعل لغةَ الشّاعر **محمد علي سعيد** تستصرخ، تتأوّه من فراقٍ تشُدُّه دينامية الحنين وتباشير المرحلة الجديدة:

أَنَا فِي عَذَابِكِ

عُودِي

سَيَبْقَى الحَنِينُ

عَلَى كَتِفٍ

مِنْ وُعُودِي

وَأُرْسِلُ شِعْرِي

تَلاَوِينُ مَرْحَلَتِي

وَقُيُودِي[3]

[1] أحمد عبد الكريم:موعظة الجندب، ص106/105/104.

[2] عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص152.

[3] محمد علي سعيد: روح المقام، ص49.

حينما يتجلى الحقّ تعالى في صورة غير أنثوية/ يَنقطع حبل المناجاة، فيتولد نوع من العذاب منوط بحنينٍ يُحيل على بريق الأمل تلك القوة الوحيدة التي بإمكانها ردّ الذّات إلى المصدر.

انطلاقا من روحانية التّصوف يغدو الفصلُ كمالَ الوصلِ، والفراقُ قمةَ الحلولِ المُتجلي في قول الشّاعر **أحمد عبد الكريم:**

رَحَلْتِ وَلَمْ تَمْنَحِينِي قَلِيلاً مِنَ الإِنْتِظَارِ لِأَشْهَدَ طُقُوسَ

الكُسُوفِ الأَخِيرِ

لَعَلِي أَمْحُو عَلَى سَاعِدَيْكِ بُكَائِي الطَوِيل،

وَأَغْفُو عَلَى صَدْرِكِ المُتَعَالِي إِلَى سَاعَةٍ لاَ تَحِين[1]

تتغرب لغةُ الشّعر في العالم الصّوفي حتى ما يبقى بينها وبين أُلفة التّعبير سوى خيطٍ رقيقٍ شفافٍ يُناجي الشّاعر من خلاله الحقيقةَ العرفانيةَ كما اشتهاها، لذا كان لزاما على الصّوفية " استعمال الرّمز لأنّ الحاجةَ ألجأتهم إليه، لأنّهم يعبرون عن معان ومشاهد وإحساسات نفسية لا عهد للّغة بها، ولا بالتّعبير عنها"[2].

تغيب الفواصل في الشّعر الصّوفي فَتُهْتَصَرُ المسافات والأزمنة وهذا ما جعلَ طقسَ الكسوف الأخير مشهدا مرجأً إلى ساعة لا تحين؟!، يُغيّبها بكاء النّص الممحو من تلافيف الذّاكرة التي أضحت دلالتها الأنثوية رحلةً معراجيةً تغفو فيها روح الشّاعر المُستعلية بدلالة الحرف– على– على صدر الحبيبة المُتعالي، فتغدو الرّوحُ والصدرُ وجهين لمسمى واحد أو على حد قول كاسيرر " إنّ كلَّ جزء من الكلّ هو الكلّ عينه"[3].

تتعدد صورة المرأة في الشّعر الجزائري المعاصر ومع ذلك تظل تُلازم دلالةَ التّجلي / وحدة الوجود والشّهود/ الفناء في حياة أبدية تتحرر الرّوح فيها من دوغمائية الجسد /

---

[1] أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، ص82.

[2] علي الخطيب: اتّجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي ، ص14.

[3] عاطف جودة نصر: الرّمز الشّعري عند الصّوفية، ص28.

النّواميس الوضعية / سلطوية اللّيل الذي يُحاصر حراكها ضمن مجاهيله الغامضة الدّفينة في قول الشّاعر **محمد علي سعيد:**

يَا اِمْرَأَةً تَتَكَحَّلُ بِالمَوْتِ،

إِنَّ العُيُونَ الجَرِيئَةَ يَسْجُنُهَا اللَّيْلُ،...[1]

يُنبئ النّص الشّعري عن تعلق المرأة بحياة أبدية، يتخلّص الموت فيها من دلالته النّهائية المُقننة ليعانق الانزياح الجريء بوصفه مشروعا نهضويا يُناهض سجن اللّيل؛ حيث يمكن القول أنّ الرمزَ الصوفيَ في هذا النّص الشّعري تَمحور ضمن طرفي ثنائية ضدية يُمثل اللّيل فيها دهاليز السّياسة، فيما تستأثر دلالة الأنثى (المرأة – العيون) بـ" القوة السّياسية التي ستعيد للإنسان كرامته"[2].

شجنت المرأةُ الفكرَ الصّوفيَ فكانت حلقةً أكسو صوفية يرى من خلالها الصّوفي كلّ شريفٍ ونبيلٍ ومقدسٍ، وقد ارتأى الشّاعر علي سعيد استثمار رمز ليلى العامرية كونها تُعَبّر عن سلوك عرفاني يوحي " بروحانية التّجربة الشّعرية، وضرورة تجرد الشّاعر لها وفنائه فيها"[3]

وَلَنَا فِي الأَصْوَاتِ مَا يُطْفِي السَّمَاعْ

مَاتَ المُغَنِّي.. ذَابَتْ الأَوْتَارُ يَا لَيْلَى...

رَدَدْتُ لِقِصَةِ العُشَّاقِ عُقْدَتَهَا

فَنَامَتْ وَهِيَ تُحْتَضَرُ ..[4]

تبنّى الشّعرُ الجزائري المعاصرُ حركةً لولبيةً تصاعديةً عكسيةً استفى بها مقام الحلول بين الذّات والموضوع، فالذي يرنو إلى العبارات الآتية (انطفاء السماع – موت

[1] محمد علي سعيد: روح المقام، ص57.

[2] وضحي يونس: القضايا النقدية في النثر الصوفي، ص192.

[3] عبد الله عبد الرحمن الغويل: التوظيف الصوفي في الشعر العربي الحديث، المجلة العلمية لكلية التربية، العدد الرابع، ليبيا، 2015، ص89.

[4] محمد علي سعيد: صداح البحر، ص116.

المغني– ذوبان الأوتار– الاحتضار في النّوم) تتراءى له حالةٌ من الانفصال المرجعي تضمحلّ فيها ذريعة الوصل دون مواربة، وهذا ما لم يكن، فقد " قيل للمجنون: أتحب ليلى؟، قال: لا. قيل ولم؟ قال: لأنَّ المحبةَ ذريعةٌ الوصلة، وقد سقطت الذّريعة، فليلى أنا وأنا ليلى"[1]. فبالرغم من معوقات التّنائي التي خيمت على النّص يظل النّداءُ مدعاةً لمناجاة ليلى والحلول بها ضمن نص نقطوي / مسكوت عنه، ردف ليلى فكرر صدى نِداها **(يا ليلى...)**.

تبيّن لنا من خلال تتبع المسلك العرفاني للأنثى في الشّعر الجزائري المعاصر أنَّ علاقةَ الشّاعر بالمرأة لم تتسم بالتّماهي المطلق الذي يهيم بالعشق المقدس دون خواء أو فتور، فقد ألفينا نماذجَ شعرية تصدح بالصدّ والنّفور من المرأة المتعفّنة/ الضعيفة التي نزلت أدراج السّوقية بعد ما كانت تصعد قمة الدّرج دون تدرج؟:

تِلْكَ إِمْرَأَةٌ،

لاَ تَقْوَى عَلَى سِتْرِ عَوْرَتِهَا

فَامْنَحْهَا قِسْطًا مِنْ عَقَّارَاتِكَ

(...)

قَرَأْتُ فِي آخِرِ الإِعْلاَنَاتِ:

إِنَّ السَّمَاءَ مُغَيَمَةٌ...

لَكِنَّهَا لاَ تُمْطِرْ...

فَالزَّيْفُ التَّارِيخِي سَمَّمَهَا..

وَأَقَامَ أَعْرَاسَهَا لِلْعُهْرِ فَوْقَ رُقْعَتِهَا..

[1] أبو القاسم الحسن بن محمّد بن حبيب: عقلاء المجانين، تح: عمر الأسعد، دار النّفائس، ط1، بيروت، لبنان، 1987، ص109.

تِلْكَ اِمْرَأَةٌ،

لاَ تَقْوَى عَلَى سِتْرِ عَوْرَتِهَا..

فَامْنَحْهَا شِقَةً مِنْ عِمَارَاتِكَ..[1]

أمّا الشّاعر محمد علي سعيد يجعلُ القضيةَ الوطنيةَ أكبرَ من أن تحتويها المرأة الضّعيفة فيخاطب المتلقي قائلا:

دَعِ الحُبَّ لاَ وَقْتَ لِلْإِلْتِفَاتِ

إِلَى اِمْرَأَةٍ لاَ تَعِي صَوْتَهَا

وَلاَ تَسْتَطِيعُ دِفَاعًا

وَلاَ أَنْ تَقُومَ عَلَى حِفْظِ أَنْغَامِهَا

وَاعْبُرِ الفَجْرَ إِنَّ البِلاَدَ يُغَرِّبُهَا لَوْنُهَا

وَبَنُوهَا

هُوَ الشِّعْرُ كَمْ مِنْهُ جَاءَ وَأَرّخَ لِإِمْرَأَةٍ

جُعِلَ الغَدُ فِيهَا

وَذَابَتْ عَلَى طَيْفِهَا سُنْبُلاَتُ الحَيَاةِ[2]

وكأنّا **بالطيب العقبي** يقول:

دَعْ ذِكْرَى سَلْمَى وَسُعَادْ * وَانْهَضْ لِإِصْلاَحِ البِلاَدْ[3]

ج/ الحلاّج (858- 922م):

---

[1] عبد الحميد شكيل: الركض باتّجاه البحر، موفم للنشر، ط؟، الجزائر، 2008، ص45/44.

[2] محمد علي سعيد: روح المقام، ص157.

[3] الطيب العقبي: جريدة الإصلاح، عدد3، 19 سبتمبر، 1929، الجزائر، ص52.

طالما زلزل **الحلاّج** السّلطة مُشكلا مصدرَ قلق سياسي قبل أن يكون ديني، فأقصى ما تخشاه السّلطة تفاقم المُتشيعين للأصوات الدّينية النّبيهة المتحررة من دوغمائية الفكر ومن سجن اللّغة، كذلك يتجسّم الخطر إذا لم تجد هذه الشخصيات المنطلقة من يعي رؤاها حقَّ الوعي، وهذا ما حصل مع **الحلاّج** حيث راح ضحية استعماله للرّمز بشكل مثير للانتباه وباعث لسلطوية الدّلالة الأحادية الظاهرية غير المقصودة، فأدى ذلك إلى إراقة دمه.

ومن المحاولات الجادة التي تَمثلت رمزَ **الحلاّج** وأسقطته على الواقع المرير للشّعراء المعاصرين قول **عبد الحميد شكيل:**

فِي جَوْقَةِ المَوْتَى،

وَالسُّفَهَاء،

مَاذَا تَنْتَظِرْ – أَيُّهَا العَزِيزُ–

مِنْ حَفَدَةِ الذِينَ أَرَاقُوا دَمَ الحَلاَّجِ،

ذَلِكُمْ الرَّائِي الكَبِير،

لَقَدْ مَزّقُوا جَسَدَهُ،

وَأَحْرَقُوا وِرْدَ الذَّاكِرَةِ – تَأْصِيلاً لِسِيَادَتِهِمْ، القَذِرَة–

وَذَرُّوا رَمَادَهُ عَلَى مِنَصَّاتِ الجِهَاتِ!؟..[1]

قارع **الحلاّج** أجراس اللّغة فتكشّفت له رؤيا علوية / عرفانية صدع بها في زمن يستلزم الصّمت، فلم تكن السّلطة يومها تسمح بالانفتاح الفكري الذي يُنوّر العقول، والشّاعر عبد الحميد شكيل يُحذّر من تكرار مأساة الحلاّج **(ماذا تنتظر – أيّها العزيز– من حفدة الذين أراقوا دم الحلاّج؟)**، فهو استفهام تعجبي إنكاري يُلحّ على الشّاعر " الذي يريد السلامة

[1] عبد الحميد شكيل: شوق الينابيع إلى إناثها، ص85.

لنفسه من شر الغوغاء، لا يبوح بالحقائق التي يدركها بمشاعره وروحه، حتى يمنحه الله السّلامة ويقيه شرّ أن يباح دمه بين النّاس، والإشارة تفق عن العبارة"[1].

تُعيد السّلطة نفس الكرّة مع كلّ من توسمت فيه نورَ الإقبال على الله / داعيا إلى صراطه المستقيم، فمِن مقتل **الحسين** – كما رأينا– حيث مُنع حتى من الرّثاء، إذ **بالحلاّج** يتعرض لنفس الغارة؛ تمكنت منه السّلطة فأراقت دمه وأحرقت كتبه وما بقي منها خُفية عُدَّ من المحظور، والأمر ذاته يحدث في الجزائر زمن العشرية السّوداء، فبموازاة دلالة القتل يكتسح الاضطهاد الثّقافي السّاحة الأدبية، فالشّاعر **مصطفى دحية** علي سبيل الذّكر لا الحصر صُودر الغسيل الأولي لصفوة كتاباته الباروكية ثم أُحرق[2].

يُوعز الأمير عبد القادر إلى ضرورة تكتم الشّاعر الصّوفي عمّا تكشّف له من معارف ربانية، وألاّ يُذيعها " لغير أهلها (...) ويخبرنا في المواقف بأنّ الله تعالى تفضل عليه بمعرفة السّر الإلهي، ولكن بعد أن أخذه عن نفسه، وقرّبه إليه حتى ' قيل لي مثل قوله الحلاّج، غير أنّ الحلاّج قالها، وأنا قليت لي، ولا أقولها (...) 'ولولا لجام الشّرع لقلت ما لم يُقل' "[3].

4.3 الرّمز الأسطوري:

ترعرع الشّعر العربي المعاصر في أحضان الأسطورة فحقق إنجازا فنّيا رمزيا تعدى حدود العقل والحسّ، وشارف عوالمَ غير مرئيةٍ لم يكن للمعرفة الإنسانية عهد بها لو لم تُزح الأسطورة السّتار عنها؟!.

إنَّ القدرةَ غير الاعتيادية الكامنة في الأسطورة جعلت منها " القاسم المشترك الأعظم لجميع ألوان الخلق الوجدانية التي امتازت بالتّدخل، أو لنقل بالوحدة المتكاملة الجذرية المتفردة، فالشّعيرة واللّغة اجتمعا معا في مجالها، والأغنية والقصيدة امتزجتا على رحابها والواقع والمتصور، والفكر والمادة، والإحساس والعقل.. والمتقابلات جميعها اندمجت

[1] علي الخطيب: اتّجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي ، ص16.

[2] مقابلة شخصية مع الشاعر مصطفة دحية، مقر المقابلة: بيت الشاعر، الهامل، لمسيلة، 2019/05/12، الساعة: 12:00 منتصف النّهار.

[3] بركات محمد مراد: الأمير عبد القادر الجزائري المجاهد الصوفي، ص84.

وتوحدت في عالم أسطوري لا يشير إلى غيره بقدر ما يحكي ذاته"[1] الموغلة في التّجريد والمستعصية عن التّحديد، لأنَّ قوتَها الخارقة اكتسحت حدود المادة متخذةً **الرّمزية** منظارا لها، فأضحى كلُّ شيء في الكون شفافا يُقاد بظله حتى الحروف جُرّدت من أصواتها في عالم صوري تسكنه شخصيات أمثال **(سيزيف، بروميثيوس عشتار، زرقاء اليمامة)** حيث استمدها الشّاعر العربي المعاصر من عدة ينابيعَ: منها الحضارة اليونانية والحضارة البابلية، والتّراث العربي القديم .

والمتصفح للشّعر الجزائري المعاصر لا يجد حرجا في وَسْمِهِ بالشّعر الرّمزي الأسطوري إذ لا تكاد الشّخوص الأسطورية تجد متنفسا بين دفّاته نظرا لشيوع وَسْمِهِا وكثرة توافد الشّعراء الجزائريين المعاصرين عليها باعتبارها " من أبرز مظاهر النّهضة العلمية المتحررة المطلقة من انحلال التزمت الديني والارستقراطية الفكرية.."[2]، وقد بدأ استلهام **الرّموز الأسطورية** يُؤتي أكله بشكل فنّي بارز، وناضج في الشّعر الجزائري المعاصر زمن السبعينات على أياد الشباب أمثال: **عبد العالي رزاقي، أحمد حمدي أحلام مستغانمي**، وغيرهم حيث استطاع بعضهم تحقيقَ قفزة فنّية نوعية تَمثلت في خلق أساطير خاصة بهم.

كما أغرت بعض الأساطير الشعراء الجزائريين نظرا لمعانقتها مضامينَ تُعبّر عن فكرة الموت والانبعاث، فراحوا يستلهمونها في نسيجهم الشعري مُنبهرين بها **فمحمد علي سعيد** راح يشقّ طريق أُسطورته من رموز البعث والتّجدد، حيث استقرت ضالته في أسطورة **العنقاء** :

فَأَخْرُجُ مِنْ عَثَرَاتِي

سَوَاعِد لِلْصُبْحِ،

بَعْثًا طَلَقْ..

أَكَونُ،

[1] نعيم اليافي: تطور الصورة الفنّية في الشعر العربي الحديث, ص: 247/246.

[2] محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، مج1، ص575.

أَكُونُ إِذَا مَا اِحْتَرَقْتُ..

أَكُونُ إِذَا مَا اِحْتَرَقْتُ وَلَمْ أَحْتَرِقْ[1]

يَحلّ الشّاعر في صورة **الطّائر العنقاء** مُعبرا عن صرخةِ ولادةٍ جديدةٍ تتجاوز الحاضر المُكبّل للكلمة/ حاملةً طيّ حروفها الصّاخبة كاريزم الذّات المشحونة بإرادة القوة التي تحترق إشهادا على وُجودها حرةً كما تشتهي. لقد وُفّق محمد علي سعيد في إحداث هوة " بين ما يموت، وبين ما لا يموت بين المُتناهي واللامتناهي، بين الحاضر وتجاوز الحاضر"[2].

ومن الاستلهامات البديعة للرّموز الأسطورية اتّحاد رموز البعث والخصب في سياق واحد:

أَوَّلُ العُمْرِ كَانَ اِحْتِفَالِيَّةً

بِرَبِيعِ الرَّمَادِ

بَعِيدًا عَنْ الزَّهْوِ وَالسَّهْوِ...

عَنِ غِبْطَةٍ[3]

يحتفي النّص برمز **تموز** تلك القوة الباعثة للخصب في فصل العودة – الرّبيع– حيث تَلبس الأرض أحلى حلي الزّينة، " (فتموز)، من الناحية الرّمزية، يموت ليبعث مرة ثانية، لأنّ في موته حياة له، وفي حياته موت له، هكذا أرادت له الآلهة مغتصبة الخلود لكنه على الرّغم من ذلك سيبقى مضحيا واهبا الحياة للطّبيعة ومجددا لفصولها"[4].

وبجوار **تموز** ودون فاصل يُذكر يستهّل **العنقاء** الطائر الذي " أحرق نفسه في كومة من حطب، ثم نهض من رماده متجددَ الشّباب، ليُعيد الكرة من جديد"[5]، فتضافر مثل هذه **الرّموز الأسطورية** كَوّن ضفيرةً رمزيةً غنيةً بالإيحاءات المُتوهجة عن احتفالٍ بإرادة القوة

---

[1] محمد علي سعيد: صداح البحر، ص58/57.

[2] عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، بيروت، لبنان، 1993، ص40.

[3] أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص74.

[4] كاملي بلحاج: أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونات والأصول)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط؟، دمشق، سورية، 2004، ص76.

[5] محمد عبد الناصر حسين: الحب عند رواد الشعر الجديد، رموزه ودلالاته، الهيئة العالمية لقصور الثقافة، ط1، القاهرة، مصر، 2009، ص201.

المتجلية في– أول العمر – مُتجدد الشّباب – الخصب الواهب للحياة – التنزه عن الغفلة والغفوة.

إنّ تَعلّق الرّبيع بعودة **تموز** جعل منه فصلا مدرارا للكتابة عن الهوية المُنطلقة المُناجية لخصب دينامي تهفو إليه النّفوس:

وَأَرْفَعُ صَلاَتِي المُرْتَقَبَة..
إِلَى وَجْهِكِ الصبُوحِ !!
فَيُعَادُ لِلرَّبِيعِ،
رَوْنَقَهُ !!
وَلِلْصَّفَاءِ،
لَوْنَهُ المَعْدَنِي !!
وَلِلْشَجَرِ خُضْرَتَهُ المُنْتَقَاة!! [1]

تكفّلت رموز الخصب والتّجدد بملء فجوات الزّمن، ودفع عثرات خطاه كلما اعتراه موسمُ القهر أو بطشت به يد الغدر، فقد اعتاد الشّعراء منذ الأزل على دورة الكون / يفنى ليتجدد، غير أنّ الأمرَ في الشّعر الجزائري المعاصر يتعدى هذا المتاه المألوف فالإشكالية ليست إشكاليةَ فناء مُتجدد بقدر ما هي مُعضلة خواء الرّوح اليائسة من الواقع المرير:

إِنّي أَخَافُ مِنَ الرَّبِيعِ إِذَا أَتَى
وَبَقَيْتُ وَحْدِي لِلْرَّبِيعِ
(...)
أَحْتَاجُ يَا حُبّي إِلَيْكِ لِكَيْ
أَرَى
رُوحِي،،
بِلاَدِي،،
كَيْ يَمُرَّ اللَّيْلُ..... [2]

[1] عبد الحميد شكيل: الركض باتجاه البحر، ص54.

[2] محمد علي سعيد: جيوب الرذاذ، ص34.

حقّق النّص الشّعري قفزةً نوعيةً جعلته يحتاط من العودة المُمَوهة لتموز بعدّه رمزا قلِق مكانه في الشّعر الجزائري المعاصر، فلطالما ألفينا قصائدَ عربية تُغنّي للرّبيع فما الذي حدث مع علي محمد سعيد يا تُرى؟، هل إعلان خوفه من الرّبيع الذي هو فصل أم إله (تموز)، أم سياق شعري مُغرب ومُعتم؟!.

إنّ للرّبيع في هذا التّموضع الشعري " معنىً خفيا وإيحاءً. إنّه اللغةُ التي تَبدأ حين تنتهي لغة القصيدة أو هو القصيدة التي تَتكوّن في وعيك بعد قراءة القصيدة (...) هو إضاءة للوجود المعتم"[1] المُتمخض عن فوبيا المستقبل؟!.

يَحرص السّياق الشّعري الجزائري على مُلازمة رَمْزَيْ الخصب والانبعاث المُوَطَّدَيْن في الرّبيع والرّماد وَفق شاكلة مُغايرة:

لَعَلَّهَا – هِيَ الأُخْرَى– تَفِيقُ

مِنْ غَفْوَةِ الأَيَامِ،

وَحَلاَوَةَ التَّنْمِيقِ وَالتَّزْوِيقِ

لَكِنَّمَا:

شُرْطَةُ المُرُورِ وَالحُدُودِ:

أَغْلَقَتْ الطَّرِيقَ وَالحُدُودَ:

وَأَصْدَرَتْ تَعْلِيمَةً تَقُولُ:

أن لا خُرُوجَ لِلْذِينَ يَحْلُمُونَ،

بِعَوْدَةِ الطُّيُورِ وَالرَّبِيعِ !!

لاَ بُدَّ أَنْ تَعُودَ تِلْكَ الشَّقِيَّةُ لِلْمَرْقَدِ الوَثِيرِ!!

تُفَتِّشِينَ فِي الرَّمَادِ

[1] أدونيس: زمن الشعر، دار الفكر للطباعة والنشر، ط5، بيروت، لبنان، 1986، ص160.

تَبْحَثِينَ عَنْ عِمَادٍ

يَا بَهْجَةَ الأَيَّامِ وَالعِبَادِ

تَبْحَثِينَ عَنْ وَاحِدٍ:

يُكْسِبُكِ نَضَارَةَ الشَّبَابِ[1]

يتجلى **تموزُ** حُلما مكسورا "هكذا أرادت له الآلهة مغتصبة الخلود" باعتبارها وجها ثانٍ لشرطة المرور والحدود التي أصدرت تعليماتٍ تقضي باستمرار مدار الجدب المَعُوقِ لدورة الفصول، فعجز **تموزُ** عن العودة دفع بالشّاعر إلى النّهوض بإرادة البعث المُتجلية في فُتُوّة **العنقاء** – يُكسبك نضارة الشباب– ورماده المتمخض عن " نار اتقدت وأضاءت سواد الفكر والدوغمائيات"[2].

