وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة محمد خيضر– بسكرة -

كلية الآداب و اللغـــــات

قسم: الآداب واللغة العربية

القيم الجمالية في الشعر الجزائري المعاصر 1975-2000

بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه علوم

تخصص: أدب جزائري معاصر

إعداد الطالب :

أحمد العياضي

إشـــــراف:

أ.د. صالح مفقودة

أعضاء لجنة المناقشة :

الرقم	الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	فورار محمد بن لخضر	أستاذ	بسكرة	رئيسا
02	مفقودة صالح	أستاذ	بسكرة	مشرفا ومقررا
03	بتقة سليم	أستاذ محاضر"أ"	بسكرة	عضوا مناقشا
04	عزوي امحمد	أستاذ	سطيف	عضوا مناقشا
05	عالية علي	أستاذ	باتنة	عضوا مناقشا
06	لراوي السعيد	أستاذ	باتنة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية : 2013 / 2014

الموافق : 1435 – 1436 هـ

"إني رأيت أنه لا يكتب أحد كتاباً في يومه إلا

قال في غده: لوغير هذا لكان أحسن، ولو زيد

هذا لكان يستحسن، ولو قدم هذا لكان أفضل

ولوترك هذا لكان أجمل، هذا من أعظم

العبر وهو دليل على استيلاء

النقص على جملة البشر"

العماد الإصفهاني

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

مقدمة..... .....**أ–و**

مدخل **11–16**

الفصل الأول/ المقدس الديني في الشعر الجزائري المعاصر

* توطئة 18–22

* تجليات المقدس الديني 23–64

الفصل الثاني/ اللغة الصوفية في الشعر الجزائري المعاصر

* توطئة 66–70

* تجليات اللغة الصوفية 71–111

الفصل الثالث/ الأسطورة في الشعر الجزائري المعاصر

* توطئة 113–116

* تجليات الأسطورة 117–161

الفصل الرابع/ الطبيعة في الشعر الجزائري المعاصر

* توطئة 163–165

* تجليات الطبيعة 166–203

الخاتمة **205–214**

قائمة المصادر والمراجع.

مقدمة

مقدمـــة :

تتطلع الثقافات والحضارات دوماً إلى أبنائها النابهين ممن يحملون شعلة المعرفة والتبصير،أولئك الذين تسامت عقولهم و وجداناتهم مرتقين بعوالمهم، طامحين إلى رفعتها ورقيها، انتقالها من الجهل والعدم إلى العلم والمعرفة، ومن الإستبداد والقهر إلى العزة والكرامة والسيادة.

وإذا كان الفكر الإنساني الراجح هو الدليل على ارتقاء الأمم واستعلائها، فإن ذلك لا يكون دون العقول التي تشغلها هموم الوطن، إذ أن العقلية المخلصة هي تلك التي تؤمن بهذا كله وتشغل نفسها به، فإذا هي تعاني ما يعانيه الوطن، وتصطلي بنيرانه وأوجاعه وآلامه. فكان الشاعر في طليعة هؤلاء، وهو إن كان يملك نفساً يائسة مضطربة في كثير من الحالات، إلاأنه- في الوقت ذاته- كان يملك قلباً قوياً مهيباً لا يقف دون حائل، ومن ثم أضحت أقلام الشعراء بوصفها منارة لأفئدتهم المتطلعة إلى عالمها الجديد، ذلك العالم الذي ترنو إليه البصائر النافذة من وراء الغيب، فإذا هو ماثل أمامهم كما يتخيلون في عوالمهم الروحية والوجدانية، كما أضحت أقلامهم سيوف أمتهم يشهرونها – كما يشاؤون- في وجه الزيف والسلبية والتراجع ومن هنا يكونون قد حملوا عبء الحاضر والمستقبل.

ولا أبالغ إن قلت، إن شغفي بالأدب الجزائري الحديث، باعتباره مقوم من مقومات الهوية الجزائرية، يعتبر من الأسباب الرئيسية، إن لم يكن هو السبب الرئيسي في اختياري لهذا الموضوع " القيم الجمالية في الشعر الجزائري المعاصر"،كون – حسب

رأيي- أن الأدب الجزائري المعاصر، قد لقي إهمالاً من الدارسين وإعراضا عنه، بما يدعو إلى الإستغراب في بعض الحالات.

والاهتمامات المختلفة في هذا المجال في ـ غالب الأحيان ـ لا تستند إلى منهج جاد يقود إلى معرفة المتن الشعري الجزائري المعاصر، مضموناً وبناء، لغة وإيقاعا، صورة وخيالا.

نخلص-إذا- إلى أن الشعر الجزائري المعاصر بقي شبه مجهول- في الغالب- ومازال تشوبه شوائب بعض المتطفلين أحياناً، وينالـه إعراض بعض المعرضين أحياناً أخرى وما بين هؤلاء وهؤلاء نشأت فكرة هذا البحث خاطرة في الذهن، ثم تنامت إلى أن صارت حقيقة، نقصد من ورائها، تقديم ما يمكن تقديمه للشعر الجزائري المعاصر، بتتبع التطور الذي حققته الحركة الشعرية إبان هذه المرحلة في جوانب عدة، تؤسس للحداثة الشعرية في الجزائر.

أما الصعوبات التي اعترضتني أثناء البحث، فمن أظهرها وأشقها، صعوبة جمع المادة الشعرية، فهي عملية شاقة، لا يستطاع تحقيقها إلا بتضافر الجهود، لذا كنت أرى في كل مجهود جديد كشفاً عن شعر مجهول أو شعراء مغمورين، أو أحكاماً طريفة كلها تزيد البحث غنى وثراء وهو ما آمل أن يكون لهذا البحث نصيب منه.

وقد توخيت الحذر بقدر المستطاع حتى لا يكون هذا الجهد تكرارا واجترارا التي سبقتني في المجال، فيصبح الجهد لا طائل منه.

فقد جعلت غايتي ووكدي منذ البداية، أن أعتمد على جهدي الخاص، ولا يخفى ما في ذلك من مشقة وعناء، ورغم هذا لا أدعي ولا أزعم، عدم استفادتي من المراجع التي تسبح في فلك الجماليات الشعرية المختلفة، التي يتوخاها شعراء الحداثة كونها أضاءت لي درب البحث، مستعينا بها من حين لآخر في تحليل النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة.

وحسب تصوري للموضوع، ارتأيت أن المنهج التحليلي، هو الذي يتماشى ويتلاءم ويتوافق مع طبيعة الموضوع، ولا ينفي هذا المنهج الاستفادة من المناهج الأخرى التي تتداخل أوتتقاطع معه.

ومن هذا التصور، احتوت خطة البحث على: مدخل، وأربعة فصول، وخاتمة.

ففي **المدخل** تحدثت عن علاقة الشاعر باللغة واستثمارها كطاقات لغوية برؤية معاصرة جديدة، ومدى علاقة الشاعر بالتراث وموقفه منه، ودواعي وأسباب تعلق الشاعر بالتراث، الذي يعد ظاهرة في الشعر العربي عامة، وهذا ما جعل القصيدة، ترتقي فنيا وجماليا. كما ألمحت الى مدى علاقة القارئ بالنص الشعري.

أما في **الفصل الأول**: عالجت قضية المقدس الديني، الذي تقترن قدسيته بالاحتراس والرهبة و تزيد من صعوبة التعامل معه بما تفرض من حرص شديد على عدم تدنيسه وانتهاكه لما يمثله في حياة المتدين من حضور، كما أنزل دون تبديل أو تغيير، قد يؤدي إلى إثارة رد فعل قوي داخل المجتمع المتدين، وهذا ما يستدعي تعاملاً خاصاً، يراعي مبدأ التقديس أساساً ومنطلقاً. ومن ثم تعامل الشاعر الجزائري المعاصر مع المقدس

الديني، بما يحمل من رؤية فكرية خاصة، لعموم الإنسان، واستثمر ما به من إمكانات وطاقات فنية، وتكثيف وإعجاز صوري، ليتداخل مع هذه الإمكانات بصوته الخاص مولداً بذلك أبعادا متعددة للتجربة الشعرية. ويتم هذا التعامل وفق مستويات مختلفة منها الاجترار، الامتصـــاص، الحوار.ومن خلال الدراسة والتحليل، يتضح مدي كيفية التعامل والتفاعل مع المقدس الديني، ويتجلى المستوى الذي كان شائعا في المتن الشعري الجزائري المعاصر لحمله صفة الحداثة الشعرية.

وفي **الفصل الثاني**: سلطت الضوء على اللغة الصوفية، وغايتي ظلت منحصرة في محاولة إثبات وجود الإشارة الصوفية في ثنايا الوجود الشعري للعبارة،لتؤكد صلة الشعر الجزائري المعاصر بالمرجعية الصوفية، وقد راعيت طبيعة هذه الغاية المرسومة التي تستبطن النصوص الشعرية وتبحث في خفائها، مستخلصاً من طرق التأويل المعهودة عند الصوفية والمتوارثة في تراثهم التأويلي الذي لا يكترث بالظاهر، ولا يكتفي بمعانيه القريبة، بل و يغنيه بما يستنبط منه بالتأويل وغايتي هي استخلاص الرمـوز والإشارات والاصطلاحات الصوفية، باعتبارها أدوات للبحث في المتون الشعرية المدروسة التي كنت أعيدها إلى الحقل الصوفي.

ولكن الأمر في غاية الصعوبة لما يحتويه هذا الشعر من العمق والفكر الفلسفي، مما يفتح الباب على مصراعيه للنقاش والجدال والقراءات والتأويلات المختلفة.

أما في **الفصل الثالث**: فحاولت الكشف عن مدى قدرة الشاعر المعاصر في تعامله وتوظيفه للأسطورة، التي تعد ركيزة فنية وجمالية في القصيدة المعاصرة، والتي أنقذتها من الوقوع في المباشرة وضيق الأفق بتوسيع فضائها.

إن توظيف الأسطورة في القصيدة المعاصرة يتم بمستويين هما: هيمنة الأسطورة والأسطوري، والثاني هيمنة الأسطوري وغياب الأسطورة، وهذا الأخير يعتبرمن أرقى المستويات الحداثية في توظيف الأسطورة، لأن الأسطورة تصبح فيه هي العروق التي تبعث في القصيدة، كما تؤكد قدرة الشاعر ومهاراته الإبداعية.

فالنصوص الشعرية المختارة، والتي تناولتها بالدراسة والمعالجة، ستجلي مدى قدرة الشاعر الجزائري المعاصر على توظيف الأسطورة، وفق المستوين (هيمنة الأسطورة والأسطوري)، أو(غياب الأسطورة وحضور الأسطوري).وما يحمله التوظيف من حداثة شعرية، وأي من هذين المستويين كان له الحضور والاستخدام الشائع والغالب؟.

وأما **الفصل الرابع**: فخصصته للطبيعة وعناصرها-كرموز لغوية- والتي أصبحت في القصيدة المعاصرة، ظاهرة لافتة للنظر لأنها عود الثقاب الذي يشعل الروح الشاعرة، ويدفع بالينبوع الكامن في أعماق النفس إلى التفجر والتدفق والانطلاق، فبقدر ائتلافه مع الطبيعة يكون اتصاله الروحي بهذا العالم ويكون حظ الشاعر من التعرف على أسرارها، ويكون نصيبه من المتعة الروحية.ولذا حاولت من خلال الدراسة والتحليل، تجلية مدى تفاعل الشاعر الجزائري المعاصر، مع مكونات الطبيعة،

وانصهاره فيها، والاستظلال بها، كرموز لغوية، والكشف عن مهاراته في توظيفها، أكانت برؤية حداثية أم برؤية سطحية وشكلية.

وفي **الخاتمة**: لخصت أهم النتائج التي تمكنت من استخلاصها من خلال معايشتي لمختلف أطوار البحث.

وأنتهى هذا البحث بفهرس يشتمل على أصحاب المتون الشعرية، والمصادر والمراجع التي ارتبطت بها الدراسة، ترتيباً ألفبائيا.

ولا يفوتني في هذا المقام، وقد استقام البحث على هذه الصورة،أن أقدم الى الأستاذ الدكتور **صالح مفقودة** ـ مشرفاـ الذي كنت أجد فيه همة الأستاذ الذي يأخذ بيد الباحث برفق، ويحثه على الصبر والترغيب، ومساعدته لي بكل ثقله العلمي، والمعرفي، وخفة روحه، ومهما قلت فيما قدم لي طيلة الإشراف، لوجدته قليلا، أطال الله في عمره خدمة للعلم والمعرفة.والله في عون العبد مادام العبد في عون أخيه.

فله مني أسمى معاني الشكر والعرفان والتقدير.

والحمد لله رب العالمين.

مـــدخـل

مـدخل

لا يمكن أن يفترق الشاعر عن واقعه الاجتماعي مهما بدا من تفرده، لأنه في علاقة متبادلة التأثير مع الواقع، فلهذا للواقع قانون يسير وفقه ويحاول الإنسان- والشاعر بالطبع- أن يقيم علاقة متوازنة عن طريق الملاءمة بين واقعه النفسي بمكوناته المختلفة وبين واقعه الاجتماعي، بكل توازناته وتناقضاته.

والواقع متغير كثير الحركة والدوران، يمور بالحركة والحياة التي تؤهل المجتمع لأن يتخذ خطوة إلى الأمام نحو حياة أكثر ملاءمة والشاعر-شاء أم أبى- جزء من هذه الحركة الموارة، لذلك فهو دائب الحركة والتغيير، يتأثر بما يحدث ويحاول التأثير فيه، وللشاعر قدرة خاصة وميزة في هذه العلاقة، لأنه يتميز بحساسية شديدة أكثر من الحساسية اليومية للحياة، ويتميز أيضا بقدرة على صياغة واقعه ورؤيته لهذا الواقع، محاولاً أن يكون أكثر توزاناً وأكثر شفافية في رؤية المستقبل ويتم ذلك بالقصيدة، أي بإعادة صياغة الواقع: النفسي والاجتماعي والفكري والجمالي....إلخ.

ومن ثم تتغير علاقته باللغة التي يستخدمها، لأنه يتعامل معها تعاملاً خاصاً، ينقلها من نظام معجمي إلى أن تتجاوز العلاقات اللغوية القائمة إلى علاقات لغوية جديدة، تابعة لحدة رؤيته وخبرته وطريقة صياغته للواقع، أي علاقات شعرية مجازية رمزية.

وهكذا فإن "الأفكار التي يتم التعبير عنها تشكل بنية لغوية، وهذه البنية تشكلت من تجارب عايشها مبدعها، فلا يمكن له الخروج من سيطرة الوقائع والحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية.... إلخ، تشكل بنية الفكر الإنساني، فلا يمكن أن تنمو الطاقة الفكرية

بمعزل عن تلك المعطيات،إن خصوصية الشخص هي خصوصية ثقافته وفكره ومجتمعه وبذلك تتشكل رؤيته الخاصة التي تمثل ذاته ووجوده وملامح شخصيته»[1].

ومن ثم فإن عملية التفريغ التي يقوم بها المبدعون خاصة، هي عملية يجري فيها تفريغ طاقاتهم الإنفعالية لتحقيق الرؤيا والذات، لذلك نراهم يوظفون أساليب يحاولون بكل ما يستطعون إلى ذلك سبيلاً، أن تكون ذات مميزة خاصة، تنفرد عن باقي الأساليب الأخرى، وذلك ليتميز صاحبها عن باقي المبدعين وأساليبهم، وغيرهم من الناس، لغة وذاتاً، وهذا ما يطلبه كل شاعر، ومنه «فالأسلوب سمة شخصية لا يمكن أخذه أو نقله أو تعديله، بوصفه خاصية في الأداء اللغوي لا يمكن تكرارها»[2]، ومن خلال ذلك فإن الأسلوب يعتمد على اللغة، ومن هنا فإن ميزة الأعمال الأدبية تكمن في الخصوصيات اللغوية، أو ما يسمى بالظواهر الأسلوبية، فهذه الظواهر- بلا شك- ستخلق علامة أسلوبية تكشف لنا عن حقيقة قائلها وما يحمله من أفكار ومعتقدات وعواطف ومشاعر.

ومن ثم فإن الأسلوبية، تتكون من طاقات لغوية يسخرها مبدعها ليفصح عن نفسه، ويعبر بها عن حقيقة وجوده. وكشف تلك المعطيات لذلك المبدع، يتم باستكشاف الظواهر التي تبدو واضحة جلية لكل قارئ، كما تتم عن طريق تحليل تلك الظواهر أو الخصوصيات والكشف عن دلالاتها وإيحاءاتها التي تتضح من خلال الألفاظ والسياق الذي وضعت فيه والواقع المعيش للمبدع.

---

[1]- أحمد الشايب، الأسلوب، د.ط، النهضة المصرية، القاهرة، 2004، ص 122.

[2]- إبراهيم عبد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، د.ط، وزارة الثقافة، عمان، 1996، ص 103.

ومن هنا فإن الشعر تشكيل لغوي. والمشاعر والأحاسيس والأفكار والمعاني تظل عناصر غير شعرية حتى تتشكل في أبنية لغوية خاصة،ولأن الأفكار والأحاسيس تمتزج بهذه الأبنية اللغوية وتتلاشى فيها. ولذلك فاللغة في العمل الشعري ليست أداة توصيل فقط، وإنما هي إبداع وخلق وإبتكار، فعلى الشاعر أن يرهف لغته ويشحذها ويفجر فيها من الطـاقات التعبيرية مــا يمكنها مـن إستـيعاب رؤيـته الشعرية بـكل أبعادها المتنوعة وتجسيدها تجسيداً فنياً.

إن علاقة الشاعر بالتراث، تبدأ كجماليات منذ اللحظة الأولى التي يجرب فيها أدواته المشكلة للنص الشعري، وتتحقق هذه العلاقة حين يبدع النص الشعري، وتتطور العلاقة فيما بعد حتى تنتهي إلى قدرته على الإبداع الشعري، ويكون حتى هذه اللحظة، قد عرف بعضاً من التراث، وخلال تعامله المستمر معه تتطور العلاقة، حسب صلة الشاعر بنصه ووعـيه بذاته الشعرية ووعيه بأدوات وماهية ومهمة النص الشعري، وهذا يعني أن العلاقة لا تتوقف، لأنها علاقة جدل دائم مع الموروث.

ويعود بنا سياق التحليل إلى النقطة الأساسية، وهي أن علاقة الشاعر بالتراث، علاقة مزدوجة من ناحية، ومتعددة ومتطورة من ناحية أخرى ذلك "أن الإبداع الأدبي والفني في الذروة من قوة الإنسان الخلاقة، وهي في الأساس الأعمق اتصالا بطبيعة الإنسان... والخلق الأدبي لا يصور وكأنه يدور في حلقة باطنية منطوية على ذاتها بل ينبثق عن ذات عاقلة، شاعرة، ليتوجه إلى الأخرين بما تفيض به هذه الذات، ويعمم عليهم هذا الفيض الفكري الشعوري ويجعلهم شركاء فيه، من هنا فإن صفة الإجتماعية

ملازمة حتماً للأدب، كما أنها تلازم الإنسان إنطلاقاً من طبيعته»[1]، ومن طرق علاقته بما حوله. يقول الدكتور علي عشري زايد: "و لقد كان التراث – في العصور- بالنسبة للشاعر هـو الـينبوع الدائم التفجر بأصل القيم و أنصعها و أبقاها و الأرض الصلبة التي يقف عليها ليبني فوقها حاضره الشعري الجديد على أرسخ القواعد وأوطدها، و الحصن المنيع الذي يلجأ إليه كلما عصفت به العواصف فيمنحه الأمل و السكينة. و كثيرا ما ارتد شاعرنا المعاصر إلى تراثه، فما خذله هذا التراث مرة، ارتد إليه مهمومـا و مسـرورا، و مـهزوما و منصورا، حرا ومقهورا، فوجد فيه ما يهدهد همومه و ما يجسد سروره، وما يواسيه في هـزيمته و مـا يتغنى بنصره، ما يمجد حريته و ما يتمرد على قهره»[2].

و هذا يعني أن التراث يمثل أحد مكونات الذات المبدعة، فالموروثات لا تندثر بل تظل في الذاكرة بنسب مختلفة، وهو ما يخلق حلا لشفرات النص الشعري عند تلقيه بين صاحب النـص ومتلقيه، و إلا أصبح النص الشعري ذا دلالات مختلفة، تستحيل معها عملية التلقي أو المشاركة.

وعلى الرغم من أن الشاعر يبدأ تجربته الجمالية من الحواس المباشرة التي تأخذ من عناصر الواقع الملموس، إلا أنه لا يقف عند هذه المعطيات الأولى، بل يتجاوزها إلى طاقاته ومخزوناته النفسية والثقافية والحضارية والتراثية في آن واحد.

[1]- روبير إسكاربيت، سوسيولجيا الأدب، ترجمة، أمال أنطوان عرموني، ط2، منشورات عويدات، بيروت، 1983، ص 6.
[2]-علي عشري زايد:إستدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر،د.ط، دار الفكر العربي،القـاهرة،1997،ص 70.

إننا أمام ظاهرة معقدة تسمى الشاعر، وأمام ظاهرة أكثر تعقيداً هي علاقاته ومكوناته وطاقاته، وكلها تصب في النص الشعري، كما تمثل هذه السياقات جميعاً تراثاً خاصاً للشاعر.

فإن الشاعر المعاصر يتعامل مع التراث- في غالب الأحيان- مع جوهر التراث وليس مجرد ترصيع النص بعبارات أو جمل أو أحداث أو شخصيات تراثية. بذلك يكون الشاعر المعاصر. قد أقام علاقاته بالتراث من خلال رؤية جدلية، يسيطر هو عليها، ويخضعها لما يريده، فيوظفه ويستفيد منه في تشكيل البنية.

ومن ثم أصبح لتوظيف التراث واستدعائه في النص الشعري، دلالة على موقف الشاعر منه، وأصبح للشاعر وللتراث دور معرفي مهم وواضح بجوار الدور الجمالي واللغوي. وهو يقدم نفسه للمتلقي الذي اختار أن يتوجه إليه سلفاً ونتج عن ذلك أن تدخلت ثقافة الشاعر وتدخل موقفه وتدخل الواقع والمتلقي في تشكيل النص الشعري.

وللمتلقي دور فعال في عملية إنتاج النص ذاتها، وقد ساعدت هذه الأفكار اللغوية مناهج النقد الحديث على اكتشاف نظرية (القـارئ في النص) وهـي نظـرية تركـز على طريقة تعامل القارئ مع النص، فليست العلاقة بين النص والقارئ من وجهة نظر هذه النظرية علاقة تسير في اتجاه واحد من النص إلى القارئ،حيث يقوم القارئ عند استقبال النص بفك شفراته وفقا لاتجاه ما من الإتجاهات النقدية السائدة وإنما هي علاقة تبادلية تسير فيها عملية القراءة في اتجاهين: من النص إلى القـارئ، ومن القـارئ إلى النص،

فبقدر ما يقدم النص للقارئ، يضفي القارئ على النص أبعادا جديدة، قد لا يكون لها وجود في النص، وبذلك يبرز تأثير القارئ في النص و تأثره به في آن معا.

ومن ثم فقيمة النص لدى القارئ أو المتلقي، تقوم على إبراز ما فيه من خصوصيات لغوية، تخصب العمل الأدبي بطاقة عالية من التأثير والانفعال وتجعله مصدر إشعاع للرؤى والأفكار النفسية والاجتماعية والسياسية والدينية...إلخ.

الـفـصل الأول
/ الـمقـدس الـديـنـي

في الشعر الجزائري المعاصر

- توطئة
- تجليات المقدس الدينـي

- **توطئة**

إن استدعـاء الشاعر للتراث و استثماره كرموز له إطاره الزمني و المكاني النوعي و كيفية توظيفه له ، هو مناط الابتكار والتميز، إنه مكان أو زمان أو حدث أو شخوص لها وضعيتها التاريخية و الدلالة المرتبطة بها، و يبقى على الشاعر عبء انتقاء الرمز والتوليف بينه و بين العناصر الأخرى في النص الشعري و تفجير ما به من طاقات دلالية إيحائية.

و لقد تميز الشعر العربي المعاصر، بتوظيفه للتراث كرموز، حتى غدا ظاهرة لافتة للانتباه، والدافع ما تميز به الشاعر المعاصر من الوعي بتاريخه الإنساني، و ما اكتسبه من ثقافات مختلفة.

فتوظيف الشاعر للتراث، يقتضي منه الوعي بدوره الحضاري، والوعي أيضا بكيفية تفجير ما في الرموز من طاقة إيحائية معبرة عن التجربة الشخصية والإنسانية معا، إذ "ينبغي أن تحمل هذه الشخصيات في السياق الشعري ملامح الشخصي والعام أو–بعبارة أدق- الفردي والجمعي، فإذا هي فقدت في السياق الشعري هذه القدرة، فقدت وجودها الرمزي،وفقدت–نتيجة ذلك-تأثيرها الشعري المنشود"[1]،من ثم على الشاعر الفذ أن يفجر علاقة حية عضوية بين الرمز وبقية العناصر الأخرى، بل بين الرمز والسياق الذي يرد

[1]- عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، ط3، دار الفكر العربي، د.ت، ص 204.

فيه، بحيث لا يقحمه في القصيدة،ولا يحمله ما فوق طاقته الدلالـية أو ما يخالفها، ويضعه في سياق غير ملائم وموائم لطبيعته، أو يعمد إلى تكديس الرموز، غير مدرك إلى التباين أو التنافر بين دلالتها أو إرهاقها لعقل القارئ، مما يجعل القصيدة غامضة أشد الغموض، فتصبح موسومة بالإبهام و الإلغاز.

فاللغة هي "الدوال" التي تشير إلى "مدلولات" خارج إطارها، سواء أكانت ذهنية تعيش في عالم الوجدان والشعور، أم كانت مادية حسية تعيش عالمها الخاص و تتحرك فيه، ويشـير الدكتور"صلاح فضل" إلى ذلك بقوله "إن اللـغة أو الدال كما يسمى في المصطلح الحديث، بفضل دوره الفذ كأداة للوعي، يقوم بوظيفته كعنصر أساسي مرافق لكل إبداع إيديولوجي، كيفما كان نوعه، فجميع مظاهر الإبداع وكل الأدلة غير اللفظية تسبح في الخطاب، ولا يمكن أن تنفصل عنه تمام الانفصال... إذ إن كل دال منبثق عن ثقافة ما، و بمجرد أن يفهم و يسبغ عليه معنى ما لا يبقى منعزلا، بل يندمج و يصبح جزءًا من وحدة الوعي لفظياً "[1] .

غير أن الشاعر لم يقف عند حدود استدعاء التراث –فحسـب- وإنما كان تحوله ناضجاً عندما استقى من الموروثات الدينية، فأضفى قوة ومصداقية على النص الأدبي الحديث، جاعلا إياه غطاء أو واجهة أو رداء في حركة من الاستبدالات والسياقات تدور

[1]- صلاح فضل، شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص و القصيد، د.ط، عين الدراسات الإنسانية و الإجتماعية، القـاهرة 1995، ص 241.

في فضاء النص الجديد، يضيف الدكتور "صلاح فضل" :"ومن الاستخدامات التراثية، نجد أن توظيف النصوص الدينية في الشعر يعد من أنجع الوسائل، ولذلك لخاصية جوهرية في هذه النصوص، تلتقي مع طبيعة الشعر نفسه، وهي أنها مما ينزع الذهن البشري لحفظه ومداومة تذكره، فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كل العصور تحرص على الإمساك بنص إلا إذا كان دينيا أو شعريا، وهي لا تمسك به حرصا على ما يقول - فحسب- وإنما على طريقة القول وشكل الكلام أيضا، ومن هنا يصبح توظيف التراث الديني في الشعر تعزيزا قويا لشاعريته ودعما لاستمراره في حافظة الإنسان." [1]

إن التعامل مع المقدس الديني يساعد الشاعر على تشكيل الرمز المعتمد مقدسا دينيا، وفق رغبته هو كشاعر، دون الوقوع تحت ضغط خصوصيات المرموز به، ليصبح الشاعر بذلك مرتبطا ارتباطا بما اختاره، ارتباط مميز ناقد، فاعل، لا ارتباط مسلم قانع، و هو ارتباط يساعده على الانفصال عن الأصل في واقعه الخاص به عند التوظيف،مما يخلق نموذجا ليس هو الأصل، ولكنه ينطلق منه، ليعبر عن خصوصيات الشاعر ومميزاته أكثر مما يظهر مميزات وخصوصيات الموظف، وبذلك يكتسب العمل الإبداعي خصوصيته التي تميزه من غيره،وقد وجد الشعراء "في تراثنا معينا لا ينضب، يمدهم الأصوات التي تحمل كل نبرات النقد والإدانة لقوى العسف و الطغيان، و بالأقنعة التي يتوارون خلفها، ليمارسوا مقاومتهم للطغيان، و قد وجدوا ضالتهم بشكل خاص في

[1]- صلاح فضل،إنتاج الدلالة الأدبية،قراءة في الشعر و القص و المسرح،د.ط، هيئة قصور الثقافة،القاهرة 1993،ص41-42.

تلك الأصوات التراثية التي إرتفعـت في وجه طغيان السلطة في عصرها و التي أعلنت تمردها على هذه السلطة.»[1]

لقد هيأ التنوع الديني في المجتمع العربي الظروف للشاعر، ليختار نـماذجه الدينية –دون حرج- من أي الديانات شاء، لا يحدد إختياره إلا الهدف الذي رسمه لنصه، حتى إن حريته في هذا الباب جرته للخروج عن بعض الثوابت في بعض الديانات، كتوظيفه لصلب "المسيح" عليه السلام-مثلا- الذي وردت في نفيه نصوص صريحة في القرآن الكريم، تؤكد عدم صلبه، حيث يقول عز و جل في سورة النساء: « وما قَتلوه و ما صلبوه، و لكن شبه لهم، و إن الذين إختلفوا فيه لفي شك منه مالهم به علم إلا إتباع الظن و ما قتلوه يقينا بل رفعه الله إليه و كان الله عزيزا حكيما»[2].

ومع ذلك تعامل الشعراء المعاصرون المسلمون مع "الصلب" كواقع قائم، و وظفوه لبسط واقعهم الخاص والعام، بل إن منهم من إتخذه أحيانا للبعث والإنقاذ والحياة الجديدة، وإلغاء الخطيئة وتخليصا وإحياء للآخرين، لأنه يرفض الطغاة و يـفضل الهروب إلى الموت على أن يصبح ظلاً في مملكة الطغاة .

قد يقال إن الصعوبة لا تتعلق بتوظيف المقدس الديني أدبيا فقط، بل تشمل كل التراث، إذ على المبدع الأدبي ألا يتجاوز حدود الحادثة التاريخية -مثلا- أو الشخصية

[1]- علي عشري زايد، إستدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 33.

[2]- سورة النساء، الآيتان 156-157.

التراثية دينية كانت أو غيرها، حفاظا على الأمانة التاريخية وحرصا على عدم الانحراف بالنص أو الحادثة إلى ما يشوهها،أي خرقها وانتهاكها،وهو رأي صحيح في عمومه، غير أن قدسية الدين المقرونة بالاحتراس والرهبة، تزيد من صعوبة التعامل مع المقدس الديني، بما تفرضه من حرص أكبر على عدم تدنيسه وانتهاكه، لما يمثله في حياة المتدينين من حضور كما أنزل دون تبديل أو تغيير، قد يؤدي حدوثهما إلى إثارة رد فعل المجتمع المتدين، وهذا ما يستدعي تعاملا خاصا يراعى مبدأ التقديس أساسا و منطلقا.

فالقصيدة المعاصرة تتيح أمام شعرائها المجدين نوعا من الحرية و الحركة، و قدرا كبيرا من التعبير الخلاق، الذي قد لا يستقيم أحيانا، غير أنه يتلاقى في بؤرة واحدة في النهاية، ليصور بصدق ما اختصر في وجدان الشاعر ومخيلته، ومن ثم يتبدى لنا دور دلالة المقدس الديني في سياقها الشعري الجديد، ومدى ما تضفيه على النص من روعة وجمال واكتمال، فتؤدي بذلك غرضها، و تستشرف ماضيها العريق بعد أن تبرزه جليا واضحا.

فالمقدس الديني له من الأهمية القصوة في الحياة الاجتماعية و العملية الإبداعية، إذ يكشف ويجلي و يثري النص الشعري بدلالات وإيحاءات مختلفة.

- **تجليات المقدس الديني:**

إن ما إستهوى الشعراء الجزائريين المعاصرين من المقدس الديني هو شخصيات الأنبياء(عليهم السلام)، حتى أصبحت ظاهرة مميزة لافتة للانتباه في قصائدهم الشعرية، كرموز توحي بدلالات مختلفة. فشخصية الأنبياء (عليهم السلام) غنية وثرية بدلالات الفداء والاستبسال والمثالية، كما أنها تحمل قدرا كبيرا من التراجيديا و الدراميا التي أغرت الشعراء بتتبعها فنيا،واستثمار ما فيها من طاقات دالة على دراما الحياة الإنسانية، فهي مثال للعطاء والبذل وحمل الرسالة، وهي في نفس الوقت أنموذجا لتحمل المكابدة والعذاب والمعاناة، وهذه الدرامة العالية، يتخللها عذاب شديد تصلح مثالا للنبل والسمو والفداء،ورمز للإغتراب الفكري والوجداني، ودليل على نقصان الحياة البشرية وافتقارها للمثال.

كما أن قناعة الشعراء في التعامل مع المقدس الديني في نصوصهم الشعرية، لم تكن وليدة رغبة طارئة، ولا نتيجة تقليد صرف لغيرهم، بل خلاصة تـجربة حيـاتية و إبداعية معا، وقد ـ لا يجانبني الصواب ـ إن قلت أن جل الشعراء، تلقوا ثقافة و تعليما دينيين في الفترات الأولى من حياتهم الدراسية، وتشبعوا ببعض القيم الروحية، و حفظوا نصوصا و متونا شكلت بعض تصوراتهم و رسخت في ذاكرتهم لتضغط حين الإبداع.

فنقرأ للشاعر يوسف وغليسي:

يسألونك عني

قل إني ما قتلوني و ما صلبوني و لكن

سقطت من الموت سهوا..

رفعت إلى حضرة الخلد..

إني تلاشيت سكران..

إني تشظيت في وهج الوجد..[1]

لقد استوحى الشاعر قصة سيدنا "عيسى المسيح" عليه السلام، لما وجد في أجوائها مجالا رحبا للتعبير الوجداني عن ألام الإنسان و قوة المعاناة، وشدة المحنة بطريقة تبدو بسيطة ومباشرة نوعا ما، لا يحتاج المتقبل لفهمها إلى مجهود كبير، ولا تقبل تأويلا غير الذي عبرت عنه، "فالمسيح" عليه السلام معادل رمزي للشاعر الذي يعاني ويكابد مرارة الواقع، وهنا تبرز اللغة وسيطا حسيا، يخلق تجسيدا للوعي الفكري والجمالي، إذ أن لغته ذات بناء قوي و دلالة ملائمة للسياق الذي وردت فيه.

إن الشاعر ينفي عن نفسه القتل والصلب بـ (ما) النافية، "فالمسيح"عليه السلام رفع إلى السماء (معجزة إلهية)، فتجلت قدرة الله وامتدت إليه يد العناية فأخفاه الله عن أعين الناظرين، حيث يقول عز و جل «.. و ما قتلوه و ما صلبوه.. بل رفعه الله إليه و كان الله عزيزا حكيما»[2]

أما الشاعر فكان القدر إلى جانبه، فأنقذه من الإغتيال والعذاب والمكابدة، والدلالة على ذلك ما يوحي به قوله في النص (سقطت من الموت سهوا..)، أي حفظه الله ونجاه، وهذا حتى لا يخترق قدسية المقدس الديني، أو يقع في المروق، وتكـون نجاته بمثابـــة

[1]- يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ط2، دار بهاء الدين للنشر و التوزيع، قسنطينة، د.ت، ص 40.
[2]- سورة النساء، الآيتان 156-157.

المعجزة، فإختار عوالم الصوفية بديلا، هاربا منفصلا عن واقعه الأليم، ليتخلص من المعاناة و المكابدة (رفعت إلى حضرة الخلد -متلاشيا- سكرانا-متشظيا في وهج الوجد...)، وهي اللغة الصوفية الرمزية التي تكسب مدلولات جديدة بمجرد توظيفها في التجربة الشعرية،وهي بحيث تخلق عالمها الخاص بها، موحية بالحالة النفسية للشاعر،الذي يؤثر الانفصال والهروب إلى عالم المثل، أي التعلق بالمطلق عله يحس بالطمأنينة والسكينة، وهذا الهروب مفاده أن الشاعر أثناء التجربة، لم تغب عن ذاكرته قدسية المقدس الديني حتى لا يقع في الإختراق والمروق وهنا يسطع دور الخيال مستبطنا جوهر الأشياء وحقيقتها،كما تصورها نفس الشاعر غير أنه تصوير يختلط بتلك الفيوضات التي تتصارع في وجدانه مؤكدة ثراء التجربة الإنسانية التي يعانيها، ولم يكن ذلك الخيال "فالخيال إنما هو أداة من أدوات إبراز الرؤية، وهو عندئذ يعمل في تبديل الواقع ، بالمقدار الذي يساعد على كشف الحجاب عن هذا الواقع"[1] .

إن الشاعر يرى الواقع متهما مدانا، فلم يستطع أن يحقق منطق العقل في إنتمائه وفي التصدي للمسؤوليات، فليهرب إلى العاطفة و ليسقط العقل، لأن هذا العقل قاده إلى الهزيمة، وهو الهروب من المشخص الواقعي إلى الذاتي المثالي، هو إرتداد إلى الوراء ليس كشفا أو صعودا في المستقبل، وهو ناجم عن الشعور بالخيبة و باللاجدوى وعدم الفاعلية، وعدم القدرة على المقاومة، فآثر الانفصال و الهروب، و الاغتراب. إن الذات الشاعرة لا تعيش الإغتراب عن الواقع -فحسب- وإنما تعيش أيضا، إغترابا عن

[1]- سامي الدروبي، علم النفس و الأدب، دار المعارف، القاهرة 1981، ص 147.

نفسها بالمفهوم "الهيجلي" للإغتراب فالفرد في فلسفة "هيجل" يكون وحدة مع بنيته الاجتماعية، وحين يتوقف عن ذلك يفقد كليته ولا يعود ممتلكا لناصية جوهره «و هكذا فإنه يغرب ذاته عن طبيعته الجوهرية، أو يصبح بإختصار مغتربا عن ذاتـه»[1].

والملاحظ في توظيف الرمز في النص الشعري، أن الشاعر تعامل مع الرمز (الصلب)، لا مع دلالته، فالشعراء في مراحلهم الناضجة فنيا، توظيفهم ينصب على دلالة الرمز، فدلالة الفداء والاستشهاد والتعذيب والمكابدة والمعاناة و غيرها، يدل عليها الكل العضوي للقصيدة، وليس من اللازم أن يدل عليها الصلب وغيره. ولكن الشاعر يوسف وغليسي في نصه هذا، لم يوظف الرمز "الصلب" بهذه الرؤية، لأنه نفى عن نفسه "الصلب" فقط برؤية سطحية، وتبدو أن شدة حرصه على المقدس الديني وحذره من الاختراق أو المروق كانت وراء ذلك.

وهكذا يتوحد الماضي بالحاضر والقديم بالجديد. ومن خلال هذا التوحد في الرموز والظلال العاطفية والمعنوية، تتعمق التجربة الشعرية، وتشع، ويتخذ الرمز فيها أبعاداً ودلالات جديدة، فالتجربة الشعورية وسياقها في الشكل والظهور هي التي تستدعي الرموز، وتحدد كيفية التعامل معها وطريقة توظيفها وهي« تضفي على اللفظة طابعاً رمزياً، بأن تركز فيها شحنتها العاطفية أو الفكرية أو الشعورية.»[2] فالرمز لا يكون مضافاً إليها أو ملحقاً بها، مهما كانت طبيعة هذا الرمز وعمق تجذره فنياً أو تراثيا،

[1]- ريتشارد شاخت، الإغتراب،ترجمة كامل يوسف حسنين، د.ط،المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت،1980،ص101.
[2]- عز الدين إسماعيل، الشعرالعربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، 199.

« فالقيمة كامنة في لحظة التجربة ذاتها، وليست راجعة إلى صفة الديمومة التي لهذه الرموز ولا إلى قدمها.»[1]

إن توظيف المقدس الديني تبرز فيه جرأة الشاعر على إقتحام عالم صعب وشائك وبراعته في جعل الماضي معبراً عن الحاضر مستشرفاً للمستقبل، وصياغته موحدة للنصين الموظف والمبدع، ومقنعة للمتقبل والباث معاً، وحاملة للمعنى ودالة عليه في إطار حداثي.

إن تأثر الأدب والشعر منه خاصة بالواقع، وتأثيره فيه يعكس حركة ذات بعدين: مجتمعي و إبداعي، فالنصوص الموظفة للمقدس الديني أكثر تعبيراً عن هذه الحركة وأكثر حرصاً على ممارسة التغيير عبر الكلمة.

إن إحساس الشاعر الجزائري المعاصر، بضيق واقعه المعيش، وبقوة محاصرته له، دفعه للبحث عن آفاق أرحب يكسر من خلالها هذا الضيق، ويتغلب على القهر والظلم والاستبداد والاستلاب، ويتجاوز انتكاسته، جاعلاً رفضه للواقع منطلقاً لتأسيس مجتمع تمتد فيه الحرية والإبداع، امتداد الحلم اللامحدود، محاولاً كغيره من المثقفين والمفكرين أن يمارس حقه في تحرير نفسه أو مجتمعه، فكان للمقدس الديني حضور مكثف.

وفي ذلك وعي بقيمة الماضي لتطوير هذا الحاضر، وذاك الآتي، وفق علاقة تراعي الحرية لتحقيق التواصل عبر الشعر الذي يقع عليه تجسيد الرؤية الجديدة للممارسة

[1]- المرجع نفسه، ص 200.

الإبداعية التي تستلهم قديماً لإستشراف مستقبل/ حلم، وداخل هذه الخصوصية يحضر المقدس الديني كقضية وكرمز معلناً تجذره في وعي الشاعر المبدع والمتلقي أيضا .

فنجد الشاعر يوسف وغليسي، يستلهم قصة النبي "سليمان" عليه السلام:

نهبوا ملك "بلقيس" من بعدما

أوقفوا "هدهدي"..

صادروا مصحفي..

لفظوني على شرفة الحلم السندسي وقالوا

أموي يحن إلى الزمن الهامشي.[1]

إن النص الشعري يكشف عن مدى توتر وقلق وتأزم الشاعر إزاء ما يتعرض له وطنه من نهب وسلب لثرواته وخيراته بغير حق، وما يسوده من استبداد وقهر وبغي ومصادرة الحرية والاستبداد بالرأي.

إن" بلقيس" و"الهدهد" يحيلان على قصة سيدنا "سليمان" عليه السلام، ويهيمنان على بقية الرموز الموحية بدلالات مختلفة، إنها رموز تختزن دلالات عميقة كحقيقة تتجاوز الواقع، وكواقع قبلي محدد بزمانه ومكانه، وتتقوى هذه الدلالات وتكبر في امتدادها وتغلغلها في ضمير المعتقدين بها، وتوظيفها يفجر دلالات أخرى في مستوى الإبداع الجديد، وبهذا يصبح واقعاً جديداً وهدفاً وخلقاً وابتكارا، بشرط أن تتوفر فيها القدرة على التحول إلى رمز يخلق الأجواء الإيحائية. فالرمز وثيق الصلة بطبيعة الشعر

[1]- يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص 31.

الإيحائية السحرية الحريصة على الإثارة ومخاطبة أغوار النفس ومن هنا،" نؤثر الرموز،لأن الطـابع الثنائي وفقاً لنظرية "فـرويـد" في الرموز هو الطابع الذي يجمع الحقيقي وغير الحقيقي، كامن فيها، وبهذه الطريقة يصبح الرمز حلقة إتصال بين الغرائز المتصارعة."[1]

فقد إستوحى الشاعر قصة سيدنا "سليمان" عليه السلام التي كان طابعها الحوار والسلم مع "هدهده" وملكة سبأ باليمن "بلقيس"، وكانت النتيجة أن نجا الهدهد من الذبح والتعذيب، كما توعده سيدنا "سليمان" عليه السلام عن غيابه إلا أن يأتي بحجة واضحة يمهد بها لعذره، ويزيل ما يخالج النفس في أمره، لكن "الهدهد" غاب غيبة قصيرة وعاد يخفض رأسه وذنبه تواضعاً لسيده وتقدم إليه ينزع من نفسه ما عسى أن يكون قد ألم بها من غضب عليه أو كيد إليه... تقدم الطائر، فقال: لقد إطلعت على ما لم يمتد إليه علمك، ولم تصل إلى الإحاطة به أسباب قوتك وملكك،وكشفت سراً ند عليك أمره و إختفى خبره فخفض هذا الحديث المشوق من حدة سيدنا "سليمان" عليه السلام وبعث إلى نفسه كثيراً من التلهف والاستعجال، فاستحث النبي "سليمان" "الهدهد" أن يأتي بخبره وأن يدلي بحجته وعذره.

فقال "الهدهد" وجدت في أرض"سبأ" إمرأة تملكهم، وقد أتيت من كل شيء ولها عرش عظيم، إلا أن الشيطان استبطنهم.... دهش النبي "سليمان" عليه السلام، لهذا الأمر العجيب، وقد رأى أن لا يفجع "الهدهد" في خبره، وألا يرد عليه قوله بل قال: سننظر في

[1]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 139- 140.

نبئك ونتحقق أمر صدقك من ذلك، وإذا كان الأمر كما وصفت، والحق كما صورت، فهذا كتابي، إذهب به، فألقه إليهم، ثم تنح إلى مكان تنتظر رأيهم وتترقب جوابهم.

حمل "الهدهد" الكتاب، ثم سار إلى "بلقيس" فألفاها بقصرها في مأرب،فطرح الكتاب أمامها...وتواصلت القصة بين سيدنا "سليمان" عليه السلام والملكة "بلقيس"إلى أن قالت: "ربي إني ملت حيناً عن عبادتك، وضللت حرساً من الزمن، رحمتك، فظلمت نفسي وحبستها عن نورك، والآن قد أسلمت مع سليمان خالصة لك، متوجهة إلى طاعتك وأنت أرحم الراحمين".[1]

فلغــة الحـوار و السـلم، كانت سيدة الموقف في القصة، مما جنبت "الهدهد" الذبح والتعذيب، كما جنبت سيدنا "سليمان" عليه السلام، وملكة سبأ "بلقيس" الدخـول في الحرب والقتال، والدخول في حياة متلاحمة، تسودها الطمأنينة و السكينة.

نعـود إلى النص الشعـري، محـاولين قراءتــه و حل شـفـرات الرمـوز المـوظفة ودلالاتها والتي يهيمن عليها المقدس الديني، قصة سيدنا "سليمان" عليه السلام، فنجدها مختزلة في دلالة واحدة عميقة ودقيقة يريدها الشاعر، ألا و هي ثقافة الحوار و السلم أن تسود الواقع، لحل الأزمة الخانقة و القائمة، والمتمثلة في الصراع القائم بين قوى فوقية متسلطة و مستبدة بالرأي، و قوى معارضة، فهي رؤية حضارية، تنم عن مدى وعي الشاعر الحضاري.

[1]- محمد أحمد جاد المولى، قصص القرآن، د.ط، دار الكتب العلمية، بيروت 1978، ص 168 بتصرف.

"فبلقيس" ملكة سبأ باليمن، دلالتها الجديدة المعاصرة رمز "للوطن" و ما يختزن من ثروات و خيرات، تعرضت إلى النهب و السلب من القوى الفوقية المستبدة بالرأي الرافضة للغة الحواروالسلم، والتي يدل عليها (واو) الجماعة الغائب في النص الشعري (نهبوا ملك بلقيس)،وهذا بعدما أوقفوا ورفضوا ثقافة الحوار والسلم،والدلالة على ذلك في النص الشعري قوله (اوقفوا هدهدي) التي تدل على الحوار والسلم، الذي جرى بين النبي "سليمان" و"الهدهد"، فكانت النتيجة نجاة الهدهد من الذبح والتعذيب، كما أن الحوار الذي ساد القصة كانت نتيجته مع "بلقيس" السلم والتلاحم والاطمئنان، وأسلمت الملكة مع سيدنا "سليمان" عليه السلام دون حرب ولا قتال.

