الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر- بسكرة –

كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

جماليات الرؤيا الشعرية في ديوان "إني أرى "

لـ: ميلود خيزار

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية
تخصص: أدب حديث و معاصر

إعداد الطالبة:
عفاف عامر

إشراف الأستاذ :
تومي لخضر

السنة الجامعية:
1436-1437هـ
2015-2016 م

بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم

«فَتَبَسَّمَ ضَاحِكًا مِّن قَوْلِهَا وَقَالَ رَبِّ أَوْزِعْنِيٓ أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ ٱلَّتِيٓ أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَٰلِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَٰلِحًا تَرْضَىٰهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ ٱلصَّٰلِحِينَ ﴿١٩﴾ »

[سورة النمل: الآية 19]

شكر وعرفان

قال الله تعالى: «وَمَنْ يَشْكُرْ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِۦ ۖ وَمَن كَفَرَ فَإِنَّ ٱللَّهَ غَنِىٌّ حَمِيدٌ ﴿١٢﴾» سورة لقمان الآية 12

إنّه من الواجب أن أتقدم بجزيل الشكر والعرفان لأستاذي المشرف "لخضر تومي" الذي كان عوناً لي في التوجيه والإرشاد، وكان له الفضل بعد توفيق الله تعالى في تصويب الأخطاء وتقويم الاعوجاج الذي اعترى هذا البحث.

وإلى كل من قدّم لي يد العون من قريب أو بعيد.

مُقَدَّمَة

يعد الشعر القالب الفني الذي يستوعب تاريخ الأمم على اختلاف أجناسها وثقافاتها، وهذا ما جعله محط أنظار الدّارسين، فهو عبارة عن حوصلة لتجارب الشعوب والأمم، فجارى كلّ التطورات وتأثر هو الآخر بجميع الحضارات، ممّا ساهم في التغير الجذري لنقل القصيدة الكلاسيكية نقلة نوعية، والتي كان تأثيرها على الشعر والشاعر معاً، فظهرت بما يسمى القصيدة الحديثة، التي شهدت انفتاحاً كبيراً في مجال الشعر الحر، حيث تبلور هذا الانفتاح على جوانب عدة كالسياسية والاقتصادية والثقافية وهذا ما أبرز الجمالية فيه.

والمتتبع لشعر ميلود خيزار يجد إسقاطاً لما يُكابده الشاعر، حيث احتوى ديوانه "إنّي أرى" على قصائد تكمن فيها الرؤيا الشعرية، هذه الأخيرة التي نبحث في جمالياتها، وهنا سنحاول إبراز هذه الجماليات والغوص في أعماق نصّه فالذي دفعنا إلى تناول هذا الموضوع هو ما حوته قصائده في مجملها من بعد إنساني، محاولةً إبراز تجربة الشاعر الإنسانية التي تسعى دائما إلى تجاوز الواقع وتبحث عن بديل آخر يكشف فيه ذاته واهتماماته وهو عالم الشعر والرؤى، ومن ثم وقع اختيارنا على هذا الشاعر الجزائري المعاصر لأنه بلغ فيها مستوى من الشّحن (الذاتي) في الجانب الذاتي والإبداعي الخاص والإبداعات الأخرى، كما كان الدافع الرئيسي الذي دفعنا إلى الخوض في غمار نصوص الشاعر ميلود خيزار هو الاهتمام بالنص الغائب وتأويل الرؤيا الشعرية لدى الشاعر والكشف عن بنيتها والوقوف عليه النص الغائب فكيف تعامل الشاعر مع النصوص الغائبة وما مدى استجابة النص للقيم الجمالية؟ وهل وفق الشاعر في الرؤيا الشعرية؟ وأين تكمن هاته الرؤيا؟.

لقد فرضت علينا طبيعة الموضوع المعالج سلك المنهج الاسلوبي لرصد الرؤيا الشعرية، والوقوف عند مرجعية النص الحاضر، بينما المنهج التحليلي الذي هو أداة

تفتح سُبُل الحوار بين القارئ والنص لحل شفرة المعنى الباطن في اللفظ الظاهر واستشفاف قيمه الجمالية.

وقد عمدنا في هذه الدراسة إلى تقسيم البحث إلى مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة لخّصت أهم النتائج المتوصل إليها، فالمدخل يتكون من أربعة عناصر جاءت في شكل مفاهيم وتجليات معرفة فيه الجمالية والرؤيا والشعرية والرؤيا الشعرية.

أما الفصل الأول فجاء بعنوان الرؤيا الشعرية بين الغرب والعرب والفصل الثاني جاء بعنوان جماليات الرؤيا الشعرية في ديوان "إنّي أرى" لميلود خيزار أين تطرقت فيه إلى أهم ما ورد في الديوان من جماليات الرؤيا الشعرية التي وظفها الشاعر في ديوانه، ومن الطبيعي أن نستعين في هذا البحث على جملة من المصادر والمراجع أهمها:

- الحقيقة الشعرية لبشير تاوريريت.
- الغموض في الشعر العربي الحديث لإبراهيم رماني.
- الشعر العربي المعاصر لعز الدين اسماعيل.
- في حادثة النص الشعري لعلي جغلاف العلاق.

وقد اعترضت في بعض الصعوبات لعلّ أبرزها صعوبة استخراج القيم الجمالية في هذا الديوان فليس من السهل اقتحام ميدان الشعر وتحديد الرؤيا الشعرية فيها، ومعرفة ما يصبوا إليه الشاعر بالضبط.

وفي الأخير لا يسعني إلاّ أن أتقدم بالشكر الخالص إلى الأستاذ الفاضل لخضر تومي الذي لم يبخل عليَّ بالنصائح والتوجيهات القيمة التي ساعدتني في هذا البحث.

والله الموفق لما فيه الخير والصَّلاح.

مدخـــل

مفـاهيـــم وتجليـــات

1. مفهوم الجمالية

أ- لغة

ب- اصطلاحًا

2. مفهوم الرؤيا

أ- لغة

ب- اصطلاحا

3. مفهوم الشعرية

4. مفهوم الرؤيا الشعرية

مدخل: مفاهيم وتجليات

1. مفهوم الجمالية:

يعتبر الأدب أحد أشكال التعبير الإنساني عن مجمل عواطف الإنسان، وأفكاره وخواطره وهواجسِه بأرقى الأساليب الكتابيّة التي تتنوّع من النّثر إلى النّثر المنظوم، حيث يفتح للإنسان أبواب القدرة للتّعبير عمّا لا يمكن أن يعبّر عنه بأسلوب آخر.

هذا الذي يرجع أساسه الجمالي إلى قدرة المبدع في ضبط تلك العناصر الفنيّة التي تتيح للمبدع أن يجسّد بواسطتها المعنى وتكسب نصّه الشّعري شكلا جديدا يسمّى الجمالية ESTHIQUE. فهو يتصّل بعلم الجمال.[1]

حين يرى الإنسان منظراً طبيعياًّ أو عملاً فنياً، يشعر نحوه بشعور قوي، يدفعه إلى التّأمل، وقد يكون سبب هذا الشعور: إماّ تناسق الأشكال، أو انسجام الألوان، أو غرابة الموضوع في حدّ ذاته، الأمر الذي يدفع المتذوق إلى الاستمتاع، بعد أن يثير فيه الموضوع ردود أفعال وجدانيّة يترتّب عليها محاولته التعبير عن الأحاسيس والمشاعر التي انتابته أثناء وبعد تدقيقه في الموضوع.[2]

هذه الأحاسيس التي تنتابه تعتبر الدّافع القوّي الذي يدفع بالإنسان إلى التأمل فيما حوله، وهذا ما يسمّى بالإحساس بالجمال.

فالجمال لغةً: جمّلتُ الشّيء تجميلاً... وهو ضدّ القبح، وهو الحسنُ والزّينة.[3]

[1] خليل موسى، جماليات الشّعرية، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، ط4، 2008، ص25.

[2] فداء حسين أبو دسه وآخرون، فلسفة علم الجمال عبر العصور ، دار الإعصار العلمي للنشر والتوزيع، ط1، 2010 ، ص13.

[3] ابن منظور، لسان العرب، مادة (جَمَلَ) ، دار صادر للنشر والتوزيع، بيروت، ط2 ،1992، ص127.

وورود في معجم الوسيط: (جَمَلَ): الشَّيء، جَملاً: جَمَعَهُ عن تفرُّقٍ، (جَمُلَ): جُمَالاً: حَسُنَ خَلقُهُ وحَسُنَ خُلُقُهُ، فهو جَميلٌ. (ج) جُملاءُ: وهي جَميلَةٌ...

(الجِمَالُ): عند الفلاسفة: صفة تُلحَظُ في الأشياءِ، وتَبَعَثُ في النّفسِ سُروراً ورِضاً (وعلمُ الجمال): بابٌ من أبواب الفلسفة يبحث في الجمال ومقاييسه ونظريّاتِه.[1]

فالواقع أنّ الإغريق قد غنوا بالجمال عناية فائقة، وكان الجمال بجانب الخير والحق... والحقيقة التّي نريد أن نقررها هي أنّ الإغريق قد عرفوا الجميل (The beautiful)... أو هم بعبارة أدق قد عرفوا لفظة الجميل، ويقول كروتشه أنّ أي إنسان يصف منظراً بأنّه جميل، حيث تنعَمُ العين برؤية الحشائِش الخضراء، وحيث يتحرك الجسم في نشاطِه.[2] فالجميل هو ما تراه العين من طبيعة خضراء، وما يحسّه الإنسان من خلال هذه المناظر.

ظهرت البذور الأولى للشّعرية وعلم الجمال عند الإغريق في أشعار هوميروس (Homére)، التي يجد فيها القارئ تعبيرات جمالية مثل: الرائع، الجميل، المتناسق وهي ألفاظ تشيرُ إلى المحسوس والواقعي.[3]

وتعتبر الجمالية Acsthitic معرفة متخصّصة بالجمال الفنّي دون الجمال الطّبيعي، ويفترض عدم الخلط بين الجمالية كدراسة معيّنة بالقوانين الكفيلة بكشف الجمال في العمل الفنّي وتاريخ الفن المعنى بتحديد أطر إنتاج الأعمال الموسومة بالفنيّة، والنّقد الفنّي المعني بتبيّن التحّولات في الاتجاهات الفنيّة والأسلوبية الجمالية[4].

---

[1] إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، د ط، المكتبة الإسلامية للطّباعة والنّشر، استانبول، تركيا، د ت، ج1، باب الجيم، ص136.

[2] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 2000، ص14.

[3] خليل موسى، جماليات الشعرية، ص20.

[4] سناء خضر، الخبرة الجمالية عند جون ديوى، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنّشر، الإسكندرية، مصر، ط1،2010، ص55.

حيث تكشف الجمالية الجمال الفنّي والأعمال الفنية أكثر من اهتمامها بالجمال الطبيعي.

أمّا الجمالية فهي مصدر صناعي نسبة إلى الجمال، فيقالُ الشعور الجمالي، والحكم الجمالي، والنشاط الجمالي، والجمالية الفلسفية هي الاتجاه الضمني أو الصّريح إلى تفضيل المذاهب الفلسفية الجميلة على المذاهب الفلسفية الأخرى.

أما تعبير الجمالية فقد ظهر أوّل مرّة في القرن التّاسع عشر مشيراً إلى شيء جديد، ليس محض محبّة الجمال، بل قناعة جديدة بأهميته، وغدت الجمالية تمثّل أفكاراً بعينها.[1] فتضفي هذه الأخيرة قيمة عالية على الفن في الحياة، وجمالات الطبيعة.

وقد قيل أن الجماليّة بمعناها الدّقيق تكمن في المعرفة المنشودة لمجرّد اللّذة، والتي يتيحها لنا حدوث المعرفة، فالجمالية لا تستهدف الفن فحسب بل تتعداه إلى الطّبيعة، وبصورة عامّة إلى جميع كيفيات الجمال[2]. فتتميز الجمالية بالمعرفة ولا تقتصر على الفن فحسب، بل حتى في مجال الطبيعة.

أما تعريفها اصطلاحاً: الجمالية هي النّظرة النّزيهة، إنّها النّقاء في الإدراك ورؤية الكائنات كما هي في ذاتها: إنّها في واقعها صور رديئة أضاعت إمكاناتها وأصبحَت دون مستوى المفهوم الحق أو الماهية، ولكنّها مع ذلك تشير إليه كما تُشير الأطلال البالية إلى الأصل الذي كانت عليه الجمالية والميتافيزيقيا[3]. فالجمالية إذن هي التّي

[1] ابتسام مرهون الصّفار، جمالية التشكيل اللّوني في القرآن الكريم ، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د ط ،2009، ص40.

[2] سناء خضر، الخبرة الجمالية عند ديوى، ص73.

[3] أحمد حيدر، الجمالية والميتافيزيقيا ، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2004، ص49.

تكشف عن الشّعور الذّي يعتري المرء، فتشير إليه كما يشير الطللّ البالي للأصل الذّي كان عليه.

تشيع مفردة (الجمالية) في الحياة، والسّلوك والطبيعة كلّها في "الفن" تعبّر عن قوانينه الضرورية وتمكثُ في صُلبها دون سواها ولا ينفي عضوية الجمالية في الفن، وإن تجلت البدايات الجمالية وتمظهرت في مناحي الحياة العديدة.

كما ظهرت الجمالية في رحم الفلسفة لأن الجمال مفهوم شمولي قبل أيّ شيء آخر، وهو مرن وقابل للاستخدام حتّى في ميدان الأخلاق وميادين أخرى مغايرة مثل الفضاء الخارجي، وانتهاءً بسلوك الإنسان اليومي ونشاطه الحياتي.[1]

2. مفهوم الرؤيا:

أ. لغة:

ورد في المعجم الوسيط مفهوم الرؤيا لغة: رآهُ: يراهُ، وَيرآهُ [على قِلّة] رأياً، ورؤية: أَبصَرَهُ بعاشَةِ البصر، واعتقدهُ ودبّرَهُ، وفلاناً، رَأياً: أَصابَ رِئتَهُ والرَّاية: ركزها. وفي مَنَامِه: رُؤيَا: حَلَمَ، وفلاناً عالِماً: عَلِمَهُ، ورئى الشيء: ما يقع عليه النّظر، ويرى منه. وحُسنُ المنظر في البهاء والجمال وفي التنزيل العزيز: «وَكَم أَهلَكنَا قَبلَهمُ من قرنٍ هُم أَحسَنُ أثاثاً ورئياً».

(الرّؤيا): مَا يُرَى في النّوم: (ج) رُؤَى.

(الرّؤية): إبصار هلال رمضان لأوّل ليلة منه، وفي الحديث صُومُوا لرؤيتهِ.[2]

---

[1] عقيل مهدي، المعنى الجمالي ، مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2008، ص79.

[2] ابراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ج1، باب الراء، ص320.

وابن منظور في لسان العرب يعرّف الرؤيا على أنّها ما يراه الإنسان في منامه، وجمعها رؤى وتعني الأحلاَم وهي مميّزة بالألف في آخرها عن الرؤية التي تعني الإبصار في حالة اليقظة، يقال: رأيتُه بعيني رؤية، ورأيته رأي العَينِ، أي حيث يقع البصر عليه.[1]

وجاء في معجم أساس البلاغة للزمخشري (ت 538هـ): رَأيتُه بعيني رؤية، ورأيته في المنام رؤياَ.[2]

كما نجد هذا التّمييز في المعاجم الحديثة، ففي المعجم الفلسفي لابراهيم مدكور، عرّفت الرؤيا على أنّها "فعل الحس البصري، وتطلق الرؤيا على الإدراك لما هو روحاني، ومنه الوحي والإلهام، وتلتقي بهذا مع الحلم.[3]

كما وردت الرؤيا في القرآن الكريم في عدّة مواضع، ولعلّ سورة يوسف تتصدّر جميع السور التي ورد فيها ذكر الرؤيا باشتقاقات مختلفة.

