الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

جامعة العقيد الحاج لخضر- باتنة 1-

كلية اللغة والأدب العربي والفنون

قسم اللغة والأدب العربي

الخطاب المعرفيّ وبناء المتخيّل الشّعريّ في الكتابة الجديدة

دراسة في الشّعر الجزائريّ المعاصر

أطروحة مقدّمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في اللّغة والأدب العربيّ

تخصّص: نظرية الشعر

إعداد الطالب: **عيسى خليفي**

إشراف الأستاذ الدكتور: **متقدّم الجابري**

- لجنة المناقشة-

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
الطيب بودربالة	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة ـ 1 ـ	رئيسًا
متقدم الجابري	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة ـ 1 ـ	مشرفًا ومقررًا
مليكة النوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة ـ 1 ـ	عضوًا مناقشًا
عبد القادر رحيم	أستاذ محاضر-أ-	جامعة بسكرة	عضوًا مناقشًا
شاكر لقمان	أستاذ التعليم العالي	جامعة أم البواقي	عضوًا مناقشًا
فاطمة الزهراء عطية	أستاذ محاضر-أ-	المركز الجامعي-بريكة-	عضوًا مناقشًا

السنة الجامعية: 2021-2022م/1442-1443هـ

شكر وعرفان

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله وعلى آله وصحبه ومن والاه

وبعد:

أتوجه بالشّكر الجزيل إلى أستاذي الفاضل البروفسور متقدم الجابري لتفضّله بالإشراف على بحثي ومرافقته لأطوار إنجازه. وعلى كل إسهامٍ له في تنوير ما استشكل من محاورِه

والشّكر موصولٌ إلى كلّ أساتذتي الموقّرين الذين لم يبخلوا عليّ من فيض علمهم، وإلى كل زملائي، حفظهم الله جميعًا..

وإلى أعضاء اللجنة المناقِشة الذين تشرّفت بقراءاتهم لبحثي وأكرموني بأن منحوا من وقتهم وجهدهم لفحص هذا العمل.

مقدمة

يشهد الشّعر الجزائريّ المعاصر تحوّلات عميقة، تشمل خطابه ورؤاه، كما تشمل بنياته النصية واستراتيجياته الفنيّة، بفعل عوامل متعددة، يطلع في مقدمتها البحث عن مسكن جديد للمعنى، والتوق إلى الاكتشاف والتجريب، تؤيدهما روح المغامرة التي تولّدت في وعي الشاعر الجزائري الذي أصبح لا يطمئن لمقولة الشكل الفني ومحدداته. من هنا، برزت الكتابة الجديدة بوصفها عودةً بالشعر إلى عفويته وجوهره، وبرزت معها مبرّرات وجودها ومبرّرات انهماكها في تخطي كل النماذج الشعرية السابقة عليها.

إن الكتابة الجديدة في شعرنا الجزائري تتضمّن وعيًا خاصًا بمفهوم الشعر وبفاعليته في رصد هواجس الإنسان وتعميق إنسانيته. ولقد كانت رغبتنا في الاقتراب من معرفية خطاب الكتابة الجديدة نابعةً من قناعة أن للشعر أدوارًا معرفيةً يؤديها، بطريقته، وبمنطقه الخاص، فلا يقلّ خطر الشعر، معرفيا، عن بقية أنظمة المعرفة الأخرى. كما أن للكتابة الجديدة منطقًا فنيًا، فريدًا، وبلاغةً جديدةً تميّزها عن النّموذج الحداثي السابق في الشعر العربي والجزائري. وهو ما وقفنا عنده في رسالتنا للماجستير حين رصدنا خصائص التشكيل الفنيّ. وفي ثنايا هذا البحث حاولنا رسم صورةٍ عن طبيعة المعرفة التي تقدّمها الكتابة الجديدة؛ لقد افترضنا أن حاجة الشاعر الجزائري إلى تمثّل عالمه المتغيّر بفعل إكراهات الواقع وإكراهات العولمة دفعت به إلى البحث عن نموذج شعريّ آخر يعبّر عن تجربته المعقّدة. لذلك أردنا أن نُنصت إلى النصوص الشعرية الجزائرية ذات المنحى الجديد في صياغة الشعر وبناء عوالمه الفنيّة والرمزيّة وأن نقرأها قراءةً تحاول أن تستجلي منطلقاتها وطبيعتها الفنية ومقصدياتها ومراميها.

كما أن هناك أسئلة مسبقة، انطلقنا منها في هذا البحث، ورافقتنا هذا الأسئلة أثناء اختيارنا للمدوّنة وأثناء تحليل النصوص؛ هي: ما الذي يمكن أن يقدّمه الشعر للإنسان؟ أو ما الذي يمكن أن يقدّمه الأدب بعامة في عالم يحتفي بالتقنية ولا يقبل من المعرفة إلا ما يذلّل صعوبات الحياة المادية، فهل يمكن للشعر أن يضطلع بهذا الدور أيضا؟ هل ما يقدمه للشعر يوازي ما تقدمه الفتوح العلمية والتكنولوجية التي نرى منجزاتها ونعايشها في حياتنا اليومية؟ هي أسئلة مرتبطة بمعنى الوجود المعرفي النوعي **للباحث** فما معنى أن يقرأ الشعر؟ هل يكفي أن يجنح إلى القراءة الشكلية والوصف البنيوي المفرغ من المعنى ومن

القيمة؟ أم عليه أن يذعن للرؤية الاستهانية والاختزالية للظاهرة الشعرية؟ إن هذه الظاهرة بطبيعتها حيوية فهي تنظر إلى الإنسان نظرة كليّة لا تفصل وجوده المادي عن عمقه الروحي. فهل تترجم النصوص الشعرية الجديدة هذا الوجود وهذا العمق؟

لقد حاولنا ونحن نقرأ المدونة أن نجيب عن هذا الانشغال: ما الذي تغيّر في النص الشعري الجزائري المعاصر؟ ولماذا تغيّر؟ وأي نظرية شعرية ينطلق منها هذا التغيير وهذا الانقلاب في طريقة كتابة الشعر؟ إن التحولات في بنية النص الشعري عند الغرب ناتجة عن المتغيرات الحضارية التي تعرفها الإنسانية الغربية لذلك جاء النص بتلك الصورة وبذلك الشكل، صارخا في وجه أشكال تغييب القيمة واضطهاد المعنى. وعلى مثال ذلك حاول أن يسير النص الشعري العربي المعاصر وصدحت التنظيرات الشعرية بالتمرّد والانقلاب. فهل هو رجع صدىً ثقافي؟ أم هو استجابة طبيعيّة لواقعنا العربيّ؟ هل يجب أن نكتب الشعر كما تعلن بيانات الكتابة لأنّ واقعنا العربي يتطلّب ذلك؟ وما موقع الشعر الجزائري من هذا التلقّي الثقافي العربي لمنجز الإبداع الشعري عند الغرب في صورته التي يسودها التهجين والتشظي وغياب الهوية الأجناسيّة؟

أصبح من مسلّمات أي نظريةٍ شعرية، أن طاقة الشعر المركزية، هي الطاقة التخييليّة، فوجود الشعر، مشروط بوجود الخيال، الذي ينقل معطيات الواقع المتعددة من فكر، وشعور وأحداث، إلى شعر وإلى لغة، فعنصرُ الخيال هو ما يصنع هوية القول الشّعري ويميّزه عن غيره من القول الإنساني اللاشعري، كما أن نصوص الكتابة الجديدة في الشعر تراهن عليه لمضاعفة شعرية طريقتها التعبيرية وتراهن عليه باعتباره الوسيلة الممكنة لتجاوز الوجود الظاهر والسطحي والبحث عن المختلف والمغاير. لذلك رأينا أن ندمج في هذا البحث بين معرفية الشعر وتخييليته؛ لأن خطاب الشعر، أيا كان نوعه، لا ينفصل عن بنائه التخييلي وتسميته المجازية للأشياء والعالم.

إن كل هذه القضايا، وهذه الهواجس، والأسئلة، هي ما استوحينا منه الصياغة الاستشكالية الرئيسية للبحث فيما بعد، وهي: **ما محدّدات الكتابة الجديدة وكيف طرحت مفهومها الجديد للشعر من خلال بيانات الكتابة ومن خلال النصوص الجزائريّة التي تتبنّى رؤيتها للشعر؟**

كيف مارست خطابها المعرفيّ وما طبيعته؟ كيف تمّ بناء المتخيّل الشّعري؟ وما عناصر التخييل التي شكّلت الأسلوب الشّعري في الكتابة الجديدة؟

هذه الأسئلة أردنا أن نتوخّى، من خلالها وانطلاقا منها، جملة من الأهداف، هي:

-تقديم رؤيةٍ نظريةٍ لقضية الكتابة الجديدة وتتّبع مفهومها وطريقة اشتغالها النصيّ.

-معرفة مبرّرات الانتقال النصي من نموذج الشعر الحرّ إلى الكتابة الجديدة.

-فحصُ الخطاب المعرفيّ للكتابة الجديدة وتوصيفه.

-رصد أدوات التخييل الشّعري ودورها في خلق بلاغة الكتابة الجديدة.

الكتابة الجديدة، كرؤية جديدة لمفهوم الشعر، تمت صياغة ملامحها، أولًا، عند أدونيس، في نصه النظري، ضمن مجلة مواقف، عام 1971، هو "تأسيس كتابة جديدة"، و أيضا، في "بيان الكتابة" 1978 ضمن بحثه الثابت والمتحول؛ وقد عبّر أدونيس عن رؤيته نحو تأسيس سمة خاصة تميّز النصوص وتتبنّى مفاهيم الحداثة في الممارسة النصيّة مقوضًا بذلك مفاهيم القصيدة. وجاء إطلاقه لتسمية **الكتابة الجديدة** كموقفٍ نقدي يشمل النظرية الشعرية والممارسة النصية نتيجة لتفاعله مع المعطيات الأدبية والمعرفية الغربية بخاصة في فرنسا. ورمى أدونيس من خلال البيانين إلى توسيع الممارسة الدالة في الكتابة الشّعرية، التي تتضمّن مجاوزة المعلوم إلى المجهول، وإلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية، وتعبّرُ عن الزمن الثقافي بدل الشعري، وترى الإنتاج صيرورةً لا نهائية يتّجه في ابتكارٍ نحو المستقبل. كما أن الكتابة الجديدة هي طرازٌ في التأمّل وهي سؤال لا جواب. إضافة إلى كونها تحتفي بالفضاء أو الجسد النصيّ، وتُشرك القارئ في الإنتاج فهو عنصر مشاركٌ في صناعة المعنى وترميم تصدّعاته وفجواته. أما "بيان الكتابة" لمحمد بنيس وبيان موت الكورس لأمين صالح وقاسم حداد فهما مراكمةٌ لما جاء في رؤية أدونيس لمعنى الكتابة الجديدة. وكلها بيانات يسودها التجريد والرؤية النظرية باستثناء بعض النصوص التي قاربها بنيس في الجزء الثالث من كتاب الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدلاتها. وظلّ مفهوم الكتابة الجديدة مفتوحا على

الاحتمال والتأويل سيما وأنه يتقاطع مع مفاهيم الحداثة الشعرية التي تأصّلت بعد تلك الردّات على نموذج نازك الملائكة في الشعر الحر.

والدراسة التي عثرنا عليها مشتملةً على رؤية نظريّة توازنها دراسة تطبيقية لنصوص الكتابة الجديدة، هي دراسة الباحث المغربي صلاح بوسريف: حداثة الكتابة في الشّعر العربي المعاصر؛ في هذه الدراسة، يعود الباحث إلى أصول مفهوم القصيدة، بوصفه مفهوما فرضه النظام البياني التقليدي تحت تأثير الثقافة الشفاهية، ثم يعرض لعملية الانتقال في فهم الشعر، بوصفه أسير القصيدة التي تختزل جمالياته وتحدّ من نطاق ممارسته، إلى الفهم الذي يرى في الشعر منجزًا كتابيا يحتفي بالمتعدّد والمختلف. ويتوقّف الباحث هنا، عند المنعطفات الإبداعيّة التي مثّلت خرقًا وعدولًا عن الشّعرية التقليدية، مُمَثلةً، في الكتابة الصوفية، التي نزعت نحو اللاعقل، وجنحت إلى الخيال، وأسست للانفصال عن الرؤية البيانية التقليدية وتصورها العام لمفهوم اللغة الشعرية. وتوقف الباحث أيضا، عند الكتابة الجبرانية حين ذهبت إلى تشويش النوع الأدبيّ، وتخطيّ حدود الشّكل الأدبي وانفتاحها على الممكنات الإبداعية التي تقترحها الأشكال الأدبية الأخرى، وإعادة ترتيب العلائق بين الشعري والنثري ومحو المسافة بينهما بنقل الممارسة الشعرية من الوزن إلى الإيقاع. ثم ناقش الباحثُ بيانات الكتابة لينتقل إلى مقاربة النصوص التي تمثل أفق الكتابة من حيث طريقة اشتغالها في بناء الإيقاع واختراقها لسلطة المكان، ووضعيتها تجاه التصنيف الأجناسي وهاجس المعنى وعملية القراءة بوصفها عملية إنتاجية. كما وجدنا إشارة من الباحث التونسي محمد لطفي اليوسفي في كتاب "في بنية الشعر العربي المعاصر" إلى الكتابة الجديدة التي يطمح إليها أدونيس مع دراسة لديوانه "مفرد بصيغة الجمع"، الذي يكشف عن نزعة تجريبيّة وقيم جمالية تتجاوز القيم الموروثة والذائقة الفنية التقليدية. وهناك دراسةٌ لكمال أبو ديب في كتاب "جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية" وأيضا مقاله في مجلة فصول "اللحظة الراهنة في الشعر"؛ والكتاب مع المقال يشكلّان دراسة في منطق النصوص الشعرية الجديدة ذات الشكل الجديد والمنحى المغاير في طريقة الكتابة. ويجبُ أن نشير إلى أن أغلب دراسات الشعر العربي المعاصر انصبّت حول الشعر الحداثي أو المعاصر الذي ترسّخ مع الرواد الأوائل كالسياب وعبد الصبور ونزار قباني وأمل دنقل ومن نحا نحوهم من

الشعراء الحداثيين لكنها لم تعن كثيرا بالأشكال الجديدة التي تعيد النظر في مفهوم الشعر نفسه، ولم تطرح مسائل التصنيف الأجناسي وقضية الإيقاع وحدود الشعري والنثري بطريقة جديدة.

أما في سياق دراسات الشّعر الجزائري المعاصر، فلا نعثر إلا على بعض البحوث والرسائل الجامعية التي اهتمت بإبراز زاوية من زوايا الكتابة الجديدة، كما أنها تختار عينة لشاعر واحد، فغياب الدراسات الكليّة، التي تهتم بدراسة ظاهرة على مستوى نصوص متعدّدة، قليلة إلى حدٍ ما إذا ما قورنت بدراسات جيل مضى كدراسة محمد ناصر– مثلا– "الشعر الجزائري الحديث"؛ حيث تتبّع مراحل التطوّر الفني للشعر الجزائري منذ العشرينيات إلى غاية السبعينيات. وقد أردنا في هذا البحث، أو حاولنا على الأقل، أن تشمل المدوّنة عيناتٍ كثيرة لشعراء جزائريين معاصرين من الذين صدرت أعمالهم بين التسعينيّات وبداية الألفية الجديدة، وحرصنا على تنويع نماذج شعرية متعددة المشارب من القصيدة النثرية إلى القصيدة الومضة إلى الشعر القائم على تراكم الإيقاع والمنفتح على النثر إلى نصوص الهايكو. وكان غرضنا أن نستكشف خطابها المعرفي– تحديدا– وجمالياتها وبنياتها التخييليّة.

وقسمنا البحث إلى مدخل وثلاثة فصول وخاتمة؛ ففي المدخل: "**الشعر/ المعرفة ورؤيا العالم**"، رصدنا طبيعة المعرفة التي يقدّمها الشعر وطبيعة العلاقات التي تربط بين الشعر والأنظمة المعرفية المعيارية، فهناك روابط وصلات بين هذه الأنظمة تشترك في كونها نابعةً من رغبة الذات في إيجاد المعنى والعزم على إنشاء القيمة. وقفنا أولا، عند علاقة المعرفة الشعرية بالمعرفة الدينية. وأشرنا إلى الأسطورة بوصفها مظهرا من مظاهر الدين في الحضارات القديمة وكيف تتعالق الأسطورة مع الشعر. ثم عرضنا لقضية علاقة الشعر بالفلسفة وبعالم الأفكار وحاولنا الإجابة عما يمكن أن يشترك فيه الشعر مع الفلسفة في أسئلة الماهية والمعرفة والحقيقة. لنتّجه إلى التصوّف وما يشترك فيه مع الشعر؛ عرضنا لقضية الموقف الروحيّ الذي يجمع المجالين، والاستخدام الشعري للغة، وكيف أن كلاهما يحرر طاقة الخيال ويجاوز الشرط العقلي. لننتقل إلى قضية المعرفة بين الشعر والعلم، وعلى الرغم مما يبدو عليهما من تناقض في الأدوات وطريقة الإدراك– لأن الخطاب العلمي خطاب برهاني بخلاف الشعر الذي يعول على الخيال والمجاز– لكننا تساءلنا عن كيفيات التقاطع

بينهما، بخاصة، أنهما يتّفقان في كونهما يتحركان ضمن منظومة من الرموز وأيضا كلاهما ينشد معرفةً تخدم الوضع الإنساني. لننتقل إلى آخر موضوع في المدخل وهو فيما تعلّق من جدلٍ بين الجمالي والايديولوجي والمعرفي بوصفها جميعا التجليّات الرئيسية للخطاب الشعري.

في الفصل الأول الذي عنوناه بـ "الخطاب، **المتخيّل الشعري، الكتابة الجديدة / تأصيل مفاهيمي وأطر نظرية**"، شرحنا فيه الجهاز العنواني للبحث، بدأنا أولا، بتوطئةٍ عن أهمية المفاهيم في الدراسة العلمية. ثم عرضنا لمفهوم الخطاب؛ أثبتنا المعنى اللغوي أولا ثم تتبعنا تحوّلات المفهوم تاريخيًا؛ عند اليونان؛ حيث ارتبط عندهم بالجدل وبالجو العقلي والروح الديموقراطية، ثم انتقلنا إلى مفهوم الخطاب داخل الثقافة العربية/ الإسلامية وكيف انه ارتبط بحقل علم الأصول، ثم ناقشنا مفاهيم الخطاب في الثقافة الغربية المعاصرة وناقشنا مفهومه في الدراسات اللسانية. ثم تتبعنا مفهوم الخطاب خارج الدراسات اللسانية وكيف استثمرته الدراسات الثقافيّة عند ميشال فوكو وإدوارد سعيد وغيرهما. لنتوقف بعدها عند طرق النظر إلى طبيعة الخطاب الشعري في الاتجاه البنيوي المتأثر بأبحاث دوسوسير وفي النقد العربيّ المعاصر الخاضع في أغلبه إلى سلطة المقاربات الغربيّة لمعنى الخطاب الشعري. كما حاولنا أن نربط الخطاب الشّعري بمنتجه؛ تحدثنا عن الشاعر لأن "معرفة الشاعر ضرورية لمعرفة إنتاجه". ثم انتقلنا إلى مفهوم المتخيّل الشعري الذي يشترك مع مفاهيم أخرى من حيث الإشتقاق. وقفنا عند الأصل اللغوي ثم بحثنا عن معاني المتخيّل والتخييل في الاصطلاح عند اليونان القدامى وفي التراث العربي؛ عند الفلاسفة والنقاد والمتصوفة. ثم في الفلسفة والنقد الحديثين عند كولردج وسارتر وباشلار وغيرهم من الفلاسفة والنقاد الغربيين. بعدها يأتي هذا المبحث: "الكتابة الجديدة: وعي شعري جديد وإرادة في المعرفة(محاولة في صياغة المفهوم)"، وقد أردنا ههنا أن نثير سؤال المفهوم، وكيف تحدّدت معالمه عند المؤسّسين له. وسؤال المفهوم؛ أي مفهوم الكتابة الجديدة، مرتبطٌ بطريقة النظر إلى طبيعة الشعر ووظيفته لذلك أدرجنا هذا العنوان: "فلسفة الشعر عند شعراء الكتابة الجديدة" لنوضّح ما عثرنا عليه في منطوق "بيانات الكتابة" عند كل من أدونيس ومحمد بنيس والبيان المشترك بين أمين صالح وقاسم حداد. بعدها بحثنا في قضية الانتقال من التشكيل السّمعي

إلى التشكيل البصري وكيف نرتّب سمات الكتابة الجديدة مع هذه القضية؛ لقد أصّلنا لمفهوم الشفاهية بوصفها طريقة في إنتاج المعرفة وتلقيها وارتباط القصيدة العربية بها ثم ناقشنا أوجه التناقض بين صورة الشعر الشفاهية وصورته البصرية التي أصبحت أساسا للممارسة الحداثية للنص الشعري. ليأتي في ختام الفصل مبحث: الكتابة الجديدة؛ هدم المعيار/ إشكاليّة التجنيس وفيه إبرازٌ لطريقة إنتاجِ النصّ الشّعريّ ضمن أفق الكتابة الجديدة وكيف أنها تعمل على تقريب المسافة بين الشّعر والنثر وتُجاوِز التصنيف الأجناسيّ القديم.

الفصل الثاني من البحث: "**رؤية العالم، أسئلة الوجود، أنساق المعرفة في الكتابة الجديدة**" هو قراءةٌ في نصوص شعرية جزائريّة معاصرة، ومحاولةٌ في اكتشاف خطابها المعرفي؛ تناولنا أولا، قضية رؤية العالم في الكتابة الجديدة، حيث وقفنا عند طائفةٍ من النصوص لنقترب من منطقها الرمزي في تأويل العالم. ثم جاء المبحث الثاني: سؤال الذات والنزوع الإنساني في الكتابة الجديدة لنكتشف من خلال النصوص عن مدى استيعاب الكتابة الجديدة لأسئلة الأنا وهواجس الذات ونوازعها وطرق تعبيرها عن المكبوت والمقموع. أما المبحث الثالث: الهامشي، ثقافة الهامش وخطاب الرفض، وقفنا فيه عند وضعية نصوص الكتابة الجديدة اتجاه ثنائية المركز والهامش، وكيف أن جماليات الكاتبة لا تحفل كثيرا بالرسمي والمركزي، وإنما تُركّز الاهتمام، على الذات المحبطة أو الرافضة أو المأساوية أو الغاضبة كما تحتفي بالثورية والتمرد، و درسنا أيضا تلك النصوص المتضمنة للموضوعات الهامشية، التي لم يحفل بها الشعر العربي، المتعلقة بالجزئيات والتفاصيل اليومية حيث تعنى فيها الكتابة بتحويل أشياء الواقع الصغيرة إلى علامات تضيء مشاهد الحياة ومعنى التجربة الإنسانية لدى الشاعر الجزائري. ثم درسنا نصوصًا ذات نزعةٍ أخرى وهي النصوص التي تصدر عن الموقف الروحي والرؤية الصوفية.

في الفصل الثالث انتقلنا إلى دراسة الخيال وبناء المتخيّل في الكتابة الجديدة واقترحنا له هذا العنوان: "**المتخيل الشعري في الكتابة الجديدة وآليات بنائه** "، تناولنا فيه، بداية، النسق الاستعاري وطبيعة حضوره وكيف أن الكتابة الجديدة تتجاوز، في بعض الأحيان، البلاغة القديمة وتعمد إلى الاستعارة البعيدة ما يمنح النص انفتاحا دلاليا أكبر. ثم انتقلنا إلى المبحث الثاني: بناء اللغة الشّعرية، حيث وقفنا على مدى استثمار النصوص الشعرية الجزائرية

لفاعليّة اللغة الشعرية في رصد التجربة والتعبير عن الرؤيا وفي إعادة تشكيل العالم وتقديمه في ضوء جديد. كما درسنا في هذا المبحث لغة قصيدة الهايكو وما تمتاز به من تكثيف وإيحاء ومقدرة على تصوير ما هو أعمق من العالم الظاهر. ليأتي مبحث بناء الإيقاع الذي له ارتباط باللغة الشعرية في الكتابة الجديدة؛ درسنا فيه بعض الظواهر الإيقاعيّة المهيمنة على نصوص المدوّنة. كما عرضنا لطريقة أخرى في تشكيل الإيقاع تمثل أحدد الممكنات الجمالية في مقترح الكتابة الجديدة وهي اعتماد الإيقاع المتراكم المفتوح. ثم قاربنا الإيقاع البصري وآليات تأثيث فضاء الصفحة من خلال تعالق الكتابة الجديدة مع فن الرسم واستثمارها للخطّ العربيّ وعلامات الترقيم. لنصل في الأخير إلى الاشتغال الفضائي الخاص والمميّز لقصيدة الهايكو. ثمّ خلُص البحث إلى خاتمة أثبتنا فيها جملةً النتائج التي وقفنا عندها في هذه الدراسة.

أثناء معالجتنا للقضايا النظريّة، اعتمدنا المنهج التاريخي، الذي تمكّن أدواته من ترتيب الأفكار وعرضها على نحو يسمح باكتشاف نواحي تطور المفاهيم والتحولات الطارئة عليها، وهو ما ساعدنا في بلورة رؤية حول علاقات الشعر بغيره من الحقول المعرفية وكذلك مفهوم الخطاب والمحمولات الثقافية التي اكتسبها، وأيضا مفهوم الخيال والمتخيل ومفهوم الكتابة الجديدة والجهود التأسيسية الأولى التي عملت على التنظير لها، مع عرض سياقات إنتاج هذه المفاهيم. أما تحليل نصوص المدوّنة في الجانب التطبيقي من البحث فقد استدعى ذلك منا، الاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي، كي نُفلت من القراءة الانطباعية ونقارب المنطق العميق للظواهر المدروسة؛ فاعتمدنا البنيوية للبحث في منطق العلاقات التي تحكم بنية النص وتصنع المعنى وأيضا الأسلوبية نظرا للخصّصيات الشعرية المميّزة للكتابة الجديدة، والسيميولوجيا التي تتأكد الاستعانة بها لفحص العلامات غير اللغوية. ونشير إلى أن بعض النصوص خَلقت بنيتُها النصيّة تعمية في المعنى وتشويشًا على الدلالة لذلك حاولنا استثمار طاقة التأويل التي ترافق الأدوات النقدية.

وما ساعدنا في مناقشة قضايا البحث وفي رسم خطته وإنارة معالمه هو مجموعة من المراجع، لعل أهمها: كتب أدونيس: الثّابت والمتحول، ج3 (صدمة الحداثة)، زمن الشعر، سياسة الشعر، فاتحة لنهايات القرن، مقدمة للشعر العربي، وكتاب صلاح بوسريف حداثة

الكتابة في الشعر العربي المعاصر، وأيضا كتاب محمد بنيس؛ الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج3، الشعر المعاصر، الأثر الصوفي في الشعر العربي، وأيضا كتب الناقد جابر عصفور التي أنارت الكثير من القضايا التي واجهتنا وهي: رؤى العالم، عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، ومفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، وكتاب عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، وكتاب العقل الشعري لخزعل الماجدي، وكتاب سعد البازعي قلق المعرفة، إشكاليات ثقافية وفكرية، ، وكتاب عاطف جودة نصر: الخيال، مفهوماته ووظائفه، وكتاب قاسم حداد: ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر. إضافة إلى المقالات العلمية أخص منها تلك المنشورة في مجلة فصول.

أما الكتب المترجمة فقد أفدنا من: كتاب أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة، كتاب جان برتليمي: بحث في علم الجمال، كتاب جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ، وكتاب رينيه ويليك و أستن وارين، نظرية الأدب، ، وكتاب سارة ميلز: الخطاب، وكتاب سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا،

منذ أن كان هذا البحث مشروعًا، كنّا على وعيّ بمشقة المهمّة وصعوبتها، نظرا لطبيعة قضاياه وتشعّبها وغموض بعض جوانبها، ووقفنا عند هذه الصعوبة أولًا ونحن نعاين نظرتين مختلفتين لظاهرة الشعر؛ نظرة مثالية تعلي من شأنه وتجعله أصلا لكل المعارف والعلوم وأصلا لا تستقيم حياة الإنسان إلا به. ونظرة أخرى، واقعية، تنظر إليه، فقط، باعتبار طبيعته الشكلية وخاصياته الجمالية. وكان علينا نبرهن على فاعليته معرفيا وأن نبحث في شعرنا الجزائري ما يمثّل هذه الفكرة. إضافة إلى عدم وضوح معنى الكتابة الجديدة وتداخل ملامحها مع الأشكال الشعرية الجديدة. أيضا ظهرت لنا صعوبة في اختيار منهج التحليل النصيّ وكيف نجعل منه وسيطا في تأمل النص لا إكراها مفروضا من الخارج، تبعا لذلك، مزجنا بين أكثر من منهج لنضيء أكبر مساحة من النص.

وهناك صعوبة متعلقة بجمع المدونة، ومشقّة الحصول على دواوين الشعراء الجزائريين نظرا لندرتها وقلة النسخ التي تصدر من دور النشر؛ إنها مغامرة أن تحصل على دواوين الشعراء الجزائريين! المعروفين منهم بخاصة، لذلك تواصلنا مع بعض الشعراء علّنا نحصل

على نسخ من دواوينهم. ومن مفارقات النشر أن بعض الشعراء لا يمتلكون هم أنفسهم نسخة من ديوان ما لهم !! واستعنّا بمكتبات الأصدقاء، ومنهم من أرسل لنا نسخا مصوّرة وهم مشكورون على ذلك. وفي سياق الحديث عن الصعوبات، هو أننا حين نحلل "بعض النصوص"، التي نفترض انتماءها إلى الكتابة الجديدة، ونحاول استكشاف منطقها في إنتاج المعرفة، نجدها تصدر عن لحظة انفعالية، بسيطة، ولا تبني رؤية للعالم، بقدر ما هي مواجهة انفعالية اتجاهه وهذا راجع إلى تباين ثقافة الشعراء وخبراتهم المعرفية.

لقد حاولنا أن يخرج بحثنا في صورة علميّة، وفي شكل منهجيّ، يراعي الموازنة بين حاجة الموضوع إلى المعالجة النظرية وإلى الرؤية الإجرائية. واجتهدنا في جمع مادة البحث التي تخدم أهدافه ومقاصده وفي جمع المدونة. وحرصنا أن نطوع البحث لما يخدم ثقافتنا الجزائرية ولما يتناسب مع منظومتنا المرجعية. وتمثّلنا الموضوعية ما استطعنا. لكننا، في الأخير، لا ندّعي لأنفسنا شيئا، وبحثنا هو محاولةٌ قد تمدّ محاولات أخرى تطوّره بشكل أفضل وتفتحه على مجاهيل وأسئلة أخرى. فلكل شيء إذا ما تم نقصان.

وبعد، أحمد الله على أن وفقني وأعانني على مشاق إنجاز هذا البحث. وختاما لا يسعني إلا أن أتوجه بالشكر الجزيل والامتنان الكبير لأستاذي المشرف البروفسور "**متقدم الجابري**"، وأتقدم له بكل عبارات التقدير والعرفان لقبوله الإشراف على بحثي وعلى ما أسهم به من توجيه وتسديد وتصويب، وأشكر حرصه على أن يجد في عملنا ما هو أفضل وتشجيعه المتواصل الذي لم ينقطع منذ لحظة اختيار الموضوع إلى غاية إنجاز هذا العمل. والله الموفق وهو المستعان.

بريـــكة في: 07/ 05/ 2022 م.

الموافق لـــ: 06 شوّال 1443 هـ

مدخل
الشعر/ المعرفة ورؤيا العالم

1. الشعر بوصفه نظاما معرفيا.

2. المعرفة بين الشعر والحقول المعرفية الأخرى.

1.2. المعرفة بين الشعر والدين.

2.2. المعرفة بين الشعر والفلسفة.

3.2. المعرفة بين الشعر والتصوف.

4.2. المعرفة بين الشعر والعلم.

3. الشعر العربي المعاصر بين جدل الجمالي والإيديولوجي والمعرفي.

1. الشعر بوصفه نظاما معرفيا:

ينتمي الشّعر- بناءً على جوهره- إلى الأنظِمة المعرفيّة التي تضطلع بتشكيل وعي الإنسان وتحديد رؤيته للوجود وموقفه من نفسه وعلاقته بالكون والمجتمع والثقافة؛ فمنذ الفجر الأول للحضارة وُجد الشّعر ليحتضن أسئلة الإنسان الوجودية وأشكال تفكيره ومواقفه من الحياة والموت والمصير وليسجّل تاريخه الاجتماعي والثقافي، وفوق ذلك كله كان أداته الرئيسية في التعبير الفني ومصدرا أولاً لتلبية احتياجه الجمالي[1]. وكما عبّر عن موقفه العقائدي ونظرته للجمال أرّخ أيضا لتاريخه الوجداني؛ « فلم تخل حياة الإنسان من أدب في مرحلة من مراحلها؛ غير أن الإنسان قد أنشأ الشعر وأنشده قبل أن يكتب نثرا فنيا؛ فالشعر لغة الوجدان والنثر الفني لغة العقل، وإن الإنسان ليشعر بوجدانه قبل أن يفكر بعقله»[2].

هكذا كانت اللحظة الأولى لانبعاث الشعر حين أحسّ الإنسان بحاجته إلى تنفيس مواجيده وشعوره بضآلته أمام القوى الغيبية ورغبته في الاتصال بعالم لامرئي مفارق حيث ينشد العون ويطلب الطمأنينة ويستمدّ القوة « فلقد كانت الأغاني والتراتيل الشفوية السحرية والأسطورية والدينية محاولة من الإنسان لوصف حادث استثنائي أو خارق أو محاولةً لدرء خطر أو محاولة لإثارة شيء ما.. لقد كانت هناك مبررات تكمن خلف قول الشعر وكانت الطبيعة تحرك كل شيء. مع الوقت أيضا.. مع انتقال الحياة من عضويتها إلى نطاقها الحضاري كان تراث الفن الذي يحاكي الطبيعة قد اكتنز، وكان ما يقابله من الشعر كذلك. بدأ هذا التراث يتزحزح عن مادته عندما بدأ الإنسان يضيف ولا يحاكي فقط وعندما بدأ يتحكم في

---

[1] إن الشعر لا يقف نقيضا من المعارف العقلية بل يتجاوزها؛ وهو لا يقف عند تفسير العالم بل يذهب إلى تأويله واستكشاف منطقه الرمزي، وهو حين يلامس الحكمة كالعقل يخلّص الإنسان من التشيؤ الملموس، ويتجاوز العقل في تحريره للكائن من التناهي المعقول، ومن سيطرة العقل على الوعي الباطن، وعي إنتاج التخييل الكثيف، ويحد من سلطته في قمع نوازع التحرر الذاتي محفزا إرادة الإبداع على الخلق ومجاوزة سلطة النظام والنموذجية وبذلك يكشف عن ما هو أبعد من الظاهرة المعقولة وعن جانبها الأكثر إعتاما وغموضا. ينظر: عبد العزيز بومسهولي: الشعر، الوجود والزمان، رؤية فلسفية للشعر، إفريقيا للنشر، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت لبنان، (د ط)، 2002. ص 07-08.

[2] أحمد أمين وزكي نجيب محمود: قصة الأدب في العالم، ج1، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، دط، 1943، ص10.

العملية الفنية أو الشعرية»[1]. من هذا المنعطف الإبداعي، بدأ الشعر ينمو وتتوسّع دائرته الجمالية على حساب الاستخدام الطقوسي والديني؛ ليصبح مع عصور الإنسانية اللاحقة نظامًا فنيًا يؤيّده منطق الشكّ وملكات الحدس ورغبة المساءلة فلم يكفّ الشعر بعدها عن السؤال والاتجاه إلى حلم المستقبل[2].

ومن هذا المنظور سيصبح الشعر– على الرغم من منطقِهِ المجازي– **منظومة رمزية تتأوّل العالم**، شأنه شأن المعارف العقليّة، فـ« القاسم المشترك بين الشعر والعقل هو محبة الحكمة، ولكن الاختلاف بينهما يكمن في منهج القراءة الحكمية. فالعقل يدرك الحكمة من زاوية السلطة، بسيطرته على الحواس، والوعي الباطن، والطبيعة، واعتباره للواقع انعكاسا للعقل/ اللوغوس»[3]؛ إن التأويل العقلي، تأويلٌ قائم على المطابقة والتماثل، وهو تأويلٌ تقني لا يرى إلا بعدا واحدا للوجود الإنساني بخلاف الشعر الذي« ينحو منحى تأويليا فائضا، فحب الحكمة ليس إلا قراءة لا متناهية لوجود لا متناه، ومن ثم يغدو فهم العالم سبيلا لتجريب كينونة المتخيل، هذا التجريب الذي يبدأ من تكسير الواقع الحسي والواقع المعقول أيضا ليلج اختبار الاستحالة»[4]، إنه بهذا المعنى اختراقٌ لعالم الحس وكشفٌ للعوالم السرّية من الوجود.

إذن، فالوجود النوعيّ للشعر، في حياة الإنسان، يظهر في بحثه عن **المعنى وتمثل العالم**[5] من خلال إدراك شبكة العلاقات المعقّدة القائمة بين الأطر العامة: **الإنسان، والكون،**

---

[1] خزعل الماجدي: العقل الشعري، ج1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2004، ص 24–25.

[2] النشاط الإبداعي، مهما كان نوعه، مند أقدم عصوره الموغلة في التاريخ، لم يكن يخلو من مغزى إنساني، أو فكرة دالة، فالأسطورة، والحكاية، والخرافة، المروية شعرا ونثرا، لم تكن تخلو من هذا، ولعل الأصح أن يقال إن الإنسان الأول في فجر حياته، كان يتأمل ويصوغ رؤاه من خلال الأسطورة أو الحكاية هذه. يعني أن الأسطورة، أو الميثيولوجيا عموما، هي الثوب، وأسلوب التفكير وطريقة الفهم والفهم نفسه لدى هذا الإنسان، لكل الأشياء المحيطة به أو البعيدة عنه، والظواهر والأسرار. ينظر: طراد الكبيسي: النقطة والدائرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1987، ص109.

[3] عبد العزيز بومسهولي: الشعر، الوجود والزمان، رؤية فلسفية للشعر، مرجع سابق، ص10

[4] المرجع نفسه: ص ن.

[5] في سياق الحديث عن مفهوم العالم فالقدماء، أيضا، امتلكوا المصطلحات الدالة على المفاهيم التي نعرفها الآن. ويحدث أحيانا أن نرتكب خطأين متراكبين، عند قراءة النصوص القديمة. الأول هو أننا نتصور أن القدماء كان ينقصهم الجهاز المفهومي والاصطلاحي لإدراك مصطلحات من نوع النفس، أو الروح، أو الحياة، والعالم أيضا هو بينها، ولذلك لم يدركوا

والله، ومن ثمّ تحويل هذا الإدراك إلى منظومة من الرموز تظهر في الشعر كما تظهر في المعارف المعيارية الأخرى فـ« الرغبة الدائمة الملحّة على الإنسان هي رغبة الوجود. وكل مغامرات الإنسان الطويلة– ليست في أقصى غاياتها إلا طريقا لتحقيق وجوده، ومن ثم إدراك معنى هذا الوجود. وقد أخذت هذه المغامرات أشكالا مختلفة، فهي تتمثل مرة عما نسميه الحقيقة، وأخرى في البحث عن الله، وثالثة في محاولة تفهم ما النفس. وإذا ترجمنا هذه المحاولات في أطار أعم أمكننا أن نتمثلها في علاقة الإنسان بالكون، وعلاقته بالله، وعلاقته بالإنسان نفسه»[1]، ومن هذه العلاقات تتولّد المعاني المختلفة المستقرّة في وعي الإنسان وضميره وهي المواقف الثانوية من النظر« في الحياة والموت، في الحب والكره، في الخلود والفناء، في الشجاعة والخوف، في الخصب والامحال، في النجاح والإخفاق، في العدل والظلم، في الفرح والحزن.»[2].

من هنا يمكن أن نفهم المنزلة التي حظيها الشّعر في القديم والحديث « ولم يكن من قبيل المصادفة أن يردّ العرب الشعر إلى الجذر اللغوي "شَعَرَ" الذي يعني الفطرة وإدراك ما لا يدركه البشر العاديون أو يشعرون به. ولذلك تميّز الشعراء على أقرانهم بما أنزلهم منزلة الأنبياء في الأمم»[3]؛ ما يعني أن للشعر رتبة مقدّسة نتجت عن ارتباطه بعالم علوي غامض إذ « مع كلّ فحل من الشعراء شيطانًا يقول ذلك الفحل على لسانه الشعر»[4]. وعلى الرغم من ابتعاد الوعي المعاصر بالشعر– داخل الثقافة العربية– عن المأثور الأسطوري العربي

المعاني الحقيقية لهذه المصطلحات. والثاني هو المبالغة في قراءة التراث الإغريقي بتفسير السابق منه في ضوء اللاحق =وهكذا يقرأ الفلاسفة ما قبل سقراط في ضوء الفهم الأرسطي. وتجدر الإشارة هنا– على سبيل المثال– أن المعجم البابلي لم تكن تنقصه مفردات مثل الإنسان، النفس، الحياة الخالدة. ينظر: سعيد الغانمي: فاعلية الخيال الأدبي، محاولة في بلاغية المعرفة، من الأسطورة حتى العلم الوصفي، منشورات الجمل، بيروت، وبغداد، ط1، 2015، ص 46–47

[1] عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكرالعربي، د ب، ط3، د ت، ص 196–197.

[2] المرجع نفسه، ص 197.

[3] جابر عصفور: رؤى العالم، عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت، لبنان، ط1، 2008، ص06.

[4] الجاحظ (عمرو بن بحر): كتاب الحيوان،ج6، تحقيق عبد السلام هارون،شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي واولاده بمصر،ط2 ،1967،ص225.

القديم إلا أن النقد العربي المعاصر يصرّ كثيرا على إلحاق الشعر بالحدس والاستبصار والرؤيا فمعنى الشعر الجديد –مثلا–« هو أنّه رؤيا، والرؤيا، بطبيعتها، قفزةٌ خارج المفاهيم القائمة. هي، إذن، تغييرٌ في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها. هكذا يبدو الشعر الجديد، أوّل ما يبدو، تمرُّدًا على الأشكال والطرق الشعريّة القديمة، ورفضًا لمواقفه وأساليبه التي استنفدت أغراضها »[1].

هذا الفهم الذي يربط الشعر بالمجهول، والروحي، والمفارق، وُجِد أيضا داخل الثقافة الغربية إذ أن النظرة إلى الشعر والشاعر تجد ما يماثلها في التراث اليوناني « حيث يقف أفلاطون والأفلاطونية إلى جانب فكرة الشاعر الملهم الذي يتلقى الوحي، ولا ينطق بلسانه، بل بلسان الآلهة التي تضعه في حال من الجنون الرهيف المعدي للمتلقين، وذلك على نحو ما أوضح أفلاطون في كل من محاورتي "فيدروس" و"أيون"، حيث نقرأ عن الجنون الرهيف عند الذين تتلبسهم ربات الشعر، فينطقون وحيها»[2] . على الرغم من أن أفلاطون يهاجم الشعراء عبر هذا المدخل إلا أنه يقرّ –ضمنيا– بقدرة الشعر على تقديم نوعٍ من الفهم والإدراك والوعي بالحياة للإنسان فهجومه هو هجومٌ ضد المعرفة التي يقدمها الشعر.

وعلى النقيض من أفلاطون، جاء الفهم الأرسطي، مؤكدا المعنى العقلاني للشاعر ومُثبتا لقيمة المعرفة الشعرية[3] . ويستمر الحديث عن معرفية الشعر في السياق الغربي المعاصر من النقاد ودارسي الفن والفلاسفة؛ فـ "**جان برتليمي**" Jean- Barthélemy –مثلا– يرى أن الشعر قد أصبح « منذ قرن ونصف قرن من الزمان تقريبا بالنسبة للشعراء وأكثر من أي وقت مضى وسيلة للمعرفة، بل ولأرفع أنواع المعرفة، الوسيلة الوحيدة لفتح ثغرة باتجاه المطلق ولعلنا نذكر أن فيكتور هوجو كان يعتبر نفسه ساحرا ونبيا، كما كان نوفاليس يجعل من نفسه أخا توأما لفيلسوف ما وراء الطبيعة»[4]. إنه تأكيدٌ على خصوصية المعرفة التي

---

[1] أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص 09.

[2] جابر عصفور: رؤى العالم، عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، ص09.

[3] ينظر: المرجع نفسه: ص ن.

[4] جان برتليمي: بحث في علم الجمال، تر: أنور عبد العزيز، الهيئة المصرية العامة للكتاب،المركز القومي للترجمة، العدد 1821، 2011، ص 523.

يقدمها الشعر وأهميتها وإن اختلفت عن المعرفة ذات الناحية **الكمية** والطابع **اليقيني** التي يقدمها العلم، أو المعرفة **بالمفهوم** التي تقدمها الفلسفة. وإذا علمنا أن الشعر يصدر عن **الوجدان والخيال** أما العلم والفلسفة فيحتكمان إلى **العقل**، فسنتساءل–حتما– عن الفوارق الكامنة بين المعرفة الشعرية والمعرفة التي يقدمها العلم وتقدمها الفلسفة والمعرفة التي يقدمها الدين أيضا؟

2.المعرفة بين الشعر والحقول المعرفية الأخرى:

إن رغبة الذات في إيجاد **المعنى** والعزم على إنشاء **القيمة** نتج عنه لجوء الإنسان إلى المقدس أولاً ثم ولادة الجمال والفلسفة والعلم التقني، وبرغم أنها مجالات تشترك في الوظيفة إلا أنها تتباين من حيث الرؤية وطبيعة الإدراك. وكلها تندرج ضمن ما اصطلح عليه بـ **رؤى العالم** « وهي أربع رؤى متمايزة وفقا للدين والفلسفة والفن. وأحيانا يندمج الدين مع الفلسفة لمصلحة الدين أو لمصلحة الفلسفة، فتصبح رؤى العالم ثلاثا. وتمكن إضافة رؤى أخرى مثل الرؤية الرياضية للعالم التي تحيله أرقاما وأعدادا وحسابات، مثل رؤى البنوك والاقتصاديين، والرؤية العلمية للعالم التي تبحث عن علله وأسبابه المتحكمة في ظواهره. ويمكن إضافة الرؤية العضلية للعالم التي تراه إما غالبا أو مغلوبًا، كما تفعل القوى الكبرى. وتندرج الرؤية الأخلاقية للعالم تحت الرؤية الفلسفية والدينية، نظرا إلى تعدد رؤى العالم. فلا توجد رؤية واحدة.»[1]. والقاسم المشترك بين هذه الرؤى أنها تمثل موقفا للإنسان تأسّس على موقعه من العالم ومرجعياته التي تتقصّد رؤيةً تنسجم مع هذه المرجعيات.

1.2 المعرفة بين الشعر والدين:

ولا تخفى أهمية **الدين**، وأولويته في الحياة، وأهميته الأساسية حتى في **الثقافات** التي سعت وتسعى إلى **العلمنة** بمعنى التخلص من القداسة **والما وراء** وسيظلّ الدين احتياجًا

[1] حسن حنفي: رؤى العالم، المقدس كمحدد لتابعية الرؤية الدينية للعالم «سلطة المقدس» مجلّة (عالم الفكر)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع3، المجلد 40، مارس 2012. ص7.

أساسيًا للإنسان في فهم نفسه وفهم الكون[1]. فمدّ الفكر الديني وحضوره في حياة الإنسان ظل عصيّا على محاولة إقصائه و« نظرة جديدة غير متحيّزة على مسار الحياة الفكرية للإنسان، تُظهر لنا بوضوح أن الفلسفة الإغريقية لم تكن سوى بارقة عارضة، ما لبثت أن انطفأت أمام الفكر الديني والأسطوري، وتراجع الفكر الفلسفي قرونا عديدة قبل أن يبعث مجددا في العصور الحديثة، متوكئا على عصا عربية أبقت على قبس من الفلسفة متقد»[2]، وحتى العلم فقد بقي لفترة تاريخية طويلة مرتبطا بالدين وبالأسطورة وأسيرا لتصوراتهما إلى غاية النهضة الأوربية حين كانت الحاجة ماسة في عصر ديكارت لقيام نظرية جديدة في المعرفة و« لم يكن اهتمام ديكارت بمشكل المعرفة في نهاية الأمر إلا لوضع المعرفة العلمية مكانها الحقيقي الذي كانت تفرضه سلطة الكنيسة آنذاك»[3]. وهذه التعارضات بين العلم والدين– وأيضا بين العلم والفلسفة– لم تفسد حضور الدين على مستوى الأفراد فداخل الإنسان هناك قبس إلهي يشدّه إلى السماء وهو ما لا يستطيع أن ينكره حتى أكثر المفكرين إخلاصا للنزعة العقلانية كـ **سيغموند فرويد** *Sigmund Freud*– مثلا– حين يقول: « الشيء الأكيد أن الدين هو وحده المؤهل لمعرفة الجواب من السؤال المتعلق بهدف الحياة ولن نخطئ إذا خلُصنا من ذلك إلى أن فكرة عزو هدف إلى الحياة لا توجد إلا بدلالة المذهب الديني»[4].

يعمل الدين على بناء التصورات ويقدم أجوبةً لأسئلة الإنسان باستمرار لأن الدين يتضمن عناصر« الإيمان والسنة والطقوس، ويبدو أن وجوده تمليه حاجات ذاتية، ويحيل إلى ما لا يمكن البرهنة عليه. وهي عناصر تنسف مصداقيته في نظر العلم الحديث. إن الدين وهو يحافظ على قوته التي تشكل جزءا من أسراره، أصبح أكثر فأكثر مسألة ذات طابع إشكالي

[1] سعد البازعي: قلق المعرفة، إشكاليات ثقافية وفكرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، و وبيروت، لبنان، ط1، 2010، ص10.

[2] فراس السواح: دين الإنسان، بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني، دار علاء الدين للنشر والترجمة والتوزيع، دمشق، سورية، ط4، 2002، ص 20.

[3] عبد السلام بنعبد العالي وسالم يفوت: درس الإبستيمولوجيا، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001، ص14.

[4] سيغموند فرويد: قلق في الحضارة، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للنشر والتوزيع، بيروت، ط ، 1996، ص22.

في نظر الفلسفة.»[1]. فالدين، في نهاية المطاف، أحد مناهل المعرفة؛ والإنسان إذ عجز عن برهنة الظواهر عقليا أحالها إلى المنطق الغيبي. لكن كيف يتداخل الشعري مع الديني؟

يحضر الدين في الكثير من الأعمال الشعرية الخالدة بدرجات متفاوتة وبكيفيات مختلفة أيضا، فهناك ما يعرف بالشعر الديني وهو مجموعة من المواعظ والدروس الأخلاقية- السائد في العصور الأوربية الوسيطية على سبيل المثال- وهناك الأعمال التي يمتزج فيها الديني مع الشعري أي تلك الأعمال التي تصدر عن رؤية دينية للعالم لكنها تتكئ كثيرا على العناصر الشعرية من لغة ومجاز والوقوف عند التناقضات كما في حالة **دانتي (Dante Alighieri)** فعمله يتضمن« رؤية إيديولوجية تقسم العالم على نحو وثوقي إلى خير وشر ومؤمن وكافر وتقسم الثواب والعقاب على ذلك الأساس فإن مخيلة الكاتب أو الشاعر استطاعت تجاوز ذلك لتبدع فنا رفيعا زاخرا بالمعرفة وباللغة والخيال الخصب وبالفهم العميق للحالة الإنسانية، فنا استطاع الشاعر بواسطته، حسب تعبير ت، س، إليوت، تحويل الروحاني إلى مرئي»[2] . إنه تداخلٌ بين الديني والشعري على نحو خلاّق يمتزج فيه الاعتقاد الديني مع الرؤية الشعرية فليست المعرفة معطى جاهزا إنما تنتج مع الشعر لا قبله حين يمتزج الفكري بالوجداني والمنطقي بالخيالي.

من بين الأشكال- الموغلة في القدم- الموجودة في منظومة الدين، تظهر الأسطورة، بوصفها حكاية مقدسة. والتطور التاريخي للأديان أجبر الباحثين على استنتاج جديد يمكن أن يكون مفتاحا للعلاقة بين الأسطورة والشعر. وهذا الاستنتاج هو أن الأسطورة جزء من منظومة الدين الذي تظهر فيه. لكنها- عندما يختفي ذلك الدين نهائيا- تتحول إلى نص أدبي بالنسبة للأديان اللاحقة ولا تعود مؤثرة على المستوى الديني، إنها تتحول إلى فلكلور شعبي يكون لصيقا بالشعب الذي أنتجها ذات يوم وهي من ناحية أخرى نص شعري. وهذا يعني أن الأسطورة حينما تفقد مقامها المقدس تتحول إلى شعر مكتوب بتقنيات سردية ودرامية وهذا يثبت من جديد أن الجوهر المقدس للدين هو الذي يضع الأسطورة في مقامها

[1] جان غروندان: فلسفة الدين، تر: عبد الله المتوكل، مؤمنون بلا حدود للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط1، 2017، ص16.

[2] سعد البازعي: قلق المعرفة، ص42-43.

الرفيع بينما هي في حقيقتها حكاية شعرية من ناحية الأدب[1] . هناك إذن ما يجمع الأسطورة مع الشعر، لكنهما، يختلفان في أن الأسطورة تؤسس **للعقيدة الدينية** في حين أن الشعر **دنيوي** ولا يؤسس **لإيديولوجيا** لكن هذا لا يمنعه من يؤدي وظائف اجتماعية أو ثقافية.

2.2 المعرفة بين الشعر والفلسفة:

للشعر اتصّال **بعالم الأفكار** ويجب« أن لا يستهان بقيمة ما تقدمه معرفة تاريخ الفلسفة أو الفكر العام من أجل تأويل نصّ شعريٍ. يضاف إلى ذلك أن تاريخ الأدب- وخاصة حين ينشغل بكتاب من أمثال باسكال وأمرسون ونيتشه- يضطر إلى معالجة مشكلات تاريخ الفكر. والواقع أن تاريخ النقد بكل بساطة جزء من تاريخ الفكر الجمالي- على الأقل إذا عولج دون الرجوع إلى العمل الإبداعي المتعاصر معه.»[2]. إن الفلسفة بما تعنيه من **محبة الحكمة** والنظر العقلي في المسائل الإنسانية وتأمّل الظواهر المفارقة للحس وقضايا الوجود والمعرفة والجمال فهي قد تطوّع- لأجل ذلك- الشّعر في خدمتها كما يمكن أن يطوّعها الشعر في خدمته« ويمكن أن يتم اللقاء بين الشعر والفلسفة على مستويات مختلفة، قد تبدو لها الغلبة عليه أو قد يحدث العكس، ويظل الأمر أشد وضوحا إذا ما عرضنا لهذا التداخل الواضح في شعر أبي العلاء وغيره ممن شغلوا بالمذاهب الفكرية، وترنّحوا حائرين، بين مذاهب الشك وسبل الإيمان، وشغلوا بفلسفة قضايا العقيدة، ومن هنا يبدو تاريخ الإبداع الفني مكملا لتاريخ الفكر الفلسفي، أو- على الأقل- يسير في موازاته إذا وضعنا في الاعتبار ما نحتاج إليه من معرفة وتشريح للأفكار أو تاريخ الفلسفة كمطلب أساسي يبدو ملحا في فهم النص الشعري في كثير من الأحيان»[3]؛ فللشعر فكريته والجمع بين الفكر والشعور هو لصالح الإبداع حتما.

---

[1] ينظر: خزعل الماجدي، العقل الشعري، ص 238.

[2] رينيه ويليك وأستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 2، 1987، ص117.

[3] عبد الله التطاوي: حركة الشعر بين الفلسفة والتاريخ، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 1992، ص 21.

يبدو جليّا أن هناك منظومة من العلاقات تجمع بين **الشّعر والفلسفة** ويكفي أن نقول بأن كلاهما يصدر عن عقل مبدع؛ فـ« الأدب والفلسفة ممتزجان امتزاجا معقّدا. هكذا كانا على الأقل إلى أن أقام التاريخ بينهما نوعا من القسمة الرسمية. تقع هذه الفترة في أواخر القرن الثامن عشر عندما بدأ لفظ الأدب يستعمل بدلالته الحديثة»[1]. ويوضح **جيل دولوز**(Gilles Deleuze) أن الفلسفة هي عملية في الإبداع والفيلسوف هو **عاشق المفاهيم** و« صديق المفهوم، إنه بالقوة مفهوم، مفاد هذا أن الفلسفة ليست فن تشكيل وابتكار وصنع المفاهيم، ذلك لأن المفاهيم ليست بالضرورة أشكالا أو اكتشافات أو مواد مصنوعة. إن الفلسفة بتدقيق أكبر، هي الحقل المعرفي القائم على إبداع المفاهيم. فهل يمكن للصديق أن يكون صديق إبداعاته الخاصة؟ أم أن فعل المفهوم هو الذي يحيل إلى قوة الصديق داخل وحدة المبدع ونظيره المضاعف؟ فإن إبداع المفاهيم دائمة الجدة هو موضوع الفلسفة.»[2].

الإبداع والجدة والابتكار هي سمات الشعر والفلسفة أيضا، ويوضح **مارتن هايدغر**(Martin Heidegger) في دراسته عن **هولدرلين**[3] (JOHANN FRIEDRICH HOLDERLIN)، كيف أن الشعر يمكنه أن يكون تأسيسا للوجود؛ فللشعر أسئلته وفي أسئلته تعالقٌ مع الفلسفي ويرى أن الشعر هو« التسمية المؤسسة للوجود وللأشياء جميعا، لا بواسطة كلام أيا كان، وإنما بالكلام الذي يضع كل ما يوجد منذ البداية، وكل ما نتنازع عليه وما نعالجه بعد ذلك في اللغة اليومية. وبالتالي فإن الشعر لا يتلقى اللغة قط كمادة يحدث فيها عمله ويكون تحت تصرفه، بل على العكس الشعر هو الذي يبدأ فيجعل اللغة ممكنة.

---

[1] بيار ماشيري: بم يفكر الأدب؟ تطبيقات في الفلسفة الأدبية، تر: جوزيف شريم، المنظمة العربية للترجمة، ومركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص22.

[2] جيل دولوز وفليكس غتاري: ماهي الفلسفة، تر: مطاع صفدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص30.

[3] فريديريش هولدرلين؛ أحد كبار الشعراء الألمان، فهو يمثل، إلى جانب كل من، غوته وفريديريش نوفاليس وماريا رينيه ريلكه وجورج تراكل...، الصوت الشعري الألماني الأصفى. عاش بين 1770 و1843 معاصرا لكل من بيتهوفن وبونابرت. وقد اعتاد مؤرخو ونقاد شعره إلى تقسيم حياته إلى مرحلتين: ما قبل1802، وما بعدها؛ إذ الفاصل بينهما هو سنة إصابته بما يعرف في الأدبيات الهلدرلينية "بالجنون". ينظر: تقديم محمد بنيس لكتاب: فريديريش هلدرلين، مختارات شعرية، تر: حسن حلمي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء/ المغرب، ط1، 2009، ص13.

والشعر هو اللغة الأوّلية لشعب ما: فينبغي إذن- على العكس- أن تُفهم ماهية اللغة ابتداء من ماهية الشعر»[1] . ولا شك أن لكل شاعر نمطا من التفكير الفلسفي يدين له بالولاء وله الحرية في ذلك. والشعراء الحقيقيون هم الذين يطغى لديهم الشعري على الفلسفي وبعكس ذلك سيتحول الشعر إلى عنصر هزيل في ظلال الفلسفة.

الفلسفة بما هي خطاب معرفي مُؤسَّس على السؤال والدهشة والشك والشعور برعب الوجود[2] يشترك معها الشعر في سؤاله عن الماهية والمعرفة والحقيقة« وكثيرة هي أسئلة الفلسفة/ أو التفلسف: فسؤال الوجود مثلا سؤال فلسفي، والسؤال عن الحقيقة، والطبيعة، والموت، والحياة، والحرية، والمنفى، والاغتراب، والمركز، والهامش، وسواه، كلها أسئلة منشأها التفكير في الكينونة، فهي من ثم أسئلة تحوز على قدر ما من الرؤية الفلسفية. وإذا كان ذلك كذلك فليس بدعا أن يكون سؤال الشعر، في أحد جوانبه الباحثة عن الحقيقة و/أو المعرفة، سؤالا فلسفيا!سؤال ما الشعر؟ أو ما الفلسفة؟ ما هما إلا سؤالان عن الماهية؛ أي عن ماهية الشعر وماهية الفلسفة!»[3].

---

[1] مارتن هايدجر، ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرلين وماهية الشعر: تر: فؤاد كامل عبد العزيز، و محمود السيد رجب، مراجعة: عبد الرحمن بدوي، دار النهضة العربية، مصر، د.ط، 1964، ص 158

[2] إن أصل الفلسفة قائم في الدهشة والشك وشعور الإنسان بضآلته؛ إن الدهشة هي التي دفعت أفلاطون وأرسطو إلى البحث عن ماهية الوجود، وبحث ديكارت، عبر عدم تحديد الأشياء الذي لانهاية له، عن اليقين الذي لا يقبل الشك..إنها محاولات تبحث عن أساس متين، عن أعماق الوجود، عن الأبدية. فعندما يتجلى الوجود باعثا الدهشة في أنفسنا نلتقط أنفاسنا فلا نستسلم لسحر ميتافيزيقي. أما اليقين الغير قابل للمناقشة فلا يسود إلا عندما نتوجه إلى المعرفة العلمية. ينظر: **كارل يسبرز: مدخل إلى الفلسفة**، تر: جورج صدقني، مكتبة أطلس، دمشق، د.ط، د.ت، ص29-30

--وقيمة قيمة الفلسفة كما يراها برتراند راسل ، هي في الحقيقة، بما تكون عليه من عدم يقين بالذات. والإنسان الذي لم ينهل من الفلسفة تكون حياته أسيرة أحكام استمدها من الفطرة السليمة المشاعة ومما أخذ به أهل عصره وقومه، ومما نشأ في ذهنه من آراء لم يصل إليها بفضل عقل نير أو نقد متميز. وبذلك يبدو له العالم عددا محصورا واضحا جليا، ولا تثير فيه الأشياء العادية أي سؤال، وكل ما ليس مألوفا عارفا به فهو لا يأبه به. أما حين يبدأ المرء في التفلسف فيكون على النقيض من ذلك، سيجد حتى الأشياء العادية المألوفة ما يثير المشكلات ولا يجد إجابة تامة عنها قط. ينظر: **برتراند راسل: مشكلات الفلسفة**، تر: سمير عبده، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 2016، ص167.

[3] بسام قطوس: درويش على تخوم الفلسفة، أسئلة الفلسفة في شعر محمود درويش، دار فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2019، ص 19-20

وقد ينفتح الشعري على الفلسفي فيغدو الشعر أقرب إلى روح الفلسفة وأسمى من التاريخ لأنه أميل إلى قول الكليات العامة بخلاف التاريخ الجانح للجزئيات وهذا ما يقـرره أرسطـو:« ويتضح كذلك مما ذكرناه، أن مهمة الشاعر ليس رواية ما وقع فعلا، بل ما يمكن أن يقع؛ على أن يخضع هذا الممكن إما لقاعدة الاحتمال أو قاعدة الحتمية. إذ ليس بالتأليف نظما أو نثرا يفترق الشاعر عن المؤرخ... بيد أن الفّرق الحقيقي يكمن في أن أحدهما يروي ما وقع، والآخر ما يمكن أن يقع. وعلى هذا، فإن الشعر يكون أكثر فلسفة من التاريخ وأعلى قيمة منه؛ لأن الشعر عندئذ يميل إلى التعبير عن الحقيقة الكلية، أو العامة؛ بينما يميل التاريخ إلى التعبير عن الحقيقة الخاصة، أو الفردية. وأعني بالحقيقة الكلية، أو العامة، ما يقوله أو يفعله نمط معين من الناس، في موقف معين، على مقتضى الاحتمال أو الحتمية.»[1]. واضح من قول أرسطو أن الشعر يحاكي العام الكوني والحقيقة المثالية المجرّدة بمعنى أن هناك علاقة استعارية بين الشعر والفلسفة؛ علاقة تنفي صفة التعارض بينهما.

فسؤال الشعر– في عمقه– يسير بالموازاة مع سؤال الفلسفة ويتداخل معه« فكما أن الخطاب الأدبي الصرف، كالخطاب الفلسفي الصرف غير موجود ولا توجد إلا خطابات ممتزجة، تتداخل فيها، وفي مستويات متعددة، ألعاب لغوية، مستقلة في أنظمة مراجعها وفي مبادئها، كذلك من المستحيل تحديد نسبة الشعري والروائي والمنطقي تحديدا نهائيا، هذه النسبة التي تظهر بشكل عالمي في أشكال تغيراتها.عندئذ لا بد أن يظهر أن الفلسفي ويدخل في النصوص الأدبية على مستويات متعددة، وأنه من الضروري تفكيكها بعناية وفق الوسائل التي تتطلبها والوظائف التي تشغلها»[2].

كما يساير الشعر رغبة الفلسفة في تمثّل المعرفة وإعادة تركيب العالم وتأويله« ولعل أهم منجز للفكر الفلسفي المعاصر هو معاودته التفكير في سؤال الشعر، وقبله المفاهيم التي جعلت من هذا الفن تمثلا لمعرفة مجانسة للواقع، وتلاؤما مستوعبا للحقيقة كما هي معطاة سلفا ضمن التصور الموروث، سواء تمثل هذا التصور في طريقة استيعاب العالم، أو في مجموعة من المسلمات الفنية التي يُطلب من الشاعر أن يخلق على أساسها ما يمكن وصفه

[1] أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حماده، مكتبة الأنجلو المصرية، ، د.ط، 1983، ص114.

[2] بيار ماشيري: بم يفكر الأدب: ص25–26.

بالتوافق الشعري... إن وظيفة الشعر الأساسية هي "التأسيس" بكل ما لهذه الكلمة من معنى، وهو تأسيس أنطولوجي وتأويلي في آن»[1] . ويمكن أن ينفتح الفلسفي على الشعري والموقف الروحي من العالم أيضا؛ فالقول الفلسفي يتجاذبه طرفان المنطق والحكمة؛ الحكمة هي أيضا مبتغى الصوفي، والفيلسوف يوازيه في ذلك« وهكذا، يظهر أن القول الفلسفي، وإن اختلف عن القول المنطقي واختلف عن القول الصوفي، فإنه لا ينفك يستمد من عبارية الأول وإشارية الثاني بحكم أن كمال الفلسفة يكون بالوصل بين المنطق والتصوف؛ فيكون قولا لا تتمحض فيه العبارة ولا تتمحض فيه الإشارة، وإنما قولا يمزج بينهما مزجا، إلا أن هذا المزج درجات متفاوتة، فيختلف القول الفلسفي باختلاف الدرجات»[2]. ما يعني، أن القول الفلسفي، في مزجه العبارية التي هي أساس المنطق والعلم، والإشارية[3] التي هي عماد التصوف والشعر، يصبح في منزلة بين المنزلتين فلا هو بالقول الأدبي ولا هو بالقول العلمي الصرف.

بناء على هذا، فالعقل المبدع واحدٌ سواء كان شعريا أو فلسفيا، وان اختلفا على وجه التفصيل، فإنهما يشتركان على وجه الإجمال في خاصية مشتركة وهي البحث عن حقيقة الوجود وجعلِ العالم نظاما مفهوم المعالم. ويعلق **محمد أركون** عن مأزق فهم العلاقة بين الشعر والفلسفة بقوله: « ينظر الناس عادة للشعر والفلسفة وكأنهما مختلفان جذريا ولا يمكن إحداث التقارب بينهما لأن الشعر متأثر بالخيال الخلاق، ولأن الفلسفة خاضعة للعقل التحليلي النقدي. لا ريب في أن هذا هو السبب الذي يجعل البعض يحجم عن توضيح درجات تجلي طبيعة كل من هاتين الوظيفتين البسيكولوجيتين وتوضيح البنية البسيكولوجية العميقة المرافقة لهما. كانوا قد تحدثوا في السابق عن الأفكار الفلسفية لرجل كالمتنبي أو

---

[1] عبد العزيز بومسهولي: الشعر، الوجود والزمان، رؤية فلسفية للشعر، 43.

[2] طه عبد الرحمن: فقه الفلسفة2، القول الفلسفي، كتاب المفهوم والتأثيل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت لبنان، ط2، 2005 ص97.

[3] يرى طه عبد الرحمن أن كل واحد من ركني البيان القولي: **العبارة والإشارة** يقوم على مبادىء مخصوصة ولا بد أن تكون المبادىء التي ينبني عليها أحدهما هي أضداد المبادىء التي ينبني عليها الآخر؛ فالعبارة هي القول الذي تبين بنيته الظاهرة المعنى الذي أريد منه، بحيث يكون البيان العباري مبنيا على مبادئ ثلاثة هي: مبدأ الحقيقة، ومبدأ الإحكام، ومبدأ التصريح. أما الإشارة فهي القول الذي تبين بنيته غير الظاهرة أو قل بنيته المقدّرة المعنى الذي أريد منه، بحيث يكون البيان الإشاري مبنيا على مبادئ ثلاثة، هي: مبدأ المجاز، ومبدأ الاشتباه، ومبدأ الإضمار. ينظر: طه عبد الرحمن: فقه الفسفة 2، القول الفلسفي، كتاب المفهوم والتأثيل، من الصفحة 68 وما بعدها.

المعري. وقد حظيت النصوص أو الحكايات الرؤيوية لابن سينا بدراسات أكثر عددا- ولكنهم لم يتجاوزوا مطلقا الشرح التبسيطي الحرفي في تعليقاتهم على النصوص المشروحة.»[1]. فكلما تسلّح الدارس بالجهاز المفهومي والمصطلحي وبمناهج البحث الحديث أمكنه ذلك من فهم شعرية التداخل بين الشعري والفلسفي وفهم الخيال الخلاق في علاقته بمخيال نخبة محدودة تنتج أو تتلقى خطابا فلسفيا بنوع من المفردات والأساليب البلاغية شبيهةٍ بما يستخدمه الشاعر.

3.2 المعرفة بين الشّعر والتصوّف:

جدل الشعر/ الفلسفة استلزم معه إقحام نسق فكري ثالث ينازعهما ويرتبط بهما ارتباطا وثيقا هو التصوف والتجربة الصوفية« ويجوز أن نقول أن الصوفية في ذاتها فلسفة فطريق الصوفي غير طريق الباحث والعالم والفيلسوف، فالصوفي صاحب ذوق يتّبع طريق الكشف والرؤية وهو يسلك طريق الحقيقة معتمدا على أدوات غير أدوات الآخرين فأداته الرياضة الروحية والتأمل... ومن قديم كانت فلسفة أفلوطين204-270م فلسفة صوفية، فلقد كان أفلوطين مدرسة في التربية الروحية وهي فلسفة ذوقية صاحبها حكيم متأله theosophis وفي التصوف الإسلامي فلسفة، وفلسفة لا يصح إغفالها»[2]. الصوفية فلسفة لها ارتباط بالمقدّس؛ وإن يكن ثمة شيء يرجو منه المؤمن العون والتوفيق فهو المقدس؛ إن الاحترام الذي يكنّه له مزيج من الخوف والثقة فهو المصدر الأسمى للموجودات كلها إنه قوة التي يتعين على الإنسان أن يتعامل معها بما يليق بها من العزة والقدسية[3]. ويأتي التصوف بوصفه طريقة في البحث في المسائل التي تتجاوز الحس وتنظر فيما هو أبعد مما تراه العين وتلمسه اليد.

---

[1] محمد أركون: تاريخية الفكر العربي الإسلامي، تر: هاشم صالح، مركز الإنماء القومي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص28.

[2] إبراهيم محمد منصور: الشعر والتصوف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين للنشر والتوزيع، (دط)،(دت). ص24.

[3] ينظر: روجيه كايوا: الإنسان والمقدس، تر: سميرة ريشة، مراجعة: جورج سليمان، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1،2010، ص39

يتجاور التصوف مع الفلسفة كما يتجاور مع الشعر أيضا؛ فالتصوف أولا هو موقفٌ روحي من الوجود وهو أيضا ترجمةٌ للعالم السحيق من النفس الإنسانية بلغة الرمز والمجاز و« الشاعر يمتح من الباطن ومثله الصوفي ولذلك كانت لغتهما مباينة للغة الناس كافة، هي لغة الخصوص لا لغة العموم، لغة المجاز والرمز لا لغة التصريح والوضوح، يلجأ إليها المتصوفة إما لأن لغة العموم لا تفي بالتعبير عن معانيهم ومواجيدهم، وإما ضنا بما يقولون على من سواهم، والصوفي بلغته الغامضة لا يخرج كل ما بداخله؛ لأن من يريد أن يعرف حقيقة التجربة الصوفية فعليه أن "يذوقها" لا أن يقرأها فحسب»[1]. وأداة الإدراك واحدة بين الشاعر والمتصوف هي الحدس والخيال. والأشواق التي يجدها كل منهما متشابهة متداخلة.

التصوف حالة روحيّةٌ، وإدراك ذوقي للعالم، وأشيائه، وصورةٌ لمعراج النفس إلى هدفها الأساس سواء سُمّي هذا الهدف بالتوحّد مع المطلق أو بصفاء المعاملة مع الله، لذلك «ينفرد التصوف من بين جميع الأساليب التي حاول الإنسان أن يشبع بها رغبته في معرفة الحقيقة بأنه لا يفترض وجود حقيقة مطلقة وحسب، بل حقيقة مطلقة يمكن معرفتها والاتصال بها، فهو ينكر أن المعرفة الإنسانية قاصرة على معطيات الحس أو على نتائج أساليب الفكر، أو على تكشف ما ينطوي عليه العقل من معلومات، فإن هذا تحديد لمدى النشاط الروحي للإنسان، وتخطيط ناقص لميدان الحياة الروحية؛ ولهذا وجب أن نتلمس معنى التصوف في حياة الصوفية لا في منطقهم؛ في ذلك القبس الإلهي الذي ينير صدورهم، وفي ذلك الشهود الذي يتحدثون عنه والمعرفة التي يتذوقونها»[2] ، وتحصل هذه المعرفة بمجاوزة الشرط العقلي إلى الوجدان والإرادة.

إذن، فالصوفية نشاط روحي خاص، يظهر في صورة مايسمى **بالتجربة الصوفية؛** هو نشاط فوق الوعي العقلي ويمكن أن يسمى وعيا ساميا. ويبدأ هذا الوعي في الوقت الذي تستيقظ فيه النفس؛ أي في الوقت الذي تخرج فيه النفس عن مألوف عادتها عن الحال العقلية الطبيعية ويتحول فيها مركز الشعور من المراتب الدنيا إلى المراتب العليا، ثم يتحول تبعا لذلك، مركز الاهتمام، من الذات على موضوعٍ جديد تجتهد النفس في الوصول إليه

[1] إبراهيم محمد منصور: الشعر والتصوف: ص24

[2] أبو العلا عفيفي: التصوف، الثورة الروحية في الإسلام، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2020، ص17-18.

واللّحاق به، وهذا التحوّل في مجرى الحياة الروحية يسمّونه التجرد عن النفس أو التخلص من النفس– والنفس هنا اسم مرادف لكل الشهوات الدنيوية– والإنابة إلى الله[1]. إذن، تظهر التجربة الصوفية، بأنها عملية مقاربة للمطلق، وأنها تأويل للعالم لا يقف عند حدود الحس. فكيف يتقاطع الشعر مع التصوف وما طبيعة المعرفة التي يقدمها كل منهما؟

التجربة الصوفية هي أيضا **تجربة في الكتابة** واستيعاب خاص لطاقات الرمز واللغة؛ «إنها نظرة أُفصح عنها بالشعر، وزنا ونثرا، أو بلغة شعرية، إضافة إلى لغة البحث النظري، والشرح. وهي في ذلك، على صعيد الكتابة، حركة إبداعية وسّعت حدود الشعر، مضيفة إلى أشكاله الوزنية، أشكالا أخرى نثرية نجد فيها ما يشبه الشكل الذي اصطلح على تسميته، في النقد الشعري الحديث، بـ "قصيدة النثر"»[2]. إن في التجربة الصوفية تقاطعات وتشابهات ليس فقط مع الشاعر بل مع كل إنسان مبدع يرى العالم ببصيرة الفنان؛« فمكان الإنسان في محور الأشياء إنما يتخذه لغاية واضحة: ليواجه "سر الكون"، ليواجه العالم، ليرى العالم. فمن هذا المحور تنبلج ملايين الأشياء واضحة مرئية– هذه الأشياء التي يحملق أغلبنا فيها طوال حياتهم ولا يرونها مطلقا. ومن هذا المحور أيضا يلاحظ الفنان تعقيد العالم، ذلك التعقيد الذي ينجح أغلبنا في تجاهله بسهولة. وفي هذا المحور يشعر بالحركة والاندفاع في تيار الزمن الكاسح، ذلك التيار الذي يعتبر أغلبنا أمرا مسلما به فلا يشعرون بوطأته حتى يجرفهم بعيدا أو يكاد.»[3].

غير أن علاقة الصوفي بالعالم هي علاقة خاصة، تسودها حالة من **الاغتراب**؛ لأن مدارك الإنسان تتعلق بالعلم المادي المحيط به وكل الأشكال الوجودية ستصبح عائقا يحجب الكمال الإلهي ويمنع شهود الحق. فمقولة المعرفة ومقولة الوجود عند المتصوفة مؤسستان على الاغتراب: لقد كان وجود الإنسان نتيجة انفصامٍ وجودي خرج به عن أصله الإلهي. ولعل الإحساس بهذا الاغتراب والانفصام عن الأصل هو الذي يفسر لنا عمق التجربة

[1] ينظر: المرجع السابق: ص23.

[2] أدونيس (علي أحمد سعيد): الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط3، (د.ت)، ص22.

[3] أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة، تر: سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة: توفيق صايغ، دار اليقضة العربية للتأليف والترجمة والنشر، د.ط، 1963، ص15.

الصوفية بكاملها، وبالخصوص تجربة **الفناء.**[1] إنه يكمن في الحركة القلقة لرفع الاغتراب والعودة للأصل الأزلي للكائن[2] ، فتجربة الصوفي، في حقيقتها، محاولة لرفع هذا الاغتراب وتحقيق حالة القرب من الحق وإفناء الصفات الوجودية. وتتشابه حركة الشاعر هنا، من حركة الصوفي، ويتجاور نظام الرؤيا بينهما في أن الشاعر يقف عند تناقضات العالم فيحاول عبر الخيال أن يعيد صياغة الواقع وينقله إلى عالم المثال المنشود، «ومن يدرس الشعر الحديث لا تخطئ عيناه فيه اتجاهه إلى التصوف، بقوة حتى ليغدو الاتجاه الصوفي أبرز من سائر الاتجاهات في هذا الشعر، ولعل ذلك راجع إلى طول عملية التقدم والتراجع في الحياة السياسية، واليأس الغالب والسأم من متابعة الكفاح، كما أن هناك قسطا من التصوف يربط بين الاتجاهات الثورية المتقدمة، ثم أن هذا الميدان هو خير ميدان تتفتح فيه ذاتية الشاعر وفرديته، فهو ينفصل عن المجتمع ظاهريا، ليعيش آلامه– التي هي نفسها آلام المجتمع– بوجد مأساوي، ثم إن في هذا اللون من التصوف محاولة للتعويض عن العلاقات الروحية والصلات الحميمة التي فقدها الشاعر»[3]؛ هذا الاتجاه الذي يطفح به الشعر الحديث هو نتيجة لشعور الشاعر/ الإنسان بالغربة، بالضياع وعدم الانسجام مع الواقع المثقل بالهموم و نتيجة الإعلاء من شأن اللاوعي.

وما يميز **الصوفية**، أنها حين تستعير **الشعر**، لتعبّر به عن أعمق حالاتها ولتفصح به عن أسرارها أنها تطبعه بطابعها الخاص، وتضيف إليه في جانبٍ لم ينصرف إليه بقية الشعراء، وقد استطاع الشعر الصوفي بمعناه الأوسع أن يقدم لنا« المقدس والإلهي دون أن يسقط في منحدر النظم والخطابة، فلم يكن الدين عائقا، فهو دين أرحب من المفهوم

---

[1] الفناء هو تبديل الصفات البشرية بالصفات الإلهية دون الذات فكلما ارتفعت صفة قامت صفة إلهية مقامها، فيكون الحق سمعه وبصره كما يقول صلى الله عليه وسلم. وقيل الفناء سقوط الأوصاف المذمومة، والبقاء عكسه: وهو ثبوت النعوت =المحمودة. وقيل الفناء هو الغيبة عن الأشياء كما كان فناء موسى– عليه السلام– حين تجلى ربه للجبل فجعه دكا، وخر موسى صعقا. وقيل الفناء عن الخلق: هو الانقطاع عنهم، وعن التردد إليهم، واليأس مما لديهم. ينظر: عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط5، 2006، ص1192.

[2] ينظر: عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية، الحب–الإنصات– الحكاية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 2007، ص55.

[3] إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2، 1998، ص164.

التقليدي، إنه دين الحقيقة في مقابل دين الشريعة»[1]. وما أتاح للشعر الصوفي هذا التوجّه الجمالي الفارق هو أن الصوفية **عرّضوا العقل للنقد برفض مركزيته في المعرفة**، تبعا لذلك، كان وعيهم الخاص قائما على نقل المعرفة« من العقل إلى القلب، وهو ما سيتيح للخيال أن يحظى بمكانة خاصة لديهم. فهو العتبة التي تجعل الصوفي يخترق حجب العالم السري ويحقق بالتالي لحظة العبور من المشترك الفردي.»[2] . هي لحظة احتمائه بالقدسي ولجوئه إليه؛ يتقدم الذوق والبصيرة ويتأخر العقل في رحلة الفناء في المطلق.

4.2 المعرفة بين الشعر والعلم:

رغبة الإنسان في أن يعيش ضمن حدود عالمٍ مفهوم واضح المعالم هي التي ألحّت عليه أن يعقل الظواهر ويعيها وأن ينوّع من مصادر معرفته تبعا لذلك؛ رغبة الوجود والفضول والتساؤل والشعور بقوى خفية أو مجهولة تقف وراء وجوده وتسيّر نظام حياته هي دافع نشاطه المعرفي في رحلته التاريخية كلها، وكلٌ من« الأسطورة والفلسفة والعلم يستجيب على طريقته لمطلب النظام،... فالفلسفة تنتج نظاما مترابطا من المفاهيم التجريدية يدعي تفسير العالم والعلم يخلق نظاما من المبادئ والقوانين التي يعتمد بعضها على بعض، وتنتهي إلى ترميز العالم في بنى رياضية عالية التجريد. وفي مقابل هرمية نظام المفاهيم الفلسفي وهرمية القوانين الرياضي العلمي، فإن الأسطورة تعمل من جانبها إلى خلق نظامها الخاص، هو نظام قوامه الآلهة والقوى الماورائية التي يعتمد بعضها على بعض أيضا، في هرمية متسقة للأسباب والنتائج»[3]. والشعر، كما تبدّى لنا، يشتغل وفق نظام ترميزي خاص مغاير للأنظمة الثلاثة: الأسطورة والفلسفة والعلم[4] لكنه يتقاطع معها، ويشترك معها، في نشدان الحقيقة، وفي التغلب على حالة الفوضى الخارجية التي تواجه وعي الإنسان، وفي معرفة سرّ الكون.

---

[1] إبراهيم محمد منصور: الشعر والتصوف، ص31.

[2] صلاح بوسريف: حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2012.

[3] فراس السواح: الأسطورة، المصطلح والوظيفة،www.maaber.org/third-issue/mythobgy ص14.

[4] تصنيف العلوم خلال العصور الوسطى، على نحو ما فهم عن أرسطو، انتهى إلى تقسيم ثلاثي، يشمل الأنواع النظرية والعقلية والعملية، وكل هذه الأنواع "علمية" بمعنى أنها جميعا تعنى بالحقيقة. ولم يكن التساؤل الخاص بالتعارض بين العلم والشعر قد طرح بعد. فقد كان ثمة تباعد بين الفكرة التي ترى أن الشعر بلاغة ثانوية، وأنه قاصر بذاته في عملية المعرفة،

إن ما يتحكّم في الشعر- كغيره من أجناس الأدب- هو منطق التخييل وتغليب الحدس، ومقدرته على "صناعة الوجدان والانفعالات"[1]، وهي أهم الفوارق بين الشعر والعلم؛ ففي حين ينصرف الشعر إلى استغوار الذات والتعبير عن المناخات الشعورية يقف العلم ليصف العالم كما هو، دون أن يترك هامشا لبروز الذاتي والشخصي، فقوانينه تعميمية صارمة تراهن على المنطق، والاستقراء، والمعرفة المستمدة من الحس، وطرح الفرضيات، ومساءلة الطبيعة باستمرار. فالعلم يصوغ الأسئلة ويطرحها على الدوام منتظرا الإجابة عنها بدقة بـ"نعم" أو بـ"لا" والطبيعة لا تجيب-طبعا- إذا لم يسأل. وتقتضي الموضوعية العلمية ببقاء القضايا العلمية مؤقتة حتى يتفحص العالِمُ الجواب وينتزع من الطبيعة وقائع قابلة للتفسير[2].

إذن، طريق البحث عن حقائق الأشياء، في نسق **العلم**، مختلف كل الاختلاف عن **الشعر**، غير أن أفق العلم لا يهدأ ولا يستقر؛ حقائقٌ تتجدد وحقائقٌ تُقوّض وتُطوى وهو ما لا نلمسه في الشعر وفي فنون الأدب. فنحن نقرأ أعمالا إبداعية موغلة في القدم يبعد عنا **أفقها التاريخي والإبداعي** معا، ومع ذلك نتفاعل معها ونتذوق أغلبها« ومرجع ذلك أن نظريات العلم تتجدد وأنها عرضة للتغيير في حين أن الآثار الأدبية تستمر فاعلةً، لأنها قائمةٌ على أشياء ثابتة فينا: على طبيعتنا البشرية، وأصول هذه الطبيعة النفسية والشعورية لا

وبين فكرة أن الشعر يستوعب العلم، مما يجعل الشعر جديرا بأن يكون أداة لكل أنواع المعرفة. وعندما ينظر للعلم باعتباره علما نظريا فإنه يصبح منهجا لاكتشاف الحقيقة المطلقة، كما يصبح أداة للفلسفة. ينظر: ماكس بايم، العلم والشعر، ضمن كتاب: كتاب: الخيال، الأسلوب، الحداثة، تر: جابر عصفور، المركز القومي للترجمة، القاهرة/ مصر، ط2، 2009، ص110-111.

[1] هو تعبير جيل دولوز الشهير: مهمة الفن صناعة الإنفعال أو الوجدان. ويرى أنه يجب القول عن كل فن: أن الفن مبرز المؤثرات الإنفعالية ، مخترع المؤثرات الانفعالية، مبدع المؤثرات الانفعالية، في علاقتها مع المؤثرات الإدراكية أو الرؤى =التي يمنحها إياها. فهو لا يخلقها فقط في أعماله، بل إنه يعطينا إياها ويجعلنا نصير معها، ويدرجنا في المركب...إن قصة الزهور في الرسم هي بمثابة الإبداع الدائم، المتكرر والمستمر للمؤثرات الانفعالية والإدراكية الخاصة بالأزهار. والفن هو لغة الإحساسات سواء أكانت بالكلمات أم بالألوان أم بالأصوات أم بالأحجار. الفن ليس له رأي، الفن يفكك التنظيم المؤلف من المدركات والانفعالات والآراء ليستبدله بنظام مركب من المؤثرات الإدراكية والانفعالية وكتل الإحساسات التي تقوم مقام اللغة. الكاتب يستخدم الكلمات لكن يجعلها تمرّ في الإحساس ويجعل اللغة العادية تتراجع وتحل محلها لغة مشحونة بالانفعالات عبر التصوير. ينظر: جيل دولوز و فليكس غتاري: ماهي الفلسفة، مرجع سابق، ص184-185.

[2] ينظر: كارل بوبر: منطق البحث العلمي، تر: محمد البغدادي، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز الوحدة العربية بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص299-300.

تتغير ولا تتحول من زمان إلى زمان ولا من مكان إلى مكان، لم تتغير في الماضي ولا في الحاضر، ولن تتغير في المستقبل، فالناس سيظلون يحيون بنفس الدوافع والعواطف والغرائز والبواعث.»[1]، فعنصر **الدهشة والفرح بالعالم والاستجابة الوجدانية** للأحداث والأشخاص والأشياء لا يتغير؛ الكون بالنسبة للإنسان/الفنان هو سرٌّ مدهش، هو موضوع يتلعثم في مقاربته ووصفه فيقيده بمنظومة من الرموز علّها تفصح عما رأى، سواء عاش هذا الإنسان في الماضي السحيق أو كان بين ظهرانينا الآن.

