الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باتنة 1

كلية اللغة والأدب العربي والفنون قسم اللغة والأدب العربي

المعنى الشعري في القصيدة الجزائرية المعاصرة من الإيديولوجي إلى الفني

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه ل.م.د في الأدب العربي

تخصص: أدب عربي

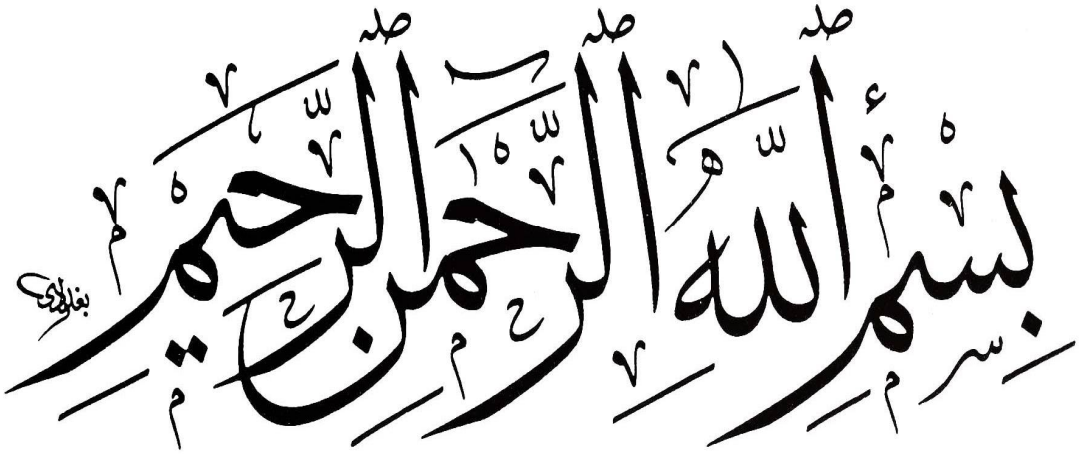
إعداد الطالبة: إشراف الأستاذ الدكتور

نورة عميري عبد الله العشي

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
عيسى مدور	أستاذ	جامعة باتنة 1	رئيسا
عبد الله العشي	أستاذ	جامعة باتنة 1	مشرفا ومقررا
نجوى منصوري	أستاذ	جامعة باتنة 1	عضوا مناقشا
نعيمة بولكعيبات	أستاذ محاضر - أ -	جامعة سكيكدة	عضوا مناقشا
فاطمة الزهراء عطية	أستاذ محاضر -أ-	المركز الجامعي بريكة	عضوا مناقشا
خميسي آدامي	أستاذ محاضر -أ-	جامعة خنشلة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1441-1442هـ/2020-2021م.


بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمـــــــــة

ينبثق المعنى الشعري في القصيدة من بنيتها، فهو ذلك النبض المحمل بأفكار وتأملات ومشاعر، وما تنضح به من حسها الجمالي ومكنونها الوجداني، فتتداخل الأفكار بالمواقف والدوافع الشعورية، لنسج معالم القصيدة وإخراجها للوجود.

والقصيدة الجزائرية المعاصرة بتقنياتها المتعددة وموضوعاتها المتشعبة، محاطة كغيرها بالغموض والضبابية؛ التي تستفز المتلقي لكشف معناها الشعري الكامن في أجوائها المتقلبة، فيحاول المتلقي دوما الولوج إلى عوالمها المستعصية على الفهم وفتح معانيها المغلقة.

وإذا كان البحث عن المعنى الشعري في القصيدة القديمة يتطلب جهدا في تأويله، فإن البحث عن المعنى في القصيدة المعاصرة أكثر تعقيدا، حيث مرت القصيدة الجزائرية المعاصرة بتحولات مختلفة وتطرقت بدورها إلى موضوعات مستمدة من الواقع وتأثيراته الدينية، والسياسية والوطنية، وأخرى تشكلت في ظل النوازع الذاتية، إلى جانب موضوعات أخرى استدعتها طبيعة النص الشعري وقدرته على حمل المعاني المتعددة، مما جعل القصيدة فسيفساء من الموضوعات التي تتطلب انفتاحا وتعددا في إنتاج المعنى، في حين تطلبت تجربة الشعر في ظل الحساسية الجديدة تقنيات غاب في بواطنها المعنى الشعري، وأصبحت العملية التأويلية أكثر صعوبة، وغدا المتلقي أمام مهمة صعبة، حيث يتداخل الفني بالإيديولوجي، والفني بالفني.

ومن هذا المنطلق وبإضاءة من الأستاذ المشرف، تبين موضوع البحث الموسوم بـــ **"المعنى الشعري في القصيدة الجزائرية المعاصرة من الإيديولوجي إلى الفني".**

ويبدو أن البحث عن تشكيل المعنى وتأويله في القصيدة الجزائرية المعاصرة ضرب من المغامرة، التي يسلكها الباحث في محاولته استنطاقه وفهمه، وتعد هذه الدراسة محاولة لاستكناه المعنى الشعري في ظل التحولات أو الأنساق المختلفة التي شهدتها القصيدة

الجزائرية المعاصرة، وذلك من خلال اختيارنا بعض النماذج الشعرية وتعقب مسارها وبنائها الفكري والفني.

وتكمن أهمية هذه الدراسة في سبر أغوار المعنى في القصيدة، وتتبع حركتها، والتنقيب عن دور الكلمة في بعث معالم الواقع، وقدرة اللغة في مزج ذلك التداخل بين الصور والتفاعلات والسياق المنتج للمعنى، انطلاقا من قراءة النص الشعري والتوغّل إلى أعماقه ومحاولة الكشف عن مضمراته البعيدة المنال والظهور، ومعرفة تشكيل المعنى والآليات المتبعة في صناعته، ونسجه، ثم محاولة تأويله وفق ما تقتضيه تجربة المتلقي بصفته منتجا جديدا للقصيدة، وتلتقي التجربتان لتشهد ولادة نص جديد، بأبعاد ومعان جديدة.

وكان اختياري لهذا الموضوع نتيجة مجموعة أسباب، كان من أهمها:

- عدم استيفاء موضوع البحث حقه من الدراسة، وتناوله بصفة محتشمة وضئيلة في الساحة الأدبية الأكاديمية.
- توسيع دائرة الاهتمام بالمعنى الشعري في ثنايا القصيدة الجزائرية المعاصرة، لرصد تحولاتها وملابساتها الفكرية والفنية.
- ارتباط الدور الذي يؤديه كل من المبدع والمتلقي في تشكيل المعنى وتأويله وتحقيق العملية الإبداعية التواصلية في إنتاج القصيدة .

هذه الأسباب كانت الدافع الأساسي للبحث في مسألة المعنى الشعري في القصيدة الجزائرية المعاصرة، واستنادا إلى ذلك يحاول البحث الإجابة عن التساؤلات الآتية.

- ما الاتجاهات الإيديولوجية في القصيدة الجزائرية المعاصرة؟
- هل يمكن اعتبار تشكيل المعنى في القصائد الملتزمة بالقضايا الإيديولوجية بعيدة عن الجانب الفني؟

- ما أشكال التمظهر الذاتي في القصيدة الجزائرية المعاصرة؟
- كيف تشكل المعنى في إطار هيمنة الجانب الفني على القصيدة وإضمار الفكرة؟
- هل تعدد المعنى في القصيدة مرهون بالقراءات المنتجة؟
- هل غياب المعنى في القصيدة يعد عيبًا؟ أم هو لون حداثي تميزت به القصيدة المعاصرة في ظل انتقالها إلى مرحلة الحساسية الجديدة في الشعر؟

وانطلاقا من موضوع البحث، تتبعنا مسار القصيدة الجزائرية المعاصرة في تشكيل معناها الشعري، وذلك بالاشتغال على عدة مدونات تمتد زمنيا من فترة السبعينيات إلى يومنا هذا، متوخية في ذلك أهم الاتجاهات الإيديولوجية، والفنية المهيمنة فيها.

وقد جاء البحث في مقدمة ومدخل نظري، وثلاثة فصول، وخاتمة، تضمن المدخل النظري مسألة المعنى عند النقاد العرب القدامى، والغرب المحدثين، حيث وقفت عند أهم الآراء النقدية التي بحثت في مسألة المعنى ومعنى المعنى.

ناقشت في الفصل الأول **(النسق الإيديولوجي للمعنى)**، والإشارة إلى أهم العوامل التي جعلت الإيديولوجيا تتحكم في البناء الفني للقصيدة، وربطها بالتحولات الحاصلة في المجتمع الجزائري، حيث تم التركيز على التوجه الديني بالاعتماد على مدونة "أسرار الغربة" للشاعر **مصطفى الغماري**، ووقفت عند القضايا الدينية التي ساهمت في خلق الوعي الديني لدى الشاعر، والتزامه بالدين الإسلامي الذي قاد رؤيته الفكرية في الشعر، حيث أظهر مواقفه اتجاه القضايا الدينية المتعددة، ومساندته للمسلمين على اختلاف أجناسهم.

ثم الانتقال إلى التوجه الاشتراكي بالاعتماد على مدونة "الحب في درجة الصفر" للشاعر **عبد العالي رزاقي**، حيث عالجت أهم القضايا السياسية التي سادت في الجزائر في فترة السبعينيات، وبالأخص قضية الصراع الطبقي، إلى جانب الإشادة بالمسيرة النضالية لبعض الشعراء الغربيين الذين كافحوا في سبيل الاشتراكية ودعمها.

واعتمدت في التوجه الوطني على ديوان "في البدء كان أوراس" للشاعر **عز الدين ميهوبي**، الذي أشرتُ فيه إلى مختلف القضايا الوطنية وفي مقدمتها الثورة الجزائرية، واتخاذ الأوراس رمزًا أساسيًا لقيادة الثورة واعتبار المكان-الأوراس-متنفسًا للحرية والاستقلال.

أما الفصل الثاني الموسوم **(بالنسق الذاتي للمعنى)**، اتجه التركيز فيه إلى ما وراء القصيدة وتجسيد رؤية الشاعر للذات، حيث وقفت عند المعنى الرومانسي في شعر **عثمان لوصيف** وتتبع ظهور الأنا في حالات انكسارها، وعلاقتها بالواقع من خلال رؤيتها للموت، ورؤيتها المأساوية للحياة، وذكر حالات الاغتراب، إلى جانب ذكر الذات المحبة وقدرتها على استحضار الماضي.

وفي المعنى الصوفي تنسحب الذات من عالم الواقع إلى عالم التصوف مستثمرة مفرداته لإثراء التجربة الفنية، من خلال التركيز على مدونة "مقام البوح" للشاعر **عبد الله العشي**، والنظر في الذات وعلاقتها بعالم الإبداع، والكتابة من منظورٍ جديدٍ ومغاير، من خلال الجمع بين اللفظ وضده لتقوية المعنى الشعري وإبرازه، تماما كما هو الحال في عرف المتصوفة في جمعهم بين الأضداد، وكان لتأثير الكون والطبيعة في حالاتها التأملية أشكالا وألوانا لتجسيد جماليات الكتابة، لتبوح اللغة بكنوزها اللانهائية من المعرفة بكل ما تصفو به من إبداع وجمال، لتفنى ذات الشاعر في أسرارها.

وشمل المعنى الرمزي مختلف الرموز المتشكلة في ديوان "رجل من غبار" للشاعر **عاشور فني**، وربطها بمشاعر الشاعر وتطلعاته المستقبلية، متجاوزا في ذلك اللغة العادية إلى اللغة الرمزية المتسمة بالغموض والإبهام.

أما الفصل الثالث والأخير الموسوم **(بالنسق النصي للمعنى)**، فقد عملنا على تقسيمه إلى قسمين: الأول خاص بتعدد المعنى، والثاني بغياب المعنى، تطرقنا في الأول إلى تناسل المعنى بالتركيز على ثراء اللغة، إلى جانب التشكيل البصري الذي أخذ يسهم في إنتاج

الدلالة في القصيدة المعاصرة، وقد اعتمدنا في ذلك على ديوان "مرثية لقارئ بغداد" للشاعرة **زينب الأعوج**، وديوان "النّبِيَّةُ تتجلى في وضح الليل" للشاعرة **ربيعة جلطي.**

أما القسم الثاني من الفصل فتضمن غياب المعنى الذي اقتصرنا فيه على الأعمال الشعرية للشاعر **الأخضر بركة**، تطرقنا في ثناياه إلى تتبع مختلف المظاهر الفنية، أبرزها: البياض، والحذف، والتشذير، وقدرتها على إخفاء المعنى، وكيف أخذ الشاعر يتعامل معها لنقل تجربته الشعرية إلى المتلقي.

وكانت الخاتمة خلاصة استنتاجات وملاحظات توصل إليها البحث في مسار القصيدة الجزائرية المعاصرة، في ظل التحولات التي عرفتها، وكيفية تشكيل المعنى ابتداء من هيمنة الاتجاه الإيديولوجي مرورا بالنسق الذاتي، وصولا إلى النسق النصي.

وحاولتُ أن أقدم في هذا البحث ما هو جديد على مستوى الدراسات الأدبية، وقد استندت في ذلك إلى بعض الدراسات في هذا المجال ولكن من زوايا مختلفة، وربطها بما يتعلق وموضوع البحث.

ورأيت في المنهج التأويلي ملاءمة أكثر لدراسة هذه النصوص والحفر في دلالاتها الفكرية والفنية، حيث يتيح للمتلقي حرية أكثر في الكشف عن المعنى، وربطه بسلسلة التغيرات التي رافقت القصيدة الجزائرية وانتقالها من مرحلة إلى أخرى في تشكيل محتواها ومعناها.

ومن أهم المراجع التي استفاد منها البحث نذكر: جماليات المعنى الشعري التشكيل والتأويل لعبد القادر الرباعي، تشاكل المعنى في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي لوردية محمد سحاد، الإيديولوجيا في الشعر العربي المعاصر لأحمد الجوة، وكتاب المعنى

الإيحائي بين التراث النقدي العربي والسيميائيات الحديثة لعلوي أحمد الملجمي، وكتاب فيض المعنى لخالدة سعيد.

ومن بين الصعوبات التي واجهت البحث، تشعب موضوعاته، واختلافها، إلى جانب نقص المراجع الخاصة بهذا الموضوع، وصعوبة تحديد المدونات الشعرية نظرا لتنوعها وقد ساهمت إرشادات وملاحظات الأستاذ المشرف في تجاوز عثرات البحث.

ولا يسعني في ذلك إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل والتقدير الكبير لأستاذي المشرف،الدكتور عبد الله العشي على توضيحاته وتوجيهاته القيمة والثريّة التي ساعدتني في إنجاز هذا البحث.

كما أشكر كل من مدّني بالعون، وشجعنّي على إتمام هذا العمل، وأشكر الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة على جهدهم في قراءة هذا البحث وقبولهم مناقشته.

ولله الحمد ومنه التوفيق.

المدخـــــــل

استقطبت قضية المعنى اهتمام الدراسات النقدية المختلفة قديمًا وحديثًا، وتمحورت بدورها في ضبط مصطلحه وتحديد مدلوله، بعده واحدًا من المصطلحات الشائكة التي تشابكت خيوطه بفروع معرفية متداخلة، فتباينت حوله الآراء، وتشعبت مناحي البحث فيه، كونه من العناصر الأساسية في نسيج النص، وإنتاجية القراءة.

وانشغل النقاد العرب والغرب بقضية المعنى، ومعنى المعنى، وغدت من أهم القضايا التي «أثارت اهتمام العلماء والمفكرين على اختلاف أزمانهم ومنطلقاتهم ومناهجهم»[1] واستنادًا إلى ذلك، فإن مسألة المعنى قد ارتبطت بمعارف مختلفة، ومتعددة « كالفكر، والمعرفة، والقصد، والاستعمال، والمقام...وهي ظواهر متداخلة على نحو يصعب معه وضع خطوط فاصلة بينها، وهذا يفسر تعدد العلوم والمعارف التي تتناول المعنى».[2]

بناء على هذا، يتضح أن المعنى ليس محصورًا بمجال محدد، حيث تتعدد اتجاهاته ومجالاته، وعلى حد رأي **جونثان كلر(Jonathan Culler)** أنه توجد « أنواع مختلفة للمعنى، ولكن شيئا واحدا نطرحه على العموم هو أن المعنى مؤسس على الاختلاف »[3].

ولعل هذا التعدد الذي يشمله المعنى، يفسر أيضًا تعدد الآليات التي يستعين بها الناقد للوصول إليه في النص « فقد يستعين بالفلسفة، وعلم الدلالة بأقسامه المختلفة: الفلسفي philosophical، والاجتماعي Social، والمنطقي Logical، واللغوي Linguistics، وقد يستعين بعلم الرموزSemiotics، وعلم النفس Psychology»[4]؛ لأن إنتاج المعنى يحتاج إلى ثقافة واسعة من قبل المتلقي، فالنص الشعري يتشكل من مجموع المعارف المتعددة،

---

[1] لطيفة إبراهيم محمد النجار، منزلة المعنى في نظرية النحو العربي، دار المنظومة، عمان، الأردن، د.ط، 1995، ص 8.

[2] المرجع نفسه، ص8.

[3] أزراج عمر، نظرية الأدب تأويل المعنى والهوية عند الناقد الأمريكي جونثان كولر.
https://platform.almanhal.com تاريخ الزيارة 18- 03- 2019 ، الساعة: 16:00

[4] إبراهيم أحمد ملحم، بنائية المعنى في النص، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2014، ص 16.

وعلى العموم لا يمكن السيطرة على المعنى فعلاً، نظرًا لتداخل الأنساق المتباينة والمتجذرة في أعماقه.

ومصطلح المعنى يكتنفه كثير الغموض والإبهام؛ لذلك نحاول الوقوف عند تحديده بداية بالمفهوم اللغوي .

1- مفهوم المعنى:

1-1: المعنى لغة:

وردت لفظة معنى في المعاجم العربية، حيث جاء في مقاييس اللغة **لابن فارس** (ت. 395هـ) أن المعنى هو« القَصْد الذي يَبرُز ويَظهر في الشَّيءْ إذا بُحث عنه. يقال: هذا مَعنىَ الكلامِ ومعنى الشِّعر، أي الذي يبرز من مكنون ما تضمَّنه اللَّفظ »[1]، يتضح من هذا التعريف أن المعنى هو مكنون اللفظ الذي لا يظهر إلا من خلال البحث عنه.

ويدل أصل كلمة معنى المشتقة من المادة المعجمية (ع ن ي) على القصد، حيث جاء في لسان العرب **لابن منظور** (ت. 711هـ) أن « معنى كل شيء: محنته وحالُه التي يصير إليها أَمْرُه(...) وَعَنَيْتُ بالقول كذا: أردت. وَمَعْنَى كل كلام ومَعْنَاتُه وَمَعْنِيَّتُه: مَقْصِدُه، والاسم العَناء يقال عَرَفْتُ ذلك في مَعْنَى كلامه وَمَعْنَاةِ كلامه وفي معنَى كلامه»[2]؛ فالمعنى هو القصد والمراد، هذا إلى جانب المدلولات المختلفـــــة والمتعددة التي يحملها لفظ المعنى منها «الحبس والأسر، والمرض والشدة، والقصد»[3].

---

[1] ابن فارس (أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا)، معجم مقاييس اللغة، مادة(عنى)، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر، للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط،1979، ج4، ص 148، 149.

[2] ابن منظور (أبو الفضل جمال محمد ابن مكرم الإفريقي المصري)، لسان العرب، مادة (عنا)، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت، مج 15، ص 106.

[3] المرجع نفسه، ص 106.

والمعنى نفسه نجده في القاموس المحيط، بمعنى « عناه الأمرُ يعنيه ويعنوه عِناية وعَناية وعُنيًا: أهمه واعتنى به: اهتم. وعُني، بالضم عنايةً وكرضي قليل، فهو به عنٍ. وعَني الأمرَ يعنىَ: نزل وحدث (...) ومعنى الكلام ومَعْنيُّه ومَعْناتُه ومَعْنِيَّتُه: واحد. وعنَى عَناءً»[1].

وبالنظر إلى المعاجم العربية يتضح أن المفهوم اللغوي للمعنى يشير إلى التركيز على شيء معين، وتسليط الضوء على فكرة محددة ومقصودة، وتشير هذه المفردة إلى مفهوم الحصر.

ولأن المعنى يحيل إلى استخدامات متعددة ومختلفة، نلاحظ أن هذه المعاجم قد أشارت إلى تحديد لفظة المعنى بصفة عامة، وبالتالي، لا تكشف عن المفهوم الدقيق لهذه اللفظة، بل قد تزيد في غموضها، ولذلك لابدّ من تحديد مفهوم المعنى اصطلاحًا، وهذا غاية توضيحه وإزالة اللبس عنه.

1-2- المعنى اصطلاحًا:

يعد المعنى من المفاهيم المعقدة عند العرب، حيث إن « تحليل كلمة المعنى ذو تاريخ شاق؛ فقد استعملت في أوجه عدة متباينة. وثارت مناقشات كثيرة حول ما ينبغي أن يكون عليه مفهوم المعنى أو الاستعمال الصحيح لهذه الكلمة »[2]، يتبين هنا، أن كلمة معنى قد استعملت في مجالات متداخلة، مما جعل منها مشكلة في تحديد مفهومها بشكل صحيح، ويرجع ذلك إلى طبيعتها التي تتميز بالتعدد والاختلاف في مضمونها.

---

[1] الفيروز أبادي(مجد الدين بن يعقوب)، القاموس المحيط، مادة (عنى)، تح: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط8، 2005، ص 1318.

[2] مصطفى ناصف، مشكلة المعنى في النقد الحديث، مكتبة الشباب، القاهرة، د.ط، د.ت، ص 22.

فهو مصطلح « يستخدم في مجالات متعددة في الكتابات العربية القديمة »[1]، وهو متشعب الاستعمالات في الكتابات الحديثة، فالمعنى هو « الممثل الحقيقي للوظيفة اللغوية وتبادل الأفكار والتفاهم بين المتكلمين»[2].

واستخدم العرب قديما المعنى للدلالة على الغرض الشعري الذي يقصده الشاعر، واستخدمه بعضهم للدلالة على الصورة الذهنية أو الفكرة المجردة في النص.

ونظرًا لاستعمالاته الواسعة نشير إلى مفهوم المعنى عند الغرب، حيث أوجد (**أوجدنogden**) و(**رتشارزRichards**) في كتابهما (معنى المعنى Meaning of Meaning) ما لا يقل عن ستة عشر تعريفاً للمعنى .[3]

والمعنى في الشعر هو الماهية التي تحدث عنها أرسطو[4]، ويعرف **بلومفيد(Bloumfild)** المعنى على أنه « عبارة عن الموقف الذي ينطبق فيه الحدث اللغوي المعين، والاستجابة أو رد الفعل الذي يستدعيه الحدث في نفس السامع »[5]، ومفهوم المعنى هنا هو فعل التلفظ الذي يُحدث في النفس استجابة وردة فعل، والتطابق الذي يكون بين الحدث اللغوي والاستجابة.

وعند **جون ليونز(John lyons)** يعرف المعنى على أنه « عبارة عن مزيج من العلاقات السياقية والصوتية والنحوية والمعجمية والدلالية »[6]، إن العلاقة بين هذه المستويات لا يمكنها أن تشكل المعنى خارج إطار العلامة التي تحيل إلى الحدث اللغوي بين

---

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص 313.

[2] محمد عبد العظيم، من قضايا النص الشعري، مسائل في المعنى، مركز النشر الجامعي، تونس، ط2، 2017، ص 14.

[3] ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، تر: كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، 1975، ص 62.

[4] ينظر: مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت ، لبنان، د.ط، د.ت، ص 70.

[5] ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ص 67.

[6] أحمد نعيم الكراعين، علم الدلالة بين النظر والتطبيق، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص 91

طرفي الدال والمدلول والإشارة إلى تصور ذهني يربط العلاقة بينهما، وهذا ما يؤكده **أولمان (Ullmann)** في قوله: « المعنى هو علاقة متبادلة بين اللفظ والمدلول، علاقة تمكن كل واحد من استدعاء الآخر »[1]، فالمعنى على ذلك؛ ينشأ من خلال تكامل العلاقة بين الدال والمدلول.

يتضح مما سبق أن هذه المفاهيم تختلف في تحديدها لمفهوم المعنى، حسب الاتجاه الذي تنتمي إليه، ويشير المعنى بصفة عامة إلى قصد الشيء في مجال محدد، ثم التصريح باللفظ الدال عليه، ولهذا كانت العلاقة بين اللفظ والمعنى قائمة منذ أقدم العصور، واللفظ هو قرين المعنى ولا ينفك عنه، وتعد الوظيفة اللغوية هي العامل الأساسي للدلالة على المعنى.

وتجدر الإشارة إلى تتبع نظريات المعنى في تراثنا العربي النقدي، وتحديد هذه المسألة في النقد الغربي الحديث، وصولا إلى معنى المعنى .

2- المعنى في النقد العربي القديم:

يعد مصطلح المعنى من المصطلحات الغامضة في النقد العربي القديم، فقد استخدم هذا المصطلح في كتب التراث النقدي استخدامات متباينة، حيث« تنوع فيها مدلوله من سياق إلى سياق، واختلفت النظرة إليه من ناقد إلى آخر. بل في كثير من الأحيان كانت نظرة الناقد الواحد إليه تختلف من موقف إلى آخر»[2]، بسبب طبيعته لفظًا ومحتوى، حيث استخدم لفظ المعنى استخدامات متداخلة مع مجموعة من الكلمات الأخرى، وارتبطت مسألة المعنى بمجالات متنوعة، مما جعلها مشكلة حقيقية، ولذلك نجد أن مختلف النظريات العربية القديمة

---

[1] أحمد نعيم الكراعين، علم الدلالة بين النظر والتطبيق ، ص 56.

[2] حسن طبل، المعنى الشعري في التراث النقدي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1998، ص 3.

قد وقفت عند مسألة المعنى من خلال علاقتها باللفظ؛ لأن «المعنى واللفظ قد تعانقا في الدراسات النقدية العربية بشكل أصبح من العسير معها الفصل بين الاثنين »[1].

إذن، فاللفظ لا تكمن قيمته إلا في الدلالة على معناه، والمعنى بدوره يستمد وجوده من الألفاظ، لذلك ينظر إلى جودة المعنى من خلال اللفظ الدَّال عليه.

والجاحظ (ت.255ه) من النقاد الأوائل الذين طرحوا مسألة المعنى، ويبدو ذلك جليًا في قوله:« وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه، (...)، فإذا كان المعنى شريفًا، واللفظ بليغًا وكان صحيح الطبع صنع في القلب صنيع الغيث في التُّربة الكريمة، ومتى فصلت الكلمةُ على هذه الشَّريطة ونفذت من قائلها على هذه الصفة، أصحبها الله من التأييد ما لا يمتنع من تعظيمها به صدور الجبابرة ولا يذهل عن فهمها عقول الجهلة»[2].

لقد جمع القول أعلاه قضايا في التأليف والتلقي بطريقة مدروسة ومحكمة، وذلك بمراعاة الوضوح الظاهر، والإيجاز الدال، والشعر الجيد المستند إلى طبع صحيح الذي لا تكلف فيه ولا تصنع، كما وضح القول أنّ القلب هو منطق الشعر الجيد، وكلما تحققت هذه العناصر في التأليف كان المعنى أقرب إلى الأذهان.

وضرورة انتقاء الألفاظ ضرورة ألح عليها **الجاحظ**، فالمعاني عنده « مطروحة في الطريق يعرفها العجميُّ والعربيُّ والبدويُّ والقرويُّ وإنَّما الشأن في إقامة الوزن وتخيُّر اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجوَدة السَّبك، فإنما الشعر صناعة

---

[1] محمد عبد العظيم، من قضايا النص الشعري- مسائل في المعنى-، ص 38.

[2] الجاحظ(أبي عثمان عمرو بن بحر)' البيان والتبيين،، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط7، 1998، ج1، ص 83.

وضرب من النَّسيج، وجنس من التَّصوير»[1]؛ فالمعاني المطروحة في الطريق هي المعاني العامة والمشتركة بين الناس، أما معاني الشعر فتتطلب صياغة فنية، واختيارًا في الألفاظ، وإذا دخلت الألفاظ العامة في العملية الشعرية يتغير معناها وذلك بحسن التصرف فيها، فالشعر يحتاج تنسيقا في الألفاظ وتنظيمها بطريقة تخرجها عن اللغة العادية.

ومن القضايا الأساسية التي وضعها **ابن طباطبا العلوي** (ت.322ه) في قول الشعر فكرة المعنى، فإذا أرادَ الشاعرُ بناءَ قصيدةٍ « مخَّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليهِ في فكره نثرًا، وأعدَّ لهُ ما يُلبسه إياه منَ الألفاظ التي تُطابقهُ والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلسَ لهُ القول عليه. فإذا اتفق له بيتٌ يشاكلُ المعنى الذي يرومُه أثبته وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه منَ المعاني على غيرِ تنسيقٍ للشعر وترتيب لفنون القول بل يعلق كل بيت يتَّفق له نظمُهُ على تفاوت ما بينه وبين ما قبله»[2] .

يؤكد **ابن طباطبا** على الشاعر عند بناء قصيدته أن يجعل المعنى مستقرًا في نفسه، وفي فكره أيضًا، فيكون المعنى بذلك الركيزة الأساسية التي يقوم عليها الشاعر في عمله الإبداعي، ولا يقصد هنا المعنى العادي الذي يفهم من خلال الألفاظ، ولكن يقصد المعنى الشعري، حيث يشترط على الشاعر أن يلبس معناه الألفاظ والأوزان التي تناسبه.

ويعلق **حسن طبل** على الرأي السابق قائلا: «إذا كان المعنى نثريا في نظر **ابن طباطبا** قبل الصياغة فمقتضى ذلك أنه كان على وعي بأن المعنى في صياغته يتجاوز هذا

---

[1] الجاحظ، (أبو عثمان عمرو بن بحر)، الحيوان، تح عبد السلام هارون، مكتبة ومطبعة البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1965، ج3، ص 131، 132.

[2] ابن طباطبا، (محمد أحمد العلوي)،عيار الشعر، تح: عباس الساتر، مرا: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1،2005، ص 11.

الطور النثري، ولا يصبح مجرد الفكرة التي أعدها الشاعر - في فكره سلفا»[1]. فالفكرة التي استقرت في ذهن الشاعر تتجاوز الأسلوب النثري في بدايتها إلى الصياغة الشعرية.

ويجعل **ابن طباطبا** الشاعر كالصائغ في تحويله للمعنى والانتقال به من حالة إلى أخرى، حيث يقول:« ويكون ذلك كالصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه، وكالصباغ الذي يصبغ الثوب على ما رأى من الأصباغ الحسنة، فإذا أبرز الصائغ ما صار في غير الهيئة التي عهد عليها، وأظهر الصباغ ما صبغه على غير اللون الذي عهد قبل، التبس الأمر في المصوغ وفي المصبوغ على رائيهما. فكذلك المعاني وأخذها واستعمالها في الأشعار على اختلاف فنون القول فيها»[2].

فالمعنى في الشعر يتجدد من حين لآخر، لأن الشعر يستمد معانيه من معانٍ سابقة يقوم الشاعر ببلورتها منتقلا من المعنى الأصلي إلى معنى آخر .

وتتطلب صياغة الشعر أدوات خاصة، ذكرها **ابن طباطبا** تتمثل في قوله:« التوسع في علم اللغة والتصرف في معانيه، وإيفاء كل معنى حظه من العبارة وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ حين يبرز في أحسن زي وأبهى صورة، واجتناب ما يشينه من سفاسف الكلام وسخيف اللفظ والمعاني المستبردة والتشبيهات الكاذبة، والإشارات المجهولة، والأوصاف البعيدة، والعبارات الغثة حتى لا يكون متفاوتا مرقوعًا، بل يكون كالسبيكة المفرغة والوشي المنمنم، والعقد المنظم، واللباس الرائق، فتسابق معانيه ألفاظه فيلتذ الفهم بحسن معانيه كالتذاذ السمع بمعرفة لفظه»[3].

---

[1] حسن طبل، المعنى الشعري في التراث النقدي، ص 58.

[2] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 81.

[3] المرجع نفسه، ص 10.

فصياغة الشعر تتطلب ممارسة ومعرفة بكثير من علوم اللغة حتى تفي الألفاظ حق المعاني التي يؤديها الشاعر، فيولد المعنى سليمًا خاليا من أي علة تشينه، كما يجب على الشاعر أن يتوخى التسلسل في الوصول إلى المعنى.

ويفضل **ابن طباطبا** المعنى الخفي على المعنى الظاهر، وفي هذا يقول « ومن أحسن المعاني والحكايات في الشعر وأشدها استفزازًا لمن يسمعها، الابتداء بذكر ما يعلم السامع له إلى أي معنى يساق القول فيه قبل استتمامه وقبل توسط العبارة عنه، والتعريض الخفي الذي يكون بخفائه أبلغ في معناه من التصريح الذي لا ستر دونه، فموقع هذين عند الفهم كموقع البشرى عند صاحبها لثقة الفهم بحلاوة ما يرد عليه من معناها»[1].

فالمعنى الذي أراده هو المعنى السهل الممتنع، حيث يستفز الشاعر المتلقي لإدراك المعنى الذي يبدأ بالوضوح شيئًا فشيئًا، ثم يأتي بالمعنى الخفي، فلا يكون المعنى صريحًا واضحًا، ولا يكون مضمرًا عصيًا على الفهم، والمعنى الخفي أبلغ عنده، لأن قراءة الشعر تتطلب قراءة واعية.

ويتحدد موقف **قدامة بن جعفر**(ت.337ه) من مسألة المعنى من خلال قوله:« وفيما يجب تقدمته وتوطيده قبل ما أريد أن أتكلم فيه. أن المعاني كلها معرضة للشاعر. وله أن يتكلم منها، فيما أحب وآثر من غير أن يخطر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذا كانت المعاني للشعر المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة كما يوجب في كل صياغة هي أن لابد من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة»[2].

يتبين من هذا القول إن للشاعر الحرية الكاملة في اختيارمعانيه، وعليه يصبح الشعر مادة خاصة بالشاعر دون سواه من المتلقين، ومن الواضح أن العملية الشعرية لا تتحقق

---

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر ، ص 23.

[2] قدامة ابن جعفر(أبو الفرج)، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، د.ت، ص 4.

بوجود الشاعر فقط، فالمتلقي له مكانته الأساسية، لأن الشاعر لا يكتب لنفسه، حيث تنتقل ملكية النص من الشاعر إلى المتلقي.

ارتبط المعنى بالقصد عند **أبو هلال العسكري** (ت. 395ه)، حيث يرى «المعنى هو القصد الذي يقع به القول على وجه دون وجه وقد يكون معنى الكلام في اللغة ما تعلق به القصد»[1]؛ ولا يتعلق القصد هنا بصاحب القول بقدر ما يتعلق بقدرة الألفاظ على تأدية المعنى، فاختيار الألفاظ ضروري لتقريب المعنى إلى الأذهان.

ورغم التفاوت الحاصل بين الدارسين في تحكيم أفضيلة اللفظ على المعنى أو العكس، نجد **ابن رشيق القيرواني** (ت.456ه) يفصل في هذه المسألة، حيث أقرَّ بالمساواة بين اللفظ والمعنى وتكامل العلاقة بينهما، ويتجلى ذلك في قوله:« اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم يضعف بضعفه، ويقوى بقوته، فإذا ضعف المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصًا للشعر وهجنة عليه، وكذلك إذا ضعف المعنى واختل بعضه كان اللفظ من ذلك أوفر حظًا»[2].

إن اختيار الألفاظ المناسبة ضروري لوضوح المعنى، وما لحق اللفظ من ضعف تأثر به المعنى تأثرًا بالغًا، وسقط عن دوره في تأدية المعنى، لأن القبض على المعنى يكون من خلال النظر في الألفاظ، والتمعن في فهمها، ومن ثمة تأويلها وفق ما تقتضيه قدرة المتلقي على إدراكها، لكن اللفظ قد يعجز في كثير الأحيان عن توضيح المعنى والدلالـــــة عليه، واللفظ « ليس سوى دال على المعنى، وإن وظيفته لا تقف عند أداء المعنى، لأن اللفظ قد لا

---

[1] أبو هلال العسكري، الفروق في اللغة، تح: لجنة إحياء التراث العربي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط4، 1980، ص 25.

[2] ابن رشيق(أبو علي الحسن القيرواني الأزدي)، العمدة- في محاسن الشعر وآدابه ونقده-، دار الجبل، بيروت،ط1 1981، ج1، ص 124.

يستطيع تأدية المعنى بشكل تام إلا إذا نشَّط ذاكرة المتلقي بالإيقاع أو الإيحاء أو الاستدعاء، فتكون استجابة المتلقي حسب الوظيفة التي يؤديها اللفظ »[1].

ويضيف **ابن رشيق** اهتمامه بالمعنى داخل البيت الشعري بأن جعل « قراره الطبع وسمكه الرواية ودعائمه العلم وبابه الدربة وساكنه المعنى ولا خير في بيت غير مسكون»[2]، ويتضح من هذا القول أن المعنى يشكل أساس البيت الشعري وجوهره الذي يقوم لأجله، مثله في ذلك مثل البناء المعماري قيمته تكمن في ساكنيه.

ويرى **عبد القاهر الجرجاني** (ت.471ه) أن الانسجام بين اللفظ والمعنى أو كما أطلق عليه مصطلح النظم هو الأساس السليم في نسيج النص أو العبارة، من خلال قوله: « وهل تجد أحدًا يقول: " هذه اللفظة فصيحةٌ"، إلا وهو يعتبر مكانَها من النظم، وحُسْنَ ملائمةِ معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأَخَواتها؟ وهل قالوا: " لفظـــــــة متمكنة، ومقبولة"، وفي خِلافـــــه: " قَلِقةٌ، ونابيةٌ، ومُسْتَكْرَهة"، إلا وغَرضهم أن يعبِّروا بالتمكُّنِ عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناهُما »[3].

حيث يرى أن الكلمة المفردة لا قيمة لها قبل دخولها في التأليف، وقبل أن تصير إلى الصورة التي يفيد بها الكلام غرضًا من أغراضه، ويرى **بدوي طبانة** أن هذا الرأي لا يمكن أن يكون موضع خلاف بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى، فإن اللفظ وحده لا قيمة له، إلا أن يكون جزءًا من كلام تام[4]، يشترط عبد القاهر الجرجاني على المؤلف أن يختار الألفاظ المناسبة للمعاني التي يؤديها، وأن يحسن بناءها على نحو ملائم للفكرة المصاحبة لها.

---

[1] محمد جاسم محمد جبارة، المعنى والدلالة في البلاغة العربية- دراسة تحليلية لعلم البيان، أطروحة دكتوراه، إشراف مصطفى محمد الفكي، جامعة أم درمان الإسلامية، السودان، 2006، ص 45.

[2] ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص 119.

[3] عبد القاهر الجرجاني،(أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي)، دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، د.ت، ص 44، 45.

[4] ينظر: بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، دار المريخ للنشر، الرياض، د.ط، 1984، ص 167.

لذلك فقد اهتم **عبد القاهر الجرجاني** «بالتصوير الأدبي اهتمامًا كبيرًا فهو لم يقف عند الألفاظ وحدها أو المعاني وحدها، وإنما ربط بينهما ربطًا وثيقًا وبذلك ادخل عنصرًا ثالثا في النقد الأدبي وهو مراعاة الصورة الأدبية التي تحدث من اجتماع اللفظ والمعنى »[1]، وبهذه الفكرة قضى الجرجاني على ثنائية اللفظ والمعنى.

ويمكن القول إن المعنى في النقد العربي القديم قد اكتمل مفهومه عند عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم التي تقوم على التماسك والانسجام بين اللفظ والمعنى لإحداث الصورة الشعرية، وقد كسر بذلك النظريات القائمة على زاوية الترجيح بين اللفظ والمعنى.

استعرضنا أهم الجهود العربية التي تناولت مسألة المعنى في النقد القديم، فالملاحظ أن هذه النظريات ركزت دائرة بحثها لدراسة المعنى من خلال تلازم العلاقة القائمة بين اللفظ والمعنى، وبروز الجدال حول أسبقية واحد من الركنيين في بناء العملية الشعرية وتفضيل أحدهما على الآخر، أما النظريات الغربية الحديثة فقد انطلقت نحو اتجاه مخالف للنظر في مسألة المعنى.

3- المعنى في النقد الغربي الحديث:

اعتمدت النظريات الغربية في دراستها للمعنى، انطلاقًا من المستويات الصوتية والمعجمية والسياقية، ومن أبرز النظريات الحديثة في النقد الغربي الحديث، التي اهتمت بدراسة المعنى ما قدمه العالم السويسري **فيرديناند دي سوسير (Ferdinand De Saussure)** وذلك من خلال تقسيم اللفظ إلى صوت ومعنى، حيث يرى إن العلامة اللغوية تتألف من دال ومدلول يتمثلان في: الصورة الصوتية(sound image) والتصور (concept)، فالصورة الصوتية هي الدال(signifien) والصورة الذهنية هي المدلول

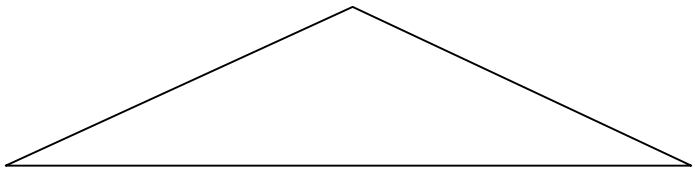
[1] حسين لفته حافظ الزيادي، المعنى في النقد العربي القديم حتى نهاية القرن السابع الهجري، أطروحة دكتوراه، إشراف حاكم حبيب الكريطي، جامعة الكوفة، العراق، 2007، ص 23.

(signified)، وتمثل كلتا الصورتين اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول، وكل منهما مرتبط برباط نفسي متعلق بتداعي المعاني (associative)؛ وكلا من الأصوات التي نطلقها، والموجودات الخارجية التي نعبر عنها، تعكس على نحو ما كيانات تصورية[1].

إن العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول أصبحت ذات فكرة مغايرة للتصور السابق، حيث إن النص الأدبي يملك مجموعة من الدوال المنسجمة فيما بينها وتشير بدورها إلى معنى في النص ذاته.

ولقد عرفت العلاقة بين الدال والمدلول منهجًا آخر، عند العالمين الانجليزيين **ريتشاردز)(Richards) وأوجدن (Ogden)** في كتابهما (معنى المعنى) The Meaning of Meaningالصادر عام 1923، حيث وضعا شكلاً ثلاثيا يوضح العلاقة التي تربط بين الأشياء والأفكار والكلمات : الشكل رقم 1:[2]

فِكرة أو إِحالَة (التصور)



مرْجِع (المشار إليه) الرمْز (الكلمة أو الجملة)

يوضح الشكل أن الرمز هو العنصر اللغوي، أي الكلمة والجملة، والمرجع هو الشيء الموجود في عالم التطبيق، في حين أن "الفكرة أو الإشارة" هي التصور، وطبقًا لما تقوله النظرية ليست هناك صلة مباشرة بين الرمز والمرجع (أي بين اللغة والحياة)، أما الصلة

---

[1] ينظر: ف.ر.بالمر، علم الدلالة- إطار جديد -، تر: صبري إبراهيم السيد، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، القاهرة د.ط، 1995، ص46.