قال تعالى: «إِذۡ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَٰٓأَبَتِ إِنِّي رَأَيۡتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوۡكَبٗا وَٱلشَّمۡسَ وَٱلۡقَمَرَ رَأَيۡتُهُمۡ لِي سَٰجِدِينَ ٤ »[4].

---

[1] ينظر: أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، مادة "رأي"، ص10.

[2] الزمخشري، أساس البلاغة ، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، ج1، ص326.

[3] إبراهيم مدكور، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، مصر، 1913، ص90.

[4] سورة يوسف، الآية 4.

وقال: «وَدَخَلَ مَعَهُ ٱلسِّجْنَ فَتَيَانِ ۖ قَالَ أَحَدُهُمَآ إِنِّيٓ أَرَىٰنِيٓ أَعْصِرُ خَمْرًا ۖ وَقَالَ ٱلْـَٔاخَرُ إِنِّيٓ أَرَىٰنِيٓ أَحْمِلُ فَوْقَ رَأْسِى خُبْزًا تَأْكُلُ ٱلطَّيْرُ مِنْهُ ۖ نَبِّئْنَا بِتَأْوِيلِهِۦٓ ۖ إِنَّا نَرَىٰكَ مِنَ ٱلْمُحْسِنِينَ ﴿٣٦﴾ »[1].

وقال: «وَقَالَ ٱلْمَلِكُ إِنِّيٓ أَرَىٰ سَبْعَ بَقَرَٰتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنۢبُلَٰتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَٰتٍ ۖ يَٰٓأَيُّهَا ٱلْمَلَأُ أَفْتُونِى فِى رُءْيَٰىَ إِن كُنتُمْ لِلرُّءْيَا تَعْبُرُونَ ﴿٤٣﴾ »[2].

كما جاء في مختصر تفسير الطّبري: "الرؤيا بالألف": الحلم ويراد الرؤيا المناميّة، وبالتاء المربوطة الرؤية بالعين.[3]

وورد ذكر أن رؤيا الأنبياء هي وحي من الله تعالى[4]، لذلك فهي صادقة ومحقّقة، فسيّدنا يوسف عليه السّلام حين قص رؤياه على والده يعقوب عليه السلام وهي أنّه رأى أحد عشر كوكباً والشّمس والقمر سُجوداً له، طلب منهُ ألا يقص الرؤيا على إخوته حتى لا يكيدوا له، ذلك أنّه أحسَّ من رؤيا ابنه بأنّه سيكونُ له شأنٌ كبير، بحكم جوّ النبوة الذي يعيش فيه، فتوقع أن يوسف هو الذي سيختار من أبنائه من نسل إبراهيم عليه السّلام ليكون نبيًّا.[5]

---

[1] سورة يوسف، الآية 36.

[2] سورة يوسف، الآية 43.

[3] أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، مختصر تفسير الطّبري، اختصار وتحقيق محمد بن علي الصّابوني، صالح، أحمد رضا، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، ط2،1987، م3، ص392.

[4] ينظر: المرجع السابق، ص391.

[5] ينظر: سيد قطب، في ظلال القرآن، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط10، 1982، م4، ص1991.

قال تعالى:«وَكَذَٰلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِن تَأْوِيلِ ٱلْأَحَادِيثِ وَيُتِمُّ نِعْمَتَهُۥ عَلَيْكَ وَعَلَىٰٓ ءَالِ يَعْقُوبَ كَمَآ أَتَمَّهَا عَلَىٰٓ أَبَوَيْكَ مِن قَبْلُ إِبْرَٰهِيمَ وَإِسْحَٰقَ ۚ إِنَّ رَبَّكَ عَلِيمٌ حَكِيمٌ ﴿٦﴾ ».[1]

والله تعالى علّم نبيَّهُ يوسُف تأويل الأحاديث أي تعبير الرؤيا[2]. «وَكَذَٰلِكَ مَكَّنَّا لِيُوسُفَ فِى ٱلْأَرْضِ وَلِنُعَلِّمَهُۥ مِن تَأْوِيلِ ٱلْأَحَادِيثِ ۚ وَٱللَّهُ غَالِبٌ عَلَىٰٓ أَمْرِهِۦ وَلَٰكِنَّ أَكْثَرَ ٱلنَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ ﴿٢١﴾ »[3]. لذلك نجدُه يؤول رؤيا صاحبَي السّجنِ ورؤيا الملك، فتصدق الرؤيا.

وفي نهاية السورة تتحقق رؤيا سيّدنا يوسف، بأن خرَّ له أبواه وإخوته سجودًا، وكان بين الرؤيا وتحقّقها أربع وأربعون سنة.[4]

كما نجد الرؤيا في موضع آخر من القرآن الكريم، وهي رؤيا النبي ابراهيم عليه السّلام، قال الله تعالى: «فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ ٱلسَّعْىَ قَالَ يَٰبُنَىَّ إِنِّىٓ أَرَىٰ فِى ٱلْمَنَامِ أَنِّىٓ أَذْبَحُكَ فَٱنظُرْ مَاذَا تَرَىٰ ۚ قَالَ يَٰٓأَبَتِ ٱفْعَلْ مَا تُؤْمَرُ ۖ سَتَجِدُنِىٓ إِن شَآءَ ٱللَّهُ مِنَ ٱلصَّٰبِرِينَ ﴿١٠٢﴾ فَلَمَّآ أَسْلَمَا وَتَلَّهُۥ لِلْجَبِينِ ﴿١٠٣﴾ وَنَٰدَيْنَٰهُ أَن يَٰٓإِبْرَٰهِيمُ ﴿١٠٤﴾ قَدْ صَدَّقْتَ ٱلرُّءْيَآ ۚ إِنَّا كَذَٰلِكَ نَجْزِى ٱلْمُحْسِنِينَ ﴿١٠٥﴾ إِنَّ هَٰذَا لَهُوَ ٱلْبَلَٰٓؤُا۟ ٱلْمُبِينُ ﴿١٠٦﴾ »[5].

---

[1] سورة يوسف، الآية 6.

[2] ينظر: الطبري، مختصر تفسير الطبري، ص392.

[3] سورة يوسف، الآية 21.

[4] ينظر: الطبيري، مختصر تفسير الطّبري، ص410.

[5] سورة الصافات، الآية 102، 103، 104، 105، 106.

فالنبي إبراهيم عليه السلام يرى في منامِه أنّه يذبَحُ ابنهُ الوحيد إسماعيل، وهي إشارة من ربّه بالتضحية فيستجيب له[1]. وجاء لفظ "الرؤيا" أيضا في سورة الفتح، فقال تعالى: «لَّقَدْ صَدَقَ ٱللَّهُ رَسُولَهُ ٱلرُّءْيَا بِٱلْحَقِّ ۖ لَتَدْخُلُنَّ ٱلْمَسْجِدَ ٱلْحَرَامَ إِن شَآءَ ٱللَّهُ ءَامِنِينَ مُحَلِّقِينَ رُءُوسَكُمْ وَمُقَصِّرِينَ لَا تَخَافُونَ ۖ فَعَلِمَ مَا لَمْ تَعْلَمُوا۟ فَجَعَلَ مِن دُونِ ذَٰلِكَ فَتْحًا قَرِيبًا ﴿٢٧﴾»[2]، وهي رؤيا الرسول صلى الله عليه وسلم فقد رأى في المنام وهو بالمدينة المنوّرة أنّه دخل مكة وأصحابه آمنين، فلماً قصّ عليهم رؤياه، استبشروا وقد مالهم ألا تتحقق في عامها ذلك، فنزلت الآية الكريمة ليؤكد الله تعالى لهم صدق هذه الرؤيا، وينبئهم أنها منه[3]، وبهذا فالرؤيا إذن تعد في القرآن الكريم هي رؤيا الأنبياء وهي وحي من الله تعالى، لذا فهي محققة دائماً.

ب. الرؤيا اصطلاحاً:

الرؤيا هي قِوامُ الشِّعر، خاصية كل شعر عظيم ينفذ إلى أحشاء العالم ليخرجه قضية مجسّدة في فضاء مادي، في إيقاع وصورة،(...)

الرؤيا تجاوز للواقع دون الانسلاخ الشامل منه، نوع من الفلسفية الحدسية التي تخرج التجربة الفنية في حرارتها الأولى وصدقها الحقيقي[4].

كما شاع التمييز بين الرؤيا والرؤية في الفكر العربي المعاصر، يقول أدونيس: «والفرق بين رؤية الشيء بعين الحس، ورؤيته بعين القلب هو أنّ الرائي بالرؤيا الأولى

---

[1] ينظر: سيد قطب، في ظلال القرآن، م5، ص2994.

[2] سورة الفتح، الآية 27.

[3] ينظر: سيد قطب، في ظلال القرآن، م6، ص3369.

[4] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث ، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها، عمان، الأردن، د ط ، 2003، ص135.

إذا نظر إلى الشيء الخارجي يراه ثابتاً على صورة واحدة لا تتغير، أمَّا الرائي بالرؤيو الثانية، فإذا نظر إليه يراه لا يستقر على حال وإنّما يتغيّر مظهره، وإن بقي جوهره ثابتاً»[1].

فالفرق عند أدونيس أن الأولى حسّية خارجية ثابتة، أما الثانية فهي قلبيّة متغيّرة غير مستقرة.

أمّا صلاح فضل فيرى بأن التّمييز يتم لغويا بين الرؤية والرؤيا على اعتبار أنّ الأولى من فعل اليقظة، والثانية من فعل التّخيل في الحلم.[2]

فالمتفق عليه إذن هو أنّ الرؤيا والرؤية لا يتفقان في مدلول واحد فالأولى من فعل الخيال وهي مرتبطة بالمنام، والحلم، أمّا الثانية فهي من فعل الباصرة وهي مرتبطة بالأشياء المادية المرتبطة بالعين.

أي أنّ الرؤيا غير الرؤية إذ تقع الأولى في المنام وهي رديفة الحلم وتقع الثانية في اليقظة، وهي رديفة الإبصار. كما نجد هذا التمييز في النحو العربي فكل من الرؤيا والرؤية مشتق من الفعل رأى فإذا كان يفيد الرؤيا في المنام ويعبّر عنها بـ: رأى الحلميّة، فينصب مفعولين ليس أصلهما مبتدأ أو خبرا، نحو: «قَالَ أَحَدُهُمَآ إِنِّيٓ أَرَىٰنِيٓ أَعۡصِرُ خَمۡرٗاۖ »[3] فالياء مفعول به أوّل وجملة "أعصر خمراً" في محل نصب مفعول به

[1] فاتح علاق، مفهوم الشعر عند روّاد الشعر العربي الحر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005، ص114.

[2] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998، ص159.

[3] سورة يوسف، الآية 36.

ثان، أما إذا أفاد الرؤية البصرية بالعين أو كان الفعل مأخوذ من الرأي، فحينئذ يُنصب مفعولا به واحداً، نحو: «رأى الطّالب الكتاب على المقعد»[1].

3. مفهوم الشعرية:

للشعر جماليات والتي تختلف عن جماليات النثر، حيث يبرز دور المبدع في ضبط تجربته الشعرية لخلق حالة توازن بين الإدراك الشّعوري لعالم التجربة الشّعرية والعالم المحيط بها.

فمعظم السّمات الخاصّة بالأدب يمكن التعبير عنها بلفظة شعرية، الشاعرية، السردية، الأدبية، الإنشائية فبعض النقاد يخصّص هذه الألفاظ للدلالة على نوع أدبي معين.[2]

ولقد نظر نقاد عصرنا إلى الشعرية (الأدبية) باعتبارها معياراً علمياً يمكننا أن نفصل بها بين فنٍ وآخر؛ لأنها عندهم تعني وجود ترابط وقواعد يحتكم العمل الفنيّ إليها، فإن توفرت تلك الضوابط والقواعد في أيّ تجربة تلحق بفنّ محدّد دون غيره، لهذا كان هناك شعرية الشعر، وشعرية القصة، وشعرية النثر الفنيّ..[3]

---

[1] ينظر: علي توفيق الحمد، يونس جميل الزعبي، المعجم الوافي في النحو العربي، دار الجيل، بيروت، دار الآفاق الجديدة، المغرب، ص169.

[2] أيمن البدي، الشعرية والشّاعرية ، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص20.

[3] سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية ، المركز القومي للنشر، د ط ، 1999، ص7، 8.

والشعر منظوم القول وقائله "الشّاعر" وسمي شاعراً لفطنته، و"شعر شاعر" أي قال الشّعر، وشَعَرَ: أجاد الشّعر[1]. فمصطلح الشّعرية "Poetics" قديم وحديث في الوقت نفسه، ويعود أصل هذا المصطلح في أوّل انبثاقه إلى أرسطو، أما مفهومها فقد تنوّع بالمصطلح نفسه على الرغم من أنّه ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين الجمالية التي تحكم الإبداع.[2]

وإذا بحثنا عن الشّعرية في التراث النقدي العربي، فإن تعريف قدامة بن جعفر (ت 337هـ) للشعر بأنّه "كلام موزون مقفّى يدل على معنى"[3].

وهذا الحديث يجعل الشّعرية (الأدبية) أقرب إلى العلم، ممّا جعل بعض نقادها يرون بأن هنالك مجالاً كاملاً يسمونه «علم الأدب» الذي يهدف إلى تحديد القوانين المجرّدة التي تحتكم إليها الأعمال الأدبية.[4]

هذا عن مفهوم الشعرية وبداية نشأتها، حيث كانت متعددة المصطلحات، فكل ناقد وله مسمّى خاص يطلقه على هذه الأخيرة، فهي تحتلّ موقعاً متميزاً في الأدب الحديث وفي دراسة النّص وتحليله.

فالكاتب الغربي يرى في الشعرية متغيّرات لا يستقرّ عندها وبالتالي تعترض سبيله، ولذا يحاول ما استطاع إيجاد مخرج لهذه الإشكالية ويسير على خطاه الكاتب الشرقي حديثا يترجم ما يكتبه في قضية تلتقي في العنوان ولكنّها تختلف مضموناً.[5]

---

[1] ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م3، ص442.

[2] ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة في الأصول والمنهج) ، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص21.

[3] أحمد مطلوب، في المصطلح النقدي، ص155.

[4] سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص8.

[5] عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط ، 2005، ص8.

4. مفهوم الرؤيا الشعرية:

لقد سعى الشاعر المعاصر إلى تشكيل رؤاه الخاصة وهذا عن طريق المستجدات والقضايا التي يعرفها الواقع المعاصر بآليات فنيّة وتعبيرية مختلفة، فأصبح الشعر رؤيا يتطور بتطوّر العالم ومدى انفتاح الشاعر عليه، وبهذا يتوغل في الأماكن النائية التي مازالت بحاجة إلى الاكتشاف وهي الأنا الشاعرة مركز الرؤيا الذي تتجمع فيه ثمرات المعاناة وأطياف الحنين.