الخطاب العلمي، في وجهٍ من وجوهه، هو خطاب **برهاني**؛ أي قائم على **البرهان** الذي من معانيه الاعتماد على« قوى الإنسان المعرفية الطبيعية، من حس وتجربة ومحاكمة عقلية، وحدها دون غيرها، في اكتساب معرفة بالكون ككل وكأجزاء، لا بل لتشييد رؤية للعالم يكون فيها من التماسك والانسجام ما يلبي طموح العقل إلى إضفاء الوحدة والنظام على شتات الظواهر ويرضي نزوعه الملح والدائم إلى طلب اليقين.»[2]. ما يعني أن البرهان نظام معرفي يروم الوصول إلى الحقائق وعقلنة الظواهر والبحث عما هو يقيني وقطعي وماهو كلّي مشترك لا يحتمل الشك أو الظنّ. ولا شك أنها مغامرة كبرى أن يبحث الإنسان، بأدواته النسبية، عن اليقيني(في العالم الطبيعي) الذي لا يرتقي إليه الشك!

جَهِد العلم، دائما، أن يلبّي فضول الإنسان المعرفي وتوقِه إلى إجاباتٍ ترتقي إلى الصدق واليقين. ومع رافد **الحداثة** آمن الإنسان الغربي **بالعلم** في منحاه الوضعي الصارخ وتعامل معه بوثوقية مفرطة فالحداثة تُحِل« فكرة العلم محل فكرة الله في قلب المجتمع وتقصر الاعتقادات الدينية على الحياة الخاصة بكل فرد. هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإنه لا يكفي أن تكون هنالك تطبيقات تكنولوجية للعلم كي نتكلم عن مجتمع حديث. ينبغي أيضا حماية النشاط العقلي من الدعايات السياسية أو من الاعتقادات الدينية...إن ما يميز الفكر الغربي، في أقوى لحظات تماهيه مع الحداثة، هو إرادة الانتقال من الدور المحدود لعملية العقلنة إلى فكرة المجتمع العقلاني الأكثر شمولا، والذي لا يقوم العقل فيه بتوجيه النشاط العلمي والتقني

[1] شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، د.ط، 1962، ص71.

[2] محمد عابد الجابري: نقد العقل العربي2، بنية العقل العربي، دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط9، 2009، ص384.

فحسب ولكنه أيضا يوجه حكم البشر وإدارة الأشياء.»[1] . ما ترتب عنه من إقصاءٍ لأبعاد الوجود القيمية والروحية واختزال مفهوم الإنسان ضمن دائرة ميكانيكية مغلقة وضمن شبكة علاقات الحتمية الطبيعية.

إن **الإنسان** ومركزيته مقولة رئيسة ترتكز عليها الحداثة بجوار مقولتي **العلم والعقل** وثمة تداخلٌ بين هذه العُمد الثلاثة للحداثة. وقد بُنُي تصوّر الإنسان، على إعادته إلى الطبيعة وسلبه خصوصياته الجوهرية؛ فمن سماته أنه« إنسان بلا حدود، يتمتّع بكل السّمات الأساسية للطبيعة/ المادة، فهو، مكتفٍ بذاته، مرجعيته ذاته، ومعياريته ذاته، لا توجد أية حدود أو سدود أو قيود عليه: اجتماعية أو تاريخية أو أخلاقية أو جمالية، فهو سوبرمان حقيقي. إنسان يعيش في الزمان الطبيعي الحر وليس في الزمان التاريخي الذي تتحكم فيه القيم والأعراف.»[2]؛ إنه لمأزق حقيقي شمل خطاب الحداثة المتمركز حول العقلانية والأنا الأوروبية.

لا شك أن هذه الوضعية المعرفية التي أنتجت مفهوم الإنسان، بهذا الشكل المشوّه، تحركت بدافع العلموية **وعنّفت العالم** بدلا من أن تضيئه بل **شوّهت الجمال وخنقت الحياة** حين سلبتها كل جوهري فيها وهنا تبرز المفارقة الغربية بصدد العلاقة بين تطبيقات العلم وآمال الإنسانية وقيمها. إنه اغتراب العلم« فلا ريب أن تطبيقات العلم تخدم غاية الفاعلية الإنسانية القصوى وهي التحكم في الطبيعة، غير أنها تخدمها بطريقة غير علمية، ولا يعدو العلم بذلك إلا وسيلة ضالة من بين وسائل أخرى، بينما تكون الغايات المستهدفة والقيم الموجهة أمرا آخر لا شأن للعلم وقيمه بها. بيد أن العلم ليس كذلك، ففيه من الغايات والقيم ما يمكن أن يمتد ويؤثر خارج منطقة نفوذه المحدودة ولعل السر في سوء تقدير العلم والعجز عن الالتزام بها هو أن العلم ما يزال يعمل في نطاق قيم ثقافية متخلفة عنه وسابقة على

[1] ألان تورين: نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، مصر، (دط)، 1997، ص29-30

[2] عبد الوهاب المسيري: دراسات معرفيّة في الحضارة الغربية، مكتبة الشّروق الدولية، القاهرة، مصر، ط1، 2006. ص18.

تقدمه وتأثيره.»[1] ؛ إنها هوّة سحيقة بين المعرفة العلمية واستخدامها وامتداداتها داخل الثقافة. فلا يمكن للعلم أن يثري الثقافة بهذا المنطق الدوغمائي الذي استحال إليه نتيجة توجيه حداثي، كيف يمكنه أن يتجاوز المادية إلى الروحي والوجداني وهو أسير العقيدة الوضعية؟! يظهر لنا هنا، أن العلم قد اختلفت مرجعياته ومآلاته. لكن، بالموازاة مع تعدّد مقاصد العلم المتغيرة عبر تاريخه، كيف يتعالق العلم مع الشعر وكيف يختلفان بما أنهما مجالان معرفيان يحكمهما التعارض الظاهري كما قد يبدو؟

يظهر، في البداية، أن أول **الفروق** بين **الشعر والعلم** هو أن **الشعر** يوصف بأنه اشتغال خاص على اللغة وأنه نشاط معرفي ومعرفيته يحددها البناء التخييلي[2] ، **والعلم** نظام معرفي برهاني، وهو كل معرفة منسّقة تنشأ عن الملاحظة والدراسة والتجريب، والتي تتم بغرض تحديد طبيعة أو أسس أو أصول ما تتم دراسته[3]. ويتفقان في كونهما يتحركان ضمن منظومة من الرموز وأيضا كلاهما ينشد معرفةً تخدم الوضع الإنساني فثنائية الشعر/ العلم يمكن أن يعبر عنها بشكل أعم بثنائية الفن/العلم.

ورغم ما يبدو على الثنائية من وجود علاقة صراع، وشبكة من السمات الضدية، فـ« ينبغي رؤية أن الفن والعلم، ضمن أمور أخرى، مشروعان لحل المشاكل، رغم اختلاف أهدافهما. في مسار تطوير أوصاف صحيحة، ينبغي أن يبتكر العلم فرضيات ويختبرها،

---

[1] صلاح قنصوه: الموضوعية في العلوم الإنسانية، عرض نقدي لمناهج البحث، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص18.

[2] يذهب حازم القرطاجني إلى أن التخييل هو قوام الصناعة الشعرية. ويرى أن الشعر كلام مخيل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك. والتئامه من مقدمات مخيلة، صادقة كانت أم كاذبة، لا يشترط فيها بما هي شعر غير التخييل، وينقسم التخييل بالنسبة إلى الشعر قسمين: تخييل ضروري، وتخييل ليس بضروري، ولكنه أكيد أو مستحب، لكونه تكميلا للضروري وعونا له على ما يراد من إنهاض النفس إلى طلب الشيء أو الهرب منه. وطرق وقوع التخييل في النفس: إما أن تكون بأن يتصور في الذهن شيء من طريق الفكر وخطرات البال، أو بأن تشاهد شيئا فتذكر به شيئا، أو بأن يحاكى لها الشيء بتصوير نحتي أو خطي أو ما يجري مجرى ذلك، أو يحاكى لها صوته أو فعله أو هيأته بما يشبه ذلك من صوت أو هيأة، أو بأن يحاكى لها معنى بقول يخيله لها أو بأن يوضع لها علامة من الخط تدل على القول المتخيل أو بأن تفهم ذلك من الإشارة. ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح، محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008، ص79.

[3] أحمد بدر: أصول البحث العلمي ومناهجه، المكتبة الأكاديمية، د.ط، 1994، ص19.

ويلاحظ ويصمم تجارب. في مسار إبداع مواضيع تحثّ العواطف أو تنفس عنها بشكل مناسب، ينبغي أيضا على الفن أن يبتكر فرضيات متنوعة ويجربها، ويلاحظ وينهمك في تجارب. تختلف المشاكل في كل حالة، لكن الجهود الخاصة بحل المشاكل متماثلة. وبالتالي يمكن فهم انهماك الفنانين في التجريب وسعيهم للفهم حتى لو كان هدفهم الأساسي حثّ العواطف والتعبير عنها والتنفيس عنها»[1]؛ فالفن معرفي بالأساس والوظيفة المعرفية تحضر مع كل المجالات الجمالية بخاصة في الشعر الذي نراه أكثر سعيا في ترميم المعنى وإظهار ما هو جوهريّ وقيميّ في الوجود. ففي نقطة معيّنة يتوقف العلم ويبدأ عمل المخيلة؛ إن « فيزيقيا المجرة مثلا تنطوي على غموض ونوع من التجريد واللاتحديد(الفراغات والسنون الضوئية ونقاط الظلام الكونية وغيرها) كما أن فيزيقيا الذرة تنطوي هي الأخرى على غموض ولبس وتقييم غير محدد بشكل نهائي. وبينهما(المجرة والذرة) يقف هذا الحشد اللامتناهي من الأشياء والحيوات يرف عليه غموض أزلي وتعصف به أسرار محكمة لا سبيل إلى كشفها بالكامل مهما تقدم العلم.»[2]، هكذا تظهر نسبية العلم في مواجهة لغز الكون، إنه بعجزه عن فك أسرار الكون يفتح الطريق إلى المخيلة« إن الحياة أو المعرفة التي توفر مادة خاما للمخيلة تتفكك داخل المخيلة لتقوم بفرض أنظمة وصور جديدة على وحدات أولية تشكل خزين المخيلة وخامتها»[3]. وهكذا فالشعر، وهو يجاوز أبعد مما يقف عليه المنطق، يكتشف أكثر مناطقِ الكون عتمة.

3. الشعر العربي المعاصر بين جدل الجمالي والإيديولوجي والمعرفي:

الشّعر العربي المعاصر هو نتاج ظروف ومناخات عدة؛ فهو **أولا**، نتيجةٌ لحتمية التجديد والرغبة في نظام شعري جديد يلبّي الحاجة الجمالية وتستوعبه الذائقة الشعرية تبعا لذلك. وهو **ثانيا**، نتيجة الحركات المذهبية الجديدة في الفكر والسياسة التي وُلدت في ظرف خاص وقلق من التاريخ العربي المثقل بأشكال القهر المتعددة. وهو **ثالثا** نتيجة استيعاب الشاعر

[1] إسرائيل شيفلر: العوالم الرمزية، الفن والعلم واللغة والطقوس، تر: عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2016، ص142.

[2] خزعل الماجدي: العقل الشعري، ص 56.

[3] المرجع نفسه: ص57.

العربي المعاصر لأشكال المعارف الإنسانية وإيمانهِ بأن الشعر يمكن أن يتمثّل سر هذه المعارف بل وأن ينتج معرفته الخاصة أيضا. تلك إذن، أهم المرجعيات التي دفعت بالشعر العربي إلى الحركة والتطور وهي الأقطاب المهيمنة عليه باعتبارها وظائف للشعر أيضا. ويمكن أن نقحم الخلفية الاجتماعية ضمن الموقف الإيديولوجي للشاعر والخبرة الشعورية الخاصة أو الجماعية التي ستتبلور في إطار جمالي أو معرفي، أيضا استيعاب التجارب الفنية العالمية والتراث الإنساني سيندرج ضمن الوعي الجمالي- المعرفي لدى الشاعر، والتفاعل مع قضايا العصر والراهن الحضاري هو تفاعل معرفي- إيديولوجي وهكذا.

الشعر العربي المعاصر يقيم بناءه على أسس مرجعية متعددة ويمارس خطابات مختلفة، لكن، يمكن اعتبار **الجمالي والإيديولوجي والمعرفي** هي أهم ما يتقصّده خطابه، وهي أهم مناحيه التجديدية. هذا الشعر هو محاولة لضبط توازن جديد، كما يشير إلى ذلك أول كتاب عني بالتنظير للشعر الحر **لنازك الملائكة**؛ فـ« القانون الذي يتحكم في حركات التجديد عامة هو أنها كلها محاولات لإحداث توازن جديد في موقف الفرد والأمة بعد أن اعترت الموقف عوامل خارجية فرضت عليه أن تتخلخل بعض جهاته وتميل. وسرعان ما يصبح التجديد حاجة ملزمة تفرض نفسها فرضا فلا تملك الأمة إلا أن تلبي طائعة وتستسلم لهذا الزائر الذي يطرق الباب ملحا.»[1]. وهو ليس، توازنا اجتماعيا أو نفسيا فقط؛ إنه التوازن بمعناه العام؛ أن ينسجم أسلوبه الشعري مع حركة المجتمع ومشاكل العصر، فمثلا« هذه القيود التي تضيّق آفاق الأوزان القديمة، فهي تلوح للفرد المعاصر ترفا وتبديدا للطاقة الفكرية في شكليات لا نفع لها، في وقت ينزع إلى البناء والإنشاء وإلى إعمال الذهن في موضوعات العصر. إنه يكره أن يضيع جهوده في إقامة هياكل شعرية معقدة، لها من الرصانة والهيبة أكثر مما يطيق. ولعل الرصانة الشديدة منفرة للذهن العامل الذي يريد البناء، وذلك لأنها تقيد الحركة. والشاعر يريد أن يتحرك ويندفع. إن مشاكل العصر تناديه وهو لا يجد وقتا لترف القيود وبطر القافية الموحدة.»[2].

[1] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بيروت، لبنان، ط3، 1967، ص37.

[2] المرجع نفسه: ص43.

على الرغم من تحمّس الناقدة، هنا، لمضمونية الشعر وواقعيته وتغليبها فكرة الفن للحياة (وهو ردة فعل طبيعية ضمن تلك المرحلة من التاريخ العربي) إلا أنها أثبتت عمق الفكرة التجديدية للشعر المعاصر ولخطابه؛ فهو ليس كيانا جماليا خالصا ولا هو بالهتاف المبتذل إنما هو خطاب مؤسس يريد الحركة باتجاه قيادة الذهن نحو التغيير بأدوات بعيدة عن التعقيد الذي هو سمة المنظومة الوزنية التقليدية. لكن هل السبب الوحيد وراء حركة التجديد الشعري هو تطويع الشعر لعالم الفكر، و اللجوء إلى العفوية، والهروب من صيغ التعقيد؟

الشعر للحياة؛ فكرة يسودها من المشروعية ما لا يمكن للمرء أن يشك في صحتها. فلا يمكن للشعر إلا أن يكون تعبيرا عن الحياة ومطلق الحياة، إذ الشعر هو أحد الأشكال المعبّرة عن الوعي الجمعي وعن ضمير الإنسانية، وهو نتيجة لذلك، قد يكون حاضنا لعقيدة أو لمحمولات إيديولوجية لكن ذلك لا يعني انفصال الفكر أو المحتوى عن الشكل الجمالي. ثم إن تاريخ الشعر العربي حافل بالنصوص التي عبّرت عن الإطار الفكري الذي يصدر منه موقف الشاعر وطريقة طرحه لوجهة نظره التي يتبناها وتتبناها جماعته أو فئته الاجتماعية والثقافية و«إذا أخذنا الإيديولوجيا بالمعنى الذي يجعلها وجهة نظر يتبناها الأديب، مستخلصا إياها من تجاربه الخاصة، غير مرغم عليها من سلطة خارج نفسه، كان التلازم قويا بين الإيديولوجيا والرؤية الأدبية، فمن المعلوم أن جزءا كبيرا جدا من الشعر العربي القديم–مثلا– كان ذا صلة وثيقة بالانتماء القبلي للشاعر، كما كان ذا صلة قوية بصلاته الاجتماعية، ومعنى ذلك أن شعر الشاعر صادر عن موقعه الذاتي بالنسبة إلى وجوده الشخصي ووجود القبيلة التي ينتسب إليها، أي أن الشعر في هذه الحالة نوع من الدفاع عن النفس»[1]، فلا يخفى أثر الشعر وسلطته الرمزية على تفكير الأفراد وعلى وجدانهم وعلى الروح المعنوي العام، لذلك كان الدفاع عن النفس بالشعر دفاعا« بالمعنى المادي لهذا الدفاع، وبالمعنى الوجداني، وبالمعنى الثقافي، وبكل معنى يرتبط بحياة الشاعر ووجهة نظره.»[2] .

[1] زكي نجيب محمود،: الأيديولوجيا ومكانها من الحياة الثقافية، مجلة فصول/ مجلة النقد الأدبي، موضوع العدد: الأدب والأيديولوجيا، مج5، ع4، 1985، ص30.

[2] المرجع نفسه: ص. ن.

من هذا المنظور، يعمل الشعر– بناءً على مُنطلقه الإيديولوجي– على تعزيز **المنظومة المرجعية** التي يدين لها الشاعر بالولاء. والعلاقة بينه وبين مرجعيته لا تتحدد برابط عقلي فقط بل برابط وجداني متين؛ إنه ولاءُ لنموذج معين يبتغي وراءه الشاعر قراءة العالم. لكن من أعطاب القراءة الناقدة للنص الأدبي أن تتوقف فقط عند المستوى الإيديولوجي للنصوص، لأن هنالك خطرا سيهدد النص إذا فُصل محتواه عن شكله. **فالأطروحة الإيديولوجية** للنص لا يمكن تمريرها إلا بعد أن يكتمل بناء النص شعريا. والشعراء العرب المعاصرون، أنفسهم، لديهم هذا الوعي حول الحوار المنتج بين الثقافي أو الإيديولوجي والشعري. يقول **أمل دنقل** معلّقا على الربط بين الشعر والقضية الوطنية:« على الشاعر أن يلعب دور الشاعر والمفكر أيضا، وأن يستنهض كل الذين يرون مهمة الشاعر مهمة مثالية: أن يكتب الشعر فقط. إنهم قاصرون في هذه النظرة. فالشاعر، لكي يكتب الشعر وليكون شاعرا حرا، يجب أن يكتب انعكاسات وجدانه الحقيقية. ولا يمكن لإنسان يعيش في ظل ظروف التخلف التي نعيش فيها، وظروف التداخل الثقافي التي لدينا، أن يكتفي بمجرد الإحساس بالجمال المطلق. لا بد أن يعيد اكتشاف الجمال الموجود في الواقع الذي يراه والذي يعيشه وليس أن يعيش في واقع آخر يستعيره ثم يلبسه ثوبا شعريا عربيا»[1]. ما يعني تداخل الشعري بالثقافي وبأبعاد اللحظة الراهنة التي يعيشها الشاعر بفكره وشعوره وكيانه جميعا.

الشعر هو نتاج الواقع الثقافي المعقّد؛ مُنفعل بكل استحقاق **حضاري** طارئ. وهو لأجل ذلك يروم أن يضع يده على تناقضاته، أن ينقله إلى مستوى التعبير **الدرامي**« فإذا كانت طبيعة بناء الحياة في مجملها قائمة على هذا الأساس الدرامي فلا غرو أن تنتشل الخاصية الدرامية في كل جزئية من جزئيات هذا البناء... فكل واقعة جزئية من وقائعنا اليومية، بل كل نظرة وكل كلمة، هي بنية درامية مهما ضؤل حجمها، وسواء التفتنا إلى هذه الخاصية فيها أم لم نلتفت.»[2] . وداخل التفكير الدرامي في سياق العالم الشعري تتوحد طرائق التعبير بالفكر وبالشعور حين يدرك الشاعر/ الفنان أنه يتحرك ضمن عالم موضوعي وتتجاور معه

[1] جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت والقاهرة، ط1، 1984، ص358.

[2] عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، مرجع سابق، ص279.

ذوات أخرى وعليه حينئذ أن يتخلص من غنائيته الخاصة لأن« من أبرز صفات التفكير الدرامي أنه تفكير موضوعي إلى حد بعيد، حتى عندما يكون المعبر عنه موقفا أو شعورا ذاتيا صرفا. ففي إطار التفكير الدرامي يدرك الإنسان أن ذاته لا تقف وحدها معزولة عن بقية الذوات الأخرى وعن العالم الموضوعي بعامة، وإنما هي دائما ومهما كان لها استقلالها، ليست إلا ذاتا مستمدة أولا من ذوات، تعيش في عالم موضوعي تتفاعل فيه مع ذوات أخرى.»[1]. أن يعي الإنسان ذاته فهذا مشروط بأن يدرك طبيعة العلاقات التي تربطه بالذوات الأخرى، ما يعني، أن لا يقف تعبيره عند حدود ذاتيته وحدها بل يخرج إلى الحياة مستوعبا **علاقات الصراع والحوار والاختلاف** التي تحكمها ليكتشف ما هو جوهري فيها دون أن يغوص في تفصيلات ثانوية لا تخدم الهدف العام الذي هو موقف الإنسان من المتناقضات ورصده لها بالبصيرة والرؤيا فليس من مهمة الشعر« أن يكون مصدر معرفة مباشرة وتفصيلية وظاهرية، فمع تعدد وسائل الإعلام والمعرفة لا يمكن أن نوكل للشعر مهمة التفصيلات المعرفية والإعلامية. قد يكون الشعر مصدر معرفة بأسلوب العصر وقد يكون مصدر استبطان للروح الكبرى التي تسري في ذلك العصر ولكنه لا يمكن أن يكون مصدرا مباشرا وأساسيا للمعرفة التقليدية»[2]. معرفية الشعر هي تقديم ما يمكن أن يخدم البعد الإنساني داخل الوجود ويسعد الإنسان لكن بطريقته بوصفه إدراكا شموليا للحياة.

وجماليات الشعر المعاصر لا تنفصل عن خطابه في المعرفة وفي الأخلاق وفي الثقافة وفي نقد الوضع الإنساني بصفة عامة. إن ما يمكن اعتباره انجازا حقيقيا في الشعر المعاصر« هو الرؤيا الحديثة للشاعر إزاء واقعه وصلته بالعالم. هو بعبارة أخرى وعيه لزمنه ومكانه، بعد أن كان معظم الشعر يقف على مبعدة من الحياة وحركتها الضاجة. إن التفات الشاعر الحديث إلى المجتمع، عموما، ومجتمع المدينة، بشكل خاص، هو من أبرز ظواهر هذه الرؤيا. ولم تكن أهمية المدينة نابعة من كونها إطارا مكانيا لما يجيش به المجتمع من حركة وتشكل مستمر للقيم وأنماط الحياة، بل باعتبارها عمقا لهذه الحركة وهذا التشكل وباعثا

[1] المرجع السابق: ص280.

[2] خزعل الماجدي: العقل الشعري، ص133.

عليهما من جهة، ومحصلة لهما من جهة أخرى.»[1]. ولا شك، أن هذه الرؤيا الحديثة، هي موقف فلسفي من الشاعر إزاء المنطق العميق الذي يحكم المدينة ويحكم المجتمع ويحكم علاقات البشر.

تتوحّد الأدوار الجمالية والمعرفية في نسيج النص؛ وما ينظّم ذلك هو اللغة؛ وكون الشعر فنا لغويا يعني أن يوجد الأشياء إبداعيا وأن يسميها« ولئن كان الكلام الشعري، بين أنواع الكلام، أكثرها لُصوقا بالنفس، وكشفا عن العالم، فإنه أعمقها قدرة على التسمية، وأكثرها نفاذا وصحة. وهو إذن في هذه التسمية، لا يعبر عن الأشياء والواقع، وإنما يحرك جزءا غفلا من الكون، أو يوقظ قوى خفية، ويشير إلى ما ليس معروفا. فليس الشعر تعبيرا؛ إنما تأسيس.»[2]. لغة الشعر هي أرقى درجات الاستعمال الإنساني للغة فمن خلالها ينتقل الإنسان من أسر الارتباطات المنطقية والعقلية للغة إلى آفاقها المجازية التي تستوعب ما يستعصي على اللغة العادية« باللغة يُظهر الإنسان ماهُوَ، وبها يتأسس ويتحقق. إنها ممارسة كيانية للوجود أو هي شكل وجود، قبل أن تكون شكل تواصل. أو، بتعبير آخر: لم تكن اللغة للإنسان الشكل الأساس لتواصله، إلا أنها كانت الشكل المبين لوجوده. والشاعر إذن لا يكتب عن الشيء، وإنما يكتب الشيء. إذ اللغة ليست للإنسان لكي يقول ما هو واقع وحسب(وإلا تساوت بغيرها من الأدوات)، وإنما هي أيضا، وقبل ذلك، لكي يقول الوجودَ كينونة وصيرورة. لذلك حيث لا تكون لشعب ما لغة على هذا المستوى، لا يكون له تاريخ فعال، ولا ثقافة عظيمة.»[3]. اللغة حلقة لها ثقلها على رسم ملامح النص الشعري ضمن سلسلة العناصر الأخرى المتعاضدة معها. فهذا الوعي الخاص الذي يعيشه الشاعر وهذا الحشد من الرؤى لا يتأسس إلا باللغة وفاعلية الخيال.

طريق العمل الشعري إلى صناعة جماليته وإلى طرح فكريته وهندسة معرفيته يمر حتما عبر قناة ناظمة رئيسية هي **الخيال**« وبقدر ما يكون الخيال حرا وديناميا، فإنه يعطي العمل

---

[1] علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990، ص163.

[2] أدونيس(علي أحمد سعيد): سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص79-80.

[3] المرجع نفسه: ص80.

الفني قوة إيحائية واحتمالية أكبر، وحرية الخيال هنا لا تعني انفلاته وفوضويته لأنه سيفقد بذلك اتصاله الضروري والمباشر بمناخ التجربة. يجب أن تكون "المساحة" بين التجربة وأقصى نقطة في الخيال الشعري الحر، ممغنطة بدرجة تُديم الاتصال والحوار، ويتوقف هذا على عظمة الفنان وقدرته على تحقيق هذا الهدف المزدوج "المركب".»[1]. ومراهنة الشعراء المعاصرين على الخيال، منح صورهم ولغتهم، أصداء جديدة، لم يعرفها الشعر القديم ومن ذلك تمكنوا من أن يحدثوا خلخلة في الذائقة السائدة، وأن يمنحوا لغة الشعر بعدا آخر لم يألفه الشعر العربي فـ« للغة في الشعر الجديد شأن مخالف لشأنها في الشعر التقليدي تماما؛ فهي تتحول من مجرد وسيلة في الأداء إلى لبنة من لبنات الدلالة في النص؛ قيمتها فيما توحي به لا فيما تخبر إخبارا، وفيما تولده في النص من أوضاع جديدة، لا فيما توضع له في الأصل. لا تبالي بما تمليه القواعد، ولا بمقتضيات العرف، ولا بتقاليد الكتابة، مع أنها تسعى في الوقت نفسه إلى تأسيس معنى وجودها، على قواعد جديدة فريدة، ومنطق خاص طريف..فتكتسي قيمتها السامية من البناء بعد الهدم، والإبداع بعد الصراع، والخلق بعد الفتك.»[2]؛ إنها سمة بارزة غلبت على شعرنا المعاصر وهي الخروج باللغة من حرفيتها إلى رمزيتها واستيعابها للمتعدد والمختلف. هي رؤية جديدة لأدوار لغة الشعر وهو ما لم يألفه القارئ العربي « ولا يتهيأ للشاعر الخلق والإبداع إلا بتحدي القارئ، في ثقافته ومعتقده، وبمباغتته بما لم يكون في درايته وحسبانه.»[3].

إن نزوع الشاعر العربي المعاصر إلى مراكمة الأدوات والتقنيات الفنية، داخل العمل الشعري، ينبع من فهمه للعملية الشعرية ومن فهمه لغرض الشعر ومهمتِه، أيضا، داخل حيز الثقافة. يتحدث عز الدين اسماعيل عن مسؤولية الشعراء اتجاه عالمهم وواقعهم من خلال كتباتهم بقوله:« إن الشعراء– في الأغلب الأعم– لا يرون أنفسهم مصلحين مسئولين عن إصلاح الكون، ولكنهم إذ يشعرون بالألم لفساده واختلاله وزيفه، وينجحون في نقل هذا

[1] محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الأدبي، دراسة موسوعية، الشركة المصرية العالمية للنشر–لونجمان، القاهرة، ط1، 2012، ص28.

[2] محمد الهادي الطرابلسي: من مظاهر الحداثة في الأدب، الغموض في الشعر، فصول، مجلة النقد الأدبي ، موضوع العدد: الحداثة في اللغة والأدب، ج2، مج4، ع4، القاهرة،1984، ص30

[3] المرجع نفسه: ص. ن.

الشعور إلى الآخرين، يكونون قد بذروا بذور التمرد عليه. وهم إذ يمضون يتغنون بمجموعة من القيم الإنسانية، كالصدق والعدل والحرية والكرامة، يكونون قد حفروا في الضمائر أنبل ما يناضل الإنسان من أجل تحقيقه. وحين يشحن الشعر النفوس بالألم والأمل؛ الألم لما هو قائم، والأمل في يوم جديد ومستقبل مشرق. فإنه يكون قد أوفى بوعده، وحمل مسئوليته.»[1]. ولعل هذا هو سر نجاح حركة التجديد الحديثة في الشعر وتوسع رقعة تلقّيه لدى متذوقي الشعر؛ فجماليات هذا الشعر ليست علامات ناشزة عما يحتاجه المجتمع، ولا يكفي أن يكون الشعر فنا مكتمل البناء وأن« يكون موجودا، لأنه يعني كذلك طريقة في تقديم العالم، في إظهار عالم رمزي موصول بحساسيتنا، وحدسنا، وخيالنا، واستيهاماتنا، وهو جانبه التجريدي. يتنزل الفن، في الإجمال، في الواقع من دون أن يكون واقعا بالكامل، ناشرا عالما متوهما يحلو لنا العيش فيه أحيانا– لا في صورة دائمة– بدلا من الحياة اليومية.»[2]، سؤال الشعر هو سؤال الإنسان الذي هو محور المعرفة الشعرية والسياق الكلي الشامل لهذه المعرفة.

وصفة الإنسان المعرفية يحددها الطابع الإبداعي لوجوده، ووجوده وجود **للمعنى** وإضفاءٌ للمعنى الذي هو تأويل الإنسان لوجوده؛ وما ينتجه من ظواهر جمالية هو انبثاق عن المعرفة أيضا و« معرفية الجمال تشتق من قصدية الوعي بوصفه المبدأ الضروري للمعرفة، وتتأصل في مقوماته الوظيفية الثلاثة[3] التي تؤسس المعنى في أوجه الظاهرة الجمالية وتنميه. فاستنادا إلى التداخل بين هذه المقومات مع التركيز على وظيفة المقوم التمييزي، فإن

[1] عز الدين اسماعيل: مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، فصول، مجلة النقد الأدبي، مج1، ع4، القاهرة،1981، ص57.

[2] مارك جيمينيز: ما الجمالية؟ تر: شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص20.

[3] يقصد بالمقومات الثلاثة: المقوم **التمييزي** الذي يجعل من العيني أو الفعلي الواقعي، مصدر للمعنى، والمقوم **الماهوي** الذي يركز على ماهية الظاهرة ومضمونها ويجعلها مصدرا للمعنى وأساسا له. والمقوم **العلاقي** أو التجريدي الذي يعنى بالظاهرة من حيث هي عنصر في نسق علاقي مجرد ويجعل من العلاقة مصدرا للمعنى. ينظر: هلال الجهاد: جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال، في الوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص57.

الوعي يقصد الظاهرة ويشكلها بوصفها واقعة عينية موضوعية لذاته الساعية لإدراك ذاتها عبر التشكيل والموضعة.»[1].

وضمن **نسق الثقافة**، يتموضع الشعر داخل الخطابات التي تصنع خصيصة الجماعة وتمايزها عن غيرها في سياق حركة العولمة والنظام العالمي الجديد. يتحول الشعر إلى أداة تستوعب خصوصيات **الأنا الجماعية** وتُظهر فرادتها، فالشعر هو قمة الهرم الثقافي على مستوى الإنتاج، ويجب أن ينظر إليه بوصفه بنية ثقافية، أو لبنة في بناء ثقافيّ للأمة التي تم إنتاج النص فيها، وهو ما سيفتح الباب متسعا أمام إمكانيات قراءة الشعر وتحليله من منظور الإنتاج الثقافي، والبحث من جهة عن التقاطعات الثقافية فيه وتحليلها، ومن جهة أخرى عن إسهامه في الإضافة إلى البناء الثقافي العام، إذ كل نص أدبي هو إضافة وتطور[2]. وهو فضاء يستجيب لصراع التأويلات ولمنطق تعدد القراءات ضمن مستويات القراءة المتعددة.

يقف الشعر، مع مطلع الألفية الثالثة، وهو مثقل بأسئلة الثقافة والهوية والتعدّد أمام تحديات فرضتها حالة ما بعد الحداثة وإكراهاتها، وفرضها الانقلاب المعرفيّ والثقافيّ الذي يشهده العالم الجديد والذي يحاول تمرير خطابه ونموذجه الأحادي.

---

[1] المرجع السابق: ص59.

[2] ينظر: محمود الضبع: غواية التجريب، حركة الشعرية العربية في مطلع الألفية الثالثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 2015، ص40.

الفصل الأول:الخطاب، المتخيّل الشعري، الكتابة الجديدة / تأصيل مفاهيمي وأطر نظرية:

أولا: مفهوم الخطاب: 1.الخطاب لغةً

2.الخطاب في الاصطلاح

1.2. الخطاب عند اليونان

2.2 . الخطاب في الثقافة العربية الإسلامية

3.2. الخطاب في الثقافة الغربية المعاصرة

1.3.2. الخطاب في الدراسات اللسانية– 2.3.2. الخطاب خارج المفهوم الألسني

3. الخطاب الشّعريّ

ثانيا: المتخيل الشعري:

1. **الأصل اللغوي للمتخيّل**

2.المتخيّل والتخييل في الاصطلاح

1.2. مفهوم الخيال في التراث اليوناني

2.2. مفهوم الخيال في التراث العربي

3.2. الخيال في الفلسفة والنقد الحديثين

ثالثا: الكتابة الجديدة: وعي شعري جديد وإرادة في المعرفة(محاولة في صياغة المفهوم)

1. **فلسفة الشعر عند شعراء الكتابة الجديدة:**

1.1 بيان الكتابة لأدونيس

2.1 بيان الكتابة لمحمد بنيس

3.1 موت الكورس لأمين صالح وقاسم حداد

2. الانتقال من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري

3. الكتابة الجديدة؛ هدم المعيار/ إشكاليّة التجنيس.

لا تخفى أهمية **المفاهيم** وخطورتها في تطوير الدراسات العلميّة. فكلّ الحقول المعرفيّة، في الحقيقة، مُؤسّسة على مصطلحاتٍ هي بمثابة وحداتٍ علمية واصفة تضمنُ حدودَ الحقل وامتداداته لتجنّبِ الاختزال والعشوائيّة والتعميميّة التي قد تهوي بالمعرفة إلى اللاعلمية[1]. وإنّ شرط العلم أن تتم تسميته وتسمية وحداته الإصطلاحية التي تترجم مفاهيمه حيث يتم الإشتغال عليها في عمليات توصيف الظواهر وتفسيرها وتأويلها؛ فالمصطلحات«تجرّ وراءها حكاية مفاهيم تستمد هي الأخرى اقتدارها ونفوذها من البيئة الحضارية المحيطة. إن المصطلح لا يأتي من فراغ. بل هو صناعة تزدهر في بيئة تنتج المعرفة والصنائع والعلوم.»[2]

المفاهيم صناعة تتحرك في سياق البيئات العلمية وهي علامةٌ على صيغ الحضارة والتفكير، ولها من ثمّ، وظيفة محورية في إضفاء المشروعية على كل معرفة علمية وفي تشييد بناء النظريات والمناهج وفي تصنيف الوقائع من خلال الصلة مع غيرها من المفاهيم . فلا ريب إذن« في أن أي تواصل لغوي لا يتحقق بين الناس إلا بالمفاهيم، إذ هي جوهر اللغة الطبيعية العادية ولبّ اللغة العلمية الاصطناعية؛ فالمفاهيم هي ما يجعل الإنسان يفرّق بين شيء وشيء، وكائن وكائن، وكيان وكيان..لكن المفاهيم محتاجة إلى نسق يضمّ بعضها إلى بعض لربط صلات وعلائق بين أثاث الكون ليتحقق نوع من الانسجام والاتساق بين الأثاث بعضه ببعض وبينه وبين الإنسان»[3]، ونميّز هنا، بين مفاهيم المرحلة الطبيعية

---

[1] يشير الدكتور عبد السلام المسدّي إلى فاعلية المصطلح في حياة العلم بقوله:« مفاتيح العلوم مصطلحاتها. ومصطلحات العلوم ثمارها القصوى. فهي مجمع حقائقها المعرفية وعنوان ما به تتميز كل واحد منها عما سواه. وليس من مسلك يتوسل به الإنسان إلى منطق العلم غير ألفاظه الاصطلاحية حتى لكأنها تقوم من كل علم مقام جهاز من الدوال ليست مدلولاته إلا محاور العلم ذاته ومضامين قدره من يقين المعارف وحقيق الأقوال فإذا استبان أمر المصطلح في كل فن توضّح أن السجل الاصطلاحي هو الكشف المفهومي الذي يقيم للعلم سوره الجامع وحصنه المانع، فهو له كالسياج العقلي الذي يرسي حرماته رادعا إياه أن يلابس غيره، وحاظرا غيره أن يلتبس به.» عبد السلام المسدي: قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، تونس، د. ط، 1984، ص11.

[2] إدريس هاني: ما وراء المفاهيم، من شواغل الفكر العربي المعاصر، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت/ لبنان، ط1، 2009، ص13.

[3] محمد مفتاح: المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، وبيروت/ لبنان، ط2، 2010، ص6

ومفاهيم المرحلة الاصطناعيّة فـ «مفاهيم المرحلة الطبيعية هي وليدة الإدراك العمومي الذي لا يهتم كثيرا بالتدقيقات والتفاصيل ورسم الحدود؛ ومفاهيم المرحلة الاصطناعية هي نتيجة التدقيق والتحديد، وهي مجال الباحثين من العلماء على اختلاف تخصصاتهم.»[1] . وما تحتاجه المعرفة العلمية هو تصنيف مفردات هذا الكون وترتيب العلاقة بين أثاثه على وجه الدقة.

يعمل المفهوم على استيعاب تفصيلات الأشياء وإخراجها في نطاق تجريدي فهو يقول الشيء« أو الحدث بلغة الفرادة غير القابلة للتكرير والتعميم. ولذا فإن المفهوم، فيما هو يفتح أفقه ويكوّن موضوعه أو يشتغل في حقله وعلى صعيده، إنما يعيد خلق الشيء، بإخراجه مخرجا جديدا، هو اشتقاق إمكان جديد يخرج الشيء، بعد تحوله إلى مفهوم، يبرز بوجه جديد أو يجري على مستوى مختلف أو يتكشف عن بُعد غير مكشوف أو مألوف.»[2].

يتبدّى لنا أن مَهمّة المفهوم هي الصوغ القولي للواقع وضبط الأشياء ضمن حدود كليّة وهكذا « فالمفهوم يقتضي سيرورتين أو خاصيتين ذهنيتين اثنتين؛ هما: التجريد والتعميم؛ إذ بهما تُدرَك الوحدة البسيطة بين الأجزاء والعناصر المشتركة بين أفراد الماصدق. والمفهوم– بوصفه فكرة مجردة أو وحدة ذهنية– يعد وساطة، يتوسّل بها العقل لتمثّل الواقع عبر تحديداته وخصائصه العامة والشمولية، وليس في ملمحه الجزئي والعيني الخاص، مثلما هو الشأن في الحدس الحسي. لهذا تقترن وظيفة المفهوم– في علم النفس– بالصوغ القولي Catégorisation للواقع أو السعي إلى تمثّل عناصره وأعيانه، من خلال مقولات عامة وحدود لغوية كلية، تُمَكِن من اختزال التعدد في وحدة تصوّرية جامعة»[3]، ومنه سيتم تقريب الوقائع من الفهم. وهكذا فالوقوف عند المفهوم وتمفصلاته يمثل نقطة مرجعية أولى لدى كل دراسة علمية جادة.

---

[1] المرجع السابق: ص ن.

[2] على حرب: الماهية والعلاقة، نحو منطق تحويلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، وبيروت/ لبنان، ط1، 1998، ص6.

[3] محمد سبيلا ونوح الهرموزي: موسوعة المفاهيم الأساسية في العلوم الإنسانية والفلسفة، منشورات المتوسط، ميلانو/ إيطاليا، ط1، 2017، ص460.

ونظرا لما تكتسيه المفاهيم من أهمية قصوى، سيتعيّن علينا، تقديم مفاهيم مصطلحات عنوان البحث– أو الجهاز المفاهيمي للبحث– ، وهي مفاهيمٌ تتفاعل فيما بينها لتقدّم لنا صيغة مركّبة ونظاما يضبط مجال البحث ويحدّد إطار الدراسة. هذه المفاهيم الرئيسية: الخطاب، المتخيل الشعري، الكتابة الجديدة، ستتظافر فيما بينها لتشكّل صياغة العنوان الأول: **الخطاب المعرفي وبناء المتخيل الشعري في الكتابة الجديدة.**

فمفهوم **الخطاب** سيتم ضبطه نظريا أولا كي يتم استثمار طاقاته العلمية بخاصة فيما تعلق **بالخطاب المعرفي** أثناء التطبيق على المدونة . وأيضا مصطلح **المتخيل الشعري** الذي ينتمي إلى منظومةٍ لها نفس الأصل الاشتقاقي؛ أي الخيال والتخييل والمخيلة والمخيال.

وقضية بناء المتخيل الشعري في صيغة العنوان، تم عطفها على الخطاب المعرفي في إحالة إلى وجود اتجاهين في الدراسة أحدهما في معرفية الشعر وفكريّته والآخر في جانبه التخييلي وفنيته. وأخيرا **مصطلح الكتابة الجديدة** الذي هو مصطلح مركّب ينتمي إلى حقل النظرية الشعرية أي ما تعلق بالقوانين الكليّة والأطر التجريديّة التي تحكم ظاهرة الشعر. أما **العنوان الفرعي:** دراسة في الشّعر الجزائريّ المعاصر؛ يأتي ليرسم حدود الدراسة ومجالها **الزمني والمكاني.** فالنصوص المدروسة هي نصوص لشعراء جزائريين جدد ينتمون– من حيث الأفق الإبداعي– إلى صيغة الحداثة في رؤيتها للشعر.

أولا: مفهوم الخطاب:

1.الخطاب لغةً

يعود أصلُ مفردة **خطاب** إلى الجذر اللغوي "خَطَبَ" وخَطبٌ؛ والخَطبُ سبب الأمر. تقول: ما خطبُك. وخَطبتُ على المنبر خُطبةً بالضمّ. وخاطَبَهُ بالكلام مخاطبةً وخِطابًا. وخَطَبتُ المرأة خِطبة بالكسر؛ واختطب أيضا فيهما. وخَطُبَ بالضم خَطابةً بالفتح: صار خطيبا[1]. وجاء في لسان العرب: الخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة

[1] ينظر: الجوهري (إسماعيل بن حماد): الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، ج1، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت/ لبنان، ط2، 1979، ص121.

وخطابا، وهما يتخاطبان. والخطبة مصدر الخطيب، وخطب الخاطب على المنبر، واختطب يخطب خطابة. والخُطبة مثل الرسالة لها أول وآخر. وقال بعض المفسرين في قوله تعالى: وفصلَ الخطاب؛ هو أن يحكم بالبيّنة أو اليمين؛ وقيل معناه أن يَفصِل بين الحق والباطل، ويميّز بين الحكم وضده؛ وقيل فصل الخطاب أما بعد؛ وداود، عليه السلام، أول من قال أما بعد؛ وقيل فصل الخطاب الفقه في القضاء[1].

ومن مادة خطب اشتُقّت **الخطابة** بوصفها فنّا عربيا نثريا يسير بالموازاة مع فنّ الشعر من حيث الأهمية، نظرا لوظيفتها المركزية التي هي الدفاع عن العقيدة واستمالة الناس لاعتناق رأي معين. يقول صاحب **التعريفات:**« الخطابة: هو قياس مُركّب من مقدمات مقبولة، أو مظنونة من شخص معتقد فيه، والغرض منها ترغيب الناس فيما ينفعهم من أمور معاشهم ومعادهم كما يفعله الخطباء والوعاظ.»[2] .

من خلال المعاني المعجمية، لأصل الخطاب، يظهر لنا أنه يحيل إلى ما هو حدثٌ تواصلي تشاركي بين طرفين، والغرض منه، تبليغ الرسالة، وهو كل كلام وُجّه إلى الغير. ولا شك أن هناك تشابكا وصلات معنوية بين أصل الخطاب في اللغة والمعنى الاصطلاحي العلمي.

2.الخطاب في الاصطلاح:

سنحاول عرض تاريخ المصطلح، وتعدد بيئاته التي تم استعماله فيها، وعرض المرجعيات التي كان ينطلق منها والمرامي المعرفية التي وُظّف لأجلها. فلا يمكن أن نسلّم بوجود إمكانية واحدة في تدليل المصطلح نظرا لتعدد المحمولات الثقافية التي ينطوي عليها مفهوم الخطاب بتعدد البيئات العلمية/ الحضارية التي تعيد إنتاجه كل مرة.

---

[1] ينظر: ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم): لسان العرب، مج1، مادة : خطب، دار صادر، بيروت/ لبنان، ط1، ص361.

[2] الجرجاني علي بن محمد السيد الشريف: معجم التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، 2004، ص87.

يـــرى **باتريـــــك شـــــارودو** Patrick-Charaudeau **ودومنيـــــك منغنـــــو** Dominique Maingueneau فـــي معجـــم تحليـــل الخطـــاب، أن مفهـــوم الخطـــاب **Discourse** كـان مستعملا فـي الفلسـفة الكلاسـيكية، حيـث يقابـل المعرفـة الخطابيـة عـن طريق تسلسل الأسباب المعرفة الحدسية، وكانت قيمته إذ ذاك قريبة من اللوغوس(Logos) اليوناني[1]. وقد شهد المفهوم انتشارا واسعا بعد أفول نجم البنيوية وصعود التيارات التداولية. ويندرج مفهوم الخطاب ضمن سلسلة من التقابلات أو الثنائيات: **خطاب مقابل جملة:** يمثل الخطـاب وحـدة لسـانية مكونـة مـن جمـل متعاقبـة وهـذا هـو المعنـى الـذي يقصـده ز.س. هريس(1952) حينما يتحدث عن "تحليل الخطاب" ويتحدث بعضهم عن "نحو الخطاب" واليوم نفضل الحديث عن "لسانيات نصية". **خطاب مقابل لسان؛** اللغة بتحديدها أنها نسق قيم مقدرة تقابل الخطاب، واستعمال اللغة في مقام خاص استعمالا ينتقي القيم ويمكن أن يحدث قيما جديدة، ونحن هنا أقرب إلى المقابلة السوسيرية بين لسان وكلام. **خطاب مقابل نص؛** الخطاب يُتصور باعتباره إقحاما لنص "في مقامه" = ظروف إنتاجه وتقبله[2].

وهناك تمييز آخر قريب من تمييز الخطاب مقابل النص هو« **خطاب مقابل ملفوظ** و يسمح بالمقابلة بين طريقتي نظر إلى الوحدات المتجاوزة للجملة: باعتبارها وحدة لسانية "ملفوظ" وباعتبارها أثر فعل تواصل محدد اجتماعيا وتاريخيا، وهذه المقابلة هي التي اعتمدت من جهة أخرى لإسناد وجهة نظر خصوصية إلى تحليل الخطاب: إن إلقاء نظرة على نص من حيث هيكلته في "اللسان" يجعل منه ملفوظا؛ والدراسة اللسانية لظروف إنتاج هذا النص تجعل منه خطابا.»[3]. يفهم من ذلك أن الخطاب هو النص منظورا إليه ضمن مقامه وظروف إنتاجه. وهو نظام التلفظ الذي يخضع لنظامه خلال عملية التلفظ، وهو« نظام القول أو الفعل ودوافعهما الذي يسكن وعينا، ويكيف سلوكنا، أو لنقل: إنه النظام/ البرنامج الذي يصوغ وعينا، ويوجه إرادتنا، وسلوكنا التواصلي. وهذا يقتضي أنه (الخطاب)

[1] ينظر: باتريك شارودو ودومينيك منغنو: معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري وحمادي صمود، منشورات دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، د.ط، 2008، ص180.

[2] ينظر: المرجع نفسه: ص180-181.

[3] المرجع نفسه: ص 181.

عبارة عما نعبر عنه بلغة القول أو الفعل، ويصور مباشرة (الخطاب المباشر) أو غير مباشرة (الخطاب غير المباشر) أو هو، بتعبير آخر: نظام العقل الذي نعقل من خلاله الأشياء، ونتصرف إزاءها بمقتضاه، إنه نظام الوعي الواعي بنفسه، وبما هو وعي به، وبما هو وعي فيه، وله أو لأجله.»[1]. إذن فالخطاب، بناءٌ ومجموعةٌ من الآليات ونسق من العلامات الدالة الخاصة بالأفراد، ولا شك أنه مصطلح أساسي في الجهاز النظري داخل التفكير الحديث، ولا شك أيضا أن مفهمته تتوزع بين اللسانيين والفلاسفة وعلوم الإنسان الأخرى.

ويشير **محمد التهانوي** إلى مفهوم الخطاب- ضمن تأسُّسه لدى الأصوليين العرب القدامى- بأنه« الكلام الموجه نحو الغير للإفهام. وقد يعبر عنه بما يقع به التخاطب. قال في الأحكام: الخطاب اللفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متهيئ لفهمه. فاحترز باللفظ عن الحركات والإشارات المفهمة بالمواضعة وبالمتواضع عليه عن الأقوال المهملة. وبالمقصود به الإفهام عن كلام لم يقصد به إفهام المستمع فإنه لا يسمى خطابا.»[2]، فمدار الخطاب هو الإفهام والتبليغ ومراعاة حال المستمع والعرف اللغوي.

لكي نضع أنفسنا أمام رؤية منهجية موسعة لمفهوم الخطاب وجب أن نعود إلى منعطفات تشكّله وأصوله الغربية البعيدة والقريبة وكذلك أصوله داخل الثقافة العربية الإسلامية.

1.2 الخطاب عند اليونان:

في المجتمع اليوناني، ظهر مفهوم الخطاب بالتحديد، ليرافق الحياة العقلية والفكرية الناهضة، وليترجم التحوّلات العميقة في المجتمع اليوناني حينذاك؛ وقد عُرف مع الشعراء والسفسطائيين و الفلاسفة. والفكر وفنون القول عند اليونان يعود رقيّهما إلى السوفسطائيين فهُم الذين أكسبوا الكلام هذه الطواعية التي تحمّلت أدق الأفكار، وهم الذين كسوا النثر الفني

[1] عبد الواسع الحميري: ما الخطاب وكيف نحلله، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتزيع، بيروت/لبنان، ط2، 2014، ص11-12.

[2] التهانوي (محمد علي): موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ج1، تقديم: رفيق العجم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت/ لبنان، ط1، 1996، ص749.

هذا الجمال الذي عرفت به الخطابة في اليونان والرومان في الأعصر القديمة. وقد تعدى أثر السوفسطائيين الخطابة إلى الفلسفة نفسها فإذا اتصفت آراء سقراط بعدهم بالغزارة وقوة الحركة، فالفضل للسوفسطائيين؛ لأن الفلاسفة كانوا قد أهملوا الإنسان وكانت فلسفتهم تحوم في أجواء بعيدة عنه، فأصبحت الفلسفة تعنى بالإنسان وتعنى بالوقائع، وتعنى بالأشياء تحت حسه، كان الفلاسفة يرون الأشياء من زاوية خاصة تقصي الإنسان لذلك قرّر السوفسطائيون مبدأ "الإنسان المقياس الوحيد للأشياء" بتعبير شيخيهم بروتاجوراس[1]. هكذا ففن الخطابة يدين برقيّه إلى السوفسطائيين الذين اجتهدوا في فرض آرائهم على جمهور الآثنيين وتعليمهم الحكمة.

إن ميلاد الخطابة مرتبط بهذا الجو العقلي والروح الديموقراطية التي برزت- بخاصة -مع القرن السادس ق.م. والخطابة هي انعكاس لهاته الروح، ووسيلة للتعبير عن أعمق ما في الفلسفة كما رآها السوفسطائيون. يقول **ول ديورانت** Will-Durant في كتابه **قصة الحضارة:** « والسوفسطائيون في مجموعهم يعدّون من العوامل التي كان لها أعظم الأثر في تاريخ اليونان؛ فهم الذين اخترعوا لأوربا النحو والمنطق، وهم الذين رقوا فن الجدل، وحللوا أشكال الحوار، وعلموا الناس كيف يكشفون الخطأ المنطقي وكيف يمارسونه؛ وبفضل ما بعثوه في اليونان من حافز قوي وما ضربوه بأشخاصهم من أمثلة شغف مواطنوهم بالمناظرة والاستدلال، وهم الذين استخدموا المنطق في اللغة فزادوا الأفكار وضوحا ودقة، ويسّروا انتقال المعرفة انتقالا صحيحا دقيقا. وهم الذين جعلوا للنثر صورة من صور الأدب والشعر وسيلة للتعبير عن الفلسفة؛ وطبقوا التحليل على كل شيء»[2]. أي أنهم رفضوا كل معرفة وثوقية أو لا يقبلها منطق العقل وشاهد الحس؛ إن جهودهم لهي ثورة داخل العقل اليوناني التقليدي، وفي هذا الجو تبرز الخطابة كأداة مُهمة داخل هذه الجلبة.

---

[1] ينظر: إبراهيم سلامه: بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة/مصر، ط1، 1950، ص 20-21.

[2] ول وايرل ديورانت: قصة الحضارة، ج2، مج2، حياة اليونان، تر: محمد بدران، دار الجيل، بيروت/ لبنان، د.ط، 1953، ص 216-217.

لكن التأسيس لقواعد الخطابة والتنظير لها، كان على يد الفيلسوف اليوناني **أرسطو** في كتابه **الخطابة**، الذي اعتمد على ملاحظة الواقع وعلى الانتفاع بهذه الخاصية التي انفرد بها الإنسان عن سائر الحيوان، بخاصة الكلام والتعبير؛ فالإنسان لأنه متكلم معبّر يبحث دائما عن الإقناع، ويحاوله، ويحاول أن يصل بكلامه إلى إقناع أكبر عدد ممكن من الناس بوسائل مستمدة من التفكير الذي استمده من الطبيعة، ومن ثمة تكون الطبيعة قابلة لأوضاع خاصة، ولمصطلحات خاصة، لا تهم الأخلاق ولا تخدشها في شيء، وقد نجح إلى حد كبير في قطع العلاقة بين الخطابة (وهي من العلوم النسبية) وبين الأخلاق (وهي من العلوم الضرورية الملزمة)[1]. ويتركز جهد أرسطو في البرهنة على أن الخطابة جزء من منظومة فلسفية شاملة، ويرى أنها فن نظيرٌ للجدل وكلاهما فرعان لفن الاستنتاج[2]، فهي فن اكتشاف كل الوسائل الممكنة للإقناع وليس الإقناع نفسه، ومادام الغرض هو إقناع المستمعين فهنالك ثلاثة أنواع من المستمعين هم: جمهور ساحات القضاء، وأعضاء الجمعية الوطنية، وجمهور الاجتماعات الفرضية. لذلك فأنواع الخطابة ثلاثة: خطب الدفاع التي تلقى في ساحات القضاء، والخطب التأملية التي تلقى في الجمعية الوطنية والخطب الاستعراضية التي تلقى أمام جمهور يهوى الاستعراضات اللغوية أو المديح أو ما أشبه ذلك[3] . بهذا تكون الخطابة فنا في القول يراد به المرافعة والدفاع عن الرأي أو وسيلة لنقد الفكر وتقويضه أو طريقا لتمرير البيان وأساليب الجمال اللغوي إلى المستمعين.

---

[1] ينظر: إبراهيم سلامة: بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، ص29.

[2] ورد في كتابة الخطابة قول أرسطو في هذا الصدد: « إن الخطابة هي النظير المقابل للجدل؛ وفي الحقيقة كل واحد منهما يتناول المسائل والقضايا التي تجتزئ فيها القدرة العامة للجميع بما يكفي في الإقناع ولا تتطلب أي علم مخصوص. وإذن فإن جميع الناس يشتركون فيهما إلى درجة معينة، ويتعاطون كذلك إلى حد ما وضع التساؤل حول مطلوب فيهما أو قضية، فيساندونها ويدافعون ويتهمون.» ينظر: أرسطو: الخطابة، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء/ المغرب،2008، ص09، ويضيف متحدثا عن قيمة الخطابة وفاعليتها في الجدل:« ولا يوجد فن آخر ينتج الأضداد، لكن الجدل والخطابة هما اللذان ينتجان ذلك؛ لأن كل واحد منهما يطبق على القضايا المتضادة والمطالب المتقابلة ما يطبقه الآخر على نحو من التشابه؛ لا لأن هذه المواد بالرغم من ذلك يمكن أن تكون ذات قيمة واحدة بل لأن القضايا الصحيحة والقضايا الأكثر خلافا تكونان دائما بطبيعتهما أشد قبولا واختصاصا بالاستدلال القياسي والإقناع». ينظر: المرجع نفسه، ص13.

[3] ينظر: عبد المعطي شعراوي: النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، د.ط، 1999، ص 163-164.

2.2 الخطاب في الثقافة العربية الإسلامية:

لفظ الخطاب داخل حاضنة الثقافة العربية الإسلامية ورد بصيغ مختلفة ومواضع متعددة. فمصطلح الخطاب يتصل« في الثقافة العربية بحقل علم الأصول. ولهذا إن دلالته مقيّدة بإجراءات ذلك الحقل مباشرة، وممارسته فيه يصعب حصرها، بسببٍ من ضخامة الموروث الأصولي من جهة، وتعدد زوايا النظر إلى ذلك الموروث من جهة ثانية؛ ذلك أن حقل الأصول واسع جدا اتصل به كثير من قضايا الثقافة العربية- الإسلامية في ميادين علوم القرآن والحديث واللغة وعلم الكلام وغير ذلك»[1]؛ تعدد دلالة المصطلح مرتبط بجهة الاستعمال وزاوية النظر، كما أن حقل علم الأصول الذي يرتبط به متعدد المشارب فقد «أصبح، بفعلٍ من التطور الحضاري، حقلا اصطدم فيه كثير من الرؤى والمواقف، وخصبت فيه إجراءات منهجية غاية في الأهمية، يتعلق بعضها بالوصف والاستقراء والاستنتاج، ويتعلق بعضها الآخر بقواعد التحليل الدلالي والتأويل»[2] . فكل الأجهزة الاصطلاحية ارتبطت بـ "الأصول" التي هي محور الثقافة العربية ومنها مصطلح الخطاب.

يستمد الخطاب دلالته من سياق وروده في القرآن الكريم؛ ورد في سورة **ص**، قال تعالى: ﴿وشددنا ملكه وآتينه الحكمة وفصل الخطاب﴾ [ص: الآية 20]. فسّر **الزمخشري** في الكشاف **فصل الخطاب** بأن« الفصل التمييز بين الشيئين وقيل للكلام البيّن فصلٌ بمعنى المفصول كضرب الأمير لأنهم قالوا كلام ملتبس وفي كلامه لبس والملتبس المختلط فقيل في تقضبه فصل أي مفصول بعضه من بعض فمعنى فصل الخطاب البيّن من الكلام الملخّص الذي يتبينه من يخاطب به لا يلتبس عليه»[3]. فمدار الخطاب هو **البيان والابتعاد**

---

[1] عبد الله إبراهيم: المطابقة والاختلاف3، مؤمنون بلا حدود للنشر والتوزيع، الرباط/ المغرب، وبيروت/ لبنان ط1، 2017، ص157.

[2] المرجع نفسه: ص 157.

[3] الزمخشري (أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الخوارزمي): تفسير الكشاف، عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تح: خليل مأمون شيحا، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت/ لبنان، ط3، 1430هـ-2009م، ص921.

عن الغموض. وقال تعالى:﴿ فقال اكفلنيها وعزّني في الخطاب﴾ [ص: الآية: 23]. يفسّر الزمخشري لفظ الخطاب في سياق الآية «.. وأراد بالخطاب مخاطبة المحاج المجادل»[1]. أي أن الخطاب طريق إلى الحجاج والتأثير والإقناع بعد ذلك.

كما يظهر أن دلالة **الخطاب** تتلازم مع مفهوم **الكلام** في كثير من حقول الثقافة العربية[2]؛ و**ابن جني** يعرف الكلام بقوله:« كل لفظ مستقل بنفسه، مفيدٍ لمعناه، وهو الذي يسميه النحويون الجمل»[3]، وفي **التعريفات** للجرجاني جاء أن الكلام في« اصطلاح النحويين هو المعنى المركب الذي فيه الإسناد التام»[4]. وهذا تقرير لكون الكلام بناءً مكتملا تحصل معه فائدة المعنى. ويتّسع مفهوم الكلام ليشمل كلام الله، وذلك العلم الذي« يُبحث فيه عن ذات الله تعالى وصفاته وأحوال الممكنات من المبدأ والمعاد على قانون الإسلام، والقيد الأخير لإخراج العلم الإلهي إلى الفلاسفة»[5]. هناك ما يشبه الإجماع حول دلالة الكلام عند اللغويين، وهناك نظر آخر لمفهوم الكلام في إطار المذاهب وأهل العقيدة فـ «إجماع اللغويين على مفهوم "الكلام"، ولا سيما أولئك الذين انصرفت عنايتهم إلى دلالة الألفاظ، لم يحجب عن أصحاب المذاهب النظر إلى مفهوم الكلام طبقا لمواقف محددة، ولا سيما حينما اتسع المفهوم ليشمل "كلام الله". ولكنهم كانوا يصدرون، بصفة عامة، عن الفضاء الدلالي للمفهوم، وإن اجتهدوا في إضفاء دلالات حافة عليه.»[6] .

وعلى الإجمال، فالخطاب مقترن بالكلام أي بالأصول الشفاهية وهذا ما قرّره ضمنيا تعريف التهانوي الذي أشرنا إليه سابقا؛ فالتهانوي يختم تعريفه للخطاب بقوله:« فالخطاب إما الكلام اللفظي أو الكلام النفسي الموجه به نحو الغير للإفهام»[7]، فهو يراعي، في تعريفه للخطاب، الخاصية اللفظية والاحتفاظ بما جرت المواضعة عليه والاحتفاظ بمقصدية الإفهام.

---

[1] المرجع السابق: ص923.

[2] ينظر: عبد الله إبراهيم: المطابقة والاختلاف3، مرجع سابق، ص 158.

[3] ابن جني (أبو الفتح عثمان): الخصائص، ج1، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، مصر، 1952، ص17.

[4] الجرجاني (علي بن محمد السيد الشريف): معجم التعريفات، مرجع سابق، ص155.

[5] المرجع نفسه: ص155.

[6] عبد الله إبراهيم: المطابقة والاختلاف3، ص159.

[7] التهانوي(محمد علي): موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، مرجع سابق، ص 749.

كما راعى التهانوي« الإشكالية الأصولية حول طبيعة كلام الله، فتأكيده على الخاصية اللفظية(=الشفاهية) للخطاب هدفَ منه إلى شمول المصطلح بالكلام البشري بوصفه ممارسة اتصالية. وتأكيده على الخاصية النفسية(=المعنى النفسي) هدف منه إلى شمول المصطلح بالكلام الإلهي، بوصفه رسالة إيحائية(=من الوحي).»[1].

فتعريف التهانوي متمسّك بالدلالة الأصلية للمصطلح وأفقه التاريخي ضمن الخصوصية الثقافية العربية/ الإسلامية. هكذا فالخطاب قد ورد أكثر ما ورد، عند الأصوليين، انطلاقا من أن الخطاب هو الأرضية التي استقامت أعمالهم عليها، بل كان هو محور بحثهم. فقد تردّد كثيرٌ من اشتقاقات (خطب) في مواضع متعددة عندهم، ومن بين الأدلة على ذلك إيرادهم لاسم الفاعل (مُخَاطِب) ولاسم المفعول (مُخَاطَب)، بوصفهما طرفي الخطاب[2]. وورود الخطاب كان دائما ضمن دلالات واضحة بخلاف الاستعمال المعاصر الذي ابتعد عن المحمول الدلالي العربي واندمج ضمن الأجهزة المفاهيمية الغربية ونسقها الثقافي.

3.2 الخطاب في الثقافة الغربية المعاصرة:

للخطاب أهمية قصوى داخل المعارف العقلية والاهتمامات الثقافية الغربية؛ فهو يُقابَل بكثير من الاهتمام والعناية نظرا لخصوبة البحث فيه وفاعليته الإجرائية. ويأخذ مع المفكر الفرنسي **ميشال فوكو** (Michel Foucault) عناية واهتماما بالغين؛ إذ يتعامل مع الخطاب بوصفه منظومة لغوية/ فكرية، حيث يعلن **فوكو** أن منهجية تحليل الخطاب تختلف عن منهجية تاريخ الفكر« ففي هذا الأخير، لا نستطيع إعادة بناء منظومة فكرية ما إلا بالاعتماد على مجموعة من الخطابات، ويتم ذلك على نحوٍ يكون الغرض منه العثور خلف العبارات نفسها على قصدية الذات المتكلمة، وعلى نشاطها الواعي، وما كانت ترغب في قوله، بل وعلى بعض التجليات اللاشعورية التي برزت إلى واضحة النهار، فيما قالته صراحة أو ضمنا؛ ومهما يكون من أمر، يتعلق الأمر في تاريخ الفكر بإعادة إنتاج خطاب جديد،

[1] عبد الله إبراهيم: المطابقة والاختلاف3، ص161-162.

[2] ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت/ لبنان، ط1، 2004، ص36.

وبالعثور على الكلام الأبكم الهامس الذي لا يتوقف... فتحليل الفكر **يسعى إلى البحث عن المعنى الحقيقي وراء المعنى المجازي**، يبحث عما وراء الخطاب»[1].

وتحليل الخطاب، يوضّحه **فوكو**، بأنه مغاير لمنهج تاريخ الفكر؛ إنه يتعامل مع الجانب العباري، أو المنطوق، لا إلى شروطه المفروضة من الخارج، يقول: « أما تحليل الحقل الخطابي، فيتجه وجهة أخرى مغايرة، همّه الأساسي. هو التعامل مع العبارة كشيء قائم الذات، لا يحيل إلى مستوى آخر، والنظر إلى ما في خصوصيتها وتميزها كحدث لا أصول له، وتحديد شروط وجودها، وتعيين حدود تلك الشروط بكيفية دقيقة وواضحة أكثر، مع إبراز الترابطات القائمة بين العبارة وعبارات أخرى لها صلة بها، والإشارة إلى بعض أشكال التعبير أو الأداء التعبيري الأخرى التي تستبعدها وتقصيها»[2].

مقاربة الخطاب تتجه إلى إدراك نظام العلاقات التي تحكم العبارات بعضها ببعض دونما اعتبار للجانب السيكولوجي أو قصدية المؤلف فـ« في تحليل الحقل الخطابي، لا يتوجه الاهتمام، إطلاقا، على البحث خلف ما هو ظاهر، عن الثرثرة شبه الصامتة لخطاب آخر، بل إلى إظهار لماذا صعب عليه أن يكون غير ماكان، وكيف ينفرد بذلك الحق عن الخطابات الأخرى، ويتميز عليها باحتلال مكانة لا يقدر خطاب آخر على أن يشغلها»[3]. يظهر أن الخطاب عملية عقلية منظمة يحكمه بناء منطقي يجعله مستقلا بذاته متميزا عن أي خطاب آخر فلا يمكن أن يكون غيره.

يستدعي الحديث عن **تحليل الخطاب** حديثٌ عن علاقته بمنهجية فوكو **الأركيولوجية**، وبخاصة موقفه من الذات ومن التاريخ بمعناه الاتصالي، وجديد فوكو يتمثل في تفكيره مسائل اللغة والتاريخ بصيغة الخطاب والممارسة الخطابية وأشكال ظهور الخطابات. وهذه الصيغة تتعارض والتحليل البنيوي للغة، ومن هنا فإن الأركيولوجيا تعد محاولة جديدة في تحليل اللغة والخطاب، تختلف عن الاتجاه الصوري سواء في صورته المنطقية أو الألسنية

[1] ميشال فوكو: حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت/ لبنان، والدار البيضاء/ المغرب، ط2، 1987، ص27.

[2] المرجع نفسه: ص27.

[3] المرجع نفسه: ص ن.

البنيوية، كما أنها تختلف عن الاتجاه التأويلي في صورته الفلسفية الخالصة، وذلك على الرغم من تعديل موقفها من التأويل التاريخي كما أسسه نيتشه[1]. لكن الأركيولوجيا اصطدمت بمشاكل علمية لم تستطع مواجهتها بخاصة مشكلة المعنى وعجزها عن مناقشة قضايا السلطة بسبب تقوقعها داخل التوصيف المحض الذي يُعرض عن التفسير والتأويل. وبناء عليه تمّ التحوّل داخل التفكير الفوكوي والاستعانة **بالجنيالوجيا** بوصفها معنية« بتشخيص وفحص العلاقات في مجالات ثلاثة هي: السلطة والمعرفة والجسد في المجتمع الحديث. ويعتمد هذا التشخيص على جملة من المبادئ منها :1. تتنافى الجنيالوجيا والطريقة التاريخية التقليدية. 2. لا تبحث الجنيالوجيا في الجوهر الثابت، ولا في القوانين الأساسية، ولا عن الغائيات الماورائية، بل تبين الانقطاع والانفصال والتحول.

3. لا تهتم بالتطور أو التقدم، بل تبيّن التكرار، كما لا تهتم بالعمق بل بالسطح، وبالتفاصيل الصغيرة.»[2]؛ **فالجنيالوجيا** هي بخلاف التأويل بما هو بحث في المنطق العميق، وهي حين تهتم بالسطح هذا لا يعني غياب الرؤية العميقة إنما تغييرا في زاوية النظر، وهي تشكل نوعا من البحث التاريخي في تشكّل وتكوّن الأشكال التاريخية ودراسة الوظائف والعلاقات.

هكذا فاتجاه فوكو في تحليل **الممارسات الخطابية**، بوصفها أحداث لها وظائف وعلاقات وآثار، يختلف عن التحليل المنطقي **الألسني** والتأويل الفلسفي. ما يعني، في الأخير، أن تحليل الخطاب تعبيرٌ عن مرحلة جديدة في البحث الفلسفي المعاصر. لكن هذا لا ينفي وجود تقارب بين الوصف الأركيولوجي وبين التحليل الألسني **التوزيعي** عند **بلومفيلد** Bloomfield **وهاريس** Harris .

[1] ينظر: الزواوي بغورة: الخطاب، بحث في بنيته وعلاقاته عند ميشيل فوكو، دراسة ومعجم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت/ لبنان، ط1، 2015، ص 109.

[2] المرجع نفسه: ص 113.

1.3.2 الخطاب في الدراسات اللسانية:

أسهمت الدراسات اللسانية بكشوفاتها في إثراء البحث في مجال العلوم الإنسانية وكان لها الأثر الواضح على كثير من المجالات: كالنقد الأدبي وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا والتاريخ. وعنت الدراسات اللسانية بمسألة **الخطاب** حيث شمله التنوع والتعدد بتأثير توجهات الدراسات اللسانية التي أجريت عليه و« يكاد يجمع كل المتحدثين عن الخطاب وتحليل الخطاب على ريادة ز. هاريس(1952) في هذا المضمار من خلال بحثه المعنون بـ "تحليل الخطاب". إنه أول لساني حاول توسيع موضوع البحث اللساني بجعله يتحدى الجملة إلى الخطاب»[1]. وقد عرّف **هاريس**(Z.S.Harris) الخطاب باعتبار خاصيته اللسانية؛ فالخطاب هو« ملفوظ طويل، أو متتالية من الجمل تكوّن مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكلٍ يجعلنا نظلّ في مجال لساني محض»[2].

تعريف هاريس لا يخرج عن حدود الوصف اللساني، فكما أن الخطاب متتالية جمل هو أيضا « يفترض حصول تنظيم يتجاوز الجملة ولا يعني هذا أن كل خطاب يتجلى في تتابعات من الكلمات حجمها يفوق الجملة حتما، لكنه يعني استنفار بنيات من نوع غير نوع الجملة، فالمثل أو تعبير الحظر "لا تدخين" هما خطابان، فهما يكوّنان وحدة تامة رغم أنهما لا يتكونان إلا من جملة واحدة. إن الخطابات باعتبارها وحدات تتجاوز نمط الجملة تخضع لقواعد تنظيم جارية في مجموعة معينة، هي قواعد أجناس الخطاب المتعددة: قواعد تتعلق بتخطيط النص(فالخبر العادي لا يقبل تقسيما كما يقسم مقال أو طريقة استعمال...) وطول الملفوظ إلخ.»[3] . واهتمام اللسانيين بالخطاب راجع إلى نظرتهم لطريقة بناء اللغة باعتبارها نسقا. وداخل إطار اللغة يقدّم **ديفيد كريستال** **David Crystal** معنى الخطاب في تقابله مع معنى النص taxt: « يركز تحليل لغة الخطاب على بنية لغة الحديث الطبيعية كما

---

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، بيروت/ لبنان، والدار البيضاء/ المغرب، ط3، 1997، ص17.

[2] المرجع نفسه: ص17.

[3] باتريك شارودو ودومينيك منغنو: معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري وحمادي صمود، ص182.

تطالعنا في خطاباتٍ كالحوارات واللقاءات والتعليقات والخطب. ويركّز تحليل النص على بنية اللغة المكتوبة كما نراها في "نصوص" كالمقالات والرسائل ولا فتات الطرق. إلا أن هذه الفروق ليست صارمة، وهناك استخدامات عديدة أخرى لهذه الجمل الخبرية. وقد يرد مصطلحا discourse و taxt بصفة خاصة بمعنى أعم يشمل جميع وحدات اللغة وبوظيفة صريحة محددة سواء في الكلام أو في الكتابة. ومن الباحثين من يتحدث عن "خطاب شفاهي أو مكتوب"، ويتحدث غيره عن "نص شفاهي أو مكتوب"»[1]. هذا التفريق يُظهر بوضوح أن هنالك قدرا كبيرا من المعاني التي يحملها مفهوم الخطاب. ولدى **لالاند** (André Lalande)، في **الموسوعة الفلسفية** ورد مفهوم الخطاب بمعنى التعبير عن الفكر وتطوره بواسطة متوالية من الكلمات والقضايا المتسلسلة المترابطة، أو عملية فكرية تجري من خلال سلسلة عمليات أولية جزئية ومتتابعة[2].

أما **بنفنست**(Émile Benveniste) فيعرّف الخطاب باعتباره الملفوظ منظورا إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل. والمقصود بذلك الفعل الحيوي لإنتاج ملفوظ ما بواسطة متكلم معين في مقام معين، وهذا الفعل هو عملية التلفظ. وبمعنى آخر يحدّد بنفنست الخطاب بمعناه الأكثر اتساعا بأنه كل تلفظ يفترض متكلما ومستمعا وعند الأول التأثير على الثاني بطريقة ما[3]، وهذا تأكيد للجانب اللفظي من الخطاب لكن داخل السياق الاجتماعي. و**بول ريكور**(Paul Ricœur) فيتجه إلى تأكيد أن الخطاب هو الواقعة اللغوية يقول:« الخطاب، إذا، من حيث هو واقعة أو قضية أو خبر، أي من حيث هو وظيفة إسناد متداخلة ومتفاعلة بوظيفة هوية هو شيء مجرد، يعتمد على كل عيني ملموس هو الوحدة الجدلية بين الواقعة والمعنى في الجملة»[4]. فمفهوم الخطاب، كما تقدّم، على المستوى اللغوي يشير« في معناه الأساسي إلى كل كلام تجاوز الجملة الواحدة سواء كان

---

[1] سارة ميلز: الخطاب، تر: عبد الوهاب علوب، المركز القومي للترجمة، القاهرة/ مصر، ط1، 2016، ص15.

[2] ينظر: أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، مج1، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، وباريس، ص287.

[3] ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص19.

[4] بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، وبيروت/ لبنان، ط2، 2006، ص37.

مكتوبا أو ملفوظا. غير أن الاستعمال الاصطلاحي تجاوز ذلك إلى مدلول آخر أكثر تحديدا يتصل بما لاحظه الفيلسوف هـ.ب. غرايس1975م من أن للكلام دلالات غير ملفوظة يدركها المتحدث والسامع دون علامة معلنة أو واضحة. ومثال ذلك أن يقول شخص لآخر: "ألا تزورني؟" فلا يفهم السامع للجملة أنها سؤال على الرغم من أن ذلك هو شكلها النحوي، وإنما يفهم أنها دعوة للزيارة»[1]. ويمكننا أن نلخّص مفهوم الخطاب داخل الفهم اللساني إلى كونه:

1.الخطاب هو الكلام في مقابل اللسان بالمعنى الذي أعطاه دوسوسير للفظ والكلام. وبهذا المعنى يكون الخطاب هو استعمال الذات للسان بغرض التعبير والتواصل.

2.الخطاب ملفوظ يساوي أو يفوق الجملة. ويتكوّن من متوالية تشكل منها رسالة ذات بداية ونهاية.

3. الخطاب ملفوظ يتعدى الجملة منظورا إليه من وجهة قواعد تسلسل متتاليات الجمل[2].

2.3.2 الخطاب خارج المفهوم الألسني:

ويأتي **ميخائيل باختين**(Mikhail Bakhtine) ليعرّف الخطاب انطلاقا من البعد القيمي **للتلفظ** Enonciation وانطلاقا من مبدأ الحوارية كما عبّر عن ذلك بقوله « يمكن القول أنّ كل تواصل لفظي، كل تفاعل لفظي، يحدث في شكل تبادل بين التلفظات، أي في شكل حوار»[3]. ويعرف الخطاب، تبعا لذلك، بأنه « بشكل أو آخر "سيناريو" حدث محدد. وينبغي أن يعمل الفهم الحي للمعنى التام للخطاب على إعادة إنتاج هذا الحدث المؤلّف من علاقات متبادلة بين المتكلمين؛ ينبغي أن "يلعب الدور" ثانية، ومن يقوم بالفهم يضطلع هنا

---

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، وبيروت/ لبنان، ط3، 2002، ص155.

[2] ينظر: عبد السلام حيمر: في سوسيولوجيا الخطاب، من سوسيولوجيا التمثلات إلى سوسيولوجيا الفعل، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت/ لبنان، د.ط، د.ت، ص13-14.

[3] تزيفيتان تودوروف : ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن ، ط2 ،1996، ص94.

بدور المستمع. ولكن لكي يستطيع المرء أن يقوم بدوره ينبغي، أن يفهم أيضا، بوضوح، مواقع المشاركين الآخرين.»[1]. فالخطاب يتضمن عناصر المتكلم والموضوع والمستمع والجانب اللفظي.

إذا رجعنا إلى **فوكو** ومفهومه للخطاب نجده ينظر إلى الخطابات« كممارسات من خلالها تتكون وبكيفية منسقة الموضوعات التي نتكلم عنها، لا وجود بطبيعة الحال، لخطاب بدون أدلة؛ لكن ما تقوم به الخطابات، يفوق بكثير مجرد استخدام الأدلة للدلالة على أشياء. وتفوّقها ذاك، هو ما يجعلها غير قابلة لأن ترد إلى اللغة أو الكلام. هذا التفوّق هو ما ينبغي لنا أن نوضحه.»[2]؛ فلا قانون يحكم الخطاب إلا شبكة علاقاته الداخلية ولا وجود لمعنى قبلي جاهز يُفرض عليه من خارج. والملاحظ أن مفهوم الخطاب عند فوكو تجاوز المفهوم الألسني. وفي مجمل أعمال فوكو« يحدد الخطاب بأنه شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطر في الوقت نفسه»[3]. وهو ما يشير إلى توسّع مفهوم الخطاب واستدعائه إلى الدراسات الثقافية، إذ أصبح مصطلحا شائعا في فرورع المعرفة المختلفة بمحمولات تجاوزات الوصف الألسني.

ومراكمةً على تحديد بنفنست للخطاب الذي ينظر للمفهوم بمعناه الأوسع نجده يضعه في مقابلة مع التاريخ (histoire)، يعرّف الخطاب أولا بأنه نطاق التواصل، يقول:« لا بد من فهم الخطاب بمعناه الأشمل: فكل كلمة لها قائل ومستمع، ولدى المستمع نية التأثير في غيره بصورة ما... وهي تنويعة من الخطاب الشفهي من كل نوع من الحوار البسيط إلى الخطاب الرسمي البليغ...لكن مجموع ما يكتب هو ما ينتج الخطاب الشفاهي أو ما يستعير أسلوبه في التعبير وأغراضه من مراسلات ومذكرات ومسرحيات وكتابات تعليمية، أي كل الأنواع الأدبية التي يخاطب فيها المرء نفسه بوصفه القائل وينظم ما يقول في فئته.»[4]، ثم

---

[1] المرجع السابق: ص98.

[2] ميشال فوكو: حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، مرجع سابق، ص47.

[3] ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص155.

[4] سارة ميلز: الخطاب، تر: عبد الوهاب علوب، ص17.

يقابِل الخطاب مع السرد التاريخي؛ أي بين ما هو مكتوب وما هو مكتوب ومنطوق أيضا:«والفارق الذي نراه بين السرد التاريخي والخطاب لا يتطابق مع الفارق بين اللغة المكتوبة والمنطوقة. والسرد التاريخي حاليا محجوز للغة المكتوبة، أما الخطاب فمكتوب ومنطوق أيضا. وينتقل المرء بينهما دون عناء، وفي كل مرة يظهر الخطاب وسط السرد التاريخي، أي عندما يعيد المؤرخ صوت أحد الناس مثلا أو حين يتدخّل بنفسه ليعلق على الأحداث المروية، ننتقل إلى نسق زمني آخر هو نسق الخطاب.»[1]. وهكذا يمكن أن يتموضع الخطاب داخل جملة تقابلات كالخطاب/ التاريخ، الخطاب/ النص، الخطاب/ الإيديولوجيا.

كما يمكن، حينها، تعريف **الخطاب** بضدّه وباختلافه عن مصطلحات من قبيل **جملة ونص وعقيدة**؛ فبضدها يتميز الخطاب، وهذا دليل على اتساع المفهوم وخصوصية طاقته العلمية فالأمر لم يقف« بطبيعة الحال، عند حدود النظر إلى الخطاب، بوصفه متتالية جمل، كما ذهب اللسانيون إلى ذلك، إنما اتسع مفهومه ليشمل عددا وافرا من مظاهر التعبير الإشارية، سواء أكانت وسائلها لفظية أم إيمائية أم صورية أم كتابية»[2]. وبصدد تمييز الخطاب، في خاصيته الاجتماعية، التي تتجاوز الوصف اللغوي عن المصطلحات الأخرى يقول **جيوفري ليتش** Geoffrey -Leech **ومايكل شور** Michael Schur :« الخطاب تواصل لغوي ينظر إليه باعتباره عملية تجري بين متكلم ومستمع، أو تفاعل شخصي يحدّد شكل غرضه الاجتماعي. والنص تواصل لغوي سواء (شفاهي أو مكتوب) ينظر إليه باعتباره رسالة مشفرة في أداتها السمعية أو البصرية»[3]. فالخطاب يجاوز النص إلى الظروف المقامية التي ينظر إليه من خلالها.

يمكن أن يجاوز الخطاب ما هو لغوي أيضا كما رأينا. فيُنظَر إليه باعتبار معايير موضوعه وآلياته وبنيته، وهو ما يقترحه التنميط التقليدي مصنفا إياه بحسب هذه المعايير، فـ «تصنّف الخطابات من حيث موضوعها إلى خطاب ديني، وخطاب علمي وخطاب

[1] المرجع السابق: ص ن.

[2] عبد الله إبراهيم: المطابقة والاختلاف3، مرجع سابق: ص170.

[3] سارة ميلز: الخطاب، تر: عبد الوهاب علوب، ص15-16.

أيديولوجي أو سياسي...، وتصنّف الخطابات من حيث بنيتها داخل ما يسمى "الخطاب الفني" (الإبداعي، الأدبي) إلى قصة ورواية وقصيدة شعر وغيرها. أما من حيث الآلية المشغلة فيُميّز بين الخطاب السردي والخطاب الوصفي والخطاب الحجاجي.»[1]. من هذا المنظور فالخطاب تجسيد لصور الفهم والاعتقاد والتأثير على الواقع من خلال موضوعه وآلياته وبنيته الخاصة وهو ما يذهب إليه **روجر فاولر** Roger Fowler على سبيل المثال. يقول:« الخطاب كلام أو كتابة ينظر إليه من منظور المعتقدات والقيم والمقولات التي يجسدها؛ فهذه المعتقدات والقيم تمثل طريقة للنظر إلى الكون، تنظيم للتجربة أو عرضها– الإيديولوجيا– بالمعنى المحايد غير الازدرائي. وأنماط الخطاب تحيل مختلف صور عرض التجربة رموزا؛ ومصدر صور العرض هذه هو السياق الصريح الذي يرد الخطاب ضمنه.»[2].

من هنا، يمكن القول أنه لا سبيل إلى حصر الخطاب في معنى واحد لأن وروده يكون في سياقات مختلفة بحسب فروع المعرفة. على أن الخطاب سيظل يرتبط كليا برؤية العالم، بمعناها الفردي وليس الأنثربولوجي الاجتماعي، صحيح أن الخطاب ليس معرفة خالصة بالضرورة، غير أنه يستخدم المعرفة في إطار رؤية العالم، ورؤية العالم تبدو بدورها الجزء الآخر من المعرفة ذاتها، وعبر هذا المزج تولد **سلطة الخطاب**، إذ يرتبط الخطاب بشدة– بهذا المعنى– بمفهوم السلطة بمعناها الاجتماعي والسياسي بوصفها مجموعة علاقات قوة تفعل فعلها في العالم، إذ تتمفصل السلطة والمعرفة في الخطاب، بحيث تمثل السلطة أثرا للخطاب، الأثر منظورا إليه في نهاياته القصوى[3]. هي علاقة معقدة بين السلطة/ الخطاب/ المعرفة؛ فالمعرفة والحقيقة يرتبطان بالسلطة وبالتاريخ أيضا، والحقيقة ترتكز على شكل الخطاب العلمي وعلى المؤسسات التي تنتجه وهي خاضعة لتحفيز سياسي واقتصادي دائم، وهي موضوع لعملية توزيع واستهلاك واسعين، وتنتج ويتم تداولها تحت إشراف الطاغي

[1] أحمد المتوكل: الخطاب وخصائص اللغة العربية، دراسة في الوظيفة والبنية والنمط، منشورات الاختلاف، الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص25.

[2] سارة ميلز: الخطاب، تر: عبد الوهاب علوب، ص17.

[3] ينظر: عبد الرحمن الحاج: الخطاب السياسي في القرآن، السلطة والجماعة ومنظومة القيم، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت/ لبنان، ط1، 2012، ص23.

لبعض الأجهزة السياسية والاقتصادية الكبرى مثل الجامعة والجيش والكتابة. وهي في الأخير موضوع رهان لكل مجال سياسي ولكل مواجهة اجتماعية[1]. فالسلطة تنتج المعرفة وتشكّل خطابا، وما المعرفة إلا تحصيل ناجم عن صراعاتٍ على السلطة.

أُدمج مفهوم الخطاب في فروع معرفية شتى وبصور متعددة؛ فيُستخدم مثلا عند باحثي علم النفس الاجتماعي وتحليل الخطاب النقدي بطرق مختلفة ولكنها جميعا تنطوي على المعاني المأخوذة من علم اللغة والنظرية الثقافية. لذلك يهتم باحثو علم النفس الاجتماعي للجمع بين علاقات القوة وبنى الكلام المجازي في خطاباتٍ كالعنصرية والجنسانية، والمنهجية التي تنطلق من تحليل الخطاب وتحليل الكلام[2].