لكن في النص الشعري، حدث العكس، لكون الشاعر إعتمد التحوير دون المساس بقدسية المقدس الديني، سواء من ناحية الخرق أو المروق، ويعتبر التحوير سمة من سمات الحداثة في التعامل مع المقدس الديني.

لأن الدلالات الجديدة المعاصرة للرموز الأخرى في النص الشعري، توحي أن القوى الفوقية، ترفض ثقافة الحوار والسلم، موجهة سلسلة من الاتهامات لمعارضيها دون حجة أو دليل زاعمة أن هذه المعارضة ذات نزعة سلفية رجعية تشكل خطرا عليها، و دلالات الرموز التاريخية الموظفة في النص الشعري إلى جوار- رمز- المقدس الديني

المهيمن توحي بذلك (و قالوا أموي يحن إلى الزمن الهاشمي).

فأموي: دلالتها المعهودة الدولة الأموية في اغتصابها للحكم، و دلالتها الجديدة في النص الشعري، رمز للمعارضة التي تريد اغتصاب الحكم.

الهاشمي: دلالتها المألوفة السلفية، ودلالتها الجديدة المعاصرة، رمز للمعارضة السلفية الرجعية.

ومن ثم فإن الدلالة العامة الجديدة (أموي- هاشمي)، رمز للمعارضة السلفية الرجعية التي تريد اغتصاب الحكم، وهذا في نظر القوى الفوقية المستبدة بالرأي وهذه الإتهامات المزعومة رائجة وشائعة في ذهنية القوى الفوقية (النظام الحاكم)، مما جعلت الواقع يتحول من الإستقرار إلى اللاإستقرار، وسادته صراعات و صدامات و تشاحنات وغيرها،وصلت إلى حد الإغتيال والتعذيب والجور والبغي والاستبداد بالرأي و غيرها، عكس قصة سيدنا "سليمان" عليه السلام، التي كان الحوار والسلم هو السيد، فجنبها الصراع وخلت من الشك والقتل والتعذيب والعنف والظلم، والإستبداد بالرأي.

فالشاعر يريد لفت الانتباه إلى ثقافة الحوار والسلم، المستوحاة من قصة سيدنا "سليمان" عليه السلام، لحل الأزمة والخروج إلى بر الأمان، والتلاحم وإلى الإستقرار، بدل القوة والعنف والتسلط والاستبداد بالرأي، فهي رؤية حضارية ذات دلالة واعية وداركة لمخاطر الأزمة.

فحشد الشاعر للرمز الديني المقدس، المتمثل في قصة سيدنا "سليمان" عليه السلام مع الرموز الأخرى التاريخية بهذه الصورة، وإعتماده أسلوب التحوير، وإن ظل النص الديني المقدس محافظا على قدسيته، ليعبر بها عالم الذات المبدعة وينصهر داخلها

ويختمر، لتتشكل منه الرؤيا، المنطلقة من رؤية تستحضر الأزمة وترفض الواقع وتدينه في إنفعال وتشنج، وبهذا فقد أتاحت فكرة الرمز للشاعر أن يخوض في التراث ويستلهم الأحداث التي تتلاءم مع مواقفه المعاصرة، وبهذا تكون رامزة للحاضر بأبعاد مختلفة وفي مقدمتها البعد السياسي. إن الشعر بصفة عامة إبداع لابد أن ينطلق من واقع حاصل «فالتجديد لا يمكن أن يكون إلا إنطلاقا من الواقع، أي بمعنى من المعاني إرتكازا إلى التراث إلى ما ترسخت صورته في كياننا الأدبي والجمالي»[1]، وإرتكازا إلى الحقيقة في حاضر حركتها و تواصلها إنسانيا.

من الواضح أن الرموز المستخدمة في النص الشعري السابق، رموز أصيلة في الثقافة العربية الإسلامية، ولذا فإن قدرتها على الإيحاء لدى المتلقين ثرة، محركة العواطف فإذا أحسن الشعراء توظيفها غدت نبعاً من الإيحاء لا يعرف النضوب، ولكنها على الرغم من رمزيتها الخصبة، تجف لكثرة استعمالها وتداولها، إن لم توظف توظيفاً فنياً راقياً متجدداً.

إن الشاعر متأثر بالاختمار، وهذا ما يؤكد أن الماضي لم يكن يفرض نفسه على مستوى المخيلة والوعي-فحسب-وإنما ظل يواصل الهيمنة على مادة النص الشعري.

إن خصوصية المعرفة بالمقدس الديني التي تمتلك القدرة على تحويل الحادثة التراثية المقدسة دينيا المحصورة في زمانها ومكانها إلى التعبير عن واقع جديد في إيجاز وعمق، وتصبح مصدرا للخلق الدلالي داخل تعقد النسيج الشعري، لا كدعامة وتزيين.

[1]- أحمد سليمان الأحمد: الشعر الحديث بين التقليد و التجديد، د.ط، الدار العربية للكتاب، 1983، ص 14.

إن الشعراء يعمدون إلى استلهام المضامين البارزة في تعاملهم مع المقدس الديني، فيمنحونه بعداً، يجعله قادراً على تجاوز عصره، ويحققون له قدرة الحضور المستمر على أداء الحدث، مضيفين إليه من تجربتهم الذاتية ما يكسبه صفة العصرية الجديدة، ويمنحونه دلالات جديدة، تتلاءم مع روح الواقع.

فنقرأ للشاعر عبد الرحمن بوزربة:

كل شيء غامض

البر لا يفضي

ولا يفضي إليه البحر

كل شيء غامض في حينا

كل سواقي الماء طوفان

وكل الناس "نوح"[1]

لقد فرضت الحادثة التراثية المقدسة دينياً، قصة النبي "نوح" عليه السلام والطوفان نفسها على الشاعر، وقد وردت قصة سيدنا "نوح" عليه السلام في (سورة هود) مفصلة، منها حيث يقول عزو جل«.. حتى إذا جاء أمرنا وفار التنورقلنا أحمل فيها من كل زوجين إثنين وأهلك إلا من سبق عليه القول، ومن آمن وما آمن معه إلا قليل وقال

[1]- عبد الرحمن بوزرية، نهايات، ط1، مطبعة دار هومة 2003، ص 54.

أركبوا فيها بإسم الله مجراها ومرساها إن ربي لغفور رحيم... قيل يا نوح أهبط بسلام منا وبركات عليك وعلى أمم ممن معك وأمم سنمتعهم ثم يمسهم منا عذاب أليم.»[1]

فجاءت لغة النص الشعري مثقلة بدلالات مختلفة، وهي منفتحة على دلالات ذات أبعاد سياسية أو ما نسميه الحراك السياسي وهو الأرجح في اعتقادي.

إن لفظة (غامض) المكررة في النص الشعري هي بؤرة النص، تحمل معاني ودلالات متعددة ومختلفة، فقد تدل – إن حالفني الصواب- على الصراعات والاحتدامات السياسية فيما بين التيارات الإيديولوجية المختلفة، فتكرار لفظة(غامض) هو تكرار درامي ونفسي، يستهدف البوح بأحاسيس الشاعر الباطنية أو حالته الذهنية والإيماء إلى معان مختلفة، والتكرار بوسعه أن يثري « المعنى و يرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة، و يستخدمه في موضعه، وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحس اللغوي و الموهبة و الأصالة»[2] .

إن النص الشعري منضد، يتقدم بالإيحاء من دلالات عدة، سبقت الرمز الفني الأساس والمهيمن، وهو قصة سيدنا "نوح" عليه السلام والطوفان،فمهدت له عبر دلالات جديدة مختلفة، نستشفها من خلال النص الشعري في قول الشاعر(البر لا يفضي- ولا يفضي إليه البحر)، فهذه اللغة الرامزة الإيحائية تشكل قاعدة خلفية، وقد وردت في سياق يؤكد سيادة الحصار والقهر، والاستبداد وغيرها.

[1]- سورة هود، الآيات 40، 41، 48.

[2]- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ط14، دار العلم للملايين، بيروت، 2007، ص 263-264.

وهذا الانزياح اللغوي له غايات في معظمها،" نفسية جمالية تهدف إلى شد انتباه القارئ أو السامع وإثارته، وإضفاء صور إيحائية إضافية على الموضوع، تعبر عن مواطن جمالية خفية في النص، لا يدركها إلا المختص...وهذه الوظيفة الانفعالية التي تثيرها الشعرية بانزياحها عن المألوف،تحدث ما يسمى عند "رولان بارت" بلذة النص»[1]

وبهذا يتبدى الخيال وتتجلى غاياته ووظائفه، كما يدل على رهافة حس المبدع في امتلاكه لهذه الوسيلة إذ إن" الخيال جزء أساسي لا يتجزأ من الرمز لأنه القوة الديناميكية التي تحرك الإنسان وعلاقاته بالأشياء، بحيث يضفي عليها معنى مستمدا من حاجاته الحيوية والروحية التي تزجيها قوى الخيال.»[2] .

إن اسم "نوح" عليه السلام في النص الشعري يحيل على قصته، ويربط المتلقي ببعض جزئياتها، مع تغيير المضامين، بتحميل الرمز المقدس دينيا مضامين جديدة، دون مسح لصورة "نوح" عليه السلام الأولى، باعتبار العناصر المشكلة للقصة حاضرة "نوح والطوفان"، لقد إجتهد الشاعر في إختيار الحادثة المقدسة دينيا، وأحسن توظيفها لإبراز واقعه النفسي المنهار بعد إنهيار واقعه الإجتماعي والسياسي.

والحقيقة أن الشاعر عندما يجد نفسه مضطرا بما يتقنع به، يندفع إلى تراثه يتلمس في ثناياه ما يحقق رغبته ويساعده على ما هو بصدده، ويتيح له الإنفتاح على ذات أخرى يستطيع من خلالها، أن يبني تجربته بناء يتسم بالموضوعية والدرامية، ويحقق لها الكثافة

[1]- يوسف أبوالعدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق ،ط 1، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان 2007، ص 186.
[2]- لطفي عبد البديع، ميتافيزيقيا اللغة.د.ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1997،ص 71.

الرمزية التي« تثير من النواحي النفسية مالا تقوى على أدائه اللغة في دلالتها الوضعية.»[1] فتكون القصيدة بذلك أكثر قدرة على تجسيد التجربة والنهوض بها.

إلا أن الشاعر في النص رغم حفاظه على المقدس الديني حتى لا يقع في الإختراق والمروق، إجتهد دون المساس بمحتوى القصة، حيث إن واقع سيدنا "نوح" عليه السلام، لم يكن كذلك، ولا حال سفينته، لأنها أبحرت مملوءة بزوجين إثنين من كل نوع، والنجاة من الطوفان (معجزة إلهية)، عكس ما ورد في النص الشعري (كل الناس نوح) دلالتها الإيحائية الهروب دون النجاة، وما يؤكد هذه الدلالة الإيحائية، هو الرموز اللغوية الأخرى في قول الشاعر(البر لا يفضي- ولا يفضي إليه البحر) فدلالتهما توحي بأنه لا منفذ ولا مخرج، ينقذ الشاعر وجموعه إلى بر الأمان أي النجاة من الطوفان وما يؤكد أكثر وينفي بعدم النجاة هو استخدام الشاعر (لا النافية) والمكررة في النص الشعري، تأكيدا على عدم النجاة إلا أن هذا التحوير في المضامين دون المساس بقدسية المقدس الديني الذي ظل محافظا على قدسيته، يمثل تعاملاً حداثياً مع الرمز المقدس دينيا دون خرق أو إنتهاك. كما أن دلالة "الطوفان" في التوظيف الحداثي –غالبا- ما يعني الموت والإنبعاث، موت قوى الفساد والرذيلة، موت العالم الموبوء، وإنبعاث عالم جديد، و حياة جديدة، إلا أن في النص الشعري يوحي إلى دلالة جديدة، قد ترمز إلى الصراعات والانقسامات السياسية التي تفضي إلى الخراب والدمار.

[1]- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط 3، دار المعارف، القاهرة 1984، ص 306.

فالنص ثري بالدلالات المتنوعة ومنفتح على إيحاءات مختلفة ومتعددة، مما يجعل النص متعدد القراءات والتأويلات، و من ثم فإن " مكونات عناصر أدائه التعبيري تعتمد على نسق معقد في استخدام معجم شعري يتولى مهمة الإحساس و دفع المتلقي يتوحد معه في همومه الذاتية الذي هي جزء من هموم الإنسان في معاناته الوجودية في مختلف شكولها و تعدد مظاهرها و تنوع صورها "[1]

وقد أفاد الشاعر في توظيفه للمقدس الديني، من غنى هذا المقدس، ومن شيوعه، وتداوله، فعبربه نحو خلق لغة تتجاوز محدودية اللغة المتداولة دلالياً، رغم إستعصاء هذا المقدس الديني على التحويل وصعوبة توظيفه، إلا أن غاياته هي تحقيق الحداثة التي – حسب- رأي كبار بعض الشعراء"نتاج عقلية حديثة، تبدلت نظرتها إلى الأشياء تبدلاً جذرياً وحقيقيا إنعكس في تعبير جديد."[2].

إن إمتداد الآفاق الفكرية والثقافية والفنية للشاعر وشمولية وعيه بذاته وبالعالم من حوله وفي تفكيره في إعطاء نصه خصوصيات تميزه، أصبح إحساسه بمحاصرة اللغة لطموحه ضاغطا، وإيمانه بضرورة تجاوزها أمراً ملحاً، فانطلق يبحث عن بديل ليستقر على الرمز، كأداة أو وسيلة لنقل مشاعره وأحاسيسه.

إن الإحساس الكامن وراء معظم الدلالات في النص الشعري، شعور الشاعر الخفي بالمعاناة التي يميزها الحصار المفروض من قوى استلابية فوقية، جعلت كل أبواب الهروب والنجاة مسدودة، فهو الإنسان المطارد والمحاصر، وبهذا يكون واقع الشاعر

[1]- محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة،د.ط، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص 39.
[2]- يوسف الخال، الحداثه في الشعر، د.ط. دار الطليعة، بيروت 1978، ص 17.

وواقع وطنه، هما اللذان يرسمان الواقع العام المرفوض ، ويحددان الرؤية التي سينطلق منها الشاعر لتشكيل رؤياه، وهكذا تسمو التجربة بشاعرها إلى آفاق متشعبة الأرجاء، فالكون مسرحه، والوجود كله مكانه، وأحداث واقعه قلقه الدائم، ونفسه الملتاعة الثائرة شقاءه، لا تكاد تستقر في موضع ما، فهي حركة دائبة عبر انتقالاتها في الزمان والمكان، حتى إذا كان مخاضها الجديد، وقد وشح برؤيتها الثاقبة الكاشفة إلى واقعها وعصرها، وأخرجته للناس، فجاء صدى لتلك الرؤية ومعياراً حقيقياً عليها، ومن ثم لم يعد «الموضوع هو المحور الذي تدور عليه التجربة الشعرية المعاصرة، بل أصبحت الذات الشاعرة وما يعتريها من بهجة وأسى، وما يصبغ رؤيتها للحياة والأشياء، هي مركز الثقل الشعري، أصبحت هي الفاعل الرئيسي لفعل الشعر وبؤرة لعالمه.»[1]

إن رؤية الشاعر المعاصر، تتكون من ممارسته للحياة واحتكاكه بالواقع، ومن معرفته بقضايا المجتمع وطموحاته، وتتلون بألوان معرفته وخصوصيات انتمائه الفكري والثقافي والسياسي واختمارها في الذات المبدعة، هو الذي يعطي الشاعر المدد لخلق الرؤيا التي تملك القدرة على إختراق الواقع، وتفكيكه وإعادة بنائه. ومن ثم فإن تجليات التراث في النص الشعري، تثير أو تستدعي في ذهن المتلقي دلالات متعددة عبر علاقات الحضور والغياب التي تمثل منطقة أكثر حرية لحركة الوعي بين إشارات النص

[1]- صلاح فضل، شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعر القص والقصيد، ص 44.

والخلفية الثقافية للمتلقي، حيث تعد"المعرفة الخلفية المشتركة ضرورية لإستقبال النص، كما هي ضرورية لإنتاجه."[1]

إن النص الشعري المعاصر، يحاول بلورة مفهوم بل مفاهيم جديدة للشعر، يضغط فيها الثقافي والاجتماعي والسياسي والفكري، التي تتضام جميعها لتوجيه الفني، مفهوم أو مفاهيم تنبثق من الممارسة الحياتية ومن المعايشة الواعية لهموم المجتمع، ومن القناعة الراسخة بدور الشاعر وقيمة مساهمته في التغيير، وفي النقلة نحو الحداثة التي تخلص المجتمع من كل أنواع القهر والظلم والتخلف، ومن ثم إستقطب الشعر الجزائري المعاصر، غير قليل من الشخصيات الدينية المقدسة كنماذج عليا، تفسر أوضاعاً معاصرة، وهي رموز يحتاج إليها الشاعر في زمن كثر فيه القمع والإضطهاد والتعذيب والإستبداد وفي حالات وصل إلى حد الإغتيالات والتشريد. فتأتي رموز المقدس الديني تجسيداً لمفهوم مفاده، إن النصوص لم تعد هي المرجعية للنصوص- فحسب - وإنما أصبحت إحدى المرجعيات، بوصفها إحدى أدوات الإبداع و إستجلاب الرؤية الفنية والإنفتاح على التراث بدلالاته على الحاضر، والمقارنة بين زمنين، وإثبات مفارقة بينهما، التعرية أحدهما، وإثبات فراغ الآخر، فالشاعر في-الغالب الأعم-يختار الحادثة التاريخية المقدسة دينياً التي من خلالها يدين الواقع بطريقة أو بأخرى، هدفه تحريك المتلقي وإثارته.

[1]- محمد مفتاح، دينامية النص،تنظير وإنجاز، ط1، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء 1987، ص47.

يقول الشاعر نور الدين لعراجي:

وقالوا

جئتهم رجلاً تسعى

تبحث عن إمرأة غريبة

وتشابهت النساء

من ترى في "اليم" ترمي رضيعها.[1]

إن الشاعر يعاني الإحساس الخفي بالمطاردة، وهذا لا يطل علينا من خلال أبيات النص، بل يتجلى من خلال دلالة المستخدم أو المختار من طرف الشاعر، ألا وهو الحادثة التاريخية المقدسة دينياً، وهي قصة النبي "موسى" عليه السلام، من خلال توظيف الشاعر لفظة "اليم" في النص الشعري، والتي تحيلنا مباشرة على القصة، حيث يقـول عـز وجـل: «ولقد مننا عليك مرة أخرى إذ أوحينا إلى أمك ما يوحى أن اقذفيه في التابوت فأقذفيه في اليم فليلقيه اليم بالساحل يأخذه عدو لي وعدو له وألقيت عليك محبة مني ولتصنع على عيني.»[2]

لقد اعتمد الشاعر على الإيحاء الرحب، وليس تقرير الأفكار أو بسطها، فأصبحت رمزاً للحالة النفسية، وهذا ما لا تتمكن اللغة من أدائه في دلالتها الــوضعية ، مثـل هـذه

الحالات قد تعني القصيدة معاني مختلفة وتأويلات عديدة.

[1]- نور الدين لعراجي، زمن العشق الآتي، رابطة إبداع 1996، ص 49.
[2]- سورة طه، الآيات: 36-37-38- 39 .

إن الشاعر عندما يلتجئ إلى الرمز، ليجعل منه وسيلة للتعبير عن تجربته الشعرية وحالاته النفسية والكيانية، إنما يريد أن يثير في المتلقي حالات عاطفية شبيهة بالحالات التي تعتمل في داخله، حتى يحقق ذلك لابد أن"يلجأ إلى إثارة حالات شبيهة بها في نفس المتلقي عن طريق الرمز القائم- في أهم أسسه-على تراسل الحواس."[1]

فالشاعر في النص الشعري، يبحث عن إمرأة/ أم، ولا يجد ضالته إلا في أم، النبي "موسى" عليه السلام، هذه التي رمت صغيرها في أمواج البحر، وفضلت ذلك على أن يقتل أمامها راضية بتكريس الغربة، غربة الأم عن إبنها، وغربة الإبن عن أمه في سبيل إستمرار الحياة.

فأتخذ الشاعر المقدس الديني كرمز ليضفي على صوته نبرة موضوعية، أي كشف لمواقفه وهواجسه، وتأملاته أو علاقته بغيره، (فالإلقاء في اليم) في النص الشعري، هو الذي يحيلنا على قصة النبي "موسى" عليه السلام، وقد ألقته أمه في اليم (البحر) رضيعاً مخافة عليه أن يقتله فرعون، إستجابة منها لأمر إلهي (معجزة).

إن اللغة الموظفة الرامزة في النص الشعري، والتي يهيمن عليها رمز المقدس الديني، توحي بأن الشاعر بعيد عن وطنه، و في حالة غربة، حيث رمـــز لها بالأم/ الوطن، متسائلاً حائراً من عساها تكون سيدة "اليم" ليظهر إنتماءه إليها، راغباً في العودة إلى حضنها ولن يقبل بغيرها، كإستئناس سيدنا "موسى" عليه السلام بأمه وإلتقم ثديها من دون النساء الأخريات، فالشاعر هو الآخر لن يقبل بأي وطـن غـير الأم/ الجزائر، ومن

[1]- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 135.

ثم فإن الرمز "يكون أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف وتحديد أبعاده النفسية ، وفي هذا الضوء ينبغي تفهم الرمز في السياق الشعري، أي في ضوء العملية الشعورية التي تتخذ الرمز أداة وواجهة لها."[1]

فعودة سيدنا "موسى" عليه السلام، معجزة إلهية ، أما عودة الشاعر إلى وطنه الأم محتملة مرهونة بالقدر، نتيجة إحساسه بالمطاردة والتعسف والحصار المفروض من قوى فوقية، والدلالة على ذلك قوله في النص الشعري:

وقالوا

جئتهم رجلا تسعى

تبحث عن إمرأة غريبة

فواو الجماعة (للغائب) يدل دلالة واضحة، ويوحي بأن القوى الفوقية المتسلطة والمتعسفة والمستبدة، هي التي جعلت الشاعر بعيداً عن وطنه ورمت به إلى ديار الغربة، (غربة قسرية)، ولا نشك بتاتا في صدق الشاعر وحبه لوطنه/الأم، إنها معاناة يميزها الحصار والقوة المسلوبة والتهديد المستمر، كما حاول الشاعر أن يصنع-ذلك الجميل/الحلم، وهو العودة إلى وطنه. إنه واقع تتقاطع داخله صورتان: صورة الرغبة وهي تكبر، وتمتد في حركة قوية داخل الذات وتحلم بالعودة إلى أرض الوطن، حلماً مغيراً لذلك اليأس، وصورة التهديد والإتهام التي لا تفارق إرادة التغيير، تهيمن عليها وتجعلها مشلولة سلبية.

[1]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهر الفنية والمعنوية، ص 200.

ويحضر الرمز في مثل هذا الشعر كوسيلة لتفجير طاقات إبداعية غامرة ، إذا كان الشعر يولد من تصادم الذات مع العالم، فإن تخصيب الإبداع يولد من تصادم الخيال مع تداعيات الرؤية، عبر لغة اعتمدت الرمز بالتراث وسيلة لبسط هذه الرؤية، وطرح تصوره للواقع عبرها مادام "الشاعر الأصيل هو الذي يعيد صياغة قوالبه الفنية، بنفس البراعة التي يعيد بها صياغة القضايا التي يتحدث عنها."[1]

إن قوة الحنين إلى الماضي، وبالأخص المقدس الديني، راجع لقوة ما راج فيه من أفكار وإعتباره معبر نجاة، يتجاوز به الشاعر هزائمه وواقعه المنهار، ليعبر إلى ضفة الحضور والمشاركة الفعالة في البناء، وعبر قنطرتي الإستلهام والتأويل يستطيع الشاعر المبدع أن يعبر إلى خلق الجديد من ذلك القديم المحاصر بقدسية يصعب- في الغالب الأعم- انتهاكها أو خرقها.

لقد حقق الشعراء في تعاملهم مع المقدس الديني تلك اللذة في التجاوز وذلك الحلم في إعادة الخلق وفتح نصهم الشعري على قراءات وتأويلات عدة، بعد أن اجتهدوا في عدم جعله هدفاً، وطوعوه كوسيلة تغني وتثري الأداء الشعري. كما أحدثوا تغييرات وتبديلات في المضامين، لتتوافق وتتلاءم مع رؤية الشاعر والواقع معاً، بإعتمادهم أسلوب التحوير دون الإلحاق بالمقدس الديني أي نوع من أنواع الإنتهاكات أو الخروقات، وهي سمة حداثية بمثل هذا التعامل، فالاقتدار هو الذي يجعل الشاعر يختار ما يحلو له من التراث بكل حرية، ويضفي عليه روحاً أخرى، إذ تكسبه خصوصيات معينة، وتجعل شاعره

[1]- عبد العزيز لمقالح– الشعريين الرؤيا والتشكيل،ط1، دار العودة، بيروت 1997، ص 95.

مبدعاً، مادامت مهمته تكمن في قدرته على النفاذ بحدسه وتجربته إلى قضايا العصر، بقدرة فائقة على معاناة الحياة، والتعبير عنها داخل إطار يختاره عن قناعة وطول صبر وترو.

فنقرأ للشاعر نور الدين درويش:

للغرفة الخضراء نافذة تطل على جهنم

وعلى امتداد الجرح تسبح عقرب

وبآخر الأسوار قافلة تبشر بالعذاب

هذا قيمصي قد من دبر.. وتلك صحيفتي

أماه أين جريمتي؟

وأنا المصادر في الحضور والغياب.[1]

إن الشاعر يشكل صوراً يلفها الغموض، تحرك فكر القارئ وتستفزه لتنقله إلى عوالم بعيدة فسيحة لإدراك تفسيرها، فهو يتحدث عن (الغرفة الخضراء، النافذة جهنم، إمتداد الجرح، تسبح عقرب، القافلة، العذاب، الحضور والغياب) إلخ، ثم عن السؤال الملح المنبعث من عيون أمه، أي رابط يربط كل هذه الموجودات، إنه يحاول أن يجمع أشلاء مبددة لا يربط بينها ذهن المتلقي عادة،إلا إذا تجاورت فيصبح هذا التجاور مدعاة للتأمل.

إن هذه المتجاورات اللغوية بحشدها، هي التي تلعب الدور الأساسي في إبراز الفن الشعري عن طريق نقل التجربة الشعورية وتوصيلها، وكثيراً ما تتوقف قيمة الشاعر

[1]- نور الدين درويش، مسافات، ط2، مطبعة جامعة منتوري، قسنطينة، 2002، ص 73.

على قدرته في إستغلال الإمكانات الفكرية في اللغة، ونجاحه في توظيف الطاقات الموحية لهذه اللغة في خلق إحساس لدى المتلقي، يعادل-أو ربما- إحساس الشاعر حال عملية الإبداع إعتماداً على أن اللغة« ليست رداء للفكر أو قالباً له وإناء يحتويه، وإنما الفكر نفسه مجسداً في ألفاظ لغوية.»[1]

إن النزعة الذاتية هي التي تعيد طبيعة أي صورة إلى الذات المنتجة لهذه الصورة، وهذه " الذات هي التي تخلق واقعها وتنشئ حقيقتها دون أن تتحكم فيها أي قيود خارجية، وبذلك فإن أي مشابهات تنتج في الواقع عن إحساستنا وأذواقنا وخيالاتنا، لذلك فالفن والشعر هما اللذان يتعاليان بنا عن العقلي والموضوعي ويصلاننا بأهم حقيقة، وهي حقيقة مشاعرنا، لذلك فضروب الخيال والإستعارة ضرورية للتعبير عن أذواقنا وأحاسيسنا.»[2]

إن لغة النص المتجاورة، والتي تتسم بنوع من الغموض، فتحضر الحادثة المقدسة دينيا لتغمر النص بالرمز، ولتضع المتلقي أمام صورة تتقاطع داخلها الذات والواقع العام والحادثة التاريخية المقدسة دينيا، وتنصهر جميعها، ليتولد ذلك الفعل الشعري المتجاوز بدلالاته آفاق اللغة المباشرة إلى فضاءات تعبيرية دالة إيحائية، ومتجذرة في مراجعها الخيالية، هي قصة النبي "يوسف" عليه السلام، حيث يقول عز وجل «وإستبقا الباب وقدت قميصه من دبر وألفيا سيدها لدى الباب قالت ما جزاء من أراد بأهلك سوءا إلا أن يسجن أوعذاب أليم، قال هي راودتني عن نفسي وشهد شاهد من أهلها إن كان

[1]- رجاء عيد، دراسات في لغة الشعر، رؤية نقدية. ط. منشأة المعارف الإسكندرية 1979، ص 48.
[2]- جورج لا يكوف ومارك جونسن، الإستعارات التي نحيابها، ترجمة، عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر 1996، ص 199.

قميصه قد من قبل فصدقت وهو من الكاذبين وإن كان قميصه قد من دبر فكذبت وهو من الصادقين، فلما رأى قميصه قد من دبر قال إنه من كيدكن إن كيدكن عظيم.»[1]

إن قيمة(القميص) الواردة في النص الشعري، في قوله(هذا قميصي، قد من دبر...)، تنبع أساسا من كونها تهيمن على غيرها من الألفاظ اللغوية الرامزة، حيث أزالت بطريقة أو بأخرى ذلك الغموض الذي إتسم به النص الشعري، حيث تحمل رؤية معاصرة ذات أبعاد دلالية مهمة، وتحيلنا مباشرة على قصة سيدنا "يوسف" عليه السلام، وامرأة العزيز التي اتهمته زورا و بهتانا، و ما كان (القميص) إلا دليله على براءته.

"فالقميص" في النص خرج عن دلالته الوضعية المألوفة إلى دلالات معاصرة واسعة الأفق و أصبح رمزا للشاعر و انتماءه الإيديولوجي، الذي وجهت له سلسلة من الإتهامات زورا و بهتانا و طعن في الظهر من قوى فوقية متعسفة، فالشاعر و تياره السياسي بريئان من التهم الموجهة إليهم، كبراءة النبي "يوسف" عليه السلام. "فالقميص" دلالته المعاصرة براءة الشاعر،من سلسلة الإتهامات.ولا ننكر أن«اللغة تعبير عن الأفعال و المواقف، تتجدد بتجدد الأفعال و المواقف، إنها مرتبطة بصيرورة الواقع، تخضع لمختلف تحولاته تتشكل تشكيلا يتوافق و حركية هذا الواقع»[2]

إن عدم إخضاع الكتابة الشعرية للمقتضيات الإيدولوجية و السياسية، لا يعني حتما تحريم الإنتماء السياسي على الشاعر المبدع، فالإنحياز في الشعر ليس أن يسوغ أو

[1]- سورة يوسف، الآيات: 25-26-27-28.

[2]- ياسين عساف: الصورة الشعرية و نماذجها في شعر أبي نواس، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، 1982، ص 15.

يدافع، أن يمدح أو يهجو، أن يعلم أو يبشر، وإنما هو أن يغير الطريقة السائدة في رؤية الحياة والعالم، ولذا لا مانع تشبع الشاعر، بإيدولوجية معينة، فذلك حق من حقوقه المشروعة، بل هو ميزة تعطي إبداعه قوة ومصداقية، وتلونه بما هوخاص به ومميز له، دون أن يكون ذلك الإنتماء مقيدا لحريته أو حاد لحركته الشعورية، أو نافيا لخصوصيات تحليقه في أفاق الفكر الإنساني الخلاق.

و لقد وجد الشاعر في الرمز أداة فعالة يستطيع من خلالها تحقيق أمرين : التعبير عن حالاته الوجدانية و العاطفية ، كما يتخذه وسيطا لبث هذه الحالات في المتلقي. ومن ثم فإن قول الشاعر في النص الشعري (هذا قميصي قد من دبر وتلك صحيفتي) لابد أن تقرأ و أن يتهيأ لها المتلقي فكريا و نفسيا، فهذا المستوى من الشعر لا يقرأ بالعقل وحده، و إنما قراءته بالكيان كله.

فالرمز إذا هو ذلك الذي" يبتكره الشاعر إبتكارا محضا أو يقتلعه من حائطه الأول أو منبته الأساس، ليفرغه جزئيا أو كليا من شحنته الدلالية الأولى أو ميراثه الأصلي، ثم يشحنه بشحنة شخصية أو مدلول ذاتي مستمد من تجربته الخاصة، وفي كلتا الحالتين، يصبح الرمز ذا نكهة شخصية حميمة يغدو مفتاحها مهما يساعد على فهم تجربة الشاعر و ملامسة همه الكبير و فض مغاليق هواجسه"[1]. و مهما يكن فإن الرمز في جميع الحالات يوحي بأن هناك معنى موجودا حقا في النص الشعري، و لكن الكيفية التي يقدم فيها تجعله محتملاً لتأويلات عديدة.

[1]- علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق 1990، ص 57.

إن الشاعر المعاصر يبدأ من منطلق الرفض القطعي الحاسم لمفهوم الواقع الموجه ذاك، فيعمل على التحرر تماماً منه، وتجريده من أية فعالية في توجيه الفكر وبناء التصور، ومن ثم يكون التعبير بالرموز المتنوعة التراثية وغير التراثية هو الملاذ الوحيد أمام المبدعين، عندما يعمدون إلى نقد الحياة السياسية والإجتماعية وتعرية زيفها ودجلها، إذ يرفضونها- وفي الوقت نفسه- يخشون أدواتها القمعية التي تفرض ستاراً من الرعب والصمت على كل محاولة لتجاوزه أو تحطيمه، فقد تكلف الحياة نفسها أو تعرض المبدع لصنوف من التشريد والتنكيل يهون الموت نفسه إلى جوارها، وعلى الرغم من ذلك فالشاعر يصر على الكتابة والتعبير، لأنه يؤمن بقدرته وقوته على التحمل، تأكيداً لرسالته النبيلة.

إن إستبداد المقدس الديني بالمبدع، كان لإتصال هؤلاء المبدعين بهذا المقدس الديني منذ طفولتهم، وبحكم حضوره في مجتمعاتهم فهو، وإن ولد مواقف مختلفة منه، إلا أنه لم يلغه، بل إن الشعراء باستحضاره والتعامل معه، استطاعوا شحن أشعارهم بقدرة فنية عالية ورفيعة وبطاقة تعبيرية وأسلوبية لها صفة الحداثة والجدة والإبتكار، ومن ثم إتجه الشعراء إلى توظيف المقدس الديني بقوة، ليطرحوا من خلاله رؤاهم دون تقريرية تفقد الشعر قيمته الجمالية، وهذا المقدس الديني قبل كل شيء له تأثير في الباطن المخبوء عن الوعي، إنه إستمرار مسار الجوهر.

يقول الشاعر عبد الرحمن بوزربة:

إني الصعود المدجج

إني الهبوب السخي..

و الحب و الجب..

ما كان من شيمة الإخوة الكذب..

إني أنا الذئب..

أيها الملك الفحل..

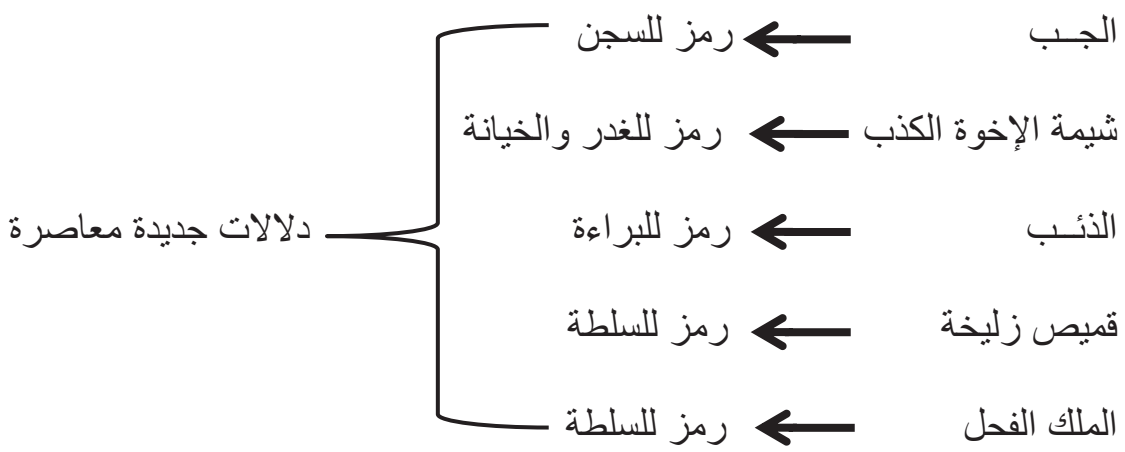
إني أقد قميص زليخة.[1]

يوظف الشاعر في النص الشعري حشدا من المصاحبات اللغوية المشبعة بالدلالات النفسية ذات الإحساس الكابوسي أي الدرامي، وهي ذات دلالات إنفعالية وأعني بالدلالات الإنفعالية هنا مجموعة التداعيات والإيحاءات التي ترتبط باللفظة والتي تؤدي في كل وجه من وجوهها إلى إثارة داخلية عاطفية، ومن هذه الألفاظ في النص الشعري(الحب-الجب-شيمة الإخوة الكذب- الذئب- الملك الفحل- قميص- زليخة)، كلها تحيل على قصة سيدنا "يوسف" عليه السلام، حيث يقول عز وجل «قال إني ليحزنني أن تذهبوا به وأخاف أن يأكله الذئب وأنتم عنه غافلون، قالوا لئن أكله الذئب ونحن عصبة إنا إذا لخاسرون فلما ذهبوا به وأجمعوا أن يجعلوه في غيابة الجب وأوحينا إليه لتنبئنهم بأمرهم هذا وهم لا يشعرون وجاءوا أباهم عشاء يبكون قالوا يا أبانا إنا ذهبنا نستبق وتركنا يوسف عند متاعنا فأكله الذئب وما أنت بمؤمن لنا ولوكنا صادقين.»[2]

[1]- عبد الرحمن بوزربة، نهايات، ص 24.

[2]- سورة يوسف، الآيات: 13-14-15-16-17.

لقد تحولت الألفاظ في النص الشعري إلى إشارات إنفعالية، ترتبط كل منها برصيد من التجارب والمواقف الشعورية، والشاعر عندما حشد هذه الألفاظ اللغوية الموحية، إنما عمد إلى إثارة ما يرتبط بها من رصيد إنفعالي وتوتر حاد ، فالألفاظ اللغوية في النص الشعري فارقت دلالتها المعهودة إلى دلالات جديدة معاصرة:



كل دلالات هذه الرموز توحي بأن الشاعر في صراع مع واقع استبدادي،يدعي المحبة والأخوة، وهو على العكس يمتهن الغدر والخيانة، موجه سلسلة من الإتهامات الباطلة للشاعر، وما يوحي بذلك قول الشاعر في النص (أنا الذئب) التي ترمز إلى البراءة، فالشاعر بريء كل البراءة من تلك الإتهامات الموجهة إليه والمفضية ربما إلى السجن، وما يوحي إلى ذلك دلالة (الجب)في النص الشعري فبراءة الشاعر لا تختلف عن براءة الذئب من دم سيدنا "يوسف" عليه السلام.

فلغة الشعر إذا لغة مختارة، تنحرف وتنزاح عن اللغة العادية، وتنفتح على عالم بكر، متوهج تتألق فيه الكلمة بضوء غيرما نألفه ونعيش، وهكذا "كانت اللغة الشعرية لغة

مباينة للغة الحياة اليومية أو لغة الواقع... إنها اللغة الأولى، حيث جاءت وتجيء من المنبع، إنها الكلمات بكل بكارتها، وبكل ماتحمل من طاقة ضوئية وتصويرية، لا كرموز بل كأحداث ووجود مستقل مفعم بالحيوية، إنها لغة مشحونة تحمل طاقة غير إعتيادية.»[1]

لقد أكسب الرمز المقدس دينيا النص الشعري بعداً دلالياً غنياً وفتح أمام المتلقي إمكانات التفسير والتأويل الواسعة، يساعده في ذلك الشكل الذي كتب به النص الشعري.

ومن خلال القراءة الأولى للنص يبدو للقارئ أن الشاعر وقع في عملية الإختراق لكن بعد التروي والتثبت، نجد أن الشاعر إعتمد آلية التحوير، ليمنح النص دلالات عميقة واسعة الأفق، وهذا لا يعني الخرق، لأن عامل المحافظة على المقدس الديـني ظـل قائمـاً دون المساس بقدسيته، وهذا التعامل ناتج عن الرؤية الحداثية.

إن العاطفة مضامين وجودية ونفسية لها مدلولات ذات معان وغايات، تضم العلاقات الإنسانية ووشائج التواصل والتقارب بين الإنسان و غيره، و من هنا فالموقف العاطفي الذاتي هو عالم الشاعر و وجوده، معنى ذلك أنه يتألف من الإحساس الخيالي بظواهر الحياة التي يعيشها الإنسان و ظواهر الوجود التي يعيش فيها الإنسان، إذن فالشاعر"يعبر عن تجربته عما في نفسه من صراع داخلي سواء أكانت عن حالة من حالات نفسه هو، أم عن موقف إنساني عام تمثله، ولذا كان في طبيعة التجربة التعبير عنــها، ما يحمل

[1]- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، ط1، دار الوفاء للطباعة و النشر و التوزيع، الإسكندرية 1998، ص 144.

الجمـهور على تتبعها،لأنه يتوقع أن يرى فيها ما يتجاوب و طبيعة التجربة التي جعلها الشاعر موضع خواطره ليجلو صورتها»[1].

إن النص الشعري المعاصر يسعى من خلال تداخله مع المقدس الديني إلى توسيع مجاله الدلالي متجاوزا حدود اللغة إلى تشكيل الرؤية، وإن كان لا يعني على الإطلاق أن النص الشعري يهدف إلى معارضة النص المقدس دينيا، فهو يسعى –فحسب- إلى إبراز حالة ما، تربط بين العالمين اللذين توفدهما بنية التداخل: عالم النص وعالم الخطاب المستدعى، بصورة توفر للنص الشعري توتره الفاعل وقدرته للتأثير على المتلقي.

وعلى الرغم من ضبابية المرحلة، فإن الشاعر استطاع أن يتلمس الإطار الحقيقي لبناء الرمز من خلال تحويل القصة الدينية المقدسة إلى ما يريد أن يرمز إليه على المستوى الذاتي والجماعي، مع اعتماد آلية التحوير دون المساس بقدسية المقدس الديني. والحقيقة أن القرآن الكريم يعد رافدا مهما، فقد نزع الكثير من الشعراء -إن لم نقل أغلبهم- إلى استلهام صياغات جديدة منه، تستطيع أن تنقل أكبر قدر من المعاناة والإحساس، ويكاد لا يخلو خطاب شعري جزائري حداثي من استدعائه وامتثاله –على نحو من الأنحاء- ويصل التمثل إلى درجة الذوبان في كثير من الأحيان.

إذ يجد الشاعر في المقدس الديني كل ما يحتاجه من رموز تعبر عما يريد من قضايا من غير حاجة إلى الشرح والتفصيل، فهو مادة راسخة في الذاكرة الجمعية العامة، بكل

[1]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ط1، دار العودة، بيروت 1982، ص 383.

ما يحويه من قصص وعبر، ناهيك عن الإقتصاد اللفظي والغنى الأسلوبي، اللذين يتميز بهما الخطاب المقدس دينيا. وحتى تكون عملية التفاعل بين النصوص إبداعية، يجب أن يكون المبدع موسوعة ثقافية يستطيع من خلالها أن يخضع النص الغائب لتجاربه الحياتية، ليخرج بنص حاضر، يكون مبنيا على أنقاض النص الغائب.

نقرأ للشاعر مصطفى الغماري:

تتساءلين و أنت أدرى بالسهول و الوجود

بالعبقريات الحسان على رفاف من رعود

بالحالمين العالمين القادرين بلا حدود

المترفين ولا تسل ناء الثريد على الثريد

أحضارة ويلج في طغيانها أشقى ثمود؟

أحضارة و يدعها للموت أعداء الوجود؟.[1]

يحتوي النص الشعري على أكثر من نص غائب، من خلال قوله عز و جل "متكئين على رفرف خضر و عبقري حسان"[2]، وقوله تعالى:"و إلى ثمود أخاهم صالحا، قال يا قوم أعبدوا الله ما لكم من إله غيره قد جاءتكم بينة من ربكم هذه ناقة الله لكم آية فذروها تأكل في أرض الله و لا تمسوها بسوء فيأخذكم عذاب أليم"[3]، و قوله عز و جل في

[1]- مصطفى الغماري، حديث الشمس و الذاكرة، د.ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص 87-88.
[2]- سورة الرحمن، الآية 75.
[3]- سورة الأعراف، الآية 72.

موضع آخر من نفس السورة : "فعقروا الناقة و عتوا على آمر ربـهم و قالوا يا صالح آئتنا بما تعدنا إن كنت من المرسلين»[1].

لقد امتص الشاعر دوال هذه النصوص القرآنية، و منحها دلالات معاصرة جديدة، تشع بالتوهج الشعري الفياض بالمعاني، و هي إفتقار الحضارة الغربية للمبادئ الإنسانية. ويقصد بـ (أشقى ثمود) التي فارقت دلالتها المألوفة إلى دلالة جديدة رامزة للكيان العربي الذي انبهر بحضارة الغرب، وراح ينهل منها الماديات والأخلاقيات المستهترة، ومن ثم تعطلت حضارة العرب.

فقد إستطاع الشاعر أن يولد دلالات جديدة من خلال مهارته في توظيف النصوص القرآنية الغائبة، وعملية المزج بينهما التي زادت النص الشعري إشراقا وجمالا. وهذا راجع إلى أن الشاعر وظف أكثر من نص داخل نص شعري واحد على إختلاف بينهما، وهذا لن يتأتى إلى بعد عنت وجهد، ما دامت العملية الإبداعية داخل هذا الإطار الفني التنويعي تقتضي توفر –التضمين و الإيحاء- من إختيار للنص الموظف وجهد في صياغته في قالب فني يكسبه قدرة على نقل الرسالة إلى المتلقي.

فالتنويع في الرموز يفرض توفر مهارة فنية واسعة، وتصورا شاملا ودقة كبيرة في الإختيار، حتى يتمكن الشاعر من نقل الرموز من تعددها إلى الوحدة، و من تباين مضامينها إلى الإتحاد الدلالي، دون أن يمس ذلك بالرمز المقدس دينيا، كنص مستقل بذاته، ومادام التنويع لا يعني الإنصهار، بقدر ما يرمي إلى توحيد الدلالة.

[1]-السورة نفسها، الآية 77.

لقد تشكلت رؤى لدى الشاعر المعاصر، و هو يعيش واقعه المرفوض، يتداخل فيها الرفض و الرغبة، و يطغى فيها تجاوز الواقع بعد تجربة عميقة عاشتها ذات المبدع، إلتقت فيها أعماقه بأعماق الحياة، يتفاعلان و يخصب الواحد منهما الآخر، ليمد الشعر الحياة بالرؤيا التي تضئ خفاياها، و يستمد منها العناصر الحية لبناء عالمه، فعينه " تقع على الأشياء التي تقع عليها عيون الآخرين، لكن ما يميز رؤيته هو القدرة على الإرتفاع بالرؤية البصرية إلى مستوى الإستبصار»[1] ،أو العبور من الرؤية إلى الرؤيا بكل معاناة هذه النقلة.

فالقصيدة المعاصرة إذن ذات أبعاد خاصة وعامة، رغم استمدادها من العام، تأخذ من اللغة ما تبني به القصيدة، وتميز الشاعر بخصوصية الاستعمال اللغوي وخصوصية التشكيل الجمالي، وتترك اللغة للشاعر أن يستعير من المقدس الديني ما يساعده على تشكيل موقفه ورؤيته.