يراد بمصطلح الرؤيا البعد المتجاوز لكل ما هو مادّي وواقعي وجزئي، فالرؤيا بهذا المعنى مرتبطة بمنطقة الحلم، تتجاوز حدود العقل وحدود الذاكرة.[1]

فالرؤيا الشعرية تجاوز للواقع، ومرتبطة ارتباطا وثيقا بمنطقة الحلم. فما لبثت القصيدة أن تغيرت من حالة الوصف والتقرير لتتّجه نحو الكشف والتجريب، ممّا ميّزها بصفة الحداثة.

بذلك كشف بعض القصائد عن غنى المرحلة وصعوبتها في آن. ما لبثت الرؤيا الشّعرية أن اتّسمت بسمات التّبعثر والتشتت والتفلّت من أية ضوابط.[2]

فهنا تنقلت الرؤيا الشعرية بتجاوز من الظاهر إلى الباطن، وتجاوز لما هو واقعي، لتكشف بدورها عن علاقات جديدة تعيد خلق عوالم جديدة تنصهر فيها تجربة الشاعر.

ولئن عدّ الشّعر «رؤيا أو حَدَسًا»، وعملية كشف لعالم "يظلّ أبدًا بحاجة إلى كشف"، فإن هذه المفهومات الواردة، لا تنكر اجتماعية الشّعر، وتمثيله الحياة بأبعادها

[1] الوارث الحسن، تجديد الرؤيا الشعرية في الشعر العربي الحديث بين المفهوم والإبداع، ar·aladabia·net، 23-02-2016، 12:47.

[2] أدونيس وآخرون، الحداثة في المجتمع العربي (القيم، الفكر، الفن)، د ط، دار بدايات، سوريا، 2008، ص311.

الماضية والآنية والمستقبلية... لذلك أقرّ النقد الحديث أنّ «الأدب مؤسسة اجتماعية أداته اللغة»، وأكّد أن العلاقة بين رؤيا الشّاعر والوسط الاجتماعي، ليست علاقة انعكاس آلي لأن العمل الشعري لا يتحقق إلاّ بعملية إدماج بين الشّخصي والاجتماعي أو الفردي والعام.[1]

وهنا إذا تأملنا في الشعر كونه رؤيا وحدساً، فهو يخضع لأغراض جمالية فنيّة، وبهذا دليل على اجتماعية الشعر الرؤيا إذن هي آلية من آليات النفاذ إلى ما وراء الواقع، هي محاولة لاستشفاف الغيب عن طريق نص شعري حداثي ذو أبعاد ميتافيزيقية يتحّد فيه الشّاعر بالعالم اتحاداً يشبه الحلم.[2]

وهنا يسعى العقل الباطن لتحقيق المكبوتات والرغبات في الواقع المرئي.

والجدير بالذكر أن الرؤيا الشعرية في مداعبتها للفن تقوم على المعرفة الحديثة التي تستعيد نظرية المراسلات في إدماجها بين المرئي واللامرئي.[3]

وبهذا تتخطى الرؤيا الشعرية الجانب المزيّف من الوجود إلى أغواره الداخلية التي تتميز بدورها بالتخفي.

---

[1] خليل أبو جهجه، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد ، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص191، 192.

[2] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية: دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 2009، ص449.

[3] المرجع نفسه، ص369.

الفصل الأول

الرؤيا الشعرية بين العرب والغرب

1. الرؤيا الشعرية عند العرب
2. الرؤيا الشعرية عند الغرب

عرف النص الشعري الحديث والمعاصر حداثة وتجديدية غيّرت رؤية الشاعر العربي المعاصر نحو الشعر وبناء وأساليب تشكيلها فغيّرت البناء الشكلي والموسيقي، ومضامين وأفكار النص الشعري المعاصر.

1. الرؤيا الشعرية عند الغرب:

تباينت الرؤيا الشعرية بين الشعراء والنقاد الغربيين فأولوها اهتماما كبيرا فمن أهم الشعراء الذين تحدثوا عن الرؤيا، الشاعر هلدرلن الذي يقول عن ماهية الشعر: «الشعر كالحلم وليس حقيقة واقعة، إنّه لعب ألفاظ وليس جد أفعال» وهي دعوى منه إلى الرؤيا الفلسفية المبنية على التساؤلات وإلى المضامين الصوفية الغنية بهواجس الكشف والاستشراف.[1]

والشعر عند ألبيريس ليس زينة وتجسيمًا للحياة، وإنّما هو كشف عن عالم مجهول، ولا يتحقق هذا الكشف إلا بنبذ الوصف وهو جوهر ما تدعو إليه الحداثة الشعرية في الغرب (...) حيث يسند للشاعر مهمة الغوص وراء الظواهر: «فمهمة الشاعر الآن كما هي دائما أن يبيّن أن وراء هذا الكابوس من الظواهر توجد حياة إنسانية واحدة»[2].

وهنا يربط الشاعران الرؤيا بالكشف عن المجهول والحلم وبهذا فالرؤيا هي حالة تنبؤ وكشف للغيب.

---

[1] بشير تاوريريت، إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس (دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم)، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2006، ص126.

[2] المرجع نفسه، ص128.

والشعراء هم عينة من أفراد المجتمع، وربّما هم أسبق من غيرهم في التنبؤ بما قد يحدث وما قد يطرأ من تطورات في الرؤى والمفاهيم بحكم حاستهم الشعرية وبعد نظرهم وعمق رؤاهم، وبحكم طريقتهم الخاصة في التعامل مع الأشياء من حولهم.[1]

كما كان للشاعر الناقد الانجليزي توماس إليوت دور في الحديث عن الرؤيا والشعر، حيث ربط الشعر بالرؤيا والنبوّة، وأخذ لذلك مجموعة من التعاريف.

* يلمح إليوت في مقول قوله هذا إلى النبوءة في الشعر، وذلك عن طريق استشفاف خبايا المجهول ورؤية ما لم ير من قبل وهو جوهر ما تقوم عليه الرؤيا الشعرية، بل إنه يؤكد على أن العنصر النبوي في الشعر هو غالباً لا واع في الشاعر نفسه، ويمكن أن يمارس الشاعر النبوءة دون أن يعرف ذلك، وهنا نستشف خيوط الربط بين فكرة اللاّوعي أو الحلم والنبوءة.[2]

الشاعر لا يرى الأشياء كما يراها غيره من الناس العاديين، ولكنه يتميّز بتلك الرؤيا التي لا تقدم صورة حقيقية لما هو في الواقع الفعلي أو شبيهاً لها، ولكنّها تقدم واقعا من نسج الرؤى.

فالشاعر مشدود إلى انتمائه الحضاري، وهو يعيش على وقع ماضيه القريب، دون التحرر من حاضره، وما يمليه عليه، ومستقبله الذي يضع فيه الصورة المثلى لما يتوق أن يتحقق له. هذا المستقبل هو الفضاء الزماني والفضاء المكاني كما أنه هو الدائرة المفهومية التي يدور في فلكها الشعر أو يجب أن يدور في فلكها.[3]

---

[1] بوجمعة بوبعيو، حضور الرؤيا واختفاء المتن، مطبعة المعارف، عنابة، الجزائر، ط1، 2000، ص7، 8.

[2] بشير تاوريريت، مصدر سابق، ص129.

[3] ينظر: بوجمعة بوبعيو، حضور الرؤيا واختفاء المتن، ص7.

ومهمة الشاعر هي ملاحقة المتخفي وتعريته واستحضار الغائب وتشكيله، والبحث عن المستقبل المجهول. فالحداثة تتفاعل مع المستقبل وترسم أبعاد الإنسان من خلال أعماقه، وبالتالي انفتاح القصيدة واتجاهها نحو الكشف، وهذا ما أعطى القصيدة صفة الحداثة.

شكل الحلم فاتحة القصيدة وهاجسها، وأفصحت هي بدورها. عن طموحها في أن يكون نبوءة أو تحققا اِشراقياً[1] ومن هنا أصبحت الرؤيا الشعرية تتسم بسمات التبعثر والتشتت والتفلت من أيّة ضوابط قد تعيق مسار الرائي أو الرؤيا.

أما عن الرؤيا لدى النقاد الغربيين فنجد أهم النقاد الذين اهتموا بها وبعلاقتها بالأدب هو نورثروب–فراي (Northrop–frye)، الذي يستعملها بمعنى موسّع يجعله مرادفاً للأدب أو للمكون المضموني له؛ لأن الأدب عند فراي هو: «حلم الإنسان وإسقاط تخيلي لرغبات الإنسان ومخاوفه، وبناءًا عليه فإن جميع الأعمال الأدبية إذا أخذت معاً تؤلف رؤيا إجمالية رؤيا نهاية الصراع الاجتماعي، رؤيا الرغبات المشبعة في عالم بريء المجتمع الإنساني الحر».[2]

فتعتمد الرؤيا بعداً أكثر استغراقاً واستبطاناً وهذا ما نجده عند رامبو، هذا الشاعر الذي يكاد أن يكون أشهر الشعراء الغربيين، الذين تناولوا موضوع الرؤيا، بل جعل نفسه رائيا. كذلك الشاعران بودلير ومالارميه حيث يعتبرون ثالوثاً نبوئيا للشعر.[3]

يعد هذا الثلاثي من أهم الشعراء الذين اكتشفوا بأن الشعر يكمن في إشراف لحمته، وهذا بالكشف والوقوف وراء حقيقة الأشياء، واستنتاج أهميّتها.

---

[1] أدونيس وآخرون، الحداثة في المجتمع العربي (القيم+الفكر، الفن)، دار بدايات، سوريا، د ط، 2008، ص311.

[2] محمد عبد الرضا، الرؤيا الشعرية سفر الخيال، مقالة الكترونية، www.geocities.com.

[3] ينظر: المرجع نفسه.

فرامبو يقوم بالتنبؤ والقصيدة عنده يجب أن تحمل رؤيا.

إنَّ الشعر الغربي الحديث في ذروته العليا هو نوع من الكفاح لتجاوز الغرب؛ أي نوع من الانتماء إلى الشرق أو نوع من شرقنة الغرب، إن شعرية الشعر الغربي العظيم تتصل بخصائص مشرقية، النبوة، الرؤيا، الحلم، السحر، العجائبية، التخييل، اللانهائية، الباطن أو ما وراء الواقع، الانخطاف، الإشراق، الشطح، الكشف... .[1]

تطور مفهوم الرؤيا الشعرية مع الحركة الرومانسية الانجليزية خاصة مع (بليك) و(كوليردج) و(وردزورث)، الذين يتفقون على أنّ الرؤيا تقوم على عنصر مهم جدا وهو عنصر الخيال.

ولقد قدّم "كولردج" نظريته في الخيال مقارناً بين التوهم والتخيل، رأى أنّ التوهم محدود المجالات، وهو لا يزيد عن نوع من الذاكرة طرح عنها أعباء الزمان والمكان، وقد اعتبر الخيال إمّا أوليا primary أو ثانويا secondary .[2] "فكولردج" يقدم نظرية في الخيال، ويرى بأنّه أهم هبة يمنحها الشاعر، أما "وردزورث" فيتفق مع "كوليردج" في تفرقته بين الخيال والوهم، ويعترف باستقلال هذا العالم، كما يرى أن الخيال ينبغي أن يكون في خدمة العالم الخارجي.[3]

فهنا يؤكد "بليك" و"كوليردج" و"وردزورث" على أهمية الخيال وأنّه توجد قوّة تصنع الشاعر ألا وهي قوّة الخيال أو كما يسمونها الرؤيا الإلهية.

وسرعان ما اقترن مصطلح (الرؤيا) في النقد البنيوي التوليدي خاصة عند "غولدمان" بمفهوم محدد عندما أصبح (رؤية العالم) بشروطها التوليدية الدقيقة في

---

[1] أدونيس محمد بنيس، بيان الحداثة، دفاتر كلمات، بحرين، ط1، 1993، ص7.

[2] رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 1998، ص278.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص279.

التعبير المتبلور عن الضمير الجماعي باعتباره محصلة لعملية التبشير التي يقوم بها النص الأدبي بفواعله المتداخلة.[1]

ويمكن القول بأن رواد المنهج البنيوي التكويني خاصة "لوسيان غولدمان" (Lucien Goldman)، وإن كانوا قد حددوا وضيّقوا في مفهوم الرؤيا حين طرحوا مفهوم "رؤية العالم" والتي تقضي بضرورة التلازم بين الأعمال الأدبية من ناحية والبنى الاجتماعية من ناحية أخرى وبهذا قد طرحوا مفهوماً آخر اتضحت معه معالم الرؤيا وهو "الوعي الممكن" الذي ينطلق من تجاوز الراهن والمعيش واليومي، ويستشرف المستقبل وتطلعات المجتمع فيه بإرادة تغيير ما هو واقع وقائم.[2]

تتعدد رؤى العالم عبر علاقاته بالمجتمع وتجاوز للحالي بغية التغيير والانفتاح على عوالم أخرى.

أمّا الواقعية الاشتراكية كنظرية نقدية، فهي أسلوب فنّي، قادر على تثمين الحاضر من مواقع المستقبل، وملاحظة إقامة هذا المستقبل والجديد في الواقع المحيط بنا وتصويره في شكل فنّي.

ومن ثم تتضح الأبعاد الرؤيوية عند الواقعية الاشتراكية، التي مع دعوتها لإظهار الحاضر وبلورة معالمه تسعى إلى المستقبل، وتكشف عن الأفاق العظيمة لبناء العالم

---

[1] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظرية الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص494.

[2] ينظر: بحري محمد الأمين، رؤية العالم في ثلاثية أحلام مستغانمي الروائية، ماجستير (مخطوطة)، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2003، 2004، ص195.

الجديد[1] والجدير بالذكر أن الواقعية الاشتراكية تدعو إلى الحاضر وإظهار معالمه، كما تسعى إلى الكشف عن المستقبل وبهذا تضفي على الرؤيا بُعدًا جديدًا.

2. الرؤيا الشعرية عند العرب:

حددت الحداثة مفاهيم وتصورات جديدة للشعر العربي المعاصر والرؤيا الشعرية هي أحد هذه المفاهيم وقبل التطرق إلى آراء الشعراء والنقاد العرب لا بدّ من الوقوف على أحد الأعلام البارزة في الساحة النقدية العربية ألا وهو الشاعر والناقد "أدونيس"، هذا الأخير الذي أتى بمفهوم الرؤيا الشعرية أو بالأحرى أوّل من نظّر لهذا المفهوم.

إنّ الشعر بالنسبة له رؤيا، تحمل معنى فكريا وبعدًا روحياً ولكن هذه الرؤيا بهذه الصفة، لا ترتبط إلاّ بالتجربة الشعرية الحديثة، فقد وجدناه يقول في كتابه زمن الشعر وهو يقدم تعريفا: «... إذا أضفنا إلى كلمة رؤيا بعدًا فكريا إنسانيا، بالإضافة إلى بعدها الروحي، يمكننا حينئذ أن نعرف الشعر الحديث بأنه رؤيا. والرؤيا هي قفزة خارج المفاهيم القائمة»[2].

ومن خلال التنقيب على أصول الرؤيا عند "أدونيس" الشرقية منها والغربية، نجد أنّ تنوع هذه الأصول لا يمنع من القول بأنّه لم يخرج في تنظيره لها. كعنصر فاعل في تشكيل الثقافة العربية المعاصرة عن المدارات الأساسية الأصولية، وإن كان يدّعي أنّه يتعامل مع الموروث الشرقي ومع الآتي الغربي تعاملاً جديدًا.[3]

---

[1] خليل أبو جهجة، الحداثة الشعرية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1990، 192.

[2] أحمد الطريسي، النص الشعري بين الرؤية البيانية والرؤيا الاشارية دراسة نظرية وتطبيقية، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 2004، ص90.