كما يتم استثمار مفهوم الخطاب وآليالته الإجرائية ضمن التحليل الثقافي للتوجهات الاستعمارية والنظرية ما بعد الاستعمارية و « يأتي إدوارد سعيد في طليعة محلّلي الخطاب الاستعماري، بل ويعدّه بعضهم رائد الحقل،... ذلك أن دراسة سعيد للاستشراق دراسة لخطاب استعماري، خطاب تلتحم فيه القوة السياسية المهيمنة بالمعرفة والإنتاج الثقافي. غير أن تحليل سعيد جاء مرتكزا على سياق معرفي وبحثي سابق له يتضمن اثنين من المفكرين الأوروبيين المعاصرين هما الفرنسي ميشال فوكو والإيطالي أنطونيو غرامشي. ومن الممكن والحال كذلك اعتبار هذين المفكرين ممن وضعوا أسس البحث في الخطاب الاستعماري، بالإضافة إلى بعض فلاسفة مدرسة فرانكفورت مثل ثيودور أدورنو وماكس هوركهايمر، وكذلك والتر بنجامين وهاناه أريندت»[3]. وتحليل الخطاب الاستعماري بوصفه تحليلا ثقافيا يأتي في سياق نقد التمركز حول الغرب واختزال الآخر، هو نقد للموقف الغربي نحو بقية أنحاء العالم بخاصة العالم الثالث. هذا النقد يبلوره ادوارد سعيد في كل أبحاثه؛ يتحدث في كتابه الثقافة والامبريالية مثلا عن السيطرة والتفاوت الجائر في "امتلاك" القوة والثروة ويرى بأنهما لحقيقتان دائمتان و لصيقتان بالمجتمع البشري« بيد أنهما في الأوضاع العالمية الراهنة قابلتان للتأويل بوصفهما مرتبطتين ارتباطا ما بالإمبريالية، بتاريخها وأشكالها الجديدة.

[1] ينظر: الزواوي ب غورة: الخطاب، بحث في بنيته وعلاقاته عند ميشيل فوكو، مرجع سابق، ص206.

[2] ينظر: سارة ميلز: الخطاب، تر: عبد الوهاب علوب، مرجع سابق، ص 21.

[3] ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص158.

إن الأمم المعاصرة في آسيا، وأمريكا اللاتينية، وإفريقيا، مستقلة سياسيا لكنها من وجوه عديدة ما تزال خاضعة لقدر من السيطرة والتبعية يعادل ما خضعت له حين كانت القوى الأوروبية تحكمها حكما مباشرا. وذلك من جهة،... ومن جهة أخرى فإن الإلقاء باللائمة على الأوروبيين بسبب نوائب الحاضر ليس بديلا شافيا. إن ما نحتاج إلى أن نفعله هو النظر إلى هذه الأمور كشبكة من التواريخ المتداخلة، من التعسّف واللاجدوى كبتها، ومن المجدي والشائق فهمها»[1] .

تحليل الخطاب أيّا كانت مدونته يخضع لمجموعة من الروافد ويتغذّى من الموقع الذي يُنظر فيه إلى الظاهرة الخطابية، وأحيانا قد تختلف زويا النظر إليها حتى مع اشتراك الموقع والخلفيات الثقافية. وتصدي تحليل الخطاب« لدراسة كافة الملفوظات المتداولة في المجتمع عاملٌ من شأنه أن يجعل لهذا الاختصاص وجوها متعددة بحسب نوع المدونة التي يؤثرها الباحث، لذلك تجد في تحليل الخطاب باحثين تخصصوا في تحليل الخطاب السياسي وآخرين في الخطاب الإعلامي وغيرهم في الخطاب الإشهاري. ومن العوامل التي ساعدت على وسم تحليل الخطاب بعدم التجانس اختلاف مواطن الباحثين وما يستوقفهم من الظاهرة الخطابية رغم اشتراكهم في موقع واحد ينظرون منه إلى الخطاب.»[2] وهذا الأمر سيُنتج اختلاف الدوافع والمقاصد نحو تحليل الخطاب وهو ما سيفضي« إلى قيام بحوث تدرس عوامل تشكّل الخطاب وانصراف بحوث أخرى إلى سيره ورواجه واهتمام طائفة ثالثة بآليات إنتاجه وتأويله.»[3] .

تمّ استدعاء مفهوم الخطاب لدراسة نصوص اللغة المنطوقة والمكتوبة ضمن نظرية تحليل الخطاب النقدي، التي تتبنى تعريفا للخطاب حيث ترى الخطاب تعبيرا لغويا عن العالم، اللغة قيد الاستعمال، بوصفها عنصرا من عناصر الحياة الاجتماعية. وانطلاقا من ذلك، فإن تحليل الخطاب وفقا لهذه النظرية هو عملية تتضمن تأرجحا بين طرفين: بين النص من

[1] إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت/ لبنان، ط4، 2014، ص89.

[2] حاتم عبيد: في تحليل الخطاب، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، عمان/الأردن، ط1، 2013، ص31.

[3] المرجع نفسه: ص31.

جهة، وعناصر البنية الاجتماعية من جهة أخرى[1]. وتتوجه هذه النظرية في جانب هام منها إلى التحليل السياسي؛ هو وعي جديد في دراسات الخطاب النقدي وتكمن المهمة المركزية لهذا الوعي في الدراسة التفصيلية« لمفهوم السلطة، وكما هو الحال بالنسبة إلى كثير من المفاهيم الأساسية في العلوم الاجتماعية، فإن مفهوم السلطة يعد مفهوما معقدا وغامضا، وليس من المفاجئ أن نجد عددا كبيرا من الكتب والمقالات التي كُرست لتحليل هذا المفهوم المركزي في عدد من الميادين والتخصصات المعرفية؛ لذلك يجب التركيز على أبعاد السلطة ذات الصلة المباشرة بدراسة اللغة والخطاب والاتصال.»[2] .

غير أن السلطة التي يتم الاهتمام بها هنا ليست أي نوع من السلطة إنما ينظر إليها من زاوية سوء توظيفها وعدم المساواة الاجتماعية « ويتطلب هذا المفهوم المعياري (سوء توظيف السلطة شيء سيئ) تحليلا موافقا للمفاهيم والمعايير القياسية الأخرى للعلوم الاجتماعية، مثل الشرعية، التي- بدورها- تقوم على مسلّمات من الأخلاقيات التطبيقية والفلسفة الأخلاقية»[3]. كما لا يجب أن يُحصر مفهوم السلطة داخل دائرة معاني الأجهزة القانونية والإكراهية للدولة التي تحتكر امتلاك قوة الردع « إذ السلطة تتجاوز ذلك (مادامت عصيّة على أن تنحصر في مكان وتأبى أن تكون شيئا يحتكر امتلاكه بشر ويحرم منه آخرون)، لتعبر عن ذاتها في كل مجالات الوجود البشري: فإلى جانب السلطة السياسية، وفي تفاعل وثيق معها، توجد السلطة الثقافية: سلطة الحقيقة، وسلطة المعرفة، وسلطة الخطاب.»[4]؛ أي هي تلك السلطة الموجودة داخل كل أشكال الوجود البشري ونسيج الحياة الجمعية للبشر.

تأتي نظرية **تحليل الخطاب النقدي والدراسات الثقافية** ضمن الاتجاهات التي راجت في مرحلة **ما بعد البنيوية** متأثرة بأبحاث الأنثربولوجيا الثقافية؛ حيث تتجه هذه الدراسات إلى

---

[1] ينظر: عبد الرحمن الحاج: الخطاب السياسي في القرآن، السلطة والجماعة ومنظومة القيم، ص23-24.

[2] توين فان دايك: الخطاب والسلطة، تر: غيداء العلي، المركز القومي للترجمة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة/ مصر، ط1، 2014، ص29.

[3] المرجع نفسه: ص30.

[4] عبد السلام حيمر: في سوسيولوجيا الخطاب، من سوسيولوجيا التمثلات إلى سوسيولوجيا الفعل، مرجع سابق، ص178.

تبرير الظواهر عبر إلحاقها بمبدأ صراع القوى الاجتماعية. وتنتمي هذه الدراسات الثقافية إلى الحقل الاجتماعي وعلوم الإنسان وهنالك روابط متينة بين جميع هذه الدراسات« التي تهتم بمختلف أشكال الثقافة ومؤسساتها وأنماط إنتاجها وتلقّيها. وإن كان من خيط متين يجمع هذه التوجهات فلعله في كونها تسير في منحى يساري انتقادي يسائل كثيرا من مسلمات الثقافة الغربية على المستوى الذي تنعقد فيه الصلة بين أشكال الثقافة الاتصالية (من لغة وأدب وفكر وما إليها) من جهة والحياة الإقتصا-سياسية من جهة أخرى. فالمفكرون الذين تركوا بصمات واضحة ومباشرة على هذه الاتجاهات جميعا، من أمثال ميشيل فوكو ولوي ألتوسير وريموند ويليامز، هم من ذوي الفكر اليساري ماركسيا كان أم غيره»[1]. وهذه الاتجاهات تركّز على الطبيعة الصدامية للخطاب؛ صدام المواقف وصراع العقائد والنظر إلى نفوذ الخطاب وفحواه ضمن السياق الاجتماعي، كما ترتكز في الدراسة على عناصر الحقيقة والسلطة والمعرفة، فهي ما يجعل للخطاب معنى.

إذن، يظهر لنا، أن هناك ارتباطا بين **الشبكة الدلالية لمصطلح الخطاب وجدل الحداثة وما بعدها** في الثقافة الغربية المعاصرة التي عملت على **اختزال الإنسان**، وإقصاء فكرة التعالي، وفكرة **المرجع**، وجعلت المعنى من المسلّمات التي لا جدوى منها. **وفي هذا البحث، نتبنى رؤيةً للخطاب** تتقاطع مع الرؤية العربية الأصلية، وتستفيد من المنجز اللساني الغربي لكن دون إقصاء **لجدل الإنساني والغيبي** كما تفعل **الرؤى المادية** التي انتقلت من التمركز حول **الإنسان** في وضعية **الحداثة** إلى التمركز حول **اللغة** في سياق **ما بعد الحداثة**. وتقوم رؤية البحث- أيضا-على النظر إلى الخطاب باعتباره فضاء تواصليا، وباعتباره أيضا، إحدى ممكنات **رؤية للعالم**، محكوما بسلطة منظورية مرجعية ويتفاعل مع عناصر الواقع، المجتمع، الثقافة.

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص82.

3. الخطاب الشّعريّ:

إن العلاقة بين **الخطاب والشّعر** هي بما يُنجزه الشعر من تصوّرات جماليّة وفكريّة وفلسفيّة. فالشّعر تنطبق عليه مقولات الخطاب بما هو رسالة لغويّة خاضعة لقانون الإرسال والتّلقي، لكنّه في الوقت نفسه، ينطوي على عمقٍ إنسانيّ وجوهر نوعيّ يتجاوز إمكانيات الفهم اللساني الصارم.

واللسانيات هي الإطار المرجعي **للشعرية الغربية** والرافد الذي انطلقت منه. بخاصة، من أبحاث **دوسوسير** Ferdinand de Saussure حول دائرة الكلام والأطراف المشاركة في إنتاج الكلام[1]. وتمّت صياغة مفهوم الوظيفة الشعرية انطلاقا من السؤال الذي طرحه **رومان ياكبسون** Roman Jakobson: ما الذي يجعل من رسالة لغوية ما عملا فنيا؟ حيث اعتمد مخطط التوصيل اللغوي وعناصره في تحديد الوظيفة الشعرية(أو الجمالية)[2] وتمييزها عن غيرها من الوظائف:

سياق

رسالة

---

[1] يُفصّل دوسوسير عناصر الدائرة الكلامية في محاضراته التي جمعت في كتاب علم اللغة العام أو محاضرات في علم اللغة العام. ينظر: فرديناند دي سوسور: علم اللغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد/ العراق، د.ط، 1985. (حديث دوسوسير عن الدائرة الكلامية ص19 وما بعدها).

[2] نستعمل هنا المصطلح الرائج وهو "الشعرية" في وجود مصطلحات أخرى كالأدبية والجمالية والشاعرية؛ ومصطلح الشعرية ولد في مطلع النهضة اللسانية الحديثة، مع الفكر البنيوي في طوره الشكلاني، ويسجل قاموس اللسانيات أن الشعرية يمكن أن تشكل قسما من اللسانيات، وهو بمثابة العلم الشامل للبنى الألسنية، بيد أن عددا هاما من الإجراءات التي تتناولها الشعرية لا يتوقف عند حدود المشكلات اللغوية، بل يتجاوزها إلى التعلق- عموما- بنظرية العلامات. تسعى الشعرية إلى أن تكون بديلا مكافئا للمصطلح الفرنسي Poétique أو الانجليزي Poétics ، وكلاهما منحدر من اللاتينية Poetica . والشعرية ليست حكرا على الشعر، بل إنها تتعداه إلى دراسة الفن الأدبي، لا بوصفه فعلا قيميا، بل بوصفه فعلا تقنيا، أي مجموعة من الطرائق في تقدير جاكبسون؛ فالشعرية يتأكد التحامها باللسانيات. في حين تشير الأدبية Littérarité إلى وضع سيميائي نوعي للنصوص الأدبية وهي موضوع لعلم الأدب كما تشكلت عند الشكلانيين. هكذا فـ"الأدبية" و"السمات الشعرية" يستويان ويتوازيان موضوعا للشعرية والمصطلح الثاني غالبا ما يقتصر على جنس الشعر وتضيق دلالته عن الأدبية. ينظر: يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت/ لبنان، ط1، 2008، الصفحة 270 وما بعدها.

مُخَاطِب..... ...اتصال.....مُخاطب

شفرة

(الشكل:1)[1]

هذا المخطط يُظهر أطراف الخطاب والعناصر المسهمة في إنشائه؛ هناك« مُخاطب هو مرسل يرسل رسالة إلى المخاطب المستقبل لرسالة، وتستخدم الرسالة شفرة (هي عادة يعرفها كل من المُخاطِب والمُخاطَب). وللرسالة سياق(أو مشار إليه) كما أنها تنتقل عبر اتصال(أو وسيط كالكلام الحي، أو التيليفون أو الكتابة) ويمكن لنا أن نحذف عنصر الاتصال من هذا المخطط عند مناقشة الأدب، لأن هذا العنصر ليست له أهمية خاصة عند منظري الأدب، فهو يحدث عادة بواسطة الكلمة المطبوعة(إلا في حالة المسرح).»[2]

وانطلاقا من هذا المخطط، أو الترسيمة، خصّ ياكبسون كل عنصر من هذه العناصر بوظيفة لغوية وفق هذا المنحى:

إشارية

انفعالية شعرية طلبية

شارحة

(الشكل:2)[3]

يطمح سؤال **ياكبسون** إلى ضبط المعيار اللغوي الذي يتحدد به الخطاب اللغوي الفني عن بقية أصناف الخطابات الأخرى، من خلال السمة المهيمنة على الخطاب والمحدّدة لنوعه، رابطا الأدب بأسئلة اللسانيات و« يتمثل المعيار اللساني، الذي تتحدد به الوظيفة

[1] رامان سيلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة/ مصر، د.ط، 1998، ص20.

[2] المرجع نفسه: ص20.

[3] المرجع نفسه: ص21.

الجمالية في أنماط الخطاب اللغوي، في عملية إسقاط يقوم بها المتكلم لمبدإ التكافؤ من محور الاستبدال على محور التركيب؛ بحيث يصبح مبدأ التكرار الخاصية الأساسية التي تحدد طبيعة الخطاب الفني، إنها تجعل الدليل اللغوي ملتفا على ذاته، لا يحيل على السياق الخارجي إلا على نحو ثانوي، ونتيجة لذلك تنزلق الوظيفة المرجعية فيه إلى الموضع الخلفي غير اللافت»[1]. وهذا من شأنه أن يختزل الشعر في دائرة من العلامات مكتفية بذاتها ولا تحيل إلى معنى خارجي فالوظيفة الشعرية[2] يترجمها ياكبسون في حدود نظام العلاقات بين العلامات اللغوية، فـــ« هذا النوع من الخطاب، الذي يحتفل بعلاماته الداخلية بواسطة خلق رسالة لغوية غير متعدية، يختزل في حقيقته ماهية الشعر، والمقصود بالماهية هنا جنس الشعر باعتباره مجموعة من المكونات والسمات الجمالية التي رسختها الممارسة الشعرية في تراكم نصوصها، وليس المذهب الجمالي الذي قد تنزع إليه نصوص هذا الجنس الأدبي في مرحلة من مراحل تطوره؛ على نحو ما يمكن أن يفهم إذا ما أخذنا في الاعتبار المذهب الرومانسي الذي خضعت له التصورات الجمالية للشكلانيين الروس بشكل عام، وتصور "ياكبسون" بشكل خاص»[3]. حتى وإن اقترنت الوظيفة الشعرية أو –الجمالية– بالشعر في تصور الشكلانيين الروس، إلا أن أبحاثهم لامست جانبا واحدا من جوانب الشعر في إقصاء تام لأبعاده الإنسانية.

---

[1] محمد مشبال: مقولات بلاغية في تحليل الشعر، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط/ المغرب، ط1، 1993، ص16.

[2] يدعو ياكبسون إلى فهم الوظيفة الشعرية بعيدا عن العوامل والاعتبارات الخارجة عن النظام اللغوي. يقول: « لقد أسلفت القول إن محتوى مفهوم الشعر غير ثابت وهو يتغير مع الزمن إلا أن الوظيفة الشعرية أو الشاعرية poéticiti، هي كما أكد الشكلانيون، عنصر فريد، عنصر لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى. هذا العنصر يجب تعريته والكشف عن استقلاله، كما هي عارية ومستقلة الأدوات التقنية للوحات التكعيبية على سبيل المثال. ومع ذلك هناك حالة خاصة، حالة لها، من وجهة نظر جدلية الفن، الحق في الوجود إلا أنها حالة خاصة رغم كل شيء. وبصفة عامة فإن الشاعرية هي مجرد مكون من بنية مركبة، إلا أنها مكون يحول بالضرورة العناصر الأخرى ويحدد معها سلوك المجموع...». ينظر: رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء/ المغرب، ط1، 1988، ص19. والشاعرية– بحسب ياكبسون– تتجلى في الكلمة دونما اعتبار لإحالاتها الواقعية أو لترجمتها للانفعال:« ولكن كيف تتجلى الشاعرية؟ إنها تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال. وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها.». ينظر: المرجع نفسه: الصفحة نفسها

[3] محمد مشبال: مقولات بلاغية في تحليل الشعر، ص16.

سُؤالُ مَفهُوم الشّعر ظلّ هاجِسَ الوعيّ النقديّ- في الشّرق وفي الغرب- والممثّلين الكبار لحَركاتِ الشّعر عَبرَ التّاريخ. فالشّعر يحتفظُ بأبعادِهِ القيميّة وعمقه الإنسانيّ ما يَجعلهَ ظاهرةً عصيةً على التّحديد ولا يمكن أن يخضع للمنطق الكميّ أو لمبدإ العدّ والقياس، وكل محاولة تريد القبض على مفهومه وتقييده ضمن منظومة من القوانين والمبادئ ستبوء بالفشل حتما. مفهوم الشعر إذن، هو إحدى المشكلات التي تواجه فكرنا النّقدي المعاصر« خاصة بعد التحوّلات الجذرية التي طرأت على القصيدة العربية، منذ ما يزيد على ربع قرن. ولقد فرض هذا التغير طرح قضية الشعر بأسرها على المستوى النظري، الذي يحاول تحديد مهمة للشعر وماهية له على السواء،... ومثل هذا الطرح لقضية الشعر يتطلب تركيزا على المستوى النظري لمهمّة الشعر وماهيته وأداته على السواء، ويستلزم إعادة النظر في مفهوم الشعر في التراث، وتأمّله من منظور مختلف، يحرص على تكامل جوانب المفهوم من ناحية، وتأكيد القضايا التي تتجاوب مع القضايا المعاصرة، على مستويات متعددة، من ناحية أخرى»[1]. من هنا تأتي صُعوبة المهمّة: أن نحدّد تُخوم الشّعر، مفهومه، أدواره ووظائفه، أدواته الفنيّة، تجاوره مع النّثر وتداخله مع ضروب النشاط الفنيّ والتأمليّ الإنسانيّ.

وكل وقوفٍ عند خطاب الشعر يسعى إلى ضبط التمايز الجوهري بين **الشعر والقول النثري**، سيتجه إلى توصيف النظام الذي يصدر عنه الشعر ويغذي عناصره النوعية من لغة، وموسيقى، وصورة وبنى رمزية. ونعني به الخيال بما هو طريقة خاصة في الإدراك؛ فالخيال ليس« مجرد تصور أشياء غائبة عن الحس، إنما هو حدث معقّد ذو عناصر كثيرة، يضيف تجارب جديدة...الخيال الإنساني هو المبدأ الأول في كل إدراك، إيجابي فعال نشيط، وليست النفس طائفة من الانطباعات والصور والأفكار الباردة الميتة الفارغة، إنما يخيّل شبه هذا للذين يعجبون بمواقف التداعي والترابط الآلي عند الشعراء»[2] . الخيال أداة التأثيث الشعري للنص والوسيلة الممكنة لتأويل العالم وتقديم موقف جمالي إزاءه.

ويظل خطاب الشعر عصيّا على أن يرهَنَ وجودَه ضمن إمكانات فنية معينة فهو حالة تجدّد دائم مُنفلت من أسوار الشكل المنمّط؛ و الكاتب والشاعر الجديد كلاهما« يمتلك قدرة

[1] جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسات في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 1995، ص10.

[2] مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت/لبنان، د ط، د ت، ص18.

على الكشف وإدراك المتغير، وتتركز رؤيته في القادم الأجدّ، ومن هنا تنبثق إمكانياته التعبيرية، وقدرته على صياغة تلك الرؤية، في مجالها المتغير والمتجدد وهو يسعى ويناضل من خلال العمل الإبداعي لكي يجعل الإنسان مهيئا تماما للاستجابة لما سوف تخلقه الظروف الجديدة المتغيرة في المجتمع. وفي كل خطوة يخطوها المبدع الجديد تكتسب أعماله الأدبية ملامح جديدة تصل أحيانا مرحلة النضج المدهش وتنحرف أحيانا فتصل إلى الشكلية الزائفة أو آلة المبتذل»[1]. التجديد مطلب أشواق الإنسان إلى الالتحام بحركة عصره وأسئلته.

من هذا المنظور، فتوصيف ظاهرة الشعر والتجديد الشعري لا يتوقفان عند منطق القول وبناء اللغة الشعرية كما ترى **البنيوية** في نسختها الغربية أو رجع الصدى النقدي العربي لها[2]؛ النقد العربي المعاصر، في جونب كثيرة منه، حريص على تمثّل مقولات البنيوية، بدعوى إنتاج **حداثة عربية**، في حين أنها نقلٌ صريح عن الحداثة الغربية، وهو ما أنتج ارتباكا في قراءة الظواهر الثقافية ومنها ظاهرة الشعر وهو ما نلمسه في المدونة النقدية العربية الحداثية. يمكن القول، في هذه الناحية، أن هناك عملية تذبذب مستمرة« يعيشها هؤلاء النقاد وصعوبة اتفاقهم أنفسهم على تحديد هوية حداثتهم. فهم يتأرجحون بين ادعاء الأصالة وإنشاء حداثة عربية تختلف عن الحداثة الغربية في مقولاتها ومصطلحها النقدي،

---

[1] عبد العزيز المقالح: الشعر: بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق/سوريا، ط2، 1985، ص12.

[2] يتبنّى كثير من النقاد العرب المعاصرين، ممن لديهم وعي نقدي حداثي، هذاه الرؤية؛ فيجعلون من اللغة محور العملية النقدية في تغييب تام لروح النص وما هو إنساني قيمي؛ طرحٌ فرضه اعتناق هؤلاء النقاد لطروحات البنيوية والخطاب النقدي النسقي. ما جعل التنظير لمفهوم الشعر حبيس وجهة نظر واحدة بفعل إكراهات هذا الخطاب. وهذا القول ليمنى العيد يشرح مسوغات النظر إلى الشعر بوصفه لغة: « فنحن اليوم مثلا، وبدل أن نقول، شعر جديد، نقول: **لغة شعرية جديدة**. قاصدين بذلك أن ننظر إلى الشعر على أنه لغة. ونحن اليوم أيضا نقول: **قول شعري**، وحسب البعض خطاب شعري مقابل قولنا، قول أو خطاب سياسي. وقول أو خطاب سردي. وقول أو خطاب تشريعي الخ.. مشيرين بذلك إلى جذر مشترك هو القول أو الخطاب، مضيفين إلى هذا الجذر المشترك صفة الشعري أو السياسي أو غير ذلك مما يدل على تخصيص للقول أو الخطاب، كأن للقول وجودا عاما أو سديميا، أي وجودا على مستوى الحاجة لإنسان يعيش في زمان تاريخي وفي مكان اجتماعي، ومن على هذا المستوى يتخصص القول في أجناس لها حقولها الثقافية المتميزة. فالقول هذا يتخصص، مثلا، قولا شعريا، أي يصير قولا شعريا، في حقل ثقافي شعري، أو هو يتخصص قولا سياسيا في حقل ثقافي سياسي الخ..» ينظر: في القول الشعري: يمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء/ المغرب، ط1، 1987. ص09-10.

في الوقت الذي تكشف فيه كتاباتهم بصفة مستمرة عن تأثرهم الواضح، إن لم يكن نقلهم الصريح، عن الحداثة بمفهومها الغربي. وهنا تكمن أزمة الحداثيين العرب في جوهرها.»[1]. وبعيدا عن التهويل أو التشاؤم وإقامة الجنائز لهذا النقد العربي، أيا كان لونه الفكري والإيديولوجي، يسعنا أن نقول بأنه حرّك مكامن النقاش حول ظاهرة الشعر، واستطاع أن يلفت النظر إلى مناطق ظلّت معتمة في فهمنا للشعر. لكنه ظل سجين نماذج مسبقة تفرض مفاهيمها على النص العربي وتحاول تبرير نفسها بدلا من أن تؤول النص انطلاقا من وشائجه التي يستمدها من الواقع. فناقد الشعر يرتبط مفهومه عن الشعر بمفاهيم أخرى متكاملة عن الحياة. ولا يستطيع أي ناقد أن يمضي طويلا في مناقشة مهمة الشعر أو مهمة الفن بعامة، دون أن تكون لديه مفاهيم أكثر شمولا عن مهمة الإنسان وموقفه من الحياة والواقع، فضلا عن علاقة الفن بتلك المهمة أو هذا الموقف، وبمثل ذلك يلحظ الناقد العلاقة المتبادلة بين اكتمال الفن واكتمال الحياة على السواء[2].

ومهمّة الشعر وموقفه من الحياة والواقع واكتمال الفن الشعري يعني أن يصبح الشعر **سكنا للمعنى**؛ المعنى مسألة وجودية يهجس بها الشعر. وتاريخ الشعر العربي يوضّح أن عمليات الانتقال بين شكل وآخر؛ أي تجريب الأشكال الشعرية، بخاصة لدى الشعراء المعاصرين، هو في الحقيقة بحثٌ« عن مسكن حر، انتقل من البيت إلى القصيدة، كمفهوم يعتمد الوحدة العضوية، ثم انتقل لاحقا، من القصيدة إلى الكتابة الجديدة، كبناء لشكل مفتوح. والانتقال من مسكن لآخر، بحثا عن حرية مفتقدة. يعضد عطش الباحثين، كما يستحضر هذا القلق الوجودي الكليم الذي اختبر، بعنفوانه، نماذج بناء سكن في الحيرة الخالصة، يصطدم بوهم حرية الذات مقابل العلاقة المبهمة مع الآخر، تنظيرا وممارسة نصية. هكذا تقتحمنا المسافات الضيقة، ويحملنا القلق من سؤال إلى سؤال، حيث الوجع تدثره صرخة، هي وردة الزمن أو ماء الشعر وضوؤه في آن»[3]، على أن عمليات التحديث ومنعطفات

---

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، أبريل ،1998ص27-28.

[2] ينظر: جابر عصفور: مفهوم الشعر، مرجع سابق، ص14.

[3] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، 3. الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء/ المغرب، ط3، 2001، ص77.

التجريب المستمرة لم تكن في شكل قطائع جذرية إنما هي عمليات تراكمية، وطبيعي أن «المقاييس الجديدة في الفن لا تلغي المقاييس القديمة مثلما تلغي قاعدة علمية جديدة قاعدة قديمة، بل هي امتداد لها أو تحوير وتعديل لها. وهذا يؤكد وجود تقاطع بين المقاييس المختلفة للشعر عبر مراحل التاريخ، وهو ما ينبغي أن يصاغ قاعدة لتحديده. ولكن هذا لا يعني الوصول إلى مقاييس نهائية أو ثابتة للشعر لا تقبل التطوير والتعديل. وإنما المقصود توفير حد أدنى من القواعد يكون منطلقا في تحديد الشعر يمكن تطويره نسبيا دون أن يتحول إلى قاعدة ثابتة وإن كان يمكن تعزيزه بمقاييس جديدة. فالمقاييس تبقى نسبية لأن الشعر ذاتي متغير، ولأنها لاحقة تستنبط من النصوص الشعرية المتغيرة باستمرار»[1]، أفق الشعر مفتوح على إمكانات رؤيوية وتشكيلية عدة، همُّها الأساسي، البحث عن مسكنٍ للمعنى كما أسلفنا.

ينبني الخطاب الشعري، جوهريا، على خاصيات عدة عن طريقها يتمكن من الانحراف عن الخطاب العادي. ومعرفيته تتلاحم مع هذه الخاصيات، فليست المعرفة كيانا نشازا مفصولا عن الشعر. وكما أن الشعر يمرّر رسالته الجمالية فهو يبلور معرفته الخاصة أيضا؛ يشحذ الشعر أدواته في سبيل هذه المعرفة المنشودة وتتوطد علاقته مع أوجه النشاط الفكري الإنساني المختلف الذي يقاسمه هذا الهدف. ونحن حين نتحدث عن معرفية الشعر فنحن نتحدث عما يمكن أن يفعله الشعر وأي قيمة سيضيفها لحياة الإنسان« وإذا كان أدونيس قد سأل يوما: ماذا يفعل الشعر في مدن تزدهي بجدبها؟ فإن السؤال نفسه يتكرر ملحاحا اليوم، ولكنه يقترن بغيره من عشرات الأسئلة عن ماذا يمكن أن يفعله الشعر في عالم تغيّر فيه كل شيء، عالم سقطت فيه المطلقات، وتحطمت فيه الإمبراطوريات الشمولية، ويشهد أكبر الموجات الديموقراطية في تاريخ البشرية، ويرقب أعظم المخترعات العلمية، وأعلى درجات التقدم التكنولوجي، عالم يضع نفسه ويضع كل شيء فيه وكل شيء ورثه موضع المساءلة التي لا تعرف برد اليقين ولا راحة الإجابة المطلقة»[2]. تحوّل الشعر إلى خطاب يحتضن

[1] فاتح علاق: مفهوم الشعر، عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق/ سوريا، 2005، ص95.

[2] جابر عصفور: مفتتح مجلة فصول، مج5، العدد3، ج2، موضوع العدد: الشعر العربي المعاصر، مصر، 1996.

وعي الإنسان بوجوده وموقفه من **عالم القيم والأشياء** من حوله، وتحوّل الشاعر إلى نموذج أكثر **إنسانية** منخرطٍ بكل كيانه في هذا العالم؛ أداته السؤال في كل ذلك.

يستدعي كل تفكير في **الشعر** تفكيرا آخر في مسألة **الشاعر** نفسه بوصفه منتج **الخطاب** « فمن الطبيعي أن يُطرح السؤال عن الشاعر كما تطرح الأسئلة بشأن الفيلسوف والعالم والقائد والثائر وغيرهم من الأشخاص المتفرّدين. وهذا الشعور بالتفرّد، هو نفسه الذي يدفع إلى طرح هذا السؤال، لأن معرفة الشاعر ضرورية لمعرفة إنتاجه. مثلما أن معرفة الآلة ضرورية لمعرفة ما تنتجه»[1]، إن الشاعر يحتفظ بطريقة خاصة في التفكير والنقد والنظر إلى الأشياء كما يحتفظ بروح ثائرة إلى حد ما. والثورة« التي يقوم بها الفنان ثورة فنية أساسا..وحتى إذا كانت تتمثل في ذهنه على أنها ترتبط بثورة سياسية أو اجتماعية، فإن الربط هنا عابر، والمبدع عامة، رجل هادئ، بل إنه غالبا ما يحترم النظام القائم، لأنه على أقل تقدير يظل منشغلا تماما بعمله، ويجاهد جهادا مباشرا وفعّالا من أجل هدم التقليدي من الأمور التي يريد هدمها لأنه يشكو منها»[2].

التفرّد والتميّز خصّيصات الشاعر فهو مختلف عن الشخص العادي ومتفرد بين الشعراء الآخرين على السواء فـــ« كل شاعر يشعر ويفكر ويكتب انطلاقا مما هو. وما هو، كذات كاتبة، مغايرة، بالضرورة، لما هو غيره، قديما، أو معاصرا. وهذا يعني أن له طريقته المختلفة المتميزة، في استخدام اللغة. بهذه الطريقة ينتج كلامه الخاص، المغاير من حيث إنه ينطوي على أفق من الدلالة، أو يكشف عن فضاء شعري، خاصين، مغايرين. فكما أن الشاعر يكتب كلامه المتميز بين الكلام، فمن الممكن القول إن كلامه يكتبه، بدوره، كشاعر متميز بين الشعراء»[3]. هذه الفرادة والتميّز عن الأشخاص العاديين و هذه المقدرة على النفاذ إلى جوهر الأمور هي صفات منحتها له **المؤسسة** أيضا سواء في القديـــم أو الحديث، لقد« تشكّل مفهوم الشاعر، كما نراه الآن، وكما يبدو في المدونة الثقافية القديمة والحديثة،

---

[1] عبد الله العشي: أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص134-135.

[2] جان برتليمي: بحث في علم الجمال، تر: أنور عبد العزيز، مرجع سابق، ص61.

[3] أدونيس(علي أحمد سعيد): سياسة الشعر، مرجع سابق، ص07.

على أنه، كائن فائق، متعالٍ، قائد، رسالي(بغض النظر عن اتجاه هذه الرسالة أو مفهومها)، ثائر، متحول مكتف بذاته؛ وهي صفات، حقيقية كانت أو وهما ثقافيا، جرى التوافق عليها بطريقة ما بين الناس والمؤسسة، وهي سر رهبة الشعر في النفوس وسر كينونة الشاعر، كما هي سر بقاء الشعر والشاعر فاعلين، ولو في المدونة الثقافية، في هذا الوجود»[1]، **فسلطة الثقافة** منحت للشاعر هذا الحضور ما شكّل عند الشاعر وعيه بذاته وبالشعر وبالوجود.

إن سرّ الخطاب النوعي في الشعر مرجعُه **موهبة** الشاعر وملكاته واستعداداته الخاصة، ومنها الاستعداد **النفسي والانفعالي** الخاص، ويرى عبد العزيز المقالح–مثلا– أن أهم فارق بين الشاعر والإنسان العادي هو هذا الاستعداد النفسي يقول: « الاستثناء الوحيد القائم بين الشعراء وغيرهم من البشر يتجلّى في التكوين النفسي للشاعر، وهو تكوين متميز –كما يصفه علماء النفس– يقوم على الإحساس المرهف والخيال الخارق. وهذا التكوين الخاص أو المتميز يجعل الشعراء والفنانين وسائر المبدعين في حالة قلق دائم وتوتر مستمر، ولذلك فقد قيل إن أعصاب البشر تحت جلودهم أما الشعراء فأعصابهم فوق جلودهم. وبفضل هذا الاختلاف في التكوين النفسي وفي وضع الأعصاب تكون استجابة الشاعر لكل من الألم والفرح فورية وآنية»[2]؛ سرعة الانفعال والاستجابة الوجدانية في مواجهة العالم هي صفات اختص بها الشاعر والفنان« ويتركز في تلك الاستجابة أكبر قدر من الانفعال باللحظة الراهنة، اللحظة الأسيرة لكل من المؤثرين: الألم الطاحن أو الفرح البهيج»[3].

على أن الاستعداد النفسي والصفات الانفعالية الخاصة ليست هي المميزات الوحيدة للشاعر، لأن النص حين يُترجِم هذه الانفعالات وينقل إلينا المناخ الشعوري الذي يعانيه الشاعر إنما يُصَاغ في قالب فني تعمل على بنائه ملكات أخرى يختص بها الشاعر منها استعداداته **المعرفية والثقافية** وامتلاكه **للخيال الإبداعي المنتج** فليس الشاعر الحقيقي« من يقدّم عالما خاصا به فحسب، بل هو من يقدمه عميقا، جديدا، شخصيا، برؤياه– بأبعاده

[1] أماني حارث الغانمي: الشعراء نقادا، المفهوم والتمثلات، دار شهريار، البصرة/ العراق، ط1، 2017، ص12–13.

[2] عبد العزيز المقالح: الشعر: بين الرؤيا والتشكيل، مرجع سابق، ص55–56.

[3] المرجع نفسه: ص56.

النفسية والإنسانية، وبشكله وبنائه»[1]. فلا يمكن أن يكون خطاب الشاعر ترجمة لحالاته الوجدانية وحسب إنما هو بناء **ثقافي ومعرفي**. وثقافة الشاعر هي رافد للنص ومرجعية تؤطره وتوجهه فـ« للشعر مصدره الثقافي الذي يغنيه ويرفده، فهو ليس مجرد موهبة وإنما ثقافة أيضا. فلكل عمل فني أساسه المعرفي ومؤثراته الثقافية التي يقوم عليها. إنه نص تتاسل من نصوص سابقة ومرجع لنصوص لاحقة أيضا. وهو يخضع لمقاييس جمالية تحدده كجنس أدبي تصقله وتنميه وليس مجرد كلام لا ضوابط له»[2]. لكن تبقى المعرفة والمؤثر الثقافي مادةً للشاعر يحولها هو عبر رؤيته الخاصة إلى قيم شعرية تندمج مع المكونات الأخرى، ما يعني إحالة العالم إلى بناء شعري وتأسيسا جديدا له؛ فالشعر ضرب من التأمل، ومن هنا كان« أعمقَ انهماكات الإنسان وأكثرها أصالة، لأنه أكثرها براءة وفطرية والتصاقا بدخائل النفس. ومن هنا، كان الشعر وسيلة حوار أولى بين الأنا والآخر، ووسيلة إيصال أولى، لانغراسه في أعماق الإنسان، فعّال، وملزم؛ إنه حميّا تسري في الإنسان وتسري، ومن ثمّ عبر سلوكه ومواقفه وأفكاره ومشاعره، في الحياة والوقع»[3]. هكذا تتضافر الصفات النوعية للشاعر، من مقدرةٍ على الإبداع وتكوينٍ نفسي خاص واستيعابٍ لأشكال المعارف والنظرة المتبصرة للعالم، لتنتج نسقا شعريا تؤطّره حدود النص، وناظم هذا النص "**التخييل**" و"**المتخيل الشعري**".

ثانيا: المتخيل الشعري:

1. الأصل اللغوي للمتخيّل:

يتقاطع مفهوم **المتخيل** Imaginaire من حيث المصدر ونظام الإشتقاق مع مفاهيم أخرى كـ"**الخيال**" **والتخييل**" و"**المخيلة**" و"**المخيال**"؛ وهذا التقاطع يشمل الدلالات اللغوية؛ حيث تنتمي هذه الألفاظ، جميعا، إلى الجذر اللغوي "خيل" في الأصل اللغوي العربي، و Image أي؛ الصورة، في اللغات الأوروبية. كما يشمل هذا التقاطع ذلك المحتوى الدلالي

[1] أدونيس علي أحمد سعيد: مقدمة للشعر العربي، دار الساقي، بيروت/ لبنان، 2009، ص73

[2] فاتح علاق: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، مرجع سابق، ص57.

[3] أدونيس علي أحمد سعيد: مقدمة للشعر العربي، ص92.

الذي أكدّه الوضع الاصطلاحي. وبالرغم من هذا التداخل، بين هذه المفاهيم، إلا أن لكل مفهوم حدوده ومحتواه الدلالي الخاص. وسنستعرض أولا الأصل اللغوي لهذه المصطلحات المتشاكلة.

ورد في لسان العرب في مادة خيل: خاَلَ الشيء يَخالُ خَيلاً وخِيلة وخالاً وخيلا وخَيَلاناً ومَخالة ومَخِيلة وخيلولة: ظنه. واختالت الأرض بالنبات: ازدانت. ووجدت أرضا مُتَخَيَّلَةً ومُتَخَايِلة إذا بلغ نبتها المدى وخرج زهرها. وإنه لَمَخِيلٌ للخير أي خليق به. وتخيل الشيء له: تشبّه. وتخيّل له أنه كذا أي تشبه وتخايل؛ يقال: تخيلته فتخيل لي، كما تقول تصورته فتصور، وتبينته فتبين، وتحققته فتحقق. والخَيالُ والخَيالَة: ما تشبه لك في اليقضة والحلم من صورة. والخيال والخيالة: الشخص والطيف. ورأيت خياله وخيالته أي شخصه وطلعته من ذلك[1]. وفي الصحاح: الخيال والخيالة: الشخص والطيف أيضا. وقد أخالت السحاب وأخيلت وخايلت، إذا كانت ترجى المطر، وتخيّلت السماء أي تغيمت وتهيأت للمطر. وخِلتُ الشيء خَيلاً، وخِيلةً، ومَخَيلة، وخَيلولةَ، أي ظننته. وخيّلتُ للناقة وأَخيَلتُ أيضا، إذا وضعت قرب ولدها خيالا ليفزع منه الذئب فلا يقربه[2]. وواضح أن معاني "خيل" ومنه "الخيال" تعني الظن، الاشتباه، والطيف، والخداع والتوهم.

ويفيد أيضا؛ أي الأصل "خيل"، التلوّن في حركة، كما يفيد معنى الحلم في مقاييس **ابن فارس**؛ فالخاء والياء واللام أصلٌ واحد يدل على حركة في تلوّن. ومن ذلك الخيال، وهو الشخص، وأصله ما يتخيله الإنسان في منامه، لأنه يتشبه ويتلون، وسميت الخيل خيلا لاختيالها؛ لأن المختال في مشيته يتلون في حركته ألوانا[3]. وطبيعي أن هذه المعاني هي في حدود الدلالات اللغوية العامة التي تفصّل المفردة منطقيا من دون مفهمتها كما تشكلت كمصطلحات تحيل إلى الأبعاد المعرفية والإدراكية والسيكولوجية للإنسان. وهو خلاف

---

[1] ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج11، ص 226-229-230

[2] ينظر: الجوهري (اسماعيل بن حماد): تاج اللغة وصحاح العربية، مادة: خيل، تح: أحمد عبد الغفور عطار، ص 1691-1692.

[3] ينظر:ابن فارس(أبو الحسين أحمد): معجم مقاييس اللغة، اعتنى به: محمد عوض مرعب و فاطمة محمد أصلان، دار إحياء التراث العربي، بيروت/ لبنان، ط1، 2001، ص 320.

المعاجم التي عنيت بالمصطلحات التي تؤول معنى الخيال إلى كونه طريقة في الإدراك كما في تعريفات الجرجاني:« هو قوة تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة بحيث يشاهدها الحس المشترك كلما التفت إليها، فهو خزانة للحس المشترك، ومحله مؤخر البطن الأول من الدماغ»[1]. لكن هذا لا ينفي وجود روابط بين الدلالة اللغوية والدلالة المفهومية لمصطلح الخيال وما اشتق منه.

2. المتخيّل والتخييل في الاصطلاح:

تتفق المقاربات المفهومية **للخيال** Imagination على أنه ملكة، وأسلوب في الإدراك وطراز خاص في وعي العالم وأداة من أدوات تكوين المعرفة، فهو« ملكة نفسية وقوة باطنية تعيد إنتاج المعطيات الإدراكية السابقة، وتسهر على تشكيل تمثيلات ذهنية مشابهة لظواهر العالم الموضوعي أو مغايرة لها في بنياتها وعلاقاتها وطرق اشتغالها»[2]. ولا تتوقف فاعلية الخيال عند مجرد الاستعادة الآلية للمدركات التي غابت عن الحس، بل تمتد إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك؛ فتعيد تشكيل المدركات، وتبني منها عالما متميزا في جدّته وتركيبه، وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة، تذيب التنافر والتباعد، وتخلق الانسجام والوحدة[3].

والخيال بوصفه ملكة وإحالة إلى تلك القدرة على تكوين صور ذهنية غابت عن الحس وإلى ذلك النشاط الجمالي، تبرز علاقته على مستوى الاشتقاق – في الدلالات الأجنبية– **بالصورة** Imagination؛ إن هذه العلاقة« توضح– بشكل ضمني– أن أي مفهوم للصورة الشعرية لا يمكن أن يقوم إلا على أساس مكين من مفهوم متماسك للخيال الشعري نفسه؛

---

[1] الجرجاني(علي بن محمد السيد الشريف): معجم التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، مرجع سابق، ص90.

[2] يوسف الإدريسي: الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، دار الملتقى، د ب، ط1، 2005، ص7.

[3] ينظر: جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت/ لبنان، والدار البيضاء/ المغرب، ط3، 1992، ص13.

فالصورة هي أداة الخيال، ووسيلته، ومادته الهامة التي يمارس بها، ومن خلالها، نشاطه وفاعليته»[1].

1.2 مفهوم الخيال في التراث اليوناني:

تأطّـر الخيال ضمن نظرية متكاملة تستوعبه وتربطه بقوى الإدراك الإنساني وتفسّر تجلياته وطرق اشتغاله. ونظرية الخيال كما تبلورت في التراثيــن العربي والغربي إنما تديــن « للثقافة اليونانية التي تلقفها العرب وأفاضوا في تفسيرها والإضافة إليها. وتبدو الصورة في هذا السياق رابطة بين الخيال والإدراك، ومذهب أرسطو أن الخيال حركة يسببها الإحساس، بحيث لا يتأتى للخيال أن يوجد من دونه، وهما أي الإحساس والخيال مختلفان، ومتى لم يوجد الخيال والإحساس لم يتأت وجود التصور conception وليس الخيال والتصور بمتطابقين»[2]. ويكشف مفهوم الخيال هنا، في الفهم **الأرسطي**، عن وجود علاقة بين الخيال والإدراك وأنهما أصل **التخيّل** و« إذا كان **التخيل** ناتجا عن الإحساس، فإن صور الإدراك الحسي قد تبدو مشابهة لصور التخيل مع فارق بينهما تحكمه فكرة القوة والضعف، وتوجهه مقولة الوضوح والغموض، فصور التخيل أضعف وأغمض من صور الإحساس»[3].

إن رؤية أرسطو للخيال أو التخيل تتحدد بإقامة علاقة بينه وبين الحس والعقل لكنها علاقة قد يسودها التعارض؛ فوظيفة التخيل أن يكون عونا للعقل في عمليات التفكير وهذه الوظيفة« لا ترفع من قيمة الخيال بالقياس إلى العقل؛ إذ يظل التعارض بينهما قائما، باعتباره جانبا من جوانب ازدواجية حادة تفصل كل الفصل بين الحس والفكر، وترفع من شأن الثاني على حساب الأول. ولقد كان ذلك التعارض الأرسطي بين العقل والتخيل هو المهاد الذي انطلق منه الرواقيون في إلحاحهم على تأكيد التضاد بين القوتين، وهو أمر ظل يغذي نزعة الشك في قيمة الخيال الإنساني، ويدفع إلى الهجوم عليه طوال عصور التفكير الوسيط»[4]. نزعة الشك في قيمة الخيال الإنساني هو ما انتقل إلى فلاسفة الإسلام، ووجه

---

[1] المرجع السابق: ص14.

[2] عاطف جوده نصر: الخيال، مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984، ص09.

[3] المرجع نفسه: ص10.

[4] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص45.

فهمهم لطبيعة المعرفة الإنسانية التي يلعب العقل دورا هاما في الوصول إليها؛ فهو المعيار الذي لا يخطئ الحكم على الأشياء والقيم.

بخلاف أرسطو، كان لأفلاطون موقفٌ خاص من الخيال ونظرةٌ تتخوف من الأساليب البلاغية ومكائدها ما جعله يفرض رقابة صارمة على الشعراء؛ لقد قام أفلاطون بمحاصرة السفسطائيين وحيلهم في فن الإقناع، وفضح الشعراء الغنائيين والملحميين وصناع الأسطورة، لكن العدة المفهومية لم تكن متوفرة لديه. لقد توفر مفهوم "الطبيعة" أو "البنية المنطقية للغة" بعد أرسطو، عندما توصل إلى صياغة قوانين الفكر الضرورية. أما في عصر أفلاطون، فكان عليه أن يطوّع مصطلح "**اللوغوس**" السابق ليجعل منه أداة في فحص "**الميثوس**". إن نقد أفلاطون للسفسطائيين والشعراء لم يكن يكمن في استعمالهم للأدوات اللغوية كوسائل للإقناع، فقد أباح أفلاطون هذه الأدوات لنفسه، بل كان يكمن في الرسالة التي تنقلها هذه الأدوات[1].

أراد أفلاطون أن يعطي الأولوية للعقل على الخيال ما جعله يقع في التناقض «عندما جعل الإدراك والتخيل والتذكر وظائف للعقل لا للحس، في خلط بين التمثل والإدراك الحسي، جعله يستبدل الأول بالثاني، مع ما بينهما من اختلاف جوهري، وذلك أن التمثّل صورة شعورية ومركّب عقلي مختلف عن الإدراك، وهذا التمايز هو ما يجعلنا نصف صورة بأنها عقلية، وأخرى بأنها من صور الإدراك الحسي»[2]. الخيال عند أفلاطون أكثر الملكات غموضا وأقلّها يقينا، هي ملكة ترتبط بالظلال والأشباح ما يعني البعد عن الحقيقة وما يحذر منه أفلاطون أن تحل الصور محال النظام الأصلي للوجود المقدس، وبواسطة– أو عن طريق– النظام الذي يصنعه الإنسان والخاص باللاوجود. فالصور هنا هي محاكاة للمحاكاة، وطفل فقير لأبويين متبنيين وفقيرين، ونشاط المحاكاة الخيالي هو نوع من جريمة قتل الأب.

[1] سعيد الغانمي: فاعلية الخيال الأدبي، محاولة في بلاغية المعرفة من الأسطورة حتى العلم الوصفي، مرجع سابق، ص211.

[2] عاطف جوده نصر: الخيال، مفهوماته ووظائفه، ص11-12.

وجريمة الفنان هي أنه قد يجرؤ على جعل المصدر غير المرئي للحقيقة مرئيا في الشكل التمثيلي الخاص بالصور، وهي عمل انتهاكي جريء[1].

وموقف أفلاطون من الخيال يأتي ضمن نظرته إلى المعرفة ونظريته في المثل التي هي النقطة المركزية التي تدور حولها فلسفته؛ فرأيه في الله ورأيه في الطبيعة والنفس ورأيه في الأخلاق وفي الدولة وفي الفن، كل هذه فروع مستنبطة من نظرية المثل التي أساسها التفريق بين العقل والحس، والحقيقة لا يمكن أن يصل إليها الإنسان إلا بطريق العقل وحده؛ فالمعرفة عبارة عن الإدراكات الكلية، وهي تمثل حقائق خارجية موجودة بالفعل، وهذه من تحصيل العقل وحده[2].

2.2 مفهوم الخيال في التراث العربي:

وفي التراث العربي تناول الفلاسفة المسلمون مسائل **التخيل والتخييل**[3] **والمتخيلة**[4] وربطوها بمفهوم الشعر نفسه فـــ« لا يستطيع الباحث أن يتعرف على مفهوم الشعر أو المحاكاة عند الفلاسفة المسلمين دون التعرف على المخيلة الإنسانية- بوصفها مصدر هذا النشاط الإبداعي(الشعر)- وتحديد مكانة هذه القوة بالنسبة للقوى النفسانية الأخرى، خاصة

---

[1] ينظر: شاكر عبد الحميد: الخيال، من الكهف إلى الواقع الافتراضي، علم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 2009، ص137.

[2] ينظر: أحمد أمين وزكي نجيب محمود: قصة الفلسفة اليونانية، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1935، ص204-205.

[3] يظهر أن أول من استخدم مصطلح التخييل الفارابي (339 هـ) ثم تبعه في هذا ابن سينا(428 هـ)، وقد استعملها تفسيرا للمحاكاة الأرسطية، وهي على هذا تقابل كلمة التصديق، التي تشترك معها في بعض الصفات، وتختلف عنها في بعضها. (فالتخييل إذعان والتصديق إذعان، لكن التخييل إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول، التصديق إذعان لقبول أن الشيء على ما قيل فيه. ينظر: عثمان موافي: في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، ج1، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2000، ص145.

[4] المتخيلة هي القوة الباطنة الثالثة، وهي مرتبة في التجويف الأوسط من الدماغ عند الفلاسفة المسلمين ما عدا الفارابي، الذي يجعل مكانها القلب. ويسميها الكندي "المصورة" أو "الفانطاسيا "أو "التخيل" وأحيانا "التوهم". ومن أهم أعمال هذه القوة أنها تستعيد صور الأشياء التي أدركت في الماضي. يقول الكندي في تعريفها:« إنها القوة التي توجدنا صور الأشياء الشخصية بلا طين، أعني مع غيبة حواملها عن حواسنا». ينظر: ألفت محمد كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984، ص29.

وأنهم عنوا- بدرجة كبيرة- بوصف عمليات التخيل الإنساني وما يسبق هذه العملية وما يلحقها من عمليات إدراكية أخرى تعين المتخيلة على القيام بدورها الإبداعي، أو تقوّم ما قد يشوب عملها من اعوجاج»[1]. وكلمة تخيّل ومشتقاتها داخل التفكير النقدي عند الفلاسفة المسلمين إنما تشير إلى مصطلح متميز المعالم« ثم انتقل- بعد ذلك- إلى مجال الدراسة النقدية والبلاغية، وأصبح يستخدم للإشارة إلى فاعلية الشعر وخصائصه، ويصف طبيعة الإثارة التي يحدثها الشعر في المتلقي، بل أصبح يستخدم كصفة تميز الاستعارات والتشبيهات عن بعضها الآخر»[2].

ولعل الفضل في ترسيخ فهم الشعر باعتبار نشاطه التخيلي وإثارته التخييلية في المتلقي يعود إلى **الفارابي** الذي« حاول أن يتفهم الأفكار الأرسطية في الشعر، من خلال ما انتهى إليه المعلم الأول في دراسته عن النفس. ومن هنا وصل الفارابي بين ما كتبه أرسطو عن الشعر وما كتبه عن النفس ومزج بينهما، مما أدى به إلى إقامة نظرية المحاكاة الأرسطية على نحو مكين. ويتجلى ذلك في أن الفارابي نظر إلى الشعر من حيث تشكله وتأثيره في المتلقي على أنه عملية "تخيل"»[3]. وضمن نظريته يشرح الفارابي منطق الشعر والأقاويل الشعرية في قوله: « والأقاويل الشعرية- هي التي تؤلف من أشياء شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة خيالا ما أو شيئا أفضل وأحسن. وذلك إما إجمالا أو قبحا، أو جلالة أو هوانا، أو غير ذلك مما يشاكل هذه. ويعرض لنا عند استعمال الأقاويل الشعرية عند التخيل الذي يقع عنها في أنفسنا شبيه بما يعرض لنا عند نظرنا إلى الشيء الذي يشبه ما يعاف؛ فإنّا من ساعتنا يخيل لنا في ذلك الشيء أنه مما يعاف فتقوم أنفسنا منه فتجتنبه وإن تيقنّا أنه ليس في الحقيقة كما خيل لنا، فنفعل فيما تُخيله لنا الأقاويل الشعرية»[4].

إن الفارابي يشير إلى ذلك التأثير الذي تحدثه الأقاويل الشعرية في نفس المتلقي وتوجه سلوكه الانفعالي عن طريق منطق التخيل، لأن« الإنسان كثيرا ما تتبع أفعاله تخيلاته أكثر

---

[1] المرجع السابق: ص16.

[2] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص21.

[3] المرجع نفسه: ص21-22.

[4] الفارابي(أبو نصر): إحصاء العلوم، تح: عثمان محمد أمين، مكتبة الخانجي، مصر،1931، ص26-27.

مما تتبع ظنه أو علمه، فإنه كثيرا ما يكون ظنه أو علمه مضادا لتخيّله، فيكون فعله الشيء الذي بحسب تخيله لا بحسب ظنه أو علمه، كما يعرض عند النظر إلى التماثيل المحاكية للشيء، وإلى الأسماء الشبيهة بالأمور... ولذلك صارت الأقاويل دون غيرها تجمل وتزيّن وتفخم ويجعل لها رونق وبهاء بالأشياء التي ذكرت في علم المنطق.»[1].

ويحيل **ابن سينا** إلى خاصية **التخييل** في الشعر ويجعلها مناط القول الشعري، يقـــول:« ونقول نحن أولا: إن الشعر هو كلام مُخيّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي. ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر. ومعنى كونها مقفاة هو أن يكون الحرف الذي يختم به كل قول منها واحدا. ولا نظر للمنطقي في شيء من ذلك إلا في كونه كلاما مخيلا»[2]. والمخيل هو الكلام الذي يحدث التأثير والانفعال النفساني في المتلقي من دون إرادة الفكر والمنطق« وربما شغل التخييل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به. والتخيل إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول، والتصديق إذعان لقبول الشيء على ما قيل فيه. فالتخييل يفعله القول لما هو عليه، والتصديق يفعله القول بما المقول فيه عليه، أي يلتفت فيه إلى جانب حال المقول فيه.»[3].

هو وعي بمركزية التخييل في تلقي الشعر وفهمه وُجِد لدى الفلاسفة المسلمين، لكن معنى التخييل تكتمل صياغته واستيعابه مفهوميا عند **حازم القرطاجني** حين ربطه بجوهر الشعر وبمبدأ التفاعل مع تأثير الصورة. والتخييل قوام الشعر بما هو شعر؛ يقول حازم:« فالشعر قد تكون مقدماته يقينية ومشهورة ومظنونة. ويفارق البرهان والجدل والخطابة باعتبار ما فيه من المحاكاة والتخييل، لا من جهة ما هو كاذب، كما لم يكن شعرا من جهة ما هو صادق، بل لما كان فيه أيضا من التخييل،...فالتخييل هو المعتبر في صناعته، لا كون الأقاويل صادقة

---

[1] المرجع السابق: ص27.

[2] عبد الرحمن بدوي: فن الشعر في كتاب الشفاء لابن سينا، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة/ مصر، 1953، ص161.

[3] المرجع نفسه: ص162

أو كاذبة»[1] يشير قول حازم بوضوح إلى اعتبار التخييل قوام الصناعة الشعرية وإلى مفارقة الشعر للبرهان أي لخطاب العلم وللجدل وللخطابة الذين مدارهما الإقناع. ومن ثمّ يشير حازم إلى المقدرة التأثيرية للشعر وبعده النفسي ويربط هذه المقدرة بماهية الشعر وحقيقته:« الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهروب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب. فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها»[2]، بهذا يصبح الشعر فعلا تشاركيا في التخييل مع المتلقي وتفاعلا وجدانيا معه.

كما أَولَت **العرفانية الصوفية** اهتماما خاصا بالخيال وجعلته ضربا من المعرفة، برغم اصطدامها بالنظام المعرفي العقلاني السائد[3]. لقد ربط الصوفية الخيال بوظائف كونية وأخرى نفسية، وجعلوه أساسا لأصول الأسماء الإلهية والكشف التأمّلي. وقد تحدّث العرفاء بتجاوز جريء لحدود علم الكلام التقليدي عما وصفوه بالخيال الإلهي، ومثّلوا للخيال برموز مشتقة من بعض العلوم التجريبية، وصاغوها بحيث تلائم التصورات العرفانية، وألمّوا في تركيب البناء الرمزي للخيال بعلم المرايا وبما وصفه كوربان Corbin بالجغرافيا الصوفية التي عرضوا من خلالها تصورات خاصة بأرض الخيال السماوية[4]. لقد انتقدوا العقل ونظروا

---

[1] القرطاجني(أبو الحسن حازم): منهاج البلغاء وسراج الأدباء: تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، مرجع سابق، ص62-63.

[2] المرجع نفسه: ص63.

[3] المتصوفة لم يكونوا الممثلين الرسميين المتفق عليهم في العالم الإسلامي، وخاصة في عصور المد العقلاني الزاهر الذي اكتملت في ظل سيطرته كل أنسقة التفكير النقدي والبلاغي العربي. لقد اكتمل التفكير البلاغي والنقدي عند العرب في غيبة من المتصوفة، بعد أن نسج خيوطه وأقام صرحه متكلمون ثأروا ثأرا لا سبيل إل إنكاره بالفلاسفة، بنظرتهم الخاصة إلى العقل، أي تلك النظرة التي لا تثق إلا في العقل وأحكامه، وتلوذ بمبدأ التحسين والتقبيح العقليين. ومن البديهي أن لا تمنح هذه النزعة العقلانية السائدة الخيال منزلة رفيعة. وكما يقول غرونباوم فإن الفكر الإسلامي لم يتخل عن علم النفس الأرسطي، الذي يضع الخيال الإنساني مع القوى الحيوانية على صعيد واحد. ينظر: جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص52.

[4] ينظر: عاطف جوده نصر: الخيال، مفهوماته ووظائفه، ص87.

إلى الخيال انطلاقا من أساس معرفي. فمنطق الخيال في مذهب المتصوفة« يمكن التعبير عنه بأنه منطق اللامنطق، إنه يؤول إلى فكرة الوساطة بين الحس والفهم، وإلى التجسد والقوة المطلقة التي تبدع وتوجد وتشكل وتخلق الصور خلقا من بعد خلق بواسطة ما لهمّة العارف من تأثير، ومن خلال تجاوز اللبس من الخلق الجديد، مما يؤذن بأن الخيال قدرة لانهائية على إبداع صور لانهائية غير قابلة للنفاذ، وبأن الجدّة مقولة مؤسسة لمنطق الخيال»[1]. هكذا كان الخيال عندهم وسيطا بين الفكر والوجود وتجسيد الوجود في الصورة وتجاوز صور العالم الظاهر[2].

3.2 الخيال في الفلسفة والنقد الحديثين:

ويقترب فهم المتصوفة والتصور العرفاني، بعامة، مما تذهب إليه الفلسفة الوجدانية الحديثة في مقاربة معنى الخيال وفي شرح خطورة فاعليته الإبداعية بخاصة تلك الفلسفة التي تسير بالموازاة مع الاتجاه الرومنسي. ولعل أهم من نظّر للخيال وبسط في مفهوماته ووظائفه هو **صمويل كولريدج**(Samuel Taylor Coleridge) « نظرا لطبيعة القضايا والإشكالات التي أثارها، ونوع الآليات والتصورات التي عالج بها، والتي اعتمد فيها أساسا– وبإقرار شخصي منه– على ثقافة واسعة ومتنوعة تتوزع بين علمي الإلهيات والنفس الذين يعتبرهما– بفخر– حصانه الخشبي، وفلسفة كانط وتنظيراته للخيال التي تضمنها كتابه: نقد ملكة الحكم، والتي أثّرت فيه واستولت على فكره وتأمّلاته إلى حد بعيد»[3]. وتأتي أهمية النظرية التي وضعها للخيال في أنه صحّح المفاهيم الخاطئة والتصورات الاستهانية بقيمته

---

[1] المرجع السابق: ص121.

[2] لذلك يهاجم ابن عربي الفقهاء الذين يكتفون بالظاهر ولا يوجهون عنياتهم بالخيال، مثلما يهاجم الفلاسفة الذين حقروا من شأن هذه القوة التي لا يعرف سلطانها إلا الله ثم أهله من الأنبياء وورثتهم من الأولياء والمتصوفة. إن الخيال عند ابن عربي هو أعظم قوة خلقها الله. ولولا الخيال لما أمر النبي– صلى الله عليه وسلم– بأن يعبد الله كأنه يراه، ذلك أن رؤية الله بعين البصر مستحيلة، ولكنها ليست مستحيلة بعين الخيال. كما أن الخيال عند ابن عربي ليس هو مصدر الخطأ في مقابل العقل الذي لا يخطئ. بل يذهب إلى حد القول بأن من لا معرفة له بمرتبة الخيال لا معرفة له جملة وتفصيلا، يقول:« هذا الركن من المعرفة إذا لم يحصل للعارفين فما عندهم من المعرفة رائحة». ينظر: جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص48–49.

[3] يوسف الإدريسي: الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، ص33.

وأكّد أنه يسري في كل جوانب الإدراك؛ الإدراك العادي أو العلمي أو الروحي، بمعنى أنه عنصر منتج سواء في المجالات المعرفية أو الجمالية. وكولردج أبان عن فاعلية الخيال في مجال الدراسات الجمالية« في قوله بالخيال الأول وعلاقته بالخيال الثاني في نظريته المشهورة. وليس الخيال عند المتفنن والإدراك المعتاد–وفقا لهذه النظرية– شيئين اثنين. الفرق بينهما أن الخيال في الشعر امتداد واع لنشاط لا ينكر أصله في أحوال الإدراك المألوفة الشائعة. الشبه بينهما أن مظهريه المتباينين إلى حد ما يلتقيان في صفة واحدة هي الابتكار أو الخلق»[1].

إذن، فكولردج قسّم الخيال إلى خيال أولي وهو خيال الشخص العادي والخيال الثاني أو الثانوي وهو الخيال المنتج الذي يختص به الشعر، بمعنى أن الخيال في مستواه المعتاد يسمى عند كولردج بالخيال الأول، تلك القوة الموحية، والعامل الأساسي في كل تبيّن للعالم الخارجي، ويجعل كولردج الخيال الثاني خاصا بالشعر، وهو صدى الأول ونهج منه، يعيش مع إرادة ووعي، ويختلف عنه اختلاف درجة وهيئة فحسب، فهو يقوم بجانب التركيب المشترك بينهما بدور التفتيت والتركيب[2]. أي أن الخيال الثاني هو القناة التي تحول **الواقع** إلى **شعر**؛ بمعنى آخر، أن الخيال الثاني، هو الذي يحطّم ويلاشي لينقل عالم الواقع إلى عالم المثال، أو هو ما يعيد تركيب العالم. وكولردج يرى ما يراه **شلنج** Friedrich-Schelling الألماني من أن الخيال يستطيع أن يعثر على كل صور الأفكار في الطبيعة، فهو يحاكيها في عمله، ولكنه ينظم هذه الصور في وحدة متكاملة تفوق ما هو متفرّق في الطبيعة[3]؛ يقول كولردرج في هذا الشأن:« فيما في الطبيعة من أشياء، يتمثل في مرآته– كل عناصر الفكر الممكنة، وكل خطواته وطرقه السابقة في الوعي، ومن ثم فهي سابقة على

[1] مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، مرجع سابق، ص19.

[2] ينظر: المرجع نفسه: ص19.

[3] ينظر: محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة/ مصر، 1997، 391.

النمو الكامل العقل. وما العقل إلا البؤرة الحق التي تلتقي فيها الأشعة الذهبية المتفرقة بدورها خلال صور الطبيعة»[1].

وسؤال الخيال يندرج ضمن المسعى الحثيث لكولردج إلى فهم الظاهرة الشعرية وضبط عناصر التشابه والاختلاف بينها وبين الأنشطة الإدراكية والأساليب التعبيرية الأخرى، وإبراز الجوهر الطبيعي والخصائص الابداعية للفعل التخيّلي الذي يمكّن الشاعر من تشكيل عمله الفني والتأليف بين عناصره ومكوناته النصية؛ فالخيال هو الأداة الإبداعية الوحيدة التي تصنع التناسب والانسجام بين الوزن واللغة الشعرية والغاية الجمالية، وتُحقّق الترابط العضوي بين البنيات الشكلية والموضوعية إلى الحد الذي يجعل القصيدة تشبه الوحدة التي تخلقها الطبيعة ذاتها باعتبار أن الطبيعة **أعظم الشعراء جميعا**[2].

مفهوم الخيال يستمد شبكته الدلالية، عند كولردج والرومانسيين بعامة، من فلسفة كانط الذي يرى أن الخيال أجلُّ قوى الإنسان، وأنه لا غنى لأيّة قوة أخرى من قوى الإنسان عن الخيال. وقلّما وعى الناس قدر الخيال وخطره[3]. والرومنسيون يمثلون انعطافا في فهم الشعر باعتبار الخيال محرّكه الأساسي والدافع به إلى التعبير عن الإنسان، بل إنه في رأيهم الدافع المحرّك لكل تفصيلات النشاط الإنساني، وهذه النظرة، استمرت بعد الرومانسيين حتى مع كبار ممثلي الحركة النقدية الغربية كـ **نورثروب فراي**(Northrop Frye) مثلا؛ يقول في هذا الصدد:«..العلم يبدأ بالعالم الذي علينا أن نعيش فيه، راضين بمعطياته، محاولين فهم قوانينه. ومن هنا ينطلق العلم نحو الخيال: إنه يغدو بناءً عقليا، نموذجا للطريقة الممكنة للتجربة. وكلّما أوغل في هذا الاتجاه، تكلّم أكثر فأكثر لغة الرياضيات التي هي في الحقيقة لغة الخيال، إلى جانب لغة الأدب والموسيقى. ويبدأ الفن من جهة أخرى، بالعالم الذي أنشأناه، وليس بالعالم الذي نراه. إنه يبدأ بالخيال ثم يعمل باتجاه التجربة العادية: أي إنه يحاول أن يجعل نفسه مقبولا ومعترفا به قدر الإمكان»[4].

---

[1] المرجع السابق: ص ن.

[2] ينظر: يوسف الإدريسي: الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، ص47.

[3] ينظر: محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص388.

[4] نورثروب فراي: الخيال الأدبي، تر: حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق/ سوريا، 1995، ص14.

لكن لا بد هنا من التمييز بين اعتبار العلوم عقلية والفنون عاطفية؛ ما الفرق بين العلم والفن؟ يجيب فراي:« فالأول يبدأ بالعلم كما هو قائم، والآخر يبدأ بالعلم الذي نريده أن يكون. لا شك أن العلم، حتى هذه النقطة يقدم رؤية عقلية للواقع، ويحاول الفن أن يجعل العواطف دقيقة ومنضبطة، كما تفعل العلوم بالعقل. لكن من السخافة الاعتقاد أن العالِم العقلاني لا تحركه عاطفة، وأن الفنان مُلقى في دوامة العواطف الهائجة... إن العلم والفن، كليهما، يستخدمان مزيجا من الحسّ العام والحس الداخلي»[1]. من هذا المنظور، فالفن والعلم، يلتقيان ويتقاطعان سواء في النواحي النفسية أو غير النفسية.

التأسيس لمقولة الخيال بما هو شرط أساسي لتأثيث الشعر واستمرار النشاط الإبداعي في الفن كما في العلم، كان على يد الرومانسيين، كما أشرنا- قبل أن تتوالى المقاربات النقدية حوله بعدهم-« وكان هذا الإيمان بالخيال جانبا من إيمان العصر[2] بالذات الفردية. لقد أصبح الشعراء واعين بهذه القدرة المذهلة على خلق عوالم خيالية، ولم يعتقدوا أن ذلك أمر تافه أو زائف، بل على العكس، كانوا يرون أن كبح هذه القوة إنكار لشيء لا غنى عنه لوجودهم كله. ولذلك كان الرومانسيون يرون أن هذه القدرة بالذات هي التي جعلت منهم شعراء»[3]. ضمن هذه الفلسفة يعبر **وردزورث** William Wordsworth عن التجربة الفنية بأنها "فيض تلقائي للعواطف القوية" والخيال مدعم بهذه العواطف. ويفرق وردزورث بين الخيال والوهم؛ فالوهم سلبي يغتر بمظاهر الصور، ويسخرها لمشاعر فردية عرضية، أما

[1] المرجع السابق: ص14-15.

[2] يقصِد به عصر الأنوار أو التنوير الأوروبي، ومطلعه مع نهاية القرن الثامن عشر؛ وهو عصر الفردية والعقل والتحرر من زمن الكابوس الكلاسيكي: الملكية، والإقطاع، والكنيسة؛ إنه أول عصر يبلور لنفسه برنامج عمل واضح المعالم من خلال كتابات الفلاسفة ومعاركهم الفكرية، ومصطلح التنوير يعود إلى هذا العصر بالذات، ولكي نفهمه، ينبغي أن نقارن الأنوار بالظلمات، أو الواضح بالغامض. ولكن المصطلح يحتوي أيضا على معنى أخلاقي وإبستيمولوجي. ينظر: هاشم صالح: مدخل إلى التنوير الأوروبي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ورابطة العقلانيين العرب، بيروت/ لبنان، ط1، 2005، ص138.

[3] س. موريس بورا: الخيال الرومنسي، ضمن كتاب: الخيال، الأسلوب، الحداثة، تر: جابر عصفور، مرجع سابق، ص70.

الخيال فهو العدسة الذهبية التي من خلالها يرى الشاعر موضوعات ما يلحظه أصيلة في شكلها ولونها[1].

وضمن الفلسفة **الظاهراتية** سعى **جون بول سارتر**(Jean-Paul Sartre) إلى تحديد الطبيعة المتعارضة بين الإدراك والتخيل انطلاقا من **القصدية** لمعرفة الخصائص الجوهرية **للوعي الخيالي** أو الصورة. ومفهومه للصورة مؤسّس على هذا الاعتبار، يقول:« لن تشير كلمة صورة إلا إلى علاقة الوعي بالموضوع. وبعبارة أخرى، إنها طريقة معينة في ظهور الموضوع أمام الوعي، أو إذا شئنا، إنها طريقة معينة يسلكها الوعي لكي يمنح لذاته موضوعا»[2]، بحسب سارتر فالخيال هو تعبير عن حرية الوعي في أن يطبع معانيه على الموضوعات التي تواجهه. ويرى سارتر أن بنى الوعي الخيالي تولد وتنمو وتختفي في ضوء قوانين تتناسب معها، وخصائص هذه البنيات: أن هذه الصور ليست موجودة في الوعي، وإنما هي نوع من الوعي، والصورة هي علاقة بين الوعي وموضوع ما. كما أن الوعي الخيالي يعرض الموضوع كما لو كان واقعيا ويرتبط هذا بخاصية شبه الملاحظة. وخاصية الصورة أيضا هي قصديتها؛ فالصورة هي دائما صورة لشيء ما، ووسائل التأمل الفينومينولوجي تمكّن المرء من أن يكشف ملامح الصورة بحسب المواقف الخاصة بالعقل. والخاصية الأخرى هي التلقائية؛ فالوعي الخيالي يبدو لذاته وعيا إبداعيا. والمتخيّل هنا هو فعل قصدي للوعي[3]. نظرية سارتر تشمل عدة أشكال من الصور والأخيلة؛ كأحلام اليقظة وأحلام النوم وكلها أشكال تلقائية يضيق أمامها الوعي.

وناقش **غاستون باشلار**(Gaston Bachelard) أيضا مسألة الخيال، منطلقا من مبدأين رئيسين« هما مبدأ المادة، ومبدأ الإرادة، ويتيح أولهما للكاتب أن يقيم نظريته عن الخيال المادي بإقصاء القوالب الصورية التقليدية التي أضفى عليها طول الاستعمال والتكرار طابعا آليا صرف. أما ثانيهما وهو دفعة نفس مرهفة، رقيقة وشفافة فيمكنه من صياغة الجانب الآخر من الخيال وهو ما يسمى بخيال الحركة أو الخيال الدينامي... وعلى هذا

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص389.

[2] يوسف الإدريسي: الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، ص72.

[3] ينظر: شاكر عبد الحميد: الخيال، من الكهف إلى الواقع الافتراضي، علم المعرفة، مرجع سابق، ص176-177.

النحو يستطيع الكاتب، بخياله المزدوج أن يخلق بين الأرض والسماء كما يحلو له»[1]؛ بمعنى أن الخيال الدينامي هو الذي يحول الأشياء من طبيعتها الخام إلى قيمةٍ شعرية.

ويحدّد باشلار– في كتابه **الماء والأحلام**– عناصر أربعة داخل نظام الخيال هي النار، والهواء، والماء والتراب. ويؤكّد هنا باشلار:« لا نستطيع أن نواجه مذهبا كاملا للخيال البشري إلا حينما ندرس الأشكال ونعزوها إلى موادها الصحيحة. حينئذ سنتمكن من إدراك أن الصورة هي نبتة تحتاج إلى الأرض والسماء، وإلى الماهية والشكل... نعتقد إذا أن مذهبا فلسفيا للخيال يجب أن يدرُس قبل كل شيء علاقات السببية المادية بالسببية الصورية. هذه المشكلة تفرض نفسها على الشاعر وعلى النحّات على حد سواء. ذلك أن الصور الشعرية، هي أيضا، مادة»[2]. وهنا يسند باشلار الصور إلى مادتها الحقيقية. ويربط أنواع الخيال المادية بالعناصر الأربعة المادية؛ يقول« وفي الحق، نظن أن بإمكاننا أن نُثبِت، ضمن إطار الخيال، قانون العناصر الأربعة التي تصنف مختلف ضروب الخيال المادية بحسب ارتباطها بالنار، والهواء، والماء والتراب. وإذا كان صحيحا، كزعمنا، أن على كل شعرية أن تتلقى مكونات تبقى– مهما كانت ضعيفة– ذات جوهر مادي، فإن على هذا التصنيف أيضا أن يقرّب، من خلال العناصر المادية الأساسية، النفوس الشعرية بأقوى ما يمكن»[3].

بحسب نظرية باشلار كل شعرية متجذرةٌ في عنصر مادي، ثم يربطها بحلم اليقظة الذي يكتسب جوهره من عنصر مادي:« فلكي يستمر حلم اليقظة بثبات كافٍ، لإبداع مؤلَّف مكتوب، ولكي لا يبقى مجرد فراغ ساعة عابرة، يجب أن يجد "مادته"، وأن يمنحه عنصر مادي ماهيته الخاصة، قاعدته الخاصة، شعريته المتميزة. وليس عبثا أن الفلسفات البدائية كانت تختار، في هذا الاتجاه، اختيارا حاسما. إذ ربطت بمبادئها الشكلية واحدا من العناصر الأساسية التي غذت هكذا "أمزجة فلسفية". في هذه المنظومات الفلسفية يرتبط الفكر والعلم

---

[1] المرجع السابق: ص183.

[2] غاستون باشلار: الماء والأحلام، دراسة عن الخيال والمادة، تر: علي بجيب إبراهيم، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت/ لبنان، ط1، 2007، ص15–16

[3] المرجع نفسه: ص16.

بحلم يقظة مادي بدائي، بينما تتجذر الحكمة الهادئة الثابتة في ماهية جوهرية»[1]. إن هذه العناصر تمثّل طرق الانفعال وتحدد كيفيات علاقتنا بالعالم.

والملاحظ أن باشلار يركز على حلم اليقظة- الذي يوجّه إشكالية الشعرية- باعتبار مستواها النفسي. وحلم اليقظة الذي يبحث عنه« سيجده أكثر فأكثر في الصور التي يلتقطها من المجموعات الشعرية وكذا المؤلفات النثرية. إنهم في الموعد: إلوار/ جورج ساند/ هولدرلين/ دانونزيو/ نوفاليس/ توليت/ هوفمان/ جون بول/ فيلوتي أو نيدي/ وحتى زولا»[2]. ففي أعمال هؤلاء تبرز صور الإحساس بالخبرة الخاصة إزاء النار والأرض والهواء وأن هذه الخبرة مرتبطة بالمحسوس الطبيعي. وهذه العناصر اهتم بها فلاسفة ومفكرون آخرون« أمثال هيدجر وجون ساليز ودافيد أبراهام وغيرهم»[3]، واهتمام الفكر الفلسفي بهذه العناصر يرجع إلى اعتبارها مفاهيم تمثل خبرة الإنسان بالعالم الخارجي. الخيال عند باشلار هو قوة الإنتاج النفسي وكل تفكير في الشعر، عنده، هو تفكير في الخيال الشعري. واهتمامه بدراسة صور الطبيعة نابع من كونها صورا شعرية، وبالنسبة له فـ« الشاعر- بل والفنان بوجه عام- لا يعبّر عن الواقع على نحو ما يجده فحسب؛ وإنما يعيد إبداعه من جديد. على أساس أن الشاعر لا ينظر إلى الطبيعة كي ينتجها مرة أخرى. ومن ثم فليس هناك عند باشلار موضعٌ للحديث عن نسخ الطبيعة؛ وإنما بالأحرى هناك تجديد وإبداع للطبيعة وعناصرها بوصفها عناصر للخبرة التخييلية، أو بالأحرى باعتبارها صورة متخيلة تكشف للمتلقي عن ماهيتها في الصورة الفنية ومن خلالها»[4].

واهتم باشلار بالخيال المكاني ضمن اهتمامه بالمكان في الصورة الفنية وتوصيفها فينومينولوجيًا ودراسة تأثيرها في إدراكنا. يوضح باشلار هذه المسألة في كتاب **جماليات المكان**؛ فيصف الموقف الانفعالي الخاص للإنسان إزاء موضوع المكان ويتحدث في كتابه

---

[1] المرجع السابق: ص16-17.

[2] سعيد بوخليط: غاستون باشلار، نحو نظرية في الأدب، دار الفارابي، بيروت/ لبنان منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011، ص37-38.

[3] شاكر عبد الحميد: الخيال، من الكهف إلى الواقع الافتراضي، ص183.

[4] غادة الإمام: جاستون باشلار، جماليات الصورة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت/ لبنان، ط1، 2010، ص221.

عن البيت، وبيت الطفولة، والأدراج والصناديق، وخزائن الملابس، والأعشاش والقواقع. كما يوضح أن العناصر المكانية يمكنها أن تجعل المتلقي يستعيد تجربة مكانه الأليف من خلال دينامية الخيال وأحلام اليقظة. يقول باشلار في مقدمة كتابه:« من خلال تأملي الطويل لخيال العناصر الأربعة عايشت مرة أخرى أحلاما هوائية ومائية لا حصر لها، وكان ذلك وفقا لمتابعتي للشعراء حين يبدعون صور العشّ على الشجرة، أو الكهف الحيواني المتجسّد في القوقعة. وفي بعض الأحيان، فإنني حين ألمس الأشياء، أظل أحلم بالعنصر. وبعد أن تابعت أحلام يقظة سكني هذه الأماكن التي لا تصلح للسكنى، أعود إلى الصور، التي تحتاج منا، حتى نعيش فيها، أن نصبح صغار الحجم جدا- كما هي الحال بالنسبة للأعشاش والقواقع. وفي بيوتنا أركان وزايا نحب أن ننطوي فيها بارتياح»[1]. إن المكان في الصورة الفنية ينقل إلينا ذكريات الطفولة ويعيد إنتاج انفعالاتنا نحو موضوع المكان.

تبحث هذه **الفلسفات** في سؤال الخيال بوصفه موضوعا للمعرفة، وعن كيفية اشتغاله شعريا فيما بعد. والتحليل **الظاهراتي** نظر للخيال كفعل قصدي للوعي. والفعل الخيالي بحسب **إدوارد كيسي** Edward Casey، ليس في حاجة إلى مبرر خارجي لأنه نشاط فعال للذهن، ويميز كيسي بين التخيل أو التصوير:« وهو أن يتم تقديم عرض خيالي محتواه ذو شكل حسي خاص؛ ويشمل كائنات وأحداث موصوفة من خلال محمولات تحدد صفاتها الحقيقية (اللون، الصوت...)؛ أي أنه يقوم على الخصائص المدركة من طرف الحواس»[2]، وبين المحتوى المتخيل الذي هو« ما يتجلى ويظهر من خلال تقديم أو عرض خيالي؛ ليشمل الكيانات والأحداث وحالات الوقائع؛ أي مجموع الأفعال والأشياء التي يتركز حولها انتباهنا أثناء العملية الخيالية، في إطار زمني ومكاني(إطار العالم المتخيل)»[3]. المتخيل إعادة إنتاج للأحداث وتفصيلات الواقع يؤطره الزمان والمكان؛ وهذا التوصيف ينطلق فيه كيسي من مبادئ الظاهراتية لوضع وصف ظاهراتي للخيال كما فعل سارتر أيضا.

---

[1] غاستون باشلار: جماليات المكان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت/ لبنان، ط2، 1984، ص33.

[2] العربي الذهبي: شعريات المتخيل، اقتراب ظاهراتي، شركة النشر والتوزيع-المدارس، الدار البيضاء/ المغرب، ط1، 2000، ص157.

[3] المرجع نفسه: ص158-159.

المتخيل الشعري من أهدافه الرئيسية توجيه عملية الانتباه والقصد إلى إثارة المتلقي؛ فتقييم الحقيقة الشعرية يقوم على مستوى يعتمد على« أبعادها التخييلية، باعتبارها علاقات مغايرة لعلاقات الواقع الحرفي من ناحية، كما يعتمد أثرها المتميز في المتلقي من ناحية أخرى»[1]؛ فللشعر تأثيرٌ في القوة المتخيلة عند المتلقي وفي توجيه سلوكه الانفعالي، والتخييل الشعري، تبعا لذلك، هو« عملية إيهام موجّهة، تهدف إلى إثارة المتلقي إثارة مقصودة سلفا. والعملية تبدأ بالصورة المخيلة التي تنطوي عليها القصيدة، والتي تنطوي- هي ذاتها- على معطيات بينها وبين الإثارة المرجوة علاقة الإشارة الموحية. وتُحدث العملية فعلها عندما تستدعي خبرات المتلقي المختزنة والمتجانسة مع معطيات الصور المخيلة، فيتم الربط- على مستوى اللاوعي من المتلقي- بين الخبرات المختزنة والصور المخيلة، فتحدث الإثارة المقصودة، ويلج المتلقي عالم الإيهام المرجو، فيستجيب لغاية مقصودة سلفا.»[2]؛ وتلك هي غاية الشعر أن يصنع الوجدان أو الانفعال. وهذه الاستجابة النفسية للمتلقي« أمر طبيعي، مادام التخييل ينتج انفعالات، تفضي إلى إذعان النفس، فتنبسط النفس عن أمر من الأمور، أو تنقبض عنه، من غير روية وفكر واختيار[3]، أي على مستوى اللاوعي»[4]. ففكرة التخييل ههنا، مرتبطة بطرق التفاعل الذهني والتمثيلي للمتلقي مع العالم.

ومن ثمّ، فهذا الاهتمام والعناية التامة، بالمتخيل الشعري، بين القديم والحديث، هي ردّ الاعتبار **للصور التخييلية**، لأنها محور الشعرية وجوهرها المميّز. لذلك يجب عند دراستها وتحليلها التركيز على طاقاتها الإيحائية وخصائصها الجمالية داخل الكتابة الشعرية حتى يمكن بحق الحديث عن **المتخيل الشعري**، كما يجب معرفة العلاقة بين آلياتها المبدعة

---

[1] جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسات في التراث النقدي، مرجع سابق، ص264.

[2] المرجع نفسه: ص196-197.

[3] هذا النص المقتبس من كتاب مفهوم الشعر لجابر عصفور هو، في الحقيقة، تعليقٌ من جابر عصفور على المفهوم التي استوعبه حازم القرطاجني واستمده من الفلاسفة المسلمين في قضية التخيل التي تتم في رعاية العقل، بخاصة عند ابن سينا. يقول ابن سينا:« وإنما ينظر المنطقي في الشعر من حيث هو مخيل. والمخيل هو الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار» عبد الرحمن بدوي: فن الشعر من كتاب الشفاء، لأبي علي الحسين بن عبد الله بن سينا، ضمن كتاب: فن الشعر لأرسطو، مرجع سابق، ص161.

[4] جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسات في التراث النقدي، ص197.

والمعطيات المرجعية واللغوية، وضبط القوانين الجمالية التي تنتظم وتتشكل وفقا لها، والتي يسهم في بلورتها وإنتاجها الشاعر والقارئ على حد سواء[1]. والنظر إلى المتخيل وفهم شعريته يقتضي التركيز على خاصيات الصورة الشعرية وطريقة بنائها ضمن النسيج العام للنص التخييلي الشعري و« مما يميز الصور التي يفتقها الخيال المبدع، وما تنطوي عليه من لانهائية وانقسام، أما اللانهائية فلأن الخيال يبدع صوره ويشكلها من المدرك الحسي. ومعلوم أن المدرك لا يكون بهذه الصفة إلا من قِبل ذات تدرك. وتعني هذه المقولة– فينومينولوجيا– أن الموضوع المدرك محصلة لا متناهية لسلسلة من إدراكات غير محددة، يعدّ الموضوع حاضرا في كل منها، ولا واحد من هذه الإدراكات يستنفده بحال وإذا كان المدرك لا يستنفد، فحريّ بالصور التي تستند للمدركات ألا تتناهي أو تستنفد»[2]؛ فللصورة طابع خلّاق منفتح متحرر من إكراه الوجود العيني المسبق لذلك يختلف جوهرها التخييلي عن الاستعارة التي «تظل محكومة في اشتغالها باستعادة معطيات حسية وحدسية سبق إدراكها، وإقامة علاقات منطقية أو تماثلية بين عالمين أو موضوعين مختلفين تقوم على الاستبدال Sub- stitution أو الانزياح وخرق السياق الاعتيادي، وبذلك فهي تراعي المسافة الطبيعية والعلاقة المادية بين تلك العوالم والموضوعات وتبقي تمايزها قائما، ولا تتشكل إلا من خلال ربط صلات محددة ومحدودة بين عناصرها المشتركة تقوم على استبدال وظائفها أو تغييرها بهدف صياغة دلالة خاصة تظل متضمنة بين طرفيها»[3].