فخصوصية المقدس الديني، تتطلب مقدرة عالية للمبدع على الاستيعاب أولا، وعلى الصياغة والنسج ثانيا، تبتعد بالتغيير عن التشويه و تكسب المقدس الديني الموظف في النص الشعري معاني جديدة، تفتح أمام المتلقي آفاقا رحبة و تأويلات مختلفة.

يقول الشاعر عيسى لحيلح، حيث يستحضر نصا قرآنيا بطريقة امتصاصية لدوال القرآن الكريم، تقترب من الاقتباس:

هذي الأيام العقيم

[1]- عز الدين سماعيل، روح العصر،دراسات نقدية في الشعر و المسرح و القصة،دار الرائد العربي، بيروت 1978،ص 132.

تمضي سراعا

إلى يوم الحشر تبغي مقام

ذلك يوم تسود فيه وجوه

و تبيض وجوه من صلى و صام[1]

فمن الدوال القرآنية الموظفة في النص الشعري الحاضر (يوم الحشر)، (يوم تسود فيه وجوه و تبيض وجوه)، وفي عملية مزجه وامتصاصه لدوال القرآن، أنتج حلة شعرية تنبع بالإحالات التي زادت النص ثراء و جمالا، و هذا لبلوغ غايته النفسية إلا أنها تتسم بالسطحية، وهي مأخوذة من قوله عز و جل:« يوم تبيض وجوه وتسود وجوه فأما الذين إسودت وجوههم أكفرتم بعد إيمانكم فذوقوا العذاب بما كنتم تكفرون، وأما الذين ابيضت وجوههم ففي رحمة الله هم فيها خالدون.»[2]

ينطلق الشاعر أساسا من الإقرار بأهمية النص وقداسته مع بعض التحويرات، فيتعامل وإياه تعاملا تحويليا لا ينفي النص الأصل، بل يسهم في استمراره جوهرا قابلا للتجديد، ومعنى هذا أن الامتصاص أعلى في قراءة النص الغائب، لا يجمده ولا ينقده، إنما يعيد صوغه -فحسب- على أن تكون الدلالة الجديدة تتوافق مع تجربة الشاعر و رؤيته للواقع المعيش، و ما يجري فيه من زيف و إحتدامات و تشاحنات.

فالدلالة الجديدة المعاصرة في النص الشعري، من آمن و عمل صالحا يجده، و من كفر وعمل شرا يجده، و هي إقرار بمضمون المقدس الديني.

[1]- عيسى لحيلح، غفا الحرفان، د.ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986، ص 89.
[2]- سورةآل عمران، الآيتان: 106-107.

ونتيجة لما يتسم به الواقع من زيف و كذب و نفاق و تشاحنات وصراعات، فكانت كلها وراء هذه الرؤية، وقد ـ لا يجانبني الصواب ـ ، إن قلت أن الشاعر يهدف إلى دلالة عامة واحدة و هي البقاء للأصلح ، و التأثير في المتلقي و لفت إنتباهه إلى ذلك.

واللافت للانتباه أن ظاهرة توظيف الآيات القرآنية في المتن الشعري المعاصر، ظاهرة بارزة و خاصة لدى الشباب، فأضفت على قصائدهم نوعا من الجمالية الجذابة و شيء من الإثراء الذي يشد القارئ و يدخله في عالم الشعر الذي تخلقه هذه التقاطعات النصية، بحيث تحيله إلى نصوص أخرى غائبة عنه، لكن بقاياها متطايرة أمامه في النص الشعري، وهذا ما يجعله أكثر إنجذابا للنص الشعري وأدعى إلى تذوقه و التوغل في إحالاته أكانت عميقة كانت أو سطحية.

إذ نجد الشاعر يوسف وغليسي، يوظف دوال القرآن الكريم تقريبا عن طريق قانون الاجترار:

إذا زلزل الشوق زلزاله..

و أخرج قلبي أثقاله

و قال المجنون :

مالهما؟!.. ماله؟

هلموا .. هلموا

لنسمع أخباره.[1]

يتمظهر التداخل في النص الشعري بشكل جلي وواضح من خلال قوله عز و جل: «إذا زلزلت الأرض زلزالها وأخرجت الأرض أثقالها، وقال الإنسان مالها، يومئذ تحدث أخبارها.»[2] حتى لا نكاد نلمس إلا بعض التحويرات السطحية القليلة من خلال تغيير الأرض (بالشوق والقلب)، وتغيير الإنسان (بالمجنون)، فنلاحظ توزانا واضحاً على مستوى الشكل والمضمون، فأعاد كتابة النص الغائب عن طريق آلية الاجترار الذي تنعدم فيه الشاعرية المتوهجة، وربما الدلالة العامة الجديدة التي يهدف إليها من خلال هذه التداخلات النصية هي الهزة السياسية التي تعرض لها الوطن.

كما نجد الشاعر عيسى لحيلح، يوظف آيات عديدة من سورة الرحمان، قام بتوزيعها على مساحة النص، حيث يقول:

غفا الحرفان.. حرفان صائتان

لله ما أطول صمتهما

في صحرائي هما عينان نضاختان

تسقي من فيروزهما المسكوب

أزواج و أزواج من فاكهة و رمان

جنتان هما .. يفجر نهران خلالهما[3]

---

[1]- يوسف وغليسي، أوجاع صفصاقة في مواسم الإعصار، ط1، دار إبداع 1995، ص 65.

[2]- سورة الزلزلة، الآيات: 1-2-3-4.

[3]- عيسى لحيلح، غفا الحرفان، ص 44-45.

استلهم الشاعر دوال النص القرآني الغائب بطريقة اجترارية، حيث أعاد كتابته على نحو صامت لا إبداع فيه، كما أنه ضمن نصه تضمينا شكليا لدوال النص القرآني من ذلك قوله عز وجل:" فيهما عينان نضاختان، فبأي آلاء ربكما تكذبان فيهما فاكهة و نخل و رمان"[1]. وقوله:"فيهما عينان تجريان فبأي آلاء ربكما تكذبان فيهما من كل فاكهة زوجان"[2].

ثم ينتقل فيستخدم آيات أخرى من نفس السورة كقوله تعالى:"ولمن خاف مقام ربه جنتان"[3]وقوله عز وجل:"ومن دونهما جنتان"[4] .

يظهر من خلال هذه الآيات القرآنية ذلك التداخل النصي والتشابك الدلالي بينهما و بين النص الشعري، الذي أنتج لنا صورة شعرية تشد القارئ إلى النص الغائب وتأويل النص الحاضر، إلا أنه (النص الشعري) يتسم بالاجترار أي تقريبا هو تكرار للنص الغائب شكلا و مضمونا من دون تغيير أو تحوير، ذي الإيحاءات العميقة.

وهذه الآلية (الاجترار) بطغيانها على النص الشعري، تجعله –أو يكاد- يكون صورة مطابقة للنص الغائب، ومن هنا يفقد النص الشعري قيمته الفنية، لكون دواله عبارة عن إقتباسات حرفية، تجعل الرمز في النص سطحيا، ويفقد قيمته الفنية الحداثية المتمثلة في الجدة والخلق و الإبتكار.

---

[1]- سورة الرحمن، الآيات:65-66-67.
[2]- السورة نفسها، الآيات: 49-50-51.
[3]- السورة نفسها، الآية 45.
[4]- السورة نفسها، الآية 61.

وعموما لقد تعامل الشاعر المعاصر مع المقدس الديني، بما يحمل من رؤية فكرية خاصة لعموم الإنسان. ومن ثم استظل الشاعر بهذه الطاقات الفنية في النص المقدس دينيا، ليمد قصيدته بنبرة موضوعية حاسمة، ورؤية متعالية لتجربته، ويستثمر ما به من إمكانات وتكثيف وإعجاز وجمال صوري، ليتداخل مع هذه الإمكانات بصوته الخاص مولدا بذلك أبعاداً متعددة للتجربة الشعرية، وبعد التحول الذي حدث في الواقع وفي الرؤية، فلابد أن تتحول أدوات الإبداع. "لأن الكيفية التي يواجه بها الفنان التنازع هنا- التنازع بين عناصر الموقف وأدوات تشكيلها هي التي تحدد مدى نجاحه من ناحية، كما تحدد انحيازه الفكري والتاريخي والاجتماعي من ناحية ثانية"[1].

لقد تعامل الشعراء مع المقدس الديني كبنية رامزة تؤدي دوراً دلالياً من خلال سياقها القديم أي إعادة كتابة النص المقدس دينياً بلغته وسياقه مع تغيير في الأسلوب والدوال، وذلك وفق مستويين: اجتراري وامتصاصي، وهذا الأخير هو الغالب، ويعتبر سمة من سمات الحداثة، وهو أعلى في قراءة النص الغائب، لا يجمده ولا ينقده، وإنما يعيد صوغه- فحسب- على أن تكون الدلالات الجديدة تتوافق مع تجربة الشاعر ورؤيته للواقع المعيش وبقانون الامتصاص يكون النص الشعري حاملا لصفة الحداثة كما يسعى إلى الكشف عن الحقائق الكامنة الخفية في مجال النفس والوجود.بينما تظل قدسية المقدس الديني قائمة دون إنتهاك أو خرق.

[1]- عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، ط1، دار الثقافة للطباعة و النشر، القاهرة، 1978، ص 73.

أما آلية الحوار، التي تعتبر أعلى مرحلة في قراءة النص الغائب، ـ فلا مجال فيها للتقديس ـ ومن ثم يحدث تغيير للنص الغائب وقلب وتحويل بقصد الاقناع بعدم محدودية الإبداع لكسر الجمود، وتناسي الاعتبارات الدينية والعرقية والأخلاقية والخوض في المسكوت عنه لضرورة الأدب. إن رؤية الشاعر الجزائري المعاصر إلى محاورة النص المقدس دينيا على أنه بمثابة انتهاك وخرق ومروق، لأن إيمانه الديني وثقافته لا يسمحان بذلك.

وحسب اطلاعي وتنقيبي في المتن الشعري الجزائري المعاصر، لم نعثر على نصوص شعرية. اعتمد فيها أصحابها آلية المحاورة للمقدس الديني. ومن هنا تبدو أصالة الشاعر الجزائري، فإيمانه بالمقدس الديني لا يقبل الجدال ولا النقاش بمفهوم الحداثة، ولذلك نجده حذراً أشد الحذر في التعامل مع المقدس الديني، حتى لا ينزلق إلى الإنتهاك والخرق الذي يعد خروجاً عن الدين.

إن النصوص الشعرية الكثيرة، تشهد على رفضهم لواقعهم المرسوم بالمرارة والألم، وتبرز موقفهم منه، إنطلاقاً من رؤية تشكلت من معاناتهم القوية داخله، وتلونت بثقافتهم وانتمائهم الفكري والسياسي والإيديولوجي، فإختيارهم للمقدس الديني كان عن قناعة ووفق إستراتيجية كتابية دقيقة كانت تراعي الإشارة وفرض نوع من الحرية في الإبداع مع الشعور بغنى المقدس الديني وقدرته على إكساب النص دلالات قوية ربما تعجز رموز أخرى عن تحقيقها،و هذا الاختيار هو تعبير عن الذات في أجلى وأوضح مميزاتها وخصوصيتها مع مراعاة، كون هذا المقدس الديني كان متجذراً في نفوسهم ورغم

الإختلاف في مناهجهم الإبداعية وفي خبراتهم ورؤاهم الحية ومواقفهم الإجتماعية، فإن هناك ما يجمعهم، ولعل أبرز ما يجمعهم هو ما نستشعره في شعرهم من نبض الواقع الآني الحسي بأبعاده الدرامية.

إن هذا الإمتزاج بين الذات والمقدس الديني والواقع العام، يؤكد أن تبادل التأثير والتأثر قد أصبح واقعاً يصعب إنكاره، وأن صورة الواقع العام للشاعر، قد انعكست في نصه الشعري، مادام المقصود بالانعكاس، الحضور المهيمن المجسد للاهتمام الواسع والعميق بهذا الواقع العام، لذلك يصبح النص الشعري مساهماً في التغيير أو على الأقل مبشراً بقدومه.

لقد حقق الشعراء في تعاملهم مع المقدس الديني تلك اللذة في التجاوز و ذلك الحلم في إعادة الخلق، وفتح نصهم على قراءات وتأويلات عدة، بعد أن اجتهدوا في عدم جعله هدفا، وطوعوه كوسيلة تغني و تثري الأداء الفني. و تفننوا في زاوية الرؤية التي نظروا منها إلى موضوعهم، وفي خلق عوالم شعرية رمزية توازي الواقع في آن معا – أو قل بتعبير أدق- تنقح الواقع و في بعض الأحيان تتنبأ بالقادم، فكأنها مزيج من الواقع و الحلم.

إن المقدس الديني يضرب بكل قوة بجذوره البعيدة في أعماق الشعراء، مدللا على إرتباطهم بهذا المعين الروحي منذ نعومة أظفارهم، ولئن إضطربت نفوسهم في بعض جوانبها- كما رأينا خلال أشعارهم- فإن ذلك كان صدى لواقع عصرهم الذي يرفضونه رفضا قاطعا فتكون لديهم منظور من الرفض والإدانة، وكان داعياً إلى الهروب- أحيانا-

من واقعهم أو الاغتراب ع نه، بمعنى آخر أن شعرهم تميز بالنقد لقضايا عصرهم. ويندرج تحت هذا المفهوم وطنيتهم التي أكدتها أشعارهم وأبرزتها، فقد وقفوا ناقدين لما يرونه ومجابهين له في الوقت ذاته.

الفصل الثاني
اللغة الصوفية
في الشعر الجزائري المعاصر

- توطئة
- تجليات اللغة الصوفية

- **توطئة:**

إن ملامح الصوفية في الشعر العربي الحديث والمعاصر ، ظاهرة متناثرة الأجزاء في المتون الشعرية المختلفة، فالذات الشاعرة –كما هو معروف- مهووسة وحساسة، تدفع بها حساسيتها إلى البحث عن حصن أو ملاذ يحميها من أن تخدش وسط هذا العالم، ولن تجد أنقى وأسلم من عالم المثل، عالم ذات الإله الكاملة.

إن معاني التصوف ومقاصده متنوعة ومتعددة، منها ما أشار إليه "أبو القاسم الجنيد بن محمد الزجاج" مبرزا بعض معاني هذا العلم "التصوف أن تكون مع الله تعالى بلا علاقة»[1] وقال أبو قاسم ابراهيم بن محمد: «أصل التصوف هو ملازمة الكتاب والسنة، وترك الأهواء والبدع، وتعظيم حرمات المشايخ، وإقامة المعاذير للخلق والمداومة على الأوراد، وترك إرتكاب الرخص والتأويلات»[2]

وقال الشيخ أحمد أبو العباس المرسي: «إختلفت الناس في اشتقاق الصوفي، وأحسن ما قيل فيه إنه منسوب لفعل الله تعالى به، أي صافاه الله تعالى فَصُوفِيَ فسموه صوفيا»[3] وسئل محمد بن خفيف عن التصوف فقال: «تصفية القلب عن موافقة البشرية ومفارقة أخلاق الطبيعة، وإخماد صفات البشرية ومجانبة دعاوى النفسانية، ومنازلة صفات الروحـــانية، والتعـــلق بعلـــوم الحقيقة، واســـتعمال ما هو أولـــى على السرمدية.

[1]- عبد الله بن أحمد بن علي الشعراني، الطبقات الكبرى المسماة بلواقح الأنوار في طبقات الأخيار، ضبطه وصححه خليل منصور، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت 1997، ص 122.
[2]- المرجع نفسه، ص 186.
[3]- المرجع نفسه، ص 309.

والنصح لجميع الأمة، والوفاء لله على الحقيقة، واتباع الرسول صلى الله عليه وسلم في الشريعة»[1] .

إن تعاريف (الصوفية) متنوعة ومتعددة ومتشابكة في آن واحد، كما أن لها مقاصد كثيرة، حصرها بعضهم في الآتي:

- صفاء النفس ومحاسبتها.
- قصد وجه الله تعالى.
- توطين القلب على الرحمة والمحبة.
- التجمل بمكارم الأخلاق التي بعث الله النبي لإتمامها.[2]

ومن خلال هذه التعريفات والمقاصد فإن التصوف زئبقي، يصعب الإمساك به، والتحكم فيه، ومن أوجز ما يقال في هذا المضمار، إن التصوف هو: "الوصول إلى الله الحق وليس مجرد الوصول إلى مقام ما".[3]

فالمعروف عن المتصوفة أنهم لا يجرون وراء هذه الأحوال والمقامات لذاتها، ولكن لهدف معين، وهو إكتساب الفضائل الروحية التي في الواقع لا يتوصل إليها إلا بعد المرور الحتمي على هذه الأحوال والمقامات.

وقد تعرض الصوفي المراكشي "ابن العريف"، للفضائل الروحية بنوع من التفصيل والتدقيق، مبديا وجهة نظره في علاقة الروح بالنفس، كاشفا عن خبايا الصراع الأزلي

[1]- محمد بن الحسن السلمي، طبقات الصوفية، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت 1988، ص 346.
[2]- الشيخ عدنان الحقي، الصوفية والتصوف، ط 1، دار العلوم الانسانية للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، د ت، ص 39.
[3]- سيد حسين نصر،الصوفية بين الأمس واليوم،ط 1،ترجمة كمال خليل اليازجي،الدار المتحدة للنشر، بيروت 1975، ص 85.

الذي يتجلى ساخنا بين الخير والشر، وبين النور والظلام وبين الإحسان والإساءة، فيقول "لولا النفاق لكانت المعرفة خالصة، لولا الطمع لرسخ حب الله في الروح، لولا بقاء بعض اللذات العالمية لكانت حرارة حب الله استغرقت نفوس الناس، لو بطل وجود الخدم لخدم السيد نفسه."[1]

هذه الثنائيات المتصارعة هي التي تقف حائلا بين الوصول إلى المبتغى عند الصوفية، فهم يطمحون أبدا إلى التسامي بأنفسهم عن هذه الدنيا، ولكنهم يواجهون مقاومة شديدة من الأضداد التي لا تتيح لهم الوصول إلى ما يبتغون، ولذلك تراهم دائمي الحرص على هجر الواقع وترك الملذات والشهوات التي تقف باستمرار سدا منيعا إزاء تحقيقهم لطموحهم وحصولهم على مبتغاهم، فيلجأون إلى عالم روحي بعيد عن ماديات الحياة.

ومن ثم فالتصوف هو الذوبان في العالم النوراني وتقمص وجداناته، ونزوع النفس البشرية إلى الاتصال بعالم أنقى في سبيل تحقيق انسانيتها المطلقة عن العالم الأرضي المتفسخ، ويعتبر التصوف - في الغالب الأعم - مظهرا من مظاهر الاغتراب، الناتج أصلا عن ترفع الشاعر على الواقع وصراعه معه، ومحاولة الهروب منه من خلال شوقه إلى رؤية العلوي والذوبان في الذات الإلهية، عله يتخلص من أحزانه، والتخلص من القهر والظلم بشتى أنواعه الذي لحقه من مجتمعه.

[1]- المرجع السابق، ص 87.

ويعد الحب الموضوع الرئيس عند الصوفية، ولم يكن أمامهم من موروث اللغة، إلا ذلك المعجم اللغوي الغني بالألفاظ والتراكيب والأساليب،أي قاموس الغزل العذري والخمريات في الشعر العربي القديم ، باعتباره أقرب موارد اللغة و ادناها من أذواقهم، متوسلين به الى تعزيز القيم الروحية، وهكذا سعوا إلى "التأليف بين الحب الإلهي والحب الإنساني والتعبير عن العشق في طابعه الروحي من خلال أساليب غزلية موروثة، قد تم تكوينها ونضجها الفني"[1]، فتحولت لفظة الحب إلى مصطلح صوفي له دلالة خاصة، تختلف عن دلالاتها المعروفة في سياق شعر الغزل، ولكنها تظل متصلة بالحقل الذي اشتقت منه .

فالمحبة الإلهية هي: "موضوع الإسكار وهي البديل الخمري الذي يسبب النشوة والفرح الروحيين، والصوفي في حالة وجده بالمحبة، أو في حالة تجلي الحق عليه بالمحبة، يغمره فيض من اللذة الروحية، تطغى على كل كيانه، ويستثير الانتشاء بها حركة في الباطن، لا يتمكن من مدافعتها، فتظهر العربدة على الجوارح تفريغا لهذه الحركة الانتشائية الباطنية، ثم لما تزول منازلة الحال تعود جوارحه إلى السكون مصحوبة بالاسترخاء والسكون."[2] فهؤلاء المتصوفة نقلوا الشعر من مفهوم الصناعة إلى مفهوم التجربة، فتخلصوا من المستوى الوصفي الذي يقوم على التصوير والتشبيه...والذي كان يفرضه الوجود الخارجي ويؤكد عالم الظاهر.

[1]-عاطف جودة نصر،الرمز الشعري عند الصوفية،د ط، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات،القاهرة،1998،ص 162-163.
[2]- أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2001، ص 338.

إن لغة الوصف، هي لغة تنقل العالم المنفصل عن الذات نقلا وصفيا تصويريا، أما تجربة الإبداع الصوفي، فتعتمد على الاتصال بجوهر الوجود وباطنه، وتستبطن الذات المتألهة، المتألمة، ومن ثم فإن اللغة في هذا المستوى فتكون تعبيرية إيحائية رمزية. ومن هنا تفقد أو تفارق لغة الغزل العذري والخمريات دلالاتها المعهودة والمألوفة إلى دلالات جديدة، توحي بالمعاناة الصوفية.

- **تجليات اللغة الصوفية:**

إن تجربة الشاعر المعاصر وتجربة الصوفي تتشابهان، كونهما مرتبطين بالوجود، كما أنهما يميلان إلى اللغة التي تكتفي بالإيحاء والرمز، وتتجنب الوضوح والمباشرة والتقرير، ولذلك يلجأ كل منهما إلى لغة الإحالة، وهي دعوة حرة للمتلقي كي يكتشف بنفسه كل إيحاءات الرمز، اكتشافا يتفاوت فيه الناس بمقدار تفاوت ثقافتهم وأذواقهم ودرجة شعورهم قوة وعمقا، بما تحتوي التجربة من دلالات وإيحاءات.

كما أن إنكبابهما على المطلق والمعنوي، يجعل منهما كائنين ينشدان الحرية في أرقى معارجها، فكما يتجنب الصوفي سلطة الواقع والعقل والحس، يتجنب الشاعر المعاصر أيضا كل أنواع القيود التي تحد من رؤيته الشعرية.

إن الشاعر المعاصر–في الغالب الأعم- يرفض الواقع من منطلق المسؤولية التي يشعر بها داخل الذات الرافضة للموانع والحدود،فلم يستطع التأقلم مع مجريات الأحداث، فيؤثر الهروب إلى عوالم الصوفية عله يجد فيها الخلاص لهمومه وعذاباته وآلامه وتأزمه.

ويعتبر الشاعر مصطفى الغماري أكثر شعراء الجزائر هروبا إلى عوالم الصوفية:

أنا المسافر .. ويا شوقي ويا أملي

وإن تدجى الأسى هيهات يثنيني

زادي.. شريعتي الخضراء.. تطعمني

ومن كرومك.. يا رباه تسقيني.[1]

يحاول الشاعر أن يجد في حياة السفر والترحال خلاصا من همومه، ولكن الغربة تظل تلازمه في كل مكان يأوي إليه، وأحس في صراعه أن الخلاص الحقيقي يكمن في التخلص من هذا العالم المادي المضطرب، فهو يريد أن يظهر ذاته في عالم المثل الذي هجره الناس، وانغمسوا في حمأة الحياة المادية.

«إذا فالسفر بديل مطروح وتعويض مطلوب، السفر انعتاق من العبودية وانطلاقة في المجهول، خروج من القيود ودخول في فضاء الحرية، وهذا السفر يحقق لذة الاكتشاف والتحرر من القيود الخانقة»[2] ، ومن ثم فإن سفر الشاعر، ليس سفرا حقيقيا، وإنما هو سفر نفسي، بمعنى العروج الصوفي، وهذا تعويض للخواء الذي يعانيه الشاعر، ويعتبر الصوفية «أول من أشار إلى أن التجربة الروحية شبيهة بالرحلة، وهم الذين جعلوا من سعيهم وراء الحقيقة سفرا مضنيا، مليئا بالمفاجآت والمخاوف في طريق موحش طويل، قد ينتهي سالكه إلى النهاية السعيدة إن وفق الله وأراد.»[3]

والملاحظ أن الشاعر افتتح النص بضمير المتكلم (أنا) الذي يدل على ذات الشاعر، وهو ضمير رفع بارز منفصل يستخدم عادة «عندما يقدم الإنسان ذاته لمن يجهلها، أو عندما يؤكد الإنسان ذاته لمن يتجاهلها»[4]، فيبدو أن الشاعر يهدف إلى الكشف عن وجوه

[1]- مصطفى الغماري، أسرار الغربة، ط3، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1982، ص 55.
[2]- وفيق خنسة، دراسات في الشعر العربي الحديث، ط 1، دار إقرأ، بيروت1983، ص 20.
[3]- صلاح عبد الصبور/ حياتي في الشعر، د ط، بيروت 1983، ص 20.
[4]- أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، د ط، دار غريب، القاهرة، ص 158 – 159.

معاناته، ويركز الاهتمام على ذاته، فيأتي ضمير المتكلم ليبرز الذات المهملة التي تعاني التجاهل ولا تصل إلى طموحها أو مرادها.

ثم تزاوج هذا الضمير (أنا) مع النداء (يا)، يكشف عن إحساس الذات بالوحدة والفراغ ومعاناتها من حالة الفقد وحاجتها إلى من يشاركها أحزانها ووحدتها ويخرجها من أزمتها كما أن وجود (ياء) المتكلم على النحو من التركيز والتكرار وعلاقتها بالنداء، يشير إلى ذاتية التجربة الصوفية، فهي ليست تجربة جماعية أو متاحة للجماعة، وإنما تجربة فرد منفصل عن المجموع في سبيل تحقيق ذاته من خلال الارتباط بـ(الذات العليا)، ومحاولة التودد إليها والتعلق بها إلى أبعد حد، أي إنه يربط بين الذات العليا وبين ذاته، فيظل صوته واضحا يشير إلى العلاقة الخاصة بين طرفي النداء، إنه لا ينادي بعيدا ولا قريبا، وإنما ينادي مولاه الذي تعلق به تعلقا خاصا.

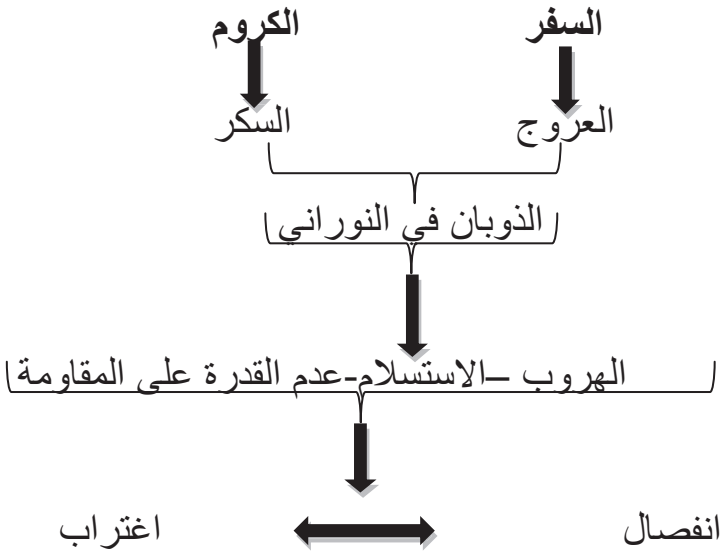
إن الألفاظ والعبارات انزياحية في معظمها، تدفع المتلقي إلى محاولة استبطانها والكشف عن مدلولها خاصة (زادي – كروم) التي دلالتها المألوفة المعجمية (الطعام والسقاء)، إلا أنهما في النص الشعري تخليا عن تلك الدلالة المباشرة، وحملا دلالة مغايرة، يغلب عليها الطابع المعنوي، بدلا من الطابع المادي، وذلك أن (الجوع) هنا جوع معنوي دلالته الجديدة الحب الحقيقي، وكذلك (السقاء) هنا فهو معنوي، دلالته الجديدة العاطفة الصادقة، وهو ظمألوجدان البشري في توقه إلى التوحد بالعلياني أو الخوض في الأغوار السحيقة للتوحد بالنوراني. فالأمر لا يقف عند مجرد المطابقة بين (الري) و(الظمأ)، ولكنها يتجاوزها إلى ما هو أعمق، فتمتد جذوره إلى بؤرة التجربة

ويشع بدلالته النفسية، فيكشف عن تلك الذات التي تعاني أزمة حادة، فتشعر بالحرمان دائما، فمهما إرتوت تظل تحس بالظمأ، لأن طموحاتها لم تتحقق حسب رؤيتها للواقع، وما يجري فيه من معوقات التي هي سبب أزمتها النفسية الحادة.

وإذا كان الإنسان لا يحيا بدون الماء والطعام، فإن شاعرنا لا يحيا بدون العاطفة الصادقة والحب الحقيقي، وهو بهذا يسمو فوق المتطلبات المادية، ويحلق في عالم روحاني، ألا وهو الشريعة الإسلامية والتي رمز لها بـ(الخضراء)، فهي مصدر طعامه، والسقاء رمز له بـ(الكروم) والتي دلالتها في التجربة الصوفية الخمرة المعنوية أي الروحية وليست المادية، ولذلك فإن السكر الصوفي يعني: "تلك النشوة العارمة التي تفيض بها نفس الصوفي، وقد إمتلأت بحب الله، حتى غدت قريبة منه كل القرب... وهو حال من الدهش الفجائي يعتري العبد، فيذهله عن كل حس غير حضور الحبيب، ويغمر نفسه بنشاط دفاق، يوقد الوله والهيمان»[1]

فالسكر هنا يكون صاحبه في حال من العلو والسمو والارتفاع إلى الحدود التي تنتج له قراءة ما لا يقرأ الآخرون، ورؤية ما لا يرون، وكأنه حالة مخصوصة من الاطلاع على الغيب، ومن هنا يبدو أن الشاعر يعيش حالة نفسية إغترابية، تنفصل فيها الذات عن واقعها الخارجي ويصبح السفر والسكر دالة من دوال هذا الانفصال:

[1]- عدنان الحسين العوادي، الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي، د ط، دار الشؤون الثقافية العام، بغداد 1986، ص 119- 120.



فالحديث عن السكر، خاصية صوفية، حيث يعتبرونها مرحلة ضرورية للوصول إلى قمة الوجد والعشق الإلهي فالسكر الإلهي يرتبط عند الصوفية بالوجد، وهو حالة يصل إليها الصوفي في لحظة مناجاة، ينعتق فيها من عالمه الناسوتي.

إذ يوغل الشاعر ويفنى في (خضرائه) المعادل الرمزي(للعقيدة الاسلامية)، فهي غذاء روحي يتحصن به الشاعر هروبا من مأساوية الواقع، بدل الإنزلاق إلى براثن الواقع، إن الشاعر يعتمد على إيحاءات الألفاظ أكثر من دلالتها المباشرة، محاولا توسيع إنزياحتها، لتكتسب دلالات جديدة، تعبر عن حبه للعقيدة الاسلامية، التي هي الحب الإلهي المفارق للحب الأرضي(أي الناسوتي)ولذلك يحاول الشاعر –كما هي الحال- عند الصوفية تجاوز عالم المحسوسات والإبحار في عوالم الروح بكل تجلياتها، وهذه لم تكن وليدة لحظة آنية بل وليدة أزمة روحية وفكرية، أحدثت صدمة للشاعر، وحركت فيه بواعث الرغبة في التغيير، وتنقية الذات.

إن ثراء التجربة الصوفية في جوانبها السلوكية والإبداعية،كان من بين أهم الأسباب، التي أوجدت في شعرنا العربي المعاصر بصورة عامة، صيغة الامتزاج بين تجربة التصوف وتجربة الشعر العربي المعاصر "فالصلة بين التجربة الشعرية-خصوصا في صورتها الحديثة التي يغلب عليها الطابع السريالي-وبين التجربة الصوفية جد وثيقة- وتتجلى هذه الصلة أوضح ما تتجلى في ميل كل من الشاعر الحديث والصوفي إلى الاتحاد بالوجود والامتزاج به."[1]

إن الصوفيين يوظفون عادة للدلالة على المعاني الروحية صورا حسية، فتتلون صورهم برداء مادي، لا يحيل على المعنى الروحي، إلا من خلال الرمز، فقد استخدموا الغزل والخمر، وكلها ميادين حسية للدلالة على معاني روحية "وسبب ذلك هو عجز الصوفيين في طوال الأزمان عن إيجاد لغة للحب الإلهي، تستقل عن لغة الحب الحسي كل الاستقلال، والحب الإلهي لا يغزو القلوب إلا بعد أن تكون قد انطبعت عليها آثار اللغة الحسية، فيمضي الشاعر إلى العالم الروحي ومعه من عالم المادة أدواته وأخيلته التي هي عدته في تصوير عالمه الجديد."[2]

فالخمر في الشعر الصوفي هي اللذة التي لا حدود لها، وهي المطلب التي يتنافس من أجله الزهاد والعباد باذلين كل ما في وسعهم بغية الظفر بسكرها الذي يلفون فيه نشوة ما بعدها نشوة، فهي خمرة معنوية، تشرب منها الروح لتتسامى إلى صفاء النور وعظيم

[1]- محمد بنعمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)، ط 1، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدارالبيضاء، 2000، ص 52.
[2]- محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، د ط، مكتبة غريب، القاهرة 1980، ص 182.

الاستمتاع وجميل الاقتراب من إدراك المقصدية التي هي هدف الصوفية، وهذا ما جعلها تحمل دلالات جديدة، لا تدل على الخمرة الأرضية ولا تنصرف إلى السكر الحقيقي أو الواقعي، وإنما يتخذها وسيلة للهروب و الإنفصال.

يقول الشاعر بشير بن الهادي:

غريب أنا في وجوم الديار

وبين الزوابع قلبي اشتعل

فأجرع كأسي هناك وحيدا

إلى أن يداهم صحوي الثمل.[1]

إن معنى الغربة هي في أساسها مشكلة إجتماعية (غريب) تقوم على شعور الفرد بالانفصال عن مجتمعه، فقد بعدت الهوة بين ما يتوقعه ويأمل فيه ويترقبه وبين واقعه الأليم.

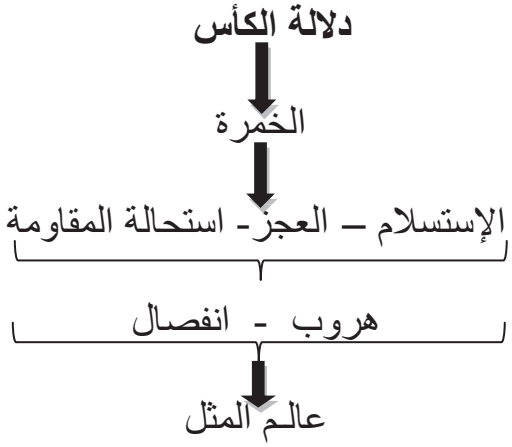
إن هذا الوطن هو الهم وهو التطلع، وهو الذي يغلف وجود الشاعر، ويسبب له غربته وضياعه، وطن إفتقد الحركة والتجدد ورضي بالصمت والإستسلام، وربما اعتبرت المسألة قدرا محتوما لا مرد له فيتجاهل ما يجري من حوله، ويجد نفسه عاجزا عن التأثير، فيؤثر عالما آخر، عالم من المثال، يحقق فيه - ولو عن طريق الأحلام والرؤى والخيالات- ما لم يحققه في عالم الواقع، اعتقادا منه استحالة المقاومة، أدت الى الانفصال، والهروب إلى الذاتي المثالي:

[1]- بشير بن الهادي، أهازيج في موسم الردة، د ط، الشهاب، ص 6.

فأجرع كأسي هناك وحيدا

إلى أن يداهم صحوي الثمل

ومن ثم تكون دلالة (الكأس) هي الخمرة، وهكذا تتحول الخمرة إلى وسيلة من وسائل الهروب من الواقع الموبوء والتعلق بالعالم النوراني، لكي يتغلب الشاعر على همومه النفسية التي يعانيها، ولذلك فطلب الشاعر للسكر يعد هروبا من وطأة الواقع والتعلق بالمطلق.



إن الشاعر يود أن يغيب ذهنه عن الواقع الذي تتصارع فيه طموحاته مع معوقاته، إنه يشعر أن الواقع يسحقه، وأن شيئا يحول دون نموه، فيؤثر الهروب إلى عالم المثل، عله يحس بالراحة والطمأنينة والسكينة، وهكذا قطع دلالات "الخمر" وألفاظها عن أصولها الأولى ووضعها في سياق التجربة الصوفية، مما جعلها تحمل دلالة جديدة، لا تدل على الخمرة الأرضية، وإنما تدل على " معان خاصة تدور حول المحبة الإلهية والعرفان الصوفي ووصف أحوال الوجد الروحي."[1] .

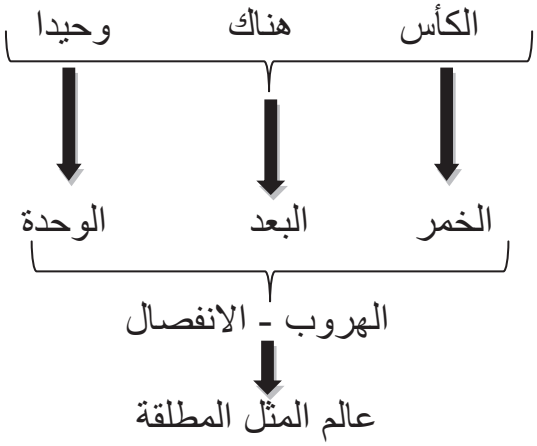
[1] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 378.

ومن هنا لا تكون منصرفة إلى الخمر الدنيوية المسكرة التي تفقد شاربها عقله وتخرجه عن طوره، وتفصله عن السبيل السوي، ولكنها خمر عميقة في معناها، سامية في مبناها، فهي يقصد بها غير ذلك.

ومن خلال النص الشعري، يبدو أن الشاعر يستعذب السكر ويتلذذ بوقوفه في المقام، أو وصوله إلى هذا الحال، وما يدل على ذلك قوله: (إلى أن يداهم صحوي الثمل) وهنا نطرح السؤال: متى يحدث الصحو؟ يبدو أن الشاعر يفضل السكر على الصحو وخاصة استخدامه للفعل المضارع (يداهم) الذي يفيد الاستمرار والامتداد والتجدد، وبذلك يكون للشاعر رغبة في امتداد حالة السكر وتبادلها مع الصحو، فالصحو هو نقيض السكر وقرينه في الآن ذاته، لأن لكل سكر صحوا. والصوفية يرون أن الصحو "هو رجوع العارف إلى الإحساس بعد غيبته وزوال إحساسه، وعكسه السكر، ومعناهما قريب من معنى الحضور والغيبة، والفرق بين الحضور والصحو، أن الصحو حادث، والحضور على الدوام، والصحو والسكر أقوى وأتم وأقهر من الحضور والغيبة"[1]، ومعنى ذلك أن الشاعر يبتهج بسكره، مما يقربه من حب الذات الإلهية، وكلما إقترب و إزداد اقترابا تضاعف سكره وغياب عقله.

وكما هو ملاحظ على النص الشعري، أنه يحتوي على ألفاظ عدة، ذات دلالات جديدة، توحي بالهروب والانفصال، وهي مستوحاة من الحقل الصوفي:

[1] عبد المنعم الحنفي، معجم مصطلحات الصوفية، ط 1، دار المسيرة، بيروت 1980، ص 149.



ومن ثم فإن الشاعر له رغبة جامحة في الهروب والانفصال والعزلة، تجعله يعيش في حالة اغتراب عن البنية الاجتماعية، وهذا نتيجة عجزه وضعفه، وعدم القدرة على المقاومة، والتأقلم مع مجريات الأحداث.

إن تناقضات الواقع، وما يسوده من انزلاقات، جعلت الشاعر متوترا، منفعلا، هاربا، مستسلما، ليست له القدرة على المقاومة وتحمل أحداث الواقع، فاختارالانفصال عن الواقع والهروب إلى المثل العليا المطلقة.

فالسكر والبعد والوحدة، وهي مصطلحات صوفية، تشترك في دلالة عامة جديدة، وهي العزلة والهروب والانفصال عن الواقع، مما يجعل الشاعر والحالة هذه في موضع إغتراب عن البنية الاجتماعية.

فقد تحولت "الخمر" إلى رمز شعري «فيه ما في رموز الشعر من إحالة موحدة بين الحسي والمثالي، بين المادي والروحي، بين العيني في وقائعيته والمجرد في تعاليه.»[1]

[1]- عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 370.

فالرمز إذا هو الملاذ الوحيد الذي يمكن أن يلتجأ إليه للتعبير عن هذه التجربة الإستثنائية، على الرغم من حالة الغموض والإنغلاق التي يسببها للمتلقي، فليس "من المستحيل نقل الشعور عن طريق الرمزية، إذ الرمزية لها عمل، كعمل السحر، لا تمس العقل، إلا من حيث تثير فيه الخيال والوجدان، ولكنها تمس القلب مسا مباشرا، ويعمق أثرها وتتضح معانيها مع التكرار."[1]

إن ضرورة توظيف الرمز، لا تتأتى من أنه أحد عناصر البنية الفنية للنص الشعري الحديث –فحسب- بل تأتى أيضا من الإيحائية سمة التعبير الجمالي بصورة عامة.

فالوعي الفني بطبيعته الحسية الانفعالية، يسعى إلى تملك العالم جماليا، بشكل متمايز عن الوعي العلمي أو الأخلاقي أو السياسي وغيرها، أي بشكل مجازي فالمجاز: "في اللغة العربية أكثر من أن يكون مجرد أسلوب تعبيري، إنه في بنيتها ذاتها، وهو يشير إلى حاجة النفس لتجاوز الحقيقة أي لتجاوز المعطى المباشر، وهو إذا وليد حساسية تضيق بالواقعي، وتتطلع إلى ما وراءه، وليد حساسية ميتافيزيقية ... كأن المجاز في جوهره حركة نفي للوجود الراهن، بحثا عن موجود آخر."[2]

إن إيمان الشاعر واعتقاده بأن رؤيته للواقع تمثل الرؤية الحقيقية وبطلان ما يعتقده الآخرون، تجعله يؤثر الابتعاد أي الانفصال عن الواقع، اعتقادا منه، باستحالة التغيير والمقاومة، فيستسلم هاربا إلى عالم المثل المطلقة.

فنقرأ للشاعر يوسف وغليسي:

---

[1]- ناجي حسين جودة، المعرفة الصوفية، ط 1، دار الجيل، بيروت 1992، ص 248.
[2]- أدونيس، الشعرية العربية، ط 2، دار الآداب، بيروت 1989، ص 74-75.

يا نادل الحوض إني ها هنا ظمئ

من كوثر الروح هات الخمر تسقيني

من كوثر الروح صب الخمر أودية

تروي صحاري... تروي الروح.. ترويني.[1]

إن الاضطرابات والانحلال واختلال القيم في العالم الواقعي، جعل الشاعر يتعلق بالمطلق لتفجير المكبوتات النفسية والفنية، ومن ثم كان اللجوء إلى الخمرة إلى النشوة إلى السكر، فواقعه المأفون فرض عليه النزوع إلى السكر، ليروي ظمأه، فيسكر ويهجر الظاهر ويرحل إلى داخله، ليفجره، وهذا تعويض للخواء الروحي الذي يعانيه في واقعه.

إن شرب الخمر أي الإسكار، هو معرفة الحقيقة وامتلاكها، فهي النعيم الذي يقيم في أعماق كيان الشاعر ويطغى عليه، ورمز الطمأنينة والسكينة وهو السبيل لإطفاء الظمأ الذي يلازم الصوفي للإرتواء من الذات الإلهية والفناء فيها.

فالنص الشعري يحتوي على حشد كبير من اللغة الصوفية منها (الحوض، الظمأ، كوثر الروح، السقاء، الري...)، وكـلها تعني دلالة واحدة وهي السكر المعنوي، فإن استخدام هذه الألفاظ لا يقف عند هذا الحد، لأن توظيفها المقصود منه الإيحاء بما بعدها، بما هو أعلى منها وأرقى، ولذلك نراها في سياق التعبير، تكتسب شحنة ساخنة خاصة، تجعلها تتجاوز دلالتها العادية، فتغدو محملة بتصورات عرفانية ومتشبعة بعصارة التجربة الروحية للتصوف.

[1]- يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 83.

وقد تحولت هذه الألفاظ إلى مصطلحات للصوفية «فالسكر غيبة بوارد قوي، والسكر زيادة على الغيبة من وجه، وذلك أن صاحب السكر قد يكون مبسوطا، إذا لم يكن مستوفيا سكره، وقد يسقط أخطار الأشياء عن قلبه في حال سكره... والسكر لا يكون إلا لأصحاب المواجد، فإذا كوشف العبد بنعت الجمال حصل السكر وطاب الروح وهام القلب»[1]، ومن ثم فالسكر يعني الهروب إلى المثل العليا، والانفصال عن الواقع الخارجي، وهذا يوحي بأن الشاعر في حالة عجز وضعف واستسلام وعدم قدرته على المقاومة، وقد يحدث أن تنضغط الأبعاد وتنكشف، إذ يتم تعيين المحبوب في معادل رمزي هو الخمرة، فإذا كانت تورث شاربها السكر، فإن ذوق التصوف للحقيقة يورثه سكرا معنويا ويمده بنشوة روحية عارمة، تجعله يتجاوز ذاته المتناهية، ليحققها على نحو أعلى عبر اتصاله بالمطلق، وهنا يبدو الرمز نسيجا جامعا، يمنع المشابهة وينفتح على الاختلاف.

ومن ثم فإن استخدامات الرمز –في الغالب الأعم- لا يقصد منها دلالاتها المباشرة وإنما تجري الإحالة من خلالها إلى دلالات أكثر خفاء، فهو الإيحاء بدلا من التصريح. ويحتاج الكشف عن معانيه إلى شيء من العمق والتبصر بطرائق المتصوفة، بدلا من التبسيط والمباشرة، فيتعين الرمز هنا "بأنه ذلك التعبير الحسي الذي يستعمله الصوفية

[1]- عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق وإعداد معروف رزيق، د علي عبد الحميد بلطة، ط 2، دار الجيل، بيروت 1990، ص 64

دون أن يكون مقصودا لذاته، بل المقصود هو ما وراء هذا التعبير من الدلالات المستترة والمعاني الإلهية»[1]، التي تحتاج إلى شيء من المكابدة للوقوف عليها.

ولذا رأى الصوفية أنه لكي نصور الشيء بصفاء، يجب أن ننفصل عن قشرة الواقع الخارجية، ونبحث في العمق، وفي هذا يستوي الصوفي والفنان، فينبغي عليهما لتكوين رؤية خالصة للعالم أن يصلا إلى باطنه متجاوزين الظاهر مستخدمين الخيال والرموز التي تختصر كل شيء دون أن تجمد الدلالة عند حدود معينة.

والحق أن المتصوفة "هم الذين منحوا الخيال أسمى ما يمكن أن يناله من قداسة وتقدير طوال عصور الفكر العربي، إن الخيال عندهم يساعد في الكشف عن نوع مهم من المعرفة، وينير الطريق لإدراك طائفة من الحقائق المتعالية التي لا يصل إليها العقل الصارم»[2] وما ذلك إلا لأن اللغة الصوفية "لغة رمزية لغة إشارية بالمقام الأول، تخضع لقوانينها الذاتية ولتحولات عالمها الخاص ولا تمتثل فيها اللفظة لحدود المعنى الظاهر أو المعتاد لها، لكنها تقدم أو تطرح كدال لمدلولات معينة تكمن في نفس الصوفي»[3].

وربما كانت رمزية الشعر الصوفي– بالقياس إلى رمزية غيره أعمق من جهة المعنى والمبنى، لأنـــه يصور حالات خـاصة جدا غير عادية صادرة عن الذات الشاعرة

[1]- عبد الكريم اليافي، التعبير الصوفي ومشكلته، د ط، مطبوعات جامعة دمشق 1981، ص 59.
[2]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط 3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب 1992، ص 48.
[3]- سامي سحر، شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005، ص 56.