لم يتخلّ الشّاعر الجزائري في مسيرته الطويلة والشّاقة عن رموز عانقت هموم الإنسان المعاصر / أمدته بملاذ الأنس / ضحّت لأجل سلامِهِ الصرمدي:

أَتَرَنَّحُ بِاسْمِ العَذَابِ

أُرَشِّحُ سِيرَتَهُ لِمَلاَكٍ

يُفَجِّرُ فِي ضَوْئِهِ
طُرُقَاتُ البَنَفْسَجِ[3]

يَتّحد الشّاعر محمد علي سعيد برمز المعانات والتّضحية **بروميثيوس** بكلّ دلالات التّوحد الميثيولوجي والإنساني، لذا نراه يترنّح باسم العذاب ولا يُبالي ما دام مقتنعا في ما يُنافح عنه، فهو **بروميثيوس** الفن والوطن، ولا شيء في سريرته غير هذا التّوجه الفدائي " إنّه بروميثيوس المقيد بعشق قضيته"[4].

---

[1] عبد الحميد شكيل: الركض باتجاه البحر، ص 11/10

[2] مجموعة مؤلفين: جاك ديريدا فيلسوف الهوامش، ص16.

[3] محمد علي سعيد: جيوب الرذاذ، ص122.

[4] جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص223/222.

يُثير الشّاعر الجزائري المعاصر قضيةً رمزيةً على قدر كبير من الفنّية والموضوعاتية فعلى مدار المتون التي تطرقنا إليها لم نعثر على توظيف مباشر يُنادي الرّموز الأسطورية باسمها إلاّ في ما ندر، وملاك ذلك يَكمن في حلول الشّعراء طيَّ الرّموز مُستقطبين فحواها المطواع القابل للتّحديث والتّغير وفق مستجدات العصر.

لقد أيقن شعراء العقد الأول من القرن الواحد والعشرين أنَ ذكرَ **الرّموزِ الأسطوريةِ** باسمها يُقبرُ دلالتها ويجعل صداها مُبتذلا، كما أنّ مناداةَ الرموزِ باسمها يحملُ دلالة الضعف وروح الاتكال، وليس أدل على ذلك من قول خليل حاوي:

يَا إِلَهَ الخِصْبِ، يَا تَمُّوز، يَا شَمْسَ الحَصِيدِ

(...)

أَنْتَ يَا تَمُوز يَا شَمْسَ الحَصِيدِ

نَجِّنَا، نَجِّ عُرُوقَ الأَرْضِ[1]

صدر النّص الشّعري عن توظيف مرآوي أفقد إلهَ الخصب **تموز** ديناميته جرّاء دسّه في الخطاب الشّعري بطريقة آلية مَنعته القدّرة على الحراك، وأوهنت كاهله الدّلالي...، هذا ما كان يخشاه الشّاعر الجزائري المعاصر الذي راح يُواري هوية رموزه جاعلا بينها وبين المُتلقين حجابا لا يُزيحه إلا من أُوتي بصيرة سبر الأغوار، أو قراءة الطّالع:

تَعِبٌ عَلَى تَعِبٍ: رِفَاقٌ هُمْ أَنَا

وَأَنَا الرِّفَاقُ...

فَرَحِي أَرَاكَ، وَلاَ أَرَى

بَعْدُ البِحَارِ تقلّنِي

فِي لَحْظَةٍ أُخْرَى إِلَى بَلَدٍ بَعِيدْ...

[1] خليل حاوي: الديوان، دار العودة، ط؟، بيروت، لبنان، (د-ت)، ص119.

إِنّي أَرَاك وَلاَ أَرَى الطُرُقَ التِي

رَحَلَتْ مَعِي

فِي الفَجْرِ

نَحْوَ زَمَان غُرْبَتِي الجَدِيدْ

وَأَنَا أَرَاكِ..

وَأَنَا أَرَاكِ..

وَأَنَا

أَرَاكِ...[1]

يُعَدُّ **السندباد** شخصيةً من شخصيات ألف ليلة وليلة، روت **شهرزاد** للملك شهريار حكاياته، ورحلاته " في ثلاثين ليلة من لياليها"[2] **والسندباد** رمز التّرحال والتّجول لاستكشاف كنوز الدّنيا ثمّ العودة إلى الدّيار لإحداث التّغيير، وعادة ما تكون رحلاته مُتعبة وشاقة تتخللها الأخطار والضياع، ينجو في كلّ مرة بأعجوبة، يقوم بسبع رحلات ثمّ يتوقف في عز دينامية الزّمن ليفتح مجال الاستمرارية الشّعرية، فالعدد (7) رهين النّضج والاكتمال لا الحصار النّهائي المعوق لدلالة الإبداع، وبناءً على هذا المسرد تعددت رحلات السندباد، وتغيرت في مجراها وفق مرجعيات ومُنطلقات كلّ شاعر، وبالمجمل فقد صادفت هذه الشخصية الأسطورية هوى محببا لدى شعرائنا التّواقين إلى المغامرة وحب الاستكشاف ومن الشعراء الجزائريين الّذين وعوا تجربة **السّندباد** حقَّ الوّعي نجد الشاعر **محمد علي سعيد** الذي اختار الإبحار **بالسندباد** في رحلة صوفية من الذّات إلى الذات صوبَ عوالمَ الغربة الرّوحية التّي صدحت بها اهتياجات يأسه ومرارة تنائيه عن الوطن.

---

[1] محمد علي سعيد: جيوب الرذاذ، ص78/79.

[2] فايز الداية: جماليات الأسلوب – الصورة الفنّية في الأدب العربي–، دار الفكر، ط2، دمشق، سورية، 1960، ص210.

5.3 الرّمز الطّبيعي:

يسهل على المستقرئ للشّعر الوجداني مُلاحظة الحضور الكثيف لرموز الطبيعة فيه بل إنَّ عينَ الكاميرا وحدها كافيةٌ لإدراك هذا التّجلي في الشّعر الوجداني الّذي يُمثّل الفطرةَ الأولى ويُعبّر عن الصفاء، ويعظم قدرة الخالق في التّصوير المعجز، ولأنَّ الطّبيعةَ كانت ولا تزال حلّةً ثريةً **بالرّموز** و**الأساطير**، ومصدرَ تشويق وجمال فقد انقسم الشّعراء في التّغنّي بمظاهرها إلى قسمين:

قسم عشق الغاب فيها وهام مُنشدا بجمالها، وقسم آخر واشج بين مظاهر الطّبيعة وحالات شعورية نفسانية فحقّق خطوةً فنيّةً تجاوزت الكادراج المألوف لصوّر الطّبيعة أمّا عن اللّغة في هذا القسم الأخير فقد خلعت لبوسها السّافر لتعانق الترّميز المُشعّ من وراء حجاب؟!، أي أنَّ الشّاعرَ يستنكف عن التّغني بمظاهر الطّبيعة لذاتها فحسب بل يجعل من عناصرها تعبيرا عن حالات نفسية وشعورية[1]، فعند استخدام رموز الطّبيعة كوسيلة إفلاج عن الحالات الشّعورية والانفعالية، فإنّ هذه الرّموز ذاتها لا تقتصر على فكرة واحدة ولا تستقر في بوتقة معينة، بل يطبعها التّغيّر الدّلالي المُتولّد من رحم السّراب.

وقد تمحور الإطار العام لرموز الطّبيعة في الشّعر الجزائري المعاصر إبان العقد الأول من القرن الواحد والعشرين بين رموز الطّبيعة الحيّة ورموز الطّبيعة الصّامتة:

1.5.3 رموز الطّبيعة الحيّة:

تَستقطب رموز الطّبيعة الحيّة كلّ أنواع الحيوانات على اختلاف ألوانها، وأشكالها وأصواتها وأصنافها من ذلك الطيور، الخيل... ما عدا الإنسان[2].

لعلّ الصّمت الذي خيّم على دواوين الشّعر الجزائري المعاصر كان سببا في ضحالة رموز الطّبيعة الحيّة التي تقتضي حراكا صاخبا يُزلزل ألفةَ الصمت، فعلى مدار دواوين الدّراسة التّطبيقية تواترت لفظةُ الصّمت أكثر من مائة وأربعين مرةً حاملةً دلالةَ السّكون

[1] ينظر:عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص303.

[2] ينظر: مجيد قري: مسار الرمز وتطوره في الشعر الجزائري الحديث، ص198.

والهدوء الذي يسبق العاصفة حيث يُمكن القول من جهة أخرى أنَّ الشّاعرَ الجزائريَ أراد زلزلت الصمت برموز صامتة؟!.

ومن شذرات رموز الطّبيعة الحيّة المبثوثة في متن الشّعر الجزائري خلال العقد الأول من القرن الواحد والعشرين نذكر:

أ/ رمزية الخيل:

استشرف الشّاعر الجزائري المعاصر في الخيل أملا رابيا، فكثيرا ما وجد نفسَه ممثلةً في الخيل التي تُؤسس لإنسانية مثالية " فهي صورة لما يتشبّه به الشّاعر أملا في المستقبل، ورغبة في قدر أتم من المناعة، والحصانة وهنا تتجلى صورة الخيل في صورة الرجل النبيل الأصيل الشجاع المقدام الذي تملأه العزة والثقة"[1] المتجلية في قول الشّاعر **أحمد عبد الكريم:**

وَأَنَا الغِوَايَةُ وَالنَّبِيذُ وَقَدْ مَشَى

(حَتَّى تَحَامَتْنِي العَشِيرَةُ كُلُّهَا)

السُّكْرُ تَقْدِمَتِي وَأُقْنُومِي

إِذَا أَزَفَّ الشَّجَى

الخَيْلُ أَوْسِمَتِي إِذَا اِنْدَلَقَ العَجَّاجُ[2]

انطلق النّص من مقدمة خمرية على غير مثال حيث أدّت إلى احتدام البؤر الدّلالية وإعادة توزيعها على طرفي ثنائية ضدية، تضمن شقها الأول استعلاءً للأنا المُتماهي مع مقام الخيل، كما لم ينفك الطرف الثّاني عن ملازمة القوة المُستَنطَقَة من دلالة الفعل – اندلق–، وقد عمد الشّاعر إلى إثارة موازين القوى الدياليكتيكية الموازية لدلالة الخيل المسكونة بإرادة التّحدي كلّما تعاظمت قوى الخصم (العجاج).

[1] أبو محمد الأسود الغندجاني: أسماء خيل العرب وأنسابها وذكر فرسانها، تح: محمد علي سلطاني، دار العصماء، ط1، دمشق، سورية، 2007، ص234.

[2] أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص66.

على هذا النّحو توسّد الشّعراء معاني الخيل " فقد كانوا يفضلونه على الأهل، والأولاد ولا يفارقونه، ولا يفارقهم في حرب أو سلم"[1]، حيث غدت الصّلةُ الوثيقة بين الشّاعر والخيل رابطا مقدسا يقتضي الحلول والاتحاد المطلق.

والحقّ أنَّ الشعرَ الجزائريَ المعاصرَ خلال العقد الأول من القرن الواحد والعشرين لم يكن مشهدا مُوَحدا، كما أنّ الأوضاعَ الصعبةَ والمتناقصةَ التي مرّت بها البلاد كانت مدعاةً لبينونة كُبرى بين الحلم والواقع / بينما هو كائن وبين ما يجب أن يكون، فلطالما علّق الشعراء الجزائريون آمالا على مرحلة جديدة خيّبت أُفق تَوّقعهم، وجعلتهم يعيشون حالة الانفصال عن ماضٍ كان يحتفي بـ " شاعر ينبغ أو فرس تُنتج"[2]:

لَمْ أَجِدْ حُضْنَهَا يَتَوَسَدُ حُلْمِي

تَوَسَّدْتُ حُلْمِي لَعَلِّي...

وَلَكِنني لَمْ أَجِدْ...

إِنَّنِي أَحْمِلُ الصَّخْرَةَ الظِّلّ

أَمْشِي

بِلاَ فَرَسٍ أَوْ خُطى

أَوْ جَسَدْ[3]

يُسيطر التّناقض في الشّعر الجزائري المعاصر على أصالة الخيل التي عهدت الصُّمود تحت وطأة السّيوف، فبعد أن وضعت الحرب أوزارها تكبّدت الخيل كبوةً مُفتعلةً وكأنّها لم تُسرج لملحمة؟:

---

[1] أبو محمد الأسود الغندجاني: أسماء خيل العرب وأنسابها وذكر فرسانها، ص238.

[2] عبد الله عطيّة: الخيل في الشعر الجاهلي، مجلة كفربو الثقافية، العدد22 ، تشرين الأول 2013، لبنان، ص20.

[3] محمد علي سعيد: روح المقام، ص56.

هَلْ رَاحَةُ الفُرْسَانِ أَنْ تَكْبُوا الجِيَادْ؟

تَتَرَجَلُ الأَحْدَاثُ، تَمْشِي

فِي هَفِيفِ الوَرْدِ غَانِيَة وَغُنْجَا...

اِخْتَرْ خَنَادِقَكَ المَرِيرَةَ

كَيْ يَجِيءَ الوَقْتُ مِنْكَ

تُوَلِّدُ الدُّنْيَا بِلاَدًا لاَ تَغِيبُ،

وَلَنْ تَغِيبْ[1]

تَضمّن النّص استفهاما تعجبيا إنكاريا مرهونا بدلالة النّفي، أفضى بالتّساؤل إلى منفاه، فقد أراد الشّاعر محمد علي سعيد من ورائه تحقيق التّماثل، فراحة الفارس من راحة الخيل " فهو ينسجم ويتماهى مع الوجود الإنساني المثالي من صون للكرامة والعزة، فبلاهما استحال الإنسان إلى وجود هامشي"[2].

لا يستنكف الواقع المرير عن مطاردة خيول الشعر حتى أَرْدَاهَا إلى مثواها الأخير، فلم يبق للشّاعر محمد علي سعيد سوى رثائِها في زمن بطيء مشحون بمرارة الأسى ولوعة التّمني:

لَوْ تُدْرِكِينَ مَرَارَةَ المَأْسَاةِ فِي خَطْوِي الثَّقِيل

لَوْ تُدْرِكِينَ بُكَاءَ هَا

خُطُوَات دَرْبٍ

فِي جَنَازَاتِ الخُيُولِ[3]

---

[1] المصدر نفسه، ص203.

[2] أبو محمد الأسود الغندجاني: أسماء خيل العرب وأنسابها، ص238.

[3] محمد علي سعيد: روح المقام، ص166.

ب/ رمزية الطّيور:

تخلّت الطّيور في الشّعر الجزائري المعاصر عن رمزية الشّدوِ الجميل، والأمل المتفائل المُحلّق في سماء الحرّية، فكثير ما تجلّت الطّيور أرواحا " هجرت مواطنها الأصلية في السّماء ونزلت إلى الأرض، (وعندها) أحست بالغربة"[1]، لذا استدعاها الشّاعر الجزائري في فترة عصيبة فكمّد بها جراح غربته الرّوحية داخل الوطن:

أَيْنَ أَنْتَ؟

أَيُّهَا الطَاعِنُ فِي عَبُوقِ اللُّغَةِ،

وَمَتَاهِ الكَلاَمِ

هَلْ تَذْكُرُ رَنِينَ مَبَاهِجِنَا التِي اِنْصَرَمَتْ؟

أَمْ أَنَّ الرِّيحَ الصَرْصَرَ قَدْ مَرَّتْ؟

وَاِسْتَوَتْ أَقَانِيمُ الوُجْدِ الكَظِيمِ...

هَلْ عَادَ طَيْرُ الهِجْرَاتِ البَعِيدَةِ؟

مُحْتَضِنًا جُثَّتَهُ،

وَالطَعَنَاتِ التِي فِي الظُنُونِ اِنْكَدَرَتْ..

أَمْ أَنَّ الرَغَبَات التِي فِي الكُمُونِ اِنْبَجَسَتْ؟[2]

تمايح النّص بين نداء الماضي ومُساءلة الحاضر، وبين هذا وذاك يتجلى **الطّير** غارقا في هواجس الغربة الروحية التي انتسفت الماضي وكررت صدى الحاضر فيه فسوداوية الزّمن رؤية دينامية استشرف الشّاعر فيها عودة الأدمغة المهاجرة المهمشة حاملة جراح الغربة وجراح الوطن.

---

[1] وضحي يونس: القضايا النقدية في النثر الصوفي، ص113

[2] عبد الحميد شكيل: شوق الينابيع إلى إناثها، ص38/37.

يعمل الشّعر الجزائري المعاصر على تقويض التّراكمات الدّلالية كلما تهيأت لها فرصة التّشكل، وهذا ما جعل **الطّيور** على غرار الطّيور الموسمية تُفارق زهوةَ الرّوح، فقد أضحت لدى الشّاعر **عبد الحميد شكيل** رمزا للخيبة:

وَأَقِيمِي المَتَارِيسَ عَلَى كُلِّ الضِفَافِ...

فَالمَدُّ الهَمَجِي يَجْتَاحُ كُلَّ الشَوَاطِئِ..

وَالطُّرُقَات المَجْنُونَة تَزْدَادُ اِرْتِفَاعًا...

وَالظِّلَال الكَئِيبَات،

مَا عَادَتْ تَفِي لِوَقْفِ النَّزِيفِ..

وَالطُّيُورُ المَوْسِمِيَّةُ،

مَا عَادَتْ تُشَرِّفُ هَذِي البِلاَد[1]

عادةً ما يرتبط لفظُ العودة بمدار الخصب فهو قرين عودة الحياة/ عودة الرّوح/ عودة الرّبيع / عودة تموز/ عودة المياه إلى مجاريها / عودة الطّيور المهاجرة، فكلّ هذه الدّلالات أُفرغت من فحواها وما عادت تُجدي نفعا، فبعد انتظار طويل أَفقد العودةَ الكاريزم واللّوغوس معا ألفينا الشّاعر عبد الحميد شكيل يرفض العودةَ السالبةَ للطّيور الموسمية؟!، حيث يشهد النّصُ حركةً ضديةً تجلّت في تَكرار الفعل المنفي (ما عادت) والأفعال المناهضة له (تفي – تشرّف).

تظّل الطّيور تُراوح دلالة المناهضة لشدوة الحياة، وكأنّ نَبْطَ دلالاتها جُبل في الشّعر الجزائري المعاصر على كلّ ما خرج من **صندوق باندورا***، فقد تحوّلت الطّيور رمزَ الإقبال على الحياة إلى أطماع متنامية، استباحت حرمة الوطن دون توانٍ:

---

[1] عبد الحميد شكيل: الركض باتجاه البحر، ص82/81.

* هو صندوق أعطاه **زوس** إلى **باندورا** الفضولية وأمرها ألا تفتحه غير أنّ فضولها عجّل في فتح الصندوق وحينها خرجت منه جميع الطباع المسببة للألم – الحزن – الحقد – الأطماع غير المشروعة... .

وَيَأْتِي الغَرِيبُ،

يُرَاوِحُ حُزْنَ الزَّمَانِ العَتِيدِ

وَتَعْلُوا ضِفَافُ الدُّمُوعِ السَّجِينَةِ:

أَشْرِعَةُ الرِّيحِ،

وَالمَطَرِ المُسْتَحِيل،

تَهُزُ الكَوَامِنَ،

عَبْرَ حَفِيفِ الشَّجَرِ...

تُقِيمُ أَعْرَاسًا،

مَجَانِيَّةً لِلْوَطَنِ المُسْتَبَاحِ...

لِمَاذَا رَسَمْتُكِ فِي القَلْبِ،

تُفَاحَةً تُشْرِقُ لَهَا عُيُونُ كُلّ الطُّيُورِ؟!

وَكُنْتِ،

فِي البَحْرِ المُعَطَرِ بِعِشْقِ المَرَايَا،

فُسَيْفِسَاء،

تُغْرِينَ سَلاَطِينَ هَذَا العَصْرِ البَلِيدِ[1]

تسير بنيات الشّعر الجزائري المعاصر وفق اتجاه عكسي مُثير للغرو، إذ جعل رموز الطّبيعة الصّامتة (الرّيح –المطر – الشجر) بموازاة الأنظمة العميلة (مجانية الأعراس– سلاطين العصر البليد)، فهذه الرّموز الصامتة هي نفسها الوطن (التّفاحة – البحر)، وهذا ما فتح المجال واسعا أمام الأطماع الأجنبية المتوارية خلف رموز الطّبيعة الحيّة – الطّيور–

[1] عبد الحميد شكيل: الركض باتجاه البحر، 57/56.

وهو المعول ذاته الذي جعل الصّمت يُخيّم على دواوين الشّعر الجزائري خلال العقد الأول من القرن الواحد والعشرين.

وفق هذا التّصور يرسم الشّاعر عبد الحميد شكيل صورةً مُفارقةً لدلالة الطّيور، تعجز الفنون التّشكيلية عن مُحاكاتها، فيما بقي الخيال يلهث خلفها، فأقل ما يمكن القول عنها أنّها صورةٌ أكسو رمزية اتّخذت من النّهاية بداية لمرحلة مأساوية:

سَيِّدَتِي المُحْتَرَمَة:

-الآنَ أُصَارِحُكِ،

-الآنَ أُكَاشِفُكِ،

رَغْمَ مَوْتِ الطُّيُورِ ،

بِوَجْهِكِ هَذَا المَلِيحِ

فَإِنَّ التَّحَوُّلَ -سَيِّدَتِي-

صنو الرِّيَاحِ..

وَأَنَّ الحِوَارَ مُتَوَاصِلٌ فِي بَهْوِ كُلِّ الفَنَادِقِ

وَأَنْتِ مُسْتَهْدَفَةٌ،

رَغْمَ زَعْمِهِمْ،

بِأَنَّكِ مَلِيكَةُ كُلِّ النِّسَاءِ

أَلاَ فَاحْذَرِي مِنْ تَوْرِيطِ هَذَا الجَمَال،

فِي لُعْبَةِ المُكَاشَفَةِ الوَاضِحَةِ..

إِنِّي رَأَيْتُ كُلَّ الطُّيُورِ الطَّالِعَة

كُلُّهَا –سَيِّدَتِي– تَحْمِلُ صُورَتَكِ الرَّائِعَة[1]

تبدو المصارحة والمكاشفة لدى شكيل قمةَ التّرميز فقد جعل موتَ الطّيورِ ميلادا لتحوُلٍ خطير رهن البلاد في زيف اللّحظة المُمَوَهة(الاستهداف – الزّعم – مليحة)، لذا راح الشّاعر يُحذّر من مغبة توريط الوطن باسم الدّعاية المغرضة للجمال، خاصة إذا علمنا أنَّ ممارسةَ آلية التّوريط تقتضي تفنيد المحاجج لحججه ضمن مشهدٍ مكاشفٍ وواضحٍ؟!.

2.5.3 رموز الطّبيعة الصّامتة:

تتجلى رموز الطّبيعة الصّامتة في مظاهر الطّبيعة، مُكوّناتها، عناصرها ما عدا الإنسان والحيوان، من ذلك: الأرض – السّماء – السّحب – الماء – الهواء – الورود – الأزهار – الأشجار – الجبال؛ والمستقرئ لمتون الشّعر الجزائري المعاصر خلال العقد الأول من القرن الواحد والعشرين يسهل عليه ملاحظة الحضور الكثيف لرموز الطّبيعة الصّامتة فيه، فقد وجد الشّعراء الجزائريون في هذا النّوع من الرّموز فضاءً رحبا للتعبيرات الرّمزية الموحية المُتعلقة بحكمة الصّمت، كما أنّ الصّمتَ الذي فُرِضَ على الشّعراء الجزائريين بفعل الصّدمة السّلطوية المُناوئة لحرية الإبداع ظلّ ساري المفعول غداةَ العشرية السّوداء؛ وتبعا لذلك ارتأى شعراؤنا تبني شعار الإقدام في صمت.