إذن، فللصورة ارتباط بالمحسوس وتجاوز له في آن، أو هي بطريقة أخرى توافقٌ بين جدل المعنى والرمز« وهي تسبق بفضل كيانها كل تصور عقلي مركب وكل تفكير انعكاسي، وتحدد هذه الأسبقية الملازمة للنفس البشرية، الخيال كإطار أولي ينطلق منه كل فكر وما يواكبه من دلالات، والصورة نتاج الحرية وتعبير عن دينامية خلاقة، وبفضلها ومن خلالها تنبثق الدهشة وتنفتح الذات على روعة الخلق وجمال الوجود، ولا تتم هذه الصحوة وهذا التفتح إلا في نهاية مجهود إيضاحي جدير عبر التقائه بالصورة الشعرية، بإيصالنا إلى

[1] ينظر: يوسف الإدريسي: الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، ص174–175.

[2] عاطف جوده نصر: الخيال، مفهوماته ووظائفه، ص261.

[3] يوسف الإدريسي: الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، ص180.181.

منبع الخلق ومصدر الوجود في وعي الشاعر»[1]؛ إن المتخيل الشعري هو نتيجة الإدراك الجمالي للواقع، وهذا الواقع كمعطى موضوعي يتجسد عبر الصورة ويكتسب دلالات جديدة. لذلك وجب« من وجهة نظر شعرية المتخيل، من البحث في الصورة دون نزعها من حقلها الأساسي(المتخيل الشعري) ولا توجيه مصيرها[مصائرها] المجهول، عن طريق تحكم جهاز واصف مسبق، سواء كان أسلوبيا (انزياح) أو بلاغيا (محسن، استعارة) أو دلائليا(استبدال دليل بآخر) أو دلاليا تداوليا(معنى حرفي/ معنى مجازي)»[2]؛ الصورة وحدة جوهرية في نشاط المتخيل والتقاءٌ بالمعنى المفتوح وانفتاحٌ على منطق الممكن وليس على منطق الواقعي، ومتخيلها لا ينحصر ضمن معنى جاهز أو ثابت وهذه الطبيعة التخييلية هي ما يفتح إمكانيات القراءة على مختلف الاتجاهات و« إنها بصيغة أخرى، تعبير لغوي عن تجربة جمالية جديدة ورؤية خيالية فريدة للعالم والأشياء، تتخلص بها اللغة من ابتذال عباراتها وضيق مجاريها الدلالية، كما يتحرر بواسطتها الإدراك من جمود الظواهر المادية ومحدودية تشابهاتها الطبيعية، فتضيء الوعي بإشراقات جديدة تعكس- في الوقت نفسه- جانبا هاما من حركية اللاوعي[3] وحيويته الخيالية»[4]. وتبدو الصورة في الشعر، دائما، مجاوزة للشرط الواقعي لأنها في الحقيقة نابعة- في جوهرها- من محرك الوجدان« لأنه ليس من الضروري أن يكون عالم الوجدان مطابقا لعالم الوقائع، أو أن يكون الذاتي تكرارا للموضوعي، بل الغالب أن يكون للذاتي واقعيته الخاصة، وعندئذ، وحينما يحاول الفنان أن يصنع من الذاتي واقعيا من خلال الصورة المحسوسة، يبدو هذا الواقع الجديد مغايرا للواقع القبلي المرصود. إن هذا الواقع ليس في الحقيقة واقعا على الإطلاق إلا بمقدار ما يمكن أن نزعم للوجدان حين يعانق الطبيعة من واقعية»[5].

---

[1] عاطف جوده نصر: الخيال، مفهوماته ووظائفه، ص262.

[2] العربي الذهبي: شعريات المتخيل، اقتراب ظاهراتي، مرجع سابق، ص277.

[3] عادة، حينما يشير النقاد والباحثون إلى مصطلح **اللاوعي** فهُم يريدون المعنى **المعرفي الإبداعي**. وهو يختلف عن المصطلح النفسي: **اللاشعور** الفرويدي؛ لأن إنتاج الصورة في الشعر ليس تعبيرا عن حالة نفسية فقط أو حالة مَرَضية، ولو أن الإبداع هو قضية نفسية فقط لتحولت انفعالات الشاعر إلى حالات من الضحك أو البكاء لا إلى نص شعري.

[4] يوسف الإدريسي: الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، ص183.

[5] عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، مرجع سابق، ص127-128.

بهذا الفهم، يُنتج الشعر الجديد صوره، فمبدأ إنتاج الصورة هو جعل الأشياء الواقعية وسيلة لتصوير الفكرة لا لتصوير الطبيعة وصناعة نسق خاص بالمكان لم يكن موجودا من قبل. فالنفس البشرية هي موضوع لحالاتٍ وجدانية وفكرية بالغة التعقيد ولم يبق أمام الشاعر إلا اللجوء إلى منطق التعبير الرمزي الذي تتضمنه الصورة لإثارة حالات شبيهة بها في نفس المتلقي وهذا المنطق« ليس تحليلا للواقع بل هو تكثيف له، وفي هذا ما يربطه بالأحلام من حيث ميل كليهما إلى الإدماج والتجميع بحذف بعض الأجزاء المرموزة، أو الاكتفاء من مركباتها الكثيرة الكامنة بجزء واحد فقط، أو الإيماء بالصورة المركبة إلى عناصر عديد ذات سمات مشتركة»[1]. وهذا الواقع ينطلق من رؤية الذات حيث ستحكمه علاقات جديدة– على أنقاض علاقاته المنطقية–مشروطة برؤيا الشاعر.

ثالثا: الكتابة الجديدة: وعي شعري جديد وإرادة في المعرفة(محاولة في صياغة المفهوم)

تتبع صعوبة تحديد مفهوم واصف وتعميمي لظاهرة **الكتابة الجديدة** في الشعر العربي المعاصر، أو في شعرنا الجزائري، إلى صعوبة تأطير الشعر نفسه بمنظومة من المفاهيم والمعايير. والأمر الآخر، هو تداخل مفاهيم **الشعر الحداثي**، كما تبلورت في كتابات النقاد الذين رافقوا حركة الشعر الجديد أو المعاصر[2]، مع الكتابة الجديدة إلى درجة يصعب الفصل بينهما. أضف إلى ذلك أن مقترح الكتابة الجديدة[3] تم التنظير له من قبل **أدونيس**، لكن في

---

[1] محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984، ص137.

[2] أنظر مثلا: قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر لكمال خير بك، الشعر العربي المعاصر لعز الدين اسماعيل، قضايا الشعر الحديث لجهاد فاضل، اتجاهات الشعر العربي المعاصر لاحسان عباس، شعرنا الحديث إلى أين؟ لغالي شكري، زمن الشعر لأدونيس، في القول الشعري ليمنى العيد، قضية الشعر الجديد لمحمد النويهي...

[3] قبل اقتراح مصطلح الكتابة الجديدة، اقترح أدونيس نموذجا مفهوميا للقصيدة وهو القصيدة الكلية التي تتداخل فيها أنواع التعبير لتحقق الانسجام بين الشعري والفكري: « "القصيدة الكلّية"، القصيدة التي تبطل أن تكون لحظةً انفعاليّة، لكي تصبح لحظةً كونيّة تتداخل فيها مختلف الأنواع التعبيريّة، نثرًا ووزنًا، بثًّا وحوارًا، غناءً وملحمةً وقصّة، والتي تتعانق فيها بالتالي، حدوس الفلسفة والعلم والدين. فليست القصيدة الجديدة شكلاً من أشكال التعبير وحسب، وإنّما هي كذلك شكلٌ من أشكال الوجود ». أدونيس: مقدّمة للشعر العربي، مرجع سابق، ص106. أما مصطلح الكتابة الجديدة فقد أطلقه أول مرة بعد انفصاله عن مجلة شعر وتأسيسه لمجلة مواقف1963. ويسوّغ أدونيس هذا المصطلح بقوله: « ما نحاوله اليوم في مواقف، يتجاوز ما بدأته شعر ويُكمّله في آن، فلم تعد المسألة في أن نغيّر في الدرجة، بل أصبحت المسألة هي أن نغيّر في النوع، أو في

شيء من الإجمال، وحاول أدونيس نفسه أن يتمثّل فرضيته في الكتابة الجديدة في بعض أعماله، مثلا في ديوان: **مفرد بصيغة الجمع**، أو ديوان: **الكتاب**، أمس المكان الآن. والإشارة إلى مفاهيم الكتابة الجديدة تضمنتها أيضا الأعمال النقدية **لمحمد بنيس** بخاصة في كتابيّ حداثة السؤال وأيضا كتاب الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها[1]. ومحمد بنيس، برغم بعض التفصيلات الجديدة، لم يخرج عن توصيف أدونيس وتحديداته للكتابة الجديدة. وهناك بيان آخر هو **موت الكورس** لأمين صالح وقاسم حدّاد. ويمكن أن نضيف دراسة أخرى وهي دراسة **صلاح بوسريف** حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، كما يمكن أن نشير إلى بعض المقالات، المتفرقة هنا وهناك، التي أنارت بعض زوايا مسألة الكتابة الجديدة كمقال كمال أبو ديب "اللحظة الراهنة في الشعر، شعر اللحظة الراهنة"[2] الذي نشر في مجلة الفصول، ويشير فيه أبو ديب إلى بعض النصوص الشعرية التي تطرح فهما جديدا وتحولا جوهريا في كتابة الشعر يتمثل« في الانتقال من الرؤيا الضدية المفارقية للعالم التي تتسم بالجدية والحس المأساوي الفجائعي إلى رؤيا ضدية مفارقية لاذعة تسربلها تهكمية جارحة بين العبث والتشفّي، بإدراك التناقضات الجوهرية في الوجود الإنساني والبنى الاجتماعية والثقافية السائدة. وقد تكون هذه الرؤية/ الرؤيا جديدة تماما على الكتابة العربية التي عرفت نماذج متفاوتة من السخرية والهزل والتهكم والمزاح والهجاء»[3]، لكنها في تقدير الناقد« لم تعرف هذا النمط من الحساسية اللذوعية المتشفية إلا في لمحات نادرة، قد يكون بينها مواقف من منامات الوهراني وبعض شعر أبي العلاء المعري»[4]. ما يعني، اتجاه هذه الكتابة

المعنى. لم تعد المسألة اليوم، مسألة القصيدة، بل مسألة الكتابة. كنتُ، في شعر، أطمح إلى تأسيس قصيدة جديدة، لكنّي، في مواقف، أطمح إلى تأسيس كتابة جديدة ». محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها (3)، الشعر المعاصر، ص18.

[1] أنظر: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، 3. الشعر المعاصر، مرجع سابق، الصفحة 49 وما بعدها.

[2] هو مقال شارك به الناقد، في الأصل، في مهرجان القاهرة للشعر العربي 1993. ينظر كمال أبو ديب: اللحظة الراهنة في الشعر، شعر اللحظة الراهنة، فصول، مجلة النقد الأدبي، مصر، مج15، ع3، 1996، ص9 وما بعدها.

[3] المرجع نفسه: ص16.

[4] المرجع نفسه: ص ن.

الشعرية الجديدة، إلى هدم المركزيات، وتجاوز الثابت، وكذلك النموذج الذي أنتجته حداثة الشعر العربي. وما يعني أيضا، أننا أمام وعي جمالي جديد. فما هي طبيعته؟

1. فلسفة الشعر عند شعراء الكتابة الجديدة:

1.1 بيان الكتابة لأدونيس:

تمحورت بيانات الكتابة، انطلاقا من هذا الوعي الجمالي المغاير، حول التمرد ضد إكراه النموذج السائد ممثلا في حداثة القصيدة[1]، وحول التقسيمات الأجناسية لأشكال التعبير الفني. ويبرز بيان الكتابة(1978) لأدونيس موضحا هذه الفكرة في مجموعة من النقاط متضمنة ما سماه **بملامح علم جمال الكتابة**؛ يمكن أن نلخّص هذه النقاط في:

* أنّ الإبداع دخولٌ في المجهول لا في المعلوم؛ فأن نبدع، إذن، أي أن نكتب، هو أن نُخرج مما كتبناه– من مسافة لحظة مضت، لكي ندخل في مسافة لحظة تأتي. فالكتابة[2] تفكيرٌ بشكلٍ مغايرٍ لما نعرفه.

---

[1] ما دعت إليه نازك الملائكة ، هو تفكير في حداثة القصيدة لا في حداثة الشعر، لأن النموذج الذي تقترحه الملائكة هو امتداد للنموذج الخليلي، كما أن هذا النموذج ظل حريصا على مبدأ صفاء الأنواع الأدبية وحال دون تفاعلها المنتج. هذا ما يذهب إليه صلاح بوسريف مثلا. يقول « فالشعر شعرٌ والنثرُ نثرٌ، هذا ما عملت قصيدة الحداثة على تأكيده، أو اعتباره القانون الأكبر الذي تتحدّد به المسافة الجمالية للقصيدة، وبه تتبدّى الحدود بين الشعر وما لا يجوزُ أن يكون شعرًا ». صلاح بوسريف: حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص102.

[2] أصل الكتابة لغويا، يورده ابن منظور، في لسان العرب إلى معاني عدّة مشتقّة من الجذر اللغوي:(كتب)؛ ويجعل الكتابة قرينة التدوين والصناعة والحرفة؛ الكتابة لمن تكون له صناعة، مثل الصياغة والخياطة... ، وتحيل كلمة "الكتاب" إلى الدين السماوي: « الكتاب: مطلق: التوراة، وبه فسّر الزّجّاج قوله تعالى:﴿ نَبَذَ فَرِيقٌ مِنَ الّذِينَ أُوتُوا الْكِتَابَ ﴾. وقوله كتاب الله جائزٌ أن يكون القرآن، وأن يكون التوراة، لأنّ الذين كفروا بالنبي صلى الله عليه وسلّم قد نبذوا التوراة، وقوله تعالى: " والطُّورِ وَكِتَابٍ مَسْطُورٍ ". وللكتابة دلالاتٌ أخرى؛ كارتباطها بأفعال بني آدم، « قيل: الكتاب ما أُثبِتَ على بني آدم من أعمالهم»، كما أنّ معرفة الكتابة أمرٌ دالٌّ على العلم والمعرفة: «... الكاتب عندهم العالِم. وفي كتابه إلى اليمن: قد بعثتُ إليكم كاتبًا من أصحابي، أراد عالِمًا سُمّي به على ما كان يعرف الكتابة، أنّه عنده العِلْمُ والمعرفة... ينظر: ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين بن مكرم): لسان العرب، مادة كتب، مج 1، دار صادر، بيروت/ لبنان، ص 698–699.

* ويجب أن تتغيّر الكتابة تغيُّرًا نوعيًّا؛ فالحدود التي كانت تقسّم الكتابة إلى أنواعٍ يجب أن تزول لكي يكون هناك نوعٌ واحدٌ هو الكتابة. لا نعود نلتمس معيار التمييز في نوعيّة المكتوب هل هو قصيدةٌ أم قصّة؟ مسرحيّةٌ أم رواية؟ وإنّما نلتمسه في درجة حضوره الإبداعي.

* ولم يعد كافيًا أن نخلق زمنًا شعريًّا متحرّكًا، وإنّما يجب أن نخلق زمنًا ثقافيًّا متحرّكًا. أساس هذا التغيير، في الإبداع، تغيّرُ علاقة الخلّاق بتراث سابق، لتصبح العلاقة بينه وبين حركة الخلق. كما يجب أن نكتب ونقرأ، لا بروح التوكيد على النتاج بحدّ ذاته، بل بروح التوكيد على فعل الخلق.

*الثقافة ليست استعادة، وإنما هي ابتكارٌ وليست مُعطًى جاهزًا؛ هي في الذي نبتكره ونؤسّس له. ليصبح الإبداع متحركا في اتجاه المستقبل.

* البداية المطلقة مستحيلة. لكن تظهر في مظهر البداية حين نغيّر وجهة الانطلاق ، ووجهة الانطلاق اليوم هي أن المعنى هو نتاج الكتابة. وهذا يعني أن القصيدة سؤالٌ لا جواب.

*الكتابة الجديدة إعصارٌ، يمحو حدود الأنواع؛ إنها صيغة وجود، ومسألة الشاعر أن يكتشف لغة جديدة، أن يختار المجيء من المستقبل.

وفي صحاح الجوهري: الكتاب معروف والجمع كُتُب وكُتبٌ، وقد كَتبتُ كَتبًا، وكِتَابًا، وكتابة. والكتاب الفَرضُ والحُكمَ والقَدرُ؛ قال ابن الأعرابي: الكاتب عندهم العالم. قال تعالى: ﴿ أم عندهم الغيب فهم يكتبون﴾. والكُتّاب: الكتبة، والكُتّاب أيضا والمكتب واحد، والجمع الكتاتيب. وتقول: أكتبني هذه القصيدة أي، أملها عليّ، وأكتبت القربة أيضا: شددتها بالوكاء، وكذلك كتبتها كتبا، فهي مُكتبٌ وكتيبٌ. واكتتبت الكتاب، أي كتبته. ومنه قوله تعالى: ﴿ اكتَتَبَها فهي تُملى عليه ﴾. وتقول أيضا، اكتَتَب الرجل، إذا كتب نفسه في ديوان السلطان. والمُكتِبُ: الذي يعلم الكتابة. قال الحسن: كان الحجاج مكتبا بالطائف، يعني معلما. ينظر: الجوهري: اسماعيل بن حماد، الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، مرجع سابق، ص208-209.

*في هذا المنظور، الشاعر، لا ينقل الواضح والجاهز. كما أنه ممدّ اللغة لالتقاط عالم غائب، وهو مخاطرٌ يتقدم في المجهول[1].

إعادة النظر في ظاهرة الشعر نفسه وفي **الصرح الثقافي العربي القديم** هو ما يتقصّده هذا البيان، من خلال مساءلته لأنظمة الفهم العربي التقليدي، واقتراحه لبديل إبداعي في أسلوب الكتابة الشعرية، وطريقة رؤيتها للعالم، يُقوّض كليّة ما درج العقل النقدي العربي على ترسيخه في تنظيره للشعر وما درج الشعراء على انتهاجه؛ فالكتابة« حالة الإنسان ككل. ومن هنا تُعلّمنا هذه الكتابة أنه ما من شكل معطى محدّد يمكن أن يكون في مستوى تجربة كيانية. فهذه تجربة من طور يتجاوز طور الكلام، فكيف إذن لا يتجاوز طور الشكل؟ وتُعلمنا هذه الكتابة كذلك أن جهل الشعراء العرب بهذه الحقيقة هو الذي يُبقي نتاجهم سجين إطار مسبق كأنه سجين قبر. وتعلّمنا هذه الكتابة أن علم جمال الشعر؛ وباختصار أن علم الجمال، ليس علم جمال الثابت، وإنما هو علم جمال المتغير»[2].

وهنا يحيل أدونيس، إلى أن الكتابة هي نقيض البعد الشفاهي المميّز للشّعر أي للقصيدة[3] الذي تتوازى فيه مع الخطابة من حيث كونهما(أي القصيدة والخطابة) نظامين في

---

[1] لخّصنا هذا البيان في مراعاةٍ لطروحاته الرئيسية. وهو أهم بيان في الكتابة، ويأتي بيان محمد بنيس، في حداثة السؤال، كبيان، له قيمته، يراكم على طروحات البيان الأدونيسي، لكنه في بعض الجوانب شارح له ومتفرع عنه في كثير من القضايا. ينظر بيان الكتابة لأدونيس: أدونيس(علي أحمد سعيد): الثابت والمتحوّل، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب،ج3 (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت/ لبنان، ط4، 1983، ص 312-313-314-315.

[2] المرجع السابق: ص315.

[3] هنالك صلات بين المعنى اللغوي ومعنى القصيدة كما تأسس في التفكير النقدي العربي القديم بوصف القصيدة مجموعة تحديدات شكلية هي الأصل في الشعر العربي. اشتقت القصيدة من الفعل قصد ويعني في اللغة، والقصد: استقامة الطريق. قصد، يقصد، قصدا، فهو قاصد. وقوله تعالى: ﴿ وعلى الله قصد السبيل ﴾؛ أي على الله تبيين الطريق المستقيم والدعاء إليه بالحجج والبراهين والواضحة، ومنها جائر أي ومنها طريق غير قاصد. والقصد في الشيء خلاف الإفراط وهو ما بين الإسراف والتقتير. والقصيد من الشعر ما تم شطر أبياته، وفي التهذيب شطر بنيته، سمي بذلك لكماله وصحة وزنه. فعلاقة القصد بالشعر هو الطريقة في التهذيب والتجويد. وقال ابن جني: سمي قصيدا لأنه قصد واعتمد وإن كان ما قصر منه واضطرب بناؤه نحو الرمل والرجز شعرا مرادا، وذلك أن ما تم من الشعر وتوفر آثر عندهم وأشد تقدما في أنفسهم مم قصر واختل، فسموا ما طال ووفر قصيدا أي مرادا مقصودا. وإن كان الرمل والرجز أيضا مرادين مقصودين. وقالو شعر قُصّد إذا نُقّح وجوّد وهذّب. ومنه، فالشعر التام هو القصيد وينصرف معناه إلى أن قائله قصده قصدا وجعله من باله واجتهد في في تجويده وأودع فيه خاطره. ينظر: : ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين بن مكرم): لسان العرب، مادة قصد، مج 1، دار

الإقناع وحشدِ الناس إلى الإيمان بالعقيدة أي بالإيديولوجيا بتعبيرنا المعاصر، منه فالكتابة لا تخاطب« السامع، عبر أذنه، وإنما تطرح أمام الآخر، لا تخاطب الجمهور–"العام" شأن الخطابة، وإنما تتوجه إلى القارئ–"الخاص". ("العام" و"الخاص"، هنا لا للتفصيل، بل لتحديد النوع) والقارئ هنا لا يقف أمام النص المكتوب، وقفة السامع أمام الخطبة: يقتنع ويؤمن، أو يرفض ويبقى على رأيه. وإنما يدخل في النص ويتأمله.»[1]. الشعر، من هذا المنظور، عملية في الكتابة تكرّس **البعد الكتابي للنص** وهو ما لا تختص به القصيدة نظرا لاعتمادها ثنائية **القائل/ السامع** وما تتطلبه عملية التلقي هذه من مراعاة حالات الشاعر/ الخطيب وحركاته وتعابير وجهه.

هناك فروق، ولا شك في ذلك، بين مفهوم القصيدة ومفهوم الشعر، لكن لا يجب أن ننفي الشعر عن القصيدة فيمكن أن يوجد الشعر في القصيدة ويمكن أن لا يوجد. ونذهب إلى ما ذهب إليه **سعد البازعي** في قوله:« إن القصيدة شكل إبداعي أو فن أدبي، شأنها شأن القصة والرواية، لكن الشعر حالة أو لحظات قد تتأتى لناظم القصيدة مثلما تتأتى للقاص أو الروائي أو لكاتب المسرحية، وقد لا تتأتى، وإن تأتت فبمقدار. القصيدة بناء لغوي، أسلوبي، ينتمي إلى هذا العالم، في حين أن الشعر لحظة رؤيا متجاوزة، ميتافيزيقية، لحظة كشف تتجلى في اللغة ولكنها ليست جزءا منها. القصيدة يمكن تعلُّمها، تعلم قواعدها النظمية، استراتيجياتها البلاغية، مطالعها، تركيبتها البيتية أو المقطعية»[2]، لكن الشعر لا يمكن أن يصبح موضوعا نعلّمه للآخرين؛ إنه ملكة، مقدرةٌ نابعة من عبقرية خاصة، و« يمكنك أن تعلم الآخرين كيف ينظمون– وهذا لا يعني سهولة التعليم أو إمكانية التعلم لدى الجميع– لكنك لا تعلمهم كيف

صادر، بيروت/ لبنان، ص353–354. وعند الجوهري في الصحاح؛ القصيد: جمع القصيدة من الشعر، مثل سفين جمع سفينة. ينظر: الجوهري: اسماعيل بن حماد، الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، مرجع سابق، ص524.

[1] أدونيس(علي أحمد سعيد): الثابت والمتحوّل، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب،ج3 (صدمة الحداثة): ص310.

[2] سعد البازعي: لغات الشعر، قصائد وقراءات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، وبيروت/ لبنان، ط1، 2011.، ص15.

يقتنصون الصور، كيف يجمعون الكلمات بحيث تدهش القارئ أو السامع»[1]. وحتى كبار الشعراء يمكن أن يحققوا **الشاعرية** في قصيدة ويفقدوها في قصيدة أخرى.

المقابلة الضديّة بين **القصيدة والكتابة** ناشئةٌ من كون القصيدة مفهوما محدودا ضمن إطار الوزن والقافية[2] فهما« عنصران أساسيّان سيظلان من بين الثوابت التي تتحدد بها شعرية القصيدة. ما تبقى من عناصر، أو مكونات، هو ذو وظائف من درجة ثانية، أو تحتل مواقع تأتي تالية على هذين العنصر الممثلين لحدود القصيدة واشتراطاتها البانية لنموذجها»[3]. ولعل هذا الوعيّ القائم على اعتبار الشّعر مُحدَّدًا ضمن إطار نظام القصيدة مرجعه نظرة العرب إلى **القصيدة الجاهلية** بوصفها المعيار والنموذج الأمثل الواجب على الشعراء الاقتداء به والسير على منواله. أما الكتابة فهي مقترنة بالمنثور من القول. وعمل التصور النقدي القديم، ضمن حفاظه على **المسافة الجمالية للقصيدة**، على الفصل بين القصيدة والنثر؛ أي بين القصيدة والكتابة« والتقسيم القائم بين الشعر والنثر، كان في أساسه تقسيما يقوم على المعارضة. أي وجود حدود فاصلة بين الشعر والنثر كحدّين لا يلتقيان. أو ما يعني، تحديدا، تخصيص الشعر في مقابلته للنثر، كنقيضٍ وخصم له. وكذلك وضع حدود داخل القصيدة ذاتها؛ بوضع خواص محددة لغرضيتها»[4]. هو تقسيم نابع من رقابة المنظومة النقدية القديمة لمبدأ الفصل الأجناسي وحرصها على وضع الحدود بين أشكال النتاج الأدبي.

2.1 بيان الكتابة لمحمد بنيس:

---

[1] المرجع السابق: ص ن.

[2] وهنا نستحضر محاولة قدامة بن جعفر في وضع حد الشعر– في سياق خاص– هو النزعة العقلية والرؤية المنطقية السائدة في عصره. بناء عليه، كان شرط الشعر نظامُه الوزني؛ فالشعر هو:« قولٌ موزون مقفّى يدلّ على معنى؛ فقولنا "قولٌ" دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشّعر. وقولنا "موزون" بفصله ممّا ليس بموزون، إذا كان من القول موزون وغير موزون. وقولنا "مقفّى" فصلٌ بين ما له من الكلام الموزون قوافٍ وبين ما لا قوافي له ولا مقاطع. وقولنا "يدل على معنى" بفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى ممّا جرى على ذلك من غير دلالة على معنى، فإنّه لو أراد مريدٌ أن يعمل من ذلك شيئًا على هذه الجهة لأمكنه وما تعذّر عليه». قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، (د..ط،ت) ، ص 64.

[3] صلاح بوسريف: حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص16.

[4] المرجع نفسه: ص218.

وبيان الكتابة(1981) **لمحمد بنيس** [1] ، يسعى هو الآخر، إلى طرح ممكنات جمالية أوسع **تعيد النظر** في المسلمّات الشعرية العربية **ونظام الذاكرة** واستبدادها، وتخرج عن الرؤية المعيارية التي تسيّج الشعر **وتنمّطه**. وبنيس يرى« أن مفهوم الكتابة معارض أساسا للشعر المعاصر، كرؤية للعالم، لها بنية السقوط والانتظار. هذا الشعر هو الذي يواجه هنا، كرؤية برهن التاريخ على تخاذلها وتجاوزها، وليس البيان فرضًا لرؤيةٍ ما بقدر ما هو دفعٌ صريح إلى الارتباط بالقلق وتبني السؤال. لقد حان الوقت للتأمّل في ما تمّ إنجازه، على بساطته، خاصة إذا كنا نبتعد عن السقوط في التجريب المجاني، وعن اعتبار الخلل شيئا عابرا أو تقليدا ملتصقا بجلودنا كاللعنة الدائمة»[2]. هي وجهة نظر من محمد بنيس تسعى إلى تبنّي رؤية ناقدة **مساءلةٍ** للقول الشعري العربي المعاصر والموروث.

وجهة النظر هذه، يحولها بنيس إلى بيان سمّاه بيان الكتابة؛ يسعى هذا البيان إلى تأسيس كتابة جديدة تساءل الواقع وتحرّر الوعي الإنساني. ولا بدّ– عند بنيس– من مسألة الوقوف النظري لإصلاح العطب الذي يعيشه الشعر المعاصر فـ«هذا الشعر المقدس في الكتب والمقررات الرسمية ينكفئ على موته الدائم، يختلي ببرودته وتكلّسه، لا سؤال لديه ولا جواب، لا حنين ولا كشف ولا مغامرة، ركام من البلادة والعفن، صكوك الإدانة، هذه وظيفته، مَحقٌ، تكريس، قهر، ونفاية. هل نسميه بعد كل هذا شعرا؟ من تخاصم حوله؟ من التجأ إليه؟ من خلخله؟ من حنّ إليه؟ حُبسة دائمة بقايا فتن ومذابح واستسلام.»[3]. هذه السخرية اللاذعة من بنيس هي إحالة، في نظره، لِما استحال إليه الشعر من نمطية واجترار، ما شكّل جدار غربة بينه وبين متلقيه.

الإنتقال من النص المنمّط، أحادي الرؤية، القائم على الجاهز وأسئلة الماضي، إلى النص المفتوح الذي يستوعب التعدد والاختلاف وينفتح على أسئلة الذات والواقع هو ما يعمل

[1] هذا البيان مثبت في كتاب حداثة السؤال، بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة. لكنه نُشر أول الأمر، في مجلّة "الثقافة الجديدة" المغربية، العدد 19، سنة 1981. يُنظر: محمد بنيس: حداثة السؤال، بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الغرب، وبيروت، لبنان، ط2، 1988، ص 11.

[2] المرجع نفسه: ص15–16.

[3] المرجع نفسه: ص12.

على تأسيسه هذا البيان؛ الكتابة مغامرة فـ« **لا بداية ولا نهاية للمغامرة.** هذه هي القاعدة لكل نص يُؤسّس ويواجِه. لا بداية ولا نهاية الكتابة نفي لكل سلطة، وبهذا المعنى لا يبدأ النص لينتهي. ولكنه ينتهي ليبدأ، ومن ثم يتجلى النص فعلا خلاقا دائم البحث عن سؤاله وانفتاحه، لا يخضع ولا يستسلم ولا يقمع. توقٌ إلى اللانهائي واللامحدود، يعشق فوضاه وينجذب لشهوتها. كل إبداع خارج على زمن الإرهاب، مهما كانت صيغته وأدواته.»[1]. النص بهذا المعنى لا يطمئن للأصل أو نقطة الانطلاق، لأن حقيقة الشعر تكمن في الحاضر والأصح في المستقبل وليس في الماضي؛ إن الشعر موجود بوفرة هائلة في المستقبل وأقل من ذلك في الحاضر ويتضاءل كلما نزحنا نحو الماضي؛ الشعر لا ينطلق من أي شرط ولا ينمو تحت أي شرط بل إنه يختار تماما المنطقة غير المشروطة ويجلي طبقاتها بسلسلة من الاحتمالات الخاضعة للصدفة الخلّاقة أو لما يشبه ذلك[2]. ووعي الشاعر الحديث بكل ذلك، أي بمهمة الشعر وبمهمته هو، جعله يشحذ أدواته لكي ينجو بطرازه الشعري من احتمال السقوط في التقليد أو التكرار أو التنميط، ويشتغل بذكاء وثقافة وحرفية على البناء واللغة والصورة والإيقاع حفرا وتوسيعا وتركيزا[3].

إذن، فالقاعدة الأولى للكتابة؛ لا بداية ولا نهاية للمغامرة لكل نص يؤسس ويواجه. أما القاعدة الثانية هي أن **النقد أساس الإبداع؛** « حين نقول النقد نلغي القناعة، تسييد الكائن. وللنقد أكثر من وشيجة للتحول. النقد محاصرة للذاكرة كمرتكز لكل كلام وأصل. آن لنا أن نخرّب الذاكرة كآلة متسلطة، تفصل الممكن على قياس الكائن، تمنهج الرؤية من خلال محور العين التي هي تاريخ كل نص، تستبعد الحلم، الممارسة، التجربة، تبطل النقصان والاشتقاق. النقد هو ما نتعلمه في حياتنا، نرتجف حين نسمعه، أو نُعنّف حين نمارسه. هيأوا كلامنا وجسدنا للطاعة والخضوع،...لا لم يهيئونا فقط، بل أسلمونا لعقيدة الامتثال، واشترطوها لوجودنا»[4]. النقد، بحسب بنيس، هو المساءلة غير المشروطة وهي بخلاف قبول

---

[1] المرجع السابق: ص18.

[2] ينظر: خزعل الماجدي: العقل الشعري، مرجع سابق، ص70.

[3] ينظر: صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الأدبي، دراسة موسوعية، مرجع سابق، ص130.

[4] محمد بنيس: حداثة السؤال، بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، ص19.

العالم وتسويغه، ولا وجود للتعالي[1] أو لشروط مفروضة تعلو على الإنسان و« أول ما يجب أن يتجه إليه النقد هو المتعاليات. بمختلف تجلياتها. ليس الغائب هو الذي يخلق الحاضر والمستقبل، بل الإنسان هو خالق حاضره ومستقبله»[2]. يعتقد بنيس أن المتعاليات منظومة معرفية تتحكم في الإبداع وفي السلوك ويجب أن يطالها النقد لأن النقد شمولي يفكك المفاهيم والتصورات سواء داخل الشعر أو خارجه. المتعاليات تسلب قدرة الإنسان على الفعل والإنتاج، و« من ثم يصبح النقد فاصلا بين زمنين، زمن الاستسلام وزمن القرار الإنساني، وهما بداهة متعارضان في العمق»[3]، الكتابة، وفق تصور بنيس– الذي تسلّل موقفه الإيديولوجي في قراءة ظاهرةٍ شعرية، أو لنقل في محاولة لتأسيسها– هي حالة موقف من الوجود ومن الإنسان، تأبى الخضوع أو الاستسلام. والاستسلام– بحسبه– أن يربط الإنسان قيمه بما فيها القيم الإبداعية بمنظومة معرفية متعالية. ما يريده بنيس هنا؛ أن الكتابة مدخل يعيد للإنسان قراءة نفسه والعالم بوعي حداثي جديد، فالحداثة فنيا، تعني« تساؤلا جذريا يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها، وافتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية. وابتكار طرق للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل. وشرط هذا كله الصدور عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون»[4]. التساؤل نقيض القبول؛ إنه موقف، ليس موقفا من الشعر وحسب، إنه موقف من صيغة الحضارة السائدة ككل والتي تلون الشعر بلونها.

وتذهب القاعدة الثالثة إلى اعتبار الكتابة **نتاج التجربة ونقد اللغة والذات والمجتمع**، فلا كتابة خارج التجربة والممارسة؛« إن الكتابة، وهي تعمد إلى نقد اللغة والذات والمجتمع، تتأسس من خلال التجربة والممارسة، قبل أي بعد آخر من أبعاد الإبداع. والتجربة والممارسة اختراق الجسد للزمن، فعل أول لكل تجاوز»[5]، يبرّر بنيس هذه القاعدة بأنها قوام كل شعر

---

[1] القول بمركزية الإنسان ونفي التعالي عائد إلى المنطلق المرجعي الذي يصدر عنه محمد بنيس وهو منطلق يساري ومن خلاله يمفهم الشعر وعملية الإبداع وأدوارهما. فبنيس يحدد موقعه الإيديولوجي بشكل واضح حين يربط دائما بين الإبداع والتاريخ والحقيقة الإجتماعية.

[2] محمد بنيس: حداثة السؤال، بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، ص19.

[3] المرجع نفسه: ص20.

[4] أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص321.

[5] محمد بنيس: حداثة السؤال، بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، ص20.

إنساني ومن خلالها« تبتعد الكتابة عن قصيدة الذاكرة وقصيدة الحلم، فالسلفية حين ترتكن إلى الذاكرة وتطمئن إليها تقوم بإلغاء الحواس والزمن، فحقيقتها موجودة سلفا، كل شيء مرتب وتام وكامل، وهي لا تفعل غير اجترار ما تعتقد أنه النص ذاته، إنه الأصل في كل شعر ولكل شعر»[1]؛ لا وجود للنص المكتمل النهائي الذي يقطع الطريق أمام أي محاولة في التحرر وإيقاظ الوعي. والتحرر بمعناه الاجتماعي والسياسي والثقافي مرتبط بالقاعدتين السابقتين و« لا معنى للنقد والتجربة والممارسة إن لم تكن متجهة نحو **التحرر**. هذه هي القاعدة الرابعة. لا علاقة للكتابة بكل نقد عدمي أو فوضوي، ولا بأي تجربة تعوق تحويل الواقع وتغييره من وضع اللاإنساني إلى احتفال جماعي»[2]. هذه القواعد الأربعة للكتابة: **المغامرة، النقد، التجربة والممارسة، التحرر**، التي يلحّ بنيس على أهميتها وفاعليتها، يقيم بينها وبين مجالات الكتابة علاقة من الارتباط الضروري. فـ«هذه القواعد تمس ثلاث مجالات: اللغة والذات والمجتمع. يصعب أن تنفصل قواعد الكتابة عن مجالاتها، وهي تريد مفاجأة وتركيب المغاير، الانتقال من بنية السقوط والانتظار إلى بنية التأسيس والمواجهة»[3]. التحول ورفض القائم والسائد والجاهز ونقض الذاكرة، إعادة النظر في كل مقدّس شعري؛ تعني أن الكتابة وفق هذه القواعد تفيد الانفتاح والامتداد والتعدد؛« فلا مجال إذن، في الفن والشعر تحديدا، للحديث عن المقدس، أو تقديس ما كان. لأن الإبداع هو المجال الوحيد لسالذي يصير فيه الخيال سيد نفسه، وليس عبدا للذاكرة، أو لأي نص كان قبله، كان لحظة إبداعية في زمن تشكله وتخلُّقِه. فخلط الشعر بالدين[4]، أو ربطه به(لغويا وبلاغيا)، كمصدر

---

[1] المرجع السابق: الصفحة نفسها.

[2] المرجع نفسه: ص21.

[3] المرجع نفسه: ص22.

[4] علاقة الشعري بالديني أو الأخلاقي شغلت اهتمام النقاد العرب القدامى والمحدثين على السواء، فهل يحتكم الشعر إلى معيار ديني؟ أخلاقي؟ أي، هل للمضمون الأخلاقي قيمة شعرية، أم أن قيم الشعر تتحدد بعيدا عن مضمونه؟ هذه المسألة لها ارتباط بقضية نقدية هي قضية الالتزام ويعني أصحاب الدعوة إلى الالتزام أن يتقيد الادباء وأرباب الفنون في أعمالهم الفنية بمبادئ خاصة، وأفكار معينة، يلتزمون بالتعبير عنها، والدعوة إليها، ويقربونها إلى عقول جماهير الناس، ويحببونها إلى قلوبهم. والأديب بهذا المعنى صاحب رسالة لا يحيد عنها، ينبه إليها، وشاعريته لا تحيد عنها. ينظر: بدوي طبانه: قضايا النقد الأدبي، دار المريخ للنشر، الرياض، 1984، ص15. هنالك نصوص ارتبطت بالديني والأخلاقي، وفي نفس الوقت، تحققت معها شاعرية عظيمة؛ كعمل دانتي الكوميديا الإلهية. يمكن أن يصدر العمل الشعري عن الديني ويمكنه أن

من مصادر اللغة العربية(هكذا)، لا يُسوّغ إطلاقا أن يصير الشعر حجرا مقدّسا، أو كلاما آتيا من الغيب»[1]. ربطُ الشعر بالنشاط الإنساني وبقوى الإنسان هو هاجس كل البيانات؛ لا وجود لقانون الشكل أو نموذج الشكل السابق، أو المعيار. كل نص يُؤسّس جمالياته، كالنهر يشقّ مجراه.

3.1 موت الكورس لأمين صالح وقاسم حداد:

ويأتي بيان **موت الكورس** لأمين صالح وقاسم حداد موضحًا الهواجس نفسها التي صدرت على البيانين السابقين؛ رفض النص الأول، الشكل المفتوح، الكتابة مواجهة ضد السلطة وضد القصيدة؛ حوار النثر والشعر وإقامة تواشج بينهما في نسيج النص. جاء في البيان:« هذا هو الهاجس المتأجج في التجربة الطالعة. ليس النص الأول نموذجا، ولا سطوة له على المخيلة. إن لم تستطع هذه المخيلة أن تبدع نصوصها الجديدة بشروط إبداعية جديدة. فمن الأجدى أن تنتحر، إذ لا رغبة لدينا في إعادة إنتاج النص الأول، أو التنويع على شكلانيته وجاهزيته»[2]. للحاضر أسئلته ويجب أن تصاغ وفق شروط الحاضر؛ استعادة النص الأول هي استعادة للأسئلة القديمة. للنص الأول حضور وصوت عالٍ. أما ما يؤسس له الشاعران في البيان أن« علينا أن نكسر هذا الصوت ونعلن أن كل كتابة خاضعة لشهوة النار. للكاتب حقّه في صياغة الحاضر، مثلما كان للأسلاف حقّهم في صياغة الماضي. هكذا نُنجز شيئا ليس وثنًا مرشحا للتحوّل والتجّدد.. وحش الهدم. لا نحاكي أحدا، لكننا في العراء عرضة لرياح التجارب والإبداعات، نتأثر بها نتفاعل معها. نستمد مصادرنا من الواقع. لكننا لا نعكسه ولا نحاكيه. كما نراه لا يمثل حقيقة الواقع، بل صورة مصغرة. ناقصة...إننا نحاول الوصول إلى هذا المستتر. الخفي. كأدوات الحلم والمخيلة»[3].

يرتبط بالأخلاقي ويحقق شاعريته الخاصة بشرط وجود الطريقة أو الأسلوب والرؤية الفنية؛ يمكن للشاعر أن يحوّل الواقع بكل معطياته الفكرية والمادية والقيمية مهما كانت طبيعتها إلى شعر إذا توافرت لدية رؤية الفنان الخاصة للعالم.

[1] صلاح بوسريف: حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص109.

[2] أمين صالح وقاسم حداد: موت الكورس، موقع الشاعر قاسم حداد في الشبكة:
http://www.qhaddad.com/ar/wolf/mk.asp

[3] المرجع نفسه: http://www.qhaddad.com/ar/wolf/mk.asp

يريد البيان أن يشرح حقيقة الكتابة باعتبارها تقويضا لكل معمار قديم؛ إن مرجعها هو الحاضر لا الماضي، وأنها محصّلة التفاعل من إبداعات إنسانية أخرى، إنها طريقة في صياغة الواقع وتمثيله فنيا. لكن، هل يعني هذا البيان، بقضية الحق في صياغة الحاضر المغاير لماضي الأسلاف والهدم، التنصّل كليّة من التراث؟ تهيمن مصطلحات أدونيس ومعجمه الخاص في الكتابة التنظيرية على هذا البيان. وأدونيس وضّح موقفه من مسألة التراث في أكثر من مرة، لكن، ليس بهذه الحدّة؛ فدائما في الكتابة التنظرية الأدونيسية تتم الإحالة إلى التراث بوصفه نتاجا عَبّر عن رؤية القدامى للوجود وفيه ما يمكن استحضاره في سياقنا الحاضر بتعبير أدونيس« في هذا الأفق من حضور الإبداعات الكبيرة فينا، إنما هو الماضي الحي، الفعال– مفتوحا على المستقبل. وهنا يكمن المعنى العميق لما يمكن أن نسميه التراث. فالتراث ليس النتاج كله الذي أنتج في الماضي، وإنما هو الطاقة الإبداعية التي تجسدت في منجزات لا تستنفد– بل تظل فعالة، متوهجة، وجزءا من حركة التاريخ. ومن هنا ليس التراث كتلة موجودة في فضاء اسمه الماضي، وعلينا "العودة" إليه و الارتباط به، وإنما هو حياتنا نفسها، ونموّنا نفسه، وقد تمثلناه ليكون حضورنا نفسه، واندفاعنا نفسه نحو المجهول»[1]. القطيعة الجذرية مع التراث لا تحل المشكلة؛ أي مشكلة الإبداع، سيظلّ كل إبداع محكوما برابط صلة مع ماضيه وامتدادا له ومراكمة عليه، ويكفي أن نقول بأن الشعر العربي المعاصر يستثمر نفس اللغة وهي اللغة العربية أليس قد استثمرها أسلافنا قبلنا؟!

الخروج من أسر القصيدة والبحث عن نص جديد هو محور هذا البيان؛ نص يستطيع أن يستوعب الشعري والفلسفي وما أتيح له أن يستوعبه. ويمزج ذلك في النص الجديد، إن غايته ليست السطوح إنما المنطق العميق من العالم. جاء في البيان:« لا نبحث في السطح. بل نحاول اقتحام الباطن. لا نكتفي بالمعطيات والنتائج، إنما نغزو الموقع الذي منه تتشكل العلاقات والحالات. فالذي يرصد الظواهر يتعين عليه أن يتقن الإمساك بالعناصر والأبعاد، مسلحا– لا بالحدقة وحدها ولكن– بالغريزة والحدس والرؤيا وبعض مهارات الحاوي أو

[1] أدونيس(علي أحمد سعيد): كلام البدايات، دار الآداب، بيروت/ لبنان، ط1، 1989، ص145.

الساحر. أي أن يكون مزيجا من: الشاعر والروائي والفيلسوف والكيميائي والساحر عندئذ»[1]. إنها، أي الكتابة، نقدٌ لما هو قائم، تطرح الأسئلة ولا تكتفي بالإجابة الجاهزة. لا وجود لليقين، الكتابة نزوع إلى الغرابة، وهي« نقيض الكلام. الكلام لسان الواقع. الكتابة هذيان الحلم و تجليه في آن. نواجه المعقول بالغرابة. بهذه الطريقة نفضح لا معقولية الشارع التي كانت تستر نفسها بالمنطق والوعظ والخطب. أننا نعرف جيدا أن الكتابة رعشة الجسد، بينما الكلام سيظل أبدا علفا للأذن. تراكمات بلاغية تؤله الشارع. نحرق هذه الأكوام ونمجد الغابة. الكتابة – إذن – تدمير لعناصر الواقع بعناصر الحلم. شحذ للأنصال لمحو المسلمات. حينذاك، يهيئ العالم نفسه للتشكّل وفق الصيغة الجديدة»[2].

ومن ثمّ، الكتابة **موقف من العالم** وترتيب للعلاقة مع الكون؛« كل كتابة موقف، لكننا لا نزعم أننا قادرون أو مؤهلون لأن نغير الكون. مهمتنا أن نشير إلى الخلل، أن نفضح، أن ندلي بشهادتنا ونمضي صامتين.. ربما أكثر حزنا من قبل. نرنو إلى الرابض في الخندق، نشاطره الحلم والرغبة، وأحيانا نتبادل الاكتشافات. الكتابة – بالنسبة لنا– متعة ذاتية. نأتي لنكتشف ما يذهلنا. ليست لدينا مواعظ .اكتساب مهارات. نكتب لنتعلم لا لنعلّم»[3]. وهي أيضا عملية في التجريب وخلقٌ بعد هدم فـ« في الهدم اكتشاف. من يعرف مكامن الذهب غير الذي يحفر الأرض؟ الذي لا يجرب يتقلد. أن تقلد يعني أن تصدر عن سواك. عن الآخر، وتكتب صورة شكل منجز، صار معروفا لا مجال لجمال المفاجأة فيه ولا لغرابة الدهشة أيضا. لابد للمقلد. لكي يفرض حضوره. أن يقمع وأن يصادر حرية الآخر الذي لا يقلد. إرهاب فكري نحاربه بالإفراط في التجريب. بدورنا نحارب النظام بالفوضى، المنطق بالغموض، البناء بالتخريب. الأشكال والمضامين القديمة بالأشكال والمضامين الجديدة»[4].

الجنوح إلى **الفوضى، اللاشكل، تحطيم النموذجية،** هي سمات رئيسية في الكتابة، تصرّ عليها البيانات جميعا؛ وهي سمات كل نصٍ حداثي يسعى إلى التغاير؛ الخروج من النمطية،

---

[1] أمين صالح وقاسم حداد: موت الكورس، مرجع سابق. http://www.qhaddad.com/ar/wolf/mk.asp

[2] المرجع نفسه: http://www.qhaddad.com/ar/wolf/mk.asp

[3] المرجع نفسه: أمين صالح و قاسم حداد: موت الكورس: http://www.qhaddad.com/ar/wolf/mk.asp

[4] المرجع نفسه: http://www.qhaddad.com/ar/wolf/mk.asp

والرغبة الدائمة في خلق المغاير؛ الحداثة كأنها تخلق النظام فيما تمارس الفوضى، هي حالة صراع دائم. وهي تأخذ في المجتمع طابعا حادا أو هادئا. جذريا أو إصلاحيا، بحسب ظروف هذا المجتمع. ومن هنا تبدو كأنها حركة إلى الأمام لا تنتهي في قديم يحاول أن يكون حركة إلى الوراء لا تنتهي[1].

فلسفة **اللاشكل** وتحطيم الأنظمة الشكلية والفرار من التجنيس والتصنيف في الكتابة؛ ملمح نوعي يؤكد عليه بيان أمين صالح وقاسم حداد:« نقف خارج دائرة التيارات والمدارس. لا نتبع راية. نجرّب. نلملم شظايا الذاكرة التي اختزنت الإبداعات الإنسانية. ونجرّب. لا سطوة لأحد أو شيء في لحظة الكتابة. الكتابة سفر. انتقال من المعلوم إلى المجهول. من الألفة إلى الغرابة. من الواضح إلى الغامض. نخترق الغامض لنكتشف اللغز، وكل لغز يجرّ لغزا. من يستطيع أن يؤكد لنا أن الوصول إلى اللبّ يستدعي شكلا معينا و محددا؟»[2] . مما يعنيه اللاشكل أيضا هو الانفتاح على الأشكال الأدبية المجاورة. كما تفعل قصيدة النثر في جمعها بين المتناقضات لأنها« في الواقع مبنية على اتحاد المتناقضات ليس في شكلها فحسب، إنما في جوهرها كذلك: نثر وشعر، حرية وقيد، فوضوية مدمرة وفن منظم...ومن هنا يبرز تباينها الداخلي. وتتبع تناقضاتها العميقة الخطرة– والغنية؛ ومن هنا ينجم توترها الدائم وحيويته»[3]، والمبدأ المزدوج لقصيدة النثر ممثلا في الثنائية الجوهرية: "شعر"، "نثر" هو سعي في الخروج عن الشكل المقنن، بناء على الإرادة الفنية أو السيطرة الفردية الفوضوية، « وإذا ما وضعنا اليد على تلك الثنائية الجوهرية في كل سعتها فإننا سوف نتوصل إلى أن نرى في قصيدة النثر البحث عن شكل فني جديد بل نرى فيها طابعا للتمرد الإنساني، وما لهذا التمرد من قوة خلاقة»[4].

---

[1] ينظر: أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، ص326–327.

[2] أمين صالح وقاسم حداد: موت الكورس: http://www.qhaddad.com/ar/wolf/mk.asp

[3] سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا، تر: زهير مجيد مغامس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1999، ص129.

[4] المرجع نفسه: ص130.

تأسيس كتابة جديدة والخروج من مفاهيم القصيدة، وإيجاد شكل بديل متمرد على أصول الشعر العربي هو ما اقترحته هذه البيانات، هو ما تحقق في قصيدة النثر كما تحقق في أشكال شعرية/ كتابية أخرى كقصيدة الهايكو؛ وهي من الومضة الشعرية. أحد الشعراء الجزائريين المعاصرين وهو **عاشور فني** يبرّر وجهته إلى قصيدة الهايكو لأنها مسلك خاص في ترتيب علاقة الإنسان مع الطبيعة وفي« اكتشاف ما يعتمل في الذات في علاقتها بالكون واستبصار اللحظة الفاصلة التي يلتقي فيها الكوني بالذاتي والأبدي بالآني والمجرد بالملموس والوعي بالطبيعة. تلك لحظة الهايكو. لحظة بسيطة عارية خالية من التقعر والوصف والتكلف اللغوي الفضفاض، لحظة الوعي الحاد بالعلاقة بين الذات والعالم من خلال تجلياته في الطبيعة »[1].

الهايكو (**Haiko**) كفن شعري هو نوع دخيل على الشعر العربي وأصوله المعروفة، فهو يخرق النظام العروضي كما يتمرّد على مبدأ التصوير الفني والخيال؛ إذ مهمته وصف اللحظة الراهنة ووصف الطبيعة دون تدخل الذات وحالاتها الوجدانية[2]. وهو مقترح جمالي لجأت إليه الشعرية العربية المعاصرة كي يلبي حاجة العفوية والتلقائية والخبرة المباشرة التي يريدها الشعراء الجدد وكذلك التأكيد على أن الإنسان هو جزء يتناغم مع الطبيعة.

من هنا، تطرح إشكالية تَلقّي هذه المقترحات الشعرية الجديدة ومدى قدرتها على استمالة الذوق العربي؛ فتجربة **الهايكو** –مثلا– لم تلق الاستحسان إلا عند بعض المتلقين[3]، ولم تفهم الغالبية هذا الخروج الجذري على النظام التشكيلي للشعر العربي. فحتى الشعر المعاصر برغم أشوطه الكثيرة التي قطعها لا يزال يعاني، أحيانا، من غربة وبينه وبين المتلقي العربي؛ « إن الشعر امتياز لفئة من البشر المثقفين. قُيّض لهم الحظ، أن يتعلموا ويأخذوا نصيبا من الثقافة العالية.. ولكن هذا الامتياز لا يبيح لهم أن يعلوا على الناس، فيغرقوا في اللفظية والإبهام المتعمّد، ويأتوا(بالطلاسم المغرقة في الأنانية)... إن الكثير من الكلام– الشعري–

[1] عاشور فني: من مقدمة ديوانه: هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي (هايكو)، دار القصبة للنشر، الجزائر، د ط، 2007، ص 6-7.

[2] سيأتي تفصيل ذلك حين ندرس بعض نصوص الهايكو لشعراء جزائريين.

[3] ينظر: عاشور فني: مقدمة الديوان: هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي، ص10.

الذي يقال ويحاول أن يوحي بأنه عميق، في ظاهره، ليس سوى كلام سطحي لأنه بعيد عن المعاناة الإنسانية. باعتبار أن الشاعر إنسان، أناني لأن معاناته ذاتية لا تتوحد فيها الذات في العالم.. وكيف يكون التوحّد مع العالم، وهو مسجون داخل لفظه، معزول عن الآخرين»[1]. بمعنى أن هناك رابطة صلة بين الحس الاجتماعي والأخلاقي وشاعرية الشاعر؛ أن يُعبّر عن الضمير الاجتماعي لا أن يكون فاقدا« لكل تواصل أو تعاطف! وكيف يكون هناك تواصل أو تعاطف إذا كان الشعر عاجزا عن نقل الأحاسيس والقضايا الجمعية المشتركة.. عاجزا عن تحقيق التفاهم، كأنه لغز مغلق وأحجية في قمقم الشكلانية الميتة!!»[2].

لا يمكن أن نُنكر نخبوية الشعر، كما لا يمكن ألّا نقبل فكرة أن الشعر هو حالة من التجدّد الدائم. والذائقة العامة، نسبية، وليست مطلقة، متغيرة، وبناءً عليها تتحطم أشكالٌ وتبنى أشكال جديدة لتلبيّ الحاجة الجمالية لدينا. وشعرنا المعاصر[3]، برغم بعض اتجاهاته في التجريب التي لم تنجح، إلا أنه في جوانب كثيرة منه، نجح في توسيع رقعة دائرة متلقيه وفي فرض نفسه داخل النظام الثقافي العربي، فنراه يصنع الوعي ويمدّ الإنسان بمعاني إرادة الحياة.

2. الانتقال من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري:

بدايات الشعر العربي، تاريخيا، ارتبطت بالثقافة الشفاهية المنظّمة للحياة الجاهلية. وليست الشفاهية نعتا قدحيّا نوجّهه إلى المجتمعات القديمة بقدر ما هو توصيفٌ لظروف إنتاج المعرفة وتلقيها؛ فأولى الأعمال الشعرية العظيمة للإنسان تأطّرت ضمن هذه الشفاهية.

---

[1] طراد الكبيسي: النقطة والدائرة، مرجع سابق، ص80-81.

[2] المرجع نفسه: ص 81.

[3] نقصد بالشعر المعاصر ما تم إنتاجه بعد الحرب العالمية الثانية بدءا من لحظة الولادة الأولى مع نازك الملائكة 1947 وصولا إلى المحاولات الشعرية الراهنة؛ أي تلك النصوص الحداثية التي أُطلق عليها الشعر المعاصر أو الحر، أو الجديد. في وجود تعدد في التسمية وقع الاختيار على تسمية الشعر المعاصر كما برّر له عز الدين اسماعيل في مدخل: الشعر بين العصرية والتراث من كتابه قضايا الشعر المعاصر، وأيضا ما وجد من تبرير معرفي وفني في كتاب اتجاهات الشعر المعاصر لاحسان عباس. وأيضا لأن التسمية هي الرائجة- بين النقاد- والبعيدة عن الالتباس بتسميات أخرى.

وحتى عصرنا الراهن فـ« الكلمة المنطوقة، وسط كل العوالم الرائعة التي تتيحها الكتابة، لا يزال لها حضور وحياة. ذلك أن كل النصوص المكتوبة مضطرّة بطريقة ما، مباشرة أو غير مباشرة، إلى الارتباط بعالم الصوت، الموطن الطبيعي للغة، كي تعطي معانيها. وقراءة النص تعني تحويله إلى صوت، جهوريا كان أو في الخاطر، مقطعا مقطعا في القراءة البطيئة، أو اختزالا في القراءة السريعة الشائعة في الثقافات ذات التكنولوجيا العالية»[1]. هي أشواطٌ في رحلة التعبير الإنساني، بدأها الإنسان بالمشافهة، وانتقل إلى الكتابة، وانتهى إلى الصورة كما هو سائد في عصرنا.

والقصيدة الجاهلية تم إنتاجها ضمن الشروط الشفاهية، والمقصود بالنص الشفهي هنا؛ «النص الذي يبث شفهيا عبر(الصوت) الذي يتردد في(الزمان)، ويتلقى بواسطة(الأذن)»[2]. وهذه الشفهية الخاصة بالنص الشعري تتحقق من خلال نمطين شفهيين هما: الإلقاء، والهذ؛ والمقصود **بالإلقاء**، إيضاح المعاني بالنطق والصوت لكي تتوثق حركة الاتصال بين المتكلم والمخاطب دون أن يشوبها اضطراب أو لبس حتى تأتي الصورة السمعية دقيقة في تفاصيلها[3]. ولا شك أن القصيدة الجاهلية كان يرافقها بالإضافة إلى عملية النطق حركات تشمل اليد وتعبير الوجه وهي كلها عناصر الإنشاد. كأن معاني القصيدة لا تحصل إلا بحضور هذه العناصر جميعا: حضور الشاعر وتفاعله مع نصه، الأداء الموسيقي الدال بالاعتماد على البحور الشعرية التي تتلاءم مع طبيعة الغرض الذي يريده الشاعر[4]. فيكون

---

[1] ولترج أونج: الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا اسماعيل، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 182، فبراير 1994، ص 44.

[2] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث 1950-2005، النادي الأدبي بالرياض، والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب وبيروت/ لبنان، ط1، 2008، ص15.

[3] ينظر: المرجع نفسه: ص15.

[4] في الشعر العربي الجاهلي تغلب البحور الطويلة النفس عند قدامى شعراء الحماسة، وعند الشعراء الستة. ويجيء بحر الطويل في المرتبة الأولى، ثم الكامل والوافر والبسيط. أما المتقارب فيوجد عند امرئ القيس، كما يوجد عنده المنسرح قليلا. واستعمل طرفة الرمل في قصيدة طويلة تبلغ 74 بيتا، كما استعمل السريع في قصيدتين. واستعمل كل من امرئ القيس وطرفة المديد في قصيدة واحدة. وأما الخفيف فيبدو أن عمر بن أبي ربيعة هو أول من ساعد على انتشاره، وإن وجد قديما عند المرقشين، وعبيد بن الأبرص، وعامر بن الطفيل، والأعشى. ولا يوجد الهزج إلا في قطعتين منحولتين، واحدة لطرفة،

التشكيل إذن،« بنبرة الصوت: من خلال أسلوب ومهارة الأداء الصوتي ودرجة الصوت في أثناء الإلقاء من رفع أو خفض أو مد لنبرة الصوت، أو تشديد أو تركيز على كلمة معينة. ويكون التشكيل بحركات الجسم: من خلال حركات اليدين، وملامح الوجه بين انفراج الأسارير وانقباضها، والهيئة العامة للمتلقي»[1]. هذه السمات في الإلقاء من شأنها أن توجّه انفعال المتلقي وتعمّقه. أما الهذ فيعني أن القارئ« يقرأ النص خلوا من أي سمات الأداء الشفهي مما يخمد جذوته الإبداعية ويقدمه في برود يحرمه من الأحاسيس والشحنات الانفعالية المصاحبة للإلقاء، فالقارئ هنا لا يشكل بنبرة صوته وحركات جسمه ويقرأ دون أدنى اعتبار للمحتوى»[2].

الشعر في صورته الشفاهية، يرهن أهمّ عناصر هويته الإبداعية في الصوت والوزن والإيقاع[3]، وتصبح هذه العناصر دَوَالًا كبرى ومهيمنة في نظامه. وتشكيل الشعر الجاهلي، بعامة، هو وليد تلك البيئة وصورة لها في كل جوانبها فـ« القصيدة الجاهلية كالحياة الجاهلية: لا تنمو ولا تبنى– وإنما تتفجر وتتعاقب. والشعر الجاهلي صورة الحياة الجاهلية: حسيّ، غني بالتشابيه والصور المادية، وهو نتاج مخيلة ترتجل وتنتقل من خاطرة إلى خاطرة، بطفرة ودون ترابط؛ وهو شعر شهادة قوامها الدقة والتوافق التام بين الكلمات وما تعبر عنه؛ هو زاخٌر بالحيوية والتوثّب والحركة؛ وهو بهذا كله غنائي يقوم جوهريا على الإيقاع. إنه شعر ممتزج بقدَر الإنسان ومصيره، بأيامه وأشيائه الأليفة...»[4]. إن الكلمة

وأخرى لامرئ القيس. ينظر: **كارل بروكلمان:** تاريخ الأدب العربي، ج1، نقله إلى العربية: عبد الحليم النجار، دار المعارف، القاهرة/ مصر، ط5، 1983، ص53.

[1] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث 1950–2005، ص16.

[2] المرجع السابق: ص17.

[3] عبقرية القصيدة الجاهلية هي في كونها قدمت نموذجا فارقا في هندسة الإيقاع الذي لا يصنعه البحر الشعري لوحده؛ إنه بناء معقد يحققه أيضا"أولا": الإيقاع الخاص لكل كلمة أي لكل وحدة لغوية لا تفعيلة عروضية للبيت، و"ثانيا" بالجرس الخاص لكل حرف من الحروف الهجائية المستعملة في البيت، وتوالي هذه الحروف في كل كلمة من الكلمات المستعملة، ثم الجرس المؤتلف الذي تصدره الكلمات في اجتماعها في البيت كله ثم في تتابعها في البيت في كل قصيدة أو قسم من القصيدة. ينظر: محمد النويهي: الشعر الجاهلي: منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط.ت، ص39.

[4] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، مرجع سابق، ص 28–29.

المنطوقة في الشعر القديم لها أثرٌ يشبه السحر هي مُماثلٌ للعالم وأشيائه؛« ونظرة الشعوب الشفاهية في عمومها، وعلى الأرجح كلها، إلى الكلمات بوصفها ذات قوة تأثير سحرية– هذه النظرة ترتبط على الأقل في لاوعيهم، بإحساسهم بها من حيث هي بالضرورة منطوقة، ذات صوت، ومن ثم ناتجة عن قوة. هذا في حين ينسى الشعب المستوعب للطباعة بعمق أن ينظر إلى الكلمات على أنها شفاهية في المحل الأول، أي على أنها أحداث مشحونة لا محالة بالقوة»[1].

الكلمة المنطوقة صيغةٌ بها ينتظم التأمل واستيعاب العالم. وإن حاول الجاهلي أن يفهم العالم إلا أن قصائده خلت من التأمل الفلسفي العميق؛ فهي تقترح أسئلة حول الحياة والموت والمصير دون أن تحسم الإجابة؛ إتجهت هذه القصائد إلى وصف الحياة والعالم وتقديمه لنا بصورة جمالية بديعة. وجميع الشعر الجاهلي غنائي،« إذ يماثل الشعر الغربي من حيث إنه ذاتي يصور نفسية الفرد وما يختلجه من عواطف وأحاسيس، سواء حين يتحمس الشاعر ويفخر أو حين يمدح ويهجو أو حين يتغزل أو يرثي أو حين يعتذر ويعاتب، أو حين يصف أي شيء مما ينبثُّ حوله في جزيرته. وليس هذا فحسب، فهو يماثل الأصول اليونانية للشعر الغربي من حيث أنه كان يغنى غناء، ويظهر أن الشعراء أنفسهم كانوا يغنون فيه... ومعنى ذلك أن الشعر الجاهلي ارتبط بالغناء عند أقدم شعرائه»[2].

إذن، يحتل الغناء في الشعر القديم والجاهلي بخاصة، دورا رئيسيا وبه يرتبط وجود هذا الشعر نفسه؛ فالغناء كان أساس تعلّم الشعر عندهم،« ولعلهم من أجل ذلك عبّروا عن إلقائه بالإنشاد، ومنه الحُداءُ الذي كانوا يحدون به في أسفارهم وراء إبلهم، وكان غناءً شعبيا عاما. ويقترن هذا الغناء عندهم بذكر أدوات موسيقية مختلفة كالمِزهر والدفّ وكانا من جلد وكالصَّنج ولعله هو نفسه الآلة الفارسية المعروفة باسم الجنك، وكالبَربط وهو آلة موسيقية وترية شاعت في بلاد الإغريق»[3]؛ يظهر أنه قد يُرفق غناء الشعر ببعض الآلات الموسيقية عند بعضهم، لكن الشعر مع أواخر العصر الجاهلي أخذ« يستقل عن الغناء والموسيقى،

[1] ولترج أونج: الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا اسماعيل، ص75.

[2] د. شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة/ مصر، ط11، د.ت، ص190.

[3] المرجع نفسه: ص191.

فكان بعض شعرائه لا يغنيه، وإنما ينشده إنشادا، والإنشاد مرتبة وسطى بين الغناء والقراءة»[1]. وموسيقية هذا الشعر نابعة من الوزن والقافية وبهما يتم خلق تصورات عن العالم في غياب للأشكال الرمزية ذات البعد البصري. فكيف تظهر فاعلية التركيب البصري للنص الشعري؟

أصبحت الأشكال البصرية أو ما يسمى بالاشتغال الفضائي أحد المداخل الرئيسية في تدليل النص الشعري المعاصر فضلا عن كونها أحد أدوات الشاعر الحديث في تأويل العالم والتعبير عنه حسيا فـ« لم يعد الكتاب المنشور الجاهز للقراءة، هو هذا الكلام المطبوع بين دفتي الكتاب أي الكلام المعروض بصريا للقراءة فقط، بل أصبحت العناية تشمل مجموع مظاهره كنتاج بدءا من الحجم مرورا بنوعية الورق والتقنيات الطباعية الموظفة في تنظيم الصفحة وانتهاء بالغلاف وتركيبه العلامي البصري(عناوين/ صور/ رسوم/ ألوان..). إذ لم يعد المعروض نصا فقط، بل هو إلى جانب النص فضاء صوري شكلي لا يخلو من دلالة»[2]؛ ويمكن أن ترتبط دلالات النص بمقصدية منتج الخطاب ويمكن أن لا ترتبط، لكن سيُنظر إلى التركيب البصري بعين الاعتبار لأنها تواجه حتما عملية القراءة. وجنوح الشعر اليوم إلى ما تمنحه الصورة الطباعية والتقنيات البصرية هو توجّه جديد« يُعتبر سعيا للانخراط في المرحلة التاريخية في سمتها العلمية والتقنية بحثا عن بلاغة جديدة، انطلاقا من فهم جديد للذات وللعالم استوجب تعاملا جديدا مع اللغة بالعبور من الجملة المادة إلى الجملة الشحنة، سعيا للتخلص من ابتذال المقروء، ومن لغة مؤسسةٍ على مسلمات جد قديمة..وأصبح الشعر يبني حدودا للانفصال عن المثل والأساطير أسوة بفكر المرحلة محاولا الاتصال بالعلم في فعله المغير للشروط المادية لوجود للإنسان»[3]. إنه انتقال الشعر من استخدام اللغة وفق النظام الإستعاري إلى استخدام نظام جمالي غير لغوي ينطلق من تجربة منتج الخطاب ويعبر عنها.

---

[1] المرجع السابق: ص194.

[2] محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ لبنان، والدار البيضاء/ المغرب، ط1، 1991، ص6.

[3] المرجع نفسه: ص7.

وهذا **التأثيث البصري** للنص الشعري المعاصر يأتي كردة فعل ضد **سيادة الصوت** ومركزيته في خطاب الشعر؛ فأوّل ما يتوقف عنده قارئ الشعر المعاصر هو انقلاب لعبة ملء الصفحة، فالمكان النصي تنظّمه الدوال المتفاعلة مع بعضها، وليس للعروض وحده أن يحدّد ويختزل احتمال البناء النصي[1]. وانتقال صفحة الشعر من الأحادية إلى التعددية جلب معه بناءً مغايرا لكلٍ من البيت والقصيدة على السواء؛ هي لعبة السواد والبياض بما تختزنه من إيقاع ينقل النص من جموده لحيويته[2]. هندسة الصفحة والعناية بالهيئة الطباعية للنص هي أحد المرتكزات التي تراهن عليها الكتابة الجديدة؛« فاللغة لم تعد هي العنصر الوحيد المبنين لشعرية النص. ثمة عناصر أخرى تدخّلت في الصفحة لتضاعف من شعرية النص، ولتؤكّد على منجز الكتابة **grphique** من جهة أخرى»[3]. المكان النصّي يتحول إلى إيقاع يرمّم مع بقية المكونات بناء المعنى« فمن الحرف الأبيض العادي إلى الحرف الأسود البارز، إلى البياض الذي يحفّ الصفحة من كل جوانبها، إلى كثافة الصفحة، إلى تشظية الجمل وتفتيت الكلمة...كل هذه الطبقات أصبحت العين أمامها ملزمة بإدراكها كإيقاعات ناتئة بعضها يمحو بعضا، وبعضها يسعى لإثبات وجوده عبر تأكيد اختلافه عن الآخر»[4]. هذه الطبقات تجعل من النص تتابعا لعلامات بصرية تهدف، أولا، إلى مضاعفة شعرية النص وتعزيز نغميته البصرية من خلال البياضات، والمساحات الفارغة، وتنوع كثافة الخطوط وطريقة رسمها... وثانيا؛ تحفيز عملية القراءة والتدليل بحسب طبيعة التركيب البصري الذي سيواجهه القارئ.

---

[1] مسألة العناية بالبعد النصي الفضائي أي بالحسي والمجسم والملموس داخل النص الشعري- في الثقافة الغربية- هو ترجمة لروح العصر الجانح إلى منطق الآلة والمادة وروح التحول في الفكر والعقليات التي مست حياة الإنسان الأوروبي؛ فالفضائية لا يمكن أن تفهم إلا في إطار مدنية القرنين19 و20، مدنية الغرب وهو يخطو في تاريخه الحضاري على أساس من المادة والعلم والتقنية. من هنا يمكن أن نفهم هذا النزوع التشييئي في الحديث عن الشعر؛ إذ لم يعد هنالك بديل عن المادة والصناعة، والطاقة، والعمل وهذه المفاهيم حلت محل المعجم القديم المألوف للصورة الشعرية والتمثيل والأحاسيس...وحلت البلاغة الآلية محل الاستعارة القديمة. ينظر: محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص185.

[2] ينظر: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، 3. الشعر المعاصر، ص 113-114.

[3] صلاح بوسريف: حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص 188-189.

[4] المرجع نفسه: ص190-191.

وهو ما بيّنه أدونيس في بيان الكتابة من أن« الشعر لا يبدأ هنا وينتهي هناك. ليس للشعر تخوم. لذلك ليست المسألة أن نفهمه، بل أن نتأمل في أبعاده. ليست أن نستوعبه، بل أن نواكبه. وهكذا لم يعد جائزا أن نقرأ القصيدة خطيا- سطرا سطرا، وإنما يجب أن نقرأها كأننا نقرأ فضاءً»[1]. وفق هذه المنظورات، **فالفضاء**، أو المكان النصي- في إطار الكتابة الجديدة- يتوافر على نظام معقّد من التركيب والدلالة.

3. الكتابة الجديدة؛ هدم المعيار/ إشكاليّة التجنيس:

حين أشرنا إلى التعارض القائم بين الشّعر والنثر في التصور النقدي العربي القديم فلأن ذلك راجعٌ إلى مبدأ **الفصل بين الأجناس** والحرص على القصيدة/ الشعر من أن تمتد إليها أطياف النثر وسماته. هذا الفصل، مرجعه وعيٌ نقدي يرى قضية التعارض بين الشعر والنثر من المسلمّات التي لا يجب البحث فيها. وهو ما أرادت **بيانات الكتابة** أن تعيد النظر فيه وتسمح لعمليات **التهجين والانتهاك** أن ترافق إنتاج النص الشعري لتقريب المسافة الجمالية بين الشعر والنثر واستثمار قانون التجاوز لإنتاج فعالية جمالية أوسع« فليست التشكيلات اللغوية المدهشة هي المسئولة عن تشكيل الشعر؛ فهي- أيضا- توجد في الشعر، كما توجد في النثر. وهو ما يمكن أن يقال- أيضا- عن التصوير والتخييل؛ فالتخييل لم يعد قاصرا على الشعر؛ حيث أصبح السمة المميزة لكل نتاج أدبي، وبل وفني عامة؛ فوقت أن هيمن الخيال الجزئي في الشعر نجده مهيمنا في النثر كذلك؛ فما حدث في شعر بشار بن برد ومسلم بن الوليد وأبي تمام وعبد الله بن المعتز في شعر العصر العباسي حدث، كذلك، في رسائل أبي بكر الخوارزمي والهمذاني والصاحب بن عباد وأبي إسحاق الصابي...»[2]. بمعنى أن شعرية تداخل الأجناس والأنواع الأدبية وُجِدت حتى مع النصوص العربية القديمة ولم تمنع هذه النصوص حوار الشعر والنثر وهدم الحدود النوعية بينهما.

---

[1] أدونيس(علي أحمد سعيد): الثابت والمتحوّل، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب،ج3 (صدمة الحداثة)، ص114.

[2] شريف رزق: آفاق الشعرية العربية الجديدة، دار الكفاح للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط1، 1436هـ/ 2015م، ص16-17.

أما نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة فهي لا تحتل مكان الصدارة في الدراسات الأدبية« والسبب الواضح لذلك هو أن التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا. فالحدود بينها تعبر باستمرار، والأنواع تخلط أو تمزج، والقديم منها يترك أو يحور، وتخلق أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضوع شك»[1]. إن إشكالية الحدود بين الأنواع الأدبية لم تحسم بعد. ومثال ذلك أن الباحثين العرب درسوا السرد الشعري والشعر السردي في الموروث وفي القرن العشرين، وفي الغالب ما أطلقوا عليه صفة الشعر القصصي، حيث يهيمن الشعر على السرد. وقد ميزوه عن الشعر الذي يوظف السرد توظيفا ثانويا. كذلك درسوا القصص الشعرية، حيث يهيمن السرد على الشعر. فنحن أمام تداخل بين الشعر والنثر؛ ففي النثر نجد كمية من الشعر أحيانا، كذلك نجد في السرد بعض الشعر ولكن الحدود بينهما غير واضحة، بل متداخلة وغير حاسمة. وهنا يمكن أن نميز بين الشعرية كعِلم موضوعه الشعر؛ أي العلم النقدي الذي يقرأ درجات الشاعرية في النص، سواء أكان شعر أو سردا، وبين الشاعرية؛ أي ما ينتجه النص نفسه من درجات شاعرية[2]؛ الشعرية هي جملة الأدوات التي يُواجَه بها النص أما الشاعرية فهو منتوج النص النوعي الذي تحدده لغته ودرجات التخييل فيه وصيغه التشكيلية المتنوعة.

وفي رؤية البنيوية أنه يجب أن تدرس الأجناس بغض النظر عن تسمياتها بل من خلال خصائصها وأنظمتها الداخلية وبحسب **تودوروف**Tzvetan Todorov أنه« يجب إزاحة مشكل زائف، والكف عن تعريف الأجناس بأسماء الأجناس. فبعض هذه الأسماء لا تزال تتمتع بشعبية كبيرة(تراجيديا كوميديا سونيتة رثاء...إلخ). وبدهي إذا كان لا بد من مفهوم الجنس من دور في نظرية اللغة الأدبية، فإننا لا نستطيع تعريفه بناء على قاعدة التسميات فحسب. إن بعض الأجناس لم تحظ باسم أبدا بينما امتزجت أخرى تحت اسم وحيد رغم الاختلافات بين ميزاتها. من هنا، يجب أن تتم دراسة الأجناس انطلاقا من خصائصها

[1] رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 110، فبراير 1987.، ص311

[2] ينظر: عز الدين المناصرة: إشكالات التجنيس الشعري، شعرية التهجين، فصول، مجلة النقد الأدبي، مصر، موضوع العدد: شعرية النوع الأدبي، مج (2/25)، ع98، ص 48-49.

البنيوية وليس انطلاقا من أسمائها»[1]. هكذا تبدو مسألة الأجناس– وفق الشعرية المعاصرة– فكرة إشكالية؛ إذ التسمية قد تشكل لُبسا طالما أن موضوع دراسة الأدب هو خصائصه البنيوية وليس تبرير انتمائه إلى جنس معين.

فهناك، مثلا، تعارضٌ بين الشعر والنثر؛ هو تعارض شهير لكنه قليل الوضوح مع ذلك، بل يوجد بعض من الإبهام فيما يخص كلمة نثر: إنه يدل على النثر الأدبي كما يدل على ما ليس أدبا. وإذا احتفظنا بالمعنى الأول. فهل يتعلق الأمر بالخيار:بيت–نثر، أي بالتنظيم الإيقاعي للخطاب(يطرح إذا، وجود البيت الحر وقصيدة النثر مشكلا مثيرا؟) أو بين الشعر والتخيل، أي من ناحية الخطاب الذي ينبغي أن يقرأ على مستوى حرفيته كمظهر صوتي، خطي، ودلالي، ومن ناحية أخرى خطاب تمثيلي محاكاتي يستدعي عالما من التجارب[2]. إن الرؤية البنيوية تريد رفع هذا التعارض فيجب أن تُقرأ الأعمال الأدبية قراءة شعرية لأن هذه الأعمال مبنية على اللغة دون سواها. فضلا عن كون تجربة الكتابة الأدبية نفسها، ضمن حقبة الحداثة، ترفض معايير التجنيس وإقامة الحدود، أو بتعبير **موريس بلانشو** (Maurice Blanchot) ، « أن التجربة التي هي الأدب هي تجربة شاملة، مسألة لا تتحمل الحدود، لا تقبل الرسوخ أو الاختزال إلى مسألة اللغة مثلا(إلا إذا تزعزع كل شيء من وجهة النظر هذه). هذه التجربة هي الشغف نفسه بمسألتها الخاصة وهي ترغم الشخص الذي تجذبه نحوها بالدخول كليا في هذه المسألة، ولهذا لا يكفيها أن ترمي الشبهة على الأعراف الأدبية، على الأشكال المكرسة، على الصور الطقوسية، على الكلام الجميل وتقاليد القافية والعدد والسرد»[3]. ويوجّه **نورثروب فراي** نقدا لنظرية الأنواع[4] التي أقامها اليونانيون، إن« أصل

[1] تزيفيطان تودوروف: نظرية الأجناس الأدبية، دراسات في التناص والكتابة والنقد، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق/ سوريا، ط1، 1437هـ/2016، ص11.

[2] ينظر: المرجع السابق: ص16.

[3] موريس بلانشو: أسئلة الكتابة، تر: نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء/ المغرب، ط1، 2004، ص47.

[4] جيرار جينيت أيضا يقدم نقدا لنظرية الأجناس الكلاسيكية باستعراض التقسيم الثلاثي لأرسطو: الملحمة، الدراما، الشعر الغنائي. ويقترح مصطلح النص الجامع بديلا عن التجنيس الأدبي القديم. ويرى جينيت« بما أن التمييز بين الأجناس، بل وبين الشعر والنثر أيضا، لم يمح بعد، فإن المفهوم الضمني للشعر يختلط تماما عندنا بالمفهوم القديم للشعر الغنائي. (ولا أشك في أنه سيعترض على هذا الرأي وقد لا يقبل قبولا حسنا، بسبب ما يلتحق المصطلح من إيحاءات متقادمة أو مزعجة.

الكلمات الثلاث(دراما وملحمة وقصيدة غنائية) يدل على أن المبدأ الأساسي في النوع الأدبي بسيط جدا. فأساس التمييز في الأدب يبدو أنه طريقة العرض. فالكلمات قد تمثّل أما نظّارة. وقد تُنطق أمام مستمع؛ وقد تغنّى أو يترنّم بها؛ أو قد تكتب ليقرأها قارئ»[1]. فأساس هذا الفصل النوعي بلاغي، هدفه التفريق بين الزخرفة والإقناع. لذلك يقول فراي:« لقد أعطانا اليونانيون أسماء ثلاثة من أنواعنا الأدبية الأربعة: ولم يعطونا كلمة تُسمِي ذلك النوع الذي يخاطب القارئ من خلال كتاب، ولم نبتكر نحن كلمة من عندنا بطبيعة الحال»[2]. لا شك أن الكتابة تخرج عن كل التوصيفات الكلاسيكية للأدب؛ إنها النص مشروطا بقارئه.

فكرة استيعاب الشعر للنثر، وفلسفة الشكل العابر للحدود هي نتاج تغيّر النظر الجمالي للظاهرة الشعرية ؛ لم يعد الشعر تقنينا وتقعيدا وأنظمة شكلية؛ وهنا نستطيع القول مثلا، أن قصيدة النثر« ربما ظهرت كردّ فعل على تغيّر تدريجي في فلسفة الجمال، فبدلا من استعمال المصطلحات الأدبية مثل "الرومنسية" و"الكلاسيكية"، فمن الأفضل أن نتحدث هنا عن تركيز على التأثير على حساب الشكل، فعندما بدأ الناس يعتقدون أن جوهر الشعر لا يكمن في ملامحه الشكلية، بل في استجابة القارئ له، أصبح ظهور قصيدة النثر ممكنا. وبحلول عام 1800 استطاع وردزورث أن يؤكد بجرأة على أنه ليس ثمة، ولا يمكن أن يكون هناك أي فرق جوهري بين لغة النثر والإنشاء الموزون»[3]؛ الوزن الكمّي ليس عائقا أمام قصيدة النثر لتلحق بالشعر فهي تراهن على إيقاع بديل عن النظام الوزني الكمّي هو الإيقاع الداخلي وإيقاع الأفكار. وفي ذلك يؤكد أدونيس أن« في قوانين العروض الخليلي إلزامات كيفية تقتل دفعة الخلق، أو تعرقلها، فهي تجبر الشاعر أحيانا أن يضحّي بأعمق حدوسه

ولكنني أرى أن عملية الكتابة، وبصفة خاصة عملية القراءة الشعر المعاصرة تثبته بطريقة واضحة). وبصيغة أخرى، ما زلنا منذ أكثر من قرن نعتبر الشعر الأكثر سموا وتميزا بالتحديد هو نمط الشعر الذي ألغاه أرسطو من كتابه في "الشعرية"». جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة(آفاق عربية)، بغداد، ودار توبقال، الدار البيضاء/ المغرب، 1985، 70-71.

[1] نورثروب فراي: تشريح النقد، محاولات أربع، تر: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية/ عمادة البحث العلمي، عمان/ الأردن، 1991، ص317.

[2] المرجع نفسه: ص319.

[3] ستيفن مونت: جذور قصيدة النثر ونظريات النوع، تر: سناء عبد العزيز، فصول، مجلة النقد الأدبي، مصر، موضوع العدد: شعرية النوع الأدبي، مج (2/25)، ع98، ص191.

الشعرية في سبيل مواضعات وزنيةٍ، كعدد التفعيلات أو القافية»[1]. فأولوية الحدس الشعري، وإخراجه إلى حيز النص، تفرض على الشاعر تجاوز إكراه الوزن الخليلي وهو ما تحرص عليه الكتابة الجديدة؛ أن يكون الإيقاع نابعا من التجربة لا شرطا مفروضا من خارج.

[1] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، مرجع سابق، ص 104

الفصل الثاني:
رؤية العالم، أسئلة الوجود، وأنساق المعرفة في الكتابة الجديدة

أولا: رؤية العالم في الكتابة الجديدة.

ثانيا: سؤال الذات والنزوع الإنساني في الكتابة الجديدة.

ثالثا: الهامشي، ثقافة الهامش و خطاب الرفض.

رابعا: الموقف الروحي والرؤية الصوفية في الكتابة الجديدة.

أولا: رؤية العالم في الكتابة الجديدة:

الشّعر في إحدى إمكانيّاته وأسئلته الكبرى هو ممارسةٌ في تأويل العالم؛ هو موقفٌ من سؤال الإنسان، الطبيعة، الغيب. إنه بصيغة أخرى بحثٌ عن المعنى في الوجود ومحاولة في صياغة نظرة متكاملة عن الحياة والعالم. ولا شك أن هذه النظرة مبنيّة على الإختلاف والتعدّد لأنها نتاج الخلفيّة المعرفيّة والثقافيّة التي يصدر عنها كل شاعر. والكتابة الجديدة، كما تبدو في المشرق، وبما هي تمرد على الأشكال والتقاليد الشعريّة، تريد أن تمارس خطابا في المعرفة ينفر من التقديس ويحتفل بالإنسان وبملكاته الحدسيّة والاستبصاريّة القادرة على إدراك ما لا تستطيعه الفلسفات والعلوم. فالتجربة الشعرية عند أدونيس– مثلا– تعبيرٌ عن موقف فلسفي ذي أبعاد إبستمولوجية وميتا– لغوية، ومن النتائج المترتّبة عن هذا الموقف، أن المعرفة العقلية ليست أرقى أنواع المعرفة وأن الشعر هو طريقة من الطرق غير العقلية الموصلة إلى معرفة أرقى للحقيقة فالشعر بذلك أهم مساند للمعرفة الفلسفية لأنه يكمل الشوط الذي تعجز الفلسفة المتمنهجة والمتمنطقة عن إكماله[1].

الشعر بقدر ما يعبّر عن أفكار يعمّق المعرفة الفلسفية. ويعي الشاعر المعاصر هذا الفهم؛ أي في أن الشعر لم يعد بناءً فنيا أو استعاريا أو بناء صورة وحسب، وإنما هو قبل كل شيء وبعده بناء فكري وفلسفي، ورؤية للعالم والذات؛ فالفكر والعقل ليسا منفصلين عن الخيال والحدس، بل هما يحلّان ضمن بنيته التأسيسية، قبل أن يكونا تأسيسا للخيال، لأن الخيال أو التخييل يصبح آلية من آليات توصيل الفكر، وتأسيس الوجود بالفعل؛ أي تأسيس الواقع عبر التخييل. آية ذلك أن هذه الأبنية الإستعارية والصورية في الشعر لا تقوم إلا على تصوّرات معرفية[2].

سؤال الوجود، هو معضلة التفكير الإنساني. وهذا السؤال، هجس به الشعر قبل الفلسفة؛ لأن الشعر كان أسبق في الظهور من الفلسفة؛ أصل الكون، تفسير الظواهر الطبيعية، الحياة والموت كلها أسئلة صيغت شعرا ضمن منظومات معرفية مختلفة كالأناشيد الدينية

---

[1] ينظر: عادل ضاهر: الشعر والوجود، دراسة فلسفية في شعر أدونيس، دار المدى للنشر والثقافة، دمشق/ سوريا، ط1، 2000، ص23.

[2] ينظر: بسام قطوس: درويش على تخوم الفلسفة، أسئلة الفلسفة في شعر محمود درويش، مرجع سابق، ص21.

والملاحم والشعر التأملي...، وبرغم الأشواط التاريخية التي تفصلنا عن منجز القدامى الشعري ونظرتهم لفاعليته وخطورته المعرفية إلا أن النظر النقدي المعاصر لا يزال حريصا على تأكيد ضرورة الشعر في بناء المعرفة الإنسانية وفي طرح الأسئلة وقد مرّ بنا تقرير هايدغر– في دراسته عن هولدرلين– من أن الشعر "تأسيس للوجود باللغة".