في رؤياها للحياة أو لخلودها في الفناء، ويستند إلى خيال خصب تتلاشى فيه غرائب الصور وأكثرها شططا.

إن التعارض بين الواقع والتطلع هو الذي يجعل الشعراء يعانون الاغتراب النفسي والضياع في الوجود، بحكم رؤيتهم وحسهم المرهف، فيتملكهم الإحساس الحاد، بالقلق والتأزم واليأس والعجز، ويزداد التوتر والانفعال كلما إزداد التعارض بين الواقع وطموحات وأهداف الشاعر، وهذا التعارض هو الذي يجعله يعاني الانفصال وضياعه في وجوده، فلم يستطع التآلف مع مساره ووجهاته.

ومن المعروف أن الشاعر يتحمل الانفصال والاغتراب، وكل أنواع المضايقات والملاحقات شاكيا التمزق، لأنه يؤمن بقدرة الكلمة على المواجهة والمقاومة.

يقول الشاعر إدريس بوذيبة:

أحبك حبين

حب الهوى

وحب لأنك صحوي وسكري

ونون انشوائي وما يسطرون.[1]

يكشف النص عبر مستوياته اللغوية عن أزمة حادة يعيشها الشاعر، ولأن الذات تعاني الفقد في الحاضر، فإنها تستعيض عن ذلك باستدعاء المحبوبة عن طريق ضمير (الكاف) للغائب الدال على (الأنثى)، وغيابها يدفع بالشاعر إلى حالة السكر والصحو

[1]- إدريس بوذيبة، الظلال المكسورة، د.ط، دار هومة، 2003، ص 40.

وهو ما يعكس إحساسا بتوتر الذات في عطشها أو رغبتها في الإرتواء، حيث أنه تجد في حياة السكر –الخلاص- من آلامها وعذاباتها، وهي رؤية مثالية للحب والعلاقة الروحية مع المحبوبة التي تتخذ دلالة الحب الإلهي.

فقد استلهم الصوفيون الخمريات ذلك لأنها "لم تكن تبدأ من فراغ خالص، لأنها استلهمت ذلك التراث الهائل من الشعر الخمري، استلهمت صوره وأخيلته وأساليبه، ولم تستلهم ما فيه من مجون وإباحية، مما يؤكد أن الصوفية كانوا يلمون في شعرهم بالتقاليد الفنية التي إكتسبت طابع الرسوخ والثبات، ثم يعالجون هذه الأساليب مسقطين عليها تجاربهم الذاتية وما يزايلون من أحوال وأذواق"[1].

إن ظاهرة العطف في النص الشعري، تجمع بين معطوف ومعطوف عليه، يبلغان من التكافؤ إلى درجة أن الرابط يكاد يفقد طبيعته كوسيلة توحيد بين طرفين، وثنائية الصحو والسكر تفضي إلى تعاقب، فهو يبين تحولات العاشق الصوفي وهو ينتقل من حال إلى آخر في سبيل أن يصل إلى المحبوب.

وما يلفت نظرنا في النص الشعري هو حرف (النون) المنفصل، وهي من فواتح القرآن الكريم حيث يقول عز وجل:" ن والقلم وما يسطرون"[2] فهي من الحروف المقطعة في القرآن الكريم، محاطة بأسرارها، تضارب في تأويلها أفهام المؤولين والمفسرين، وتبعا لذلك فـ"النون" المنفصلة عن لغة النص الشعري، تمثل عملا مقصودا، يريد الشاعر به التستر على الاسم الأنثوي لملهمة النص الشعري فهو يخفيه عن قارئه

[1]- عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 10 – 11.
[2]- سورة القلم، الآية 1.

ويحجبه عن الأفهام، وينفرد بمعرفته هو وحده دون غيره مترسما سبل المحبين، ويتبين هنا غموض هذا الرمز حرف النون (نَ)، المنفصل في النص الشعري، وإلتباس دلالته، إذ يصعب أن يعرفه من لم يطلع على دلالته عند الصوفية، ويظل أقرب إلى أحجية أو لغز مبهم، لأنه معنى مخصوص يومئ إلى دلالة صوفية أرادها الشاعر.

لقد عني المتصوفة بتطوير دلالات خاصة للحروف، في سياق بحثهم عن لغة خاصة تتناسب مع الرؤية الصوفية، فقد إلتفتوا إلى الحروف المقطعة في أوائل السور القرآنية، فانتبهوا إلى هذا المظهر الاعجازي وحاولوا أن يفيدوا منه، وهم يسيرون في طريق مختلفة عن بقية المذاهب، فجعلوا للحروف دلالات أكثرها غامض، ملتبس لا يفهم إلا في ضوء المجاهدة الصوفية نفسها، ونظرتها إلى اللغة، وطريقتها في إشتقاق أساليب جديدة تتناسب مع كشوفهم ورؤاهم، والصوفية يدركون "أن الحرف الذي يتوسلون به (حرف) بمعنى حافة وحد، والحرف (حرف) بمعنى العدول والتقدير والإنحراف وأن (الحرف مقام حجاب) ولذلك أسقطوا عن اللغة وظيفتها التعبيرية النقلية، وأشعلوها بطاقة كشفية رائية ولقحوها بحدوس ورموز و تلويحات "[1]، ومن ثم ظل هذا الحقل الذي قوامه الحروف منبعا أساسيا للتعبير الصوفي، معتمدا على المعنى الباطن الخفي، الذي يمكن أن يكون رحبا ممتدا، يتيح للصوفي معاني لا تتيحها اللغة الصريحة.

إن لفظة (الحب) في النص الشعري، تعني المحبة في مدلولها الصوفي، وعلى هذا الأساس تستوقفنا دلالة الضمير للغائب(الكاف) في النص الشعري، قوله (أحبك–لأنك)

[1]-طاهر رياض، حرف الحرف، ط 1، الدار الأهلية، عمان 1998، ص 7.

فغيابه يخلق فضاءات عدة ويسمح باحتمالات شتى، فهو يمثل صوتا خارجيا لمجهول، وإن كان تجليه في صورة مؤنث، يحصر الدلالة في (المرأة) التي تتخذ رمزا للمحبة الإلهية.

كما أن دلالة (ونون انشوائي، وما يسطرون) في النص الشعري، ثابتة لا تقبل المساومة، وتؤكد التماهي بين التجربتين، وتشير إلى إرتكاز تجربة الحب على وشائج روحية لا مجال فيها للمادة، وهي تدل على مكانة المحبوبة من نفس الشاعر، فهي في القياس الأرجح، إذا قيست بالدنيا وما فيها، كما تحسم المعادلة وتبرهن بما لا يدع للشك مجالا، على أنه لا شيء يعدل كلف الشاعر بمحبوبته التي ملكت قلبه وعقله وأضحت عالمه ودنياه، وهي المحبة الإلهية.

وما ضمير الجمع للغائب (الواو) في (يسطرون) لدلالة واضحة على أن محبوبة الشاعر، قد تعرضت إلى التغييب القسري والتشويه، مما جعل الشاعر في قمة التوتر الحاد.

ومن ثم فإن هذه التهويمات والتلويحات الصوفية الرمزية، توحي بأن الشاعر في صراع مع الواقع، مما ولد لديه التوتر النفسي الحاد، جعله في حالة عجز واستسلام، وعدم القدرة على المقاومة ومن هنا اختار الشاعر الهروب والانفصال إلى عوالم المثل العليا، ليخلص نفسه من آلامها وعذاباتها.

و لئن كان " الموقف و طبيعة التجربة الصوفية، ينطويان على قيمة رمزية خاصة بالأحوال و المقامات و الأذواق و الإتصال الإلهي في قداسته و تعاليه، لقد بات ضروريا

أن تكون لغة الشعر معبرة عن التجربة في طبيعتها الجوهرية، موغلة في التركيب الرمزي»[1] .

إن مثل هذا الشعر،هو شعر التجربة الروحية الصوفية التي يصعب وصفها والكشف عن تفاصيلها بأساليب معتادة، ذلك أنه يتكئ على التعبير غير المباشر الذي يشير إلى البعد الخفي الذي تعانيه الضمائر والقلوب، فتغدو مأخوذة بحالات الوجد، وهي حالات لا يمكن التعبير عنها إلا بالرموز التي توحي وتلوح عن بعد إلى ما يعتمل في ذات الصوفي من معاناة وعذابات وآلام.

إن اصطلاحات الحب والغزل ومعجمه التقني، استخدمت رموزا للحب الصوفي للذات الإلهية، على الرغم من البعد الظاهري بين الحبين الإنساني والإلهي، (التعبير بالمحسوس عن غير المحسوس)، مما ولد مشكلة عويصة هي التأويل وتعدد القراءات للرمز الواحد «ويعود استخدام لغة الحب عند الصوفي إلى أنها أقوى أساليب التعبير اللغوي عن الصلات الفردية والشخصية العميقة، إضافة إلى امكانياتها في إثارة الوجدان والخيال»[2] ومن ثمة اقتضى ذلك البحث عن عنصر رامز يتجلى فيه عنصر الحب والجمال، فقد كانت المرأة أرقى المخلوقات، وعليه تشكل ملمحا فنيا هاما في تجارب الشعراء، فأصبحت الحصن والملاذ.

يقول الشاعر الأزهر عطية:

أين يا أيتها العذراء قلبك؟

[1]- عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص 202.
[2]- ناجي حسين جودة، المعرفة الصوفية، ص 184.

أين وجهك؟

أين يا أيتها الحسناء حبك؟

يبتغيه الضعفاء

أين صوتك؟

يفتديه الفقراء.[1]

فالحقل الدلالي الصوفي يفرض نفسه على الشاعر، وبقوة من خلال الإشارات الصوفية، و بهذا المفهوم وظف الشاعر هذه الدلالات الصوفية كمتنفس رمزي صوفي، يلقي الضوء أو يحيل على التجربة الصوفية.

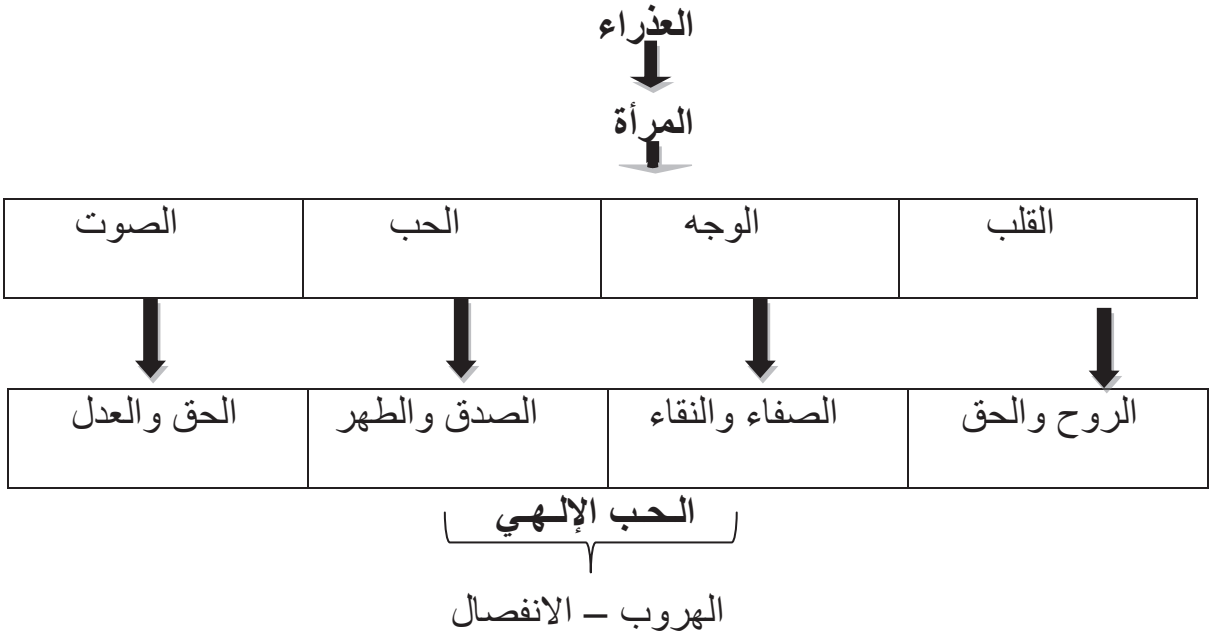
إن النص يتميز بحقله الدلالي المفعم بالألغام الدلالية، إذ كلما وضعت يدك على أحد ألغامها انشطرت إلى ما لا نهاية من الدلالات، تجعل النص مفتوحا أمام القراءات والتأويلات اللامتناهية.

فالنص الشعري يكشف عبر مستوياته اللغوية عن أزمة حادة يعيشها الشاعر لأن الذات تعاني الفقد في الحاضر، فإنها تستعيض عن ذلك باستدعاء صورة (العذراء)، وتجد اللذة في التغني بمفاتنها (القلب- الوجه- الحب -الصوت)، فتأخذ العلاقة مع الغائب، الذي هو كلي الحضور، بشكل الخضوع التام، وهو ما يعكس إحساسا بتوتر الذات عن المفقود (العذراء)، فوجدت في التصوف من حيث هو سلوك يقربها من الله –الخلاص

[1]- الأزهر عطية، السفر إلى القلب، د ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1984، ص 34

من آلامها واغترباتها النفسية- وهي رؤية مثالية للحب والعلاقة الروحية مع المحبوبة (العذراء) أي المرأة، والتي ترمز إلى المحبة الإلهية.

فقد عمد الشاعر في النص الشعري إلى تطوير دلالات الألفاظ (العذراء، القلب، الوجه الحب، الصوت) لينقلها إلى أطوار جديدة توائم التجربة وتتناسب مع طبيعتها المختلفة، فوضعها في سياقات جديدة، غير ما وضعت له في اللغة والإستخدام المعجمي المألوف، وهو ما جعل النص الشعري يتميز ويتسم بكثافة الايحاءات:



إن هذه الدلالات الجديدة تشف عن طبيعة الرؤية الصوفية التي كثيرا ما تنفي المادي أو تبطل وظيفتها، لتحولها في الختام إلى دلالة معنوية، تظل متسقة مع التجربة الوجدانية للشاعر ومنسجمة مع الطبيعة المعنوية عند المتصوفة وتعلقهم بالروحاني دون المادي.

ومثل هذا التعبير اللغوي يعيدنا إلى موضوع الحب عند الصوفية إذ (المرأة) جوهر يتجلى فيه بديع الصنع الإلهي، ومن ثم تعني المحبة في مدلولها الصوفي "استيلاء ذكر

المحبوب حتى لا يكون الغالب على قلب المحب إلا ذكر صفات المحبوب والتغافل بالكلية عن صفات نفسه والإحساس بها...وأن من أحب فليخرج عن روحه وبدنه ... وأن المحبة هي الموافقة، وأشد الموافقات الموافقة بالقلب، والمحبة توجب انتقاء المباينة، فإن المحب أبدا مع محبوبه»[1]

ففي النص يلتحم الشعري بالصوفي ويطرحان الهموم، فإذا عزلنا الصوفي عن الشاعر، نجد أن الشاعر يطرح قضايا الإنسان ومعاناته ودون مراء، يعري الواقع ويكشف عيوبه، وهنا تصطدم الرؤية الشعرية بالرؤية الصوفية، فلا يجد الشاعر سوى الهروب فزعا وتذمرا من الواقع الأليم، فالهروب طريق إلى الخلاص أو الانسحاب أو الانفصال عن المجتمع، كما يفعل الصوفي، ويلجأ إلى فكرة الانسحاب والنزوع إلى العلائق.

إن الرمز في النص الشعري، يبدو أنه "مصنوع يحمل الأداء اللغوي دلالات، لا تنفجر من إيحاءاتها، وإنما تصطنع له الدلالة التي يلصقها به الصوفيون، بل إن بعض نماذج هذا الشعر، حين تنظر إليها مجردة من المصطلح الصوفي تكاد تمثل أداء فنيا جيدا لقصيدة الحب بمعناه المتعارف عليه»[2]، أي الحب الإنساني الأرضي.

إن اندثار المثل العليا وتغييبها من الواقع (الحق- العدل، الصفاء والنقاء- الصدق والطهر) كان لها الأثر البالغ على نفسية الشاعر، ويتضح ذلك من خلال استخدام التزاوج بين الاستفهام والنداء (أين يا) في النص الشعري.

[1]- عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، ص 251، 254.
[2]- رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، د.ط، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1985، ص 188.

فأسلوب الاستفهام يدل على انفعال الذات واضطرابها، وتكراره عدة مرات في النص الشعري، يمثل صيغة إحتجاجية على تلك المثل العليا، كما قد يكون صورة عجز وانهزام أمام تناقضات الواقع، وهو الأرجح، ويرجع بعض أسباب شيوعها «إلى اضطراب الرؤى واختلال المفاهيم والإحساس بالغربة والدأب في البحث عن المثال»[1]، وهي تساؤلات تبحث في أصل الأشياء لتسريب الشك، إما لضرورتها أو جدواها، وهي في الوقت نفسه تحمل قلق وتوتر الشاعر في ظل هذه الظروف التي تحرف كل شيء عن مقصده، وهذا يجعل الشاعر يؤثر الانسحاب أو الانفصال، هاربا إلى عالم المثل.

أما النداء (يا) فهو تعداد لأوجه مختلفات لقيمة واحدة، يجسدها من خلال (العذراء) أي المرأة ذات الدلالة الرمزية للمحبة الإلهية، وهذه القيمة تعني ربما بالأمس المزدهر الذي ولى والذي بالنسبة للشاعر نزوع داخلي يعجز عن تحقيقه في الحاضر فهي تجسد هموم الشاعر وانكفاءه على ذاته وترتبط بالصراخ والعويل، ولعل الشاعر يحاول أن يستثير نخوة المتلقي ويلهب مشاعره اتجاه الرؤية المطروحة باستخدام النداء، ويبدو من خلال النص الشعري أن (النداء)، تعبير عن الضعف الإنساني، وعن معاني الالتماس والألم والتوجع، ودوام التشكي وبث الحزن، فضلا عن إبراز العلاقة المخصوصة بين أطراف النداء، علاقة العشق الصوفي في تعلقها بالذات العليا.

إن التزاوج بين الاستفهام والنداء في النص الشعري، دلالة على ما يختلج في النفس ومحاولة إشباع الحواس جميعا، فهـو يعـبر عما يختلج بين جوانح الشاعر من مشاعر

[1]- مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث، د ط، منشأة المعارف الإسكندرية، د ت، ص 150.

الحب والإحساس بالظلم والقهر والاستبداد وتعتبر التساؤلات والنداءات ظواهر أسلوبية، يتميز بها النص الشعري الصوفي عن غيره من النصوص الشعرية الأخرى.

و تكرارهما يغني الجانب الإيحائي و التعبيري في النص الشعري، إن ظاهرة التكرار «تخدم النظام الداخلي للنص و تشارك فيه لأن الشاعر يستطيع بتكرار بعض الكلمات أن يعيد صياغة بعض الصور من جهة، كما يستطيع أن يكثف الدلالة الإيحائية من جهة أخرى»[1]

واللافت للانتباه في النص الشعري، أن الشاعر حصر الرؤية في (الضعفاء والفقراء، واتحاد ذاته بذواتهم)، دون (طبقة الحكام والأثرياء)، في الحب والفداء من أجل تلك القيم الروحية التي يطرحها (الحق والصفاء، النقاء والصدق، الطهر والعدل...) لدلالة واضحة أن الشاعر في قمة الصراع النفسي، فالمواجهة هنا بين الشاعر والقوى الفوقية وما تمارسه من جور وظلم واستغلال واستبداد.... إن الخطاب الأدبي «نظام لغوي خارج عن المألوف، و هذا النظام اللغوي مقصود في إنشائه، بمعنى أنه شكل بدافع إرادي و هو خاضع لمبدأ الإختيار، أي إختيار الكلمات المناسبة للمقام و تركيبها في نسق لغوي فني لتؤدي وظائفها الفنية والـجمالية»[2] فالرؤية المحورية في النص الشعري، تتمثل في تعرض الذات الشاعرة لأزمة حادة في علاقتها بالواقع، حيث وضح لها أن علاقة الواقع بها علاقة فوقية، يشير إلى وجود خلل اجتماعي في طبيعة هذه العلاقة، وقد أثر ذلك على الذات الشاعرة تأثيرا سلبيا، أفضى بها إلى الهروب في اتجاه تتحقق فيه

[1]- منذر العياشي: مقالات في الأسلوب، ط1، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990، ص 83.
[2]- نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب،ج1،د.ط،دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع،الجزائر، ص 171.

القيم الروحية المفتقدة في عالم الإنسان إلى العالم الروحاني، للتخلص من هموم ومظالم الواقع، وهذا ما يجعل الذات الشاعرة تعيش حالة انفصال عن الواقع.

يبدو أن هناك توافقا بين الشاعر والصوفي، فالحالة الشعورية الخاصة التي يعيشها كل من الشاعر والصوفي، تتحد في مستواها الشعوري/ الإنساني. والشاعر لا شك يطمح إلى نوع من التسامي فيما يرومه من أفكار، وفيما يختلج في نفسه من مشاعر وأحاسيس متجاوزا بذلك قسوة الواقع وتناقضاته وآلامه، "فالشاعر كالصوفي يسعى إلى إنهاء نقص العالم، والصلة بين التصوف والشعر تنبثق من سعي كل منهما إلى تصور عالم أكثر كمالا من عالم الواقع، ومبعث هذا التصور هو الإحساس بفظاعة الواقع وشدة وطأته على النفس وصبوة الروح للتماس مع الحقيقة التي تعذب كياننا"[1]، ولعل طبيعة هذه الأحاسيس هي التي أفضت إلى لجوء الشاعر والصوفي إلى البحث عن المطلق، ومحاولة الإندغام فيه، في رغبة أكيدة لتمثيل حقيقة الأشياء.

إن المبدع –في الغالب الأعم- يريد الصورة المثلى للواقع أو النموذج الذي تكون في وجدانه ووعيه، لأنه يؤمن بصواب ما يعتقد وبطلان ما يجري في الواقع، وهذه الرؤية تؤدي به للبحث عن البديل، فوجده في العوالم الروحانية المثلى، مؤداه الهروب والانفصال، عن الواقع الخارجي، وهذا يعد ضعفا واستسلاما.

والحقيقة أن الشعر تعبير عن الذات، أي تمثيل للحالات الإنفعالية، وبالتالي ليس كل إنخراط في هذه الإنفعالات تصوفا، لأن المتصوف ينشد الإلهي في حين أن ما ينشده

[1]- منير الحافظ، الوعي اللغوي الجمالي في فلسفة الكلام، ط 1، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق 2005، ص 131.

الشاعر هو إنشاء عالم من اللغة بواسطة إحساسه ودلالتها –في الغالب- تهدف إلى كشف الواقع ونقده، في حين يقوم الصوفي بتأويل هذا العالم.

إن النص الشعري المعاصر لم يعد تصريحا نهائيا أو معنى كاملا أو خطابا منطقيا بحدوده المرسومة من خارج النص، وإنما غدا بنية رمزية، لا تفصح عن مخزونها الثري إلا في عمق السياق النصي، وما تخفيه يتجاوز بقدر كثير ما تظهره.

ومن هنا تكون (المرأة) وما تتوفر عليه من مفاتن ومحاسن، رمزا لكثير من الدلالات المختلفة، مما يجعل الباحثين، يختلفون ويتعارضون في القراءات والتأويلات.

إذ نقرأ للشاعر يوسف وغليسي:

عيناك مقبرة للحزن والوجع

في عمق عينيك يفنى الأف والآه

في عمق عينيك يرمي الله روضته

وثم يدفن قيس هم ليلاه !

في بحر عينيك أنسى البحر، أنساه !

أهوى الهوى فيك في عينيك أعلنه.[1]

فاللافت للانتباه في النص الشعري، هو كيف يبدأ الحب من الإطار المادي، وينتهي إلى الجوهر الروحي، وبذلك استطاع الشاعر أن يحرر التجربة العاطفية ويسمو بمعناها الضيق المحدود إلى مستوى الرؤية الصوفية العميقة بأجوائها الروحانية الشفافة، فتأتي

[1]- يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 58.

اللغة الصوفية الرمزية في هذا السياق لتعبر عن حالة التوهج العاطفي، تلك الحالة التي لا تستطيع أي لغة أخرى أن تحتويها في عمقها وإيغالها في الذات.

إن الأبيات الشعرية،تكشف عن توتر وانفعال الشاعر، وتأزمه وقلقه، وتعقيد مشاعره وغموضها وإستمراها، وما يدل على ذلك توظيفه للغة ذات دلالات وإيحاءات مأساوية أليمة (الحزن- الوجع- الأف- الآه) وغيرها، وهي ألفاظ ذات إيحاءات مختلفة، تصب في دلالة واضحة، دلالة التأزم والتوتر والإنفعال ومن خلالها يتضح أن الواقع لا يطاق لما يجري فيه من إنزلاقات،سواء كانت سياسية أو إجتماعية أو فكرية وغيرها، دفعت بالشاعر إلى البحث عن الحصن والملاذ، هروبا من الواقع فوجده في (العينين) الدالة على المرأة "التي تختزل وجودها الأنثوي في عينين دالتين على العلم بالله، مؤديتين إلى إدراك هيمنته على خلقه، وهي أيضا دليل ينقذ التائه، ويرسم له طريق النجاة، وبذلك فإن العينين بداية علم الخلق بالحق، تستحقان التقديس"[1]

فالمرأة في المنظور الصوفي "تجسيدا فيزيائيا لتجل إلهي، يتنوع ظهوره فيما لا يتناهى من الصور، وكلما تلاشت من المشاهدة الخيالية صورة، شخصت أخرى مقامها"[2].كما تم استحضار لقاء قد تم في الماضي، (وثم يدفن قيس هم ليلاه)، وهو يمثل الحب العذري الذي يتسم بالصدق والإخلاص والوفاء والطهر، ولكن الزمن الحاضر كان إطارا لهذا الاستحضار، وحين مثل هذا العنصر في الحاضر، حدث الإبدال بين الزمنين، فسيطر الحاضر في مقابل اختفاء الماضي وزواله.

[1]- محمد بن عمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، ص 202.
[2]- عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 202.

وهذا الاستحضار دلالة على أنه ما من شك في هذه التجربة العاطفية من الحب وأطرافها الشاعر والمرأة، كما يضفي أهلية المحب مع محبوبته حتى لا يشك شاك و لا يختلف إثنان على تلك الأهلية والمتمثلة في (الحب الإلهي)، وهي "غاية ما يطمح إليه الصوفي، وأن محبة الجمال المخلوق المتمثل في المرأة إنما يمثل منطلقا أوليا عن سبيله يسمو منه إلى محبة الذات الإلهية التي تمثل الحب الحقيقي والمطمح الأول."[1]

ومن ثم فإن الشعر الصوفي في مجال الحب الإلهي، يستحضر دائما أو –في الغالب الأعم- معاني الغزل العذري، ويعبر بها عن المحبة العظمى التي تطوف حول المحبوب العظيم الأول.

ولأن الصوفية يعبرون عن أحوال ومقامات، تتنوع بين ثبات وحركة، وتوقف وتجدد، فإنهم يلجأون في وصفهم لها إلى الأفعال، فجاء النص الشعري حافلا بأفعال المضارع:

تفيد الإستمرار والإمتداد و الحركة و التجدد ← يفنى- يرمي / يدفن - أنسى / أهوى- أعلن

إذ أن الفعل المضارع يفيد الإستمرار والحركة والتجدد والإمتداد، وبذلك ينفذ الشاعر للتعبير عن الزمن الإلهي الممتد، خلافا للزمن البشري المحدد المتغير، فقد تمكن الشاعر من استغلال فعل المضارع في نظم عباراته، لينقل جو الحدث المتجدد به، فالحشد الكبير

[1]- رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، ص 188.

لأفعال المضارع في النص، منحته مقدارا كبيرا من الحيوية والحركة وأوحت بسياق من الأحداث المتتالية، لأن "القيمة المعنوية للفعل تنبعث من كونه كلمة يدخل فيها عنصر الزمن والحدث، بخلاف الاسم الذي يخلو من عنصر الزمن لأن هذا (العنصر) داخل في الفعل، فهو ينبعث في الذهن عند النطق بالفعل وليس كذلك الاسم الذي يعطي معنى جامدا ثابتا لا تحدد خلاله الصيغة المراد إثباتها»[1]

إن حشد أفعال المضارع في النص الشعري، بهذه الكيفية يؤطر الحدث في زمن الحاضر، ويكشف عن الحالة النفسية للشاعر وما يعانيه من توتر وانفعال موحيا بالهروب والانفصال، والبحث عن البديل، فوجده في (عمق العينين)، ووقوعها مجرورة بحرف الجر (في) على هذا النحو، أفاد التأكيد وأبرز الاسم الذي جعله محور وجوهر المعنى مما يزيد من التأثير والدقة والتحديد.

كما يعمد الشاعر في النص إلى التكرار الذي يترك أثره في المتلقي، حيث يكرر لفظة (العينين) عدة مرات، بوصفها الدلالة الأساسية التي عبر عنها، ويأتي إلى جوارها بألفاظ أخرى ذات دلالات أوسع مما كانت عليه، وهذا التكرار يؤكد حب الشاعر الذي لا يقبل الشك. فالتكرار هو " إلحاح على جهة معينة هامة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة و يكشف عن إهتمام المتكلم بها، و هو بهذا ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقـد الأدبي الذي يدرس الأثـر و يحلل

[1]- أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص 151.

نفسية كاتبه.»[1]

ويأتي ضمير (الكاف) في (عينيك) والذي له دلالة الأنثى (المرأة)، فهي رمز للذات الإلهية المغيبة عن باصرة الشاعر الماثلة في بؤبؤ قلبه، والتي من خلالها وصل بنا الشاعر إلى الحقيقة أو الغاية وهي (الحب الإلهي)، بعد كل هذه التهويمات والتلويحات في تجليات صوفية لخفايا الأعماق، تصبح الأفعال والألفاظ بعبارة أخرى، دوال يشكل نظامها البنية السطحية التي تدل على بنية تحتية عميقة.

وهذه النفحات الصوفية ذات الإيحاءات المختلفة، تنم عن الحالة النفسية للشاعر التي يغلب عليها طابع العجز والاستحالة والاستسلام....فيبدو متبرما قلقا متأزما يؤكد غربته وانفصاله وإنسحابه، وتواتر القول يكشف عن حس مأساوي ناتج عن إدراكه للهوة التي تفصل القول عن مجال تحققه في الواقع، هذه الهوة تفجر أيام الشاعر جرحا لا يلتئم بل يتفاقم، فتتسع المسافة أكثر بين الشاعر والواقع، مما يجعله يعيش منفصلا عن البنية الاجتماعية.

إن التصوف في حقيقته ينشغل باللب والجوهر، ومن ثم فإن الشاعر الصوفي عميق في دلالته، لأن تجربته تبنى على استكناه الحقائق العميقة، وإدراكه لتلك الحقائق يفوق الإدراك الحسي الآلي، ويقوم على رؤية من نوع آخر، خاطفة، هو يلمح، ولذلك فهو يرى العميق الذي لا يستطيع التعبير المألوف أن ينقله، فتدفع الضرورة إلى أن يصطنع الإيحاء والرمز، من أجل أن يقوم بعملية تقريبية لما عاشه تجريبيا، إنه يستخدم الرمز،

[1]- نازل الملائكة: قضايا الشعر العربي المعاصر، ص 276.

الذي يصبح تعبيرا عما لا يمكن التعبير عنه، أي إنه يوحي بالشيء دون أن يوضحه، فهو غامض في جوهره.

وهكذا فإن التعبير الرمزي يحقق للقصيدة الصوفية بعدا جماليا، يتمثل في مشاركة الوجدانية وهو يتلقى القصيدة، وفي نفس الوقت يحاول تحديد القراءة الصوفية العميقة للقصيدة التي يحصل بها إكتشاف المعنى الإيحائي، ومعنى ذلك أن الرمز يفك أسر القصيدة التي يتضاءل جمالها بالمباشرة وتفسير التجربة وشرحها، ومن ثم فإن الرمز يحقق بالضرورة إستبطانا أثناء التلقي يعادل دعوة التصوف إلى استكناه الباطن وإغفال الظاهر.

إن المتصوفة ارتقوا بالمرأة إلى جوهرها الأصلي، فهي مصدر الوجود، وهي تجل للذات الإلهية، بل أصبحت رمزا دالا على الحب الإلهي –في الغالب الأعم- والتعبير عن الحب في طابعه الروحي.

والحب هو علة التبادل والاشتراك، وبه يتم طي المسافة بين الواقع والمثل العليا، والعلو الصوفي إلى المطلق، لا يعدو أن يكون علوا إلى جوهره ولحاقا بماهيته فهو بمقتضى هذه الحركة المؤسسة على الحب، يتسنى له أن يلتحم بجوهره الذي انفصل عنه، ويتحقق الإمتلاء بهذا الجوهر، وإن يك ما يزال يطالعنا عبر الرموز، فتصبح المرأة، صومعة وملاذا.

فنقرأ للشاعر محمد شايطة، إذ يقول:

ما بال عينيك.. سر ظل معتنقي

موج بجفنهما قد أغرق الهدبا

ما بال عينيك.. نيران مؤججة

تصلى بأوردتي بل تحرق الحجبا

ما بال عينيك...مثل البحر تجذبني

فيه يموج شراع الحب مستلبا.[1]

يبدو أن الشاعر يعيش في صومعته(العينين) والتي دلالتها المرأة، فلجأ إليها الشاعر كملاذ فرارا وانفصالا عن الواقع الخارجي، فالعيون هي "الأجزاء المهمة بها تتم الرؤية ومن خلالها يمكن التعرف أو الوصول إلى المبتغى ولها من الأهمية من بعدها المادي والمعنوي"[2].

كما أن ضمير (الكاف) للغائبة المخاطبة، له دلالة الأنثى (المرأة)، وهي البؤرة والدلالة الأساسية والمحورية في النص، والتي تتخذ دلالة الحب الإلهي.

فيوظف الشاعر حشدا من الألفاظ اللغوية إلى جوار (العينين) ذات الصلة بالحقل الصوفي (سر – جفن - نيران – مؤججة- تصلى- الأوردة) وغيرها فإيحاءاتها الواسعة والعميقة، تدل على أن الشاعر، حالته النفسية متوترة منفعلة و متأزمة، وما يوحي بذلك تكراره(ما بال عينيك)، دلالة عن رغبة داخلية مريرة بعقل جديد، عقل يعيد للشاعر الإستقرار، ويحقق له رغباته التي تجثم في داخله ركاما، ولا يقوى على الفكاك من سيطرتها وجموحها، ولكن الصحيح أيضا أنها رؤية فردية ذاتية ممعنة في الاستسلام

[1]- محمد شايطة، احتجاجات عاشق ثائر، د ط، إبداع الجزائر، ص 84.
[2]- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية التطبيق، ص 175.

والعجز والضعف واستحالة المقاومة، أفضت إلى الانفصال عن الواقع والهروب إلى العوالم المطلقة .

فلجوء الشاعر إلى أسلوب التكرار الدال على الاحتدام النفسي، هو الرغبة في التعبير عن عظم الحدث، وهو تكرار خرج إلى توكيد الفكرة، كاشفا عن حجم المأساة وعمق الإحساس بها، "وللتكرار خفة وجمال، ولا يخفيان ولا يغفل أثرهما في النفس، حيث إن الفقرات الايقاعية المتناسقة، تشع في القصيدة لمسات عاطفية وجدانية، يفرغها إيقاع المفردات المكررة بشكل تصحبه الدهشة والمفاجأة مما يجعل حاسة التأمل والتأويل لديهم ذات فاعلية عالية، كما أن قابلية النفس للإثارة العاطفية والاستجابة والمشاركة الوجدانية في اللغة المنغومة الموقعة أسرع وأبلغ من الاستجابة للغة غير الموقعة»[1] إلا أن التكرار ليس في كل الحالات مستحبا لأنه في بعضها يصير حشوا لا طائل منه.

ضف إلى ذلك أن الشاعر في النص لا يستفهم (ما بال عينيك)، وتكرارها عدة مرات بقدر ما يحاول أن يستميل عاطفة المتلقي، لعله يدرك الغاية، كما يجسد وطأة الحب على الشاعر وما يعانيه من آلام وعذابات وتمزق...فالرؤية عميقة وشاملة لحالة من التوق والفقد في آن واحد، وبجانب ما فيها من استغراق وجداني ومناجاة تصل بالمحبوبة إلى مرتبة القداسة فأصبحت (العينان) الدالة على المرأة "بوصفها تلويحا إلى الحب الإلهي مستحوذ قاهر من ديالكتيك عاطفي وجداني يجمع بين الطبيعي والإلهي، بين الشعور

[1]- مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص 173.

الباطني ببكارة العشق وعذريته الطاهرة، وبين الشهوانية التي تعبر عن نفسها في استطيقية متنوعة بين التجلي الإلهي والصورة العينية المحسوسة»[1]

إن الشاعر يستنطق أعماق الذات في النص الشعري، المشحونة بعذابات الواقع الأليم محاولا التجرد من (العالم السفلي) والتوحد ب(العالم الأسمى) بالإعتماد على منطق الباطن الذي لا تحده قيود ولا تقف دونه حواجز، ولهذا تقمص الشاعر وجداناته الصوفية في أسمى تجلياتها والمتمثلة في (العينين) الدالة على (المرأة) جاعلا إياها قناة للعبور والسمو والتنصل من واقعية الواقع وظلاميته، ونزوعا إلى العوالم المطلقة ، لعله يحس بالطمأنينة و السكينة.

وبهذا الشكل تصبح التجربة الشعرية تجربة لغوية متميزة وفريدة ، فالألفاظ تفرغ من معانيها لتحمل مدلولات جديدة وتشحن بإيحاءات تبعدها عن دلالتها المعجمية، وهذا التعامل أعاد صياغة مفهوم جديد للدلالة، وإن اتخذ المحسوس مرتكزا لها إذ "تمدد اللغة في تجربة الصوفية منحى ازدواجيا، حيث تجسد الدلالات المحسوسة شكولا ذات بعد إشاري تجاه ما تومئ إليه، مما يكاد يمثل تفسيرا جديدا نضطر إليه حيث لم تعد اللفظة أو الكلمة لها نفس الدلالة التي نعرفها بل تصطنع دلالات أخرى خلف الألفاظ يكون تفريغا لمعنى الكلمة وحسب معنى آخر فيها، حيث تزدوج الدلالة بما يتجاوز الحد الوضعي»[2]، بمعنى أن للرمز أسسا ، وبالتالي فهو شكل من أشكال التعبير الجمالي ليس أمرا عارضا،

[1]- عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 116.
[2]- محمد عبد المنعم الخفاجي، الأدب في التراث الصوفي، ص 183.

وكذا هي الحال في النتاج الصوفي فكرا وشعرا، إذ يصعب فهمه من دون طبيعة الرموز التي يتعامل بها الصوفي والتي تدل على طبيعة وعيه للعالم.

إن الشاعر الصوفي يعيش تجربتين مندمجتين، تجربة النظر الوجودي، بما يقتضيه من تأمل، وما ينتج عنه من نتائج عميقة، وتجربة الوجدان والتعبير عن الأحاسيس بروح تميل إلى انتقاء اللغة الرامزة الموحية، وبهذا تغدو المرأة رمزا للذات العلوية التي يذوب الشاعر فيها، ويهاجر إليها بكل مشاعره وأحاسيسه منفصلا عن الواقع المادي إذ نقرأ للشاعر ياسين بن عبيد، حيث يقول:

لليلى شعار في الهوى

ونار ليلى في الرؤى أم تنهد

عيوني أرانيها الهوى جزرَا نأت

ولكنها ليلى بها تتسهد

وبيني وبين النور ليلى محيلة

أنا في هواها جملة غير واحد

أنا في هواها واحد يتعدد[1]

إن استدعاء الشاعر لتجربة (قيس وليلى) الغزل العذري، لا يقف عند دلالتها المألوفة، بل يمنحها أبعادا جديدة، فهو لا يكرر الدلالية التاريخية الدالة على الحب الإنساني (الغزل العذري)، بل يذهب مذهبا آخر، ينفلت به من براثن الجسد ليدل على

[1]- ياسين بن عبيد، معلقات على أستار الروح، د ط، منشورات دار الكتب، الجزائر 2003، ص 31.

الحب الصوفي، أي الحب الإلهي، إذ هناك تصعيد للمظهر الأنثوي إلى مستوى عال من الروحانية الصوفية "وتلك هي جدلية اللقاء بين الحب الجسدي والحب الروحي، والتي يتولد عنها الحب الصوفي، يوصل هذا الحب إلى حالة من الوجود الأعلى والوعي الأعلى، يتحد العاشق والمعشوق في حب بلا حد، يشعر المتصوف أنه تحرر، يخرج خارج ذاته، خارج الحدود الطبيعية والحسية"[1]، والنظر للمرأة على أنها جوهر مقدس، لأنها في نظر الصوفية، تجل للجمال الإلهي، وفيض من فيوضاته، وهذا ما جعلهم شديدي الشغف بالغزل العذري "وذلك ما بين العفة في الحب وبين الزهد من سمات مشتركة وملامح متشابهة، ففي كليهما نزوع إلى الإعلاء والتسامي، وشعور حاد بالتحريم الجنسي ورغبة في تحقيق ضرب من الإنسجام والتوافق بين ما يرغب فيه وما يخشى منه من خلال شعور أخلاقي ينظمه "الأنا الأعلى" ويعد المحب للدخول في علاقة متوترة بين المادي والروحي بين السماوي والأرضي"[2]

ومن ثم فالنص الشعري، يضعنا منذ البدء في رحلة روحية، تنطلق من حب المخلوق إلى حب الخالق، فالمرأة واردة بشكل روحي رمزي يحيلنا على الحب الإلهي فتتبدى لنا الإشارة إلى الإلهي، باستخدام الرمز الأنثوي (ليلى) الذي لجأ إليه الشاعر بهدف التعبير عن المطلق بواسطة الصورة الحسية، وذلك من أجل التوصل تعبيريا إلى تشكيل علاقة مع العلو غير المتعين، وهنا يظهر لا يطابق المرموز إليه، وأن الإسم لا يماثل المسمى، وإنما يكتفي الإشارة إليه، فهو يظهر باعتباره معبرا للإلهي، وعلامة

[1]- أدونيس، الصوفية والسريالية، ط 4، دار الساقي، بيروت، لبنان 2010، ص 165.
[2]- عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 131.

تنكشف عن العديد من الإحتمالات والرؤى والتلميحات، يكون التوقف عندها ضروريا، بسبب ما تحمـــله من شـحنة خــاصة ومن مخزون يشــير إلى ما بعدها، وينفتح عليه باستمرار.

ومن ثم فإن العلاقات التي ينهض بها النص الشعري، نجدها تتناول في محورها العلو غير المتعين، باستخدام المحسوس المتعين، محاولة نقله عبر التسمية (ليلى) من الغياب الكلي (المفارقة) إلى حالة من الحضور، ولهذا نرى التوجه إلى الكشف عنه والسعي إلى إجلائه في الأشكال الفيزيائية عبر عدد من الوحدات والأدلة اللغوية فنستحضر منها ما ورد في النص الشعري من تهويمات صوفية (ليلى) المحور الأساسي ويأتي إلى جوارها بألفاظ لغوية مستوحاة من الحقل الصوفي (الهوى – النار – الرؤى – العيون – النأي – الجزر – التسهد – النور....)وغيرها، وكل ذلك من قبيل الاستخدام الرمزي والتلويحات التي توسل بها الصوفية للتعبير عن لواعج العشق الإلهي، وبمثل ذلك يكون الزمن الذي تفيده الأفعال، هو زمن التجربة، أي الزمن النفسي الذي يحياه المتصوف.

إن لغة " الشعر الوجداني غير لغة العلم و الفلسفة، و ترى أن بسط الأفكار بطريقة منطقية يكسبها صراحة، والصراحة و المنطق من خواص العلم و الفلسفة لا من خواص الشعر، فالشعر وليد الخيال و العاطفة، ومن الذي ينكر أن الأمور تجري في ميدان العــاطفة و الوجدان على غــير النـهـج الـــذي تـجري عـليه فـي ميـدان المـــنطـق

و أسلوبه»[1] .

لقد استطاع الشاعر أن يحرر التجربة العاطفية، ويرتفع بها من معناها المعهود والمألوف (أي المادي) إلى مستوى الرؤية الصوفية العميقة بأجوائها الروحانية الشفافة، فالحب بدأ من الإطار المادي وانتهى إلى الجوهر الروحي (الحب الإلهي)، حيث يرى الرمزيون "أن الشاعر يستطيع أن يعبر عن العالم الداخلي من خلال العالم الخارجي، أي من خلال المادة، ولكنها ليست المادة الحسية ولا العقلية ولا العلمية، وإنما هي المادة الروحانية... والتي يكون الفنان قد استبطنها وولج إلى أحشائها وأقام في قلبها بعد أن فض غلافها الخارجي، ونفذ إلى الحقائق المستترة في قلبها»[2].

إن القصيدة الصوفية، تحمل المعنى الرمزي الايحائي الذي تصبح لغة القصيدة الشعرية تلميحات دقيقة ورموزا بعيدة المرامي، وإشارات، ومثل هذا الأمر يحدث إشكالا، إذ يصعب الفصل بين قصيدة مستلهمة من تجربة حب ناسوتية وقصيدة أخرى بذوق صوفي، وتجربة وجودية روحانية.

وهذا في بعض الحالات يضعنا أمام إشكال، يتمثل في حقيقة التأويل، فالقصيدة الغزلية بما فيها من تعيين لإسم المرأة، وما تتضمنه من عواطف وبوح وشكوى وألم ووصف للحبيب الذي يتيه دلالا، تحتمل قراءتين، قراءة تكتفي بالظاهر وتتوقف عند حدوده فلا تظفر إلا بمعاني الحب الإنساني الذي لا يسلم من الهوى، وقراءة تكتشف المختفي وتلمس البعيد وتنال الفهم الروحاني، وتصل إلى مقاصد الشعر الإلهي، بهذا

[1]- درويش الجندي:الرمزية في الأدب العربي،د.ط،نهضة مصر للطباعة و النشر والتوزيع،القاهرة، د.ت،ص 159.
[2]- إيليا حاوي، الرمز والسريالية في الشعر الغربي والعربي، د ط، دار الثقافة، بيروت 1980، ص 12.

المعنى كل قصيدة تفترض الإنطلاق من السؤال، هل نحن حيال شعر يتغنى فيه صاحبه بحب ليلى أو أسماء أو سلمى أو سعاد...حقيقة، أو أن كل هذه الأسماء، وما يوجه إلى صاحباتها من حديث الحب والإقبال والود والهجر والوصال والصد، وغير ذلك ليس إلا لونا من ألوان التعبير الرمزي الذي آثره الشاعر غيرة على محبوبته الحقيقية، وصيانة لأسرار محبته من أن تنكشف لغير أهلها، أو يقف عليها من ليس مستعدا لها ولا خليقا بها.

وهذه الرؤية المقدسة للحب، تصعد تجربة الحب لتشمل الإنسان والكون معا، بمعنى آخر، هناك تصعيد للحب الإنساني إلى مستوى الحب الإلهي وسعي إلى طرح قيم روحية جديدة تعتمد مبدأ المواءمة بين واقع الذات الإنسانية ورؤاها الروحية من أجل خلق عالم جديد منسجم، وأغلب الظن أن الصوفية – كما يقول زكي مبارك- «إبتدأوا حياتهم بالحب الحسي، ثم ترقوا إلى الحب الروحي، و الإنتقال من حب الجمال إلى التصوف معقول، و لا سيما في حالة الحرمان من المحبوب»[1].

إن إيمان الشاعر واعتقاده بأن رؤيته للواقع تمثل الرؤية الحقيقية وبطلان ما يعتقده الآخرون،، جعلته يبحث عن البديل، فوجده في الصوفية، وما هو إلا تحصين للنفس وخوفا عليها من مغبة الانزلاق إلى مثل هذا الواقع، الذي يمثل موتا بطيئا للإنسان، فأصبح الشاعر بين خيارين، إما الانـزلاق، وإما الابـتعاد، فاختار هذا الأخـير أي الانفصال، ليعبر عن إحساسه وضيقه بوطأة الواقع الإستبدادي ذلك لأنه وضع لنفسه

[1]- زكي مبارك : التصوف الإسلامي في الأدب و الأخلاق، ج2، منشورات المكتبة المصرية للطباعة و النشر، بيروت، ص 189.