[3] ينظر: سفيان زدادقة، الحقيقة والسّراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعاً وممارسة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص329.

تحدّث "أدونيس" عن الرؤيا في كون الشعر لا بدّ له أن يتجاوز المفاهيم التقليدية المألوفة في إشارة واضحة إلى ضرورة التغيير في نظام الأشياء، وبالتالي تأسيس لعالم جديد ومبتكر وغير مبتذل.. .

كما جاز لنا أن نلحظ أيضا –على مستوى التوظيف النقدي دائما– استعماله هذه الاصطلاحات (رؤيا، كشف، فتح، بصيرة، إشراق...).

«لقد دعا أدونيس الشاعر إلى إفراغ كلماته من محمولها القديم المستهلك وشحنها بطاقة جديدة، ودلالة جديدة، تخرجها من ضحالة المألوف وسطحيته السائدة، فالشاعر يخلق ويبتكر فصولا يكتشف المرآة التي يتمرأى فيها إنما يصنعها لتكون تجسيدًا حيًّا لعالمه الرمزي، وكائناته الخيالية ومسرحًا للعبة الغياب والحضور»[1].

فالشعر منذ كان هو رؤيا ولا يمكن إلاّ كذلك، ولكن إلى جانب هذا الشعر الرؤيوي، يوجد نمط آخر نطلق عليه شعر الأحداث أو الظواهر أو الوقائع، والشعر بنوعيه كان موجوداً قديما وهو بنوعيه أيضا ما زال موجوداً، فهو يقول: «إنّ أكثر شعرنا الحديث من نوع الوقائع»[2].

لقد حاول "أدونيس" من خلال ما نظر له أن يفرّق بين الإتباع والإبداع عند العرب، فنراه يعيد قراءة الشعر العربي، فهو يرى أن الشعر العربي يقترب من الشعر الغربي، فبحث عن مفاهيم الأدب وصنّف كل الحركات الشعرية التي ارتكز عليها.

[1] المرجع نفسه، ص330.

[2] أحمد الطريسي، النص الشعري بين الرؤية البيانية والرؤيا الإشارية، ص91.

«يتفق الشعراء المعاصرون العرب منهم على أنّ القصيدة بحيرة تتجمع فيها عشرات الأنهار، بمعنى أن القصيدة خلاصة لمعارف وخبرات وتجارب سابقة وليست نبتاً شيطانيا منفصلاً عن الزمان والمكان والتجربة»[1].

فالقصيدة تتصل بالتجربة والزمان والمكان، وهي خلاصة للتجارب والخبرات.

إنّ القصيدة كأي كائن حي ينمو في كلّيته وشموليته، يختل بناؤها لو انفصلت عناصرها ونما كل منها مستقلاً، يقول خليل حاوي: «أمَّا في الشعر فتنمو الرؤيا وتفرض إيقاعا معيّناً، وصيغة مجاز معين مستمدين من طبيعتها الخاصة، ويتّحدُ الثلاثة الرؤيا والإيقاع والمجاز اتحاداً عضوياً يبلغ منتهى النمو والتطور»[2].

فالرؤيا بهذا المفهوم تعد دعوة إلى النمو في الشعر وفرض إيقاع محدد يتحد فيه الكشف بالتعبير، فهي ذلك الضوء الذي ينير العتمة وينفخ فيها الحياة.

«إن بعض الأدباء يرى أنّ خروج الأديب عن المعقول وإبحاره في الغموض والمجاهل هو الحداثة، وكلما تنكر الأديب لتراثه ورفضه وتمرّده على القديم وتبرأ منه، وتنكّر بزي غريب كان من أدباء الحداثة»[3].

الحداثة هي تجديد لأصول ومعايير القديم، والاحتفاظ به على أساس أن تؤثر في الناس.

ومن النقاد الذين اهتموا بالرؤيا الشعرية غالي شكري نجد مفهومه للرؤيا الشعرية: «كذلك فإن رؤيا الشاعر ليست هي أدوات الصياغة التي تشكل تجربته وفق ما يحسّه

---

[1] عبد الله العشي، أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص83.

[2] المرجع نفسه، ص79.

[3] عباس محجوب، الأدب الإسلامي قضاياه المفاهيمية والنقدية، جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص39.

من أفكار وانفعالات، غير أنّ هذه الرؤيا تتضمن الاتجاه التعبيري للتجربة ضمن ما تحمله من اتجاهات، بل ربّما كان التعبير في ذاته تجربة واتجاهاً»[1].

«ويشير غالي شكري إلى أنّ طبيعة الرؤيا الحديثة هي المصدر الحقيقي لما يشكوه البعض من "غموض" الشعر الحديث فالسرّ في ذلك هو أن الرؤيا المأساوية القاتمة في جوهرها العميق هي التي تقود الشعر إلى الغموض وليس أدوات الصياغة»[2].

من خلال هذا الرأي لغالي شكري ندرك أن الرؤيا الجديدة التي تحددها الحداثة هي رؤيا مفعمة بالنظرة الثاقبة لجواهر الأشياء، مما يؤدي بها إلى صفة الغموض، «والرؤية الشعرية عند غالي شكري كثيرا ما ترتبط بعنصر الثورية، وهذه الثورية تقتحم السائد وتُهاجم التخلف، وهو الأمر الذي يكشف للعيان أن الرؤيا الشعرية هي النّواة الأساسية في تحديد مفهوم الحداثة»[3].

كما عملت خالدة سعيد على تأسيس مفهومها للرؤيا الشعرية الحداثية من منطق التجاوز أو التخطي، فكل جديد يسبقه قديم بالضرورة، وكل إبداع في حقيقته تجاوز. وابتكار "معركة داخل ساحة اللغة والموروث" تهدف إلى خلق عالم جديد بعيد عن رثاث الماضي، والحلم بالمستقبل يعلّم الإنسان كيف يحلم؟ كيف يفكر؟ وكيف يعزف عن لغة القلب لحناً؟.[4]

---

[1] غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الشروق للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1991، ص76، 77.

[2] ينظر: غالي شكري، المصدر نفسه، ص12.

[3] بشير تاوريريت، إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، ص133.

[4] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص496.

إن الرؤيا الشعرية عند الشعراء والنقاد الحداثيين تتأسس على منطق التجاوز أو التخطي، وبالتالي فالشاعر الحداثي يتمسّك بالتراث من جهة ويحاول الابتكار والإبداع في هذا القديم من جهة أخرى.

يقول عبد المعطي حجازي في حديثه عن الشعور وعلاقته بالواقع: «إننا في الشعر نبدأ لا محالة من الواقع، لكننا لا نكون شعراء حقيقيين إن لم ننتبه إلى الأسطورة، وذلك حين نزوج العابر للأزلي، ونهدم الحائط الفصل بين الحلم والحقيقة»[1].

إن تجاوز الواقع –إذن– شرط لوجود الشعر وأصالته، وتجاوز الواقع يعني تجاوز كلّ صفاته ومحدداته.[2]

أما البياتي فيذهب أنّ الرؤيا تقوم على الرؤية؛ لأن الرؤيا إنما تنشأ من خلال فهم الواقع، فالرؤيا تتبلور من خلال رؤية معطيات الواقع ووعي تناقضاته.

ويعطي عبد الوهّاب البيّاتي –تماشيا مع نظرته الواقعية– أهمية حاسمة للعقل في العملية الإبداعية، وينطلق من نظرة توحد بين الشعر والثورة وتأكيده على دور العقل في العملية الإبداعية ليس من أجل رفض اللاّوعي بل هو موقف ضدّ التجارب الشعرية التي يضعها أصحابها بدعوى الحداثة.[3]

فالشاعر في حالة غياب جزئي عن ذاته وعن وعيه متمثلة في اللاّوعي حالما يكتب القصيدة، بمعنى أنّ القصيدة باعتبارها حالة تسبق أولاً ثم تعقبها عناصرها المكونة لها.

---

[1] عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص75.

[2] المرجع نفسه، ص76.

[3] المرجع نفسه، ص72.

وحاول محمد جمال باروت إعطاء مفهوم للرؤيا الشعرية ذلك من خلال حديثه عن الوظيفة التي تشغلها وهي وظيفة بحسب بشير تاوريريت ذات مرجعية أدونيستية بامتياز، فإنّ كانت الرؤيا عند جمال باروت لا تعدو أن تكون «تغييرا لنظام الأشياء وقفزا خارج منطقها (...)، لأنّ الرؤيا هي تحويل لعلاقات الأشياء، ومن هنا كانت الرؤيا خروج عن الأشكال الفنية المألوفة (...)، الرؤيا الشعرية عند باروت هي تمرد على النظام المألوف وكسر لأبجدياته المعروفة من أجل خلق عالم جديد أغنى من العالم الموروث»[1].

ولعلّ أبرز الشعراء الجزائريين المعاصرين الذين كتبوا تأملاتهم في الشعر عمر أزراج، الذي يضع فهمه للشعر قائما على فكرة "الرؤيا" باعتبارها القاعدة التي تقوم عليها القصيدة الحديثة، والشعر في ضوء الرؤيا كما يقول: «هو تجاوز منطق الإجابة إلى التساؤل والكلام إلى الإيماء والوضوح التقريري إلى غموض الجميل المتكئ على قيم جمالية وفكرية رفيعة...»[2]، فالشعر تساؤل وإيحاء وغموض، وهذه الألفاظ الثلاثة هي فروع لفكرة الرؤيا، فهي كلها تنتمي إلى مفهوم التجاوز.[3]

يبدو الشعر من خلال هذا المفهوم شكلا من أشكال الرؤيا وهذا بتجاوزه للواقع وكلّ ما هو مألوف عليه من مفاهيم سائدة.

أمّا إبراهيم رماني فيقول: «تحمل الرؤيا الحديثة هاجس الكشف عن عالم بريء حلمي، بعيد يتوارى في زيف الوجود ووهم الواقع، ولذلك فهي رؤيا مستقبلية تسافر دوما

---

[1] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص497.

[2] عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص205.

[3] المرجع نفسه، ص206.

عبر الخيال والحلم إلى ما وراء الظاهر، إلى الباطن الذي يبقى قابعاً في ساحة الممكن والاحتمال، وفي حنين الرؤيا إلى الذي يأتي ولا يأتي»[1].

[1] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها، د ط، 2003، ص137.

الفصل الثاني

جماليات الرؤيا الشعرية في ديوان "إنّي أرى"

أولا: الرؤيا الجمالية

1. التناص

2. الرمز

أ- رمز الطبيعة

ب- الرمز التاريخي

ج- الرمز الصوفي

ثانيا: الرؤيا التجاوزية

1. الانزياح

2. الغموض

أولا: الرؤيا الجمالية:

1.التناص:

التناص يعدّ مصطلحا نقديا حديثا إلاّ أنّ له جذوره في الآداب الغربية والعربية القديمة وهو: «ظاهرة لغوية معقّدة تستعصي على الضّبط والتقنين إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح»[1].

والتناص أنواع، فهناك التّناص العام الذي تتجلّى فيه علاقة الكاتب بنصوص غيره من النقاد، والتناص المقيّد الذي تظهر فيه علاقة نصوص الكاتب ببعضها البعض.[2]

ونلاحظ أن قصائد الشاعر ميلود خيزار، قد حَوت التناص حيث وظّفه الشاعر بجميع أنواعه (التناص الأدبي، التاريخي والدّيني).

أ. التّناص الأدبي:

التناص الأدبي هو تداخل تلك النّصوص الأدبية المختارة شعرًا كانت أم نثرًا مع نص القصيد الأصلي وهذا ما بدا واضحًا في هذه القصائد، حيث نشهد تناصًا أدبيًا وهو طريقة نظم الشاعر، ذلك عندما جعل قصائدهُ تشتمل على الشعر العمودي المشطّر (الشعر الحر أو شعر التفعيلة) فربما قصد الشّاعر بنظمه على هذه الطريقة التقليدية أن يظهر تناصًا مع طريقة القديم لنظم الشعر بالإضافة إلى إظهار مقدرته الفنية في نظم الشّعر، من خلال مزجه بين الطريقتين في كتابة الشّعر حيث قال:

وافني يا جنون

---

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي ، بيروت، لبنان، ط3، 1992، ص131.

[2] أحمد جبر، جماليات التناص، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص18.

كُن بي حفيًّا

كن لي العتق

واصطفيني صفيًّا

كما استخدم الشاعر تناصًا أدبيًا مع الشّاعر الكبير نزار قباني في قصيدته "خمس رسائل إلى أمي"، فالشاعر يقول في نصّه الحاضر وفي قصيدته "العاشقة":

أي حبيبي

وصفوا لي جنّة الحبّ

ولكنّي تليلكت على قلبك

عرشت على بابك

أمّا النّص الغائب قول نزار قبّاني:

صباح الخير يا حلوة

صباح الخير يا قديسة الحلوة

مضى عامان يا أمي

على الولد الذي أبحر

برحلته الخرافية

وخبأ في حقائية

صباح بلاده الأخضر

وليلكة دمشقية

أنا وحدي

وهذا دليل على أنّ شاعرنا كانت قصيدته في معظمها غزلية، لهذا نراه قد اقتبس من قصائد نزار قباني الغزلية التي تحكي قصص الحب والعشق للمرأة، حيث قال:

إنّي عشِقتُكِ ... واتخذت قراري

فلمن يا ترى أقدِّم أعذاري

لا سلطة في الحبّ تعلو سلطتي

فالرأي رأيي والخيار خياري.

إذ يقول ميلود خيزار:

كلُّ فجرٍ طالع ...

وجهُ حبيبي

كلُّ نهرٍ ...

صوتُه المفجوع بي

فاكهتي فاضَ بها موسمُها

لكنّني ناظرةُ صيفَ حبيبي.[1]

وهنا الشّاعر يصف حبيبته في كلّ فجر وفي كلّ نهر مستمدًّا ذلك من أحاسيسه الجيَّاشة، ينتظر بكل شوق وجه حبيبته ونظرتها إليه.

[1] الديوان، ص57.

ب. التّناص الديني:

لقد كان الشاعر العربي دائما مدرِكًا ما للقرآن من قدرة واسعة على فتح فضاءات دلالية مختلفة، وعوالم واسعة، فأخذ يهتمّ به ويقدّمه في نصّه حتى غدا أحد المعالم الأدبية الهامة في شعره.

نجد أن شاعرنا أحدث تناصًا مع القرآن الكريم عندما قال في قصيدة "الرّبابة":

زعموا ...

أتت نار على الحيّ الغريب

وقيل في ريح صرصر

وقيل إستبدتهم حنين التّيه

فارحلوا ...[1]

فقول الشّاعر تناص ديني مستمد من الآيات الكريمة في قوله تعالى: «ٱلۡحَآقَّةُ ۝١ مَا ٱلۡحَآقَّةُ ۝٢ وَمَآ أَدۡرَىٰكَ مَا ٱلۡحَآقَّةُ ۝٣ كَذَّبَتۡ ثَمُودُ وَعَادُۢ بِٱلۡقَارِعَةِ ۝٤ فَأَمَّا ثَمُودُ فَأُهۡلِكُواْ بِٱلطَّاغِيَةِ ۝٥ وَأَمَّا عَادٞ فَأُهۡلِكُواْ بِرِيحٖ صَرۡصَرٍ عَاتِيَةٖ ۝٦»[2].

وقال أيضا في قصيدة وما بعد تندوف:

كَمَن لم يكن لهُ ولدٌ

ومن لم يكن له ولدُ

---

[1] الديوان، ص64.

[2] الحاقة: الآية 1-6.

