الجمـــهوريـــة الجـزائـرية الديمـوقراطيـة الشعـــبية
وزارة التعليـــم العـــالي والبحـــث العلـــمي
جامعـــة محمـــد خيضـــر – بسكـــرة –
كليـــــة الآداب واللـــغـــــات
قسم الآداب واللغة العربية

البيـــــــــئة في الشعر الجزائري المعاصر

رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الآداب واللغة العربية

تخصص: أدب جزائري

إعدادالطالبة: دليلة مكسح

إشراف الدكتور: علي عالية

لجنة المناقشة

أ.د عبد الرحمن تبرماسين	جامعة بسكرة	رئيســـــا
أ.د علي عالية	جامعة باتنة	مشـــــرفا
د.سليم بتقة	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا
د.نزيهة زاغز	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا
أ.د أحمد جاب الله	جامعة باتنة	عضوا مناقشا
أ.د السعيد لراوي	جامعة باتنة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية

1435 هـ / 1436هـ

2014 م / 2015 م

الجمـــهوريـــة الجـزائـرية الديمـــوقراطيـــة الشعـــبية
وزارة التعليـــم العـــالي والبحـــث العلـــمي
جامعـــة محمـــد خيضـــر – بسكـــرة –
كليـــــة الآداب واللـــغـــــات
قسم الآداب واللغة العربية

البيـــــــــئة في الشعر الجزائري المعاصر

رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الآداب واللغة العربية

تخصص: أدب جزائري

إعدادالطالبة: دليلة مكسح

إشراف الدكتور: علي عالية

لجنة المناقشة

أ.د عبد الرحمن تبرماسين	جامعة بسكرة	رئيســـــا
أ.د علي عالية	جامعة باتنة	مشـــــرفا
د.سليم بتقة	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا
د.نزيهة زاغز	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا
أ.د أحمد جاب الله	جامعة باتنة	عضوا مناقشا
أ.د السعيد لراوي	جامعة باتنة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية

1435 هـ / 1436هـ

2014 م / 2015 م

بسم الله الرحمن الرحيم

مقـــــــدمـــــــــة

إذا كان لابد من الإيمان بمقولة (الشعر ابن بيئته)، فإن أي أزمة يعيشها الشعر ستكون رهينة اثنين لا ثالث لهما، وهما الشعر ذاته والبيئة، ولأن أزمة الشعر الجزائري اليوم تتأسس باعتبارها أزمة حضارية، نابعة من عجزه عن تفعيل دوره الحضاري، فإن الوصول إلى معرفة أسباب تلك الأزمة لابد أن ينطلق من الاثنين اللذين ذُكِرَا، وذلك عبر البحث في خبايا الشعر من جهة أولى، وفي خبايا البيئة من جهة ثانية، ولأن منطلق هذه الفكرة تؤسسه الفرضية التي ترى أن النص الشعري في عمقه ممارسة ثقافية، فإن عملية فهمه لا تنعزل عن سياقه الاجتماعي والثقافي والسياسي، ولأن هذا السياق لا يتأسس إلا وسط البيئة التي ينشأ فيها النص الشعري، فإن تدارس موضوعة البيئة يصبح أمرا ملحا، ومفتاحا مهما لفهم النص الشعري، واكتشاف مواطن الفاعلية فيه، ومعرفة أهمية حضوره ودوره، واكتشاف أسباب الأزمة لديه.

ولقد قادتني قراءاتي للشعر الجزائري المعاصر إلى الوقوف على خصائص مشتركة، يمكن عَدُّهَا ظواهر تحيل إلى خصوصيته وتميزه، كما مكنتني الدراسات النقدية والأدبية المتعلقة بالشعر عامة، والشعر الجزائري خاصة من التعمق في معرفة أهم مكونات هذا الشعر في خصوصيته، سواء أكانت موضوعية أم فنية، وما لفتَ انتباهي أن تلك الدراسات تحيل أغلبَ عناصرِ الخصوصية إلى أثر البيئة، ودورها في تحديد مميزات الشعر، وباعتبارها مَنْفَذًا مُهِمًّا يمكن من خلاله الدخول إلى عالم النص الشعري، وفهم حركته، إلا أن ما لاحظته في تلك الدراسات على أهميتها وقيمتها المعرفية، أنها غالبا ما تشير إلى البيئة في الشعر إشارة جزئية عبر مكون موضوعي محدد، مثل موضوع الوطن، أو الثورة، أو المدينة، أو الاغتراب، أو الإشارة إلى خصوصية محددة مثل البيئة الصحراوية، أو البحرية، أو عبر مكون لغوي كأنْ تتم الإشارة إلى البيئة انطلاقا من حضورها المعجمي أو التصويري، وغالبا ما تنتهي تلك الدراسات عند كشف مظاهر تَشَكُّلِ البيئة في الشعر موضوعيا وفنيا، ولا تتعدى ذلك، نحو التعمق في بيان أسباب ذلك التشكل أو الحضور، ولا علاقاته بالذات الشاعرة ووعيها بذاتها وبفعلها الإبداعي، وإلى جانب هذا التجزيء لم أجد في حدود علمي دراسة شاملة تتناول موضوع البيئة كلية، وتجعله منطلقا رئيسا لقراءة النص الشعري عامة، والجزائري خاصة، كما وقفتُ على ظاهرة غياب مصطلحات وإجراءات موحدة، يمكن الاستعانة بها أثناء دراسة علاقة البيئة بالشعر.

كل هذه الدوافع أدتْ بي إلى اختيار موضوع (البيئة في الشعر) منطلقا خاصا يُمكِّنني من بحث قضية الشعر والبيئة، وكان العنوان " البيئة في الشعر الجزائري المعاصر" سبيلا مناسبا لهذا البحث الذي قام على مجموعة من الأهداف أهمها:

-تحقيق السبق من ناحية الموضوع في حد ذاته (البيئة في الشعر)، وذلك بالبحث فيه كلية، وبشكل موسع ضمن المتن الشعري الجزائري المعاصر.

-تحديد خصوصية الشعر الجزائري المعاصر انطلاقا من موضوع البيئة فيه، وبيان أسباب أزمته تقريبيا.

-إنشاء مجموعة إجراءات يمكن الاستناد عليها في كل دراسة تهتم بالبحث في موضوع البيئة في الشعر.

-إنشاء مصطلح جامع يقوم مقام المصطلحات التي تعبر عن علاقة الشعر بالبيئة، وتَمَظْهُرِ هذه الأخيرة داخل النص الشعري.

إن اختيار الموضوع لم يكن ليتحقق لولا وجود إشكالات رئيسة، لا يقوم البحث إلا بالإجابة عنها، والتي تتمثل في:

-ما هي البيئة؟ وما علاقة الشعر بها؟ وكيف تتجسد في النص الشعري؟ وما الطرق المناسبة لدراستها فيه؟

-متى بدأ الاهتمام بدراسة البيئة في الشعر؟ وما هي أهم الآراء التي تحدثتْ عنها؟ وهل توجد مصطلحات وإجراءات خاصة تعبر عن موضوع البيئة في الشعر؟

-ما علاقة الشعر الجزائري المعاصر بالبيئة، وكيف تتشكل موضوعة البيئة فيه؟

-ما الطرق المناسبة لدراسة البيئة في الشعر الجزائري المعاصر؟ وما المصطلحات المناسبة للتعبير عن ذلك؟

-فيم تكمن أهمية مصطلح التبيؤ؟ وما حدود قدرته في التعبير عن البيئة في الشعر؟ وما الإجراءات التي تجسده أثناء قراءة النص الشعري انطلاقا من موضوعة البيئة؟

إن هذه الأسئلة وغيرها دفعتني إلى اختيار المنهج المناسب الذي يساعد على تأسيس الموضوع، والوقوف على تمظهرات البيئة في الشعر الجزائري، وتحديد سماتها، حيث استعنتُ بالمنهج التاريخي في تتبع أهم الآراء التي تدارست موضوع البيئة في الشعر، ونظَّرتْ لعلاقة الشعر بالبيئة، وحددتْ لها سماتها، وكيفيات تشكلها في النص الشعري،

والمصطلحات المعبرة عنها، كما استعنتُ بالمنهج البنيوي التكويني الذي يقود بإجراءاته إلى معرفة مكونات النص الشعري، وأهم ظواهره الموضوعية والفنية، والتي من بينها موضوعة البيئة، ثم إمكانية تفسير تلك المكونات والظواهر تفسيرا يقوم على فاعلية الوعي الشعري في علاقته بالواقع الخارجي، وفي تأسيسه لرؤيا العالم التي تكون موجهة نحو البيئة والذات الشاعرة والشعر، ولأن النص الشعري هو في عمقه مرآة للذات الشاعرة في تفاعلها مع بيئتها نفسيا واجتماعيا وثقافيا، فإنه كان من الضروري تدعيم الدراسة بمقولات وإجراءات ذات صلة بعلمي الاجتماع والنفس، وبالفكر الإيكولوجي الذي ينبع منه النقد الثقافي الإيكولوجي، وذلك سعيا مني إلى تفسير الظواهر المتعلقة بموضوعة البيئة في الشعر الجزائري، انطلاقا من العوامل المؤثرة فيها، والتي تتنوع بين مؤثرات نفسية واجتماعية وثقافية وإيكولوجية.

لقد دفعتني الأسئلة المطروحة أيضا إلى تشكيل خطة البحث، والتي احتوت على مقدمة وأربعة فصول وخاتمة.

خصصتُ الفصل الأول (البيئة والشعر / قضايا التبيؤ والشعرية) للتعريف بمفهوم البيئة والشعر، وما يتعلق بهما، والوقوف على أهم الآراء الفلسفية والنقدية التي بحثت في موضوع البيئة والشعر، وعلاقة أحدهما بالآخر لدى العرب والغرب قديما وحديثا، كما تم في هذا الفصل تحديد مصطلح جامع يحيل إلى مختلف العلاقات الرابطة بين الشعر والبيئة، وفاعلية كل طرف في الآخر، وهو مصطلح **التبيؤ** الذي اقتبسته من علم الاجتماع، ليكون مصطلحا شاملا لمختلف المفاهيم التي تحيل إلى الشعر في علاقته بالبيئة، كما وقفتُ على أهم مظاهر تبيؤ الشعرية وشعرية التبيؤ انطلاقا من البحث في خصوصية الشعر العربي، ومظاهر تطوره عبر العصور

واهتم الفصل الثاني (التبيؤ الشعري ومقتضيات الوعي) ببحث قضية التبيؤ الشعري، وعلاقتها بعمليات الوعي وخصائصها، وذلك بعرض أهم الآراء الفلسفية والنقدية قديما وحديثا لدى الغرب والعرب، والإشارة إلى أهم العوامل التي تسهم في تفعيل حركة الوعي الشعري أو الحد منها، كما تم الوقوف في هذا الفصل على طرائق تشكل الوعي الشعري وعلاقاته العميقة بالتبيؤ، عبر مجموع تساؤلات معرفية تكشف أهمية التبيؤ الشعري ودوره في تحديد مظاهر البيئة في الشعر، كما تمتْ الإشارة إلى أهم المناهج والمقاربات النقدية

التي تمثل جهودا نظرية، اهتمت بدراسة موضوع البيئة في الشعر، ولو من منطلق تجزيئي.

وتميز الفصل الثالث المعنون بـ: (الوعي الشعري الجزائري المعاصر وخصائص تبيؤه / بنية الفهم) بكونه فصلا تطبيقيا تم من خلاله تطبيق المنهج البنيوي التكويني، انطلاقا من مستوى بنية الفهم التي مكنتنا من تحديد خصوصية البيئة في الشعر الجزائري، من حيث مظاهرها الموضوعية والفنية، حيث تأسست الأولى على بنيات واقعية ونفسية وسلوكية وفكرية، والثانية على بنيتين معجمية وتصويرية، والتي من خلالها جميعا تم تحديد أهم القواسم المشتركة لموضوعة البيئة في الشعر الجزائري، والتي تنوعت بين الموضوعية والفنية، وقد تم تدارس البنيات المذكورة انطلاقا من مفهومي التبيؤ والوعي الشعري في تشكلهما المتنوع.

أما الفصل الرابع الموسوم بـ: (الوعي الشعري الجزائري المعاصر وخصائص تبيؤه / بنية التفسير) فيمثل تكملة للفصل الثالث، وتم فيه الاستناد على المنهج البنيوي التكويني أيضا، انطلاقا من بنية التفسير، والتي قادتني إلى إدراك خصوصية موضوعة البيئة، ومنها خصوصية الوعي الشعري الجزائري، ومظاهر تبيؤه، وأهم العوامل المؤثرة فيه، وأهم سماته التي يسعى من خلالها التأثير في البيئة، وطبيعة التصورات التي تشكله، كما استعنت في هذا الفصل ببعض مقولات علم النفس وعلم الاجتماع ومقولات الفكر الإيكولوجي، الذي يمثل توجها ثقافيا خاصا لأدعم عملية التفسير البنيوي.

وقد سعيت في نهاية كل فصل إلى تأسيس خلاصة عامة لما توصلت إليه من نتائج حول مفهوم البيئة وعلاقة الشعر بها، وطبيعة تلك العلاقة، وأهم سماتها ومظاهرها في الشعر الجزائري، ثم كانت الخاتمة التي تمثل خلاصة جمعت فيها أهم النتائج المتوصل إليها، والتي انقسمت إلى ثانوية تم استنتاجها على مستوى الفصول الأربعة نظريا وتطبيقيا، وأخرى رئيسة تمثل ثمرة الدراسة في بحثها العام لموضوع البيئة في الشعر.

إن تأسس الدراسة على هذه الخطة كان لابد له من الاستناد على متن شعري جزائري هام فاق الأربعين ديوانا شعريا، توخينا في اختيارها التجانس الموضوعي، والتقارب الزمني، وقد شملت زمنيا نهاية الثمانينيات حتى دخول الألفية وما بعـــدها، كما أن ذلك لم يكن

ليتحقق لولا وجود دراسات قيمة استعنا بها دليلا معرفيا، قادنا إلى استبطان خصوصية الشعر الجزائري، وأهمية موضوعة البيئة فيه، والتي كان من أهمها:

1- كتب ذات توجه بنيوي تكويني مثل:

كتاب البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، وكتاب بحوث جدلية، وكتاب الماركسية والعلوم الإنسانية للوسيان غولدمان.

2-كتب حول الشعر والشعرية والوعي الشعري وعلاقته بالبيئة:

علم الشعريات لعز الدين المناصرة، واتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري لسامي عبابنة، والشعرية العربية لنور الدين السد، وجدليات النص الأدبي لمحمد فتوح أحمد، والخيال مفهوماته ووظائفه لعاطف جودت نصر، وشعرية الكتابة والجسد لمحمد الحرز، والنص والتقعيد لعبد القادر رابحي، مدخل إلى علم اجتماع القصيدة لإبراهيم عواد.

3-كتب حول البيئة والفكر الإيكولوجي والاجتماعي والنفسي:

البيئة مفهومها العلمي المعاصر وعمقها الفكري التراثي لرجاء وحيد دويدري، والبيئة والإنسان من منظور اجتماعي لرشاد أحمد عبد اللطيف، والإيكولوجيا الاجتماعية للسيد عبد العاطي السيد، والفلسفة البيئية لمايكل زيمرمان، والأسس النفسية للإبداع الفني لمصطفى سويف، وسيكولوجية العلاقات بين الجماعات لأحمد زايد.

وإذا كان لابد من ذكر الصعوبات، فإن أهم ما اعترض سبيل هذه الدراسة هو اتساع المدونة الشعرية التي استعنت بها لبحث موضوع البيئة في الشعر، حيث تطلب ذلك إظهار القواسم المشتركة بين النصوص الشعرية، والتغاضي عن بقية العناصر التي لا تمثل مشتركا عاما في الشعر الجزائري رغم أهميتها، أما الأمر الثاني فيتمثل في عدم وجود إجـراءات واضحــة لدراسة الموضــوعة يمكن الاستعــانة بها، وتَلَمُّسُ سبيل البيئة، وهي تتمظهر موضوعيا وفنيا داخل النص الشعري، إضافة إلى صعوبة تطبيق المنهج البنيوي التكويني كلية؛ لأن بعض معطياته لا تناسب التجربة الشعرية الجزائرية في علاقتها بالبيئة، مثل ضرورة تَكَوُّنِ الوعي الشعري في تفاعله مع البيئة باعتباره محصلة من محصلات الطبقة المحكومة، أو ضرورة ارتباط رؤى العالم بحركة الجماعة.

وأخيرا لا يسعني سوى التوجه بالحمد الخالص لله سبحانه وتعالى على نعمة العلم، وبالشكر الجزيل إلى كل من آزرني، وأخص بالذكر الأستاذ الدكتور **علي عالية**، الذي أغدق من نصائحه وتوجيهاته باستمرار على هذه الدراسة حتى تخرج إلى عالم النور، والتي لا أدعي كمالها، ولكنها تبقى جهدا سعى إلى الإحاطة بموضوع البيئة في الشعر الجزائري المعاصر، والإجابة على أغلب إشكالياته.

ولله الحمد ومنه التوفيق

الفصـــــل الأول
بين البيئة والشعر
(قضايا التبيؤ والشعرية)

تمهيد

-المفهوم اللغوي والاصطلاحي للبيئة والتبيؤ:

1-المفهوم اللغوي للبيئة والتبيؤ

2-المفهوم الاصطلاحي للبيئة والتبيؤ

-المفهوم اللغوي والاصطلاحي للشعر والشعرية:

1-المفهوم اللغوي للشعر والشعرية

2-المفهوم الاصطلاحي للشعر والشعرية

-بين تبيؤ الشعر وشعرية التبيؤ:

1-علاقة الشعر بالبيئة ومسمياتها النقدية

2-التبيؤ الشعري ومسيرة الشعر العربي

تمهيد:

إن الحديث عن البيئة حديث متشعب وواسع، ذلك أنه عند التطرق لمصطلح البيئة نكون أمام منظومة شاملة متعددة العناصر والمكونات، مختلفةِ التعريفات من مجال لآخر، متداخلةِ في شتى المنظومات المعرفية، ويصير القبض على تعريف واحد، والاستئناس به من المستحيلات، فكل تعريف يقدم رؤى ومجموعة أطروحات، لا يمكن إنكار أهميتها ودورها في إضاءة ما يحوط البيئة من مفاهيم، وهذا التشعب والتعدد دليل على أهمية مصطلح البيئة من جهة أولى، وعلى حاجة أغلب العلوم والمجالات المعرفية له، لتقديم دراسات جادة من جهة ثانية، والمتتبع لنشأة العلوم والمعارف منذ قدم الأزمان، تستوقفه تلك الخاصية التي تتمثل في استناد أغلبها على عناصر الكون والطبيعة، وعلى علاقة المخلوقات بعضِها ببعض، ضمن مجال حيوي معين من أجل تقديم براهينها واكتشافاتها ونظرياتها، والتي كانت موجهة على الدوام لخدمة الإنسان، وفهمه، وفهم حياته ضمن نطاق بيئته، وقد ارتأينا أن يكون للشعر الجزائري المعاصر نصيب من هذه الخدمة، التي تتوخى فهم الإنسان، والبحث في مشكلاته انطلاقا من تصورات نقدية خاصة، تبحث في موضوعة البيئة داخل النصوص الشعرية التي تُعَدُّ نتاجا إنسانيا متميزا، ينشأ في بيئة معينة يتفاعل معها الشعراء، فيتأثرون بمظاهرها، ويؤثرون فيها بما يملكون من قدرات ومواهب، وإننا نطمح من خلال هذا الفصل الموسوم بـ: **بين البيئة والشعر (قضايا التبيؤ والشعرية)** إلى الوقوف على مجموعة إشكالات، تكون بمثابة مدخل ترتسم أغلب إجاباته في بقية الفصول، والتي تمكننا من تحديد سبيل خاص في دراسة موضوعة البيئة في الشعر، وضبط مكوناتها وأشكال تمظهرها والجماليات الناتجة عنها، ومن أهم ما نطرح من إشكالات نذكر ما يأتي:

1-ما هي البيئة؟ وما أهمية دراستها في الشعر؟ وما المقصود بالبيئة في الشعر؟ هل تعني أثرَها في الشعر؟ أم طرائق تشكلها داخل الشعر؟

2-هل علاقة الشعر بالبيئة علاقة تأثر تنطلق من البيئة نحو الشعر؟ أم أنها تتجاوز ذلك إلى تفاعلات ما بين نسق خارجي ونسق داخلي؟

3-إذا كانت علاقة البيئة بالشعر تتجاوز أطروحة التأثر والتأثير، إلى إنتاج تفاعلات مميزة، فما طبيعة تلك التفاعلات؟ وما هي الطريقة المناسبة للكشف عنها؟ وما هي أهم المصطلحات والمفاهيم المعبرة عن ذلك؟

4-ما هي أهم النظريات والتيارات التي اهتمت بمنظور البيئة في الشعر؟ وأيها كان له الدور البارز في تحديد البيئة وقراءتها موضوعيا وجماليا؟

5-هل يملك النقد العربي رؤية واضحة إزاء علاقة الشعر بالبيئة، وإزاء موضوعة البيئة في الشعر؟ وما نصيبه في الماضي والحاضر من خلال ركامه المتعاقب، في بلورة مفاهيم خاصة بعلاقة الشعر بالبيئة؟ وهل له آليات واضحة في قراءة وبيان تلك العلاقات؟

6-هل توجد مصطلحات نقدية خاصة تعين الدارس على تمثل موضوعة البيئة في الشعر؟ وما مدى أهمية مصطلح التبيؤ في القيام بذلك؟

7-ما المقصود بالتبيؤ والشعرية؟ وما نوع العلاقة الرابطة بينهما؟

8-ما خصائص الشعرية ضمن مفهوم التبيؤ؟ وما دور النقد في كشف تلك الخصائص؟

إن هذه الإشكالات وغيرها، تأمل الوصول إلى إجابات مقنعة عن مدى أهمية البيئة، وفاعلية علاقتها بالشعر، وعلاقتها أيضا بالنقد، وطبيعة دور الشعر في حركة البيئة الخارجية، وكيفيات تشكلها داخليا ضمن النص الشعري، وذلك ما سنبرز منه شيئا في هذا الفصل، الذي نحدد فيه مفهوم البيئة والشعر، وطبيعة العلاقة بينهما، وأهم الآراء التي بحثت في هذا الموضوع، وتدارسته فلسفيا ونقديا.

***المفهوم اللغوي والاصطلاحي للبيئة والتبيؤ:**

1- المفهوم اللغوي للبيئة والتبيؤ:

إن الحديث عن مفهوم البيئة اللغوي، ومنه مفهوم التبيؤ يستلزم الوقوف عند الجذر اللغوي (بَوَأَ)، والذي أُخذ منه الفعل الماضي (باء) و(أباء)، فكان الاسم (البيئة)، فلقد ورد في لسان العرب **لابن منظور**:

"بوأ: باء إلى الشيء يبوء بوءا: رجع وبؤتُ إليه و أبأتُهُ و بُؤته مثل الباعة (...) باء كفي: أي صار كفي له مَباءة أي مرجعا، وباء بذنبه وإثمه يبوء بَوْءا و بَواء: احتمله وصار المذنب مأوى الذنب(...) وأبأتُ بالمكان: أقمت به وبوَّأتك بيتا: اتخذت لك بيتا(...) أبأتُ القوم منزلا وبوَّأتُهم منزلا تبويئا: وذلك إذا نزلتُ بهم إلى سند جبل أو قبل نهر، والتبوُّءُ: أن يُعْلِمَ الرجلُ الرجلَ على المكان إذا أعجبه لينزله وقيل تبوأه: أصلحه وهيأه، وقيل: تبوأ فلان منزلا: إذا نظر إلى أسهل ما يرى وأشده استواء وأمكنه لمبيته فاتخذه، وتبوأ: نزل وأقام، والمعنيان قريبان (...) وتبوأتُ منزلا أي نزلته (...) وتبوأ المكانَ: حَلَّهُ، وإنه لَحَسَنُ البيئة أي هيئة التبوء، والبيئة والباءة والمَباءة: المنزل، وقيل منزل القوم (...) وباءتْ ببيئة سوء: أي بحال سوء، وإنه لحَسَنُ البيئة وعم بعضهم به جميع الحال (...) وفي أرض كذا فلاة تبيء في فلاة أي تذهب." [1]

إن التعريف اللغوي للجذر (بوأ) في لسان العرب، وما نتج عنه من اشتقاقات تحدَّدَ عبر مفاهيم عدة من أهمها:

1) مفهوم الرجوع والعودة في قول ابن منظور: باء إلى الشيء. رجع.
2) مفهوم النزول والإقامة: أبأتُ بالمكان. أقمتُ به.
3) مفهوم إصلاح المكان وتهيئته للمبيت أو السكنى: تبوأه. أصلحه و هيأه.
4) مفهوم حُسْن الحال: إنه لحسن البيئة.

إن المفاهيم الأربعة المذكورة في اللسان، تجتمع على معنى واحد، وهو الارتباط بالمكان، سواء من حيث الرجوع إليه، أو النزول فيه، أو إصلاحه، أو طبيعة الحال فيه، والمكان بالطبع يستلزم عناصر مكونة له، من أهمها الإنسان الذي يقوم بفعل الرجوع، أو النزول،

1) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ج3 ، ط1 ، 1997 ، ص 267 ، 268 ، 269 .

أو الإصلاح، وهذه الحركة الحاصلة تستدعي أيضا زمانا متعاقبا، مما يشكل لحظة تاريخية زمكانية (زمانية/مكانية) متعددة الأبعاد.

ويضيف إسماعيل بن حماد الجوهري على مجموع الاشتقاقات والمعاني التي وردت في اللسان شيئا يسيرا، في كتابه تاج اللغة وصحاح العربية، فيقول:

" استباءه، أي اتخذه مباءة (...) وبوَّأتُ الرمح نحوه، أي سددته نحوه (...) وأبأتُ الإبلَ: رددتها إلى المباءة، وأبأتُ على فلان ماله، إذا أرحت عليه إبله أو غنمه (...) والبواء: السواء (...) باء الرجل بصاحبه: إذا قُتل به(...) ويقال بُؤْ به: أي كن ممن يُقتل به (...) وتقول: باء بحقه، أي أقر." [1]

إن مجموع الاشتقاقات الواردة في الصحاح لا تخرج عن معنى النزول والمنزل، مع وجود معان خرجت عن دلالة النزول لتدل على الأثرة والإقرار، وهي نابعة من الأصل الدلالي للباءة والمباءة، من حيث تحقق الأثرة والإقرار في موضع معين، ومن حيث معنى الرجوع الذي ارتبط بالفعل باء، ذلك أن معنى باء الرجل بصاحبه: أي قُتل به، تحمل معنى الرجوع في سبب القتل الذي يرجع إلى علاقة الصداقة، بين الصديق وصديقه الذي قتل به، كما أن معنى الإقرار مرتبط بالرجوع، أي العودة للحقيقة بإيضاحها والاعتراف بها، بدل نكرانها.

يحضر لفظ البيئة أيضا في المعاجم والقواميس الحديثة، ولا يخرج تقريبا عما عرف به في المعاجم القديمة، إلا بشكل بسيط حيث ورد في القاموس: " باء–بوأً إليه وبه إليه: أرجعه، وبذنبه: احتمله واعترف به.

باء بوأً وبواءً دمُهُ وبدمه: عَدَلَهُ وكان كفأ له والشيءُ: وافق.

باء–بيأً: تكبر.

أباء إليه الإبل وبالإبل: ردها إليه وأراحها عليه، وبوَّأه وله منزلا: اتخذه له، وبوأه فيه: أنزله ومكن له فيه، وبوأه له: هيأه له.

البَيْئَةُ: حال التبوء وهيئته.

---

1) إسماعيل بن حماد الجوهري: تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، ج1 ، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط3 ، 1984 ، ص 37، 38 .

البيئة والمباءة: المنزل. " [1]

إن معاني البيئة اللغوية في القاموس لا تخرج عما عرفت به من قبل، من حيث ارتباطها بالمنزل والمكان الذي ينزل فيه الإنسان، ويُدخل عليه تعديلات؛ ليكون صالحا للتبوء؛ أي النزول والإقامة، أما اشتقاقاتها فلا نجد أي جديد سوى الذي حصل في (باء–بيْأً) بمعنى تكبَّر، مع أن تكبر في القاموس نفسه يشار إلى أنها تحيل إلى الفعل " بأى–بأوا وبأيا وبأواء: فخر وتكبر، بأى بأيا الشيءَ: أصلحه وجمعه."[2] ولا ندري ما الذي جعل أصحاب القاموس يجمعون بين الفعل باء وبأى؟

ورد أيضا الجذر اللغوي (بوأ) في القرآن الكريم، والسنة الشريفة في مواضع كثيرة، وبمعاني متنوعة نذكر منها على سبيل المثال:

قال **الله سبحانه وتعالى:{وَالذِينَ تَبَوَّءُوا الدَّارَ وَالإِيمَانَ}**الحشر/09. بمعنى الذين سكنوا المدينة من الأنصار.

وقال **جل وعلا:{جَعَلَكُمْ خُلَفَآءَ مِنْ بَعْدِ عَادٍ وَبَوَّأَكُمْ فِي الأَرْضِ}**الأعراف/74. أي أسكنكم وأنزلكم منزلا رفيعا.

وفي قوله **سبحانه: {وَنَتَبَوَّأُ مِنَ الْجَنَّةِ حَيْثُ نَشَاءُ}**الزمر/74. أي ننزل.

وتشترك معاني (بوأ) في الآيات الكريمة في صفة النزول والإقامة، أما معنى الرجوع فنجده مثلا في قول **الله سبحانه وتعالى:{إِنِّي أُرِيدُ أَنْ تَبُوأَ بِـإِثْمِي وَإِثْمِكَ}**المائدة/29. بمعنى ترجع بإثم قتلي.

وفي قوله **تعالى: {وَبَآءُو بِغَضَبٍ مِنَ اللهِ}**آل عمران/112. أي رجعوا متلبسين به.

نجد المعاني نفسها المعروفة للجذر (بوأ) في الحديث الشريف، إذ يقول **الرسول صلى الله عليه وسلم** في أحد أحاديثه: **{ فَمَنْ كَذَبَ عَلَيَّ مُتَعَمِّدًا فَلْيَتَبَوَّأْ مَقْعَدَهُ مِنَ النَّارِ}** رواه مسلم، أي ينزل منزله من النار.

---

1) محمد الهادي اللحام، محمد سعيد، زهير علوان: القاموس عربي–عربي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005، ص 78 .

2) القاموس نفسه: ص 41 .

ويقول أيضا **عليه الصلاة والسلام: { مَنْ اِسْتَطَاعَ مِنْكُمْ البَاءَةَ فَلْيَتَزَوَّجْ}** رواه مسلم، والباءة هنا بمعنى النكاح والزواج، وأصلها المنزل، فصار معنى النكاح بمثابة منزل يستقر فيه الإنسان، ويسكن فيه إلى زوجه، مثل المنزل العادي الذي يحل به الفرد ويستقر به.

إن معنى البيئة اللغوي المستخلَص من كل ما ورد، يعني المنزل أو المكان الذي يحل فيه الإنسان، ويقيم ويُدخل عليه تغييرات ليناسب نزوله فيه، كما ارتبط بمعاني الحركة، من حيث الرجوع إلى المكان الذي استقر فيه من قبل، أو إلى الكلام الحقيقي، وجميعها تحيل إلى البيئة مكانا ومُستقَرا، أما لفظ (التبيؤ) الذي عنونا به هذا الفصل، فإننا لم نجد له ذكرا في المعاجم القديمة، ولا في القرآن الكريم والسنة الشريفة، وبالرغم من وجود اشتقاقات عديدة، تراوحت بين باءة ومباءة وتبوأ وبوَّأ واستباء وتبوءٌ وبواء...إلا أن لفظ التبيؤ لم يكن واردا، وهو في الحقيقة اشتقاق معاصر، اتخذه بعض المترجمين والدارسين المعاصرين العرب[1]، الذين جعلوه مصطلحا مقابلا لأحد العلوم، وهو علم الإيكولوجيا، وبالرغم من أنه مرتبط دلاليا بالبيئة، ومتشكل من خلال صيغة صرفية معروفة في اللغة العربية وهي صيغة (تَفَعُّلُ)، إلا أنه غير وارد في المعاجم العربية القديمة، ولا نستطيع القول إنه سائد الانتشار اليوم، فقد بدأ ظهوره في اللغة العربية محتشما من خلال بعض الدراسات الاجتماعية والعلمية[2]، والتي بدأت في الترويج لمفاهيم علم الإيكولوجيا انطلاقا من لفظ التبيؤ، واصطلاحات أخرى مثل التفاعل الإيكولوجي، والتفاعل البيئي، والتفاعل مع البيئة، والبيئوية،..وغيرها من المصطلحات التي تشير إلى مفهوم واحد، وسنتحدث عن ذلك بعمق ضمن مفهوم البيئة والتبيؤ اصطلاحا، ونكتفي هنا بالإشارة إلى صيغة لفظ التبيؤ الصرفية، وإن كان اللفظ ليس من صنيع اللغويين؛ لأنه نشأ في تربة علم الاجتماع والعلوم التجريبية، إلا أننا آثرنا الإشارة إلى هذا الجانب، وإبراز ثراء اللغة العربية من خلاله.

---

1) رشاد أحمد عبد اللطيف هو أول من استعمل مصطلح التبيؤ مقابلا لعلم الإيكولوجيا في كتابه: البيئة والإنسان من منظور اجتماعي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط 1، 2007 .

2) لقد بدأ مصطلح التبيؤ في الانتشار عبر العديد من الدراسات نذكر من أهمها: ا- مقدمة في علم التبيؤ البشري (الإيكولوجيا البشرية) لكامل جاسم المراياتي، بيت الحكمة، بغداد، 2008/ ب- البيئة في مئتي سؤال لأيوب أبو دية، دار الفارابي، بيروت، 2010 /ج- تعريب المصطلحات العلمية، الأسماء كثيرة والمقصود واحد، لعبد الحفيظ جباري، مقال منشور بمجلة القافلة الإلكترونية، العدد 15، 2005 / د- موسوعة المعرفة الإلكترونية.

يتأسس لفظ التبيؤ لغويا على وزن (التَفَعُّل) والذي يحمل معان عديدة، تواضع عليها أهل اللغة، وقبل الحديث عن تلك المعاني لابد من تحديد الفعل الذي اشتق منه لفظ التبيؤ، والذي يبدو مبدئيا أنه الفعل (تَبَيَّـأَ) انطلاقا من التصريف الذي يتحقق عبر قولنا: تبيأ يتبيأ تبيؤا، وهو ما لم يرد في المعاجم القديمة؛ لأن الفعل تبيأ غير موجود في اللغة العربية القديمة، والتصريف الحاصل من باء، هو الذي يكون كما ورد من قبل في اللسان والصحاح، أي: باء يبوء بوءا وباءة وبيئة ومباءة، مما يعني أن منشئ لفظ التبيؤ لم يستند على الاشتقاق من الفعل، وإنما اتبع طريقا مغايرا بالاشتقاق من المصدر، ليحقق معان خاصة باللفظ تناسب علم الإيكولوجيا، وسنورد فيما يأتي بعض المعاني الناتجة عن الصيغة الصرفية تَفَعَّلَ، حتى نبرز عملية الاشتقاق أكثر، ونقف على المعنى اللغوي للفظ التبيؤ.

إن صيغة تفعَّل مزيدة بالتاء وتضعيف العين، وتدل عادة عند اللغويين على معاني الحركة والعمل والصنع، كما تُشتق منها معاني كثيرة من أهمها:

1-معنى المُطاوعة: للدلالة على حصول فعل مزيد قاصر عن أثر فعل آخر مزيد على وزن فعَّل، مثل: تعلم، تأدب،..إلخ.

2-معنى التكلف: للدلالة على أن الفاعل يعاني حدث الفعل ليحصل له بمعاناة ورغبة، مثل: تكرم، تشجع، تصبر،..إلخ.

3-معنى التجنب والترك: للدلالة على أن الفاعل قد ترك أصل الفعل تجنبا وتحرجا، مثل: تحرج، تأثم،..إلخ.

4-معنى الحدوث المتقطع: للدلالة على أن حدث الفعل قد حدث أو يحدث، أو يُطلب حدوثه، مرة بعد مرة، مثل: تجرع، تفهم،..إلخ.

5-معنى الطلب: للدلالة على أن الفاعل يطلب ما يدل عليه الفعل بيسير معاناة ومشقة، مثل: تكبر، تيقن، تبين، تثبت،..إلخ.

6-معنى اتخاذ الشيء: للدلالة على أن الفاعل قد اتخذ المفعول فيما يدل عليه معنى الفعل المشتق من اسم عين، مثل: توسد المأخوذ من الوسادة.[1]

---

1) سليمان فياض: الحقول الدلالية الصرفية للغة العربية، دار المريخ، المملكة العربية السعودية، 1990، ص 87، 88، 89 .

إن مجموعة المعاني الواردة تؤكد لنا أن لفظ التبيؤ قد تم اشتقاقه من الفعل تبيأ؛ هذا الأخير الذي اشتق من المصدر البيئة؛ لأن الفعلين (بوأ وباء) لا يحققان الاشتقاق المطلوب، أما لفظ البيئة فيحقق الاشتقاق الخاص بلفظ التبيؤ، انطلاقا من تحقيق معنى الاتخاذ، فمثلما يعني التوسد معنى اتخاذ الوسادة، فكذلك التبيؤ يعني اتخاذ البيئة انطلاقا من الفعل الجديد المشتق من البيئة وهو (تبيأ)، الذي يحقق معنى اتخاذ البيئة موطنا ومنزلا ومقاما للتفاعل، ولذلك نجد أن الفعل (تبيأ) الناتج عن الاسم (البيئة) يتشكل وفق بعض المعاني الخاصة بالأفعال المزيدة، التي تكون على صيغة تَفَعَّلَ، حيث نجد أن المعنى الأول المرتبط بحصول فعل مزيد قاصر، يجعلنا نشكل اشتقاقا جديدا من تبيأ، وهو بيَّأ حتى يتحقق معنى الفعل المزيد القاصر، الذي يحقق له الفعل تبيأ المزيد بالتاء وتضعيف العين، المعنى المتوخى وهو معنى المطاوعة، إذ تتحقق هذه الأخيرة انطلاقا من معنى تبيأ أي اتخذ بيئة، واتخاذ البيئة يبدأ من محاولات الاندماج فيها حتى تحصل الغاية منها، أي ما يحقق معنى المطاوعة.

أما المعنى الثاني المرتبط بالتكلف، فإننا نجد أن الفعل تبيأ يتحقق له معنى التكلف من حيث إمكانية حدوث ملاءمة للفاعل داخل البيئة التي يستقر بها أم لا، ذلك أن تهيئة البيئة لا تتحقق كما يرجو الفاعل دائما، فقد يجد فيها صعوبة من حيث إصلاحها، وتهيئتها وتحقيق اندماجه فيها، الذي يجعله يتجاوز البوء إلى التبوء والتبيؤ، ونتجاوز معنى التجنب والترك؛ لأن الفعل (تبيأ) لا يحقق ذلك، وكذلك الاسم (التبيؤ) الذي يرتبط بالبيئة لا تركها، أما معنى الحدوث المتقطع، فإنه يتحقق من خلال إمكانية حدوث التبيؤ بشكل متقطع حسب ظروف البيئة، التي قد تفرض تبيؤا لا يتحقق دفعة واحدة، وإنما يمر بمراحل عديدة، ويبقى المعنى الأخير المرتبط بالطلب، والذي نرى من خلاله أن لفظ التبيؤ لا يحققه؛ لأن الفاعل فيه يطلب ما يدل عليه الفعل بمشقة وعسر، ومفهوم (تبيأ) لا يؤسس لذلك، ولا يطلب فاعله ما يدل عليه، وإنما هو حاصل في التبيؤ لما ينجر عن تواصله وتفاعله مع البيئة.

إذا نستطيع القول عن لفظ التبيؤ، إنه لفظ مستحدث لم يرد في المعاجم القديمة، وروده في المعاجم الحديثة مرتبط بدلالته الاصطلاحية المرتبطة بعلم الإيكولوجيا، إلا أن صيغته الصرفية تحيل إلى مجموعة من المعاني إلى جانب معناه الاصطلاحي الدال على

التفاعل، وتلك المعاني هي المطاوعة والتكلف داخل البيئة والحدوث المتقطع، واتخاذ البيئة موطنا لتحقيق الفاعلية.

2-المفهوم الاصطلاحي للبيئة والتبيؤ:

تعترف جل الدراسات بقدم مفهوم البيئة، وإن كان المصطلح متعددا ومختلفا، ذلك أن البيئة لفتت انتباه الإنسان وأثَّرت فيه، فلاحظ آثارها عليه وعلى غيره، فكتب عنها **أفلاطون Platon وهيبوقراط Hippocrates وأرسطو Aristotle** باعتبارهم من المفكرين الأوائل الذين مازالت إسهاماتهم متداولة لحد الآن، ويعد **ثيوفراستوس Théophraste** أحد تلامذة **أرسطو** أول من اعتنى عناية حقيقية بدراسة علاقة الكائنات الحية ببعضها البعض، وبعلاقتها بالبيئة التي تعيش فيها[1]، ويكشف هذا عن تفكير بيئي مبكر، يدل على قوة التفاعلات وعمقها ما بين البيئة والإنسان، مما جعل هذا الأخير ينتبه لتلك الآثار، ويُخضعها للبحث والدرس.

*المفهوم الاصطلاحي للبيئة عند الغرب:

يقابل مصطلح البيئة في اللغة الأجنبية لفظ environnement في الفرنسية و environment في الإنجليزية، وقد استخدم هذا المصطلح لأول مرة من طرف العالم الفرنسي **سانت هيلر s.t Heliere** سنة 1835؛ ليدل به على المحيط الذي تعيش فيه الكائنات الحية[2]، إلا أن دراسات أخرى تشير إلى أن هذا المصطلح قد ظهر لأول مرة في الدوائر العلمية الإنجليزية في أواخر القرن التاسع عشر (19)، ليدل على مجموع الظروف الخارجية والمؤثرة في نمو الكائنات، كما استخدم للدلالة على الوسط الذي يعيش فيه الكائن الحي[3]، وإلى جانب المصطلح المذكور برز مصطلح ثان يُعنى بمفهوم البيئة، والذي لاقى انتشارا واسعا مابين القرنين 18و19، وازدهر في القرن 20، حيث استخدمه العالِم

1) السيد عبد العاطي السيد: الأيكولوجيا الاجتماعية (مدخل لدراسة الإنسان والبيئة والمجتمع)، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1997 ، ص 32 .

2) عبد المجيد الطريبيق: منظور الإسلام إلى المحافظة على البيئة، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المملكة المغربية، 2007 ، ص 40 ، 41 .

3) رجاء وحيد دويدري: البيئة، مفهومها العلمي المعاصر وعمقها الفكري التراثي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط 1 ، 2004 ، ص 25 .

الألماني **أرنست هيكل Haeckel**، وهذا المصطلح هو **ecology** بعدما قام بدمج كلمتين يونانيتين هما: **oikos** والتي تعني مسكنا ومنزلا، و**logos** التي تعني علما، فصار المصطلح بمعنى: العلم الذي يدرس علاقة الكائنات الحية بالوسط، أو المسكن الذي تعيش فيه[1]، وبذلك صار للبيئة مفهومان: الأول يهتم به العلم الذي أطلق إرهاصاته **إرنست هيكل**، وهو علم الأيكولوجيا الذي يقوم بدراسة التفاعلات الحاصلة في محيط معين، والثاني مرتبط بدراسة أماكن معيشة الكائنات الحية في محيط ما، وعرَّف برنامج الأمم المتحدة الذي صِيغ في مؤتمر باستكهولم عام 1972 مفهوم البيئة، بأنه رصيد الموارد المادية والاجتماعية المتاحة في وقت ما، ومكان ما لإشباع حاجات الإنسان وتطلعاته.[2]

*المفهوم الاصطلاحي للبيئة لدى العرب:

بدأ التفكير البيئي الفعلي لدى العرب مع ظهور الإسلام، هذا الدين الجديد الذي قوض أركان الحياة الجاهلية، وأقام على أنقاضها صرحا جديدا مختلفا عما سبق، قوامه مفاهيم ومبادئ نظمت حياة الإنسان، باعتباره مركز الكون وخليفة الله في الأرض، وكان للمفاهيم البيئية حضور واسع في الإسلام، وإن لم يكن بالمصطلح نفسه (البيئة)، إذ كان هناك مصطلح مرادف ورد في القرآن في 199 آية، وفي سور مختلفة ليدل على مفهوم أماكن معيشة الإنسان، وبقية الكائنات، وطبيعة العلاقات التي يجب أن تكون على وجه من التوازن، وهذا المصطلح هو **الأرض** باعتبارها موئل الإنسان، وموطنه، ومستقره، ومجاله الحيوي الذي يعيش فيه[3]، ومن بين الآيات التي ورد فيها هذا المصطلح، نورد على سبيل التمثيل قول **الله تعالى:{وَلَقَدْ مَكَّنَّكُمْ فِي الأَرْضِ وَجَعَلْنَا لَكُمْ فِيهَا مَعَيِشَ قَلِيلاً مَا تَشْكُرُونَ}**الأعراف/10.

وقوله **عز وجل: {هُوَ أَنْشَأَكُمْ مِنَ الأَرْضِ وَاسْتَعْمَرَكُمْ فِيهَا}**هود/61.

1) رجاء وحيد دويدري: البيئة، مفهومها العلمي المعاصر وعمقها الفكري التراثي، ص 25.
2) المرجع نفسه: ص 31 .
3) ياسين عبد الله المنزلاوي: البيئة من منظور إسلامي، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008 ، ص 22 .

في الآية الأولى نجد أن الأرض توحي إلى معنى السكن، ومكان المعيشة، وكذلك في الآية الثانية، ولكن كلتا الآيتين تضيفان بعدا آخر، وهو البعد الروحي والأخلاقي والعقائدي الذي يحكم تفاعل الإنسان مع بيئته، ويحدد له طبيعة العلاقات التي تتأسس على الإيمان والحمد والشكر، كما تطرق الإسلام إلى مختلف المفاهيم التي تدخل في نطاق البيئة وعلاقتها، ومنحها أبعادا شمولية مثل: مفهوم التوازن، والتكافل، والوحدة، والإيواء، والقوامة، وهي مفاهيم سيكون لها موضعها من هذه الدراسة لاحقا.

أما من ناحية التطابق المفاهيمي للبيئة كما هو رائج حديثا لدى الغرب، فإنه حسب بعض الدارسين المعاصرين، يعد **(ابن عبد ربه)** أول من طرح المعنى المفاهيمي للبيئة في كتابه العقد الفريد، وذلك في القرن3هـ، وأشار به إلى الوسط الطبيعي الجغرافي الذي يعيش فيه الكائن الحي، بما في ذلك الإنسان، كما أشار به إلى المناخ الاجتماعي والسياسي والأخلاقي والفكري[1]؛ أي أنه جعل للبيئة معنيين معنى ماديا يشمل الطبيعة ومكوناتها، ومعنى غير مادي يشمل النظم، وطبيعة العلاقات التي تسيِّر وتحكم حياة الإنسان، كما كان لعلماء العرب وحتى أدبائها اهتمام واسع بعناصر البيئة، خاصة العناصر الطبيعية، فبحثوا فيها مطولا، وقدموا معلومات قيمة، ومفاهيم بيئية متنوعة، مثل كُتب **الأصمعي** (ت 2015 هـ/830 م) التي تناول فيها بالتفصيل أهم الحيوانات في البيئة العربية، و**الجاحظ** (256 هـ) الذي اعتنى بالحيوانات وخصائصها في كتابه الحيوان، ومثل موسوعة الشفاء **لابن سينا** التي ضمنها عديد النباتات وفوائدها في العلاج، ومثل كتاب عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات **للقزويني** الذي ركز فيه على تأثير البيئة في الحيوانات، ويعد **المجريطي**(ت 399 هـ/ 1008 م) أول من وضع كتابا أبرزَ في عنوانه كلمة البيئة، وذلك من خلال كتابه الموسوم بـ:**(الطبيعيات وتأثير النشأة والبيئة على الكائنات الحية)** ، ولم يكن اهتمام علماء العرب بالبيئة في عناصرها الطبيعية فقط، بل تجاوزوا ذلك إلى تتبع آثارها على الإنسان ومعيشته، فتحدثوا عن البيئة الوراثية، وعن تأثير الطبيعة في نفوس الناس وملامحهم، **فصاعد الأندلسي**(ت 463 هـ/ 1070 م) تكلم في كتابه **(تأثير البيئة الطبيعية في الأمم)** عن تأثير المناخ في الأجسام،

1) انظر رجاء وحيد دويدري: البيئة مفهومها العلمي المعاصر وعمقها الفكري التراثي، ص 25 .
وانظر رشاد أحمد عبد اللطيف: البيئة والإنسان من منظور اجتماعي، ص 84.

فيقول عن سكان الشمال والجنوب: "عظمت أبدانهم بسبب الشحوم التي تراكمت فيها، وابيضت وجهوهم على النقيض من أهل السودان الذين اسودت أبدانهم".[1]

أما حديثا فإننا نجد تداخلا وتناقضا في تناول مفهوم البيئة اصطلاحا، ويعود ذلك إلى الترجمة التي ما فتئت تصنع أزمة مصطلحات ومفاهيم في منظومتنا المعرفية، إذ ينبه **ياسين عبد الله المنزلاوي** إلى الخلط الذي نتج عن ترجمة environment و Ecology إلى اللغة العربية، فيقول: "ولقد درجنا في اللغة العربية على إطلاق اسم علم البيئة على التسمية ecology، فاختلط بذلك الأمر مع مفهوم البيئة بمعنى environment، وأصبح عالِم الإيكولوجي(ecologist)، وعالِم البيئة(environmentalist) وكأنهما تسميتان مترادفتان لمجال عمل واحد"[2]، ويقدم تعريفا مناسبا لكلا المصطلحين، فيؤكد أن عالِم الإيكولوجي يُعنى بدراسة وتركيب وظيفة الطبيعة، أي بما يحدد الحياة، وكيفية استخدام الكائنات للعناصر المتـــاحة، أما علم البيئة فيُعنى بدراسة التفاعـــل بين الحياة والبيئة، أي يطبق معلومات في مجالات معرفية مختلفة في دراسة السيطرة على البيئة، من أجل وقاية المجتمعات، ومن أجل الحفاظ على البيئة وتحسين نوعيتها.[3]

وإذا كان ياسين عبد الله المنزلاوي لم يجتهد في تقديم ترجمة عربية لعلم الإيكولوجيا حتى لا يختلط مع علم البيئة، واكتفى بشرح كليهما للتفرقة، فإن **رشاد أحمد عبد اللطيف** حاول تقديم تسمية مناسبة، فترجم علم الإيكولوجيا إلى علم **التبيؤ**، وقصد بالتبيؤ كيفية استخدام الكائنات الحية للعناصر المتاحة لها، والاستفادة منها، وحافظ على الترجمة الثانية الخاصة بكلمة Environment، وهي البيئة ليقصد بها التفاعل بين الحياة والبيئة.[4]

إن تعريف ياسين عبد الله المنزلاوي ورشاد أحمد عبد اللطيف للبيئة فيه شيء من الخلط، إذا ما قورن بمفهومها لدى الغرب، فهي لديهما تعني تفاعل الكائنات مع محيطها، على الرغم من أن التفاعل يشير إلى علم الأيكولوجيا لا إلى علم البيئة، وحتى محاولة رشاد أحمد عبد اللطيف تبدو منقوصة؛ لأنه جعل الأيكولوجيا أو علم التبيؤ كما اصطلح عليه،

---

1) رجاء وحيد دويدري: البيئة مفهومها العلمي المعاصر وعمقها الفكري التراثي، ص 320،...، ص 324 .

2) ياسين عبد الله المنزلاوي: البيئة من منظور إسلامي، ص 21 .

3) المرجع نفسه: ص 21 .

4) رشاد أحمد عبد اللطيف: البيئة والإنسان من منظور اجتماعي، ص 81 .

مرادفا لمفهوم البيئة الحقيقي لدى الغرب، والذي يعني مجموعة الظروف المحيطة بالكائن، بدل أن يكون مرادفا للمفهوم الأول، وهو الأيكولوجيا، والتي تعني علاقة الكائنات بعضِها ببعض في وسط معين، لذلك فإن مصطلح التبيؤ سيكون في مفهومه الحقيقي دالا على التفاعل، لا على الظروف المحيطة بالكائن، ذلك التفاعل الذي ينبني في بيئة معينة، وبين كائنات معينة تجمعها ظروف واحدة، والذي يعني كيفيات استخدام الكائنات للعناصر المتاحة لها في وسطها المعيشي، وإلى جانب هذا الخلط في الترجمة نجد عديد المصطلحات التي تشترك في مفهوم واحد، وهو مفهوم البيئة الوارد سابقا، وتتداخل معه، ومن بين تلك المصطلحات نذكر باختصار:

1-**النظام البيئي:** يعني نظاما ما يشمل مجتمعا حيويا، وبيئيا طبيعيا يحيط بالكائن الحي، يؤثر فيه ويتأثر به، مما ينتج تفاعلات بين المجتمع الحي، والبيئة الطبيعية تُعرف بالتوازن البيئي.

2-**الملاءمة البيئية:** تَوافُقُ الكائن الحي مع ظروف بيئته الطبيعية، وتقبله لها، وتكيفه معها.[1]

3-**الوضع الإيكولوجي:** شكل يتكون من ثلاثة أبعاد يرتبط بكل بعد عدد لا يمكن حصره من المظاهر الأيكولوجية للأنواع المختلفة، وهي مظاهر حيوية وغير حيوية تحدد التفاعلات الداخلية للكائن الحي، ومظاهر حيوية وغير حيوية تحدد التفاعلات الخارجية، وبعد زمني يحدد طبيعة التفاعلات الأيكولوجية الداخلية والخارجية. [2]

ورغم هذا التضارب والتداخل يمكن ضبط مفهوم مصطلح البيئة لدى العرب ضمن هذه التعريفات المختصرة، التي وردت في دراسات عديدة، إذ يعرف **إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي** البيئة على أنها المكان الذي يعيش فيه الإنسان، وتتكون من التربة والماء والهواء والبشر، وهي تعني أيضا كل العناصر الطبيعية والحياتية التي تتواجد حول سطح الكرة الأرضية وعليها.[3]

---

1) رجاء وحيد دويدري: البيئة مفهومها العلمي المعاصر وعمقها الفكري التراثي، ص 44 .

2) السيد عبد العاطي السيد: الأيكولوجيا الاجتماعية (مدخل لدراسة الإنسان والبيئة والمجتمع)، ص 57 58 .

3) إسماعيل عبد الفتاح الكافي: المفاهيم والمصطلحات البيئية، قاموس، دار الثقافية للنشر، مصر، ط 1 ، 2007 ، ص 37 .

وتعرفها **سوزان أحمد أبو رية** على أنها الإطار الذي يعيش فيه الإنسان، ويحصل منه على مقومات حياته من غذاء وكساء ودواء ومأوى، ويمارس فيه علاقاته مع أقرانه من بني البشر.[1]

وترى **رجاء وحيد دويدري** أن مصطلح البيئة يشمل عناصر البيئة من ماء وهواء وتربة ونبات وحيوان، وعلاقة كل ذلك بالإنسان، وترى أن مفهوم البيئة كان نتيجة تضافر مجموعة علوم بيئية، درست العوامل المؤثرة في المحيط الحيوي، وأن الأيكولوجيا هي أحد العلوم التي تشكل أساس العلوم البيئية، بجانب العلوم الطبيعية والإنسانية.[2]

*المفهوم الاصطلاحي للبيئة وتنوع العلوم:

إن مفهوم البيئة تضافرت في تشكيله كثير من العلوم بعضها علمي، وبعضها إنساني، نكتفي بذكر أهمها على وجه الاختصار، إذ لكل علم مفهومه الخاص للبيئة بما يناسب طبيعته، ففي **العلوم الطبيعية** تُعَرَّفُ البيئة على أنها مجموع الظروف والعوامل الخارجية التي تعيشها الكائنات الحية، وتؤثر في العمليات الحيوية التي تقوم فيها، وإن النظام البيئي هو المساحة من الطبيعة، وما تحويه من كائنات حية ومواد غير حية، وفي **الفلسفة** تُعرَّف البيئة على أنها مجموع الظروف والشروط الخارجية، التي تؤثر في الكائن الحي في أي مرحلة من مراحل وجوده، ويعرفها **علماء التربية والتعليم** ضمن مفهوم أشمل، فيقولون إنها كل ما يمكن رؤيته أو ملاحظته في المحيط والوسط الطبيعي والبيولوجي والتاريخي الذي يعيش فيه الإنسان، والدراسات البيئية ليست فقط مزيجا من الدراسات الجغرافية والبيولوجية والتاريخية والاجتماعية، ولكنها أيضا أداة في تقدم واتجاه وسلوك العقل لتغيير مصلحة أو منفعة للبيئة ككل، ويجمع **علماء الاقتصاد** على أن البيئة هي مجموعة العوامل والظروف الطبيعية، والاقتصادية، والثقافية، والاجتماعية، وحتى الجمالية التي تحيط وتؤثر في رغبة وقيمة الملكية، وتؤثر في حياة الناس.[3]

---

1) سوزان أحمد أبو رية: الإنسان والبيئة والمجتمع، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2008، ص 16 .

2) رجاء وحيد دويدري: البيئة مفهومها العلمي المعاصر وعمقها الفكري التراثي، ص 27 .

3) المرجع نفسه: ص 28 .

إن ما يمكن استخلاصه كمفهوم اصطلاحي للبيئة، هو أنها كل ما يحيط بالإنسان باعتباره العنصر المميز في مكان وزمان معينين، فتتحدد من خلالها علاقاته ومعيشته وسلوكه وتفكيره، كما أنها لا تشمل الجوانب المادية فقط من عناصر طبيعية، بل تتعدى إلى الجوانب غير المادية، والمتمثلة في الأنظمة السلوكية والفكرية والإرث المعنوي، بمعنى أنها شاملة لكل صغيرة وكبيرة، تتفاعل مع الإنسان ويتفاعل معها سواء أأدرك ذلك أم لم يدرك، فمصطلح التبيؤ الذي نتج عن مجهود ترجماني، وبالرغم من حصول بعض الخلط في تعريفه، إلا أنه يُعنى بعمليات التفاعل الحاصلة في بيئة معينة بكل ما فيها من مكونات، كما نخلص إلى أهمية البيئة وسطا حيويا من خلال تدارسها منذ القدم، ومواصلة ذلك في الزمن المعاصر.

***المفهوم اللغوي والاصطلاحي للشعر والشعرية:**

1-المفهوم اللغوي للشعر والشعرية:

إن العودة إلى لسان العرب لابن منظور تكشف لنا عن الجذر اللغوي لكلمة "الشعر"، وهو " شَ. عَ . رَ" وما يدور حوله من مفاهيم عديدة، فيقول صاحب المعجم: " شَعَرَ، شعر به، يشعرُ شِعْرا وشَعْرا وشِعْرَة (...) عَلِمَ" [1]. بمعنى أن الجذر في معناه الأول يدل على العلم والدراية، ثم يستكمل: " وليت شِعري، أي ليت علمي، وليتني علمتُ، وليت شِعري من ذلك أي ليتني شَعرتُ، وأَشْعَرَهُ الأمر وأشْعَرَهُ به: أعلمه إياه، وأشعرتُه فشَعَرَ، أي أدريته فدرى.." [2]

نلاحظ أن المعاني التي اجتمع عليها كل من شَعَرَ وأشْعَرَ وليت شِعْري دلت على العلم والدراية، لكن هذا المعنى ينتقل ليصبح لصيقا بالشِعر فيقول ابن منظور عن ذلك: "والشِعْرُ منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كل علم شِعْرًا من حيث غلبة الفقه على علم الشرع، والعود على المندل، والنجم على الثريا، ومثل ذلك كثيرا وربما سموا البيت الواحد شِعْرًا." [3]

إن ابن منظور يحدد صفةً للشعر، وهي خاصية الانتظام الذي يميز القول فيصير شعرا، وهذا الانتظام لا يكون بغير الوزن والقافية، ثم نراه يعمم تسمية الشعر على كل علم منتظم، ويستعين بأقوال **للأزهري وسيبويه والأخفش** لتدعيم تعريفه فيقول: "وقال الأزهري: الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار وقائله شاعر لأنه يَشْعُرُ ما لا يشعر غيره أي يعلم، وشَعَرَ الرجلُ يشعرُ شِعْرا وشَعُرَ، وقيل: شَعَرَ قال الشعر، وشَعُرَ أجاد الشعر، ورجل شاعر، والجمع شُعَراء، وقال سيبويه: شبهوا فاعلا بفعيل، كما شبهوه بفعول، كما قالوا: صَبورٌ وصُبُرٌ، واستغنوا بفاعل عن فعيل (...) ويقال: شَعَرَ فلان وشَعُرَ يشعرُ شَعْرا وشِعْرا وهو الاسم، وسمي شاعرا لفطنته (...) وقال الأخفش: الشاعر مثل لاَبِنٍ وتامرٍ أنه صاحبُ شِعْرٍ، وقال: هذا البيت أشعرُ من هذا أي أحسن منه."[4]

---

1) ابن منظور: لسان العرب، ص 442 .

2) المعجم نفسه: ص 442 .

3) المعجم نفسه: ص 442 .

4) ابن منظور: لسان العرب، ص 442 .

إن هذه الأقوال الواردة ضمن لسان العرب، تبين طبيعة المفهوم الذي انتقل من الجذر شَعَرَ بمعنى عَلِمَ ليتحول أو ليتسع أكثر، ويضم إلى جانب معنى العلم معنى الانتظام، أي العلم بقوانينه والدراية بها، وذلك الذي يظهر في قولهم: هذا البيت أَشْعَرُ من ذاك، وفلان أَشْعَرُ من فلان، أو فلان شاعرٌ، وكلها تجتمع لتدل على العلم والدراية بمنظوم القول وإجادة صنعته، ونستخلص من خلال التعريف اللغوي الوارد في اللسان أن الشعر لغويا يعني نَظْمَ القول والعلمَ بقوانينه والدراية بها وإجادتها، إلا أن هذا التعريف يقتصر على الجانب النغمي فقط، دون بقية الجوانب الأخرى لتمييز قول عن آخر، وهو منظور سنجد له صدى فيما بعد في التعريف الاصطلاحي للشعر لدى العرب.

وفي القاموس المحيط **لابن فيروز الأبادي** لا نجد إضافة مهمة غير تسميات متعددة مشتقة من الجذر اللغوي (ش. ع. ر) تدل على درجة ناظم الشعر وهي: " والشاعر المُفْلِقُ: خنذيذ، ومن دونه شاعر، ثم شويعر، ثم شُعْرور، ثم متشاعر (...) والمتشاعر من يُري من نفسه أنه شاعر." [1]

أما بالنسبة للفظ الشعرية فإننا لم نجد له مكانا في المعجمين، بالرغم من حضوره في كتاب الشفاء لابن سينا، وكتاب فن الشعر لابن رشد، حيث عنى بها الأول القدرة على قول الشعر، وأشار بها الثاني لقيمة الوزن[2]، وهو ما يثير التساؤل حول هذا الغياب للفظ الشعرية في المعاجم القديمة.

2-المفهوم الاصطلاحي للشعر والشعرية:

مثلما يتعدد المفهوم الاصطلاحي للبيئة والتبيؤ فكذلك الأمر مع مفهومي الشعر والشعرية، ذلك أن الشعر نشأ مع البشرية، وتتبعها في مراحلها وتغيراتها، فتنوعت تعاريفه من بيئة لأخرى، ومن عصر لآخر، وخضع لآراء ونظريات متعددة أفرزت، ولا زالت تفرز الكثير من التعريفات والمفاهيم والماهيات، التي ظلت تتنوع من عصر لآخر، ولأن الشعرية ذات

1) مجد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم الفيروزي أبادي الشيرازي الشافعي: القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج 2 ، ط 1 ، 1995 ، ص 126 ، 128 .

2) انظر ابن سينا: كتاب الشفاء، ص 172، وابن رشد: فن الشعر، ص 204، ضمن فن الشعر لأرسطو طاليس، تر: عبد الرحمن بدوي، ، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط1، 1953 .

صلة بالشعر، فإن هذا المصطلح أيضا لاقى المصير نفسه من حيث التعدد والتشعب، وصار القبض على تعاريف محددة له أمرا صعبا، وهو ما ستكشف عنه الأسطر القادمة.

*المفهوم الاصطلاحي للشعر والشعرية عند الغرب:

يخضع المفهوم الاصطلاحي للشعر والشعرية لدى الغرب إلى ثلاث فترات، **الفترة الأولى** تمتد من العهد اليوناني حتى عهد ما قبل الحداثة من العصر الحديث لأوروبا، و**الفترة الثانية** التي تبدأ من البنيوية كانطلاقة حداثية حتى فترة ما بعد الحداثة، و**الفترة الثالثة**، وهي التي يعيشها العالم الغربي الآن، ذلك أن مفهوما الشعر والشعرية ظلا في الفترة الأولى لصيقين بمفهوم واحد، وهو مفهوم المحاكاة، وإن كانت الطرائق مختلفة في النظر إلى هذا المفهوم، أما الفترة الثانية فقد شهدت تغيرات وتحولات عميقة أفرزت مفاهيم ورؤى عديدة، منحت أبعادا جديدة للشعر والشعرية، تختلف اختلافا كبيرا عما كان عليه المفهومان في الفترة الأولى، وكذلك الأمر مع الفترة الثالثة التي هي حسب رأينا مرحلة مميزة تحاول طرح رؤى جديدة لا بالقطيعة والرفض، ولكن بالاستفادة من كل مكونات الفترتين السابقتين ثم تجاوزهما، وما يمكن التنبيه له أن مفهومي الشعر والشعرية خاصة، والأدب عامة لدى العرب والغرب، قديما وحديثا، قد ظلا خاضعين لسؤالين رئيسين وهما: ما طبيعة الشعر؟ وهو ما يقتضي السؤال عن طبيعة الأدب عامة، وما وظيفته؟ وهما سؤالان تكون الإجابة عنهما بمثابة إجابة عن مفهوم الشعرية وطبيعتها ووظيفتها، وهذان السؤالان كانا قد بدآ مع أفلاطون وأرسطو، ولازالا لحد الساعة يثيران الجدل، وقد شكل الاختيار بينهما لتحديد مفهوم الشعر والأدب عامة ظهور تيارات واتجاهات مختلفة، بعضها بحثَ في طبيعة الشعر، وركز على خصائصه الشكلية، وبعضها بحثَ في وظيفة الشعر، وركز على خصائصه الغائية، بمعنى أن كل التيارات التي حاولت فهم الشعر وفهم الأدب خضعت لمنطق السؤالين المذكورين، فانقسمت إلى تيارات سياقية وتيارات نصانية، وهذا ما نبه عليه **حسام الخطيب** في كتابه " محاضرات في تطور الأدب الأوروبي". [1]

1) انظر حسام الخطيب: محاضرات في تطور الأدب الأوروبي ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية، جامعة دمشق، سوريا، ص 353، 354.

1-مفهوم الشعر والشعرية في الفترة الأولى:

إن مفهوم الشعر لدى الغرب في بداية الفترة الأولى ظل خاضعا للرؤية الأخلاقية النابعة من طبيعة العصر، ومن تركيز النقاد والفلاسفة على وظيفة الشعر لا طبيعته، ويعد **أفلاطون** من الأوائل الذين بحثوا في مفهوم الشعر، وأخضعوه للجانب الأخلاقي بحكم النظر إلى وظيفته داخل المجتمع، والتي كانت خاضعة لآراء فكرية منبعها الخطاب الفلسفي والعقائدي الذي حدد مهمة الشعر في التوجيه والإرشاد، وهذا التركيز على الوظيفة دون الطبيعة الفنية، جعلت أفلاطون ينفي الشعراء من جمهوريته الفاضلة، ويقلل من شأنهم ويضعهم في خانة الكماليات التي يمكن الاستغناء عنها؛ لأنهم حسب رأيه لا يتحملون مسؤولية أقوالهم، بالإضافة إلى أن شعرهم يقوم على التقليد المزيف، أي المحاكاة من الدرجة الثالثة للحقيقة، والتي تجعلها بعيدة عن ذهن الشاعر بثلاث مراحل، ومحاكاتها تظل ناقصة. [1]

إن الشعرية بما تعنيه من عناصر تميز الشعر عن غيره حسب أفلاطون، يجب أن تظل خاضعة للجانب الأخلاقي، وهي نظرة بعيدة كل البعد عن العناصر الداخلية المكونة لنسيج النص الشعري، وحتى مفهوم المحاكاة خاضع لنسق خارجي يتمثل في عالم المثل العليا حيث تكمن الحقيقة، وهو مفهوم ضئيل القيمة في الشعر؛ لأن هذا الأخير لا يقدم الحقيقة، بل حقيقة محاكية لحقيقة مُقَلَّدَة حسب أفلاطون.

إذا كان أفلاطون قد ركز على الجانب الوظيفي للشعر فإن تلميذه **أرسطو** حاول الجمع بين طبيعة الشعر ووظيفته من خلال كتابه " فن الشعر"، والذي حاول فيه تقديم مفهوم متكامل للشعر ينطلق من مفهوم المحاكاة الذي تطرق إليه أفلاطون، حيث يرى أرسطو على خلاف أستاذه أن المحاكاة مخصوصة بالفنون الجميلة ومن بينها الشعر، وهي محاكاة خاضعة لعناصر عديدة، يمكن عدها من خصائص الشعرية لدى أرسطو، من أهمها قضية **الاختلاف**؛ أي اختلاف الأجناس الأدبية يجعل أسلوب المحاكاة مختلفا، وهي نقطة لم يتطرق إليها أفلاطون، ولا انتبه لدورها، ففي الشعر تنحصر المحاكاة في تمثل أفعال الناس ما بين خيرها وسيئها، لذلك يُعِدُّ أرسطو الشعر الحق هو ما تجسد في مأساة أو

1) أحمد الميناوي: جمهورية أفلاطون، دار الكتاب العربي، دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص 128 ، 129 .

ملحمة أو ملهاة[1]؛ لأنها تحاكي أفعال الناس وتضيف عليها من أجل التأثير في جمهور المتلقين، وهو تأثير لا يخلو من البعد الأخلاقي (الجانب الوظيفي للشعر)، يهدف من خلاله الشاعر إلى تحقيق ما يسميه أرسطو **(التطهير)**، أي تطهير المُشاهد بإثارة مشاعر الخوف والشفقة لديه[2]، وأشير إلى أن الشعر في القديم لدى الغرب، كان مرتبطا بحركات الممثل أو الممثلين الذين يجسدون ما في الشعر من موضوع، بمعنى أن المحاكاة التي تكلم عنها أرسطو، والتي جعلها من صميم الشعر وطبيعته، هي محاكاة خارجية صادرة عن أفعال بشرية، وليست صادرة ومفهومة ومصورة من خلال لغة موحية وعميقة فحسب، أي أن اختلاف المحاكاة الناتج عن اختلاف الأجناس الأدبية ليس مرده اللغة ولا الوزن فقط، وإنما حركات الممثلين على الخشبة، والذين يتفننون في تجسيد المشاعر المختلفة من أجل تحقيق التطهير، وبالإضافة إلى عنصري الاختلاف والتطهير، يحدد أرسطو مجموعة من العناصر، والتي من خلالها يقدم مفهومه للشعر والشعرية من بينها: **الإيحاء الصادق، والموضوعية، وعدم التركيز على الوزن** على حساب الغرض، **وعدم التأنق في اللغة**[3]، وكلها عناصر تخدم الجانب الوظيفي للشعر، وتبتعد عن طبيعته الفنية مثل الوزن والقافية.

وعلى خلاف أفلاطون وأرسطو فإن الناقد الروماني **هوراس Horace** يتخلى عن مفهوم المحاكاة الخاضع لتقليد الأمور الخارجية، ويحيله إلى مفهوم خاضع لحرية الشاعر واختياراته، وليس ضروريا أن تكون تلك المحاكاة انعكاسا لما هو خارجي، بل إن الشعر الجيد هو الذي تكون فيه المحاكاة غير مألوفة ومثيرة للدهشة[4]، وهو ما يعده **عز الدين المناصرة** سوريالية مبكرة[5]، إضافة إلى هذا التجديد في مفهومي الشعر والشعرية، فإن هوراس يضيف أمرا هاما، وهو ما يسميه **(مبدأ اللياقة الأدبية)**، أي توخي الشعر للانسجام

---

1) أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط1، 1953 ، ص 03.

2) المرجع نفسه: ص 03 .

3) المرجع نفسه: ص 6، 7، 8 ، 9.

4) هوراس: فن الشعر، تر: لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1988، ص 108، 109، 110.

5) انظر عز الدين المناصرة: علم الشعريات، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1 ، 2007 ، ص 43 .

والملاءمة بين الموضوع والأسلوب والشخصيات والوزن الشعري[1] الذي لم يمنحه أرسطو اهتماما كبيرا، واهتمام هوراس بحرية الشاعر وبالتماسك الداخلي للنص لم يمنعه من الاهتمام بالجانب الوظيفي أيضا، حيث أقر بضرورة حيازة الشعر لما يحقق المتعة والفائدة للجمهور[2]، وهي متعة غير خاضعة للمبدأ الأخلاقي التطهيري الذي أقره أرسطو من قبل، وإنما تحمل قدرا من الحرية سواء بالنسبة للشاعر أم للجمهور.

وإذا انتقلنا إلى العصر الحديث نجد أن مفهوما الشعر والشعرية اتسعا لدى الغرب بظهور فلسفات وتيارات متعددة، حافظت على بعض المفاهيم، خاصة تلك التي روج لها أرسطو، وأضافت عليها إضافات يسيرة، يعبر أغلبها عن وظيفة الشعر لا طبيعته، فالكلاسيكية التي تمثل أول مذهب غربي حديث وتقليدي حاول إحياء القديم وتقديسه، حافظتْ على المفاهيم القديمة الخاصة بالشعر والشعرية، وعمقت من مفهوم **العقلانية** لتخدم الجانب الوظيفي، فصار مفهوم الشعر لديها هو الذي يعكس الحقيقة، هذه الأخيرة التي تبقى بعناصرها دون تغيير في كل زمان ومكان[3]، وإبراز الحقيقة يكون بمحاكاة الطبيعة وما تحويه من جمال، فيرى **بوالو Boileau** أن محاكاة الطبيعة ضرورية في كل فن؛ لأنها منبع الجمال الخالص، هذا الجمال الذي يُدرك بالعقل، فهو وحده من يوجه الشاعر لتذوق الجمال وإدراك حقيقته، ويرى **شارل باتو Batteux** أن الإلهام في الفنون ومن بينها الشعر قاعدته وأساسه المحاكاة، ويعني بها محاكاة الطبيعة.[4]

إن مفهوم الشعر لدى الكلاسيكيين مرتبط بالمفهوم القديم، الذي يرى الشعر محاكاة لما هو خارجي، إلا أنهم يركزون على الطبيعة كمصدر أساس في المحاكاة، ويحدد **سدني Sidney** مثله مثل أرسطو الغاية من المحاكاة في كونها تحقيق للمتعة والفائدة، وتأثير في الجمهور وتلقينه قيما أخلاقية، ويربط **ليسنغ Lessing** بين الشعر والتصوير فيرى أن لكل فن ماهيته وخصائصه، وأن من خصائص الشعر وصفُ الحدث من خلال حركته

---

1) هوراس: فن الشعر، ص 111، 112، 113 .
2) المرجع نفسه: ص 114، 116 .
3) محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط 3 ، 2001 ، ص 299 .
4) عز الدين المناصرة: علم الشعريات، ص 148 .

واستمراريته[1]، والوصف الذي يدعو إليه ليسنغ هو عند الكلاسيكيين لا يُبتغى لذاته أو لمجرد الإمتاع، بل لا بد معه من وجود مثال أخلاقي وروحي، يرمي إلى رفع الإنسان نحو حالة أفضل، وهو توجيه يحيل إلى البعد الوظيفي والغايات المرجوة من الشعر.

أما مفهوما الشعر والشعرية لدى الرومانسيين فهما بمثابة ثورة على التقاليد الكلاسيكية، خاصة على مفهوم العقلانية الذي يراه الرومانسيون عائقا أمام الإدراك الحقيقي للجمال وتذوقه؛ لأن هذا الأخير يخضع لذاتية المتذوق وإحساسه لا إلى العقل الذي تكون أحكامه عامة ومشتركة، وأهم عنصر يشيد به الرومانسيون في تعريفهم للشعر هو **الخيال** لأنه يولد الصورة ويجسم المشاعر والأفكار، فيرى الفيلسوف **إيمانويل كانط Kant** الذي كان له تأثير كبير على الرومانسيين، أن الخيال ذو صلة بالحواس التي تصدر عن معارف الإنسان الدنيا، لكنه مستقل عنها؛ لأنه بإمكانه إقامة الصور دون ضرورة مثول الأشياء الحسية أمامه[2]، وإذا كان الشعر الموضوعي لدى القدماء ومن اتبعهم هو بحق الشعر الجيد، فإن الرومانسيين في تغنيهم بالذات وإعلاء شأنها يميلون نحو الشعر الغنائي، ويرونه أتم تعبير عن الانفعال والتصور في أعلى درجات إيقاعه اللغوي[3]، وهذا الرأي الذي يمجد العاطفة على حساب العقل، يمثل نقطة مهمة تأسس عليها مفهوم الشعر لدى الرومانسيين، فكانت الشعرية لديهم في محاكاة دخيلة الإنسان، وما ينطوي فيها من مشاعر، تلك المحاكاة التي ترتع من الطبيعة ما تشاء، لتضفي عليها علاقة تفاعلية مع المشاعر والأحاسيس.

إذا كان مفهوما الشعر والشعرية فيما سبق مرتبطين بتحقيق الفائدة سواء أكانت أخلاقية عامة أم إمتاعية خاصة، فإنهما لدى البرناسيين متخلصان من أي إيديولوجيا أو غاية أخلاقية، فهذا **بنجامين كونستان Constant** يقول:" ولا يمكن أن يكون الفن طريقا للنافع ولا للخيِّر ولا للأمور المُقَدَّمَة؛ لأن الفن لا يقود إلا إلى ذات نفسه"، ويقول **توفيل غوتييه Thophile gautier:**" ونحن نعتقد في استقلال الفن، فالفن لدينا ليس وسيلة ولكنه الغاية، وكل فنان يهدف إلى ما سوى الجمال فليس بفنان فيما نرى، ولم نستطع فهم

---

1) عز الدين المناصرة: علم الشعريات، ص 149 .
2) محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص 302 .
3) المرجع نفسه: ص 303 .

التفرقة بين الفكرة والشكل فكل شكل جميل هو فكرة جميلة"[1]، ويكشف هذان القولان أن البرناسية إلى جانب نفيها لعنصر الفائدة الأخلاقية والتوجيهية، فإنها تغوص أكثر في الجانب الشكلي الداخلي للنص، وترى الشكل الجميل بالضرورة يكون دالا على فكرة جميلة، والعكس أيضا صحيح، فكل شكل قبيح يدل على فكرة قبيحة، وهو طرح فيه الكثير من اللبس؛ لأن الشكل في جماله وقبحه لا يعكس على الدوام جمال الفكرة أو قبحها، فقد نقرأ نصا أدبيا فتعجبنا فكرته، ولكننا لا نتحمس لشكله لبساطة لغته أو ركاكتها أو ضعف تصويره، وبالمقابل قد نصادف نصا قويا من حيث لغته وطريقة تصويره، ولكن فكرته لا تستهوينا، وقد تثير حتى اشمئزازنا، فمسألة الجمال مسألة ذوقية في مقامها الأول تخضع لذوق القارئ ثم لتوجهاته الفكرية.

وإذا كان الرومانسيون قد احتفوا بضرورة وجود علاقة بين الشعر والرسم والنحت من خلال خاصية التجسيم، فإن الرمزيين يرون العلاقة الهامة تلك التي تكمن بين الموسيقى والشعر، فنجدهم يولون **الإيقاع** جانبا مهما من اهتماماتهم، إذ يقول **فرلين Verlaine:**"عليك بالموسيقى قبل كل شيء (...) وليكن شعرك مجنحا حتى لَيُحَسَّ أنه ينطلق من الروح عابرا نحو سماوات أخرى"، وهذا الاهتمام العالي بالموسيقى هو الذي جعل الرمزيين يدعون إلى تحرير الشعر من الأوزان التقليدية، حتى تكون الموسيقى مسايرة لدفقات الشعور[2]، وهو جانب فني داخلي، لكنه يحيل إلى الجانب الوظيفي للشعر من حيث تحقيق المتعة من جهة، ومحاكاة دخيلة الإنسان من جهة ثانية، ويهتم الرمزيون أيضا في تشكيل مفهوم الشعر **بأسلوب التصوير** الذي يستند على العالم الخارجي، لكن من خلال محاكاة غامضة غير مألوفة تقوم على الغرابة، وتتأسس في الغالب على تراسل الحواس.[3]

ويشترك السورياليون في خاصية الغموض على اعتبار أنها مقوم رئيس من مقومات طبيعة الشعر؛ لأنه حسبهم خاصية تسمح للشاعر بالتحرر من أي قيد، وهم في هذا الجانب يعودون إلى المقولات التي ترى أن مادة الشعر تكمن في لا شعور الإنسان وأحلامه،

---

1) محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص 306 .

2) المرجع نفسه: ص 315، 317 .

3) المرجع نفسه: ص 316 .

ويتمثل دوره في تحرير الإنسان وتطهيره عن طريق إثارة الشعور بلغة شعرية مكثفة، ومشحونة بالمعاني التي تكون بعيدة عن الدلالات العادية في القواميس.[1]

وإذا كان الواقعيون لم يولوا اهتماما كبيرا للشعر كاهتمامهم بالسرد، إلا أنهم أضافوا جانبا جديدا في مفهوم الشعر الغنائي لم يكن متطرقا له من قبل، وذلك من خلال إدخال مسائل المجتمع لتكون عنصرا مهما في تشكيل التجربة الشعرية، ويكون التغني الذاتي انعكاسا لقضايا المجتمع وظروفه وواقعه[2]، بمعنى أن الذاتية التي كانت تمثل الشاعر فقط، توسعت لتشمل المجتمع بأكمله، فصار هذا الأخير بمثابة ذات قائمة في مقابل ذوات أخرى، وتنبني شعرية الشعر لديهم في العناصر الدلالية والفنية من حيث قدرتها على تصوير المجتمع، وتحقيق **الانعكاس** الكامل، ويؤكد الوجوديون في تعريفهم لماهية الشعر على **قضية الالتزام**، وإبداء الموقف من طرف الشاعر في مسائل العصر الذي يعيشه، إذ لا قيمة لدى الوجوديين للمبادئ التجريدية في الشعر، إن لم تكن مرتبطة بملابسات خارجية، ولا قيمة للشكل أيضا إذا لم يكن للجمال قيمة ومضمونا اجتماعيا ملتزما[3]، إن الوجوديين يحتفون بالوجود الخارجي على حساب الشكل، ويركزون على قضية الالتزام التي تحيل إلى الجانب الوظيفي في الشعر، وهو خدمة المجتمع والوجود الذي ينتمي إليه الشاعر، وقيمة الشعرية الحقة لا تكمن في ما تقيمه من أساليب وتشكيل لغوي مميز، وإنما في قدرتها على التعبير عن قضايا المجتمع والالتزام بذلك.

إن المفهوم الاصطلاحي للشعر والشعرية لدى الغرب في الفترة الأولى تراوح بين الوظيفة والطبيعة، إلا أن الوظيفة كان لها الحضور البارز في تحديد المفاهيم من خلال جعل منبع الشعرية في النتيجة الحاصلة من النص الشعري، والتي تكون في الغالب أخلاقية أو إمتاعية، كما أن العناصر الداخلية لا تخدم نفسها، أو ما جاورها من عناصر، بل أهميتها تكمن في ارتباطها بنفسية الشاعر، أو الجمهور المتلقي، أو بالمجتمع والواقع، وحتى تلك المفاهيم التي منحت الضوء الأخضر لقضية الجمال فقط دون غيرها من القضايا، لم تنظر في الجانب الشكلي لوحده، بل أحالته لما هو خارجي، فالبرناسيون مثلا

---

1) عز الدين المناصرة: علم الشعريات، ص 167 ، 169 .

2) محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص 314 .

3) المرجع نفسه: ص 321 ، 322 .

الذين رفعوا راية مناصرة الجمال دون غيره، طالبوا بأن يكون في الوقت ذاته ممتعا ومحسوسا، مثلما هي الطبيعة في الخارج، وبذلك لم يخرج مفهوما الشعر والشعرية عن نطاق المحاكاة، إما لشعور الكاتب، أو محاكاة لأفعال الناس، أو للطبيعة بما تحمله من جمال.

2-مفهوم الشعر والشعرية في الفترة الثانية:

إذا انتقلنا إلى الفترة الحديثة فإن الأمر يختلف، ذلك أن الشعر والنقد دخلا إلى مرحلة جديدة ومغايرة تجاوزا فيها كل الأشكال والمفاهيم القديمة السائدة، وإن كانا قد انطلقا من بعضها، ثم تم تجاوزها برؤى وأطروحات جديدة، وألفتُ النظر إلى أن مفهوما الشعر والشعرية في الفترة القديمة لم يكونا خاضعين لرؤى أدبية خالصة، وإنما كانا انعكاسا لمفاهيم فلسفية امتزجت بين المثالية والمادية لم يكن همها خدمة النص الشعري وشعريته من حيث الطبيعة، بل كان جل تركيزها على ما سيؤديه من وظيفة إزاء التصور الفلسفي، وعلى القدر الذي سيكون به انعكاسا متكاملا له، وإذا كان بعض الدارسين قد رأوا أن الرومانسية والسريالية والرمزية هي بمثابة إرهاص حقيقي للحداثة، وجزء من تراكمات تاريخية أدت إلى هذا التغيير الذي شهدته أوروبا في بدايات القرن العشرين[1]، إلا أن ما يمكن قوله هو أن الحداثة كمرحلة، قد أفرزت مفاهيم مغايرة-وإن تم رفضها هي أيضا وتجاوزها بمرحلة ما بعد الحداثة-اقتربت وانتصرت لطبيعة الشعر الداخلية لا وظيفته المرتبطة بسياق خارجي، تلك الوظيفة التي نادت بها التيارات السابقة، وحددت مفهوما الشعر والشعرية من خلالها، سواء أكانت إمتاعية ذاتية أم أخلاقية تطهيرية، ولقد فتحت بذلك الحداثة للشعر والشعرية أفقا لم يتسن لهما معرفته من قبل، وهو في الحقيقة إضافة لما قدمته المناهج السياقية، لكن يبقى أهم ما قدمته الحداثة بمناهجها النصانية، أنها إلى جانب الرؤى النظرية المتعلقة بالشعر والشعرية، أقامتْ صرحا من الآليات التي من خلالها تُطَبَّقُ مفاهيمها على النص الأدبي والشعري خاصة، وهي آليات تخدم طبيعة الشعر الداخلية، وتحدد مكمن الشعرية داخل النص وعبر العناصر المكونة له.

1) انظر كريس بولديك: النقد والنظرية الأدبية منذ 1890 ، تر: خميسي بوغرارة، منشورات نخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2004 ، ص 78 فما بعدها.

إن من أهم الرؤى النظرية التي قامت عليها الحداثة، وكان لها وقعها على مفهوم الشعر والشعرية، مبدأ رفض الماضي والدعوة إلى تجاوزه بحجة أن الزمن انبثاقي وليس تراتبيا، وهذا التجاوز أدى إلى القطيعة مع مختلف الأنماط الأدبية المعروفة سابقا، وصارت الدعوة إلى قيام أشكال جديدة أمرا ضروريا، ومبدأ الفردانية التي تدعو إلى الذات وتمجيدها، ورد الاعتبار لها، وعدم تقييدها بأي التزام أخلاقي أو ديني أو اجتماعي[1]، وهذه المفاهيم وغيرها التي تأسست عليها الحداثة كفلسفة جديدة للتفكير، مناقضة ومتجاوزة لكل الفلسفات القديمة، فتحتْ أفقا رحبا للنص الشعري الغربي، ولمفهوم الشعر والشعرية، ولكنه أفق لم يكن محمود العواقب، فقد أدى إلى نوع من السطحية والتناقض، وتحددت الشعرية ضمن هذا النطاق في قيم التجاوز والمغايرة، وعدم تقبل التقاليد القديمة سواء أكانت دلالية أم فنية، وصار مفهوم الشعر مرتبطا بكل خروج دلالي أو لغوي أو إيقاعي، رغم أن الحداثة بمناهجها النصانية في واقع أمرها، اتكأت على فلسفات كثيرة ولم تتجاوزها، من بينها:

1- قيامها على ممارسات تأويلية للنص أساسها عزل الإله، أو ما يعرف بموت المؤلف وإخضاع النص لقراءات عديدة.

2- التأكيد على وجود تعارضات، بمعنى ثنائيات متعارضة تقيم محورا داخل النص، وهو ما يحيل إلى فلسفة هيجل الجدلية.

3- الاهتمام بالكلمة وجعلها ذاتَ مركزية، وهو ما يبرز النظام السوسيري.

4- الاستناد إلى ظاهراتية هوسرل في تحليل الظواهر اللغوية، وعلى مقولات الهدم الهيدجرية...[2]

إن المفاهيم التي طرحتها الحداثة جعلت مفهوما الشعر والشعرية خاضعين للتناقض، فهي تدعو إلى تجاوز كل قديم، لكنها في الآن نفسه تستند على كم معتبر من الفلسفات المتعارضة، كما أنها تدعو إلى تأليه الذات وتمجيدها، ومنحها الحرية الكاملة في التعبير واستعمال اللغة، والدخول إلى المناطق الماورائية من غير قيود والتزامات، لكنها في

---

1) كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية)، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط 1 ، 2006 ، ص 47 ، 48 ، 49 .

2) محمد سالم سعد الله: ما وراء النص (دراسات في النقد المعرفي المعاصر)، سلسلة النقد المعرفي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، إربد، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص 58، 59.

الجانب الإجرائي ترفض الحديث، أو حتى الإشارة لتلك الذات، أثناء قراءة النص بحجة موتها، وهو تناقض صريح وواضح أدخل الشعر والشعرية في حلقة مفرغة، إلا أن ما يُحمد للحداثة هو تقديمها لكثير من الأسس المهمة في دراسة النص الداخلية، وتحديد مفهوم الشعر والأدب عامة، ومفهوم الشعرية الذي خرج من دائرة الوظيفة ذات الوقع الخارجي الملابس للنص إلى دائرة الطبيعة ذات الوقع الداخلي الصرف.

يقول **فيكتور شكلوفسكي v. shklovsky** معرفا الفن عامة على ضوء الرؤية الحداثية النصانية: "إن غاية الفن أن يمنحنا إحساسا بالشيء كما يُرى لا كما يُعرف، إن فعل الإدراك في الفن غاية بحد ذاته، في الفن تجربتنا في عملية البناء هي التي تُحسب وليس النتاج الذي اكتمل"[1]، إن شكلوفسكي يحدد شعرية الفن في قدرته على جعل القارئ يحس ويدرك الأشياء من خلال الرؤية التي يعبر عنها النص، لا كما هي موجودة في الخارج، وذلك الإدراك لا يتم من خلال عنصر أو عنصرين داخل النص، وإنما من خلال النص بأكمله كبنية متكاملة، وهو إدراك يحقق غاية الفن الحقيقية، وهي السماح لكل قارئ بإدراك الأفكار الموجودة في النص، التي لا تتمظهر من خلال إبداع دلالي بقدر ما تظهر من خلال عملية بناء متجددة.

ويحدد **رومان جاكبسون r.jakobson** الشعرية في كل ما يجعل الرسالة اللغوية عملا فنيا، بمعنى ما يجعلها مختلفة عن كل الرسائل اللغوية الأخرى، وهذا الاختلاف يكون مؤسسا على عناصر داخلية تحكم نسيج الرسالة، ويطرح مفهومين وهما: **الأدبية la littérature والشعرية la poétique** فيرى أن الأولى تكمن وظيفتها في تمييز العمل الأدبي عن غيره، ويجعلها غاية لا وسيلة بقوله: " إن موضوع العمل الأدبي ليس الأدب، وإنما الأدبية أي ما يجعل منه عملا أدبيا"[2]، والأدبية هنا هي مجموع العناصر التي تجعل العمل الأدبي أدبيا، بمعنى أن مصطلح الأدبية عام وشامل للنص الشعري والنثري معا، أما مصطلح الشعرية فإنه يحيل إلى طريقة ووظيفة تكشف عن مكمن الأدبية في

---

1) روبرت شولز: البنيوية في الأدب، تر: حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب، مكتبة الأسد الوطنية، دمشق، سورية، 1984، ص100.

2) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط 3 ، 1985، ص 60 .

العمل الأدبي، وهذا الكشف يكون ضمن إطار أسلوبي في نظر جاكبسون قائم على وظائف الاتصال الستة المعروفة لديه، والتي من أهمها **الوظيفة الشعرية** التي تسهم في تحديد مواطن الأدبية، وهي وظيفة ناتجة عن علاقة بين محوري اللغة **التأليفي** و**الأمثالي** سماها جاكبسون **خيبة الانتظار**، وهي معادل لمصطلح **الانزياح**.[1]

إن جاكبسون يحدد مكمن الأدبية باعتبارها ميزة للنص الأدبي في أسلوب الانزياح، الذي يُعِدُّه أسلوبا ناتجا عن ذلك التعالق اللغوي الداخلي الذي تقوم به الشعرية، وتكشف عنه باعتبارها وظيفة من وظائف النص الاتصالية، ويحدد **تيزفتان تودوروف t.todorov** مفهومه للشعرية على أنها تسعى إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل[2]، وهذا التعريف ينطوي على رؤية واحدة، وهي أن الشعرية تتمثل في مجموعة القوانين العامة التي تحكم العمل الأدبي، إلا أنها ليست خصيصة الشعر وحده ولا النثر، بل هي عبارة عن نُظُم خاصة من خلالها تُحَدَّد قيمة العمل، إلا أن هذه القوانين والنظم تتخذ صفة الشعرية، نسبة إلى الشعر الذي ينطوي على خصائص وأساليب واستعمالات خاصة يتميز بها، ويشير **كلود ليفي ستروس c.l.struss** إلى أن تحليل القصيدة يقوم على مستويين: شكلي ودلالي، وأن الرابط بينهما هو الصورة الشعرية التي تجعلـــهما متفاعلين معا[3]، ويؤكد الفكرة نفسها **شكلوفسكي** بقوله: " إن الشاعر لا يخلق الصورة والخيالات، وإنما يجدها أمامه فيلتقطها من اللغة العادية، ولهذا فإن الخاصية المميزة للشعر لا ينبغي أن تكون مجرد وجود هذه الأخيلة، وإنما الطريقة التي تُستخدم بها." [4]

إن ستروس وشكلوفسكي يؤكدان على أهمية الصورة في الشعر، لكنها في نظرهما ليست غاية؛ لأن الشعر في مفهومه النصاني ليست غايته الخيال، وإنما كيفية تقديمه واستخدامه، أي أن الغاية لغوية بحتة، والشعرية بهذا المفهوم تكمن في الطريقة، وطبيعة العناصر المكونة للصورة الشعرية، إلا أن شكلوفسكي ينفي قدرة الشعر على الخلق رغم ما

---

1) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 2 ، 1982 ، ص 164 .

2) محمد عبد الجليل مفتاح: نظرية الشعر المعاصر في المغرب العربي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط 1، 2007، ص 69.

3) روبرت شولز: البنيوية في الأدب، ص45 .

4) تيزفتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص 17 .

يتميز به من قوة خيالية، ويرى أن كل تصوير هو نابع في حقيقته، مما هو موجود في الخارج، وذلك أمر منطقي لكن أن ننفي عن الشعر قدرته على الخلق، فذلك أمر يسلب من الشعر أهم ميزة لديه.

يرى **رولان بارت Roland Barthes** أن الأدب عامة ليس إلا لغة، وهو نظام من الإشارات ليست كائنة في محتواه، ولكنها في النظام؛ أي في النسيج اللغوي الداخلي، وهي إحالة إلى مفهوم سيميائي للنص قائم على مفهوم **الإشارة**، لذا يؤكد رولان بارت من جهة أخرى على أن النص بتعدد معانيه وإشارته يكون متعدد القراءات، فهو لا يحيل إلى فكرة محددة، والقارئ مبدع جديد إلى جانب صاحب النص.[1]

إن مفهوم الشعر لدى بارت يتحدد بتعدد المعاني وتعدد القراءات، مما يجعل شعريته خاضعة لقدرة القارئ النقدية ومدى استيعابه لطبيعة النص البنائية، وإن بدا منصفا للمؤلف باعترافه أنه صاحب النص، إلا أن ذلك لا يعدو أن يكون مجرد إشارة لإبراز دور القارئ، ومنحه أحقية التصرف في النص؛ لأن المؤلف في نظره " لحظة كتابة."[2]

ويرى البنيوي التكويني **لوسيان غولدمان L.Goldman** أن فهم النص الشعري ينطلق من فهم بنية المجتمع الذي ينتمي إليه الشاعر، بمعنى أن النص بنية صغرى تنتمي لبنية كبرى هي بنية المجتمع، ولفهمه ينبغي فهم مكونات المجتمع[3]، ومكمن الشعرية في المفهوم البنيوي التكويني، يكون في تلك العلاقة التفاعلية بين النص والمجتمع، وهي علاقة دلالية موضوعية، وشكلية بنائية في الآن نفسه، وتتغير بنية النص تبعا لما يطرأ على بنية المجتمع من تغيرات، لكن لا يعني هذا أن النص مجرد انعكاس للمجتمع، بل هو وسيلة وطريقة يبرز من خلالها وعي المجتمع بذاته ومكوناته، ويرى **يوري لوتمان Y.lotman** أن النص عبارة عن نسيج معقد من العلاقات الجدلية القائمة بين العناصر المكونة له، وهذا الجدل الظاهر في النص يحيل إلى جدل خارجي في الواقع، وهو في تشكله داخل النص يقوم على ما يُعرف عند جاكبسون **بالمحور التآلفي** و**المحور الأمثالي**، وعلى

---

1) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، آب، 1992، ص 321.

2) ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/بيروت، لبنان، ط 4، 2005 ، ص 243 .

3) لوسيان غولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تر: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط 2، 1986 ، ص 48 .

علاقة انزياحية ناتجة عن ترابط المحورين، والجدل عند لوتمان لا يقوم ضمن مستوى واحد، وإنما يشمل بنية النص بأكملها[1]، مما يجعل تحقق الشعرية في البنية النصية كاملة، وليست في أجزاء منها، كما أنها ترتسم من خلال فهم العلاقة القائمة بين بنية النص الداخلية، وبنية المجتمع الخارجية.

ويستخدم كل من **هاليداي M.Halliday ورقية حسن** مصطلحا مقابلا للشعرية، وهو مصطلح "**النصية**"، وذلك بقولهما: "النص وحدة دلالية، وليست الجمل إلا الوسيلة التي يتحقق بها النص، فلكي تكون لأي نص نصية، ينبغي أن يعتمد على مجموعة من الوسائل اللغوية التي تخلق النصية، بحيث تساهم هذه الوسائل في وحدته الشاملة"[2]، وقيمة النص لدى الباحثيْن ليست فيما يحمله من دلالات، وإن كان يمثل وحدة دلالية، بل في العناصر التي تُقدم بها تلك الدلالات، مما يؤسس لنصية النص التي تعني وحدته وانسجامه.

إن هاته الإطلالة السريعة في رحاب الحداثة والمناهج النصانية، تكشف عن رؤى جديدة إزاء الشعر والشعرية، فالشعر لم يعد مجرد محاكاة أو خيال، ولا وسيلة للوعظ والإرشاد، ولا مجرد إيقاع وأنغام منتظمة، بل تحول إلى نسيج لغوي محكم، كل عنصر فيه لا يكتمل إلا ببقية العناصر الموجودة في النص الشعري، بمعنى أن مفهوم الشعرية أصبح يشير إلى العلاقات الرابطة بين أجزاء النص، وهي علاقات–وإن كانت متعارضة وجدلية– فإنها متآلفة من حيث مساهمتها في اكتمال البناء النصي، كذلك لم يعد مفهوم الشعر مرتبطا بالغرض الذي يحويه، أو بالأفكار التي يدعو إليها، بل صار في ظل الحداثة مرتبطا بالطريقة التي يُقدَّم بها الغرض والأفكار معا، وهي طرق تباينت من ناقد لآخر وتنوعت، مما فتح الأفق واسعا أيضا بالنسبة للشعرية التي تعددت مفاهيمها وعناصرها وأساليبها، فأصبحت تشير إلى الانزياح تارة، وإلى التآلف تارة، والتخالف تارة أخرى، وإلى عملية الانفتاح أو الانغلاق، وإلى عملية التعدد الدلالي، أو إلى عملية الانعكاس...وغيرها

---

1) صلاح فضل: بلاغة الخطاب، ص 233، 234، 270.

2) محمد خطابي: لسانيات النص/مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان/ الدار البيضاء، المغرب، ط 1 ، 1991 ، ص 13 .

من المفاهيم التي أشرنا إليها سلفا[1]، لكن المفهوم الرئيس الذي يشير إليها، ويجمع ما سبق من مفاهيم، هو أن الشعرية صارت تعني الطريقة أو الأسلوب الذي يستخدمه الشاعر في النص، وسواء أكانت الشعرية مفهوما منضويا تحت مصطلح الأدبية، أو مقابلا للنصية وغيرها، فإن ما يمكن قوله هو أنها في هذه المرحلة أصبحت خاضعة لتعدد القراءات، وقدرات القراء على بيان مواضعها، وأنها لم تعد مفهوما وظيفيا، غايته إرشاد الناس أو إمتاعهم، بل صارت مفهوما وظيفيا داخليا تكمن وظيفته في إبراز جماليات النص الكامنة داخله.

ننتقل الآن للإشارة إلى بعض الأطروحات الفكرية والنقدية التي ظهرت عبر فترات متتالية، ولكنها لم تسهم في إرساء آليات كما المناهج النصانية، إلا أنها أعطت رؤى جديدة ومفاهيم مغايرة حول الشعر والشعرية، نتتبعها في الآتي:

تتحدد ما بعد الحداثة كمفهوم ومرحلة أيضا من خلال مجموع مجالات معرفية، وسياقات ثقافية، وقضايا فكرية وفلسفية متعددة، ويرى البعض أنها تمثل مرحلة قطيعة ورفض لمفهوم الحداثة وما نتج عنها، بينما يعدها البعض مجرد تجاوز لها، وتكملة لما نقص فيها، أما البعض الآخر فيراها الحداثة نفسها في شكلها النهائي الرافض لأطروحاتها المتجاوز لبعض أقانيمها، ذلك أن من خصائص الحداثة الرفض والتجاوز، وما بعد الحداثة هي النتيجة النهائية والطبيعية للحداثة[2]، وبدأ نقد الحداثة ما بين الحربين العالميتين، وكانت أولى الآراء المقدمة للاعتراض، هي ما تعلق بالتقاليد الرومانسية التي أقصيت من طرف الحداثيين، وأهم من قدم هذه الاعتراضات مجموعة من النقاد أمثال: **نورثروب فراي، وأبرامز، وجيفري هارتمان، وهارولد بلوم،** بالإضافة إلى **نقاد شيكاغو ومجموعة النقاد الاشتراكيين البريطانيين،** الذين نقدوا الحداثة في عزلها النص الأدبي عن سياقاته الاجتماعية والثقافية[3]، ويمكن القول أيضا إن نقد الحداثة في آلياتها وإجراءاتها، بدأ منذ ظهور التفكيكية التي فتحت الباب لبروز ما بعد البنيوية، ونظريات القراءة المتعددة

---

1) انظر لعنصر المفهوم الاصطلاحي للشعر والشعرية لدى الغرب في هذه الدراسة.

2) انظر الزواوي بغورة: الفصل الأول (ما بعد الحداثة) من كتاب: ما بعد الحداثة والتنوير (موقف الأنطولوجيا التاريخية)، دراسة نقدية، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1 ، 2009 .

وانظر آلان تورين: نقد الحداثة، تر: أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، 1997 .

3) كريس بولديك: النقد والنظرية الأدبية منذ 1890، ص 138، 139.

من خلال إرسائها لبعض المفاهيم مثل: موت المؤلف، واغتيال الدلالة، وتشتيت المعنى، وحركية اللغة، والتناسخ النصي[1]، وتشكل من خلال ذلك مفهوما الشعر والشعرية في كونهما مرتبطين باختفاء صوت المؤلف، وظهور صوت القارئ الذي يقرأ ويتذوق ويحدد مكمن الشعرية في النص، وتعدد القراءات الناتج عن تعدد القراء يحيل حتما إلى تعدد الشعريات، التي تخضع لتعدد المعنى وتحوله وتغيره وعدم ثباته، كما تخضع إلى انفتاح نصوصي واسع يحيل النص المقروء إلى هويات ومرجعيات مختلفة.

لقد ظل مفهوم ما بعد الحداثة يتشعب، ويتشعب معه مفهوما الشعر والشعرية منذ البدء بنقد الحداثة، وذلك ناتج عن انفتاحها على تيارات واتجاهات ومجالات معرفية متعددة، واستنادها على أطروحات سياقية ونصانية، كلها تجتمع لتشكل رؤى وإجراءات جديدة في النظر إلى النص الأدبي وتحليله، وتتأسس ما بعد الحداثة كمفهوم عام في نظر **جان فرانسوا ليوتار Jean-François lyotard** على التشكيك إزاء ما يسميه الميتاحكايات أو الميتاسرديات، ويعني بها مجموع المقولات التي كانت وظيفتها إضفاء الشرعية على الحداثة، وهذا التشكيك يقوم على المعرفة العلمية الصارمة التي لا تستند إلا على معايير النجاح، بوصفها المعايير الكافية بذاتها لتقبل الحقيقة.[2]

إن قيمة النص ما بعد الحداثي تكمن في تأسيسه على **التشكيك**، وبذلك يحقق نجاحه وفق معايير تفكيكية، تعيد قراءة ما كُتب وما قيل من خلال منظور تجاوزي؛ لأن ما بعد الحداثة ليست رفضا للحداثة، وإنما تجاوز لها كما يقول ليوتار: "إن أثرا لا يمكن أن يصبح أثرا حداثيا إلا إذا كان أولا ما بعد حداثيا، فالمابعد حداثية مفهومة على هذا النحو، وليست الحداثة في نهايتها، ولكنها الحالة الناشئة، وهذه الحالة هي ثابتة أو دائمة"[3]، بمعنى أن ما بعد الحداثة كنقد تحتفظ ببعض أطروحات الحداثة وآلياتها، لتستفيد منها في تشكيل مفاهيمها النقدية، لكنها في الآن نفسه تتجاوز بعضها من خلال قراءات تفكيكية متأصلة في الفكر ما بعد الحداثي.

---

1) يوسف وغليسي: النقد الأدبي المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدرات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر،2002، ص 153،...، 159.

2) الزواوي بغورة: ما بعد الحداثة والتنوير، ص 16، 17.

3) المرجع نفسه: ص 20.

ويثير ليوتار قضية مهمة وهي قابلية النص في استيعاب الأسئلة والهدم، إذ كلما كان للنص تلك القابلية، كلما تعددت قراءاته، وتنوعت الأسئلة حوله وكان منفتحا، وهذا ما يجعله حداثيا وما بعد حداثيا في الآن نفسه، أما إن لم تكن له القابلية، فإنه سيظل محكوما بدلالات واحدة لا تثير شهية السؤال، وتتميز ما بعد الحداثة أيضا بغياب قواعد ثابتة، وعدم إيمانها بالكلية والشمولية، فهي تناضل من أجل الاختلاف والتعدد، وهو انتصار للذات كما انتصرت لها الحداثة، إلا أن هذه الأخيرة انتصرت لذات كلية شمولية، بينما ما بعد الحداثة تنتصر للذوات المختلفة والمتعددة التي لها سماتها المميزة لها، خاصة تلك الذوات التي همشتها الحداثة[1]، وضمن هذا الاختلاف يتحدد مفهوم الشعر في مدى إبرازه لما هو مخالف ومتعدد، ولكن ليس الاختلاف هنا بمفهوم الخروج عن المألوف، وإنما يعني إظهار الأمور المطروحة في الواقع والمتنوعة، والتي لم تهتم بها الحداثة، ولا أشارت إليها، والاختلاف يكون في الغالب ثقافيا أو اجتماعيا، يحيل إلى لغة مختلفة ورؤى وثقافة جديدة، أما الشعرية فستتحدد بالطبع في عناصر الاختلاف من حيث خصائصها ومكوناتها، وإذا كانت الحداثة قد انتصرت للعقل والعقلانية، ورأت أن لاشيء بعدهما، وأنهما لا يمكن أن يخضعا للبحث أو التحقيق، فإن ما بعد الحداثة بميزتها التشكيكية لا توجه أسئلتها للعقل من حيث معايير الصحة والخطأ، أو الرسالة والإحالة، وإنما على أساس كفاءته، وأدائه، ومقدرة منطوقاته على محور الباعث المستقبل، وهي في مساءلاتها لا تستند على القطيعة، وإنما على الشك والتحليل ثم التجاوز.[2]

إن طريقة المساءلة التي تستند عليها ما بعد الحداثة تنطلق من مفهوم تداولي، ينفتح فيه مفهوما الشعر والشعرية على أطروحات تتعلق بالمتلقي الذي يتلقى النص الشعري، وقدرته على القراءة، وإبراز مواضع الشعرية، وبالمقام الذي يُرسَلُ فيه النص ويُستقبل، ويتشكل المعنى في خضم هذا الإرسال والاستقبال عبر أبعاد ثلاثة يحددها **بيرس Peirce** وهي: **البعد التركيبي، والبعد الوجودي، والبعد التداولي**، مما يجعله تحت سيطرة التحول المستمر، وتحت سيطرة المطابقة مع العالم الخارجي، وهي مطابقة تتأسس على عامل المنفعة، والفاعلية في التبادل، والتداول، فتكون الإشارات داخل النص ضمن هذا الطرح

1) الزواوي بغورة: ما بعد الحداثة والتنوير، ص 20 ، 21 .

2) المرجع نفسه: ص 24 ، 25 .

مرتبطة بالجانب الاتصالي[1]، بمعنى أن الشعرية تظل رهينة العلاقة القائمة بين المرسل والمستقبل، ضمن إطار لساني يقوم على تقنيات تواصلية عملية من بينها "**الإيحاء والافتراض المسبق والاقتناع**"[2]، وهذه التقنيات بدورها تحيل إلى قوى خارجية تحكم عالم المؤلف/ المرسل، والقارئ/ المستقبل، ويرى **جون بودريار Jean Baudrillard** أن ما بعد الحداثة تتميز بالنهايات؛ لأنها تمثل نهاية الأشياء والقيم، وتعبر عن التحولات والتغيرات التي صاحبت الحداثة، والزمن فيها ليس خطيا أو تقهقريا أو دائريا، وإنما هو زمن سديمي وفوضوي وأعمى، لذا يقترح بودريار **الحداثة الزائدة**، حيث يرى أن ما بعد الحداثة أقامت علاقة قطيعة مع الحداثة، خاصة من حيث مفهوم **التقدم**، لكن علاقة الحداثة الزائدة بالحداثة هي علاقة تجذر، وتسريع لحركة الحداثة ذاتها[3]، والحداثة لدى بودريار شبيهة بمفهوم الدراسات الثقافية التي تأسس منها النقد الثقافي كنقد **ما بعد/ بعد حداثي** إذا جاز لنا إطلاق ذلك؛ لأن الدراسات الثقافية مارست هي أيضا على أطروحات ما بعد الحداثة المساءلة، من خلال رصد مظاهر التقدم فيها، ثم التشكيك فيها، وتجاوزها نحو مظاهر الضغط والتقهقر وفق رؤى إيديولوجية.

3-مفهوم الشعر والشعرية في الفترة الثالثة:

إن مفهوم ما بعد الحداثة الذي يتشكل عبر أطروحات التشكيك في قيم الحداثة وأطروحات التجاوز، وتقديم البديل الذي لا يكون قطائعيا _ من القطيعة_ بقدر ما يكون مستندا إلى قيم وآليات الحداثة نفسها، يخضع بدوره للمساءلة والتشكيك من خلال ما أسماه بودريار الحداثة الزائدة، لذلك فإن مفهوما الشعر والشعرية في الفترة المعاصرة يعيشان مرحلة مساءلة عميقة، تتأسس على مجموع أطروحات فكرية متعددة، وإجراءات نقدية متنوعة تُخضِع النص الشعري لقراءات تفكيكية، وقراءات تأويلية سياقية تنفتح على اتجاهات نقدية متعددة، كالمادية الثقافية، والنقد الثقافي، والماركسية الجديدة، والتاريخية الجديدة، ونرصد عبر هذا الانفتاح بعض التعريفات والرؤى الثقافية/ ما بعد الحداثية لمفهومي الشعر

---

1) حفناوي بعلي: مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة (ترويض النص وتقويض الخطاب)، منشورات أمانة عمان، الدائرة الثقافية، عمان، الأردن، ط 1، 2007، ص 55، 57، 58.

2) المرجع نفسه: ص 59.

3) الزواوي بغورة: ما بعد الحداثة والتنوير، ص 32، 33، 34.

والشعرية، وهي تعريفات تُنَظِّر تنظيرا جديدا للأدب عامة، وللشعر خاصة، من خلال كشف أنظمتهما الثقافية، باعتبارهما وسيلتين من وسائل الاتصال، تكمن وظيفتهما في الترويج لإشكاليات إيديولوجية وأطروحات فكرية.

إن النص الشعري من خلال الدراسات الثقافية ليس غاية كما كان في السابق، بل هو مجرد أداة يفهم من خلالها القارئ طبيعة سير الأنظمة الخارجية، والصراع القائم بينهما[1]، وتنحصر الشعرية في إطار النقد الثقافي ضمن المدلولات الثقافية، التي تتخطى الميزات اللغوية والتشكيكية إلى مدى احتمال النص لما هو ثقافي؛ لأنه يخضع من خلال هذا النقد إلى مجموعة سياقات، أولها السياق السياسي الذي ينتظم فيه النص، وثانيها سياق القارئ الذي يتلقى النص، وفي الغالب يتحرك القارئ من منطلقات ماركسية، تركز على العلاقة بين الطبقات، والصراع الحاصل بينها لتحديد الواقع الثقافي، بمعنى أن النص يتحول إلى علامة ثقافية، تتحقق دلالتها داخل السياق الثقافي والسياسي الذي أنتجها[2]، وإذا كان مفهوما الشعر والشعرية في الطرح الحداثي خاضعين لنسق النص الداخلي، فإن ذلك النسق في الطرح ما بعد الحداثي هو مجرد قيمة ثقافية، فالمجاز مثلا لا يُعْتَدُّ بقيمته تلك في الطرح الثقافي، وإنما تتحول جمالية المجاز في قيمته الثقافية، فهو مجرد قناع تغطي به الثقافة نفسها عن أعين الآخرين، وقراءة المجاز هنا تتم من خلال شرطين، الشرط النقدي الذي يتتبع تشكلات المجاز اللغوية والدلالية، والشرط الثقافي الذي يُدمج المجاز اللغوي ذا القيمة البلاغية، ضمن أفق ثقافي معين خاص بالمؤلف من جهة، وبالقارئ من جهة أخرى[3]، وتحديد القيمة الجمالية يكون الهدف منه إبراز حيل الثقافة في تمريرها لأنساقها وأطروحاتها عبر أقنعة متعددة، من بينها قناع الأدب البلاغي والجمالي.

يرى **غرين بلات Greenblatt** أن الأدب عامة هو إحدى الممارسات الثقافية عند مستوى البنية الفوقية، وهو وسيط يُعَبَّرُ من خلاله عن مجموع المعتقدات والتجارب الجمعية في شكل جمالي، والنص الأدبي غير مستقل عن السياق التاريخي والثقافي الذي ينتجه، كما

---

1) حفناوي بعلي: مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، ص 123.

2) المرجع نفسه: ص 136 .

3) حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم_ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص 134.

أنه مرتبط بخطابات أخرى غير أدبية، يعمل معها على صياغة المعتقدات والتجارب[1]، وتلك الخطابات تتنوع ما بين خطابات أسطورية، ونسوية، وما بعد استعمارية، ومقارناتية، وإيقونية، وإيكولوجية، **فالطرح الأسطوري** الذي يتأسس على خطاب الأنثربولوجيا يقوم باستقراء الظواهر الأسطورية داخل النصوص، ويتحدد مفهوم الشعر من خلاله عبر الأساطير الموجودة ضمن محتواه، وتتحدد الشعرية من خلال الطريقة التي تُوظَّف بها تلك الأساطير وتتقنع، ومن خلال طبيعة تجلياتها المعاصرة، ويرى **نورثروب فراي Northrop Frye** أن الطرح الأسطوري يؤمن بأن الأدب هو عبارة عن أسطورة منزاحة عن الأسطورة الأولية التي هي الأصل، وكل صورة في الأدب–وإن بدت جديدة– لا تعدو أن تكون صورة مركزية ولكنها منزاحة[2]، بمعنى أن مكمن الشعرية في فاعلية الانزياح الحاصلة على مستوى توظيف الأسطورة داخل النص الشعري، وهي فاعلية رمزية تحيل إلى وعي جمعي، وإلى استمرارية الثقافة الأسطورية في الحياة المعاصرة، وإن بدت بشكل مغاير.

ويتأسس النص في **الطرح النسوي** على خصوصيات التيار النسوي، والتي تحيل إلى عالم المرأة وقضاياها، أو إلى طبيعة العلاقة بينها، وبين مختلف السلطات من بينها سلطة الذكر، وهو طرح ذو بعد ثقافي يقوم على رؤى تحليلية نفسية وتفكيكية في الآن نفسه، تكشف عن أبنية التسلط والإخضاع المستمر في الإيديولوجيات السائدة[3]، وتكمن شعرية النص ضمن الطرح النسوي في طبيعة الأساليب التي تتم بها صياغة الرؤى الذكورية المتسلطة إزاء الأنثى، أو الرؤى الأنثوية المتحدية والمبرزة لخصوصياتها، تلك الأساليب التي تتأسس في الغالب على كتابة الجسد كمفهوم وعلامة رامزة، وتبرز الشعرية بذلك ضمن نطاق مدلولات حسية وعاطفية وفكرية تشكل قيم الاختلاف والتعدد.

ويتحدد النص في **الطرح ما بعد الاستعماري** على قيم التسلط والخضوع، وإبراز الهوية والتحدي من خلال لغة اغترابية تنزع نحو إثبات الذات، وهو في الغالب نص هجين يتضمن علاقة جدلية بين المنظومات الثقافية للدولة المستعمِرة، وبين المنظومات الثقافية

---

1) حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص 147.

2) نورثروب فراي: نظرية الأساطير في النقد الأدبي، تر: حنا عبود، دار المعارف، سوريا، 1987، ص 17.

3) حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص 134.

للدولة المستعمرَة[1]، وينبني بذلك مفهوم الشعرية على العناصر الثقافية المتصادمة الحاصلة في النص، والتي تتمظهر عبر مستويات عديدة لغوية وأسلوبية ودلالية، لتحيل إلى سياق ثقافي خارجي مضاد للطرح الاستعماري الذي أقصى على الدوام الأطراف الأخرى، ولم ينظر إليها إلا من منظار ذاته الاستعلائية، ولأن النقد الثقافي يقوم في الغالب على رصد الاختلاف والتعدد وبيان مواضع الصراع، فإن النص الشعري في منظور **الطرح الإنتلجينسي** يخضع لإيديولوجيات سياسية متصارعة تروج لخطاباتها عبر وسائل متعددة، من بينها النص الشعري والأدبي عامة الذي يعلن موته بكل بساطة، كما يرى **تيري إيغلتون terry Eagleton**؛ لأنه يتحول إلى بوق سياسي يروج لأطروحات، ومفاهيم إيديولوجية في ثوب بلاغي ليس غايته الجمال وإنما السياسة، فيصبح النص خطابا مؤثرا، مثله مثل بقية الخطابات غير الأدبية[2]، لذلك فإن الشعرية ضمن هذا الطرح تتحدد في القيمة الجمالية غير المعتد بها جماليا، ثم تتحول إلى القيمة الإيديولوجية المؤثرة والدالة، بمعنى أن الشعرية في نظر إيغلتون ميتة مثلها مثل الأدبية؛ لأنها لا تنتصر إلى طبيعتها الجمالية، بل تؤسس ميزاتها من أجل الإيديولوجيا.

إن هذا الطرح الانهزامي الذي دعا إلى موت الأدب، مثلما تمت الدعوة من قبل إلى موت الإله والمؤلف، قد أفضى أيضا إلى التأكيد على موت النقد، مما جعل بعض النقاد يثورون ضده برؤى جديدة تؤسس لنقد ثقافي سليم، وهي رؤى رافضة ومتجاوزة، وليست قطائعية تؤكد على أن الخصوصيات الجمالية في النص ذات بعد قيمي بلاغي لا يمكن إنكاره، وأنها تحتاج فقط إلى إعادة توجيه التقصي السوسيو تاريخي للخارج نحو الداخل، حتى تُفهم وتؤدي دورها الكامل، وذلك عبر تتبع أنساق اشتغال النص وشبكات المعنى وتواترها، التي ستفضي حتما إلى بروز خطابات ضمنها عبر شفرات ثقافية[3]، وتتجلى الشعرية ضمن طرائق اشتغال تلك الشفرات داخل النص، وكيفيات تفاعلها عبر الأنساق الداخلية، وعبر ما تحيل إليه في الخارج من مقولات ثقافية، ويرى **أنتوني إيستهوب Antony easthop** أن قراءة النص يجب أن تمر عبر عناصر معينة، يمكنها أن تؤسس لنقد ثقافي

---

1) حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص 70، 72.

2) تيري إيغلتون: نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1995، ص 350 .

3) حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص127.

سليم، ومن خلالها يتم تحديد مكمن الشعرية، وتلك العناصر هي: **نظام الإشارة، والإيديولوجيا، والنوع، والآخر، والمؤسسة،** كل منها يغطي مساحة معينة من النص، والعنصر البارز هو الذي يحدد طبيعة الطرح الذي ستخضع له القراءة النقدية[1].

أما في **الطرح النقدي الثقافي المقارن** فإن النص الأدبي يخضع إلى عولمة أدبية، بمعنى أنه يتم إخضاعه لنقد يبحث في خصائص معينة، تجعله ضمن نطاق الآداب العالمية أو لا تجعله، ومن بين ما يحدد عالمية النص حسب هذا النوع من الطرح، أن يتطرق في محتواه إلى الكون أو الوجود أو المصير أو المجتمع أو العالم الداخلي للإنسان[2]، والشعرية تتجلى في قدرة النص على تخطي الحدود والحواجز، ليكون صالحا في كل مكان وزمان من خلال قيم ثقافية وفكرية متنوعة، وما نلاحظه على مستوى هذا الطرح أن النقد المقارن يتخلى عن مبدأ الاختلاف والتعدد الذي دعت إليه ما بعد الحداثة؛ لأنه يضم تحت مظلة العالمية نصوصا متشابهة في محتواها، وفيما تطرحه من مواضيع حول الكون والوجود، حتى وإن اختلفت في طريقة تقديم ذلك المحتوى، أو كيفية التعبير عنه وفق قيم معينة، لكن يبقى مفهوم التعدد ماثلا من خلال تقبل مختلف النصوص مهما كان نوع الثقافة التي تعبر عنها، وفي **الطرح الإيقونولوجي (علم الأيقونة)** يتحول النص إلى أيقونة وصورة، ويصبح بحاجة إلى تعالقات مع فنون أخرى كالرسم والموسيقى لتفعيل إيقونيته[3]، وتكمن الشعرية من خلال هذا الطرح في الأهمية التصويرية الكامنة فيه، حتى وإن تمت الاستعانة بوسائط أخرى، بمعنى أن الشعرية لا ترتبط بالبعد اللغوي الداخلي للنص وحده، بقدر ما تبرز من خلال وسائط أخرى مصاحبة موسيقية أو لونية أو مرئية، وهذا الخروج من لغة النص إلى وسائط خارجية، ليس الهدف منه خدمة النص الشعري والشعرية، وإنما غايته تمرير قيم ثقافية معينة كما أسلفنا من قبل حول مجموع الأطروحات الثقافية.

وفي **الطرح الإيكولوجي** الذي يعد طرحا متأخرا من أطروحات ما بعد الحداثة، يدخل مفهوما الشعر والشعرية فيما يُعرف **بالاخضرار** الذي طال العلوم الإنسانية، وهو اخضرار

---

1) عبد القادر الرباعي: تحولات النقد الثقافي، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص48، 49، 50 .

2) حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص212.

3) المرجع نفسه: ص 283 .

ناتج عن دعوة تريد تغيير النظرة إزاء البيئة من خلال التطرق لأزماتها، والبحث عن حلول لها بإنشاء نقد ثقافي إيكولوجي يتأسس على تحليل مختلف الخطابات من حيث رؤاها البيئية، وتحديد خصائصها، ومنطلقاتها الثقافية[1]، وهذا التعامل نابع عن حس أخلاقي استدركه الغربيون مؤخرا، وأدخلوا في نطاقه مختلف العلوم والوسائط من بينها الشعر، ليتحول هذا الأخير إلى وسيط ثقافي تُمَرَّرُ من خلاله مجموعة من القيم الإيكولوجية والأخلاقية، ويرمي هذا الطرح إلى جعل النص الشعري عبارة عن كتاب مفتوح على الطبيعة، باعتبارها البيئة الأولى والأصل في حياة الإنسان، وذلك من خلال لغته وأساليبه وصوره، وحتى إيقاعه، وتتحدد الشعرية داخل هذا النوع من النصوص في جماليته أولا الناشئة عن معجم لغوي طبيعي، وأساليب، وصور موحية، وثانيا فيما تحيل إليه تلك الجماليات من قيم إنسانية واجتماعية، تتفاعل مع البيئة والطبيعة تفاعلا إيجابيا.

إن مفهومي الشعر والشعرية في الطرح ما بعد الحداثي لم يعودا مجرد محاكاة لها غاية إرشادية أو إمتاعية، ولا نسيجا لغويا متماسكا يشكل جمالية فنية بحتة، بل تحولا إلى جانب خصائصهما الجمالية واللغوية إلى وسيط ذي قيم ثقافية متعددة، تعبر عن توجهات وإيديولوجيات مختلفة، بمعنى أن الشعر أعيد إلى خصائصه الأولى التي كان يُعرف بها، وهي حمله لقيم اجتماعية وثقافية متنوعة؛ أي له وظيفة يؤديها، إلا أن المختلف فيما بين مفهوم الشعر قديما وحديثا، هو أنه في القديم كان النظر إليه ينطلق من مفهوم المحاكاة أو الانعكاس لما هو خارجي، ولكنه حديثا لم يعد مجرد انعكاس، وإنما هو نتاج للخارج وإنتاج له أيضا؛ لأنه يقوم بدور مهم في تمرير الأفكار وترويجها وإقناع الجماهير بها، أما شعريته فتتحدد في مجموع التفاعلات الناتجة عن العناصر الداخلية للنص، والتي تبرز من خلالها القيمة الثقافية الجمالية في الآن نفسه، والتي بدورها تُبرِز مكمن التمازج ما بين عناصر النتاج وعناصر الإنتاج.

نستخلص في نهاية هذا المبحث الخاص بالمفهوم الاصطلاحي للشعر والشعرية لدى الغرب أنهما ظلا خاضعين للتغيرات المختلفة، يتلونان بلون الأزمنة والتوجهات الفكرية، وينفتحان على الرؤى الفلسفية التي تبحث عن عقلنتهما من خلال النظر في طبيعتهما أو

---

1) مايكل زيمرمان: الفلسفة البيئية من حقوق الحيوان إلى الإيكولوجيا الجذرية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2006، ص 25 ، 26 ..

وظيفتهما؛ لأن الشعر وما يتميز به من شعرية، يعد وسيلة وأداة مؤثرة ومتأثرة في الآن نفسه، لذا تراوح بين كونه محاكاة لما هو خارجي وانعكاسا له، سواء أكان هذا الخارج واقعا ملموسا أم مشاعر إنسانية متنوعة، أو بين كونه بنية منغلقة لها خصائصها المكونة لها، والتي تتفاعل أجزاؤها بعضُها بلبعض دون تدخل خارجي، وظل مفهوم الشعرية يتنوع تبعا لتغير مفهوم الشعر، فتمثل في طرائق المحاكاة حينا، وفي طرائق ترابط البنيات الداخلية حينا آخر، إلا أن كلا المفهومين في الفترة المعاصرة دخلا إلى مرحلة جديدة من الطرح والتناول، فصار الشعر قيما ثقافية تشترك مع خطابات أخرى في القيم نفسها، وصارت الشعرية ماثلة في الطرائق والأساليب التي تقدم بها تلك القيم في إطار جمالي معين.

* المفهوم الاصطلاحي للشعر والشعرية عند العرب:

يخضع مفهوما الشعر والشعرية لدى العرب بدورهما إلى متغيرات العصور، وقد مرا بمراحل عديدة تنوعت فيها خصائصهما، نعدد أهمها فيما يلي عبر مرحلتين بارزتين:

1-مفهوم الشعر والشعرية في الفترة الأولى:

تعد **ثنائية الشعر والنثر** من الثنائيات الأولى التي ظهرت كسبيل لتحديد مجموعة من المفاهيم النقدية العربية القديمة، من بينها مفهوما الشعر والشعرية اللذين كانا بسيطين في تعريفهما؛ لأنهما كانا نتاجا-مثلهما مثل بقية المفاهيم-لمجموعة من الانطباعات الأولية البسيطة، التي تعتمد على ذائقة نقدية، لا تنطلق من أطروحات ورؤى فكرية واضحة، بل كانت تخضع لأشكال من المقارنة البسيطة، التي أفرزتْ مفهومها للشعر والشعرية على أساس المقارنة بالنثر، وفي إطار مشافهة حددتْ مجموعة من العناصر التي ظل لها الصدى لعهود متتالية، ذلك أن النقد الأدبي العربي قبيل الإسلام وبعده بفترة وجيزة، لم يكن خاضعا بحكم البيئة العربية إلى أي شكل من أشكال البحث والدرس العلمي، ولا لأي تيارات وفلسفات لها أطروحاتها المميزة، وتأثيرها الكبير على الحياة الأدبية والنقدية، كما كان الحال لدى الغرب في العصر اليوناني، حيث قامت الفلسفة بدور مميز في توجيه الأدب والنقد بكَمِّ الإشكالات المثارة، فكان نتاج هذا الغياب خضوع النصوص الشعرية _ التي لم تكن لها بنية شكلية واضحة، بل كانت مجرد ملفوظ مسموع متجزئ يتكون من عناصر محددة تحديدا شفويا _ لنقد انطباعي بسيط أساسه ذائقة الناقد ورؤيته التقليدية،

وفي الحقيقة إذا ما تتبعنا أخبار الأدب والنقد في العصر الجاهلي وفي بدايات الإسلام، فإننا نعدم وجود نقاد، وإنما أناس متذوقون للشعر وأحكامهم في الغالب انطباعية، بالإضافة إلى الشعراء أنفسهم الذين كانوا يمارسون مهمة النقد لشعرهم من خلال التدقيق فيه لمدة قد تصل إلى الحول، ومن بعدها يُلقى للمستمعين، وبالرغم من وجود أسواق للتجمع وقول الشعر كسوق عكاظ مثلا، فإن ذلك لم يُتحْ تشكيل تكتلات نقدية مؤسَّسة على أطروحات فكرية معينة، وذلك يعود حسب ما نستنتج إلى انعدام حياة فكرية جادة، يمكن لها إثراء الواقع النقدي الأدبي بجدليات متعددة.

إن أهم عنصر تم تمييزه من خلال ثنائية الشعر والنثر هو عنصر **الإيقاع**، الذي من خلاله تم تمييز الشعر عن غيره بتحديد مفهوم مناسب له، يتشكل في عبارة " الشعر هو الكلام الموزون المقفى"، على أساس أن الكلام المنثور على عكس المنظوم، لا يخضع لأوزان وقوافي متشابهة، فكان هذا المفهوم من بين المفاهيم الأولى التي تحدد بها الشعر كنوع، ومن ثم مفهوم الشعرية الذي كان من خلال هذه الثنائية لا يمثل غير العناصر العروضية المكتملة في شكل البحور المختلفة، وفي توحد القوافي التي تمثل ميزة أساسية للقصيدة العربية، تتسمى باسمها من خلال الروي الذي يمثل مكونا من مكونات القافية، وبالرغم من أن القصيدة العربية القديمة لم تكن مجرد أوزان وقوافي، إلا أن مطلقي الأحكام ورغم انتباههم للبيت كجزء أساس في القصيدة، والتي لا تحظى باسمها إلا إذا احتوت عددا معينا من الأبيات، إلا أن ذلك الأمر لم يَعْدُ أن يكون مجرد نظرة سطحية خاضعة للرؤية العروضية، التي نظرتْ إلى البيت كمكون إيقاعي يحتاج إلى تضافر أبيات شبيهة به من حيث الوزن والقافية، حتى يكتمل بنيان القصيدة المسموعة، رغم أن الوزن لم يكن هو العنصر الوحيد الجامع بين الأبيات، ورغم قصور هذه الثنائية في تحديد مفهوم مكتمل للشعر، إلا أنها ساعدتْ على التنبيه لبعض الخصائص أغلبها كان لغويا، وذلك من خلال استعانة النقاد بها عبر عصور متتالية في فهم الشعر، وفي تحديد خصائص الشعرية، فقد أفضت بعد مجيء الإسلام، وتطور الدراسات القرآنية واللغوية إلى ظهور التيار الذي يعتمد في التنظير لمفهوم الشعر على الوزن والقافية والمعنى[1]، كما أنها ساهمت في فتح

1) مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، سلسلة كريتيكا، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006، ص 154.

المجال لبلورة رؤية لغوية للشعر والشعرية، من خلال مقارنة لغة الشعر بلغة النثر وتحديد خصائصهما، وبذلك تحديد خصائص الكتابة عامة.

يفرق **أبو حيان التوحيدي** بين لغة الشعر التي يسميها لغة النظم، وبين لغة النثر من خلال خصائص تجعل الأولى مناسبة لأحاسيس البشر وانفعالاتهم، والثانية مناسبة لعقولهم وطرائق تفكيرهم، فتكون بذلك وظيفة لغة الشعر إثارة الأحاسيس، والتأثير في السامع من ناحية مشاعره، أما لغة النثر فتكون وظيفتها تنوير السامع بمعلومات وأخبار معينة فيقول: "النظم أدل على الطبيعة؛ لأن النظم من حيز التركيب، والنثر أدل على العقل لأن النثر من حيز البساطة"[1]، ولا يكتفي التوحيدي بهذه المقارنة، بل يتعمق في الجانب اللغوي؛ ليفرق بين اللغة العادية واللغة البلاغية، التي هي عنده خصيصة الشعر من خلال استخدامه لمفهومي **(الإفهام) و(الإطراب)**، فاللغة العادية مخصوصة للإفهام والتوضيح، أما اللغة البلاغية فوظيفتها إطراب المستمعين وإمتاعهم من خلال خصائص لغوية وبلاغية[2]، وتفرقة التوحيدي هنا أخضعتْ مفهوم الشعر لجانبيْ الوظيفة والطبيعة، فمن حيث الوظيفة الغاية من الشعر الإطراب وإمتاع المستمع واستمالته، ومن حيث الطبيعة الشعر ذو خصائص لغوية معينة، من خلالها يتمكن الشاعر من تحقيق غاية ووظيفة التأثير في المستمعين وإمتاعهم، وهي نظرة كما يبدو توفيقية جمعت بين جانبي الشعر (الوظيفة والطبيعة) اللذين ما فَتِئَا يثيران الجدل.

وإذا كان التوحيدي لم يهتم بالجانب العروضي كخاصية للتفرقة بين الشعر والنثر، ربما لاقتناعه بكونه عنصرا ثابتا ومميزا ولا طائل من الإشارة إليه، فإن **ابن طباطبا** في تحديده لمفهوم الشعر اهتم بالجانب العروضي إضافة إلى المعنى، حيث رأى أن هذا الأخير ينتقل من لغة النثر العادية إلى لغة الشعر، ويتصف بزيها بفضل الألفاظ والإيقاع[3]؛ أي أنه جعل وجه المقارنة بين الشعر والنثر في الجانبين اللغوي والعروضي، فالمعنى واحد

---

1) أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ج1، تح: أحمد أمين وأحمد الزين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر، ط1، 1942، ص 134 .

2) مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 122.

3) محمد بن أحمد العلوي بن طباطبا: عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص 11.

بينهما، لكن اللغة وطريقة الائتلاف هي التي يُفَرَّق من خلالها بينهما، إلا أن ما يثير الانتباه في طرح ابن طباطبا هو نفيه قدرة الشعر على صناعة المعاني، إنما المعاني عنده صنيعة النثر، أما الشعر فيكتفي بالتسول على باب النثر ليقتات من فتات المعاني، وتلك جريرة تَظلم الشعر كثيرا ولا تبرز دوره وقيمته.

إن ثنائية الشعر والنثر كانت بمثابة النافذة الرئيسة التي فتحت للشعرية العربية أفقا رحبا في القديم، من خلال فتح باب التساؤل حول ماهية الشعر وكيفية صناعته، وظلت ذات صدى تبرز في كل أطروحة نقدية جديدة، وإن كان أغلب الدارسين يحصرون الشعرية العربية القديمة في تيارين اثنين هما التيار المناصر لأطروحة الوزن والقافية والمعنى، والتيار المناصر لأطروحة المحاكاة والتخييل، إلا أن ثنائية الشعر والنثر حسب ما نرى تعد الرابط الأساسي بينهما؛ لأنها حافظت على الجانب العروضي في مختلف المفاهيم الخاصة بالشعر والشعرية، **فابن خلدون** رغم انتصاره لقضية المحاكاة والتخييل، إلا أنه استعان بالمقارنة بين الشعر والنثر لتحديد مفهوم خاص بالشعر، فيعرف الأخير على أنه: " الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة بهم"[1]، وهو تعريف ناتج عن رؤية أقامت حدا بين الشعر والنثر من خلال قضية الوزن والقافية، حيث يرى ابن خلدون أن ميزة الشعر **الوزن والقافية**، وميزة النثر **السجع**، وهو بذلك يقيم مفهومه للشعرية على أنها طريقة في الكتابة والتأليف، ومن خلالها يتميز الشعر والنثر؛ أي أن الشعرية عنده لا تختص بنوع فقط، بل هي خاضعة للتنوع، ويفرق **الفارابي** بين لغة الشعر والنثر، ويبيح من خلال تلك التفرقة **خاصية الكذب** للشعر، ويراها ميزة من ميزاته؛ لأنه ليس كلاما برهانيا[2]؛ لأن البرهانية مخصوصة بالنثر الذي يخاطب العقول بدل النفوس التي لا تحتاج للبرهنة، وتلك وظيفة الشعر كما أسلفنا لدى التوحيدي.

---

1) عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، ضبط وشرح وتقديم: محمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2011، ص 525 .

2) أبو نصر الفارابي: رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن فن الشعر لأرسطو طاليس، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 151، 152 .

لقد أسهمت ثنائية الشعر والنثر في تحديد مفهوم أولي للشعر على أنه الكلام الموزون المقفى، إضافة لعناصر أخرى أضيفت له من طرف النقاد، كما كان لها دور مهم في فتح مجال التساؤل حول علم الشعر، من حيث صناعته وتحديد معاييره وقواعده، وظلت تلك الثنائية قائمة في مختلف التيارات النقدية، كما كان لها دور آخر في إخراج الشعرية من مفهومها الأولي القائم على صناعة الشعر عروضيا إلى معنى الكتابة بوجه عام، فأسهم من خلالها النقاد والفلاسفة معا في البحث والتمحيص، فتنوعت بذلك مفاهيم الشعر والشعرية، ويؤكد أغلب الدارسين المحدثين من بينهم أدونيس في دراساته المتعددة، أن الشعرية العربية لم تعرف انطلاقتها الحقيقية إلا مع مجيء النص القرآني؛ لأنه بمغايرته، وعدم قدرة العرب على تصنيفه ضمن الشعر أو النثر، وإنما الإقرار به كنص مختلف في نوعه وكتابته، قد فتح الأفق واسعا أمام الذائقة النقدية التي عكفت على دراسة النص القرآني، وإخضاعه لوجوه المقارنة مع غيره من أشكال الكتابة، والتي كان من بينها الشعر، الذي انفتح بدوره على أشكال عدة من الدرس اللغوي والتساؤل، ودخل إلى ثنائية جديدة أَثْرَتْ جانبه المفهومي، وهي ثنائية **اللفظ** و**المعنى** التي ساهمت كثيرا في بلورة العديد من المعايير الفنية للجنس الشعري، وقدمت أشكالا جديدة من التفكير النقدي، وقد بدأت هذه الثنائية أول ما بدأت في الدراسات اللغوية، التي أخضعت النص القرآني للتأمل والدرس متوخية تحديد مواطن الإعجاز، التي أعجزت العرب في تحديد جنس النص القرآني، فاختلفت الآراء حول تلك المواطن، فعَدَّها البعض حاصلة في اللفظ، وعدها البعض الآخر في المعنى، ووازنت فئة ثالثة بين اللفظ والمعنى، ولم يبق الإشكال محصورا في النص القرآني، بل انتقل إلى أشكال الكتابات الأخرى ضمن أبحاث مقارِنة، منطلقها الأساس ثنائية الشعر والنثر التي تطرقنا إليها سابقا، والتي خرجت عن إطارها الثنائي بانفتاحها على النص القرآني طرفا ثالثا، واندماجها ضمن شعرية الكتابة ككل.

إذن لقد تسربت ثنائية اللفظ والمعنى من الدراسات اللغوية الخاصة بالقرآن إلى ميدان الشعر، ورغم ما فتحته من أفق جديد للنقد، إلا إنها من جانب آخر ساهمت في إخضاع مفهوم الشعر، وتحديد عموده إلى نظرة تقليدية صرفة تنبذ كل جديد، وكان الدافع من ذلك الحفاظ على قدسية الشعر جنسا كتابيا، اشتهر به العرب في مقابل ذلك النص الجديد الذي أعجزهم، وهو القرآن، لذلك ورغم إثارة الجدل الكبير حول موطن الشعرية ومكمن

تحققها في اللفظ أم في المعنى، وثراء ذلك الجدل، إلا أن مفهوم الشعر ظل خاضعا للرؤية العروضية القديمة مع إضافات ذات بعد لغوي صرف، وتحددت الشعرية نظير ذلك في مجموعة من المعايير اللغوية التي لا يمكن الخروج عنها، وفيما يلي بعض التعريفات التي ينتصر بعضها للفظ، وبعضها الآخر للمعنى مع نظرة أخرى تحاول الموازنة بين طرفي الجدل.

يعد **ابن قتيبة** و**ابن سلام الجمحي** من الأوائل الذين بحثوا في مفهومي الشعر والشعرية من منظور ثنائية اللفظ والمعنى، فابن قتيبة حدد مستويات أربعة للشعر من خلالها تتحدد قيمته وهي كالآتي:

_ما حسن لفظه وجاد معناه _ ما حسن لفظه وحلا _ ما جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه _ ما تأخر معناه وتأخر لفظه. [1]

وتبدو من خلال هذه المستويات **ثنائية اللفظ والمعنى** واضحة، إذ للشعر مستويات عدة تشكلها الصياغة اللفظية والتصويرية، وتتباين قيمة الصيغتين من شعر لآخر، إلا أن ابن قتيبة، وهو يحدد مكمن الشعرية ومفهومها من خلال تلك المستويات، يُخضِع ذلك لنظرة تقليدية صرفة، فيرى أن الشعرية تكمن في تقليد النماذج المعروفة من حيث بنيانها وأغراضها، ولا مجال للتجديد والخروج عن المألوف[2]، ويؤكد ابن سلام الجمحي على أن الشعر عبارة عن صناعة وثقافة، فيقول: " إن الشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين ومنها ما تثقفه الأذن ومنها ما تثقفه اليد ومنها ما يثقفه اللسان"[3]، ويُبرز هذا القول نظرة شكلية في مفهوم الجمحي للشعر من حيث كونه صناعة، يؤخذ عن السابقين بالدربة وطول النظر، والتجديد غير وارد في هذا التعريف؛ لأنه سيعد خروجا عن الصناعة التي أَلِفَهَا الناس عبر أشكال محددة.

إن ابن قتيبة وابن سلام الجمحي يبديان من نظرتهما للشعر رؤية شكلية صرفة، فمفهوم الشعر لديهما هو صناعة وصياغة لفظية، وحتى إن جاد فيه المعنى، فإن وقوع النقص

---

1) أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة: الشعر والشعراء، مطبعة بريل، ليدن، 1902، ص 04، 05، 06 .

2) المرجع نفسه: ص 09 وما بعدها.

3) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تح: محمود شاكر، دار المعارف، مصر، 1952 ، ص 07.

في الصياغة يُخِلُّ حتما بقيمة ذلك المعنى؛ لأنه داخل ضمن الصياغة، ويعرف **الجاحظ** الشعر على أنه صناعة وضرب من الصيغ، وجنس من التصوير، والمعاني عنده مطروحة في الطريق يعرفها عامة الناس(...) وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك[1]، والجاحظ رغم تصنيفه من قِبَلِ النقاد القدامى ضمن المنتصرين للشكل، فإن تعريفه يوضح رؤيته التي توازن بين اللفظ والمعنى من خلال مفهومه للشعر على أنه صناعة أولا وتصوير ثانيا، إلا أنه يمنح الأفضلية للألفاظ والوزن، من حيث طريقة صياغتها وتشكيلها، بما يناسب المعنى ويوضحه ويجوده، وتتحدد لديه الشعرية في ما يَنْتُج عن الصناعة والضرب، من حيث إقامة القصيدة على الأوزان التامة، واختيار الألفاظ، والابتعاد عن الغامض منها وغير المعروف، والاهتمام بالبناء والأسلوب المتناسق.

وفي إطار المقارنة بين النص القرآني وغيره من النصوص يحتفي **ابن المعتز** بقضية اللفظ والمعنى، مركزا على ما يسمى بالبديع، حيث يرى أن الشعرية **صناعة بديعية** صرفة، وهي لا تخص الشعر وحده، بل موجودة في القرآن أيضا، إلا أنها في كلا النصين تختلف من حيث طريقة استعمالها والاستعانة بها، ويحدد عناصر البديع التي من خلالها تتشكل الشعرية، مرتبا إياها حسب أفضليتها وقيمتها، بادئا بالاستعارة ثم التجنيس فالمطابقة... محددا محاسن ذلك بمفاهيم الالتفات والتتميم والرجوع[2]، وإذا كان مفهوم الشعر لدى ابن المعتز هو صناعة بديعية، وشعريته تكمن في طريقة اتخاذ تلك الصناعة عبر مكونات تخدم المعنى واللفظ، فإن **المرزوقي** وضمن ثنائية اللفظ والمعنى يحدد ما يُسمى **بعمود الشعر**، ذلك العمود الذي به تستقيم شعرية النص الشعري، والذي ينقسم إلى مجموعة معايير هي: عيار المعنى، وعيار اللفظ، وعيار الوصف، وعيار التشبيه، وعيار التحام أجزاء النظم، وعيار الاستعارة، وعيار مشاكلة اللفظ للمعنى[3]، ورؤية المرزوقي هنا رؤية

---

1) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، تح: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1969، 131، 132.

2) انظر عبد الله بن المعتز: كتاب البديع، نشره أغناطيوس كراتشقوفسكي، لينينغراد، 1935، ص 03،..، ص 77 .

3) أبو علي أحمد بن محمد المرزوقي: مقدمة شرح ديوان الحماسة، تح: أحمد أمين وعبد السلام محمد هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، 1953، ص 09، 13 .

جامعة بين أهمية اللفظ، وأهمية المعنى في صناعة النص الشعري، إلا إنه على خلاف بعض النقاد، يرى أن انتقال المعنى من النثر إلى الشعر لا يكون بالوزن والألفاظ، وإنما بالاستعارة التي تضفي على المعاني خصائص تصويرية مختلفة.

يوسع **قدامة بن جعفر** من دائرة الشعرية بجعلها علما موضوعه الشعر، شاملة لكل مستوياته الموضوعية والفنية، محددا مفهوم الشعر بقوله: " كلام موزون مقفى يدل على معنى"[1]، مركزا على طريقة الائتلاف بين عناصر الشعر، وعلى أغراض المعاني ضمن ما سماه **بغاية الجودة وغاية الرداءة ما بينهما**، مؤكدا على قيمة الصياغة والتأليف وربط العناصر بعضها ببعض، محددا ثلاثة مستويات تشمل الجودة والرداءة وما بينهما، ويفتح **عبد القاهر الجرجاني** المجال بشكل أوسع، عبر إخراجه لثنائية اللفظ والمعنى من الجدل القائم بينهما كطرفين نقيضين، إلى محاولة الجمع بينهما بما يجعلهما مؤتلفين ومنسجمين، وذلك من خلال نظريته الشهيرة **(نظرية النظم)**، وهي حسب عز الدين المناصرة مقابل لمصطلح الشعرية[2]، وقد توخى الجرجاني من خلالها النظر إلى النص الشعري نظرة كلية من حيث كونه ألفاظا ومعاني، يجمع بينهما النظم الذي يحققه النحو بمزاياه المتعددة، وعلى خلاف السابقين الذين جعلوا المعاني خَدَمًا للألفاظ وداخلة ضمن نطاق الشكل، فإن الجرجاني الذي فهم مقولات الجاحظ على نحو مغاير جعل الألفاظ هي خدم المعاني، مركزا على مفهوم الاتساق بينهما، والذي يولد غرابة وغموضا وتعجيبا متسقا على حد قوله.[3]

إن هذه الرؤية المغايرة للجدل القائم بين اللفظ والمعنى، والتي انتقلت من الدرس اللغوي الخاص بالنص القرآني إلى النص الشعري، قد ساهمت في إزاحة تلك النظرة التي كانت ترى اللغة كساء تنضوي تحته المعاني، وأكدت على فردانية التجربة من حيث اهتمامها بكيفية النظم، واستعمال قواعد النحو وعلاقاتها من جهة، ومن جهة أخرى أكدت على أن الشعرية لا تخص النص الشعري فقط، بل تمتد لنصوص أخرى لها طريقتها الخاصة في

---

1) أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، مصر، ط1، 1980، ص 64.

2) عز الدين المناصرة: علم الشعريات، ص 86، 87، 88.

3) عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني: دلائل الإعجاز (في علم المعاني)، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص 60،...،ص 64.

النظم[1]، كما ساهمت في إبراز معايير الشعر الشكلية وتحديدها، وبيان محاسنها ومساوئها، ورغم الجدل القائم بين طرفيها، أيهما ينضوي تحت راية الآخر، فإن هذه الثنائية قد أفرزت في النهاية رؤية موحدة وشاملة، متمثلة في نظرية النظم التي لم تفرق بين اللفظ والمعنى، كما أنها لم تحتف بالوزن عنصرا مميزا للشعر، بل احتفت بطريقة النظم التي تختلف من كتابة لأخرى، فساهمت بذلك في إخراج مفهوم الشعر من الدائرة العروضية إلى دائرة العلاقات الداخلية، وساهمت في إخراج الشعرية العربية من دائرة الشفوية إلى دائرة الكتابة، ورغم أهمية هذه الثنائية فيما قدمته من رؤى قيِّمة حول طبيعة الشعر، إلا أنها ظلت قاصرة عن الاهتمام بالمعنى كقضية؛ لأن هذا الأخير ظل جزءا من الشكل في نظر النقاد مثله مثل الأوزان والألفاظ، وظلت الدراسات بعيدة عن التعمق في ماهية المعنى الحقيقية، وحتى تلك الدراسات التي حاولت خرق المألوف، لم تستطع إخراج المعنى من الحصار الشكلي، ولا من التبعية التي أرسيت في شكل عناصر محددة، تشكل بنيان الشعر وعموده، وظل النقاد القدامى بعيدين كل البعد عن الإحاطة بقضية المعنى في العمق، وذلك خوفا من الخروج عن المألوف الذي سيعد شذوذا، لذلك نجد أن ثنائية اللفظ والمعنى لم تحتف كثيرا بأساليب التصوير خاصة الاستعارة منها، ولم تولها بالدراسة والبحث المعمقين رغم أهميتها، وظلت تلك الأساليب مجرد عناصر من النظام الشكلي المسمى عمود الشعر.[2]

إن هذا الأمر لم يبق على حاله مع بروز التغيير في الحياة الأدبية، التي صار الشعراء فيها يبحثون عن التجديد في المواضيع والأغراض، خاصة في العصر العباسي الذي عرف انفتاحا كبيرا، ودخلت فيه الفلسفة إلى صميم الدراسات النقدية، وساهم الفلاسفة في نقل الكثير من الأفكار الفلسفية اليونانية، وتطبيقها على الشعر، مخضعين إياه إلى سؤالي الوظيفة والطبيعة، وهو ما أنتج الثنائية الثالثة **(المحاكاة والتخيل)** التي فتحت أفق الشعرية العربية من خلال ترجمة كتاب أرسطو **(**فن الشعر**)**[3]، وخلَّصتْ مفهوم الشعر نسبيا من قضية اللفظ والمعنى، بحيث حرصتْ على تجاوز جدل اللفظ والمعنى، والتركيز على ميزة

1) مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 124، 125.
2) المرجع نفسه: ص 163.
3) محمد عبد الجليل مفتاح: نظرية الشعر المعاصر في المغرب العربي، ص71.

الشعر في تناول الأمور عبر مفهومي المحاكاة والتخييل، وأعطت بذلك رؤية جديدة للنقد وحتى للبلاغة، ولأن الاختلاف سنة الكون، فإن هذه الثنائية أيضا لم تسلم من اختلاف الرؤى حولها، إذ أدى البحث في قضاياها إلى ظهور تيارين، الأول آلف بين المحاكاة والتخييل، وجعلها تحت منظور مفهوم واحد، والثاني تخلى عن مصطلح المحاكاة، وعارضه بمصطلح التخييل الذي يضم أساليب التصوير البلاغية المعروفة وأهمها الاستعارة[1]، إلا أن كلا التيارين كانا متفقين على أن ميزة الشعر تكمن في قوته التخييلية التي تعتمد على المجاز، الذي اعتنى به الفلاسفة كخاصية تميز الشعر، وتبرز قيمته بين بقية الأجناس الأدبية، واهتمامهم بالتخييل دون بقية العناصر الأخرى كان مرده رؤيتهم للشعر، التي لم تكن ذات طابع فني جمالي، وإنما كانت مؤسسة على طابع غائي، ينظر إلى الشعر من حيث الهدف، والدور الذي يقوم به خاصة الدور الأخلاقي، لذا تركيزهم على التخييل كان بهدف تحديد عمليات التأثير التي يُحدثها في المتلقين، وقد انتقلت هذه الرؤية من الفلاسفة إلى النقاد والبلاغيين، الذين اعتنوا بالتخييل في إطار ما جادت به البلاغة العربية آنذاك[2]، ورغم ما قدمته الفلسفة من خدمة جليلة لمفهومي الشعر والشعرية، إلا أن جل الدارسين يقرون بأن العرب لم يتمكنوا من فهم مصطلح المحاكاة كما قدمه أرسطو[3]، والسبب كما يبدو ليس قلة فهم من العرب القدامى، وإنما قصورهم ناتج عن عدم إطلاعهم العميق على أشعار اليونان، والظروف المصاحبة لتقديمها، خاصة وأن أغلبها كان يقدم في تمثيليات مسرحية، مما جعلهم غير مدركين لخصائصها، ومبادئ الشعرية فيها، وطبيعة التصورات الفكرية المرتبطة بها، وغير قادرين على تفسير رؤية أرسطو ومفاهيمه إزاء الشعرية اليونانية، فكانت نظرتهم قاصرة عن الوصول إلى المعاني الحقيقية لكتاب فن الشعر، واكتفوا بفهم مصطلح المحاكاة في بعده اللغوي على أنه نظير التشبيه.

---

1) محمد عبد الجليل مفتاح: نظرية الشعر المعاصر في المغرب العربي، ص 154 .

2) المرجع نفسه: ص 155 .

3) سعد مصلوح: حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1980، ص 81، 83.