[2]أوغدن ورتشاردز، معنى المعنى، دراسة لأثر اللغة في الفكر ولعلم الرمزية، تر: كيان أحمد حازم يحي، دار الكتاب الجديد، بيروت، د.ط، د.ت، ص 46.

فتكون عن طريق الفكرة أو الإشارة أي عن طريق تصورات عقولنا[1]، والرمز هو الدال عند **دي سوسير**، والفكرة هي المدلول، أما المشار إليه فهو ما غيبه **دي سوسير** من ربط العلامة بعالم الواقع الخارجي، وهذه النظرية قد مهدت للدراسات الحديثة التي جاءت بعدها للبحث عن المعنى في النص.

لقد أقام **دي سوسير** نظريته حول اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول بناءً على اختلاف اللغات « فلفظ (شجرة) هو عبارة عن صوت يشير إلى تصور وليس إلى الشجرة في الطبيعة، وعلاقة هذا الصوت بمعناه ليست حتمية بدليل أن الشجرة (tree) بالإنجليزية و(arbre) بالفرنسية، فالصوت الدال على المعنى يتغير من لغة إلى أخرى مما يدل على عدم ارتباط الصوت بمعناه»[2].

أما **بنفينيست (Emile Benveniste)** فيرى عكس ما ذهب إليه **دي سوسير** لأنه يؤكد على« ارتباط الدوال مع مدلولاتها في اللغة الواحدة ارتباطًا ضروريًا؛ لأن الذهن يستحضر الشيء عند حضور لفظه. وهو بهذا يذهب إلى أبعد من مطابقة أصوات الطبيعة (onomatopoeia) في كون الصوت مرتبطًا بمفهومه وحاضرًا معه»[3]، نلاحظ أن **بنفينيست** قد جعل الأصوات مرتبطة باللغة دون الأخذ في عين الاعتبار الشكل الخارجي لهذه الأصوات، لأن اللغة وسيلة ناقلة للأفكار، واختيار الألفاظ المناسبة للمعنى الذي ينشأ من خلال تسلسل وترابط الأحداث التي ترسلها الألفاظ إلى الذهن.

أما **جون لوك (john locke)** فيرى أن التصور هو الفكرة الموجودة في الذهن مسبقًا، ويفسر ذلك في أن « استعمال الكلمات يجب أن يكون الإشارة الحساسة إلى الأفكار

---

[1] ينظر، ف.ر. بالمر، علم الدلالة إطار جديد، ص 47.

[2] محمد جاسم محمد جبارة، المعنى والدلالة في البلاغة العربية، ص 48.

[3] المرجع نفسه، ص 48.

والأفكار التي تمثلها تعد مغزاها المباشر الخاص»[1]؛ بمعنى أن الألفاظ هي وسيلة للتعبير عن الأفكار التي كانت تصورات عقلية، ثم تنشأ معنى بعد إدراكها وتفسيرها .

وارتبط مفهوم المعنى عند **هوسرل(Husserl)** بالهيرمينوطيقا (علم التأويل) [2]، فهو عنده« موضوع قصدي، وهو يريد بذلك أنه لا يمكن أبدًا أن يختَّزل في الحركات النفسية للباث أو المتقبل. كما إنه لا يمكن أن يكون مستقلاً تمام الاستقلال عن هذه التحولات الذهنية. فالمعنى في الأثر الأدبي يتطابق إذن مع " الموضوع الذهني"l'objet mental" الذي يكون الحدس به لحظة الكتابة مهما يكن ذلك الموضوع»[3]، فالمعنى عند هوسرل فعل قصدي إرادي، يكون بمعزل عن الحركات النفسية سواء تعلق الأمر بالمرسل أو المرسل إليه.

ويذهب **أبرامز(Abrams)** إلى أن لكل نص معنى خاص مؤكدا ذلك في قوله:« المعنى المحدّد لا بد من أن يفهم على أن له وجودًا مستقلاً عن أي مؤوّل»[4]. ولأنه لا يصر على أولوية المعنى المحدد فقط، يقترح ثلاث استراتيجيات مختلفة من أجل « موضعة المعنى وضمانته، وأول هذه الاستراتيجيات استحضار قصد المؤلف (" أي متتالية الجمل التي كتبها المؤلفون والتي صُممت لتحتوي على لبّ معنى محدد")، والاستراتيجية الثانية هي الاستعانة بالواقع اللساني للنص نفسه (" أي معايير اللغة والشكل الأدبي")، أما الاستراتيجية الثالثة في الاستعانة بالقدرة الاحترافية لقراء متدّربين»[5].

إن **أبرامز** ينظر للمعنى على أنه ثابت ومستقر فهو ملازم لقصد المؤلف لحظة الكتابة، ويتحدد المعنى عنده بالنظر إلى الجانب اللغوي في النص من خلال العلاقات الداخلية

---

[1] أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، د.ط، د.ت، ص 57.

[2] أحمد الودرني، نظرية المعنى، مركز النشر الجامعي، تونس، ط1، د.ت، ص 93.

[3] المرجع نفسه ، ص 93.

[4] جين ب- تومبكنز، نقد استجابة القارئ- من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية-، تر: حسن ناظم وعلي حاكم، مرا: محمد جواد حسن الموسوي، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، 1999، ص 317.

[5] المرجع نفسه، ص 317 .

بين الكلمات التي تحتوي على معنى محدد، وعلى القارئ اكتشاف المعنى الأصلي دون تأويله.

هذا التقسيم ينحصر ضمن الجانب اللغوي لتفسير المعنى، إلا أن البحث عن المعنى يتطلب مستويات أخرى، وفي هذا حيث يرى **فيرث (Firth)** أن المعنى « كلٌّ مركب من مجموعة من الوظائف اللغوية، وأهم عناصر هذا الكل هو الوظيفة الصوتية، ثم المورفولوجية، والنحوية، والقاموسية، والوظيفة الدلالية" سياق الحال"، وتحليل هذه المستويات اللغوية المختلفة لدراسة المعنى غير كافية، ولذلك لابد من الربط بين النتائج التي توصل إلى هذه التحليلات جميعا وربطها "بسياق الحال"، الذي يشمل عناصر تتصل بالمتكلم والمخاطب والظروف المحيطة بالكلام، بالإضافة إلى الأثر الذي يتركه الكلام»[1].

فالمعنى عند **فيرث** لا يتحدد بالنظر إلى العناصر اللغوية والقوانين التي تحكمها فقط، ولكن يجب مراعاة السياق الذي وضعت فيه الألفاظ، ومراعاة أحوال المخاطب.

ويؤكد **مارتي (Marti)**) الرأي السابق في قوله:« خارج السياق لا تتوفر الكلمة على المعنى»[2]؛ لأن السياق هو الذي يحدد استخدام الكلمات، وبالتالي، فهو الدال على معانيها، فلا يمكن أن نتعرف على مضمون النص دون النظر في السياقات الأخرى التي تشير إليه، حيث يقول **تنغشتاين (Tungstein)**:« لا تفتش عن الكلمة وإنما عن الطريقة التي تستعمل فيها»[3]، فالكلمات وحدها غير كافية للتعرف على المعنى الحقيقي للنص، والنظر في

---

(1) محمود السّعران، علم اللغة- مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، د.ت، ص 312.

(2) مهند ذياب فيصل وأحمد حيال جهاد، دور النظريات الحديثة في تحديد المعنى، مجلة الأستاذ، كلية التربية للعلوم الإنسانية جامعة ذي قار، العراق، العدد 209، المجلد الأول، 2014، ص 225.

(3) المرجع نفسه.

السياقات المحيطة به ضرورة يجب الالتفات لها؛ لأنها إشارة قوية ومساعدة لإيصال الفكرة إلى المتلقي.

ويُرجع **غادامير(Gadamer)** المعنى إلى السياق التاريخي والثقافي فالمعنى عنده «ليس موصولا بمقاصد الكاتب بقدر ما هو موصول بالسياق التاريخي أو الثقافي مما يعني إمكانية وجود دلالات لذلك الأثر لم تخطر حتى ببال صاحبه ولا حتى ببال قرائه المعاصرين له»[1]، وذلك يحيل إلى أن المعنى يتحدد بناءً على مرجعيات النص التي ينتمي إليها، والنص في ذلك يحتوي على أنساق متوارية، والتي قد يجهلها حتى كاتبه ومتلقيه، وبذلك تتطلب معرفته ثقافة واسعة للقبض على المعنى.

نلاحظ تعدد النظريات النقدية الغربية الحديثة، واختلافها في تحديد نظرية المعنى فبعضها تتجه إلى عمق النص، والأخرى ترى أن المعنى هو مجموع السياقات الخارجة عنه.

ولأن المعنى قضية أساسية في فهم النص، لابد على المتلقي من قراءة ثانية لاستجلاء المعاني الكامنة في عمق النص، ولهذا انتقلت الدراسات الحديثة من البحث في مسألة المعنى إلى البحث عن معنى المعنى، لذلك نحاول إدراج بعض النظريات القائمة حولها.

4- معنى المعنى:

تعد مسألة معنى المعنى من أبرز القضايا التي أثارت اهتمام الدراسات النقدية قديمًا وحديثًا، ونجد أن **عبد القاهر الجرجاني** قد تطرق إلى هذه المسألة من خلال نظرية النظم في قوله:« فها هنا عبارة مختصرة، وهي أن تقول: " المعنى ومعنى المعنى" تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ

[1] أحمد الودرني، نظرية المعنى، ص 94.

معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى على معنى آخر»[1]، والمعنى هو البنية السطحية والمعنى المباشر والصريح، ومعنى المعنى هو البنية العميقة والمعنى الخفي أو الباطن.

ويفصل **عبد القاهر الجرجاني** قوله هذا بمزيد من التوضيح، وذلك في حديثه «أوَ لا تَرى أنكَ إذا قلْتَ: كثيرُ رمادِ القِدْر، أو قلتَ طويلُ النجادِ، أو قلتَ في المرأةِ نَؤُومُ الضُّحَى، فإنَّك في جميعِ ذلك لا تُفيدُ غرضَك الذي تعني من مجرد اللفظ، ولكن يدل اللفظُ على معناه الذي يوجبه ظاهرهُ، ثم يَعْقِلُ السامعُ من المعنى، على سبيلِ الاستدلالِ معنًى ثانيًا هو غَرَضُك كمعرفتِكَ من كثير رمادِ القدرِ أنه مضيافٌ، ومن طويل النِّجاد، أنه طويلُ القامة، ومن نؤُوم الضُّحَى في المرأة مُتْرفَةٌ مخدومةٌ لها ما يكفيها أمْرَها »[2].

فمعنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني هو ما يعبر عنه بظاهرة التحول الدلالي، والانتقال من الدلالة الواضحة والمباشرة إلى الدلالة غير المصرح بها؛ أي الانتقال من التعبير المباشر الذي نصل إليه من خلال الألفاظ إلى التعبير المجازي والعميق الذي نصل إليه من خلال الوسائل الفنية كالتشبيه والاستعارة والكناية.

حيث توصل **عبد القاهر الجرجاني** إلى تحديد مصطلح معنى المعنى، وهو عنده الانتقال من الدلالة السطحية إلى الدلالة العميقة وغير المباشرة، وهذا المصطلح يتوافق مفهومه عند العالمين **رتشاردز وأوغدن** في كتابهما معنى المعنى. ويؤكد عبد القاهر الجرجاني أنه قد استطاع بفكره النقدي أن « يتجاوز عصره، إذ من المستغرب حقًا أن يصدر كتاب في بداية القرن العشرين في انجلترا يحمل في عنوانه المصطلح نفسه (meaning of meaning) لعالمين انجليزيين هما: ريتشاردز وأوجدن، ومن المستغرب

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 263.

[2] المرجع نفسه، ص 236.

أيضًا أن فهمهما للمصطلح قريب جدًا من فهم عبد القاهر، فهما يتحدثان عن المعنى التام المباشر والمعنى غير المباشر، أو المعنى السطحي والعميق »[1].

ولقد استخرج **عز الدين إسماعيل** عناصر يتشكل منها معنى المعنى مستمدًا ذلك من نص الجرجاني، وهذه العناصر تتمثل في:« أولاً المتكلم الذي يقصد بكلامه معنى، والمخاطب الذي يستقبل هذا الكلام ليستخلص لنفسه منه هذا المعنى (...) وهنا معنيان للكلام، أحدهما تحمله الصيغة الكلامية المباشرة، وثانيهما: يتعلق بهذه الصيغة من جهة، ويقع خارجها من جهة أخرى، وهناك ثالثًا واقع خارجي يتعلق به معنى الكلام في مستواه الأول، وإطار اجتماعي أو حضاري بصفة عامة يتعلق به معناه في مستواه الثاني وهناك أخيرًا سياق لنص الكلام تتجاور فيه العناصر الدالة (الدوال- الألفاظ) وسياق آخر خارج هذا النص هو سياق الموقف الذي ورد فيه هذا الكلام»[2].

ومعنى المعنى هنا يتشكل من خلال العناصر الأساسية للعملية الإبداعية، التي تتعلق بالمرسل صاحب النص، وتشمل كذلك النص في حد ذاته، وكل الظروف المحيطة به والمؤثرة في إنتاجه.

ويكون معنى المعنى في النص من خلال الكلمة « أولا : الكلمة الإشارة التي تعني في موضع استخدامها تعزيز الدلالة على أمور ذات مرجعية معينة، أو تنظيمها أو الربط بينها ثانيًا: الكلمة الانفعالية وهي الكلمة التي تعبر عن المواقف، أو تثير المشاعر »[3]؛ فمعنى المعنى هنا يرتبط بوظيفتين. تتعلق الأولى بالوظيفة الإشارية التي تهتم بتوظيف الكلمات

---

[1] ربى عبد القادر الرباعي، المعنى الشعري وجماليات التلقي-في التراث النقدي والبلاغي، دار جرير، الأردن، ط1، 2006، ص 187.

[2] عز الدين إسماعيل، قراءة في معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني، فصول- مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتب، القاهرة، 1987، العددان الثالث والرابع، مج 7، ص 40، 41.

[3] عبد القادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري – التشكيل والتأويل-، دار جرير، الأردن،، ط1، 2009، ص 178، 179.

داخل النص، وكيفية تنسيقها، والوظيفة الانفعالية التي تتعلق بالمشاعر والانفعالات، وضرورة تلاحم هاتين الوظيفتين، لإنتاج معنى المعنى، لأن النص يحتوي على طاقة لغوية لإيصال الفكرة، بالإضافة إلى الطاقة الانفعالية التي تؤثر في المتلقي.

ومن خلال النص والقراءة، يتوصل عبد القادر الرباعي إلى مفهوم معنى المعنى، فهو عنده « ما تفضي به القراءة الواعية التي تجتهد في حل إشكالية ترابط العلاقات المنشاة بين الكلمات الموحية بالأحوال النفسية والفكرية أو القوى الداخلية الكثيفة من خلال تجاورها وتباعدها وتنافرها زماناً وموقفاً في النص الشعري على أن يشكل السياق الموضعي(حدود العلاقة بين كلمتين أو مجموعة من الكلمات) والسياق الكلي " النص أو شبكة علاقاته المعقدة والمترابطة) إطار ذلك الحل ومرجعيته الأساسية في الاستيحاء والتوجيه»[1]؛ فمعنى المعنى ينتجه القارئ من خلال تلاحم العلاقات الداخلية بين الكلمات، وما توحي به من تجارب تتعلق بالأحوال النفسية والفكرية التي قد تتوافق ومواقف الشاعر وعصره، وقد تكون بعيدة وغير مطابقة تماما لما يقوله.

ويضيف موضحًا« لما كان (معنى المعنى) في نص شعري ما مرتبطاً بقراءة هذا النص، ثم لما كان هذا النص قابلاً لأن تتعدد قراءاته وتتنوع بعدد قارئيه وتنوع مواهبهم وثقافاتهم وتجاربهم وعصورهم وما إلى ذلك فإن (معنى المعنى) قابل لأن يتحدد ويتنوع بحسب تعدد هذه القراءات وتنوعها»[2]. إن معنى المعنى يتغير ويتنوع مادام يرتبط بقراءة النص وإعادة إنتاجه، فكل قراءة تختلف عن سابقتها، وبهذا تتشكل عدة معان للنص الواحد.

ويبقى المعنى العميق أو معنى المعنى في باطن النص، لا يدركه إلا المتلقي الذي يمتلك الكفاءة النقدية، التي تتكئ على « بنية النص أي على نسيج علاقاته الداخلية، كي يخلق

---

[1] عبد القادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري – التشكيل والتأويل ، ص 179.

[2] المرجع نفسه ، ص 190.

السياق العام الضروري لفهم النص المقروء»[1]؛ لأن القراءة باعتبارها عملية تأويلية تسعى إلى مقاربة النص، وتعتمد في ذلك على قدرة المتلقي الذي تتحكم فيه مجموعة من العوامل التي تحدد فهمه للنص وقدرته على استنباط المعنى الذي قد يكون قريبا أو بعيدا لما يقصده الشاعر[2].

ويرى **جون كوين(Jean Cohen)** أن معنى المعنى « من أكثر المشكلات مناقشة بين اللغويين المعاصرين، وقد حدد انطلاقا من أفكار **أوجدن ogden وريتشاردزRichards** عنصرين مختلفين من المعنى هما: الموضوع الحقيقي معتبرا في ذاته والعملية الذهنية التي من خلالها يفهم الموضوع، ثم يقترح أن يسمي هذان العنصران: المعنى النثري والمعنى الشعري»[3].

يفسر هذا الاختلاف باستخـــدام مصطلحي الإشارة والإيحاء معللاً ذلك في قولـــــــه:«المصطلحان بالتأكيد لهما مرجع واحد ولكنهما يتعارضان فقط على المستوى النفسي، فالإشارة تميز رد الفعل الإدراكي والإيحاء يميز رد الفعل العاطفي اللذين يثيرهما تعبيران مختلفان عن موضوع واحد، ووظيفة النثر إدراكية ووظيفة الشعر إيحائية»[4]، فيتجاوز معنى المعنى الكشف عن الدلالة العميقة في النص، ليتعداها نحو خلق شعور معين لدى المتلقي.

---

[1] حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002،ص 23.

[2] ينظر: عبد الله بن محمد العضيبي، النص وإشكالية المعنى بين الشاعر والقارئ- قراءة في تجربة شاعر معاصر، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج18، العدد 30، 1425 هـ، ص 551.

[3] جون كوين، بناء لغة الشعر- كتابات نقدية-، تر: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د.ط، 1990، ص 200.

[4] المرجع نفسه، ص 202.

ولأن النص الشعري تختلف صياغته من شاعر إلى آخر، كما تختلف العملية القرائية من متلقٍ إلى آخر؛ فالنص الأدبي على اختلاف أجناسه يتوفر على معاني سطحية وأخرى عميقة، حيث تتوارى هذه الأخيرة خلف اللغة، وغيرها من الأدوات الفنية التي تظهر المعاني العكسية أو المعاني السطحية التي تحمل في باطنها معان أكثر عمقًا.

على ضوء ما سبق، يمكن القول إن مسألة المعنى عرفت نظريات متباينة تمحورت في البداية على ربطها باللفظ، وأفضلية أحدهما على الآخر في بناء النص، ثم تحولت هذه النظريات لتستقر عند انسجام اللفظ والمعنى والذي أطلق عليه عبد القاهر الجرجاني مصطلح النظم، ولقد توصلت النظريات الحديثة إلى أن المعنى يحتاج عملية إدراكية واعية من طرف المتلقي، وعليه، ينتقل المعنى من السطحي المباشر إلى العميق الذي ينتج معنى المعنى.

ولأن المعنى من الآليات التي تعيد إنتاج الخطاب الشعري واستكناه دلالته انطلاقًا من الأنساق المختلفة التي تكمن في باطن النص، منها الأنساق الإيديولوجية، إضافة إلى ما تحمله النصوص من صبغة فنية لها معانٍ أخرى، وفي ضوء الفكر والفن ينشأ المعنى في ظل تأويلات يبنيها المتلقي سعيا منه للكشف عن القيمة المهيمنة في النص، فتنتج كتابة أخرى مغايرة في النص ذاته.

في الأوراق القادمة فصلنا الأول، من خلال البحث عن المعنى الشعري في ضوء النسق الإيديولوجي.

الفصل الأول

النسق الإيديولوجي للمعنى

1 - نظرة تاريخية حول تطور مفهوم الإيديولوجيا

2 - علاقة الأدب بالإيديولوجيا

3 – تجليات الإيديولوجيا في القصيدة الجزائرية المعاصرة

إن الحديث عن الشعر يجرنا للبحث عن كل هو نشاط جمالي يميل إلى الخيال والتأمل وليس يخفى أنّ الإيديولوجيا هي « شكل من أشكال الوعي الاجتماعي، سواء كان وعيا سياسيا، أو دينيا، أو جماليا »[1]، وشعرية النص لا تقوم على الفكرة وحدها، والاهتمام بالموضوع دون غيره، كما لا يقوم النص الشعري على الاهتمام بالبعد الفني والجمالي فقط، دون أن يحمل في مضمونه بناءً فكريًا يؤدي معناه.

وتكمن مهمة الشاعر في تحويل الموقف الفكري إلى واقعة لغوية يتكامل فيها الفني والإيديولوجي، وفي هذا نتساءل هل تتشكل الإيديولوجيا في الشعر بصورة مضمرة في جانبها الخيالي الواسع؟ أم تتشكل في النص الشعري لتكون شعارات تنقل الواقع وتشرحه؟

1- نظرة تاريخية حول تطور مفهوم الإيديولوجيا:

يعد مصطلح الإيديولوجيا من المصطلحات التي عرفت انتشارًا واسعًا، حيث ارتبط هذا المصطلح بمراحل تاريخية متباينة، وتجاذبته في ذلك مجالات معرفية متعددة اجتماعية وسياسية، ودينية، ما جعله في حالة عدم استقرار عند مفهوم محدد، وعلاقته بالإبداع الأدبي باعتباره نشاط فكري إنساني متصل بالواقع الذي يقابل مفهوم الإيديولوجيا كعلم للأفكار، كما أن الأديب لا ينقل أحداث الواقع بكل تفاصيلها وإنما تتداخل مشاعره مع أفكاره، فيستوعب الأديب مختلف التجارب الإنسانية ويعالجها وفق منطقه الخاص فيجد نفسه أمام « تجربته الحياتية بأبعادها النفسيـــــة، والاجتماعية، والإيديولوجيا التي يتبناها ومجمل الإيديولوجيات المتواجدة في مجتمعه، وعصره، وأشكال انعكاساتها في ذهنه وفي أذهان الناس الذين يحيا معهم »[2]،

---

[1] سليم بتقة، البعد الإيديولوجي (في رواية الحريق لمحمد ديب)، دار علي بن زيد للطباعة والنشر، بسكرة، ط1، 2013، ص 18.

[2] عمار بلحسن، الأدب والإيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1984، ص 95.

وسنحاول في هذه الأوراق البحثية تتبع تطور مفهوم الإيديولوجيا عند بعض المفكرين وتوضيح ما تحمله هذه الكلمة من دلالات ومعان، ومن ثمة الانتقال إلى علاقتها بالأدب.

إن الإيديولوجيا من الكلمات الوافدة عن اللغة العربية، فلا وجود لكلمة مرادفة لها بالمعنى الدقيق، فيمكن اعتبارها «علم الأفكار، أو نظام من الأفكار والمفاهيم الاجتماعية، أي مجموعة التصورات التي تعبر عن مواقف محددة تجاه علاقة الإنسان بالإنسان وعلاقة الإنسان بالعالم الطبيعي وعلاقته بالعالم الاجتماعي، وهي بهذا توازي مصطلح العقيدة، وإن يكن مصطلح العقيدة يتصل بالدين، وهي تتصل بقيم سياسية اجتماعية وثقافية...»[1]، وهي تخضع بوصفها منظومة فكرية إلى التغيير بشكل مستمر، لأنها نابعة من تصور المجتمعات في اعتقادها، ولأن المجتمع الواحد قد يحتوي على تصورات مختلفة، فإننا نعثر ضمن ذلك المجتمع على إيديولوجيات متباينة ومتعددة.

وإذا عدنا لمفهوم الإيديولوجيا من ناحية توظيفها على مستوى الممارسة الفعلية، نلاحظ أنه لم يكن لها في بداية الأمر حضورًا واقعيًا ومحدَّدا، حيث « نجد أنه ليس لها في الأصل أهمية وجودية، إذ أنها لم تكن تحتوي على أي قرار بخصوص قيمة المجالات المختلفة في واقـــــــع الحياة، لأنها في الأصل لا تدل إلا على نظرية في الأفكار»[2].

وقد ارتبط مصطلح الإيديولوجيا بكتاب "مشروع عناصر الايديولوجيا"[3] للمفكر أنطوان **ديستوت دو تراسي(Antoin Louis CloudeDestutt de Tracy)**« وكان قصده من ذلك حسب مدلولية اللفظ في اللغة اللاتينية ideo وتعني الفكرة، وlogie وتعني علم- إيجاد مبحث

---

[1]شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993،ص 123، 124.

[2] كارل مانهايم، الإيديولوجيا واليوتوبيا، مقدمة في سوسيولوجيا المعرفة، تر: محمد رجا الدريرني، شركة المكتبات الكويتية الكويت، ط1، 1980، ص 142.

[3]محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، الإيديولوجيا- دفاتر فلسفية-، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999،ص 40.

يهتم بالأفكار ويدرسها، وفق قوانين علمية تجريبية غير تجريدية، انطلاقا من مقولة الفلسفة الحسية عند " كوندياك condillac" التي ترى بأن الأفكار أساسها المحسوسات، وأن العقل وعاء الحس»[1]؛ ويقصد بذلك أن مصطلح الإيديولوجيا يقابل دراسة الأفكار بطريقة علمية بحتة، ضمن قوانين وأسس تخضع للتجربة العلمية، أي دراسة الأفكار وفق المنهج العلمي التجريبي، الذي يدعو للدراسة العلمية وإعمال العقل، وهو بذلك يهدف إلى تخليص الإيديولوجيا من الخيال والميتافيزيقا.

ويبحث موضوع علم الأفكار في « الكيفية التي تؤثر بها الأفكار الموروثة في الوعي الإنساني، ويهدف إلى تخليص المجتمع من نير الأفكار التقليدية النازعة إلى كل ما هو أسطوري ومثال وغيبي، من خلال الدراسة العقلانية للأفكار»[2]، حيث شهد القرن الثامن عشر في أوروبا صراع بين الكنيسة وفلاسفة عهد الأنوار، وأخذ **دو تراسي** على عاتقه نشر أرائه وأفكاره التي تهدف إلى تخليص المجتمع من الأفكار التقليدية، التي ترتكز على كـــل ما هو أسطـــوري وغيبي، ودعا في ذلك إلى إعمال العقل في الوصول إلى المعرفة والحقيقة.

وسرعان ما احتدم الصراع بين الآراء التي دعا إليها أنطوان **ديستوت دو تراسي** وتعارضها مع مشاريع **نابليون بونابارت (BonaparteNapoléon)** الذي اجتاحت جيوشه أرجاء أوروبا حاملة لواء دعوة الأنوار، وأطلق على مفهوم الإيديولوجيا لقبًا تهكميًا وعمل على التحقير من آراء دو تراسي ورفاقه ونعتهم بالأيديولوجيين عندما « اصطدمت مصالحه وأفكاره التوسعية بجماعة الأيديولوجيين التي يقودها دو تراسي ورفاقه والداعية إلى القيام بإصلاحات جذرية في المؤسسة الاجتماعية بدءا بالتغيير الشامل لقطاع المدارس في فرنسا لدى طلبة

---

[1] عمرو عيلان، الايديولوجيا وبنية الخطاب الروائي في روايات عبد الحميد بن هدوقة - دراسة سوسيوبنائية-، الفضاء الحر، الجزائر، د.ط، 2008، ص 12.

[2] سعيدة جلايلية، الإيديولوجي والفني – مقاربة بنيوية تكوينية في روايتي " اليتيم" والفريق" لعبد الله العروي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2014، ص 6.

المعهد القومي حيث برامج العلوم الأخلاقية والسياسية»[1]وعمل نابليون بونابرت للقضاء على دعاة الأنوار لاعتقاده أنهم يجهلون المشاكل الحقيقة للمجتمع، وهم بذلك يشكلون خطرًا على السلطة ونعت أفكارهم بالبعد عن الواقع والإغراق في الوهم، واتخذت الإيديولوجيا بذلك مفهوم سلبي يناقض المفهوم الإيجابي لعلم الأفكار.

وانتشار مصطلح الإيديولوجيا وديناميته لم يعد يعني علم الأفكار فحسب، حيث تغير مفهومه بربطه بالتاريخ، والحياة الاجتماعية والتقسيم الطبقي الذي وضع أسسه **كارل ماركس (Karl Heinrich Marx)**، فالإيديولوجيا عنده « مجموعة منظمة من الأفكار تشكل رؤية متماسكة وطريقة لرؤية القضايا التي تتعلق بالأمور اليومية أو تتعلق بمناحي فلسفية معينة سياسية خاصة، أو قد تكون مجموعة من الأفكار التي تفرضها الطبقة المهيمنة في المجتمع على باقي أفراد المجتمع »[2]، فتفرض بذلك الطبقة الحاكمة أفكارها، وتسيطر على الطبقات الأخرى في المجتمع بغض النظر عن تصوراتها واعتقاداتها إن كانت تخضع للعقل أم أنها خاطئة، بحيث تسعى الطبقة البرجوازية على فرض إيديولوجيتها لخدمة أهدافها ومصالحها بدعوى أنها الأفضل انطلاقا من تشويش الوعي وتضليله، وتقديم الواقع بطريقة مبهمة وغير صريحة، وهذا ما عبر عنه كارل ماركس بالوعي الزائف.

يتضح أن مفهوم الإيديولوجيا عند كارل ماركس قد ارتبط بالتقسيم الطبقي، الذي تسعى فيه الطبقة البرجوازية لفرض أفكارها في المجتمع، فهي المسيطرة فكريًا وماديًا، وبذلك تصبح « الطبقة التي تملك وسائل الإنتاج المادي تملك أيضًا وسائل الإنتاج الروحي»[3]، وفي مقابل ذلك تتبنى الطبقة المحكومة والمستضعفة التي لا تملك وسائل الإنتاج أفكار الطبقة المهيمنة

---

[1] عمرو عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص 13.

[2] محمد فتحي النادي، الإيديولوجيا قراءة تأسيسية في البنية المفاهيمية، المعهد المصري للدراسات، تركيا، اسطنبول، 2020، ص 3.

[3] عمرو عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص 17.

وتعتمدها في حياتها، دون وعي فعلي فتسير الطبقة الكادحة على أفكار الطبقة الحاكمة بوعي زائف دون قناعة ورغبة منها، وقد جمع كارل ماركس بين النشاط الفكري والإنتاج الاقتصادي، وكشف العلاقة بينهما« فالتطور السياسي والقانوني والفلسفي والديني والأدبي والفني... الخ يقوم على التطور الاقتصادي »[1]، والمادي لوسائل الإنتاج الذي تمثله البنية التحتية للمجتمع، وعليه فإن التطور الفكري الذي تمثله الطبقة الفوقية يعتمد على التطور الاقتصادي بالضرورة.

أما عالم الاجتماع **كارل مانهايم (Karl Mannheim)** في كتابه "الإيديولوجيا واليوتوبيا" فقد فرق بين الإيديولوجيا التي ترتبط بطبقة اجتماعية وممارستها الفعلية للحكم، وتقابلها اليوتوبيا وهي أفكار الطبقة المحكومة، بمعنى أن الإيديولوجية مرتبطة بمصالح « الفئات التي تتصارع لتصل إلى السلطة السياسية، والمصلحة تعني هنا المصلحة الاقتصادية الجلية، حيث ترى ذاتها حقيقة مطلقة وترى منافستها غلطًا وتزييفًا»[2]، فترتبط الإيديولوجيا بالنفعية للحفاظ على مصالحها وفرض سيطرتها، وتبرير أفكارها بغرض الاستمرارية في السلطة، وتمثل اليوتوبيا أفكار الطبقات المستضعفة التي تسعى لتغيير أوضاع المجتمع وتحقيق العدالة الاجتماعية.

في ضوء المفاهيم السابقة يتضح أن الإيديولوجيا نسق من الأفكار والآراء، التي تنشأ لتفسير الأوضاع الاجتماعية ومحاولة تغيير الواقع السائد، ومن جهة أخرى تخضع الإيديولوجيا للعمل السياسي والاقتصادي، وهي بذلك انعكاس للعلاقات القائمة بين الطبقات، التي تقدم في ضوئها صورة مضللة للواقع، حيث تعبر عن مصالح الطبقة المسيطرة وفرض هيمنتها بدعوى تبرر فيه عن خدمة المصلحة العامة للمجتمع.

---

[1] محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، الإيديولوجيا- دفاتر فلسفية-، ص 35.

[2] عبد الله العروي، مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط8، 2012، ص 57.

من خلال ما تقدم فإنه يتعسر وضع تحديد مفهوم واضح للإيديولوجيا، لكونها خاضعة لمراحل تاريخية متباينة، ومن ثمة فإن كل تحول فكري يولد صراعاً بين طرفين أو أكثر وينتج عن ذلك شكلاً جديدًا من الإيديولوجيا.

إن هذا الحضور للإيديولوجيا في المجالات المختلفة، يطرح إشكالية العلاقة بين الأدب كنسيج فني وجمالي، وبين الإيديولوجيا كمحتوى فكري يتصف بالموضوعية، ولذلك لا بد من تحديد كيفية اشتغال الإيديولوجيا في النص الأدبي والكشف عن قيمها وأفكارها التي يوظفها الأديب فتجعل من النص الأدبي وسيطًا وشريكًا تفاعليًا تتداخل فيه العناصر اللغوية، والعناصر الأخرى المشكلة له.

2-علاقة الأدب بالإيديولوجيا:

الأديب كائن اجتماعي بطبعه، ولذلك فهو لا يعيش بمنأى عن الواقع والتحولات الفكرية التي تحمل انتماءات قصدية وإثباتا للمواقف والآراء التي يتبناها أصحابها، والتي خلفت أثارها على الأعمال الأدبية، والأدب باعتباره حقلاً إبداعيا يتسع لاحتضان مختلف المجالات ومن بينها المحتوى الإيديولوجي الذي يصعب فصله عن النص الأدبي.

ولهذا كانت العلاقة بين الأدب والإيديولوجيا من اهتمامات النظريات الأدبية المختلفة: نظرية المحاكاة التي ركزت على المعايير الأخلاقية(أفلاطون)، والجمالية الشكلية (أرسطو)، وتلزم الأديب بها، وهي بالتالي تنفي عليه كل انتماء أو فكر، وبروز الطبقة البرجوازية في أوروبا، كانت مهدًا جديدًا دعا من خلاله الأدباء والنقاد إلى تمجيد الفرد والحرية الفردية، وبرزت ضرورة انخراط الأديب مع الوضع الجديد الذي يعكس أيديولوجية الطبقة البرجوازية[1]، فقد عرفت أوروبا تحولات برزت من خلالها الطبقة البرجوازية، ودعا في ذلك

[1] ينظر: سليم بتقة، البعد الأيديولوجي في رواية الحريق(محمد ديب)، ص 18،19.

الأدباء إلى ضرورة الحرية الفردية في العمل الإبداعي، وأصبح الفرد المبدع جزءًا من الطبقة البرجوازية.

وقد عبّر **أفلاطون(Aflaton)(** ت.347 ق.م) عن « ارتباط الفن بالمجتمع في جمهوريته الفاضلة حين أقصى الشعر الغنائي وشعر الملاحم منها، بدعوى الحرص على صلاحها وأبقى على الشعر الذي يمجد الآلهة والأبطال»[1]، فهو ينظر إلى الأدب على أنه تجسيد لحقائق الواقع بعيدًا عن مسرّحَتِه.

ويرى **أرسطو(Aristote)**(ت.322 ق.م) في الشعر نظرة أخرى مخالفة عن القيمة الأخلاقية التي تبناها أفلاطون حيث نجده يرفع من قيمة الشعر، ويجعله أكثر فلسفة من التاريخ « فالشاعر لا يلتزم بالأحداث كما هو الحال بالنسبة للمؤرخ، ولكنه يقدِّم رؤية فنية وجمالية لها»[2]؛ لأن التاريخ سرد للواقع بما هو كائن، أما الشعر فيحتضن الكائن ويتطلع إلى الآفاق المستقبلية في نظرته لهذا الواقع، وهذا الرأي يتوافق مع موقف **شوبنهاور (Arthur Schopenhauer)**، حيث يعقد علاقة بين الفن والحياة فيقول : « الموسيقى تعبير مباشر عن إرادة الحياة، والشعر أصدق تصويرًا للطبيعة البشرية من التاريخ »[3].

ويناقض **شوبنهاور** موقف **أفلاطون** الرافض لشعر المآسي، لمعارضته للأخلاق في جمهوريته الفاضلة، وانتصار الشر على الخير فيها [4]، من خلال الآراء السابقة بدأت تظهر ملامح الوعي الاجتماعي في الأدب، لكن علاقة الأدب بالمجتمع لم تبدأ بالظهور كمنهج عقلاني إلا مع نظرية الانعكاس التي طورتها الواقعية ونظرت للأدب على أنه « إنتاج لا يوجد

---

[1] شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1985، ص 11.

[2] رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002، ص 28.

[3] مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 4، ص 35.

[4] ينظر: نجوى صابر، النقد الأخلاقي، أصوله وتطبيقاته، دار العلوم العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 124.

إلا بالعلاقة مع الإيديولوجيا ومع التاريخ، تاريخ التشكيلات الاجتماعية وتاريخ الإنتاج الأدبي »[1]، حيث يُخضع الكاتب الإيديولوجيا لعناصر العمل الأدبي ويصوغها وفق رؤيته الخاصة، فيمنحها دلالات جديدة تختلف عن دلالاتها في الواقع، فتكون بذلك غير ظاهرة ومتوارية خلف اللغة، وتبدو بعيدة ومخالفة للإيديولوجيا السائدة في الواقع، كما أنها لا تلغي وجودها ضمن هذا الواقع بمجرد صياغتها أدبيًا، بل على العكس فهي تلبس ثوبًا مزدوجا بين الفكر والفن، وهذا ما يجعلها قابلة أكثر للبحث عن جوهرها ومعرفة خباياها.

وينظر **تيري ايغلتون(Terry Eagleton)** إلى العلاقة بين الأدب والايديولوجيا على أنها علاقة معقدة، لأن « الأيديولوجية، ليست "حقيقة" النص، و"حقيقة" النص ليست جوهرًا ولكنها بالضبط ممارسة علاقتها بالإيديولوجية، وبالمعنى نفسه ممارسة علاقتها بالتاريخ، على أساس من هذه الممارسة يُشكل النص نفسه كبنية: إنه يفكك الإيديولوجية لكي يعيد تشكيلها حسب شروطه النسبية المستقلة الخاصة به، ولكي يعالجها ويعيد صياغتها في الإنتاج الجمالي في الوقت نفسه الذي يعمل فيه على تفكيك نفسه بتأثير من الإيديولوجية عليه»[2].

فالنص يقوم بتفكيك نفسه بتأثير الإيديولوجيا عليه أثناء تشكيل بنيته الداخلية ضمن علاقته بالتاريخ وبالإيديولوجيا، فهو لا يعكس الإيديولوجيا السائدة في الواقع وينقلها كأفكار وتصورات ذهنية متجسدة في المجتمع، ولكن يعمل على خلخلة الواقعي التلقائي المجرد لينتجه بما هو خيالي ووهمي.

ويتبنى **ايجلتون** منظور **لوي التوسير(Louis Althusse)** الذي يرى أن الفن لا يمكن اختزاله إلى ما هو مجرد إيديولوجيا، فهو يرى أن الفن له علاقة بالإيديولوجيا ولكنه لا يعكسها، حيث إن الإيديولوجيا « تدلنا على الطرائق الخيالية التي يختبر الناس بواسطتها العالم الواقعي،

---

[1] عمار بلحسن، الأدب والإيديولوجيا، ص 92.

[2] تيري ايجلتون، النقد والايديولوجية، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، د.ط، 1992، ص 17.

وهذا بالضبط ما يفعله الأدب حيث يشعرنا بأننا نعيش ظروفا معينة بدلا من أن يقدم لنا تحليلاً مفهوميًا لهذه الظروف، إن الأدب عالقٌ بشبكة الإيديولوجية ولكنه يعمل في الوقت نفسه على تبعيد نفسه عنها إلى درجة نُدرك فيها المنابع الإيديولوجية التي يصدر عنها بقيامه بذلك لا يعمل الفن، والأدب كذلك، على تمكيننا من معرفة الحقيقة التي تحجبها الإيديولوجية »[1].

والمعرفة بالنسبة **لألتوسير** هي المعرفة العلمية، والفرق بين العلم والفن أنهما يعالجان موضوعًا واحدًا ولكن بطرق مختلفة، حيث يقدم العلم ما يحدث في الواقع، ويجعلنا نتعرف عليه ونفهمه، في حين أن الفن يقدم التجربة الخاصة بذلك الواقع، وفي هذا تتقارب الإيديولوجية مع الأدب، في معالجتهما للواقع بأسلوب مغاير.

ويذهب **ألتوسير** إلى أبعد من ذلك حيث يعتبر أن« الوهم هو التجربة الإيديولوجية المألوفة للبشر، هو المادة التي يعمل عليها الكاتب ولكنه بعمله عليها يحوِّلها إلى شيء مختلف ويمنحها شكلاً وبنية »[2]، وهذين المفردتين (الشكل والبنية) هما الفارق الوحيد بين الإيديولوجيا والفن، ومن هذا المنطلق يحدد ايجلتون العلاقة بين الإيديولوجيا والأدب، فيرى أن« الحوامل الفعلية للإيديولوجية في الفن هي الأشكال لا المحتوى المجرد في الأعمال الفنية، وأن التطورات الدالة في الشكل الأدبي تنتج عن التحولات الدالة في الإيديولوجية»[3]، التي تسعى إلى ترجمة الواقع والظروف المحيطة به، بالدراسة والتحليل.

واقتراب الإيديولوجيا من الشكل الفني في النص يجعلها تنسجم معه وتتوحد، لكن النص الأدبي بطبعه يعمل على خلق هذه المسافة بينه وبين الإيديولوجيا حتى لا يبتعد عن مقوماته الفنية والأساسية فيه، فالنص أساسه الخيال على صعيده الفني بعكس الإيديولوجيا التي تنطلق من المعرفة العلمية لتفسير الظواهر الاجتماعية.