معايير خلقية وروحية، تعصم إنطلاقه وحريته مما يدنس الروح أو يطمس الوجدان، فليهرب إلى عالم المثال (العالم الروحي)، وهذا الميدان "خير ميدان تتفتح فيه ذاتية الشاعر وفرديته، فهو ينفصل عن المجتمع ظاهريا ليعيش آلامه- التي هي نفسها آلام المجتمع – بوجد مأساوي، ثم إن هذا اللون من التصوف محاولة للتعويض عن العلاقات الروحية والصلات الحميمية التي فقدها الشاعر،وتلطيفا من حدة المادية الصلب الخشن»[1].

إن الشاعر والصوفي يميلان إلى اللغة التي تكتفي بالإيحاء، كما يستخدمان الرموز (أي لغة الإحالة)، وفي هذا تشترك التجربة الصوفية مع التجربة الفنية في التعبير عن مجالات يظهر فيها عجز اللغة العادية المألوفة عن بيان مشاعر وحالات وجدانية خاصة، يتعذر وصفها بأدوات التعبير العادية المعهودة المباشرة، كما أنهما ينشدان الحرية في أرقى معارجها، فكما يتجنب الصوفي سلطة الواقع والعقل والحس، يتجنب الشاعر المعاصر أيضا أنواع القيود التي تحد من رؤيته الشعرية.

والحقيقة أن أروع شعر وأجمله من غير مبالغة هو شعر الصوفية، لأنه يتسم بإشراقة الرموز، ويفيض بشعور الوجدان، وصدق العاطفة وتدفق الإحساس...ولكن الأمر في غاية الصعوبة لما يحتويه هذا الشعر من العمق والفكرة الفلسفية والرموز التي في بعض الحالات يسودها الغموض، مما يفتح الباب على مصرعيه للنقاش والجدال والقراءات والتأويلات المختلفة، ومن ثم استخدم الشاعر الجزائري المعاصر الحقل

[1]- إحسان عباس،اتجاهات الشعر العربي المعاصر،ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع،عمان الأردن2001،ص 159.

اللغوي الصوفي، كون مفاده أن اللغة الصوفية لغة شعرية رمزية موحية، ناهيك عما تحمله من عاطفة ووجدان... مما سمح للنصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة، أن تتسم بالجدة، والابتكار، والكشف عن الحالة النفسية للشاعر من جهة، وكشف الواقع وتعريته من جهة ثانية، إنه نوع من ممارسة الحق في النقد والرفض...وهذا يمثل سلوكا إيجابيا في مواجهة الواقع بأدوات فنية شعرية من رموز مختلفة و لغة إيحائية هامسة. و الحقيقة أن الشعر تعبير عن الذات أي تمثيل للحالات الانفعالية، و بالتالي ليس كل انخراط في هذه الإنفعالات تصوفا، لأن المتصوف ينشد الإلهي في حين أن ما ينشده الشاعر هو إنشاء عالم من اللغة بواسطة إحساسه و دلالتها – في الغالب – تهدف إلى كشف الواقع و نقده، في حين يقوم الصوفي بتأويل هذا العالم.

إن هذه النماذج الشعرية -على الرغم- من تعددها وتنوعها، وجمعها بين التصوف والرؤية المادية، تحكمها -في الغالب الأعم- رؤية واحدة لها صلة بتصوير الواقعية للمجتمع، ولطبيعة الشعر ووظيفته، فهي وإن لم تكن مرآة تعكس الواقع الاجتماعي، فإن مواضعها مستنبطة منه، إلا أنها لا تعبر عن هذه المواضيع في شكل وصفي تقريري مباشر. ومهما يكن فإن النصوص الشعرية المعاصرة المستخدمة للحقل اللغوي الصوفي، حققت قدرا كبيرا من سمات الحداثة.

الفصل الثالث
الأسطورة

في الشعر الجزائري المعاصر

- توطئة
- تجليات الأسطورة

- **توطئة**

لقد شكل حضور الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، إحدى الميزات الفنية التي وسمت هذا الشعر، وارتبطت به، منذ بواكره الأولى حتى أضحت من الركائز الأساسية البانية لشعريته والمؤسسة لحداثته. ويعد الاهتمام بالأسطورة أحد المعالم الأدبية الهامة في شعر الحداثة، وكان ذلك نتيجة للوعي العميق بطبيعة الأسطورة الذي يطرح مستويات مختلفة للتأويل.

وقد يلجأ الشعراء إلى الأسطورة للتعبير عن قيم إنسانية محددة، أو لأسباب سياسية أو دينية أو فكرية أو غيرها، بأن يتخذ الأسطورة رمزاً يعبر من خلاله عما يريد من أفكار ومعتقدات تجنبا للملاحقات.

ومن ثم فالأسطورة ستار يختفي خلفه الشاعر، ليقول كل ما يريد وهو في مأمن من الملاحقات، حيث يرى "راثفين"،«إن للأسطورة تلك الخاصية التي تعزى إلى الشعر حسب مأثورة" ولاس ستيفن"، المراوغة المتطرفة: إنها تكاد تجنح في تمنعها عن الإدراك، وهذا هو الذي يجتذب المصنفين الذين يؤكدون لنا، أن المتاهة العظمى لا تخلو من تنظيم، لأن الأسطورة ليست سوى علم بدائي أو تاريخ أولي أو تجسيد أخيلة لاواعية، أو تفسير آخر بهذا المعنى.»[1]

والحقيقة أن الخلاف مازال مستمراً حول علاقة الأسطورة بالشعر خاصة والأدب عامة، فلم يحل الخلاف حتى الأن حولة مقولة" مارك تشورر": "الأسطورة أساس لا

[1]- راثفين.ك.ك، الأسطورة، ترجمة جعفر صادق الخليلي، ط1، منشورات عويدات، بيروت 1981، ص 9-11.

غنى عنه للشعر، ومقولة "ريتشارد تشيز" الشعر أساس لا غنى للأسطورة عنه»[1]. ويرى أن «الشعر والأسطورة ينشأن من الحاجات الإنسانية نفسها، ويمثلان نوعاً واحداً من البنية الرمزية، وينجحان في أن يخلعا على التجربة، نوعاً واحداً من الرهبة والدهشة السحرية، وينجزان الوظيفة التطهيرية ذاتها »[2]. ويرى "شليغل" أن «الأسطورة و الشعر شيء واحد لا إنفصال بينهما»[3].

و يبدو أن هذا الاشتراك الكبير في النشأة والشكل والوظيفة بين الأسطورة والشعر يعود إلى الطاقة المولدة لهما معا، وهي (الخيال) فطاقة الإنسان البدائي الخيالية وقدراته الشخصية هي التي تصنع جوهر الأسطورة، حيث يقول" أحمد إسماعيل النعيمي: «وإنهما فضلا عن تطابقهما في الشكل يمتلكان قوى آسرة تزيد من سيطرتهما وتأثيرهما، وقد لانجانب الصواب إذا قلنا، إن لعنصر" الخيال" أثراً في خلق هذه القوة الآسرة بوصفه-أي الخيال- جوهر الأسطورة والشعر معاً، وأداة التشكيل الأولى فيهما.»[4] ومن ثم فهذه القوة الخيالية هي ما يخلق العجيب والخارق والنادر في الأسطورة والشعر معاً، ويزيد في وظيفتهما التأثيرية، ويرتقي بجماليات النص الشعري.

ولعل أهم الذين واصلوا الجمع بين الأسطورة والأدب، وفق التمشي"اليونغ" نجد "نور ثروب فراي" الذي أعتبر أنه من «صورة العالم التي قدمتها الأسطورة جاء الأدب،

---

[1]- المرجع السابق، ص 97.

[2]- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، ص 348.

[3]- راثفينك.ك، الأسطورة ، ترجمة جعفر صادق الخليلي، ص 133.

[4]- أحمد إسماعيل النعيمي، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، ط1، سينا للنشر 1995،ص 12-13.

فليس بينه وبين الأسطورة أي فرق لا في التوعية ولا في الشكل إلا قليلاً، ومهما ربا عدد الأدباء، فإنهم يظلون ضمن الدائرة المغلقة التي أحكمتها الأسطورة.»[1]

ويؤكد" نور ثروب فراي"على فرق واحد بين الأسطورة والأدب، وهو الإنزياح،

فالأدب هو أسطورة منزاح عن الأسطورة الأولية التي هي الأساس وهي البنية، وكل صورة في الأدب، مهما تراءت لنا جديدة، لاتعد كونها تكراراً لصورة مركزية مع بعض الإنزياح أحياناً ومع مطابقة كاملة أحياناً أخرى.»[2] فهو يرى «أن أحد الأسباب التي تجذب الشعراء إلى الأسطورة هي تقنية، فلغة الأسطورة لغة استعارية، لأن الأساطير تتناول في قسم كبير منها الآلهة التي تتماهى مع ظواهر طبيعية أو إجتماعية.»[3] مما يسمح للشاعر باستعمال هذه القدرة التشخيصية التي تمتلكها الأسطورة.

فقد كانت الثقافة الغربية هي الدليل أو المرشد في رحلة بحث الشعراء العرب المعاصرين عن وسيلة التعبير الملائمة لواقعهم السياسي والحضاري المعقد، وكانت هي المحرض لإستخدام الأسطورة في نتاجهم الشعري المعاصر على وجه الخصوص.

وبصورة أو بأخرى، فإن تيار الحداثة في الشعر العربي المعاصر، وقع تحت تأثير الخطاب الشعري "الإليوتي" ذي التوجه الأسطوري، خاصة في قصيدته الشهيرة(الأرض والخراب)، وقد رأى "اليوت" أن المنهج الأسطوري هو بمثابة طريقة «لإضفاء شكل ومغزى على البانوراما الهائلة من العبث والفوضى التي هي التاريخ المعاصر، طريقة

---

[1]- نورثروب فراي، نظرية الأساطير والنقد الأدبي،ط1، تعريب حنا عبود، دار المعارف 1987،ص17.

[2]- المرجع نفسه، ص 17.

[3]- المرجع نفسه، ص 17.

لضبط هذه العناصر في كل متناغم، أي إنها طريقة لضبط العواطف والأفعال وتشكيلها على نحو أكثر دقة وحيوية وفاعلية ولاسيما في مجال العمل الشعري»[1].

إن التحول الشعري الحداثي جعل الاستعانات الرمزية الأسطورية أكثر غنى وتعدداً من خلال إنجازه لمظاهر ذات أهمية في بناء القصيدة الحديثة وتغيير زوايا نظرها، ومن ذلك تعدد روافد القصيدة بنائياً، باستعارة الصوت الآخر واستدعائه، مما يمنح النص الجديد صفة تركيبية تنعكس على بنائه فنياً، وعلى قراءته أو استقباله جمالياً. ولاشك أن استخدام الشعراء المعاصرين للأساطير القديمة يكشف عن طبيعة الإحساس بالماضي، والعودة إليه كحل مقنع لأزمة الإنسان المعاصر، وتحديد لذاته المستقبلية في إطار الحضارة التي يحياها. ومن ثم تحديد موقف هذه الذات من القضايا الكيانية الكبرى وإيجاد القيم التي تحتم على هذه الذات-أو يجدر بها- أن تعتنقها أو تتبناها.

[1]- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، ص 350.

- **تجليات الأسطورة:**

ولم يكن من المعقول أن يجد المنهج الأسطوري في الشعر الغربي والعربي المعاصر طريقه لدى الشاعر الجزائري المعاصر- لو لم يكن هذا الأخير متأهباً لأن يتلقاه ويستوعبه بطريقته الخاصة- لذا نفترض أن المرحلة التي شهدها في العصر الحديث- قد لعبت دوراً فعالاً في تأهيل الشاعر الجزائري المعاصر للإحساس بالدراما والحس التراجيدي في الأسطورة، بما جعله يقبل عليها ويجد فيها صدى لمعاناته في الأزمة السياسية والأوضاع الإجتماعية والتعقيد الفكري.

لقد أصبحت الرمزية الأسطورية ملحة، يظهر فيها شعور الشاعر بالحاجة الماسة إليها لصناعة الرمز من موادها، نظراً لأن العناصر التعبيرية المباشرة، قد فقدت فاعليتها، وإنسحبت إلى هامش الحياة، ومن ثم فإن الأسطورة هي التي تعيد الشعر إلى قلب الحياة النابضة بالحرارة، فأنقذت القصيدة من الوقوع في المباشرة وضيق الأفق، بتوسيع فضائها، وجعلها تمتص العديد من الإيحالات التي تثري القصيدة، وتفتح مجالاتها، كما أنها وسعت وبشكل كبير أفق درامية القصيدة المعاصرة، وارتفعت بها وبدلالاتها إلى فضاء رحب و أوسع.

ضف إلى ذلك كله أن " للأسطورة جاذبية خاصة، لأنها تصل بين الإنسان والطبيعة... وبذلك تكفل نوعاً من الشعور بالاستمرار، كما تعين على تصور واضح لحركة التطور في الحياة الإنسانية، وهي من ناحية أخرى فنية تسعف الشاعر في الربط بين أحلام العقل الباطن ونشاط العقل الظاهر، والربط بين الماضي والحاضر والتوحيد

بين التجربة الذاتية والتجربة الجماعية وتنقذ القصيدة من طابع الغنائية المحض، وتفتح آفاقها لقبول ألوان عميقة من القوى المتصارعة والتنويع في أشكال التركيب والبناء.»[1]

كما أن الأسطورة بطبيعتها، بطولة فردية تدور في توتر درامي مع قوى كونية خارقة طبيعية كانت أو إلهية، وتدور الدراما في طابع تراجيدي مليء بالمآزق والمخاوف والأسى...بما يجعلها قريبة إلى نفس الشاعر العربي المعاصر، الذي تراكم في حسه الألم من تناقضات الواقع، ومن فشل أحلامه، ومن ثم أسهم هذا في استقباله للطبيعة الدرامية التراجيدية للأسطورة.

وما تجدر إليه الإشارة- وقد لا يجانبنا الصواب في ذلك- إن قلنا إن الشاعر الجزائري المعاصر، قد تأثر بالمنهج الأسطوري عن طريق الحركة الشعرية العربية المعاصرة، ومن روادها في هذا المجال" بدر شاكر السياب" و"عبد الوهاب البياتي" و"صلاح عبد الصبور" و"أدونيس" وغيرهم.

ومن هنا أصبح تواتر استعمال الأسطورة وتوظيفها، ظاهرة بارزة وملفتة للنظر في القصيدة الجزائرية المعاصرة، وبذلك ساهمت الأسطورة في إعطاء القصيدة المعاصرة طاقة فنية خلاقة، وفي إثراء قدرتها ، ومكنت الشاعر من الجمع بين الذاتي والكوني والجمالي والإيديولوجي، وشحنت القصيدة بطاقات دلالية ذات إيحاءات مختلفة.

فنقرأ للشاعر عثمان لوصيف:

أنا سندباد الشمس عمري عجائب

[1]- إحسان عباس، إتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص128.

وفي كل يوم مرفئي بجزيرة

نثرت على الأمواج حبي ملامحاً

وخضت مجاهيل البحار ولم أزل

أموت وأحيا في جنهم رغبتي[1]

وجد الشاعر في أسطورة "السندباد" رمزاً غنيا للتنفيس عن نفسه، وتعوض النقص الذي يشعر به، وبالإضافة إلى ذلك يمكن أن توصف أسطورة "السندباد" بأنها الشوق الأبدي إلى الإنعتاق والحرية والرغبة الشديدة في الإبحار إلى عوالم سحرية جذابة من أجل الكشف المتواصل والمعرفة والحرية المطلقة.

"والسندباد" في رأي العوام هو ذلك البطل الأسطوري القاهر للصعاب والمحيطات، ويمتاز عن غيره برحلاته الطويلة عبر البحار وإرتياده آفاقاً مجهولة، وعوالم غريبة، وهذه الرحلات محفوفة بالمخاطر والمخاوف المهلكة ، إلا أن "السندباد" الهمام كان يعود دائماً من رحلاته ظافراً منتصراً محملاً بكل رائع وجديد.

"فالسندباد" الهمام/عثمان لوصيف، في النص الشعري، قد صار في قبضة المقدور، فليس بيده أن يعود أولا يعود، فقد خرج" السندباد" / عثمان لوصيف إلى الضياع، أو بالأحرى إلى الغربة والتشرد، إن رحلته ليست رحلة كشف و مغامرة، يعود بعدها كما كان شأن السندباد، و لكنها عند الشاعر رحلة في عالم الضباب والمجهول فهي رحلة لا تنم على العودة، ونستشف ذلك من دلالة السطرين الأخيرين من النص الشعري قائلاً:

[1]- عثمان لوصيف، أعراس الملح، د.ط. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1988، ص45.

خضت مجاهيل البحار ولم أزل

أموت وأحيا في جهنم رغبتي

إنها رحلة مقطوع بعدم رجوعه منها، هي رحلة غربة أو موت، ولايهمه إن مات أو بقي على قيد الحياة، فهو يفضل خوض المجاهيل والإبحار دون عودة وهذا يدل على قمة اليأس وفقدان الأمل، وواضح على ما يبدو أن السندباد/الشاعر هنا مقترن بفقدان الأمل، فالشاعر خرج عن المألوف والمعروف أن "السندباد" يعود من رحلته بعد الإستكشاف والمغامرة محملاً بالجديد، لكن الشاعر على العكس، فهو باق ومستمر في رحلته، رحلة الغربة والضياع والتشرد، هذه الحالة النفسية المتوترة، توحي أن الشاعر في حالة عجز واستسلام وإستحالة المقاومة، ففضل الغربة والضياع.

فقد عبر الشاعر بفعل المضارع الذي يقوم باستحضار الحدث، واللافت للنظر، ليس التوالي الكمي، وإنما هو التوالي الكيفي، فالأفعال في هذا النص هي ما يقود الحركة، وهي حركة متجددة متطورة(نثرت-خضت-لم أزل- أموت- أحيا)، فقد خلقت جواً درامياً بفضل نموها، فهذه الأفعال المضارعة، توحي بالاستمرار والتجدد لهذه الحالة(حالة الغربة والضياع).

إن النص الشعري يحتوي على حشد من المصاحبات اللغوية المشبعة بالدلالات النفسية ذات الإحساس المأساوي(عمري عجائب- مرفئي بجزيرة - الأمواج-المجاهيل-جهنم...)، وكل لفظة من هذا الحشد اللغوي لها مختزن من الدلالات الإنفعالية، وأعني

بالدلالات الإنفعالية، هنا مجموعة المتداعيات والإيحاءات التي ترتبط باللفظة والتي تؤدي في كل وجه من وجوهها إثارة داخلية عاطفية.

إن الحديث في اللغة الشعرية يعني أساسا الحديث في " الجوانب الوجدانية أو الانفعالية أي أن اللغة، لا تتوقف عند حدود الإفهام أو الإشارة أو الدلالة المعجمية، بل تتعداها لتصل إلى الإثارة و التأثير و الانفعال بمعطيات الشعر و التفاعل معا »[1]،و من ثم يبدو أن قوة اللغة في أنه يمكن للكلمات أن تعني أكثر مما تشير إليه أو ترمز إليه مباشرة.

إن الأفعال المضارعة، والألفاظ اللغوية المشبعة بالدلالات النفسية، أحدثت إنسجاماً في النص الشعري، والتي تصب في دلالة درامية، وهي أن المغزى متحد وواضح وهو الغربة والضياع وفقدان الأمل.

إن نجاح الرمز الأسطوري، يرجع أساساً إلى مقدرة الشاعر على إستيعابه و الإقتناع به حتى يصبح بعضاً من مشاعره وأخيلته، حيث يرى الدكتور"محمد مندور"، "لن نستطيع أن نخلق من أسطورة معروفة قيماً فنية جديدة، ما لم نتمثلها حتى تصبح جزءاً من أصالتنا... وبإستطاعة الشاعر الموهوب أن يجازف بقيثارته في عالم الرموز على –مشقته وخطره – ولكن على أن يلون الإحساس الفكرة، وأن ترفع الصورة الشعرية من إستوائها البارد».[2]

لقد وفق الشاعر عثمان لوصيف، في استغلال طاقات الأسطورة إلى حد بعيد، مع إحداث تحوير،(أي إعتماد آلية التحوير)، والمتمثل في أن "السندباد"، يعود بعد الرحلة

[1]- سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي، د.ط، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، الأردن، 2007، ص 241.
[2]- محمد مندور، في الميزان الجديد، د.ط، دار النهضة للطباعة والنشر، القاهرة،د.ت.ص 27-28.

والمغامرة والإتيان بالجديد، لكن الشاعر/السندباد، فالعكس من ذلك، فقد اختار وفضل الغربة والضياع على عدم العودة، هي رؤية حداثية أملاها الواقع المرير الأليم.

حيث نجد الشاعر نفسه، يقول في موضع آخر:

خليه يلبس موج البحر والريح قناع

خليه يطوي المسافات

ويمضي في مداها

إنه كالسندباد

يعشق البحر ويغويه الضياع[1]

فقد استهوت الشاعر هذه الشخصية "السندباد" بما فيها من قلق وتطلع، ورفض دائم للواقع، ففي مخاطرة "السندباد" يبرز معنى الانعتاق من أسر الواقع والتمرد عليه، والرغبة في تنفس هواء جديد، ويلهبه توق دائم إلى تغيير الواقع، وتجاوز الممكن والمتاح إلى ما يجب أن يكون، فيضرب تجربته الشعرية برؤاه الفنية في أكباد الحقيقة والمجهول، إنه رحالة أبدي المغامرة والمخاطرة...

وباستناد الشاعر إلى تكرار كلمة(خليه) التي تفيد الترك وإخلاء السبيل، وهو ما أدى إلى تكثيف دلالة الانفتاح وحصول غرض الإلحاح الذي يولد رغبة داخلية، تتفتق عنها خلجات النفس، فتحيلنا على ثنائية ضدية هي القيد والحرية والانعتاق ومن خلال هذا التكرار،"يستغني الشاعر عن عناء الإفصاح المباشر، وإخبار المتلقي بألفاظ عن مدى

[1]- عثمان لوصيف، أعراس الملح، ص 27.

كثافة الذروة العاطفية...، وإنما تنبع القيمة الفنية للعبارة المكررة من كثافة الحالة النفسية التي تقترن بها، ومن ثم فإن العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية»[1].كما يضفي على النص الشعري ذلك الجو الدرامي، ويعمل على إثراء الموقف الدلالي.

وقد طغت صفة الفعلية على النص، وكان العصب الحقيقي لها هو الفعل المضارع، (يلبس، يطوي، يمضي، يعشق، يغوي)، فيشكل نوعاً من الحركة والاستمرار والتجدد لهذه الحالة، ورغم كثافتها، فدلالاتها تصب في دلالة الغربة والضياع والتشرد، ضف إلى ذلك الحشد اللغوي في النص (موج البحر، الريح، المسافات، المدى، البحر، الضياع)، كلها ذات إيحاءات ودلالات موحية بالأخطار والأهوال والمجهول... .

فهذه الحشود اللغوية من أفعال وألفاظ، جعلت النص في حركة متطورة متجددة درامية، تنم عن هروب الشاعر من عالم الواقع الرتيب إلى عالم الغربة والضياع. فالشاعر تتملكه رغبة جامحة للإنعتاق من أسر الواقع ورتابة الحياة الإجتماعية، مما تولد لديه رغبة قوية في المهاجرة وفي إرتياد المجهول، مبحراً دون ملل، بل هو لذة تشبه لذة المتصوفة الذين قالوا: لذتنا في الشوق لا في الوصول.

يبدو أن أسطورة "السندباد" في النصين السابقين، إستطاعت أن تتفاعل مع السياق الذي وردت فيه، وذلك لقدرتها على إستيعاب الموقف المأساوي أو المعاناة، ولذلك تنتفي الغرابة،إذا ما عرف القارئ السر الكامن من وراء إختيار الشاعر لهذه الأسطورة.

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، ط 14، دار العلم للملايين، بيروت 2007،ص 287.

إن اللغة تقدم إمكانات وبدائل هائلة للمبدع، لكنه يختار ما يريد بوعي، ولذلك تسربت الأسطورة "السندباد" إلى هذا السياق الشعري، بما تثيره من دلالات وإيحاءات وافرة، تنسجم مع دلالات النص ومع رؤية الشاعر في آن واحد، ذلك لأن الحالة النفسية التي عليها الشاعر، قد إستدعت منه أن يستخدمها، فجاءت الأسطورة لبنة أساسية من لبنات السياق الذي وردت فيه.إن هذا التوظيف بهذا المستوى يدل دلالة واضحة على مقدرة الشاعر الفنية، كما تدل على مدى إستيعاب الشاعر لمضمون الأسطورة وتعامله معها برؤية حداثية.

ومن هنا فإن "الأداء اللغوي المستبطن للدلالات الأسطورية في تشكيلها الرمزي الذي يصنعه، إنما يعمد إلى تحقيق بعد فني جمالي بواسطة الاختيار الرهيف، ويكون الأمر كما يقول" عبد الوهاب البياتي"، فيرى أنه يجب البحث عن السمات الدالة في الشخصية أو الأسطورة، وأن يربط ربطاً موفقاً بينها وبين ما يريد أن يعبر عنه الشاعر من أفكار، ويراعي في ذلك أيضا الحداثة والسمة المتجددة التي تحملها الشخصية أو الأسطورة»[1].

إن القصيدة المعاصرة تطمح إلى أن تستوعب "الفعل والحركة" اللذين تتصف بهما الحياة الإجتماعية والسياسية والفكرية وغيرها، وكان من نتائج هذا القلق والتأزم والتغير، أن أخذت أصوات ترتفع من آن لآخر، فقد كانت هذه الأصوات مختنقة بمآسي الواقع، الذي هو السمة الأساسية في الحياة من التعبير عن موقف، أو موقف معارض، وإنشاء

[1]- رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث،ص296-297.

حدث، أو حدث مضاد... ولذلك إستهوت أسطورة "السندباد" الشعراء المعاصرين، لقوة إشعاعه التراثي والشعبي، ثم لرحابة إيحائه، بإعتباره مثالاً للقدرة على المخاطرة والمجازفة والرغبة الملحة في إكتناه المجهول- لم يعد رمزاً عادياً- بل أصبح نموذجاً ينتقل من شاعر إلى آخر مع تحوير بعض سماته بما يسمح له بتحمل المضامين الشعرية المعاصرة.

فيقول الشاعر عاشور فني:

كأني هنا منذ القيامة

أنتظر السندباد

وأبحث عن جهة للرياح

ومرفأ للسفن

كأن جميع الدروب تؤدي إلى صخرة

والمدى يتفتح عن هوة لاقرارلها.[1]

فالذات الشاعرة، تقف موقفاً تراجيديا في مواجهة مجتمع محطم وعقلية جامدت وأفكار عتيقة، ورفض للتغيير، تقف الذات الحداثية في مواجهة المجتمع، فتبدو ذاته في وجع دائم وصراع قاس بمفردها في هيئة "سيزيفية" مأساوية من حيث حتمية الصراع، وحتمية المكابدة والعذاب، وحتمية الفشل في مواجهة جموع تتبع السائد.

[1]- عاشور فني، زهرة الدينا، د.ط. دار القصبة للنشر، الجزائر 2007، ص67.

"فالصخرة" في النص الشعري تحيلنا على أسطورة (سيزيف) الذي سلطت عليه الآلهة حكماً قاسياً، يتمثل في العذاب الأبدي، وهو دحرجة الصخرة من أسفل الجبل إلى قمته، أي صعود، هبوط إلى مالا نهاية.

إلا أن الشاعر وظف دلالة المكابدة والعذاب، وإنزاح عن دلالة "العذاب الأبدي" في الأسطورة، أي أن مأساة "سيزيف" أبدية، ومأساة الشاعر آنية، ويظهر ذلك من خلال إنتظار الشاعر(السندباد) في الأسطورة، الذي من مهام رحلته الإتيان بالجديد، لذلك فالأمل والتفاؤل قائمان، ورياح الإنفراج والتغيير قادمة في يوم ما. ومن ثم تكون دلالة "السندباد" الجديدة في النص الشعري، رمز للمجتمع الجزائري، عله يحدث التغيير ويأتي بالجديد، وهذا بعد رحلته الطويلة في المكابدة والعذاب والمعاناة.

و من هنا " قد يكون استعمال الرمز الأسطوري و الأسطورة الرامزة بمثابة مناجاة للأداء اللغوي، يستبصر فيه صاحبه بواسطة الشكليات الرمزية إمكانات خلق لغة تتعدى و تتجاوز اللغة نفسها»[1] .

إن المزج بين الأسطورتين في النص الشعري، يرجع أساساً إلى الحالة النفسية للشاعر وما يعانيه من مكابدة وعذاب أليم، دون أن يفقد الأمل والحلم بالتغيير(أي تجديد الحياة).

[1]- رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، ص 295.

إن توظيف الأسطورة« قد حملت عن الشاعر عبء التجربة الشخصية من جهة، أي عبء تجربته الخاصة المتفردة، وفي الوقت نفسه، قد حملت معها وجهها الشمولي في التعبير عن التجربة الإنسانية العامة،أو عن وجه من وجوهها الأساسية من جهة أخرى»[1]

إن العلاقة بين الإنسان والواقع علاقة درامية، طرفاها ثائران ديناميكيان، فالواقع المحيط بالإنسان متغير متجدد غير مكتمل، يحتاج دائما إلى الفعل الإنساني، والإنسان في ذات الوقت دائم البحث عن واقع أفضل، دائم التبرم من الواقع، لأنه يرى فيه النقصان، وهذه الرؤية تدفع إلى التمرد والقلق و التأزم، ونشدان التغيير والإتيان بالجديد.

نقرأ للشاعر يوسف وغليسي:

الآن شيعت الحروف جنازتي...

ومضت تعانق جثتي..

وأنا أموت ولا أموت

كالسندباد

فأنا أموت، نعم

وكالعنقاء أبعث من رماد...[2]

"فالسندباد" في النص الشعري، تعبير عن الشخصية الضائعة، وهو رمز للتفرد في المعاناة الشخصية، وهو رمز دلالته عدم الإستقرار، أي أن الشاعر/السندباد، يبحث عن

[1]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنيةوالمعنوية، ص 204.
[2]- يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص33.

ذاته المثقلة بالهموم والآلام وسط ذوات عامة، معظمها ركن إلى الجمود والركود، فالمعاناة التي يعبر عنها النص الشعري تنبع من هذه المفارقة، ففي الوقت الذي يصور الشاعر نفسه "سندبادا" يتنقل في عوالم محفوفة بالأخطار والأهوال والآلام والمآسي والدلالة الموحية بذلك، قوله (شيعت جناتي-تعانق جثتي-أموت ولا أموت)، فهو بين حياة وموت من شدة المعاناة والعذاب، يكتفي الأخرون بالإستسلام.

إن شخصية الشاعر متعبة، قلقة، تفردت بتحمل العذاب وتتابع الأسفار، وما يتعرض له من أخطار، لذا فهي شخصية متميزة، قوية شجاعة قادرة على التغيير، والإتيان بالجديد، ولو أصابها الإعياء، وهذا نستشفه من المزج من خلال إستلهامه لأسطورة "العنقاء" ، حيث يتكيء على دلالات هذا الطائر الخرافي الذي إرتبط في الذاكرة الأسطورية، بأنه طائر خالد متجدد لا يموت، وإذا مات، فإنه يبعث من رماده، وبهذا تكون دلالة "العنقاء" في النص الشعري، رمزاً للتغيير أو إعادة الحياة وبعثها في صورة جديدة والدفاع عنها والتشبث بها.

(فالسندباد): دلالته المألوفة، الرحلة والعودة بالجديد
(العنقاء): دلالته المعهودة، الموت والإنبعاث والتجدد
} إنفتاح الشاعر على الحياة و نشدان التغيير

ولقد جاءت الأفعال في النص الشعري في زمن السياق الراهن (الحاضر)، دالة على الحركة و الاستمرار، مما جعل النص، يغلب عليه طابع الحركة والحيوية والنشاط.

فالشاعر يوسف وغليسي، يسعى دائماً إلى المبالغة والإعتداد بالنفس وتجاوز الواقع المألوف، فرغم بؤس الواقع وقسوة الظروف، إلا أن بريق الأمل يلوح دائماً، وهذا

الإصرار في الإرادة الصلبة في مواجهة الواقع وتحديه، يدل عليه الفعل (أبعث) في النص الشعري ودلالته أنه يعني أو يوحي بدلالة الحياة والتحرر وتحقيق الحلم على أرض الواقع.

إن الأسطورة في الحقيقة هي ركيزة فنية جمالية قادرة على إستيعاب تجاربنا، بما تحمله من دلالات وأبعاد نفسية، قبل أن تكون أبعاداً فكرية ضاربة جذورها في أعماق التاريخ. ومن خلال هذه النظرة، كان إستخراج الشاعر المعاصر للمواقف التي لها صفة الديمومة في هذا التراث، يقول "صلاح عبد الصبور"-كشاعر معاصر-عن هذا الموقف "إن على الشاعر المعاصر، أن يهضم التراث وأن يعيه، حتى يتغلغل هذا التراث في نفسه، بحيث يصبح جزءاً من تكوينه، فيستطيع بعده أن يصل إلى أسلوبه الخاص، والشاعر من هذا المستوى يتجاوز التراث عادة، فيضيف إليه جديداً، ولا يأوي إلى ظله بل يخرج إلى ساحة التجربة الواسعة، ويحس إحساساً عميقاً بسيطرته على اللغة بل على الشعر."[1]

ومن هنا لقد عمد الشاعر إلى التعبير الرمزي الموحي، وجعله وسيلته، لتكثيف المحتوى والعواطف في لغة مثيرة، حيث تلقي ظلالاً وأضواء على الحالة الباطنية للشاعر.

فالرمز يرتبط إرتباطاً وثيقاً بالتجربة إذ أنه "يتخذ قيمته مما يدل عليه ويوحي به، ولعله الوسيلة الناجحة إلى تحقيق الغايات الفنية والجمالية، وإدراك مالا يمكن إدراكه، ولا

[1]- صلاح عبد الصبور، قراءة جديدة لشعرنا القديم. د.ط. دار الكتاب العربي للطباعة والنشر القاهرة 1968، ص 15.

التعبير عنه بغيره ، ولاسيما إذ إتحد مع وسائل أخرى في السياق الشعري، لأن الرمز إبن السياق، وهو سمة النص.»[1]

وبالنظر إلى أسطورة (السندباد) التي تشير إلى الصراع أو الإنسان المواجه لقدرة ومصيره الوجودي، والذي لا يمتنع عن العطاء رغم إنكساره و معاناته، تحضر أسطورة (العنقاء) التي دلالتها البعث والتجدد (التغيير)، فهذا المزج بين الأسطورتين في النص الشعري، غرضه تكثيف الدلالة الرامزة المنبثة في كل أسطورة على حدة، وبواسطة هذا التمازج يتمكن الشاعر من تأكيد المغزى وترسيخ وظيفته الفنية، فكان للخيال دوراً فيه رغم بساطته،« وبقدر ما يكون الخيال حراً دينامياً، فإنه يعطي العمل الفني قوة إيحائية وإحتمالية أكثر، وحرية الخيال هنا لا تعني إنفلاته، لأنه سيفقد بذلك إتصاله الضروري والمباشر بمناخ التجربة.»[2]

ومـــن ثم فالخيال في النص الشعـري الســابق، عادياً بسيطاً، مما جعل النــص ثرياً بإيحاءات لا تتسم بالإبهام، فيكفي القارئ أن يكون على دراية أو هاضماً لمحتوى الأسطورتين، (السندباد- العنقاء)، ليدرك ما يصبو إليه الشاعر من توظيفه لهما والمزج بينهما، كمعادل موضوعي لتجربته الشعرية. والبساطة هذه تنبع من كون الشاعر إعتمد التشبيه (كالسندباد-كالعنقاء) الذي يكتفي بالمقارنة بين واقع الشاعر والأسطورة، وكأن بالشاعر يؤثر الإختزال، وهي ظاهرة لافتة النظر في المتن الشعري الجزائري المعاصر.

[1]- مصطفي ناصف، الصورة الأدبية، ط 3، دار الأندلس، بيروت 1968، ص 154-155.
[2]- محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الشعري،ط1،عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن 2008، ص 9.

ويبدو أن أسطورة "السندباد" بطابعها المعروف بالإغتراب الدائم والتجوال المستمر، وحب المغامرة والبحث عن الجديد، ورفض الواقع الراكد الثابت هي التي أغرتهم، وإستهوتهم وإستمالت قلوبهم، فراحوا يبنون عليها قصائدهم، وكأنهم وجدوا في هذه الأسطورة ما يشبه نزوعهم عادة إلى كل ما هو جديد، وتطلعهم الدائم إلى الكشف والمغامرة والتمرد.... إذ وردت في أشعارهم بكثرة، حتى أصبحت ملفتة للنظر. ولا نستبعد أن يكون ذلك تأثراً بالشعر العربي المعاصر بإستخدام "السندباد"، ومهما يكن فإن هذا الإستخدام، أصبح ظاهرة من ظواهر الشعر العربي المعاصر، فيما يقرر الدكتور" عز الدين إسماعيل": "وشخصية "السندباد"، قد ظفرت بإهتمام معظم الشعراء المعاصرين، إن لم نقل كلهم، ويكفي أن تفتح أي ديوان جديد حتى يواجهك "السندباد" في قصيدة منه أو أكثر، كم فجر الشعراء في هذه الشخصية الشعبية الفنية من دلالات، لقد تصور كل شاعر في وقت من الأوقات أنه السندباد»[1].

إن الواقع الجزائري الحديث، سادته صراعات وتطاحنات، أي هزات مختلفة سياسية كانت أو دينية أو اجتماعية ولما لا فكرية... انعكست سلباً على الحياة الاجتماعية، تركت المجتمع الجزائري، يرزخ في مجاهل التفكك والتخلف، فانتشر الظلم والقهر والاستبداد والاستلاب، وهذا ما جعل الشاعر بحسه المرهف أن ينتفض ويتوق لحياة جديدة، حياة غير مستبدة وغير فتاكة، حياة ملؤها الحرية والاستقرار والسكينة، حياة تحقق للشاعر رغباته، فيلجأ إلى التراث يستلهم منه أصواتا تكون معادلاً رمزياً لتجربته.

[1]- عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ،ص 35.

فنجد الشاعر يوسف وغليسي، إذ يقول:

وصبراً يا آل غيلان رغم إكتحال المدى بالسواد

ستبعث عنقاء أحلامنا من رماد

وصبرا فما قتلوا حلمنا- يا صديقي – وما صلبوه..

سيجتاح هذا المدى بعد عام[1]

لقد استدعى الشاعر في النص، أصواتا من التراث مختلفة الدلالات إلى جوار أسطورة "العنقاء" التي هي بؤرة النص الشعري، ذلك لتجسيد حالته الفكرية والنفسية، ولتجسيم المزاج السيكولوجي لمشاعر العذاب، وبعث حياة جديدة التي هي حلم الشاعر.

فاستلهم "آل غيلان" وهي تلك الشخصية التراثية الثائرة التي كانت مناهضة لفكرة "الجبرية" التي إتخذها بعض الملوك غطاء لاستبدادهم وفسادهم، ونتيجة ذلك أمر الخليفة الأموي (هشام بن عبد الملك)،بصلبه وتقطيع أطرافه، ولكنه لم يكف عن الكلام حتى قطع لسانه، إذ يبدو واضحاً أن سبب استخدام الشاعر لتقنية (الحديث إلى) في النص التي تستدعي فيها شخصية "آل غيلان"، يـرجع إلى شدة القرب النفسي وعمق التماثل الشعوري بينهما، أي بين الشاعر وآل غيلان.

فآل غيلان، تأخذ المعادل الرمزي للشاعر وجموعه، وما يعانيه من تسلط وتجبر وقهر واستبداد واستلاب.

[1]- يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 86.

فالنداء (يا) يفيد الطلب والإصرار على حقائق، يريد الشاعر أن يعترف بها ويعبر عنها، وهو عن طريق هذا النداء يستحضر ما يستأنس به ويطمئن له،ويكرره في النص بنفس الرؤية (يا صديقي) هي الاستئناس والاطمئنان.

فالدلالة التي إستوحاها الشاعر من دلالة تلك الشخصية التراثية هي العذاب والمكابدة والمعاناة، والتي كانت مفروضة وبالقوة، فدلالة الحدث الماضي، تكاد أن تتطابق مع دلالة الحدث الحاضر. ولاشك في أن هذا الخطاب الذي يوجهه الشاعر إلى "آل غيلان" في المستوى اللغوي، يصلح لأن يكون موجهاً من الشاعر إلى ذاته في المستوى الدلالي، حيث تتشاكل الشخصيتان في محاور متعددة، أهمها أن كلا منهما يعاني الاضطهاد السياسي، أدى إلى المعاناة والعذاب في ظل نظام سياسي قائم على مصادرة حرية الرأي، والقهر والزجر والاستبداد والجور....

فقد نظر الشاعر إلى هذه الحادثة التراثية، على أنها كيان له أبعاده الفكرية و الإنسانية، وأحس أن عليه كشاعر معاصر، أن يعي هذا التراث ويتفهمه ويدركه من خلال الإحساس بالمعنى الإنساني به، فأعاد نظره إلى ذلك في ضوء العصرية،« لتقدير ما فيه من قيم ذاتية باقية، روحية وإنسانية، وتوطيد الرابطة بين الحاضر والتراث، عن طريق استلهام مواقفه الروحية والإنسانية في إبداعنا العصري»[1].

كما يحيلنا النص الشعري على حادثة تراثية مقدسة دينيا وهي قصة سيدنا "عيسى" عليه السلام في قوله(وصبرا فما قتلوا حلمنا- ياصديقي- وماصلبوه)، حيث تكون رمزاً

[1]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، ص 28.

للحلم، وبالأحرى فالحلم/الشاعر، الشاعر/الحلم، لأن الدلالات المعنوية (القتل، الصلب، العذاب، المكابدة، المحنة) لا تتماشى مع الحلم الذي هو الآخر قيمة معنوية، وبالتالي فالحلم هو الشاعر،والشاعر هو الحلم،ومن ثمة فهو ينفي عن نفسه (القتل والصلب)ب(ما) مثل ما نفت (القتل والصلب) عن سيدنا "عيسى" عليه السلام، في الآيتين الكريمتين،حيث يقول تعالى عز وجل"..وما قتلوه وما صلبوه...بل رفعه الله إليه وكان الله عزيزاً حكيماً»[1].

فالسلطة السياسية المستبدة، والتي تمارس القمع والتعذيب والزجر... ظنا منها أنه بهذه الممارسات اللا إنسانية،بإمكانها القضاء على الحلم/الشاعر الذي هو حلم الجماهير، وما هذا الظن إلا وهماً، ومن هنا يستحضر الشاعر أسطورة (العنقاء) موجهاً إبتهاله لها، والتي دلالتها الموت والبعث والتجدد، إلا أنها في النص الشعري لا تتكئ إلا على بعد واحد أي دلالة واحدة تتمثل في البعث وإعادة الحياة أي التغيير، والشاعر يستدعيها كلها في إطار التبشير برؤية متفائلة قادرة على المقاومة في وجه الخطر، ومن خلال هذه الرؤية، تكون دلالة (العنقاء) في النص الشعري هي تبشير بظهور قوة قوية قادرة على تجديد الحياة وتحقيق الأحلام بعد ما إندثرت، وهو تعبير رامز يناسب، مفاده أن الواقع الجزائري، يمر بمرحلة تتسم بالقهر والاستبداد... وإنه يبحث عن ميلاد واقع جديد كما يفعل (العنقاء)، وهذا هو حلم الشاعر (أي التغيير).

[1]- سورة النساء، الآيتان 157-158.

وهذا الحلم هو بلا شك إنعكاس للقلق والعذاب والمعاناة المستقرين في نفس الشاعر، ووليد الخوف الكامنة في أعماقه، والشاعر نفسه يدرك ما يصنعه هذا الحلم أو ما يتحقق له من خلاله، هناك ترابط بين الحلم والواقع، فالشاعر يلوذ بالحلم، لأنه يرغب في تغيير واقعه وتجديده وبعثه خلقاً جديداً كما يفعل (العنقاء).

كان بإمكان الشاعر يوسف وغليسي، في النصين الشعريين، أن يكتفي بدلالة **"الرماد"** فقط، لأن **"الرماد"** يحضر بإعتباره دلالة أساسية من دلالات (العنقاء)، وهو في حضوره يعلن إنعتاقه من مدلوله المعجمي ويعانق دلالات جديدة حددتها أسطورة (العنقاء) ، فيتحول **"الرماد"** إلى رمز الفناء والنهاية، وهو في آن، رمز البداية الجديدة والميلاد الجديد، فمن الرماد تنبثق الحياة، إنبثاق العنقاء من رماده.

فالشاعر بتوظيفه لأسطورة (العنقاء) وصاحبها بأصوات تراثية أخرى في النص الشعري، أضفى على تجربته نوعاً من الأصالة الفنية عن طريق إكسابها هذا البعد التاريخي الحضاري وأكسبها في نفس الوقت لوناً من الكلية والشمول، بحيث تتخطى حاجز الزمن، فيمتزج في إطارها الماضي والحاضر في وحدة شاملة، ولا نستبعد دور الخيال في مثل هذا التوظيف،إذ الهدف من إستخدام الأسطورة هو «إستثارة المخزون العاطفي والنفسي لها في وجدان المتلقي، ليدفع به إلى الإنفعال بعالم القصيدة، ولذلك فإنه من شرط نجاح الأسطورة في أداء وظيفتها أن تكون مفهومة لدى المتلقي وأن يكون مدلولها العام متجاوباً مع حقيقة مشاعره.»[1]

[1]- عبد الله الغذامي، تشريح النص، ط 2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب 2006،ص 145.

إن تعامل الشاعر المعاصر مع "الأسطورة القديمة أو مع شخوصها يخضع – أو ينبغي أن يخضع- لنفس المبادئ التي تحكم الرمز الشعري، ذلك أن الأسطورة أقرب إلى أن تكون جمعاً بين طائفة من الرموز المتجاوبة، يجسم فيها الإنسان وجهة نظر شاملة في الحقيقة الواقعة، وهذا التجاوب بين رموز الأسطورة لا يمثل علاقات واضحة ومنطقية بينها، وإنما هي في الغالب علاقات جدلية، ومن ثم تعود رموز الأسطورة، لكي تخضع في الشعر لمنطق السياق الشعري، شأنها شأن الرموز غير المرتبطة بالأسطورة"[1]

فالعلاقة بين الشاعر والواقع، هي علاقة تعارض في –الغالب الأعم-لأن الواقع متغير ومتجدد غير مكتمل، والشاعر رؤيته للواقع، يغلب عليها في-الغالب الأعم- الطابع المثالي، وبهذه الرؤية يكون المبدع من أكثر الأنماط الإنسانية حساسية تجاه الواقع وإنفعالاً به ، وتكون درجة إنعزاله وغضبه وتمرده مقياساً كافياً في حالات كثيرة لرصد إنزلاقات الواقع و سلبياته، التي تؤدي بالمبدع إلى هذه الشرنقة(الأزمة)، ومن ثمة فإن ضراوة الصراع بين المبدع والواقع تشتد أكثر منها في أي نمط إنساني آخر، ويبدو التباين واضحاً بين حقائق الحياة و بين المأمول، وبين الحقيقة والمثال.

إن الأمثلة في الشعر الجزائري التي تعبر عن الإحتجاج ضد التعسف والقمع كثيرة جداً، وظاهرة من ظواهر المتن الشعري المعاصر، تكاد لا تخلو منها مجموعة شعرية واحدة، لاسيما في شعر الجيل الجديد، ولا شك أن هذا الجيل يعلن باستمرار أن زماننا هو زمن العنف والقهر، والاستبداد والجور والظلم ومصادرة الرأي وغيرها.