يعتمد مفهوم الشعر لدى الفلاسفة والنقاد الفلاسفة على قضية **التغيير والانحراف** الذي يُحدث آثاره في المتلقي، ويكون من خلال أساليب التصوير البلاغية من تشبيه واستعارة...إلخ[1]، وهي رؤية تمكنت من تحديد وجه اختلاف بين الشعر والنثر، إضافة إلى وجه الاختلاف العروضي المتمثل في الوزن، والذي ظل مسيطرا على الرؤية العربية لمفهوم الشعر، ومنطلق هذه الرؤية الجديدة هو طبيعة الفلسفة التي تنظر إلى الشعر من حيث كونه محاكاة وتخييلا وبرهانا، ومن منطلق قضية الصدق والكذب التي كانت آلية من آليات الحكم على الشعر في ناحيته التصويرية، فالفلاسفة العرب نظروا إلى الشعر وحددوا مفهومه في كونه **برهانا كاذبا**[2]، وكذبه يبرز في مستويات التخييل الموجودة ضمنه، ويعد **الفارابي** من الذين أكدوا على هذه الخاصية، من منطلق مقارنة الشعر كبرهان ببقية البراهين الأخرى التي تتطلب الدقة والتمحيص، وخاصية الكذب في الشعر حسب الفارابي ناتجة عن كونه أقاويل مخيلة[3]، بمعنى أن مفهوم الشعرية لديه يكمن في طبيعة الأقاويل، من حيث محاكاتها وتخييلها، ومن حيث الأساليب المعتمدة في ذلك، وقد فضل الفارابي التشبيه على غيره؛ لأنه حسبه هو أدل على مواطن المحاكاة والمشابهة[4].

ولا يعتمد **ابن سينا** كثيرا على مفهومي الصدق والكذب في تعريف الشعر؛ لأن هذا الأخير حسبه كلام مخيل، ولا داعي للحكم عليه انطلاقا من صدقه أو كذبه، فيعرفه بأنه: "كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة"[5]، إن ابن سينا يؤكد على صفة التخييل في الشعر ويمنحها الأولوية، ثم يورد من بعد ذلك العناصر العروضية، وكلتا الميزتين التخييل والإيقاع يتميز بهما الشعر عن بقية الأقاويل كما يرى الفلاسفة، ولأن التخييل يكون بتضافر اللفظ والمعنى ضمن نطاق أساليب التصوير، فإن الشعرية

---

1) مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 155.

2) مختار بولعراوي: طبيعة الأدب عند الفلاسفة المسلمين، مجلة الآداب، معهد الآداب واللغة العربية، جامعة قسنطينة، العدد 04، 1997، ص 8.

3) أبو نصر الفارابي: رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن فن الشعر لأرسطو، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 150 .

4) المرجع نفسه: ص 150، 151 .

5) أبو علي الحسين بن عبد الله بن سينا: فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن فن الشعر لأرسطو، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 161 .

انطلاقا من مفهوم ابن سينا تكمن في كلا العنصرين، وأن الجامع بينهما هو المحاكاة، ويراها أقوى من الإيقاع في صناعة الشعر؛ لأنه من خلالها يتم تركيب الصور التي ترفع من قيمة النص الشعري، ولا يرفعها الوزن لوحده[1]، ويحدد ابن سينا مستويات المحاكاة في ثلاثة: محاكاة بأمور موجودة، ومحاكاة بأمور يقال إنها موجودة، ومحاكاة بأمور يقال أنها ستوجد[2]، وهذه المستويات الثلاث التي تتحدد من خلالها شعرية الشعر لا تستقيم إلا من خلال خاصية التغيير والانحراف والعدول، وهي مفاهيم أطلقها الفلاسفة العرب القدماء للدلالة على ما يؤديه التشبيه والاستعارة والمجاز؛ أي أن شعرية الشعر تكمن في أساليب التصوير البلاغية بما تؤديه من خروج عن المعنى المعجمي، إلا أن هذا الخروج لم يَحتف به أغلب النقاد، ولا الفلاسفة من حيث كونه خروجا له دور في إضفاء الجماليات على النص الشعري، وإنما كان جل تركيزهم على طريقة ذلك الخروج، من حيث تأثيره في المتلقي، إلا أن ما يُحمد لابن سينا في تحديده لمفهوم التغيير، أنه لم يحصره في جانب واحد، وإنما جعله صوتيا ودلاليا وتركيبيا، وتقبلَ الزحافات والعلل في الجانب العروضي، كتغيير محمود يعبر عن طبيعة الموضوع وإحساس الشاعر.[3]

إن مفهوم التغيير القائم ضمن ثنائية المحاكاة والتخييل قد فتح أفق التجديد لمفهومي الشعر والشعرية، بإخراجهما من النظرة التقليدية الصرفة إلى نظرة تجديدية تتقبل الخروج عن المألوف، وإن بدا هذا التغيير مقتصرا على تقبل جانب بسيط من الخروج الذي كان يُعد عيبا ونقصا، ونقصد بذلك الزحافات والعلل، إلا أنه ساهم في إرساء رؤية مغايرة فتحتْ باب التجديد وتقبل الاختلاف، وساعدت النقاد على طرق أبواب بعض العناصر التي تُعدُّ من صميم مكونات النص الشعري، إلا أنه لم يكن محتفى بها من قبل، خاصة الاستعارة بمستوياتها المتعددة، ويوافق **ابنُ رشد** ابنَ سينا في أن المحاكاة تكون في مختلف العناصر من وزن ولفظ ومعنى، مستعملا مصطلح **الأقاويل** في تعريف الشعر من حيث كونه أقاويل مخيلة، مُحددا مجموعة من الأساليب التي بها تستقيم صفة التخييل في تلك الأقاويل[4]،

---

1) أبو علي الحسين بن عبد الله بن سينا: فن الشعر من كتاب الشفاء، ص 162، 168، 169 .

2) المرجع نفسه: ص 196 .

3) المرجع نفسه: ص 188،..، ص 192 .

4) أبو الوليد بن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ضمن فن الشعر لأرسطو، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 204، 205.

وبالرغم من أن ابن رشد قد قصر لفظ الشعرية على قيمة الوزن في النص الشعري، إلا أن الشعرية كمفهوم عام لم تُحصر عنده في الجانب الشكلي كما عُرفتْ من قبل، وإنما حددها أيضا في الأغراض من خلال تناوله لغرض المدح الذي أبرز له عناصر معينة، إذا وُجدت فيه واستقامت، تحققت شعرية النص الشعري[1]، وهي رؤية متقدمة نوعا ما من حيث إخراجها لمفهوم الشعرية من نطاق الشكل والبناء إلى نطاق الأغراض والموضوعات، مما أتاح للمعنى الخروج من حصار الشكل والاعتراف أخيرا بشعريته الخاصة، التي تتبنى بطرق التصوير المختلفة.

يُعَدُّ **القرطاجني** من النقاد المميزين، حيث استفاد من آراء الفلاسفة والنقاد حول مفهومي الشعر والشعرية، فكانت مفاهيمه جامعة بين آراء الفلاسفة من جهة، وآراء النقاد والبلاغيين من جهة أخرى، وإن كان قد قصُر هو أيضا عن إدراك مفهوم المحاكاة كما في المصدر اليوناني، إلا أنه قدم آراء نقدية قيمة من أهمها إبطاله لقضية شيطان الشعر، وإحلال **الانفعال** محله كمسبب من مسببات قول الشعر، مقسما إياه إلى غرضين هما **الارتياح والاكتراث**، أما مفهوم الشعر لديه فقد أخرجه من الدائرة العروضية إلى دائرة التخييل، مثله مثل بقية الفلاسفة الذين ركزوا على الجانب التخييلي، إلا أنه فرق بين أمور كثيرة من بينها مفهوما التخييل والمحاكاة، ومفهوما الأسلوب والنظم، فأما التخييل فجعله خاصية تكون من قبل المتلقي والشاعر، وأما المحاكاة فتكون من قبل الشاعر فقط، والأسلوب كمفهوم يكون مرتبطا بالمعاني، أما النظم فيكون مرتبطا بالألفاظ[2]، وهي رؤية نرى من خلالها النظرة الكلية للقرطاجني، التي جمع فيها المستويات الدلالية والبنائية للنص الشعري، إضافة لدور المتلقي والشاعر في فهم ذلك النص، ولم تقتصر رؤيته على عناصر دون أخرى، إلا أن مفهومه للشعرية والتي استعملها بالمصطلح ذاته، فإنه يرى أنها لا تختص بالشعر دون النثر، وإنما هي موجودة في كل نوع، ولو أنها في الشعر تكون أعمق لافتراق صورتي التخييل والإقناع بين الشعر والنثر[3]، ولأن

---

1) أبو الوليد بن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص 208،..،ص 233 .

2) انظر حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص 20،...،ص 190 .

3) المرجع نفسه: ص 19، 20 .

4) المرجع نفسه: ص 71 .

القرطاجني استفاد من آراء الفلاسفة إلى جانب آراء النقاد البلاغيين في تحديد مفهومي الشعر والشعرية، فإنه استعان بالبلاغة أساسا لصناعة الشعر، ودعا إلى استنباط قوانين الشعر من الشعر نفسه[1]، وهي دعوة قَيِّمة مقارنة بما سبق من آراء ودعوات نقدية، خاصة وأنها تستند على الجانب الانفعالي الذي يهتم بالمتلقي من حيث تأثره بالنص وفهمه له، ومن حيث غايات الشاعر المعنوية والنفسية التي يتوخاها.[2]

لقد أسهمت ثنائية المحاكاة والتخييل في التنبيه إلى مستوى من مستويات تشكل الشعر، والتي لم يكن محتفى بها ضمن الثنائيات الأخرى، ونقصد بذلك الجانب التصويري في الشعر، والذي كان خاضعا لرؤية شكلية سطحية لم تتعمق في الرؤى التخييلية، فكانت هذه الثنائية مفتاحا مميزا للجانب التصويري، إضافة للإرث البلاغي الذي كان سائدا، فانفتح من خلالها مفهوم الشعر على جانبه التخييلي كصناعة فنية من جهة أولى، وصناعة موضوعية من جهة ثانية، تعتمد على شبكة علاقات من خلالها ينسجم النص الشعري وتتآلف مكوناته.

إن مفهوما الشعر والشعرية حسبما سبق ذكره قد انتقلا لدى العرب القدماء من مرحلة شفوية حددتْ لهما معايير وقواعد لا يستقيمان إلا بها، إلى مرحلة كتابية كشفت عن جوانب خفية لم يُنتبه لها من قبل، تُعَدُّ من صميم مكوناتهما، وكلتا المرحلتين ساهمتا في إرساء مستويين، وهما مستوى الشكل ومستوى الدلالة، إضافة لشبكة العلاقات الرابطة بينهما.

2-مفهوم الشعر والشعرية في الفترة الثانية:

تعد الفترة الحديثة والتي تمتد من مرحلة الإحياء، حتى مرحلة ظهور الدراسات التفكيكية وما بعدها من دراسات مابعد حداثية، مرحلة خصبة تطور فيها مفهوما الشعر والشعرية، اللذين انفتحا خلافا لما كانا عليه في القديم على منافذ رؤيوية وبنائية واصطلاحية متعددة، مما فتح لهما الأبواب الواسعة، كي يتعدد الجدل حول ماهيتهما، ومعايير الحكم عليهما

1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 71 .

2) سعد مصلوح: حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ص 123.

أيضا، ذلك أن الفترة الحديثة التي بدأت بمرحلة إحيائية تباينت بين الأقطار العربية في زمان حدوثها، أفضت فيما بعد إلى الدخول عبر متغيرات في شتى المستويات من بينها مستوى الإبداع ونقده، وكانت أول محاولة للخروج كما هو معلوم على يد الرومانسيين والشعراء الرواد، وتلتها محاولات مختلفة تشابهت في حمل روح التغيير، مما جعل مفهوما الشعر والشعرية ينفتحان على رؤى جديدة، وأبنية مختلفة، ومصطلحات متعددة، وكان للثنائيات القديمة التي شكلت الجدل من قبل حضورٌ في الماهية الجديدة، ولكن بشكل مغاير وتسميات متجددة، وبالرغم من هذا الانفتاح الذي بدأ رؤيويا مع الرومانسيين، وواصل مهمته شكليا من خلال شعر التفعيلة، وانتهاء بالحداثة التي فتحت الباب على مصراعيه، فإن الكثير من الدارسين يرون أن مفهومي الشعر والشعرية، لم يتحددا بعدُ في نطاق هذه المتغيرات، وأنهما لا زالا يعيشان أزمة ماهية، **فمشري بن خليفة** يرى أن النظرية الشعرية العربية الحديثة لا زالت غير مؤسسة؛ لأن النقد العربي الحديث لم يتجه بعدُ نحو النص لاستخراج قوانينه وتصوراته[1]، ويشاطر رأي بن خليفة **بشير تاوريريت** الذي يرى أن الشعرية الحديثة لم تصل بعدُ لعمقها الاحترافي، وأن البحث فيها محفوف بالمخاطر، ولازال بعيدا عن السبيل السليم صوب النص الشعري لاستخراج الشعرية من داخله[2]، وهذا التأخر يبدو ناتجا عن الظروف التي أحاطت بنشأة الحداثة لدى العرب، والتي لم تتأسس وفق تنظيرات فلسفية وفكرية معينة أفرزها الراهن العربي آنذاك، بل ظهرت في كنف ذلك الراهن مبتورة الأطراف؛ لأنها نشأت في فترة نهضوية شاملة من دون الاستناد على خلفيات فكرية متجددة، ومنبعثة من تراث الأمة، ومواردها المعرفية، بل قدمت خطواتها على نهج مخزون معرفي غربي لا يمت بصلة لها، مما أوقعها في التقليد الأعمى بالرغم من ملاءمة الظروف آنذاك على تأسيس رؤى جديدة عربية الشكل والمضمون، وذلك راجع حتما إلى غياب الوعي بديناميكية التغير السليم من حيث مقتضياته الانتمائية، بكل سياقاتها التاريخية والاجتماعية والسياسية والثقافية التي تشكل

1) مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 73.

2) بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية (على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية) دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص 333.

الهوية المعرفية العربية، لذلك فإن هذا الاتصاف بغياب الوعي، أو كما سماه **مشري بن خليفة** اللاوعي هو الذي أوقع النقاد العرب الداعين إلى الحداثة في خلط رهيب[1] لم يسلم منه النقد لحد الساعة، فكان من نتائج ذلك أن تعددت الرؤى النقدية إزاء النص الشعري بتعدد المناهج والإجراءات، والتي لم تُطَبَّق انطلاقا من الخلفيات الفلسفية التي تقوم عليها، ولا بآلياتها المنهجية المعروفة بها عند الغرب، وإنما انتزعت انتزاعا مفصولة عن دوافعها الفلسفية التي تأسس عليها المنهج، مما ولد أزمة منهجية في مقابل الأزمة الرؤيوية؛ لأن تلك المناهج حسب **سامي عباينة** أُنتقيتْ منها المفاهيم معزولة عن سياقها الإجرائي والفكري[2]، وعن تحديد المنهج والآليات المناسبة لقراءة القصيدة العربية الحديثة، يقر **حسين خمري** بصعوبة تحقيق ذلك في غياب نظرية نقدية عربية متماسكة، يمكنها الإجابة الوافية عن تساؤلات الناقد وتحديد موقفه منها.[3]

إن الفترة الحديثة لدى العرب وبالرغم من تنوع التيارات والاتجاهات الأدبية والنقدية فيها، وانفتاح مفهومي الشعر والشعرية على رؤى وتصورات متنوعة، إلا أن ذلك أنشأ خلطا كثيرا، وقصورا رغم التنوع الحاصل في مصادر تلك الرؤى والتصورات، وهذا الأمر ناتج في نظرنا عن طبيعة التيارات والاتجاهات في حد ذاتها، والتي نُقلت من مصدرها الغربي باعتبارها تجديدا، مع أنها في تربتها الأصلية تم تجاوزها، ولذلك نجد أن مفهومي الشعر والشعرية في تطورهما لدى العرب عرفا في نظرنا فترتين فقط، وهما الفترة القديمة والفترة الحديثة التي انفتحت على المكون المعرفي الغربي، ولازالت مستمرة في عملية الانفتاح، دون تمكنها من تجاوز قصورها الذاتي، وتجاوز عملية الاستيعاب إلى عملية الإبداع الذاتي النابع من المكونات الداخلية للبيئة العربية، وإذا كان الشعر والشعرية لدى الغرب يعيشان اليوم مرحلة خاصة، يتم فيها تجاوز أطروحات ما بعد الحداثة، فإنهما لدى العرب لا زالا يتخبطان بين مفاهيم حداثية ومفاهيم ما بعد حداثية، بالرغم من أنه لا الحداثة ولا ما بعد الحداثة تحققتا بالشكل المطلوب، وبشكل أفضل في سيرورة الشعر

---

1) مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 16، 17.

2) سامي عباينة: اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2004، ص 336.

3) حسين خمري: الظاهرة الشعرية العربية (الحضور والغياب)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص 36.

وشعريته، والقضية في النهاية مرتبطة بطبيعة الوعي المصاحب لتلك السيرورة، والذي يعيش مرحلة تلقي، ولم يصل بعد إلى مرحلة الإنتاج المفاهيمي الذاتي.

إن هذه الأزمة الناتجة عن غياب الوعي أو قصوره، أفضتْ من جانب آخر إلى بروز أزمة اصطلاح، نتجت في الغالب عن الترجمة للمصطلحات الأجنبية، وساهم في تفاقمها عدم وجود تواصل علمي جاد بين النقاد والدارسين للاتفاق على اصطلاحية واحدة وموحدة، مما أنتج كمًّا معتبرا من المصطلحات ينبني على الخلط والاختلاف، فزاد ذلك من حدة التعتيم المفاهيمي والإجرائي على حد سواء، إلا أنه وبرغم الأزمة الحاصلة لا يمكن أن ننكر دور هذا التغيير في إحداث مفاهيم جديدة، ساهمت في إخراج الشعر والشعرية من جدل اللفظ والمعنى، والمحاكاة والتخييل، وحتى جدل الشعر والنثر_ وإن بقي هذا الأخير ماثلا في رؤى جديدة_ إلى جدل رؤيوي أوسع، فأصبحت صناعة الشعر مفهوما تقليديا لا طائل منه، ولا طائل من وجود عمود له، كما تخلص المفهومان أيضا من سيطرة الثنائيات القديمة، وأصبحت قيمة الشعر في بنائه لا في وظيفته، هذه الأخيرة التي انزاحت نحو هامش الرؤية النقدية شيئا فشيئا، مما أنتج فيما بعد أشكالا وأساليب شعرية جديدة نظير المفاهيم الحداثية، ونتتبع فيما يلي أشكال الانفتاح التي عرفهما مفهوما الشعر والشعرية في نطاق هذا التغيير والتحديث، والتي تنقسم إلى مرحلتين تبعا لطبيعة التيارات والاتجاهات الوافدة.

أ-مرحلة الاتجاهات الأدبية:

هي المرحلة التي شهدت انفتاح العالم العربي في بدايات النهضة على معالم الاتجاهات الأدبية الغربية من كلاسيكية ورومانسية ورمزية وسوريالية وبرناسية وواقعية..، والتي أدت إلى تغيير النظرة العربية إلى مفهومي الشعر والشعرية، إذ اطلع الشعراء والنقاد على التوجهات الرومانسية عند الغرب، فتأثروا بها سواء ما تعلق بالشعر الفرنسي أم الانجليزي، وتبنوا آراء الرومانسيين الغربيين، وأسسوا من خلالها مفاهيمهم الجديدة للشعر، والتي يمكن تلخيصها في التالي كما لخصها **العقاد**، وهي:

-الشعر ملكة إنسانية لغوية تكمن شاعريته في طريقة التعبير عن الخوالج والأحاسيس التي يعبر عنها الشاعر.

-ضرورة التزام الشعر في تعبيره بالصورة التي تثير القارئ.

-واجب الشاعر إطالة التأمل في الحياة كي تتجلى صورها كاملة بجمالها وجلالها خاصة الطبيعية منها.

-ضرورة حفاظ القصيدة على وحدتها العضوية. [1]

إن هذه المفاهيم التي خَلُصَ إليها العقاد، كانت نتاجا للآراء الرومانسية التي تجسدت شعرا ونقدا، وساهم في إرسائها الشعراء والنقاد معا من حيث دعوتهم إلى إلزام الشعر بمعايير معينة، تتصل بذات الشاعر وعلاقته بالحياة، وهي دعوة كانت ذات صلة بوظيفة الشعر والغاية منه لا بطبيعته الداخلية، فتداخل مفهوما الشعر والشعرية مع الوظيفة والغاية، وابتعدا بعدا يسيرا عن الطبيعة، وإن كان **شايف عكاشة** يرى أن الرومانسيين العرب الذين يطلق عليهم تسمية التأثريين لم يولوا الوظيفة الشعرية اهتمامهم الكبير[2]؛ إلا أن إطلالة يسيرة على آرائهم حول ماهية الشعر والشاعر، تكشف مدى استنادهم إلى الجانب الوظيفي في تحديد مفهومي الشعر والشعرية، إذ لا يكتنفون عن الدعوة إلى تطابق موضوع النص الشعري مع الشاعر من حيث أحاسيسه وأفكاره، حتى يكون ذلك النص صورة صادقة عن الشاعر، وحياته اليومية بغية التأثير في القارئ، خاصة في الآراء التي روج لها العقاد والمازني وعبد الرحمن شكري وميخائيل نعيمة.

يقول العقاد: " الشاعر العظيم من يشعر بجوهر الأشياء، لا من يعددها ويحصر أشكالها وألوانها(...) وليس هم الناس من القصيد أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع، وإنما همهم أن يتعاطفوا، ويودع أحسهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه، وخلاصة ما استطابه أو كرهه"[3]، إن مفهوم الشعر عند العقاد موصول بالحاجات النفسية للمتلقين وللشاعر، الذي لا بد له من تأسيس شعره على مكونات العاطفة الصادقة حتى يكون مكتملا ومقبولا، ذلك أن القصيدة ينبغي أن تكون في نظره عملا فنيا تاما يكمل فيها

---

1) نقلا عن قصي الحسين: النقد الأدبي ومدارسه عند العرب (قراءة لمراحل تطور علم النقد والعوامل التي طرأت عليه من العصر الجاهلي حتى العصر الحديث)، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 224.

2) شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقد التأثري العربي المعاصر (نظرية التعبير)، ج 1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص 49.

3) محمود عباس العقاد: الديوان، دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط4، د.ت، ص 20.

تصوير خاطر أو خواطر متجانسة، كما يكمل التمثال بأعضائه، والصورة بأجزائها، واللحن الموسيقي بأنغامه، حتى إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها.[1]

إن العقاد في تعريفه للشعر يروج لمبدأ العاطفة التي لأجلها ينشئ الشاعر شعره، كي يقدمها للقارئ في أبهى حلة وأصدق تصوير، كما أنه يشير إلى الوحدة العضوية للقصيدة، حيث يقوم كل عنصر بدوره في إنشاء النص الشعري، فإذا اختل جزء اختل معه الكل، وتندرج الوظيفة لدى العقاد ضمن مفهوم الشعر، حيث ترتسم ماهية هذا الأخير بالغاية المرجوة، وتتبني بذلك شعريته التي تتأسس باللغة، وبترابط أجزاء النص الشعري، وبالدفقة الشعورية الخالصة، والشعر عند **المازني** مجاله العواطف لا العقل، والإحساس لا الفكر، وإنما يُعنى بالفكر على قدر ارتباطه بالإحساس، ولا غنى للشعر عن الفكر، ولكن سبيل الشاعر أن لا يُعنى بالفكر لذاته ولسداده ورزانته، بل من أجل الإحساس الذي نبهه أو العاطفة التي أثارته[2]، والمفهوم هنا مخصوص بالمعرفة الشعورية، مما يسمح للشاعر بالنبش في كوامن نفسه لاستخراج مكنوناتها وتقديمها للقارئ، والمازني هنا يثير قضية الصدق الفني التي عُرف بها الرومانسيون، حيث لا يستقيم مفهوم الشعر إلا بقضية الصدق التي ينشرها الشاعر في نصه، ويتحسسها القارئ بذوقه، والشاعر غير ملزم بمطابقة شعوره لشعور الآخرين، ولكن المهم هو أن تكون الحقائق النفسية داخل النص مطابقة لشعوره الحقيقي، وهو ينشئ صوره الحسية؛ لأن وظيفة الشعر إيقاظ الحواس الخامدة والمشاعر الراكدة، وتدريب المرء على الاستمتاع بتدبر عظمة الجلال والأبد والحق، وإعانة القلب على تعرف الهول والفزع.[3]

وتتحدد قيمة الشعر عند **عبد الرحمن شكري** في استلهام الطبيعة، حيث يرى أن جلالة الشعر وحقارته تُعرف من تفاعله مع الطبيعة، فإذا رأينا شعر شاعر هو جزء من الطبيعة

---

1) محمود عباس العقاد: الديوان، ص 130 .

2) نقلا عن عبد الملك بومنجل: جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث (مساءلة الحداثة)، ج2، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص 132، 133 .

3) نقلا عن شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقد التأثري العربي المعاصر، ص 51.

مثل النجم والسماء والبحر فلنعلم أنه خير الشعر[1]، ومرد هذا الحكم هو رؤية عبد الرحمن شكري لمفهوم الشعر، حيث يعده رسالة شعورية تستند على الطبيعة، ومن دونها لا يمكن أن يكون النص الشعري شعرا، والغاية من كل ذلك هو الإبانة عن حقيقة الوجود لمعرفة أغوارها[2]، والطبيعة في مفهوم عبد الرحمن شكري كما يبدو مطابقة لحركة النفس البشرية، فإذا ما اكفهرت، أو بدا عليها الارتياح والاطمئنان سايرتها الطبيعة في أحوالها، والعكس أيضا صحيح، فإذا اكفهرت الطبيعة أو تجلت بصفاتها وجمالها كانت النفس كذلك، وهي رؤية تجعل الشعر كتابا مفتوحا على الطبيعة، من حيث لغته الغنية بالعناصر الطبيعية، ومن حيث صوره المفعمة بالحركة، فتتبني الشعرية في البؤرة التي تتحدد فيها حركة النفس بحركة الطبيعة، وفق منظور جمالي من جهة، ومنظور عاطفي من جهة ثانية، وما الجمال إلا إحساس وذوق وعاطفة أيضا.

ويثير **ميخائيل نعيمة** في مفهومه للشعر قضية الجمع بين الأضداد؛ لأن الشعر عنده لغة النفس والمشاعر وترجمانها؛ ولأن النفس متغيرة والحياة كذلك، فإن الشعر هو الحياة باكية وضاحكة، وناطقة وصامتة، ومولولة ومهللة، وشاكية ومسبحة، ومقبلة ومدبرة[3]، وهذه القدرة التي يتصف بها الشعر كما أوردها ميخائيل نعيمة، هي نتاج قدرة الشاعر الذي يتميز عن غيره بقوة التبصر، فهو كالنبي يرى بعينه الروحية، يرى ما لا يراه سائر البشر، وكالمصور الذي يسكب ما يراه ويسمعه في قوالب جميلة من صور الكلام، وهو كالموسيقي الذي يسمع أصواتا متوازنة، بينما لا يسمع الناس سوى هدير وجعجعة.[4]

إن مفهومي الشعر والشعرية على ما قدمنا من آراء يتأسسان على عنصر العاطفة، واستلهام الطبيعة في الجانبين اللفظي والتصويري، بالإضافة إلى الإقرار بوحدة النص العضوية، وهي عناصر أسهمت في فتح منفذ مغاير للمفهومين، فلم يعودا مقيدين بقضية اللفظ والمعنى، والمحاكاة والتخييل، وإن كان الاصطلاح الأخير (التخييل) وجد مكانا له في الطرح الرومانسي؛ إلا أنه انفتح على رؤى جديدة من حيث استلهام عناصر الطبيعة،

---

1) نقلا عن شلتاغ عبود شراد: تطور الشعر العربي (الدوافع، المضامين، الفن) دار مجدلاوي للنشر، عمان، الأردن، ط 1، 1998، ص 158، 159.

2) عبد الملك بومنجل: جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث، ص 117، 133 .

3) ميخائيل نعيمة: الغربال، نوفل، مصر، ط1، د.ت، ص 77 .

4) المرجع نفسه: ص 84 .

وبناء علاقات تفاعلية بينها وبين حركة النفس، ومن حيث تطوير الجانب التصويري الذي استند على تراسل الحواس، وخصائص التشخيص، والتجسيد.

إن الرومانسية العربية تاريخيا لم تَطُلْ من حيث حجمها الزمني حتى تداخلت معها تيارات أخرى، إذ سعى النقاد والدارسون إلى الجمع بين الرؤى الرومانسية، ورؤى أخرى مغايرة لها تنتمي للرمزية والواقعية والجمالية..ولسنا هنا بصدد الحديث عن العوامل التي أدت إلى هذه الاختيارات، وإلى هذا التداخل، ولكن الذي نقر به، هو أن التداخل قد أسهم في إرساء أبعاد جديدة لمفهومي الشعر والشعرية، فضمن التداخلات الرمزية نجد **سعيد عقل** يرى أن الشعر حالة من لا وعي فوق الوصف لا تُشرح، جوهرها أشبه بالموسيقى، بها يتحد الشاعر مع الأزلي من حقائق هذا الكون المهيب[1]، والشعر من هذا المنظور لا يتحدد بقيم عروضية أو لغوية أو تصويرية، وإنما هو عصي على التعريف والفهم؛ لأنه مرتبط بلا وعي الشاعر وهواجسه، وكلما أوغل في تلك الحالة كان شعرا حقيقيا حسب رأي سعيد عقل.

وضمن التداخلات الواقعية نجد مفهوم الشعر يتأسس من خلال علاقته بالواقع، وصدقه يكمن في معالجة قضايا الحياة، والمفهوم هنا يتداخل مع الجانب الوظيفي الذي يدعو لشعر صادق إزاء الواقع، **فأحمد أمين** يرى أن الشعر يجب أن يكون صورة حية لما يجري في الشارع، والمصنع، والحقل، والبيت، وأمثالها من الموضوعات التي يجب على الأدباء أن يشخصوها في إبداعهم[2]، وهو في دعوته هذه متأثر بالشعر الغربي الذي كان الواقع أساس موضاعاته في مرحلة من مراحل تطوره، حيث يقول صراحة: " أطمح أن يكون لنا في الأدب العربي أمثال برنارد شو وأناتول فرانس وتولستوي.. وأمثالهم ممن وقفوا أدبهم على خدمة المجتمع، وإشعاره بعيوبه، واستشارته إلى التسامي"[3]، ويتحدد مفهوم الشعر عند **رئيف خوري** في كونه ثمرة فردية ناتجة عن جهد الشاعر وقدراته؛ لكنها في الآن نفسه

---

1) سعيد عقل: مقدمة المجدلية، المكتب التجاري، بيروت، لبنان، ط2، 1960، ص 28 .

2) نقلا عن شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقد التأثري العربي المعاصر، ص 90.

3) المرجع نفسه: ص 82.

غيرية في ارتباطها بما هو اجتماعي[1]، وللكشف عن شعرية النص حسب رئيف خوري تجب قراءة النص وفق مبادئ ثلاثة هي:

1-الكشف عن ماهية المضمون الفكري الذي يشتمل عليه، أو ماهية الفلسفة التي يصدر عنها الأديب في الحياة، والموقف الذي يتخذه من الوجود والمصير الإنساني.

2-ماهية الظروف الاجتماعية التي يتصل بها المضمون الفكري.

3-ماهية الفائدة المجنية من هذا الإبداع.[2]

إن الجانب الفني غير مشار له بالمرة فيما تم ذكره؛ لأن مفهوم الشعر لدى رئيف خوري قام على الوظيفة، والغاية المرجوة من النص الإبداعي، الذي تكمن شعريته في طبيعة المضمون، وموقف الكاتب، والعلاقة بينهما، وما تحيل إليه من ظروف، وما توصل إليه من نتائج، وهي رؤية قاصرة لم تول الجانب التعبيري أهميته القصوى.

وضمن التداخلات الجمالية مع الرومانسية نجد **طه حسين** يحدد مفهوم الشعر في كونه ظاهرة اجتماعية وذاتية، يكتسب مقوماته الاجتماعية من خلال تفاعله مع الظواهر الخارجية، ويكتسب مقوماته الذاتية مما يفرزه الشاعر من أساليب خاصة ولغة مميزة، فيصبح العمل الشعري حسب طه حسين مرآة لصاحبه وعصره وبيئته، إلا أن هذا التداخل بين ما هو اجتماعي وذاتي، لا يمنع من بروز خصائص النص الشعري؛ لأن قوته وقيمته في جانبه الجمالي الذي لا يأتي من فهم معانيه، وإنما يأتي من ألفاظه وصوره وأخيلته، فالأدب عامة عنده لا يليق به إلا أن يكون جميلا؛ لأن طبيعته تقتضي ذلك، وهو لم يوجد إلا ليسمو بالنفس نحو المشاهد الرفيعة من الجمال[3]، وتتحدد الشعرية بذلك في رأي طه حسين في الجانب الجمالي الذي يجعله خصيصة اللغة في جانبها اللفظي والتصويري متفاعل العناصر، نافيا دور المعاني لوحدها في تشكيل ذلك، إذ الجمال رهين اللغة والخيال، ومن دونهما لا يتحقق للشعر جماله ولا شعريته، وبالرغم من أن الخيال صنيعة

---

1) نقلا عن خليل أبو جهجه: الحداثة الشعرية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت لبنان، ط1، 1995، ص 112.

2) نقلا عن شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقد التأثري العربي المعاصر، ص 90.

3) طه حسين: خصام ونقد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط7، 1985، ص 85 .

لفظية ودلالية في الآن نفسه كما نرى؛ إلا أن طه حسين يحيله إلى الشكل ويحيد دور المعنى في تجسيده.

وضمن التأثيرات والمفاهيم التاريخية نجد **إسماعيل أدهم** يعرف الشعر بأنه تجربة الدنيا تملي على الشاعر صورا من الحياة، والشاعر هو ذلك الإنسان الذي يستوعب الحياة في الأشياء ملء نفسه، ويفيض بها من شعوره ووجدانه فتخرج نابضة بأسرار الحياة الروحية[1]، ويبدو المفهوم التاريخي هنا في حركة الحياة التي تلزم الشاعر بمسايرتها من خلال التأمل والإدراك العميق لسيرورتها وصيرورتها، حيث إن حركة التاريخ التي تبرز على مستوى الواقع، ومستوى الأثر النفسي، يمكن لها أن تتحقق في النص الشعري الذي يمثل وسيلة من وسائل التعبير عن الواقع والذات، ولذلك تصبح مهمة الشعر في ملاحظة حركة التاريخ، ومتابعة متغيرات الواقع، وهو ما يجعل الشعرية ذات توجه خاص تتغير بتغير مظاهر العالم الخارجي.

ويتحدد مفهوما الشعر والشعرية عند **مصطفى سويف** على الخصائص النفسية، حيث يرى أن العمل الأدبي نتاج نشاط حي، ولكي نفهمه يلزمنا أن نلقي الضوء على ما دار لدى الحي الذي أبدعه[2]، مما يتيح للقارئ فرصة قراءة النص على أكمل وجه، وهي رؤية لا تنتصر لموت المؤلف، وإنما تجعل هذا الأخير بؤرة الفعل القرائي، فمن خلال معرفة حالاته النفسية أثناء الكتابة، يمكننا قراءة النص قراءة سليمة، نكشف من خلالها عن دوافع الكتابة الإبداعية، وقراءة الشعرية لا تكتمل إلا بمعرفة تلك الدوافع بحيث تتبنى اللغة على كشف ما هو باطني.

إذا ما أمعنا في آراء الشعراء الرواد أو الشعراء النقاد كما يسميهم البعض، فإننا نجد مفهومي الشعر والشعرية يتخلصان قليلا من الجانب الوظيفي، ويتحركان صوب التحرر من قيوده، وإن كان ذلك التحرر نسبيا، حيث تلزم **نازك الملائكة** الشعر بالتحرر من رتابة العمود العروضي لترسيم مفهومها الخاص له، وغايتها من ذلك إنشاء فسحة تعبيرية أوسع، تمكن الشاعر من تقصير العبارات أو إطالتها دون التخلي النهائي عن الأوزان

---

1) نقلا عن سامي عبابنة : اتجاهات الكتاب العرب في قراءة النص الشعري، ص 43، 44.

2) مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني (في الشعر خاصة)، منشورات جماعة علم النفس التكاملي، دار المعارف، مصر، ط4 ، د.ت ، ص 58 .

المعروفة؛ لأن الكتابة الشعرية تطول وتقصر حسب الحاجات النفسية والضرورات الدلالية[1]، وهو ما يجعل قضية كسر العمود العروضي القديم ضرورة ملحة؛ لأن الشعر مقرون بالعصر وحركته وحاجات الناس فيه، والتي من بينها حاجات الشاعر الذي احتاج في مرحلة معينة إلى تجاوز نمطية العمود، وترسيخ طرق جديدة في الكتابة، وتوحيد نازك الملائكة بين حركة العاطفة داخل النص الشعري وحركة الإيقاع، أنشأ لديها مفهوما جديدا للشعر والشعرية –وإن قوبل بالنقد– يتأسس على التنويع الإيقاعي والخروج المستمر، ولكن باحتشام وفي حدود الذائقة العربية، وهذا التغيير في مفهومي الشعر والشعرية أفضى إلى ظهور تشكيلات بنائية جديدة، وإن لم تمس جوهر الشعر العربي، حيث تحددت الشعرية في هياكل جديدة تنوعت بها القصائد، وهي الهيكل المسطح والهيكل الهرمي والهيكل الذهني، وهي تسميات بنائية، إلا أن نازك الملائكة لم تولها عناية كبيرة، وإنما اكتفت بشرح مضمونها وتحديد الأساليب التي قُدِّمتْ بها.[2]

أما مفهوم الشعر عند **صلاح عبد الصبور** فهو لغة إيقاعية تكتشف الحياة، وذلك الاكتشاف شبيه بالوجد الصوفي[3] الذي ينغمس فيه الشاعر بكل حواسه، حتى يكتشف الجوانب الخفية والجميلة من الحياة، وتتعالق وظيفة الشعر مع مفهومه، حيث تصبح الغاية منه تطهير الشاعر قبل المتلقي من أدران الواقع، وذلك من خلال لغة ثرية ورؤيا عميقة، ويلخص **بشير تاوريريت** مفهوم الشعرية لدى صلاح عبد الصبور من خلال مجموعة قضايا، تجمع بين خصائص الفكر والعاطفة، وبين الحقيقة والخيال، وبين الذاتية والموضوعية، والتي تقوم جميعا ببلورة مفهوم خاص للشعر والشعرية، يتأسس على طبيعة الشعر الإبداعية، ووظيفته في الحياة الفردية والجماعية وهي:

1–عملية خلق العمل الإبداعي شبيهة بالوجد الصوفي حيث تبدأ بوارد، ثم تتجسد كفعل، ثم تنتهي بالعودة إلى الحالة العادية التي يُشهر فيها الشاعر نقده الذاتي للعمل.

2–بناء العمل الإبداعي ليس له قانون خاص، وهو خاضع لخصائص الشاعر الإبداعية.

---

1) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، مصر، ط3، 1967، ص 46، 47 .

2) المرجع نفسه: ص 206،...، ص 224 .

3) كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص 15، 16، 17.

3-علاقة الشعر بالفكر تكون باتخاذ موقف سلوكي وحياتي.

4-الصدق الفني مطابق للصدق الواقعي في القصيدة.

5-العمل الجيد هو الذي يوازن بين الذاتية والموضوعية.

6-علاقة الشاعر بالواقع علاقة إضافة بحيث تسمح بتحويل الحقيقة إلى حقيقة فنية داخل النص الشعري.

7-وظيفة الشعر هي إسماع صوت الإنسان الكامن في الشاعر بمختلف القيم والأدوات الفنية.

8-وظيفة الشعر شبيهة بعمل النبي والفيلسوف؛ لأنها تهتم بالحياة الإنسانية في زمانها ومكانها المخصوصين.

9-عمود الشعر يكمن في الرؤيا الشعرية التي تغير الزمن، وتخرجه من السكونية إلى الحركة.

10-لغة الشعر لا قاموس لها، وهي لغة غير محدودة، وتتبني شعريتها في ما ترينا عن أنفسنا بانفعالها. [1]

ينبني مفهوم الشعر لدى **أحمد عبد المعطي حجازي** من خلال الجمع بين لغة الواقع ولغة الحلم، حيث يرى أن القصيدة الحداثية هي التي تمتلك أكبر حيز من العالم واقعا وحلما، والتي تمتلك من الشجاعة ما تنفي به عن نفسها كل ما يثقل شعرنا من خلايا ميتة، وأوهام وعادات مسيطرة، وقداسية مبتذلة، وهي التي تغري الشاعر بتجاوزها، والشاعرية تبدأ وتنطلق بعد اكتمال عناصر التعبير[2]، ويدعو الناقد هنا إلى تأسيس عمليتي البناء والهدم، حتى تكتمل شاعرية النص الشعري، حيث ينطلق من الواقع لبناء نفسه، ثم يهدم ذلك الواقع بكل ما فيه من معوقات وأوهام وعادات كما سماها، للانطلاق نحو تأسيس لغة الحلم والدخول إلى عالم الأحلام، وشعرية النص الحقة هي التي تتأسس على كل ما هو غير مألوف ومتداول، بعد هدم المألوف والمتداول لغة وأساليب ورؤى، وفي مفهوم البناء والهدم يشاطر **عبد الوهاب البياتي** رأي أحمد عبد المعطي حجازي، إذ تتحدد الشعرية لديه من خلال البحث المستمر عن كل ما هو جديد، وهذا الاستمرار لا يتم إلا بالتخلص مما

---

1) بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، ص 363، ...، ص 370.

2) كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص 15، 16.

هو قديم وبال، حيث يقول: " فلكي يعيش الشاعر ويستمر في فتوحاته، وفي أرض المنفى والملكوت لا بد لأجنحته أن تتساقط الواحدة بعد الأخرى، وأن تنمو مكانها أجنحة جديدة قادرة على الطيران والغربة والرحيل إلى أرض النوم والسحر واليقظة المرعبة." [1]

إن مفهوم الشعر لدى البياتي يتحقق بتحديث اللغة بكل مكوناتها، وبتحديد الرؤى الشعرية، ومكمن الشعرية يكون في تلك العلاقة الجامعة بين المرئيات وغير المرئيات، بين النوم واليقظة، بين الحركة والسكون، بين الحياة والموت، وهي علاقة لغوية وجمالية وفكرية في الآن نفسه، تحقق للشعر شعريته في إطار حركة متمردة على الدوام.

إن ما سبق من مفاهيم يكشف من جهة مدى الثراء الذي طال الشعر والشعرية من حيث البحث فيهما والذي لم يتوقف يوما، ويكشف من جهة أخرى مدى صعوبة القبض على مفهوم قار والاستئناس به؛ لأن حياة الشعر لا تقوم إلا بوجود النفس الإنسانية الشاعرة والمتلقية، تلك النفس التي من سمتها التغيير، ولزام ذلك أن لا يكون للشعر مرفأ آمن يستقر فيه بكل ثقله، فهو طائر حركي لا يتوانى في تجريب التحليق فوق مختلف البقاع، وهبوطه الاضطراري من حين لآخر لا يشفع له بتسمية وماهية ثابتة؛ لأنه لا يملك أرضا قارة، لذلك ما نلبث وسط هذا التنوع المعرفي أن ندخل في دوامة جديدة من الماهيات، تبعا لما استحدثه الحداثيون من بعد هذه المحاولات التجديدية.

ب-مرحلة تلقي الحداثة وما بعدها:

تعد المرحلة التي تلت المرحلة الرومانسية، وما تبعها من تداخلات فكرية ومفهومية، مرحلة ثرية من حيث انفتاحها وتنوع المفاهيم فيها، إذ انفتحت فكريا ورؤيويا على أعمق مفاهيم الحداثة الغربية، محاوِلة في الآن نفسه تكييفها مع الواقع العربي ببذل مزيد من الجهد بالتأمل العميق، والبحث المتواصل في الماضي والحاضر لإرساء قواعد نظرية، تسعف النقد العربي في خضم دوامة الأسئلة الحرجة إزاء عملية الإبداع، ويعد **أدونيس** من أكثر المنظرين العرب للحداثة بسلسلة دراساته المتعددة التي انطلقت من التراث، لتكون لها قدم

1) بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، ص 358.

راسخة في الحاضر المتغير، وإن كانت دراساته قد لاقت الكثير من النقد من حيث إبراز تناقضاتها، أو من حيث اتهامها بالتغريب[1]، إلا إن ما يمكن الإقرار به، أنها فتحت مجالا جديدا للدرس النقدي العربي بتغيير أسئلته ورؤاه اتجاه النص الأدبي.

ينبني مفهوما الشعر والشعرية لدى أدونيس استنادا لرؤاه الحداثية، التي تقيم معايير متعددة لقراءة النص الشعري رؤية ورؤيا وشكلا وتشكلا، وهي معايير نافية لما كان من قبل موجودا؛ لأن الشعر الحداثي يتخلى عما يأتي:

1- يتخلى عن الحداثة.
2- ليس شعر وقائع وأحداث.
3- يتخلى عن الجزئية.
4- يتحلى عن التفكك البنائي.[2]

بمعنى أن الشعر لدى أدونيس هو عمل شخصي يتجاوز الواقع وأحداثه، منطلقا نحو العالم للكشف عن أسراره وتحسس أعماقه وفق رؤى شخصية خالصة، تكشف عنها اللغة المتميزة الكاشفة بدورها والموحية عن جوهر الأشياء، وهذا المفهوم الرؤيوي للشعر نابع من كون الشعر ميتافيزيقا الكيان الإنساني، وهو طرح شبيه بطرح **غاستون باشلار G.Bachelard** كما يرى مشري بن خليفة، إذ يعرف باشلار الشعر على أنه ميتافيزيقية مفاجئة، وعليه أن يقدم من خلال قصيدة قصيرة رؤيا عن العالم، وسر الكائن الحي والجامد[3]، كما ينبني المفهوم أيضا عند أدونيس على خاصية العلاقات التي يتحدد بها شكل القصيدة، لا بمجموع العناصر منفصل بعضها عن بعض، ومن خلال تلك العلاقات تنبني شعرية الشعر التي تنشأ عن خاصية ديناميكية متفاعلة داخل النص الشعري[4]، بمعنى أن الشعرية لا تكتفي بعنصر وحيد في النص لتبرز خصائصها، بل تمتثل من خلال مكونات النص الكلية في علاقتها بعضِها ببعض، ولأن مفهوم الشعر لدى أدونيس رؤيا وتغيير وتجاوز يتخلى عن الوقائع، والتجزيئية، والرؤية الأفقية، والتفكك البنائي، فإن الشعرية هي

---

1) انظر مثلا: جهاد كاظم: أدونيس منتحلا (دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة)، مكتبة مدبولي، ط2، 1993، ومشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر.

2) أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1978، ص 10، 11، 12، 13.

3) مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 97.

4) المرجع نفسه: ص 100.

الشعر ذاته في كونها خرقا مستمرا لما هو سائد ومألوف[1]، وهذا الخرق لا يتأتى إلا بالاستناد على علاقة الشعرية بالفكر حيث تتجلى تلك العلاقة عبر مستويات أربعة لخصها حسن البنا في ما يأتي:

1-مستوى الصورة الشعرية تكشف عن الغامض في داخل الإنسان، وتبرز ما يتحسسه القارئ.

2-مستوى ما تكشف عنه الصورة من أبعاد أساسية في العالم الخارجي، فتنقل ما كان مكبوتا أو مهملا أو مجهولا، مبدعة في طريقة تقديمها تساؤلات تشير إلى حقائق أخرى، موسعة مجال المعرفة ونطاق الخبرة.

3-مستوى الكشوفات والتساؤلات لا يتم إلا بالقراءة، التي تنتقل من إطار الانفعالات إلى إطار تركيبات جامعة، تحول الجمالي إلى حياتي وفكري، والشخصي إلى عام ومشترك.

4-مستوى بعض الكشوفات التي ترتقي لتكون بمثابة مفتاح لمجهول ما، أو أساسا لبناء تصورات جديدة لم تكن مُنتَظَرة.[2]

إن الخرق لدى أدونيس مفهوم رئيس من خلاله تصبح وظيفة الشعر الخلق لا التعبير، وذلك من خلال ألفاظها وصورها التي تتيح امتلاك الأشياء، ومهمة الشعرية تبرز فيما تقوم عليه الصورة من دهشة وجمع بين المرئيات وغير المرئيات؛ لأن البنية المجازية هي أساس الشعرية[3] بما تتيحه من تواصل بين هذه الأخيرة، وبين الفكر بفعل اختراقها ومغايرتها، ومن خلال المستويات المذكورة آنفا نجد أن أدونيس يثير قضية الشعرية وكيفية الكشف عنها، وذلك لا يأتي حسبه إلا بالعلاقة الناشئة بين النص والقارئ الذي يتأمل العمل الشعري وفق مستوياته الأربعة المذكورة، تأملا يبتعد عن الخطية، ويميل إلى الفضائية[4]، أي النظر إلى النص كفضاء محاط بكم من الأسئلة، الإجابةُ عنها تمثل اقترابا من شعرية النص الرؤيوية والفنية على حد سواء.

---

1) أدونيس: خواطر حول الشعر، مجلة الثقافة والثورة، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، مديرية النشاط الثقافي، العدد 07، ط 1، 1982، الجزائر، ص 15، 16.

2) حسن البنا: الشعرية الثقافية (مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط 1، 2003، ص 65.

3) أدونيس: زمن الشعر، ص 154 .

4) المرجع نفسه: ص 154.

يتأسس مفهوم الشعر والشعرية لدى **كمال أبي ديب** من طريقة فهمه للحداثة، إذ يرى أنها تبدأ من فهم الذات باعتبارها شيئا خارجيا إلى الذات باعتبارها داخلا إنسانيا، لذا فهو يدعو إلى اكتناه الذات العربية ليصل إلى رفض العالم[1]، وهذا الرفض يؤدي إلى الهدم، ثم إعادة البناء من جديد، ورؤيته هنا تجمع بين قضية التراث والحداثة، وبين قضية الهدم والبناء، مما أفضى به في دراساته النقدية إلى الجمع بين ما هو تراثي، وما هو حداثي في الآن نفسه، كما فعل في تحديده لمفهوم الشعرية، إذ استفاد من أطروحات الجرجاني، ومن الأفكار البنيوية الغربية، مشكلا مفهومه للنص الشعري وشعريته، ومفهوم الشعر من منظور كمال أبي ديب يقوم على خاصيتي **الانغلاق والانفتاح**، فهو من ناحية منغلق بعدم خضوعه للزمن والتاريخ والنصية، ومن ناحية أخرى منفتح بعمليات تَشَكُّلِ معنى المعنى داخله، ووظيفة اللغة الشعرية عنده هي التدمير والتفجير ضد السلطة والنماذج المكرسة، ومكمن الشعرية مرتبط بانغلاق النص وانفتاحه ضمن عملية تدميرية بنائية في الآن نفسه[2]، وتَأَسُّسُ الشعرية لدى أبي ديب من عمليات الانغلاق والانفتاح هو نتاج ما سماه **الفجوة/ مسافة التوتر**، والتي تُعَدُّ الشعرية وظيفة من وظائفها، حيث تتحقق عبر محورين منسقي وتراصفي من خلال تجسدات النص عبر شبكة من العلاقات وعمليات الانحراف؛ لأن الشعرية عنده تقوم على مفاهيم ثلاثة، وهي **العلائقية، والكلية، والتحول**[3]، والتي يجمع بينها عنصر الفجوة، بحيث تتبلور الشعرية في بنية كلية مكونة من شبكة علاقات، وسمة تلك المكونات التحول الدائم الذي ينشئ فجوة تمنح للنص الشعري تميزه، ولا تنبني الفجوة لدى أبي ديب ضمن مكون واحد من مكونات النص، وإنما تتمظهر عبر أشكال عديدة من أهمها: التضاد والغياب، حيث تتشكل الذات في مقابل الآخر بلغتها وقيمتها وتمظهراتها[4]، ولأن منطلق أبي ديب في استكناه مفهومي الشعر والشعرية مُنطلَقٌ كلي، فإننا نجده مهتما بالعناصر الأكثر قابلية لصنع الفجوة، وهي الصورة والأسطورة والإيقاع،

---

1) كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط3، 1984، ص 22.

2) كمال أبو ديب: الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول، العدد الثالث، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، 1984، ص 43، 44، 45 .

3) كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص 47 .

4) كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، ص 32، 49 .

مخضعا هذه العناصر لمفاهيم العلائقية والكلية والتحول، حيث تتبني الصورة من جدلية الخفاء والتجلي ضمن تصور بنيوي يحيلها إلى بنية تتشابك فيها العلاقات، وشعريتها تكمن في عنصر الفجوة التي يكون لها أثران نفسي ودلالي، أما بالنسبة للأسطورة فإن وجودها في النص يجعله مفتوحا تزامنيا على صعيد العلاقات، المتشكلة داخليا وخارجيا بين المكون الأسطوري والمكون التجريبي للنص، ثم على صعيد العلاقات بين النص الحاضر بوصفة بنية كلية، وبين تاريخ الثقافة بأكملها من حيث تتبع الأسطورة، أين تتحدد شعرية النص من خلال عنصر الفجوة الذي يتمظهر في تلك العلاقات الناشئة تزامنيا[1]، بين مكونات تنم عن الحاضر، ومكونات تنم عن الماضي بكل معطياته اللغوية والفكرية، حيث تصنع الأسطورة فجوتها الخاصة التي ليس من الضروري أن تكون في شكل مفارقة إلى جانب فجوات أخرى تصنعها بقية العناصر، التي تشكل وحدة النص نفسيا ودلاليا، أما على صعيد الإيقاع فإن أبا ديب يقترح مفهومين لتحديد الشعرية على مستوى هذا الصعيد، وهما النواة والنبر، حيث يدعو إلى قراءة عروض الخليل قراءة نبرية، تعين الناقد على فهم حقيقة الإيقاع؛ لأنه يرى أن بين النبر والمعنى علاقة عضوية، باعتبار النبر فاعلية داخلية تنشأ من العلاقات التركيبية، ومن مستوى التتابعات النووية الأفقية المشكلة للإيقاع.[2]

إن عملية تحديد الشعرية وفهم عملية تشكل النص الشعري لا تتأتى عند كمال أبي ديب إلا من خلال النظر إلى النص باعتباره كتابة وتجربة، تتميز بالحركة والاختراق إلى جانب المفاهيم التي قدمناها آنفا، وهي دعوة تقر بأحقية المتلقي ودوره أيضا في فهم النص، وتحديد شعريته من شبكة العلاقات الناشئة بين مكوناته، وهي علاقات لغوية وفكرية تؤسس لجمالية النص، التي لا تستند على ما هو فني فقط، بل تحرص أيضا على وجود العنصر الفكري والثقافي الذي يلعب دورا كبيرا في تأسيس العمل الأدبي.

يتحدد مفهوما الشعر والشعرية لدى **محمد بنيس** من منظور بنيوي يمزج بين البنيوية الشعرية والبنيوية التكوينية، إذ ينظر للعمل الأدبي على أنه انعكاس للبنية الذهنية

1) كمال أبو ديب: الحداثة، السلطة، النص، ص 56.

2) المرجع نفسه: ص 47.

الخاصة بفئة اجتماعية ما[1]، والشعر عنده خاضع للتغيير التاريخي الذي ينشأ عنه تغير في العناصر المهيمنة داخل النص، وتتحدد شعرية النص ضمن تأثيرات الانعكاس في كونها خصيصة علائقية تقوم على المغايرة، وتتأسس على وظيفتين بنائية ودلالية، فالأولى تمثل ميزة الخطاب عن غيره من الخطابات، والثانية ملازمة للأولى ونتيجة لها؛ لأن بناء الخطاب هو بناء لدلاليته[2]، ومن خصائص اللغة الشعرية لدى بنيس إقامة التساؤل باستمرار، ولكي تحقق حداثتها عليها أن تكون ضد الواقع بإعادة النظر فيه والثورة عليه؛ لأن الكتابة عنده تخضع لأربع قواعد فهي ضد السلطة والنقد أساسها، ولا تتحقق خارج التجربة والممارسة؛ لأنها لا تتأسس إلا بنقد اللغة والذات والمجتمع، وأخيرا لا معنى لنقدها وكونها تجربة وممارسة، إن لم تكن متجهة نحو التحرر والتحول والمغايرة.[3]

إن هاته القواعد الأربعة تتيح تكوين شعرية متجددة، من حيث انبناؤها على اللغة المتحررة من القيد المعجمي والإيديولوجي، كما تسمح بتكوين مفهوم جديد للشعر قائم على الحركية والتنوع، إذ يمنح له التحرر من أي سلطة فرصة التحليق في مختلف العوالم الرؤيوية، ويحتفي محمد بنيس في تأسيسه لحداثة اللغة الشعرية بعديد العناصر التي يرى أهميتها في تحقيق تلك الحداثة مثل الصورة والإيقاع، حيث يفرق بين الصورة والاستعارة على اعتبار أن هذه الأخيرة من أرقى الوسائل التصويرية، فيرى أن الاستعارة تكمن في مكان تقاطع العنصرين المكونين لها، وهما المشبه والمشبه به، أما الصورة فلا علاقة لعناصرها اللغوية بما هي كانت دالة عليه قبل انشباكها في النسيج الشخصي للصورة، وتتبدى في أمكنة ثلاثة داخل النص وهي: المكان البلاغي، والمكان الشعري، والمكان الأنثربولوجي، حيث تتحول الصورة من الاهتمام بالفصاحة البيانية إلى التجربة الرمزية عبر علاقة جدلية بين المرئي وغير المرئي.[4]

---

1) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، دار التنوير، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1985، ص 113.

2) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته (الشعر المعاصر)، توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص78 .

3) المرجع نفسه: ص 163،...، ص 169.

4) المرجع نفسه: ص 143، 144، 145 .

ويهتم بنيس أيضا بالجانب الإيقاعي كمكون أساسي من المكونات التي تتمظهر فيها الشعرية، إذ ينبني الإيقاع حسبه عبر وظيفتين بنائية ودلالية، ويمثل عنصر **الوقفة** الأساس على اعتباره العنصر الرئيس لتحديد شعرية الإيقاع، بالإضافة إلى القافية التي تخضع لأسلوب الشعر، وتسهم في تشكيل إيقاع النص كدال من الدوال[1]، والإيقاع لدى بنيس يدخل في تكوين النص بنائيا ودلاليا لما يتيحه من توافق مع ما يبثه الشاعر من أحوال، ولذلك فشعرية النص على مستواها الإيقاعي وإن كانت تتشكل بنائيا عبر مكونات إيقاعية خالصة، فإنها في الآن نفسه تتبدى من خلال ما تثيره من أحاسيس وما تكشف عنه من أحوال نفسية ومواقف للشاعر.

إن الآراء التي سبق ذكرها حول مفهومي الشعر والشعرية تمثل لب ما قدمه الحداثيون العرب، ولكن ذلك لا ينفي وجود آراء ذات قيمة، تأسس بعضها ضمن إطار مفاهيمي حداثي شمولي، وتأسس بعضها الآخر ضمن إطار منهجي إجرائي يستعين بآليات المناهج النصانية، بحثا عن قراءة عميقة للنص تكشف عن شعريته، نورد بعضا منها دون التزامنا بنسبتها للمنهج الذي انطلقت منه؛ لأنها قراءات لم تحتف بالمناهج كلية، وإنما هي التقاطات سريعة لمفاهيم وإجراءات سُحِبَت من تربتها الأصلية، وزُرعت دون خصائصها الكلية، ولكننا لا نعدم جهد أصحابها في فتح منافذ رؤيوية مغايرة.

تتحدد الشعرية عند **عبد السلام المسدي** بوصفها بحث عن قوانين الخطاب الأدبي، وهي تتجاوز مسألة التقسيم والتجزئة المباشرة لاتصافها بالتعميم والشمولية، والكشف عنها داخل النص لا يتأتى إلا بالانبثاق؛ لأنها تنطلق من النص ذاته باعتباره بنية منفتحة تنبثق عنه رؤية موضوعية، هي في حقيقتها موضوع الشعرية، غير أنها تتصل بالبنية العميقة للنص، فتخلق بدائل الخطاب الأدبي واستمرارية الفكرية[2]، تلك الاستمرارية التي تنشأ بفعل القراءة، التي تفتح آفاق النص الشعري عبر عمليات التلقي المتعددة، والتي تتطلع إلى الشعرية من منظور كلي شامل لا يجزئ النص، بل يجمع بين مكوناته الفنية والموضوعية.

---

1) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته (الشعر المعاصر)، ص 121، 122، 123 .

2) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1982، ص 171.

وضمن الأفق الإجرائي يتحدد مفهوم الخطاب الشعري عند **محمد مفتاح** عبر مجموعة عناصر أفقية من معجم، واسترسال معنى، ومنطقية تراكيب محكومة كلها بمحور عمودي، يتكون من قوانين المقصدية والمجتمعية[1]، حيث تتفاعل تلك العناصر مع بعضها وفق القوانين المحكومة بها، لتشكل خطابا متكاملا لا يقبل الانفصال، جوهره الخرق والخروج عن المألوف، وأساسه التكثيف والتشاكل الذي يخلق تجانسا داخليا صعب الاندثار.

وتتحدد الشعرية عند صلاح فضل في كونها الأسلوب ذاته، محددا لها سلما سماه "سلم الدرجات الشعرية" وهو ذو خمس درجات:

1- درجة الإيقاع 2- درجة النحوية 3- درجة الكثافة 4- درجة التشتت

5- درجة التجريد

والهدف من هذه الدرجات هو تنظيم المقولات التوليدية للأساليب الشعرية المختلفة [2]، إذ تلعب كل درجة دورها في إرساء بعد جمالي، مرتبط ببقية الدرجات في تناغم تكاملي ينشئ شعرية النص الخالصة البعيدة عن أي دعم خارجي.

ويعرف **أحمد الزعبي** النص الأدبي من منطلق المفاهيم السيميائية، فيرى أنه مجموعة من الإشارات اللغوية التي تحيل إلى مجموعة من الأفكار والمعاني، التي يتضمنها النص، وتشمل الإشارة عنده الكلمة المفردة والصورة والتناص والأسلوب والبناء والإيقاع، وتمثل المدخل الرئيس إلى عالم النص، ومنطلقا موضوعيا وفنيا أثناء القراءة[3]، وتتأسس الشعرية من هذا المنظور من خلال نُظُم الإشارة داخل النص، ومظاهر تفاعلاتها، والتي لا تتحقق طبعا إلا بالقراءة التي أصبح القارئ من خلالها عضوا حيويا في تكوين مفهوم الشعر وتحديد شعريته.

---

1) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992، ص 169 .

2) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998، ص27 .

3) أحمد الزعبي: الشاعر الغاضب (محمود درويش)، دراسات في دلالة اللغة ورموزها وإحالاتها، مؤسسة حمادة للخدمات الجامعية والدراسات، إربد، الأردن، ط1، 1995، ص 15، 16 .

إن مجموع المفاهيم التي تطرقنا إليها باختصار تمثل جزءا من أزمة النقد العربي الذي لم يتأسس بعد على نظريات نقدية شاملة، واكتفائه بمجموع مقولات تضع يدا على الموروث، ويدا على ما يأتي من وراء البحار لعلها تقبض شيئا ذا قيمة، كما نلمح تباينا في الآراء، وتناقضا في التعريف الواحد أحيانا حين يدعو الناقد إلى قضية ما، ثم يدعو إلى نقيضها في الرؤية والمنهج، وفي خضم هذا الزخم المفاهيمي نحيل إلى بعض الآراء التي تمسك أصحابها بموجة من موجات ما بعد الحداثة، والمقصود بذلك ما يُعرف بالنقد الثقافي الذي انفتحتْ عليه مؤخرا الذائقة النقدية العربية، متعلقة به حبلا للنجاة من غرق التساؤلات الجذرية حول الشعر والشعرية، وكنا قد تطرقنا للمفهومين من خلال هذا النقد في المبحث الذي تناول مفهوم الشعر والشعرية لدى الغرب، حيث عددنا تياراته المتعددة التي تأسست على إيديولوجيات معروفة، إلا أن النقد الثقافي المتسرب إلينا حديثا خاصة عبر أعمال **عبد الله الغذامي** نجده يقر بإيديولوجية الشعر من جهة، ولكنه في الوقت ذاته يتجاوز تلك الإيديولوجيات التي أشار إليها النقد وتأسس عليها لدى الغرب في محاولة لتكييفه مع الواقع العربي، الذي تتناحره إيديولوجيات مختلفة عما لدى الغرب، وعلى العموم نقدم بعض المفاهيم التي حاول مروجوها الاستفادة ولو جزئيا من أطروحات النقد الثقافي، دون التخلي عما أفرزته الدراسات الحداثية من مفاهيم أدبية، وإجراءات منهجية تطبيقية، **فعبد الفتاح أحمد يوسف** يرى أن العمل الأدبي يتحدد وفقا لاستراتيجيات القراءة التي تبحث عن قيمة النص في علاقته بالثقافة، سواء ثقافة المؤلف أم ثقافة القارئ؛ لأن النص هو مادة ثقافية تختزل السلوكيات والممارسات والمفاهيم الحضارية السائدة إبان عصر المبدع، والعصور السابقة إلى لغة مراوغة لا تستقر على معنى، ويزداد ثراؤها بتنوع القراء.[1]

إن المعنى داخل النص وفق منظور النقد الثقافي يتحول من نسقه الجمالي إلى نسق ثقافي، يشتمل على ما هو أدبي وتاريخي واجتماعي وسياسي، وتلعب سلطة القارئ دورا مميزا وخطيرا في الآن نفسه أثناء قراءة الأنساق الثقافية، التي تتحول داخل العمل الأدبي وتتزي بزي جمالي يخفيها عن الأعين، لذا تصبح القراءة الأدبية من خلال هذا المفهوم غير كافية، وتكون بحاجة لدعم ثقافي وفكري تعينها به المجالات المعرفية الأخرى، حتى

1) عبد الفتاح أحمد يوسف: قراءة النص وسؤال الثقافة (استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى)، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2009، ص 13، 14، 15.

تتمكن من إظهار شعرية النص الثقافية بعد شعريته الجمالية، وذلك أن الشعر من خلال هذا الوعي الثقافي حسب عبد الفتاح أحمد يوسف، يتخطى مرحلة الشعرية إلى مرحلة ما وراء الشعرية، وهو ما تجسده الثقافة.[1]

وإذا كان عبد الفتاح لم ينف قيمة القراءة الثقافية للنص الشعري، فإن **عبد القادر الرباعي** نظر بروح متشككة نحوها، دافعه في ذلك أن النقد الثقافي لم يتبلور بعد لدى الغرب، وأنكر على الغذامي تسرعه في تقبله، إلا أنه لم ينكر دور هذا النقد كلية، وإنما دعا إلى أن نترك للنص حريته في تحديد قراءته، والنموذج المناسب له، مؤكدا أن هذا النقد سيفتح بابا مغايرا للأدب، مركزا على دور القارئ الضمني الذي من مهماته ردم الفجوات الناشئة من التقاء ثقافة الناقد بثقافة النص، بحيث تلعب قراءته دورا مهما في فهم النص وبيان شعريته وتذوقها[2]، ويشاطر **محمد سالم سعد الله** رأي عبد القادر الرباعي من حيث كون النقد الثقافي يمثل لدى الغرب مرحلة ما بعد البنيوية، وما بعد الحداثة، وأنه غير ملائم لنا الآن؛ لأننا لم نؤسس بعد مرحلة الحداثة بكل مقاييسها، وينفي عنه سمة النقد؛ لأنه في نظره لا يملك نظرية في تحليل النص، ولا يحوز الشروط اللازمة ليكون نقدا أدبيا خالصا؛ لكنه في الوقت ذاته يقر أن هذا النقد ليس ضد ما هو أدبي بل مكمل له، والفرق بينهما أن النقد الثقافي يقرأ نسق النص، أما الأدبي فيقرأ النص[3]، ويقف **يوسف عليمات** موقف المؤيد لهذا النقد، فيرى أن قيمة النص الحقيقية لا تتحدد إلا بصيغة اندراجها المضاعفة في التشكيل الإيديولوجي؛ لأن النص هو تشكيل جمالي ثقافي في آن واحد، وشعريته تكمن في تكثيفية اللغة التي تتجلى طاقاتها في ما تضمره في شفراتها من أنساق ثقافية.[4]

---

1) عبد الفتاح أحمد يوسف: قراءة النص وسؤال الثقافة، ص 22.
2) عبد القادر الرباعي: تحولات النقد الثقافي، ص 69، 70، 71، 159.
3) محمد سالم سعد الله: أنسنة النص (مسارات معرفية معاصرة)، جدارا للكتاب العالمي، عمان، عالم الكتب الحديث، إربد، عمان، الأردن، ط 1، 2007، ص 53، 54.
4) يوسف عليمات: النسق الثقافي (قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي)، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، إربد، عمان، الأردن، ط 1، 2009، ص 120، 121.

لقد كشفت لنا هذه الإطلالة عن مدى اتساع مفهومي الشعر والشعرية، وانفتاحهما على مختلف الأنساق والسياقات، حيث يلعب كل نسق وسياق دوره في تطعيمهما بعناصر جديدة لها الأهمية في فهم عملية الإبداع، التي تتوزع بين عناصر داخلية تشكل بنية النص الأدبي الخالصة، والتي تتشكل باللغة وحدها، وبين عناصر خارجية تسهم في بناء الجماليات عبر المضامين المكونة للنص دلاليا، ونمر الآن إلى الثنائية المهمة التي لعبت دورا مميزا قديما وحديثا، وكانت المعين الأول في تمييز الشعر عن غيره، ونقصد بذلك الجدل القائم بين الشعر والنثر الذي بدأتْ به الشعرية العربية إرهاصاتها الأولى، ولا زال لحد الساعة يثير الجدل مع تداخل العناصر الكتابية الذي تشهده الكتابة الإبداعية، وكنا قد تعرفنا سابقا في بدايات تحديد مفهومي الشعر والشعرية لدى العرب على أوجه عدة في التمييز بين الشعر والنثر، ووقفنا على أهم الآراء التي فصلت بين النوعين والمعايير المستند عليها، وسنتعرف في الأسطر القادمة على مختلف الآراء الحداثية التي شكلت جدل الشعر والنثر، وساهمت في إرساء أشكال كتابية جديدة بغض النظر عن النقد الذي أثير حولها.

3-مفهوم الشعر والشعرية من منظور ثنائية الشعر والنثر:

بدأت ثنائية الشعر والنثر لدى العرب في العصر الحديث مع المرحلة الرومانسية، التي شهدت تغيرا في المفاهيم بفعل الآراء الجديدة والجدل القائم آنذاك، خاصة حول مفهوم الشعر وشعريته، وكان لها حضور مميز من خلال آراء النقاد والشعراء، **فمارون عبود** يفرق بين لغة الشعر والنثر من خلال قضية العاطفة، ووجه التفرقة أن لغة الشعر لا تخضع لسلطان العقل؛ لأن الشاعر كالكيميائي ألفاظه الأجسام يؤلف منها مخلوقات جديدة[1]، ووجه التفرقة عنده لا يتعلق بالأوزان العروضية التي ظلت عنصرا فاعلا بين الشعر والنثر، بل بالعاطفة، ولا ضير من خلال المفهوم الذي روج له من أن يكون الشعر كالنثر غير مقيد بوزن، مادام مضمونه يحتفي بالعاطفة دون غيرها.

إن هذا المفهوم والمفاهيم المشابهة له هي التي جعلت الشعر العربي في فترة معينة يعلن تمرده على الأوزان المعروفة، ممثلا في شكل الشعر المرسل، وهو نظم بلا قافية بدأ مع

1) نقلا عن شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقد التأثري العربي المعاصر، ص 59.

الشاعر العراقي **جميل صدقي الزهاوي** سنة 1927 ودعمه **العقاد**[1] من خلال آرائه حول مفهوم الشعر الذي رفع عنه حرج الوزن بقوله: "إن أوزاننا وقوافينا أضيق من أن تتفسح لأغراض شاعر تفتحت مغاليق نفسه، وقرأ الشعر الغربي، فرأى كيف ترحب أوزانهم بالأقاصيص المطولة، والمقاصد المختلفة، وكيف تلين في أيديهم القوالب الشعرية، فيودعونها ما لا قدرة لشاعر عربي على وضعه في غير النثر."[2]

إن دعوة العقاد في التغيير تتأسس على التقريب بين مفهوم الشعر ومفهوم النثر حتى يتمكنا من تأدية ما عليهما من مقاصد، وهي دعوة متأثرة بما لدى الغرب وتحاول الاحتذاء بالشعر الغربي، والسبيل إلى ذلك التخلص من قيد الأوزان والقوافي، وبغض النظر عن أهمية هذه الدعوة، فإن جدل الشعر والنثر قائم فيها من حيث قدرة الأخير على استيعاب مختلف المواضيع والغايات، ومحدودية الأول بسبب الأوزان حسب رأي العقاد ومن تبعه، وإذا كانت دعوة العقاد لم تلغ عنصر الوزن تماما، فإن هناك دعوات أخرى حددت مفهوما جديدا للشعر والشعرية من خلال تخليها المفرط عن الأوزان، ويعد **أمين الريحاني** من أشهر هؤلاء الدعاة متأثرا بالشاعر الأمريكي **والت ويتمان** حيث شجع بتعريفه للشعر على كتابة ما يعرف بالشعر المنثور، فيقول: " الشعر أمواج من العقل والتصور، تولدها الحياة ويدفعها الشعور فتجيء الموجة كبيرة أو صغيرة هائجة أو هادئة باردة أو فاترة أو محرقة بحسب ما في الدافع من قوة الحس والنظر والبيان، ولكل موجة قالب من اللفظ شعر ا كان أم نثرا، فإذا ما جاء القالب كبيرا سمعت الموجة تقلقل فيه فيتدرب ما فيها من معنى وجمال، وإذا ما جاء صغيرا يفقدها الضغط جمالها ومعناها."
(3)

إن الريحاني يَضِيقُ بقيود الوزن التي تلقي بثقلها على التموجات الشعرية والتصورات الإبداعية، وتمنع الشاعر من إطلاق أمواجه على اتساعها، لذا فهو يدعو إلى التخلص من كل ما يقيد الدفق الإلهامي؛ لأن الشعر ليس وزنا ولا لغة جميلة، بل هو خواطر وأفكار تتداعى سريعا، وتحتاج إلى مساحة واسعة، حتى لا تقيدها وتقتل جمالها، ويشير **عبد**

---

1) عبد الملك بومنجل: جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث، ص 42.

2) المرجع نفسه: ص 42 .

3) المرجع نفسه: ص 49 .

الملك بومنجل إلى أن هذه الأشكال التي طرأتْ على الشعر العربي، والتي قرب بعضها بين الشعر والنثر، وألغى بعضها الآخر وجه التفرقة بينهما تماما ما هي إلا تقليد أعمى للغرب، فالشعر المرسل كان احتذاء بشكسبير وملتون، وكان الشعر المنثور تقليدا للشعر الحر الذي كتبه والت ويتمان، وكانت قصيدة النثر تأثرا بكتابات رامبو النثرية، وهو احتذاء تأسس حسبه على الإعجاب بمضامين شعر هؤلاء الشعراء، وتعدى إلى الشكل ظنا منهم أن الشكل له دور أيضا في تأسيس شعرية الشعر، فكثر بذلك ميلهم إلى التهوين من قيمة الإيقاع التقليدي.[1]

تعد قصيدة النثر الشكل النهائي الذي وصلت إليه دعوات التغيير والتجديد، التي استندت على الحداثة لتمرير أطروحاتها التجديدية، وأبانت عن مفهوم جديد للشعر والشعرية بغض النظر عن قبوله وانتشاره من عدمه، وفي خضم هذا المفهوم يقول **أدونيس:** " ليس هناك وجود قائم بذاته نسميه الشعر، ونستمد منه المقاييس والقيم الشعرية الثابتة المطلقة، ليس هناك بالتالي خصائص أو قواعد تحدد الشعر ماهية وشكلا تحديدا ثابتا مطلقا، الوجود الحقيقي هو الشاعر، هو القصيدة، فالشعر أفق مفتوح، وكل شاعر مبدع يزيد في سعة هذا الأفق إذ يضيف إليه وظيفة جديدة." [2]

إن مفهوم الشعر لدى أدونيس يتجاوز الثوابت والمعايير التي تفرق بينه وبين النثر، ويبقى أفقه منفتحا بانفتاح الحركة الإنسانية على الحياة، التي تؤسس لذاتها ما تراه مناسبا، ولذلك فالشكل الشعري في مفهومه يظل خاضعا للقصيدة في حد ذاتها، التي تخلق شكلها الذي تريده، كالنهر الذي يخلق مجراه[3]، ويحدد **كمال أبو ديب** مفهوم الشعر من خلال التفرقة بينه وبين النثر، إذ يرى أن للشعر خصيصة تميزه عن النثر، وهي قدرته على دمج ما لا يندمج من الأشياء، وعلى الجمع بين المتنافرات[4]؛ أي قدرته على الانزياح وعلى خلق الدهشة؛ لأن لغة الشعر تركيبية ولغة النثر تحليلية، وضمن طموح تأسيس شعرية عربية حداثية يدعو **محمد بنيس** إلى هدم الحواجز بين الشعر والنثر، وحجته في ذلك أن اختلاط

---

1) عبد الملك بومنجل: جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث، ص 49.

2) علي أحمد سعيد أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979، ص 107 .

3) المرجع نفسه: ص 116، 117 .

4) كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 125 .

الحدود بين الشعري وغير الشعري في النص أصبح غرضا من أغراض الكتابة، والشعر لا يوجد خارج الممارسة النصية، ويخضع للتحول والتجريب[1]، لذلك فإن القول بوجود معايير يتميز بها الشعر عن النثر يصبح أمرا لا طائل من إثارته مع هذا التداخل الذي يدعو إليه بنيس، فتتأسس شعرية النص من خلال هذا المنظور في قيمة الممارسة النصية، التي تتميز بالتجديد المستمر بأشكال كتابية متنوعة، ولا ضير إن جمعتْ بين ما هو شعري ونثري، ولكن السؤال المطروح هنا ما هو الشعري، وما هو النثري حتى يتم الجمع بينهما؟ والإجابة حتما ستحيلنا من جديد إلى جدل الشعر والنثر.

يتحدد مفهوم الشعر عند **رشيد يحياوي** من خلال مقارنته بالنثر حيث يعدد مجموعة من العناصر الفاصلة بينهما، وهي **المقايسة، وحد التعبير، ومرجعية الواقع والذات**، وفي نظره الشعر هو كل ما كتب خارج النثر بشكل إيحائي ناتج عن عمق نفسي[2]، ويتساءل **عبد الملك مرتاض** عن مفهوم الشعرية إن كانت هي العلاقة القائمة بين جنسي الشعر والنثر، بما أنها تمثل وظيفة اللغة الأدبية للكتابة[3]، ونجد الإجابة عن هذا التساؤل لدى الكثير من الدارسين الذين يحاولون طرح قضية الشعر والنثر من باب التقريب أو الإبعاد بينهما فيما قدمنا من آراء، حيث نجد أن الشعرية في الشعر تتبدى في تلك اللحظة التي ينزاح فيها المعنى عن مألوفيته في النثر، وهي لحظة زمنية هامة تبدأ حياتها الحقيقية بفعل القراءة، ويتأسس الشعر كماهية في تلك اللحظة التي تستقيم فيها شعريته بكل مكوناتها الفنية والدلالية، وإذا كانت الشعرية الحديثة قد أرست حبل وصل غير ثابت المعايير بين الشعر والنثر، وأقامت حدين منفصلين متداخلين في الآن نفسه بين شعرية نثرية، وبين نثرية شعرية، تتغير فيها النِسَبُ بين مفهومية شعرية ومفهومية نثرية، فإن للشعر والنثر ثوابت لا يمكن تجاوزها مهما اتسمت بالمرونة والتنوع والاختلاف، ومهما خضعت لعوامل التطور ودواعيه في النفس والكون والحياة، تظل محافظة على عدد من الثوابت هي منها بمثابة شرط الوجود، وفي مقدمتها الإيقاع المتميز[4]، وقد يتساءل القارئ وكيف افتك

---

1) محمد بنيس: كتابة المحو، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص 22 .

2) رشيد يحياوي: الشعري والنثري، اتحاد الكتاب المغاربة، الرباط، المغرب، ط1، 2001، ص 125 .

3) عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، 2007، ص 94، 95.

4) عبد الملك بومنجل: جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث، ص 81.

الشعر الحر شرعيته، واختط مسيرته في ظل هذا المفهوم؟ ويجيب عبد الملك بومنجل، فيرى أن تلك المسيرة لم يكن لها أن تُكلل بالنجاح على خلاف نظيراتها في التمرد من شعر مرسل وشعر منثور وقصيدة نثر، لولا وجود سببين أساسيين هما:

1- قوة الدوافع النفسية والثقافية والفنية إلى التجديد في الشعر، وإلى ابتكار شكل إيقاعي جديد يوافق حاجات النفس ويواكب التغيرات.

2- محافظة هذا الشكل الجديد على الثوابت الأساسية في مفهوم الشعر، وقيام شرعيته على مبدأ التنويع والإضافة بدل المناقضة والهدم.[1]

إن التذوق الداخلي للأشكال الجديدة يحتاج إلى رؤية متعمقة تتعامل مع النص من منطلق المقارنة أولا بينه وبين الأشكال السائدة، ثم النظر إليه نظرة انغلاقية خاصة به لا تتجاوز منطقه، بغض النظر عن النتائج المتوصل إليها بعد قراءته، حتى تتم تلك القراءة على أكمل وجه، وتحديد المصطلحات المناسبة له، وتشكيل أفق قراءة جديد له مفاهيمه القادرة على وضع النص ضمن نطاقه المناسب، ولو كان نطاق الكتابة عامة، ويبقى مفهوما الشعر والشعرية بحاجة إلى نقد مرن وحر، يتعامل مع النص بكل حرية، ويقف موقفا وسطا يشد بين ثوابت الكتابة، وبين متغيراتها حتى يتمكن من إعطاء الأمل، وبث الحياة لا خنق الأنفاس وقتل كل حركة، ونعرج أخيرا وليس آخرا إلى أزمة المصطلحات التي لعبت دورا في تعمية المفاهيم من جهة، وفي إرساء الخلط من جهة ثانية، وهي أزمة عامة كما هو معلوم نكتفي منها بمصطلح الشعرية وعلاقته بالشعر خاصة وبالكتابة الأدبية عامة.

4-مفهوم الشعر وأزمة مصطلح الشعرية:

إن انتقال مصطلح Poétique إلى العربية أنشأ الكثير من التسميات، ومن المفاهيم في الآن نفسه، والتي أدت إلى تنوع مفهوم الشعر في حد ذاته، وبالرغم من وجود الشعرية كمفهوم منذ القدم لدى الغرب والعرب، إلا أن ترجمته حديثا نحتْ مناح عدة، وإن ظلت تلك المناحي بنيوية، ولعب تعدد المصطلحات المتعلقة به إلى تعميق الالتباس، ومن بين تلك المصطلحات مصطلح الأدبية الذي تطرقنا إليه سابقا لدى **جاكبسون Jackobson** الذي فرق بينه وبين الشعرية، وجعله مفهوما شاملا للعملية الأدبية، وبالرغم من هذا

1) عبد الملك بومنجل: جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث، ص 81 .

التفريق نجد الكثير من الخلط لدى النقاد العرب، والذي هو ناتج عن تأثر بالخلط نفسه لدى بعض النقاد الغربيين، أمثال **غريماس Greimas** و**كورتيس Courtès** اللذين وافقا بين مصطلحي الشعرية والأدبية، وناتج عن قلة وعي بمنطلقات الاصطلاح ذاتها أمام كثرة المصطلحات والآراء المنقولة عن الغرب، فنجد **محمد عبد الجليل مفتاح** لا يفرق بين مصطلحي الشعرية والأدبية، فيرى أن الشعرية هي أدبية العمل المنجز في فن الشعر أو فن النثر[1]، وفي خضم التقريب بين المصطلحين نجد **عبد الحفيظ جلولي** يرى أن الشعرية جزء من أدبية النص، وهي العنصر الأكثر دلالة لتمييز تلك الأدبية[2]، إلا أننا في دراسة له نجده يستعمل مصطلحا آخر، وهو " الشاعرية " الذي يتمظهر عنده مفهوما حول علاقة الشاعر بالقصيدة التي تنبني على الالتحام بينهما، حيث يحدد أشكالا من شعرية تلك الشاعرية التي تتبدى من خلال العنونة والتناص ومظاهر التضاد، وغيرها من العناصر المكونة للقصيدة[3]، وعلى النقيض من مفهوم عبد الحفيظ جلولي الذي جعل الشعرية جزءا من الأدبية، فإن **رشيد يحياوي** في سعيه لتكوين نظرية في الشعرية العربية انطلاقا من موضوع الأنواع الأدبية، نجده يتحدث عن الأدبية كجزء من الشعرية، إذ يتصور أن هذه الأخيرة تكتسب أهميتها من كونها توصلنا إلى بناء نظري لمفهوم الأدب في تجلياته المنعكسة في الأنواع الأدبية[4]، والأمر نفسه مع **عبد الكريم مجاهد** الذي يجعل الشعرية كُلاًّ والأدبية جزءا، حيث يرى أن الشعرية في جوهرها دراسة لغوية للوظيفة الشعرية في إطار المُرسَلات الكلامية بشكل عام، وفي الشعر بشكل خاص، وفي الوقت نفسه يبدي التفرقة بين الشعرية والشاعرية، إذ يعرف الأخيرة على أنها خاصية للعالم والنص، وأن النموذج المؤسس انطلاقا من الشعر اللغوي، يجب أن يؤكد صلاحية قدرته

---

1) محمد عبد الجليل مفتاح: نظرية الشعر المعاصر في المغرب العربي، ص 69.

2) عبد الحفيظ جلولي: في الشعرية والنص، مجلة عمان، العدد 163، أمانة عمان الكبرى، الأردن، كانون الثاني، 2009، ص 31.

3) عبد الحفيظ جلولي: شاعرية الذات في المجموعة الشعرية " تحولات فاجعة الماء" لعبد الحميد شكيل"، مجلة عمان، العدد 145، أمانة عمان الكبرى، الأردن، تموز 2007، ص 66... ص 72.

4) رشيد يحياوي: شعرية النوع الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص 05 .

على الانتقال من الكلمات إلى الأشياء، التي عليها أن تساير الشعر في حركته التاريخية التي نقلته من الورق إلى الحياة.[1]

ومطابقة لآراء الشكلانيين نجد **خليل الموسى** يرى أن الأدبية توسيع للشعرية، إذ تتضمنها وتتضمن سواها؛ لأنها تمثل البحث عن الوظيفة الجمالية أو الخصائص التي تصنع من نص ما نصا أدبيا[2]، ويشاطره الرأي نفسه **صلاح فضل** الذي يرى أن الأدبية تتمثل فيما ينتجه النص من جماليات تنشأ عن بنيته الداخلية التي يراها محك الأدبية الحقيقي[3]، وفي محاولة تفريقية بين الشعرية والشاعرية نجد **أيمن اللبدي** يرى أن الأولى منغلقة على الزمن والنص بحكم احتكامها لمرجعيته الأولى والأخيرة، بينما الشاعرية منفتحة على الزمن والنص بحكم مرجعيتها لمجموع الزمن، ومجموع النصوص الممتدة بينهما[4]، وهو مفهوم مقارب لرؤية عبد الكريم مجاهد في تعريفه للشاعرية من حيث انفتاحها على العالم وحركته، وحركة الذات الشاعرة فيه، مما يفتح أفقا مفاهيميا للشعر، إذ تختص الشعرية بمكوناته الداخلية، وتلعب دورا في تميزه، أما الشاعرية فتوسع من معالم شعريته بربطها برباط الرؤيا المنفتحة على حركة الزمن، أما **سمير سعيد حجازي** فيكتفي في تعريفه للشعرية وتفرقتها عن الشاعرية، بتتبع الفروق الحاصلة في المفهوم الأول من حيث كونها خاضعة لآراء عديدة، ويشير إلى أنها في التعريف الأعم كل ما يجعل الرسالة اللغوية عملا فنيا، أما الشاعرية فهي انحراف النص عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي، وتحويل لغته من حالة انعكاس العالم، أو التعبير عنه إلى حالة أن تصبح عالما قائما بذاته[5]، وخلافا لما ورد سابقا فإننا نجد الشاعرية من خلال مفهوم سمير سعيد حجازي

---

1) عبد الكريم مجاهد: شعرية الغموض(قراءة في شعر عبد الوهاب البياتي)، مطبعة القرويين، المغرب، ط1، 1998، ص 24، 26، 28 .

2) خليل الموسى: جماليات الشعرية، سلسلة الدراسات 04، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2008، ص 247، 248.

3) صلاح فضل: أدبية النص (محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2002، ص 226.

4) أيمن اللبدي: الشعرية والشاعرية، دار الشرق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، غزة، فلسطين، د.ت، ص 45.

5) سمير سعيد حجازي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط 1، 2007، ص 275، 276، 277.

تمثل عنصرا من عناصر تحقق الشعرية في الشعر، وليست وظيفة قائمة بذاتها، تحيل عناصر الشعرية إلى عالم حركي منفتح، كما هو الحال لدى أيمن اللبدي وعبد الكريم مجاهد.

إن ما يمكن الرسو عليه في خلاصة نهائية لمفهومي الشعر والشعرية، أن هذين الأخيرين خاضعان للتطور المستمر بحكم السياق التاريخي الذي تتمظهر زمكانيته في الوعي بهما، ذلك الوعي الذي يتجاذبه طرفان لا ينفلتان، وتتغير نسبهما بحكم التغير التاريخي الحاصل على مستوى الوعي والطرح الإبداعي والنقدي معا، وهذان الطرفان هما الوظيفة والطبيعة، إذ كما لاحظنا سابقا أن جل الآراء الباحثة في مفهومي الشعر والشعرية تأسست على البحث في الوظيفة أو الطبيعة، أو كليهما معا، فكانت النتائج أن نُظِرَ إلى الشعر من حيث الغايات المرجوة منه تارة، ومن حيث مكوناته الداخلية تارة أخرى، وتحددت الشعرية في تلك الآراء، إما في الجانب الموضوعي الذي من أجله يتأسس الشعر، أو في الجانب الفني الذي يتميز به بنيان النص الشعري، وهذه المعادلة التي تجمع بين الشعر والشعرية بحكم الوظيفة أو الطبيعة معادلة لامناص منها، ولا يتأتى تحديد المفهومين إلا بهما، والتغير الطارئ عليهما ليس مرده إلا تغير الوعي والطرح الذي يُغَلِّب الوظيفة مرة، والطبيعة مرة أخرى، ويحاول في مرات تعديل نسبة النظر إليهما، وموازنتها بميزان العدل.

إن مفهومي الشعر والشعرية بقدر انفتاحهما على رؤى متعددة، وقضايا مختلفة، بقدر انغلاقهما على المادة الإبداعية بكل مكوناتها، ذلك أن الشعر كمكون إبداعي يتأسس على الانغلاق والانفتاح معا، وهنا مكمن شعريته التي تتمظهر في انغلاقه على نفسه، فتتبدى لغوية خالصة، ثم ما تلبث أن تقف أمامنا معلنة انفتاح النص الشعري، منطلقة بنا نحو عوالم تبدو غريبة، ولكنها لذيذة بإيحاءاتها وغموضها وتلونها وتعددها، وللاقتراب من ماهية المفهومين نكون كقراء بحاجة إلى ذلك القدر نفسه من الانغلاق والانفتاح في تأملاتنا وقراءاتنا، نجمع بين أنانية الانغلاق من جهة، وبين رحابة الانفتاح من جهة ثانية، وتلك هي المعادلة الصعبة التي لا يجتمع طرفاها إلا للافتراق، ولأن النص الشعري متغير في ماهيته، فإن ذلك لا يعني أنه كائن فضائي غريب، بل هو ناشئ من العمق الإنساني في وجوده وحضوره، ملون بلون منشئه، وبالمحيط والعصر الذي يحيا فيه، إنه

محكوم بمكونات خارجية إلى جانب مكوناته الداخلية، وهو ما يجعل ماهيته عنقاء قابلة للتجدد الدائم، تلك الماهية التي لا يتم رؤية عناصرها، إلا بالوقوف على الخيط الرفيع الرابط بين تلك المكونات التي تؤسس شعرية التبيؤ وتبيؤ الشعر.

***بين تبيؤ الشعر وشعرية التبيؤ:**

قبل الحديث عن تبيؤ الشعر وشعرية التبيؤ كظواهر حاصلة في المجالين الأدبي والنقدي في علاقتهما بما يحيط بهما من ظواهر خارجية، بِوُدِّي الحديث عن مصطلح **(التبيؤ)**، وبيان أسباب اختياره، ورفع ملامح المشابهة بينه وبين بعض المصطلحات، إذ كنا قد أشرنا سابقا لمفهوم مصطلح التبيؤ، وقلنا إنه تم اصطلاحه من أحد الدارسين العرب للدلالة به على مفهوم الإيكولوجيا، وهي علم يبحث في علاقة الكائنات الحية بمحيطها، وكيفيات استخدامها لما هو متاح لها في ذلك المحيط كي تضمن وجودها، وكنا قد فرقنا أيضا بين علم التبيؤ (الإيكولوجيا) وبين علم البيئة بالرغم من أن البعض يجعلهما علما واحدا، حيث أشرنا للثاني بأنه العلم الذي يحدد مكونات البيئة ومظاهرها، على عكس الأول الذي يبحث في العلاقات القائمة بين الكائنات، وبينها وبين محيطها، من حيث طرائق تفاعلها أي تبيؤها مع متغيرات محيطها، ولأن البيئة تتفرع إلى بيئات طبيعية وبشرية، وعمليات التفاعل بين مكوناتها تكون متنوعة ومتعددة، فإن دراسة ذلك التنوع جعل من الإيكولوجيا علما متفرعا ومتنوعا في توجهاته، فبرزت منه فروع علمية متعددة تبحث في طبيعة العلاقات بين العناصر بشرية كانت أم طبيعية، وعلاقة كل ذلك بالطبيعة، وهو ما جعل مصطلح التبيؤ يحقق معنى شموليا مرتبطا بطبيعة العلاقات، والتفاعلات الحاصلة في البيئة الطبيعية والبشرية، وقد بدا لي نتيجة شمولية هذا المصطلح في تدارسه لأنماط التفاعل، إمكانية استخدامه في هذه الدراسة، لأقف من خلاله على عمليات التفاعل بين الإنسان/الشاعر والبيئة بواسطة الشعر، باعتباره وسيلة وأداة من أدوات التفاعل، بغض النظر عن طبيعة ذلك التفاعل، وإذا كان المصطلح قد ارتبط بأنماط التفاعل المتعددة بين الكائنات، وبينها وبين محيطها، من بينها عملية التفاعل بين الإنسان والطبيعة التي تدعو إليها الإيكولوجيا العميقة، حيث تؤسس لها نمطا فكريا خاصا نابعا من حب الطبيعة لا استغلالها، فإنني أؤكد أن استعمالي للمصطلح مرتبط بمفهومه الإيكولوجي العام الذي

يبحث في أنماط التفاعل، مهما كانت تصوراتها وخلفياتها الفكرية، دون تقييده بتصور خاص مثل التصور الفلسفي الإيكولوجي الذي يفرض على عملية التبيؤ توجها مقننا بمجموعة مبادئ.[1]

إن الدراسة في اختيارها لمفهوم التبيؤ تسعى إلى البحث في علاقة الشعر بالبيئة، وإلى تجاوز تلك المفاهيم التي تجعل الشعر مرآة لبيئته، وانعكاسا لها، ومتأثرا على الدوام بمختلف ظواهرها، رافعة عنه أي قدرة على التجاوز والإبداع، وأنه صورة ناطقة، وابن بار بالبيئة، وإن كان الشعر العربي الحداثي قد أبدى حقيقةً قدرة الشعر عامة على تجاوز لحظات الانعكاس، فإنه حسب علمنا لا يوجد مصطلح يعبر كلية عن مختلف أنماط التفاعل بين الشعر والبيئة، لذلك يبدو مصطلح **التبيؤ** أكثر قدرة على الدلالة على حجم، وقيمة، ومفهوم العلاقة القائمة بين الشعر والبيئة، التي تتجاوز الانعكاس حتما إلى تفاعلات معقدة ومتعددة، وكما قلنا سابقا فإن اختيارنا للمصطلح لا يعني أننا نُنظِّر للعلاقة من منظور فلسفي إيكولوجي، وإن كنا سنتطرق لاحقا إلى أثر هذا التصور في إبراز طبيعة العلاقة بين الشعر والبيئة، لنكتشف من خلاله مدى إمكانيته في رصد حجم التفاعل؛ لأن النقد الإيكولوجي يُعنى بجانب من جوانب علاقة الشعر بالبيئة، وهو الجانب الطبيعي فقط، حيث لا يعتني إلا بصورة الطبيعة في النص الأدبي، ومدى تفاعل الشاعر معها تفاعلا إيكولوجيا قائما على مفاهيم التسامح والتعايش والتكافل..، والتي يسعى من خلالها النقد إعادة الشعر إلى نقاوته الأولى حسب زعمه، وهذا الانحصار في الجانب الطبيعي ضمن أفق تنظيري محدود، هو ما نسعى إلى تجاوزه بمفهوم التبيؤ الشامل، إضافة إلى تجاوز مجموعة مفاهيم أخرى سنطرحها لاحقا، وذلك من خلال فتح مداخل تميط اللثام عن الكثير من النقاط المعتمة في النص الشعري، دون الخروج عن إطاره الجمالي والإبداعي، مع مراعاة الجوانب الأخرى التي تُسهم حقيقةً في تأسيس الشعر، ولا يمكن إنكارها كالجوانب الثقافية والسياسية والاجتماعية.

---

1) للتعرف أكثر على مبادئ الفلسفة الإيكولوجية يمكن العودة إلى: مايكل زيمرمان: الفلسفة البيئية من حقوق الحيوان إلى الإيكولوجيا الجذرية، تر: معين رومية، ج1، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 332، أكتوبر، 2006.

إن المفاهيم التي نسعى مبدئيا تجاوزَها بمفهوم التبيؤ لا رفضها كلية، والتي عرفتْ انتشارا واسعا في حقبها الزمنية التي ظهرتْ فيها، هي مفاهيم تنتمي لتيارات واتجاهات أدبية ونقدية كان ديدنها الإيمان بوجود علاقة بين الأدب عامة، وبين البيئة بغض النظر عن نوعية تلك العلاقة، إذ عدها البعض ذات سمة واقعية، وعدها البعض الآخر ذات سمة إيديولوجية، أو تاريخية، وغيرها من الأبعاد التي طُرحت للنقاش، ورُوِّج لها بمفاهيم عديدة آمنت جميعها بأهمية العلاقة القائمة بين الأدب ومحيطه، نتناول أهمها باختصار فيما يأتي:

1-علاقة الشعر بالبيئة ومسمياتها النقدية:

إن الشعر نتاج بالغ التعقيد، فهو من جهة أولى مرتبط بكائن حي مميز ألا وهو الإنسان/ الشاعر، الذي يختلف عن بقية الكائنات بقدرته على إنتاج المعرفة، وعلى إدراك ما حوله إدراكا ذا أبعاد اجتماعية وسياسية وثقافية ونفسية، ثم تحويل ذلك الإدراك إلى قيمة إبداعية فنية، وأما من جهة ثانية، فهو مرتبط ببيئة ينشأ فيها، ويتفاعل مع مكوناتها، ومظاهرها ضمن أطر زمكانية معينة ناتجة عن تفاعل الإنسان/ الشاعر في حد ذاته؛ لأن الشعر نتاج إنساني يخضع لمختلف مميزات الإنسان وتفاعلاته، وإذا ما قمنا بإطلالة على أي نوع أدبي، وتتبعناه عبر عصور متتالية، وفي بيئة واحدة، فإننا حتما سنلحظ ذلك التغير الطارئ عليه مع كل تغير يحدث في بيئته، بحيث يبرز التغير لديه إما من خلال شكله الفني بما يحوي من معجم لغوي، وأساليب وأبنية متنوعة، وإما من خلال مواضيعه ورؤاه، أو من خلالهما معا، ويصحب هذا التغير الحاصل تغير المفاهيم الخاصة بالشعر وشعريته، والدور هنا يكون على النقد الذي يلاحظ تلك التغيرات، فيكشف عنها، ويحكم عليها، ومن خلالها يُبقي على مجموع المفاهيم المعروفة، أو يضفي عليها رؤى جديدة مناسبة للتغيير، وما قدمناه سابقا من آراء عديدة حول مفهومي الشعر والشعرية، يكشف لنا عن ذلك التغيير الذي ظل مصاحبا للمفهومين بحكم ما يحدث من متغيرات خارجية، لها وقعها على المسار المعرفي والإبداعي، وهذه المسايرة تتأسس من خلال علاقة تفاعلية بين الشعر والبيئة والنقد أيضا، وهو ما نسميه بالعلاقة **التبيؤية**، ويلعب النقد دور الحلقة

الرابطة بين الشعر والبيئة من خلال مهمته القرائية، ومهمته الحُكمية لتحديد طبيعة العلاقة وحدودها.

إن هذه العلاقة الناشئة بين الشعر/النتاج الإنساني، وبين البيئة قد تنبه لها الدارسون منذ القدم، فأولوها عنايتهم بالبحث والدرس، خاصة وأن الشعر اقترن في عهوده الأولى بالحركة الجماعية للشعوب، وما تنطوي عليه من نظم سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية، كما توسع فيها المحدثون، فأثاروا حولها نقاشات عديدة، وأسسوا اتجاهات أدبية ونقدية، مبدؤها الأول الإيمان بوجود علاقة بين حركة البيئة وحركة الأدب، وذلك حتما يعود إلى أهمية هذه العلاقة في بيان عديد القضايا الهامة المتعلقة بالنص الشعري، إذ تباينت الآراء وتعددت المذاهب، فهناك من اكتفى بالحديث عن تأثر الشعر بالبيئة، وانعكاس مظاهرها عليه، وهناك من تجاوز ذلك بالحديث عن مكامن التأثر الحاصلة في الشعر، من خلال تحديد مفهوم جديد له يكون مُعَبِّرًا عن المرحلة الموجود فيها، ومن خلال تحديد شعريته التي تقوم بدور مهم في إبراز موضع التفاعل بين الشعر وبيئته.

*علاقة الشعر بالبيئة عند الفلاسفة اليونانيين:

تتحدد علاقة الشعر بالبيئة في آراء القدماء من خلال مفهوم الوظيفة الذي يتحدد به مفهوم الشعر من جهة، وعلاقته بما يحيط به من جهة ثانية، وكنا قد قدمنا سابقا مفهوم الشعر لدى الفلاسفة اليونايين باعتبار أنهم من الأوائل الذين تدارسوا قضية الشعر والشعرية، وأشرنا إلى أن الغاية من الشعر كانت هي المنظور السائد آنذاك لتحديد مفهومه، مما يشير إلى إدراك الفلاسفة اليونايين لعلاقة الشعر بالبيئة من حيث التأثر بها، والتأثير فيها، فهو من ناحية التأثير له القدرة على توجيه الناس نحو الخير والشر معا، ومن ناحية التأثر خضوعه لقوانين المجتمع الذي ينشأ فيه، والجمهور الذي يُلقى إليه، لذلك ونتيجة إدراك هذه العلاقة نجد **أفلاطون** يحذر من الشعراء وشعرهم؛ لأنهم حسبه يروجون للخرافات والأمور المنحطة مما يفسد طبائع الناس[1]، وهو حكم ناتج عن ملاحظة نقدية أطلقها أفلاطون كانت نابعة من الواقع المعيش، ومن التوجه الفكري المُروَّج له، وعلى خلافه نجد **أرسطو** ينظر إلى العلاقة من منظار جديد، وذلك من خلال إدراكه لطبيعة الشعر

1) أحمد المنياوي: جمهورية أفلاطون، ص 128، 129.

الحقيقية، وهو أنه يقوم على الخيال، وليس لزاما له بذلك أن يكون مطابقا للواقع وحقائقه، بل بإمكانه أن يتجاوز ذلك، ولكن بنشدان الكمال في الواقع نفسه.[1]

إن إدراك هذه العلاقة تم التعبير عنها بمصطلح **المحاكاة**، وعُدَّتْ هذه الأخيرة مقياس شعرية الشعر وبؤرة صناعته، ولكنها في الآن نفسه تكشف لنا عن البيئة الفكرية التي نشأت فيها من خلال ما تشير إليه من مفهوم للشعر، وهي تنبني على تصوير ما في الخارج بطريقة انعكاسية، وإن كان المقصود بذلك الخارج قد اختلف فيه، فقد عنى به أفلاطون الأشياء الظاهرية، وعنى به أرسطو عالم المثل[2]، وعلى الرغم من أن مصطلح المحاكاة لدى الفيلسوفين يتأسس على مفهوم التقليد الذي ينظِّران من خلاله للشعر على أنه تصوير للخارج، وتجميل له، ولا وظيفة سوى التوجيه اجتماعيا ونفسيا، فإن ذلك لا يعدم امتلاكهما لوعي بعلاقة الشعر بالمحيط من جهة، ووعي بطبيعة الشعر من جهة ثانية، فأما الأول فيكشف المادة الخام للشعر، إذ لا يتأسس موضوعيا إلا من خلال ما هو موجود في الخارج ومحيط بالشاعر، سواء أكان عناصر مادية أم معنوية، وهو ما سماه **جيروم ستولنيتر المحاكاة البسيطة** حيث تؤكد هذه المحاكاة على أن علاقة الشاعر بالمحيط هي علاقة التقاط للعناصر الخارجية وانعكاسها باللغة، فالشاعر أو المصور إلى جانب إنتاجه لكل أنواع الأشياء الصناعية، يستطيع أن يخلق كل النباتات والحيوانات ونفسه أيضا، والأرض والسماء والآلهة والأجرام السماوية وكل ما في جوف الأرض في العالم الأدنى[3]، أما المحاكاة الثانية فهي ما يسميه **محاكاة الجوهر**، وتعني محاكاة الحياة ومطابقتها من حيث حركتها، وهي التي تكلم عنها أرسطو، إلا إنها محاكاة تسعى إلى تقليد عالم المثل، وتعد الدراما كنوع أدبي من أهم الأنواع الأقرب إلى البيئة الخارجية في صراعها، إلا إن ما يُحمد لأرسطو هو إدراكه لطبيعة الشعر الإستاتيكية التي تجعل شعريته ذات بعد فني جمالي، إذ ليس من مهمة الشاعر أن يروي ما حدث (...) بل إن أهمية

---

1) أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 38، 44 .

2) محمد غنيمي هلال: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ت، ص 43، 44.

3) جيروم ستولنيتر: النقد الفني (دراسة جمالية)، تر: فؤاد زكرياء، دار الوفاء للطباعة و النشر، الإسكندرية، مصر، ط 1، 2007، ص 162.

الشعر أعظم من ذلك بكثير، فالشعر شيء أقرب إلى الروح الفلسفية من التاريخ وأرفع منه، إذ أن الشعر يتجه إلى التعبير عن الكلي، بينما التاريخ يعبر عن الجزئي.[1]

لقد انتبه كل من أفلاطون وأرسطو إلى علاقة الشعر بالبيئة، وعَبَّرا عن ذلك، من خلال توجيهاتهما النقدية، بحيث ألزما الشعر بأن لا يكون منافيا لأخلاق المجتمع وتطلعاته، وأن تكون له مهمة تطهيرية لتحقيق ذلك، إلا إنهما في الآن نفسه أدركا قيمة الشعر الفنية، وإن لم يمنحاها حقها الكامل، وعبَّرا عن ذلك بمصطلح المحاكاة الذي يحدد علاقة الشعر بالبيئة من جهة، ومن جهة أخرى يحدد شعريته؛ أي يقيم علاقة تبيؤية تحيل القارئ إلى المناخ العام والسائد للنص الشعري، ولكنها في الآن نفسه تفتح المجال ليبرز شعريته، إلا إن ما ينقص المحاكاة كمفهوم، هو أنها حاصرتْ شعرية العمل الشعري من خلال ربطها بالوظيفة المنوطة، وهي وظيفة أخلاقية، وحتى انتباه أرسطو لقيمة العمل الجمالية، لم يخرجه من دائرة جعل القيمة الحقيقية للشعر في الوظيفة التطهيرية، والمحاكاة هنا وإن عبَّرتْ عن المرحلة التي ظهرت فيها، فإننا نرى أنها أبدت الكثير من القصور في معرفة طبيعة العمل الشعري، ولكنها عموما أتاحت الفرصة لمعرفة آراء نقدية حول طبيعة العلاقة القائمة بين الشعر والبيئة.

*علاقة الشعر بالبيئة عند العرب القدامى:

إذا ما انتقلنا إلى رصد آراء العرب القدامى، فإننا نجد لديهم هم أيضا وعي عميق بعلاقة الشعر بالبيئة، إذ كثيرا ما ربطوا بين عديد الظواهر الشعرية وبيئاتها الطبيعية والإنسانية، كتنبههم مثلا للصلة القائمة بين الحجاز كبيئة ورقة الشعر فيها[2]، ويثير **القاضي الجرجاني** قضية اشتراك الشعراء العرب في تشبيه الأطلال بالخط والكتابة، وقد تحدث عن ذلك في كتابه (الوساطة)، إذ عد ذلك الاشتراك ناتجا عن البيئة التي تلعب دور المؤثر، كما رأى أن البيئة بنوعيها الطبيعية والاجتماعية تمد الشعراء بمعان متقاربة وتؤثر في أساليبهم التصويرية فيقول: " إن من المعاني والصور ما تتسع له أمة وتضيق عنه أخرى

1) جيروم ستولنيتز: النقد الفني (دراسة جمالية)، ص 170، 171.

2) الشاهد البوشيخي: مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين (قضايا ونماذج ونصوص)، عالم الكتاب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 2009، ص 157.

(...) كتشبيه العرب الفتاة الحسناء بتريكة النعام، ولعل من الأمم من لم يرها، وحمرة الخدود بالورود والتفاح، وكثير من الأعراب لم يعرفها كأوصاف الفلاة."[1]

إن القاضي الجرجاني وهو يشير إلى أثر البيئة على معاني الشعر ولغته، التي تستقى مما هو محيط بالشاعر، ينبه إلى صعوبة قراءة الشعر من طرف قراء لا ينتمون إلى بيئة الشاعر، وهي ملاحظة تنم عن إدراك واع بتأثير كل بيئة على ساكنيها في توعيتهم وتوسعة مداركهم، وفي رده على آراء اللغويين الذين لا يهتمون في الشعر إلا بتصيد الأخطاء النحوية، فإنه يشير إلى أهمية إدراك طبيعة المجتمع والعصر لفهم المعاني، ومن ثم الحكم على النص الشعري، مفندا أن تكون الأحكام النقدية ثابتة في كل زمان ومكان، لذلك فهو يرى أن المتقدم شأنه شأن المولد في الصحة والخطأ، وأن القديم لا يعني على الدوام السلامة والكمال، فيقول في أحد أمثلته: " ولذلك تجد شعر عدي_ وهو جاهلي_ أسلس من شعر الفرزدق ورجز رؤبة وهما آهلان، لملازمة عدي الحاضرة وإيطانه الريف" [2]، ويعلق جمال الدين بن الشيخ على ذلك، فيرى أن اختلاف الشعر في نظر القاضي الجرجاني لا يعود إلى واقعة زمنية، ولكنه يعود إلى هذا النمط من الحضارة أو تلك، فالبداوة مثلا تفرض لغة خشنة تعكس عادات البدوي، أما التحضر فيتصف بكتابة رقيقة ودقيقة.[3]

ينتبه **أبو هلال العسكري** لتأثير الجنس الواحد والبيئة الواحدة عامة، فيقول: " وإذا كان القوم في قبيلة واحدة، فإن خواطرهم تقع متقاربة، كما أن أخلاقهم وشمائلهم تكون متضارعة"[4]، وهذا الإدراك لا ضير أنه كان نابعا من ملاحظة أشعار الشعراء التي كانت لصيقة ببيئاتها آنذاك، مُعبِّرة عنها، إذ من خلال قراءة واحدة يمكن للقارئ المعاصر أن يميز بين شعر بدوي وشعر حضري، لما يبرز فيهما من معاجم لغوية، ومشاهد

---

1) القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، مصر، ط4، 1966، 108، 109 .

2) المرجع نفسه: ص 11 .

3) جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية (تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي)، تر: مبارك حنون، محمد الوالي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2008، ص 33.

4) أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: كتاب الصناعتين، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، مصر، ط1، 1952، ص 236 .

تصويرية تنم عن أثر البيئة، وقد أشار إلى ذلك **الآمدي** في كتابه الموازنة، حيث رأى أن البيئة الواحدة تنتج شعرا يتفق في كثير من المعاني[1]، وانتباها لأثر البيئة على صناعة الشعر، يقدم **بشر بن المعتمر** نصائح للشاعر، حتى يتمكن من إنشاء نصه الشعري على أكمل وجه، فيقول: " خذ من نفسك ساعة نشاطك، وفراغ بالك وإجابتها، فإن قليل تلك الساعة أكرم جوهرا وأشرف حسنا وأحسن في الأسماع وأحلى في الصدور"[2]، ونصائح بشر بن المعتمر تدخل في نطاق ما يعرف بالبيئة النفسية التي تُسهم في تحريك خبايا الإبداع أو إخمادها، وقد عبر عنها من خلال تخير الزمان والمكان والحال المناسبين جميعا لصناعة الشعر، ويحدد **ابن قتيبة** المعرفة المنوط بالشعر نقلها؛ لأنه أداة لاكتساب اللغة من جهة، ولنقل الثقافة من جهة ثانية، وتلك المعرفة تتحدد في مجموعة عناصر لخصها جمال الدين بن الشيخ فيما يأتي:

_ الأخبار، أي المعرفة التاريخية المتعلقة بالجاهلية.

_ الأنساب الصحاح، وهي المعرفة بالأنساب التي تكتسب أهميتها الحاسمة في إقامة قواعد الانتساب إلى الجماعة العربية الإسلامية وانتقال السلطة.

_ الحِكَم المضارعة لِحكم الفلاسفة.

_ المعرفة المتعلقة بالخيل والنجوم والرياح والبرق والسحب. [3]

إن المعارف التي حددها ابن قتيبة اقتضتها البيئة كثقافة لابد منها للحفاظ على هوية الشعر العربي، ومن جهة أخرى قام الشعر العربي بحفظها كمخزون ثقافي مهم لمعرفة تاريخ الأمة العربية قديما، ومعرفة سبل معيشتها وطابع بيئتها، وينبه **ابن رشيق** أيضا إلى أثر الثقافة في تزويد الشاعر بمقومات الصناعة الشعرية، وتلك الثقافة تكون نابعة من بيئة الشاعر التي يعيش فيها طبعا، بحيث يكون لزاما عليه الدراية بها، والتفاعل معها، فيقول:"والشاعر مأخوذ بكل علم، مطلوب بكل مكرمة لاتساع الشعر واحتماله كل حمل

---

1) أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى البصري الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة حجازي، القاهرة، مصر، ط1، 1944، ص 50.

2) نقلا عن أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: كتاب الصناعتين، ص 89، 90 .

3) جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ص 10، 11 .

من نحو ولغة وفقه وحساب وفريضة، وليأخذ نفسه بحفظ الشعر والخبر ومعرفة النسب وأيام العرب."[1]

إن ما يلفت الانتباه لدى العرب القدامى هو استخدامهم لمصطلحات بيئية خالصة؛ للتعبير عن علاقة الشعر بالبيئة، والحكم عليها ونقدها، وهي مصطلحات تشير إلى حجم وقيمة الوعي الذي كان يتسم به القدامى شعراء ونقادا إزاء البيئة ومظاهرها، إذ كثيرا ما نجد ألقابا تطلق على الشعراء وشعرهم للدلالة على نوع القيمة، وهي مستقاة من الطبيعة العربية، مثل الفحول والمقاحيم والخنذيذ والسكيت والأوابد والشوارد والعين والغر، كما نجد التعبير عن المعاني والحالات يستمد مصطلحاته من حالات الطبيعة وتغيراتها، كالقرب والبعد والبرودة والحرارة والصلابة والرقة والقديم والمحدث والبديهة والارتجال[2]، وغيرها من المصطلحات التي شكلتْ معجما نقديا نابعا من البيئة العربية الخالصة، وهي ظاهرة فريدة من نوعها تستحق بحثا دقيقا لاستكناه أبعادها، خاصة وأن المصطلحات كان أكثرها مستقى من البيئة الطبيعية، وليس الاجتماعية والسياسية مثلا، وما يثير الانتباه أيضا أن التعبير عن علاقة الشعر بالبيئة، وما يكون لذلك من أثر على شعريته، لم يكن وفق مصطلح واحد كما كان لدى اليونان، الذين أبرزوا تلك العلاقة من خلال مفهوم مصطلح المحاكاة، وإنما نجد عديد التسميات المستقاة من البيئة الطبيعية للدلالة على العلاقة، وكثيرا ما أُطلقت أحكامٌ لغتُها من حركة الطبيعة، كأنْ يقال عن شعر شاعر إنه رقيق أو خشن تبعا للبيئة وآثارها، من خلال مقارنة بين حالة الطبيعة من حيث قساوتها أو ليونتها، حيث أدرك القدماء أثر البيئة الحضرية على رقة الشعر، وأثر البيئة البدوية على خشونته، ولذلك كان يعاب على من يرقق أو يخشن في غير موضع الترقيق أو التخشين، وتعدد المصطلحات الدالة على أساليب الشعرية، وطرائِقها لدى العرب القدماء، يدل على إدراكهم لطبيعة الشعر التي كانت متعددة المفاهيم والحالات، ولذلك لم يَكْفِهِمْ أن يطلقوا تسمية واحدة على طريقة من طرائقه في التعبير، فتنوعت المصطلحات تبعا لتنوع شعريته.

---

1) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط4، 1972، ص 197 .

2) الشاهد البوشيخي: مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين، ص 76 .

*علاقة الشعر بالبيئة عند الدارسين المحدثين (الغرب):

لقد ظلت علاقة الشعر بالبيئة محل بحث وتمحيص، وتوسعت في العصر الحديث، وتعددت المصطلحات المعبرة عن ذلك في محاولة للجمع بين شعرية الشعر وبيئته، وتباينت الرؤى، من حيث إعطاء الأهمية لمظاهر البيئة في خلق النص الشعري، أو التقليل من أهميتها، وهذا الانتباه لعلاقة الشعر بالبيئة يعود لطبيعته التي تعد وجها من وجوه معرفة الحياة[1]، وكونه وجها من وجوه معرفة الحياة يقتضي وجود علاقة بينه وبين المحيط، بغض النظر عن نوعية تلك العلاقة، وطريقة إدراكها؛ لأن الشعر هو نقطة ارتكاز المعرفة الموجودة في محيط ما[2]؛ وبإمكانه الدخول إلى أعماق الحقيقة على عكس العلوم الميدانية التي تكتفي بظواهر الأشياء، ومقدرة الشعر تلك ناتجة عن كونه وسيلة اتصال بين النفس الإنسانية وروح الأشياء الموجودة حولها.[3]

وانضوى الاهتمام بعلاقة الشعر بالبيئة في العصر الحديث تحت اتجاهات سعت إلى ربط الأدب عامة بالبيئة، وقد بدأ الاهتمام الفعلي بذلك في دراسة مبكرة لتاريخ الشعر الانجليزي **لتوماس وارتن Thomas Wharton** (1728 / 1790)، إذ تحدث في كتابه (تاريخ الشعر الانجليزي) عن أهمية دراسة الشعر القديم؛ لأنه يسجل لمحات من الزمن القديم، ويحفظ أوضح صور الماضي تصويرا وتعبيرا[4]، وهذا الاهتمام الموسع بعلاقة الأدب عامة بالبيئة في العصر الحديث، كان نتيجة ظهور علوم تبحث في البيئة وعلاقات الكائنات بها، سواء من مفهوم علمي خالص، أو من خلال مفاهيم اجتماعية وفلسفية وسياسية...، وقد نبع هذا الاهتمام بعلاقة الأدب بالبيئة عن وعي معاصر عميق بعلاقة مكونات البيئة بعضها ببعض، إلا أن هذا الاهتمام لم يكن أدبيا خالصا نبع عن حاجة أدبية ونقدية، تبحث في أدبية النص انطلاقا من عناصره الداخلية، وإنما برز هذا الاهتمام في علوم إنسانية تناولت الأدب باعتباره وسيلة من وسائل المعرفة الاجتماعية

---

1) محمد علي مقلد: الشعر والصراع الإيديولوجي، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 1، 1996، ص 105 .

2) ثريا عبد الفتاح ملحس: القيم الروحية في الشعر العربي قديمه وحديثه (حتى منتصف القرن العشرين)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1964، ص 26 .

3) محمد علي مقلد: الشعر والصراع الإيديولوجي، ص 105.

4) محمد عبد السلام كفافي: في الأدب المقارن (دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي)، دار النهضة العربي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص 51 .

والفلسفية وحتى السياسية، ففتحت بذلك بابا مهما يبدي علاقة الأدب بالبيئة، ويعد **أوجست كونت August Conte** (1857/1798) من أهم الفلاسفة المعاصرين الذين وظفوا آراءهم حول المجتمع لدراسة الأدب، وبيان علاقته بالبيئة، كما يعد **هيبوليت تين H.Taine**من أشهر النقاد الفلاسفة الذين وسعوا من حجم علاقة الأدب بالبيئة من خلال الثلاثية المشهورة (الجنس، العصر، البيئة)؛ لفهم حركته وظواهره[1]، وكما نرى فإن الاهتمام بعلاقة الأدب بالبيئة بدأت في العصر الحديث من خلال مداخل غير أدبية، كانت في الغالب فلسفية أو اجتماعية لفهم تلك العلاقة ودراستها، وقد أفضى هذا الاهتمام إلى ظهور تيارات واتجاهات انتصرت لأثر البيئة على الأدب، وقدمت مصطلحات معبرة عن حجم العلاقة وطبيعتها.

يعد التيار الماركسي من أهم التيارات التي فتحت مدخلا مهما لدراسة علاقة الأدب بالبيئة، إذ نتج عنه التيار الواقعي في الأدب، والنقد الذي يستند على أهم المقولات اللينينية _ نسبة إلى لينين _ التي ترى أن الفن شكل خاص من الوعي الاجتماعي يعكس الواقع في صورة فنية رمزية[2]، وهذا الاتجاه كان مبدأه الأساسي ربط الأدب بالواقع، والانتصار لتلك العلاقة من خلال النظر إلى وظيفة النص الأدبي المتوخاة، وهي وظيفة تسعى إلى التعبير الصادق عن الحياة بكل تشعباتها، من خلال مفهوم الانعكاس النابع من نظرية **الانعكاس** اللينينية، التي ترى أن المادة والطبيعة توجدان بصورة مستقلة عن الوعي الإنساني، وعن تفكيره ومشاعره، إذ يقول **لينين Vladimir Lenin**: "إن مشاعرنا ووعينا ليست أكثر من صورة للعالم الخارجي، ومفهوم أن أي تصوير لا يمكن أن يتم من دون الشيء المُصَوَّر(...) إلا أن هذا الشيء المصور يوجد بصورة مستقلة عن المُصَوِّر(...) وتتسم عملية انعكاس العالم الخارجي بواسطة وعي الإنسان بطابع دياليكتيكي، فينتقل الإنسان من طرائق معالجة المعطيات الملموسة من الأشكال الأولية لانعكاس الواقع الخارجي إلى التعميميات(...) وتقاس القيمة الجمالية للعمل الفني بالوعي الاجتماعي الذي يرتبط بالواقع."[3]

---

1) محمد عبد السلام كفافي: في الأدب المقارن، ص 52 .

2) عز الدين المناصرة: علم الشعريات، ص 315 .

3) المرجع نفسه: ص 315 .

لقد نظَّر الواقعيون لعلاقة الأدب عامة، والشعر خاصة بالبيئة التي ينشأ فيها؛ لأن الشعر حسبهم هو وسيلة من وسائل الوعي الاجتماعي، حيث تلتزم كل وسائل التعبير والتعامل في المجتمع من أجل خدمة الواقع بكل متغيراته، وهو مبدأ نابع كما أسلفنا من تأثير المرحلة التي ظهر فيها التيار الماركسي، وما انجر عنه من تيارات واقعية متعددة؛ إلا أن هذه الدعوة التي ألزمت الشعر بأن يكون صورة صادقة عن الحياة لم تُغفل الجانب الجمالي للشعر، مدركة خطورته ودوره في التوجيه والتوعية، ولكنها حاصرت ذلك بإلزام الشعر بأن تكون له حقيقة واحدة يدافع عنها، وهي الحقيقة الواقعية لا الفنية التي ينبني من خلالها وعي شعري خاص.

يرى **تشيرنيشيفسكي Chernyshevsky** أن الجمال هو الحياة، محددا مهمة الفن عامة فيما يصوره ويستقيه من الحياة مباشرة، رافضا الأفكار المجردة فيقول: " يصبح من المفهوم _ الجمال هو الحياة _ لماذا لا توجد أفكار مجردة في نطاق الجمال، بل توجد كائنات فردية فقط، نحن نرى الكائنات الحقيقية الحية، وأما الأفكار العامة المجردة فلا تدخل ضمن نطاق الحياة" [1]، ويتضح لنا من خلال ما سبق أن الشعر باعتباره فنا لا قدرة له على إبداع الجمال المجرد، وأن الحياة بكل ما فيها تبقى المورد الوحيد لاستقاء المعاني وتصوير الجمال وإبرازه، وهي نظرة أبدت جانبا من علاقة الشعر بالبيئة من حيث استناده على مكوناتها في تشكيل مادته التصويرية، ولكنها نظرة مجحفة إزاء طبيعة الشعر الانزياحية والتجريدية، والمستقلة بسماتها الإبداعية عن حركة الواقع المعقدة.

ويثير **لوكاش Lukacs** قضية علاقة الأدب عامة بالبيئة من خلال ما يقوم به العمل الأدبي من نقد للمجتمع وكشف لفساده، والمقصود هنا طبعا المجتمع الرأسمالي، والتركيز يكون على المضمون الذي من خلاله يعبر الأديب عن طبقات المجتمع وتصارعها، مؤمنا بوجود علاقة جدلية بين الأدب والبيئة، تتجاوز الانعكاس إلى تحقيق كمالها الجدلي الذي يرتسم بين الوجود والوعي.[2]

---

1) عبد العزيز إبراهيم: شعرية الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005، ص 26 .

2) George Lukacs : la théorie du roman, paris, Denoël–Gonthier, 1975, p :34 .

إن الواقعية تعد تيارا بارزا من التيارات التي اهتمت ونظَّرت لعلاقة الأدب بالواقع، إذ كما رأينا جعلت الواقع هو المصدر الوحيد لضمان وجود نوع كتابي يسمى الأدب، وذلك من خلال مده بالمواضيع والرؤى، إذ لا مجال للكاتب لأن يبدع نصه من دون انضوائه تحت لواء حركة المجتمع السياسية والاجتماعية والثقافية، وهذه الرؤية نابعة من الماركسية التي تؤمن بوجود علاقة جدلية بين القاعدة المادية (البناء التحتي للمجتمع)، وبين البناء الفوقي الذي يشكل الأدب، والثقافة أهم مكوناته، وترى أن البناء التحتي هو الذي يحدد الوعي الاجتماعي، ويتحكم في البناء الفوقي، ويوجه مساره الرؤيوي، ولذلك فكل تطور أدبي لا يتم بفعل عوامل داخلية وحسب، وإنما بفعل تفاعل الأدب مع المجتمع[1]، ورغم تعدد اتجاهات التيار الواقعي من طبيعية واشتراكية...إلا إنها تميزت بخصائص مشتركة من أهمها:

1- المواضيع مستقاة من الواقع؛ لأن الأدب ملزم بالتفاعل مع محيطه البيئي.

2- حيادية الأدب في عرض الواقع.

3- الالتزام ببحث العلل والأسباب والدوافع والنتائج للظواهر الاجتماعية.

4- الابتعاد باللغة عن التكلف.

5- تركيب عالم شبيه بالواقع، والبعد عن التقرير والمباشرة.

6-إبراز نموذج بطولي في إطار التلاحم النضالي مع الجماهير. [2]

إن الواقعية ضمت إلى جانب رؤاها الموضوعية رؤى فنية، والرابط بينها كان مفهوم **الانعكاس** الذي من خلاله تم إبراز طبيعة علاقة أي نص أدبي بالبيئة، وإنْ حوصرت هذه الأخيرة في نطاق المجتمع المتصارع الطبقات، والذي من خلاله أيضا تم تحديد أهمية الأدب موضوعيا وفنيا في الآن نفسه، ذلك أنه من أبرز مهماته ربط التخيل الإنساني بالواقع المشخص، وصوغ رؤية متكاملة للإنسان والمجتمع[3]، ومن المذاهب

---

1) عبده عبود: الأدب المقارن (مشكلات وآفاق)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، مكتبة الأسد الوطنية، دمشق، سوريا، 1999، ص 38، 39 .

2) انظر عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب (مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، مكتبة الأسد الوطنية، دمشق، سوريا، 1999، ص 137، 142 .

3) فتحي محمود إبراهيم أبو العينين: الأدب والقيم الاجتماعية القروية (دراسة تحليلية وبحث ميداني في ضوء مفاهيم علم الاجتماع)، رسالة ماجستير، جامعة عين شمس، كلية الآداب، 1976، ص 17 .

التي بحثت حديثا في علاقة الأدب بالبيئة المذهب الوجودي، حيث نظَّر لتلك العلاقة بمفهوم **الالتزام**، ومفاهيم أخرى حاولت من خلالها إعادة الصلة بين الإنسان والوجود، ولكن من منطلق الحرية وعدم التقيد بأي قيد[1]، ومفهوم الالتزام الذي روجتْ له الوجودية لا يحمل أي محتوى سياسي أو اجتماعي، بل هو التزام إنساني عام بحيث يلتزم الكاتب بموقف معين تجاه الوجود عامة ووجوده خاصة، وعدم الالتزام بأي محتوى إيديولوجي معين يعود إلى خصائص الوجودية في حد ذاتها، والتي سعت إلى عدم تقييد حركة الإنسان، لكنها ظلت ملتزمة بإشكالية مصيره في الحياة، وإلى جانب مفهوم الالتزام يبرز مفهوم **الاغتراب** الذي يُعَدُّ مفتاحا هاما لفهم رؤية الوجوديين لعلاقة الأدب عامة بالبيئة، حيث يشير هذا المفهوم إلى حياة الفنان التي لا تنسجم مع طبيعة الحياة القائمة في عصره؛ لأن علاقته بها مبتورة، وإذ ذاك يكون الفنان ملتزما بالانغماس في عملية ندب مأساوي لمظاهر الحياة، والتعبير عن الافتقار إلى أية نظرة أخلاقية مقنعة والعجز عن الالتزام بأي موقف يوحي بالخير أو الشر.[2]

يتمظهر حديثا اتجاه نقدي آخر يهتم بجانب من جوانب البيئة في علاقتها بالأدب، وهو النقد الثقافي الذي يسعى إلى قراءة العمل الأدبي من منظور بيئته الثقافية والسياسية، على اعتبار أن هذه الأخيرة لها القدرة على السيطرة أكثر في توجيه الثقافة، يقول **غرين بلات GreenBlatt:** " لا بد للتحليل الثقافي الكامل أن يذهب إلى ما هو أبعد من النص ليحدد الروابط بين النص والقيم من جهة، والمؤسسات والممارسات الأخرى في الثقافة من جهة أخرى"[3]، ورؤيته تسعى في قراءتها للنص إلى تجاوز معاييره الداخلية، وتوسيع أدبيته العامة من خلال إحالته إلى القيم الخارجية المتأثر بها والمؤثر فيها؛ لأن النص من منظور النقد الثقافي يظل لعبة ثقافية تمويهية لها قوة التأثير والتغيير.

وإذا كانت الواقعية والوجودية قد جهرتا بوجود علاقة متينة بين الأدب والبيئة بغض النظر عن طبيعتها، فإن هناك اتجاهات تبدو في ظاهرها غير معنية بتلك العلاقة أو أنها رافضة

---

1) حسام الخطيب: محاضرات في تطور الأدب الأوروبي، ص 180، 181، 182.

2) المرجع نفسه: ص 333، 334، 335 .

3) ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 80.

لها تماما، ولكنها في عمقها تشير إليها، وتثير شيئا منها، وإن كان عن طريق غير مباشر، ومن أهم تلك الاتجاهات نجد الرومانسية، والاتجاه النفسي بالإضافة للبنيوية في بعض أطروحاتها، فمعلوم أن الرومانسية ظهرت لدحض ما نادت به الكلاسيكية، خاصة مفهوم العقلانية الذي استبدلته بالعاطفة، ودافعت عن ذاتية الأشخاص وحريتهم، وأعادت للشعر الغنائي اعتباره، ونبذت القيم الاجتماعية الصارمة، إلا أن ذلك لم يمنعها من إبراز العلاقة بين حركة الشعر والبيئة التي ينشأ فيها، وذلك من خلال لفت الأنظار إلى معاناة الإنسان في ظل مجتمع صناعي قاس، ومن خلال التشبث بالطبيعة والتماهي فيها، والتي تُعَدُّ جزءا من مكونات البيئة عامة، ويعلق على هذا التماهي **حسام الخطيب** بقوله: " وتجري الحركة في الحياة وفي الطبيعة بشكل متداخل لا يدع مجالا لإمكان التفريق بينهما، حتى ليبدو الإنسان هنا أشبه بظاهرة من ظواهر الطبيعة"[1]، وبالرغم من أن الرومانسية تبدو غير آبهة بالخارج إلا بما يثير المشاعر، فإنها في تعبيرها عن معاناة الإنسان لا تكف عن نبذ الحياة الخارجية القاسية، أو التفاؤل إزاء الوضع الخارجي، وكل ذلك ينم عن علاقة الشعر بالبيئة، من حيث التعبير عنها، والتأثير فيها والتأثر بها؛ أي التفاعل مع مظاهرها خاصة الطبيعية منها، وما الرومانسية إلا مرحلة من مراحل ذلك التفاعل، أو التبيؤ الذي انطلق فيه الشعراء من بيئتهم الطبيعية في تشكيل المعاني والصور المشتقة من الواقع الراهن، وتبدو علاقتهم بالبيئة أكثر من خلال نزعاتهم الإنسانية، وميولهم الشعبية التي كانت ظاهرة في شعرهم رغم اتسامهم بالذاتية. [2]

ينبني الاتجاه النفسي على معطيات الشعور واللاشعور، والتي من خلالها تتأسس معايير التحليل والحكم، وبالرغم من أن هذا الاتجاه يعتني عناية كبيرة بدخيلة الإنسان دون سواها، إلا أننا نلمس فيه وعيا بقيمة العلاقة بين الفن عامة والبيئة، على اعتبار أن الفن سلوك يخضع لثنائية الشعور واللاشعور الخاصة بالحياة النفسية للفنان، بحيث تتبني تلك الحياة على مستويات ثلاثة، وهي: الأنا، والهو، والأنا الأعلى، فالأنا يتكون من الشعور واللاشعور، وهو ذو صلة وثيقة بالبيئة الاجتماعية والطبيعية، ويتمثل دوره في

---

1) حسام الخطيب: محاضرات في تطور الأدب الأوروبي، ص 208.

2) عبد الرحمن عبد الحميد علي: النقد الأدبي بين الحداثة والتقليد، دار الكتاب الحديث، مصر، الكويت، الجزائر، 2005، ص 174 .

ربط داخل النفس (الهو) بالبيئة، من أجل إخضاعه لرغبات العالم، وفي الوقت نفسه يكيف العالم عن طريق النشاط العقلي برغبات (الهو)، وكل ذلك يكون تحت أنظار (الأنا) الأعلى الذي يمتلك الحقيقة، فيوجه ويضبط الشعور واللاشعور[1]، ومن هذا المنظور يتحول الشعر باعتباره عملا فنيا صادرا عن (الأنا) إلى وسيلة تحيل إلى شعور الكاتب ولا شعوره، وفي الوقت ذاته تحمل بذرة تحقيق رغبة (الهو) في التواصل مع البيئة الخارجية، وتكييفها مع متطلباته، بمعنى أن الشعر في منظور الاتجاه النفسي، وإن كان همه التعبير عن النفس ومتطلباتها، فإنه في النهاية يحيل إلى البيئة الخارجية، في محاولة لفهم علاقة لا شعور الشاعر ببيئته، وضبط حركته تجاه القيم السائدة، إما تأييدا أو رغبة أو رفضا.

تعد الشكلانية من أهم الاتجاهات التي نادت بنبذ أي صلة للشعر بما هو خارجي، ورفضت رفضا قاطعا مفهوم الانعكاس الذي روجت له الواقعية، إلا إنه بالرغم من ذلك نجدها عن طريق غير مباشر تشير إلى علاقة الأدب عامة بالبيئة، وحركة منظوماتها السياسية والاجتماعية والثقافية، وذلك من خلال طرحها لقضية **التطور الأدبي**، والذي له علاقة مباشرة بسيرورة التاريخ في البيئة الواحدة، إذ تسهم هذه الأخيرة في تشكيل نسق جديد من عصر لآخر، ذلك النسق الذي تتمظهر آثاره في العمل الأدبي من خلال ما يسميه **جاكبسون القيمة المهيمنة**، التي تتشكل داخليا عن طريق فني خالص، وفي الآن نفسه تحيل باطنيا إلى النسق الخارجي المؤثر في حركة الأدب التاريخية التطورية[2]، مما يحيل إلى وجود علاقة بين الأدب والبيئة، وإن لم يحتف بها النقد؛ لأنها تبقى ماثلة في عناصر التغير التي تطرأ عليها، والتي تكون غالبا ذات صلة بالسياق الخارجي النفسي أو الاجتماعي.

*علاقة الشعر بالبيئة عند الدارسين المحدثين (العرب):

إن إسهام العرب حديثا في بلورة مفاهيم حول علاقة الشعر بالبيئة، لا تعدو أن تكون آراء عامة، أو إعادة لما أنتجه الغرب، لذلك فإننا نكتفي بالإشارة إلى اليسير منها، **فحنا**

1) حسام الخطيب: محاضرات في تطور الأدب الأوروبي، ص 433.

2) محمد العياشي كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة أسلوبية)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص 41، 42 .

الفاخوري يرى أن البيئة بكل أحداثها وأحوالها وملابساتها تؤثر في الأديب، ويظهر أثرها في مادة صوره، وفي توجيه فكره، وتعبئة آرائه، وإذكاء قريحته، وإيقاظ شعوره، وفي تليين عباراته أو تخشينها، وفي التصريح أو التلميح، وفي الإجمال أو التفصيل، مستندا على آراء الغربيين في دراسة علاقة الأدب بالبيئة خاصة آراء هيبوليت تين، لكن أهم ما يثيره الفاخوري هو نظرته إلى تقسيمات الدارسين للعصور الأدبية للأدب العربي، حيث رأى أن تلك التقسيمات خضعت لنظرتين لغوية وبيئية، فأما الأولى تم من خلالها تقسيم الأدب إلى: أدب قديم، ومخضرم، ومولد، ومحدث، وأما الثانية فقسم الأدب من خلالها إلى: جاهلي وإسلامي وعباسي وأدب انحطاط وأدب نهضة. [1]

ويثير **عز الدين إسماعيل** قضية تذوق الجمال في النص الأدبي عامة، إذ يُعِدُّهُ خصيصة تتأثر بالجنس، والبيئة، والوضعية الاجتماعية، والزمن إضافة لأسباب أخرى فيزيولوجية[2]، وعلاقة الأدب بالبيئة لدى عز الدين إسماعيل كما يبدو لا تتعلق بالناحية اللغوية والتصويرية أو الموضوعية، وإنما تتعدى إلى مسألة القراءة والتذوق التي تخضع هي أيضا لعامل البيئة الذي يوجه الأذواق ويبلورها، ويتناول **تمام حسان** قضية علاقة الشعر بالبيئة من حيث وظيفة الأول ودوره في الحياة، معلقا على الشعر العربي القديم بقوله: " وكل أمة بحاجة إلى ذاكرة قومية تذكرها بماضيها وتراثها القومي، وتعينها على الاحتفاظ بشخصية متميزة مستمرة في التاريخ يتوارثها جيل عن جيل (...) ولقد اعتمدت العرب لجهلها بالكتابة على الرواية والمشافهة لحفظ تاريخها وتراثها، وجعلت ذلك عادة في جاهليتها وصدر إسلامها"[3]، والمشافهة التي يشير إليها تمام حسان كان الشعر من بين وسائلها، وكانت علاقته بالبيئة ذات بعد وظيفي، يتمثل في الحفاظ على تراث الأمة، لذلك لم يستطع الشعر العربي التحرر من أسر الجماعة رغم اتصافه بالغنائية؛ لأن تلك الغنائية ظلت مرتبطة بالجماعة ومعبرة عن روحها.

---

1) حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي القديم، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص 26، ص 38 .

2) كريب رمضان: فلسفة الجمال في النقد الأدبي (مصطفى ناصف نموذجا)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 2009، ص 19 .

3) سليمان محمد سليمان: المحاكاة في الشعر الجاهلي بين التقليد والإبداع، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2005، ص 37 .

ويطرح **باديس فوغالي** قضيتي الزمان والمكان باعتبار أنهما عنصران مهمان في بيان علاقة الشعر بالبيئة، والمؤسسة على معطيات فكرية ونفسية واجتماعية، بحيث يعدهما وعاءان يحويان جملة من الأحداث التي تبرز تفاعل الذات مع بيئتها[1]، ويشاطره **نور الدين السد** من حيث احتفائه بالمكان والزمان؛ لأنهما يكشفان عن حجم علاقة الشعر بالبيئة، من حيث تلونهما بلون سياسي، أو اجتماعي، أو نفسي إلى جانب اللون الفني[2]، فالزمان والمكان عنصران جوهريان في البيئة الخارجية، وهما عنصران مهمان أيضا في البنية الداخلية للنص؛ لأنهما مكونان رئيسان لمادته اللغوية والتصويرية والدلالية، ولهما دور بارز في تحديد حجم العلاقة الراسخة بين النص وبيئته، وبيان أصول التطور على المستوى الخارجي والداخلي.

إن الآراء التي تم تدراسها حول علاقة الشعر بالبيئة، تقودنا إلى استخلاص مجموعة معتبرة من النتائج التي تمثل عصارة آراء عربية وغربية، قديمة وحديثة، وتبرز لنا حجم العلاقة بين الإبداع الشعري والبيئة، نكتفي بذكر أهمها:

1- العلاقة بين الشعر والبيئة قد اختلف في تحديد أهميتها، إلا أن الذين كانوا يؤمنون بوظيفة الشعر الخارجية، هم الذين اهتموا بتلك العلاقة، ودافعوا عنها، وصادقوا على أهميتها في وجود الشعر.

2- علاقة الشعر تتقوى أكثر بالبيئة، إذا ما تم انضواؤه تحت راية جماعية سياسية كانت أم اجتماعية أم ثقافية، على العكس من انضوائه تحت مظلة الذاتية.

3- المصطلحات التي تم بها التعبير عن علاقة الشعر بالبيئة، حاولت الجمع بين طبيعة الشعر من جهة، وعلاقته بما هو خارجي من جهة ثانية، بغض النظر عن نتائج ذلك الجمع.

---

1) انظر: باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2008، ص 181،...، ص 186 .

2) انظر: نور الدين السد، الشعرية العربية (دراسة التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي) ج 2، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، ص 29،...، ص 127 .

4- أهم مصطلحين تكلما عن علاقة الشعر بالبيئة هما المحاكاة والانعكاس، إلا أن ما يؤخذ عليهما، هو نفيهما لقدرة الشعر على إنتاج المعنى، إذ جعلا هذا الأخير خارجيا تنتجه الحياة بكل مظاهرها، وما الشعر إلا محاكي لها أو عاكس.

5-الدارسين العرب ومنذ القدم – على حد علمي – لم يوجِدوا مصطلحا قائما بذاته للدلالة على طبيعة علاقة الشعر بالبيئة، ورغم البدايات المُشرِّفة قديما من حيث المصطلحات النقدية النابعة من البيئة، إلا أن ذلك لم يُسهم في إمكانية إنتاج مصطلح جامع، وناتج عن وعي عربي خالص بعيدا عن المصطلحات المترجمة.

إن ما قدمناه سلفا لا يعني قلة أهميته، إلا أننا نرى أنه يمثل جميعا أوجها من أوجه تفاعل الشعر مع البيئة؛ أي وجها تبيؤيا يخضع لمعطيات عديدة من أهمها المعطى الأدبي والنقدي في تفاعلهما مع معطيات البيئة السياسية والاجتماعية والثقافية، والسؤال المطروح هنا: هل علاقة الشعر بالبيئة تتطلب ممارسة المحاكاة أم الامتثال للانعكاس؟ أم إنها مُلزَمة بالالتزام لرؤية الذات إزاء متطلباتها ومتطلبات البيئة ؟ أم إنها بحاجة إلى إعادة قراءة وعي الذات من أجل إرساء قراءة جديدة لها؟ هل هي بحاجة إلى بناء تفاعل كلي مع البيئة؟ أم إنها بحاجة إلى جزئيات بيئية فقط؟ هل تلك العلاقة بحاجة إلى الصوت الداخلي للشعر أم للصوت الخارجي لبيئته؟ بمعنى هل هي بحاجة للانتصار لشعرية الشعر أم لبيئية الشعر؟ هي أسئلة تتوالى نسعى للإجابة عنها فيما يأتي:

2-التبيؤ الشعري ومسيرة الشعر العربي:

*التبيؤ الشعري وقوانينه العامة:

إن المحاكاة والانعكاس محتملا الوجود في الشعر وفي الأدب عامة، ولكنهما في الشعر الجيد ضئيلا الظهور، وحتى تلك النصوص التي تبدو ضعيفة القيمة فنيا، والتي تكتفي بنقل الواقع وتصويره تصويرا مطابقا لا نعدم فيها المغايرة، لما هو موجود في الواقع، من حيث تطرقها لأمور، وإهمالها لأخرى، ومن خلال وجود البعد الذاتي الذي لا يتملص منه نص أدبي، ولكن كلما نأى النص عن التكلف والإقحام الذي لا طائل منه، كان بالإمكان له أن ينطلق نحو أفق الشعرية الرحب، وهنا تظهر فاعلية التبيؤ؛ أي فاعلية تعامل الشعر مع بيئة الشاعر بكل مكوناتها المادية وغير المادية، تلك الفاعلية التي تتجسد بالوعي الذي

يتأمل ويكشف ويستخدم ما هو متاح له في لحظته الزمكانية وفق معطيات إبداعية خالصة، ولذلك يؤكد **جابر عصفور** أن الإلحاح على ارتباط الشعر بالعصر يحوله إلى محاكاة تنتهي فاعليته بانتهاء المرحلة التي عبر عنها، ولذلك كي يمتلك الشعر صفة المحدث عليه أن يتمرد على العصر ليس من خلال نفيه، ولكن بإحداث التغيير فيه لا الاكتفاء بمجرد الوجود[1]؛ لأن التبيؤ البناء هو الذي يتجاوز وصف الحاضر إلى تفعيل الرؤى نحوه، وتأسيس ما هو مغاير لمعطياته.

ويعلق **يوسف وغليسي** على تجربة أحد الشعراء الجزائريين وهو نور الدين درويش في علاقتها براهنها، بأنه انتقل فيها من الجهر الصارخ إلى الهمس الهادئ، ومن الراجمات الشعرية إلى القصيدة الصامتة الصافية، ومن المعنى إلى معنى المعنى، ومن القصيدة التي تؤتي أُكلها في كل حين، لكن لا يعني ذلك أنه أفرغ التجربة من قضيتها، ولكنه شعرن القضية وذوبها في الماء الشعري[2]، وتعليق يوسف وغليسي ينطلق من رؤية تقر بوجود علاقة بين الشعر والبيئة، وتحتفي بأهمية تلك العلاقة في البناء الرؤيوي للشعر، ولكن ليس على حساب الإبداعية التي لا تقبل بالسير الأعمى وراء متطلبات البيئة، لذلك نجد أن انضواء الشعر ضمن حملة ما بالترويج الزائد لها يُفقِد الشعر شعريته، ويجعله رهين لحظة معينة تنقضي فاعليتهُ بانقضائها، والمطلوب إذن هو أن يظل الشعر على علاقة ببيئته، حتى لا يتحول إلى مجرد لعبة لغوية، ولكن من منطلقات تبيؤية متوازنة تُدخِل معطيات البيئة في نطاق الشعرية المتحررة من القيود الخارجية، التي لا علاقة لها بالإبداع، حتى يكتسب العمل الشعري حضوره الدائم، ويظل مفتوح الأفق متجدد الدلالات مكتسبا شرعية انبعاثه في كل زمان.

إن الشعر يتغير بتغير المحيط الذي ينشأ فيه، وتتغير معه الأحكام والرؤى النقدية التي تتأثر أيضا بتلك العلاقة الناشئة بين الشعر ومحيطه، وهي علاقة تبرز الشعر كمكون من مكونات البيئة الإبداعية والثقافية، وتتمظهر تلك العلاقة في النص من خلال مجموعة

---

1) جابر عصفور: رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 336 .

2) يوسف وغليسي، في ظلال النصوص (تأملات نقدية في كتابات جزائرية)، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009، ص 232 .

مظاهر بيئية لا تمثل وجها انعكاسيا، وإنما تتبني وفق منظور جديد هو منظور الإبداع، الذي تنتقل إليه مكونات البيئة ومتغيراتها لتحتفي بدور جديد، يحيل من جهة إلى البيئة، ومن جهة إلى الأبعاد الجمالية التي صار عليها داخل النص الشعري، ولأن الشعر رهين لغته وزمانه ومكانه[1]، فإنه يتغير بتغير الأزمنة والأمكنة وتطور المحيط، ولو أن هناك قضايا تظل مطروحة على الدوام، والتغير يطال مفاهيمه ومكوناته وشعريته، وقد لمسنا ذلك في تحديد مفهومي الشعر والشعرية سابقا، ولأن الفن عامة هو واسطة بين الإنسان والواقع[2]، فإنه يتأثر بمختلف المؤثرات الإنسانية والواقعية التي تشكل شعريته وجماليته الخاصة، حيث تنصهر داخله المظاهر الخارجية من خلال تجاوز خارجيتها وإعادة خلقها، والشعر في ارتباطه بعصره ومسايرته له وتعبيره عنه، لا يمنعه ذلك من تحقيق التفرد، والفرق واضح بين شعر ينطلق من بيئته بكل مقوماتها الزمانية والمكانية، ليتمرد تمردا إيجابيا يحقق له حداثتَه لا معاصرتَه، وبين شعر يكتفي بالحضور في البيئة حضورا خامدا لا أثر لفاعليته الإبداعية.

إن التبيؤ الإيجابي هو الذي ينبني على الحوار الشامل بين الشاعر والبيئة، وبين الناقد والبيئة، وبين الشاعر والناقد؛ لأن هذين الأخيرين كائنان بيولوجيان كما يرى عز الدين المناصرة، وخاصية البيولوجية الكامنة فيهما تسمح لهما بإقامة حوار مع العالم[3]، ولكنه ليس كأي حوار، إنه حوار نابع عن وعي وإدراك، ومؤسسٌ على قيم معرفية تتعلق بالوجود والانتماء، حوار يتجاوز خاصية الانعكاس، ويحدد للشعر علاقته الأساسية بالمحيط، والتي تنبني على المحاورة والتأثير، ويتجسد بذلك الشعر كتجربة تتفاعل مع البيئة، وتتجاوز أطروحة كونه نتاجا للبيئة، وخاصية التفاعل الحاصلة هي بسبب كون الشعر نتاجا إنسانيا، ﴿وَكَانَ الإِنْسَانُ أَكْثَرَ شَيْءٍ جَدَلاً﴾ الكهف/54، لذلك ينبني التبيؤ على التعدد والتعقد، يتأثر بمتغيرات البيئة، ويتفاعل معها، ويسهم في إرساء معطياتها، واهتمام الشعر بما يحيط به كان نتيجة للنقد الذي جعل للشعر غاية كما يرى **صلاح فضل**[4]، تلك المهمة

---

1) خليل الموسى: جماليات الشعرية، ص 21 .

2) عبد العزيز إبراهيم: شعرية الحداثة، ص 19 .

3) عز الدين المناصرة: جمرة النص الشعري (مقاربات في الشعر والشعراء والحادثة والفاعلية)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص 87 .

4) صلاح فضل: أدبية النص، ص 190 .

التي بدأت منذ أفلاطون، والتي تراوحت بين الأخلاقي و الإمتاعي، فظل الشعر على مدى عصور طويلة يوجه أنظاره للخارج على حساب الداخل، وإن كانت البنيوية وصويحباتها قد لعبن دورا كبيرا في توجيه أنظار الشعر نحو الداخل؛ فإن قضية الداخل والخارج تظل عقدة كبرى لا يتأسس من دونها الشعر والنقد معا؛ لأن الشعر إذ وجد في حياة البشرية لم يوجد ليكون صورة للخارج أو الداخل، وإنما وجد باعتباره وسيلة تستعمله البشرية حسب حاجاتها ومقتضيات عصرها، فالشعر يظل وسيلة لتحقيق غايات مرجوة جمالية ونفسية وفكرية، وإذا كان صلاح فضل قد رأى أن اهتمام الشعر بما يحيط به، كان نتيجة للنقد الذي وجه الشعر، وجعل له غاية، فإني أرى على أهمية هذا الرأي، أن النقد وحده لا يحدد ماهية الشعر وطبيعة علاقته بالبيئة، ونوع أدوراه ووظائفه؛ لأن ذلك قد يعود إلى حاجات الشاعر والمجتمع، فتكون العلاقة نابعة عن غايات خارجية، لا يكون للنقد دخل فيها، وإنما يَنتبه إليها بعد خروج النص الشعري للعلن، حيث يلاحظ النقد تلك العلاقة ويتحسسها، فيؤسس مقولاته حولها.

إن تفاعل الشعر مع المحيط يختلف عن تفاعل بقية العناصر الموجودة في ذلك المحيط؛ لأن الشعر ذو طبيعة مختلفة، فهو ذو منحى تأويلي في فهم العالم والمحيط من خلال خاصية التخييل[1]، التي تقوم بتكسير العناصر البيئية، وجعلها ذاتا حوارية ناطقة، ولأن التأويل في حد ذاته يبحث في فهم النص من خلال طبيعته وعلاقته بمحيطه ومنشئه وقارئه[2]، فإن البيئة في الشعر الحق ليست معرفة توثيقية يبحث عنها الناقد، وإن كانت تسهم في تحديد جزء من ذلك، وإنما تتحول إلى عناصر جديدة لها وظيفة مختلفة، تتأسس على الجمال من خلال عناصر الشعرية التي تتحدد بها، والتي يتيحها الشعر كجنس تخييلي؛ لكن هذا التفاعل الحاصل بين الشعر والبيئة يحتاج إلى وعي عميق من الشاعر والقارئ معا حتى تكتمل للشعر قوته، والتي لا تتحقق إلا من خلال رؤية شمولية مدركة لطبيعة المكان والزمان وعلاقتهما بالإنسان، وإذا كان الإنسان لا يعيد إنتاج الطبيعة – وهي جزء من البيئة – بل يختبر ذاته من خلالها، فإن ذلك يعود إلى طبيعة الإنسان في

---

1) عبد العزيز بومسهولي: الشعر، الوجود والزمان، رؤية فلسفية للشعر، إفريقيا الشرق، المغرب، لبنان، 2002، ص 10 .

2) يوسف عليمات: النسق الثقافي، ص 66 .

حد ذاته باعتباره الكائن الوحيد الذي يحمل تصورا ثقافيا ونفسيا عن البيئة، ولذلك فعلاقة الشعر الأساسية بالبيئة تتأسس من هذا الجانب الذي يحمل تصورا ثقافيا ونفسيا عن البيئة، والذي يحول هذه الأخيرة بكل مظاهرها بفعل التخييل إلى مادة إبداعية جمالية، وبفعل التأويل إلى مادة معرفية ثقافية مميزة، لأنها تدخل في نطاق الوعي الذي ينبئ عنه النص الشعري من خلال لغته وصوره، هذه الأخيرة التي لا تتشكل إلا بفعل علاقة الشاعر ببيئته[1]، حيث يستقي منها مختلف العناصر والمظاهر ويوظفها حسب قدراته الإبداعية وحاجاته وتطلعاته.

يثير **أيمن اللبدي** قضية التأثيرات البيئية، إذ يرى أن الانتقال من غرض إلى غرض عبر العصور المختلفة، يعد مظهرا بيئيا ذا صبغة جماعية، وأما التغيير الحاصل على مستوى الصور فهو مجرد مظهر ذاتي[2]، أي أن (التبيؤ) يظل منحصرا في نطاق الصور إذ كان المجهود فرديا، وإذا ما دخل نطاق الجماعة التي تتبنى التغيير كلية تماشيا ومسايرة لمتغيرات البيئة، فإن التفاعل هنا سيطال الموضوعات عامة، لذلك نادرا ما يحدث التغيير الشامل على الموضوعات بجهد فردي؛ لأن ذلك لا يتحقق إلا بوجود المبدع المجد والمدقق، ويشير إلى الفكرة نفسها **عبد العزيز إبراهيم** الذي يؤكد أن التجربة فردية بطبعها تحمل الوعي واللاوعي، ولكن لا يمكن إبداعها من دون مخزون ثقافي وفني، وأنه لا يمكنها أن تقوم بإحداث الواقع إلا بالخروج عن الفردية إلى الجماعية[3]، مما يجعل التبيؤ الشعري ذا خصيصة فردية وجماعية، تبعا للظروف المحيطة به في البيئة، ومدى التحام فئة الشعراء حول قضايا معينة والتعبير عنها عبر عناصر ومكونات وطرائق مشتركة.