ومن رموز الطّبيعة الصّامتة التي نالت حظا عظيما في الشّعر الجزائري خلال العقد الأول من القرن الواحد والعشرين نذكر:

أ/ رمزية الأرض:

لم يكن مفهوم الأرض واحدا في ذاته، فقد ظلّت التّجاذبات الشّعرية تعتريه بين المادة والرّوح، بين المدرك واللامدرك... وهذا ما أدى إلى فتح باب التّأويل على رمز الأرض باعتباره جسرَ الشّاعر إلى الإنسانية التي امتدت في الأرض فغدتا لحمةً واحةً اتخذ منها الشّاعر **محمد علي سعيد** منبرا لجسارة التّضحيات:

[1] المصدر نفسه، ص61/62.

هَجّرُونَا

هَذِهِ الأَرْضُ تُغَنّي فِي خُطَانَا

هَجّرُونَا مَا اِسْتَطَعْتُمْ

لَنْ تَجُرُّوا الأَرْضَ يَوْمًا مِنْ رُؤَانَا

قَدْ غَزَلْنَا هَا نَسِيجًا مِنْ مَآسِينَا

وَجُبْنَاهَا حُقُولاً مِنْ أَمَانِينَا[1]

تتحرر الأرض من سيطرة الجغرافيا لتُعانق الصمود/ التّحدي / الإصرار على إنزال النّوازل، حيث يستحيل مفهوم الأرض عند محمد علي سعيد "إلى فصل خاص يشحن العلاقة الإنسانية بها، ويُعيد تشكيلها، وتصبح العلاقة نفسها هي موضوع الشعر"[2].

لقد أدرك الشّاعر الجزائري المعاصر أنَّ وجودَه واستمرارَه رهينٌ بالحفاظ على مَنبته لذا راح يَعزُّ الأرض في خطاباته، يَقوى بقوتها؛ إذ جعلها تمتطي مراكبَ الزّمن نحو الخلود:

إِنّي حِكَايَا الصَّوَاب

وَإِنْ قَصَفَ الرَّعْدُ إِنّي هُنَاكَ

وَإِنْ غَفَتِ الأَرْضُ

إِنّي صَنَوْبَرُهَا

سَأَجِيءُ،

إِذَا لَمْ أَجِئْ[3]

[1] محمد علي سعيد: صداح البحر، ص71.

[2] حيدر توفيق بيضون: محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت لبنان، 1991، ص59.

[3] محمد علي سعيد: جيوب الرذاذ، ص55.

فالشّاعر محمد علي سعيد أيقظ حسّه؛ إذا ما غفت الأرض سيجيء إذا لم يجئ حيث تُؤكّد هذه الصّياغة المُتفردة على دينامية الحضور، كما تَقْصي مُبررات الغياب في الزّمن المحظور. كذلك يشدّ انتباهَنا التّعبيرُ الشّعري: "إن غفت الأرض ... سأجيء" فهو مَجيء نوراني لأنَّ الغفوةَ صدقةٌ جاريةٌ من الحقّ تعالى على الأرض الطّيبة / المقدسة.

تتوحد في الأرض جميع الأصوات لتُعبّر عن وحدة الكيان / الهوية / المصير، فإذا ما قصف الرّعد أو خطف البرق كانت الأرض بالمرصاد:

وَأَبْدَأُ رُجُومَ البَرْقِ/

إِنَّ الأَرْضَ عَاصِفَةٌ

بِلاَ أَسْمَاء

هَلْوَسَت الأَغَانِي

فِي يَدَيْهَا،[1]

تستحيل الأرض في الخطاب الشّعري الجزائري المعاصر إلى عاصفة بلا أسماء أو اسم أكبر من أن يُحاط به، فهي – أي الأرض– عاصفة فاعلة في الخطاب المُتحرر الذي يُشكّل " قوام اللاّشعور الجمعي للجماعة البشرية"[2].

تدور الأرض دورتها في الشّعر الجزائري المعاصر، وكأنّ هذا الأخير يؤمن إيمانا جازما بأنّ كلَّ دور إذا ما تمّ ينقلب، فبعد شموخ رمز الأرض إلى القمة أخذ في الانحدار والتّقهقر، فقد ضاقت الأرض بما رحبت، هكذا تحدث الشّاعر **محمد علي سعيد:**

---

[1] محمد علي سعيد: روح المقام، ص212.

[2] سعد الدين كليب: جمالية الرمز الفني في الشعر الحديث، مجلة الوحدة، عدد 83/82، المجلس القومي للثقافة العربية 1991، ص45.

إِنَّهَا أَرْضٌ مُتْعَبَةٌ

(...)

آهٍ يَا سَيِّدَ الشُهَدَاءِ

إِنَّهَا أَرْضٌ ضَيِّقَةٌ

فَسَلاَمٌ عَلَيْكَ

سَلاَمٌ عَلَيَّ

سَلاَمٌ عَلَى العَالَمِينَ إِذَا اليَاسَمِينُ

تَقَطَّرَ صُبْحًا بِاِسْمِك أَوْ

نَضَحَتْ أَرْضُنَا بِانْكِمَاشْ المَكَانِ

إِنَّهَا أَرْضٌ ضَيِّقَةٌ

أَتَشْهَدْ، أَشْهَدُ أَنَّا

نَجِيءُ إِلَى ذَبْحِنَا

مِنْ مَلاَئِكَةٍ فِي الغُيُوبِ

وَمِنْ كَلِمَاتِ اللُّغَاتِ..

إِنَّهَا أَرْضٌ ضَيِّقَةٌ

مَطَرٌ.. لاَ أَرَى

مَطَرٌ.. لاَ أَحُسُّ[1]

وعلى نفس المنوال يجرّ **محمد علي سعيد** خطاه على أرض ضيّقة:

[1] محمد علي سعيد: جيوب الرذاذ، 126/125.

" وَفِي الأَرْضِ مَنْأَى"

وَلَكِنَّهَا الأَرْضُ ضَاقَتْ،

وَمُثْقَلَة كَالشَّلَلِ

تَدُورُ طَوَاحِينُهَا فِي سَمَاءٍ مُعَتَّمَةٍ طَاحِنَةٍ

وَتَطْفَحُ أَمْوَاهُهَا بِالرَّمَادِ...[1]

اتّخذ مفهومُ الأرض هذه المرّة منحًى مغايرا لكلّ ما عهدناه، إذ تجلى مسكونا بالضّيق والضّياع والانكسار والانسلاخ والجدب، وأضحى حالةً نفسيةً معقدةً وقاتمةً لا يعيها إلا من ذاق مرارة الفترة العصيبة التي جعلت الأرضَ مِقصلةً لذبح أبنائها باسم الواجب الوطني المقدس؟! (نجيء إلى ذبحنا من ملائكة في الغيوب).

ورغم أنَّ الأرضَ " بغيٌ طامثٌ"[2] وسواد أعظم إلاّ أنّ زمنها المحدود / المتثاقل في خطو الزّمن يظل يُؤسّس للمغايرة، فهي الأرض التي " يُطرح عليها كلّ قبيح، ولا يخرج منها إلاّ كلّ مليح"[3].

يتمايح رمز الأرض في الشّعر الجزائري المعاصر بين الموت والحياة، ودائما ينتصر الموت على الحياة ، فحين الموت تَبدأ الحياة الأبدية، وأقوى من الموت الإصرار على الحياة في كنف رؤية عدمية ساكنة:

فُرُوقُ الأَرْضِ غَاصِبَةٌ

بِلاَ صَوْتٍ وَلاَ صَمْتٍ.. وَلاَ رُؤْيَا.. وَلاَ حَتَّى اِتِّجَاه..

---

[1] محمد علي سعيد: روح المقام، ص221.

[2] كاملي بلحاج: أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، ص88.

[3] زين الدين أبي القاسم القشيري، الرسالة القشيريّة، تح: القاضي زكريا بن محمد الأنصاري، دار جوامع الكلم، ط؟، (د–ت)، ص240.

كُتبَ الحصار

كُبِتَ الهَوَى

كِسَفُ الظَلاَمِ عَلَى الخُطَى

رَوْعٌ عَلَى طَلْعِ الحَيَاةِ...

(...)

وَالسُّيُولُ هِيَ السُّيُولُ

تَأْتِي.. تَمُرُّ/ الأَرْضُ بَاقِيَّة تُؤَرِّخُ لِلْسُّيُولِ...

أَقْوَى مِنَ المَوْتَى سَفِينُ المَوْتِ أَبْلَغُ مِنْ عِبَارَتِهِمْ

وَأَقْوَى مِنْ سَفِينِ المَوْتِ إِصْرَارُ الفُصُولِ...[1]

ب/ رمزيّة السّماء:

لم يرتبط مفهوم السّماء بالمناخ والسّحب والشساعة فحسب، بل كان رمزا مطواعا معبأً بشحنة دلالية يستدعيها الشّاعر وفق الرّؤى المراد التّعبير عنها، فالشّاعر **عبد الحميد شكيل** يتّخذ من السماء أرشيفا لأدران التّاريخ الملوثة بالعهر، والتي جعلت أبواب السّماء موصدة عن الخصب:

- **قَرَأْتُ فِي آخِرِ الإِعْلاَنَاتِ:**

إِنَّ السَّمَاءَ مُغَيَّمَةٌ...

لَكِنَّهَا لاَ تُمْطِرُ...

فَالزَّيْفُ التَّارِيخِي سَمَّمَهَا..

[1] محمد علي سعيد: روح المقام، ص114.

وَأَقَامَ أَعْرَاسًا لِلْعُهْرِ فَوْقَ رُقْعَتِهَا..[1]

ينتقل **رمز السّماء** من رقعة يحتويها الفراغ القومي المَشين إلى قيامة للرّوح:

وَجَعٌ هَدِيرُ الصَّمْتِ

زَادَ الصَّمْتُ

حَتَّى اِنْتَابَ أَعْصَابَ التَّصَنُّتِ مِدْفَعُ الإِفْطَارِ

يَحْتَرِقُ الجَنَاحُ

وَأَرْجُلِي مَاتَتْ عَلَى بَابِ الخَلِيقَةِ

فِي اِنْتِظَارِ الإِذْنِ بِالمَوْتِ المُبَارَكِ فِي جَلاَلَتِهِ

يُعِيدُ مَقَاطِعَ الإِثْمِ المُبِينِ

سَمَاؤُنَا اِهْتَزَأَتْ، تَكَسَّرَتِ الصَّلاَةُ

وَلِلْقِيَانِ كَلاَمُهُنَّ[2]

يتحكم في مسار النّصِ الاسمُ المرجعي الباعثُ على السّكون/ الثبات/ الموت/ الصّمت حيث تصدّرت السماء على الفعل- اهترأ- فلم يَعُد بإمكانه استيعاب الفضاء الزّمني اللامحدود للسّماء، في حين تراجع الانزياح الأسلوبي من بقية التّوليفات التي سيطرت فيها الحركة السّلطوية على السّكون في مثل قول الشّاعر (زاد الصّمت – يحترق الجناح – يُعيد المقاطع- تكسّرت الصلاة).

يستمر اللّعب على الرّواتب المحفوظة وفق شاكلة مُغايرة، تضمنت الاحتفاء بصدارة الاسم على الفعل مما أدى إلى تطوّر العلاقة الحوارية بين الشّاعر والسّماء التي أضحت كيانا عاقلا يأمرها **محمد علي سعيد** فتستجيب:

---

[1] عبد الحميد شكيل: الركض باتجاه البحر، ص45.

[2] محمد علي سعيد: صداح البحر، ص109.

يَا سَمَاء اِرْجِعِي

أَرْجِعِي قَبَسَ الكَاذِبِينَ

إِلَى حَمَإٍ فِي الضَّلاَلْ...

لَمْ أَعُدْ مِنْكِ، لَكِنَّنِي

فِي الرَّحِيلِ صَدَى القَلْبِ

وَالخَالِدِينْ...

آهِ يَا أَيُّهَا الزَّمَنُ المُتَوَحِّدُ فِي الذِّكْرَيَاتْ

يَا أَغَانِي الأَعِزَّاءِ فِي الأَزْمِنَهْ[1]

أردف الشّاعر السّماء بياء نداء العاقل ثمّ لجّ بها في رهان العودة الماضوية لمخلفات الزّمن السّوداوي، حيث ولات حين مناص لقبس الكاذبين؟!، وبموازاة عقلانية السّماء يُدهشنا النّصُ الشّعري فقد جعل التّنصّل وفكّ الأواصر بين الشّاعر والسماء مدعاةً لحلول أزلي(**لم أعد منكِ، لكنني في الرحيل صدى القلب والخالدين...**)، فهو الحلول عينه يُناشد الزّمن الجميل العابر في الذّكريات.

لطالما عُدّت السّماء لدى العرفانيين قبلةَ التّوجه إلى الله، فهي بوابة الكرامات المُنزّلة وصرحٌ مُؤَيِدٌ لنُصرةِ الأنبياء والرسل، إلاّ أنّها اتخذت في الشّعر الجزائري المعاصر منحًى مغايرا، فلم تَعُد السّماء ذلك العهد المقدس الباعث لمشيئة الرّب، بل أضحت نبيذ هذه الدّلالة المقدسة:

سَأَشْكُوكِ لِلْأَوْلِيَاءِ..

وَأَرْوِي فُتُوحَاتَ وُجْدِي إِلَى شَمْعَةٍ ذَائِبَهْ..

[1] محمد علي سعيد: جيوب الرذاذ، ص111.

بِحَقِّ السَّمَاءِ التِي بَيْنَنَا،

لِمَ خُنْتِ عَصَافِيرَ عُمْرِي؟ وَجَرَدْتِهَا مِنْ يَدَيْكِ؟[1]

تواتر الاستفهامُ التّعجبيُ الإنكاري بشكل ملحوظ في متون الشّعر الجزائري المعاصر خاصة إذا تعلق الأمر بمسألة وطنية خطيرة رامت خيانة الواجب الوطني المقدس، فمن هذا المنطلق واشج الشّاعر بين رؤية صوفية (سأشكوك للأولياء) وأخرى دينية(بحق السماء) بغية إظهار وقع الخطب الذي خان أحلام العمر المتوارية خلف عصافيرٍ اهترأت في المهد.

ج/ رمزية الليل:

ارتبط اللّيل في الشّعر الجزائري المعاصر بفترة عصيبة غامضة ومُلتبسة، كادت تُبدي أثقالها لولا وعي الشّعراء بمخلّفاتها على المدى الطويل، إذ راحوا يتلمّسون سُبل الخلاص من الأزمة في خفاء جعل اللّيلَ يلعب ضدّ ذاته، ولهذا السّبب تعلّقت مُفردة اللّيل في الشّعر الجزائري المعاصر " بالحلم، والألم، ووسمت بالشوق، والحنين، ومناجاة الأمل المنتظر"[2] المتجلي في قول **محمد علي سعيد:**

وَاللَيْلُ سَيَمْضِي وَيَذُوبُ

فَلْنَبْتَسِمْ لِلْدُنْيَا

إِنَّ الدُّنْيَا لِغَدٍ أَخْضَرٍ..

وَلَنَا..

وَلَنَا هَذَا العَالَمْ...[3]

ينتقل اللّيل إلى مثواه الأخير فاسحا المجال لمشروع نَهضوي بلغ في الجدّ أوجَّهُ، فذوبان اللّيل هو حقيقة حلم استشرف الغد الأفضل، وتشبّث بخطاب الكينونة وفق ما تُمليه رؤى العالم التي أضحت وعيا وإحساسا صادقا يَتقمص لحظة الأمل أينما وُجدت.

---

[1] أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، ص80.

[2] جابر عصفور: رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2008، ص23.

[3] علي محمد سعيد: صداح البحر، ص64.

أيقن شاعرُ المشهد الاستثنائي محمد علي سعيد أنّ زوال اللّيل لغير رجعة يقتضي تَمثُّل الشّعر وفق رؤية مقدسة تَحُدُّ النّهايات ولا تُرجئها، تُحاصرها بدلالات صوفية تُنبئ عن قيامة اللّيل:

لَدَيْكِ مَوَالُ النُّبُوءَةِ، صُورَةُ اللّيْلِ الأَخِيرِ،،
وَيَدَاكِ كَشَّافُ الهَوَى[1]

اقترنت صورة اللّيل الأخير بـ "المعادل الرّمزي للعالم المرتحل إليه"[2]، حيث الدّلالات الصّوفية النّادرة تُكاشف طابع التّغريب للعشق المقدس الذي ظلّ مكنونا عن ظلمة اللّيل؟! وعليه يكون اللّيل الأخير المكاشف للهوي بمثابة تَشَوُّقٍ " إلى المجهول والغامض والمحجوب"[3].

هكذا تفنن الشّاعر محمد علي سعيد في رسم صورة مناوئة لظلمة اللّيل/ جعلت رمزية اللّيل تلعب ضد ذاتها:

جَسَدٌ يَعُجُّ بِظُلْمَةٍ أُخْرَى

تُؤَرِّخُ مِدْفَنَ اللَّيْلِ الأَخِيرِ..

هَلْ عَادَتِ الدُّنْيَا إِلَيَّ

يَا إِخْوَةَ هُمْ آَخِرَ الزَّمَنِ العَسِيرِ

(...)

حُلْمِي: عَلَى الآَتِي مَدَارِجِ وَقْتِهِ

سَفَرِي إِلَى ذَاتِي تُبَارِكُهُ الجِرَاحُ[4]

---

[1] محمد علي سعيد: روح المقام، ص07.

[2] جابر عصفور: رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، ص45.

[3] المرجع نفسه، ص21.

[4] محمد علي سعيد: روح المقام، ص103.

يُؤرخ النّصُ خطابَ فناء الزّمن السّوداوي عبر آليات صوفية مُباركة تَمثلت في الحلم والاتحاد فمن خلالهما سلّم الشّاعر " نفسه إلى الكينونة المطلقة، في إسراء ينتهي باتحاد المطلق بالنسبي (...) فيغدو وجود الشاعر نفسه مثالا يشف عن مَمْثُولِهِ الذي يتجلى فيه"[1].

وعطفا على ذلك تَقمص اللّيل الأخير المُوازي لآخر الزّمن العسير صورةَ إخوة يوسف –علية السّلام– الذين جلبوا لأبيهم وأخيهم المواجد، فيما حلّ الشّاعر بيوسف –عليه السّلام– مُهتديا ببصيرته العلوية التي استشرفت لحظات جلاء العسر / انفراج الهموم / وصل الأحبة تَكميد الجراح.

رام الشّعر الجزائري المعاصر صبغَ اللّيل بدلالات صوفية / نورانية أملا في انجلاء ظلامه الحالك، لكن يبقى اللّيل هو اللّيل، فراغ رهيب يَحيك ثوب الفناء، يُبعثر أخيلة الأحبة:

أُفَتِّشُ! مَاذَا ؟!عَنِ اللَّيْلِ! هَلْ مِنْ حَبِيبٍ هُنَاكَ[2]

اتخذ الشّعر الجزائري المعاصر طريقةً مغايرةً لكشف اللّيل المرير، تمثلت في الاستفهام المتمخض عن دلالة النّفي / التّعجب، ففي النّموذج الشّعري السّابق نفت الظلمة الأخرى عودة الدنيا(**جسد يعج بظلمة أخرى (...) هل عادت الدنيا إليّ؟**)، أما في النّموذج الحالي فبالإضافة إلى نفي وجود الأحبة(**هل من حبيب هناك؟**) يتعلق الاستفهام بالتّعجب (**أفتش! ماذا؟ عن اللّيل!**)، فالتّعجب من التّفتيش عن اللّيل هو رفض ونفي لليل ذاته:

أَشْعثُ السَّيْرَ أَبْحَثُ عَنْ

هَدْأَةِ النَّوْمِ

لَكِنَّهُ اللَّيْلُ لَيْسَ لِبَاسِي[3]

يستمر السّياق الشّعري في التّنصل من غياهب اللّيل التي أضحت قرارا مُناوئا لِلُّغوس الدّيني، فحين نُسلط الضّوء على السطر الشّعري (**لكنه اللّيل ليس لباسي**) نجده يَنسلخ

[1] جابر عصفور: رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، ص23.

[2] محمد علي سعيد: روح المقام، ص195.

[3] المصدر نفسه، ص76.

من بيولوجيا النّوم التي أقرّها القرآن الكريم " وَجَعَلْنَا اللَّيْلَ لِبَاسًا" سورة النّبأ الآية –10– فهذه الحركة الضدية المستشرفة لزوال اللّيل جعلت التّناص الدّيني يَنقلب على ذاته الفارة من وجودٍ شاحِبٍ يُسمى الزّمن:

تَمُرُّ اللَّيَالِي غَدًا

وَلِلْغَيْبِ آثَارُهَا

وُرُودًا عَلَى بَعْضِهَا

شُحُوبًا يُسَمَّى الزَّمَنْ...[1]

إنّ تعلق اللّيل في الشّعر الجزائري المعاصر بموطن الأشباح / الأطياف/ الذئاب/ الأخيلة/ الأسى/ الظلم / الإرهاق/ الرفض / الصراع/ الدوغماء، أدى إلى انفلاته– أي اللّيل– من التّراكمات والمرجعيات التي عهدها في النفائس الشّعرية العربية والعالمية، فكثيرا ما عُدّ الليل فيها " ملاذَ العشاق والشعراء المنشدين (...) ومنبع الشوق والصبابة والتّذكار (...) فاللّيل موطن الأسرار، ومنبع الشعر والوحي والإلهام، والملاذ الذي يلوذ به الشاعر المتوحد في غربته واغترابه، وذلك على نحو يماثل بين السعي في اللّيل والاتحاد به والسّعي وراء القصيدة والاتحاد – من خلالها– بالحقيقة المطلقة للإبداع"[2].

د/ رمزية الفصول:

ارتبطت رمزية الفصول في الشّعر الجزائري المعاصر بمدارين: مدار الخصب ومدار الجدب، وذلك وفق الدّفقة الشّعورية المراد التّعبير عنها، حالة الحزن أو حالة السّعادة، وعليه نجد رمزية الفصول تتصل في كثير من الاستثمارات الشّعرية الجزائرية بمقام العطاء أو مقام الحرمان من وجهة نظر صوصيولوجية/ سيكولوجية / سياسية... .

[1] المصدر نفسه، ص119.

[2] جابر عصفور: رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، ص21.

1/ رمزية فصل الرّبيع:

لم يَحبل الشّعر الجزائري المعاصر بفصل الكتابة المدرار عدا شذرات معدودة، فهل معنى ذلك أنّ الشعرَ الجزائريَ لم يذق طعم الرّبيع المُتماهي مع شدوة الحياة؟، أم أنَّ الشعرَ الجزائريَ راح في مرحلة مُتأخرة يُؤسس لكتابة مختلفة؟.

انساق الشّعراء الجزائريون وراء المرحلة العصيبة التي مرّت بها البلاد فانطبعت آثارها السّوداوية في مخيلتهم، إذ لم يَعدْ بإمكانهم الشّعور ببهجة الرّبيع وهو ينسج للدّنيا أحلى روض خضر، لقد أدرك شعراء الجزائر في مرحلة متأخرة أنّ الربيعَ وعودٌ صادقةٌ غير مُوَفاة؟!.

وفي خضم هذه المكاشفة المأساوية لفصول الطّبيعة يقول **جان جاك روسو** JEAN JAQUE ROUSSEAU (1712م– 1778م) " أعتقد أنّي لو استطعت الكشف عن أسرار الطبيعة لكنت في موقف أقل مجلبة للسرور"[1]، فعلى وقع هذا القول الفلسفي النّاجم عن رؤية عميقة لأسرار الطّبيعة نَفى الشّاعر **محمد علي سعيد** عودةَ الربيع:

لاَ تَرْحَلِي.. لاَ تَرْحَلِي

رَحَلَ الرَّبِيعُ وَأَنْتِ لاَ تَرْحَلِي

وَالفَجْرُ لاَحَ بِطَرْفِهِ ثُمَّ اِنْقَضَى

لاَ تَرْحَلِي..