---

[1] تيري ايجلتون، النقد والايديولوجية ، ص 11.

[2] المرجع نفسه ، ص 13.

[3] المرجع نفسه، ص 13.

ونستنتج في ضوء ما سبق أن العمل الأدبي لا يمكن أن يخلو من الإيديولوجيا غير أن المسافة بينهما تتسع وتضيق، وكلما ضاقت المسافة بينهما واجتمعت، فقد الأدب قيمته الفنية، حيث أن لكل من الأدب والإيديولوجيا أسلوبًا خاصًا، واستقلالية في التعبير، هذا ما يجعل العلاقة بينهما تقوم على قوة الحضور في النسيج الداخلي للنص، ومن كانت لديه قوة السيطرة على النص طوع الآخر بامتياز، فإذا استطاعت الإيديولوجيا تطويع الأدب كانت لها القدرة على تحليل الواقع وتوضيح قضاياه، وحينها يفقد النص الأدبي أهم خصائصة ومقوماته الفنية، ويتحول إلى لغة مباشرة وتقريرية.

وعليه يمكـــن القول إنه مهما كانت القصيدة تحمل في طابعها المتميـــز جمالية وفنيـــة، فإنـــــها تظلُّ بحاجـــة إلى نسغ الأيديولوجيا بغض النظر عن المعرفـــــة التي ستنطلق منها، فإنَّ الشاعـــر «مهما خُيل إليه إمكانية التغاضي عن هذا المحمول الفكري، فإنه صائر إليه لا محالة في نصه، إذ به يمكنُ للقارئ أن يرى أو يشاهد صاحب ذلك النص، ويتقفى رؤيته، ويجسَّ أنفاسه، حتى لا يكون العمل الشعري محصورًا في نطاق الألفاظ العارية من كل دلالته عن الوجود »[1].

فالشعر يحقق وجوده واستمراريته في ظل الإيديولوجيا، فهو لا يقدم تشكيلات فنية وحسب بقدر ما يقدم فكرة لصناعة الوعي العام لدى المجتمعات، والشعر يدرس الواقع ليعيد صياغته، لأجل رسالة هادفة تسهم في تغيير الواقع وبنائه.

ونلحظ أن النص الشعري لا ينشأ بمعزل عن الواقع الذي يتشكل من مجموع الاتجاهات الفكرية المختلفة؛ فالشعر هو بث التجارب الواقعية في فترات زمنية محددة، واختلاف الإيديولوجيا عن الشعر لا يلغي الترابط بينهما، فالشعر « بوصفه موقفًا وخطابا جماليين ينطوي

[1] سعد مردف، شعرية الخطاب الجمالي والأيديولوجي في ديوان عبد الله البردوني، أطروحة دكتوراه، إشراف عبد القادر دامخي، جامعة باتنة، الجزائر، 2014، 2015، ص 91.

بالضرورة على خطاب إيديولوجي ما، ومن ثمة، فإنه يتحدد إيديولوجيًا مثلما يتحدد لغويًا وذاتيًا، غير أن ذلك لا يؤدي حتما إلى الإيديولوجية، وإلا فقد شعريته وهيمنت عليه الإيديولوجية ليجد نفسه في الأخير مجرد أدب شعاراتي، ومع ذلك، فإن للخطاب الشعري بُعدًا إيديولوجيا يتجلى في عدة مستويات من النص: مستويات النص ومستويات التلقي»[1].

وبذلك فإن الأدب بصفة عامة والشعر خاصة يحتوي على مجال فكري إيديولوجي، وجانب لغوي فني، ولكن طغيان الفكرة على الجانب الفني يجعل منه خطابًا يقدم شعارات إيديولوجية يهمل في ذلك الجوهر الفني الذي هو الأساس في الشعر، وعليه يجب مراعاة التوازن بين الفكرة وكيفية التعبير عنها في إطارها الفني.

ولا يمكن أن تستقيم هذه العلاقة بين الشعر والايديولوجيا إلا بتداخل الفكرة مع الرؤية الشعرية وتحقيق « انصهار الفكر في وهج الرؤيا التي تحيله إلى فطرة شعريَّة، تعبر عن ذاتها بالعنصرين الأساسين، الصورة، والإيقاع غير أنْ ليس ضروريا أن تختفي الصيغ الفكرية تمامًا في الشعر لكنها متى استقلت به حوَّلته عن طبيعته إلى تقرير نثريّ، ويكون السؤال أساسيًا، وجوهريًّا: هل انطلق الشاعر من رؤيا أم من فكرة مجردة ؟، في الحالة الأخيرة يأتي الشعر باردًا، جافًا، مهما حاول الشاعر أن يسبغ عليه من صيغ المجاز الذي يلتصق بالفكرة التصاقًا خارجيًا »[2]؛لأن الشعر نسيج من المشاعر والأحاسيس والانفعالات التي ترتفع عن الحياة العادية، والفكر بجفافه لا يجوز أن « يدخل هذا العالم إلا مقنعًا غير سافر، ملفعًا بالمشاعر والتصورات والظلال، ذائبًا في وهج الحس والانفعال، أو موشى بالسبحات والسرحات، ليس به أن يلج هذا العالم ساكنًا باردًا مجردًا »[3].

---

[1] السعيد بوسقطة، القصيدة السبعينية الجزائرية بين الخطاب الشعري والإيديولوجي، مجلة التواصل، عنابة، الجزائر، عدد 6، جوان 2006، ص 127.

[2] جهاد فضل(حوار مع الشاعر خليل حاوي)، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط1، 1984، ص 271.

[3] سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، ط8، 2003، ص 65.

وتعد الرؤية صورة عاكسة لنمط التفكير الذي يدرك به الشاعر الواقع، واستجابته للتحولات في المجتمع، التي يتخذ موقفًا منها، فيتوافق معها أو يتجاوزها، والرؤية جزء أساسي في النص الشعري ولا يمكن أن تنفصل عنه بأي حال، ويمكن القول أن « الرؤية الفنية الممتثلة والتصالحية تخدم الإيديولوجيا السائدة وتقدم العالم الفني ساكنًا ومستقرًا وهو ما يفقد العمل الأدبي مسحة الحركة والحياة، أما الرؤية التجاوزية فإنها تقدم العالم الفني مليئًا بالحركة والحيوية لأنها تجسيد للتناقضات الماثلة في المجتمع، وهو ما يوفر للعمل الأدبي القدرة على الإقناع والإيصال أي يرتقي بالعمل الأدبي من الناحية الفنية والجمالية »[1].

ولهذا نجد أن « علاقة الشاعر بالفكر لا تنبع من إدراكه لبعض القضايا بحيث يتمثل هذا الموقف بشكل عفوي فيما يكتبه (...) وهو في مرحلة الإبداع الفني ينظُر في ذاته ليرى من خلالها الكون والكائنات، ينبغي أن يتمثل الشاعر أفكار لتتحول في نفسه إلى رؤى، وصور كما يتمثل النبات ضوء الشمس ليتحول إلى خضرة مضللة، وزاهية فالشاعر لا يعرض آراء، ولكنه يعرض رؤية»[2]، فهو لا ينقل الأفكار التي يعالجها المستمدة من الواقع بشكل صريح، دون أن يصبغها بألوان المجاز، فتغليب عنصر الفكر في الشعر يحوله عن طبيعته الأصلية إلى تقرير نثري، والشاعر لا يرى الواقع في جانبه السطحي، ولا ينظر إلى تفاصيله الموضوعية كما هي، ولكن ينقل في الوقت ذاته أحاسيسه وانفعالاته اتجاه ذلك الموضوع ويعيد صياغته بطريقة فنية.

ومن خلال الآراء السابقة تصبح الرؤية صفة ملازمة للشاعر، لأن « مصير القصيدة تحدده الرؤيا، أي يحدده الشاعر، لا يمكن للفكرة أن تصبح صالحة للشعر إلا إذا عبرت مطهر الرؤيا، فتخلصت من نثريتها أو واقعيتها أو منطقيتها أو عقلانيتها، وتحولت إلى كائن آخر

---

[1] شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص 127.

[2] صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1977، ص 61، 62.

ينسجم مع منطق الرؤيا، فيتجسد في صورة شعرية»[1]، فالقصيدة يكتمل نضجها في قدرة الشاعر الإبداعية التي تعمل على تصوير الواقع، الذي يعكس حركة الحياة وتفاعلاتها، ومن ثمة، صياغتها بطريقة فنية وفق رؤيته الخاصة، وبذلك تتحول الفكرة المجردة لتصبح صورة شعرية .

والتركيز على الجانب اللغوي والتشكيل الفني، واستبعاد الفكرة ينقص من جوهر العمل الأدبي الذي « يخلو من موقف يفقد وزنه لأنه يفتقد إلى شرط أساسي من شروط نجاح التجربة الأدبية المتمثل في التواصل مع القراءة، فالأديب لا يكتب لنفسه كما أنه لا يكتب لكي يبرز لنا مهارته الفنية وبراعتها اللغوية ــ وإنما يكتب بوحي من مشكلة اجتماعية تؤرقه وتقلقه، وهو يهدف من وراء كتابته أن يشاركه أكبر عدد ممكن من القراء في التفكير فيها ووضع الحلول لها»[2].

فالتزام الأديب بالإيديولوجيا في نصه يجعله مدركًا أكثر بقضايا المجتمع وتفهمه لها، وهذا ما يجعل نصه متميزًا عن النصوص التي تنطلق في تحديد رؤيتها الإبداعية وتفسيراتها للواقع من الحدس والتخمين، ولذلك فإن الاهتمام بالتشكيل الفني على حساب الفكرة في الإبداع الأدبي يعد عملاً ناقصًا، وعلى الأديب الناجح إقامة توازن بين وعيه الفكري وإنتاجه الفني .

وإذا كان الوعي الإيديولوجي حتمية لا مفر منها في العمل الأدبي، فإن التحيز والغلو في تغليب الفكرة على الجانب الفني يجعل العمل الأدبي مجرد رصد للوقائع وهذا ما يتنافى مع العملية الإبداعية، وهذا التداخل بين الإيديولوجيا والفن في العمل الأدبي لا يفقد خصوصية كل منهما، لأن« لكل منهما استقلالية نسبية فكل منهما يتطور وفق نسق مختلف عن الآخر، وكل منهما يتفاعل مع العلاقات الاجتماعية بطريقة خاصة، وبالإضافة إلى ذلك فإن الإيديولوجيا نظام

---

[1] عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، (بحث في آلية الإبداع الشعري)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص 95.

[2] شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص 128.

من المفاهيم والتصورات الاجتماعية، فهي محددة ومتعينة، بينما الأدب والفن عامة يتمرد دوما على كل الحدود والقوانين والقواعد »[1]، فما يقدمه النص لا يعكس إيديولوجية صاحبه بالضرورة، فهناك نصوص أدبية متعددة تناقض تمامًا مواقف وآراء أصحابها، الذين كانت لهم مواقف ثابتة في حياتهم السياسية، ولكنهم برغم ذلك يفرقون بين مواقفهم السياسية، وبين أعمالهم الأدبية.

ومن أمثلة ذلك ما نلحظه في « قصائد الشاعر البرتغالي " **ساراماغو" (Saramaro)***** الشيوعي الصارم والذي له مواقف سياسية صارمة، هو في أدبه شخص آخر، وما قدمه الروائي **بلزاك*(Balzak)** الذي كان مؤيدًا للملكية، والبرجوازية على الصعيد السياسي، لكن إنتاجه الروائي جاء مضادًا للبرجوازية، مما أدى بفلاسفة الفكر الاشتراكي إلى التنبؤ بانهيار البرجوزاية من خلال أعماله الأدبية»[2]، لذلك فإن تشكل الإيديولوجية في النص الأدبي قد تأتي لتطرح فكرة مضادة يثيرها النص، ويمكن اعتبارها حينئذ عاملا مستقلاً في النص الإبداعي.

وفي خضم هذا الطرح تبدو العلاقة بين الإيديولوجيا والأدب معقدة، فالإيديولوجيا تتشكل في عمل الأديب حيث تجسد انطباعاته وتصوراته اتجاه الواقع والحياة، ويعد الأدب بذلك شكلاً من أشكالها، فهي تمثل مجموع التصورات التي تمنح الأدب اتجاهًا فكريًا إلى جانب محتواه الفني، بمعنى أن دلالات الإيديولوجيا لا تتشكل في النص كما هو في الواقع، ولكن تلبس

---

[1] شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب ، ص 129.

*جوزي ساراماغو Saramaro، شاعر وروائي ومسرحي برتغالي ولد سنة 1922 أول كاتب باللغة البرتغالية ينال جائزة نوبل للآداب سنة 1998، ينظر: سليم بتقة، البعد الإيدولوجي في رواية الحريق، ص 21.

* بلزاك Balzak، روائي فرنسي (1799- 1850) صاحب المجموعة الضخمة الكوميديا البشرية، ينظر: المرجع نفسه، ص 21.

[2] سليم بتقة، البعد الإيدويولوجي في رواية الحريق (محمد ديب)، ص 21.

ثوبًا فنيًا يمنحها دلالات جديدة، ولذلك لا يمكن فصل العلاقة بين الإيديولوجيا والأدب، فكل نص أدبي يحمل في عمقه بعدًا إيديولوجيًا يعبر عن مواقف وآراء صاحبه تجاه المجتمع وقضاياه.

إن التجربة الإبداعية لا تنطلق من العدم، كما أنها ليست تعبيرًا عن العواطف مالم تتصل بحقائق واضحة يبني عليها الشاعر مواقفه، لأن المبدع يستند في كتاباته إلى مرجعيات فكرية تحدد مواقفه اتجاه ما يجري في مجتمعه، وفي العالم ككل، فهو جزء من هذا العالم ولا يعيش بمعزل عنه، وعن التطورات الحاصلة فيه، وهذا ما يدحض مقولة "الفن للفن" التي تدعو إلى انفصال المبدع عن الظروف المحيطة به، في اعتقادهم أن هدف الفن ينحصر في تكوين الصور والأخيلة بعيدًا عن الواقع.

كما يمثل الجانب الفكري ركنًا أساسيًا في العملية الإبداعية، ولا يمكن أن ينشأ بمعزل عن مظاهر الحياة وتقلباتها، كما لا تقوم العملية الإبداعية لوصف هذه المظاهر دون تفسير عقلاني لها، وكشف تعقيداتها، ومحاولة إيجاد الحلول لها، وعلى الشاعر أن يلم بمختلف العلوم والمعارف، حتى يتسنى له تبرير مواقفه الإبداعية.

والشاعر الحقيقي هو من يدرك أمور الحياة، ويعي حقائقها، وهو الذي يدرك دقة التمييز والقدرة على الملاحظة التي تعينه على فهم القضايا المختلفة، لأن الشاعر لا يعيش بمعزل عن العالم المحيط به، فهو يتأثر بمجتمعه ويتفاعل مع أحداثه وظروفه، وهذا التفاعل يأتي مؤيدًا لما يحدث في الواقع، أو يكون معارضًا له ومتمردًا على قوانينه ومعتقداته، والشاعر في كل الأحوال يسعى كغيره من الفلاسفة والمفكرين إلى التأثير في مجتمعه، والمساهمة في تغييره نحو الأفضل، من خلال قصائده التي تمثل « تعبير عن رؤية الكاتب وإدراكه لمن حوله من وجهة نظر يتبناها، تتصل بحقيقة معينة تحمل في طابعها ميزة اجتماعية»[1].

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 1997، ص 333.

وقد اتجه بعض الشعراء اتجاها خاصا للتعبير عن فكرة تبنوها في نصوصهم الشعرية، ومن هذا المنطلق فرضت النزعة الإيديولوجية نفسها على التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة وبرز في هذا التوجه عديد الشعراء الجزائريين الذين أعلنوا عن أفكارهم الأيديولوجية بأنماطها المختلفة ووظفوها في أشعارهم، فانطلقوا من معايير دينية وسياسية، وأخرى وطنية، وكان لكل شاعر قضية حمل لوائها.

3- تجليات الإيديولوجيا في القصيدة الجزائرية المعاصرة:

أثرت الإيديولوجيا في الحركة الأدبية الجزائرية في مرحلة السبعينيات بشكل واضح، وقد تميزت أشعار هذه المرحلة بأنها « تتصهر مع نبض الحياة الحديثة وتسمع أنين الجماهير الكادحة، حيث يغترف شاعر هذه المرحلة من عذاباتها وهمومها واهتماماتها، عمله الإبداعي كواحد منها، لا كمتفرج ومصفق لنضالاتها، مستعيدًا ذكرياته من صوت الناي والربابة، ونداءات الباعة، وأهازيج العمال وهم يصنعون مستقبل الحياة السعيدة بمعاولهم، معايشاً بكل كيانه جوهر حياتهم، معانيا بكل ذرات دمه آلامهم، مستبصرًا بعيونهم آفاق المستقبل، محملاً بالشوق والحنين وبمزيد من الأحزان لا يعرف نهايتها، مجسدًا أحلامهم »[1].

وقد أفرزت هذه المرحلة العديد من الاتجاهات الفكرية بمحمولاتها السياسية والدينية وغيرها، وانقسم الشعراء إلى فريق يرى في الاشتراكية أساس العدالة الاجتماعية وتحقيق المساواة بين الأفراد، وإزالة الفوارق الطبقية، وفريق آخر تبنى الشريعة الإسلامية لصون القيم الإنسانية، في حين اختار بعض الشعراء مواقف وطنية لإثبات الحقائق وكشفها، ويتضح من ذلك أن « الصراع القائم بين هؤلاء الأدباء الشباب والرواد أساسه الانتماء الإيديولوجي؛ أي المضمون أو الطروحات التي تتضمنها قصائد كل من الطرفين، والقضايا التي يدافع كل طرف

[1] محمد بوشحيط، الكتابة لحظة وعي، مقالات نقدية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1984، ص 40.

من أجلها، ويعتقد أنها أساسية في مرحلة البناء الوطني الحاسمة »[1]، وانصب اهتمام الشعراء إلى الحياة العامة، والانشغال بقضايا المجتمع، وفي هذا السياق تراجع الشعر فنيًا ليغدو بوقًا لترديد الأفكار وحمل هموم الإنسان، فاتجه الشعر صوب القضايا الاجتماعية والسياسية والوطنية.

وهيمنة الفكرة في قصائد هؤلاء جعلتهم ينخرطون في مجال بعيد عن الجانب الفني، فكانت قصائدهم صورة حية كاشفة للواقع، وبصرف النظر عن الانتماءات السياسية والاختيارات الإيديولوجية لهؤلاء الشعراء، فقد كانت لهم مقدرة فنية في مجال الإبداع الأدبي [2]، وانشغال هؤلاء الشعراء بالجانب الإيديولوجي في قصائدهم لا يعني عجزهم فيما يتعلق بالجانب الفني في الإبداع الأدبي، ولكن ظروف الواقع السائدة آنذاك جعلتهم يتجاوبون معها، لأن مدار الأمر يتعلق برؤيتهم للواقع وكيفية نقل الحقائق ومدى تأثيرها على المجتمعات، لكن لا يمكن نفي الجانب الفني الذي جسد حضوره بطرق مختلفة.

ولقد ضَمَّنَ شعراء هذه المرحلة قصائدهم بمختلف الرؤى الفكرية الاجتماعية والدينية والوطنيـــــة التي حملوا لوائها، ذلك أن المحتوى الإيديولوجي يخضع بشكل مستمـــــر للتحول، والتغيير؛ لأنه حصيلة لتوجه المجتمعات في اعتقاداتها. وفقًا لنمط التحول التاريخي لتلك المجتمعات؛ لأن التحول التاريخي ينعكس بدوره على الجانب الإيديولوجي كما أن المجتمع الواحد لن يكون بالضرورة مشتملاً على تصورٍ واحدٍ، فإننا نجد ضمن ذلك المجتمع على تعدد في الإيديولوجيا قد يصل إلى حد التباين بل التدافع[3].

---

[1] محمد زتيلي، فواصل في الحركة الأدبية والفكرية في الجزائر(1975_2005)، موفم للنشر، الجزائر، د.ط، 2008، ص 41.

[2] ينظر: أحمد يوسف، يتم النص_ الجينالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص 114.

[3] ينظر: سعد مردف، شعرية الخطاب الجمالي والايديولوجي في ديوان عبد الله البردوني، أطروحة دكتوراه، إشراف عبد القادر دامخي، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2014- 2015، ص 88.

ونظرًا للتحولات التي شهدها المجتمع الجزائري في فترة السبعينيات، فقد كان لها تأثير واضح على القصيدة الجزائرية التي حاولت أن تجسد الواقع وتفضحه، وما هو معلوم أنّ « المدّ الاشتراكي في السبعينيات وما تلاه من صحوة إسلامية في الثمانينيات سببان رئيسيان في اشتداد صلة الشعري بالإيديولوجي، وانكبابه على ترجمة المواقف وخدمة القضايا في ضوء الفهم الغائي أو الرسالي لوظيفة الأدب »[1].

ولعل إشكالية الصراع الفكري والثقافي في مرحلة السبعينيات تتجسد في « انعكاس الأفكار الإيديولوجية للتيارات السياسية المتصارعة على النص بوصفه ميدانا تتجلى فيه رجعية المؤلف أو تقدميته، يمينيته أو يساريته. وذلك انطلاقا من أن للنص موقفا إيديولوجيًا مرتبطًا بموقف مؤلف النص لا يمكن أن يتحقق إلا بالشكل الذي يتم من خلاله التعبير عن هذا الموقف، والصورة التي تتجلى بها أفكاره في النص بصفة نهائية»[2].

ولقد أدت التحولات التي طرأت على القصيدة الجزائرية على مستوى الشكل والمضمون إلى تصنيفها ضمن ما يسمى« بالجيلية، جيل ما قبل الثورة، وجيل الثورة، وجيل السبعينيات، وجيل الثمانينيات»[3]، وكان الشعر في مرحلة السبعينيات مقيدًا بالالتزام الإيديولوجي، وغدت القصائد فاعلية اجتماعية لخدمة قضايا الإنسان وتطلعاته المستقبلية، وكان النزوع الإيديولوجي حائلا بين الشعر وتطوره ونموه، حيث تميزت هذه الفترة بضعف الحركة الأدبية في ظل غياب الحركة النقدية البناءة التي تمحورت كتاباتها آنذاك نحو القضايا الهامشية، التي لا تخدم الحركة الشعرية، واتصفت في معظمها بالسلبية « كاتصافها بالروح الأسرية، والنقد الإخواني،

---

[1] عبد القادر عباسي، النسق البلاغي في القصيدة الجزائرية المعاصرة، أطروحة دكتوراه، إشراف عبد الله العشي، جامعة باتنة 1،الجزائر، 2016، 2017، ص116 .

[2] عبد القادر رابحي، النص والتقعيد- دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر- إيديولوجية النص الشعري، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2003، ج1، ص 99.

[3] السعيد بوسقطة، القصيدة السبعينية الجزائرية بين الخطاب الشعري والإيديولوجي، ص 121.

والتعصب الإيديولوجي، والموقف المسبق من النص تأييدًا أو إنكارًا، وافتعال التظاهر بالتقدمية والدفاع عن المكاسب الثورية»[1].

وبناءً على ما تقدم يوضح **بلقاسم خمار** رأيه النقدي وموقفه من الشاعر فيقول: « فإذا كان ملتزمًا ووطنيًا وشارك في بناء بلاده فإن إنتاجه يستحق الخلود ولو كان إنتاجه أقل من الإنتاجات الأخرى الراقية، لأنه أدى رسالته في وقت معين، وإذا كان منسلخًا عن مبادئ شعبه، فيجب أن لا يعتز بفنه مهما بلغ ذروة الرقي »[2]، وفي هذا الرأي موقف صريح أن وظيفة الشعر تتحدد في الاهتمام بقضايا المجتمع، والاهتمام بالفكرة في النص الشعري، وتجاهل الجانب الفني، وهذا ما يجعل الشعر يتبرأ من خصائصه الجمالية، واستنادًا إلى ذلك يمكن القول أنه لا يمكن تجاهل وظيفة الشعر الحقيقة، فهو« يؤدي وظيفته الاجتماعية بوصفه معرفة جمالية، لا معرفة تابعة للسياسة أو الدين أو الأخلاق أو غيرها»[3]، ولذلك لا يمكن إطلاق أحكام مسبقة على النص الأدبي باعتبار أن العنصر الإيديولوجي هو الأساس فيه، لأن الشاعر لا يحمل قضايا من الواقع ويعيد ترتيبها بالأسلوب الذي يراه مناسبًا، كما أن « الشاعر لا يصنع واقعًا فنيًا بديلاً في مقابل الواقع الفعلي، بل يلتقط الواقع الفني الذي غطاه الواقع وطمسه »[4].

والحكم على النص الأدبي يكون ضمن جميع العناصر المشكلة له « فالنقد الحقيقي لا يبحث عن الأفكار كإيديولوجيا بذاتها ولذاتها، بل يبحث في الأفكار كفلسفة فنية، كمفهوم داخل الصورة »[5].

---

[1] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية(1925- 1975)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2006، ص 171.

[2] محمد مصايف، فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، دراسات ووثائق، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2،1981، ص195.

[3] عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص 244.

[4] المرجع نفسه ، ص 93.

[5] إبراهيم رماني، إضاءات في الأدب والثقافة والإيديولوجيا، دار الحكمة، الجزائر، د.ط، 2009، ص 263.

والمتأمل للنص الشعري الجزائري المعاصر، وما يحمله من خلفيات فكرية إيديولوجية لا يمكنه أن يتجاهل ديوان الحب في درجة الصفر للشاعر **عبد العالي رزاقي**، وأسرار الغربة للشاعر **مصطفى الغماري**، وديوان في البدء كان أوراس للشاعر **عز الدين ميهوبي**، ولذلك نحاول أن نتعرف على هذه النماذج الشعرية ومحمولاتها الفكرية، ورغم أن الإيديولوجيا في الشعر تجسدت بصفة بارزة في النصوص الشعرية السبعينية، إلا أن هذا الملمح الإيديولوجي امتدت ظلاله على القصيدة الجزائرية في مراحل أخرى، كما هو الحال في ديوان في البدء كان أوراس **لعز الدين ميهوبي**، لذلك نحاول أن نوضح أسباب انقياد الشعراء لهذا التوجه الفكري، ومدى تأثيره على النص الشعري.

ولقد اقترن التضخم الإيديولوجي في الشعر الجزائري بفترة السبعينيات بصفة خاصة، وبرزت مواقف إيديولوجية ثابتة لمجموعة من الشعراء، أمثال الشاعر **مصطفى الغماري** الذي تبنى الاتجاه الديني وسيلة إيديولوجية للدفاع عن العقيدة الإسلامية.

3-1- الاتجاه الديني:

يحمل الأدب رسالة سامية لا تقل قيمتها عن الرسالة الدينية « فالأدب يشبه الدين: كلاهما يُعين الإنسانية على الاستمرار في عملها، وكلاهما قريب من قريب، غير أن الدين يعرضُ للحالات النفسية ليأمر وينهى، والأدب يعرض لها ليجمعَ ويقابل، والدين يوجه الإنسان إلى ربِّه والأدب يوجهه إلى نفسه، وذلك وحي اللّه إلى المُلك إلى نبي مختار، وهذا وحي اللّه إلى البصيرة إلى إنسان مختار»[1]، وجاء في كتاب الشعر العربي الحديث **لمحمد بنيس** أن« الدين والشعر نشأا تؤْأمين، وأن الدين كان، وما يزال وسيلة يستعين بها الإنسان لتفسير ظواهر الطبيعة وقواها الغامضة واسترضاء هذه القوى المجهولة من جهة ثم لتنظيم العلاقات بين البشر من جهة أخرى، أدركنا أن تفسير الحياة وتنظيمها أو تحسينها بالأحرى، ظلا طوال أجيال

[1] مصطفى صادق الرافعي، وحي القلم، مرا: درويش الجويدي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ج3، 207.

عديدة، من أهم أغراض الشعر وأهدافه»[1]، وترتقي وظيفة الشعر لبعض وظائف الدين، لأن لكل منهما قيمًا ثابتة لخدمة الإنسانية، ولكل منهما تأثيره في عالم الروح « والحدس الشعري قرين للحدس الديني- عند أدونيس- وقد ذكر " السياب" أن الشعر والدين (توأمان)، وكما تلاشت الحدود بين الغاية والوسيلة في الدين، تلاشت هذه الحدود في الشعر أيضًا»[2].

وتخضع الإيديولوجية الدينية للمعايير الأخلاقية؛ فهي « لا ترى المجتمع كطبقات بل تراه كأفراد يتمايزون فيما بينهم ليس بالموقع الطبقي بل بدرجة إيمان كل منهم أو عدم إيمانه، وبذلك فهي لا ترى حركة المجتمع كحركة صراع طبقية، بل تعزوها إلى الصراع بين الخير والشر، بين المؤمنين والكفرة، وهذا يعني أن حل الصراع الاجتماعي يكمن في تغيير الأخلاق والنفوس وإصلاحها وتهذيبها »[3]، والصراع هنا ليس طبقيًا بل دينيًا وأخلاقيًا، فالدين هو الأساس في الحكم على الوعي الفكري للمجتمعات التي تحقق تمايزها فيما بينها، والصراع الديني هو الذي يحدد قوة المجتمعات أو ضعفها من خلال تمسكها بعقيدتها الدينية، كما يحل الدين محل الثورة، فيتم إصلاح المجتمع دون المساس بالمؤسسات السياسية والاقتصادية.

وقد تبنى الشاعر **مصطفى الغماري** التوجه الديني والدفاع عن الإسلام، وبدت هذه القضية رسالة الشاعر التي يحارب من أجلها متأثرا في ذلك بالعقيدة الإسلامية التي ظهرت آثارها في شعره خلال سنوات السبعينيات والثمانينات ليتصدى به للتيار اليساري، وبانتهاء الاستعمار الفرنسي ظهرت الأيديولوجيات المعادية للهوية الإسلامية كالماركسية والشيوعية والعلمانية على المجتمع الجزائري وبدأت تفتك به[4].

---

[1] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث - بنياته وإبدالاتها-، دار توقبال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001، ج3، ص 89.

[2] رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص 73.

[3] فيصل دراج، الماركسية والدين، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2017، ص 59.

[4] ينظر:حياة مستاري، جماليات التناص في شعر مصطفى الغماري، أطروحة دكتوراه، إشراف محمد زرمان، جامعة باتنة1، الجزائر، 2015، 2016، ص 56.

ويستلهم الشاعر **الغماري** مواقفه من خلال التطورات الحاصلة في مجتمعه وفي العالم ككل، لأن القصيدة الشعرية حصيلة نتائج عقل مفكر ونفس متفاعلة مع ما يدور حولها من تحولات، تشعر أنها مطالبة في الدفاع عن فكرتها، وتوجهها الخاص، ولهذا اتخذ الشاعر **الغماري** موقفًا ثابتًا في الدفاع عن آرائه وأفكاره النابعة من مرجعية الدين الإسلامي.

3- 1-1- تحدي أعداء الإسلام ومحاربة أفكارهم:

ظهرت النزعة الفكرية المتمثلة في الدفاع عن العقيدة الإسلامية في قصائد الشاعر الغماري، فهو من خلال أشعاره « صاحب رسالة عالمية فالإسلام عنده يتجاوز الحدود الإقليمية والقطرية بل والقارية فهو يتجاوب مع القضايا الإسلامية حيثما كانت، تشعر وأنت تقرأ شعره بأنه إنسان لا ينتمي إلى أرض معينة ذات حدود جغرافية، وإنما هو يكون حيث يكون الإسلام »[1].

فالشاعر **مصطفى الغماري** لن يتوارى عن فكرته الدينية، بل يحارب بثروته الشعرية المشبعة بالعقيدة الإسلامية، ونستشف ذلك من خلال الأبيات الآتية المقتطعة من قصيدة ثورة الإيمان التي « تدل دلالة عميقة على تصوره الخاص لوظيفة الشعر والمجال الذي يراه جديرًا أن يجاهد فيه »[2]، ويقول **الغماري** في هذه القصيدة ثائرًا [3]:

أحارب في ديني وفكري ومذهبي

وأرمي بزور القول في كل مشعب

وما أنا إلا غصة في حلوقهم

وحشرجة الأقدار في صدر مذنب

وما أنا إلا النار تشوي قلوبهم

---

[1] مصطفى محمد الغماري، ديوان أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982، ص14.

[2] المصدر نفسه، ص12.

[3] المصدر نفسه، ص31.

وإلا الضحى يرمي بأشلاء غيهب

يعانقني عزم الألى صنعوا العلى

فاهتف بالإسلام.. أقوم مذهب

تبوح هذه الأبيات بمواقف الشاعر الثائر الذي يجاهد في سبيل انتمائه، وتوجهه الفكري الديني، وعلى هذا النحو في الأداء تتغلب المفردات ذات الشحنة الإيديولوجية (الإسلام، الدين، الفكر، المذهب)، والقصيدة المؤدلجة إذ تعقِد حركة الصّراع بين القوى المتعادية، لا بدّ أن تنتهي بالتبشير وإعلان النصر، والاحتفاء بقوى الانتماء.

وتؤسّس هذه القصيدة الدفاع عن المذهب الديني الإسلامي الذي يعلنه الشاعر راية للحق والنصر يرفعها تحديا لكل من يعارضه، ويزيده تمسكا بهذه القوة الروحانية نصرة المسلمين سابقا، وما قدموه من تضحيات جسام فكانوا نبراسا للمعالي في جميع المجالات، فيتخذ هذا الانتماء الديني برهانا لتحقيق المجد.

فالإسلام عنده كالنار في نورها تضئ درب المؤمن وتوجهه للحق، وتحرق من جهة أخرى من ضَلَّ عن سبيله، وتكرار العبارة " وما أنا" إشارة إلى تضخم ذاتية الشاعر نظرًا لتأثره العميق بالرسالة التي يحملها، ويستمد قوته من العقيدة الإسلامية ليقدم بذلك صورة لأعدائه في انحرافهم وضلالتهم، إن هذا التكرار الذي وظفه الشاعر يولد نوعًا من الصرامة في تشكيل الخطاب الإيديولوجي وتوهّج قوى الرفض والمعارضة لأعداء الإسلام، وقد مثلت هذه الثورة الفكرية النّار المتوقدة في ذات الشاعر أبلغ تجلياتها، فجعل منها وقودًا لتعذيب أعدائه .

وإدراك الشاعر **الغماري** لخطر الشيوعية الذي يتربص بالمسلمين، وضلالهم المعتقدي، يجعله يتبرأ من هذه المعتقد الشيوعي، فيقول :[1]

فإن جاهروني بالعداء... فإنني

[1] مصطفى محمد الغماري، ديوان أسرار الغربة ، ص 32، 33،34،35.

إلى الله من كيد الضلالة أبرأ

(...)

يقولون: ما الرحمان؟ أين؟ وما الهدى..؟

كلام قديم.. ليس يجدي مهزأ

(...)

شيوعية حمراء.. تشفي غليلهم

ولكنها تدمي القلوب.. وتظميء

يقولون.. دعنا من قديم يكرر

(...)

فما الدين إلا للشعوب مخدر

(...)

كذبتم.. فما الإسلام إلا عقيدة

تجلىَّ بها قومي فسادوا.. وشيدوا

وما أنتم والدين.. يا من ركعتم

للينين.. والفوضى هنالك.. تعبد

وبستم يديه.. في صغار وذلة

وللزيف.. في أوهام لينين مشهد.

يبين الشاعر معارضته للشيوعية من خلال ذكر الزعيم السوفياتي **لينين**، ومدار ذكر ذلك للحط من مواقف الأعداء وسلوكهم، إن الشاعر **الغماري** يوظف مختلف الرموز لخدمة الفكرة التي تلاحقه، وتجعله الإيديولوجيا محاصرًا في مساحة ضيقة، فيبتعد الشعري، ليتحول إلى خطاب مألوف في اللغة التقريرية.

وفي هذه القصيدة المشبعة إيديولوجيا يعلي فيها الشاعر من مكانة المسلمين، ويحط فيها مكانة الطرف الآخر المنازع، حيث تبدو هذه المواجهة ثورة فكرية نتيجة الصراع الفكري والعقائدي.

حيث تبدو القصيدة نابعة من روح متشربة بالعقيدة الإسلامية، وفي هذا يقــول أدونيس: « ليس المهم أو ليست المسألة أن يكون الشعر واقعيًا أو لا يكون، وإنما المسألة الأولى والأخيرة أن يكون شعرا، كل ما عدا ذلك فهو أيديولوجي »[1]، إن تكثيف الأبيات بالألفاظ الدالة على التوجه الديني، يجعل الشعر يتجاوب مع الواقع في فترة جسدت القصيدة الجزائرية الإيديولوجيا بصورة مكثفة. وهذا ما نلحظه في القصيدة السابقة التي تتجلى فيها آثار العقيدة الإسلامية وهيمنة الإيديولوجيا على الجانب الفني في تشكيل محتواها الفكري.

ويرفع الشاعر من قيمة الإسلام فهو دين العدل والمساواة وغيرها من القيم العليا التي ترفع من قيمة الإنسان، وتدفعه لأن يحارب من أجلها.

يتخذ الشاعر المشبع بالأفكار الإيديولوجية موقفا ينتقد فيه من خانوا عقيدتهم ومعانقة أعدائها، ونلحظ ذلك في قصيدة مأواك في الغاب ما يدل عليه العنوان من تسلط القوي على الضعيف، فيقول:[2]

سل المروءات. من باعوا ومن ذبحوا

بالأمس تاريخنا .. أضحوا ندامانا

بعنا المروءات في أوزار غربتنا

ثم انتخينا سكرنا من خطايانا

واسأل.. وكم خجل التاريخ. من طعنوا

---

[1] أزراج عمر، أحاديث في الفكر والأدب، دار الأمل، الجزائر، د.ط، 2007، ص 68.

[2] مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، ص 127.

ضياعنا.. واستحلوا ذبح جلانا؟

ثم استووا.. يزرعون النار في كبدي

والعار في وطني. هانوا وما هاناَ

إن التخلي عن العقيدة الإسلامية فعل مشين لدى الشاعر، لذلك فهو يدين هذا الفعل وينعت صاحبه بالخائن، هذا السلوك الذي غدا مرفوضا عنده، ولذلك نلحظ أن لغة الخطاب الإيديولوجي لا تخلو من بناء حركة الصراع بين القوى المتعادية ومن إدانة من يُعدون أعداء، والدليل في ذلك أن الشاعر قدم صورًا عن مظاهر الانهزام لأعدائه(ثم استووا.. يزرعون النار في كبدي، والعار في وطني. هانوا وما هانا).

والهجاء في هذه الأبيات لا يتعلق بالغرض الشعري في الأدب العربي القديم، حيث برز الهجاء في الشعر الإيديولوجي ليبرز مواقف الأعداء والحط من سلوكاتهم، وفي مقابل ذلك يعلن تأييده للحلفاء والمناصرين، ويتضح أن هذه الأبيات تحاصرها الإيديولوجيا لتخرجها من طابعها الفني لتستقر عند الخطاب الإيديولوجي.

وفي قصيدة أزهار الحنين يرد الشاعر **الغماري** على من يلومه في إسلامه، فيقول: [1]

ويتيه ليل في السّلام يلومني

ويشيخُ .. لا خجلٌ ولا استحياءُ

يقتات منه الوهمُ يعصر فكره

فتشوكني أحقادهُ الصفراء

(...)

أنا لن أموت وفي دمي هتف الهوى

فترفرفت أعماقي الخضراء

[1] مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة ، ص67، 68.

أنا لن أموت وفي يدي ضوءُ الهدى

وهواكِ في الأجفان يا عذراءُ

إن الروح الانتصارية التي يستمدها الشاعر في هذه الأبيات راجع إلى عدالة القضية التي يدافع عنها- العقيدة الإسلامية- وبدت الإيديولوجيا تشع من خلال تكرار العبارات الثورية التي تدل على عزيمة الجهاد وقرار المقاومة، كما نرى المواقف الصارمة التي تعبر عن الرّفض وقوة الإلحاح في مواجهة الأعداء.

وبنزعة صوفية يعبر عن رفضه لأعداء الإسلام، فيقول:[1]

إلهي: إنّني سفرٌ.. ووجهك في الهوى زادُ

وإنّي الرّفضُ مهما لجّ إرغاءٌ وإزبادُ

ونارك في دمي ألمٌ.. به تخضرُّ أبعادُ

ويُصلب يا صدى " النّاعين " تلفيق والحاد

وأفني فيك يا ألمي ليصحو فيك ميلادُ

لنا يا دربُ في مُقل الشموس الخضر ميعادُ

تتوحد الحمولة الإيديولوجية في هذه القصيدة مع اللغة الصوفية، فلقد وظف الشاعر لفظة الفناء، حيث تعلو مواقف الانتماء للإسلام ويظهر مدى ثورته على أعدائه والتصدي لهم، رغم كل الشدائد، فهو يفنى في ظل تحقيق الانتصار والعزة، فقضية الشاعر هي الدفاع عن العقيدة الإسلامية، وعندما « يكون للشاعر قضية، يكون له موقف من الحياة، والكون والإنسان وحين تكون له قضية يصبح لحياته معنى. وحين تكون له قضية يهون من أجلها كل ما يعانيه من قهر

[1] مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة ، ص 169، 170.

ومصادرة، وعناء (...) بل إنه يستلذ العذاب، ولا يراه شيئًا، ما دام في الطريق إلى الهدف»[1]، وهذا يبرهن على تمسك الشاعر بالإسلام والانتماء له.

3-1-2-الانتماء للدين الإسلامي والوفاء له:

لا يترك الشاعر **الغماري** قصيدة من ديوان أسرار الغربة، إلا وأثار فيها انتمائه للدين الإسلامي وكتابه الذي أنزل، فهو يرى في القرآن أساسا للعدل في الوجود، كما يصف بالجهل كل من يتخذ غير الإسلام دينا ومن ذلك ما قاله مخاطبا **نيرودا** :[2]

إيه نيرودا..لو قرأت كتابي

لرأيت الخلود يسقيك نهلا

(...)

لو قرأت القرآن ما كنت إلا ثائرا

في الوجود..ينشد عدلا

فكتابي العظيم ينبوع سر

ضل من يجهل الحقيقة.. ضلا

تحدى **(بابلو نيرودا)**[*] كل أنواع الظلم التي سادت في عصره « وكان يتطلع دوما إلى هدف واحد ألا وهو الحرية ورفاهية الشعب الشيلي وطرد البؤس الذي يثنيه، وفك القيد الذي أدمى معاصمه وبصفة عامة، السلام العالمي ورجم الإمبريالية والشركات الاحتكارية في كل مكان»[3]، وكان يرى في النظام السوفياتي مقر العدالة والمساواة، لكن الشاعر **الغماري**

---

[1] شلتاغ عبود شراد، الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، دار المدني، الجزائر، د.ط، 2003، ص 123.