والشاعر العربي المعاصر لم يعد يصدر عن تلك الانفعالية الخالصة إنما أصبحت نصوصه تنحو منحى تأمّليا يكابد رهبة المعنى. **والكتابة الشعرية الجديدة** ضمن أعمال الشعراء العرب تُظهر ذلك التحوّل في فهم عملية الإبداع الشعري بوصفها طرحا للأسئلة وتمثّلا للعالم. من ذلك نص **الجمهرات** (في شؤون الدم المهرّج والأعمدة وهبوب الصلصال) **لسليم بركات:** وهو نص يمزج الشعر بخطيّة النثر أي يأتي النص الشعري وفق توزيع نثري:

أنا المساء

أنا المساء

ملئي رنين مصائر تتفتّح الأنقاض تحت هبوبها:

ومعي هبوب الكائن المهدور في أعراسه،

فلمَ الذين أتوا أتوا هلعين من صخب المكان؟ أنا يقينا قادم من جوهر

حيّ إلى حيّ يريقُ صليلَ حاضره، وملء مراكبي مُدُنٌ، أقولُ: تقدمي يا

أبجدية، وانحدر يا صقر هذا المأتم. انحدر، انحدر يا أقحوانُ، لأسرحنَّ مع

الحديد مزاحما هذي الرئات

أنا المساء

أنا المساء

...

ضيعت بين رئاتكم رئتي فما تتنفسون سوى رنينٍ مثقلٍ بالطيش؛

لا، لأكبّلنّ دماءكم بدم شريد، طاعنا بالأقحوان منابع الأشكال حيث

حضوركم جرس، وهذا الجوهر الحطّاب متكىء على فأس الهباء الباسل

التقطوا الرنين، أنا المساء

أنا المساء [1].

في هذا المقطع- الذي بُني على الفقرات الطويلة المدوّرة- هناك صوتٌ يوجّه عملية السرد، هو صوت الشاعر يعضده تكرار ضمير "أنا"، وتأتي صيغة "أنا المساء" لتعلن صورة الشاعر المتماهي مع الظواهر الكونية وهي لازمة ترافق القصيدة وبها تفتتح المقاطع؛ فهو المساء متحدثا وواصفا وآمرا، ومحيلا إلى مفردات الوجود وأصل الخليقة: "الكائن المهدور"، "جوهر حي"، أبجدية، "فأس الهباء". وقبل ذلك هناك إحالة لأصل الإنسان في بداية النص:

هذي خطاي على مدى بهو من الصلصال يدخل كل ميعاد إليه مضرجا بعويله، وأنا المساء[2]؛ فالصلصال هو أصل الإنسان، لكنه الإنسان المثقل بالأسى: "مُضرجًا بعويله". يضعنا كل النص بعدّته التخييلية والرمزية في مواجهة هذا الحس المأساوي الذي يصدر عنه الشاعر وموقفه من الطبيعة والآخر.

أصل الخليقة وطبيعة الكون وموقع الشاعر ضمنه، هي أسئلةٌ تضمنها ديوان **مفرد بصيغة الجمع** لأدونيس. وأيضا، تضمّن فكرة **وحدة الوجود والإنسان الكامل**. تظهر في هذا المقطع انطلاقا من خلفية أدونيس المعرفية والثقافية:

لم تكن الأرض جسدا كانت جرحا

كيف يمكن السفر بين الجسد والجرح

كيف تمكن الإقامة؟

أخذ الجرح يتحوّل إلى أبوين والسؤال يصير فضاءً

أخرج إلى الفضاء أيها الطفل

---

[1] سليم بركات: الجمهرات(في شؤون الدم المهرّج والأعمدة وهبوب الصلصال)، ضمن الأعمال الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/ لبنان، 2007، ص162-163.

[2] المرجع نفسه: ص161.

خرج عليّ

يستصحبُ

شمس البهلول دفتر أخبارٍ تاريخا سريًّا للموت

يعطي وقتا لما يجيء قبل الوقت

لما لا وقت له[1]

فلسفة أدونيس ليست خطابا منفصلا عن التجربة الشعرية ففكريّة النص ممتزجة في شعريته. والتكوين العقلي للشاعر وثقافته الموزعة بين الشرق والغرب[2] تشكّل مصادر للمتخيّل الشعري الأدونيسي. وفي النص أعلاه، إشارة إلى خلق العالم من خلال ما توحي به كلمة "جرح" أي الفتق الذي ورد في القرآن الكريم في قوله تعالى:﴿ أَوَ لَم ير الذين كَفَروا أنّ السّموات والأرض كانتا رتقًا ففتقناهُما وجعلنا من الماء كلّ شيءٍ حيّ أفلا يؤمنون﴾ (سورة الأنبياء: الآية:30).

إن هذه الحادثة يربطها الشاعر بنفسه: "أخرج إلى الفضاء أيها الطفل"، من هو هذا الطفل؟ إنه علي؛ أي علي أحمد سعيد: "**خرج علي**"؛ هو إعلاءٌ من شأن الأنا المتفردة بالشعر لأن ولادة الشاعر هي حدث كوني؛ كأن الشعر إعادة تأسيس للكون عبر قناة رؤيا الشاعر الذي:

يُجَوهِرُ العارض

ويغسل الماء

---

[1] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، دار الآداب، بيروت/ لبنان، 1988، ص09.

[2] مصادر ثقافة أدونيس أسهمت في إغناء نصه وربما جعلت شعره محاطا بالغموض ما يجعل القارئ يعود إلى النظريات والفلسفات كي يستطيع تأويل هذا الشعر. فثقافة أدونيس« تجمع بين الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد، وبين الأساطير الشرقية واليونانية والشعر العربي على مدى تاريخه، والشعر الغربي الحديث، وبين الثقافة الإسلامية والعقائد الشيعية الإمامية، والباطنية والقرمطية، بل الهندية والفارسية، وكذلك الشيوعية الماركسية، وأخيرا الفلسفة الصوفية، فيضرب أدونيس في فجاج الأرض بحثا عما يروق له من الفنون والآداب والعقائد، لا يلوي على شيء». إبراهيم محمد منصور: الشعر والتصوف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص219.

ابدأ،

أخرج إلى الفضاء أيها الطفل

في البدء كان الهباء انفتحت فيه الأشكال والصور[1]

الشاعر هو الإنسان الكامل[2] أو الخارق. وما يخلقه من شعر هو ما يهَبُ للوجود معنى. ويعود أدونيس، هنا، إلى النص الأسطوري المتعلّق بأصل الكون وبداية الخليقة؛ جاء في كتاب "مسخ الكائنات" **لأوفيد:**« قبل أن تكون أرضٌ، وقبل أن تكون بحار، وقبل أن تكون سماء تظلّ هذا الكون أجمع، كان ثمّة عماءٌ يلّف العالم كله بردائه ولا يستبين إلا شكل واحد لا سواه. فكان كتلة مضطربة لا شكل لها، جمادا لا حياة فيها، أو جملة من بذور مختلفة لعناصر الأشياء، ليس ثمة بينها صلة ولا رابطة... فتجلى الإله- أو الطبيعة الأكثر طواعية- كي يفصل بين الشيء ونقيضه، ففصل ما بين السماء والأرض، وما بين الأرض والماء، وخلّص الهواء الكثيف من الأثير الشفيف»[3]. لكن أدونيس يوظّف الأسطورة توظيفا شعريا بجعل نصه يصنع أسطورته الخاصة، فنراه يجعل أن أول من وجد من الكائنات هو الطفل/ الشاعر وهو ما يتعارض مع الأسطورة كما يتعارض مع ما جاء في الكتب السماوية. إن أدونيس يوظّف النصوص، سواء الأسطورية أو الدينية، لتتّسق مع مذهبه في وحدة الوجود المادية[4] التي تنفي أشكال المقدس.

---

[1] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص10.

[2] يأخذ أدونيس من الصوفية مفهوم الإنسان الكامل فهو عندهم النبي محمد- صلى الله عليه وسلم- أو علي بن أبي طالب عند الباطنية من الشيعة. لكن أدونيس يتجاوز ذلك ليثبت رؤيته في الإنسان المؤله. جاء في تعريفات الجرجاني أن الإنسان الكامل هو« الجامع لجميع العوالم الإلهية والكونية الكلية والجزئية، وهو كاتب جامع للكتب الإلهية والكونية، فمن حيث روحه وعقله كتاب عقلي مسمى بأم الكتاب، ومن حيث قلبه اللوح المحفوظ، ومن حيث نفسه كتاب المحو والاثبات، فهو الصحف المكرمة المرفوعة المطهرة التي لا يمسها ولا يدرك أسرارها إلا المطهرون من الحجب الظلمانية، فنسبة العقل الأول إلى العالم الكبير وحقائقه بعينها نسبة الروح الإنساني إلى البدن وقواه، وأن النفس الكلية قلب العالم الكبير، كما أن النفس الناطقة قلب الإنسان؛ لذلك يسمى العالم بالإنسان الكبير.» الجرجاني(علي بن محمد السيد الشريف): معجم التعريفات، مرجع سابق، ص35.

[3] أوفيد: مسخ الكائنات، تر: ثروت عكاشه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط3، 1992، ص31-32.

[4] وحدة الوجود عند الصوفية ليست بالمعنى الذي يذهب إليه أدونيس؛ فهي اصطلاح أطلقوه على معتقدات بعض الفرق الصوفية من أن الحقيقة الوجودية واحدة، وأن الكثرة الظاهرة مظاهر وتعينات فيها، أي أن الخلق الظاهر هو الحق

أشكال التجريب ووعي التجديد في الكتابة الشعرية الجديدة، وُجِدت أولا في **المشرق** ومنه انتقلت إلى **الشعر الجزائري**؛ فدائما هناك حالة انفتاحٍ في الشعر الجزائري على ما يُستحدث في التجربة الشعرية لدى المشارقة. والكتابة الجديدة، كظاهرة شعرية، متفرّدة في نظامها وفي **بلاغتها الخاصة**، تحضر في الشعر الجزائري وتحضر معها رؤى خاصة مستمدة من العمق **المحلّي** الجزائري.

كما تؤكد الكتابة الجديدة في الجزائر عن وعي الشاعر الجزائري بحقيقة أن الشعر هو موقف من الوجود، من العالم، من الذات والآخر. وتطلع كثير من النصوص وقد سلكت مسلكا **تأمليّا**. كتلك النصوص التي نعثر عليها في كتابات **الأخضر بركة**[1] وهي نصوص تنحو طريقة جديدة في الكتابة الشعرية، بخاصة، تلك التي تعتمد الفقرات الطويلة القائمة على التدوير أو الأسطر القصيرة:

شذرات

الفراغ

كلما حاولت أن تملأه

ازداد فراغا..

القناع

الباطن، ويعرف أهل هذه الفكرة بأصحاب وحدة الوجود ، أو القائلين بالاتحاد. فإبن عربي، والجيلي، والحلاج، والبسطامي، وابن الفارض وغيرهم، ربما قد عنوا بما كتبوه حقيقة التوحيد، ووصفوا به فناء العبد عن صفات البشرية وتحققه بصفات الربوبية، وإلا فإنهم يكونون قد خرجوا من دائرة الإسلام. وليست فكرة الاتحاد أو الحلول إلا فكرة الصوفية عن الإله الواحد، وهو نتيجة لجمع الصوفية بين التشبيه والتنزيه، واعتبار الله تعالى في كل شيء، وفي نفس الوقت فوق كل شيء. ينظر: عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، ص1326.

[1] الأخضر بركة: شاعر جزائري، من مواليد 1963 صدر له: إحداثيات الصمت 2002، الأعمال الشعرية 2013، محاريث الكتابة 2013، الريف في الشعر العربي المعاصر 2003، خطاب الزمن في الشعر الجاهلي؛ المكان، الجسد، اللغة 2014، حجر يسقط الآن في الماء 2016. ينظر غلاف الديوان: الأخضر بركة: لا أحد يربي الريح في الأقفاص، منشورات الوطن اليوم، سطيف/ الجزائر، 2016.

كلما حاولت أن تخلعه

أردفته بقناع..

المتاع

شَرَك

كلما حاولت أن تملكه

امتلكك[1]

هي ومضات شعرية تعمد إلى البناء القصير والتكثيف الدلالي وتشكّل مع بعضها وحدة إيقاعية تصنعه التوازيات: الفراغ/ القناع/ المتاع، وتكرار **كلما حاولت**. ما يوحي إلى أنها متلاحمة رؤيويا أيضا. وتقوم هذه الومضات على مبدأ المفارقة؛ فهذه الأسطر الشعرية تستدعي المفارقة لتظهر التناقضات العميقة التي تنطوي عليها التصورات الجاهزة حول معاني الحياة:

الكلام

هو أيضا شَرِك

كلما حاولت أن تكتبه

كتبك

الزمن

هو ما يتفلّت من قبضتي أبدا

هو ما لست أفلت من قبضته أبدا

هو ما أنا فيه

هو ما لست فيه

هو ما يعصر الروح أو يعطب الروح إذ يعبر

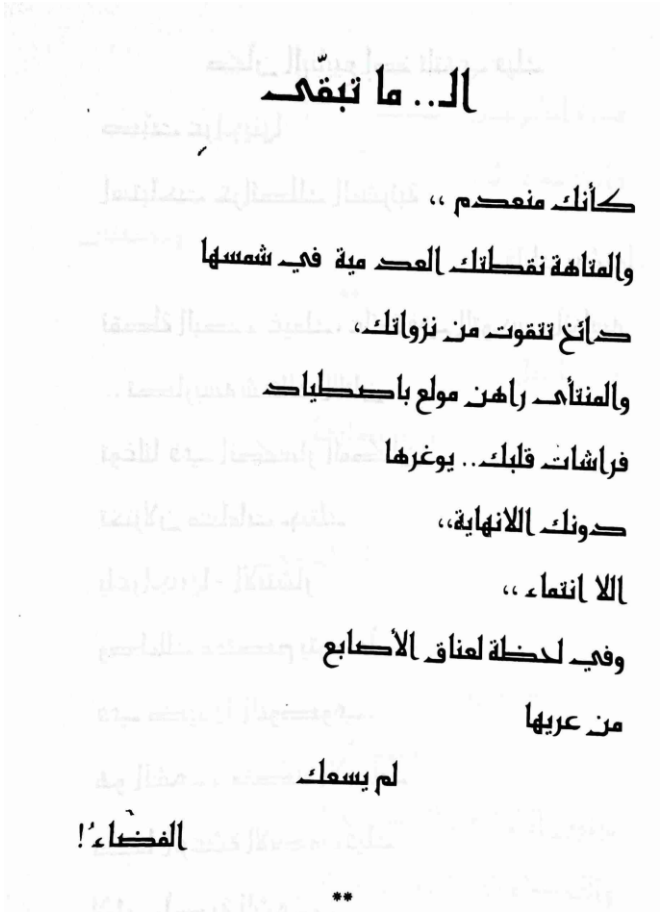
[1] المصدر السابق: ص144.

الجسدا

هو ما يحفر الجسدا[1]

النص يؤطّره نسقٌ واحد كأنه يرتدّ إلى سؤال مركزي هو: كيف نحكم على القيم والأشياء؟ هل نكتفي بالنظر المألوف أم أن هناك ما هو أعمق من خبرتنا السطحية في إدراك العالم؟ وهنا، الشاعر يقدم وعيه الخاص، والنص يطرح معرفته الخاصة، لا بأدوات المنطق والحجّة العقلية، إنما بمنطق تخييلي يتوسل ذلك بالصورة والرمز.

في نص آخر لبشير ضيف الله[2] تبرز رؤية الشاعر حول ضآلة العالم وحالة التيه التي يعيشها الإنسان ويكابد معها شعوره بالضياع إذ يرى نفسه أشبه بالمنعدم:



الـ.. ما تبقّى

كأنك منعدم ،،
والمتاهة نقطتك العدمية في شمسها
دائخ تتقوت من نزواتك،
والمنتأى راهن مولع باصطياد
فراشات قلبك.. يوغرها
دونك اللانهاية،،
الا انتماء ،،
وفي لحظة لعناق الأصابع
من عريها
لم يسعك
الفضاء!

**

[1] المصدر السابق: ص145.

[2] بشير ضيف الله: أشكلني في المجاز أنا، نشر الجاحظية، الجزائر، 2006، ص29.

الشّعر انتصارٌ للإنسان، لكن ما الذي يجعل هذا النص قد طغت عليه الكلمات الدالة على اليأس والخيبة ولا جدوى الإنسان وعدميته؟ حتى لكأنّها تذكّرنا بعدمية **إيميل سيوران**[1] –في **شذراته** الفلسفية– حيث يسوّغ **سيوران** انتقال الفن إلى **اللامعنى** بقوله:« لما كانت طرائق التعبير قد استهلكت فقد اتجه الفن ناحية اللامعنى، ناحية كونٍ شخصي ومستعصٍ على التوصيل. إن أي ارتعاشة قابلة للفهم في الرسم كانت أو في الموسيقى أو في الشعر، ستبدو لنا عن حق شيئا باليا أو مبتذلا. الجمهور زائلٌ عما قريب، ولا شك أن الفن لاحقٌ به عن كثب»[2]، الجنوح إلى اللامعنى والتشظّي والتهجين سماتُ مرحلة حضارية غربية ناشئة عن العتمة المحيطة **بالإنسانية الغربية** وما ورثته من وسائل **الحضارة المادية** التي دمّرت الروح والعقل والوجدان.

أما النص الشعري الجزائري فلا يصدر عن تلك الخلفيات الحضارية والفلسفات العدمية، بقدر ما أن المسألة متعلقة بتأثّر الشعراء الجدد بالاتجاهات الشعرية العالمية. فللشعر الجزائري خصوصيته وإن طرح خطابا في مسألة الوجود بما يتناقض مع الوعي الجمعي فهو ناتج عن ردّات فعل اتجاه الواقع ورفضه بخاصة في مرحلة المحنة.

تعلن نصوص شعرية جزائرية– ضمن الأفق الشعري للكتابة الجديدة– عن تمثّلها للمعرفة الإنسانية وإنتاجها لرؤيتها للعالم وأشيائه عبر حشدها للرموز الشعرية واستثمار مدلولاتها في بناء النص. كهذا النص **لميلود خيزار؛ وكأن شيئا ما يذكرني:**

.. شيء ما يذكرني...

ترنيم النوافذ في كنيستنا... حديث الأسودين عن المجاعة

---

[1] إيميل سيوران: مفكر روماني كتب بالفرنسية، ولد في رازيناري(رومانيا) 1911. درس الفلسفة أولا في بوخارست، ثم في باريس حيث أقام بها بصفة نهائية ابتداء من عام1937، وضع كتابه الأول بالرومانية: **جرائم اليأس**، وكان بمثابة مرافعة متكاملة ضد جميع الأوهام التي يعامل بها الإنسان نفسه ليبرر وجوده في العالم. وندد بالأيديولوجيات والمذاهب الهزلية الدامية وعلى الأخص في الوجيز في التحليل(بالفرنسية، 1949) الذي ينم عن هوى حقيقي باللامبالاة، ويأخذ فيه الإنسان بعد اللاشيء في مسار التاريخ إضافة إلى لا تناهي الزمان. وقد عبر عن هذا الموقف العدمي في: **أقيسة المرارة، إغراء الوجود، التاريخ واليوطوبيا، مثالب الولادة.** توفي سنة 1955. ينظر: جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة، دار الطليعة، بيروت/ لبنان، ط3، 2006، ص384.

[2] إيميل سيوران: المياه كلها بلون الغرق، تر: آدم فتحي، منشورات الجمل، كولونيا/ ألمانيا، 2003، ص29.

في كتاب الأرض... خوف الأبيضين من الجلوس إلى طعام

أبي... جمال الله في حبي... خروج النص عن طوع القراءة

في الـ..."أريدك"... واكتمال الاسم في حمى المثنى... عطر

نرجستين عابرتين منتصف المذكر... خيمة الغزل القديمة(كل

ذاك الصوف في بيت القصيدة والشتاء هو الشتاء)...تماثُلُ

الكلمات للتسبيح في نظراتك الخضراء... أعراض الربيع على

تلال الشعر في خدّيك...أزرقُكِ الملغم بي... دليل العشق

عن سبب الوجود... تهدُّمُ النحوي في المبنيّ للمجهول عند

الموت... أسئلة "المعري" بين "خطي باطل"... جسد تُرقّع

ثوبه أسطورة في ظلمة المعنى... وملح يديك في خبز المجاز...[1]

تجسّد هذه الأسطر الطويلة القلق الوجودي للذات في علاقاتها مع النوازع الوجدانية، كما تجسّد ارتباطها بالقيم الكونية وموقفها من الأسئلة الجوهرية لمشكلات الإنسان، بمعنى أنها تظهر موقفا من مسائل ميتافيزيقية وأخرى فيزيقية مادية؛ فهناك شيء ما يَذكُرُ الشاعر كأن الشاعر يعرفه: **الكنيسة، الأرض، الله، الموت، أسئلة المعري، ظلمة المعنى.** وحين يراكم الشاعر هذه الكلمات ذات **المحمول الوجودي/ المعرفي** كأنه يريد أن يثبت موقفه الكلي من العالم. فموقفنا من العالم يتحدد بعلاقتنا مع المفاهيم الميتافيزيقية/ الغيبية، والفيزيقية/ الأرضية وكيف تشكّلت في وعينا. في هذا النص يتحدّد الموقف من العالم ضمن التجربة الشعرية نفسها، يمتزج فيه الوجدان مع التخييل الشعري فتظهر فيه الهموم الذاتية واضحة جليّة:

ويقتلني انتحال الثلج أوصاف الجليد... سعادة امرأة تُزَيّنُ

موتها...وهم السكينة في الجواب... تمدد الصحراء في

[1] ميلود خيزار: أزرق حد البياض، دار العين للنشر، القاهرة/ مصر، ط1، 2013، ص48-49.

الإنسان... يقتلني غرور العشب عند ضفاف ساقية تفكر في

الحقول... تعدد الآباء فينا نحن أيتام الحياة... وصوت "لا

أحلام للموتى"

فيا صحراء مدي صحوك الأبدي... وافتتحي عروض البيع

للأعمار... بيعي قردك النحوي... إنّي ذاهب لحديقة

النسيان...حيث المقعد الخلفي... حيث الأرض تضحك

للسماء... وحيث قبلة عاشقين مسافرين تعيد ذاكرة النهار...

إلى المساء [1]

يتكشّف العالم من خلال هذه الظواهر: **الثلج، الجليد، الصحراء، العشب، ضفاف ساقية، الحقول، الأرض، السماء**؛ هي ظواهر وكائناتٌ تنتمي إلى عالم الخبرة المعيشة. والعالم من منظور الشاعر يتجلى في هذه الظواهر والكائنات التي تكشف في الوقت ذاته عن العلاقة بينها وبين الذات الرائية لها؛ إنها تكشف عن عالم الشاعر وهي تمثّل وسيطه المادي الذي يتمثّل مشاعره ورؤاه بلغة رمزية عصية على التأويل؛ لأنه إذا استعصى المعنى في ذهن الشاعر لجأ إلى الخيال كقناة توجهه وتضبط هواجسه.

ومفهوم **العالم** الذي يكشف عنه **العالم الفني** هو مفهوم لا يخلو من طابع الخصوصية: ما دام العالم هو الأفق الذي يحيا فيه شعب ما في عصر ما ويشكّل مجال اهتمامه. ولا شك أن الفنون تتفاوت من هذه الناحية، أي من حيث درجة ارتباط الفن وعالمه بشعب وقومية ما. ويتجلى هذا الطابع من الخصوصية في الأدب أكثر مما يتجلى من غيره. إذ إن الأدب يقوم على اللغة التي هي دائما لغة خاصة بشعب ما لها صوتياتها وإيماءاتها الخاصة المرتبطة بأساليب خاصة من التعبير والفهم والشعور. والشعر أكثر فنون الأدب تعبيرا عن تلك الخصوصية التي لا ترتبط فقط بشعب أو قومية ما، بل ترتبط أيضا بروح العصر أو

[1] المصدر السابق: ص49-50.

الفترة التاريخية التي يحياها شعب ما[1]. وضمن هذه الفكرة نستحضر نصوصا عبّرت عن الخصوصية القومية وعمّقت حضور قضايا الإنسان الجزائري في النص الشعري الجزائري ولجأت إلى أسلوب جديد في الكتابة الشعرية لتعبّر عن تلك القضايا:

وساطة

ببساطه...

في بلادي..

كل شيء صار محكوما

بقانون

الـــ.....

الو....

الوســـ...

الوسا...

الوساط..

الوساطه..[2]

هذا النص هو من الومضة الشعرية وواضحٌ خروجه عن كثير من مفاهيم بناء الشعر. وكلمة **الوساطه** تم تقطيعها في ستة أسطر كنوع من **النّبر البصري** كي تواجِه القارئ وتكون بؤرة النص ومقصده. إنها طريقة في النقد عبر التهكم والسخرية. وخطاب هذا النص ترجمة لتفكير شعبي ولفئات اجتماعية واسعة؛ كأن النص يتوجه إلى جمهورٍ أوسع من جمهور الشعر لأن المقصد اجتماعي عام. وهناك نصوصٌ أخرى مشابهة له:

[1] ينظر: سعيد توفيق: الفن كرؤية للعالم، رؤية هيدجرية، مجلّة (عالم الفكر)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع3، المجلد 40، مارس 2012، ص36

[2] عز الدين ميهوبي: ديوان ملصقات، شيء كالشعر، دار أصالة، سطيف، الجزائر، ط1، 1997، ص03.

موبوء

صاحبي ليس سياسيا..

ولكن يقرأ الكف ليعرف

صاحبي ليس مثقف..

قال لي يوما وقد خبأ عينيه بمعطف

أنا لا أفهم شيئا في السياسه

فأنا عون حراسه

كل ما أعرفه أني

أصفق

فإذا مر بي الموكب

بالطبع..

أصفق

وإذا ما ذكروا اسم ولي الأمر..

بالطبع..

أصفق

وإذا قالوا كلاما في الإذاعه

ربما كان **إشاعه..**

دون أن أسأل..

بالطبع..

أصفق

ثم أنسى بعد **ساعه**[1]

يستثمر النص البعد البصري للكتابة ويعتمده كإيقاع خطي ودال كتابي يخدم مقصده في **التهكّم والنقد والسخرية**، من ذلك استخدام الحجم السميك للخط لأجل النبر على بعض الكلمات التي توجّه المعنى: **السياسة** هي موضوع النقد، **والموكب** متعلق برجال السياسة، **والإشاعة** توجد حيث يوجد الفساد والتسلّط. وأيضا موضع كلمة "**أصفق**" في الصفحة التي تأخذ مكانا وسطا في السطر، وتتكرّر مع كل مقطع، وبها ينمو النص وينمو الفساد أيضا في وجود منطق التصفيق!!

رؤية العالم في هذه النصوص مرتبطة بالفئات الاجتماعية والثقافية التي ينتمي إليها الشاعر ويأتي النص ليعبّر عن رؤية وعي جمعي لا وعي خاص. ومن النصوص ما يعبّر عن هذه الرؤية بطريقة لعبة الحروف وتفسيرها إنه الوعي مضافا إليه إدراك ما للغة من مقدرة على ترميم المعنى وجعل العالم أكثر فهما:

من كتاب الحروف

حب

حاء البحر وباء البر

والموجة بينهما تمحو ما تكتبه ريح

والسر

في حاء البوح بما في الباء على مرأى حبات الرمل

لو فُكّت باء الحب إلى بائين

لضمهما حاء الحدة ثانية في همسة ظل

لفاضت حاء البحر وأغرقت الدنيا

بحرائق ماء[1]

[1] المصدر السابق: ص06.

...

تحاول الكلمة أن تمتلك العالم مفهوميا أي أن تنقله إلى صورة مفهومية؛ الكلمة بنية من الأصوات ولكل صوت صفاته الفيزيقية، لكن النص يجعل لكل صوت- أو حرف- فيضا من المعاني وعالما من الرموز. ووقوف الشاعر عند رمزية الصوت والحرف ربطه بتقديره لمظاهر الطبيعة المختلفة؛ الحرف رمز والطبيعة رمز، وكلاهما يمثّل **مكامن الجمال في الوجود:**

سفر

السين سؤال يلهث خلف جواب يكتبهُ

فوق رمال الوقت سراب

الفاء فيافي الخطوة بين الباب

وبين هواء آخر خلف الباب

والراء رواية روح تخذلها الأسباب

حياة

الحياء حيرة كائن يصطاده ملك الأجل

والياء خمرة يائس يصحو على ألف الأمل

حينا من الدهر المسمى: العمرُ،

ثم يغيب في تاء التراب على عجل[2]

مواجهة الطبيعة ومظاهرها المختلفة هي تعبير عن الموقف من الوجود؛ إنها الفضاء المكاني الذي تدركه "أنا" الشاعر. وهذه الأنا، بوصفها متفردة إبداعيا، فهي حين تقف أمام

[1] الأخضر بركة: مقامات الجسد، ضمن الأعمال الشعرية، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2013، ص176.

[2] المصدر نفسه: ص177-178.

الطبيعة لا تتمثّلها على سبيل المحاكاة أو إعادة الإنتاج إنما تجعلها مقابلا لمعنى فكري أو شعوري كما يظهر ذلك في هذا النص **لعبد الحميد شكيل:**

مياه الكلام!!

« إلى كاتب ياسين»

-1-

أستل من الماء لهجته المعدنية..

أهيئ للريح قبرة، نشيدا، لوصولات المياه..

أجيء بالفرح، أبعثره في عراء المدينة، فضاء البوح،

أتشبث بالصبوة القاتلة، بالريحانة، مشّلة الروح المؤتلقة،

أُولم للنوارس من دم القلب، حشاشة الزهو، ألق الساقية

أجرد الجوز من فحولته والبهاء الجليل..

أشحنه باللجاج، الرغبات الحبيسة،

قصد الملاءمة مع اتجاه الفصول!

اقتنِع بالبراءة اللجينية، صخب المرأة الوحيدة،

أو فاندمج، بالتماع الريح، شهوة المعمعة..

الصباح الصبوح، الورد النعوت، العطر الثبوت، الضوء

الخفوت، الماء القنوت، يلملم أشلاءه القرمزية، يفصد قبلة

على أكمام القرنفل المطبقة، ينكب أحزانه ويغني:

وداعا أيها النهر المتحول باتجاه البيلسان، أيها الألم المتوحد

باللظى، أيتها الأناشيد المطبقة،...[1]

للشعر دلالاته على الوجود وعلى الاجتماعي والوجداني وهو يقوم بدور تاريخي بتأريخه للوجدان وللمجتمع وللثقافة. وطبيعة الشعر تقتضي اللجوء إلى الرمز بوصفه علامة تتجاوز المعنى اللغوي/الأصلي إلى معنى آخر يفرضه الشاعر أو يفرضه السياق لأجل إخراج تلك الدلالات. ويأتي هذا النص حاشدا برموز تتوجه إلى الطبيعة؛ فالنص يبتعد عن كونه مجرد ترجمة لحالات من الانفعال إلى كونه بحثا عن الذات عبر الانحياز لمشاهد الطبيعة ومفرداتها: **الماء، الريح، الريحانة، النوارس، الفصول، الصباح، الورد...** تتضمن هذه الصور المتخيلة هواجس الذات ونظرتها لمعاني **مكابدة الكتابة الشعرية:** "أستل من الماء **لهجته** "المعدنية"، "أهيئ للريح قبرة، **نشيدا...**"، "أجيء **بالفرح**، أبعثره في عراء المدينة، فضاء البوح"؛ **اللهجة، النشيد والفرح** هي رموزٌ توحي بأن الشعر يضفي القيمة على الوجود وجمال الشعر مستمد من مفردات هذا الوجود. كما أن الشاعر يحاول أن يحظى بنفسه خارج نفسه أي في هذا الوجود اللامحدود: "وداعا أيها النهر المتحول باتجاه البيلسان، أيها الألم المتوحد/ باللظى، أيتها الأناشيد المطبقة".

الطبيعة تستوعب الوجدان والفكر معا، ويمكن أن تتحول إلى نظام يتم من خلاله إسقاط مناخات الشعور وأمزجة الفكر:

تَنْويعَاتٌ على بحْرِ النَورس

شاهدتُك تشاكس الموج

والزبد الرذاذ،!

كنتَ منتشياً بلذة الطلق

الموزع في المدى

كانت مزق السحاب

[1] عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، مقام المحبة، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومه، الجزائر، ط1، 2002، ص14-15.

تلملم ما تبقى من مياه الذاكرة!!

ما تفرق من دبق الرفاق، الذين عذبتهم تجارب

هذي البلاد...[1]

تشتغل الكتابة الشعرية الجديدة– في حدود بلورتها لرؤية العالم– على الفضاء البصري وتجعله دالا جديدا في بنينة النص؛ فتستخدم طرائق في رسم الخطوط وحجمها لتجعلنا أمام القصيدة/ الصورة وكل تدليل للنص يمر عبر تحليل العلامات غير اللغوية من رسوم وأشكال وصور وتنظيم هندسي. كما أن هذا التركيب البصري للنص هو نتاج فكرة مركبّة تحتاج إلى جانب البناء الاستعاري للغة بناءً آخر بصريا يترجمها.

من ذلك هذا النص من ديوان أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ليوسف وغليسي وعنوانه **آه يا وطن الأوطان**[2] الذي صدر في فترة المحنة. وقد ظهر في شكل لوحة فنية تمثل إطارا يحمل مفردات النص؛ اللوحة تمثل خريطة الجزائر، ما يحيل إلى الامتداد الجغرافي للوطن، وهذه الخريطة تحتضن صراعا بين الخطوط في حجمها وسمكها وتتضمن ثنائية الأبيض والأسود الموحية بحالات الصراع الفكري والسياسي في البلاد:

[1] عبد الحميد شكيل: فجوات الماء، نصوص إبداعية، وزارة الثقافة الجزائرية، الطباعة الشعبية للجيش، د ط، الجزائر، 2007، ص 62.

[2] يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، رابطة إبداع، الجزائر، ط1، 1995، ص80.

يقوم توزيع الخطوط وطريقة تنظيم الكلمات على الصفحة بهندسة المعنى وتوجيهه إلى مقصدية الخطاب؛ فنحن« عندما نكتب نتموضع داخل فضائنا الخطي، ونكون في نفس الوقت ممثلا ومتفرجا، إننا نكتب، وننظر إلى أنفسنا ونحن نكتب نستمع إلى كلامنا الصامت الذي يصاحب البناء، لهذا وجب أن يكون ما نكتبه، كأبعاد وأشكال وتنظيم، مناسبا للصورة التي لدينا عنه، والتي نسعى لا شعوريا إلى تحقيق تمثيل لها. إن هذه الصورة هي التي توجه الدينامية الإبداعية لدينا، توزّع الأشكال بطريقة قابلة للقياس، ممكّنة بذلك من إقامة علاقات دالة، ناتجة سواء عن البناء أو الشكل الشخصي للمكتوب الذي ينتج عنه»[1]. وفي نص "آه يا وطن الأوطان" يُنتِج حوار الخط السميك مع الخط الرفيع دلالات قائمة على الصراع: **الغالب/ المغلوب، عصفوران/ سنبلتان**، ويقوم تنويع كثافة الخطوط بإظهار بعض الكلمات بارزة على غيرها ضمن مسعى النبر البصري: "**الأوطان**"، "**حقول القمح**"، "**عصفوران**"، "**لا غالب.. لا مغلوب**"، "**آه يا وطن الأوطان**"... كما يَنتُج عن البياض والسواد، ثنائية ضدية

[1] محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، مرجع سابق، ص103.

بين الواقع بأبعاده المفجعة القاتمة الذي يمثله السواد، والأمل وقيم الإيجاب المفقودة ممثلة في بياض الصفحة. فهذا النص ينفتح على التقنيات الطباعية والفنون التشكيلية لمضاعفة شعريته وتعميق أبعاده الجمالية، وهو بالإضافة إلى ذلك، يتجنب خطابية القصيدة العمودية بتكريسه للدال البصري والاعتماد على المادي والمرئي. كما هو الحال في ديوان مرثية لقارئ بغداد لزينب الأعوج[1]:

يا قارئ بغداد

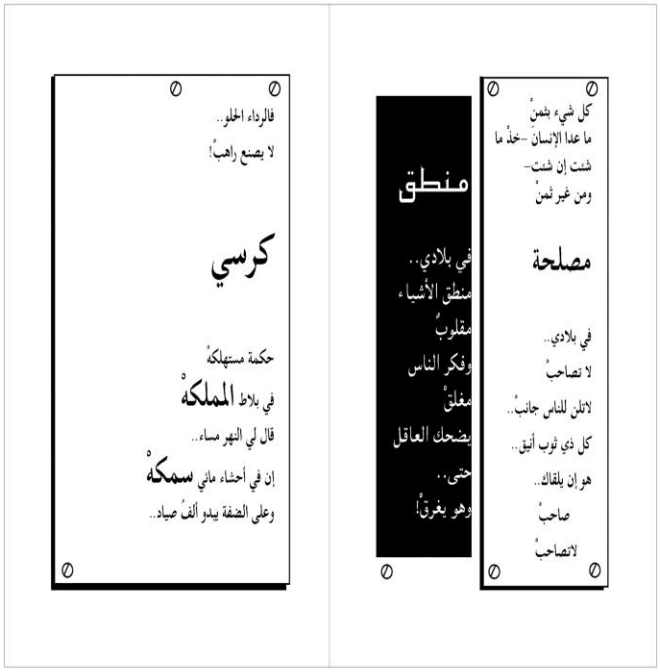
أيّـها
المختوم
فـي الـدّم،
أيّها الموشوم
في كـفّ الآلـهـة
أيّها الساكن في بدء القول
أيّـها المتلبس بألسنة النـار
أيّـها المتسرب في ما هُرب من الآيات النقية
والأزمنة الوارفة المـوغلة في الجنون المقـطوعة
النفس عند عتبات التردد المسكونة بالأشباح الساجدة
عند بوابات المغارات والكهوف، الهاربة من ظلمائها أيها
البـاحـث عن السّر المُعتق كخمر الأجداد المـهـرب مع
السفـن الغريـبة تشرب نخْب أيام ممددة على شواهـد
المقابر تورّق التـربة ذرّة ذرّة بحثا عما تخفّى من الطين

يهيمن التوزيع الخطي النثري على النص ويبني شكله البصري متحررا من الطرق الرتيبة في إخراج النصوص الشعرية على الصفحة. ولعلّها رغبة في مسايرة إيقاع الفكرة وترجمة لموقف شعوري يفصح عنه النداء منذ بداية النص. والشكل الهندسي خدم المشهد وخدم رغبةَ وصفِه؛ إنها رغبة ملحّة في أن يصل الصوت وتصل الفكرة، تسعفها صيغة النداء: أيها... التي تكررت أكثر من مرة؛« فالنموذج الخطي التشكيلي عليه أن يوازي الحدث الإدراكي المعرفي، لا سيما إذا كان المصدر واحدا (الإنسان بشعوره ولا شعوره).

[1] زينب الأعوج: مرثية لقارئ بغداد، شعر، الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2010، ص67.

ويرتبط نجاح وتأثير القصيدة التشكيلية بقدرتها في إحداث تفاعل بناء بين المخيلة والذاكرة والإحساس، ويتوقف ذلك عند الشاعر نفسه»[1]، وهذا التفاعل البنّاء- الذي تنزع إليه الكتابة الجديدة- قائم على تحفيز الإدراك السمعي والإدراك البصري أي الاعتماد على مرجعيتي الزمان والمكان معا فهما ركيزتا العالم.

إنها فلسفة جديدة في بناء النص الشعري الذي يتوسل بمنطق فاعلية الصورة في صناعة الخطاب سواء في النص السابق أو في هذه النصوص- مثلا- من ديوان ملصقات[2]:



الجمع بين اللفظي والبصري في بنينة النص، مرجعه، وعي الشاعر الجزائري بأهمية انفتاح النص الشعري على الفنون التشكيلية والبصرية والتقنيات الطباعية؛ فالنصوص أعلاه، تستثمر ثنائية البياض والسواد، وما يرتبط بهما، من إيحاءات ومن مقدرة على الترميز وصناعة الدلالة، وكذلك تستحضر رسم الخط العربي وأنواعه، كي يخدم المقصد الذي يصبو إليه الشاعر، بالموازاة مع استحضار البنية المجازية للغة. ويبدو أن المبدع الجزائري وهو

[1] محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، موقع كتب عربية، www.kotobarabia.com، ص382.

[2] عز الدين ميهوبي: ملصقات، شيء كالشعر، ص15.

يعيش وعيه بالعالم، أنه في حاجة إلى وسائل تعبيرية عدّة، واللغة إحداها، إضافةً إلى تحفيز المتلقي معه لتشييد المعنى.

ثانيا: سؤال الذات والنزوع الإنساني في الكتابة الجديدة:

تفصح الكتابة الجديدة عن خطابٍ ذي خصوصية نوعية يوجّه سؤالنا عن سبب ظهور هذه الأشكال الشعرية الجديدة ووصف وجودها وآلية اشتغالها والبحث في طبيعة العلاقات بين الوجود والموجود. ولا شك أن لهذا الخطاب مسوّغاته وأسباب ظهوره، نابعة من كون الكتابة الجديدة محاولة في إيجاد إمكانية جديدة لقراءةٍ تأويليةٍ لعلاقة الإنسان بنفسه؛ فالشعر ظاهرة ثقافية يمكن النظر إليه بوصفه تعبيرا عن "**أنا**" الشاعر، الماهوية، أي حقيقته الموضوعية فـ« ذات الشاعر هي حقيقة الشاعر، هويته الشخصية، ما به يكون الشاعر ذاته أي شاعرا بعينه، وليس أي شاعر، أي مقومات وجوده الواقعي أو الموضوعي، بوصفه "إنسانا+ متميزا" أو "موهوبا"، أو بوصفه "كائنا اجتماعيا تنهض فيه إمكانية التفرّد". فهو من جهة "يحيا عضوا في جماعة إنسانية ينتمي إليها، ويدخل في سلسلة من التنظيمات التي أوجدتها ضرورات الاجتماع البشري في مرحلة معينة من مراحل التطور الاجتماعي»[1].

لذلك فالشاعر محكوم بهذه الضرورات ومنفعل بهذه الأنظمة، وهو بوصفه إنسانا« يرث أوضاعا اجتماعية سابقة على وجوده، منها ما يرجع إلى الأسرة، ومنها ما يرجع إلى مجتمع الحي أو القرية، أو المدينة التي يعيش فيها، ومنها ما يرجع إلى الأمة أو الجنس البشري بعامة»[2]. أي أن ما يرثه الشاعر هي أوضاع معقّدة موزعة بين السياسي والاقتصادي والثقافي والنفسي، لكن يظلُّ للشاعر عالمه المتميز الخاص وعن طريقه يستوعب العالم الخارجي ويعيد تأويله بما استقرت عليه ذاته.

وفي مخاطبة مظاهر الوجود يقوم الشاعر الجزائري بعملية تأمليّة، انطلاقا من رؤيته الذاتية وثقافته:

من أنا في "تمنراست"

[1] عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت/ لبنان، ط1، 1990، ص12.

[2] المرجع نفسه: ص. ن.

حصتي من خمرة المعنى قليلُ

والوقت في قارورة الوقت الذي عندي قليلُ

جبلٌ من عزلة يعلو،

غرابٌ فوق باب الروح يعلو،

...

وجهي مكان

يتمته الشمس، ماضيّ غبار قدمي في التيه

ماضيّ "هقار".. طاعن في السن،

والمستقبل الحافي خطاي

في رمال الحيرة الأولى، سمائي

غيمة حبلى تفيض

بدموع النجم في الأفق الهلامي

قد تركتُ الباب مفتوحا ورائي

وتركتُ..ولدي ياسين يمشي

في ضياء الرغبة الأولى، تركتُ

مطر الفجر يئنُّ

في عيون امرأة شدت ردائي:

-عد إلينا..!

صار المعنى جحوظ

قسمات الموت في وجه مداد نزّ من جرح يربيه الغموض[1]

[1] الأخضر بركة: إحداثيات الصمت، ضمن الأعمال الكاملة، ص63.

يذهب الشاعر إلى التساؤل عن معنى "**الأنا**" في خضمّ هذا الوجود اللانهائي بمظاهره الطبيعية التي تدخُل ذات الشاعر معها في عملية حوار؛ إنها ذات حاضرة بحضور صيغ المتكلم: **أنا، حصتي، عندي، وجهي، ماضيّ، تركتُ**؛ فالوجود لا يتحدد معناه إلا بما تدركه هذه الذات، والمعنى قابع تحت ما تراه. المعنى هاجسٌ غامض يراه الشاعر في العالم الخارجي وتتحول مظاهر الطبيعة إلى كائنات ناطقة وما على الإنسان إلا أن يصغي:

قد

قد تهب الريح كي تتكلم الأشجار

كي تجد النوافذ فرصة للبوح، أو...

يتنهد البئر القديم، كأنما...بحر يحدث نفسه في الليل،

أو شخص من الصلصال يصغي

ثم يشعل فكرة

من عود كبريت الهواجس[1]

لو أمكن للإنسان أن يفصح عن أفكاره إفصاحا تاما ما وجد الشعر؛ الكتابة تسجيلٌ لهواجس الشاعر عن العالم وترجمة لحقيقته داخل المساحة اللفظية للنص:

كتابة

من أين تدخل حشرجات الكون في صمت الوريقة

فوق طاولة..

أرى جسدا يفتش عن يد أخرى له

ليشد خاصرة الحقيقة[2]

[1] المصدر نفسه: ص24.

[2] المصدر نفسه: ص25.

الممارسة الخطابية للشعراء الجزائريين تعبيرٌ عن رغبة الذات في المساءلة وطرح الرؤى وقد تجنح إلى الحلم للتخفيف من أعباء ثقل الحياة وهمومها؛ فيصنع الشاعر عالما متخيلا يخاطبه ويبثّه شكواه؛ عالما مؤنسنا يعكس يأس الشاعر من النظر العقلي ليلجأ إلى الكشف الحدسي ولغة الإشارة:

وردة البحر: آه! يا جرتي، ومجرّتي، ومجيرتي، ومجرى

دمي الشاخب في أملود طفولتك العذراء، كيف لي أن ألتمس

عذرك يا رجع صوتي الموزع في امتداداتك الأفقية، يا مبتدئي و

منتهاي، ومسيل دمي، ورجع أغاني الطفولة الذاهبة صعدا في

مدارج الخلد، ونهايات الأيام السعيدة[1]

فـ "وردة البحر" هي ما يُوَجَّه إليها النداء ويبدو أن الشاعر يطلب منها الخلاص؛ إنها **المجرّة والمجيرة ومجرى الدم**، لذلك فهي حقيقة معنوية أو قيمة رمزية تم تصويرها في شكل مادي، هي مبتدأ الشاعر ومنتهاه ومسيل دمه. أما "رجع أغاني الطفولة" فهي ما تجلّى في الشعر: "**ورجع أغاني الطفولة الذاهبة صعدا في/ مدارج الخلد ونهايات الأيام السعيدة**"؛ الشعر شكل من أشكال الخلود.

وقد تقف الذات على الحياد من العالم؛ لا تؤسس لرؤيا له ولا تحاول تأويله انطلاقا من نظر حدسي أو موقف وجداني إنما ترقبه بعدسة المصوّر، نعثر على هذه النزعة في قصائد الهايكو التي تحاول أن تعيد ترتيب المراكز؛ فالإنسان ليس مركزا إنما هو جزء متناغم مع الطبيعة والعالم الخارجي، ومهمة الذات هنا، هي أن تصف العالم بوصفه ذاتا أخرى، « وإذا تحدثنا بلغة الفلسفة الظاهرية أو الظاهراتية phenomenology، الظاهرة أو الشيء الحاضر أمام الذات/ المبدع/ العقل المفكر/ العقل الواعي تتحول من مجرد شيء أو موضوع له وجوده الموضوعي خارج الذات وتقع عليه عين الذات إلى ذات في حد ذاتها تقيم علاقة تفاعل مع ما يمكن داخل ذاكرة الذات الأولى ووجدانها ورؤيتها للعالم وتصورها

[1] عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، ص100.

للحياة»[1]؛ أي أن الطبيعة والمشاهد الخارجية تتحول هي الأخرى إلى ذوات« وتبدأ قصيدة الهايكو بالتخلق بسبب هذا التفاعل، فتقوم الذات الأولى أو مخيلة المبدع في ربط الذات الثانية بحدث أو لقطة أو مشهد سابق أو بعيد في المكان أو شعور سابق، فيحدث تداخل بين شيئين يحضران بذاتيهما وصفتيهما ودلالتيهما في قصيدة الهايكو»[2]؛ فتتحول الطبيعة ومشاهد العالم إلى كائنات حية لها صوتها وتصوراتها ورؤاها وهي تعكس رؤية الإنسان للعالم من حوله ولحياته الخاصة:

يغطس في البحيرة

ولا يبتل،

ذلك القمر[3]

بعينين عمياوين

تمثال الحديقة،

يلاحقني نظره[4]

على حافة البحر

حيث تتفتت الموجة،

تتحدث الشجرة[1]

---

[1] جمال الجزيري: قصيدة الهايكو عند محمود الرجبي، موضوع العدد: قصيدة الهايكو عند محمود الرجبي، قراءات نقدية، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، سلسلة دراسات وكتابلت ثقافية (17)، ط1، أبريل، 2016، ص09:
http:// www. Facebook.com/groups/ketabat.jadidah.ebook.publis/hers

[2] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[3] الأخضر بركة: حجر يسقط الآن في الماء،سلسلة شعراء الهايكو، سلسلة شعرية تصدر عن نادي الهايكو، منشورات(نادي الهايكو العربي)الإلكترونية ، تصميم محمود الرجبي، 2015، ص08:
http://ar.facebook.com/arabichaicuclub/

[4] المصدر نفسه: ص10.

في القصائد الثلاث قد لا يحضر العنصر البشري، فهناك اقتصار على الطبيعة؛ في القصيدة الأولى، عنصر الطبيعة هو **البحيرة، والقمر** كالكائن العاقل يمتلك الإرادة والفعل؛ يغطس ولا يبتل فهو ينعكس فوق سطح البحيرة ويطفو فوق الماء وهي مفارقة التقطتها عين الشاعر. وفي القصيدة الثانية عنصر الطبيعة هو **الحديقة** والكائن المفكر والعين المبصرة هو **التمثال،** وفي القصيدة الثالثة **الشجرة** تتحدث؛ إن أشياء العالم كائنات عاقلة تتفاعل معها ذات الشاعر وتتقاسم معها خصائصها الإنسانية. وقد تقتصر بعض نصوص الهايكو عند حدود الوصف الخارجي لكنها تبرز عناصر المفارقة التي تطبع المشاهد في تغييب كبير للذات ورؤاها تاركة المعنى مرتبطا بالمفارقات نفسها؛ إنها فلسفة تريد أن تؤسس لحقيقة أن الحياة قائمة على المفارقات والثنائيات الضدية:

على غبار الحافلة–

الكاريكاتور الذي رسمته،

يصل مدن الثلج[2]

طريق المقبرة–

بمحاذاة المذبح،

حقل شقائق النعمان.

خلف عربة الدفن

أقدام راسخة في الوحل![3]

تظهر في النص الأول مفارقة بين: **الغبار/ الثلج،** كما أن مشهد طريق المقبرة– في القصيدة الثانية– يفارق حقل شقائق النعمان من حيث رمزية كل منهما ودلالتيهما. كما قد

---

[1] المصدر السابق: ص21.

[2] معاشو قرور: اسطرلاب لقياس الكيغو، هايكو، دار الأوطان، الجزائر، ط1، 2019، ص24.

[3] المصدر نفسه: ص37.

يلجأ الشاعر الجزائري، إلى إظهار المفارقة لكن بأسلوب السخرية والتهكم اللاذع، وإلى مواجهة الحياة بروح عابثة وغير مبالية وهو أسلوب في النقد والمساءلة:

صباح الصباحات

..وليكن..

صباحٌ جديدٌ..

وأغنيات قديمة

صباح جديدٌ..

وقهوة عتيقة

صباح جديد!

***

للصباحات الندية ماؤها

للقادمين غناؤهم

ولنا.. مالنا..[1]

كيف يكون صباحا جديدا وهو يعيد نفسه بأغنيات قديمة؟! الماضي ممتدٌّ في الحاضر يمارس سلطته عليه، وكل جديد هو في الحقيقة إعادة إنتاج؛ هو غناء لهذا الآخر/ الغير المزهو به؛ النص خطاب في النقد الاجتماعي ضمن بناء لغوي قصير. ويقترب نص قصير آخر هو من الومضة الشعرية من أسلوب النص السابق ومسلكه التهكمي في التعبير:

نعمة العمى

تلك عيون تتعايش فيها

قسوة سجان.. حفار قبور...بائع أكفان...

سفاح.. مغتصب

[1] جمال الدين طالب: نوست ALGERIA، فصوص الحاء والباء، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1،2015، ص07.

ومغسّل موتى

تلك عيون لا وجه لها

آهلة...إلا من أثر الإنسان

ولذا نعبرها

بأمان العميان[1]

العمى يتحول إلى نعمة حين تنقلب القيم ومفاهيم الإنسان، لكن هل ملاذ الإنسان من قبح العالم أن يحتمي بالعمى ليعبُر بأمان؟! إنها صرخة في وجه الصور المشوّهة للإنسان. تظهر فلسفة الرفض في هذه النصوص لكل ما من شأنه أن يصنع غربة بين الإنسان وإنسانيته؛ فالشعر موقف كلّي من كينونة الإنسان ومن كل أبعاده العقلية والثقافية والروحية... والشاعر دائما يحاول الخلاص من جمود العالم وبعده المتشيء؛ لذلك قد يبدو كائنا يعاني غربة ما، يظهر ذلك في هذين النصين مثلا:

وجهة

تلك الجثة التي كنت أحملها قبل قليل

وتحملني.

تستأذن هي الأخرى الآن كي تترجل

نكمل الطريق معا دون أن يسأل أحدنا الآخر

عن الوجهة الموالية![2]

أغراب

[1] نعيمة نقري: كأني ...به، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2013

[2] محمد بن جلول: الليل كله على طاولتي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2015، ص98.

«لو صَفَت لي تهليلة ما بُليت بعدها بشيء»

-أبو زيد البسطامي-

... فلا تعتب على كرمي

ولا تجرح بعين اللوم خد الباب

فللعتبات حكمتها...معي

ويضيق صدر البيت بالمغدور

فالعشاق والشعراء

مهما استأنسوا واستوطنوا...

أغراب.[1]

ما يصنع من الشاعر شاعرا هو مزاجه الفكري وتكوينه النفسي الخاص، لذلك عُدّ غريبا دائما. حتى وإن تواءم مع الثقافة الجمعية يظل ناقدا ومُراجعا باستمرار لإدراك الإنسان ولسلوكياته، بمعنى آخر، يظل فكر الشاعر عصيا على أن يطمئن للأحكام الجاهزة والسائد والمألوف وما هو دوغمائي لأن« الشعر يثير من الأسئلة أضعاف ما يعطي من الإجابات. أسئلة تتعلق بمخاوفنا واضطرابنا وتقدمنا وعثراتنا. وكل تحرك نحو اللغة هو تحرك نحو وجه ثقافي»[2]؛ الشعر أداة لإضاءة وجودنا نرى فيه ثقافتنا وأوجه حياتنا الروحية والعقلية، وقد يدقّ ناقوس الخطر لكل ما يهدد وعي الإنسان ويسرق ضميره كما يحاول هذا النص القصير:

حصار

تحاصر بيت ربيعنا

سلاسل حكمة... قَبَليه

عادة صيف قديم

[1] نعيمة نقري: كأني... به، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2013، ص65.

[2] مصطفى ناصف: ثقافتنا والشعر المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2000، ص04.

ودعوى خطيئة أزليه

ذابل ضوء السؤال

في بيتنا

باردة نار منفانا...

وضيقة فينا... مسلك الأبديه[1]

حين يغيب السؤال الذي هو أداة المعرفة والسبيل إلى تجاوز **عتمة الوجود** تسود الحكمة القَبَلية؛ أي الحكمة القائمة على الأنانية والمصلحة وإقصاء قيمة الإنسان، وإذا فقد الشعر السؤال فقد جذوته التي تنير ما هو منفلت فيما وراء العالم؛« إن الشعر معرفة تبحث داخل الكهف، لتنير الإقامة الجوهرية في غوره. والكهف في النهاية يكتسب دلالة ترميزية فهو في نهاية التأويل مسكن الكائن الحقيقي في العالم الموجود هناك كما يرى هايدغر. وحالة الكشف هذه تعبير عن إرادة معرفة تصبو نحو رؤيا العالم من أجل إدراك المستور، وتنوير العتمة، وإزالة الحجاب Dé-voiement المعيق للرؤيا»[2].

وبعض النصوص من قصيدة النثر الجزائرية تأتي لتُخرج انفعالات الذات إلى حيّز الوجود، وعلى الرغم من أن الذات تنهمك في تصوير لحظات انغماسها في عالمها الداخلي أكثر من كونها تبني وعيا كليّا بالعالم إلا أنها تنجح في رسم المعنى العاطفي عبر ما تتيحه اللغة الشعرية من إمكانيات تعبيرية:

أبيات تسكنها الجراح

1

حين يبزغ الفجر في عزلة الشعر

ويصمت الحب في أغاني الياسمين

تموت الكلمات بين لحن..

[1] نعيمة نقري: كأني ...به، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2013، ص68.

[2] عبد العزيز بومسهولي: الشعر، الوجود والزمان، رؤية فلسفية للشعر، مرجع سابق، ص16.

وأنين

2

حين يبزغ الفجر يبددني الشجن

تتوه أحلامي..

بخيبات وطن

ألوذ بصمت حزين

3

ملامحي ما عدت أعرفها

منذ انبرى الحزن يمزقها

وينثر ملحا بجرحي الدفين[1]

قصيدة النثر– سواء لدى شعراء المشرق أو الشعراء الجزائريين– أصبحت تتولى مهمة التحديث على مستوى البناء الشعري الخارجي والإيقاع واللغة والدلالة، وأصبحت دعوة صريحة إلى تحفيز عملية التلقي؛« وباستنفار خبرة القارئ ومعرفته أصبح ممكنا التعويل على قدرة القراءة في استجلاء شعرية النصوص الحديثة. وتقدمت قصيدة النثر لتخاطب عبر الوقع والأثر، بندائها الشعري المختلف، أفق قراءة المتلقي، وتبحث معه عن مناطق الشعر فيها. والقارئ الحديث يكف الآن عن التحدث عن النصوص أو التحدث إليها، مستبدلا بذلك الحوار معها. وهذا ما سمح بترسّخ التوجهات الشعرية الحديثة واستمرار انطلاقتها وتكونها»[2]، من هذا المنظور، فالتعويل على خبرة القارئ، يزداد إلحاحا مع هذا النوع الشعري الذي يراهن على بلاغة العبارة وفضاء الصورة والصياغات العاطفية والخيالية، فلا يتعلق الأمر في محاولات قصيدة النثر في التحديث بردّ فعل التمرّد ضد علم العروض الكلاسيكي فحسب، ولا ببحث شكلي وفني بحت؛ إن قصيدة النثر تدعو إلى خلق شعر أكثر حداثة في

[1] فتيحة زغوان: ضفاف البوح، دار إبن الشاطئ للنشر والتوزيع، جيجل، الجزائر، ط1، 2015، ص13–14.

[2] حاتم الصكر: قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة، من اشتراطات القصد إلى قراءة الأثر، فصول، مجلة النقد الأدبي، مصر، مج15، ع3، 1996، ص78.

موضوعاته ونبراته، أن تُردّ إلى اللغة كامل فاعليتها، وتجعل منها أداة "صيد روحي" في البحث عن المجهول أو المطلق لأنها تريد أن تكون شكل الشعر الجديد ذا الطموحات الميتافيزيقية[1]. المقطع الشعري السابق جانح إلى قانون تداعي الأفكار والمشاعر، ينتقل من هاجس إلى آخر وقد يتوسل بمعادل موضوعي كالفجر، يجعل منه نواة تصيغ أبعاد التجربة؛ إنه مقطع- من بين نماذج شعرية جزائرية كثيرة- جانح إلى الغنائية، يصف عالما داخليا منفعلا دون أن ينتقل إلى طرح موقف متكامل من العالم، الإنسان، والحياة. ربما يوازيه نص آخر من حيث طبيعته وبنيته لكنه يختلف عنه من حيث الرؤيا:

زجاج نافذتي مكسور

الريح تستبيح حرمة سكوني

توقظ ما تبقى مني فوق سرير النسيان

أنا التي أقفلت النافذة البارحة

قبل النوم

كي لا توقظني تلك الهمسات الساكنة

في نوم يشبه الموت

حتى لا أتساقط من عيون السماء

حتى لا أرتدي الأسئلة

حين أرتعش من جليد الاستفهام

تلك السماء أغلقت أبوابها

لتعاود بث النور من جديد

ترسل لي الريح والنجوم

وبعض رغيف الذكرى

[1] ينظر: سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا، تر: زهير مجيد مغامس، مرجع سابق، ص59.

فقط كي أقاوم ذاك الذي يتربص بي[1]

إطلاق سراح الفاعلية الاستعارية لعلاقات الكلمات، وتوليد لغة ومجازية، واستحضار **العنصر النغمي** وعلاقات المفارقة بين **المحسوسات والمجردات**، وإعادة تشكيل مدركات الواقع، هي ما يطبع أغلب هذه النصوص. وقانون خرق النظام المنطقي للغة هو ما يكسبها شعرية خاصة: **الريح تستبيح، توقظ، سرير النسيان، حتى لا أتساقط من عيون السماء، حتى لا أرتدي الأسئلة، حين أرتعش من جليد الاستفهام.** الشاعرة هنا تفلح في بناء نص يتوثب بحيوية الشعر بخاصة في صناعته للدهشة. والذات هنا، ترينا حضورها القلق في الوجود، في وجود ضمير المتكلم الظاهر: أنا أو الغائب: توقظني أتساقط، ترسل لي...

قصيدة النثر تعمد، في كثير من النصوص الجزائرية، إلى القِصر لتستحيل إلى ما يسمى **بالومضة الشعرية**، وتأتي غالبا متقاطعة مع **القصة القصيرة جدا**، إذ التكثيف والإيجاز سمة من سماتها فقصيدة النثر كما ترى برنار:« يجب أن تتلافى الاستطراد في الوعظ الخلقي وما إليه، كما عليها أن تتلافى التفصيلات التفسيرية– كل ما قد يؤول بها إلى عناصر النثر الأخرى، وكل ما قد يضر بوحدتها وكثافتها. لأن قوتها الشاعرية لا تأتي من رقى موزونة ولكن تأتي من تركيب مضيء... ويمكن أن نضع مبدأً أساسياً هو أن قصيدة النثر موجزة على الدوام»[2]. من هنا كانت قصيدة النثر تُكتب عادة بضمير المتكلم وتُوظَّف كأداة شاعرية غنائية تستنطق عوالم الذات، كهذه النصوص على سبيل المثال لا الحصر:

حملتُ فوضاي

حملتُ كل ذكريات الطفوله

كل كتابات الطفوله

من(سندريلا) إلى(أليس في بلاد العجائب)

وغرقت في بحر العيون...[3]

---

[1] ليندة كامل: ويصحو الصبح أحيانا، دار إبن الشاطئ للنشر والتوزيع، جيجل، الجزائر، ط1، 2014، ص93.

[2] سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا، تر: زهير مجيد مغامس، ص19.

[3] حبيبة محمدي: المملكة والمنفى، دار سعاد الصباح، القاهرة، 1993، ص11.

هذا النص القصير، من حيث الحجم والنّفس، **لحبيبة محمدي**، يثبت فكرة مفردة وعاطفة مفردة، ويلجأ إلى خلفية الشاعرة في إحدى جوانبها ممثلة في خبرات الطفولة؛ إنه تحطيم لمبدأ أن يستمد الشعر هواجسه من **الموضوعات الكبرى**، أو الموضوعات التي هيمنت على الشعر العربي. أصبح للشعر يستعين بما هو **عيني ومباشر** لكي يصور لحظة انفعالية **آنية** ويرصدها بهذا البناء القصير **المكثف** كما في نص آخر **لسميرة بوركبة:**

طلقة.. أصابت قلبي

فأردته حيا

طارقا حدائق لعشق

ساكنا جنات الهوى

يا قاضي العشاق مهلا..

ما كان قاتلي الجاني

وإنما..

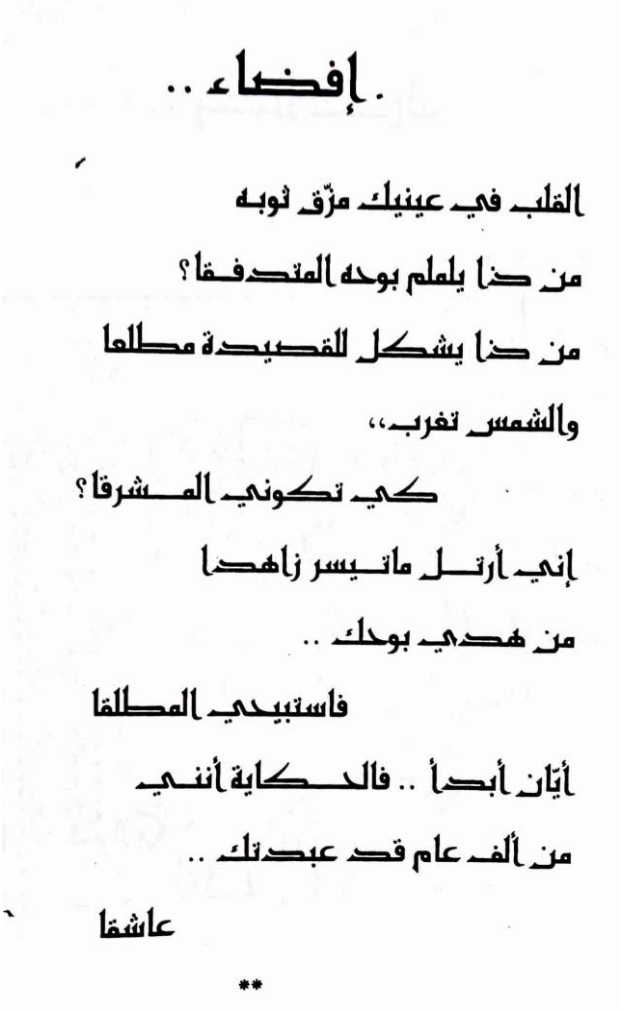
بنبض القلب أحياني...[1]

تفيد هذه النصوص من البعد السردي في الكتابة. ومع هذا النص، نكتشف أن الخط السردي يهيمن على النص منذ البداية؛ فكأنه يبدأ بحادثة متعلقة بالسارد نفسه وتتم صياغة الحادثة فأفعال ماضية وهو ما يقوم عليه نظام السرد، هناك **طلقة** أردت المتكلم في الخطاب **حيا!!** وهي مفارقة تؤسس لشعرية هذا الحدث كما أن القاتل ليس جانيا إنما هو **باعث الحياة!!** كأن النص نوع من **مقاومة** كل ما هو **واقعي ومنطقي** وإفساحٌ لرغبات الذات في الظهور وإخراج كل ما هو مقموع أو مرجو. وفي نصوص أخرى، وإن غاب عنها نظام السرد مكتملا وجدنا فيها نزعة إلى الحوار وميلا في توجيه الخطاب إلى مخاطب غائب. من ذلك هذا النص القصير لبشير ضيف الله[2] :

---

[1] سميرة بوركبة: وهج الخاطر، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007، ص48.

[2] بشير ضيف الله: أشكلني في المجاز أنا، ص21.



إفضاء ..

القلب في عينيك مزّق ثوبه
من ذا يلملم بوحه المتدفقا؟
من ذا يشكل للقصيدة مطلعا
والشمس تغرب،،
كي تكوني المشرقا؟
إني أرتل ماتيسر زاهدا
من هدي بوحك ..
فاستبيحي المطلقا
أيّان أبدأ .. فالحكاية أنني
من ألف عام قد عبدتك ..
عاشقا

**

يتيح النص القصيرة إفساح المجال للمكبوت والمقموع والمشتهى، وفي النص أعلاه نجده وقد أفاد من **الاستفهام غير الطلبي** والأفعال الدالة على المتكلم. وفعل الأمر: "**استبيحي**". وكلها لها دلالة **التمني** ومقاصد **رغبة اللقاء**.

وللنص أيضا مزايا شعرية: كهذه الصورة: **القلب في عينيك مزّق ثوبه**؛ يتضافر فيها الواقعي بالخيالي. وأيضا النظام الموسيقي الصوتي يصنعه الوزن العروضي: مستفعلن مستفعلن متفاعلن وهو من الكامل، ويصنعه الروي والقافية بين **المتدفقا، المشرقا، المطلقا...**، ومن مزاياه الشعرية، أيضا، استدعاؤه لنمط خاص من **الخط العربي** في وضع النص على الصفحة وهو **الخط الكوفي** ذي الأبعاد المستقيمة وهو أقدم أنواع الخطوط العربية، وكان يستخدم في المراسلات، وبه تصاغ البرقيات؛ كذلك هذا النص، فهو أشبه بالبرقية التي تنقل خطابا. إضافة إلى مزاياه الشعرية هناك توزيع خاص للنص على الصفحة خدم النبر البصري على بعض الجمل والكلمات حينما جعلها مستقلة منفردة عن بقية جسد

النص: **كي تكوني المشرقا، فاستبيحي المطلقا،** وكلمة **عاشقا**. إنها شعرية جديدة تمزج بين **شعريتين: القديمة،** في تنظيم النص إيقاعيا في قالب وزني، **والحديثة،** في الجنوح إلى التكثيف، وقصر البناء اللغوي، وفي هندسة النص على بياض الصفحة وترك تشكيلاته فضاءً لتأويلات المتلقي وتحفيزا لإدراكه السمعي والبصري معا. ليأتي التشكيل الفني في هذه النصوص قناة تُمرّر من خلالها نوازع الذات ورؤاها.

وعلاقة التشكيل الفني بمقاصد الذات يقدمها لنا هذا المقطع أيضا، لكنه يتبنى الشكل النثري في الكتابة في مغايرة للنص السابق:

بابٌ مفتوح على امرأة مغلقة

1

الكتابةُ

طرقٌ خفيف على الباب. بابٌ مفتوح على امرأة

مغلقة!

2

الكتابةُ

ما لم أقله لكِ فقرأتِه. تكتب العيون ما أبصرته

الأنامل!

3

الكتابةُ

حيلتي. أُخرج حمامة بيضاء كانت قبل قليل

صفحة

مطوية داخل قبّعتي! [1]

[1] محمد بن جلول: الليل كله على طاولتي، ص80-81.

نموذج الشاعر في هذه النص، الذي يختلف نسبيا عن النصوص السابقة ذات النزوع الوجداني، هو نموذج الذي يعيش **تناقضات** العالم **وتنافراتها**؛ تشدّه مفارقاتها لذلك تأتي المعاني مشحونة بالمفارقة **وبعيدة عن أصداء الرومنسية** في الوصف حيث تنسج الصور من مدركات الواقع كما تكشفه لنا طريقة الشاعر في تصوير عملية الكتابة؛ هي **طرق للباب المفتوح على امرأة**؛ هي ما لم يقلهُ. وفي وجود صورة فنية تتظافر فيها حاسة البصر والكتابة؛ إذ العيون تكتب ما أبصرته الأنامل، **والكتابة** أشبه **بالسحر**، ستغدو حمامة يخرجها الشاعر بعد أن كانت مطوية داخل قبعته! هذه المفارقات النصية تعبير عن مفارقات واقعية؛ عن امرأة مغلقة! أي ،عن عالم ينغلق على الفهم.

هذا النموذج الذي يعي تنافرات العالم، والذي يبتعد عن هالات الرومنسية في الوصف، يستمد طريقته في الكتابة من كونه كائنا يعيش استحقاقات اللحظة الراهنة فيجعل كل حواسه موجّهة إلى الواقع، معبّرا بلغة تهكّمية لاذعة ومنحازا إلى لغة البسطاء:

في الحبّ...

في الحب

كما في كرة القدم

يحدث أن نسجل في مرمانا

***

في الحب كما في الحرب

الحقيقة أولى الضحايا

***

في الحب كما في الكلمات

يحدث أن تنقلب الكلمات إلى لكمات[1]

[1] جمال الدين طالب: نوست ALGERIA، فصوص الحاء والباء، مصدر سابق، ص50-51.

...

تستمد بعض الكتابات الشعرية الجديدة معجمها، بالإضافة إلى اللغة الفصيحة، من المفردات الشعبية والكلام العامي، كما تستدعي الموضوعات الهامشية التي لم يحفل بها الشعر العربي. كما تحاول أن تنشئ- بناءً على ذلك- بلاغة خاصة مفارقة لما ألفناه من أشكال البلاغة كهذا القول: **كما في كرة القدم/ يحدث أن نسجّل في مرمانا.** وربما كان داعي ذلك اجتماعيا وتمردا على القيم المدينية التي تغترب بالإنسان عن إنسانيته ورغبة في أن يكون للصوت صدى جماهيري أوسع. وما يلفت الانتباه أيضا- في سياق الحديث عن الكتابة الشعرية الجديدة- هو امتزاج الهموم الذاتية للشاعر الجزائري مع الهموم الوطنية:

شذرات

1

أحتاج لمعجزة كي أحتضن الفرح

الفرح في بلادي صار وشما في جباه المستحيل

هل ستقوم الجثث من نومها

لترفع معي راية الصمود

كم أنت مراوغ.. أيها المستحيل..؟!

2

تجرّد مني هذا الوطن...

كما يتجرد من اللباس البالي

تجرد مني

لأنني أهديته قلمي سلاحا

بين جفني احتضنت جراحه[1]

[1] ليندة كامل: ويصحو الصبح أحيانا، دار إبن الشاطئ للنشر والتوزيع، جيجل، الجزائر، ط1، 2014، ص94.

حضور الشاعرة مهيمن على هذا المقطع منذ بدايته إلى مختتمه وهو مؤشر على سيطرة **الخطاب الرومانسي الذاتوي** على ديوان الشاعرة ككل شأنه في ذلك شأن أغلب الدواوين النثرية الجزائرية النسوية، في وجود نزوع رمزيٍ وتوظيفٍ لتقنيات تعبيرية تتمتع بقدر من **الرهافة**. يحضر **الوطن** بشكل متواتر في هذا المقطع وتشحن الذات موقفها منه بدلالات تفيد الأسى: **الفرح في بلادي صار وشما في جباه المستحيل**؛ إنها نظرة سوداوية والدافع إليها أن الوطن لم يقابلها بما تقتضيه مبادلة المحبة؛ إن الذات تؤنسنه، تجعل منه كائنا عاقلا: **لأنني أهديته قلمي سلاحا/ بين جفني احتضنت جراحه**. ما يتضمنه **القلم** هو أن الشاعر تم نكرانه وتغريبه عن دوره الفاعل المثوّر وهذا ما يؤلم الذات: أن نحتضن جراح من ينكرنا. وقريب من ذلك خطاب هذا النص القصير:

القصيدة/ الوطن

القصيدةُ..

القصيدةُ..

إيـــــــــــه القصيدة!

أحاول أن أقنعها

أُقنعني

القصيدة لم تعد تعنيني!

..والوطن؟

آه..الوطن!

الذي يكتبنا

الذي يخذلنا

.

ونحبّه![1]

إنه يسير في نفس اتجاه المقطع السابق فلا تلبث الكلمات أن تفصح لنا رؤية الأسى التي تطبع موقف الشاعر من قضية الوطن في ربطٍ بينه وبين القصيدة؛ القصيدة هي الوطن كلاهما موطن الجمال كما هو مستقر في ضمير الشاعر. وموقف الشاعر الجزائري، ليس في هذا النص فحسب، إنما في نصوص أخرى هو موقف الإنسان؛« ولا شك أن الشاعر ينطلق من نسق فكري ينتظم حياته كإنسان، سواء كان وراء هذا النسق بواعث خارجية أو لا، هذا النسق لا يتكون فقط من أفكار بل من أحاسيس أيضا، يكتسبها الفرد، وتصبح صفة ثابتة فيه تحرك تصرفاته، وعلاقاته، وكثيرا ما تحدد مواقفه وسلوكاته»[2]، لا مناص للشاعر إلا أن يتمثل الأحداث والواقع وأن يصبغ على العالم رؤيته الشعرية. والملاحظ أن الشعر الجزائري مع مطلع الألفية الجديدة، برغم انطلاقه من نسق إيديولوجي وهو ما لا يمكن أن يتخلى عنه الشعر كي يبني أفكاره، إلا أنه تراجع كثيرا عن الشعارتية والهتاف الإيديولوجي الذي يُقصي المعادلة الجمالية داخل العمل الشعري.

ثالثا: الهامشي، ثقافة الهامش وخطاب الرفض:

تسعى الكتابة الجديدة في الشعر العربي المعاصر ومنه الجزائري إلى الدخول في مغامرة تغيير المنطلقات الجذرية لشعر الحداثة والبحث عن جماليات جديدة لا تحفل كثيرا **بالرسمي والمركزي** وإنما تُركّز الاهتمام على الذات المحبطة أو الرافضة أو المأساوية أو الغاضبة، التي هي أيضا ذات متأملة« وإن أكثر ما يفتقر إليه الشعر الحداثي هو اللهجة المتأملة، وهو الانتقال من معرفة الذات أو من كشف الذات إلى كشف العالم ومعرفة العالم. وبالعالم هنا أقصد العالم فعلا، لا الذات التي تنخرط في العالم أو كما تسقط نفسها عليه أو تمرره في مصافيها ومعتكراتها: العالم بأشيائه المادية المحسوسة وتفاصيله وتلافيفه وروائحه وتعرّجاته وتضاريسه وسطوحه وأغواره، العالم بترابه وهوائه وشمسه ومطره وبرده وحرّه وأشجاره وسمائه

[1] جمال الدين طالب: نوست ALGERIA، فصوص الحاء والباء، ص18-19.

[2] آمنة بلعلى: خطاب الأنساق، الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة، النادي الأدبي في منطقة الباحة، المملكة العربية السعودية، والانتشار العربي، بيروت/ لبنان، ط1، 2014، ص187.

وحيوانه وإنسانه، العالم النابض الراكض الهائج المتعب الجميل البشع الحقيقي...»[1]؛ بهذا الوصف يغدو الشعر تأملا في العالم في جزئياته وتفاصيله وعمقه وهامشه.

الشعر، في وظائفه الحيوية، إظهارٌ لما تمّ كبتُه وإعادة اعتبارٍ لما تم استبعاده واستعباده وإقصاؤه ثقافيا؛ فالتاريخ الإنساني تضمّن آليات في الاستعباد وهذه الآليات قائمة على فكرة التراتب الطبقي والاجتماعي ولطالما كان« التاريخ الرسمي في العالم يعتني بما هو مركزي، وهو تاريخ سلطات مرجعية ومرجعيات سلطوية اكتسبت القداسة، ومارست الهيمنة والتخويف والإقصاء للمختلفين أو للمهمشين، فهي تقدم نفسها باعتبارها الثقافة الشرعية؛ لتؤسس ذاتها في مجرى التاريخ، وتقضي على آمال الآخرين بالصعود والتقدم، فلا تمنحهم فرصة أو مقدرة للتعبير عن ذواتهم، فهم في عرفها حثالة صراع البقاء، وآخر التشوهات في الجسد الاجتماعي القائم على الهيمنة والتراتب. وهم كمهمشين لا يستحقون الاحترام كبشر»[2].

من هنا يطلع الشعر بوصفه انتصارا للإنسان، كما أسلفنا، ليعيد صياغة هذا الصراع الثقافي بما يثبت شرعية المهمّش والمقصى ومشروعية وجوده. وسلوك الشعر هنا، في تمرير خطاب المهمشين والمقصيّين اجتماعيا من دائرة المركز والتعبير عن القلق الاجتماعي والمواقف الاجتماعية يتقاطع مع ما عبرت عنه **الكتابة الفلكورية** بوصفها انعكاسا للمعطيات الثقافية الشعبية، وداخل الكتابة الفلكلورية هناك أشكال تعبير عدة؛ **كالخرافات والقصص الشعبية، الأمثال، النكت،** بالإضافة إلى **الكتابة الجدارية** وهي تمثيل للصوت الشعبي غير الرسمي في المجتمع المديني الحديث؛ و« إن الأفراد الذين يمارسون هذه الكتابة اليوم هم من الشباب الغاضبين ينتمون إلى حركات الفن الشعبي، فهي كتابة ينظر إليها دائما على أنها خارج الإطار الرسمي للثقافة؛ لأنها نبتت وتبنتها جماعات هي في عرف الثقافة الرسمية خارجة عن محورها. أي أن محتوى الكتابة وإن عبرت عن ثقافة وسلوك المجتمع، إلا أنها مازالت تدور في إطار جماعات هامشية، أو مضادة لحركة المجتمع، وعليه توصف هذه

[1] كمال أبو ديب: اللحظة الراهنة للشعر، شعر اللحظة الراهنة، فصول، مرجع سابق، ص20.

[2] هويدا صالح: الهامش الاجتماعي في الأدب، قراءة سوسيو ثقافية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة/ مصر، ط1، 2015، ص70.

الظاهرة بأنها ثقافة هامشية/ مضادة»[1]. الثقافة الهامشية تحيل إلى وجود حالة صراع اجتماعية ورؤية هامشية شعبية للكون والحياة توازي الرؤية الرسمية، وقد تتمظهر هذه الرؤية في الشعر كما قد تتمظهر في أشكال تعبيرية أخرى.

الصوت المهمّش والنقد اللاذع والسخرية من كل ما هو رسمي يعبّر عنه **ميخائيل باختين** بمفهوم **الثقافة الكرنفالية**« ويركز باختين في مفهومه للكرنفالية على تهاوي التراتب الطبقي المقنن الذي اتسمت به القرون الوسطى وبداية عصر النهضة، وعلى كيفية تجسد صيغ الحياة والعيش الجماعيين مكانها في الثقافة الجماهيرية مقابل الثقافة الرسمية»[2]؛ تنزع هذه الثقافة العابثة، الساخرة، إلى الخروج عن اتزان الثقافة الرسمية وتزمّتها، وأن تعيش حياة لا تحدّها حدود أو تُلزمها ضوابط؛ تحتقر كل مقدّس وتعبث بكل فكرة دوغمائية يقينية. نزعة السخرية الكرنفالية تتضمن مفهوما شعبيا للحياة والعالم؛ إنه صورة القبح. فـــ« يتحد "القبح الفج" مع السخرية الكرنفالية اتحادا استراتيجيا؛ فنزعة السخرية بوصفها صورة ترفض قصور الواقع المعاصر تنطوي ذاتيا على لحظة إيجابية تؤكد إمكانية تصحيح الواقع، وهذا التأكيد الإيجابي هو نفسه الضرورة التاريخية التي ينطوي عليها "القبح الفج". فهذا القبح، كما يرى باختين، يتكشف عن احتمالية عالم مغاير تماما، وعن نظام مختلف، وطريقة حياة غير مألوفة؛ وهذه النظرة تقود المرء خارج أسوار الوحدة الزائفة وخارج ثوابت "اليقين والاتزان"»[3].

جَهِد النقد الاجتماعي في قراءة خطاب المهمّش اجتماعيا، وتعددية الأصوات، وأنساق الفكر المترسبّة في طبقات النص الأدبي. وهذا ما يتضمنه نقد **بيار زيما Pierre V. Zima** للشكلانيين وموقفهم الجمالي الخالص للأدب وإقصائهم للبنى المفهومية وخطاب الإيديولوجيات يقول: « على أن الشكلانيين الروس لم يروا إلى المجتمع أبدا على أنه مجموع من اللغات الاجتماعية المتعددة الصوت والمتداخلة فيما بينها، أو المتنافسة تنافسا شديدا يؤدي بها إلى التناحر والتصارع، وذلك رغم إنجازهم الكثير من الدراسات على الأدب، ولا سيما الأدب الروسي. ولم يخطر في بالهم على الإطلاق أن للأيديولوجيات والنظريات طابعا

[1] هويدا صالح: الهامش الاجتماعي في الأدب، قراءة سوسيو ثقافية، ص52.

[2] ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص215.

[3] المرجع نفسه: ص216.

ألسنيا يقرّبها من النص الأدبي. فالأدب إذ يستوعب الأيديولوجيات والنظريات العلمية، ويحاكيها طورا ويحرّفها تارة، فهو يعمد إلى ذلك باعتباره الأخيرة لغات»[1]. فلكل خطاب إيديولوجي لغة ومرجع ألسني ينطلق منه ويميزه عن باقي الخطابات المتمايزة عنه. لا شك أن قراءة النص الأدبي، ومنه الشعري، باعتبار محمولاته الايديولوجية من شأنه أن يجلي أوجه الصراع القائم بين أشكال منظورات العالم المختلفة، بين المركزي والهامشي، والرسمي والشعبي الجماهيري؛ فمصطلح الجمهور أو الجماهير مثلا« علامة بارزة من علامات العصر وتحتل موقعا مميزا من خطاباته السياسية والاجتماعية والثقافية. وهي بذلك تفرض نفسها وتستدعي تعاملا يستجلي أهميتها بالتحليل ومحاولة الفهم. وتزداد حدة الحاجة حين تقترن الجماهير بالثقافة، لتجتمع بذلك مفردتان عصيتان»[2]؛ ثقافة الجماهير لطالما عبّر عنها الشاعر العربي، في مرحلة المد الإيديولوجي اليساري، في النصف الثاني من القرن العشرين. وليست هذه الثقافة، إلا تعبيرا عن فئات اجتماعية واسعة، تجد في الجماعات الهامشية، أو في الأعمال الفنية، أو في الشعر، صوتا تستمد منه مشروعية خطابها ووجودها معا.

الشاعر العربي جزء متناغم مع هذا الجمهور وهذه الفئات الاجتماعية الواسعة التي ينتمي إليها. وباعتبار أن رؤية الشاعر أيضا، تحتفظ بقدر من الذاتية وتسعى دائما إلى مساءلة الواقع، تجعل الشاعر في حال صراع دائم مع هذا الواقع لأجل تجاوزه وهو ما قد يتقاطع مع التوجّه الفكري العام لهذا الجمهور ولهذه الفئات الاجتماعية. من هنا، يمكن أن ينخرط صوته ضمن ثقافة الهامش إذا كان ما يريد مجاوزته منتميا إلى الرسمي المؤسسي. كما أن علاقة الشاعر بالمجتمع نفسه لا تتخذ صورة واحدة إنما تتحقق ضمن مستويات عدة وقد تظهر العلاقة في شكل صراع بين صفاء الشاعر وكدر العالم الذي يمثله المجتمع ويجب أن نميز« في الصراع بين الفرد والمجتمع– مواقف متفاوتة: فهناك الغربة(أو الاغتراب) وهناك الثورة على المجتمع، وهناك التأقلم بالمناخ الاجتماعي، وهناك العزلة الكلية عن المجتمع.

[1] بيار ف. زيما: النص والمجتمع، آفاق علم اجتماع النقد، تر: أنطوان أبو زيد، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت/ لبنان، ط1، 2013، ص22–23.

[2] سعد البازعي: قلق المعرفة، إشكاليات فكرية وثقافية، مرجع سابق، ص21.

فالغربة تتم في نطاق المجتمع(لا خارجه)، ولهذا فإنها رغم ما يصاحبها من آلام وخيبة، لا تحول بين صاحبها وخدمة المجتمع، والثورة ليست سوى اصطدام بالنقائص التي يعاني منها المجتمع، وليست محاولة لتحطيمه، وإنما هي محاولة لتنبيهه أو إيقاظه أو تطويره، والثائر في مثل هذه الحال، يصارع من أجل أن يحقق الانسجام الاجتماعي على نحو أشد فاعلية من المغترب»[1]. الثورية والتمرد خصّيصتان مهمتان ميزتا ذات الشاعر الحديث، ولعل منشأهما، نابع من رغبة الشاعر في الخلاص وهو يرى واقعه محاصرا بأشكال القهر المتعددة؛ إن هذا الشاعر فقد اليقين،« وأيّا ما كانَت الْأَسباب وراء فِقْدَان الْيَقِين، فَإِنّ الشّاعِرِ الحَدِيث قَدْ تَألّمَ كَثِيرا مِنْ جَرَّاء ذَلك، وَذَهَبَ فِي بَحْثِه عَنْ بَدَيلٍ لما فَقَد مَذَاهِب شَتَّى، وَفِي أَثْنَاء ذَلِك كان قَد أَهْمل أَشْيَاء كَثِيرَةً ظنَّ أَنَّهُ لَيس بِحاجَةٍ إِلَيْها، أَهْمَل الإِيْمان، وَأَهْمل الْحَدِيث فِي الْمَوتِ وَالْخُلُود، وَرُبُّمَا أَهْمَلَ الْحُبَّ أَيْضًا، وَذَهَبَ الشّاعِر الْحَدِيث إِلى الْمَارْكِسِيّة حِيْنًا، وإِلَى الْوجُودِيّة حِينًا، وَإِلَى الْنّزْعَةِ الْإِنْسَانِيّةِ الإِلْحَادِيَّة حِينًا آخَر...» [2]. أصبح الشاعر بفعل هذا صارخًا في وجه كل شيء:

وعليٌ لهبٌ

ساحرٌ مشتعلٌ في كل ماء

عاصفًا يجتاح- لم يترك ترابا أو كتابًا

كنسَ التاريخ وغطى

بجناحيه النهار

سَّره أن النهار

جُنّ

هذا زمن الموت، ولكن

كل موت فيه موت عربيّ

[1] احسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص159.