لم يكن له شريكٌ في المُلكِ[1]

فهنا تناص مع قوله تعالى: «قُلۡ هُوَ ٱللَّهُ أَحَدٌ ۝١ ٱللَّهُ ٱلصَّمَدُ ۝٢ لَمۡ يَلِدۡ وَلَمۡ يُولَدۡ ۝٣ وَلَمۡ يَكُن لَّهُۥ كُفُوًا أَحَدُۢ ۝٤ »[2].

كما نجد أن شاعرنا قد وظّف في قصائده قصّة يوسف عليه السّلام، وحتى معظم الشعراء أيضا، لأنهم يعدّونها النموذج الأمثل للقدرة الخالقة التي يفوح منها عبق الإيمان والتّقوى، وقيل سمّيت أحسن القصص لصدقها وسلامة عباراتها ورونق معانيها، وقيل لما فيها من العبر والحكم والعجائب.[3]

فتوظيف الشّاعر لقصة سيدنا "يوسف" عليه السّلام في قصيدة "حدائق باية" حيث قال:

كم من يوسف ضاعَ

ولم تعثر لنا الريح

ولا البدر على قمصانه[4]

وقال أيضا في قصيدة "السفرة":

هتفت حورية البحر بهم

عودوا

---

[1] الديوان، ص75.

[2] الإخلاص: الآية 1-4.

[3] جمعة حسين يوسف الجبوري، المضامين التّراثية في الشعر الأندلسي في عهد المرابطين، دار الصفاء للنشر والتوزيع ، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص100.

[4] الديوان، ص58.

وألقت بحرير

بحرير الماء

للرمل

قميصًا يوسفيًّا[1]

فهذا الجانب من قصّة قميص يوسف، فهو القميص الذي جسّد النبي يوسف عليه السلام حيث أمرهم أن يذهبوا به فيضعوه على عيني أبيه، فيرجع إليه بصره، وهذا من خوارق العادات ودلائل النّبوات وأكبر المعجزات وقد ذكرت هذه القصة[2] فهي في قوله تعالى: «ٱذۡهَبُواْ بِقَمِيصِي هَٰذَا فَأَلۡقُوهُ عَلَىٰ وَجۡهِ أَبِي يَأۡتِ بَصِيرٗا وَأۡتُونِي بِأَهۡلِكُمۡ أَجۡمَعِينَ ﴿٩٣﴾»[3]. واستلهم الشّاعر هذه القصة ووظفها في قصائده ووجد في قميص يوسف وريحه وإلقائه على وجه يعقوب صورة يمكن محاكاتها في حالتي الافتراق والبعد بين الحبيبين والاكتفاء برؤية بعض حاجات المحبوب مما يولد لدى المحب قناعة والرضا.[4]

2. الرمز: يعد الرّمز من أبرز الظواهر الفنيّة التي استخدمها الشعراء فأصبح ظاهرة تلفت النّظر خاصة في الشعر الحر، وهذا راجع إلى قناعة الشعراء بأنّ لغة الشعر يجب أن تبتعد عن الوضوح، وبذلك تجعل الصورة أكثر عمقا.

«والشاعر لا يخلق الصورة الرمزية من العدم وإنّما يختارها من الإمكانيات المتاحة في اللغة ويستعين بمدركاته الحسّية ويقيم تفاعلا من نوع خاص يشكّل نظاما

---

[1] الديوان، ص80.

[2] جمعة حسين يوسف الجبوري، مرجع سابق، ص101.

[3] يوسف: الآية 93.

[4] جمعة حسين يوسف الجبوري، المرجع السابق، ص101.

لغويا قادرًا على إبراز الدلالات التي تحتويها التجربة الشعرية والفنية؛ وذلك لأن اللغة في أصلها رموز مختلفة ومتنوعة اصطلح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف»[1].

ومن هنا نفهم أن الرمز أساسه علاقة اندماجية بين أشياء حسية رامزة وأشياء معنوية مرموز لها، وتوجد بينهما علاقة شبه.

ويعتمد الرمز على التشابه بين الأشياء، وهو ثمرة يقتطفها الشاعر من خلال إدراكه الحدسي للعلاقات العميقة والخفية بين الظواهر المادية، وما يختبئ ورائها من أسرار ثم يوظف الطاقة الإيحائية المتولدة من التقاء الأشياء للكشف عن تلك الأسرار.[2]

والشاعر ميلود خيزار كغيره من الشعراء وظّف في أشعاره رموزا عديدة سواء قرآنية، صوفية، تاريخية، رمز الخمرة، رمز المرأة، وهذه نماذج من رموزه.

أ. رمز الطبيعة:

تتربع الطبيعة على رقعة شاسعة من ديوان "إنّي أرى" والمتتبع للقصائد التي تعنى بها الشاعر يجد عنده الطبيعة بكلّ عناصرها، حيث أصبحت تشكّل بالنسبة له رمزًا، والرمز الطبيعي هو ما يستعمله الشاعر من مظاهر الطبيعة (الأرض، التلال، المزارع، الشّمس، البرق، الرياح، الليل..) ويسقطه على واقعه المتأزم ضمن تجربته الشعرية فنجده يقول:

لا أرض تُنذِرُ ... بالنّجاة

سأموتُ بين الأزرقين

---

[1] محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث "السيّاب ونازك والبياتي"، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص31.

[2] علي جغلاف العلاق، في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط3، 2003، ص45.

سماؤُها

ومياهي العطشَى ...[1]

وممّا لا شكّ فيه أن الطّبيعة منحت الجزائر جمالاً خلاَّبًا سلب عقول الشّعراء وجذبهم إليها فأطلقوا العنان لخيالهم في وصفها، ويعد ميلود خيزار من بين هؤلاء الشعراء، فشعره عبارة عن مرآة عاكسة لحالته، فهو لم يقدّم لنا وصفًا مجردًا، وإنّما استعمل الطبيعة كوسيلة رمزية يتوارى خلفها، ويتخذها ملاذا يفر إليه كلما ذاق ذرعًا لعالمه الإنساني، و هو ما نلاحظه في قصيدته "وجهُ نيرين" حيث يقول:

رمل الشاطئ يزحف

كجندي جريح

إلى شمسيتك التي

يغفو صباحٌ طريٌّ في ظلها[2].

إنّنا نجد الشّاعر يميل إلى الطبيعة، وما فيها من ظواهر يستوحي منها أفكاره ومعانيه ويستنبط ما هو مواز لحالته الشعورية وهو يتكلم عن الشمس والتلال والبرق والأرض يقول:

عبروا الطّقس

إلى الأرض التي استثرى

وباء اليُتم في أطفالها

[1] الديوان، ص81.

[2] المصدر نفسه، ص91.

ثمَّ ..

عُراة ... خلصوا للبحر

بالسرّ ... نجيًّا[1]

ونخلص إلى أن الطبيعة عند الشّاعر هي: «نوع من الحلولية الكونية التي تنقل الشاعر إلى الطبيعة فتحيا به وفيه، وننقل هذا المزيج الحلولي إلى الإنسانية فيصبح المشهد مشهد إنسانية الوجود في الطبيعة وفي الشّاعر معها»[2]

فالشاعر مولع بتوظيف الرموز الطبيعية المختلفة وهي مظاهر تعبّر عن تأزّم وقلق ونفس مضطربة تسعى دائما إلى التطلع نحو واقع أحسن.

ب. الرمز التاريخي

إن كثيرا من دارسي الأدب بدأو حديثهم عن الرّمز بذكر الإشارات التاريخية التي ينتقيها الشاعر من تراث أمّته ويدخلها في شعره تصريحًا أو تلميحًا لفظًا أو معنى، ويحملها في ذلك السّياق دلالات جديدة ومعاني ومواقف معاصرة تضاف إلى ثراء الدلالة الأصلية في التراث[3]، ثم إنّ: «الأحداث التاريخية والشخصيات ليست مجرد ظواهر كونية عابرة تنتهي بانتهاء الوجود الواقعي، فإن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشّمولية القابلة للتّجديد على امتداد التاريخ في صيغ وأشكال، فدلالة قائد معيّن تظلّ

[1] الديوان: ص77.

[2] حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار الجيل ، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص478.

[3] عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، (د ط)، (د ت)، ص65.

بعد انتهاء الوجود الواقعي لذلك القائد باقية وصالحة؛ لأن تكرر من خلال مواقف جديدة، وهي في نفس الوقت قابلة لتحمل تأويلات وتغييرات جديدة»[1].

ويكمن الرمز التاريخي في أسماء وشخصيات وأحداث وأماكن تاريخية، بذلك القيمة التّاريخية نابعة من مقدرة الشّاعر على إعادة الإبداع الحاضر بغض النّظر عن الشخصية التاريخية التي يستخدمها: فإنّ الشّاعر الحديث والمعاصر حين يستخدمها لا بدّ أن تكون مرتبطة بالحاضر وبالتجربة ذاتها.[2]

ويمكن تقسيم الرموز التاريخية التي استخدمها ميلود خيزار في ديوانه "إنّي أرى" إلى رموز الشّخصيات ورموز الأماكن ومن ثمّ نجد بأنّ الرموز التاريخية تتداخل مع الرموز الدينية.

*** رموز الشّخصيات:**

يدعم المبدعُ رؤاهُ الشّعرية باستدعاء شخصية ما، يجد بينها وبين موضوعه وشيحة قد لا يفطن إليها هو ذاته، بمعنى أنّ ذلك الاستدعاء قد يكون واع من المبدع فهو يعيد عملية منتظمة لإدخال تلك الشخصية في نصّه ولكنّه يستحضرها عند التقائها بفكرة نصّه فيضمنه إيّاها داعمًا النّصية غيره.[3]

وعملية توظيف الشخصية التراثية أو التاريخية تستلزم المرور بمراحل ثلاث:

أولا: اختيار ما يناسب تجربة الشّاعر من ملامح هذه الشخصية.

ثانيا: تأويل هذه الملامح تأويلا خاصا يلاءم طبيعة التجربة.

---

[1] علي عشري زايد، استدعاء الشّخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي المعاصر، القاهرة، مصر، (دط)، 1997، ص120.

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط1، 1978، ص199.

[3] حفصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، دار الكنوز المعرفية العلمية للنشر ، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص106.

ثالثا: إضفاء الأبعاد المعاصرة من خلال هذه الملامح وتأويلها.[1]

في قصيدة "وجه نيرين" يقول ميلود خيزار:

كان يلزمني

هدم القواعد

لأنظر ...

نحوك

تراجعت الموجة

وانكسر زجاج المد

شهقة ... شهقة ...[2]

ففي هذه القصيدة "وجه نيرين" كما أحرق نيرين هذه الشخصية التاريخية البارزة وجه روما الحسناء حتى لا يجرُأ أحد على التطلع إليها، وشوهها حتى لا تكون لحاكم غيره، هذا ما كان يلزم الشّاعر ثورة من التمرد ليكسر ويهدم التقاليد والأعراف البالية.

وحدها الأشياء الجميلة المقدّسة ترسخ بالذاكرة حتى وإن غسلت فهي تزداد نقاء ولمعانًا تلك زهرة الدنيا البهيّة التي يريد الشاعر الحصول عليها دون استعجال رويدًا رويدا، وإن صادفته بالأكاذيب والإحباطات ككذبة صيف فهي حتمًا تستحق التضحية والفداء، قد عاملها بعشق متناه وركّز فيها على مشاعر النّقاء.

---

[1] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر،(د ط)، 1997ص190.

[2] ميلود خيزار، إني أرى، ص90.

يقول مشري بن خليفة: «ميلود خيزار يتجاوز الموضوعات الإيديولوجية في الجزائر إلى اهتمامه بوظيفة الشعر ممثلة في اللغة والأسلوب والامتناع، فلغته تسحبك ترعشك، وتتعبك حينا، هي فن عال من المعاني حروفها معتقة بحنين الروح مشبّعة بضجيج الاندهاش نابعة من تجربة إبداعية تتّسم بالغموض والامتناع والصدق والعمق تؤسس لمرحلة موسومة بالجدة والقوة والثبات»[1].

ج. الرمز الصوفي

إنّ التجربة الشعرية الصوفية هي: «مجموعة من التجليات الوجدانية المؤيدة بأطوار روحانية يسلكها جملة من الشعراء الذين يجتازون مرحلة الزهد إلى تدرج حتى تبلغ بهم مدارج السابكين الواصلين»[2].

فالتجربة الصوفية تعكس رؤية غنية وتولّد أسئلة تكشف عن العالم الخفي للإنسان واللغة والوجود.

والرمز عند الصوفي أسلوب من أساليب التعبير يميّزون فيه بين طريقتين: «طريقة الإشارة وطريقة العبارة أو طريقة التّلويح وطريقة التصريح، ذلك لأنّ اللغة في شكلها الموضوعي تكاد تكون كافية في تحليل الظواهر النفسية والحيوية، وهي ما تعني به التجربة الصوفية لأنها أحوج ما تكون إلى لغة هي لغة الرمز، وذلك لأنّنا في

---

[1] فضيلة معيرش، الشاعر الإنسان ميلود علي خيزار... وجنون الكتابة بين الصوفي والحداثي، www.alwatanvoice.com، 18:30، 15-04-2016.

[2] محمود عبد المنعم خفاجي، الأدب العربي في التراث الصوفي، مكتبة غربي، القاهرة، مصر،(د ط)، (د ت)، ص181.

المجال الصوفي نتجاور الوضعية المادية إلى وضعية أخرى وفي هذه الوضعية الرّوحية تقل الموضوعية لتفسح مجالاً رحبًا للرمز»[1].

وهذا ما جعل ميلود خيزار يستخدم رموزًا صوفية عديدة منها: (زوليخا، حورية البحر، الكأس، الخمرة، رائحة الأنثى...)، حيث التزم الصوفية بذكر أورادهم وأذكارهم بأسلوب بسيط ورموز خاصة يختص بها الصوفي، بنوع من الفرادة والخصوصية، وبهذا يتخطى الشاعر أفقا أوسع.

*** رمز المرأة:**

تتشكل المرأة في ديوان شاعرنا بشكل صوفي خالص؛ لأنّ الصّوفية خلصوا إلى نتيجة مفادها بأنّ الحب هو غاية ما يطمح إليه الصوفي، وأن المرأة هي التي تجعل الشّاعر يسمو بشعره عن الواقع الذي يعيشه، فاتّجه إليها يصف جمالها، فحظيت المرأة بالاهتمام الكبير لدى الشاعر إذ هي الأقرب إلى قلبه ونفسه فيعبر بها عما يختلجه من آمال وآلام تقاسمه فيها، ومن رموز المرأة التي كان لها حضور في الديوان ما جاء في قصيدته "الدّوامة" حيث يقول:

سمّيت

ذراعيك ... كلامَ الشّطآنِ

وشَعرَك ... ألسنة النيرانِ

ووجهكِ ... فاكهة الجنَّةِ

[1] السعيد بوسقطة، الرمز الصوفي في الشعر المعاصر، منشورات بونة للبحوث والدراسات ، الجزائر، ط2 ،2008، ص139.

قشَّرتُكِ ...[1]

ويقول أيضا في قصيدة "حدائق باية":

بايةٌ

اسمٌ

ورسمٌ

وحكاية

لم تقُلها لغة بعد[2]

وأيضا يصفها فيقول:

بايةٌ ...

بيت من الأخضرِ

والأزرقِ

في ناصية الرّيح

ويقول في قصيدة "وجه نيرين":

لَم أزَل أعمَى ...

منذُ رأيتُكِ

وسكرانًا ...