رَحَلَ الرَّبِيعُ وَأَنْتِ لاَ لاَ تَرْحَلِي[2]

رحل الرّبيع وبقي الشّاعر يُناشد القصيدة – لا ترحلي– فهي " لسان حالٍ لقوة عليا فائقة للطبيعة"[3] إنّها الإلهة **إيرشكيجال** التي بمقدورها عودةُ تموزٍ / الرّبيع.

---

[1] نغم عاصم عثمان: الرومانسيّة، بحث في المصطلح وتاريخه ومذاهبه الفكرية، المركز الإسلامي للدّراسات الإستراتيجية، العتبة العباسية المقدسة، ط1، الجنف الأشرف، بغداد، العراق، 2017، ص72.

[2] محمد علي سعيد: روح المقام، ص175.

[3] مصطفى عبده: فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، مكتبة مدبولي، ط2، القاهرة، مصر، 1999، ص18،

كما أنّ تواترَ النّهي المقرون بياء المخاطبة في صيغة – لا ترحلي– أعطى نفسا طويلا لاستشراف عودةِ الرّاحل – الرّبيع–، كذلك دلّ تَكرار النّهي عن الرّحيل على تكرار صدى العودة / الجزم على العودة في دلالة الفعل المجزوم – لا ترحلي–.

تعلق الرّبيع في الشّعر الجزائري المعاصر بميراس العودة، فالشّاعر محمد علي سعيد شجب رحيل الرّبيع، وقبلَهُ الشّاعر عبد الحميد شكيل ندّد بتعليمات شرطة الحدود القاضية بعدم عودة الرّبيع؛ فمتى تتحقق العودة / الإياب للرّبيع يا تُرى؟.

ينتاب الشّاعرَ محمد علي سعيد شعورٌ غريبٌ جعله يُنشد للرّبيع الطلقِ المُتفيئِ بظلال الخصب بقدر ما يَحترس من زيفه:

أَبْعَدْتُ وَجْهِي عَنْ شْفَاهٍ تَحْمِلُ الجَنَّاتَ وَالفَرَحَ المَطِيرَ

أَمَامَ مَسْجُونٍ يُغَادِرُ قَبْوَهُ،

يَجْرِي وَيُطْلِقُ شَعْرَهُ لِلرِّيحِ بَارِدَةً

حَقِيبَتَهُ تُزَغْرِدُ فِي اِضْطِرَابٍ

وَهُوَ يَنْشُدُ لِلرّبِيعِ...[1]

2/ رمزية فصل الخريف:

إذا كان الرّبيعُ رمزَ الخصبِ والعطاءِ قد مُني في الشّعر الجزائري المعاصر بدلالة الخيبة والجدب، فإنّ الخريفَ لم يكن أحسنَ حالا من نَبْطِ دلالته، حيث ألفينا النّماذج الشّعرية التي استقطبت رمزية الخريف تُؤرخ لِسُبُلِ المسدودة / الكلمة المُكبلة/ الذّاكرة المُتعبة / الفناء المتجدد/ سنين العجاف، من ذلك قول الشاعر **محمد علي سعيد**:

دَرْبِي وَرَقٌ أَصْفَرْ

بِرَصِيفِ الوُجْدِ المَسْجُورِ...

[1] علي محمد سعيد: صداح البحر، ص109.

وَخَرِيفٌ لاَ يَرْحَلْ...[1]

يَرتمي الخريف في أحضان الجدب فهو فصلٌ تموت فيه الطّبيعة، وتنحصر فيه الحياة فبعدما رحل الرّبيع لغير عودة حلّ محله الخريف، هكذا هي " الطبيعة كتاب مطوي تُعلّق منه في كلّ عصر صحائف يتلوها على الناس أُناس هُدوا إليها، ودُلوا عليها، وكُشفت لهم عنها ورُفعت الحجب بينهم وبينها"[2].

والشّاعر محمد علي سعيد واحد من الذين تفتحت لهم ملكة استشراف الطّبيعة السُلطوية الموازية لمظاهر الطّبيعة في تحوُّلها، غضبها، تجنيها...، فقد قام هذا الثائر بإجراء إسقاط تَناسبي طردي بين الخريف الذي تحول إلى قوة مُسيطرة مانعة للخصب وبين الأوراق الصفراء الذّابلة المُحيلة على خلايا التّفكير الميتة المنوط بغياب الوعي.

وعليه يتجاوز الخطاب الشّعري ذاتَ الشّاعر ليتوجّه إلى الغير بُغية إفهامهم أنّ مظاهرَ الطّبيعة لم تعد تُواجه بعضها البعض؟!، فليس الخريف بمنأى عن الرّبيع:

لَمْ تَلْتَفِتْ نَحْوَ النُّجُومِ رِسَالَةٌ

لَمْ تَنْطَلِقْ نَحْوَ الخَرِيفِ غَمَامَةٌ

كَانَ عَلَى رَأْسِ الخَطِيبِ عَمَامَةٌ

فَتَعَرَّتِ الأَشْجَارُ – عَفْوًا–

لَيْسَ لِلْأَعْمَارِ فِي فَصْلِ الخَطِيبِ مواطنُ..[3]

استوطن الخريف في أرض خصبة فأضحى بدايةً طيّعةً لنهاية محسومة، أو بداية لا نهاية لقرارها حيث الاستفهام يحمل أوزار الخريف وألم النّزيف:

---

[1] المصدر نفسه، 36.

[2] إبراهيم عبد القادر المازني: حصاد الهشيم، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط؟، القاهرة، مصر، 2012، ص204.

[3] محمد علي سعيد: صداح البحر، ص47.

لِمَاذَا تُقَلِّبُ أَسْفَارَنَا بَيْنَ بَدْءِ الخَرِيفِ وَبَدْءِ الخَرِيفِ

لِمَاذَا تُعَلِّقُنَا فِي البِحَارِ وَتَسْكُنُنَا بَيْنَ حَدِّ النُّزُوحِ وَحَدِّ

النَّزِيفِ...[1]

هـ/ رمزية الورد:

يُقال أجملُ المعاني تذهب ولا تأتي فهي تُغادرنا باستمرار، هذا ما حدث للورد في الشّعر الجزائري المعاصر تَمكّن منه الرّيح فأذهب ريحه العطر الفواح، وأحاله إلى مشهد باهت. والورد قبل كلّ شيء هو حقيقة كيان ومشروع ذهبا أدراج الرّياح.

يقول عبد الحميد شكيل:

-هِيَ الرِّيحُ...

فَاِسْتَعِدِّي،

أَيَّتُهَا الوَرْدَةُ،

لِلْنِّزَالِ الكَبِيرِ،

وَأَقِيمِي التَّمَارِيسَ عَلَى كُلِّ الضِّفَافِ...

فَالمَدُّ الهَمَجِي يَجْتَاحُ كُلَّ الشَّوَاطِئْ..

(...)

فَاِعْلَمِي أَيَّتُهَا الوَرْدَةُ العَطِر...

نَعْرِفُ أَنَّكِ ذَاهِبَةٌ إِلَى الزَّوَال...

فَقُومِي،

[1] محمد علي سعيد روح المقام، ص140.

فَثُورِي،

أَيَّتُهَا المَخْدُوعَةُ قَبْلَ فَوَاتِ الزَّمَانْ

وَهَيِّئِي جَمَاهِيرَكِ الكَادِّحَة !! [1]

تُرى لماذا زجّ الشّاعر برمز الجمال، الحب، البراءة، السّلام في معتركِ صراعِ الوجودِ؟ وهو يعلم أنَّ الوردَ سَيدوى قبل المواجهة؟، بل ويستشرف زواله الأكيد؟.

ينطلق الدّكتور **حبيب مونسى** من فكرة مفادها أنّ النّصَ الشعريَ لم يعد " محمول تلك الرموز في منطوقها الصوتي (ورد– زهر)، بل غدا شيئا آخر يقع على مسافة ما بين الكاتب والمتلقي"[2]، وعليه تأخذ مرجعيةُ الوردِ دلالةً مغايرةً فهي أقدر رموز الطّبيعة الصّامتة مواجهةً لزوبعة الوجود، حيث منحتها اللّغةُ وابلَ التّحدي المستلهم من دلالة التّأنيث – الوردة–، كذلك أدهشنا النّصُ الشعري حينما ألحّ على ثورة الوردة (استعدي أقيمي، فقومي، فثوري) واستشرف في الآن نفسه مصيرها الزّائل (اعلمي، نعرف، أنّ الزوال) إذ نستجلي في مثل هذه الصّياغة الشّعرية نوعين من الخطاب؛ خطابٌ رديفٌ لدلالة الخزي والعار، وآخر مُتعلق بالتّضحية / الشّهامة / النّخوة / البطولة، وفي ذلك إيقاظ لضمائر الشعب التي غشّاها الصّمت، وتَنويهها إلى أنَّ نزالَ الرّيح والوردة هو في الحقيقة صراع الأجنّة في الرّحم؟!.

وعطفا على ما تقدّم تغدو الزهرات حُلمَ وطنٍ انتُهِكت بكارته فكان ذلك مدعاةً لإعلان الثّورة في شعر **محمد علي سعيد:**

مَنْ يَحْضُنْ الزَهْرَاتَ وَيَحْمِي الأَزَاهِيرَ مِنْ

أَرْجُلِ الخَوَنَة...

أَسْكِبِي يَا سُيُول دَمِي

[1] عبد الحميد شكيل: الركض باتجاه البحر، ص82/81.

[2] حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي (قراءة موضوعاتية جمالية)، منشورات اتّحاد كتاب العرب، ط؟، دمشق، سوريا، 2001، ص86.

وَاسْكُنِي فِي اِتِّكَاءِ الصِّغَارِ عَلَى حُلْمٍ

بِالرُّجُولَةِ وَالمَوْعِدِ النَّبَوِي

حَزِّنِي أَيُّهَا الصَمْتُ يَا رَايَتِي

أَنْ يَجِيءَ الكَلاَمُ مِنَ الهَامَةِ المُفْرَغَهْ[1]

يتّخذ النّصُ الشعري من المواجهة أسلوبا لردع التّكالب على الزهرات التي استحالت إلى أزاهيرٍ كَسَّرَ جمع التّكسير فيها ألفةَ السّلام، المحبة، الوفاء للعطر؟!، هكذا تتفتح الزّهور على جدار من الصّمت يَعْدِمُ انتشار ريحها الطّيب؟!.

رغم لفحات الخيبة المُنجرّة عن ورطة الصمت، يظل الزّخم المُستثار في دلالة الاستفهام**(من يحضن الزهرات ويحمي الأزاهير من أرجل الخونة؟...)** يعتمل في النّفوس فيُلهبها عشقا من حنايا الوطن، حيث تتصادى في هذا الفضاء الشّعري سيول الدّم والشغف بالرّجولة والموعد النبوي تعبيرا عن لحظة انتصارٍ مُقدسة تملأُ الهامة المفرغة.

جثم الورد على دلالات تَصُبُّ أغلبها في مصب التّقهقر، الضّعف، التّلاشي، الفناء وأخطر من ذلك أنّ يذهب الورد ضحيةَ نظام عميل شوّه وجه التّاريخ فلم تزده عمالته غير الإهانة والخزي:

وَتَدَاخَلَ التَّارِيخُ فِي أَوْضَاعِهِ

فَتَلَوَّنَتْ أَحْدَاقُهُ بِالسَبْسَبِ

قَدْ صَارَ يَسْحَبُ وَجْهَهُ مُتَرَقِّبًا

يَغْتَالُ زَهْرَتَهُ بِخَوْفِ المُذْنِبِ

تَتَوَقَّفُ الجَنَاتُ عَنْ بَوْحِ المَدَى

فَصْلاً تَعَلَّقَ مَاطِرًا فِي كَوْكَبِ

[1] محمد علي سعيد: جيوب الرذاذ، ص113.

صُبِّي بِمَحْجَرٍ تُرْبَتِي أَوْزَارُهَا

يَا غَدَاة الآلاَم نَشْوَة شَارِبٍ[1]

كثيرا ما يلجأ الشّعر الجزائري المعاصر إلى الهرطقة* الصوفية بغية إنقاذ المواقف التي عجزت اللّغة فيها عن استيعاب الموضوع، وبهذا يكون الورد قد سلك مسلكًا عرفانيا يندّ الخضوع والخنوع:

إِرْفَعِي الكَأْسَ أَيَّتُهَا الزَهْرَاتُ

فَمَمْلَكَتِي فِي فُصُولٍ تَسْبَحُ أَحْجَارُهَا

وَخُطَاهَا

وَيَعْرِفُهَا الأَنْبِيَاءُ...[2]

أجملُ ما في الشّعر الجزائري المعاصر إصراره الدّائم على الحياة، فهو لا يَأبه للنّهاية طالما بوسعه تَطويعها كما يَشتهي؛ من هنا تَسنّى لمحمد علي سعيد إعادة بعث الزهرات من جديد، بعد أن لقيت حتفها على أيادي الغدر؟!؛ فحين يُخاطب الشاعر الزهرات **(ارفعي الكأس)** دلّ ذلك على حالة من الانتشاء امتدت في مخاض الوجود الحرّ فأحالته ضربا لإرادة القوة.

و/ رمزية الرّيح:

رمز من رموز الطّبيعة الصّامتة الأكثر اقتدارا على احتواء المعاني، يتشكّل وفق مظاهر مختلفة(العاصفة – الزوبعة – الهواء– النّسيم...) يُفضي كل منهاّ إلى دلالات مُعيّنة، وقد ارتبطت الرّيح في الشّعر الجزائري المعاصر بشطحات صوفية حملت بين طيّاتها الشّبق – الحرقة– الشّوق – السّعادة المُنقضية، فكانت كريح يوسف– عليه

[1] محمد علي سعيد: صداح البحر، ص76/75

* الهرطقة ضد كل ما هو دوغمائي.

[2] محمد علي سعيد: جيوب الرذاذ، ص105.

السّلام- تزّف البشارة السّارة / المحبة / الأمل إلى يعقوب- عليه السّلام- بعد أن كاد اليأس يجثم على روحه المقدسة.

ووفقا لهذه الرؤيا ذات المَنزع الصوفي تجلّت الرّياح لدى الشّاعر أحمد عبد الكريم شبقا يُفجّر الحوائل ليتمّ الوصل والحلول بين العشاق في لحظة مُقدسة يُؤرخها المساء:

وَتَأْتِي الرِّيَاحُ لَوَاقِحَ لِلْعَاشِقِينَ

فَتَمْتَدُّ فِيك الظِّلَالُ القَدِيمَةُ وَالصَّبْوَات

وَيَكْبُرُ فِيك التَّهَجُّدُ يَنْمُو التَّلَظِّي

وَيَمْتَلِئُ القَلْبُ بِالغَائِبِينَ

إِلَى مَ تَذُوبُ عَلَى رَاحَتِيكَ الشُّمُوسُ؟

دَمُ الشَّمْسِ فَوْقَ المَرَايَا،

وَهَذَا المَدَى الأُرْجُوَانِيُّ يُشْعِلُك الآنَ بِالأُغْنِيَاتِ

وَأَنْت تُوَاعِدُ هَذِهِ الطُّقُوسَ مَسَاءً

وَفِي لَحْظَةٍ لِلْحَنِينِ العَتِّي

تُلَغِّمُ جِسْرَ المَسَافَةِ[1]

فالرّيح إذًا " عنصر مهم في تفعيل الأنا نحو الماضي، نحو النّفحة الإلهية التي تمّت في زمن اللازمن، وصارت كلما هبت الرّيح من تلقاء مشرق الإنسان وظهوره،يتذكر عهده القديم وحقيقته وأحبته، وأصل وجوده، ويحن إلى ذلك العهد راغبا في الرجوع إليه"[2].

[1] أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، ص99/98.

[2] عباس يوسف الحداد:الأنا في الشعر الصوفي؛ ابن فارض أنموذجا، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، سوريا، 2009، ص104.

تَهبّ الرّياح حيث يشاءُ الخاطر المُؤجج بحرقة القوى الفاعلة في الذّات العاشقة لنشوة الظّفر بريح المحبوبة التي أضحت خطابا يَنزع إلى ملكوت العرفان في مناجاة ووجد وعشق:

أَزِفُّ الرّيَاحَ إِلَيْكِ

أُعِيدُ الصَدَى لِلْشِفَاهِ

فَكُونِي الجَدِيرَةَ بِالإِحْتِرَاقِ الذَي تَعْرِفِينَ.

(...)

وَلَكِنْ أُحِبُّكِ رَيَّاً

وَأَهْوَى أَزَاهِيرَ نَعْشِي

وَبِالرَّمْشِ أَحْضُنُ مُدْيَتَيْكِ المُشْتَهَاة..

سَأَشْهَدُ أَنَّ الفَوَانِيسَ أَرْخَتْ سَنَاهَا مِنْ الحُزْنِ..

أَنَّ دُخَانَ السَجَائِرِ صَارَ رَذَاذا.

وَلَكِنَّهُ الآنَ يَمْتَدُّ فِي العُنْفُوَانِ

وَيَرْحَلُ عَنْ مُدُنِ الطِّينِ،

يَدْخُلُ مَمْلَكَةَ العِشْقِ وَالأَنْبِيَاءِ

يهَجّي نُبُوءَتَهُ لِلْرِّيَاحِ وَلِلْعَابِرِين[1]

تَرِدُ الرّيـاح " بوصفها فاعلا فـي الأنـا الشـاعرة، تثير الذّكريات، وتحمل الرّسالـة من الأحبة ' الحقيقة' إلى 'الأنا'، فالأحبة يُحَمّلُون الطّبيعة – من خلال الرّيح– رسالة للأنا والأنا تُحمّل الآخر (...) رسالة إلى الأحبة"[2] ملؤها الشّوق لعبق المصدر(الأم – الأرض – الذّات الإلهية).

[1] أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، ص94/93.

[2] عباس يوسف الحداد:الأنا في الشعر الصوفي؛ ابن فارض أنموذجا، ص103.

ترتبط الرّياح لدى الشّاعر محمد علي سعيد بإرادة القوة التي لا مَردّ لها، فهي جند مُدجَّجٌ بالعرفان بَدَلَ السّلاح:

كَلاَمِي عَلَى نَغْمَةٍ هَارِبَةٍ...

تَشْتَهِي سُفُن غرفَتِي

فَالرِّيَاحُ قَرَارِي الأَخِير

تَسِيرُ

تَسُوقُ

وَلِي أَنِ أَكُونَ[1]

ويقول أيضا:

الرِّيَاحُ التِي لاَ تَنَامُ

أَيْقَظَتْ غَفْوَتِي

وَالعَنَاءُ

يُفَجِّرُ لَحْظَتَهُ فِي الهُبُوبْ[2]

تُثيرُ الرّياحُ إشكاليةَ وجودٍ مُتماهي مع خطاب المشيئة/ إرساءُ الكينونة الإنسانوية الفارة من سطوة التّحقيب الدوغمائي، هكذا أوجد روح القدس الوجودَ حرا مُخاطبا إياه: " نصّبتك وألقيت عليك الكنف من الرّيح، وأريد أن أُخرج علمي الذي لم يخرج فأجنّده جندا جندا"[3].

---

[1] محمد علي سعيد: روح المقام، ص23.

[2] المصدر نفسه، ص38.

[3] نقلا عن: وضحي يونس: القضايا النّقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري ، ص 188.

تجدر بنا الإشارة إلى أنَّ رمزيةَ الرِّيح انتقلت من النّقيض إلى النّقيض كغيرها من الرّموز التي عرفها الشّعر الجزائري المعاصر لحدّ اللّحظة، فالرّيح لم تَعُدْ ريحَ يوسف الجالبة للأنس والخير بل أضحت تُقوِّض مدائن العمر:

مِنْ أَيْنَ لِي؟!

مِنْ أَيْنَ لِي أَنْ أَعْبُرَ الأَمْوَاجَ رِيحُ البَحْرِ تَغْتَالُ

الفَرَح[1]

استحالت الرّيح إلى عُصارة أحداث عنيفة مصدرها " القيم المادية المبتذلة التي تُغرّب الإنسان عن ذاته وعن محيطه"[2].

ز/ رمزية الماء:

لا يكاد يخلو ديوان شعري من الحضور المميز لرمز الماء بتحولاته المختلفة: البحر – الطوفان – النهر – المطر – العرش المتحرك*...، حيث احتفى الشّعر الجزائري المعاصر بالدّلالات الدّينامية التي تحويها هذه الموارد المائية وذلك نظير قُدرتها على اختراق جدار الصّمت، تحريك الثّوابت، الارتواء من معين النّشوة العلوية**...، فالمتمعن في الاستثمارات الرّمزية المتمخضة عن حركة الماء يَجدها متصلةً بالطّبيعة من خلال عملية الإدماج بغية إنتاج دلالات رامزة، موحية، أكثر قدرةً في التّعبير على المواقف المُناوئة لمائية الحياة.

يقول الشّاعر **عبد الحميد شكيل:**

مِنَ الجَرِيدَةِ " الفُلاَنِيَةِ"،

قَرَأْتُ الخَبَرَ الآَتِي:

---

[1] محمد علي سعيد: صداح البحر، ص59.

[2] كليب سعد الدين: وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية) منشورا اتّحاد كتاب العرب، ط؟، دمشق، سوريا، 1997، ص87.

* العودة إلى المدخل، ص24/23.

** الإحالة نفسها، الصفحة نفسها.

العَسْكَرُ يُهَاجِمُ الأَطْفَالَ !!

المَطَرُ يُهَاجِمُ الثُّوَارَ !!

المَاءُ يُهَاجِمُ التِيَّارَ!!

العِطْرُ يُهَاجِمُ الأَزْهَارَ!!

فَعَرَفْتُ أَنَّهَا سَاعَةُ المَوْتِ الأَوَلِ!![1]

انساب الماء نحو مُنْزَلَقٍ خطيرٍ كاد يُطيح بمشروع الوعي الرّاشد الذي انتهجته الجزائر بغية " تطهير المنظومات السّياسية والاجتماعية من العابثين والمفسدين والجهلة"[2] وعليه فإنّ رمزيةَ الماء تُحاكي سُؤال العثرة الأولى أو الرؤية العدمية من منظور متغيرات القيمة الأخلاقية والسّياسية والاجتماعية التي أضحت تُروّج لشرعية الاغتسال بماء الدّنس؟!.

لم يكن الماءُ في الشّعر الجزائري المعاصر " عنصرا من عناصر الجنة (...) الذي وظفه الصّوفيون ليعبّروا غالبا عن اتّساع المعرفة، والعلم الإلهيين (...) اللذين يسبّبان للصّوفي الوجد، فالسّكر"[3]، بل كان – أي الماء– نارَ التلظّي / الحصار الفكري والجسدي / انسداد الفُرج/ زيف اللّحظة / استلاب مائية الحياة، هذا ما تجلى لدى الشاعر محمد علي سعيد الذي راح يكتب على الماء تشظيات الوطن المُطوّق بدوّامة الأزمة:

يَا أَيُّهَا الوَطَنُ المُعَرْبَدُ فِي المَغِيبِ

تَحْتَ القُشُورِ الزَّائِفَةِ

لَمْ تَنْكَسَّرْ حِينَ اِسْتَفَقْنَا فِي جَنَازَاتِ الرَّمَادِ

أَوْ علقَتْ أَشْلاَؤُنَا

---

[1] عبد الحميد شكيل: الركض باتجاه البحر، ص69.

[2] مجموعة مؤلفين: سؤال الحداثة والتنوير، بين الفكر الغربي والفكر العربي، ص 155.

[3] وضحي يونس: القضايا النّقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، ص115/114.

خُطَبَ الهَوَانِ عَلَى الجَسَدِ...

المَاءُ شَيْءٌ مِنَ الحِصَارِ

عَقَّدَ الأَشْيَاء فِي طُرُقِ البَلَدِ[1]

تُرى لماذا يُصِّرُ الشّعر الجزائري المعاصر على ركود الماء في دلالات الخيبة؟ أوليس الماء مصدرَ الحياة والعيش الرّغد مِصداقا لقوله تعالى " وَجَعَلْنَا مِنَ المَاءْ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍ"؟ – سورة الأنبياء الآية 30–

استنفذ الشّاعر **مصطفى دحية** سُبل الخلاص من زِمام الواقع المرير الذي ظلّ يَهْتَرِئُ كِتَابَاتِهِ الشّعرية الحاملة للحياة، السّلام، الثّورة، فكان ذلك مدعاةً لإعلان لحظة التّروي من معين الخيبة:

يَا مَنْ رَآنِي

أَفْتَرِشُ مَاءَ الخَيْبَةِ

هَذَا أَنَا:

ذَابَتْ أَقْنِعَتِي ...