إن التبيؤ حسب ما نرى يخضع لمتغيرات البيئة عبر مختلف الأزمنة، وتتحدد فاعليته تبعا لقدرة الشعر على التفاعل مع المظاهر الخارجية ومواكبة متغيراتها، وللتمثيل نتناول حال الشعر العربي في مرحلة الإحياء، إذ امتثل الشعر في مختلف الأقطار العربية رغم اختلاف توقيت انطلاق الإحياء إلى الدعوة القائلة بضرورة العودة إلى التراث، ولم يكن ذلك انعكاسا للبيئة حسب ما نرى، ولكن تفاعلا مع متغيراتها التي كانت متطلباتها

---

1) عبد العزيز إبراهيم: شعرية الحداثة، ص 105 .

2) أيمن اللبدي: الشعرية والشاعرية، ص 46 .

3) عبد العزيز إبراهيم: شعرية الحداثة، ص 94، 95 .

الاجتماعية والمعرفية والسلوكية أقوى حضورا، ومطالَبة من المتطلبات الفنية الداخلية، فدخل الشعر إلى المرحلة متقمصا دور الداعية والمرشد والمصلح في مقابل قلة اهتمام بالناحية الفنية، من حيث إخراجها من نمط التقليد إلى نمط مغاير ومتجدد، ولكن بعد مرور مرحلة الإحياء تغيرت المتطلبات، وظل الشعر متفاعلا مع البيئة في متغيراتها الكبرى، ولكن متطلباته الفنية ظهرت إلى السطح، وصارت منافسة للمتطلبات المعرفية والسلوكية والاجتماعية، فانتقل بذلك إلى المرحلة التي جعلته يبحث عن أشكال جديدة، تماشيا مع الموضوعات والرؤى الجديدة، وهذا التحول الشعري المساير لتحولات البيئة ظل قائما على أسس الوعي بالمسايرة الفعلية، من حيث جعلها ذات بعد إيديولوجي أو الاكتفاء بمنظورها الإبداعي، لذلك فإن الحديث عن تبيؤ الشعر لا يخضع لوجهة نظر واحدة، ولا لتوجه نقدي واحد، وإنما يقوم على أسس متعددة تنظر في طبيعة المتغيرات الخارجية والداخلية للشعر.

*التبيؤ الشعري العربي قوانينه وخصائصه:

لقد أثبت الشعر العربي على مدى الأزمنة والأمكنة تفاعله، وتبيؤه مع البيئة العربية بمختلف مظاهرها الجغرافية والسياسية والاجتماعية والثقافية، وأثبت أنه قادر على التأثير فيها في مقابل التأثر بها، مبرزا قدرته على التبيؤ من خلال استغلاله لعناصر الشعرية بما يسمح له بالتميز عن شعر باقي الأمم والعصور السابقة، واستغلاله لعناصر البيئة في الآن نفسه، وبغض النظر عن قدرة النقد في كل مرحلة على كشف مظاهر التبيؤ الشعري، فإن التبيؤ قدر محتوم على الشعر، ولا يمكن لهذا الأخير أن يحيا من غير تفاعل جاد مع المحيط، وإنه من الإجحاف أن ينظر النقد للشعر من زاوية كونه قدرة هائلة على استعمال اللغة استعمالا تخييليا انزياحيا، متناسيا دوره في التغيير الذي ينطلق من الداخل نحو الخارج، وأنه يلعب دورا مهما في تشكيل الوعي، ولكن من منظور إبداعي خالص، وذلك راجع لقدرته الهائلة على الجمع بين ما لا يُجمع في الظاهر.

إن إطلالة يسيرة على تاريخ الشعر العربي من قديمه إلى حديثه، تكشف لنا عن محطات هامة من تبيؤ الشعر وتفاعله مع المتغيرات، كما تكشف لنا أن تلك المتغيرات لم تكن لتؤدي دورا في الشعر لولا إحساسه، ووعيه بحتمية التغيير من خلال تجديد أواصر التفاعل

مع متغيرات البيئة، ولسنا هنا بصدد تتبع التطور التاريخي للشعر العربي، ولكن مفهوم التبيؤ يتطلب منا الإشارة إلى المحطات الهامة التي تبرز مظاهر التبيؤ وأشكاله، فإذا ما تناولنا ظاهرة الطلل مثلا كظاهرة بيئية لها تداعيات اجتماعية بالدرجة الأولى قبل أن تكون فنية، فإننا نلحظ وجودها في الشعر العربي الجاهلي لم يكن ليتحقق لولا وجودها مظهرا قائما بذاته في الواقع، وفي إطار مكاني وزماني ينتمي إليه الشاعر الجاهلي، والاختلاف بينهما يعود إلى أن الطلل في الواقع هو مجرد آثار، ولكن علاقة الإنسان به هي التي منحته كل تلك القدسية والرمزية، لارتباطه بمدلولات نفسية واجتماعية وسياسية، وتحولت فيما بعد العصر الجاهلي إلى مدلولات ثقافية، فالإنسان وحده من يرتبط بالأمكنة والأزمنة نفسيا وثقافيا، لذلك نجد أن تلك الآثار تتحول في الشعر إلى أيقونة ذات مدلولات، يمكن اعتبارها ثمرة التفاعل الإنساني مع الطلل كمكون من مكونات البيئة، هذا التفاعل الذي يجسده الشعر في إطار المتخيل، وينأى به عن مجرد الانعكاس الصامت.

إن وجود الطلل في الشعر الجاهلي بتلك الطريقة يمثل تبيؤا شعريا، ولكنه في المقابل من خلال صورته الجماعية يكشف لنا عن دور السلطة الاجتماعية في تقنينه فكريا وفنيا، ورغم صرامة الجماعة في تشكيل البنية الطللية داخل القصيدة الشعرية، فإن تلك الجماعية هي التي سمحت بانتشار موضوع الطلل في أشعار الشعراء، وإلا لظل الطلل مجرد صورة فردية لشاعر أو شاعرين، وقد أشرنا سابقا من أن ظهور المواضيع في الشعر وانتشارها يكون بفضل الجماعة، وهذا ما كان لموضوع الطلل رغم ما تخلقه الجماعة من قيود بدل الفردية المتحررة، لذلك نلمس تبيؤ الشعر في المرحلة الجاهلية خاصة في ارتباطه بمظاهر معينة دون أخرى، ناتجا عن تأثير الجماعة في تحديد بنيته الفكرية، وخضوع الشعراء لها باعتبارها سلطة لا يمكن الخروج عن سلطانها، ومن أهم المظاهر التي لم يُتطرق إليها في الشعر الجاهلي بشكل جماعي حسب ما نعلم ظاهرة العبيد مثلا، أو ظاهرة وأد الإناث، واللتان لا نجد لهما قصائد بذاتها تتناولهما كلية، وتتقبلها الجماعة، وتروجها، وتجعلها تراثا لها، على عكس الأشعار التي تعلقت بمديح أو هجاء أو رثاء أو فخر أو غزل؛ لأن الجماعة كان لها تأثيرها في الترويج إعلاميا لما تريد، وإخماد ما لا تريد.

إن البيئة الجاهلية التي حددت حياة الفرد الجاهلي، وأثرت فيه كما أثر فيها، ولطبيعتها المعروفة آنذاك برز فيها المكان – كمظهر بيئي – عنصرا مميزا في حياة الفرد، فهو الذي

يحدد انتماءه وهويته ويحافظ على وجوده[1]، لذلك نجد المكان في الشعر الجاهلي هو بؤرة الموضوع الذي تتأسس عبره القصيدة، ووجوده لا يعني أنه انعكاس للبيئة الجاهلية، بل صورة من صور تبيؤ الشعر، حيث حُوِّل المكان إلى رمز، وطُعِّم بطعم وجداني يحيل إلى مدلولات متعددة، وللدلالة على أثر البيئة نمثل بموضوع الاشتيار (جني العسل) الذي كان منتشرا في بعض الشعر العربي كبديل لموضوع الطلل، حيث كان الاشتيار مهنة من مهن الهذليين الذين على الأرجح لم يعانوا كثيرا من ظاهرة الحل والترحال، لذلك نجد مقدمات قصائدهم لا تنبني على الطلل، بل على الاشتيار لا من حيث وصفه كمهنة بالطبع، ولكن من خلال جعله معادلا موضوعيا لمشاق الحياة كما هو الطلل أيضا، وبديلا للوقوف على الديار وركوب الناقة والارتحال.[2]

إن الاشتيار يدل دلالة واضحة على تأثير البيئة من جهة، وعلى تفاعل الشعر معها من جهة أخرى؛ أي تحقيق تبيؤه الفعلي موضوعيا ولغويا، بغض النظر عن دور النقد في الكشف عنها والاهتمام بها أم لا، والسؤال المطروح هنا: هل من الضروري أن يساير الشعر متغيرات البيئة، حتى ينتمي للمرحلة التي يعيش فيها الشاعر؟ والجواب هو أن الشعر كلما رُبط بغاية، وأُنشأت له وظيفة اجتماعية أو دينية أو سياسية، إلا وكان مجبرا على مسايرة البيئة، وقد يدفع الثمن غاليا إذا لم يصاحب ذلك رؤى عميقة بقيمته الإبداعية، وهذا ما نلحظه في تطور الشعر العربي ما بين العصر الإسلامي والعباسي، إذ ظل الشعر لصيقا بمتغيرات البيئة، معبرا عنها وعن متطلبات الجماعة، مما أثر على جانبيه الفني والرؤيوي اللذيْن لم يشملهما التغيير، إلا على مستويات طفيفة جدا تمس التصوير أو المعجم اللغوي، ولكن لا يعني هذا أن يكف الشعر عن التعبير عن البيئة التي ينتمي إليها، بل هو بحاجة إلى موازنة بين المتطلبات الموضوعية والفنية، وعندما تغيب تلك الموازنة، فإن تبيؤ الشعر سيكون أقرب إلى تصوير البيئة من إدراكها وإعادة خلقها، ويشير **جمال الدين بن الشيخ** إلى هذا الجانب، حيث يرى أن الشعر في القرنين الأول والثاني الهجريين ظل رهينا للوظيفة التي جعلت له غاية مسايرة للظروف ومتغيرات البيئة، مما لم

---

1) باديس فوغالي: الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، ص 183 .

2) علي سرحان القرشي: تحولات النقد وحركية النص، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، النادي الأدبي بحائل، المملكة العربية السعودية، ط1، 2006، ص 193، ...، ص 247 .

يسمح له بتطوير آفاقه الجمالية، وخدمة شعريته الحقة التي ظلت رهينة للأدوار المسندة للشعر، الذي كان مكملا للحياة، ونتاجا للبنيات الاجتماعية التي حددت له دورا لا يحيد عنه[1]، وإذا ما تمعنا أيضا في الشعر القديم مثالا، فإننا نجده متعدد الأغراض، وذلك أمر طبيعي، لكننا نجد وبرغم غنائية الشعر العربي القديم أن المستوى الذاتي فيه أقل هيمنة من أثر المستوى الجماعي؛ لأن تلك الذاتية التي تمظهرت في أغراض عدة، بقيت تحت أسر الجماعة التي حددتْ معايير موضوعية خاصة لا يمكن الخروج عنها.

إن من مظاهر التبيؤ على الدوام ظهور مواضيع وأغراض جديدة، تكون مسايرة لبعض المتغيرات الحاصلة في البيئة، وما ظهور الشعر السياسي وشعر الأوطان في مراحل معينة من مسيرة الشعر العربي إلا نتاجا لعملية التبيؤ، ويصاحب هذا التغيير في الموضوعات تغير في الشكل، ولو على مستوى المعجم اللغوي أو بعض الأساليب، وللتمثيل نعود مرة أخرى لظاهرة الطلل التي امتدت من الشعر الجاهلي حتى عصور متأخرة، وبقيت محافظة على بنيانها لاعتبارات عديدة، أهمهما العاملان الانتمائي والثقافي حسب رأينا، اللذان يسمحان بالتميز عن الآخر من جهة، والحفاظ على أطر الموروث من جهة ثانية في ظل التفاعل مع الآخر، ولم يمس التغير إلا أمورا طفيفة متعلقة بعناصر الطلل ومظاهره، وظل التغيير يلون موضوع الطلل شيئا فشيئا، إلى أن تحولت المقدمة الطللية إلى خمرية، أو رغيفية، أو طبيعية، بحسب حاجة البيئة الجديدة للتغيير، والأمر نفسه مع موضوع الرحلة والناقة، حيث أُفرغا من محتواهما الواقعي الجاهلي؛ ليمتلكا مدلولات نفسية جديدة، واستُبدلت وسيلة الرحلة بوسائل عصرية مثل السفينة، واستُبدل مكان الرحلة بالبحر والنهر بدل الصحراء، وذلك ما اقتضته البيئة طبعا[2]، إلا أن الجانب التشكيلي ظل على مظهره القديم، وظلت الأساليب والتشبيهات نفسها قائمة في لغة الشعراء التي لم تتجدد، وإن احتوت ملفوظات جديدة مولدة، ولم يكن يُقبل أصلا تجددها، كما حدث مع أبي تمام، وربما لو صاحب ذلك التغير على مستوى المواضيع، تغير على مستوى الأبنية، لكان للقصيدة العربية شأن آخر، ولكن يبدو أن التبيؤ إذا لم يكن مصحوبا بوعي إبداعي عميق يقيم هَمَّ الكتابة إلى جانب الوعي الموضوعي، فإنه يظل مجرد ترويج

1) جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ص 07 .

2) انظر نور الدين السد: الشعرية العربية، ج2، ص 32،...، ص 120 .

لأفكار، إلا إن ما يقره التاريخ أن التبيؤ الشعري على تعدد مظاهره الشكلية والموضوعية لا يسيطر فيه مظهر معين، إلا إذا تداولته الجماعة في زمان ومكان معينين، وهذا أمر مفروغ منه، فمحاولة أبي تمام مثلا لو لقيت صداها الواسع داخل الجماعة لانتشرت في الشعر العربي كظاهرة، ولكن لأنها ظلت فردية، فإنها لم تتجاوز إطار وعي أبي تمام، والأمر نفسه مع ظاهرة الطلل لم تكن لتستقر كبنية أساسية في القصيدة العربية، لولا إجماع الشعراء على أهميتها بغض النظر عن دوافع استعمالها، وهذا الإجماع يكون مؤسسا بفضل وعي جماعي بالمظهر البيئي، وبفضل التداول والتقليد الذي تلعب الجماعة دورا كبيرا في انتشاره.

إن الحديث عن تبيؤ الشعر يستلزم وجود مكان وزمان يحددان بيئة الشعر، بالإضافة إلى عوامل تأثر وتأثير خارجية وداخلية؛ لأن البيئات تؤثر في بعضها ماضيا وحاضرا ومستقبلا، قريبا أو بعيدا، وهذا التأثير ناتج عن العلاقات الناشئة بين بني البشر، وهنا تتحدد إشكالات أخرى في علاقة تفاعل الشعر مع البيئة، إذ هل يكتفي الشعر ببيئته؟ أم إنه ملزم بالتطرق لبيئات أخرى والتعايش مع متغيراتها؟ خاصة في عصرنا المنفتح، وهل تفاعله مع بيئات أخرى غير بيئته يخرجه من نطاق شعريته المتسمة بسمات تحيل إلى تربتها الأصلية؟ وهل هو بحاجة إلى آليات معينة لإقامة تبيؤه في بيئته وخارجها؟...للإجابة عن ذلك نجد أن موضوع الحداثة كفيل لبيان بعض ما يشغلنا في هذه الإشكالات.

الحداثة معروف كيفية انتقالها من البيئة الغربية إلى البيئة العربية، ولسنا هنا بصدد تتبع أسباب وعوامل ذلك، لكن الذي نريد قوله إن تلك الحداثة وهي تنتقل إلى تربة غير تربتها، لم تبق على حالها بصفاتها الغربية، بل خضعت إلى عمليات **تبيئة** في رؤاها ومبادئها وتسمياتها حتى تناسب البيئة الجديدة وهي البيئة العربية، وبعد تحقق عملية التبيئة بغض النظر عما نتج عنها، جاء دور عملية **التبيؤ**؛ أي تفاعل الأنظمة التعبيرية معها، ومن بينها الشعر بعدما بيئها النقد، وأوجد لها عوامل الصلاح في العملية الإبداعية، لذلك نجد أن حركة الشعر الحر لدينا، وإن بدت مشابهة لمثيلتها في الغرب، إلا أنها لم ترتبط في نشوئها بمجادلات فلسفية، بل ارتبطت بواقع متأزم كان مُطالَبا بالتغيير على كل

المستويات، ومنه مستوى الإبداع الشعري[1]، وكان نتيجة ذلك أن حاد الشعر العربي عن سبيل الشعر الغربي في مبادئه الحداثية، فلم يرتبط بأي جدل فلسفي، بل ظل رهين الواقع المتأزم حيث عبر عن الاغتراب والوحدة والضياع في مجتمع فاقد للوعي البناء، باحثا عن قيمة الذات وسط علاقات إنسانية منهارة، على عكس الشعر الغربي الحداثي الذي لم ينشد البحث عن حل لأزمة المجتمع بل كان ضده، وضد أي علاقات تحد من تحرر الذات، وهو أمر متناقض تماما بين الحداثة العربية والحداثة الغربية، مما يدل على أن التبيئة تلعب دورا كبيرا في تأسيس تبيؤ شعري خاص وغير مشابه.

هذا على مستوى اختلاف البيئات من جميع النواحي، أما إذا كانت البيئات متباعدة جغرافيا وحتى زمنيا، ولكنها متقاربة انتماء وهوية، فإن التبيؤ لا يرتبط بمحيط صغير، بل يتوسع ليشمل ما هو أكبر، كما حدث في مرحلتي الإحياء والنهضة العربيتين، حيث مرت مختلف الأقطار العربية بالمراحل نفسها رغم تباينها في بعض المقومات والمظاهر؛ إلا إن الشعر فيها خضع للمؤثرات نفسها وتفاعل معها، وإن تخلف عن تحقيق ذلك زمنيا لظروف عديدة[2]، وليس من الضروري أن يساير الشعر كل المتغيرات والمظاهر الموجودة في بيئته، وليس من الضروري أن يظل رهين إفرازات بيئته المحلية، بل بإمكانه أن يوسع من حدود تبيؤه، دون المساس بمقوماته الأصلية، كأن يعبر عن بيئات أخرى في إطار الحفاظ على مقوماته الكتابية، التي لا تسلبه انتماءه الإبداعي والكتابي.

إن الشعر رغم حاجته لبيئة ينطلق من خصائصها لتفعيل رؤاه، لا يكتمل له ذلك التفاعل إلا بعد امتلاكه لوعي عميق بمتطلباته ومتطلبات البيئة، والتبيؤ الأمثل هو الذي يكون من خلاله الشاعر واعيا بمتطلبات النص الفنية والجمالية والدلالية، وبمتطلبات البيئة في مختلف مستوياتها، ولا يلعب تغير الشكل دون تغير في الرؤى دورا كبيرا في تأسيس تبيؤ حقيقي؛ لأن الأشكال وحدها لا تسهم في تفعيل علاقة الشعر بالبيئة، بل تحتاج للرؤى التي تُكَوِّنُ وعي النص الشعري بمختلف القضايا المطروحة في محيطه، وهذا ما حدث

---

1) عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، تر: أسامة إسبر، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص 21 .

2) محمد فتوح أحمد: جدليات النص الأدبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص 14،...، ص 18 .

للشعر العربي في مرحلة الخمسينات خاصة، حيث انفتح على مبادئ الحداثة، فطاله التغيير على مستوى الشكل دون الرؤى، مما لم يسمح له بتطوير نفسه وتعميق رؤاه الإبداعية، رغم كم الأساليب التي خرج بها كشكل جديد[1]، ورغم التجديد الشكلي الذي لم يتحقق لولا وجود تصورات خاصة، طرأت على الفكر العربي انطلاقا من تأثره بالفكر الحداثي، إلا أن تلك التصورات والرؤى ارتبطت بمفاهيم محددة، لم تتجاوز مطالب التجاوز والمغايرة إلى تأسيس تصورات بديلة وبناءة، فأغلب الآراء الحداثية العربية، نادت بتجاوز القديم وكسره ومغايرته، ولكنها لم تُقِمْ البديل الرؤيوي والفكري، والذي يسمح لها بتحقيق تبيؤ نابع من خصائص البيئة العربية، ولذلك ظل الشعر العربي المعاصر رهين التبيئة في تأسيس تبيؤه، حيث امتثل للدعوات الحداثية، ولم يخرج عن نطاقها إلى تأسيس حداثته الخاصة عبر مساءلة أنساقه ومتطلباته، ومن ثم متطلبات بيئته.

إن تبيؤ الشعر هو في حد ذاته تأسيس لشعرية تتمظهر من خلالها مظاهر التبيؤ، والكشف عن الشعرية في النص الأدبي خصيصة النقد الذي يتكفل ببيانها وبيان الجديد فيها، ويلعب دورا مهما في قراءة العلاقة التفاعلية الحاصلة بين الشعر والبيئة، ولكن هذا النقد إذا ما اهتم بالجانب الوظيفي للشعر المرتبط بغاية خارجية ما فإنه لم يتمكن من رؤية الجانب الإبداعي في العلاقة، بل ستكون رؤاه محصورة في انعكاس البيئة داخل الشعر، والعكس تماما إذا ما وجه رؤاه نحو الجانب الإبداعي دون الوظيفي، فإنه سيكتفي ببيان العلاقات الداخلية للنص الشعري دون إدراك وجه آخر مهم، وهو نتائج علاقة الشعر بالبيئة، إذ لا يمكن للشعر أن ينشأ من العدم لذلك، فالنقد له دور كبير في إبراز مواطن التبيؤ التي تتمظهر من خلال الموضوع واللغة وطرائق التصوير، وحتى الجانب الموسيقي إضافة إلى مجموع النصوص الموازية والفضاءات البصرية خاصة في الشعر الحديث، إذ قد يكون لها رابط بمكونات البيئة التي نشأ فيها النص الشعري، وبالعودة إلى العصر العباسي مثلا نجد أن المقدمات في القصيدة العربية ظلت على ما هي عليه، ولكن التبيؤ الدال على البيئة الجديدة المغايرة للعصور السابقة، لم يتمظهر إلا في جوانب معينة دون التمكن من التغيير الشامل؛ لأن البيئة آنذاك لم تسمح بخروج وتمرد شاملين، فانبنت المقدمات بالشكل المعهود نفسه، وما تغيرت إلا من حيث عناصر معينة، أهمها أنها

1) محمد العياشي كنوني: القصيدة العربية المعاصرة، ص 51،...، ص 61 .

صارت وسيلة للاستعطاف وبيان حال الشاعر المزري، بعد أن كانت رمزا للجدب والفناء، فتأسست لها بذلك جمالية جديدة ولكن في شكل قديم [1]، أي أن التبيؤ مس شيئا من المدلولات، ولم يتجاوز إلى الجانب البنائي الكلي أو الفكري حتى يؤسس شعرية جديدة ومميزة، ورغم محاولة أبي نواس علي ذلك العهد الخروج عن نمطية المقدمة، فإن جهده الفردي لم يلق الرواج حتى يؤثر تأثيرا كبيرا، كما أن البيئة كان لها دور مهم في تقبل الأنماط الشعرية من عدمه، وخروجه لم يكن إلا باستبدال أيقونة الطلل بأيقونة الخمر، وظلت المقدمة على شكلها ودورها الفني أيضا.[2]

إن الشعرية حقيقة تستفيد من تبيؤ الشعر، ولكن استفادتها الحقة تكون بوجود التوازن بين القيم الإبداعية والقيم الموضوعية، إذ تتموضع الشعرية بكل مكوناتها الأسلوبية واللغوية، ولذلك عندما اكتفى الشاعر القديم بتغيير الأيقونات الدلالية تماشيا مع متطلبات البيئة – رغم أهميتها – مثل تغييره للناقة بالسفينة، والصحراء بالبحر، ولم يطل التغيير الأشكال والأساليب وبنية الأغراض، ظلت شعرية شعره تفتقد للعمق الإبداعي الداخلي الخالص، كما أن ارتباط أغراضه بالظروف الاجتماعية، وإن ساهمت في تجديد المواضيع مثل ظهور شعر النقائض، فإنها ظلتْ مقيدة بقيد الجماعة في صور نمطية نابعة عن هجاء أو مديح أو رثاء، وهذا لا يعني أنه يجب لكل مضمون جديد شكل جديد، وإنما الأفضل أن يكون التغيير متوازنا في المضامين والأشكال.

إن قلة الاهتمام بفاعلية العلاقة بين الشعر والبيئة كانت بسبب نظرة النقد التي ظلت تجزيئية، حيث اكتفت مختلف التيارات والمذاهب بالبحث في جانب واحد، كالاهتمام بالطبيعة فقط أو بالمجتمع أو بالسياسة أو بالثقافة، لذلك فقراءة التبيؤ تتطلب تجاوز النظرة التجزيئية من جهة أولى، والإقرار بسنة الاختلاف من جهة ثانية؛ لأن شعرية الشعر تتغير بتغيره الذي لا يحصل إلا عبر علاقة التبيؤ، حيث يتمظهر ذلك في أسسه اللغوية والدلالية، وما ينتج عنهما من دلالات، وقراءة التبيؤ يجب أن تبدأ من داخل النص للانطلاق نحو الخارج، حتى نتمكن من الكشف عن وعي الشاعر وجماليات النص، فكشف الوعي الفردي للشاعر، يمثل مستوى من مستويات التبيؤ الذي يخضع لجانبين:

---

1) انظر نور الدين السد: الشعرية العربية، ج 2، ص31، 32 .

2) المرجع نفسه: ص 43، 44.

فردي وجماعي، هذا الأخير الذي يحيل إلى علاقة الشاعر بالآخرين، خاصة إذا كان ينتمي لجماعة معينة لها دور فاعل في الواقع، أو يتقاسم مع بقية الشعراء في البيئة الواحدة مجموعة قواسم فكرية ونفسية وإبداعية، كما أن قراءة التبيؤ تحدد لنا قيمة ونوعية علاقة الشاعر بالبيئة، من حيث سطحيتها أو عمقها، ومن حيث فرديتها أو جماعيتها، ومن حيث تعلقها بغاية ووظيفة ما، ومن حيث مرجعيتها السياسية والاجتماعية والثقافية والطبيعية والجغرافية والعرقية...، وقراءة التبيؤ لا تصلح إلا بقراءة العصر الذي يسهم في فك شفرات النص، وفي ظل هذه القراءة بأكملها نكون بحاجة إلى أدوات نقدية متجددة، ومرتبطة بمتغيرات البيئة والشعر معا حتى نتمكن من الكشف عن شعرية النص ووعيه ورؤاه، ولكي يحقق الشعر تبيؤه الفعال عليه تجاوز النمطية وكل صور الانعكاس الباهتة للمحيط ولو كان نفسيا، وإنما عليه استنبات البيئة من خلال تأويل جديد ورؤى عميقة، تتأسس على المعرفة والتأمل العميقين في الظواهر، إضافة إلى لغة قوية وموحية ومتجددة تحتفي وتمتلئ بالقيم المعرفية المسائِلة والمثيرة للإشكالات المصيرية في ظل قيم جمالية منبعثة على الدوام.

إن البحث في موضوع البيئة وعلاقتها بالشعر، قد قادنا إلى تحديد مفاهيم عديدة مرتبطة بالبيئة، من حيث مفهومها ومكوناتها ودورها وأهميتها، ومرتبطة بالشعر وماهيته ودوره وأهم خصائصه وعناصره المكونة له، كما قادنا هذا الموضوع إلى معرفة أوجه العلاقات الرابطة بين البيئة والشعر، وأهم الآراء الفلسفية والنقدية التي تناولت تلك العلاقة بالدرس والتحليل، وقد وقفنا في نهاية المطاف على مجموعة من النتائج التي تمثل إجابات عن بعض الإشكالات التي تم طرحها في بداية هذا الفصل، نذكر أهمها:

1-البيئة تعني الوسط الحيوي الذي تعيش فيه الكائنات، وتعني العلاقات الرابطة بين الكائنات وبين وسطها الذي تحيا فيه، وهي موضوع مهم تم تناوله منذ القدم، ولا زال يثير العديد من الأسئلة عن أهميته ودوره وتأثيره.

2-تكمن أهمية دراسة البيئة في الشعر، من حيث طبيعة العلاقة الرابطة بينها كوسط حيوي، وبينه باعتباره وسيلة فاعلة في ذلك الوسط، هذه العلاقة التي تم تدراسها فلسفيا واجتماعيا وأدبيا، وتنوعت المسميات والمفاهيم حولها، والتي لا تعود إلى أهمية البيئة فقط،

بل إلى خاصية الشعر أيضا الذي يرتبط بالعصر، فينفتح على خصائصه، ويخضع لمؤثراته كما له إمكانية التأثير.

3-أهم مصطلح يمكن التعبير به عن العلاقة الناشئة بين الشعر والبيئة، ومظاهر تفاعله مع مكوناتها ومتغيراتها، هو مصطلح **التبيؤ** الذي يعني في عمومه معنى التفاعل في البيئة ومعها.

4- موضوع البيئة في الشعر يفتح للدارس نافذتين، إذ تحيل الأولى إلى دراسة البيئة موضوعة داخل النص الشعري، من خلال الكشف عن أنماط تشكلها دلاليا ولغويا، وتحيل الثانية إلى دراسة أثر البيئة الخارجية في مكونات النص الموضوعية والفنية، وهو ما يتطلب منه الاستعانة بعديد المناهج التي تحفل بداخل النص الشعري وخارجه.

5-دراسة البيئة في الشعر تمر عبر كشف مكونات التبيؤ، ومظاهره داخل النص الشعري، والذي يكشف عن طبيعة العلاقات الناشئة بين الشاعر والبيئة، وطبيعة الوعي الفردي والجمعي الذي يتحكم بعناصر التبيؤ، كما يحدد ذلك خصائص الشعرية، وهي تؤسس البيئة داخل النص الشعري وفق قوانين مغايرة لقوانين الواقع الخارجي.

6-علاقة التبيؤ بالشعرية علاقة عميقة وجدلية، إذ يؤثر أحدهما في الآخر، فلا تبيؤا شعريا من غير تحقق عناصر الشعرية، ولا شعرية من غير تحقق التبيؤ.

7-تتنوع مظاهر التبيؤ تبعا لأثر البيئة، ومقدرات الشعر على تمثل حركتها ومتغيراتها، والتبيؤ الفاعل هو الذي يوازن من خلاله الشاعر بين متطلبات الحياة ومتطلبات الإبداع.

8-من أهم مظاهر التبيؤ الشعري عامة، ظهور مواضيع وأغراض وأشكال بنائية جديدة، والتي تكون مسايرة لمتغيرات البيئة، ولا يتم لها الانتشار الواسع إلا إذا تبنتها الجماعة وصارت فاعلية مشتركة.

9-الحديث عن التبيؤ في الشعر يطرح مباشرة الحديث عن بيئة الشعر بأبعادها خاصة بعدي الزمان والمكان.

10-قراءة التبيؤ تمكن الدارس من كشف الوعي الشعري للشاعر، كما تحيل إلى أنماط الوعي الخارجي الماثل في الواقع؛ لأن عملية التبيؤ في صميمها عملية واعية مقننة في الشعر بقانون التخييل والجمال، وبقراءتها يتم تحديد عمليات الوعي في تشكله الداخلي

والخارجي، عبر كشف مظاهره الموضوعية والفنية، وعبر المكون البيئي الذي يتشكل داخل النص الشعري، وهو ما يحيل حتما إلى اكتشاف نوع العلاقة الرابطة بين الشعر والبيئة.

11-قراءة التبيؤ الشعري لا تصلح إلا بقراءة البيئة، وقراءة قوانين النص الشعري.

الفصـــــل الثـــــاني

التبيؤ الشعري

ومقتضيات الوعي

-تمهيد

-المفهوم اللغوي والاصطلاحي للوعي:

1- المفهوم اللغوي للوعي

2- المفهوم الاصطلاحي للوعي

-النص الشعري وعمليات الوعي (خصائص المعرفية الشعرية):

1- معرفية النص الشعري عند الغرب

2- معرفية النص الشعري عند العرب

-الوعي الشعري وعمليات التبيؤ/تساؤلات معرفية وجهود نظرية:

1- تساؤلات معرفية

2- جهود نظرية

تمهيد:

إن قضية الوعي قضية هامة طُرحتْ منذ القدم، وعني بها الفلاسفة خاصة، نظير اهتمامهم بالبحث في الموجودات، وإثارة الأسئلة حولها للوصول إلى اليقينيات؛ لأن من مميزات الإنسان عن بقية الكائنات امتلاكه لخاصية التفكير، وممارسة المقاربات اليقينية من أجل إيجاد الحلول لمعضلاته، والإجابة عن الإشكالات التي تؤرقه، وتلك الممارسة كانت على الدوام تتحقق بفعل اللغة، التي سايرت البشرية، وأرَّختْ لانعطافاتها الفكرية والتأويلية سعيا منها إلى الارتقاء، وأبانت عن ثراء الإنسان ككائن متميز ومختلف، يستنبت أدواته من خلال الخاصية المعرفية لديه، والتي تقوده إلى تأسيس حضوره الخاص، عبر تفعيل وجوده لغويا من خلال أشكال تعبيرية مختلفة، تقوم على مقومات نفسية واجتماعية وثقافية...، كلها تعمل على تأسيس إرث فكري وسلوكي يقود البشرية نحو تحقيق فاعليتها.

إن الحديث عن الوعي حديث متشعب؛ لأنه يستحضر تاريخ المسارات الفكرية للإنسانية قاطبة في تنوعها واختلافها، وقد يستدعي منا الوقوف مطولا عند مختلف محطاته، التي شكلتْ تغييرا جذريا في عملية تكوين المعرفة، سواء في ناحيتها الإبستيمولوجية المحضة، أو في نواحي عدة ترتبط بالأجناس والظروف والتحولات التاريخية المختلفة، ونوع المجال المعرفي وما يحيط به من تغيرات خارجية، ولأن الأمر سيتطلب عرضا عميقا لموضوع الوعي ليس هذا مقامه، فإننا نكتفي برصد الآراء التي تحدثت عن هذه القضية في الشعر والفن عامة، مع الإحالة من حين لآخر لأهم التحولات التي صاحبت موضوعة الوعي، والتي قادت بدورها إلى تأسيس مفاهيم متنوعة إزاء تلك الموضوعة، أثْرَتْ مجالات البحث الإنسانية، وأبانت عن ثراء الممارسة الفكرية التي تتنوع مشاربها وخصائصها تبعا لمعطيات كثيرة، من أهمها الإنسان في حد ذاته الذي يختلف عن بقية الكائنات بممارساته الثقافية والفكرية، والتي تجعل ذاته وكل الموجودات من حوله موضوعا للوعي والتأمل والمساءلة، من أجل فهم الذات والعالم والوجود، ولكن قبل الحديث عن ذلك سنكون بحاجة إلى تتبع بعض التعريفات اللغوية والاصطلاحية التي تعلقت بمفهوم الوعي عامة، والتي نتعرف من خلالها على أهمية الوعي وصفاته ومظاهره.

***المفهوم اللغوي والاصطلاحي للوعي:**

1-المفهوم اللغوي للوعي:

يُعرَّف الوعي في لسان العرب على أنه حِفْظُ القلب الشيءَ وفهمه وقبوله، فيقول ابن منظور: " وعى، الوعي: حفظ القلب الشيء، وعى الشيء الحديث يعيه وعيا وأوعاه: حفظه وفهمه وقبله، فهو واع، وفلان أوعى من فلان أي أحفظ وأفهم، وفي الحديث: نضر الله امرأ سمع مقالتي فوعاها، فرُبَّ مبلغ أوعى من سامع. " [1]

ويقول نقلا عن الأزهري: " الوَعِيُّ: الحافظ الكيس الفقيه (...) يقال وعى جدعه واستوعاه إذا استوعبه. " [2]

ويُعرَّف الوعي في القاموس المحيط بقول الفيروز أبادي: " وعاه يعيه: حفظه وجمعه كأوعاه فيهما(...) ومالي عنه وعي: بُدٌّ، ولا وعي عن ذلك الأمر: لا تماسك دونه (...)"[3]

أما في شمس العلوم فإن نشوان بن سعيد الحميري يعرفه بقوله: " الوعي: يقال لا وعي عن ذلك: أي لا تماسك عنه، ولا بد (...) الوعى: الصوت والجلبة (...) الواعية: الصوت (...) وعى الحديث وعيا: أي حفظه. قال الله تعالى: (وتعيها أذن واعية) ووعى العظمُ: أي انجبر بعد الكسر، ووعت المِدة في الجرح: إذا اجتمعت (...) وأوعى المتاع: إذا جعله في الوعاء. " [4]

إن الوعي مما تقدم في التعريفات اللغوية يحيل إلى معاني الحفظ والفهم والقبول والاستيعاب، وهي عمليات تأتي متسلسلة لتشكل عملية الوعي باعتبارها حفظا وفهما وقبولا واستيعابا، كما يحيل أيضا إلى التماسك والاجتماع والجلبة في الصوت، وكلها تشير إلى معنى الترابط لا التشتت، مما يؤسس لمعنيين عامين، وهما معنى الفهم ومعنى التماسك، ولا يتحقق الفهم إلا بممارسة متماسكة الأوصال، مجتمعة ومتناسقة الأطراف والمكونات.

---

1) ابن منظور: لسان العرب، ص 396.

2) المرجع نفسه: ص 396.

3) الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ص 463.

4) نشوان بن سعيد الحميري: شمس العلوم ودواء العرب من الكلوم، تح: حسين بن عبد الله العمري وآخرون، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط 1، 1999 ، ص 7215 ،....، ص 7222.

2-المفهوم الاصطلاحي للوعي:

يُعرَّف الوعي اصطلاحا على النحو الآتي: " هو جملة من التصورات والأفكار المتنوعة التي تحصلها الذات بذاتها، وعن العالم الخارجي، والذي يجعلها في اتصال دائم معه (...) لأن الوعي دوما يقدم نفسه في شكل مفاهيم وصور، والتي كلما زادت غوصا في الأشياء زاد ابتعادها عن المحسوسات، واقتربت من المعقولات." [1]

ويعرف أيضا على أنه قدرة الفرد على التفكير في عمليات التفكير الخاصة به، ومعرفته بعملياته المعرفية.[2]

إننا نفهم من خلال الجمع بين التعريفين اللغوي والاصطلاحي للوعي، أنه يعني طاقة استيعابية وفهمية للذات الإنسانية وللعالم الخارجي، وهو ذو طابع ذاتي فردي؛ أي أن كل ذات لها قدراتها الاستيعابية في تأمل نفسها، والمحيط الخارجي عنها، وأن هذا الوعي عبارة عن تصورات وأفكار تحقق للذات عملية تواصلها بعالمها الخارجي، إلا إن تلك التصورات تتأسس على شاكلتين هما شاكلة المحسوسات وشاكلة المعقولات، إذ كلما تعمق الوعي بالأشياء دخل في نطاق المعقولات، وكلما تراجع نحو السطح اقترب أكثر من المحسوسات، وبذلك فالوعي هو عبارة عن فهم واستيعاب، تحققه الذات بما تحمل من قدرات، وطاقات لكي تتواصل مع محيطها، وهذا الاستيعاب يكون على طريقتين عقلية وحسية، كما أن ممارسة الوعي من طرف الذات الإنسانية، والذي يمثل في الآن نفسه وسيلة للمعرفة، هو في جانب آخر يمثل وعي الذات بقدراتها، فلولا علمها بإمكانياتها التفكيرية لما خطت خطوة واحدة في سبيل المعرفة، وذلك ما يميزها عن الكائنات الأخرى.

إن التصورات والأفكار التي تحققها الذات في تواصلها مع العالم الخارجي، باعتبارها وعيا وفهما واستيعابا، هي ما يشكل لتلك الذات نصوصا ومقولات، تتراكم عبر التاريخ لتشكل إرثا معرفيا تتناقله الإنسانية، وتضفي عليه كل ذات من وعيها الخاص، ما يجعله متجددا ومتغيرا، وتَشَكُّلُ تلك النصوص والمقولات يكون متنوع الأنماط؛ لأن الذات الإنسانية متعددة القدرات والرغبات، مما يجعل عملية الوعي متنوعة في ممارساتها، ومن

---

1) مونيس بخضرة: تاريخ الوعي (مقاربات فلسفية حول جدلية ارتقاء الوعي بالواقع)، ص 17.

2) أيمن محمد فتحي عامر: أثر الوعي بالعمليات الإبداعية والأسلوب الإبداعي في كفاءة حل المشكلات، مخطوط رسالة دكتوراه، قسم علم النفس، كلية الآداب، جامعة القاهرة، مصر، 2002، ص 04.

بين تلك الأنماط النمط الأدبي، الذي يتشكل من نصوص ومقولات، هي في النهاية عملية أو شكل من أشكال الوعي، الذي مارسه الإنسان منذ القدم، وهو يحاول فهم وجوده، وفهم العالم من حوله، ذلك الوعي الذي يختلف عن بقية أشكال الوعي الأخرى، من حيث الطريقة التي ينظر بها نحو الذات والعالم؛ لأن الإنسان يملك خصائص عاطفية وعقلية، هي التي تجعل عمليات وعيه متنوعة ومختلفة بعضها عن بعض.

***النص الشعري وعمليات الوعي (خصائص المعرفية الشعرية):**

إنه لا مناص من امتلاك النص الشعري لمعرفيته الخاصة، التي تتحقق بممارسة واعية، يمارسها الشاعر إزاء نفسه وأداته الإبداعية، وإزاء خطابات وظروف ومظاهر يعيشها في واقعه، والتي تتشكل في نصه الشعري في شكل بنيات متعددة الدلالات، والحديث عن أي تجربة أدبية عامة والشعرية خاصة، هو حديث عن المعرفة التي تسعى نصوصها إلى تأسيسها، تلك المعرفة التي تمتح من مرجعيات عديدة، لتشكل معرفيتها عبر إطاري الوعي واللاوعي، وهذه الاستفادة من المرجعيات بغض النظر عن سطحيتها أو عمقها، هي بالدرجة الأولى عبارة عن نسيج من العلاقات مع منظومات خارجية، متعددة المستويات من جغرافيا ومجتمع وفكر وسياسة وثقافة...أي هي علاقات مع بيئة معينة في إطار زمكاني معين، منفتحة على الماضي والحاضر والمستقبل، وهذه العلاقات تمثل في عمقها تبيؤا شعريا له خصائصه وظروفه التي يتشكل فيها، والتي تتداخل أطراف عديدة في تأسيسها، لكنها تظل عملية معرفية بالدرجة الأولى؛ لأن علاقة الشعر بالبيئة هي علاقة وعي تبدأ من الذات المبدعة، وتنتهي عند البيئة، ثم تنطلق من البيئة باتجاه الذات، وهي عملية تتميز بالحركة المستمرة بغض النظر عن طبيعتها وجدواها، ومدى تأثرها وتأثيرها، وعلاقة الوعي تلك تقوم على مجموعة تصورات قبلية وبعدية، من خلالها يتم التغلغل في البيئة عبر التأمل والرؤية.

إن هذه المعرفية التي تؤسس التبيؤ الشعري، تطرح عديد الإشكالات، من حيث منطقيتها وروحها الإبستمولوجية، ومن حيث تفردها أو تعددها ، ومن حيث علاقتها بأطر الوعي واللاوعي، باعتبار أن النص الشعري يحتفي بالشعور في إطار المتخيل، ومن حيث سمات تلك المعرفية، ما بين خصائص الفكر، وخصائص الجمال..وعديد الإشكالات التي تجعل

أمر الحديث عن الوعي في النص الشعري حديثا ذا تشعبات، لكنها تقودنا إلى الوقوف على خصائص الوعي، ودوره في تأسيس مميزات التبيؤ الشعري، الذي يشكل في عمقه عملية واعية خاصة، تجاه الذات المبدعة والبيئة والإبداع في حد ذاته، ولأن موضوع الوعي الشعري متنوع وضارب في ماضي الإنسانية، فإننا نتتبع أهم المقولات التي أُسِّسَتْ حوله قديما وحديثا، لدى الغرب والعرب.

1-معرفية النص الشعري عند الغرب:

*معرفية النص الشعري عند الغرب القدامى:

لقد تفطن الغربيون القدماء إلى أهمية الوعي في النص الأدبي ومنه الشعري، وإمكانية امتلاك هذا الأخير لمعرفة خاصة، بغض النظر عن وجود مصطلحات عبَّرت عن القضية، أو عدم وجودها، حيث أدركوا خصائص معرفية للأدب عامة وللشعر خاصة، حاولوا تدارسها كلٌ من مقام توجهه واهتماماته، ولكننا نؤكد أن الفلاسفة هم على الدوام من كان لهم الدور البارز في اكتشاف معرفية الشعر، لتَمَيُّزِ مجال بحثهم (الفلسفة) بالتأمل في الأشياء، ومحاولة معرفة ماهيتها.

يعد أفلاطون وأرسطو من أوائل من بحث في ماهية الشعر، وذلك البحث أفضى بهما للوقوف على حقيقة من حقائق تلك الماهية، وهي أن الشعر يملك في ذاته معرفة، وإن لم يتوصلا إلى أحقيته في ممارسة عمليات الوعي، التي تقوده إلى المساهمة في تأسيس المعرفة، فقد نظر إليه أفلاطون نظرة المريب؛ لأنه خصه بحكم أخلاقي من جهة، ونظر إلى طرائق تصويره للعالم الخارجي من جهة، حيث أكد امتلاك الشعر لوعي خاص، لكنه مغلوط ومشكوك في أمره؛ لأنه يقوم على محاكاة الحقيقة من الدرجة الثالثة، وبذلك تصير معرفته غير كاملة[1]، وهذه النظرة تدل على أن المعرفة التي يملكها الشعر، كان يُنظر إليها على أن مصدرها خارجي، ولا يمكن له أن يحقق أي معرفية خاصة به، ولا قدرة له على الكشف، ولا إثارة الأسئلة للوصول إلى الحقائق، فهو مجرد وعاء يستوعب ما هو موجود، وبطريقة يعتريها الكثير من النقص، فأفلاطون يمنح للفلسفة والصناعة القدرة على إدراك المثل وتصويرها بالفكر والعاطفة، لكن الشعر أقل درجة منهما؛ لأن الشاعر يكتفي

1) أحمد الميناوي: جمهورية أفلاطون، ص 170، 171 .

بالوصف فقط؛ أي وصف الظواهر دون الجواهر، ووصفه يرتبط غالبا بالوضيع من الظواهر والأشياء، ولذلك فوصفه للآلهة مثلا يكون فيه افتراء ونقص كبير.[1]

ويطرح أفلاطون هذه القضية؛ أي قضية الوعي من خلال مصطلح **الإدراك**، وإن عده في الشعر رؤية غير سامية؛ لأنه يوهم ويدعو إلى الخطأ؛ لكنه استثنى الرؤية الصوفية، وذلك في محاورة له مع تيماوس timaeus؛ لأن تلك الرؤية حسبه تسمو على ما يتناوله العقل المجرد[2]، ونلاحظ أن الوعي لدى أفلاطون قد طُرح من وجهة نظر أخلاقية أقرتْ بوجود المعرفة في الشعر، وقدرته على إنجازها وإضافة المغاير لها، ولكنها في الآن نفسه حاصرتْ ذلك الوعي، بأنْ قيدت مجال انتشاره وفقا لنظم أخلاقية معينة تحكم المجتمع الإغريقي، والتي رأت أن كل طرح للمعرفة في الشعر هو من قبيل التوهم والخطأ، وبذلك تتحول رؤاه إلى رؤى ناقصة غير معبرة عن قيم المجتمع، وعلى الفيلسوف الحد من انتشارها، والعمل على توجيهها وفقا لما يمليه النظام الأخلاقي للمجتمع، مستثنيا طبعا الرؤية الصوفية التي من مهامها السمو بالنفس البشرية نحو الكمال والمثل، وهذا هو صميم الرؤية الأفلاطونية للشعر، التي تقر بقيمته، من حيث كونه وسيلة لها القدرة على تسيير المجتمع، وتوعيته وتحقيق التكامل له، لولا اتصافه بالإيهام.

ورغم أن أفلاطون قد أكد على أن خاصية الوعي في الشعر لصيقة **بالتخيل**، إلا أنه في محاورة له مع ثيتيت Theetete أشار إلى أن التخيل من وظائف العقل لا الحس؛ لأن هذا الأخير لا يمدنا بغير الظلال والأوهام، ووظيفة التخيل عنده تكمن في رسم أشباه الأشياء المُدرَكَة بالحس في النفس، فهو يأخذ من الحس موضوعاته التي تصبح مادة التفكير، ويؤدي بذلك التخيل وظيفتين هما: استعادة صور المحسوسات، واستخدام تلك الصور المحسوسة في التفكير؛ لأن الحس مشترك بين النفس والبدن في الوعي أو الإدراك[3]، معلنا بذلك إيمانه بقضية العقل والحس في تشكيل الوعي، والذي من خصائصه التخيل الذي أرجعه إلى العقل، إذ جعل الحس مصورا وحافظا لصور الأشياء،

---

1) أحمد الميناوي: جمهورية أفلاطون، ص 171.

2) نقلا عن محمد عثمان نجاتي: الإدراك الحسي عند ابن سينا، دار المعارف، مصر، 1961، ص 134.

3) المرجع نفسه: ص 195.

أما العقل فوظيفته استعادة ما صَوَّرَ الحس وحَفِظَ من أجل تحقيق التفكير، وكأن أفلاطون ينبه لقضية العقل والعاطفة، أو المحسوس واللامحسوس.

ويؤسس أفلاطون عامة في نظرية المعرفة لديه لمفهوم **التذكر**، إذ لا تتم عنده المعرفة إلا بتذكر معارف سابقة أدركها الإنسان من قبل، وهو ينطلق في مفهومه هذا من فكرة الوجود السابق للوجود[1]؛ أي أن الحقيقة موجودة مسبقا ومنفصلة عن الإنسان، وهو يحاول الوصول إليها بحسه النفسي والذهني، ثم يعيد التفكير فيما رآه من أجزائها بفضل التخيل والتذكر، الذي يعينه على تكوين تراكمات معرفية.

ويساير أفلاطونَ في مفهوم التذكر الفيلسوفُ أفلوطين أيضا، الذي يرى أن المعرفة تتشكل من خلال **الذاكرة الشعورية والذاكرة غير الشعورية**، وينبه إلى أن الأشياء المحسوسة يكون تذكرها بإدراك صورتها في المخيلة، أما غير المحسوسة كالفكر، فيتم ذكرها من حيث ألفاظها فحسب، والتذكر يكون إما شعوريا ومقصودا، أو غير شعوري، ويرى أن الذاكرة الشعورية تتم عن وعي أقوى بكثير من الذاكرة غير الشعورية؛ لأن النفس حين تشعر بأنها تتذكر، تحتفظ باتجاهها الخاص نحو ذاتها، وتشعر بالفارق بينها وبين الموضوع الذي تتذكره[2]، وفكرة أفلوطين هذه تؤكد إيمانه بأن وعي الذات من خلال ذاكرتها الشعورية، والمقصودة، والإرادية يمكنها من تحقيق معرفتها بقدراتها، وهذه الإشارة من أفلوطين شبيهة بما سيُطرح لاحقا في المرحلة الحديثة لدى الاتجاه النفسي، الذي آمن باللاوعي في تسيير الذات، وبيان قدراتها إلى جانب الوعي، وإن كان أفلوطين قد جعل عملية التذكر الشعوري (الوعي) أقوى من التذكر غير الشعوري (اللاوعي)، فهو لم يهضم حق هذا الأخير في تشكيل المعرفية، وإن لم يمنحه المقدرة على إعانة الذات في فهم قدراتها بشكل أفضل.

طرح أرسطو قضية الوعي في كتابيه (النفس) و(الحاس والمحسوس) مسميا إياه **الإدراك**، متنبها لخاصية الخيال باعتباره جزءا مهما من مهام الوظائف الإدراكية، حيث قسم عملية الإدراك (الوعي) إلى خمسة أقسام، تبدأ بالصورة المحسوسة التي تقع خارج النفس، ثم وجود تلك الصورة في الحس المشترك، ثم تليها الصورة في القوة المتخيلة، ثم الصورة في

---

1) أحمد الميناوي:جمهورية أفلاطون، ص 177 .

2) نقلا عن حبيب الشاروني: بين برجسون وسارتر، دار المعارف، مصر، 1963، ص73،..، ص 85.

القوة المميزة، ثم الصورة في القوة الذاكرة[1]، وما يُلاحظ لدى أرسطو أيضا أنه جمع بين الحس والعقل كما فعل أفلاطون، ولكنه خص القوة المتخيلة بمرتبة وسطى، مما يدل على أهمية الخيال لديه، ولذلك في حديثه عن قضية الوعي في الشعر كانت له نظرة مختلفة لعملياته، حيث نظر إليه بمنظار الإنصاف، وعد تلك المحاكاة الناقصة في مفهوم أفلاطون خاصية من خصائص الشعر؛ لأن من سماته التخييل، وهذا الأخير لا يمكن أن نحكم عليه بالأحكام المنطقية، لذلك فقد تحدث عن أنواع المحاكاة في الشعر، مدركا تمام الإدراك أن الشعر في محاكاته لجوهر الأشياء لن يقوم إلا على التخييل، متفقا مع أستاذه أفلاطون في أمر المعرفة في كونها خارجية ومستقلة عن الشعر، الذي يقوم فقط بإعادة تقديمها في قالب جديد، حيث يرى أن الشعر مثل بقية الفنون يصور جوهر الأشياء[2]، وهو بذلك ينفي عنه أي خَلْق معرفي، أو قدرة على تجاوز المعرفية الخارجية؛ لأن جوهر الأشياء ماثل في العالم الخارجي، ومهمة الشعر تصوير ذلك الجوهر.

وفي مقابل ما أشار إليه أرسطو من قدرة الشعر على تصوير جواهر الأشياء وماهيتها الحقيقية، دون الإقرار بقدرته على الخلق والكشف، نجده يشير إلى نوع آخر من الوعي الذي يجب على الشاعر أن يتحلى به، وهو ما يتعلق بخصائص الشعر الفنية، حيث يرى أن للشعر نوعين من المعرفة، على الشاعر أن يدركهما، وإن لم يمنحهما تسميات اصطلاحية، هما معرفة جواهر الأشياء لتصويرها تصويرا متكاملا، ومعرفة خصائص الشعر وأساليبه لاستخدامها في التصوير، متحدثا في الآن نفسه عن طرائق المحاكاة التي تختلف بين الشعراء، وهي تأتي إما عن وعي بالحرفة الفنية، أو عن طريق الدربة والعادة.[3]

إن هذا الطرح المعرفي المتعلق بالوعي في الشعر لدى القدماء الغربيين، سواء من حيث الاصطلاح الذي تنوع بين الإدراك والقوة والحس والعقل والخيال والتذكر، أم من حيث المفاهيم المتعلقة به، والتي تحيل إلى داخل الشعر وخارجه، نجده يتواصل مع المحدثين الذين أدلوا بالكثير من الآراء في هذا الجانب، ولأن الوعي في ذاته من صميم

---

1) نقلا عن محمد عثمان نجاتي: الإدراك الحسي عند ابن سينا، ص 27.

2) أرسطو طاليس: فن الشعر، ص09، 10، 11.

3) المرجع نفسه: ص 56.

البحث الفلسفي، فإننا نجد تباحثه الغربي يتأسس على التنوع والتغير وفق الفلسفات التي شهدتها البيئة الغربية، ويحدث التنوع أيضا على المستوى الاصطلاحي حيث تتعدد التسميات المتعلقة بالوعي وأنواعه، والتي تنطلق من التنوع التنظيري أصلا، وتتحدد تلك الأطروحات ضمن تيارات متنوعة نذكر أهمها فيما يأتي.

*معرفية النص الشعري عند الغرب المحدثين:

يتحقق مفهوم معرفية النص الشعري لدى الغربيين المحدثين انطلاقا من كونها وعيا، والذي تتعدد خصائصه ومسمياته تبعا للتيار الذي ينتمي إليه الناقد الواحد، وهو ما منح للمعرفية الشعرية تنوعا وغنى في المفاهيم والخصائص، والتي هي في عمقها إشارة إلى تنوع الطرح الإنساني للظاهرة الواحدة، واختلاف الناس في الحكم على قضية معينة، والتي يكون مردها دائما اختلاف وجهات النظر.

تُطرح قضية الوعي في التيار الرومانسي طرحا خاصا، من خلال اهتمامه بعنصر الخيال في إطار الحرية التي تمنحه حركة خاصة، ويعبر كولوريدج Coleridge عن مفهوم الخيال باعتباره جزءا من عملية الوعي من خلال تصنيفه إلى صنفين هما: **الخيال الأَوْلَى والخيال الثانوي**، حيث يرى أن الأول هو قوة حية في كل إدراك إنساني، أما الثاني فلا يتجلى إلا في الإبداع الفني؛ لاتصافه بالتحليل والتفكيك وإعادة الخلق، وهو ليس مجرد إبداع لاستعارات حية، بل هو أيضا تحقيق وتوفيق بين الخصائص والكيفيات المتقابلة، يضفي في النهاية إلى تحويل الطبيعة إلى فكر، وتحويل الفكر إلى طبيعة، وهذا الخيال الذي هو خصيصة المبدعين فقط لا يقل شأنا عن معرفة العالم المعتادة، وهو بذلك حسب كولوريدج ليس غرابة في الأطوار، بل تطور لعمليات أفعال الإدراك، إن فعالية الخيال الثانوي لا تهتم بالموضوعات من حيث نفعها، ولا تعبأ بالتعميمات التي تعبر عن الواقع، ولكنها تحل عالم الإلف والإثارة؛ لتحقق إدراكنا للعالم على نحو جمالي عندما نعيد إبداعه.[1]

1) محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية، نهضة مصر، د.ت، ص 51، 67 .

إن المميز في الطرح الرومانسي لقضية الخيال التي تعد جزءا من عمليات الوعي، هو الإقرار بالمنحى الجمالي للإدراك الخيالي، هذا المنحى الذي لا يمكن لأي نوع من أنواع الوعي الأخرى تحقيقه للبشرية، فالفن وحده بحكم احتكامه للوعي التخيلي هو القادر الوحيد على إثارة الدهشة، وتحقيق المستحيل على مستوى التطلع المعرفي؛ لأنه يتيح حسب المذهب الرومانسي حرية التفكير، وتلك الحرية حتما تفتح باب التعدد والتنوع، إلا أن هذا الباب المفتوح على الأفق الرحب، والذي حاول الرومانسيون تحقيقه، يراه البعض ومنهم عاطف جودت نصر أنه كان منفذا لتوسيع الهوة بين الشعر والفكر، فافتقر شعرهم للتفكير المحدد[1]، لكن ما يمكن قوله إن الرومانسيين قد حققوا المميز من حيث احتفاؤهم بالجانب الخاص بكل فن وهو الخيال، باعتبار ما يقوم به من استرجاع للصور المحسوسة، ثم الانطلاق بها نحو التجاوز، ذلك الخيال الذي مكنهم من إثارة قضية الوعي من جانب مهم، وهو جانب الذات التي تؤسس وعيها من خلال علاقتها بالحركة الخارجية حركة الطبيعة والواقع، وهي حركة لا تخضع لأي مؤثر إيديولوجي خارج عن نطاق الذات في تحقيق تفاعلاتها الداخلية.

يتأسس الوعي في تفسيرات المذهب المادي على فكرة **التداعي**، التي تفسر التصورات من نطاق عمليات سيكولوجية، تعود إلى متغيرات في الجهاز العصبي، وذلك ما نادى به ديفيد هيوم D.hume وهوبز Hobbes، إذ عَدَّا عمليات الوعي في الشعر من قبيل الإدراك، ولكنه من نوع خاص يقوم على التداعي؛ أي استدعاء الصور المحسوسة، وهو ما جعلهما يجمعان بين الخيال والذاكرة، ففسرا الأول بأنه إحساس متحلل؛ لأنه يُرَكِّبُ صورا يسمها الغموض ، أما الإدراك فيقدم لنا المحسوسات واضحة وثابتة[2]، وفكرة هيوم وهوبز ترى أن الخيال ليس إدراكا، بل هو مجرد إحساس يركب الصور بطريقة غامضة وغير مفهومة، وهو ما ينفي قدرته على إبداع محسوسات جديدة، ما يجعل معرفية النص الشعري قائمة على إدراك قبلي للعالم الخارجي، ثم التحول نحو التعبير عنه عبر الخيال الذي من خصائصه استعادة المدركات.

---

1) عاطف جودت نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984، ص 235.

2) المرجع نفسه: ص 15، 16 .

إن فكرة التداعي التي عبر عنها المذهب المادي، تبرز في علم النفس عبر فكرة **الترابطية**، التي ترى أن الصور الكامنة ضرب من الرسوم المادية في الدماغ، يبعثها من كمونها مرور التيار العصبي، وقد تحدث عن ذلك وليم جيمس W.james، الذي رأى أن الخيال لا يسترجع إلا الصور التي يولدها تطابق الواقع الخارجي، لكنه عندما يعيد ربطها من أصول مختلفة بحيث تؤول إلى أبنية جديدة، فإنه يتحول إلى خيال منتج imagination productive[1] ، وفي إطار التوجه النفسي أيضا طرح الناقد الفرنسي جان بيليمان Jean bellemin مفهوم **لاوعي النص**، ساعيا من خلاله الإشارة إلى كيفية البحث عن لاوعي المكتوب، الذي يزيح الذات عن مركز النص الذي تنتجه[2]، والدافع لذلك هو ما يدعو إليه التوجه النفسي من اهتمام باللاوعي في مقابل الوعي، حيث يرى أن للأول النسبة الأكبر في توجيه حركة الذات، ووسم نتاجاتها، ومنها النتاج الأدب، ويفرق أرمسترونج Armstrong في قضية الوعي بين الانطباعات والأفكار، حيث يرى أن الأولى تولد صورا حسية، أما الثانية فتولد صورا عقلية[3]، وكلتاهما تعملان على تشكيل الوعي، وإن كان ذا سمة خيالية، كما في الأدب الذي يشكل منظومته من حركة الحس والعقل البشريين في تلقي حركة العالم الخارجي.

ويتخذ مفهوم الوعي في التوجه الوضعي معاني أخرى بشقيه الروحي والمنطقي، فبيركلي Berkeley يرى أن **الإدراك** ليس وحده ما يمنح الأشياء الوجود، وله مقولة شهيرة في ذلك تقول: "وجود الشيء كونه مدركا"، بل يرى أن التخيل له الفعل نفسه، ولكن أهمية التخيل أنه يمثل فاعلية النفس، أما الإدراك فلا يملك ذلك الوعي الذي يجعل المدرك مدركا لفاعليته الروحية[4]، وهذا الرأي شبيه بما طرحه أرسطو من قبل من حيث التمييز بين إدراك أولي للأشياء لا تتعدى وظيفته تحديد هويتها، وبين إدراك خيالي يتعمق في سمات الذات المُدْرِكَة، ويجعلها مدركة لقدراتها وفاعليتها، ويحدد بيركلي نوعان من الصور، نوع للحس، ونوع للخيال، الأولى تأتي من مصدر خارجي لا يملك التحكم فيه، والثانية تُبعث

---

1) عاطف جودت نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 17 .

2) سمير سعيد حجازي: النظرية الأدبية ومصطلحاتها الحديثة، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، مدينة نصر، القاهرة، مصر، 2004، ص 175 .

3) عاطف جودت نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 18، 19.

4) المرجع نفسه: ص 21 .

بإرادة الشخص[1]، محددا من خلال هذه التفرقة بين الصور الحسية والصور الخيالية، جاعلا الأخيرة تحت سيطرة الذات الإنسانية، مما يعني أن عملية الوعي لديه تتحقق في الذات بفعل القوى الخيالية التي تملكها، والتي تمكنها من تحقيق التواصل والإنتاج المعرفي، دون نكران دور الحس الذي يفتح آفاق الذات على العالم الخارجي بما يحتويه من صور وأشياء.

ويستعمل كانط Kant في حديثه عن قضية الوعي مفهومي **الفهم والخيال**، حيث يجمع بين العقل والحس، ويرى أن معرفة الأشياء تعتمد على العقل، الذي يستمد مواده من التجربة الحسية ومن البديهيات؛ أي أن العقل هو ملكة إدراك، وفي الآن نفسه وسيلة استدلال، والمعرفة التي تمثل نتيجة لممارسات العقل تخضع لمجموعة وظائف هي:

1-القدرة الحسية التي تستقبل الحدوس الحسية.

2-العقل الفعال الذي عنه تصدر التصورات القبلية أو ما يعرف بالمقولات.

3-العقل الخالص وهو الميل إلى التفكير المطلق، وفي حقائق الأشياء، والذي تصدر عنه أحيانا مجموع المواقف.[2]

إن كانط يشيد بدور الذات في تشكيل المنظومة المعرفية، وفكرته شبيهة بفكرة بيركلي، من حيث الإشارة إلى قدرة الذات وحدها على ممارسة الوعي من جهة، وعلى منح الأشياء وجودها من جهة أخرى، وإن كان بيركلي قد حدد وعي الذات في طاقتها التخييلية، أما كانط فأضاف إليها طاقة الفهم التي توصل على الدوام إلى التخيل، وأن كليهما وجهان لعملة واحدة هي الوعي.

ويميز ألفريد نورث ويتهد Alfred north whitehead بين الوعي التخيلي والتصديق العقلي، فيرى أن الأول باعتباره وعيا لفرضٍ ما، هو سبيل يفضي إلى إدراك ذلك الفرض، شأنه في ذلك شأن اليقين العقلي، وهذا اليقين يفترض مقدما الشعور أو الوعي التخيلي[3]، وويتهد يؤكد على أهمية الوعي التخيلي (الخيال) لما له من قيمة في تأسيس الاحتمالات

---

1) عاطف جودت نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 21.

2) مونيس بخضرة: تاريخ الوعي، ص 185،...، ص 190.

3) نقلا عن حبيب الشاروني: بين برجسون وسارتر، ص73،..، ص 85.

والفروض التي تتبع من حدس الذات، وشعورها في علاقتها بالأشياء، حيث يقود الحدس إلى تشكيل وعي تخيلي، قد يؤدي في النهاية إلى اكتشاف اليقين.

تناولت الظاهراتية قضية الوعي من خلال بحثها في قضية صورة العالم في وعي الإنسان، نافية استقلال العالم عن الوعي البشري، ساعية في الآن نفسه للوصول إلى الواقع المجسد من خلال خبرتنا به، مؤمنة بأن الوعي موجه على الدوام نحو الخارج، والأدب هو شكل من أشكال ذلك الوعي[1]؛ أي أن الأدب هو طريقة من طرق النظر إلى العالم والتواصل معه، وهو خبرة من خبرات الإنسانية التي لا يمكن نكران دورها في فهم العالم، وفي تشكيل الوعي البشري بالواقع، وقد أدى الطرح الظاهراتي أيضا حول قضية الوعي إلى الحديث عن الموضوع الحقيقي الواقعي والموضوع القصدي، والعقل وفعل التعقل[2]، حيث إن الموضوع الحقيقي هو موضوع خارجي موجود في العالم، لكن هذا العالم لا ينفصل عن الوعي البشري، الذي يحول المواضيع الواقعية إلى وعيه الخاص، بفعل تحويل ما هو حقيقي إلى قصدي، عبر منحها مدلولات خاصة ومتنوعة، فالشجرة مثلا كموجود حقيقي لا يمكن أن تكون لها قيمة في الوجود الخارجي، من دون وعي الإنسان بوجودها، والذي يُحَوِّلُ وعيَه بها من وعي حقيقي إلى وعي قصدي، حينما يمنحها مدلولات متنوعة نابعة من خصائصها في الوجود، ذات بعد علمي واجتماعي وثقافي ونفسي وجمالي، كأن يمنحها معنى الحياة أو الجمال أو الأمان...إلخ.

ويتحدث إدموند هوسرل Edmund Husserl عن الوعي من خلال مفهوم **الشيء المتمكن**؛ أي ذوبان إدراكنا للشيء في الشيء نفسه، عبر عمليات شعورية ذاتية تمثل في ذاتها غاية أو موضوعا لا بد من الوعي به وإدراكه[3]، وهو ما يحيل إلى خاصية الوعي الشعري في تماهيه مع مكونات العالم الخارجي، حيث يجمع بين الذات الشاعرة وعالمها عبر مجموعة مكونات نفسية وجمالية ومعرفية.

---

1) مصطفى عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط3، 2003، ص 70، 71 .

2) عاطف جودت نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 33 .

3) إميل برييه: اتجاهات الفلسفة المعاصرة، تر: محمود قاسم، مر: محمد محمد القصاص، دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، مصر، د.ت، ص 32،..،ص 35.

وتدارسا لآراء الظاهراتيين يطرح بول ريكور Paul Ricoeur قضية الوعي من وجهة نظر أخرى، حيث يطرح في مقابل الوعي مفهوم اللاوعي مخضعا المسألة للجدل، متسائلا حول أحقية أحد الطرفين أو كليهما (الوعي واللاوعي) في تأسيس معرفة الذات، مستخلصا صعوبة الفصل بين الطرفين، أو الإعلاء من قيمة أحدهما على الآخر، فعندما نقول مثلا الوعي، فهو لا يعني على الدوام معرفة حقيقية عن الذات؛ لأنه قد يوصل إلى ما هو غير حقيقي، وثانيا يحيل إلى كل فكر غير مفكر فيه، وهذا الأخير لا يعني على الدوام اللاوعي[1]، والإشكال القائم هنا أن بول ريكور يثير قضية عدم القدرة على الفصل بين الوعي واللاوعي في أمر تشكيل المعرفة، فالطرفان متداخلان، ولهما الدور نفسه في جعل الذات منفتحة على نفسها، وعلى مكونات البيئة المحيطة بها، وفي إطار الحس والعقل يقر بول ريكور أن الإحساس جزء من الوعي؛ لأن هذا الأخير يتكون من الفهم والخيال والإحساس، إلا إنه من جهة أخرى هو يقين وشك في الآن نفسه.[2]

إن بول ريكور يعيدنا في هذه المسألة مرة أخرى إلى عدم إمكانية التفرقة، فالوعي هو عملية حسية وعقلية، لكنه في الوضع نفسه هو يقين وشك؛ أي بقدر ما يفتح أذهاننا على معرفة جديدة وإدراك غير معروف من قبل، بقدر ما يثير فينا الأسئلة إزاء المُدرَك الجديد، من حيث حقيقته أو زيفه، وكأن ريكور يمارس هنا فعلا حداثيا يسعى إلى التفكيك؛ لأجل الخلق من جديد، ولذلك نجده يناقش آراء هوسرل وفرويد حول مسألة الوعي واللاوعي، وطرائق تشكلهما، فيشير إلى أن الوعي لا يتشكل منذ البداية؛ أي منذ أن تبدأ الذات فعل القصدية (قصدية الوعي)، وإنما لا يحصل إلا في نهاية المطاف؛ أي بعد أن تقوم الذات بعمليات **استبطان**، تؤدي بها إلى تشكيل وعي معين، وهذه العملية الممارسة من طرف الذات وطبيعة إدراكها، هو ما يسميه بول ريكور **ملاءمة الذات لذاتها**؛ أي وعيها بقدراتها، وفي طرحه لمسألة اللاوعي فإنه يقر أن المسألة جدلية، ففي مقابل القول إن الوعي هو حركة تدمر من غير توقف نقطة انطلاقها، ولا ترتكز على ذاتها إلا في النهاية، فإنه في

---

1) بول ريكور: صراع التأويلات (دراسات هيرمينيطوقية)، تر: منذر عياشي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 139 .

2) المرجع نفسه: ص 139 .

المقابل تُطرح قضية اللاوعي؛ لأن الوعي لا يتشكل إلا بفضل صور سابقة وخبرات فائتة، لذا فإدراك الوعي حسب ريكور يذهب دائما من الأمام إلى الخلف.[1]

ويؤسس هربرت فرانسيس برادلي Bradley في الموضوع ذاته مفاهيمه الظاهراتية، انطلاقا من مجموعة عناصر أهمها الأشياء والذات، حيث يرى أن الأشياء في العالم تمثل عناصر موضوعية في تشكيل المادة الأساسية لمعرفتنا، أما الذات فهي بدورها مجموعة من العناصر، كالأفكار والمشاعر والإدراكات والمعطيات الحسية، ولذلك فإن عملية الوعي تصبح عملية متغيرة ومتعددة، ومرتبطة بالذات في تعددها وكثرتها[2]؛ لأن الأشياء التي تمثل موضوعا خارجيا مُدرَكًا، لا حقيقة لها إلا بفضل الوعي الذاتي بها، ولذلك تتجاوز الظاهراتية الموقفين المثالي والواقعي اللذين يريا أن إدراك الواقع يعود إلى الشعور بالنسبة للموقف الأول، وللواقع بالنسبة للموقف الثاني، وذلك بفكرتي الإحالة والقصد، حيث إن الموضوعات حسبها حاضرة للوعي، وأن الشعر دائما هو شعور، وعلى هذا النحو ميزت بين موضوع واقعي، وموضوع قصدي.[3]

إن خاصية الوعي الشعري في الطرح الظاهراتي لصيق بالذات الشاعرة، التي تمنح للمكونات المادية والمعنوية معاني خاصة، تلك المكونات التي لا حياة لها من غير وعي الذات بها، والتي تمدها بمدلولات مختلفة تبرز فيها خصائص الوعي، سواء أكان شعريا أم لا؛ لأنه يبقى في النهاية ممارسة معرفية هدفها ليس معرفة العالم والذات، وإنما إمدادهما بالمعاني.

يتأسس الوعي في الفلسفة الوجودية على مجموع قيم خاصة، ولكنها لا تخرج عن نطاق الحس والعقل، حيث يفرق جون بول سارتر Jean Paul Sartre في قضية الوعي بين الإدراك الحسي والخيال، فيرى أن الأول هو تمثل الأشياء حاضرة حضورا فعليا، أما الثاني فهو تمثل الأشياء في غيابها، والأول يؤسس بذلك لموضوع حقيقي واقعي، بينما الثاني يؤسس لموضوع قصدي تحققه الذات، ولأن الفن هو عمل إدراكي فإن أحد الدواعي

---

1) بول ريكور: صراع التأويلات (دراسات هيرمينيطوقية)، ص 140، 144، 152 .

2) محمد توفيق الضوى: مفهوم المكان والزمان في فلسفة الظاهر والحقيقة (دراسة في ميتافيزيقا برادلي)، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د.ت، ص 32، 33 .

3) عاطف جودت نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 40 .

الأساسية للخلق الفني، حاجتنا إلى الشعور بأننا ضروريون بالإضافة إلى العالم، وبذلك يصبح موضوع الفن هو العالم، بوصفه هدف الفنان من وراء ما يتخيله؛ أي أن علاقة الفنان بالعالم هي علاقة وعي تخيلي يسعى من خلاله إلى فهم الموجودات، وذلك الفهم لا يقل أهمية عن الفهم الذي يولده العلم الوضعي، وقد يكون الدور الأكبر للاكتشاف الجديد عملية من عمليات الوعي التخيلي، والذي بفضله تسعى الذات إلى البحث والاستبطان إلى أن تصل إلى اكتشاف حقيقة ما، والكتابة شكل من أشكال كشف العالم، فهي تكتشف ثم تقترح ذلك الاكتشاف للقارئ كواجب يقوم به[1]، وسمة الوعي لدى الوجوديين، أنه مرتبط باستعادة الصور المحسوسة، وهو ما يُبرز إيمانهم بقيمة الوجود الظاهري، الذي يتم وعيه وعيا حسيا، ثم يعاد الوعي به عبر مكونات الخيال، التي تسترجع ما وعاه الحس، لتحويله إلى موضوعات معينة بطريقة قصدية، على خلاف الوعي عند الظاهراتيين الذين لا يؤمنون بقيمة الأشياء في الظاهر؛ لأن قيمتها لا تتشكل إلا بعد الوعي الإنساني بها.

ويطرح النقد الموضوعاتي فكرة **فعل وعي الذات**، وهي فكرة مطروحة أيضا في النقد النفسي، وتعني في هذا الأخير الدلالة على اتجاه الشخصية المحورية في قصة أو رواية، والذي يتسم بمعرفة عميقة بالأنا والشخصيات الأخرى، أما في النقد الموضوعي أو الموضاعاتي فيُقصد به أن الأثر الأدبي نتاج، وتعبير، ووسيلة للكشف عن ذات المبدع ووعيه بالعالم، ويشير غاستون باشلار Gaston Bachelard في هذا الموضوع إلى أهمية الصورة التي لا تمثل حسبه انعكاسا للواقع، بل باعتبارها إنتاجا مباشرا للقلب وللروح وللكائن، وللإنسان كما هو مستحوذ في راهنه[2]؛ لأن الصورة هي الجزء المهم في عملية الخيال، فهي تمكن من تشكيل المعاني بطريقة غير مألوفة، وغير متحققة في العالم الخارجي، ولكن لها نجاعتها في التغيير والتجديد وتحريك الواقع، وإبراز قيمة الذات المنتجة لها، خاصة قيمتها الإبداعية التي تمثل شكلا من أشكال الوعي، الذي يؤسس لجمالياته الخاصة ضمن نطاق إبداعي عام، وهو ما يكشف لنا خاصية الوعي في النقد

---

1) جان بول سارتر: ما الأدب؟، تر: محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ت، ص 42، ص 59 .

2) جان إيف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، سوريا، ط1، 1994، ص 55.

الموضوعاتي، حيث إنه لا يمثل إدراكا للمحسوسات فقط واسترجاعا قصديا لها، أو عملية مانحة للمعنى، بقدر ما هو وسيلة لمعرفة الذات المُدْرِكَة، والواعية لخصائصها ومكوناتها، فالوعي هو الذي يقود الذات إلى تمثل ذاتها؛ لأن مكوناته نابعة من مكونات الذات الذهنية والنفسية والمادية، وبتحقيق ذلك يمكن للذات أن تدرك العالم الخارجي أيضا، وتُفَعِّلَ من حضورها فيه.

ولذلك يرى ماثيو آرنولد Matheo Arnold أنه لا يمكن أن يتم خلق العمل الفني العظيم، إلا إذا توفر عاملان هما: الطاقة الإبداعية الكامنة في الفنان، والطاقة الثقافية الكامنة في العصر، والشاعر قبل أن يكتب الشعر عليه أن يعرف الحياة والعالم من حوله قبل أن يعالجها في شعره[1]، كما أنه ملزم بمعرفة أدواته الخاصة، حتى يتمكن من تحقيق دوره؛ لأن تشكل الوعي الشعري لا يكون من العدم، بل مادته الخام تأتيه من العالم الخارجي الذي يمده بعناصر متنوعة، وهذا التفاعل مع الخارج هو عائد إلى أهمية الشعر في معالجة الواقع، كما بقية العلوم التي يسعى من خلالها الإنسان إلى تحسين مستواه الوجودي.

وفي إطار ربط وعي الشعر بالحركة الخارجية للعالم يؤسس كل من جورج لوكاش Georges Lukacs ولوسيان غولدمان Lucien Goldmann مجموعة من المفاهيم المرتبطة بإشكالية الوعي عامة، والوعي الأدبي خاصة، حيث تُطرح لديهما مصطلحات عدة مثل الوعي الزائف، والوعي الممكن، والوعي الفعلي، والوعي الجمعي،...، وغيرها من المفاهيم التي تنحو منحى خاصا في الرؤية للوعي الأدبي.

استخدم مفهوم **الوعي الزائف** من طرف الماركسيين للإشارة إلى مجموعة الأفكار والاتجاهات الجماعية التي يروجها بعض النقاد والأدباء، والذي يتمثل في كونه وعيا مغلوطا وقاصرا، كما أنه يتأسس على رؤية سوسيولوجية معينة رافضة لوجود أي تجدد فكري غير نابع من البنية الجماعية الكبرى، وفي مقابل هذا النوع من الوعي أطلق لوسيان غولدمان تسمية **الوعي الفعلي (وعي الواقع–الوعي القائم)** للدلالة على استبصار الفرد المبدع والجماعة، التي يرتبط بها تاريخيا واجتماعيا بواقع وضعهم اليومي وواقع

1) ماثيو آرنولد: فصول في النقد، تر: علي أدهم، مكتبة الأسرة، مصر، 1994، ص 26.

مجتمعهم[1]، والوعي الفعلي هو نقيض الوعي الزائف؛ لأن الماركسية ومعها البنيوية التكوينية لا تؤمن إلا بأدب ينعكس الواقع داخله، أدب منفعل بحركة المجتمع في إطار التبعية والالتزام بقضاياه، والتحلي بأطروحاته الفكرية دون غيرها من الأطروحات؛ لأن ذلك سيعد تعديا ووعيا زائفا لا يخدم المجتمع الذي يأبى أن يخرج الأدب عن نطاقه، وضمن هذا الالتزام بقضايا المجتمع من طرف الأدب فإن أي وعي مؤسس داخله، هو في عمقه **وعي جماعي أو جمعي** تستدل به الجماعة على استبصار قيمها ومعاييرها ودورها الاجتماعي والتاريخي[2]، وبالرغم من أن الأدب هو نتاج فردي، فإن ارتباطه بالمجتمع يجعل وعيه الجمعي أقوى داخله، أما وعيه الفردي فما هو إلا مساهمة، ولكنها أقوى من مساهمات الآخرين؛ لأن منتجها مبدع، والمبدع من صفوة المجتمع الذي بإمكانه تحريك الواقع، ويظل الأدب حسب الرؤية الغولدمانية إنتاج للمجتمع بقدر ما هو إنتاج فردي.[3]

إن علاقة الأدب بالعالم الخارجي حسب ما قُدِّمَ من آراء، هي علاقة قائمة على ممارسات واعية، وذات سند معرفي مصاحب لحركة المجتمع في صراعاته الداخلية، وقبولُه من طرف المجتمع، وامتلاكه للصلاحية الفلسفية والجمالية، يكون بمقدار ما يعبر به من مفاهيم وصور عن رؤية منسجمة مع العالم، ويقرن جورج لوكاش بين الفلسفة والأدب ويجعلهما في مرتبة واحدة؛ لأنهما يعبران بانسجام عن مواقف كلية يتخذها الإنسان أمام المشاكل الأساسية، وتكون الفلسفة والأدب إشكالا أي مجموعة تعابير عن بعض الرؤى إلى العالم، أو ما يعرف برؤيا العالم، وهذه الرؤى هي في صميمها عمل جماعي؛ لأن الفرد لا يمكن له أن يؤسس رؤية للعالم بإمكانها مصاحبة التغيرات العميقة للمجتمع والتأثير فيه، إلا من خلال وجود الفاعلية الجماعية فيها، وإنما يصبح العمل الأدبي مجرد مساهمة إلى جانب مساهمات أخرى متشابهة الغايات والرؤى، تتشكل معا لتكون رؤيا عامة للعالم، باعتبارها ظواهر اجتماعية.[4]

---

1) Lucien Goldmann :Marxisme et science humaines ,p 120,126.

2) سمير سعيد حجازي: النظرية الأدبية الحديثة، ص 149 .

3) عبد السلام بن عبد العالي: الميتافيزيقا، العلم والإيديولوجيا، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، د.ت، ص 68 .

4) لوسيان غولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تر: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1986، ص 56 .

إن رؤى العالم التي يقدمها الأدب حسب التفكير البنيوي التكويني، هي محصلة تفاعل الأدب الحتمي مع حركة العالم الخارجي على جل المستويات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، وذلك التفاعل لا يخرج عن إطار الانعكاس، فالمجتمع يتحرك ويشكل طبقاته وتوجهاته الفكرية، والأدب يتتبع تلك الحركة بإعادة تصويرها وإيضاحها وبيان مجاهيلها، وفي المقابل هو مطالب بالاستشراف والتنبؤ والتطلع للمستقبل في حدود معينة، إلا أن هذا الاستشراف وإن كان فرديا على المستوى الإبداعي الواحد لكل أديب، فإنه في النهاية لابد وأن يكون منسجما مع بقية الرؤى التي تصاحبه في الزمان والمكان الواحد، والتي تكون غير متعارضة مع حركة المجتمع؛ أي أن حرية المبدع في التوجه الماركسي تتجلى في نطاق واحد هو نطاق الاستشراف، الذي يسمح للكاتب بالتطلع نحو أفق مغاير، وهذا الاستشراف الذي يعد رؤية للعالم، لا يتحقق إلا بفضل ما أطلق عليه لوسيان غولدمان **الوعي الممكن** الذي رآه خصيصة المبدعين والمفكرين الذين يبدون ميزات مختلفة داخل المجتمع، فيتمكنون من التعمق في حركة مجتمعاتهم، والظفر برؤى جديدة ينشدونها في عالم وهمي أو مستقبلي.

ويفرق غولدمان بين الوعي الفعلي والوعي الممكن باعتبار الأول هو ما تعرفه الطبقة عن واقعها، أما الثاني فهو وعي يشير إلى ما يمكن أن تعرفه تلك الطبقة عن واقعها دون تعارض من المصالح السياسية والاقتصادية والاجتماعية[1]، ويفرق غولدمان أيضا بين مجموعة من أشكال الوعي في النص الأدبي، وهي **اللاوعي، والوعي الفردي، وغير الوعي**، حيث يرى أن الأول يمثل مجموعة الرغبات والتطلعات والأحاسيس التي لا تتقبلها الحياة الاجتماعية، والثاني هو ما يمثل السلوكات الفردية، أما الثالث فيتكون من البنيات الثقافية والوجدانية المتخيلة والعملية، ولكي تتم دراسة رؤيات العالم على أكمل وجه وجب النظر إليها عبر مستويين هما: مستوى الوعي الواقعي للمجموعة التي أنتجتها، ومستوى الوعي الممكن للأعمال الكبرى الخاصة بتلك المجموعة من فلسفة وفن[2].

1) Lucien Goldmann :Marxisme et science humaines ,p 135.

2) Lucien Goldmann :Marxisme et science humaines ,p,137.

لقد أسهمت الرؤية الماركسية في تأسيس تنوع مفاهيمي حول قضية الوعي، وإن حوصرت في نطاق معين مرتبط بحركة جماعية، لا يخرج عن حركتها الأدب في ممارسته المعرفية والجمالية، وفي مقابل التنوع الذي أرسته الماركسية، وروح الجماعة التي بثتها في مفهوم الوعي، نجد رؤى أخرى معاكسة لها، وإن كانت أسبق لها في الظهور، وهو ما يتعلق بالنظرة الرومانسية، وما تحتفي به من اهتمام بالفردية، والتطلع إلى أحكام الذات وحريتها بعيدا عن سطوة المجتمع.

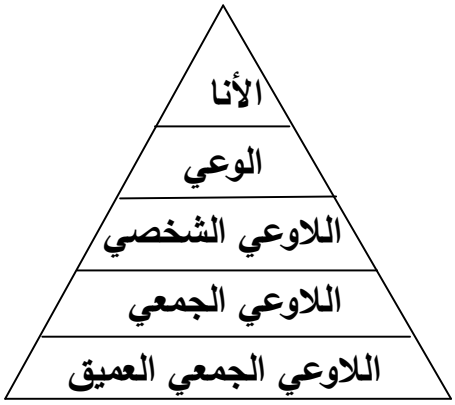
لقد طُرحت قضية الوعي كما رأينا من عدة منافذ، سعى بعضها إلى إبراز أهم خاصية في الوعي الشعري وهي الخيال، باعتباره العنصر المميز في الشعر، وكانت بعض الآراء قد تحدثت عن القضية في إطار مقابلتها بما يُزعم أنه نقيضها وهو اللاوعي، حيث رأينا كيف طُرح من طرف النفسانيين باعتباره المحرك الرئيس لأية معرفة، وأن كل وعي هو في حقيقته نتاج نهائي لحركة لاواعية تقبع مكوناتها في العمق النفسي للذات، كما تحدث عنه الظاهراتيون الذين جعلوه خاصية من خصائص الإنسان الذي يمنح للعالم حقيقته ووجوده بفضل أشكال وعيه به، ومن خلال جدلية الوعي واللاوعي لدى بول ريكور الذي حطم الفواصل القائمة بين الوعي واللاوعي، ورأى أن كليهما يُفضي للآخر، وأن ما نسميه وعيا قد يكون في حقيقته لاوعيا، كما وجدنا أن قضية الوعي نحت مناح عدة لدى الوجوديين والموضوعاتيين الذين أضفوا عليها أبعاد جديدة متلعقة بطريقة إدراك العالم والذات، وأهمية ذلك الإدراك ودوره، من حيث فهم الوجود، وفهم الذات التي تدرك ذلك الوجود، كما كان للتيار الماركسي دور مميز في تحديد أنماط الوعي وطرائقه ووظيفته وإن قنن بقانون الإيديولوجيا.

ينطلق أصحاب الاتجاه النقدي الأسطوري في حديثهم عن الوعي من منطلق المقابلة بين العلم والأدب، حيث يرون أن الفلز الذي يتألف منه الأدب هو نفسه الذي يتألف منه العلم، إلا أن طريقة الإنتاج تختلف كثيرا بينهما، والفرق كامن في أن العلم يقدم الأشياء في حقيقتها وأبعادها الواقعية، أما الأدب فيقدم آثار الأشياء على نفوسنا، وهذا الفرق ناتج عن كون العلم حدث خارجي بعيد عن حركة الوجدان الإنسانية، أما الأدب فهو في أصله حدث وجداني ناتج عن تأثير الحدث الخارجي على الوجدان، لكن المميز في نظرة الاتجاه

الأسطوري للأدب، هو النظر إليه من ناحية كونه يعبر عما لا يزول في الإنسان، إنه يعبر عما هو باقي.[1]

إن مسألة التعبير عما هو باقي، والتي أثارها النقد الأسطوري تتأسس وفق أطروحات متعددة، تبعا لآراء الدارسين المساهمين فيها، والتي تجمع على النظر إلى الخالد في الأدب باعتباره **لاوعيا** تتقاسمه البشرية جمعاء، وهو ما يمثل المكون الأكبر لكل حركاتنا الواعية، ويتأسس من خلال أنماط ثلاثة يجعلها حنا عبود وفق هذا المخطط:

(2)



إن الوعي في نظر النقد الأسطوري ما هو إلا جانب بسيط من عمليات عميقة، تقوم بها الأنا في تواصلها وتعبيرها عن نفسها، حيث إن حركتها تقوم في الأساس على أنماط متعددة من اللاوعي الشخصي والجمعي والجمعي الأعمق، أما الوعي فهو مجرد تفاعل مباشر مع الخارج، وتأمل سطحي لمكوناته ومظاهره، وأي عملية لفهم ذلك الخارج ستؤول في النهاية إلى خبرات لا واعية للأنا، تبدأ من مستوى أدنى وهو المستوى الشخصي، وتنتهي بالمستوى الأعلى الجمعي، وباعتبار الأدب عملية من عمليات الممارسة الفهمية للذات والعالم، فإن ما ينطبق على الفهم عامة ينطبق على الأدب، ويتحول في نظر الاتجاه الأسطوري إلى كونه نتاجا للاوعي الجمعي.

---

1) حنا عبود: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999، ص 26، 35.

2) المرجع نفسه: ص 19 .

يشبه **غراهام كولبير Grahame** هذا اللاوعي الموجود في الأدب بالنهر الذي يجري تحت أرض كلسية، فيمكن أن ينفجر ويصبح سيلا عارما بعد الأمطار الغزيرة، فكذلك تيار اللاوعي فمن الممكن أن يقذف إلى الوعي بالصورة الفنية[1]، وتشبيه كولبير هنا يثير مسألة عفوية الأدب لا قصديته، فالصور تأتي من مخزون عميق في الذات الإنسانية دون إرادة منها أو قصد، ودون اختيار لنوعية العناصر التي ستتشكل بها الصور، مما يعني أن عملية الوعي الوحيدة التي يشكلها النص الأدبي حسب كولبير، هي بعد انتهاء عملية التشكيل، حينها يمكن للكاتب أن يستفيق من غيبوبة الكتابة إلى وهج القراءة لِما كتب، ويشبه كولبير عملية اللاشعور التي تبعث الحياة في النص الأدبي بحركتها السرية، بمخزن ومحطة توليد كهربائية جاهزين ومتجمعين، فحين يتأثر الفنان بالتيار الوارد من هذا المصدر(اللاوعي) يتراجع الشعور العقلاني، ولا يكون له صوت كبير في تشكيل الصورة، ولا تحكم كبير في مد الإحساس المحض، وهذه العملية حسبه لا تأتي بإرادة الفنان، بل تعمل سرا عبر الحد الفاصل بين اللاشعور والإدراك الشعوري، من خلال عمليات منتظمة؛ لأن اللاوعي الجمعي ليس عشوائيا، بل يؤلف نظاما مشتركا بين البشر، ومنه ظهر النظام الأدبي[2]، الذي يؤسس مقولاته ودلالاته انطلاقا من ذلك المخزون البشري الذي يقبع في اللاوعي.

ويرى **كارل غوستاف يونغ Carl Gustav Jung** رائد الاتجاه الأسطوري، والذي استفاد من تحليلات علم النفس، وعمل جنبا إلى جنب مع فرويد، أن الذاكرة الجمعية، وخصوصا الفلكلورية هي النواة الأساسية للأدب، ويسميها اللاوعي الجمعي الذي يتشكل حسبه من **أنماط أولية**، وهذا اللاوعي قديم قدم الإنسان، نشأ معه حينما كان منسجما مع الطبيعة، لكن بظهور الوعي في مراحل لاحقة من حياة البشرية، حدث انفصام متدرج بين اللاوعي والوعي، والذي أخذ في التعاظم شيئا فشيئا، ذلك لأن الإنسان صار بسبب الوعي غير مستسلم لمصيره كغيره من الكائنات، فأدى به ذلك إلى طرح الأسئلة الكبرى، وخلق الأسطورة، والتي هي في عمقها مواجهة الجسد لمظاهر الطبيعة والكون[3].

---

1) حنا عبود: النظرية الأدبية الحديثة في النقد الأسطوري، ص 07، 08.

2) المرجع نفسه: ص 08 .

3) إيلي هومبيرت: كارل غوستاف يونغ، تر: وجيه أسعد، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1991، ص 140.

إن تتبع فكرة يونغ تؤسس لجدل خاص بين مفهوم الوعي واللاوعي، ففي اللحظة التي كان فيها الإنسان منسجما مع الطبيعة، لم تظهر العملية الأدبية لديه، أو بالأحرى كانت كامنة داخله، لكنه بمجرد وعيه بذاته المميزة عن بقية الكائنات الأخرى، والتي لها القدرة في التغيير والتكيف بشكل مختلف، برزت إذاك القدرة الأدبية باعتبارها قدرة خيالية، وتمثل الأسطورة أروع ما تجلى منها، لكن تلك القدرة وهي تؤسس لوعي ذاتي خاص بالإنسان وبالعالم الخارجي، ارتبطت في الآن نفسه برواسب تشكلتْ لدى الإنسان في تماسه الأولي مع الطبيعة، فالعملية المعرفية الأدبية إذن لا يمكن أن نفصل عنصري الوعي واللاوعي فيها، والنظر إلى أحدهما دون الآخر، فالعملية تتكامل بفضل عناصر الوعي واللاوعي معا.

إن خضوع الأدب للاوعي يكون بفضل ما يسميه يونغ الأنماط الأولية، والتي تتعدد إلى ما لا يحصى من المواضيع الثرية ثراء الحياة الإنسانية، ومن بينها مواضيع الحب والكره، التقارب والانفصال، القوي والضعيف، المُخلص والعذراء، العدو والصديق، الجسد والنفس، البناء والهدم...وغيرها من الأنماط التي لا يمكن لها أن تتغير في الأدب، فهي باقية على الدوام، وهذا ما عبر عنه سابقا من أن الأدب يعبر عما لا يزول، يعبر عما هو باق، وفي إطار هذا التعبير عن اللاوعي الجمعي تتمظهر إشكالية الجهد الإبداعي الفردي، أين يكمن من حيث فردية لاوعيه؟ والجواب هو أن اللاوعي الشخصي هو في حقيقته لا وعي جمعي، والشخصانية ما هي إلا تلوينات خاصة بصاحبها الذي يعيد رسم اللوحة بريشة وألوان جديدة، ولذلك فالأدب ليس اكتشافا كما يرى البعض، بل هو خاضع للدوام للأنماط الكبرى الأولية، إذ يظل متحركا في نطاقها، حيث رسمها الخيال الأدبي القديم. [1]

وإذا كان الأدب تعبيرا عن اللاوعي الجمعي حسب الاتجاه الأسطوري، فإننا نتساءل أين يكمن الوعي إذا؟ والإجابة تكمن في أن الوعي يتأسس في تلك القوى الخارجية التي تتحكم في النص الأدبي كتابة واستهلاكا، وهو ما يُعرف بالوعي الاجتماعي، والذي يراه يونغ وعيا قمعيا للاوعي الجمعي، والذي بدأ منذ أن أدرك الإنسان حقيقة تميزه عن الكائنات، وهذا القمع الحاصل هو الذي أدى باللاوعي الجمعي للالتجاء إلى لغة الرموز، حتى يظل بعيدا عن رقابة الوعي الاجتماعي، وفي مقابل هاته الرمزية يتشكل اللاوعي الجمعي في

1) حنا عبود: النظرية الأدبية الحديثة في النقد الأسطوري، ص 46، 47، 48.

نطاق من المفاهيم المتناقضة، فقد يعبر نمطٌ فيه عن الشر، لكنه في الآن نفسه يحيل إلى الخير، وقد يعبر عن الكره، لكنه في العمق تعبير عن الحب، وهذا التناقض هو الذي قد يحجب رؤية اللاوعي الجمعي في النص الأدبي، فيبدو متغيرا بالرغم من أن التغيير الوحيد الذي يطال الأنماط، هو مستوى طريقة تقديمها فقط والتعبير عنها؛ لأن الأنماط الأولية في الأدب تظل خاضعة للتغيير بفضل الانزياح، الذي يعكس الاضطراب الذي يصيب الإنسانية من جراء علاقاتها مع بعضها ومع الطبيعة، أي أن التعديلات التي تحدث على مستوى الأنماط تظل خاضعة إلى العصر الذي ينشئ للكاتب عوامل التعديل والانزياح.

ويقدم يونغ مثالا عن ذلك بأسطورة أوديب في الأدب الإغريقي وفي مسرح شكسبير، حيث يرى أن مسرحية لير لشكسبير شبيهة بأوديب، من حيث ارتكاب الخطيئة من غير قصد، لكن نهاية القصتين تختلفان، ففي مقابل النهاية المرعبة لأوديب تأتي النهاية مختلفة بالنسبة للير، وهذا الاختلاف يعود لمتطلبات العصر، وما يحويه من نظم، ومن وعي اجتماعي وجه شكسبير نحو اختيار تلك النهاية، والتي هي في عمقها موقف للكاتب قبل أن تكون تأثيرا من العصر.[1]

إن موقف الكُتَّاب يبقى المحرك الرئيس لتشكيل الانزياح وفق مؤشرات معينة يقتضيها العصر، وتلك التعديلات حسب الاتجاه الأسطوري لا تمس جوهر اللاوعي الجمعي، حيث تظل الأنماط الأولية هي المرجعية الرئيسة لتشكيل الوعي الحاضر للنص الأدبي، ولموقف الكاتب من الأخلاق، ومن المواضعات الاجتماعية التي تدفعه إلى التعديل، فيوربيدس حسب يونغ كتب مسرحيتين هما (إفيجينيا في أوليس) و(إفيجينيا في تاورس)، واللتين عبر من خلالهما عن تضحية الأب أغاممنون بابنته من أجل جلب النصر للجيوش اليونانية، لكن النهاية في كل واحدة منهما كانت مختلفة، حيث تحققت التضحية في الأولى، بينما في الثانية تم استبدال البنت بحيوان من طرف الربة أثينا، وهذا الموقف من يوربيدس يفسره يونغ على أنه ناتج عن اعتبارات أخلاقية ومواضعات اجتماعية، وضعها يوربيدس محل اهتمامه، وشكل منها موقفه في التعبير عن نمط معين من الأنماط الأولية.[2]

---

1) حنا عبود: النظرية الأدبية الحديثة في النقد الأسطوري، ص 52، 53، 57.

2) المرجع نفسه: ص 57، 58.

إن ما يلاحظ في هذا الرأي هو اتكاؤه على مجموعة الآراء التي ترجع تأثر الأدب إلى العصر وانعكاس حركته داخله، لكن المثير والمخالف لدى أصحاب الاتجاه الأسطوري هو تشبثه باللاوعي الجمعي على الدوام، حتى وإن كان للعصر تأثيراته العميقة، ولذلك فكل رؤيا في الأدب ستظل باعتبارها ارتحالا وخرقا وكشفا مرتبطة فقط بعالم اللاوعي الجمعي، لكن هذا اللاوعي هو ثري في داخله لما يكتنزه من ميراث البشرية جمعاء، وطرح فكرة الرؤيا بهذا الشكل كانت ردا من يونغ على آراء فرويد الذي عد كل رؤيا إبداعية تعبيرا وعلامة عن مرض الليبيدو، حيث يرى يونغ على خلاف زميله أن الأدب عندما يصور النزوعات العدوانية، لا يعني أنه يحمل وعيا مريضا أساسه ما يختزن الكاتب من ميولات مرضية، بل إن الأدب وهو يطرح تلك الأمور يتجاوزها للحكم عليها وإدانتها، ويحاول من خلال رؤاه إعادة التوازن للبشرية في علاقتها ببعضها وبالطبيعة[1]، والرؤيا بذلك عند يونغ تتطلع إلى ما هو مثير في العصر لتأمله، والحكم عليه عبر موقف واع من الكاتب، لكنها في الآن نفسه لا تخرج عن إطار موروث جمعي لا شعوري، يمدها بمختلف الأنماط الأولية التي تعين الكاتب على تلمس سبيله في طرح قضايا عصره، كما أن تلك الرؤيا تحقق له بفضل الانزياح الخروج من حصار النمط الأولي بكل تفاصيله، فيتسنى له بذلك طرح الثابت في شكل مغاير، يمكن أن يفهمه العصر ويتقبله، وقد يستفيد منه ما دام الأدب لصيقا بحركة الإنسان من الولادة حتى الموت.

وإذا كان يونغ قد شدد على موضوع الأنماط الأولية، فإن **نورثروب فراي Northrop Frye** أضاف لها مفهوم **الأنماط الأدبية**، حيث رأى أن الأدب لا يقتات فقط من اللاوعي الجمعي أنماطه الأولية، بل إن وجوده أيضا لم يكن ليوجد لولا وجود أنماط أدبية ظهرت منذ القدم، شكلها الإنسان القديم، ومن خلالها أسس الممارسة الأدبية، وإن لم تكن في بدايات ظهورها نابعة عن حاجة إبداعية وجمالية، كما يُنظر لأدب اليوم، وهذه الأنماط حسب فراي مازالت موجودة لحد الساعة في أدب البشرية عامة، وهي تتكون من أربع ميثات لها أصولها الأنثربولوجية، وهي ميثة الربيع، وميثة الصيف، وميثة الخريف، وميثة الشتاء، حيث نشأت عن الأولى الكوميديا، وعن الثانية الرومانس، وعن الثالثة التراجيديا،

---

1) كارل غوستاف يونغ: الإنسان والحضارة والتحليل النفسي، تر: أنطون شاهين، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1975، ص 21 .

وعن الرابعة السخرية والهجاء، وهي تمثل جميعا الإطار العام للأدب الذي يعبر دون وعي منه عن دورة الطبيعة، ويجسد حركاتها وتغيرها من فصل إلى فصل[1]، وهذا الارتباط بين حقيقة الأدب والطبيعة يعود إلى أن الأدب في ظهوره الأولي(أسطورة) كان بدافع حاجة المعرفة، معرفة الإنسان لذاته وللطبيعة من حوله، وكان أيضا باعتباره المعين النابع من ذات الإنسان لتشكيل تصور بشري للكون، وهذا ما جعله في القديم مرتبطا بالطقوس التي ظل يتخلص منها على مر الأزمنة، وإن بقيت آثارها إلى اليوم، ومماثلا في مهمته بالكتب المقدسة، من حيث توجيه البشرية إلى ما هو خافي عنها، وتصويب أخطائها وزلاتها.

إن الميثات الأربع التي حددها فراي، والتي بيَّن أصلها الطبيعي وكيفية تحولها إلى مادة أدبية، خصها بتقسيم آخر لا يقل ارتباطا عن حركة الطبيعة، ومحاولة فهم الإنسان القديم لها، حيث إن تلك الميثات التي كانت تحدث أمام مرأى الإنسان، قد نبهته إلى وجود عالم علوي تأتي منه الأمطار والثلوج، ويرى عبره البرق ويسمع الرعد، ومختلف الظواهر الأخرى، وعالم سفلي يمتص تلك الأمطار والثلوج فتغوص فيه، وقد يبعث بحمم إلى الأرض تثير خوف الإنسان، أو ينشق بفعل زلزال قوي، وعالم أرضي يتلقى حركة العالم السفلي والعلوي، حيث يعيش الإنسان، ويتأمل كل تلك الظواهر، ونتائجها عليه وعلى الطبيعة، مما أدى به في النهاية ونتيجة الوعي الذي بدأ يتشكل لديه من ضبط تصور حول وجود عوالم ثلاثة، هي العالم العلوي الذي منحه صفة التقديس، وعالم سفلي منحه صفة التدنيس، وعالم أرضي يجمع بين التقديس والتدنيس، إنه عالم الإنسان المتأرجح بين الخير والشر، ومن هذا الباب كان تشكل الأدب، حيث إلى جانب ميثات الفصول، يرى فراي أن تقسيم العوالم يعد نقطة هامة لمن يريد النظر إلى الأدب وفهمه؛ لأن الأدب في النهاية ما هو إلا تعبير عن الجيد أو الدنيء، وبالصورة نفسها التي عبر من خلالها الوعي البشري في القديم [2]، فكل ما هو جيد في الأدب يُمنح مرتبة عالية، وكل ما هو دنيء يُمنح مرتبة دنيئة، وهذا الإطار هو ما يشير إلى الأنماط الأدبية التي ستظل تحكم الأدب في نظر الاتجاه الأسطوري، وهي عائدة إلى انخراط الأدب في عملية الحكم

---

1) نورثروب فراي: تشريح النقد، محاولات أربع، تر: محمد عصفور، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن، 1991، ص 206، 207، 208.

2) المرجع نفسه: ص 206.

الأخلاقي؛ أي دخوله في نطاق الوظيفة التي تجعله ذا دور مهم في المجتمع، من خلال المسايرة أو التوجيه أو الثورة على أطره البالية.

إن الأدب بخضوعه في عمليات الوعي التي يمارسها إلى الأنماط الأولية والأدبية، يضيف له فراي جانبا آخر من الأنماط التي لا يمكن حسبه الاستغناء عنها، فإذا كانت الأولى خصيصة اللاوعي الجمعي عامة، والثانية خصيصة اللاوعي الأدبي عامة، فإن الأنماط الأخيرة والتي يسميها **الأنماط الاستعارية (التيبولوجية)** تتميز بخاصية الخيال، وهي مرتبطة في عمقها بالأسطورة في بعدها اللاهوتي، والتي تقوم على مجموعة مواضيع خاصة ذات حالة وجودية في مصدرها الديني، وذات حالة استعارية في الأدب، وهذه الأنماط عريقة في وجودها؛ لأنها مستمرة في الظهور، ومتعلقة بمواضيع خالدة ذات بعد ديني تحيل إلى عالم رؤيوي وعالم جهنمي يتمظهران باستمرار.[1]

إن الأنماط التي ذكرها يونغ وفراي سواء أكانت تحت تسمية أنماط أولية أم أدبية أم استعارية، فإنها تحيل جميعا إلى إيمان الاتجاه الأسطوري بأهمية اللاوعي الجمعي في تشكيل الوعي الأدبي، وأنه لا مناص من الخروج عن سطوته، وكأن الإنسان القديم قد طرح جميع الإشكالات إزاء ذاته وإزاء الكون، ولم يتبق للإنسان الحديث سوى إعادة طرحها بلغة مغايرة وأسلوب مختلف، عبر إعادة إنتاجها استعاريا، بما يناسب متطلبات العصر.

ترى **هيلين توزيه Helen Tuzet** أن الأدب يحمل دائما رؤية شمولية، مستدلة على ذلك بواقع العصر، حيث تشير إلى أن العصر الحديث المتطور تكنولوجيا، والثري بالاكتشافات العلمية لم يجعل الشعر يتفاعل معه بالشكل المنتظر منه، وظل أمر المكتشفات موضوعا هامشيا لديه، بل ترى أنه كلما تم اكتشاف شيء جديد علميا، إلا وانكفأ الشعر نحو الأساطير القديمة، وكأنه يريد القول إن ما اكتشفتموه قد أشارت الأساطير إليه قديما، ومرد ذلك راجع إلى أن الأسطورة تحمل المعنى الأدبي الأدق والأعم للمكتشف العلمي[2]، وذلك من خلال رمزيتها التي تحيل إلى حركة الكون، وفي موضوع الأنماط الأدبية ترى توزيه أنها تخضع للثبات والتغير، والذي يتغير منها هو ما يتعلق بالموحيات؛ أي ما يوحي إليها

---

1) نورثروب فراي: تشريح النقد، ص 179، 192، 201 .

2) جان إيف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: قاسم المقداد، ج1، وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، سوريا، 1993، ص 181.

من ألفاظ وصور وأفكار ومعتقدات، وتعتقد توزيه نتيجة هذا الرأي أن كل تغير في الحساسية الخيالية يؤدي إلى تغير في النظرة العلمية، وكل تغير في هذه الأخيرة يستدعي بعث شكل أو وجه جديد من وجوه الأسطورة؛ لأن تاريخ الخيال يستند إلى تاريخ العلوم من جهة، ويمتد إلى تاريخ الأدب من جهة أخرى.[1]

إن هيلين توزيه تدعو إلى تكامل بين العلوم التجريبية والأدب، حيث تنعكس حركة الأدب على التوجه العلمي في النظر إلى الأشياء، مثلما تنعكس حركة العلم على الأدب تماما، والجامع بين الأدب والعلم حسبها هو البعد الخيالي، وإن كانت نظرتها هذه تعلي من شأن الأدب على حساب العلم، فهو الذي يقود هذا الأخير إلى التغير، وهو الذي يوجهه حال الوقوف على اكتشاف جديد نحو الأسطورة، كي يملأ بها ما لم يستطع ملأه من فجوات الاكتشاف، وذلك طبعا يعود إلى الرؤية الشمولية التي تعين الأدب على ارتياد المجاهيل في سرعة الضوء.

إن موضوع الوعي في الأدب عامة وفي الشعر خاصة، قد طُرح لدى الغرب بكثير من الثراء والتنوع، نتيجة تنوع المشارب الفلسفية التي يمتح منها الدارسون، حيث رأينا أن الوعي قد اتخذ مفاهيم عدة، كلها تحيل إلى معنى الفهم والإدراك والمعرفة في النص الأدبي، وارتبط بعناصر تمثل ماهيته وأساس تميزه، فكان من أهمها الخيال أو التخييل، والذاكرة أو التذكر، والحس والعقل، والشعور والمادة، وجميعها أسستْ لمفاهيم الوعي، من حيث كونه إدراكا أو خيالا، ومن حيث كونه ذاكرة أو اكتشافا آنيا، ومن حيث كونه نابعا من الحس أو العقل، ومن حيث كونه مرتبطا بالشعور أو اللاشعور، وغيرها من القضايا التي أسستْ لجدلية الوعي/ اللاوعي باعتبارها سمة من سمات معرفية الشعر، والخلاصة أن الباحثين الغربيين قد انتبهوا لوجود المعرفة في الشعر وفي الأدب عامة، منتبهين إلى طبيعة تلك المعرفة التي تتأسس على الخيال، باعتباره الميزة التي يُفَرَّقُ بها بين الوعي في الشعر، وبين أنواع الوعي الأخرى، كما أبانوا أن الوعي في الشعر في مقابل ما يتميز به من تخييل، يرتبط بالخارج وحركته سواء أكان في شكل انعكاس له، أم متجاوز له بالكشف والخلق، وهذا الارتباط بحركة الوعي الخارجية وتجاوزها، يكون بفضل عناصر معقدة

1) جان إيف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، ج 1، ص 182 .

نفسية أو ذهنية آنية أو موروثة، كلها تسهم في تأسيس التبيؤ الشعري الذي يمثل عملية ذات بعد معرفي، مهمتها توجيه الذات نحو فهم ذاتها وتحقيق حضورها.

2-معرفية النص الشعري عند العرب:

إذا ما انتقلنا إلى رصد قضية الوعي لدى الدارسين العرب، فإننا نجد الأمر مختلفا من ناحية عدم وجود مباحث فلسفية ثرية، يمكنها تشكيل تيارات نقدية وأدبية، نتبين منها ثراءً في معنى الوعي في الشعر، كما لا نجد ترابطا بين ما هو موروث وما هو حديث، حيث تتنوع الآراء دون سند معرفي واضح، يمكِّننا من رصد أوجه تقارب أو اختلاف، نضعها في خانة الإضافة للموروث وتجاوزه، إضافة للتنوع الاصطلاحي الذي يثير أحيانا الكثير من اللبس لعدم وجود اتفاق حول ماهية كل مصطلح، لكن ذلك لا يعدم وجود آراء متعددة حول قضية الوعي، والتي تباحثها الدارسون وأدلوا بدلو النقد فيها.

*معرفية النص الشعري عند العرب القدامى:

إن العرب القدامى رغم إيمانهم بوجود الفكر في الشعر، وقدرته على تأسيس معرفيته الخاصة، إلا أنهم لم يتطرقوا للمسألة بشكل معمق وخاضع للطرح الفلسفي المتنوع كما لدى الغرب، وظل حديثهم عن الوعي مرتبطا بقضية المعاني، والذي لم يتجاوز جدل الأسبقية بينه وبين اللفظ، وحتى الفلاسفة العرب الذين أخضعوا الشعر للمنطق، لم يتمكنوا من الوصول إلى الفكرة العميقة التي من خلالها يبرزون معرفية الشعر، واكتفوا برصد المعالم الأسلوبية والتصويرية، أو اتباع خط اليونانيين في طرح قضية المعرفية بشكل لم يتعد طرائق المحاكاة وطبيعتها، من حيث الصدق والكذب، إلا أن ذلك لا ينفي وجود آراء تطرقت لمعرفية الشعر، انطلاقا من وظيفته في المجتمع، ومن بين تلك الآراء نجد تلك المقولات المتشابهة حول وظيفة الشعر العربي، حيث يشير **ابن سلام الجمحي** إلى أهمية الشعر في الجاهلية، كونه ديوان علمهم ومنتهى حكمهم، به يأخذون وإليه يصيرون[1]، وهذه الإشارة تدل على دراية الجمحي بامتلاك الشعر لمعرفة معينة، ولكنها معرفة لصيقة بالحياة الخارجية الماثلة في البيئة العربية، بكل أطرها الاجتماعية والتنظيمية.

1) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ص 24 .

ويؤكد الرأي نفسه **ابن قتيبة** الذي يقول:" الشعر معدن علم العرب، وسفر حكمتها، ومستودع أيامها، والسور المضروب على مآثرها، والخندق المحجوز على مفاخرها، والشاهد العدل يوم النفار، والحجة القاطعة عند الخصام"[1]، إن ابن قتيبة يشير إلى وظيفة الشعر التعليمية، وارتباطها بنظام مجتمع معين هو المجتمع العربي، ولذلك فوعيه كامن في علاقته بالبيئة العربية، ولكن هذا الوعي هو وعي حافظ فقط، ووظيفته حفظ العلوم والمعارف والتأريخ للأحداث دون طرح الأسئلة إزاءها، أو البحث فيها، أو المساهمة في مساءلة عامة إزاء الراهن والواقع بكل قيمه وظروفه؛ لأن الشعر قد كُيِّفَ وفق مهمات معينة، عدها **ابن رشيق** في حماية الأعراض والذب عن الحسب وتخليد المآثر والإشادة بالذكر[2]، وتكلم عنها **ابن خلدون** قائلا: " واعلم أن فن الشعر بين الكلام كان شريفا عند العرب، ولذلك جعلوه ديوان علومهم وأخبارهم، وشواهد ثوابهم وخطئهم، وأصلا يرجعون إليه في الكثير من علومهم وحكمهم."[3]

إن مجموع هذه الآراء قد اهتمت بوظيفة الشعر من حيث كونه مصدرا لمعارف العرب، فاصلة بين المعرفة العامة، وبين المعرفة الموجودة في الشعر، والتي عُدَّتْ مجرد نسخ وحفظ لما هو موجود في الخارج، وانحصر الوعي الشعري في معرفة مرتبطة بحركة الخارج دون مساءلة، ولو ساءل الشعر العربي آنذاك مقومات المجتمع العربي، لكان للوعي الشعري ربما أفق مغاير، فالشعر اكتفى بالنسخ والتأريخ وعكس الحركة الخارجية دون طرح الأسئلة، وهو وعي عقيم كان بالإمكان له أن يُخرج الشعر العربي آنذاك إلى أفق أرحب، يجمع بين وعيه الداخلي لنفسه، وبين أنواع الوعي الخارجي في نظمه السياسية والاجتماعية والعقيدية، وذلك من خلال طرح الأسئلة إزاء ماهية الشعر والكون والإنسان، وإن كان في النهاية قد عكس الحياة العربية آنذاك ببساطة أطروحاتها المعرفية؛ لأنه رغم اكتنازه بثراء المعارف الخارجية المرتبطة بهوية العشائر وأنسابها وأحسابها، ونطاقاتها الجغرافية وحركاتها الزمنية، وظروفها في الحل والترحال، واكتنازه بتنوع لفظي يشير إلى هوية القبيلة وانتمائها، فإن بُعده عن طرح الأسئلة إزاء كل ذلك الكم المعرفي، لم

1) ابن قتيبة: عيون الأخبار، ج2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1973، ص 184، 185.

2) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص 31، 32.

3) ابن خلدون: المقدمة، ص 535، 547 .

يمكنه من تجاوز كونه وثيقة سياسية واجتماعية ولغوية فقط، وحتى وإن وجدت مساءلات فهي شحيحة وبسيطة الطرح، غير مرتبطة بأطر فلسفية عميقة الجدل؛ لأنها كانت نابعة من عقل بسيط في طرحه، ولم يخرج تفكيره عن المحسوس، فاكتفى برصد مظاهر الحياة الخارجية من حل وترحال، والتشديد على دوره الخارجي عبر الذود عن النفس والعشيرة، والتغني بهما، وبالرغم من أن الشعر العربي قد انخرط على الدوام مع متغيرات البيئة العربية، إلا أن الفاعلية النقدية لم تنتبه أبدا للقيم المعرفية في الشعر، أو إنها انتبهت لها، ولكنها خرجت عن إطارها الأدبي إلى نطاق مؤثرات خارجية، جعلت الأطروحات النقدية مرتبطة بحركة السلطة الجماعية، التي رفضت بدورها خروج الشعر عن إطار التقليد المدحي أو الهجائي أو الرثائي، لدرايتها بامتلاك الشعر للوعي الذي يمكنه من التغيير والمساءلة، وقدرته على الإثارة، وقد أبان ذلك على الدوام في صراعات القبائل أو السلطات الحاكمة، لذلك لم يُسمح بالتغيير الشعري على مستوى طرح الأفكار، ولم يحاول النقد التأصيل للمتغيرات الحاصلة على المنظومة المعرفية للشعر، ونلاحظ مثلا شعرا كشعر المديح، رغم تجاوزه في بعض الأشعار قضية المدح إلى قضايا الولاء للممدوح والانضواء تحت شعاره وسياسته، إلا أن ذلك لم يؤسس لمباحث نقدية يمكن لها أن تنظر للشعر من باب إيديولوجي، وتؤسس لتيارات نقدية تعكس التيارات السياسية السائدة في المنظومة الفكرية للشعر، وذلك يتطلب بحثا معمقا في الظروف المصاحبة، وفي طبيعة العقل العربي خاصة، ليس هذا مقامه.

ويمكن أن نستثني من ذلك الشعر الصوفي الذي خرج عن إطار الواقع الخارجي، وأقام معرفيته على مساءلات مختلفة للذات في وجودها المعرفي، ووجه الوعي الشعري نحو فهم ذاته، وتأسيس عرفانية خاصة ذات منحى رمزي جمالي، ولأن النقد العربي لم يصحب هذه المغايرة بالمساءلة المعرفية والجمالية، والاكتفاء بمحاكمته محاكمة اجتماعية ودينية، فإنه فشل في فهم طبيعة الوعي الشعري، وفي فهم المعرفية الصوفية على حقيقتها، كما أن ذلك الفشل فوت له فرصة تأسيس أدوات نقدية جديدة، تكون مناسبة للوعي الشعري الجديد، وهو ما يبرز لنا أهمية هذا الأخير، في تأسيس معرفية جديدة، إذا ما تتبعها النقد بالدرس المناسب حقق لذاته التجدد والتغير.

يورد **علي بن بسام** في ذخيرته قضية الوعي، ورغم تفطنه لمسايرة الأدب عامة لمتغيرات الزمان والمكان لغة ومضمونا، إلا إنه لم يتعمق في الأمر، واكتفى بقوله: "وكما أن لكل مقام مقالا، فلكل عصر بيان، ولكل دهر كلام، ولكل طائفة من الأمم المتعاقبة نوع من الخطابة، وضرب من البلاغة لا يوافقها غيره، ولا تهش بسواه، وكما أن للدنيا دولا، فكذلك للكلام نقل وتغاير في العادة (...) وكذلك الشعراء انتقلوا من العادة في الصفة بانتقال الزمان، وطلب كل ذي عصر ما يجوز فيه، وتهش له قلوب أهله..."[1]، والمتأمل لقول ابن بسام يجده مدركا لمسايرة الأدب للبيئة في تغيراتها، فجعل لكل عصر بيانا، ولكل دهر كلاما، وهاته المسايرة لا تكون إلا وفق ما يَجِدُّ في البيئة من نُظُمٍ، وما يتنوع فيها من مذاهب، إلا إن نظرته تلك تلوذ بالتعميم، ولا تتطرق إلى الاختلاف في العصر الواحد، وتؤسس للخطاب المقبول من الناس في مقابل تهميش ما لا يُتَقَبَّلُ في العصر، وذلك ما حدث لأبي تمام وابن نواس، اللذين تجاوزا مطالب البيئة العربية إلى مطالب أعم، هي مطالب الشعر في معرفيته، فقوبل شعرهما بالرفض، حيث حكم على الأول من منظور بلاغي لغوي، وحكم على الثاني من منظور أخلاقي ديني، وهي رؤية مدركة لقيمة الوعي في الشعر، ولكنها لم تتعمق في الحديث عنه، وأحاطته بالحصار الإيديولوجي والمذهبي.

الجدير بالذكر أن الشعر العربي الذي كان بعيدا عن حركية الأسئلة، ورغم دخوله في فترة الرسول صلى الله عليه وسلم إلى مرحلة جديدة وثرية، كان من المفترض أن يلجها بطرح الأسئلة، وإثارة الإشكالات، حول ما أضافه الإسلام للحياة العربية، وما غيَّره من أفكار، خاصة وأن الناس على مستوى الواقع، أثاروا العديد من الأسئلة إزاء المقومات التي طرحها الإسلام، كما تساءلوا عن أهمية حياتهم في الجاهلية، إلا أننا نرى الشعر يكتفي بوظيفة الدفاع عن مقومات خارجية، وظل على سير خطه القديم، من حيث الذود والدفاع والمقاومة، فنجد شعرا يدافع عن الإسلام من منطلق مصدر جديد وهو القرآن، في مقابل شعر يدافع عن المقومات الموروثة من الجاهلية، دون أن نجد شعرا ثالثا بينهما يكون حياديا، وظيفته المساءلة والجدل والتأسيس لوعي شعري خاص، وانعدام ذلك قد يعود إلى القرآن في حد ذاته الذي أعجز العرب، وأزاح الشعر عن مكانته التي كان عليها في

---

1) علي بن بسام الشنتريني: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تح: إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، القسم 01، الجزء01، د.ت، ص 237، 238.

الجاهلية، مما غير من بعض وظائفه التي صارت مناسبة للحياة الجديدة (الحياة الإسلامية)، كما كان القرآن كفيلا بالإجابة عن أغلب الأسئلة التي يمكن أن يطرحها الوعي الشعري إزاء الله والكون والإنسان وحتى الشعر أيضا، وقد يعود الأمر من ناحية أخرى إلى قدرة الشعر في حد ذاته، الذي كان وعيه ضعيفا، وغير قادر على استيعاب الحياة الجديدة، مكتفيا بمسايرتها عن طريق الوصف دون أن يتمكن من التعمق بالمساءلة داخل البيئة الإسلامية، وهو ما يبرز عملية تفاعل الشعر مع البيئة، التي قد تخضع لقدرة الشعر أو لطبيعة البيئة، وليس بالضرورة أن تكون البيئة خصبة ليكون الشعر خصبا، فقد تخونه قدرته على المسايرة والتعمق، ولذا نجد أن الحركة المسائِلة للمضمون والشكل الشعري من طرف الوعي الشعري العربي القديم، والتي تجعله وعيا تساؤليا، قد تأخرت واستدعت الانتظار لقرون طويلة، حتى المرحلة العباسية حيث كان الانفتاح على الأمم الأخرى، والذي أتاح ظهور مذاهب وتيارات فكرية مسائلة ساهمت نوعا ما في ظهور شعر مسائل وباحث وحركي، وإن كان ملتزما بأطر معرفية تستند على مذهب معين، لكن الملفت للانتباه أن النقد لم يساير تلك الحركية، واكتفى بالمقومات النقدية القديمة التي لم تخرج عن إطار اللفظ والمعنى، والنظم والنثر، والمحاكاة والتخييل، ونشير انطلاقا من الثنائية الأخيرة (المحاكاة والتخييل) أن الشعر قد خضع- بعد ظهور الفلاسفة الذين أسسوا للفلسفة العربية تأثرا بالفلسفة اليونانية- إلى مجموعة من الإشكاليات التي حركت نوعا ما قضية الوعي الشعري، ولكن في إطار التقليد الواضح للأطروحات الإغريقية، ومن أشهر تلك الأطروحات نكتفي بآراء ابن سينا والفارابي وابن رشد.

يشير **ابن سينا** إلى تميز الوعي الشعري عن غيره، وإن تكلم عنه بمصطلح المحاكاة، حيث يرى أن الشعر يقال للتعجيب وحده، وقد يقال أيضا للأغراض المدنية، وتشترك عنده الخطابة والشعر في خدمة الأغراض المدنية، لكن الأولى تستعمل التصديق والثاني يستعمل التخييل، والتعجيب عند ابن سينا هو ما يحصل من تعجب ولذة بعد قراءة الشعر أو سماعه، والذي يكون بسبب الألفاظ أو المعاني أو بهما[1]، كما يقر ابن سينا باختلاف الإنسان عن الحيوان من خلال خصيصة المحاكاة، التي هي إيراد مثل الشيء، وليس هو هو كما يقول، ولكنه لا يتعمق في ذلك ليكشف عن قيمة المحاكاة باعتبارها جزءا من

1) ابن سينا: فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن فن الشعر لأرسطو تر: عبد الرحمن بدوي، ص 162، 163.

الوعي، بل يكتفى ببيان الهدف منها وهو التعليم؛ لأنها تحاكي المعاني، ناظرا إليها من ناحية الصدق والكذب، مؤكدا في الآن نفسه أن التخييل باعتباره ركيزة المحاكاة، يستند إما على اللفظ أو المعنى، وفي حديثه عن الشعر فهو يراه أقاويل خيالية، ويجود إذا اجتمع فيه القول المخيل والوزن مؤكدا أن العرب كانت تقول الشعر إما للتأثير في النفس، أو لإثارة التعجب بالتشبيه[1]، ومن خلال ما قدمنا نلاحظ جيدا ذلك التأثر والتكرار لآراء الفلاسفة اليونانيين، من حيث إيمانهم بانفصال المعرفة واستقلالها عن الشعر، فما الشعر إلا تصوير لها كما هي في الواقع، مع بعض التغيير الذي يكون الهدف منه إثارة القارئ ولفت انتباهه وتحقيق اللذة له، وهو ما يجعل الوعي الشعري عند ابن سينا لا يخرج عن دور المحاكاة، ولا ينتقل إلى مهمة مساءلة الواقع، فدوره لا يخرج عن إطار ما هو موجود، إذ يقول: "واعلم أن المحاكاة التي تكون بالأمثال والقصص ليس من الشعر بشيء، بل الشعر إنما يتعرض لما يكون ممكنا في الأمور وجوده، أو لما وُجِدَ ودخل في الضرورة."[2] وإذا كان اليونانيون قد تحدثوا عن الحس والعقل في تشكيل الوعي، فقد أدلى ابن سينا بالدلو نفسه، حيث رأى أن الإحساس ينحل في عناصر عدة لخصها عاطف جودت نصر في: المنبه الخارجي (المحسوس)، وانفعال الحس وتنبهه، وما يصاحب الإدراك الحسي من وجدان اللذة والألم، وعلاقة التخيل بالحس، وإحالة كل قوة من قوى النفس على آلة جسمانية خاصة، ومركز عصبي له موقعه المحدد على خريطة الدماغ[3]، حيث يبرز لنا ابن سينا الوظائف الفسيولوجية المساهمة في تشكيل التخيل، لكنه يمنح الفاعلية الأكبر للحس الذي يتولى تلقي المحسوسات والتفاعل معها، مشكلا إدراكه لها وفق مبدأي اللذة والألم، ويطلق على الوعي التخيلي الذي يستمد مادته من تفاعلات الحس تسمية **القوة المتخيلة**، مؤكدا في الآن نفسه ألا فرق بين الذاكرة والخيال سواء من حيث الوظيفة، أو في ارتباطهما بالزمان، فالذاكرة تستعيد صورا ومعان أدركت في الماضي، أما التخيل فيستعيدها ويدركها من حيث هي صور أو معان موجودة الآن.[4]

---

1) ابن سينا: فن الشعر من كتاب الشفاء، ص 162، 168 .

2) المرجع نفسه: ص 183.

3) عاطف جودت نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 13.

4) نقلا عن محمد عثمان نجاتي: الإدراك الحسي عند ابن سينا، ص 193.

ويتحدث ابن سينا في كتاب التعليقات عن الخيال بوصفه عملا من صميم النفس والعقل، بين النفس المتهيئة لقبول المعرفة، والعقل الفعال الذي يفيض المعرفة على النفس، ودور الخيال هو التحصيل والاستنباط والتصور..[1]، والمهم في نظرة ابن سينا هنا، يكمن في تجاوزه لنظرته الأولى من حيث الخروج بالخيال من مجرد التشبيه إلى الاستنباط، الذي يعد خاصية من خصائص الوعي المتفاعل والمتسائل.

يتأسس الوعي في الشعر لدى **الفارابي** انطلاقا من مقارنة الأقاويل ببعضها البعض، والتي يختص كل نوع منها بميزة خاصة، من خلال خاصية التخييل التي تعد ميزة للأقاويل الشعرية، وتنقسم الأقاويل عامة عند الفارابي إلى صادقة وهي البرهانية، وإلى صادقة بالبعض وهي الجدلية، والصادقة بالمساواة وهي الخطبية، والصادقة بالبعض على الأقل وهي السوفسطائية، والكاذبة بالكل وهي الشعرية[2]، وخاصية الكذب في الأقاويل الشعرية ناتجة عن خاصية التخييل فيها، والتي تميز الوعي الشعري عن غيره من أنماط الوعي البرهاني والجدلي والسوفسطائي.

ويشير **ابن رشد** إلى الوعي الشعري انطلاقا من تلخيص مفهوم أرسطو له، حيث يرى أن الوعي يمر بمراتب خمسة أولها جسماني، وهو الصورة المحسوسة خارج النفس، والثانية وجود تلك الصورة في الحس المشترك، وهو أول مراتب الروحانية، والثالثة وجود الصور في القوة المتخيلة، وهي أكثر روحانية من الأولى، والرابعة وجودها في القوة المميزة، والخامسة وجودها في القوة الذاكرة، وهي أعمق روحانية[3]، وابن رشد إذ يطرح هذه القضية لا يختلف تماما عن أرسطو، فهو يحيل إليها من منظور عام، مميزا القوة المتخيلة في المرتبة الثالثة من حيث قيمة الروحانية، أي القيمة بين المادة واللامادة، وتلك القوة لا تتشكل إلا بعد تشكل الصور المحسوسة في النفس، إذ لا يمكن لهذه القوة أن تدرك الأشياء من غير أن تمر عبر الإدراك الحسي الأولي لها، ثم دخولها في الحس المشترك الذي يجمع بين مميزات الحس والعقل لتتحقق القوة المتخيلة بفعل تلك الميزات، مشيرا في

---

1) ابن سينا: التعليقات، تح وتق: عبد الرحمن بدوي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1973، ص 83، 84.

2) الفارابي: رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن فن الشعر لأرسطو، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 151.

3) أبو الوليد بن رشد: تلخيص كتاب الحاس والمحسوس لأرسطو، ضمن كتاب النفس، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 203،.، ص 205 .

الآن نفسه إلى قوتان اثنتان لهما دور مميز وقوي في تشكيل الوعي، وهما القوة العقلية والقوة الذاكرة وكلاهما يحققان التجريد في أسمى صوره.

إن عمليات الوعي الشعري في الطرح النقدي العربي القديم، لم تصل إلى العمق الذي يمثل جوهر المعرفية الشعرية، وإن تمت الإشارة إليه إشارة سطحية عبر عنصر الخيال، وكون الشعر كلاما كاذبا، ورغم إدراك القدماء لوجود المعرفية في الشعر، إلا أن تقييدهم لها حسب معطيات الواقع الخارجي، ومساءلتها مساءلة اجتماعية ودينية، أو بلاغية وأسلوبية، دون المرور إلى تقييمها جماليا، والوقوف على مكوناتها الداخلية العميقة عدا اللفظ والمعنى والحس والعقل، وربط كل ذلك بخاصية الشاعر الإبداعية والإنسانية، أبقى على مفهومهم للوعي الشعري مفهوما قاصرا ومنقوصا.

*معرفية النص الشعري عند العرب المحدثين:

تتأسس معرفية الشعر في أطروحات المحدثين وفق مفاهيم متعددة تمتح من التيارات الغربية المتنوعة، دون الركون إليها على الدوام من الدارس الواحد، ولا الاتكاء على مفاهيمها الفلسفية عامة، حيث نجد إشارات إليها انطلاقا من مفهوم الوعي، إما من ناحيته الداخلية بما يتميز به عن بقية أنواع الوعي، وإما في ارتباطه بالحركة الخارجية باعتباره ذا علاقة بصدى الخارج، وتُطرح قضية الوعي انطلاقا من تدارس معرفية الشعر، التي تتأسس عبر آراء متنوعة نلخصها فيما يأتي:

1-آراء تتحدث عن معرفية الشعر انطلاقا من كونها وعيا، عبر مقارنتها بأنماط الوعي غير الشعري.

2-آراء تتحدث عن علاقة معرفية الشعر بحركة الواقع وعوامل تشكلها.

3-آراء تشير إلى خصائص معرفية الشعر وأنواعها.

4-آراء تتناول وظيفة معرفية الشعر.

5-آراء تتحدث عن عوائق معرفية الشعر.

إن مجموع هذه الآراء تحيل إلى إدراك الدارسين العرب المحدثين إلى وجود معرفية خاصة في الشعر، وهي ما يشكل وعيه المختلف عن بقية أنماط الوعي، وإن لم تكن آراؤهم مؤسسة على توجه مذهبي خاص كما ورد لدى الغرب، إلا أنها تنوعتْ في تحديد مفاهيم

عديدة نحيل إليها في الأسطر الآتية، والتي تكشف عن أهم الدارسين الذين قدموا آراء مختلفة عن قضية المعرفية.

1-معرفية الشعر باعتبارها وعيا مختلفا عن بقية أنماط الوعي:

يشير بعض الدارسين العرب المعاصرين إلى المعرفية انطلاقا من كونها عملية واعية، تتأسس داخل النص الشعري وفق شروط خاصة، تختلف عن نمط تشكلها خارج الشعر، وذلك عبر مقارنة خصائصها بخصائص الوعي غير الشعري، حيث يرى **أحمد البربير** أن الشعر باعتباره من محصلات الشعور، يعد شاملا ومستوعبا للعلم ومتفوقا عليه؛ لأنه يقود إلى أمور لا يمكن الوصول إليها عن طريق العلم، ولذا فكل شاعر عالم، لكن ما كل عالم شاعر؛ لأن الشعر عنده هو مصدر المعرفة الكونية، لكنه في المقابل ينبه إلى أن معرفة العلم التي قد تتحقق من معرفة الشعر، لا يمكنها أن تحدث في الجانب الآخر، أي معرفة الشعر من معرفة العلم، خاصة الشعر الصوفي الذي لا يمكننا فهمه من معرفة معينة بالعلم، وتحقيق ذلك لا يكون إلا بالعودة إلى المصادر الطبيعية للشعر وأولها مصادر الشعور اللامتناهية[1]، والسؤال المطروح هنا إذا كانت معرفة الشعر لا تتحقق إلا بمعرفة الشعور، ألا يكون علم النفس كفيلا بإدراك ذلك؟ ألا يكون له الفضل في ارتياد مواطن الشعور؟

ويجيبنا **محمد مندور** من خلال التفرقة بين الأدب والعلم ، حيث يرى أن الأدب شبيه بعلم النفس؛ لأن موضوعهما الإنسان في ذاته وفي استجابته لما حوله، لكن الفرق الجوهري بينهما، هو أن علم النفس يتناول ظواهر عامة، أما الأدب فهدفه إدراك العنصر الفردي المميز لكل إنسان عن أخيه[2]، ولذلك لا يمكن لعلم النفس أن يقدم آليات ثابتة لدراسة الشعر، بل سيكون لكل نص مقاربته الخاصة؛ لأنه يحمل من السمات الشعورية التي لا يمكن أن تتشكل في نص آخر بنفس الكيفية.

---

1) نقلا عن وجيه فانوس: دراسات في حركية الفكر الأدبي، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 16 ، 18.

2) محمد مندور: في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ت، ص 39 .

إن رأي أحمد البربير ومحمد مندور يشتركان في الميل إلى تفضيل الوعي الشعري على غيره من أنماط الوعي، خاصة العلمي منها، وهذه المفاضلة ناتجة حسبهما من مقدرة الشعر على الجمع بين خصائص الحس والعقل، حيث إن العلم لا يمكنه تجاوز منتجات العقل إلى منتجات الحس، أما الشعر فهو على العكس يمكنه الجمع بين معطيات العقل والحس في الآن نفسه، وذلك عائد طبعا إلى خاصيته التي لم يحدد الناقدان الجانب الذي تتحقق فيه، أهو اللغوي أم الموضوعي أم هما معا؟

ويقدم **ذياب شاهين** مثالا طريفا للتفرقة بين الوعي الشعري، والوعي الخارجي المرتبط بمجالات معرفية أخرى، وهو مثال تفاحة نيوتن، حيث إنه في مقابل اهتمام العالم التجريبي بأسباب سقوط التفاحة، فإن الشاعر يهتم بما خلفه سقوط التفاحة من أثر نفسي فيه[1]، وهنا مكمن الاختلاف حيث إن الوعي الشعري على الدوام مرتبط بأثر نفسي، يفضي إلى تشكيل أثر جمالي؛ لأن التجربة الشعرية هي في عمقها مجموعة من العناصر الوجدانية والخيالية والحدسية، والتي من خلال انسجامها يتولد الوعي الشعري، وهو يحمل من سمات كل عنصر ما يجعله متميزا عن بقية أنواع الوعي.

ويفرق **أدونيس** بين الشعر والعلم، حيث يرى أن الشعر هو نوع من المعرفة التي لها قوانينها الخاصة في معزل عن قوانين العلم؛ لأنه إحساس شامل بحضورنا، ويقوم على التساؤل والبحث، ويتحسس الأشياء تحسسا كشفيا، ويتميز بالاتساع على الدوام؛ لأنه يتداخل مع جميع حقول الفكر، لكن ميزته الأساسية في الخلق الجديد لتوحد الانفعال والفكر فيه[2]، وهنا مكمن الاختلاف حسبه، حيث إن الوعي الشعري على الدوام مرتبط بأثر نفسي يفضي إلى تشكيل أثر جمالي؛ لأن التجربة الشعرية هي في عمقها مجموعة من العناصر الوجدانية والخيالية والحدسية، والتي من خلال انسجامها يتولد الوعي الشعري، وهو يحمل من سمات كل عنصر ما يجعله متميزا عن بقية أنواع الوعي، مما يجعل معرفية الشعر ذات سمات خاصة، تتجاوز معرفية العلم بإمكانياتها المميزة التي تغوص في الوجدان الإنساني.

---

1) ذياب شاهين: التلقي والنص الشعري (قراءة في نصوص شعرية معاصرة من العراق والأردن وفلسطين والإمارات)، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، غزة، فلسطين، ط1، 2003، ص 235 .

2) أدونيس: زمن الشعر، ص 10، 11، 12، 18.

إن الآراء التي تباحثت معرفية الشعر انطلاقا من كونها وعيا مختلفا عن بقية أنماط الوعي، منحت الأفضلية للوعي الشعري لارتباطه حسبها بمقومات الحس والعقل، والتي تجعله متفوقا على بقية أنماط الوعي التي لا تمتلك سوى جانب واحد، وهو الحس أو العقل، وهذه الخاصية التي تجمع بين عنصرين مختلفين هي التي تمنح للوعي الشعري إمكانية التفوق، التي تتحقق على مستوى الواقع الذي يكشف أهمية كل نمط من أنماط الوعي.

2-معرفية الشعر وعلاقتها بالواقع:

يؤمن بعض الدارسين العرب المعاصرين بأثر الواقع في تشكيل معرفية الشعر، لذا تُطرح لديهم هذه القضية انطلاقا من البحث في علاقة الشعر بالواقع، والذي يسمح لهم بتحديد عوامل تشكل المعرفية فيه، إذ يرى **محمد الحرز** أن معرفية الشعر تتشكل عبر ثنائية الوعي واللاوعي التي تبرز بأشكال مختلفة، إذ لكل نص شعري وعيه الخاص الذي يمثل تجليا من تجليات الوعي عامة، وهو وعي مرتبط باللغة والواقع معا، ويحمل في داخله جماليات فنية، هي في عمقها تراكمات معرفية وثقافية تأملية، وتَشَكُّلُ الوعي في الشعر يكون بفضل عوامل داخلية وخارجية، حيث تسهم التجارب اليومية في الحياة في توسيع مفاهيمنا، والذي يؤدي تلقائيا إلى ممارسة جمالية، تتحول شيئا فشيئا إلى ممارسة لفظية تندمج من النضج في تركيبة الوعي الشعري للنص.[1]

ويطرح **عبد الملك بومنجل** الفكرة نفسها حيث يرى أن للشعر وعيه الخاص، الذي يتشكل من عناصر داخلية وخارجية، وأن الأخيرة تتطلبها الغاية من الشعر، مشيرا في الآن نفسه إلى طريقة استخلاص الوعي من النص، والذي لا يتحقق إلا بالوقوف عند ما هو ثابت ومتغير في النص[2]، ولذلك فالوعي الشعري لا يظفر بالحياة إلا من خلال تواشجات داخلية وخارجية، حيث تربطه الأولى بطبيعة الشعر في إطارها اللغوي والتشكيلي، وتربطه الثانية بحركة البيئة في أطرها المختلفة.

---

1) محمد الحرز: شعرية الكتابة والجسد (دراسات حول الوعي الشعري والنقدي)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 174، 175 .

2) عبد الملك بومنجل: الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث، ص 109 .

وفي إطار الجدليات يثير **علي قاسم غالب الزبيدي** مفهومي **الممكن واللاممكن**، من حيث كون الشعر يقوم على التزامن بين المفهومين، وأن ما يميز الوعي الشعري هو نشدان المثال الذي يمثل مظهرا من مظاهر وعي الشاعر بالمجتمع[1]، فهو ينبني على أفق الآني والمحسوس، لينطلق نحو المستشرف والمستحيل وغير القابل للحضور؛ لأن من ميزات الشعر التخييل والانزياح والقدرة على دخول المجاهيل ومساءلتها.

إن علاقة الشعر بالواقع هي علاقة معقدة ومتنوعة، ولذلك تتنوع الآراء التي تبحث في معرفية الشعر انطلاقا من علاقته بالواقع، حيث وجدنا محمد الحرز يحدد أهمية تلك المعرفية في كونها جامعة بين الوعي واللاوعي، وهو ما يمنحها القدرة على التغلغل في الحياة ومعرفة عوامل تشكلها، أما عبد الملك بومنجل فإنه حدد أهميتها في كونها تجمع بين الثابت والمتغير لغويا وفكريا، وهو ما يجعلها قادرة على الرسوخ في الواقع وتجاوزه في الآن نفسه، دون المساس بثوابته، وهي الفكرة ذاتها التي انتبه إليها علي قاسم غالب الزبيدي وإن استعمل مسميات مختلفة، إذ عبر عن طرفي المعرفية بالممكن واللاممكن، وهما مفهومان زمنيان، يشير الأول إلى الحاضر والثاني إلى المستقبل، وأهمية المعرفية الشعرية تكمن في قدرتها العميقة على التغلغل في الحاضر، ثم تجاوزه نحو المستقبل، والتي عبر عنها **عز الدين المناصرة** حين رأى أن الوعي الشعري الحقيقي، هو الذي يعتصر الحدث، ويستشرف المستقبل، ويختلط فيه الحلم بالواقع[2]، وهو رأي يؤكد على أهمية الوعي الشعري في تحريك الأحداث وتفعيل الواقع؛ لأن حركته من حركة البيئة الخارجية، حيث إن فاعليته لا تتحقق إلا من خلال انسجامه مع الواقع رؤية ورؤيا، فيكون منوطا بالدور الحضاري المنتظر منه.

ويربط **سيف الرحبي** حركة الوعي الشعري بحركة الواقع، حيث يرى أن الوعي الجاد هو الذي لا يرتبط بزمن معين، بل يكون قابلا للارتباط بجميع الأزمنة المعرفية، ليستفيد منها في التعبير عن الراهن، وله قابلية التشرد كما يقول في دروب وأقاليم مختلف التجارب والثقافات في مستواها المحلي والكوني، لكي يستطيع تكوين خصوصياته التعبيرية عن

---

1) علي قاسم غالب الزبيدي: درامية النص الشعري (دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح)، ص 72 ، 171 .

2) عز الدين المناصرة: جمرة النص الشعري، ص 51 .

الذات والواقع والتاريخ[1]، ولذلك فمن خلال الوعي تتم التفرقة بين شعر حقيقي يشتبك مع الوجود بشروطه وتحولاته، وبين شعر متحذلق تغيب فيه الحياة ويغيب فيه الإنسان، وتتحول معه اللغة إلى هيكل عظمي.[2]

إذن فالوعي الشعري الحقيقي ليس مجرد كلمات مستقاة من البيئة، ولا حضورا سطحيا في الزمان بالإشارة إلى حدث ما أو شخصية معينة، إنه عمل معقد يستحضر العالم بكل أزمنته المختلفة، لينشئ عالما جديدا لا يتجاوز الذات والتاريخ والواقع إلا برؤية استشرافية، تضيء المجهول وتحقق الخصوصية في الآن نفسه، وإذا كانت الآراء السابقة قد بحثت في علاقة الشعر بالواقع، ووقفت على العناصر المكونة للمعرفية الشعرية أثناء تحقق تلك العلاقة، والتي تمثلت في الوعي واللاوعي، والثابت والمتغير، والممكن واللاممكن، والحاضر والمستقبل، فإن **محمد مفتاح** نظر إلى القضية من منطلق البحث في العوامل المشكلة للوعي الشعري، وهو يؤسس لعلاقته بالواقع، متجاوزا مجموع التصنيفات الثنائية، إذ يتساءل عن المعرفة في النص إن كانت قبلية أم بعدية؟ مستخلصا أنها تتشكل أولا بفضل تفاعل الأديب مع المحيط، وثانيا بفضل تفاعل النص مع نفسه، وثالثا بفضل تفاعل المرسل والمتلقي، ورابعا بفضل تفاعل المتلقي مع النص.[3]

إن محمد مفتاح يطرح قضية التفاعلات التي تسهم في تشكل الوعي من جهة، وذلك عبر علاقة الشاعر بمحيطه، وعلاقة النص بذاته وبغيره من النصوص، وعلاقة الكاتب بجمهور المتلقين، إلا أن هذا الوعي يخضع من ناحية أخرى لقراءة المتلقي وتأويلاته، التي تتبني على خلفيات وقَنَاعَات معينة، وهو ما يجعل تحديد خصائص المعرفية الشعرية أمرا بالغ التعقيد؛ لأن الواقع في حد ذاته معقد ومتغير، وعلاقة الشاعر به علاقة متنوعة ومتبدلة، وتمظهرها على مستوى النص الشعري يتعدد بدوره، وتتداخل فيه عناصر شتى تصل حد التناقض.

---

1) سيف الرحبي: ذاكرة الشتات، دار الفارابي، واتحاد كتاب أدباء الإمارات، دولة الإمارات العربية المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 22، 23.

2) المرجع نفسه: ص 28.

3) محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 40، 41، 42.

3-معرفية الشعر وخصائص الوعي فيها:

تتحدد معرفية الشعر من خلال الخصائص التي يتميز بها الوعي الشعري وطبيعة أنواعه، وبغض النظر عن تشكل المعرفية من داخل الواقع أم لا، فإن جل الآراء تلتقي في كون المعرفية عملية معقدة تتشكل عبر مكونات داخلية وخارجية، حيث يؤكد **أيمن اللبدي** أن الوعي الشعري له ميزات خاصة به، تتمثل في كونه يجمع بين الخيال والعاطفة والفكر[1]، والفكرة نفسها يطرحها **علي جعفر العلاق**، والذي يرى أن وعي الشعر يتشكل من سمات الشهوة والجنون والرؤيا[2]، حيث إن الشهوة تتعلق بالعاطفة، والجنون بالخيال الذي يطأ المجهول والمستحيل وغير المعقول، إلى جانب الرؤيا التي تمثل جزءا من الفكر المتطلع إلى ما هو مستقبلي، وهذه العناصر الثلاث هي ما يميز الوعي الشعري الذي يجمع بين كل ما هو مختلف.

ويرى **محمد بنيس** أن الوعي الشعري وعي استشرافي على الدوام، ونقدي في الآن نفسه، وأنه متغير مع الزمان[3]، حيث يعينه الاستشراف على إحداث التغيير في الواقع، وإبراز دوره المميز فيه، أما فاعليته النقدية فتتمثل في نقده لذاته وللعالم الخارجي على مستوى اللغة والأفكار، مما يبرز حضوره في التاريخ بفضل هاتين الفاعليتين، ويؤكد **محمد العياشي كنوني** أن وعي النص خاضع للتغير مع تغير الحقب الزمنية، إذ يكتسب مع كل تغيير أنساقا جمالية جديدة، ولكن هذا الاكتساب رهين قدرة الشاعر على إدراك تلك المتغيرات، ومسايرتها بالفعل الإبداعي المميز، مُلْزِمًا الشاعر بمتابعة عصره، وعن كيفية تشكل الأنساق الجمالية الجديدة يرى أن تغير الوعي الشعري هو في عمقه تغير في مفهوم الشعرية، التي تكتسب عناصر جديدة مع كل تغيير في طبيعة النظر إلى الشعر، محددا كمثال طبيعة الوعي الشعري المحدث الذي يقوم على الانزياح والكثافة والبساطة والازدواج...وغيرها من العناصر التي جعلت الوعي الشعري المحدث يختلف عن الوعي الشعري القديم.[4]

---

1) أيمن اللبدي: الشعر والشاعرية، ص 15، 16 .

2) علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري (دراسة نقدية)، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، غزة، فلسطين، ط1، 2003، ص 14، 15 .

3) محمد بنيس: الحق في الشعر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص 57، 58 .

4) محمد العياشي كنوني: شعرية القصيدة المعاصرة (دراسة أسلوبية)، ص 10، 11.

ويفرق **خليل الموسى** بين القيم المعرفية للفن والقيم المعرفية الخارجية، حيث لكل نوع معاييره الخاصة، وأن من معايير القيم المعرفية للفن تحقيق عنصر الجمال، وهذا الفرق القائم بين القيم المعرفية، هو في صميمه عائد إلى الشعرية التي تعد سمة من سمات الوعي الشعري، والتي هي في حقيقتها رهينة الزمان والمكان[1]، إذ أن الارتباط بمتغيرات البيئة الزمانية والمكانية يتيح تشكيل وعي جديد في سماته الجمالية والفكرية، وتتحقق فعالية الارتباط إذا وجدت مسايرة نقدية جادة، ومتطلعة لمميزات الوعي دون محاصرته بأطر إيديولوجية.

إن خصائص الوعي الشعري لم تبرز في الآراء السابقة إلا من خلال إدراك أهميته، ودوره وحركته في حضوره الآني؛ والتي تقود الدارس المتأمل إلى كشف خصائصه، وإنْ نظر كل ناقد إلى جزء منها، حيث أشار البعض إلى قدرته على الجمع بين المتناقض، وحدد البعض الآخر خاصيته في قدرته على التجاوز، كما نظر البعض إلى إمكانياته في مسايرة المتغير، ووقف البعض على ما يرونه أهم عناصرِ تَحَقُّقِ تميزه، وهو ما يقودنا إلى القول إن أهم ما يميز الوعي الشعري هو كمون الشعرية فيه، والتي تجعله مختلفا في طرحه للقضايا، وفي تفاعله مع الآني، وفي تحقيق حضوره.

يستخلص **أدونيس** في كتابه الشعرية العربية واقع الوعي الشعري العربي القديم، مشيرا إلى أن الوعي الشعري المتكامل هو الذي يجمع بين الشعرية والفكرية؛ لأن الشعر يجمع بين التخييل والفكر، ولكي يكون وعيه متكاملا وجب توفر قدر من الحرية لضمان تحققه، مؤكدا أن تحرر الفكر يقابله حتما تحرر اللغة[2]، وفكرة أدونيس الأخيرة تتطرق لقضية أسبقية الفكر على اللغة، حيث ينفي أي حركة أو فعل للغة دون حراك أولي من الفكر، فتحرر هذا الأخير يقود وبالضرورة إلى تحرر اللغة، لكن اللغة حسبه لا يمكنها أن تؤثر أو تغير أو تتحرر من دون فكر تنويري سابق لها، ولذلك ومن منطلق فكرته فإن الوعي الشعري هو الكفيل بالتأثير، وأن اللغة ما هي إلا صورة ناطقة عنه.

ويتميز الوعي الشعري أيضا في نظر أدونيس إلى جانب جمعه بين الشعرية والفكرية، بالقلق المعرفي الصادر عن هاجس كشف الحقائق، ومعرفة الذات والعالم، وإجاباته تتميز

---

1) خليل الموسى: جماليات الشعرية، ص 21، 22.

2) أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989، ص 61، 66 .

بالمقاربة؛ لأنها ممتزجة بالمؤثرات النفسية (الشعور) من جهة، وتبتعد من جهة أخرى عن أحكام العقل والمنطق (التأمل والوعي)، مما يجعل الوعي الشعري متحركا على الدوام ومتفجرا، وإجاباته غير يقينية، بل هي عبارة عن أسئلة مستمرة؛ لأن أفق المعرفة في الشعر يظل مفتوحا ومبنيا على الاحتمالات اليقينية[1]، وفكرة أدونيس تقودنا إلى القول إن الشعر إذا اكتفى برصد أحداث العصر دون مساءلة، فإن وعيه حتما سيؤول إلى الركود والعقم، ولذلك فهو مُلزَم كي يكون فاعلا في العصر ألا يكتفي برصد المناسبات بإعادة تصويرها واقتضاب مشاهدها، بل يكون حريا به على الدوام إشهار سيف المساءلة إبداعيا وفكريا حتى يتمكن من إرساء مكانه في الفعل الحضاري.

إن خصائص المعرفية العشرية التي تتحقق بفضل تنوع عناصرها في النص الشعري، والتي تحيل إلى العاطفة والفكر والخيال، أو ما يؤسس للنص شعريته وفكريته، يرى بعض الدارسين أن أهم عنصر يتحقق فيه ظهور خصائص تلك المعرفية يكمن في الصورة، حيث يرى **عبد الكريم مجاهد** أن الصورة هي وسيلة للاكتشاف والتعبير بفضل ما تحتويه من قدرة على الجمع بين ما لا يُجمع في الواقع[2]، محيلا بذلك إلى كون الوعي الشعري عملية معقدة، يجمع بين المتناقضات بفضل ما تقوم به الصورة التي تعد من أهم مظاهره، والتي تشكل بفضل سماتها مجموعة من الأفكار في النص، ويرى **محمد عبد الجليل مفتاح** أن الصورة ليست عقلية فقط، بل تحوي أيضا جوانب حسية، وهي تحيل إلى وجود وعي فني لدى الشاعر؛ لأن استخدامها يدل على إدراك أهميتها[3]، وتلك الحسية تتشكل بفضل فاعلية الحس في إدراك الأشياء، والتي تتضافر مع فاعلية العقل لتتشكل الصورة كمظهر للوعي بسمات حسية وعقلية.