[2] إبراهيم محمد منصور: الشعر والتّصوّف، ص 88.

تسقط الأيام في ساحاته

كجذوع الآرزة المكتهله

إنه آخر ما غنّى به

طائر في غابة مشتعله

وطني راكض ورائي كنهر من دم جبهة الحضارة

قاع طحلبيٌّ لملمت تاجا تقمصت سراجا هامت

دمشق حنت بغداد سيف التاريخ يُكسَرُ في بلادي

مَن الحريق مَن الطوفانُ؟[1]

ليس لك أن تقولَ باللغة

وما إن تقول بيدك حتى ينالُك القصلُ

ففي الجحيم، الذي لا تسبقه جنّةٌ ولا تليه،

أنت في المهبّ

مزاجُ الريح يعصفُ بك

ومَزِيجُ الحرية يدفعك إلى التّهلكة.

في المهب، ترى إلى نفسك :

سـيّداً يهذي / رقيقا يتملكهُ الحلم

هذا هو الصهيل[2]

---

[1] أدونيس: هذا هو اسمي: دار الآداب، بيروت/ لبنان، 1988، ص33-34.

[2] قاسم حداد: قبر قاسم يسبقه فهرس المكابدات تليه جنة الأخطاء، دار الكلمة للنشر والتوزيع، البحرين، 1997، ص100.

فاعتناق الشاعر الحديث لأشكال المنظومات الفكرية، ذات البعد الثوري، هو ما عمل على تشكيل ملامح نصه الفنية، وهو أيضا ما رسّخ في بنيته الذهنية، فكرة الرفض الذي لا يعني هربا أو نفيا، ولكن ما من ثورة جذرية أو حضارة جديدة تأتي دون أن يتقدّمها الرفض ويمهد لها، فإذا رفضنا أن نأخذ حياتنا بحضور المظلم والزائف لا يعني أننا نتخلى عنها، إنما نتخطى هذا الحضور إلى حضور لائق، ومن هنا فإن مهمة الرفض والتمرد تكمن في إرادة التغيير فهو ليس هربا أو نفيا إنما هو مواجهة للواقع ودفاع عن الحرية[1]؛ فأشكال التمرد على الثابت، وعلى المؤسسة، أنتجت هي الأخرى شعرا متمردا على سلطة التقاليد الشعرية والأصول الفنية للشعر العربي.

ونقصد في هذا المبحث **بالهامش كل فكر يشاكس المركز ويتوجه له بالنقد،** كما نقصد أيضا، **الموضوعات الهامشية،** التي لم يحفل بها الشعر العربي المتعلقة **بالجزئيات والتفاصيل اليومية** التي تعنى فيها الكتابة بتحويل أشياء الواقع الصغيرة إلى علامات تضيء مشاهد الحياة ومعنى التجربة الإنسانية لدى الشاعر الجزائري. لأن الكتابة لدى الشاعر هي سبيله إلى الإتزان مع العالم بكل تفاصيله الصغيرة، هي مسألة وجود:

ليكن

ليكن أنني لست نصًّا.

وأن اسمي الأخضرُ الآن قد لا أكون معه

حينما بعد عامٍ أو اثنين،

أو خمسة وثلاثين عام سينشتُّ في ورق المطبعه

القصيدة مرمية منذ شهرين، لا أشتهي أن أنقحها،

لست حيا سوى حينما أكتبُ

لست حيا سوى لحظة الزوبعة[2]

[1] ينظر: أدونيس: زمن الشعر ، ص240-241.

[2] الأخضر بركة: لا أحد يربي الريح في الأقفاص: ص140.

يحدث أن تنشئ بعض النصوص في الكتابة الجديدة انزياحا في أفق انتظار القارئ النموذجي، سواء عبر صدامها مع الراسخ من الأفكار والقيم والمعتقدات، أو عبر انتهاكها للقيم الشعرية السائدة واقتحام اليومي والمألوف الذي تم إقصاء شعريته وفصله عن دائرة ما هو نخبوي. وأحيانا تمتلئ القصيدة بالنبرة الخطابية التي يفرضها هذا السياق:

أكتب سيرتي

من نافذتي يشجيني،

ذوبان رجل الثلج![1]

العود السّاقطُ،

من حزمة المحتطبين–

يطوقه الضّباب.[2]

بلا كدمات–

على الثلج تتدحرج،

قوارير الغاز المُمَيّع! [3]

إضافة إلى النبرة الخطابية تخلق مشاهد الطبيعة نوعا من الحركة على النصوص، توازن هذه الخطابية ببعض الاستعارات كي تجعل من اليومي والعادي والمألوف كائنا ناطقا؛ فهذا المعتاد الذي قد يبدو مغرقا في التفاهة هي تفاصيل دالة على عوالم الشاعر. كأن نصوص الهايكو هذه تريد أن تؤسس لبلاغة جديدة قوامها الواقع وشعرية تفاصيله.

[1] معاشو قرور: أسطرلاب لقياس الكيجو، ص13.

[2] المصدر نفسه: ص16.

[3] المصدر نفسه: ص23.

يقع هذا النوع من النصوص بعيدا عن ذوق المتلقي العربي وعن التحديدات التي رسختها التقاليد الشعرية العربية. ومفارقة كتابات الهايكو هذه، أنها بالإضافة إلى كونها تكريسا للهامشي واليومي هي نفسها نوع شعري مهمّش فـ« لما كانت الأجناس الأدبية هي نفسها صنيعة المؤسسة الرسمية فإنها تعتبر هذا الأدب كائنا منبوذا ومهمّشا لعدم انضباطه لتوجيهاتها واختراقه لبنياتها الموجهة من طرف التقليد الأدبي المتعارف عليه.. تستوي في ذلك كل الأنماط المسماة "ما تحت الأدب" من شعر الصعاليك الجاهلي والشعر المناوئ للدعوة الإسلامية وأدب الخوارج الأموي والأدب ذي النزعة الشعوبية والمقامات الشعبية والكتابات الشبقية والصوفية وغيرها»[1].

يسعى الشعراء الذين يسلكون هذا الاتجاه بتكريس الهامشي، وإظهار قيمته الوجودية، إلى الإفصاح عن صدامهم مع الواقع، ووقوفهم عند مفارقات العالم وعدم انسجامهم مع مفاهيمه. وهذا الاتجاه، مصدره وضعية الشاعر نفسه وخطابِه الذي يمكن ترتيبه ضمن الخطابات المتصارعة مع المركزي والمؤسسي(الاجتماعي والسياسي). حتى إن الشاعر لم يعد يطلب تلك اللغة الجزلة الباذخة، وتلك الهالة الرومنسية التي يضفيها غيرهم على العالم. فرفضهم لما هو قائم خلق حزنا جاثما على النصوص وما تبقى لهم إلا الأمنيات:

لا شيء يشي.. بشيء

لا شيء!

لا شيء.. يشي بشيء

لا شيء..!

تَعُوزُني...

تعوزني لغة تقول

عنوان يداري التفاصيل

[1] حسن بحراوي: أدب محمد شكري، من الهامشية إلى المركزية، مجلة علامات، مكناس، المغرب، ع18، 2002، ص09.

جرحٌ يُواسي الألم

نهاياتٌ جديدة

لبداياتٍ قديمة [1]

***

أمام إكراه واقعٍ لا يشي بشيء فلا يملك الشاعر إلا اللغة أو الكلمة. وحتى اللغة نفسها تحولت إلى جرحٍ وكيف للجرح أن يواسي الألم؟! إن نزعة الرفض والسخط من الوضع القائم، والشعور بالتهميش الوجودي والأدبي، دفعت بعض الشعراء الجزائريين إلى إعلان التمرد بنبرة المواجهة والتحدّي:

سأقصّ كل ما رأيت

وأقول أشياء كثيرة

وهذه المرة لن أخاف من شمس الظهيرة

حتى لو أبعدوني عن مسكني

وأهلي... والجدران... والحبيبة

سأقول أشياء كثيرة

حتى لو مزقوني إربا إربا

حتى ولو أحرقوا القصيدة

لأنني عشت أيامي في صمتي

والصمت جبن[2] .

الشاعر مسكون بالهمّ السياسي والاجتماعي. وهذا الهمّ هنا، مقترن بالمواجهة والتضحية علّهما يحسمان المعضلات الاجتماعية الوطنية؛ فلا ينقذ الكائن الإنساني ولا يُكَمّل نقص

[1] جمال الدين طالب: نوست ALGERIA، فصوص الحاء والباء، ص61.

[2] نوار بوحلاسة:مجلة آمال، شعر ما بعد الاستقلال، الجزائر، ص107-108.

وجوده إلا خلاصه من كل الإكراهات التي تسلب عناصر ذاته المكتملة في الحرية والإرادة والمعرفة وتَحُولُ دون أن يؤدي وظيفته الحيوية بوصفه عاملا في التغيير وحركة الحياة.

التبرّم من العالم القائم، والنبرة التشاؤمية وحس الفجيعة سمات ميزت ملامح نصوص الشعراء الجزائريين، بخاصة، خلال مرحلة المحنة الوطنية وما بعدها. فالمُنطلق المرجعي والسياق السوسيو ثقافي هو ما خلق هذا الوعي الحاد بالألم ونبرة الاحتجاج:

إننا كما كنا.. ما زلنا

لا لا

لا تكسروا لعبتنا،

إن لعبتنا ثورتنا على المتحف، وتمائم المخطوط،

وإنكم غوث على مرأى الهزيمة

وهبوطٌ لا يغتفر [1]

يتضمن الاحتجاج رفض كل ما يعيق انطلاق الإنسان؛ انطلاق الإنسان وحركته، كلّ منهما، يتمّ عبر تجاوز عناصر الضعف الموجودة في الماضي وهو ما توحي به كلمة **المتحف**؛ يجب أن يرتقي هذا التجاوز إلى مستوى الثورة أي الانتقال من حال الاستعباد والاستبعاد إلى حال أن يلبّى طموح الإنسان وشغفه بالمستقبل.

التعبير عن الوجود القلق للشاعر، وتأزّم الفكر، أمام ثقلِ سوداوية الواقع هو ما ميّز كتابات الشعراء الجزائريين مع نهاية القرن العشرين وبداية الألفية الجديدة. وهو ما يوحي به المعجم الشعري لهذه المرحلة، فتكثر مفردات **الجاني، الضحية، الدمار، الغرق**...والشاعر ضمن هذه الكتابات يريد أن يضع كل شيء موضع المساءلة:

غدا أتلو صحائف من دم الجاني

لأحفاد الضحية

[1] رشيدة محمدي: شهادة المسك، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، ص51.

فيك من كأسي زجاج واضح

والوقت غو...ل...[1]

يرافق هذا القلق الوجودي وحالة التأزّم النفسي والفكري ترقبٌ لحالة من الخلاص طال انتظارها، وفي يأسِ الشاعرِ يتولّد الشعور بأن حالة القحط متغلغلة في كل شيء، وثمة سكوت يفزع الشاعر ويحيل العالمَ أمامه كئيبا حزينا:

الانتظار، مجرّة القحط المهيب

توافق اللامعنى

ثورات الهيثم المترددة

سكوت الهدير عن الهمهمة

ذكرى الأنين [2]

تبدو حالة الحزن علامة الوعي بالوجود، وعيٌ يتعمق كلما أراد الشاعر أن ينتزع إجابة من هذا الواقع المأساوي، ويزداد حزن الشاعر بقدر تجاوبه مع راهنه فينقل لنا عبر اللغة صورا يتلفّع خطابها أسى وخيبة:

وماذا يريدون منا..؟

سقطنا تماما..

وليس لنا رغبة في الوقوف..

وليس لنا غير داليةٍ

يبست فوقنا

ويبسنا انتظارا

---

[1] عيسى قارف: مهب الجسم... مهب الروح، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص75.

[2] منيرة سعدة خلخال: لا ارتباك ليد الاحتمال، دار هومه، الجزائر، ط1، 2002، ص34.

ولم تتدلّ القطوف..! [1]

إذن، تستوعب الكتابة الجديدة ثقافة الهامش، خطابات الرفض، وتتبنى المختلف في تقويضٍ لمبدأ الصوت الواحد والرؤية الأحادية التي تحتكر رؤية العالم. أما على مستوى البنية النصية(التي تتضمن الهامشي من الموضوعات) فهي تفسح المجال لليومي وتستدعي تفاصيل الحياة المألوفة لبناء متخيّلها. يتجسد هذا، بتوظيف المفردات اليومية، ووصف المشاهد المألوفة كتعبير عن الاستجابة السريعة لدى الشاعر من مواقف الحياة المختلفة، كما هو في الومضة الشعرية، التي تأتي مشحونة بلغة مكثفة موحية؛ هذه اللغة هي من السمات البارزة في القصيدة الحديثة فهي لا تعبّر تعبيرا مباشرا عن مضمون محدد واضح، وإنما تقدم مضمونها الشعري بطريقة إيحائية توحي بالمشاعر والأحاسيس والأفكار ولا تحددها أو تسميها، ونتيجة لهذا فإن القصيدة الحديثة لا تحمل معنى واحدا متفقا عليه[2]، وهو ما يجعل كل عملية في القراءة استدعاءً للتأمّل والتأويل:

معطف الوقت

مثل بنّاءٍ يرشُّ الماء في الإسمنت هذا الصبح،

يرمي معطفَ الوقت على السلّم،

يمتصُّ من التّبغِ نسيما ويرى فكرتهُ

بالخيط والمسمار، يصغي...

ثم يمضي في حوارٍ مع ما ليس هنا.[3]

سعيا وراء إنتاج شعرية للنص يهيمن منطق المجاز على بناء هذه القصيدة/ القصة القصيرة، وهو ما يعمّق طابعه الرمزي. غير أن المفردات الغالبة على النص مستوحاة من اليومي: **البنّاء، الاسمنت، الماء، التبغ، الخيط، المسمار**. وقد أعيد تحويلها وصياغتها

[1] عبد الرحمان بوزربة: واسع كل هذا الضيق، دار الريحانة للكتاب، الجزائر، ص64-65.

[2] ينظر: علي عشيري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة/ مصر، ط4، 2002، ص35.

[3] الأخضر بركة: إحداثيات الصمت، ضمن الأعمال الكاملة، ص22.

شعريا لتصبح علامات دالة تعبّر عن مشهد من المشاهد التي ترسّخت في الخبرة الشخصية للشاعر؛ النص عبارة عن مشهد يتم فيه سرد حكاية قصيرة، لشخص عادي يعبّر عن نماذج إنسانية كثيرة؛ شخص مغمور، له أفكاره وعالمه، لكنه عالم ذاتي مغلق على نفسه يحاور نفسه من الداخل محتفظا بغموضه. هذا المشهد، كما يعلَن في بداية النص، هو تمثيل لمعنى الوقت عند الشاعر؛ قيمة الوقت يحددها انطباع الذات حولها.

إذن فالنّص يقدّم أبعاد فكرة واحدة، وتجربة نفسيّة، تمّ التعبير عنها بطريقة استعارية عبر مشهد تمثيلي، في تكريسٍ لمنطق التعبير عن الهامشي من العالم الذي لم تلتفت إليه الكتابة الشعرية العربية. وقد يطول النص مركزا أكثر على تفاصيل هذا الهامش وعلى وعي النّاس وأفكار الأشخاص العاديّين:

مقهى

خرجوا كي يخرجوا من ضجر ينسل منهم...نحوهم

فروا إليهم

صافحوا أيديهم، مروا

على الوقت خريفا، خلفهم مات النهار

أرمد الوجه، رموه

مضغة،

أو عود كبريت،

حصاة.

تلك مقهى/ جلسوا

طاولة منخورة الجسم/ الكؤوس

وحدها/ ربوة التّبغ/ الكراسي[1]

[1] المصدر السابق: ص26.

.....

هرولة الاسمنت

سيدي بلعبّاس

يزدرد المكان الناس، العابرين،

يقيئهم أعجاز نخل فوق أرصفة المقاهي.

كثرةٌ تزداد فقرا بالتكاثر،

تدخل الأشياء في الأشياء

تمشي تحت إبطي الذهاب إلى غياب،

مثل أعقاب السجائر، تسقط الأيام،

يغشى الوقت "غاشي" مثل إعصار

يدور بسرعة الصاروخ

يتبع ذيله المعقوف، لا يمشي أماما سنتمتراً.

كان ثمّة فرصة للحرث في الرّوح القليلة،[1]

يعلن عنوان النص الأول، عن مناخه، وعن محاولته في خلق قصة شعرية، باعتماده الكلمة المفردة: **مقهى** عنوانا له؛ وعادة، الكلمات المفردة هي ما توظفه النصوص السردية في رسم عنوان العمل السردي. إنها قصة شعرية تمتلئ بالحركة ومشحونة بالتوتّر وقد أضيفت إليها مفردات الحياة اليومية ولغتها. ويضطلع الشاعر بدور الراوي الذي يعي تفاصيل المشاهد والمفارقات التي ينطوي عليها: **خرجوا كي يخرجوا من ضجر ينسل منهم، فروا إليهم، صافحوا أيديهم**. الكتابة وفق هذا الشكل، تعني، أن الشاعر يهجس بمعنى الحياة وكيف تصبح الكتابة انتماء للحياة بناء على شقوق العالم الصغيرة التي تقع عليها خبرتنا.

[1] الأخضر بركة: لا أحد يربي الريح في الأقفاص، ص135.

وتقتحم صور المكان فضاء النص. والمكان ليس إلا صورة من صوره الحديثة أي المدينة **(سيدي بلعباس، الأرصفة، المقاهي)**؛ هي ذلك الإطار الذي يضم هذا الحشد الكبير من النماذج الإنسانية، ذلك الفضاء الذي يعني القلق ومغادرة الوقار والطمأنينة التي عُرف بها المكان التقليدي أي القرية. المدينة فضاءٌ مفتوح على الأفكار والقيم، وهو ما ينهمك الشاعر المعاصر في فهم روحه وبيانه؛ فالشعراء المعاصرون« لم يفرّوا من المدينة كما صنع الرومنتيكيون، ولم يدفعهم عدم تقبلهم لوجه الحياة في المدينة إلى التغنّي بالقرية مثلهم، وإنما شاءوا أن يعبّروا عن تجربة الحياة التي هم منخرطون فيها، وهي تجربة الحياة في المدينة ذاتها، فلعله من التناقض أن تكون حصيلة الشاعر من التجارب الحية مشتقة من المدينة ثم نجده مع ذلك يحدثنا عن تجارب خيالية في أغلب الأحيان، أو تجارب ارتدادية لواقع قديم في حياته يتصل بحياة القرية. ومن ثم كثر حديث الشعراء عن المدينة»[1]. بمعنى أن هناك تحوّلات عميقة في علاقة الشاعر بالمكان وهو ما فرضه موضوع المدينة بوصفه موضوعا موجِها للتجربة الوجدانية والوجودية للشاعر المعاصر.

وقد يركز الشاعر، على الهامشي، لكنه ينشغل بالذات في نفي مطلق للآخر، فلا وجود للآخر/ للمخاطَب في النص وكل ما هنالك تأمل في جزئيات العالم وجزئيات حياة الشاعر فيه، والنظر إلى العالم من زاوية الموجودات غير الحية؛ إنه شعر يركّز على الجماد ويأتي غريبا وصادما لتوقعاتنا الشعرية. وتجربة الشعراء الجزائريين والعرب شبيهة بتلك التجارب الغربية فالشاعر« الأمريكي ويليم كارلوس وليمز، الذي اشتهر في النصف الأول من القرن العشرين والذي يعد من رواد الحداثة في الشعر الأمريكي، له تجارب شعرية مدهشة على مستوى المعايشة الإنسانية الشعرية للجماد. ففي قصائد جاءت ضمن تجربته في كتابة ما كان يعرف بالقصائد التصويرية (إيماجيست)، التي كان رائدها صديقه ويلمز عزرا باوند، صوّر ويلمز الكيفية التي ينظر بها الإنسان إلى الأشياء الجامدة، كما في قصيدته عربة اليد الحمراء the red wheelbarrow »[2] في هذه التجربة يحاكي ويلمز قصيدة الهايكو اليابانية ويظهرها بهذا الشكل العمودي/ الشاقولي:

[1] عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، مرجع سابق، ص 328.

[2] سعد البازعي: لغات الشعر، قصائد وقراءات، مرجع سابق، ص161.

كم هي الأشياء التي تعتمد

على

عربة

يد

حمراء

ملمعة بماء المطر

إلى جانب الدجاجات البيضاء [1]

الملاحظ على هذه الأسطر أنها تأتي لتذكّرنا بأشياء العالم التي لا يعيرها الإنسان أهمية كبيرة على الرغم من صلتها الوثيقة بالمعيش واليومي، كما أنه قد يتم إخراجها من دائرة الكتابة خشية على المعنى الجمالي. فالكلمات الدالة على هذه الأشياء لم تكن لتقترب من عتبة الشعر المقدسة. وأمثلتها من الشعر العربي المعاصر قصيدة **الكرسي** ليوسف الصائغ:

كرسي

خشبي

منسي عند الباب

مفتوح الكفّين

يتطلع للعالم باستغراب

مرت سنتان

والكرسي الخشبي لدى الباب

مشلول الكفين

مكسور القدمين

[1] المرجع السابق: ص161-162.

أو أمس

أغمض عينيه الكرسي

ومات. [1]

رغم أن النص يدور حول معنى الجماد إلا أنه مشحون بالعاطفة وينتهي نهاية درامية؛ كأن **الكرسي** رمز **للإنسان** المغلوب والمقهور؛ إنه منسي، ومحطم، ومشلول، ومكسور. ليموت في النهاية. ويمكن أن يتضمن دلالات اجتماعية وسياسية. ومن أمثلة هذه التجارب في الشعر الجزائري:

ساعة يد

إلى أين تأخذني

أيها الوقت

من معصمي[2]

لن أتباهى بكلام

مفصّل كاللعب؟

بجملٍ نائمة

في الكتب...

سأفتح نوافذي

لأستلهم من السحب[3]

---

[1] المرجع السابق: ص162-163.

[2] عاشور فني: هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي، هايكو، مصدر سابق، ص32.

[3] صورية إينال: عطر الذهاب، منشورات أصوات المدينة، قسنطينة/الجزائر، 2008، ص33.

قلبي ممدد على الرصيف

يمد يده

ويفتح فمه

ينتظر قطرة حب

ليفطم [1]

.....

يسعل حائط من غبار صورة تُجلسُ الحرب

على ركبتيها. هنا لم يعد للحرب حاجةٌ

فكل هنا ميتٌ. كلٌ هنا خلف هذا الحائط نائمٌ.

تسعل

نافذةٌ!

يسعل

بابٌ

تنفّس دُخَان مفاتيح

فاسدة ! [2]

تنفتح هذه النصوص على شعرية المفارقة، وتلتقط توتّر المشاهد، وتُظهر المعتاد والمهمل وجزئيات الحياة اليومية وتفاصيلها، وتجنح إلى الاستفادة من تقنية السرد وما تتيحه الصور الاستعارية في بناء المعنى. وما يميزها، هو قصر البناء وقصر النّفس، يشدّها الغريب

[1] لميس سعيدي: نسيت حقيبتي ككل مرة، دار النهضة العربية، بيروت/ لبنان، 2007، ص54.

[2] محمد بن جلول: الليل كله على طاولتي، ص67-68.

والعجيب و اللجوء إلى الختام السريع في صورة تعكس تأثير إيقاع العصر على وجدان الشاعر ورؤاه. ويهيمن ضمير المتكلم، الذي يعمل على تماسك السرد، في غياب للضمائر الدالة على الجماعة أو المخاطبين، ما يعني انهماك الذات في كشف عالمها الداخلي.

رابعا: الموقف الروحي والرؤية الصوفية في الكتابة الجديدة:

يعيشُ الشّاعر الجزائريّ، بفعل المناخ العولمي والتغيّرات الجذريّة التي يشهدها العالم بمفاهيمه الجديدة حول الإنسان والحياة وبفعل إكراهات الواقع، حالة من الغربة والاغتراب، والتوق إلى عالم أكثر كمالا، موازيا رغبة الصوفي في ذلك فـ« الشاعر، كالصوفي، "يسعى لإنهاء نقص العالم"، وعلى هذا فإن الصلة بين الشعر والتصوف تنبثق من سعي كل منهما إلى تصور عالم أكثر كمالا من عالم الواقع، ومبعث هذا التصور هو الإحساس بفضاعة الواقع وشدة وطأته على النفس. وصبوة الروح للتماس مع الحقيقة التي تعذّب كياننا. وبنتيجة هذا الإحساس، وفي لحظات من تهيؤ واستعداد الحواس للتأمل المرّكز، يختلّ اتّزان "الأنا" لدى كل من الشاعر والصوفي، بحيث يغدو السعي إلى التغيير أمرا لا مناص منه»[1]؛ اختلال توازن الأنا لدى الشاعر، كما الصوفي، يستدعي منه التحرر من صور المادة ومن صور الواقع لتصبح لديه رؤية إيجابية للعالم أكثر انفتاحا يشدّها اللامتناهي والاستغراق في المطلق واختيار المحبة والإيمان كطريق لخلاص البشر.

تحتمل الرؤية الصوفيّة، في الشعر، إمكانيّة التمرد على كل ما يسيء للإنسان وينتهك إنسانيته ويُغيّب مفهومه الناشئ من جدل الجسد والروح، كما تحتمل النظر الأعمق للحياة حين تعتزل إكراه العقل وسطوة الرؤى المادية؛ فالكون ممتلئ بالرموز والأسرار ولا بد من تفعيل ملكات الإنسان الأخرى كالتأمل والخيال لتجاوز علاقاته البسيطة مع الأشياء؛ إن الإنسان هو الحقيقة الأكثر حياة في هذا الوجود، لكن شعراءنا المعاصرين يرفضون هذا الواقع الذي يعيشه الإنسان ضمن هذه المرحلة التي نعيشها من التاريخ العربي؛ إن هذا الإنسان« عبدٌ يرسف في الأغلال، أغلال الزمان والمكان، أغلال المادة التي تشدّه إلى التراب وتلقي به في حمأة الرذيلة والتسلّط على الضعفاء. ولكن ركون الإنسان إلى هذا

[1] عدنان حسين العوادي: الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي، دار الرشيد للنشر، سلسلة دراسات، الجمهورية العراقية، 1979، ص29.

الواقع. والرضا بالسجن والقيد. لتدور الحياة دورتها. فيأتي الموت. ويضحى الإنسان كأنه ما كان. يحمل معنى عبودية الإنسان. لضعفه وتصوره وعجزه. ولا مفر من ثورة الإنسان على نفسه. وعلى واقعه... لا بد أن تنفجر الإرادة لتغير الواقع، وتكتسح أمامها كل ما يقف عقبة دون ظهور الصفات الإنسانية المثالية التي تجعل الإنسان في حد ذاته قيمة في هذا الوجود»[1]. من هذا المنظور، فالنزعة الصوفية في الشعر، هي ردة فعل رافضة، ومتمردة، لكل ما من شأنه أن يصنع هوّة بين الإنسان وإنسانيته.

إنتاج رؤية صوفية، في الشعر، توازي أحداث الراهن الجزائري، وتُحدد مواقف الشعراء من عالمهم، خلق لغة متميزة بشعريتها. ونعثر على نماذج عديدة من النصوص التي تغترف من التراث الصوفي ومن المعجم الصوفي:

قال الجنيد

أسوارك أسرارك

أشواقك أنوارك

فلا تغرس ألفاظك في الرمل

واحفظ قلبك من سكرات الليل

حين يحين الفجر

ويخلد للنوم أصحاب الفيل

لا تشعل نارك في البطحاء

قد تحرق أشجارك

قد تحرق أطيارك

لا تترك بئرك عارية

[1] محمد مصطفى هدارة: النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث، فصول، مجلة النقد الأدبي، مصر، مج1، ع4، 1981، ص119.

فيأوي إليها الفأر

ويسكنها الثعبان

واحفظ سرك حتى يصيح الديك

فترى يومك وترى دربك [1]

حضور **الجنيد**[2]– المتصوف الشهير– له مغزى في توجيه المعنى الذي يعانيه الشاعر وينهمك في بنائه؛ يفتتح هذا المقطع بـــ قال الجنيد؛ بمعنى أن الخطاب يتضمن حوارا تلفّه عباءة الحكمة الصوفية. وبالرجوع إلى سياق النص فالحوار بين **الجنيد والحلّاج**[3]، حيث يوصي الجنيد، تلميذه، بأن يكتم الأسرار، ولا يطرحها أمام الفقهاء أهل الشريعة أو العامة، لأنهم سيتهمونه بالزندقة والمروق من الدين، فعلى الصوفي أن يستر كراماته كما يستر

[1] فاتح علاق: ما في الجُبّة غير البحر، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2017، ص70–71.

[2] هو أبو القاسم الجنيد بن محمد الجنيد، أول من تكلم في علم التوحيد ببغداد، ومولده ونشأته بها، ووفاته سنة 297هـ، وأصله من نهاوند، ومذهبه يقيده بالكتاب والسنة، فمن لم يتفقه في الدين ويحفظ القرآن ويكتب الحديث، لا يقتدى به. حفظ الجنيد التصوف من شُبَه الغلاة، وصانه من العقائد الذميمة، فكان مقبولا من الجميع. كان يجتمع إليه المتكلمون والشعراء والكتبة لفصاحته ومعانيه. اشتغل في بدايته بالفقه على أبي ثور صاحب الإمام الشافعي. وصاحب خاله السري السقطي، وتلقى على المحاسبي والقصاب. وأساس مذهب الجنيد: مراقبة الباطن، وتصفية القلب وتزكية النفس، والتخلق بالأخلاق الحميدة. وطريقته تقوم على الصحو، وتابعه فيها أغلب الصوفية لأنها لا تتصادم مع الشريعة، وتجمع بين الظاهر والباطن. وكان مريدوه يلقبونه بالأستاذ والمربّي. ينظر: عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، مرجع سابق، ص157–158.

[3] الحلاج(الشيخ الأكبر): هو الحسين بن منصور الحلاج، الشاعر الصوفي صاحب المأساة المشهورة– في تاريخ الفكر والتصوف– باسم مأساة الحلاج، أو هكذا صنعها المستشرق الفرنسي ماسينيون، فقلده فيما ذهب إليه المفكرون العرب والمستعربون، أمثال الدكتور عبد الرحمن بدوي. وقد اختلف الناس في الحلاج منهم من ردّه ومنهم من أثنى عليه . أصل الحلاج من كورة اصطخر من فارس، وكان ميلاده سنة 244هـ، وقيل في اسمه الحلاج أن أباه كان يعمل في صناعة الحلج، وقال أتاعه أنه سمي الحلاج لأنه كان يكاشفهم بما في قلوبهم، فأطلقوا عليه حلاج الأسرار. ويبدو أن دعوة الحلاج كانت تتجاوز أن يكون شيخا صاحب طريقة، وأن يكون له أتباع، فقد كان يجمع حوله جماعة الساخطين والمضطهدين والفقراء والمحزونين. وفي بغداد صحب الجنيد وكان الشبلي صديقه. والحلاج مهم للشيعة والمستشرقين، وإذا كان التصوف انحرف على يد الشيعة لخدمة السياسة فإنه ابتداء بالحلاج قد امتزج بأفكار جديدة وافدة لا شك في نصرانيتها، فابتدأ يتعقد تعقد النصرانية ذاتها، وصار يقول بالحلول وبوحدة الشهود التي تأديان فيما بعد إلى القول بوحدة الوجود. وهو القائل أنا الحق، أنا الحق، فكان أول صوفي يقول بالحلول فعلا؛ ويدعي أن الله حل فيه. قتِل الحلاج سنة359هـ. ينظر: المرجع السابق، ص200–208.

الإنسان جسمه بالثياب. فهذا النص، ينقل لنا صوت الجنيد كما استوعبه الشاعر الذي يريد أن يقول: بأن لأهل الذوق من المتصوفة والشعراء معرفة لا يمكنهم البوح بها ولعلها مصدر معاناتهم وعامل غربتهم عن الغير؛ إن العارف يحظى بذاته حين يفارق هذا الغير. ويمكن إسقاط ذلك على الغربة التي يكابدها الشاعر الجزائري. ومع نصوص أخرى يتعالق الخطاب الشعري مع لغة الصوفية التي تدور حول معاني الحب الصوفي والفناء في الحضرة:

العراف

قال لي: ستحبّ...

وتجرحك المرأة الصامته...

فلبست الحذر

حين مر العمر..

فجأة في الطريق

شقت القلب نصفين إيماءة صامته [1]

أحبك حبين

حبّ الهوى

وحبٌّ لأنّك صحوي وسكري

ونون انشوائي وما يسطرون [2]

تستلهم كثير من النصوص الجزائرية القصيرة فكرة **الحب الإلهي** الذي هو قسيم المعرفة في التصوف الإسلامي، ويبدو أنه كذلك في كل فلسفة صوفية دينية، وخلال ممارسة التجربة الصوفية يترقى الصوفي ويتسامى بروحه وأحاسيسه في كل فلسفة صوفية ، وفي

[1] الأخضر فلوس: مرثية الرجل الذي رأى، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص07.

[2] إدريس بوذيبة: الظلال المكسورة، دار هومه، الجزائر، 2003، ص40.

ممارسة التجربة الصوفية يترقى الصوفي، أيضا، في الطريق إلى الحق، مبتغيا الوصول إلى الحضرة الإلهية، حيث أن الفناء في الحضرة الإلهية هو الغاية والهدف، والفناء هو آخر الطريق نحو الحضرة، إنه نتاج حالة الوجد وما يصادف القلب من الأحوال المغنية له عن شهوده[1]. فالنص الأول **للأخضر فلوس** يستحضر بنية الحوار عند **النفري** في **المواقف والمخاطبات**[2] في صيغة "**قال لي**": وتعكس هذه الصيغة وجود خطاب غيبي مطلق تترجمه لنا الذات العارفة التي ارتقت إلى مقام الحضرة. والخطاب الموجّه إلى الشاعر ينبئ بحدثٍ سيأتي في المستقبل أفادته هذه السين: **ستُحبّ** وأيضا **تجرحك المرأة الصامته**، ويمكن اعتبار المرأة هنا رمزا بالنظر إلى سياق النص؛ إنها تعبير عن حالة وجدانية تفيد الأسى، فهذه المرأة الصامتة قد **شقت القلب نصفين** عبر **إيماءة صامته** منها، فنحن أمام مفارقتين: المرأة صامتة، والإيماءة؛ وهي إشارة صامتة أيضا. كما أن المرأة، هي رمز الجمال الإنساني في الكون في أدبيات الصوفية، وقد تحولت في النص إلى باعث للصدمة والخيبة.

وفي النص الثاني يطلع لفظ الحب في تناص مع تعبير رابعة العدوية في: **أحبك حبّين، حبَّ الهوى/ وحبا لأنك أهل لذاكا**. واقتباس من القرآن الكريم:﴿ نٓ والقلم وما يسطرون﴾ [القلم: الآية:1]، لاستثمار فاعلية دلالة الحروف المقطعة. إضافة إلى استدعاء رمزَي **الصحو والسكر** للدلالة على حالتي الوعي واللاوعي وطلب اللذة والنشوة المعنوية كما هو عند المتصوفة فـ« الشراب الصوفي ليس خمرا تدير الرأس وتثقل الحواس وتضرب غشاوة على القلب، بل هي على العكس، توقظ النفس وتنعش الوجدان وتجلو عين البصيرة وتفتح أمام القلب أرحب الآفاق»[3] .

والتصوير الشعري للمحبوب يلامس الرؤية الصوفية، عند الشاعر الجزائري، حين يضفي على المحبوب كل صفات المثال:

ما لبحر،

---

[1] ينظر: إبراهيم محمد منصور: الشعر والتصوف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر ، ص43.

[2] ينظر: النفّري (محمد بن عبد الجبّار): المواقف والمخاطبات، تحقيق آرثر أربري، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، مصر، (دط)، 1985.

[3] عدنان حسين العوادي: الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي، ص200.

ما لظمإ المسافر في لهيب الحرف،

في صلصال أسيقة الزمان؟

ما لعشق في قاموس عينيها اللتين

تدوخان العشق.. أسئلة

تسوقان العبادة..

تيمة النص المهاجر

كلما انزاحت على شرفات معبدها

مرايا الشمس تسترق الخطى..

والبحر في إشراقاتها..

كان العدم؟

******

ما لثورة،

ما للانفجار يا ملفوظها؟

ما لريشة الحبلى بطفل الـــ..

ح..بـــــ..ر

والـــ.. ما قبل

والـــ.. ما بعد

في إبحار عينيها يضلي..

يصاعد الآن

اختصارا

للكلم؟ [1]

كأن الأشواق التي يجدها الصوفي في لحظات الفناء والتوحد مع المطلق يجدها الشاعر– في النصوص السابقة– وهو يطلب المحبوب في دمجٍ بين اللاهوتي والناسوتي. وهو حين يعبّر عن ذلك بهذه اللغة الصوفية، إنما يحاول الفكاك من سطوة الواقع إلى واقع آخر يشتهيه وعالمٍ يأمله.

أما رمزية الشراب والسكر، في التعبير عن الحب ومعنى الحقيقة يوظفهما– مثالا– هذا النص من الومضة الشعرية:

سكرات حُبّ

"السكران هو الذي ينطق بكل مكتوم"

–الحسين بن منصور الحلاج–

شربني حتى الظمأ

ترنّح في حُلمِهِ... لَفّ...خَفّ وطار

وعربدت فيه نار

ثم هوى عاريا.. وانطفأ

حين حدثه خبري

"يا أنت..يا مبتدأ" [2]

التصوف ليس سلوكا دينيا يعتنقه الشاعر الجزائري(في الغالب الأعم) إنما هو تراث يتمثّله، ومن خلاله يلوذ إلى عالم آخر، مثالي، مفارق، متسامي ومتحرر من ربقة المادة وقسوة حاضر الشاعر. كما تتيح اللغة الصوفية إمكانية التعبير الرمزي عن الهواجس وخلجات الوجدان. الشاعر الجزائري المعاصر وجد ضالته في هذا التراث، ووجد ما يمكنه أن يحقق فرديته وذاته الشاعرة. وفي النص الشعري: **سكرات حب** ما يمثّل ذلك؛ يفتتح هذا

[1] بشير ضيف الله: أشكّلني في المجاز، مصدر سابق، ص48–49.

[2] نعيمة نقري: كأني.. به، ص13.

النص، ونصوص أخرى من الديوان نفسه، بأقوالٍ للحلاج والبسطامي وابن عربي، ما يعني إعلانا بأن مدونة الشعراء المتصوفة هي نقطة ارتكاز ونواة تعود إليها الشاعرة لتضاعف من شعرية النصوص داخل المسافة الروحية التي سلكها هؤلاء الشعراء. وبتوظيف رمز الشرب يتحدد معنى الحب واللهفة في لقاء المحبوب والغياب عن الشهود ومعانقة المطلق.

وفي العرفانية الصوفية نظرٌ نفسي مستفيض لظاهرة السكر والشرب فقد« اهتمت العرفانية الصوفية بالتفريق بين الذوق والشرب والري بحسب التمييز بين المعاملات والمنازلات والمواصلات، فالمعاملات متى صفت وخلصت النية فيها من المآرب، وصدق الإنسان فيها، أنتجت ذوق ما تنطوي عليه من المعاني، ومتى وفّى صاحب المواجيد في منازلة ما يجد، أوجب ذلك له الشرب، فإذا واصل ولم تعتره فترة كان صاحب ري، فإذا دامت به تلك الصفة لم يورثه الشرب سكرا، فكان صاحيا بالحق، لا يتأثر بما يرد عليه، ولا يتغير عما هو به»[1]. وفي نص آخر للشاعرة يبرز حضور الحلاج مرة أخرى إمعانا في تعميق صلة النص بالموقف الروحي من العالم:

لأنّك... "جملة اعتراضية"

"فتظهر للأبصار في الغرب تارة...

وطورا عن الأبصار تغرب في الشرق"

–الحسين بن منصور الحلاج–

ولأنك تُشرق غَربًا

وتَغرُب.. حدّ الشروق

أحبك.. حتى تقوم القيامةُ..

أطفئُ شمسي احتفاءً بليلك

[1] عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، دار الكندي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت/ لبنان، ط1، 1978، ص343.

لا ثقةً في الطريق [1]

وتعمّق هذه المفارقات معاني المحبة: **ولأنك تُشرق غَربًا/ وتَغرُب.. حدّ الشروق/ أطفئُ شمسي احتفاءً بليلك / لا ثقةً في الطريق.** ومعاني المحبة تصوّرها هذه المحسوسات على طريقة المتصوفة القدامى؛ فالإنسان بحاجة إلى مثال يجسد فيه المثل الأعلى الذي يحبّ أن يصوره في عمله الشعري فـ« يبدو أن الإنسان قد اضطر في كل الحالات- في حالة الفلسفة والفكر وفي حالة التصوف والتجربة- إلى التدرّج والانتقال من الحسّي إلى الروحي، من الإنساني إلى الإلهي، ولم يكن مستطيعا أن يصنع شيئا حيال قدراته المحدودة، فهو يتصور الحق المطلق على صورة المحسوس الفاني حتى يستطيع الإدراك المحدود أن يستوعب هذه العاطفة المتسامية، فاللجوء إلى التأويل شر لا بد منه في سبيل التعبير عن الحب الإلهي»[2]. تجسيد المثال الأعلى في صورة حسية يظهر في هذا النص أيضا لميلود خيزار:

أقول.. "بيتي خطوتي... تتزوّج الأنهار فيه فتحبُلُ

الغاباتُ...كيف سقطت قربك أيها الورديُّ؟ كيف أفيقُ

منكَ... ولم أعد مرعى مسائيّا لقطعان النجوم... ولم تعد

تتوسد الأصداء ذاكرتي...أفكر في الخروج...لربما صادفتُ

عاصفة فغادرتُ السفينة... ربما صادفت غيمتها فضمتني

وطار بنا بساط الريح من منفى إلى منفى... ولقد ننسى فنولدَ

مرة أخرى...هنالك فرصة ما...ربما حدس غريزيٌّ...

هنالك خدعة التاريخ...شيء ما سيجعلنا نفكر في البذور

وفي انتظار الغيمة الأولى... وفي الريح الصديقة... في

[1] نعيمة نقري: كأني.. به: ص12.

[2] إبراهيم محمد منصور: الشعر والتصوف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص46.

الحياة... بكلّ ما تهب الحياة...[1]

ومن ثمّ، فالعاطفة، في النصين الشعريين السابقين، موجّهة إلى قيمة تتجاوز الحسي، قيمةٌ مطلقة، يتم التعبير عنها بالمدركات الحسية والظواهر الكونية: **الشروق، الغروب، الشمس** في النص الأول. **والغابات، قطعان النجوم، عاصفة، البذور، الريح** في نص ميلود خيزار. على أن هذه المحسوسات مرحلة في بلوغ التوحّد مع المطلق.

كما تنحو بعض النصوص، منحى مثقلا بالوجد والشجن، ومعاني الروح والموت والحقيقة الوجودية من خلال تمثّل مظاهر الطبيعة بوصفها تجليا للجمال الحق وباعثا لشعور الإنسان بضآلته في حضرة الخلق الإلهي:

تحت ظل المقبرة

من خلال الأرض من أعماقها تنفتح الزهرة من ساق ضعيف تخرق الأرض وتصعد من لغات لم تقل شيئا ولكن تبدع الريح وتجري الغيم، تثري بتسابيح نظام الأرض والكون المدّد.

من خلال العمق أستنطق نفسي من ذراري الرمل من أصغر جزء لا يرى تصنع أرض لا ترى، تكبر حتى لا ترى، ماذا بقي للغافلين اليوم إلا أن يثوروا أو يموتو حينما ينكشف العقل على هذا التعدّد.

من خلال العمق، حيث البعث في أوج مداه، يعلن المهد لأثمار وأوراق وعسجد هو جسم الأرض في كل حشاء روعة وإنكار التبدّد

من هنا من نقطة سوداء في كهف التناسي تجثم الآن قبور صفّفت في شكل ألواح، قرأناها ودمع العين يرفد [2]

---

[1] ميلود خيزار: أزرق حد البياض ، ص30.

[2] عقاب بلخير: بكائيات الأوجاع وصهد الحيرة في زمن الحجارة: إصدارات رابطة إبداع الثقافية، دار هومه، الجزائر، 2003، ص113.

يطلع هذا الوجد مقترنا بمفردات الطبيعة وعناصرها الضعيفة: انفتاح زهرة من ساق ضعيف، ذراري الرمل. كما ينبثق من حركة الذات وتأمّلها لحضورها ضمن هذا الكون. والدلالة الرئيسية قائمة من التعارض بين حركة الحياة ممثلة في مظاهر الكون المتعدد والمآل الذي سيبلغه الإنسان: **من هنا من نقطة سوداء في كهف التناسي تجثم الآن قبور صفّفت في شكل/ ألواح، قرأناها ودمع العين يرفد.** والشاعر ينتقل بصورة مفاجئة من لحظة التأمّل في الكون إلى لحظة المآل الإنساني. والرابط هنا ضمني، هو أن للكون مآلا زائلا كما الإنسان؛ كلّ موجود زائل:

يا لهذا العالم الساكن فينا حيث لا نملك حتى سرنا فينا، وحيث الموت في لحظة

حلم يتمشى سائلا عنا ويأتي دون إذن مثل ضيف طارق ساعة يوم متبلّد

كيف أستنطق صمتا لا أراه غير ما يترك في نفسي من الدمع المجمد

الثرى نفسه أقعى فكأني أتلقاه ويدعوني بألفاظ التودد

هذه الكتلة مما في حشى الأرض على جسم رأته العين يوما وهو في هذا الحشا

كالطفل يرقد

ما الذي أبقيت فيه يا تراب الارض إلا شكل قضبان لها طرق وخفق شكلها

يدمي خلال الحفر الملقاة حتى إن قلبي يتقدّد

وإذا حاولت أن أصنع شكلا لانبعاثي خانني التقدير حتى لم أعد أدري، أللقبر

ملاذي أم لروح تتصعّد

غير أني في غمار البحث عن سلوان نفسي أتأسى بقبور، رسمت فيها علامات

التعبّد [1]

تحاول الذات أن تنشئ نوعا من التوازن الداخلي وترفع حالة الاغتراب التي تسود علاقتها بالعالم؛ وسؤال الموت الذي يطرحه الشاعر ينبني على موقف روحي حول الإنسان فأصل

[1] المصدر السابق: ص115.

الإنسان الطيني زائلٌ وسيغادر عالم الأجسام والأشياء، لكنها حقيقة قاسية في نظر الشاعر: **يا لهذا العالم الساكن فينا حيث لا نملك حتى سرنا فينا، وحيث الموت في لحظة/ حلم يتمشى سائلا عنا ويأتي دون إذن مثل ضيف طارق ساعة يوم متبلّد.** وإنها لوعة أن يرى الإنسان مصيره المحتوم: **هذه الكتلة مما في حشى الأرض على جسم رأته العين يوما وهو في هذا الحشا/ كالطفل يرقد.**

تصوير الموت شعريا لا ينفصل عن النظرة الدينية التي ترى بالبعث، لذلك يميل الشاعر في النظر إلى الموت باعتباره موضوعا للتدبّر والتأمل، و« إذا كانت مواجهة الموت بالمعنى الدقيق ليست غاية كل إنسان(فقط يسقط البعض صرعى من دون تحذير، ولا يعرف آخرون أنهم يحتضرون، وإن كانوا كذلك)، فإنها مرحلة مهمة في الوجود الإنساني بصورة واضحة، وقد تكون في حد ذاتها أسلوبا في التعبير عن شخصية الإنسان. ولا شك أن هذا سبب في ظهورها وكأنها نوع من الإنجاز أحيانا. إن عملية الاحتضار قد تواجه الإعجاب، إذا احتواها الإنسان بالكرامة والإطمئنان»[1]. الموت ليس سخرية من إنجازات الإنسان بقدر ما هو رحلة إلى الغايات الأبعد من وجوده.

[1] نينيان سمارت: مفاهيم فلسفية عن الموت، ضمن كتاب الإنسان وهموم الموت(تأليف أرلوند تويتبي وآخرون)، تر: عزت شعلان، المركز القومي للترجمة، القاهرة/ مصر، ط1، 2011، ص59.

الفصل الثالث

المتخيل الشعري في الكتابة الجديدة وآليات بنائه:

أولا: النسق الاستعاري في الكتابة الجديدة.

ثانيا: بناء اللغة الشعرية.

ثالثا: بناء الإيقاع.

1.التكرار.

2.التدوير والإيقاع المتراكم.

رابعا: الفضاء النصي والاشتغال البصري في الكتابة الجديدة.

1.تعالق الكتابة الجديدة مع فن الرسم.

2.استثمار جماليّة الخط العربي.

3..خطاب البياض.

4.الفراغ المنقّط وعلامات الترقيم.

5.الفضاء النصي في قصيدة الهايكو.

أولا: النسق الاستعاري في الكتابة الجديدة:

يرجِعُ الفكر البشري والممارسة الحياتية للإنسان إلى **الاستعارة** Metaphore؛ بوصفها طريقةً في إدراك العالم ومكوّناته، فهي مظهرٌ ثقافيٌ وآليةٌ في الفهم تُحيل إلى سيرورات الفكر البشري والنسق التصوّري للإنسان و« إن التصورات التي تتحكّم في تفكيرنا ليست ذات طبيعة ثقافية صرف، فهي تتحكّم، أيضا، في سلوكاتنا اليومية البسيطة بكل تفاصيلها. فتصوراتنا تُبَنيِنُ ما ندركه وتبنين الطريقة التي نتعامل بواسطتها مع العالم، كما تبنين كيفية ارتباطنا بالناس. وبهذا يلعب نسقنا التصوّري دورًا مركزيا في تحديد حقائقنا اليومية. وإذا كان صحيحا أن نسقنا التصوري، في جزء كبير منه، ذو طبيعة استعارية فإن كيفية تفكيرنا وتعاملنا وسلوكاتنا في كل يوم...، ترتبط بشكل وثيق بالاستعارة»[1]. فالاستعارة تتضمنها جميع الخطابات بما في ذلك الخطاب العلمي، ذلك أن اللغة، التي يرتبط بها العلم نفسه بطبيعتها استعارية،« فإذا كانت الاستعارة تمنحنا القدرة على أن نفكر في أعقد المجالات بطريقة سهلة وميسرة وفي متناول الجميع، فإن هذا يعني بلا أدنى شك أنها وسيلة لا غنى عنها للعلم والعلماء على وجه الخصوص. والاستعارة التي يستخدمها العلماء– مثل أي نوع من الاستعارات– تضع إطارا للظاهرة التي نحن بصددها بطرق محددة، وتعطي أهمية لبعض جوانب هذه الظاهرة، وتهمّش بعض الجوانب الأخرى. وهذا يؤثّر بلا شك في فهمنا للظواهر المختلفة، وطريقة تناولها»[2].

هكذا فالاستعمال الاستعاري يسري في جميع أنشطة المعرفة الإنسانية وهو ما يمنح« الوحدة بين ألوان النشاط البشري. وفي الاستعمال الإستعاري يمتدّ المجتمع إلى كل موجودات الطبيعة، إلى الكائنات الوهمية، بحيث نرى المنظر جميلا لأننا نتصوره غنيا في الحياة. يؤكّد الإدراك الاستعاري أن الانفعال الجمالي جوهر الاجتماع، ويسعى إلى توسيع الحياة الفردية بنهوضها إلى أفق الحياة الكونية الشاملة. الاستعمال الإستعاري يربط الفرد بالكلّ، ويربط

[1] جورج لايكوف ومارك جونسون: الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2009، ص21.

[2] إيلينا سيمينو: الاستعارة في الخطاب، تر: عماد عبد اللطيف وخالد توفيق، المركز القومي للترجمة، القاهرة/ مصر، ط1، 2003، ص286.

اللحظة بالديمومة... الاستعمال الاستعاري يرتدّ على وجه العموم إلى الشعور الكامل بالحياة نفسها، وأول مظهر جمالي للاستعارة استعادة الحياة توازنها، واستئناف الانسجام الداخلي بين المشاركين فيها»[1].

شيوع الاستعارات في مناحي الفكر والسلوك اليومي يستدعي- في سياقنا- أن نقرأ الشعر بوصفه منتجًا ذهنيًا يتحقق باللغة التي تنزع إلى الاستعارة؛ فالخطاب الشعري ينبني على أنساق استعارية تمثّل عمق نظامه البلاغي وبها يتمّ تشكيل الرؤى والمعاني وتأسيس العالم شعريا؛« الشعر أعلى أشكال الاستعارة، والعمل الشعري كيفما كان شكله، يوجد بوجود هذه الاستعارة المركبة، أي يُبنى بناءً استعاريا تركيبيا. فالقصيدة بناء. وأساس هذا البناء الاستعارة، وذلك اعتبارا لكون الآليات التي تشغل القصيدة تقوم وتنمو وتتشعب واعتبارا لكون النص ليس فقط مجموعة من الاستعارات الصغرى الجزئية لا روابط بينها بل هو استعارة كبرى لها قاعدة سياقية داخلية هي المعاني، ولها قاعدة أيديولوجية تتمثّل في علاقات المماثلة والمخالفة التي تقيمها مع العالم الخارجي»[2].

للاستعارة مكانتها التعبيريّة المهيمنة ضمن الخطاب الشعري وهي صورته المجازية الرئيسية التي تصنع شعريته فـ« تظهر لغويا في الحمولة المعرفية للنص، وبصريا في الفضاء المتشكل على صفحته، أضافة إلى بنية المتخيل التي يوظفها الشاعر انطلاقا من حوافز فنية واعية وغير واعية»[3]. وهي؛ أي الاستعارة، ما يميز بين الشعر واللاشعر وعبرها تتمّ إنتاجية المعنى وتأسيس علاقة جديدة بين اللغة والأشياء. وهو ما وقفنا عليه في الكتابة الجديدة التي تأتي نصوصها مازجةً بين الخيالي والواقعي فتستحيل إلى صور مرئية ولوحات بصرية تجسد عوالم الذات الكاتبة:

ولأن لي...

[1] مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، مرجع سابق، ص06.

[2] سعيد الحنصالي: الاستعارات والشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء/ المغرب، ط1، 2005، ص15-16.

[3] المرجع نفسه: ص16.

ولأن لي بيتــا على أطراف مأســاتي.. أريدكِ.. نجمة...تتفقدّ

الطرق القديمة في عواء الريح. مصباحا... يسيل كلامه الذهبيُّ

في صمتٍ على عطشي الضرير...نداء أغنية..أنام بحضنها

نوم الحقيقة في سرير الغيب... كم سنموت كي ننسى؟ وكم

سنرافق الموتى إلى أنقاضنا؟ هيّا اسبقيني...واسبقي نهري

إلى الغابات...ثمة حفلة وحشية سيقيمها العبثيُّ...ثمّة

خمرة ستفكّ أسر الروح... موسيقى ورقص موجع... هيّا

اركضي معصوبة العينين مثل الدمع... لا تتلفتي فيصيبك الملحُ

اللعين...تذكري صوتي إذا خلع الغمام قميصه الصوفيّ عند

حديقة منبوذةٍ... وتذكّري ألمي إذا فتح الصّباح نوافذ الشرق

الحزين ونفّضت صفصافة فستانها فصحت عصافير الأسى

وعلا النّشيدُ. [1]

يُؤنسن الشّاعر مظاهر الوجود ويخلع صفات الإنسان عليها لكي يخلق التوازن بينه وبين العالم، فهو يقوّض نظام هذا **العالم الطبيعي** حين يُسند إليه **الإرادة** ويجعله **يعي ويدرك**؛ إن الفن نوعٌ« من الجهد الذي يبذله الإنسان لكي يحقق التكامل بين نفسه وبين الأشكال الأساسية للعالم الطبيعي والإيقاعات الحيوية للحياة؛ لأن التكامل لا يكون بالخضوع الكلّي للنظام الطبيعي؛ ففي هذا الخضوع تضحية كبيرة بالإنسان، وإنما يتحقق هذا التكامل على نحو مشرّفٍ للإنسان في ذلك الموقف الآخر الذي يستغلّ فيه الفنان الطبيعة في التعبير عن نفسه؛ فهو في هذه الحالة، ومع ما قد يكون من تمرده على كل نظام سابق أو خارجي، ما

[1] ميلود خيزار: أزرقٌ حد البياض، ص27-28.

زال يرتبط بالوجود الطبيعي برابطة التعاطف، فهو يندمج في الأشياء ويضفي عليها مشاعره»[1]. والحضور المكثّف **للاستعارات** هو تغليب لمنطق الحلم وما يمليه العالم الداخلي للشاعر وما يريده ويأمله لا كما هو الواقع بالفعل؛ فهو يستعير لأشياءِ الوجودِ بعضًا من الخصائص الإنسانيّة: **مصباحا... يسيل كلامه الذهبيُّ/ على عطشي الضرير/ نداء أغنية..أنام بحضنها/ نوم الحقيقة في سرير الغيب/ تذكّري صوتي إذا خلع الغمام قميصه الصوفيّ...**؛ والشاعر حين يلوذ بهذه الاستعارات البعيدة فلأنه يريد أن يُلوّن العالم بلون رؤاه ويُلحِق **الطبيعي/المادي بالإنسان** ويبرّرَ التبادل والتجاوب بينهما. إنه بعبارة أخرى، يريد أن يعبّر عن **معنىً مركّب** ونحن بدورنا لا نعثر على معنى واحد بسيط إنما يتوزع تدليلنا في كل الاتجاهات.

المعنى ليس معطىً قبليًا، جاهزًا، إنما يتشكل من **حركة هذه الاستعارات نفسها** ومن مخزون الكلمة الشعرية **اللانهائي** أمام محدودية لغة المواضعة والاصطلاح. فالشاعر العربي بامتياز في رأي أدونيس هو« الذي يبدأ شعره بلغة فيما قبل اللغة- بلغة بعيدة عن هياكل الكلام المطروح في النهر الشعري الآتي من الماضي. هكذا يعيد اللغة إلى براءتها وعذريتها، وتتهيأ الكلمة كي تكون مغامرةً وكشفًا، وتصير فضاء ماديا وروحيا، تصير إشارة وحركة وفعلا. وكما أن خصيصة الحركة الخلاّقة هي في ألاّ تتكرر. كذلك يجب أن يكون الشكل الشعري- بحيث يبطل الشعر أن يكون شكلا أو قاعدة ليصبح طاقة وينبوعا: عالما فسيحا لا نهائيا من الأوضاع والحالات التفجّرية والتعبيرية. فيما وراء الحد والنوع. وفيما وراء كل قاعدة وكل تقليد»[2]. تبعا لذلك، فالشعرية الحديثة تريد أن تؤسس لبلاغة جيدة تُضاعفُ من خلالها **الممارسة المجازية** ما سينتُج عنه **تحرير المعنى** من محدودية الواقع.

وضمن هذا السياق يمكن النظر إلى الاستعارة باعتبار جماليتها ووظيفتها المعرفية ودورها في توسيع دائرة المتخيّل ومقدرتها على جمع المتناقضات والمتنافرات وجعلها متآلفة في تنافرها ودالة في عبثيتها. بهذا يخلق الشاعر معاني جديدة وغير عادية لما هو مألوف وما نراه عاديا. ومن هذا المنظور« فإن البحث في الشعر يصير بحثا في معنى القول، وفي

[1] عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص126-127.

[2] أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، ص33.

تمييزه شعريا، أي يصير بحثا في هذا النص اللغوي الذي بمفارقته لواقع عالمه، أو بانزياحه عنه أبدع، شعريا، قوله، نطقه الخاص، فخلق- والإبداع خلق- عالما متخيلا للعالم الذي يقول. العالم المتخيل هذا هو رؤيته المختلفة أو قوله اللغوي المختلف للدلالة. على أن الخلق هذا لا بد أن يقيم، بالقراءة متخيلا(ربما مختلفا) لهذا العالم»[1]، بمعنى أن للشعر- عن طرق الانزياح- مقدرة على تقديم رؤية، تخييلية، مختلفة، ومفارقة لما عليه الموجودات في الأصل وهو ما يشتغل عليه التعبير الاستعاري كما يوضحه كل من هذين المقطعين الشعريين:

يا.. ترابا..

تحت جلد النعل منسيا،

إليك انتسب الموتُ،

عليك اتكأ الوقتُ،

ترابا، يهضم الأجساد أو يروي المراثي.

ربما الأشجار كانت أذرعا ممتدة منك إلى عنق السماء

ربما قمصانك الأعشاب أهدابُ إناثٍ من هواء

ربما قيلولة الأحجار نصٌّ وثّقته الريح نحتا،

ربما كنت صديق الخطوة الحافية الوُجهة في إيقاع

آلام العبور [2]

***

الأشجار

[1] يمنى العيد: في القول الشعري، ص22.

[2] الأخضر بركة: لا أحد يربي الريح في الأقفاص، ص26.

لا تكتب الأشجار أشعارا سوى بسكوتها المخضرّ،

أو.. لا ترسم الأشجار ألوحا سوى بسباتها

المصفرّ، ترحلُ

في حقائب ذكريات الناس،

تحرس منزل الأحلام من وحش امّحاءات المكان

لا تشتكي من فأس حطاب الغياب

لا تسقط الأشجار إلّا

حين يخذلها الترابُ، صديقها الكونيُّ

أدمعها ثمار العابرين الوقتَ، في عربات أجسادٍ

تطلّ من النوافذ هذه الأشجارُ،

يحدث أن تطلّ من النوافذ [1]

المفارقات والعلاقات التي يقيمهما كلٌّ من المقطعين الشعريين بين العناصر المتناقضة تنشئ توترا دلاليا وصورا دالةً في فوضاها. ولعلها فوضى ناشئة من روح هذا العصر؛ فالتراب، هذا المنسي، له شأنٌ أخطر في نظر الشاعر؛ فإليه **انتسب الموتُ**، وعليه **اتكأ الوقتُ**، وهو **يهضم الأجساد أو يروي المراثي**. وهو مصدر حياةِ عوالمَ أخرى: **ربما الأشجار كانت أذرعا ممتدة منك إلى عنق السماء**. فهل يمكن للإنسان أن يقاسم التراب نفس المصير؛ يقاسمه مصيره بأن يُنسى كأنّه لم يكن كما قاسمه أصل خلقته من قبل؟! والأمر نفسه في المقطع الثاني، فالاستعارات تعضد **المعاني الإنسانية** التي يريد أن يخلعها الشاعر على **الجماد** من **الكون**، فالأشجار لا تكتب **أشعارا سوى بسكوتها المخضرّ**، و**لا ترسم**

[1] المصدر السابق: ص37.

الأشجار ألوحا سوى بسباتها/ المصفرّ، ترحلُ/ في حقائب ذكريات الناس. إن هذا العنصر الطبيعي فاعل ومنفعل وهذا المعنى تنطقُهُ كل الأسطر الشعرية؛ إنها، أي الطبيعة، كيان يستعير لها الشاعر صفات الكيان الإنساني ما يجعلها حيّة ناطقةً برغم جمادها وحياديتها الظاهرة. وفي مقطع من ديوان **تحولات فاجعة الماء** لعبد الحميد شكيل يحشد مجموعة من المعاني الاستعارية منشئا مسافة شعرية بين ما تقوله الكتابة وما تعنيه ضمن حركة مستمرة في انحراف المعنى:

يزهر بذاكرتي شجر الدردار، الصامت في ساحات

البلدة، موج الكلمات، تهويمات الطير الوالغ في سعف

الخلوة، تفتنني نفسي، تفضحني سورة الفراشات الطالعات

من سغب الوجد، المتعاظم في الأنحاء التي أسلمت

فرحتها لمغول الوقت، ألهج بالأسماء الأضداد، بالأشعار

الأسفار، ما تفصد من دم الشعراء المنبوذين!

تعول ذاكرتي المطعونة برائحة الجثث المسفوحة في

بهجة الأزهار التلية، يتعاظم الشبح القادم من أصقاع

الأسماء الفضية، يشرخ سر وجداني اللاصق بشفيف

الروح الثكلى!

للماء رائحة السوسن، طعم الشوك الصخري الراسخ في

الفلوات المنفية! [1]

[1] عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، ص91.

لم يكن أمام وعي الشاعر الذي يحسّ بخطر مغامرته في القبض على المعنى إلّا أن يلجأ إلى مراكمة الاستعارات بعضها إلى بعض والفرار إلى الرموز. ما أمكن من إقامة تجاورٍ بين المتناقضات والمتنافرات: **يزهر بذاكرتي شجر الدردار، الصامت في ساحات/ موج الكلمات/ تهويمات الطير الوالغ في سعف/ تفضحني سورة الفراشات الطالعات/.. فرحتها لمغول الوقت/ بهجة الأزهار التلية...** وتمكّن هذه الاستعارات من خلق أشكال جديدة للواقع عبر **استعارة الطبيعة** لحالات الوجد التي تثيرها الذاكرة، وكما أن الملفوظ الاستعاري يُدرَك معناه على أنقاض المعنى الحرفي، فإنه يمتلك مرجعه على أنقاض ما يمكن أن ندعوه، على سبيل التناظر، مرجعه الحرفي. والمعنى الحرفي والاستعاري يتباينان ويتمفصلان في تأويل ما، والمعنى يتحرر أيضا في تأويل ما بفضل التعيين الاستعاري[1]. وقد تخرج الاستعارة إلى تأويل المستعار له بتشبيهات بعيدة ومتناقضة:

سلّمني وردته الأخيرة، تفاصيل وجهه النبوية، سلالة

الماء الشجرية، وأرخى الشراع، العصافير التي أورقت

ترانيمها في الهباب، دمعته الحجرية، صوته

المضمخ باليبوسة والجفاف، شجن الورود

التي هيأت نشوتها للفطام المبكر، عيون النساء

اللواتي شهقت دواخلهن بالدفوف المطيرة، أعراف

الخيول البهيات، ترشف ماءها من عيون [2]

تداعي المعاني الشعورية، والاستجابة للحلم، والتشويش على منطق الواقع ضمن بلاغة اللاوعي هو ما ينزع إليه هذا المقطع؛ حيث تأتي الاستعارات صورا حُلُميّة في تغليبٍ

[1] ينظر: بول ريكور: الاستعارة الحية، تر: محمد الولي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت/ لبنان، ط1، 2016، ص352.

[2] عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، ص47.

للامعقول كما تؤكد عليه **السوريالية** في سعيها إلى التسامي على العجز والهزيمة والتناقضات. ما ينبئ عنه هذا المقطع الشعري، ومقاطع أخرى من ديوان تحولات فاجعة الماء، يقارب منحى السوريالية التي تريد« تقديم رؤية للواقع بأعين جديدة ومندهشة، ساعين إلى تجاوز التناقضات واكتشاف وحدة عاطفية بين عالمي الواقع وما فوق الواقع. إنها تعبّر فلسفيا، عن تصور جديد للعالم، باحثة عن امتلاك سر الكون. عبر المعرفة الفلسفية والشعرية، تسعى إلى دراسة الطبيعة البشرية من خلال وسائط ووسائل متعددة بل تحاول بلوغ الهدف الأقصى والأسمى للإنسان: التحرر الكامل»[1]. ويرتكز هذا المقطع على استعارة عناصر الطبيعة والكيانات المادية إلى من توجه إليه الإحالة، والعناصر الاستعارية المتناقضة تزيد من تعقّد الدلالة واحتماليات التأويل: **سـلالة الماء الشجرية/ العصافير التي أورقـت ترانيمهـا في الهبـاب/ دمعتـه الحجرية/ صوتـه المضمـخ باليبوسـة والجفـاف/ شجن الـورود التـي هيـأت نشوتها للفطام المبكر**... وكل هذه الأشكال الاستعارية تفتح باب التأويل إلى معاني حالات الشعور باليأس وتأزم الفكر والحنين إلى ما تعلّق بالماضي ربما أفاده الفعل الماضي: **سلّمني**، الذي يفتتح به المقطع. وفي مقطع آخر من **كتاب بونة**، للشاعر نفسه، تظهر مقدرته على تمثيل الأفكار والمشاعر في صور وأوضاع ذات أصل أسطوري:

رأس الحمراء

أيتها الطائر الناري،

الناهض أفواجا

من رماد الوقت

هات الماء، السحب الحبلى

ببتلات الخلجان

[1] أمين صالح: السوريالية في عيون المرايا، دار الفارابي، بيروت/ لبنان، ودار الفراشة للنشر والتوزيع، الكويت، ط2، 1432هـ/ 2010م، ص09.

وامرقي من خلل الريح،

أقيمي المدن الموصوفة

فالفتية ضاقوا بالأرجاء!! [1]

تومئ استعارة الأسطورة وهي لطائر العنقاء(**أيتها الطائر الناري)** إلى المستعار له، لكنها لا تسمّيه ولا تعيّنه ما يجعلنا نخمّن أنه يستعير بالطائر الأسطوري إلى فكرة أو إلى قيمة **تبعث الحياة.** يدخل هذا الرمز الأسطوري في علاقة مع **رماد الوقت** إحالة إلى الوقت الذي لا حياة فيه فيتحول رمز **طائر العنقاء** إلى رمز **للخلق والولادة الجديدة،** ورمزٌ لتجدد الحياة نفسها لأنه بُعث من موتها. والشاعر يطلب منه أن يفيض بالماء على المدن التي ضاقت على أهلها. إنها استعارة متّكئة على رمزية الأسطورة ويأمل الشاعر أن تحلّ هذه الأسطورة في الفكرة أو القيمة التي ينشدها وبها يتم الخلاص. إذن، فالنصوص الشعرية الجزائرية ذات المنحى الجديد في التجريب، قد تستعير، لحالات، أو أفكار، أو وضعيات بعناصر موحية من التراث الأدبي والمعرفي الإنساني. كما هو الشأن مع هذا النص **لحبيبة محمدي:**

جاءوا من آخر المنافي

يحملون أرغفة من ذهب

حسبوهم لصوصا

شيّدوا في وجوههم أربعين صرحا من القذائف..

صار الصرح ماءً

نبت عشب الهزيمة

مات الأربعون

[1] عبد الحميد شكيل: كتاب بونة، موفم للنشر، الجزائر، 2008، ص60-61.

فاكتُشف أن علي بابا هو اللص [1]

هناك انفتاحٌ على حكايةٍ من الحكايات الشعبية القديمة التي نعثر عليها في **ألف ليلة وليلة** وهي حكاية "علي بابا واللصوص الأربعون". ويحمل هذا النص مفارقة مع خطاب النص الأصلي إذ "**علي بابا**" هو اللص وليس هؤلاء الأربعون!! إننا نعيش عصرا تنقلب فيه الحقائق فتكشف أن **الشر** قد يلبس ثوب **الضحية** وقد يستمد مشروعيته من هذا الثوب ومن هذه **المظلومية** . ويبدو أن النص قد عمد إلى استعارة عناصر هذه الحكاية للواقع السياسي وفقا لرؤية الشاعرة. كما يمكن أن يستعير الشاعر لتجربةٍ صوفية/ روحية بعناصر حسيّة تجسّد تلك التجربة:

فاكهة الله

تنزل من جسد

دافق شعاع السماوات

يهطل من وهج العرش

من سدرة المنتهى [2]

تعدّد المعنى هو مركز نظام الاستعارة، ويمكن للشاعر استعمال الكلمات التي يريد ليوسّع من دائرتها الدلالية وليخرجها من مجالها الاعتيادي والخام إلى صياغة شعريةٍ استعارية؛ **فاكهة الله، تنزل من جسد، يهطل من هج العرش،** استعاراتٌ توظّف رمزية الكلمة المرتبطة **بالقدسي** وطاقتها لأجل شحن النص بدلالات من عمق التجربة الصوفية ارتكازا على إنتاجية الصراع بين المعنيين الحرفي والمجازي، وإذا كانت الاستعارة لا تهتم بالكلمات إلا لأنها تنتج أولا على صعيد جملة كاملة، إذن فالظاهرة الأولى التي ينبغي تأمّلها ليست العدول عن المعنى الحرفي للكلمات، بل توظيف عمل الإسناد على صعيد الجملة بكاملها. والتوتر في

[1] حبية محمدي: كسور الوجه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة/ مصر، 1995، ص44.

[2] رابح حمدي: مدائن السنديان: منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2001، ص31.

القول الاستعاري ليس بالشيء الذي يحصل بين مفردتين في القول، بل هو في حقيقته توتّر بين تأويلين متعارضين للقول. والصراع بين هذين التأويلين هو الذي يغذّي الاستعارة[1]. والمقطع الشعري السابق يعلن تقاطعا بين الاستعارة والرمز وهو ما تعلنه نصوص أخرى من استعارات تتكئ على رمزية **الماء، والنار، المطر، الأرض...** وهذه الرموز تخدم أغراضا عدة وتمثّل مواقف كليّة؛ فالرموز« قد تعبّر عن الأشياء الحاضرة والأشياء الغائبة، ماضية كانت أو في المستقبل، وقد تصوّر الأشياء اللاموجودة أو المستحيلة الوجود، وقد تستخدم في الكشف عن الأشياء المجهولة، وهكذا تخدم الرموز الإنسان في وظائف التذكّر والتوقّع والتعرّف والإدراك الحاضر للأشياء ويصبح التوقّع نبوءةً إذا تضمّن الرمز روابط اتصالية ذات طابع يقيني، وتبدو علاقة العلية في هذا الصدد، ذات أهمية قصوى»[2]، من هنا، فالماهية العامة للرمز أنه تعبير عن النشاط الاستعاري وتسميةٌ مجازية للعالم والأشياء:

بين...

بين نار الجدال

وماء السكوت

مرّة كنتَ تَحيا

وألفا... أموت. [3]

يتجاور الضدان(**النار والماء**) في هذا النص القصير ويتولد معهما التعارض بين: **الجدال والسكوت** وهما تعبير عن مفارقة بين المستعار لهما ضمن هذا التركيب الإضافي؛ أي بين الجلبة والاضطراب الذين يتّسم بهما الجدال، واللّين والهدوء وهما قرينتا السكوت. ثم يَظهَر ما يعكسه وما تنتج عنه بنية هذا التعارض؛ إنهما يمثلان مصدرا يؤدّي- رمزيا- إلى الحياة أو الموت. فهذا النص برغم أنه يرصد موقفا سريعا إلا أنه يعمد الصور التي قد تبدو عبثية

[1] ينظر: بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، مرجع سابق: ص90.

[2] عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، مرجع سابق، ص87.

[3] نعيمة نقري: كأني... به، ص62.

للوهلة الأولى، وبحسب **ريفاتير** فإن الصور لا تبدو مظلمة، معقّدة، عبثية إلا حين تكون معزولة عن سياقها. أما حين نتناولها داخل سياقها(تعلق السابق باللاحق) فإنها تصير مفسّرة، ذلك أن اعتباطية هذه الصور لا توجد إلا بالنسبة لعاداتنا المنطقية ولوضعنا النفعي بالنسبة للواقع اللغوي. إن الكلمات تفرض منطقها داخل عالمها الشعري، مُؤسسة ومبدعة بذلك سننا خاصا[1]. إن الكلمات بوصفها رموزا تكتسب دلالتها من خلال توظيفها داخل النص نفسه لا بحسب دلالاتها خارجه؛ فالشاعر يوجّهها إلى المعنى الذي يريد في إطار تسميته المجازية التي يخلعها على العالم،« وربما كانت بعض هذه الدلالات- على الأقل- مشتركة بين معظم الناس، لكن استخدامه لها لن يكون له قوة التأثير الشعري ما لم يحسن الشاعر استغلال العلاقات أو الأبعاد القديمة لهذا الرمز، وما لم يضف إلى ذلك أبعادا جديدة هي من كشفه الخاص. فالرمز الشعري مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر، والتي تمنح الأشياء مغزىً خاصا»[2]. وكل الكلمات متاحةٌ أمام الشاعر فـ« عند استخدام اللغة في الشعر استخداما رمزيا لا تكون هناك كلمة هي الأصلح من غيرها لكي تكون رمزا، إذ المعوّل في ذلك على استكشاف الشاعر للعلاقات الحية التي تربط الشيء بغيره من الأشياء»[3]. ما يعني أن دلالات الرمز مقترنة بالذات الشاعرة وطريقة توظيفها له وقد تخرج دلالاته عن المعاني المعتادة والسائدة، كما تفعل الشاعرة هنا، حين توجّه دلالة **المطر** وتضفي عليه طابعا خاصا خاضعا للتجربة الشعورية:

صلاة خارج المواقيت

الحمد لله

المطر أناني

المطر أذاني

---

[1] ينظر: سعيد الحنصالي: الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص188.

[2] عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص198-

[3] المرجع نفسه: ص198-199.

قالوا: هو بشرى

قلت: هو في القلب

جرح لذكرى

والحمد لله

المطر أناني

المطر أذاني[1]

ربما كان المطر تجسيدا لحالات الفرح والبشارة أو تجسيدا للثورة والخصب والأمل كما هو الحال في قصيدة السياب "أنشودة المطر"، لكن الشاعرة تشحنه بإيحاءات هي أقرب إلى الشكوى والتبرّم والأسى؛ صورة المطر ترتقي من مجرد كينونته المادية إلى علامة مكثّفة بالإيحاء لكنه يفارق كل إيحاء معهود قد نجده في الشعر؛ فهو هنا **أناني** وهو مصدر **الأذى**. ونسمع صوت الشاعرة الموزع بين مشاعر عدة ومواقف متباينة يثبت أولا "**الحمد لله**" ثم سرعان ما ينقلب هذا **التسليم** إلى نوع من **الضجر والشكوى**.

لعلّ المطر رمزٌ للفرح والخصب عند الآخر، أما هنا، فقد تحوّل إلى مصدرٍ للألم الطاحن كما تعانيه الذات الشاعرة في هذا النص. هذه الذات تريد مشاركة وجدانية يقيمها المتلقي معها لذلك تثبت أمامه الطمأنينة ونقيضها في آن واحد لتظهر فداحة الموقف العاطفي من خلال هذه الصور **المطر أناني/ المطر أذاني/ جرح لذكرى**. وهذا الموقف نشعر به مع كل سطر، فكل سطر تعبير عن زفرة؛ فالصورة الشعرية- كما في بعض النصوص السابقة- « إذا تجاوزت حدود الدلالة الحسية الضيقة، واعتمدت على الإيحاء الرحب وليس على تقرير الأفكار أو بسطها، وإذا فُهِمت على أنها بناء مركّب تتآزر جزئياته وتتنامى، ولم يُنظر إليها- كما يفعل بعضهم- على أنها مجرد وسيلة للتعبير غير المباشر، غدت تلك الصورة وأمثالها رموزا تثير من النواحي النفسية ما لا تقوى على أدائه اللغة في دلالتها الوضعية.

[1] نوارة لحرش: أوقات محجوزة للبرد، وزارة الثقافة، الجزائر، بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص15.

وفي تلك الحالة قد تعني القصيدة معاني مختلفة لعددٍ من القراء»[1]. وقد لا يراعي القارئ مقصدية منشئ الخطاب أي الشاعر« بل ربما كان في بعض الأحيان خيرا منه، فالشاعر يعبّر عن بعض تجاربه الخاصة مما لا علاقة له بشيء مطلقا خارج هذه الخصوصية، ومع هذا قد يصبح الشعر بالنسبة إلى القارئ تعبيرا عن موقف عام، وقد يصبح تعبيرا عن بعض تجاربه الذاتية»[2]. وهذا ما يحاول أن يؤديه المقطع الآتي عبر الصورة الرمزية وهي تبني متخيّلا من عناصر الطبيعة:

فاستمدي النار يا دنيا استمدي النار من قلبي ويا ليل اتئد، عيناك في عيني أشواكا، فيا ليل اتئد، واشرب من النار لتغدو شعلة لاهبة تكشف ظلمة القبر لكي أبصرها لو مرة واحدة أبصرها، رفقا بها يا رادم القبر ترفق، فهي لم تعص تجنِ وبالأزهار واريها وبالأستار غطيها وكن يا رادم القبر رفيقا حين تلقيها ولا تسقط عليها صخرة واحدة واجعل ثراها ناعما، لم يتعود فرشها هذا الثرى، رفقا ولا تجرح حواشيها فكل الكون عنها صار ينحب.

يا تراب الأرض رفقا حين تطويها و يا أرض حلفت الله ألا تثقليها فيه لم تظلم وكوني مثلما كانت، ويا بحر ارتطم الحزن لم يصبح لمعناك هنا في مدة الظلمة عيناها تصيران بحارا وشراع الحب مركبُ [3]

يركّز خطابُ هذا المقطع على وصف حالات الذات المثقلة بالشّجن وحالة الشّوق المقترن بفراق المحبوبة دون أن يعيّنها أو يسميّها أو يحدد طبيعتها، ما يفتح باب التأويل حول صفة هذه المحبوبة التي تُوجّه إليها هذه الأشواق. المقطع تأمّل في لحظة توديع المحبوبة إلى

[1] محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص306.

[2] المرجع نفسه: ص307.

[3] عقاب بلخير: بكائيات الأوجاع وصهد الحيرة في زمن الحجارة، ص110.

القبر، ويخاطب الشاعر رادم القبر: **رفقا بها يا رادم القبر ترفق، فهي لم تعص/ تجنِ وبالأزهار واريها وبالأستار غطيها وكن يا رادم القبر رفيقا حين تلقيها ولا/ تسقط عليها صخرة واحدة واجعل ثراها ناعما، لم يتعود فرشها هذا الثرى/ رفقا ولا تجرح حواشيها فكل الكون عنها صار ينحب.** إنه إمعان في تبجيلها وإظهارٌ لعواصف الألم التي تلفّ الشاعر وتبسط ظلّها على نفسه فيتوجّه بالضّراعة إلى تراب الأرض أيضا أن أرفق بها حين تطويها. والاستعارات التي دارت في هذا المقطع جسّدت هذه المعاني اعتمادا على خاصية التشخيص **فالدنيا، والنار، والليل** يحاورها الشاعر ويصبغ عليها **هيأة الإنسان** ثم يمضي الشاعر في حواره مع **تراب الأرض والبحر**؛ إن الشاعر يريد أن يهتف في جماد الكون علّ ذلك يحدّ من وطأة الألم الذي يصدر عنه.

ثانيا: بناء اللغة الشعرية:

تتحدّد تخييليّة القول الشعري بناءً على إعادة النظر في علاقة الكلمات بعضها ببعض وفي علاقة الكلمات بأشياء الواقع لأن أساس الشعر هو الطبيعة الإنزياحية عن كلّ تعبير مألوف، وعبر هذا الإنزياح تنشأ اللغة الشعرية و« إن أبرز ما يميز هذه اللغة هو ثراؤها بالطاقات التعبيرية، واكتنازها بالإيحاءات اللامحدودة، فقد كان الهم الأول للشاعر في كل العصور هو أن يعيد للغة طاقتها الأولى، وقدراتها الخارقة على التأثير التي كانت لها في عصورها الأسطورية الأولى قبل أن تبتذل وتتحول إلى لغة عملية نفعية تخضع لمنطق العقل وتحديداته الصارمة، وتسعى إلى نوع من التحدّد والموضوعية بحيث لا تعبّر إلا عن كل ما هو واضح ومحدد، ولكن الشاعر يحسّ دائما أن ثمّة أشياء تندّ عن التحديد والوضوح»[1] إن هناك ما لا يمكن أن تستوعبه اللغة العادية ونظامها المحدود والمتناهي، فكيف يمكن للإنسان أن يعبر عن اللامتناهي بلغة متناهية!! من هنا، كان سعي الشاعر« الدائب وراء اكتشاف لغة أخرى تتسع للتعبير عن هذه الأحاسيس والمشاعر اللامحدودة التي يحسّها

[1] علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص43-44.

ويشعر بعجز اللغة العادية عن استيعابها، أو بتعبير آخر كانت محاولته المتصلة في سبيل إبداع لغة داخل اللغة»[1].

هكذا فإن ميزة الشعر الكبرى هي طريقة تحويل الأفكار والمشاعر والأشياء إلى كيان جمالي بفضل اللغة؛ في هذا الصدد يقول **جان كوهين** Jean Cohen: « والذي ينبغي قوله هو أن الأشياء ليست شعرية بالقوة، ولا تصبح شعرية بالفعل إلا بفضل اللغة، فبمجرد ما يتحول الواقع إلى كلام، يضع مصيره الجمالي بين يدي اللغة، فيكون شعريا إن كانت شعرا، ونثريا إذا كانت نثرا... وفيما يخص القصيدة فالذي يهمّنا ليس الأشياء في ذاتها بل الأشياء معبرا عنها من خلال لغة. ومن ثم توجد هيمنة للغة بالقياس إلى الأشياء، فتحتفظ العبارة بحق تحقيق الإمكانيات الشعرية للمحتوى أو عدم تحقيقها. إن القمر شاعري باعتباره **ملِكَة الليالي** أو باعتباره ذلك **المنجل الذهبي**...ويحتفظ بنثريته في عبارة كوكب أرضي»[2].

وضمن مناخ حداثة الشّعر العربي أصبح الشعر رؤيا للحياة والكون يودع فيه الشاعر تجربته الكيانية في بناء حسّي معقّد الدلالة فــ« لا تعود اللغة وسيلة، بل تصبح هدفا للخلق، وتجلّيا له. وفي هذه اللغة تبلغ الكثافة حدودها القصية حيث ينهض صوت الكلمة بدور في تجسيد الدلالة، وتغدو الكلمة شكلا صوتيا للمعنى. كما أن صورتها الحسية، أو وجودها الفيزيائي يصبح، بما فيه من بعثرة، أو اكتظاظ، أو استطالة، صورة مرئية لما تريد التعبير عنه»[3]. إن الاحتكام إلى اللغة الشعرية بوصفها مجلى الشعر الأول هو ما تنزع إليه النصوص الحداثية الجديدة بخاصة أن الكثير منها يقوض مبدأ التقنين العروض الخليلي ذي الطابع الكمي فأصبح الرّهان على لغة الشعر وما تخلقه هذه اللغة من عنصر الدهشة وهكذا بدأ الشعر الحديث« بالتخلي عن الإيقاع الخارجي للقصيدة الكلاسيكية والدخول إلى حيزٍ كان حكرا، حتى ذلك الحين، على النثر وما يتفرع عنه، وكان ذلك منجزا مشتركا بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، منجزا ينتمي إلى حداثة الإيقاع في الشعر العربي الحديث عموما. إنه

---

[1] المرجع السابق: ص44.

[2] جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء/ المغرب، ط1، 1986، ص37-38.

[3] علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية، مرجع سابق، ص146.

إيقاع يتولد عن أرضية ومناخ جديدين لم يعد فيهما الوزن وحده محكًّا لشعرية القصيدة، بل لتحديد النظم. وبذلك صار الحديث ممكنا، لأول مرة، عن قصيدة شعرية، وعن قصيدة نثرية أيضا»[1]. إنها الفكرة التي تبني عليها الشعرية المعاصرة أطروحتها حول شعرية النصوص و « لا يبدو إذن أن الوزن والقافية خاصيتان عالقتان باللغة. بل يبدوان كبنية فوقية يقف تأثيرها عند المادة الصوتية وحدها، دون أن يكون لهما تأثير وظيفي في المدلول. فيبدو الخطاب المنظوم، إذن، من وجهة النظر اللغوية الخالصة كما لو كان مشاكلا للغة غير المنظومة. وإذا ما وجد بينهما فرق جمالي فذلك لأن نوعا من الزخرف الصوتي يضاف إلى الخطاب المنظوم من الخارج كفيل بإحداث أثر جمالي خاص. فاللغة المنظومة تطابق لذلك: نثر+ موسيقى فتضاف الموسيقى إلى النثر دون أن تغير شيئا من بنيته»[2].

لذلك كان الاتكاء على طاقة الكلمة ودورها في التحفيز الدلالي والإيقاعي ضرورة قصوى للشاعر الحديث حين انهماكه في تأثيث شعرية نصه، لأن الاشتغال الدقيق باللغة أثناء صياغة النص وإعادة شحن الألفاظ بدلالات جديدة resémantisation يخلق علاقات جديدة بين هذه الألفاظ، أي أن النص ينظم الكلمات وفق مقولات نحوية ووجوه بلاغية لم تطرق من قبل. وهذا النظم هو في الواقع إعادة توزيع للغة redistribution بحسب تعبير بارت. وإعادة التوزيع هذه تهدف إلى توليد دلالات جديدة تحتوي الكلمات التي تتطلبها مقتضيات التعبير ومقاماته وما ينجرّ عن ذلك من إنشاء لعلاقات جديدة بين الألفاظ وشحنها دلاليا[3]. وهو ما يعمل عليه الإنزيــاح حين يُشغّل علامات اللغة ورموزها وينقلها تبــعا لذلك« من الاستعمال الوظيفي إلى التعبير الجمالي. ومن هذا المنظور يوظف النص الأشكال البلاغية والصيغ النحوية التي لم تستعمل من قبل، وفي أسوء الحالات فإنه يعمل على تعديلها وإعادة تشكيلها. وبهذا فإنه يكشف عن استعماله المخصوص للنظام اللغوي وينتج أنساقا لغوية جديدة كما يعمل على خلق منطق جديد بين الألفاظ. وهذا المنطق يتأتى

[1] المرجع السابق: الصفحة نفسها.