الأَخْضَرْ

الأَحْمَرْ

الأَبْيَضْ[2]

لقد دسّ الشّعر الجزائري المعاصر اهتياجات اليأس في رمزية الماء بغية استنهاض خطاب الغفلة / إطاحة جدار الصّمت/ الإصرار على مائية الحياة:

---

[1] محمد علي سعيد: روح المقام، ص104.

[2] مصطفى دحية: بلاغات الماء، ص27/26..

إِنَّنِي مَاثِلٌ هَهُنَا

مُذْ تَخَلَى عَنِ المَاءِ خَيْطُ السَّمَاءِ.[1]

انبثق الماء عن رؤية هادفة تستثير دواليب الفكر فتغدو أكثرَ يقظةً لمجريات الأحداث التي تتوخى جفافَ الصّورةِ المعبرةِ عن وابل التّحدي المُتغلغل في روح كلّ جزائري، كذلك تجلى الماء في الشّعر الجزائري المعاصر " رفيقا أنيسا يلوذ به ' الشاعر' من شقاء العمر ويسأله الأسرار ويبثه الشكاوي والهموم، ويسقط عليه معاناة الذات والوطن"[2].

ح/ رمزية النّخل:

تمخضت رمزية النّخلة في الشعر الجزائري المعاصر عن فيوضات دلالية مُتجاوزة لعصرها، فكثيرا ما عُدّت النّخلة جدارا صلبا يستشرف اللّحظات التّاريخية الحاسمة ويتجنّد لها، وهذا ما جعل النّخلة تشعّ بدلالات العظمة، الشموخ، التّحدي، الخصب، كما أنها لم تكن من رموز الطّبيعة الصّامتة فقد أشاع الشعراء " فيها الحركية، وبذلك بثوا فيها كثير من الحيوية"[3].

ارتبطت النّخلة في جُلّ التوظيفات الشّعرية برمز الإصرار على أرضنة الكيان الإنساني الحر، لذا استعارها الشّاعر محمد علي سعيد كقوة علوية تمنحه إرادة التّحدي لخوض غمار الصّعاب:

يَوْمٌ.. وَتَعُودُ الشَّمْسُ وَنَحْنُ هُنَا

زَهْرٌ وَنَخِيلٌ وَصَبَاحٌ

وَنَدَى فِي نَفْحَةِ آتٍ قُدُسِيَّة[4]

---

[1] المصدر نفسه، ص38.

[2] إبراهيم رماني: المدينة في الشعر العربي – الجزائر نموذجا–، (1925–1962) دار هومة، ط2، الجزائر، 2001، ص195.

[3] شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، ج1، دار العارف، ط9، القاهرة، مصر، د–ت، ص223.

[4] محمد علي سعيد: صداح البحر، ص63/62.

أمّا الشّاعر **أحمد عبد الكريم** فيتّخذ من النّخل موقفا يعضّد أصالةَ الهوية الشّامخة حيث يقول:

تَقَمَّصَكَ السِنْدِيَانُ،

تَسَامَقت فِي الطُرُقَاتِ مَآذِنُ عِشْقٍ

تَهَامَسَتْ العَابِرَاتُ

مَنِ الأَسْمَر البَدَوِيُّ؟

فَقُلْتُ أَنَا العَاشِقُ المُنْتَمِي لِلنَّخِيلِ[1]

يغدو النّخيلُ في هذا النّص الشّعري " وطنا روحيا"[2] مُتشبّعا بالشّعور الوجداني القومي المُنمّ عن أواصرِ الوحدةِ، فقد ورد في الفتوحات المكية ذلك التلاحم الوثيق بين المؤمنين والنّخيل وآية ذلك أنّ الله عز وجل " لمّا خلق آدم عليه السّلام الذي هو أول جسم إنسانيّ تكوّن وجعله أصلا لوجود الأجسام الإنسانية وفضلت من خميرة طينته فضلة خلق منها النّخلة فهي أخت لآدم عليه السّلام وهي لنا عمة، وسمّاها الشرع عمة وشبهها بالمؤمن، ولها أسرار عجيبة دون سائر النّبات"[3].

فمن بين هذه الأسرار تحمُّل النّخلة لشدّة الظمأ في سبيل الحفاظ على وجودها الشّامخ، فهي لا تتنكر لغياب الماء الذي كان سببا في خِصبها يوما ما، هكذا أسقط الشّاعر محمد علي سعيد شعوره الحزين على أحبةٍ لم ينتبهوا لصدى ذكراه:

أَصْوَاتُ أَحْبَابِي بِقَلْبِي وَالرُّؤَى

نوح الغِيَابِ العَاتِبِ المُنْسَاقِ فِي أَحْدَاقِهِمْ

---

[1] أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، ص97.

[2] عمر بوقرورة: الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث(1945- 1962)، منشورات جامعة باتنة، ط؟، الجزائر، 1997، ص74.

[3] محي الدين 'بن عربي': الفتوحات المكية، مج1، تح: أحمد شمس الدين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، ط؟، بيروت، لبنان، (د-ت)، ص195.

لَمْ يَذْكُرُونِ

حِينَمَا أَرَّخْتُ فِي طَبْعِ الهَوَى

أَنْسَامَهُمْ..

كَانَتْ غُضُونُ الدَّارِ أَلْحَانَ الخَرِيفِ المُسْتَوِي

وَالجُرْحُ فِي بَوْحِ اللِّقَاءِ المَاطِرِ المَحْزُونِ سَاهٍ

لاَ يَرَى ...

مَازِلْتُ أَذْكِي

رَجْعَةَ النَّخْلِ الوَفِي[1]

تعلق النّخل بالوفاء في زمن يَموج بالقيم الزائفة " التي انعدمت فيها الرّوابط الإنسانية والاجتماعية، وماتت فيها المشاعر الوجدانية"[2]، فبعث ذلك في نفس الشّاعر حنينا لرجعة النّخل المسكون بحنايا الماضي، والمفعم بدلالة الإباء حتى بعد الموت، فقد استُحسن " وضع شيء من جريدها (النخلة) على قبر الميت"[3] كونها الأنيس / الشفيع فهي تدفع بالتي هي أحسن كما تدفع " جبروت الصحراء ووحشة رمالها"[4].

[1] محمد علي سعيد: صداح البحر، ص60/59.

[2] عمر بوقرورة: الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث، ص74.

[3] نقلا عن: مجيد قري: مسار الرّمز وتطوره في الشعر الجزائري الحديث، ص218.

[4] نقلا عن: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4. مستويات استلهام الرّمز

1.4 مستوى الضّريح الدّلالي:

يَكشف **الرّمز** ضمن هذا المستوى عن هويته، ويتجلى في أعلى درجات وضوحه حيث يتمّ استدعاؤه باسمه ليُؤدي وظيفةً ظاهرةً للعيان، لا يحتاج المتلقي معها إلى إجهاد ذهنه في البحث عن مفاتيح التّأويل(سرعة الاهتداء إلى سرّ اللّغز)؛ وهنا يكون **الرّمز** بمثابة إقبار للدّلالة وحملها إلى نعشها الأخير، فتضحى مَزارا مُبتذلا، وحديثا صُحفيا عابرا أحال **الرّمز** إلى " مُفردة لغوية ذات مدلول لغوي محدد تنحصر في إطاره"[1] فتتحول إلى نمط لغوي جاهز يعمل الشّاعر على تبيئته في نصّه بعد أن يَحُدّ دلالته ويُنهي حركته " وأخطر شيء على الشعر هو استخدام الرّمز فيه بطريقة آلية "[2] تسلبه روحه ورونقه.

والحقّ أنّ متونَ الشعر الجزائري خلال العقد الأول من القرن الواحد والعشرين نادرٌ ما تستخدم الرّموز بطريقة مِرآوية حتى وإن دعت الحاجة إليها، كما أنّ هذه الطريقة الفجة المُغيّبة للجماليات الفنّية للرّموز تكون نتاجَ الهجوم المباشر على الموضوع أو الفكرة المُراد تطارحها، وكأنها قالبٌ جاهزٌ في خلد الشّاعر ينتظر لحظةَ فتح الباب ليخرج حاملا هويته كاشفا عن ذاته على مرأى الجميع، و– كما أكدّنا سابقا– قد يُضَحّي الشّاعر بمبادئ الفنّ في سبيل مُواكبة المستجدات الرّاهنة التي تقتضي حضور صوته فيها باعتباره المُخلص من ورطة السكوت أو المُفعّل لناقوس الخطر، كما لا يفوتنا التّنويه إلى مرحلة التّعرق في الفنّ فهي تحتاج إلى وقت كافٍ، فإن لم يمنح الشّاعر نفسه الهدوء اللاّزم، خرجت نماذجه الرّمزية غير مُكتملة الخلق.

وقد وقع الشّاعر عبد الحميد شكيل فيما نُسميه باستبسار التّجربة الرّمزية فتجلّت رموزه في نادر النّماذج الشّعرية حاملةً بطاقةَ هوِيتها:

وَتَنْهَضُ

العَنْقَاءُ

[1] علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص295.

[2] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّية والمعنوية، ص207.

مِنْ

رَمَادِهَا[1]

جعل النّص الشّعري الرّمز الأسطوري **العنقاء** في حضرة لقاء مباشر مع القارئ ليكشف له عن بطاقة هويته المتضمنة المعلومات الأساسية التّالية:

الاسم: العنقاء، الوظيفة النّهوض والبعث، موطن البعث: الرّماد، وقد آل رمز العنقاء إلى هذه الحالة المرآوية جرّاء دسّه في الخطاب الشعري بطريقة آلية أفقدته القدّرة على الحَراك وأوهنت كاهله الدّلالي...، وكأنّ الشّاعرَ أراد القول: إله البعث مُحتاج إلى من يبعثه؟!!.

ولا يَغيب على القارئ المعاصر هجوم الشّاعر على رمز –العنقاء– فبدا وكأنّه بُعِثَ من فراغ شيّعته صيغة – وتنهض– في عجلة من أمرها، فأحدث ذلك مُفاجأةً أدت بالمتلقي إلـى التّسـاؤل عن مُعوّل النّهوض أكثر من استقصاء الرّمز الأسطوري؟، وبهذا يكون الشّاعر قد ضَمَنَ لرسالته الوصول، وازدياد عدد قرائها.

2.4 مستوى الازدحام:

وهو مستوى يعجّ **بالرّمـوز** المتدافعة والمختنقة فـي حيز شعـري ضيـّق يَطبعـه الاقتصاد اللّغوي والتّكثيف الدّلالي، يحاول فيه كلّ **رمز** على اختلاف مشربه ولونه قولَ كلمته والإدلاء بمعينه، فتتعدّد الأصوات المتواشجة مما يؤدى إلى اضطراب النّص وإعاقة عملية تلقيه؟، كون النّص قد تحول إلى كومة من **الرّموز** انكبّ الشّاعر عليها دون وعي بمضاعفاتها سيان على القارئ، أو على النّسيج الشّعري.

نجد مثل هذا الصنيع في تجربة **مصطفى دحية** وهو أحد الشّعراء الكبار الّذين تمثلوا **الرّمز** بتقنيات فنّية عالية؟، حيث يقول في قصيدة أحلام:

ذَاتَ صَبَاحٍ أَفْلَحَ :

أَدْخَلْتُ حُقْنَةَ المَعْنَى فِي أُذُنِي

[1] عبد الحميد شكيل: شوق الينابيع إلى إيناثها، ص86.

سَرَتْ إِلَى ذَاكِرَتِي سَحَابَتَانِ أَرْبَدَتَا

طَفَا عَلَى صَفْحَتِهَا صَوْتُ أَبِي

غُنَّةُ أُخْتِي الصُغْرَى خَدِيجَة

سَلِمَتْ عَيْنُهُ اليُسْرَى

نصبت فِي اليُمْنَى غُبَار شَمَعْدَان

وَفَوْقَ أَنْفِهِ عَلَتْ مَوْعِظَةُ بُوذَا:

لِمَاذَا – يَا أَبِي–:

لَمْ تَفْقَهْ الهُدْهُدَ

لَمْ تَبْتَسِمْ لِنَمْلَةِ الوَادِي

لَمْ تَنْتَبِهْ لِسَاقِ بَلْقِيسَ تَفِيضُ بِالشُطْآنِ

(...)

وَيَذْرَعُ جَبَانَةَ الهَامِلِ حَامِلاً أَوْزَارَهُ

وَوِزْرَ أَيُوبَ

وَشَيْئًا مِنْ وِزْرِ أَبِي

(...)

أ شربت بَلاَغَةَ الطُوبِ

صَفِيرُ التِّبْنِ

خَوْفُ العَنْكَبُوتِ

الآنَ أَطْوِي حِكْمَةَ البَلْشُونِ[1]

حشد النّصُ الشعريُ مجموعةً من **الرموز** الطّبيعية، والدّينية والأسطورية تجلّت في (الصباح – السّحاب– بوذا – الهدهد – النّملة – العنكبوت–بلقيس– الهامل –أيوب– البلشون) وقد أنبأت هذه **الرّموز** عن شساعة ثقافة **الشاعر مصطفى دحية** المُمتدة على مختلف الحضارات لكنّها في المقابل أحالت النّص إلى فسيفساء ضبابية " تتربص بالشّعر حين يعتمد على لصق أسطوري لا يُضيف بعدًا ولا يُثري أداء ولا يخلق نماء. هذه الخطورة آفة لا يكاد يسلم منها شعرنا المعاصر فما أكثر ما تصادفك (بنيلوب) و(ايزيس) و(عشتروت) و(أرفيوس) وسيدهم المتربع على كل مائدة (السندباد) إلى آخر الحشد المكرور والملول"[2].

حيث صدر نص الشّاعر مصطفى دحية عن الرّغبة الجامحة في استلهام الرّموز الدّالة على الظلم –المحن– الموت– جريمة الصبر في غير موضعه– أصالة الهوية – الخلود– أُحادية البعث الأزلي– مُناهضة مدار الجدب، عِتاب الشعب الجزائري المُدْبِرِ عن التّنبؤات اليقينية للشّعراء...، غير أنّ الذي حال دون بلوغ وابل الإلهام كثرة الاستفهامات، والإلحاح على الرّموز بغية مجاراة ما يتوخاه الشّاعر.

وتجدر الإشارة إلى إمكانية تضمين النّص الواحد مجموعة من **الرّموز** ذات وِجهة مُتكاملة، ومغزى موحد يجعل الخطاب الشّعري ينمّ عن طاقة دلالية حركية قابلة للمراودة ولا يخلو في الآن نفسه من الحلّة الفنّية الخلاقة:

إِنْتَبهْتُ إِلَى جَسَدِي العَابِرْ /

البَاذِخْ/

الكَافِرْ

لَمْ يَكُنْ غَيْرَ بَاكُورَةٍ مِنْ زَبَدٍ

[1] مصطفى دحية: بلاغات الماء، ص67/66/65.

[2] محمد عبد الرحمن يونس: الأسطورة مصادرها وبعض المظاهر السلبيّة في توظيفها، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، قسنطينة، الجزائر، 2014، ص156.

كَفَناهُ مِنْ الزَرْعِ

مِنْ وَثْبَةِ "المُتَنَبِي"

وَأَوْبَةِ " عُولِيس"[1]

تجاوز مصطفى دحية العتبات السّابقة للرّموز، إذ جعلها أكثر مطواعيةً وديناميةً تُنبئ عن تداعي رمزي حرّ دون مُراودة، وهو ما أهلها –أي الرّموز– إلى السّير بموازاة طموحات الإنسان المعاصر المُتقلّبة بين الواقع والحلم، بين الجسد والرّوح، ويظهر ذلك في المُفارقات بين شخصية **المتنبي** الطموحة المُتسامية إلى الخلود، أسّست صرحا لا ينبغي لأحد من بعدها، وبين شخصية **عوليس** التي أُتيحت لها فُرص الخلود الأزلي إلاّ أنها آثرت التّيه والضياع أملا في العودة إلى الوطن.

وعليه يكون الخطاب الشّعري قد أحكم الوِلاف بين الرّمز الأدبي والأسطوري إذ جعلهما مطيّةً للتّعبير عن طُموحات الرُّوح المغتربة ومآل الجسد العابر.

إذا كانت الرّمزيةُ تُكرس مبدأ تراسل الحواس فإنّ الشاعر مصطفى دحية يَهيم بتقنية تراسل الرّموز المُتداعية في متونه على اختلاف أنواعها:

هَذَا فَمُ الأَنْبِيَاءِ بِخَطٍ مِنَ الطَغْرَاءِ

يَفِيضُ عَلَى الوَطَنِ الدَمَوِي

فَيُورِقُ< مُوسَى> وَ < هَارُونَ> وَ< السَّامِرِيَ> [2]

لا تملك الرّموزُ أبجدياتٍ ثابتةً يُمكن الرّكون إليها، فهي تعمل على تجاوز فعل الكتابة باستمرار، ففي كلّ تجلٍ جديدٍ تُحدِث الرّموز صدمةً باروكيةً تُثير الفكر فيندفع المتلقي إلى مُساءلة كيانه والنّظر في وطنه الذي أضحى حدثا مُعقدا يُكتب بخط الطغراء الجميل والملطخ بالدّماء، كونه رهينَ بصمة حرب وقّعها السّلطان **تيمورلتك** بكفه المُخضّب بالدّم، ثم تطورت هذه البصمة الدّموية لتصبح خطا جميلا مميزا استعاره

[1] مصطفى دحيّة: بلاغات الماء، ص72/71.

[2] المصدر نفسه، ص40.

الشّاعر بغية كتابة نصٍ مقدّسٍ عن وطنٍ يرتوي دما فيورق موسي وهارون والسّامري إذ نستشف في هذه الرّموز مستوى نادرا من الاستلهام جعل ملكةَ البيان السّمحاء، وشهوة الغواية يُصابان بالأرق فكانت النّتيجة جُرحا داميا لوطن غُرر به؟!.

إن المتصفح لمتون الشّعر الجزائري المعاصر خلال العقد الأول من القرن الواحد والعشرين يسترعي انتباهه التّكامل المحكم بين الرّموز على اختلاف أنواعها، وهو ما يُعرف بالتّداعي وله " دور هام في عمليّة التّوليد الفنّي، ولا نقصد هنا تداعي الكلمات ولكن نعني تداعي الإيحاء"[1] في الرّموز القائمة على الاقتصاد اللّغوي والتّكثيف الدّلالي والهدف المثالي المسطر بدقة لا متناهية، لذا تقتضي الرّموز التّزيّ باللّغة الضوئية على حدّ قول عبد الله حمادي، فهي تخطف كالبرق فتقوّض مَضاجع كلّ من أنس الثّبات.

تمكّن الشّاعر مصطفى دحيّة من انتقاءِ رموزٍ بوسعها الإطاحة بسجن اللّغة واحتواء اندثارها المرجإ، فقد عمل على استنزاف النّهايات، واستعادة بداياتها من أرشيف الزّمن الدّموي:

كَانَ ثُلُثَيَ مِنِ المَاءِ...

ثُلُثَاكِ مِنْ نَارِ مَدْلِين

أُحِبُّكِ الوَشْمَ وَالشِعْرَ، وَأَنَاشِيدَ إِلْيُوت

–وَالدَّمُّ الوَطَنِي نَاتِئٌ كَالنِّهَايَاتِ[2]

يَستمر الخطاب الشّعري الجزائري المعاصر في استقطاب طابع التّغريب للرّموز المستلهمة، وخاصة التي لم نعهد المواشجة بينها كالماء والنّار، فكثيرا ما انتهى الوِلاف بينهما إلى حالة عدم التّعيين، وهذا ما كسر أُفق توقعنا، إذ عمل الخطاب الشعري على إحداث حوار بين العقل الرّاشد المتواري خلف رمزية الماء وبين لهيب الفتنة الغربية الرّامية إلى وضع الوطن على مِحك النّهاية الدّموية.

[1] عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص172.

[2] مصطفى دحيّة: بلاغات الماء، ص41.

وعلى حافة السّقوط تتجلى ترنيمة الوشم / الشّعر / أناشيد إليوت الحاملة للخطاب التّحرري المنوط بتصديع جدار الهوة الأيديولوجية داخل الوطن، والتي كانت سببا قويا دفع إليوت إلى إعلان الموت المرجإ للحضارة الغربية الخربة.

ظلّ الشّعر الجزائري المعاصر خلال مسيرته الطّويلة مُتعطشا للتّعبير الرّمزي فلا يكاد يُفارق ظلال الرّموز إلاّ واشتاق إليها، وكأنها الحجر الأسود من لم يحبل بتقبيله بطُل حجّه؟؟، كما اعتقد الشّعراء الجزائريون أن تقديم قربان واحد في كلّ طقس لا يضمن لهم مودة إله الشّعر، فسارعوا إلى مُضاعفة العطايا وإيلائها ديكورا متسقا أثناء عرضها لعلّها تَعُزّهم في الخطاب الشّعري، ومن الشّعراء الذين اعتنقوا هذه الطقوس الرّمزية وولوا بمنجزاتهم الشّعرية نحوها نذكر الشّاعر **أحد عبد الكريم** القائل:

تُغَالِبُهُ نَوْبَةُ الاِشْتِيَاقِ إِلَى الأَعْوَرِ (اِبْنُ جِنِي)

إِلَى شَاعِرٍ قَدْ يَكُونُ (المَعَرِي)

مِرَارَا تُحَدِّثُهُ نَفْسُهُ بِالإِغَارَةِ..

بِسَبْيِ الأَمِيرَةِ (خَوْلَة)

وَلاَ يَعْرِفُ النَّوْمَ إِلاَّ وَأَطْيَافُهَا قَزَحٌ فِي الرُّمُوشِ

يَقُولُ..تُعَلِّمُنِي الرِّيحُ أَحْوَالَهَا

أَنَا رَجُلٌ طَاعِنٌ فِي العِنَادِ.

لِي الغَيْم أُرْجوحَة وَظِلاَل،

وَلَوْ اِسْتَطَعْتُ أُعَلِّقُ (كَافُورَ) مِنْ خِصَيَتَيْهِ

عَلَى نَخْلَةٍ فِي جَنُوبِ البِلاَدِ.

كَأَنِّي أَرَى المُتَنَبِي،

عَلَى كِبَرٍ، يَتَأَبَّطُ نَايًا وَقِرْبَهْ

قَرِيبًا مِنَ المَسْجِدِ الأُمَوِيّ. [1]

تستنير الرّموز بإضاءات جديدة فتُوّلد مزيدا من الدّلالات الرّامزة المتعلقة بقوة البصيرة وانعكاسها في الإبداع، وهنا تبرز إمكانات الشّاعر في التّعامل مع الرّموز الأدبية بما يتواءم مع المواقف المراد التّعبير عنها، وهي في هذا النّص ذات صلة وطيدة بنقطة تجميع الآليات المتحكمة في البنية اللّغوية والشّعرية الطامحة في التّربع على عرش الشّعر، فإغارة المعري على الأميرة خولة (أخت سيف الدولة) متعلقة بالسّطو على الحب الأكبر للمتنبي والمتمثل في الظفر بخولة والإمارة بشقيها إمارة البلاد وإمارة الشعر، وهو مطمح خائن رهن المتنبي بإمكانية الوصول الافتراضي في الشّعر.