إن معرفية الشعر تتحدد أيضا من خلال أنماط الوعي فيها، والتي تتحقق فيها خصائص الوعي الشعري، حيث تفرق **عائشة عبد الرحمن** بين وعي خامل غير متطور، وبين وعي متطور ومعاصر، فترى أن **وعي التطور** كما تسميه يعين الصفوة من الأدباء على ارتياد عوالم استشرافية لم يطأها أحد من قبل، حيث إن وجود الحس التطوري لدى الشاعر يسهم

---

1) أدونيس: الشعرية العربية، ص 71، 72، 73.

2) عبد الكريم مجاهد: شعرية الغموض (قراءة في شعر عبد الوهاب البياتي)، ص 179 .

3) محمد عبد الجليل مفتاح: نظرية الشعر المعاصر في المغرب العربي، ص 223 .

في تحريك الشعر، وتخطيه للعقبات الراهنة نحو أفكار مغايرة، والوعي المعاصر بذلك ليس أن ينشغل الأدب بما يشغل عامة الناس في عصر ما، بل إن المعاصرة الحقيقية تتمثل في النفاذ بالبصيرة الثاقبة والملهمة، وبالحس المرهف إلى العمق الغائر وراء الأبعاد الظاهرة، ليصغي الشعر إلى النبض الوجداني للإنسان المعاصر أينما كان، ذلك النبض الذي حسبها قلما يحسه عامة الناس، فيما يشغلهم من هموم العيش وصراع الوجود.[1]

إن مفهوم الوعي الشعري الحق لدى عائشة عبد الرحمن هو وعي استشرافي، ومطالب منه الاستماع إلى صوت الإنسانية جمعاء، حيث إن معاصرته لا ترتبط برباط المحلية والعصرية فقط، بل إلى جانب ذلك عليه أن ينفتح على قدر أكبر من أفق العالمية في حركتها الوجدانية عامة، ولذلك فأي تعبير شعري عن نطاق محلي محدود يكون مُطالبا في أساسه من خلال الاستشراف أن يتوجه نحو ما هو أوسع.

ويفرق **عبد القادر رابحي** بين وعي فني ووعي حضاري في النص الشعري، حيث إن الذات الشاعرة لا تتحرك إلا وفقهما في خلق نصها الواعي، ويتشكل الأول من خلال إشكالات إبداعية، ويتشكل الثاني من خلال إشكالات موضوعية[2]، فالوعي الفني يحقق للنص انتماءه النوعي (شعرا أو نثرا) (شعرا عموديا أو حرا)، وغيرها من التصنيفات التي تبرز الهوية الفنية للنص الشعري، أما الوعي الحضاري فهو وعي يحيل النص إلى بيئته في إطارها التاريخي بكل مقوماته، وكلا الوعيين يتأسسان من خلال ما يطرحه النص من أسئلة، ونلحظ هنا أن الناقد لا يربط إثارة الأسئلة بالجانب الفكري فقط، فالنص الشعري حسبه مطلوب منه إثارة الإشكالات الموضوعية إلى جانب الإشكالات الإبداعية حتى يحقق وعيا متكاملا، فلا يكفي أن يتساءل الشاعر عن واقع معين، وإنما عليه أن يطرح أسئلته أيضا عن كيفية تعبيره عن ذلك الواقع، وإن كانت الأدوات الإبداعية السابقة كفيلة بتحقيق وعي متكامل أم لا؟ وهذا ما حدث بالفعل في بداية ظهور الشعر الحر في الوطن العربي عامة، والذي كان نتيجة لطرح الأسئلة الإبداعية والموضوعية، التي طُرحت في

---

1) عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ): قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، مصر، ط2، د.ت، ص 184، 217 .

2) عبد القادر رابحي: النص والتقعيد (دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر–إيديولوجية النص الشعري)، ج1، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2003، ص 80 ، 97.

شكل أسئلة حضارية أعقبتها أسئلة إبداعية حول إمكانية الشكل الشعري القديم في المسايرة، ولذلك فتضافر الوعي الفني والوعي الحضاري يؤسسان على الدوام وعيا شعريا نافذ البصيرة إزاء الحركة الخارجية، وله القدرة على ممارسة الفعل التحديثي فيها.

ويطرح **إحسان عباس** الوعي الشعري من حيث كونه ذا بعدين فني وفكري، محددا العوامل التي تسهم في تحديد التوجه الفكري للنص الشعري، والتي من بينها الاتجاه الأدبي، والحياة العامة، وشخصية الشاعر...[1]، ذلك أن الوعي الشعري ناتج عن تفاعلات فنية وفكرية مرتبطة بالراهن الأدبي والاجتماعي عامة، مما يولد لديه مجموعة من الخصائص التي تميزه تاريخيا، ويتطلب تحديده في النص الشعري أن يكون القارئ على دراية شاملة بقضايا العصر من مختلف جوانبها السياسية والاجتماعية والثقافية.

ويحصي **عبد القادر فيدوح** أشكال الوعي الشعري مميزا من خلالها بين الوعي الشعري القديم والحديث، حيث إن الأول كان خاضعا لشروط خارجية تفرضها أنظمة معينة، ومجتمع معين بتقاليده وأطر موروثه، أما الثاني فصار يميل إلى ذاتية المبدع واستقلاليته، ومن بين تلك الأشكال **الحس الدرامي** الذي يمثل نوعا من الوعي، ومظهرا من مظاهر جدلية الذات في صراعها المحتوم مع الكون، **والهروب إلى العالم المثالي** الذي يمثل قيمة جمالية تتفاعل بفضل شبكتها الرمزية بين الاندماج النفسي للمبدع وعالمه الظاهري[2]، وتبدو معرفية الشعر من خلال هذا الرأي خاضعة للتطور الزمني الذي يفرض عليها توجها عاما، يحدد لها خصائصها من حيث سمة الجمعية أو الفردية فيها، ومظاهر تأثرها وتأثيرها في العصر، ذلك أن الشعر عمل جوهري في الحياة بفعل وعيه الذي يسهم في حركة الواقع جماعيا كان أم شخصيا.

إن أهمية تحديد خصائص الوعي الشعري تكمن في الكشف عن طبيعة المعرفية الشعرية، ودورها بغض النظر عن العناصر المكونة لها، حيث تتأسس تلك المعرفية من عناصر فنية وموضوعية تسهم في إبراز فاعليتها على المستوى الداخلي والخارجي للنص الشعري،

---

1) إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص 48 .

2) عبد القادر فيدوح: شعرية الأقلام الغضة، أعمال الملتقى الوطني الثاني(الأدب الجزائري في ميزان النقد)أيام 10/11/12 ماي 1993، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة عنابة، المطبعة المركزية، ط1، مارس 1994، ص 150،..، ص 156.

والتي تحقق له وجوده الحضاري الذي يكشف عن أهمية الوعي الشعري وقيمته في الوجود الإنساني.

4-معرفية الشعر والوظيفة:

يستأنس بعض الدارسين في طرحهم لقضية المعرفية الشعرية بالوظيفة التي يؤديها الشعر، سواء أكانت وظيفة خارجية أم داخلية، وهي عملية معقدة ومتنوعة، حيث يرى البعض أن تشكل الفكر في الشعر والذي يكون بفضل الوعي الشعري، هو في أساسه فعل حياة لا فعل تنظير كما تفعل بقية العلوم، لكنه بحاجة على الدوام إلى شيء من التنظير الذي يساعده على التحرك نحو الخط الذي يضمن له التلاؤم الإيجابي مع البيئة؛ لأن هذه الأخيرة قد تفرض من حين لآخر احتياجاتها الفكرية على الأدب[1]، ولذلك فكل وعي شعري هو في النهاية تفاعل مع البيئة ومتطلباتها، حيث يقتضي الفعل الشعري بكل ثقله وحيويته أن يكون هناك تناغم متواصل مع حركة البيئة، بتفعيل حركة الوعي العامة فيها بالملاحظة والمساءلة والنقد.

إن سعي الشعر إلى التفاعل مع البيئة، هو نتاج غاية معينة يراها **وجيه فانوس** تتمثل في تحقيق الخلود للإنسان في آنية معينة من الزمن[2]، ولذلك فكل وعي شعري عنده في تفاعله مع مقتضيات البيئة، أساسه تلك الرغبة في الخلود، والتي تدعو الشاعر إلى مساءلة الحاضر لفهم المستقبل واستشراف ملامحه، ويرى **مشري بن خليفة** أن الوعي الشعري هو إبدال لما في الخارج، ويقوم على مناهضة النماذج القائمة، وذلك بمساءلة الذات، مما يولد اهتزازات في المنجزات السابقة، وهو في جوهره قلق وجودي وبحث عن الجوهري، فتتشكل بفضله الرؤيا في بؤرة التجربة الشعرية مُرتَكَزا فاعلا يكشف عن باطنية التجربة الإنسانية.[3]

1) وجيه فانوس: دراسات في حركية الفكر الأدبي، ص 43 .

2) المرجع نفسه: ص 53 .

3) مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 15 .

إن عملية الوعي الشعري التي تفضي إلى تشكيل الرؤيا كمنجز مركزي في النص الشعري، بفضلها تتفاعل الذات مع كونها النفسي والخارجي، لا يمكن لها أن تتحقق إلا بوجود الرؤية حسب **أحمد الطريسي أعراب**، حيث يرى أن الوعي لا يتشكل إلا بفضل الرؤية والرؤيا، فيعيش الشاعر أثناء لحظة الإبداع بين لحظاتهما، إلى أن يقف على الأبعاد الحقيقية والجوهرية للنفس، فتتشكل الرؤيا كنوع من الإدراك النفسي والاجتماعي للأشياء حيث تترجمها إلى هيئة محتملة[1]، وفي إطار الرؤية والرؤيا نفسه يرى **سعد الدين كليب** أن الوعي الشعري يختلف من مرحلة إلى أخرى، حيث إن الشعر العربي القديم كان رؤية، أما الحديث فيقوم على الرؤيا[2]، وما نلاحظه حول الوعي من خلال المفهومين (الرؤية والرؤيا) هو أنه في عمقه يمثل حركية زمنية مرتبطة بملاحظة الآني واستشراف المستقبل.

إن الآراء التي تدارست وظيفة الشعر، والتي لا تتحقق إلى انطلاقا من علاقته بالواقع، ولا يمكنها تأسيس معرفية فاعلة إلا بتضافر مكوني الرؤية والرؤيا، لم تنتبه إلى أهمية مساءلة الشعر لذاته، حيث لا تكمن وظيفته في مساءلة واقعه فقط، وإنما لابد من امتداد تلك العملية نحو وظيفته تجاه ذاته من حيث تطوير أدواته، وعناصر شعريته، والتي تعد عملية من عمليات تشكل معرفيته، وهو ما التفت إليه بعض النقاد ممن درسوا معرفية الشعر، انطلاقا من العوائق التي تقف في طريقها.

5-معرفية الشعر وعوائق تشكلها:

تظهر معرفية الشعر في آراء بعض الدارسين، انطلاقا من رصد العوائق التي تصعب من تحقيق الوعي الشعري لدوره، حيث يشير **محمد الحرز** لبعض القضايا التي تحُول دون تطور الوعي الشعري عامة، فيطرح قضية **التجزيئية** في الرؤى الفكرية والأدبية للنص الشعري، والتي لا تسمح له بملاقاة نصوص أخرى، مما يجعل وعيه منعزلا وسطحيا

---

1) أحمد الطريسي أعراب: التصور المنهجي ومستويات الإدراك في العمل الأدبي الشعري، شركة بابل للطبع والنشر، الرباط، المغرب الأقصى، ط1، 1989، ص 18 .

2) سعد الدين كليب: وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1997، ص 14، 16 .

ومكررا لنفسه، إضافة **للنفعية** التي تجعل من الوعي سكونيا؛ لأن تشكيل النص من أجل غايات خارجية يحول دون تأسيس لجمالياته الخاصة، مما يحوله في النهاية إلى وثيقة سيكولوجية أو اجتماعية فقط، مشيرا إلى دور النقد أيضا في انتشار الظاهرة، داعيا إلى تأسيس منظور عقلي وتخييلي أثناء دراسة النص الشعري ونقده؛ أي على النقد إثارة جدلية الكتابة والحياة، حتى يعيد التوازن للقصيدة في خصوصيتها الجغرافية والبيئية والثقافية، مطالبا بعصرنة الأشياء في الكون وشعرنة الحياة.[1]

ولكي يتجاوز الشعر عوائق تشكل معرفيته لابد له من تحقيق التجدد المستمر، إذ يرى **صلاح فضل** أن الوعي الشعري يحتاج على الدوام إلى التجدد، ولا يتحقق ذلك إلا بتكيفه مع متغيرات الحضارة والفن والوعي الإنساني عامة، والقصيدة المتكاملة عنده هي التي تتجاوز تشكيل الوعي الجماعي إيديولوجيا إلى أدائه بشكل جمالي جديد[2]، وهذا الانخراط للوعي الشعري مع الجماعي هو نتاج تفاعلات حتمية، يتطلبها الشعر في ارتباطه بعصره وبحركة الإنسانية عامة، حيث ينبني وفق أطر جمالية وفكرية معينة، تجعله متجددا ومنتميا للعصر بفضل تلك الفاعلية.

ويتحدث **جابر عصفور** عن الوعي الشعري، والعوائق التي يمكنها عرقلة حركته انطلاقا من أحد خصائصه وهو الخيال، الذي يعد نشاطا خلاقا لا يستهدف نسخ الواقع ومعطياته، ولا يعد انعكاسا لأنسقة متعارف عليها، أو نوعا من أنواع الفرار، أو التطهير الساذج للانفعالات، بقدر ما هو عملية تستهدف دفع المتلقي إلى إعادة التأمل في واقعه، عبر رؤية شعرية تستمد قيمتها من قدرتها على إثراء الحساسية وتعميق الوعي؛ لأن من خصائص الخيال الشعري تحطيم مدركاتنا العُرْفِيَّة، ونقلنا إلى حالة من الوعي بالواقع.[3]

إن عوائق المعرفية الشعرية لدى جابر عصفور تكمن في حركة الخيال الشعري، وهو يتفاعل مع حركة الواقع، فإذا انطلق عبر حركة هزيلة تكتفي برصد الواقع، ونسخه دون إمكانية تعميق الوعي نحوه بالمساءلة، والبحث عن الثابت والمتغير فيه، عبر الرؤية

---

1) محمد الحرز: شعرية الكتابة والجسد، ص 52،...،ص 170 .

2) صلاح فضل: أشكال التخييل (من فتات الأدب والنقد)، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، مصر، 1996، ص 161، 165 .

3) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992، ص 14.

الشعرية التي تتعمق في معطياته، وتسعى إلى مجاوزته، فإن ذلك يقتل المعرفية الشعرية، ولا يحقق لها دورها العميق في حضورها الآني، وتحقيق معرفية شعرية مميزة لا يبدأ إلا بإدراك الشعر لذاته، ولعناصره وقدراته التي تمكنه من توجيه حركته، نحو ما يجعله مؤثرا وفاعلا.

إن هذا الرصد لمفهوم الوعي الشعري باعتباره جوهر العملية المعرفية في الشعر، هو جزء بسيط مما تباحث فيه الدارسون، حيث برزت قضية الوعي الشعري من نواح عدة، فهناك من وقف على ماهيته، وكشف عناصره وأنواعه وطرائقه، فماهيته تداخلت بين الحضور والغياب، من حيث تشكله الواعي واللاواعي، أما عناصره فتنوعت بين الحس والذاكرة والخيال، وجميعها عناصر تبرز قيمة المكون الخاص بالوعي الشعري، من حيث تعقد عناصره وتداخلها، بين إدراك حسي وحضور للذاكرة وحركة للخيال، أما طرائقه فقد تشكلت من حيث أدائه الذي يستند على المكونات النفسية والفكرية، كما طرحت قضية الوعي الشعري من حيث وظيفته، والتي ارتبطت بثلاث: الذات والبيئة والكتابة، ذلك أن الوعي الشعري لدى الدارسين الغرب والعرب على الدوام يوجه عناصره وطرائقه وحركته نحو الكشف عن الذات، وعن علاقاتها داخل البيئة، وعن إمكاناتها الإبداعية، ومدى استيعابها لذاتها ولإبداعها وواقعها، وننبه إلى أن المفهوم لدى العرب قد تنوعت تسمياته وأنواعه، حيث وجدنا من يلوذ بتسميات عامة ترتبط بمظاهر معينة من مظاهر الوعي، مثل الرؤيا والكشف والتصور والتخيل والتذكر والاستبطان والاستيعاب والمسائلة، والبعض الآخر طرح القضية من غير تسميات محددة بل اكتفى بالإشارة إلى وجود الوعي الشعري من خلال لفظتي المعرفة أو الفكر، إلا أن هناك جهودا أخرى أبانت عن تسميات واحدة مثل الوعي الشعري، والوعي الفني، أو استندت على تسميات متقاربة، أو اهتمت ببيان أنواع الوعي والتي اتفق أغلبها على البعد الخارجي والداخلي، ونخصص ما تبقى لبيانها باختصار.

*معرفية النص الشعري وتنوع المصطلحات والمفاهيم عند الدارسين العرب المعاصرين:

1-معرفية الشعر بمسمى الوعي:

اتفق جل الدارسين العرب المعاصرين على إطلاق تسمية **الوعي الشعري**، مشيرين من خلاله إلى الأبعاد الفنية والموضوعية المشكلة له، حيث يرى **محمد الحرز** أن الوعي الشعري يتحقق بالموازنة بين متطلبات الكتابة ومتطلبات الحياة[1]، مكتفيا بالتسمية لوحدها دون تفصيل للمتطلبات بمفاهيم معينة، وفي السياق ذاته يطلق **محمد بنيس** تسمية الوعي الشعري منبها إلى متطلبات الكتابة والحياة فيه، ولكنه يستخدم عبارتين مختلفتين عن عبارة محمد الحرز، فيرى أن الوعي الشعري يتكون من خصائص جمالية وخصائص فكرية[2]، حيث ترتبط الأولى بالكتابة والثانية بالواقع، وما يتطلبه من قيم معرفية، ونلاحظ أن كلا الدارسيْن قد اكتفيا بالتسمية العامة دون تفصيل آخر يحدد أشكال الوعي الأخرى التي تنقسم إلى الفني والموضوعي.

ويتجه **محمد عبد الجليل مفتاح** الاتجاه نفسه، حيث يلوذ بتسمية الوعي الشعري للدلالة على ما يكتنزه النص الشعري من معرفة، وما يمارسه من عملية تفكير مصنفا إياه إلى بعدين فني وفكري[3]، وهي الفكرة ذاتها المطروحة من قبل، والتي يرادفها أيضا طرح **أدونيس** الذي يستعين بتسمية الوعي الشعري، ويرى أنه جامع بين الشعرية والفكرية، أو التخييلي والفكري، أو النفسي والفكري[4]، وكلها عبارات أراد من خلالها أدونيس بيان وجهي العملة الواحدة (الوعي الشعري)، وهما وجه الكتابة ووجه الواقع الخارجي.

وعلى خلاف هاته الآراء التي اتفقت على تسمية ممارسة المعرفة من طرف الشعر بالوعي الشعري، وأنه يقوم على بعدين، وإن اختلفت تسمياتهما ما بين متطلبات الكتابة والحياة، وبين الخصائص الجمالية والفكرية، وبين الفن والفكر، والشعرية والفكرية..وغيرها من التسميات التي اشتركت في النظر إلى الوعي الشعري باعتباره عملية إبداعية وفكرية، فإننا

---

1) محمد الحرز: شعرية الكتابة والجسد، ص 101، 102 .

2) محمد بنيس: الحق في الشعر، ص 56 .

3) محمد عبد الجليل مفتاح: اتجاهات الشعر المعاصر في المغرب، ص 48.

4) أدونيس: الشعرية العربية، ص 61، 69.

نجد على خلاف هذا وجود تسميات أخرى في المضمار نفسه، حيث تشترك في الإقرار بوجود وعي ذي شقين فني وفكري، ولكنها تختلف في المسميات، **فضياء خضر** يتجاوز التسمية الجامعة (الوعي الشعري) مكتفيا بالإشارة إلى بعديه، حيث يرى أن للشعر وعيين، هما وعيه بنفسه ووعيه بعصره[1]، فالأول هو وعي بقيمه الفنية الداخلية التي تؤسس له بنيته وتميزه الفني، والثاني هو حضور في العصر من خلال الفاعلية فيه.

ويتجه **عبد القادر رابحي** الاتجاه ذاته، حيث يقر بوجود وعي في الشعر، مانحا إياه تسمية الاستيعاب، مشيرا إلى بعديه من خلال تسميتي الوعي الفني والوعي الحضاري[2]، حيث يتأسس النص الشعري على معرفة داخلية، ومعرفة خارجية هي في عمقها عمل حضاري باعث للتساؤلات والاستشراف.

ويحصر **علي حداد** تسمية الوعي في الشعر إلا على ما هو خارجي، أما الداخلي في النص فيطلق عليه الانتماء[3]، حيث إن الوعي لديه لا يتحقق إلا على مستوى علاقة الشعر بالعالم الخارجي، والذي يتطلب ممارسة واعية، أما العمليات الداخلية للنص فما هي إلا عملية روتينية، أو لنقل فطرية تبرز حتمية الانتماء للفعل الإبداعي.

وخروجا عن إطار التسميات تبرز آراء أخرى تطرح مسميات عدة متعلقة ببعدي الوعي الشعري الداخلي والخارجي، حيث إضافة لما قُدم من تسميات لهما من الوعي الفني والحضاري، والبعد التخييلي والفكري، والبعد الجمالي والفكري، والشعرية والفكرية، نجد تسميات أخرى تحاول تتبع أحد البعدين بالدرس والبحث، حيث نجد **محمد الحرز** يستعمل عبارة **الوعي النصي** باعتباره مفهوما أوسع، ويدل على تلاقح النص الواحد مع مجموعة من النصوص الفكرية والأدبية، والتي يعمل النص الواعي بحقيقته ووظيفته على تجاوزها بعد الاحتكاك معها[4]، ويبدو الوعي النصي هنا قدرة الشعر على التناغم مع مختلف

---

1) ضياء خضر: شعر الواقع شعر الكلمات، دراسات في الشعر العراقي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص 13 .

2) عبد القادر رابحي: النص والتقعيد، ج1، ص 80، 83.

3) علي حداد: الخطاب الآخر (مقاربة لأبجدية الشاعر ناقدا)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص 93 .

4) محمد الحرز: شعرية الكتابة والجسد، ص 52، 53 .

النصوص السابقة لوجوده والمعاصرة له، سواء أكانت فكرية أم أدبية، بحيث يقيم معها تحاورا متعدد الأبعاد، ليشكل في النهاية خصوصيته المعرفية.

يبرز مفهوم آخر لدى بعض الدارسين وهو **الوعي الكتابي** حيث يرى **حسن البنا** أنه يعني القدرة على الإفصاح عن مكنونات الذات باستخدام الكتابة، وهو يتشكل على الدوام من خلال وعي الذات بذاتها[1]، وفي تتبع محمد الحرز لحال الشعر العربي المعاصر يستعمل عبارة الوعي الكتابي، ليشير به إلى القيم التي من خلالها يتم النظر إلى الكتابة في شقها النفعي[2]، وفي نطاق هذا المفهوم المتعلق بقدرة الذات على فهم ذاتها بفضل الكتابة، يستعمل **عباس بن يحيى** عبارة **وعي الذات** في دراسته لشعر مفدي زكريا وعثمان لوصيف، حيث يرى أن وعي كل شاعر منهما بذاته تمثل في استعمال المكان كمعادل للنفسية[3]، ويبدو مفهوم الوعي الكتابي عامة مفهوما متوجها للذات أكثر من اتجاهه للنص الشعري، وعمليات التفاعل الداخلية والخارجية الحاصلة فيه.

يستعمل بعض الدارسين مفهوم **الوعي الأدبي** باعتباره محيلا إلى القيم التي تميز الأدب عن غيره، حيث يرى **محمد مصطفى أبو شوارب وأحمد محمود المصري** أن الوعي الأدبي هو قدرة الأدب على الانزياح[4]، وبالرغم من أن المفهوم يبدو واسعا إلا أن الناقدين ضيقاه في قيمة الانزياح دون غيرها، باعتبارها مظهرا من مظاهر ممارسة التخييل، محيلين بذلك إلى أن مفهوم الوعي الأدبي يكمن في قدرة النص الأدبي على معرفة خصائصه التي يتميز بها عن غيره.

وللحديث عن البعد الفني في الشعر، وما يحويه من قيم، تتباين التسميات أيضا، حيث يطلق **محمد عبد الجليل مفتاح** تسميتي **الوعي الفني** و**الوعي الجمالي**[5] للدلالة على ما يحتويه الشعر من معرفة بقدراته الإبداعية في تشكيل عالمه الخاص، ويستعين **عبد الله**

---

1) حسن البنا: الشعرية والثقافة، ص 69، 71 .

2) محمد الحرز: شعرية الكتابة والجسد، ص 90، 91 .

3) عباس بن يحيى: وعي الذات (فرص ضائعة وأفق مفتوح)، مخبر الشعرية الجزائرية، جامعة المسيلة، العدد الأول، مارس 2009، ص 26 .

4) محمد مصطفى أبو شوارب، وأحمد محمود المصري: قراءة الوعي الأدبي (دراسات تحليلية في الأدب العربي المعاصر)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2004، ص 45 .

5) محمد عبد الجليل مفتاح: الشعر المعاصر في المغرب، ص 223 .

الغذامي بعبارة **الوعي الإبداعي**؛ ليشير به إلى الجانب الشكلي للنص الشعري، وما يحويه من قيم فنية[1]، أما البعد الخارجي فقد صنفه البعض تبعا لطبيعة الموضوع المتناول في الشعر، فقسموه إلى بعد سياسي واجتماعي وديني وثوري، مستعملين مفهوم الوعي أو الإدراك، ومُتْبِعِينَ ذلك أحيانا بتسميات أخرى مثل **معرفة الوجود**[2] **والوعي بالواقع**[3]، وكلها تشترك في مسمى الوعي باعتباره عملية خاصة يقوم بها الشعر في تحقيق تفاعله الداخلي والخارجي.

2-معرفية الشعر بمسمى الفعل:

خلافا للتسميات والتصنيفات السابقة نجد بعض الدارسين يستعملون بدل مصطلح الوعي تسمية الفعل، ومن بينهم **وجيه فانوس** الذي يرى أن **الفعل الشعري** يتحول على الدوام من المكتوب إلى المعيوش ليمارس وجوده في الحياة[4]، فيحقق المكتوب للشعر انتمائه الفني والإبداعي، ويحقق المعيوش لعلاقته بالحياة من حيث التأثر والتأثير.

ويستعمل **مشري بن خليفة** التسمية نفسها، حيث يرى أن **الفعل الشعري** يمارس إبدالات لما هو خارجي، ليحوله إلى قيم جمالية[5]، وبذلك يؤكد على أن الوعي الشعري هو على الدوام انسجام بين الفكر والجمال، بين البعد الفني والبعد الموضوعي، والذي تتشكل منه الرؤى التي بفضلها يتحقق الفعل الحقيقي للشعر في تفاعله مع العصر.

لقد تعرفنا من خلال الطرح السابق لقضية معرفية الشعر لدى العرب والغرب على عديد المصطلحات والمفاهيم المتعلقة بمعرفية الشعر، باعتبارها وعيا أو فعلا، كما تعرفنا على خصائص عدة ومميزات تحفل بها المعرفية في الشعر، باعتبارها شكلا من أشكال الوعي الإنساني، والذي لا يخرج عن نطاق التفاعل مع الذات والخارج لتأسيس خصوصيات

---

1) عبد الله الغذامي: القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص 96 .

2) عبد القادر فيدوح: شعرية الأقلام الغضة، ص 158 .

3) عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة (بنية الشهادة والاستشهاد)، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص 250 .

4) وجيه فانوس: دراسات في حركية الفكر الأدبي، المقدمة.

5) مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة، ص 15 .

معرفية معينة، ذات منحى شعري وكتابي ونصي منفتح على القيم الإبداعية والقيم الواقعية، وما تحمله من توجهات فكرية متعددة وظروف متنوعة، ولقد طرحت الآراء السابقة العديد من القيم التي تؤسس لمعرفية الشعر، وقدرته على التشكل كقيمة معرفية لها ميزاتها، ولها حضورها في الحركة الحضارية للمجتمع، حيث إن الوعي الشعري هو في أساسه نوع من الفهم والإدراك والاستيعاب والاستبطان والكشف والاستشراف، يعمل على ملاحظة العالم الخارجي من جهة، وعلى ملاحظة بنياته الفنية الداخلية من جهة، ليتشكل بذلك من خلال بعدين أو وعيين، هما الوعي الداخلي والوعي الخارجي، واللذين يسمحان للنص الشعري بتأسيس فاعليته الحضارية، وبالرغم من تباين التسميات والتعريفات لدى الدارسين العرب والغرب، قديما وحديثا، إلا أننا نستطيع الوقوف على مجموعة ميزات من أهمها:

1-أن البحث في موضوع معرفية الشعر بحث معقد ناتج عن تشابك عناصرها، وعن تعدد مظاهرها، وعن خاصيتها التي ينتج عنها مجموع ثنائيات أهمها ثنائية الوعي واللاوعي، والتي تقود إلى ضرورة الالتفات إلى علاقة الشعر بالواقع وبذاته، وتحديد طبيعته ووظيفته، وأن معرفية الشعر لا تتشكل داخل النص إلا كونها معطى معرفيا يجمع بين الوعي واللاوعي، وبين خصائص الشعرية والفكرية، وتتداخل فيها مكونات خارجية وداخلية.

2-أن معرفية الشعر التي لا تتحقق إلا من خلال علاقة الشعر بالواقع وبذاته، هي في عمقها ممارسة تبيؤية، يقيمها الشعر لتحقيق وجوده وحضوره الخاص في الراهن، عبر التأمل والمساءلة وتفعيل قيم التجاوز والمغايرة.

3-أن النقد العربي المعاصر يتفق في أغلبه على تسمية معرفية الشعر، انطلاقا من طبيعة عملية تواصلها، بعبارة **الوعي الشعري** بغض النظر عما يضمه من وعي ولاوعي، أو ممكن ولاممكن، أو حاضر ومستقبل، أو ثابت ومتغير، كما يلتفت إلى خصوصية النص الشعري في معرفيته، حيث يعدد الكثير من التسميات المتعلقة بطرائق تلك المعرفية وأنواعها وأقسامها، وكلها تحيل إلى وعي داخلي بطبيعة النص الشعري، ووعي خارجي مرتبط بالمحيط وبكاتب النص.

4-أن النقد العربي بحاجة إلى اتفاق اصطلاحي يُمَكِّنُ القراء والباحثين من تمتين البحث في قضية معرفية الشعر، ومستوياتها الواعية واللاواعية، لتمكين النص الشعري من تحقيق دوره، عبر تفعيل عمليات النقد نحوه بمصطلحات مشتركة.

إن المصطلحات والمفاهيم المتعلقة بالوعي في الشعر، والتي تعرفنا عليها سابقا، وجدنا أنها تجعله لا يخرج عن نطاق التفاعل مع الذات والخارج لتأسيس خصوصيات معرفية معينة، ذات منحى شعري وكتابي ونصي منفتح على القيم الإبداعية والقيم الواقعية، وما تحمله من توجهات فكرية متعددة وظروف متنوعة، ولأن موضوع دراستنا يبحث في موضوع البيئة في الشعر، وهو ما يقود حتما إلى الحديث عن علاقة الشعر بالبيئة، التي هي عملية من عمليات الوعي الشعري الذي يؤسس لمعرفية شعرية خاصة هي في عمقها تبيؤ شعري، يتحقق على مستوى النص الشعري في تفاعله مع ذاته ومع واقعه، فإن دراستنا لهذا الموضوع تتطلب منا البحث في أشكال الوعي وتمظهراته داخل النص الشعري، عبر تتبع عمليات تفاعله مع الواقع ومع الذات الشاعرة ومع ذاته أيضا.

ولأن المسميات كثيرة ومتنوعة فإننا نلفت الانتباه إلى أننا سنستند في دراستنا هذه على بعض التسميات التي تعرفنا عليها، والتي نراها الأقدر على إيصال ما نصبو إليه، حيث سنستعين بمفهوم الوعي الشعري للدلالة على العملية المعرفية التي يقوم بها الشعر، وسنلوذ بتسمية عبد القادر رابحي الوعي الفني للدلالة على القيم الفنية في الشعر، وطرائق إدراك هذا الأخير لها ولدورها، أو ما يؤسس للشعر شعريته، وقد تجاوزنا تسمية عبد الله الغذامي الوعي الإبداعي؛ لأن كلمة إبداع تتسع لتشمل الجانب الموضوعي والفني في العمل الشعري، ولا يقال عن نص أدبي إنه نص إبداعي إلا بالنظر إلى شقيه معا الموضوع والشكل، أما الجانب الثاني فإننا نستعمل تسمية له الوعي الموضوعي، لرؤيتنا له بأنه الأشمل والأقدر على التعبير عن الشق المضموني المرتبط بالحركة الخارجية للنص في أطرها المادية والمعرفية، وعن أسباب الاختيار الأخير، فإننا نرى أن استعمال عبارة الوعي الفكري تنحصر على مستوى الرؤى داخل النص، وترتبط بتوجهات فكرية معينة تنبئ عنها قيم محددة في العمل الأدبي، هذا الأخير الذي لا نستطيع تضييق نطاقه الموضوعي ضمن إطار فكري خاص لاشتماله على قيم أخرى وجدانية وتخييلية، ونتجاوز عبارة الوعي الحضاري؛ لأن عبارة الحضاري تحيل إلى فعل ذي تأثير واسع، وهذا أيضا لا يمكنه أن يتحقق على الدوام في الشعر الذي قد يكون تأثيره محدودا في مراحل معينة، ويكون بعيدا جدا عن ممارسة وعي يكون له أثره على المسيرة الحضارية للمجتمع الذي يحيا فيه، كما أننا تجاوزنا عبارة الوعي بالواقع؛ لأنها تبدو ضيقة النطاق، فهي تحيل إلى حدود الواقع

المعيش، بالرغم من أن الوعي الشعري لا يرتبط فقط بمتطلبات الواقع، بل هو عملية متنوعة الأبعاد، وليس الواقع إلا جزءا من نطاق اهتماماته، ولا يمكننا أن نجعله بعدا جامعا، ومقابلا للوعي الإبداعي بكل قيمه الفنية، ولذلك فتسمية الوعي الموضوعي في نظرنا تبدو أقرب لإبراز قيمة الوعي الشعري في تأسيسه لمضامينه وأفكاره الخاصة، والتي تتفاعل حتما مع العالم الخارجي في أطره الفكرية والحضارية والواقعية، بفضل أنواع متعددة من النظر والمساءلة والكشف، لا ترتبط على الدوام بتوجه معين.

لقد طرحتْ الآراء السابقة العديد من القيم التي تؤسس لمعرفية الشعر وقدرته على التشكل كقيمة معرفية لها ميزاتها ولها حضورها في الحركة الحضارية للمجتمع، حيث إن الوعي الشعري هو في أساسه نوع من الفهم والإدراك والاستيعاب والاستبطان والكشف والاستشراف، يعمل على ملاحظة العالم الخارجي من جهة وعلى ملاحظة بنياته الفنية الداخلية من جهة، ليتشكل بذلك من خلال بعدين أو وعيين هما الوعي الداخلي والوعي الخارجي، حيث يقودنا الوعي الفني إلى إدراك البعد الداخلي في النص الشعري؛ أي وعي الشعر بذاته وأدواته، ويقودنا الوعي الموضوعي إلى معرفة الوعي الخارجي؛ أي وعي الشعر بمحيطه وواقعه وبيئته عامة، ويسمح كل من الوعي الداخلي والخارجي للنص الشعري بتأسيس فاعليته الحضارية، لكن الحديث عن الوعي الشعري في الشعر يطرح العديد من التساؤلات والإشكالات، التي تقف أمام ماهية هذا الوعي ودوره وحدود وظيفته، وعلاقته بالبيئة التي يتشكل في نطاقها كبنية معرفية، وقد رأينا عبر الآراء المقدمة أهمية البيئة في تكوين الوعي الشعري في بعديه الداخلي والخارجي (الفني والموضوعي)، وذلك من خلال عمليات تفاعل متعددة، ولا يمكن لذلك الوعي أن يوجد دون البيئة التي تمده بمواد خام، من خلالها يستمد مصدر عملياته التصويرية، كما أن منظوماتها الفكرية والمعيشية تلعب دورا مهما في توجيهه وتأطيره، لما توفره من أسس معرفية له، يقوم بعمليات احتكاك معها، ليكون إما مسايرا لها أو مناقضا أو متجاوزا.

إن الإشكالات التي تُطرح إزاء عملية التفاعل بين الشعر والبيئة، والتي ينتج عنها تأسيس وعي شعري ذي سمات معينة، هي ما يتعلق بطبيعة وكيفية ذلك التفاعل، خاصة وأن البيئة ثرية بمنظوماتها، فإذا كان الوعي يتشكل عبر مواد خام تمده البيئة بها، فما نوعية تلك المواد؟ وما الطرق التي يتم بها الاستفادة منها؟ وإذا كان الوعي الشعري هو جزء من

الوعي العام الموجود في البيئة، فما علاقة الوعي الشعري إذن ببقية أنواع الوعي؟ وما نوع تلك العلاقة؟ وما هي أهم التيارات النقدية التي بحثت في موضوع الوعي الشعري، وعلاقته بالبيئة؟ وما المصطلحات التي أسستها للبحث في معرفية الشعر وعلاقتها بمظاهر التبيؤ؟ وغيرها من الأسئلة التي تبحث في كيفية تشكل الوعي والعوامل، والأسس التي بإمكانها تزويده بالمواد المعرفية الأساسية له.

***الوعي الشعري وعمليات التبيؤ/ تساؤلات معرفية وجهود نظرية:**

إنه لا مناص من ارتباط الوعي الشعري بعمليات التبيؤ، وارتباط هذه الأخيرة بالوعي، وهو ما يؤسس لكمٍّ معتبر من الأسئلة التي تصب كلها في اتجاه معرفة النص الشعري في ماهيته وحضوره وفاعليته، ولأن العلاقة بين الوعي الشعري والتبيؤ الشعري علاقة فيها الكثير من التعقيد، فإن ذلك يقود حتما إلى تأسيس تساؤلات معرفية، غايتها تحقيق وعي خاص بقيمة الشعر ودوره، وتكون الإجابة عنها متنوعة تنوع تلك العلاقة في حد ذاتها، التي انتبه إليها القدماء والمحدثون، فبحثوا في أمرها، وأسسوا لتوجهاتهم النقدية انطلاقا منها، وهو ما نتج عنه آراء متعددة، وتيارات مختلفة نشير إلى أهمها في الآتي، عبر النظر في أهم التساؤلات التي تقودنا إليها علاقة الوعي الشعري بالتبيؤ، والنظر إلى أهم الجهود النظرية المعاصرة التي بحثت في هذه القضية، والتي ستقودنا إلى تحديد خط سيرنا نحو فهم الشعر الجزائري المعاصر، وهو يحقق تبيؤه، ويشكل وعيه بذاته وببيئته.

1-تساؤلات معرفية:

إن تفاعل الشعر مع البيئة يتحقق بفضل الوعي الذي يملكه، والذي يتشكل من بعدين بعد فني وبعد موضوعي، فأما الأول فهو ما يشكل له ماهيته الفنية، باعتباره عملا إبداعيا يقوم على مجموعة خصائص بعضها ثابت، وبعضها متغير ناتج عن المتغيرات التي تحصل في البيئة، إذ تفرض كل مرحلة لغة وأساليب خاصة للتعبير عن متطلباتها، مما يؤسس لشعرية جديدة، أما الثاني فهو ما يشكل للشعر قيمه الموضوعية، والتي تتفاعل مع متطلبات البيئة السياسية والاجتماعية والثقافية والطبيعية، وإذن لكي يحقق الوعي الشعري

خصوصيته ودوره، فهو مُطالب أولا بإدراك طبيعته الإبداعية، وثانيا مُطالب بالتفاعل مع البيئة، ومع بقية المنظومات الفكرية الموجودة فيها، ولكن هذا التفاعل هل يفرض على الشعر التواصل مع كل أشكال الوعي الموجودة في بيئته؟ أم أنه يكون مطالبا بالتفاعل مع أنواع محددة وظواهر معينة؟ وما طرق تفاعله؟ هل يكون منضويا تحت لواء أشكال الوعي عامة؟ أم أن الأفضل له يتحقق في تحرره من تلك الأنظمة، وأشكال الوعي من خلال ممارسة المساءلة؟ وبما أن البيئة هي في المجموع طبيعة ومجتمع وسياسة وثقافة وتاريخ وموروث، فمن أين يبدأ تفاعل الشعر معها؟ وكيف يكون ذلك التفاعل؟ وما موقع الذات الكاتبة، وهي تؤسس وعيها الشعري ضمن نطاق بيئي خاص؟

لقد أجبنا عن بعض هذه الإشكالات في الفصل السابق من خلال طرح قضية التبيؤ، والتي عنينا بها كل مظاهر التفاعل الشعري مع البيئة، والتي تستلزم حضور البيئة موضوعا ولغة داخل النص الشعري، وتحدثنا عن بعض أشكال ذلك التبيؤ الذي قد يتم على مستوى ضيق أو واسع، وقد يكون محليا أو عالميا، وإذا كنا قد طرحنا قضية التبيؤ باعتبارها تفاعلا ينشأ بين النص الشعري وبين البيئة، فإننا في هذا الفصل نعمق الحديث عن القضية باعتبارها شكلا من أشكال الوعي؛ لأن النص الشعري هو في العمق نص ثقافي واجتماعي، ويعبر من خلاله الشاعر عن تصوراته إزاء البيئة ومتغيراتها، ساعين في الآن نفسه إلى الإجابة عما طرح من إشكالات.

إن حديثنا عن التبيؤ الشعري باعتباره تفاعلا يحدث على مستوى فني وموضوعي يؤسس للنص الأدبي حضوره في البيئة بالفعالية، والحركة، والاستشراف، قادنا في الفصل السابق إلى استخلاص عناصر عديدة، نذكر أهمها لكونها شكلا من أشكال الممارسة الواعية التي يمارسها الأدب، ويتفاعل من خلالها مع البيئة ومتغيراتها وهي:

1- النص الأدبي ومنه الشعري هو نتاج معرفي يحمل أبعادا اجتماعية وسياسية وثقافية ونفسية، وفي الآن نفسه هو نتاج جمالي، وقولنا نتاج يعني أنه خاضع لشروط ومكونات قبلية يتأسس منها وعبرها، ولذلك لا يمكننا أن نحصر ماهيته ودوره في عنصر وحيد، أو في مكون مستقل.

2- التغير الحاصل في البيئة يصاحبه على الدوام تغير في النص الشعري، إما على مستوى أبسط وهو المستوى المعجمي، أو على مستوى أعمق وهو المستوى الرؤيوي،

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا: إذا كان الوعي شكلا من أشكال الفكر، فأين تكمن فاعليته في مستوى التغير اللغوي أو الرؤيوي؟ وما أثر البيئة عليه، وما تأثيره فيها باعتباره وسيلة للتبيؤ؟ وتكون الإجابة المبدئية أن التغيير في اللغة هو جزء من حركة التغير الرؤيوي، وأن اللغة حاملة على الدوام للفكر ومنتجة له، ولذلك فعلاقة الوعي الشعري بالبيئة هي علاقة لغوية قبل كل شيء، علاقة تسعى إلى تحقيق التفاعل على مستوى معجمي وموضوعي، وتكون مصحوبة بالرؤى التي تمنحها الفاعلية.

3- علاقة الشعر تتقوى بالبيئة أكثر، إذا ما اتخذ الشعر لذاته وظيفة ذات غايات خارجية، حيث تفرض تلك الوظيفة مسايرته الدؤوبة لحركة الواقع ومتطلباته.

4- أكثر عناصر التصوير الشعري تستقى من البيئة الخارجية، وهذه الأخيرة لها دور كبير في تزويد الشعر بالمواد الخام، التي يشكل منها صوره في مختلف درجاتها البسيطة أو العميقة، ولها دور كبير أيضا في مسيرته الرؤيوية واللغوية، من حيث التأثير عليه فنيا وموضوعيا.

5- ممارسة الشعر تتطلب التزود بالثقافة في شتى مناحيها، إلى جانب التبصر بمتطلبات البيئة، حتى تتحقق علاقته التفاعلية في مستواها المتكامل، وهذا التزود بالثقافة من طرف الشعر، خاصة تلك التي تتولد داخل بيئته، هو في جوهره تحقيق لهويته، وانتمائه، وحفاظ في الآن نفسه على هوية البيئة وانتمائها وخصوصيتها؛ لأن الشعر وسيلة من وسائل الفاعلية الحضارية في أية بيئة.

6- قيمة الشعر المعرفية تتجلى في أنَّ له القدرة على الدخول إلى الأعماق، على خلاف العلوم الميدانية التي تكتفي بالمظاهر التجريبية، كما أن من خصائص الشعر هو إمكانية استناده على مختلف أشكال الوعي العامة، فيصبح جزءا منها مرتبطا بحركتها، خاصة إذا ارتبطت هذه الأخيرة بأطر إيديولوجية ذات تأثير واسع على مختلف المستويات، إلا أن هذا الانضواء يجعل جانبه الجمالي محدود التأويل أو منعدما فيه.

7- تفاعل الشعر مع البيئة، أو ما أطلقنا عليه التبيؤ يتخذ أشكالا ومظاهر عديدة، من محاكاة وانعكاس والتزام، ولكن التفاعل الحقيقي هو الذي يتحقق به التوازن بين متطلبات الإبداع ومتطلبات البيئة في شتى منظوماتها.

8- تفاعل الوعي الشعري مع البيئة يتخذ أساليب ومواقف تخضع لظروف البيئة وقدرات الشاعر، ومن بينها الرفض أو المعارضة أو السخرية أو الهروب أو الاغتراب أو التشبث بالطبيعة بدل المجتمع، وليس بالضرورة أن يكون مسايرا أو عاكسا لما تفرزه البيئة من مشكلات، وما تسعى إلى تحقيقه من متطلبات.

9- الوعي الشعري السليم هو في عمقه شعرنة للقضايا والأشياء، وتذويب لها في الماء الشعري، كما يقول يوسف وغليسي.[1]

10- تفاعل الشعر مع البيئة يكون إما بالمعاصرة أو بالحداثة، وفاعليته تتقوى بفضل المسايرة النقدية الجادة.

11- البيئة تحتوي على مكونات من بينها المكونات الإبداعية، وعلاقة الشعر بالبيئة هي مظهر ثقافي ونفسي وجمالي لها.

12- التغير الذي يحدث على المستوى الشعري والذي يصاحب متغيرات البيئة لا يكون إلا بوجود الوعي الشعري الفردي، ولا يجد صداه العام إلا بالوعي الشعري الجماعي.

13- التبيؤ الشعري إذا لم يكن مصحوبا بوعي شعري فني وموضوعي متجدد فإنه يظل مجرد مروج لأفكار خارجية من صنيع أنماط أخرى من الوعي.

14- التبيؤ الشعري يتحدد بطابع البيئة ذاتها، إذ قد يتكون نتيجة أزمات واقعية تفرض قيام التفاعل، أو في نطاق وسط حيوي ينشئ لمجادلات فلسفية وسياسية وثقافية واجتماعية متفاعلة مع متطلبات البيئة.

15- التبيؤ لا يرتبط فقط بما هو قائم في البيئة المحلية، بل هو على مستوى أعمق تعامل مع بيئات خارجية؛ أي ما يؤسس للعلاقة مع الآخر، وهذه العلاقة تفرض وجود تداخلات وأنماط من التأثر والتأثير، ويختلف التبيؤ الشعري ما بين المكونات الداخلية للبيئة، وبين المكونات الخارجية التي تفرضها بيئات أخرى، حيث إن الأولى تؤسس لعلاقة تفاعلية ذات أطر متنوعة، أما الثانية فتفرض أنماطا أخرى من التفاعل الذي إما يتأسس على الصراع، فيكون لزاما على الشعر في تفاعله أن يتشبث بقيم بيئته لإبراز خصوصيته، أو يتأسس على الإعجاب والانبهار، اللذين قد يقودانه إلى تبني أنماط الوعي الموجودة لدى الآخر، وهنا يكون لزاما عليه أن يمارس عملية التبيئة أولا، ليؤسس تبيؤا متكاملا غير منسلخ عن

1) يوسف وغليسي: في ظلال النصوص (تأملات نقدية في كتابات جزائرية)، ص 232.

نطاق البيئة الخاصة، أو يكون قائما على التأثير في الآخر، إن كانت له خصوصيات لها قابلية العبور نحو مجالات أوسع.

16- الوعي الشعري في جوهره عابر للقارات، ولا يرتبط بمجال معين، إذ له إمكانية التحليق في جميع الأجواء، لكن الوعي السليم هو الذي يؤسس مقولاته من نطاقه البيئي الضيق لينطلق نحو نطاق أوسع هو نطاق العالمية.

إن هذه النقاط الرئيسة التي وقفنا عليها، تعد جانبا مهما مما توصلنا إليه سابقا، وسنسعى لاحقا إلى تعزيز ذلك بمقولات، وآراء بعض الدارسين الذين تباحثوا أمر تفاعل الشعر مع البيئة، وما ينتج عن ذلك من تأسيس للوعي الشعري، والتي ستجيبنا عن عديد التساؤلات حول علاقة الوعي الشعري بأنماط الوعي العام، وبمتغيرات المكونات البيئية التي هي في الآن نفسه إفرازات، أو شكل من أشكال الوعي؛ لأن الإنسان هو الوحيد من بين الكائنات الذي يؤسس لبيئة متعددة المنظومات بفضل تجاوزه للمتطلبات البيولوجية، إلى متطلبات اجتماعية وسياسية وثقافية، مما يؤسس لأنماط من الوعي لديه في تعامله مع البيئة وتفاعله معها.

لقد كشفتْ لنا الخلاصات المذكورة أن الوعي الشعري لا يتأسس إلا من خلال علاقة الشعر بالبيئة، هذا الوعي الذي يتمظهر فنيا وموضوعيا، وتحققه لا يكون إلا بفضل التبيؤ الذي يتشكل بأشكال مختلفة، تبعا لطبيعة البيئة وظروفها، وتبعا لقدرة الشعر على الاندماج فيها، والمساهمة داخلها، مما يحقق تنوعا في عملية التبيؤ التي تمتح من خصائص الذات المتبيئة بفضل إبداعها، ومن خصائص البيئة، وما تتصف به، من ظواهر تسهم في تشكيل أنماط خاصة من الوعي، ومن بينها الوعي الشعري الذي يؤسس خصائصه بفضل حركة الذات والبيئة، ويكوِّن ذاته عبر المكونات الفنية والموضوعية في العمل الشعري.

إن الوعي الشعري لا يحيا ولا يمكن له أن يستمر في البقاء من غير تواصل فني وموضوعي، فأما الأول فيكون بفضل انفتاح مستمر على اللغة في إطارها الموروثي، وفي إطارها الآني المتغير، خاصة في المجال الأدبي، والذي يتحقق بفضل فاعلية التناص، وبفضل متابعة كل المقولات، والنصوص، والخطابات الأدبية والنقدية، والتي تمكنه جميعا من تأسيس ماهيته الفنية، وأما الثاني فيكون أيضا بفضل انفتاح واندماج مستمر، ومتابعة

لمتغيرات البيئة ومنظوماتها السياسية والاجتماعية والثقافية، وما تفرزه من أنماط وعي متعددة تؤسس لمقولات وخطابات متنوعة، وأيضا ما تحويه من مميزات طبيعية، وهذا الانفتاح على كل مكونات البيئة هو ما يشكل للإنسان عامة المعرفة والتاريخ، اللذين يسمحان له بمواصلة تحقيق الوجود الحضاري، والشعر هو وسيلة من عدة وسائل يُفَعِّلُ بها تواجده.

ولأن البيئة تنقسم في عرف علماء البيئة إلى ثلاث منظومات، وهي منظومة المجال الحيوي، ومنظومة المجال الاجتماعي، ومنظومة المجال الثقافي، وأن لكل إنسان بيئة سلوكية وبيئة موضوعية، حيث تمثل الأولى عالمه الذهني، وهي مصدر سلوكه، وتمثل الثانية ما يقع خارج ذهنه من معطيات[1]، لذلك لابد للشعر أن يكون وعيه متحققا ضمن هذه المنظومات المذكورة، متأثرا بها ومؤثرا فيها، وتواصله معها يكون من خلال الانفتاح المستمر على أشكالها، وأنماط الوعي المكونة لها، وتلعب البيئة هنا دورا مهما في تحديد نوع العلاقة الناشئة بينها وبين فاعلية الشعر؛ لأن الوعي الشعري يتحدد وفقا لطابع البيئة، من حيث قمعها وتسلطها، أو تساهلها وتسامحها، ومن حيث غلبة نمط محدد من أنماط الوعي في عصر معين، ومن حيث سيادة شكل من أشكال التعبير العام، وليست البيئة وحدها ما يؤثر في سير الوعي الشعري، بل إن قدرات الشاعر في حد ذاتها تمثل جزءا مهما في تحديد طابع الوعي، وخصوصيات تفاعله مع معطيات البيئة[2]؛ لأن الشاعر هو الذي يوجه نشاطه نحو أنماط معينة للاستفادة منها في تشكيل نصه الشعري فنيا وموضوعيا، ولقد حدد علماء النفس علاقة الإنسان بالبيئة في خمسة معاني، وهي: علاقة انتقائية، وانطباعية، وتأثيرية، واجتماعية، وموضوعية، ولأن الشعر هو تغيير للمواد الخام الموجودة في العالم الخارجي، والتي تتحول بفعل الوعي إلى عالم موضوعي جمالي انطلاقا من عالم الشاعر الذاتي[3]، فإن أي شكل من أشكال الوعي الشعري هو في عمقه

---

1) رجاء وحيد دويدري: البيئة مفهومها العلمي المعاصر وعمقها الفكري التراثي، ص 303، 432.

2) جون كارل فلوجل: الإنسان والأخلاق والمجتمع، تر: عثمان نويه، دار الفكر العربي، د.ت، ص 18 .

3) علي شناوة آل وادي وعامر عبد الرضا الحسيني: التعبير البيئي في فن مابعد الحداثة، مؤسسة دار الصادق الثقافية، بابل، العراق، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص 16،...،ص 43 .

تفاعل معقد، ومتداخل بين أنماط علاقة الإنسان مع البيئة، وبين البيئة في حد ذاتها، وما تفرزه من منظومات.

إن حركة الوعي الشعري هي حركة إنسانية ذاتية بالدرجة الأولى، ولأن ذات الإنسان هي في أحد أجزائها مثالية، وهذا الجزء مستقل نسبيا عن العالم الخارجي، لكنه غير متحرر كلية من الأثر الخلقي للبيئة[1]، فإن تلك الحركة لابد وأن تخضع في مقامها الأول للصراع الداخلي للذات الإنسانية، التي تتأرجح متطلباتها بين أثر مادي وأثر مثالي في علاقتها بعالمها الخارجي، مما يؤسس لتنوع في الطرح الرؤيوي الذي يتلون بألوان الأخلاق، وما تفرضه البيئة بأطرها التنظيمية من التزامات.

إن أهمية الوعي الشعري تكمن في قدرته على الجمع بين أنماط الوعي المتعددة، وما تتأسس عليه من مقولات وخطابات، ولكن تلك القدرة على الجمع لا تبرز فاعليتها الحقة، إلا إذا تأسست على التوازن الذي يحقق المساواة بين أطروحات الوعي واللاوعي، وبين المادة والمثال، وبين الفنية والموضوعية، وإلا أصيب الشعر بالتصحر، واضمحلت جمالياته وإمكانية انسيابيته لمظاهر التأويل المتنوعة، إلا أن علاقة الوعي الشعري بالبيئة تطرح عديد الأسئلة، من حيث نوع الوعي الذي يتسم به النص الشعري في ارتباطه بالبيئة؟ هل يكون بحاجة إلى وعي بيئي، وما حدود ذلك الوعي؟ هل يكون إيكولوجيا مهمته التماهي مع البيئة الطبيعية؟ أم يكون مرتبطا بالبيئة البشرية في مستواها السياسي والاجتماعي والثقافي؟ أم تكون له سماته الخاصة؟ وما معنى البيئة في الشعر؟ هل يُعنى بها أثر البيئة الخارجية في الشعر؟ أم يُعنى بها البيئة موضوعا يطرحه الشعر؟ وما دور الوعي الشعري في بيان ذلك؟ وما قوانينه وشروطه في علاقته بالبيئة؟

إن موضوع هذه الدراسة المعنونة بالبيئة في الشعر الجزائري المعاصر، يتأسس عبر ثنائية جدلية في طرح البيئة عالما خارجيا، أو موضوعا داخليا، ذلك أن الوعي الشعري لا يمكنه أن يتأسس داخل النص الشعري، إلا من خلال الاتكاء على التبيؤ؛ وكذلك هذا الأخير لا يمكنه أن يتحقق إلا عبر عمليات الوعي المختلفة، والتي توجهه نحو الذات والحياة والكتابة؛ لأن الوعي في عمقه إدراك وفهم وإحساس وسلوك، تسلكه الذات الشاعرة إزاء نفسها، وعالمها، ووسائلها، ولا يمكن للوعي أن يتشكل بعيدا عن البيئة، كما أن هذا الوعي

1) جون كارل فلوجل: الإنسان والأخلاق والمجتمع، ص 71 .

وهو يشكل عناصره داخل النص، قد يُظهر عناصر ما يتماهى معه من ذات، وبيئة، ووسائل، مما يصعب من مهمة فصل البيئة عن الوعي، والوعي عن البيئة، فالبيئة لها فاعلية تشكيل أنماط الوعي داخلها، ومن بينها الوعي الشعري، وهذا الأخير وهو ينشئ فاعليته داخل البيئة، لابد وأن يستند على مكوناتها، ومظاهرها، ويعبر عن ذاته، ويبرز ماهيته، مما يجعلنا مبدئيا نقول إن الوعي الشعري لا يمكن فصله عن بقية أنماط الوعي الأخرى، فهو متفاعل معها، وهي متداخلة معه، لكننا بالإمكان تحديده بفضل خصائص معينة، أهمها خاصية التخييل التي تلعب دورا مهما في تمييز الشعر عن غيره من النصوص الفلسفية، والتأريخية، والعلمية، والسياسية..إلخ.

وللإجابة عن الأسئلة المطروحة نشير إلى أن الإنسان يعيش حسب علماء البيئة في عالمين اثنين هما: العالم الإيكولوجي الذي تتوافر له فيه المتطلبات الأيضية الأساسية، شأنه في ذلك شأن أي كائن حيوي، والعالم السيكولوجي الذي تمكنه فيه قدراته المعرفية من بناء ثقافات معقدة[1]، وكل وعي يؤسسه الإنسان يسعى من خلاله إلى فهم عالمه كلية، فلفهم العالم الأول أسس أنماطا من المعرفة من بينها المعرفة الإيكولوجية، والبيولوجية، والجيولوجية...، والتي تنطوي جميعا تحت تسمية المعرفة البيئية، والتي تهدف إلى معرفة أشكال التفاعل بين الكائنات وأنظمتها الحيوية، كما شكل لهاته الممارسة نوعا من الوعي الذي أطلق عليه مصطلح الوعي البيئي، والذي يعني عملية عقلية معرفية تنظيمية، يستطيع بها الإنسان معرفة الأشياء في وضعها الحقيقي، وهو أيضا عملية منظمة يقوم بها الإنسان لمواجهة مشكلات البيئة، مستخدما في ذلك جهازه الحسي والعصبي والاجتماعي[2]، ولفهم العالم الثاني أسس أيضا مجموعة من المعارف الإنسانية المتنوعة، والممارسات المتعددة من بينها الممارسة الإبداعية.

وإذا كان الوعي الشعري يسعى بدوره إلى فهم العالم كلية، فإن ذلك يقودنا إلى القول: إن الوعي الشعري كي يحقق فاعليته، وتبيؤه المتكامل عليه أن يهتم بكل المنظومات المكونة للبيئة، سواء أكانت طبيعية أم بشرية، مما يفرض عليه التفاعل مع أنماط الوعي الأخرى،

---

1) إيان ج سيمونز: البيئة والإنسان عبر العصور، تر: السيد محمد عثمان، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 222، يونيو، 1997، ص 69 .

2) رشاد أحمد عبد اللطيف: البيئة والإنسان من منظور اجتماعي، ص 101 .

من وعي بيئي طبيعي، وسياسي، واجتماعي، وثقافي، وتاريخي..وغيرها من أنماط المعرفة الإنسانية، ولكن هل الشعر حقيقة بحاجة إلى كل أنماط الوعي لفهم العالم كلية؟ وهل هو ملزم بامتلاك وعي خارجي يستند على أطروحات العلوم التجريبية والإنسانية؟ أم أن له إمكانياته الخاصة التي تعينه على فهم العالم، دون إلزامية الارتباط بأشكال الوعي الأخرى؟ لكي نجيب عما طُرح من أسئلة، فإننا نكون بحاجة إلى نماذج شعرية، نكشف من خلالها عن طبيعة الوعي الشعري في تفاعله مع البيئة، ونقف على ماهية التبيؤ لديه، وعناصر ذلك التبيؤ، ومظاهره، ومستواه من حيث استناده على أشكال معينة من الوعي داخل البيئة التي يتأثر بها، ويؤثر فيها، ولأن الدراسة تستند على مدونة الشعر الجزائري المعاصر، فإننا نرجئ الإجابة إلى الفصلين الثالث والرابع، حيث سنلج في أعماق الشعر الجزائري المعاصر، ونقف على تشكلات البيئة موضوعيا وفنيا، ومن خلالها نكشف أشكال الوعي الذي تشكلت من خلاله البيئة، ونكتفي في هذا المقام من هذا الفصل بالإشارة إلى بعض الجهود النظرية، التي كان لها دور مهم في تحديد أنماط علاقة الوعي الشعري بالبيئة، والتي ستساعدنا على تحقيق سبيل إجرائي ونظري، نسير وفقه في دراسة البيئة في الشعر الجزائري المعاصر، والوقوف على أشكال الوعي الشعري لديه.

2-جهود نظرية:

إن من أهم النظريات التي طرحتْ قضية تفاعل النص الأدبي مع البيئة، وتناولت أثر الوعي في ذلك، ووقفت على أثر البيئة، وأثر الذات الشاعرة في تشكيله، النظريتين الغولدمانية ذات الاتجاه البنيوي التكويني، والإيكولوجية ذات الاتجاه الثقافي المابعد حداثي، حيث تعد الأولى نظرية حداثية تقوم على تفعيل أطروحاتها ضمن البيئة البشرية، وتعد الثانية نظرية مابعد حداثية تستند على أهمية البيئة الطبيعية.

إن اختيارنا لهاتين النظريتين نابع من أن كل واحدة منهما تدارست جزءا من البيئة العامة (البيئة البشرية والبيئة الطبيعية)، ولكون الأولى حداثية، والثانية مابعد حداثية، إلا أن ذلك لا يعني أن النظرية الثانية نقيض للأولى، ولا هي قامت على أنقاضها، وإنما التمسنا وجود تكامل بينهما على مستوى الاهتمام بأحد أجزاء البيئة، وأن إحداهما تعين الأخرى على كشف مكونات النص الشعري في علاقته بالبيئة، وخصائص الوعي الشعري المكون

للنص، كما أن هذا الجمع نسعى من خلاله إلى تشكيل رؤية متكاملة تعيننا على رصد البيئة في الشعر الجزائري المعاصر، حيث سنقف من خلال أطروحات الأولى على تشكل البنيات الموضوعية والفنية للبيئة في الشعر الجزائري، والدلالات الناتجة عن ذلك، عبر مستوى الفهم والتفسير، ثم نتجاوز ذلك بطرح ما تم اكتشافه على مستوى البنيات المذكورة، بتقديم رؤية مكملة تحققها النظرية الإيكولوجية بتوجهيها الاجتماعي والعميق.

إن النظريتين المذكورتين تشتركان في خاصية الاهتمام بالوعي العشري، من ماهيته وخصائصه وعناصره المكونة له، كما تقف على علاقة هذا الوعي بالذات الشاعرة وبالعالم الخارجي، مما يتيح لأي دارس معرفة أعمق بمكونات النص الشعري، وطبيعة علاقاته التي يؤسسها، والتي تمثل تبيؤا يحققه الشعر على مستوى داخلي وخارجي، يسعى من خلاله إلى تفعيل حضوره وفاعليته، بغض النظر عن طبيعة التصورات التي يستند عليها في تحقيق ذلك التبيؤ.

*المقاربة البنيوية التكوينية/أطروحات لوسيان غولدمان:

تتأسس البيئة باعتبارها موضوعا وعالما خارجيا ضمن النظرية البنيوية التكوينية على مجموعة من المفاهيم، ذات المرجعية الفكرية المتعلقة بالفكر الماركسي، وبالفكر الديالكتيكي (الجدلي)، واللذين يقومان على تصور الإنسان، باعتباره كائنا يتجاوز نفسه باستمرار بواسطة فعله التاريخي، لتحقيق المصالحة، والسعي نحو الحرية[1]، وهذه النظرة للإنسان التي تربط حضوره بفعله التاريخي داخل بيئته، نابعة من كون هذا الفكر ينظر إلى الذات باعتبارها كيانا اجتماعيا واعيا، يوجد داخل محيط محتضن، وينجز أفعالا، وسلوكات تؤثر على ذلك المحيط، وتستقبل تأثيراته أيضا[2]، إلا أن علاقة الذات بواقعها تبقى علاقة جدلية كما يؤمن الفكر الجدلي، حيث أن التأثير المتبادَل بين الذات والبيئة، ينتج عنه تغيير لكليهما، ففي سعي الذات نحو التأثير في العالم وتحويله، تقوم في الآن

1) Lucien Goldmann : structures mentales et création culturelle, Anthropos, 1970, p : 118.

2) يوسف الأنطاكي: سوسيولوجيا الأدب (الآليات والخلفية الإيبيستيمولوجية)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2009 ، ص 176.

نفسه بتغيير طبيعتها الخاصة، وكذلك البيئة وهي تؤثر بظروفها في الذات، فإنها تتلقى مؤثرات تلك الذات، التي تسلك سلوكا معينا أثناء تلقيها لتأثيرات البيئة، وذلك السلوك هو أيضا في عمقه تغيير الذات لذاتها، ومن تبادل التأثير هذا يحدث التحول، ويحدث التاريخ، وهنا ترتبط الذات بالتحول التاريخي، وتصبح هي طاقته المحركة؛ لأن الإنسان في الفكر الجدلي يتعرف على نفسه، ويُعرِّف بها بواسطة الخاصية التاريخية، التي تجعله هو نفسه متغيرا باستمرار، في الوقت الذي يغير فيه العالم بواسطة فعله الاجتماعي والطبيعي.[1]

إن الذات التي تحقق وجودها بفعلها التاريخي، يمثل هذا الأخير جزءا من مكونات البيئة التي تتشكل سيرورتها وصيرورتها، بفضل حضور الذات فيها عن طريق تأثيرها وتأثرها، وهذا ما يمنح للبيئة في الفكر الجدلي خاصية مختلفة من حيث عدم النظر إليها كمكونات مادية ومعنوية فقط، بل إن أهميتها تكمن في حجم العلاقات ونوعها، والذات وإن كانت مجرد جزء بسيط من مكونات البيئة، فإن الفكر الجدلي يمنحها التميز، من حيث ربط حركة البيئة، ومعناها بالحضور الإنساني، الذي يمنحها وجودها وماهيتها عبر وعيه وسلوكه، وهذا الاحتفاء بحركة الذات وفعلها ضمن مجموع خاص يحقق طبيعة علاقاتها، هو ما يحيل إلى خاصية أخرى ينظر من خلالها الفكر الجدلي إلى البيئة، عبر الذات التي تمارس فعلها في الواقع، وتلك الخاصية تتعلق بعلاقة الذات بالجماعة، حيث إن أهمية الذات، وقيمة فعلها لا تتحقق إلا بفضل دور الجماعة التي تمثل ذاتا عُليا، تعتبر في العمق انصهارا لمجموعة من الذوات، التي تواجهها نفس الظروف، وتلوح أمامها الاحتمالات نفسها؛ لأن الذات تعتبر جزءا من المجتمع من خلال سلوكها، والمجتمع نفسه يعتبر كامنا في الذات؛ لأنه يكوِّن مقولاتها التي تنجزها بواسطة فكرها وسلوكها.[2]

يستند الفكر الجدلي إلى جانب تصوراته العامة حول الذات، وعلاقتها بالواقع، على مجموعة من القوانين لخصها عز الدين المناصرة في:

1-قانون تحول التغيرات الكمية إلى كيفية والعكس.

2- قانون وحدة وصراع الأضداد.

---

1) Lucien Goldmann : recherches dialectiques, Gallimard, Paris, 1958, p :13.

2) Lucien Goldmann : Lukacs et Heidegger, cours établis et présentés par Youssef Ishaghpour, Denoël/Gonthier,1973,p :142 .

3- قانون نفي النفي.

4- قانون وحدة المضمون والشكل.

5- قانون وحدة الماهية والظاهرة.

6- قانون السبب والنتيجة.

7- قانون الضرورة والصدفة.

8- قانون الفردي والعام.[1]

إن قوانين الفكر الجدلي تقوم على خاصيتي التضاد والتكامل في الآن نفسه، حيث إن كل وحدتين متضادتين، تتكاملان في النهاية تحت قانون واحد يحكمهما، وتتوحدان لتشكلا بنية واحدة، فالذات الفردية مثلا قد تبدو مناقضة لبقية الذوات من حيث خصائصها، ومكوناتها، وطبيعة فعلها، ولكنها تتكامل معها، وتندمج ضمنها لتشكل ذاتا جمعية واحدة داخل بيئة واحدة، وهاته الخاصية القائمة على التضاد والتكامل هي التي ستبرز بشكل لافت ضمن البنيوية التكوينية في نظرتها إلى الإبداع والمبدعين.

إن الذات وهي تتواجد داخل الواقع، وتقوم بإنجاز أفعالها التي يفرضها الواقع، تتنوع أفعالها، وترتبط إما بسلوك تجريبي واقعي، أو بسلوك رمزي ونظري[2]، والعمل الإبداعي يمثل سلوكا رمزيا نظريا يعبر عن فكر الذات، وعن طريقتها في الإحساس بذاتها، وبما حولها، إلا أنه حسب الفكر الجدلي ليس مستقلا باعتباره سلوكا تفكيريا رمزيا يرتبط بسلوك الجماعة، وفهم مقولات الذات من خلال فعلها الإبداعي لا يتحقق إلا انطلاقا من علاقاتها البين-فردية (بين الأفراد) فهي التي تعطيها محتواها وغناها؛ لأن المبدع ليس إلا ذاتا تعمل على تصعيد طموحات المجموعة التي تنتمي إليها، وبتَحَقُّقِ ذلك التصعيد الذي ينتهي إلى حدوده القصوى من التماسك والانسجام، تكون ذات المبدع قد عبَّرتْ، وبشكل موضوعي عن قيم فئتها وآمالها، أما حين تعجز تلك الذات عن تحقيق التماسك والانسجام، فإن ذلك سيشير إلى نقص في وعيها، أو على غياب أفكار التلاحم والترابط في محيطها، مما يعيقها عن تحقيق طموحات المجموعة عبر وعيها.[3]

---

1) عز الدين المناصرة: علم الشعريات، ص 310،...، ص 314 .

2) يوسف الأنطاكي: سوسيولوجيا الأدب، ص 175 .

3) المرجع نفسه: ص 178، 179 .

إن البنيوية التكوينية وهي تعتمد على الفكر الجدلي، تمكنت من تحقيق نظرة خاصة بها للذات، وللبيئة، وللعمل الإبداعي، حيث إن خاصية البنية فيها ترتبط بالتصرفات الإنسانية، والتي تكون عملية فهمها تعبيرا عن وضع إنساني، انطلاقا من فعل الفاعل الفردي، الذي يمنح لفعله بعدا اجتماعيا، ومعنى شموليا يعكس الرؤية الذهنية لجماعته، أما الخاصية التكوينية فيها، فهي تعني الصيغة الاستدلالية للفعل، والتي تتبع مسار تكوينه داخل العمل الفني، وتعيد تركيب بناه ارتكازا على الدلالة الاجتماعية التي يتجه إليها[1]؛ لأن الأديب حينما يسعى للتعبير عن الواقع حسب البنيوية التكوينية، فهو يلجأ إلى شكل تعبيري يحمل رؤيته التي تختزل عالمه الواقعي، مدفوعا برغبة خفية أو معلنة تسعى إلى تصور الأفضل، منطلقا مما هو كائن في الواقع إلى ما هو ممكن، وهذا الارتباط بين الأديب والواقع، والذي تقره البنيوية التكوينية لا يحيل إلى انعكاس الواقع في الأدب، وإنما يشير إلى كون الأدب تجاوزا للواقع، وسعيا نحو التحرر من أسر المادية إلى آفاق تجريدية يُستشرف منها المستقبل في صيغة تفاؤلية[2]، عبر خصائص الوعي الذي يسهم في تحقيق تحول الذات، التي ترتبط بواقعها من جهة، وبالممكن من جهة، والذي يمثل إمكانات موضوعية تطمح عبرها الذات إلى تحقيق نموذج يُحتذى في الواقع، ومن طرف الجماعة.

إن علاقة الأدب بالبيئة هي علاقة تقوم في أساسها على الوعي الذي يعرِّفه لوسيان غولدمان بأنه مظهر واقعي للنشاط الإنساني[3]، والذي يتشكل أثناء مسارات البحث عن التوازنات المؤقتة، لتحقيق أهداف معينة تسعى من خلالها الذات إلى التكيف مع واقعها، وإلى تقويض التوازنات القديمة، وبناء توازنات جديدة؛ أي أن الهدف الأسمى للوعي هو تحقيق الانسجام، متخذا من أجل ذلك كيفيات، وتشكلات متنوعة تصور الواقع في صراعاته، وفي طرق النظر إليه في بعدها الآني والمستقبلي[4]، وتلك التشكلات تتسم

---

1) محمد الأمين بحري: البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية (دراسة في نقد النقد)، سلسلة رؤى أدبية(01)، منشورات مديرية الثقافة، بسكرة، واتحاد الكتاب الجزائريين، دار علي بن زيد للطباعة والنشر، بسكرة، الجزائر، ط1 ، 2013 ، ص 134 .

2) المرجع نفسه: ص 33 .

3) Lucien Goldmann : Sciences humaines et philosophie, éditions Gonthier, 1966,p :33.

4) يوسف الأنطاكي: سوسيولوجيا الأدب، ص 182 .

بالفردية والجماعية، حيث إن الوعي الفردي يعبر عن إحساس الفرد وأفكاره، والوعي الجماعي يعبر عن أفكار الجماعة، وهناك وعي ثالث يمنحه الواقع في فترة محددة من فتراته، والذي ينتج عن العوائق والانحرافات التي تتعارض بها عوامل الواقع، لتنتج في النهاية وعيا ممكنا.[1]

إن البيئة التي تمثل واقعا ومعطى تجريبيا تنتجه التفاعلات التي تقوم بين الذات ومحيطها، تجعل الذات تنتج محيطها، والعكس أيضا صحيح، والتي تتحقق داخلها مجموعة وقائع اجتماعية ترتبط بالحاضر وبالمستقبل[2]، يتم تدارسها من طرف البنيوية التكوينية عبر مجموعة آليات، تكشف عن أنماط الوعي المتشكلة على المستوى الواقعي التجريبي، والمستوى الذاتي، وهو ما يحدد مسارا خاصا، وغنيا للكشف عن البيئة التي تجعل عملية البحث تتجاوز رصد العناصر المحيلة إلى طابع البيئة، نحو استنطاق عمليات التفاعل، واستظهار أشكال الوعي، ومن أهم تلك الآليات والقوانين ذات البعد الجدلي نشير باقتضاب إلى **البنية الدالة**، والتي تتسم بالشمولية والتماسك، حيث يتم من خلالها فهم الوعي الفردي للمبدع، وكشف وعي الجماعة في الآن نفسه، التي تتحرك نحو الوعي الممكن دون معرفته كما يرى لوسيان غولدمان[3]، والتي تكون ملتحمة مع الرؤية للعالم؛ لأن دلالة البنية تتأسس على مكونات الوعي بالكائن، والوعي بالممكن، ويتم اكتشاف البنية الدالة، ومنها رؤية العالم، عبر آلية الفهم التي تعد خطة يتم من خلالها وصف العلاقات التي تربط بين عناصر بنية من البنيات، وعبر آلية التفسير التي تنطلق من بنية النص الداخلية حيث يتم دمج البنية الدالة الناتجة عن عملية الفهم في بنية أوسع وأشمل، وتعمل آلية التفسير على إيضاح العلاقة الوظيفية بين البنية الدالة، وسلوك الذات الجماعية.[4]

إن مجموع الآليات التي تستند عليها البنيوية التكوينية، تسعى إلى مقاربة البيئة عبر كشف تشكلات الوعي فيها، والذي تتنوع أنماطه وتتقاطع، وهذا البحث عن أنماط الوعي، الغاية منه تحديد رؤية العالم، التي تمثل الغاية الجوهرية للبحث البنيوي التكويني في بعده

---

1) Lucien Goldmann : Sciences humaines et philosophie, p : 124,125.

2) يوسف الأنطاكي: سوسيولوجيا الأدب، ص 200 .

3) Lucien Goldmann : Marxisme et sciences humaines, p :66.

4) Lucien Goldmann : Marxisme et sciences humaines p : 41,62.

الجدلي، حيث يتم النظر في مظاهر الوعي القائم، الذي يمثل وعي الذات بمشاكلها التي تعيشها، والوعي الممكن الذي يرتبط بالحلول الجذرية، التي تطرحها الطبقة عبر الذات المبدعة، لتنفي مشكلاتها، وتحقق توازنها، والوعي الزائف، وهو الذي يشد الذات والجماعة إلى أفكار زائفة، ومغلوطة، وإيديولوجيات دوغمائية، والوعي الصحيح، وهو الذي يتطابق مع أفكار تحررية لفئة معينة[1]، ومجموع هذه الأنماط هي التي تكشف في النهاية عن رؤية العالم التي تجسد الطموحات القصوى للجماعة، وهي تتطلع نحو مستقبل أفضل مغاير لواقعها تحقق من خلاله توازنها.

إن المتوخى من تتبع علاقة الإبداع بالبيئة من طرف البنيوية التكوينية كما رأينا، غايته الوصول إلى رؤية العالم التي تجمع بين حركة الإبداع وحركة البيئة، وإن بدتا متناقضتين، فالبيئة حينما تسكن حركتها، أو تزيغ عن المطلوب، يقف الإبداع مناقضا لها عبر حركة مختلفة، ومناهضة تسعى لتشكيل وعي جديد، يحقق توازنا جديدا ومختلفا، ذلك أن كل عمل أدبي عظيم لا بد أن يحمل في داخله رؤية للعالم تكون موجودة داخله وخارجه، ومن الضروري أن نجد داخله كما يرى لوسيان غولدمان أنواع الوعي بالقيم الأخرى المرفوضة، والمقهورة من قبل، والرؤية هي الأساس المعرفي لفهم العلاقة بين الأجزاء والكل، داخل بنية من منجزات الخلق الثقافي، بما فيها الأدب من ناحية، وفهم العلاقة بين أبنية الخلق الثقافي بعضها ببعض من ناحية ثانية، وبينها جميعا وبين أبنية أخرى أكثر تحكما وتنظيما.[2]

إن الرؤية وهي تتشكل ضمن نطاق وعي فردي ووعي جماعي، هي حسب البنيوية التكوينية تمثل مظهرا من مظاهر تشكل الإيديولوجيا، التي ترتبط حسب الفكر الماركسي بالبنية الفوقية، التي تعتبر المسؤولة عن تشكيل الأسس الفكرية التي تمثل بنيات متحولة أو تحولية، يطرأ عليها قانون نفي النفي الذي يجعل البنية الفكرية الجديدة التي تعبر عنها الرؤية، نافية لما قبلها من بنيات، وهي في الآن نفسه تحمل بذور فنائها؛ لأنها تخضع للتغير المستمر، ولذلك تتبني رؤية العالم ببعدها الإيديولوجي باعتبارها شكلا للوعي

---

1) Lucien Goldmann : Marxisme et sciences humaines p:109,120,125,126.

2) جابر عصفور: نظريات معاصرة، مكتبة الأسرة، مصر، 1998 ، ص 109 .

الاجتماعي، وباعتبارها واقعا مثاليا[1]، وتحقيق هذا الواقع المثالي يكون بمجموعة قيم تحمله تلك الإيديولوجيا، التي تتمظهر عبر رؤية العالم، والتي يجعلها الفكر الماركسي في سمات أربعة، حيث تحتوي الإيديولوجيا على قيم جوهرية يحدث على أساسها تقييم الظواهر الاجتماعية، كما تحتوي على تصورات عامة حول العالم وقوانين تطوره، وتضم شروط تحقق تلك القيم، وتحتوي على توجهات للعمل.[2]

إن القيم التي تحققها رؤية العالم بفضل البعد الإيديولوجي فيها، لا تتشكل إلا بفضل النخبة، والتي تمثل ذاتا تتكون من المفكرين والمبدعين الذين يصهرون تطلعات، وأحاسيس المجموعات الاجتماعية التي ينضمون إليها في أعمال تصورية وجمالية[3]، تؤسس لسمة وعيهم الإبداعي في بعده التخييلي والاجتماعي، الذي يكون موصولا بحركة الخارج، ويحمل في داخله بذور الاستشراف، التي يسعى من خلالها إلى توجيه المجتمع نحو التغيير السليم.

لقد وقفنا عبر ما كشفناه من آراء خاصة بالبنيوية التكوينية على خصائص البيئة ضمن هذا التوجه الفكري والنقدي، الذي تجاوز بالبيئة من مفهوم الظواهر والمكونات إلى كونها مجموع علاقات وتفاعلات، وإن قننها بقانون إيديولوجي خاص، وكون البيئة تتأسس في عمقها على مجموع علاقات وتفاعلات، فإن تحقيق ذلك يكون بفضل عمليات الوعي التي تظهرها الذات الفردية والجماعية في تفاعلها مع محيطها، وما يفرزه واقعها؛ أي أن عملية الوعي هي مظهر من مظاهر تأثر الذات بظروف بيئتها، والتي تسعى بدورها إلى التأثير في بيئتها، عبر وعيها الذي تتجاوز به من إطار الوعي القائم والزائف، إلى إطار الوعي الممكن الذي تستشرف به مستقبلها، وتدارُسُ البيئة ضمن العمل الأدبي يكون عبر البحث عنها، من خلال بنيات الوعي المبثوثة داخل العمل، باعتبارها مقولات ذهنية ذات صيغة رمزية وتخييلية، يحقق عبرها المبدع رؤيته للعالم، والتي تتقاطع مع رؤية الجماعة، أو الفئة التي ينتمي إليها، إلا أن الملاحظ على مستوى البنيوية التكوينية أن مفهوم البيئة

---

1) كوفالزون ماكيشين: الوعي الاجتماعي والعلوم الاجتماعية، تر: بسام مقداد، دار التقدم، موسكو، روسيا، 1920، ص 20 .

2) أ.ك.أوليدوف: الوعي الاجتماعي، تر: ميشيل كيلو، دار ابن خلدون، بيروت، لبنان، ط1، 1981 ، ص 159 .

3) يوسف الأنطاكي: سوسيولوجيا الأدب، ص 187، 188 .

يرتبط بجانب منها، وهو البيئة البشرية التي يتحقق داخلها الواقع بشتى تمظهراته السياسية والاجتماعية والثقافية، ولا نجد التفاتا منها للبيئة الطبيعية، وأثرها في تكوين الذات والتأثير عليها، فهي توجه أطروحاتها نحو العلاقات السائدة بين الأفراد في مستوى تشكلهم الجمعي، ونوع التفاعلات الناتجة من علاقاتهم، والتي تسهم في تغيير البيئة لتحقيق توازنات جديدة، وهذا التغييب الذي يظهر على مستوى البنيوية التكوينية، هو ما توليه النظرية الإيكولوجية اهتمامها، كما أنها تتجاوز منظور تشكل الوعي داخل الجماعة، ثم انتقاله إلى النص الأدبي، الذي يقننه بقانوني الإيديولوجيا والتخييل، ضمن إطار استشرافي، إلى تأسيس نص أدبي يقيم وعيه من منظور تصورات قبلية، يوجهها نحو المجتمع، كي يحقق تأثيره في الجماعة، ويوجهها نحو مقولات معينة.

*المقاربة الإيكولوجية/الأطروحات الاجتماعية والعميقة:

إذا كانت البنيوية التكوينية قد أبرزت اهتمامها بالبيئة، انطلاقا من طابعها البشري عبر عمليات التفاعل التي تحصل على مستوى الواقع المعيش، وأنماط الوعي الناتجة فيه، وعبر أفعال وسلوكات متعددة من بينها الفعل الإبداعي، فإن المقاربة الإيكولوجية تسعى إلى الاهتمام بالبيئة في شقها الطبيعي، وتقف على أنماط الوعي الموجهة نحوها داخل الواقع البشري المعيش، وهي مقاربة تختلف عن البنيوية التكوينية، ولكنها تشترك معها في اتخاذ البيئة مرجعا لها لتفعيل مقولاتها.

تستند المقاربة الإيكولوجية على الفكر الإيكولوجي عامة، النابع عن علم الإيكولوجيا (علم التبيؤ) الذي يهتم بدراسة الروابط، والعلاقات القائمة بين الكائنات، وليس الفروق بينها، ضمن منظومتها البيئية الخاصة، ومن بين تلك الكائنات الإنسان[1]، والذي تتم دراسة وضعه في محيطه، من أجل اكتشاف أسباب الأزمات الحاصلة على مستوى البيئة البشرية، والبيئة الطبيعية خاصة، ذلك أن الإيكولوجيا في اهتمامها بدراسة العلاقات، تتناولها ضمن مستويات ثلاثة وهي: المستوى المادي (العناصر المادية في الطبيعة)، والمستوى الحي (الكائنات الحية)، ومستوى الإنسان[2]؛ لأن مهمتها النظر في نوع

1) إيان.ج.سيمونز: البيئة والإنسان عبر العصور ، ص 229 .

2) مايكل زيمرمان: الفلسفة البيئية من حقوق الحيوان إلى الإيكولوجيا الجذرية، ص 08 .

العلاقات القائمة بين مكونات كل مستوى، ثم بين مستوى وآخر؛ لأن علاقة كل كائن بكائن، أو بمظهر، يكون لها تأثيرها الخاص على بقية الكائنات والمستويات، كما تسعى الإيكولوجيا من الناحية المعرفية إلى دراسة جملة من المسائل المتعلقة بالأوساط، والبيئات التي تعيش فيها الكائنات وتتكاثر، وبالعلاقات والصلات التفاعلية الناشئة ما بين تلك الكائنات ومحيطها.[1]

إن هذا التفاعل الذي يحدث عبر مستويات متنوعة إيكولوجيًّا، تمت ترجمته عربيا إلى مفهوم التبيؤ وصار متداولا على نطاق واسع في الدراسات العلمية والإنسانية، ليدل على مجموع التفاعلات التي تحدث بين الكائنات، وبين الكائنات ومحيطها، ومن بينها الإنسان، ونتيجة تنوع هذه المستويات التي تبحث فيها الإيكولوجيا، فقد نتجت عنها اتجاهات، وحركات متنوعة علمية وإنسانية، من بينها الإيكولوجيا العميقة، والاجتماعية، والثقافية، والنسوية، وعلم النفس الإيكولوجي، حيث تتميز كل حركة بتوجه قيمي خاص، فالإيكولوجيا العميقة مثلا تتأسس على معيار تحقيق الذات الذي يشير إلى الطبيعة كلها[2]، أما الاجتماعية فتهتم بالتوازن الحيوي، وتحديد التغيرات التي يمكن أن تحدث في توزيع السكان في الموقع والمكان والمهنة، وغيرها من تغيرات تؤثر في علاقة السكان بالأرض[3]، وتركز الأيكولوجيا الثقافية التي أسسها ستيوارد Steward لتمييزها عن بقية التصورات البيولوجية والسوسيولوجية والجغرافية في الإيكولوجيا العامة، باعتبار أن البيئة الطبيعية والنشاط الإنساني بينهما عامل وسيط هو النمط الثقافي[4]، وتؤمن هذه الحركة بأن المكونات الأساسية والمختلفة للثقافة، والتي تتمظهر عبر وسائل من بينها التكنولوجيا واللغة والاتصال وسبل العيش..تستجيب بطرق مختلفة للعملية التوافقية للبيئة، وأن الأنساق السوسيو ثقافية هي التي تؤثر في تفاعل العوامل البيولوجية والثقافة البيئية.[5]

---

1) رشيد دحدوح: مفهوم الطبيعة في الفكر الإيكولوجي المعاصر، مجلة فكر ونقد، العدد94، المغرب، يناير 2008، ص 15 .

2) مايكل زيمرمان: الفلسفة البيئية من حقوق الحيوان إلى الإيكولوجيا الجذرية، ص243.

3) السيد عبد العاطي السيد: الأيكولوجيا الاجتماعية، ص 206، 215 .

4) C.d.Ford :Habita,Economy,and Society :a Geographical introduction to Ethnology,Harcourt,New York,1934,p:500.

5) السيد عبد العاطي السيد: الأيكولوجيا الاجتماعية، ص 131 .

وبالرغم من أن الجامع بين هذه الحركات هو البعد الإيكولوجي، إلا أنها تقوم على نقد بعضها، إذ تتهم كل حركة غيرها من الحركات باستبدال المركزية البشرية بمركزية أخرى إيكولوجية، ولأن الإيكولوجيا عامة تهتم بدراسة التفاعل الإيكولوجي الذي يختلف عن بقية التفاعلات السوسيولوجية والبيولوجية لارتباطه بغريزة البقاء، فإن مختلف الحركات الناتجة عنها تتأسس على هذا البعد في دراساتها لوضع البيئة الطبيعية، وعلاقة البيئة البشرية بها، وتأثير كل واحدة في الأخرى، ومهمة دراسة التفاعل الإيكولوجي ترتبط بالبحث في السلوك البشري ضمن مجموعة عناصر، ومبادئ تهتم بالبعد الحيوي، والدافعية إلى السلوك، والثقافة الرمزية[1]، ومن داخل هذه التوجهات والحركات التي تسعى إلى فهم طبيعة السلوك البشري تجاه البيئة الطبيعية، ودور هذه الأخيرة في التأثير على البشر خاصة في إطار أزماتها المعيشة، والناتجة عن الفعل البشري، برزت الفلسفة البيئية (الإيكولوجية) أو (فلسفة التربية البيئية)، والتي ظهرت لتدارك الأزمة البيئية التي تهدد الوجود الإنساني، وقد تلتها حركة تعرف بالاخضرار، والتي طالت الدراسات الإنسانية التي أدت إلى بروز النقد الإيكولوجي[2]، حيث شكلت هذه الفلسفة تصوراتها انطلاقا من مجموع الآراء والتوجهات التي تقدمها الحركة الإيكولوجية، خاصة الحركة العميقة التي أرسى دعائمها آرني نيس Arne Naess والتي تعتمد على مذهب التلازم، الذي يؤمن بأن مفهوم قيمة الطبيعة مفهوم إنساني، وأي إسناد للطبيعة يتوقف على الوعي البشري والإنشاءات التي يصنعها، ولكن مع ذلك بإمكان البشر التكيف مع حقيقة أن بعض القيم الماثلة في الطبيعة، ليست مشتقة من البشر بل من الطبيعة في حد ذاتها[3]، ولذلك فالوعي الشعري مطالب بالتوجه نحو الطبيعة لاستلهام القيم منها، وتوجيهها نحو الواقع البشري، عبر إحيائها والدعوة إلى الامتثال بها، وهو ما يجعل الطبيعة في نظر الفكر الإيكولوجي مصدرا خصبا لتفعيل معرفية الشعر، وتنمية وعيه بذاته وبغيره؛ لأن اكتشاف قيم الطبيعة والسعي إلى استلهامها، يحيل حتما إلى تغيير الوعي الشعري بأهمية ودوره في الحياة، وهو ما يقود أيضا إلى تغيير الذات الشاعرة من مفاهيمها تجاه ذاتها وعالمها.

---

1) السيد عبد العاطي السيد: الأيكولوجيا الاجتماعية، ص 379 .

2) مايكل زيمرمان: الفلسفة البيئية من حقوق الحيوان إلى الإيكولوجيا الجذرية، ص09 .

3) إيان.ج.سيمونز: البيئة والإنسان عبر العصور، ص 227 .

وتعتمد الحركة الإيكولوجية العميقة أيضا على ما يسمى بالنقاط الثمانية التي شكلها آرني نيس بمعية جورج سيشنر George Schiner عام 1984، وهي نقاط تمثل جوهر الحركة الإيكولوجية العميقة، والتي برز أثرها في الفلسفة البيئية (الإيكولوجية)، وتلك النقاط هي:

1-إن عافية وترعرع الحياة البشرية وغير البشرية على كوكب الأرض لهما قيمة بحد ذاتهما.

2-إن ثراء وتنوع أشكال الحياة يسهمان في تحقيق هذه القيم.

3-ليس للبشر الحق في إنقاص هذا الثراء والتنوع إلا من أجل تلبية الحاجات اليومية.

4-إن ترعرع الحياة البشرية وثقافاتها يتوافقان مع عدد سكان أصغر جوهريا، وإن ترعرع الحياة غير البشرية يتطلب عدد سكان أصغر.

5-إن التدخل البشري الحالي في العالم غير البشري يتزايد سوءا.

6-لابد للسياسات أن تتغير تجاه العالم غير البشري.

7-سيكون التغيير الإيديولوجي الرئيسي هو ذلك الذي يثمن نوعية الحياة (الإقامة في أوضاع القيمة الأصلية).

8-أولئك الذين يقيدون النقاط السابقة عليهم إلزام مباشر بمحاولة إنجاز التغيرات اللازمة.[1]

وليست إيكولوجيا آرني نيس الوحيدة التي لها دور في تفعيل الفلسفة البيئية، بل هناك عديد الآراء الصادرة من علماء اجتماع ونفس ودارسي أدب وأنثروبولوجيا..تجد لها صدى ضمن هذه الفلسفة التي هي في طور النمو والتشكل، والتي لا زالت تثير الجدل بين الإيكولوجيين أنفسهم، من حيث مجموع الآليات والمبادئ التي يؤمنون بها لتحقيق الفكر الإيكولوجي، وتجنيب البشرية أزمات بيئية مهددة لوجودهم، فهي فلسفة تستوعب مختلف الآراء، وتناقشها سواء أكانت صادرة من إيكولوجيين أم غير إيكولوجيين، حتى أنها قد تجمع بين آراء متناقضة ومتعارضة، فمثلا آرني نيس يبرز أهمية المنطلق الفلسفي والديني في تغيير سلوك البشرية[2]؛ لأنهما يحفلان بالحِكم التي تزود البشر بالقيم المناسبة لتحقيق التوافق والتكافل بينهم وبين الطبيعة، أما مايكل زيمرمان Zimmerman Michael فإنه يرتكز في

1) مايكل زيمرمان: الفلسفة البيئية من حقوق الحيوان إلى الإيكولوجيا الجذرية، ص 271 .

2) المرجع نفسه: ص 284 .

آرائه على دور الذات في تحقيق السلام الكوني؛ لأنها إذا لم تؤمن حقيقة بقيمة الطبيعة، فإنه لا يمكنها أن تحقق تكافلا حقيقيا، ولن يكون للدين والفلسفة أي تأثير على تلك الذات، إذا لم تكن مصالحتها مع الطبيعة نابعة من إيمانها الداخلي، ويستند زيمرمان على مقولة خاصة، وهي (عشْ ودعه يعشْ) أي عش حياتك، ولكن اقبل الآخر ودعه يحقق عيشه هو أيضا، والمقصود بالآخر الذات الكوني الذي يحوي تنوعا، وتحقيق التوافق والتوازن يكون بقبول التنوع[1]، وتجاوز قيم العنصرية والاستغلال واحتقار الآخر.

وليست آراء آرني نيس ومايكل زيمرمان وحدها ما يمثل الاختلاف والتنوع في مقولات الفلسفة البيئية، فهناك آراء متعددة، وهذا راجع إلى جدة هذا التوجه الفكري الذي يعيش لحظات تأسيس بنيانه، انطلاقا من الموروث البشري إجمالا، الذي يدعم أخلاقيات التكافل بين الإنسان والطبيعة، والذي يستعين به أرضية صلبة لتدعيم مقولاته، ولمواجهة أشكال المركزية البشرية، خاصة الغربية، عبر تتبع أنساقها ومقولاتها، ولأن هذه الفلسفة تعتمد على مساءلة الإنسان المعاصر، وتغيير سلوكه تجاه الطبيعة، فإنها تسعى للتغلغل ضمن مختلف المقولات، التي يمكن أن تكون واسطتها نحو الإنسان، فهي تعتمد على علوم عديدة معاصرة، ظهرت نتيجة ظهور مشكلات بيئية كثيرة بعضها يهتم بدراسة سلوك الإنسان تجاه البيئة، وبعضها يهدف إلى معالجة المشكلات البيئية الناتجة عن ذلك السلوك[2]، كما تستند على البعد الروحي والتربوي من حيث استعانتها بالأديان والثقافات الأخلاقية، خاصة حول مفاهيم القوامة، وتسخير المعرفة لتهذيب النفس، وهذا البحث عن القيم ناتج عن افتقاد الغرب للبعد الأسمى من الوجود، هل هو الاستهلاك أم التسلية؟ ولذلك تسعى الفلسفة البيئية عبر تقاطعها مع الأديان والأخلاقيات إلى تحقيق غاية أوسع كما يرى هنريك سكوليموفسكي Henryk Skolimowski . [3]

تستأنس الفلسفة البيئية إلى جانب العلوم والأديان ببعض آراء الفلاسفة، والأدباء الذين كانت لهم توجهات ساعية لتحقيق التوافق بين الإنسان والطبيعة، مثل هيدغر Heidegger

---

1) مايكل زيمرمان: الفلسفة البيئية من حقوق الحيوان إلى الإيكولوجيا الجذرية، ص 286 .

2) رجاء وحيد دويدري: البيئة، مفهومها العلمي وعمقها الفكري التراثي، ص 429.

3) هنريك سكوليموفسكي: ما هي الفلسفة الإيكولوجية، تر: معين رومية، موقع معابر، www.maaber.com، **2007**.

الذي تعد آراؤه موئلا يطمئن إليه الإيكولوجيون، ويسعون إلى ربط مقولاته بالتوجه الإيكولوجي العام، خاصة وأن هيدغر أكد في عديد المرات على تسلط الفكر الغربي الذي يبحث عن المنفعة فقط، مما سبب للطبيعة كثيرا من الانهيارات، وأدى إلى فقدان البشرية المعاصرة لصلتها الحميمة بالأرض، ولكي تتحرر من ذلك عليها إعادة انغراسها في العالم، وتعزيز نمط جديد من كينونتها عبر الانعتاق نحو الأشياء، حيث يصبح النظر إلى الأشياء في الطبيعة نظرا متخلصا من كونها نافعة أو ضارة [1]، كما تعد آراء غوته Goethe الشاعر الألماني من ملهمي الفلسفة الإيكولوجية؛ لأن هذا الشاعر قد أبان حسبهم عن أفكار تقوم على الاتجاه التشاركي (participatory)، وتحرير العلم من النزعة العلموية الدوغمائية للماضي، والسماح للطبيعة بالتجلي وفق طرقها الخاصة[2].

إن تنوع مصادر الفلسفة البيئية واستنادها على البعد الأخلاقي، نابع من إيمان الإيكولوجيين بأن أزمة البيئة هي في عمقها أزمة أخلاقية[3]، ولذلك لا يكفي إدراك مشاكل البيئة، أو التعرف على مكوناتها، بل لابد من إعادة تأسيس أخلاقيات جديدة ووعي جديد، لذلك يرجع آرني نيس الأزمة إلى قوى التقدم العلمي التي فُتحت لها الأبواب على مصارعها، فأدت إلى انهيار البيئة وتعمق مشاكلها، ولذلك فالسكوت على هذا التقهقر حسبه سيعد جريمة، ولابد للمجتمعات أن تتحرك؛ لأن ما يحدث من انهيار في الطبيعة، سيمس البشرية في وجودها، وستحدث لها تغيرات اجتماعية رهيبة، ولذلك فإعادة توجيه الإنسان المعاصر، واستبدال وعيه هو الحل، وذلك عبر جهود الفلسفة البيئية التي يمكنها دراسة المشكلات المشتركة بين الفلسفة والبيئة، والتي من بينها علاقة الإنسان بالمكان الذي يحيا فيه[4]، عبر الكشف عن أنماط وعيه، ومجمل التصورات التي يحملها عن ذاته،

---

1) Heidegger : Being and time, J.Macquarrie and E.Robinson, trans, Oxford, Blackwell,p: 54.

2) Henri Bortoft : the wholeness of nature, Goethe's way of science, Edinburgh, floris books, 1996, pp.x-xi

3) جون .ب. ديكنسون : العلم والمشتغلون بالبحث العلمي في المجتمع الحديث، تر: شعبة الترجمة باليونسكو، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أبريل، 1987، ص 204 .

4) Arne Naess : Ecology, community and life style, trans by David Rothenberg, Cambridge university press, 1987 ,pp ,23,36.

وعن العالم الخارجي بشقيه الطبيعي والبشري، ثم تصحيح مسار ذلك الوعي، عبر أخلقته بإحياء مجموعة قيم ومقولات تعمل من أجل تحقيق الاستقرار والسلام والمساواة.

إن مهمة الفلسفة البيئية تعليم الإنسان كيفية التعامل مع الطبيعة، وإدارة العلاقة بينه وبينها على أساس أخلاقي؛ لأن تلك العلاقة هي التي ستنعكس فيما بعد على الإنسان، وتؤثر في علاقاته بينه وبين بقية البشر، وهذا السعي من طرف الفلسفة البيئية إلى إعادة تأسيس العلاقات بين الإنسان والبيئة، والذي يعتمد على التكافل خاصة، هو الذي سيقود البشرية إلى حماية البيئة والحفاظ عليها[1]، ومنها الحفاظ على الوجود البشري، ويحدد هنريك سكوليموفسكي مجموعة من المبادئ التي يجعلها أساس الفلسفة البيئية، وهي:

1-العالم حَرَم.

2- إجلال الحياة.

3- الوفر شرط مسبق للسعادة الداخلية.

4-الروحانية والعقلانية متكاملان.

5-من أجل شفاء الكوكب يجب أن نشفي أنفسنا أولا. [2]

إن هذه المبادئ التي قدمها هنريك سكوليموفسكي، تعد في نظره الأصلح والأنجع لإعادة بلورة الوعي البشري تجاه الطبيعة، الذي لابد له أن يتجاوز معاني الاستغلال، والمصلحة، وقهر الآخر، وقتل حريته، والانكفاء على الذات إلى معاني التكافل والترابط والإخاء والتسامح، إذ لابد من احترام هذا العالم وعدم التعدي عليه، ولابد من تقديس حياة كلية في صالح جميع الكائنات، ولابد من تحقيق المساواة العامة للحصول على السعادة، وذلك لا يتحقق إلى بإعادة إحياء الروابط بين الروح والعقل، وتوجيه الذات البشرية نحو معالجة نفسها، والتخلص من كل المعوقات التي تقف في طريق الوعي البشري نحو تحقيق قيم السلام والمحبة.

---

1) رجاء وحيد دويدري: البيئة، مفهومها العلمي وعمقها الفكري التراثي، ص 450.

2) هنريك سكوليموفسكي: ما هي الفلسفة الإيكولوجية، تر: معين رومية، موقع معابر، www.maaber.com، **2007**.

إن مجموع الأفكار والمبادئ التي كونتها الفلسفة البيئية، هي ما يمثل مهاد النقد الإيكولوجي الذي يتقاطع مع هذه الفلسفة التي لا تكتفي بدراسة الأخطاء الناجمة عن تعامل البشر مع الطبيعة، بل تتجاوز إلى تأسيس مفاهيم إيكولوجية جديدة، ولقد بدأت حركة هذا النقد في السبعينيات من القرن الماضي على يد آرني نيس، وذلك عام 1973، حينما نشر مقالات حول حقوق الحيوان[1]، والبعض يرجعها إلى فترة الستينيات حينما انتشر بين الحفاظيين والإيكولوجيين، خاصة كتابات هنري ديفيد ثورو، وجون موير، وروبنسون جيفرس، وألدو ليوبولد، وألدرس هكسلي[2]، وطبعا هذا النقد لا ينفتح فقط على مقولات الفلسفة البيئية، بل يعتمد أيضا على مقولات بقية الحركات الإيكولوجية، مما جعله هذا الانفتاح متنوعا من حيث القضايا التي يطرحها، والتي ترتبط بأبعاد معرفية وثقافية وسياسية، ورغم تنوع تصورات النقد الإيكولوجي، إلا أنها تصب في اتجاه واحد، هو الاهتمام بالبيئة الطبيعية، حيث يقوم هذا النقد بتوجيه أصابع الاتهام في انهيار البيئة إلى المركزية البشرية، التي بدأت منذ ظهور المسيحية التي نزعت حسبه القداسة عن الطبيعة، وشجعت على استغلالها، وأعلتْ من سلطة الذات الإنسانية، وجعلتها فوق كل شيء، كما تتهم كل ما له صلة بما بعد المسيحية من حركات يهودية ومسيحية، والتي تراها بدعة مشجعة على المواقف الاستغلالية[3]، وهو ما يبرز سمة الفكر الإيكولوجي في سعيه إلى تحطيم كل المقولات التي لها دور في توجيه الإنسان المعاصر نحو العنف والاستغلال، ولو كانت ذات بعد ديني، وفي الآن نفسه تتشبث بكل المقولات والتصورات، التي تعمل في صالح تأسيس قيم التسامح والتكافل، ولو كانت تلك المقولات والتصورات ذات مرجعية دينية.

إن المثير في النقد الإيكولوجي ومعه الفلسفة الإيكولوجية، هو استنادهما على تفعيل دور الدين في تغيير معطيات الوعي الشعري تجاه الطبيعة، لكنهما في الآن نفسه يحاربان المسيحية واليهودية كتوجهين دينيين، ومبدأهما في ذلك محاربة كل توجه فكري وسلوكي يعلي من شأن قيم الاستغلال والمصلحة، ويتجاوز قيم التكافل والتراحم، ولأن المسيحية

---

1) حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص 336.

2) مايكل زيمرمان: الفلسفة البيئية من حقوق الحيوان إلى الإيكولوجيا الجذرية، ص 233.

3) المرجع نفسه: ص 234.

واليهودية حسب الفكر الإيكولوجي لم تمنحا للطبيعة حقها، وأعْلَتَا من سلطة البشر رغم اتصاف هذه الأخيرة بمقومات غير أخلاقية تجاه الطبيعة، وتجاه ذاتها أيضا، فإن ذلك يفسر لنا طبيعة هذا النقد والفلسفة في انفتاحهما على مختلف المقولات والأفكار من شتى الأقطار في العالم، والتي تشترك في تأسيس علاقات جديدة مع الطبيعة تنبني على المودة والتراحم والتكافل، نتيجة عدم إشباع المقولات والفلسفات السابقة الوجود في العالم الغربي لتطلعاته نحو مصالحة مع الطبيعة، كما يكشف ذلك عن تنوع الوجود البشري، وحاجته إلى التناغم الداخلي بين عناصره قبل أن ينتقل ذلك إلى الطبيعة، وهو ما أبانته حاجة الانفتاح على ثقافات الآخر غير الغربي، لتصحيح مسار هذا الأخير وإخراجه من مآزقه.

إن انفتاح النقد الإيكولوجي على مختلف الثقافات قد أسس لنفسه مجموعة من المبادئ، التي يجعلها منطلقه الخاص لنقد المقولات، ومن بين تلك المبادئ اهتمامه بمناقشة قضية الحقوق والواجبات/ تنمية الضمير البيئي/تقديم جملة من الأهداف الروحية/تنمية الاتجاهات والقيم الإيجابية نحو حماية البيئة/خلق مشاعر الاهتمام نحو البيئة/تنمية الذوق الجمالي تجاه البيئة/ تكوين اتجاهات إيجابية نحو الذات/تنمية رؤى مستقبلية للآثار البيئية على الأخلاق، وبالرغم من أن هذا النقد في بداياته؛ إلا أنه يتعرض لموجة نقد حادة، هي نفسها الموجهة للحركات الإيكولوجية عامة، والتي تتهم بأنها تتجاوز المركزية البشرية، وتستبدلها بمركزية إيكولوجية.[1]

إن مجموع المبادئ التي تأسس عليها النقد الإيكولوجي، والتي تتقاطع مع مقولات الحركات الإيكولوجية والفلسفة البيئية، تحيل إلى منظور خاص تجاه البيئة عامة، وإن بدتْ أنها تهتم بالبيئة الطبيعية، فهي في عمقها تشير إلى الوجود البشري، وتسعى للاهتمام به، والسير به نحو مسار سليم يكفل له حياة متوازنة، وقائمة على مجموعة قيم أخلاقية إيجابية، ولأن الشعر هو وسيلة من وسائل التفاعل وتحقيق الوجود، فإننا نجده من حيث التصور النقدي الإيكولوجي، خاضع لضرورة الانخراط في سبيل تصحيح مسار البشرية، عبر إعادة بلورة تصوراتها تجاه الطبيعة، تلك التصورات التي إن تحققت على مستوى الواقع، كفلت للبشرية حسبها حياة مستقرة؛ لأن الذات التي تتصالح مع الطبيعة، هي حتما ذاتٌ تتصالح مع

1) حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص 334، 338 .

غيرها من بني البشر، وهو ما يمثل الهدف العميق للإيكولوجيا، التي تسعى إلى تغيير طبيعة العلاقات الناشئة بين البشر، انطلاقا من علاقتهم بالطبيعة.

إن هذه التصورات هي ذات توجه عام وشامل، ليست موجهة للمجتمع الغربي فقط، وإنما تتجه أيضا نحو البشرية كافة، لذا نجد مقولاتها ومرجعياتها ترتع من مختلف الثقافات، ومن بينها الثقافة الإسلامية التي تتأسس على مجموعة قيم خاصة، تهتم بعمارة الأرض، وترقية الحياة إنسانيا وخلقيا وعمليا وأدبيا وفنيا واجتماعيا وفق منهج الله وشريعته، من أهمها قيمة الإيواء والمساواة والتكافل والتراحم، كما أنها تؤمن بقيمة العلم، وتحدد مفهومه في حماية الطبيعة، والتلطف معها، واكتشاف عظمة الخالق، لا قهرها واستغلالها[1]، والتصور الإسلامي هو تصور مغاير للتصور الوضعي الغربي، الذي يعتمد على الشراهة في التوسع والنهب، وحشد الثروات، وتحقيق أقصى درجات الرفاه المادي، ولو بسحق الآخرين.[2]

إن الهدف الرئيس للفكر الإيكولوجي هو تغيير وعي الذات بنفسها، وهذا الإلحاح على الذات البشرية هو عائد إلى طبيعتها؛ لأن علاقة الشخصية الإنسانية بالطبيعة ترتبط في أساسها بالبنية النفسية الواعية واللاواعية لتلك الشخصية، والتي تؤثر عليها أثناء تواصلها مع الطبيعة، ولذلك تؤكد حركات الإيكولوجيا خاصة حركة علم النفس البيئي على مجموعة تصورات، تحقق لها منظورها العام تجاه الذات البشرية والطبيعة من أهمها:

1-أن الأنا البشرية غير معزولة ومنفصلة عن الطبيعة؛ لأن هذه الأخيرة هي منزل وأسرة الإنسان.

2-وهم الانفصال بين البشر والطبيعة تعود جذوره إلى الثنائية الديكارتية بين الأنا والعالم، وهو الذي أدى إلى تعامل الإنسان مع الطبيعة بشكل استغلالي.

3-ثمة لاشعور إيكولوجي يقبع في أعماقنا نقشته السيرورات التطورية للكون، وفحواه الأساسي الإحساس الفطري بالانتماء إلى الطبيعة، وأن الكبت الذي تمارسه الثقافة

---

1) إبراهيم محمود عبد الباقي: الخطاب العربي المعاصر(عوامل البناء الحضاري في الكتابات العربية 1990-1996)، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، هرندن، فرجينيا، و.م.أ، 2008،ص 270 .

2) شفيق منير: الإسلام في معركة الحياة، دار الناشر، بيروت، لبنان، دار البراق للنشر، تونس، ط1، 1991، ص 26، 27 .

الصناعية المدينية في المجتمعات، هو الأساس النفسي للممارسات العنفية تجاه الطبيعة.[1]

إن البيئة في الفكر الإيكولوجي تتخذ بعدا مختلفا، فهي وإن ارتبطت بالوعي ومنه الوعي الشعري، تخضع لتصورات خاصة توجه الذات في وعيها بذاتها، وبمحيطها وفق قيم أخلاقية معينة، وعلى خلاف ذلك في التصور البنيوي التكويني الذي يحدد خاصية البيئة انطلاقا من تفاعل الذات معها، وفق أنماط وعي ممكن وكائن، وعبر أطر رؤى العالم، فإن البيئة في الفكر الإيكولوجي تسير نحو تفعيل دور الذات، عبر توجيه وعيها نحو تحقيق قيم معينة، تكفل لها العيش بسلام في بيئتها، ولذلك يتحول الوعي الشعري من عملية تأمل البيئة، وإدراكها، وفهمها، وتشكيل معرفيته انطلاقا من حركة البيئة التي يتواجد بها، إلى تفعيل مجموعة تصورات داخلها تبدأ من الذات البشرية باتجاه البيئة، التي تصحح مساراتها الفكرية عبر التخلص من كل قيمة تهدد توازن البيئة طبيعيا واجتماعيا، وهو ما يجعل الوعي الشعري في الفكر الإيكولوجي مقننا بقوانين خاصة، يسعى من خلالها إلى تفعيل دوره داخل محيطه، وبذلك فهو يتقاطع مع مجموعة أنماط أخرى من الوعي، ذات صلة بمختلف أشكال المعرفة الإنسانية ذات الصلة بالبيئة؛ لأن مهمته تصحيح مسار كل توجه معرفي يسير نحو استغلال البيئة.

لقد سعينا من خلال هذا الفصل الموسوم بـ:" التبيؤ الشعري ومقتضيات الوعي" إلى معرفة أصول العملية الشعرية في تشكلها، وفي علاقتها بالبيئة التي تنشأ فيها، وقد اقتضى منا ذلك البحث في مجموعة مفاهيم تتعلق بالمعرفية الشعرية، والوعي الشعري، وعلاقة البيئة بالشعر، وأهمية الشعر في البيئة، والتي جعلتنا نقف في النهاية على مجموعة من الأفكار، تتعلق بأهمية التبيؤ الشعري وطبيعة خصائصه، حيث كشفنا أن التبيؤ الشعري له قوانينه الخاصة؛ لأنه يخضع للمعرفية الشعرية، والتي تتأسس بدورها من عديد العناصر التي تصل حد التناقض أحيانا، حيث تعددت الآراء حولها وتنوعت، ولكنها اشتركت في مفهوم واحد، يحيل إلى تعدد مظاهر المعرفية الشعرية، وتميزها بقدرتها على الجمع بين ما لا يُجمع، وهو ما يجعل النص الشعري قادرا على تجاوز العوائق والتغلب عليها، وذا أهمية

1) معين رومية: اخضرار الثقافة، موقع معابر، 2008، www.maaber.com

في حضوره ووجوده، كما أمدَّنا البحث في مختلف الآراء التي تناولتْ قضية المعرفية في الشعر، لدى العرب والغرب، قديما وحديثا، بأهمية الوعي الشعري الذي يمثل جوهر العملية المعرفية الشعرية، بغض النظر عن مكوناته وعناصره، ذلك الوعي الذي يتفاعل داخل بيئته عبر حركة متعددة المظاهر، وهو ما يسمح للشعر بالتغلغل في محيطه وتحقيق تبيؤه، مما يؤكد على أن معرفية الشعر هي في عمقها لا تخرج عن إطار التفاعل، الذي يتحقق على مستوى الذات والعالم الخارجي، عبر وسيلة الكتابة الشعرية، وهو ما يفتح المجال للوعي الشعري كي يتلاقح مع أنماط الوعي السائدة في البيئة، والتي تمده بكم معتبر من الأفكار والمواد الخام التي تعينه على تأسيس ذاته معرفيا وجماليا، إلا أن هذا التلاقح يخضع للبيئة وطابعها، وللشعر وخصائصه، مما يجعل الوعي الشعري متنوعا ومتعددا في خصائصه التي تختلف من بيئة لأخرى، ومن شاعر لآخر؛ لأن الوعي الشعري هو في حقيقته مجموعة تصورات تتداخل فيها مرجعيات عديدة، تاريخية واجتماعية ونفسية وثقافية، ويمكننا تلخيص ما توصلنا إليه في هذا الفصل من خلال ما يأتي:

1-الوعي لغة واصطلاحا يعني حفظا وفهما وإدراكا واستيعابا وقبولا، وهو مجموعة تصورات تحصلها الذات بذاتها وعن عالمها الخارجي، وهو الذي يحقق لها إمكانية الاتصال.

2-الوعي الإنساني عامة يخضع لعناصر متنوعة تصل حد التناقض مثل الحس والعقل والوعي واللاوعي.

3-المعرفية الشعرية هي في عمقها شكل من أشكال الوعي، وتتميز بكونها محصلة لحركة الوعي الشعري، وهو ما يجعلها خاضعة لخصائصه.

4-يتميز الوعي الشعري عن غيره بمجموعة خصائص أهمها وجود عنصر التخييل فيه، وقدرته على الجمع بين ما لا يُجمع، مثل قدرته على الجمع بين معطيات العاطفة والعقل، وإمكانية تمثله لمكونات المادة والمثال، والإحالة إلى الوعي واللاوعي، والجمع بين الحاضر والمستقبل، وبين الممكن واللاممكن، والثابت والمتغير.

5-تنوعت الآراء حول الوعي الشعري نظير التصورات الفلسفية التي ينطلق منها النقاد من جهة، وتعدد عناصر الوعي الشعري من جهة.

6-البحث في موضوع الوعي الشعري، هو بحث صميم في ماهية الشعر وطبيعته وخصائصه ووظيفته، والتي لا تتأسس إلا بالوعي، عبر إدراك الشاعر لأهمية الشعر ولعناصره المكونة ولأدواته ودوره.

7- لأن موضوع الوعي الشعري هو الذي يكشف لنا خصائص المعرفية الشعرية، فإنه يقودنا إلى معرفة خصائص التبيؤ الشعري لكل نص شعري.

8-الوعي الشعري لا يتأسس إلا عبر تواصل عميق مع العالم الخارجي، الذي يتحقق فيه دور النص الشعري وتتحدد ماهيته.

9-لكل مرحلة رؤيتها الخاصة للوعي الشعري، ولكن المشترك أن الوعي الشعري ذو أهمية قصوى في تأسيس النص الشعري، وفي فهمه نقديا أيضا.

10-علاقة الوعي الشعري بمختلف أنماط الوعي، هي علاقة معقدة ومتنوعة، تخضع لطبيعة الشعر، ولقدرات الشاعر وغاياته، وللبيئة ومتغيراتها، وللتصورات النقدية المؤسسة لقراءة النص الشعري.

11- لأن البحث في موضوع معرفية الشعر بحث معقد ناتج عن تشابك عناصرها، وتعدد مظاهرها، فإنها تقودنا إلى ضرورة الالتفات إلى علاقة الشعر بالبيئة وبذاته، وتحدد طبيعته ووظيفته، وأن معرفية الشعر لا تتشكل في النص إلا كونها معطى معرفي، يجمع بين الوعي واللاوعي، وبين خصائص الشعرية والفكرية، وتتداخل فيها مكونات خارجية وداخلية.

12-معرفية الشعر التي لا تتحقق إلا من خلال علاقة الشعر بالواقع وبذاته، هي في عمقها ممارسة تبيؤية يقيمها الشعر لتحقيق وجوده، وحضوره الخاص في الراهن عبر التأمل والمساءلة وتفعيل قيم التجاوز والمغايرة.

13-اكتشاف التبيؤ الشعري في مظاهره وخصائصه لا يمر إلا عبر معرفة خصائص الوعي الشعري فيه، والوقوف على طبيعة العلاقات الخارجية والداخلية لذلك الوعي.

14- دراسة التبيؤ الشعري وكشف خصائص الوعي وقوانين المعرفية فيه، يمكن تدارسها عبر طريقتين، إما عبر تتبع أشكال تمظهره في النص بغض النظر عن تقاطعه مع حركة البيئة أم لا، وإما إخضاعه لتصور مسبق يُخضعه لمجموعة قوانين وتوجهات خاصة، والطريقتان تكشفان جانبا مهما من حركة التبيؤ الشعري في بيئة معينة.

الفصل الثالث

الوعي الشعري الجزائري المعاصر

وخصائص تبيوٴه

(بنية الفهم)

تمهيد

-خصائص التبيوٴ الشعري الجزائري المعاصر/مقاربة بنيوية تكوينية-بنية الفهم:

***البنية الموضوعية:**

1-البنية الواقعية

2-البنية النفسية

3-البنية السلوكية

4-البنية الفكرية

***البنية الفنية:**

1-البنية المعجمية

2-البنية التصويرية

تمهيد:

إن فاعلية الوعي الشعري الجزائري المعاصر لا تتحقق إلا داخل وسط حيوي يتشكل من ظروف خاصة، يكون لها أثرها في حركة هذا الوعي الذي يؤسس حضوره من خلال عملية تبيؤه، التي تتسم بسمات معينة تعود إلى قدرات الشاعر، وإلى نظرته لمفهوم الشعر، وإلى البيئة الثقافية والاجتماعية والسياسية والطبيعية، وتَشَكُّلُ البيئة داخل النص الشعري الجزائري ما هو إلا وجه من وجوه التبيؤ الشعري، الذي يتشكل عبر عمليتي التأثير والتأثر، ذلك أن النص الشعري يحقق حضوره من خلال تأثيره في البيئة عبر مجموع الرؤى التي يؤسسها من خلال نسقه الخاص، ويتأثر بمجريات تلك البيئة وظروفها، والتي تتمظهر داخله من خلال المكونات الموضوعية والفنية، ولأن عملية التبيؤ الشعري هي في عمقها حركة معرفية يمثل الوعي جوهر أركانها، فإن تتبع خصائصه في هذا الفصل الموسوم بالوعي الشعري الجزائري وخصائص تبيؤه، سيتم تحقيقه عبر خطوات المقاربة البنيوية التكوينية التي تعد سبيلا مهما يمكن اتخاذه لقراءة تبيؤ الشعر الجزائري المعاصر، عبر كشف مظاهره وأشكاله للوقوف على سمات موضوعة البيئة في النصوص الشعرية، انطلاقا من بنية الفهم التي تُعِينُ سمة المحايثة فيها على إبراز مكونات الشعر الجزائري المعاصر، خاصة ما له صلة بفاعلية التبيؤ التي تتمظهر من خلالها أنماط تفاعل الشعر مع البيئة، ولأن العمل الأدبي في عمقه محكوم بقوانين الوعي واللاوعي، فإن أهمية المقاربة البنيوية التكوينية تكمن في الإمكانات التي توفرها، إذ أنها تفسح المجال لتدارس موضوعات النص الأدبي انطلاقا من مكونات الوعي واللاوعي من جهة أولى، وتتيح بإجراءاتها فرصة التعمق في أهمية تلك المكونات من حيث بيان سماتها، وعلاقتها بحركة البيئة، خاصة الاجتماعية، منها عبر حركة طبقاتها من جهة ثانية، ولأن موضوعة البيئة في الشعر الجزائري المعاصر تُطرح في هذا الفصل باعتبارها موضوعة ماثلة في النص الشعري الجزائري، تتشكل عبر مكونات الوعي الشعري الذي يتفاعل داخليا وخارجيا؛ ليكوِّن موضوعاته الخاصة، فإن الاستناد على المقاربة المذكورة يبدو أمرا ملحا اقتضته موضوعة البيئة في حد ذاتها، والتي سنكتفي في هذا الفصل برصد مكوناتها داخل المتن الشعري الجزائري انطلاقا من بنية الفهم.

إن بنية الفهم تمثل بنية محايثة للنصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة، تسعى إلى استنطاقها انطلاقا من موضوع البيئة فيها، والتي تبدأ عملها المحايث من البنيتين الموضوعية والفنية للنصوص الشعرية، دون الاستناد إلى ما هو خارجي؛ لأن فهم النص لا يتأسس عبر فرض ما هو خارجي عليه، وإنما ينشأ عبر استنطاق البنيات الدالة التي تكشف سمات النصوص في بعديها الموضوعي والفني، وبنية الفهم التي نستند عليها، هي بنية مطابقة للنص الشعري الجزائري لا مفروضة عليه، إنها تحايث وعيه الشعري، وتتابعه، وتكشف مكوناته دون أن تتدخل بتفسير خارجي، وهي بنية تسعى إلى فهم الذات الشاعرة الجزائرية في استخدامها للبيئة بنية دالة على مدلول أو عدة مدلولات، نقف عليها بعمق في مستوى بنية التفسير، ونظرا لأن بنية الفهم في مفهومها الغولدماني تمثل عملية ثقافية يمكن تحديدها بشكل مضبوط، باعتبارها وصفا للعلاقات الجوهرية التي تربط بين عناصر بنية من البنيات، أو باعتبارها إيضاحا للوظيفة المثلى لهذه البنية[1]، فإن عملية التأويل في هذا المستوى ستستند على بنية النص دون غيرها، والتي تكشف لنا من جهة أولى عن سمات وعي الذات الشاعرة، ومن جهة ثانية ترسم لنا سبيلا لفهم حركة تلك الذات، وهي تشكل موضوعة البيئة في تجربتها الشعرية، وتحقيق المقاربة عبر مستوى بنية الفهم يتأسس على مجموعة قوانين أهمها:

1-المحايثة: وتعني اهتمام الذات القارئة بالموضوع دون تجاوزه إلى الخارج المجتمعي.

2-الاهتمام بعناصر البنية اهتماما كليا، وإن تعذر ذلك فبأغلبها.

3-استخلاص البنية الدالة: إذ يتعين على الذات القارئة أن تتوصل إلى العمق الدلالي للموضوع، أي إلى بنية المعنى التي تحرك العمل وتمنحه وظيفته.

4-التأويل: ويتعلق بالعمق الدلالي الذي قد يكون مجرد فكرة عامة، ويمكن أن يكون بنية تحتاج إلى تأويل، لا يمكن بدونه التوصل إليها.[2]

إن الإشكال الذي يطرحه تطبيق بنية الفهم على موضوع هذه الدراسة الموسومة بالبيئة في الشعر الجزائري المعاصر، يتمثل في كون موضوعة البيئة مفروضة أثناء عملية المقاربة،

---

1) Lucien Goldmann : Epistémologie et philosophie politique , Articles réunis par Samir Nair , Denoël/Gonthier, 1978, p :39 .

2) يوسف الأنطاكي: سوسيولوجيا الأدب، الآليات والخلفية الإيبيستيمولوجية، ص 137 .

ذلك أن من خصائص بنية الفهم البحث عن البنى الدالة في النص الشعري، ثم تأويلها، وليس الانطلاق من موضوع يتم تحديده، ثم البحث عنه داخل النص، وعن البنيات الناتجة عنه، وهو ما يجعل تطبيق بنية الفهم على المتن الشعري الجزائري تطبيقا مقننا بموضوع الدراسة، حيث يتم الاستناد على بنية دالة واحدة، وهي بنية البيئة دون غيرها؛ لأن النصوص الشعرية الجزائرية تحفل بعديد البنيات الدالة، ومن بينها البنية المتعلقة بموضوعة البيئة، وانطلاقا من هذا ستشكل البيئة بنية دالة رئيسة، نسعى لمحايثتها عبر المتن الشعري الجزائري، واكتشاف تمظهراتها الموضوعية والفنية؛ لنقف على تأويل خاص بها.

الإشكال الثاني الذي يُطرح على مستوى هذه البنية أيضا، هو كونها بنية تقارب داخل النص، أما البيئة –حتى وإن كانت مجرد بنى دالة داخل النص– فإنها لا محالة تحيل إلى خارج النص، وهو ما يشكل بعض الصعوبة في تناول بنية البيئة في المتن الشعري الجزائري، ليس من ناحية تحديد سماتها الموضوعية والفنية، ولكن من حيث تحقيق محايثة كلية أم لا، خاصة على مستوى التأويل الذي لا نؤكد أنه سيكون تأويلا داخليا فقط؛ لأن موضوعة البيئة في حد ذاتها تتطلب توجها خارجيا، ولو على مستوى المحايثة؛ لأنها تتعلق بما هو معيش على مستوى الواقع، وهو ما يجعلنا نؤكد من البداية أن تطبيق بنية الفهم ستكون محايثة، ولكن بقدر معين يرتبط بالكشف عن مكونات بنية البيئة، وتمظهرها موضوعيا وفنيا، وسمات تلك التمظهرات مع بعض التأويل الذي يقارب سماتها، وهو ما يعيننا على رصد أشكال التبيؤ الشعري الجزائري المعاصر، والوقوف على أهم خصائصه الموضوعية والفنية.

***البنية الموضوعية:**

تشير البنية الموضوعية إلى حضور البيئة موضوعة في الشعر الجزائري المعاصر عبر أشكال مختلفة، ولأن البيئة في العالم الخارجي تتأسس على التنوع والاختلاف والتشابك بين عناصرها، فإن حضورها في الشعر يتأسس بدوره على التنوع والتشابك، وتتشكل البنية الموضوعية في الشعر الجزائري المعاصر من مجموع بنيات أساسية تتعلق بالواقع المعيش، وبوضع الذات الشاعرة/العنصر البشري داخل ذلك الواقع، من حيث وضعها النفسي، وموقفها السلوكي والفكري اتجاه ما تعيشه، وطرائق تعبيرها عن تلك البنيات موضوعيا، والتي تشكلُ جميعا حركة معقدة تُظهرها بنية دالة معينة، تتشابك بدورها مع مجموع بنيات دلالية متعددة، تؤسس لتميز الشعر، ولعملية تبيؤه ضمن بيئته الخاصة، وتتنوع تلك البنيات بين بنية واقعية نقف من خلالها على التشكلات الواقعية لموضوعة البيئة، في مستوييها البشري والطبيعي، وبنية نفسية تكشف لنا عن آثار تلك التشكلات المتأسسة في النصوص على الذات الشاعرة، باعتبارها عنصرا فعالا تكشف عن أثر البيئة داخل عملها الإبداعي، انطلاقا من تفاعلها الذي يتميز بسمات انفعالية خاصة، وبنية سلوكية تبرز موقف الذات مما تعايشه في بيئتها، والذي يبرز عبر وعيها وتصورها الذي يقنن سلوكها الخاص تجاه أحداث بيئتها، وبنية فكرية تتحقق فيها أهمية العمل الإبداعي الذي تشكله الذات الشاعرة داخل بيئتها، من حيث استناده على رؤى خاصة تتطلع عبرها الذات إلى التأثير في الواقع من خلال وعيها الاستشرافي.

1-البنية الواقعية:

إن البيئة باعتبارها مكونات ومظاهر وتفاعلات، تظل الأرض الخصبة التي يستند عليها الشعراء في تفاعلهم الإبداعي معها، ومع متغيراتها، وآثار ذلك عليهم، ومدى تأثيرهم هم أيضا في حركتها، وبذلك فهم لا ينفصلون عنها، مثلهم مثل بقية الكائنات التي تتخذ لنفسها أشكالا من التفاعل المتنوع، حسب نوعها وظروفها المعيشية، وطبيعة المتغيرات المحيطة بها، ذلك أن البيئة وسط لا يمكن عزل مكوناته -ومنها الإنسان- بعضها عن

بعض، حيث إنها دائمة التفاعل مؤثرة ومتأثرة[1]، وهذا التفاعل الذي أطلقنا عليه تسمية **التبيؤ** يكون بفضل تعايش الإنسان، ومنه الشاعر مع بقية مكونات بيئته ومظاهرها، والتي تمده بمؤثرات عديدة تسهم في تحديد طبيعة تبيؤه، ولأن كل كائن لابد له من نظام ينتمي إليه، فإن الشاعر سينتمي حتما للمجتمع البشري الذي يشكل بيئة خاصة به، وهي البيئة البشرية، والذي لا يمثل مجموعة أفراد فقط، بل تنظيما خاصا ذا طابع إنساني تتحدد في إطاره شبكة العلاقات الاجتماعية، التي تُخرج الأفراد من الفوضوية إلى مرتبة الحياة الإنسانية بكل أبعادها وجوانبها[2]، وهذا الانتماء الذي تحكمه مجموعة قوانين وعلاقات، والذي بإمكانه تحقيق السلام والاستقرار، هو الذي يشكل قوة المجتمع ويُحكم تنظيمه، فإذا انفرط ذلك انفرطت عُرى المجتمع، وكان لذلك تأثيره على جميع الأفراد الذين ينتمون إليه، ونتيجة تميز الشعراء عامة بحساسيتهم المفرطة تجاه المتغيرات التي تحصل في بيئاتهم، فإنهم غالبا ما يقفون على تلك المسببات التي تُفقد المجتمع أواصره، ويحاولون بيانها ورصدها، وإبراز مخاطرها على بنية المجتمع وحركته، ومدى تأثيرها على البيئة عامة من خلال نصوصهم الشعرية، التي تتخذ طرقا وأساليب خاصة في قول ذلك.

إن الالتفات إلى مخاطر انفراط المجتمع الذي ينتبه إليه الشعراء، أو يتنبأون به أحيانا قبل حدوثه، ناتج عن الوعي الشعري الذي يملكونه، والذي يمثل شكلا من أشكال المفارقة الحسية للحياة[3]، ومفارقة الوعي الشعري تتحقق من خلال تأمل واقع البيئة بمختلف مستوياته، ثم إمكانية تجاوز تأثيراته، والتطلع إلى ما وراء ذلك الواقع من خلال البحث عن بدائل له، يمكنها أن تحيط بمختلف الجوانب وتحقق الاستقرار، وهذه العملية التي يقوم بها الشعر، هي التي تؤسس لموضوعة البيئة في النص الشعري، من خلال الوقوف على بنياتها الخارجية الطبيعية والسياسية والاجتماعية والثقافية ضمن إطارها التاريخي المتعدد، والناظر إلى الشعر الجزائري المعاصر يجده يحفل بالكثير من المظاهر البيئية، خاصة

---

1) رشيد الحمد، محمد سعيد صباريني: البيئة ومشكلاتها، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 22، أكتوبر، 1979، ص 22 .

2) موسى لحرش: استراتيجية استئناف البناء الحضاري للعالم الإسلامي في فكر مالك بن نبي (مختبر التربية الانحراف والجريمة في المجتمع) جامعة باجي مختار، عنابة، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية، قسنطينة، 2006، ص 69 .

3) محمد الحرز: شعرية الكتابة والجسد، ص 102.

تلك المتعلقة بالبيئة البشرية في مختلف جوانبها السياسية والاجتماعية والثقافية، أما البيئة الطبيعية فهي نادرة الوجود من حيث طرحها موضوعا خاصا يثير الجدل والنقاش، مثل بقية جوانب البيئة البشرية، واللافت أيضا في طرح المظاهر البيئية البشرية أنه موجه نحو المظاهر السلبية دون الإيجابية، حيث كثيرا ما يقوم الشعر الجزائري المعاصر برصد أهم المظاهر السلبية، التي تنتشر في البيئة الجزائرية والعربية وحتى العالمية، والتي يشير إلى تأثيراتها على الذات الشاعرة وعلى المجتمع والبيئة عامة، حيث يشترك الشعراء في الإشارة إلى وضع العالم في ظل الراهن، أو يشيرون إلى طبيعة الواقع المعيش الجزائري والعربي، ويصفونه وصفا عاما يحيل إلى فساده وانهياره وهوانه، أو يرصدون بعض السمات الخاصة بالبيئة في شقها السياسي والاجتماعي والثقافي، فيحيلون إلى أدوار السياسة داخل المجتمع، وطبيعة العلاقات السائدة بين الناس، والوضع الثقافي السائد وحال فئة الشعراء فيه، أو يعرجون على بعض الأحداث الشخصية التي عايشوها في بيئتهم، وكان لها أثر خاص عليهم، وهذا الطرح لموضوعة البيئة يقوم طبعا على رصد المظاهر السلبية مع وجود عناصر مشتركة وعناصر متفرقة؛ لأن لكل شاعر ظروفه الخاصة، ووضعه المختلف، ورؤيته المميزة، وطريقته في طرح موضوعة البيئة، ومن الطرائق المشتركة في ذلك استناد الشعراء الجزائريين عادة في تقديم البيئة على مظاهر الوصف العام، بعدم التعمق في إبراز مظاهرها السائدة، وذلك لا يعني عدم اهتمامهم بها، ولكنه عائد إلى طبيعة القصيدة التي تستوجب أحيانا عدم الوقوف على مظاهر البيئة، وتجاوزها إلى إبراز حال الشاعر أو موقفه أو رؤيته، وهذا الوصف العام في غالبه مرتبط بالإشارة إلى الفساد والهوان والانهيار والتأزم، الذي يرتسم على مكونات البيئة عامة المادية والمعنوية.

يقول عثمان لوصيف واصفا حالة الانهيار السائد في بيئته:

الليل هنا غابة أشباح
تتفجر أنات وجراح
ونشيجا يأتي من أقصى الوديان
والمدن تلفلفها الوحشه
والجهشة..والرعشه

وتعربد فيها أسراب الغربان [1]

إن الشاعر لا يتعمق في رصد مظاهر بيئته، وإنما يشير إليها إشارة عامة تدل على انهيارها وخرابها وتأزمها، مشبها وضعها الراكد بالليل الذي يلف كل شيء، وينشر الموت والهلاك، محيلا في الآن نفسه إلى الوضع المعيش ضمن الفضاء المديني، الذي يتسم بالانهيار وغياب الأمان وروح التضامن.

ويقول عبد الحميد شكيل:

وحدك كنت تؤثث عري هذا الزمن المنهار

تلم شلو الروح، غضب البحر، شعث الكلم الدوار [2]

إن البيئة هنا يشار إليها إشارة عامة من خلال عبارة الزمن المنهار؛ لأن الأدب ليس موضوعا لا زمنيا، وليس قيمة خارج الزمن، بل مجموعة من الممارسات والقيم في حياة الفرد والمجتمع[3]، ويعد بذلك الزمن مظهرا من مظاهر البيئة في حضورها الآني، والتي لم يبرِز الشاعر أسباب انهيارها ولا أشكاله، وهو وصف اقتضته القصيدة في حد ذاتها وموقف الشاعر وحاله، حيث اكتفى بوصف عام للوضع الراهن الذي سمته الانهيار.

ويشير عبد الله العشي إلى الحال العام للبيئة الجزائرية والعربية فيقول:

طلع اليمام فما أفقنا

طلع الحمام

طلع الغمام

طلع الرصاص، ومر فوق جفوننا..

وتوسد الرؤيا، ونام [4]

إن عبد الله العشي يشير إلى حال الركود العام الذي يسم الوطن العربي، حيث لا حراك أمام مجريات الأحداث، وهي إشارة منه إلى البيئة في انهيارها ووضعها المتأزم، فبالرغم

---

1) عثمان لوصيف: إرهاصات، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997 ، ص 43، 44 .

2) عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1 ، 2002 ، ص 34 .

3) محي الدين أبو شقرا: مدخل إلى سوسيولوجيا الأدب، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1 ، 2005 ، ص 46 .

4) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، وزارة الثقافة، 2008 ، ص 84 .

من تغير مجريات الواقع التي بدأت بسيطة ثم صارت عميقة بدخول الرصاص إلى يوميات المواطن العربي، إلا أن ردة الفعل العام إزاء هذه التغيرات غائبة تماما، مما يشكل للقارئ صورة عامة عن وضعية البيئة في بنيتها الواقعية انطلاقا من طبيعة الأحداث المعيشة فيها.

ولأن القصيدة تظل شخصية مندمجة وملتحمة وحية[1]، فإن زينب الأعوج كثيرا ما تعرج على فضائح العصر وانهيار القيم فيه، مما يجعل رؤية الحاضر والمستقبل رؤية ضبابية وغامضة، مبرزة اندماج الشعر الجزائري ضمن واقعه وبيئته الخاصة والعامة، فتقول:

من يحفل بالغريبة

تستجدي شمسا معتمة

تشرع عريها سترا

لهذا الزمن المبهم [2]

إن هذا الوصف العام لمظاهر الانهيار يمثل شكلا بسيطا من أشكال تمظهر البيئة في الشعر الجزائري المعاصر؛ لأن بقية مظاهر التشكل تتأسس على العمق الذي يجعل الشعراء يقفون على أهم المكونات والمسببات، التي يرون لها دورا في تشكيل مظاهر الانهيار والفساد في بيئتهم، وتتنوع المظاهر البيئية في الشعر الجزائري بين مظاهر سياسية واجتماعية وثقافية تتمظهر في شقها السلبي فقط، والتي حاول عبرها الشعراء طرح مواقفهم ورؤاهم إزاء الذات والحياة والكتابة، مع الاختلاف طبعا في طرائق طرح تلك الظواهر ونوع الرؤى المرتبطة بها، إلا أن ما يلاحظ على حضور البيئة موضوعا واقعيا ذا سمات متعددة، أن الجانب السياسي فيها يمثل العنصر المهم، ليس من حيث الترويج لخطابات التيارات السياسية، وطرح القضايا المتعلقة بها، وإنما يشترك جل الشعراء في النظر إلى البيئة البشرية بمنظار واحد، يرى أن السياسة هي أصل البلاء والانهيار والفساد والتأزم، وذلك عبر الاشتراك في رسم مفاسد السلطة، ومظاهر قمعها وحصارها لكل تغيير نحو الأفضل، حيث لا نجد أي شاعر يُثمِّن من دور السلطة داخل بيئته، أو يروج لخطابها، وكل ما هنالك إدانة مباشرة أو غير مباشرة لأدوارها، مما يدل على انفصال

1) بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، ص 336 .

2) زينب الأعوج: رباعيات نوارة لهبيلة، الفضاء الحر، الجزائر، 2010 ، ص 19 .

أغلب الشعر الجزائري المعاصر عن الإيديولوجيا السياسية، والتي تجعله رهين خطاب سياسي خاص يروج له ويتحزب، وحتى إن كان لبعض الشعراء توجهات سياسية، فإنها لا تظهر في النص الشعري، ما عدا بعض الأصوات التي جهرتْ بتوجهها الإسلامي، والذي ليس بالضرورة أن يكون تحت إطار الحزبية السياسية، وهذا التنصل من الإيديولوجيا يبرز عدم استئمان الشعر للسياسة، بإحالته كل الانهيارات إلى أدوار السلطة داخل البيئة البشرية التي يعيش داخلها الشعراء.

يتنوع رصد المظاهر السياسية في الشعر الجزائري من خلال الوقوف على أدوار السلطة، وطبيعة الخطابات التي تروج لها داخل البيئة، ومن خلال طبيعة علاقاتها بالمجتمع عامة، وبفئة المثقفين خاصة، ويشترك الشعراء في رصد كل ما هو سلبي، انطلاقا من إيمانهم الموحد بأن السياسة هي سبب الانهيار والتأزم الحاصل، لذلك تكثر في القصائد الإشارة إلى دور السلطة في تأزيم الوضع من خلال اتهامها بالعرقلة والحصار والقمع، كما نجدهم يحيلون إلى نتائج مفاسد السلطة على المجتمع، إذ كثيرا ما يرصدون الانهيارات الاجتماعية التي يحيلونها إلى السياسة، ودورها في تأسيس ذلك، مقرين في الآن نفسه بعدم قدرتهم على التغيير من خلال إبانة الحصار الذي يعيشونه بفضل قمع السلطة.

يقول يوسف وغليسي مصورا الوضع السياسي السائد الذي يقوم على تقاسم السلطة، ليس بالحوار والشورى، وإنما بالصراع والاقتتال، مما يؤدي إلى انتشار الخراب داخل البيئة البشرية التي يكون فيها الشعب دائما هو الضحية، وهذا الوصف نابع من كون الشعر وليد شرطه التاريخي[1]، فهو مهما ترفع عن وصف البيئة، إلا وعبر عنها من خلال حضوره الزمني في العصر:

صقران يقتتلان يا ملك الملوك
ويهويان على سنابل حقلنا
لا غالب إلا الخراب ولا ضحية غيرنا [2]

---

1) محمد الصالح خرفي: البعد التاريخي والديني في الشعر الجزائري المعاصر، شعر المكان نموذجا، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزو، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1 ، 2002 ، ص 159 .

2) يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط2 ، 2003 ، ص 46 .

ولأن البيئة وسط لا يمكن عزل مكوناته بعضها عن بعض[1]، فإن علي ملاحي يشير إلى أساليب السلطة وكيف أدت بالوطن إلى السقوط في متاهات الانهيار والموت، وأثر السياسة المنتهجة على وضع المجتمع الجزائري، والمآل العنيف الذي صار إليه:

أراك على الأرائك
في كؤوس الخمر
في جلسات من سلبوا
يديك..من الندى..
ومن الشهب
.....
الله يا وطني النضير
بالمغريات
وبالنجوم
وباللآلئ والغيوم
تكسر الحب الوفير
بالمومسات
وبالقرار المستدير
الله يا وطني النضير [2]

إن أسباب الأزمة عند علي ملاحي وإن بدت أخلاقية، فهي مرتبطة حسبه بالممارسة السياسية، وبمن لديهم مقاليد الحكم الذين تجاوزوا المصالح العامة إلى المصالح الخاصة، فأدوا بأساليبهم إلى انهيار الوطن، وهو ما يشكل موضوعة البيئة واقعيا باعتبارها فضاء تتحقق فيه المفاسد سياسيا، والانهيار اجتماعيا.

ويتعمق عز الدين ميهوبي في رصد سلوكات ممتهني السياسة الذين لا علاقة لهم بالعمل السياسي الحقيقي، لكنهم يمارسونه لتحقيق أهداف شخصية ضيقة، مما يمثل أصل الداء حسبه، مبديا سمة وعيه الشعري بالوضع المعيش، والذي يستند على ملاحظة الراهن،

1) رشيد الحمد، محمد سعيد: البيئة ومشكلاتها، ص 22 .

2) علي ملاحي: العزف الغريب، الجاحظية، الجزائر، 2011 ، ص 49، 54 ، 55 .

واكتشاف مَواطن الخلل فيه؛ لأن الوعي الشعري في عمقه شكل من أشكال المفارقة الحسية للحياة[1]:

قال لا شغل لدي
كل مابين يدي
ألف حزب..
طلعت من ساعدي [2]

ويقول أيضا:

أمسك الشاعر يوما
برداء الحزب معقودا بفاقة
عاد محمولا على الأكتاف
لكن ببطاقة [3]

إن الشاعر عز الدين ميهوبي يتجاوز رصد أساليب السلطة داخل الواقع، إلى إبراز طبيعة الوعي الذي يتسم به ممارسو السياسة، ونوعية التفكير الذي يتعاملون وفقه، مظهرا حجم الانحطاط السائد في بيئته، عندما تتحول العملية السياسية إلى مركب يصلح لكل من هب ودب، وهو هنا لا يحيل أزمة الراهن للفعل السياسي، بقدر ما يلفت إلى دور المجتمع في حد ذاته، حينما يُفرغ أفرادُه العملية السياسية من محتواها الحقيقي.

وتتساءل ربيعة جلطي عن كيفية تشكل السلطة في بيئتها، من خلال حوار بينها وبين أحد السياسيين، والتساؤل لا ينم عن عدم معرفة بالراهن، بقدر ما يحيل إلى قدرة الوعي الشعري على التعمق في الظواهر، والسعي إلى كشف خلفياتها وأساليبها، حيث تحيل الشاعرة إلى أسلوب التعامل بالنقيض الذي تتسم به السلطة، فهي من جهة تحيي ومن

---

1) محمد الحرز: شعرية الكتابة والجسد، ص 102 .

2) عز الدين ميهوبي: ملصقات، مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، ط1 ، 1997 ، ص 65 .

3) عز الدين ميهوبي: ملصقات، ص 73 .

جهة تميت، والتساؤل الذي أقامته الشاعرة كانت غايته معرفة الدوافع والعوامل التي أدت بالسلطة إلى انتهاج هذا السبيل في التعامل مع الواقع:

– كيف صرت سلطة

تجتث الياسمين

وترش الملح فوق ما فسدْ؟

.....

أنا رجل زئبقي العظام

.....

لدي وجهان

وما تيسر من ثوب حرباءِ

.....

لا أفرط في وليمة الجمعة

وأقرع الأجراس يوم الأحدْ [1]

إن السلطة حسب ربيعة جلطي سلطة مُمَوِّهَة، لا تُظهر حقيقتها أو الركيزة الفكرية التي تستند إليها، مستعينة بالإطار الديني الذي قد يكون حقيقيا نابعا من المرجعيات التي تستند إليها السلطة في تفعيل قراراتها، أو يكون مجرد واجهة جمالية استعانت بها الشاعرة لإضفاء مزيد من العمق للفكرة التي تريد الإشارة إليها والتنبيه لها.

إن المظاهر السياسية في الشعر الجزائري المعاصر لا تقتصر على البيئة الجزائرية فقط، بل كثيرا ما يشير الشعراء إلى الواقع السياسي العربي، باعتبار البيئة الجزائرية جزءا من البيئة العربية، حيث يلفتون إلى مظاهر القمع والفساد والانهيار الحاصل بشكل عام، محيلين ذلك إلى سلوك الحكام، فيشير حسين زيدان بأسلوب تهكمي إلى طبيعة الحكام الذين يحكمون البيئة العربية، جاعلا سبب طغيانهم استسلام الشعوب لهم، محيلا إلى أشكال القمع المنتهج من طرف السلطات العربية في قهر شعوبها، والذي فاق حسب رأيه أساليب الشيطان:

وإذ قال رب الشياطين للحاكم العربي

---

1) ربيعة جلطي: كيف الحال، دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1 ، 1996 ، ص 15، 16.

أُخيَّ
ترفقْ بقطعانك البشرية يوما
فمن فرط إيمانهم بالطغاة نسونِ
.....
وإذ قال رب الشياطين للحاكم العربي
أخي...يا أخي
أرني كيف تقتل حيا
فقال ألم يطمئن فؤادك، أم رُمت غيا؟
فوسوس يدعو..فرق له الحاكم العربي
ونادى:
-إلي...إليا..
فجيء بأربعة من سجونٍ
وعلمه جل أسمائها
ثم ناداه: إقرأ
فقال سنقرأ ما جاء فيها سويا:
فأولها شبه مدرسة
ثم مستوصف
ثم بيت يقدر أقدارهم
ويجعل سنبلة الجهر همسا
ورابعها: قد وضعنا غطاء لهذا الكليبِ
لعل من الجوع ينسى
فقال له الرب:
آمنتُ أنك ظلي في الأرض
وأشهد أنك بلغت درسا [1]

1) حسين زيدان: شاهد الثلث الأخير، اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1 ، 2002، ص 123 .

إن أهمية الأسطر الشعرية السابقة تكمن في موضوعة البيئة التي تشكلت جماليا عبر استحضار صورة الحاكم العربي، وهو يتحاور مع الشيطان الذي يحمل رمزية خاصة، تحيل إلى المكون الديني من جهة، وإلى أطراف الصراع في العالم المعاصر من جهة، مما يعمق من موضوعة البيئة في بعدها السياسي والاجتماعي المنهار.

ولأن من خصائص التجربة الجمالية جمع شتات الواقع[1]، يرصد الشاعر نور الدين درويش الواقع العام للبيئة الجزائرية والعربية وحتى العالمية، ضمن ظاهرة واحدة وهي غياب الفاعلية الإيجابية، وحلول العنف والاستغلال محلها، وذلك ناتج حسبه عن السياسات المُتَّبَعَة:

أحدثه عن شجاعة حمزة وابن المهيدي
عن الانقلابات
عن غيمة حجبت شمسنا
عن النار والعار في البوسنة
أحدثه عن فلسطين، لبنان، إيران، أفغان،
رقان، إريتريا
وعن الجوع،
عن موت أطفال صوماليا [2]

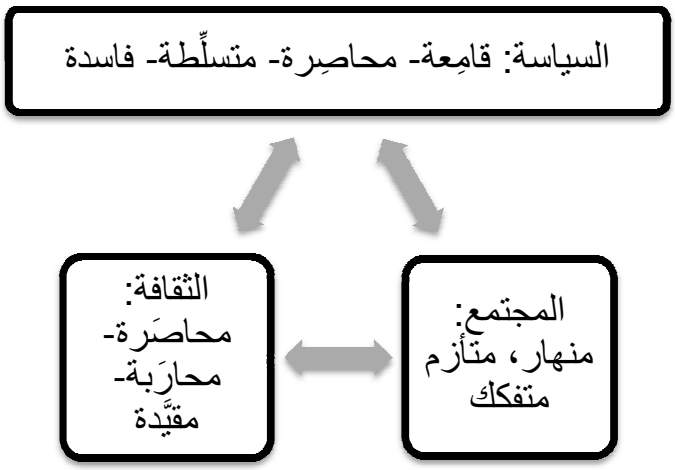
إن البيئة التي ارتسمت في الشعر الجزائري عبر مظاهر سياسية سمتها الفساد والطغيان والانهيار الأخلاقي العام، هي التي أدت حسب الشعراء إلى الانهيار الاجتماعي في مختلف مستوياته، ولذلك نجدهم يشكلون موضوعة البيئة واقعيا في شقها الاجتماعي على رصد مختلف المظاهر التي تمثل انعكاسا للبيئة السياسية، مؤكدين على أن الانهيارات الاجتماعية، وأغلب أشكال التأزم الموجودة في الواقع الاجتماعي سببها أدوار السلطة

1) إيليا الحاوي: في النقد والأدب، مقدمات جمالية – مقطوعات من العصر الإسلامي والأموي، ج2 ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط4 ، 1979 ، ص 16 .

2) نور الدين درويش: مسافات، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002، ص 14 .

وقمعها المتواصل، الذي أدى إلى وقوع الانفلات وظهور الانهيارات، وفي الغالب يرصد الشعر الجزائري أشكال الانهيار الجمعي لا الفردي في إطاره الشامل، مما يدل على انخراطه في حركة المجتمع؛ لأن الشعر يظل انعكاسا لذات الشاعر في المجتمع، وانعكاسا للمجتمع في ذات الشاعر أيضا[1]، دون أن نعدم بعض الأشكال الفردية؛ لأن الشعر يظل في عمقه عملا فرديا نابعا من ذات واحدة هي ذات الشاعر، ولذلك تقل الإشارات إلى الواقع الاجتماعي الشخصي في الشعر الجزائري مقارنة بالواقع الجمعي، الذي نكشف من خلاله أشكال الانهيار الجمعي في مختلف مستوياته، وما يلاحظ في الشعر الجزائري على مستوى المظاهر البيئية الاجتماعية كثرة الجانب السلبي من هذه الأخيرة، وقلة الإشارة إلى الجانب الإيجابي فيها، وكأن قدر الشعر أن يتبع دائما محطات الانهيار وبقع الظلام ودهاليز الموت، لذلك يندر الالتفات إلى المظاهر الإيجابية التي يمكن تلمسها في الواقع الاجتماعي، والتي تتم من خلالها مقاومة الانهيار الحاصل، وهو جانب مهم غائب عن الشعر الجزائري والعربي، إذ أنه حتى وإن كان للسياسة الدور الأكبر في حدوث الانهيار وحصول الهوان، فإن الواقع يظل يحمل في أحشائه أوجه الجمال والقوة والسلام والحب، إلى جانب القبح والضعف والحرب والكره، وحري بالشعر الكشف عنها وإبرازها باعتبارها شكلا من أشكال مقاومة الفساد والموت، ويشكل الشعراء الجزائريون باعتبارهم فئة جماعية تتقاسم فعلا واحدا وهو الفعل الإبداعي، بنية دلالية خاصة، من حيث تناولهم للبيئة داخل نصوصهم الشعرية، والتي تتأسس بفضل الوعي الشعري وأشكال الوعي الأخرى المتصلة بالواقع، ضمن بنية ثلاثية الأبعاد تبدأ بالسياسة، وتنتهي بالمجتمع والثقافة، والتي يمكن تحديدها عبر المخطط الآتي:

1) إيليا الحاوي: في النقد والأدب، مقدمات جمالية عامة وقصائد محللة من العصر الجاهلي، ج1 ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط5 ، 1968، ص 89 .