[1]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 201-202.

فنجد الشاعر نور الدين درويش، إذ يقول:

لست أخشاك

عجل أيا قاتلي

أطلق النار

إقرأ على جسدي آية البطش

ولكنني صرت عنقاء...

أولد من رحم الموت[1]

ففي هذا النص الشعري، يستحضر الشاعر أسطورة (العنقاء)، وما تحمله من دلالات، الموت والإنبعاث والتجدد. فاستغل الشاعر طاقتها الرمزية من الولادة إلى الموت ثم إلى الانبعاث والتجدد فيصور النص الشعري، روح الموت التي عمت، ثم يحدث ميلاد جديد، وبعث يطهر الحياة من خطاياها، أي التغيير، تغيير الواقع المأفون والموبوء.

وتستدعي (العنقاء) جملة من الألفاظ التي تدور في فلكها مثل(النار، الولادة، الموت) على أن هذه الألفاظ جمعياً، الآخذ بعضها برقاب بعض كالحلقات المتداخلة المتشابكة في غير علاقة، تفارق معانيها المعجمية التي حدت بها في أصل الوضع، لتحل في النص الشعري بدلالات جديدة من معين الأسطورة تغترف.

[1]- نور الدين درويش، مسافات، ص 60-61.

ويبدو أن النص الشعري، عبارة عن رحلة ملحمية، تقودها (العنقاء)، هذا الكائن لتغيير هذا الواقع المستبد، القاهر، وتطهر الكون وإزالة قوى الفساد التي وأدت الحياة فيه، وبعثه من جديد كما يفعل (العنقاء). إن النص عبر مراحله دعوة للتجدد والإنبعاث والتجاوز وتأسيس المنشود، مما جعل الألفاظ، تؤدي دلالات مشتركة تصب في معين الأسطورة التي حكمت إنسجام النص وترابط معانيه.

وغير خاف في هذا السياق الشعري أن (العنقاء) إستعارة للشاعر، فصورة الشاعر تندغم" (بالعنقاء)، ليضحى موت العنقاء ميلاد لعنقاء جديد، وموت الشاعر ميلاد لحياة جديدة. فالموت يتحول إلى حلم ينشده الشاعر، راغباً في إحتضانه والغياب فيه، لأن الموت ليس الموت المعهود الذي نعرفه، بل هو الموت "العنقاء " الذي يتبع موته ولادته، ونهايته بدايته، ودماره إنبناؤه، لاغرو أن يصبح (العنقاء)، مطلباً يرنو إليه الشاعر- كمعادل رمزي لتجربته الشعرية.

إن عنصر الحركة طاغي على المساحة اللغوية للنص عبر سيطرة أفعال الأمر، مستدعية بعضها البعض، فقد أسهم نموها الدرامي في تصعيد مشاهد الحدث، كما أن دلالالتها توحي بالإصرار والتحدي، هذا راجع إلى إيمان الشاعر، بحتمية النتيجة التي تفضي إليها الأسطورة، ويثق أن البعث والتجدد، حقيقة لا مناص منها، وإن طال القهر والعذاب والمعاناة، ويتخذ الأسطورة منهجاً لإدراك الواقع، قبل أن تكون مجرد وسيلة من وسائل الأداء الشعري، وهنا يلتحم الرمز الأسطوري مع الواقع الموبوء.

إن توظيف الأسطورة والتعامل معها لبناء قصيدة شعرية، تتسم بالجدة و الإبتكار والخلق، لا تأتي لتؤدي وظيفة تفسيرية توضيحية، شأنها في ذلك شأن كثير من التشبيه في الشعر القديم، وإنما الأسطورة التي تغني الشعر وتعمقه، وتوسع آفاقه هي التي تكون ملتحمة مع سياق القصيدة أي أن «ترتبط كما يقول "جوهان هارد" عضوياً بالقصيدة، لأن الأسطورة في الشعر، ليست مجرد بناء قصصي، بل حياة القصيدة، وذلك يعني أن الأسطورة، ليست إضافة خارجية غريبة عن طبيعة القصيدة، لكنها روح القصيدة وعنصر الحياة فيها»[1].

فالشاعر لا يملك سبيلا للفرار من واقع وطن لا يسعفه إلا بتداعيات القمع والقهر والتهالك والتردي... ، وإنعكاساته في عوالم الذات، بحيث لم تعد تشعر إلا بواقع من التناقض والعداء بين واقع ضاغط وقاهر وذات متمردة ثائرة عليه.

وكأن على هذا الجيل أن يكافح في المجتمع ، القوى الهدامة التي تسعى إلى مصالحها الذاتية، ناهيك عن القهر والقمع والاستبداد ومصادرة الرأي.... والأمراض الاجتماعية، ولم يلبث هذا الصراع أن اتسع، وأصبحت المشكلة، مشكلة الجيل الجديد بأكمله، ومشكلة الصراع الداخلي في أفكار ونفسيات هذا الجيل، وفي عقده وعصبياته ونزعاته الجامعة والمفرقة والبناءة والهدامة والصحيحة والزائفة، فسيطر الصراع، على مختلف جوانب الحياة. فهؤلاء الشعراء نجدهم دائما في نزوع دائم إلى الرفض والتمرد والتجاوز، وهم بهذا يتصدون بقوة لكل المحاولات الساعية إلى تغريب الإنسان وقهره وإطالة أمد عجزه

[1]- ريتا عوض، بدر شاكر السياب، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، وبيروت 1983، ص 6.

وقصوره،ومن هنا ينطلق الشاعر من كونه طرفاً أساسياً في الصراع، هاجسه الاختلاف والرفض والتجاوز، ولهذا نراه استفزازيا عدائياً، قلقاً، متململاً، لأنه يعاني من ضغوطات واقع يصدمه ويتحداه،ويقهره بأشكاله ومفاهيمه وصوره وإفرازاته كافة .

فنقرأ للشاعر نور الدين درويش:

جرح تقادم عهده

تاريخ شعب لم يمت

الحب علمني التجدد سيدي

إني كما العنقاء أولد كل عيد

إني هنا

ماذا تريد؟[1]

فالنص الشعري يلتقي عند قطب دلالي واحد، يحيل إلى التجدد والإنبعاث، إلى زعزعة الكون و بعث كون جديد، وقد أدى إلى التجانس أسطرة الشعر والشاعر وتحولهما في النص إلى باعثي حياة جديدة، يميتان هذا العالم الموبوء ويبعثان جذور حياة جديدة.

[1]- نور الدين درويش، السفر الشارق. د. ط. مطابع عمار قرفي، باتنة. د.ت، ص 78.

كما أن عنصر الثبات طاغي على مساحة النص، عبر سيطرة الإسمية، مستدعية بعضها البعض، وهي تدل أو توحي، أن الشاعر ثابت على موقفه، مهما كانت درجة المعاناة.

إن الصراع طرفاه الشاعر والقوى الفوقية المتجبرة والمتسلطة، وما يدل على ذلك هو جملة (ماذا تريد؟) في النص، فالإستفهام هنا يفيد التحذير والتقرير، ومن هنا تكمن أهمية الإستفهام، الذي يتحول إلى نمط ترتفع به درجة التعبير عن درجة الإخبار العادي، لأن في الإستفهام دلالة حقيقية ودلالة نفسية وهذا ما يطلبه المبدع.

ولا غرو في ذلك إذ إنها "عملية إنفعالية غارقة في الدفائن السرية للشاعر، وعملية الصياغة هي محاولة في غاية التعقيد للتصعيد برمزية العالم الشعري إلى وضوح الكلمة المنغومة التي ترد القارئ لا إلى صورة محسوسة عن طريق البيت الشعري أو القصيدة، بل إلى الهزة الإنفعالية المثيرة."[1]

إن الإصرار والثبات على الموقف، رغم ما يعانيه الشاعر من اضطهاد وقهر، واستفزازات وسلسلة الاتهامات، وربما إلى حد الاغتيال، كونه يؤمن كل الإيمان الذي لا يقبل الجدال بحتمية الانبعاث والتجدد كما يفعل (العنقاء)، أن كل موت هو نبوءة بميلاد جديد وكل نهاية هي فاتحة بداية جديدة، أكثر إشراقا وأفضل حالاً.

ويرى "يونغ" أن السبب الذي يجعل الشاعر يعود إلى الأسطورة "أن التجربة الأصلية مصدر إبداعه رؤيا، لا تدرك بالعقل ولا تخضع لغناها خضوعاً تاماً للتعبير،

[1]- محي الدين محمد، ثورة على الفكر المعاصر ودراسات أخرى، ط1، منشورات المكتبة العصرية، بيروت 1964،ص 283.

فيلجأ إلى الصورة الأسطورة، وهي أكثر الصور صعوبة، لما تحمله من تناقض ظاهر ليعبر عن- الرؤيا الزوبعة-التي تفيض على كل ما تمسه وتتخذه شكلاً عينياً.»[1]

إن توظيف أسطورة (العنقاء) في المتن الشعري الجزائري المعاصر، يتم بطرق مختلفة، إلا أنها لا تتكئ إلا على بعد واحد، يتمثل في البعث والتجدد أي حياة جديدة، والشاعر يستدعيها كلها في إطار التبشير برؤية متفائلة قادرة على المقاومة في وجه الخطر.

إن المغزى العام الكامن من وراء تلك الأسطورة "العنقاء " هو أن البعث، لا يتم إلا من خلال التضحية، وأن الحياة لا تنبثق إلا من خلال الفداء، بالإضافة إلى ما فيها من معنى إيجابي قوامه الإيمان، بأن انتصار الحياة، لا تتحقق إلا بالبذل والعطاء، ومن ثم فإن انتصار الإنسان المعاصر على قوى الشر والفساد والقهر، وما إلى ذلك لا يتم إلا بالطريقة ذاتها، أي حين يصبح هذا الإنسان قادراً على العطاء والتضحية والفداء، وتلك هي الدلالة الرمزية العامة.

إن الجانب السياسي والإجتماعي، نجده أشد إثارة وأخصب باعثا، لأنه لا شيء يثير الإنفعال ويستفز إرادة الإنسان ويضريها على التحدي والمقاومة، قدر نظام الحكم الميال إلى الجور والظلم والاستبداد و الإستيلاب والتجاوز بما فيه بغي على الإنسان .

[1]- ريتا عوض، أسطورة الموت والإنبعاث في الشعر العربي الحديث،ط1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1978،ص31.

ومن هنا فعلى الإرادة أن تذود عن حرية الإنسان أو إنسانية الإنسان، أو حق الإنسان في العيش والحياة، ومن ثم يلجأ الشاعر إلى أصوات تراثية يتخذها رمزاً لتجربته الشعرية وربما أدرك بشاعريته أن الإيحاء الرمزي أشد إثارة وأبعد أثرا.

فنجد الشاعر إدريس بوذبة يستلهم أحداث وقائع الملحمة الأشورية الشهيرة "جلجامش":

" أنليل" يصدر أمراً بالتخريب والتدمير

وتفشى الداء وساد القحط

وتمردت الأرض، فأنبتت الملح

وجف الحقل فلم يزرع غير التيه

وأوراد الرمل الشاحب...

وتحرك "آيا" فزعا:

"أنليل" يصر على التدمير

تحرك "آيا" فزعا يفشى السر الأعظم في الأنحاء

هدم بيتك يا" أوتنا بشتم" قبل فوات الأوان

ابن من قصبات السور سفينة[1]

[1]- إدريس بوذيبة، الظلال المكسورة، ص 35-36.

تحضر الأسطورة عبر"الإله أنليل" و"آيا" وتحضر أيضا عبر المجازات المستعملة، إذإستعمل (التخريب والتدمير)، وبالطبع هذه الألفاظ فارقت دلالاتها المعهودة، وإرتبطت بدلالات جديدة ناتجة عن أثر الأسطورة (جلجامش الأشورية الشهيرة).

إذ نجد الشاعر في النص، يذكر اللفظة ويستدعي الألفاظ التي تدور في فلكها أو ما يرتبط بها من ألفاظ ذات صلة بها، فهي من أسبابها أو من نتائجها أو من لوازمها.

إن (التخريب والتدمير) هي الدلالة الأساسية المعهودة في الأسطورة (جلجامش)، فتستدعي الألفاظ التي ترتبط مداليلها بمدلول (التخريب والتدمير) من ذلك في النص الشعري (الداء، القحط، الملح، جف الحقل، التيه، الرمل الشاحب، التدمير...)، إلى غير ذلك من الألفاظ التي لا يمكن حصرها، لأن كل كلمة تولد وتتوالد، فإنها تعدل عن دلالاتها المعجمية، فلا يحصل الفهم إن إقتصر على معانيها الأولى المألوفة، بل ينبغي البحث عن دلالاتها الجديدة، مرتجعها الأسطورة الأشورية (جلجامش) فكل هذه الألفاظ تهجر معانيها المألوفة، وتتعلق بمعان حافة جديدة تنهل من الأسطورة.

ولكن هذه الألفاظ المستحضرة والمختلفة، والمتوالد بعضها عن بعض، مهما إبتعدت وتكاثفت فيها طبقات المجاز، فإن مرتجعها الأسطورة الجامعة (التخريب والتدمير).

إن انسجام اللغة الإستعارية، يعود في الواقع إلى انسجام النسق التصوري الذي يحكم هذه اللغة "فمنطق لغة ما، يرتكز على الإنسجامات الحاصلة بين اللغة باعتبارها فضاء وبين النسق التصوري، وخصوصاً المظاهر الإستعارية في هذا النسق التصوري."[1]

[1]- جورج لا يكوف ومارك جونسن، الإستعارات التي نحيابها، ص 143.

فالجمع بين هذه الألفاظ المختلفة في مقولة واحدة، ليس عملية إعتباطية، فهذه المقولة محكومة بأسطورة أساسية، تتحكم في النسق التصوري للشاعر، وهي أسطورة (جلجامش) الأشورية الشهيرة.

ومن هنا فالرابط بين هذه الألفاظ المتباعدة، التي يبدو أن لا سمات مشتركة تجمعها لكن عبر التسلسل يمكن إيجاد رابط، وهو اشتراكها في الدلالة الرمزية وهي دلالة (التخريب والتدمير)، أي أن الشاعر استخدم الأسطورة الجامعة، وبهذا تتعمق معاني الأسطورة، وتتنوع لتوحي بأجواء فسيحة، ما كان ليبلغها الشاعر لولا هذا المزج القوي بين ما هو أسطوري سحيق وبين ما هو إنساني معاش في الحاضر.

فالنص الشعري المعاصر لم يعد يعبر عن المحتوى تعبيراً صريحاً مباشراً، بل يعبر عنه بشكل موح بالشعور والحالة النفسية، مومئاً إلى مجموعة معاني والدلالات التي تنمو وتتداخل وتتنوع وتتعمق، فجوهره يتحول من مجرد وسيلة في الأداء إلى لبنة من لبنات الدلالة في النص، قيمتها فيما توحي به، وذلك بواسطة الرمز بما يحققه من تكثيف لغوي ومن دلالات متعددة، يمكن من التعبير عن عالمي الشاعر/أو الإنسان، الظاهر والباطن معاً، فهو من خواص التفكير اللاشعوري، فيقول" فرويد" أن "الرمز ينتمي إلى مجالين: الشعور واللاشعور، ومن ثم يستطيع الرمز أن يصف العمليات التي تشترك فيها الذات بوحدة كاملة، وتعبرعن الحالات السيكولوجيا شديدة التعقيد والغموض والتناقض.»[1]

[1]- رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، ص 90.

ومن هنا فإن دلالة الإله(أنليل) المألوفة في الأسطورة، هو الإله المدمر الباعث لقوى الموت والدمار الساعي لإفناء البشرية والحياة، فارقت دلالتها المعهودة إلى دلالة رمزية جديدة معاصرة، فأصبح الإله (أنليل) مدلوله الرمزي القوى الفوقية الحـاكمة و المتجبرة وما تمارسه من قهر واستبداد وظلم وتجاوز واستلاب...أي تدمير وتخريب للحياة.

ونتيجة هذا الواقع المأساوي الأليم، جعل الشاعر يبحث عن وسيلة للمقاومة والخلاص، فوجدها في الأسطورة (جلجامش)،حيث إستحضر الإله (آيا)، وهو الإله الوحيد الذي عارض القرار، الذي دبر من الإله (أنليل) وهو تدمير وتخريب وإفناء البشرية، فأفشى الإله (آيا) السر إلى (أوتنابشتم) وأمره بصنع سفينة من قصب السور ويحمل فيها من كل زوجين إثنين ليحافظ على السلالة البشرية والحياة، أي تصبح دلالة (أو تنابشتم) منقذ البشرية.

ويبدو أن دلالة الإله (آيا) المعهودة في الأسطورة، فارقت دلالتها إلى دلالة رمزية جديدة معاصرة تنحصر في المعارضة السياسية للقوى الفوقية المتعسفة والمتسلطة... وقد كان الشاعر موفقا في إستلهام هذه الأسطورة(جلجامش) الشهيرة، والعناصر الرمزية التي إستخدمها، وهي (أنليل)و(آيا). فإستطاع أن يمنحها دلالات جديدة معاصرة غير المألوفة في تجربته الشعرية، حيث تجسد الصراع الذي ساد الواقع في تلك الفترة.

أنليل ← يرمز للقوى الفوقية المتعسفة والمخربة والمدمرة للحياة (أي النظام الحاكم).

آيا ← يرمز لقوى الرفض والمعارضة من أجل الحرية والسلام والعيش الكريم.

وهنا يبرز عنصر التقابل الذي هو أساس الحركة في بناء درامي، وأساس هذا التقابل كما هو ملاحظ، هو تقابل أبعاد نفسية في وجدان الشاعر"لقد علمت التجربة الإنسانية أن كل شعور مقترن في النفس بشعور مقابل ومن ثم يستعصى على أن الإنسان أن يفكر أو يشعر في اتجاه واحد، إذ هو أخلص للتجربة ومايتجاوب فيها من أصداء مختلفة، وحين يمضي التفكير الشعري في اتجاه واحد نجد أنفسنا إزاء شعر لانقبل عليه بحماسة وإن كنا كذلك لا نرفضه."[1]

وهذه الأصوات الأسطورية المستخدمة تحمل عن الشاعر" عبء تجربته الشعورية، وتجنبه البوح المباشر الذي تأباه القصيدة الحديثة، حيث يذهب الشاعر إلى تقديم نموذج مستقل بحياته الخاصة وحركته الذاتية، ومكوناته الفكرية والنفسية، ويبقى بمنأى عنه موفر له مزيداً من الخصائص الموضوعية."[2]

ويكون الموقف السياسي أشد عنفاً وأعتى ضراوة وأخطر على وجود الإنسان ومصيره، عندما يكون الحكم ديكتاتوريا، قد اصطنع الإرهاب الدموي والسجن الذي لا أمل في إنفراجه- في قمع المعارضين والناقمين- تنفيذاً لما يريد تنفيذه من تغيرات سياسية واجتماعية ودينية وثقافية وغيرها، أو حتى سلوكية شخصية، في هذا الإطار الديكتاتوري لا يجد الشاعر، وقد هددت حريته في صميمها إلى أن يصوب إلى الرفض والتمرد.... وبهذا المعنى يظل الواقع ملتهباً بانتقادات الشاعر، ويصبح عليه أن يمتلك الفهم

[1]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهر الفنية والمعنوية، ص 294.
[2]- أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، د. ط. المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع .د.ت، ص 232.

الموضوعي للتناقضات والإنزلاقات التي تسود الحياة، والتفاعل مع أحداث العصر، كل ذلك يمنح الرؤيا الشاملة والقدرة على التخطي والتجاوز والتوجه إلى المستقبل.

فنقرأ للشاعر حسن دواس:

و"أيوس" قبل البزوغ إرتمت..

على صدرك الرحب ياليل

و"هليوس" نورسناك

غزا القلب.. قيد فيه المشاعر

وكل الزنابق أمست سموماً

فأجج أيا صمت صمتك نوراً

وفجر أيا صمت روحك ناراً

ألا هل سترنو إلى الكون "هليوس يوما[1]

تحضر الأسطورتان في النص الشعري لفظاً عبر (أيوس) و(هليوس)، وتستدعيا جملة من الألفاظ التي تدور في فلكهما عبر المجازات، على أن هذه الألفاظ المتداخلة والمتعانقة في غير علاقة، تفارق معانيها المألوفة والمعهودة (المعجمية) التي حدت بها في أصل الوضع، لتحل في النص الشعري بدلالات جديدة من معين الأسطورتين تغترف.

[1]- حسن دواس، سفر على أجنحة ملائكية .د. ط. مطبعة عمار قرفي، باتنة ، د.ت. ص 33-34-35.

وعلى إختلاف هذه الحقول المعجمية والبعد بين دلالاتها، إلا أن رد هذه الحقول المعجمية إلى منابعها الأسطورية ومعرفة دلالتها العميقة التي شحنت بها في سياق القول(النص)، يبين عن مدى العمق الدلالي المشترك الذي تلتقي عنده، فهي وإن إختلفت في مستوى دلالاتها التصريحية، تلتقي في مستوى دلالتها العامة في قطب دلالي واحد، يجمع أطراف النص الشعري إليه ويجعله كلاً منسجماً متماسكاً.

فالإلهة "أيوس" ← دلالتها المعهودة في الميثيولوجيا الإغريقية، هي إلهة الفجر.

والإلهة "هليوس← دلالتها المعهودة في الميثيولوجيا الإغريقية، هي إلهة الشمس.

أما في النص الشعري، فقد فارقت دلالتهما المعهودة إلى دلالة عامة جديدة، حيث أصبحت :

تأسيس حياة جديدة
- الإلهة " أيوس " ← رمز إلى الحرية أو المستقبل.
- الإلهة " هليوس "← رمز إلى الحـريـة.

ومن ثم فدلالة الأسطورتان، فارقت دلالتها المعجمية المعهودة إلى دلالة عامة جديدة معاصرة، حيث أصبحت تلتقي في دلالة واحدة جديدة، هي التجدد المستمر في تدمير المألوف وتأسيس لحياة جديدة، تغمرها الحرية وهي حلم الشاعر ومبتغاه.

كما نجد (النور) مبدد الظلام، غادرت دلالتها المألوفة إلى دلالة جديدة، رامزة إلى التجدد، ثم لفظة (النار)، وهي بمرجعيتها الأسطورية، تحرق وتدمر لتبني الجديد هي فعل تطهير وبعث للحياة، رمز للتجدد والتطهير.

ومن هنا فإن الحقول اللغوية المستخدمة في النص الشعري، فارقت كلها الدلالة المعجمية المعهودة، وأصبحت تلتقي وتشترك في دلالة واحدة عامة، وهي تأسيس لحياة جديدة تغمرها الحرية، وهي غاية الشاعر وهدفه.

ويرى صلاح عبد الصبور" إذ أن الدافع إلى إستعمال الأسطورة في الشعر، ليس هو مجرد معرفتها، ولكنه محاولة إعطاء القصيدة عمقاً أكثر من عمقها الظاهر، ونقل التجربة من مستواها الشخصي الذاتي إلى مستوى إنساني جوهري»[1]. لذلك فإن فهم اللغة الشعرية يقتضي معرفة المشترك الذي يجمع النسق التصوري للشاعر، والنسق التصوري للقارئ وفي ظل عدم معرفة هذا المشترك تظل لغة الشعر عند الشاعر غامضة، ملتبسة، أما إذا انجلى هذا المشترك، فإن مغالق هذا الغموض ستفك وسيزال.

ويبدو من خلال الأسطورتين (أيوس-هليوس) في النص الشعري، أنهما لم تكن تعبير عن رغبة الشاعر في الغياب والهروب من الواقع بقدر ما كانت تعبيراًعن رغبته في مواجهة هذا الواقع والتمرد عليه واتخاذ وقفة وجودية.

والشاعر يتمكن عن طريق اللغة من خلق عالم مواز لعالم الواقع، يجرب فيه قدرته على مقاومة المألوف والمبتذل والناقص، ويجرب قدرته على خلق الحلم والتنفيس عن المكبوت والغضب والتمرد والرفض، أعني "أن الشاعر يحاول أن يخلق عالماً منافساً للتجارب المألوفة الحميمة بواسطة اللغة، وعالم اللغة في هذا الشعر مختلف عن لغة

[1]- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، ص 140.

التجربة المعهودة، والنظام العقلي المتعارف عليه، هو عالم آخر، تكاد تخلق فيه اللغة قبضة الإحالة على أشياء خارجية.»[1]

لقد وجد الشاعر في أصوات الأخرين، تأكيداً لصوته من جهة، وتأكيداً لوحدة الإنسانية من جهة أخرى، فامتلأت القصيدة المعاصرة بكثير من الأصوات المستحضرة برصيدها الانفعالي والدلالي، ومتخذاً إياها رموزاً لتجربته الشعرية، لأن "هذه الشخوص أو المواقف تستدعيها التجربة الشعورية الراهنة، لكي تضفي عليها أهمية. فالتجربة إنما تتعامل مع هذه الشخوص والمواقف تعاملاً شعريا على مستوى الرمز، فتستغل فيها خاصة الإمتلاء بالمغزى أو بأكثر من مغزى، تلك الخاصة المميزة للرمز الفني»[2].

ولقد تحولت الأسطورة إلى كلمة مشحونة دلالياً بواسطة السياق الشعري، وليس سياقها الأسطوري فقط، الأمر الذي يجعل المثال متوتراً بين دلالتها المعهودة، وما تمتلكه من دلالات جديدة، لتخلق من توتره علاقة إيحائية بين الواقع المعبر عنه شعراً والدلالات المضمنة في لغته.

والحقيقة أن أرقى التوظيفات الأسطورية، هو الذي يهيمن فيه الأسطوري وتغيب الأسطورة، وهي أكثرها فنية ومساهمة في بناء جمالية النص، وخلق شعريته، وهذا ما نجده عند الشاعر إدريس بوذيبة إذ يقول:

مندلع كالنار

كالمدية أقطع لحم الورق الشاحب

[1]- مصطفي ناصف، اللغة بين البلاغة والأسلوبية.د.ط. النادي الأدبي، دار البلدة، جدة 1989،ص 329.
[2]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهر الفنية والمعنوية، ص 203.

والورق العائم في قنوات الإرث المحيط

منتشر كالريح

كالأوراق الهاربة

أسرابا من أغصان الروح

أتبرأ من لغة خانت ملامحها

وباعت صهيل الحروف

أتكور خارج مقصلة العسف

حان مجيء غبار الحرائق

سأفاتح وجه الثلج بحزني[1]

فالتفاعل بين النص الحاضر والنص الأسطوري حاصل على المستوى الدلالي، دون الإفصاح عن الأسطورة، هذا التوظيف يسير وفق تمش مخصوص، يتمثل في فك عقد الأسطورة ونشر دلالالتها في أرجاء النص، فيضحى التعبير عن الأسطورة وإعلان حضورها لا عبر تجلياً (لفظاً) بل عبر الأسطوري الذي ينتشر في أنحاء النص، والذي تحمله اللفظة، وتصبح اللفظة بذلك لا تعبيراً عن مدلولها المتعارف عليه بل هي تعبير عن حضور الأسطورة في النص، لتفرغ اللفظة من دلالاتها المعجمية، وتعبر عن معاني الأسطورة التي اقتطعت منها.

[1]- إدريس بوذيبة، الظلال المكسورة، ص 54-55.

وهذا التوظيف يتم عن طريق ألية التفتيت، أي تفتيت الأسطورة إلى مجموع دلالاتها ويبثها في النص ، فيصبح الأسطوري معلناً عن حضور الأسطورة رغم غيابها لفظاً.

ومن خلال النص الشعري، فالشاعر قام بتفتيت أسطورة (سيزيف) وجعلها كالنثار منتشر في أنحاء النص، فأينما وليت وجهك وجدت في النص الشعري ما يحيلك إلى هذه الأسطورة، فهي كالعقد الذي فك خيطه الجامع، فأصبحت حباته منتشرة في كل الأرجاء، فحضرت الأجزاء (مندلع كالنار، كالمدية، الورق الشاحب، الورق العائم، كالريح، كالأوراق الهاربة، أتكور، مقصلة العسف...) وغيرها، للتعبير عن كل، وعبر هذه العملية تنزاح هذه الألفاظ وتهجر معانيها المعجمية لتعبر عن معان جديدة إلى الأسطورة مرتجعها، إنها أسطورة (سيزيف) الذي تدور في فلكه جميع هذه الألفاظ أو الكلمات، ومهما إبتعدت المسافة وكثرت الوسائط، فهي مرتدة إلى منبعها الأسطوري، وهذه الكلمات أو الألفاظ، فارقت دلالاتها المعهودة وإرتبطت بدلالات لها جديدة ناتجة عن أثر الأسطورة (سيزيف).

واللافت للانتباه أن الأسطوري يعلن عن حضوره في النص قبل الأسطورة عبر دلالاتها فالشاعر واع برمزية هذه الأسطورة وبكيفية توظيفها، فأسطورة (سيزيف) الأقرب تمثيلاً لواقع الشاعر المرير، لأنها تجسد العذاب القهري، ومن ذلك فالشاعر يجسد موقفاً معاصراً مماثلاً للموقف الأسطوري، هو تحمل عبء الثقل والإصرار على المواجهة، كي يعيد للحياة صورتها الطبيعية من محبة ووئام وكل ما هو إنساني متبرئا من أمته التي لم تحافظ على مجدها وعلى عزها وأصالتها. ونخلص إلى أن الشاعر

« يستطيع أن يجعل أداءه المتكئ على المنحنى الأسطوري مكثفاً وحاشداً-في منظور واحد- العديد من المطلات الفكرية والفنية، مثيراً لدى المتلقي نبضاً حدسياً بواسطة إستثارة تلك المنطقة الغامضة. ومن اللاوعي الجمعي المستكن داخلنا جميعاً، شريطة قدرة الفنان على الإستخدام الذكي والإنتقاء الفني الجيد لعناصر مومئة ورامزة في مادته الأسطورية، إنه بذلك يستطيع أن يخلق كوناً فنيا مستمداً من الإمتداد التاريخي، ينضاف إلى نماء التجربة الشعرية.»[1]

إن الشاعر إدريس بوذيبة في نصه هذا، يمعن في القسوة على ذاته، برميها في أتون قضية جوهرية، بحيث يضحى الشعر كله معاناة مريرة لها، ومكابدة مرهفة في التعامل معها، وفي تحمل آثارها ومن ثم تجسيد رؤى وكشوفات خالصة من كل ما كان يسمها من لبس واضطراب، فإستغراق العواطف الذاتية في قضايا جوهرية عامة على هذا النحو، من شأنه أن يوحد بين الذاتي والموضوعي، فلا يعود هناك أي فاصل بين الذات وما يجري خارجها، تصبح قضايا الوطن الكبرى هموم الشاعر الكبرى، فهذا التناظر الطبيعي العضوي يعود إلى إيمان الشاعر الشديد بوطنه وصدق التزامه بقضاياه المصيرية.

إن الأسطورة في النص المعاصر، كانت وعياً ضديا لواقع العالم المعاصر الذي وصل إلى الحضيض وإلى قدر كبير من البربرية، لذا لجأ الشعراء إلى الذاكرة إلى الأسطورة بحثا عن عوالم تخرجهم مما هم فيه وعن رموز تجسد هذا الضياع بعمق ولهذا

[1]- رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، ص 297.

نجد« الشاعر يفسح المجال في قصيدته للأصوات التي تتجاوب معه، والتي مرت ذات يوم بنفس التجربة ، وعانتها كما عاناها الشاعر نفسه ، وليس هذا إلا إيماناً منه- وتأكيد من جهة أخرى –لوحدة التجربة الإنسانية.»[1]

ومن هنا تعتبر الأسطورة منقذة للقصيدة الحديثة، بتوسيع فضاءاتها، وجعلها تمتص العديد من الإحالات التي تثري القصيدة، وتفتح مجالاتها، كما أن الأسطورة وسعت وبشكل كبير أفق درامية القصيدة، وارتفعت بها وبدلالاتها إلى فضاء أرحب.

فنقرأ للشاعر الأزهر عطية، هو الآخر اعتمد طريقة (التفتيت للأسطورة):

وأبحرت يا أصدقائي
وفي زورقي قد حملت السلام
رفعت الشراع
سرحت الحمام
سافرت وفي مركبي
أطوف البحار
أجوب القفار
وما زلت في رحلتي سائرا
وما زلت في زورقي تائها
وقلبي حزين[2]

[1]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 307.
[2]- الأزهر عطية، السفر إلى القلب، ص 25-26.

فالمحور الدلالي الذي يحكم النص مرده إلى أسطورة (السندباد) التي تلتحم بالقصيدة إلتحاماً كلياً دون ذكر الأسطورة لفظاً، وأضحت دلالات القصيدة ترشح بالرحلة بعد أن حكمت الأسطورة (السندباد) بنيتها الدلالية الباطنية، والواقع أن صور(السندباد) هي الرمز المحوري في القصيدة الذي يتجسد بصور مختلفة في النص الشعري(أبحرت، الزورق، سافرت، المركب، أطوف البحار، أجوب القفار، رحلتي، تائها...) وغيرها، فلم يعد هناك تفاصل بين الأسطورة والقصيدة، بل هناك إندماج كلي، حولت فيه الأسطورة القصيدة إلى سلسلة من الإيحاءات والدلالات التي ترشح بمعاني أسطورة (السندباد).

فقد استطاع الشاعر في هذه القصيدة أن يرتفع بالتعبير الشعري إلى مستوى عال، فقد إستفاد من الرمز الأسطوري ومن البناء الأسطوري بدون أن يذكر الأسطورة صراحة (أي لفظاً)، ومن ثم إعتمد التفتيت وهو الأرقى في توظيف الأسطورة، معناه هيمنة الأسطوري وغياب الأسطورة، فأصبحت الأسطورة ذلك الغائب/الحاضر، غائبة لفظاً، وحاضرة من خلال دلالاتها المندسة في ثنايا النص الشعري دون أن تعلن عن نفسها صراحة، أو فلنقل بعبارة أخرى وأدق، غابت الأسطورة، لكن الأسطوري ظل حاضراً يحكم الأرضية الخلفية للقصيدة عبر دلالات الرحلة والمغامرة والمخاطرة وغيرها، وهذا يرجع إلى تفتيت الأسطورة، أي إمتص الشاعر الدوال العامة للنص الأسطوري الغائب (السندباد) ووظفه-عن طريق التفتيت- وفق تجربته الشعرية النابضة بروح الجدة والابتكار والإبداع.

لقد كان عنصر الحركة طاغيا- وهو سمة من سمات الرحلة- على المساحة اللغوية للنص، عبر سيطرة الأفعال المضارعة الدالة على الحركة والإستمرار مستدعية بعضها البعض (أبحرت رفعت، سرحت، سافرت، أطوف، أجوب....) وغيرها، فقد أسهم نموها الدرامي في تصعيد مشاهد الحدث، وشحنه بطاقة درامية عاطفية متقدة، كما تدل على الاستمرار والتجدد.

إن ما ينتظره السندباد/ الشاعر، وما كان يأمله من مكابدة رحلته ومعاناته منها، هو الوصول إلى تحقيق ما كان يسعى إليه من معرفة يقينية، تقلص من مساحة جهله، وتبدد قلقه وتهدئ من روعه وإلى ما ينشده من حياة وادعة هانئة وطموحه الكبير أن يرى حاضره قد تغير، ولكن ما يرجوه السندباد/ الشاعر شئ وما يمنى به شئ آخر.

وميزة هذا التعامل غير المباشر(أي التفتيت) مع "الرمز الأسطوري القديم، تضفي على الشعر قوة تعبيرية لها وزنها وقيمتها، وفيها يتجنب الشاعر التورط في حشد الرموز الأسطورية القديمة على نحو يثقل كاهل التعبير"[1].هذا من جهة، ومن جهة ثانية" فإذا كان المتلقي ملماً بالأسطورة وإستطاع أن يتمثلها بوصفها خلفية لهذه العبارة فإن إحساسه بشاعرية العبارة أو بقوة التعبير الشعري فيها يكون أقوى وأعمق"[2]

إن هيمنة الأسطوري وغياب الأسطورة، تعتبر أرقى المراحل التي بلغها التوظيف الأسطوري في القصيدة المعاصرة، وأكثرها فنية ومساهمة في بناء جمالية النص الشعري وخلق شعريته، حيث تكون الأسطورة في هذه النصوص ذلك الغائب/الحاضر،

[1]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، ص 216.
[2]- المرجع نفسه، ص ن.

لا تكشف عن نفسها في ظاهر النص، ولا ترد لفظاً، لكنها تندس في ثنايا النص، وتبني صوره عبر دلالاتها التي تعود إليها. فالأسطورة في مثل هذه النصوص ليست شيئا خارجا عن القصيدة، بل أضحت هي العروق التي تبعث في القصيدة الحياة، وهذا النوع من التوظيف (التفتيت) قلما نجده في الشعر الجزائري المعاصر.

فالبطولات في الأساطير القديمة، تبدو تعويضاً للشاعر عن هزائم الواقع، كما كانت لطبيعة المرحلة، دورها في إهتمام الشاعر بأدوات تعبيرية تساعده قدر الإمكان على التركيز والإشارة ومضاهاة تعقيد الواقع وتشابك قضاياه بتعقيد القصيدة وتشابك أدواتها،« وعن طريق إستخدام الأسطورة تكون إسقاطات الشاعر الرامزة، يتجاوز بذلك آفة السرد أو سطحية التجريد المطلق، ويتيح له الربط الحميم بين الذات وهمومها المعاصرة وبين الدلالات النفسية المستنبتة داخل البناء الأسطوري في نسيج قصيدته.»[1]

إن رؤية الشاعر الجزائري المعاصر، لم تتميز فكرياً عن مجتمعها، فهو يوحد صوته الشعري بغايات مجتمعه وأهدافه الوطنية، ومن هنا لا تجد موضوعات شعرية تخرج عن مأساة الواقع أو التحريض على الرفض والتمرد.... وغيرها.

لقد ساهمت الأسطورة في بنية الكلمة في صنع إنسجام النص وتماسكه الدلالي، بعد أن ردت حقوله المعجمية المعهودة إلى حقل دلالي واحد، وردت مواضيعه المشتتة في الظاهر إلى موضوع أم تجتمع عنده معاني وتلتقي، وأضحت الأسطورة هي المدار الذي

[1]- رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، ص 295.

تدور حوله صور النص جميعها، وبذلك أرجعت الأسطورة إلى النص وحدته وتماسكه ومنحته دلالات جديدة معاصرة.

ولقد إرتقي شعراء هذه المرحلة بمستوى التوظيف الأسطوري إلى مستوى لم يبلغه من الناحية الفنية غيرهم من شعراء المرحلة السابقة، فيؤسطر الإبداع بأطرافه المختلفة فيتحول الشاعر إلى أسطورة، ويضحى طوراً سندباديا وطوراً عنقاءاً وسيزيفيا، وهذه الأساطير ذات شيوع لدى شعراء هذه المرحلة، وبالأخص أسطورة السندباد-تكاد- لا تخلو أي مجموعة شعرية من هذه الأسطورة.

إن الاستخدام الأسطوري لدى شعراء هذه المرحلة، لم يكن على نفس المستوى، فهناك توظيف تحضر فيه الأسطورة والأسطوري-وهو الشائع والغالب- فيربط الشاعر في هذا المستوى من الإستخدام الأسطوري بين تجربته المعاصرة والدلالات العميقة للأسطورة، فتظهر في نسيج النص متناغمة مع التجربة الذاتية للشاعر، ولا يصعب على القارئ في هذه القصائد كشف المحور الدلالي الذي عليه النص الشعري، لأن الأسطورة تحضر حضوراً صريحاً بتسميتها (لفظاً) في القصيدة، هذا النوع من التوظيف(هيمنة الأسطورة والأسطوري)، يعتمد إلى أبعد الحدود التشبيهات، ويتغاضي عن كثير من تفصيلات الأسطورة، لأن ما يعنيه منها هو إسمها كاف لإختزال معاناته ومأساته. وهذا لا يعني أن الأسطورة أصبحت خارجة عن القصيدة وناشزاً عن سياقها الدلالي، بل أضحت خالقة لدلالة القصيدة ذاتها، بانية لجماليتها متلبسة بمعانيها، ولكن هذه المرحلة من التوظيف على أهميتها، لم تكن في الواقع- حسب رأينا- إلا تمهيداً لمرحلة جديدة،

تكون الأسطورة ذلك الغائب الحاضر، أي الذي تغيب فيه الأسطورة، ويهيمن الأسطوري فهذا النوع من التوظيف (هيمنة الأسطوري وغياب الأسطورة) يعتبر من أرقى التوظيفات الأسطورية في النص الشعري، وأكثرها فنية ومساهمة في بناء جمالية النص، وخلق شعريته، حيث تكون الأسطورة في النص الشعري ذلك الحاضر/الغائب،لا تكشف عن نفسها في ظاهر النص،ولا ترد لفظاً،لكنها تندس في ثنايا النص، وتبني صورة عبر دلالاتها التي تعود إليها.

مثل هذا التوظيف تضحى فيه الأسطورة هي العروق التي تبعث في القصيدة. كما يؤكد قدرة الشاعر ومهاراته الإبداعية. لم يستطع الشاعر - في الغالب- توظيف الدلالات العميقة لهذه الأساطير، وعادة ما تأتي في شكل تشابيه- إن لم تكن سنة غالبة- تكتفي بالمقارنة بين واقع الشاعر وواقع الأسطورة، ربما يأتي بها الشاعر على شكل ألغاز لتضليل الرقابة والإفلات من الأذى والملاحقات، معتمداً في ذلك الإختزال.

وتعد الشخصيات الأسطورية من إحدى أدوات إستجلاب الإبداع، والإستعانة إلى الدخول إلى عوالم إبداعية للحصول على معان جديدة، عن إستعادتها وتحويلها أو تحميلها تجربة معاصرة تنضاف إلى تجربتها التي عرفت بها تاريخيا، فيصبح الماضي/الحاضر أو الحاضر/الماضي المتماثل أو المتخالف.

لقد تضافرت الأحداث، لتجعل شعراء هذه المرحلة أكثر إنسجاماً مع الواقع، وهذه الأحداث نفسها أعطت الشعر دفعة قوية جريئة نحو الإبتكار والتجديد في محاولة تمردية على ما سبق من مضامين وأشكال، والبحث عن أشكال ومضامين جديدة، فقد تبنى

التوظيف الأسطوري، الذي قد أدى بالقصيدة إلى أن تتحول إلى البناء الدرامي، مما يؤكد أن الشاعر المعاصر ، لم يكن بمنأى أو بمعزل عن الحداثة.

الفصل الرابع
الطبيعة

في الشعر الجزائري المعاصر

- توطئة
- تجليات الطبيعة

- **توطئة:**

لقد هام شعراء الرومانسية في ربوع الطبيعة، وتجولوا بين مظاهرها وكانوا في ذلك يبحثون عن الجمال، فرأوه في كل كبيرة وصغيرة من حولهم، سواء أكانت الطبيعة ساكنة أو متحركة، فتغلغلت تلك الطبيعة –ساكنة أو متحركة- بين أشعار الرومانسيين، فمنها ما جاء في قصائد مستقلة، ومنها ما جاء منبثا في ثنايا الأشعار.

إن شعراء الرومانسية يختلفون عمن سبقهم من الشعراء المحافظين، فإذا كان هؤلاء المحافظون هم الذين أحيوا شعر الطبيعة من مرقده، وراحوا يتغنون بجمال الطبيعة، فهناك فرق بينهم وبين الرومانسيين، فالأوائل يصفون الطبيعة، والأواخر يمتزجون بها، فالأوائل يرون الطبيعة من خارجها، أما الأواخر فيصدرون عن الطبيعة، أو تصدر الطبيعة عن دواخلهم، فهم يتمثلونها تمثلا كاملا، ويمتزجون بها ويذوبون فيها، فالطبيعة تنطق بأفكارهم، وأشعارهم في ذلك كله تأتي على سبيل الحقيقة أحيانا، وأحيانا على سبيل الرمز، مستعينين في ذلك بالتشخيص أحيانا والتجريد أحيانا أخرى، ممتزجين بهذه المظاهر الطبيعية كلها، لا يفصل بينها وبين نفوسهم فاصل، إذا تعاملوا مع مظاهر طبيعية من داخلها أو أخرجوها من دواخلهم، ورأوا في هذه المظاهر الطبيعية أسرار عميقة تدرك، ويحاولون هم إدراكها، وكانوا في ذلك كله يحاولون الإفلات من عالمهم المادي المظلم والانطلاق في رحاب الكون.

إن الامتزاج والتوحد مع الطبيعة لدى الرومانسيين، كونها ظاهرة سامية تستحق أن يلجأ إليها الشاعر مبتعدا عن عالم الإنسان، حيث لم ير فيه الشاعر إلا الجحود، والإنكار والظلم والاضطهاد... وغيرها.

إن العملية الإبداعية المعاصرة تزخر بالعديد من الرموز اللغوية التي دلت في سياقها العام للتجربة بما يدل على ابتكار الشاعر المعاصر، وتعامله مع اللغة بوصفها منهلا غفلا من الدلالات المسبقة، فاللغة عند الشاعر مطابقة للوعي الفعال الذي يؤثر في الأشياء، ويحكم العالم، وهو لا يوجد إلا مع إمكان خلق اللغة، كما يقول "هيدجر" فهي «من جهة الوظيفة كالوعي سواء بسواء واللغة مجال يعمل فيه الوعي عمله ولا يأخذها مأخذ المادة المصنوعة سلفا»[1]، وهذا يعني حسب "هيدجر" أن الوعي الإنساني- من خلال الإبداع الشعري- يغير حقيقة العالم باستخدام اللغة إستخداما خاصا من شأن خلق علاقات جديدة بين الأشياء بغية خلق إدراك عقلي جديد لجوهر تلك الأشياء وحقائقها المألوفة.

ويرى الدكتور "عبد المنعم تليمة" «وفي الرمز اللغوي، مستوى دلالي يزول فيه ما شاب الخبرة من غموض وإبهام، فتلتئم خبرة الجماعة، وتنفتح فيه مقدرتها على حفظ خبرتها في كليات رامزة إلى السعادة والشقاء والعدل والظلم والقهر»[2] .

[1]- مسلم حسب حسين،جماليات النص الأدبي، دراسات في البنية والدلالة،ط 1،دار السياب للطباعة والنشر والتوزيع 2007، ص 85.

[2]- عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، د ط، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1990، ص 21.

وقد اشترك الشعراء المعاصرون في بعض الرموز اللغوية، ولكنهم إختلفوا في الدلالة التي أرادوها لهذا الرمز أو ذاك، إختلافا تقتضيه طبيعة الاتجاه الشعري لكل واحد منهم، وتقتضيه الرؤية الشعرية المغايرة من تجربة لأخرى، وربما داخل ذات الاتجاه، إن الطبيعة ومحتوياتها ومكوناتها، قد شغلت حيزا كبيرا في القصيدة المعاصرة، وتعامل معها الشاعر المعاصر برؤية جديدة، إن لم نقل برؤية حداثية.

فأصبحت مظاهر الطبيعة رموزا للحياة النفسية، لأنها عود الثقاب الذي يشعل الروح الشاعرة، ويدفع بالينبوع الكامن في أعماق النفس إلى التفجر والتدفق، والانطلاق وبقدر ائتلافه مع الطبيعة، وبقدر اتصاله بموجودات هذا العالم، يكون حظ الشاعر من التعرف على أسرارها ويكون نصيبه من المتعة الروحية، خلافا عما تعوده الرومانتيكيون من إسقاط مشاعرهم عليها، إنهم إكتفوا من الطبيعة، بأن تقوم بدور الشريك الذي يقاسمهم الكآبة والبهجة، ولم تذب في نظرتهم تلك الحواجز التي تفصل بين عالمي الذات والموضوع، بغية خلق إمتزاج بين الشعور والوجود.

- **تجليات الطبيعة:**

لقد وظف الشعراء الجزائريون، المفردات اللغوية المألوفة من الطبيعة ومكوناتها ومحتوياتها، والتي أضفوا عليها دلالات رمزية خاصة مبتكرة، وإستثمروا مواطن الإيحاء فيها، حتى غدت الطبيعة لديهم بكل مظاهرها رموزا لما تخفيه الذات الإنسانية من مشاعر مرهفة والتعلق بالأمل والحنين إلى الإنطلاق.