أبان النّص أيضا عن إستراتيجية تجديد القصيدة وسبي أُلفتها، فقد أفضت تخوم الرّموز إلى خلخلت نمطيّة الثّبات، ويتجلى ذلك في استشراف رؤية رمزية تتجاوز البنية المرئية المناهضة للصّور الضّريرة (ابن جني/ المعري)، في حين لا تنفك رمزية كافور عن أجواء التّمرد وتحديث النّظام دون تقويضه (إقصاء المرجعيات)، رجل مسلوب الحرية يَسلب مُلكا لا عهد له فيه ويصل به إلى الذّروة والشموخ المُتَوَخَى في دلالة النّخلة/ الجنوب، أما المتنبي صاحب النّفس العنيدة، الميالة للعظمة والتّسامي فلا ضير أن يُعدّ إمامَ المسجد الأموي تلك التّحفة العمرانية الصامدة على مرّ العصور/ المتميزة بفسيفساء اللّون وطابع التّغريب على غير مثال، كما هو الحال في معمارية قصائد المتنبي المتمخضة عن الجدة والابتكار حيث سعت إلى تأسيس ملك شعري لا ينبغي لأحد من بعدها. لا يَمل العود من إنشاده ولا يقبل التّجاوز، وإن سلبتها – أي قصائد المتنبي– إرادة القوة بعض الّذي كانت تطمح إليه إلاّ أنّها بقيت عقدا فريدا ملأ الدّنيا وشغل النّاس.

3.4 مستوى الخلق الفنّي: (التّرف الدّلالي) (الغيث الدّلالي):

ينطلق هذا المستوى الفنّي في التّعامل مع **الرّموز** من مراعاة جملة خصائص ومميزات يشتغل في مدارها الرّمز كونه " سياقيا وإيحائيا وتجسيديا وبكونه أيضا حامل

[1] أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، ص33/32.

انفعال لا حامل مقولة وهذا لا يتأتى إلا باستبطان القيمة الجمالية للظواهر والأشياء في علاقتها بالذات الشعرية "[1].

وعليه نجد المستوى الفنّي يبتغي من **الرّمز** رمزيّته، ويحتفي بمضمونه بدلا من تسجيل اسمه ضمن قائمة الحضور في القصيدة، وهذا ما جعل **الرّمز** يندرج في إطار الوظيفة النّفسية الجمالية الّتي تنهض بنيتها الصورية " من أبعاد الرّمز الإيحائيّة وتتأسّس عليها بحيث أنّ إيحائيّة الصّورة لا يمكن عزلها عن إيحائيّة الرّمز"[2].

وصفوة القول: يسهم مستوى الخلق الفنّي في تجنيب **الرّمز** بأنواعه وأشكاله مغبة الوقوع في النّمطية والجّاهزية، فتحيلاه إلى صورة مُقنّنة وفق نموذج مُتداول سرعان ما يبتذل.

ينـأى **علي محمـد سعيـد** عن كشف رموزه حتـى لا تَنشطـر هويتهـا أو يُصيبها الانسلاخ الحضاري الذي شتت الذّات العربية، وأفقدها وِجهة انتمائها فأضحت كيانا بلا ظلٍ:

يَا أَيُّهَا العِشْقُ المَسَّوَّرُ فِي الرَّحِيلِ:

رُوحُ المَقَامِ تَآكَلَتْ

وَمَرَافِئُ الأَيَامِ تَفْقِدُ ضَوْءَهَا..

يَتَوَكَّأُ المِحْرَابُ فِي صَمْتٍ عَلَى أَحْزَانِنَا

إِذْ لاَ إِمَامَ

يَأْتِي مَعَ الظُّهْرِ العَنِيفِ إِلَى الأَمَامِ

سَقَطَتْ دُمُوعُكَ بَلْ

تَنَاثَرَ أَوَّلُ الشُّهَدَاءِ أَشْلاَءً أَمَامَكَ

[1] أمحمّد عزوي: الرّمز ودلالته في القصة الشعبية الجزائرية، ص196.

[2] سعد الدين كليب: جمالية الرّمز الفنّي في الشعر الحديث، ص42.

لَمْ تَجِدْ كَفَنًا لِتُدْرِكَ رَكْبَهُمْ،،

وَالبَارِقَات عَلَى الدُّخَانِ

رَقَصَ التَّطَوُرُ ذَا التَّحَضُرُ

عَارِضَات الثَّوْبِ وَالأَزْيَاءِ مِنْ

أَجَلَّ الثَّقَافَةَ وَالتَّمَدُنِ وَالوُلُوجِ إِلَى هُنَاكَ ..

أَعْدَاءَنَا .. أَحْبَابَنَا .. أَعْدَاءَنَا

مَنْ يَسْتَطِيعُ الآنَ أَنْ يُلْغِي الحُرُوبَ مِنَ الهَوِيَةِ وَالحُرُوفِ؟،،

مَنْ يَسْتَطِيعُ الآنَ تَعْوِيضَ الشَّرَايِين التِي نَزَفَتْ؟!

وَمَنْ يُحْيِي النَّشِيدَ؟![1]

تميّز القرن الواحد والعشرين بتطور ملموس في الأنساق الثّقافية الغربية المتحررة من كلّ معتقد أو سلطة، وهو ما أغرى نظيرتها العربية فارتمت في أحضانها دون توخ للأبعاد والأصول، حيث عمل الخطاب العربي المعاصر في إطار المثاقفة العالمية اللاّمشروطة على أرضة الدّخيل الوافد، واتّخاذ مُقوّماته نموذجا يُحتذى به، مما أدى إلى انزلاق حضاري رهيب، جَنَتْ مُضاعفاته على الأخضر واليابس من تراث الأمة الإسلامية.

وفي ظل غياب الوعي بالآخر تخلو السّاحة العربية من حراس العقيدة الذين جرفهم سيل المشروع الأكبر، واستحوذ عليهم الانفلات المبهر؟ فراحوا يُشيّدون مملكة الخراب الرّوحي والعقدي باسم التّملق الثّقافي والتّمدن الحضاري، وهذا ما جعل إيزيس تعجز عن لملمة أشلاء زوجها، والتي بالكاد تتصهر في بنيات النّص الممحو لغير رجعة وفي خضم الأشلاء المتطايرة يسعى الشّاعر محمد علي سعيد إلى إعادة بعث الهوية الإسلامية الضائعة بعدّه الحضور الأولوي للصوت الراديكالي، فقد عكف على تأسيس

[1] محمد علي سعيد: روح المقام، ص09/08.

" وجود منظور وغير منظور، وجود مرئي وغير مرئي، وجود مادي وغير مادي، ولكنه الوجود المتحرر من سلطة الثوابت القاهرة له والمتحكمة بمساره وبمصير كينونته"[1]

وضمن مستوى الخلق الفنّي للرموز تَمَكَّنَ الشَّاعر المتفرد مصطفى دحية من خلق أسطورته الخاصة بمكنوناته وهواجسه، فكان صنيعه إعلانا عن نهاية المرجعية الرّمزية وبداية الدينامية المتجلية في قوله:

لَوْ كُنْتُ مُصْطَافْيُوسْ:

لَخَلَقْتُ الفَقِيهَ سِيزِيفْيُوسْ...

أَلَيْسَتْ الصَخْرَةُ هِيَ المَتْنُ؟[2]

يحتوي الرّمز على نظام خارجي مرجعي ثابت، وله كذلك نظام داخلي دينامي قابل للتّحوير والتّفعيل، وفيه يتمّ إقصاء الدّلالة القارة المتواضع عليها، فقد عمل الشّاعر على خلق أسطورته انطلاقا من تغييب الدّلالة الرّمزية الكلاسيكية لرمز **سيزيف**، حيث نصّب ذاته المبدعة إلـه أعظم كزيوس، وجعل حركية الصخرة الصماء مركزا لمدار أسطورة **سيزيف**، رغم أنّ هذه الشّخصية الأسطورية كانت " أحذق البشر كما يقول الإغريق القدامى وقد عوقب على حذاقته بأن يعمل بلا نهاية، ولا توقف في العالم السفلي إلى الأبدية، إذ حكمت عليه الآلهة بأن يدحرج مرمرة إلى قمة تل ثم تسقط قبل وصولها القمة"[3].

أدرك الشّاعر الجزائري المعاصر " أن سيزيف هو البطل اللامجدي"[4] فبإمكان أي مبدع إيجاده، وبمقدور كلّ قارئ كشف عنائه المتجدد ، لذا راح مصطفى دحية يضع يده

---

[1] مجموعة مؤلفين: جاك ديريدا فيلسوف الهوامش، ص93.

[2] مصطفى دحية: بلاغات الماء، ص36.

[3] آرثر كورتل: قاموس أساطير العالم، تر: سهى الطريحي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2010، ص126.

[4] ألبير كامو: أسطورة سيزيف، تر: أنيس زكي حسن، مكتبة دار الحياة، ط؟، بيروت، لبنان، 1983، ص 139.

على جرح **سيزيف** فوجد جسده " كله يتوتر ليرفع الصخرة، ليحركها، ليدفعها إلى الأعلى فوق منحدر يرتفع مائة مرة (...) وفي نهاية مجهوده الطويل الذي يقاس بفضاء لا جو له ولا سماء، وزمن لا عمق فيه، يتم تحقيق الهدف. ثم يرقب سيزيف الصخرة وهي تتدحرج إلى الأسفل في لحظات معدودات، نحو ذلك العالم السفلي، الذي يجب أن يرفعها منه ثانية نحو القمة ويعود إلى السهل"[1] ، وهكذا تتجدد المعانات/ تتجدد الخيبة في الوصول النّهائي فيتجدد معها الطموح المرجأ في تفجير الصخرة بغية إغاثة القهر الميؤوس من خلاصه.

استطاع معظم الشعراء الجزائريين تجاوز صخرة **سيزيف** من خلال استثمار حركتها المحورية العكسية الصعود≠ الهبوط، فليس في كلّ الحالات تُحاكي الحركة نفسها؟، كما أنّ لوغوسَ الحياة رهينٌ بثنائية النّجاح ≠ الفشل وكلّ دور إذا ما تم ينقلب. وعليه تتحول صخرة سيزيف إلى عناصر رمزية " يستخدمها الشاعر المعاصر بعد أن يستكشف لها بُعدا نفسيا خاصا في واقع تجربته الشعورية، معظمها مرتبط في الأسطورة أو القصة القديمة بالشخوص أو بالمواقف. وهذه الشخوص أو المواقف إنّما تستدعيها التّجربة الشّعورية الرّاهنة، لكي تضفي عليها أهمية خاصة. فالتّجربة إنّما تتعامل مع هذه الشخوص والمواقف تعاملا شعريا على مستوى الرّمز، فتستغل فيها خاصة الامتلاء بالمغزى أو بأكثر من مغزى، تلك الخاصية المُمَيّزة للرّمز الفنّي"[2] الذي ينّم عن احترافية هلامية تتجاوز الرؤية الأُحادية المُتمخّضة عن حدث مُعين.

[1] المرجع نفسه، ص140/139.

[2] عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 203.

5. خصائص الرّمز

لا شك أنّ **للرّمز** سماتا تُميّزه عن غيره، وترسم حدوده كي لا يتداخل مع الظواهر الفنّية الأخرى فيزداد غموضا على غموضه؟!، وقد رام البحث رصد خصائص فنّية وموضوعاتية تشمل الرّموز على اختلاف أنواعها:

1.5 الخصائص الفنّية:

– من بين أولى الخصائص الجليّة **للرّمز** أنّه تلميحٌ لا تصريح فهو " ليس صورة مباشرة وإنّما هو ضرب من الرؤية أو الحدس"[1] المتعالي عن القوانين الصارمة لعالم المادة.

– يبتعد **الرّمز** عن كلّ ما يُمكن أن نضع عليه اليد أو نُحس به، لذا نجده في تعانق مستمر مع " مثالية أفلاطون التي تنكر الأشياء المحسوسة، ولا ترى فيها غير صور رموز للحقائق المثالية البعيدة عن عالمنا المحسوس"[2] المشكل من مادة زائلة ومتعفنة يُهددها قانون الفناء بين الفيْنة والأخرى، وهذا ما لا نجده في فضاء **الرّمز** التّجريدي حيث أشجار الخلد دائمة الاخضرار والشمس ساطعة آلاء اللّيل والنّهار.

– يتكئ **الرّمز** في جلّ أنواعه على تقنية تراسل الحواس الّتي تجعل انبثاقه مشعا بـ" الدّلالات في مختلف الاتجاهات، إذ ترسم الكلمات أنغاما تفوح عطرا، والعطر يلمس حنانا ودفئا (...) وتتفجر المعاني، وتصبح الرؤية الشعرية مرايا لا تحصى، فتكون الصورة الرّمزية شحنة كامنة من الإيحاء، وحركة داخلية تضجّ بالمعاني، وتوحي بألوان من العواطف والمشاعر"[3].

– تمخض **الرّمز** عن تقنيات دينامية فاعلة تمثلت في (التّحفيز – الاستفزاز – الإثارة – الإغرائية – الإغوائية – الاقتصاد – التكثيف – الإيماء...) حيث عملت هذه التّقنيات على جذب المتلقي، وزيادة درجة الحرارة القرائية لديه، فكان من نتاجها أن غدا النّصُ

---

[1] نعيم اليافي: تطور الصورة الفنيّة في الشعر العربي الحديث، ص226.

[2] هدية جمعة البيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص64.

[3] المرجع نفسه، ص65.

الشعري نصوصا، أو نصا مفتوحا يزدحم عليه عدد لا نهائي من القرّاء فلا ينضب معينه أو يستنفذ.

– يحتوي **الرّمز** على نظام حيوي قابل للتّفاعل مع نظام النّص الوالج إليه، فينتج عن هذا التّواشج الأنظُمي نظامٌ إبداعيٌ خاصٌ " ومن هنا فلا نتناول النّص بوصفه معطى تاريخيا أو ناتجا ثقافيا ينتمي إلى الماضي ولكن بوصفه فاعلا آنيا، يؤسس التّاريخ ويؤثر فيه ويصنع الثّقافة ويتجاوزها "[1].

– أدرك الشّعراء المعاصرون أنّ **الرّمزَ** علاجٌ ناجعٌ ضدّ العقم الدّلالي، ومُجابهة سِنّ اليأس المبكر الّذي ظهر على النّصوص في زمن عرفت فيه آلية التّجريب أقصى مدّ لها، فسرعان ما تبتذل النّصوص بتغيّر طرق الكتابة ومواكبة آلية التّلقي لها، لذا كان الرّمز خيرَ واق لفُتُوة النّصوص واستمرار عطائها الدّلالي.

– تَضلّع **الرّمز** من الفلسفة اللّغوية، والميثافيزيقية، والوجودية فأضحى " مبحثا رئيسا من مباحث نظرية المعرفة "[2].

– **الأصالة والابتكار**: ونقصد بهذه الثنائية تحديث دلالة **الرّمز** وتفعيلها كي لا تبقى راكدةً ومن ثَمَّ إلباس **الرّمز** حلة فنّية دلالية **(فندلالية)** تتناسب والزّمن الّذي حلّ فيه، أو سافر إليه.

2.5 الخصائص الموضوعاتية:

– **الجرأة التّعبيرية**: يتفتّح **الرّمز** عن طاقة تعبيرية هائلة مكّنته من اجتياح قضايا العصر والتّجرؤ على مختلف المواضيع مهما كانت حساسيتها أو حدّتها دون مراعاة للعواقب والمضاعفات ما دام التّعبير فيه مُكَنّا ومُرّمزا، فهو – أي الرّمز– كالطائر يحط على التيّار الكهربائي العالي التّوتر دون أن يُصيبه مكروه؟!.

[1] مجموعة من الكتاب: أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، ص112.

[2] نعيم اليافي: تطور الصورة الفنّية في الشعر العربي الحديث، ص225.

– يتفرّد **الرّمز** في كونه تعبيرا عمّا لا يُمكن التّعبير عنه إلاّ بواسطة **الرّمز**، وعليه ليس **الرّمزُ** معادلا موضوعيا لفكرة ما، أو موضوع ما وإنّما هو الفكرة، والموضوع نفسهما.

– القدرة على احتواء مختلف المواضيع السّياسية، الدّينية، الاجتماعية، والتّعبير عنها بطرق متنوعة تكشف عن الطاقة الاستيعابية اللامتناهية للرّموز لذا " قيل إن العالم كلّه يتحدث من خلال الرّمز"[1].

– ينبغي علينا ونحن نرصد خصائص **الرّمز** ونتتبعها من خلال تجلياته، وتموضعاته في شتى متون الشّعر العربي المعاصر أن نقف على أمر غاية في الأهمية ألا وهو تعلق **الرّمز** بالأمل والطموح، لا بتحقيق الغايات والظّفر بها، فإذا تحقق المُنْشَدُ خار النشيد لذا يبقى " الأمل أجمل من التّحقيق، وتحققه ينذر بالمنحدر"[2].

– يرتبط **الرّمز** أشدّ الارتباط بالسّياق المستقطب له، فهو الّذي ينفخ فيه الرّوح ويشحنه بكرموزومات فكرية تُحيله عن طريق الإيماء والهمس إلى التّطلعات المراد نقلها إلى الجماهير، وبما أنّ كرموزومات **الرّمز** ليست معطى ثابتا فهي تتغير مع كلّ سياق جديد مما جعل **الرّمز** الواحد يقف على دلالات شتى فعلى سبيل المثال نجد **الرّمز** الأسطوري **'سيزيف'** يحمل دلالة الألم والمعاناة في حين نراه في سياق آخر مشدودا بدلالة الرفض والتّمرد؟!.

– تتنوع المنابع والمرجعيات الّتي يستقي منها **الرّمز** وجوده بحسب رؤى الشّاعر وانتمائه الفكري " فلئن كانت رموز السيّاب منبثقة من التزامه القومي ومنسجمة مع إيمانه بمذهبه الواقعي، ورموز خليل حاوي، ورموز البياتي تنبع من تجربة الغربة المعنوية والنّفي وتوحي بمعاني التّشرد والعذاب في عالم المادة المحموم. ورموز نازك الملائكة تهتصر الزّمن في قوقعة اليأس والخوف والتّردد، ورموز أدونيس تهيم في فضاء غامض لا حدود له يحاول بها أن يغيّر البنية الثّقافية السّائدة، لا بالتّعبير عمّا في نفوس النّاس بل على

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] نسيب نشاوي: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص514.

العكس بقذفهم خارج نفوسهم وزلزلة مفهوماتهم للخروج بهم من الموروث نحو عالم جديد"[1].

- وتّد **الرّمز** مكانته في ظلّ حضارات مُدّ باعها إلى زمن لم يولد بعد، فكان كالمسيح المنتظر يَحضُر في النّصوص عبر الاستشراف فيخلق عالما مُشعا مُرْجَأً إلى حين؟!.

- **زمكان الرّمز:** لا يقتصر **الرّمز** على زمان معين، أو مكان محدد وإنّما يظل مرتبطا بتصويب الزمكان إذا خرج عن القوانين الوضعية المثالية والنّواميس الكونية، وهذا يعني أنَّ **الرّمزَّ** حضورٌ في زمن محظور، وإعلان رسمي عن حالة الطوارئ.

[1] المرجع نفسه، ص543.

6. دواعي استلهام الرّمز:

أدرك الشّاعر المعاصر أنّ **الرّمزَ** نبضُ القصيدة وتُحفتها السّنية في زمن خيّم عليه الصّمت المفروض، وأُسر فيه قاموس اللّغة فلم يبق للشّاعر سوى وهج رمزي يُعبّر من خلاله عن هواجس عصره بطريقة مُراوغة، وغير مباشرة بحيث يغدو الصّوت معها زفيرا مُلتهبا، وتُصيّر الكلمة فيها نصوصا معارضة لقوانين السّلام المموه.

– ملك **الرّمزُ** لغةً عالميةً حملت بين طيّاتها السّلام بحروفه العذبة، وعلّمت الشعوب " أنّ الكلمة عصفور جميل، لا تستطيع أيُّ سلطة في العالم أن تذبحه، أو أن تنتف ريشه أو أن تشويه على الفحم، أو أن تمنعه من الطيران؟ "[1].

– يُعتبر **الرّمز** في خضّم الظواهر الفنيّة الأخرى سلاحا ذو حدّين فهو كقميص يوسف زاده بهاءً وجلب له المواجد، كذلك **الرّمز** يُضيء القصيدة لحظة وُلوجه إلى عالمها ويُعبّر أيضا عن صراع الوجود، كما قد يُلحق الأذى بالشّاعر نفسه، ولا يخفى علينا ما تعرض له الشّعراء والمبدعون من مظاهر التّهميش والإقصاء.

وضمن هذا المدار يدفع الشّاعر العربي فاتورة استلهامه **للرّمز**، ويتحمل تبيعاته كلما اتسع باب تأويله؟، فـ" الشاعر العربيّ هو – دون شكّ – أعظم شاعر في الدّنيا لأنّه يدفع ((**كمبيالة**)) الشّعر مع فوائدها وفوائد فوائدها ..فبينما يجلس الشّاعر السويسريّ على ضفاف ((**بحيرة جينيف**)) ليطعم البطّ، وبينما يجلس الشاعر الفرنسيّ في إحدى مقاهي ((**سان جرمان**)) يدخّن ((**الغِولواز**)) وهو يكتب.. وبينما يجلس الشّاعر الأمريكيّ على سطح بناية ((**تشيز منهاتن بنك**)) في ((**نيويورك**)) .. يجلس الشّاعر العربيُّ على قصيدة مفخّخة لا يدري متى تنفجر به "[2].

– يعمل **الرّمـز** على تحرير الشّاعر من مختلف الضغوطات سيان أكانت سياسية أو دينية... كونه – **أي الرّمز**– مجالا ديناميا حربائيا يتميز بالقدرة على إعادة تشكيل الأحداث، وصبغها بدهن رمزي فتتوارى بالحجاب.

---

[1] عبد الحليم مخالفة: تجليات الأسطورة في أشعار نزار قباني السياسية، ص13.

[2] المرجع نفسه، ص15/14.

– قدرة **الرّمز** على تشريح عين الكاميرا، واختراق عالم المّادة من خلال إيهام العقل وإحداث شروخ في قوانينه وجعله يلعب ضدّ ذاته مما يُؤدي إلى الانفلات من رتابة المنطق الصارم، وإغناء التّعبير الفنّي بتأويلات رمزية تكون بمثابة حبل التّواصل بين الواقع وما فوقه.

– احتواء **الرّمز** على طراز خاص من الموسيقى الدّاخلية والخارجية تسهم في تجميع البؤر الدّلالية، وإعادة توزيعها على مناطق اللاّشعور" من خلال تفاعل الرّمز مع المرموز تفاعلا ديناميكيا، فيشع كلّ منهما خلال الآخر"[1].

– إمكانية **الرّموز** في خرق التّوصيف اللّغوي المبتذل والانعتاق " من كلّ أشكال الأسر الحسّية؛ لتكون قادرة على الإيحاء بإحساسات ومشاعر، ليس لها حجم محدد ولا لون معين ولا ذات بارزة "[2].

– لعلّ السّبب الوجيه الّذي وطّد علاقة الشّاعر **بالرّموز** خاصة الأسطورية منها هو" أنّ الشّعر سليل الأسطورة المباشر إن لم نقل ابنها الشرعيّ، وأنّه شقّ لنفسه طريقا مستقلا بعد أن أتقن عنها ذلك التناوب بين التّصريح والتّلميح، بين الدّلالة والإشارة، بين المقولة والشطحة، وبعد أن أتقن عنها أيضا كيف يمكن للّغة السّحرية أن تقول دون أن تقول"[3]، فالأجدر بالابن البّار أن يظلّ وفيا لعهد أمه حاملا تعاليمها في كلّ نصّ يحلّ به ما دامت مصدر انبثاقه، واستمراره، وسرّ تهافت المبدعين والمتلقين عليه.

– حرص الشّاعر المعاصر على انتقاء أدوات فنّية عذراء تمثل " امتدادا وتجذّرا في وجدان المجتمعات، يؤهّلانها أن تكون أقصر الجسور وأمتنها بين الشاعر وجمهوره"[4]

وبهذا يكون الشّاعر قد احتوى المتلقي عن طريق فَتْنِهِ بما هو مؤصل في خلده من رموز وأساطير بعد أن شدّ وصالها بتجربته الشّعريّة.

---

[1] عبد الباسط حمود: دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية القاهرة، مصر، 2005، ص451.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] عبد الحليم مخالفة: تجليات الأسطورة في أشعار نزار قباني السياسية، ص40.

[4] المرجع نفسه، ص42.