إن البنية الدلالية المحددة في المخطط تُعَدُّ الجوهر الأهم في بنية الوعي الشعري الجزائري، وهو يؤسس لموضوعة البيئة عبر نصوصه المتنوعة، والتي يمكننا من خلالها فهم طبيعة الشعر الجزائري، ووظيفته أيضا داخل البيئة الجزائرية والعربية وحتى العالمية، ومعرفة وضع الشعر والشعراء داخل الواقع المعيش، وطبيعة تبيؤهم ضمن الراهن زمنيا ومكانيا، عبر أشكال الوعي التي يُظهرونها، كما تمنحنا هذه البنية الدلالية الرئيسة إمكانية تحديد مواطن الخلل، وطبيعة العلاقة الجدلية السائدة في البيئة الجزائرية، ومدى إدراك فئة الشعراء باعتبارها الفئة الفاعلة داخل المجتمع لطبيعة تلك العلاقة، وهو ما سنرجئ الكشف عنه ضمن بنية التفسير، التي سنسعى عبرها إلى الإجابة عما يطرح التساؤل حول البنية الدلالية الرئيسة التي يكشف عنها المخطط السابق.

إن من أهم المظاهر الاجتماعية التي تسم البيئة الجزائرية، والتي يراها الشعراء نتاج السياسة، ظاهرة الاغتيالات التي طالت العديد من المثقفين الجزائريين منهم والأجانب، حيث يقف الشاعر عبد الحميد شكيل على حادثة اغتيال شاعر عراقي مقيم بالجزائر وهو محمد طالب البوسطجي[1]، فيقول:

1) محمد طالب البوسطجي من مواليد البصرة عام 1943، تخرج من جامعة بغداد في قسم اللغة العربية، ثم غادر العراق نحو الجزائر عام 1968، حيث اكتسب الجنسية الجزائرية، وتزوج من سيدة جزائرية، واستقر بمدينة الطاهير بولاية جيجل، وهناك مارس التدريس بثانويتها، نشر أعماله الأدبية مبكرا في صحف ومجلات عربية وعراقية، وكان له عمود ثابت في جريدة الشرق الجزائري، يكتب الشعر والقصة والرواية، نشر بعضا منها في=

ذنبك – يا محمد – حب الجزائر، والبحر، وشدو القبرات،
ودفء امرأة من ريف الطاهير المُعَنَّى،
وصوت أطفال يلحُّون على معنى الاغتيال ولماذا ازدهر
الموت المباغت، رغم الربيع الذي يلف البلاد؟ [1]

إن الاغتيال ظاهرة اجتماعية تنتج عن اضطرابات الوضع السياسي، وهذا ما التفت إليه الشاعر حين تحسر على موت الشاعر العراقي، متسائلا عن أسباب انتشاره، رغم مظاهر الحياة الهادئة التي تبدو في الواقع، كما التفت إلى هذا الوضع بقية الشعراء، وهم يودعون الرجال والأصدقاء المغتالين، فيقول علي ملاحي عن اغتيال محمد بوضياف[2]:

جاءه العاشقون على مضض
ساوموا في
يديه الندى
وبقايا الورود
عاد والعود أسود
عاد بلا وتد قائما في فراغ
المسافات
عاد بلا بلد في ربوع البلاد [3]

=الصحف والمجلات الجزائرية، من دواوينه: التسول في ارتفاع النهار، متاهات لا تنتهي، اغتيل في أكتوبر 1994 بمدينة الطاهير.

1) عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، ص 84 .

1) محمد بوضياف رئيس جزائري من مواليد 23 جوان 1919 بولاية المسيلة بالجزائر، التحق مبكرا بالنضال عبر العمل السياسي في حزب الشعب، وفي المنظمة الخاصة، وفي حركة انتصار الحريات الديموقراطية، وكان أحد أعضاء مجموعة (22) المفجرة للثورة التحريرية، اعتقل في حادث اختطاف الطائرة في 22 أكتوبر 1956 من طرف السلطات الاستدمارية، ولم يطلق سراحه إلا بعد افتكاك الاستقلال، استقر بالمغرب ابتداء من 1972، عاد إلى الجزائر في جانفي 1992 بعد استقالة الرئيس الشاذلي بن جديد حيث استدعته الجزائر لينصب رئيسا لها، وفي 29 جوان من نفس السنة في مدينة عنابة تم اغتياله، وهو يلقي خطابه.

3) علي ملاحي: البحر يقرأ حالته، الجاحظية، الجزائر، 2011 ، ص 32، 33 .

إن عودة محمد بوضياف إلى الجزائر كانت حسب الشاعر بفضل خطط سياسية، ولذلك فاغتياله هو نتاج تلك الخطط التي عادت به في زمن غير مناسب، وجد نفسه فيه وحيدا يجابه انفلاتا خطيرا، وكانت نهايته مؤلمة، عبر اغتياله الذي يمثل محصلة سياسية.

إن آثار السياسة على البنية الاجتماعية لا تظهر فقط في ظاهرة الاغتيالات، وإنما تتنوع في الشعر الجزائري المعاصر، حيث تتبع الشعراء بوعيهم الشعري والواقعي مختلف الظواهر الاجتماعية التي لها علاقة بالسياسة، والتي وسمتْ الوضع الاجتماعي بالانهيار والتأزم والانفلات، خاصة في مرحلة العشرية السوداء، حيث انتشرت مظاهر الموت والاقتتال، فيقول عز الدين ميهوبي مستنكرا القتل الذي طال النساء والأطفال، متحسرا على المآل الذي صار إليه الوطن بسبب أخطاء السياسة، التي يدفعها الشعب وحده، ومنه فئة الأطفال والنساء:

حتى النساء
يا ويحهم قتلوا النساء
ذبحوا الأجنة في البطون
خانوا السماء
سرقوا من الشمس الضياء
يا ويحهم ذبحوا الصغار
لا فرق بين دم وماء [1]

ويحيل سمير رايس إلى مظاهر الخيانة التي أصبحت ظاهرة عامة في واقعه، وهذا الانتشار حسبه يعود إلى الوضع السياسي العام، الذي له تأثيره العميق في انفلات الوضع الاجتماعي:

تخون السنون
تخون القصائد
والناعسات العيون
يخون الحنين

1) عز الدين ميهوبي: كاليغولا، مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، ط1 ، 2000 ، ص 35 .

يخون
القرنفل
والياسمين
يخون الهوى
والهوا في
الجزائر [1]

وتشير زينب الأعوج إلى المنطق الذي ينظر عبره الساسة إلى فئة النساء، والذي تراه من أغلاط النظام الحاكم في الجزائر، حين يغيِّب فئة عن خط الفاعلية، والشاعرة وإن التفتتْ إلى فئة معينة في بيئتها، فإنها تحيل بذلك إلى أثر السياسة، ودورها في صناعة الوضع المعيش، ومدى فاعليتها في تضييق حركة الفئات المختلفة في المجتمع، إلا أن الشاعرة من جانب آخر تحيل إلى وعيها الشعري، الذي قام بالكشف عن محدودية الوعي السياسي، حينما لا يستطيع معرفة العناصر التي يحقق بها التوازن على المستوى العام، ومنها تفعيل دور جميع الفئات داخل الواقع:

يسكنني البحر
تمارس معي
لعبة الغربة
والترحال
أنا الكبيرة
في الحزن..
أنا النسي
المنسي..
تشيعون كل قاماتي
في السياسة
تستنجدون بكل أصواتي [1]

---

1) سمير رايس: ملح الأحبة، منشورات فرع عنابة لاتحاد الكتاب الجزائريين، مطبعة المعارف، عنابة، الجزائر، ط1، 2003 ، ص 38، 39 .

ولا تظهر السياسة وحدها سببا للانهيارات الحاصلة في البيئة الجزائرية، وإن كانت لها النسبة الأكبر حسب الوعي الشعري الجزائري، إذ يلتفت الشعراء إلى مسببات أخرى، من أهمها المجتمع في حد ذاته، وما يتمسك به من سلوكيات وطرائق تفكير، والتي تسهم في تشكل مظاهر الفساد والقمع والتخلف، يقول ميلود حكيم:

هكذا في أقفاص مغلقة
اكتشفنا هشاشة الوجود
تنفسنا خيباتنا، وطاردنا أشباحنا في الحكايات
هكذا جئنا بعيون مغمضة
لم نفتحها إلا نادرا
ثم أغلقناها نهائيا على بقايا مذبحة [2]

إن قلة التبصر والتفكر في أحوال الواقع المعيش، هي التي أدت حسب الشاعر إلى تجرع مظاهر الخيبة والانهيار والموت، وبالرغم من أن الشاعر قد لفت إلى أن الراهن المعيش لم يكن من صنيع المجتمع، بل هذا الأخير وجد نفسه محاصرا ومحاطا بمظاهر القمع والانغلاق، إلا أنه لا يخلي مسؤوليته من استمراره في العيش ضمن واقع متأزم.

ويلتفت عز الدين ميهوبي إلى أسباب الكارثة الاجتماعية الحاصلة في واقعه فيقول:

في بلادي
كل شيء بثمن
حبة الملح وأعواد
الثقابْ
غمزة الأنثى..ببابْ
كل شيء بثمن
جرعة الماء
ومفتاح السكن
كل شيء بثمن

---

1) زينب الأعوج: رباعيات نوارة لهبيلة، ص 40 ، 41 .

2) ميلود حكيم: أكثر من قبر أقل من أبدية، منشورات البرزخ، الجزائر، 2003، ص 28 .

ما عدا الإنسان..خذ ما
شئت إن شئت..
ومن غير ثمنْ [1]

إن الشاعر يرجع الوضع المعيش في تمزقه إلى الانهيار الأخلاقي في البيئة الجزائرية، والذي تحول بفضله الإنسان إلى لا شيء، ولا قيمة له مقارنة بأشياء مادية لا يحصل عليها إلا بدفع الثمن، وهو التفات منه إلى الوضع الإنساني المنهار الآيل للخراب.

ويرى علي ملاحي أيضا أن أسباب الفساد في البيئة الاجتماعية كامن في البعد الأخلاقي، الذي تحول بفضله الناس إلى وحوش واستغلاليين إلى أقصى الحدود، مما أدخل المجتمع في دوامة فُقِدَ فيها معنى الوطن الحقيقي:

وقلنا أيها المحبوب ما معنى الوطن:
قنينة..وتباع في كل المدن
وفاتنة على أهدابها كل الفتن
وما معنى الوطن:
رصاص الموت يتبعنا
وجيل من ذهب
دفنوه في عمق العفن
فيا عارا تشابك في أصابعنا
لمن يعطي أساوره الوطن؟ [2]

إن الإشكال حسب علي ملاحي وإن بدا فكريا، من خلال التنكر للتاريخ ولما قدمه الأجداد، هو في عمقه إشكال أخلاقي لا يقيم من خلاله المجتمع غير المصلحة عنوانا له، والشاعر يواجه بوعيه الشعري هذا الانفلات عبر التساؤل الذي يسعى من خلاله إلى

1) عز الدين ميهوبي: ملصقات، ص 56 .
2) علي ملاحي: العزف الغريب، ص 76، 77، 78 .

مساءلة الواقع في حد ذاته، هذا الواقع الذي لا يمكن كشف معالمه إلا بالمعايشة الفعلية.[1]

وترصد وسيلة بوسيس بعض سمات البيئة القائمة على غياب الفاعلية، نتيجة قتل الفعل الإيجابي، وأيضا لغياب الرؤية المتعقلة والمتبصرة بالواقع والقارئة للتاريخ:

مدن
تسحب منك خطاك
وخفافيش
تؤول إلى ظلمتها
ودراويش
وخيول مهزومة
في جوف التاريخ..[2]

إن الواقع لدى الشاعرة يتشكل عبر فضاء مديني موحش، استعارت له مجموعة من الكلمات الدالة على انهياره، مثل خفافيش وظلمة ومهزومة، والتي تشكل دلالات الخراب الذي يمتثل في عمقه أخلاقيا عبر ظواهر اجتماعية وسياسية سمتها الانهزام والانبطاح والجهل.

إن انهيار المجتمع معيشيا وأخلاقيا وفكريا هو في عمقه انهيار ثقافي، إذ أن غياب الثقافة الحية الحضارية يلعب دورا مهما في تفكيك المجتمع، وابتعاده عن القيم الفاعلة التي تحكم بنيانه، ولأن الشعر من مهامه القصوى إعادة البعث الحضاري لأنماط التحضر والتطور والتحرر، فإن الشعراء الجزائريين قد التفتوا إلى هذا الجانب المهم لدور الثقافة، سواء من حيث وصفهم للواقع الثقافي المنهار، وانهياره يحيل غالبا إلى حصار السلطة وقمعها، أو من حيث وقوفهم على الفعل الثقافي في حد ذاته، وما يتسم به من رجعية وتخلف وتمسك بتقاليد بالية في التفكير والتفاعل، والواقع الثقافي الذي يميل إليه أغلب الشعراء، من حيث وصفه وطرح قضاياه هو واقعهم في حد ذاته، إذ كثيرا ما يصفون وضعهم الثقافي داخل

---

1) عبد الناصر هلال: رؤية العالم في شعر أمل دنقل، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، مصر، 2009، 62 .

2) وسيلة بوسيس: أربعون وسيلة وغاية واحدة، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007 ، ص 20 .

بيئتهم، وطبيعة تفاعلهم فيما بينهم كفئة مثقفة تتفاعل بالشعر، واللافت في طرح المظاهر الثقافية أن (أنا) الشعراء تبدو حاضرة وبارزة بقوة على خلاف المظاهر السياسية والاجتماعية؛ لأن البيئة الثقافية هي سمة الوجود الإبداعي للشعراء، لذلك نجدهم يحيلون إلى وضعهم الشخصي فيها.

يقول علي ملاحي واصفا وضعه الثقافي، ووضع ما يكتب من شعر، متحسرا على مآله، وعدم تقبل الآخرين لإبداعه، ومتشائما في الآن نفسه:

أنا والشعر في بلدي بقايا
نُطارَد بالحجارة في المداشر
فكيف أقول يا وهران هذي
الحياة جميلة وأنا المحاصر؟ [1]

إن الشاعر يحيل إلى وضعه ضمن فضائه الاجتماعي، مبديا حاله النفسي الرهيب تجاه ما يلاقيه من تنكر وحصار، وهو ما جعله يتساءل عن جدوى التغني بالحياة، إن كانت مليئة بالمشاكل، والتساؤل هنا يكشف عن موقف شعري خاص من الشاعر تجاه واقعه القامع، الذي يغيب الفعل الإبداعي، ويقمع دوره في الحاضر.

ويحيل عبد الله حمادي إلى وضعه، وخوفه من أن يكتب شعرا كاشفا للواقع متطلعا ومستشرفا للأفضل، ذلك أن البيئة لا تسمح له بذلك، ما يجعله مواريا لأفكاره ورؤاه:

تنام الأفكار الخضر
في ذاكرتي
أصلي ركعات العشق
خلف ملامحها،
أمد راحتين إلى المولى
طمعا أن يحشرني
في قائمة المسكوت
عن سوابقهم
أنهض من ذاكرة

---

1) علي ملاحي: أشواق مزمنة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 49 .

الأوجاع،،،
أمني النفس بشعر
لم يتوضأ من إبريق،
لم يركع في محراب
البوح
أو يهتك أستار النور [1]

إن الرقابة هي الحالة السائدة التي تعيق المبدعين عن إبراز فاعليتهم في بيئاتهم، لذلك نجد سمير رايس يحيل إلى الوضع السيء من خلال حوار بينه وبين أحد الأصدقاء، والذي اتسم بخاصية الهمس للدلالة على حجم الحصار الذي تعيشه الفئة المثقفة، حتى أن الحزن لديها ممنوع ومراقب، مما يجعل أغلب الشعراء يكفون عن الفعل الإبداعي والخوض بفاعلية في بيئاتهم:

ضمني واحد وهمس:
" تقلدتني الليالي وهي مدبرة
كأنني صارم في كف مهزوم"
بعدها..
مسح
الحزن
من
قلبه
واحترس
.....
كان يدرك أن الدروب الجميلة
مخطرة،
فتحسس وحشتها..

1) عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1 ، 2011 ، ص 134، 135 .

لم يلذ بالقصيدة إذ ذاك
واختار أطفاله..
قال لي – ذات حزن – :
" سأقصر حزني على كبدي
فلست الوصي على أحد.." [1]

وإذا كان التغييب في غالبه يتحقق نتيجة للحصار والقمع واللامبالاة، فإنه أحيانا يكون بالاغتيال الحقيقي الذي يغيب المبدع تماما عن الحياة، وهذا ما أشار إليه الشعراء بألم وبكاء وحسرة على المغتالين، وعلى أنفسهم؛ لأنهم مستهدفون ومطاردون، تقول رشيدة محمدي عن اغتيال عز الدين مجوبي[2] مسرحي جزائري اغتيل في العشرية:

كان عز الدين
خفقة من القلب
تطلق موته أغنية
ومرثاه قسما
من الحليب الابتسامة [3]

وتتحسر ربيعة جلطي على اغتيال بعض الوجوه الثقافية[4] بالقتل ثم النسيان، محيلة بذلك إلى البيئة الثقافية المميتة والمغيبة للإبداع:

سلام عليك يا علولة، يا صديقي الكبير
سلام يا بختي، يا عصفور الأحلام وساموراي التيه
يا يوسف سبتي أيها الصوفي غريق المعنى،

---

1) سمير رايس: ملح الأحبة، ص 43 .

2) عز الدين مجوبي: ممثل من مواليد 1947 بسكيكدة شرق الجزائر، بدأ نشاطه التمثيلي منذ الستينات، تقلد عدة أدوار في المسرح والسينما، ومارس الإخراج المسرحي، كما تقلد عدة مناصب إدارية فعين مديرا لعديد المسارح الجهوية، حث في مساره المسرحي على نبذ العنف والإرهاب، اغتيل في 22 فيفري 1995 أمام الباب الخلفي للمسرح الوطني محي الدي بشطارزي بالعاصمة، حيث كان يشتغل مديرا.

3) رشيدة محمدي: شهادة المسك، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1 ، 2001 ، ص 16، 17 .

4) علولة كاتب مسرحي، بختي بن عودة كاتب وصحفي، يوسف سبتي كاتب وشاعر وروائي، جمال عمراني صحفي، حكيم مطرب شاب جميعا اغتيلوا في العشرية السوداء.

يا جمال الزعتر، يا هزار قسنطينة حكيم يا.زيا..

.....

وقد توزعتم في فاكهة الأشجار

وتسللتم إلى مياه الروح

وطوقتم الأرض بمهرجان قزح

هربتكم الدنيا من دمنا

لنزرع نشيدكم بأرض بعيدة..[1]

وإذا كان أغلب الشعراء الجزائريين قد أبرزوا وضعهم الثقافي، ووضع الثقافة عامة، من حيث حصارها وقمعها واغتيال الفاعلين في المجال الثقافي، فإن شعراء آخرين نظروا إلى البيئة الثقافية من زاوية أخرى، حيث رصدوا طبيعة التفكير والتعامل ونوعية الفعل الثقافي السائد، والمتسم بالاستغلال والمجاملات والكذب والخيانة، إذ لم يجعلوا انهيار الثقافة ناتجا عن السياسة وحسب، بل أرجعوه إلى سلوكيات المثقفين في حد ذاتهم، وإلى طبيعة تفاعل المجتمع مع الفعل الثقافي.

يشير عثمان لوصيف إلى إحدى الهيئات الثقافية في بيئته، والتي يغيب فيها الفعل الثقافي الجاد بسبب المثقفين في حد ذاتهم، فيقول:

جاحظيون

كل موائدنا طافحات

بهذا الغثاء

وهذا الهراء

نلوك حروفا محنطة

مات فيها العبير

ومات الأوار الذي يتسعر

نتلاقى كما يلتقي الميتون

هياكل عظمية تتصدأ

أو تتقصدرْ [1]

---

1) ربيعة جلطي: كيف الحال، ص 107، 108 .

ويقف أحمد عبد الكريم على مظاهر التنكر للمبدعين في بيئته من طرف أهل الإبداع أنفسهم، متطرقا لوضعية إرث الرسام الراحل محمد خدة[2]، الذي لم يلتفت إليه أحد حينما كان حيا، ولا أُلتفت إلى قيمة إبداعه الفني بعد رحيله، مما يحيل في العمق إلى الانفصال والتميع الذي تتسم به الثقافة وبعض أهلها:

هلموا لتكتحلوا بالتناغم
والحمرة السادرة
هكذا صحتَ فينا
ولم ننتبه...
كيف نمنا على ريشة سامقة
.....
لكنهم حينما انتبهوا
كنت أنت
على صهوة الطيف
تخترق الغيب
ترسم تجريدة الآخرة [3]

وداخل هذه البيئة القامعة سياسيا واجتماعيا وثقافيا، والتي تتسم بالخراب والفساد، مما يعيق الفعل الإبداعي للشعراء، نجد التفاتا يسيرا منهم إلى واقعهم الشخصي الذي له نصيب من دوامة الواقع، حيث يرتسم هذا الواقع في شكل خيبات وانهيارات وغربة حادة عبر عنها الشعراء بأشكال مختلفة.

يقول عثمان لوصيف معبرا عن فقره وضيق حاله:

أيها الملك الأزلي
المتوج بالفقر

---

1) عثمان لوصيف: المتغابي، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، 1999 ، ص 91 92 .

2) محمد خدة: فنان متعدد التوجهات، وأحد أعلام الفن التشكيلي بالجزائر من مواليد 14 مارس 1930 بمستغانم، برز في فنه الاهتمام بالعمران الإسلامي، والشخصية الجزائرية، والطبيعة الخلابة، توفي سنة 1991.

3) أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص 73 ، 75 .

قم نفذ الخبز والزيت
قم نفذ الملح والغاز والأشربة
قم فراخك يبكون من سغب
ورفيقة عمرك..تلك العليلة
تلك النحيلة
تزفر من ألم..
تشتهي جبنة
تشتهي قهوة وحساء
وفاكهة غضة الطعم
طازجة
طيبة [1]

وإذا كان لوصيف قد أنهكه الفقر وأتعبته المسغبة، فإن نور الدين درويش قد أرهقته محاولات اغتياله في العشرية السوداء، وإشاعات موته التي أتعبته، وأتعبت عائلته خاصة والدته فيقول:

وما مت..
لكنه الرعب يسكن قلب القذيفة،
أخطأني الموت،
تلك الشرارة في مهدها انطفأت؛
كاتم الصوت فاجأها،
فاعتراها الذهول [2]

إن الشاعر وإن بدا هادئا إزاء محاولة اغتياله، فإن إشاعة موته عديد المرات هو ما أثر فيه كثيرا، مدركا أن هناك من يتمنى موته وتغييبه، وهو جانب مهم يحيل إلى البيئة التي يعيش فيها الشاعر، والتي صار فيها مستهدفا، غير قادر على تفعيل دوره الإبداعي:

للغرفة الخضراء نافذة تطل على جهنم

---

1) عثمان لوصيف : أبجديات، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997 ، ص 77 .
2) نور الدين درويش: مسافات، ص 47 .

وعلى امتداد الجرح تسبح عقرب
وبآخر الأسوار قافلة تبشر بالعذاب
وبداخل التابوت مأتم
وعيون أمي لا تكف عن السؤال
هذا قميصي قد من دبر..وتلك صحيفتي
أماه أين جريمتي؟
وعيون أمي لا تصدق ما يذاع
لا تقرئي الصحف التي شربت دمي
لا تقرئيني في أساطير النساء
لا تقرئيني في مراثي الأصدقاء
وعيون أمي لا تمل من الكلام [1]

إن الواقع الشخصي للشعراء هو جزء مما يعيشونه في بيئاتهم، والذي يتداخل مع المظاهر السياسية والاجتماعية والثقافية؛ لأنهم جزء من المجتمع الذي يعيش أزماته على نطاق جمعي وفردي، فهذه ربيعة جلطي ترصد نتائج تغربها مع أسرتها في العشرية السوداء، نتيجة للوضع السياسي المتردي:

وإذ نذهب يا صغيرتي،
لمن نترك النهار والأصدقاء
لمن نترك نوافذنا والضياء
والوجوه والتحايا
والأغاني الرديئة في الإذاعة
لمن نترك ألعابك
وظلال المكان الشجية
.....
أريج القهوة العشية،
والباب المحزم بالأخطار [1]

---

1) نور الدين درويش: مسافات، ص 56، 57 .

إن الشاعرة تحيل إلى مأساتها بعمق، من حيث الإشارة إلى مواصفات الانتماء الذي يبدو ظاهريا مرتبطا بالمكان، ولكنه في العمق يشير إلى البعد التاريخي والاجتماعي الذي تنتمي إلى فضائه الشاعرة، حيث أقامت إزاءه أسئلتها المصيرية، وهي تستعد للرحيل المؤلم.

لقد وقفنا عبر البنية الواقعية لموضوعة البيئة على عديد الظواهر التي تقاسمها الشعر الجزائري المعاصر، من حيث الرصد والوصف وطرح الأسباب والنتائج، وقد تنوعت مظاهر البيئة بين المظهر السياسي والاجتماعي والثقافي والشخصي، والتي رصدنا من خلالها أشكال التبيؤ الشعري مع مكونات البيئة، حيث وجدنا أن الشعر الجزائري لا يميل إلى رصد الظواهر الطبيعية، وإنما يكتفي بالظواهر البشرية، التي طرح منها ما يشكل عامل خطر على المجتمع في وجوده وحركته الزمكانية، حيث أشار أغلب الشعراء إلى مختلف المظاهر التي تدل على الفساد والهوان، سواء أكانت سياسية أم اجتماعية أم ثقافية، ولم نجد أي شاعر يلتفت إلى المظاهر الإيجابية التي تنتشر في بيئته، فيثمنها ويشير إلى أهميتها، كما وقفنا على ثلاثية هامة تدل على طبيعة الموقف المتخذ من طرف الشعراء الجزائريين، الذين يشتركون في رصد مظاهر معينة دون أخرى، فمن الناحية السياسية لا نجد أي شعر سياسي تبرز فيه آثار حزبية معينة، وطرح السياسة كموضوعة بيئية بشرية لا يخرج عن نطاق رصد خطابات السلطة وممارساتها في الواقع، والتي غالبا يشار إليها بالفساد والتسلط والقمع على المستوى الداخلي، والانبطاح والاستسلام والتخاذل على مستوى العلاقات الخارجية، ونتيجة لذلك فإن رصد المظاهر الاجتماعية لا يخرج عن نطاق الانهيار والتأزم، والذي يعده الشعر الجزائري نتاجا لمساوئ السياسة، إلا أن تتبع مظاهر الانهيار يبدو مقننا في الشعر الجزائري، إذ لا يخرج عن رصد الصراع الحاصل بين الشعب والسلطة، ولا يقف بعمق على بقية المظاهر كالفقر والجهل والجريمة باعتبارها نتاجا لغياب الوعي الأخلاقي، بمعنى أن المشكلة الاجتماعية قد طرحت في الشعر باعتبارها مشكلة سياسية ونتاجا للسياسة، وحتى البعد الأخلاقي الذي انطلق منه الشعراء في رصد مظاهر الانهيار والفساد، لا يخرج عن كونه محصلة سياسية كظاهرة الإرهاب مثلا، أما من الناحية الثقافية فإننا نجد أن الشعر الجزائري لا يلتفت إلا إلى وضع الثقافة

---

1) ربيعة جلطي: كيف الحال، ص 33، 34 .

والمثقفين، من حيث محاصرتهم وقمعهم من طرف السلطة، ولا يقف على دور الثقافة إن كان لها تأثير في وقوع بعض المفاسد الاجتماعية، حيث يرصد الشعراء وضعهم داخل المجتمع الذي ينبذهم، وصراعهم المستمر مع السلطة، وقليلون أولئك الذين التفتوا إلى تردي الثقافة في حد ذاتها بسبب سلوكيات لا علاقة لها بالتحضر والتقدم.

إن رصد البيئة في مظاهرها السياسية والاجتماعية والثقافية، لا يمكن أن يؤسس وحده لموضوعة البيئة في الشعر؛ لأن البيئة ليست مجرد ظواهر ومكونات، وإنما هي في عمقها مجموعة علاقات متشابكة ومتعددة، فهي تؤثر وتتأثر، ولا تتسمى بيئة إلا لوجود تفاعل متنوع بين عناصرها ومكوناتها، وبما أن الإنسان عنصر من عناصرها، فإن عملية تأثره وتأثيره، والتي تسمى تبيؤا هي التي تمثل لب البيئة، التي لا تكتمل موضوعيا إلا بطرح مظاهر تأثيرها وتأثرها، وهذا ما تكشف عنه بقية البنيات.

2-البنية النفسية:

إن التعبير عن الواقع ومظاهره باعتباره شكلا من أشكال البيئة التي يعيش فيها الشعراء، هو في عمقه نابع من تأثر الشعراء بذلك الواقع، وهذا التأثر يكشف عنه تعبيرهم عن بعض مظاهره التي يقفون منها متأملين، ومن خلال الكشف أيضا عن طبيعة حساسيتهم تجاه تلك المظاهر، والآثار النفسية الناتجة عن ذلك؛ لأن الشاعر في تعبيره يبقى متأثرا بالعصر والبيئة، وكل ما يحيط به سواء عبَّر عن ذلك أم عبَّر عن إحساسه؛ لأن إحساسه ذاته وليد هذه العوامل إلى مدى كبير، فالشاعر يستطيع أن يعطي صورة لعصره في الوقت الذي يتحدث فيه عن نفسه وخواطره وخلجاته،[1] وهذا الوقوف على الخصائص النفسية للشعراء تجاه ما يعيشونه في بيئتهم، هو جزء مما يشكل الوعي الشعري لديهم، حيث يمثل هذا الوقوف ملمحا من ملامح الوعي بالذات، وهذا الوعي أساسي في عملية التبيؤ، خاصة إذا كان الشاعر يسعى إلى التغيير لا مجرد المراقبة والتأمل؛ لأن التغيير في الشعر يبدأ من مرحلة الوعي بالذات[2]، وهذا الرصد للمشاعر الإنسانية تجاه المتغيرات، والذي يؤسس

1) سيد قطب: مهمة الشاعر في الحياة وشعر الجيل الحاضر، دار الشروق، القاهرة، مصر، د.ت، ص 91 .

2) محمد فتوح: جدليات النص الأدبي: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1 ، 2006، ص 21 .

للذات وعيها بنفسها، هو الذي يجعل تأريخها لمشاعرها بمثابة تأريخ للواقع وعلاقاتها به[1]، وهي عملية وإن كانت معقدة، ولكنها ضرورية في سير النص الشعري، وفي تأسيسه لعلاقاته داخل البيئة، ولأن الشاعر يفكر بقلبه المتأمل[2]، فإن المشاعر تمثل المادة الرئيسة للكشف عن بنيانه النفسي تجاه البيئة، وللكشف عن مواقفه ورؤاه، وهذا ما تم رصده من خلال هذه البنية في المتن الشعري الجزائري المعاصر، التي كشفنا عبرها عن أهم الانفعالات والحالات النفسية التي تميز الشعراء الجزائريين، تجاه ما يعيشونه في بيئتهم من مظاهر قمع وفساد وهوان، والتي كان لها أثرها الخاص، فاشتركوا في عديد المشاعر النفسية التي تمثل نتاجا جمعيا لآثار البيئة عليهم كفئة مثقفة ومبدعة، تراقب الواقع وتستفسر وتتطلع نحو المستقبل.

يشترك الشعراء الجزائريون في إدراكهم لعمق أثر البيئة سياسيا واجتماعيا وثقافيا عليهم باعتبارهم مكونا من مكوناتها، وركيزة من ركائزها، وهذا الإدراك الذي يتم بفضل الوعي الشعري لديهم، هو الذي يمكنهم من تحديد أكثر الظواهر تأثيرا على وجودهم ووعيهم وإبداعهم، ومن فهم طبيعة تبيؤهم الذي يتحقق عبر أشكال تفاعلية متعددة تنطلق من البيئة نحو الإنسان، ومن الإنسان نحو البيئة، وإدراك المستوى الأول هو ما يمثل وعيهم بأثر البيئة عليهم، وملامستهم لآثارها على ذواتهم، وهو شكل من أشكال الوعي بالذات التي تدرك موضعها من البيئة، وموضوعة البيئة في البنية النفسية تتمظهر باعتبارها تأثيرا وتفاعلا داخل وسط يمثل الإنسان مكونه الرئيس، ويمكن القول إن أشكال البيئة الخارجية التي رصدها الشعراء في شعرهم عبر مظاهرها السياسية والاجتماعية والثقافية، شبيهة بأشكال البيئة الداخلية النفسية لدى الشعراء من حيث انهيارها وخرابها وتأزمها، حيث تتسم نفسيات الشعراء بتقاسم أحوال خاصة أغلبها سلبي، يعد الاغتراب أبرز سمة فيها، والذي تتنوع مظاهره وأسبابه ونتائجه بين حزن وضياع ويأس وعجز وخوف ووحدة..وغيرها من الأحوال التي تشكل قاسما مشتركا بين الشعراء.

---

1) إبراهيم أبو عواد: مدخل إلى علم اجتماع القصيدة، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1 ، 2009، ص 49 .

2) وائل غالي: معرفية النص، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998 ، ص 208 .

يمثل الاغتراب القاسم المشترك الأكثر حضورا لدى الشعراء، وهو مظهر كما يبدو في الشعر الجزائري، ناتج عن الوضع السياسي والاجتماعي والثقافي المعيش المعبر عنه ضمن البنية الواقعية، ونادرا ما تكون أسبابه شخصية ناتجة عن واقع شخصي؛ لأن مظاهر الفساد والحصار والانهيار والتأزم، لا يمكن لها أن تُنتج سمة نفسية متوازنة ومستقرة، بغض النظر عن طبيعة الاغتراب أكان إجباريا أم اختياريا من طرف الشاعر، لأن الاغتراب في عمقه هو اضطراب في العلاقة مع الآخر، وتغير وتبدل في وظيفة التواصل بين الفرد والآخرين[1]، وهذا الاضطراب لن ينتج سوى نفسية منهارة ومضطربة، ولو كان الواقع هادئا ومستقرا، ويتنوع طرح هذا الأثر النفسي المشترك ما بين الشعراء، فهناك من يبرزه على أنه أثر جمعي واقع على فئات عديدة من المجتمع، وهناك من يكتفي برصده في شخصه فقط.

يقول حسين زيدان عن اغترابه الذي كان اختيارا من طرفه، هروبا من قسوة الواقع:

وعجبت لزيف مغامرة
أترفت بالنساء
وقد جعلوا من سواد العيون
سماد البطولات/ بئس السماد
ومن أجل ذلك كنت غريبا
وأيقظت في روحي الجسدين:
–بلادي أنا
–واغترابي بلادي
ولست على صهوة لليقين
ولكن أميل
أميل إلى الاعتقاد [2]

إن اغتراب الشاعر وإن كان اختياريا، فهو نتاج لشعوره بالوحدة، وبعدم التجانس داخل محيطه فكريا وسلوكيا، ذلك أن الاغتراب هو في عمقه شعور بالوحدة نتيجة انعدام

1) dictionnaire de psychologie, édition Bordas, Paris, 1980, p :50.

2) حسين زيدان: شاهد الثلث الأخير، ص 95 ، 96 .

علاقات عميقة بين الفرد والآخرين في مجتمعه[1]، والذي أدى بالشاعر إلى اختيار الاغتراب بديلا عن التواصل مع الآخرين، لعدم إحساسه بوجود روابط عميقة بينه وبينهم، وهو ما يكشف عن أثر البيئة التي يغيب فيها التجانس والتحاور وتقبل الآخر المختلف، مما يجعل الاختلاف نقمة وقضية ذات أبعاد خطيرة من أبرز آثارها شعور الناس بالاغتراب.

يعبر عثمان لوصيف عن اغترابه الحاد، رغم فاعليته في مجتمعه من خلال امتهانه للتدريس، والذي لم يشفع له أن يكون ذا شأن، مما يجعله يحس بالاغتراب الذي لم يكن فعلا اختياريا، بل إحساسا داخليا ناتجا عن أثر البيئة التي تتسم أخلاقيا بانتشار مظاهر القهر والاحتقار:

كل من حوله
يرمقونه بنظرات الازدراء
يحتقره العمدة والمدير
يحتقره القاضي والوزير
لا يلتفت من حوله
إلا الأطفال الفقراء
غريب حتى في بيته [2]

ويعدد يوسف وغليسي أسباب اغترابه في بيئته:

ألجأ الآن وحدي إلى " الغار"
لا أهل..لا صحب..إلا الحمامة والعنكبوت
غربتني الديار التي لا أحب ديارا سواها
ولكنني متعب..متعب من هواها [3]

ويقول أيضا:

---

1) كمال الدسوقي: ذخيرة علوم النفس، الدار الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1988 ، ص 77 .
2) عثمان لوصيف: الإشارات، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، 1999، ص 67 ، 68 .
3) يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص 38 .

غريب على شرفات المدينة
أجتر عهدا تليدا..
وحيد على ربوة الماضي،،
وحيد،، أنوح على دمنة الذكريات وحيدا [1]

إن الشاعر وهو يعبر عن غربته في واقعه، يؤكد على شعوره بالوحدة، وعلى إحساسه بالتعب نتيجة هذا الشعور، وهو ما يبرز طبيعة العلاقة بينه وبين بقية الناس في بيئته، وأثر البيئة في حد ذاتها، عندما يكون لها الدور العميق في فصل الناس بعضهم عن بعض، وهذا الوعي بالذات في اغترابها هو في عمقه محاولة للتشبث بالواقع رغم المعاناة، وقد عبر الشاعر عن ذلك بقوله (الديار التي لا أحب ديارا سواها)، حيث أبان عن عمق الرابط الشعوري بينه وبين بيئته رغم التنكر والحصار.

وإذا كان الاغتراب لدى الصوفيين هو ظاهرة إيجابية؛ لأنه يوفر الطمأنينة والسكينة[2]، فإن الشاعر ياسين بن عبيد يرصد أشكال اغترابه بعيدا عن أي إحساس بالاستقرار، بل يبدي ألمه وحزنه من تأثير الواقع الذي لا يتقبل فعله الإبداعي، وبالرغم من سلوكه مسلكا صوفيا، إلا أنه في العمق يكشف عن حاجته إلى الحضور في واقعه، وهو ما يبرزه إحساسه بالحزن نتيجة عدم تمكنه من تفعيل دوره الإبداعي في مجتمعه:

في ثقوب العمر أحلامي غريقة
أنا غيري
غربتني أغنياتي
وأشاع الليل في صدري بريقه
يا حطامي
يا أغاني الجديدة
يا خطى تمشي ورائي

1) يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، إبداع، الجزائر، ط1 ، 1995 ، ص 38 .
2) عبد القادر عبد الحميد زيدان: التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، د.ت، ص 11 .

وأمامي يعزف الحزن نشيده [1]

وتتعدد أشكال الاغتراب في الشعر الجزائري باعتبارها إحدى محصلات البيئة؛ لأن اغتراب الشاعر ناتج عن البيئة القامعة والمحاصِرة، والتي لا تسمح بالكثير من الحرية، وإحساس الشعراء بالاغتراب قد يكون ناتجا عن الأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية المضيقة، وقد يكون ناتجا عن وضع الشاعر الواحد في واقعه من حيث محاصرته، وعدم الاهتمام به، أو حتى محاولات اغتياله كما حدث مع الشاعر نور الدين درويش، وتتنوع أشكال الاغتراب في المتن الشعري الجزائري عبر أحاسيس متعددة، تنبئ عن عمق الأزمة التي تعيشها فئة الشعراء، من حيث عدم قدرتها على الاندماج، وتحقيق اتصال بنَّاء في بيئتها، ومن بين تلك المظاهر التي تحيل إلى الاغتراب نقتطف بعض النماذج الشعرية الدالة عليها، حيث يرصد عز الدين ميهوبي إحساسه باليأس في بيئته المنهارة جراء العنف الدموي، الذي عاشته الجزائر في العشرية السوداء، وإحساس الشاعر وإن بدا ظاهريا ناتجا عن أثر البيئة، فهو في أحد تشكلاته نابع من إحساسه بالاغتراب داخل واقعه، ومن عدم قدرته على فهم الراهن:

متى؟
إنه الليل يأتي..
يجيئون أو لا يجيئون..
لا فرق..هم يعرفون..
وانتظر الموت تحت الجدارِ
سلوني غدا..
ربما كنت حيا..وقد لا أكونْ
وحدهم يعرفونْ[2]

1) ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا وشمسا، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007، ص 14، 15 .
2) عز الدين ميهوبي: كاليغولا، ص 65 .

ولا يظهر أثر البيئة لدى الشاعر عز الدين ميهوبي عبر إحساسه باليأس، بل يمتثل أيضا من خلال شعوره العميق بالتعب نتيجة ضغط البيئة عليه، وهو يحاول قراءة الواقع وتقديم الحلول، وهذا التعب ناجم عن خاصية الشعر في حد ذاته، الذي يجعل الشاعر يفكر بقلبه المتأمل عبر الحدس[1]، ولذلك يبرز أثر البيئة على المشاعر التي تتشكل تحت رحمة المعاناة والضغط المتواصل :

يا هذا الشاهد..

حاصرني الإعياءُ

وكل مدائن هذا الكون تطاردني..

وتكافئ من يقطع كفي

بوسام..يحمل شارة قوس النصر [2]

ويعبر عبد الله العشي عن إحساسه بالملل نتيجة الواقع المتردي، المثقل بانهياراته السلوكية والفكرية، مما يولد في داخله معاناة الاغتراب التي تظل مظهرا ناتجا عن صراع خفي أو معلن بين الشاعر وبين بيئته[3]، والذي جعله يتطلع إلى التغيير على مستوى الرؤية ثم الواقع:

أنا جئت من مدن الخرافة...

مثقلا بحطام أصنامي

وأوثان الغواية...

فافتحي للعاشق المعبد [4]

إن تطلع الشاعر نحو التغيير ما يلبث أن يصيبه العطب والانكسار، نتيجة الواقع المنهار، مما يجعله يحس بدنو أجله وأجل فعله الإبداعي، والذي قد يعود إلى أثر البيئة، أو إلى قدرة الشاعر المنهكة أمام ضغط الراهن:

كم تبقى من العمر؟

---

1) وائل غالي: معرفية النص، ص 208 .

2) عز الدين ميهوبي: النخلة والمجداف، ص 19 .

3) عبد الناصر هلال: رؤية العالم في شعر أمل دنقل، ص 17 .

4) عبد الله العشي: مقام البوح، منشورات جمعية الشروق الثقافية، باتنة، الجزائر، 2007 ، ص 47 .

ها أنا أدنو من القبر،
منكسرا، متعبا، مطفأ الحلم، مرتجفا،
ذاهبا في نشيد الذهاب [1]

يشير علي ملاحي بأسى إلى عمق اغترابه وفشله، في واقع يحاصره ويحد من فاعليته، ومأساة الشاعر هنا أن اغترابه لا يتعلق بالبيئة فقط، بل في علاقته بذاته أيضا؛ لأن الاغتراب عن النفس ينتج عن غياب المغزى الذاتي والجوهري الذي يؤديه الإنسان[2]، وهذا ما أبداه الشاعر حينما عبر عن عجزه، وعدم قدرته على تفعيل دوره، عبر التساؤل الذي يكشف حيرته:

كيف أحمل نبضي وأسكن هذا القدحْ
وأنا شاعر لم يجد وجهه في مسافات حلم الرياحْ [3]

وترصد وسيلة بوسيس مظاهر ضياعها، نتيجة غياب حبيبها الذي غادر الوطن، وهي هنا تشير إلى واقع شخصي كان له أثره العميق في ذاتها، فتشكل داخل عملها الإبداعي ضمن لحظة بالغة التعقيد والالتباس، توقف فيها الزمن الواقعي، وتحرك الزمن النفسي[4]، حيث صار المحرك الوحيد لحضورها إحساسُها بالضياع دون غيره:

ضعت أين السما
أنني لست أرى
في ضلوع المنحنى
قبسا يرتب للطيور طريقها
كي تنطلقْ [5]

ولأن الوحدة من أشد أشكال الاغتراب الذي يجعل المغترب منفصلا عن بقية الناس نفسيا وفكريا، فإنها تتكرر على مستوى البنية النفسية، ولدى العديد من الشعراء الذين أبانوا عن

---

1) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص 30 ، 31 .
2) عبد الناصر هلال: رؤية العالم في شعر أمل دنقل، ص 60 .
3) علي ملاحي: أشواق مزمنة، ص 57 .
4) سيف الرحبي: ذاكرة الشتات، دار الفارابي بيروت، لبنان، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، دولة الإمارات العربية المتحدة، ط1، 1991 ، ص 25 .
5) وسيلة بوسيس: أربعون وسيلة وغاية واحدة، ص 13 .

انفصالهم، وعن توقهم إلى مجاوزة ما يعيشونه من تفكك نفسي، ولأن الاغتراب ليس وليد لحظة، ولا هو قائم لبضع سويعات، فإنه يؤدي بالشعراء إلى الإحساس بالتعب مما يلاقونه من مصاعب في بيئاتهم، التي تتسم بالفساد والانهيار، ولذلك يتحول الشاعر النذير بوصبع إلى كيان محترق متماه مع احتراق بيئته:

ناديتكم..وبكيت كالطفل الذي
أنسته بلواه الصبا والمربعا
وخرجتُ من وطني غريبا متعبا
وأجبت دربي – دون وعي – إذ دعا
.....
دوامة بمجاهلي، وحرائق ينمو بها زمني المضاعْ..
ومتاهة وسط الفراغ تآكلت فيها الخطى..
ليل وسبعة أبحر، ورحلت محترق الشراعْ..
كل العواصف ترتدي جسدي الغريقْ..؛
وتعيش في بلدي المشاعْ.. (1)

وإذا كان شعور الوحدة القاسم المشترك بين الشعراء، فإنه لدى زينب الأعوج قضية نسوية تخص كل امرأة في هذا العالم، لأنها تنطلق في وعيها الشعري من فكرة اضطهاد المرأة، وعدم تحقيق المساواة لها:

متعبة أنا
يفضحني صحوي
أنكمش..أنغرز فيَّ
أتنفس صدأ..صديدا
.....
يسكنني البحر..
يمارس معي
لعبة الغربة

1) النذير بوصبع: حصاد الطين والظلمة، دار الوعي للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008، ص 11 ، 23 .

والترحال
أنا الكبيرة
في الحزن..
أنا النسي
المنسي [1]

ويعبر أحمد عبد الكريم عن عزلته القاتلة؛ حيث لا ملاذ سوى الشعر، فحين تغيب العلاقات الإنسانية يبحث الشاعر عن بديلها، والذي لا يتحقق إلا عبر الممارسة الشعرية؛ لأن الفن هو في إحدى وظائفه رفيق الإنسان الساعي إلى اكتشاف ذاته والعالم من حوله، فهو صنو إنسانيته[2]، ومرشده إلى مواطن السلام والاستقرار:

أيها الألف، الإلف
أنتَ عصاي أهش بها على عزلتي
حين ينزغني الهذيانْ.. [3]

لقد كانت الأحوال السلبية هي القاسم المشترك بين الشعراء الجزائريين في رصدهم لآثار البيئة على مشاعرهم، حيث تقاسموا الإحساس بالغربة نتيجة الظروف القاهرة سياسية كانت أم اجتماعية أم ثقافية، وقد لعبت هذه الأخيرة دورا كبيرا في تعميق ذلك الإحساس، خاصة لِمَا يُلاقيه الشعراء من حصار وقمع وعدم اهتمام، مما يجعلهم غير قادرين على تفعيل دورهم الإبداعي في بيئاتهم، ولذلك تقل الأحوال الإيجابية في شعرهم منحصرة في بعض التفاؤل المرتبط بالمستقبل لا بالحاضر، وهو قاسم يدل من جهة على دور البيئة القامع لظهور بصيص الأمل في الواقع الحالي، ومن جهة ثانية يحيلنا إلى طبيعة الوعي السائد الناتج عن أثر البيئة، والمرتبط باليأس والاغتراب والإحساس بالضياع والعجز والخوف والحيرة والتشاؤم..وغيرها من الأحوال السلبية الطاغية في الشعر الجزائري، وهي نقطة مهمة توصلنا إلى طبيعة التفاعلات الناتجة بين البيئة الجزائرية والشعراء من حيث عمق تأثير أحدهما على الآخر.

---

1) زينب الأعوج: رباعيات نوارة لهبيلة، ص 32 ، 40 .
2) إيليا الحاوي: في النقد والأدب، ج2 ، ص 08 .
3) أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص 11 .

إن الأحوال الإيجابية ورغم قلتها تنحصر في حال التفاؤل، الذي يشترك في إبرازه الشعراء الجزائريون بشكل نادر مرتبط بما هو آت في المستقبل، وكأنهم يؤمنون بعدم التغيير نحو الأفضل في الواقع الحاضر، لما يتسم به من سمات تجعلهم متشائمين على الدوام، يقول حسين زيدان متفائلا بمستقبل زاهر ومهم:

لا بد أن يأتي محمدُ
صهوة للانتصارِ
وللمحبة والسلامْ
لا بد أن يأتي غبوقا
رغم أنف اللائكية والنظامْ
.....
أبشر: فكل تصعلك يأتي بأحمد في
(حِرا)
ما بعد هذي الجاهلية يا أخي
إلا رسول قادم:
في عقله: إقرأ
وفي أنفاسه: أم القُرى.. [1]

وإذا كان حسين زيدان قد عبر عن تفاؤله انطلاقا من البعد الديني، الذي أقام من خلاله تصوره إزاء المستقبل، فإن عثمان لوصيف يؤسس تفاؤله على تصور قومي يؤمن بتحقق الوحدة العربية مستقبلا فيقول:

سينقشع الليل عن أفقنا
لا محالة يوما
ويولد من كل أوجاعنا
وصباباتنا
طائر عربي

---

1) حسين زيدان: شاهد الثلث الأخير، ص 24 ، 25 .

يغرد مجدا

يهزجنا حيه ملء المدى [1]

وتتمسك ربيعة جلطي بالأمل متفائلة بغد جميل، تغيب فيه المعاناة، ويهلك فيه القمع، محولة تطلعها من الحاضر نحو المستقبل، وهو ما يحيل إلى وضع نفسي منهار، غير قادر على استنبات الأمل في الراهن:

في الربيع القادم سأصير أجمل

ستأتي أمي تلفني بشعرها الأطول

تهدهد عيونها السود أطفالي

تلم الليل عني، وأنياب الكواسرْ [2]

إن التفاؤل في الشعر الجزائري لا ينم عن بيئة مزدهرة يجد فيها الشعراء ملاذا آمنا– لأنهم لم يعبروا عن الواقع إلا من حيث سلبيته– بقدر ما يمثل شكلا من أشكال مقاومة فسادها وانهيارها وخرابها، ولذلك لا نجدهم يلتفتون إلى ما هو جميل فيها، ولا يقفون منها موقف المتفائل أو المستكين لتأزمها، وإنما نجدهم يعبرون عن قهرهم وإحساسهم الأليم بظروفها ومظاهرها، هذا التعبير الذي يتخذ في بعض أشكاله التفاؤل ميزة من مزايا المقاومة والتشبث بالأمل القادم، وهو ما يشكل مظهرا من مظاهر بنية سلوكية نكشف عنها فيما يأتي.

3–البنية السلوكية:

إن قلة التفاؤل والأمل لا تعني استسلام فئة الشعراء لبيئتهم، وما تحويه من واقع مؤلم، ولا لأحوالهم السلبية القائمة على الحزن والاغتراب والحيرة والضياع..إلخ، بل إننا نجدهم يؤسسون تبيؤهم على مجموعة من المواقف التي بفضلها يحاولون التأثير في بيئتهم، حيث نجد نوعين من المواقف المتخذة من طرفهم، الأولى انفصالية والثانية اتصالية، ذلك أن ظروف البيئة وظواهرها ومتغيراتها، والتي كان لها تأثير متشابه ومتقارب من الناحية

1) عثمان لوصيف: أبجديات، ص 56 ، 57 .

2) ربيعة جلطي: كيف الحال، ص 71 .

النفسية للشعراء، وعلى مستوى تشكل الوعي الشعري في تعالقه مع بقية أنماط الوعي، كان لها الأثر نفسه في تحديد مواقفهم إزاءها، ولكنه تأثير محدود مقارنة بدور الذات الشاعرة في تحديد مواقفها، ذلك أن الشاعر الواحد تتأرجح مواقفه بين اتخاذ الانفصال أو الاتصال فعلا تبيؤيا، ناتجا عن قدراته وطبيعة الظروف المحيطة به.

إن اشتراك الشعر الجزائري في طبيعة المواقف يخضع في عمقه إلى التصور الثقافي، الذي يعتبر المسؤول والرئيس عن تحديد وتقنين علاقة الإنسان بالبيئة، هذا التصور الذي يترسخ طبعا عبر أشكال عدة مثل الدين والفلسفة...[1]؛ لأن الثقافة هي العلاقة العضوية التي تربط بين سلوك الفرد وأسلوب الحياة الاجتماعية[2]، ونحن هنا لا نريد الكشف عن طبيعة التصورات التي دفعت بالشعراء الجزائريين إلى اتخاذ الانفصال أو الاتصال موقفا؛ لأننا سنكشف عنها في المدخل الفكري، ونكتفي هنا ببيان نوعية المواقف فقط، والتي كان دافعها تأثير البيئة من جهة أولى، وحاجة الشعراء إلى إبراز دورهم في الواقع من جهة ثانية؛ لأن الخصائص الجوهرية للسلوك البشري بما فيه الإبداع الفني، تتجه اتجاهات ثلاثة وهي: الاتجاه إلى التكيف مع الواقع، والنزعة إلى التماسك في بنية تركيبية شاملة، وتعديل البيئة الذي يعد الإبداع الفني جزءا منها[3]، سواء أكان السلوك ينتهج سبيلا انفصاليا أم اتصاليا؛ لأنه في النهاية يمثل ردة فعل إزاء الراهن، وتأكيدا وجوديا للذات عبر وعيها بذاتها، وبما يحيط بها في بيئتها.

أ- المواقف الانفصالية:

تتشكل المواقف الانفصالية باعتبارها شكلا هروبيا مؤقتا يتخذه الشعراء للابتعاد عن بيئاتهم، إما بهدف البحث عن ملاذ آمن، وإما بهدف الوصول إلى حقائق ورؤى معينة تتطلب الاعتزال المؤقت، وهذه المواقف تتباين بين الشعراء، إذ لكل شاعر مَهْرَبُهُ الخاص الذي ينوء إليه لاسترجاع الأنفاس، فهناك من يهرب إلى الطبيعة، وهناك من يتخذ من

1) ياسين عبد الله المنزلاوي: البيئة من منظور إسلامي، ص 23، 24 .

2) شايف عكاشة: الصراع الحضاري في العالم الإسلامي (مدخل تحليلي في فلسفة الحضارة عند مالك بن نبي)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993 ، ص 71 .

3) صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1992، ص 228 .

بعض الأمكنة مدينية كانت أم ريفية مستقَرا مؤقتا لاستعادة القوى، وهناك من يلوذ بالحلم أو الشعر، أو بالدخول في متاهات الذات، أو من خلال السفر نحو عوالم المطلق والمجهول، وهناك من يتخذ من المرأة بديلا عن هذا العالم، إلا أن هذه المواقف كما قلنا تظل مؤقتة ومتنوعة أيضا لدى الشاعر الواحد، حسب الظروف التي يعيشها، وهي تمثل شكلا من أشكال التبيؤ التي يتفاعل من خلالها الشعراء مع بيئاتهم بقصد التأثير فيها، وأيضا مقاومة متغيراتها وتحدياتها، وهذا الهروب الذي تتنوع أشكاله عبر المواقف الانفصالية، هو ذو وجهين في الشعر، وجه يبحث عن المغاير، ووجه يشير إلى بشاعة الواقع[1] الذي يفرض على الذات الشاعرة انتهاج سبيل الهروب المؤقت، وأيضا إلى حاجة الشاعر في حد ذاته لما هو مغاير حتى يتجاوز نفسه، ونمطية الراهن المعيش نحو ما هو متجدد ومختلف.

يفضل الشاعر حسين زيدان الهروب نحو كتاب الله، كملاذ يؤمِّن له الإحساس بالطمأنينة، ويجعله بعيدا لبعض الوقت عن انهيارات البيئة وفسادها:

فلي مدن مطهرة
ولي أصناف تحناني
تمور بعمق وجداني..
فقومي نصنع الترحال
لن يثنيك عنواني..
مدينتنا تسمى –في معاجمهم–
" كتاب الله / قرآني" [2]

ولأن الغربة كثيرا ما تقود المبدع إلى اتخاذ موقف خاص، فإما السير نحو المصالحة المؤقتة، أو تتحول الغربة إلى لعنة أزلية[3]، فإن الشاعرة وسيلة بوسيس تتخذ سلوكا خاصا تحقق به مصالحة مؤقتة مع وضعها في بيئتها، والذي يتسم بالوحدة، والعجز عن تحقيق

1) عائشة عبد الرحمن: قيم جديدة في الأدب العربي القديم والمعاصر، ص 222 .
2) حسين زيدان: فضاء لموسم الإصرار، منشورات sed ، قسنطينة، د.ت، ص 16 ، 17 .
3) عزيز السيد جاسم: دراسات نقدية في الأدب الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1995 ، ص 39.

التغيير، فتلوذ بالحلم والخيال كملاذ وحيد لها، تترفع بفضله مؤقتا عن تأثير الواقع المعيش، وتتجاوز ضغوطه عبر التحليق في عوالم غير مرئية:

سألتُ أبي فقال:

هنا نعيش ونفنى

ومنا ألوف

فما كان مني سوى

أن رضيتُ

ارتخيت تماما

ورحت أطوف

بكل الحنايا التي قد رعتني

ورحت أطير

مدى الملكوت الأليف..[1]

وحينما تضيق بعز الدين ميهوبي الآفاق، فإنه يلوذ بالكتابة كمتنفس يخرجه من متاهة الظروف، بالحفر في ذاته المنهكة، والتوغل في أعماقها لاكتشاف أسرارها المخبوءة، لعله يستطيع استنبات قيمة ما، تمكنه من مواجهة الواقع ومقاومته؛ لأن الإنسان حينما يعجز عن فهم ذاته وإدراك حجمه الطبيعي، فإنه يعجز حتما عن معرفة العناصر الطبيعية المحيطة به[2]:

أتنفس من رئة الكلماتْ

وتخنقني هدأة الصمت

أقتات مني

ومني يكون الفتات

أنا طائر من ألق

ولي بينكم وطن من ورقْ

شارع من نزيف المسافاتِ

---

1) وسيلة بوسيس: أربعون وسيلة وغاية واحدة، ص 27 .

2) إبراهيم أبو عواد: مدخل إلى علم اجتماع القصيدة، ص 243 .

يأخذني لحدود الغسقْ [1]

وليست الكتابة المتنفس الوحيد للشاعر ميهوبي، وسبيله لمعرفة ذاته وتحديد سلوكه، بل إنه يفر إلى صدر أمه التي تنسيه وجع الواقع بشكل مؤقت، وتعينه على تفعيل دوره في البيئة؛ لأن السلوك يخلق البيئة جزئيا، بمقدار ما تؤثر البيئة في ظهور السلوك[2] بمظهر خاص، والذي بدا لدى الشاعر من خلال اتخاذه للحلم وسيلة لتجاوز الآلام، عبر إقامة ممالك خاصة في وجه أمه:

تنهدت السنوات المليئة
بالعشب والطين والانتظار
طويلا على صدر أمي
وكنت بلا شفتين أغني
وكنت بلا قدمين أسافر
في وجهها وأمني..
وكنت أخربش في وجنتيها
وأرسم مليون مملكة [3]

ويوسع عثمان لوصيف من مجال انفصاله بالدخول إلى عالم المطلق، بحثا عن معنى جديد يسعف به ذاته وبيئته:

بحيرات..وأودية جروح
وهناك أعمدة..مدائن أقفرت من أهلها
وتقوضت فيها المعابد والصروح
وأنا أطير..أطير مشتعلا
أسائل كل مزمار يضيء الليل عن معنى
وأبحث في فضاء الروح عن مغنى

---

1) عز الدين ميهوبي: عولمة الحب، عولمة النار، صالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، 2002 ، منشورات أص 41 .

2) عبد الستار إبراهيم: العلاج النفسي الحديث (قوة للإنسان)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 27 ، مارس، 1980 ، ص 226 .

3) عز الدين ميهوبي: عولمة الحب، عولمة النار، ص 98 ، 99 .

أغني أو أصلي أو أبوح [1]

كما يتخذ الشاعر من الطبيعة موطنا يبعده عن عالم البشر، حيث يمكنه استعادة النقاء والقوة، وهذا التنوع من طرف الشاعر في اتخاذ مواطن عديدة لتحقيق الهروب اقتضته البيئة في حد ذاتها، وأيضا طبيعة الشعر التي تجعله يرفض الاستكانة للماضي أو الحاضر، فلا يرتضي لنفسه غير الزمن المطلق الذي يعبر عن عمق حيرته في الحياة، والذي يدفعه إلى إيجاد السبل التي يقاوم بها مظاهر الموت[2]:

وسرتُ بجسمي رعشة محمومة
فخرجتُ من طيني ومن أمشاجي
وزلقتُ روحا في المياه
يشدني جرس ويسلمني إلى جرس..[3]

ويحقق عبد الله حمادي انفصاله بالهروب نحو المرأة، التي تزيح عنه ترهلات الواقع، وتتجاوز به إلى لحظة استقرار يتمكن من خلالها مقاومة الراهن:

وألوذ من أبخرة الفتنة
بجدائل تدفعني للتيه
على شفة
الخمسين
.....
يسرقني العمر...أم تسرقني
عيناك؟
.....
ما أشهى أن تدفن في صدر امرأة،
من غيث [4]

---

1) عثمان لوصيف: جرس لسماوات تحت الماء، جمعية البيت للثقافة والفنون، الجزائر، 2008، ص 25 .

2) إبراهيم أحمد ملحم: منزلات الرؤيا (الشاعر العربي المعاصر وعالمه)، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، 2010، ص 113 .

3) عثمان لوصيف: جرس لسماوات تحت الماء، ص 39 .

4) عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط3 ، 2001 ، ص 144.

وينفصل علي ملاحي مؤقتا عن بيئته بالاختفاء تارة، وبالانزواء في المقاهي تارة أخرى، سعيا منه لاستعادة الأنفاس، وتجديد فاعليته في بيئته:

أحاول أن أختفي في المقادير:

يا أطول الذكريات..

ويا مظلم الرغبات..

.....

أناديك حبي

لأزرع نعناعة وشعاعا على وجهك القادسي

.....

أعد النجوم

أعد الرمال

لعلي أراك سويا

وأرسل تنهيدتي في المقاهي

وأسكت أحزاني البكر بالشاي

والكلمات الشبقية.. [1]

إن انعزال الشعراء عن الواقع أو هروبهم منه لا يمثل ضعفا منهم، ولا مظهرا سلبيا، بقدر ما هو تعبير صريح عن موقفهم من الواقع، الذي سعوا إلى الترفع المؤقت عنه، عبر شكل هروبي يُبرِز رفضهم للراهن المعيش، وهذا الرفض ينبع غالبا كما ترى عائشة عبد الرحمن من وجود أوضاع لا يرضى عنها الشاعر، أو لا يستطيع مسايرتها[2]، ولذلك يُبرِز العديد من الشعراء رغبتهم الملحة في ارتياد عوالم مغايرة، للحصول على رؤى متجددة تمكنهم من تثوير الواقع، وتحقيق الفاعلية فيه.

يستجير عبد الله العشي لمقاومة الواقع، وتحقيق دوره المنوط به في بيئته بالقصيدة والتصوف، وهذا الفعل وإن كان ظاهريا يبرز حاجة الذات الشاعرة إلى تحقيق استقرارها، فإنه يحيل أيضا إلى حاجتها الملحة في تثبيت وجودها، وإظهار فاعليتها ضمن واقعها:

---

1) علي ملاحي: البحر يقرأ حاله، ص 13 .

2) عائشة عبد الرحمن: قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر، ص 223 .

ها أنا..
أتعطر في نشوتي..
ثملا بالتباريح، والصبوة العامرية
موغلا في ينابيعها الصافيات..
وفي مجدها الخصيب
والسنوات البهية [1]

ذلك الاستقرار الذي لا يتحقق إلا في عالم المطلق، حيث تتمكن الذات الشاعرة من نيل حريتها:

مري على جسدي ليتسع الأمد
وتصير للأقمار أجنحة
وتزهو في حدائقنا الحمائم
والحجل
مري على روحي..
ليحترق الجسد
وتحوم الأطيار حول شفاهنا
وتلقط ما تناثر
من شرار البوح.. [2]

ويشبه انفصال ياسين بن عبيد انفصال عبد الله العشي من حيث معانقة المطلق عبر انعتاق صوفي خالص، يمكّن الذات الشاعرة من تحقيق ذاتها بالرؤية والكشف:

وترسو في مرافئها منانا ويحكي الحب قصتنا عجابا
وتبحر مقلتانا في دجاها ونركب في محاجرها العبابا
نضيع ووجنتاها مرفآنا ويقرأ وجه غربتـــنا كتـــابا [3]

---

1) عبد الله العشي: مقام البوح، ص 67 ، 68.
2) الديوان نفسه: ص 41 .
3) ياسين بن عبيد: الوهج العذري، المطبوعات الجميلة، الجزائر، 1994، ص 22 .

وتحقيق الرؤية والكشف لا يكون إلا بفضل الشعر الذي يخلق به الشاعر عالما جديدا، قوامه الرؤية واللغة التي تؤسس له ممالكه الخاصة:

للحزن سر اشتهاءاتي له العلن للشعر كل انكساراتي..وما أهنُ
كل القصائد عمر ظل يومضه فانوس أمنية لم تطفه المحـــنُ
أبني بها وطنا فوق الرموش وما غيري لها في قوانين الهوى سَننُ [1]

ولأن الذات حينما تمتلئ برفض الواقع وتتشبع بالتحريض، فإن طريقها الطبيعي الذي تسلكه هو إبراز رؤية الذات للعالم والأشياء، أو النزوح نحو الماضي والبحث في ثناياه عن معطيات مماثلة للحظة الراهنة، تشكل زادا ومعينا يشبع الذات الشاعرة التي تفتقر للعون[2]، فإن الشاعر لخضر فلوس يفر نحو الماضي البعيد، لعله يستطيع الحصول على بديل يعود به إلى بيئته المنهارة، وإن أبدى فشله في تحقيق ما يصبو إليه يظل فعله سلوكا مقاوما للراهن:

هذا الجسد المتهرئ كان يسافر
في ركب التاريخ ضياء..
تتواثب أمطار..
لكن الوردة والأعشاب بلا لون [3]

ولأن المكان في الشعر لا يتوقف حضوره على المستوى الحسي، وإنما يتغلغل عميقا في الكائن الإنساني، حافرا في داخله مسارات وأخاديد غائرة في مستويات الذات المختلفة؛ ليصبح جزءا حميما فيها[4]، فإن هروب الشعراء الجزائريين نحو الأمكنة باعتبارها ملاذا أرضيا، تتمثل الغاية منه استقراء الحاضر، وتشجيع الذوات على مقاومة الانكسار والإحباط، فيلوذ عبد الحميد شكيل بمدينة القل:

وردة البحر: يا صباغ دمي، وبوح فمي، ويا حبي المدجج

---

1) ياسين بن عبيد: غنائية آخر التيه، منشورات أرتيستيك، القبة، الجزائر، ط1 ، 2007 ، ص 17 .
2) عبد الناصر هلال: رؤية العالم في شعر أمل دنقل، ص 97 .
3) لخضر فلوس: حقول البنفسج، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، قسنطينة، ص 13 .
4) عبد الناصر هلال: رؤية العالم في شعر أمل دنقل، ص 13 .

بالزفرات، إني أفيء إلى ظلك الوارف، وشوقك الجارف
يا مرابع سيدي عاشور العارف، ومناقب سيدي القوفي
الكاشف، هللي، هللي، فالفتح قريب، وبيني وبينك برزخ من
عسل مصفى، فهل يغفر لي البحر سر جنوني ؟ [1]

ويفر عثمان لوصيف نحو غرداية للغوص في عراقتها، هربا من تلوث الواقع بالمدنية المرهقة حسبه للبشرية:

فافسحي لي بعينيك هدبا وحيدا
فأنا الطائر الصب
صوفيك المتوحش
شاعرك البدوي
وفارسك المتسربل باللعناتْ [2]

إن المواقف الانفصالية التي اتخذتها فئةُ الشعراء إزاء البيئة وحاضرها، والتي تنوعت أشكالها لا تنم عن تنصل هذه الفئة عن أدوارها، بقدر ما تمثل سلوكا خاصا انتهجه الشعراء لاستجماع أدواتهم[3]، والتي لا يمكن تحصيلها إلا عبر المعايشة في الواقع والاتصال بالبيئة، والتَّماس مع حركتها التي يكون لها تأثيرها الخاص، على مستوى المشاعر والوعي والسلوك و التصورات، وهذا التأثير الذي يتلقاه الشعراء ينتج عنه تحرك من طرفهم إزاء البيئة، عبر عملية تبيؤية تبادلية لا تتحقق إلا عبر الانفصال والاتصال.

ب- المواقف الاتصالية:

تمثل المواقف الاتصالية شكلا من أشكال التبيؤ الذي يحقق للشعراء حضورهم وكينونتهم في بيئاتهم، لأنه يمثل ردة فعل خاصة يوجهونها نحو مظاهر البيئة التي تمسهم وتؤثر في فاعليتهم، وإذا كانت المواقف الانفصالية قد بينت لنا شكلا تفاعليا هروبيا، فإن المواقف الاتصالية تمثل شكلا تفاعليا مقيما في بؤرة الواقع، ومقاوما لظروفه بأشكال متنوعة تتسم

1) عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، ص 101 .
2) عثمان لوصيف: غرداية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997 ، ص 15 .
3) عزيز السيد جاسم: دراسات نقدية في الأدب الحديث، ص 77 .

بالرفض والتحدي والمواجهة، أو بالاستسلام ورثاء الحال دون اتخاذ موقف مقاومة أو حتى هروب، وطبعا هذه المواقف لا يتسم بها شاعر دون آخر، فهي مشتركة بين الشعراء، وتتنوع لدى الشاعر الواحد تبعا لحاله وظروفه؛ لأن موقف الشاعر من البيئة هو الإطار الفعلي الذي يحقق به ذاته، والشعر الحقيقي هو الذي لا يقرر أطر البيئة المادية، ولا يشخِّص مظاهرها بالدرس والفهم، بل بالانفعالات والتأثر، التي ترتبط بوعي خاص ذا سمات نفسية وثقافية، يقف من البيئة موقف المندهش والمتبصر، أو يراها عبر مظاهرها التي يفيضها على الكون كله، فيوحد بينها وبين نفسه.[1]

تتخذ الشاعرة رشيدة محمدي أسلوب التنديد كشكل من أشكال مقاومة الواقع، والذي انتهجته بعد تأمِلِها ومعايشتِها للراهن، فكان تنديدها مظهرا من مظاهر الاتصال بالواقع، وتفعيل الدور فيه عبر مقاومته ولو معنويا:

إننا كما كنا..مازلنا

لا

لا

لا تكسروا لعبتنا،

إن لعبتنا ثورتنا على المتحف، وتمائم المخطوط،

وإنكم غوث على مرأى الهزيمة

وهبوط لا يغتفر [2]

ويستند عبد الله العشي على أسلوب المقاومة والتمسك بالكبرياء، لمواجهة انهيارات البيئة الجزائرية وحصارها، حيث يتم تصوير ترديات الواقع، ثم اصطناع مقاومة ضدية[3] تمكنه من تفعيل وجوده في واقعه:

مرة حولوه حجر

فاستحال ضياء

---

1) إيليا الحاوي: في النقد والأدب، ص ج1 ، ص 79 .

2) رشيدة محمدي: شهادة المسك، ص 51 .

3) أحمد مصطفى أبو شوارب، أحمد محمود المصري: قراءة الوعي الأدبي (دراسات تحليلية في الأدب العربي المعاصر)، ص 46، 47 .

مرة حولوه شجر
فاستحال عطاء
مرة حولوه تراب
فاستحال سماء
مرة سكبوه
كما يسكب الماء
غير أن الفتى
إن أضاعوه ما ضيع الكبرياء [1]

ويجهر حسين زيدان بمقاومته لكل أشكال التخلف والانبطاح والقمع السائد في بيئته، منشئا بذلك موقفا اتصاليا فاعلا في راهنية الواقع:

فوالله..والله..لو وضعوا الشمس
فلكا يسير على راحتي
ولو توجوا حزن ناصيتي
ولو أزهروا بؤس حشرجتي
لما بعت من بعته
هذه الروح والشوق للماسة [2]

إن طبيعة موقف الشاعر حسين زيدان في سمته الاتصالية، سمة متجاوِزة تتجاوز عملية الرفض والمواجهة إلى الغوص في الواقع، والبحث عن الحقائق؛ لأن عملية الاتصال بالواقع تتطلب معرفته معرفة جيدة، ولا تتحقق إلا عبر المعايشة الفعلية، كما تتطلب أيضا معرفة بالذات وقدراتها؛ لأن الفعل التحرري المقاوم لا يستند إلا على الوعي وشخصانية الذات، حيث كلما زاد شعور هذه الأخيرة بذاتها وبعالمها، نحتْ منحى الانفتاح على الآخر[3]، الذي يمكنها من معرفة حجمها ووسائلها، وبمعرفتهما تستطيع تحديد أهدافها وسبيلها، وخوض فعلها التحرري:

---

1) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص 73 .

2) حسين زيدان: اعتصام، منشورات sed، قسنطينة، الجزائر، د.ت، ص 34 ، 35 .

3) محمد الحرز: شعرية الكتابة والجسد، ص 91 .

تسكعتُ عامين في باتنةْ
وما كنتُ أنساق للفتيات
وما كنتُ أبحث عن فاتنة
توزعتُ بين المقاهي، المساجد
والمكتبات
ومن فرط ما لاحظ الناس تيهي
تجسس بعضهم خلسة
ليثبت أني من المخبرين
وأن وراء مياهي قناة
وما كنت أبحث في سحنة الوجه عن
صاحب
ولكن أؤول سهم الصفات
وفكرتُ كم مرة من أنا
إذا لم تقم بلدتي في جراحي
فهل سوف أنفع في باتنةْ ؟ [1]

ويتخذ عز الدين ميهوبي شكلا مختلفا من أشكال المقاومة، وهو التمسك بصفات الذات لمقاومة الواقع، وذلك لا يكون بالانعزال، وإنما بالتحدي النابع من خصائص الذات المبدعة، التي تتمسك بالوطن وترفض الرحيل، رغم الظروف القاهرة والدموية، وهو موقف اتصالي متجذر في الواقع، متغلغل في الزمكان الراهن، متبيئ مع أحداث البيئة وظروفها:

لن أحمل سفرا للمنفى
لن أكتب شعرا للمنفى
لن أعبد ربا آخر
غير الله
وأحلم بالعودة محمولا
في كفن..

---

1) حسين زيدان: شاهد الثلث الأخير، ص 108 .

تخرج منه الكف المذبوحة
في لحظة غدر..
يا الله..
يا الله
يا الله [1]

إن الشاعر عز الدين ميهوبي يستند على بعض من مظاهر الواقع حيث يفر المثقفون خارج البلاد، أو يُرغَمون على الرحيل، لكن الشاعر يرفض أن يعيش حياة المنفى، منتظرا هناك لحظة موته كي يعود جثة تُدفَن في تراب الوطن الذي نُفي عنه، وهو إدانة للواقع من جهة، ومقاوَمة له من جهة ثانية، من خلال البقاء رغم المصاعب المحيطة به، ولذلك تتعدد مظاهر تشبث الشاعر بالوطن، وإعلان التضحية مسارا وموقفا لمقاومة الواقع، وتأسيس الفاعلية في البيئة، وإذا كان الواقع الجزائري في مرحلة العشرية السوداء قد امتلأ بمظاهر الاغتيال والتغييب، فإن الشاعر انطلاقا من موقفه الاتصالي المقاوم، يبرز تأكيده على أهمية التضحية، وعلى دورها في الحفاظ على وجود الوطن، الذي هو في عمقه وجود الذات:

فإن لم تمت أنت..
هو..
هي..
هم..
هن..
نحن جميعا..
فيا صاحبي كيف يحيا الوطن..
إذا لم نمت مثل كل الأحبة يا صاحبي
كيف يكبر هذا الوطن؟ [2]

---

1) عز الدين ميهوبي: النخلة والمجداف، ص 23 .

2) عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، منشورات دار أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، ط1، 1997، ص 75 .

ويلوذ عثمان لوصيف في اتخاذ موقفه الاتصالي من البيئة، بالبكاء من الحاضر وعليه، وهو موقف وإن بدا ضعيفا مقارنة بمواقف الرفض والمقاومة والتحدي، فإن عملية البقاء في الواقع والاتصال به، يعد موقفا مهما وفاعلا في الحاضر، وإن تمت مقاومة ذلك الواقع بالبكاء؛ لأنه في النهاية يمثل فعلا باسم ضرورة الحياة الغاية منه إصلاح الواقع[1]:

صاحبيَّ
قفا بين هذي الطلول الطلول
لنفرط وردتنا في مهب الرياح
ونبكي على زمن
كانت الشمس تمرح فيه
وكان الفراش يهفهف
والنحل..كان يطنْ
آه
يا صاحبي
قفا نبك نارا
دما
ورصاصا..إذن [2]

يعتمد علي ملاحي على خاصية الاستمرارية في المواجهة، والمحاولة مهما كانت الصعوبات والعراقيل، وذلك لتكون له الفاعلية في بيئته، وعملية الاستمرارية هي وجه من وجوه مقاومة الواقع، التي يتخذ من خلالها الشاعر فعلا ثوريا خاصا، ليس عن طريق الكتابة عن الثورة، ولكن بمعايشة التجربة الثورية[3] على مستوى الذات والواقع والكتابة:

حاولت الموت..بعينيك..
مشيت على أشواك
العادات..

1) عزيز السيد جاسم: دراسات نقدية في الأدب الحديث، ص 84 .
2) عثمان لوصيف: المتغابي، ص 76 ، 77 .
3) عزيز السيد جاسم: دراسات نقدية في الأدب الحديث، ص 167 .

حاولت استرداد الزئبق..
حاولت الفهم الوافي
لجميع..السلطات..
وأخيرا..
جئتك..
مستاء الأنفاس..
تراودني
الساحات..
أمشي في الأحمر..
أم أمشي في الأخضر..
معصوبا
مسبي الآيات [1]

ولأن البيئة لا تسمى بيئة إلا بوجود التفاعلات بين مكوناتها، فإن أشكال الاتصال التي أسسها الشعراء الجزائريون، تتنوع بتنوع أحوالهم ومواقفهم وتصوراتهم وطبيعة ظروفهم، حيث يستند عبد الله حمادي على أسلوب المواجهة بالكلمة الرافضة والثائرة، وإن كان يحيل تلك المواجهة إلى المستقبل لا إلى الحاضر:

وحدي وعاقبة السواد بدايتي
فأنا المؤجَّل والمسجَّل من سنين
نامت عيون الغاصبين
شرِّقي أو غرِّبي سحبي:
ما بين كنا..أو خطاب العارفين..
.....
فالبحر آت والرؤى خبر
يصدَّق باليقين [2]

---

1) علي ملاحي: العزف الغريب، ص 91 ، 92 .
2) عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 179 .

ويشكل يوسف وغليسي اتصاله البيئي بالتوعد، كمظهر من مظاهر مقاومة الواقع:

أنا "غيلان" – يا " ابن عبد الملك" –
قد أتيت أعكر لون الخطب..
أنا حلاق كل ملوك بلادي..
سأفضحكم في الرمال..
سأزرع أسراركم في التُرَبْ [1]

ولأن بعض الشعراء قد يُهدَّدُون في حياتهم بمحاولات اغتيالهم، مثل نور الدين درويش، فإن هذا الأخير ورغم محاولات الغدر به، فإنه اتخذ من مقاومة الموت، ومواجهة طالبي رأسه سبيلا لتجاوز محنته، وتفعيل دوره في البيئة بالمقاومة واستعادة التوازن:

أنا لست أخشاك
رائحة المسك تنبعث الآن من داخلي
لست أخشاك
عجل أيا قاتلي
أطلق النار،
اقرأ على جسدي آية البطش
واشف غليلك يا سيدي بالكحول
ولكنني صرت عنقاء..
أولد من رحم الموت
فاقرأ على جسدي آية الخلد
واقرع على نخب الانبعاث الطبول
تهيأت للموت،
أسكب جحيمك إني تهيأت للموت [2]

1) يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص 33 ، 34 .
2) نور الدين درويش: مسافات، ص 47 ، 48 .

إن مواجهة الموت عند الشاعر نور الدين درويش تتدعم أيضا بإقامة موقف خاص، سمته المقاومة وذلك عبر رفض خيانة الوطن، والاستسلام لمهدديه بالموت:

أنا لا أبيع..

..يا وجهي المنبوذ..رد إلي وجهي

أم تراني كنت في حقلي خروفا ناعما،

أو نعجة وسط القطيع

.....

هذا دمي

هذا رحيقي في الورود..،

وكل شبر في الحديقة قابل ليصير ثوبا أو دواء أو حليبا

للرضيع [1]

وتواجه زينب الأعوج الواقع وحصار البيئة لها، بإبراز خصائص الذات وتأسيس خطاب خاص بها، يستند على خصوصيات الأنوثة، وعلى خصوصيات حضورها في الواقع:

أنا المرأة..المرأة

أنا الجمع والمفرد

أنا القوية

في واحديتي

أنا العقل

وعند

الضرورة

العقلين

أنا الحوريات

لا جنة

تحت أقدامكم

---

1) نور الدين درويش: مسافات، ص 67 ، 68 .

بدوني [1]

إن فاعلية الشعراء في البيئة لا تكون فقط بالرفض والمواجهة وتحدي العراقيل، بل لابد لتحقيق تلك الفاعلية وإقناع الآخرين بدورها، من ربط الحركة الشعرية بالرؤى التي تمنح للذات الشاعرة قدرتها التأثيرية في بيئتها، وتفعيلُ مواقف الشعراء سواء أكانت انفصالية أم اتصالية، لا تكتمل إلا بوجود فاعلية الأسئلة؛ لأن سكونية الشاعر الذي يمثل عنصرا من عناصر البيئة، تجعل هذه الأخيرة مهتزة ومضطربة، مثله مثل أي عنصر فيها، فغيابه عن الفاعلية يُفقد البيئة أحد مكوناتها التي لا تكتمل إلا بها، فمثلا لو سكنت المياه أو الأشجار أو السماء عن فاعليتها، فإن البيئة حتما تتغير وتسير نحو خرابها وهلاكها، وكذلك فاعلية الشعر التي تتحقق بحركة الذات الشاعرة، والتي تفعِّل من دورها بطرح الأسئلة إزاء الذات والبيئة والكتابة والوجود..والتي تجعل الشاعر ينتقل من إبداء الموقف إلى توكيد الذات بالسؤال، ثم بالرؤية التي تمثل إجابة مؤقتة؛ لأن الشعر يظل مهووسا باليقينيات التي لا تستسلم لعملية بحثه بسهولة.

لقد مارس الشعراء الجزائريون عملية التساؤل إزاء ذواتهم والبيئة والكتابة، محاولين من خلال ذلك إبراز فاعليتهم، وتحقيق تبيؤهم بالتأثير في البيئة، وتحقيق التأقلم والتوازن لذواتهم، ساعين للوصول إلى إجابات تفك عديد الإشكالات التي يعيشونها في واقعهم؛ لأن عملية التغيير لا تبدأ إلا بمرحلة الوعي بالذات، ثم تنتقل إلى مرحلة توكيد تلك الذات[2]، وعملية الوعي بالذات قد تحققت لفئة الشعراء الجزائريين عبر البنية النفسية، التي كشفوا من خلالها عن طبيعة وعيهم بذواتهم ضمن نطاقها البيئي، أما عملية توكيد الذات فهي التي برزت على مستوى البنية السلوكية، عبر مجموعة المواقف التي سعى بها الشعراء إلى إبراز فعلهم ووجودهم داخل البيئة، وتوكيد الذات لا يتحقق بالمواقف وحدها، بل يحتاج إلى رؤى تدعم ردات الفعل الانفصالية والاتصالية، عبر السؤال الذي يمنح للشعر إمكانية

---

1) زينب الأعوج: رباعيات نوارة لهبيلة، ص 91 ، 92 .

2) محمد فتوح أحمد: جدليات النص الأدبي، ص 21 .

تجاوز معاصرة الواقع، إلى مرحلة تحديثه باتخاذ موقف جذري في العصر ومن العصر وضد العصر[1].

يتساءل عبد الله العشي حول البيئة في جانبها السياسي، محاولا فهم ممارسات السلطة، وإذا كانت البنية الواقعية قد كشفت باطنيا عن طبيعة الوعي السائد لدى فئة الشعراء تجاه السياسة، باعتبارها العامل الرئيس في ترديات الواقع، فإن الشاعر لا يكتفي بالاتهام، بل يُفعِّل من عملية السؤال، ليدرك الدوافع والعوامل التي تجعل السلطة السياسية سببا في الترديات والانهيارات الحاصلة:

أول الكلمات الوطن

أول الصبح ضوء الوطن

أول النبع ماء الوطن

.....

فلماذا إذن

حين يحترفون السياسة

يغدو الوطن

آخر الأحرف الأبجدية [2]

إن سؤال الشاعر عبد الله العشي موجه نحو ممارسي الفعل السياسي، الذين يتخلون عن قناعاتهم ومبادئهم حال ممارستهم للعملية السياسية، هذا السؤال الذي يحفر عميقا في محاولة لفهم طبيعة الوعي السائد لدى ممارسي السياسة وطرائق تفكيرهم، ولا يُخلي الشاعر دور الشعر أيضا في تردي الواقع، حيث يتساءل عن دور الفعل الإبداعي في تغيير مظاهر البيئة، وهي مساءلة موجهة في حقيقتها نحو الذات الشاعرة، التي يُحَمِّلُهَا الشاعر مسؤولية التغيير ومجاوزة الراهن:

كيف تدخل سوسنةُ الشعر

هذا اليباب

---

1) جابر عصفور: رؤى العالم، عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1 ، 2008 ، ص 337 .

2) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص 55 .

أي باب ستعبره أي باب
والمسافات موصدة
والدروب ذئاب [1]

إن السؤال عن دور الشعر من طرف الشاعر عبد الله العشي هو وقوف على أهمية الذات الشاعرة، وإقرار بدورها الفعال في البيئة، من خلال البحث عن قيمتها داخل الواقع عبر أحد وسائلها، وهي وسيلة الكتابة، التي لا تمثل ترفا وتسلية، بل أداة لتحقيق التوازن والتأقلم، والحفاظ على الوجود عبر تخليد فعل الذات، وإبراز قيمة تبيؤها.

ويؤسس ياسين بن عبيد أسئلته إزاء البيئة من خلال التوجه نحو الجيل الماضي، الذي يمكن أن يعينه بإجابات مقنعة، ومساءلة الشاعر هنا ذات بعد تاريخي وجودي، تكشف عن وعيه بأهمية التاريخ في معرفة الحاضر، وفهم انتكاساته:

يا أبتي من أتى هذه الشمس
روعها..واشرأب ضجيجا
إلى ناصيات المغيبِ
ليطفئها واستماتْ ؟ [2]

وتتعدد أسئلة عز الدين ميهوبي إزاء ذاته وبيئته، ودور الشعر في واقعه، لأن وعي الإبداع ووعي الموقف لا يلتقيان إلا بتكاثر الأسئلة إزاء الإبداع والواقع[3]، حيث يوجه الشاعر أسئلته وبشكل صريح ومباشر، لأولئك الباحثين عن مصالحهم على حساب مصالح الوطن، وأسئلته هنا ليست بحثا عن إجابة، بقدر ما هي تقريع وإدانة لكل أشكال محاربة استقرار الوطن، والعبث به:

عندما تذبحون بلادي
بمن أحتمي..
ربما بدمي..
ربما بعيوني التي هجرت دمعها

---

1) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص 71 .

2) ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، المطبوعات الجميلة، الجزائر، ط1، 1998، ص 63 .

3) حميد سعيد: الكشف عن أسرار القصيدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط2 ، 1994 ، ص 34 .

بشفاهي التي أطفأت شمعها
ربما بفمي..
عندما تذبحون بلادي..
لمن أنتمي؟ [1]

إن طرح الأسئلة إزاء الذات والبيئة ودور الشعر فيها من طرف الشاعر عز الدين ميهوبي، هي عنده أسئلة مصيرية وانتمائية تحدد له وجوده وانتماءه، ولذلك فالكف عن الأسئلة هو بمثابة موت واستسلام وغياب فعلي عن الوجود، لذلك كلما عجز عن فعل التغيير، وفهم الواقع لاذ بالأسئلة التي تُبقي خيط الوصل بينه وبين بيئته قائما، وهو موقف يكشف عن عمق وعي الشاعر بدوره، ودور شعره في بيئته:

أيها العراف..قل لي.
أنا لا أملك شيئا..
أنا لا أملك غير...الأسئلهْ [2]

ولأن الأسئلة هي مفتاح الولوج إلى المغاير، فإن حسين زيدان يقف على دوره الذاتي بالسؤال عن علاقته ببيئته؛ لأن الشاعر وهو يؤسس لطابعه الخاص في عالمه الجمالي، إنما يريد رؤية فعله هو[3]، ومدى تأثيره في واقعه:

بلادي..بلادي..
لماذا التعذب فيك حلال على الخلقِ
لكن علي يصير حراما؟
بلادي..بلادي..
لماذا أبحتِ لهم جنة الوصلِ
فاحتجب القلب والعقل هاما؟ [4]

---

1) عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص 48 .
2) الديوان نفسه: ص 37 .
3) مجاهد عبد المنعم مجاهد: جدل الجمال والاغتراب، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ت، ص 124.
4) حسين زيدان: شاهد الثلث الأخير، ص 118 ، 119 .

وتتساءل وسيلة بوسيس حول فاعليتها الذاتية في الواقع، ذلك أن من أشكال التبيؤ وتحقيق علاقة مع البيئة، معرفة الذات وفهم متطلباتها، والقصيدة هي التي تشحن تلك الذات بالطاقة اللازمة كي تستكمل شرعية وجودها في واقعها[1]، فتفتح لها أبواب المساءلة الموجهة نحو الذات والبيئة والإبداع:

لماذا يصر الجميع على السعي صوب البقاء

.....

من ترى أنا هذي التي في المرايا؟

ومن ذي التي تعتريني وتغزو أناي؟

ما الذي كانني؟

من ترى سأكون؟ [2]

إن سؤال الكينونة هو سؤال وجودي، والوجود لا يكون إلا في وسط بيئي، يدفع بالذات إلى البحث عن ذاتها وفاعليتها داخل وسطها، والشاعرة تتساءل عن كينونتها في الماضي وفي المستقبل، متجاوزة حاضرها الذي شَغَلَتْهُ بالأسئلة.

وبنفس تشاؤمية يطل سمير رايس على الواقع بأسئلة لا تتطلع إلى التغيير، مبدية إحباط الشاعر من تغير الواقع نحو الأفضل، والمساءلة التي أقامها تكشف عن سمات وعيه بالذات التي سكنها الإحباط، وتكشف عن عمق تأثير الواقع في الذات، وعن مظاهره السائدة التي تتصف بقتل كل فعل يصبو للأحسن؛ لأن الكتابة كينونة تبتعد عن الترف وملء الفراغ، فهي وجود تاريخي لجغرافية السلوكيات الإنسانية الواعية[3] التي تسعى عبر الكتابة إلى تفعيل دورها وتحقيق التغيير في واقعها:

لمن توقد الشمع في الفلوات..؟

لتلك الغزالة شاردة..؟

سوف تمضي إلى حتفها بعد حين

لغيم

---

1) إبراهيم أبو عواد: مدخل إلى علم اجتماع القصيدة، ص 151 .

2) وسيلة بوسيس: أربعون وسيلة وغاية واحدة، ص 52، 53 ، 54 .

3) إبراهيم أبو عواد: مدخل إلى علم اجتماع القصيدة، ص 151 .

الهجير...؟

للحصى دامع القلب..؟ [1]

تتشكل أسئلة زينب الأعوج إزاء فعل قراءة الواقع الذي تراه مُغيَّبا ومُحاصَرا، فالواقع كي يتغير نحو الأفضل لابد من قراءته ومساءلته، والشعر هو أحد وسائل المساءلة؛ لأن الشاعر هو رؤية المجتمع الماورائية[2]، عبر تمكينه من تجاوز الظاهر إلى الباطن، وكشف الحجب المنغلقة على مستوى الواقع، والسير به نحو عالم مستشرف يمثل بنية التطلع الإيجابي نحو التغيير:

يا قارئ بغداد

من

أحرق

في كفك

كل هذا النور

من

أحدث

في أديمك كل هذا الدوار

من

أسكن العتمة

في أحداق الذين مضوا [3]

إن البنية السلوكية التي كشفتْ عن مواقف فئة الشعراء الجزائريين في واقعهم، والتي تنوعت بين الانفصال والاتصال لم تكن لتتحقق دون معايشتهم للواقع في بيئتهم، ولم تكن لتتشكل أيضا لولا امتلاكهم للوعي الذي مكَّنهم من ملاحظة الواقع والذات، والتعبير عنهما ضمن تجاربهم الشعرية التي تأسست على أنماط متنوعة من الوعي، تمَّ بها ملاحظةُ الواقع ومعرفته، وإدراكُ الذات ومعرفة وسائلها، ثم مساءلتهما جميعا، وتَحَقُّقُ فاعلية الأسئلة لا

---

1) سمير رايس: ملح الأحبة، ص 28 .

2) إبراهيم أبو عواد: مدخل إلى علم اجتماع القصيدة، ص 144 .

3) زينب الأعوج: مرثية لقارئ بغداد، الفضاء الحر، الجزائر، ط1 ، 2010 ، ص 53 .

تكتمل إلا بوجود الرؤى التي تُفعِّل من دور الذات الشاعرة، حيث لا تكون أسئلتها مجرد علامة على حيرتها وضياعها، بل فعلا وجوديا يسعى للتغيير والتجاوز.

4-البنية الفكرية:

التبيؤ البشري يختلف عن تبيؤ الكائنات الأخرى، بفضل التصورات الثقافية المتنوعة التي تجعل الإنسان كائنا متميزا فاعلا ومنفعلا، وبفضل ما يملكه من لغة وفكر، ولذلك فموضوعة البيئة في الشعر لا تتأسس إلا باعتبارها موضوعا وفكرة ووعيا، هذا الوعي الذي لا يمكن له أن يكون فاعلا إلا بوجود الرؤى، التي يسعى من خلالها الشاعر إلى فهم ذاته وفهم بيئته؛ لأن الاكتفاء بمراقبة الواقع، وما ينتج عنه من أحاسيس إزاء ظواهره يجعل العمل الشعري سطحيا، ولا بد للشاعر أن يكون مميِّزا لطرائق الوعي في حد ذاته، حتى يتمكن من التجاوز وتحقيق الفاعلية في البيئة، وكي يضطلع بدوره في الواقع يجب ألا يكتفي بأن يكون مثقفا له ثقافة واسعة بالاتجاهات العامة في بيئته، بل مفكرا له القدرة على إنتاج أفكار جديدة[1].

إن النظر في المتن الشعري الجزائري عبر هذه البنية، يكشف لنا أنواعا ثلاثة من الرؤى التي يشترك في بنائها الشعراء، وهي رؤى إزاء البيئة زمانا ومكانا، ورؤى إزاء الذات، ورؤى إزاء الكتابة، وهي ثلاثية مهمة تتأسس بفضل أشكال من الوعي بالخارج وبالداخل وبالشعر، لتأسيس الفاعلية الحضارية التي يمكن لها إرساء التغيير الشامل، الذي يبدأ من الذات وما تملك من إبداع، ويتجه نحو البيئة، وما تحويه من مظاهر ومتغيرات، وهذا التشكل للرؤى في المتن الشعري الجزائري المعاصر حول الذات والبيئة والكتابة، نابع من الفاعلية الوجودية التي لا تتحقق إلا بوجود وسط بيئي يحوي عناصر من بينها الإنسان، ولكل عنصر أدواته الخاصة التي يحافظ بها على وجوده، ومن بين وسائل الإنسان الوعي

1) إبراهيم محمود عبد الباقي: الخطاب العربي المعاصر (عوامل البناء الحضاري في الكتابات العربية 1990-1996)، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، هرندن، فرجينيا، و.م.أ، ط1 ، 2008 ، ص 168 .

الذي يتشكل عبر جدله مع الواقع وارتباطه بالزمان والمكان[1]، والذي يمكنه من تحقيق ذاته عبر الرؤية التي تفعِّل دوره في الحاضر، وتوجهه نحو تأسيس لبنات المستقبل.

أ-رؤى نحو البيئة:

يتمايز الشعراء الجزائريون في رؤاهم نحو البيئة، من حيث وقوفهم على أسباب المظاهر الموجودة فيها، وإدراكهم لتأثيرها على الذات والمجتمع سواءً، حيث تنتبه وسيلة بوسيس إلى عملية الرحيل عن الوطن في واقعها، والذي لا يمثل على الدوام مرورا آمنا نحو الأفضل، بل قد يكون موتا وتقزيما للإنسان وسلبا لكرامته، وتوَصُّلُها لهذه الرؤية كان نابعا من تجربتها الشخصية بعد تغرب حبيبها ورحيله:

الرحيل يقزم الأشخاص والأشياء،..
فتغدو الكائنات نقاط ضوء هائمة،..
والأرض فجوة صغرى تضيق،
مدارها قلق الجهات،..
ها أنت في عزلة الأوراق
تذبل
ثم تهرم
ثم توغل في الصهيل وفي الموات،.. [2]

إن وسيلة بوسيس تحاول عبر تنديدها بالرحيل الإشارة إلى نقيضه، وهو التشبث بالوطن مهما كانت الظروف، والذي يمثل سلوكا وفعلا تبيؤيا مهما، بإمكانه تحقيق الاستقرار والتغيير نحو الأفضل بدل الهجران الرهيب.

ويبدي يوسف وغليسي رؤى متباينة إزاء البيئة من حيث قيمة الهوى، وهذا التباين كان نابعا من أثر البيئة عليه، حيث يؤكد في البداية على أن الانتصار في الحياة هو الانتصار في الهوى:

---

1) مصطفى السعدني: التغريب في الشعر المعاصر (قراءة في النص)، منشأة المعارف، الإسكندرية ، مصر، د.ت، ص 100 .

2) وسيلة بوسيس: أربعون وسيلة وغاية واحدة، ص 76 .

أنادي: متى تمطرين بدربي؟
متى تزهرين؟
متى تطلعين جهارا نهارا؟
متى يرتوي منك يا كوثري قيظ قلبي؟
لأحيا..وكيما غدا أنتصر؟ (1)

إن فكرة قيمة الحياة لدى يوسف وغليسي، والتي لا تتحقق إلا بانتصار الهوى الشخصي تتغير، حيث يستبدل موقفه ورؤيته، بالتأكيد على أن الهوى مجرد ترهات وتفاهات، محيلا إلى أن الوطن هو الجدير بالهوى والمحبة، وهو بذلك يحول قيمة الهوى من مستوى فردي إلى مستوى جماعي، عبر رؤيته الخاصة التي كانت نابعة من أثر البيئة في حد ذاتها، ومن عملية التأمل التي مارسها الشاعر نحو ذاته وبيئته، وأبرزها على مستوى تجربته الشعرية؛ لأن من أهداف الفن خلق نموذج إبداعي للوجود يمكن المبدع من مواصلة الحياة وتحملها[2]:

اليوم طلقت الهوى..طلقته
وغدا أطلق كل ما ملك الفؤاد
من الدموع..من الجراح..من الأنين..من الحنين
وما تبقى من الترهات..
.....
وطني تآكله الضنى
وأنا هنا
أبكي على دمن الهوى
وعلى رسوم دارسات.. (3)

1) يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 67 .
2) كاميليا عبد الفتاح: إشكاليات الوجود الإنساني (دراسات نقدية تطبيقية في الشعر الواقعي والحداثي)، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2008 ، ص 05 .
3) يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 70 ، 71 .

إن الشاعر يؤكد على رؤية خاصة، ترى أن إنقاذ الذات من انهزامها العاطفي يكون بفضل التشبث بالهوى المعنوي الجمعي، الذي يقاوم الهوى الجسدي، وهي رؤية تلفت إلى قيمة كل ذات في بيئتها، إذا ما حولت هواها الشخصي إلى هوى جمعي يحيل إلى الوطن، مما ينقذه من عديد المشاكل التي يتخبط فيها، وهذا الغياب لقيمة الحب هو الذي يشكل الأزمات، ويؤسس للعنف.

إن رؤى الشعراء نحو البيئة غالبا ما تأتي ممتزجة مع غيرها من الرؤى، حيث ينطلقون من ذواتهم للتعبير عن البيئة عامة، إذ يحدد عبد الله حمادي أزمة العالم العربي عامة في ذاته وفي سلوكه وفي خطابه وفي مواقفه، متفائلا في الآن نفسه بالتغيير نحو الأفضل انطلاقا من ذاته؛ لأن الإنسان ليس فردا فقط، بل هو الحياة كلها، وكل فعل فردي له يكسر مجموع الحياة[1]، ويغيرها ويؤثر فيها على المستوى الجمعي، وكل وضع يعيشه هو تشكيل للواقع في تنوعه وتشعبه، ولذلك كل تغيير يمس الذات الواحدة، يسهم ولو قليلا في تغيير وجه الحياة العامة:

ما حك جنبك غير ظفرك

يا فتى..

أنت المخضب والمعذب والسجين

أنت الوصي على الرفاة..على النجاه..

أنت المؤمن يا أمين..

أنت المؤمل يا أمين.. [2]

ويتميز عز الدين ميهوبي بالتماهي في أزمات بيئته، ولذلك تكثر رؤاه إزاء ظواهرها المختلفة، مقللا من الرؤى إزاء ذاته، وقد يعود ذلك إلى إحساس الشاعر بأن قيمة الذات تكون في انتمائها الجمعي، وفعلها داخل الجماعة، وتأثيرها الكلي لا الجزئي، لذلك تكثر لديه الرؤى إزاء البيئة والكتابة وتقل نحو الذات، ونستطيع القول إن رؤاه نحو البيئة يسمها التشاؤم، من حيث فقدان الأمل بمجيء التغيير السليم والمناسب، والتطور نحو الأفضل،

1) وائل غالي: معرفية النص، ص 135 .

2) عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 180 .

إلا أن ذلك لا يمنع من وجود مجموعة قيم بنى عبرها الشاعر رؤاه، والتي يرى قيمتها في تحقيق التوازن والاستقرار، من مثل قيمة التفاؤل والفرح:

قلت حين انتبذتُ مكانا
من الروح
" من يشتهي – فليكن –
لحظة من فرح " [1]

والملاحظ لدى الشاعر أنه على المستوى النفسي والانفعالي، قد بدا متفاعلا مع البيئة من منظار تشاؤمي، إلا أنه على المستوى الفكري الرؤيوي حض على قيمة التفاؤل، وكأنه بذلك يدعو إلى عالم بديل، ولكنه ماثل داخل العالم الواقعي.

إن إمكانية التغيير والتطور في نظر عز الدين ميهوبي هي فعل جماعي، والذات لوحدها لا يمكنها أن تغير الواقع، مبرزا دور الجماعة في تحقيق الانتصار فيقول:

دعوا الشعب..
يجدل من روحه القمة الناجحة..
ويعيد لأمته نبضها العربي
المهرب في الأعين الفاضحة
دعوا الشعب..
يصنع مستقبلا يشتهيه
ويبعث ما بين مائين سمرته النازحة
دعوه فإن الذي يصنع المجد ليس الزعيم
ولكنه الشعب والأمة الصالحة [2]

إن تفاؤل الشاعر ناتج عن رؤيته التي تؤمن بالتغيير على مستوى الزمن المستقبلي، لأن علاقته بالعالم تتيح فتح منظورات العمل الشعري، والتي تمثل هي نفسها استئنافا للعالم، واستئنافا ضد الزيف والقمع[3] القائم في الواقع، والذي لابد من مواجهته بوعي متجدد.

---

1) عز الدين ميهوبي: عولمة الحب والنار، ص 128 .
2) عز الدين ميهوبي: ملصقات، ص 98 .
3) عزيز السيد جاسم: دراسات نقدية في الأدب الحديث، ص 27 .

يستند حسين زيدان في تبيؤه على الرؤية الإسلامية الثورية ذات البعد الرافض، وهي رؤية تسم تبيؤه بسمات خاصة تختلف عن بقية الشعراء المختارين في هذه الدراسة، حيث تتميز رؤاه إزاء البيئة من خلال النظر في غياب الإسلام عن الفاعلية، والذي جعله الحل الرئيس لجميع المشاكل السياسية والاجتماعية والأخلاقية السائدة، داعيا إلى إحياء الصحوة بالقوة كحل جدير بإخراج الأمة من أزماتها، وهذا الاستناد على الدين يعود إلى كون العقيدة العنصر الأول في بناء أي حضارة، لأنها تمثل الرؤية الخاصة للعالم سواء استندت على السماوي أو الاجتهاد الإنساني[1] فيقول:

لا تلتفت عمران إن رياحهم لو بايعتك لبايع الأحرار
فاغضب كما قدسية الروح ارتمتْ في هدب سيف ضمه جبار
عيناك يا عمران رؤيا ليلة هل للمفسر في الركوب قطار [2]

إلا أن الشاعر لا يجعل من الدين الإسلامي وحده مفتاح الفرج، بل لابد قبل ذلك من وجود الإرادة وإمكانية الصمود، ولا بد من وجود روابط أخرى يدعمها الإسلام، مستندا على التاريخ لتفعيل رؤيته، ولإبراز مجموعة من القيم التي يراها نافذة نحو الخلاص:

" لكم ثرتَ ضد الذين أتوا
فلا مسلما كنتَ..
أو كان نجمك في البرج ساطع"..
فقال: " انتصاري وضوء
لأستقبل الطهر في (عقبة)
ويحمل راية قلبي (ابن نافع).. [3]

إن الشاعر يوجه خطابه في هذه الأسطر للشعب الجزائري، الذي حافظ على كيانه منذ القدم، وقاوم الغزاة من بيزنطيين ورومان ووندال، دون أن يعرف الإسلام بعد، والانتصارات التي حققها آنذاك كانت نابعة من قيم موجودة داخله أبقت عليه متماسكا، والشاعر يريد

1) إبراهيم محمود عبد الباقي: الخطاب العربي، ص 206 .
2) حسين زيدان: اعتصام، ص 16 .
3) الديوان نفسه: ص 31 ، 32 .

التنبيه إليها باعتبارها مقوما رئيسا، وعمودا وركيزة لبنيان المجتمع، وأنه لابد من إعادة إحيائها وتطهيرها بشريعة الإسلام، كما يحفل الشاعر بقيم أخرى يرى فاعليتها في تغيير بيئته نحو الأفضل، من بينها قيمة المعرفة التي تبدأ من الذات، ومن الداخل برصد مظاهره، والوقوف على تناقضاته ثم البحث عن الحلول:

وناشدتها:

احذري دعوة الفقراء
اتقي سنديان الفراسة في الشعراء
وضمي يديك إلى القلب
ولتسمعي نبضه إذ ينادي..
ومدي يديك لحكمة هذي الثلوج
لعل البياض يفسر ما يختفي
في السواد.
اتقي طاقة ضيعتها الشموس
ولا تستسيغي الحرابي لما تغني
ولا تفرحي بانتصار أحادي.. (1)

كما يؤكد على قيمة المصالحة باعتبارها مفتاحا من مفاتيح السلام، الذي يعيد الأمور إلى مجاريها، ويجدد العلاقات، ويحقق للمجتمع تماسكه وللبيئة البشرية توازنها، وهذه الرؤية نابعة من الواقع المعيش الذي تعمق الشاعر في ملاحظته، وكان بفضل معايشته للأحداث، التي جعلته يتجاوز التعامل مع الواقع بسطحية وعبر المراقبة، إلى التعمق فيه بالحدس وقوة الحلم وطاقة الشعر، وتجاوز المرئيات، والانغمار في عملية خرق عميقة، تعتمد على التاريخ لتحقيق المقارنة وتفعيل القراءة[2]:

وعليك أن تعفو يوم الزينة الكبرى
على سجان يوسف

---

1) حسين زيدان: شاهد الثلث الأخير، ص 96 ، 97 .

2) ستار عبد الله: إشكالية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1 ، 2010، ص 172 .

والذي التمس الرقى..
وتقول يوم الفتح: يا من قاتلوني؛
أنتم الطلقاء،
واطلب مطلقا
وتقود من صفعكْ..
وتقود من عقروا..ومن أكلوا الربا..
وتقول يا هابيل " لا لن أقتلك "... [1]

ويقف علي ملاحي على أزمة الراهن من خلال طبيعة الفكر السائد، ونوعية العلاقات القائمة، والتي يغيب فيها الحوار الجاد والمحترم للاختلاف، والشاعر وإن بدا واصفا للواقع فقط، فهو على مستوى الباطن يشير إلى النقيض الذي لابد من تحققه، حتى يتم الاستقرار ويتحقق التطور، والمتمثل في تجاوز الفكر الراكد والسلوك المميت، واستبداله بفكر حيوي وسلوك جاد وبناء:

نحن الحيارى في تفاصيل السجود، بل في ركوب
الخيل..في أكل السمك
نحن اختلفنا في المحبة..
في العناق..
وفي اللقاء..
وفي الفراق..
وفي الأجور
وفي المهور
وفي القبور..
وفي مزابلنا اختلفنا..
واكتشفنا آخر المرايا كلها.. [2]

---

1) حسين زيدان: شاهد الثلث الأخير، ص 67 .
2) علي ملاحي: العزف الغريب، ص 20 .

وفي إطار المقاومة الذاتية، تشكل زينب الأعوج رؤيتها إزاء الواقع العراقي على ضرورة أن يقرأ كل بلد عربي واقعه الداخلي، ليستنبت جذور خلاصه، مستعينة بدور التجربة الشعرية على تفعيل عملية التنوير داخل الواقع العربي؛ لأن العمل الشعري يسعى دائما إلى تشكيل رؤى خاصة سواء من تجارب الشاعر، أو من تجارب غيره، ليصبح ذا رسالة حقيقية[1] يكون لها تأثير في الواقع:

أعد النظر

في

لون الدم

في

طعم الحليب

في

لمسة الثدي وصلة الرحم [2]

تتجسد حلول الشاعر عثمان لوصيف إزاء البيئة وما تعيشه من انهيارات في العودة إلى الطبيعة، والتماهي مع جميع عناصرها، وجعلها المَنْفَذَ المخلِّص للبيئة من انهياراتها، واللافت في شعر لوصيف أن رؤاه إزاء البيئة قليلة، وتتداخل في كثير من الأحيان مع رؤاه إزاء الذات والكتابة، وتتقاطع دعوة الشاعر في العودة إلى الطبيعة، مع التوجه الإيكولوجي الذي يجعل الطبيعة المرجع الرئيس لتوازن الحياة، والذي يسعى إلى أخلقة علاقة الإنسان بالطبيعة، والتي بعد تحقيقها تتوازن علاقة الإنسان ببني جلدته حسب الرؤية الإيكولوجية[3]؛ أي أن حلول مشاكل البيئة البشرية بجميع مستوياتها –والتي يعد غياب القيم الأخلاقية فيها السبب الرئيس في هوانها– يكون بإعادة بلورة نوعية علاقة الإنسان بالطبيعة التي تتجاوز مفهوم السيطرة والاستغلال، والشاعر عثمان لوصيف لا يقدم مثل بقية الشعراء حلولا للواقع السياسي والاجتماعي عبر الدعوة إلى قيم معينة، وإنما يحول تلك القيم نحو الطبيعة التي يراها أَوْلَى بالتغيير، وإعادة رسم علاقة جديدة معها،

---

1) أيمن اللبدي: الشعرية والشاعرية، ص 15 ، 16 .

2) زينب الأعوج: مرثية لقارئ بغداد، ص 72 .

3) مايكل زيمرمان: الفلسفة البيئية من حقوق الحيوان إلى الإيكولوجيا الجذرية، تر: معين شفيق رومية، ص 10.

مستندا في ذلك إلى المرجعية الإسلامية التي تجعل الإنسان خليفة الله في الأرض، وخلافته تلك تتأسس على العدل والحب والرأفة، وتتجاوز الغرائز والشهوات:

أيها الآدمي تذكرْ
نفخة الحق فيك
وكيف اصطفاك لتحتضن الأرض
تفرشها أغنيات
وعشقا
وعنبرْ
أيها الآدمي تعطرْ
بالهوى
ثم صل مع العاشقين وكبرْ
فإذا غلبتك الغرائز
فالله أكبرْ [1]

داعيا الجميع إلى السير في سبيل الحفاظ على الطبيعة، ضمن منظور أخلاقي يحض على قيمة التأمل في مكونات البيئة الطبيعة، وإدراك جمالها وعظمتها:

أيها الأجلاف..الحمقى..الرعاع
رفقا بالوردة
شجيرة واحدة
كافية لتلقننا مبادئ الأخلاق
.....
تقول الأرض
رفقا بأعصابي يا صانعي الدمار [2]

1) عثمان لوصيف: قالت الوردة، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2000، ص 61 .
2) عثمان لوصيف: إشارات، ص 100 ، 101 .

إن الوردة باعتبارها عنصرا طبيعيا له دور خاص في الحياة، هي في نظر الشاعر تحمل في وجودها قيمة، إذ يمكن لها أن تعلمنا أمورا كثيرة، ولمعرفة ذلك لابد من الرفق بها، وتأمل وجودها ووظيفتها لمعرفة قيمة ذواتنا ووجودنا.

إن رؤى البيئة هي في عمقها نابعة من وعي الذات الشاعرة بذاتها وبمحيطها وبفعلها التبيؤي، ووعيها بذاتها يحتاج منها إلى تفعيل رؤاها لمعرفة أحوالها، وإبراز السبيل المناسب لها، حتى تتمكن من تفعيل دورها، ولذلك يمثل الوعي بالذات سلوكا مهما في تأسيس موضوعة البيئة في الشعر، التي لا تتم قراءتها إلا من خلال إدراك سمات الذات في وعيها.

ب- رؤى نحو الذات:

تتشكل رؤى الشعراء الجزائريين نحو ذواتهم، باعتبار أن البيئة لا تتشكل في الشعر إلا من منظور الذات الشاعرة، وإحساسها بقيمتها ودورها، ولذلك تتعدد رؤى الشعراء نحو ذواتهم، انطلاقا من موقفهم الخاص من دورهم الاجتماعي والإبداعي؛ لأن عملية التبيؤ لا تتحقق إلا بالموقف الذي يتخذه كل شاعر، إزاء مظاهر البيئة لمقاومتها، وتحقيق التأقلم مع تبعاتها، والحفاظ على التوازن الفردي والجمعي، وكثيرا ما تتماهى رؤى الشعراء إزاء ذواتهم مع رؤاهم إزاء الكتابة؛ لأن الذات الشاعرة لا ترى دورها إلا ضمن فعلها الإبداعي داخل البيئة، ولأن كينونة الشاعر من كينونة الشعر، واستغراقه في رؤاه نحو ذاته هو فعل يبرز غياب الحرية في الواقع[1]، فإن الشاعر عبد الله العشي يؤمن بأن دور الذات يكون في الشعر، حيث تنفصل بفضله عن الواقع، ولذلك تتأسس عملية الاستغراق في الذات، باعتبارها عملا ينزع نحو تحقيق الحرية والخلاص، وتكسير القيود التي عبر عنها الشاعر بالديجور:

تلومني أميرتي..
وهل درتْ بأنني أعيشها..
غزالة خضراء في حدائق الفيروز
مجلوة بالمسك والندى والنور؟

1) عزيز السيد جاسم: دراسات نقدية في الأدب الحديث، ص 21 .

وأنني أعيشها..
في عتمة الديجور [1]

ولأن الذات في تبيؤها تحتاج إلى أدوات وطرائق؛ فإن الشاعر ياسين بن عبيد يحقق رؤاه إزاءها من خلال تأكيده على ما يُعلي من شأنها، حيث يرى أن التمسك بشهوة الجسد يفضي بالذات إلى غربة قاتلة، ولمقاومة ذلك لابد من سبيل الروح، أي على الذات ممارسة عملية تطهير متواصلة تعينها على مواجهة الواقع، وتلك العملية عنده لا تتحقق إلا بفضل الرؤية والممارسة الصوفية، التي تمنح للذات وللشعر روحا حقيقية، تحقق لهما مكاشفة خارقة مع المطلق[2]:

ومضت سنة
وعناقيد هذا المدى مددتْ غربتي في الترابْ
ضُمَّها..ضُمَّها لقطيع العناءْ
وارو عني تفاصيل هذا العثارِ
الذي فرق الصحب
والأرض أرضي وكان لنا أن نموتَ
سويا على قمة المشتهى الصعب أو لا نموت [3]

ويؤكد عز الدين ميهوبي على قيمة التضحية الذاتية التي تفتح باب التغيير، هذا التغيير الذي يُستنبت من داخل الذات، ويكون اختيارا شخصيا فاعلا فيقول:

إذا سرقوا ضوء عينيك منك
فلا تيأسنْ
واحترق مثل كل الرجال..
لنوقد شمعة هذا الوطنْ [4]

---

1) عبد الله العشي: مقام البوح، ص 59 .
2) عزيز السيد جاسم: دراسات نقدية في الأدب الحديث، ص 56 .
3) ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا وشمسا، ص 53 .
4) عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص 72 .

مبرزا أن قيمة الذات من قيمة الوطن، فتحقيق وجودها يكون بفضل وجود وطنها الذي يمثل كينونتها وهويتها:

الليل أطول ما يكونْ
والأرض أصدق ما يقول الطيبونْ
وأنا أحبك هكذا ملء الفجيعة والجنونْ
قدري أنا..
إن كنتِ أنتِ..
فإننا حتما " أكونْ " [1]

ويؤمن نور الدين درويش بقيمة الذات من خلال مدى قدرتها على التوغل في الواقع، لا الارتحال منه، مشكلا رؤيته عبر وعي يؤمن بقيمة الانتماء، موجها خطابه الشعري إلى الذات الفردية والجمعية، مؤسسا في الآن نفسه قيمة للشعر قال عنها هيدجر ذات يوم: إن الشعراء يعلموننا كيف نقيم على الأرض؛ لأن الشعر يجعل الشاعر يختبر العالم في ذاته[2]، ثم يختبر ذاته في العالم عبر اندماجه في الواقع، وتفعيل دوره فيه:

إن البطولة لم تكن في أن تهاجر
إنما في أن تعود
.....
غير أنك تستطيع بعزمك الأبدي
أن تهب المدينة بسمة حرى
.....
حاول وحاول
فالبطولة لم تكن في أن تهاجر
إنما في أن تعود [3]

---

1) عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار، ص 20 .

2) عقيل مهدي: المعنى الجمالي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 ، 2008 ، ص 92 .

3) نور الدين درويش: البذرة واللهب، دار أمواج للنشر، سكيكدة، الجزائر، ط1، 2004 ، ص 38 ، 39 .

وتحدد ربيعة جلطي قيمة الذات في تحديها للعراقيل، ومقاومتها للمصاعب، وهي لا تبتعد عن فكرة نور الدين درويش، من حيث تفعيل دور الذات من أجل مقاومة الراهن، داعية إلى تجاوز الصمت، ومقاومته عبر تأكيد الحضور وكشف الزائف:

تعطري خزامى
حرقي زيف مشاهد
تداعت في الغي والعي
بشري بالصنوبر
واشتعال الغناء
حاذري أن يصمت محرابكِ
حاذري النسيان [1]

إن أهمية الذات الشاعرة وقيمتها التي تتحقق بفضل قيم معينة، لا يمكن لها أن تستمر إبداعيا إلا بتفعيل دور الكتابة الإبداعية، وتأسيس قيمتها عبر توجيه الوعي نحوها، الذي يمكنها من اكتشاف فعلها الإبداعي وتطوير أدواته.

*رؤى نحو الكتابة:

تتشكل رؤى الشعراء الجزائريين إزاء الشعر، انطلاقا من الإيمان بدوره الفعلي في البيئة، وإمكانية مقاومته للظروف، وتجاوزها دون فقدان التوازن، وتتنوع الرؤى بين تلك التي تنظّر للشعر من حيث ماهيته، وبين تلك التي تبحث في وظيفته ودوره في البيئة، وبين تلك التي ترصد علاقته بالشاعر؛ لأن الشعر يظل ملازما للوعي الإنساني، فما دام هناك إنسان يعي، هناك شعر، وهذا الشعر هو نافذته التي يحرص عليها بشوق؛ ليتصل بالأبعاد الإنسانية الكونية التي لم تطلها البشرية[2]، ولذلك يصير من المهم أن تتجدد الرؤى نحو الفعل الإبداعي، حتى يقوم بدوره المنوط به.

تتأسس رؤى الشاعر خالد بن صالح إزاء الشعر من حيث طبيعته ودوره، إذ يؤكد أن الحصول على دور جديد للشعر يكون بتخليصه من أسر القديم:

---

1) ربيعة جلطي: كيف الحال، ص 52 .

2) عزيز السيد جاسم: دراسات نقدية في الأدب الحديث: 65 .

سلم بقاياك لريح تهزها إلى آخر الدنيا
وأغمض عينيك لينام جنونك بسلام
وتلتئم تصدعات للتو بانت على جبين القصيدة [1]

إن الاستسلام لروح الشعر هو فعل تحريري للذات؛ لأن الشعر هو انبثاق من داخل الذات، وسير في داخلها، وفي أعماق أعماقها، ودوره الحقيقي هو التحليق بالذات، ومعالجتها من دائها، وهذا الدور الذي يكون منطلقه الذات ولأجل الذات، لا يتحقق إلا بفضل الموت والتضحية، وبفضل المغايرة وتجديد الأدوات، لذلك يؤكد الشاعر خالد بن صالح أن العزلة وحدها لا تأتي بالشعر، ولا تفتح له المنافذ، وإنما لابد للذات من التواصل، والخروج إلى العالم الخارجي لمعانقة مكوناته، والتي عبرها تتم معانقة الذات؛ لأن موضوعة البيئة في الشعر، هي في عمقها موضوعة الذات داخل هذا العالم:

الدخول إلى الثلاثين
تحتاج إلى كرسي في ساحة عمومية
لحظة تأمل في المدى القصير
بحر يطل عليك من ذكرى قديمة...[2]

ويرى ميلود حكيم أن الكتابة هي بحث عن السعادة في رحاب العالم المجهول، وذلك عبر الأسئلة التي تمكن الذات من تجاوز حضورها الزمكاني في البيئة، إلى عالم منفتح على الأفكار والمشاعر التي تغمره بالسعادة:

تلمس شفوف المباهج لا تنتظر أن يباغتك الفيض
تقدم بريش يداعب غفلة أجنحة
.....
تلمس بما ادخرتْ في أصابعك الأرض
من نبضها
.....

---

1) خالد بن صالح: سعال ملائكة متعبين، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010، ص 18 .

2) الديوان نفسه: ص 77 .

تلمس حديقتك الهاوية

تلفح بالشك كل دروبك

وتبذر قتلى الحروب لتحصيهم واحدا واحدا.. [1]

تتأسس رؤى الشاعر يوسف وغليسي إزاء الكتابة انطلاقا من دوره في الواقع، حيث يؤكد على أهمية فصل الشعر عن السياسة، حتى يؤدي فاعليته في البيئة، محددا دوره الحقيقي في التوحد بالمعاناة الجمعية، مؤكدا على أن تغني الشعر بالوطن، لا يمر بالضرورة عبر التغني بحاكم الوطن، ورؤيته هنا ذات بعدين، فهي تؤسس لماهية الشعر، وفي الآن نفسه تقدم حلا يفعِّل من علاقة السلطة بالمثقف، من حيث عدم تقييده ومحاصرته، وجعله بوقا لها ناطقا باسمها؛ وهذا الدور الذي يقوم به الشعر نابع من ماهيته التي تتبني على فلسفة إلغاء الوعي السلبي، وإقامة الوعي الإيجابي الذي يملك رحيق استمراريته[2]:

سلام على زرقة البحر في ناظريها

سلام على مغرب الشمس في المقلتين

.....

سلام على مرمر الرمل في جيدها

سلام على مشهد المد والجزر في الضفتين

.....

سلام على جنة الخلد في العالمينْ

سلام على النخل والزرع..

والخمر والشاربينْ

سلام على جنتيها..

سلام..سلام..سلام..سلام..

وليس السلام على " صاحب الجنتين " [3]

---

1) ميلود حكيم: أكثر من قبر أقل من أبدية، ص 43 ، 44 .

2) إبراهيم أبو عواد: مدخل إلى علم اجتماع القصيدة، ص 12، 13 .

3) يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص ، 75 ، 76 .

ويؤمن عبد الحميد شكيل بقيمة الشعر في إيجاد الحلول لمشاكل الواقع، وفي استعادة جوهر الحياة، فيقول:

نجيء مع الماء فراخا زغبا، مضمخة بزقو النورس
خطوات الوعل المذعور
نحزم هذا الآه في تجاريف القلب المقهور..
نسمي الماء اتجاها نورانيا ونسير [1]

إن قيمة الشعر عند عبد الحميد شكيل نابعة من قدرته على استبطان الحقائق، والتحولات الداخلية، والقبض على الواقع في انكساره وحركته والتقاط تفاصيله[2]، مما يجعله ضروريا في الحياة، لأنه يفتح للناس آفاقا يغفلون عنها في واقعهم اليومي.

ويشكل عبد الله حمادي رؤاه إزاء الشعر انطلاقا من دور الشاعر الذي يراه مُخلِّصا ومُرشدا للبشرية، خاصة في الوطن العربي الذي يؤكد على أن أزمته داخلية، ولابد للشاعر باعتباره مواطنا فيه أن يخلق الحلول والبدائل، التي تتأسس على التطهير الروحي من أدران الواقع، وانهيارات البيئة عبر معراج صوفي خالص؛ لأن الكتابة هي لذة الحياة:

تطهر لترقى مصاف الطهارة وتعلنـــها حضـــرة ودعـــارة
تطهر بخلع نعال المـــراس فقطب السرور محل الصدارة
وبرجك مهما ابتلته النجـــوم سيشهد يوما طقوس الإمـــارة [3]

ويستأنس عز الدين ميهوبي بالحديث عن الذات الجمعية التي لابد لها من الثورة على نفسها، حتى تستطيع تغيير الواقع الخارجي، ويتم ذلك عبر استنبات القيم في داخلها لتجسيدها في الخارج، كالحب والتضحية والفرح والتفاؤل..ولا تطور في الأفق الجمعي إذا لم ينطلق من كل ذات، مؤكدا على أهمية الشعر والشاعر في إيصال الإنسانية إلى ذلك، مشيرا إلى دورهما المنوط بهما، من حيث إيمانه بأن الشعر هو تبصير للناس وإرشاد لهم:

عندما أبصرتُ ريحا عاتيهْ
من عيون الشعب كانت آتيهْ

---

1) عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، ص 32 ، 33 .
2) سيف الرحبي: ذاكرة الشتات، ص 19 .
3) عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 89 .

لم أقل شيئا..
وأبصرتُ على الشرفة
سلطان المدينهْ
حائرا كان ومن غير سفينهْ
ثم أبصرتُ يدي
تتناءى عن غدي..
عندما أبصرتُ..
قال الشعب هذا مولدي.. [1]

وليس للشعر دور التبصير فقط عند الشاعر عز الدين ميهوبي، بل هو أيضا مانح الجمال للحياة والكون؛ لأنه لا ينشغل بغير الأبواب المغلقة، في سعيه لتحقيق دولة الجمال التي قانونها إقامة الحرية بالحرية، ذلك الجمال الذي لا ينشأ من وصف العالم الخارجي والأشياء، بل عبر حركة جدلية متولدة من فعل التصادم بين العالم الإنساني، وعالم الأشياء[2] :

نزرع الفرصة في كل العيون
ونغني لصغار ألفوا البسمة فينا
نرسم الفجر بأهداب الجفون
فتصير الأرض منا..ياسمينا [3]

ويحدد حسين زيدان السبيل والموقف الجمالي والرؤيوي للشاعر والشعر، في البعد الديني مؤكدا على أن سبيل الله هو الذي يحقق التوازن للشاعر وشعره، ويفتح آفاقا واسعة لاكتشاف الأفضل؛ لأن الفعل الشعري فعل حضاري، والحضارة لا تتحقق إلا بفضل التطلع إلى ما وراء الواقع، وهذا التطلع لا يحقق غايته الحضارية إلا بفضل الدين الذي يوجه الإنسان[4]:

---

1) عز الدين ميهوبي: ملصقات، ص 90 .

2) مجاهد عبد المنعم مجاهد: جدل الجمال والاغتراب، ص 178 ، 180 .

3) عز الدين ميهوبي: رباعيات، مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، ط1، 1998، ص 82 .

4) موسى لحرش: استراتيجية استئناف البناء الحضاري للعالم الإسلامي، ص 138، 139 .

وليس الجمال حنين الفراشةِ
للانعتاقِ
فتلمح في شرر الموت نورْ..
وليس الجمال حِسانا
على شعرهن نقيم المواويلَ
يرحل في نغمهن العبورْ..
..الجمالُ..الجمالُ..
شهيق
إلى زفرة الله.. [1]

إن فاعلية الشعر في البيئة، ومقاومته للانهيار الحاصل فيها، لا تتحقق لدى علي ملاحي إلا بقيمة خاصة، وهي المحبة التي تمنح للشعر وللواقع الحياة والتجدد، وتخلق الأواصر وتعمقها داخل المجتمع، مما يمنحه إمكانية تحقيق التماسك، والاستمرار في تفعيل الدور الوجودي؛ لأن الشعر ليس ضروريا للشاعر فحسب، بل ضروري للمجتمع أيضا، فهو يستطيع رفع الإنسان من التشتت والتمزق إلى الوحدة والتكامل، ويمكِّنه من فهم الواقع، وهو لا يساعده على تحمله فقط، بل يزيد من تصميمه على جعل الواقع أكثر إنسانية[2]:

ردي بكل لغات هذا العصر بعض محبة...
لأضمد الأسماء..
في لغتي..
وأضرب بالمحبة من يخونْ...[3]

ويلح نور الدين درويش على أهمية مسايرة النقد الذاتي للشعر عبر توجيهه، وإنارة مساره بالسؤال، والبحث في أعماقه حتى يتمكن من تفعيل دوره، وهو ينطلق في فكرته هذه من إدراكه لطبيعة الشاعر عامة، الذي يمتلك وعيا نقديا يعيش في داخله، ويحركه، ويؤسس له

1) حسين زيدان: اعتصام، ص 36 ، 37 .
2) إبراهيم أحمد ملحم: منزلات الرؤيا، ص 69 .
3) علي ملاحي: العزف الغريب، ص 60 ، 61 .

خطابه الشعري، ويلبي له توقه في العيش بقوة في الحياة، ويدفعه للتوغل أكثر عبر طاقة التحريض[1]، التي تجعله فعلا مقاوِما ومستمرا في الواقع :

اقرئي شعري علي
أسمعيني بعض صيحات شبابي
.....
ذكريني بالوطن
بسنين كنت فيها أسبق الريح ورقاص الزمن
.....
أبحري فيَّ بعيدا لا تخافي
أنا لا آكل حوتي
.....
أدركيني
إنني أفقد يوما بعد يوم خطوة من خطواتي [2]

إن ضعف الفعل الإبداعي يكون عبر غياب الآخر/القارئ الذي أشار إليه الشاعر من خلال مخاطب أنثوي سعى إلى استدراجه، وإلى فتح المجال أمامه لكي يتمكن الشاعر من قراءة الآخر، تلك القراءة التي تمنحه أفقا مغايرا.

لقد كشفتْ البنية الفكرية عن إيمان فئة الشعراء الجزائريين المعاصرين بأهمية دورهم، وحضورهم ضمن نطاقهم البيئي الراهن، حيث سعوا من خلال تجاربهم إلى تأسيس بنيات رؤيوية متعددة، ترتبط بالبيئة والذات والكتابة، مما يبرز طبيعة الوعي السائد لديهم، الذي يرى أهمية الشعر في تفعيل حركة البيئة، وتغيير راهنها، ومساعدتها على تجاوز أزماتها، مدركين قيمة الذات الواحدة في تأسيس جانب مهم من عملية التطوير والتغيير؛ لأن العبور نحو الأفضل يتطلب جهدا جماعيا لا فرديا، ومقاومة التمزقات الاجتماعية والسياسية والثقافية تكون بتكاتف جميع الجهود والفئات، ولأن الشعر بإمكانه التغيير، وصناعة العالم

1) إبراهيم أحمد ملحم: منزلات الرؤيا، ص 20 .
2) نور الدين درويش: البذرة واللهب، ص 31 ، 32 .

الخارجي وفقا لقوانين العالم الداخلي للإبداع، والتي تتميز بالنقاء والمثالية[1]، فإن الشعراء سعوا إلى تأسيس رؤاهم تجاه الكتابة الإبداعية، من حيث ماهيتها ودورها، ليفعِّلوا من دورهم وحضورهم في الراهن، عبر أنماط متعددة من الوعي التي تداخلتْ مع الوعي الشعري لديهم، وأسستْ لبنية فكرية مميزة تكشف عن طبيعة الوعي الشعري الجزائري المعاصر، من حيث إيجابياته وسلبياته.

إن أهمية البنية الموضوعية في كشفها عن تموضع البيئة دلاليا في المتن الشعري الجزائري، لا تقل عنها البنية الفنية التي تكشف عن مدى حضور البيئة عبر المكونات المعجمية والتصويرية، ومستوى استعمالها من طرف الشعراء في نصوصهم الشعرية، للتعبير عن مختلف الموضوعات والقضايا، والبنيتان يكمل بعضهما بعضا، لما فيهما من جمع بين الشكل والمضمون، والذي تتأسس عبره البيئة في الشعر الجزائري، ويتحقق حضورها موضوعيا وفنيا، وقبل الانتقال إلى كشف مكونات البنية الفنية، نشير إلى أن البنية الموضوعية بمجموع بنياتها التي كشفنا عنها سابقا، تقودنا إلى فهم طبيعة النصوص الشعرية الجزائرية من حيث سماتها العامة، ذلك أن الكشف عن تشكلات البيئة واقعيا ونفسيا وسلوكيا وفكريا، لا يعيننا فقط على معرفة تمظهرات البيئة في الشعر، وإنما يبرز لنا أيضا السمة العامة للنص الشعري الواحد إن كان مجرد نص واصف للواقع، مبرز لمظاهره، أو نص ذي سمة انفعالية يقوم من خلالها الشاعر بالتعبير عن وضعه النفسي، أو نص ذي سمة سلوكية يبدي فيه الشاعر موقفه من الواقع، أو نص ذي سمة رؤيوية يتأمل الواقع بالمساءلة وتأسيس الرؤى، والملاحظ على النصوص الشعرية عامة أنها تتأسس على التنوع، من حيث وجود السمات الواقعية والانفعالية والسلوكية والفكرية فيها.

***البنية الفنية:**

تمثل البنية الفنية جزءا مهما من بنيات المتن الشعري الجزائري الذي تنكشف فيه البيئة، عبر الاستخدام اللفظي والتصويري، الذي يحقق مستويات معينة من الحضور لموضوعة البيئة في شقيها الطبيعي والبشري، وإذا كانت البنية الموضوعية قد تنوعت فيها أشكال تمظهر البيئة، بين كونها واقعا معيشا، ومؤثرا في الحضور البشري على مستوى راهنها،

1) إبراهيم أحمد ملحم: منزلات الرؤيا، ص 70 .

وتفاعلا من طرف ذلك الحضور وتأثيرا فيها، فإن البنية الفنية تكشف سمة أخرى يَبْرُزُ على مستواها أثر البيئة وتأثرها أيضا، ذلك أن هذه البنية تتأسس على اللغة التي تمثل أداة جوهرية للعنصر البشري، فتتحقق فيها آثار البيئة، وتحقق بدورها فاعلية تأثيرها لما تحمله من مقومات فكرية ونفسية وتاريخية، وتتكون هذه البنية على مستوى المتن الشعري الجزائري المعاصر من بنيتين رئيسيتن، وهما البنية المعجمية، التي تضم مجموع الألفاظ التي تكوِّن حقولا دلالية متنوعة، تحيل إلى سمات البيئة الطبيعية والبشرية، وتكشف عمليات التأثر والتأثير الحاصلة بين البيئة عامة وفئة الشعراء، والبنية التصويرية التي تمثل اللغة عمادها أيضا مع تشكيلات انزياحية متنوعة، تكشف عن أثر البيئة في عملية التصوير، وأثر الشعر أيضا في استنبات صوره ومتخيله من مكونات البيئة.

1- البنية المعجمية:

يمثل المعجم اللغوي في الشعر بنية أساسية؛ لأن التجربة الشعرية لا يمكن لها أن توجد من غير اللغة، التي تتكون من مجموعة ألفاظ يستند عليها الشعراء في تقديم رؤاهم والتعبير عنها، ولذلك فدراسة المعجم اللغوي الشعري وما يحتويه من دلالات، تتيح للقارئ فرصة فهم مكونات النص الدلالية، ولو عن طريق التأويل المقارِب؛ لأن اللغة الشعرية لغة المغايرة والاختراق، ولا يمكن أن تكون معاجمها عادية ومألوفة، لوجود خاصية الانبثاق من المخالفة فيها[1]، ولأن المعجم اللغوي يمثل لُحمة النص الشعري، ويحتل مكانا مركزيا فيه[2]، فقد رأينا من الضروري أن نستند على المعجم اللغوي للشعر الجزائري، للكشف عن موضوعة البيئة داخله، والوقوف على مدى تمثل الشعراء الجزائريين لها لفظيا ودلاليا، وقد وجدنا بعد رصد عميق لألفاظ الشعر الجزائري المعاصر، أنه يحفل بعديد المفردات النابعة من البيئة المعيشة في مستواها الطبيعي والبشري، كما وقفنا على تنوع معاجمه اللغوية داخل متنه وتقاطعها، والملاحظ هو وجود قواسم مشتركة بين تلك المعاجم، مما يشكل

1) محمد إبراهيم أبو سنة: تأملات نقدية في الحديقة الشعرية (قراءات ودراسات)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989 ، ص 51 .

2) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط 3، 1993 ، ص 61 .

ظاهرة هامة، فهؤلاء الشعراء الذين تقاسموا عديد العناصر المشكِّلة لموضوعة البيئة، من خلال الوعي الموضوعي بها، وعبر مستويات واقعية ونفسية وسلوكية وفكرية، تقاسموا أيضا المكون اللفظي الناتج عن البيئة الطبيعية والبشرية، ولأن اللغة هي العنصر الجوهري في التجربة الشعرية، فقد قادتنا إلى تحديد العديد من العناصر اللفظية، التي شكلنا من خلالها مجموعة بنيات دلالية مشتركة بين الشعراء الجزائريين.

* بنية ألفاظ البيئة الطبيعية: تعد الطبيعة مأوى الكائنات وملاذها لما توفره من عناصر العيش، ولا يوجد كائن في العالم إلا وله علاقة بالطبيعة، لأنها تحفظ وجوده وتمنحه سبل الحياة، ولذلك فالعلاقة مع الطبيعة عميقة ومتنوعة، وبما أن الإنسان هو أحد الكائنات، فإن له علاقاته الخاصة بالطبيعة تبعا لنوعه وخصائصه، وما يميزه عن البقية أنه إلى جانب كونه فاعلا ومنفعلا، فإن فاعليته في الطبيعة تخرج عن النطاق الغريزي والبيولوجي إلى النطاق الثقافي والمعنوي، مما يجعل علاقته بها مختلفة ومتنوعة، هذه العلاقة التي تبرز بشكل كبير في لغته التي تمثل شكلا من أشكال تفاعله، ويستند الشعر الجزائري في مكونه اللفظي على مكونات الطبيعة وخصائصها، وتبرز علاقته العميقة بها من خلال التنوع اللفظي، الذي لم يأخذ مرجعيته من منظومة طبيعية واحدة، بل شمل كل ما هو حيوي وغير حيوي.

ا- بنية المكونات الحيوية:

* معجم الألفاظ النباتية:

يتنوع المكون اللفظي في الشعر الجزائري المعاصر المرتبط بالمكونات النباتية، التي تعد من المنتِجات؛ لأنها تنتج غذاءها وغذاء الأحياء الأخرى التي تعد مستهلِكة[1]، حيث يتشكل من الألفاظ الدالة على الأشجار والفواكه والخضراوات والورود والأزهار، ولكل شاعر استعمالاته واختياراته الخاصة، ويشترك الشعراء في استعمال أسماء أشجار معينة مثل: الصنوبر، والنخيل، والكروم، وشجر الدردار، والزيتون، والصفصاف، وهي من الأشجار المعروفة في البيئة الجزائرية، حيث تتحول كل شجرة إلى رمز خاص، يحمل الكثير من المعاني التي تحيل إلى رؤية الشاعر الخاصة.

1) رشيد الحمد، محمد سعيد صباريني: البيئة ومشكلاتها، ص58 .

يقول عز الدين ميهوبي مستندا إلى لفظ النخيل، الذي منحه مدلولا جديدا من خلال أنسنته، وإحالته إلى البعد الديني المتمثل في أداء الصلاة، مما حقق للفظ النخلة حركة معنوية خاصة، تشير إلى عمق انتمائي عبر مكون عقائدي:

الخيمة تتلو سورتها
والرمل تشبث **بالنخلة** خلف
الليل الناسك ينتظر الآذانْ [1]

إن النخلة باعتبارها مكونا لفظيا مرتبطا بالطبيعة تحمل في المثال الشعري معاني الحماية والأمن والثبات، حيث يقيم الشاعر علاقة خاصة بين عنصر الرمل والنخلة، فالأول يتشبث بحثا عن حماية، والنخلة تحقق ذلك بشموخها وصمودها وثباتها في انتظار التغيير القادم.

أما في صنف الفواكه فيشير الشعراء كثيرا إلى التفاح، والعنب، والتوت، والتمر، واللوز، والبرتقال، ويحيل أغلبها دلاليا إلى كل ما هو إيجابي، ترادفا مع وظيفتها في الطبيعة التي تتمثل في تأمين الطعام، ومع ما تمنحه من لذة أثناء أكلها، مع خروج الدلالة من نطاق الطبيعة إلى معنى متجدد، يقول عبد الله حمادي:

تأسرني فاكهة **التوت**
وأعراس مدينتنا المحمومةِ
بالأحقادْ (...) [2]

إن دلالة التوت تخرج عن معنى كونها فاكهة عادية؛ لأن الشاعر بث فيها معان جديدة، مستندا فيها إلى المرجعية التراثية المتمثلة في قصة آدم وحواء من مصدرها التوراتي، فحملتْ دلالات التحريم باعتبارها فاكهة محرمة لا يجوز أكلها، والأكل منها يؤدي إلى المعصية كما حدث لآدم وحواء، كما برز فيها أيضا معنى اللذة، التي جعلت الشاعر يبقى أسيرا لديها رغم إحاطتها بالتحريم، وهي في القصيدة تخرج عن كونها فاكهة، لترتبط بكل ما هو لذيذ ومحرم، ولها إمكانية التأثير في الذات الإنسانية.

---

1) عز الدين ميهوبي: النخلة والمجداف، ص 37 .

2) عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 152 .

يحفل الشعراء أيضا بذكر الورود والأزهار مثل: الورد، والبنفسج، والأقحوان، والسوسن، والجلنار، والياسمين، والقرنفل، ولا تخرج دلالاتها عن معاني الجمال وبعث الأنس وتوفير الراحة، وهو ما تتميز به في مجالها الطبيعي لونا ورائحة وشكلا، وهي حسب عبد الكريم عبد الباقي أقرب الأشياء التي تدعو للتأمل والانتظار.[1]

يقول عثمان لوصيف متغنيا بالأزهار، حيث يتحول سريره إلى أرض مليئة بالنباتات التي تتفاعل معه، لأنه منحها معنى جديدا جعلها تؤدي وظيفة مختلفة، عبَّر عنها بالاشتعال، الذي لم يتحقق لولا قدرة الشعر على فعل ذلك، ذلك الشعر الذي شبهه بالبحر في غموضه وعمقه واستيعابه للحياة:

كل **النباتات** التي اشتعلت بماء البحر

تهفو الآن بي

وعلى سريري تحتفي كل **الأزاهر** و**الغصونْ** [2]

ويشير الشعراء باقتضاب إلى الخضروات بلفظة خضر وخضروات دون تفصيل، أما الحبوب والنباتات الصغيرة، فإنهم يشيرون بكثرة إلى القمح، والحبق، والزعتر، والريحان، والخزامى، والحنظل، والصبار، وجميعها من البيئة الجزائرية في طابعيها التلي أو الصحراوي، فيقول عبد الحميد شكيل مستعينا بلفظ نبات عطري وهو الحبق، مستخدما خاصيته العطرية النفاذة، مشكلا منها دلالات متسعة تشير إلى معاني الرؤى الكاشفة، والمتجددة والمتوارية، والتي تحتاج حسب الشاعر إلى نَفَسٍ جديد لتنكشف:

نسكب دمك في قعر الماء، لحاء الرمل الأسرار،

كيما يكبر **الحبق** المخبوء في زوايا الأنظار، [3]

إن خصائص النبات في العالم الطبيعي سواء أكان شجرا أو فاكهة أو أزهارا أو حبوبا أو نباتات وأعشاب، تتعلق بوظائف إيجابية من حيث توفير الغذاء للكائنات، والقيام بعمليات

---

1) عبد الكريم عبد الباقي: دراسات فنية في الأدب العربي، لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط 1 ، 1996 ، ص 275 .

2) عثمان لوصيف: جرس لسماوات تحت الماء، ص 48 .

3) عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، ص 35 .

فسيولوجية عديدة لا تخرج عن نطاق الإفادة، وما نراه من حيث استنطاقها شعريا، أن دلالاتها لا تخرج عن إيجابية دورها، مع توسيع تلك الدلالات شعريا وإمكانية تقلبها تأويليا.

* معجم الألفاظ الحيوانية:

تتنوع الألفاظ الدالة على الحيوانات سواء أكانت مفترسة، أو من صنف الكواسر، أو الطيور، أو من الحيوانات المائية، أو الأليفة، أو الحشرات، أو الزواحف...ويُكثِر الشعراء الجزائريون من استعمال الألفاظ الدالة على الخيول والطيور عامة والأسماك، ومن الزواحف كثيرا ما يستعملون الألفاظ الدالة على الأفاعي والثعابين، إلا أن ذلك لا يمنع من وجود ألفاظ أخرى لحيوانات متنوعة، فمن المفترسة يشيرون إلى الأسد والفهد والنمر والكلب والثعلب والذئب، ومن الكواسر يستعملون النسر والصقر، ومن الطيور عامة يشيرون إلى الحمام واليمام والعصافير والبلابل والعنادل والنوارس والشحارير والسنونو، ومن الحيوانات المائية يحفلون بالحيتان والقروش والأسماك والمحار والبزاق والأخطبوط، ومن الأليفة يشيرون بكثرة إلى الأحصنة والجمال والأغنام، ومن الحشرات يحفلون بالفراشات والعناكب والنمل والنحل، والمميز في الألفاظ الدالة على الحيوانات أن الشعراء يستعملونها دلاليا وفق ما تتميز به من ميزات طبيعية، ولا يخرجون بها إلى معان مختلفة، عما هو معروف عنها ومتداول ثقافيا، فالأحصنة مثلا لا تخرج دلالتها عن قيمتها المعنوية في المجتمع العربي والإسلامي عامة، من حيث ارتباط الخير بها، ومن حيث صفات القوة والصلابة والأنفة، والإحالة إلى الماضي العريق، كما لا تخرج الأفاعي عن معاني الغدر والأذى، ولا تخرج الثعالب عن المكر والخديعة، وهي دلالات ناتجة عن أثر البيئة الثقافية في تكوينها للمدلولات الخاصة بألفاظ الطبيعة، التي تصبح ذات طابع جمعي، ومتربعة في لاوعي المجتمع باعتبارها ثقافة تحيل إلى مواقف حية، تعبر عن الإنسان من جهة، وهي عمل دائم وسعي مستمر لتحقيق إنسانية الإنسان في مجتمعه وبيئته من جهة.[1]

1) محمد حجو: الإنسان وانسجام الكون (سيميائيات الحكي الشعبي)، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص 48 .

تقول ربيعة جلطي في إحدى قصائدها، مستعينة بلفظ الخيول الذي لم تخرج دلالته عن قيمة هذا الحيوان، ومكانته في المجتمع، وخصائصه الطبيعية المرتبطة بقوته وسرعته وشدة تحمله، وإن أفرغتْ بعد ذلك عليه من معاني الإحالة إلى التاريخ وعراقة الانتماء، ما جعله يتجاوز خصائصه العادية:

هنا الأمير،
والرحل عبر الينابيع،
وما بقي من **خيول** "معسكر"
كم من جبال الحلمِ
تتراكمن على ثلج
وتعرين على لسعة الفنار.
هو **المهر** الأشهب لم يلحق به [1]

تتشكل جمالية لفظ المهر بفضل تلك الصورة التي شكلتها الشاعرة للتعبير عن تاريخ الأمير عبد القادر، الذي ينتشر في ربوع كثيرة، وإذا كانت الشاعرة قد انطلقت من دمشق كفضاء مكاني يضم جزءا من تاريخ الأمير فإن إشارتها للمهر تحيل إلى تاريخه في الجزائر، حيث ما زالت آثار بطولته ماثلة.

ويستند عبد الحميد شكيل على عديد الألفاظ الدالة على الطيور التي أَنْسَنَهَا، وحمَّلها دلالات الإنسان الجزائري الذي يستقبل يومياته، مثلما تستقبل الطيور الصباح بزقزقاتها، مهما كان لون ذلك الصباح، مُبقيا على المعنى الطبيعى لهاته الفئة من الحيوانات، التي لا تخرج عن الألفة والجمال والخفة والضعف والبراءة:

يأتي اليومي مكتسيا بهاء القول، خيبات **طيور**
الزرزور..
نجيء مع الماء **فراخا زغبا**، مضمخة بزقو **النورس**،
خطوات الوعل المذعور [2]

---

1) ربيعة جلطي: كيف الحال، ص 21 .

2) عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، ص 32 .

ب- بنية المكونات غير الحيوية:

تشمل ألفاظ المكونات غير الحيوية مفردات الغلاف الجوي والصخري والمائي وما تشمله من عناصر، وقد تنوع وجودها في المتن الشعري الجزائري حيث تكررت عديد الألفاظ الدالة على السماء والهواء، وعلى الصخور والتضاريس ومكونات التربة، وعلى الماء وتشكلاته؛ لأن كل ركن في الطبيعة يوجد في أكثر من صورة وحالة[1]، وطبعا يتحقق الاختلاف وتناولُ المكون الواحد في شتى صوره ومظاهره، حسب استعمال كل شاعر، والدلالات التي يتوخاها، إلا إن المشترك في الشعر الجزائري هو اتخاذ ألفاظ معينة من كل مجال دون غيرها.

* معجم الغلاف الجوي:

تتكرر في مستوى الغلاف الجوي، وما يحويه من مفردات دالة على السماء والهواء، ألفاظ السماء والنجوم والشمس والقمر والسحب والكواكب، والريح والعواصف والهواء والنسيم والإعصار، وكان لكل لفظ دلالاته الخاصة حسب السياق الذي وُظِّفَ فيه، ومن الألفاظ المتداولة بكثرة في الشعر الجزائري ضمن هذا المعجم، تكرار لفظ السماء، الذي ارتبط بمعاني التطلع ومقابلته دلاليا بلواقع، الذي ينعكس وضعه على لون السماء، يقول شوقي ريغي مدمجا دلالة السماء- من حيث كونها فضاء مفتوحا، ومصدرا للحياة لما توفره من مطر- مع الواقع باعتباره هو أيضا فضاء مفتوحا للعيش:

لن تورق **السماء** هذا العام، لن ينزِّل **السحاب**

من **مطر**

(...)

في كل جوف عطش

ومارد يملؤها اغتراب

تصفر **الرياح** من خلالها

وتنبح الكلاب [2]

1) رشيد الحمد، ومحمد سعيد صباريني: البيئة ومشكلاتها، ص 63.

2) شوقي ريغي: معبر إلى الغرائز البدائية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2009، ص 23.

ولأن الريح من مكونات الغلاف الجوي، فإن الشعراء كثيرا ما استعانوا بخاصية الحركة فيها، والانتقال من مكان إلى آخر، ليبثوا من خلالها معان جديدة، تدل على الصعوبة أو المكر أو اللاجدوى أو الموت، يقول أحمد عبد الكريم:

إن دموع التماسيح

زائفة..زائفة

والذي يزرع **الريحَ**

سوف تجرده **العاصفةْ** [1]

المشترَك بين الريح والعاصفة أن لكليهما حركة، إلا أن الفرق بينهما هو سرعة تلك الحركة، وقد استعان الشاعر بتلك الخاصية ليعبر عن الزيف والغدر الذي أقر بعدم صلاحيته وعدم ثبوته، فالزرع عادة ما يكون لشيء مادي يمكن تغطيته بالتراب، ثم سقيه والاستفادة منه، لكن أن يكون المزروع متحركا، ولا يثبت في مكان واحد، فإنه لا جدوى من زرعه وربط الأمل به.

* معجم الغلاف الصخري:

يمثل الغلاف الصخري مجموعة المكونات المادية التي تشكل تضاريس الأرض، سواء أكانت صلبة كالجبال والصخور، أم غير صلبة كالرمل والتراب، وجميعها تدخل ضمن الغلاف الصخري الذي استقى منه الشعر الجزائري الكثير من الألفاظ في شكلها الصلب وغير الصلب، فوُجِدَتْ ألفاظ الجبال والرمال والصخور والتراب والكهوف والحصى والطين والصلصال، مكتسبة معاني جديدة، ذلك أن المعنى لا يوجد في الشيء، إنه حصيلة ما يودعه الإنسان لتلك الأشياء من قيم ثقافية، هي ما يشكل الذاكرة الإنسانية للكون.[2]

يقول حسين زيدان مستندا على مكونات الطبيعة الصخرية:

الأرض..والوطن الحزين..ولفحة **الأوراس**..والـ...

حيث امتداد الريح..حيث مسافة تحت **الجبلْ**..

امتدت الأسناخ..وجه كالشراسة..بلْ... [3]

---

1) أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص 46 .

2) محمد كعوان: التأويل والرمز (قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر)، ص 72 .

3) حسين زيدان: اعتصام، ص 10 .

تمثل الأرض مسكن الكائنات جميعا، ويمثل الجبل فيها كتلة صلبة هائلة، وكثيرا ما كانت ملاذا للشعوب من ظواهر الطبيعة، وحصنا منيعا لهم من الحيوانات المفترسة، ومن بقية البشر، والشاعر إذ يستخدم اللفظتين (الأرض والجبل) لا يخرج عن هذا النطاق، فالأرض التي لم تعد آمنة، جعلت الشاعر يتطلع إلى مكان بديل، مكان أعلى من مستوى الأرض، ومن مستوى الواقع المعيش والحاضر المستلَب، فاختار لفظ الجبل الذي يحمل دلالات المَنَعَة والقوة والعلو، محيلا إلى البعد التاريخي بذكر الأوراس، وما يحمله من معاني النضال والتغيير.

يقول يوسف غليسي مستندا على لفظي الرمل والتضاريس:

فالرمل يغرقني..والنخل ينكرني..

والغيم يلعنني..والقيظ يكويني..

(...)

"وهران" منفى الأنبياء وكعبة الفجار..

نافذة الفؤاد على **تضاريس** الجمالْ [1]

كثيرا ما يحيل الرمل إلى البيئة الصحراوية بقيظها وجفافها، وهو في الأسطر المذكورة لا يخرج عن تلك الدلالات، حيث تتسم حياة الشاعر بالجفاف والروتين والحصار والإنكار، ولذلك يتطلع إلى مكان بديل، هو مدينة وهران التي تتنوع وتفتح أبوابها للجميع، حيث ينظر الشاعر إلى ذلك التنوع، بمثابة تضاريس تتطلب منه التأمل العميق.

* معجم الغلاف المائي:

يمثل الغلاف المائي كل تشكلات الماء في الكرة الأرضية، العادية منها والمتجمدة والغازية، ويحفل الشعر الجزائري بعديد الألفاظ المحيلة إلى الماء، أهمها لفظة الماء في حد ذاتها، باعتباره المكون الرئيس إضافة إلى الألفاظ الدالة على تشكلاته كالبحر، وما يشمله من موج وزبد، والنهر والوادي والشلال والثلج والمطر والسواقي والسيول والطوفان والفيضان والنبع والبِرك والمستنقعات والبَرَد والندى، كما شمل على ألفاظ دالة على خصائص الماء وصوته كالسيلان والترقرق والتدفق والخرير..، وتتأسس دلالات الماء في الشعر ضمن مفارقة خاصة تجمع بين دلالات متناقضة للماء، نابعة أصلا من خصائصه

1) يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 104 .