فيقول "أدونيس" عن الكيان الحدسي للغة: "إن الكلمة عادة معنى مباشرا، ولكنها في الشعر تتجاوزه إلى معنى أوسع وأعمق، لا بد للكلمة في الشعر أن تعلو على ذاتها وأن تزخر بأكثر مما تعد به، وأن تشير إلى أكثر مما تقول، ثم إن اللغة ليست كيانا مطلقا، بل عليها أن تخضع لحقيقتنا التي نجهد في التعبير عنها تعبيرا كليا، فهي ليست جاهزة بحد ذاتها.... وإنما هي صورة صوتية وحدسية"[1] .

إن دأب الشاعر المعاصر في البحث عن طاقات اللغة الرمزية، مدفوع بإلحاح هم الإكتمال الفني، والوهج الأصيل للتجربة والسمة الإيحائية التي هي من جوهر الشعر، وما من شك ما للطبيعة من سحر يفوق كل سحر، ولها سلطانها على الإنسان، وقدرتها على تحرير ذاته من قيود الحياة، ولهذا لجأ الشاعر المعاصر متخذا محتوياتها ومكوناتها رموزا، ترتبط إرتباطا وثيقا بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر، وتعكس لنا حالاته النفسية.

[1]- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، د ط، دار العودة، بيروت 1979، ص 127.

فنقرأ للشاعر يوسف وغليسي:

هائم أتترى حنينا إلى خيمة

أستجير بها من هجير المكان

يسألونك عني

قل إني تشبهت بالنخل ما مت

وما ينبغي أن أموت

أتسامى كما الروح فوق الزمان

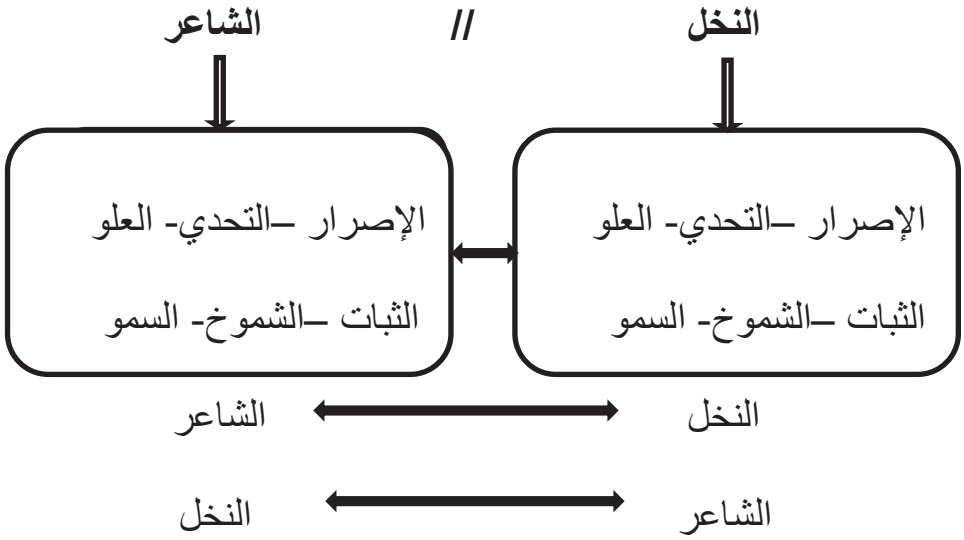
وفوق المكان وفوق الحكومة والبرلمان.[1]

إن أول ما يتبادر إلى الذهن عند قراءة الرؤية الشعرية،هو أن الشاعر عاشق للطبيعة، لكن هذه الدلالة السطحية تتلاشى عند مزيد من التأمل في الرؤية، فـ(النخل) جزء من عالم الصحراء التي تمثل انتماء الشاعر، فهي قد تشير إلى الشموخ والثبات أو الصمود والتحدي والإصرار أو العطاء والعزة وغير ذلك من الدلالات.

فالنص الشعري يكشف عن إنهيار الذات الشاعرة من الداخل،وإنطماس الرؤية وتبدد الوعي، فكل تلك الدلالات وما يتصل بها أدى بالشاعر إلى الإحساس بالهوة بين "المثال" وبين "الواقع" الأليم، وربما الضياع والتيه وغيرها.

[1]- يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص 41.

فهذا الإحساس إنعكس على نفسية الشاعر، فتلـونت بألوان الصمود والتحدي والاصرار والشموخ والثبات والسمو، لمواجهة الواقع المرير، فاختار (النخل) كمعادل رمزي لهذه الحالة النفسية:



ومن ثم فإن دلالة النخل المعهودة، فارقت إلى دلالة جديدة معاصرة رامزة لشخصية الشاعر، ويتضح أن شدة المعاناة شكلت دافعا من دوافع الشاعر أن يتخذ (النخل) رمزا يعبر به ومن خلاله عما لحقه من أذى وآلام وعذاب ومكابدة وغيرها، ويشي في الوقت نفسه بالإصرار والتحدي والثبات والصمود والسمو- فالنخل معادل رمزي للحالة النفسية للشاعر–فيصور لنا حالة من العجز عن تحقيق بعض طموحاته التي تصطدم بمأسوية الواقع، ولعل هذا ما جعل الشاعر يتخلى عن استخدام أي أداة من أدوات الربط بين كل رؤيا وأخرى باعتبارها كلا لا يتجزأ، وإن كان لكل منها دلالتها الخاصة، إن الشاعر تتملكه رغبة قوية وجامحة في الإصرار والتحدي والثبات وغيرها، وهو ما يوحي به استخدام صيغة المضارع (الاستمرار والامتداد)، ربما يعكس إحساسا لديه بفقدانه للقيم

الإنسانية، فالشاعر في حركة دائمة في نطاق الطريق الذي يسير في رحلة المجهول، وهو متشبث بالأمل من خلال إصراره وتحديه وصموده، ولا ريب أن الرمز أفضل وسيلة للكشف عن الجوانب المعتمة لهذا الوجود، فإذا لم ينقلنا كما يرى "أدونيس" «بعيدا عن تخوم القصيدة وبعيدا عن نصها لا يكون رمزا، فالرمز الشعري هو الذي يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص، فالرمز قبل كل شيء معنى خفي وإيحاء، إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هي القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم واندفاع صوب الجوهر»[1] .

كما يطرح النص جدلية الحياة والموت من خلال (النخل) بوجوده في بيئة قاسية يتحدى حرها وقرها ورملها وعواصفها بقامته الشاهقة وشموخه وتعاليه الأبدي، فكان النخل الرمز المطواع يعبر به الشاعر عن صموده و شموخه و تحديه...وغيرها لصروف الدهر وما يكابده وما يعانيه في وطنه، من استبداد وقهر وظلم....وغيرها.

ولا غرو في أن المبدع " يستمد مواضيع أعماله الفنية و المعرفية و الجمالية من الواقع الموضوعي، و حقائق الذات على حد السواء، و من جهة مقابلة، فإن الإبداع الذي لا يتطابق مع حقائق الواقع، لا يعد خلقا جماليا معبرا عن جمال الذات المتساجلة مع جمال الواقع الطبيعي و الاجتماعي»[2] .

[1]- أدونيس، زمن الشعر، ص 269.

[2]- منير الحافظ: الوعي اللغوي الجمالي في فلسفة الكلام، ط1،دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2005،ص 112.

ولكي يؤدي الرمز دوره الحيوي والفعال عليه أن يأتي ملتحما بالسياق الشعري، ومن ثم وراء كل قصيدة شعرية ناجحة رمزا من الرموز، لأنه «حالة لغوية يعكسها بناء لغوي متميز يتجاوز "المجاورة" و"النقل" و"الإستبدال"، بمعنى أن هذه الحالة اللغوية تتخطى المشابهة إلى نوع من البناء تتعقد فيه العلاقات بين الظاهر والأشياء»[1] غير أن الشعر لا يميل إلى التعبير باستخدام اللغة استخداما مألوفا، تصبح فيه اللغة تعبيرا حرفيا عن الأفكار و المشاعر، وإنما بالعدول المتواصل إلى الأساليب المجازية بمفهومها العام، ومن ثم فإن اللغة الشعرية لا يتسنى لها أن تسمو على ما هو مألوف من الأساليب التعبيرية إلا بالخروج على منطقية الدلالة المعيارية للغة «فالشعر من غير المجاز على نحو ما يقول كوليردج –كتلة جامدة لأن الصورة المجازية جزء ضروري من الطاقة التي تمد الشعر بالحياة»[2] ولعل المجاز يحوز "أهمية أعظم من مجرد قدرته على بعث الحياة في الشعر، فهو يمثل جوهر الشعر نفسه أو ماهيته كما يرى "ايستمان" إلى جانب الوزن»[3].

ومن ثم لقد تحول الموقف الشعري في النص إلى حالة من المطاردة التي تصل إلى حد القمع، وتلقي الإنسان في براثن الخوف والترقب، وتشعره بضآلة شأنه بين فكي هذه الأداة المتمثلة في القوى الفوقية المتسلطة التي لا ترحم، وهي تتبع الناس بشكل

[1]- أحمد الطريسي، الشعر بين المشابهة والرمزية، دراسة في مستويات الخطاب الشعري، ط 1، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط 1991، ص 41.

[2]- إليزابيت درو، الشعر كيف نتفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد ابراهيم الشوش، مكتبة منيمة، بيروت 1961، ص 69

[3]- رينه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ط 3، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1985، ص 239.

استفزازي يخترق خصوصياتهم حتى النخاع وبذلك يتزايد الخوف، وتخرس الشفاه عن البوح بشيء مما تكتمه في الصدور، ويصبح الأمر في غاية الخطورة حين يصل الشاعر إلى طرح جدلية (الموت والحياة) قوله في النص الشعري (ما ينبغي أن أموت)، مفضلا الحياة عن الموت، ولأن الموت ذو طبيعة مراوغة، فلا بد أن يترك في نفس الشاعر إحساسا بالخوف وافتقاد الأمان والطمأنينة، وكأن بالشاعر مهدد بالقتل، نتيجة الصراع القائم في الواقع، ومن ثم اختار الشاعر(النخل) كرمز نتيجة توافقه مع حالته فـ(النخل) في صراع دائم مع قساوة الصحراء، متحديا، صامدا، شامخا، ثابتا، والشاعر هو الآخر في صراع مع قوى فوقية متعسفة متسلطة، مستبدة، وهذا من أجل إثبات الذات في الوجود، واستمرار الحياة من خلال صموده وتحديه وثباته وإصراره... وغيرها، فالنخل والشاعر يتحدان من أجل البقاء واستمرار الحياة والتحدي لصروف الدهر.

إن الشاعر الحق لا يسلم اللغة كما تسلمها ولا يصوغها بنفس دلالتها المعجمية الرتيبة، وإنما يضيف إليها من فكره وفنه ومشاعره ما يجعلها –اللغة- تتجاوز الرتابة المألوفة إلى دلالات جديدة سواء على مستوى التركيب أو التصوير، وهذا ما يجعل التجربة الشعرية والشعورية ثرية فنيا وجماليا.

يقول الشاعر يوسف وغليسي:

كان لي وطن ضارب في دمي

راسخ في إمتداد الزمان..

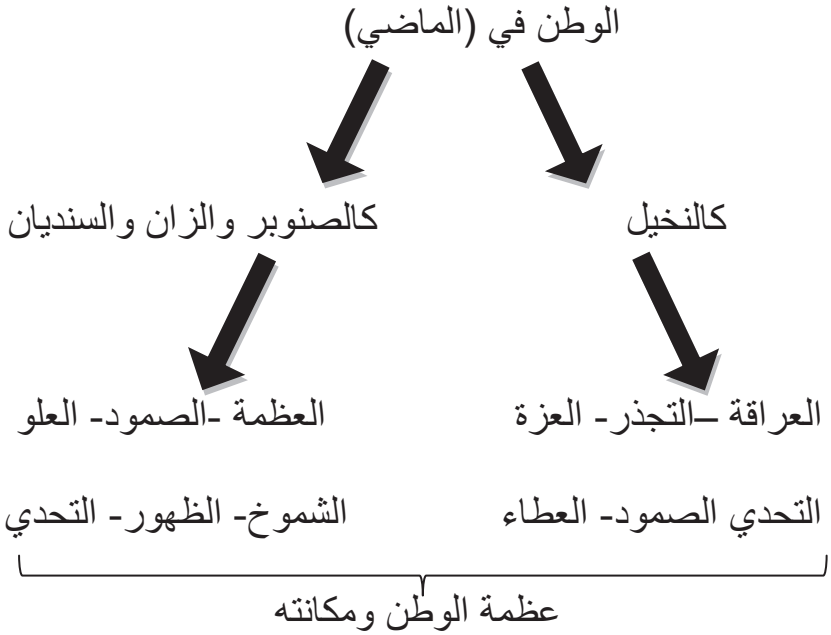
سامق في السماء..

شامخ كالنخيل..

فارع كالصنوبر والزان والسنديان[1]

يعبر الشاعر عن وطنه الساري في دمه، وهذا تعبير عن مدى حب الشاعر لوطنه الضارب في التاريخ بجذوره وأمجاده وعظمة مكانته.

فيستهل الشاعر النص بجملة فعلية لافتة بدلالتها، فالفعل الماضي (كان) يجسد بؤرة النص الشعري، فالفعـل فـي زمنه الماضي يحيل إلى الذكرى أو التـذكر، أي استدعاء صورة أو معنى مختزن فـي الذاكرة، فتسرع الذات تستحضر ذلك الماضي المضيء، هربا من الحاضر المسكون بالقتامة والجهامة، وتؤكد الصورة التي يخلعها الشاعر على وطنه –في الماضي- حرصه على التشبث بالحياة في مقابل الدمار والخراب والإستبداد والقهر والظلم وغيرها التي يضج بها حاضره.



[1]- يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص 36.

إن استدعاء الشاعر صورة الوطن على هذا النحو المكثف، فربما يريد أن يقاوم أي إحتمال لتلاشيه من ذاكرته، ويؤكد مثوله في وجدانه وتجذره في أعماقه، وهذا ما يفسر إنشغاله الدائم باستحضار صورة الوطن في تجلياته المختلفة.

إن الشاعر لم يستخدم عناصر الطبيعة كزينة أو (ديكور)، وإنما كأداة تعبيرية موحية لها دلالتها، فهي ليست مجرد إبراز العلاقة الحسية بين الأشياء، وإنما يهدف من خلالها إبراز الصلات الروحية الخفية بينه وبين عناصر الطبيعة، فيستمد منها عناصر العظمة والمكانة(الوطن)، وبذلك يصبح تفاعل الشاعر مع الطبيعة تفاعلا حيا، فتصبح الطبيعة "موضوع تأمل واستبصار وكشف، وقد أعطيت اللغة الفنية المبدعين لا لكي يكرروا العالم ويسجنون في صوره الظاهرة المعروفة، وإنما لكي يحرروه، ولكي يبقوه في حركيته الداخلية في ما لا ينتهي، ولكي يظهروه باستمرار في صورة جديدة."[1]

إن حشد التشبيهات في النص الشعري لها دلالتها المجازية والتي تتمثل في عظمة الوطن في الماضي ومكانته، إذ يرى محمد غنيمي هلال "التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة، مما انطبع في ذات نفسك، وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما نراها، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس، وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه"[2]، ومن ثم فالتشبيهات الواردة في النص تبدو سطحية، لكن إذا تأملنا القيمة المعنوية لهذه التشبيهات (الديكورات الطبيعية)، لوجدناها ذات

[1]- أدونيس، الصوفية و السريالية، ص 201.
[2]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ط1، دار العودة، بيروت، 1982، ص 446.

دلالات قوية وعميقة، وخاصة أنها تتعلق بمقوم من مقومات الشخصية وهي (الوطن)، فهي صحوة تكشف عن مكانة الماضي وإنحياز الشاعر له، وقسوة الحاضر وزيفه وآلامه ومراراته، وعدم جدوى المستقبل، لأنها إقترنت أو اتسمت بضعف القدرة على المواجهة، والإغراق في حلم اليقظة والتشبث بالوهم، حيث لا يتحقق التوافق بين الوجود الخاص والوجود العام، ويتمخض هذا عن شعور الإنسان باليأس والعجز الذي يسلب الإنسان إمكانية تحقيق الذات، «فالماضي والمستقبل لا يكفان عن إنتزاعنا من الحاضر، فهما يحيلان كل حياتنا إلى تهرب جشع يائس نعترف فيه بعجزنا عن إمتلاك شيء»[1].

كما أن مهمة الشاعر في النص الشعري، انحصرت في الاستحضار والتذكر الذي يثير الشوق، ويمثل هذا الاستحضار شفرة النص ومحوره، فالتذكر من حيث مصدرا عاما، شأن من شؤون العقل والإحساس، لا يدل بالضرورة على المعاناة ولكن تذكر الوطن على الخصوص، يحدد وظيفته ويخصصها، فيكون رهنا باستحضار الآلام والأحزان والعذابات وغيرها، وإدخال الذات في حالة إنفصال عن الحاضر، إذن فالتجربة الشعرية كما يقول "ستيفن سبندر": «إفضاء بذات النفس بالحقيقة كما هي في خواطر الشاعر وتفكيره في إخلاص يشبه إخلاص الصوفي لعقيدته، ويتطلب هذا تركيز قواه، وانتباهه في تجربته»[2] .

ومن الواضح أن القصيدة المعاصرة، لا تعبر تعبيرا مباشرا عن مضمون محدود، وإنما تقدم مضمونها الشعري بطريقة إيحائية، توحي بالمشاعر والأفكار، ولا تحددها،

[1]- زكريا ابراهيم، مشكلة الإنسان، د ط، مكتبة مصر القاهرة، 1976، ص 91-92.
[2]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 384.

ولهذا فإن القصيدة المعاصرة لا تحمل معنى واحدا متفقا عليه، كونها تستعمل ألفاظا ذات معان ودلالات متعددة وآفاق قرائية متنوعة، وتكمن الخطوة الأولى في إيجاد العلاقة بين الرمز والمعنى الذي وضع له، وفي هذا السياق يرى "ستيفان ميلارميه" أن «الرمزية استحضار للمعاني قليلا قليلا إلى أن تضبط الحالة بواسطة تتابعي للطلاسم من خلال إشارة موضوع إلى آخر، لكن فيه ما يؤهله لأن يتطلب الانتباه إليه لذاته كشيء معروف»[1]، ومن ثم يعد الرمز من مقومات الإبداع الشعري ليحقق التأثير والإمتاع معا من خلال الدلالات الجديدة.

فنقرأ للشاعر محمد توامي:

نخلة كنا نأوي إليها

حين لا مأوى إذ تعوي القفار

ما شئت، فالذي غاب غاب

والذي تاب

تاب

كانت لنا يوما تصد الرمل والجوع

تصد عن وجهنا الأتعاب

يا ليتها ظلت ولم تذهب

[1]- سعد الدين كليب، دراسات مجازية في الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1977، ص 249.

إلى الأغراب.[1]

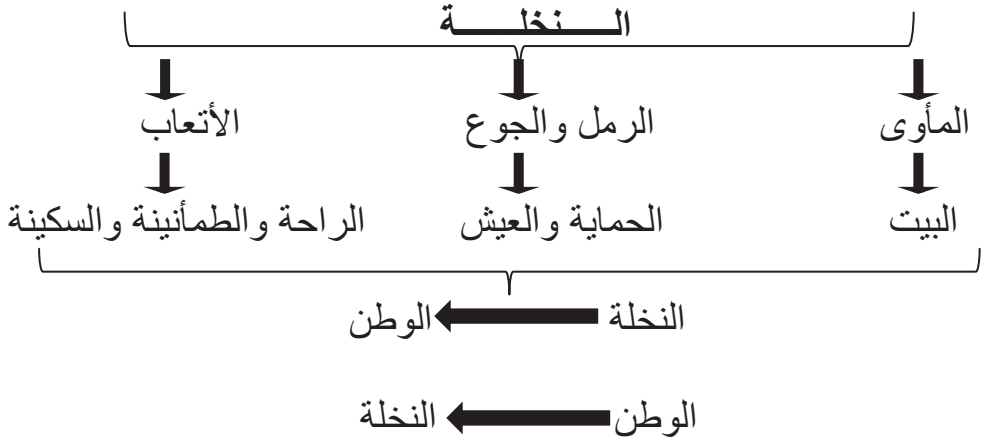
إن الشاعر الملتزم بوطنه، هو الذي يبقى صاحيا وسط الهجوع، متوقد الإحساس والشعور، حين تتلبد أحاسيس الآخرين، نابضا بالحياة والتوهج، وهو بذلك يظل الإنسان الوحيد الذي لا يخدعه السراب، ولا يسقط في الأحابيل والأشراك، ومن هنا كانت محنة الشعر وشقاء الشاعر"ويفرق بعض الكتاب –بحق- بين الالتزام والإلزام، ففي الالتزام يتخذ الفنان موقفه من خلال ممارسته لحرية الاختيار، في حين أن الإلزام يفرض عليه الموقف من الخارج فرضا و حين يكون فرض لا يكون فن"[2]، وهذا صحيح إلى حد بعيد، لأن الفن القائم على الحرية والاختيار، ولكن طبيعة الاختيار في الفن لا يمكن تحديدها بسهولة، فهل هو اختيار للشكل أم للمضمون أم لهما معا .

إن الشاعر الملتزم يظل قويا ومؤثرا،لأنــه لا يلــتزم إلا عندما يشعر بأنه قد أصبح محورا فعالا في هذا المجتمع "وحينما يوجد التمحور يوجد هيكل هرمي للقوة، وكلما زاد قرب عنصر ما من المحور عظمت مشاركته في قوة الكل"[3] .

إن النص الشعري يزخر بتوقد الإحساس، ووعي الشاعر لواقع وطنه المحزن، كما يوحي بنزعة من نزعات الذات الباطنة، هي إحساس الشاعر أنه مطارد من قبل قوى فوقية خفية، قد تكون الذكرى أو الزمن أو المجهول بعامة، فانتابه إحساس عميق بالتمزق

[1]- محمد توامي، غيم إلى شمس الشمال، د ط، رابطة الإبداع 1996، ص 61-62.
[2]- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 384-385.
[3]- بول تيليش، الحب والقوة والعدالة، د ط، ترجمة كامل يوسف حسين، دار الثقافة 1971، ص 68.

والتشرد والضياع والتيه والفقد وغيرها، جراء ما يتعرض له من استلاب، بعد ما كان الوطن الحصن الحصين، يلجأ إليه الشاعر ويحتمي به في السراء والضراء:



ومن هنا فإن الألفاظ اللغوية، فارقت دلالاتها المعهودة المعجمية إلى دلالات جديدة، توحي بدلالة واحدة عامة، أن النخلة المهيمنة في النص رمز للوطن.

واللافت للانتباه، أن النص الشعري يحتوي على مزيج من الأفعال المضارعة والماضية، أي زمن الحاضر والماضي وتخلو من زمن المستقبل. فالأفعال المضارعة وفق سياقها تتضمن الدلالة على الحاضر، وهذا يعني الاستلاب والفقد، حالة قائمة، وما دام الحاضر- من الناحية الواقعية – ليس سوى لحظة سرعان ما يبتلعها الماضي لتستقر في أحشائه، وهو معنى الماضي البعيد، (كان) لها دلالة الذكر أو التذكر، وهذا الأخير – التذكر- يعني دلالات متنوعة، فهو نشاط حيوي، ومن ثم فالدلالة الجديدة، هي الفقد في الحاضر، أي الاستلاب، (فقد الوطن). ذلك أن "الفعل المضارع و الأمر يدلان على

الحركة و التجدد، أما الفعل الماضي فقريب الدلالة على الجمود والثبات وعدم التقبل للحياة و الواقع أو على الأقل التقبل اللاإرادي لهما و عدم الرضا عنهما»[1] .

إذ لم يتبق للشاعر إلا القدرة على النداء في قوله (يا ليتها ظلت ولم تغرب) وليس هو نداء لمن يرجى منه جواب، وإنما هو المناجاة، فهو أبلغ ما يصور ضعف المحب في وضعه إذ ذاك، فالنداء يلعب دورا في تأكيد الذات وتجسيد معاناتها وعذاباتها وآلامها لإحساسها بالفقد.

فالتزام الشاعر بالجماعة طبيعي وضروري، في قوله (كنا نأوي إليها)، ومن هنا فالشاعر يصبح بمثابة ضمير الجماعة وعينها وجسدها الذي يتجسد من خلال تشكيله الفني، كل مخبوء وظاهر من أحاسيس هذه الجماعة، ومشاعرها وآمالها وآلامها، كما تتجسد أيضا رؤاها وموقفها ولكن هذا الالتزام لا يلغي ذاتية الشاعر، فالشاعر هو "أقدر الناس على تحقيق هذا الانسجام، لأنه أقدر الناس على إستعاب كل ألوان التناقض الماثلة في الحياة، وهو في عمله لا ينكر هذا التناقض، بل يؤكده ولكن في نفس الوقت يعمل على تصفيته، إنه هو نفسه يبحث عن الانسجام مع نفسه، والانسجام مع الآخرين، والإطار الشعري الذي يختاره للتعبير عن هذا الموقف هو أنسب الأطر التعبيرية لتحقيق هذا الهدف»[2]، وبهذا يصبح الشاعر هو الصوت الداخلي لجماعته، ذلك الصوت الذي يتحرج الكثيرون من أن يرتفع من خلالهم، فإذا ما سمعوه لقي استجابة داخلية ورفضا ظاهريا، أو استجابة كاملة أو رفضا تاما.

[1]- طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، ط3، دار المعارف، القاهرة، 1994، ص 230.
[2]- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 394.

فالنص الشعري السابق، قد حرص حرصا واضحا على إهدار الدلالات القديمة المعهودة، وخلق دلالات جديدة معاصرة أو شبه جديدة ما استطاع، ومن ثمة فالرمز يكتسي طبيعة خاصة، فهو مظهر من مظاهر تطور القصيدة، فنيا وجماليا، لأنه "وسيلة إدراك ما لا يستطاع التعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له معادل لفظي، هو بديل من شيء يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته"[1]، وهكذا يصبح الرمز في العملية الإبداعية تعبيرا غنيا بالدلالات "لما يحمل من معنى مكثف، وهو من التعبير الغير مباشر، بل يتجنب الوصف الدقيق المباشر من أجل أن يخفيه أو يظهره بطريقة لافتة أو على الأرجح فإن الرمز يظهر الشيء ويخفيه معا في وقت واحد"[2].

إن النص الشعري السابق مفعم بالإيحاءات والدلالات، حيث تتميز فيه اللغة بالاختزال الشديد، فهي لا تسترسل حتى تصير الجملة نثرية فاترة، ولكنها تقتصد –غالبا- في وحدات الجملة، فتبدو مكثفة رامزة، مشعة بالإيحاءات والدلالات، لذا فارتباط اللغة الشعرية بالتجربة الانسانية حقيقة لا شك فيها، إذ ليست اللغة إلا التجسيد الحسي لرؤية الشاعر الكونية والتعبير عن عالمه الخاص، ومن ثم يثري الرمز النص الشعري بدلالات وإيحاءات جديدة، وبذلك تكون (النخلة) في النص الشعري رمزا للوطن، وقد استطاعت أن تتفاعل مع السياق الذي وردت فيه، وذلك لقدرتها على استيعاب الموقف المأساوي الذي يعيشه الشاعر بين أنياب التشرد والضياع والتيه ولما لا الاغتراب،

[1]- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 153.
[2]- مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، د ط، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د ت، ص 131.

ولذلك تسربت (النخلة) إلى السياق لتكشف بما تثيره من دلالات وإيحاءات وافرة، تنسجم مع دلالات النص ومع رؤية الشاعر في آن واحد.

وتمثل شجرة (النخلة) في الشعر الجزائري المعاصر، ظاهرة بارزة لافتة للانتباه، وهذا لكونها ثرية أشد الثراء بالدلالات المتنوعة والمتعددة (العراقة، التجذر، التحدي، الرفعة، الصمود، السمو، المقاومة، العطاء...) وغيرها من الدلالات ناهيك عن ذكرها في القرآن الكريم، وهذه الدلالات المتنوعة، تتوافق وتتلاءم مع نفسية الشاعر، ورؤيته للواقع، الذي تسوده التناقضات والانحرافات والإنزلاقات في شتى الميادين المختلفة، سياسية كانت أوإجتماعية أو دينية وفكرية إلخ.

وتحتل المكونات الطبيعية موقعا مهما وظاهرة، ضمن النص الشعري المعاصر، وخاصة عند الشاعر "عز الدين ميهوبي" حيث ينبثق النبات كمعلم رمزي له إفضاءاته الشعورية، وتعد الشجرة في هذا المجال النموذج الأمثل الثري بدلالاته الرمزية لحياة الإنسان وسعادته ومعاناته في مواجهة الانكسارات والمحن، إذ يقول:

يذبل الصفصاف

ريح عاتية

اسألوا الناس جميعا:

هل صحيح .. وطن الشاعر شمعة؟[1]

[1]- عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، د ط، منشورات دار أصالة، سطيف، ص 38-39.

يقرن الشاعر في النص الشعري بين (الصفصاف) و(الريح)، راميا إلى تجسيد نوع من الحركة الدالة على صراع ما، فالريح هو الذي يذكي جذوة هذا الصراع ويحول العلاقة بين الذات والموضوع ربما إلى حالة انفصال. فاعتماد الشاعر عناصر الوجود الطبيعي، يمثل تجسيدا للانفعالات الوجدانية من ألم أو قلق وأسى وضياع وتيه وتشرد.

إن شجرة (الصفصاف) معروفة بدلالتها المعجمية المألوفة من صمود وتحد، وشموخ، والظهور والعلو وغيرها، إلا أنها جاءت عليها (ريح) قوية عنيفة، جعلتها في حالة ذبول وضعف واستكانة.

ومن هنا، (الصفصاف) في النص، فارق دلالته المعهودة إلى دلالة جديدة رامزة إلى الوطن، كما أن (الريح) هي الأخرى خرجت عن دلالتها المألوفة إلى دلالة جديدة رامزة إلى الخراب والدمار. ومن ثمة فإن دلالة (الصفصاف) و(الريح)، خرجت إلى دلالات معنوية، تعكس حالة الشاعر وما يعانيه وما يكابده من قلق وتأزم وعذابات وانفعالات، جراء ما يتعرض له وطنه من خراب ودمار، وانشقاق، وصراعات محتدمة، جعلته في حالة ضعف واستكانة.

فالقصيدة التي تعتمد الرمز، تظل متجددة لأنها تبتعد عن المباشرة وتستند إلى لغة الإيحاء والايماء والاشارة، ولكن في غير إسراف أو مغالاة، هذه هي الرمزية المقبولة التي ترتكز "على الفهم الإنساني وتدفع القارئ إلى استخدام قواه الإدراكية، وتوظيف حواسه للوصول إلى الدلالات والمعاني التي تعجز عن تبليغها اللغة المتداولة والمتعارف عليها، وللخروج من الجو المألوف، والمجال الحسي الرتيب، والتحرر من الأغلال التي

تقف حائلا بين القارئ والنص، وتأسره بين حدود النظرة المسطحة، وتجعله يتتبع الدلالات من زاوية واحدة فقط»[1]، ومن ثم فإن وراء كل قصيدة ناجحة رمزا من الرموز، فكل قصيدة لا تصل إلى مستوى هذه الصياغة تظل «بعيدة عن الابداع الحق، وذلك المعنى الشمولي الذي يستجيب لنداء العمق الإنساني ماضيا وحاضرا ومستقبلا»[2]. لقد استطاع الشاعر أن يعرض قضية وطنه، ضمن أطر شكلية جديدة، وبلغة بعيدة عن الغريب، إلا أنها موحية وذات دلالات جديدة عميقة مع صدق العاطفة.

ولما كان الأدب من أرقى الأعمال الفنية الإيجابية، وأقدر أساليب التبليغ والإيصال، فيأخذ مكان الصدارة، فهو في «ذاته نشاط إنساني يقاوم عوامل الضعف والخور التي تلم بالنفس البشرية في لحظات الانكسار، فليس هناك عمل أدبي جاد في تاريخ الإنسان القديم والحديث، أن يخلو من هذه السمة البارزة وهي "المقاومة" لأن هذا العمل يفقد عنصرا خطيرا من مكونات وجوده إذا خلا –من أحد وجوهه- من فكرة الصراع بين الإنسان والكون»[3] .

إن اللغة –في حقيقتها- بنية رمزية تتضمن الإشارة إلى موضوعات خارجية، تمثل المضمون الظاهري للوعي، أو الإحالة على تصورات ذهنية مجردة المفاهيم الكلي، كما أن اللغة – في إطارها العام- لا تنفصل بأي شكل من الأشكال عن وظيفتها الإيصالية،

[1]- عبد الحميد يونس، الأصول الفنية للأدب، ط 2، مكتبة الأنجلو المصرية ، مصر 1964، ص 196.
[2]- أحمد الطريسي، الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب، ط 1، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1987، ص 52.
[3]- غالي شكري، أدب المقاومة، ط 2، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت لبنان 1979، ص 7.

سواء كانت تعبيرا عن أفكار أو عواطف وانفعالات، سواء اتخذت شكل الخطاب المباشر أو غير المباشر.

وكلما تفجرت البنى الاجتماعية والسياسية، راح الشاعر يفتش عن الصيغ والأساليب التي تحمل عنه همومه، وتبلغ عنه وتسمع صداه، فإهتدى إلى الرمز وفي اعتماده عليه، إنما يحاول تفجيره في ضمير المتلقي، كما أن للرمز نكهة فنية وجمالية.

فنقرأ للشاعر الأخضر فلوس، إذ يقول:

مثل طير البحر مشتاقا إلى البر رجعت

ضاعت الريشة في البحر ولكن

لم يزل في حنين

وعلى أجنحة النورس قد أورق صفصاف ونبت

قلت للأرض لقد جئتك مكسورا جناحي

فهل يقبلني ظلك ضيفا

كنخيل قرب شط البحر يشكو غربة الدار: عيوني

شدني يا نخل: إني مثل طير البحر مشتاق..

إلى البر .. حزين.[1]

إن النص الشعري بعد قراءته وتأمله، يحمل معنى عاما، هو الاحساس بالغربة والفراق والعجز وفقدان الذات بين مكونات الحياة التي استحالت.

[1]- الأخضر فلوس، حقول البنفسج، د ط، المؤسسة الوطنية للكتاب 1990، ص 81...86.

ومن الموجودات والعناصر الطبيعية التي وظفها الشاعر في نصه (الطير، الريشة، النورس، الصفصاف، الأرض، الظل، النخيل،...) وغيرها وهذه الموجودات الطبيعية المختلفة تصب في دلالة عامة، وهي معاناة الشاعر وإحساسه بالغربة والحنين للوطن أو إلى مسقط رأسه، فصارت اللغة قائمة على أساس وجداني التي تقوم على مجرد التذكر وتداعي المعاني.

"فالطير" دلالته الرمزية الرحلة، حيث أن الطيور تألف أماكن معينة، ثم تهجرها لتعود مرة أخرى إلى منابت الجذور وتربة موطنها الأصلي.

أما "الريشة": فهي رمز الضعف والوهن وعدم القدرة على فعل أي شيء، كمن لا حول ولا قوة له.

ويأتي "النورس": رمز اليابس والماء فيتولد الشعور بالنجاة والأمان بعد خوض غمار الأسفار والأهوال.

وتأتي "الأرض" ودلالتها الرمزية، هي الأمن والاستقرار، وظلها رمز الحماية.

أما "النخيل" الذي ينبت في غير موضعه (على الشاطئ) فهو رمز الغربة والوحدة.

فكل هذه الرموز التي استقاها الشاعر من مكونات الطبيعة المختلفة الدلالات، خرجت عن دلالتها المعجمية إلى فضاءات ايحائية، عاكسة الحالة النفسية للشاعر، ومعاناته وآلامه، من جراء الغربة.

وبمثل هذه الاستخدامات لعناصر الطبيعة، تمكن الشاعر من " إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجتها، وعندئذ يأخذ الشاعر كل الحق في تشكيل الطبيعة والتلاعب

بمفرداتها وبصورها الناجزة كذلك كيفما شاء، ووفقا لتصوراته الخاصة، إذا كان هو الطريق الوحيد أو الطريق الأصدق في التعبير عن نفسه»[1].

فالنص الشعري صيغ بأسلوب شفاف رقيق مليء بالرموز، وفي بناء مأساوي يصور الحالة النفسية للشاعر، كما أضفى الحيوية والحركة بهذا البناء التشكيلي المتنوع، الذي جعل الرموز تتوثب وتشع وتندفع في مد وجزر، وتماوج وارتخاء.«فالشاعر أو الكاتب حين يذكر كلمة محورية، فإنه سيجد نفسه ملزما أو مخيرا بعض التخيير للإتيان بكلمات أخرى تنتمي إلى نفس الحقل سواء عن طريق الترابط أي كلمة تدعو كلمة بكيفية تكاد تكون ضرورية أو التداعي، وذلك حينما ينساق الوهم ليعقد الصلة بين أشياء أو كلمات لا رابط بينها ظاهر»[2].

فالرمز يبدأ من الواقع ثم يتجاوزه حتى "يبلغ درجة عالية من الذاتية والتجريد، يصبح معها طبيعة منقطعة مستقلة بحد ذاتها، وليس بينه وبين الشيء المادي إلا بالنتائج... فالرمز يقع-كما يقرر إليوت- في المسافة بين المؤلف والقارئ، ولكن صلته بأحدهما ليست بالضرورة من نوع صلته بالآخر، إذ الرمز بالنسبة للشاعر محاولة للتعبير، ولكنه بالنسبة للمتلقي منبع إيحاء وهما وضعان مختلفان»[3].

إن أظهر ميزة في النص السابق أنه نص تتعانق فيه بنية اللغة السطحية مع الدلالة العميقة في انسجام لتولد انطباعات نفسية، يخيم عليها حزن تأملي ثقيل (جراء الغربة)،

[1]- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 126.
[2]- محمد مفتاح، دينامية النص تنظير وإنجاز، ص 113.
[3]- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص 140.

وكأن النص لوحة تشكيلية بالغة التأثير، تدب فيها الحركة والحياة، لتجسد عمق الرؤية النفسية، فاللغة في هذه الأنماط الشعرية الحديثة، تولد دلالات سياقية جديدة، ومن ثمة استطاع الشاعر أن ينقل إلينا، صورة كاملة لتجربة انسانية لها جذورها في الواقع الذي نعيشه، ولكنه لم ينقل لنا هذا الواقع نقلا آليا أو عاديا، بل رأيناه ينسج من زاد وعيه وخياله ووجدانه، خيوط مبتكرة ومشعة، تلاحمت بشكل أنيق، ولم تخل من المسحة الرومانسية الحزينة، كذلك كانت اللغة على جانب من البساطة والسهولة ، إلا أنها مزجت بأحاسيس الشاعر، فخرجت عن دلالتها المعجمية المألوفة لتشع في ظلال وأبعاد، ليس من اليسير اكتشاف دلالاتها الجديدة أو توخي تحديدها وهذا هو الشعر الجيد الإبداعي.

فالشاعر إذ يمتلك الخيال والوجدان، فعن طريق الخيال يقتنص المرئيات و المشاعر و يؤلف بينها علاقات يراها وحده وفق رؤيته للحياة، ويوحد بين هذه الأجزاء توحيدا عاطفيا دالا على تجربته، فالشاعر هو "الذي يطلق روح الإنسان جميعها إلى النشاط الحي، و هو يشيع نغما و روحا، يمزج و يصهر الملكات إحداهما بالأخرى بتلك القوة السحرية المؤلفة التي لا أسميها إلا الخيال وحده، إن هذه القوة تكشف نفسها في توازن الصفات المتناثرة و إشاعة الانسجام بينها... حالة عاطفية و تنسيق فائق العادة"[1] .

إن استعانة الشاعر المعاصر بما تحمله الطبيعة من عناصر وأشكال، لدليل على تجاوب ذات الشاعر معها، وعليه فإن كل ما تقع عليه بصيرته في الطبيعة، يصلح "لأن

[1]- أرشيبالد مكليش: الشعر و التجربة، ترجمة سلمى خضراء الجيوس،د.ط، دار اليقظة العربية، بيروت، 1986، ص 53.

يكون رمزا، شريطة أن تنصهر الذات بالموضوع في ضرب من الرؤيا والكشف، وأن تسقط عليه من مشاعرها وأحاسيسها وتخلطه بها، بحيث تصبح الذات موضوعية ويصبح الموضوع ذاتيا... فلكي يغدو هذا المشهد رمزا ينبغي أن تتجاوب معه الذات، وأن تصبح له قيمة الرؤيا الوجدانية، وإلا فإنه يبقى ببساطة كما كان، مجرد مشهد طبيعي»[1]ومن ثم فإن الرمز يصعب تحديد دلالته من خارج السياق في عملية التأويل، وإلا تتعدد الدلالات لدى المتلقي من خلال عملية الاستبطان والتأويل.

إن القصيدة المعاصرة، بناء رمزي يقوم على تقويض الدلالة المستقرة المألوفة وإهدارها وخلق دلالة جديدة، تنمو فوق الدلالة القديمة، أي يقوم الرمز على التلاعب بالعلاقة بين الدال والمدلول وتحريره من أسر دلالته القديمة. وبناء على هذا فالعملية الإبداعية المعاصرة، حرصت حرصا واضحا على إهدار الدلالات القديمة، وخلق دلالات جديدة ما استطاعت برؤية حداثية، تميزها الجدة والابتكار والخلق.

إذ يقول الشاعر نور الدين درويش:

زهور المدينة تحتج

العسل، البرتقال، النخيل، وزيتونتي

ورق التوت يحتج

أحتج...

أحتج...

[1]- محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات، د ط، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة 2007، ص 271-272.

أرغب أن أعيد إلى الأرض أنهارها

وإلى الشمس أنوارها[1]

إن النص الشعري يتشكل من أدوات لاعقلية، لأن العلاقة فيها بين الدال والمدلول تكاد تكون تنافرية أو تجاوزية، تؤدي إلى الالتباس والإبهام، ومثل هذه النصوص الشعرية يتعذر على القارئ إدراك أبعادها الواقعية، ولكنها مع ذلك فالمجال مفتوح بشكل واسع للقراءة والتأويل، لأن النص يصنع لنفسه آفاقا متعددة من التوقعات، دون أن ينتهي إلى معنى أو دلالة بعينها، أي يظل مفتوحا على القراءات والتأويلات المختلفة.

ومن هنا فالنص الشعري يتسم بالغموض الدلالي، بسبب التعقيد اللغوي الناجم عن خلق علاقات لغوية بعيدة، واعتماده بنية رمزية خاصة، ليس من اليسير تتبع أثر مرجعيتها خارج السياق النصي، وهذا ما جعل دلالته غائمة مما يفسح المجال رحبا لاتساع أفق التأويل، كما يضفي على الصورة الشعرية غلالة كثيفة من الغموض والتنافر السطحي، بين عناصر الصورة، وبذلك قد حقق النص الشعري خصيصة من خصائص الحداثة وهي (الكثافة الدلالية) التي يتضامن فيها التوظيف المجازي للغة.

واللافت للانتباه أن النص يحمل في تراكيبه ربطا منطقيا بين الأشياء، ذلك أن الشاعر يركز على تعظيم العلاقات الدلالية الواقعية المألوفة، بغية تأسيس بلاغته ولغته الخاصة، حيث نجد يربط بين موجودات الطبيعة في النص(الزهور، العسل، البرتقال، النخيل، الزيتون، ورق التوت...) بفعل المضارع (تحتج) و الفعل الإنساني (الاحتجاج)،

[1]- نور الدين درويش، مسافات، ص 63 – 64.

و من ثم فهذا الفعل المضارع (تحتج) هو الذي أحالنا إلى أن هذه المكونات الطبيعية، قد فارقت دلالاتها المعهودة والمألوفة إلى دلالات جديدة، وبهذا تكون الدلالة الرمزية لهذه العناصر الطبيعية هي (شرائح المجتمع بأطيافه) التي عليها أن تحتج من أجل التغيير.

وتكرار الفعل (تحتج) الذي يمثل بؤرة النص، جاء تأكيدا على حقيقة قابعة في خيال الشاعر التي أصبحت جزءا من أفكاره ورؤاه، التي ما انفك يفكر بها ويحلم، وهي المقاومة من أجل التغيير، وهذه الصورة بتكرار الفعل (تحتج) ليشعر المتلقي أنها صورة حقيقية لها وجودها، وبهذا يشترك المتلقي مع الشاعر أملا وتأثيرا، ومن هنا فإن تكرار الفعل (تحتج) جاء ليعبر عن حالة شعورية مكبوتة وذلك نتيجة ما يعانيه الشاعر، ومن ثم فإن الرمز "ليس جمع لأطراف الأشياء بعضها إلى بعض، وإنما هو رؤية يتحقق فيها التفاعل بين الذات والموضوع، فهو يجسد النفسي بشكل مادي، وهو يبعث المادي ويضفي عليه حيوية وحركة، وهو يوحد بين ما يبدو مبعثرا من عناصر الوجود ويكتشف علاقاته بغيره، وبهذا جميعه يمكن تنسيق التجربة الإنسانية داخل نظام من نوع ما"[1]، ثم إن الرمز -فوق ما سبق-"ينأى عما هو من خصائص المجاز كالقرينة، لأن التأويل فيه غالبا ما يعتمد على مجرد ارتباطاتنا وذكرياتنا العاطفية التي لا أساس لها في أية مقارنة منطقية"[2].

إن عمق معاناة الشاعر وعذاباته ومكابدته، يجسده من خلال تصوير ذاته الحالمة الراغبة، وهي تواجه الواقع وتتجرع مرارته:

[1]- محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية الأصول والتجليات، ص 270-271.
[2]- إليزابيت درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ص 71.

أرغب أن أعيد إلى الأرض أنهارها

وإلى الشمس أنوارها

فهو يحلم عن طريق الرغبة، بأن يعيد الحياة الطبيعية إلى سابق عهدها، بنشر الحرية والأمان والطمأنينة ، أي ولادة حياة جديدة، وهذا له دلالة أو يوحي إلى الألم والتأزم والقلق والعذاب الشديد، الذي يعاني منه الشاعر وجدانيا اتجاه وطنه واتجاه الواقع الذي أشعلها نارا وحقدا، وأذكى في نفسه لهيبا، جعله يقدم ذاته فداء في سبيل عودة الحياة الطبيعية إلى وطنه:

الأرض // الأنهار // الشمس // الأنوار

الوطن // الحياة // الحرية // الانتشار والإشعاع

إن دلالات (الأرض- الأنهار- الشمس- الأنوار) كما هو واضح، فارقت دلالتها المعهودة المعجمية إلى دلالات جديدة معاصرة، توحي بدلالة واحدة وهي إعادة الحياة الطبيعية إلى الوطن (الحياة والحرية).

و يربط أدونيس الشعرية بالشاعر، لأنه هو الذي ينفخ في الكلمات دلالاتها الجديدة من خلال استخدامها في علاقات جديدة، فهو يجمع بين الطريقة و الشاعر، بين الجمال و الإنسان، فيقول "ليس الجمال الشعري في الكلمة بحد ذاتها، و إنما هو في طريقة استخدامها، أي في الإنسان. الجمال إذا إضافة يقدمها الإنسان الخلاق، أو هو المبدع، الشعر في هذا المنظور غير موجود في الكلام وجـود اللون و الرائحة مثلا في الزهـرة،

بل هو من خارج يضفيه الشاعر على الكلمات بطريقة استخدامها و بطريقة تعبيره»[1].