- تعمل **الرّموز الأسطورية** على توثيق صلتنا بزمن لم يولد بعد عبر الحلم والاستشراف وهذا لا يعني أنّها تلغي الماضي، وإنّما تُسافر به على الدّوام فتجعله نصب أعيننا فإذا خطا الزّمن خطوة إلى الوراء خطت به الأسطورة خطوتين إلى الأمام " أي أنّ لها القدرة على إعطاء الماضي حضورا حيّا جماليّا، بحيث تجعلنا نعايش ونواكب حاضر الماضي بدلا من ماضيه، وذلك باعتبار الأسطورة شكلا دراميا يمكن تطويره وإعادة صياغته حتى يصبح معبّرا عن روح العصر وروح الحياة التي نحياها "[1].

- النّزول عند رغبة الشّاعر الملحة في الجنوح للغموض وإغوار تجربته أملا في الارتقاء بفكر المتلقي الّذي اعتاد على تذوق النّصوص وفق نمط فرضته المناهج الدّراسية في مرحلة معينة، فأراد الشّاعر كسر هذه الألفة الرّوتينية، ودسّ المتلقي في عالم بلا معالم يضيع فيه حتى يدرك متعة الضيّاع ويألف العيش في عالم الضّباب.

- يُجمع جمهرة من الدّارسين في حقل الأدب واللّسانيات على أنّ تهافتَ الشعراء المعاصرين في استلهام **الرّموز** مردّه إلى شساعة جوفها المنضوي على " خيالات رائعة ومشاعر سامية وألوان زاهية وفنون راقية وأفكار عميقة مسبوكة ومصاغة في لغة منمّقة متنوّرة ومغلّفة ببناء فنّي رفيع عجيب"[2]، مما جعلها-أي الرّموز- مستوى لغويا جدّ متطور، بل ومستوى فنّيا بامتياز، ففي سُمُوه جمال وفي غَرْوِهِ إبهار؟!، " إنّه مستوى الإبداع الّذي يُجسّد الرؤيا – الصورة – التي تصل إلى المعنى الإنساني"[3].

إنّ أول دافع لمصاحبة **الرّموز** هو عدم اكتفائها بعدد محدود من التّفسيرات **الرّمزية** فهي كرؤيا الكاهن المتعددة بتعدد زواره، ولو كانت قراءةُ الطالعِ واحدةً لَطَوَى الرّدى مزار الكاهن؟!، فعدم التّشبع من القراءة والتّأويل هو الّذي جعل **الرّموز** عشيقة الشّعراء، وملهمتهم الكتابة الحربائية المتلونة مع كلّ سياق جديد.

---

[1] محمد عبد الرحمن يونس: الأسطورة مصادرها وبعض المظاهر السلبيّة في توظيفها، ص57.

[2] المرجع نفسه، ص64.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

– يجدر بنا القول أنّ **الرّموزَ** غيثٌ دلالي أينما حلّ نفع، وهي أيضا بضاعة مزجاة لا يعرف قيمتها إلاّ الزبائن المحنكون؟!، ورغم ذلك تبقى **الرّموز** عالما ضبابيا معدوم الرّؤية يلجه المتلقي تائها ويخرج منه حيرانا.

– لم يجد الشّاعر في ترحاله المستمر أنيسا أوفى من **الرّموز** باعتبارها زادا حاملا للآلام والأحلام " فخليل حاوي ذهب إلى لندن وكتب أجمل قصائده ((السندباد في رحلته الثامنة))، وبدر شاكر السيّاب أخذ ((أدونيسه)) المضرّج بدمائه، متنقّلا من مشافي بيروت إلى لندن ثم الكويت. وعبد الوهاب البياتي حمل ((حلاّجه)) عبر رحلاته من بغداد إلى بيروت إلى مدريد وعبد العزيز المقالح أنارت له رموز بلاده: سيف بن ذي يزن وضّاح اليمن، بلقيس، منية النفوس، طريفة، عاقصة، عيروض لياليه المظلمة عندما كان غريبا وطالب دكتوراه خارج بلاده"[1].

– تربّع التّراث برموزه على مساحة واسعة من الشعر العربي المعاصر، كذلك احتل مكانة جعلت منه الغائب الحاضر في الكتابة الشّعرية، فما من شاعر إلاّ وكان التّراث هاجسه الأول ومثواه الأخير، وكأنّ القصيدة لا تكتسب مشروعيتها ولا تكتسي طابعا فنّيا يُؤهلها لريادة صدى التّلقي إلاّ بتوطينها للتّراث!.

فهل يعد التّراث اللّباس المفروض على العروس قبل خروجها من بيت أهلها ؟ والذي لو لاه لما استطعنا تفرقة العروس من سائر المدعوات؟؟.

هل يقتضي الصدق الفنّي تضمين القصيدة للتراث حتى وإن ألبسناها إياه قصرا؟؟.

حاول بعض الدّارسين والشعراء الاستدار حول هذا الموضوع، ورغم تواؤمهم على أنّ " اللجوء إلى التّراث ليس فعلا إبداعيا، وأنّ التّراث ليس نبعا ولا مركزا فإنّ ذلك لم يمنعهم من الرّجوع إلى التّراث بشتى توجّهاته، بل كانت أجمل قصائدهم وأكثرها شفافية وعمقا إنسانيا، هي التي نهلت من هذا التّراث ووظّفته. يقول أدونيس: ((ليس التّراث مركزا لنا. ليس نبعا وليس دائرة تُحيط بنا. حضورنا الإنساني هو المركز والنبع، وما سواه والتّراث من ضمنه يدور حوله. كيف يريدوننا إذن أن نخضع لما حولنا؟ لن نخضع.

[1] المرجع نفسه، ص110/109.

سنظل في تواز معه، سنظل في محاذاته وقبالته. وحين نكتب شعرا سنكون أمناء له قبل أن نكون أمناء لتراثنا. إنّ الشعر أمام التّراث لا وراءه . فليخضع تراثنا لشعرنا نحن. لتجربتنا نحن. لا يهمنا في الدّرجة الأولى تراثنا بل وجودنا الشّعري في هذه اللّحظة من التّاريخ، وسنظلّ أمناء لهذا الوجود. من هنا الفرق الحاسم بيننا وبين الإرثيين: لا يقدّم نتاجهم إلاّ صورة الصورة . أما نحن فنخلق صورة جديدة))"[1].

يرى **أدونيس** أنّ الرّجوعَ إلى التّراث مرهونٌ بأداء خطوة عملاقة إلى الأمام فليس من شيم الشّعر اقتفاء الأثر، وإنّما سبيله إنشاد إبداع يُسابق الزّمن؟، ومنه ينبغي للشّاعر أن يمسح على رأس التّراث لا أن يُبالغ في احتضانه.

– أسفرت الدّراسات الأنثروبولوجية على أنّ حياةَ الإنسانِ مطوقةٌ بين واقع يُعايشه وحلم ينشده، و"غالبا ما تفعل الأحلام في المرء فعلا أشد بكثير من فعل حوادث الحياة اليومية المبتذلة "[2]، فبينما يحيا الواقع في جو روتيني مألوف يكاد يتحول فيه إلى آلة طابعة أو ورق مطبوع؟، نجد عالم الأحلام يعتريه التّغير، والتّجدد، والتّحول، فهو سليل الأشخاص والأحداث الأسطورية التي يمكن عدّها " توأما للحلم من حيث الخصائص، مفارقة الواقع الموضوعي المعيش، اللّجوء إلى العوالم الدّاخلية الذّاتية (...) فعن طريق هذا الفهم المتبادل تتضح العلاقة بين رموز الأسطورة والحلم"[3]، وتتجلي أكثر في الشّعر خاصة، حيث تغدو الأسطورةُ وعاءً يمنحه المبدع خياله، ويصبّ فيه أحلامه، فيُصّير من وعاء مشدود بدلالة معينة إلى معين لا ينضب، وإلى هذا المخاض المتجدد واللاّنهائي يعزو الفضل في تواشج نسيج النّص وتشابكه " ليغدو – النّص– شبكةً عنكبوتيةً كلّما اعتقد القارئ أنّه فكّ خيوطها وحلّ طلاسمها ما تلبث إلا وتبعث عنقاء من جديد، في زي جديد، تغدو تموزا آخر يبحث عن رحلة قراءة أخرى، تنتظر من يبث فيها الرّوح "[4] الأبدية.

---

[1] المرجع نفسه، ص111/110

[2] آمال ماي: تجليات شهرزاد في الشعر الجزائري المعاصر، منشورات دار أبو الأنوار، ط؟، الجزائر، 2013، ص64.

[3] المرجع نفسه، ص68/65.(عدم وجود الصفحة:67/66).

[4] المرجع نفسه، ص72.

خاتمة

خاتمة:

توصل البحث بعد الدّراسة والتّطارح إلى جملة نتائج نعرضها في الآتي:

تعلّقت الرّموز في الشعر الجزائري المعاصر على اختلاف أنواعها بتيار الشطح والأحلام فأحالها إلى كائن غيبي اتخذ من اللاّنهاية معراجا، ومن الشّطح الصّوفي فنّا، ومن الكتابة الشّعرية سرابا.

- كما اتّضح لنا أيضا من خلال التّطارح والتّحليل أن المخاضَ الرّمزيَ للشّعر الجزائري المعاصر قد شكّل تجربةً صوفيةً باروكيةً يطبعها الانفلات والمراوغة الدّلالية، فهي تُبدد قوانين الشّطح الصوفي بين الفينة والأخرى محدثةً- أي التّجربة الصّوفية- ثورةً كوبنهاجيةً، تجلّت الرّموز فيها نشاطا حربائيّا، مما جعلها أشدّ انفلاتا فلا مُستقر فيها لمعنى، ولا مُستودع لِلَفظ، لذلك قيل عن التّجربة الرّمزية /الصّوفية الجزائريّة أنّها شطحات يحكمها قانون الفوضى المنظمة.

- تمكّن الشّعراء الجزائريون المعاصرون من خلق تجربة صوفية دار مِحورها حول المواضيع الصوفية عامة؛ كالتّجلي الإلهي- السّكر الصّوفي- الغربة الرّوحية- المواجد الأنطلوجية- الغزل الصوفي...، غير أنّ محمد علي سعيد تفرّد في رؤاه وطريقة استلهامه لمختلف المواضيع، وهذا ما هالنا إلى تأكيد فرضية التّناسب الطردي بين الشّاعر وتجربته الصوفية أي أن لكلّ شاعر تجربته الخاصة جدّا.

- استطاع الشّعراء الجزائريون خلق تجربة رمزية جمعت بين طابع التّغريب للغة داخل القواميس وبين غربة الذّات داخل الوطن، وهذا ما مَكّن الشّعر الجزائري المعاصر من استهداف البنّية التّحتية والفوقية للمجتمع الجزائري.

خاتمة:

– نجح الشّعر الجزائري المعاصر في تحويل الرّموز على اختلاف أنواعها إلى صور شعرية مُتمخضة عن رمزية الأحداث المستشرفة لغد أفضل. خاصة وأنّ الشّاعر الجزائري يفتأ يذكر الأحداث السّوداوية التي مرّت بها البلاد.

– احتوى الرّمز محمول الالتزام، التّناص، الصّورة الشّعرية، كما تمكّن من التّحَوُلِ في هيئاتهم والتّعبير باسمهم دون مواربة، وهذا ما لم يستوعبه جلُّ النّقاد والدّارسين على حدّ تصور محمد فتوح أحمد.

– امتدّ الرّمز في قضيا الالتزام فشكّل فضاءً معرفيّا وفنيّا رحبا ساعد على تخصيب السّياق الشّعري بمستجدات العصر، كما عمل على تحريك السّكون القاتل الّذي كاد يُنهك كاهل المضطَهَدين لولا وعي الشّعراء بفعّاليات الرّمز في الحفاظ على المثل العاليا والتّجند ضدّ كلّ ما من شأنه أن يُزوبع الهوية أو يمُسّ الكرامة الإنسانية.

– كشفت الدّراسة التّطبيقية عن استلهام الرّمز الأسطوري بطريقة التّحوير / التّلميح، مما جعله بنيةً قارةً لا يُمكن فصلها عن السيّاق الشّعري المستقطب لها.

– أما الرّموز التّاريخية فتُستدعى باسمها، وفي ذلك تأكيد لمقولة التّاريخ يُعيد نفسه بطريقةٍ مخاتلةٍ.

– انبنى الرّمز في الشّعر الجزائري خلال العقد الأول من القرن الواحد والعشرين على آلية جديدة تَكْمُنُ في المساءلة، فعلى مدار متون الدّراسة التّطبيقية تواتر الاستفهام الحامل لدلالة النّفي الرافض لأبجديات الفكر الدوغمائي بشكل رهيب.

– انبثقت جلّ الرّموز التي استلهمها الشّعر الجزائري المعاصر من فكرة التّفكيك وإعادة البناء وفق شاكلة مغايرة مُنطلقها من النّقيض إلى النّقيض.

– احتلّت رموز الطّبيعة الصّدارة في متون الشّعر الجزائري المعاصر باعتبارها أقرب الرّموز إلى الحياة الإنسانية، فمنذ الأزل احتفى الإنسان بمظاهر الطّبيعة، وانبهر بجمالها وعظمتها،

فاتخذها مسكنا له وعاش في كنف تقلّباتها الصيفية والرّبيعية...، بين الشمس / الرّياح / الأمطار، وعليه فإنّ حضور رموز الطّبيعة مدعاة لحالات نفسية: الفرح، الحزن، الهيجان...

– لا يخفى على مُستقرئ الشّعر الجزائري المعاصر ذلك التّداخل الرّمزي المثير للغرو، إذ لا يكاد يخلو نص شعري من الجمع بين رموزٍ مختلفة المشاربِ (أسطورية – تاريخية – طبيعية...)، وهذا ما أدى إلى صعوبة فكّ شفرات الرّموز، حيث غدا النّص الشّعري في كنفها سرابا كلما اقتربت منه ازداد منك بعدا.

– تأكّد لنا من خلال الدّراسة والتّطارح أنّ المدرسة الرّمزية العربية راحت ضحية الجهود الفردية التي يعوزها لملمت الشّتات، وهذا ما حال دون الإعلان الرّسمي عن ميلادها في الأدب العربي المعاصر (حيث بقيت رمزية جزئية).

– ومجمل القول: وعى الشّعراء الجزائريون المعاصرون الطريقة المثلى في استلهام الرّموز إلى درجة أنّ بعضهم غامر في كتابة نص رمزي ، ولا أدل على ذلك من المنزلة الفاضلة الّتي أولاها الشّعراء الجزائريون للرّموز حتى غدت عشيقتهم وطريدتهم، فمن لم يظفر بمعانقتها ظلّ شعره أمد الدّهر يتيما؟!، وبذلك يكون الشّعراءُ الجزائريونُ قد انفتحوا على آفاق جديدة مَكّنتهم من احتواء الواقع والتّعبير عن مَكنوناتهم، وبث آرائهم بحرية مُسهبة، كما استطاعوا مراودة تقنيات تعبيرية أخرى أكثر مجاراةً لتجربتهم الشّعرية كتقنية القناع مثلا؟، مما جعل القصيدةَ الجديدةَ مساحاتٍ فياضةً بالدّرامية والدّلالات الدّينامية، والإيحاءات الوهاجة ذات البعد العالمي، فانعكس كلّ ذلك في بنية الشّعر الجزائري الّتي ما لبثت أن ازدادت توهجا وإشعاعا وغنى بإيحاءات، ودلالات ربطت الماضي بالحاضر، وأسقطته على الواقع الرّاهن فبهرت المتلقي وجذبته إلى حقلها المغناطيسي، فأصبح حلقةً من حلقاتها يقرأ ويعيد القراءة، يُؤوّل ويتدبر فأنتجت التّجربة تجاربا، وأنتج النّص نصوصا إيمانا بعدم محدودية الإبداع، وألاّ شيء نهائي في الفنّ.

خاتمة:

ختاما لا ندعي كمال البحث، أو الوصول إلى نتائج نهائية / قطعية، لأنّ القدرة على استنّطاق الرّموز تختلف من باحث إلى أخر، كما أنّ اختلاف المرجعيات والمنطلقات، والمناهج المُطبقة يؤدي إلى اختلاف النّتائج، ويبقى لكل شيء إذا ما تمّ نقصان.

المصادر والمراجع

- قائمة المصادر والمراجع:

أولا المصادر:

⇐ أحمد عبد الكريم:

موعظة الجندب، دار أسامة للطّباعة والنشر والتّوزيع، ط1، الجزائر، 2009.
معراج السنونو، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2002.

⇐ محمد علي سعيد:

جيوب الرذاذ، منشورات أرتيستيك، ط؟، الجزائر 2005.
روح المقام أو سقط المنافي وهبوب الجهات، دار الخلدونية، ط؟، الجزائر، 2006.
صداح البحر، منشورات أرتستيك، ط1، الجزائر، 2007.

⇐ مصطفى دحيّة: بلاغات الماء، منشورات الاختلاف، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، ط1، الرغاية، الجزائر، 2002

⇐ عبد الحميد شكيل:

شوق الينابيع إلى إناثها، نصوص إبداعيّة، موفم للنشر، ط؟، الجزائر، 2008.
الركض باتّجاه البحر، موفم للنشر، ط؟، الجزائر، 2008.

⇐ عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، ط؟، الجزائر، 2008.

⇐ عثمان لوصيف: غرداية، دار هومة، ط2، الجزائر، 2001.

- ثانيا المعاجم:

⇐ بطرس البستاني:محيط المحيط،(قاموس عربي مطول)، مكتبة بيروت،ط؟، لبنان،1998

⇐ محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، ج10، تح: نواف الجرّاح، دار الأبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2011.

⇐ ابن منظور: لسان العرب، مج:14 (م- ن)، دار صادر،ط6، بيروت، لبنان، 2008.

⇐ الفيروز آبادي: القاموس المحيط، تح: يوسف الشيخ محمد البقاعي، ط؟، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،2010.

- ثالثا المراجع العربية:

⇐ أبو نواس: الديوان، تح: بهجت عبد الغفور الحديثي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث دار الكتب الوطنية، ط1، أبو ظبي، 2010.

⇐ أبو الحسن علي بن عثمان الهجويري: كشف المحجوب، ج2، تح: إسعاد عبد الهادي قنديل، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ط؟، القاهرة، مصر، 2007.

⇐ أبو محمد الأسود الغندجاني: أسماء خيل العرب وأنسابها وذكر فرسانها، تح: محمد علي سلطاني، دار العصماء، ط1، دمشق، سورية، 2007.

⇐ أبو الفرج الإصبهاني: الأغاني، مج4، ج10، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر،ط؟، بيروت، لبنان، (د-ت).

⇐ أبو نصر السّراج الطوسي: اللُّمَعْ، تح: عبد الحليم محمود، طه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة بمصر، دار المثنى ببغداد، 1960.

⇐ أبو القاسم الحسن بن محمّد بن حبيب: عقلاء المجانين، تح: عمر الأسعد، دار النّفائس، ط1، بيروت، لبنان، 1987.

⇐ أبو القاسم القشيري:

الرسالة القشيريّة، تح: القاضي زكريا بن محمد الأنصاري، دار جوامع الكلم، ط؟، القاهرة، مصر، (د-ت).

الرسالة القشيرية في علم التصوّف، تح: معروف مصطفى رزيق، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2001.

⇐ إبراهيم عبد القادر المازني: حصاد الهشيم، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط؟، القاهرة، مصر، 2012.

⇐ إبراهيم رماني:

الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، ط3، الجزائر، 2007.

أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب للطباعة والنشر، ط1، الجزائر، 1985.

المدينة في الشعر العربي – الجزائر نموذجا–، (1925–1962) دار هومة، ط2، الجزائر، 2001.

⇐ أدونيس:

هذا هو اسمي، ((صياغة نهائية))، دار الآداب، ط1، بيروت، لبنان، 1988.

زمن الشعر، دار الفكر للطباعة والنشر، ط5، بيروت، لبنان، 1986.

⇐ أحمد أبو حاقة: الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، لبنان، 1979.

⇐ أحمد بسّام ساعي: حركة الشعر الحديث في سورّية من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، ط1، دمشق، سورية، 1978.

⇐ أحمد طالب: الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة (في الفترة ما بين 1931 – 1976)، ديوان المطبوعات الجامعية، ط؟، الجزائر، 1989.

⇐ إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار عالم المعرفة، ط؟، الكويت، 1978.

⇐ أمحمّد عزوي: الرمز ودلالته في القصة الشعبية الجزائرية، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2013.

⇐ أمين يوسف عودة: تجليات الشعر الصوفي – قراءة في الأحوال والمقامات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، لبنان،2001.

⇐ أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مربولي، ط3، القاهرة، مصر، 1987.

⇐ آمال ماي: تجليات شهرزاد في الشعر الجزائري المعاصر، منشورات دار أبو الأنوار، ط؟، الجزائر، 2013.

⇐ آمنة بلعلى: أثر الرّمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، ط؟، الجزائر، (د – ت).

⇐ الأعشى: الديوان، تح: محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميزت، ط؟، القاهرة، مصر، (د– ت).

⇐ أمرؤ القيس: الديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط4، القاهرة، مصر، (د– ت).

⇐ بركات محمد مراد: الأمير عبد القادر الجزائري، المجاهد الصوفي، دار النشر الإلكتروني، ط؟، مصر، (د– ت).

⇐ بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1994.

⇐ جابر عصفور:

الصورة الفنية (في التراث النقدي والبلاغي عند العرب)، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، لبنان، 1992.

رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشّعر، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2008.

⇐ الجاحظ: الحيوان، مج3، تح: عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ط2، مصر، 1965.

⇐ جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، ط؟، الجزائر، 2003.

⇐ الجندي درويش: الرمزية في الأدب العربي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط؟، القاهرة، مصر، (د- ت).

⇐ هديّة جمعة البيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، دار الكتب الوطنية هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث،ط1، الإمارات العربية المتحدة، 2010.

⇐ وضحي يونس: القضايا النّقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط؟، دمشق، سوريا، 2006.

⇐ زكي نجيب محفوظ: مع الشعراء، دار الشروق، ط؟، بيروت، لبنان، (د- ت).

⇐ زكريّا إبراهيم: مشكلات فلسفية3 مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، ط؟، مصر،(د-ت).

⇐ حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي (قراءة موضوعاتية جمالية)، منشورات اتّحاد كتاب العرب، ط؟، دمشق، سوريا، 2001.

⇐ حيدر توفيق بيضون: محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1991.

⇐ حافظ المغربي: أشكال التّناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر، دراسات في تأويل النّصوص، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، بيروت، لبنان، 2010.

⇐ طالب المعمري: الخطاب الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، بيروت، لبنان، 2010.

⇐ يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفيّة والجماليّة، الأهلية للنشر والتوزيع، ط1، عمان 1997.

⇐ يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2007.

⇐ يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 1978.

⇐ يوسف الخال: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة للصحافة والطباعة والنشر، ط2، بيروت، لبنان، 1979.

⇐ كاملي بلحاج: أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونات والأصول)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط؟، دمشق، سورية، 2004.

⇐ كامل فرحان صالح: الشعر والدّين، فاعليّة الرّمز الدّيني المقدّس في الشعر العربي، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، لبنان، 2006.

⇐ كريب رمضان: فلسفة الجمال في النقد الأدبي، مصطفى ناصف نموذجا، ديوان المطبوعات الجامعية، ط؟، الجزائر، 2009.

⇐ الكركري خالد: الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 1989.

⇐ لبيد بن ربيعة العامري: الديوان، دار صادر، ط؟، بيروت، لبنان، (د– ت).

⇐ محمد إبراهيم الجيوشي: بين التصوف والآداب، المكتبة الأنجلو مصرية، ط؟، القاهرة، مصر، (د– ت).

⇐ محمد بن جرير الطبري: تفسير الطبري، جامع البيان عن تأويل آيِ القرآن، تح: بشار عواد معروف، وعصام فارس الحرستاني، مج 2، مؤسّسة الرسالة، ط1، بيروت، لبنان، 1994.

⇐ محمد مفتاح: المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1999.