الطبيعية التي تجمع بين التفجر والتوتر والانسياب والهدوء والغموض والوضوح[1]، إذ ارتبط بمعاني الحياة والموت معا، تبعا لرؤية الشاعر الخاصة إزاء وظيفة الماء ودوره، من حيث البناء أو الهدم، يقول عز الدين ميهوبي:

"وباب.." المدينة مقبرة في العراء..

لطوفانها نكهة الموتِ

و**البحر** قبر وسيعٌ

وتلك النعوش **زبدْ** [2]

يتشكل الماء لفظيا في هذه الأسطر من خلال الطوفان والبحر والزبد، وجميعها ارتبطت بمعاني الهدم والموت والتغييب، والشاعر استند على فيضان باب الوادي بالعاصمة الجزائرية، حينما هلك ناس كثيرون، وامتلأ بهم البحر، والشاعر يبدي صدمته وهو يتأمل مخلفات الفيضان، الذي لم يكن جالبا للحياة، بل للموت، منشئا دلالة خاصة بين البحر والطوفان، وهي دلالة الجمع، حيث جمع هذا الأخير السكان بمباغتته لهم، وجمعهم البحر حينما تلقى جثثهم، التي شبهها الشاعر وهي تطفو على سطح البحر بالزبد، والشاعر وهو يستحضر صورة واقعية، واصفا إياها من خلال ألفاظ دالة عليها مرتبطة بالماء، إنما كان دافعه السؤال عن تلك الواقعة التي هزت مشاعره، وجعلته يستفهم إن كان ضحايا الفيضان قرابين للمدينة أو للحياة عامة.

وإذا كان عز الدين ميهوبي قد منح للماء دلالات الموت، فإن لخضر فلوس يخرج بها إلى معاني الحياة:

ولكن على قمة الصخرة الواقفة

مياها لوثةً تتهادى

وطفلا يسافر في العاصفة [3]

---

1) عبد القادر فيدوح: إراءة التأويل ومدارج المعنى في الشعر، دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، 2009 ، ص 179 .

2) عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار، ص 50 .

3) لخضر فلوس: حقول البنفسج، ص 28 .

تتعلق لفظة المياه في هذه الأسطر بدلالات الحياة المنبثقة من السكون والصلابة، التي عبرتْ عنها لفظة الصخرة، والتي قد تكون معادلا للواقع، وكان لخصائص الماء دور مهم في إبراز الدلالة المذكورة من حيث حركته، وتفجره وتغييره لوجه الأرض.

ج- بنية ألفاظ الطاقة والدورات والتفاعلات الطبيعية:

هو حقل يشمل الألفاظ المرتبطة بالمكونات التي تنتج طاقة، كالشمس وما ينتُج عنها من حرارة وضوء، والنار وما ينتج عنها من تدفئة واحتراق، أما ألفاظ الدورات فتشمل التعاقب الزمني، وما ينتج عنه من ليل ونهار، وفصول أربعة، وأيام، وسنوات، ونوع المناخ نتيجة التعاقب الفصلي، أما ألفاظ التفاعلات فتتعلق بأشكال التفاعل البيولوجي والجيولوجي بين مكونات الطبيعة عامة.

* معجم ألفاظ الطاقة:

يستفيد الشعر الجزائري من مختلف ألفاظ هذا المعجم، ويشكلها وفق دلالات متنوعة، ويعد لفظ الشمس باعتبارها العنصر الطاقوي الرئيس أكثر الألفاظ تداولا، إضافة إلى الألفاظ التي تدل عليها، وعلى وظائفها مثل الضوء والنور والسطوع والإشراق والتوهج والحرارة والشرر والدفء، كما يبرز لفظ النار باعتباره من مكونات الطاقة، حيث استعملها الشعراء بلفظها، وبالألفاظ المتعلقة بأثرها، وخصائصها كالجمر والرماد والاشتعال والحرق.

يقول علي ملاحي مستعملا لفظ الشمس التي منحها صفات الحركة من خلال تشبيهها بالسفينة، وصفات الحياة المستقرة والهادئة والدافئة، وإن كانت لم تتحقق في واقعه، فقد قابلها بمحاولة تأسيس الاستقرار في داخله من خلال الاخضرار، الذي لا يوجد إلا بوجود ضوء الشمس، فتحققت لها الشعرية عبر خاصية الانزياح، التي تمثل صفة من صفات اللغة الشعرية المعاصرة[1]:

الشمس لا ترسو بساحتنا..

ولكن المدى..يخضر..في روحي..[2]

---

1) نهاية عبد اللطيف حمدان رضوان: اللغة في شعر مظفر النواب، أطروحة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2011، 2012، ص 22 .

2) علي ملاحي: العزف الغريب، ص 47 .

إن الساحة التي هي مقابل للواقع الراكد والمظلم، قد اقترنت بلفظ الشمس التي أضفى عليها الشاعر دلالات الحركة، وشكل عبر الإحالة إلى الذات صورة مفارقة تجمع بين دلالة الحركة التي جسدتها الشمس، ودلالة السكون التي جسدتها الذات باخضرار المدى الذي يتطلب بالضرورة وجود أرضية ينتشر فيها الاخضرار الذي يبرز نقيضا للظلام.

وتستعمل ربيعة جلطي من ألفاظ الطاقة لفظ النار، وما ينتج عنها من رماد، فتقول:

يقضي أن أتلفت حولي

ناراً

أحول الجبال **رماداً**

والأعياد أصفاداً

والحراك جماداً [1]

من خصائص النار أنها تأكل الأخضر واليابس، ولها إمكانية حرق أغلب الأشياء، وتغيير شكلها بعد حرقها، والشاعرة هنا تستعين بتلك الخصائص، لتمنح للفظ النار دلالات جديدة تدل على التغيير، والتحويل، وكسر القيود، وتجاوز الراهن، حينما شبهت ذاتها بالنار، آملة أن تكون لها القدرة على تهديم العوائق، وتحقيق التغيير.

* معجم ألفاظ الدورات الطبيعية:

يشمل هذا المعجم في الشعر الجزائري ألفاظ الليل والنهار، وما يميزهما من ظلام وضوء، وما يرتبط بهما من فجر وصبح وضحى ومساء، وألفاظ الفصول من ربيع وصيف وخريف وشتاء، كما تبرز ألفاظ اليوم والشهر والسنة باعتبارها جزءا من منظومة الدورات الطبيعية، واستعمالُها في الشعر ناتج عن إحساس الشاعر/الإنسان عامة بالدورة الزمنية وبحركة الوقت، وإن أخرج الألفاظ عن مدلولها المعجمي العادي عبر خصائص اللغة الشعرية التي تتميز بالاختراق.[2]

يقول عز الدين ميهوبي وهو يجمع بين ألفاظ الضوء والظلام:

تُهرِّبُ آخر خيط من **الضوء**

---

1) ربيعة جلطي: كيف الحال، ص 78 .

2) محمد إبراهيم أبو سنة: تأملات نقدية في الحديقة الشعرية (قراءات ودراسات)، ص 51 .

نحو البلاد التي تأكل **الليل** والجدب

(...)

خطاك تلاحق **ظلك** [1]

إن الشاعر وهو يستعمل لفظي الضوء والليل ربطهما بدلالتين متضادتين، حيث جعل الأول محيلا إلى الحياة والوجود والحضور، وجعل الثاني محيلا إلى الموت والسكون والغياب، وفاعلية الشاعر تكمن في محاولاته الحثيثة من أجل جلب بصيص الأمل للوطن عبر تهريبه خفية، كما هرَب برومثيوس بشعلة النار، وهذا التخفي يحيل إلى وضع البلاد المنهار، والقامع للحياة، لذا يلوذ الشاعر في الأخير بلفظ جامع بين الضوء والظلام، وهو الظل الذي لا يتشكل إلا بفضلهما.

يقول حسين زيدان وهو يجمع بين فصلين كظاهرتين من ظواهر الدورات الطبيعية:

الطير تحمله إلى أعلى التخوم

وبين عاليها وأسفلها **ربيع كالشتاءْ**

في [منطق الطير] استراح إلى البهاء [2]

تتأسس دلالة الربيع والشتاء على معاني الحياة والموت، إلا أن الشاعر جعلهما متشابهين، فبدل أن يكون الربيع موعدا للتجدد، صار شبيها بالشتاء في ركوده ومواته، مما يبطل مفهوم الدورة الطبيعية، لأن الأمور في الشعر تتحول عن معناها الحقيقي إلى معنى مجازي يكشف براعة اللغة الشعرية وتفجرها الصاعق[3]، وهذا ما جعل الشاعر يمنح لكلا الفصلين دلالة الركود، إحالة إلى الواقع المعيش.

* معجم ألفاظ التفاعلات:

تنوعت ألفاظ التفاعلات في الشعر الجزائري، وكانت في معظمها بديلا عن الألفاظ الرئيسة المتعلقة بها، وقد شملت أشكالا عديدة ومتنوعة مرتبطة بتفاعلات النبات والماء والنار، مثل: الاحتراق، والانصهار، والذوبان، والتجمد، والاخضرار، والإثمار، والذبول، والجفاف،

---

1) عز الدين ميهوبي: النخلة والمجداف، ص 54 .

2) حسين زيدان: شاهد الثلث الأخير، ص 59 .

3) إبراهيم أبو عواد: مدخل إلى علم اجتماع القصيدة، ص 219 .

والتلوث، والأكسدة، والتعفن، والحرارة، والبرودة، والإمطار، والنمو، والموت، والحياة، والتناسل، والتكاثر، والولادة، والنضوج،...

يقول عبد القادر عميش:

بين أناملي تنام زهره

يتكاثف من حولي فرح الأرض [1]

إن التكاثف هو شكل من أشكال التفاعلات التي تحدث على مستوى الغلاف الجوي حينما تتكون الغيوم، والشاعر يستعين باللفظ ليشكل مدلولات جديدة مرتبطة بنشأة القصيدة لديه، التي تتكاثف مثلما تتكاثف الغيمات؛ لتمطر بعد ذلك بالرؤى والمعاني.

يقول أحمد عبد الكريم وهو يعبر عن تعفن الواقع وفساده، وأثر ذلك عليه:

وطارحتُها بأذى الزمن **الطحلبي**

واللحظة **الآسنةْ..**

أسمي الرتابة أمثولتي

صدئي.. [2]

قام الشاعر في تعبيره عن الانحطاط والهوان بالجمع بين مظهرين، وهما الأسن والصدأ، وهما لفظان يحيلان إلى أثر الماء على مكونات الطبيعة، حيث يمثل الأسن تعفن الماء في حد ذاته، وقد دعم ذلك بلفظ الطحلبي؛ ليدل على عملية التفاعل العفنة، بسبب ركود الماء، أما الصدأ فهو شكل آخر من أشكال تفاعل المعدن مع الماء، وقد شبه الشاعر نفسه بالمعدن الذي أصابه الصدأ نتيجة المكان المليء بالماء الآسن والطحالب، ليدل على وضعه داخل واقعه الذي يتسم بالانهيار والفساد.

د- بنية ألفاظ النظم البيئية:

تمثل النظم البيئية نوع البيئة الطبيعية انطلاقا من مكوناتها، وتشمل البيئة البحرية والنهرية والغابية والصحراوية والبرية والتلية...وغيرها من التصنيفات التي تتنوع تبعا لخصائص كل

1) عبد القادر عميش: عفوا سأحمل قدري وأسير، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2011، ص 59 .

2) أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص 58 .

بيئة[1]، ويتميز الشعر الجزائري في هذا النطاق باستخدام الألفاظ الدالة على البيئة البحرية، وما تشمله من سواحل، ومن نباتات كالطحالب، والأشنات، وحيوانات كالنوارس، والمحار، والسمك، والبيئة الصحراوية وما تشمله من رمال، ونخيل، وعواصف، والبيئة الغابية وما تحتويه من أشجار، والبيئة البرية وما تحويه من حيوانات برية، ونباتات، وأحراش، وهو تنوع نابع من البيئة الطبيعية في حد ذاتها، التي تشكل مرجعا هاما للغة الشعر ومكوناته الدلالية، وهذا الاستناد على النظم البيئية الثلاث، ناتج عن غناها بالمكونات، وطبيعة خصائصها التي تجمع بين متناقضات عديدة خاصة البحرية والصحراوية منها.

يقول علي ملاحي وهو يعبر عن حال الشعب الجزائري:

الله يا أ الله..لا كتف ولا وطن يهدهد **ساحلك**

والليل غطى كاهلك

فاسكن إلى صمت **البراري والصحاري** كلها.. [2]

استعان الشاعر في هذه الأسطر بثلاثة ألفاظ تحيل إلى نظم بيئية بحرية وبرية وصحراوية، وقد شكل دلالاته الخاصة من ميزة كل بيئة، حيث أخذ من البيئة البحرية الممثلة في الساحل خاصية الصوت والصخب، لما تُحْدِثُهُ حركة الأمواج من هدير، وأخذ من البيئتين البرية والصحراوية خاصية الصمت والهدوء، ليعبر عن مدلولات معينة أراد من خلالها تأسيس البديل الذي يراه مناسبا لسيرورة الشعب الجزائري في حاضره ومستقبله، حيث دعاه إلى تجاوز أزمات الحاضر، وتجاوز صرخاته الناتجة عن آلامه وغربته ، وذلك عبر التوجه إلى الهدوء، والتشبث بالصمت المؤقت لاستعادة الأنفاس.

يقول يوسف وغليسي:

عيناك غائصتان في الأفق المسيج بالظلامْ،،

في **غابة** الحلم المغشى بالدخان واللهيبْ.. [3]

---

1) رشيد الحمد ومحمد سعيد صباريني: البيئة ومشكلاتها، ص 63 .

2) علي ملاحي: العزف الغريب، ص 26 .

3) يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 48 .

استند الشاعر على لفظ الغابة الذي يحيل إلى البيئة الغابية، التي تتصف عادة بالكثافة وكثرة الظلال والظلام، حيث شبه الشاعر عالم الأحلام الذي غاصتْ فيه حبيبته بالغابة، لاتصافه بالغموض وعدم وضوح الرؤية، وقد دعم الشاعر لفظ الغابة بألفاظ الظلام والمغشى والدخان واللهيب، ليعمق من دلالات الغموض التي تبدو ظاهريا موجهة نحو عالم الأحلام، وهي باطنيا موجهة نحو عيني محبوبته اللتين لم يستطع الشاعر قراءتهما وفهمهما، وقد ساهم الانزياح في تشكيل هاته الدلالات من خلال قدرته على حمل كل التشظيات[1]، التي مكنت الشاعر من بعث معان جديدة للعين الإنسانية، وهو يحاول قراءة ذات محبوبته عبر عينيها.

هـ- بنية ألفاظ الألوان:

ارتأينا تناول الألوان ضمن ألفاظ المعجم اللغوي التابع للبيئة الطبيعية، انطلاقا من أن مصدرها الأصلي هو الطبيعة، والإنسان في استخدامه لها هو مجرد مقلد للطبيعة، لأن تلويناته تبقى مرتبطة بأصلها الطبيعي، وإن منحها مدلولات ثقافية، وقد حفل الشعر الجزائري بألفاظ العديد من الألوان، وهي الأحمر والأبيض والأخضر والأسود والأصفر والأزرق والأرجواني والبرتقالي والوردي والرمادي والقرمزي...وهي الألوان التي تعدد حضورها اللفظي في المتن الشعري المختار للدراسة، وقد تنوعت مدلولاتها حسب سياق كل قصيدة، حيث أسهمتْ في استحضار طاقات من الأحاسيس تتعلق بذكريات أو أحداث معينة.[2]

يقول ميلود حكيم:

كان ذلك في الشتاء
في الصمت **الأبيض** لحدائق الأعماق
حيث تنتخب الأشجار طائرها **الأبيض**[3]

---

1) عبد القادر فيدوح: إراءة التأويل، ص 154 .

2) عدنان حسين، قاسم: التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، مدينة نصر، مصر، د.ت.ص224.

3) ميلود حكيم: أكثر من قبر أقل من أبدية، ص 57 .

إن الشاعر وهو يُشَبِّهُ أعماقه النفسية بالحدائق الهادئة، قد استعار لها اللون الأبيض الذي يتسم بالنصاعة والضياء، وهو لون يرمز دائما إلى انتصار الخير على الشر فيسحق الظلام، ويبشر بالأمل، والتفاؤل، والإشراق[1]، ليشكل من خلاله دلالات الهدوء والمسالمة، لما يمنحه هذا اللون من هدوء بصري، كان الأنسب حسب الشاعر ليمتثل به مشاعره داخل القصيدة.

يقول نور الدين درويش وهو يستند على اللون الأزرق:

مبحرا في الليلة **الزرقاء** وحدي

خارقا أمواج كل البحور [2]

يتشكل اللون الأزرق في هذا البيت مرتبطا بملفوظات أخرى تدعمه، وهي الموج والبحور، كما نجد حضورا للون الأسود من خلال عبارة الليلة، وهذا الامتزاج اللوني سعى عبره الشاعر إلى التعبير عن حاله النفسي، وهو يستقبل لحظة زمنية تتمثل في قدوم الليل، حيث تبحر به الأفكار والهموم، مما منح للون الأزرق معان خاصة تدل على المعاناة والهم والألم والتعب، والتي تمثل حاجات نفسية عبرت عنها اللغة الشعرية، التي تستمد ديمومتها من لواعج النفس وانفعالاتها.

لقد مثلت ألفاظ البيئة الطبيعية مرجعا مهما للمتن الشعري الجزائري، الذي وظف منها مختلف المكونات الحيوية وغير الحيوية ليعبر عن ذاته، وعن واقعه، وعن سمات بيئته، وعن تطلعاته المستقبلية، حيث جمع من خلالها بين دلالات الموت والحياة، والحضور والغياب، والثبات والسكون، والبناء والهدم،..وغيرها من الثنائيات التي عبر من خلالها عن مصيره الفردي والجمعي.

*- بنية ألفاظ البيئة البشرية:

تمثل البيئة البشرية الوسط الحيوي الذي يتقاسمه مجموعة من الأفراد، الذين ينتظمون وفق نظام تاريخي، واجتماعي، وسياسي، وثقافي، ونفسي، واقتصادي مشترك، وتكون بينهم عادة أواصر وروابط عرقية، وجغرافية، وانتمائية، ومذهبية، ومعتقداتية، ولأن الشعراء

1) فوزي، عيسى: تجليات الشعرية، ص192.

2) نور الدين درويش: البذرة واللهب، ص 25 .

الجزائريين يعيشون ضمن نطاق حيوي واحد، وهو البيئة الجزائرية، ويتقاسمون مشتركات عديدة معنوية ومادية، فقد كان للمكون اللفظي الدال على البيئة البشرية، دور مهم في الكشف عن مدى اندماجِ الشعر الجزائري ضمن بيئته البشرية، وتقاسمِ الشعراء لقواسم معينة ستكشف عنها الأسطر الآتية، والتي تتمحور في حقول دلالية خاصة، جمعناها ضمن: الحقل السياسي، والحقل الاجتماعي، والحقل الثقافي، والحقل المكاني.

ا- بنية الألفاظ السياسية:

تمثل السياسة نظاما مهما في بناء كيان أي دولة، ويشمل تأثيرها كافة المستويات والعناصر التي تتشارك بيئة بشرية معينة، وحضورها في متن الشعر الجزائري هو حضور مشروط وفق دلالات محددة، حيث تتنوع الألفاظ السياسية عبر حقول ثانوية، ذات دلالات مباشرة وغير مباشرة، كما تتنوع مرجعية الألفاظ السياسية بين مرجعية تراثية، ومرجعية حديثة ومعاصرة، ويستند المعجم السياسي للشعر الجزائري على ألفاظ سياسية بحتة متعلقة بالنظم السياسية، وعناصر الحكم وأساليبه، وآثاره سواء أكانت مرتبطة بألفاظ تراثية، أم حديثة ومعاصرة مثل: الرئيس، والسلطان، والحاكم، وشيخ القبيلة، والساسة، والسياسة، والأنظمة، والانتخابات، والقرار، والملك، والمملكة، والخطاب، والعرش، والتفاوض، والحرب، والسلم، والعسكر، والجيش، والتوريث، والوطن، والدولة، والزعيم، والخلافة، والبيعة، والأمير،...إلخ.

والألفاظ المذكورة هي عادة في الشعر الجزائري لم تخرج عن مدلولها الخاص بها، من حيث الإشارة إلى الوظيفة أو نوع النظام، إلا أن الجامع بينها إلى جانب كونها ألفاظا سياسية، أنها تحيل جميعا في المعجم اللغوي إلى معاني الهوان والفساد، ذلك أن الشعر الجزائري الذي استحضر السياسة موضوعيا، باعتبارها جزءا من مكونات البيئة البشرية، والذي أحال إلى أساليبها ونظمها وعلاقتها بالناس، من حيث اتصافها بالقمع والتسلط والهوان، أبقى على الدلالة نفسها، وهو يستخدم الألفاظ الدالة عليها، ولم يخرج بها عن هذا النطاق الوصفي، ولا منحها مدلولات مغايرة ومناقضة للمدلولات اللصيقة بها، حيث لا نجد أي شاعر يستنبت من ألفاظ السياسة معاني الحياة والعدل والاستقرار مثلا، وإنما كل

المدلولات المتعلقة بها تحفل بحقل واحد هو حقل الفساد والقمع والمحاصَرة..مما يجعلها ألفاظ ميتة تأويليا لأنها مرتبطة بمعان واحدة ولدى جميع الشعراء.

يقول عبد الحميد شكيل:

(...) **للسلطان** أن يقول ما يقول،

كملتْ دورة الريح، انفرط العقد المؤمل، تفرقت عصافير

الشدو المرصع بالبهاء، استطال الدمع (...) [1]

إن لفظ السلطان يشير إلى السياسة بشكل مباشر، وهو يحيل في هذه الأسطر إلى معاني التقاعس والتخاذل عن إحكام الأمور، والشاعر وهو يخاطب السلطة اكتفى بلفظ واحد، وهو السلطان، لما يتسم به من عمق تاريخي خاصة، بالرغم من أن البيئة الجزائرية لا تحتكم بحكم السلطنة، إلا أن اللفظ بفضل مدلوله السياسي كان له أثر كبير في الإشارة إلى وضع معين وتحقيق فكرة خاصة بطبيعة الواقع المعيش.

تقول زينب الأعوج وهي تقرأ الحاضر العربي من خلال وضع العراق:

هنا

منتجع العميان

نطق الشيخ الجليل

في

أكفه المثقوبة تتقاطر الأحرف

ويلهو بنوره القمر

(...)

يطوِّحُ

ويُطوِّحُ

"كم من عقل أسير عند هوى **أمير**" [2]

يمثل لفظ أمير لفظا سياسيا، وهو بؤرة هذه الأسطر التي تعبر عن علاقة الحاكم بالمحكومين، حينما يتحول الدين إلى خدمة السياسة، ويتقاعس رجاله الذين أشارت إليهم

---

1) عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، ص 26 .

2) زينب الأعوج: مرثية لقارئ بغداد، ص 113 ، 114 .

الشاعرة بعبارة الشيخ الجليل، عن أداء دورهم في إحقاق الحق، وقد كان لفظ أمير كافيا لإبراز دلالة التسلط والقمع والحصار.

يستند المعجم السياسي أيضا على ألفاظ لم تكن لها دلالات سياسية، ولكنها صارت معروفة بالبعد السياسي فيها مثل: الاغتيال، والاعتقال، والمنفى، والأسر، والثورة، والنضال، والرقابة، والانقلاب، والمحاربة، والتخابر، والاستيطان، والقبيلة، والأعراب،...إلخ. والشعراء إذ يستخدمونها بمدلولاتها السياسية، لم يكن ذلك من إنشائهم الذاتي، بل هو نابع من الاستخدام العام لها، وعبر فترات تاريخية متعددة، لأن اللغة تحمل فكر الإنسان وثقافته من جيل إلى جيل[1]، وهم بذلك لا يخرجون عن نطاق الاستخدام الجمعي لها من حيث الدلالة، ولا نجد عبر هذا النوع من الملفوظات أي معان غير مألوفة عن طابع الاستخدام المعروف، وكأن الشعراء يبرزون فعلا انفصالهم العميق عن السياسة، ولو على مستوى الألفاظ التي لم يؤسسوا لها ما يخرجها تأويليا من نطاق السياسة.

يقول عبد الله حمادي:

و**توغلوا** باسم **الطقو** **س**..وأوقدوا حرب الخسارة

وتناسلوا باسم **التشر** **د**..**والإبادة**..**والإغارة** [2]

يشير عبد الله حمادي إلى أساليب السياسة، مستخدما ألفاظا لا علاقة لها بالمدلول السياسي، وهي التوغل والطقوس والتشرد والإبادة والإغارة، التي تمثل فعلا بشريا خرج من نطاقه الغريزي والاجتماعي إلى السياسي؛ لأن الواقع فرض هذا النوع من المدلولات نتيجة الفعل السياسي الذي يتصف بالقمع، وتجاوز القوانين المفروضة، والاستناد على أساليب تعيق الآخر عن أداء فاعليته أو تهلكه تماما.

يقول حسين زيدان:

هل في **القانون** بنود تمنع من يحسب عدد الأيام

ومن يحسب عدد الأغصان

ومن يحسب عدد الحانات..ويحسب قائمة الفرسان [3]

---

1) رشيد الحمد ومحمد سعيد صباريني: البيئة ومشكلاتها، ص 98 .

2) عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 33 .

3) حسين زيدان: فضاء لموسم الإصرار، ص 40 .

تمثل كلمة قانون كلمة تنظيمية أنشأها البشر لتنظيم وتسيير أمورهم، إلا أنها في الواقع الجمعي تحولت إلى سمة سياسية، من حيث استخدامها في غير محلها، وهذا ما عبَّر عنه الشاعر حينما ربطها بالبعد السياسي، وجعلها عائقا بدل أن تكون مسهلة، ومساهمة في تسيير الأمور بشكل أفضل.

تشكلتْ في الشعر الجزائري أيضا بعض الألفاظ الدالة على الأدوات والعمران، والتي خرجت إلى مدلولات سياسية مثل: المقصلة، والبندقية، والأغلال، والمشنقة، والخرائط، والكرسي، والتاج، والرصاص، والقصر، والبلاط، والنياشين، والأوسمة، والسيف..إلخ. حيث تحولت من مدلولها الخاص إلى مدلول سياسي ناتج عن كيفية توظيفها، والدوافع الناتجة عن استخدامها.

يقول عثمان لوصيف:

خلني للنار وامضي
بين أمواج الحرائقْ
واصطخابات **البنادقْ**
فاتحا درب العاصفهْ
(...)
يا **رصاص** الحق أمطرْ
في الذرى أو في الوهادِ
وارو للدنيا أساطير الجهادِ [1]

إن الإنسان عندما أوجد السلاح، إنما للدفاع عن نفسه، وهو جزء مهم من أجزاء المعركة، وعنصر من عناصرها التي تستكمل بها أدوات النصر[2]، ولكنه تحول في العصر الحاضر إلى قضية سياسية، وتوسعتْ معانيه، ولم يعد مجرد وسيلة للدفاع، والشاعر حينما استعان بلفظي البنادق والرصاص، أبقى على دلالة الدفاع والمقاومة، ولكنه أضفى

1) عثمان لوصيف: الإرهاصات، ص 46، 47.

2) ميساء صلاح وادي السلامي: لغة الشعر في المفضليات، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية، جامعة الكوفة، العراق، 2006 ، ص 25 .

عليها البعد السياسي، كما هو رائج في الواقع الجمعي، ليحيل في العمق إلى قضية الصراع الأبدي بين العرب واليهود على لسان فدائية فلسطينية.

يقول علي ملاحي:

أنت الُمرَبَّقُ والُمعَنَّقُ والمُغَّرَبُ والمُشَرَّقُ

والممزق والموثق باسمنا..

أنت **الكراسي** والمراسي..

أنت **صندوق العجب**.. (1)

استند الشاعر إلى لفظين، وهما الكراسي وصندوق العجب الذي يعني التلفاز، وهما من الوسائل التي صنعها الإنسان لتسهيل سبل عيشه، إلا أن الوسيلتين خرجتا في الشعر عن كون إحداهما أداة للجلوس، وإحداهما لمشاهدة البرامج والاطلاع على أحوال العالم، واتصفتا بصفات جديدة ذات مدلول سياسي نابع من الواقع المعيش، حيث تحول الكرسي إلى غاية ووسيلة سياسية، كما تحول التلفاز أيضا إلى فضاء للعمل السياسي، وهو ما جعل اللفظتين تأخذان بعدا دلاليا مختلفا، ولكنه لا يخرج عن نطاق معاني الفساد والقمع والتسلط.

يبرز المدلول السياسي أيضا في بعض الألفاظ الدالة على أمكنة معينة، والتي لا تتمظهر في الشعر الجزائري إلا من خلال وضعها السياسي المتأزم مثل: فلسطين، والعراق، ولبنان، والصومال، وإريتريا،...إلخ.

يقول نور الدين درويش:

استسلمت **بغداد**

واستسلم الوطن

المجد للعرب

للقدس و**العراق**

لأمة تستنفر الخزان

لتحرق المخزون (2)

---

1) علي ملاحي: العزف الغريب، ص 14 .

2) نور الدين درويش: البذرة واللهب، ص 51 .

إن ألفاظ الأمكنة في هذه الأسطر لا تتمظهر إلا من خلال مدلولها السياسي النابع عن وضعها المتأزم، والشاعر لم يضف أي معان أخرى غير إحالتها إلى الهوان والاستسلام.

ب- بنية الألفاظ الاجتماعية:

يمثل المجتمع الكيان الذي يضم مجموعة من الأفراد الذين ينتظمون وفق نظام خاص، ولأن الشعراء الجزائريين باعتبارهم أفرادا في مجتمع، فإنهم حتما يتقاسمون عديد المكونات والظروف والقضايا، وهذا ما كشفت عنه ألفاظ الحقل الاجتماعي التي تنوعت وأشارت في الآن نفسه إلى طبيعة المجتمع والواقع المعيش، وأبانت عن أهم القواسم الاجتماعية المشتركة، والأكثر تأثيرا في الأفراد، وإن كانت داخل المتن الشعري قد خرجت عن مدلولاتها الاجتماعية إلى دلالات أخرى مجازية، ونحن هنا لسنا بصدد البحث الشامل عما هو مجازي، بل غايتنا البحث عن طابع البيئة وأثرها في لغة الشعر الجزائري، وتتشكل بنية الألفاظ الاجتماعية من مجموعة معاجم شعرية متنوعة، بعضها يشير إلى ما هو معنوي، وبعضها يشير إلى ما هو مادي وهي:

* المعجم الخاص بالألفاظ الدالة علي السلوك البشري النفسي والفكري والاجتماعي، وينقسم بدوره إلى:

1- ألفاظ دالة على أعمال نافعة، والتي تتشكل من دلالات متعلقة بما يقوم به البشر من مهام وأفعال ومعاملات في حياتهم اليومية، وقد تنوعت في الشعر الجزائري وبرز منها ما يتعلق بـ: الرسم، الكتابة، القراءة، الحكي، التلقين، التعلم، التفلسف، الغناء، الرقص، الزغردة، الضحك، الفرح، السمر والسهر، الاحتفال، التدجين، الهش، الزرع، السقي، الحصاد، القطف، الخياطة، الطرز، الغزل، المصافحة، المعانقة، التقبيل، التحية، التلويح، التوسد، الركوب، الارتحال، الإبحار، السفر، المحبة، المواعدة، العشق، الرثاء، التعزية، التعطر، التخضيب، الاكتحال، الاستحمام، الارتداء، التداوي، التزوج، الاعتراف، التساؤل، التأثيث، التشييد، التوريث، المقايضة، التجادل، التخاطب، الكلام، الترويض، التوديع، التخييم، الإعارة، الإيقاد، الدعوة، الاعتذار، السكنى، البيع، الشراء، الإصلاح، المراهنة، الإيداع، التصفيق، الالتقاء، التعليب...إلخ.

2- ألفاظ دالة على أعمال ضارة وهي التي تحيل إلى الأعمال التي تلحق ضررا، بغض النظر عن دورها في تسيير المجتمع، أو تعريضه للانهيار، وقد استعمل منها الشعراء ما يدل على: الشنق، الرشق، الرجم، البصق، الركل، الاغتصاب، التعري، السخرية، العقوق، الكذب، الاضطهاد، التصعلك، الاختلاس، السبي، الاغتيال، الانتحار، الانتهاك، التنكيل، التعذيب، التزوير، الخطف، الذبح، التطليق، التسكع، الاستباحة...إلخ.

وإذا أردنا الوقوف على الألفاظ التي تداولها الشعراء بشكل مكثف، نجد في الألفاظ الدالة على الأعمال النافعة، تحضر بكثرة المفردات المتعلقة بالارتحال، والزرع والغناء، وما يتعلق بالقراءة والكتابة، والتوسد، حيث ترتبط الأولى بدلالات الانتقال وتبديل الحال، والبحث عن الأفضل، والهروب من الواقع المعيش، وغالبا ما يعبر الشعراء عن ارتحالهم بالإبحار أو ركوب المطي.

يقول عبد الله العشي:

يخطفني صوتك من نفسي

و**يهاجر** بي في **بحر** الأنوار..

وفي **بحر** الظلماتِ [1]

إن الارتحال الذي عبر عنه الشاعر بالهجران والبحر، حتى إن كان معنويا وغير حقيقي، فهو يبرز حاجة الشاعر إلى البديل والبحث عن الأفضل، ورحلته هنا متناقضة المراحل والفضاءات، والشاعر يعيش فيها شكلا من أشكال الصراع الذي عبر عنه بالأنوار والظلمات.

تدل ألفاظ الزرع غالبا على فعل التغيير والتأثير؛ لأن الزرع هو فعل تأثيري في الأرض، الغاية منه الحصول على الطعام، وقد استخدمه الشعراء للدلالة على التغيير وتحقيق الفاعلية، فيقول عثمان لوصيف، مستعينا بلفظ الزرع محملا إياه معنى التغيير وبث الحياة، للدلالة على تأثير الإبداع الشعري على مجريات الواقع:

ينخر السوس عظمنا

---

1) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص 28 .

غير أنّا

نزرع الأرض

بالندى [1]

وتتعلق ألفاظ الغناء بالفرح والسعادة والتعبير عن الحال، وكذلك ألفاظ الكتابة والقراءة التي تحيل إلى التعبير عن الحال، وإلى البحث والكشف، وإلى التأثير في الواقع، فيقول ياسين بن عبيد معبرا عن حاله بلفظ الإنشاد الذي يدخل ضمن ألفاظ الغناء:

قفي **ننشد** الحزن الذي كان بيننا ونكتم أفراح الصباح المكبل [2]

ويعبر لخضر فلوس عن محبته للجزائر من خلال ألفاظ الكتابة التي تبرز دلالات التأثير فيقول:

لا تنم–يا أماني فسوف تجيء التي علمتنا الهوى،

و**الكتابة** قبل اختراع اللغات فكانت **دفاترنا** [3]

وتشير ألفاظ التوسد في هذا المعجم إلى البحث عن الراحة والأمان والاستقرار، والتي تمثل مدلولا مقابلا لألفاظ الارتحال الذي يمثل بحثا عن الأمان والسكينة، يقول سمير رايس معبرا عن محاولات صاحبه الحثيثة، بالبحث عن الراحة والأمان، بالرغم من أن ذلك لم يتحقق له، مستخدما لفظ التوسد للدلالة على عملية البحث:

كم بكى صاحبي..

لكم أوقد أحلامه

مثل صقر مجنح..

كم تجرع ملحا..

كم **توسد**

جرحا

وجرحا.. [4]

---

1) عثمان لوصيف: زنجبيل، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1999، ص 28 .

2) ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا وشمسا، ص 38 .

3) لخضر فلوس: حقول البنفسج، ص 51 .

4) سمير رايس: ملح الأحبة، ص 48 .

تكثر في الألفاظ الدالة على الأعمال الضارة دلالات الانتحار التي تبرز بشكل مكثف في المتن الشعري الجزائري، تليها ألفاظ الاغتيال والقتل والتنكيل والانتهاك، حيث تحيل لفظة الانتحار إلى دلالات الهروب العنيف من الواقع، ومحاولات التخلص من المعاناة، وإذا كان الإبحار هو محاولة للخلاص، فإن الانتحار يمثل وجها من وجوه الخلاص، التي عبر بها الشعراء عن محاولات خلاصهم من قساوة الواقع المعيش، ومن اضطرابات الذات الشاعرة في صراعها مع ذاتها وواقعها.

يقول ياسين بن عبيد معبرا عن محاولاته الحثيثة في الهروب من الواقع، وتجاوز أزماته عبر الانتحار المعنوي الذي يسعى من خلاله إلى إيجاد عالم بديل، مستخدما لفظ الانتحار الذي يمثل شكلا من أشكال الموت، ولكنه اختياري:

شمسان شمسك في أضوائها **انتحرتْ**

يدي..وشمس جراحي استلهمت فاكِ [1]

أما ألفاظ الاغتيال والقتل والتنكيل والانتهاك، فقد عبَّرتْ في غالبها على ما عِيشَ في العشرية السوداء، أو ما يعاش في العالم العربي عامة، وكانت دلالاتها في كثير من الأحيان مباشرة، ومعبِّرة عن أشد مظاهر الانهيار الاجتماعي والسياسي الذي تطاول إلى القضاء الجماعي على الإنسان.

تقول زينب الأعوج:

اليوم

عيد ميلادي

لكنني

نسيت

كم

من الأزمان

قد عشت

كم

من التواريخ من الحضارات

---

1) ياسين بن عبيد: غنائية آخر التيه، ص 96 .

(...)

من **الوأد** من **القتل** من **الغدر** [1]

إن معاني الوأد والقتل والغدر لا تخرج عن مدلولاتها العادية، سوى أنها ارتبطت بالواقع العربي، وصارت لصيقة به لتكرر حدوثها، مما لونها بلون دلالي خاص، وهو الإحالة إلى الواقع العربي بشكل عام الذي يغيب فيه الاستقرار.

وتستخدم ربيعة جلطي لفظ الاغتيال للدلالة على الوضع السياسي، الذي يتسم باتخاذ الغدر سبيلا في التعامل مع الناس، وفي إجهاض كل فاعلية داخل المجتمع:

لأي إله يا إلهي
يصادر الغول رقص الغزال
و**يغتال** عراجين التمر
يُخرِسُ الموجَ
والأعراس
والهزارات [2]

لقد ربطت الشاعرة لفظ يغتال بعبارة عراجين التمر حتى تعمق من بشاعة معنى الاغتيال، ولتحيل إلى الوضع الراهن الذي يسلب الحياة، وهي في أوج عطائها، إذ أن العراجين تتعلق بدلالات الحياة والخصوبة نتيجة وجود عنصر الثمار، ويأتي فعل الاغتيال فعلا مناقضا عبر وأد الحاة الماثلة في العراجين، وتدعم الشاعرة دلالات الاغتيال بدلالة قطع الصوت، عبر لفظ (يخرس) الذي يعمق من دلالات الموت والوأد وتغييب الحياة.

إن ألفاظ السلوك البشري قد عبرت لنا عن طبيعة البيئة البشرية المعيشة، وعن أثرها في فئة الشعراء، من حيث توجههم نحو تأسيس حقول دلالية خاصة، نابعة من معاجم لغوية محددة، محيلة في الآن نفسه لوعي هذه الفئة بتناقض الحياة التي تجمع بين الضار والنافع.

---

1) زينب الأعوج: مرثية لقارئ بغداد، ص 119 .

2) ربيعة جلطي: كيف الحال، ص 109 ، 110 .

* المعجم الخاص بالألفاظ الدالة على القيم:

يشمل هذا المعجم الألفاظ التي تشير إلى عناصر الفضيلة ومتطلباتها، حيث نجد مجموعة كبيرة منها استخدمها الشعراء مشكلين عبرها معجما خاصا، يحيل إلى القيم التي لها حضور وأثر في البيئة الجزائرية، وهي: الكرامة، والصبر، والتواضع، والشرف، والضمير، والبراءة، والشهامة، والحرية، والمحبة، حيث تحضر هذه الألفاظ ومرادفاتها بشكل مكثف لتحيل إلى العمق النفسي والأخلاقي للمجتمع الجزائري، والملاحظ على ألفاظ هذا المعجم أنها لا تخرج عن مدلولاتها العادية إطلاقا، وكل خروج لها يتعلق بالسياق الذي تحيل إليه فقط دون أن تفقد معانيها المألوفة، مما يبرز أهمية المعاني التي تَحْمِلُهَا، وتَمَسُّكُ الشعراء بجوهرها دون المساس به، وأغلب السياقات التي وردت فيها هي تلك التي تعبر عن غيابها في الواقع المعيش، وفقدانها من الحياة العامة.

يقول نور الدين درويش مستخدما لفظ الحرية، باعتبارها قيمة من القيم التي يحبذها الناس، ويسعون إلى تحقيقها:

أتظل أحلامي معطلة.. أنا جد مشتاق **لحريتي**

فبأيما لغة أحدثهم أنا بين سندان ومطرقة [1]

إن لفظ حريتي لم يخرج عن مدلوله العادي، وهو الانفكاك من كل قيد، سوى أنه برز في البيت الشعري غير متحقق، والشاعر يأمل أن يُفَكَّ حصاره، وتُكسَرَ أغلاله، وهو مرتبط لدى الشاعر بفعله الإبداعي، الذي يأمل أن يقوم به بكل حرية، محيلا بذلك عبر هذ اللفظ إلى واقع الحصار والقمع الذي يعيشه.

ويتغنى عثمان لوصيف بالمحبة والمجد اللذين لا يخرجان عن معانيهما العادية، التي تشير إلى التواصل والتكافل والاعتزاز والمقدرة، فيقول:

نحبك..آه حتى الممات

لمجدك نبقى نغني

(...)

فأنت العروس الحبيبةُ

أنت الغرام–العروبةُ

---

1) نور الدين درويش: مسافات، ص 35 .

أنت...ولا شيءَ
إلا مراياكِ أنتِ [1]

إن الشاعر لم يخرج بلفظي (نحب، ومجد) عن معانيهما المعجمية العادية، واكتفى بتقديمهما ضمن سياق يكشف عن أهميتهما، حيث أحال الحب إلى خصائص أعمق متعلقة بالتضحية، وربط المجد بقيمة الاعتزاز عبر التغني المتواصل به، وأهمية المحبة والمجد هنا مرتبطة بقيمة الوطن التي تتطلب حسب الشاعر تحقيق قيم إنسانية خاصة.

* المعجم الخاص بالألفاظ الدالة علي الأوضاع المعيشية وأساليب العيش:

تستند الألفاظ الدالة على الأوضاع المعيشية على كل ما هو مزر وقاهر، ولا توجد معها ألفاظ تحيل إلى ما يدل على الأفضل إلا نادرا، فتنتشر في المتن الشعري الجزائري ألفاظ الفقر، والمسغبة، والتعاسة، واليتم، والترمل، والتسول، والذل، والفشل، والقنوط، والحداد، والزحام، والمرض، والمأساة، والعنوسة، والغربة، والطرد، والنبذ، والحرمان..وهي ألفاظ تحيل إلى الواقع المعيش، وإلى الانحطاط المعيشي والنفسي، والذي كان أثره ظاهرا في لغة الشعر الجزائري، حتى وإن خرج عن دلالاته المباشرة.

يقول عز الدين ميهوبي وهو يشير إلى الوضع الاجتماعي المنهار:

قال لي: ما دمتُ **بطالا**
ولا أملك في الدنيا..رغيفْ
مسكني اليومي..أرجاء الرصيفْ
ما الذي يمنعني لو أنني شكلت حزبا [2]

يحضر لفظ بطال ليحيل بشكل مباشر إلى الوضع الاجتماعي السائد، ولم تخرج اللفظة عن مدلولها المألوف، إلا أنها أحالت في العمق إلى الوضعية المعيشية وآثارها على حركة المجتمع، الذي تحولت فيه ظاهرة البطالة إلى خطر على الفعل السياسي والاجتماعي والاقتصادي وحتى الثقافي، ببروز وعي جديد بسبب الأوضاع المعاشة، والذي يتمثل في امتهان السياسة للخروج من الوضع الاجتماعي المعاش، بدل جعلها مسؤولية.

---

1) عثمان لوصيف: أبجديات، ص 40 .

2) عز الدين ميهوبي: ملصقات، ص 99 .

أما الألفاظ الدالة على أساليب العيش فإنها تشير إلى مجموع المهن التي أشار إليها الشعراء، واستخدموها في لغتهم الشعرية، سواء استخدموا مدلولها المباشر، أو أخرجوها إلى نطاق دلالي جديد، عبر الطاقات التعبيرية المكثفة للغة الشعرية[1]، وهي تنقسم في الشعر إلى أعمال مشروعة مثل: المذيع، والطبيب، والحارس، والغواص، والسجان، والخَمَّاس، والجندي، والتاجر، والبستاني، والراعي، والفلاح، والربان، وبائع الجرائد، والإمام، وحفار القبور، أما الأعمال غير المشروعة فيشير الشعراء إلى : العراف، والساحر، والإرهابي، والبغي، والقرصان، وإذا أردنا الإشارة إلى أكثر الأعمال استخداما في الشعر الجزائري، وجدنا الشعراء يكثرون من ذكر الربان بتسميات مترادفة، كما يذكرون الحارس، والسجان، وحفار القبور، والعراف، مما يشكل مجموعة دلالات خاصة تحيل إلى الوضع النفسي والاجتماعي المعاش، حيث إن الشعراء الذين أبانوا عن صراع حاد مع الواقع، والذي واجهوه نفسيا وسلوكيا وفكريا، قد أبانوا من ناحية الألفاظ عن تجذر ذلك الصراع في ذواتهم بشكل جمعي، وأثره العميق في اللاوعي، حيث تتعلق لفظة الربان ومرادفاتها في الغالب بمعاني البحث عن الخلاص والارتحال والابتعاد، ولأن الحياة شبيهة بالبحر في اضطرابها وعمق أزماتها، فإن الشعراء لم يستندوا بشكل مكثف على أساليب الانتقال المعروفة، وأكثروا من ذكر الإبحار لما فيه من مخاطرة ومغامرة وابتعاد عن الاستقرار الأرضي.

يقول يوسف وغليسي:

ورفرفتْ في **بحار** التيه **أشرعتي** **فأغرقتْ سفني** في **عمق** أشجاني [2]

بالرغم من أن الشاعر لم يستخدم لفظ الربان أو الملاح أو عبارة قائد السفينة، إلا أنه استعان بألفاظ دالة عليه، مثل البحر والشراع والسفينة، ليحيل إلى من يقود السفينة، مُخرجا المعنى من إطاره المباشر، إلى إطار جديد يعبر عن اضطراب النفس وصراعها الداخلي، الذي أنهك الشاعر وأتعبه، حيث شبه ذاته بالسفينة التي تتيه في همومها وآلامها، والتي منحها صفة الاضطراب والاتساع، ليحيل إلى عمق معاناته.

---

1) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، ودار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3 ، 1981 ، ص 179 .

2) يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 64 .

أما من ناحية القيود المفروضة على الشعراء في الواقع، وطبيعة المعاناة التي يعيشونها، فإنهم استندوا في الغالب على لفظتي السجان والحارس، لإبراز الوضع المعاش، والذي يتسم بالحصار والمطاردة، فيقول في هذا النطاق حسين زيدان:

شفتي لم يرعشها الذكر...وكم أرعشها **سجَّاني**

أخلقتُ لأعبد رب الكون وأنصرهُ

أم جئتُ لأمسح أحذيةً...وأبايعَ قد السلطانِ؟ (1)

تحضر لفظة السجان باعتبارها من الأعمال والمهن المعروفة، إلا أن مدلولها يخرج إلى الإطار السياسي لتعلقها بفعل السلطان، وهي من الألفاظ التي خرجتْ على مستوى الاستخدام الجمعي إلى هذا النوع من المدلول السياسي، حيث يشير السجان غالبا إلى السياسة بشكل مباشر، مع أن السجن لا يضم فقط متهمي المساس بالسياسة.

يحيل حفار القبور إلى مهنة دفن الموتى، إلا أن مدلولاته في الشعر الجزائري ارتبطت بمعان عدة تحيل إلى دلالات الموت والفناء، مرتبطة بلحظة تاريخية خاصة، وهي فترة التسعينيات، فحملت ألفاظ الحفار معاني الموت والأزمة وافتقاد معنى الحياة، فيقول عز الدين ميهوبي:

يبكي **الحفارْ**

يسأل **معوله** المعقوفَ ويبكي:

من **يحفر قبري**

و**يدفنني؟**

من يحمل لي **كفني؟**

من يقرأ **فاتحة القرآن** عليّ..

أيا وطني.. (2)

يستخدم الشاعر لفظ الحفار، ويدعمه بألفاظ متعلقة بمعناه مثل المعول والقبر والدفن، ليشكل دلالات جديدة، والحفار هنا لا يخرج في مدلوله عن الرجل الذي يمتهن حفر القبور، إلا أن السياق يحوله إلى دلالة كثرة الموت، وانتشاره بشكل أدى بالحفار إلى

---

1) حسين زيدان: اعتصام، ص 56 .

2) عز الدين ميهوبي: كاليغولا، ص 48 ، 49 .

التساؤل عن مصيره، وهي لوحة تراجيدية رهيبة عمَّقها الشاعر بتحويلها جماليا إلى دلالة الوضع العام المنهار.

ولأن الوضع المتأزم كثيرا ما أثار أسئلة الشعراء وأثار حيرتهم، فإن للفظ العراف حضور كثيف دل على محاولات الشعراء الحثيثة لتفسير الواقع، ومعرفة أسباب أزماته، بالتطلع نحو الغيب والمجهول، نتيجة ضبابية الرؤية في الواقع المكشوف، يقول عز الدين ميهوبي:

أين **عراف** المدينة؟

أتعبتني هذه الرؤيا..

فألقيت عصايْ [1]

يشير لفظ العراف إلى من يتطلع إلى الغيب بأساليب سحرية، والشاعر وهو يستحضر هذا المفهوم، إنما يحيل إلى معان أخرى متعلقة بالواقع المتسم بالغموض، وعدم القدرة على فهم خصائصه، وإشارة إلى انقطاع السبل بين الشاعر والواقع رغم محاولاته الحثيثة لفهمه، والانقطاع هنا حاصل على مستوى فاعلية الشعر في الحياة.

* المعجم الخاص بالألفاظ الدالة على الأدوات والوسائل:

هو القائم على الألفاظ التي تدل على الوسائل التي يستخدمها البشر لتفعيل دورهم وتحقيق تبيؤهم، حيث تتنوع بشكل كثيف، وتنقسم في المتن الشعري الجزائري إلى:

1- أدوات الإنارة: المصباح، الشمعة، القنديل، الفانوس، السراج، الشمعدان،...

2- أدوات الزينة: الجواهر، السواك، الكحل، المساحيق، العطر،حناء،...

3- الأثاث: الكرسي، السرير، الفراش، الوسادة، طاولة، مائدة، مرايا،..

4- الأواني: الكأس، الأواني، الوعاء، الإناء،..

5- الثياب ومتعلقاتها: الفستان، القميص، ربطة العنق، اللباس، الحذاء، النعل، الحقيبة، رداء، بردة، حجاب، نقاب،...

6- وسائل النقل: السفينة، القطار، الحافلة، السيارة، الخيل، المطية، الزورق،...

---

1) عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص 32 .

7- الأسلحة والأدوات الحادة: السيف، المعول، الفأس، الخنجر، السكين، السهم، القوس،القذيفة، الصاروخ،...

8- وسائل الغناء والتسلية: القيثارة، الكمنجة، ربابة، المزمار، الناي، النرد، الشطرنج،...

9- أدوات الكتابة والقراءة: الحبر، القلم، الورق، الصحيفة، الجريدة، المصحف،...

10- أدوات متعلقة بالدفن: الكفن، التابوت، الرخام،...

وداخل هذا التنوع اللفظي تبرز ألفاظ خاصة من حيث كثرة استخدامها، إذ يحفل الشعر الجزائري باستخدام الشمعة، والفانوس، والمرايا، والكرسي، والسرير، والوسادة، والكأس، والعطر، والنعل، والسفينة، والسيف، والقيثارة، والناي، والحبر، والكفن، وهي الألفاظ التي ارتبطت بمدلولات خاصة نتيجة استخدامها المتكرر، حيث أحالت أدوات الإنارة والمرايا إلى معاني الكشف والحضور، وارتبط الكرسي في الغالب بالمدلول السياسي، وارتبطت الوسادة والكأس بالبحث عن الراحة والغياب المؤقت، وتعلق العطر بالإثارة، أما النعل والسفينة فارتبطا بالتغيير والارتحال، وارتبط السيف عادة بالمدلول السياسي، وبمعاني القهر والقمع، والناي والقيثارة بالفرح، والحبر بمدلول الكتابة وترك الأثر، أما الكفن فارتبط بالموت والولادة من جديد، ونستعين بمثال من الشعر الجزائري للدلالة على ذلك.

يقول علي ملاحي:

قال في غفلة وطني..

ولدي ها هو

اقتطعي من يديه فساتين عشق

ونعناع كل الفصول

وكل **المرايا**

وكل السبل [1]

إن الشاعر وهو يشكل مفهوم التضحية من أجل الوطن الذي يحتاج إلى الاستقرار، والأمان، والمحبة، وبُعد النظر، والتطلع إلى الحاضر برؤى بناءة، استخدم لفظ المرايا كأداة ووسيلة، ليحمِّلها معنى الرؤية، والنظر البعيد، والتطلع الصائب نحو مكونات الواقع، لتحقيق الأفضل في المستقبل.

1) علي ملاحي: البحر يقرأ حالته، ص 66 ، 67 .

* المعجم الخاص بالألفاظ الدالة على العنصر البشري:

يمثل هذا المعجم مجموعة الألفاظ الدالة على الأفراد الذين يتقاسم معهم الشعراء الواقع، ويتشاركون وإياهم عديد العناصر المعنوية والمادية، كالنسب والانتماء والمكان شارعا كان أم بيتا..وتنقسم هذه المجموعة إلى:

ا- ألفاظ الأقارب: وتضم الأب، والأم، والابن، والبنت، والأخ، والأخت، والأجداد، والأهل، والأقارب،..

ب- ألفاظ الأباعد: الجيران، والأصدقاء، والرفاق، والندامى،...

ويشير غالبا هذا المعجم إلى مجموع العلاقات التي يقيمها الناس بين بعضهم بعضا، وفق روابط أسرية أو إنسانية عامة، وتعد ألفاظ الرفيق والصديق من أكثر الألفاظ تداولا من طرف الشعراء الجزائريين، سواء أحالت إلى أصدقاء حقيقيين أم غير حقيقيين، وسواء أكانت العلاقة سيئة أم جيدة، وغالبا ما يعبر الشعراء من خلال لفظي الرفيق والصديق عن الغدر والخيانة والتخلي..وغيرها من الصفات التي تبرز طبيعة العلاقة السائدة بين الناس.

يقول أحمد عبد الكريم:

أحدق ملء السماء الرمادية
علَّ طيورا تَرِفُّ
ولا أحدٌ في عواء الجهات
سوى سقر **الأصدقاء** (1)

يبرز الشاعر شعوره بالوحدة، ويعبر عن ذلك من خلال لفظ الأصدقاء الذي منحه معاني الضرر والأذى الحاد والعميق، من خلال تشبيه علاقات الأصدقاء به بنار سقر، مما منح للمعنى بُعدا أعمق، وشكلا دلاليا مختلفا عما هو مألوف.

يقول سمير رايس، وهو يشهد تفرق الرفاق الذين أبعدهم الواقع، وبدد شملهم، فيستعين بلفظ الرفاق ليبرز معاناته النفسية، وشعوره بالوحدة، واستخدامه للفظ الرفاق بدل الأصدقاء، يحيل إلى معان محددة تشير إلى من قاسمهم قواسم معينة، أهمها معاناة الكتابة الأدبية، والتطلع عبرها إلى ما هو أفضل:

-ويدي على قلبي تشاطرني التحفظ-

1) أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص 61 .

"أين
الرفاق
وقد
تفرق
شملهم" ؟ [1]

إن لفظ الرفاق يثير عديد الدلالات التي ترتبط بالبعد الإنساني، والتي كان لها أثر عميق في البنية الاجتماعية والنفسية للشاعر من أنس، وإحساس بالراحة، وبالرفق، وبالأمان، وهو ما جعله يستشعر مشاعر الوحدة الممتزجة بالخوف والأسى؛ لأن وجود الرُفقة يحقق إشباعا ذاتيا، وغيابها يهدد المكون النفسي للإنسان خاصة، وهو ما استشعره الشاعر وأحس بخطورة تهديده.

ج- بنية الألفاظ الثقافية:

تمثل الثقافة كل المكونات المادية والمعنوية التي تميز مجتمعا عن مجتمع، والتي تتشكل من عديد العناصر كالدين والعادات والتقاليد...، وتتشكل الثقافة عادة من كل ما يُحَصِّلُهُ الإنسان من خبرات ومعارف ومهارات، كما تمثل مجموعة المواقف الحية التي تعبر عن الإنسان من جهة، وهي عمل دائم وسعي مستمر لتحقيق إنسانية الإنسان في بيئته من جهة[2]، ويتوزع هذا الحقل في الشعر الجزائري مجموعة معاجم لغوية وهي:

* معجم الألفاظ الدينية، وينقسم بدوره إلى:

1- معجم الألفاظ التعبدية مثل: الله، الرب، الإله، الرسول، النبي، الصلاة، الزكاة، الصيام، الحج، الدعاء، الخطيئة، المغفرة، اللعنة، التقوى، الابتهال، التهجد، الحلال، الحرام، المعصية، الطاعة، القرآن، الإنجيل، التوراة، التعميد، الطهارة، الرهبان، الثواب، التسبيح، الإيمان، الكفر، الترتيل، الاعتكاف، الكعبة، القبلة، التلبية، النحر، التوحيد، التكبير،....إلخ

1) سمير رايس: ملح الأحبة، ص 74 .

2) محمد حجو: الإنسان وانسجام الكون (استراتيجية الحكي الشعبي)، ص 47، 48 .

2-معجم الألفاظ الصوفية مثل: المقام، الضريح، القطب، الغوث، التجلي، السكر، الغياب، الحضور، الصحو، الفناء، التوحد، البقاء، الصوفي، الكشف، المعراج، الخلوة، الخمر، الرحلة، الورقاء، القبض، البسط، الهجر، الوصل، الشطحات،...إلخ

يقول حسين زيدان مستخدما معجما لغويا دينيا:

قال اخرجوا من سجن **دينكم**

فلستم واصلينْ

ودعوا **النبوة** للزمان الجاهلي

فليس فيها ما يروق الظامئينْ..

ودعوا **الصيام** لمن تغالبه الشفاهْ..

ودعوا **الصلاة** لمن يحن إلى الحياهْ.. (1)

يتشكل المعجم الديني في هذه الأسطر على دلالات جديدة، تخرج من إطار التعبد إلى الإطار السياسي، الذي يعبر عنه الشاعر من خلال خطاب المواجهة بين فئتين تسعيان للوصول إلى السلطة، فتخاطب إحداهما الأخرى بخطاب فيه الكثير من نبرة الاستعلاء، والثقة بالأنا، والتقليل من شأن الآخر.

تقول ربيعة جلطي مستندة على لفظ **الرب** جل وعلا:

يا **ربي**، صباحك خير

مساؤك خير

أقمارك خير، شموسك خير

(...)

أراضيك، سمواتك، خيرٌ

كلك، يا **ربي** خير فخيرٌ

فأين أنتَ؟ (2)

استخدمتْ الشاعرة لفظا تعبديا وهو الرب ضمن أسلوب دُعائي، لا يخرج عن المعنى المتداول، أي دعاءُ الله بلفظ الرب، والشاعرة وهي تستعين بهذا اللفظ منحت له مدلولا

---

1) حسين زيدان: شاهد الثلث الأخير، ص 70 .

2) ربيعة جلطي: كيف الحال، ص 97.

متكررا وهو الخير، إلا أنها من الناحية الرؤيوية شكلت نوعا من القصور عبر السؤال الذي طرحته، فالله الذي اكتشفتْ قدراته في جميع عناصر الكون، لم تدرك أن ماهيته تكمن فيما نراه من قدرات خلقه في نفوسنا، وفي جميع الكائنات والظواهر، فتساءلت عن موضعه أو حضوره، مما يجعل المعنى قائما على الضدية، بين إدراك الصفات وعدم إدراك الموصوف، وبين سطحية الرؤية وعدم تعمقها.

يقول ياسين بن عبيد:

ليت أنت **اختفيت** موعد نجم وَ**تجليت**..إذ تجليت..كوكبْ [1]

يستعين الشاعر بلفظي الاختفاء والتجلي، واللذين عادة ما يرتبطان بظهور النجوم واختفائها، إلا أن المعاني هنا ذات بعد صوفي، مما جعل مدلولها يتسع ليرتبط بحركة النفس في تدرجها نحو التجلي المطلق في عناصر الكون، وهذا الاستخدام رائج في الشعر الجزائري الذي يستعين كثيرا بالمكون الثقافي ذي البعد الصوفي، الذي يمنح للغة الشعرية خصائص الثورية التي تمكن الشاعر من الارتقاء[2].

* معجم الألفاظ التاريخية:

تعدد الألفاظ التاريخية وتتنوع في المتن الشعري الجزائري، وتتمظهر في شكل تناص متعدد الأنماط، وقد ساهم هذا النوع من الألفاظ في تشكيل الدلالات المتنوعة، وإيصال المعاني عن طريق استحضار التاريخ، وإعادة تشكيله، لأن اللغة مُشارَكة فعلية في تحديد تضاريس النظم العقلانية للرمز الأدبي عبر استثمارها في تاريخ الحلم والروح والمادة[3]، وتنقسم ألفاظ هذا المعجم حسب معانيها الأولية إلى عدة أقسام وهي:

1-الألفاظ الدالة على الشخصيات:

وتضم الشخصيات الحقيقية مثل: آدم، حواء، نوح، موسى، يوسف، أيوب، سليمان، إبراهيم، صالح، ذو النون، عيسى، مريم (عليهم السلام) عمر بن الخطاب، علي بن أبي طالب، حمزة بن عبد المطلب، عقبة بن نافع، الحسين بن علي (رضي الله عنهم) قابيل،

1) ياسين بن عبيد: غنائية آخر التيه، ص 81.

2) إبراهيم أبو عواد: مدخل إلى علم اجتماع القصيدة، ص 146.

3) المرجع نفسه: ص 126 .

هابيل، بلقيس، زليخة، الكاهنة، يوغرطة، يوبا، قسطنطين، جنكيز خان، السامري، المعتمد بن عباد، قيس، ليلى، حيزية، رابعة العدوية، حسن البنا، الجازية، بيكاسو، نابليون، الكاهنة، لالة فاطمة نسومر، العربي بن مهيدي، زيغود يوسف، ديدوش مراد، بختي بن عودة، الطاهر جاووت...إلخ

والشخصيات غير الحقيقية مثل: ماكبث، كاليغولا، سيزيف، آخيل، بنلوب، هيلانا، فينوس، سندريلا، عشتار، دونكيشوت،..إلخ

وتتنوع الشخصيات الحقيقية بين شخصيات قديمة وأخرى معاصرة لها تأثيرها في التاريخ المعاصر، وتمثل شخصيات الأنبياء أكثرها استخداما مثل موسى وعيسى ويوسف عليهم السلام، كما يتكرر حضور بعض الشهداء، وبعض الشخصيات الأدبية والفكرية، ونكتفي ببعض الأمثلة المختصرة.

يقول شوقي ريغي:

ومن دم **الفرعون** شب حوتَه **ذو النون**

وفأس **إبراهيم** فوق سيف **قسطنطين** (1)

استحضر الشاعر أربع شخصيات تاريخية، ليشكل مدلولات خاصة، حيث يدل لفظا الفرعون و قسطنطين على حاكمين سياسيين، ولفظا ذي النون وإبراهيم على نبيين، وكل لفظين جمعا دلالة واحدة، الأولى ترتبط بالجبروت والتسلط والظلم، والثانية تحيل إلى الرحمة والعدل والحق، والشاعر أراد عبر هذا الاستحضار أن يوصل رسالة معينة مفادها أن الحق والعدل دائما يعلوان على الظلم والجبروت، وقد شكلت الشخصيات المذكورة رموزا أتاحت إمكانية التأمل في ما وراء النص.

يقول علي ملاحي وهو يستحضر شخصية لالة فاطمة نسومر:

بلا وطن هل نعيش؟

التفاصيل شافية في الجبين..**وفاطمة**

في الحنايا اشتهاء إلى أفق

من عزاء..

---

1) شوقي ريغي: معبر إلى الغرائز البدائية، ص 21 .

وفاطمة صورة من دم واضح الانتساب.. [1]

يتحول لفظ فاطمة في الأسطر الشعرية من امرأة مناضلة إلى لفظ مفعم بالدلالات، التي تحيل إلى الصمود والمقاومة والاعتزاز أيضا بالانتماء الجزائري، وتلك هي وظيفة الشعر التي تُخرِج من اللفظ الواحد عديد المعاني التي تتشكل حسب السياق؛ لأن القصيدة حينما تومئ إلى ما يقع خارجها، فإنها تفتح ميراثا وجدانيا ومعرفيا مشتركا بين الشاعر والمتلقين، وتوقظ الذاكرة الوجدانية والجمالية[2].

أما الشخصيات غير الحقيقية فإن أغلب المُستحضَر منها، هو الذي له علاقة بالأساطير القديمة، وتقل الشخصيات التي تنتمي للكتابات الأدبية نثرية كانت أم شعرية، ما عدا إشارات بسيطة لشخصية ماكبث، وهي من شخصيات مسرح شكسبير، أو شخصية الدون كيشوت، وهي من شخصيات رواية تحمل الاسم نفسه لكاتب العصور الوسطى الإسباني ميخائيل سيرفانتس، أو إشارة مقتضبة لشخصية الجازية المعروفة في السيرة الهلالية الشعبية، وهو ما يثير التساؤل حول عدم استحضار شخصيات محلية من هذا النوع، وتشكيل الدلالات من خلال خصائصها، خاصة وأن التراثين الجزائري والعربي يحفلان بشخصيات مثلتْ مادة دسمة في التأليف الأدبي الكتابي منه والشفوي، كما أن الحاضر يحفل أيضا بتنوع كبير، خاصة في الروايات التي تتميز بتشكل شخوص روائية داخلها، يمكن لها أن تُوَظَّفَ ضمن فضاء مغاير، وهو فضاء الشعر.

يقول عبد الكريم جليد:

إنخلقْ..

ساعة الخلق هذه

وسارعْ إلى جنة الشعر

لا تنحصر في أماني "**سيزيف**" [3]

---

1) علي ملاحي: البحر يقرأ حالته، ص 88 .

2) علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1 ، 1997 ، ص 83 .

3) عبد الكريم جليد: أسفار الخروج، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2007، ص 17 ، 18 .

يستحضر الشاعر الشخصية الأسطورية اليونانية، التي ضاعت في البحر عشرين سنة، والشاعر يتجاوز عديد الأمور المتعلقة بهذه الشخصية، ويكتفي بمعنى التطلع إلى الغد دون الوصول إلى نتيجة، ليشكل معاني أسطره الشعرية التي أبرز فيها روح المقاومة، وتجاوز الأحلام إلى الفعل الحقيقي والبنَّاء.

3- الألفاظ الدالة على المذاهب:

لا نجد في الشعر الجزائري احتفاء كثيرا بالألفاظ الدالة على المذاهب والتوجهات، إذ لم يُبرز الشعراء أي توجه مذهبي، لا على مستوى طرح البيئة موضوعيا ولا لفظيا، وكل ما يحضر من ألفاظ دالة على المذاهب لا يعدو أن يكون إشارة مباشِرة للتاريخ أو للواقع، ويُستثنى من ذلك حسين زيدان ضمن المجموعة المختارة للدراسة، الذي أبان عن توجهه المذهبي الخاص، ومن الألفاظ التي وقفنا على حضورها في الشعر الجزائري والمحيلة إلى المذاهب، نجد المرجئة، والخوارج، والمعتزلة، والأشعرية، والطرقية، واللائكية، والاشتراكية.

يقول حسين زيدان:

كن **اشتراكيا**..وكن قومية القوم الذينْ..

كن **ماركسيا**، أو حفيدا للنينْ

أما أن تكون **مسلما** فالأمر يختلفْ [1]

إن الألفاظ المذهبية في هذا المثال تشير بشكل مباشر إلى توجه الشاعر، وهو أمر كان مطروحا بشدة في السبعينات والثمانينات، على خلاف الشعر التسعيني وشعر الألفية، ولا نجد أي دلالات جديدة ناتجة عنها، سوى موقف الشاعر من كل توجه.

4- الألفاظ الدالة على الأنساب والأعراق:

يقل هذا النوع من الألفاظ في الشعر الجزائري، وإذا وُجد كان مدلوله مباشرا ومحيلا إلى التاريخ وتطوراته، ورغم التنوع العرقي في البيئة الجزائرية، فإن الشعراء لا يلتفتون إلى هذا الجانب، ويتجاوزونه إلى التعبير عن الروابط المشتركة كاللغة والدين والانتماء الجغرافي العام، وإشاراتهم القليلة للانتماء العرقي وللنسب لا تتعدى الإشارة إلى إبراز التنوع فقط، أو

1) حسين زيدان: اعتصام، ص 09 .

لتحقيق نوع من الاعتزاز المتوازِن، أما الألفاظ الأخرى التي تشير إلى أعراق غير جزائرية، فإنها غالبا ما تحيل إلى موقف الشعراء منها، أو من التاريخ المتعلق بها، ومن ألفاظ هذا المعجم على قلته تنتشر ألفاظ: العرب، والبربر، والكنعانيون، والنوميديون، والونداليون، واليهود، والروم، والهاشميون، وبنو أمية، وبنو العباس، والحضنيون، والندروميون، والنائليون، والغجر،...إلخ

يقول يوسف وغليسي، وهو يجمع بين الأعراق العربية والبربرية في البيئة الجزائرية، متجاوزا التقسيمات:

بربري أنا..

بربري، ولكنني كنت دوما أحن إلى زمن

الفتحِ..أهوى صهيل الخيول..يراودني

طيف عقبة (...)

(...)

إنني **العربري** الشهيد الذي لم يمت

في ربيع الغضبْ،،.. (1)

يتمظهر لفظ البربر المكرر في هذه الأسطر؛ ليحيل إلى الانتماء البربري العميق، إلا أنه لا يُبرز أي إشارة للتفرقة العرقية، وهو مجرد اعتزاز بالانتماء، كما يُظهر الشاعر دلالات التوحد والاندماج من خلال لفظ العربري الذي جمع فيه بين لفظتي العرب والبربر، ليؤسس الدلالات التي أراد إظهارها، وهو نموذج من نماذج الشعر الجزائري الذي لا تبرز فيه أي توجهات عرقية على أساس التفرقة.

يقول عز الدين ميهوبي:

وتقول لي أشياء تجرحني..

"أنا" **الحضني**"

تلك منازل الأجداد تحفظ سمرتي

وتنام في شفتي الخزامى (2)

---

1) يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص 33 .

2) عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار، ص 38 .

تُبرِز لفظة الحضني معاني الانتماء، ووظيفتها الدلالية لا تتعدى إبراز الصفات النفسية والجسدية، والاعتزاز بها، حيث يشير الشاعر إلى السمرة كصفة جسدية ظاهرة، وإلى الإرث الشعبي المحفوظ على ألسنة الحضنيين كصفة معنوية.

تقول ربيعة جلطي:

سبع سنوات طباقا
و**الندرومية** تغزل وشاحها
في البعد
تزركشه بالشموس
وبديع الأغاني
وتكسر الأحداقا. (1)

لا تخرج دلالات لفظة الندرومية عن سابقاتها من ألفاظ الانتماء، حيث تشير من خلالها الشاعرة إلى أصول انتمائها، مبرزة عبرها اعتزازها بالانتماء وبصفاتها التي تتعلق بالصبر، وتحويل لحظات الألم إلى لحظات فرح، مستعينة بصفات شخصية بنلوب من الأساطير اليونانية.

* معجم الألفاظ الميثولوجية والفلكلورية:

جمعتُ في هذا المعجم الألفاظ الميثولوجية والفلكلورية لتقاسمهما البعد الخرافي، وقد برزت في الشعر الجزائري عديد الألفاظ المستقاة من المرجعية الميثولوجية، خاصة اليونانية، ومن المرجعية الفلكلورية المحلية أو العالمية، ومن بين تلك الألفاظ والعبارات التي أخذت حضورا مهما: طائر العنقاء، والغول، وعشتار، وسيزيف، وأبراج الحظ، والطبق الطائر، وحمامة السلام، والزوايا (سيدي عاشور، سيدي القوفي، سيدي الهواري، الصمداني،...)، وما يتعلق بها من ألفاظ تحيل إلى البعد الخرافي، ويتقاطع هذا المعجم مع معجم الشخصيات غير الحقيقية، لوجود العنصر الخرافي فيها.

1) ربيعة جلطي: كيف الحال، ص 49 .

يقول عثمان لوصيف مستندا إلى السعلاة كائنا خرافيا رائجا في الثقافة العربية القديمة، فيقول:

سعالي العصر هاربة

وكل الديناصورات التي هرمت

على الأنقاض تنهار [1]

تمثل السعالي لفظ جمع مفرده السعلاة والسعلى والسعلاء، وهي أنثى الغول التي تتصف في الثقافة العربية بالبطش وإثارة الرعب[2]، وقد استعارها الشاعر ليحيل بها إلى الفئات التي تعيث في الواقع فسادا، مدعما إياها بلفظ الديناصورات لتكتمل دلالتها.

يقول عبد الحميد شكيل، وهو يحيل إلى الثقافة الشعبية المرتبطة بعالم الزوايا:

وردة البحر: أيتها الدفق الرسولي (...)

(...) ومنزل النساء الأنيقات، اللائي خدشن ورع

"**سيدي عاشور**" وتقوى "**سيدي القوفي**"...[3]

استحضر الشاعر أسماء وليين صالحين، ليعبر بهما عن واقع مدينة القل، التي تحولت عن ورعها ومحافظتها إلى مدينة مفتوحة على العري، مستعينا بالثقافة الفلكلورية، وإن لم يُبرز أي نوع من السلوكيات المرتبطة بالزوايا المذكورة، كالزيارات والدعاء عندها، وإنما احتفى بقيمة الشخصيتين عبر لفظي ورع وتقوى.

* معجم الألفاظ التراثية والعصرية:

يقصد بالألفاظ التراثية والعصرية تلك الألفاظ الواقعية التي تشير إلى الماضي أو الحاضر، ولا ترتبط بالبعد الخرافي، الأولى تراثية قديمة تشير إلى الحياة الماضية في مكوناتها وأساليب عيشها، والثانية تشير إلى الحياة المعاصرة، وأشكالها اللغوية والمعيشية، حيث رصدنا مجموعة من الألفاظ التي كان لها حضور مهم في الشعر الجزائري، فمن التراثية

1) عثمان لوصيف: المتغابي، ص 05 .

2) ركان الصفدي: الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2011 ، ص 32 .

3) عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، ص 98 ، 99 .

تكرر ذكر ألفاظ: القبيلة، والخيمة، والقافلة، والسيف، والرمح، والسهم، والطلل، والخيل، وهي ألفاظ تحيل في الغالب إلى الحياة الماضية، وإلى العمق التاريخي للأمة العربية.

يقول النذير بوصبع:

وتنشر الصحراءُ ما كتمتُ

وألتظي من سرها النكد

وتبلع الكثبانُ **قافلتي**

ويسكتُ **الحادي** إلى الأبدِ [1]

إن الشاعر وهو يستحضر البيئة الصحراوية، دعمها بألفاظ تدل على طبيعتها وهي الصحراء، وألتظي، والكثبان، كما دعمها بلفظين تراثيين، وهما القافلة والحادي، ليشير في العمق إلى ارتباط حميمي بالتاريخ العربي القديم، ذلك أن الشعراء كثيرا ما يستندون على اللغة التراثية للتعبير عن ظواهر العصر[2]، وقد سعى الشاعر إلى تشكيل دلالاته المتعلقة بوضعه في الواقع، ونوع الفاعلية فيه، حيث أبرز عدم قدرته على مواجهة الواقع الذي حاصره، وأفشى سره، ولم يفسح له المجال كي يستكمل طريقه، ذلك الطريق الذي عبر عنه بالقافلة التي لم تتمكن من الوصول إلى أهدافها، وعبر عنه بالحادي الذي يسلي القافلة في طريقها بالغناء، كي تتمكن من مواجهة الصعوبات.

أما الألفاظ العصرية، فهي تتكون من ألفاظ عامية تُستعمل في التواصل اليومي، وألفاظ رسمية متداولة على الصعيد الثقافي أو الفكري، إلا أن هذا النوع من الألفاظ مقارنة بالألفاظ التراثية قليل الحضور، ويندر بين الشعراء، حيث برزت ألفاظ محددة، وغير متكررة حتى عند الشاعر الواحد، ومن بينها ألفاظ: الكِسرة، والشال، والبزنس، والسيجار، والشهَّار، والراي، وقناة الجزيرة، وورق اليانصيب، والنفط، والجاز، والفلامنكو، والفياغرا، والاستنساخ، وأطفال الأنابيب،...إلخ.

---

1) النذير بوصبع: معبر إلى الغرائز البدائية، ص 56 .

2) عصام حفظ الله واصل: التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر (أحمد العواضي أنموذجا)، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 ، 2011 ، ص 152 .

يقول عز الدين ميهوبي، مستعينا بلفظ من اللغة العامية، وقد ضمَّنه داخل الأسطر الشعرية بدلالته المباشرة، التي تعني "رأى"، إلا أن لاستخدامه وظيفةً أعمق، فهو من جهة أشار إلى المستوى اللغوي الخاص بطفلة لم تتقن بعد اللغة الرسمية، وثانيا أبرزَ موقفه الخاص من ناحية الرد عليها باللفظ ذاته، حتى يكتمل التواصل بينهما؛ أي بين مرسل ومرسل إليه، وقد يكون هذا الاستخدام حاجته إقناع القارئ، وتقريبه من صورة حوار بين أب وابنته، وتشكيل مظهر واقعي مُقْنِعٍ:

جئتُ عراف المدينهْ

حاملا رؤيا ابنتي. قالت "أبي **شُفْتَكْ**

بنومي"

قلتُ حقا...ما الذي **شُفْتِ** احك لي.." (1)

تقول ربيعة جلطي، وهي تبرز موقفها المعارض لأساليب السياسة العربية:

"**اتفو**" على كراسيكَ

صَيَّرْتَ الجنة شوكا

في كفوف **العرايسْ** (2)

إن ألفاظ الشاعرة تستند إلى الواقع الشعبي، حيث استعانت باللفظ الأول "تفو" الذي يشير إلى عملية البصق، والذي يستعمل عادة لاستهجان الآخر، واستفزازه، وإبراز الموقف المعارض لفعله، والشاعرة أبقتْ على مدلول اللفظ، ووجهته معنويا نحو فئة معينة، لتبرز معارضتها، ولو لم يكن هناك بصق حقيقي، أما اللفظ الثاني وهو "العرايس" فقد عبرت من خلاله عن الفرح الموؤود في لحظته، وبدل أن تستعين بلفظ فصيح، اختارت اللفظ الشعبي، الذي ربما رأت إمكانيته في تعميق الدلالة.

تقول رشيدة محمدي:

لو خصصتْ صحيفة "**الشعب**"

أعمدة لمواجع هذا الوطن

لأفضيت في برهة

---

1) عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص 29 .

2) ربيعة جلطي: كيف الحال، ص 58 .

انتهى عهد زفافات الضفادع
انتهى زمن الغفلة [1]

استعانت الشاعرة بعبارة صحيفة الشعب، وهي تشير إلى البيئة الجزائرية من حيث أحد أعمدتها الإعلامية، والتي مررتْ عبرها فكرتها الخاصة بتغيير الواقع المعيش، من حيث فتح الأبواب لحرية التعبير، خاصة وأن الجريدة رسمية وليست خاصة، وهي إحالة إلى الفئة السياسية، انطلاقا من رمزية الجريدة.

د- بنية ألفاظ الأمكنة:

بالرغم من أن المكان مثل غيره من الألفاظ، لا تتشكل دلالاته في النص الشعري إلا بفضل علاقاته ببقية الألفاظ، التي يؤسس وإياها مكونات تصويرية متنوعة، إلا أننا آثرنا استحضاره من خلال المكون اللفظي؛ لأنه يمثل عنصرا مهما من العناصر الدالة على البيئة، ولأن استخدامه في الشعر لا يكون فقط بمواصفاته، بل بتسمياته أيضا، التي تتمظهر عبر اللفظ، والمكان في الشعر شأنه شأن أي عنصر من عناصر البناء الفني، يتجدد بالممارسة[2]، سواء لدى الشاعر الواحد أو لدى بقية الشعراء، حيث يستحضر المكان الواحد بدلالات متنوعة، ويضم هذا الحقل مجموعة من الألفاظ التي تحيل إلى أمكنة معروفة أو عامة، وينقسم إلى:

* معجم الأمكنة المحلية:

ويضم أسماء المدن والأماكن المعروفة في البيئة الجزائرية، حيث يشير الشعراء عادة إلى مدن معينة، وأمكنة خاصة، والملاحظ في هذا المعجم، أن الشعراء الجزائريين يحفلون كثيرا بالمدن، ويغفلون عن ذكر أسماء القرى، وغالبا ما يشار إلى القرية بألفاظ عامة تحيل إلى الفضاء الريفي دون وجود تحديد لمكان خاص، ومن المدن التي تُستحضر تسمياتها في الشعر الجزائري تبرز، عنابة (بونة)، وقسنطينة (سرتا)، والجزائر، ووهران، والقل، وجيجل، وبسكرة، وباتنة، وغرداية...وطبعا لكل مدينة مواصفاتها في الشعر حسب علاقة الشاعر بها، أو دورها الحضاري الخاص.

---

1) رشيدة محمدي: شهادة المسك، ص 13 .

2) ياسين النصر: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط1 ، 1986 ، ص 08.

يقول سمير رايس:

شوارع "**بونة**"

واسعة/ضيقة

فلماذا اختبأت هنا،

بين وجع القصيدة

والأمنيات...؟ [1]

استحضرت بونة أو عنابة من طرف الشاعر عبر شوارعها، التي شكلتْ مواصفاتِها الواقعية، وأثرها على نفسية الشاعر وفعله الإبداعي وهمه الوجودي، حيث رغم اتساع تلك الشوارع، كانت ضيقة بحصارها للناس وتقييد حرياتهم وأحلامهم، وهو ما يشكل لها هويتها الخاصة التي ربطها الشاعر بدلالات الحصار والضيق، ذلك أن هوية المكان هي هوية الذات عند اصطدامها بالعالم الخارجي الذي يعاد تركيبه حسب ما يمليه الخيال من أشياء وعناصر تحمل صورة الذات في المكان[2].

يشكل يوسف وغليسي مهربه الخاص، من خلال مدينة بسكرة التي شد الرحال إليها هربا من قساوة الواقع القسنطيني، وإن كان الهروب معنويا ومؤقتا، حيث اُسْتُحْضِرَتْ المدينة بتسميتها، وارتبطت بمعاني الأمان والسكينة:

قادم من أقاصي المدينهْ

فاحضنيني أيا **بسكرهْ**

دثريني بسعف النخيل أيا **بسكرهْ** [3]

إن بسكرة باعتبارها مكانا، تتشبع في الأسطر الشعرية السابقة بملامح الأنسنة التي تجعلها تتحرك، فيكون بإمكانها أن تحضن وتدثر، وهو ما جعلها دلاليا تتجاوز كونها فضاء إلى كونها تجربة؛ لأن صورة المكان في الشعر تَرِدُ مصحوبة ومتأثرة بسياقاتها الاجتماعية

---

1) سمير رايس: ملح الأحبة، ص 55 .

2) جمال مجناح: دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد 1970، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2008/2007 ، ص 65 .

3) يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 94 ، 95 .

والسياسية الناتجة عن علاقات الإنسان بالمكان وتجاربه فيه[1]، وهو ما منحها جمالية نتيجة عمق الدلالة المرتبطة بها، والتي اتسمت بالبعد الإنساني.

* معجم الأمكنة العالمية:

يضم الألفاظ الدالة على أسماء الدول أو بعض مدنها أو عواصمها، ويستحضر الشعر الجزائري في الغالب أسماء الدول والعواصم العربية مثل: فلسطين، والقدس، ولبنان، وبيروت، والعراق، وبغداد، ودمشق،..أو تتم الإشارة إلى بعض الدول الأخرى مثل: فرنسا، والصومال، وأفغانستان، وإيران...وغالبا ما يرتبط هذا المعجم بالمدلول السياسي، وقد كنا أشرنا إلى ذلك في الحقل السياسي، حيث لا يستحضر الشعراء الجزائريون مدنا من خارج البيئة الجزائرية، إلا للتعبير عن وضعها السياسي، وأثر ذلك على العالم العربي، أو على الجزائر، أو على العالم أجمع، ولا نريد أن نستشهد بأمثلة في هذا المعجم؛ لأننا تطرقنا إليها في الحقل السياسي.

* معجم الأمكنة العامة والخاصة:

وهي التي لا تتقيد ببيئة محددة، ولكنها تحيل إلى المدن أو الأرياف مثل: الساحات، والحدائق، والمساجد، والأرصفة، والمقاهي، والأسواق، والمساجد، والصوامع، والمآذن، والنوادي، والحوانيت، والمزابل، والطرق، والشوارع، والأزقة، والأحياء، والبريد، والمستشفى، والمستوصف، والمخيم، والمتجر، والحانة، والمقبرة، والملهى، والمجلس، والميناء، والقلعة، والقصر، والكوخ، والمنزل، والبيت، والدار، والمباني، والعمارات، والقبو، والنفق، والمتحف، والحلبة، والحمَّام، والكشك، والماخور، والبيادر، والشرفة، والغرفة، والمخدع،...إلخ، وكما هو ملاحظ فإن أغلب الألفاظ تحيل إلى الفضاء المديني، وما يحتويه من شوارع وعمارات ومرافق عامة، وتقل الإشارة إلى الفضاء الريفي بأكواخه ومزارعه، كما تكثر الألفاظ الدالة على الأماكن العامة كالشوارع والساحات، وتقل الأماكن الخاصة كالبيوت والغرف.

إن الشعر الجزائري المعاصر الذي أبرز في مكونه اللفظي النابع من الحقل الاجتماعي خاصة، قد أبان عن استخدامه المكثف لألفاظ دون غيرها، حيث ذكرنا أن من أكثر الألفاظ حضورا تلك الدالة على الارتحال والتنقل والعبور والموت، وهذه الدلالات التي

1) جمال مجناح: دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد 1970، ص 85 .

تشكلت بكثافة داخل الحقل الاجتماعي، هي نفسها التي برزت بشكل كبير في حقل الأمكنة، إذ كثر ذكر الأماكن الدالة على العبور والتغيير والموت والتطلع نحو المغاير، ومن بين تلك الأماكن الشوارع والأرصفة والساحات والجسور، وما تتصف به من صفات الانفتاح والاتساع والانتقال وتسهيل المرور، كما برزت الموانئ باعتبارها أمكنة للتنقل والارتحال، وكَثُرَ ذكر المقابر التي ترتبط بالموت والانتقال من عالم الدنيا إلى الآخرة.

يقول عبد القادر عميش:

أتصنت لوقع خطاك بين زحام الناس

أو فوق **أرصفة** بللها مطر الحزن. [1]

يتشكل لفظ الأرصفة باعتباره مكانا عاما مخصصا للعبور داخل الفضاء المديني، والشاعر وهو يستخدمه شكَّل عبره دلالات الانتظار والتطلع، من خلال ذلك التصنت والانتظار لأمه التي أخذها الموت، حيث تحول الرصيف من مكان للعبور، إلى فضاء للانتظار والتشبث ببعض الأمل، وإن كان الرصيف خياليا غير حقيقي، وهذا الانتظار يمثل في عمقه فرصة للعبور نحو لحظة تحقق الأمل، أو عدم تحققه.

يقول لخضر فلوس:

تمنيت أن تترامى الشقوق المضيئة

في جسدي وضجيج **الموانـي**

فزغردت النار حينئذ أعلنت الحرب [2]

إن لفظ الموانئ الذي يعد مكانا عاما مرتبطا برسو السفن وانطلاقها، جاء مصحوبا بصفة الضجيج، مما منحه ظاهريا دلالة الحركة، أما على مستوى البنية العميقة فقد حمل اللفظ دلالات الفاعلية عبر الحركة الإبداعية والنفسية، التي تتجاوز الحاضر وتواجه مَعُوقاته.

يقول عز الدين ميهوبي:

ما الذي يصنع الشهداء..

إذا أدركوا أن أسماءهم حُرِّفَتْ؟

(...)

---

1) عبد القادر عميش: عفوا سأحمل قدري وأسير، ص 51 .

2) لخضر فلوس: حقول البنفسج، ص 30 .

وإذا أدركوا أن آمالهم غلقت؟
وأن الجماجم في **المقبرة**..
لا تساوي لدى بعضهم **مخمرهْ؟**
(...)
ما الذي يفعل الشهداء إذا أدركوا
(...)
يعودون طبعا إلى ظلمة **المقبرة** [1]

تُستحضَر لفظة المقبرة باعتبارها مكانا لدفن الموتى، ومكانا للعبور من دار الدنيا إلى دار الآخرة، وبالرغم من ارتباطها بلفظ الشهداء الذي يحيل إلى الحياة الدائمة والخلود الأبدي، إلا أن معاني المقبرة تشكلت عبر مجموع دلالات جديدة تحيل إلى ما فوق الأرض وتحتها، فما فوقها يتميز بالاستهتار، وقد أشار الشاعر إلى ذلك بلفظ المخمرة، وما تحتها يتميز بالتواري والابتعاد عن الواقع الأرضي، وقد أشار إليه بالظلمة، وبالرغم من أن الشهداء ظاهريا في القصيدة لم يخرجوا عن نطاق قبورهم، إلا أن الشاعر منحهم دلالة العبور إلى العالم الواقعي، عبر تاريخهم وذاكرتهم، ثم العودة إلى قبورهم، لِمَا يوجد في الواقع من إنكار لكفاحهم وتحريف له، وهذا الارتباط بالمكان الذي أبانه الشاعر يحمل في عمقه إشارة زمنية تتحرك بين الماضي والحاضر، ذلك أن استحضار المكان يستلهم الزمن ولا يتشكل إلا عبره[2].

يقول ميلود حكيم:

رفيف لما لَم يكن أو لما كان
للغرفة المستريحة في عزلة الشوق
يملأها الميتون بأنفاسهم [3]

---

1) عز الدين ميهوبي: ملصقات، ص 83 .

2) محمد الصالح خرفي: البعد التاريخي والديني في الشعر الجزائري المعاصر (شعر المكان نموذجا)، مجلة الخطاب، ص 147 .

3) ميلود حكيم: أكثر من قبر أقل من أبدية، ص 49 .

يتشكل لفظ الغرفة في هذه الأسطر ظاهريا على دلالة السكون، كونه مرتبطا بالعزلة وبالأموات، كما تبرز صفة الانغلاق فيه باعتباره مكانا مغلقا، إلا أنه في البنية العميقة، يمثل مَعْبَرًا يأمل عبره الشاعر الخروج من عالمه الواقعي إلى عالم بديل، مع أن موقفه بدا تشاؤميا من تحقق تلك الغاية، ويبدو المكان هنا معادلا للشاعر في انطوائه ويأسه؛ لأن المكان في النص الشعري قد يتحول إلى توأم مع الإنسان، يأخذ منه ويعطيه؛ ليكونا معا نظرة معينة لمعنى الحياة[1].

لقد كشفت لنا ألفاظ معجم الأمكنة عن عديد الدلالات التي أبانت لنا عن بعض السمات النفسية للشعراء، وبعض حاجاتهم الجمالية والموضوعية التي أدت بهم إلى الاحتفاء بأنواع من الأمكنة دون أخرى، حيث برزت بعض الفضاءات المدينية والريفية باعتبارها ملاذا وملجأ، كما ارتبط بعضها بالواقع المعيش فيها، والذي يتسم عادة بالانهيار والتمزق والتخلف، أما الأماكن العامة والخاصة فقد شكلت معاني الانفتاح والعبور أو الانزواء والانطواء، تبعا للحالات النفسية المصاحبة لها، وهو ما يجعلها ذات سمات متنوعة تحتاج إلى مقاربة تأويلية خاصة.

إن مجموعة الحقول الدلالية التي احتوتها البنية المعجمية، تمثل موردا خصبا يحيل إلى خصائص موضوعة البيئة في الشعر الجزائري المعاصر، حيث تمكنا من خلال الألفاظ تحديد بعض الميزات اللغوية، وما نتج عنها من مدلولات انزاحت بها إلى أفق تأويلي متنوع، وقد كان لكل حقل معاجمه الخاصة التي ساهمت في تكوين الدلالات، وفي إبراز حجم علاقة الشعر الجزائري المعاصر بالبيئة الطبيعية والبشرية، حيث وجدنا أن هذا الشعر ينهل كثيرا من الطبيعة ومكوناتها مادته اللفظية، إذ شكلت معظم مكوناتها وظواهرها مصدرا مهما للتعبير الشعري، كما كان للبيئة البشرية دورها الخاص في مد الشعر الجزائري بمحتوى لفظي هام، تنوع بين السياسة والمجتمع والثقافة، وقد مثل الحقل الاجتماعي والحقل الثقافي فضاء مفتوحا للشعر ليشكل منه مادته التعبيرية، فبرزت في الحقل الاجتماعي معاجم السلوك البشري، وأساليب العيش، وبدت في الحقل الثقافي معاجم

---

1) أسماء شاهين: جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1 ، 2000 ، ص 19 .

الألفاظ الدينية والتاريخية، باعتبارها أهم ما استند عليه الشعراء في تعبيرهم عن رؤاهم، وذواتهم، وواقعهم، وفعلهم الإبداعي.

2- البنية التصويرية:

إذا كانت الألفاظ قد مثلتْ لبنات البناء الشعري، الذي من خلاله حددنا مظاهر تشكل موضوعة البيئة في الشعر الجزائري المعاصر، فإن تلك الألفاظ لا يمكن لها أن تكون مجرد علامات بيئية، بل حياتها الحقيقية داخل النص الشعري، تكون عبر انخراطها في التشكيل التصويري، الذي يتجاوز أفقها الدلالي المحدود ليمنحها مدلولات جديدة، وقد وقفنا في ما سبق على أهم تشكلات الألفاظ ذات المرجعية البيئية الطبيعية منها والبشرية، والتي أبانت عن انزياحات دلالية متنوعة، دعَّمَتْها الصورة في حد ذاتها، التي سنكشف عن تشكلات البيئة بفضل عناصرها، وطبيعة العلاقات الناشئة بين مكوناتها، ولذلك تبعا لموضوع الدراسة، سنكتفي بالأنواع التي تتمظهر داخلها البيئة طبيعيا وبشريا، مما يجعلنا نقسم العناصر إلى الصور الطبيعية، والاجتماعية، والثقافية.

*-بنية الصورة الطبيعية:

تمثل الطبيعة المصدر الخام لتشكل أطراف الصورة الشعرية، بخصائصها الحسية والتجريدية، وقد استفاد الشعر الجزائري المعاصر من مكونات الطبيعة لفظيا وتصويريا لتشكيل مدلولاته المختلفة، وكان لكل شاعر خصائصه في إنشاء الصور الشعرية، حسب ما يقتضيه سياق قصائده، والاستعانة بهذا النوع من الصور عادة، يسعى من خلاله الشعراء إلى تحرير الإنسان عبر تحرير العلاقات بين العناصر الطبيعية، وهو ما يولد من العلاقات الجديدة، قيما إنسانية واجتماعية وربما فكرية وفلسفية[1]، كما أنه يحيل إلى العمق النفسي للشعراء، والذي تتنوع مظاهره، مما يجعل المكون الطبيعي متحركا داخل القصيدة، بفضل ما يمنحه الشاعر من دلالات جديدة.

تقول زينب الأعوج:

أنا

1) محمد إبراهيم أبو سنة: تأملات نقدية في الحديقة الشعرية، ص 14 .

سليلة صخر إن شقوه وجدوني

أنا

زهرة الرمل أرمم دواخلي بشغف الوهم [1]

تمثل زهرة الرمل المكون الرئيس الذي استندت إليه الشاعرة لتشكيل الصورة، حيث عبرت عن ذاتها بزهرة الرمل التي تتشكل تلقائيا داخل الرمل، وتتكون من ذراته، وتخرج صلبة وقاسية وجميلة أيضا، وعادة ما يكون تكوُّن الزهرة في ظروف مناخية قاسية، إلا أن تشكلها داخل الوضع القاسي يكون وفق شكل جمالي رائع، وقد استعانت الشاعرة بهذا المكون؛ لتكوِّن دلالات خاصة عن ذاتها، التي وسمتها بالصلابة، والتحمل، والجمال، ومقاومة الواقع والظروف بالترميم الداخلي، كما ترمم زهرة الرمل نفسها، وهي تحت الرمال؛ لتخرج في النهاية في أبهى صورة، ومن هنا تتحقق جمالية النص الشعري الذي أبانته الصورة بمكوناتها الطبيعية والإنسانية، عبر روابط نفسية وفكرية خاصة، استلهمت خاصية الطبيعة؛ لتنشرها على حركة الإنسان في واقعه.

يقول ياسين بن عبيد:

يا **نسر**..يا مَن مِن عيونك ترتوي سحب الكآبة بكرة وأصيلا

اغتلت عطر مواسمي وأتحت لي جسدا بماء المشتهى مغسولا

يا **نسر**...أحلامي إذا اتسعت هنا ضاقت وضقت بما اتسعت سبيلا [2]

يستعين الشاعر في تشكيل أطراف الصورة على النسر الذي أبرز خاصية من خصائصه، وهي القدرة على الرؤية من بعيد والتعمق في الأشياء، ومن عادة النسر أن يحلق عاليا، ويتأمل بنظره الحاد فرائسه على الأرض، وتكمن جمالية الصورة في تشبيه الشاعر للشعر بالنسر، من حيث التحليق في عوالم عالية، لا يصل إليها النظر العادي، ولا يستطيع كشف مجاهيلها، وإن جعل دور هذا النسر إمداد أحوال الحزن في ذات الشاعر؛ لأنه يستند على المرجعية الصوفية التي تحتفي بالحزن سبيلا لتحقيق الكمال الذاتي، ذلك أن من وظائف الصورة وهي تستلهم الطبيعة التعبير عن مشاعر الشاعر، والسعي إلى

---

1) زينب الأعوج: مرثية لقارئ بغداد، ص 38 .

2) ياسين بن عبيد: غنائية آخر التيه، ص 22 .

تجسيدها في مقابل أنسنة المكون الطبيعي[1]، الذي تتحقق له الجمالية بفضل الانزياح الذي يخرجه من دائرة الدلالة الواحدة إلى دلالات متنوعة.

يقول عبد الحميد شكيل مشبها الدموع بما يقطر من أغصان الكروم (الدوالي) من ماء:

وقفتْ في الممر، كانت نظرتها المستقيمة،

خيط **ماء**، ساقية من حرق التوجع،

دالية من **عنب** الروح التي استفردت بنشوتها(...) [2]

تتشكل الصورة في هذه الأسطر من مكونات الطبيعة، حيث استعان الشاعر بمكونات عدة، من ماء وساقية ودالية، والتي يجمع بينها المكون المائي، ليعبر عن امرأة ذات علاقة بصديقه المغتال، وهي تشهد موته في المستشفى ، والتي لم يُشر الشاعر إلى هويتها إن كانت أمه أو زوجته أو ابنته أو أخته، حيث وصف الشاعر كثرة دموعها المتساقطة المصحوبة بصمتها الرهيب، مشكلا صورته من مكونات ثلاث، كل مكون يأتي أعمق من سابقه، حيث أشار بخيط الماء إلى نزول دموعها، وبالساقية إلى كثرتها، وبالدالية إلى ارتباط تلك الدموع بروح محترقة نتيجة الفاجعة، وهذا الاستخدام الأخير الذي استعان به الشاعر، نابع من خاصية الدوالي حين تُجرَح أغصانها فتسيل المياه منها، وهي مقابل للمرأة التي جُرحت في أعماقها باغتيال قريبها، وقد منح تسلسل المكونات الطبيعية للدلالة على معنى واحد، بُعْدًا جماليا مميزا أحال من جانب أول إلى المرأة وحالها، ومن جانب ثان إلى الشاعر وهو يتأمل اللحظة أو يستذكرها، ويبحث في ذاته عما يعبر عنها بعمق، ويعبر في الآن نفسه عن ذاته المحترقة من موت صديقه.

ويقول عز الدين ميهوبي عن الجزائر، مستندا إلى مكونات دلالية متعددة، يمثل الجانب الطبيعي فيها عنصرا مهما:

وأبصرتُها في الرمادْ

تشكل من كحلها عاشقا بدويا..

و**تسقي** ضفيرتها من عطور النساء [3]

---

1) عبد الوهاب المسيري: اللغة والمجاز، بين التوحيد ووحدة الوجود، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2002، ص 18 .

2) عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، ص 117 .

3) عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار، ص 51 .

تتشكل هذه الصورة من تعالقات دلالية متنوعة منحت للموصوف (الجزائر) تنوعا دلاليا، وعمقا جماليا، إذ تستند على البعد الأسطوري من خلال أسطورة العنقاء، التي استحضرها الشاعر للدلالة على حجم المعاناة والمأساة التي خرجتْ منها الجزائر، كما تخرج العنقاء حية من الرماد بعد احتراقها، وللإشارة في الآن نفسه إلى قوتها وإمكانية تحديها للصعوبات عبر انبعاثها الدائم من الألم، ثم دعم ذلك المعنى بتشبيه الجزائر بالمرأة التي تستعمل الكحل، ليمنحها بعدا دلاليا مكملا، يحيل إلى المقاومة، وتحويل المعاناة إلى فرح، واحتفال، ومحبة، ثم دعم الشاعر كل ذلك بدلالة أخرى، تستند على المكون الطبيعي المتمثل في النبات، حينما جعل الجزائر تسقي ضفيرتها، والسقي يدل في هذه الصورة على إعادة الحياة، وتجديدها، واستمراريتها، والتأثير فيها بالحضور، إلا أن السقي لم يكن بالماء بل بالعطر الذي تستخدمه النساء، والذي يشكل في الصورة بعدا تأويليا، قد يشير إلى سحر الأنوثة والخصوبة، ودورها في الحفاظ على الحياة، أو قد يشير إلى مأساة الجزائر في العشرية، من خلال تحويل دموع النساء إلى عطر تتعطر به الجزائر، وتتجاوز محنتها، دلالة على حجم الأسى الذي وقع، وجميع الدلالات التي استعان بها الشاعر في تصويره للجزائر، ارتبطت بمدلول جامع، وهو معنى الانبثاق والتجدد واستمرارية الحياة، وكان المكون الطبيعي (تسقي) أبرزُها، حيث إن الشاعر لم يكتف بالانبعاث من الرماد، بل دعمه بخاصية الماء التي تمنح مدلول الحياة بعمق.

ويقول عبد الكريم جليد عن ذاته وهي تتحرك في واقعها، وتبحث عن نفسها في عالم الإبداع الذي يسير بها نحو المطلق :

تجولتُ في **العشب**

أورق وجه **الماء**

وانخطفتْ **عصفورة** الحي ترقبني

كانت العين تسيل نظرا

والمدى أحتويه

كقشة تنغرس في اللامرئي [1]

1) عبد الكريم جليد: أسفار الخروج، ص 42.

إن للشاعر سحرا خاصا حاول التعبير عنه وعن أثره في الواقع، عبر استحضار مكونات الطبيعة التي تمتثل فيها صور التأثير والتأثر، حيث جعل الشاعر لوجوده أثرا وفاعلية، من خلال مجموعة علامات تعلقت بالتوريق وحركة العصافير والسيلان، والتي تحيل جميعا إلى حركة حيوية، تبرز أهمية الشاعر وشعره الذي يبعث الحياة في الأشياء ويسافر بها إلى مدى بعيد.

*- بنية الصورة الاجتماعية:

تمثل الحياة الاجتماعية منبعا مهما يتزود منه الشاعر بمواده الخام، ليشكل بنياته التصويرية المختلفة، ويحفل الشعر الجزائري بعديد المواد التي يستقيها من الواقع المعيش، خاصة في حضوره الاجتماعي، حيث تتنوع التشكيلات التصويرية التي تبرز بدلالات وجماليات متعددة، وما يدعم ذلك هو المعجم اللغوي الذي كنا قد كشفنا سابقا عن مكوناته اللفظية التي ارتبطت بالواقع المعيش، من حيث أساليب العيش فيه، ومظاهر السلوك، وطرائق الوعي فيه معاصرة كانت أم تراثية، وذلك التنوع على مستوى المعجم اللغوي نتج عنه تنوع في مستويات الصورة، التي تعمقت في الواقع لتشكل أطرافها الخاصة تحت نظام التنافر والانزياح[1].

يستعين نور الدين درويش بصورة تشرد الأطفال في الشوارع، ليتخذها رمزا ذاتيا يعبر به عن البراءة والطهر المفقودَيْن في الواقع، وليحيل إلى حالهما المنبوذ والمضيَّع على الهامش اليومي، وفي الآن نفسه يشير إلى ذاته المضيَّعة والمحاصرة والمقموعة:

يا أنت يا **طفل المدينة**
أيها الولد الذي احتضنته الأرصفة
(...)
ها أنت تكبرُ دون أن يدروا
وتعبرُ دون أن يدروا
(...)
ها أنت

1) عبد القادر فيدوح: إراءة التأويل، ص 147 .

بعد مسيرة حبلى تنام على رصيف الخوف [1]

إن الصورة في هذه الأسطر تستند على الفضاء المديني الذي عبر عنه الشاعر بلفظي المدينة والأرصفة، مستحضرا المكون البشري من خلال الطفل المشرد في شوارع المدينة، والتي يكبر فيها دون أن يلتفت إليه أحد، إلى أن تنتهي مسيرته نهاية ملؤها الخوف والألم، وهذه الصورة إن كانت قد استندت على مظهر اجتماعي، فهي في عمقها تشير إلى الوضع السياسي السائد، ذلك أن الصورة الشعرية المعاصرة غالبا ما تقدم وجها اجتماعيا يؤدي إلى الوجه السياسي، انطلاقا من رؤى الشعراء التي تحيل كل مظهر اجتماعي إلى أفعال السلطة[2]، حتى وإن كان المظهر مجرد صورة تخييلية لا حقيقية مرتبطة بحادثة واقعية.

وتتنوع الصور الاجتماعية التي تتخذ من مكونات الأمكنة مادة خاما لها، حيث يستند أحمد عبد الكريم على مكونات الزوايا، وأشكال الطقوس الموجودة داخلها، ليشكل دلالة خاصة عن وضعه داخل مجتمعه، باعتباره شاعرا يُنْظَرُ إليه نظرة الريب والشك، محيلا في الآن نفسه إلى البعد الثقافي المتغلغل لدى فئات كثيرة من المجتمع، والمتعلق بظاهرة التبرك بالزوايا:

كنتُ سميتُني أحمد **الطرقي**
حين وجهتُ وجهي
إلى **الشاهد** السندسي
وزوجتُ روحي إلى **قبة الصمداني**
كنت **علقت أسمالي**
على **عرعر** هرم في **المقام**
تدبجه **خرق ودم أزرق،**
كنت عفرت وجهي
بما **لتراب الضريح** المفضض

---

1) نور الدين درويش: مسافات، ص 34 ، 35 .

2) مختار علي أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 196 ، أبريل 1995، ص 150 .

من عبق الله. [1]

تتشبع الصورة فيما سبق بالكثير من مكونات عالم الزوايا، حيث يستحضر الشاعر ملامح التبرك والتقرب إلى الأضرحة، والبحث عن الشفاء عبر أساليب متعددة، ليحيل من جهة إلى مكونات بيئية اجتماعية، ومن جهة إلى حاجاته النفسية والفكرية التي تتطلع إلى تطهير ذاتها، ومعالجتها من أمراضها وهمومها لمواجهة الواقع ومقاومته، وتحقيق الاتزان داخله، وتكمن جمالية هذه الصورة، في عمق انغماسها ضمن المكونات الحسية والمادية، وهي تصف التجريدي والمعنوي، مما يجعلها حاملة لدلالتين ظاهرية تحيل إلى فضاء طقسي عام، وعميقة تحيل إلى فضاء نفسي خاص.

تستعين ربيعة جلطي بالحمَّام التركي كمكان شعبي تقصده النسوة، لتشكل صورة مميزة في وصفها لتقلبات العمر:

وخلف شريان المرايا
يمطر العمر
كما يبكي **سقف حمام تركي**
يعج بالخلاخل والأحلام
ويخبئ من نسيان
أغاني النسيان [2]

إن الصورة في هذه الأسطر تعج بالمكونات المادية والمعنوية، حيث تتشكل دلالاتها المادية من الشريان، والمرايا، والسقف، والخلاخل، والمطر، والمعنوية من العمر، والأحلام، والنسيان، كما تحتوي على دلالات صوتية تتعلق بالبكاء، وصوت الخلاخل، والأغاني، ليشكل هذا التقابل الفريد بين المكونات دلالات مكثفة تتعلق بوقع الذكريات على النفس البشرية، إن الشريان الذي يمثل معاني الحياة يرتبط بالمرايا التي من خصائصها كشف الصور والملامح، مما يشكل مبدئيا دلالة التغذية المتواصلة، والحضور المستمر، والتدفق المتواصل للذكريات التي تتكشف وتحضر على مدى العمر، هذا الحضور الذي شُبِّه بالدم من خلال الشريان، يتحول في السطر الثاني إلى مطر، والذي من خصائصه

1) أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص 19 .
2) ربيعة جلطي: كيف الحال، ص 120 .

الانصباب، مما يمنحه معنى الديمومة والاستمرار، وتتشكل في السطر الثالث بؤرة الصورة وجوهرها، حينما شبهت الشاعرة انصباب الذكريات عليها بسقف الحمام التركي الذي يمتلئ بقطرات الندى، ويتقاطر على رؤوس النسوة اللواتي يزدحم بهن المكان، فيصدرن أصواتا مختلطة مصدرها الخلاخل، لتحيل الشاعرة بذلك إلى تراص الذكريات في داخلها بحرارتها، وكثافتها، ومشاعر الحزن المرتبطة بها، لكن الشاعرة تستند إلى مظهر آخر داخل الحمام، وهو غناء النسوة، فإذا كانت الخلاخل قد استعيرت للدلالة على الحزن، فإن الشاعرة تستعين بالصوت البشري القاهر للحزن، والألم من خلال الأغاني التي تستعمل للمقاومة، والنسيان داخل واقع العمر المتألم، والمختنق بركام الذكريات.

تتشكل الصورة الاجتماعية لدى شوقي ريغي باستحضار الفعل البشري المرتبط بالنساء، من حيث هدهدة الصغار، وحياكة الملابس فيقول:

تهدهدني بآلاف الوعود
وتنأى، والأيادي عنكبوت
تحيك الانتقام بلا وعيد
أكفا من ضنى عشرين عام
أصابعها تشير إلى اللحود [1]

إن الشاعر يقيم الصورة على المفارقة، حيث إن الهدهدة والحياكة فعلان إيجابيان، ولكن الشاعر أحالهما إلى مدلولات سلبية، حيث جعل الهدهدة مرتبطة بمعاني الكذب والخداع، وجعل الحياكة مرتبطة بالانتقام، وأبرز خاصية الضعف والهون فيها من خلال الإشارة إلى العنكبوت، التي يتميز بيتها بكونه أوهن البيوت، ليصل في النهاية إلى تشكيل دلالة الموت عبر لفظة اللحود، وإذا كانت هذه الصورة قد أبانت عن البعد النفسي للشاعر، إلا أنها بدت متلبسة بالأسطورة، متقاطعة مع أسطورة بينلوب اليونانية[2]، حيث تبرز إشاراتها

---

1) شوقي ريغي: معبر إلى الغرائز البدائية، ص 82 .

2) بينلوب: شخصية يونانية تحدثت عنها ملحمة الأوديسة، وهي زوجة بطل الملحمة المذكورة الملك أدويسيوس (أوليس)، والتي انتظرته بعد غياب طويل منه في حرب طروادة وفي البحر دام 20 سنة، حيث كانت تلهي خصومه الذين تزاحموا للزواج منها للظفر بمنصب الملك، بقضية نسج رداء لوالد زوجها، فكانت تنسجه نهارا وتنكثه ليلا، وعندما طال الأمد استنجدت بحل أخير، وهو استعمال قوس زوجها الذي كانت تدرك عدم مقدرة حمله واستعماله إلا من طرف أوديسيوس.

الخاصة من مماطلة بالوعود، ومن حياكة طويلة الأمد، وتكمن جمالية الصورة في هاته القدرة الهامة على إخفاء الأسطورة التي امتزجت بجسم القصيدة، وصارت لبنة عضوية فيها[1]، غير منفصلة ولا ناشزة ولم تظهر إلا من خلال علامات قليلة، فمنحت للصورة حيويتها وبعدها الجمالي، ومكنت الأسطورة من الاحتفاء بدلالات جديدة تحيل إلى السياق النفسي والواقعي للشاعر.

ولا تمثل بيئة المدينة المرجع الوحيد لتشكيل الصور الاجتماعية، بل يستحضر الشعراء أيضا مكونات البيئة الريفية، وطبيعة الحياة فيها لتأسيس دلالات خاصة، وإن كانت قليلة، يقول ميلود حكيم:

سماء محايدة
لم تعد تمطر الحب كي **يحرث القرويون**
حقل هواجسهم، ويقولوا البسيط من الأسئلة
كأن يرفعوا **سنبلة**
ويمدوا **الغصون** إلى قلب **غابتهم**
أو يسموا **الخراف** الصغيرة ثلجا،
ويبتهجوا لإطلالة الشمس فوق **كوانينهم**
وحظائرهم [2]

يتشكل الفضاء الريفي عبر مجموع أيقونات دالة يحضر منها فعل الحرث خاصة، إضافة إلى العنصر البشري الممثل في القرويين، مع ما يميز الريف من حقول وحظائر وكوانين وخراف وغابات وسنابل، كما يبرز الفضاء الريفي عبر خاصية الانفتاح على السماء والشمس والمطر، والشاعر وهو يشكل صوره من خلال هذا الفضاء الاجتماعي الخاص، حاول التعبير عن الواقع المعيش الذي فُقدت فيه الكثير من القيم، حتى على مستوى اليوميات البسيطة والهادئة والبعيدة عن صخب المدينة، وتبرز جمالية الصورة في جمعها بين المكون الطبيعي الخالص، والمكون البشري المنغمس في الطبيعة، والمتماهي معها،

1) محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، ط3 ، 1984 ، ص 288 .
2) ميلود حكيم: أكثر من قبر أقل من أبدية، ص 10 .

لتتشكل دلالاتها التأويلية التي قد تشير إلى الواقع أو إلى الذات الجمعية، وهي تعيش فقدانها لذاتها ولحياتها البسيطة.

ويجمع ياسين بن عبيد بين مظهرين اجتماعيين، ليغوص في أعماق ذاته، ويكشف مكنوناتها فيقول:

أخيط من جسدي **خياما** و**أسقي** من تورطه الندامى [1]

إن الشاعر يستعين بفعلين اجتماعيين وهما الخياطة وسقاية الخمر، ليشكل دلالات خاصة تحيل إلى فعله الإبداعي المستند على التضحية من أجل الآخرين، حيث إن الخيمة هي المأوى، ومكان الحماية، والأنس، لكن هذه الخيمة مُشَكَّلَةٌ من جسد الشاعر دلالة على التضحية، والجسد الذي كان حماية في الطرف الأول من الصورة، تحول إلى دلالة الغيبة والفناء في الطرف الثاني، من خلال تحوله إلى خمر يُسقى به الندامى، الذين يقاسمون الشاعر هاجس الغياب، والفناء في المطلق، من خلال لفظة تورط التي تحيل إلى معنى التضحية، التي يجعلها الشاعر ميزة لفعله الإبداعي، الذي يطرق أبواب المجهول، فتتكشف له بعض الحقائق، ويعود بها إلى قرائه كي يشربوها، وينهلوا منها، ويمارسوا عبرها فعل الغياب المؤقت بالبحث في معاني الشعر، ومن ثم تحقيق اعتزاز الذات بذاتها؛ لأن الشعر بقدر ما هو قراءة مجازية للعالم، بقدر ما هو تغيير لنظرة ذلك العالم نحو الأشياء والظواهر [2].

ويستحضر عبد الحميد شكيل أشكالا من بيئته الاجتماعية، ليعبر عن الواقع الدموي الرهيب، باحثا عن دور الخطاب، خاصة الشعري منه في إمكانية تغيير الوضع:

هل من كلام **نؤثثه** بطعوم الجسوم التي **أولمت** دمها

لبهاء السناء؟

هل من كلام **نعتقه** في **جرار** النشيد الجديد؟ [3]

تتشكل الصورة من مجموعة عناصر أهمها الكلام الذي ارتبط بمكونات انزاحت به عن دلالاته العادية، حيث بدا معناه الأول محيلا إلى كونه فضاء قابلا للتأثيث، ولكنه تأثيث لا

---

1) ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا وشمسا، ص 25 .

2)حسان بورقية: وهج الكتابة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2002 ، ص 98 .

3) عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، ص 42 .

يتحقق إلا عبر الموت الدموي وعلى وقع الوليمة، التي تمنحه بعدا جمعيا، إذ يتساءل الشاعر عن إمكانية وجود خطاب يلم المأساة ويعبر عنها، ثم يتحول الكلام إلى مادة سائلة تُعتق في الجرار وتُحفظ إلى أمد طويل، وهو ما يحيل إلى بحث الشاعر عن خطاب آخر يمكن إبقاؤه والحفاظ عليه لوقت الحاجة، وكأن الشاعر يسعى إلى مواجهة الحاضر عبر خطابين، خطاب يصف الواقع ويؤرخ له ولمتغيراته، وخطاب يكون بمثابة دستور للأجيال القادمة ونموذجا تتجاوز به أزماتها، وتستحضره في اللحظات الحرجة.

*- بنية الصورة الثقافية:

يستند أغلب الشعر الجزائري على المرجعية الدينية لتشكيل الصور ذات المنحى الثقافي، خاصة القصص القرآني الذي يمثل معينا ثريا، وتمثل قصة يوسف وموسى عليهما السلام، من أكثر القصص تداولا في الشعر الجزائري عبر خاصية التناص التي تتشكل عبرها الصور الثقافية، ويعد التناص مع النص القرآني من أبرز الظواهر التي تتصف بها الصور الثقافية، وعادة ما يكون ذلك التناص مرتبطا بمضمون القرآن، أو لغته لفظيا وتركيبيا، أودلالاته[1]، وتكمن أهمية الصورة الثقافية القائمة على البعد الديني، في الإمكانات الدلالية التي تؤسسها تجاه الوجود الإنساني، والذي يتمظهر عبرها ثقافيا وتأويليا، ويتأسس العمق الجمالي في عناصر الربط بين الحاضر المعيش والماضي الماثل للخلود عبر المكون القيمي.

يقول عز الدين ميهوبي مستحضرا قصة الرجل الذي فسر له يوسف عليه السلام رؤياه، التي رأى فيها الطيور تأكل الخبز من رأسه، فيقول:

لم ألق سوى القدمين..
خطى خرساء لهذا الجسد
المرمي بعيدا..
تأكل منه الطير
وتسكنه الديدان [2]

1) عصام حفظ الله واصل: التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، ص 77 .

2) عز الدين ميهوبي: النخلة والمجداف، ص 25 .

إن الصورة في الأسطر السابقة تتأسس على البعد الثقافي الديني، حيث اقتبس الشاعر مدلولاته من القصص القرآني، مستندا على قصة يوسف، وهو في السجن يفسر الرؤى، كما اقتبس العبارات القرآنية في قوله: (تأكل منه الطير) وهو مأخوذ من الآية الكريمة: {يَـٰصَـٰحِبَيِ السِّجْنِ أَمَّآ أَحَدُكُمَا فَيَسْقِي رَبَّهُۥ خَمْرًاۖ وَأَمَّا ٱلْآخَرُ فَيُصْلَبُ فَتَاكُلُ الطَّيْرُ مِنْ رَّأْسِهِۦ قُضِيَ الَامْرُ الْذِي فِيهِ تَسْتَفْتِيَانِ}سورة يوسف الآية 41.

إن بحث الذات عن ذاتها وعن سبيل لها في واقعها، عبَّر عنه الشاعر من خلال قصة يوسف وصاحبي السجن، إلا أن الصورة تُغيِّب عناصر القصة، وتكتفي بتناص لغوي يمنح لها عمقا دلاليا وتعبيرا جماليا[1]، يُمَكِّنُهَا من إبراز البعد المرجعي الثقافي للشاعر، إلى جانب تأسيس جمالياتها، التي تتأسس على الاختلاف والتشابه في الآن نفسه، حيث يبرز التشابه على مستوى العبارة المأخوذة من النص القرآني، وعلى المدلول العام الدال على الموت (موت الجسد) الذي يصبح طعاما للطيور، ويبرز الاختلاف في الجسد ذاته، حيث إن جسد الشاعر ليس ميتا بالضرورة، ولكنه عاجز عن الفعل والحركة والتغيير، مما يجعل دلالة الموت لصيقة به، تلك الدلالة التي عمقتها عبارة (تأكل منه الطير وتسكنه الديدان).

يستعين ياسين بن عبيد بقصة مريم عليها السلام حينما جاءها المخاض، ليقيم دلالة تَعَسُّرِ مجيء الرؤيا في شكل القصيدة:

نغني على مرأى هناك ومسمع من الحلم هزيني بجذعك أنجلِ [2]

إن التناص في هذا البيت يتجاوز القصة القرآنية من خلال خلخلة العبارة مع الاحتفاظ بمكوناتها اللغوية، حيث تحولت القصيدة إلى نخلة، وتمارس في الآن نفسه عملية الهز التي تتعلق بالشاعر وليس بالجذع، ولو أن النص يبدي تماهيا بين ذات الشاعر والقصيدة، هذا التماهي الذي تتحقق بفضله العملية الإبداعية ممتزجة بضوء الرؤيا وضوء الذات.

---

1) خديجة حسين أحمد المغنج: استلهام التراث في شعر عبد العزيز المقالح، الجمهورية اليمينة، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، 2004 ، ص 50 .

2) ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا وشمسا، ص 38 .

ويؤسس عبد الله العشي بعض صوره الثقافية على قصة خروج آدم وحواء من الجنة، ليشكل تساؤلاته إزاء الكتابة الشعرية في تشكلها الرؤيوي ضمن الواقع البشري، حيث تستند الصورة على المكونات الدلالية لقصة الهبوط من الجنة، مع تغييب للشخصيات الحقيقية آدم وحواء، والاكتفاء بألفاظ دالة ومؤسِّسَة لعملية التناص الذي بدا إيحائيا لاعتماده على التلميح[1]، مما عمق من دلالات الصورة وأرسى جمالياتها، التي خرجت بالدلالة الأصلية من إطار قصة الخلق والهبوط من الجنة، إلى إطار الإبداع الذي يتجلى من عالم مجهول بالنسبة للشاعر، ولكنه نقي وصاف، لذا يتساءل عن أهمية ذلك النزول والانبثاق داخل الواقع البشري:

هبطت من **سماواتها،**

هبطت

كيف ضحت **بجنتها**

وهوت

خرجت من بهاء مدائنها

غادرت كونها

واستوت كائنا من تراب [2]

إن الرؤية الشعرية تتنزل من عالم علوي وبعيد، والشاعر يتساءل عن الغاية من ذلك الهبوط، ذلك السؤال المفعم بالحيرة حول أسباب النزول من عالم نقي ومثالي، إلى عالم واقعي فاسد، وتكمن جمالية الصورة في جمعها لمختلف مظاهر الوجود الإنساني، في حضوره الأول عبر نزول آدم وحواء، وفي أشكال وجوده الفكري والإبداعي.

تستعين زينب الأعوج بشخصية أيوب عليه السلام، مشكلة صورة ثقافية منبعها القصص القرآني، لتحيل إلى واقع المرأة الذي تصفه بالاضطهاد:

أنا **الصبر**

أيوب لما استفاق

عند عتبات جمري

---

1) عصام حفظ الله واصل: التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، ص 109 .

2) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص 29 .

صلى وغابْ [1]

تختصر الشاعرة واقع المرأة في نطاق صورة جامعة ومكثفة، حيث تستحضر تاريخها في الماضي والحاضر عبر خاصية الصبر التي تراها لازمة للمرأة، وهي تجابه أشكال الاضطهاد ضدها، مستعينة بالبعد التاريخي الديني حتى تشكل الإقناع، عبر استحضار شخصية أيوب عليه السلام، والذي يقابل في الموروث الثقافي دلالة الصبر والتحمل، لتعمق من دلالاتها التي أرادت بها إبراز وضع المرأة في الواقع المعاصر، وهو ما يشكل للصورة بعدها المعرفي حيث تتحلى جمالياتها بالمعرفة الدينية[2].

وتستعين ربيعة جلطي بشخصية نوح عليه السلام حينما بنى سفينته، لتشكل دلالات مختلفة تعبر بها عن الواقع المعاصر، الذي شبهته بالبحر في اضطرابه وهيجانه، واستخدام شخصية نوح برز مرتبطا بدلالات المنقذ والمخلِّص، الذي تستدعيه الشاعرة لينقذ ما تبقى من سلام وكرامة إنسانية، وتحفل الصورة إلى جانب شخصية نوح بملفوظات تعمق من حضور القصة الأصلية عبر كلمات اللوح والبحر والسفينة:

قم يا **نوح** من بياض المتوسط
غالبْ دمعكَ
واقرن اللوح باللوحِ
لا تبكِ يا نوحُ
صارع المرارة ما استطعتَ
وافرشْ **سفينتك** للحمام الجريحِ
فالبحر أبيض [3]

إن الحياة عند الشاعرة صنو الاضطراب والحركة والألم، وتشكل قصة نوح بكل ثقلها مفتاحا دلاليا لذلك، إذ يتأسس الدال نوح ليحيل إلى الشعب العربي وهو يكابد طريقه نحو

---

1) زينب الأعوج: رباعيات نوارة لهبيلة، ص 37 .

2) محمود السمرة، النقد الأدبي والإبداع في الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، 1997، ص 126 .

3) ربيعة جلطي: كيف الحال، ص 110 .

الخلاص، عبر عناصر مدعمة له تؤسس لعملية ارتحال بحري الغاية منه إنقاذ ما تبقى من أمل وأمان وسلام.

ولا تتشكل الصور الثقافية من المرجعية الدينية فقط، بل يستعين الشعراء أيضا بمرجعيات تراثية، منها الميثولوجية، والفلكلورية، والتي تفتح الشعر على عوالم غنية بالمعاني، ومن أبرز الصور الميثولوجية تكرارا في الشعر الجزائري، صورة العنقاء أو طائر الفينيق، يقول عز الدين ميهوبي:

طلعتُ من **الرفات** ومن رفاتي أعدتُ **بناء** مملكتي وذاتي

نثرت على التراب بذور روحي **فأينعت** البذور بلا فرات [1]

تتجلى عملية الانبعاث في هذه الصورة من خلال ملفوظات خاصة بها، ترتبط بثنائية الموت ثم الحياة، ولو أن الشاعر لونها باللون الصوفي، إلا أنها تنحو منحى أسطوريا خاصا، ذلك أن التجربة الشعرية حين تتخذ من الرموز الأسطورية أداة لها، فإنها تسعى إلى تحقيق التعالق مع الإنسان في تحولاته المستمرة[2]، هاته التحولات التي تنبثق مع كل استعمال جديد للرمز الأسطوري، من خلال تحليه بمدلولات مغايرة منبثقة من خصوصية الذات الشاعرة في تجذرها البيئي، وتكمن جمالية الصورة في البيتين السابقين في كيفية التعبير عن فعل الحياة والتجدد، الذي بدأ باتخاذ الأسطورة مفتاحا أوليا عقبه الاستناد إلى خصائص البذر والإنبات، إلا أن الجامع بين الانبعاث من الرماد وإيناع البذور، هو عدم وجود عنصر الحياة (الماء) مما يجعل فعل التجدد حاملا لمعاني العسر والاستصعاب.

تستعمل وسيلة بوسيس مظهر جمع الماء في الغربال، وهو من التشكيلات المتكررة في القصص الشعبي، وفي بعض الأمثال المنتشرة، والشاعرة تحفل بالمكون الشعبي عبر تأسيس صورتها انطلاقا من خصوصية بيئتها الفلكلورية، لتعبر عن مدلولات خاصة بمعاني الفشل واستحالة النجاح:

كان منشغلا **بالغرابيل**

لا تمنع **الماء**

---

1) عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار، ص 95 .

2) عبد القادر فيدوح: معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2012، ص 188 .

كان منشغلا...
والغرابيل بين يديه
كان منشغلا
كي يعبئها بالمياه
ويداه مثقبتان.. [1]

تمثل اليد عضوا مهما في الجسم الإنساني، وقد جمعت الشاعرة بينها وبين الغرابيل من حيث خاصية وجود الثقوب فيهما، مما يجعلهما حاملين لدلالات عميقة تحيل إلى الوضع الذي وصفته الشاعرة، عبر التأكيد على معنى اللاجدوى والعبثية والضياع.

ويستعين عبد الله حمادي ببعض الرموز المعاصرة ذات البعد الثقافي، والتي لها مرجعية ضاربة في الماضي البشري، منها حمامة السلام[2] ليمنح للجزائر دلالات خاصة، حيث إن الحمامة من الرموز الدالة على السلام والأمن، وهو ما سعى الشاعر إلى توظيفه دلاليا للتعبير عن موطنه، ليعلي من قيمته، وإذا كانت الحمامة مكونا طبيعيا، فإن الشاعر تجاوز خاصيتها الطبيعية إلى خاصيتها الثقافية التي منحت للصورة عمقها الجمالي:

بيضاء..أوفدها السلام **حمامة** لتفك قيدا للنضال وتَكْسِرَا [3]

إن حمامة السلام المرتبطة بقصة نوح كانت موفدة من النبي عليه السلام، والشاعر استعار الحمامة بمحمولها الدلالي الضارب في عمق التاريخ الإنساني، والمرتبط بالسلام والأمان والاستقرار والحياة، وقرنها بلفظ السلام باعتباره الموفد للحمامة بدل نوح، مما منح للصورة عمقا تأويليا بتخليها عن العنصر البشري (نوح) واستبداله ببديل تجريدي (السلام).

يستحضر نور الدين درويش من التراث الأدبي شخصية شهريار، وهي من شخصيات قصص ألف ليلة وليلة، هذا الاستحضار الذي يتأسس على الجدل بين علاقات الحضور

---

1) وسيلة بوسيس: أربعون وسيلة، ص 57 .

2) حمامة السلام رمز أخذ من حضارة ما بين النهرين، مرتبطة بقصة نوح عليه السلام مع قومه حينما غطى الطوفان الأرض، فأرسل غرابا يستقصي الأحوال فلم يعد، فأرسل الحمامة التي عادت ولم يكن في رجلها شيء، فأرسلها مرة أخرى، وبعد سبعة أيام عادت ورجلها مغطاة بالطين، وفي منقارها غصن زيتون، فعرف نوح أن الأرض قد شربت الماء، ففتح السفينة ليخرج من بها، ويعمر الأرض مرة أخرى، ولهذا يرمز للحمامة وغصن الزيتون برمز السلام.

3) عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 26 .

والغياب للشخصية[1]، التي تتمظهر في النص القديم والجديد بدلالة البطش والقهر، لكنها تتحول في النص الجديد إلى شخصية جامعة ودالة على فئة بدل فرد، لأن الشاعر يحيل بها إلى فئة الحكام عامة.

يا **شهريار**

متى تمل من الدماء؟

متى تكف عن الذنوب؟

متى تتوب؟ [2]

إن رمزية شهريار لا تقدم مدلولا جديدا، فهي باقية بمدلولها العام المحيل إلى البطش والفساد، إلا أن توسيع مجال انتشارها من فرد إلى فئة، منحها شيئا من التجدد بفضل توسيع الدلالة وإخراجها من زمنها الماضي إلى الزمن الحاضر.

وتجمع زينب الأعوج بين المرجعية التراثية والميثولوجية لتشكل دلالاتها التصويرية، التي تتحقق جمالياتها في ظل مكونات ومرجعيات متنوعة:

هنا

العشيرة

تذبح شمسي

قرابين

لآلهة الوهم [3]

تشكل الشاعرة صورتها على المكون الثقافي التراثي من خلال لفظ العشيرة الذي تحيل به إلى الفضاء البشري الذي تنتمي إليه، كما تدعم ذلك بملفوظات تحيل إلى الطقس الميثولوجي القائم على ذبح القرابين، والمميز في الصورة هو خروجها بالمعاني التراثية والميثولوجية إلى معان جديدة، قوامها الانزياح عبر استحضار ملفوظات غريبة عنها، فالذبح ارتبط بالشمس، وهو ما لا يتحقق واقعيا، إلا أن إمكانيات الصورة التخييلية منحتْ للمعنى القدرة على التغلغل في بنية الأسطر الشعرية، وهو ما أبرزَ دلالات أعمق حول

---

1) عصام حفظ الله واصل: التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، ص 176 .

2) نور الدين درويش: مسافات، ص 29 .

3) زينب الأعوج: مرثية لقارئ بغداد، ص 192 .

فعل العشيرة الذي تدينه الشاعرة، لأنه وأد حياتها بقمع آمالها وأحلامها ورؤيتها، لصالح الوهم والزيف والتخلف، وتتحقق جمالية الصورة عبر طرفي الصراع الماثلين فيها بين ذات العشيرة وذات الشاعرة، ومن خلال خلخلة المعنى الطقسي بإدانته والسعي إلى تجاوزه.

إن قيمة البنية الفنية قد تحققت بفضل التنوع المعجمي والتصويري، واللذين كشفا عن تجليات البيئة فيها عبر ملفوظات متنوعة، استندت على مكونات البيئة الطبيعية والبشرية، وأسهمتْ في إبراز قواسم مشتركة بين الشعراء الجزائريين على المستوى اللفظي والتصويري، مما يثير الكثير من الأسئلة حول هذا التشارك الفني لمكونات البيئة، وهو لا محالة مرتبط في الدرجة الأولى بأثر الوعي الشعري، وبالبيئة التي تتجلى لفظيا وموضوعيا، محيلة إلى الواقع من جهة وإلى تفاعل الشعراء من جهة.

إن أهمية الوعي الشعري التي اتضحتْ عبر مجموع البنيات التي تعرفنا عليها سابقا، والتي كانت موضوعية، وشملت بنيات واقعية ونفسية وسلوكية وفكرية، وفنية احتوت على بنيتين معجمية وتصويرية، ساعدتْ على مستوى بنية الفهم من إرشادنا إلى كيفيات تشكل البيئة موضوعةً في المتن الشعري الجزائري المعاصر، ومدى استيعاب الشعراء الجزائريين لقيمتها، وأثرها، وطبيعة العلاقة التي تتبني بينهم وبينها، وأهمية دورهم في الإسهام في راهنها، وتحقيق فعلهم الحضاري من خلالها ولها، كما مكنتنا بنية الفهم من معرفة دور البيئة في تحديد البنيات الدلالية الخاصة بها داخل المتن الشعري، سواء عبر الموضوعات أو على مستوى اللغة، ودور ذلك المتن في تقنينها بقانون الإبداع، الذي يجعل حضورها في الواقع الشعري مختلفا عن حضورها في الواقع الحقيقي، ولأن بنية الفهم لم تكن لتسعفنا بتحقيق تأويل عميق لمكوناتها؛ لأنها بنية محايثة للمتن الشعري، ولا تخرج عن نطاقه، فإنه يلزمنا المرور إلى بنية أخرى، وهي بنية التفسير التي نأمل من خلالها الغوص في مجموع البنيات الدلالية، التي أبانها المتن الشعري الجزائري المعاصر، عبر عمليات تأويل متنوعة تقارب الدلالات الحقيقية بالتفسير والتأويل، للوصول إلى تشكلات البيئة موضوعيا وفنيا في المتن الشعري، وإلى آثارها العميقة باعتبارها عالما خارجيا ينشأ فيه المتن الشعري الجزائري، ويمارس حضوره، ويمكننا الإشارة إلى مجموعة النتائج التي وقفنا عليها ضمن هذا الفصل، الذي بحثنا فيه عن تشكلات البيئة موضوعيا وفنيا والتي تتمثل فيما يأتي:

1-فاعلية الوعي الشعري لا تتحقق إلا داخل وسط حيوي (بيئة)، يؤثر فيها ويتأثر بها.

2-يُكشف عن التبيؤ في النص الشعري من خلال مقاربته موضوعيا وفنيا، عبر كشف مختلف تشكلات وتجليات البيئة؛ لأن تشكل هذه الأخيرة في النص الشعري يمثل مظهرا من مظاهر التبيؤ.

3-التبيؤ الشعري يتمظهر من خلال بنيات متعددة واقعية ونفسية وسلوكية وفكرية ولفظية وتصويرية؛ لأن علاقة الشعر بالبيئة علاقة متشابكة تقوم على التأثير والتأثر.

4-المقاربة البنيوية التكوينية في مستوى الفهم تفسح المجال للوقوف على تمظهرات الوعي الشعري، والذي يقودنا حتما إلى كشف مظاهر التبيؤ الشعري وخصائصه.

5- الوعي الشعري الجزائري وعي متغلغل في البيئة، مُدرك لتنوعها وأهميتها من جهة، ومُدرك لذاته وقيمة أدواته التي يملكها من بينها الكتابة الشعرية.

6-التبيؤ الشعري الجزائري له خصائص من أهمها: تأمل الواقع، وإدراك وضع الذات الفردية والجماعية فيه، ومواجهة الواقع رمزيا عبر حركات الانفصال والاتصال وتفعيل دور الشعر عبر المساءلة وتقديم الرؤى كبدائل وحلول.

7-موضوعة البيئة لا تمتثل في النص إلا باعتبارها بنية دالة يتمظهر فيها وعي الذات الشاعرة بذاتها وواقعها وبكتابتها، وهي بنية مركزية في الشعر الجزائري تتضافر في تشكيلها بنيات موضوعية وفنية عديدة.

8-من سمات البنية الدالة في الشعر الجزائري أنها متنوعة، تحوي عناصر تحيل إلى الواقع البشري، وعناصر تحيل إلى الواقع الطبيعي.

9-البيئة كبنية دالة في الشعر الجزائري، تشكلت دلالاتها عبر مكونات متناقضة، فموضوعيا اشتملت على مجموع المظاهر السلبية والإيجابية، وفنيا اشتملت على دلالات الارتحال والحركة والبحث والكشف والفرح..من جهة، وعلى دلالات السكون والموت والخوف والقلق والحزن..من جهة.

10-السبيل الإجرائي المتبع في دراسة موضوعة البيئة في الشعر، والذي تجاوز عملية تحديد البيئة باعتبارها مكونات ومظاهر، إلى بيان أشكال التفاعل بينها وبين الذات الشاعرة، مكن من تحديد سمات التبيؤ الشعري، والذي يقودنا إلى فهم طبيعة العلاقة بين الشعر والبيئة، وسمة الوعي الشعري المشتركة التي تأسس عليها الشعر الجزائري المعاصر.

11-السبيل الإجرائي المتبع على مستوى البينة الموضوعية يمكن الدارس من تحديد نوع النص الشعري انطلاقا من طبيعة البنيات الموضوعية التي تتمظهر فيه، والتي تبين سمته العامة واقعية كانت أم انفعالية أم سلوكية أم فكرية.

الفصـــــــل الرابـــــــع

الوعي الشعري الجزائري المعاصر

وخصائص تبيؤه

(بنية التفسير)

-تمهيد

-خصائص التبيؤ الشعري الجزائري المعاصر/مقاربة تكوينية-بنية التفسير:

***تفسير البنية الموضوعية:**

1-تفسير البنية الواقعية

2-تفسير البنية النفسية

3-تفسير البنية السلوكية

4-تفسير البنية الفكرية

***تفسير البنية الفنية:**

1-تفسير البنية المعجمية والتصويرية

-التبيؤ الشعري الجزائري المعاصر وسؤال الأخلقة:

***سؤال الأخلقة وتصورات المقاربة البنيوية التكوينية**

***سؤال الأخلقة وتصورات المقاربة الإيكولوجية**

تمهيد:

لقد توصلنا على مستوى بنية الفهم في الفصل الثالث إلى تحديد عديد البنيات الدالة على البيئة في حضورها الداخلي، وتشكلها ضمن المتن الشعري الجزائري المعاصر، حيث كشفنا عن بنيتين موضوعية وفنية، تدلان على خصائص موضوعة البيئة في الشعر الجزائري، والتي لا تتشكل عبر موصوفات خارجية تحيل إلى الواقع المعيش فقط، وإنما تتمظهر من خلال آثارها أيضا، حيث تبرز على المستوى النفسي والسلوكي والفكري والفني، خاصة بالنسبة لفئة الشعراء التي تؤسس لهذه الموضوعة داخل أعمالها الإبداعية، وهذا الوقوف على مجموع البنيات التي شكلتْ موضوعة البيئة، لم يخرج عن نطاق المتن الداخلي للنصوص الشعرية الجزائرية، حيث سعينا إلى استنطاقها داخليا، دون الاستئناس بما يدعم الموضوعة من سياقات خارجية، وكانت الغاية إبراز خصوصية الشعر الجزائري، وهو يحقق تبيؤه عبر أنماط من الوعي الموضوعي والفني بالبيئة، والتي أبانت عن تنوع وثراء الوعي الشعري في ملامسته للبيئة وتفاعله معها وفيها، لندع عملية ربط موضوعة البيئة بما هو خارجي لبنية التفسير، التي نسعى من خلالها إلى تحقيق مقاربة حول مجموع تشكلات البيئة موضوعيا وفنيا، ونقف على العوامل الواقعية والنفسية المشكِّلة للوعي الشعري الجزائري، وهو يحقق تبيؤه في البيئة الجزائرية والعربية والعالمية.

إن بنية التفسير هي بنية مُسائِلة، تسعى إلى استنطاق المرئي وغير المرئي، لتحقق مقاربتها إزاء موضوعة البيئة، وتكشف عبرها عن أشكال التبيؤ الشعري، وأنواع الوعي التي يستند إليها، كما تسعى إلى مقاربة بنية الفهم عبر إحالتها إلى الواقع الخارجي اجتماعيا كان أو نفسيا، ومظاهر آثاره على الشعر موضوعيا وفنيا؛ لأن من مهام بنية التفسير دمج البنية الإبداعية في بنية أوسع[1]، وهي البنية الاجتماعية التي تتبلور فيها أنماط الوعي، من بينها الوعي الشعري الذي يتمظهر فيه أثر الواقع، وهو بدوره يمارس تأثيره في ذلك الواقع، من خلال عملية تحويل العناصر الواقعية عبر الخيال، والموقف العاطفي، ومجموع الرؤى، والتي تعمل جميعا على منح موضوعة البيئة أبعادا مغايرة عن سماتها في الواقع الحقيقي.

1) Lucien Goldman :Marxisme et sciences humaines, p :66 .

***تفسير البنية الموضوعية:**

تتشكل البنية الموضوعية لموضوعة البيئة من بنيات عديدة، واقعية ونفسية وسلوكية وفكرية، أبانت عن مستوى بنية الفهم أشكال موضوعة البيئة، ودور الوعي الشعري في تقنين حضورها بقوانينه الخاصة، التي تجعل المدلولات تخرج عن دلالاتها الواقعية إلى دلالات متجددة، ذات بعد تخييلي ونفسي وفكري يحيل إلى طبيعة الوعي الشعري، وإلى خصائص الشاعر، وإلى طبيعة البيئة في حد ذاتها، وعمليةُ تفسير موضوعة البيئة لا تخرج عن نطاق ما تم محايثته من مظاهر وعناصر في بنية الفهم، ويتمثل دورها في توجيه تلك المظاهر والعناصر نحو سياقات خارجية لها ارتباط وثيق بها، في تشكلها متعددِ المستويات النفسية والفكرية والتخييلية.

1-تفسير البنية الواقعية:

لقد كشفت لنا البنية الواقعية في الشعر الجزائري المعاصر عن عديد السمات التي أَبْرَزَتْهَا مجموع البنيات الدالة، التي عبَّرتْ عن الواقع المعيش في مستواه السياسي والاجتماعي والثقافي، الجمعي والفردي، المحلي والعالمي، ومن أهم تلك السمات التي لمسنا تمظهرها المتكرر في المتن الشعري الجزائري، ما يسمح لها بأن تكون بنية دالة، هي ظاهرة توجه أنظار الشعراء نحو المظاهر السلبية دون الإيجابية في واقعهم، وربط هذه الأخيرة بالمستقبل عبر عملية التطلع والاستشراف، كما اشترك الشعراء في إرجاع تلك المظاهر السلبية للفعل السياسي عامة، والذي يعمل على التأثير العميق حسبهم في حركة الواقع الاجتماعي والثقافي، حيث إن هذا الفعل الذي يتسم بالتسلط والقمع والفساد والحد من الحريات...يبرز أثره على المستويين الاجتماعي والثقافي، اللذين يتسمان بالانهيار والهوان والتأزم والمحاصَرة وغياب الفاعلية، نتيجة أثر السياسة مثلما يرى الوعي الشعري الجزائري. كما لمسنا عبر هذه البنية قلة التفات الشعراء إلى العوامل غير السياسية، التي يمكن لها أن تؤدي إلى وقوع انهيارات وتمزقات على مستوى الواقع، مثل غياب الوعي الأخلاقي والمعرفي، بالرغم من أن الشعراء على مستوى البنية الفكرية، سعوا إلى إبداء حلولهم من

منطلق تصورات أخلاقية ومعرفية، كما لاحظنا غياب أي نوع من الارتباط بين الشعر الجزائري، وأي نوع من الخطابات الإيديولوجية ذات الصلة السياسية، أو الاجتماعية، أو الثقافية، والتي يكون لها تأثيرها في الواقع المعيش، وكل ما هنالك مجرد توجهات عامة تستند إلى قيم معينة، مثل قيمة الوطن والدين والانتماء..دون ارتباطها بخلفيات إيديولوجية مؤسسة على الجدل والنقاش والمساءلة.

وضمن رصد الواقع وجدنا أن المتن الشعري لا يحفل بالبيئة الجزائرية فقط، بل يشير ولكن باقتضاب إلى بيئات أخرى خاصة العربية منها، الذي يرتبط رصده لواقعها بالمظهر السياسي الذي يعمه الفساد والانهيار والاستسلام، وإذا أردنا التعمق في الواقع الاجتماعي الجزائري، فإننا نلمس انحصارا في رصد مظاهر الانهيار الحاصل في المجتمع، حيث يكتفي الشعراء بالإشارة إلى المظاهر التي تعد محصلة للفعل السياسي، مثل ظاهرة الاغتيال والعنف والقتل والتنكيل والقمع، وتغيب بقية المظاهر المرتبطة بسوء المعيشة مثلا، أو الناتجة عن غياب الوازع الأخلاقي، أو قلة الوعي المعرفي، وعلى مستوى الذات الشاعرة الجزائرية لا نجد الشعراء يلتفتون بعمق إلى واقعهم الشخصي، بل يوجهون أنظارهم غالبا نحو الواقع الجمعي، وما يتصف به من تأزم، وإذا التفتوا إلى واقعهم الشخصي اكتفوا برصد وضعهم الثقافي، دون الاجتماعي من حيث وضعهم داخل أسرهم، وبين جيرانهم، وضمن أماكن إقامتهم، ولا إلى وضعهم المعيشي، وحاجاتهم، واكتفاء بعضهم–وبشكل نادر– بإشارات عابرة لبعض الأوضاع ذات العامل الاقتصادي (الفقر)، أو وضع أسري خاص (فقدان أحد أفراد العائلة أو الأصدقاء).

إن هذه السمات التي تم رصدها على مستوى البنية الواقعية، والتي تمثل بنى دالة مشتركة بين الشعراء، تطرح العديد من الأسئلة عن أهمية وجودها، وعوامل ذلك الوجود داخل المتن الشعري الجزائري، وعلى أثر البيئة ودورها في تحديد تلك السمات، التي شكلها الوعي الشعري ضمن بنى موضوعية وفنية خاصة، لتحقيق تبيؤه ضمن متطلبات الواقع المعيش، ومنه متطلبات الشعراء في معايشتهم للراهن، ونحن نسعى عبر هذه البنية إلى مقاربتها عبر محاولة تفسيرها، وتأويلها بما يتاح لنا من دلالات نراها الأقرب، لِمَا أراد الشعر الجزائري المعاصر التعبير عنه.

إن الشعر الجزائري وهو يؤسس بنيته الواقعية على ما هو سلبي داخل الواقع، يثير العديد من الأسئلة التي ترى غياب المظاهر الواقعية الإيجابية، وحلول السلبية على المشهد الواقعي المتشكل عبر البنية التخييلية للنصوص الشعرية، فالوعي الشعري من خلال هذه البنية الدالة يبدو منحازا لجانب دون آخر، وهو الجانب السلبي، مما يؤسس لطابع تبيؤي يثير العديد من القراءات المحتملَة، فقد يكون هذا التوجه العام في رصد المظاهر الواقعية السلبية، نابعا من مهمة الوعي الشعري التي تسعى إلى تحقيق المغايرة، وتجاوز الراهن، ولذلك نجد وجهته الموضوعية لا تلتفت إلا نحو المظاهر السلبية؛ لأن المظاهر الإيجابية تبقى صالحة في الحاضر والمستقبل، ولا حاجة إلى تغييرها وتجاوزها، أو النظر إليها نظرة الريب والشك، أما المظاهر السلبية فهي التي تكون بحاجة إلى التجاوز، وهو ما دفع حسب رأينا الشعر الجزائري إلى الالتفات نحو السلبي دون الإيجابي حتى تتم مغايرته، وذلك من خصائص الشعر عامة الذي يتفاعل مع الواقع ليتجاوزه، ويشكل عالمه الخاص، ويحقق نبوءته؛ لأن العمل الفني لا يقوم إلا بوجود علاقة بين الشاعر ومجتمعه، حيث يدفعه إحساسه بالنقص في البيئة إلى البحث عن حل يرضيه من خلال إبداعه للقصيدة، التي يسعى من خلالها إلى التغيير في وجدان مجتمعه[1]، كما أن العمل الفني هو في عمقه حركة انطلاق نحو المقارعة، والتناقض، والمشاكسة، والشغب مع كل أشكال التمثلات الإيديولوجية، إنه شكل من الاختراق الممكن، والعدوانية المشروعة ضد المتكلس والسائد، فهو يعبر عن نماذج ومظاهر التناقض الحاد في طموحه نحو الأرقى، بين قدرة اللغة على الكشف والإضافة، وبين المنظومة المعرفية للسائد ذات التمثل الإيديولوجي مهما كانت أشكال تمظهره[2]، وخاصية الشعر هي التي تدفعه غالبا إلى ارتياد مواطن الضرر في الواقع، عبر تتبع المظاهر السلبية دون الإيجابية، والاكتفاء بالإشارة إلى أنواع منها دون أخرى؛ لأنه ليس تأريخا للأحداث، بقدر ما هو تأريخ للخيال؛ ولأن الشاعر يكتب على أساس الفعل لا رد الفعل، فهو فاعل في المجتمع، لا مجرد متأثر بالأحداث.[3]

---

1) حسن أحمد عيسى: الإبداع في الفن والعلم، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 24 ، ديسمبر 1979 ، ص 117 .

2) جمال الدين خضور: زمن النص، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1 ، 1995 ، ص 110.

3) إبراهيم أبو عواد: علم اجتماع القصيدة، ص 24 .

وقد يكون هذا التوجه نحو المظاهر السلبية أيضا نابعا من أثر الواقع المعيش في البيئة، حيث يكون لمظاهره السياسية والاجتماعية والثقافية دور كبير في التأثير على البنية الموضوعية والفنية للشعر، خاصة وأن الشعر العربي المعاصر يتأسس اليوم وسط ولائم فاخرة من الهزائم والجثث، التي يحاول الطلوع من جنباتها عبر لغة جديدة ومغايرة[1]، إلا أن إرجاع المظاهر السلبية إلى الفعل السياسي دون غيره يطرح أسئلة عديدة، حول هذا التوجه للوعي الشعري الجزائري نحو السياسة، خاصة وأنه تكرر على مستوى البنية الواقعية للبيئة الجزائرية والعربية، مما يكشف ظاهريا عن علاقة نفور عميق من فئة الشعراء اتجاه السياسة، وهذا التوجه نابع حسب مقاربتنا من صراع طبقي عميق بين فئة حاكمة وفئة محكومة، ذلك أن من عوامل الصراع الطبقي وجود فئة حاكمة مُستغِلة، وفئة محكومة مُستَغلة، وإذا كان الشعر الجزائري قد عبَّر عن الفئة الأولى بالإشارة إلى السلطة، والأساليب التي تنتهجها في الحكم، والتي يصفها بالفساد والقمع والتسلط، وعبَّر عن الفئة الثانية بالإشارة إلى الواقع الاجتماعي والثقافي اللذين يتصفان بالانهيار والتأزم، فإنه يشكل فئة الشعراء(فئة المثقفين) وسيطا بين الطبقتين من حيث مراقبتها للفعل السياسي من جهة، ولنتائجه على المستوى الاجتماعي والثقافي من جهة، وهذا ما دفع الشعر الجزائري إلى الوقوف على مختلف أساليب الطبقة الحاكمة، باعتبارها الطبقة المؤثرة والفاعلة، وأرجع جميع الإخفاقات إليها، ووجَّهَ أنظاره نحو الطبقة المحكومة باعتبارها طبقة يتم على مستوى واقعها انعكاسُ الفعل السياسي، وهذا النفور الحاصل بين السلطة وفئة الشعراء قد يكون مرتبطا أيضا بواقع الشعر في حد ذاته، ذلك أن الشعر يحتاج إلى مناخ الحرية لتشكيل وعيه الخاص[2]، وحين تغيب الحرية فإنها تكون غالبا مرتبطة بالفعل السياسي، مما يؤدي بالشعر إلى سلوك سبيل مواجهة السلطة رمزيا لتحقيق حريته.

وإذا استندنا إلى معطيات علم النفس الاجتماعي، فإن خاصية إرجاع السلبيات للفعل السياسي من طرف الوعي الشعري الجزائري، يكون سببها **الأفكار النمطية** التي تكون سائدة في فترة معينة لدى فئة أو مجموعة فئات، والتي تمثل مجموعة تصورات مشتركة ليست نتاجا سيكولوجيا للذات، وإنما نتاجا للتبادل الذي يحدث بين الناس الذين لديهم

1) سيف الرحبي: ذاكرة الشتات، ص 14 .

2) جمال الدين خضور: زمن النص، ص 74 .

إحساس من الهوية، تماما كسعيهم نحو تحقيق أهدافهم[1]، والذي يجعلهم يشتركون في تكوين مجموعة تصورات خاصة، وهذا ما يتحقق لدى فئة الشعراء التي شكلتْ تصوراتها، أو أفكارها النمطية عن السياسة، الناتجة عن عملية التبادل والتفاعل، بغض النظر عن صحة تلك الأفكار أو خطئها، واللافت للانتباه أن الشعر الجزائري في تشكيله لبنية الصراع بين الطبقة الحاكمة والمحكومة، لم يُظهر من آثار ذلك الصراع داخل الطبقة المحكومة شيئا، ولا مظاهر مقاومتها أو استسلامها إلا بشكل عابر، واكتفى بإبراز آثار الفعل السياسي فقط، مقدما صورة خاصة عن الطبقة المحكومة التي بدتْ من غير حركة ولا ردة فعل، وهو ما يثير السؤال عن هذا الأمر، إن كان راجعا فعلا لغياب ردة الفعل داخل المجتمع؟ أم الشعر هو الذي غيَّب ذلك، ولم يلتفت إلى حركة المجتمع؟ وما أسباب ذلك التغييب؟ ولماذا لا يبدو الشعر مصاحبا لحركة المجتمع إن كانت موجودة؟

إن الإجابة عن هذه التساؤلات، تبرز لنا طبيعة الوعي الشعري الجزائري الذي يشكل بنية الصراع في وصفه للواقع على مستوى طبقي، ولا يلتفت إلى أشكال الصراع الحاصل على مستوى الطبقة الواحدة، سواء أكانت حاكمة أو محكومة، ذلك أن كل طبقة يمكن أن تتأسس داخلها أشكال عدة من الصراع الناتج عن اختلاف سلوكي، ومعرفي، ومعيشي، أو عن غياب الوعي الأخلاقي أو المعرفي المُوَجِّه، ويمثل هذا التغييب حسب ما نرى أزمة عميقة في الشعر الجزائري الذي وقف على أوجه الصراع العامة والظاهرة على المستوى الجمعي، بين الطبقة الحاكمة والمحكومة، باعتبارها مظهرا مؤثرا، وتغاضى عن بقية أشكال الصراع التي ربما قلل من شأنها، ومن شأن تأثيرها، لأنها تحدث على مستوى واحد هو واقع الطبقة الحاكمة أو المحكومة، وهو ما يحيل مرة أخرى إلى مفهوم الأفكار النمطية التي تجعل كل فئة تشكل تصوراتها عن الفئات الأخرى وفق منظور قاصر، يعتمد على تصنيفات خاصة تجعل عملية التعمق في واقع الفئة أمرا عابرا وسطحيا ومغلوطا، من بينها خداع تجانس الجماعة، والارتباطات الزائفة[2]، ففئة الشعراء وهي ترصد الواقع وتوجه

---

1) أحمد زايد: سيكولوجية العلاقات بين الجماعات (قضايا في الهوية الاجتماعية وتصنيف الذات)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 326 ، أبريل، 2006 ، ص 124 ، 131 .