[2] مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، ص 70.

[*] بابلو نيرودا(1834-1973) الشاعر الشيلي الذي ساند الجمهورتين الإسبان وكتب في ذلك مجموعة إسبانيا في القلب (1938)، وأشاد بالمقاومة الرّوسية وكتب أغنية إلى ستالينغراد، وكان انتماؤه إلى الحزب الشيوعي سببا في نفيه عن بلده.: ينظر أحمد الجوة، الإيديولوجيا في الشعر العربي المعاصر، سيفاكس للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2017، ص 115.

[3] عبد الله حمادي، اقترابات من شاعر الشيلي الأكبر، الدار التونسية للنشر، تونس، 1985، ط1، ص 31.

يعارضه في ذلك، ويوجه أسفه للشاعر **(بابلو نيرودا)** وتمسكه بثورته الشيوعية الضالة، ولو اطلع على القرآن الكريم وتعاليمه السماوية العادلة، لكان بديلا عن كل الأنظمة الوضعية التي لا يكتمل إنصافها مهما بلغت من قوانين وإدعاءات مزيفة، فكل نظام وضعي يكتنفه النقص، ولا تكتمل حقيقة العدل والمساواة إلا في هدي القرآن الكريم.

وهذا ما يؤكده الشاعر **الغماري لبابلو نيرودا** مخاطبا إياه :[1]

إيه نيرودَا .. قدْ غَضبتَ .. ولكنْ

لِظَلامٍ أشقى.. وأفْتكَ قَتلاَ

أيها الجاهلونَ.. ما أتفه العقل

إذا صدَّ عن كتابي.. وولى

أيها الضاربون في الليل.. واها

كم سقاكم أساه.. نارًا ومهلا

في كتابي.. يخضر ألف ضياء،

يورق الطهر في محياه حقلا

وبنيتم.. لكن هدمتم نفوسا

كم سقتها شريعة الله نبلا

في يدي مصحفي.. اقرأوا تجدوا

فيه لشتى مشاكل العصر حلا ..

إنَّ الاحتكام إلى القرآن الكريم لا بديل عنه في كل العصور، فقد جسد الشاعر **مصطفى الغماري** في هذه الأبيات المعجم الشعري الدال على التوجه الديني (مصحفي، شريعة، كتابي)، هكذا بدا النص الشعري المشبع بالفكر الإيديولوجي يعلي من شأن الحلفاء الذين حملوا القضية

[1] مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، ص 70، 71.

في الدفاع عن الضعفاء، وأن يذكر **الغماري** الشعراء الثوريين فهذا يدل على تمجيدهم والإشادة بنضالهم ضد العدو، وهذا ما أكده الشاعر **مصطفى الغماري** في أن شعره حربًا على أشكال الظلم والعدوان.

كما أن الشاعر **مصطفى الغماري** يرى في الإسلام زاد المؤمن فهو غذاؤه الروحي وجنته التي يؤول إليها، فهو المصدر الأساسي لقوله الشعر، والشريعة الإسلامية هي رمز الأم التي استوى عوده الإبداعي على يديها، يقول في قصيدة اطمئنّي أمّاه:[1]

اطمئنّي فلست أرهب شيئًا

أنا كالبحر.. موجةً ودويًّا

لن تذوق الظّلام خضر الرّوابي

لا.. ولن يُرهق الأسى قدميَّا

اطمئنّي.. يا خصلة الفجر.. إنّي

لم أزل ثائر الخُطى.. عربيًّا

يؤكد الشاعر ارتباطه بحبل العقيدة الإسلامية، التي يصفها بالخضراء في مقابل الحمراء للشيوعية، فجعل من اللّون الأخضر في قصائده معادلا موضوعيا للسّلوك الثّوري وما يرتبط به من قيم إيديولوجيّة يُستهدى بها، حيث تصدر هذه القصيدة من الوعي الضدي للعقيدة الإسلامية وعلاقتها بالشيوعية، وهذا الانتماء الديني يجعل الشاعر كالبحر في هيجانه وعنفوانه متحديًا ومعارضًا أعداء الدين الإسلامي، وتكرار لفظة اطمئنّي يبعث حالة الاستقرار والهدوء لمواصلة كفاحه، ويُثبِتْ انتمائه للعقيدة الإسلامية.

[1] مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة ، ص73

وفي قصيدة أقوى من الأيام ينبض حس الشاعر عاليا يهتف باسم الإيمان، ويبين أثره العميق في حياته خاصة والكون عامة، ويتحقق ذلك في قوله [1]:

أقوى من الأيام... يا إيماني

ومن الدجى والغدر والأضغان

لي فيك ألف قصيدة عذرية

ينساب في أضوائها وجداني

(...)

لي فيك.. يا دفق الرسالة في دمي

أغنية.. ملتاعة الأجفان.

(...)

يا قارئ القرآن في السحر السخي

وزارعا ذكـــــراه في الأكــوان

منه ارتوى شوق الحقيقة في دمي

في خافقي...يا قارئ القـــــرآن .

تصدر قصائد الشاعر الغماري عن فكر ديني مستمد من العقيدة الإسلامية، حيث تنغمس روحه في ضيائها، فيقول:[2]

ويزدرد الظلام الأحمر المجنون من أمسي

أما انبثقت ينابيع الضياء الحر من أمسي؟

أما غنّى بموال رخيم النبر... والهمس؟

---

[1] مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة ، ص 85.

[2] المصدر نفسه، ص 39.

أما اكتحلت مآقيه بأضواء الهوى القدسي؟

أما سافرت هيلانا... على أبعاده اللعس؟

وكم غناك هيلانا وكان غناؤه عرسي...

اتكأ الشاعر مصطفى **الغماري** على عدة رموز تحمل في طياتها معنى القداسة، كما هو الشأن في رمز هيلانا[*] فهي « تتراءى للشاعر متوجة بالأضواء المقدسة، والمتوجة بالغناء العذب، ومتَّشحة بالجمال الإلهي كأنما هي انبثاق للجوهر الكلي للروح. وسر روحانيته، التي كثيرًا ما ينشدها بقلبه، وكيانه ووجدانه، ولا شك في أنه يوجه مساره ليكون وسيلته في الخلاص إلى المعتقد، وعونه في حصول التجربة واستكمالها، حيث يلتمس فيه إشباعه النفسي، والروحي، والفكري، وارتباط كل ذلك بحياة الشاعر الداخلية وما يعتلج فيها من دلالات، ولم يكن الشاعر روحانيًا، ولكن طبيعة الرؤية التي يصدر منها فيضه، تمنحه القدرة على التمكن من تصوراته، التي يضمنها وعيه في الحياة»[1].

وتكرار اسم "هيلانا" يؤكد الصلة الوثيقة للشاعر بالعقيدة الإسلامية، وانتمائه إليها، والخطاب الإيديولوجي لا يتغافل عن منح الشعر حقّه من مظاهر التصوير المتمثلة في هذا الرمز الأسطوري الذي يحمل معنى القوة في مواجهة كل التحديات، خاصة بعد أن أقرّ الشاعر الاتجاه الإيديولوجي الذي يدافع عنه، وهذا الموقف الذي ثبتّه الشاعر في مختلف القصائد لم يكن عائقاً في تجميل الشعر بمختلف الرموز.

يقول **مصطفى الغماري**:[2]

يضم الله فاصلة... تعطر دربنا الصادي

---

[*] هيلانا: أسطورة باكستانية إسلامية – ترمز إلى القوة الذاتية التي تكمن في أعماق العقيدة الإسلامية، تعبيرا عن مواجهتها لكل التحديات، ينظر: مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، ص 37.

[1] عبد القادر فيدوح، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، صفحات للدراسات والنشر، سورية، ط1، 2012، ص 195.

[2] مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، ص40، 41.

وأنت أنا... على شفتيك يا هيلانا أورادي

وملء يدي جدائلك الوضاء تلم أبعادي

وتصحو... ترتوي الأشواق من عينيك هيلانا

وتختصر المدى في الرحلة الخضراء... نجوانا

على أوتارنا سالت معاني الشوق أحيانا

تغنينا... فتسكر بالوصال الحلو... لقيانا

نزف الشوق رمزا مبحرا في عمق ذكرانا

دروبنا غضة الأنوار.. تاريخا.. وقرآنا..

إن استلهام رمز هيلانا في هذه القصيدة جاء معبرًا عن فكرة جوهرية يسعى الشاعر الغماري نحو نقلها للواقع، ولعل هذا « التَّوحد بين ذات الشاعر وهيلانا، التي يرمز بها لروح العقيدة الإسلامية ما هو إلا ذلك الوجد الصوفي العميق الذي تلتحم فيه المشاعر بالفكر، ولا شيء يلم شتات الروح غير ذلك الحس الواجم في مشهده الأليم بين قوى الشر العاتية، وقوى الخير المتجذرة في أعماقنا »[1]، لقد تردّدت في خطاب الشاعر **الغماري** مفردات لا تخفى إحالتها على مجال الإيديولوجيا والنضال من أجل نصرتها، فتبوح القصيدة بمواقف الشاعر الثائر الذي يستلهم من رمز هيلانا قيم النضال وسلوك المقاومة.

3-1-3- مساندة قضايا المسلمين والدفاع عنها:

أحاطت رسالة الشاعر **مصطفى الغماري** في ديوانه أسرار الغربة كل ماله علاقة بالروح الإسلامية والمقدسات الدينية بما في ذلك قضية القدس التي تمثل عنوان الوحدة الإسلامية،

[1] عبد القادر فيدوح، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، ص 195.

ولذلك فهو يخاطب **محمد إقبال**[*] في اشتراكهما لهموم الإسلام والعروبة « ولا مراء أن وفاء الشاعر الغماري لتراثه ولإرث أمته الإسلامية المتمثل في عظمائها، لا يزيده إلا التصاقا بهم فيغدو عظيما صاحب قضية ورسالة. تماما كما كانوا هم رساليين، وهذه آثارهم تدل عليهم لم تُبلها نوائب الدهر، على طول العهد بيننا وبينهم، وإن إعجاب الشاعر **الغماري** بهؤلاء الأفذاذ من الرجال وتمثله لمواقفهم الجهادية والبطولية دليل على عصر الشاعر الثوري الرافض الذي يدعو الأمة إلى الانتفاضة على التخلف والانقسام »[1].

فالشاعران **الغماري وإقبال** يشتركان في هم تحرير المسلمين ورفض الهزيمة، ويتضح ذلك في قول **الغماري**:[2]

كلانا يا غريب الدار رفض يمضغ الألما

كلانا في الدروب الخضر إصرار.. يريغ دما

وأبعاد على أهدابها تنهل أمطار

وتزهر باللقاء المطلق الريان أقمار

نحاصرها.. فتهتف ألف مئذنة بلاهور

ويورق بالهوى القدسي.. كتشاوة..

وبالنور..

وبالألم الذي عانيت يا إقبال.. بالحلم

وبالصحراء..

---

[*]إقبال بن الشيخ محمد، شاعر ومفكر إسلامي ولد في سيالكوت إحدى مدن البنجاب الغربية عام 1877م، كان وثيق الصلة بأحداث المجتمع الهندي، ينظر: عاشور قمعون، الشاعر والمفكر الإسلامي الكبير محمد إقبال، مجلة المعارف للبحوث والدراسات التاريخية، الوادي، الجزائر، العدد 23، ص 163.

[1] محمد سعيدي، ملامح الرفض في شعر مصطفى محمد الغماري، رسالة ماجستير، إشراف محمد عباس، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، 2000، 2001، ص 98.

[2] مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، ص 106، 107.

كم تتوثب الصحراء ملء دمي

بألف غد على أضوائه ينثال نيسان

بقافية الخلود.. بلحننا تمتد أوطان

(...)

وأنت العشق يا إقبال .. أنت الرفض

في شفتيك ملحمة وقرآن

يتبين ممّا تقدم أنّ بناء الوعي المقاوم وتأسيس سيرة النضال هو ما جعل الشاعر **الغماري** يستدعي شخصية محمد إقبال الرامزة لفعل المقاومة وصون المقدسات الدينية، وتتأكد حقيقة الإيديولوجيا في هذه القصيدة من خلال الأبيات الأولى التي تتصدرها الكلمة - اللافتة بحمولتها القويّة (كلانا)، وما تشع به من توهّج إيديولوجي، غرضه تمتين الصلة بالشاعرين على سبيل التساند والتناصر.

ولهذا ترد الإشارة إلى المكان لاهور(المدينة الباكستانية) بعد انقسامها عن الهند، وهي تمثل رمزًا ملهمًا لسلوك المقاومة والنضال وتحقيق النصر والحرية، وارتباط المكان - لاهور- بالشاعر "**إقبال**" للاستدلال على القيمة النضالية للشاعر ومساهمته في فصل المسلمين عن الهندوس، وحقن الدماء آنذاك.

وقد وجد الشاعر **الغماري** بينه وإقبال موضوعا مشتركا في النّضال والكفاح ضد الطغاة، وكان هذا النداء الموّجه للشاعر والمتكرر في القصيدة بمثابة القوة والحافز لتحقيق النصر، وهذا التأييد للشاعر **إقبال** ينطلق من مساندته للقضايا العادلة، وتمتين للوعي المقاوم كي تعود العزة للمسلمين، فيقول:[1]

مزارعُ الطّهر.. أمست بعضَ قصتنا

[1] مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة ، ص111

من الهزائم.. نهديها الدّواوينَا!

وقبلها.. سُرقت في اللّيل أغنيتي

ماذا فعلنا؟ ابتلعناها سكاكينا

تظل تحفِرُ في الأعماق في كبدي

تحزُّ في رئتي ذكرى فلسطينا

تضعنا هذه الأبيات نحو سيطرة الإيديولوجيا على الجانب الفني المُغيب، فجاء التعبير الشعري نضاليًا محفزا يستنهض الهمم، وفي قوله "ماذا فعلنا؟" بصيغة الاستفهام الإنكاري إشارة إلى دعوة المسلمين للدفاع عن مقدساتهم الدينية، فبدا خطابه مشحونا بحالة الغضب، وتشيع في هذه الأبيات نبرات التأسّي والتوجّع التي تبين حالة الرفض وعدم قبول الأمر الواقع لما ألت إليه الأوضاع في فلسطين.

وقد قدم الشاعر أمثلة من أشكال المعاناة التي يعيشها الشعب الفلسطيني فيقول:[1]

وحين تنزُ المآثم يا ليلُ

تسكر أشباحك الدامية

وتورق بالعار منك عيون

تُضاجعها النزوة الجانية

رسول السلام.. أيفنى السلام؟

وتصلب أبعاده الصادية؟

أراها... وقد شُل فيها الضياء

وجفت مواويلها الزاهية

فيا للسلام طريدا كعيسى

[1] مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة ، ص77

تُلاحقه الأعين الداجية.

لقد حفلت هذه القصيدة بالمفردات الدالّة على التضحية والمعاناة، ممّا أضفى عليها بعدًا آخر من المقاومة والكفاح من خلال محاورة الأنبياء، خاصة وأن النبي **(عيسى عليه السلام)** يرتبط ظهوره بمواجهة الأعداء والمشككين لرسالته، رافضا بذلك الاستسلام ومؤكدا على صموده ضد العدو، والشاعر يتساءل عن الظلم والمعاناة التي يعيشها الشعب الفلسطيني في أرض السلام، وهنا تكتمل الصلة في استدعاء الأنبياء إلى أجواء القصيدة، حيث يعبر الشاعر عن شكواه من الظلم ومواجهة الأعداء اتجاه الأرض المسلوبة.

يبدو الشاعر **الغماري** صارما في آرائه ومواقفه، فهو لم يتوارى عن انشغاله بقضايا المسلمين في كافة أنحاء العالم، فنجده يَعرض معاناة المسلمين في الفلبين وما يتعرضون له من أشكال الظلم، من خلال قصيدة (بين قيس وليلى) ، فيقول[1]:

مدى العقيدة.. لي حد ولي وطنٌ

حبّي حدودي ..وما تهوى مروءاتي

أيسكر الوردُ في أرضي.. فألثُمه

وفي "الفلبين"..يُدمي الرّعبُ زهْراتي

هناك.. في الغاب نزّت مهجتي بدمي

فمن يضمّد يا قومي جراحاتي؟

(...)

ليلى الأسيرة.. يا أحباب تنشدكم

هناك .. حيث توارى ضوءُ كلماتي

ألله الله في ليلى.. أتصلُبُها

[1] مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة ، ص 51

ريحُ الصليب.. وما تصحو بطولاتي؟

تبرز في الأبيات السابقة خصائص الخطاب الإيديولوجي، حيث تمارس اللغة وظيفتها بصورة مباشرة من خلال عبارات التحفيز وكسب الأنصار والمتحالفين، لاستنهاض الهمم والدفاع عن الإسلام في كافة أنحاء العالم، حيث يؤكد الشاعر **الغماري** أن العقيدة الإسلامية هي قضية المسلمين جميعا، كما أظهر تعاطفه مع المسلمين في فلبين، وعبر عن هذا بالجراح التي يود أن يجعلها صرخة نداء للدفاع عن هذه القضية.

ويجدد الشاعر **الغماري** دعمه لقضايا المسلمين، ويشيد ببطولات زعمائهم الذين حاربوا في سبيل أن تبقى كلمة الله هي العليا، وكلمة الذين كفروا هي السفلى، وفي جميع بلدان العالم يصارع المسلمون من أجل قضيتهم، والشاعر يتخذ من مواقف المسلمين في الهند وتضحياتهم امتدادا واسعا لدفع كيد الظالمين، يقول ممجدا المفكر الإسلامي **(أبو الكلام)**:[1]

الهند تعلم يا سليل

النّــور أنّك ساعداها

الهندُ تعلمُ من أزادُ؟

إذا ألمَ بها عداها

(...)

كانوا المسيح.. وما هُمُ

إلاّ المكبّون الجباهَا

وتقمصوا "بوذا" الحكيمَ!

وفي الدجى تاهوا وتاها

كانوا الخنوع وكنت في

[1] مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة ، ص190، 191.

لَهِب الورود لها فتاها

أأبا الكلام.. تململت

في قلبك الدامي رعود.

يحتفي الشاعر في هذه القصيدة بالمفكر الإسلامي **أبو الكلام***، وثورته ضد أعداء الإسلام في الهند، ويبدي تمجيدا لسيرته الخالدة، وفي المقابل يظهر نقمة على الأعداء، ويمعن في تحقيرهم وذمهم، وتزييف عقيدتهم الباطلة والضالة.

وإلى جانب ذلك يدعم الشاعر قضايا المسلمين في (بخاري) عاصمة أوزبكستان، حيث يقول في قصيدة اطمئني أماه، [1]:

وفي بخاري... أخت الجزائر في الحبّ

تناجي صوفيها العبقريَّا

في هذا الأسطر الشعرية السابقة يُلمح الشاعر **الغماري** إلى العقيدة الإسلامية، ويشير إلى الإمام البخاري في قوله (صوفيّها العبقري)، الذي وهب حياته في شرح تعاليم الإسلام، ويعد صاحب أول كتاب جمع فيه الحديث "صحيح البخاري"، يستلهم الشاعر من مدينة بخاري قيم الدفاع عن العقيدة الإسلامية التي تمثل الهدف الأسمى الذي يحتضنه الشاعر **الغماري** ويمضي لنصرته وتحقيقه.

وفي القصيدة تتضح النزعة الإيديولوجية والرّوح الثورية الغيورة على الإسلام والمسلمين في كافة أنحاء العالم، دون تفرقة « فلا يسقط الشاعر في مهاوي النزعة الوطنية أو القومية الضيقة، لأنه يدرك وحدة النضال بين المستضعفين والمضطهدين في العالم »[2]

* أحمد بن خير الدين الهندي الملقب بأبي الكلام آزاد، وقد اختار هذا اللقب ليدل على تحرره الفكري، يعد من خطباء المسلمين وزعمائهم في الهند، ينظر: فؤاد صالح السّيد، معجم السياسيين المثقفين في التاريخ العربي والإسلامي، مكتبة حسين العصرية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د.ط، 2010، ص 57.

[1] محمد مصطفى الغماري، أسرار الغربة، ص 74.

[2] حسن فتح الله، شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1987، ص60.

يمتد صوت الشاعر الثّائر، بتقوية الرابطة الأخوية في الإسلام بين المناصرين له والمدافعين عنه، ويمتن هذه اللّحمة التي توضح التوجه الديني الذي يصنع القيمة الإنسانية في مجابهة الظلم.

نظرنا في عيّنات من قصائد الشاعر **مصطفى الغماري** الذي كان له انتماء إلى قضايا الدين الإسلامي، ويتضح أن تجربته الشعرية تتميز بوضوح الرؤيا الفكرية التي عبرت عن مواقفه النضالية اتجاه العقيدة الإسلامية، ولذلك جاء خطابه الإيديولوجي قويًا وثائرا، فبدت قصائده مشدودة إلى الفكرة الدينية والدعوة إلى طريق الهداية، فكان الهدف الرئيس في هذه النماذج الشعرية هو إيصال الموضوع، حيث جنى الإيديولوجي على الفني في كثير من الأحيان، وبالغ الشاعر في حشد الأسماء والأعلام والأماكن الخادمة لفكرته التي يود طرحها، وبذلك أثبت تفاعله العميق مع العقيدة الإسلامية، متصديا للدّفاع عنها ضد أعدائها، ومراهنا على نصرتها.

تجلت في ديوان أسرار الغربة للشاعر **مصطفى الغماري** فكرته الإيديولوجية الثائرة ضد الظلم، يدافع تارة ويحارب تارة أخرى، إيمانا منه أن النصر للإسلام وحده، حيث شحنت قصائده بالتوجه الديني، فكان المعنى ثابتا، وبدت قصائده في أول الأمر مستعصية مستترة بغموض الإيديولوجيا، ثم تبدأ شيئا فشيئا بالانكشاف والتجلي حتى تكتمل بنورانيتها على المتلقي لسبر معانيها القوية، حيث يبدو الشاعر **الغماري** قوي التأثير بالعقيدة الإسلامية ويظهر هذا الانتماء الإيديولوجي في الرد على خصومه وأعدائه بأن عقيدتهم الشيوعية مضللة، ويدعم حلفائه من المسلمين في مواطن كثيرة.

وقد أوضحنا كيف تتحكم الإيديولوجيا في القصيدة التي تتشكل بروح العقيدة، فتكون سبيل الشاعر في تبيان تواتر الصراع بين المسلمين وغيرهم، واستخدام الشاعر مفردات ثائرة توضح مقاصده الإيديولوجية .

3-2- الاتجاه الاشتراكي:

إن توظيف الإيديولوجيا في الشعر الجزائري لا تكاد تنعزل عن قاموس الفكر الاشتراكي، انعكاسا للواقع السائد آنذاك بتزعم الثورة الزراعية.

ونظرًا للتحول الاقتصادي والاجتماعي حاول الشاعر أن « يعبّر عن رفضه للواقع من خلال تكسير القواعد التي كان يلاقي صعوبة في تمثلها فكريا وجماليا، وذلك من خلال استبدال الضرورة الشعرية بضرورة أخرى هي أقرب إلى فهم قواعدها. ألا وهي الضرورة الإيديولوجية»[1]، استجابة لقضايا الإنسان وقيمه التي يصارع من أجلها، لأن الشاعر يحمل هموم مجتمعه، فانعكس دوره الفكري في قصائده، ونادى الشعراء بمواقفهم ضد الصراعات الطبقية التي شهدها المجتمع الجزائري، التي نتجت إثر التحولات الاجتماعية والاقتصادية، وقد حاول الشعراء في ذلك التعبير عن رفضهم لهذا الواقع، فانشغلوا في قصائدهم بالفكرة الإيديولوجية على حساب الجانب الفني والجمالي للشعر.

3-2-1- قضية الصراع الطبقي:

تعد الطبقية قضية سياسية خصها الشعراء في قصائدهم محاولة منهم إلى تغيير الأوضاع التي سادت المجتمع، وليس يخفى أنّ« كل نضال سياسي هو نضال طبقي، وأن كل نضال تخوضه الطبقات من أجل تحررها، رغم شكله الذي هو بالضرورة سياسي- لأن كل نضال طبقي هو نضال سياسي- هو بالنتيجة نضال لأجل التحرر الاقتصادي »[2]، إن القول بالصراع السياسي يعني بالضرورة الصراع الطبقي الذي هو جزء أساسي فيه، الذي ينشأ نتيجة

---

[1] عبد القادر رابحي، النص والتقعيد، ج1، ص 121.

[2] خليل أندراوس، عن النقد الماركسي للمجتمع المدني،aidalhewar.org/debat/show art . asp?، ص 89 تاريخ الزيارة: 10. 09. 2019، الساعة: 11:00.

المطالبة بالمساواة بين الأفراد، وتحقيق العدالة الاجتماعية، والقضاء على الملكية الخاصة لوسائل الإنتاج.

والطبقات الاجتماعية تتحدد بصفة رئيسية من خلال الصراع الطبقي الذي « يولد متواقتًا مع ولادة الطبقات، أي يولد معه كجزء محايث قائم في جوهره، ولا يمكن القول بأن الطبقات تولد أولاً ثم تتبعها ولادة الصراع، فالصراع يولد مع ولادة الطبقات. ويشمل هذا الصراع الميادين الاقتصادية والسياسية والأيديولوجية»[1]، فكل طبقة اجتماعية يتحدد موقعها في ظل مجموع العلاقات الاجتماعية الأخرى، بمعنى مكانها في مجموع تقسيم العمل الاجتماعي، وكل طبقة مسيطرة تحاول تقديم نفسها لتمثيل الطبقات الأخرى، وتسيطر بأيديولوجيتها على مختلف الطبقات الأقل منها سيطرة، بدعوى خدمة المصلحة العامة.

إن قضية الصراع الطبقي توظف في الشعر لتجعل من الفكرة طرحًا فنيا، ولذلك « فالموقف الطبقي لا معنى له إذا لم يتّحول إلى موقف شعري يجعل من القصيدة قضية، يندمج فيها الجزئي بالكلي، ويلتحم فيها الذاتي بالموضوعي، وتجمع الآلام والآمال، الذاكرة والحلم، في رمز يتداعى بعمق في البناء الفني، ليصبح صورة كلية أو أسطورة على شكل جديد»[2]، وإذا لم يحدث هذا الانسجام، يظل الموقف الطبقي محورًا فكريًا لا فنيًا، وتتشوه الرؤية الشعرية في جعل البناء الفني خاضعًا في تعامله مع العالم كواقع حقيقي، يجعل من القصيدة كوسيلة للإقناع، والالتزام بالقضايا الوطنية وغيرها، ويجسد الموقف الطبقي فيها فكرة مجردة في تركيبها اللغوي .

---

[1] فيصل دراج، الماركسية والدين، ص 56، 57.

[2] إبراهيم رماني، إضاءات في الأدب والثقافة والإيديولوجية، ص 263.

ونلحظ الحضور الإيديولوجي المكثف في قصائد **عبد العالي رزاقي** الذي يجهر بهموم الطبقة الكادحة وانشغالاتها في قوله:[1]

الفرح الرسمي جَريمتنا

والخائف منكم

من لا يعرف ثمن العرق المتصبب

من جبهة فلاح آسيوي أو إفريقي

والخائن منا

لا يعرف طعم الخبز الصاعد في سلم أسعار

التجار.

يا وطنا يسكن قلبي جرحا

أنا بين النافذة اليسرى واليمنى أتناسخ في دم

من يتقدم منهم نحو الموت ليرسم أبعاد الثورة.

والثورة في قاموس الفقراء قصائد حب

يكتبها العمال على أبواب المنجم والمصنع

للجيل الصاعد.

وفي الأبيات السابقة برزت الإيديولوجيا بشكل مكثف، حيث اضمحلت تلك التركيبة الفنية التي يتشكل منها الشعر في غياهب الايديولوجيا، وتبدى من ذلك مجرد الشعارات النثرية الحاملة للفكر الاشتراكي فأضاءت من حولها ألفاظ تصنعها الاشتراكية حاملة قضية الطبقية وغيرها من القضايا التي سادت في فترات أرغمها الواقع على الظهور.

[1] عبد العالي رزاقي، الحب في درجة الصفر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982، ص 157.

ولذلك فإن الفكر الإيديولوجي إذا لم يلتحم مع القصيدة في رؤيتها الفنية تنسلخ التجربة الشعرية عن طبيعتها الأصلية، وتتبنى بذلك مواقف أخرى بعيدة عن روح الشعر، وهذا ما حدث للتجارب الشعرية الجزائرية في مرحلة السبعينيات.

تتكرر لفظة الطبقية في هذه الأبيات على نحو يجعل من الشعر يتقيد بفكرة محورية دون غيرها، فالشاعر هنا يصر على رفض الواقع المعيش ليفضح الحقيقة بطريقة صريحة، وبدت هذه الأبيات الشعرية سجينة الفكر الإيديولوجي.

وعليه فإن القصيدة الجزائرية في فترة السبعينيات تتمحور حول قضايا متعددة، انطلاقًا من فكرة معينة في النص، ومن القضايا الهامة التي تجلت عند الشاعر **عبد العالي رزاقي** قضية الثورة الزراعية:[1]

يا أيها الشعراء

حوّلنا السفينة نحو ميناء جديد.

لغة المناجل

والمعاول

علمتنا:

كيف نحرث، كيف نزرع، كيف نحصد، كيف نبني

كيف نعلي، كيف نصبح ثائرين.

تهيمن الإيديولوجية في هذه الأبيات، وتتصهر الفكرة في قلب الكلمات التي تنبض حسًا إيديولوجيًا موجهًا لبناء ثورة فلاحية، فتحولت القصيدة إلى مساحة بذرتها (المناجل، المعاول، الزرع، والحرث)، وغاب المعنى الفني الذي ينمو فيه الشعر؛ وبالتالي، خضعت اللغة الشعرية عند الشاعر عبد العالي رزاقي إلى الجانب الإيديولوجي.

[1] عبد العالي رزاقي، الحب في درجة الصفر، ص41، 42.

هذه الأبيات تقر بالدور الذي يجب أن يؤديه الذين « ينتمون إلى لغة المناجل والمعاول. وتقوم " الوحدات الفعلية" في البناء اللغوي للقصيدة (نحرث، نزرع، نحصد، نبني، نعلي، نصبح) بدور إعطاء الأوامر والخطوط العامة المسطرة، والبرنامج الواضح الذي يجب أن يقوم به المثقف الثوري، والذي لا تحقق ثوريته الفعلية إلا إذا أنجز مجموع هذه "الأفعال". وتتخذ هذه الأفعال صورة التكثيف اللغوي والدلالي المتتابع للتعبير عن الاندفاع الصادق للمثقف الثوري وهو يتلاحم مع قضيته داخل وخارج النص »[1]، تتحقق إيديولوجية النص من خلال تكثيف البناء اللغوي للتعبير عن التوجه الفكري الذي يقود صاحبه، وبذلك يكون النص صورة عاكسة للقضية التي يحملها.

ويعلن الشاعر إيديولوجيته الواضحة في قصيدته إلى المستفيد من الثورة الزراعية، ويدعو هنا الطبقة الكادحة من الفلاحين لمساندته في تحقيق الثورة التي قاربت على النصر:[2]

وهبتك نبض قلبي

أيها الفلاح غن معي لمن أعطاك وجها اشتراكيا

وشد على يدي من يصنع التاريخ.

من يبني.

لتصبح قبلة المشوار أغنية زراعية

تشيد هذه القصيدة بمعاني الانتصار، واشتراك المقاومة والكفاح لمن ساند القضية الاشتراكية، ومساندة طبقة الفلاحين، وتحمل هذه القصيدة في طياتها تبشيرًا بالنصر الذي قارب على تحقيقه، واهتمام القصيدة بالموضوع دفعها باتجاه محاكاة الواقع ونقله وإهمالها للجانب

[1] عبد القادر رابحي، النص والتقعيد، ج 1، ص 127.

[2] عبد العالي رزاقي، الحب في درجة الصفر، ص 43.

الفني، وهكذا فإن الاتجاه الاشتراكي الواقعي، يرى في الشعر نقل الحقائق دون التصرف فيها، بغض النظر عن الجانب الفني في حدوده الضيقة، من أجل توعية الجماهير في تغيير الواقع[1].

والملاحظ أن الشاعر **عبد العالي رزاقي** قد طبع قصائده في ديوان الحب في درجة الصفر بمختلف الرموز التاريخية؛ لأن « الأحداث التاريخية والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية، والقابلة للتجدد- على امتداد التاريخ- في صيغ وأشكال أخرى(...)، وصالحة لأن تتكرر من خلال مواقف جديدة وأحداث جديدة، وهي في نفس الوقت قابلة لتحمل تأويلات وتفسيرات جديدة »[2]؛ فالتاريخ مصدر أساسي يغرف منه الشاعر أحداثه ومواقفه التي تنصهر مع نصه الشعري .

ويزخر التاريخ الإسلامي بالأحداث التي بقيت آثارها إلى وقتنا الحاضر، والتي وجد فيها الشعر المعاصر توافقًا مع مواقفه، ومن بين هذه الأحداث يقول الشاعر في قصيدة **أبو ذر الغفاري**:[3]

أبو ذر بباب الدار يطلبنا

وخلف الباب سمعتنا

يمر.. خطاه تترك خلفه شيئا.

يسمى ((اشتراكية)).

ونشربه معًا نخب انتصار الاشتراكية.

---

[1] ينظر: الطاهر يحياوي، البعد الفنّي والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1983، ص 35.

[2] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، 1998، ص 120.

[3] عبد العالي رزاقي، الحب في درجة الصفر، ص 91.

ونشرب ظله.

ما لونه؟

ما شكله؟

ماذا يريد؟

ونحن نعرفه ويعرفنا

ولكنا نخاف..

وكم أبا ذر شربناه:

مع الماء،

مع الضوء

مع الريح،

مع الصدق

مع الكذب،

مع الميلاد والموت

معاوية يوزع عطفه والسيف في الغمد

وطفل في الشوارع يصرخ

ابتعدوا

أبو ذر يجوب الشام مصلوبًا

على قمصان عثمان

ويبحر في التسكع آخر الموتى

ويكتب رقمه في الصفحة الأولى

أبو.. دم أحمر..

يحاول الشاعر **عبد العالي رزاقي** من خلال هذا المقطع الشعري أن يكشف عن الواقع السياسي الذي طغى في فترة ما بعد الاستقلال، حيث انتشرت سلوكات تناقض ما كانت تسير عليه البلاد من نظام اشتراكي، فقد استدعى رمز أبا ذر الغفاري ليكون الصوت الذي يتحدث عنه ويمثل أفكاره، وتوجهه الإيديولوجي، فقد عاش أبا ذر الغفاري واقعًا سادت فيه الطبقية، وتهميش فئة الفقراء، وتشير هذه الأبيات إلى اختلال التوازن في المجال الاقتصادي في عهد أبي ذر الغفاري، الذي يمثل رمز المعارضة والتمرد على الواقع، الذي طغت فيه المصلحة الشخصية على المصلحة العامة.

والشعر في جوهره هو تجارب ماضية تأتي أكلها في كل حين، إذ عمت الطبقية في المجتمع الجزائري في فترة السبعينيات، ولذلك لا يمكن القول إن الشعر « مجرد اعتبارات تأملية بالمعنى الميتافيزيقي للتأمل، بل هو في جوهره تصوّر خلاق يؤول إلى تجسيد خبرة عقلية وجمالية في آن واحد. يخرج الشَّاعر من الزمن ليلج الصمت الذي يسبق الكتابة، هاتكا كل الحجب الحائلة دون استشرافه لتجليات الخبرة الإنسانية في تاريخها الشمولي. فيتكشف له من العلائق المصطرعة بين الإنسان وذاته، والإنسان والآخر، والإنسان واللغة، والإنسان والمكان (الطبيعة، المدن، العالم) ما يؤول بوعيه للاتصال بمسيرة الإنسان الحضارية في العالم عبر التاريخ »[1]، وقد حاول الشاعر **عبد العالي رزاقي** توضيح فكرته التي تراجع فيها الشعر من سلم الشعرية الجمالية، فقد بدا نصه تقريرياً مباشرًا، لا يرقى للبناء الرمزي الذي يعطي للقصيدة فنية وجمالية، وخضعت طبيعة الرمز لتطور مراحل الشعر نفسه، فكان«تعبيرًا عن المشاعر والأحاسيس التي يرغب الشاعر في الإفصاح عنها، ومن ثم كانت تعبيرًا صادقًا عن تطورات الحياة السياسية والاجتماعية»[2] .

---

[1] أسيمة درويش، تحرير المعنى_ دراسة نقدية في ديوان أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1997، ص 183.

[2] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 551.

وقد اصطبغ النص الشعري في هذه الأبيات بطابع النضال الاجتماعي من أجل الفقراء والكادحين، وتوضيح الصراع بين الطبقات.

والشاعر **عبد العالي رزاقي** يحاول كشف الوضع المتأزم الذي تسيطر عليه الرأسمالية، يقول في قصيدة الحب في درجة الصفر:[1]

وأنت معي تملا الكأس نخب انتصار الذي يقرع الكأس

بالكأس..

كي يسقط الدم والشهداء

ونصبح في الوطن الغرباء

جاءت صورة الشهادة في الأبيات مصاحبة لصورة الخمر، وبذلك تجلى الصراع الإيديولوجي الدال على انحطاط القيم التي ضحى من أجلها الشهداء، وتبرز بذلك « محاربة القيم التي بإمكان الآخر أن يستولي عليها هو كذلك، ويسخرها لنفسه، وتقوم عملية تبرير محاربة الدلالات والأشكال المغايرة والمختلفة انطلاقا من مبدأ حتمية الصراع بين القيم الجمالية المتناقضة، والمعبرة في الوقت نفسه عن حقيقة الصراع الدائم بين الطبقات الاجتماعية »[2].

ويواصل الشاعر **عبد العالي رزاقي** صموده وتحديه للدفاع عن فكرته الإيديولوجية، مستمدًا ذلك من تحدي سيزيف بعدم رضوخه للواقع ومقاومة الاستبداد المسلط عليه، فيقول في قصيدة من يوميات مواطنة من الدرجة الثالثة:[3]

تحسست رأسي ففرت من الرّأس أغنية عربية

تذكرت أن "زليخة" أول من مزّقت ثوب معشوقها..

و"العزيز" يوزع سبع سنابل للفقراء.

---

[1] عبد العالي رزاقي، الحب في درجة الصفر، ص 13.

[2] عبد القادر رابحي، النص والتقعيد، ج1، ص 136.

[3] عبد العالي رزاقي، الحب في درجة الصفر، ص 105.

فرحت أغني مع الفقراء:

لغربتنا وطن.

سوف يصلب في القلب كالرعد بين ثنايا الغيوم

وسيزيف يصعد..

يهبط..

في شفتيه ينام نشيد قديم.

يا هابط الجبل،

فكّر في صعودك

يا صاعد الجبل فكر في نزولك

يتضامن الشاعر **عبد العالي رزاقي** مع طبقة الفقراء في سنوات القحط، التي تسببت في معاناة الشعب الجزائري، فلا جدوى لمحاربة ذلك إلا بالتمرد على المألوف في سنة الفلاحين وعدم الرضوخ للواقع الظالم، ومحاولة وضع حل للواقع المأساوي، هذه المأساة التي تتأرجح بين الآمال والمعاناة تماما « كصخرة سيزيف التي تعلو وتهبط، وبين صعود وهبوط تستمر مأساة الإنسان، وتتواصل معها عذاباته »[1].

والقصيدة الشعرية في ظل الواقعية الاشتراكية بدت في كثير الأحيان نصا مطابقًا للواقع، لا يحتمل التأويلات المتعددة.

3-2-2- الاحتفاء والإشادة بشعراء التوجه الاشتراكي:

يستحضر الشاعر عبد العالي رزاقي بعض الشخصيات الأدبية والثورية لتحديد فكرته الإيديولوجية، والإشادة بتخصيص ذكر بعض الشعراء ماهو إلا ما تتطلبه الإيديولوجيا من

[1] عبد القادر فيدوح، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، ص 210.

تعاضد وتساند في المبادئ والقيم« والشاعر العربي الذي يحتفي بالشاعر الغربي الملهم قيمَ الكفاح والثّورة ومقاومة الطغيان يبرز خطر الشّعر وجسامة الرهان المناط به »[1].

فقد شحن الشاعر **عبد العالي رزاقي** خطابه الإيديولوجي وأضفى عليه شخصية الشاعر الإسباني **غارسيا لوركا***، ليكسب صفوف من المناضلين إلى صفه وينصر الفقراء، ويطالب بحقوقهم، كما ناضل لوركا من قبل، فهو رمز للقضاء على الاستغلال الرأسمالي واستعادة خيرات الفقراء:[2]

لوركا

علمني كيف سأصرخ من أعماقي باسم الحق الضائع

كيف أحارب في صف الإنسان الجائع

أدركني إني أغرق حتى الرأس ببئر القرن السابع

أسمعني نغمة حب.

لا تتركني وحدي

في لجة حقدي

شعرك لن يجدي

مادمت وحيدا تبحر في البعد

أنا لا املك شيئًا

غير اسم كالقيد يشد إلى حياتي.

---

[1] أحمد الجوة، الايديولوجيا في الشعر العربي المعاصر، سيفاكس للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2017، ص 121.

[*]فيديريكو غارسيا لوركا، شاعر ومسرحي، يجسد للفكر الثائر ضد الطغيان، وهو رمز لنضال الشعب الإسباني ضد الاستغلال كان يأمل في مستقبل حافل بالعدالة والحرية، ينظر: علي سعد، لوركا شاعر إسبانيا الشهيد، دار المعجم العربي، ط1، 1954، ص 21.

[2] عبد العالي رزاقي، الحب في درجة الصفر، ص 97.

والشاعر هنا يسير على خطى **غارسيا لوركا** في محاربة الاستغلال واسترجاع ممتلكات الطبقة الكادحة، وفي هذا دليل على أن غياب المناضلين وموتهم له حضور بارز عند الأحياء، والشاعر لوركا رمز « للخلاص من معاناة الجياع ولتطهر الأرض من الشّرور»[1]، ويتحول هنا اسم الشاعر"**غارسيا لوركا**" إلى رمز إيديولوجي في ثورة النفس وعنفوانها ضد الاستغلال، وتمكن المحرومين من استعادة الخيرات.

ونلحظ في هذه الأبيات أن الشاعر قد لجأ إلى الغموض، ويرجع ذلك إلى ذات الشاعر المسكونة بالقلق والحيرة، من أجل قضية الدفاع عن الطبقة الكادحة ومجابهة القوى الاستغلالية.

ويستعيد الشاعر ذكرى وفاة الشاعر **ناظم حكمت(*)** ليشيد بسلوكه النضالي، ويمجد أبطال الكفاح:[2]

رأيتك تحتفلين بعودتنا من جديد

تذكرت بعض ملامح وجهك

لم تحفلي بي،

وأنت تجوبين كل الشوارع في وقع خطوات طفل برئ،

يفتش عن أمه بين أحذية العائدين من الحرب...