إن الحشد اللغوي لعناصر الطبيعة الذي تميز به النص، تتوارى فيه الدلالة الوضعية، فاسحة المجال للإيحاء الرحب الغير مقيد واللامحدود، وهذا البناء الشكلي يصل في النهاية إلى مرحلة الاندماج الكلي في الصورة الواحدة، صورة الأمل والحلم والغاية والهدف، لكون الشاعر والجموع يعيشان حالة من القهر والاستبداد والظلم والبغي على الإنسان والاستلاب....مثل هذه التوظيفات الجديدة يكون الشاعر قد أكسب اللغة مدلولات مبتكرة مع غيرها من التوظيفات، لتسهم معا في عملية التطور الشعري، إذ نراه هنا يستعمل كثيرا من العبارات رموزا لها دلالات معينة في نفسه وأراد بها أن يعبر عن مكبوتاته النفسية لتسجيل التجربة التي أحسها في لحظات الإشراق واللاوعي، وأن يبادر إلى التعبير عنها، كما اختلجت في أعماقه بالرموز التي تزاحمت في مخيلته، فأرسلها على سجيتها، وربما يحتمل النص الشعري تفسيرا آخر عند متلقي آخر، ولا يعارض هذا ذاك، فالعمل الشعري عندما تمتلئ دلالته ويتخذ سبيل الإيماء الرمزي، يصعب تحديد دلالته فتتنوع، ولا يمثل ذلك عيبا في الإدراك أو في الأداء وإنما يمثل قوة في النسيج اللغوي، ولا يحقق الرمز شيئا إذا أقحم على العمل الأدبي دون أن يستدعيه سياقه «فالقوة في أي استخدام خاص للرمز لا تعتمد على الرمز نفسه، بمقدار ما تعتمد على السياق»[2] .

[1]- أدونيس: كلام البدايات، ط1، دار الآداب، بيروت، 1989، ص 92.

[2]- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهر الفنية والمعنوية، ص 200.

يعمد الشاعر المعاصر إلى مكونات الطبيعة من أجل التعبير عن مجموعة من القيم بطريقة الإيحاء والتمثيل، فهو أداة حاسمة في تنظيم التجربة الإنسانية، ولأجل ذلك جعلها تجربة عامة ومشتركة. فاللغة الشعرية لغة ساحرةّ، من حيث تستطيع مواجهة الانتكاسة الإنسانية في صورها المختلفة، بما تستثيره من قوى روحية ومادية في الإنسان، كما تقاوم الاستلاب في شتى صوره.

فنقرأ للشاعر الأخضر فلوس، حيث يقول من قصيدة "البومة":

خلا لك الجو فبيضي وأنعقي
لم نستطع..
لأننا ننصب في دروبنا شباك !
وأنت بيننا ترفرفين في الظلام
ومرت الأيام..والأعوام
ولم نزل ندير أعينا تخون بعضها
رمداء... لا تراك !
كبرت بيننا وغابت النسور
وحينما تنبهت عروقنا
تدفقت جداول الدماء !
وقام آخر النسور كي يطير
لكن أيد كسرت جناحه
فبات في العراء...[1]

[1]- الأخضر فلوس، حقول البنفسج، ص 27-28-29.

فالنص الشعري يحتوي على عناصر طبيعية ذات دلالات وإيحاءات، تدل على الحالة النفسية للشاعر وما تعانيه من قلق وتأزم وإنفعال وتوتر.

(فالبومة) طائر لا يظهر إلا في الخفاء والظلام، وحين يحل السكون والهدوء، كما أنها ذات صوت يشعر بالخوف والشؤم لدى كل من يسمعه، وقد وظفها كثير من الشعراء رمزا للدمار والخراب، ولذلك فهي عند شاعرنا "الأخضر فلوس" فارقت دلالتها المعجمية إلى دلالة جديدة رامزة "لليهود" الذين استوطنوا أرض فلسطين واستفحل داؤهم، وأصاب الضلع المقدس من الأرض العربية الإسلامية ألا وهو فلسطين، الجرح النازف دون توقف، ومن ثم فدلالة (اليهود)، هي الخراب والدمار. كما احتلت الصدارة والريادة والبؤرة في موكب الرموز، مما مكنها من الارتقاء إلى عرش الدلالة المكثفة، فالرمز "يؤدي إلى ايصال علاقات نفسية تنبثق من الشاعر، وهو في تعبيراته، يولد في الطريق الكثير من المعاني، وربما استكشف البعض الكثير من ورائها، وربما خفيت عن البعض الآخر، ولكنها في نهاية الأمر تدفع إلى نوع من المشاعر التي تثير في نفوسنا الإحساس بأن وراء القصيدة عالما آخر»[1] .

فواقع فلسطين المتردي الذي تولد عنه عنصر الصراع والتنافر بين الذات والواقع، أدى بالشاعر أن يقع بين طرفي المعادلة الصعبة، الانفصال والرغبة في الاتصال، وهذا يحمل رؤية الشاعر لواقعه المتناقض والمضطرب، ويجسد الحيرة والأسى والقلق والتأزم والرغبة الجامحة إلى تغيير الواقع.

[1]- رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، ص 94.

والملاحظ في النص الشعري، أن الإيحاء في قلب هذه الصور يتحرك، والتي تحوي صراعا بين عالم يتهدم (فلسطين) وعالم يولد ويتوالد (اليهود)، فيظهر رمز لغوي طبيعي آخر، هو (النسور) التي خرجت عن دلالتها المألوفة إلى دلالة جديدة رامزة للعرب، وهذه الطيور معروفة بدلالتها المعجمية (القوة)، إلا أنها (غابت)، وهذا الفعل يوحي بدلالة جديدة، فاستخدام الشاعر لهذا الفعل لم يكن عبثا، فقد حمله دلالات وإيحاءات جديدة تثير المتلقي، وتجعل منه قارئا منفعلا، وذلك اتجاه ما تلاقيه (فلسطين) من ذل وقهر واستبداد وخراب ودمار واستلاب، ومن هنا جاء الفعل (غاب) ليعبر عن حالة شعورية متوترة، ويؤكد على حقيقة ماثلة في بؤبؤ خيال الشاعر التي أصبحت من أفكاره ورؤاه، وهي قضية فلسطين. فالنسور بدلالتها الجديدة الرامزة (للعرب) يعريها الفعل (غابت)، ويكشف عوراتها في تقاعسها وتخاذلها، وعدم تحمل المسؤولية رغم قوتهم، وهي رؤية قومية، أي أن قضية فلسطين قضية عربية وليست قضية العربي الفلسطيني لوحده.

ويتواصل الإيحاء في النص الشعري، ويظهر (النسر) من جديد بصيغة المفرد، والذي فارق هو الآخر دلالته المعجمية إلى دلالة جديدة رامزة (للعربي الفلسطيني)، الذي قام وثار، وحاول مرارا أن يصد عنه الخطر، إلا أن مآله الفشل والهزيمة، لعدم تكافؤ موازين القوى، وما يوحي بذلك في النص، توظيف الشاعر لرمز دلالته القوة(أيد كسرت جناحه)، فالأيدي خرجت عن دلالتها المألوفة إلى دلالة رمزية جديدة (اليهود ومن يدعمهم)، فجعلت العربي الفلسطيني مشردا ضائعا، فاقدا لوطنه.

فلغة الشعر تبتعد عن الاستخدام النمطي، وتعمد إلى تجاوز الإشاري إلى الانفعالي لتأخذ من "العالم الخارجي صورتها العيانية، ومن العالم الداخلي بعدها الانفعالي المختلط، حيث تخلط فيه عوالم الأحلام والواقع واللاواقع»[1]، وتسعى إلى تشكيل خلق جديد من علاقات في طريقة جديدة من التعبير، ولهذا تبحث عن الإيحاء والتوسع والشمول إلى الرمز الذي هو "مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر، والتي تمنح الأشياء مغزى خاصا، وليس هناك شيء ما هو في ذاته أهم من أي شيء آخر، إلا بالنسبة للنفس وهي في بؤرة التجربة، فعندئذ تتفاوت أهمية الأشياء وقيمتها»[2] .

فإن النص الشعري جاء على نحو درامي، ثري بالمعاني والأفكار، ويستجيش الوجدان، بغير أن تهوى إلى درك الغموض العقيم، والرمزية هنا مفهومة ومدركة في معانيها ومراميها، فالشاعر يريد من الأمة العربية أن تتصدى لهذا العدوان، ورفع راية الجهاد، لردع واجتثاث المد والتطاول الإسرائيلي، رافضا الواقع المعيش، باحثا عن واقع آخر جديد، يندمج فيه ويمتزج به، وهي رؤية حالمة قومية، ترفع واقع الهزيمة وتطمح إلى بناء غد قومي منتظر.

ومهما يكن فاختيار الرمز من مكونات الطبيعة وعناصرها، لا يكون دائما قضية قصدية، إذ لا بد للشاعر أن يكون مأخوذا حتى النخاع بهاجس فكري أو جمالي أو وجداني يكون محور حياته، حتى تجسد هذه العناصر الطبيعية كرموز هاجسه، وتجعل

[1]- محمد أرحومة، مسرح صلاح عبد الصبور، دراسة فنية، د ط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1990، ص111.
[2]- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهر الفنية والمعنوية، ص 198.

منه سياقا ديناميا ناميا، ثريا بالإيحاءات والدلالات، يكتشف المتلقي بعضا من خفاياه، وتكون للقصيدة الشعرية دلالات جديدة متعددة ومتباينة، ما يكفي أن يجعل التأويل يحمل احتمالات مختلفة.

فنقرأ للشاعر يوسف وغليسي:

الريح تعصف والصفصاف يرتعد

والرعد يقصف والأجواء تنقلب

قد عشعش البوم في أرجاء دمنتنا.[1]

إن النص الشعري يحتوي على حشد من العناصر الطبيعية، مهمتها تزويد المتلقي بحشد من المعلومات والمعرفة عبر ما تختزن من دلالات وإيحاءات، لإثارة موقف انفعالي، لقد تحولت هذه العناصر الطبيعية من مجرد مفردات إلى دلالات انفعالية، ترتبط كل منها بمخزون من التجارب والمواقف الشعورية، ولا يجمع بينها سوى أنها تجسيد لمعاناة الشاعر.

فـ(الريح) فارقت دلالتها المعجمية المألوفة إلى دلالة جديدة رامزة إلى الخراب والدمار والاجتياح، موحية إلى العدوان الغربي على العراق.

أما (الصفصاف) خرجت عن دلالتها المعهودة إلى دلالة جديدة رامزة إلى العراق (الوطن) ويأتي (الرعد) مغادرا هو الآخر دلالته المألوفة إلى دلالة جديدة، تحمل دلالة التجدد وإفناء السائد، لبعث الحياة من جديد، فلغة الرعد هي لغة التجدد الذي يتبعه بناء،

[1]- يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 42.

وتربطه علاقة بدلالة الطوفان الذي يغرق العالم، لبعث عالم جديد، ويبعث في هذه الأرض الحياة.

أما (البوم) فذلك الطائر الذي لا يظهر إلا في الخفاء، وصوته يشعر بالخوف والشؤم، فارق هو الآخر دلالته المعجمية إلى دلالة جديدة رامزة إلى الخراب والدمار.

وتأتي (دمنتنا) مفارقة لدلالتها المعهودة إلى دلالة جديدة رامزة إلى الوطن العربي.

ومن هنا أصبح تفاعل الشاعر مع الطبيعة تفاعلا حيا، فلم تعد الطبيعة ذلك الشيء المنفصل عن تجربة الشاعر، وإنما أصبحت رموزا لحالته الشعورية، ومن ثم فإن "الرمز في إيحائه عما يحتويه، لا يعتمد على مبدأ التناظر أو التماثل، ولا يتوقف عند حدود المشابه بل ينبثق من خلال أبنية العلاقات الباطنة وما تفرزه من أنماط تناسبية ونظام لغوي مكتنز بالمحتمل، يدفع بالمتلقي إلى إعادة خلق ترابط فكري محتدم يجاوز حد الالتقاط المباشر للأشياء"[1] ومن ناحية أخرى "إن الرمز ينأى عن البسط والتحليل ويميل إلى التكثيف أي إلى إدماج بعض العناصر المرموزة وحذف بعضها الآخر وأن قيمته من ناحية أخرى ليست فيما يرمز إليه وحسب-بل هي كذلك- وقبل كل شيء في صورته الشعرية"[2]

وتجنح هذه البنية البارزة في النص الشعري، إلى تحقيق أكبر قدر ممكن من التركيز والتكثيف في استيعاب التجربة، فتكون العناصر الطبيعية بدلالاتها الجديدة رامزة إلى الخراب والدمار الذي حل بالعراق –خاصة- وبالوطن العربي عامة وهي محاولة لتعرية

[1]- رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، ص 110.
[2]- محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات، ص 267.

الواقع وإبرازه في صورته الحقيقية، وكذلك تبصيرنا بما في حياة العراق من خراب ودمار واجتياح –خاصة- وفي حياة الوطن العربي عامة. و هكذا يظهر أن "اللغة – على بساطة مفرداتها و سهولة مأتاها- إستحالت إلى خلق فني في ذاته، اللغة طاقة تعبيرية فنية تتسم بالإيحاء و التصوير والنغم والإنفعال"[1] .

وهذه الرؤية وليدة الصراع مع قوى الطغيان والهيمنة الغربية من جهة، ومن جهة تصوير الواقع وتعرية مظاهره ومضامينه المتخلفة، وإنما كان إلتزاما واعيا بقضايا الإنسان العربي، حتمته ظروف الواقع العربي وتناقضاته وإدراكا لخصوصية الواقع العربي السياسي والاجتماعي.

إن النص الشعري عبر عن رؤية فكرية ذات طبيعة إنسانية متمردة، تهدف إلى تغيير الواقع القائم من جهة، والتعبير من ناحية أخرى عن رؤية نفسية إنفعالية ناجمة عن الشعور بالأزمة،جعلت النص الشعري مفعم بالإنتقال والحركة.

وفيما يخص "الريح" و"الرياح" في المتن الشعري الجزائري المعاصر، يمكن القول، إن هذا الرمز قد شاع بشكل لافت للنظر، حيث لا يكاد الدارس يجد شاعرا واحدا لم يكن له موقف جمالي من "الريح" أو "الرياح" بوصفها رمزا، وبوصفها حقيقة أيضا.

فـ"الريح" عنصر فاعل في عملية التحول، فهو أحد عوامل التعرية التي تصنع خريطة التضاريس الجيولوجية، وفي الآن نفسه عامل إخصاب، وكلا الوظيفتين لا تقوم بها "الريح"، إلا أنها تمتلك خاصية الإقدام والسير إلى الأمام إلى ما لانهاية.

[1]- محمد زكي العشماوي: الرؤية المعاصرة في النقد و الأدب،د.ط، دار النهضة، د.ت، ص 13.

ولقد وردت "الريح" و"الرياح" في الآيات القرآنية بشكل واضح جدا، حيث أن "الريح" غالبا ما تكون دالة على الدمار والخراب والعقم، وهي في كل الأحوال سلاح بيد الله عز وجل جلاله، أما "الريح" بصيغة الجمع "الرياح"، فقد وردت بمعنى الخصب والخير ومن هنا في هذا المجال أن "الريح" في القرآن الكريم، لما تأتي بصيغة المفرد تكون دالة على الدمار والخراب، وأما حين تأتي بصيغة الجمع "الرياح"، فإنها تدل على الخصب والخير، حيث تسوق المطر.

إن رمز "الريح" في المتن الشعري المعاصر، يمكن القول أنه يحيل على أكثر من محمول جمالي، حيث يصعب تصنيفه في حقل جمالي واحد، غير أن هذا لا يمنع من القول أن أغلب السياقات العديدة والمتنوعة –في الغالب الأعم- تصب في دلالات الدمار والخراب والإجتياح والثورة والتطهير.

ومن هنا نحاول رصد حشد من النماذج الشعرية، حتى لا نقع في الإجترار والتكرار، لأنها-تكاد- أن تتقارب في الإيحاءات والدلالات.

يقول الشاعر عثمان لوصيف:

ربما هبت علينا الريح حمراء عتية

ربما في ظلمات الزبد الغربي ضعنا.[1]

أما الشاعر حسن دواس فيقول:

[1]- عثمان لوصيف، أعراس الملح، ص 27.

متى يصرخ الصمت رفضا؟

متى تعصف الريح تخبو؟

شموع الدياجر.[1]

ويقول الشاعر يوسف وغليسي:

تبا لمن زرع الرياح وما جني

إلا العواصف والمحن.[2]

ونقرأ للشاعر الأخضر فلوس:

وفي الطريق المهجورة

لا يعبر أحد

وتتصاعد الريح

لا أدري إن كنت سأعود إلى بيتي.[3]

أما الشاعر نور الدين درويش، فيقول:

ها أنت يا طفل المدينة بعد كل العمر

تنصت للرياح وهي تحمل نعش فصل الخوف

تروي قصة الفصل الجديد.[4]

---

[1]- حسن دواس، سفر على أجنحة ملائكية، ص 35.

[2]- يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص 47.

[3]- الأخضر فلوس، الأنهار الأخرى، ط 1، منشورات أرتيستيك، الجزائر 2007، ص 1.

[4]- نور الدين درويش، البذرة واللهب، ط 1، NIR، حمروش حمودي، سكيكدة 2004. ص 38

ويقول الشاعر إدريس بوديبة:

وطن تصادر

وطن تناثر فوق أكتاف الرياح.[1]

إن رصد هذه النصوص الشعرية المتنوعة، ليست عملية اختيار أو انتقاء، وإنما من قراءتنا المتواضعة للمتن الشعري المعاصر -قد لا يجانبنا الصواب- إن قلنا أن الاستخدام –الغالب- هو توظيف (الريح) بصيغة المفرد، حتى أصبح ظاهرة لافتة للانتباه حتى وإن جاءت بصيغة الجمع، تحمل هي الأخرى دلالات الخراب والدمار، والاجتياح والتطهير، فنادرا ما تحمل دلالة الخصب والخير والنماء.

وهذا التقارب الشديد في التوظيف، حتى لا نقول التطابق –حسب رأينا- يعود إلى الواقع الذي يسوده الظلم والقهر والاستبداد والاستلاب وغيرها، مما جعل الرؤية تتقارب أشد الاقتراب، نتيجة ما يعانيه الشاعر وما يكابده جراء هذا الواقع الأليم.

إن الريح أو الرياح في الشواهد الشعرية، قد انتقلت من حقلها الطبيعي ومن الحقل الديني أيضا إلى الحقل الاجتماعي بمعناه الأوسع، حيث أن "الريح" لم تعد سلاحا بيد الآلهة بل سلاحا بيد الحياة الاجتماعية والسياسية منها بخاصة، وهذا يعني أن دلالاتها المعجمية المألوفة، قد فارقتها إلى دلالة جديدة هي الدمار والخراب، التغيير والتطهير والاجتياح، إذ تزيل المعالم القديمة وتطمس السائد وتغير معالم الحاضر من أجل مستقبل جديد، فهي قادرة على تغيير ملامح الواقع الموبوء، ومحو ما يعيق الحياة الاجتماعية،

[1]- إدريس بوذيبة، الظلال المكسورة، ص 111.

لتعيد للأرض بكارتها ونضارتها وعنـفوانها، ويختلط في رؤية الشاعر الحلم الأمنية، ليقدم للواقع المأمول صورة بالغة النضارة.

ومن ثم فالرمز إحدى وسائل التعبير غير المباشر التي يوظفها الشاعر المعاصر في نصه الشعري، لنقل تجربته إلى المتلقي، حيث يرى الرمزيون "أن الصور يجب أن تبدأ من الأشياء المادية على أن يتجاوزها الشاعر ليعبر عن أثرها العميق في النفس في البعيد من المناطق اللاشعورية، وهي المناطق الغائرة في النفس، ولا ترقى اللغة إلى التعبير عنها إلا عن طريق الايحاء بالرمز المنوط بالحدس، وفي هذه المناطق لا نعتد بالعالم الخارجي بمقدار ما نتمثله ونتخذه منافذ للخلجات النفسية الدقيقة المستعصية على التعبير"[1]

كما تضيف اللغة الرمزية إلى السياق الشعري الذي ترد فيه رحابة وعمقا وتتسع مساحتها، كما تلبي اللغة رغبة الشاعر عن طريق الرمز في إيجاد أسلوبه الخاص، وتسد العجز الذي قد ينشأ عن حدة التجربة الشعورية وغموضها فيضطر "إلى اللجوء لتركيبات لغوية متناقضة كانت أو متضادة وحتى بعيدة عن المألوف تستطيع –فحسب- أن تنقل الإحساس الخاص الدقيق الذي يعانيه"[2] .

[1]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 418.
[2]- محمد أرحومة، مسرح صلاح عبد الصبور، دراسة فنية، ص157.

إن التعبير الفني صياغة صاغها الإنسان يسعى من "ورائها إلى تصوير تجربة فنية للجمال والخير والحق في حياة البشرية، وفق أسس فنية وانفعال عاطفي وجداني منظم عميق لتجارب الإنسان في الكون وحقائقه وأحداثه"[1] .

ونخلص إلى أن الشاعر الجزائري المعاصر، لم يكن بمنأى عن دلالات عناصر الطبيعة ومكوناتها، فاستثمر مواطن الإيحاء فيها، حتى غدت الطبيعة له بكل مظاهرها رموزا لما تخفيه الذات الإنسانية من مشاعر مرهفة وتعلق بالأمل وحنين إلى الإنطلاق بوعي جديد، ومن هنا نلاحظ الميل إلى الحداثة، لاستثمار طاقات عناصر الطبيعة كرموز دلالية وجمالية للتعبير عن رؤيته الحضارية وما يعاني عصره من قلق وجودي وهموم إنسانية كبرى، فأما النجاح والإخفاق سمة من السمات تظهر في الحركات الأدبية بصورة عامة.

[1]- يوسف حسن نوفل، أصوات النص الشعري، د ط، الشركة العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة 1995، ص 2.

الخاتمة

خـــاتـــمة

تناولت في هذا البحث موضوعا يعتبر هاما –حسب وجهة نظري- في الشعر الجزائري المعاصر الموسوم بـ "القيم الجمالية في الشعر الجزائري المعاصر"

ومن خلال الدراسة المتواضعة التي تشتمل على أهم النقاط والنتائج التي تمكنت من استخلاصها من خلال معايشتي لمختلف جوانب البحث نستخلص ما يأتي:

لقد تعامل الشعراء المعاصرون مع المقدس الديني، وما استهواهم هو شخصيات الأنبياء (عليهم السلام) حتى أصبحت ظاهرة مميزة لافتة للانتباه في قصائدهم الشعرية، ناهيك عن الآيات القرآنية التي هي الأخرى تمثل ظاهرة لافتة للنظر، فقد اتخذه كبنية رامزة، تؤدي دورا دلاليا من خلال سياقها القديم، معناه أعاد كتابة النص المقدس دينيا بلغته وسياقه مع تغيير في الأسلوب والدوال ، وقد كان التعامل وفق مستويين: اجتراري وامتصاصي.

فالملاحظ أنه أثناء توظيف للآيات القرآنية يكون بطريقة الإجترار في كثير من الأحيان مما يجعل القصيدة تتسم بالسطحية والجمود في الدلالات المختلفة، كما تفقد الجدة و الابتكار لكونه عبارة عن تضمينات.

أما في توظيفه لقصص الأنبياء (عليهم السلام)، يكون بطريقة الإمتصاص، والذي يعتبر أعلى في قراءة النص الغائب، لا يجمده ولا ينقده، وإنما يعيد صوغه –فحسب-

لخلق دلالات جديدة ومعاصرة، وهذا لكون قصص الأنبياء (عليهم السلام) ثرية بالدلالات التي تتلاءم ونفسية الشاعر في صراعه مع الواقع، ومنها (الفداء، الإستبسال، المثالية، العطاء والبذل، حمل رسالة، المكابدة، المعاناة، العذاب....) وغيرها.

إن التعامل مع المقدس الديني، يتأرجح بين قانوني الاجترار والامتصاص وهذا الأخير، يعد الغالب في المتن الشعري، حيث يحمل صفة الحداثة ويسعى إلى الكشف عن الحقائق الكامنة الخفية في مجال النفس والوجود، كما تظل قدسية المقدس الديني قائمة دون انتهاكها أو خرقها، رغم لجوء الشاعر إلى أسلوب التحوير لتحقيق الحداثة.

أما قانون الحوار، الذي يعتبر أعلى مرحلة في قراءة النص الغائب –فلا مجال فيه للتقديس- ومن هنا يحدث تغييرا للنص الغائب وقلبه وتحويله بمعنى الانتهاك والخرق لضرورة الأدب. ومن ثم نظر الشاعر الجزائري المعاصر إلى محاورة النص المقدس دينيا، بمثابة انتهاك وخرق، فإيمانه وثقافته لا يسمحان له بذلك، ومن هنا لم نعثر على نصوص شعرية أعتمد فيها أصحابها على محاورة المقدس الديني، ومن ثم يبدو أن الشاعر الجزائري أصيل، وهو على صواب في ذلك، حتى لا ينزلق إلى الانتهاك والخرق الذي يعد خروجا عن الدين.

لقد حقق الشعراء المعاصرون في تعاملهم مع المقدس الديني تلك اللذة في التجاوز و ذلك الحلم في إعادة الخلق ، و فتح نصهم على قراءات و تأويلات عدة، بعد أن اجتهدوا في عدم جعله هدفا ، و طوعوه كوسيلة تغني و تثري الأداء الفني. و تفننــوا في

زاوية الرؤية التي نظروا منها إلى موضوعهم، و في خلق عوالم شعرية رمزية توازي الواقع في آن معا – أو قل بتعبير أدق- تنفح الواقع و في بعض الأحيان تتنبأ بالقادم، فكأنها مزيج من الواقع و الحلم.

فاختيارهم للمقدس الديني كان عن قناعة، ووفق إستراتيجية كتابية دقيقة، كانت تراعي الإشارة والإحالة، وفرض نوع من الحرية في الإبداع، مع الشعور بغنى المقدس الديني، وقدرته على إكساب النص دلالات قوية، ربما تعجز رموز أخرى عن تحقيقها.كما كان هذا الإختيار، تعبيرا عن الذات في أجلى صورها وأوضح مميزاتها وخصوصيتها كون هذا المقدس الديني متجذرا في نفوسهم.

كما أن شعرهم يعتبر صدى لواقع عصرهم الذي يرفضونه رفضا لا يحيد حتى كونوا منظورا من الرفض والإدانة، انطلاقا من رؤية تشكلت من معاناتهم القوية داخله، بمعنى آخر أن شعرهم تميز بالنقد لقضايا عصرهم، غير أنه يندرج تحت هذا المفهوم وطنيتهم التي أكدتها أشعارهم وأبرزتها، فقد وقفوا ناقدين لما يرونه ومجابهين له في الوقت ذاته.

أما فيما يخص اللغة الصوفية، فإن النص الشعري الذي استقرأناه ينقل ما ينتاب الشاعر في لحظات استبطانه لأغوار ذاته، كما ينقل تجارب الأسفار الروحية للذات المبدعة. أن ظهور المصطلح الصوفي في القصيدة، هو ظهور غير منفصل عن هواجس الذات المبدعة ، معنى ذلك أن وجود الألفاظ الصوفية داخل العبـارات الشعرية

متصل بالمعاني العميقة التي تجول في خاطر الشاعر ، ولذلك فإن للرؤيا تجلياتها اللفظية.

و قد استفادت القصيدة المعاصرة و استلهمت من التصوف لغته الرمزية الموحية، و جاء النص الشعري المعاصر مبينا ذلك البناء، الذي عرفت به قصائد التصوف، ممكن الخفاء و التجلي في الوقت نفسه، أي أن ذلك النص يقبل القراءتين. القراءة التي تتوقف عند الظاهر، و القراءة التي تتوغل في النص و تستبطنه و تصل إلى الخفي فيه.

وتأثر الشاعر الجزائري المعاصر باللغة الصوفية و بإنتاجها الشعري، جعلته يوطد الصلة بذاته وبنفسه، فقد استبطن ذاته و عبر عن عمق أحاسيسه و هواجسه.

إن الشاعر والصوفي يميلان إلى اللغة التي تكتفي بالإيحاء، كما يستخدمان الرموز (لغة الإحالة)، كما أنهما ينشدان الحرية في أرقى معارجها، فكما يتجنب الصوفي سلطة الواقع والعقل والحس، يتجنب الشاعر المعاصر أيضا كل أنواع القيود التي تحد من رؤيته الشعرية.

ومن ثم استخدم الشاعر الجزائري المعاصر الحقل اللغوي الصوفي، كون مفاده أن اللغة الصوفية ، لغة شعرية رمزية ايحائية ، ضف إلى ذلك لما تحمله من عاطفة ووجدان مما أتاحت للقصيدة المعاصرة أن تحقق الجدة والابتكار، والكشف عن الحالة

النفسية للشاعر من جهة، وكشف الواقع وتعريته من جهة ثانية، إنه نوع من ممارسة الحق في النقد والرفض، وهذا يمثل سلوكا ايجابيا في مواجهة الواقع بأدوات فنية شعرية، من رموز مختلفة، ولغة إيحائية عاطفية ووجدانية.

إن هؤلاء الشعراء لا صلة لهم بالصوفية، بل أن كثير منهم يخوضون مع الخائضين، فتوظيفهم لهذه اللغة الصوفية الرمزية، هو للتستر بها، خوفا من الأذى و الملاحقات... و الهروب من الواقع فزعا و تذمرا.

إن هذه النماذج الشعرية على الرغم من تعددها وتنوعها وجمعها بين التصوف والرؤية المادية، تحكمها –في الغالب الأعم- رؤية واحدة لها صلة بتصوير الواقعية، ولطبيعة الشعر ووظيفته، فموضوعاتها مستنبطة من الواقع، إلا أنها لا تعبر عن هذه المواضيع في شكل مباشر تقريري، ومن ثم فإن المتن الشعري المعاصر، الذي استخدم ووظف اللغة الصوفية، فقد حقق قدرا كبيرا من سمات الحداثة.

لقد ساهمت الأسطورة في بنية الكلمة في صنع انسجام النص وتماسكه الدلالي، بعد أن ردت حقوله المعهودة إلى حقل دلالي واحد، وردت مواضيعه المشتتة في الظاهر إلى موضوع أم تجتمع عنده معاني وتلتقي. وأضحت الأسطورة هي المدار الذي تدور حوله صور النص جميعها، وبذلك أرجعت الأسطورة إلى النص وحدته وتماسكه ومنحته دلالات جديدة معاصرة.

إن الاستخدام الأسطوري لدى شعراء هذه المرحلة، لم يكن على نفس المستوى، فهناك توظيف تحضر فيه الأسطورة والأسطوري-وهو الشائع والغالب- فيربط الشاعر في هذا المستوى من الاستخدام الأسطوري بين تجربته المعاصرة والدلالات العميقة للأسطورة، فتظهر في نسيج النص متناغمة مع التجربة الذاتية للشاعر، ولا يصعب على القارئ في هذه القصائد كشف المحور الدلالي الذي عليه النص الشعري، لأن الأسطورة تحضر حضورا صريحا بتسميتها –لفظا- في القصيدة، وهذا النوع من التوظيف –هيمنة الأسطورة والأسطوري- يعتمد إلى أبعد الحدود التشبيهات، ويتغاضى عن كثير من تفصيلات الأسطورة، لأن ما يعنيه منها هو اسمها كاف لاختزال معاناته ومأساته.

أما فيما يخص الاستخدام الثاني المتمثل في "هيمنة الأسطوري وغياب الأسطورة"، قد – لا يجانبني الصواب- إن قلت إن مثل هذا التوظيف قليل ونادر في المتن الشعري المعاصر ويعتبر هذا النوع من أرقى التوظيفات الأسطورية، وأكثرها فنية ومساهمة في بناء جمالية النص وخلق شعريته، حيث تكون الأسطورة ذلك الحاضر/ الغائب، لا تكشف عن نفسها لفظا في ظاهر النص، لكنها تندس في ثنايا النص، عبر تفتيت دلالاتها ونثرها على مساحة النص، فتبني صوره عبر هذه الدلالات التي تعود إليها، ومثل هذا التوظيف تضحى فيه الأسطورة هي العروق التي تبعث في القصيدة الحياة، كما يؤكد على قدرة الشاعر ومهاراته الإبداعية.

إن الشاعر المعاصر لم يستطع توظيف الدلالات العميقة لهذه الأساطير في كثير من الأحايين، وعادة ما تأتي في شكل تشابيه-إن لم تكن سنة غالبة- فيضحى طورا سندبادا، وطورا عنقاء أو سيزيفيا، وهذه الأساطير ذات شيوع لدى شعراء هذه مرحلة، وبالأخص أسطورة السندباد، تكتفي بالمقارنة بين واقع الشاعر وواقع الأسطورة، معتمدا في ذلك الاختزال، وربما يتعمد ذلك لتضليل الرقابة والإفلات من الأذى والملاحقات، ومن ثم تحميلها تجربة معاصرة تنضاف إلى تجربتها التي عرفت بها تاريخيا، فتصبح الماضي/الحاضر، أو الحاضر/الماضي، المتماثل أو المتخالف.

لقد تضافرت الأحداث، لتجعل شعراء هذه المرحلة أكثر انسجاما مع الواقع، وهذه الأحداث نفسها أعطت الشعر دفعة قوية جريئة نحو الابتكار والتجديد فتبنى الشاعر البناء الأسطوري، الذي قد أدى بالقصيدة إلى أن تتحول إلى البناء الدرامي، وهذا ما يؤكد أن الشاعر لم يكن بمعزل أو بمنأى عن الحداثة.

إن اللغة الرمزية، تضيف إلى السياق الشعري الذي ترد فيه رحابة وعمقا وتتسع ساحتها، كما تلبي رغبة الشاعر عن طريق الرمز في إيجاد أسلوبه الخاص ، وتسد العجز الذي قد ينشأ عن حدة التجربة الشعورية وغموضها، فيضطر الشاعر للبحث عن وسيلة فكانت الطبيعة، متخذا إياها كرموز لغوية، وهي ظاهرة بارزة للعيان في المتن الشعري المعاصر، حتى غدت الطبيعة، بكل مظاهرها رموزا لغوية لما تخفيه الذات الإنسانية من مشاعر مرهفة وتعلق بالأمل وحنين للانطلاق بوعي جديد ومن ثم قد

يكون الشاعر حداثيا في استثماره لطاقات عناصر الطبيعة كرموز دلالية وجمالية للتعبير عن رؤيته الحضارية وما يعاني عصره من قلق وجودي وهموم إنسانية كبرى، ومن ثم قد حقق نوعا من الحداثة.

وقد تعددت صور الاستخدامات لكثير من الأساليب برؤية حداثية، منها النداء والاستفهام، وخصوصا التكرار بأنواعه: تكرار الفعل والاسم وتكرار العبارة أوالضمير وغيرها، وظاهرة التكرار تعمل على استحضار الطاقات الانفعالية والتأثيرية لدى الشاعر، وهي بدورها تقوم على إثارة المتلقي، لذلك يعد التكرار من أهم الأساليب التي تؤدي وظيفة تعبيرية في النص الشعري.

إن شعراء هذه المرحلة يعمدون عمدا إلى ترك بعض الفراغات أو الثغرات التبليغية في نصوصهم، بهدف توظيفها توظيفا فنيا، تاركين لاجتهاد القارئ وفطنته وحسن توجيهه للمعنى فرصة ملء هذه الفراغات تأسيسا على المعنى الكلي للنص، أو وحدة الدلالة من هنا يصبح موقف القارئ من النص أكثر إيجابية انطلاقا من مفهوم متطور، هو أن القارئ شريك للمؤلف في تشكيل المعنى.

ومن خلال معايشتنا للدراسة، لفت نظرنا ظاهرة ماثلة للعيان ، وهي استخدام الشاعر لفعل المضارع ، وشيوعه بقدر كبير في النصوص الشعرية، خلافا لفعل الماضي والأمر، وهذا ما يدل على امتزاج الشاعر بحاضره وارتباطه به، وانصهاره

فيه، وهذا يفيد أو يدل على أن الشاعر في حركة دائبة ومستمرة في صراعه مع حاضره، أي واقعه.

وقد استطاع الشاعر أن يكون أكثر تحكما في أدواته الفنية، ترفده في ذلك ثقافة معاصرة شعرية ونقدية، لذا تكثر في بنية القصيدة الإحالات والإشارات، وغير ذلك من الوسائل البنائية، وهذا ما يضفي على قصائدهم الموضوعية، وهذا ما يتوخاه شعراء الحداثة بانتهاجهم هذا المنهج (الإحالات والإشارات..)، من التعبير ليمكن من تلمس هموم إنسان هذا العصر المكبل بقيود متعددة ومتنوعة لا حصر لها.

إن الصراع بين القطبين: الواقع الخارجي وذات الشاعر، يضيء مساحة واسعة من إيديولوجية الشاعر، مما مكن الشعراء من إبداع عوالم شعرية مختلفة خاصة بكل منهم، بحيث يصبح القول، إن لكل قصيدة جوها وحساسيتها ومنطلقها، وهاجسها، وفي بعض الأحيان أدواتها الخاصة بها، ولم يتيسر للشاعر المعاصر هذه الرؤية الإبداعية النافذة، إلا بمكتسباته من الخيال المجنح والثقافة المتنوعة والمتعمقة، والفكر الموضوعي الحر الثائر الرافض والمتمرد.

كما أن رؤية الشاعر المعاصر لم تتميز فكريا عن مجتمعها، فهو يوحد صوته الشعري بغايات مجتمعه و أهدافه الوطنية، و من هذا لا نجد موضوعات – في الغالب الأعم – تخرج عن مأساة الواقع أو التحريض على الرفض و التمرد.

إن هذا الشعر مهما قيل فيه ويقال، ومهما اختلفت الآراء في تقييمه، ينبغي الحكم عليه-بكل موضوعية- دون تعصب، من كونه محاولات جادة، همها الأساسي البحث عن قيم مناسبة، يمكن التعامل في ضوئها مع العصر الحاضر، بما تكشف عنه من تحولات خطيرة.

ومن خلال هذه النتائج المتوصل إليها في الدراسة، يعد شعر هذه المرحلة المحددة، ب (1975 ـ 2000)، ـ حسب رأيي ـ تمهيدا وتأسيسا للحداثة الشعرية في الجزائر.

و الله ولي التوفيق

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أولا: المصادر

1- الأخضر فلوس: الأنهار الأخرى، ط 1، منشورات أرتسيتيك، الجزائر، 2007.

2- // //: حقول البنفسج، د ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.

3- إدريس بودیبة: الظلال المكسورة، د ط، دار هومة، الجزائر، 2003.

4- الأزهر عطية: السفر إلى القلب، د ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984

5- بشير بن الهادي: أهازيج في موسم الردة، د ط، الشهاب، د ت.

6- حسن داوس: سفر على أجنحة ملائكية، د ت، مطبعة عمار قرفي، باتنة، د ت.

7- عاشور فني: زهرة الدنيا، د ط، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007.

8- عبد الرحمن بوزربة: نهايات، ط1، مطبعة هومة، الجزائر، 2003.

9- عثمان لوصيف: أعراس الملح، د ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988.

10- عز الدين ميهوبي: اللعنة و الغفران، د ط، منشورات دار أصالة، سطيف، د ت.

11- عيسى لحليح: غفا الحرفان، د ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

12- محمد توامي: غيم إلى شمس الشمال، د ط، رابطة الإبداع، الجزائر، د ت.

13- محمد شايطة: احتجاجات عاشق ثائر، د ط، إبداع، الجزائر، د ت.

14- مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ط3، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،د ت.

15- // // : حيث الشمس والذاكرة، د ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ت.

16- نور الدين درويش: البذرة واللهب، ط1، NIR حمروش حمودي، سكيكدة 2004.

17- // // : السفر الشاق، د ط، مطابع عمار قرفي، باتنة د ت.

18- // // : مسافات، ط2، مطبعة جامعة منتوري، قسنطينة 2002.

19- نور الدين لعراجي: زمن العشق الآتي، د ط، رابطة إبداع، الجزائر، 1996.

20- ياسين بن عبيد: معلقات على أستار الروح، د ط، منشورات دار الكتب، الجزائر، 2003.

21- يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ط1، دار إبداع 1995.

22- // // : تغريبة جعفر الطيار، ط2، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع،قسنطينة، د ت.

ثانيا: المراجع.

23- إبراهيم عبد الجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، د ط، وزارة الثقافة، عمان الأردن 1996.

24- إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط 3، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2001

25- أحمد اسماعيل النعيمي، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، ط 1، سينا للنشر، 1995.

26- أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث،د ط،دار غريب،القاهرة، د ت.

27- أحمد سليمان الأحمد: الشعر الحديث بين التقليد و التجديد،د.ط، الدار العربية للكتاب، 1983.

28- أحمد الشايب: الأسلوب، د ط، النهضة المصرية، القاهرة، 2004.

29- أحمد الطريسي: الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب، ط 2، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع الدار البيضاء 1987.

30- // // :الشعر بين المشابهة والرمزية، دراسة في مستويات الخطاب الشعري، ط 1، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، 1991.

31- أدونيس: زمن الشعر، ط 6، دار الساقي، بيروت2005.

32- // : كلام الدراسات،ط1، دار الآداب، بيروت، 1989.

33- // : الشعرية العربية، د ط، دار الآداب، بيروت1989.

34- // : مقدمة للشعر العربي، د ط، دار العودة، بيروت، 1979

35- // :الصوفية والسريالية، ط 4، دار الساقي، بيروت2010.

36- أرشيبالد مكليش: الشعر و التجربة، ترجمة سلمى خضراء الجيوس، دار اليقظة العربية، بيروت، 1986.

37- إليزابيت درو: الشعر كيف نتفهمه ونتذوقه، ترجمة، معهد محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمة، بيروت 1961.

38- أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي ، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001.

39- أنس داود: الأسطوري في الشعر العربي الحديث، د ط، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، د ت.

40- إيليا حاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، د ط، دار الثقافة، بيروت 1980.

41- بول تيليش: الحب والقوة والعدالة، ترجمة كامل يوسف حسنين، دار الثقافة 1971,

42- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1992.

43- جورج لايكوف ومارك جوستن: الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد المجيد جحفة،دار توبقال للنشر 1996.

44- درويش الجندي: الرمزية في الأدب العربي، د.ط، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، د.ت.

45- راثفين ك ك: الأسطورة، ترجمة جعفر صادق الخليلي، ط 1، منشورات عويدات، بيروت 1981.

46- رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، د ط، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1985.

47- // //: دراسات في لغة الشعر، رؤية نقدية، د ط، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1979.

48- ريتا عوض: بدر شاكر السياب، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1983.

49- // // : أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1978.

50- ريتشارد شاخت: الاغتراب، ترجمة كامل يوسف حسنين، د ط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980.

51- رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، ط 1،دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الاسكندرية 1998.

52- روبير اسكاربيت: سوسيولوجيا الأدب، ترجمة، أمال أنطوان عرموني، ط 2، منشورات عويدات، بيروت 1983.

53- رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، ط 3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1985.

54- زكريا ابراهيم: مشكلة الإنسان، د ط، مكتبة مصر، القاهرة 1967.

55- زكي مبارك: التصوف الإسلامي في الأدب و الأخلاق، ج2، منشورات المكتبة المصرية للطباعة و النشر، بيروت، د.ت.

56- سامي الدروبي: علم النفس والأدب، ط 2، دار المعارف القاهرة 1981.

57- سامي سحر: شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية، ط 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 2005.

58- سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي، د.ط، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، الأردن، 2007.

59- سعد الدين كليب: دراسات مجازية في الحداثة الشعرية، د ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1997.

60- سيد حسن نصر: الصوفية بين الأمس واليوم، ترجمة كمال خليل اليازجي، الدار المتحدة للنشر، بيروت 1975.

61- الشيخ عدنان حقي: الصوفية والتصوف، ط 1، دار العلوم الانسانية للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، د ت.

62- صلاح عبد الصبور: قراءة جديدة لشعرنا القديم، د ط، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1968.

63- // // : حياتي في الشعر، د ط، دار إقرأ، بيروت، 1983.

64- صلاح فضل: شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، د ط، عين الدراسات الانسانية والاجتماعية، القاهرة 1995.

65- // // : إنتاج الدلالة الأدبية، قراءة في الشعر والقص والمسرح، د ط، هيئة قصور الثقافة، القاهرة، 1993.

66- طاهر رياض: حرف الحرف، ط 1، الدار الأهلية، عمان، الأردن 1998.

67- طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، ط3، دار المعارف، القاهرة، 1994.

68- عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، د ط، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة 1998.

69- عبد الحميد يونس: الأصول الفنية للأدب، ط 2، مكتبة الأنجلو المصرية 1964.

70- عبد العزيز المقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل: ط 1، دارالعودة، بيروت 1979.

71- عبد الكريم اليافي: التعبير الصوفي ومشكلته، د ط، مطبوعات جامعة دمشق، 1981.

72- عبد الله الغذامي: تشريح النص، ط 2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2006.

73- عبد المنعم تليمة: مداخل إلى علم الجمال الأدبي، ط 1، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة 1978.

74- // // : مقدمة في نظرية الأدب، د ط، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة 1990.

75- عبد المنعم الحفني: معجم مصطلحات صوفية، ط 1، دار المسيرة، بيروت 1980.

76- عبد الوهاب بن أحمد على الشعراني، الطبقات الكبرى المسماة بلواقح الأنوار في طبقات الأخيار، ط 1، ضبطه وصححه خليل منصور، دار الكتب العلمية، بيروت 1997.

77- عدنان الحسين العوادي: الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي، د ط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986.

78- عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،ط 3، دار الفكر العربي، د ت.

79- // // : روح العصر دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة، دار الرائد العربي، بيروت 1978.

80- علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية، ط 1، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق 1990.

81- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د ط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 2006.

82- غالي شكري: أدب المقاومة، ط 3، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت 1979.

83- محمد أحمد جاد المولى: قصص القرآن، د ط، دار الكتب العلمية، بيروت 1978.

84- محمد أرحومة: مسرح صلاح عبد الصبور، دراسة فنية، د ط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1990.

85- محمد بن الحسين السلمي: طبقات الصوفية، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت 1988.

86- محمد بنعمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، المفاهيم والتجليات، ط 1، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، 2005.

87- محمد زكي العشماوي: الرؤية المعاصرة في النقد و الأدب، د.ط، دارالنهضة، د.ت.

88- محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري، ط 1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن 2008.

89- محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب في التراث الصوفي، د ط، مكتبة غريب، القاهرة 1980.

90- محمد عبد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، د ط، المطبعة الرسمية، تونس 1981.

91- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ط 1، دار العودة، بيروت 1982.

92- محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية، ط 3، دار المعارف، القاهرة1984.

93- // // : الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات، د ط، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة 2007.

94- محمد مفتاح: دينامية النص، تنظير وإنجاز، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1987.

95- محمد مندور:في الميزان الجديد،د ط، المركز النهضة للطباعة والنشر، القاهرة، د ت.

96- محي الدين محمد: ثورة على الفكر المعاصر، ودراسات أخرى، ط 1، منشورات المكتبة العصرية، بيروت 1964.

97- مسلم حسب حسين: جماليات النص الأدبي، دراسات في البنية والدلالة، ط 1، دار السياب للطباعة والنشر والتوزيع 2007.

98- مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث، د ط، منشأة المعارف، الاسكندرية، د ت،

99- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ط 3، دار الأندلس، بيروت 1983.

100- // // : اللغة بين البلاغة والأسلوبية، د ط، النادي الأدبي، دار البلدة، جدة، 1989.

101- منذر العياشي: مقالات في الأسلوب، ط1، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990.

102- منير الحافظ: الوعي اللغوي في فلسفة الكلام، ط 1، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2005.

103- ناجي حسين جودة: المعرفة الصوفية، ط 1، دار الجيل، بيروت 1992.

104- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ط 14، دار العلم للملايين، بيروت 2007.

105- نور ثروب فراي: نظرية الأساطير والنقد الأدبي، ط 1، تعريب حنا عبود، دار المعارف 1987.

106- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، د ط، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ت.

107- وفيق خنسة: دراسات في الشعر العربي الحديث، ط 1، دار الحقائق 1980.

108- ياسين عساف: الصورة الشعرية و نماذجها في شعر أبي نواس، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، 1982.

109- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، ط 1، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2007.

110- يوسف حسن نوفل: أصوات النص الشعري، د ط، الشركة العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة 1995.

111- يوسف الخال: الحداثة في الشعر، د ط، دار الطليعة، بيروت 1978، 1994.