2) المرجع نفسه: ص 125 ، 126 ، 127 .

أنظارها نحو الطبقة الحاكمة أو المحكومة، تنطلق من مجموعة أفكار نمطية تنظر للعام دون الخاص، معتمدة على خاصية **خداع تجانس الجماعة**، والذي يجعلها تعتقد أن الطبقة الواحدة متجانسة داخليا، وعناصرها مندمجة، بالرغم من وجود اختلافات وصراعات داخلية، وهو ما يحيد بوعيها عن كشف أوجه الاختلال الداخلي لكل طبقة، والاكتفاء برصد الصراع الخارجي العام بين الطبقات، وتوجيه الاتهام لطبقة دون أخرى حسب فاعلية كل طبقة، ومدى عمق تأثيرها، إلا أن ذلك لم يمنع من وجود بعض الشعراء الذين التفتوا إلى هذا الجانب، وتمكنوا من رصد أشكال الصراع داخل الطبقة الواحدة، وتجاوزوا خداع تجانس الجماعة، فالشاعر عز الدين ميهوبي[1] مثلا التفت إلى هذا الأمر خاصة في ملصقاته، حين تعمق كثيرا في واقع الطبقتين الحاكمة والمحكومة، مشيرا إلى أشكال الصراع الحاصل على مستوى الطبقة الواحدة، والتي مكنته من التغلغل في خبايا كل طبقة، ومعرفة أهم المظاهر السلبية فيها، فيقول مثلا عن الطبقة الحاكمة:

في بلادي..
كل حزب يدعي ما ليس يبدي
فهو لا يملك حلا..
إنما الأفكار يبدي..
وهو يدعو حلكم يا ناس عندي!
وكلام حزبوي ليس يجدي..
ولسان الحال دوما: أحكم **الكرسي** وحدي..
..ودعوا الطوفان بعدي! [2]

إن الشاعر وهو يشير إلى واقع الأحزاب في بيئته، والتي هي صورة عن الطبقة الحاكمة في فسادها وتقهقرها؛ لم يمنعه ذلك من الوقوف على أحد أشكال الصراع الداخلي الحاصل على مستوى الطبقة الحاكمة، والذي نتج عن طبيعة المنطق الذي تسير به الأحزاب، ذلك

---

1) يبدو انتباه عز الدين ميهوبي وتجاوزه لخداع تجانس الجماعة، نابعا من ممارسته للفعل السياسي، وتغلغله وسط الطبقة الحاكمة، من خلال انتمائه إلى حزب الأرندي، ودخوله إلى البرلمان بصفته ممثلا لحزبه، مع تغلغله أيضا وسط الطبقة المحكومة باعتباره مواطنا وفردا منها.

2) عز الدين ميهوبي: ملصقات، ص 101 .

أن كل حزب يبحث عن مصلحته الشخصية دون مصلحة الجماعة، وهو ما يعمق من الهوة بين عناصر الطبقة الواحدة، التي وإن بدت متجانسة ظاهريا عبر اشتراكها في صفات محددة، إلا أنها تعيش انفصالا رهيبا عبَّر عنه الشاعر بعمق في السطر الأخير بعبارة (ودعوا الطوفان بعدي).

يقول عز الدين ميهوبي عن الطبقة المحكومة ملتفتا إلى بعض أوجه الصراع الحاصلة فيها:

في بلادي..
لا تقل إني **شاعرْ**
أو روائي مغامرْ
لا تقل أكتب للشعب..
فإن الشعب لا يعرف شيئا
عن قضايا النقد والفكر المعاصرْ
إن ما يبدعه الخلق جميعا..
لا يساوي كعب " ماجر"! [1]

تتجلى الطبقة المحكومة طبقة منفصلة عن الفعل الثقافي ودوره، وهي إشكالية أشار إليها الشاعر باعتبارها شكلا عميقا من أشكال الصراع الداخلي في الطبقة المحكومة، حينما ينحسر دور الثقافة، ويحل محله دور الرياضة في التوجيه والتوعية، والشاعر قد قلل من دور الرياضة في مقابل دور الثقافة، مبرزا حجم الهوة بين فئات الطبقة المحكومة التي لا تؤسس اهتمامها على المساواة بين الأقطاب الفاعلة في واقعها، إنما تميل إلى الأثر الآني، وهو ما تحققه الرياضة من إحساس بالانتصار، وتحقيق الأفضل بفعل تأثيرها ونتائجها السريعة، على عكس الفعل الثقافي الذي تكون مسيرته بطيئة، وهذا الواقع الذي رصده الشاعر يكشف في عمقه عن حاجات المجتمع العميقة للإحساس بقيمته، وأهميته، وقدرته على صنع الفاعلية وتحقيق الانتصار، وميله نحو الفعل الذي يحقق له تلك الحاجات بشكل سريع، يدل على عمق حاجاته وإلحاحها، وأنها لا تحتمل التأخير، لذلك نجد الشاعر يلفت من جانب آخر إلى النتائج التي يمكن لها أن تظهر، إذا لم تتحقق للطبقة المحكومة

1) عز الدين ميهوبي: ملصقات، ص 51.

حاجاتها، وهي نتائج قد تكون وخيمة على الجميع، حيث يلفت إلى سمة منطق أغلب فئات الطبقة المحكومة، والذي يمثل خللا داخلها، وإن كان في نظره محصلة سياسية، فهو يبرز حجم الصراع الحاصل بين الطبقتين، ويحيل إلى طبيعة الطبقة المحكومة، وطبيعة الوعي السائد فيها تجاه ذاتها وواقعها ودورها:

في بلادي..
بُنِيَ الوضع على خمس..
وإن شئت فقل عنها مطالبْ
-سكن بعد وظيفهْ
-وزواج بعفيفهْ
-وجواز..
-وإذا أمكن..**سيارة** زوجين خفيفهْ
هكذا الوضع وإلا..
فعليها وعلينا..
وعلى الأحزاب..والحكام
مليون **قذيفهْ** [1]

يتأسس وجه الخلل على مستوى الطبقة المحكومة حسب الشاعر، في طبيعة المنطق الذي يسم أفرادها، الذين انحسرت أهدافهم في تحقيق مطالب معينة لا تخرج عن مظاهر عامة للحياة، يمكن أن يشترك فيها الجميع، مع غياب أهداف أخرى ذات عمق وتأثير، يمكنها أن تؤسس للطبقة المحكومة حضورها ودورها، مثل الدعوة إلى تحقيق مطالب تتعلق بحق التعليم والتثقيف، ومراعاة خصوصية المجتمع، ودوره العميق في التسيير...، وهذا التغييب عمَّقه الشاعر بالإشارة إلى السلوك الذي تتوعد به الطبقة المحكومة إن لم تتحقق لها مطالبها، وهو سلوك العنف، الذي يبدو إن تحقق سيكون شاملا؛ لأن الشاعر أشار إلى ذلك المنطق الذي لم يفرق بين طبقة وأخرى، وإنما يمثل وعيدا شاملا للطبقة المحكومة والحاكمة وللوطن، لذلك يدين الشاعر مفهوم التغيير القائم على العنف، مستندا إلى رصد واقع الطبقة المحكومة عبر التعمق في أشكال الصراع الداخلي فيها.

---

1) عز الدين ميهوبي : ملصقات، ص 54 .

يَبْرُزُ الشاعر عثمان لوصيف أيضا باعتباره متجاوزا لخداع تجانس الجماعة، وإن كانت الجماعة لديه تنحصر في الطبقة المثقفة، حيث تمكن من رصد أوجه الصراع داخل هذه الطبقة، والتي قد تبدو متجانسة ظاهريا، لها هموم وأهداف مشتركة، إلا أن واقعها العميق يكشف أشكالا متداخلة من الصراع بين أفرادها وهيئاتها، حيث يشير الشاعر إلى هيئة ثقافية، وهي نادي الجاحظية، ويكشف أهم مظاهر الصراع الداخلي الذي يجعله متجاوزا لخداع تجانس الجماعة، فيقول عن بعض تلك المظاهر:

ذات صبح دخل النادي الثقافي
بخطوات ثقيلهْ
هز عينيه وحيا زمر الخلان
في عفوية..ثم انتحى زاوية
مبتعدا عن هرج الصبيان
والفوضى الهزيلهْ
لم يجالسه خليل أو خليلهْ
كان منبوذا
يتيما..وسقيماً
روحه ظمأى..ولا شيء يبل الجرح
أو يشفي غليلهْ
كان صعلوكا شقيا
شنفرى قد نفرت منه القبيلهْ[1]

إن الشاعر وهو يشير إلى ذاته، إنما يحيل في العمق إلى واقع الطبقة المثقفة التي تبدو متجانسة ظاهريا، لوجود هموم وأهداف مشتركة بين أفرادها وفئاتها، إلا أن الشاعر يكشف جانبا من جوانب الصراع الخفي الحاصل فيها، وهو صراع ليس ناتجا حسب الشاعر من اختلاف في الأفكار، بقدر ما هو سلوك غير سوي يتسم به بعض أفراد الطبقة المثقفة في تعاملهم مع بعضهم، وفي تحيزهم لفئات دون أخرى مع أن المشترك بينهم هو الدور الثقافي.

---

1) عثمان لوصيف: المتغابي، ص 84، 85.

تكشف النماذج الشعرية الخاصة بالشاعرين عز الدين ميهوبي وعثمان لوصيف عن أهمية الشعر ودوره في الواقع، خاصة إذا ما كان الشاعر قادرا على تجاوز أفكاره النمطية، وتجاوز خداع تجانس الجماعة، فيتمكن من معرفة مواطن الخلل الحقيقية، ومعرفة عوامل الصراع القائمة في واقعه والأطراف المساهمة فيها، وهو ما يمكنه من تفعيل رؤاه إزاء بيئته، عبر تفعيل دوره الرؤيوي، وهو ما نرى قِلَّتَهُ في الشعر الجزائري، الذي توجه أغلبه نحو رصد مظاهر الصراع العامة، ولم يتعمق في رصد أوجه الصراع الحاصل على مستوى الطبقة الواحدة، وهو ما جعل فعله التأملي والرؤيوي قاصرا عن معرفة المواطن الحقيقية للأزمة.

إن خداع تجانس الجماعة الذي جعل أغلب الوعي الشعري الجزائري غير قادر على فهم حقيقة الصراع الواقع في البيئة، حيث رُبط بالعلاقة العامة بين الطبقة الحاكمة والمحكومة، ولم يلتفت إلا قليلا نحو أشكال الصراع الحاصل داخل كل طبقة، هو ما يفسر حسبنا غياب خطابات إيديولوجية ذات بعد سياسي، أو اجتماعي، أو ثقافي في الشعر الجزائري، فيكون لها حضورها في الواقع باعتبارها محصلة جماعية، نظير تغييبه لأشكال الصراع الحقيقية، والموجودة على مستوى الواقع، والتفاته فقط إلى الصراع العام بين السياسة والمجتمع، وربما يعود التغييب أصلا إلى غياب خطابات عميقة، وذات ركائز في الواقع الحقيقي، ووجودها مرهون بفضاءات ضيقة، ومناسبات عابرة، مثل الخطاب السياسي أو الديني أو الوطني، كما أن غياب هذه الخطابات قد يكون عائدا إلى طبيعة الشعر التي تجعله يقوم في عالم الواقع بدرجات، وفي عالم اللاواقع بأبعد من تلك الدرجات، مما يجعله نصا باعثا وخالقا ومجددا، وليس مقلدا للواقع[1]، ولأن الخطاب السائد عادة ما يكون مرتبطا بمفاهيم غير قابلة للتجدد والتغير، فإن اتصاف النص الشعري بالمغايرة، والتمرد، ورفضه للمفاهيم النهائية للمعنى الواحد[2] يكون باعثا له على عدم الدخول في أنفاق الإيديولوجيا السائدة في واقعه، والانضمام إليها، ومساءلتها، والالتفات إليها، والاهتمام بالرؤية الذاتية النابعة من حركته في عالم المطلق، إلا أن ذلك لا يعدم وجود أصوات شعرية خاصة، سعت إلى استحضار الإيديولوجيا السياسية، بوصف تمظهراتها الفكرية

1) قيس مجيد المولى: مخيلة النص اشتغال آخر للمعنى، دار الينابيع، سوريا، ط1 ، 2009 ، ص 96.

2) جمال الدين خضور: زمن النص، ص 107 .

والسلوكية، ومساءلتها أيضا، وتأسيس خطاب بديل عنها، خاصة لدى عز الدين ميهوبي، وعلي ملاحي، وحسين زيدان، وزينب الأعوج.

وبالرغم من أن الشعراء قد عبَّروا على مستوى البنية الواقعية عن الواقع الجمعي، عبْر كشف مظاهر الانهيار فيه، والتي كانت حسب الوعي الشعري محصلة سياسية، إلا أننا نلحظ غياب صوت الجماعة الفاعل داخل المتن الشعري، ويبرز بدلا عنه صوت الشاعر الذي قد لا يعبر دائما، وبالضرورة عن صوت تلك الجماعة، وهو جانب مهم يُبرز طبيعة الشعر الجزائري في رصده للواقع، والذي سنحيل إليه بعمق ضمن البنية الفكرية، إلا أن هذا لا يعدم وجود شعراء سعوا إلى الجمع بين فكرة الفعل السياسي وأثره في الواقع، وفكرة غياب الوعي الأخلاقي والمعرفي داخل الجماعة، وانتبهوا لأثر الوعيين الأخيرين على مستوى واقع البيئة البشرية، حيث أبدوا وعيهم العميق بمظاهر الواقع، والعوامل المسببة لها، وحاولوا تأسيس بديل معرفي وأخلاقي يمكن له أن يغير الواقع.

إن هذه الحركة المُنْتَهَجَة من طرف الشعراء سواء أعبروا عن ذواتهم، أم عن ذات الجماعة في الواقع، يبدو ناتجا عن تحقق ما يُعرف **بالصدع في النحن**، والذي يُحْدِثُ توترا عاما يعمل على دفع الذات، وتوجيهها نحو تغيير الحواجز لا تحطيمها[1]، ومن الشعراء الذين التفتوا إلى الصدع، ووقفوا على أشكال الانهيار الأخلاقي والمعرفي، وسعوا إلى تأسيس بديل تكرر في تجاربهم، سواء ارتبط بتوجه فكري واحد أو عدة توجهات، نذكر عبد الله العشي، وياسين بن عبيد، وعز الدين ميهوبي، وحسين زيدان، وعلي ملاحي، وعبد الله حمادي، وعبد الحميد شكيل، وعثمان لوصيف، وزينب الأعوج، ويوسف وغليسي، واختيارنا لهؤلاء لا يعني عدم التفات البقية لأثر الوعي الأخلاقي والمعرفي، ولكن هؤلاء برز الالتفات على مستوى تجاربهم متكررا وعميقا، ومن بين السمات التي برزت أيضا في البنية الواقعية إيمان الشعراء بدور الثقافة في إخراج المجتمع من أزماته، خاصة الكتابة الإبداعية، سواء أجهر الشعراء بذلك، مثل تأكيدهم على أهمية الدين أو التصوف في تغيير الراهن نحو الأفضل، أو لم يجهروا بتوجه فكري وثقافي معين، وما يثير السؤال ضمن هذا الجانب هو عدم إيمان الشعراء بإمكانية السياسة في تحقيق التغيير، ولا إمكانية المجتمع، وإنما يوجهون آمالهم نحو فئة المثقفين التي يرون أن لها دورا عميقا في تسيير

1) مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني (في الشعر خاصة)، ص 130 .

الواقع، وإخراجه من أزماته، وهو ما يحيل إلى عمق الانفصال واليأس من الحراك السياسي، الذي أصبحتْ فاعليته مُغيَّبة وغير مقبولة على مستوى الوعي الجمعي، وإلى وعي الشعراء باعتبارهم فئة نخبوية، والتي لا تؤمن سوى بدورها في إحداث التغيير، وقليلون أولئك الذين التفتوا لأهمية المجتمع في إحداث التغيير، ولكن ربطوا حركته بوجود وعي أخلاقي ومعرفي، مما يؤكد اهتمامهم بقضية الثقافة والفكر والأخلاق في تطوير المجتمع وتغيير الواقع، وهم بذلك يستندون في هذا المستوى على الوعي الأخلاقي الذي أظهره عديد الشعراء الذين أشرنا إليهم سابقا، حيث سعوا إلى وصف الواقع ومساءلته أخلاقيا، ثم التوجه نحو تقديم بدائل خاصة نابعة من ذواتهم، وهي تحقق تبيؤها المعرفي، وهذا التبيؤ الذي يُبرز فاعليتها في بيئتها، ويتشكل رمزيا عبر الوعي الشعري، ليس نابعا من التطورات التاريخية، بقدر ما هو خاضع للتطور المعرفي لكل شاعر، والذي يفرض عبر شعره وجهة نظره على التاريخ، ومنهجيته في التفرد.[1]

يقول حسين زيدان ملتفتا إلى غياب الوعي المعرفي لدى المجتمع، وهذا الالتفات ناتج عن الصدع الذي أدى بالشاعر إلى تحسس مواطن الخطر التي تمس وجود المجتمع:

وكم كنتُ أحسبهم قاعدين
وهم نائمون
وكم كنت أحسبهم في الصفوف الأوائلِ
هم أسقطوا الصف..هم معرضون
"لا يقومن فيكمُ غير الذي قد رأى
شمسَهُ
ويصوم لمرأى الهلال "
" ألم تروا أن لكم في الشموس اثنتين
وأن لكم قمرين!"
فما أتعس النوم في رحلة
ضم ميقاتُها التيهَ في رحلتين [2]

---

1) إبراهيم أبو عواد: علم اجتماع القصيدة، ص 85 .

2) حسين زيدان: شاهد الثلث الأخير، ص 105 .

إن الشاعر يلتفت إلى تحقق الصدع انطلاقا من طبيعة الوعي المختلف بينه وبين غيره، وهذا الاختلاف ناتج عن قصور نظر كما يبدو لدى الفئة المخاطَبة من طرف الشاعر، والتي تبدو غافلة عن سبيل التغيير الفكري البناء، ويبدو الشاعر متحسرا إزاء هذا الغياب المعرفي العميق، لذلك يسعى إلى تقديم البديل عبر الدعوة إلى التغيير الذي يبدأ بالوعي:

ولننتصر فكرةً

لنرى الدرب في ذاتنا[1]

إن تجاوز الصدع لا يتم إلا بتكاتف الجهود، وهو ما التفت إليه الشاعر حسين زيدان، حينما عبر بنون الجماعة ليشير إلى ذاته، وإلى المجتمع عامة، ليتحقق التجاوز والتغيير عبر الوعي المعرفي الصائب والمتطلع نحو الأفضل.

ويقول علي ملاحي متقمصا دور المُخلِّص، متجاوزا الفعل التأثيري للجماعة، مغيبا لصوتها، ومكتفيا بدعوتها إلى الحراك انطلاقا من رؤيته ودوره:

..تعالوا أيها الفقراء والأجراء..

بيعوا..واشتروا،

توت المحبة في الدروب..

والريح تضرب بالأنين..وبالحنين ثرى القلوب

إن طابت الدنيا لكم..

أو ضاقت النيران في أحشائكم..

أو ضاق في دمكم صليل الانكسار..

هزوا الغد المفجوع..قد يساقط الثمر الرحيم..

والنور يكبر بينكم..والليل يطفو فوقه القمر الكريم

ونسيم أحرار يفيء لموطن قد خانه العمر الرجيم

قولوا الجزائر تربة الأحرار..وانتصروا

أنتم خريطة مهجتي..ودمي لكم كان الشجيرات الجميلة..

كنت بارودا..

وكان الخوف..يولد في الجسد..

---

1) حسين زيدان: شاهد الثلث الأخير، ص 106 .

والنار كانت آيتي..
ومعزّتي كانت بلد.. [1]

إن هذا النموذج هو صورة عن طبيعة الوعي الشعري الجزائري المعاصر، الذي يُغيِّب صوت الجماعة ودورها وأثرها، وإن كان لا يهضم إمكانياتها في تحقيق التغيير، ويحل محله صوت الشاعر الذي يرشدها إلى سبل الخلاص، وهذه الخاصية نابعة من كون هذا الوعي يؤمن بدوره وقوته التأثيرية، دون أن يتنصل عن واقع الجماعة كلية، ملتفتا إلى مواطن الصدع الماثلة فيه، والتي أدت بالجماعة إلى عدم الالتفات لدور الشعر، فقام الشاعر بمحاولة تصحيحية عن طريق دعوة تلك الجماعة إلى سماع حلوله.

وفي قضية بروز الواقع الشخصي للشعراء ضمن نصوصهم الشعرية، نجد أن أغلب مظاهره مرتبطة بوضعهم الثقافي، وقد يعود ذلك إلى اهتمامهم الشديد بإبراز ذواتهم، وتحقيق أدوارهم عبر العملية الشعرية، فهم يسعون إلى تغيير الواقع الجمعي عبر إدراكهم لواقعهم الثقافي، الذي يمكِّنهم من استحداث أدوات التغيير، كما يدل على تمسكهم بأواصر الانتماء لواقعهم ومجتمعهم، ولذلك يقل الالتفات إلى الواقع الشخصي في شقيه الاجتماعي والاقتصادي، واهتمامهم بإبراز وضعهم الثقافي يكون مرتبطا بإدراكهم لخاصية إبداعهم، الذي يُعَدُّ فعلا ثقافيا يعبر عن أحاسيسهم وأفكارهم، والتي تكون غير مستقلة عن تأثيرات وسلوكات الجماعة[2]، لذلك لا نعدم التفات بعض الشعراء لبعض الظواهر السائدة في الواقع، خاصة أشكال العنف من اغتيال وتنكيل وقتل وقمع وحصار...وهذا الاهتمام حسب ما نرى عائد إلى إيمان فئة الشعراء بدور السياسة في تأزيم الوضع، لذا لا يكشفون في المستوى الاجتماعي، إلا على محصلات أسلوب السياسة من مظاهر اغتيال وانتحار..أو ربما يرتبط الأمر بكون هذه المظاهر تمثل بالنسبة للشعراء مهددات خطيرة، تهدد تماسك المجتمع ووجوده، مقارنة بمظاهر أخرى كالفقر والبطالة التي تمت الإشارة إليها بشكل عرضي ونادر، خاصة أن من مهام الفن عامة التعريف بالإنسان وتقويمه والارتقاء به،

1) علي ملاحي: العزف الغريب، ص 37، 38 .

2) Lucien Goldman : recherches dialectiques, p : 100 .

وتشكيل ثقافته بمجموعة قيم يفرق من خلالها بين الحسن والقبيح، والمقبول وغير المقبول.[1]

إن تفسير البنية الواقعية قد كشف لنا عن مجموعة سمات يتصف بها الوعي الشعري الجزائري المعاصر، وهو يشكل موضوعة البيئة في المتن الشعري، حيث نجده قد تشكل من عملية صدع عميقة بينه وبين المجتمع نتيجة الاختلاف على مستوى مقومات التماسك، مما حدا به إلى الإشارة إلى مختلف المظاهر المهددة لذلك التماسك، موجها أنظاره نحو الطبقة الحاكمة باعتبارها الفاعل المؤثر في مجريات الأحداث، والتي بدتْ له من دون حراك يمكنه تفعيل الواقع الراهن، كما برز هذا الوعي ملتفتا إلى مظاهر الصدع القائمة داخل الطبقة الواحدة، مما جعله يتجاوز مؤقتا خداع تجانس الجماعة، وهو ما مكنه من اكتشاف بعض أوجه الصراع الحقيقي.

2-تفسير البنية النفسية:

إن البنية النفسية في الشعر الجزائري، والتي بدتْ في بعض مظاهرها أثرا من آثار البيئة، التي عبَّر عنها الشعراء على مستوى البنية الواقعية، قد اتسمتْ بسمات خاصة مشتركة، كان أبرزها اتصافها بالمظاهر السلبية دون الإيجابية التي ارتبطت بالمستقبل دون الحاضر، ويمثل الاغتراب المظهر النفسي السائد في المتن الشعري الجزائري، والذي صحبته مظاهر نفسية عميقة، ذلك أن هذه المظاهر لم تكن خصيصة شاعر واحد، بل تقاسمها جميع الشعراء، وعبَّروا عنها من خلال وعيهم الذاتي بها، والمثير ضمن هذه البنية أن فئة الشعراء التي عبَّرتْ عن وضع الجماعة ضمن البنية الواقعية-ولو أنها غيبت صوتها- لا نجدها تلتفت إليها على مستوى البنية النفسية، إلا بشكل نادر، مما يدعم ما برز على مستوى البنية الواقعية حين تم وصف واقع الجماعة، دون إبراز ردود فعلها، أو طبيعة وعيها، ونوعية تطلعاتها، مما يطرح الأسئلة إزاء هذا التوجه، خاصة وأن البيئة من حيث أثرها تكون شاملة، ولكن بدرجات متفاوتة، فلماذا هذا التوجه نحو الفردية دون الجماعية؟ ولماذا يتم الاستناد على كشف المظاهر النفسية السلبية دون الإيجابية؟ ولماذا يتم ربط المظاهر الإيجابية بالمستقبل دون الحاضر؟

---

1) زكي نجيب محمود: تجديد الفكر العربي، دار الشروق، بيروت، لبنان، 1971، ص 302 .

إنه انطلاقا من مقاربتنا للبنية النفسية في مستوى الفهم، فإن هذا التوجه نحو إبراز المظاهر النفسية السلبية، هو أولا ظاهرة أصيلة في الشعر العربي المعاصر تستند على حامل اجتماعي أصيل بدوره، ناتج عن التحديات التي يعيشها الشاعر المعاصر، والتي حولتْ شعره إلى شعر أزمة وإشكال، والذي هو أيضا انعكاس لألم صميمي ناتج عن الذعر الذي يثيره الواقع الاجتماعي الخاص، والواقع التاريخي المهزوم[1]، وهو ثانيا مرتبط بأثر البيئة العميق، والتي اتسمتْ بالفساد والانهيار بغض النظر عن المسبب سياسة كانت أم مجتمعا، وتعد مشاعر التوتر والقلق والحزن أحد محصلات ذلك، والتي تمثل جميعا استجابة طبيعية يتعامل بها الناس مع المواقف المهددة للطمأنينة والأمان[2]، وقد يعود الأمر إلى حساسية فئة الشعراء تجاه المتغيرات، وإلى خاصيتها التي تجعلها لا تقف إلا على ما يهدد الوجود في الحاضر، وتتطلع دوما نحو المستقبل، وهو ما يجعلها تنظر بمنظار الريب لكل حاضر، وتحلق نحو الغد المجهول الذي تلامس معالمه عبر ارتيادها للمطلق، أي أن بحثها عن السلبي هو وسيلة تصوغ به رغبتها في الارتحال الدائم نحو مواطن أخرى غير الواقع، خاصة وأنها تسعى دائما عبر تجربتها الإبداعية إلى إثبات ذاتها وتخليدها، ولأن الواقع غالبا ما يقف عائقا أمام طموحات الذات الشاعرة، فإن ذلك يتمظهر في شكل اغتراب حاد على مستوى الواقع الاجتماعي والنفسي، لذا تتعدد ملامح ذلك الاغتراب فتبرز الذات يائسة وحزينة وضائعة..، كما أن إحساس الشاعر بالغربة في واقعه ومن واقعه، ناتج عن كونه كيانا مستقلا بذاته لا يمكنه أن يذوب كلية داخل المجتمع أو يتجانس معه؛ لأن له عالمه الخاص، كما أن طبيعته التأملية تعيقه عن تحقيق اندماج كلي.[3]

---

1) ماجد قاروط: المعذب في الشعر العربي الحديث في سوريا ولبنان (دراسات جمالية 1945 – 1985)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999 ، ص 261 .

2) عبد الستار إبراهيم: الاكتئاب (اضطرابات العصر الحديث فهمه وأساليب علاجه)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 239 ، نوفمبر 1998 ، ص 121 .

3) يوسف ميخائيل أسعد: سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1986، ص 99، 100 .

ويتأسس الاغتراب في البنية النفسية للشعراء الجزائريين باعتباره اغترابا روحيا لا وجوديا؛ لأن الأول يحافظ على معنى الأشياء والظواهر والعناصر، ولكنه يجعل الشخص يغترب عنها قسريا دون أن يفقد معنى الحياة، أما الثاني فيفقد فيه الشخص أي إحساس بمعنى الأشياء، ويتساءل في نفسه عن معناها وجدواها[1]، ولذلك نجد الوعي الشعري الجزائري على مستوى البنية النفسية يلوذ إلى إبراز أثر مهددات البيئة على الذات؛ لأنه يحمل في داخله توقا إلى الحياة، ويدرك معناها الحقيقي، إلا أن اهتمام الشعراء بإبراز آثار البيئة على الذات الفردية دون الجمعية، يجعلنا نقف على طبيعة الوعي المتشكل في الشعر الجزائري، والذي قد يعود فيه الميل إلى الذات الفردية دون الجمعية، نابعا من إحساس الشعراء بدورهم الفعال في تحقيق التغيير، ولذا نقف على قضية هامة، وهي أن طرح البيئة موضوعة في الشعر ليس الهدف منها رصد الواقع وتصويره، بقدر ما هي عملية يتم عبرها اختبار الذات، وإبراز دورها وتخليدها كتابيا؛ لأن أغلب الشعر وهو يحيل إلى الواقع يبرز أثر الذات الفردية، التي تبدأ حركتها بعملية وعي لذاتها عبر الوعي ببعدها النفسي والسلوكي والفكري، ولذلك نجد حسب ما تبرزه مقاربتنا أن حاجة الشعراء إلى إثبات ذواتهم على مستوى الواقع، هو الذي يجعلهم يستحضرونه، وهذا لا يعني أن الشعراء ليس لديهم اهتمام بالذات الجمعية، ولكننا نلمح اهتماما بالذات الفردية لإيمانهم العميق بأن مهمتها أكبر، وأنها تتحمل مسؤولية مجتمعاتها وعصرها الذي تعيش فيه، ولديها إحساس عميق بأنها الوحيدة التي تقود الإنسانية إلى الخلاص، ولذلك تسعى أولا إلى إدراك ذاتها عبر إدراك أثر البيئة عليها، من خلال الفعل الإبداعي الذي يكشف عن سماتها الذاتية، لتتجه ثانيا نحو تحقيق فاعليتها عبر القصيدة، التي يعد انبثاقها نتيجة لانعتاق الذات من الواقع.[2]

يقول عبد الله العشي:

كيف تدخل سوسنة الشعر

هذا اليباب

أي باب ستعبره أي باب

---

1) ماجد قاروط: المعذب في الشعر العربي الحديث، ص 280 .

2) إبراهيم أحمد ملحم: منزلات الرؤيا (الشاعر العربي المعاصر وعالمه)، ص 77 .

والمسافات موصدة
والدروب ذئاب
سوف تمسك ريشتها
وتوقع لحن العراء
ولحن الغياب
ثم تذرف من عينها دمعتين
ومن قلبها
وتعيد إلى قمر الوجه
ليل النقاب [1]

رغم أن مهمة الشعر لدى الشاعر عبد الله العشي ذات توجه جمعي، يسعى إلى مقاومة الواقع، وإعادة سر الحياة إليه، إلا أنه لا يلتفت إلى آهات الآخرين، ووضعهم داخل البيئة القاهرة، مكتفيا بإبراز صوت الشعر والشاعر الذي يبحث عن مخرج وحل بديل لما هو معيش، للإيمان بدوره العميق في تحقيق المغايرة نحو الأفضل، وهو دور مسيرته مليئة بالألم والمعاناة.

وإذا كانت الذات من طموحها الكبير أن تحقق خلودها، فإن سؤالا ملحا يصاحب هذا الطموح، وهو لماذا تعبر الذات الشاعرة الجزائرية عن نفسها، بكشف مشاعرها السلبية دون الإيجابية؟ لماذا لا تثمن من طاقاتها؟ لماذا لا تبحث عن الجميل في داخلها؟ ولماذا تُبرز علاقتها بالبيئة على أنها علاقة صدام وصراع دائم؟ لماذا تربط الجيد بالمستقبل والماضي دون الحاضر؟ إن هذه الأسئلة تطلبتها سيطرة البعد النفسي السلبي في المتن الشعري الجزائري، والذي نراه حسب مقاربتنا إما ناتجا عن أثر اللاوعي الجمعي الذي قد يكون من سماته التشاؤم والإحباط، نتيجة ما عاشته الذات الجماعية من تمزقات وظروف بدأت منذ عصور الانحطاط، ومرت بفترات عصيبة خاصة على يد الاستدمار الفرنسي، فربطت حلولها وخلاصها بالمستقبل، وإما يعود إلى أثر الواقع الذي جعل الذات الشاعرة لا تستطيع تجاوز إحباطاتها على مستوى الحاضر، ذلك أن من أسباب حزن الشاعر عامة عجزه عن

1) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص 71، 72 .

فهم الواقع[1]، إلا أن إقامة هذه الذات لتحدياتها على مستوى البنية السلوكية والفكرية يطرح الإشكال أيضا، مما يجعل الإجابة تستأنس بوعي الذات الشاعرة في حد ذاتها، ذلك أنها تكف عن الالتفات إلى ما هو إيجابي فيها، ظنا منها ألا حاجة لها بتعديله، وتُفرد نظرها نحو ما هو سلبي لترى أثر الواقع عليها، وتعي مسالكها النفسية، وهي تتفاعل داخل الواقع حتى تتمكن من خلق مواقفها وأدواتها لتحقيق وجودها، وإثبات حضورها في ذلك الواقع.

إن ما سبق ذكره يُبرز جزءا من طبيعة الوعي الشعري الجزائري الذي يستأمن الجوانب الإيجابية، ويتجاوزها موجها جهده نحو مقاومة كل ما هو سلبي، فالشاعر دائم التوتر لأنه لا يرضى بالصيغ الموجودة في واقعه، ويتضايق من إقبال الناس على ما هو زائف، ومن إحساسه بالقصور عن إبراز صوره الذهنية، وقصور أداته التعبيرية[2]، إلا أن هذا الأمر إن حق لنا نقده يبدو نقيصة، وقضية مهمة لابد من التفات الوعي الشعري الجزائري إليها، إذ لا يكفي في نظرنا أن يلتفت إلى السلبيات، ويسعى إلى مقاومتها، بل لابد له من البحث عن النقيض الإيجابي، واستنباته داخل الذات ثم توجيهه نحو الواقع؛ لأن الذات التي تسعى عبر بنية وعيها السلوكية والفكرية إلى مقاومة الواقع، واستحضار القيم الإيجابية، جدير بها أن تحقق وجودها الفعلي باكتشاف الإيجابي في داخلها، وإظهاره على مستوى البنية النفسية باعتباره شكلا مقاوِما لأزمة الواقع، حتى تتمكن من تأسيس وعي جديد؛ فالذات تفقد منطق وجودها إذا فقدت أحد عناصرها[3]؛ لأن مفهوم الذات هو جزء من الوظيفة النفسية، حيث إنها تكون دائما بحاجة للشعور بأن لها قيمة[4]، ولذا لابد لها أن تُبرز المظاهر الإيجابية إلى جانب السلبية، وتحقيق قيمتها تبدأ حتما بالكشف عن إيجابياتها وتثمينها.

---

1)) إبراهيم أحمد ملحم: منزلات الرؤيا (الشاعر العربي المعاصر وعالمه)، ص 103 .

2) يوسف ميخائيل أسعد: سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، ص 85،...، 88 .

3) يوسف الأنطاكي: سوسيولوجيا الأدب، ص 181.

4) أحمد زايد: سيكولوجية العلاقات بين الجماعات، ص 13 .

3-تفسير البنية السلوكية:

إن الذات الشاعرة التي تسعى إلى معرفة نفسها، والوعي بها، وبقدراتها-ولو أنها التفتت للجانب السلبي دون الإيجابي-تنتقل إلى مرحلة خلق ردات الفعل، وإن كانت هي في ذاتها فاعلة، وإبراز المواقف تجاه ما يُعيق حركتها في فهم ذاتها، أو فهم واقعها، وتتشكل البنية السلوكية كما برز لنا ذلك عبر بنية الفهم، من مواقف انفصالية واتصالية، حيث تتنوع لدى الشاعر الواحد، حسب ما يصحب مواقفه من ظروف داخلية وخارجية، فالشعر هو وجود الشاعر، وحتى يظل هذا الوجود قويا، ينبغي أن تكون المعاناة في إنتاجه مثمرة على صعيد الذات والناس[1]، ويتحقق الانفصال عبر أشكال هروبية متنوعة برزتْ في الشعر الجزائري مرتبطة بالطبيعة، وبأمكنة معينة، والمرأة، والحلم، والشعر، والماضي، والذات، والسفر، والقرآن، والاختفاء، والتصوف،..وهذا التنوع قد يرجع إلى أثر البيئة، أو إلى قدرات الشاعر، ورغباته، ونوع حاجاته، وغاياته من الانفصال، وطبيعة مواقفه التي تفضل موطنا هروبيا دون آخر، إلا أن السؤال الذي يطرح في هذا المستوى، أن أغلب الشعراء وهم يختارون مواطن الانفصال كردة فعل، وموقف سلوكي، لا يطرحون واقع أغلب تلك المَواطن على مستوى البنية الواقعية، فمثلا كل الشعراء يفرون نحو الطبيعة، ويجعلونها موطنا مؤقتا للانفصال عن الواقع، إلا أنهم على مستوى البنية الواقعية لا يُبرزون واقع تلك الطبيعة، والمظاهر السلبية التي تتصف بها، أو المشاكل التي تعاني منها، والعوائق التي تحيط بها، والأمر نفسه مع المرأة التي تَبرزُ على مستوى الانفصال موطنا للهروب، ولا تُطرح مشاكلها على مستوى بنية الواقع، ولا ما تعانيه في بيئتها، إلا بشكل نادر لدى عز الدين ميهوبي الذي أشار إلى ما عانته المرأة في العشرية السوداء، أو احتفائه بماجدة الرومي التي كسرتْ الحصار الذي كانت تعيشه الجزائر في التسعينيات، أو بالكاتبة زليخة السعودي[2]، أو علي ملاحي[3] الذي احتفى بالمرأة رمزا تاريخيا من خلال شخصية لالة

---

1) إبراهيم أحمد ملحم: منزلات الرؤيا، ص 214 .

2) انظر عز الدين ميهوبي: كاليغولا ص 35، وعولمة الحب عولمة النار ص 11،..، ص 16، ص 26،...، ص33 .

3) انظر علي ملاحي: البحر يقرأ حالته، ص 82،...، ص 100 .

فاطمة نسومر[1]، وهو ما يَطرح إشكالا إزاء هذا التغييب الذي أبانه الوعي الشعري الجزائري، هل يعود إلى نشدان الشعراء للمثال عبر الطبيعة والمرأة؟ لذا يتغاضون عن طرحهما عبر البنية الواقعية، والتطلع إليهما على أنهما وسيلة للخلاص، أم يعود لسمات نفسية أو ثقافية خاصة تجعل من الطبيعة والمرأة مجرد أداة لتحقيق مصلحة الخلاص والهروب؟ خاصة وأن فئة الشاعرات قد عبرن عن واقعهن، وما يعانينه من انهيارات وحصار باعتبارهن نساء، ولا نجدهن بالمقابل يُعَبِّرْنَ عن واقع فئة الرجال، إلا إشارات نادرة لبعض الرجال الذين يمثلون أصدقاء من الواقع الثقافي، وطالهم اغتيال أو تهجير، كما فعلتْ ربيعة جلطي[2] في تأبينها لبختي بن عودة[3]، أو وسيلة بوسيس وهي تتطلع للمآل الذي صار إليه حبيبها.[4]

وإذا كان الشعراء قد جعلوا من المرأة موطنا للهروب، فإن المرأة الشاعرة على النقيض لم تُبرز العكس، أي جعل الرجل موطنا لتحقيق الهروب والانفصال، وإنما تم استحضار الرجل باعتباره رمزا تاريخيا، مثلما فعلت ربيعة جلطي، وهي تستعيد تاريخ الأمير عبد القادر[5]، وهو ما يثير السؤال ويبدي مبدئيا انفصالا عميقا على مستوى الوعي العام، ومنه الوعي الشعري بين فئة الشعراء والشاعرات، أما الطبيعة فإنها تبقى مُغيَّبة لديهم ما عدا الشاعر عثمان لوصيف الذي شكل استثناء، وكان له توجه خاص أبرزَ عبره المشاكل التي تعاني منها الطبيعة، خاصة على مستوى البنية الفكرية، وهو ما يثبت فرضية الوعي

---

1) لالة فاطمة نسومر من أبرز وجوه المقاومة الشعبة الجزائرية في بدايات الغزو الفرنسي للجزائر، ولدت سنة 1830 بقرية ورجة قرب عين الحمام بمنطقة القبائل، شاركت في صد المستدمر بجانب المجاهد الشريف بوبغلة وحققت عديد الانتصارات الحربية، مما أدى بالسلطات الفرنسية إلى تجنيد جيش معتبر لمقاومتها بقيادة الماريشال راندون والماريشال ماك ماهون، أسرت من طرف المستدمر في 11 جويلية 1857، وسجنت بسجن يسر بالعيساوية بتابلاط بالجزائر العاصمة، ووضعت تحت حراسة مشددة، توفيت في بني سليمان في سبتمبر 1863 بعد مرض عضال أصابها بالشلل، ودفنت بمقبرة سيدي عبد الله، قبل أن يتم نقل رفاتها بعد تحقيق الاستقلال إلى مربع الشهداء بمقبرة العالية سنة 1995، لقبها المؤرخ الفرنسي لوي ماسينيون بجان دارك جرجرة.

2) انظر ربيعة جلطي: كيف الحال، 147 .

3) بختي بن عودة كاتب وصحفي جزائري اغتيل يوم 22 ماي 1995 في ملعب كرة قدم، وهو من مواليد 28 أوت 1968 بوهران.

4) انظر قصيدة أربعون وسيلة وغاية واحدة لوسيلة بوسيس من ديوانها: أربعون وسيلة وغاية واحدة.

5) انظر ربيعة جلطي: كيف الحال، ص 21،...، ص26.

السائد باتجاه الطبيعة والمرأة، والذي يرتبط بكونهما أداة لتحقيق المنفعة فقط، ذلك أنهما لا يُستحضران إلا لتحقيق الهروب، أو التلذذ بالجمال الذي يمكِّن الذات الشاعرة من استعادة أنفاسها، وتلك الإشارات من عثمان لوصيف إلى الطبيعة، ومن عز الدين ميهوبي وملاحي إلى المرأة، ومن ربيعة جلطي ووسيلة بوسيس إلى الرجل، لا تغني عن هذا الغياب الذي ذكرناه، والذي يكون مرتبطا بقيمة المكون الهروبي في حد ذاته، ونوع المحمولات الدلالية التي ارتبطت به، وخاصيته الانفتاحية على مختلف المعاني، فالمرأة في الشعر العربي المعاصر أصبحت بؤرة ترابطات تتركب في صورتها، صور الذات، والأعماق، والوجود، والتاريخ، والقهر، والاستبداد، وكل ما في الكون من جمال وقبح[1]، والأمر ذاته مع الطبيعة التي تمثل مسرحا للحركة، والنشاط، والفاعلية ووسيلة لإبراز الحالة النفسية التي يريد الشاعر التعبير عنها، من خلال تبديله لمعنى الأشياء في عالمها الخارجي.[2]

أما على مستوى الاتصال والذي تنوعتْ فيه المواقف بين الفعل السلبي والإيجابي، فإننا نجد أن المواقف الإيجابية يكثر حضورها مقارنة بما هو سلبي، وهو ما يُبرز خاصية فئة الشعراء في الواقع الجزائري، من حيث اتصافها بصفات عامة يكشف عنها المتن الشعري، نستطيع القول عنها إنها جزء من سمات الشخصية الجزائرية[3] في تمسكها بالتحدي، والصبر، والمواجهة، والمقاومة، والرفض..وإن بدت على مستوى التخييل، وذلك من أجل مقاومة انهيارات الواقع، وتجاوز أزماته، ومواجهته بالسؤال المستمر إزاء ما يحدث فيه، إذ بالرغم من اتخاذ الشعراء للانفصال موقفا، إلا أنهم كثيرا ما يعودون إلى الاتصال بالواقع، ومقاومته رغم مشاكله؛ لأن تشبع الذات برفض الواقع، هو الذي يقودها إلى الخروج للبحث في وعيها الآني، والمتمثل في رؤيتها وتعاملها مع العالم والأشياء عبر أشكال انفصالية، الغاية منها إشباع الحاجات النفسية للذات[4]، ثم العودة إلى الواقع لتحقيق الفاعلية، وهذا التأرجح بين الانفصال والاتصال نابع من إدراك الشعراء لقيمة أدوارهم، هذا الإدراك الذي

---

1) ماجد قاروط: المعذب في الشعر العربي الحديث، ص 301 .

2) سامي الدروبي: علم النفس والأدب (معرفة الإنسان بين بحوث علم النفس وبصيرة الأديب والفنان)، منشورات جماعة علم النفس التكاملي، دار المعارف، مصر، ط2 ، د.ت ، ص 27 .

3) للتعرف أكثر على سمات الشخصية الجزائرية يمكن العودة لـ: عشراتي سليمان:الشخصية الجزائرية (الأرضية التاريخية والمحددات الحضارية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009 .

4) جمال الدين خضور: زمن النص، ص 97 .

يدعمونه بالأسئلة التي يطرحونها إزاء ذواتهم، وبيئاتهم، وفعلهم الإبداعي؛ لأن وجودهم لا يتحقق إلا من خلال وعي الذات بذاتها، وببيئتها، وبأدواتها، وهذا ما يدل على عمق علاقة الشعراء ببيئتهم، بالرغم من عدم التفاتهم إلى بعض الجوانب فيها، وتلك العلاقة هي التي تجعلهم لا يستكينون لحاضرهم، ويسعون دائما إلى التغيير، وتأجيج الهمم بالسؤال، والتحريض نحو الارتحال إلى مواطن المعرفة، والتغيير نحو الأفضل؛ لأن الشاعر حين يكتب فهو لا يتوخى الكتابة فقط، بل ليُحْدِثَ ثورة زمكانية[1]، تبدأ بمساءلة الحاضر وتتبع تمزقاته.

تقول ربيعة جلطي في ذلك:

لأي إله يا إلهي
يصادر الغول رقص الغزال
ويغتال عراجين التمرِ
يخرس الموجَ
والأعراسَ
والهزارات
لأي إله يا إلهي
كل هذي الحرائق
وهذه الأشلاء[2]

إن تساؤلات الشاعرة هي في عمقها فعل اتصالي، يسعى إلى التأثير والتغيير، وهو نابع من وعيها بواقعها، الذي يبدأ من عملية وعيها بذاتها وإبداعها، الذي يعد وسيلتها في تحقيق التغيير.

إن تدعيم الفعل السلوكي ضمن العملية الإبداعية بالأسئلة، هو في جانب منه يدل على عدم استقرار الذات الشاعرة، وسعيُها الحثيث نحو تحصيل صورة مستقرة عن هذا الوجود الذي يصدمها بغرائبه في كل لحظة[3]، ولذلك تنأى الذات بنفسها عن واقعها بحثا عن

---

1) إبراهيم أبو عواد: علم اجتماع القصيدة، ص 36 .

2) ربيعة جلطي: كيف الحال، ص 109، 110 .

3) مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني (في الشعر خاصة)، ص 289 .

الاستقرار والاتزان، وغالبا ما يكون هذا البحث مرتبطا باختلال بين الذات والنحن، فتقوم الذات بنشاطها الفني لإعادة صلتها بالنحن[1]، أي تجاوز ما سميناه سابقا بالصدع في النحن، وهذا الاختلال ليس بالضرورة أن يؤدي بالذات إلى الانعزال الأبدي عن بيئتها، بل يقودها إلى إعادة تشكيل وعيها لتحقيق حضورها واستعادة توازنها، إلا أن اللافت على مستوى البنية السلوكية، هو غياب المواجهة ذات البعد الفكري باعتبارها سلوكا، واكتفاء الشعراء بإبراز مجموعة انفعالات خاصة، تنم عن اتصالهم بالواقع ومقاومته، وهو ما يثير الأسئلة عن فحوى ذلك، فلماذا لا تتم المواجهة الفكرية على مستوى البنية السلوكية؟ ولماذا ترتبط عادة تلك المواجهة بالرؤيا التي تحيل إلى عالم مستشرَف؟ وإذا كانت الأسئلة جزءا مهما من مظاهر البنية السلوكية، فلماذا لا تتأسس على مساءلة البُنَى المعرفية للواقع؟ ولماذا يكتفي الوعي الشعري على مستوى البنية السلوكية بإبراز مشاعر التنديد، والوعيد، والرفض تجاه الواقع عبر أسئلة انفعالية؟ ولماذا لا يتم تدعيم تلك المشاعر بخطابات معرفية متنوعة سواء، أكانت ماثلة في الواقع أم لا؟

إن هذه الأسئلة تحيلنا إلى طبيعة الفعل السلوكي للوعي الشعري الجزائري المعاصر، والذي أبان عن طابعين، وهما الانفصال والاتصال، تبعا لمقتضيات التجربة الشعرية وعلاقة الشاعر بواقعه، واللذيْن دعمهما الشعراء بمواقف مسائِلة، إلا أن ذلك بدا بحاجة إلى عمق سلوكي أكثر؛ لأن البنية السلوكية في الشعر يُتَوَخَّى منها مساءلة المتغيرات الراهنة، عبر مجموعة أسئلة، هي التي تكون كفيلة بتوجيه الشعر نحو السبيل السليم للتغيير، ومن بينها: ما هو الذي تغير في الواقع؟ وما هو اتجاه ذلك التغير؟ وما هو معدل التغير؟ ولماذا حدث التغير؟ ولماذا تم بهذا الشكل؟ وما هي العوامل الرئيسة المسببة لحدوث هذا التغير؟[2] والإجابة عن هذه الأسئلة هي التي تقود الذات إلى معرفة ذاتها، ومعنى فعلها الإبداعي، وخصائص بيئتها، وهو ما نراه مُغيَّبا على مستوى المتن الشعري الجزائري الذي لامس الواقع، ولكنه لم يتغلغل في مساءلة متغيراته بالشكل الذي يجعله مؤسِّسا لتصورات

---

1) مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني (في الشعر خاصة)، ص 290 .

2) توم بوتومور: تمهيد في علم الاجتماع، تر: محمد الجوهري وآخرون، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1993، ص 307 .

فكرية خاصة يمكنها أن تنتقل من العالم الشعري إلى العالم الواقعي، لتدفعه إلى مساءلة مكوناته.

4-تفسير البنية الفكرية:

تتشكل البنية الفكرية باعتبارها بنية جوهرية؛ لأن الشاعر يكشف عبرها عن رؤاه التي يثمِّن بها دوره، ويُبرزُ أهمية فعله الإبداعي، وقيمته الذاتية المبدعة، وقد تنوعت رؤى هذه البنية بين رؤى نحو البيئة، والذات، والكتابة، وكان لكل نوع دوره في إبراز مستويات الوعي الشعري في تشكلاته المعرفية الساعية إلى التأثير، وهذه الرؤى التي تمثل عملية فكرية خاصة، ذات سمات تخييلية ووجدانية، دعتها الحاجة؛ لأن الإنسان بطبيعته يفكر من خلال آليات الحاجة بمعناها العميق والشامل والضروري[1]، وتمثلاتُ البنية الفكرية في الشعر الجزائري هي عملية ناتجة عن حاجة الشعراء إلى تحقيق مآرب معينة، يسعون من خلالها إلى إثبات وجودهم وتحقيق تبيؤهم، ومن أبرز تلك السمات التي ظهرتْ بها هذه البنية حضور مجموعة من القيم باعتبارها حلولا للأطراف الثلاثة (البيئة والذات والكتابة)، مثل التضحية، والمقاومة، والمحبة..إلخ، والتي تمنحنا تأويليا دلالة الترابط العميق بين الأطراف المذكورة في تقاسمها للقيم ذاتها، وأيضا علاقة الذات الفردية بالذات الجماعية من حيث السعي إلى إيجاد الحلول لها، وإبراز طريق الخلاص؛ وتأكيدُ القيم الإنسانية من خلال الوعي الشعري هو في عمقه التقاط واع لكل القيم، التي كانت وتظل الصدى في دروب الإنسان، وصراعاته المستمرة، وهي في الشعر تَلَمُّسٌ إنساني يتبرعم في أكمل حالات التجربة، والصفاء التي يعيشها الشاعر ساعة التوالد الشعري العفوي.[2]

إلا إن هذا الترابط يكشف عن تباين في حجم الرؤى المُوَجَّهَة لكل طرف، إذ تبدو رؤى البيئة قليلة مقارنة برؤى الذات والكتابة باعتبارها فعلا واحدا، وهو ما يؤكد ما تم تفسيره سابقا من أن الذات الشاعرة الجزائرية تسعى إلى تفعيل دورها عبر الذات الجماعية، إذ بالرغم من تناول الواقع الجمعي على مستوى البنية الواقعية، والاحتفاء به، تقل الإشارة إليه

---

1) محمد صابر عبيد: تجلي الخطاب النقدي من النظرية إلى الممارسة، منشورات ضفاف بيروت، ط1، 2013، الجزائر، ص 18 .

2) عزيز السيد جاسم: دراسات نقدية في الأدب الحديث، ص 19 .

على مستوى البنية الفكرية والنفسية والسلوكية، مقارنة بالرؤى الموجهة نحو الذات وفعلها الإبداعي، وهو ما يُبرز حاجة الشعراء الحثيثة لتعميق أدوارهم، والعلو بذواتهم، وقد يعود هذا الأمر إلى إيمانهم بقدراتهم على التغيير الذي يبدأ من الذات، ثم ينتقل إلى الجماعة، ذلك أن كل سلوك بشري هو في عمقه محاولة لتقديم جواب دلالي على موقف معين، وغايته خلق توازن بين الذات الفاعلة، وبين موضوع الفعل، أي العالم المكتنف بها[1]، وبين رؤى الذات ورؤى الكتابة تَبْرُزُ هذه الأخيرة بشكل مكثف في المتن الشعري الجزائري، وتحتل مكانا أوسع، وهو ما يحيل إلى وعي الذات بنفسها، وبقدراتها، فهي على مستوى البنية الفكرية تحتفي برؤاها الإبداعية التي توجهها نحو البيئة، وذاتها، والكتابة نفسها، مما يُبرز أن فئة الشعراء لا تبحث عن الحلول خارج الفعل الإبداعي، وتنأى بنفسها عن الخوض في أي إيديولوجيا ماثلة في الواقع، وهذا الاحتفاء برؤى الكتابة هو إستراتيجية تتبعها الذات، كلما أخفقتْ في تبليغ رسالتها، حيث تلجأ إلى الرؤيا، كي تحرض على الوصول إلى العالم المثالي[2]، كما أن الاهتمام برؤى الكتابة هو سمة من سمات الفكر عامة الذي يمتحن دلالات استمراره، وقلقه من حيث اختباره لمفاصل سيرته الفكرية، التي لا تتوقف عند حدود الفاعل الفكري بقدر ما تتجاوزه إلى الآخر.[3]

إن الوعي الشعري الجزائري وهو يشكل بنيته الفكرية عبر الغطاء الأخلاقي والمعرفي، قد سعى إلى تحقيق التوازن للذات الشاعرة، أولا عبر تمكينها من تفعيل رؤيتها نحو ذاتها، ونحو فعلها الإبداعي؛ لأن الكتابة هي القوة التحليلية للتساؤلات المصيرية التي تتعامل مع الإنسان بوصفه شكلا للأحلام والطموحات[4]، وهو ما يحيلنا إلى فهم طبيعة هذا الوعي الذي قد يكون عاجزا عن مسايرة الواقع، وتفعيل الدور في البيئة، وإن أبدى حلوله لبعض مشاكلها عبر تحريضه على استعادة مجموعة من القيم، أو أنه يتجاوز الواقع لعدم ارتباطه بالمهمات السياسية والاجتماعية والاقتصادية، واهتمامه بمهمات أخرى على مستوى الذات

---

1) محمد نديم خشفة: تأصيل النص (المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان)، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1997 ، ص 57 .

2) إبراهيم أحمد ملحم: منزلات الرؤيا، ص 69 .

3) عبد الحفيظ بن جلولي: أسئلة البعث في الفكر العربي المعاصر، مجلة جيل الدراسات الأدبية، العدد 01، مركز جيل البحث العلمي، طرابلس، لبنان، ديسمبر 2013، ، ص 65 .

4) إبراهيم أبو عواد: علم اجتماع القصيدة، ص 63 .

والكتابة، وربما يعود الأمر إلى قضية الأفضلية، فالشعراء قد يخسرون واقعهم، لكنهم لا يستطيعون خسران شعرهم، وهو ما يدفعهم إلى تثوير الأسئلة إزاء فعلهم الإبداعي، ولأن الالتفات إلى الجانب الفكري والأخلاقي على مستوى البنية الواقعية كان قليلا، فإن الحلول والرؤى على مستوى البنية الفكرية نجدها قليلة هي أيضا لارتباطها بالجوانب المذكورة، إذ لا يقدم الشعراء حلولا للسياسة مثلا، بالرغم من أن المشكلات جميعها توجه نحو الفعل السياسي، ولكنهم يوجهون حلولهم نحو المجتمع بصفة عامة، من أجل بث بعض القيم التي يرى الشعراء نجاعتها، مثل ضرورة التمسك بالوطن، والتضحية، والتشبث بالله، وبالتاريخ، وبالتصوف، وبالتفاؤل..إلخ، والملاحظ على هذا المستوى أن الرؤى ترتبط بعامل التمسك والتشبث بقيم معينة، وهو ما يحيل إلى فعل مواجهة ومقاومة، ذلك أن الشعر الذي يرى أن انهيارات المجتمع والثقافة نتاج للسياسة، فإنه يرى حلوله للمجتمع والثقافة في عامل المقاومة والتشبث بالقيم، وكأنه بذلك يقيم كفتين متصارعتين وهما السياسة والمجتمع، وهو يقف بينهما ليمارس مهمة وسطية، وهذا الإحجام عن تقديم حلول سياسية يؤكد الهوة القائمة بين السلطة والمثقفين، الذين يُبرزون دورهم على مستوى توجيه رؤاهم نحو المجتمع والذات لا السلطة إلا بشكل نادر.

يقول يوسف وغليسي موجها حلوله نحو السلطة عبر أسلوب رؤيا الحلم:

إني رأيت بموطن ملكين قاما
بعد طول تنازع فتحاورا
ملكين يروى أن هذا قد "تأبط
شرَّهُ " ، لكن ذاك "تشنفرا"
وتبادلا علم البلاد وأعلنا
حكْما يكون تداولا وتشاورا
كل الحروف تعربت فتلألأت
وتلون الوطن المكحل أخضرا
واللاجئون رأيتهم يتنزلون
من الجبال..من المدائن..والقرى[1]

1) يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص 55 .

إن الحلول المقدمة من طرف الشاعر تتأسس على مجموعة قيم موجهة نحو السلطة، والتي تعينها حسبه في تجاوز الصراع الحاصل داخلها، وهو ما تنعكس نتائجه فيما بعد على الواقع عامة، ومن بين تلك القيم إقامة الحوار والشورى، وحلول الشاعر هنا نابعة من تصور ثقافي خاص يُفعِّل من دور الفكر في التغيير.

إنه بالرغم من حضور البعد الثقافي في البنية الواقعية التي برزتْ فيها الثقافة كمكون واقع تحت تأثير السياسة، إلا أنها على مستوى الرؤى لا تبرز إلا من خلال الرؤى الموجهة نحو دور الكتابة، وعموما فإن الرؤى إزاء الذات ترتبط غالبا بفعلها الإبداعي، ودائما توجه القيم نفسها التي برزت على مستوى رؤى البيئة نحو الذات؛ لأن الشعراء هم جزء من المجتمع الذي يتقاسمون معه القيم نفسها ، والمثير هنا أن الشعراء برغم إصرارهم على أن يكون لهم دور في الواقع، إلا أنهم لا يلتفتون إلى أدوارهم الأخرى سوى الإبداعية، فهم يؤمنون بفعلهم الإبداعي دون غيره، محملينه قيما معينة، مثل التشبث بالله والروح والجمال والأمل والمعرفة والمقاومة..والمثير أيضا أنه بالرغم من أن الشعراء يشتكون من قلة اهتمام المجتمع بهم وبدورهم، إلا أنهم هم أيضا على مستوى تجاربهم الشعرية يهتمون برؤى الكتابة دون رؤى البيئة، فهم يُحمِّلون شعرهم في الغالب بما يرونه مناسبا لشعرهم لا لمجتمعهم، وهو ما يجعلنا نقف على ما نراه أحد أسباب عزوف الناس عن الشعر الذي ابتعد عن فعله الاجتماعي في تنويرهم، وإرشادهم إلى ما يجعلهم يتجاوزون أزماتهم، فالشعر الذي يحتفي برؤاه إزاء نفسه دون الآخرين لا بد وأن يلقى النفور والعزوف، وإن كانت هذه الرؤى هي جزء من وعي الذات الشاعرة بنفسها التي يحق لها أن تبحث عن ذاتها ضمن فعلها الإبداعي، إلا أن تغييبها للمجتمع من حيث تدعيمه بالرؤى يجعل فعلها الإبداعي قاصرا عن الوصول إلى أعماق الواقع وتغييره؛ لأن تغيير الواقع يتطلب التعمق فيه ومساءلته، فبالرغم من إدراك الشعراء لفاعلية شعرهم، وحاجته للحرية، وإقرارهم بالمعاناة المرتبطة به، والإشارة إلى دوره في تحقيق الخلاص، ومواجهة الأزمات، والتوحيد بين الذات والواقع، إلا أن هذه الرؤى لا تتعمق أكثر بأن ترتبط برؤى أخرى داعمة تحمل فعلا قيم الخلاص والمواجهة والتوحيد، وكأن الشعراء في الزمن المعاصر يسعون إلى خلاصهم أولا، ثم من بعد ذلك يلتفتون إلى الخلاص الجمعي، مما يبرز لنا ما نسميه انطواء شعريا،

قد يكون مؤقتا اقتضته ظروف الحاضر، وقد يستمر إلى أمد ما، فالشاعر الذي يتعمق في رصد الواقع المعيش في شكله الجمعي، ثم ينكفئ على ذاته ضمن بنى نفسية وسلوكية وفكرية لا يفسر لنا إلا انطواء عميقا لديه، وعدم قدرة على تفعيل الدور الحقيقي لفعله الإبداعي داخل المجتمع، أو ربما يرتبط الانطواء بأثر البيئة القامع الذي يجبر الشاعر على توجيه وعيه الشعري نحو ذاته وإبداعه، ولا يلتفت نحو مجتمعه وبيئته، أو ربما الأمر مرتبط بحالة تشاؤمية عامة تسم علاقة الشعراء بالواقع من حيث يأسهم من حصول التغيير أصلا، مما يجعلهم يكفون عن توجيه رؤاهم لتفعيل الواقع وتحريكه.

وإذا كانت الذاكرة العربية لا زالت تستحضر ذاتها ضمن مأساوية وجودية تعيد استرجاع الاستيلاب، أو تتمثله كلما استفز وعيها الوجودي، ذلك أن الفكر العربي المعاصر ما فتئ يعمل على ترميم الفجوة الوجودية التي أحدثها الاستعمار والحداثة في إطار الصدمة التي خلخلت البنى الراكدة في كينونته الفكرية[1]، فإن الوعي الشعري الجزائري وهو يرمم ذاته، بحاجة إلى التجاوز نحو ترميم الواقع أيضا، ومسايرة عملية ترميم الذات الفردية في الآن نفسه مع ترميم الذات الجمعية، وهو ما برز أحيانا على مستوى البنية الفكرية، حين جمع الشعراء في رؤاهم نحو الذات والبيئة والكتابة حلولا واحدة تستند على قيم معينة للتغيير، إلا أنهم مالوا نحو الذات والكتابة على حساب البيئة، وهو أمر لا يُعَدُّ نقيصة بقدر ما يمثل عائقا أمام تحقيق دور حضاري شامل للوعي الشعري في الحاضر قبل المستقبل، وذلك عبر تأسيس ما يسميه محمد عابد الجابري انعكاس الفكر في الواقع، والذي يكون مشروطا حسبه بتحليل الواقع في صوره المرآوية المهمشة، أي صورة الواقع العامية كما تنعكس في وعي الناس، وإعادة مفصلتها، وترتيب العلاقات بين أجزائها لاستخلاص صورتها العالمة، أي الصورة التي تؤسس الوعي الطبقي الصحيح[2]، فتحقيق فاعلية الشعر تكون بالانغماس العميق في الواقع، ومتابعة أنماط الوعي السائدة فيه، والتي يمكن للوعي الشعري أن يمتزج معها دون أن يكون بالضرورة بوقا لها، حيث يحولها عبر امتصاص خاص إلى أيقونات دالة تعينه على تشكيل رؤاه الخاصة.

---

1) عبد الحفيظ بن جلولي: أسئلة البعث في الفكر العربي المعاصر، ص 66 .

2) محمد عابد الجابري: إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط2 ، 1990 ، ص 14 .

***تفسير البنية الفنية:**

1-تفسير البنيتين المعجمية والتصويرية:

تتشكل البنية الفنية من بنيتين معجمية وتصويرية تشتركان في سمات معينة، يمكن عَدُّهَا بنيات دالة داخل المتن الشعري الجزائري المعاصر، حيث تستند البنيتان على مكونات البيئتين الطبيعية والبشرية لتكوين مادتهما الخام، وتمثل البيئة الطبيعية مرجعا مهما حيث تحضر ألفاظ خاصة تشكل حقولا دلالية متنوعة، أو ما نسميه بنيات دالة، وتشترك ألفاظ المكونات الحيوية النباتية والحيوانية في الشعر الجزائري في ارتباطها دلاليا بالجمال، والأنس، وتحقيق الراحة، والحياة، وتقل المكونات التي ترتبط بنقيض الدلالات المذكورة، وهو ما يثير الأسئلة حول هذا التوجه المعجمي والتصويري الذي يستأنس بالنباتات والحيوانات النافعة دون الضارة، والتي حملتْ مدلولات مرتبطة بالحياة في تنوعها، الذي قد يكون مرتبطا بحاجات الشعراء النفسية التي برزت على مستوى البنية الموضوعية، من حيث سعيهم إلى مقاومة الواقع، والبحث عن مواطن للملاذ من بينها الطبيعة، فكانت اللغة كاشفة عن حاجاتهم تلك، والتي تعلقت بكل ما هو جميل على عكس الواقع الذي ارتبط بالقبح والمعاناة والموت، فكانت الألفاظ مشيرة إلى تطلعاتهم نحو ما ينفع، ويحقق الأنس، والجمال، ومعنى الحياة؛ لأن الأديب المبدع يضع الكلمات في إطار شعوري جمالي خاص[1]، يحيل إلى طاقاته الإبداعية التخييلية، وإلى طابعه الشعوري الخاص الذي يتلون بلون جمالي متجدد الدلالات.

أما ألفاظ المكونات غير الحيوية والتي شملتْ ألفاظ الدورات، والطاقة، والتفاعلات، والنظم البيئية، والتي ارتبطت جميعا بمدلولين متقابلين، وهما دلالة الموت، ودلالة الحياة حسب ما يحيل إليه كل لفظ تبعا لخصائصه في الطبيعة، والتي سعى من خلالها الشعراء إلى التعبير عن واقعهم، ووضعهم فيه من حيث إبراز أشكال الصراع المتعددة التي عبَّروا عنها بلغة الطبيعة، مستندين على دلالات الحركة والسكون، والحياة والموت، والخصوبة والعقم، والبناء والهدم، والحضور والغياب،..، وهو ما يبرز أثر الواقع والبيئة في الوعي الشعري

1) أحمد محمد المعتوق: الحصيلة اللغوية (أهميتها، مصادرها، وسائل تنميتها)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 212 ، أغسطس، 1996، ص 108 .

الجزائري الذي عبَّر عن أشكال الصراع رمزيا، إلا أن السؤال الذي يُطرح هو هذا التوجه من طرف الشعراء للتعبير عن واقعهم بلغة الطبيعة، وهو أمر يُفَسَّرُ نفسيا على مستوى بينة الوعي واللاوعي، فمن الناحية الأولى قد يكون الاستناد على الطبيعة هو حاجة الشعراء لخلفية مشتركة، تمكنهم من إبراز ما يَصْبُونَ إليه بلغة يمكن أن يفهمها الجميع، وهي لغة الطبيعة التي تمثل مشترَكا إنسانيا عاما، ومن الناحية الثانية قد يكون الأمر متعلقا بأثر الطبيعة على الذات الإنسانية، وذات الشاعر خاصة، هذا الشاعر الذي عبر عن واقعه، وعن ذاته بلغة الطبيعة، من خلال أنسنتها حتى يقضي على الانفصال، ويحقق الاتصال ويتحقق له الجمال[1]، وهو يصور حركات المد والجزر التي يمارسها في حاضره، من خلال استناده على نظم بيئية خاصة صحراوية، وبحرية، وغابية، وبرية، ارتبطت لديه بمدلولات الموت والحياة، حيث مثلتْ النظم الغابية والبرية ملاذا وموطنا للهروب، والذي يتحقق عن طريق الارتحال بحرا أو برا، ومثلت النظم البحرية والصحراوية أمكنة للعبور، وعدم الاستقرار، لاضطرابها، وانعدام فرص الحياة فيها، وهنا يمتثل السؤال حول عدم اختيار الشعراء للبيئتين الصحراوية والبحرية موطنا للاستقرار، وتحقيق الهروب، وتعويضهما بالغابية والبرية ملجأ وموطنا ومستقرا، وهو ما يعود حسبنا إلى خاصية النظام البيئي الواحد في حد ذاته، فالنظام البحري يتميز بالاضطراب والحركة التي هي نقيض الاستقرار والسكون، والأمر نفسه مع النظام الصحراوي الذي يتميز بالجفاف، وانتشار ملامح الموت فيه، مما يجعل النظاميْن الغابي والبري البديل المناسب، وهذا الاختيار هو خاصية من خصائص الوعي الشعري الذي يُمكِّن الشعراء من تأسيس تبيؤهم، واختياراتهم، تجاه المكونات التي يسعون من خلالها إلى تشكيل بنياتهم الموضوعية، واللغوية، وهو في الآن نفسه يطرح قضية حاجة الوعي الشعري إلى أنماط أخرى من الوعي، تُمكِّنه من تحقيق الإقناع، فالاستناد على مكونات الطبيعة يحتاج إلى وعي بيئي طبيعي، يجعل الشاعر قادرا على تمييز خصائص العناصر الطبيعية، ليتمكن من توظيفها في تجربته الشعرية، حتى ولو استند في توظيفه لها على الانزياح، فالمعرفة الطبيعية تبدو ضرورية لتحقيق الفعل التخييلي، وهذا الأمر يطرح بدوره إشكالا آخر، فإذا كان الوعي الطبيعي

1) مجاهد عبد المنعم مجاهد: جدل الجمال والاغتراب، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ت، ص 127.

ضروريا للوعي الشعري، فما موقع بقية أنماط الوعي من سياسي واجتماعي وثقافي وتاريخي؟ هل الوعي الشعري يحتاج بالفعل إلى الامتزاج مع مختلف أنماط الوعي؟ وكيف تكون علاقته بها؟ وهذا ما سنرجئ الإجابة عنه.

إذا أردنا طرح قضية البيئة الطبيعية، فإننا نجدها على المستوى الفني مُسْتَحْضَرة بشكل مكثف على خلاف وجودها في المستوى الموضوعي، حيث إن الشعراء لم يطرحوها قضية ضمن البنية الموضوعية، خاصة على مستوى رصد الواقع المعيش، إلا أن الالتفات إلى الجانب اللفظي يكشف لنا حضورها الكثيف، حيث لا يوجد شاعر لا يستخدم المرجعية اللفظية الطبيعية، وهو ما يطرح السؤال حول هذا التغييب الذي أشرنا إليه سابقا، هل لأن الطبيعة على المستوى الموضوعي لا تمثل موضوعا شائكا، وإشكالا يحتاج إلى تفعيل الأسئلة حوله، وإثارة النقاش وتنويع الرؤى؟ وإذا كانت كذلك، فلماذا يلوذ إليها الشعراء على مستوى البنية السلوكية والفنية؟ ولماذا تُجعل نقيضا للواقع الحقيقي؟ ومُعادلا للواقع المثالي المتخيل؟ هل لأن الطبيعة تمثل المكان الآمن فعلا؟ أم أن التعلق بها رمزيا ناتج عن تصورات ثقافية خاصة؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة تحيلنا مباشرة إلى الواقع المعيش، حيث إنه في الشعر غالبا ما برز الواقع مدينيا (مدينة)، يضم عددا معتبرا من الناس تجمع بينهم قواسم مشتركة عديدة، واجتماعهم في أصله، هو عبارة عن وسيلة لتحقيق الأمن والاستقرار، ذلك أن الإنسان في القديم سعى إلى الخروج من الحياة في الطبيعة، والتي كانت تمثل له خطرا يهدده باستمرار، إلى الحياة في المدينة حتى يحقق لذاته الأمن والاستقرار من خلال انضمامه للجماعة، إلا أن وجوده اليوم ضمن الجماعة، هو الذي يمثل الخطر والتهديد[1]، لذا نجد حسب مقاربتنا أن الشاعر المعاصر، وهو أشد الناس حساسية بالمتغيرات، يستعين بالفعل العكسي ذا الطابع الرمزي، من خلال الهروب نحو مواطن مختلفة، من بينها الطبيعة، والتي لم ينفصل عنها شعوريا حيث برزتْ في لغته باعتبارها معجما كثير الحضور، فهي من ناحية صارت تمثل له الملجأ الآمن وقت الحاجة، لخروج المدنية عن الغايات التي رسمها لها الإنسان، وفي الآن نفسه ما زالت قابعة في داخله بمكوناتها وآثارها، ذلك أن الفنان عامة هو امتداد للطبيعة، فيسعى دائما إلى اجتذاب الحضارة نحو

1) مونيس بخضرة: تاريخ الوعي، مقاربات فلسفية حول جدلية ارتقاء الوعي بالواقع، ص 44 .

الطريق الذي تنهجه الطبيعة[1]، وهذا الاتصال المؤقت بها يبدو ناتجا عن حاجة الشاعر إلى تحقيق وجوده ضمن جماعة، حتى وإن كانت حياته داخلها مُهدَّدة، وهو ما تكشف عنه ألفاظ البيئة البشرية، والتي تنوعتْ هي أيضا داخل المتن الشعري الجزائري المعاصر، وقبل المرور إلى تفسير ألفاظ البنية البشرية نستعين بنموذج شعري للشاعرة وسيلة بوسيس، والذي يمثل صورة من صور تعلق الوعي الشعري بألفاظ الطبيعة للتعمق في رصد الواقع البشري، والتي يمكن عدها خلفية مهمة يستند عليها الشعراء في تحقيق تبيؤهم:

الذين كانوا يحرسون غرفتي **بالليل** من أي خطر
طارئ
قد تعروا
وقسموا جبهتين
وعلى جبين الشرق
أطفأوا **النجمة** الحارسة
أطفأوا قنادلهم وتأهبوا
الجدة العمياء لم تنم
كانت تزف صلاتها لله
تفتش عن رائحة الجنة
وأيقظتني
كنت أراهم
يتدفقون من صخب البداوة
يشرخون باب الدار
الكلاب تألفهم
والشجر الحائط
يعبرون
أصابعهم تذوب
على خاصرة **الثلج** المرمي

1) يوسف ميخائيل أسعد: سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، ص 85 .

أراهم
جيش التتر
تتناطح فيه ملوك النقمة
أصرخ تحرثني بغداد المسلوبة
أصرخ
أهرب من نافذة أعدت **للهواء** النظيف
أهرب تاركة جلدي على السرير
وبقايا طفولتي
وبعض الصور
الذين كانوا يحرسون غرفتي **بالليل** من أي خطر
طارئ
كانوا الخطر
وكنت جميلة **كالسنابل**
وأصيلة **كالتراب**
وكانت الجدة تطوق **طيور** الكبرياء التي رباها أبي
وتطوق **التراب** وتهرب بي على **تلة المنحدر**
نفتح المداخل كنا على عجل
نحتل الفراغ
وكان المكان يطردنا
والأرض تقسو على أقدامنا الحافية
وحيدتين كنا
شظيتين تفتتنا **الريح**
وتمحو بلهو أصابعنا الدامية
وفتحنا المداخل على مهل
واسترحنا

ثم استعدنا **فصول** تلك المهزلة [1]

إن لغة القصيدة التي تنوعت بين ألفاظ طبيعية وألفاظ بشرية تحيل في العمق إلى حاجات الشاعرة النفسية والاجتماعية، حيث تضافرت الألفاظ لتكوِّن مجموعة مدلولات خاصة، مرتبطة بالواقع المعيش في اضطرابه وتمزقه، ونلاحظ أن الشاعرة وهي تعبر عن انتمائها الاجتماعي استعانت بألفاظ (يحرسون–أطفأوا–الجدة–الصلاة–الجنة–جيش–بغداد–غرفة...) لتشير إلى حالة الواقع ووضعها فيه، الذي تتسع مدلولاته لتنتشر دلاليا على البيئة الجزائرية أو العربية في تمزقها واستلابها، وتتأسس ألفاظ الطبيعة باعتبارها محمولا دلاليا خاصا يحيل إلى معنى الملاذ والمهرب والأنس والحياة، عدا لفظ الليل الذي يبدو ظاهريا مرتبطا بمعنى التهديد، ولكنه في العمق يمثل النقيض؛ لأن التهديد الحقيقي يأتي من البشر لا الطبيعة، وهذا التوجه نحو تحميل ألفاظ الطبيعة معاني الحياة في مقابل ألفاظ البيئة البشرية التي تحمل معاني الحياة إلى جانب الموت، وهو ما يبرز طبيعة الوعي الشعري الذي يتكئ على الطبيعة باعتبارها معادلا موضوعيا لمعنى الحياة في تجددها وأنسها وجمالها، وإذا لاحظنا مجموع الألفاظ الطبيعية التي استخدمتها الشاعرة، فإنها تحيل إلى فضائين هما فضاء السماء (ليل–نجمة–هواء–ريح) وفضاء الأرض(كلاب–شجر–سنابل–تراب–طيور) حيث يتعانق العالم العلوي مع السفلي عبر علاقات تكشف عن رغبة الشاعرة في تحقيق الأمان على مستوى واقعها الشخصي، أو الجمعي، والذي لا يكتمل بغير استقرار العالمين معا (السماء والأرض)؛ لأن اختفاء النجمة وحلول الليل واستسلام الكلاب والأشجار، كل ذلك أدى إلى تهديد إحساس الاستقرار والأمان، والهروب المعنوي نحو الطبيعة هو محاولة لاستعادة الأنفاس، وإعادة الحياة من جديد، أي العودة إلى حضن الجماعة.

إذا انتقلنا إلى ألفاظ البيئة البشرية، ووقفنا على كيفيات تشكلها لفظيا وتصويريا، وجدناها تتنوع بين المكونات السياسية، والاجتماعية، والثقافية، والمكانية، بحكم اندماج الشعراء في واقعهم المعيش بمختلف تمظهراته، واعتمادهم على لغة هي أصلا ناشئة ومترعرعة في أحضان مجتمع إنساني؛ لأنها ليست من الأمور التي يصنعها شخص بمفرده، فهي المرآة

1) وسيلة بوسيس: أربعون وسيلة وغاية واحدة، ص 40،...، ص 42 .

التي تنعكس عليها عادات المجتمع وتقاليده وثقافته[1]، وتدعم المكونات المذكورة ما تم طرحه على مستوى البنية الموضوعية؛ لأن اللغة حاملة للمعنى، ومعبرة عن الموضوع، وتتشكل المكونات السياسية من خلال ارتباطها بدلالات الفساد، والهوان، والاستسلام، والقهر، والقمع، والتسلط..، وهي دلالات مشتركة بين الشعراء، وذات طابع جمعي، حيث لا تخرج ألفاظ مثل: الحاكم، والسلطان، والسياسة، والحكم..عن مجموع الدلالات المذكورة، مما يُفقدها إمكانية حملها لقابلية تأويلية، تُثري المخيلة، وتضفي أبعادا مجازية متنوعة، وهو ما يثير السؤال حول إحجام الشعراء الجزائريين عن تنويع الدلالات المتعلقة بالمكونات السياسية، وعن تضييق نطاقها الدلالي في حقول محددة مرتبطة بمختلف معاني الفساد والانهيار، فهل ذلك إشارة إلى علاقة الانفصال القائمة على مستوى الواقع بين المثقفين والسلطة؟ أم هل الأمر مرتبط بحاجة الشعر الجزائري لتحقيق حريته، وقطع صلته بالإيديولوجيا السياسية؟

إن هذه الظاهرة المتعلقة بالألفاظ ذات البعد السياسي، والتي لم ترتبط بأي دلالات متجددة، ومختلفة عما هو نمطي عنها، يحيل في العمق إلى طبيعة الوعي الشعري الجزائري المعاصر، وإلى وضعه في الراهن المعيش، فهو يبدو وعيا متطلعا إلى التجديد، وإلى تحقيق الحرية، ولأن الألفاظ السياسية غير متجددة في مدلولاتها، فإن الشعراء يكفون عن تزويدها بمعان مغايرة لِما هو مألوف عنها، خاصة أن عملية التزويد قد ينجر عنها نشوء دلالات تحيل إلى الاندماج فكريا ضمن المنظومة السياسية، وهذا ما لا يبرزه الشعر الجزائري الذي بدا منفصلا عن الإيديولوجيا السياسية، دون أن يكون منفصلا كلية عن الوعي السياسي العام، الذي يمكِّن الذات الشاعرة من إدراك مفهوم السياسة، وملاحظة أساليب السياسيين في الواقع، ذلك أن الوعي الشعري وإن كان جزءا من الإيديولوجيا، فهو يسعى دائما إلى فرض سيطرته على أنماط الوعي، وإدخالها ضمن نسقه الخاص لصالح سلطته اللغوية، أي سلطة مكوناته الإبداعية والنفسية[2]، وعلى خلاف ذلك تبرز الألفاظ الاجتماعية متنوعة، بالرغم من أن الشعراء على مستوى البنية الموضوعية الواقعية، لم

---

1) سالمة صالح فرج: طبيعة العلاقة بين اللغة والفكر، إصدارات مجلس الثقافة العام، الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى، 2008 ، ص 52 .

2) قيس مجيد المولى: مخيلة النص، ص 81 .

يُعَبِّرُوا عن مظاهر الواقع الاجتماعي، ولم يقفوا على مشكلاته سوى ما له علاقة بالسياسة، وهو ما يطرح إشكالا حول هذه المفارقة التي تكشف على المستوى اللفظي مدى تغلغل الشعراء في مكونات الواقع الاجتماعي في مظهره الجمعي، وإن كان لكل شاعر ملفوظاته الخاصة، وقلة التغلغل على المستوى الموضوعي، حيث يحفل الشعر بألفاظ السلوك، والقيم، والأوضاع المعيشية، والمهن، والأدوات، والعلاقات..وهو يعود حسبنا إلى الشعر في حد ذاته الذي من طبيعته تفسير الحاجات، وأهمها حاجات الشاعر ومتطلباته[1]، حيث يُعبِّر عنها ضمن نطاق عصر الشاعر، والتي تدعوه إلى التغلغل لغويا وفكريا ونفسيا، دون ضرورة الالتزام بمتطلبات الجماعة، وهو ما أبان عنه الشعر الجزائري الذي عبر عن ذاته، وعن الجماعة دون المرور إلى رصد مشاكلها على مستوى الواقع، وإنما الالتزام فقط بالإشارة إلى أهم المهددات التي تسيء للذات كما الجماعة، فمن ناحية ألفاظ السلوك البشري تبرز ألفاظ دالة على سلوك نافع وألفاظ دالة على سلوك ضار، حيث تتعلق الأولى بألفاظ دالة على الارتحال، والزرع، والغناء، والقراءة، والكتابة، والتوسد، وهي ترتبط بمعاني الحركة والسكون، ذلك أن الفعل الشعري داخل الواقع يتأرجح بين الحركة والاضطراب، وبين الهدوء والثبات، لذلك يحفل الشعراء بهذا النوع من الألفاظ التي تُبرز حركتهم داخل الواقع، وطبيعة تطلعاتهم، وسعيهم نحو التغيير، ولأن ألفاظ الأنظمة البيئية تنوعت بين البحرية والصحراوية كأماكن للعبور، فإن الألفاظ الاجتماعية كانت داعمة لها من حيث احتفاء الشعراء بألفاظ الارتحال (الإبحار، ركوب المطي)، وهما فعلان يحيلان إلى رغبة حثيثة في التغيير، والبحث عن الأفضل لإبراز الفاعلية التي عبَّر عنها الشعراء بفعل الزرع، باعتباره فعلا بشريا مُغيِّرا لناموس الطبيعة، ومبرزا لخصائص الإنسان التي تميزه عن بقية الكائنات، إضافة لألفاظ الغناء والقراءة والكتابة والتوسد، والتي ارتبطت دلاليا بمعاني الفرح، والتأثير، والأمان، والراحة باعتبارها تطلعات، وحاجات نفسية يسعى الشعراء لتحقيقها والظفر بها.

أما ألفاظ السلوك الضار فقد ارتبطت بدلالات الموت، والانهيار، والتأزم، مثل الاغتيال، والانتحار، والقتل، والتنكيل..والتي تمثل أشكالا للسكون والموت داخل البنية الواقعية، والمعجمية التي أحالت للعمق البشري في تشكله الاجتماعي، وهو ما يحيل إلى تشكل بنية

1) سمير سرحان: النقد الموضوعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990 ، ص 48 .

خاصة تحمل في جوهرها دلالات الحياة والموت، حيث تشير ألفاظ السلوك الضار بدلالات الموت فيها إلى الواقع المعيش، أي أنها زمنيا مرتبطة بالحاضر في راهنيته المتأزمة، أما ألفاظ السلوك النافع فقد ارتبطت بمعاني الحياة، والتطلع نحو الأفضل، والتغيير، أي أن زمنها مرتبط بالمستقبل بعد تحقيق العبور الذي يتطلب حركة وانتقالا، والسؤال الذي يتشكل عبر هذا المستوى يتعلق بالميزة الزمنية، فلماذا ارتبطت ألفاظ الحياة بالمستقبل، وألفاظ الموت بالحاضر؟ ولماذا اقتصرتْ ألفاظ الحياة على معاني الارتحال، ولماذا قَلَّتْ الألفاظ الدالة على الاستقرار مثل البناء والسكن، وبرزت بدلها ألفاظ التوسد والزرع؟

إن هذه الميزات المشار إليها، والتي طرحتْ عديد الأسئلة تشير من جانب إلى أثر الواقع المعيش، والذي يتسم بالاضطراب حيث جعل الشعراء ينظرون إليه بمنظار سوداوي متشائم غير قادر على استنبات الأمل فيه، والذي تمت مقابلته لغويا بحركة ألفاظ دالة على انهياره، وبألفاظ أخرى تنحو نحو التغيير بفضل معاني الارتحال من أجل تحقيق الاستقرار(ألفاظ الزرع والتوسد)، وتحقيق الفاعلية الحضارية، والاستقرار النفسي (ألفاظ الكتابة والقراءة والغناء)، وربط الشعراء كل ذلك بالمستقبل لعدم قدرتهم على تحقيق الأمل في الحاضر، كما يُثار السؤال أيضا حول ألفاظ السلوك الضار التي عبرتْ عن دلالات الموت، ذلك أن الموت والألم يتحققان بمسببات كثيرة كالمرض مثلا، إلا أن الشعراء ربطوهما بفعل فاعل مقصود، سواء أكان انتحارا أو اغتيالا أو قتلا أو تنكيلا..وهو ما يُعَدُّ ميزة تحتاج إلى تأويل عميق، يشير إلى طبيعة الواقع، وإلى نفسية الشعراء، وطبيعة وعيهم بذلك الواقع، حيث إن الشعراء لم يلتفتوا إلى مظاهر الموت العادية، ووقفوا على الأشكال الأخرى التي تكون بفعل قاصد لإلحاق الضرر، وأغلب إشاراتهم تحيل على مستوى البنية الموضوعية إلى الفعل السياسي، كما تتدعم ألفاظ الموت هذه من خلال ارتباطها بمعاني السكون والهلاك، وتقل فيها معاني التجدد والانبعاث، لارتباطها بالمعاناة والانهيار ومحاولات الهروب، التي امتثلتْ في البنية المعجمية بشكل دلالي عنيف مرتبط بألفاظ الانتحار، محيلة بذلك إلى أثر الواقع الذي يضطر الشاعر إلى تمثل هروبه مجازيا بالانتحار، لإبراز قصرية عملية الهروب لا اختيارها.

أما على مستوى الألفاظ الدالة على القيم، تظهر بكثرة ألفاظ المحبة والحرية والتضحية..حيث تبرز من خلالها رؤى الشعراء وسمات وعيهم الذي يطمح إلى تحقيق الحرية على مستوى الواقع، وتحقيق المحبة على مستوى العلاقات، مما يحيل في العمق إلى طبيعة الواقع المعيش، والذي يتسم بالحصار، والتقييد، والقمع، وإلى نوع العلاقات السائدة التي تغيب فيها المحبة، ويصبح بديلها الكره والخيانة..واللافت هنا أن ألفاظ العلاقات لا تتمظهر على مستوى ألفاظ السلوك البشري باعتبارها صفات، وتتمظهر باطنيا على مستوى ألفاظ القيم، إذ كان بإمكان الشعراء استحضارها على مستوى ألفاظ السلوك الضار، إلا أننا نلحظ تغييبها، ويتم استحضارها بشكل غير مباشر، من خلال الإشارة مثلا إلى غياب الوفاء والمحبة والإخلاص، وهو ما يطرح السؤال حول تغييب هذا النوع من المعاني لفظيا، واستحضارها دلاليا عبر البنى العميقة للألفاظ المناقضة لها، هل لذلك علاقة بوعي تقبع في داخله ملامح النفور من الصفات والقيم السيئة؟ أم أن الحاجة لتحقيق قيم إيجابية يجعل الذات الشاعرة تترفع عن ذكر القيم السلبية؟

إن هذه المفارقة المتحققة على مستوى ألفاظ القيم تحيل إلى أهمية الوعي الشعري الجزائري المعاصر، وهو يشتغل على إعادة غرس مجموعة قيم خاصة في الواقع الجمعي، حيث يتجاوز ذكر القيم السيئة باللفظ المباشر، ويلوذ إلى نقيضها من خلال إبراز حالات تغييبه، وهذه العملية يبدو أن منبتها عائد إلى مهمة الشعر في إعادة بلورة الوعي العام وتجذير القيمة الإنسانية العالمية[1]، التي تدفع بالذات الشاعرة إلى تغييب القيم السلبية لغويا لا دلاليا لتعميق انغراس نقيضها في الذات الجزائرية من جهة، وإلى التأكيد على خاصية تلك الذات النافرة من تلك القيم من جهة، ومنها الذات الشاعرة التي عبرت عن حاجتها وطبيعتها لغويا، ومنحت للألفاظ قيمتها وبعدها الخاص.

وعلى مستوى ألفاظ الأوضاع المعيشية تحضر عديد الألفاظ التي تتعلق بمعاني المعاناة والتأزم وضيق الحال، ويقل استخدام الألفاظ التي تدل على أوضاع إيجابية، لكن اللافت في هذا المستوى أنه بالرغم من أن هذه الألفاظ تتعلق بالواقع، وتحيل إلى تشكلاته، إلا أن الشعراء لم يستخدموها على مستوى البنية الواقعية لإبراز الوضعية الاجتماعية التي تجاوزوها، وركزوا على آثار السياسة فيها فقط، مما جعل هذه الألفاظ تخرج عن مدلولاتها

1) إبراهيم أبو عواد: علم اجتماع القصيدة، ص 104 .

الواقعية إلى مدلولات أخرى، تكشف لنا جوانب عديدة عن الذات الشاعرة الجزائرية، التي لم تعبر عن وضعها الاجتماعي، لكن معجمها اللفظي كشف لنا عن عديد السمات الواقعية التي تسم وجودها في الراهن المعيش، وهو ما يثير السؤال حول تغييب الواقع الاجتماعي على مستوى البنية الموضوعية، واستحضاره عبر البنية المعجمية، وإن ارتبط بمدلولات أخرى، فهل هو نابع من سمات في الشخصية الجزائرية، التي تعتز بنفسها، ولا تُظهر معاناتها، وتكتفي بالإشارة إلى واقعها إشارة عامة، أم راجع لقيمة الصبر التي جُبلت عليها هذه الشخصية على مر تاريخها، ولماذا تكشف هذه الذات عن مظاهر الموت، ولا تكشف عن مظاهر الخيانة، والغدر، والكره، والفقر، والتسول..هل لأن الموت يمثل المظهر الأكثر خطورة وتأثيرا؛ لأنه يغيب الإنسان كلية؟ هل للعشرية السوداء تأثير على ذلك؟ حيث صار الشاعر يتجاوز كل مظاهر التأزم، وينظر ناحية الموت فقط، وكيف يتربص بالإنسان؟

إن الإجابة عن هذا تبدو معقدة؛ لأنها تحيل إلى عوامل نفسية واجتماعية عميقة ذات مظهر جمعي، جعلت الشعراء يتجاوزون عملية التعبير عن واقعهم، ولكن اللغة كانت كاشفة عن ذلك، كما أن تعبيرهم بُنِيَ على اختيارات خاصة أبانت عن مظاهر الموت، ولم تُظهر مظاهر دالة على انهيارات أخلاقية، بالرغم من أن الوضع المعيش هو في عمقه أزمة أخلاقية، ويبدو أن الأمر لا يحيل إلى تنصل الشعر الجزائري عن دوره في الواقع، وإنما يعود إلى طبيعة وعيه التي تجاوزت التعبير عن أشكال التأزم، دون أن يعني ذلك عدم الوعي بها، إلى تَمَثُّلِهَا جميعا مظهرا للموت، والذي يشكل عاملا مهما في نشوء قلق وجودي عميق؛ لأنه يُغيِّب الفعل الإنساني، وتَبرزُ مقاومة الموت كردة فعل خاصة تشير إلى رغبة دفينة في تحقيق الخلود الأبدي، عبر مقاومة أشكال الموت والتغييب، خاصة إذا كانت مقصودة ومبرمجة وماثلة أمام عيان الشاعر، الذي شكل ردات فعله سلوكيا ونفسيا وفكريا ولغويا، لمقاومة التغييب القسري الذي يحيله إلى الممارسة السياسية، التي تسعى إلى إسكات صوته، علامة وجوده ووسيلة خلوده.

يقول عز الدين ميهوبي:

أفقت من النوم

ماذا رأيتُ

وماذا رويتُ

ومن أي نبع ينز ارتويتُ..
رأيت العجبْ
ملوك من الطين
..تيجانهم من خشبْ
يصلون خلف إمام من الإفك
ينبت في شفتيه الكذبْ
شدني الظل نحوي
وأوجس مما رأى وأرى خيفةً
قال لي: "لا تقلْ إنهم يسمعون..
ملوك من الياسمين
وتيجانهم من ذهبْ.."
قلت: " لكنهم أسلموا أمرهم لنبي يخلصهم
من متاعب "إسرا.."
ومن إثم "كسرى"
ومن دمعة من عيون "منى واصفٍ"
ومن بسمة في ملامح "يسرا"
ومما تراكم من فتنة في بلاد العربْ.."
.....
عفوكم إن رويتُ الذي قد رأيتُ
دمي ليس ثلجا..
وقلبي المسافر في مدن الخوف
ليس غريبا..
وظلي انتهى حكمة في رجبْ
فلا تسألوا القلب عن نزفه ما السببْ؟ [1]

---

1) عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار، ص 66، 67 .

إن النموذج الشعري يكشف عن توجه جمعي من حيث رصد دور السلطة في تأزيم الوضع، إلا أن الشاعر لا يحيل إلى الواقع الاجتماعي، وإن استعان بكمٍّ لفظي من ذلك الواقع، مثل (تيجان، يصلُّون، إمام، إثم، كذب، مسافر، مدن،..)؛ لأن الألفاظ خرجتْ أصلا عن مدلولاتها، لتحيل في العمق مع بقية الألفاظ إلى حاجة الشاعر العميقة إلى تجاوز مظاهر الموت، عبر تخليد الصوت الشعري المقاوم، الذي يتحرك صوب الواقع بتأمله، وكشف مظاهر الزيف فيه، ومقاومة إغراءاته، وهو فعل يمثل عملية تبيؤية تسعى من خلالها الذات الشاعرة إلى مقاومة أشكال الموت والسكون، والتعلق بالحياة ومظاهر الخلود.

إذا انتقلنا إلى ألفاظ المهن، فإننا نجد الشعراء يحفلون بأنواع محددة وخاصة، والتي تمثل مشتركا عاما بينهم، حيث أكثروا من ذكر ما يتعلق بمهنة الربان والسجان والعراف وحفار القبور، وأشاروا بقلة إلى مهن أخرى مثل الطبيب والمهندس والأستاذ والقاضي والمحامي، والتي كانت في الغالب معانيها عادية ومباشرة، سوى أنها تشير إلى حدث خاص، وارتبطت ألفاظ المجموعة المشتركة بمعاني خاصة، حيث مثلت ألفاظ مهنة الربان، معاني الخلاص والارتحال والهروب من الواقع، وألفاظ مهنة السجان الحصار والقمع، وألفاظ مهنة العراف الحيرة والضياع، وألفاظ حفار القبور معاني الموت، وهو ما يشير إلى أثر الواقع العميق الذي يتسم بالتأزم والانهيار، والذي أدى على المستوى العميق إلى التأثير في فئة الشعراء، التي أبانت عن سمة الواقع من خلال ألفاظ مهنة السجان، وحفار القبور، فالواقع مميت، ومحاصِر لكل أشكال الحياة والفاعلية، كما أظهرتْ وضع الشعراء في ذلك الواقع من خلال ألفاظ مهنة العراف والربان، والتي أبانت عن حال الضياع المعرفي الذي يعيشونه، وعدم قدرتهم على فهم الواقع، مما يدفعهم إلى اختيار سلوك الارتحال والهروب بحثا عن مفاهيم جديدة يفهمون بها راهنهم.

إن اقتصار الشعراء على ذكر ألفاظ مهن معينة هو في عمقه ناتج عن أثر البيئة، التي دفعتهم إلى اختيارات معينة مثلت مشتركا دلاليا بينهم، وهذا الاعتماد على ألفاظ مهن خاصة تدل على تأزم الواقع، وانهيار المعرفة والفاعلية فيه، وكان تغييب ألفاظ بقية المهن، مثل الطبيب والأستاذ..لارتباط هذا النوع بمعاني الاستقرار، وهذا ما لا يوجد في الواقع، لذا ربط الشعراء دلالاتهم بمهن تدل على الحيرة، والتشتت، وعدم الاستقرار، وإذا كان الأمر

على مستوى البنية الواقعية قد تم فيه الإشارة إلى الواقع في انهياره وتأزمه، ولو بشكل عام، فإن الأمر امتد إلى البنية الفنية التي عمَّقتْ من الإشارة إلى ذلك، مما يبرز أثر الواقع الحاد على نفسية الشعراء، وعلى فاعليتهم، وإذا كان هؤلاء قد أبانوا على مستوى البنية السلوكية انفصالهم واتصالهم، فإن اللغة كشفت عن ذلك من خلال ألفاظ مهنة العراف، الذي يمثل محاولة اتصالية بالسؤال والبحث عن الجواب، ومن خلال ألفاظ مهنة الربان الذي يمثل محاولة انفصالية بالابتعاد عن الواقع وتغيير الموطن مؤقتا، وهذا الاختيار اللفظي لألفاظ المهن هو شكل من أشكال محافظة الشاعر على توازنه الانفعالي والفكري[1]، الذي يكشف به عن مظاهر وعيه بذاته، وببيئته، وبوضعه، ومن خلاله يقيم أشكال تبيؤه التي برزت من خلال فعله الانفصالي والاتصالي، والتي عبَّر عنها رمزيا لمقاومة الانهيار الداخلي والخارجي.

تمثل ألفاظ الأدوات وإن كانت قليلة، مرجعا داعما لألفاظ السلوك البشري، وأوضاع المعيشة، والمهن، من حيث تعبيرها هي أيضا عن معاني الارتحال، والكشف، والبحث، والراحة، والسكون، والحياة، والموت، والفرح، وهو ما يحيل إلى أثر الواقع في فاعلية الشعراء من حيث تأرجح حركتهم بين الحياة والموت، والسكون والارتحال، والبحث عن الفرح بديلا عن الحزن الناتج من الواقع المعيش، مما يُبرز العمق النفسي للذات الشاعرة الجزائرية في تبيؤها، من حيث معايشتها لصراع داخلي عميق بين آثار الموت، ورغبة الحياة، وهو ما يجعل ألفاظ البنية الاجتماعية عامة ألفاظا محيلة إلى أثر الواقع، وعلاقة الذات الشاعرة به من حيث معايشتها لصراع خارجي وداخلي، تسعى إلى تجاوزه عبر الوعي به داخليا وخارجيا للعبور نحو الأفضل، وهذا ما تدعمه ألفاظ العنصر البشري التي نَدُرَتْ فيها الإشارة إلى ألفاظ تدل على الأهل والأقارب، وإن وُجدت كانت دلالاتها مباشرة، إذ لم يحمِّلها الشعراء مدلولات متنوعة، على خلاف احتفائهم بألفاظ الصديق والرفيق، وهو يدعم معنى سعي الذات الشاعرة إلى تفعيل دورها على مستوى الخارج لا الداخل، حيث لم يحتف الشعراء بأفراد أسرهم وأقاربهم مثلا، وتحويلها إلى رموز ذاتية تحمل تنوعا دلاليا، كما الرموز التراثية مثلا، وهو ما يطرح السؤال حول الظاهرة التي قد تعود إلى عدم غنى هذا النوع من الشخصيات بالدلالات، أو أن الأمر له علاقة بنوع العلاقات السائدة بين

1) نبيل راغب: النقد الفني، مكتبة مصر، ودار مصر للطباعة، مصر، د.ت، ص 21 .

الشاعر والمقربين منه، خاصة وأن أغلبهم عبَّر عن عدم وجود اهتمام عميق بإبداعهم، وقد يكون لذلك علاقة بتغييب الواقع الشخصي على مستوى البنية الموضوعية؟ وهو ما يحيلنا إلى سؤال عن سر هذا التغييب أصلا؟ ولماذا يحل الصديق محل أفراد الأسرة في الشعر؟ بالرغم من أن أغلب الدلالات المرتبطة به تحيل إلى الخيانة والغدر والتنكر والتخلي، وتقل فيه معاني التعاون والإخاء.

إن لهذه الظاهرة تفسيرات عدة نستعين ببعضها، والتي تبدو لنا أقرب إلى ما يسعى الوعي الشعري الجزائري إلى إبرازه، حيث يبدو هذا الارتباط العميق بفئة الأصدقاء، إلى طبيعة هذه الفئة التي تعد من الجماعات السيكولوجية على خلاف الجماعات الاجتماعية[1]، التي تكون العلاقات معها عامة، لعدم وجود تعارف عميق بينها وبين الذات، على عكس فئة الأصدقاء التي ترتبط بعلاقة ذات بعد تعارفي مشترك ذي أشكال نفسية، قبل أن تكون سلوكية ومعرفية، مما يجعلها أقرب إلى الذات عبر تقاسم قيم معينة، حتى وإن كانت العلاقة غير متينة، وليس بالضرورة أن يكون الصديق حقيقيا في الشعر، بقدر ما يمثل الغائب باستمرار، الآخر غير الموجود كما يُرغب فيه فلسفيا، إنه الصديق الذي يمثل الرغبة الكونية المُلهِمة، والدافع الأكبر للعيش، ولعدم اندحار الأمل في تحقيق الإنسانية التي لا تحكمها الأنانية[2]، حيث تتوجه العلاقات مع الأصدقاء نحو الخارج دون الداخل، ويبدو الدافع إلى ذلك رغبة الشعراء العميقة في تفعيل الدور الخارجي الإنساني، الذي تمثل فيه العلاقة مع الأصدقاء أهم صورة عن طبيعة موضع الذات الشاعرة في واقعها، كما أن هذا الأمر قد يكون مرتبطا بالواقع الجزائري في حد ذاته، والذي انتقل فيه وضع المجتمع من إطار الأسرة الممتدة إلى إطار الأسرة النووية الضيقة، والتي أدت بالأفراد إلى استبدال الجماعات القرابية القديمة بجماعات جديدة لا صلة قرابة بينها، لتحقيق هدف الاندماج مع وحدات اجتماعية أكبر[3]، من بينها جماعة الأصدقاء التي حلت محل الأسرة والأقارب، لتقوم بالدور نفسه في إشباع حاجات الشاعر النفسية، وتحقيق حضوره عبر طبيعة

---

1) مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني (في الشعر خاصة)، ص 121 .

2) إبراهيم محمود: صدع النص وارتحالات المعنى، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 2000، ص 114 .

3) دحماني سليمان: ظاهرة التغير في الأسرة الجزائرية (العلاقات)، رسالة ماجستير، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2006/2005 ، ص 45 .

علاقاته، التي ما إن يتحقق فشلها حتى يضيق الشاعر بها؛ لأنه يتوخى منها تفعيل دوره عبر الآخر، ذلك أن فقدان الصديق يسبب اضطرابات نفسية منها الاكتئاب والقلق والملل والتوتر، وحضوره يمنح للذات مشاعر إيجابية، ويخفض من أحاسيس الوحدة، كما أن علاقات الصداقة تحرر الذات من قيود الأسرة، والتي تشعرها بالقوة عبر تبادل الآراء، وتحقيق السعادة، والإمتاع، والحصول على المدعمات الاجتماعية، التي من بينها المحبة والمكانة والمعلومات والخدمات..إلخ[1].

يقول خالد بن صالح في قصيدته "بحر تغطيه أوراق النعناع":

قد يعرف **صديقي** أنني شاعر كبير
(أو سيتوهم ذلك).
.....
لو يدرك **صديقي** أن السماء لم تعد جريدتي اليومية
وأنني ألغيت عن القمر صفة المثقف اليساري
وجعلت من الجلوس تحت المطر صلاة وثنية
وصارت الشوارع على شكل قصيدة نثرية
أسكب فيها خطاي وأمشي،أمشي حتى لا أصل..
.....
أما هذا **الصديق** المعجون بأيام لا طعم لها/أدرك
أن الحكاية تبدأ بهذا الصباح المتوارث كلحن إفريقي
ولا تنتهي كقصيدة
نادرا ما أبحث لها عن عنوان.[2]

إن القصيدة بالرغم من أنها تحيل إلى الحال التشاؤمية للشاعر، ونفسيته اليائسة من كل شيء، إلا أنه في أعماقه يشير إلى حاجة نفسية عميقة، وهي وجود رفيق يؤنسه، الذي استحضر لفظيا بكلمة صديق، والذي غُيِّبَ صوته داخل القصيدة، وتم تشكيل الدلالات

1) أسامة سعد أبو سريع: الصداقة من منظور علم النفس، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 179 ، نوفمبر، 1993 ، ص 42،...،ص 84 .

2) خالد بن صالح: سعال ملائكة متعبين، ص 42، 43 .

الخاصة به من خلال نظرة الشاعر إليه، وهو ما يعمق من أزمة الشاعر الذي يبدو أنه غير قادر على سماع الصوت الآخر (صوت الصديق)، والاكتفاء بسماع صوت الذات، التي لا تُسمع الشاعر غير ما يجعله مقهورا ومتشائما.

تتنوع ألفاظ البنية الثقافية وتتعدد مرجعياتها، حيث تحيل إلى مكونات متعددة تكشف عن ثراء المكون الثقافي، الذي يستند عليه الشعر الجزائري المعاصر، عبر انفتاحه على مرجعيات متنوعة، وتمثل البنيات الدينية والتاريخية والميثولوجية أهمها من حيث استحضار ألفاظها ودلالاتها، وهي جميعا تحيل إلى مكون تراثي خاص، في مقابل قلة ألفاظ تحيل إلى العصر الراهن رسمية كانت أم شعبية، حيث يحتفي الشعر الجزائري عامة بلغة تراثية متنوعة في مكوناتها الدلالية بين الدين والتاريخ والميثولوجيا، مع تنوع استخدامها من شاعر لآخر حسب ما يقتضيه سياق تجربته الشعرية، وهذا الاستحضار للمكونات المذكورة هو في غالبه وسيلة للتعبير عن الراهن، وتطلعات المستقبل، وقليلا ما يتم استخدام ألفاظ البنية الثقافية بدلالاتها المباشرة الأولية، إنما يُحَمِّلُهَا الشعراء عديد الدلالات التي تكون ذات أبعاد مختلفة اجتماعية، ونفسية، وجمالية، فعلى مستوى الألفاظ الدينية برز تنوع ملحوظ وعميق في استخدام هذا النوع من الألفاظ بشقيها التعبدي والصوفي، والتي تنوعت دلالاتها وحملت عديد المعاني المتعلقة بالواقع، وبوضع الشعراء فيه، وطبيعة تطلعاتهم، وما يثير السؤال في هذا المستوى هو ظاهرة الاستعانة المكثفة بالمعجم الديني على مستوى البنية الفنية، وعدم الاستناد على المرجعية الدينية على مستوى البنية الفكرية، أو طرح واقع الدين على مستوى البنية الواقعية، حيث نجد بعض الإشارات من حسين زيدان لواقع الدين على مستوى الواقع، أو نجد إشارات عامة لأهمية الفكر الصوفي على مستوى البنية الفكرية لدى عبد الله العشي وياسين بن عبيد، دون وجود عمق جدلي حول المكون الديني عامة، ومظاهر تمثله في الواقع، وهو ما يجعل مسألة حضور الدين لفظا لا موضوعا تطرح أسئلة عديدة.

فالأمر ظاهريا يُبرز حالة التشبث والتمسك التي ينتهجها الشعراء تجاه أحد الثوابت، وهو الدين، وذلك من خلال رسوخه على مستوى البنية المعجمية، التي تتوهج بألفاظ دينية ذات دلالات عقائدية ونفسية عميقة تحيل إلى جغرافيا الكينونة العربية[1]، إلا أن عدم تعبيرهم

1) نهاية عبد اللطيف حمدان رضوان: اللغة في شعر مظفر النواب، ص 18 .

عن واقعه وحضوره في الراهن، قد يحيل إلى طبيعة الواقع المعيش الذي قد يكون مُغَيِّـبًا لدور الدين في حل مشاكله الكبرى، أو قد يكون مرتبطا بموقف عام للشعراء جعلهم ينأون عن الاستناد إلى المرجعية الدينية في تكوين رؤاهم، وذلك خوفا من فقدان النص الشعري لجماليته؛ لأن الخطاب الشعري حسب بعض الدارسين، ومنهم خديجة كروش يفقد جمالياته إذا ما عبر عن الديني والميتافيزيقي، والسبيل الوحيد الذي يمكنه الحفاظ على البعد الديني والجمالي هو السبيل الصوفي، الذي تمكن من تجاوز تلك النظرة الداعية إلى فصل الدين عن الشعر[1]، إلا أن ذلك لم يمنع من وجود من اعتد بالدين على مستوى البنية الفكرية والفنية، وجعله جوهر الرؤى المطروحة على مستوى التجربة الشعرية أمثال حسين زيدان[2]، ولم يكن هناك أي تعد على الخاصية الجمالية، بل أضفى أبعادا دلالية عميقة ومتنوعة، مما يبرز على المستوى العميق تغاضي الشعراء عن طرح القضية الدينية في الشعر، موضوعا قابلا للنقاش كما يُطرح على مستوى النصوص الفلسفية مثلا، خاصة وأنه قد تم طرح عديد الظواهر مثل ظاهرة الإرهاب، والتي تمثل في جانب منها قضية استغل فيها الدين، ولم تتم مساءلتها جماليا وفكريا، لتشكيل الرؤى حولها، واكتفى الشعراء بالنظر إلى مظاهرها وأساليبها، إلا أن ذلك لا يعني عدم إيمان الشعراء بالدين كثابت، والدليل هو رسوخه العميق ضمن البنية المعجمية التي أبانت عن تشبث واضح بالمقوم الديني، وهذا التغييب قد يكون مرتبطا بحاجة الشعر لتحقيق الحرية، بعدم التقيد بأي توجه فكري ماثل في الواقع، سوى ما يمنحه حريته في تحقيق الانزياحات.

على مستوى الألفاظ التاريخية احتفى الشعر الجزائري بمسميات شخصيات حقيقية وغير حقيقية، حيث شملت الأولى شخصيات أغلبها قديمة، تنوعت بين الرسل والأنبياء والصحابة وبعض الحكام..، وشخصيات معاصرة شملت مثقفين وسياسيين وشعراء وشهداء..، وحملت كل هاته الشخصيات سواء أكانت قديمة أم معاصرة دلالات متضادة، حيث برزت شخصيات الأنبياء والرسل والصحابة والمثقفين والشعراء والشهداء نقيضا لشخصيات الحكام، وبعض الفاعلين السياسيين، والمثقفين من حيث طبيعة أدوارهم

---

1) خديجة كروش: تناص الخطاب الصوفي والإسلامي في ديوان أسرار الغربة لمصطفى الغماري، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2012/2011 ، ص 75 .

2) انظر حسين زيدان : شاهد الثلث الأخير.

وفاعليتهم، وقد برز حضور الشخصيات القديمة كثيفا مقارنة بالشخصيات المعاصرة، مما يعد ظاهرة خاصة، تحيل إلى ارتباط الشعراء بكل مكون تراثي، وإلى حاجتهم لتكوين دلالات خاصة متضادة تتعلق بأثر الفعل ودوره في الواقع بين فئات مختلفة، وهو في عمقه إشارة إلى تناقض فكري وإيديولوجي على مستوى الواقع، إلا أن اللافت للانتباه على مستوى الشخصيات الحقيقية هو قلة الاحتفاء بالشخصيات المعاصرة مقارنة بالقديمة، وأيضا ظاهرة تغييب أنواع أخرى من الشخصيات خاصة على المستوى المعاصر، والاقتصار على شخصيات دينية وسياسية وثقافية، وهو ما يحيل إلى نطاق الوعي الشعري الجزائري الذي يسعى لتحقيق فاعليته ضمن إطار خاص يُبرز فيه أثر السياسة والثقافة والدين، مما يجعله لا يحتفي بالشخصيات التي لا ترتبط بهذا النطاق؛ لأنها لا تدخل في دائرة اهتمامه، وإن كانت لها فاعليتها الخاصة، كما أن احتفاءه بالقديم دون المعاصر، يحيل إلى أثر التراث في هذا الوعي الذي لا يجد أجوبته في الحاضر، فيلوذ إلى الماضي[1] لعله يستطيع استنطاق اللحظات التاريخية، والحصول على إجابات تعينه على فهم الواقع الملتبس.

يقول حسين زيدان وهو يتطلع إلى فهم الواقع الراهن، عبر استحضار لغة تراثية تمزج بين مكونات لفظية دينية وأسماء شخصيات تاريخية:

وقفت على جبل بالمدينة
أرقب قاطرة القادمينا
ولما تدانى قطار العروبةِ
استبشر الأوس بالدمِ
فانتظر الخزرجي قطارا
وأحيا بـ"تاكفاريناس[2] " الحنينا

---

1) علي حداد: أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1 ، 1986 ، ص 199 ، 200 .

2) تاكفاريناس: من أهم قادة نوميديا الأمازيغية نشأ في أسرة نبيلة ذات نفوذ كبير تنتمي لقبيلة موسالامس، جُنّدَ مساعدا في الجيش الروماني في سن السادسة عشرة فاكتسب تجربة عسكرية ثرية، فر من الجندية نتيجة الظلم الذي كان يمارس على الأمازيغيين، وشكل جيشا نظاميا سنة 17 م وخاض حروبا عديدة ضد الرومان في شمال إفريقيا، ودامت ثورته سبع سنوات، التي انتهت بمقتله في ساحة الحرب في منطقة سور=

وقفتُ على جبل بالمدينة
أرقب وجه المهاجرِ
أرقب قاطرة القادمينا
وصوَّتَ في رحلة الانتظار قطارٌ
–ألا أيها اليثربي إلينا..إلينا
تدافعَ، ثم تراجع قومي
وقد وجدوا الصدر من ضيقه
تصاعد في أفق المرجفينا
عم تساءل هذا الفتى
عندما غضبت غيمة:
"أغلقوا كل هذي المحطاتِ
إن المهاجر يُبعثُ فينا [1]

إن الشاعر وهو يعبر عن الراهن بلغة دينية وتاريخية، يؤسس تناصا مميزا من حيث استحضار التاريخ بمقوماته، ليشير في العمق إلى أهمية تمثل الماضي، وإدراك العبر فيه من أجل فهم الحاضر؛ لأن الثوابت والمقومات تظل نفسها، وقد كان للمكون اللفظي الديني والتاريخي دور مهم في تأسيس تلك المدلولات، وفي إنشاء خيط وصل بين الماضي والحاضر، حتى أن القارئ لا يحس بأي انفصال بين الماضي والحاضر؛ لأن الشاعر أشبع الراهن بخصائص الماضي، وأعلى من القيمة الجمالية عبر عناصر التناص، التي أخرجها من مدلولها المباشر، وبث فيها حياة معاصرة.

إذا انتقلنا إلى مستوى الشخصيات غير الحقيقية فإن الشعراء احتفوا باستحضار شخصيات ذات صلة بأعمال أدبية مختلفة قديمة ومعاصرة، كالشخصيات الملحمية والمسرحية، والشعرية، والسردية، إلا أن أغلبها يحيل إلى الأدب الغربي لا العربي مثل بعض الشخصيات الملحمية اليونانية، في مقابل قلة استحضار شخصيات من الأدب العربي ذات

=الغزلان بالجزائر سنة 24 م، نتيجة خيانة دُبرت في الكواليس الرومانية مع بعض الأمازيغيين، حيث طُعن في الظهر.

1) حسين زيدان: شاهد الثلث الأخير، 125، 126 .

الصيت والعمق الدلالي عدا شخصيات شهريار وشهرزاد وليلى، وهي جميعا مرتبطة بالأدب القديم لا المعاصر، كما نلحظ تغييبا كليا لشخصيات أدبية نثرية، أو شعرية من الحاضر، خاصة وأن الأدبين العربي والجزائري يحفلان بتنوع أدبي نثري وشعري، شفوي ومكتوب، شعبي ورسمي، وهو غياب موجود على حد علمي حتى على مستوى الأدب العربي عامة، الذي لا يتماهى مع بقية الأجناس الفنية، ولو باستحضار بعض شخصياتها وجعلها رموزا كما الحال مع استحضار شخصيات قديمة، وذلك من خلال الانفتاح على نصوص مسرحية وروائية مثلا، والاستعانة بشخصياتها الرمزية، ذلك أن الشعر الجزائري قد أبان عن إمكانات مهمة في استحضار مختلف الشخصيات، وتحويلها إلى رموز خاصة، لكن أغلبها ينتمي للماضي، ولذا يبرز الإشكال في هذا المستوى من حيث عدم الاستئناس بالنصوص الأدبية المعاصرة، والانفتاح عليها عبر عمليات تناصية يكون جوهرها قائما على عملية استحضار الشخصيات، وهذا التشبث بالقديم هو ظاهرة عامة تلوذ بالتراث لتجاوز الاغتراب الحاصل على مستوى الحاضر[1]، ولتحقيق نوع من التخفي الذي يحقق للشاعر بعض الحرية عبر التواري خلف المكونات التراثية؛ لأن استحضار شخصيات من الحاضر، وتحويلها إلى رموز يُستنطق بها الواقع، قد تحتاج إلى مزيد من الحرية، والتي بغيابها يلوذ الشعراء إلى الماضي.

وإذا انتقلنا إلى الألفاظ الدالة على المذاهب والأنساب والأعراق وجدناها قليلة في الشعر الجزائري، وحضورها لا يجعلها تخرج عن نطاق مدلولاتها المباشرة التي تحيل إلى معان سطحية لا تأويل لها، سوى ما يتعلق بسياق القصيدة التي تَرِدُ فيها، ولذلك فإن فقرها الدلالي يجعل عملية تفسيرها تحيل إلى وعي الشعراء في حد ذاتهم، من حيث عدم استنادهم موضوعيا وفنيا على ما يمكنه أن يشكل ملامح فُرقة وانقسام، إذ لا نجد لديهم تلك الاستماتة التي يمكن أن تَبْرُزَ في شكل دفاع عن مذهب أو توجه معين، أو التعلق الشديد بالنسب والعِرق في مقابل رفض الأعراق الأخرى، وهذه القلة على مستوى المعجم نجد لها ما يقابلها على مستوى البنية الموضوعية، من حيث غياب خطابات سياسية أو اجتماعية يمكن لها أن تشكل بنيتها الفكرية واللغوية الخاصة، وتكون مُؤَيَّدَة من طرف

1) نهاية عبد اللطيف حمدان رضوان: اللغة في شعر مظفر النواب، ص 18 .

الشعراء أو مرفوضة ومحاربة، وهو ما يبرز اتساع الوعي الشعري الجزائري الذي تجاوز الهويات الإثنية والعرقية، إلى التشبث بالهوية الوطنية الشاملة.

تتنوع الألفاظ الميثولوجية والفلكلورية، والتي تمثل جزءا من البنية الثقافية حيث برزت الأولى مكثفة على خلاف الثانية، مرتبط أغلبها بمسميات أسطورية قديمة يونانية وشرقية، والتي حضرتْ باعتبارها رموزا حمَّلها الشعراء عديد المعاني، إلا أن الظاهر فيها هو عدم احتفاء الشعراء بالمكون الفولكلوري المحلي، والذي يحتوي على عديد المكونات التي يمكن تحويلها إلى أيقونات ذات دلالات متنوعة، عدا أحمد عبد الكريم الذي استأنس في لغته بمعجم حفل بعديد الألفاظ ذات البعد الفولكلوري المرتبط بحياة الزوايا، والذي تنوع بمدلولاته، وانفتح على أبعاد نفسية وجمالية متنوعة، وهذا التقليل من حضور المكون الفلكلوري المحلي لا يقلل من شأن المكون الأسطوري الذي يثري النص الشعري ويفتح آفاقه ويجعله أكثر عطاء[1]، إلا أن للتراث الفلكلوري أهميته وجاذبيته، التي تقيم للشاعر جسرا بينه وبين الناس من حوله[2]، وتحقق له إمكانية التغلغل في الواقع المحلي عبر تكوين جماليات خاصة، وإذا كانت الألفاظ المذكورة سابقا قد ارتبطت ببعدها التراثي، فإن اللغة التراثية كان لها نصيب مهم في البنية الفنية الثقافية في الشعر الجزائري، حيث استعان الشعراء بعديد الملفوظات التراثية التي تحيل إلى الحياة العامة في القديم، مثل الخيمة والسيف والرمح والعشيرة والقبيلة والطلل..في مقابل قلة الإشارة إلى ألفاظ عصرية تحيل إلى الراهن، وأغلب ما ورد منها على قلتها كانت مدلولاتها مباشرة، ولا تحتاج إلى تأويل خاص بها، وهو ما يثير السؤال حول توجه الشعراء نحو اللغة التراثية، وتجاوز اللغة العصرية، هل ذلك يشير إلى عدم تغلغل الشعراء بعمق في واقعهم؟ أم لأن اللغة التراثية لها سحر خاص، وإمكانات لا توفرها لغة العصر؟ أم لأن القصيدة كما يرى إبراهيم أبو عواد تمثل قدرة معرفية على حبك المستقبل في صيغ الحاضر، ونقل الماضي إلى الأطر الفلسفية للحاضر الرمزي، مما يجعل الحاضر فيها رمزا محتقنا بالتواريخ الرسمية لجغرافية

1) عدنان حسين قاسم: لغة الشعر العربي، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، الكويت، ط1 ، 1989 ، ص 25 .

2) إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمان، الأردن، ط3 ، 2001 ، ص 118.

الحلم اللغوي؟[1] أم لأن الإنسان العربي عامة حسب محمد صابر عبيد كائن ماضوي بامتياز، يحلم حلما شاعريا خاويا ويوتوبيا بالمستقبل، فلا تخرج بذلك نصوصه الإبداعية في مساقاتها وأشكالها عن هذه الدائرة؟[2]

أما بنية الألفاظ الدالة على الأمكنة فقد برزت متنوعة من حيث أنواع الأمكنة الدالة عليها، وقد اكتفينا بتتبع الأنواع الحقيقية التي لها حضور واقعي في البيئة، وتجاوزنا بقية أنواع الأمكنة التخييلية، التي يمكن لها التشكل داخل التجربة الشعرية باعتبارها فضاء مُتَخَيَّلًا، أو مُجَسَّدًا بصريا على الورقة، وقد وجدنا أن الشعراء يحفلون بالأمكنة المحلية مقارنة بالعالمية، مما يُبرز الالتحام بينهم، وبين بيئاتهم المحلية، إلا أنهم يحفلون غالبا بالفضاء المديني، ويقل الالتفات إلى الريفي، حيث ارتبط الفضاء الأول بدلالات العنف، والقمع، والحصار، والفساد، أما الثاني فيحيل إلى معاني الملاذ، والمهرب..وبالرغم من أن الشعراء قد أبدوا على مستوى البنية الموضوعية هروبهم من واقعهم الذي هو في غالبه واقع مديني، إلا أن اللغة تكشف مدى تشبثهم به، من خلال استحضاره لغويا، وهو ما يجعلنا نقارب قلة المكون الفلكلوري إلى علاقة الشعراء بالفضاء المديني، الذي تسود فيه الحسابات العقلية[3]، ولا نجدهم يلتفتون كثيرا إلى أماكن عالمية، وتتجسد ألفاظ الفضاء المديني من خلال الإشارة إلى الأمكنة العامة والخاصة، حيث تتميز الأولى بالانفتاح والتي ارتبطت بدلالات العبور، والتغيير، والتطلع، والانفتاح، والاتساع، والانتقال، والارتحال، مما يحيل إلى طابع الحياة المعيشة على مستوى الواقع بالنسبة لفئة الشعراء، حيث يغيب الهدوء، والسكون، وتحضر الحركة، ويتجسد الاضطراب، أما الأماكن الخاصة فارتبطت بدلالات الانزواء، والانطواء، والملاذ، وهي أماكن تتميز بانغلاقها، وحتى إن انفتحت فانفتاحها يكون ضيقا ومؤقتا، مما يحيل إلى سعي الشعراء نحو الحركة الخارجية بدل الانطواء والسكون، فهم لا يعتدون بالغرف والمنازل، عدا خالد بن صالح[4] الذي لا يبرح كثيرا

---

1) إبراهيم أبو عواد: علم اجتماع القصيدة، ص 158 .

2) محمد صابر عبيد: تجلي الخطاب النقدي، ص 34 .

3) زهير الكرمي: العلم ومشكلات الإنسان المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 05، مايو، 1978 ، ص 113 .

4) انظر خالد بن صالح: سعال ملائكة متعبين.

الفضاء المغلق، وإنما يعبرون عن حاجتهم للتغيير عبر استحضار الأمكنة المفتوحة لمقاومة الواقع.

إن مجموع ألفاظ البنية المعجمية على تنوعها، تُبرز لنا من جهة نوع البيئة التي تحوي مظاهرا تتسم بتحقيق الأمان والاستقرار، ومظاهرا سمتها الموت والسكون، كما تكشف لنا عن أثر هذه البيئة في الذات الشاعرة الجزائرية من حيث تأثرها بمظاهر القمع والحصار، وحاجتها العميقة إلى تحقيق التغيير، والاستقرار، والأمان، كما تبرز لنا هذه الألفاظ طبيعة اللاوعي الجمعي للذات الشاعرة الجزائرية، الذي يتسم بالارتباط عاطفيا وباطنيا بالطبيعة، وبمقومات الأمة من دين وتراث، ومن نفور من كل ما له علاقة بالسياسة، إلا أن هذا اللاوعي يبرز أثره أيضا من نواح أخرى، تتمثل في عدم رسوخ الذات الشاعرة ضمن واقعها وخصائصه من الناحية العصرية والفلكلورية، مما يحيل إلى سمة عامة للذات الشاعرة الجزائرية التي لا تستأنس بالحاضر بالرغم من تشبثها به، وتتطلع باستمرار نحو المستقبل، مع إيمانها بأهمية الماضي، وهي سمة وإن كانت مهمة، فإنها تبدي نوعا من القصور العام لديها، إذ أن المستقبل يبقى زمنا غيبيا، والأهم منه هو الراهن الذي يحتاج إلى التفات عميق ومساءلة كل مكوناته حتى عبر مقارنته بالماضي، ليتم فهمه بعمق، وليس كافيا أبدا التذمر من الواقع واكتشاف تمزقه؛ لأن تجاوزه نحو المستقبل قبل إيجاد حلول له، هو قتل عنيف له، وإذا كانت الذات الشاعرة الجزائرية تؤمن حقا بدور الشعر الحضاري، فلابد لها أن تصحح مسيرة وعيها الشعري، عبر تفعيل تبيؤها والخروج به من ثنائية الماضي والمستقبل، واستبدال ذلك بحركة راسخة في عمق الواقع لا تتنصل عن معطيات الماضي، ولا تنطلق نحو المستقبل إلا بعدما تستنفد معطيات الراهن.

إن البنية التصويرية لا تختلف عن البنية المعجمية من حيث المكونات، وطبيعة الدلالات الناتجة عنها، حيث استند الشعراء الجزائريون على مرجعيات عديدة لتشكيل صورهم، أهمها البيئة الطبيعية والبشرية، وما تحويه من مكونات اجتماعية وثقافية معاصرة وتراثية، والتي كانت جميعا بمثابة منابع ثرية لمواد التصوير، فعلى مستوى البيئة الطبيعية وجدنا أن الشعراء يلوذون بعديد المكونات التي تم رصدها على مستوى البنية المعجمية، سواء أكانت حيوية، أم غير حيوية، وعملية الاستناد على الطبيعة في تشكيل الصورة، تكشف لنا مدى تشبث الشعراء بالبيئة الطبيعية، والتي أبرزت حاجة الشعراء إلى تحقيق

الاستقرار، والأمان، وتفعيل أدوار الذات، وإحيائها من جديد، ولأن الطبيعة مليئة بمظاهر الحياة إلى جانب مظاهر الموت، فإن البنية التصويرية تميزت بتنوعها في إطار ثنائية الموت والحياة، حيث أَمَدَّتْ المكوناتُ الطبيعية العناصرَ التصويرية بتنوع مهم أثرى الجانب الدلالي والجمالي معا، أما الصورة الاجتماعية فإننا نجد موادها تحفل بالفضاء المديني، ويقل الفضاء الريفي الذي يتمظهر على مستوى البيئة الطبيعية، وليس البشرية باعتباره فضاء يحوي سبل عيش خاصة، وهو ما يُبرز أثر المدينة في الشعراء، ومدى تعلقهم بها رغم صعوبة العيش فيها؛ لأنها تمثل الفضاء الذي يؤدون فيه أدوارهم خاصة الإبداعية لما يتيحه من فضاءات ثقافية متعددة، وتكشف الصور الطبيعية والاجتماعية عن مفارقة خاصة، حيث ترتبط الأولى عادة بالدلالات التي تشير إلى حاجات الشعراء النفسية التي تتطلع إلى الأفضل، أما الثانية فتشير عادة إلى الواقع وما يحويه من مظاهر سلبية، وهذه المفارقة على مستوى بنية الصور، تثري الجانب الدلالي، وتمنحه ثنائيات متعددة تحيل إلى ثنائيات الواقع الحقيقي[1]، وتمثل ثنائية الموت والحياة أهمها– والتي جسدها الشعر الجزائري عبر بنياته الموضوعية والفنية– كما أنها تمثل بؤرة الصراع، حيث إن جل الدلالات المعبر عنها إنما تؤسس لهذه الثنائية، سواء أعبَّر الشعراء عن واقعهم الجمعي أو الشخصي، أم انغمسوا في تلمس عواطفهم، أم لاذوا بعيدا عن عالمهم الواقعي؛ لأن الفعل الإبداعي هو في عمقه حركة إنسانية ضد الموت، ولأن الإنسان محاط بما يهدد حياته، فإن شعره يتحول إلى مرآة كاشفة عن ذلك الصراع الماثل في واقعه، والمتمركز في أعماق أعماقه كمحفز دائم نحو البحث عن الخلود.

يقول عبد الله حمادي وهو يستشعر وسائل الخلود عبر الفعل الشعري، الذي تتأسس مهمته في تحفيز الذات الشعرية نحو تحقيق خلودها بإعلاء صوتها، وفق مقومات صالحة لكل زمان ومكان:

أيقهرك الليلُ حتى الثماله؟
وينتهب الصمتُ منك المقالهْ
فَسِرْ بخطى ثابتات الوصولِ
ولا تــتقي بفنــون الضلالــهْ

1) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2 ، 1981 ، ص 08 .

فقبر السعيد...كقبر الغوي
وإن فرق البعض بين الحُثالهْ!
فقبرك مِلك لك فانتشله
إلى حيث شئت حططت رحالهْ [1]

إن مسيرة الشعر هي مسيرة الإنسان في الحياة بين الهدى والضلال، وبين الحرام والحلال، وطريق الخلود هو فعل ذاتي قبل كل شيء، فالذات لن يخلدها سوى فعلها الذاتي النابع من أعماقها، والذي يقودها نحو الخلاص أو الهلاك، إن طريقها هو طريق الوعي بالذات في خصائصها وحضورها وتطلعها، والشعر باعتباره صوتها الداخلي هو الذي يقودها نحو ذلك عبر حركية الصورة، التي تكسر قانون الحركة الخارجية، وتعلي من حركتها الداخلية التي تؤسس بها عالما بديلا، ضد كل مظاهر التكلس والجمود.

إن قيمة الصورة في الشعر الجزائري المعاصر في شقيها الطبيعي والاجتماعي، هي فعل وجود يجمع بين عالمين يمثلان في عمقهما مسيرة الإنسان الأرضية، التي تأرجحت بين عالم الطبيعة والعالم الاجتماعي الذي أنشأه الإنسان، وبه تميز عن بقية الكائنات، بفضل إنتاجه للثقافة، التي تغذى منها الشعر أيضا؛ لأنه في عمقه فعل ثقافي، والشعر الجزائري على مستوى الصورة الثقافية، نجد التراث فيه يمثل المرجع الرئيس، وهو ما برز على مستوى المعجم أيضا، حيث حمل سمات التشبث بالماضي للتعبير عن الحاضر، والذي اِتُّخِذَ مهربا، وتخفيا من الرقابة؛ لأن الصورة تختزل التجربة الحياتية، وتستند على تركيبة وجدانية في تعبيرها عن الواقع والذات[2]، وبغض النظر عن المحمولات الثقافية التي استعان بها الشعراء، فإن الصورة الثقافية قد كشفت لنا التوجه العام للشعراء الجزائريين الذين يميلون إلى المكون التراثي لا العصري ثقافيا، ربما لأهمية التراث في نظرهم، والذي يمثل فضاء خصبا للدلالات، على خلاف مكونات الحاضر التي قد تبدو لهم غير قابلة للتأويل بعد ما دامت تعيش لحظات تكونها، ولكن السؤال الذي يُطرح هل قدر المكون الثقافي العصري في الشعر أن يظل رهين الغفلة إلى أن يصبح من الماضي، وحينها يتحول إلى أيقونة قابلة للتداول؟ ألا يحمل في داخله بذور التأويل والحياة في الحاضر؟

---

1) عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 97 .

2) ماجد قاروط: المعذب في الشعر العربي الحديث، ص 353 .

إن الخلل يقع حسبنا في أهمية الثقافة في حد ذاتها، ففي الراهن هي حبيسة صراعات متعددة، وهو ما يجعل كل مكون ثقافي عصري مشكوكا في أمره، مما يجعل عملية تداوله مقننة وشحيحة، على خلاف المكون التراثي الذي لم يعد مقيدا بالرقيب الذي يقوم بمصادرته، مما يمنحه إمكانية تحوله إلى رمز قابل لتنوع تأويلي، كما أن هذا المكون عادة يبدو قد أُسْتُنْفِدَ تاريخيا، إلا أن أهميته تظل ماثلة خاصة إذا كان مرتبطا بقيم لا تموت، وهو ما يجعله منافسا قويا للمكون الثقافي العصري الذي يظل يعيش لحظات المقارنة بينه وبين المكون التراثي من حيث المشابهة والاختلاف، ومن حيث قدرته على الحلول مكانه، وتبقى الصورة الثقافية جزءا مهما يستطيع من خلاله القارئ اكتشاف الإنسان/الثقافة والوقوف على تمفصلات التاريخ عبرها.

إن عملية التفسير التي قمنا بها على مستوى البنيتين الموضوعية والفنية، قد كشفت لنا عديد السمات الخاصة بقيمة الوعي الشعري الجزائري المعاصر، وأهم مظاهر تبيؤه، كما مكنتنا من تفسير العديد من الظواهر الماثلة في الشعر الجزائري، والتي كانت ذات صلة بالبيئة وبالذات الشاعرة، والتي يمكن استخلاصها في النتائج الآتية:

1-تتحقق أهمية الشعر ودوره في الواقع حينما يتمكن من تجاوز الأفكار النمطية، وخداع تجانس الجماعة، واكتشاف مواطن الصدع التي تقوده إلى تحسس الخطر، ومعرفة مواطن الخلل الحقيقي.

2-طرح البيئة موضوعا في الشعر الجزائري الهدف منه اختبار الذات الشاعرة وإبراز دورها وتخليدها كتابيا.

3-التعبير عن المظاهر السلبية في الواقع عملية خاصة، يقوم بها الشعر في تبيؤه ليتمكن من تحقيق دوره، إذ يوجه الذات الشاعرة نحو التشبع بسلبية الواقع، لتتحول نحو مقاومته بعد الوعي بذاتها وبقدراتها.

4-الوعي الشعري على مستوى البنية السلوكية وعي ذا سمة انفعالية أكثر منها فكرية، ذلك أن جل الأسئلة المقامة ترتبط بمساءلات انفعالية، تبرز حيرة الذات الشاعرة، أو استنكارها، أو مللها، ولا تبرز لديها أسئلة ذات عمق فكري.

5–تكشف البنية الفكرية أن التبيؤ الشعري الجزائري قائم لغاية واحدة هي إثبات دور الذات الشاعرة في واقعها، وهو ما يحيل إلى سمته التي تتجه نحو تحقيق أهداف فردية، إذ بالرغم من التفات الشعراء إلى فاعلية شعرهم وحاجته للحرية، والإشارة إلى دوره في تحقيق الخلاص، ومواجهة الأزمات، إلا أن رؤاهم تتجه نحو تقديم الحلول للذات، وتقل نحو الواقع، وهو ما يبرز الحاجات العميقة للشعراء الجزائريين من أجل تحقيق خلاصهم وحريتهم أولا، ثم الالتفات إلى الواقع الجمعي.

6–التبيؤ الشعري الجزائري يقوم على خاصية المواجهة والمقاومة خاصة على مستوى الرؤى التي استندت على قيم التشبث والتمسك.

7–لغة الشعر في مرجعيتها الطبيعية تحيل إلى حاجات الشعراء، ورغبتهم في تحقيق الأنس والاستقرار والحرية ومعانقة الجمال، أما المرجعية البشرية فقد أظهرت إلى جانب مظاهر الواقع، رغبتهم في ترسيخ أدوارهم داخل المجتمع، وهو ما دعمه العنصر المكاني البارز عبر الفضاء المديني، الذي كثيرا ما يجعله الشعراء مهربا، أو مآلا يعودون إليه بعد الهروب لتفعيل حضورهم.

8–الوعي الشعري الجزائري ذا سمات خاصة أبانتها النصوص الشعرية، من أهمها أنه متطلع نحو الحرية والتجديد والتغيير، وحركته تتجه نحو تلمس مظاهر الموت والسكون، ثم تجاوزها نحو البحث عن مظاهر الحياة والحركة والخلود، كما أنه وعي يسير باتجاه تجاوز كل القضايا التي يمكنها أن تكون عامل تهديد، والاحتفاء بالمقومات التي تعمق من عملية بحثه عن الخلود، وهو ما يجعله متجاوزا للمكونات الإثنية والعرقية، ومرتبطا بالمقومات التراثية دون العصرية، وتجاوز الخوض في مسائل الثوابت وفي الأمور التي لا تحمل في داخلها خطرا.

9– تتبع حركة الوعي الشعري تقود إلى كشف سمات الذات الشاعرة، والتي تعيش أزمة عميقة في الواقع، وتعجز عن تشكيل فاعليتها في الحاضر، كما أنها تحس بالتشتت وعدم الاستقرار، وهو ما يدفعها إلى الهروب رمزيا من جهة، وإلى مقاومة أشكال الانهيار والموت بإعلاء الصوت الشعري المستشرِف من جهة.

10-حركة التبيؤ الشعري الجزائري بدأت بوعي الذات لذاتها، وإدراك واقعها عبر رصد أهم المهددات فيه، ثم تفعيل دورها تجاه الواقع عبر كشف سماتها النفسية، ثم إنشاء رد الفعل الذي يتدعم بالرؤى، وهذه الحركة تكشف سمة الوعي الشعري الذي يبدو من جهة متغلغلا في الواقع، غير مستكين له، ويائس منه من جهة، وهو ما يدفعه إلى مقاومة أشكال الموت بالبحث عن الحياة في المستقبل.

التبيؤ الشعري الجزائري المعاصر وسؤال الأخلقة

***سؤال الأخلقة وتصورات المقاربة البنيوية التكوينية:**

إن ما يمكن الوصول إليه من خلال ما تم رصده على مستوى بنية الفهم والتفسير، أن البيئة في الشعر تشكلتْ باعتبارها موضوعة دالة على خاصيتي التأثر والتأثير، والتي تجسدت عبر مكونات عديدة موضوعية، وفنية أبانت عن سمة موضوعة البيئة، ودلالاتها، ورمزيتها في المتن الشعري الجزائري المعاصر، كما أبانت لنا عن طبيعة الوعي الشعري المجسد لها، والذي شكل للبيئة رمزيتها الخاصة، تبعا لوعي الذات الشاعرة الجزائرية بنفسها، وببيئتها، وبفعلها الإبداعي، حيث تقابل البيئة في الشعر الجزائري المعاصر باعتبارها أيقونة، دلالتي الموت والحياة، والتي تجسدت عبر مكونات موضوعية عديدة أبانتها البنية الواقعية، والنفسية، والسلوكية، والفكرية، ومكونات فنية أبانتها البنية المعجمية، والتصويرية، والتي تمثل وجها من وجوه الحضور الوجودي للذات الشاعرة، حيث إن حضورها الأيقوني في الشعر هو في بنيته السطحية يشير إلى الواقع الطبيعي والبشري، لكنه في البنية العميقة يحيل إلى قيمة الذات ووجودها.

إن البيئة في الشعر لم تتجسد إلا من حيث كونها وعيا موضوعيا وفنيا، سعى من خلاله الشعراء إلى طرح البيئة باعتبارها موضوعة، لا مجرد مكونات وإحالات إلى عالم خارجي، وهذا الطرح الذي تشكل عبر وعي موضوعي، لا تتأسس من خلاله البيئة في شكلها الخارجي، أو فعلها التأثيري على الذات الشاعرة؛ لأن وجودها في النص الشعري له غايات أخرى، وهو إبراز فاعلية الذات الشاعرة فيها، ذلك أن الشعراء لا يطرحون البيئة موضوعة، إلا ليبرزوا محيطهم ووضعهم داخل ذلك المحيط، أو وضع الجماعة عامة،

حيث إن تشكيل البيئة في الشعر هو وسيلة لإبراز ماهية الذات، ودورها في الحاضر والمستقبل، ذلك أن كل سلوك بشري هو محاولة لتقديم جواب دلالي على موقف معين، غايته خلق توازن بين الذات الفاعلة، وموضوع الفعل[1]، ولذلك فالبيئة لا تنبني فقط باعتبارها مجموعة من المظاهر السياسية، والاجتماعية، والثقافية، والطبيعية، بل إن الشعراء لا يقدمونها كاملة في شعرهم، إنما يلتقطون أجزاء منها ليبرزوا موقعهم فيها، أو موقع الإنسان عامة..لذلك تتشكل البيئة إلى جانب مجموعة المظاهر، في شكل مؤثر على الذات الشاعرة التي تتمظهر وفق أطر نفسية خاصة نابعة من أثر البيئة الواقعية، وفي شكل ردة فعل سلوكية وفكرية، ذلك أن البيئة لا تتشكل إلا بالعناصر الموجودة فيها، ونوع العلاقات وفاعلية التأثير والتأثر فيها، لذلك فالبيئة في الشعر إنما هي في عمقها إحالة إلى موضع الذات، التي تختار نوعا من المظاهر لطرحها في النص الشعري، وإبراز أثر ذلك عليها، ثم إظهار ردة فعلها إزاء تلك المؤثرات، فالنص الشعري هو أداة من الأدوات التي تُشهرها الذات من أجل تطويع البيئة، ومقاومة أخطارها، ولذلك نجد الشاعر الجزائري لا يلتفت إلا إلى المظاهر الدالة على الخطر، والفساد، والانهيار، ليبحث من خلالها عن موقعه عبر رصد أشكاله النفسية، ثم إبراز ردة فعله، ومنها فاعليته، فتصير البيئة في الشعر هي بمثابة مرآة دالة على الذات في مشاعرها، وسلوكها، وتفكيرها.

إن إبراز ردة الفعل في الشعر إزاء البيئة، يمثل أمرا عاديا، ذلك أن البيئة لا تتمظهر في الشعر إلا باعتبارها مؤثرا ومتأثرا، فاعلا ومنفعلا، والشاعر باعتباره عنصرا من عناصرها، فإنه ملزم بالتبيؤ معها، وإدراك آثارها عليه عبر وعيه الذاتي، ثم تأسيس أشكال تأثيره عليها عبر وعيه الفكري، والسلوكي، والذي يتخذ مظاهر متعددة.

إن الوعي السلوكي يمثل شكلا من أشكال التأثر والتأثير، فالشاعر بفعل البيئة تكون له ردة فعل خاصة يسعى من خلالها إلى مقاومة الانهيار، والخراب، والموت، ويعد فعله السلوكي نابعا عن الوعي الانفعالي الذي يتشكل من مجموعة انفعالات مقاوِمة أو مستسلمة، إلا أن الأهم في فعل الذات هو ردة فعلها الفكرية، أي حينما تتجاوز استعمال وعيها السلوكي إلى استعمال وعيها الفكري، من خلال إقامة مجموعة تصورات ورؤى إزاء ما تلاحظه في بيئتها، والتأثيرُ في البيئة بمجموعة رؤى وأطروحات لا يمر إلا عبر إدراك

1) محمد نديم خشفة: تأصيل النص (المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان)، ص 57 .

الذات الشاعرة لذاتها، وأدواتها التي تملكها، وهذا ما تبرزه البنية الفكرية التي تتبني على رؤى إزاء البيئة، وإزاء الذات، وإزاء الكتابة مع تفاوت في الطرح طبعا، وما لاحظتُه على الشعر الجزائري المعاصر من حيث الوعي الفكري القائم في النصوص، أن أغلب الشعراء يقيمون وعيهم هذا على الوعي الأخلاقي، الذي يتأمل البيئة، ويقف على القيم الإنسانية الغائبة، ويحاول عبر الرؤى الإشارة إليها، والتأكيد على أنها الغائب المهم الذي يجب استرجاعه لتحقيق التوازن داخل البيئة، فنجدهم يدعون إلى المحبة والتعاون والسلام...، كما نجدهم من ناحية أخرى يحضون على قيم معينة ذات بعد أخلاقي، كالتضحية، والمقاومة..وهاته القيم أثناء طرحها، إما يتركونها عامة، أو يحيلونها إلى الدين باعتباره مُشرِّعا أخلاقيا، ومن غير هذا لا نجد أشكالا أخرى من الوعي التي تشكل الوعي الفكري عامة، فهم لا يُظهرون بعمق وعيهم السياسي أو الاجتماعي أو الثقافي أو الفلسفي، إلا على مستوى وصف الواقع، وإنما منطلقهم غالبا الوعي الأخلاقي، كما أننا لا نجد لديهم أي طرح لحلول أو بدائل، فهم يكتفون برصد الغائب الأخلاقي جاعلين الأخلاق هي المقوم الرئيس.

أما من ناحية الرؤى إزاء الذات والكتابة، فهي رؤى تتقاطع في النظر إلى الذات والكتابة، باعتبارهما مُخَلِّصَيْن للبيئة من انهيارها، ولهما القدرة التأثيرية لتحقيق ما هو غائب، ونقصد بها القيم الإنسانية الغائبة، وبذلك نستطيع القول إن الشعر الجزائري شعر قِيمي أخلاقي في تبيؤه مع البيئة؛ لأنه يحيل إلى مختلف الإشكاليات القائمة وإن ربطها بالسياسة إلى البعد الأخلاقي الغائب، وهو ما يكشف طبيعة الوعي الشعري الجزائري الذي يمارس دورا أخلاقيا وجماليا، ويشكل ذلك ماهيته الخاصة في الوجود، وهذا التشبث بالبعد الأخلاقي هو ما يطرح سؤال الأخلقة في الشعر، فهل الوعي الشعري الجزائري هو فعل شعرنة للأخلاق؟ أم هل هو فعل أخلقة معينة ذات مرجعية خاصة؟ وأي من الفعلين يخدم النص الشعري، ويؤسس لحضوره وتبيؤه؟

إن الإجابة عن مجموع الإشكاليات يقودنا إلى تتبع الوعي الأخلاقي في الشعر الجزائري عبر خلاصة عامة، تكونت عناصرها مما تم كشفه على مستوى بنيتي الفهم والتفسير، ذلك الوعي الذي يؤسس لرؤيا عالم خاصة، لها مميزاتها وخصائصها النابعة من

خصوصيات البيئة الجزائرية، وخصوصية الشعر فيها، حيث تعمل على تأسيس حلولها الاستشرافية، التي تتبني على مجموعة قيم خاصة تبرز فيما يأتي:

تتنوع رؤى الشعراء الجزائريين انطلاقا من المرجعية التي يؤسسون منها نظرتهم الأخلاقية، حيث ينبني الوعي الشعري لديهم على البعد الأخلاقي، الذي قاموا من خلاله برصد أخطر المظاهر تأثيرا على الوجود، بالإشارة إلى غياب عديد القيم التي تؤسس لتماسك المجتمع، ثم من خلال الدعوة إلى إعادة استنبات القيم الغائبة عبر رؤاهم الخاصة تجاه الذات والشعر والبيئة، وحتى إن كان أغلب الشعر يحيل الانهيارات إلى السياسة، فإنه في العمق يحيل إلى غياب الجانب الأخلاقي لدى السلطة في التعامل مع الأفراد، ولطرح الحلول نجد لكل شاعر وجهته الخاصة، ومنظوره المختلف، إلا إنهم يتقاسمون رؤية واحدة، وهي التأكيد على أن استعادة القيم الأخلاقية في المجتمع، وتصحيح مساره يكون عبر الإرادة الذاتية الداخلية، ولن يكون للمؤثرات الخارجية أي دور، إذا لم تمتلك كل ذات إرادة التغيير، واستنبات الأخلاق من جديد، وحتى إن حدث التغيير بالقوة، فإنه سيعمق من الهوة، وسيعمق من غياب الأخلاق، وهذا ما يبدو قد حصل مع أزمة الإرهاب الذي نتج عن محاولة تغيير قسرية عنيفة، ومحاولة استنبات قيم معينة في المجتمع عن طريق الضغط، فكان المصير الدخول في دوامة عنف رهيبة، وافتقاد مميت لما تبقى من القيم، وإذا كان الشعراء لم يُعبِّروا مباشرة عن هذا، إلا أن نظرتهم تجاه السلطة، وحلولهم التي تتسم بالبعد الأخلاقي، يكشف مدى إدراكهم للعوامل المسببة لانهيار الوضع، وتهديد المجتمع بالتفكك، ونذكر باختصار أهم الشعراء الذين تنبهوا لأهمية الأخلاق في تحقيق التوازن في البيئة، وقدموا حلولهم الرؤيوية التي اتسمت بالتنبيه إلى أهمية الحل الأخلاقي:

*** عبد الله العشي وياسين بن عبيد:**

يؤكد هذان الشاعران على أن تخليص الذات من انتكاساتها، يكون عبر التصوف الذي يخلصها من أدران الواقع، ويجعلها حرة من قيود الجسد والشهوة، ويحيلها إلى حرية أفضل، هي حرية الروح المحلقة نحو المطلق، وهما بذلك يؤكدان على قيمة الزهد التي تجعل الذوات تستبدل شهواتها بما هو أنفع لها، عبر دعوتهما إلى تحقيق اغتسال عميق.

*** عز الدين ميهوبي:**

أكد هذا الشاعر على دور الذات في التغيير الفردي والجماعي، محيلا إلى البعد الأخلاقي الغائب، والذي بسبب غيابه يتسم الواقع بالانهيار والفساد والتأزم، فالمشكلة الحاضرة حسبه هي مشكلة أخلاقية لا معرفية، مصرا على أن استرجاع التوازن يكون بفضل الإرادة الذاتية، التي لولا إرادتها لا يمكن للاستقرار أن يتجسد في الواقع، مبرزا أن أول دور لابد للذات الانطلاق منه، هو التمسك بالثوابت، والتي من أهمها الدين والوطن.

*** حسين زيدان:**

يربط هذا الشاعر البعد الأخلاقي بالإرادة الذاتية، محيلا إلى التاريخ لتبرير تصوره، إذ يرى أن الدين على أهميته في ضبط القيمة الأخلاقية، لا يكون رادعا للذات، ولا يمكنه تحقيق التغيير للشعوب، إذا لم تمتلك هذه الأخيرة الرغبة العميقة، والملحة لتحقيق التغيير، ولم تكن لها إرادة واعية بقيمها الأخلاقية، وسيكون الدين مجرد واجهة لا غير، مذكرا الشعب الجزائري بحاله مع الروم والوندال، وكيف حاربهم وصمد في وجوههم، وهو لم يعرف الإسلام بعد، وظل متماسكا لوجود قيم خاصة، مؤكدا من خلال ذلك على أن تماسك المجتمع، لا يكون بفضل الدين فقط رغم أهميته، بل بوجود قيم داخلية أيضا تستنبتها الذوات في داخلها، وتحافظ عليها، وتدافع عنها، وبفضلها تحقق توازنها.

*** ربيعة جلطي وزينب الأعوج:**

تنطلق الشاعرتان من رؤية خاصة في تقديم حلولهما للبيئة، حيث تستندان على المقارنة بين وضع الرجال والنساء، لتصلا إلى تحقيق بديل ترياه مناسبا، ومهما في تحقيق التماسك الداخلي للذات الجماعية، والمتمثل في تكوين وعي متوازن يعامل جميع فئات المجتمع بالمعيار ذاته، دون التقليل من شأن أي فئة على حساب فئات أخرى.

*** عثمان لوصيف:**

يستند هذا الشاعر على البعد الإيكولوجي، حيث يرى أن تحقيق الاستقرار يكون بالعودة إلى الطبيعة، والنظر في مشاكلها، وتخليصها من تبعات السلوك البشري، والبحث داخلها عن قيم جديدة تخلص المجتمع من الانهيار، وهو يؤكد بذلك عن دور الذات الواحدة في تحقيق التوازن إذا ما آمنت بقيمة الطبيعة، ونظرة الشاعر هنا هي نظرة كلية لا تؤمن بتحقيق التوازن، إلا من خلال جميع الأطراف المكونة للبيئة طبيعية وبشرية، ولذلك يلفت

إلى مشاكل الطبيعة التي هي في عمقها ناتجة عن السلوك البشري، الذي لابد له من التغير نحو الأفضل، وهذا التغيير يبدأ حتما من الطبيعة.

*** علي ملاحي:**

يؤكد هذا الشاعر على مقوميْن ثابتين لتحقيق التوازن في بيئته البشرية، وهما الدين والوطن، اللذين يحفظان الهوية الجماعية، ويحققان الاستقرار عبر التشبث بهما، وتجسيدهما في الواقع عبر أشكال الوعي، والسلوك، والعلاقات، لتجاوز المحن ومقاومة أشكال الموت، خاصة موت القيم.

*** عبد الله حمادي:**

يشير بعمق هذا الشاعر إلى أهمية التاريخ كقيمة تبقى صالحة لتحقيق الاستقرار والرقي، إذا ما تمتْ قراءته قراءة مُعتبِرة تستعيد عناصر القوة الحضارية، والتي من بينها عنصر الأخلاق الذي يتجسد عبر أنماط متعددة، لابد من إعادة تنشئتها في الحاضر العربي والجزائري، والتي يكون منطلقها قيمة المحبة (محبة الوطن، الدين، الذات، الهوية،...)