وهي تداعب جيب زبون جديد.

أحبك

كيف التقينا؟

---

[1] أحمد الجوة، الإيديولوجيا في الشعر العربي المعاصر، ص 65.

[*]شاعر ومسرحي تركي (1902-1963) عرف في بداية مسيرته الأدبية بأشعاره الوطنية ذات البنية الموروثة وتأثّر بالمستقبليّن الرّوس واستعمل لغة تحريضية وكتب أشعارا في موضوع التحرر الوطني. وأما مسرحيّاته فتأثّر في كتابتها بالماركسية، ينظر: أحمد الجوة، الإيديولوجيا في الشعر العربي المعاصر، ص 122.

[2] عبد العالي رزاقي، الحب في درجة الصفر، ص 113.

وكيف افترقنا؟ (سؤال قديم جديد)

يردده الشعراء.

يستذكر الشاعر وفاة **ناظم حكمت** الذي يعد رمز الشعر الثوري، الذي غيبته الموت في سبيل مناصرة المظلومين والمضطهدين، ولكن مبادئه وأفكاره التي تضمنتها قصائده في الدفاع عن الاشتراكية تضمن له الخلود، وفي القصيدة السابقة إظهار لقيمة الأشعار الثورية **لناظم حكمت** والتضحيات التي يقدمها الشعراء من أجل ترسيخ أفكارهم ومبادئهم، وتعلو مواقف الانتماء للاتجاه الاشتراكي، وربط الصلة بين الحلفاء في القضية السياسية .

أثار الشاعر **عبد العالي رزاقي** في قصائده محمولات إيديولوجية تعبر عن اتجاه سياسي اشتراكي، وقد أشاد بشعراء الثورة الاشتراكية في العالم، فيقول في قصيدة السفر في المنافي مشيرًا إلى عزم الشاعر الفرنسي **أراغون***في مواجهة الاحتلال النازي لفرنسا:[1]

أسندت ظهري للموانئ،

سافرت كل الشوارع في دمي.

أكلت حذائي..،

كان وجهي يزرع البسمات في مقل الصغار وفجأة.

سقطت على وجهي الستائر..

أغرقت مدني عيون الشرطة الزعماء.

فحملت وجها آخر.

وتركت أغنيتي ورحت ألم أغنية العبور

إلى شواطئ مقلتيك..

*شاعر فرنسي (1897- 1982)، اعتقد في دور الشاعر والمثقف في خدمة الثورة وأشاد بتأسيس الاشتراكية في روسيا، ينظر: أحمد الجوة، الإيديولوجيا في الشعر العربي المعاصر، ص 110.

[1] عبد العالي رزاقي، الحب في درجة الصفر، ص 69.

أيا جذور الصمت..آه

مرة كل الهزائم..

يبرز تأييد الشاعر **لأراغون** في انتصاره للاشتراكية، ودور شعره في بعث القيم النضالية، فلقد أشاد ببعض أسماء الشعراء الغربيين الذين ساندوا قضايا الحق والحرية في العالم على سبيل الاشتراك في المقاومة والكفاح والدفاع عن المظلومين، وتبيان نقاط التشابه والتواصل الجامعة بين الثورات الغابرة والثورات الحاضرة، يقول :[1]

لكم..

ينبغي أن أوضح بعض النقاط التي أجبرتني على الصمت أثناء قتل:

آبن بركة، وتشي غفارا، وكابرال، ثم ألينى وبابلو نرودا.

لقد وضعوا السيف في عنقي والضلوع..

فأبصرت وجهي يمشي أمام جنازتهم في خشوع

يرتل شعرا: للوركا، وناظم حكمت، وبابلو نرودا.

إن الرمز لا ينحصر عند فكرة معينة ومحددة، فهو قابل للتأويل المتجدد، كما أن « له القدرة على البث المتواصل للمعاني والمشاعر بظلالها وإيحاءاتها، لا يتحدّد ولا يتحجّر، إنه عنصر الانفعال والاحتمال، ويختلف جوهريًا عن الإشارة التي تدل على شيء محدد »[2]، ونلحظ أن الشاعر قد استخدم أسماء **(آبن بركة، تشي غفارا، كابرال، ألينى، وبابلو نرودا، لوركا، وناظم حكمت)** كإشارات لأشخاص تحمل بعدًا واضحًا، يتجسد في النضال الذي يقره الشاعر **عبد العالي رزاقي** في اعترافات صريحة، وبذلك يخنق الإيحاء داخل الإشارة، ويبدو الشعر ضمن اللغة التوضيحية.

---

[1] عبد العالي رزاقي، الحب في درجة الصفر ، ص 118، 119.

[2] إبراهيم رماني، إضاءات في الأدب والثقافة والإيديولوجيا، ص 267.

واستعادة اغتيال هؤلاء الشعراء لم يكن من أجل الرثاء والتعبير عن مواقف الحزن والأسى، وإثارة دلالات الفقد، إنما كان ذكرهم تمجيدا لهم نظير ما قدموه في سبيل الدفاع عن التوجه الاشتراكي، و« الشاعر العربي حين يستلهم سيرة الشعراء الثوريّين في العالم وفي العالم الاشتراكي بوجه أخصّ يقيم معه حلف التساند والتناصر ويؤّسس مواقف الانضواء والتمجيد»[1].

وعلى العموم فإن شعر السبعينيات كما يصفه أحمد يوسف في كتابه يتم النص – الجينالوجيا الضائعة_ لم يفلح في « إنجاز جمالية شعرية تحمل أفكاره التقدمية ومضامينه الاجتماعية التي تنتصر للفقراء والكادحين، ولم يستفد مما حققه في هذا الميدان الإبداع الشعري الإنساني، ومن هنا يصعب علينا أن نصف هذه التجربة الشعرية في اتجاه الواقعية الاشتراكية التي امتلأت بالشعارات والحشو وخلو اللغة الشعرية من الكثافة التعبيرية والاعتساف في تضمين بعض الرموز التاريخية »[2]، ولذلك بدت قصائد الشاعر مشبعة بالفكر الإيديولوجي،وجاءت معبرة أكثر عن الفكرة السائدة للمطالبة بنصرةالفقراء في ظل الطبقية السائدة.

يبين الشاعر عبد العالي رزاقي في القصائد السابقة حركة الصراع ضد الظالمين وجبروتهم من أجل تقوية العزيمة ومشاركة الطبقات الكادحة للدفاع عن مصيرها.

يتضح أن الاتجاه الإيديولوجي الاشتراكي قد رفع لواءه الشاعر **عبد العالي رزاقي** ليطرح شعاراته وخطاباته "لا للرأسمالية "، ويصبو لتحقيق العدالة الاجتماعية في كنف الاشتراكية، ولقد مثل الوضع الاجتماعي السائد في مرحلة السبعينيات بطريقة كفاحية لتحرير الفقراء والكادحين الذين سيطرت عليهم قوى الرأسمالية، فجاءت معاني قصائده مشحونة بالحس

---

[1] أحمد الجوة، الايديولوجيا في الشعر العربي المعاصر، ص 140.

[2] أحمد يوسف، يتم النص- الجينالوجيا الضائعة_، ص 280.

الاشتراكي، واستدعاء الشخصيات التاريخية والرموز المختلفة كانت قناعا للذات المضطهدة، والواقعة في شباك المأساة، كما احتفى بذكر بعض الشعراء الثوريين أمثال **لوركا وناظم حكمت**، وغيرهم، على سبيل المشاركة في الانتماء الإيديولوجي للمقاومة والنضال.

3-3- الاتجاه الوطني (الثورة):

يعد الاتجاه الوطني في الشعر الجزائري المعاصر اتجاهًا اتخذ من قضية الثورة الجزائرية محورًا له، مع الالتزام بهذه القضية من خلال حب الشاعر لوطنه، ومتابعة الأحداث وتأريخه لها، وتمجيد الشهداء، والإشادة بنضالهم، وبث روح الحماس في نفوس الشعب.

إن الشعر يمثل « رؤيا جمالية في قالب فني، كما أن الثورة فعل واع له قوانينه الخاصة به. إذن هناك جدلية واقعية قائمة بالضرورة بين الشعر والثورة، فالشعر هو الذي يجمع حروف الأبجدية الضائعة المشتتة، فينظمها في قالب سحري، تؤدي به معنى مشحونا مؤثرا ينتج عنه فعل ثوري، والثورة هي مادة الاحتراق التي تجعل الكتابة الشعرية أكثر التهابا »[1].

ورؤيا الشعر تكمن في مدى ثوريتها لأنها تجاوز وخرق لما هو مألوف، فتتجاوز تجربة الشاعر حدود العقل والذاكرة إلى ما هو خيالي، لكن المعنى في الجانب الإيديولوجي يتجه أكثر إلى التعبير عن الواقع والالتحام به، حيث ينصب هدف الشعر في نقل الوقائع التي يعيشها الإنسان، أو نقل الأحداث التي خلفت آثارا على الشعوب والمجتمعات، ومن بينها الثورات.

ولقد تجلت في قصائد الشعراء الجزائريين ملامح الثورة من أجل التمسك بمواقفهم التي يناضلون من أجلها، فلكل شاعر موقف واتجاه معين داخل مجتمعه، وهذا ما نلاحظه في القصيدة الجزائرية التي تُعد صورة حية ناقلة لوقائع الثورة، وهي وقفة عرفان لمن ضحوا في سبيل الحرية.

[1] إبراهيم رماني، إضاءات في الثقافة والأدب الإيديولوجيا، ص 39.

3-3-1-الأوراس / المقاومة والتضحية:

يعد حضور الأوراس في الشعر العربي المعاصر متعدد الدلالات، وهو في شعر **عز الدين ميهوبي** « يراد به الكل (الوطن) كما يقول البلاغيون؛ إذ نلفي في ديوانه الأول " في البدء كان الأوراس" حبا جارفا للوطن »[1]،ويمثل رمز الأوراس بؤرة دلالية تتفرع من خلالها قصائد تحمل دلالة الوطن والانتماء، لذلك تبدو قصائده خطابية تتسم بالنداء الجهير العالي، وبدا الأسلوب التصويري بسيط في أغلب الأحيان لا أثر فيه للصور المبتكرة، يقترب من النثرية الخطابية التقريرية، لأن الهدف الأساسي في الخطاب الإيديولوجي هو توضيح الفكرة ونقلها، فكانت القصيدة نابعة من الوظيفة الاجتماعية للشعر، التي تراجع فيها عنصر الخيال الإبداعي وكان حضوره ضعيفًا باهتًا.

ويبدو أن الشاعر **عز الدين ميهوبي** قد استثمر من رمز الأوراس « مشروعا كبيرًا شاملا، يشكل نموذجًا جاهزًا، أي اعتمادًا على « العمود الدلالي» الواقعي السائد، الراسخ في الذاكرة الجماعية والشعرية. وبالتالي فهو ينجزه على مستوى خارجي إيديولوجي، أكثر مما ينجزه على مستوى البنية الداخلية للنص» [2]، حيث يمثل رمز الأوراس نبض التاريخ وذاكرة الأمة، ودلالة الأوراس تجسد بنية غير مكتملة خارج البنية التاريخية التي تستند إلى الإيديولوجيا المبنية على الخطاب المباشر والصريح، ويصبح الأوراس كرؤية فكرية تكرس فعاليتها في تناقضات الواقع، والاهتمام بالموضوع على حساب الجانب الفني.

وتتجسد في قصائد **عز الدين ميهوبي** الإيديولوجيا الوطنية، التي يحاول من خلالها بث التجارب الثورية ورصد إنجازاتها ونتائجها على المجتمعات، ومن ذلك قوله[3]:

لعنةً كنتَ على الأعداءِ، لكن..

---

[1] أحمد يوسف، يتم النص والجينالوجيا الضائعة، ص 113.

[2] إبراهيم رماني، إضاءات في الأدب والثقافة والإيديولوجية، ص 291.

[3] عز الدين ميهوبي، في البدء.. كان أوراس، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، الجزائر، ط 1، 1985، ص 38، 39.

رقصةً كنتَ لمن شق الضّراما !

صرخة كنت إذا الأحرار هبّوا

يطلبون النصر أشرافًا كراما !

كعبة كنت لهذا الشعب دوما

صرت كالفرض لمن صلى وصاما !

إنْ تُزرْ في الخلد جنّات فهذي

جنّة أخرى. وإن ظلّت ركاما !

من يروم للمجد أسبابا فهذي

درب من ضاقت به الدنيا مقاما !

فالشاعر في هذه الأبيات يتغنى بالبطولات الثورية التي مهدتها الأوراس في تحقيق النصر، ويستمر النمط الخطابي هنا بشكل بارز، وتتضح النزعة الإيديولوجية التي تعكسها الوطنية الثائرة التي ينقلها الشاعر إلى المتلقي، وفي هذه القصيدة لا ينفصل الفخر بالمقاومة عن الإشادة بالتضحيات والتغني بالشهداء، وتتداخل الفرحة بالنصر مع أشكال الدمار التي خلفتها الثورة ضد المستعمر الفرنسي، وتشير هذه القصيدة أيضًا إلى تلاحم أبناء الوطن الواحد وتماسكهم في النضال ضد المستعمر، فكان هذا التوحد والتماسك كأسنان المشط بالنسبة للمسلمين في تلاحمهم وتأدية فرائض الإسلام، والالتفاف حول الكعبة والإشارة إليها هو المكانة المقدسة التي يحملها الوطن في فكر الشاعر، وتحضر الإيديولوجيا بسلطتها وتضيق القصيدة في جانبها الفني لتجسيد رؤية الشاعر الفكرية.

إن أحداث الثورة كانت شديدة الوقع على نفس الشاعر، حيث نجده يعايشها ويعبر عنها بكل أحاسيسه، وقد أدى الانفعال والتأثر الشديدين بالثورة إلى التغلب على البنية الفنية وإعجازها مما أدى خلق عدم التوازن في الجانب الفني والفكري في القصيدة، وتتقدم الإيديولوجيا التي

تستعين بالذاكرة في كونها «واقع ودلالة سائدة ونموذج مستعار، بالخطابة كأداة تأثير انفعالي سريع وواضح»[1].

وتتجلى النزعة الثورية في هذه القصيدة، حين يحضر رمز الأوراس كمفجر للثورة والانطلاقة الحقيقة لإعلان النصر، يقول الشاعر:[2]

أوراس شقّ مع المواجعِ أضلعي..

فنفختُ من روحي.. وبانَ الموسمُ!

فَتَطَايَرَتْ روحي وزغردتِ الدُّنـــى..

وتنفّس الأوراسُ.. وانتصب الدّمُ! .

يمثل المكان في هذا المقطع الشعري رمزا من رموز المقاومة والكفاح في الدّفاع عن الوطن، وغدا منارة للنضال، هذا المكان الذي يمثل عند الشاعر **عز الدين ميهوبي**« رائحة التراب، أصالة الوطن، تضاريس الواقع الثوري الذي يمتد من أعماق الجرح إلى آهات القصيدة. يتحرك الأوراس في المكان من خلال وعي الشاعر له»[3].

ويرتفع الشاعر بالأوراس عاليًا لينحت في قصيدة شموخ رمز العلو والكبرياء الذي يزيده فخرًا لوطنيته:[4]

رأيت الصّنوبر يمتدُّ نحوي.. وينحتُ من هَدْأَةِ القلبِ قلبا!

يمرّر أفنانَه الخضرَ سحرًا.. ويرسم في راحة الكفّ- دربا!

رأيت الصّنوبر يدور احتراقي ويبعث من ذرةِ الروح شعبا!

---

[1] إبراهيم رماني، إضاءات في الأدب والثقافة والإيديولوجيا، ص 292.

[2] عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 21.

[3] إبراهيم رماني، إضاءات في الأدب والثقافة والإيديولوجيا، ص 281.

[4]. عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 14

إن رمز الصنوبر في هذه القصيدة هو شموخ الأوراس، هذا المكان الذي لا يرضى إلا بأخذ الحرية، وعدم الرضوخ والانحناء للمستدمر، فيبقى المكان عاليًا بقيمته الثورية، وقد اكتسب الأوراس مكانة كبيرة في تاريخ المقاومة والتضحية، هذا الرمز الذي يمثل ثمن الحرية ومقاومة الشهيد، ويبعث من روحه صرخة شعب، وبهذا تأتي صورة الأوراس « هنا مفعمة بنَفَس جديد، غير أن هذه الجدّة لا تخرج عن مدار الرؤية الكلية للمعنى، الذي يبقى في نظام الدلالة محافظا على تناسبه ووضوحه، لا يمسه التداخل ولا الغموض إلا قليلا »[1]، وتختنق دلالة الرمز بين سيطرة الإيديولوجيا ووجهه الخطابي، حيث يتمركز في البنية الخطابية الثورية، وتبقى الرؤية رهينة بنية تسيطر فيها الدلالة الإيديولوجية على الدلالة الفنية، وتحافظ القصيدة بذلك على قيمتها النضالية ورؤيتها للواقع والتكيف معه.

ترسخ الانتماء الوطني في قلم الشاعر **عز الدين ميهوبي**، وجاء في قصيدة وطن:[2]

عميقة هي جذور هذه الأرض الخالدة

كبيرة هي جراح هذا الوطن المعشوق..

جميلة هي رحلة التاريخ الذهبي في

شرايين الوطن المعشوق..

كثيرة هي الأسوار السوداء..

والوطن المعشوق..

والجزائر الكبيرة

ارتسمت صورة جريحة في كف قرن

من الزمن

---

[1] إبراهيم رماني، إضاءات في الأدب والثقافة والإيديولوجيا، ص 285.

[2] عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 55.

وكانت الملحمة التي لا تعرف المساحيق

وكانت ابتسامة نوفمبرية..

وكانت هذه القصيدة.

برزت في هذه الأبيات النزعة الإيديولوجية والرّوح الوطنية، والإشادة بالثورة في ربوع الجزائر، حيث تكررت لفظة معشوق للدلالة على التمسك بهذا الوطن، وليؤكد الشاعر فكرته الإيديولوجية، نجده يستعين بالجمل الاسمية التي « تعطي دلالات الثبات والدّوام جاء خادما للفكرة التي يودّ إيرادها، فصفات العمق والجمال والكِبر والكثرة هي دائما ثابتة في قِيم وأساسيات ذلك الوطن المعشوق الجريح »[1].

استمد الشاعر قصيدته من قاموس المقاومة والكفاح، والتي تحمل في طياتها نبرات التوجع والأسى والألم الذي خلفته الثورة الجزائرية ضد المستعمر الفرنسي، هذه المقاومة التي امتدت زمناً طويلاً من الكفاح والتضحيات، وجعل من الزمن شاهد عيان على فظاعة الوقائع ومؤشرًا على صمود الشعب الجزائري وتضحياته خاصة عندما تعوز الثورة وسائل المقاومة في عدم التكافؤ بين أطراف النزاع، ويتفاعل الشاعر هنا مع ضحايا الثورة الخالدة في التاريخ، ويشهد العالم على وحشية المستدمر وإدانته، وقد برزت في نهاية الأسطر الشعرية نفائس تبشيرية بتحقيق النصر، وإعلاء كلمة الحق، حيث يغدو المكان ميداناً للبطولات والانتصار، وتتفكك البنية الفنية داخل القصيدة لتحضر وتتوحّد في النموذج الإيديولوجي .

يمثل المعنى الشعري في هذه القصيدة زمان الثورة وتبدو هذه الوقائع كـــأنها آنية، حيث يظهر الزمان الحاضر مع تأملات مليئة بالمشاعر المتضاربة بين الماضي والحاضر.

[1] مجيد قري، ارتقاء الرمز اللغوي إلى رمز شعري في شعر" عز الدين ميهوبي"، مجلة الناص، جامعة جيجل، الجزائر، العدد 8، 2008، ص 229.

والحديث عن الثورة الجزائرية يقترن بثورة نوفمبر، التي جسدت ملحمة شعب استرجع هويته وتاريخه، فنوفمبر ذاكرة التاريخ في مواجهة المستدمر الفرنسي، وهو« فكرة عظيمة وفلسفة عميقة وإيمانا راسخا واستراتيجية نهضوية حضارية، تعيد للإنسان الجزائري هُويته وشخصيته، تسترجع له أرضه وسيادته، تحرره من الآخر المحتل ومن قيوده وموانعه، وتعبئ فيه إرادة الكينونة والانتصار، كان نوفمبر معبدا للوطن والوطنية »[1] .

ويشيد الشاعر عز الدين بمآثر ثورة نوفمبر، واسترجاع الهوية المتمثلة في اللغة العربية، فيقول في قصيدة الأميرية :[2]

أتى - نوفمبر- كالبركان محتدمًا وهل يطاول من في الأرض بركانا

أتى- نوفمبر- فارتجّ الطغاة له وأصبحوا كرماد.. عاف نيرانا

تهرّأت لغة الإفرنج وانكسرت على الشفاه رؤى- بيحو وصالانا-!

في هذه القصيدة يتقدم نوفمبر كصورة ثورية، فتحرق شظاياه كل من وقف ضد الثورة الجزائرية، وتراجعت بذلك خطوات المستعمر الفرنسي، الذي أراد طمس معالم الشخصية الوطنية ومن بينها اللغة العربية، وقد تصدى لهم مجموعة من الثوار الجزائريين ومنهم الأمير عبد القادر صانع الفكر الثوري التحرري، وتبوح هذه القصيدة بمواقف الإصلاحيين الثوريّين، هكذا تحتفي القصيدة بأبطال المقاومة والتضحيات، فغدت رموزًا ثورية ولدت من آثار النزعة الإيديولوجية المهيمنة في القصيدة.

ولقد أخذ الشاعر **عز الدين ميهوبي** على عاتقه فكرة مساندة الثورة الجزائرية للبوح عن وطنيته والجهر بها، « فالشعراء والكتاب هم الذين يظهرون الأشياء على حقيقتها، ثم هم بكل هذا أو غيره يمهدون للثورات؛ لأن شيمتهم الدفاع عن الحرية ما دامت هي المذهب الوحيد

---

[1] مجيد قري، ارتقاء الرمز اللغوي إلى رمز شعري في شعر" عز الدين ميهوبي ، ص 517، 518.

[2] عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 82

الذي يعتنقه الشاعر»[1]، وكان رمز الأوراس سبيل الشاعر لتجسيد فكرته الإيديولوجية، فيقول:[2]

أوراس

جئتكَ مرتينِ..

وما عشقتُ سوى شموخكْ

أوراسُ..

جئْتكَ والعنادلُ في فمي

وقصائدي سكنت عيونكْ

إنّي سأرحلُ..

كي أراك محاصرًا

بمواكب الحبّ الكبيرِ

وكيْ أراك مسافرًا

في المجدِ

والأكوان دونكْ..

إن الشاعر في هذه القصيدة يمجد الأوراس/ الوطن، باعتباره مطلع النضال في الثورة الجزائرية ضد المستدمر الفرنسي، فهو المصدر الأول للمقاومة، وهذا النضال الذي ظل حاضرًا في ذاكرة الشاعر، جعل من الأوراس ملهما لديه في كتابة الشعر بتعبيره "أوراس جئتك والعنادل في فمي".

---

[1] جروة علاة وهبي، التجريب في القصيدة العربية، دار البعث للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 1984، ص 19.

[2] عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 27.

وقد اختار الشاعر رمز الأوراس، لأنه يرى فيه « الرمز الذي يسافر مع الدم.. والحرف.. والروح، لأنه الرمز الذي لا بديل له إلا أوراس »[1]، تبين هذه القصيدة الموقف الوطني الثابت الذي يتحلى به الشاعر، والأوراس عنده تمثل معلما شامخا في المقاومة، وهي جزء من أرض الجزائر التي شهدت بداية البطولات الثورية وميداناً لاندلاع ثورة نوفمبر، وهكذا يبدو المكان حيزًا للبطولة والتضحية.

مثل الشاعر **عز الدين ميهوبي** الاتجاه الوطني/ الثورة في نسقها الإيديولوجي، فهتف بوطنيته الثائرة لتمجيد الشهداء، وجسد ويلات الحرب ووحشية المستعمر، كما بين حالات النصر المرتبطة بالتضحيات العظيمة، وأثبت فيها مواقفه الملتزمة بالقضايا الوطنية، فكانت الثورة منطلق الإيديولوجيا التي تبنّاها الشاعر.

انطلقنا في هذا الفصل للبحث عن هيمنة الإيديولوجيا في الشعر الجزائري المعاصر، وتجسيد الأفكار التي تبناها أصحابها من تأثير الواقع، وذلك من خلال بعض الإشارات والشعارات الواردة في أشعارهم، لتوضيح مدى سيطرة الفكر الإيديولوجي على المحتوى الفني، الذي يبدو حضوره محتشمًا في بعض القصائد.

وقد استوقفتنا عينّات من قصائد الشعراء الجزائريين، حيث بدت مشبعة بالحس الإيديولوجي بمختلف اتجاهاته المتباينة، والتي تعبر عن فكرة واحدة وهي الرفض ومحاولة التغيير.

كما استعان شعراء هذه المرحلة بالأسطورة التي تعبر عن « قيمة إنسانية مفتقدة، أو حلم مضطهد، إضافة إلى كونها تكشف الحس المأساوي للذات الشاعرة في التركيبة الدرامية للنص»[2].

---

[1] عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس ، ص 7.

[2] عبد القادر فيدوح، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، ص 193.

وعمومًا نلتمس في القصائد السابقة الواقع المحكوم بتأثيرات التوجهات السياسية والتاريخية والدينية، حيث حفلت النصوص بصياغات تقريرية في بعض الأحيان لنقل الوقائع نقلا مباشرًا.

ولا يمكن نفي بعض التلميحات والرموز التي شاركت القصيدة جانبها وبعدها الفني، فالقصيدة بقدر ما هي صياغات فنية وجمالية فهي في نفس الوقت تعبير عن المواقف والأفكار التي تحملها عقيدة الشاعر وتوجهه الفكري، وهكذا فإن « الجانب الفكري بعد ثابت في العمل الشعري، وأية محاولة تتجاهله هي محاولة فاشلة تؤدي إلى تشويه فضيع يلحق بالعمل الشعري، لأن أساس الرؤية الفنية يرتكز على محور معين وثابت يتمثل في الجانب الفكري، كما أن انعدام البعد الفكري يؤدي إلى انطماس الوعي الشعري والذي هو وعي بالحياة، والشعر الذي يخرج من دائرته الحياة والوعي بها وبقضايا الإنسان والزمان والمكان هو شعر مسف يدور في مساحات فارغة لا رجاء فيه ولا جدوى منه »[1].

وإذا كان الوهج الشعري الإيديولوجي قد طفح على قصائد الشعراء، حيث أدركوا أن هناك واقعا فكريًا يجب النظر إليه والالتفات نحوه، هذا « البعد الإيديولوجي الذي تحمل النص الشعري الجزائري المعاصر أعباء حضوره في النص، قد كان عائقا في وجه تطوره الطبيعي، ولم يكن دافعا حاسما في تجدد أشكاله على مستوى الممارسة النصية»[2].

وسنبحث في مسيرة الفصل الثاني في تأطير القصيدة من زاوية أخرى، حيث أدرك شعراء المراحل اللاحقة النظر في النص الشعري في جانبه الفني، حيث إنهم يعملون على شحذ « وعيهم النقدي على مسّن الواقع الجديد(...) من خلال محاولاتهم سدّ الفراغ الذي كرسته المرحلة السابقة خلفية أساسية في خطابها النقدي، وإعادة بناء رؤية جديدة مختلفة عن الرؤية

---

[1] الطاهر يحياوي، البعد الفنّي والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري، ص 33.

[2] عبد القادر رابحي، النص والتقعيد، ج2، ص 220.

التي ميزت الخطاب النقدي الجزائري في فترة الستينيات والسبعينيات »[1]، ونحاول تقديم نماذج شعرية تخطت الممارسة الإيديولوجية في تأثيث عملها الشعري، لتركب مسار التحول والتغيير نحو أفق مغاير، من مسايرة الواقع إلى التعبير عن الذات وتأملاتها.

[1] عبد القادر رابحي، الإشكاليات النقدية السبعينية وتوطين الحداثة الشعرية في النص الشعري الجزائري المعاصر، ص 75.
File:///D:Dwonloads

الفصل الثانـي

النسق الذاتـي للمعنـى

1- عوامل ظهور الذاتية في الشعر العربي الحديث

2- المعنى الرومانسي

3- المعنى الصوفي

4- المعنى الرمزي

تطرأ تحولات عن المجتمع فتنعكس على المنتوج الأدبي بصفة أولية، ولعل هذا ما حصل للشعر الجزائري بانتقاله من مرحلة الأدلجة للنص الشعري إلى مرحلة أكثر نضجًا على مستوى الشكل والمضمون، فتغيرت نظرة الشاعر الجزائري المعاصر الذي أحاط نصه بفنية عميقة، تعيد للشعر روحه التي أغرقتها الإيديولوجية فيحيا بتجارب جديدة تجري أقلامها متدفقة مع معاني الوجود، والتأمل في الذات لتعلن عن البداية الحقيقية للشعر الجزائري بمعناه الفني.

والمنجز الإبداعي بشكل عام، يحمل في ثناياه بصمات ذاتية تأسس لصاحبها التميز والإفرادية، دون أن نهمل العوامل الخارجية التي لها أثر كبير على الجانب الإبداعي للفرد، لكن يبقى الجانب الذاتي العامل الرئيس في تكوين عملية الإبداع.

والشعر حالات إبداعية نابعة من تجارب ذاتية، يحاول الشاعر إسقاطها في قصيدته ليشارك المتلقي أماله وآلامه؛ لأن الشعر في جوهره هو « خلاصة الوجود الذاتي للشاعر، والقصيدة هي عملية تحول للمشاعر والانفعالات الذاتية من شكلها المجرد إلى تعابير لغوية »[1]، وظهور الذاتية في الشعر كان نتيجة تداخل مجموعة من العوامل الثقافية والسياسية والاجتماعية وغيرها.

1- عوامل ظهور الذاتية في الشعر العربي الحديث:

يعود مصطلح الذاتية Subject إلى « الأصل اللاتيني، إذ عم استعمال هذا المصطلح في مجال الدراسات الغربية من فلسفة وأخلاق ونفس ونقد وغيرها، واستخدم هذا المصطلح في أوروبا وأمريكا، ثم استخدمه النقاد الشرقيون في الحاضر»[2]، وبناء على ذلك فإن مصطلح الذاتية تعددت مجالات استعماله، وقد ارتبط في بداية الأمر بالعلوم الإنسانية كالفلسفة وعلم النفس، وعلم الاجتماع، ثم انسحب إلى الدراسات الأدبية والنقدية في العصر الحديث.

---

[1] عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل - قراءة في الشعر المغاربي المعاصر-، موفم للنشر، الجزائر، د.ط، 2008، ص 144.

[2] محمد خلف الله، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، د.ط، 1947، ص 35.

والذات لغة هي: «النفس والشخص»[1]، وتعرف الذات في علم النفس بأنها « حقيقة "سيكولوجية وروحية"»[2]، وقد استخدمت هذه الكلمة بمعان متنوعة بتنوع صيغها، ومواضع استعمالها فمن معاني كلمة subject الذات أو الشخص أو العقل باعتباره قوة مفكرة، فكل ما يتعلق بالشخص وما ينتجه من أفعال وأقوال وكل أحاسيسه وانفعالاته وأطرابه وميوله وأحكامه التي تقوم على اعتبارات داخلية تتدرج تحت اسم الذاتية[3].

ويعود ارتباط الذاتية بالشعر إلى العصور القديمة، حيث « شغل الناس، منذ قديم الزمان، في الكشف عن مصدر الإلهام الأدبي عند ذويه فنسبوه إلى قوى روحية خارقة، وأرجعها الإغريق والرومان إلى ربات الشعر، وشاع عند العرب في جاهليتهم أن لكل شاعر شيطان يوحي إليه الشعر»[4]، إن ما يحمله الشعر من إبداع وخلق وتأثير، جعل الأمم القديمة ترجع مصدر إبداع الذات الشاعرة إلى قوى غيبية غير ظاهرة، ويتجسد الاعتراف بذاتية الشعر قديما في إقامة الاحتفالات تتويجا بالموهبة الشعرية وتميزها بين أقرانها.

وعلى هذا الأساس، نرى أن حقيقة الشعر في عصوره القديمة ذات طبيعة وجدانية، تعتمد على العواطف والأحاسيس « والشعر منذ القديم ذاتي وجداني لا ريب، وروائعه بالوجدان والذات ألصق سواء كانت ذاتيته مباشرة كشعر الغزل، أو غير مباشرة كشعر الوصف والتأمل وهي ذكية جميلة تمتع وتبهج »[5]، فقد نظم الشعراء القدامى قصائد تحمل معان ذاتية يبوحون من خلالها عن عواطفهم وانفعالاتهم، فكانت قصائدهم أشد تأثيرًا في المتلقي، لما تحمله من معان عميقة وتجارب صادقة.

---

[1] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، مادة ذات،دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ط، 1982، ج1، ص 579.

[2] إيغوركون، البحث عن الذات- دراسة في الشخصية ووعي الذات-، تر: غسان نصر، دار معد، سورية، دمشق، د.ط، 1992، ص 175.

[3] ينظر: محمد خلف الله، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، د.ط، 1948،ص، 35، 36.

[4] نهاد توفيق نعمة، الجن في الأدب العربي، رسالة ماجستير، إشراف كمال اليازجي، الجامعة الأمريكية، بيروت، لبنان، 1970، ص 159، 160.

[5] عبد الله الحامد، الشعر العربي الحديث في المملكة العربية السعودية، دار الكتاب السعودي، الرياض، ط2، ص373، نقلا عن: محمد عبد الله محمد آل سلطان الأسمري، الذاتية في شعر محمد عبد القادر فقيه، إشراف عبد الله أحمد باقازي، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 2001، ص 6.

أما في الشعر الحديث فقد ارتبطت الذاتية بعناصر التجربة الشعورية، لتعلن عن كينونتها، وتقيم توازنها وحوارها الفلسفي مع الحياة والوجود، وتسعى إلى إقامة جسور التواصل في تداخلاتها وتفاعلاتها مع الآخر.

إن علاقة الشعر بالذات تتضح في أن مجمل الفنون الإبداعية تنبع من ذات متميزة، لها القدرة على الخلق والإبداع، والشعر أحد هذه الفنون، وفي داخل الذات تتخلق العملية الشعرية، فينشأ الشعر استجابة للدوافع الداخلية التي تَعجُّ بها ذاتية المبدع من خلال علاقته بالكون والحياة، ومن هذا المنطلق يمكن تحديد مفهوم الشعر الذاتي بأنه « الشعر الذي تحدث فيه الشاعر عن ذاته وأحاسيسه وما يحب وما يكره، وما يرضى وما يحزن فشمل شعر الشكوى والبكاء والقلق والألم(الشعر الرومانسي)، وشمل شعر الغزل والحب، وشمل شعر التأمل والوصف »[1].

وغالبًا ما تظهر النزعة الذاتية في الأدب من خلال العلاقة القائمة بين النص والذات المنشئة، والتي تظهر عادة باستخدام ضمير المتكلم، محيلة إلى زوايا تموضعها في النص، والذي يدل دلالة واضحة على ارتباط الشاعر بالموضوع الذي يعبر عنه، ومن هنا تظهر علاقة النص بمؤلفه.

وتتحقق الذاتية في الشعر من خلال انطباعات الذات الشاعرة حول عناصر الكون والوجود، وتأثره بها، ومن ثمة التعبير عنها وفق رؤيته الخاصة، وذلك بالنظر إلى الحالات الشعورية التي عايشها الشاعر فتتباين بين الحين والآخر، إذ « يتجاذب القلق أو الاستقرار، وقد تتسم باليأس أو الأمل، كما تتشكل صورتها في هذه الحالات، فتكون سافرة واضحة في تعبيرها، أو قد تكون مقنعَّة متخذة من الموضوع الشعري معادلاً موضوعيًا للتعبير عن رؤاها، وهذا كله خاضع لطبيعة الموقف الشعوري الذي يعيشه الشاعر »[2].

ومن بين العوامل التي أدت إلى ظهور الذاتية في الشعر الحديث نجد العامل الاجتماعي الذي كان له دور بارز في تشكيل تجربة الشاعر، حيث أدت الحركة الانتقالية التي حدثت في

---

[1] عبد الله الحامد، الشعر العربي الحديث في المملكة العربية السعودية ، ص 3.

[2] خالد الخرعان، النزعة الذاتية في الشعر الأندلسي في عصري الطوائف والمرابطين، رسالة دكتوراه، إشراف عبد العزيز بن عبد الله العواد، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1425، 1426ه، ص 14.

العالم مع بداية الثورة الصناعية وانتقال الإنسان من طبيعة الحياة البسيطة إلى طابع اجتماعي أكثر تعقيدًا، أثر بدوره على الحركة الأدبية وفي مقدمتها الشعر، وانعكس هذا التغيير على نفسية الشعراء، واتخذوا الطبيعة أنيسًا ومحاورًا في التعبير عن أفكارهم.

وبدا « إحساس الشاعر الذاتي يلوِّن صروه بلونه الخاص ويبعد به عن كل الأنماط الموضوعية، فقد كان عليه أن يبتدع لنفسه معجمًا شعريًا جديدًا، يعتمد في الأغلب- على الألفاظ الشفافة إن صح هذا التعبير، ترتبط بإيحاءات نفسية ووجدانية عديدة أكثر من ارتباطهما بدلالات مادية محدودة، ويختلف الشعراء الوجدانيون في هذا المجال بمقدار سيطرتهم على اللغة ومعرفتهم بالتراث، وحسب إحساسهم العصري بإيقاع الألفاظ ودلالاتها ورموزها »[1]، حيث يلجأ الشاعر الرومانسي إلى إنشاء معجم شعري خاص به، فليلبس بعض الألفاظ دلالات جديدة تتناسب ومواقفه، وحالاته الوجدانية.

وفي الجانب الثقافي ونتيجة اطلاع عديد من الشعراء على الثقافة الأوروبية، واتساع حركة الترجمة، تأثر الشعر العربي بالحركة الرومانسية، وكانت هذه الحركة مصدرًا هاما لبروز الذاتية في الشعر العربي الحديث، وفي هذا يقول **عبد القادر القط** « فنحن مع ما أبدينا من تحفظ- لا نستطيع أن ننكر وجوه الشبه العديدة بين الحركة الرومانسية والاتجاه الوجداني في شعرنا الحديث، وإذا كانت الذاتية ومواجهة التحول الحضاري هما محورا الأدب الرومانسي الأوروبي، فقد كانت محور الحركة الوجدانية في الشعر العربي الحديث كذلك، وإن اختلفنا في العمق والشمول »[2]، حيث دعت الحركة الرومانسية إلى التعبير عن الذات والدعوة إلى الانطلاق والتحرر من قيود الكلاسيكية التي تقيد حرية الفرد، وكسرت الرومانسية القوالب التي تؤدي إلى تحجر الأدب وجموده، وقد انطلق الشعراء الجزائريون من هذا المبدأ وهو الابتعاد عن الجانب التقليدي، والاتجاه بالشعر للاهتمام بعنصر الذات.

إضافة إلى هذه العوامل فقد ساعدت عوامل أخرى سياسية واقتصادية في ظهور الذاتية في الشعر العربي الحديث.

---

[1] عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، مصر، د.ط، 1988، ص 16.

[2] المرجع نفسه، ص 11.

وعلى هذا الأساس يمكن القول إن الذاتية في الشعر لم تكن وليدة العصر الحديث، بل ارتبطت بالشعر منذ العصور القديمة، ولقد أدت عوامل مختلفة لبروز الذاتية في الشعر العربي، منها الجانب الثقافي وتأثر العرب بالثقافة الغربية، إضافة إلى التحولات الاجتماعية والسياسية التي شكلت أزمات متعددة، وكان للتيار الرومانسي دورًا بارزًا في ظهور الذاتية في الشعر العربي الحديث.

2- المعنى الرومانسي:

2-1- الذاتية في الشعر وعلاقتها بالرومانسية:

تعد الرُّومانسية من المصطلحات التي شكلت جدلاً بين النقاد في محاولة تعريفها، وأشار إلى ذلك **محمد غنيمي هلال**، حيث صرح على أنه « من العسير أن تُعطي تعريفا قصيرًا لهذا المذهب الأدبي المعقد الجوانب، وكثيرًا ما يؤدي تعريف الأشياء على هذا النَّحو إلى تنكيرها والتضّليل في مفهومها »[1]، وتكمن هذه الصعوبة في اتساع المعنى الذي يدور حوله مصطلح الرومانسية، وتعدد اتجاهاته، وتحديد مفهوم هذا المصطلح يتطلب إدراكًا واسعًا بالظروف التي نشأ فيها، حيث ترتبط مختلف المذاهب والاتجاهات بظروف نشأتها.

وعدم وضع تعريف محدد شامل يضبط مفهوم الرومانسية، يزيد من تعقيدها، ويعود ذلك إلى « طبيعة الحركة الرومانسية ذاتها، فهي حركة فنية أدبية معقدة متعددة المظاهر والاتجاهات ولذا فإنه من العبث محاولة صياغة تعريف محدد في عبارة مقتضبة للرُّومانسية بعامة ومن الأفضل أن نحاول فهم الرومانسية على أنها مذهب أدبي من أخطر ما عرفته الحياة الأدبية العالمية، سواء في فلسفته العاطفية ومبادئه الإنسانية أم في آثاره الأدبية والاجتماعية دون أن نحاول تعريفها تعريفًا دقيقًا »[2]، يتضح أن الرومانسية مصطلح معقد ومتعدد المفاهيم نظرا للمحاولات المختلفة التي عرفتها الساحة النقدية في محاولة وضع تعريف محدد له، وهذه الاجتهادات المتعددة تتطلب النظر في العوامل التاريخية والاجتماعية التي نشأ في ظلها الاتجاه الرومانسي.

---

[1] محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة النشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 2003، ص 5.

[2] جيهان صفوت رءوف، شلي في الأدب العربي في مصر، دار المعارف، القاهرة د.ط، د.ت، ص 24.

وقد جاء في موسوعة المصطلح النقدي في تعريف الرومانسية أن «الرُّومانس: اسم وصفة، يشير إلى نمط من التّأليف الشِّعري أو النثري تعني بقصص البطلة أو المغامرة والعجائب، كما نجده في قصص ألف ليلة وليلة وبطولات الزير سالم، لذلك لا يمكن ترجمة الكلمة إلى مقابل دقيق في العربية، ويحسن تعريبها، والإبقاء عليها اسمًا وصفة، كما جرى في اللغات الأوربية عامة»[1]، يتضح من هذا التعريف أن الرومانسية تطلق على الأعمال الخيالية، والمغامرات العجائبية، وقد تعددت تسمياتها في تعريبها للغة العربية.