[2] جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص29.

[3] ينظر: حسين خمري: نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت/ لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1428هـ/ 2007م، ص269-270.

من الاستعمال الجديد للألفاظ من خلال سياقات مختلفة للتعبير عن المواقف التي لم يعبر عنها من قبل»[1].

ويتأكّد الاحتفاء باللغة ودورها في تخلّق الحالة الشاعرية عند شعراء الكتابة الجديدة بشكل أكثر إلحاحا ؛ يقول قاسم حداد أن هذا« الاحتفاء يشكل، في اعتقادي، طبيعة أساسية عند الكاتب وضرورية، لكي يجعل إنتاجه الأدبي مبررا بتميزه التعبيري عن أشكال التعبير الإنساني الأخرى. تبلور ذلك في تعاظم الحساسية تجاه الإيقاع اللامتناهي في اللغة العربية: الكلمات، الجمل، المفردات، الحروف، الصور، الاستعارات، الدلالات، العلاقات»[2]. إن في اللغة طاقة من الجمال تتحقق بها الصورة الفنية، واللغة طاقة في الإيقاع أيضا، غير أن نظام التقنين الوزني كان يقمعها ويكبح انطلاقها وهو ما يعبّر عنه قاسم حدّاد أيضا:« كنت أجد في اللغة طاقة هائلة من الإيقاع، الذي كانت الأوزان والتفاعيل تسحقه أو تعبُر عليه بضجيجها الخارجي والعام، ورأيت في ذلك كبتًا لحرية الحرف، كوحدة وكذات، في مواجهة القانون الموضوعي العام، الذي يرى في الحرف سوى جرسٍ يمكن أن يصخب مثل طبل في نهاية كل كلمة وعند خاتمة كل قافية. في ذيل الشطر أو التفعيلة. تلك الطاقة الكامنة كنت أكتشفها بلذة عميقة، وأجد في ثناياها روحا شعريًا يضيء الأفق أمامي، ليس على الصعيد الفنّي فحسب، ولكن على الصعيد الروحي خصوصا»[3]. تتضمن الطاقة الكامنة في اللغة حرية تعبيريّة تحرّر الشاعر من أسر القصيدة وحدود الأشكال وتقوده إلى طاقة الابتكار وبعث الروح الإنساني، وهو ما يكشفه هذا النص **لميلود خيزار**، المنفلت من قيود الشكل والمتحرّر من إكراه نظام الشطرين في تعالقٍ مع التوزيع النثري وتجربة القصّة:

لا بد من حُلُم

لا بد من حلم لإنقاذ السفينة من جنون الريح... قالت ركبة

---

[1] المرجع السابق: ص269.

[2] قاسم حداد: ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر، سيرة نص، تسعة أصدقاء وحبيبة واحدة، بابان، وبحرٌ عابر، مسارات للنشر والتوزيع، الكويت، ط2، 2015، ص20.

[3] المرجع نفسه: ص20-21.

امرأة... هنا المرآة غامضة وضيقة وينقصها اخضرار الروح...

أين العشبُ؟ قالت فكرة تنسال من غَبش السؤال... صبيّةٌ

مغرورة حَمَلته في مزمور عينيها... ولم يرجع... ونام الفجرُ

في حضن الإشارة... أين تأخذنا الرياحُ...؟ إلى البداية يا

بنيَّ... إلى البداية دائما... أو كلما دسّ الفتى في حُجر راعيةٍ

حرائق نايه... أو كلما عثر الرعاة على خطى نجمين منسيين في

حجر الظهيرة.

ثم اتكأت إلى أساي ورحتُ أحلمُ... كم سأحلُمُ في غياب

يمامتي البيضاء... يا طوفان... أحلم أن يصير الوقت أخضرَ...

أن يجيء الموت من جهة البنفسج... أن يجف دم الكمنجة في

قرار حجازها المذبوح... قبل خروج قبلتنا من الحمّام...أن

يجد الغريب عزاءه في بوح نرجسة إلى حجرٍ عديم القلب...

أن يتزوج القمر الشقيّ فينتهي مكر النجوم وكل هذا الغمز...

أن يقف الكلام على حدود "أنا وأنت... وبعدنا الطوفانُ"...

أن تؤتى الحياة كضفّتيك... من الجنون إلى الجنون... وأن تظلّ

النار تقرأ ما تبقى من كتاب اللّيل... أن تتوضأ العين الشّـقيةُ

يا حليب الضوء في ساق الأميره.

وخرجت من عينيك مغسولا كرؤيا عاشق.. قضّيت شبه العمرِ

سكرانا كأغنيةٍ... وقفت على إشارات السديم هناك وحدي...

وانتظرت الفجرَ...يا أزرقُ... للرّوح الأسيره..... [1]

ما يعلنه هذا النص– الذي أوردناه كاملا– أنه تجاوزَ شرط الجنس الأدبي ورسّخ مفهوم الكتابة باعتبارها نصًا شعريًا في العمق لا ينطلق من نص تأسيسيّ سابقٍ؛ هو اختراق تعبيري لا يمكن مصادرته ضمن شكل معين. والكتابة هنا، ذهبت نحو الشعر كجنس جامع ولم ترس عند حدود القصيدة. هذا ما جعل الكتابة تميل، أولا إلى محو المسافة بين الشعر والنثر، كما حددته المعايير النقدية البيانية. وإلى استخدام إيقاع متراكم طويل النفس يتجاوز الأبيات المفردة بحيث يجعلها جزءا من وحدات إيقاعية أكبر مثل الفقرة، ثانيا، وإلى وضع النص في مواجهة البياض، بمعنى، تلك الأشكال الخطية التي تجعل التحديد الخطي للنثر يتداخل مع التحديد الخطي للشعر، وتصبح المسافة البصرية، التي كانت عنصر فرق، إحدى أهم صلات الالتباس والتداخل. هذا ما سيتيح للأشكال الكتابية الأخرى، كالسرد والحوار، وحتى البياض تدخل بنية النص، وتصير جزءا مكونا لدينامية النص[2].

فلا وجود للتصنيف الأجناسي داخل مقترح الكتابة إنما هناك انفتاح للشكل الشعري على احتمالات جديدة تراهن على اللغة تحديدا وتستدعي ممكناتها لاستيعاب البوح الإنسانيّ وما تعيشه الذات. وفي نص ميلود خيزار يتبدّى انفتاحه على أشكال التعبير الأدبيّة: الحوار والسّرد، غير أن ما يعمّق شعريته هو لغته التي تقيم علاقات جديدة بين الكلمات كما تهدم النظام المنطقي بين الدوال ومدلولاتها **جنون الريح/ قالت ركبة امرأة/ اخضرار الروح/ ونام الفجرُ في حضن الإشارة/ أو كلما عثر الرعاة على خطى نجمين منسيين في حجر الظهيرة/ ثم اتكأت إلى أساي/ أن يجف دم الكمنجة**...إنها صور فنية تخلق شعرية باذخة أساسها هذا الخرق لنظام اللغة المنطقي؛ إنها لغة داخل لغة تنشأ من النص نفسه في مراعاةٍ لطبيعة التجربة نفسها لا النماذج الشعرية السابقة. الشاعر في بداية النص يقف موقف الراوي ويقدم لنا سردا شعريا إنه يتمثل رؤاه بحديث **ركبة امرأة!!** وحديث **فكرة تنسال من**

[1] ميلود خيزار: أزرق حد البياض: ص51–52.

[2] ينظر: صلاح بوسريف: حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص222–223.

غبش السؤال؛ بمعنى أن من يتحدث ليست كائنات عاقلة إنما هي كيانات مجازية يخلقها الشاعر ليفسح هامش التعبير عن المجهول الذي هو ذاهب إليه فيهجس بسؤالٍ يؤرّقه **أين تأخذنا الرياحُ؟** ثم يعود الشاعر إلى ذاته يبحث عن جواب ليستسلم إلى الحلم لكي يبعث عالمه المتخيل الذي يريد، ويحوم حول الدلالات الرمزية التي تنطوي عليها كلمات: **البنفسج، والكمنجة، والقمر والفجر، والليل والنار...**

التعبير عن قلق الذات باستثمار فاعلية اللغة الشعرية هو ما ميّز النص السابق، ويتقاطع معه هذا المقطع لعبد الحميد شكيل بخاصة في الركون إلى الحلم وخلق عالم متخيّل واستثمار الدلالات التي تنطوي عليها الرموز:

أستلُّ من الماء دمعتـــــه الفاقعة..

أسوي بيـــــن الوردة، الورود، الواردة!!

أفجع قراراتي بالانتكاس، ذاكرتي بالنشاز!!

لعينيك زهو الطواويس، كبرياء الصنوبر، انحدار المرايا،

انتشار الحساسين في بهو النهار، مجمرة الشعراء، همهمات

الكراسي، صرخة الروح المجلجل،

ما نيط بالماء من تبعات الشفاه!! [1]

تتوحد الذات مع عنصر الماء فيصبح **للدمعة والقطرة** معنىً واحد، وهو ما أشاع الروح الغنائية التي تطبع المقطع وتطغى عليه؛ الشاعر يطلب التعاطف من عناصر الوجود: **الورد الورود، الماء،** هو وجود تلون بلون عالمه الداخلي، ثم يهتف لعيني المحبوب الذي يرمز له دون أن يعيّنه؛ إن ما يهجس به الشاعر وما يطلبه معطىً غامض لذلك يراكم هذه الإنزياحات: **دمعة الماء الفاقعة، كبرياء الصنوبر، همهمات الكراسي...**كما أن الصور التي

[1] عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، ص16.

أنشأتها هذه الانزياحات جعلت المقطع مفتوحا أمام احتمالات متنوعة لمعان متنوعة، وطبيعي بعد ذلك أن يظل النص بمثل هذه النماذج« حرا لا "يملكه" أي تفسير أو أي شارح. ويظل "كثيرا" "متعددا"، يتجاوز الأحادية، أي يظل نفسه وأكثر من نفسه في آن: واحدا- متعددا»[1]. وقريبا من هذا المقطع، ومن مناخه العام، يطلع هذا النص **لنوارة لحرش**[2] غير أنه بالإضافة إلى نزعته الشعرية في تأثيث اللغة يستثمر ما يتيحه الفضاء النصي من ممكنات تعبيرية تعزّز توجيه الدلالة:

نوافذ الوجع...؟

(1)*نافذة الثلج*

تتربى طيور الحزن في صوتي

تهد أكوام النكد مباهجي...

تدق الجراح مسامير الألم في قلبي

.

.

.

(2)*نافذة الريح*

الدنيا مهرجان من الحزن...

من الريح..؟

وأوراق المباهج تساقط

[1] أدونيس: موسيقى الحوت الأزرق(الهوية، الكتابة، العنف)، دار الآداب، بيروت/ لبنان، ط1، 2002، ص61.

[2] نوارة لحرش: نوافذ الوجع، منشورات جمعية المرأة في اتصال، الجزائر، 2004، ص56 وما بعدها.

.

.

.

(3)*نافذة الكوابيس*

المواويل في صوتي الآن... بلا فاكهة

صوتي أيضا بلا فاكهة

وحده الجرح فاكهة مرة..

الملاحظ– أولا– على هذه المقاطع الثلاثة هو حس المأساة، والنظر السوداوي، والقتامة الشديدة، وتخييل الفرد المنعزل الذي يحوم حول ذاته ويرى العالم الخارجي صدى لمشاعره وعواصف ألمه (ولعلها سمات أغلب النصوص النثرية النسوية!!). وعنوان النص، يحيلنا إلى هذي المعاني منذ البداية، وكذلك مفرداته، التي تنهل من معجم الرومانسية وأصدائه الحزينة، لكن ما هو مبعث هذا الحزن؟ لقد طغت في شعرنا المعاصر– شعرنا المحلّي أو العربي بشكل عام– « نغمة الحزن حتى صارت ظاهرة تلفت النظر، بل يمكن أن يقال أن الحزن قد صار محورا أساسيا في معظم ما يكتب الشعراء المعاصرون من قصائد. ويتضح هذا فيما ينشر في المجلات والصحف من قصائد مفردة، وفيما نستمع إليه في الندوات الأدبية، وفيما ينشر من دواوين. وقد استفاضت هذه النغمة حتى أثارت كثيرا من المناقشات والجدل في المنتديات الخاصة. وأبرز ما يوجّه إلى هذه النزعة التي استفاضت هو أن الشعراء قد صاروا يلحّون على إبراز جانبٍ واحد من الحياة هو جانب القتامة فيها»[1]. قد تتعدّد أسباب هذا الحزن منها ما هو نتيجة للفضاء المديني الذي يتحرّك ضمنه الشاعر ومنها ما مرجعه إلى المعرفة واتساع رؤية الشاعر المعاصر بحسب عز الدين اسماعيل[2].

[1] عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص352.

[2] ينظر: المرجع نفسه: ص354.

لكن كيف وجّهت هذه النغمة بناء اللغة الشعرية وكذلك هندسة الصفحة؟ نرى أنه مع كل سطر من هذه المقاطع صورة حسية، تفصح عن العلاقة الجدلية/ بين الذات والأشياء المدركة من طرفها، بمعنى، أنه إدراك خاص يُسقط الحمولة الوجدانية ،والمعرفية، على الأشياء وعلى الظواهر. إذن، فالإفصاح عن نغمة الحزن– كما أسلفنا ذكرها– لم يتّخذ بعدا خطابيا إنما تم تطويعه جماليا ليتحول الحزن من مجرد حالة نفسية إلى مؤثر خارجي يحرّك الخيال ويدفعه لصناعة المجاز ويشحذ اللغة ليخلق منها بناءً متوتّرا ومدهشا.

وفي هذه الحالة تكون اللغة،« وسيلة وأداة، لا هدفا أو غاية في حد ذاتها. إن اللغة هنا تذوب في هدف الكتابة، وفي خدمة غرضها الشعري. إنها غائبة عن مسقط الضوء، بل باعتبارها وسيلة للوصول إلى وظيفة القول الشعري، وإتمام أغراضه ومراميه»[1]. ويتعضّد ذلك عبر هذه الإنزياحات: **تتربى طيور الحزن في صوتي، تهد أكوام النكد مباهجي، تدق الجراح مسامير الألم في قلبي...** وبالإضافة إلى النص اللغوي هناك خطابٌ آخر يشتغل عبر قرائن غير لغوية كالبياض المهيمن على الصفحة؛ إنه الخطاب الموازي الذي تُرك كهامش لإثارة خيال القارئ نحو ما ينطوي عليه من دلالة؛ البياض يقف على نقيض من السواد، والبياض في هذا النص يقاسم سواد الصفحة تماما، وقد تضمّن النص اللغوي قيم الأسى والحزن أما البياض فهو على العكس يمثل قيم الإيجاب المفقودة ما يعني أن هناك حالة من الأمل الصامت تقف عنده الذات ولا تعبر عنه.

إضافة إلى أن علامات الترقيم، ليست ترفا كتابيا، كما قد يتبادر إلى الأذهان، وإنما هي مكسب تاريخي مفيد للتواصل الإنساني، وضرورة حتمية اقتضاها انتقال الإنسانية التدريجي من ثقافة الصوت والأذن إلى ثقافة العين والكتاب. وهي تقوم بضبط نبرة الصوت في الكتابة لتعوض الصوتَ كليّة بالعين، وسرّها الكبير هو وظيفة كونها مخرج المشهد، فهي شاهدة على أننا نتكلم بشيء آخر غير الكلمات، برؤيتنا، ويدينا، وجسدنا كله. من هنا، فعلامات الترقيم دوالٌ بصرية تتفاعل مع الدوال اللغوية في إتمام المعنى، وإنتاج الدلالة[2]. ويبدو أن

[1] علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان/ الأردن، ط1، 2013، ص06.

[2] ينظر: محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950–2004)، مرجع سابق، ص199–200.

علامات الترقيم جاءت لتنظّم مفاصل الخطاب ولكي تمارسا تعزيزا دلاليا يرافق الخطاب اللغوي؛ فالنقاط الثلاث المرفقة مع العنوان أفادت نوعا من التوتر. والاستفهام في بداية النص سجّل نبرة الصوت الاستفهامية وقد يفيد الاستنكار اليائس والحيرة والقلق الذي يبعثه هذا الوجع. وقد تم ترقيم عنوان كل مقطع بوصفه نافذة من نوافذ هذا الوجع، في إيحاء إلى تعقد حالته وظهوره بأشكال متعددة تبسط ثقلها على الذات.

إن ما تتكشّف عنه تجارب الكتابة لدى الشعراء الجزائريي،ن هو احتفاء الشعراء الكبير، باللغة وفاعليتها في رصد التجربة والتعبير عن الرؤى والعوالم الرمزية، وربما لم يكن للشاعر من مقدرة على إنتاج لغة تفارق اللغة المعيارية لولا استعانته بقناة الخيال التي تحدّد له إدراكه وتسميته المجازية للعالم،« إن الشعر هو النشاط الأولي للعقل الإنساني، فالإنسان قبل أن يصل إلى مستوى تصور الكليّات فإنه يتصوّر أفكارا متخيلة، قبل أن يفكر بعقل واضح يدرك الأشياء بملكات مشوّشة قلقة قبل أن يتمكن من الإفصاح الواضح عنها، إنه يغنّي قبل أن يتكلم نثرا، وهو يتكلم بالشعر قبل استعمال المصطلحات التقنية، والاستخدام الاستعاري للكلمات يكون بالنسبة إليه فطريّا، مثل أي شيء ندعوه طبيعيا»[1]. من هذا التحديد النظري يمكن أن نقرأ نصوص الكتابة الجديدة ونقترب من جماليات لغتها وهي حين يكتنفها الغموض فذلك ناشئ من طبيعة اللغة الشعرية نفسها لأنها تفترض وجودا مغايرا يحتفي بالتعدّد لا البعد الواحد المميّز للغة المعيارية/ النفعية:

أيها الملح الذي بيعت له أفئدة الطير ولم يبق من الكفّ

سوى سبّابة تومئ للترف العابر في علبة فولاذ بمنأى

عن غبار الواقع المجدور، هذا الديدن المسرور بالقحط

المحيط،

ويكأنّ الشيء قتلٌ..

[1] محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة/ مصر، د.ط، 1981، ص31.

لك بيع النبلُ في صمت الجماد الحر، بيعت..

لنفاقٍ زخرفته خُطبٌ، سبحات جدَّي المنحني في صمت

محراب الصفاء

بيع فستان العشق للماخور في أعراسك الكُثرِ، لَكَ

الباعة في حي الحياة المُستَحِي من دعرك الممدوح بيعوا،

ثم بيعت لك يا وقتُ جلودُ الحيوان الشهم، بيعت لك

حتى قِربُ الماء المندّى وكرامات الصباح الباكر الماضي

إلى بستان عيد العَرَق الصافي، لك الأشجار بيعت

واستظلّ الملأ الضحلُ بإسمنتِ غباءٍ شقّقته حكمةُ

الغشّ، وبيعت، أيها الشيء لك الآياتُ حتى في نصوص

الغيب كي يزداد هذا الكون ضيقاً، أيها الشيءُ في السِوى..!! [1]

هذا المقطع الشعري، الذي يتعالق مع البناء النثري وينفتح على تحديده الخطّي على الصفحة، نجده قد نزع إلى مراكمة المشاهد على نحو مكثف ما يجعلنا نقف أمام لوحات من الصور الفنية المتتابعة منشئة متخيلا شعريا يُجاوز الصورة المنطقية للأشياء وصفاتها الوجودية الطبيعة، بمعنى أن ما نستشفه في هذا المقطع هو الرغبة الملحة في إعادة تشكيل العالم، واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر، والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة. ما يجعلنا ندرك أن المحتوى الحسي للصورة ليس من قبيل النسخ للمدركات السابقة، وإنما هو إعادة تشكيل لها، وطريقة فريدة في تركيبها، إلى الدرجة التي تجعل الصورة قادرة على أن تجمع الإحساسات المتباينة، وتمزجها وتؤلف بينها في علاقات، لا

[1] الأخضر بركة: إحداثيات الصمت، ضمن الأعمال الشعرية، ص67-68.

توجد خارج حدود الصورة ولا يمكن فهمها أو تقديرها، إلا بفهم طبيعة الخيال ذاته، باعتباره نشاطا ذهنيا خلاقا، يتخطى حاجز المدركات الحرفية، ويجعلنا نذهب لائذين بحالة جديدة من الوعي[1].

وهذه الصور تتضمن الخبرة في إطارٍ من الحسيّة التي تقدم العالم في ضوء جديد. والملاحظ على المقطع السابق، في نسق تصويره الفني، أنه نسق يتولد بعضه من بعض؛ ينطلق من نواة أولى هي صورة **الملح الذي بيعت له أفئدة الطير**، وتأتي الصور اللاحقة لتراكم عن معنى هذا البيع: **لك بيع النبلُ في صمت الجماد الحر، بيعت../ لنفاقٍ زخرفته خُطبٌ، سبحات جدَّي المنحني في صمت/ بيع فستان العشق للماخور في أعراسك الكُثُرِ**...ما خلق نوعا من الرمزية المعقّدة التي قد يستعصي معها القبض على المعنى بسهولة حين ملأ الشاعر المسافة بين **المعقول واللامعقول**، بين **المرئي واللامرئي** (وهذا من طبيعة الشعر) لكي ينشئ صورة مركبة عن معنى استنزاف كل القيم المثلى الذي قرنت بالبيع.

ما يعني أن **الكتابة الجديدة** التي نحن بصددها، لا تواجه العالم انفعاليا ولا تقف عند حدود وصفه ونهائيته فحسب، إنما **تخلق عبر التشكيل اللغوي**(الذي يُبلور الصور حين يكونها خيال الشاعر من معطيات متعددة، يقف العالم الحسي في مقدمتها– كما في النموذج السابق) وعبر نظام خرقها لأشكال التعبير **عالمها المتخيل**؛« فعندما تتبلور وتتغير أشكال التفكير البشري، سوف يستجيب لها النشاط المخيّلي الإنساني أيضا. وسوف يترتب على ذلك العديد من الابتكار الفني الذي يخترق التخوم المألوفة لأشكال التعبير الإبداعي. فليس في هذه التحوّلات مما يحول دون تبلور المفاهيم الفنية للقول الأدبي»[2]. هكذا يمكن أن نسوّغ اتجاه هذه التجارب الجديدة في تركيزها الشديد على الاعتناء باللغة وإعادة النظر في مفاهيم الشكل التعبيري.

[1] ينظر: جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص309.

[2] قاسم حداد: ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر، سيرة نص، تسعة أصدقاء وحبيبة واحدة، بابان، وبحرٌ عابر، ص121.

والنص الآتي، **لمنيرة سعدة خلخال**، يقف أيضا ضمن التجارب ذات الدلالات الجديدة للشعرية الجزائرية المعاصرة، التي تنوّع اجتهاداتها في اكتشاف طاقة اللغة وحيويتها اللانهائية وإغناء أساليبها في القول الشعري كما تأكّد مع النماذج السابقة:

الصحراء بالباب

كيف؟

لم نذهب إلى الصحراء كما كانت تقتضي وجهتنا، ألفت خطانا التردد، واحتمت بفلول آخر النهار، درب المودة انكفأ ومن ذاكرة الهدوء طلع الصبار، عملاقا، ما حيا لوثه الرمل المتهافت على أوتار القلب ليسحب الغروب ظله من خيال امرأة جلست لتداعب إمزاد التجريح الأزرق منذ حين، وراحت تسمو في نشيد الغريب وتبدد.. كذلك يستأنس بمشيئتنا المكان، ينداح، يتعرى ويقسو..، تنائينا لنلتقي، ربما (؟) وانحسر الصمت فينا وتحلل رحيل في إثر رحيل.. في إثره رحيل، لم نتعلق بحبال الجسور كي نسلم من مقتبل الفرح، تعللنا بالذي يفصح عن بياضه في بياض البياض، وانزوينا في هلال الليلة، رذاذا خائفا يتوشح حيرة خريف مبتئس. فكيف لأحلامنا- بعد- أن تتورد بالمآل، بالفصح وبندى الشفاف يهلل لشمس حلولكَ العجيبة

تتكلل بالأوان، رافلة فيك وإليك تنساب فضة المدن المتعالية (؟) [1]

هذا النص يقارب المقطع السابق من حيث اعتماده على خاصية التوزيع النثري على مساحة الصفحة وحيث تتم إعادة النظر في وضعية النص داخل المكان،« إنه وعي بالسواد والبياض، ووعي بالفراغ، وبالهيئات الطباعية للكلمات وبالموقع الذي يحتله المقطع على الصفحة. فكل هذا أصبح يشكل اختراقا فعليا لسلطة المكان كان إلى وقت قريب منسيا، أو منظورا إليه كوسيط لنقل معلومات ما»[2]. وتقع اللغة كدال يرافق تلك الدوال لتأسيس أفق الكتابة بما هو أفق يكابد معاناة المعنى. وأمام سطوة المكتوب أصبح المعنى متاحا لأن يتشظى ويتعدد متحررا من أي معنى سابق، إن شكل النص المغاير شوّش المدخل المألوف لفهم المعنى أو المضمون وشوّش المعيار التقويمي المألوف في القراءة؛ يقول **أدونيس**- معلّقا على طبيعة قراءة الشكل الحديث في الشعر-:« إن نصا شعريا يفلت من المعايير المقننة الماضوية، ومن جمالياتها، لا تمكن ولا تصح قراءته إلا بمعايير مختلفة، وجمالية مختلفة. وهذه قراءة لا تهدف إلى معرفة "المعنى" أو المضمون بشكل مباشر، وإنما تهدف إلى الدخول في العالم التساؤلي الذي يؤسسه النص. بتعبير آخر: تهدف هذه القراءة إلى مرافقة النص في رحيله الاستكشافي:

أ- طريقته في استخدام اللغة، وفي التشكيل.

ب- طريقته في المعرفة وفي التغيير.

ج- قيمته المعرفية.

د- بعده الجمالي، وكيفية استقصائه لإمكانات اللغة، وللتشكيل، التي لم تكتشف جيدا بعد، أو لم تكتشف أصلا»[3]. وفق هذا النحو تكون القراءة المنتجة للنص الشعري بوصفه عملا لغويا وجماليا نوعيا، وبوصفه نصا قائما بذاته. ولعل لغته وعلاقاتها وأبعادها هي أهم

[1] منيرة سعدة خلخال: الصحراء بالباب، منشورات أصوات المدينة، قسنطينة/ الجزائر، ط1، 2006، ص21.

[2] صلاح بوسريف: حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص199.

[3] أدونيس: سياسة الشعر، ص55.

خصيصاته. فماذا عن لغة النص السابق: **الصحراء بالباب؟** ثمة افتتاح سردي للنص تقوم فيه الذات بعملية الوصف وتلتقط بعض المشاهد وتوظّفها لخلق جوٍ غير واقعي ناشئ من معنى الاستعارة **واحتمت بفلول آخر النهار، درب المودة انكفأ ومن/ ذاكرة الهدوء طلع الصبار**، جوٌّ يتجاوز الواقع إلى عالم الحلم والخيال الجامح في نبرة رومانسية، ثم يتحرّك النص باتجاه تصوير **التنائي والرحيل** عبر مجموعة من الاستعارات تقوم بتكسير العلائق فيما بينها في اتجاه إلى البعثرة التي تقوم بتعمية المعنى: **لم نتعلق بحبال الجسور كي نسلم من مقتبل الفرح، تعللنا بالذي يفصح عن/ بياضه في بياض البياض، وانزوينا في هلال الليلة، رذاذا خائفا/ يتوشح حيرة خريف مبتئس. فكيف لأحلامنا- بعد- أن تتورد/ بالمآل.** ثم يمضي الخطاب صوب مغزاه الأساسي الذي يحوم حول الاستفهام: كيف؟ الدال على كيفية تحقق الأمنية هنا، التي ترى الشاعرة في تحققها توردا للآمال واحتفاءً وتهليلا لقدوم هذا الغائب.

أما نصوص الهايكو- التي نفترض انتماءها إلى الكتابة الجديدة- فهي تنحو طريقة مغايرة في تشكيل اللغة، إذ تعمد- وهذا من مرتكزاتها- على مقاربة جوهر الأشياء وعلى البساطة والإيجاز والختام السريع. وبالرجوع إلى محاضن قصيدة الهايكو الأولى نجد أنها وليدة الثقافة اليابانية القديمة وقد انطلقت من هذه الثقافة لتخلق لها تربة في العديد من الثقافات حول العالم. وهذا الانطلاق انطلاق مكاني وأدبي وأسلوبي: الانطلاق المكاني ليس في حاجة إلى تفسير، فيعني ببساطة تراسل الأنواع الأدبية بين الثقافات المختلفة وانتقال نوع أدبي ما من ثقافة ليشق طريقا جديدة له في ثقافة أخرى، أما الانطلاق الأدبي فيعني أن هذا النوع الأدبي يتحرر من بعض المحدّدات الثقافية التي تقترن به في ثقافته الأصلية ليلتحم بالتراث الأدبي الخاص بالثقافة التي سيفد إليها. ويعني الانطلاق الأسلوبي أن كل ثقافة انتقلت إليها قصيدة الهايكو تطوّع هذا النوع من الشعر ليصبح نوعا أصيلا في أدبها[1]. وقد انتقل الهايكو إلى الثقافة العربية ويحاول كتاب هذا النوع من الشعر أن يطوعوا الهايكو ليستجيب إلى خصائص الصوتية للغة العربية.

[1] ينظر: جمال الجزيري: قصيدة الهايكو عند محمود الرجبي، مرجع سابق، ص06-07.

تمتاز قصيدة الهايكو بقصرها، في تعبيرٍ عن الحياة السريعة التي ترصدها فالهايكو هو« قول لحظة بلحظة، معتمدا على الجملة الناقصة، كما الحياة فهي لا تظهر أسرارها أيضا، وتعني كلمة هايكو باليابانية **طفل الرماد** وهي مؤلفة أيضا من مقطعين هما الهاي والكو ويعنيان معا الكلمة المضحكة، وهذا يدل أن الهايكو هو حس الطرافة بشكل جدي»[1]. أما طريقة بناء الهايكو وكتابته في ثقافته الأصلية اليابانية فهو يأتي في **ثلاثة أسطر** و«يكتب وفق مقاطع صوتية محددة العدد وهي: **5** في السطر الأول، **و7** في الثاني، **و5** في الثالث»[2]؛ إذن فالهايكو قائم على **التقطيع الصوتي** الموزع على الأسطر الثلاثة وعدد المقاطع جميعا هو **سبعة عشر مقطعا**. غير أن الهايكو العالمي يتحرر من عدد هذه المقاطع. كما أن الهايكو أيضا في صورته الأصلية يلحّ على إيراد **الكلمة الفصلية** Kigo؛ والكلمة الفصلية هي« إشارة مباشرة لشهر من الشهور، أو فصل من فصول السنة، وربما تشير أيضا إلى ظاهرة طبيعية مرتبطة بفصل معين كظهور نوع معين من الطيور أو الأزهار. وهي ليست محصورة في الإشارة إلى للزمن، وإنما قد تبتعد إلى ظواهر طبيعية وإنسانية وثقافية مرتبطة بفصل ما. في الحقيقة فهمُ هذه الارتباطات يساعد على فهمِ الهايكو»[3]. ويضم التشكيـل الفني للهايكو أيضا الالتزام بالمشهدية والصورة وإن عددا كبيرا « من صور الهايكو مؤسسة على المقابلة. هناك شيئان يتّحدان في العادة ليكونا شيئا واحدا. ومهمة الهايكو هي إبراز هذه العلاقات الخفيّة بين صور متباعدة»[4].

العفوية وتسجيل اللحظة الآنية ورهافة الكلمة هو ما تختص به جمالية الهايكو، وفي تلك البساطة تكمن جمالية المعنى أيضا« التي تتجلى بصورة متناهية إلى حد التماهي مع براءة طفل باهرة، حيث الصورة الشعرية تطلع في سطور ثلاثة مثل برعم الوردة. في هذا الشعر شكل متشابه الظاهر متنوع الباطن، يتاح لك أن تصادف للمعنى رائحة وأحيانا نكهة وربما

---

[1] ماجدولين خليل: الهايكو.. يكاد لا يقول مما يرد أن يقول سوى القول، الباحثون السوريون، شعر الهايكو الياباني، www.syr-res.com?R3667، ص01.

[2] المرجع نفسه: ص01-02.

[3] حسن الصهلبي: صوت الماء، مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، مجلة الفيصل، الكتاب11، العددان (477-478)، دار الفيصل الثقافية، الرياض/ السعودية، 1437هـ، ص18.

[4] المرجع نفسه: ص20.

صوتا يتراوح بين صليل الأجراس الصغيرة، نحيب مكتوم وطيور هاربة من هواء»[1]. وبقدر عفوية اللغة داخل نصوص الهايكو إلا أن لها دورا في ضبط إيقاع النص وموسيـــقيته بحسب أحد رواد قصيدة الهايكو العربية وهو **محمود الرجبي**، يقول:« الموسيقى والإيقاع من أهم خصائص الشعر، وليس من الضروري أن تكتب ضمن قيود الإيقاع القديم من حيث الوزن وعدد التفعيلات، بل من خلال إيقاع الألفاظ والمفردات، فلكل كلمة في اللغة إيقاعها الخاص بها، والبارع من يخلق إيقاعا جميلا لكلماته عند اصطفافها إلى جانب بعضها، والدخول في حالة عناقٍ شعرية مع معاني الألفاظ المتجاورة، مما ينتج الصورة الشعرية أو المشهدية أو الفكرة المرسومة أو الرسم بالكلمات(سمّها بما شئت)، لتكوين المعاني الظاهرة أو الكامنة أو الحكمة الكاملة أو الناقصة أو أسئلة تبحث عن إجابات عالقة»[2]. وبحسب نقاد هذا النوع الشعري الجديد على الذائقة العربية أن لغة الهايكو برغم عفويتها إلا أنها« لغة ذات بنية عميقة لا تدرك إلا بالتدبر والتفكير، لأنها أكثر الأحيان لغة تشتغل على المستوى التأويلي، وتنفتح على أبعاد دلالية ثرة، وهي في إيجازها تُضمر طاقة الإيحاء التي تحتاج لجهد ذهني في البحث عن الدلالة»[3]. ويمكن أن نستشف ذلك من خلال هذه النصوص **لمعاشو قرور** التي تحاول أن تؤنسن الطبيعة وتجعلها انعكاسا لرؤية الإنسان للحياة وللعالم من حوله بلغة تستدعي التأمّل:

غصنٌ مبتور

ويصرّ على إظهار أذنيه،

برعمٌ صغير! [4]

---

[1] قاسم حداد: ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر، سيرة نص، تسعة أصدقاء وحبيبة واحدة، بابان، وبحرٌ عابر، ص125.

[2] محمود الرجبي: من وحي الهايكو، آراء في الهايكو، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، سلسلة دراسات وكتابات ثقافية(50)، ط1، 2017،

https://www.facebook.com/groups/Ketabat.Jadidah.Ebook.Publishers/، ص12.

[3] بشرى البستاني: الهايكو العربي وقضية التشكيل، هايكو محمود الرجبي مثالا، ضمن كتاب : قصيدة الهايكو عند محمود الرجبي، قراءات نقدية، مرجع سابق، ص48.

[4] معاشو قرور: أسطرلاب لقياس الكيغو، ص33.

حلوٌ خطّها-

ما كتبته قصبة السكّر،

على اللافتة! [1]

ذبابة الصيف-

أيضا تفرك يدها،

من بقايا العجين! [2]

كل نص من هذه النصوص يحاول أن يمزج بين صورتين، أو فكرتين، أو شعورين ويُظهر التوتر بينهما بعد ذلك. وتتحول الطبيعة إلى كائنات حية مثلنا لها وجودها الحر وعلاقاتها ووجدانها ومقدرتها على الإدراك والفعل. في النص الأول جاء إبراز مشهدين؛ مشهد **الغصن المبتور**، ومشهد **البرعم** الذي يحاول أن يظهر ويحيا، ومحاولته هنا، بلا جدوى لأن مقوّمات حياته مبتورة. ويتخلل السطر الثاني صورةٌ شعرية للبرعم الذي يأخذ صفة الإنسان؛ كأن حركة البرعم موازية لحركة إنسان يطلب- يائسا- النجاة برغم استحالتها. والنص الثاني يفتتح باستعارة أيضا لخاصية إنسانية وإلحاقها **بقصبة السكر**؛ هي الخط والكتابة، التي تثبتهما قصبة السكر على اللافتة، لكن، كيف كتبت؟ وماذا كتبت؟ النص ربما هو خالٍ من نَفَس الرومانسية لكنه خالٍ في الوقت ذاته من تجليات المنطق في اللغة فـ« في لغة الهايكو لا يوجد ما يعبر عن العلة أو السبب، ومعروف أن مبدأ السببية من أهم مبادئ المنطق، ومن أهم ما يعتمد عليه العقل في تفسير الواقع.. ولهذا ينبغي ألّا يحتوي نص الهايكو على كلمات مثل (إذا) و(حيث إن) و(لأن)، ولام التعليل، وغيرها من الألفاظ

[1] المصدر السابق: ص44.

[2] المصدر نفسه: ص71.

المعبرة عن العلة والسبب والنتيجة. في لغة الهايكو لا يوجد ما يعبّر عن الارتباط أو الشرط.. وارتباط بعض الأشياء ببعضها وكون بعضها شرطا لبعضها من المبادئ المنطقية والعقلية الأساسية في النظرة إلى مكونات العالم»[1]. الابتعاد عن مبادئ المنطق وعلاقات السبب والنتيجة هي إذن سمة أغلب نصوص الهايكو وهذا التأثيث اللامنطقي للنص هو رافد لصناعة عنصر المفارقة ومدعاة لخرق أفق توقع المتلقي.

ويحضر المجاز مرة أخرى في النص الثالث، وفي شكل استعارة أيضا، **فذبابة الصيف** معادل رمزيٌّ للإزعاج وللإنسان المتطفّل، وقد ارتبطت بالعجين الذي له دلالة الرزق ومعاش الإنسان، فالذبابة تقتات من دون استئذان ومن غير حق مع صاحب الحق!!. ويبدو أن الشاعر بلجوئه المستمر إلى الاستعارة أنه بحاجة إلى أن يعبّر عن معانيه المتعددة بصيغة مكثفة؛ يقول جمال الجزيري وهو أحد شعراء الهايكو ونقاده:« لو احتجنا إلى التعبير عن هذه المعاني والدلالات من دون توظيف الاستعارة والمجاز بشكل جديد سنضطر لأن نملأ عشرات الصفحات، وبذلك تقوم الاستعارات هنا بوظيفة أخرى، ألا وهي اكتناز النص وتكثيفه بحيث يكون مشبعا دلاليا– وتعبير التشبّع الدلالي تعبيرٌ استعمله الناقد الروسي يوري لوتمان من قبل ورأى أن النص الشعري لا بد أن يكون مشبّعا دلاليا semantically saturated بحيث يحمل في ثناياه أكبر طاقة تعبيرية ممكنة دون أن يؤدي ذلك إلى الغموض أو الافتعال»[2]، فعمق النص ناشئ من احتمالاته الدلالية المتعددة حتى في وجود بساطة التعبير. ويبدو لنا، بناء على هذا الرأي، أن حاجة الشعراء الذين يكتبون هذا النوع الشعري إلى المجاز والاستعارة، تعبيرٌ على أنهم لا يريدون لنصوصهم أن تقف عند الحدود السطحية من العالم بقدر ما يريدون استغواره والنفاذ إلى عمقه. وهذا ما تشتغل عليه نصوص أخرى من الهايكو لدى الأخضر بركة من ديوانه **حجرٌ يسقط الآن في الماء:**

نسيت صندوق حُليّها

---

[1] محمد نسيم: الهايكو.. كائن بلا رأس، مجلة الهايكو العربي، مجلة أدبية تهتم بقصائد الهايكو تصدر فصليا، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، العدد06، السنة الثانية، 2017، http://ar.facebook.com/arabichaicuclub/، ص35.

[2] جمال الجزيري: ما وراء الوقت والمجاز في قصيدة الهايكو، مجلة الهايكو العربي، ص11.

فوق سرير الغيم مفتوحا،

الشمسُ في الشفق[1]

عربات الجيش تعبرُ

طين الشتاء في العجلات

لحم القرية المفروم [2]

شجرة التين في الشتاء

أمام دكان الربيع المغلق

تحلم بفستانٍ جديد [3]

من مرارة النسغ

شجرةُ الدفلى

تلد أزهارها [4]

[1] الأخضر بركة: حجر يسقط الآن في الماء، ص11.

[2] المصدر نفسه: ص12.

[3] المصدر نفسه: ص13.

[4] المصدر نفسه: ص14.

الماء والأحجار

معا يعزفان

سوناتا الخرير [1]

يتأكّد مع هذه النصوص، القصيرة، إفادة الهايكو من جمالية اللغة الشعرية وحيويتها وفاعليتها في تحريك النص والإيحاء بالمعنى القابع خلف الظواهر التي قد تبدو مألوفة لكنها في رؤية الشاعر ارتبطت بمعانٍ أعمق استدعى ذلك تصويرها بلغة شعرية لأن الشاعر لا يريد المعنى العقلي. وقد تراوح كل نص من هذه النصوص بين مشهدين فمع الهايكو« يتألق التشكيل بطرح أرقى القيم الإنسانية التي تتألق في مظهر من مظاهر الطبيعة عبر مشهدين رائعين متداخلين، فالهايكو العربي وقد تمكّن من التعامل مع سمات ثقافته لم يعد منصاعا لأية قواعد تقليدية، لأنه صار قادرا على دمج المشهدين في التشكيل»[2]. وعبر المشهدين يتم إيصال رسائل متعددة.

تأتي المشهدية لتحفّز المستوى التأويلي في القراءة؛ في **النص الأول** تُصَوّر **الشمس** في الشفق كأنّها نسيت صندوق حليّها فوق سرير الغيم، إن صندوق الحليّ، في سياقه هنا، دالٌ على أثر الشمس الذي تتركه حين تتّجه إلى الغروب، ويمكن أن يكون هذا المشهد معادلا للقيمة التي يضفيها الإنسان على وجوده والتي ستبقى أثرا في حال غيابه أيضا، وهذا هو أحد الممكنات الدلالية وليس كلها لأن« الإيجاز والتكثيف يؤديان في الهايكو مهمة ذات أثر بالغ، فكلما زاد التكثيف الذكي في التعامل مع اللغة نجد إطلاق الدلالة يتخذ أبعادا أوسع في التشظي، ولعل أهم متطلبات التكثيف العمل على اتقاء الإبهام ومحاولة جر القارئ لمقاصد النص وليس لمقاصد المبدع، فقد تكون مقاصد المبدع مختلفة عن مقاصد النص، لذلك لن تكون مهمة القارئ استقراء الغيب في التعرف على مراد المرسل، لأن مسؤوليته تكمن في مقاربة لغة النص كونها المتاح الوحيد الذي يمكن للناقد أن يتعامل معه»[3] . وأبعاد الدلالة

---

[1] المصدر السابق: ص18.

[2] بشرى البستاني: الهايكو العربي وقضية التشكيل، هايكو محمود الرجبي مثالا، ص56.

[3] المرجع نفسه: ص59-60.

في التشظي الناجم عن التكثيف اللغوي ينطبق على ما جاء في النصوص الأخرى: **عربات الجيش تعبرُ/ لحم القرية المفروم، شجرة التين في الشتاء/ تحلم بفستان جديد، شجرةُ الدفلى/ تلد أزهارها، الماء والأحجار/ معا يعزفان/ سوناتا الخرير**. في كل هذه الصور تتماهى كائنات الطبيعة ومفردات الجماد مع الإنسان وتستعير أفعاله وصفاته؛ فشجرة التين مثلا ترتقي من دورها الطبيعي الجامد لتصبح قادرة على الحلم وكذلك الماء والأحجار لها القدرة على العزف وإدراك الجمال كما الإنسان. إن الشاعر هنا، يتحرر من حرفية الحواس ووقوفها« عند الظاهر، والدخول في مرحلة النظر القلبي- نسبة إلى القلب- في مرحلة الحواس البديلة، أو الحواس كما ينبغي لها، أو ما وراء الظاهر، أو ميتافيزيقا الحواس، الخ، بحيث ينقل لنا الشاعر ما يراه بقلبه، ما يراه بعد أن تلاشت كل مظاهر معطيات الحواس وبعد أن نفذ الشاعر إلى روح هذه المعطيات أو انعكاساتها على روحه هو وعلى تاريخ إحساسه بالأشياء وعلى ذاكرة وجدانه ولاوعي لغته الشعرية»[1]. ولعل محاولة استكناه ما هو قابع خلف العالم الظاهر وما هو أعمق مما يمكن أن تدركه الحواس يأتي كأولوية عند شعراء الهايكو وبه تُبرَّرُ جماليات نصوصهم.

ثالثا: بناء الإيقاع:

تكشف نصوص الكتابة الجديدة عن وعي جديد لعنصر **الإيقاع**، وعن رغبة في إعادة ترتيب العلائق بين **الشعري والنثري**؛ فمن الاعتماد على **التدوير** والإيقاع **الطويل النفس** الذي يمنح التحاما بين الشعر وخطية والنثر، والارتكاز على إيقاع اللغة وطاقة الكلمة الصوتية، والتحرر من قيد النظام الوزني الخليلي، كل ذلك سيتيح للشعر أن يغادر البعد الشفاهي المميز للقصيدة ليجعل من الإيقاع دالا ملتحما مع دال آخر هو **الخيال**. كما أن هذا الوعي الجديد بفاعلية الإيقاع ناشئٌ عن فهم خاص لجوهر الشعر نفسه فـــ « ليس من جوهر الشعر، في المفهوم الجديد، أو يحفظ أو يطرب، أو أن يكون موجزًا أو موزونًا، أو محددا بالأنواع الشعرية القديمة، هــكذا يقلق الشعر الجديد، ويثير، ويقلب المفاهيم ويغيرها،

[1] جمال الجزيري: قصيدة الهايكو عند محمود الرجبي، ص36-37.

ويتنوع ما شاءت التجربة والموهبة أن يتنوع»[1]. وعلى الشعر أن يكون مسكونًا بقيم الحاضر واللحظة الحضارية الراهنة التي تُؤَسّس بناءً عليها قيم جديدة، ولا بد للشاعر العربي، هنا، كما يرى أدونيس« من أن يتخطى قيم الثبات في تراثه الشعري القديم وفي تراثه الثقافي، على الجملة، لكي يقدر أن يبدع شعرا في مستوى اللحظة الحضارية التي يعيشها. وكما هو طبيعي أن لا يرى في تراثه الشعري قيما نهائية، كذلك طبيعي أن ينظر إلى تراثه الحضاري من هذه الزاوية. هكذا يصبح التراث العربي، شعرا وثقافة، جزءا من الحضارة الإنسانية. ولا معنى لهذا التراث إلا بقدر ما يندرج في هذه الحضارة، وبقدر ما هو إنساني، وبقدر ما يقوم على الحرية والبحث»[2]. وضمن هذه الحرية، وهذا البحث، سعى الشاعر العربي المعاصر، أن يتبنى قيما جديدة، وفي هذا السعي كان قد عصف بكل مفاهيم القصيدة التقليدية ومن بينها مفهوم الإيقاع.

إن الحرص على موسيقية القصيدة، معياريا، عن طريق الوزن الشعري، كان الشغل الشاغل للنظام العروضي الخليلي الذي ظل مهيمنا على الوعي الشعري العربي لقرون طويلة، فلا يُتصوّر شعر خالٍ من الإيقاع الوزني، وهو ما حرص عليه نموذج نازك الملائكة في الشعر الحر أيضا« فاعتبار الشعر الحر ظاهرة عروضية، كان أحد أعتى لحظات الارتداد، واختزال الشعر في القصيدة دون غيرها من الأشكال والمقترحات الشعرية التي هجست بها تجارب شعرية مختلفة»[3]. تؤكد الملائكة ذلك حين تقول:«.. علينا أن نتذكر كذلك أن الشعر الحر ليس خروجا على قوانين الأذن العربية والعروض العربي، وإنما ينبغي أن يجري تمام الجريان على تلك القوانين خاضعا لكل ما يرد من صور الزحاف والعلل والضروب والمجزوء والمشطور. وإن أي قصيدة حرة لا تقبل التقطيع الكامل على أساس العروض القديم– الذي لا عروض سواه لشعرنا العربي– لهي قصيدة ركيكة الموسيقى مختلة الوزن، ولسوف ترفضها الفطرة العربية السليمة لو لم تعرف العروض»[4].

---

[1] أدونيس: زمن الشعر، مرجع سابق، ص46.

[2] المرجع نفسه: ص49.

[3] صلاح بوسريف: حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص126.

[4] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص73-74.

نموذج الشعر الحر، هو استمرارٌ للعروض القديم، وليس تمردا عليه- بحسب قول الملائكة هنا- هو تثبيت لنموذج قائم عبر سلطة التفعيلة. فلم يكن اقتراح الملائكة بهذا المعنى اختيارا استيطيقيا، بقدر ما كان تثبيتا لنموذج قائم، ومسبوق، ستصبح التفعيلة فيه هي النمط التخطيطي. وهي بالطبع، نمط سكوني مغلق، برغم ما قد يظهر للوهلة الأولى من سعي لكسر نظام العمودية ونظام الشطرين، واختيار البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة دون غيرها من البحور المركبة أو الممزوجة[1].

إن هذا المقترح الشعري ينطلق من مسلّمة النموذج البياني القديم حول الإيقاع الذي يعتبر وزنية الشعر حجره الأساس. ويرفض أدونيس اعتبار الوزن والقافية أساسا واحدا ونهائيا لموسيقية الشعر، فهما، لا يستنفدان إمكانيات الإيقاع، أو إمكانيات التشكيل الموسيقي في الشعر ويرى أن« ثمة خطأ أول في النظر السائد إلى الوزن/ القافية، يكمن في التوحيد بين الأصل والممارسة الأولى لهذا الأصل. فهو يوحّد بين موسيقية اللسان العربي **ووزنية** الشعر العربي. وهذا مما أدى، بقوة الممارسة والقصر الايديولوجي، إلى تقليص الطاقة الموسيقية اللغوية في الوزن الخليلي، وإلى تحويل أوزان الخليل إلى قوالب مطلقة تتجاوز التاريخ، مع أنها وليدته، وتتجاوز موسيقى اللغة العربية مع أنها ليست إلا تشكيلات محدّدة من مادة إيقاعية تشكيلية غير محددة»[2]. ما يعني أن إيقاع الشعر العربي لا يتحدّد فقط بذلك التقنين الوزني وتلك التحديدات العروضية إنما يتسع ليشمل كل العناصر الصوتية المميزة لموسيقية اللسان العربي، على أن الشعر هنا، يجب أن لا يتخلى عن موسيقيته، لأن التضحية بالإيقاع من أجل العناصر الأخرى، يعني أن تتحول القصيدة شعرا أبتر كما يقول جان كوهين، مما يعني أن الشاعر الناجح هو ذلك الذي يستغل أدواته كلها، ولا يستغني عن المستوى الإيقاعي لصالح مستوى آخر[3]. إن حداثة الشعر المعاصر الرافضة للنموذج العروضي القديم ولنموذج الملائكة على السواء ترمي إلى إعادة النظر في العروض بوصفه

[1] ينظر: صلاح بوسريف: حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص127.

[2] أدونيس: سياسة الشعر: ص10-11.

[3] ينظر: سامح الرواشدة: مغاني النص، دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/ لبنان، ط1، 2006، ص113.

معطى قبليا إكراهيا وتتوجه، تبعا لذلك، نحو إعادة بناء الإيقاع برمته في الخطاب وبالخطاب بالخروج على العروض أيضا. ذلك كان جربه الرومانسيون العرب باسم "الشعر المنثور" وأصبح منذ الستينات يوصف بـــ "قصيدة النثر". ولعل هذا التوجه هو ما يبرر لنا فعل إعادة بناء الدال العروضي وكيف ذهب الشعر المعاصر إلى إبدالات أخرى تحققت في بنيته الإيقاعية، لأن أساس النص الشعري هو الدرجة القصوى لانخراط الذات في خطابها[1]. إن جماليات الكتابة الجديدة، بناء على ما سبق، ليست جماليات الانصهار والوحدة إنما جماليات المجاورة فالعمل الإبداعي لم يعد يفصح عن إيمان بالوحدة، بل أصبح متشظيا متفتتا يشفّ عن رؤيا تفتيتية- إن شفّ عن رؤيا على الإطلاق[2].

لذلك تتجه الكتابة الجديدة إلى خلخلة أسس القصيدة بوصفها تعبيرا عن النظام والتناغم ونقاء الجنس الأدبي؛ إن بناء الإيقاع الذي تقترحه الكتابة الجديدة ترمي به ترميم الهوّة بين الشعر والنثر، فمن شأن الإيقاع القائم على التدوير أو الناشئ من الموسيـقى الداخلية أن ينفتح على البناء الخطـي للنثـــر،« فنحن إذن بصدد شكل قلق ومتنوع، لم يعد النظم فيه هو الحد الفارق بين الشعر والنثر، بل أصبح النثر، أحد ممكنات إيقاظ جمرة الشعر في اللغة، وتخليص اللغة، بالتالي، من فرق الهواء الذي أقامته النظرية النقدية القديمة بين الشعر والنثر، أو الشعر والكتابة بالأحرى»[3]. الكتابة الجديدة بهذا المعنى لحظة معقدة تتشابك فيها العناصر جميعا وما الإيقاع إلا تابع للرؤيا الكلية للنص كما رأى ردشاردز من قبل أن الشعر لا يمكن أن يقوم بمعزل عن معناه، والإيقاع تابع للمعنى وصادر عنه، ولا ينبغي أن يدرس الإيقاع لذاته[4].

---

[1] ينظر: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بناياته وإبدالاتها، 3.الشعر المعاصر، ص109.

[2] ينظر: كمال أبو ديب: جماليات المجاورة أو تشابك الفضاءات الإبداعية، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص21.

[3] صلاح بوسريف: حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص128.

[4] ينظر: محمد شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، دار المعرفة، القاهرة/ مصر، ط2، 1978، ص155.

ويمكن في حال قصيدة النثر– مثلا –أن ينشأ نوع من الإيقاع الداخلي المنفلت من البحر الشعري فيكون نابعا من تموجات المعنى[1]، وهذا هو مقصد الإيقاع، وتأسيسا على هذا المقصد انبثقت نصوص قصيدة النثر وبسبب من ذلك شكّلت« خرقا حادا لكل الأعراف الشعرية السابقة عليها. ويكمن موقعها الإشكالي في كونها طرحت شتى مكونات العملية الشعرية التاريخية، وتشكلت كنوع شعري مغاير، استعصى على قياسه على غيره، وربما لهذا رفض البعض شعريتها، دون أن ينكروا إبداعيتها، ودعوا إلى اعتبارها نوعا أدبيا مستقلا، غير أن قصيدة النثر ظلت– في نضال حاد– تعمق مجراها الخاص المثير، وبرغم استقرار قصيدة النثر كنوع شعري، إلا أن إشكالياتها النوعية لا تزال قادرة على السجال والمواجهة»[2]. وتحددت إشكاليتها الرئيسية في المستوى الإيقاعي والصوتي والانقلاب على طريقة إدراك الوزن الخارجي فهو« متحقق من قبل تحقق القصيدة ذاتها، ولا يمكن بحال من الأحوال الحديث عن الإيقاع الدال الخاص خصوصية كل تجربة شعرية، فمعيارية العروض وقولبته جعلت الوزن مظهرا صوتيا خارجيا(قالبا) يمثل استجابة لمتطلبات الثقافة الشفاهية التي تعد صوتية الرسالة مقومها الأساسي إبداعا وتلقيا. ويكون التزام الرسالة، أية رسالة، بنمذجة القالب الصوتي، شرطا من شروط التلقي في هذه الثقافة، بغض النظر عن ارتباط دلالي حقيقي بين ذلك القالب الصوتي ودلالة الرسالة»[3].

وهذا هو المحور الذي تنطلق منه قصيدة النثر في الدفاع عن نهجها المغاير، لكن، لم يكن سهلا أن تواجه قصيدة النثر أعتى مسلّمات الشعر العربي التي تجذرت منذ قرون طويلة المتصلة بالموسيقى، والذي ارتضته التجربة الشعرية لنفسها لذلك نجد كل من ينظّر لها؛ أي لقصيدة النثر، يعود إلى مفهوم الإيقاع بشكله التعميمي الكلّي وإلى المحرّكات الأساسية في صناعته، وهذا هو المدخل لفهم منطلقات هذا التنظير. هو منطلق أدونيس الذي يقول: « لاشك أن الشعر في نشأته ذو صلة بالموسيقى، فقد كان تكرّر الصوت في

[1] ينظر: عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من المرجعية إلى التأسيس، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة/ مصر، ط1، 2004، ص294.

[2] شريف رزق: آفاق الشعرية العربية الجديدة، مرجع سابق، ص27.

[3] سيد عبد الله السيسي: نحو خطاب جديد للشعرية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/ لبنان، ط1، 2016، ص164.

فواصل منتظمة، وتساوي اللحظة الموسيقية في الأبيات أو تواقتها، يسهّل الترانيم الشعرية القديمة. لكن إيقاع الجملة، وعلائق الأصوات والمعاني والصور، وطاقة الكلام الإيحائية، والذيول التي تجرّها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة المتعددة- هذه كلها موسيقى، وهي موسيقى مستقلة عن الشكل المنظوم. قد توجد فيه، وقد توجد دونه»[1]. ثم يعلل أدونيس ذلك، أن في موسيقية النظام العروضي قسرية وإكراهية تخنق المعنى والتجربة:« في قصيدة النثر، إذا، موسيقى. لكنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة. بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة- وهو إيقاع يتجدد كل لحظة»[2]. فضمنيا كل محاولة تروم تقصّي إشكالية الإيقاع، لتبرر إيقاع قصيدة النثر، ستحيل، حتما، إلى معنى الإيقاع المفتوح المتعدد.

1.التكرار:

ثم إن الوزن ليس إمكانية وحيدة أو نهائية لكي يلحق نص ما بالشعر، فربما استطاعت النصوص الجيّدة من قصيدة النثر أن« تبني إيقاعها الخاص وتخلق تشكيلاتها الإيقاعية بآليات وطرق مخالفة للنماذج العروضية والإيقاعية التقليدية. وتحقيق هذا النمط من التشكيل الإيقاعي أصعب من إتباع التشكيلات الوزنية الجاهزة. فرغم ما يتيحه من حرية في البناء والتشكيل فإن له شروطه وصعوباته. فهو يحتاج إلى ذوق موسيقي وإلى إحساس دقيق بالتناغم والتنوع الإيقاعيين وإلى قدرة على الخلق والتشكيل وتحقيق التفاعل مع العناصر الأخرى المكونة لبنية النص الشعري»[3]. ربما أمكننا أن نقترب من طرق تشكيل الإيقاع وحواره مع المعنى في النصوص النثر/ شعرية من خلال هذه المقاطع لعبد الحميد شكيل:

-3-

سلمني فتنته الأخيرة، ومضى في نثيث الكلام، خيـــل

[1] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص105.

[2] المرجع نفسه: ص. ن.

[3] عبد الله شريق: في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط/ المغرب، ط1، 2003، ص17.

هذي البلاد التي أفردت دمها لشتاء الفصول، أيها الطالع
من شجن المتون، الصدام، ورطتني في تفاصيل المذبحة،
ورحلتَ في غبار الدروب التي أوردتنا المسغبة،
قلت: إن الشعر، سندان الريح، مطرقة الشطآن البعيدة،
ومضيتَ في الهيام المستطاب، ونسيتَ أن تلبسني من
بياض الماء ما يستر عورة الروح الفريدة

-4-

سلمني جمرة قلبه وتفاصيل القصيدة، ومضى يلم شلو
المراثي التي سافرت في شدو الهزيع الأخير! وحده كان
يقصف الريح وأطراف المدينة، شجر الروح الذي أوغل
في حليب الأمومة، أورق ماء، وسرب يمام شَجِي،
قلت لي ذات صباح بهي: إن الماء يسكن مزنة القلب،
وعناقيد الفضيلة، فلماذا طيـــور المدينة تضايق رتل
الزنابق! ؟، لماذا السنونو هاجر أيكه، والسواقي التي
وحّدت ماءها بالشجر الذي أدمن جرحه والبهاء
الجزافي!؟
ولماذا العيون الشهيات خَبَا لمعُها الشهبي ! ؟

وتلاشت أقانيمها الشفيقة؟ ! [1]

من بين الظواهر الإيقاعية المميزة لهذه الأسطر هو اعتماد التكرار وكثرة التوازيات الصوتية والصرفية والنحوية. وتتحدد وظائفها هنا بإشباع الإيقاع وأيضا النبر على الكلمة لغايات صوتية ودلالية وأسلوبية كما أن وظيفتها أيضا- برأي عز الدين المناصرة- تكمن في« منح الصور الشعرية تعددية تنويعية. لكن السطر أو الصيغة المككرة يفترض أن تكون مركزا للتوتر الشعري، بذاتها، أي أن تكون صيغة متميزة شعريا لكي يتم تكرارها... وهناك أشكال عديدة للتكرار، أفضلها – التكرار الارتكازي»[2]، وينشأ من تكرار الفعل **سلمني** – بالإضافة إلى ضبط المستوى الإيقاعي- نمو النص وصوره كما أن دلالة هذا الفعل على الماضي توحي بأن النص عملية استرجاع لفكرة أو لجوٍ عاطفي ستحاول كل الأسطر أن تؤدي هذه العملية لاقترانها به. ومن ضمن ما يمكن أن يضبط المستوى الإيقاعي هو اعتماد التجانس الصوتي في بعض الأسطر كما في: البعيدة/ الفريدة، والتوازي الصرفي بين: المذبحة/ المسغبة وهو ما أنشأ ما يشبه القافية برغم عدم ارتباطها بوزن شعري ووظيفتها هنا لم تعد ضبط الوزن، إنها أهم من الوزن وقيمتها الإيقاعية مستقلة؛ فالبيت فقد اكتماله القديم، وتفتت إلى وحدات متفاوتة الطول، أشبه بالجمل الموسيقية التي يجب أن تلتئم في وحدات أكبر[3] . ويمكن أن نضيف إلى العناصر التي أسهمت في صناعة الإيقاع تكرار الألفاظ المتجانسة صوتيا: شجي، وبهي...

وظاهرة **التكرار** ربما هي أهم خاصية موسيقية تلجأ إلى النصوص النثر/ شعرية، فقد تعمل على بناء وحدة موسيقية بها يلتحم النص إيقاعيا إضافة إلى دورها الدلالي:

.....

4

[1] عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، ص51-52.

[2] عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/ لبنان، ط1، 2002، ص226.

[3] ينظر: محمد شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص118-119.

الكتابة

أنت أجمل من فكرتي عنك لذا أستعين عليك

بالفنون

والموسيقى!

5

الكتابة

ندوبٌ صغيرةٌ تحاول جاهدة أن تتفتّح، صغير

كأزهارٍ

على أصيص شرفتك!

6

الكتابة

خدرٌ خفيف في معصمي تشبه ساعة لا تعمل

منذ شدّ هذا الوقت معصمك!

7

الكتابة

لذتي من شدة التعب، أراك اثنتين فأجهد نفسي

أكثر

كي أراكِ قبيله! [1]

فتكرار لفظة **الكتابة** يدخل ضمن الإيقاع الدلالي الذي ينتظم متخيّل النص الشعري، بمعنى أن هذا التكرار هو لأجل إنشاء تظافر معنوي بين المقاطع فتكرارها يتمّم الدلالة مع كل مقطع. أو يمكن أن يتم تنويع التكرار فيشمل أكثر من لفظة وصيغة تركيبية ونغمية:

لم يبق منك سوى..! ؟

لم يبق منك سوى بخار افتراضي

لم يبق من عطرك سوى طريق مخبأ بين آثار أقدامالزمن

لم يبق سوى رائحة غفلتها الأيام

لم يبق سوى ذكريات محطمة برصاص الانكسار

...

ما زلت أختبئ خلف ستار الشمس

بين يدي دلو ماء تبخر

ما زلت أنهض على صوت ديكة خانها الصراخ

رصاص هنا يمزق عذارى الصمت

رصاص هنا يغتصب الحلم المحلق في سماء الضعفاء... [2]

[1] محمد بن جلول: الليل كله على طاولتي، ص81-82.

[2] ليندة كامل: ويصحو الصبح أحيانا، ص62.

فقد تكررت هذه الصيغة **لم يبق** منشئة توازيا نحويا وأيضا **ما زلت**، وتكرار **رصاص**. ومن شأن هذه التوازيات أن تخلق، أولا، **نبرا بصريا** يوجه الخيال إلى الدلالة وأن تعوض، ثانيا، النظام الوزني الغائب وتمدّ فرصة للنصوص كي تحقق مستوى الإيقاع.

كما في هذا النص أيضا حين يعمد إلى الألفاظ المتشاكلة مورفولوجيا وهو ما يعرف بالتوازي اللفظي:

لأنا فلتنا من الجاذبية

تحررنا من سطوة الوقتِ

بلغنا لذّة الموت

رأيتك في سكرتي..

وقُلتُك في صمتي..[1]

يتضح أن هذه البنى الصرفية هي رافد هذا النص القصير الإيقاعي؛ ويظهر ذلك في: **فلتنا/ تحررنا/ بلغنا، ورأيتك/ قلتك**، وأيضا هذا الجناس بين **الوقت /الموت، سكرتي/ صمتي**، وهذه الجناسات التي تتخلل أواخر الأسطر هي ما يصنع القافية وهي أيضا بمثابة الفواصل الموسيقية التي نتوقع ترددها ضمن فترات زمنية منظمة وعلى قدر هذه الأصوات المكررة تتم موسيقى الشعر وتكمل[2]، كما أنها خدمت جوّ النص الغنائي، على غرار هذا المقطع ، فتكراره صيغة صرفية متجانسة مع نهاية الأسطر شكّل قافية تامة برغم غياب الوزن:

و – الماء:

[1] نعيمة نقري: كأني.. به، ص49.

[2] ينظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط2، 1952، ص244.

ونستحيل اثنين

كجناحي طائرين

في حبة ماء مهين

ذرة من الحب واثنين

من الحنين [1]

2.التدوير والإيقاع المتراكم:

في نصوص أخرى يأتي تشكيلها للإيقاع نابعا من احتفائها بالكتابي وبمحو المسافة بين الشعر والنثر، فنرى خطية النثر ماثلة على الصفحة ويعمل الإيقاع المتراكم المفتوح المبني على التدوير على تجسيد ذلك. الإيقاع هنا، هو من جملة العناصر البانية للدلالة داخل النص المكتوب ويتفاعل مع هندسة النص المكانية:

ما أنقى الحجارة وهي تهجُرُ بيتها ليصير بئرا... وهي

تحضُنُ بعضها لتصير بيتا... وهي تصقل كفها لتصير مرآةٌ

لوجه الروح... ما أشقى نبيذ الفجر... يمشي حافيا في حقل

عينيك الملغّمتين بالأحلام... ماذا يحسن العُميان غير اللمس

بالكلمات؟ ماذا يحسنُ الشعراء غير الموت بين قصيدتين

كجنتي عينيك؟ حسبي ما اقترفت من اليقين...

أقول... بيتي خطوتي... تتزوج الأنهار فيه فتحبُلُ

[1] سامية بن عسو: أيقونات، وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر، 2007، ص52.

الغاباتُ... كيف سقطت قربك أيها الورديّ؟ كيف أفيق

منك... ولم أعد مرعى مسائيا لقطعان النجوم... ولم تعد

تتوسد الأصداء ذاكرتي... أفكر في الخروج... لربما صادفتُ

عاصفةً فغادرتُ السفينةَ... ربما صافت غيمتها فضمّتني

وطار بنا بساط الريح من منفى إلى منفى... وقد ننسى فنولد

مرة أخرى... هنالك فرصة ما... ربما حدس غريزيٌّ...

هنالك خدعة التاريخ... شيء ما سيجعلنا نفكر في البُذور

وفي انتظار الغيمة الأولى... وفي الريح الصديقة... في

الحياة... بكلّ ما تَهَب الحياةُ... [1]

يتبدّى جليّا أن هذا المقطع يتموضع على الصفحة كما تتموضع قطعة نثرية، فقد يحسبها القارئ لأول وهلة نصا نثريا، لكن سرعان ما يعثر أثناء القراءة على نغم موسيقي ناشئ من إيقاع الوزن لكنه ليس وزنا متحققا ضمن فواصل البيت والبيت أو السطر والسطر إنما هو إيقاع طويل النفس يشتغل على التراكم عبر خاصية التدوير العروضية. وتحتكم هذه القطعة الشعرية إلى تفعيلة الكامل متفاعلن التي تربط كل جمل المقطع:

وفي انتظار الغيمة الأولى... وفي الريح الصديقة... في الحياة... بكلّ ما تَهَب الحياةُ...

0//0/// 0// 0/// 0 //0/ / / 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0//

مفاعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

[1] ميلود خيزار: أزرقٌ حد البياض، ص29-30.

الشاعر يبني إيقاعه بحرية غير خاضع لما يمليه الشرط العروضي من وحدات، لأن غرضه ليس بناء وحدات إيقاعية، كميّة، إنما ملء الصفحة، وكي يتواصل الوزن بلا تقطّع ليخدم بناء العلاقة بين الجمل ويفسح للغة الشعرية تظهر بشكل أكثر بروزا« فالإيقاع في النص، هو تاريخ هذه الذات وهي تشقّ مجرى أنفاسها عبر إعادة بناء العلائق الممكنة، في اللغة، باستدراج كل ممكناتها، حيث لا نظم ولا نثر. لا بياض ولا سواد، بل الشعر فقط وهو يمرح في عرائه البدائي، ويعيد اختيار مواقع إقامته. فالملاحم الشعرية الكبرى التي أرّخت للوجود الشعري للإنسان، كانت تصرّ على هذا المرح الشعري، بإدخال النثري في الشعري أو بإعادة اللغة إلى وضعها البدائي، حيث لم يكن الفرق موجودا بعد»[1]. وأفسحت أيضا هذه الحرية في بناء الإيقاع على إظهار النزعة السردية، فيكون بذلك هذا المقطع- ومعه باقي النص- قد خرق معيار الشكل وأرسى قيم التهجين والمزج كما تلح على ذلك بيانات الكتابة.

نزعة التهجين، والمزج، وانتهاك قانون الشكل، واعتماد الإيقاع المتراكم في بناء النص هو ما ميز بعض كتابات **الأخضر بركة**. ويأتي نص "**الشيء**" من ديوان **إحداثيات الصمت** في شكل يتماهى مع طريقة إقامة النثر على الصفحة وخطيته المتواصلة. وكل المقاطع الشعرية موزونة وفق تفعيلة الرجز: مستفعلن، وهذا المقطع واحد منها وقد غلب عليه الطابع السردي كما هو الأمر مع بقية المقاطع:

وتجوّل

خلسة يا وقت في خُمّ الذراق الواقعي الآن بحثا عن دجاجة

علها تعطيك بيض الذهب المدعوّ حظ القفز للأعلى على

متن الذباب المتهاوي فوق أكياس القمامات التي فلّحت

في صوبٍ وحدبٍ، واخترع ما شئت من عذر وحاجة..

لتَزُجّ الناس في فجّ التواءات تقوي فيك خرطوم

[1] صلاح بوسريف: حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص141.

امتصاص النسغ من عود الحياة، استنبت الغاوون قرنين

وذيلا لك واصطفّوا على جنبيك حجّابا وخيلاً فتبجّح،

أيها الشيء وثبّج فوق كتفيك عصا الراعي، وأرجح

رأسك المثمول وفق الحبّة السوداء في كيمياء ليل النّفس،

قد سيقت لك الأيام والفتوى.

كأن ما كنت طفلا ذات يوم! أيها الشيء! ألم يَعبُرك شكٌّ

شاعريّ؟

لم تعذّبك نجومُ الليل في التفتيش عن بدءٍ ! [1]

هاجس التمرد على قانون الشكل ومعياريته الصارمة–سواء في هذا المقطع أو في نصوص أخرى محلية أو عربية– ربما، هو نابع، من حاجة الشاعر إلى تمثل مفهوم الفردية في الإبداع، وإلى قصور مبدأ قانون الشكل، الذي لا يتيح للشاعر أن يؤثث لعناصر الجمال كما يريد هو؛ فالشكل يسيّج حدود النص ضمن جنس أدبي معين لكن الكاتب يريد أن يأتي « من حدود الأشكال إلى حرية الكتابة، نحو لذة المجازفة ونشوة الاكتشاف، ليشهر جمالية المغامرة. وعندما لا يصدر الكاتب– في النص– عن تصور/ مثالٍ، سابق يقلّده أو ينسج على منواله، فإن مسؤولية الإقناع الفني تتوقف، عندئذ، على طاقة الابتكار والجمال. حيث ينبغي على الأدوات والعناصر المبتكرة أن تكون قادرة على بعث الروح الإنساني في شكل يليق بالحرية التي يزعمها. وينبغي أن يتشكّل هذا الفعل في كل لحظة: وقت الكتابة ووقت القراءة. وهو شكل يشبه الأفق وليس قانونا»[2].

[1] الأخضر بركة: إحداثيات الصمت، ضمن الأعمال الكاملة، ص72–73.

[2] قاسم حداد: ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر، سيرة نص، تسعة أصدقاء وحبيبة واحدة، بابان، وبحرٌ عابر، ص23.

بناءً عليه، يصبح فعل الاختراق منطويا على أدائية إبداعية خاصة ترى الشعر جوهرا يمكن أن يقيم في الأجناس جميعا. وهذا الاختراق، الذي نعثر عليه في الكتابة الجديدة، وُجِد ما يقاربه في حركة الأدب العربي القديم؛ فقد ظلّ حوار الشعر والنثر« يولّد أشكالا جديدة، في كل مرة، جامعة للخصائص الفنية لكليهما معا، بدرجات متفاوتة تؤكد- دائما- على وجود جوهر إبداعي خالص قار، في أعماق النص، يتخطى الحدود الأجناسية، والأشكال الشعرية أو النثرية القائمة، ويرسخ في كل مرة لشكل عابر للحدود الأجناسية، وجامعٍ، بين صيغها المختلفة، ويكتسب كل شكل خصوصيته النوعية من مجموعة الخصائص والإجراءات التقنية التي يتعهدها مبدعوه، ويرسخونها»[1]. فكثير من الأشكال الأدبية، القديمة والحديثة، تظهر بشكل جلي أن قانون الشكل أو الجنس الأدبي قد تم تجاوزه باستمرار« وتتركز هذه الأشكال في: النثر الفني، النثر الصوفي الشعري، النثر الشعري، الشعر المنثور، الشعر الحر، قصيدة النثر، وهي أشكال تنتمي إلى دائرتين أساسيتين: دائرة النثرشعري؛ وتشمل حلقات: النثر الفني- النثر الصوفي الشعري-النثر الشعري، ودائرة الشعرنثري؛ وتشمل حلقات: الشعر المنثور-الشعر الحر-قصيدة النثر. وهما دائرتان تتواشجان وتجسّدان تحولات الشعرية الجامعة عبر العصور»[2].

إذن، فمفهوم النص الجامع، تمظهَرَ من خلال تلك الممارسات في الإنتهاك النوعي والأجناسي الذي ذهبت إليه تلك الأشكال الشعر نثرية، أو النثر شعرية، القديمة والحديثة، ما يحيل إلى أن رغبة الشاعر في أن يتحرّر من قيد الشكل مرجعه طبيعة الوعي الذي يرى الشعر جوهرا منفلتا من عرضية الشكل وهو ما وقفنا عنده عند عرض بيانات الكتابة؛ فالمحاولات القديمة التي يسودها خرقٌ لنظام المعيار الشكلي هي إحدى المرجعيات التي انطلقت منها البيانات صوب تحديد ملامح **للكتابة الجديدة**. ويأتي مقترح الإيقاع الشعري المتنوّع والمفتوح ليضع قانون الفصل الأجناسي على المحك؛ فهذا المقترح يرفض التشكيل القائم على التوازن الصوتي بين الشطرين المميز لنظام القصيدة كما يرفض نظام التفعيلة

[1] شريف رزق: الأشكال النثر شعرية في الأدب العربي، مركز الحضارة العربية، القاهرة/ مصر، ط1، 2017، ص09-10.

[2] المرجع نفسه: ص10.

الواحدة الذي وُجد في الشعر الحر. وبذلك يصبح خاضعا لبنية المكان ومساحة الصفحة حيث عمق الشعر بعيدا عن التحديدات التي تأسره في شكل معين دون آخر.

رابعا: الفضاء النصي والاشتغال البصري في الكتابة الجديدة:

يقع تشكيل الفضاء في الكتابة الجديدة، كأولوّية قصوى، لمضاعفة شعرية النص، ولتكريس مبدأ الكتابية وتقويض سلطة الشفاهية، الممثلة في بناء القصيدة القائم على مبدأ السماع حيث يغيب البعد البصري من النص. هو ما أحال إليه أدونيس في بيــان الكتــابة حيث يحل «القارئ، ويصبح فيما بعد، مصطلحا كتابيا، محل السامع(الجمهور) الذي هو، جوهريا، مصطلح خطابي. هذا التحول نحو الكتابة، أي نحو تعبير مغاير، ولّد تحولا نحو ثقافة جديدة، وتقويم جديد»[1]. إن شرط القراءة هو وجود مفهوم للممارسة النصية كبنية مادية على الصفحة يواجهها القارئ، وإشارة أدونيس للفضاء ذو دلالة في بناء مفهوم مغايرٍ للحداثة الشعرية. إن مفهوم الفضاء انتشر وتحوّل إلى عرض من أعراض الحداثة النصية التي أفسحت لمفهوم النص كجسد أن يحتل مكان الرحم بالنسبة للمفاهيم المتفرعة عن كامل تصور الحداثة الشعرية[2].

والفضاء داخل الممارسة النصية، هو استراتيجية تُجاوز البلاغة القديمة، وتضيف إليها فإذا كان التحقّق الصوتي للنص في صيغته الإنشادية يمنحه تبنينا زمنيا، إضافة إلى العنصر التركيبي، فإن النص الشعري، لم يلبث وهو يتحقق كتابة، أن تبنين فضائيا وفق الصورة التي ينسحب بها سواد الكتابة على بياض السند، والنص في هيئته الفضائية هاته، يقدم لقارئه مقاييس تلقيه في إطار الجنس الخطابي الذي هو الشعر[3]، ويستلزم منه أن النظر إلى الشعر بوصفه ممارسة في الكتابة مرتبط بوجود الكتابة نفسها كحالة ثقافية.

إن الفضاء النصي، يمتلك لغة، وخطابا، يتيح للعين أن تلتقط الإشارات البصرية ما سيجعل من هذه الإشارات معطى من المعطيات التي تتم عبرها عملية القراءة؛ فــ« الفضاء

[1] أدونيس: الثابت والمتحول، بحثٌ في الإتباع والإبداع عند العرب، 3-صدمة الحداثة، ص309.

[2] ينظر: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها،3. الشعر المعاصر، ص51.

[3] ينظر: محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص135-136.

النصي سيصير بهذا المعنى، مجالا لالتقاء وتجاور أشكال لا تهادن العين، أو تسير وفق إنجاز خطيّ مألوف، بل سيجعل الصفحة مكانا للقاء المتعارضات، وتجاور ما لم يكن يقبل التجاور من قبل. إن احتفاليّة النشيد التي كانت تجسّدها طريقة الإلقاء الشعري بما يصاحبها من حركات اليد واهتزازات الجسم، وملامح الوجه، حيث الجسد بكامله يصير جزءا من التعبير الشفاهي، هذا الجسد أو الجسم سيعوضه البياض في **الكتابة**، كما سيعوضه توزيع الحروف والكلمات وتلك الجمل أو الأدوات الناتِئَة في النص»[1]، الفضاء النصي، من هذا المنظور، هو انقلاب معرفي، هو استراتيجية تنظر إلى الشعر مشروطا بالكتابة والقراءة كعمليتين متجاورتين ومتفاعلتين.

إن الفضاء النصي، وما يتيحه من عملية في التلقي البصري، أصبح ضرورة لتنظيم القراءة وتوجيه الذوق إلى العلامات غير اللغوية وأدوارها الجمالية نظرا لكون الشاعر أصبح منهمكا بالشكل، في عصر الكتابة التحريرية، بعد تجاوز الإنشاد الشفهي الذي كان يمثل الطريقة الأساسية في تلقي الشعر. وقد أفسحت الكتابة التحريرية المجال للكتابة الشمولية، التي تفيد من الفنون المختلفة(الرسم/ النحت/ الموسيقى)، فأزالت الحواجز بين الملكات الإنسانية، وأصبح الشعر متحققا مرئيا، ومن ثمّ بدأ الشاعر النظر لشكل الحرف نفسه ومدى إسهامه في تلقي القارئ وانفعاله؛ لأن الحرف لم يعد مجرد صوت أجوف، بل أصبح رمزا جزئيا ولبنةً في تشكيل كلي[2].

ما يعني، أن القرائن غير اللغوية، أصبحت شريكا شرعيا في بناء النص ومحفزا للخيال وإدراك الدلالة. وهذا ما راهن عليه أدونيس في ديوانه: **الكتاب؛ أمس المكان الآن**. إذ نعثر على نصوص مبعثرة ومتعددة، فنجد النص في المتن وقد تكاثرت منه نصوصٌ أخرى، كما نجد احتفاءً بالإحالات والهوامش. ما يحيلنا إلى فكرة التهجين وغياب الهوية الأجناسية في وجود أحداث تاريخية وأسماء أعلام. من ذلك هذا النموذج[3]

---

[1] صلاح بوسريف: حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص198.

[2] ينظر: محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، مرجع سابق، ص517.

[3] أدونيس: الكتاب؛ أمس المكان الآن، ج1، دار الساقي، بيروت/ لبنان، ط2، 2006، ص13.

- د -
أَبَوايَ انْشطارٌ: دَمٌ للعذابِ دَمٌ لِلمؤمَّلِ والمنتظَرْ.
هَبطا من أَعالي القبائل مِن رأسِها
يُسْرِجان خيولَ السَّهَرْ
أخذَا الأبجديّةَ في راحةٍ والقصيدةَ في راحةٍ وقالا:
سوف نقرأ في ضوء سِرِّهما أَحْمداً.
* تلك النّخلة تُصغي
حين أقصُّ عليها
ذكرى أبويّ، وتفهم قَوْلي.
○ قال الرّاوي
مَغموساً في ذاكرة المتنبي:
- أ -
شُغِلوا بالنبيّ، بموتِ النبيّ، ولم يُشغلوا بالخلافَهْ
شَهْوةُ المُلْكِ تَسْتأصِلُ النّاسَ، تَذْروهمُ كالعُصَافَهْ.
- ب -
«أَحْرِقوهُم، خُذوا مالَهم وذَراريهم، والنّساءَ
واجعلوهم هبَاءْ.»
- ج -
أَوْثَقُوا قدميهِ، يَدَيْهِ
وَرمَوْهُ إلى النّارِ، قالوا:
رأينا الفُجاءَةَ فَحْماً.
وَثَنى الرّاوي:
حَقّاً، بعضُ الأفكارِ كمثل نباتٍ وحشيٍّ
يأكلُ، لكن لا يأكلُ إلاّ بشراً.
أ - الإشارة إلى بني هاشم.
ب - الإشارة إلى المرتدّين.
ج - الإشارة إلى الفجاءة بن عبداليل، أحد المرتدّين.

١٢

يعمل هذا التشكيل البصري المعقّد، الذي تتشابك فيه أربعة نصوص، على تحفيز العملية التدليلية وإرباكها معا؛ فهناك نص المتن كأنه نواة تفرعت عنه النصوص الثلاثة الأخرى: النص على اليمين؛ هو هامش على المتن ويأتي على لسان الراوي، والنص على اليسار هامشٌ أيضا وهو إحالات للهامش الأيمن. وهناك الهامش السفلي المرتبط بنص المتن الموجود في المستطيل. وقد نوّع الشاعر كثافة الخطوط وحجمها بين الخط السميك والرفيع والبارز وما يتيحه ذلك من نبر بصري. والمقصد من هذه النصوص كما يبدو ليس شعريا فقط، فنرى الشعر يمتزج بالتاريخ، وأدونيس في هذا النموذج، وفي نصوص ديوانه الكتاب، ليست مسألته الأساسية تزويدنا بأحداث ووقائع تاريخية داخل الثقافة العربية التي **بحسبه** تجسّد أبشع صور القمع، والتسلط، والاضطهاد وإقناعنا بأن هذا التاريخ يعيد ذاته في حاضر هذه الثقافة. ولكن المسألة الأهم في هذا العمل الشعري هي خلخلة أسس هذه الثقافة وتقويض مصادراتها.

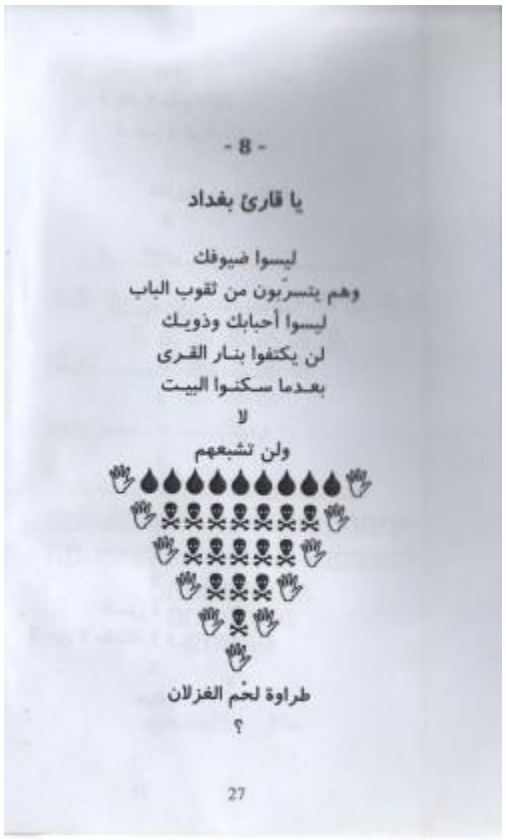
ومحاولة أدونيس في الكتاب، هي الأكثر عمقا وتعقيدا في الشكل، من محاولاته السابقة، في نقد هذه الثقافة وخلق معادل شعري لنقد فلسفي جذري للثقافة السلطوية لعالمه[1]. إن هذا الديوان يقدم مفهوما جديدا ومغايرا للفضاء النصي- وربما للشعر أيضا- وهو إذ يترجّم فرضية الشاعر في **الكتابة الجديدة** التي ألحّ عليها فإنه يأخذ بأحد خاصياتها الأساسية وهي استثمار توزيع النص على الصفحة.

1.تعالق الكتابة الجديدة مع فن الرسم:

إذن، إعادة توزيع النص، وترتيب أوضاعه، والعناية بالصورة البصرية ،وبالأشكال المزاحمة للعلامات اللغوية، هو ما تقترحه مثل هذه النصوص، التي استوعبت وعي الحداثة ومعطياتها في الممارسة النصية. وبالرجوع إلى الأعمال الشعرية الجزائرية التي تحتفي بهذا النزوع البصري في ممارسة الكتابة نعثر على نماذج متنوعة، بخاصة في تجارب قصيدة النثر حيث يتحول بناء الشكل البصري إلى ملمح جمالي وطريقة تعبير ستؤول النص أثناء التلقي:

[1] ينظر: عادل ضاهر: الشعر والوجود، دراسة فلسفية في شعر أدونيس، ص312-313.