*** يوسف وغليسي:**

يؤكد هذا الشاعر على قيم متعددة من أهمها التاريخ، عبر إعادة استحضار قيمه المثلى في البناء، كما يشير إلى دور الذات في تحقيق التوازن، وذلك حينما تتجاوز ذاتها إلى متطلبات الذات الجماعية، عبر سلوك عميق أساسه المحبة الجماعية لا الفردية.

*** عبد الحميد شكيل:**

يؤكد على أهمية الحاضر بمختلف مكوناته، منطلقا من قيمة المكان في حضوره، وعناصره في تحقيق الوجود الذاتي، الذي يحقق الوجود الجمعي، بفضل استعادته لقيمه في الحاضر، وتحقيق توازنه داخل بيئته، والشعر بذلك ملزم بالتغلغل في نطاقه الجغرافي والتاريخي لتفعيل دوره.

إن البعد الأخلاقي في الشعر الجزائري بُعْدٌ متنوع من حيث القيم والعناصر المكونة له، والتي ارتبطت بالدين والوطن والهوية والذات، عبر تأسيس مجموعة قيم خاصة صالحة في كل زمان ومكان مثل المحبة والتضحية والمقاومة والزهد..، وهذا البعد يثير في عمقه قضية شعرنة الأخلاق وأخلقة الشعر؛ لأن البيئة في الشعر لم تمتثل إلا من هذه الناحية التي تبحث في الغائب الأخلاقي، ولأن الشعر لا تتحقق ماهيته إلا من خلال شعريته سواء

ارتبطت بوظيفته أو طبيعته، فإن موضوع الوعي الأخلاقي يؤسس إشكالياته داخل النص الشعري بنوع من التعقيد، ومهمة النقد في نظرنا أن يدرك مسيرة الشعر من هذه الناحية، ليقف على ماهيته التي تتغير حتما من عصر لآخر، والناظر في الشعر الجزائري يجده شعرا قيميا؛ لأنه يؤسس رؤاه على مجموع قيم أخلاقية إما بالبحث عنها في الواقع، أو بالحض على إعادة استنباتها، بغض النظر عن تلك الرؤى إن كانت موجهة نحو البيئة أو الذات أو الكتابة، وهو ما يبين أن هذا الشعر يؤسس لأخلقة خاصة، سواء أكانت تستند على مرجعيات أم لا، إلا أن هذه الأخلقة تبدو مقننة؛ لأن أغلب الشعراء لم يؤسسوها على توجه فكري أو مذهبي معين عدا من كانت له ميول صوفية أو إسلامية واضحة، أما البقية فأسسوا للأخلقة انطلاقا من رؤى ذاتية خاصة، وهو ما يبرز انفصال الشعر الجزائري عن فضاء المرجعيات الفكرية تراثية كانت أم معاصرة، ولذلك تبقى أخلقة الشعر الجزائري غير مكتملة؛ لأن الوعي الأخلاقي فيه وعيٌ متشكلٌ ذاتيا وليس تابعا لحركة فكرية معينة، وهذا ما يحيلنا للتساؤل عن قضية شعرنة الأخلاق، ذلك أن المكونات والمحمولات الدلالية في الشعر تأخذ طريقا مغايرا عبر خصائص اللغة الشعرية التي تؤسس لها عالما جديدا، وهو ما تحقق فعلا في الشعر الجزائري، من خلال البنية الموضوعية والفنية التي أقام من خلالهما الشعراء عديد القيم، وقليلة تلك الأشكال المباشرة والسطحية التي تحيل إلى قيمة معينة دون شعرنتها، ولذلك نستطيع القول إن الشعر الجزائري يؤسس للأخلقة عبر شعرنتها، إلا أن أخلقته مقننة حيث لا تمثل لوحدها بؤرة فعله الوجودي؛ لأنها لا تتأسس داخله منفردة بل مصحوبة بحاجات أخرى نفسية وفكرية وتاريخية وحضارية، تمثل الأخلاق جزءا منها.

إن سؤال الأخلقة الذي اقتضته سمة الوعي الشعري الجزائري، وهو يحقق تبيؤه على الغائب الأخلاقي، قادنا إلى استخلاص مجموعة نتائج تمثل جوابا عن إشكالية طبيعة الوعي الشعري هل هو فعل شعرنة للأخلاق؟ أم فعل خاضع للأخلاق؟ وعن أهمية الفعلين، أيهما يؤسس للشعر حضوره وتبيؤه؟ والتي كان من أهمها:

1-الوعي الشعري الجزائري في تبيؤه يقوم على البعد الأخلاقي، ويدعو إلى تفعيل مجموعة قيم تحيل إلى الدين والوطن والهوية والذات، ومهمة النقد هي التفاعل والبحث عن

تمظهرات البعد الأخلاقي، وتتبع مسيرة الشعر من هذه الناحية ليتمكن من الوقوف على ماهيته، وخصائصه التي تتغير من عصر لآخر.

2-الوعي الأخلاقي عامة في الشعر الجزائري منفصل عن المرجعيات الفكرية تراثية كانت أم معاصرة، وهو يتشكل ذاتيا عبر رؤى فردية للشعراء، ذلك ما يقودنا إلى اكتشاف سمة الوعي الشعري الذي يمارس شعرنته للأخلاق بطريقة خاصة، حيث ينفتح الوعي الأخلاقي لديه على حاجات نفسية وفكرية وتاريخية وحضارية، إلا أن مهمته لا تخضع للأخلقة، فهو لا يعتمد على مرجعيات محددة يستدعيها باستمرار لتفعيل وعيه الأخلاقي، إنما ينفتح على مختلف القيم، ويحولها إلى بعده الذاتي الخاص.

3-نستطيع القول إن شعرنة الأخلاق وأخلقة الشعر، كلاهما فعلان مهمان في الشعر، ولا يحدان من قيمته ودوره بشرط أن يكون ذلك وفق حركة متوازنة، إذ أن دور الشعر ورغبته في تفعيل حضوره في البيئة، يستدعي منه الارتباط بمكونات الوعي الأخلاقي، الذي يقوده إلى مراقبة الواقع والحكم عليه، ولأن لكل أمة أدواتها الخاصة ماديا ومعنويا في تحقيق الاستقرار والتوازن، فإن الشعر الذي يمثل وسيلة من وسائل التفعيل الحضاري، يكون لزاما عليه الاستناد على مرجعيات خاصة لتحقيق الأخلقة، وهو ما يقود إلى التفاعل مع مرجعيات دينية وفكرية وتاريخية متعددة، إلا أن سمة الشعرية فيه تستدعي أن لا يهضم سماته الخاصة حتى لا يتحول إلى وثيقة سياسية أو اجتماعية أو تاريخية، وهو ما يقوده إلى القيام بشعرنة خاصة للقيم الأخلاقية، وبذلك يحقق لفعله الحضاري التوازن من حيث الحفاظ على مقومات بيئته، وعلى مقوماته الإبداعية.

إن سمة الشعر الجزائري في تبيؤه، والذي تأسس على القيمة الأخلاقية، يثير الأسئلة عن كيفيات تدارسه، هل نكتفي بما تم اكتشافه عبر بنيتي الفهم والتفسير من خلال المقاربة البنيوية التكوينية، التي قاربنا بها البيئة موضوعيا وفنيا، ووقفنا على أهم تشكلاتها ومظاهر التبيؤ الحاصلة؟ وهل يكفي هذا لدراسة البيئة في الشعر، أم أننا نكون بحاجة إلى تجربة تصور آخر ينطلق عبر خط عكسي لخط المقاربة البنيوية التكوينية؟ بحيث بدل أن نبحث عن كيفيات تشكل الأخلقة في الشعر أثناء عملية تبيؤه، ننطلق من أخلقة خاصة مقننة بتصورات معينة، ونبحث عنها داخل النص الشعري، والتي نفترض أنها تحيلنا إلى نقائص

الأخلقة في الشعر، وتكشف لنا أمورا لم نستطع فهمها على مستوى المقاربة البنيوية التكوينية.

إن أهمية المقاربة البنيوية التكوينية تتمثل في ما أتاحته لنا من مستويات، مكنتنا من تحديد عديد البنيات الدالة الموضوعية والفنية، والتي جعلتنا نقف على أهم خصائص الوعي الشعري الجزائري، ومعرفة أشكال تبيؤه، ومعنى البيئة في النص الشعري من حيث آثارها فيه، وأثر الوعي الشعري فيها، فكان لبنية الفهم دور في إبراز مكونات المتن الشعري الجزائري المتعلقة بموضوعة البيئة داخل النص، والتي تمظهرت موضوعيا وفنيا بأشكال متنوعة واقعية، ونفسية، وسلوكية، وفكرية، ومعجمية، وتصويرية، والتي أسهمت جميعا في إرساء بنى دالة مشتركة بين الشعراء الجزائريين المعاصرين، والتي حاولنا مقاربتها عبر بنية التفسير من خلال البحث عن آثار البيئة الخارجية في النص الشعري، وطرائق تَبَيُّؤ هذا الأخير مع مكونات البيئة المادية والمعنوية في شقيها الطبيعي والبشري، حيث وجدنا أن موضوعة البيئة في الشعر الجزائري لم تكن ظاهرة انعكاسية لما هو موجود في الواقع الخارجي، بل تمثلت في كونها مظهرا من مظاهر الوعي الذي جسده الشعر بأشكال مختلفة، ارتبطت بغايات متعددة كان منطلقها الذات الشاعرة، وهي تتعمق في واقعها بالفعل الإبداعي، سعيا منها في تحقيق ذاتها وحضورها، ومقاومة ما يحد من حريتها عبر تفعيل وعيها الذاتي في شقه الواقعي والنفسي والسلوكي والفكري، من أجل تمكين ذاتها من أداء دورها في بيئتها، وكانت هذه الأخيرة في المتن الشعري الجزائري أيقونة رمزية حملت عديد الدلالات، التي ارتبطت بالواقع المعيش، وبوضعية الذات النفسية والسلوكية والفكرية، وكانت أيضا مفتاحا مهما لفهم الواقع من جهة، ولفهم حركة الذات في الواقع من جهة، بفضل وعيها الشعري الذي جسدته من خلال تجربتها الإبداعية، إلا أن هذه المقاربة التي استندنا فيها على بعض الإجراءات البنيوية التكوينية، والتي لا ننكر أهميتها، لم تُسعفنا كلية في الوقوف على بعض السمات التي تميزت بها موضوعة البيئة في الشعر الجزائري، والتي بدت لنا عملية تفسيرها منقوصة، وبالرغم من أنها أحالتنا إلى تحديد البنيات الدالة في الشعر الجزائري، وساهمت في تزويدنا بأهم مظاهر تجليات البيئة داخل النصوص الشعرية، وأشكال التبيؤ الشعري القائمة، وقادتنا إلى الوقوف على بعض التفسيرات المتعلقة بوجود سمات دون أخرى، إلا أنها بدت غير كاملة، خاصة من ناحية

معرفة أسباب وجود تلك السمات، وغياب أخرى، مما جعلنا نتطلع إلى أفق مغاير لاستكمال التفسير، عبر ما يعرف بالمقاربة الإيكولوجية، التي لا تمثل مقاربة مضادة للبنيوية التكوينية، ولكننا لمسنا فيها إمكانيات تأويلية مختلفة تسعفنا على معرفة ما خفي من سمات، وتعيننا على تأويل بعض ما التبس علينا ضمن بنيتي الفهم والتفسير، كما أنها تمكننا من تجربة سبيل مغاير في النظر للنص الشعري، انطلاقا من موضوعة البيئة، نتيجة تصوراتها المختلفة في النظر للذات وللبيئة وللكتابة.

***سؤال الأخلقة وتصورات المقاربة الإيكولوجية:**

إن ما سبق طرحه حول موضوعة البيئة في الشعر الجزائري المعاصر، والتي تمظهرت موضوعيا وفنيا، كان نابعا من النص الشعري دون غيره، سواء على مستوى الفهم أو التفسير، حيث لم تخضع تلك الموضوعة لأي تصور خارجي تم إقحامه عليها، وإنما تم تحديد المقاربة المناسبة لها، وهي البنيوية التكوينية انطلاقا مما أبرزه المتن الشعري حول موضوعة البيئة؛ لأن لكل نص أدواته الخاصة التي تحدد طبيعة النظر إليه نقديا، وقد أبانت النصوص الشعرية عن أوجه شبه واختلاف من حيث طرح موضوعة البيئة، ولم نحكم لصالح نص دون آخر، وإنما نظرنا إليها نظرة سواء، لنتمكن من كشف خصوصية النص الشعري الجزائري في إطاره تبيؤه الخاص والعام، مما جعلنا نقف على عديد الخصائص الموضوعية والفنية.

وإذا كانت المقاربة البنيوية التكوينية قد بدت محايثة؛ لأنها لم تخرج عن إطار النص الشعري، وما يحويه من بنيات، فإن المقاربة الإيكولوجية تسير وفق خط مختلف عن خط البنيوية التكوينية، وإن كانت تنطلق المنطلق ذاته من حيث كشف خصوصية النص في مكوناته الداخلية، إلا أنها تواصل مسيرتها لإحاطة النص بتصورها الخاص، واستنادنا على المقاربتين هو ناتج عن دوافع وغايات حَرَّكَتْنَا إزاء موضوعة البيئة، كنا قد أشرنا إليها سابقا، تتعلق بعدم استكمال تحديد مفهوم البيئة في الشعر، خاصة وأننا وقفنا على كونه بنية دالة تحيل إلى الذات الشاعرة، وهي تؤسس لتبيؤها المقنن بالبعد الأخلاقي سواء في

تأثره أو تأثيره، والذي أثار تساؤلاتنا حول كيفية تدارس هذه الموضوعة داخل النص الشعري، هل يتم ذلك من خلال التعمق في مكونات النص الداخلية عبر الكشف عن تمظهراتها، سواء أحيلت بعد ذلك إلى العالم الخارجي أم لا؟ أم يتم تحديد مكونات البيئة الخارجية، ثم البحث عنها داخل النص؟ وهل تدارس موضوعة البيئة يتم دون تصورات قبلية؟ أم الأفضل تدارسها انطلاقا من تصورات خاصة يتم إخضاع النص الشعري لها؟

لقد ساعدتنا المقاربة التكوينية على بيان أهمية دراسة موضوعة البيئة انطلاقا من البنية الداخلية للنص الشعري، من حيث جعل هذا الأخير يكشف عن ذاته، ويولد من داخله أدواته الخاصة والمناسبة، والتي قادتنا إلى تحديد موضوعة البيئة داخله في حضورها وخصائصها، عبر البحث في أنماط الوعي التي يبرزها النص الشعري، لتؤسس من خلالها موضوع دراستها، دون أن يكون لها دور في الحكم على توجه ذلك الوعي.

إنه برغم أهمية هذا المعطى يبقى الإشكال ماثلا حول الخيار الثاني، الذي يتم من خلاله دراسة البيئة انطلاقا من تصورات قبلية، هل بإمكانه فعلا تدارس البيئة بشكل أفضل، وهل له القدرة على كشف المظاهر التي لم تستطع المقاربة البنيوية التكوينية الوصول إليها، وما أهمية الحكم على موضوعة البيئة في الشعر وفقا لتصورات قبلية؟ وهو ما نسعى إلى القيام به عبر المقاربة الإيكولوجية، التي نُخضع من خلالها النص أثناء قراءته إلى تصور إيكولوجي خاص، يتم من خلاله البحث عن ملامح البيئة في النص مع إخضاعها للتصور المذكور، أي أن المقاربة البنيوية التكوينية تنطلق من الداخل نحو الخارج، والمقاربة الإيكولوجية تنطلق من الخارج إلى الداخل، وهذه الأخيرة لا تعني الإلمام بالظروف الخارجية المحيطة بنشأة النص، للبحث عنها داخله، وإنما المقصود بالخارج مجموعة من التصورات والخطابات الخاصة بالفكر الإيكولوجي، والتي يتم البحث عنها داخل النص، وتتشكل رؤية المقاربتين وفق المخطط الآتي:

المقاربة البنيوية التكوينية:

الداخل(النص) ⟵ الخارج (البيئة)

المقاربة الإيكولوجية:

الخارج(التصور الثقافي) ⟵ الداخل(النص)

لقد ارتأينا الاستناد على تصور فلسفي منبعه علم الإيكولوجيا، والذي يُعَدُّ من أحدث الاتجاهات التي كونتْ أطروحاتها ومقولاتها، وأفردتها لموضوع البيئة فقط، على خلاف العديد من الأطروحات السابقة له، والتي جعلت من البيئة عنصرا جزئيا فيها، والانطلاق من هذا التصور لا يعني ترويجنا له، أو تدعيم مقولاته، وإنما الهدف هو إبراز أهمية موضوعة البيئة في النص الشعري، والوقوف على السبيل الصحيح في دراستها موضوعيا وجماليا، هل يكون من داخل النص نحو خارجه أم العكس؟ أم من خلال الموازنة بينهما؟ وهل القراءة النقدية الصحيحة هي تلك التي تبحث عن موضوعة البيئة داخل النص، ومن ثم تقف على أشكال تبيؤ الشعراء، وأثر البيئة في ذواتهم، وفي إبداعهم؟ أم هي تلك القراءة التي تتبنى تصورا خاصا دينيا، أو أخلاقيا، أو فلسفيا،..إلخ، وبذلك تُخضع النص لمحك تلك التصورات؟ وهل النص الشعري بحاجة إلى نقد يُبنى على مجموع تصورات خاصة؟ أم هو بحاجة إلى نقد يبني تصوراته انطلاقا من مكونات النص؟

إنها إشكالات عديدة ومهمة نأمل الإجابة عنها من خلال ربط النص الشعري الجزائري بتصور خاص، نحاول عبره الوقوف على أهمية موضوعة البيئة، والوصول إلى آليات منهجية خاصة للكشف عنها، ونلفت الانتباه فقط إلى أننا سنستند على جميع البنيات الدالة التي كشفتْ عنها المقاربة البنيوية التكوينية، حتى لا نقع في تكرار النماذج، حيث سننطلق مباشرة في تفسيرها تفسيرا ثانيا، مدعما للتفسير البنيوي التكويني الذي مر بنا في الصفحات السابقة، عبْر مفاهيم إيكولوجية تعيد قراءة ما تم قراءته سابقا عن موضوعة البيئة موضوعيا وفنيا.

إذا كان الفكر الإيكولوجي يجعل من البيئة قضية هامة لا مجرد وسط حيوي يحوي عديد العناصر، ويقوم على مجموع تفاعلات، فإن المقاربة النقدية الإيكولوجية تسعى إلى البحث عن البيئة داخل المتن الشعري انطلاقا من كونها قضية، والمقصود بالبيئة في الفكر الإيكولوجي (الطبيعة)، فهو يحتفي بها باعتبارها المنطلق الرئيس لحياة الكائنات، وينظر بعمق إلى علاقة الإنسان بها، تلك العلاقة التي تضبط حياة الطبيعة وحضورها، وإذا عدنا إلى بنيتي الفهم والتفسير، وأردنا إعادة قراءتهما وفق المقاربة الإيكولوجية، فإننا نقف على عديد التفسيرات التي تدعم ما توصلنا إليه سابقا ضمن البنى الدالة موضوعية كانت أم فنية، والتي تتأسس على مجموعة مفاهيم تقدمها فروع الإيكولوجيا في نظرتها للعالم، مثل

الإيكولوجيا الاجتماعية والعميقة، باعتبارهما من الفروع التي تبحث في علاقة الإنسان بالبيئة بغض النظر عن دوافعهما، ذلك أن الإيكولوجيا الاجتماعية غايتها معرفة أسباب المشكلات المطروحة على مستوى البيئة، انطلاقا من بحثها في علاقة الإنسان بها، أما الإيكولوجيا العميقة فإنها تتجاوز ذلك إلى محاولة تصحيح مسار الوعي العام للبشرية تجاه البيئة، وتفعيل علاقة الإنسان بمحيطه وفق منظور أخلاقي خاص.

إن الوعي الشعري الجزائري المعاصر وهو يتفاعل مع البيئة، ويحقق تبيؤه الخاص عبر عمليات متعددة المستويات، قد أبان عن مجموع بنيات برزت على مستوى المتن الشعري باعتبارها ظواهر مشتركة بين الشعراء، مثلتْ مظهرا عاما من مظاهر تبيؤهم، حيث برز من أهمها اهتمامهم الشديد برصد المظاهر السلبية التي لها أثر في واقعهم، ومن بينها مظاهرهم النفسية، والتي ارتبطت في حضورها الجمعي في الواقع المعيش بالعملية السياسية، التي أحاطها الشعراء بمجموعة موصوفات تحيل إلى أثرها في الواقع من حيث الدفع به إلى الانهيار والتأزم، وبالرغم من أن الشعراء قد التفتوا إلى الواقع الجمعي، إلا أنهم حصروا أسباب الأزمة في ردها إلى الفعل السياسي، مما نتج عنه غياب الإشارة إلى حركة المجتمع، ومظاهرها داخل النصوص الشعرية، صحبه تغييب أيضا للواقع الشخصي للشعراء عدا الوضع الثقافي، كما أن هذا الوعي مَكَّنَ الشعراء من تجاوز واقعهم عبر دفعهم إلى إبراز فاعليتهم التي تحققت عبر أشكال مختلفة اتسمت بالانفصال والاتصال، وهذه الفاعلية لم تكن لتتحقق لولا وجود تصورات خاصة، انطلق منها الشعراء في تحقيق تبيؤهم، والتي مكنتهم من إبراز فاعليتهم تجاه الذات والبيئة والكتابة، وقد برز الوعي الشعري وهو يشكل تصوراته وعيا يميل نحو الذات الشاعرة من حيث كثرة الرؤى المتعلقة بها، وبفعلها الإبداعي، كما أبان عن توجهه الخاص في بحثه عن الحلول المناسبة التي مكنته من تحقيق تبيؤه، ومن السعي لتحقيق محيط آمن له، وهو التوجه الأخلاقي الذي استند فيه على مجموعة من القيم الخاصة، التي أشار إلى فاعليتها في تحقيق التوازن للبيئة وللذات وللكتابة.

إن السمات التي أظهرها الوعي الشعري الجزائري وهو يبدي تبيؤ الشعراء، ناتجة عن دوافع خاصة حسب المقاربة الإيكولوجية، والتي أظهرتها البنيات الدالة الموضوعية والفنية، والتي تتمحور في ثلاث، وهي: **السيطرة، والتنافس، والتعاقب**، ذلك أن السلطة وفئة الشعراء

يضمهما كيان واحد، وهو المجتمع الجزائري، وكل فئة تمثل تنظيما خاصا يُكوِّن مجتمعا محليا، ذلك التنظيم الذي يتحقق عبر تفاعل العناصر المكونة للمجتمع المحلي (الفئة)، من أجل أداء وظيفة أو مجموعة وظائف[1]، ولأن العلاقة كما أبانها الوعي الشعري الجزائري هي علاقة صراع عميق وحاد بين السلطة وفئة الشعراء، والصراع ليس بالضرورة أن يكون مجسدا على أرض الواقع، وإنما هو صراع فكري قائم على رؤى وتصورات متناقضة، حيث تبدو السلطة كما يقدمها الوعي الشعري مترفعة عن الانفتاح على حركة المجتمع، ومطالبه، والاستماع لجميع أطيافه، في مقابل فئة الشعراء التي تعارض ذلك، وتطمح إلى مزيد من الحرية التي تحقق بها مخاطبة السلطة دون عراقيل، وهذه العلاقة في عمقها ناتجة عن **حس إيكولوجي**، ذلك أن التنظيم الاجتماعي للمجتمع الإنساني عامة يقوم على مستويين هما:

1- المستوى الحيوي: الذي تحكمه قوانين التنافس وحب البقاء.

2- المستوى الثقافي: يجسد قوانين الاتصال والتطابق والاتساق، ويقوم على أنظمة أخلاقية وتقاليد وقوانين خاصة.[2]

وهذان المستويان ينطبقان على جميع الفئات التي تُكوِّن المجتمع، ومنها السلطة وفئة الشعراء، حيث تتحرك كل فئة انطلاقا من قوانين حيوية وثقافية، فالسلطة تسعى انطلاقا من قوانين المستوى الحيوي إلى السيطرة عبر محاربة كل أشكال معارضتها، أو التقليل من سلطتها، كما قدمها الوعي الشعري الجزائري، فهي بحكم وظيفتها التي تؤديها في المجتمع، تحتاج إلى تفعيل دورها السلطوي، عبر أشكال سيطرة متنوعة، والسيطرة هي إحدى العمليات الإيكولوجية التي تعبر في العمق عن عملية المنافسة التي تتأسس بين الأفراد[3]، إذ لولا وجود المنافسة لما وُجدت السيطرة، إلا أن هذه الأخيرة بدت غير مشروعة في نظر الوعي الشعري؛ لأن السلطة تحتكم إلى مظاهر الفساد والقمع والتضييق لإحكام سيطرتها.

يقول علي ملاحي، وهو يرصد أساليب السلطة انطلاقا من حسه الإيكولوجي الذي دفعه إلى تحسس مظاهر الخطر الناتجة عن الفعل السياسي:

---

1) السيد عبد العاطي السيد: الإيكولوجيا الاجتماعية، ص209 .

2) المرجع نفسه: ص 209 .

3) المرجع نفسه: ص 212 .

" ستفيض الينابيع "
قال لنا العائمون على رأسنا..
مرَّ قائلهم يرتدي نشوة..
وحذاء عساكر..
مر على
مرمر
سلم الناس مفتاح إقليدس
لبس الناسُ
صرة حزن الشوارع
حين انكسر في يدهم كأس شاي..
وفنجان حبر،
ولم يجدوا في الخراطيش ما يملأ
الروح [1]

إن السلطة بدافع الحس الإيكولوجي اتخذت سبيلا خاصا لإحكام سيطرتها عبر الترويج لحياة أفضل، دون العمل على تحقيقها، وقد أشار الشاعر إلى ذلك بعبارة (ستفيض الينابيع) التي تتجه نحو المستقبل لا الحاضر، إلا أن الواقع قد أثبت العكس؛ لأن الأمر أحيط بالعنف وتكريس التغيير وفق مصلحة طرف دون بقية الأطراف، وهذا التوجه نحو المصلحة الفردية دون الجمعية هو الذي أسس لأزمة أشار إليها الشاعر من خلال ألفاظ وعبارات (العائمون–حذاء عساكر–حزن الشوارع–انكسر–لم يجدوا–الخراطيش)، والتي أحالت إلى طابع السلطة من جهة، وأبانت عن مظاهر وعوامل حدوث الأزمة.

إن الأسطر الشعرية السابقة تكشف عن طرفين، وهما السلطة التي أشير إليها بـ(العائمون على رأسنا–يرتدي حذاء عساكر) والمجتمع الذي تمت الإشارة إليه بـ (نون الجماعة–بكلمة الناس) هذان الطرفان اللذان يتنازعان شرط الحياة، حيث بدا الطرف الأول (السلطة) مناوِرا، والطرف الثاني (المجتمع) متطلعا للتغيير، ويبدو مظهر المنافسة من خلال عملية الانتظار التي يمارسها الطرف الثاني، ومساءلته المستمرة للطرف الأول حول موعد تحقق

1) علي ملاحي: البحر يقرأ حالته، ص 57، 58 .

حياة أفضل، ومن خلال مناورات الطرف الأول الذي يرفض عملية التعاقب، ولأن هذه الأخيرة غائبة، وعملية المنافسة يغيب فيها التعاون والتكافل والتسامح والصدق، فإن النتيجة الحتمية كانت بروز أزمة حادة عبر عنها الشاعر علي ملاحي في قوله:

ههنا،،
وهناك،،
تساقط بعض زبيب،
وبعثره صبية،
يصنعون
من الجمر فينيق أيوب
عبر دهاليز بيزنطة..
.....
من هنا مرت الريح..
ريح بلد..
والأماني معلقة في وتد.
والمحبون يا سيدي،
يكتمون الهوى،
والمعز هوى،
واستوى فوقه من نوى
وتدلى الفؤاد على ركبة
وانكوى،
واحتوى ما احتوى.. [1]

إن أساليب السلطة هي التي دفعتْ الشعراء إلى تأسيس أشكال الرفض والمعارضة، إلا أن الملفت في الوعي الشعري الجزائري، وهو يصف أساليب السلطة، ودورها في تأزيم الوضع، وإبراز آثار سياستها في الواقع، لم ينطلق بدافع منافستها على الحكم طبعا، وإنما أبان عن نظر بعيد وعميق من حيث إدراكه لأهمية تأثير السلطة على الكيان الاجتماعي

1) علي ملاحي: البحر يقرأ حالته، ص 59، 60 ، 61 .

عامة، مما يُبرز تغلغل الوعي السياسي فيه، وإدراكُه لما يهدد تماسك المجتمع، دون أن يكون مرتبطا بإيديولوجيا حزبية، فسعى إلى إبراز منافسته الفكرية لتوجيه تصورات السلطة نحو ما هو أفضل، ودافعُ السيطرة هنا لدى الوعي الشعري الجزائري غايته تقنين التصور السياسي وأخلقته، ذلك أن السيطرة التي هي شكل من أشكال المنافسة تحتاج إلى وجود تعاقب حتى لا يقع الانهيار، والتفكك داخل المجتمع؛ لأن المنافسة الهدف منها تحقيق التوازن، ولتحقيق ذلك لابد من وجود التعاقب، أي تعاقب عمليات المنافسة وتغيرها[1]، وانطلاقا من هذا نستطيع تفسير توجهات الوعي الشعري الجزائري نحو رصد المظاهر السلبية داخل الواقع، وتجاوز الإيجابية، أنه ناتج في عمقه عن حس إيكولوجي مرتبط بغريزة البقاء التي أدركها الوعي الشعري في بعدها الفردي والجمعي، فأبان عن امتعاضه من الفعل السياسي، ولم يلتفت إلى المظاهر الإيجابية؛ لأنها لا تمثل مهددا لبقاء الشعر والمجتمع، ولا أشار إلى بقية المهددات التي لا صلة لها بالفعل السياسي، لإدراكه لحجم التأثير الذي تمارسه السلطة، ولذلك فعَّل الشعر الجزائري من وظيفته تجاه الذات، والكتابة، والبيئة من أجل تجاوز سيطرة الفعل السياسي الذي يهدد التوازن والتماسك، باتخاذ أنماط سلوكية، ونفسية، وفكرية متنوعة، تمثل حركة متعددة الأشكال هدفها مقاومة التهديدات التي تمس عملية البقاء والوجود، حيث بدأت الذات الشاعرة أولا بإدراك ذاتها، وحجم أثر البيئة عليها من خلال تفعيل وعيها بذاتها، ذلك أن الوعي لا يمثل انعكاسا للعالم الموضوعي فقط، بل هو مرتبط أيضا بالنشاط النفسي للذات[2]، والذي أَبْرَزَتْهُ على مستوى البنية النفسية التي تم من خلالها رصد أهم المظاهر النفسية المهددة للذات، والتي كان من أعمقها الاغتراب، وهو ما يمثل مظهرا مهددا لبقاء الذات الشاعرة، والتي وفي ردة فعل إيكولوجية لمهددات البيئة، اتخذت منحى سلوكيا وفكريا متعددا لمقاومة أشكال الانهيار، وإعادة التوازن لذاتها أولا، ثم لبيئتها ثانيا، حيث اتخذت من عمليات الانفصال والاتصال شكلا مناسبا لمواجهة الواقع، والتغلب عليه، والتأثير فيه، دون التنصل عنه كلية، أو الهروب منه هروبا أبديا، أو الاستسلام له، ذلك أن الإنسان كائن فريد ومتميز، يعيش في

---

1) السيد عبد العاطي السيد: الإيكولوجيا الاجتماعية، ص 213 .

2) عصام غصن عبود: دور الوعي الأخلاقي في البيئة الحياتية، مجلة جامعة دمشق، المجلد 22، العدد (3+4)، سوريا، 2006 ، ص 234.

كل البيئات، ويغير فيها حتى تناسبه، ولا يتغير من أجلها كما تفعل بقية الكائنات في تكيفها مع ظروف بيئتها.[1]

ولم تكتف الذات الشاعرة بالفعل السلوكي، وإنما أقامت تصوراتها الخاصة لجعلها بديلا، لأن مهمتها ثقافية تسعى من خلالها إلى مواجهة تصورات الوعي السياسي للسلطة، وتصحيح مسارها، والملفت على مستوى البنية الفكرية أن الذات الشاعرة سعت إلى تشكيل تصوراتها نحو ذاتها، وفعلها الإبداعي، وقللت من تصوراتها نحو البيئة، خاصة وأنها أبانت عن يأسها من إمكانية تغيير السلطة لتصوراتها، وأفعالها التي أدت بالمجتمع إلى الانهيار، وهذا التصور إن كنا أشرنا إليه سابقا من حيث كونه ناتجا عما يعرف **بالأنماط الفكرية**، فهو في علم النفس الإيكولوجي نابع من **المخططات المعرفية** التي تعني أطرا تصورية موجودة مسبقا في شكل تهيؤات، أو استعدادات معرفية يستجيب من خلالها الإنسان إلى ما يحيط به من مؤثرات، وهي أطر تمكنه من تشكيل معانيه إزاء الأحداث والموضوعات والأشخاص، وهي طبعا ليست ثابتة وساكنة[2]، وهذه المخططات يكون للمحيط أثره العميق في تشكيلها، والواقع العربي الذي توالى فيه الانهزام، وتنصل الطبقة السياسية عن أداء أدوارها يكون دافعا إلى تشكيل هذا النوع من المخططات اليائسة من إمكانية التغيير على مستوى تصورات السلطة، لكنها في مقابل ذلك تؤمن بالتغيير الذاتي الذي سعتْ إلى إحيائه عبر مقومات خاصة، شكلتها باعتبارها حلولا شاملة استند فيها الوعي الشعري على البعد الأخلاقي؛ لأنه المقوم الرئيس الذي يمكنه إعادة بناء الذات والمجتمع، وتحقيق التماسك والتوازن، وهذا الفعل نابع كما أسلفنا من غريزة البقاء، وقد نتساءل لماذا لم تكتف الذات الشاعرة بتقوية ذاتها للحفاظ على بقائها دون بذل جهودها لتحقيق بقاء الآخرين؟ والإجابة تنطلق من حاجة الذات الفردية في حد ذاتها التي لا تستطيع العيش دون جماعة، ولا تحقق وجودها إلا وسط مجتمع يحفظ كيانها عبر علاقات أخلاقية منظمة، لذلك نلحظ اهتمام الذات الشاعرة بالبعد الأخلاقي في تأسيسها لتصوراتها

---

1) رشيد الحمد، ومحمد سعيد صباريني: البيئة ومشكلاتها، ص 104 .

2) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 267 ، مارس 2001 ، ص 202 .

تجاه الذات والكتابة والبيئة، ذلك أن الأخلاق هي التي تمكن الإنسان إذا التزمها بلوغ غايته، والغاية القصوى تكمن في الحفاظ على جوهر وجوده الإنساني.[1]

تقول زينب الأعوج وهي تستنطق الراهن العربي المستلب، بحثا عن سبيل يفك أسر الأمة العربية، حيث يتأسس السؤال سؤالا مصيريا وجوديا في ظاهره، أخلاقيا في عمقه، من أجل الحفاظ على الإنسان العربي، وموقف الشاعرة نابع من حسها الإيكولوجي الذي تشكل في الشعر بمستوياته الحيوية والثقافية، والتي أسست للوعي الشعري بعده الإيكولوجي داخل البيئة البشرية، من خلال البحث عما يحفظ البقاء:

يا قارئ بغداد
أشعلْ قناديل الروح
واقرأ جسدا سيجته الظنون
!
لك أن تفك ما استعصى من البوح وما خلْف الوعد
من الرموز
فبأي الخطوط أزين قامات النخيل
بأي نور أخيط جرحها عقيقا لوجعي
بأي الخطوط أودِع جسدي
السر المكسور
و
دمع الرمل
و
سعف نخيل العمر
!
.....
يا قارئ بغداد
حدد قرآنك

1) عصام غصن عبود: دور الوعي الأخلاقي في البيئة الحياتية، ص 233 .

لم تعد النسخ تتشابه
لوّحْ بحروفك
وأعلن عن لغتك
لوح بألواحك وفك أسرارها
!
غدا بحرف واحد
يمكن أن تصبح قاتل
لا تخاتل
فليس أمامك إلا أن تعرف قرآنك
فلم تعد النسخ متشابهة [1]

إن ما تم التوصل إليه من خلال مفاهيم السيطرة والتنافس والتعاقب والمخططات المعرفية والبقاء، مرتبط في عمقه بالفضاء المديني الذي تشكل فيه الوعي الشعري الجزائري المعاصر، والذي عبرت عنه أغلب النصوص الشعرية، إذ تمثل المدينة بيئة إيكولوجية مهمة تتوفر على خصائص تجعلها مكانا مهما، تتحقق فيه خصائص الإيكولوجيا[2]، من سيطرة وتنافس وتعاقب وتكافل وتعاون..، إلا أن غياب بعض الخصائص قد أدى إلى نشوب علاقات صراع متعددة الأشكال، وكانت مجموعة البنيات الدالة التي أبانها الوعي الشعري الجزائري، مظهرا من مظاهر ذلك الصراع، الذي تشكل رمزيا وتخييليا تبعا لطبيعة الوعي الشعري الذي بدا متغلغلا في البيئة، مستنبتا تصوراته من مظاهرها، وأشكال التفاعل فيها، وإن لم يتطرق لمختلف المظاهر، مدركا لأهم المهددات التي تمس تماسك المحيط، محاولا تحقيق التوازن لضمان بقاء الجميع؛ لأن غريزة البقاء التي تعد مظهرا إيكولوجيا[3] هي التي مكنت الوعي الشعري من تحسس مواطن ومظاهر الخطر، من بينها غياب التكافل على مستوى علاقة السلطة بالمجتمع، وغياب التعاقب، والمنافسة المتزنة، فسعى إلى تجاوز ذلك عبر تفعيل فعله التكافلي مع الذات الجماعية من خلال تنبيهه إلى

1) زينب الأعوج: مرثية لقارئ بغداد، ص 41، 59 .
2) السيد عبد العاطي السيد: الإيكولوجيا الاجتماعية، ص 206 .
3) المرجع نفسه: ص 258 .

مواطن الخطر، وإذا كان العنف الاجتماعي في البيئة الجزائرية هو وليد العنف السياسي[1]، فإن الشعر الجزائري لم يشر إلى مظاهر العنف الاجتماعي، واقتصر في إشارته على بعض المظاهر التي لها علاقة مباشرة بالسياسة مثل الاغتيال..، كما نجد أن العنف لم يتغلغل في بنية الشعر الجزائري من حيث لغته، أو طبيعة تطرقه للمواضيع، مما يبرز وجود مسافة فاصلة انتهجها الشعر عن طريق واعي أو غير واعي، بحيث عبَّر عن البيئة وتمزقاتها، واستعان ببعض الألفاظ الدالة عليها، والتي تعد من صميم واقعها المنهار، لكن لم تكن تلك الألفاظ سمة غالبة على التجارب الشعرية الجزائرية عامة، وإن بدت في تجارب محددة مثل ديوان **كاليغولا** للشاعر عز الدين ميهوبي الذي حفل بلغة مليئة بأشكال التمزق الحاصل في الواقع، وبدلا من ذلك نجد الشعر يلوذ بلغة أخرى تقيه الوقوع في مخالب العنف الخارجي، حيث استظل بلغة الطبيعة، وباللغة التراثية، ولم يقترب من لغة العصر إلا بشكل قليل، ولم يتعمق في استعمال لغة الواقع، حتى يتمكن من الحفاظ على نقاوته، وتجاوز آثار المحيط؛ لأن لغة العنف والدم والانهيار لغة ظرفية، على خلاف لغة الطبيعة التي تبقى لغة دائمة لا يأفل جمالها.

وقبل أن ننتقل إلى تفعيل ما سبق بتصورات الإيكولوجيا العميقة، نُذَكِّرُ أن البنية الفنية في الشعر الجزائري قد أبانت عن سمات خاصة، كان من أهمها عدم الاحتفاء بالألفاظ السياسية، من حيث عدم توسيع مدلولاتها، والخروج بها عما هو مألوف عنها، وعلى خلاف ذلك نجد احتفاء عميقا بلغة الطبيعة، هذه الأخيرة التي لم تبرز موضوعا، وإشكالا، وواقعا على مستوى البنية الموضوعية، وبرزت في البنيتين المعجمية والتصويرية، ونستطيع القول في مستوى البنية الفنية أن عملية التذوق الجمالي هي التي لعبت دورا مهما في تحديد اختيارات الشعراء اللفظية والتصويرية، والتي تدخل في ما يسمى الجماليات البيئية، التي تعتمد على **الذكاء الجمالي** المرتبط بعمليات الإدراك، وكثيرا ما تكون له جذور وراثية، **والحكم الجمالي** وهو في العادة مكتسب، ويكون للتذوق عامة أبعاد مختلفة عقلية

1) علي الكنز وعبد الناصر جابي: الجزائر في البحث عن كتلة اجتماعية جديدة (في الأزمة الجزائرية الخلفيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 1996، ص 214.

وجمالية واجتماعية وثقافية ووجدانية، والتي يجمع بينها الأساس النفسي الفعال، الذي يحقق التوازن أثناء عملية التذوق.[1]

إن عملية عدم تفعيل الألفاظ السياسية دلاليا يبدو مرتبطا بالمخططات المعرفية التي تتشكل كإطار لا واعي حاجز، كما يبدو الأمر ناتجا عن غياب ما يعرف **بالمسافة النفسية**[2]، التي يحتاجها الشاعر حينما يسعى إلى صياغة عمله الإبداعي، فيفصل رغباته وتوجهاته عن موضوعات العالم الخارجي، ليمنحها أبعادا أخرى مغايرة، وهذا ما لم يتحقق على مستوى البنية الفنية، حيث إن رفض الوعي الشعري لأساليب السلطة، وتأسيس تصوراته المناقضة لتصوراتها، قد امتد إلى المعجم اللغوي الذي لم تخرج فيه الألفاظ ذات المدلول السياسي إلى معاني مغايرة، بخلاف ذلك نجد لغة الطبيعة وبالرغم من عدم الاحتفاء بها موضوعيا، تتنوع دلالاتها وتتسع وتدخل ضمن آفاق مغايرة، لوجود المسافة النفسية، التي سمحت بتجاوز مكونات الطبيعة في مجالها الواقعي إلى استنبات معاني جديدة منها، عبَّر من خلالها الشعراء عن ذواتهم وواقعهم وفعلهم الإبداعي، وبرزت اختياراتهم ذات معنى جمالي خاص ناتج عن تذوقهم الجمالي، الذي بدت فيه سمات مشتركة بين الشعراء، تحيل إلى تفضيلات بيئية دون أخرى، حيث برز الفضاء المديني مكانا لإبراز الفاعلية، والفضاء الريفي لتحقيق الهروب المؤقت، وكان للفضاء الأول حضوره البارز على مستوى البنية الواقعية والمعجمية والتصويرية، مما يكشف إيكولوجيًّا عن سمة فئة الشعراء عامة، حيث يرى **كابلان** أن الميل إلى الفضاء المديني يكشف عن شخصية تحب الإنجاز، والقيادة، والشعور بالذات على أنها واقعية، واثقة من نفسها، ومهمة، وتستمتع كثيرا بالنشاطات التنافسية التي تضعها في مواجهة الآخرين، على خلاف من يميل إلى الفضاء الريفي حيث يتسم بسعيه نحو تحقيق الهدوء، والسكينة، والشعور بالثقة يتحقق لديه من خلال القيام بالأمور بذاته دون مساعدة، ويفضل الوجود مع مجموعة صغيرة بدلا من الزحام، ويفضل النشاطات التعاونية بدل التنافسية[3]، وهذا ما يجعلنا نقف على خاصية الوعي الشعري الجزائري الذي يميل في غالبيته إلى تفعيل دوره،

---

1) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، ص 30،..34 .

2) المرجع نفسه: ص 46 .

3) المرجع نفسه: ص 413 .

وإبراز حضوره وفاعليته من خلال دور تنافسي يحاول من خلاله ترويج تصوراته، التي يراها الأفضل والأقدر على تسيير الأمور وتغيير الواقع، ولذلك نجده متشبثا بالفضاء المديني الذي تتحقق فيه العملية التنافسية، كما أننا نجده مرتبطا بدلالات الحركة وعدم الاستقرار من خلال ملفوظات الطبيعة، التي ارتبطت بالرحيل والحركة والاضطراب، وبالأمكنة المفتوحة، والتي أحالت جميعا إلى حركة الذات الشاعرة في واقعها، من حيث عملية عدم استقرارها في حاضرها عبر مواجهته، والبحث عن بديل له، وقد كانت هذه الحركة من الذات نابعة في عمقها من حاجات إيكولوجية، سعت إلى إشباعها للحصول على الملاءمة والمصالحة.[1]

يقول نور الدين درويش وهو يكشف فضاءه المديني الخاص، حيث تبرز خصائص شخصيته من حيث طابعها الإيكولوجي الخاص بالبشر:

أنا ابن المدينة
لا أعرف الريف لكنني أعشق الأرض
أورثني الطير سر الغناء
أغرد حين أشاء
.....
تعلقت منذ الصبا بالحياة
تماديت في البوح
غنيت محبوبتي جهرة
وركبت القطار
دمي جاهز
والقوافل تنتظر الأمر
هيا انطلق أيها الركب
إنا على موعد بالنهار
.....
أنا لغز هذي المدينة

---

1) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، ص 402 .

هذا دمي

هذه صورتي

.....

أنا في انتظارك يا سيد العارفين

أنا في انتظارك خذ قطرة من دمي [1]

إن خصائص الشخصية المنتمية للفضاء المديني حقيقة أو تخييلا، جلية في الأسطر الشعرية السابقة، حيث تبرز سمات حب الإنجاز والبروز، والشعور بالذات على أنها واقعية، ولابد لها من فعل قيادي في محيطها، واثقة من قدراتها، تسعى للمنافسة والمواجهة، فالشاعر منذ السطر الأول يعلي صوته لإبراز انتمائه وميوله وحاجاته دون مواربة، مشيرا إلى سعيه الدؤوب نحو إبراز ذاته (تماديت في البوح، غنيت محبوبتي جهرة)، هذا السعي المكلل بحركة مستمرة ومواجهة واضحة (دمي جاهز، هذا دمي، هذه صورتي، خذ قطرة من دمي)، وهذا النموذج الشعري هو مثال عن السمة المشتركة للوعي الشعري الجزائري المعاصر، في انغماس أغلبه في الواقع المديني، وتشبثه به رغم مظاهر الهروب نحو بدائل أخرى، وهو ما يجعل التبيؤ الشعري الجزائري ذا سمة اتصالية بالواقع يسعى من خلاله الشعراء إلى تفعيل أدوارهم في حاضرهم رغم المعوقات والعراقيل، عبر المواجهة والاستمرارية في الاتصال، وتقل في مقابل ذلك مظاهر التبيؤ التي تركن للهدوء وإلى أسلوب التأمل والبحث عن دور تأثيري لا يتطلب المواجهة، ومن أمثلة هذا النوع نورد نموذجا للشاعر عثمان لوصيف الذي يلوذ بالفضاء الريفي الذي يكشف مجموع السمات التي ذكرناها.

يقول عثمان لوصيف وهو يبدي انزعاجه وقرفه من الفضاء المديني الذي يبدو حسبه فضاء ضيقا ومعيقا لتطلعاته:

ريح مجنونة

تعض زجاج الشبابيك

شمس سوداء

تطلع من الغرب

---

1) نور الدين درويش: البذرة واللهب، ص 40، 42، 44، 45.

يمر غراب مذعور
وتنتحب قيثارة ما
منذ سبع سنين
وأنا أهرول
عبر غابات الإسمنت
مترنحا
متشنجا
تتخطفني البروق والصواعق
ويدب في عروقي
موت بطيء
لكنني أضحك بلا سبب
كما المجانين [1]

إن الضجر الذي يحس به الشاعر ليس مرده الفضاء المديني، بقدر ما هو نابع من طابع شخصيته التي تميل نحو الهدوء والسكينة، وتسعى للإحساس بقوة ذاتها وأهميتها، لذلك يبرز انزعاجه من المدينة، نتيجة عدم وجود ما يناسب شخصيته، وما يحقق طموحه وغاياته، ويتشكل تبيؤ الشاعر عبر ممارسة الضحك كرد فعل تجاه الواقع، بغية مقاومته وتجاوز تأثيره، أما في الفضاء الريفي فإنه يجد ضالته، ويحس بقيمته، ويستشعر خصائص شخصيته التي تحقق ذاتها في الطبيعة:

لا يساورني شبح الخوف
في هذه الخضرة المستبدة
لا أتذكر صحبي
وما يزدهي في ضباب المدنْ
آه!..عذرية الكونِ
تسطع رقراقة اللونِ
ساحرة

1) عثمان لوصيف: قصائد ظمأى، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، 1999، ص70، 71 .

ثرة
لم أعد أتأوه من سأم
غمر الفرح البكر قلبي
وما عاد يشغل بالي شجنْ
آه!..آه!..هو الغاب
يا سررا تتأرجح بين الزبرجد
يا شجرا يتمايل مثل السفنْ [1]

إن الفضاء الريفي بالنسبة للشاعر هو المكان الأفضل لتحقيق الذات، واستعادة التوازن والهدوء، لذلك يصبح كل مكون طبيعي فيه هو وسيلة لاسترجاع معنى الحياة، التي لا تتحقق إلا بفضل سمة الهدوء والسكينة والأنس، والتي تفعِّل في عمق الشاعر معنى الوجود الحقيقي بالنسبة له.

إن ما تمت الإشارة إليه سابقا يعد من صميم الإيكولوجيا الاجتماعية التي تبحث في علاقة الإنسان بالإنسان، لمعرفة علاقته بالبيئة، حيث بدتْ فئة الشعراء من خلال وعيها الشعري فئة مندمجة في واقعها، رغم الصعوبات التي تعيشها، تسعى إلى تفعيل تصوراتها، والتأثير بها على بقية الفئات للحفاظ على تماسك الذات الجماعية، عبر الدعوة إلى تفعيل مجموعة قيم أخلاقية يمكنها تأسيس التوازن داخل الجماعة، إلا أن هذا الفعل الذي سار عليه الوعي الشعري وعلى أهميته، يبدو منقوصا في نظر الإيكولوجيا العميقة والفلسفة الإيكولوجية، التي تتجاوز أطروحات الإيكولوجيا الاجتماعية التي اقتصرتْ على علاقة الإنسان بالإنسان، ولم تنتبه إلى علاقة الإنسان بالطبيعة، وهو ما تسعى الإيكولوجيا العميقة إلى البحث فيه.

إن الشاعر الجزائري قد بدا منفصلا عن البيئة الطبيعية، فهو لم يتطرق إليها إطلاقا على المستوى الواقعي، ولم يُبرز مظاهرها ومشاكلها، واكتفى بجعلها مهربا وملاذا مؤقتا، وخلفية لفظية وتصويرية تزوده بمادة خام ثرية، ما يكشف حسب التوجه الإيكولوجي العميق عن هوة عميقة، حيث بدت فئة الشعراء منغمسة في واقعها البشري، غير قادرة على الالتفات داخله إلى عوالم أخرى مصاحبة له، ومن بينها عالم الطبيعة، وبالرغم من

1) عثمان لوصيف: زنجبيل، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، 1999، ص 74، 75 .

أن علاقة الإنسان عامة بالأرض ليست مرتبطة بالبعد البيولوجي، بل تمثل ارتباطا حتميا من خلال تفعيل قوانين الطبيعة باتجاه وجوده الفيزيولوجي[1]، إلا أن الإنسان/الشاعر الجزائري لم يلتفت إلى الطرف الآخر من حياته، وهو الطبيعة، واكتفى بجعلها ملاذا، مما جعل عملية تبيؤه منقوصة، وهذا الانفصال هو ما ترفضه الإيكولوجيا وتنادي بتجاوزه؛ لأنه يهدد الوجود الإنساني، ويهدد حاجيات البقاء التي جعلت فئة الشعراء تتحسس مواطن الخطر، وتشكل ردات الفعل لتجاوزها، والتي تبقى قاصرة عن تحقيق غاياتها، إذا لم يلتفت الوعي الشعري إلى البيئة الطبيعية؛ لأن البيئة البشرية لا يتكامل وجودها إلا بوجود البيئة الطبيعية، ولا يمكن تحقيق التوازن والتماسك داخل البيئة البشرية دون العودة إلى تحقيق التوازن داخل الطبيعة، وإعادة تغيير نوع العلاقات والتصورات الرابطة بينها وبين الإنسان، وتبقى عملية تشكيل الرؤى إزاء الذات والكتابة والبيئة مبتورة؛ لأنه لابد من الالتفات إلى الشق الطبيعي، وبإدراك مشاكله وواقعه يمكن تأسيس رؤية متكاملة.

وإذا كان الوعي الشعري الجزائري قد أسس حلوله على مبادئ وقيم أخلاقية تدعو إلى المحبة، والتضحية، والتعاون...لتجاوز إحباطات الراهن، وتفعيل حركة الذات الجماعية نحو التمسك بما يحفظ لها وجودها وكيانها، فإن هذا الوجود والكيان حسب الفكر الإيكولوجي لا يتحقق إلا إذا تم الالتفات إلى الواقع الموازي للبيئة البشرية، وهو البيئة الطبيعية؛ لأن التغيرات التي تحدث في البيئة الطبيعية تُحدث حتما تغيرات اجتماعية للإنسان، والعكس بالعكس[2]، ولذلك يبدو قصور الذات الشاعرة عن تمثل حلول عميقة للواقع، نابعا من تغييبها للحضور الموازي لوجود الإنسان، وهو عالمه الطبيعي الذي يؤمِّن له وجوده، ولذلك لابد للذات الشاعرة أن تعيد النظر في وعيها الشعري، الذي قادها إلى إدراك النقائص في واقعها البشري، وهو قادر على تمكينها من إدراك أخطائها، والتي من بينها عدم انتباهها لقيمة العالم الطبيعي في وجودها، من خلال توسيع عملية إدراكها نحو الالتفات إلى الطبيعة، وجعلها موضوعا واقعيا له آثاره على الذات الفردية والجماعية.

---

1) عصام غصن عبود: دور الوعي الأخلاقي في البيئة الحياتية، ص 222 .

2) A.Hewely :Human Ecology, Ed by David L.Sins,vol.4,New York,1972,p228 .

إن هذا الخلل ناتج من الوعي السائد تجاه الطبيعة، وتجاه الذات الإنسانية، حيث يُنظر إلى الأولى باعتبارها موردا لتحقيق المنافع، وللثانية على أن لها حق ملكية الأولى، وعليها أن تتصرف فيها كما تشاء، مما يجعل هذه الذات هي المشكلة الأولى للبيئة الطبيعية[1]، لذلك لابد للذات الشاعرة، والتي أبانت عن قصور وعيها في تمثلها لذاتها، وللمشكلات المحيطة بها، أن تعيد بناء ذاتها داخليا حتى تصنع لنفسها واقعا مغايرا[2]، عبر استنبات قيم أخلاقية جديدة، وتوسيع القيم التي نادت بها كحلول لواقعها البشري، وبَسْطِهَا على واقع البيئة الطبيعية، وإعادة غربلة علاقتها بها؛ لأن هذا الانفصال بين الإنسان والطبيعة له تأثيره العميق على البيئة البشرية[3]، وعلى مظاهر الفهم العقلي، والتعبير الجمالي، والتطور الروحي للإنسان[4]، فالذات الشاعرة حينما لا تلتفت إلى مظاهر التلوث مثلا المحيطة بها في بيئتها، والتي تعد مؤشرا على الخطر، فإن ذلك حتما سيؤثر على مفاهيمها، وطبيعة وعيها وإدراكها للأمور من حولها، وعلى عملية تذوقها التي سيبدو لها التلوث أمرا عاديا ما دامت تتعايش معه، ولذلك يصبح من الضروري حسب آرني نيس أن تتجاوز الذات تعاليها على الطبيعة[5]، وأن تلتفت إليها انطلاقا من القيم التي حاولت إرساءها تجاه واقعها، خاصة قيم المنافسة، والتي يلزمها الارتباط بخصائص التعاون والتسامح والتكافل، ليتحقق من خلالها التناغم بين الإنسان والإنسان، وبين الإنسان والطبيعة.[6]

إن الشاعر عثمان لوصيف يمثل الاستثناء الوحيد بين مجموع الشعراء الذين تم تدارس شعرهم في هذه الدراسة، من حيث التفاته إلى الشق الثاني من الوجود، وهو العالم

---

1) رشيد الحمد، ومحمد سعيد صباريني: البيئة ومشكلاتها، ص 108 .

2) عصام غصن عبود: دور الوعي الأخلاقي في البيئة الحياتية، ص 240 .

3) Lynton Keith Caldwell : Environment a challenge to modern society, library of congress, U.S.A,1970 ,p 232 .

4) مايكل زيمرمان: الفلسفة البيئية، ص 255 .

5) محمد محمود سليمان: الجغرافيا والبيئة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2009 ، ص 81.

6) إرفين لاشلو: الرؤية المنظوماتية للعالم (نظرة كلانية إلى عصرنا)، تر: معين رومية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2011 ، ص 21 .

الطبيعي، إذ أشار إلى واقع الطبيعة، وما تعانيه، وبالرغم من أنه سلك مسلك بقية الشعراء من حيث جعل الطبيعة ملاذا ومهربا، في مثل قوله:

اغسليني من السم
واللطخات
وما مسني من دخان المدائن
أو من صديد وقار[1]

إلا أنه سعى إلى التماهي معها عبر تفعيل وعيه التأملي، الذي يمكّن حسب التوجه الإيكولوجي من الشعور بالذاتية[2]، عبر إدراك ماهية الطبيعة وخصائصها:

تحتويني السبائخ
ترحل بي في الحقول المديدة للقطن
.....
أتمدد في العشب
أغمض عينيَّ من نشوة
ثم أصحو على زخة من طنين
أرى النحل يسبح في الضوء
مغتسلا بندى الخلجات الغوية [3]

إن إدراك قيمة الذات الإنسانية عبر وعيها التأملي للطبيعة، هو نابع من حقيقة الإنسان الذي تراه الإيكولوجيا موجودا طبيعيا مقيما في عوالم متعددة ومترابطة، وهو في أصله متعض بيولوجي، ويختلف عن الكائنات بحمله لدور اجتماعي[4]، ولذلك فوجوده مرتبط بوجود الطبيعة، وعلى الشعر أن يلتفت إلى هذا الجانب بعمق عبر التأمل، والتساؤل الذي يمنح للوعي القدرة على الانفتاح.

---

1) عثمان لوصيف: زنجبيل، ص 20 .
2) إرفين لاشلو: الرؤية المنظوماتية للعالم، ص 92 ، 93 .
3) عثمان لوصيف: زنجبيل، ص 50 ، 51 .
4) إرفين لاشلو: الرؤية المنظوماتية للعالم، ص 81 .

يقول عثمان لوصيف، وهو يمارس التأمل عبر السؤال الذي يقوده إلى فهم ما حوله، ثم فهم ذاته في وجودها وحركتها:

آه! من صاغ غيما من الماء؟

من صاغ ماء من الغيم؟

من فض ختم الرياح اللواقح

من حرك الملكوت العميقْ

وكسا الأرض فيروزجا وعقيقْ [1]

إن هذا التماهي مع الطبيعة هو الذي يجعل الذات تتجاوز غاياتها في البحث عن الملاذ، وتحقيق المنفعة الشخصية، إلى فهم نفسها، ومعرفة أسرارها وقيمها؛ لأن الوعي التأملي يقودها لأن تدرك أنها ترى وتعرف وتشعر [2]:

روح أنا والكون روحُ

يا نحلة طنانة إني أسيحُ

.....

الشمس نبع والنجوم زنابق

والغيم خباز وشيحُ

وأنا..أنا جرس يسافر في الدنى

يلج السراب مفجرا أمطاره

.....

أهفو مع النسمات يلهيني الهوى

والسهل يتبعني..وتتبعني السفوحُ [3]

إن فهم الذات الشاعرة لذاتها من خلال تجاوزها لأطر الوعي السائد نحو الطبيعة، جعلها في النهاية تتجاوز عملية الفهم إلى عملية تفعيل الفهم، عبر التحرك بالذات نحو أداء دور إنساني خالص، لا يهتم بذاته فقط، بل بجميع ما حوله؛ لأن إدراك أهمية الطبيعة وما

---

1) عثمان لوصيف: زنجبيل، ص 52 .

2) إرفين لاشلو: الرؤية المنظوماتية للعالم، ص 93 .

3) عثمان لوصيف: جرس لسماوات، ص 22، 23 .

تغدقه على الوجود الإنساني، يتطلب من الذات أن تسهم في الحفاظ على هذا الكيان؛ لأنه يمثل عالم وجودها وحضورها، ويُلزمها ذلك أن تكون منصفة مع ذاتها ومع كونها، متعاملة معه بوعي منفتح ومتسامح ومتكافل، وهذا ما قام به الشاعر عثمان لوصيف، حيث عبر عن قيم إيكولوجية خالصة ترتبط بتلطيف قيم التنافس بالتعاون والتسامح، وقبول التنوع وتحقيق ممارسات للتكيف تكون متناغمة مع الوجود الطبيعي، والتي حتما تقود إلى تناغم بين بني البشر[1]:

شعري كتابات الطيور على المدى
وقوافل النايات يحدوها الرجاءُ
.....
الغاب بحر آخر
لكنه من غير أعماق تحن
ولا سماوات ترن
ولا مرايا تشرق
الغاب ظل يغرق
وعلي أن ألج الظلال علي ألد الرؤى [2]

إن رؤية الشاعر لوصيف نابعة من حسه الإيكولوجي، الذي أدرك من خلاله أن الحياة لا تكتمل إلا بالالتفات إلى الطبيعة في حضورها ووجودها، ومهمة الإنسان حسب رؤية الشاعر، والتي تتطابق مع التوجه الإيكولوجي العميق، أن يكتشف الأبعاد الأوسع لوجوده الخاص في سياق المجتمع العام البشري والطبيعي، وعليه أن يتجاوز مفهوم أن قيمة الوجود البشري تتعزز ببخس قيمة الطبيعة؛ لأن ذلك ما هو إلا وهم[3]، والإيمان به يهدد الطبيعة ويهدد الإنسان، لذلك يدافع الشاعر عن الطبيعة، ويلفت إلى قيمتها وخصائصها، ويذكِّر بأهميتها:

---

1) إرفين لاشلو: الرؤية المنظوماتية للعالم، ص 21 .
2) عثمان لوصيف: جرس، ص 30، 50 .
3) مايكل زيمرمان: الفلسفة البيئية، ص 254 .

للأرض قلب مثل القلب البشري
التراب كيمياء النار الأولى
ورمادها العتيق
الجبال ثآليل الأرض
والأنهار جراحاتها النازفة
عجبا!هاهي الأرض
تعج بديناصورات الحديد
والزواحف المعدنية
لا فرق بين غابة الخشب
وغابة الإسمنت
كلتاهما تعجان بالوحوش
تلطفوا..لا تجرحوا الوردة
فهي روح الطبيعة
تصرخ الشجرة:
ارفع منشارك عن خاصرتي
أيها الآدمي الخائن
يا سفاك الدماء! [1]

لقد أشار الشاعر إلى الإنسان انطلاقا من سلوكه العام الذي وسمه بالخيانة وسفك الدماء، وهذا السلوك هو الذي يقوده إلى إلحاق الضرر بذاته وبغيره؛ وهذا الالتفات إلى الضرر اللاحق بالكائنات، وبالمنظومات البيئية، قاد الشاعر إلى تلمس بعض المظاهر المعاصرة في التعامل مع مكونات الطبيعة، والتي تعد فعلا جماليا لدى الأغلبية، إلا أن الشاعر ناقضها بأن كشف زيفها، وأشار إلى ضررها، وهذا الالتفات هو في عمقه إدانة للسلوك البشري، ودعوة غير مباشرة إلى تغيير طريقة وعي الإنسان بالأشياء من حوله:

روبوطات تملأ شوارع المدينة
وهي تترنح في خيلاء

1) عثمان لوصيف: إشارات، ص 33،..، ص 40 .

تارة تدفن وتارة تقهقه
نباتات لا نسغ فيها
لا تزال سجينة وراء واجهات المتاجر
تحالف الإسمنت مع الإسفلت
واكتسحا سهلا خصيبا كان هنا!
أين مدى أخضر
كنت من هذه الشرفة العالية
أسرح فيه ببصري
كلما داهمني اكتئاب؟
أسماك باهتة
عبثا تحاول الانفلات
من الأحواض الزجاجية المغلقة
ثعلب يطل من وراء الواجهة
أنيابه بارزة لكنه لا يعض
من يتحرش به
ضب أحشاؤه من نخالة
يتأرجح معلقا من ذنبه المعقّد
عند شواطئ البحر
نوارس بيضاء
غرقت في بركة زيت أسود
عنزة حبلى
تلوك بين أسنانها
كيسا متهرئا من النيلون [1]

1) عثمان لوصيف: إشارات، ص 76،..، ص 79 .

إن الشاعر يلفت إلى ظاهرة مهمة حسب الفكر الإيكولوجي العميق، وهي ظاهرة اختلال الوعي البشري نتيجة سلوكه المنفلت اتجاه الطبيعة، والذي جعله ينظر إلى الأمور من حوله بمنظار فيه الكثير من الخطأ؛ لأن ذلك الوعي قاده إلى تشكيل تصورات منقوصة تجاه ذاته والآخرين، وحاد بذوقه الجمالي عن السبيل الصحيح، بحيث صار العنف وقتل الكائنات الأخرى عملية فنية وجمالية، وهي في عمقها استئصال لمظاهر الحياة المتنوعة من حوله، والتي باختلالها سيحصل له الضرر.

إن هذه الرؤى هي في عمقها ذات بعد أخلاقي، نابعة من وعي عميق استطاع الالتفات إلى اختلال القيم في الواقع البشري، والذي أدى بدوره إلى الإضرار بالطبيعة، حيث أن غياب قيم المحبة، والتعاون، والتضحية في البيئة البشرية، انتقل أثره إلى البيئة الطبيعية التي تعامل معها الإنسان بوحشية، وأخضعها لسيطرته[1] متجاوزا القيم الأخلاقية الخالدة، ولذلك كل دعوة للمحبة والسلام بين البشر لابد أن تكلل بدعوة مثيلة تجاه الطبيعة، حتى لا يكون هناك انفصام داخلي يجعل الإنسان رهين تصورين أو سلوكين متناقضين، وهما تفعيل قيم الخير بين البشر، وتجاوزها وإهمالها أثناء التوجه نحو الطبيعة:

أيها الأجلاف..الحمقى..الرعاع
رفقا بالوردة!
شجيرة واحدة كافية لتلقننا مبادئ الأخلاق
تقول الأرض
رفقا بأعصابي يا صانعي الدمار
أين الدلتا الخصبة التي كانت هنا؟
أكلتها كتل ضخمة من الإسمنت!
منشار صغير مسنن
أكل الغابة بأكملها! [2]

1) Arne Naess : Ecology, community and life style, trans by David Rothenberg, Cambridge university press, 1987 , p: 23 .

2) عثمان لوصيف: إشارات، ص100 ، 101 .

إن البعد الإيكولوجي في الشعر هو بعد أخلاقي، وتؤمن الإيكولوجيا أن دور الدين مهم في هذا الجانب[1] من حيث إعادة توجيه الشعر نحو مواطن كفَّ عن ارتيادها، مع أنه هو من قاد البشرية في بداياتها إلى تمثل ذاتها، ووجودها عبر الطبيعة، ولذلك يصبح الاستناد على مقومات الدين الإسلامي، والإرث الثقافي، والفكري الملتفت لقيمة الطبيعة في تشكيل البعد الإيكولوجي داخل الشعر الجزائري أمرا ضروريا كما ترى الفلسفة الإيكولوجية، والتي تسعى إلى تصحيح مسار الذات في وعيها بذاتها وببيئتها، خاصة وأن الدين الإسلامي له نظرة شاملة تجاه البيئة بكل مقوماتها ومستوياتها، وأغلب القيم التي تدعو إليها الفلسفة الإيكولوجية من كون العالم حرم، وضرورة إجلال الحياة، وضرورة تكامل العقلانية مع الروحانية، وتجسيد مفهوم القوامة والخلافة في علاقة الإنسان مع الطبيعة، هي قيم يجسدها الدين الإسلامي الذي ينظر إلى البيئة في بعدها المكاني والزماني، ويربطها بمفهوم العبادة[2]، ويعمق بذلك الشعر حسب التوجه الإيكولوجي من وظيفته، ومن نظرته الأخلاقية التي تخرج من نطاق البيئة البشرية إلى البيئة الطبيعة عبر تحقيق التآلف والتكافل والتسامح.

إن سؤال الأخلقة في المقاربة الإيكولوجية كما رأينا، يتخذ منحى مغايرا ومكملا لسؤال الأخلقة الذي كشفت عنه المقاربة البنيوية التكوينية، وهو ما يقودنا إلى إدراك طبيعة الفعل الشعري الجزائري بعمق، عبر الالتفات إلى النقائص والاختلالات التي تسود فيه سواء على مستوى الوعي الكائن أو الممكن، حيث أن التصور الإيكولوجي يلتفت إلى مجالات أخرى، ويوجه مسار الشعر نحو تأصيل قيم معينة بتوسيع نطاقه، وتصحيح طبيعة الوعي الشعري في نظرته للشعر والذات والبيئة، وإذا كان البعد الأخلاقي في الشعر الجزائري قد تأسس على مجموع قيم أخلاقية، سعى الشعراء إلى إعادة استنباتها في الواقع البشري، سواء بتشكيلها تشكيلا ذاتيا، أو إرجاعها إلى مرجعيات خاصة دينية أو فكرية، فإن ذلك البعد يبدو غير مكتمل؛ لأنه لم يستطع اختراق حجب الواقع البشري في انفلاته وتمزقه، نحو

---

1) هنريك سكوليموفسكي: ما هي الفلسفة الإيكولوجية، تر: معين رومية، موقع معابر، www.maaber.com، 2007.

2) عبد الهادي علي النجار: الإسلام والاقتصاد (دراسة في المنظور الإسلامي لأبرز القضايا الاقتصادية والاجتماعية المعاصرة)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 63، مارس 1983 ، ص 185، 186، 187 .

واقع الطبيعة الذي يمثل كيانا لا مفر منه لتحقيق حياة متكاملة، والتصور الإيكولوجي الذي قادنا إلى تحديد مواطن النقص التي يتسم بها الوعي الشعري في تحقيقه لتبيؤه، لا يعني أن هذا التصور أفضل من التصور البنيوي التكويني، أو أنه تصور لا شية فيه ومتكامل؛ لأن استعانتنا به كانت لغاية خاصة، وهي تفسير بعض الظواهر التي اتسم بها الوعي الشعري الجزائري، والتي كان التصور الإيكولوجي مناسبا للكشف عن خلفياتها، كما كان مطية للإجابة عن بعض الإشكاليات التي تتعلق بالطريقة المناسبة لدراسة البيئة في الشعر، وكيفية الكشف عن مظاهر التبيؤ الشعري التي تقودنا حتما إلى فهم طبيعة الوعي الشعري في تمثله لموضوعة البيئة، وقد ساهمت المقاربة الإيكولوجية في تحديد الكثير من السمات التي يتميز بها الوعي الشعري الجزائري، الذي بدا متغلغلا في الواقع البشري، ملتزما به، مقيما لأدواره الفعلية فيه عبْر حسه المعرفي والجمالي، الذي قاده إلى تأسيس نصوصه الشعرية على مجموعة مظاهر واقعية معينة، وإلى تمثل الذات الشاعرة في أحوالها النفسية ومواقفها السلوكية والفكرية، منفصلا عن الواقع الطبيعي الذي لم يجعله سوى ملاذ ومهرب مؤقت، أو خلفية جمالية تؤسس له لغته الخاصة في انزياحها ومفارقتها، وقد كانت علاقته بالبيئة علاقة تتأسس على سؤال الأخلقة الذي يبحث في قيم البناء الغائبة والمُحارَبة، ولأن تلك العلاقة لم يكتمل تفسيرها، فإن التصور الإيكولوجي يلتفت إلى نقائصها ويدعم التصور البنيوي التكويني، فيشير إلى أسباب اختلال الوعي الشعري في تحقيقه للتبيؤ، ويؤسس دعوته على نظرة شاملة تقود الوعي الشعري إلى تمثل ذاته كلية، من خلال الالتفات إلى عالمه الواقعي بكل مستوياته البشرية والطبيعية، بتأملها والبحث فيها ومساءلتها.

إن موضوعة البيئة في الشعر الجزائري قد تأسستْ عبر سمات موضوعية وفنية خاصة، أبانت لنا من جهة طابع تلك البيئة في بعدها البشري والطبيعي، ومن جهة قادتنا إلى معرفة خصائص التبيؤ الشعري، ذلك أن البيئة في الشعر هي في عمقها بنية دالة يؤسسها الوعي الشعري في تمثله لذاته ولمن حوله، مما يجعلها عاملا مؤثرا ومتأثرا، وبهاتين السمتين يتأسس بنيانها في النص الشعري، الذي لا يستحضر البيئة إلا ليحيل إلى الفعل الذاتي للشاعر، وهو يقيم حضوره في الواقع عبر عمله الإبداعي المتأمل والمسائل والمشكِّل للرؤى، ما يجعل البيئة في الشعر وسيلة جمالية وفكرية ونفسية يُبرز من خلالها

الشاعر حاجاته وقيمه ورؤاه من جهة، ويحيل إلى مظاهر انتمائه البشري والطبيعي حاضرا وماضيا، عبر فعلٍ غايته تحقيق البقاء والخلود بالصوت الشعري، كما أنها تفتح المجال لدارس الشعر من حيث تمكينه من معرفة أهمية الشعر في وجوده وفي فاعليته الحضارية، وفي معرفة خصائصه بعمق، خاصة من حيث تحويله للمكونات الخارجية إلى بنى دالة لها مدلولات عميقة، تحيل إلى الواقع والشعر والذات الشاعرة، كما أنها تسعفه على تلمس خصوصية النص الشعري الواحد على مستوى أنماط الوعي المتشكلة فيه، ومظاهر تبيؤه التي تجمع بين خصوصية البيئة، وخصوصية الشعرية .

خـــــــاتمـــــــة

لقد كان الهدف الرئيس من هذه الدراسة الموسومة بـ: "البيئة في الشعر الجزائري المعاصر"، هو الإجابة على مجموع إشكالات رئيسة تتعلق بمعنى البيئة في الشعر، ومدى أهميتها، وأهمية البحث فيها، وطبيعة الإجراءات المناسبة لدراستها، والعوامل المؤثرة في تشكلها داخل النص الشعري عامة، والجزائري خاصة، وميزةِ هذا الأخير من خلال البحث فيها، ومعرفة مقوماتها، وأشكال تمظهرها موضوعيا وفنيا، وقد وصلنا بعد بحث عميق – اقتضى إنشاء أربعة فصول– إلى مجموعة مهمة من النتائج تنقسم إلى نتائج ثانوية، وأخرى رئيسة نكشف عنها في الآتي:

***النتائج الثانوية:**

تمثل مجموع الخلاصات التي وقفنا عليها داخل الفصول النظرية والتطبيقية، والتي قادتنا إلى تشكيل نتائج عامة في كل فصل وهي:

أ–الفصل الأول:

تمكنا في هذا الفصل من تحديد مفهوم البيئة ومكوناتها وخصائصها ودورها وأهميتها، وتحديد مفهوم الشعر وماهيته ودوره وخصائصه ومكوناته، كما وقفنا على طبيعة العلاقات الرابطة بين البيئة والشعر، وأهم الآراء الفلسفية والنقدية التي تناولت تلك العلاقة بالدرس، وكان من أهم ما توصلنا إليه:

1–البيئة وسط حيوي لا غنى للشعر عنه، فهو ينشأ فيه ويحقق حضوره ووجوده عبر أنماط معقدة من التفاعل، وهو ما يؤسس لأنواع متشابكة من العلاقات بين البيئة والشعر؛ لأن أحدهما يؤثر في الآخر ويتأثر به.

2–علاقة الشعر بالبيئة علاقة مهمة، تنبه لها الدارسون منذ القدم، وأولوها عنايتهم، لِمَا لها من تأثير عميق في نشوء النص الشعري، وتحديد خصوصيته، ومعرفة ماهيته، وتحديد قيمه ووظائفه، وهو ما أسس لتنوع مفاهيمي واصطلاحي لمفهوم الشعر والبيئة، ولأنماط علاقتهما من حيث التأثير والتأثر.

3– أغلب الآراء والدراسات التي تباحثت موضوع البيئة في الشعر لم تستند على اصطلاح جامع يمكنه أن يشمل معنى البيئة والشعر من حيث العلاقات الرابطة بينهما، ويلم شمل المفاهيم المتعلقة بهذه القضية، وهو ما جعل إنشاء اصطلاح جديد ضروريا، ذلك ما قادنا

إلى اقتباس مصطلح **التبيؤ** الذي يعني كل أنماط التفاعل بين البيئة والأدب، وما تخضع له من مميزات الواقع ومميزات الأدبية.

4-موضوع البيئة في الشعر يمكِّن الدارس من دراسة النص الشعري بشكل مكتمل؛ لأنه يقوده إلى دراسته داخليا وخارجيا، عبر عناصر موضوعية وفنية متعددة.

5-دراسة البيئة في الشعر لا تتحقق إلا من خلال بحث داخلي عن مكوناتها وتشكلاتها، عبر التعمق في كشف خصائص الوعي الشعري الذي شكلها، ومظاهر التبيؤ الماثلة في النص، ثم تدعيم ذلك بإحالة تلك المكونات والمظاهر والخصائص إلى الواقع الخارجي.

ب-الفصل الثاني:

تعمقنا في هذا الفصل بمعرفة أصول تشكل العملية الشعرية في علاقتها بالبيئة، التي ينشأ فيها النص الشعري، والتي تتأسس عبر مكونات الوعي الشعري الذي يتحرك باتجاه داخل النص وخارجه، مما يشكل له أنماطا متعددة تمكن الدارس من الوقوف على خصائص ذلك الوعي، ومنه اكتشاف حركة التبيؤ وفاعليته، وهو ما يؤدي في النهاية إلى معرفة أنماط تشكل البيئة داخل النص الشعري، وتحديد الكيفيات والسبل الإجرائية التي تصلح لدراستها نقديا، وهو ما قادنا إلى تحديد نتائج عدة من أهمها:

1-تَشَكُّلُ البيئة في الشعر هو تشكل معرفي ناتج عن علاقة الشعر بالبيئة، وتلك المعرفية تخضع لخصائص الشعرية من جهة، ولمؤثرات البيئة من جهة.

2-معرفية الشعر هي جوهر عمليات التبيؤ؛ لأن تفاعل الشعر مع البيئة وفيها، يكون عبر أنماط من الوعي بخصائص الشعر والبيئة والذات الشاعرة، والتي تمثل جميعا ممارسات تبيؤية تقيمها الذات الشاعرة لتحقيق وجودها وحضورها.

3-من أهم الكيفيات التي يتم بها تدارس معرفية الشعر، والتي تقود إلى تحديد التبيؤ الشعري، وأنماط الوعي المتشكلة عبره:

*تتبع أشكال تمظهر البيئة في النص الشعري موضوعيا وفنيا، أي تطبيق المنهج البنيوي التكويني الذي يمكن من تفعيل عملية استنطاق النص داخليا، ثم إحالته إلى الواقع الخارجي عبر عمليات التأويل والتفسير.

*إحالة تلك الأشكال إلى تصورات معينة تُخضع النص للمساءلة، والتي لها علاقة بالبيئة وحضورها في النص الشعري، سواء أكانت تحيل إلى البيئة البشرية أم الطبيعية، وذلك ما تدعمه التوجهات النقدية الثقافية، أو السياقية، التي تتوجه نحو النص الشعري عبر اختباره ثقافيا ونفسيا واجتماعيا.

ج-الفصل الثالث:

مكنتنا المقاربة البنيوية التكوينية من تحديد مظاهر تشكل البيئة في النص الشعري الجزائري المعاصر، انطلاقا من تتبع أنماط الوعي الموضوعي والفني، والتي أرستْ خصائص التبيؤ الشعري الجزائري، وأهم مظاهره، وطبيعة الوعي الذي يؤسسه، وكان من أهم النتائج المتوصل إليها:

1-التبيؤ الشعري الجزائري يتمظهر من خلال بنيات عديدة موضوعية وفنية، تتأسس على أنماط من الوعي الخارجي والداخلي تحيل إلى علاقة الشعر بالبيئة، والتي تتسم بالتنوع والتشابك، ومن أهم خصائص ذلك التبيؤ أنه متأمل للواقع، مدرك لوضع الذات فيه، مواجه لتهديداته عبر حركتي الانفصال والاتصال، مُفَعِّلٌ من دور الشعر عبر المساءلة وتقديم الرؤى كبدائل وحلول.

2-الوعي الشعري الجزائري متغلغل في البيئة، مدرك لتنوعها وأهميتها، مدرك لذاته وقيمة أدواته وخصوصيته.

3-موضوعة البيئة في الشعر الجزائري تمثل بنية دالة، يتمظهر فيها وعي الذات الشاعرة بذاتها وبيئتها وشعرها.

4-الكشف عن مظاهر تشكل البيئة موضوعيا وفنيا، وتحديد أشكال التبيؤ الشعري عبر عناصر الوعي الشعري، يقود إلى تحديد طبيعة النص الشعري، ونوع العلاقات الرابطة بينه وبين البيئة، والتي تتنوع بين الملاحظة، والوصف، والانفعال، والمواجهة، والمساءلة، وتفعيل الرؤى، مما يجعل النص متنوعا من حيث كونه نصا مصورا للواقع، أو منفعلا معه، أو له ردة فعل نحوه انفعالية كانت أم رؤيوية.

د-الفصل الرابع:

قادنا الفصل الرابع إلى إدراك موضوعة البيئة بعمق من خلال تفسير مكوناته ومظاهره في الشعر الجزائري المعاصر، ومعرفة عمليات تبيؤ هذا الأخير، وأنماط الوعي الماثلة فيه، ومكنتنا عمليات التفسير من تحديد مجموع الدلالات المرتبطة بالبيئة كبنية دالة، والتي أحالت إلى فعل الذات الشاعرة، وهي تقاوم السكون والموت حاضرا، وتبحث عن الخلود والحركة والحياة مستقبلا، كما ساعدتنا على معرفة طبيعة التبيؤ الشعري الجزائري الذي بدا قاصرا عن تمثل جميع مواطن الخطر الموجودة في بيئته، وهو ما جعله قاصرا عن تقديم حلول شاملة؛ لأنه اهتم بجانب واحد من البيئة وهو الجانب البشري، ولم يلتفت للشق الطبيعي وأهميته، كما خضع لبعض المعيقات مثل الأنماط الفكرية أو خداع تجانس الجماعة، وبرزتْ سمة التبيـؤ الشعري في اعتماد الشعراء على معطيات الوعي الأخلاقي الذي مكنهم من تحسس المهددات، والبحث عن الحلول والبدائل، وإن لم يشمل البيئة بأكملها، وهو وعي لم يكن منضويا تحت لواء إيديولوجي عام، وإنما خضع للتصورات الفردية لكل شاعر.

***النتائج الرئيسة:**

لقد تمثلت أهمية هذا البحث في توجهه نحو تشكيل مجموعة من الإجراءات، التي نرى أهميتها في تأسيس سبيل سليم لقراءة موضوعة البيئة في الشعر، ومن خلالها يتم الانطلاق نحو تحديد سبل خاصة للقراءة النقدية، التي تتوخى الجمع بين خصوصية القراءة الداخلية للنص، والقراءة الخارجية له، ذلك أن موضوع البيئة ذو أهمية قصوى؛ لأن الوجود الفعلي للنص الشعري لا يتحقق إلا داخل بيئة تتشابك فيها العلاقات والظروف، والسعي نحو فهمه لا يمر إلا من خلال استنطاق موضوعة البيئة، التي قادتنا عبر هذه الدراسة إلى اكتشاف أهميتها، وأهمية وجودها في النص الشعري الجزائري، والوقوف على مجموعة نتائج رئيسة نذكر أهمها فيما يأتي:

1-كل موضوعة في الشعر هي في عمقها اختبار للذات الشاعرة، ومنها موضوعة البيئة التي من خلالها تتم مَوْضَعَةُ الذات الشاعرة في حضورها الإبداعي، والساعية من خلاله إلى تخليد نفسها، وإبراز فاعليتها، وقد بدتْ الذات الشاعرة الجزائرية من خلال البنية الدالة

" **البيئة** " ذاتا متحركة ومُواجِهة لظروف الحياة، غير مستكينة لأوضاعها، متشبثة بثوابت أمتها وبقيم الإنسانية الخالدة، متطلعة نحو الأفضل الذي لا يأتي حسبها إلا في المستقبل.

2-لا تتمثل أهمية دراسة البيئة في الشعر في كونها تكشف لنا عن أهم التمظهرات الموضوعية والفنية وطرق استخدام الشعراء لها، وإنما هي في عمقها تقودنا إلى تحديد خصوصية النص الشعري، وعمليات تفاعله، ونوعية أدواره، وطبيعة التصورات التي من خلالها يؤسس رؤاه نحو الذات والبيئة والشعر.

3-تنوعُ المصطلحات المعبرة عن العلاقات التفاعلية بين البيئة والشعر، لا يعود إلى قصور النقد، وإنما يرتبط بطبيعة التفاعلات في حد ذاتها، والتي تقوم على التنوع والتشابك نتيجة وجود عناصر متعددة تتدخل في تكوينها، وتلك التفاعلات قد تظهر على مستوى الموضوع أو اللغة أو كليهما، مشيرة بدورها إلى تشابك عمليات الوعي الشعري الذي تتقاطع فيه مكونات إبداعية ومكونات واقعية ذات بعد سياسي واجتماعي وثقافي وجغرافي وتاريخي وعرقي...، كلها تسهم في بيان أهمية الذات الشاعرة وأهمية حركتها الإدراكية التي تؤسس لها حضورها وفاعليتها في الحياة.

4-يعد مصطلح التبيؤ اختيارا يمكنه حل مشكلة تعدد المصطلحات وتنوعها حول موضوع البيئة في الشعر، والذي يعبر عن جميع التفاعلات القائمة بين البيئة والشعر، بغض النظر عن طبيعتها وأهميتها ونمط الوعي المشكل لها، وتكمن أهمية هذا المصطلح في أنه يقودنا إلى معرفة تمظهرات البيئة موضوعيا وفنيا، ويتيح لنا معرفة خصائص النص الشعري الفكرية والجمالية، خاصة من ناحية مكونات وعيه وأنماطها ومظاهر تشكلها شعريا، كما يُمكِّن من معرفة علاقة الشاعر بالبيئة، وكل هذه الأدوار التي يحيل إليها مصطلح التبيؤ، نابعة من خاصيته المفاهيمية التي تحيل إلى مفهوم البيئة ومفهوم التفاعل والحضور والفاعلية، عبر مكونات متناقضة لا يمكن الجمع بينها إلا في فضاء النص الشعري كالعاطفة والعقل، والوعي واللاوعي، والثبات والتغير، والماضي والمستقبل.

5-دراسة التبيؤ في النص الشعري تتم عبر خطوة الكشف عن تمظهرات البيئة، والتي لا تتحقق إلا عبر مجموعة مداخل واقعية ونفسية وسلوكية وفكرية ومعجمية وتصويرية، تمثل إجراء صالحا لجميع النصوص الشعرية، يُمكِّن من تحديد الموضوعة الخاصة بالدراسة، وبيان خصائصها، وطرائق التعبير عنها، ثم الوقوف على أهمية الوعي الشعري المشكل

لها، ونمط فعله التبيؤي، وهو ما يسمح في النهاية من تحديد خصوصية النص الشعري، ومعرفة مواطن القصور فيه، وبذلك إمكانية توجيهه وجهة سليمة نحو تصحيح مساره في الوجود الحضاري.

6-النص الشعري هو الذي يحدد الطريقة الخاصة لدراسته، وليس المنهج البنيوي التكويني هو الصالح دوما للكشف عن البيئة ومظاهر التبيؤ، ولكنه مهم من ناحية إجراءاته النقدية الخاصة التي تجمع بين داخل النص وخارجه، واهتمامه بقضية الوعي والتفاعل بين النص الشعري وحركة البيئة، ولتحقيق قراءة شاملة لموضوع البيئة في الشعر، لابد من تدعيم القراءة البنيوية التكوينية بقراءة أخرى يمكنها التغلغل في البنيان الثقافي أو النفسي أو الاجتماعي أو التاريخي لموضوعة البيئة، التي لا تتأسس في النص الشعري إلا كونها مُدْرَكًا ثقافيا، يحيل إلى وعي الذات الشاعرة، وإلى وضعها في واقعها.

7-الشعر فعل كينونة، والكينونة لا تتحقق إلا بفضل التبيؤ، ولذلك يصبح هذا الأخير حركة دالة على كينونة الشعر وحضوره، وهو ما يجعل كل حديث عن الشعر لا يكتمل إلا بالحديث عن التبيؤ.

8-إذا كانت البيئة في الشعر بنية دالة على الذات الشاعرة في حركتها وفعلها ووعيها، فإن الذات الشاعرة وهي تستحضر البيئة في شعرها، وتعبر عنها، وتستخدم مكوناتها، إنما تشير إلى ذاتها كبنية دالة تعكس خصوصية البيئة وتميزها عن باقي البيئات.

9-وأخيرا وليس آخرا نقول إن قراءة ماهية وفاعلية الشعر الحقيقية، تبدأ من عملية استنطاق البيئة عبر مكونات النص الشعري، وتنتهي باستنطاق الشعر من خلال مكونات البيئة، وهي عملية وإن كانت ظاهريا تحيل إلى حركة البيئة في مقابل حركة الشعر، فإنها في عمقها لا تتأسس إلا بوجود الذات الشاعرة التي تفعِّل من وعيها الشعري، وفعلها الإبداعي نحو ذاتها وبيئتها وشعرها أيضا، ولذلك يمكننا القول إن كل أزمة أو ظاهرة يعيشها الشعر لابد أن تكون مرتبطة بالبيئة وبالذات وبالشعر، الذي يمثل وجها من وجوه حضور الذات في راهنها، وإذا كان يلزمنا الإشارة إلى الشعر الجزائري، فإننا نستطيع القول إن هذا الشعر في حضوره الحديث والمعاصر، سار مسيرة ثرية مارس فيها فعله الحضاري باستمرار بغض النظر عن نجاح ذلك الفعل أم فشله، وبغض النظر عن قيمة الأدوات والأساليب التي انتهجها في تفعيل دوره، حيث انطلق منذ بداياته عبر فعل مواجهة،

ومقاومة، وتشبث بالقيم والثوابت، وذلك نتيجة ظروف الاحتلال المصاحبة لمسيرته، ثم توجه بعد ذلك نحو تفعيل قيم البناء والتشييد عبر مسيرة جماعية مقننة بقانون الإيديولوجيا، وهو اليوم يسير مسيرة مختلفة عبر خروجه وانفصاله عن الإيديولوجيا وقانون الجماعة، وتوجهه نحو تفعيل وعيه الذاتي، وهو ما يحقق له وجهة مغايرة يسعى عبرها إلى تأسيس إيديولوجيته الخاصة النابعة من وعيه الذاتي بذاته، وبالواقع الذي يعيش فيه، إنه اليوم يؤسس تساؤلاته نحو الذات والكتابة الإبداعية والبيئة، ويمارس فعله المقاوِم انطلاقا من تصوراته الذاتية، بحثا عن مواطن الضوء التي لا يرى تحققها إلا في المستقبل قريبا كان أم بعيدا، وإذا كانت الرواية هي النص القادر على تحمل تشظيات الواقع[1]، فإن الشعر هو القادر على تحمل تشظيات الحلم، وإذا كان اليوم يعيش أزمة مقروئية، فذلك نابع من طبيعة المسيرة التي قادته في الراهن إلى معايشة مرحلة خاصة، إنه في مرحلة المساءلة التي أفرزتها ظروف معينة في الواقع الجزائري، أدت به إلى اكتشاف هشاشة الاستناد على الإيديولوجيا من غير مساءلة، وهشاشة الانضواء تحت لواء جماعة تقتل الفعل الذاتي ولا تعترف به، إنه يعيد بناء ذاته بالرؤية والرؤيا، وسيؤتى بعد حين أُكله إذا تمكن من مجاوزة السؤال إلى تفعيله فكريا وجماليا، وتوجيهه نحو تأسيس بدائل تقوم على قيم خالدة، وإلى ذلك الحين لا بد للنقد من دعم متواصل لمسيرة النص الشعري الجزائري عبر تتبع مظاهر تبيؤه، وتأسيس رؤيته النقدية على ملاحظة المكونات الثلاث (الشعر – الذات – البيئة).

1) خالد ساحلي: فوز أليس مونرو بنوبل للآداب اعتراف ضمني بفن القصة، مقال منشور بجريدة الخبر، العدد 7659، الأربعاء 31 ديسمبر 2014 ، ص 25 .

المصـــــادر والمـراجـــــع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم (قراءة ورش)

السنة الشريفة (صحيح مسلم)

***الدواوين:**

1- الأعوج، زينب: رباعيات نورة لهبيلة، الفضاء الحر، الجزائر، 2010 .

2-// // : مرثية لقارئ بغداد، الفضاء الحر، الجزائر، ص 2010 .

3-بن عبيد، ياسين: الوهج العذري، المطبوعات الجميلة، الجزائر، 1994 .

4-// // : أهديك أحزاني، المطبوعات الجميلة، الجزائر، 1998 .

5- // // : غنائية آخر التيه، منشورات أرتيستيك، الجزائر، 2007.

6-// // : هناك التقينا ضبابا وشمسا، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007 .

7-بن صالح، خالد: سعال ملائكة متعبين، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010 .

8-بوسيس، وسيلة: أربعون وسيلة وغاية واحدة، الطباعة الشعبية للجزائر، الجزائر، 2007 .

9-بوصبع، النذير: حصاد الطين والظلمة، دار الوعي للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008 .

10-جلطي، ربيعة: كيف الحال، دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 1996 .

11-جليد، عبد الكريم: أسفار الخروج، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2007 .

12-حكيم، ميلود: أكثر من قبر أقل من أبدية، منشورات البرزخ، الجزائر، 2003 .

13-حمادي، عبد الله: البرزخ والسكين، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط3، 2001 .

14-// // : أنطق عن الهوى، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2011 .

15-درويش، نور الدين: مسافات، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، 2002 .
16-// // : البذرة واللهب، دار أمواج للنشر، سكيكدة، الجزائر، ط1، 2004 .
17-رايس، سمير: ملح الأحبة، منشورات فرع عنابة لاتحاد الكتاب الجزائريين، مطبعة المعارف، عنابة، الجزائر، ط1، 2003 .
18-ريغي، شوقي: معبر إلى الغرائز البدائية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2009 .
19-زيدان، حسين: اعتصام، منشورات sed، قسنطينة، الجزائر، د.ت .
20-// // : فضاء لموسم الإصرار، منشورات sed، قسنطينة، الجزائر، د.ت .
21-// // : شاهد الثلث الأخير، اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2002 .
22-شكيل، عبد الحميد: تحولات فاجعة الماء، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2002 .
23-عبد الكريم، أحمد: معراج السنونو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011 .
24-العشي، عبد الله: مقام البوح، منشورات جمعية شروق الثقافية، باتنة، الجزائر، 2007 .
25-// // : يطوف بالأسماء، منشورا أهل القلم، وزارة الثقافة، الجزائر، 2008 .
26-عقل، سعيد: المجدلية، المكتب التجاري، بيروت، لبنان، ط2، 1960.
27-عميش، عبد القادر: عفوا سأحمل قدري وأسير، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2011 .
28-فلوس، لخضر: حقول البنفسج، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2009 .
29-لوصيف، عثمان: أبجديات، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997 .
30-// // : إرهاصات، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997 .
31-// // : غرداية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997.
32-// // : إشارات، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1999 .

33-// // : زنجبيل، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1999.
34-// // : قصائد ظمأى، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1999.
35-// //: المتغابي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1999.
36-// // : قالت الوردة، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2000 .
37-// // : جرس لسماوات تحت الماء، جمعية البيت للثقافة والفنون، الجزائر، 2008 .
38-محمدي، رشيدة: شهادة المسك، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2001 .
39-ملاحي، علي: أشواق مزمنة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986 .
40-// // : البحر يقرأ حالته، الجاحظية، الجزائر، 2011 .
41-// // : العزف الغريب، الجاحظية، الجزائر، 2011 .
42-ميهوبي، عز الدين: اللعنة والغفران، منشورات دار أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، ط1، 1997 .
43-// // : ملصقات، منشورات دار أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، ط1، 1997 .
44-// // : النخلة والمجداف، منشورات دار أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، ط1، 1997 .
45-// // : رباعيات، منشورات دار أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، ط1، 1998 .
46-// // : كاليغولا، منشورات دار أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، ط1، 2000 .
47-// // : عولمة الحب عولمة النار، منشورات دار أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، ط1، 2002 .
48-وغليسي، يوسف: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، إبداع، ط1، 1995 .
49-// // : تغريبة جعفر الطيار، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، فرع سكيكدة، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط2، 2003 .

***المـــــراجع العربيـــــة:**

50-آل وادي شناوة، علي والحسيني عبد الرضا، عامر: التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة، مؤسسة دار الصادق الثقافية، بابل، العراق، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2001 .

51-الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة حجازي، القاهرة، مصر، ط1، 1994 .

52-إبراهيم، عبد الستار: العلاج النفسي الحديث (قوة للإنسان)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 27، مارس، 1980 .

53-// // : الاكتئاب (اضطرابات العصر الحديث فهمه وأساليب علاجه)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 239، نوفمبر، 1998 .

54-إبراهيم، عبد العزيز: شعرية الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005 .

55-ابن جعفر، أبو الفرج قدامة: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، مصر، ط1، 1980 .

56-ابن خلدون، عبد الرحمن: المقدمة، ضبط وشرح وتقديم: محمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2011 .

57-ابن رشد، أبو الوليد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ضمن فن الشعر لأرسطو، تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط1، 1953 .

58- ابن طباطبا، محمد بن أحمد العلوي: عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982 .

59- ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله: التعليقات، تح وتق: عبد الرحمن بدوي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1973 .

60- ابن سينا: فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن فن الشعر لأرسطو تر: عبد الرحمن بدوي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1973 .

61- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء، مطبعة بريل، ليدن، 1902 .

62- ابن قتيبة: عيون الأخبار، ج2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1973.

63-عبد الله بن المعتز: كتاب البديع، نشره أغناطيوس كراتشقوفسكي، لينينغراد، 1935 .

64-أبو جهجه، خليل: الحداثة الشعرية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1995 .

65-أبو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط3، 1984 .

66-// // : في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987 .

67-أبورية أحمد، سوزان: الإنسان والبيئة والمجتمع، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2008 .

68-أبو سريع أسامة، سعد: الصداقة من منظور علم النفس، سلسلة عالم المعرفة، العدد 179، نوفمبر، 1993 .

69-أبو سنة إبراهيم، محمد: تأملات نقدية في الحديقة الشعرية (قراءات ودراسات)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1989 .

70-أبو شقرا، محيي الدين: مدخل إلى سوسيولوجيا الأدب، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2005 .

71-أبو شوارب، مصطفى، والمصري محمود، أحمد: قراءة الوعي الأدبي (دراسات تحليلية في الأدب العربي المعاصر)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2004 .

72-أبو عواد، إبراهيم: مدخل إلى علم اجتماع القصيدة، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010 .

73-أبو غالي علي، مختار: المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 196، أبريل، 1995 .

74-أحمد فتوح، محمد: جدليات النص الأدبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2006 .

75-أدونيس أحمد سعيد، علي: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1978 .

76-// // : مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979 .
77-// // : الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989.
78-الأصفر، عبد الرزاق: المذاهب الأدبية لدى الغرب (مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999 .
79-أسعد ميخائيل، يوسف: سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب (دراسات أدبية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1986 .
80-إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار العودة، ودار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1981 .
81-أعراب الطريسي، أحمد: التصور المنهجي ومستويات الإدراك في العمل الأدبي الشعري، شركة بابل للطبع والنشر، الرباط، المغرب الأقصى، ط1، 1981 .
82-الأنطاكي، يوسف: سوسيولوجيا الأدب (الآليات والخلفيات الإيبيستيمولوجية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2009 .
83-بحري، محمد الأمين: البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية (دراسة في نقد النقد)، سلسلة رؤى أدبية (01)، منشورات مديرية الثقافة، واتحاد الكتاب الجزائريين، دار علي بن زيد للطباعة والنشر، بسكرة، الجزائر، ط1، 2013 .
84-بخضرة، مونيس: تاريخ الوعي (مقاربات فلسفية حول جدلية ارتقاء الوعي بالواقع)، مؤسسة راشد آل مكتوم، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009 .
85-بعلي، حفناوي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2007.
86-// // : مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة (ترويض النص وتقويض الخطاب)، منشورات أمانة عمان، الدائرة الثقافية، عمان، الأردن، ط1، 2007 .
87-بغورة، الزواوي: ما بعد الحداثة والتنوير (موقف الأنطولوجيا التاريخية، دراسة نقدية)، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 2009 .
88-البنا، حسن: الشعرية والثقافة (مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2003 .

89-بن خليفة، مشري: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، سلسلة كريتيكا، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006 .
100-بن عبد العالي، عبد السلام: الميتافيزيقا، العلم والإيديولوجيا، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، د.ت .
101-بنيس، محمد: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، دار التنوير، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1985 .
102-// // : الشعر العربي بنياته وإبدالاته (الشعر المعاصر)، توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990 .
103-// // : كتابة المحو، توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994 .
104-// // : الحق في الشعر، توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007 .
105-بورقية، حسان: وهج الكتابة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2002 .
106-البوشيخي، الشاهد: مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين (قضايا ونماذج ونصوص)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 2009 .
107-بومسهولي، عبد العزيز: الشعر، الوجود والزمان، رؤية فلسفية للشعر، إفريقيا الشرق، المغرب، لبنان، 2002 .
108-بومنجل، عبد الملك: جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث (مساءلة الحداثة)، ج2، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010 .
109-التوحيدي، أبو حيان: الإمتاع والمؤانسة، تح: أحمد أمين وأحمد الزين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر، ط1، 1942 .
110-تاوريريت، بشير: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية (دراسة في الأصول والمفاهيم)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010.
111-الجابري عابد، محمد: إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1990 .
112- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان، تح: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1969 .

113-جاسم السيد، عزيز: دراسات نقدية في الأدب الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1995 .
114-الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن: دلائل الإعجاز (في علم المعاني)، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001 .
115-الجرجاني القاضي، علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، مصر، ط4، 1994 .
116- الجمحي، محمد بن سلام: طبقات فحول الشعراء، تح: محمود شاكر، دار المعارف، مصر، 1952 .
117-الحاوي، إيليا: في النقد والأدب (مقدمات جمالية عامة وقصائد محللة من العصر الجاهلي)، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط5، 1968 .
118-// // : في النقد والأدب (مقدمات جمالية عامة ومقطوعات من العصر الإسلامي والأموي)، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط4، 1979 .
119-حجازي سعيد، سمير: النظرية الأدبية ومصطلحاتها الحديثة، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، القاهرة، مصر، 2004 .
120-// // : قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2007 .
121-حجو، محمد: الإنسان وانسجام الكون (سيميائيات الحكي الشعبي)، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، دار الأمان، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012 .
122-حداد، علي: الخطاب الآخر (مقاربة لأبجدية الشاعر ناقدا)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000 .
123-// // : أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1986 .
124-الحرز، محمد: شعرية الكتابة والجسد (دراسات حول الوعي الشعري والنقي)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2005 .
125-حسين، طه: خصام ونقد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط7، 1985 .

126-الحسين، قصي: النقد الأدبي ومدارسه عند العرب (قراءة لمراحل تطور علم النقد والعوامل التي طرأت عليه من العصر الجاهلي حتى العصر الحديث)، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 2010 .

127-الحمد، رشيد، وسعيد محمد: البيئة ومشكلاتها، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 22 ، أكتوبر، 1979 .

128-خشفة نديم، محمد: تأصيل النص (المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان)، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1997 .

129-خطابي، محمد: لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991 .

130-الخطيب، حسام: محاضرات في تطور الأدب الأوروبي ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية، جامعة دمشق، سوريا، د.ت .

131-خضر، ضياء: شعر الواقع، شعر الكلمات (دراسات في الشعر العراقي الحديث)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000 .

132-خضور، جمال الدين: زمن النص، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1995 .

133-خمري، حسين: الظاهرة الشعرية العربية (الحضور والغياب)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001 .

134-الدروبي، سامي: علم النفس والأدب (معرفة الإنسان بين بحوث علم النفس وبصيرة الأديب والفنان)، منشورات جماعة علم النفس التكاملي، دار المعارف، مصر، ط2، د.ت.

135-الدسوقي، كمال: ذخيرة علم النفس، الدار الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1988 .

136- دويدري وحيد، رجاء: البيئة مفهومها العلمي المعاصر وعمقها الفكري التراثي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2004 .

137-رابحي، عبد القادر: النص والتقعيد (دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر-إيديولوجية النص الشعري)، ج1، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2003 .

138-الرباعي، عبد القادر: تحولات النقد الثقافي، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007 .
139-راجع، عبد الله: القصيدة المغربية المعاصرة (بنية الشهادة والاستشهاد)، ج1، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.
140-الرحبي، سيف: ذاكرة الشتات، دار الفارابي واتحاد كتاب أدباء الإمارات، دولة الإمارات العربية المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 1991 .
141-راغب، نبيل: النقد الفني، مكتبة مصر، ودار مصر للطباعة، مصر، د.ت .
142-الرويلي، ميجان والبازعي سعد: دليل الناقد الادبي (إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط4، 2005 .
143-زايد، أحمد: سيكولوجية العلاقات بين الجماعات (قضايا الهوية الاجتماعية وتصنيف الذات)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 326، أبريل، 2006 .
144-الزبيدي قاسم غالب، علي: درامية النص الشعري الحديث (دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح)، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2009 .
145-الزعبي، أحمد: الشاعر الغاضب محمود درويش (دراسات في دلالة اللغة ورموزها وإحالاتها)، مؤسسة حمادة للخدمات الجامعية والدراسات، إربد، الأردن، ط1، 1995 .
146-زيدان عبد الحميد، عبد القادر: التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، د.ت .
147-السد، نور الدين: الشعرية العربية (دراسة التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي)، ج2، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007 .
148-سرحان، سمير: النقد الموضوعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1990 .
149-سعد الله سالم، محمد: أنسنة النص (مسارات معرفية معاصرة)، جدارا للكتاب العالمي، عالم الكتب الحديث، إربد،عمان، الأردن، ط1، 2007 .

150-// // : ما وراء النص (دراسات في النقد المعرفي المعاصر)، سلسلة النقد المعرفي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، إربد، عمان، الأردن،ط 1، 2008 .

151-السعدني، مصطفى: التغريب في الشعر المعاصر (قراءة في النص)، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د.ت .

152-سعيد، حميد: الكشف عن أسرار القصيدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1994 .

153-سليمان محمد، سليمان: المحاكاة في الشعر الجاهلي بين التقليد والإبداع، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2005.

154-سليمان محمود، محمد: الجغرافيا والبيئة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2009 .

155-السمرة، محمود: النقد الأدبي والإبداع في الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، 1997 .

156-سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني (في الشعر خاصة)، منشورات جماعة علم النفس التكاملي، دار المعارف، مصر، ط4، د.ت .

157-السيد عبد العاطي، السيد: الإيكولوجيا الاجتماعية (مدخل لدراسة الإنسان والبيئة والمجتمع)، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1997 .

158-الشاروني، حبيب: بين برجسون وسارتر، دار المعارف، مصر، 1963.

159-شاهين، أسماء: جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2000 .

160-شاهين، ذياب: التلقي والنص الشعري (قراءة في نصوص شعرية معاصرة من العراق والأردن وفلسطين والإمارات)، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، غزة، فلسطين، ط1، 2003 .

161-شراد عبود، شلتاغ: تطور الشعر العربي (الدوافع، المضامين، الفن)، دار مجدلاوي للنشر، عمان، الأردن، ط1، 1998 .

162-الشنتريني بسام، علي: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تح: إحسان عباس، القسم الأول، الجزء الأول، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، د.ت.

163-الصفدي، ركان: الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2011 .

164-الضوى توفيق، محمد: مفهوم المكان والزمان في فلسفة الظاهر والحقيقة (دراسة في ميتافيزيقا برادلي)، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د.ت .

165-الطريبيق، عبد المجيد: منظور الإسلام إلى المحافظة على البيئة، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المملكة المغربية، 2007 .

166-عبابنة، سامي: اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2004 .

167-عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998 .

168-// // : اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمان، الأردن، ط3، 2001 .

169-عبد الباقي، عبد الكريم: دراسات فنية في الأدب العربي، لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1996 .

170-عبد الباقي محمود، إبراهيم: الخطاب العربي المعاصر (عوامل البناء الحضاري في الكتابات العربية 1990-1996)، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، هرندن، فرجينيا، و.م.أ، 2008 .

171-عبد الحميد، شاكر: التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 267، مارس، 2001 .

172-عبد الرحمن، عائشة: قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، مصر، ط2، د.ت .

173-عبد الفتاح، كاميليا: القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية)، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006 .

174-// // : إشكاليات الوجود الإنساني (دراسة نقدية تطبيقية في الشعر الواقعي والحداثي)، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2008 .
175-عبد اللطيف أحمد، رشاد: البيئة والإنسان من منظور اجتماعي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2007 .
176-عبد الله، ستار: إشكالية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2010 .
177-عبود، حنا: النظرية الحديثة والنقد الأسطوري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999 .
178-عبود، عبده: الأدب المقارن (مشكلات وآفاق)، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، سوريا، 1999 .
179-عبيد صابر، محمد: تجلي الخطاب النقدي من النظرية إلى الممارسة، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013 .
180-العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل: كتاب الصناعتين، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، مصر، ط1، 1952 .
181-عشراتي، سليمان: الشخصية الجزائرية (الأرضية التاريخية والمحددات الحضارية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009 .
182-عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992 .
183-// // : نظريات معاصرة، مكتبة الأسرة، مصر، 1998 .
184-// // : رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2008 .
185-العقاد عباس، محمود: الديوان، دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط4، د.ت .
186-عكاشة، شايف: الصراع الحضاري في العالم الإسلامي (مدخل تحليلي في فلسفة الحضارة عند مالك بن نبي)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993 .

187-// // : نظرية الأدب في النقد التأثري العربي المعاصر (نظرية التعبير)، ج1، ديوان المطبوعات الجماعية، الجزائر، 1994 .

188-العلاق جعفر، علي: حداثة النص الشعري (دراسة نقدية)، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، غزة، فلسطين، ط1، 2003 .

189-علي عبد الحميد، عبد الرحمن: النقد الأدبي بين الحداثة والتقليد، دار الكتاب الحديث، مصر، الكويت، الجزائر، 2005 .

190-عليمات، يوسف: النسق الثقافي (قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي)، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، إربد، عمان، الأردن، ط1، 2009.

191-عناني، مصطفى: المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم إنجليزي عربي)، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط3، 2003 .

192-عيسى أحمد، حسن: الإبداع في الفن والعلم، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 24، ديسمبر، 1979 .

193-غالي، وائل: معرفية النص، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998 .

194-الغذامي، عبد الله: القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994 .

195-الفاخوري، حنا: الجامع في تاريخ الأدب العربي القديم، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1986 .

196-فانوس، وجيه: دراسات في حركية الفكر الأدبي، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1991 .

197-الفارابي، أبو نصر: رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن فن الشعر لأرسطو، تح: عبد الرحمن بدوي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1973.

198-فتوح، محمد: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، مصر، ط3، 1984 .

199-فرج صالح، سالمة: طبيعة العلاقة بين اللغة والفكر، إصدارات مجلس الثقافة العام، الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى، 2008 .

200–فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985 .
201–// // : بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، آب، 1992 .
202–// // : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 1992 .
203–// // : أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998 .
204–// // : أدبية النص (محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2002 .
205–// // : أشكال التخييل (من فتات الأدب والنقد)، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، مصر، 1996 .
206–فياض، سليمان: الحقول الدلالية الصرفية للغة العربية، دار المريخ، المملكة العربية السعودية، 1990 .
207–فيدوح، عبد القادر: إراءة التأويل ومدارج المعنى في الشعر، دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، 2009 .
207–// // : معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2012 .
208–فوغالي، باديس: الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، جدارا للكتاب العالمي، عالم الكتب الحديث، عمان، إربد، الأردن، ط1، 2008 .
209–قاروط، ماجد: المعذب في الشعر العربي الحديث في سوريا ولبنان من عام 1945–1985 (دراسات جمالية)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999 .
210–قاسم حسين، عدنان: التصوير الشعري (رؤية نقدية لبلاغتنا العربية)، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ت .
211–// // : لغة الشعر العربي، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1989 .
212–القرشي سرحان، علي: تحولات النقد وحركية النص، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، النادي الأدبي بحائل، المملكة العربية السعودية، ط1، 2006 .

213-القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1981 .
214-قطب، سيد: مهمة الشاعر في الحياة وشعر الجيل الحاضر، دار الشروق، مصر، د.ت .
215-القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط4، 1972 .
216-الكرمي، زهير: العلم ومشكلات الإنسان المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، العدد 05، ماي، 1978 .
217-كريب، رمضان: فلسفة الجمال في النقد الأدبي (مصطفى ناصف نموذجا)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 2009 .
218-كعوان، محمد: التأويل والرمز (قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر)، دار بهاء الدين، الجزائر، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010/2009 .
219-كفافي عبد السلام، محمد: في الأدب المقارن (دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1997 .
220-كليب، سعد: وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1997 .
221-كنوني، محمد العياشي: شعرية القصيدة المعاصرة (دراسة أسلوبية)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010 .
222-اللبدي، أيمن: الشعر والشاعرية، دار الشرق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، غزة، فلسطين، د.ت .
223-لحرش، موسى: استراتيجية استئناف البناء الحضاري للعالم الإسلامي في فكر مالك بن نبي، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية، قسنطينة، الجزائر، 2006 .
224-مجاهد، عبد الكريم: شعرية الغموض (قراءة في شعر عبد الوهاب البياتي)، مطبعة القرويين، المغرب، ط1، 1998 .
225-مجاهد عبد المنعم، مجاهد: جدل الجمال والاغتراب، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ت .

226–محمود، إبراهيم: صدع النص وارتحالات المعنى، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 2000 .
227–محمود نجيب، زكي: تجديد الفكر العربي، دار الشروق، بيروت، لبنان، 1971 .
228–مرتاض، عبد الملك: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007 .
229– المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد: مقدمة شرح ديوان الحماسة، تح: أحمد أمين وعبد السلام محمد هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، 1953 .
230–المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1982 .
231–المسيري، عبد الوهاب: اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 2002 .
232–مصلوح، سعد: حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1980 .
233–المعتوق محمد، أحمد: الحصيلة اللغوية (أهميتها، مصادرها، وسائل تنميتها)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 212، أغسطس، 1996 .
234–المغنج أحمد حسين ، خديجة: استلهام التراث في شعر عبد العزيز المقالح، الجمهورية اليمنية، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، اليمن، 2004 .
235–مفتاح عبد الجليل، محمد: نظرية الشعر المعاصر في المغرب العربي، مكتبة دار الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 2007 .
236–مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992 .
237–// // : دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990 .
238–مقلد علي، محمد: الشعر والصراع الإيديولوجي، دار الداب، بيروت، لبنان، ط1، 1996 .

239-الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، مصر، ط3، 1967 .

240-ملحم أحمد، إبراهيم: منزلات الرؤيا (الشاعر العربي المعاصر وعالمه)، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، 2010 .

241-ملحس عبد الفتاح، ثريا: القيم الروحية في الشعر العربي قديمه وحديثه (حتى منتصف القرن العشرين)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1964 .

242-المناصرة، عز الدين: جمرة النص الشعري (مقاربات في الشعر والشعراء والحداثة والفاعلية)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007.

243-// // : علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007 .

244-مندور، محمد: في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ت .

245-المنزلاوي عبد الله، ياسين: البيئة من منظور إسلامي، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008 .

246-المنياوي، أحمد: جمهورية أفلاطون، دار الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2010 .

247-منير، شفيق: الإسلام في معركة الحياة، دار الناشر، لبنان، دار البراق للنشر، تونس، ط1، 1991 .

248-مهدي، عقيل: المعنى الجمالي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008 .

249-الموسى، خليل: جماليات الشعرية، سلسلة الدراسات 04، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005 .

250-المولى مجيد، قيس: مخيلة النص (اشتغال آخر للمعنى)، دار الينابيع، سوريا، ط1، 2009 .

251-ناصف، مصطفى: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1981 .

252-نجاتي عثمان، محمد: الإدراك الحسي عند ابن سينا، دار المعارف، مصر، 1961 .

253-النجار علي، عبد الهادي: الإسلام والاقتصاد (دراسة في المنظور الإسلامي لأبرز القضايا الاقتصادية والاجتماعية المعاصرة)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 63، مارس، 1983 .

254-نصر جودت، عاطف: الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984 .

255-النصر، ياسين: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط1، 1986 .

256-نعيمة، ميخائيل: الغربال، نوفل، مصر، ط1، د.ت .

257-هلال، عبد الناصر: رؤية العالم في شعر أمل دنقل، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، مصر، 2009 .

258-هلال غنيمي، محمد: الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط3، 2001 .

259-// // : دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ت .

260-// // : الرومانتيكية، نهضة مصر، د.ت .

261-واصل حفظ الله، عصام: التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر (أحمد العواضي نموذجا)، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011 .

262-وغليسي، يوسف: النقد الأدبي المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002 .

263-// // : في ظلال النصوص (تأملات نقدية في كتابات جزائرية)، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009 .

264-يوسف أحمد، عبد الفتاح: قراءة النص وسؤال الثقافة (استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى)، جدارا للكتاب العالمي، عالم الكتب الحديث، عمان، إربد، الأردن، ط1، 2009 .

265-يحياوي، رشيد: شعرية النوع الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999 .
266-// // : الشعري والنثري، اتحاد الكتاب المغاربة، الرباط، المغرب، ط1، 2001 .

***المراجع المترجمة:**

267-آرنولد، ماثيو: فصول في النقد، تر: علي أدهم، مكتبة الأسرة، مصر، 1994 .
268-أوليدوف، أ.ك: الوعي الاجتماعي، تر: ميشيل كيلو، دار ابن خلدون، بيروت، لبنان، ط1، 1981 .
269-إيغلتون، تيري: نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1995 .
270-برييه، إميل: اتجاهات الفلسفة المعاصرة، تر: محمود قاسم، مراجعة: محمد محمد القصاص، دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، مصر، د.ت.
271-بن الشيخ، جمال الدين: الشعرية العربية (تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي)، تر: مبارك حنون، محمد الوالي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2008 .
272-بوتومور، توم: تمهيد في علم الاجتماع، تر: محمد الجوهري وآخرون، دار المعارف، مصر، 1993 .
273-بولديك، كريس: النقد والنظرية الأدبية منذ 1890، تر: خميسي بوغرارة، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2004 .
274-تاديه إيف، جان: النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: قاسم المقداد، ج1، وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، سوريا، 1993 .
275-// // : النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، سوريا، ط1، 1994 .
276-تودوروف، تزفتان: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987 .
277-تورين، آلان: نقد الحداثة، تر: أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، 1997 .

278–ديكنسون، ب.جون: العلم والمشتغلون بالبحث العلمي في المجتمع الحديث، تر: شعبة الترجمة باليونسكو، عالم المعرفة، الكويت، أبريل، 1987 .

279–ريكور، بول: صراع التأويلات (دراسات هيرمينيطوقية)، تر: منذر عياشي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2005 .

280–زيمرمان، مايكل: الفسلفة البيئية من حقوق الحيوان إلى الإيكولوجيا الجذرية، تر: معين رومية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2006 .

281–سارتر بول، جان: ما الأدب؟ ، تر: محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ت .

282–ستولنيتر، جيروم: النقد الفني (دراسة جمالية)، تر: فؤاد زكريا، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2007 .

283–سيمونز ج، إيان: البيئة والإنسان عبر العصور، تر: السيد محمد عثمان، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 222، يونيو، 1997 .

284–شولز، روبرت: البنيوية في الأدب، تر: حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1984 .

285–طاليس، أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي: مكتبة النهضة المصرية، ط1، 1953 .

286–غولدمان، لوسيان وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تر: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1986 .

287–فراي، نورثروب: نظرية الأساطير في النقد الأدبي، تر: حناعبود، دار المعارف، سوريا، 1987 .

289–// // : تشريح النقد، محاولات أربع، تر: محمد عصفور، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن، 1991 .

290–فضول، عاطف: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، تر: أسامة إسبر، المجلس الأعلى للثقافة، 2000 .

291–فلوجل كارل، جون: الإنسان والأخلاق والمجتمع، تر: عثمان نويه، دار الفكر العربي، د.ت .

292-لاشلو، إرفين: الرؤية المنظوماتية للعالم (نظرة كلانية إلى عصرنا)، تر: معين رومية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2011 .

293-ماكيشين، كوفالزون: الوعي الاجتماعي والعلوم الاجتماعية، تر: بسام مقداد، دار التقدم، موسكو، روسيا، 1920 .

294-هوراس: فن الشعر، تر: لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1988 .

295-هومبيرت، إيلي: كارل غوستاف يونغ، تر: وجيه أسعد، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1991 .

296-يونغ غوستاف، كارل: الإنسان والحضارة والتحليل النفسي، تر: أنطون شاهين، وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، سوريا، 1993 .

***المجلات والدوريات والرسائل:**

297-أبو ديب، كمال: الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول، العدد الثالث، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، 1984 .

298-أبو العينين إبراهيم محمود، فتحي: الأدب والقيم الاجتماعية القروية (دراسة تحليلية وبحث ميداني في ضوء مفاهيم علم الاجتماع) رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة عين شمس، 1976 .

299- أدونيس أحمد سعيد، علي: خواطر حول الثورة، مجلة الثقافة والثورة، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، مديرية النشاط الثقافي، الجزائر، العدد 07، ط1، 1982 .

300-بلعراوي، مختار: طبيعة الأدب عند الفلاسفة والمسلمين، مجلة الآداب، معهد الآداب واللغة العربية، جامعة قسنطينة، الجزائر، العدد 04، 1997 .

301-بن يحيى، عيسى: وعي الذات (فرص ضائعة وأفق مفتوح)، مخبر الشعرية الجزائرية، جامعة المسيلة، الجزائر، العدد 01، مارس 2009 .

302-جلولي، عبد الحفيظ: شاعرية الذات في المجموعة الشعرية (تحولات فاجعة الماء لعبد الحميد شكيل)، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، الأردن، العدد 145، تموز 2007.

303-// // : في الشعرية والنص، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، الأردن، العدد 163، كانون الثاني 2009 .

304-خرفي الصالح، محمد: البعد التاريخي والديني في الشعر الجزائري المعاصر، شعر المكان نموذجا، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزو، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، العدد 02، ماي 2007 .

305-دحدوح، رشيد: مفهوم الطبيعة في الفكر الإيكولوجي المعاصر، مجلة فكر ونقد، المغرب، العدد 94، يناير 2008 .

306-دحماني، سليمان: ظاهرة التغير في الأسرة الجزائرية، رسالة ماجستير، جامعى أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، 2006/2005 .

307-رضوان حمدان عبد اللطيف، نهاية: اللغة في شعر مظفر النواب، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2012/2011 .

308-السلامي وادي صلاح، ميساء: لغة الشعر في المفضليات، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية، جامعة الكوفة، العراق، 2006 .

309-عامر فتحي محمد، أيمن: أثر الوعي بالعمليات الإبداعية والأسلوب الإبداعي في كفاءة حل المشكلات، أطروحة دكتوراه، قسم علم النفس، كلية الآداب، القاهرة، مصر، 2002 .

310-عبود غصن، عصام: دور الوعي الأخلاقي في البيئة الحياتية، مجلة جامعة دمشق، سوريا، المجلد 22 ، العدد الثالث والرابع، 2006 .

311-فيدوح، عبد القادر: شعرية الأقلام الغضة، أعمال الملتقى الوطني الثاني (الأدب الجزائري في ميزان النقد)، أيام 10-11-12 ماي 1993، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة عنابة، المطبعة المركزية، ط1، مارس 1994 .

312-كروش، خديجة: تناص الخطاب الصوفي والإسلامي في ديوان أسرار الغربة لمصطفى الغماري، رسالة ماجستير، قسم الأدب العربي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2012/2011 .

313-الكنز، علي، وجابي، عبد الناصر: الجزائر في البحث عن كتلة اجتماعية جديدة (في الأزمة الجزائرية الخلفيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 1996.

314-مجناح، جمال: دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد 1970، أطروحة الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2008/2007 .

***المعاجم والقواميس:**

315-ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ج3، ط1، 1997 .

316-الجوهري، إسماعيل بن حماد: تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، ج1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط3، 1984 .

317-الحميري، نشوان بن سعيد: شمس العلوم ودواء العرب من الكلوم، تح: حسين بن عبد الله العمري وآخرون، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1999 .

318-الفيروز أبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم: القاموس المحيط،ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1995 .

319-الكافي عبد الفتاح، إسماعيل: المفاهيم والمصطلحات البيئية (قاموس)، الدار الثقافية للنشر، مصر، ط1، 2007 .

320-اللحام هادي، محمد/ وسعيد، محمد/ وعلوان، زهير: القاموس، عربي-عربي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2005 .

321 -Dictionnaire de psychologie, édition Bordas, paris, 1980 .

***مواقع الأنترنيت:**

322-سكوليموفسكي، هنريك: ما هي الفلسفة الإيكولوجية؟، تر: معين رومية، موقع معابر، www.maaber.com 2007 .

323-رومية، معين: اخضرار الثقافة، موقع معابر، www.maaber.com 2008 .

***المراجع الأجنبية:**

324- Bortoft, Henri : the wholeness of nature, Gothe's way of science, Edinburgh Floris books, 1996 .

325- Caldwell Keith, Lynthon : Environment a challenge to modern society, library of congress, u.s.a. 1970 .

326-Ford, c.d : habitat, economy and society : a geographical introduction to ethnology, Harcourt, New York, 1934 .

327−Goldmann, Lucien : recherches dialectiques, Gallimard, Paris, 1958 .

328− // // : sciences humaines et philosophie, édition, Gonthier ; 1966 .

329− // // : marxisme et sciences humaines , paris, édition, Gallimard, 1970 .

330− // // : structures mentales et création culturelle, Anthropos, 1970 .

331- // // : Lukacs et Heidegger, cour établis et présentés par Youssef Ishaghpour, Denoël /Gonthier 1973 .

332− // // : épistémologie et philosophie politique, Articles réunis par Samir Nair, Denoël /Gonthier 1978 .

333− Heidegger : being and time, J. Macquarrie and E.Robinson, trans. Oxford, Blackwell .

334− Hewley, A : human ecology, Ed by David L.sins, vol 4, New York , 1972 .

Lukacs : la théorie du roman, paris, Denoël-Gonthier, **335**− George 1975.

336−Naes, Arne : ecology, community and life style, trans by. David Rothenberg, Cambridge university press, 1987 .

ملخص:

تتناول هذه الدراسة موضوع البيئة في الشعر الجزائري المعاصر، باعتبارها بنية خارجية وداخلية، يتم استنطاقها في النص الشعري عبر عناصر موضوعية وفنية، تحيل إلى البيئة الخارجية السياسية والاجتماعية والثقافية والطبيعية من جهة، وإلى خصائص الكتابة الإبداعية (الشعرية) من جهة، تلك العناصر التي تتحقق بفضل الوعي الشعري الذي تجتمع فيه أنماط من الوعي الخارجي والداخلي، وهو ما يؤسس لفرضيتين في تناول موضوع البيئة في الشعر، الفرضية الأولى تستنطق البيئة داخل النص، والفرضية الثانية تربط داخل النص بخارجه عبر مكونات واقعية ونفسية وسلوكية وفكرية ومعجمية وتصويرية .

Résumé :

Cette étude prend en charge le sujet de l'environnement dans la poésie Algérienne contemporaine, en le considérant comme étant une structure interne et externe, qu'on l'extrait à partir des éléments objectifs et artistiques, en se rapportant à l'environnement politique, socioculturel et naturel d'une part, et aux propriétés d'écriture créative de l'autre part.

Ces éléments se réalisent grâces à la conscience poétique dans laquelle les modèles sont regroupés (conscience interne et externe), qui établit deux hypothèses dans l'étude de l'environnement dans poésie.

La première prend en exécution entre le texte et son para-texte à travers des composantes réalistes, psychologiques, comportementales intellectuelles, lexicales et graphiques.

مـلـحـــــــــق

سيـــــــــرة الشعـــــــــراء والشـــاعـرات

الأعوج زينب:

شاعرة وباحثة ومترجمة، من مواليد 28 جويلية 1954، درست في وجدة ثم مغنية ثم تلمسان، ثم بجامعة وهران، حيث أحرزت الليسانس في الأدب العربي سنة 1979، واصلت دراساتها العليا بجامعة دمشق حيث نالت الماجستير سنة 1984، والدكتوراه في الشعر المغاربي الحديث سنة 1989، وفي سنوات التسعينيات انتقلت إلى فرنسا، حيث حصلت على شهادة الدراسات المعمقة من جامعة السربون سنة 1996، وشهادة الأهلية العلمية للتدريس في الجامعات الفرنسية عام 1997.

اشتغلت أستاذة بجامعة الجزائر منذ 1986، وأستاذة زائرة بجامعة باريس الثامنة سنة 1995، وأستاذة زائرة بجامعة (UCLA) بلوس أنجلوس الأمريكية، وباحثة بالمعهد الدولي للدراسات الإنسانية والاجتماعية بباريس منذ 2004 .

أشرفت على صفحة المرأة بجريدة **المساء** خلال الفترة 1986–1990، وأسست جمعية ومجلة **دفاتر نسائية** عام 1988، كما أسست جمعية **ذاكرة** الثقافية عام 1994، وأنشأت دارا للنشر **الفضاء الحر** سنة 2000 .

أنتجت مجموعة من الحصص الثقافية للإذاعة والتلفزة الوطنيتين، وهي عضو المجلس الوطني للفنون والآداب الذي تأسس سنة 2012 .

نالت جوائز عديدة داخل الوطن وخارجه من أهمها:

جائزة الشعر العالمي الجديد بإيطاليا 1992، جائزة نازك الملائكة للإبداع النسوي ببغداد في دورتها الرابعة 2012، حيث افتكت الجائزة الثانية بقصيدتها المطولة (مرثية لقارئ بغداد) من بين 141 قصيدة مشاركة.

من أهم أعمالها الشعرية: يا أنت من منا يكره الشمس 1979، أرفض أن يدجن الأطفال 1981، راقصة المعبد 2002، رباعيات نوارة لهبيلة 2010، مرثية لقارئ بغداد 2010، عطب الروح 2013، نشيج الحمامة الأخيرة باللغة الفرنسية 2007 .

ولها دراسات نقدية وأنطولوجيات أدبية مختلفة منها: السمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر 1985، مرايا الهامش–أنطولوجيا الشعر الجزائري المعاصر 2007، أنطولوجيا

الأدب الإفريقي 2010 باللغة الفرنسية، كما لها أعمالا إبداعية من العربية إلى الفرنسية، ومن الفرنسية إلى العربية، ، ومن الإسبانية إلى العربية.

بن عبيد ياسين:

شاعر وأستاذ جامعي من مواليد الاثنين 07-07-1958 بقرية ماوكلان بولاية سطيف، انتقل مع أسرته إلى العاصمة سنة 1962، ثم عاد إلى مسقط رأسه بمدينة برج زمورة سنة 1964، فالتحق بالكتاب وتلقى القرآن الكريم بالجامعة القرآنية **ابن الفرج** على يد الأستاذ محمد كشاط، ثم التحق بالمدرسة الإبتدائية سنة 1966 وفي سنة 1971 دخل إلى الطور المتوسط حيث التحق بإكمالية عبد القادر بلعارف ببرج بوعريريج، وفي سنة 1976 التحق بثانوية السعيد زروقي، وابتداء من سنة 1979 انضم إلى مجالس الأستاذ عمر بن أبي حفص الزموري (1913-1990) حيث تلقى على يديه الكثير من العلم.

يتلخص مساره العلمي في حصوله على شهادة الليسانس في الآداب من جامعة سطيف 1995، وشهادة الدراسات المعمقة من معهد اللغات والحضارات الشرقية بباريس 2002-2003، وماجستير آداب من جامعة سطيف 2003-2004، ودكتوراه في النقد المعاصر بمعهد اللغات والحضارات الشرقية بباريس.

اشتغل رئيسا لقسم الترجمة بجامعة سطيف لمدة ثلاث سنوات، وهو يشغل حاليا منصب عميد كلية الآداب واللغات بالجامعة نفسها.

له أعمال شعرية عديدة: الوهج العذري 1995، أهديك أحزاني 2000، معلقات على أستار الروح 2003، غنائية آخر التيه 2007، هناك التقينا ضبابا وشمسا 2007 .

كما له دراسات من أهمها: الحلاج شاعرا (دراسة في سيرته الفكرية وإنتاجه الشعري)، الشعر الصوفي المعاصر في الجزائر (باللغة الفرنسية)، الشعرية الصوفية (المفاهيم والإنجازات/عمر أبو حفص نموذجا)، وله عشرات المقالات في النقد النظري والتطبيقي منشورة في الصحف الوطنية (المساء، الشعب، النصر، الشروق، الخبر)، وفي الصحف العربية (المشكاة-المغرب، الكويت-الكويت، علامات في النقد الأدبي-السعودية، الفينيق-الأردن)، أما من إسهاماته في الترجمة، ترجمته لكتاب من القصص الديني للأطفال إلى الفرنسية، وترجمته لديوان الشاعرة جاكلين لالمان (أجنحة الحرية) إلى العربية.

كُتبت عنه ترجمات في موسوعات عديدة منها: معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين (الكويت)، ودائرة المعارف الحسينية (لندن)، وموسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، وموسوعة الشعر الجزائري (الجزائر).

بن صالح خالد:

شاعر وفنان وتشكيلي من مواليد 1979 له كتابات نقدية ودواوين شعرية منها: سعال ملائكة متعبين، ومائة وعشرون مترا عن البيت، نشر أغلب قصائده في مجلة **أوكسجين** الإلكترونية، وبعض الملاحق الثقافية المحلية والعربية، تُرجم عدد من أشعاره إلى الفرنسية والإنجليزية.

بوسيس وسيلة:

شاعرة وقاصة وباحثة ومترجمة ومشروع روائية، من مواليد 16 جوان 1978 بالقل ولاية سكيكدة، أحرزت البكالوريا سنة 1996 شعبة علوم الطبيعة والحياة، والليسانس في الآداب من جامعة قسنطينة سنة 2000، ثم الماجستير في اللسانيات العامة ومناهج الأسلوب من جامعة عنابة سنة 2003، ثم دكتوراه العلوم من جامعة قسنطينة في جانفي 2013 .

تشتغل أستاذة في جامعة جيجل منذ سنة 2004 ، بدأت نشر قصائدها في منتصف التسعينيات بجريدتي المساء والشرق الجزائري، ونالت كثيرا من الجوائز الأدبية، منها جائزة مفدي زكريا المغاربية 2002، وجائزة رئيس الجمهورية للمبدعين الشباب 2009، وجائزة مؤسسة فنون وثقافة في الإبداع القصصي 2006 .

له ديوان أربعون وسيلة وغاية واحدة 2007، ودراسة حول شعرية السرد، كما لها مخطوطات شعرية (ديوان المواربة والختل، الابتهال الأخير للالا فاطمة نسومر).

بوصبع النذير:

أستاذ جامعي بكلية العلوم الإسلامية بجامعة الجزائر، له دكتوراه في العلوم الإسلامية ببحث عنوانه: نظرية العقد عند الإمام ابن حزم، سبق له الفوز بجائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر (المرتبة الأولى) سنة 2001، له نشاطات متعددة في الكتابة النقدية والدراسات الأكاديمية.

جلطي ربيعة:

شاعرة وقاصة وروائية ومترجمة وأكاديمية، ولدت في 5 أوت 1954 ببوعناني ضواحي ندرومة التلمسانية، استهلت دراستها الابتدائية في المغرب من 1964 إلى 1969، أما المتوسطة والثانوية في وهران من 1969 إلى 1975، ثم الجامعية في قسمة اللغة العربية وآدابها بجامعة وهران، فأحرزت الليسانس سنة 1979، ثم انتقلت إلى جامعة دمشق حيث أحرزت الماجستير سنة 1984، ثم الدكتوراه سنة 1990.

اشتغلت أستاذة في جامعتي وهران والجزائر ومديرة للآداب والفنون بوزارة الثقافة، ونشرت أولى قصائدها في جريدة **الجمهورية** سنة 1976، ثم في **المجاهد الأسبوعي** ومجلة **آمال**.

أصدرت مجموعة من الدواوين الشعرية: تضاريس لوجه غير باريسي 1981، التهمة 1981، شجر الكلام 1991، كيف الحال 1996، حديث في السر 2002، من التي في المرآة 2003، حجر حائر 2009 .

ولها روايات: الذروة 2010، نادي الصنوبر 2012، عرش معشق 2013.

نشرت ترجمة لعشرين قصيدة كوبية من الإسبانية إلى العربية 2003، وكرمت في الإمارات العربية المتحدة (إمارة أبو ظبي) عن مجموع أعمالها سنة 2002 .

جليد عبد الكريم:

شاعر من ولاية باتنة، له ديوان أسفار الخروج، وقصائد عديدة منشورة بمجلة **أصوات الشمال** الثقافية.

ميلود حكيم:

من مواليد 17 سبتمبر 1970 بتلمسان، تولى التعليم الجامعي بولاية الشلف لمدة قصيرة، ثم التحق سنة 2004 بمنصب مدير للثقافة بولاية تلمسان ولا يزال كذلك.

له مجموعات شعرية منها: جسد يكتب أنقاضه 1996، امرأة للرياح كلها 2000، أكثر من قبر أقل من أبدية 2003، مدارج العتمة 2007 .

حمادي عبد الله:

من مواليد عام 1947 في مدينة قسنطينة بالجزائر، متحصل على شهادة دكتوراه الدولة من جامعة مدريد، عمل باحثا ومترجما، كما شغل منصب أستاذ كرسي بجامعة قسنطينة، ورئيس وحدة بحث ورئيس دائرة اللغة الإسبانية.

عضو في المجلس العلمي وفي أمانة اتحاد الكتاب الجزائريين، مدير المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954 – وزارة المجاهدين.

له دواوين شعرية: الهجرة إلى مدن الجنوب 1981، تحزب العشق يا ليلى 1982، قصائد غجرية 1983، رباعيات آخر الليل 1991، البرزخ والسكين 2001، أنطق عن الهوى 2011 .

من مؤلفاته: غابرييل غارسيا ماركيز، مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر، دراسات في الأدب المغربي، المورسكيون ومحاكم التفتيش في الأندلس، اقترابات من شاعر الشيلي بابلو نيرودا.

فاز بجائزة أفضل من مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري 2002.

درويش نور الدين:

شاعر وإداري يشتغل بجامعة قسنطينة، من مواليد 1962 بمدينة قسنطينة، متحصل على ليسانس في الحقوق والعلوم الإدارية سنة 1989 من جامعة قسنطينة، وعلى شهادة الكفاءة المهنية في مهنة المحاماة سنة 1994.

له ديوان: السفر الشاق، والبذرة واللهب.

عضو اتحاد الكتاب إلى غاية 1990، عضو مؤسس لرابطة إبداع الثقافية الوطنية ونائبا لرئيسها من 1990 إلى غاية 1990 .

شارك في العديد من الملتقيات الوطنية الأدبية والفكرية ونال عدة جوائز وطنية وجائزة عربية.

رايس سمير :

من مواليد الزيبان ببسكرة، بدأ الكتابة أواخر السبعينيات من القرن الماضي، اشتغل في التعليم والصحافة، له مجموعتان شعريتان: كتاب الحزن، ملح الأحبة.

ريغي شوقي:

شاعر من قسنطينة له رواية (فاصلة) ولديه في الشعر: حبيبة الشاعر رسائل من أرض المغرب، معبر إلى الغرائز البدائية 2009 .

زيدان حسين:

اشتغل موظفا بدار الثقافة بباتنة، انضم إلى رابطة إبداع الأدبية، تحصل على الماجستير في الأدب، وحصل على وظيفة بجامعة أدرار، وبعد حصوله على الدكتوراه عاد إلى مسقط رأسه بباتنة، وتحصل على شهادة الدكتوراه، من أعماله الشعرية: فضاء لموسم الإصرار، اعتصام، قصائد من الأوراس إلى القدس، شاهد الثلث الأخير.

توفي بعد معاناة مع مرض السرطان مساء يوم الجمعة 02 نوفمبر 2007 .

شكيل عبد الحميد:

شاعر من أهم الكتاب الجزائريين المنتمين إلى جيل ما قبل الثمانينيات بقليل، وهو من الذين أضافوا للقصيدة العربية بالجزائر عبر التجديد والتجريب مع المحافظة على شروط الكتابة الشعرية وضوابطها المتعلقة بصيانة اللغة العربية من التشويه، له العديد من الأعمال الشعرية منها: غوايات الجمر والياقوت، تحولات فاجعة الماء 2002 .

عبد الكريم أحمد:

شاعر من مواليد 1961 بالهامل ولاية المسيلة، يعمل أستاذا للتربية التشكيلية، صدرت له أعمال منها: كتاب الأعسر، السيرة الذاتية (تغريبة الهاشمية)، معراج السنونو، موعظة الجندب، رواية عتبات المتاهة، ودراسة: اللون في القرآن والنصوص الشعرية.

العشي عبد الله:

متحصل على شهادة دكتوراه دولة في النقد الأدبي ونظرية الأدب عام 1992، أستاذ التعليم العالي بجامعة باتنة، عضو في لجان علمية على مستوى الجامعة، ووزارة التعليم العالي، عضو اتحاد الكتاب الجزائريين، عضو في عدد من الجمعيات الثقافية، عضو خبير في عدد من المجلات الأكاديمية، خبير في لجان الدراسات العليا وترقية الأساتذة وتأهليهم، رئيس المجلس العلمي بجامعة باتنة وعضو لجانه العلمية لعدة سنوات، مؤسس مخبر الشعرية، رئيس عدة مشاريع بحث تابعة لوزارة التعليم العالي، رئيس مشروع وطني للبحث العلمي حول الشعر الجزائري، مسؤول تخصص نظرية الشعر في الدراسات العليا.

نال عدة جوائز وتكريمات من الجامعات والجمعيات الثقافية، ومن أعماله:

كتاب زحام الخطابات(مدخل تصنيفي لأشكال الخطابات الواصفة)، أسئلة الشعرية بحث في آليات الإبداع الشعري، جمالية الدعاء النبوي، أحمد معاش الشاعر وتجربته، بلاغة النص الجديد.

وله في الشعر: مقام البوح 2007، يطوف بالأسماء 2008، صحوة الغيم 2014 .

عميش عبد القادر:

شاعر وأستاذ جامعي من مواليد 1950 بولاية الشلف، حاز على البكالوريا سنة 1979، ثم الليسانس بجامعة وهران سنة 1983، كما حصل على الماجستير سنة 1994، وعلى الدكتوراه عن موضوع أدبية النص في كتابات أبي حيان التوحيدي سنة 2003.

مارس مهنة التعليم في الطور الابتدائي سنتي 1978-1979 وفي الطور الثانوي بين 1984 و1998، ثم انتقل للتدريس بالجامعة منذ 1998 إذ درس بجامعات عديدة منها جامعة تيارت والشلف وغليزان، وله نشاطات ثقافية متنوعة منها إلقاء مداخلات ومحاضرات بمختلف الجامعات، وشارك عضوا محكما في المسابقة الوطنية للقصة القصيرة من تنظيم الرابطة الولائية للفكر والإبداع بوادي سوف.

شغل رئاسة مشاريع بحثية عديدة حول قصص الأطفال والخطاب السردي، عضو اتحاد الجمعية الثقافية الجاحظية ، عضو ضمن هيئات علمية لمجلة **مطارحات** (غليزان)، ومجلة **التبيين** الجاحظية، وله بحوث وأعمال أدبية نشر أغلبها في مجلة **كتابات معاصرة** (لبنان).

مؤلفاته الأدبية والنقدية: دائرة المخدعين (مجموعة قصصية 1986)، الزمن الصعب (الرواية)، قصة الطفل في الجزائر (دراسة)، عواء الصدى (مجموعة شعرية)، قناديل الظلام (مجموعة شعرية)، الأدبية بين تراثية الفهم وحداثة التأويل (دراسة)، عفوا سأحمل قدري وأسير (مجموعة شعرية 2011).

فلوس لخضر:

ولد عام 1959 بالعامل، الجزائر، حصل على شهادة ليسانس في الأدب العربي من جامعة الجزائر، ودبلوم الدراسات العليا من جامعة الإسكندرية، واشتغل أستاذا بالمدارس الثانوية، له دواوين منها: أحبك ليس اعترافا أخيرا 1986، عراجين الحنين 1986، حقول البنفسج 1990.

لوصيف عثمان:

من مواليد 1951 بطولقة ولاية بسكرة، تلقى تعليمه الابتدائي بمسقط رأسه، وحفظ القرآن الكريم في الكتاتيب، ثم التحق بالمعهد الإسلامي ببسكرة وترك المعهد بعد أربع سنوات، وواصل دراسته معتمدا على نفسه، وبعد حصوله على شهادة البكالوريا التحق بمعهد الآداب واللغة العربية بجامعة باتنة وتخرج سنة 1984.

انخرط مبكرا في سلك التعليم ونظم الشعر في سن مبكرة، تحصل على الجائزة الوطنية الأولى في الشعر عام 1990، واستفاد من التقاعد بعد وفاة زوجته، واستقر بالمسيلة، وعمل أستاذا مشاركا بجامعة محمد بوضياف بالمسيلة.

تابع دراساته العليا منذ 2007-2008 بجامعة بن يوسف بن خدة بالعاصمة، له دواوين شعرية كثيرة منها: الكتابة بالنار 1982، شبق الياسمين 1986، أعراس الملح 1988، الإرهاصات 1997، المتغابي 1999، قالت الوردة 2000، جرس لسماوات تحت الماء 2008 .

محمدي رشيدة:

شاعرة من ولاية بسكرة تقيم في أمريكا، تخرجت من الجامعة الجزائرية، ثم واصلت دراساتها العليا في العراق حتى أحرزت الدكتوراه، درَّست في بعض الجامعات الأمريكية، كما اشتغلت مراسلة لإذاعة باسيفيكا الأمريكية، عضو في منظمة الكتاب الأمريكيين من ذوي الأصول العربية، وعضو منظمة البورن للترجمة، أصدرت ديوانها شهادة المسك هن منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين سنة 2001 .

ملاحي علي:

من مواليد عين الدفلى عام 1961، درس المراحل الأولى في ولايته، ثم تخصص في الأدب العربي حينما التحق بمعهد اللغة العربية بجامعة وهران حيث تحصل على الليسانس، ثم انتقل إلى مصر حيث تحصل على الماجستير من جامعة عين شمس بالقاهرة، وبدأ التحضير للدكتوراه بجامعة الجزائر.

عضو بلجنة المسابقة الأدبية التي تقام سنويا باسم جائزة مفدي زكريا، من دواوينه:

أشواق مزمنة 1987، صفاء الأزمنة الخانقة 1989، البحر يقرأ حالته 2011، العزف الغريب 2011 .

نشر العديد من مقالاته الأدبية والنقدية بمجلة **الوحدة الجزائرية**، وصحيفة **السياسة اليومية** وغيرهما.

ميهوبي عز الدين:

من مواليد 1959 بعين الخضراء بولاية المسيلة، درس بعد نيله البكالوريا في المدرسة الوطنية للفنون الجميلة، ثم معهد اللغة والأدب العربي بجامعة باتنة، ثم انتقل إلى المدرسة الوطنية للإدارة وتخرج منها سنة 1984، تولى العديد من المسؤوليات والمهام منها: رئيس المكتب الجهوي لجريدة الشعب بسطيف، ومدير التحرير لجريدة الشعب.

أنشأ مؤسسة إعلامية خاصة تصدر صحيفة رياضية متخصصة (الملاعب)، وفي عام 1997 عين مديرا للأخبار بالتلفزيون الجزائري، وانتخب عام 1997 نائبا بالمجلس الشعبي الوطني، وفي 2006 عين مديرا عاما للإذاعة الجزائرية، وفي 2008 تم تعيينه كاتبا للدولة مكلفا بالاتصال، كما تبوأ مناصب كثيرة منها: رئيس اتحاد الكتاب الجزائريين (1998–2005)، وعضو مجلس الأمناء لمؤسسة البابطين (2000–2007)، ورئيس الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب (2003–2006).

مؤلفاته: له عديد المؤلفات في الشعر: في البدء كان أوراس 1985، الرباعيات 1997، اللعنة والغفران 1997، النخلة والمجداف 1997، ملصقات 1997، كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس 2000، عولمة الحب عولمة النار 2002، قرابين لميلاد الفجر 2003، طاسيليا 2007، منافي الروح 2007، أسفار الملائكة 2008.

وفي الرواية: التوابيت 2003، اعترافات أسكرام 2009.

وفي نصوص الأوبيريت: الشمس والجلاد 1997، خالدات 1997، ستيفيس 1997، حيزية 1997.

تلقى العديد من التكريمات، وحصل على جوائز وطنية ودولية:

الجائزة الوطنية الأولى للشعر (قصيدة الوطن) عام 1982.

الجائزة الوطنية الأولى للأوبيريت (قال الشهيد) عام 1987.

الجائزة الأولى للشعر (8 مايو 1945) عام 1986.

الجائزة الأولى للشعر (5 يوليو 1962) عام 1987.

شهادة تشجيعية من رئيس الجمهورية عام 1987.

الجائزة الأولى للمسرح المحترف بوهران عن مسرحية الدالية عام 1998 إنتاج مسرح باتنة.
وسام مدينة بيتشيليا الإيطالية (مهرجان البحر الأبيض المتوسط) أوت 1999.
مركب الشعر بمدينة صيادة بتونس عام 2000.
تم نحت قصيدته (وطني) على لوحة رخامية على خط غرينيتش بإنجلترا بمناسبة الألفية الجديدة 2000 إلى جانب 21 شاعرا عالميا.
اختير رجل العام الثقافي (الأيام الأدبية بالعلمة) سنة 1998.
تكريم رابطة إبداع الوطنية ماي 1997.
تكريم اتحاد الكتاب والمكتبة الوطنية أفريل 1998.
اختير رجل العام الثقافي في استفتاء جريدة المساء 2004.
اختير من بين أفضل 60 شخصية جزائرية لعامي 2003، 2004 في استفتاء جريدة **جزائر نيوز** حول أفضل 100 شخصية.
اختير من بين أفضل 500 شخصية عالمية في موسوعة (هوزهو) الأمريكية للعام 2004.
تكريم سيدي بوزيد بتونس 2005.
ميدالية ذهبية من المعهد الأمريكي للبيوغرافيا 2006.
ترأس عديد لجان التحكيم الأدبية والمسرحية وعضوية بعضها، ترجمت قصائده للغات الفرنسية والانجليزية والإيطالية والنرويجية والألمانية، ونشرت أعماله بالصحف والمجلات الوطنية والأجنبية.

وغليسي يوسف:

من مواليد 1970 بسكيكدة، دكتور دولة في الآداب، وأستاذ التعليم العالي بجامعة قسنطينة 1، ورئيس اللجنة العلمية لقسم الآداب واللغة العربية.
بدأ كتابة الشعر ونشره سنة 1987، وأحرز جوائز شعرية ونقدية عديدة: جائزة سعاد الصباح العربية، جائزة مفدي زكريا المغاربية، جائزة وزارة الثقافة الوطنية، جائزة الشيخ زايد للكتاب سنة 2009، وترجم شعره إلى الانجليزية والتركية والإيطالية، له في الشعر: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار 1995، وتغريبة جعفر الطيار 2000.
أصدر العديد من الكتب النقدية أهمها:

الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض 2002، والنقد الجزائري المعاصر 2002، ومحاضرات في النقد الأدبي المعاصر 2005، والشعريات والسرديات 2006، والتحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري 2007، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد 2008، خطاب التأنيث 2008.

نشر عديد المقالات والبحوث العلمية في أشهر الدوريات العربية (عالم الفكر، علامات، قوافل، الدراسات اللغوية، البيان، الآداب الأجنبية، كتابات معاصرة، الحياة الثقافية...).

***ملاحظة:**

تم جمع مادة الملحق من موسوعة البابطين للشعراء، ومن بعض مواقع الأنترنيت، ودواوين الشعراء، وكتاب خطاب التأنيث ليوسف وغليسي.

فهـــــــــــــرس

فهـــــــرس

مقدمـــــة أ

الفصل الأول: بين البيئة والشعر (قضايا التبيؤ والشعرية)

ص 12-127

تمهيد ص 12

-المفهوم اللغوي والاصطلاحي للبيئة والتبيؤ ص 14

1-المفهوم اللغوي للبيئة والتبيؤ ص 14

2-المفهوم الاصطلاحي للبيئة والتبيؤ ص 20

-المفهوم اللغوي والاصطلاحي للشعر والشعرية ص 27

1-المفهوم اللغوي للشعر والشعرية ص 27

2-المفهوم الاصطلاحي للشعر والشعرية ص 28

-المفهوم الاصطلاحي للشعر والشعرية عند الغرب ص 29

-المفهوم الاصطلاحي للشعر والشعرية عند العرب ص 51

-بين تبيؤ الشعر وشعرية التبيؤ ص94

1-علاقة الشعر بالبيئة ومسمياتها النقدية ص96

-علاقة الشعر بالبيئة عند الفلاسفة اليونانيين ص 97

-علاقة الشعر بالبيئة عند العرب القدامى ص 99

-علاقة الشعر بالبيئة عند الدارسين المحدثين (الغرب) ص 103

-علاقة الشعر بالبيئة عند الدارسين المحدثين (العرب) ص 109

2-التبيؤ الشعري ومسيرة الشعر العربي ص 112

-التبيؤ الشعري وقوانينه العامة ص 112

-التبيؤ الشعري العربي قوانينه وخصائصه ص 117

الفصل الثاني: التبيؤ الشعري ومقتضيات الوعي

ص 129-214

تمهيد ص 129

-المفهوم اللغوي والاصطلاحي للوعي ص 130

1-المفهوم اللغوي للوعي ص 130

2-المفهوم الاصطلاحي للوعي ص 131

-النص الشعري وعمليات الوعي (خصائص المعرفية للشعر) ص 132

1-معرفية النص الشعري عند الغرب ص 133

2-معرفية النص الشعري عند العرب ص 157

-الوعي الشعري وعمليات التبيؤ/تساؤلات معرفية وجهود نظرية ص 186

1-تساؤلات معرفية ص 186

2-جهود نظرية ص 194

-المقاربة البنيوية التكوينية/أطروحات لوسيان غولدمان ص 195

-المقاربة الإيكولوجية/الأطروحات الاجتماعية والعميقة ص 202

الفصل الثالث: الوعي الشعري الجزائري المعاصر وخصائص تبيؤه/بنية الفهم

ص216-372

تمهيد ص 216

-خصائص التبيؤ الشعري الجزائري المعاصر/مقاربة بنيوية تكوينية-بنية الفهم ص219

-البنية الموضوعية ص 219

1-البنية الواقعية ص 219

2-البنية النفسية ص 246

3-البنية السلوكية ص 257

4-البنية الفكرية ص 281
-البنية الفنية ص301
1-البنية المعجمية ص 302
2-البنية التصويرية ص 353

الفصل الرابع: الوعي الشعري الجزائري المعاصر وخصائص تبيؤه/بنية التفسير
ص374-468

تمهيد ص 374

-خصائص التبيؤ الشعري الجزائري المعاصر/مقاربة بنيوية تكوينية-بنية التفسير 375
-تفسير البنية الموضوعية ص 375
1-تفسير البنية الواقعية ص 375
2-تفسير البنية النفسية ص 389
3-تفسير البنية السلوكية ص 394
4-تفسير البنية الفكرية ص 399
-تفسير البنية الفنية ص 404
-التبيؤ الشعري الجزائري المعاصر وسؤال الأخلقة ص 432
-سؤال الأخلقة وتصورات المقاربة البنيوية التكوينية ص 432
-سؤال الأخلقة وتصورات المقاربة الإيكولوجية ص 441
خاتمة ص 470
قائمة المصادر والمراجع ص 478
ملخص ص 503
ملحق ص 505
فهرس ص 517