ومن الخصائص التي تتميز بها الرومانسية التعبير عن الذات وتأملاتها، فهي تمجد الذات الإنسانية في جميع حالاتها، والتعبير عن الذات هو بؤرة الشعر الرومانسي، حيث يصرح الشاعر عن حالاته الوجدانية المليئة بالأمل أحيانا، وبالخيبة أحيانا أخرى، والتعبير عن الذات هو التعبير عن كل ما يختلج في النفس من أهواء وآراء وعواطف وانفعالات، وهذا ما تميز به الأدب بظهور الرومانسية في أوروبا في أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، ولهذا تبدو الأنا حاضرة بقوة في الشعر الرومانسي من أجل تحرير الفرد من طغيان الحياة المادية، والانصهار في عالم الكون والوجود.

ولا شك أن « الإنسان في الرومانتيكية سيد نفسه، ذاتي إلى أبعد حدود، ولذا يأتي الشاعر الرومانتيكي غنائيًا صافيًا، ملتهب العاطفة غزيرها متدفق الحماسة، مرهفًا مجنحًا مجذوبًا إلى الطبيعة يناجيها مندمجًا فيها، ينطقها، يحل فيها، وتحل فيه، صرفيًا متأرجحًا بين الحلم والواقع. يحب حتى الجنون، ويبكي حتى جفاف العيون، ويتعذب ويتألم ويحزن ويهاجر ويغترب ويكتهل حتى الطفولة كل شيء عنده له أهمية كبرى في حينه، ما يقبله اليوم يرفضه غدًا والعكس صحيح، يرى لون الكون والوجود من خلال نظارتين مصبوغتين بلون عاطفته الخاصة»[2]، إن الشاعر الرومانسي يخضع لعواطفه الجياشة والنزوع إلى الوجدان ومؤثراته، والإسراف في معانقة الخيال، فالشاعر يحاكي الطبيعة في علاقة تفاعلية تعكس مشاعره وأحاسيسه .

---

[1] موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1983، مج: 3، ص 281.

[2] عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 1980، ص 175، 176 .

ولذلك تبرز الذاتية في الشعر الرومانسي، وهذا النوع من الشعر « يُعلي من شأن التجربة الذاتية، ويتعشق ويهيم في اللامحدود ويعتمد على العاطفة العاتية الجامحة، ويمتلئ بالأسى والكآبة والحنين إلى المجهول، وتحس أن القصيدة من هذا النوع ترفع قناع الألفة عن وجه الكون، وتعري الجمال النائم للناظرين وتتعلق بالمدهش والمعجب والغريب، وتبتعد عن الواقع على جناحين من الخيال الحر الطليق »[1]، ولهذا نجد شعراء الرومانسية يطلقون العنان لأخليتهم في التعبير عن وجدانهم، فهم يرون أن العقل يقف عائقاً أمام الإدراك الحقيقي للجمال والشعور به، لكن الذاتية بهذا المفهوم هي صورة الضمير الجمعي الذي ينوب عن الذوات الإنسانية التي تعيش تجارب مماثلة، وليس التعبير عن الذات هنا بمعنى العزلة وإلغاء الآخر.

فالشاعر لا ينحصر في الحديث عن «الإنسان في ذاته ولا عن مشاعر الإنسان في ذاتها، بل عن أفراد البشرية وأفراد العواطف وأفراد الأحاسيس»[2]؛ لأن الإنسان يعيش وسط مجتمعه يؤثر فيه ويتأثر به، لذلك كان التعبير عن عواطف الفرد مقترنة بالآخر.

والإغراق في الذاتية من خصائص الشعر الرومانسي، حيث يميل الشاعر الرومانسي إلى العزلـــة والتأمل في الكـــــون، ليطلق العنان لعاطفته الجياشـــــــة والتعبير عنها، وطغيان الذاتية كـــــان «نتيجة طبيعية لانطواء الرومانتيكي على نفسه، وطغيان شعوره وعاطفته أن يضيق ذرعًا بعالم الحقيقة، فيطلق لنفسه العنان في أحلامه يعوض بها ما افتقده في عالم الناس من حوله، ووجد هذا الانطلاق إشباعًا لآماله غير المحدودة، فصار عالم خياله أحب إليه من عالم الحقيقة المحدودة، حتى إنه لا يريد أن يهبط من ذلك العالم الذي خلقه لنفسه ولو تحققت آماله التي يحلم بها »[3]، إن اللجوء إلى الخيال والابتعاد عن الواقع صفة ملازمة للشاعر الرومانسي، حيث يرى في الطبيعة ملاذا وأنيسًا في التعبير عن حالاته التي يعيشها، ويحمل شعر عثمان لوصيف طابعًا رومانسيًا، تتضمن معانيه حالات القلق والتشاؤم والاغتراب .

---

[1] إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط3، 1959، ص 42.

[2] محمد مندور، الأدب ومذاهبه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، د.ت، ص 69.

[3] محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص 73.

2-2- المعنى الرومانسي فيشعر عثمان لوصيف:

لقد استمد الشاعر **عثمان لوصيف** من الرومانسية أهم سماتها وهي النزعة الذاتية، فشملت جل أشعاره، يبوح من خلالها عن الأنا في كل حالاتها بأتراحها وأفراحها، وهذه الذاتية لا تنفصل عن الذوات الإنسانية الأخرى، وإنما تمثل ذاتية بناءة يفسر من خلالها الأفكار والمبادئ التي يحملها في أعماقه.

ولذلك بدت ذاتيته متنفسًا للتعبير عن الجماعة « فالعملية التعبيرية.. هي أنساق من الأفعال، يفصح بها الشاعر عن مكنونه الذاتي بعمليات انفعالية متعددة، لكي يحدد اكتمال التجربة عبر حافز، من العبارات، يحدد فيها قوة الإيقاع في عملية الانفعال، وهو، الذي يضع المبدع وجها لوجه مع الأشياء لكي نقبل هذا الوجود المخزون، في الداخل عبر نفحات نفسية إلى وجود موضوعي متجسدًا في القصيدة الشعرية أو أي عمل فني، وهو الانفعال العميق لشد عملية الخيال، الكاشفة عن الحقيقة من خلال الحدس والانفعال والتعبير »[1]، والانفعال يتحقق في الموضوعات الأكثر حساسية والمؤثرة بشكل أو بآخر في حياة الشاعر، فيحول الشاعر الرومانسي انفعالاته الوجدانية إلى وجود لغوي يتشكل في القصيدة، فتتجسد فيها العبارات المفعمة بالخيال المطلق الذي ينسجم مع أفكاره .

2-2-1- صورة الموت/ الأنا القلقة:

تعد حقيقة الموت والحياة من أهم القضايا التي أثارت اهتمام المفكرين والفلاسفة والأدباء سعيًا منهم « لإدراك سر النسيج الكوني وكنهه، وظلت حقيقة الموت تعاود اقتحام الإنسان العربي وأفكاره، كلما ظهر له مظهر من مظاهرها، وتجلى له ضعفه أمام القضاء المحتوم، وأدرك أنه طريدة لمصائب الدهر، وتيقن من ضآلة ما يدركه في الحياة من حظوظ مهما أشتد حرصه؛ وبالغ في مواصلة السعي، واندهش لمصيبة الموت، وأكثر الحديث عن التفكير فيه

[1] علاء هاشم مناف، التحديث في النص الشعري – دراسة نقدية في شعر بدر شاكر السياب-، دار الرضوان، الأردن، ط1، 2012، ص 82.

»[1]، ولعل أهم مشكلة واجهها الشاعر المعاصر هي الإحساس بفقدان الأحبة، وتأثير هذا الفقد في نظرته إلى الحياة من حوله.

إن حالة الحزن سمة بارزة عند الشعراء الذاتيين، ونجد هذا في قصائد الشاعر **عثمان لوصيف** حيث تطبع معظم قصائده نزعة من الحزن والألم، ومن ذلك ما نلاحظه في ديوانه أبجديات، ويقول في قصيدة نور:[2]

لم يَرَ النّورَ نورُ!

مهده حفرة

والوسادة من تربة

والقماط لفائف بيض

وأجنحة.. وعبيرُ

لم ير النور نورُ!

ما الذي أوقف النبض

في قلبه القرمزيّ

وكمّم أنفاسه العطرات؟

القضاء الذي لا مردّ له

نرى الشاعر **عثمان لوصيف** في حالة من الحزن الشديد الناتج عن الفجيعة التي ألمت به ومصيبته بفقدان ابنه "نور"[*]، ، وصورة (لم ير النور نور) تنبئ بموت الطفل نور لحظة ولادته، فكان مهده الأول حفرة من الظلام الدامس التي ترمز للقبر، وكانت لفته الأولى بين أحضان التراب، ويقف الأنا أمام مفارقة الدنيا وتناقضاتها بين المنح والعطاء، ثم سرعة السلب،

[1] رضوان جنيدي، جماليات الأنا في الشعر المغربي القديم، دار الأيام للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016، ص 87.

[2] عثمان لوصيف، أبجديات، دار هومة، الجزائر، د.ط، 1997، ص 14، 15.

[*] نور: ابن الشاعر توفي عند الولادة ودفن بعين وسارة – الجلفة، ينظر: عثمان لوصيف، أبجديات، ص 14.

فتلتبس عليه الحقائق، ويكون الموت بذلك معادلاً للاختلال، وتحولت الحالة الشعورية من الشوق والانتظار لفرحة اللقاء إلى وداع أخير، وتبرز صورة الأنا التي تتسم بالإحباط والانكسار، لينطفئ بذلك نور الحياة، ويعم السواد على ذات الشاعر، حيث يربط بين موت الابن وموت الحياة وزوال مباهجها.

ومشكلة الموت هي « مشكلة الأنا/ القلق، حيث إن الشاعر الذي تسيطر فكرة الموت على مشاعره، يعيش أيامه خائفا قلقًا معذب النفس، وتسبب له هذه الأحاسيس استسلاما لعذاب نفسي، وإحساسا بالسآمة والملل من الحياة »[1]، لقد أثارت صورة الموت في نفس الشاعر حزنًا شديدًا فاستنطقتها كلماته ليخرجها من صمتها الخانق، فكانت معبرة جياشة، ويأتي الشعر هنا أنيسًا في أشد الحالات حلكة، يقول:[2]

ها آنا الآن

أرفع كفّي نحو السماء

وأغرق بين الرمال

وفي البيت ثكلى تصليّ..

جوانحها تتمزّق من حسراتٍ

وأدمعها خرز يستنيرُ

إن ضمير الأنا عادة ما يرتبط من الناحية الدلالية بالتعالي والكبرياء والشموخ، غير أننا في هذا المقطع الشعري نلاحظ شيئا مناقضًا هو حضور الذات حضورًا سلبيًا لاقترانها بألفاظ (الغرق، التمزق، الدموع، الحسرة)، لتصبح الذات في حالة انكسار وضعف لارتباطها بموضوع الحزن والفقد، وتغرق ذات الشاعر في هموم لا نهاية لها، هذا ما عبرت عنه صورة "أغرق بين الرمال"، وتأخذ هنا صورة الغرق منعرجا آخر، وتنتقل دلالة الغرق من المادي الملموس إلى معنى الغرق الروحي.

---

[1] رضوان جنيدي، جماليات الأنا في الشعر المغربي القديم، ص 89.

[2] عثمان لوصيف، أبجديات، ص 17.

وتوحي صورة الرمل إلى الصحراء وحاجة الإنسان إلى الماء، حيث يصور الشاعر حالته التي يفتقد فيها إلى ابنه وشعوره بإحساس الفقد والألم، فتشتد آلام الأنا/ الشاعر، وتبرز الحيرة المعبرة عن الضياع، فهو بتشكيل هذه الصورة يحاول أن يختفي من الوضع المؤلم الذي أثقل كاهله، ولا يجد بديلا لمواساته سوى التضرع لرب السماء، لينقذه من مصيبته، حيث «يتوكل الأنا على الله وحده لأنه هو القوي ينصر من استنصره، ويجير من استجار به، ويدفع عن الذين آمنوا»[1]، والشاعر يعترف بعجزه اتجاه هذا الموقف الصعب فلا يملك نفعًا لنفسه.

ثم ينتقل الشاعر من الخاص إلى العام من ذاته إلى الذوات الجماعية المتمثلة في أهل البيت ليعكس هذا الحزن المتأجج الذي تفشت أثاره على الجميع، فالمعاني التي تطرحها الألفاظ تغادر جسدها أحيانا لتتوحد في الآخر.

إن موقف الشعراء المعاصرين من الموت يوضح « نظرتهم المتشائمة للدنيا بما فيها من أحاسيس اليأس ومرارة الفقد؛ وقد اجتمعت عليهم فيها خطوب الغربة وفراق الأهل وافتقاد الأنيس، وغدت حياتهم ثقيلة الاحتمال، وتغيرت سيرتهم من إقبال على الدنيا إلى إعراض عنها، وعاشوا مغتربين لطبيعتهم المرهفة؛ إذ الشاعر أكثر الناس تحسسا بأقذاء الحياة وأشواكها، وكأنما كتب على ذي العقل والحس أن يشقى دوما بعقله وحسه»[2]، ومن هذا المنطلق تتضح الرؤيا المأساوية عند الشاعر وموقفه من الحياة.

2-2-2- الأنا والرؤيا المأساوية:

لا يبارح الألم قصائد الشاعر **عثمان لوصيف** ليعزف على أوتاره مرة أخرى، وفي حالة من حالات التشاؤم والمأساة، يقول:[3]

آه صعلوك وهرانَ

عقربها البدوي المتيم

---

[1] رضوان جنيدي، جماليات الأنا في الشعر المغربي القديم، ص 127.

[2] المرجع نفسه ، ص 135.

[3] عثمان لوصيف، أبجديات، ص 12.

ذاك الذي قذفته الصحاري إلى البحر

والآخر المتوهّج نورا وصوفية..

همّ عثمان وهو يتمتم في سره:

هاملٌ أهملته الرعاع

وغوّر في حدسه الأخضر

ثم كان النداءُ الخفيّ

فلملم أشياءه التافهات

ليضرب في التيه عبر المفاوز..

غادر فيروزة البحر

نحو الجنوب الفسيح

فوهران ضيّقة

لم تسعه شوارعها

لم تسعه جميلاتها.. حبه أكبرُ!

تظهر الرؤيا المأساوية في ضياع الأنا /المغترب وإحساسه باليأس من خلال مواجهة الذات ومساءلتها في جملة من المشاعر التي عبر عنها، في قوله "وهران ضيّقة"، فحالته الاجتماعية جعلته يشعر بالاختناق وكأن المكان ضيق لا يسعه، لأن صدره ملئ بالهموم، ويضيق المكان برحابته في ناظريه، فكانت معاني هذه الأسطر الشعرية تصرخ لخيبات أمل في الضياع الروحي والمادي معًا.

إن حجم المأساة التي لحقت بالشاعر في حالة ضعفه وصراعه مع الأوضاع الاجتماعية، جعلته يائسًا حتى وهو في أجمل المدن وأبهاها.

وتجسد هذه الأبيات الصراع الذي يعيشه المستضعفون في الأرض، فتحولت بعض العناصر الطبيعة كالبحر وجمال المدينة التي هي مصدر لانشراح النفس إلى ألوان من الضيق النفسي والانكماش الذاتي، وهو« صراع لا ينتهي بين القيم الروحية/ والقيم المادية، فبالأولى تسمو الحضارات وتمتد معالم الخير والنبل، وبالثانية ينهار كل شيء جميل وأمر جليل. ويصور هذا النموذج حالة الإنسان البائس الذي أصابته شرور القيم المادية فانكفأ يتجرع وحيدًا مرارة يأسه بعد أن تجوهلت صيحته، وكُتّمت أنفاس شكواه »[1].

وتتغير حياة الشاعر من إقبال على الدنيا إلى إعراض عنها، وترتفع بذلك أصوات انكسار الأنا في ظل قهر الآخر لها، فقد استطاع الشاعر أن يرسم بخياله صورة الإنسان في عدم قدرته على التكيف والتواصل مع الآخر، حيث تتضاعف دلالات الانكسار والعزلة، فتتجاوز الأنا في رؤيتها المأساوية التركيز على دلالات المكان إلى دلالات الوجود الإنساني.

ولعل الوضع الاجتماعي قد أسال حبر الشاعر لمدى قسوته في هذا العالم الذي طغت عليه الماديات، يقول في قصيدة فاقه:[2]

آه! ها أنت تنبش في الأرض

تبحث عن نفحات الربيع

ولا شيء..

لا شيء إلا الخرائب

والتربة المجدبهْ

وتهز بعينيك نحو الفضاء

لعلّ كَنَارِيّةً تنفض الطلَّ

أو تنثر التبر بين يديك المقرّحتين

---

[1] عبد القادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري، ص 35.

[2] عثمان لوصيف، أبجديات، ص 73، 74.

ولكن شمسك توغل بين السدائم

محتجبةْ

وسماءك لا تلد اليوم

غير الوطاويط

والبوم

والأغربةْ

آه! ها أنت تفترش الشوك والأتربة.

يتشكل المعنى في هذه الأسطر الشعرية بمجموعة من الصور التي جسدها الشاعر ليعلن من خلالها عن حالته الكئيبة، وترتسم في الأبيات صور هلاك الربيع، فكل ما في الطبيعة اختفى فيسقط بذلك ما نفسه على مظاهر الطبيعة، ويلونها بلون حالته اليائسة فربيعه قاحل لا زهر فيه، والسماء لم تدر الخير الذي ينتظره، وكل ما في الطبيعة يحتضر، فبدل أن يتنعم بالحياة صار حاله بين جفاء الأرض المقفرة، وتجسد ذلك في قوله:(وسماءك لا تلد اليوم غير الوطاويط والبوم، والأغربه) ما يعكس نظرته التشاؤمية للحياة، وفعل الحجب الذي تجسد في صورة " احتجاب الشمس" ليس حالة طبيعية لحقت بالسماء، ولكنه نتيجة الأوضاع الاجتماعية البائسة التي سلبته الفرحة والراحة، وسلب الربيع لجماله هو تجسيد لسلب نِعم الحياة ومباهجها.

وتتجلى نزعة الشاعر التشاؤمية التي ترمق الوجود بنظرة قاتمة، وتتحول الحياة إلى ليل حالك ليس فيه ضياء، فضاعت آماله في تحقيق ما يصبو إليه.

وينشر الشاعر آهاته في هذا الديوان، هذه الآهات الناجمة من أعماق الذات فيقول في **قصيدته: آه.. أُوَّاهِ![1]:**

متعب قلبك الشاعريّ

[1]عثمان لوصيف، أبجديات ، ص 35، 36.

ومتعبة هي أعصابك الناعمات الطريةْ

آه.. شابّيٌّ! سيّاب! دنقلُ! عثمان!

يا أنتم! يا طيور السماوات كلكم!

والبقية.. كل البقيةْ!

آه.. أواه!

أيّول لمّا نزل يتناسخ فينا

وها نحن عبر العجاج

نعضّ على الجمر

نمشي على الشوك

نرفع أشلاءنا راية تتلألأ

أو آية قدُسيةْ

ونخوض في العتمات

نشق البسابسَ

نغشى الدُلامسَ

نمضي.. ونمضي..

تدثرنا الكلمات- النجوم

وتنزف ملء جراحاتنا الأبجديهْ

إن صورة التعب تدل على حجم المعاناة التي تعني تحمل المسؤولية عن قناعة، غير أن الشعراء وهم أكثر الناس إحساسا يتضاعف حجم المسؤولية لديهم في حمل معاناة الآخرين

وتجسيدها عبر الكلمة، فكان الصبر ملجأً يحتمون به، ولذلك فمجمل الألفاظ (الجمر، الشوك، العتمات، الجراح) تدل على الأذى والطريق الصعب في تأدية الرسالة.

والقصيدة هي « تمثيل العالم ككل والأشياء والموجودات جميعها في راهنها، سواء عبر عنها بشكل صريح، أو مضمر في جسد النص وثناياه، كونها لحظة ارتطام بالذات الذي هو ارتطام بالمحيط، هذه الذات بما تحسه يتم بداهة تحويل حالتها هذه إلى شكل شعري مفعم بالرؤى والانبثاقات الحياتية فالمخيلة لا تبدأ تلقائيا في الكتابة من الفراغ المطلق، لأن الشاعر ينطلق من عالمه ومجتمعه بصفة أخص ومن ذاته كأقرب منهل في محاولة لاحتواء الذات والعالم بسلاح الخيال والإحساس أكثر مما هو بسلاح الثقافة والمعرفة ومنه صار الشعر والأدب ملاذا للذات بما ينم عنها من مشاعر»[1]، ولذلك كان الشعر نقل للمشاعر من حدود ذاتيتها إلى العالم ككل.

وينتقل الشاعر من العام إلى الخاص من ذوات الشعراء (شابي، سياب، دنقل) إلى ذاته (عثمان)، واستحضر الشاعر هذه الأسماء من الشعراء للاشتراك في المعاناة نفسها، فقد ضحوا بكل ما لديهم في سبيل الكلمة، فعانوا كثيرًا من مرارة الحياة وتشكلت فيهم صور القهر والسلب جراء الخيبات المتعددة في حياتهم، ثم ينتقل إلى بقية الشعراء الذين ينبض روح الشعر في أعماق ذواتهم، فالشعر عنده رسالة صعبة مسلكها حفيف بالمتاعب والأشواك.

ولذلك فإن « تحويل رؤيا الشاعر من حدود ذاتيتها إلى موضوعات مشتركة بين الناس هو الذي يساعد متلقي الشعر ونقاده على الدخول إلى عوالم الذات البشرية واستنفار ما فيها من مخبوء أو مستور »[2]، ومسألة تحويل الذات إلى موضوع عملية شعرية اهتدى إليها الشعراء منذ زمن قديم يرتبط ظهوره بالشعر.

2-2-3- الأنا المغتربة:

---

[1] رابح طبجون، تجليات الأنا وتمظهرات الآخر في الشعر العربي المعاصر، مجلة البحوث والدراسات،، جامعة الواد، الجزائر، العدد 6، 2008، ص 90.

[2] عبد القادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري، ص 25.

إن الاغتراب له صلة وثيقة بالشعر، حيث يعد « تدفقات تخييلية لا حدود لها، وإبداعات تحضر حين يتجرد الأنا/ الشاعر من عالمه المادي ليكون شعره ارتقاء المغترب في لحظات الابتكار الشعري؛ يضاف إلى ذلك ارتباط مضامين الشعر برهافة نفس الأنا/ الشاعر، وشدة حساسيتها، وهو ما يبرز الغربة في الصور الشعرية الحزينة وقد تقاذفتها التعاسة والفجيعة»[1]، ويتأمل الشاعر في حالات الاغتراب ذلك التناقض والتنافر بين ما يحمله من قيم خاصة، وما يحمله الآخر من قيم مختلفة عنه.

والشاعر **عثمان لوصيف** يصف حالته المغتربة في قصيدة المنفى فيقول:[2]

منفيّ أنت.. يحاصرك الرملُ

ويزاحم مضجعك النملُ

في سبخة هذي البلدة..

حيث الموت.. فلا نوّار ولا أزرارْ

آه.. يا نار الجرح!

ويا جوع المزمارْ!

مكسور أنت.. مكسورْ

صقر يتوثّب

لكن ليس يطيرْ

آه.. يا زنبقة الأوجاعْ!

آه.. يا معجزة الإبداعْ!

هل ينفى الشاعر في مسقط رأسهْ!

---

[1] رضوان جنيدي، جماليات الأنا في الشعر المغربي القديم، ص 134.

[2] عثمان لوصيف، نمش وهديل، دار هومة، الجزائر، د.ط، 1997، ص 51.

هل نار الحرف تضاعف من نحسه!

فالشاعر هنا يشعر بالغربة وهو في مسقط رأسه، ورغم أن هذا المكان كان سببًا في نضجه الإبداعي، كان بدوره سببًا في عزلته حيث لا أحد يفهم حرفه وكلمته، مستدلا على ذلك بعبارات تدل على الغربة الفكرية التي تعاني منها الأنا/ المبدعة/ وسط المجتمع (منفي أنت، معجزة الإبداع، نار الحرف)، مما آل به إلى الاعتزال حاملا معه حسرته وألمه، وهذا ما يعمق إحساسه بالاغتراب لكون مجتمعه صرف النظر عنه وعن أمثاله من المبدعين، ولم يقدرهم حق قدرهم.

ويختم الأنا المغترب نصه باستفهامين، وفي تكرار الاستفهام يبرز القلق والضياع والحيرة، حيث يبحث الأنا المغترب عن إجابات توقف حيرته، كما يبحث عن وضع آخر يتحقق فيه الاندماج والتأقلم مع الآخر أفضل من واقعه المغترب، وقد حدد مصطفى سويف « العملية الإبداعية في شعور المبدع بالاختلال بين الـــ (الأنا) والآخرين؛ إذ يفقد إحساسه بالتوافق والتكامل مع الـــ(النحن) مما يدفعه إلى حالة من التوتر العام، يحاول التغلب عليها من خلال استعادة الـــ،(النحن) المفقودة، وذلك من خلال جذب الآخرين إلى عالمه، لا لأن ينتظم في عالمهم، ولكن كمحاولة هادفة يتحقق من خلالها التكامل بين المبدع والآخرين في إطار جديد، ويرى الباحث أن الصراع الذي يتعرض له الأنا/ المغترب بين أهدافها الخاصة والهدف المشترك للجماعة يمكن أن يكون منشأ العبقرية»[1].

ويقف الشاعر هنا عاجزًا مكسور الحال يتحسر على ملكته الإبداعية وهذا « ما يجعل الغربة معادلا للضياع وعدم القدرة على الانتماء »[2]، والشاعر في موقف يقر بعجزه بعدم قدرته على التكيف مع من حوله .

ويقول الشاعر في حالة من حالات الاغتراب:[3]

أجلس للمأساة وحيدا

---

[1] محمود سليم هياجنة، الاغتراب في القصيدة الجاهلية، دار الكتاب الثقافي، الأردن، د.ط، 2005، ص 34.

[2] رضوان الجنيدي، جماليات الأنا في الشعر المغربي القديم، ص 165.

[3] عثمان لوصيف، براءة، دار هومة، الجزائر، د.ط، 1997، ص 31.

أشرب نخب الهزائم

وحيدا.. أسند حلمي إلى الشظايا وأسأل:

من الساحرة في الفجائع والانهيارات؟

توحي هذه الأسطر بصورة الهزيمة المفعمة بخيبة الأماني، وضياع الآمال التي عبر عنها المفردات الدالة على اليأس (المأساة، الهزائم، الفجائع)، ثم يتساءل من كان سببًا في هزيمته، وتكرار لفظة " وحيدا" تشير إلى غربته، ويؤكد بذلك انفصاله المعبر عن مأساوية الإحساس بالوحدة.

والشعور بالاغتراب حالة وجدانية تزيد حدتها عند الشعراء، وهذا الشعور « لا تخف حدته إلا بإخراج قناعته من حيز الكتمان إلى حيز الوجود، والتعبير عن أحزانه وآلامه، وإيصال صورته إلى الآخر، في محاولة منه لإقناعه بضرورة الانضمام إلى عالمه المليء بالإحساس المرهف والحب، وعندما يحس أنه لا أحد يسمع أنينه وآهاته تتعمق تجربته الاغترابية وتزداد حدة إحساسه بالوحدة، مما يزيد في حدة صراعه مع الحياة والآخر، ومع نفسه ومن ثم تزداد حدة انفعالاته، فيحاول من جديد، أن يلتمس الحقيقة في عالم الضياع والاغتراب والتمزق »[1]، ويستخلص الشاعر فاجعة الوحدة ويبين الفراغ الذي تسبب فيه غياب الآخر، وتضيق به الدنيا محققة الانفصال عن المجتمع.

2-2-4- صورة المرأة/ الأنا المحبة:

ألهمت المرأة الشعراء قديمًا وحديثًا، فتغنى بها شعراء الجاهلية وتفننوا في الوقوف على أطلالها، وأفرد لها الشعراء المعاصرون جانبًا مهمًا في قصائدهم، وفجرت قرائحهم، وأحيانًا يضمن الشاعر « صوره الحسية دلالات رمزية تعبر عن رؤيته للمرأة وعن مفهومه للحب،

[1] محمد الهادي بوطارن، الاغتراب في الشعر العربي الرومانسي، دار الكتاب الحديث، القاهرة، د.ط، 2010، ص 51.

ويتصور المرأة رمزًا للخلاص من أصر الخيبة والغربة، أو رمزًا للحنين إلى السعادة »[1]، ولا يبرح الشاعر عثمان لوصيف لأشعاره دون أن يعطي للمرأة نصيبًا منه فيقول:[2]

نمشتُ يديك بالقبلات

غمّست شفتيكِ بالزنجبيل

واقتطعتُ لكِ من ضلوعي

نسرينةً وشُعاعين

أتذكر ماءَ المشيمة

أتذكر الرحم الأولى

(...)

أتذكر نبْضي الأول

ملكوت الله

ووغوغاتِ الأجنحة

أتذكر حُمّى المخاض العسير

إن معاني الأبيات في هذا المقطع الشعري تحيل إلى ثنائية الماضي والحاضر، ماضي المرأة /الأم، وحاضر المرأة /الحبيبة، وتكرار فعل التذكر يحيل إلى الماضي المرأة /الأم، هذا ما تدل عليه الألفاظ المشكلة من (أتذكر ماء المشيمة، أتذكر الرحم الأولى، أتذكر .....الخ)، وتأكيد حضورها في الماضي ليؤكد غيابها في الحاضر، وهذا إشارة إلى الافتقار إلى المحبوب/الأم والشوق إليه.

---

[1] رضوان الجنيدي، جماليات الأنا في الشعر المغربي القديم، ص218.

[2] عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، دار هومة، الجزائر، د.ط، 1999، ص 43، 44، 45.

وتمثل هذه الأبيات دلالات الشوق والحنين المختزنة في نفسية الشاعر، وتجسد الأنا/الشاعر الافتقار إلى الحبيبة /الأم، واللحظات المخلدة المعبرة عن فقدان الأحبة ورحيلهم، فيتأرجح موضوع القصيدة الجمالي بين الحضور والغياب، نص الحضور الذي يقدمه الشاعر، ونص الغياب الذي يتخيله القارئ، ليؤكد الشاعر إخلاصه ووفاءه لهذا الماضي، ثم ينعكس النص ويتقلب، فيتصارع الأنا لاستحضار المحبوب/ الأم الذي غيبه الزمن الحاضر، والشاعر في حالة صراع ذاتي بين الحاضر والماضي الذي يحن إليه.

وعمومًا فإن ظاهرة الحزن قد احتلت حيزًا كبيرًا عند شعراء الرومانسية حيث لا يكـــــــاد يخلو «مؤلّف من المؤلفات الشعرية أو النثرية التي خلفوها من التعبير عما كان يجتاح أنفسهم من حزن وكآبة، وعما كان يسيطر عليها من قتامة سوداوية جعلت أدبهم في معظم الحالات تصويرًا للذات البشرية التي تنشد الفرحة فما تدركها ولا هي تعرف طعمها »[1].

ونتيجة لما سبق، نلحظ في شعر عثمان لوصيف الذات الحزينة التي عانت كثيرًا، فمثلت الثنائيات المتمثلة في الأنا / الآخر، الانتماء/المنفى، الحياة/ الموت، الحب/ الكره ...الخ، التقلبات الحياتية التي أفضى بها الشاعر إلى المتلقي وجسدت بدورها التمزق الداخلي، الذي عايشه الشاعر، فقد عبرت صورة الموت عن مواقف الذات الشاعرة التي دفعتها إلى استشعار مأساة الحياة، وموت الآمال، مثقلة بدلالات الفقد، وإحساسها المؤلم باضطراب الموازين، وتناقضات الحياة، وتحول لحظات السعادة إلى الآلام، ومن المنح والعطاء إلى السلب والحرمان.

ومثلت الغربة أبرز معالم النفحة المأساوية في شعر عثمان لوصيف، وما حملته من ألام تولدت من خلال تعميق المسافة بين الأنا المغترب ومن حوله، كما امتزجت الأنا بنظرة تشاؤمية تعبر عن قوة الإحباط الذي حل بها، وهو يلاحظ انقلاب الموازين واختلالها في المجتمع.

---

[1] فؤاد الفرفوري، أهم مظاهر الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث-وأهم المؤثرات الأجنبية فيها-، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، د.ط، د.ت، ص 126.

وجسد حضور المحبوب في خيال الشاعر ليؤكد على غيابه، وكل هذه الانكسارات الذاتية التي عاشها الشاعر نسجت معان شعرية فياضةً تعصر ثمرة حياة الشاعر بين خيباتها وأمالها. فكانت ثنائيات الصور الشعورية تمثيلا دقيقا لتجسيد الصراع الداخلي الذي أحاط بتجارب الشاعر المختلفة.

3- المعنى الصوفي:

استند الشاعر الجزائري المعاصر إلى التجارب الصوفية للبوح عن الذات في جميع حالاتها، حيث تسعى كلتا التجربتين الشعرية والصوفية إلى الارتقاء نحو عالم أكثر تحررًا، بعيدًا عن كل الصراعات الدنيوية، وبواسطة اللغة الصوفية يعرج الشاعر المعاصر إلى مقامات العارف الصوفي للتعبير عن تأملاته الفكرية، وثراء التجربة الصوفية بعوالمها الروحانية، كانت مصدرًا هاما لجأ إليه الشاعر المعاصر ليغرف منه معبرًا عن تجربته الشعرية.

والذي يفسر النزعة الصوفية في شعرنا المعاصر هو الرغبة في الخلاص من الواقع «فالنص الشعري الصوفي الجديد يقوم على الاتفاق من إشراقات المعرفة الصوفية التي ترتقي بالإنسان إلى مدارج الكمال وتبرز علاقة الذات الإنسانية بحقائق الوجود الإلهية »[1]، والشاعر المعاصر يعيش حالات الحيرة والقلق وحاول تجسيد هذه المعاناة الداخلية إلى اعتناق التجارب الصوفية في غيابها وقلقها وانصهارها مع الذات العليا، لأن المتصوفة نزعوا « نزعة ذاتية عميقة، فحاولوا أن يتوصلوا إلى المعرفة عن طريق الذوق والكشف الباطني أو التحديق في الأعماق لأن العلم ليس الطريق الوحيدة الموصلة إلى الحقيقة، فالحب والشعر والإيمان والحلم.. هي أيضًا أشكال للمعرفة »[2].

والتصوف هو « تجربة ذاتية، وظاهرة باطنية روحية خاصة، تتميز بالصدق وقوة الانفعال والإخلاص في التوجه إلى الله، والسعي الدائم للتحرر من أسر المادة والجسد، والارتقاء نحو المتعالي لبلوغ الكمال، والتخلق بالفضائل »[3]، وفي هذا المضمار، يسعى المتصوف ليبلغ مدّارج الكمال، وذلك بمجاهدة النفس والتغلب على أهوائها، والتصوف إذن هو

---

[1] عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي، - قراءة في الشعر المغاربي المعاصر، موفم للنشر، الجزائر، د.ط، 2008، ص 200.

[2] المرجع نفسه، ص 88.

[3] المرجع نفسه، ص 66.

ترك ملذات الدنيا والزهد فيها، وتفضيل ما هو فانٍ على ما باقٍ، كما أنه حالة وجدانية باطنية تتعلق بالمعرفة الإنسانية.

ويتضمن التصوف أبعاد متعددة تتمثل في :[1]

1. أن التصوف ترق، وسمو خلقي للنفس البشرية بغية الوصول إلى تحقيق الفضائل الإنسانية، والقيم الخلقية النبيلة.
2. المعنى الثاني: الفناء في الذات الإلهية، وهي تجربة ذاتية، وحالة نفسية خاصة لا يعود فيها الصوفي يشعر بذاتيته، لأنها فنيت في الذات الإلهية فيصبح لا يشعر بوجوده، ولا بالعالم من حوله لأنه فني في ذاته، وعن الوجود.
3. المعنى الثالث: وهي المعرفة الذوقية المباشرة، فالصوفية تأسس لطريقة جديدة في المعرفة قوامها الذوق، والحدس، لا العقل والمنطق.

بتتبع هذه الأبعاد يتحقق التصوف بالتماهي مع الذات الإلهية، والانصهار مع العالم النوراني، وتطلعات النفس البشرية إلى عالم أنقى تحقق به إنسانيتها المطلقة، كما يمثل التصوف مظهرًا من مظاهر الاغتراب نتيجة الابتعاد عن الواقع المادي، ومحاولة الوصول إلى عالم مثالي بعيدًا عن الصراعات الدنيوية، وإدراك المعنى الحقيقي للجمال وتذوقه، بالرجوع إلى ذاتية المتصوف وميوله وإبعاد العقل والمنطق.

ونسعى في ذلك إلى كشف الحجب عن تواشج هذه العلاقة بين التجربة الشعرية والمحمولات الصوفية، وتحديد قيمتها المشتركة، ومدى انصهارها لتسمو وترتقي بحثًا عن عالم نقي، حيث تحلم روح الشاعر/ المتصوف، ولذلك فقد اتجهت التجربة الشعرية المعاصرة للالتفات نحو عالم أنقى وأطهر من الواقع المعيش، حيث وجدت في التجربة الصوفية ما يحقق طموحاتها.

3- 1- العلاقة بين الشعر والتصوف:

إن عالم التصوف واتساع آفاقه المليئة بالقيم الروحية، جعلته مصدرًا هاما ينهل منه الشعراء، ويستمدون تطلعاته النورانية، ذلك أن الصوفي يعيش حالاته الروحانية المرتفعة بعيدًا عن الحياة السفلية الغارقة في ملذات الدنيا، فتزهد روحه نحوها، ولذلك فإن « التجربة الشعرية

[1] عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي ، ص 65.

الصوفية في عرف التراث العربي الإسلامي خاصة هي مجموعة من التجليات الوجدانية المؤيدة بأطوار روحانية يسلكها جملة من الشعراء الذين يجتازون مرحلة الزهد إلى مراحل تتدرج حتى تبلغ بهم مدارج السالكين الواصلين »[1]، فالتجربة الشعرية الصوفية ذوقية ذاتية تكون على مستوى الباطن، حيث ينفصل الإنسان/ الشاعر عن العالم السفلي إلى عالم أنقى وأطهر يتمثل في العالم العلوي، فتزهد روحه لمعانقة منازل ومقامات الواصلين.

وعليه فإن التجربة الصوفية ترتبط بالشعر دون غيره من الأجناس الأخرى «باعتباره مكابدة لغوية لأحوال داخلية، فالشعر والتصوف لا تحدهما حدود إنهما منفتحان تقريبًا على كل الآفاق الممكنة وغير الممكنة، المتعددة والمختلفة وغير المتناهية والمتماثلة والأحادية... من هنا استطاع الشعر أن يتماس مع التجربة الصوفية التي تحرر ((الأنا)) من قيود التناهي الحسي والعقلي، وتدفع بها تجاه مغامرة الوجود ذات الأبعاد غير المتناهية؛ المفتوحة على احتمالات تختبر طاقات الخلق الكامنة »[2]؛ يتبين هنا، أن العلاقة التي تربط التجربة الصوفية بالتجربة الشعرية تكمن في اعتبارهما مكابدة ومجاهدة النفس في الوصول إلى الغاية المبتغاة، وينبعان من عالم وجداني وذاتي واحد، والخيال هو الوسيلة التي ينطلقان منها في التعبير عن الحالة الوجدانية، فهما ينطلقان من العالم الخفي نحو العالم المطلق بعيدًا عن الواقع الملموس.

ولعل معاناة الشاعـــر العربي المعاصر جعلتـــه يلجـــأ إلى النصوص الصوفية، حيث تعد «أهم ما اتجه إليه الشاعر المعاصر، ليس عن عقيدة ليتخذ النصوص مذهبًا وطريقة في الحياة، ولكن ليعبر عن توتره، وتغير طرائق تعبيره، وكانت تلك النصوص الصوفية تحمل له هذا التوتر بكل ما فيه من حياة وتجدد »[3]، وعلى هذا الأساس، فقد وجد الشاعر المعاصر في النص الصوفي ما يحقق التعبير عن توتره وصراعاته مع الواقع، حيث يتطلب النص الصوفي

---

[1] عمر بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، د.ط، 2004، ص 121.

[2] لطفي فكري محمد الجودي، النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا، قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي - ديوان ترجمان الأشواق أنموذجا-، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2011، ص 88.

[3] إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف- الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين، القاهرة، د.ط، 1995، ص 91

المجاهدة في فهم مغزاه، فهو يتميز بالتجدد والتغيير من خلال اللغة المتملصة والثرية، التي تتميز بالانفتاح في بعدها الرمزي، حيث تتسع دلالات الكلمة لاحتضان معان جديدة.

والتداخل بين التجربتين يكمن في « المعاناة الداخلية وصراع الذات مع نفسها من أجل الوصول إلى عمق التجربة »[1]، فالمعاناة تجعل من الشاعر في رحلة بحث خيالية دائمة، تسحبه من زخم الآلام إلى طرح بدائل أخرى، يرى فيها خلاصًا وهدوء.

والتحام التجربتين الصوفية والشعرية أساسه اللجوء إلى الغموض، ذلك أن« كلا من الصوفية والشعر قد ناصب العقل العداء، أو على الأقل لم يتركا له الفرصة لكي يحكم أو يتحكم، فكان البعد عن المنطق وصعوبة الفهم من خصائص كل من الشعر والتصوف، وكان الرمز قاسمًا مشتركًا بينهما، وإن استغراق الشاعر في تجربته، ليشبه استغراق الصوفي في تجربته من وجه آخر»[2]، إن التجربة الشعرية والصوفية تجربة ذاتية وذوقية تنبع من الداخل والباطن، لا علاقة للعقل والمنطق بمعرفة أحوالها، حيث يرى المتصوفة أن العقل قاصر في الوصول إلى الحقائق التي تصدر على المستوى الداخلي للنفس البشرية، ولذلك عمد الصوفي والشاعر معا للغوص في مكامن الذات معتمدين على الخيال في مسايرة أحوالها.

وتتبع التجربة الصوفية من أعماق الوجدان، لذلك فإن اللغة العادية قاصرة عن وصفها، ولا بد من لغة أخرى بديلة تعكس معنى التصوف « في محاولة لحدس المجهول، واستنطاق الصمت، وتكثيف الزمن، واستحضار عوالم خفية، فالتجربة الصوفية هي محاولة قول ما لا يقال؟ ربما لكي يخلق تطابقًا وتماهيًا بينه وبين السر، وبينه وبين المطلق »[3]، لقد وجد كل من الشاعر والصوفي قصورًا في قدرة اللغة العادية على تأدية المعنى المشحون بطابع الغموض وإدراك المعالم الخفية للكون، فلجأ بذلك إلى اللغة الرمزية المكثفة، حيث تبتعد الكلمات عن معناها الحقيقي إلى معان باطنية ودلالات مختلفة، ولعل هذا ما جعل الخطاب الصوفي يمتاز بالغموض واستغلاق معانيه التي تحلق في عوالم المطلق .

---

[1] إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف ، ص 91، 146.

[2] المرجع نفسه، ص 93.

[3] المرجع نفسه ، ص 93.