[1] ميلود خيزار، إني أرى، ص20.

[2] الديوان، ص36.

منذُ كلّمتني

وحيًّا ...

منذُ ذبَحتِني

ريَّانٌ أنَا

بعطشي الأزلي ... إليكِ

وتائهٌ ... منذُ بلغتُكِ

وصائمٌ ... منذُ خَرجتُ[1]

فالمرأة عند الشّاعر كمعادلة سيميائية لا تحيل على الجمال الأرضي، الذي من صفاته الذّبول، بل تحيل على الأبدي الذي ينكشف من خلالها في شفافيتها، فيعانقه الشّاعر فيها فهو يرى فيها رمزا للحكمة، فالمرأة بالنسبة إليه هي الفردوس المفقود الذي يطمح للوصول إليه بشتّى الطرق محاولاً الشّاعر في ذلك استكشاف السرّ الغائب وراء أنوثتها والغموض الذي تتميّز به.

*** رمز الخمرة:**

تمثّل الخمرة موضوعًا بارزًا في الشّعر التراثي، كما تتركه في نفس الشّاعر من أثر جلي وما تحدثه من إرباك في العقل وما تمثله من هروب من الواقع[2]، فهي رمز يعبّر به الشّاعر عمّا يختلجه من أحاسيس وما يمرّ به من مشاعر المحبّة، وهي تكشف عن باطنه.

[1] الديوان، ص7، 8.

[2] عبد الحميد بوسقطة، الرمز الصّوفي في الشعر العربي المعاصر، ص3.

فالخمرة مثقلة برموز البحث عن الروحاني فتصبح: «تعتقلنا عن وحل الأشياء العادية وتقذف بنا فيما وراءها وتعلّمنا أنّ المرئي وجه اللاّمرئي، وأنّ الملموس تفتح بغير الملموس، حيث تزول الفواصل ويصبح الظاهر والباطن واحدًا»[1].

يقول الشّاعر في قصيدته "حدائق باية":

أنا ... في عَمَهِ السُّكرِ

وأراني ... أقرعُ الكَاسَ[2]

ويقول أيضا:

أَم تُرى الخَمرةُ دارَت برؤوس النَّخلِ

إذ عنَّ لها الوجهُ الجميل؟[3]

أما في قصيدة "العاشقة" يقول:

وصفوا لي خمرة القبلة

لكنّي تساقطت على إثرِك

من سُكري[4]

كما ذُكرت الخمرة أيضا في قصيدة "الربابة" يقول:

ودارت خمرة أزليَّةٌ

---

[1] عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشّعر الجزائري المعاصر، ص97.

[2] ميلود خيزار، إني أرى، ص38، 39.

[3] المصدر نفسه، ص46.

[4] المصدر نفسه، ص56.

طارت لها ألبابُهم[1]

ويقول في قصيدة "لا أرض تُنذِر ... بالنّجاة":

من أين

خمرُ عزائنا

من حسرة الفَقد الجليلِ[2]

ويقول في قصيدة "رقصة البجع":

وأن أجترح الموت

بفعل الحبّ ...

أن أستنزف بالسُّكرِ

على الأبيض

والفادح

والصّمت الجليل[3]

ويقول كذلك في نفس القصيدة:

قدَري ...

أن أضبط الوقت على ساعة قلبي

---

[1] الديوان ، ص62.

[2] المصدر نفسه ، ص83.

[3] المصدر نفسه ، ص23، 24.

ثمِلاً باللحظة الحُبلى[1]

كما يقول في قصيدة "حدائق باية":

وأراني ...

أقرع الكأس

على روح أبي الأعلى[2]

والملاحظ في هذه النصوص أنّ الشّاعر في حالة ظمأ والخمرة هي السبيل لإطفاء الظمأ الذي يلازم الشاعر للارتواء من الذات الإلهية والفناء فيها، فواقعه المزري يفرض عليه نزوعا نحو الخمر، يروي به ظمأه فيسكر ويهجر الظاهر، ويرحل إلى داخله ليفجّره، إنّه السّفر إلى الذات عبر الخمرة التي تروي هذه الروح المتعطّشة، هذه الذّات المحكومة باللاّموجود واللاّجوهري إلاّ في بواطنها.

فالخمرة بذلك: «معادلا للتجربة الصوفية التي تستهدف الوصول إلى المطلق والاتصال به، إنها تجربة تعيد الإنسان وحدته المفتقدة مع الأشياء والعالم والله»[3].

وبهذا يمكن القول بأن الخمرة شكّلت لدى الشاعر وسيلة للهروب والفناء في عالم النّسيان الذي يحيله إلى تبدّد الهموم والأحزان التي يكابدها ويعانيها، فيعتبرها أي – الخمرة– الأداة المثلى للاتحاد مع العالم الأزلي والنّوراني.

---

[1] الديوان، ص26.

[2] المصدر نفسه ، ص39.

[3] عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص98.

ثانيا: الرؤيا التّجاوزية

يتخذ ميلود خيزار من الرؤيا أداة ووسيلة للكشف عن أغوار هذا العالم المجهول، فالشاعر يفك الواقع ويحاول إعادة بناءه وتركيبه من جديد، وبهذا يتجاوز الواقع إلى اللاّواقع. ويحاول فكّ غموضه وشفراته، وبهذا سنحاول دراسة الانزياح بما أنّه خروج عن المألوف، والغموض بما أنه يعبّر عن الغموض المثير للعقل لاعتماده على الوهم.

1. الانزياح: هو انحراف الكلام عن نسقه المألوف، ذلك أنّ الكلمات أصبحت لها ذاكرة ثانية، فلم تعد حبيسة دلالات معيّنة يفرضها عليها السّياق الذي هي فيه، ومصطلح الانزياح ترجمة حرفية لمصطلح (Ecart) على أنّ المفهوم ذاته قد يمكن أن نصطلح عليه بعبارة التجاوز، كما له لفظة عربية استعملها البلاغيون في سياق محدد وهي عبارة "العدول"[1].

ولقد تعدّدت مصطلحات الانزياح، فاختلفت في النقد الغربي باختلاف النّقاد الذين تعاملوا معها فسميّ بالتّجاوز (cabus) عند فاليري، والانحراف "Le derivation" عند "سيزر" والمخالفة "L infraction" عند "بتري"، واللّحن "Linvorrection" عند توروروي، والانتهاك عند كوهن[2].

وهي كلها مصطلحات لمسمّى واحد وهو الانزعاج، وإن اختلفت التسمية من عالم لآخر، فيبقى الاتفاق على أنّ الانزياح عمومًا هو انحراف أسلوبي يتجاوز من خلاله

---

[1] عبد السّلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، النحو بديلي ألسني في نقد الأدب، دار المعرفة للكتاب، تونس، (د ط)، 1997، ص124.

[2] أحمد محمد ويس، الانزعاج وتعدّد المصطلح، عالم الفكر في الأدب والنقد، المجلس الوطني للثقافة والعلوم، الكويت،(د ط)،1997 ،ص58.

الشّاعر اللغة العادية إلى لغة إبداعية، فينتهك الأساليب الجاهزة ويخالف القواعد، ويخترق القيود فتتحوّل اللغة من لغة تواصلية إلى لغة تأثيرية تفاعلية.[1]

وقد وردت مظاهر الانزياح بشكل بارز وواضح في المدونة الشعرية "إنّي أرى" حيث قُسّم إلى نوعين وهما الانزياح الدلالي والتركيبي، حيث يضم النّوع الأول الاستعارة والمجاز والكناية، أما الثّاني فيكمن في ظاهرتي التقديم والتأخير والحذف.

أ. الانزياح الدّلالي:

***الاستعارة:** هي نقل اللّفظ معناه الذي عرف به ووضع له إلى معنى آخر لم يعرف به من قبل لوجود علاقة تشبيه بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، ووجود قرينة تمنع من إيراد المعنى الحقيقي وتوجب إيراد المعنى المجازي.[2]

وقد وظّف الشّاعر ميلود خيزار الاستعارة في جلّ قصائده من بينها نذكر قوله:.. «أقرأ الأنجم في سهوب» فالفعل (أقرأ) ليس من خصائص "الأنجم" ولا الأنجم من خصائص القراءة، فهي استعارة شبه من خلالها الأنجم بالإنسان فحذف المشبّه به (الإنسان) ورمز له بشيء من لوازمه وهو الفعل (أقرأ) على سبيل الاستعارة المكنية، والغرض منها هو جعل المشبّه "الأنجم" أبلغ وأوضح لدى القارئ.

كما نجد في قوله: «.. مرّ الرّبيع على حدود خريفها» فهذه الاستعارة شبّه فيها الإنسان بالربيع، فحذف المشبّه به "الإنسان" وبقي شيء من صفاته وهي لفظة "مرّ" على سبيل الاستعارة المكنية، وعملت هذه الاستعارة على تقريب صورة الموصوف وهو الطّرف المشبّه إلى ذهن القارئ.

---

[1] نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنّشر، الجزائر،(د ط)، 1997، ج2، ص190.

[2] بن عيسى باطاهر، البلاغة العربية (مقدمات وتطبيقات)، دار الكتاب الجديد المتحدة، ، بنغازي، 2008، ط1، ص293.

«ينهشها الوسواس» شبّه هنا الوسواس بالكلب، فحذف المشبّه به (الكلب) وترك شيء من صفاته وهي لفظة (ينهشها) على سبيل الاستعارة المكنية التي جعلت الشيء المعنوي (الوسواس) شيئا ماديًا.

«لن تنهض شمس» وفي هذه الاستعارة شبّه الإنسان بالشّمس فحذف المشبه به (الإنسان) وترك شيء من لوازمه وهو (النهوض) على سبيل الاستعارة المكنية، التي جعلت الشيء المشبه (الشمس) أبلغ وأوضح في اللفظ والمعنى.

أمّا الاستعارة التصريحية فنجدها قليلة في قصائد الشاعر وتجلّت في قوله ممثلا في قصيدة "العاشقة"، «أغنية ذابلة الرُّوح» حيث شبّه الشاعر الأغنية بالوردة لما فيها من جمال ساحر بالقلوب والعقول، فحذف المشبّه (الوردة) وترك شيء من حالها وهو (الذّبول) على سبيل الاستعارة التصريحية التي جعلت الشيء المعنوي (الأغنية) في شيء مادي وهو الوردة.

وقوله: "«فاكهتي فاض موسمها» شبّه الشاعر فيضان الفاكهة بالبركان فحذف (البركان) وأبقى على شيء من لوازمه وهو (الفيضان) على سبيل الاستعارة التصريحية التي زادت المعنى بلاغة ووضوحًا ورونقا حسيًّا ومعنويا.

***المجاز**:إن ما هو متّفق عليه أنّ لكلّ شيء صورة أخرى تدل عليه وذلك لتسهيل التعامل والتفاهم فيعرف كلّ واحد باسمه، ويوضح بذلك الاسم إزاء مسماه وهذا حقيقة، أمّا إذا نقل الاسم إلى غيره واستخدم فيما عداه صار بذلك مجازًا.

والمجاز هو: «استعمال اللّفظ في غير ما وضع له العلاقة مع القرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي»[1].

[1] حميد أحمد النّويني، البلاغة العربية (المفهوم والتطبيق)، دار المناهج للنشر والتوزيع ، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص125.

ومن النماذج التي وظّف فيها الشاعر المجاز نذكر قوله: «تقرؤون أصابع الضّوء» فهذه العبارة مجاز مرسل علاقته كلمة وهي كون الشيء متضمنًا للمعنى المقصود لغيره والقرينة حالية وهي استحالة أن يكون للضوء أصابع.

«إنّ في صوته ماء»: فهي مجاز مرسل وعلاقته مسببية وهي أن يكون المنقول عنه مسببا وأثرًا لشيء آخر ففي صوت الماء، أي صوت سهل وعذب مثل الماء.

ومن خلال دراستنا للاستعارة والمجاز نجد أن شاعرنا قد أكثر من استعمال الاستعارات لما فيها من غموض للمعنى واللّفظ، مما جعله يغوص في تفاصيل المعاني ويأخذ بالقارئ لمذاهب وعوالم لم يكن قد ذهب إليها من قبل، وبهذا تبقى ذاكرته تقتحم مدن الشعر الحقيقية.

ب. الانزياح التركيبي:

***التقديم والتأخير:** «التقديم والتأخير ظاهرة أسلوبية تعني تغيير ترتيب العناصر التي يتكوّن منها البيت الشعري ويكون لغاية يهدف إليها، إما كون الناحية الصوتية التي أوجبت ذلك، أو بهدف إحداث توازن في البيت أو لتجنب الثّقل، وكلّ ذلك يعدّ من المقتضيات الصوتية، وقد يكون التقديم والتأخير لأهداف معنوية كالتخصيص ولفت الأنظار إلى المقدم على هذا فالتقديم والتأخير لا يكونان اعتباطا وإنّما عملاً مقصودًا يهدف من ورائه الشّاعر إلى هدف معين»[1].

ومن أمثلة التقديم والتأخير في المدونة نذكر:

أنا منها أضيء بيت الثّريا.

[1] فتح الله سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص68.

فقدّم الشّاعر الضمير "أنا" المتكلّم الذي جاء في محل رفع مبتدأ والجار والمجرور "منها" على الفعل "أضيء" وهذا للفت الانتباه لوضعه الدّقيق.

كما نجد التقديم والتأخير في قول الشّاعر:

في ظلك خبأت الخوابي: حيث قدّم الشّاعر هنا الجار والمجرور على الفعل والمفعول المطلق لتكثيف الدلالة وتوضيح المعنى وإظهار لمعاناته النفسية المتدهورة.

في يسراي قلبي

بيمناي كتابي

ففي هذين البيتين تقدّم للخبر الذي جاء شبه جملة على المبتدأ الذي نكرة للدّلالة على تبيين أمر مهم وبارز من أجل لفت الانتباه.

«رمل الشّاطئ يزحف»: قد هنا الفاعل على الفعل لغرض إعطاء المعنى واللّفظ صورة زمكانية أراد بها الشاعر إظهار آلامه وأحزانه في تجربة شعرية وإعطائها دلالات جديدة ومواقف معاصرة.

ونلخص من خلال دراسة التقديم والتأخير أنّه أسهم في إماطة اللّثام عن جماليات الخطاب الشعري والرؤيا الشعرية للشاعر وتأثيره في المتلقي.

عراةً... خلصوا للبحر: ففي هذه العبارة تقدّم المفعول به على الفعل لخلق عنصر التّشويق والإثارة لدى القارئ.

***الحذف:**

ويعتبر الحذف وسيلة من الوسائل الفنيّة التي يلجأ إليها الشاعر في التعبير الأدبي ويستوحيها الأديب من خلال ذوقه الرّهيف وحسّه اللغوي فينشط بذلك خيال المتلقي، ويحدث استنفارًا لحدسه واكتشافًا لما يحويه الحذف من أسرار.

ونُلاحظ أنّ الشاعر "ميلود خيزار" قد استعمل الحذف ومن أمثلة ذلك نذكر قوله في قصيدة "الشجرة":

عضَّها مثلنا

عطشٌ ...

وغراءٌ ...

وجوع!

مثلنا العيدُ حدَّثها

طافَ ...

صلّى ...

بكى ...

وأضاءَ الشّموع![1]

ففي هذه الأبيات يصف حالة الشّجرة وما تعرّضت له من عطش وعراء، لكن من خلال حذفه لبعض الكلمات وترك الفراغ. يحيلنا إلى التساؤل عمّا حدث لهذه الشّجرة وما السبب في ذلك، وأي شجرة يتكلم عنها.