كما في هذه القصيدة النثرية لزينب الأعوج من ديوان مرثية لقارئ بغداد[1]:


- 8 -

يا قارئ بغداد

ليسوا ضيوفك
وهم يتسرّبون من ثقوب الباب
ليسوا أحبابك وذويك
لن يكتفوا بنار القرى
بعدما سكنوا البيت
لا
ولن تشبعهم

طراوة لحْم الغزلان
؟

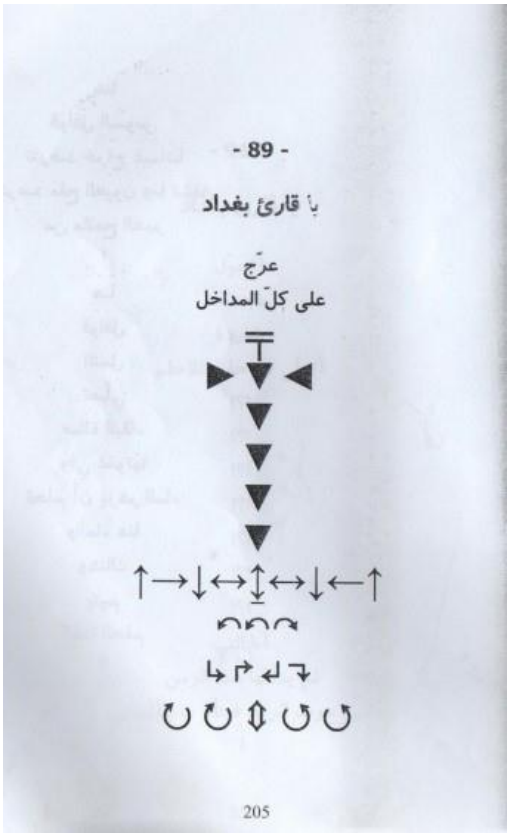
27

يتعالق هذا النص مع فن الرسم في رسم الخطاب ما يجعلنا أمام **القصيدة/ اللوحة** باعتبارها تتضمن شرطين من شروط التعبير: اللغة والصورة، إنها رغبة في استثمار كل ممكنات التعبير الإنساني والإفادة منها لتعويض الاحتفال الإنشادي وحضور الصوت، وهذا الرسم المرافق للعلامات اللغوية هو رسم رمزي يعادل إبداعيا دلالة النص المحورية في إيجاز وتكثيف[2]؛ فهناك علامة **اليد** الدالة على التوقف بجوار علامة **الجمجمة والعظام** الدالة على قيم النهب والاعتداء ثم علامة **الدمعة**، وهي كلها تجسيد حسيّ لمحور النص واتجاهه في التنديد بالغطرسة والاعتداء وفي الأسى على الشعب المضطهد. واللجوء إلى فن الرسم والفنون التشكيلة يتناسب مع الشكل النثري لما له من حرية في وضع النص على الصفحة فالرسوم والأشكال الهندسية تزيد من قدرته التعبيرية كما ترمم بناء الإيقاع فتتظافر الموسيقى الداخلية مع الإيقاع البصري، وهذا الأمر يعود بنا إلى أصل الشعر ونشأته؛ فالنشأة لم تكن

[1] زينب الأعوج: مرثية لقارئ بغداد، مصدر سابق، ص27.

[2] ينظر: محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، ص89.

نشأة غنائية موقّعة فحسب بل كانت إلى جانب ذلك نشأة صورية أيضا، إن العنصرين التصويري والموسيقي، الزماني والمكاني، السمعي والبصري، متلازمان في فن الشعر، وليس من شك في أن الشعر اقترب خلال تاريخه الممتد الطويل من كلا الفنّين؛ إن القيمتين التصويرية والموسيقية تتبعان من فن الشعر ولا تفرضان عليه فرضا[1]، فهما ليسا قيمة مضافة بقدر ما هما مندرجتان ضمن طبيعة الشعر نفسه. ولعل هذا هو ما ترمي إليه الكتابة الجديدة، أن تعود إلى الشعر بوصفه شكلا بصريا أيضا. يوضّح لنا النموذج الثاني من نفس الديوان[2] فاعلية الأداء البصري في الدلالة:



إن الشاعر، حين يطرح نصوصه بهذه الوضعية البصرية، فهو يدعو قارئه إلى تأويل المعنى مستندا إلى خياليه. وفي هذا النص، عليه أن يتأول، ويجتهد، في تفكيك معنى هذه

[1] ينظر: نعيم حسن اليافي، الشعر بين الفنون الجميلة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة/ مصر، د.ط، 1968، ص90-91.

[2] زينب الأعوج: مرثية لقارئ بغداد: ص205.

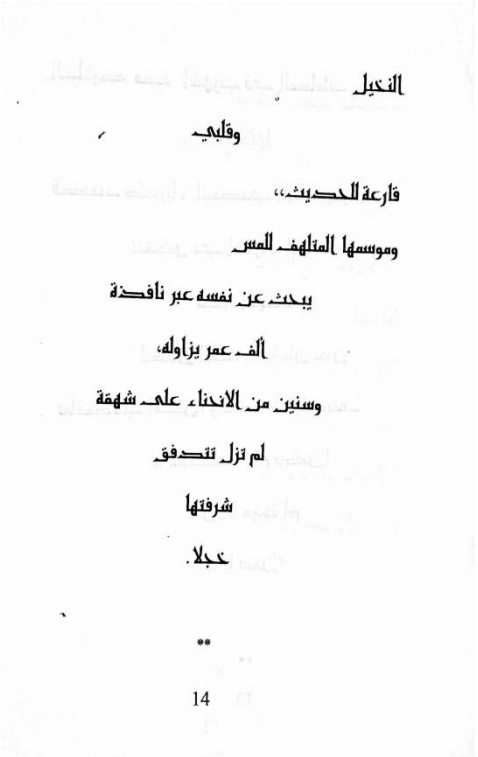
الأشكال الهندسية، التي تبدو أسهُمًا متعددة الاتجاهات ما يوحي(بالرجوع إلى سياق النص وهو محنة الشعب العراقي) بأن **طريق الحريّة شاق معقّد** ومفعم بالتوتر وعلى العربي أن يطرق كل أبوابها ويعرّج على جميع مداخلها.

2.استثمار جماليّة الخط العربي:

وفي نموذج آخر، يتم استدعاء جمالية الخط العربي في وضع النص، ويتم تشتيت الجمل، والكلمات، وبعثرتها على الصفحة حيث يأخذ كل مقطع شكلا يمحو المسافة بين الشعر والنثر، كهذه المقاطع الشعرية[1]:

ليس ثمة ما يجعل الأرض
موجتنا للتداعي،
ولا الشمس
زورقنا للقاء.
مرّ من هاهنا فارغا
هاجس العمر
يحمل كفين أشهرتا..
عوسج الرفض،
تنتشلان حليب التسكع..
فاكهة المساء.

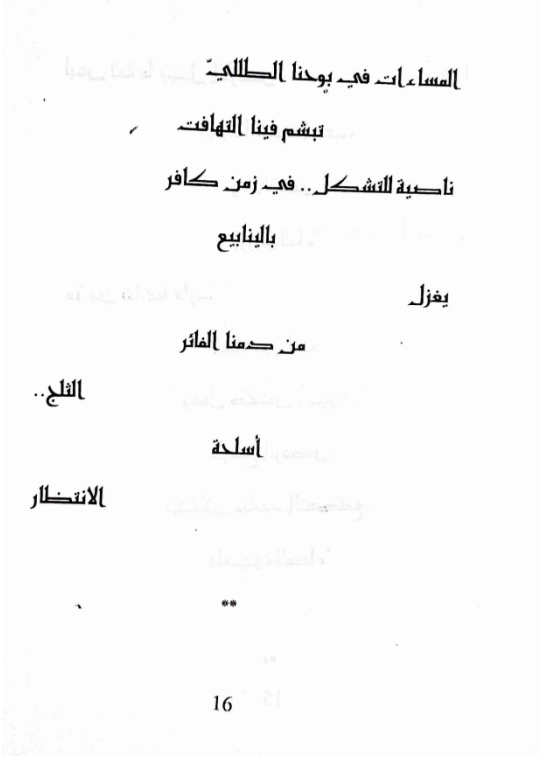
**
15



النخيل
وقلبي
قارعة الحديث،
وموسمها المتلهف للمس
يبحث عن نفسه عبر نافذة
ألف عمر يزاوله،
وسنين من الانحناء على شهقة
لم تزل تتدفق
شرفتها
خجلا.

**
14

[1] بشير ضيف الله: أشكلني في المجاز، ص14-15-16.


المساءات في بوحنا الطللية

تبشم فينا التهافت

ناصية التشكل.. في زمن كافر

بالينابيع

يغزل

من دمنا الفائر

الثلج..

أسلحة

الانتظار

**

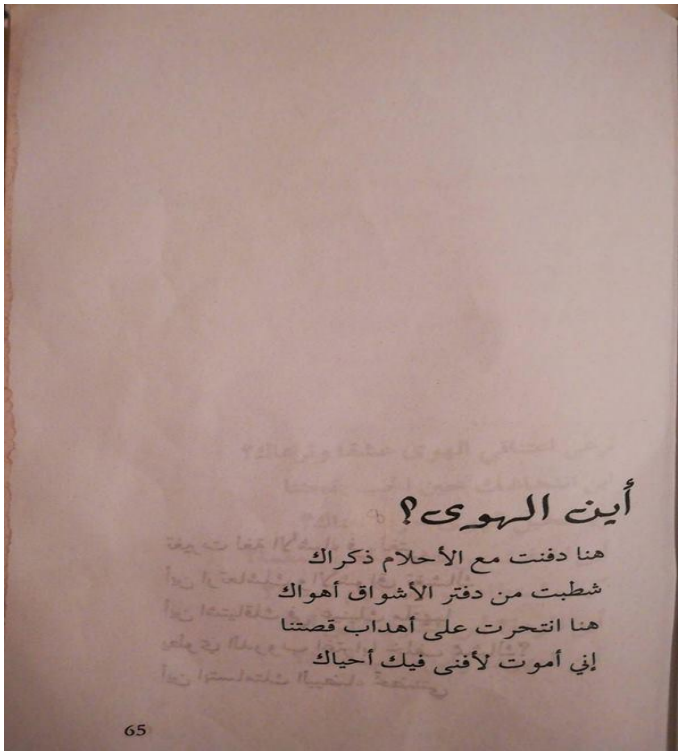
16

اعتماد الخط الكوفي في كتابة النص في مغايرة للخط الذي تكتب به النصوص طباعيا عادة، وبعثرة الكلمات، والجمل، لأجل النبر البصري، والبناء الخطي الذي يجمع بين الشعر والنثر، كلها عناصر دالة تضافرت مع مكوّن اللغة لأجل تعضيد الدلالة. مع الكتابة كل المركزيات ستنهار، لأن وعي الكتابة« هو وعي بأوضاعها كما تتجسد على الصفحة. وعي بالسواد والبياض، ووعي بالفراغ، وبالهيئات الطباعية للكلمات وبالموقع الذي يحتله المقطع على الصفحة. فكل هذا أصبح يشكل اختراقا فعليا لسلطة مكانٍ كان إلى وقت قريب منسيا، أو منظورا إليه كوسيط لنقل معلومات ما»[1]. ضمن وعي الكتابة أصبح الشكل البصري مشاركا في الممارسة الشعرية وناقلا لرؤى الذات ومشاعرها وتوتّراتها وأصبح للمعنى، تبعا لذلك، مقابله الرمزي الحسي بدلا من مركزية الصوت.

[1] صلاح بوسريف: حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص199.

3.خطاب البياض:

تتعدد طرق استثمار فضاء الصفحة في توليد المعنى عند الشاعر الجزائري، ومن ذلك الإفادة مما تتيحه تضاريس البياض في خلق التوازن مع سواد النص، في هذا النموذج مثلا[1]:


أين الهوى؟
هنا دفنت مع الأحلام ذكراك
شطبت من دفتر الأشواق أهواك
هنا انتحرت على أهداب قصتنا
إني أموت لأفنى فيك أحياك
65

إن هذا البياض المهيمن على النص يريد أن يحفّز القارئ وتراكمات خبراته القرائية لإنتاج الدلالة؛ فهناك دورٌ« تلعبه البياضات كمؤشرات على عملية التوقف أو الاستمرار اعتبارا لكونها العنصر البصري الوحيد الذي يمكن أن ينجز هذا الدور التحفيزي بالنسبة للقارئ»[2]. فهذا الفراغ هو حتما ينطوي على دلالة؛ فوضعية النص تم ترتيبها أسفل الصفحة، بمعنى أن السواد في الأسفل هو ما يمكن أن يقوله الشاعر وبقي الفراغ العلوي أو البياض قولا آخر استعصى على الشاعر أن يصيغه لغويا، هذا من جهة، من جهة أخرى إذا ربطنا البياض مع عنوان النص ومتنه، وجدنا أن العنوان جاء في صيغة استفهامية: **أين الهوى؟** وهذا

[1] ناصر الدين باكرية: انتماءات لعينيها..، فقط، مطبعة الجيش، الجزائر، ط1، 2007، ص65.

[2] محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص159.

الاستفهام دالٌ على الحيرة، فالبياض جاء ليعمّق معنى هذه الحيرة، بخلاف السواد الذي أكد ما يمكن أن يعيه الشاعر من معنى الهوى. في حين كان البياض دالا عن المعاني الغائبة والغامضة التي لم يفلح الشاعر أن يقبض عليها أو يمتلكها. ويمكن أن يتّخذ الفراغ مكانا داخل المتن نفسه كما هو الشأن في ديوان **لا ارتباك ليد الاحتمال** لمنيرة سعدة خلخال، نمثّله بهذا النموذج:

-سؤال الزفرة والشوق-

-زفرة-

أعياني الوجع
تحمله الزقزقات ككل صباح
سليم الوجاهة الخادعة
وأراني
مفتونة بالموت

.
.
.

-شوق-

ولا زلت أحلم..
قادني اللون وهزيمة الفرح
ومواءُ الرعب.

.
.

أقول:
هل تساعدني على إيجادك
على إيجادي

داخلنا؟ [1]

إن كلا من المقطعين يحاول استنطاق الصمت، وبالنظر إلى جو النص الغنائي المفعم بالحزن، فالصمت الذي يمثله الفراغ هو إعلان لحالة الألم. والفراغ هنا تتخلّله تلك النقاط السوداء التي تعوض السطر بكامله. فسواد النقطة التي تحتل السطر هو تأكيد لمعنى الحزن الذي تلح الذات في إظهاره مع كل فراغ منقط.

4.الفراغ المنقّط وعلامات الترقيم:

من ناحية أخرى يتعمّد الشعراء استخدام علامات الترقيم لإتمام المعنى وبناء الشكل الشعري ولما لها من مقدرة على الإيحاء الرمزي كالنقاط الأفقية التي تمثّل فراغا مقصودا من الشاعر، ليعطي للقارئ فرصة المشاركة فيما قيل[2]. وهو ما لحظناه على كل نصوص ديوان أزرق حد البياض لميلود خيزار، التي وقفنا عند دراستها في هذا البحث، ونورد جانبا من نص **ايكاروس**، حيث تنظّم النقاط الثلاثة الأفقية بناءه:

"ايكاروس" [3]

إلى أركيولوجي الأبجدية الشاعر الطيب لسلوس

الاسم... "ايكاروسُ"

واللقبُ... "الجنونُ"

ممّا تبقّى من الشّمع الرخيص...

أعدّ أجنحة... وأرمي هكذا جسدي الملوث... من أعالي

البرج... علّ الريح تخطفني إلى ذاك الفضاء الحر... مثلَ كلام

أغنيةٍ... بلا وطن ولا فتوى بحق البوح... إني أسمع الدنيا

تناديني... هواءٌ غامضٌ يجتاحني ليعيد لي رئتيّ... ما اسمكَ

---

[1] منيرة سعدة خلخال: لا ارتباك ليد الاحتمال، مصدر سابق، ص10-13.

[2] ينظر: محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص500.

[3] **إيكاروس** Icarus شخصية من الميثولوجيا الإغريقية، هو ابن **ديدالوس** Daedalus ، صنع له أبوه، كما صنع لنفسه، أجنحة من الشمع والريش بغية الفرار إلى صقلية، ولكن إيكاروس أسرف في التحليق حتى أصبح على مقربة من الشمس دانية، فذاب جناحاه وسقط في البحر وغرق، وتقاذفت الأمواج جثته إلى ساحل الجزيرة التي عرفت فيما بعد بجزيرة إيكاريا Icaria. ينظر: منير البعلبكي: معجم أعلام المورد، موسوعة تراجم لأعلام العرب والأجانب القدامى والمحدثين مستقاة من موسوعة المورد، دار العلم للملايين، بيروت/ لبنان، ط1، 1992، ص82.

يا صباحَ الشّهقة الأولى؟ سيجرحني الشعاع إذن لأدرك أنني
حي... وإن دمي... دم... ويمكنني أحيّي طائرا لا زال يشبه
سهمُه صوتي... ويمكن أن أصيب خطيئتي بالنظرة الأولى...
ويمكن أن أعمر بيت أرملة بصوتي... أو أسوّيَ نارها...
أو أنقذ القنديل من تجواله الأعمى على الجسد المعطّل... أو
أفكر كيف قلتُ لنجمة أَفَلت "أحبك"... أو أنام بملء عينيها
...
ورحت أصعدُ... هكذا كفراشة سكرانة بالضوء... محتفلاً
بموت الجاذبيّة... موغلا في النّار... في ملكوتها العالي...
وحين دنوتُ سألت كلّ أجنحتي... على جسد السماء...
تفحّمت روحي... وخانتني الظنونُ... [1]

تفسح النقاط الأفقية الثلاثة المجال واسعا للاحتمالات القرائية، كما أنها عامل في بناء النص لدى الشاعر فبها ينوّع المعنى ويرتّب الإيقاع. فالنقاط الثلاث تعبير عن وقفة صوتية وهي وقفة معنوية في الوقت ذاته، وبحسب جان كوهن أن المتكلّم يجد« من الطبيعي أن يوقع الوقفة الصوتية على الوقفة المعنوية، وتأخذ الوقفة في هذه الحالة معنى محددا: إنها تسجّل الاستقلال الدلالي للوحدات التي تفصل بينها. وهكذا فإن التقسيم الدلالي قد ضوعف بتقسيم صوتي موازٍ»[2]. فهي ضرورية بالنسبة للشاعر ليوازن بين الصوت والمعنى« فغياب الترقيم في نهاية البيت يشكّل إذن ظاهرة من ظواهر انفصام موازاة الصوت للمعنى الذي يضمن للخطاب تبنينا أقوى»[3].

المعنى في ذهن الشاعر، يتحول إلى إيقاع، وتأتي النقاط، بوصفها علامات في الوقف، كي تنظمه وتخلق توازياته وفق ما يقتضيه ذلك المعنى. كما أنها تخلق هامشًا من الصمت في النص متوجّهة إلى القارئ ليخمن في خطابها وتستحث نشاطه التخيلي. وهذه النقاط مما

[1] ميلود خيزار: أزرقُ حد البياض، ص9-10-11.
[2] جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ص55-56.
[3] المرجع نفسه: ص62.

تعنيه أيضا البتر، والاختصار[1] والكلام المحذوف، والصمت، حيث يتم تسجيل ذلك كله بصريًا. كما في هذه النصوص القصيرة- أيضا- التي يجمع كل منها النقاط الثلاثة ونقطتي التوتر:

غيبوبة

أدخلتني غيبوبة الصمت
حين عرتك عواصفي الرقيقه..
أيها المؤثّث بالوهم..
لم تكُ إلا خيال نبيّ
مصلوبٍ... شبهةً... في عيون الحقيقه.[2]

حجاب النار

قالوا..لا دخان بلا نار
انتبهوا..
ما قالو..لا نار بلا دخان..
أتراهم فهموا
إذ اكتشفوا عنا
حُجُبَ الأسرار؟ [3]

رؤية

وما رقصة النورس إلا
لوردة الموجة... في سرير الرياح
أو لمركب أسماكٍ... ألقى به الليلُ
عند باب الصباح [1]

---

[1] ينظر: محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، ص205.

[2] نعيمة نقري: كأني... به، ص24.

[3] المصدر نفسه: ص45.

الشاعر في الكتابة يحاول أن يعوّض صوته وهيأته عن طريق علامات الترقيم؛ فنقطتا التوتّر تأتي تعبيرا عن حبس الصوت بشكل مؤقّت ما يجعل بناء الجملة يأتي بشكل متقطّع؛ فقد يكون هذا تجسيدا للخلجات النفسية التي يعانيها الشاعر، والنقطتان عوضتا طريقة إلقائه وصفتها، لذلك يسجّلها بصريا؛« إننا أمام إيقاع تشكيلي يخاطب العين باعتبار أنه قد لا يظهر عند الإنشاد إلا في شكل صامت قد يطول أو يقصر»[2]. فمثلا في: **أيها المؤثّث بالوهم../ لم تكُ إلا خيال نبيّ**، يرافق النداء حالة من التوتر التي أفادته النقطتان وأيضا من شأن النقطتان أن تشدا الانتباه لما سيأتي بعدهما من فكرة. وفي هذا السطر: **مصلوبٍ... شبهةً... في عيون الحقيقه.** جاءت النقاط ثلاثا وقد أحدثت فراغا طباعيا لتفيد امتدادا لمعانى **مصلوب وشبهة**، إنه فراغٌ جاء ليفسح للقارئ الانتقال من دال إلى دال آخر.

أيضا تظهر هذه الوقفات الصوتية لتظهر حالة التوتّر: قالوا..لا دخان بلا نار/ انتبهوا../ ما قالوا..لا نار بلا دخان..، هي وقفات صوتية وفراغات أيضا تعبّر عن تأمل صامت يستدعي من القارئ أن يستكشف معناه ويوازن دلاليا بين الكلام والصمت. أيضا جاءت النقاط المتتابعة الثلاثة في: **لوردة الموجة... في سرير الرياح**، حيث جسّدت هذه النقاط الثلاثة معنى امتداد المعنى. إن هذا الشكل الكتابي الذي تلحّ عليه النصوص الشعرية لا يتجلى باعتباره فقط« مجرد وسيلة اصطناعية لتسجيل النص، بل بوصفه إشارة إلى الطبيعة البنائية يقوم الوعي البشري بمقتضاها بوضع النص المقترح عليه داخل بنية معينة من العلاقات الخارجة عنه»[3]. فالشكل الكتابي، بما يتضمنه من هيئات طباعية، محكومٌ بمقصدية الناص وبتجربته التي يعمّقها بصريا.

5.الفضاء النصي في قصيدة الهايكو:

كما تشغل علاماتُ ترقيمٍ أخرى أهمية لا تقل عن أهمية علامات الفراغ المنقط، **كالفاصلة والشُرطة وعلامة الإنفعال** التي نعثر عليها كثيرا في قصائد الهايكو، وهي من اشتراطاته؛ بحيث يجب أن يلتزم الشاعر الشُرطة(–) في السطر الأول والفاصلة(،) في

---

[1] المصدر السابق: ص61.

[2] عبد السلام المساوي: البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 2009، ص130.

[3] يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة/ مصر، د.ط، 1995، ص52.

السطر الثاني، وتعمد كثيرا هذه النصوص في استخدام علامة الانفعال(!) بخاصة في السطر الأخير. والملاحظ أن الشعراء الهايكو العرب ينوعون في مواضع هذه العلامات ولا يلتزمون طريقة واحدة في توزيعها على الأسطر الثلاثة، نورد هذه الأمثلة لنقف عند بلاغتها وطريقة اشتغالها:

حجرُ الشّحذ–
قرب منجلٍ صدئ،
يزحف ظلّه ! [1]

من كثرة التّجاعيد
البريقُ أيضا ينطفئ،
على حبّة الزبيب ! [2]

ككلّ عيد
على بذلتي المستعملة،
يتهافتُ دخانُ المشواة ! [3]

مذهبة خرافها،
بلون التبن–
بطاقات المعايدة ! [4]

تأتي علامات الترقيم داخل نص الهايكو لتقسيم المعنى وإظهار الفواصل الدلالية التي ستبرز المفارقة فيما بعد في السطر الأخير. والقصائد التي أوردناها، جاء تركيزها على مشاهد مألوفة ويوميّة التقطتها الذات وذهبت إلى تصويرها شعريًا كما رأتها وكما انفعلت بها

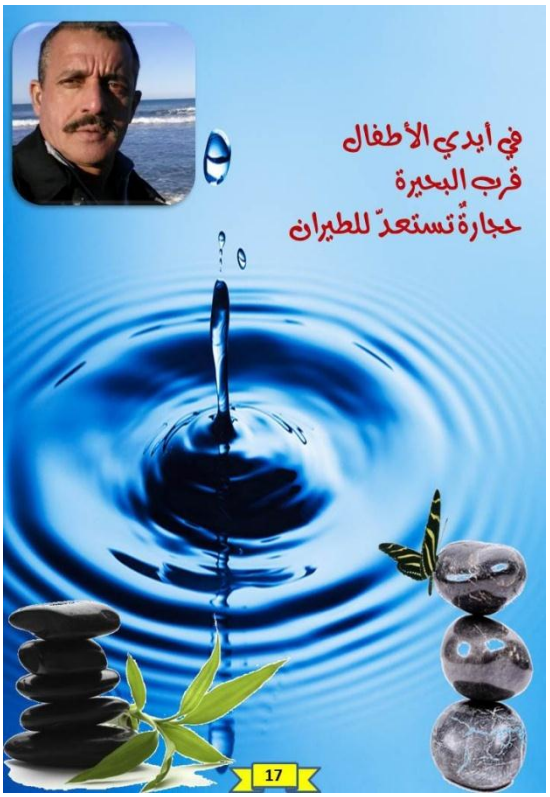
[1] معاشو قرور: أسطرلاب لقياس الكيغو، ص77.
[2] المصدر نفسه: ص78.
[3] المصدر نفسه: ص79.
[4] المصدر نفسه: ص80.

في تلك اللحظة. في النص الأول صورة **حجر الشحذ** كأن ظله يزحف قرب **المنجل الصدئ**، وهي مفارقة أظهر الشاعر من منظر مألوف(حركة الظل). ولكي يبني هذه المفارقة لغويا كان لا بد أن يستعين بعلامات الترقيم التي تُظهر الوقف الصوتي والدلالي فينتقل من معنى إلى معنى أخر لتتجسد المفارقة من علاقتهما، وهذا هو المقصد الرئيس من الشُرطة والفاصلة. ونفس الأمر تقريبا ينطبق على النصوص الأخرى؛ **حبة الزبيب** رأى الشاعر في شكلها **تجاعيدا** وقد انطفئ عنها البريق!!، **والبذلة المستعملة** في العيد يتهافت عليها **دخان المشواة...**، ففي كل نص ينطلق الشاعر من معنىً مستقل تحدّه الفاصلة ويربطه بمعنى ثانٍ ليخلُص إلى المفارقة التي تسجّلها بصريًا علامة الانفعال. وعمومًا فإن شعراء الهايكو لهم حريّة في توزيع نصوصهم طباعيا فقد« يلجأ بعض الشعراء إلى بناء قصائدهم بشكل فريد على الورق كتوزيع الأحرف والكلمات بطريقة تؤثّر بصريا في المتلقي، وتنقل هذا التأثير البصري إلى اشتغال المعنى داخل الذهن، هذا الأمر ليس بغريب على الهايكو؛ لأن الهايكو الياباني الأصيل المكتوب بالأحرف اليابانية يجعل كل كلمة كأنها صورةٌ مصغرة، فرؤيتها كيف تبدو على الورق جزءٌ من طريقة قراءتها»[1]. الإدراك البصري للنصّ جزء من قراءته كما يحرص على ذلك شعراء الهايكو؛

وهو ما حرص عليه الأخضر بركة،

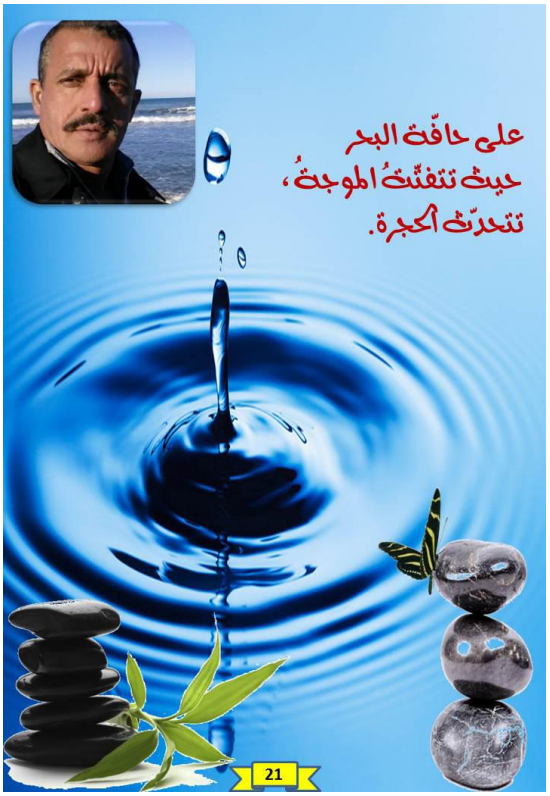
في ديوانه حجرٌ يسقط الآن في الماء[2]:

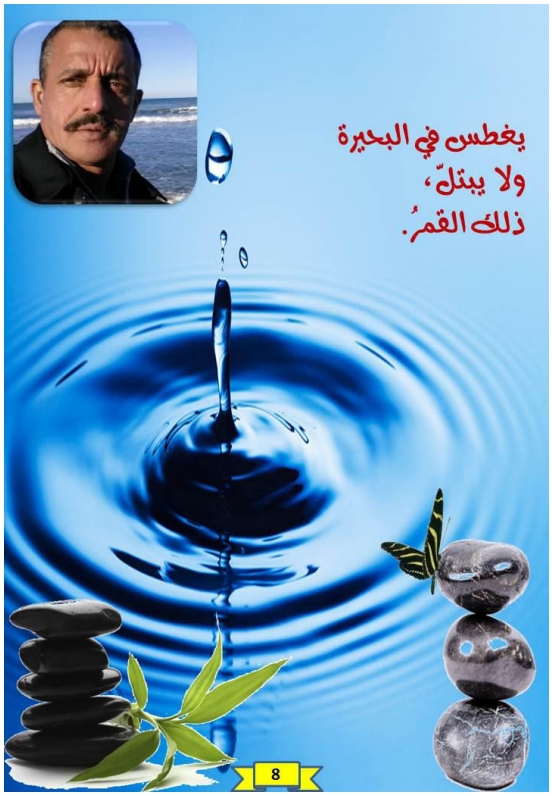
ونورد له هذه النماذج:



[1] حسن الصهلبي: صوت الماء، مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، مرجع سابق، ص22.

[2] الأخضر بركة: حجرٌ يسقط الآن في الماء، قصائد هايكو، ص08-17-21.





تتحوّل هذه الصّور والأشكال والألوان إلى خطابٍ آخر موازٍ للخطاب اللغوي، ما يعني، أن الشّعر قد انفلت من مفاهيمه السابقة بوصفه وعيا يعيشه الشاعر باللغة فقط. في النماذج السابقة اندمجت عناصر فنيّة أخرى مع العنصر اللغوي وأصبحت دوالا لها خطورتها وفاعليتها في حركة النص ودلالاته وفي توجيه خيال المتلقي ليوازن بينها وبين المعطى اللغوي والإيقاعي. ففضاء الصفحة لم يعد شأنًا طباعيًا فقط بل أصبحت الصفحة عبر تشكيل الشاعر لتضاريسها متاحة لتقديم ما تقتضيه حاجة النص.

خـــــــاتـــــمة

عالجنا في هذا البحث موضوع الخطاب المعرفي وبناء المتخيّل الشعري في الكتابة الجديدة مع دراسة لعيّنة من الشعر الجزائري المعاصر. وتمّت المعالجة بناءً على صياغة استشكالية لموضوعنا، انطلقنا منها، وتوصّلنا إلى جملةٍ من النتائج، نبرز أهمّها:

– الشعر نظام معرفيٌّ كغيره من الأنظمة العقليّة أو التأمليّة وهو فعل يتأوّل العالم ويَظهر وجوده النوعيّ في بحثه عن المعنى وعن القيمة.

– يتقاطع الشّعر مع الدّين في مقاربتهما للمطلق لدى كل الثقافات الإنسانية، ولكل منهما أولويته في الحياة وأهميته، وبعض النصوص امتزج فيها الديني والشعري على نحو خلاّق، فيه الاعتقاد الديني مع الرؤية الشعرية.

– هناك منظومة من العلاقات تجمع بين الشعر والفلسفة والعلم والتصوف؛ فكلها تصدر عن عقلٍ مبدع. ويسير سؤال الشعر بالموازاة مع أسئلتها ويتداخل معها. كما يساير الشعر رغبة تلك الحقول في تمثّل المعرفة وإعادة تركيب العالم وتأويله. ويشترك معها، وعلى وجه الإجمال، في خاصية مشتركة، وهي البحث عن حقيقة الوجود وجعلِ العالم أكثر قابلية للفهم.

– الشعر العربي المعاصر يقيم بناءه على أسسٍ مرجعيّة متعدّدة ويمارس خطابات مختلفة، لكن، يمكن اعتبار **الجمالي والإيديولوجي والمعرفي** هي أهم ما يتقصّده خطابه. وهو أحد الأشكال المعبّرة عن الوعي الجمعي وعن ضمير الإنسانية، وهو نتيجة لذلك، قد يكون حاضنا لعقيدة أو لمحمولات إيديولوجية لكن ذلك لا يعني انفصال الفكر أو المحتوى عن الشكل الجمالي. والشّعر المعاصر هو نتاج الواقع الثقافي المعقّد؛ مُنفعلٌ بكلّ استحقاق **حضاري** طارئ. وهو لأجل ذلك يروم أن يضع يده على تناقضاته، وأن ينقله إلى مستوى التعبير الدرامي. وجماليات الشعر المعاصر لا تنفصل عن خطابه في المعرفة وفي الأخلاق وفي الثقافة وفي نقد الوضع الإنساني بصفة عامة. إن ما يمكن اعتباره انجازا حقيقيًا في الشعر المعاصر هو أن الشاعر أصبح صاحب رؤيا حديثة للواقع ويعي أبعاد زمانه ومكانه.

-الخطاب في الثقافة العربية الإسلامية يستمد معناه من دلالات وروده في القرآن الكريم. فكل الأجهزة الاصطلاحية ارتبطت بحق علم الأصول" الذي هو محور الثقافة العربية ومنها مصطلح الخطاب.

- عنت الدراسات اللّسانية بمسألة الخطاب ومفهومه حيث شمله التنوّع والتعدد بتأثير توجّهات الدراسات التي أجريت عليه؛ ويعرّف اميل بنفنست الخطاب باعتباره الملفوظ منظورا إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل. والمقصود بذلك الفعل الحيوي لإنتاج ملفوظ ما بواسطة متكلم معين في مقام معين، وهذا الفعل هو عملية التلفظ، أما ز.هاريس فيتجه إلى مفهمة الخطاب بوصفه ملفوظا طويلا، أو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكلٍ يجعلنا نظل في مجال لساني محض.

- أُدمج مفهوم الخطاب في فروع معرفيّة شتى وبصور متعددة؛ فيُستخدم مثلا عند باحثي علم النفس الاجتماعي وتحليل الخطاب النّقدي بطرق شتى ولكنها جميعا تنطوي على المعاني المأخوذة من علم اللغة والنظرية الثقافية. لذلك يهتم باحثو علم النفس الاجتماعي للجمع بين علاقات القوة وبنى الكلام المجازي في خطاباتٍ كالعنصرية والجنسانية، والمنهجية التي تنطلق من تحليل الخطاب وتحليل الكلام. كما تم استثمار مفهوم الخطاب وآلياته الإجرائية ضمن التحليل الثقافي للتوجّهات الاستعمارية والنظرية ما بعد الاستعمارية كجهود إدوارد سعيد مثلا.

- تم استعمال مفهوم الخطاب داخل نظرية تحليل الخطاب النقدي والدراسات الثقافية وهي ضمن الاتجاهات التي راجت في مرحلة ما بعد البنيوية متأثرةً بأبحاث الأنثربولوجيا الثقافية؛ حيث تتجه هذه الدراسات إلى تبرير الظواهر عبر إلحاقها بمبدأ صراع القوى الاجتماعية. وتنتمي هذه الدراسات الثقافية إلى الحقل الاجتماعي وعلوم الإنسان.

- الشّعر تنطبق عليه مقولات الخطاب بما هو رسالة لغويّة خاضعة لقانون الإرسال والتّلقي، لكنّه في الوقت نفسه، ينطوي على عمقٍ إنسانيّ وجوهر نوعيّ يتجاوز إمكانيات الفهم اللساني الصارم.

– الخيال تأطّر ضمن نظرية متكاملة تستوعبه وتربطه بقوى الإدراك الإنساني وتفسر تجلياته وطرق اشتغاله. وفي التراث العربي تناول الفلاسفة المسلمون مسائل التخيّل والتخييل والمتخيلة. فابن سينا مثلا يحيل إلى خاصية التخييل في الشعر ويجعلها مناط القول الشعري.

– أَولَت **العرفانية الصوفية** اهتماما خاصا بالخيال وجعلته ضرباً من المعرفة، برغم اصطدامها بالنظام المعرفي العقلاني السائد. وقد ربط الصوفية الخيال بوظائف كونية وأخرى نفسية، وجعلوه أساسا لأصول الأسماء الإلهية والكشف التأمّلي. وقد تحدّث العرفاء بتجاوز جريء لحدود علم الكلام التقليدي عما وصفوه بالخيال الإلهي، ومثلوا للخيال برموز مشتقة من بعض العلوم التجريبية، وصاغوها بحيث تلائم التصورات العرفانية.

– صاغ صومويل كولردج نظرية متكاملة في الخيال وتأتي أهمية النظرية التي وضعها في أنه صحح المفاهيم الخاطئة والتصورات الاستهانية بقيمة الخيال وأكّد أنه يسري في كل جوانب الإدراك؛ الإدراك العادي أو العلمي أو الروحي بمعنى أنه عنصرٌ منتج سواء في المجالات المعرفية أو الجمالية. وضمن الفلسفة الظاهراتية سعى **جون بول سارتر** إلى تحديد الطبيعة المتعارضة بين الإدراك والتخيل انطلاقا من القصدية لمعرفة الخصائص الجوهرية للوعي الخيالي أو الصورة. ومفهومه للصورة مُؤسّس على هذا الاعتبار. كما ناقش **غاستون باشلار** أيضا مسألة الخيال، منطقا من مبدأين رئيسين هما مبدأ المادة، ومبدأ الإرادة، وحدد عناصر أربعة داخل نظام الخيال هي النار، والهواء، والماء والتراب.

– لقد وجدنا صعوبة في تحديد مفهوم واصف وتعميمي لظاهرة الكتابة الجديدة في الشعر العربي المعاصر وفي شعرنا الجزائري، نظرا لصعوبة تأطير الشعر نفسه بمنظومة من المفاهيم والمعايير. وأيضا لتداخل مفاهيم الشعر الحداثي بالكتابة الجديدة.

– ما يميّز ظاهرة الكتابة الشعرية الجديدة، هو هدم المركزيات، وتجاوز الثابت، والنموذج الذي أنتجته حداثة الشعر العربي فهي وعي مغاير. وقد تمحورت بيانات الكتابة، انطلاقا من هذا الوعي الجمالي المغاير، حول التمرد ضد إكراه النموذج السائد ممثلا في حداثة القصيدة. وهو ما أبرزه بيان الكتابة(1978) لأدونيس موضحا هذه الفكرة في مجموعة من

النقاط متضمّنةً ما سمّاه بملامح علم جمال الكتابة. الذي من شأنه أن يعيد النظر في ظاهرة الشعر نفسه وفي الصرح الثقافي العربي القديم، وقد تقصّد هذا البيان مساءلة أنظمة الفهم العربي التقليدي للشعر واقتراح بديلا إبداعيا في أسلوب الكتابة الشعرية لها طريقة في رؤية العالم تقوض كليّة ما درج العقل النقدي العربي على ترسيخه في تنظيره للشعر وما درج الشعراء على انتهاجه.

– وسعى بيان الكتابة(1981) لمحمد بنيس إلى طرح ممكنات جمالية أوسع **تعيد النظر** في المسلمّات الشعرية العربية **ونظام الذاكرة** واستبدادها، وتخرج عن الرؤية المعيارية التي تسيّج الشعر **وتنمّطه**. كما سعى البيان أيضا إلى تأسيس كتابة جديدة تساءل الواقع وتحرر الوعي الإنساني. ولا بدّ– عند بنيس– من مسألة الوقوف النظري لإصلاح العطب الذي يعيشه الشعر المعاصر.

– وبيان موت الكورس لأمين صالح وقاسم حداد جاء موضّحًا الهواجس نفسها التي صدرت على البيانين السابقين؛ رفض النص الأول، الشكل المفتوح، الكتابة مواجهة ضد السلطة وضد القصيدة؛ حوار النثر والشعر وإقامة تواشج بينهما في نسيج النص. ورمى البيان إلى ترسيخ فلسفة **اللاشكل** في الشعر العربي وتحطيم الأنظمة الشكلية والفرار من التجنيس والتصنيف في الكتابة. والكتابة في الأخير هي موقف من العالم.

– الخروج من مفاهيم القصيدة، وإيجاد شكل بديلٍ متمرد على أصول الشعر العربي هو ما اقترحته هذه البيانات وهو ما تحقق في قصيدة النثر كما تحقّق في أشكال شعرية/ كتابية أخرى كقصيدة الهايكو والومضة الشعرية والنص العابر للأنواع.

– القصيدة الجاهليّة كان يرافقها– إضافة إلى عملية النطق– حركات تشمل اليد وتعبير الوجه وهي كلها عناصر الإنشاد. كأن معاني القصيدة لا تحصل إلا بحضور هذه العناصر جميعا: حضور الشاعر وتفاعله مع نصه، الأداء الموسيقي الدال بالاعتماد على البحور الشعرية التي تتلاءم مع طبيعة الغرض الذي يريده الشاعر، لكن، مع الكتابة الجديدة، أصبحت الأشكال البصرية، أو ما يسمى بالاشتغال الفضائي، أحد المداخل الرئيسية في

تدليل النص الشعري المعاصر فضلا عن كونها أحد أدوات الشاعر الحديث في تأويل العالم والتعبير عنه حسيا.

– إن التأثيث البصري للنص الشعري المعاصر يأتي كردّة فعلٍ ضد سيادة الصوت ومركزيته في خطاب الشعر؛ فأول ما يتوقف عنده قارئ الشعر المعاصر هو انقلاب لعبة ملء الصفحة، فالمكان النصي تنظمه الدوال المتفاعلة مع بعضها، ولم يعد العروض وحده هو ما يحدّد احتمال البناء النصي ويختزله.

– استيعاب الشعر للنثر وفلسفة "الشكل العابر للحدود" هي نتاج تغيّر النظر الجمالي للظاهرة الشعرية ؛ فلم يعد الشعر تقنينا وتقعيدا وأنظمة شكلية. وهو ما أرادت بيانات الكتابة أن تعيد النظر فيه وتسمح لعمليات التهجين والانتهاك أن ترافق إنتاج النص الشعري لتقريب المسافة الجمالية بين الشعر والنثر واستثمار قانون التجاوز لإنتاج فعالية جمالية.

– إن أشكال التجريب ووعي التجديد في الكتابة الشعرية الجديدة، وجدت أولا في المشرق ومنه انتقلت إلى الشعر الجزائري؛ فدائما هناك حالة انفتاح في الشعر الجزائري على ما يستحدث في التجربة الشعرية لدى المشارقة. والكتابة الجديدة، كظاهرة شعرية، متفردة في نظامها وفي بلاغتها الخاصة، تحضر لدى الشعراء الجزائريين وتحضر معها رؤى خاصة مستمدة من العمق المحلّي الجزائري. كما تؤكد الكتابة الجديدة في الجزائر عن وعي الشاعر الجزائري بحقيقة أن الشعر هو موقف من الوجود، من العالم، من الذات والآخر. وتطلع كثير من النصوص وقد سلكت مسلكا تأمليّا.

– النصوص الشعرية جزائرية– ضمن الأفق الشعري للكتابة الجديدة– تعلن عن تمثّلها للمعرفة الإنسانية وإنتاجها لرؤيتها للعالم وأشيائه عبر حشدها للرموز الشعرية واستثمار مدلولاتها في بناء النص. وقد جسّدت بعض النصوص القلق الوجودي للذات في علاقاته مع النوازع الوجدانية، كما جسّدت ارتباطها بالقيم الكونية وموقفها من الأسئلة الجوهرية لمشكلات الإنسان، بمعنى أنها أظهرت موقفا من مسائل ميتافيزيقية وأخرى فيزيقية مادية.

– رؤية العالم في هذه النصوص التي وقفنا عندها ارتبطت بالفئات الاجتماعية والثقافية التي ينتمي إليها الشاعر ويأتي النص ليعبّر عن رؤية وعي جمعي مندمج مع وعيه الخاص. وتشتغل الكتابة الشعرية الجديدة– في حدود بلورتها لرؤية العالم– على الفضاء البصري وتجعله دالا جديدا في بنينة النص؛ فتستخدم طرائق في رسم الخط وحجمها لتجعلنا أمام القصيدة/ الصورة وكل تدليل للنص يمر عبر تحليل العلامات غير اللغوية من رسوم وأشكال وصور وتنظيم هندسي. كما أن هذا التركيب البصري للنص هو نتاج فكرة مركبة تحتاج إلى جانب البناء الاستعاري للغة بناءً آخر بصريا يترجمها.

– وقفنا عند بعض نصوص قصيدة النثر الجزائرية التي تأتي لتُخرج انفعالات الذات إلى حيّز الوجود، وبالرغم من أن الذات تنهمك في تصوير لحظات انغماسها في عالمها الداخلي أكثر من كونها تبني وعيا كليّا بالعالم إلا أنها تنجح في رسم المعنى العاطفي عبر ما تتيحه اللغة الشعرية من إمكانيات تعبيرية.

– التعويل على خبرة القارئ يزداد إلحاحا مع قصيدة النثر التي تراهن على بلاغة العبارة وفضاء الصورة والصياغات العاطفية والخيالية. فلا يتعلّق الأمر في محاولات قصيدة النثر في التحديث بردّ فعل التمرّد ضد علم العروض الكلاسيكي فحسب، ولا ببحثٍ شكلي وفني بحت؛ إن قصيدة النثر تدعو إلى خلق شعر أكثر حداثة في موضوعاته ونبراته، وأن تُردّ إلى اللغة كامل فاعليتها.

– لقد أطلقت النصوص النثر شعرية سراح الفاعلية الاستعارية لعلاقات الكلمات لتوليد لغة مجازية، واستحضرت العنصر النغمين وعلاقات المفارقة بين المحسوسات والمجردات، وأعادت تشكيل مدركات الواقع. وقانون خرق النظام المنطقي للغة هو ما أكسبها شعرية خاصة. وعمدت هذه النصوص إلى القصر لتستحيل إلى ما يسمى بالومضة الشعرية، وأتت غالبا متقاطعة مع القصة القصيرة جدا، إذ التكثيف والإيجاز سمة من سماتها. كما أفادت من البعد السردي في الكتابة.

– أثبتت بعض النماذج الشعرية أن الشاعر هو نموذج الذي يعيش تناقضات العالم وتنافراتها؛ تشدّه مفارقاتها لذلك تأتي المعاني مشحونة بالمفارقة وبعيدة عن أصداء الرومنسية

في الوصف. وقد يستمد الشاعر طريقته في الكتابة من كونه كائنا يعيش استحقاقات اللحظة الراهنة فيجعل كل حواسه موجهة إلى الواقع معبرا بلغة تهكمية لاذعة ومنحازا إلى لغة البسطاء. واستمدت بعض الكتابات الشعرية الجديدة معجمها، بالإضافة إلى اللغة الفصيحة، من المفردات الشعبية والكلام العامي، كما استدعت الموضوعات الهامشية التي لم يحفل بها الشعر العربي. وحاولت أن تنشئ- بناءً على ذلك- بلاغة خاصة مفارقة لما ألفناه من أشكال البلاغة.

- يؤكد الشعر أنه إظهارٌ لما تمّ كبته وإعادة اعتبارٍ لما تم استبعاده واستعباده وإقصاؤه ثقافيا؛ فالتاريخ الإنساني تضمن آليات في الاستعباد وهذه الآليات قائمة على فكرة التراتب الطبقي والاجتماعي. كما يؤكد إعادة الاعتبار للصوت المهمّش. ويسعى الشعراء الذين يسلكون هذا الاتجاه بتكريس الهامشي وإظهار قيمته الوجودية إلى الإفصاح عن صدامهم مع الواقع ووقوفهم عند مفارقات العالم وعدم انسجامهم مع مفاهيمه. وهذا الاتجاه، مصدره وضعية الشاعر نفسه وخطابِه الذي يمكن ترتيبه ضمن الخطابات المتصارعة مع المركزي والمؤسسي(الاجتماعي والسياسي).

- أن الرؤية الصوفيّة في الشعر تحتمل إمكانيّة التمرد على كل ما يسيء للإنسان وينتهك إنسانيته ويُغيّب مفهومه الناشئ من جدل الجسد والروح، كما تحتمل النظر الأعمق للحياة حين تعتزل إكراه العقل وسطوة الرؤى المادية؛ فالكون ممتلئ بالرموز والأسرار ولا بد من تفعيل ملكات الإنسان الأخرى كالتأمّل والخيال لتجاوز علاقاته البسيطة مع الأشياء؛ إن الإنسان هو الحقيقة الأكثر حياة في هذا الوجود. والتصوّف كما عثرنا عليه في خطابات الكتابة الجديدة ليس سلوكا دينيا يعتنقه الشاعر الجزائري، غالبا، إنما هو تراث يتمثّله، ومن خلاله يلوذ إلى عالم آخر، مثالي، مفارق، متسامي ومتحرر من ربقة المادة وقسوة حاضر الشاعر. كما تتيح اللغة الصوفية إمكانية التعبير الرمزي عن الهواجس وخلجات الوجدان. الشاعر الجزائري المعاصر وجد ضالته في هذا التراث، ووجد ما يمكنه أن يحقق فرديته وذاته الشاعرة.

– الشعر منتجٌ ذهنيٌ يتحقق باللغة التي تنزع إلى الاستعارة. والخطاب الشعري ينبني على أنساق استعارية تمثّل عمق نظامه البلاغي وبها يتم تشكيل الرؤى والمعاني وتأسيس العالم شعريا. واشتغل بعض الشعراء الجزائريين على أنسنة مظاهر الوجود وخلع صفات الإنسان عليها لكي يخلقوا التوازن بينهم وبين العالم، لقد أرادوا تقويض نظام هذا **العالم الطبيعي** حين أسندوا إليه **الإرادة** وجعلوه **يعي ويدرك**. والحضور المكثف **للاستعارات** هو تغليب لمنطق الحلم وما يمليه العالم الداخلي للشاعر وما يريده ويأمله لا كما هو الواقع بالفعل؛ والشاعر يستعير لأشياء الوجود بعضًا من الخصائص الإنسانية لأنه يعبّر عن **معنى مركّب** ونحن بدورنا لا نعثر على معنى واحد بسيط.

– نصوص الهايكو تنحو طريقة مغايرة في تشكيل اللغة، إذ تعمد– وهذا من مرتكزاتها– على مقاربة جوهر الأشياء وعلى البساطة والإيجاز والختام السريع. إن العفوية وتسجيل اللحظة الآنية ورهافة الكلمة هو ما تختص به جمالية الهايكو، وفي تلك البساطة تكمن جمالية المعنى. وتأكّد معنا في هذا البحث إفادة الهايكو من جمالية اللغة الشعرية وحيويتها وفاعليتها في تحريك النص والإيحاء بالمعنى القابع خلف الظواهر التي قد تبدو مألوفة لكنها في رؤية الشاعر ارتبطت بمعانٍ أعمق استدعى ذلك تصويرها بلغة شعرية لأن الشاعر لا يريد المعنى العقلي.

– اتجهت الكتابة الجديدة إلى خلخلة أسس القصيدة بوصفها تعبيرا عن النظام والتناغم ونقاء الجنس الأدبي؛ إن بناء الإيقاع الذي تقترحه الكتابة الجديدة ترمي به ترميم الهوّة بين الشعر والنثر، فمن شأن الإيقاع القائم على التدوير أو الناشئ من الموسيقى الداخلية أن ينفتح على البناء الخطي للنثر.

– من بين الظواهر الإيقاعية المميزة في الكتابة الجديدة هو اعتماد التكرار وكثرة التوازيات الصوتية والصرفية والنحوية. وتتحدد وظائفها هنا بإشباع الإيقاع وأيضا النبر على الكلمة لغايات صوتية ودلالية وأسلوبية. وهي أهم خاصية موسيقية تلجأ إلى النصوص النثر/ شعرية، فقد تعمل على بناء وحدة موسيقية بها يلتحم النص إيقاعيا إضافة إلى دورها الدلالي.

– يأتي تشكيل الإيقاع في نصوص أخرى موزونة نابعا من احتفائها بالكتابي وبمحو المسافة بين الشعر والنثر، فنرى خطية النثر ماثلة على الصفحة ويعمل الإيقاع المتراكم المفتوح المبني على التدوير على تجسيد ذلك. الإيقاع هنا، هو من جملة العناصر البانية للدلالة داخل النص المكتوب ويتفاعل مع هندسة النص المكانية.

– عثرنا على نماذج متنوعة، بخاصة في تجارب قصيدة النثر حيث يتحوّل بناء الشكل البصري إلى ملمح جمالي وطريقة تعبيرٍ ستؤول النص أثناء التلقي. كتعالق النص مع فن الرسم في رسم الخطاب، ما يجعلنا، أمام القصيدة اللوحة باعتبارها تتضمن شرطين من شروط التعبير: اللغة والصورة وهي رغبة في استثمار كل ممكنات التعبير الإنساني والإفادة منها لتعويض الاحتفال الإنشادي وحضور الصوت.

– يعمل البياض على استنطاق الصمت وتحفيز القارئ وتراكمات خبراته القرائية لإنتاج الدلالة. كما أن الشاعر، في الكتابة، يحاول أن يعوّض صوته وهيأته عن طريق علامات الترقيم. وعلامات الترقيم، داخل نص الهايكو تأتي لتقسيم المعنى ولإظهار الفواصل الدلالية التي ستبرز المفارقة فيما بعد في السطر الأخير باعتبار نص الهايكو مشكّلا من ثلاثة أسطر. كما يراهن نص الهايكو على الإدراك البصري للنص كجزء من قراءته، وهو ما تؤيده نماذج من نصوصٍ وقفنا عندها في هذا البحث.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم(رواية ورش عن نافع)

أولاً: المصادر:

1) الأخضر بركة: الأعمال الشعرية، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1،2013 .
2) –لا أحد يربي الريح في الأقفاص، منشورات الوطن اليوم، سطيف/ الجزائر، 2016.
3) الأخضر فلوس: مرثية الرجل الذي رأى، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.
4) إدريس بوذيبة: الظلال المكسورة، دار هومه، الجزائر، د.ط، 2003.
5) بشير ضيف الله: أشكلني في المجاز أنا، نشر الجاحظية، الجزائر، 2006.
6) جمال الدين طالب: نوست ALGERIA، فصوص الحاء والباء، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1،2015.
7) حبية محمدي: المملكة والمنفى، دار سعاد الصباح، القاهرة، 1993
8) – كسور الوجه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة/ مصر، 1995.
9) رابح حمدي: مدائن السنديان: منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2001.
10) رشيدة محمدي: شهادة المسك، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، د.ت.
11) زينب الأعوج: مرثية لقارئ بغداد، شعر، الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2010.
12) سميرة بوركبة: وهج الخاطر، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007.
13) صورية إينال: عطر الذهاب، منشورات أصوات المدينة، قسنطينة/الجزائر، 2008.
14) عاشور فني: هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي (هايكو)، دار القصبة للنشر، الجزائر، د ط، 2007.
15) عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء (مقام المحبة)، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، ط1، 2002.
16) – فجوات الماء، نصوص إبداعية، وزارة الثقافة الجزائرية، الطباعة الشعبية للجيش، د ط، الجزائر، 2007.

17) – كتاب بونة، موفم للنشر، الجزائر، 2008.
18) عبد الرحمان بوزربة: واسع كل هذا الضيق، دار الريحانة للكتاب، الجزائر، د.ط، د.ت.
19) عز الدين ميهوبي: ديوان ملصقات، شيء كالشعر، دار أصالة، سطيف، الجزائر، ط1، 1997.
20) عقاب بلخير: بكائيات الأوجاع وصهد الحيرة في زمن الحجارة، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، مطبعة دار هومه، د ط، 2003.
21) عيسى قارف: مهب الجسم... مهب الروح، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
22) فاتح علاق: ما في الجُبّة غير البحر، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2017.
23) فتيحة زغوان: ضفاف البوح، دار إبن الشاطئ للنشر والتوزيع، جيجل، الجزائر، ط1، 2015.
24) لميس سعيدي: نسيت حقيبتي ككل مرة، دار النهضة العربية، بيروت/ لبنان، 2007.
25) ليندة كامل: ويصحو الصبح أحيانا، دار إبن الشاطئ للنشر والتوزيع، جيجل، الجزائر، ط1، 2014.
26) محمد بن جلول: الليل كله على طاولتي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2015.
27) معاشو قرور: اسطرلاب لقياس الكيغو، هايكو، دار الأوطان، الجزائر، ط1، 2019.
28) منيرة سعدة خلخال: لا ارتباك ليد الاحتمال، دار هومه، الجزائر، ط1، 2002
29) –الصحراء بالباب، منشورات أصوات المدينة، قسنطينة/ الجزائر، ط1، 2006.
30) ميلود خيزار: أزرق حد البياض، دار العين للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2013.
31) ناصر الدين باكرية: انتماءات لعينيها..، فقط، مطبعة الجيش، الجزائر، ط1، 2007.
32) نعيمة نقري: كأني ...به، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2013.
33) نوار بوحلاسة: مجلة آمال، شعر ما بعد الاستقلال، الجزائر.
34) نوارة لحرش: –نوافذ الوجع، منشورات جمعية المرأة في اتصال، الجزائر، 2004
35) –أوقات محجوزة للبرد، وزارة الثقافة، الجزائر، بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007.

36) يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، رابطة إبداع، الجزائر، ط1، 1995.

ثانيًا : المراجع :

I. المراجع بالعربية:

37) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط2، 1952.

38) إبراهيم سلامه: بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة/مصر، ط1، 1950.

39) إبراهيم محمد منصور: الشعر والتصوّف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين للنشر والتوزيع، (دط)،(دت).

40) أبو العلا عفيفي: التصوف، الثورة الروحية في الإسلام، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2020.

41) ابن جني (أبو الفتح عثمان): الخصائص، ج1، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، مصر، 1952.

42) إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2، 1998

43) أحمد أمين وزكي نجيب محمود: قصة الأدب في العالم، ج1، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، دط، 1943.

44) أحمد أمين وزكي نجيب محمود: قصة الفلسفة اليونانية، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1935.

45) أحمد بدر: أصول البحث العلمي ومناهجه، المكتبة الأكاديمية، د.ط، 1994.

46) أحمد المتوكل: الخطاب وخصائص اللغة العربية، دراسة في الوظيفة والبنية والنمط، منشورات الاختلاف، الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

47) إدريس هاني: ما وراء المفاهيم، من شواغل الفكر العربي المعاصر، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت/ لبنان، ط1، 2009.

48) أدونيس (علي أحمد سعيد): أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، لبنان، دط، 1996.

49) – الثّابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، ج3 (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1983

50) – زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

51) – سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.

52) – الشعريّة العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989.

53) – الصوفية و السوريالية، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط3، (د.ت).

54) – فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1980.

55) – الكتاب، أمس المكان الآن، ج 1، دار الساقي، بيروت لبنان، ط2، 2006.

56) – كلام البدايات، دار الآداب، بيروت/ لبنان، ط1، 1989.

57) – مفرد بصيغة الجمع، دار الآداب، بيروت/ لبنان، 1988.

58) – مقدّمة للشعر العربي، دار الساقي، بيروت، لبنان، (دط)، 2009.

59) – موسيقى الحوت الأزرق(الهوية، الكتابة، العنف)، دار الآداب، بيروت/ لبنان، ط1، 2002.

60) أماني حارث الغانمي: الشعراء نقادا، المفهوم والتمثلات، دار شهريار، البصرة/ العراق، ط1، 2017.

61) ألفت محمد كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984.

62) آمنة بلعلى: خطاب الأنساق، الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة، النادي الأدبي في منطقة الباحة، المملكة العربية السعودية، والانتشار العربي، بيروت/ لبنان، ط1، 2014.

63) أمين صالح: السوريالية في عيون المرايا، دار الفارابي، بيروت/ لبنان، ودار الفراشة للنشر والتوزيع، الكويت، ط2، 1432هـ/ 2010م.

64) بدوي طبانه: قضايا النقد الأدبي، دار المريخ للنشر، الرياض، 1984.

65) بسام قطوس: درويش على تخوم الفلسفة، أسئلة الفلسفة في شعر محمود درويش، دار فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2019.

66) جابر عصفور: رؤى العالم، عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت، لبنان، ط1، 2008.

67) – مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، **مصر**، ط5، 1995.

68) – الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت/ لبنان، والدار البيضاء/ المغرب، ط3، 1992

69) الجاحظ (عمرو بن بحر): كتاب الحيوان،ج6، تحقيق عبد السلام هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط2 ،1967.

70) جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت والقاهرة، ط1، 1984.

71) حاتم عبيد: في تحليل الخطاب، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، عمان/الأردن، ط1، 2013.

72) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح، محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008.

73) حسين خمري: نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت/ لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1428هـ/ 2007م.

74) جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة، دار الطليعة، بيروت/ لبنان، ط3، 2006.

75) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح، محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008.

76) بسام قطوس: درويش على تخوم الفلسفة، أسئلة الفلسفة في شعر محمود درويش، دار فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2019.

77) خزعل الماجدي: العقل الشعري، ج1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2004.

78) الزمخشري (أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الخوارزمي): تفسير الكشاف، عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تح: خليل مأمون شيحا، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت/ لبنان، ط3، 1430هـ-2009م.

79) الزواوي بغورة: الخطاب، بحث في بنيته وعلاقاته عند ميشيل فوكو، دراسة ومعجم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت/ لبنان، ط1، 2015

80) سالم يافوت: المناحي الجديدة للفكر الفلسفي المعاصر، دار الطّليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

81) سامح الرواشدة: مغاني النص، دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/ لبنان، ط1، 2006 .

82) سعد البازعي: قلق المعرفة، إشكاليات ثقافية وفكرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، وبيروت، لبنان، ط1، 2010.

83) – لغات الشعر، قصائد وقراءات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، وبيروت/ لبنان، ط1، 2011.،

84) سعيد بوخليط: غاستون باشلار، نحو نظرية في الأدب، دار الفارابي، بيروت/ لبنان منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011.

85) سعيد الحنصالي: الاستعارات والشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء/ المغرب، ط1، 2005

86) سعيد الغانمي: فاعلية الخيال الأدبي، محاولة في بلاغية المعرفة، من الأسطورة حتى العلم الوصفي، منشورات الجمل، بيروت، وبغداد، ط1، 2015.

87) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، بيروت/ لبنان، والدار البيضاء/ المغرب، ط3، 1997.

88) سليم بركات: الجمهرات(في شؤون الدم المهرّج والأعمدة وهبوب الصلصال)، ضمن الأعمال الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/ لبنان، 2007

89) سيد عبد الله السيسي: نحو خطاب جديد للشعرية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/ لبنان، ط1، 2016

90) شاكر عبد الحميد: الخيال، من الكهف إلى الواقع الافتراضي، علم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 2009.

91) شريف رزق: الأشكال النثرشعرية في الأدب العربي، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ط2017،1.

92) –آفاق الشعرية العربية الجديدة، دار الكفاح للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط1، 1436هـ/ 2015م

93) شكري محمد عياد: موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، دار المعرفة، القاهرة، مصر، ط2، 1978.

94) شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة/ مصر، ط11، د.ت

95) – في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، د.ط، 1962

96) صلاح بوسريف: حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2012.

97) صلاح قنصوه: الموضوعية في العلوم الإنسانية، عرض نقدي لمناهج البحث، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

98) طراد الكبيسي: النقطة والدائرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1987.

99) طـه عبـد الـرحمن: فقـه الفلسـفة2، القـول الفلسـفي، كتـاب المفهـوم والتأثيـل، المركـز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت لبنان، ط2، 2005.

100) عـادل ضـاهر: الشـعر والوجـود، دراسـة فلسـفية فـي شـعر أدونـيس، دار المـدى للثقافـة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2000.

101) عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ودار الكندي، بيروت، لبنان، ط1، 1978.

102) – الخيال، مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984

103) عثمان موافي: في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، ج1، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2000.

104) عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية، الحب–الإنصات– الحكاية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 2007.

105) عبد الرحمن الحاج: الخطاب السياسي في القرآن، السلطة والجماعة ومنظومة القيم، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت/ لبنان، ط1، 2012.

106) عبد الرحمن بدوي: فن الشعر في كتاب الشفاء لابن سينا، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة/ مصر، 1953.

107) عبد السلام بنعبد العالي وسالم يفوت: درس الإبستيمولوجيا، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001.

108) عبد السلام حيمر: في سوسيولوجيا الخطاب، من سوسيولوجيا التمثلات إلى سوسيولوجيا الفعل، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت/ لبنان، د.ط، د.ت.

109) عبد السلام المساوي: البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 2009.

110) عبد السلام المسدي: قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، تونس، 1984.

111) عبد العزيز بومسهولي: الشعر، الوجود والزمان، رؤية فلسفية للشعر، إفريقيا للنشر، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت لبنان، (د ط)، 2002.

112) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة ،من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، أبريل ،1998.

113) عبد العزيز المقالح: الشعر: بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق/سوريا، ط2، 1985.

114) عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من المرجعية إلى التأسيس، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1 ، 2004.

115) عبد الله التطاوي: حركة الشعر بين الفلسفة والتاريخ، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 1992.

116) عبد الله إبراهيم: المطابقة والاختلاف3، مؤمنون بلا حدود للنشر والتوزيع، الرباط/ المغرب، وبيروت/ لبنان ط1، 2017.

117) عبد الله شريق: في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط/ المغرب، ط1، 2003

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

119) عبد المعطي شعراوي: النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، د.ط، 1999.

120) عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط5، 2006.

121) عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت/ لبنان، ط1، 2004.

122) عبد الوهاب المسيري: دراسات معرفيّة في الحضارة الغربية، مكتبة الشّروق الدولية، القاهرة، مصر، ط1، 2006.

123) عبد الواسع الحميري: ما الخطاب وكيف نحلله، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتزيع، بيروت/لبنان، ط2، 2014.

124) عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت/ لبنان، ط1، 1990.

125) عثمان موافي: في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، ج1، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2000.

126) العربي الذهبي: شعريات المتخيل، اقتراب ظاهراتي، شركة النشر والتوزيع–المدارس، الدار البيضاء/ المغرب، ط1، 2000.

127) عدنان حسين العوادي: الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي، دار الرشيد للنشر، سلسلة دراسات، الجمهورية العراقية، 1979.

128) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، د ب، ط3، دت.

129) عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/ لبنان، ط1، 2002

130) علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990.

131) – الدلالة المرئية، في شعرية القصيدة الحديثة، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان/ الأردن، ط1، 2013.

132) على حرب: الماهية والعلاقة، نحو منطق تحويلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، وبيروت/ لبنان، ط1، 1998.

133) علي عشيري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة/ مصر، ط4، 2002

134) غادة الإمام: جاستون باشلار، جماليات الصورة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت/ لبنان، ط1، 2010.

135) فاتح علاق: مفهوم الشعر، عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق/ سوريا، 2005.

136) الفارابي(أبو نصر): إحصاء العلوم، تح: عثمان محمد أمين، مكتبة الخانجي، مصر،1931.

137) فراس السواح: دين الإنسان، بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، سوريا، ط4، 2002.

138) قاسم حداد: قبر قاسم يسبقه فهرس المكابدات تليه جنة الأخطاء، دار الكلمة للنشر والتوزيع، البحرين، 1997.

139) – ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر، سيرة نص، تسعة أصدقاء وحبيبة واحدة، بابان، وبحرٌ عابر، مسارات للنشر والتوزيع، الكويت، ط2،2015.

140) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، (د.ط)، (دت).

141) كمال أبو ديب: جماليات المجاورة أو تشابك الفضاءات الإبداعية، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1997

142) محمد بنيس: حداثة السؤال، بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان– الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988.

143) –الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها –3– الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001.

144) محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة/ مصر، د.ط، 1981

145) محمد سبيلا ونوح الهرموزي: موسوعة المفاهيم الأساسية في العلوم الإنسانية والفلسفة، منشورات المتوسط، ميلانو/ إيطاليا، ط1، 2017.

146) محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الأدبي، دراسة موسوعية، الشركة المصرية العالمية للنشر–لونجمان، القاهرة، ط1، .2012

147) محمد عابد الجابري: نقد العقل العربي2، بنية العقل العربي، دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط9، 2009.

148) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة/ مصر، 1997.

149) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث 1950-2005، النادي الأدبي بالرياض، والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب وبيروت/ لبنان، ط1، 2008.

150) محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984.

151) محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الغرب، ط1، 1991.

152) محمد مشبال: مقولات بلاغية في تحليل الشعر، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط/ المغرب، ط1، 1993.

153) محمد النويهي: الشعر الجاهلي: منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط.ت.

154) محمود الضبع: غواية التجريب، حركة الشعرية العربية في مطلع الألفية الثالثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 2015.

155) محمد مفتاح: المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، وبيروت/ لبنان، ط2، 2010.

156) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت/لبنان، د ط، د ت.

157) – ثقافتنا والشعر المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2000.

158) منير البعلبكي: معجم أعلام المورد، موسوعة تراجم لأعلام العرب والأجانب القدامى والمحدثين مستقاة من موسوعة المورد، دار العلم للملايين، بيروت/ لبنان، ط1، 1992

159) ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، وبيروت/ لبنان، ط3، 2002

160) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بيروت، لبنان، ط3، 1967.

161) نعيم حسن اليافي الشعر بين الفنون الجميلة دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة/ مصر، د.ط، 1968

162) النفّري (محمد بن عبد الجبّار): المواقف والمخاطبات، تحقيق آرثر أربري، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، مصر، (دط)، 1985.

163) هاشم صالح: مدخل إلى التنوير الأوروبي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ورابطة العقلانيين العرب، بيروت/ لبنان، ط1، 2005.

164) هلال الجهاد: جماليات الشعر العربية، دراسة في فلسفة الجمال، في الوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

165) هويدا صالح: الهامش الاجتماعي في الأدب، قراءة سوسيو ثقافية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة/ مصر، ط1، 2015.

166) يمنى العيد: في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء/ المغرب، ط1، 1987 .

167) يوسف الإدريسي: الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، دار الملتقى، د ب، ط1، 2005.

168) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت/ لبنان، ط1، 2008.

II. المراجع المترجمة :

169) إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت/ لبنان، ط4، 2014.

170) أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة : إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو أمريكية، د ط، 1983.

171) أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة، تر: سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة: توفيق صايغ، دار اليقضة العربية للتأليف والترجمة والنشر، د.ط، 1963.

172) إسرائيل شيفلر: العوالم الرمزية، الفن والعلم واللغة والطقوس، تر: عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2016.

173) ألان تورين: نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، مصر، (دط)، 1997.

174) أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، مج1، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، وباريس، ص287.

175) إيلينا سيمينو: الاستعارة في الخطاب، تر: عماد عبد اللطيف وخالد توفيق، المركز القومي للترجمة، القاهرة/ مصر، ط1، 2003.

176) أوفيد: مسخ الكائنات، تر: ثروت عكاشه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط3، 1992.

177) إيميل سيوران: المياه كلها بلون الغرق، تر: آدم فتحي، منشورات الجمل، كولونيا/ ألمانيا، 2003.

178) بول ريكور: الاستعارة الحية، تر: محمد الولي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت/ لبنان، ط1، 2016

179) – نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، وبيروت/ لبنان، ط2، 2006.

180) بيير. ق. زيما: النص والمجتمع، آفاق علم اجتماع النقد، ترجمة أنطوان أبو زيد، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2013.

181) بيار ماشيري: بم يفكر الأدب؟ تطبيقات في الفلسفة الأدبية، تر: جوزيف شريم، المنظمة العربية للترجمة، ومركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

182) توين فان دايك: الخطاب والسلطة، تر: غيداء العلي، المركز القومي للترجمة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة/ مصر، ط1، 2014.

183) جان برتليمي: بحث في علم الجمال، تر: أنور عبد العزيز، الهيئة المصرية العامة للكتاب،المركز القومي للترجمة، العدد 1821، 2011.

184) جان غروندان: فلسفة الدين، تر: عبد الله المتوكل، مؤمنون بلا حدود للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط1، 2017.

185) جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء/ المغرب، ط1، 1986.

186) جورج لايكوف ومارك جونسون: الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2009

187) جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة(آفاق عربية)، بغداد، ودار توبقال، الدار البيضاء/ المغرب، 1985.

188) جيل دولوز وفليكس غتاري: ماهي الفلسفة، تر: مطاع صفدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

189) باتريك شارودو ودومينيك منغنو: معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري وحمادي صمود، منشورات دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، د.ط، 2008.

190) برتراند راسل: مشكلات الفلسفة، تر: سمير عبده، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 2016.

191) تزيفيتان تودوروف : ميخائيل باختين ، المبدأ الحواري ، ترجمة فخري صالح ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان ،الأردن ، ط2 ،1996.

192) –نظرية الأجناس الأدبية، دراسات في التناص والكتابة والنقد، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق/ سوريا، ط1، 1437هـ/2016

193) رامان سيلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة/ مصر، د.ط، 1998.

194) روجيه كايوا: الإنسان والمقدس، تر: سميرة ريشة، مراجعة: جورج سليمان، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

195) رينيه ويليك و أستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 2، 1987.

196) رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة جابر عصفور، عالم المعرفة، العدد 110، 1987.

197) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي و مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

198) سارة ميلز: الخطاب، تر: عبد الوهاب علوب، المركز القومي للترجمة، القاهرة/ مصر، ط1، 2016 .

199) سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا، تر: زهير مجيد مغامس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1999.

200) سيغموند فرويد: قلق في الحضارة، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للنشر والتوزيع، بيروت، ط ، 1996.

201) غاستون باشلار : الماء والأحلام ، دراسة عن الخيال والمادة ، المنظمة العربية للترجمة ، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية ، لبنان ، ط1 ، 2007 .

202) –جماليات المكان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت/ لبنان، ط2، 1984.

203) فريديريش هلدرلين، مختارات شعرية، تر: حسن حلمي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء/ المغرب، ط1، 2009.

204) فرديناند دي سوسور: علم اللغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد/ العراق، د.ط، 1985 .

205) كارل بروكلمان: تاريخ الأدب العربي، ج1، نقله إلى العربية: عبد الحليم النجار، دار المعارف، القاهرة/ مصر، ط5، 1983.

206) كارل بوبر: منطق البحث العلمي، تر: محمد البغدادي، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز الوحدة العربية بيروت، لبنان، ط1، 2006.

207) كارل يسبرز: مدخل إلى الفلسفة، تر: جورج صدقني، مكتبة أطلس، دمشق، د.ط، د.ت.

208) مارتن هايدجر، ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرلين وماهية الشعر: تر: فؤاد كامل عبد العزيز، و محمود السيد رجب، مراجعة: عبد الرحمن بدوي، دار النهضة العربية، مصر، د.ط، 1964.

209) مارك جيمينيز: ما الجمالية؟ تر: شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

210) محمد أركون: تاريخية الفكر العربي الإسلامي، تر: هاشم صالح، مركز الإنماء القومي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1996.

211) ماكس بايم وآخرون: الخيال، الأسلوب، الحداثة، تر: جابر عصفور، المركز القومي للترجمة، القاهرة/ مصر، ط2، 2009.

212) موريس بلانشو: أسئلة الكتابة، تر: نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء/ المغرب، ط1، 2004.

213) ميشال فوكو: حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت/ لبنان، والدار البيضاء/ المغرب، ط2، 1987.

214) نينيان سمارت، آرنولد توينبي وآخرون: الإنسان وهموم الموت، تر: عزت شعلان، المركز القومي للترجمة، القاهرة/ مصر، ط1، 2011.

215) نورثروب فراي: الخيال الأدبي، تر: حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق/ سوريا، 1995.

216) – تشريح النقد، محاولات أربع، تر: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية/ عمادة البحث العلمي، عمان/ الأردن، 1991.

217) ولترج أونج: الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا اسماعيل، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 182، فبراير 1994.

218) ول وايرل ديورانت: قصة الحضارة، ج2، مج2، 7، حياة اليونان، تر: محمد بدران، دار الجيل، بيروت/ لبنان، د.ط، 1953.

219) يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة/ مصر، د.ط، 1995

III. المعجمات :

220) ابن فارس(أبو الحسين أحمد): معجم مقاييس اللغة، اعتنى به: محمد عوض مرعب و فاطمة محمد أصلان، دار إحياء التراث العربي، بيروت/ لبنان، ط1.

221) ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، مادة كتب، مج1، مادة قصد، مج3، دار صادر، بيروت، لبنان،(د.ط)،(دت).

–لسان العرب، مج1، مادة : خطب، دار صادر، بيروت/ لبنان، ط1، د.ت.

222) التهانوي (محمد علي): موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ج1، تقديم: رفيق العجم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت/ لبنان، ط1، 1996.

223) الجرجاني علي بن محمد السيد الشريف: معجم التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، 2004.

224) الجوهري (إسماعيل بن حماد): الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، ج1، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت/ لبنان، ط2، 1979.

IV. المجلات والدوريات:

مجلة عالم الفكر:

225) حسن حنفي: رؤى العالم، المقدس كمحدد لتابعية الرؤية الدينية للعالم «سلطة المقدس» مجلّة (عالم الفكر)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع3، المجلد 40، مارس 2012.

226) سعيد توفيق: الفن كرؤية للعالم، رؤية هيدجرية، مجلّة (عالم الفكر)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع3، المجلد 40، مارس 2012

مجلة علامات

227) حسن بحراوي: أدب محمد شكري، من الهامشية إلى المركزية، مجلة علامات، مكناس، المغرب، ع18، 2002.

مجلة فصول:

228) جابر عصفور: مفتتح مجلة فصول، مج5، العدد3، ج2، موضوع العدد: الشعر العربي المعاصر، مصر،1996

229) حاتم الصكر: قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة، من اشتراطات القصد إلى قراءة الأثر، فصول، مجلة النقد الأدبي، مصر، مج15، ع3، 1996.

230) محمد مصطفى هدارة: النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث، فصول، مجلة النقد الأدبي، مصر، مج1، ع4، 1981.

231) زكي نجيب محمود،: الأيديولوجيا ومكانها من الحياة الثقافية، مجلة فصول/ مجلة النقد الأدبي، موضوع العدد: الأدب والأيديولوجيا، مج5، ع4، 1985.

232) ستيفن مونت: جذور قصيدة النثر ونظريات النوع، تر: سناء عبد العزيز، فصول، مجلة النقد الأدبي، مصر، موضوع العدد: شعرية النوع الأدبي، مج (2/25)، ع98.

233) عز الدين اسماعيل: مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، فصول، مجلة النقد الأدبي، مج1، ع4، القاهرة،1981.

234) كمال أبو ديب: اللحظة الراهنة في الشعر، شعر اللحظة الراهنة، فصول، مجلة النقد الأدبي، مصر، مج15، ع3، 1996.

235) محمد مصطفى هدارة: النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث، فصول، مجلة النقد الأدبي، مصر، مج1،ع4، 1981.

236) محمد الهادي الطرابلسي: من مظاهر الحداثة في الأدب، الغموض في الشعر، فصول، مجلة النقد الأدبي ، موضوع العدد: الحداثة في اللغة والأدب، ج2، مج4، ع4، القاهرة،1984

مجلة الفيصل:

237) حسن الصهلبي: صوت الماء، مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، مجلة الفيصل، الكتاب 11، العددان(477-478)، دار الفيصل الثقافية، الرياض، السعودية، 1437هـ.

مجلة النقد الأدبي:

238) عز الدين المناصرة: إشكالات التجنيس الشعري، شعرية التهجين، فصول، مجلة النقد الأدبي، مصر، موضوع العدد: شعرية النوع الأدبي، مج (2/25)

V. المواقع الإلكترونية:

239) الأخضر بركة: حجر يسقط الآن في الماء، سلسلة شعراء الهايكو، سلسلة شعرية تصدر عن نادي الهايكو، منشورات(نادي الهايكو العربي)الإلكترونية ، تصميم محمود الرجبي، 2015 :

http://ar.facebook.com/arabichaicuclub/

240) أمين صالح وقاسم حداد: موت الكورس، موقع الشاعر قاسم حداد في الشبكة: http://www.qhaddad.com/ar/wolf/mk.asp

241) بشرى البستاني: الهايكو العربي وقضية التشكيل، هايكو محمود الرجبي مثالاً، موضوع العدد: قصيدة الهايكو عند محمود الرجبي، قراءات نقدية، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، سلسلة دراسات وكتابلت ثقافية (17)، ط1، أبريل، 2016:

http:// www. Facebook.com/groups/ketabat.jadidah.ebook.publis/hers

242) فراس السواح: الأسطورة، المصطلح والوظيفة، www.maaber.org/third-issue/mythobgy

243) ماجدولين خليل: الهايكو.. يكاد لا يقول مما يرد أن يقول سوى القول، الباحثون السوريون، شعر الهايكو الياباني، *www.syr-res.com?R3667*، ص**01.**

244) محمد نسيم: الهايكو..كائن بلا رأس!!، مجلة الهايكو العربي، مجلة أدبية تهتم بقصائد الهايكو تصدر فصليا، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، العدد 06.، السنة الثانية، 2017:
http://ar.facebook.com/arabichaicuclub/

245) محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، موقع كتب عربية، www.kotobarabia.com

246) محمود الرجبي: من وحي الهايكو، آراء في الهايكو، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، سلسلة دراسات وكتابات ثقافية (50)،ط1، أبريل2017:
http://www.facebook.com/groups/ktabat.jadidah.Ebook.publishers

الفهرس

الموضوع	الصفحة
مقدمة	**أ–ي**
مدخل	**15**
1. الشعر بوصفه نظاما معرفيا	**16**
2. المعرفة بين الشعر والحقول المعرفية الأخرى	**20**
1.2. المعرفة بين الشعر والدين	**20**
2.2. المعرفة بين الشعر والفلسفة	**23**
3.2. المعرفة بين الشعر والتصوف	**28**
4.2. المعرفة بين الشعر والعلم	**32**
3. الشعر العربي المعاصر بين جدل الجمالي،الإيديولوجي،المعرفي	**37**
الفصل الأول:	
الخطاب، لمتخيّل الشعري، الكتابة الجديدة/ تأصيل مفاهيمي وأطر نظرية	**46**
أولا: مفهوم الخطاب	**49**
1.الخطاب لغةً	**49**
2.الخطاب في الاصطلاح	**50**
1.2. الخطاب عند اليونان	**52**
2.2. الخطاب في الثقافة العربية الإسلامية	**55**
3.2. الخطاب في الثقافة الغربية المعاصرة	**57**
1.3.2. الخطاب في الدراسات اللسانية	**60**

2.3.2. الخطاب خارج المفهوم الألسني	**62**
3. الخطاب الشّعريّ	**70**
ثانيا: المتخيل الشعري	**79**
1.الأصل اللغوي للمتخيّل	**79**
2.المتخيّل والتخييل في الاصطلاح	**81**
1.2. مفهوم الخيال في التراث اليوناني	**82**
2.2. مفهوم الخيال في التراث العربي	**84**
3.2. الخيال في الفلسفة والنقد الحديثين	**88**
ثالثا:الكتابة الجديدة:وعي شعري جديد وإرادة في المعرفة	
(محاولة في صياغة المفهوم)	**99**
1.فلسفة الشعر عند شعراء الكتابة الجديدة	**101**
1.1بيان الكتابة لأدونيس	**101**
2.1 بيان الكتابة لمحمد بنيس	**105**
3.1 موت الكورس لأمين صالح وقاسم حداد	**110**
2. الانتقال من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري	**115**
3. الكتابة الجديدة؛ هدم المعيار/ إشكاليّة التجنيس	**121**
الفصل الثاني: رؤية العالم، أسئلة الوجود، وأنساق المعرفة	
في الكتابة الجديدة	**125**

أولا: رؤية العالم في الكتابة الجديدة	**126**
ثانيا: سؤال الذات والنزوع الإنساني في الكتابة الجديدة	**147**
ثالثا: الهامشي، ثقافة الهامش وخطاب الرفض	**166**
رابعا: الموقف الروحي والرؤية الصوفية في الكتابة الجديدة	**185**
الفصل الثالث: المتخيل الشعري في الكتابة الجديدة وآليات بنائه	**197**
أولا: النسق الاستعاري في الكتابة الجديدة	**198**
ثانيا: بناء اللغة الشعرية	**213**
ثالثا: بناء الإيقاع	**235**
1.التكرار	**240**
2.التدوير والإيقاع المتراكم	**246**
رابعا: الفضاء النصي والاشتغال البصري في الكتابة الجديدة	**251**
1.تعالق الكتابة الجديدة مع فن الرسم	**254**
2.استثمار جماليّة الخط العربي	**257**
3..خطاب البياض	**259**
4.الفراغ المنقّط وعلامات الترقيم	**261**
5.الفضاء النصي في قصيدة الهايكو	**264**
خاتمة	**268**
قائمة المصادر والمراجع	**278**
الفهرس	**300**

ملخص البحث

1.ملخص البحث بالعربية:

يستعيد هذا البحث الأسئلة الجوهرية حول جدلية الخطاب المعرفي والبناء التخييلي في الشعر الجزائري المعاصر من خلال معالجة نظرية وتحليلٍ نصيّ لنماذج من النصوص الشعرية ذات الاتجاه التجريبي الجديد الذي يبرز فهما خاصا لعملية الإبداع الشعري ولوظيفة الشعر وخطابه. وهذا الاتجاه الجديد في كتابة الشعر هو ما تمت تسميته بالكتابة الجديدة التي تقدم شعريةً تحتفي بالبعد الكتابي وتفارق شعرية القصيدة المرتبطة بالثقافة الشفاهية. إن الكتابة الجديدة تحددت ملامحها في بيانات الكتابة لدى الشعراء النقاد العرب كردّة فعل على الحداثة الشعرية العربية التي لم تتحرر كليّة من الأصول البيانية القديمة. ونحاول في هذا البحث فهم طريقة تمثّل الشعراء الجزائريين الجدد لمفاهيم الكتابة الجديدة وتوصيف طبيعة الخطاب المعرفي الذي تفصح عنه كتاباتهم ورصد أساليبهم في البناء التخييلي للنص. لأجل ذلك ترجمنا تصوّرنا لهذا الموضوع إلى عنوان مُكَوّن من وحدات اصطلاحية واصفة هو: الخطاب المعرفي وبناء المتخيل الشعري في الكتابة الجديدة– دراسة في الشعر الجزائري المعاصر.

المصطلحات المفاتيح: الخطاب المعرفي، المتخيل الشعري، الكتابة الجديدة، الشعر الجزائري المعاصر.

2.الملخص بالإنجليزية:

Summary

This research restores the fundamental questions about the dialectic of cognitive discourse and imaginative construction in contemporary Algerian poetry through a theoretical treatment and textual analysis of samples of poetic texts with a new experimental direction that highlights a special understanding of the process of poetic creativity and the function and discourse of poetry. This new trend in writing poetry is what has been called the new writing, which presents poetry that celebrates the biblical dimension and separates from the poetry of the poem associated with oral culture. The new writing was defined in the writing data of Arab poets critics as a reaction to the Arab poetic

modernity, which was not completely liberated from the old rhetorical origins. In this research, we try to understand the way the new Algerian poets represent the new concepts of writing, describe the nature of the cognitive discourse that their writings reveal, and monitor their methods in the imaginative construction of the text. For this reason, we translated our conception of this topic into a title composed of descriptive idiomatic units:

The cognitive discourse and the construction of the poetic imagination in new writing - a study in contemporary Algerian poetry

Key terms: cognitive discourse, poetic imagination, new writing, contemporary Algerian poetry

3.الملخص بالفرنسية:

Résumé

Cette recherche restitue les questions fondamentales sur la dialectique du discours cognitif et de la construction imaginative dans la poésie algérienne contemporaine à travers un traitement théorique et une analyse textuelle d'échantillons de textes poétiques avec une nouvelle direction expérimentale qui met en évidence une compréhension particulière du processus de créativité poétique et de la fonction et le discours poétique. Cette nouvelle tendance de l'écriture poétique est ce qu'on a appelé la nouvelle écriture, qui présente une poésie qui célèbre la dimension biblique et se détache de la poésie du poème associée à la culture orale. La nouvelle écriture a été définie dans les données d'écriture des critiques de poètes arabes comme une réaction à la modernité poétique arabe, qui n'était pas complètement libérée des anciennes origines rhétoriques. Dans cette recherche, nous essayons de comprendre la manière dont les nouveaux poètes algériens représentent les nouveaux concepts d'écriture, décrivent la

nature du discours cognitif que leurs écrits révèlent et surveillent leurs méthodes dans la construction imaginative du texte. Pour cette raison, nous avons traduit notre conception de ce thème dans un titre composé d'unités idiomatiques descriptives : Le discours cognitif et la construction de l'imaginaire poétique dans la nouvelle écriture - une étude de la poésie algérienne contemporaine.

Termes clés : discours cognitif, imaginaire poétique, nouvelle écriture, poésie algérienne contemporaine.