ويمكن القول أن هناك تقارب واضح يجمع بين التصوف والفن، بشكل عام وبينه وبين الشِّعر بشكل خاص، حيث تحيل كلتا التجربتين إلى ما هو وجداني ذاتي بعيدًا عن الواقع الملموس.

والعلاقة التي تجمع بين التصوف والشعر المعاصر تتجلى في:[1]

1 تشابه تجربة الشاعر المعاصر بتجربة الصوفي في ارتباطهما بالوجود وسعي كل منهما إلى الاندماج في الكون والاتحاد بإيقاعه الخفي.

2 اتحاد التجربتين في طريقة التعبير، والتي تقوم على الإيحاء وتجنب الوضوح، واعتماد لغة الرمز والإشارة.

3 ظاهرة الاغتراب التي نجدها عند الشاعر المعاصر كما نجدها عند الصوفي؛ فهي تمثل عندهم حالاً من أحوال المتصوفة.

4 ونتيجة لاغتراب الشاعر المعاصر نجده يعاني من الحزن ويحس بالألم والعذاب.

ولقد أرجعت الدراسات المعاصرة الصلة الوثيقة بين الشعر والتصوف إلى أسباب منها:[2]

1. تشابه تجربة الشاعر المعاصر بتجربة الصوفي، فهما معا يرتبطان بالوجود، ويسعى كل منهما إلى الاندماج في الكون، والاتحاد بإيقاع العالم الخفي.

2. إن التشابه بين التجربتين يحقق التشابه بين طبيعة الشاعر وطبيعة الصوفي، ويجعل كل واحد منهما في حاجة إلى طبيعة الثاني، فكما أن المتصوف يحتاج إلى طبيعة الشاعر، ليعبر عن تجربته الإلهية ويتخذ من الشعر لغةً، وحيزًا، يستوعب أحواله الصوفية، كذلك الشاعر هو في حاجة إلى طبيعة الصوفي، ليعبر عن

[1] عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص 158، 159.

[2] محمد بنعمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، شركة النشر والتوزيع- المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص 159.

تجربته الكونية برؤية عميقة، أحدهما اهتدى بتصوفه إلى الشعر وثانيهما اهتدى بتجربته الشعرية إلى التصوف، في علاقته بالكون الذي يستمد منه مادة شعره.

3. إن الشاعر المعاصر، يماثل في طريقة تعبيره، طريقة تعبير الصوفي هما معا يميلان إلى اللغة التي تكتفي بالإيحاء وتتجنب الوضوح والشاعر والصوفي أيضًا يستخدمان الرمز، لأنهما يؤمنان أن قدرة اللغة دون سعة التجربة، ولذلك يلجأ كل واحد منهما إلى لغة الإحالة.

4. انكبابهما على المجرد، والمطلق، والمعنوي. ويجعل منهما كائنين ينشدان الحرية في أرقى معارجها، فكما يتجنب الصوفي سلطة الواقع، والعقل، والحس، يتجنب الشاعر العربي المعاصر أيضًا كل أنواع القيود التي تحُّد من رؤيته الشعرية.

5. نفس الحاجة التي جعلت من الصوفي شاعرا، لأن الشعر وسيلته في التعبير عن آفاق تصوفه هي نفسها جعلت الشاعر العربي المعاصر يستدعي الشخصيات الصوفية.

ويمكن القول إن هذا التوحد والتشابه بين التجربتين الشعرية والصوفية ينطلق من أن التجربة الصوفية ذاتية تتصل بالباطن لا يعبر عنها كتابيًا، ولذلك تحتاج للتعبير عنها ضمن التجربة الشعرية، التي تتوسل في ذلك إلى اللغة الرمزية، وهذا يؤكد أن هناك ما يفصل بين التجربتين الشعرية والصوفية، فالأولى تنطلق من الواقع الإنساني المحض، بينما تنشأ الثانية – التجربة الصوفية من الحقيقة الوجدانية الذاتية في اتصالها بالذات الإلهية والسعي للوصول إليها.

والشاعر في رحلته للبحث عن تساؤلاته الوجودية، وحاجته الملحة للإجابة عنها، يحتم عليه الغوص في العوالم الصوفية واستلهام نفحاتها، محاولا تجاوز الواقع السطحي إلى واقع أكثر تحررًا. وديوان مقام البوح للشاعر **عبد الله العشي** حافل بتأثير التجارب الصوفية، حيث يعرج الشاعر من خلال قصائده في عوالم الرحلة الصوفية ويعيش حالاتها، فقد استعان الشاعر بمختلف التجارب الصوفية، للوصول إلى الفكرة المقصودة التي يحاول طرحها.

3-2- المعنى الصوفي في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي:

يتميز الشعر الصوفي بالغموض، وهذا أمر طبيعي مع أدب ينحو نحو تجريد المحسوسات وصياغتها بمعان تتعانق مع باطن الذات، حيث يرى الشاعر أن اللغة العادية قاصرة عن التعبير عن حالات النفس ومحاورة أعماقها، فيلجأ إلى «الإيحاء بها وإثارة ما يشبهها في وجدان المتلقي عن طريق الرمز والموسيقى الشعرية، وقد يضطره ذلك، إلى أن يحدث في متن اللغة وقواعدها ما لا عهد لها به، حتى يهيء لها كياناً جديدًا تستطيع بأن تؤدي وظيفتها الإيحائية المبتغاة، فيقترن تعقيد التركيب الكلامي بتعقيد الجو النفسي المراد إشارته، بل لقد يتعمد الشاعر إلقاء بعض الضلال على معانيه وتغليفها بغلالة سحرية تجنبها خطر البوح المبتذل »[1]، والمعنى الصوفي في الشعر يأخذ المتلقي إلى عالم يغيب فيه الواقع نظرًا لتلك المحمولات اللغوية الموّلدة من الإنتاج الصوفي، وقد شد انتباهنا عنوان الديوان "مقام البوح"[2] الذي يرتكز على محمولات صوفية بارزة، نحاول كشف معناها.

3-2-1- العنوان:

يمثل العنوان العتبة الرئيسة التي توجه المتلقي لفهم المعنى المنبثق في خضم القصائد المتشكلة في الديوان، فهو حصيلة أفكار متتالية ولهذا نجد أن العنوان يمثل « معلم بارز لتحديد هوية النص، وإبراز معانيه التي يمكن أن يختصرها، ويركزها الشاعر في هذه العبارة الموجزة، وهي العنوان، ولذلك فقد احتل العنوان أهمية خاصة في الدراسات النقدية المعاصرة»[3].

وأول ما يلفت انتباه المتلقي العنوان "مقام البوح" الذي ينفتح على عدة تأويلات، والشاعر عبد الله العشي يعرج بلغته إلى التجربة الصوفية، فالمقام في المعنى الصوفي هو « منزل السالك بين الظاهر والباطن، أي في المعاملات، والمجاهدات، والإرادات، فمتى أقام العبد في

---

[1] شعبان أحمد بدير، ديوان العرب، منبر دار الثقافة والفكر والأدب، 2009، diwanalarab.com
تاريخ الزيارة: 2020.08.04 ، الساعة: 10:00.

[2] عبد الله العشي، مقام البوح، دار هومة، الجزائر، د.ط، 2007، ص 1.

[3] عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص 274.

شيء منه على التمام/ فهو في مقامه حتى يمن الله عليه وينتقل من مقام إلى مقام »[1]، وهكذا يسعى المتصوفة بفعل مكابدة النفس ومجاهدتها للوصول إلى أعلى المقامات، والشاعر هنا يرتقي من مقام إلى مقام ليصل إلى منتهى تشكل المراحل التي تمثل مقام الشاعر البوحي.

وبهذا يمثل العنوان العتبة الرئيسية التي تقوم على توليد المعنى في الديوان، والذي يتشكل من المجال الصوفي والمعنى الذي يريده الشاعر من خلال العنوان " مقام البوح" هو أن يجعل اللقاء بينه وبين الكتابة شيئًا مقدسًا، فهو في حالة بين الباطن التجربة الشعرية وبين الظاهر المعلن المتمثل في الكتابة، فحال الشاعر تماثل حال الصوفي في البوح عن حبه للذات الإلهية، والمكانة المقدسة في هذا العنوان هي العامل المشترك بين الشاعر والصوفي، ما يجعل المتلقي في حالة من حالات التشويق للكشف عن المعنى بين ثنايا هذا الديوان .

ومن هذا المنطلق يبدو العنوان « صورة من صور تفسير الشاعر لقصيدته، لأن العنوان هو آخر ما يكتبه الشاعر بعد خروجه من حالة المخاض الإبداعي، إن الشاعر إذا فرغ من كتابة نصه يذهب مباشرة للبحث عن عنوان خاص له، وهذا العنوان يتحرى فيه صاحبه أن يكون خلاصة مضمون النص، أو الفكرة الرئيسة له »[2]، لأن العنوان يختزل كل المعارف التي يحملها الديوان.

وانطلاقا من العنوان يجدر بنا أن نقف لحظة الإنصات لما سيبوح به الشاعر، لنحاول أن نستبطن هذه المعاني ونزيل اللثام عنها.

3-2-2- الجمع بين الضدين:

إن الواقع الذي يعيشه الشاعر له أثر عميق على لغته التي يبوح من خلالها عن حالاته الذاتية، لأن الموقف الصوفي يمثل « طاقة كامنة للشعرية، لكنه ليس، بذاته، شعريًا، وبقدر ما يتجسّد هذا الموقف في تجربة صوفية، في لغة تجسّد التضادات الجوهرية في بنية هذه التجربة،

[1] رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة ناشرون، بيروت، ط1، 1999، ص917.

[2] المرجع نفسه ، ص 275.

بقدر ما يبرز الطاقة الكامنة ويحيلها إلى متحقق شعري »[1]، واللغة الصوفية في جوهرها هي لغة تضاد، حيث يجمع الصوفي الأضداد في تجاربه، لأن « العارف لا يعرف إلا بجمعه بين الضدين »[2]، والجمع بين الضدين صفة يسعى الصوفي إلى تمثلها ويسمو إلى ملامسة الحجب التي تتأسس على التنافر والتضاد بين الموجودات. والسعي إلى الجمع بينها، انطلاقا من كشف الحجب التي تنظم العلاقة بين الأشياء، هو ما جعل الصوفية يُخضعون حواسهم لمجاهدة صارمة[3].

ويظهر الجمع بين الضدين في لغة الشاعر في قصيدة أول البوح:[4]

أوقفتِني في البوح يا مولاتي،

قبضتني، بسطتِني،

طويتِني، نشرتنِي،

أخفيتني، أظهرتِني..

وبحت عن غوامض العباره.

وقلت يا مولايْ:

أعطيتُ لكْ...

أعطيتُ كلَّ شيء لكْ،

أفرغتُ فيك ما جمعتُ من محبَّتي،

---

[1] عباس رشيد الدده، الصوفية مخصَّباً للشعرية، نحو قراءة سايكو صوفية لجدارية محمود درويش، مجلة كلية الآداب، بغداد،2011، العدد 97، ص 208.

[2] ابن عربي (أبو بكر محيي الدين محمد بن علي بن محمد بن أحمد بن عبد الله الحاتمي)، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، 1971، ج4، ص 211.

[3] ينظر: خالد بلقاسم، الكتابة والتصوف عند ابن عربي، دار توقبال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص 120 121.

[4] عبد الله العشي، مقام البوح، ص 5، 7.

ومن بحار نشوتي

أطلقت للمَواِجد الشّراعْ

(...)

غيبوبتي، وصحوتي، وباطني، وظاهري،

وأوّلي، وآخري،

ومبدئي، ومنتهاي لكْ.

حَلَلْتُ فيك بكْ.

يعلن المقطع الشعري عن قلق الذات واضطرابها، وهذا ما أدى إلى خلق لغة بديلة، المبنية على التنافر والاختلاف والتضاد، والجدل القائم على الثنائيات يستبطن التجربة الصوفية في تعاملها مع اللغة، حيث « تضيق فيها المساحة بين الضد والضد، وتُلغي الفوارق، فمعروف أن الأضداد تغذّي حركة المعنى في اللغة الصوفية »[1] وتصبح اللغة لها أكثر من معنى، فتتعدد المعاني في ظل الثنائيات الضدية، والشاعر في هذا المقطع يبدو خاضعًا أمام الكتابة (الشعر) فيقف عاجزًا عن كتمان تجاربه، وتصبح اللغة التي يخاطبها الشاعر بلفظة "مولاتي" هنا هي الحاكم الآمر والناهي فتسيطر على الشاعر وترغمه على البوح في قول الشعر.

ولأن مفردات اللغة ثرية جدًا مما يجعل الشاعر يطلق كل خياله ليتمكن من صيد الدرر اللغوية التي ينسج بها شعره، وهذا ما تشير عليه الألفاظ (قبضتِي، بسطتِي،طويتِي، نشرتي أخفيتي، أظهرتي)، فهذه المفردات المتضادة تعلن عن قلق الشاعر وتظهر القصيدة كقوة مسيطرة عليه، لتؤثر اللغة عليه بسلطتها وتتجسد تصوراته الصوفية وجودًا لغويًا، وتفيد عبارة "وبحت عن غوامض العبارة " إلى أن لغة الشاعر صوفية بحتة تمتاز بالغموض والعمق، فيغدو الشاعر في حالة من حالات الذهول واللاوعي تمامًا كغياب الصوفي عن وعيه في عروجه، ليعبر عن متناقضات الشعر بين القديم والحداثي بلغته الصوفية المتضادة التي يخضـــــــــع أسيرًا لها، لأن « التجربة الشعرية الحديثة لا تصدر عن فكرة واضحة، وإنما تصدر عن رؤية

[1] عباس رشيد الدده، الصوفية مخصَّباً للشعرية، ص 253.

يوجهها الحدس نحو الأبعاد القصية للوجود، ومن ثم تكون القصيدة الصوفية المعاصرة مغامرة الحداثة في أرض الغموض »[1].

فنجد في المعرفة الصوفية أن « القبض والبسط حالتان من الأحوال التي يسقط بها تكلف العبد " والله يقبض ويبسط"، فالقبض عبارة عن قبض القلوب في حالة الحجاب والبسط عبارة عن بسط القلوب في حالة الكشف »[2]، وإذا ربطنا هذا بالقصيدة نجد أن الشاعر في حال مجاهدة أثناء لحظة الكتابة فأحيانا تختفي معالم الكتابة، ليبلغ الإلهام الشعري ذروته بعدها، إلا أن الحالة الشعرية التي ينسج فيها المعنى حالة واحدة نابعة من ذات شاعرية ترتقي إلى الكمال في قول الشعر.

وهنا يدخل الشاعر في الرحلة الصوفية في جانبها اللغوي والخيالي « فالذات المخاطبة للذات الشاعرة بسطته بعد أن قبضته ولكنها، رفعته إلى مرتبة الألوهة على الرغم من أنها هي الفاعلة فكان الذي بوسط هي وليس هو، لأنها تطلب المزيد من الخطوط وهي الآن في الحضرة الإلهية الكبرى، أي في حضرة الشاعر؛ معنى ذلك أن الإرادة في حضرة الشاعر، ولعله يريد أن يخرج من الأحوال والمقامات ليفعل مما بدا له كالصوفي أو العارف، الذي يلغي الحدود ويستوي عنده الحلال والحرام بعد حصوله على ما يريد»[3]، ويرى الوجود بنظرة مختلفة، فيخلق لغة جديدة خاصة به لتجعله ينصهر مع الوجود ويتوحد به.

ومع اللغة الصوفية الغامضة التي اتصفت بها لغة الديوان تنتهي مرحلة التردد والشك التي لازمت الشاعر في بداية الأمر -لحظة الكتابة-، لتأتي مرحلة البوح، وهنا تسيطر القصيدة على كيان الشاعر وإرادته، وهو ما توضحه الألفاظ الدالـــة على ذلك في المقطع أعلاه حيث تظهر ذات(الشاعر) أسيرة مسلوبة الإرادة لا حول لها ولا قوة تفعل بها القصيدة ما تشاء، وترغمه اللغة على البوح بأسرارها.

---

[1] عباس رشيد الدده، الصوفية مخصَّباً للشعرية ، ص 301.

[2] رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، ص 143، 144.

[3] شادية شقروش، سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص184.

والشاعر يجاهد لكي «يصل إلى مقام الرؤية، لأنه بين مد وجزر يبحث عن أعلى المقامات، ولكن يبدو أن بريق الروح يأتي ثم يختفي، فالشاعر كالصوفي تمامًا عندما تأتيه الحالة يريد أن يقبض عليها لتصبح مقام»[1].

ويقف الشاعر بين يدي ديوانه مخاطبًا " وقلت يا مولاي"، فيتمثل الديوان الشعري بمنزلة الملك الذي يقف الشاعر في حضرته خاضعًا بالقول الشعري "أعطيت لك"، "أعطيت كل شيء لك " ويعبر الشاعر بجميع ممتلكاته اللغوية والفكرية عن رؤيته الشعرية، فيسطر الشعر عليه حتى انمحت ذاته.

ثم يصرح بأنه سيبوح بكل أسراره "أفرغت فيك ما جمعت من محبتي ومن بحار نشوتي" ليصل إلى مرحلة الحلول التي تمثل عند المتصوفة مرحلة من مراحل الحب المتمثلة في الوقف والتجلي، وهي حالات يصل إليها الصوفي بعد درب طويل من المجاهدة والصبر «وبعد اجتيازه لاختيارات كثيرة تثبت جدارته لاعتلاء سلّم هذا الحبّ، فحين يصل الصوفي إلى درجة التجرّد من كل شيء عدا الله سبحانه وتعالى ويخلص له بالكامل، حينها فقط يحصل التجلي (الوقفة) والحلول. هذا يعني أن وصول الذّات (العاشق) في الديوان إلى مرحلة التجلي (الوقف) الّتي يعكسها المقطع الأول من قصيدة أول البوح والحلول الذي يعكسه الملفوظ (حللت فيك بك) »[2].

كما يعكس الحلول انصهار القصيدة (الموضوع) مع الذات (الشاعر)، لتتحول العلاقة بين الشاعر والقصيدة من « حاكم ومحكوم إلى عاشق ومعشوق»[3]، وهذا إن دل شيء فإنما يدل على المكانة المقدسة للكتابة عند الشاعر، فيصل إلى درجة الحلول وانصهار ذاته مع قول الشعر.

---

[1] شادية شقروش، سيميائية الخطاب الشعري ، ص 192.

[2] وردية محمد سحاد، تشاكل المعنى في ديوان مقام البوح، ص 43.

[3] المرجع نفسه، ص 141.

وتتجلى لغة الشاعر الصوفية المتمثلة في الجمع بين الضدين في عبارات « غيبوبتي، وصحوتي، وباطني، وظاهري، وأوّلي، وآخري، »[1]، فكل هذه الثنائيات تعبر عن منطلق واحد لذات الشاعر المتمثل في تجسيد الفكرة الشعرية في ذهنه ثم البوح بها عن طريق اللغة الصوفية، كأن نقول الجمع بين اللغة والفكر، وبدون الفكرة لم تكن لتترسخ القصيدة وتتوجد، وعبارة غيبوبتي وصحوتي تشير أن الشاعر في لحظة كتابة القصيدة يكون في حالة لاوعي، وغياب الذات عن عالمها، حتى تتكشف له المعاني وتتآلف مع اللغة، فتخرج القصيدة إلى الوجود، وفي هذا يرى ابن عربي أن « باطن الصورة هو الله الذي به انوجدت الصورة. إذ لا وجود لها إلا بغيرها. ولكن هذا الباطن ليس، في الوقت ذاته منفصلا عن الظاهر، فالظاهر هو ما يضمن للباطن وحدة في التعدد»[2].

ويؤكد **ابن عربي** على ضرورة الجمع بين الظاهر والباطن فيقول «والجمع بين الطرفين هو ما يُرسِّخ برزخية الصورة ويكشف وضعية الكاتب الصوفي بوصفه ظاهرًا لباطن، فيما يُحدد الكتابة بما هي تجلٍّ أو ظاهرُ ستعرف إشارات الصوفية وأسرارهم كيف تجعله ينطوي على باطنه. وهكذا فإن جدل الظاهر والباطن بما هو محدِّد للصورة هو أيضا محدِّد لهوية الكاتب ولاشتغال اللغة في الكتابة من داخل التجربة الصوفية مع الوجود»[3]، فتتحدد طبيعة الخيال الشعري لدى المتصوفة من خلال جملة الصور التي يرتسمونها لا فضاءاتهم الروحية.

إن ديوان مقام البوح يحتكم إلى الثنائيات الضدية التي تتمركز فيها ذات الشاعر التي تعزلها الكتابة في لحظات تجلي الإبداع، فنجد تجسيد أضداد الكلمات في قول الشاعر:[4]

آه.. يا مُرَّ الغياب

كيف صيَّرتَ اخضرار الروح...

---

[1] عبد الله العشي، مقام البوح، ص 7.

[2] خالد بلقاسم، الكتابة والتصوف عند ابن عربي، ص 72.

[3] المرجع نفسه، ص73.

[4] عبد الله العشي، مقام البوح، ص 73.

عمرًا يابسًا...

كيف شيبْتَ شبابي

كم من الوقت سيمضي..

ومن الصبْرِ...

لكي أَخْرُجَ من تيه اغترابي

كم من الحزن سيمضي

يعود الصحوُ والمحوُ...

يعود الكشفُ والإخفاءُ،

(...)

وتنْثالُ على ليليَ أضواءُ الفراديس

وأنسابُ مع النشوة حتَّى لكأنِّي

ذائبٌ في عتْمَةِ الليل المُذَابِ

أتدَلَّى بين قوسين: ابتعادي واقترابي.

إن هذه الآهات تنبأ بحالة الشاعر التي تبحث عن ضياع ذاته في الموضوع (القصيدة)، فهو يتحسر على غيابها، ويبحث عن ذاته في ذاته.

والشاعر يتأوه من مر الغياب (أه.... يا مر الغياب، كيف صيرت اخضرار الروح، عمرا يابسا، كيف شيبت شبابي)، فبعدما اخضرت روحه وأشرقت بوجود الشعر، ينفلت منه مرة أخرى، فتذبل روحه في غيابه.

إن حياة الشاعر متعلقة بالكتابة، وابتعاده عنها يجعله في حالة اغتراب، وفي هذه الأبيات يحن الشاعر إلى كتابة الشعر ليستريح قلبه من حرقته، فهو لا يريد لهذا التواصل بينه وبين طقس الكتابة الشعرية أن ينقطع، وتأخذ القصيدة هنا أعلى المراتب فتتشاكل مع صفات القداسة.

وبعد هذا الغياب الذي سافر فيه الشاعر بحثًا عن مكامن اللغة الصوفية، تتشكل عودة الكتابة من وراء الآفاق الرحبة في الكون، وتتحول عذابات الشاعر إلى نعيم.

من خلال هذه الثنائيات يتبدى للمتلقي أن ذات الشاعر تسعى للوصول إلى اكتمال القصيدة منذ بداية كتابة أول حرف فيها، فقد بين الشاعر الحالات التي يعيشها الصوفي إلى درجة بلوغه أعلى المقامات، وقد جعل المتلقي بدوره يجوب معه هذه الرحلات ليحاول كشف معانيه الإبداعية.

ومن خلال هذا تثبت الثنائيات الضدية في الديوان عن ذات الشاعر المتأرجحة بين مد وجزر وتعتبر الثنائيات من ناحية « العصب الداخلي الذي يعمل على تماسك الديوان كما أنها تمثل الإيقاع الداخلي، وتدل من ناحية أخرى على نفسية الشاعر التي تبحث عن التوازن، وهذا ما جعل الشاعر يقفز خارج الزمان والمكان، وتكمن في هذه الطريقة الحركية والديمومة المستمرة حتى يتراء للرائي وهو يقرأ هذه القصائد أنه أمام بحر متموج لا يهمد من المد والجزر، كما أن إيقاع الكلمات المتضادة، يوحي بالتدلي والترنح كالثمل تماما وكالصوفي الذي يعتريه السكر، وفي الثمالة توازن مثلما أن الواقع مبني على التعارض والتناقض »[1]، أراد الشاعر **عبد الله العشي** أن يجعل من الديوان ثريًا بالمعاني التي تتشكل من اللغة الصوفية، فجاءت القصيدة خصبة ثرية، فمن خلال الجمع بين الضدين ينشأ معنى واحد.

فإذا كان الصوفي يتمنى الاستقرار في العالم الخيالي، فالشاعر على عكسه تماما، فهو يسعى لتأثيث عمله الشعري الخاص به، والشاعر **عبد الله العشي** يبني عالمه الشعري الخاص في منطقه ومفهومه لعناصر الكون والوجود. بطريقة حداثية، فيجعل من قصائده عميقة على مستوى الرؤية الصوفية، وهي عنده متنوعة وثرية ولا تقف عند الجمع بين الضدين، حيث نرى من جمال الطبيعة وألوانها.

[1] شادية شقروش، سيميائية الخطاب الشعري، ص 193، 194.

3-2-3- الطبيعة /الكون:

اكتسبت الطبيعة في عرف الصوفي طابع القداسة والجلال بوصفها «تعيينات وفيوضات مادية للجمال الإلهي فحاول استنطاقها والتوصل من خلالها إلى فك شفراتها التي يخاطب بها العلو»[1]، ولهذه القداسة امتدادات أسطورية فنرى في الحضارة الإيرانية القديمة أن «مخلوقات الطبيعة تطورت من جسد يشبه الإنسان فخلقت السماء من الرأس، والأرض من القدمين، والمياه من الدموع، والنباتات من الشعر والنار من العقل».[2]

لقد تجاوز الصوفية النظرة السطحية لمظاهر الطبيعة منطلقين في ذلك من ظاهرها المادي الملموس إلى جوهرها المعنوي والباطني، فارتباط الحنين إلى الطبيعة هو في الأصل ارتباط مستبطن _ من الصوفي_ لتجليات الألوهية السارية فيها، فعشقها والغربة في الارتماء والتماهي بها، هو محاولة لملأ فراغ الاغتراب الذي يعيشه الصوفي بعيدا عن محبوبه السرمدي، وتعويض لألم فراقه فمشاهدته فيها ما هو إلا ترنيمة عشق محبّ يرى محبوبه في تجلياته جمالا وجلالا[3]

ونحاول أن نرى من مظاهر الطبيعية التي تميزت بحضور ملفت في الشعر الصوفي، ومن ذلك صورة الطير المتمثلة في الحمام، حيث نظر المتصوفة للطير نظرة خاصة وهي رمز الحيّ على تذكر الروح عالمها المثالي الأول الذي كانت ترتفع فيه خالصة من شوائب المادة التي تحجبها عن الارتقاء والعروج إلى حضرة الروح الكلي.[4]

وفي هذا المنحى نجد الشاعر عبد الله العشي قد استعار من الطبيعة صورة الحمام في التعبير عن تجربته الشعرية فيقول:[5]

من ترى علَّم الطفل

---

(1) شعبان أحمد بدير، ديوان العرب، منبر دار الثقافة والفكرو الأدب، 2009، diwanalarab.com

(2) عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، دار الكندي، بيروت، ط1، 1978، ص 260.

(3) ينظر: طارق زيناي، المخيال الصوفي وإنتاج المعنى في شعر ابن الفارض، أطروحة دكتوراه علوم، إشراف عبد الله العشي،جامعة الحاج لخضر باتنة، 2015، 2016، ص 279، 280.

(4) ينظر: عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 303.

(5) عبد الله العشي، مقام البوح، ص 64، 65.

نسجَ الخيال؟...

وعلمَّه القفزَ فوق المحالِ

وعلَّمه أن يصرَ حَماما..

ينقّر في نشوة الطفل

ذَوْبَ الزَّهَر.

صارت الأرض أجملَ، من يومها

والسماوات أجملَ

والبحرُ، والرملُ،

والكونُ أجملَ

والكلماتُ اليوابسُ..

صِرْنَ دُرَرَ.

في محاولة للعودة إلى المنطلق الأول للكتابة، تحن الذات (الشاعر) إلى البداية (الطفل)، أي ولادة القصيدة، التي كانت المهد الأول لهذا النسيج الخيالي المكتمل المتمثل في الديوان مقام البوح، هذا ما تشير إليه عبارة (وعلَّمه أن يصرَ حَماما، ينقّر في نشوة الطفل)، ومن هنا يصبح الحمام في التجربة الصوفية تجسيدًا للعودة إلى البدء، وهذا « لا يمثل في الطروحات الصوفية إلا مبتدأ ومنطقا جديدًا نحو حياة أخرى (أبدية)، فليست عودة الروح إلى عالمها المثالي إلا بذرة الوجود الآخر، أو الكينونة بهيئة أخرى، وليس ارتقاؤها أو عروجها إلى حضرة الروح الكلي فناء، وإنما هو- حسب المتصوفة- بقاء على ما بيننا أنفًا»[1]، فنلحظ أن حالة الإبداع التي يعيشها الشاعر مستوحاة من التجربة الصوفية، حيث « تأتي على شكل ومضات نفسية وروحية خاطفة يستضيء بنورها الشعور الذي تغمره المعرفة الكشفية، وتجعله يرى ما لم يره إنسان من

(1) عباس رشيد الدده، الصوفية مخصَّباً للشعرية، ص 208

قبل.. بل إنه يحل شفرة الكون، ويقرأ ما في صفحاته من الآيات، وفي هذا المقام يعاين الشاعر مبدأ الألوهية»[1].

فبعد اكتمال القصائد وتعددها بدت أجمل من السابق، حيث أفاض الديوان بألوان من العبارات النادرة التي هي أشبه بالأحجار الثمينة والدرر النفيسة، فبداية القصيدة "أول البوح" هي البذرة التي تفتحت من ورائها الأزهار فملئت الديوان جمالا وبهاء، حيث يمثل الإبداع في مجمله أسمى معاني الجمال، وتمثل عبارة (الكلمات اليوابسُ صرن دُرَر) أن الأفكار الشعرية كانت كلمات تدور في ذهن الشاعر قبل أن تستنطقها اللغة، َلأن التجربة الصوفية في عمقها تنبعث من الذات؛ فهي حالة وجدانية يرى فيها الشاعر الأمور انطلاقا من مكنوناته الفردية، وهذا التحول المجسد في الطبيعة من مظاهر الجمال والبهاء يعكس نفسية الشاعر المنتصرة بعد حرثه اللغوي الذي حصد من خلاله دررًا شعرية صوفية .

وفي هذا المقطع نجد الشاعر يتخطى رمز الحمام من عالمه المحسوس لينقله إلى الحياة الباطنية وأسرارها ولذلك فإن « التجربة الصوفية لا يجدي في تناولها اللغة المعجمية التداولية؛ لأنها تجربة ذات طابع نفسي حيوي، ولذا نجدها لغة مرموزة توائم ما تعبر عنه من أحوال نفسية ووجودية»[2].

ويجوب الشاعر عبد الله العشي في مساره إلى عالم الطبيعة فيقول:[3]

مُرَّي على جسدي ليتَّسع الأمد

وتصيرَ للأقمار أجنحةٌ

وتزهُو في حدائقنا الحمائم

والحجل

مُرَّي على روحي...

---

[1] عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي، ص 328.

[2] لطفي فكري محمد الجودي،النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا، ص 141.

[3] عبد الله العشي، مقام البوح، ص 41.

ليحترقَ الجسد

وتحوّمَ الأطيار حول شفاهنا

وتَلْقَطَ ما تناثر...

من شرار البوح...

أو مطر القبل.

أحبيبتي...

اقتربي، وكوني نجمتي...

لأرى حدودَ الكون...

أدنو من غموض الغيب...

أَبصر ما تخفّى عن حدود العين

أدخل في اليقين.

تنبعث من ذات الشاعر نفحات الحرية نحو الكتابة الإبداعية، ليتحرر من الطابع الكلاسيكي للشعر المرصع بقيود الكتابة العروضية الخليلية، فترنو مخيلته إلى عالم الطبيعة العامرة بمخيال شاسع، فهو يستدعي الكتابة بنور النجوم (اقتربي، وكوني نجمتي)، لتصبح حرية الكتابة منطلق الرؤيا الشعرية التي تتسع لرؤية الكون.

لذلك جاء الإبصار عند الشاعر شاسعًا لا تبصره العين المجردة (أبصر ما تخفى عن حدود العين)، «فعادة ما يكون الإبصار انطلاقا من العين المجردة إلى خارج الكون؛ لكن الشاعر يريد الإبصار الداخلي ابتداء من حدود العين إلى ما استبطن في غياهب النفس البشرية، فيرتسم الكون الداخلي للشاعر، وتتبدى الشاشة الداخلية كما لو أنها تشاكل الكون». [1]، فيجعل الشعر ينبعث من أعماق الذات التي تعبر في حقيقتها عن مظاهر الكون.

[1] شادية شقروش، سيميائية الخطاب الشعري، ص 136.

ليؤكد أن الشعر المعاصر لا يحتكم إلى حدود معينة، «والقصيدة في عمومها رحلة في البحث عن الحقيقة، التي تتخذ عند الشاعر منحىً خاصا، فهي وسيلة لتجاوز الواقع إلى عالم الأحلام، والرؤى الروحية، وبذلك يغدو الشعر نبوءة ورؤيا وخلقا وحرية تعبيرية، وهذه الحرية في التعامل مع اللغة تجعلنا لا نستطيع كشف هويتها بسهولة»[1]، وفي هذا السياق يبحث الشاعر عن الحقيقة الغائبة في عالم الشعر القديم، فيهتدي بنور اللغة في رحلة بحثه عن معالم الشعر الحداثي.

3-2-4- الفناء:

إن الشاعر في حالة الإبداع تنغمس ذاته مع القصيدة، حتى يصل هذا الانغماس إلى التوحد، فتفنى روح الشاعر في ظل الكتابة، فتعرف القصيدة باسم الشاعر أو يعرف الشاعر باسم قصيدته بانتسابهما لبعضهما البعض من خلال علاقة التوحد القائمة بينهما أثناء الكتابة وبعدها، وهذا ما هو مألوف عند الصوفية الذين يطمحون إلى « تحقيق الوحدة عقبى الانفصال فهم يتغربون عن أجسادهم حين تذهب عنها صفاتها، ويغتربون عن الواقع المعيش وما يحيط به، »[2]، واغترابهم هذا يجعلهم يصلون إلى الفناء عن الواقع وعن ذواتهم ليتوحدوا في ذلك بالمطلق، وبلوغ الفناء هو غايتهم التي يصبون إليها، فتنقطع الصلة بينهم وبين الواقع، والشاعر **عبد الله العشي** يقر بهذا التوحد من خلال فنائه في حضرة الكتابة، فيقول:[3]

ما الذي أيقظني يا ربَّ حتى...

صرتُ:

روحي رُوحها...

ثم صارتْ:

روحها روحيَ، حتّى

---

[1] عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي آليات التأويل، ص 44.

[2] عباس رشيد الددة، الصوفية مخصبًا للشعرية، ص 242.

[3] عبد الله العشي، مقام البوح، ص 89.

كشف المخبوء سِرّه؟

إن ذوبان الشاعر في الكتابة وانتمائه لها، جعله يمحو كل الفوارق بينهما، حيث يصل هنا إلى أعلى درجات الفناء وهو المعرفة، والفناء هو «غاية كل صوفي، ولبلوغ هذه الدرجة يسعى الصوفي إلى إلغاء الوسائط بينه وبين المحبوب وإلغاء الحجب»[1]، ولأن المصطلح الصوفي يتميز بالتقابل فإن مصطلح الفناء يقابله البقاء، ففناء الشاعر في ذاته /القصيدة لا يعنى الانفلات منها، بل على العكس، حيث اتضحت معالم المعرفة وانصاعت الكلمات الهاربة لتقترب من الشاعر فيقبض على المعنى في ضوئها، فأصبحت القصيدة هي روح الشاعر وصار روحها.

والحالة نفسها نجدها عند المتصوفة «ما دام الإنسان محتفظًا بصفاته المادية، والمعنوية فلن يستطيع رؤية محبوبه، ولكي يستطيع ذلك لا بد من أن يتخلى عن صفاته الخاصة، ويضع مكانها صفات محبوبه، وعندما يتخلى نهائيًا عن صفاته، ولا يبقى في ذاته إلا صفات محبوبه هنا يستطيع أن يقول: " أنا من أهوى ومن أهوى أنا"، وهنا يحدث الاتحاد والفناء»[2].

وهذا هو حال الشاعر في هذه القصيدة، حيث يتساءل عن عودة الروح التي فارقته في غياب الكتابة الشعرية، وبعدما أفاق وجد أن استعادة الروح تكمن في ذلك التوحد بينه وبين الشعر، فيكون مقام البوح سلسلة تجارب صوفية تمتد إلى عارفها /الشاعر.

وتتجلى مظاهر الفناء الصوفي في قول الشاعر أيضًا: [3]

مُدِّي قوامك حول ساريتي...

ليرتفع الشِّراع لرحلتي الكبرى...

وتنفتح البحور.

وتمرَّ أحصنتي إلى جزر الخرافة...

---

[1] عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص 136.

[2] المرجع نفسه، ص 208.

[3] عبد الله العشي، مقام البوح، ص 37.

والزَّبرجد والزُّمرُّد والبخور

مُدِّي نشيدك حول صمتي...

كي تبوح الأبجدية بالحرائق والمواجد...

وارتعاش الواجد المفتون

ينقلنا هذا المقطع إلى الرحلات الأسطورية التي يحاول فيها البطل التغلب على أشكال المغامرات التي تعترضه في طريقه وصولا إلى غايته المنشودة، مرورًا بالغرائب والعجائب التي لا يعيشها الإنسان في حالته العادية، ورحلة الشاعر « لا تنجح إلا بهذا الطقس الشعائري يؤديه في عمله الفني، فهو يقص أسطورة الإله الذي يتغلب على الأخطار، وكأنه يؤدي صلاته راجيًا أن ينجو من مخاطر رحلته، وأن ينجح سعيه فيها وتتحقق له الآمال »[1]، وعلى هذا الأساس يبدو « فعل الارتحال، وعبور الزمن هاجس الشاعر من أجل هدم حال الاغتراب لأن غاية التجربة الصوفية لا تتحقق إلا بهدم زمن الاغتراب، واجتثاثه من الوعي واستبداله بالزمن المشرق المضيء »[2].

تبدو الرحلة هنا «رمز الحقيقة المطلقة التي يسعى إليها الأنبياء، والعشاق المجذوبون. الذين ينقطعون عن الناس من أجل تحقيق السمو الروحي، والاتصال بالمتعالي والذي هو غاية كل صوفي في هذه الرحلة التي يسعى فيها المريد إلى تجاوز الواقع الاجتماعي، وتحطيم جدرانه الصلبة التي تعيق حرية الروح، وانطلاقه إلى عوالم الجمال المطلق»[3]، هذا السمو الروحي الذي يسعى إليه الشاعر، فقد سلك في هذا المقطع معراجًا روحيًا، حيث تحرر من قيود الشعر المعروفة لينطلق نحو لغة صوفية يرى فيها عالم بعيد عن الواقع، حيث تتميز التجربة الصوفية بطابعها الغريب والغامض، ليصل في نهاية رحلته إلى التوحد الأبدي مع روح الشعر، فتعقب هذه الرحلة سعادة وتحقيق ما كان يصبو إليه في عالم الكتابة.

---

(1) علي البطل، الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس، ط2، 1981، ص 235.

(2) عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي، ص 342.

(3) المرجع نفسه، ص 325.

وهو حال المتصوفة الذين انتقلوا من الطريقة التقليدية للتصوف، المتمثلة في الحلقات الصوفية المحاطة بأنواع من الزبرجد والزمرد والبخور، إلى طريقة حداثية تتجسد في حالات التماهي مع الذات الإلهية، والشاعر هنا يترفع عن الطريقة القديمة في الشعر، فهو في هذا المقطع يشير إلى أن طريقته في الشعر حداثية وليست تقليدية.

يتضح من خلال هذه الرحلة أن الغربة يعقبها «فناء، ثم بقاء؛ فاغتراب الصوفي الذي يبدأ مجاهداته، ورياضاته في خلوته القاسية وعزلته، يعقبه الفناء عن النفس ليحقق له_ من ثم_ الكشف والمشاهدة والإشراق»[1].

يبدو أن الشاعر قد سار على خطى الرحلة الصوفية، فبعد فنائه واغترابه للبحث عن الحقيقة المطلقة في معرفة الكتابة الحداثية، يعيش الآن درجة من درجات الفناء وهي المكاشفة والتي تعني أن «المطلق خفي محجوب بالأشياء، وأنه لا يعرف إلا بزوال هذه الحجب، الشيء المخلوق حجاب يحول بين الإنسان والخالق، ولا يصل الإنسان إلى الكشف عن المطلق وأسراره إلا بنضال فكري وجسدي يؤدي إلى امحَّاء كل ما هو مادي حاجب»[2]، فيندهش الشاعر لما رأى من مظاهر الحداثة الشعرية، فيقول:[3]

أحبيبتي ...

هل كان مغشيا علىّ

فصحَت على إيقاعك القدسيّ...

ذاتي

ورأيت أجمل ما رأيت:

فيروزة من سندس

وحمامة من نرجس.

---

[1] عباس رشيد الددة، الشعرية مخصبًا للصوفية، ص 143.

[2] أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، ط3، د.ت،ص 42.

[3] عبد الله العشي، مقام البوح، ص 39.

ورأيت دنيا غير ما أَلِفتْ عيوني:

ضوءا يمازج بالبها ضوءا...

ويدنو من جفوني...

سحرا،

ويحضن غيمة بيضاء في عشق هتون.

إن الشاعر في هذا المقطع يعيش حالة الفناء في أشد حالاتها، وشرط الفناء في عرف المتصوفة يكمن في «تلاشي شخصية الإنسان وانعدام شعوره بوجوده، ومقتضاه زوال الحجب المادية-المتمثلة في العالم الحسي»[1]، فتنقطع صلة الإنسان بذاته وبالواقع المادي من حوله ويرتقي للوصول إلى عالم الحجب والمكاشفات.

من هذه الأسطر الشعرية السابقة تتضح « حالة غياب الذّات عن وعيها وعن جسدها بتأثير من سطوع حضور موضوعها الذي وصفته بالإيقاع القدسي لتتّم المكاشفة بينهما، وتفقد الذّات عندها الوعي بالحدود الفاصلة بين ذاتها ككيان مستقلّ ومنفصل عن موضوعها الذي أصبحت تدعوه بـــ "ذاتي"»[2]، إن حالة الغياب تمثل حلم الغفوة الذي يسلب الشاعر وعيه وإرادته ويجعله يرى ما يخرج عن طوعه، حيث تجلت لهذه الذات بعدما أفاقت من غفوتها وسكرها مالم تصدقه العين المجردة من مكامن الجمال والبهاء.