[1] ميلود خيزار، إنّي أرى، ص35.

ويقول في قصيدة "الدّوامة":

سميت

ذراعيك ... كلام الشطّان

وشعرك ... ألسنة النّيران

ووجهك ... فاكهة الجنّة

قشّرتك ...[1]

فهنا قد حذف الشّاعر ألفاظا يتغزّل بها لحبيبته، أنّ الشّعر الغزلي لا بدّ أن يكون كلاما مفيدا وله معنى خاصا، وهذا ما أجبر شاعرنا على اختصار الكلام وحذف بعض الألفاظ، كما نلاحظ الحذف أيضا في قصيدة "نداء" حيث قال:

وقد أنسى ... فأشفى

فعزاء الوحشة ... النّسيان

والتّوق ... إلى التّيه البعيد

عُد إلى بيتك ... يا بيتُ

وته بي

يا طريق[2]

ويقول أيضا:

[1] ميلود خيزار، إنّي أرى ، ص88.

[2] المصدر نفسه ، ص88.

وسُكرٌ ... مُوجعٌ ... يهمسُ بي

أن ثِق

فإنّ الموتَ ... روحٌ لا تَتُوقُ[1]

فالشاعر في هذه الأسطر قد لجأ إلى حذف الكثير من الألفاظ؛ لأنّه في حالة نفسية مضطربة وحزينة وهذا ما جعله يذكر محنه ويضمر محنة أخرى، فلا الوقت والظّرف يسمحان له بالاسترسال في الكلام والتّفصيل فيه، كما أكثر الشاعر من الحذف في قصيدة "وجه نيرين" فيقول:

أقرب من هذا إليك ...

أكون أبعد ... عنّي

أذكرك ... فأنساني

مثل خاتم عاشقة

سيئة الطّالع ...

تأكله طحالب البحر ... في قاع الظّلام[2]

وقال في نفس القصيدة:

يوشك اللّيل ... على شُبّاكها

أن يوقِظ النَّومَ ...

ويبكي ... فيضيءُ

[1] ميلود خيزار، إنّي أرى ، ص89.

[2] المصدر نفسه ، ص92.

نجمة الجيران ...

أن يطلع عطرٌ ... وحده

من بيتها العالي

وأن يأخذَه ... بين ذراعيه ...

يصف الشاعر وجه حبيبته نيرين مستخدمًا في ذلك حذف لبعض المشاعر التي يُكنّها لها، فيصفها تارة ويتوقف تارة أخرى.

أما في قصيدة "غفوة" فيقول:

من غفوتي صحوت

وفي حلقي لهات

وغصّة

ور .. ما .. اد[1]

فهذه الأسطر توحي لنا بأن محنًا كثيرة أشار إليها الشّاعر، إلاّ أنّه كان في وضع أليم، وفي جو يسودُه الحزن والكآبة، جرَّاء تلك المحن التي عصفت بحالته النفسية المتدهورة، وقد استعمل الشّاعر الحزن في الكلمة نفسها أو بالأحرى بين حروف الكلمة. وقال في قصيدة "رقصة البجع":

حية الـ ... هاء

[1] ميلود خيزار، إنّي أرى، ص16.

وعكاز الضليل[1]

فهنا الشاعر في هاتين البيتين نجده في حالة تشتّت وارتباك وذو نفسيّة مضطربة ممّا جعله يستعمل الحذف الذي بين الحروف ليعبّر عن آهاته.

2. الغموض:

عملية الإبداع هي عملية غامضة إلى درجة التعقيد، فالشاعر يكتب لكنّه أسوء من يفسّر كيمياء الكتابة، فكلّ الذين كتبوا عن الشعر كانوا يعرفون أنّهم يطاردون حيوانًا خرافيا لا يمسك، بل لا يقهر ...، كلّهم يعرفون أنهم كانوا ومازالوا حتى يومنا هذا يشقّون القارات والغابات بحثا عن المجهول المنتظر (...) إنّ هذا السعي وراء المجهول هو الذي استهوى الشاعر الحداثي، وزجّ به في إكسير القلق، الذي تواجهه الذات الشاعرة.[2]

فالشعر ظاهرة إنسانية وجودية وظاهرة كونية في نفس الآن، والشاعر يحاول استكشاف هذه الظاهرة للمعرفة والتطلع إلى أسرار الشعر وغموض الظواهر الوجودية.

للكون غموضه المثير للخيال والفكر والشعور، حتى الوهم ومع هذا فهو لم يصدف الإنسان عن ارتياده، ولم يَدُعُّه عن استكشاف ظواهره دراسة ونفعًا وإفادة وللوجود الإنساني غموضه المثير، ومع هذا فالإنسان أبدًا في تقويم لذلك الوجود لمعرفة خير السّبل وأقواها وأخلقها. (...) ولئن دلّ الاختلاف الوجودي من الكيان

[1] ميلود خيزار، إنّي أرى ، ص23.

[2] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص417، 418.

الإنساني على أنّ لكلّ إنسان موقفه الخاص من ذلك الكيان، فإنّ هذا يدل على أن للغموض دوره في إزكاء الفكر وإنمائه واستجاشة المشاعر.[1]

أما مصطلح "الغموض"، واستنادا إلى أكثر الذين درسوه من العرب والغربيين فإنه يتحدّد في خاصية "الإيحاء، التعدّد، التلبس" الذي لا يفصح عن مكنونه مباشرة وبيسر (...) ومن هنا يمكن التفريق بين "الغموض" و"الإبهام" فالإبهام صفة عرضية طارئة، أو هو الغموض بمعناه السّلبي، الإشكالي، المرضي الذي ينغلق على كلّ فهم ممكن ولا سبيل إلى التواصل معه، لأنّه ناتج عن خلل ما في بنية القراءة، الكتابة أو عن فساد في الطبيعة الجمالية والفنية للشعر.[2]

إن الغموض في الشعر لا يمكن النظر إليه على أنّه مجرّد صفة سلبية، أي على أنّه فشل من جانب الشاعر في الوصول إلى حالة الوضوح التّام، وإنما هو صفة إيجابية، بل أكثر من هذا هو مجموعة كاملة من الصفات الإيجابية، فبعيدًا عن قيم الألفاظ الصوتية الصّرف التي لا تحمل معنى، (...) بعيدًا عن كلّ هذا نجد غموضًا جوهريًا في عملية التفكير الضّمنية، وهو غموض يرجع إلى أمانة الشّاعر وموضوعيته[3]وعلى هذه الشّاكلة يعيش الإنسان وجوده ويعاني حياته.

حتى لكأنّه يجوس في غاية قد لفّها ظلام كئيب؛ معنى ذلك أنّ الإنسان يحاول أن يشق طريقه وسط غيوم كابية من الغموض، فإذا انعكست مشاعره على عمله الفني

---

[1] محمد عبد الواحد حجازي، ظاهرة الغموض في الشّعر الحديث، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنشر ، الإسكندرية، مصر، ط1 ،2001، ص11.

[2] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص7.

[3] عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د ط)، 2005، ص135.

فلا تثريب عليه ولا لوم وإن كان المطلوب منه أن يكون واضحًا فيما يعمل، أو يكون على نسق يدرك ويفهم.[1]

ولعلّ الغموض من أخص خصائص الحداثة الشعرية: فمن الطبيعي أن يتجلّى الشعر (...) غريبا مفاجئا، غامضًا، وسط ذلك السّائد، ذلك أنّه يخفي الجوانب الأكثر غنى وعمقا في كياننا، الجوانب التي جهلناها أو تجاهلناها وكتبناها لأسباب كثيرة اجتماعية ثقافية وسياسية، وفي هذا المستوى يكون الشعر خلقا يكشف عن الأجزاء الخفيّة أو المنتظرة أو الغائبة من وجودنا ومن مصيرنا على السّواء.[2]

ومن خلال قصائد "ميلود خيزار" نجد أنّ الغموض طاغ على جلّ هذه القصائد التي تعتبر مزيجًا بين الصدق والخيال فنراه يقول في قصيدة الدّوامة:

صرنا شجرًا

تنهشُه عاصفة الأزرقِ

لكنّي خاصرتكِ بالصَّمتِ

وبالقبلاتِ

أضأتُ الجزرَ المنسيّة

ثمَّ ...

ركبنا الدوّامة

أسلمنا جسدينا

---

[1] محمد عبد الواحد حجازي، ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، ص59.

[2] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص419.

لدوارٍ البحر

وعانقنا المجهولا[1]

الشاعر يتحدث عن الدّوامة التي ركبها والمجهول الذي قادته إليه هذه الدوامة هو وحبيبته ويقول في القصيدة نفسها:

وهناك ...

تجرّدنا ... للموت

هناك ... افترستنا أنياب الحُمَّى

وابتلعتنا

هاوية الهيّولى![2]

وهنا يفسّر الحال الذي آل إليه جراء دوّامة الحياة والتحدّث عن المجهول والموت بما أنهما يثيران الغموض أمّا في قصيدة "رقصة البجع" يقول:

حيَّةُ الـ ...هـ.. اء

وعكّازُ الضّليـ ... لِ

أهُمَا أهلي؟ بقاياهم؟

أَم وهمُ الدّليل؟

قدري ... اللّعنة

---

[1] ميلود خيزار، إنّي أرى، ص20، 22.

[2] المصدر نفسه، ص22.

أن أفتتح الرّقصَ

بساقينِ رضيضين

وأن أجترحَ الموتَ[1]

فالمتمعّن للقصيدة يلحظ أنّها تقوم تقريبا على الغموض كون الشّاعر في حالة نفسية متأزّمة، متسائلا عن قدرهِ كما تحدّث عن قدره أيضا في نفس القصيدة قائلا:

قدري ...

أن أضبط الوقت على ساعة قلبي

ثمِلاً باللحظة الحُبلى

وبالركضِ على الحافَّة ... ملدوغًا

وبالعزلة ... والنسيان ...

والمسَّ النبيل

حافياً ...

ألتمسُ المجهولَ[2]

وهنا نلاحظ الوصف الذي يحمل التفاؤل في البداية ثم يتحوّل إلى خمول ونسيان وكأنّه يحمل على عاتقه همّا كبيرًا.

[1] الديوان، ص23.

[2] المصدر نفسه، ص26.

يقول "هنري بريموفر" في كتابه: "الشّعر الخالص": «والشّاعر على صلة بالحقائق النفسية والكونية التي تلهمُه في تجربته، ولكلّ تجربة شعرية عناصر مختلفة من فكرية وخيالية وعاطفية»[1].

فلكل شاعر حالة خاصّة به أثناء كتابته الشعرية فمنهم من تقوده حالته النفسية التشاؤمية، ومنهم من تقوده دوافع تفاؤلية بواقع أفضل وأحسن ممّا يراه. فقد يحمل جانبا غامضاً لا يودّ أن يتطرق إليه، فيبقى سببا خاصاً به هو وحده لا يريد أن يعرفه سواه.

وممّا سبق نستطيع أن نحدّد نوعيات الغموض الذاتي وهي على هذا النّحو:

أولاً: غموض ذاتي حيوي يجسّد طبيعة الحياة في غضارتها ونظارتها وذلك في شفافية تجتذب وتستميل.

ثانيا: غموض ذاتي متعال على الوجود تعالياً فلسفياً صوفيًّا يتسامى بالرّوح والعقل فوق الأصداء المادية.

ثالثا: غموض ذاتي فقد الوعي بذاته وبالحياة فهو في شطح رمزي متوالد ومتداخل ومتناقض بين الرموز والدلالات.[2]

إذن فما يهّمنا في ديوان "إنّي أرى" لميلود خيزار هو أسلوب رؤياه للإنسان والحياة والكون، وما أدّى به إلى هذه الحالة أي (الغموض)، حيث أبدى فيه الشاعر نزعته التوكيدية الشديدة للحياة، فتجاوز فرديته الضيقة إلى انفتاح واسع على الحياة الإنسانية فقد صار يمتلك منتهى القوة على الضبط الذاتي فيقول في قصيدة "إنّي أرى":

جسدي غيمة

[1] محمد عبد الواحد حجازي، ظاهرة الغموض في الشعر الحديث.

[2] المرجع السابق، ص62.

تبدّدها البيدُ[1]

ويقول أيضا:

أنتتت الأرضُ

وقادت ...

فكيف لا أتقيَّأ ...؟

وأنا ألبسُ التّلال

وتخضوضِرُ المزارع فيّ!

وأنا معطفي الغَمامُ

وبيتي شجرُ البرق

والمدى خُفيَّ![2]

كما يؤكد على أنّ الروح بحاجة إلى الجنون الذي يخلص الشاعر من واقعه المزري فيقول:

وافيني يا جنونُ ...

ولترُذِ الموتُ

فكم شاقني الحنين ... إليَّ![3]

ويعود الشاعر ليستيقظ لواقعه فيقول:

---

[1] الديوان، ص10.

[2] المصدر نفسه، ص12.

[3] المصدر نفسه، ص13.

أنا كلّني سمعٌ

وأنتِ نداءُ

نسيته الطريقُ

في غصَّة النّاي

ونامت في حُجره الأصداءُ

كلماتٌ

قنديلها ... غجريٌّ يؤنسُ اللَّيلَ

وكلام ... عزاءُ[1].

كما يجسّد طبيعة الحياة، ويتيقن لذلك فيقول:

حملت من بذاره الأرضُ

فاضَت

وأفاضَت

وطاب ... طاب الحصادُ

ثمَّ ...

بين غفوتي صحوتُ[2]

[1] الديوان ، ص14.

[2] المصدر نفسه ، ص16.

تشير هذه الأبيات على علاقة الشاعر بالواقع في أثناء العملية الإبداعية، وأثناء صحوته من الغفوة التي كان فيها. كما يقول الشاعر في قصيدة "محمود":

محمود ...

فجرٌ

قُبلة عيد

في مرفأ نظرتهِ

ترسُو سفنٌ

وتغامرُ أخرى

سكرى بنداء الأزرق...

نظرتهُ ... والموجةُ

تعتنقان المجهول

يداً ليدٍ

ونشيداً لنشيد[1]

فهنا نلمسُ من غموض الشاعر آهات ومتاهة ومحاولة لاستكشاف المجهول موظفاً كناية عن اعتناقه لهذا المجهول فنراه مرّة بجمل نظرة تفاؤلية ومرّة أخرى يتفاءل كما يستخدم الخيال ويجوب بنا عبر خياله للبحث عمّا سيحدث والتنبؤ بما لا يمكنه أن يقال كقوله:

[1] الديوان، ص28.

في شهوته الريحُ

وعند رائحة الأنثى

ساعة تُلقِي بغُلالتِها الفكرةُ

عند سرير المخيال

يسأله عن أوّل سُكرٍ

عن أوجعِ رقصٍ

عند حدودهما يحدثُ

مالا ينقال[1]

أما في قصيدة "حدائق باية" فيصف لنا فيها حالة الاغتراب والمنفى وحكاية قلبه المشدود للعودة إلى وطنه أو إلى حبّه يريد بذلك الوصول إلى السكينة فيقول:

جسدي الهَيمَانُ

مشدود إلى العودة

–والعودة منفى–

ألنا بدٌ من المنفى ...

سوى أن نشغِلَ الليل

وأن نوقِظَ

[1] الديوان، ص31.

مصباح البصيرة.[1]

ثم يعود الشاعر بنا ليحدّثنا عن الطريق فيقول:

[... في طريقي إليَّ

سرقتُكِ مِنكِ

سبقنا اللّقاء ... إلينا

وعاذ ... الطريق

أسِفًا ...