⇐ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التّناص)، المركز الثقافي العربي، ط4، الدر البيضاء، المغرب، 2005.

⇐ محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، مج2، عالم المعرفة للنشر والتوزيع، طبعة خاصة، الجزائر، 2013.

⇐ مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، مكتبة مصر للنشر و الطباعة والتزيع، ط؟، القاهرة، مصر، 1958.

⇐ محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنّية، 1925 – 1975، مج 01، عالم المعرفة للنشر والتوزيع المحمدية، طبعة خاصة، الجزائر، 2013.

⇐ محمد عبد المطلب: أدبيات البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ط1، مصر، 1994.

⇐ محمد عبد الرحمن يونس: الأسطورة، مصادرها وبعض المظاهر السلبيّة في توظيفها، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، قسنطينة، الجزائر، 2014.

⇐ محمد بن عيسى بن سَورَة الترمذي: سنن الترمذي وهو الجامع الكبير، دار التأصيل، مركز البحوث وتقنية المعلومات ط1، مصر، لبنان، 2014.

⇐ محمد العمري: البلاغة الجديدة بين التّخييل والتّداول، مكتبة الأدب المغربي، أفريقيا الشرق، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2012

⇐ محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة جامعية، (د-ت).

⇐ محمد فتّوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط؟، مصر، 1977.

⇐ مصطفى السيوفي: الإبداع الشعري بين النظرية والتطبيق، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية ش.م.م، ط1، القاهرة مصر، 2010.

⇐ محمد الشيخ: نقد الحداثة في فكر هايدغر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2009.

⇐ محمد التنوخي: المعجم المفصل في الأدب، ج1، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، لبنان، 1999.

⇐ محمود درويش: الديوان، حالة حصار، مج2، دار العودة، ط4، بيروت، لبنان، 2002.

⇐ محمود درويش: الديوان، مج1، دار العودة، ط1، بيروت، لبنان، 2010.

⇐ ميخائيل مسعود: الأساطير والمعتقدات العربية قبل الإسلام، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، لبنان، 1994.

⇐ ممدوح الزوبي: معجم الصوفية، دار الجيل للطباعة والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2004.

⇐ مصطفى عبده: فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، مكتبة مدبولي، ط2، القاهرة، مصر، 1999.

⇐ مفتاح محمد عبد الجليل: نظرية الشعر المعاصر في المغرب العربي، مكتبة الآداب للطباعة والنشر، ط1، القاهرة، مصر، 2007.

⇐ المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تح: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت لبنان، 1995.

⇐ نادر مصاروه: شعر العميان، الواقع، الخيال، المعاني والصور الفنية (حتى القرن الثاني عشر ميلادي)، دار الكتب العلمية، ط؟، بيروت، لبنان، 2008.

⇐ نزار قباني: قصتي مع الشعر، منشورات نيزار قباني، ط؟، بيروت، لبنان، (د– ت).

⇐ نسيب نشاوي: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر – الاتباعية، الرومانسية، الواقعية الرمزية–، ديوان المطبوعات الجامعية، ط؟، الجزائر، 1984.

⇐ نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، مطبعة صفحات للدراسات والنشر،ط1، دمشق، سورية 2008.

⇐ نور سلمان: معالم الرمزية في الشعر الصوفي العربي، الجامعة الأمريكية في بيروت، لبنان، 1954.

⇐ نغم عاصم عثمان: الرومانسيّة، بحث في المصطلح وتاريخه ومذاهبه الفكرية، المركز الإسلامي للدّراسات الإستراتيجية، العتبة العباسية المقدسة، ط1، الجنف الأشرف، بغداد، العراق، 2017.

⇐ سعد الدين كليب: وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية) منشورا اتّحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 1997.

⇐ عبد الباسط حمود:

دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، ط؟، القاهرة، مصر، 2005.

أمل دنقل بين البكاء والكعكة والبسوس (نماذج من الشعر السياسي)، دار طيبة للنشر التوزيع، ط؟، القاهرة، 2007.

⇐ عبد الجليل مرتاض: التناص، ديوان المطبوعات الجامعية، ط؟، الجزائر، 2011.

⇐ عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، بيروت، لبنان، 1993.

⇐ عبد الحليم مخالفة: تجليات الأسطورة في أشعار نزار قباني السياسية، منشورات السائحي، ط1، الجزائر،2012.

⇐ عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، مطبعة هومة، ط1، الجزائر، 1998.

⇐ عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، (دراسة نقدية)، دار هومة، ط؟، الجزائر، 2005.

⇐ عبد الحق بلعابد:عتبات(جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008.

⇐ عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع، منشورات جامعة منتوري، ط؟، قسنطينة، الجزائر، 2001.

⇐ عبد الله حمادي: ديوان تحزب العش يا ليلى، دار البعث، ط؟، الجزائر، 1982.

⇐ عبد المنعم الحفني: معجم المصطلحات الصوفية، دار المسيرة، ط2، بيروت، لبنان، 1987.

⇐ عبد المنعم الحنفي: الموسوعة الصوفية، مكتبة مدبولي، ط1، القاهرة، مصر، (د–ت).

⇐ عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، مطابع الوطن، ط؟، الكويت، 2001.

⇐ عبد العزيز لمقالح: ديوان، دار العودة، ط؟، بيروت، لبنان، 1986.

⇐ عبد العزيز عرفة: الدّال ولاستبدال، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط؟، دمشق، سورية، 1993.

⇐ عباس يوسف الحداد:الأنا في الشعر الصوفي؛ ابن فارض أنموذجا، ط2، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2009.

⇐ عبد الله العشي:أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2009.

⇐ عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط؟، بيروت، لبنان، 1978.

⇐ عواد أبو زينة: أصوات من الحصار، رواية الضفة الغربية وقطاع غزة(المضمون والبناء)، منشورات إي كتب، ط1، لندن، (د– ت).

⇐ عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، القاهرة، مصر، (د– ت).

⇐ عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1978.

⇐ علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، ط؟، القاهرة، مصر 1997.

⇐ علي قاسم الزبيدي: درامية النص الشعري الحديث، دراسة في شعر صلاح عبد الصبور، وعبد العزيز لمقالح، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، سوريا، 2009.

⇐ علي الخطيب: اتّجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، دار المعارف، ط؟، القاهرة، مصر، 1984.

⇐ عمر أوقان: لذة النّص، أو مغامرة الكتابة لدى بارت، إفريقيا الشرق، ط؟، الدار البيضاء، المغرب، 1996.

⇐ عمر بوقرورة: الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث(1945- 1962)، منشورات جامعة باتنة، ط؟، الجزائر، 1997.

⇐ ابن عربي محمد بن علي:

التدبيرات الإلهية في إصلاح المملكة الإنسانية، القرن التّاسع الهجري، مخطوط، مكتبة جامعة الملك سعود، قسم المخطوطات، الرّياض، المملكة العربية السّعودية، 1988.

الفتوحات المكّية، ج1، تح، أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط؟، بيروت، لبنان، (د-ت).

⇐ عثمان حشلاف: الرّمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، (فترة الاستقلال)، منشورات التبيين/ الجاحظية، ط؟ الجزائر، 2000.

⇐ فايز الداية: جماليات الأسلوب – الصورة الفنّية في الأدب العربي-، دار الفكر، ط2، دمشق، سورية، 1960.

⇐ فيصل درّاج: الواقع والمثال، مساهمة في علاقات الأدب والسياسة، دار الفكر الجديد، ط؟، بيروت، لبنان، 1989.

⇐ صبحي البستاني: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، ط1، بيروت، لبنان، 1986.

⇐ صالح مفقودة: أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، (د-ت).

⇐ صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط؟، مصر، 1978.

⇐ صالح خرفي: حمود رمضان، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط؟، الجزائر، 1985.

⇐ قيس بن الملوّح: الديوان، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1999.

الربيحات عمر أحمد: الأثر الثوراتي في شعر محمود درويش، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، ط؟، عمان، الأردن، 2006.

⇐ رجاء عيد: فلسفة الالتزام في النّقد الأدبي، دار منشأة المعارف، ط؟، الإسكندرية، مصر، (د– ت).

⇐ راشد عيسى: الخطاب الصوفي في الشعر المعاصر، وزارة الثقافة، ط؟، عمان، الأردن، 2006.

⇐ شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، ج1، دار العارف، ط9، القاهرة، مصر، (د– ت).

⇐ شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحرّ في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط؟، الجزائر، 1985.

⇐ توفيق الحكيم: فن الأدب، دار مصر للطباعة، ط؟، الإسكندرية، مصر، (د– ت).

⇐ خليل حاوي: الديوان، دار العودة، ط؟، بيروت، لبنان، (د–ت).

⇐ غالي شكري: شعرنا الحديث ... إلى أين ؟، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط2، بيروت، لبنان، 1978.

⇐ مجموعة مؤلفين: جاك دريد فيلسوف الهوامش، تأمولات في التفكيكية والكتابة السياسة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2017.

⇐ مجموعة من الكتاب الجزائريين: أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، دار الأديب للنشر والتوزيع الجزائر، ط؟، (د – ت).

⇐ مجموعة مؤلفين: سؤال الحداثة والتنوير، بين الفكر الغربي والفكر العربي، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2013.

- رابعا المراجع المترجمة:

⇐ أ.أ نيهاردت: الآلهة والأبطال في اليونان القديمة، تر: هاشم حمادي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، سورية، 1994.

⇐ ألبير كامو: أسطورة سيزيف، تر: انيس زكي حسن، مكتبة دار الحياة، ط؟، بيروت، لبنان، 1983.

⇐ آرثر كورتل: قاموس أساطير العالم، تر: سهى الطريحي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2010.

⇐ جان بول سارتر:الأدب الملتزم، تر: جورج طرابيشي، منشورات دار الآداب، ط2، بيروت، لبنان، 1967.

⇐ هنري بيبر: الأدب الرمزي، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات، ط1، بيروت، لبنان، 1981.

⇐ ماثيو آرنولد: مقالات في النّقد، تر: علي جمال الدين عزت، الدار المصرية، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، مصر، 1966.

⇐ سيسل دي لويس: الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن ابراهيم، دار الرشيد للنشر ط؟، بغداد، العراق، 1982.

⇐ فيليب فان تيغيم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط؟، بيروت، (د– ت).

⇐ ر- م ألبريس: الاتجاهات الأدبية الحديثة، تح: جورج طرابيشي، عويدات للنشر والطّباعة، ط1، بيروت، لبنان، 2018.

⇐ تيفين ساميول: التناص ذاكرة الأدب، تر: نجيب غزاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط؟، دمشق، 2007.

- خامسا الدّوريات العلميّة:

⇐ مجلة الآداب، العدد2، جامعة قسنطينة، الجزائر، 1995.

⇐ مجلة الوحدة، عدد 83/82، المجلس القومي للثقافة العربية، 1991.

⇐ مجلة كفربو الثقافية، العدد22 ، لبنان، تشرين الأول، 2013.

⇐ مجلة نزوى االعدد25، مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان، عمان، جانفي 2001.

⇐ المجلة العلمية لكلية التربية، العدد الرابع، ليبيا، 2015.

⇐ مجلة الثقافة الشعبية العدد الرابع، أرشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، البحرين، شتاء2009.

⇐ مجلة الخطاب، المجلد15، العدد 02، تيزي وزو، الجزائر، 2020.

- سادسا الرّسائل العلمية:

⇐ آمنة أمقران: الرمز في شعر مصطفى محمد الغماري، رسالة ماجستير، كيلة الآداب، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010/2009.

⇐ لزهر فارس: الصورة الفنية في شعر عثمان لوصيف، مذكرة ماجيستير، كلية الآداب واللّغات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2005/2004.

⇐ مجيد قري، مسار الرّمز وتطوره في الشعر الجزائري الحديث، (1962- 2004)، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر ،باتنة، 2010/2009.

- سابعا مواقع الآنترنيت:

⇐ عصام شرتح: الأسطورة / والتّصوف في شعر جوزف حرب- الموقع الإلكتروني: WWW.DIWANALARAB.COM.

⇐ فايز علي: الرمزية والرومنسية في الشعر العربي،.WWW.Kotobarabia.COM

جلال عبد الله خلف: الرمز في الشعر الغربي، https://www.iasj.net

ملحق السّير الذّاتيّة للشعراء الجزائريين

- ⇦ عبد الحميد شكيل
- ⇦أحمد عبد الكريم
- ⇦ مصطفى دحية
- ⇦ محمد علي سعيد

1/ الشّاعر عبد الحميد شكيل:

1/1 مولده ونشأته وتعلّمه:

وُلد الشّاعر والكاتب والصحفي عبد الحميد شكيل في الثاني والعشرين من شهر فيفري عام ألف وتسع مائة وخمسين بمدينة القل – سكيكدة–، انتقل في بداية مشواره التّعليمي إلى مدينة قسنطينة، حيث التحق بالمدارس اللّيلية؛ بعدها دخل المدرسة الكتّانية فتحصّل منها على الشهادة الابتدائية التي فتحت له مجال الانتساب إلى المعهد الإسلامي تحصّل من هذا الأخير على شهادة الأهلية وذلك عام 1970م، ليعود بعدها إلى مسقط رأسه (عنابة) وهناك التحق بالمعهد التكنولوجي للتّربية فتخرج منه معلما ابتدائيا، ونظرا لنشاطه المتميز في مجال الصحافة فقد تمّ تعيينه بمديرية التّربية الوطنية لولاية عنابة مكلّفا بالصحافة والإعلام.

2.1 مؤلّفاته:

تميّز الشّاعر عبد الحميد شكيل بغزارة نتاجه حيث بلغ عشرة دواوين شعرية نذكر منها:

- **تجلّيات الماء (مقام الكشف).**
- **تحولات فاجعة الماء.**
- **مرايا الماء**
- **مراب العشق.**
- **الرّكض باتّجاه البحر – 2008.**
- **شوق الينابيع إلى إناثها – 2008.**
- **كتاب الأسماء ...كتاب الإشارات.**

2. الشّاعر أحمد عبد الكريم:

1.2 مولده ونشأته وتعلّمه:

وُلد الشاعر والروائي أحمد عبد الكريم في السادس عشر أوت عام ألف وتسع مائة وخمسة وستين بمدينة الهامل ولاية مسيلة؛ تلقى تعليمه الابتدائي بمسقط رأسه، كان مولعا بالفن التّشكيلي حيث قادته موهبته إلى سلك التّعليم فاشتغل أستاذا للتّربية التّشكيلية، غير أنّ مهنة التّدريس لم تمنعه من التّحصيل العلمي وتطوير كفاءاته فقد تحصّل على شهادة الباكالوريا سنة 1986/ 2006، شهادة ليسانس تخصص الإعلام والاتّصال سنة 2010 جامعة لمسيلة، شهادة الماستر في نفس التّخصص سنة 2014 جامعة الجلفة.

2.2 مؤلّفاته:

- **رواية عتبات المتاهة– 2008.**
- **ديوان الأعسر – 1995.**
- **ديوان معراج السنونو – 2002.**

ديوان موعظة الجندب – 2009.

3.2 الجوائز التي تحصّل عليها:

تحصّل الشّاعر أحمد عبد الكريم على عديد الجوائز نورد منها على سبيل الإيجاز:

- **جائزة محمد العيد آل خليفة سنة 1999/1986.**
- **جائزة مفدي زكرياء المغاربية للشّعر العالمي سنة 1995/ 2000.**
- **جائزة أول نوفمبر عن وزارة المجاهدين سنة 2001/2000.**

3/ الشّاعر مصطفى دحية:

1.3 مولدة ونشأته وتعلّمه:

وُلد مصطفى دحية بمدينة الهامل ولاية لمسيلة، حفظ القرآن الكريم وهو حديث السن على يد والده الذي كان يشتغل إمام مسجد " الصلاح" بمدينة الهامل، تلقى تعليمه الابتدائي والمتوسط والثانوي بمسقط رأسه، تحصل على شهادة الباكالوريا سنة 1980، التحق بجامعة فرحات عباس بولاية سطيف تخرج منها بشهادة ليسانس / ماجيستير / دكتوراه، تخصص علم النّبات، يشتغل حاليا عميد كلية علوم الطّبيعة والحياة بولاية الجلفة.

2.3 مؤلفاته:

- **ديوان اصطلاح الوهم.**
- **ديوان بلاغات الماء/ 2002.**

4. الشّاعر محمد علي سعيد:

1.4 مولده ونشأته وتعلّمه:

وُلد الشّاعر محمد علي سعيد في الخامس والعشرين من شهر جويلية عام ألف وتسع مائة وواحد وستين بمنطقة بوسعادة، تلقى تعليمه الابتدائي والمتوسط والثانوي بمسقط رأسه؛ تحصل على شهادة الباكالوريا سنة 1979م، التحق بجامعة منتوري قسنطينة وتحصل بها على شهادة ليسانس في الرياضيات، ورغم أنّ توجّهه علمي بحت إلاّ أنّ ذلك لم يمنعه من التّفرغ لاستلهام الشّعر والغرف من معينه.

2.4 مؤلّفاته:

- **ديوان جيوب الرذاذ – 2005.**
- **ديوان روح المقام أو سقط المنفى وهبوب الجهات – 2006.**
- **ديوان صداح البحر – 2007.**

المخطوطات:

- **ساعة بعد الفجر.**
- **مبهمات الحجاب.**

3.4 الجوائز التي تحصّل عليها:

- **تحصل على جائزة الشّعر من المتحف الوطني للمجاهد سنة 1990.**
- **تحصل على جائزة الإبداع الشّعري من مؤسسة فنون وثقافة سنة 2010.**
- **تحصل على جائزة الإبداع في الشّعر من مؤسسة ناجي النّعمان بيروت سنة 2010.**

4.4 فاعليّاته في مجال الإبداع:

- **عضو اتّحاد الكتاب سنة 1984.**
- **عضو مؤسس لجماعة المعنى الجزائري.**

- عضو مؤسس في جمعية المعنى للآداب والفنون بولاية لمسيلة.
- أسس نادي المقام الأدبي بمدينة بوسعادة.
- شارك في ملتقى محمد العيد آل خليفة بولاية بسكرة – 2010.
- نشر نصوص شعرية بمجلة الثّقافة، مجلة آمال، ملحق الخبر الثّقافي، جريدة الشّعب، جريدة صوت الأحرار، جريدة الخبر.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

مقدمة:.....أ

فصل تمهيدي: الاستلهام والملكة الشّعرية الرّمزية

1/ علاقة الشّعر بالاستلهام الرّموز.....4

1/1 انفتاح الخطاب الشّعري الجزائري المعاصر على تقنية الرّمز.....17

2/1 الحدث/ الرّمزي/ الصّوفي للشّعر الجزائري المعاصر.....21

3/1 الدّواعي استلهام المُنجز الرمزي/ الصوفي.....28

الفصل الأول: ظواهر فنّية ومعرفية في الشّعر الجزائري المعاصر

1/الالتزام الإنساني والسّياق الرّمزي.....34

1/1 مفاهيم أساسية حول الالتزام.....35

2/1 فاعلّيات الرّمز في القضايا الإنسانية.....40

3/1 المغزى من الالتزام المنوط بالأبعاد الرّمزية.....58

2/ التّناص.....62

1/2 لمحة عن ظاهرة التّناص وعلاقتها بالرّموز.....62

2/2 ماهية التّناص.....64

3/2 أشكال التّناص الموازية لأنواع الرّمز.....75

أ/ القرض المعلن للنّصوص (التّناص الدّيني).....75

ب/ اضمحلال البؤر المعلمية للنصوص (التّناص الأسطوري).....79

ج/ التّناص العكسي.....83

3/ الصّورة الشّعرية.....85

1/3 دور الرّمزية في تخلّق الصّورة الشّعرية.....85

2/3 المخاض الرّمزي للصّورة الشّعرية في النّقد المعاصر.....90

3/3 أراء النّقاد المعاصرين حول تدفق الصّور الرّمزية في الشّعر.....99

4/3 أنواع الصّورة الشّعرية ذات المنزع الرّمزي.....102

أ/ الصّورة الحيّة.....102

ب/ الصّورة المهمشة.....107

ج/ الصّور التّشبيهية.....109

د/ الصّورة الرّمزية.....110

الفصل الثاني: الرّمزية في ضوء الشّعر الجزائري المعاصر

1/ الرّمزية النشأة والتطوّر والانتقال.....114

1/1 جذور المذهب الرّمزي.....114

2/1 كلف الشّعر العربي المعاصر بالرّمزية.....117

3/1 الرّمزية والشّعر الجزائري المعاصر.....128

2/ الشّبكة المفاهيمية للرّمز.....135

3/ أنواع الرّموز المستلهمة في الشّعر الجزائري المعاصر.....141

1/3 الرّمز التّاريخي.....141

2/3 الرّمز الدّينى.....157

3/3 الرّمز الصّوفي.....161

أ/ رمز الخمرة.....162

ب/ رمز المرأة.....166

ج/ الحلاّج.....173

4/3 الرّمز الأسطوري.....174

5/3 رموز الطّبيعة.....182

أ/ رموز الطّبيعة الحيّة.....182

ب/ رموز الطّبيعة الصّامتة.....190

4 مستويات استلهام الرّمز.....218

1/4 مستوى الضّريح الدّلالي.....218

2/4 مستوى الازدحام.....219

3/4 مستوى الخلق الفنّي.....225

5/ خصائص الرّمز.....230

1/5 الخصائص الفنّية.....230

2/5 الخصائص الموضوعاتية.....231

6/ دواعي استلهام الرّمز.....234

خاتمة.....239

قائمة المصادر والمراجع.....243

ملحق السّير الذاتية.....259

فهرس الموضوعات.....264

الملخص

الملخص:

رام البحث الموسوم بـ: استلهام الشّعر الجزائري المعاصر للرّمز؛ العقد الأول من القرن الواحد والعشرين أنموذجا– الكشف عن حضور الرّمز بشتى أنواعه في التّجربة الشّعرية الجزائرية المعاصرة، وبيان علاقته بالتّناص والصّورة الشّعرية بعدّهما ظواهرَ فنّيةً لا يُمكن عزلها عن بنية الرّمز، كذلك لم يغفل البحث عن رصد الصّلة الوثيقة بين الرّمز والقضايا الإنسانية التي شَغلت دور المدار الحيوي المفعّل للرّمز.

وقد اعتمد البحث على المنهج التّكاملي القائم على عدّة مناهج اقتضاها المجال الهلامي والدّينامي للنّصوص الشّعرية المنتقاة، كما تضمن البحث عدّة نتائج من أهمها: تفرد الرّمز في الشّعر الجزائري المعاصر خلال العقد الأول من القرن الواحد والعشرين، وتسامى شأوه فظلّت رؤوس القراء معلقة في السّماء ترقبه وفكرها سابح في لجج الخيال يرصده فكان تجربة رمزية بامتياز، وذلك نظير احتفائه – أي الرّمز– بالجانب البلاغي والأسلوبي المُثيرين للدّهشة والمفاجأة، وكسر أُفق التّوقع على الدّوام من خلال الجمع بين النّقيضين / مصالحة الأضداد / تحريك الثابت / تسكين المتحرّك.

الكلمات المفتاحية: الشعر الجزائري؛ الرمز؛ الالتزام؛ التناص؛ الصورة الشعرية، الدينامية،

the symbol in the contemporary Algerian poetry
The first decade of the twenty-first century as a model

Summary:
This research seeks to reveal the presence of the symbol in all its forms in the contemporary Algerian poetic experience and show its relationship with intersexuality and the poetic image which are artistic phenomena that cannot be isolated from the structure of the symbol. The research also addressed the close connection between the symbol and the human issues.
The research relied on an integrative approach based on several approaches that necessitated for the selected poetic texts. It included several results, the most important of which are: The uniqueness of the symbol in contemporary Algerian poetry during the first decade of the twenty-first century and it was considered as an excellent symbolic experience as it concerned with rhetorical and stylistic side in addition to this, the symbol combines the two extremes / reconciling opposites / moving the constant / immovating the moving.

Key words: Algerian Poetry – Symbol – Commitment – Intertextuality – Poetic image – Dynamic.