يقلبُ الأرضَ

يسألها حجراً حجراً...

ما الطريق؟

كتابٌ ...

إذا عضّنا البردُ نُشعِلُه

علّنَا نجدُ الدِّفء

كي نكمِلَ السُفَرا...]

الأصيلُ ...[2]

[1] الديوان، ص40، 41.

[2] المصدر نفسه، ص45.

فنجده يتحدّث عن الطريق ثم يعود ويسأل عن هذا الطريق لتتضارب في نفسك أسئلة وخواطر عن أي طريق يقصِدُه الشاعر؟ وأيّ طريق يريد إتّباعه.

ويعود الشاعر فيغوصُ بنا إلى كلام غامض هذا الغموض الذي يثيرُ فينا التساؤل ويسبحُ بنا إلى الخيال، وهذا في قصيدة العاشقة فيقول فيها:

إذ يرنُو...

إلى المطلقِ

في يأسٍ نبيل

علَّهَا

من رحم العاصفة الصفراء

تبدو الـ ... قافلة

وعساها تصدق الرؤيَا

التي خيَّبها التأويل...

في حجر الظهيرة؟

من تراها أشفقت

أن سَمعت شبَّابةً

تشهقُ بي

لابسةً حزيني؟[1]

نلمس من هذه المقطوعة دلالة الحزن الواضحة، والبحث عن من ينسي شاعرنا هذه الحالة التي يمرّ بها. كما تتجلى معالم الغرابة عند الشاعر في قصيدة الرّبابة والتي يقول فيها:

زعمُوا ...

هنا حطُّوا خال التّيهِ

عند العينِ

ما سئلوا، لم اغتربوا

ولا أيَّانَ جاؤوا

زعمُوا ...

إذا جنَّ المسَاءُ ... استوقدوا ناراً

ودارت خمرة أزليّةُ

طارت لها ألبابُهم... [2]

نجد تكرار للفظة "زعموا" والتي توحي لنا بقصة وسرد أحداثها، لكن الغموض كان طاغيًا في كلامه وهذا لاستخدامه لضمير الغائب، والغرابة تكمُن في المعنى الذي يصبُوا إليه الشاعر، وقد يتحدث عن أشياء لا يمكنها أن تحدث في الواقع كما ورد في قصيدته "سفرة":

---

[1] الديوان، ص58.

[2] المصدر نفسه، ص62.

عبدوا الشّمس

فلمَّا أفلت ...

أشعلوا النار

وطافوا سبع مرّات بها

حتى إذا الرقص نآى

بالسّوقِ والأعناقِ[1]

وهنا يحدث شيء لا يمكنه أن يحدث في الواقع وهو عبادة الشّمس، وإشعال النّار والطواف بها سبع مرّات.

والشعر بوصفه رؤيا يخضع اللغة للحقيقة الباطنة، هو بالضرورة خروج عن المألوف وانتماء حتمي لمنطق "الغرابة" الذي يتحرّر من الصورية ليبني الجدلية.[2]

وفي قصيدته "لا أرض تنذر بالنّجاة" يقول:

يا عابر الرّؤيا

أراني نلتُ من قدري

خدعتُ مراجع التأويل

ما يكفي

[1] الديوان، ص76.

[2] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص419.

لأنفي مرّتين.[1]

نحسُ في هذا معاني غامضة وعبارات أكثر غموضًا فهل يكتفي الشاعر بهذا الغموض، أم يزيد إصراراً على غموضه، فيا ترى ما المقصود الذي يرمي إليه الشاعر؟.

إنّ النفاذ إلى ما وراء الواقع يجعل من الشعر كوناً غريباً وظاهرة الغموض هي ظاهرة لا تحلُ بالعمل الأدبي حتى وإن كانت تقطع همزة الوصل بين القارئ والنّص.[2]

وإنّ في هذا الغموض ليتجلّى سحر الفن وإغرائه، وخصوبة الفن وثرائه الذي يحفز القرائح ويوجهّها للإبداع أو التذوق، أو للنقد والتقويم.[3]

ومن هنا يمكننا القول بأن الشاعر يأخذ بالقارئ إلى تجربته الشعرية ويحيله إلى إعادة صياغة الأشياء على غير ما هي عليه وبالتالي يشاركه في تجربته الشعرية بتخطّي للواقع ومحاولة منه لخلق واقع جديد بنقله من عالمه الداخلي إلى عالم الآخرين، وهُنا يُشاركه حياته وإبداعه الذي يؤول إلى الغموض الخاص به.

---

[1] الديوان، ص87.

[2] محمد عبد الواحد حجازي، ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، ص420.

[3] المرجع نفسه، ص31.

الخاتمة

لقد توصلنا من خلال بحثنا إلى مجموعة من النتائج التي يمكن أن نلخصها في النقاط التالية:

- تعد الجمالية في رأي العديد من الدارسين أنها محبة الجمال الموجود في الفنون بالدرجة الأولى، والشعر عمل فني جميل، ويكمن الجمال في القصيدة وفق العناصر المكونة لها.
- الرؤيا الشعرية تعتبر دعوى إلى المضامين الفلسفية والكشف عن عالم مجهول لدى الشعراء الغربيين، وهي غالبا ما ترتبط بالشعر والنبوءة عندهم، ينجم عنها ملاحقة المتخفّي.
- تميزت الرؤيا الشعرية بالتشتت والتبعثر والتفلت من الضوابط، وتطورت مع الحركة الرومانسية الانجليزية مع "بليك" و"كوليردج" فقامت على عنصر الخيال.
- الرؤيا الشعرية عند العرب تعتبر قفزة خارج المفاهيم السائدة وهنا الدعوة إلى ضرورة التغيير في نظام الأشياء.
- تمكن الشاعر من خلال مغامرته وخوضه للمستحيل بأن يعطي للشعر حركية وصيرورة، وإلحاحه على أنّه رؤيا وغموض.
- استطاع الشاعر أن يقدم نصًا فنيًا يتميز بجماليته وتركيبه له على أنّه عملاً تخييليا.
- أبدع الشاعر في نصوصه حيث قدّم فيها ملامح شخصيته من خلال توظيفه "أنا" المتكلم.
- شكّل الانزياح في صورتيه التقديم والتأخير والحذف سمة بارزة في الخطاب الشعري عند ميلود خيزار.
- فعلّ الشاعر الإبداع الشعري فعمد إلى تجاوز الواقع وانصرف إلى الاحتفاء بالجمالي.

- كشف البحث أنّ المجاز والاستعارة هما الأكثر توظيفاً، فمن خلال الصورة التشبيهية جسّد الشاعر صوراً مفعمة بالدلالات النفسية والوجدانية.
- كشف التناص بأنواعه عن تنوع الروافد الثقافية للشاعر، وثراء مخزونه، وغلب عليه التناص الديني.
- عمد الشاعر إلى طريقة الصوفية، وتفعيله للذات الفاعلة خارج العقل والحقيقة والتوجه نحو الباطن للبحث في الحقائق المغيبة.
- صوّر لنا ميلود خيزار من خلال رؤيته الشعرية العالم الداخلي للذات ليكشف بذلك عن مكنوناتها ولرصد موقعها وردود أفعالها.
- استخدم الشاعر الرؤيا كأداة ووسيلة للكشف عن أغوار هذا العالم المجهول، فيفك الواقع ويعيد بناءه وتركيبه من جديد.

وفي الأخير نأمل أن نكون قد لامسنا جماليات الرؤيا الشعرية عند ميلود خيزار، وفق تجربته وشخصيته في العديد من القصائد وتعزيز الرؤيا الشعرية في كثافة المعاني والدلالات التي تحيل القارئ إلى تعدد رؤاه حول النصوص الشعرية.

قائمة

المصادر والمراجع

أ. المصادر

* القرآن الكريم

1. ديوان ميلود خيزار، إنّي أرى، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2011.
2. ابراهيم مدكور، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، مصر، د ط، 1913.
3. ابراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، استانبول، تركيا، د ط، ج1، د ت.
4. أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، مختصر تفسير الطبري، اختصار وتحقيق محمد بن علي الصابوني، صالح أحمد رضا، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، ط2، 1987.
5. الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق باسل عيون السرد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998.
6. علي توفيق الحمد، يونس جميل الزغبي، المعجم الواقي في النحو العربي، دار الجيل، بيروت، لبنان، د ط، د ت.
7. سيد قطب، في ظلال القرآن، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط10، 1982.
8. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1992.

ب. المراجع

9. ابراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها، عمان، الأردن، د ط، 2003.

10. أحمد جبر، جماليات التناص، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014.

11. أحمد الطريسي، النص الشعري بين الرؤية البيانية والرؤيا الإشارية، دراسة نظرية تطبيقية، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 2004.

12. أحمد حيدر، الجمالية والميتافيزيقيا، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاّذقية، سوريا، ط1، 2004.

13. أحمد محمد ويس، الانزياح وتعدد المصطلح، عالم الفكر في الأدب والنقد، المجلس الوطني للثقافة والعلوم، الكويت، د ط، 1997.

14. أحمد مطلوب، المصطلح النقدي، منشورات المجمع العلمي، بغداد، العراق، دط، 2002.

15. ابتسام مرهون الصفار، جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د ط، 2009.

16. أدونيس محمد بنيس، بيان الحداثة، دفاتر كلمات، البحرين، ط1، 1993.

17. أدنيس وآخرون، الحداثة في المجتمع العربي (القيم، الفكر، الفن)، دار بدايات، سوريا، د ط، 2008.

18. أيمن البدي، الشعرية والشاعرية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006.

19. بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظرية الشعرية –دراسة في الأصول والمفاهيم–، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

20. بشير تاوريريت، إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس –دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم–، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2006.

21. بوجمعة بريعيو، حضور الرؤيا واختفاء المتن، مطبعة المعارف، عنابة، ط1، 2008.

22. جمعة حسين يوسف الجبوري، المضامين التراثية في الشعر الأندلسي في عهد المرابطين، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012.

23. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية –دراسة في الأصول والمنهج–، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003.

24. حفصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، دار الكنوز المعرفية العلمية للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2009.

25. حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1986.

26. حميد أحمد الثويني، البلاغة العربية، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007.

27. خليل أبو جهجة، الحداثة الشعرية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

28. خليل موسى، جماليات الشعرية، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، ط1، 2008.

29. رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 1998.

30. سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، المركز القومي للنشر، د ط، 1999.

31. السعيد بوسقطة، الرمز الصوفي في الشعر المعاصر، منشورات بونة للبحوث والدراسات، الجزائر، ط2، 2008.

32. عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية نحو بديلي ألسني في نقد الأدب، دار المعرفة للكتاب، تونس، د ط، 1997.

33. سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب، قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعاً وممارسة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

34. سناء خضر، الخبرة الجمالية عند جون ديوي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2010.

35. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998.

36. عباس محجوب، الأدب الإسلامي قضاياه المفاهيمية والنقدية، جدار الكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 1991.

37. عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، منشورات السنن الجاحظية، الجزائر، د ط، د ت.

38. عز الدين اسماعيل، الشعر العربي قضاياه وظواهره الفنية المعنوية، دار الفكر العربي، ط1، 1978.

39. عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط، 2000.

40. عقيل مهدي، المعنى الجمالي، مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008.

41. عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، تحويديلي ألسني في نقد الأدب، دار المعرفة للكتاب، تونس، ط، 1997.

42. عبد العزيز ابراهيم، شعرية الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط، 2005.

43. علي جغلاف العلاق، في الحداثة النص الشعري –دراسة نقدية–، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط3، 2003.

44. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط، 1997.

45. عبد الله العشي، أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

46. علي عاشور مزايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي المعاصر، القاهرة، مصر، د ط، 1997.

47. غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الشروق للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1991.

48. محمد عبد الواحد حجازي، ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2001.

49. محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، السّياب ونازك البياتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

50. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992.

51. محمود عبد المنعم الخفاجي، الأدب العربي في التراث الصوفي، مكتبة غربي، القاهرة، مصر، د ط، د ت.

52. بن عيسى باطاهر، البلاغة العربية، (مقدمات وتطبيقات)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي، ليبيا، ط1، 2008.

53. فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي (الحر منشورات)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط، 2005.

54. فداء حسين أبو دسة وآخرون، فلسفة علم الجمال عبر العصور، دار الإعصار العلمي للنشر والتوزيع، ط1، 2010.

55. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومه للطباعة والنشر، ج2، الجزائر، د ط، 1997.

ج. الرسائل الجامعية

56. بحري محمد الأمين، رؤية العالم في ثلاثية أحلام مستغانمي الروائية، ماجستير (مخطوطة) جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2004/2003.

د. المواقع الالكترونية

57. فضيلة معيرش، الشاعر الإنسان ميلود علي خيزار... وجنون الكتابة بين الصوفي والحداثي، www.alwatanvoice.com، 18:30، 15-04-2016.

58. محمد عبد الرضا، الرؤيا الشعرية سفر الخيال، مقالة الكترونية www.geociticies.com.

فهرس

الموضوعات

العنوان **الصفحة**

مقدمة ..... أ – ب
مدخل: مفاهيم وتجليات 5
1. مفهوم الجمالية 5
2. مفهوم الرؤيا 8
3. مفهوم الشعرية 14
4. مفهوم الرؤيا الشعرية 16
الفصل الأول: الرؤيا الشعرية بين الغرب والعرب 19
1. الرؤيا الشعرية عند الغرب 19
2. الرؤيا الشعرية عند العرب 24
الفصل الثاني: جماليات الرؤيا الشعرية في ديوان "إني أرى" 32
أولا: الرؤيا الجمالية 32
1. التناص 32
أ. التناص الأدبي 32
ب. التناص الديني 35
2. الرمز 37
أ. رمز الطبيعة 38
ب. الرمز التاريخي 40
ج. الرمز الصوفي 43
ثانيا: الرؤيا التجاوزية 49
1. الانزياح 49
أ. الانزياح الدلالي 51
ب. الانزياح التركيبي 53
2. الغموض 58
خاتمة 75

قائمة المصادر والمراجع 78
فهرس الموضوعات 85

ملخـــص :

تناولت الدراسة جماليات الرؤيا الشعرية في ديوان "إنّي أرى" لميلود خيزار، حاولنا فيها رصد دلالتها الجمالية في تشكيل الرؤيا الشعرية، إذ يتخذ ميلود خيزار من الرؤيا أداة ووسيلة للكشف عن أغوار العالم المجهول، ممّا أثبت براعته الفائقة في تصوير الواقع من خلال تجاوز الطرائق القديمة، وإعادة تشكيل عناصر القصيدة لجعل النص الشعري منفتحاً على الذات سواءً كانت الذات الفردية (الشاعر) أو الذات الجماعية (المجتمع) ليتولّد من جراء ذلك سمات جمالية تنبع من الرؤيا الشعرية، وهذا من الناحية الجمالية والتجاوزية.

Résumé :

L'etude sur l'esthétique de la vision dans les poémes "Ini Ara" de Miloud KHizar ,nous avons esayé d'etaler la lumieré pour comprendre sa signification à partir de la formation de la vision poétique car Miloud KHizar a pris la vision comme un moyen pour d'ecouvrir le monde obscure , se révéle de son intelligence à concevoir la réalité et la dépasser à travers des chenins conus , ainsi la reformation des éléments de poémes , pour rendre le texte poétique ouvert pour soi , soit pour l'individu , (le poéte) , soit pour la collectivité (la societé) pour cela ca donnera a travers derniers les signification de l'esthétique qui vient de la vision poétique esthétique et de dépasse.