ورؤية الشاعر بمثابة الحلم، فيمحو الشاعر الواقع بالتوقع عن طريق الحلم والتنبؤ، والإلهام، والعصاب حتى لا يكاد يرى البدايات ويسهم الحلم في نقل الشاعر من الواقع إلى ما هو متوقع [3]

---

[1] عرفان عبد الحميد فتاح، نشأة الفلسفة الصوفية وتطورها، دار جيل، بيروت، ط1، 1993، ص 194، 195.

[2] وردية محمد سحاد، تشاكل المعنى في ديوان مقام البوح، ص 160.

[3] ينظر: عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية – الحداثة وتحليل النص-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص60.

والذات (الشاعر) تعيش حالة الشك والذهول في مرحلة الصحو، فتتساءل عن حالة غياب الوعي (هل كان مغشيا علي)، حيث لا تستطيع أن تعرف الحقيقة من الخيال، وغياب الوعي عند الشاعر تحيلنا إلى حالة السكر عند الصوفية، إذ «يولد السّكر، إذن، حالة الغياب عن " الوعي" وعن "الجسد" في آن. فهو سكرٌ روحي، وما ينتج عنه لا ينتج بتأثير من غياب الجسد، بل ينتج على العكس، بتأثير من الحضور الروحي الذي غيّبَ»[1].

ولهذا نجد أن دلالات السكر قد تغيرت، حيث انزاحت اللفظة من الدائرة المادية الضيقة إلى معاني أوسع كالفناء والاتحاد « والشعور بالاتحاد هو النتيجة الطبيعية للسكر والفناء المؤدي للشطح، وذلك الشعور شائع في كل أنواع التصوف، فالاتحاد هو تلاشي ما هو ظاهر، وتحطيم الأسوار التي تحد المتناهى حتى تفنى ذاتيته وتندمج في اللامتناهى أو في محيط الوجود»[2].

والتجربة الصوفية تتبع عادة من «أساس معرفي وجداني ذاتي، ولا تنقل نقلاً عقليًا من خلال اللغة-في كونها حامل لهذه المعرفة ودالة عليها_ بخلاف العلم الذي يتوصل إليه بأدوات عقلية محضة»[3]؛ فالمعرفة في هذا الشأن أوسع من العلم لذلك فهي ليست في متناول كل إنسان ولا يصل إليها إلا من أوتي حظا بالغًا؛ حيث أن التجربة الصوفية حالة وجدانية ورؤية للكون تنبع من تصورات الصوفي الذي يرى الأمور بشكل مختلف.

وبناءً على ما تقدم، يتبين أن ديوان مقام البوح يتمتع بطاقة إيحائية صوفية تخبئ وراءها سر اللغة الحداثية التي لا تبوح بسهولة عن مكامنها ومعانيها الخفية، ولذلك فهي تقوم بوظيفة إغرائية لجذب انتباه المتلقي ليعيش مع الشاعر ما تتدفق به معاني الكلمات.

لقد استعار الشاعر اللغة الصوفية التي خيمت على ديوان مقام البوح، فكان العنوان إشارة أولية لذلك، ليبوح الشاعر عن منطقه في قول الشعر، فكان البوح مستعصيًا على المتلقي في القبض على معانيه، ولعل ما تشكل من تجليات صوفية كالفناء والجمع بين الضدين وعناصر الكون والطبيعة، قد أخذت المتلقي في سبر أغوار النص وتتبع أثر السر الخفي الذي

---

[1] أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 121.

[2] إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف- الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين، القاهرة، د.ط، 1995، ص 208.

[3] لطفي فكري محمد الجودي، النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا، ص 180.

لازم الديوان، فالجمع بين الضدين غايته الربط بين المعنى، كأن تكون الكلمات ملازمة للأخرى في ثنائية فريدة من نوعها، ويأخذنا عالم الطبيعة إلى التأمل في مكامن التنوع في تشكيل اللغة التي يمتزج فيها المنحى الأسطوري والصوفي فتعدد الرحلة من حين لآخر، لتكتمل نهايتها بفنائها عند لحظة التجلي في نسج المعنى.

وتعتمد اللغة الصوفية في حالات عديدة على الرمز والغموض، ونلحظ أن هناك تشابه بين الرمزية والصوفية، حيث انطلق الشعراء المتصوفة في التعبير عن ذواتهم من العالم الذي يحيط بهم باعتباره خيالا لا حقيقة، وتركوا العنان للروح حتى تنطلق في شطحاتها، كما أفضت الصوفية إلى التعبير عن حالات اللاوعي التي استنبطتها الرمزية جوهرًا للتعبير.

4_ المعنى الرمزي:

4-1- تطور مفهوم الرمزية:

إن الرمزية من المذاهب الأدبية التي اتجه إليها الشاعر المعاصر حيث لم يعرف الشعر العربي القديم الرمزية بمفهومها الفلسفي الذي ذاع في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وإنما هي « رمزية المجاز بألوانه البيانية المعروفة كالتشبيه والاستعارة والكناية، التي لم يمسها الغموض إلا قليلاً، وفي مواطن محدودة، وذلك لأن الأدب العربي القديم كان، كما يقول أنطوان كرم " أميل إلى الوضوح والواقع منه إلى الغموض والتجريد" »[1]، لكن الشعر المعاصر كان أشد غموضًا في تعامله مع اللغة، فعمد إلى كسر النموذج القديم في التعبير عن الذات والواقع ليجنح إلى تكثيف الخيال في تشكيل المعنى الشعري؛ حيث عرف الشاعر العربي هذه الرمزية، بتأسيسه على انجازات الشعر الغربي الحديث، والذي يقوم الرمز فيه على الخيال المطلق. وتجاوز النموذج المألوف وابتغاء صياغة أخرى تتناسب مع العالم الجديد، ويتلبس الرمز بحالة دلالية تعددية، تستتر بهالة كثيفة من الغموض، ويرجع ذلك إلى خصوصية التجربة الحديثة[2].

---

[1] إبراهيم رماني، الرمز في الشعر العربي الحديث، مجلة حوليات جامعة الجزائر 1، المجلد 2، العدد 1، ص 33.

[2] ينظر: المرجع نفسه ، ص 34.

ويقوم الرمز على محاكاة الواقع، بإنشاء علاقات ترتبط بعالم الشاعر، وفي هذا الشأن يعمل الرمز على خلق صور حسية لتجسيد ما هو معنوي، فتسقط المعالم المادية وتقوم مقامها علاقات أخرى تنشأ انطلاقا من الواقع لتتصل بالرؤية الذاتية للشاعر.

استخدم الرمز في الشعر العربي المعاصر بصورة مكثفة، نظرًا لما يحمله من معانٍ متعددة، ولذلك نقف عند مفهومه، حيث يرى الدكتور زايد العشري أن الرمز « وسيلة إيحائية من أبرز وسائل التصوير الشعرية التي ابتدعها الشاعر المعاصر عبر سعيه الدائب وراء اكتشاف وسائل تعبير لغوية يثري بها لغته الشعرية ويجعلها قادرة على الإيحاء بما يستعصي على التجديد والوصف من مشاعره وأحاسيسه وأبعاد رؤيته الشعرية المختلفة »[1]، بمعنى أن الرمز هو خروج باللغة التعبيرية العادية، إلى لغة أخرى شعرية إيحائية تنقل أحاسيس الشاعر في رؤيته الخاصة للكون والحياة، حيث يمارس الرمز حضوره في اللغة المكتسبة من عناصر الوجود.

بينما **لوبستر(Webster)** فيعرف الرمز بقوله «ما يعني أو يؤمئ إلى شيء عن طريق علاقة بينهما، كمجرد الاقتران أو الإصلاح أو التشابه العارض "accedntal" غير المقصود»[2]، يشترط **لوبستر** في أن يكون الموضوع المعبر عنه يتطابق مع ما وضعه الشاعر من رموز، وإلا فقد الرمز معناه، حيث يتماهى إحساس الشاعر مع الرمز ويشكل لغة يخرجها عن دائرتها المباشرة والعادية إلى لغة شعرية.

وفي سنة 1797 وضع الألماني **"جوته" (Gothé)** مفهومًا للرمز بطريقة أدبية وحديثة فيرى أنه «امتزاج للذات بالموضوع والفنان بالطبيعة فإنه يكون منطقيا مع نزعته المثالية التي ترد العالم الخارجي إلى رموز»[3]، ومن هنا يكون الرمز معادلاً موضوعيًا يستنطقه الشاعر ليعبر به عن ذاته، فتمتزج الذات بالموضوع في العالم الخارجي، ويتجسد في القصيدة وجودًا لغويا.

---

(1) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبةابن سينا للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2002، ص 104.

(2) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، مصر، د.ط، 1988، ص 35.

(3) المرجع نفسه، ص 38.

4-3- الرمز وعلاقته بالذاتية:

لقد تغيرت نظرة الشاعر المعاصر إلى الكون، وحاول التعبير عن ذلك وفق رؤيته الخاصة، واستدعى التعبير عن« موقفه الفكري والجمالي من الأشياء والحياة والعالم، جعله في بحث مستمر للتفكير في أدوات يستطيع أن يجسد من خلالها رؤياه ويمنحها شكلا ملموساً، وما لبث أن وجد ضالته في الرمز الذي أصبح أداة فعالة، وركيزة هامة توسل بها الشاعر للتعبير عن مكنوناته وهمومه مما مهد الطريق للشعر لينتقل إلى مرحلة أعمق وأكثر غنى إن على مستوى القيم المضمونية أو على مستوى القيم الجمالية »[1]، يتبين من هذا القول أن الرمز يحمل قيمتين فكرية تكمن في التعبير عن مشاعر الشاعر ونظرته للواقع، وأخرى جمالية تتمثل في تجسيد هذه الرموز في شكل لغوي وفني.

والرمز الشعري في طبيعته ينم عن تجربة مرتبطة بذاتية الشاعر بشكل أو بآخر، والرمز الشعري يدخل ضمن بعدين أساسين هما التجربة الشعرية الخاصة والسياق الخاص، لأن الرمز في معناه العميق ذا أبعاد ذاتية، يستحضرها الشاعر أثناء حالاته الإبداعية، حتى وإن اتسمت هذه الرموز بالقدم إلا أن معناها لا ينفذ في التجارب الحاضرة، حيث يقوم الشاعر باستدعائها بصورة مغايرة تتوافق ورؤيته الشعرية، فتأخذ بذلك معنى آخر غير الذي وضعت له في السابق[2].

ومن ثمة فإن الرموز التي يستخدمها الشاعر« ضاربة بجذورها في التاريخ ومرتبطة عبر هذا التاريخ بالتجارب الأساسية النمطية، أي بوصفها رموزًا حية على الدوام، فإنها – حين يستخدمها الشاعر المعاصر- لا بد أن تكون مرتبطة بالحاضر، بالتجربة الحالية، وأن تكون قوتها التعبيرية نابعة منها »[3]، وفي ذلك تكمن قيمة الرمز بوصفها آلية فنية، ترتبط بالتجربة الذاتية للشاعر، دون الأخذ في الاعتبار لصفة الديمومة لهذه الرموز أو لقدمها، وعلى الشاعر

---

[1] يوسف تغزاوي وامحمد أموحو، ظاهرة الغموض في الشعر الحداثي_ التجليات والمظاهر الفنية_، مؤسسة النهضة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2015، ص 57.

[2] ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1966، ص 199.

[3] المرجع نفسه ، ص 199.

المعاصر أن يحسن استخدام الرمز وأن يخلق له السياق المناسب الذي يضعه فيه، فالشاعر عندما يتقمص تجربة الآخر والمتمثلة في الرمز، يحاول أن يجعل من تجربته آنية عصية على التقليد.

ويرجع **يونج (k. young)** الرمز إلى "اللاشعور الجمعي"[1]، وهذا ما فسره **مصطفى ناصف** بأنه لدى كل واحد منا ذكريات شخصية لبعض الأشياء، وهذه الذكريات « مرتبطة بحالات وجدانية ارتباطا لا يمكن تحليله، ووراء هذه الذكريات الشخصية، وفقا لنظرية يونج، بعض النماذج، والصور البدائية الأولى للاستجابة موروثة من أجيال عديدة من السلف، هذه الصور الأولى تلوح، من بعيد، غامضة وراء التجربة الحاضرة، وتؤثر تأثيرا خافيا في النفس. لقد اختزنت في الذاكرة الكبرى نتيجة لتكرار بعد تكرار لأنماط معينة من التجربة»[2]، إن مصدر الرمز عند يونج نفسي اجتماعي، فتجارب الأفراد تتشابه على مدى العصور، ولذلك فإن الشاعر يحاول أن يشكل تجربته باستلهام مجموعة من الرموز التي يرى فيها نفس تجربته الخاصة، فهو يلتمس خبراته في التجارب السابقة.

والشاعر عند توظيفه للرمز يدل على ثقافته من جهة، إضافة إلى ارتباط هذا الرمز بالحالة الشعورية للشاعر، و« ينبغي أن ندرك بوضوح أن استخدام الرمز في السياق الشعري يضفي عليه طابعا شعريا؛ بمعنى أنه يكون أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف وتحديد أبعاده النفسية ».[3]

وعليه يمكن القول إن مصدر الرمز مرتبط بالموقف الشعوري للشاعر، وموضوع الشعر ينبع من عمق الذات الشاعرة ليصل إلى المتلقي؛ لأن الأساس كما يقول أدونيس هو الشاعر لا الشعر، فاللغة « مجلى الشاعر لا محبسه، لا يلبسها، وإنما يتجلى فيها. وهكذا يؤسسها: فاللغة تولد مع كل مبدع. فلغة المبدع لا تجيء من الكلام الذي سبق أن نطق به، بل تجيء من كون الإنسان يعرف، جوهريا، بين جميع الكائنات، بأنه الناطق، تجيء من الأصل، لا من التالي للأصل، لا تجيء مما تراكم، بل مما لم يتراكم بعد، لا تصدر، بتعبير آخر، عن منظومة من

---

[1] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ص 173.

[2] المرجع نفسه، ص 84.

[3] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 200.

الأفكار والرموز والصيغ الموجودة سابقا، بل تصدر عن مبدع يبدو لفرادة إبداعه، كأنه يؤسسها للمرة الأولى »[1]، وهكذا لا تنشأ لغة الشاعر برموزها وأبعادها السابقة، ولكن تنشأ بلغة جديدة متميزة، وعليه فإن المصدر الأول للرمز هو السياق الذي نشأ فيه، والذي أخذ طابعًا لغويًا متفردًا يكسبه الشاعر معنى خاص يبوح من خلاله عن أفكاره لا أفكار من سبقوه، وبهذا يضع الرمز في سياق جديد بلغة جديدة مناسبة يتلاءم مع الموقف الذي يكون فيه الشاعر.

والرمز ليس وسيلة لغوية عادية يلجا إليها الشاعر، بل هو السند الذي يحمل على الشاعــر « عبء التجربة الشخصية من جهة أي عبء تجربته الخاصة المتفردة، وفي الوقت نفسه قد حملت معها وجهها الشمولي في التعبير عن التجربة الإنسانية العامة أو عن وجه من وجوهها الأساسية، من جهة أخرى، ينبغي أن تحمل هذه الشخصيات في السياق الشعري ملامح الشخصي والعام، أو- بعبارة أدق- الفردي والجمعي فإذا هي فقدت في السياق الشعري هذه القدرة فقدت وجودها الرمزي وفقدت نتيجة ذلك تأثيرها الشعري المنشود »[2]؛ فالشعر هو مجموعة التجارب الفردية النائبة عن الجماعة في مواضع شتى، ولا قيمة للرمز ما لم يحمل في ثناياه حقيقة الذوات الإنسانية بصفة عامة، فالشاعر هو المعبر عن مجتمعه بلغته الرمزية الخاصة التي يسعى من خلالها إلى التأثير في المتلقي، فيكون بذلك همزة وصل بين العالم ككل وبين الموضوع المتحدث عنه، (فالذات وموضوعها) هدف أساسي لقيام العملية التواصلية في الشعر.

ولأن الشعر الحداثي يتسم بالغموض كان الرمز من أكثر العناصر الشعرية المستخدمة فيه فالرمز دائما هو «حجب للمباشرة، واستخدام بديلٌ عن الشيء أو الموضوع المعبر عنه. فالرمز لا يأتي باعتباره موضوعًا خارجيًا عن الفن بصفة عامة والشعر بصفة خاصة، فهو عنصر مهم من عناصر الظواهر الجمالية»[3]، وعليه فإن الرمز « يرتبط بالغموض ضرورة، فالرمز ليس وسيلة لنقل الأفكار، بل هو وسيلة لنقل المشاعر وحالات الوعي المعقدة

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، 3 صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط1، 1978، ص 282، 283.

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 204.

[3] عبد العليم محمد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2011، ص 210.

والنادرة»[1]؛ فالشاعر لا يستخدم الرمز بطريقة عشوائية، ولكن يصنع ذلك عن وعي في إطار وضعه في جانبه السياقي الملائم، وبذلك يبلغ الرمز دوره المنوط به بجعله ظاهرة جمالية ومعرفية في آن واحد.

والشعر المعاصر لا يخلو من استحضار الرموز المتنوعة، ما يجعل المتلقي يمعن القراءة حتى يتمكن من فهم المعنى الشعري.

4-4- المعنى الرمزي في ديوان رجل من غبار للشاعر عاشور فني:

يمثل الشعراء في كل عصر حملة « مشاعر الحرية ومصابيح التنوير وهم أجدر من غيرهم في القيام بهذا الدور، لما منحهم الله من بصيرة نافذة وقدرة على الكشف تسبر أغوار الأمور، وتدرك حقائق الأشياء، والشاعر صاحب نفس رقيقة ترنو إلى الكمال وتسعى إلى عالم مثالي تتحقق فيه قيم الحق والخير والجمال »[2]، ونلحظ هذا الحس التنويري عند الشاعر عاشور فني، الذي أحال قصائده برمزية تكمن ورائها رسالة هادفة في تحقيق الحرية والعدالة الاجتماعية، والغيرة على الأمة العربية التي شهدت واقعًا مؤسفًا في السنوات الأخيرة، موظفًا في سبيل ذلك مجموعة من الرموز والأقنعة والأساطير التي تعمل على تشكيل المعنى الشعري الذي يهدف إليه الشاعر.

4-4-1-الرمز التراثي :

لقد شكل الرمز التراثي جزءًا هاما في الشعر العربي المعاصر، والرمز التراثي هو كل ما تختزنه الذاكرة الجماعية من نصوص وطقوس، فالتراث عند الشاعر لا يمثل « الكتلة الهامدة الماضية، المتشكلة المكتملة، التي تقبع على بعد آلاف أجزاء الزمن والمكان، لتعاين من هذه المسافة، فيتحدث عنها كموضوع وعن الشاعر كذات، فالتراث بعد من أبعاد لحظة التقاطع بين الماضي والحاضر، ينبغي ألا يتحدث عنه وعنا، وإنما يتحدث عنا، وبهذا المعنى يكون التراث بعدا مكونا من مكونات هذه البنية التي هي نحن، أي التي هي الحاضر الثقافي،

---

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 200.

[2] محمد مصطفى أبو شارب وأحمد محمود المصري، جماليات الأداء الفني، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1،2006، ص 137.

والاقتصادي والسياسي والاجتماعي»[1]، والتراث عامل مشترك بين الماضي والحاضر، يرتبط بالزمان والمكان، ويجسد حضوره عبر الذاكرة الجماعية.

ومن طقوس القصيدة العربية القديمة الوقوف على الأطلال، التي وظفها الشاعر المعاصر ليعيد بناء تجربته وفق نزعة تأملية برؤية جديدة.

حيث نجد أن الطلل في القصيدة هو « علامة دلالية تجسد الفناء، ولم ينتج هذا الفناء التشكيلي اعتباطي، وإنما نتيجة سيرورة زمنية، لذا فعلاقة الشاعر القديم بالطلل، علاقة مؤطرة بإطار زماني ومكاني، يمكنه من معايشتها واقعيا، فهي بالنسبة له لحظة حاضرة، ليس على مستوى الذاكرة، وإنما على المستوى الواقعي الآني له، وعلاقة الشاعر القديم بالعلامة الدلالية (طلل) علاقة سلبية، أو علاقة نفور، فهو ينفر من وجودها الآني، الذي يمثل الفناء والدمار، ويجاوزه إلى وجودها الماقبلي، أو الماضي، لا على مستوى الواقع هذه المرة وإنما على مستوى الذاكرة»[2]، إن توظيف الطلل في القصيدة لا يردٍ اعتباطيًا، فالموقف الشعري هو الذي يستدعي هذا الرمز التراثي، والذي يمثل حلقة وصل بين الماضي الذاكرة، والواقع الحاضر، وغالبًا ما يرتبط الطلل بالفناء في شكله الخارجي، الذي تبقى آثاره معلقة في ذهن الشاعر.

ويعتمد الشاعر **فني عاشور** في تشكيل رؤيته الشعرية إلى إحالات تراثية منها الوقوف على الأطلال في قوله:[3]

الوجوه التي كنت أعرفها

هاهي الآن تنكرني

والديار التي كنت أسكنها

هاهي الآن تسكنني

---

[1] كمال أبو ديب، لم يحدث حتى الآن ما يخلخل بنية القصيدة الحديثة خلخلة جذرية، حوار مع مجدي إبراهيم، مجلة الفيصل، الرياض، المملكة العربية السعودية، العدد 94، يناير1985، ص 54.

[2] ينظر: أعبو إسماعيل، الدراسة البنيوية لمعلقة امرئ القيس، مجلة الفيصل، الرياض، المملكة العربية السعودية، العدد 94، يناير 1985، ص 137.

[3] عاشور فني، رجل من غبار، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص 10.

والقبور التي انفتحت هكذا...

فجأة...

لم تسع جثة للوطن

يقف الشاعر في هذا المقطع باكيًا ومناجيا ذكرياته القديمة، من فقد للأحبة والأمكنة التي كانت بالأمس عامرة، هذا ما دفعه إلى تمثل تجربة الشاعر الجاهلي، حيث يقف باكيا أحبته الذين أفتقدهم، لأن المعاناة واحدة وهي الشعور بالحزن العميق، فيقف الشاعر عاجزًا أمام الوضع الكارثي الذي آلت إليه بلاده، فهو يبكي وطنه في زمن العشرية السوداء التي دمرت كل شيء، غير أن آثارها لم تزول من ذاكرة الشاعر، ويهزم الزمان المكان ويسلبه الحياة.

وتتداخل الذات مع الآخر/ الديار التي ترمز للوطن، فيصبح الطلل "دمار الوطن" رمز عذابات الشاعر وحنينه المتواصل إلى الماضي ومن فقدهم آنذاك، وعبارة "القبور انفتحت هكذا" التي يصور الشاعر من خلالها الشتات الذي لحق بأبناء الشعب الواحد، فكانت النتيجة كثرة الضحايا.

إلا أن القصيدة في هذا المقطع بقدر ما تحاول أن تعبر عن هموم الذات وتطلعاتها، فهي في الوقت نفسه تعمل على تعرية الواقع وفضحه، والشاعر **فني عاشور** كان بحاجة لأن يجعل من تجربته الشعرية معادلا موضوعيا فلجأ إلى المقدمة الطللية، واستغل رمزيتها المضمرة ليعلن عن الأزمة التي حلت بالبلاد.

فالموت والحياة معنى واحد يحمل في ثناياه سيرة شعب ووطن خلال فترة زمنية معينة، والشاعر يبين من خلال هذا المقطع على تغير الأحداث من الأمان إلى الدمار، ويتجاوز المكان من كونه رقعة جغرافية محددة لتختزل مشاهد ذكريات الشاعر المتشكلة من الألم والضياع.

ويضيف الشاعر **فني عاشور** استحضار الماضي بمآسيه، فقد « أدمنت الذات على الحزن حتى أثقلها فانكسرت نفسيًا على أشلاء الوطن، هذا العالم السحري الذي يسكننا بشجونه ونعانقه بحرارة أنفاسنا وجراحنا الثكلى حين يصيرنا الزمن أشباحا زاحفة عبر مدائن هذا الكون، هائمة أرواحنا، نبحث عن وطن لا يتنهد فيه ليل، ولا يتيه فيه صبح، ولا تأفل فيه شمس

نرجو سلاما ونتمنى حبورا »[1]، وهذا ما حاول الشاعر **فني عاشور** تجسيده للوصول إلى غايته، والبحث عن مصير الواقع الذي يعيشه، وفي السياق نفسه سعى الشاعر لاستعمال شخصية البطل " رجل من غبار" ليرجع بنا إلى الماضي فيقول:[2]

رجل من غبار

كان يأتي إلى حيّنا

يزرع الحلم في الشّرفات

ويمضي....

وفي إثره يطلع الجلّنار!!

إن هذا الماضي يسيطر على فكر الشاعر، وهو يمثل « ذلك الزمن الخرافي الذي يمتد إلى عوالم سحيقة، فحضور الماضي في هذه الإبداعات ليس حضورًا كلاسيكيا أو حكائيًا، وإنما هو حضور مجازي إنه الماضي الأسطوري بوصفه ذاكرة ميثولوجية للامعقول، إنه عالم شرفات الحلم الذي أينعت فيه حدائق الفرح الملونة بقوس قزح عند الشاعر فني عاشور يعمه الإيحاء الملهم بتفتح المشهد على يوتوبيا مراميه الاندفاعية نحو تحقيق ذاته، ويتوجها الجلنار في مهرجان أقحواني، حيث ينحت الماضي في الذاكرة طقوسه شبه الخفية في شرايين الماضي»[3]. فالفعل (كان) فيه إصرار على الارتباط بالذكرى، ودلالة على رفض الشاعر للحاضر وواقعه المرير الذي يحمل معاني التكدير والظمأ والموت، فهو يبكي الماضي بنمائه واخضراره، الذي تحول إلى طلل، فيعيد توازنه النفسي ويعبر عن رغبته في واقع أفضل.

إن رمزية الطلل قد نقلت معاناة الذات/ الشاعر في تجسيدها لسطوة الماضي على الحاضر، هذا الماضي الذي اختزن في ذاكرة الشاعر بكل محمولاته الأليمة فتشكلت آثاره الباقية في الأسطر الشعرية السابقة.

---

[1] عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، ط1، 1993،ص 80، 81.

[2] عاشور فني، رجل من غبار، ص 71.

[3] عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، ص 84، 85.

4-4- 2- الرمز الأسطوري:

نهل الشعر العربي المعاصر من النبع المعرفي للأساطير، ويعرف **أحمد كمال زكي** الأسطورة على أنها « مجموعة من تفسيرات خيالية غيبية التي اقترحها الإنسان الأول في مواجهاته للكون»[1]، فقد ارتبطت الأسطورة في تفسير مظاهر الكون عند المجتمعات البدائية.

ونجد أن الأسطورة تعبر في كثير من الأحيان عن « رؤية الشاعر للوجود والأحداث، فهو يستمدها ليخدم رؤياه الفكرية في جانب مع عدم إنكاره للجوانب الأخرى التي تساهم في صنع الأسطورة، كالمظهر الجمالي وغيره. وقد أحسّ الشاعر المعاصر أهميّة هذه الأساطير في التعبير عن رؤاه وأحلامه، إلى جانب ظنه بمصداقيتها وبما تمثله من دليل على ما تؤول إليه أحوال البشر عبر عصورها الممتدة، وإن كان بعضهم يرى أنّ رمزيتها تحمل قناعا للتخفي خلفه، إلا أنّ الهدف الجمالي في هذا الجانب هو الغالب»[2]، حيث وجد الشاعر العربي في عوالم الغيب ما يحقق رؤيته للواقع الأليم الذي يطرحه في صورة تفسيرات أسطورية، تعبر عن مخاوفه وآماله، وخاصة في ظل الانتكاسات التي شهدها العالم العربي.

وتوظيف الأسطورة في الشعر يتطلب خلفية معرفية واسعة، حيث يكون استخدامها من قبل الشاعر لما يراه مناسبًا لموقفه الشعري المعبر عنه، والرمز الأسطوري هو « اتخاذ الأسطورة myth قالبا رمزيا يمكن فيه رد الشخصيات والأحداث والمواقف الوهمية إلى شخصيات وأحداث ومواقف عصرية وبذلك تكون وظيفة الأسطورة تفسيرية استعارية»[3]، ويرجع استخدام الأسطورة في الشعر العربي المعاصر إلى عجز اللغة التقليدية عن أداء الوظيفة التوصيلية، كما أن اللغة التقليدية تفتقد إلى الجانب الجمالي الذي تتميز به اللغة الحداثية وذلك بتوظيف مختلف الرموز ومنها الأسطورة، ولقد وظفها الشاعر المعاصر محاولة منه

---

[1] أحمد كمال زكي، التفسير الأسطوري للشعر الحديث، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج 1، العدد4، 1981، ص 91.

[2] زاهرة توفيق أبو كشك، الاتجاه الأسطوري في الدراسات النقدية للشعر العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، إشراف سامح الرواشدة، جامعة مؤتة، الأردن، 2006، ص 12، 13.

[3] أحمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 290.

لتفسير ما يستصعب فهمه على الإنسان من ظواهر كونية تفسيرًا يقوم على مفاهيم أخلاقية وروحية[1].

وقد استمد الشاعر **عاشور فني** الرمز الأسطوري في قوله :[2]

ضاقت الأرض من حوله فاتسع!

وتساقطت السموات على رأسه... فارتفع!

وتلبد بالحزن، بالموت...

حتى غدا فرحا دائما

هكذا لم يكن مثله أحد

يستعين على نفسه بالوجع!

يستلهم الشاعر هنا رمز البطل الأسطوري والملحمي في تحدي الصعاب من أجل الوصول إلى مبتغاه وتحقيق مراده، ونجد أن « الطاقة الرمزية للسمة الأسطورية تكمن في هذا المقطع في مدى حمولة المعاناة واتساع الحلم في اليقظة التي يستعين فيها الإنسان بالوجع... فكون الرمز أوسع من الأرض وأعلى من السماء، وأقوى من الألم، فهو دلالة على أن البطل ملحمي وأنه يحمل جرحا عميقا ممزوجا بالبشارة والأسى »[3]، هذا البطل الملحمي يتعلق بتلك التضحيات التي قدمها أبناء الوطن في سبيل تحقيق الأمن والاستقرار، والتي تركت في ذات الشاعر أثرًا عميقا يتعلق بالأسى حينًا وبالفخر حينًا آخر .

وعلى إثر هذا التصور تفتش الذات عن« هويتها الحضارية وعن قيمتها في تلك الحضارة القديمة (الأسطورة)، أي اتخاذها قالبًا رمزيًا يمكن فيه رد الشخصيات والأحداث والمواقف الوهمية إلى شخصيات وأحداث ومواقف عصرية تساير الرؤيا الجديدة للشاعر»[4]، والواضح

---

[1] ينظر: نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، ص 112.

[2] عاشور فني، رجل من غبار، ص 47.

[3] عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، ص 118.

[4] يوسف تغزاوي وامحمد اموحو، ظاهرة الغموض في الشعر الحداثي، ص 66.

أن الشاعر المعاصر قد أحس بالنفور من الواقع المادي الذي تسود فيه الفوضى، وأراد استبداله بعالم يقترب من عالم الأسطورة.

ومن الأساطير التي وظفها الشاعر في ديوانه نجد ذلك في قوله:[1]

كان محتفلا وحده بالرماد

حينما فاجأته وجوه الأحبة

في آخر الكأس

فاهتز عرس الحداد

ظل يمحو وجوه أحبته

وهي تطفو على الماء

حتى محا نصف وجه البلاد

يحيل هذا المقطع الشعري إلى قصة ديك الجنّ الحمصي مع ورد، وما أورده بعض الدراسين أن « ديك الجن الحمصي قتل حبيبته وردًا بعد غيرة وشّك ثم أحرقها ووضع من رمادها كأسا لا يشرب الخمر إلا فيه»[2].

نلاحظ في هذا المقطع الشعري بحالة الاحتفال بالرماد، الذي يرمز إلى الموت الذي تنبعث منه الحياة، ما يدل على عدم مشروعية هذا الفرح، وكأن المستبد يجد في موت الآخرين حياة له والشاعر استحضر هذه الشخصية، حيث تتلاءم مع الوضع المعبر عنه، ففي هذا المقطع تبلغ الأنانية وحب الذات أوجهما في سبيل حب التملك، فيجعل القوي من استباحة حقوق الآخرين من الضعفاء انتصارًا واحتفالاً له، وفي هذا المقطع يتحسر الشاعر عاشور فني عن الإنسان الذي يتخلى عن مبادئه وقيمه، فيصور مشاهد الفساد وانتشار الفوضى والعبث بالقوانين.

---

[1] عاشور فني، رجل من غبار، ص 40.

[2] محمد الأمين مسعدي، شعرية التضاد في ديوان رجل من غبار، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، العدد 17، مج: 9، ص 14.

والشاعر المعاصر يستخدم الأساطير فيطرح « كثيرا من تفاصيلها ولا يجد حرجًا في البعد عن دلالاتها القديمة أي أنه يطور الأسطورة ويطوعها لفنه ويبث من خلالها مضامين معاصرة فيكسب القصيدة بذلك عمقًا أكبر وينقل التجربة من مستواها الشخصي إلى مستواها الإنساني».[1]

واستلهام هذه الشخصيات الأسطورية لم يكن اختيارها اعتباطيًا، ولكن لأن الشاعر وجد في تجربة هذه الشخصيات نقاط مشتركة، تلتقي فيها صراعاتهم مع هموم عصره، ومن ثمة يصبح الرمز ذاتيًا للشاعر.

4-4-3- الرمز التاريخي:

يشكل الرمز التاريخي نموذجًا للذات المتألمة وما تعانيه من غياب الماضي، وما آل إليه حاضرها الذي ترتسم فيه صور الخراب والدمار، فتحن الذات إلى الماضي المفقود الذي تستأنس إليه بنفحات انتصاره، فالرمز إذن « يبدأ من الواقع ليتجاوزه فيصبح أكثر صفاءً وتجريدًا، وبالتالي فهو لا يرسم الواقع بل يرده إلى الذات وفيها تنهار معالم المادة وعلاقتها بالطبيعة لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤيا الذاتية للشاعر».[2]

شكلت الأندلس بأبعادها وشخصياتها التاريخية أهمية بالغة في الشعر العربي المعاصر، فكانت رمز الفردوس المفقود، ولعل الشاعر عاشور فني قد استنطق ما في الحضارة الأندلسية وشخصياتها ليجعل منها منطلقا لتدهور الأوضاع في وطنه يقول:[3]

هذه شمعتي سيدي

وأنا مطفأ في المقام

أنا أسست أندلسي بيدي

وأضأت دمي كوكبا في الظلام

---

[1] يوسف تغزاوي، وامحمد اموحو، ظاهرة الغموض في الشعر الحداثي، ص 68.

[2] المرجع نفسه، ص 59.

[3] عاشور فني، رجل من غبار، ص 21.

ثم خرجت أندلسي بيدي...

فعلّي الرضا...

وعليّ السلام

في هذا المقطع يشير الشاعر إلى الحضارة التاريخية _الأندلس_ من الفتح إلى السقوط، هذا الرمز التاريخي المحفور في ذاكرة كل عربي غيور على أمته وتاريخه، فلفظة الشمعة ترمز إلى النور الساطع الذي يستقطب كل الأنظار ليهتدوا إليها في ظلماتهم، وهذا يدل على الفترة التاريخية العظيمة للأندلس، غير أن هذه الشمعة انطفأ نورها ليتحول النور إلى ظلام.

والشاعر هنا لا يقصد الأندلس ولكنه يتخذها رمزًا لوطنه، وتحيل عبارة (وأنا مطفأ في المقام) للدلالة عن الوضع المؤلم للذات الشاعرة وعدم قدرتها على تغيير الأوضاع، وهذا ما تبرزه عبارة (وأضاءت دمي كوكبا في الظلام)، فلفظة أضاءت تدل على الزمن الماضي، وهنا يتمركز المعنى حول الأزمة الأمنية التي حدثت في الجزائر في التسعينيات، فتمركزت الأنظار حول الضحايا، لكثرة انتشارها وسطوتها على المكان، وقد استخدم الشاعر حروف المد بكثرة، التي توحي وتفجر صرخة الشاعر ورفضه لهذا الواقع الأليم.

ويشير الشاعر(ثم خربت أندلسي بيدي..)، هنا إشارة إلى الحسرة التي تكتم أنفاس الشاعر على شعبه ووطنه، فيضيف بسخرية على هذا الواقع واستنكاره (فعلي الرضا وعلي السلام).

واستحضار الرمز التاريخي يجعل الشاعر في « صراع ضد ماضي الرمز محاولا عزله عن ماضيه وبعث نكهته الشخصية فيه والتخفيف من ثقل المعنى الشائع للرمز ليفسح الطريق أمام معانيه وخلق رموزه الخاصة به، رموزه الشخصية التي تلتصق بعالمه الشعري »[1]، وتصبح جزءا من لغته وتجاربه الذاتية، ولعل حقائق التاريخ تبقى شاهدة عبر عصور متوالية، فيجعلها الشاعر المعاصر نموذجا ليحاكي معاناته الداخلية.

ويستحضر الشاعر الرمز التاريخي في قوله:[2]

---

[1] يوسف تغزاوي، وامحمد اموحو، ظاهرة الغموض في الشعر الحداثي، ص 61.

[2] عاشور فني، رجل من غبار، ص 26.

حين تجلس في هذه الزاوية

يتجلى أمامك كل جميل

فترى الموت في زهر الآنية

وترى البحر يأسر شمس الأصيل

حول برلين معركة حامية

وأنا هاهنا في بلادي قتيل!

يتخذ الشاعر من معركة برلين وانقسامها رمزًا فاصلاً بين الماضي والحاضر، فكان حزنه حائلا بينه وبين الغد المشرق، ويحاول الشاعر في هذا المقطع أن يوضح معاناته النفسية حيث يشعر بالضياع والتيه وهو يترقب وطنه وما فيه من دمار، ويظهر ذلك في قوله (وترى البحر يأسر شمس الأصيل)، حيث يشير إلى المسافة البعيدة في تحقيقالأمن والاستقرار.

4-4-4- الرمز الطبيعي:

يتخذ الشاعر من الطبيعة رموزًا لتشكيل رؤيته الشعرية، ولكن بصورة مخالفة للشعر القديم، فالشاعر التقليدي « يخضع الداخل للخارج وينسق مشاعره وفقًا للطبيعة بينما يحاول الشاعر الجديد العكس، فينسق الطبيعة وفقًا لمشاعره، ويخضع الخارج للداخل حين يخلع ذاته على موضوعه، لأن الشعر عنده موقف ذاتي من العالم »[1]، حيث رفض الشعراء المعاصرون الاستعمالات القديمة للطبيعة في الشعر القديم، والتشبيهات المألوفة التي ينطفئ فيها الإيحاء، وابتدعوا صورًا جديدة مستمدة من تجاربهم، واعتمدت الصورة الشعرية عندهم الإيحاء بدل التصريح، ونلحظ رموزًا طبيعة متعددة في شعر عاشور فني منها رمز النخيل، يقول الشاعر:[2]

كلما داهم الثلج واحة قلبي

---

[1] يوسف تغزاوي وامحمد اموحو، ظاهرة الغموض في الشعر الحداثي، ص 39.

[2] عاشور فني ، رجل من غبار، ص 42.

وغطى النخيل

كلما طارت القبرات إلى أفق غامض

وفؤادي إلى وطن مستحيل

حل بين ضلوعي قبر حزين

وبقيا عويل

وتكشفت اللحظات الجميلة من عمري

عن كآبة مقبرة

وشتاء طويل

إن رمز النخيل هو المستقبل المعدوم بالنسبة للشاعر، لذلك فهو مغطى بالثلج الكثيف، فكلما يحن إلى مستقبل زاهر، تستدعيه قسوة الواقع المظلم، فذات الشاعر هنا تبدو منقسمة إلى ذاتين متناقضتين، ذات تأمل في غد أفضل، وذات أخرى تعيش الماضي بمآسيه.

وحالة الشاعر هنا يائسة فالمستقبل الزاهر (النخيل) يبدو أن قدومه بعيد، ما دام الشتاء سيطول هذا يعني أن الشاعر يتأسف على حال وطنه في ترميم الوقائع المؤلمة، لكي تصحو من جديد على وقائع أفضل.

ولقد اكتسى الديوان بحلة من الرموز الطبيعية التي يصنعها الشاعر يقول:[1]

سوف نفرح هذا المساء

بما يتيسّر من أغنيات

وما يتوفر من أصدقاء

مثلما يفرح الحبشي بحبة قمح

[1] عاشور فني ، رجل من غبار ، ص 67.

ويحتفل العربي بقطرة ماء

وكما ينتشي الغائبون

إذا استنشقوا نسمة الأهل

والأصدقاء

وكما يتحرى الحائرون بنجمتهم

حين تخذلهم أنجم في السماء

هذه النجمة التي يجعل منها الشاعر رمزًا للأمل، وعبارة (حين تخذلهم أنجم في السماء)، التي تشير إلى الآمال البعيدة المنال، في تحقيق السلم والأمن، وكأن الشاعر يقول إن تحقيق الآمال يكون تدريجيًا ولا يأتي هكذا من فراغ.

والشعر يمثل « عملية ترميز، لغة رمزية: الرمز، اللفظ، الصورة، الأسطورة..، هي تكثيف للواقع لا تحليل له، ترميز قابل للتفسير المتجدد، له القدرة على البث المتواصل للمعاني والمشاعر بظلالها وإيحاءاتها، هو عصر الانفعال والاحتمال، عنصر الطاقة الإيحائية والبعد الآخر، الذي يومئ إلى شيء لا يتحدد ولا يتحجر، ولا يمكن نثر معطياته لأنه إيحاء وليس نقلا »[1]، وعلى ذلك، فالرمز يقوم بإخفاء المعنى الذي لا يدرك إلا إيحاءً، فهو قابل للتأويل عن طريق فعل ممارسة القراءة عبر قراءة تأويلية، فالرمز لا يستخدم لطرح المعنى المباشر، وإنما الهدف منه إنتاج معنًا مغايرًا.

والقصيدة عند الشاعر **فني عاشور** « ليست لعبًا باللغة وعليها لتوسّل صورة تثير التصفيق، بل هي حالة وجودية عميقة يخلقها التأمل وتخلقه في الوقت نفسه، وهي حالة تثير في النص-القارئ شهوة الأسئلة وفضيلة الشك ونعمة التأمل في الذات والوجود واللغة بوصفها "

[1] إبراهيم رماني، إضاءات في الأدب والثقافة والإيديولوجيا، ص 159.

بيت الكينونة" كما رآها الفيلسوف الألماني هايدغر»[1]، فقد توسل الشاعر فني عاشور باللغة في معناها العميق، لينقل الواقع المنغرس في ذاته بين ألامه وأحلامه.

إلى جانب هذه الرموز استخدم الشاعر رموز أخرى يعبر بها عن ذاته المتأزمة، ومنها رمزية القهوة التي ارتبطت بعدة تفسيرات فهي « عند القدامى تمثل حالة ما بين السكر والغيبة أو الغشية، وتحمل رمزيتها عند المحدثين أسلوبا إيحائيا يعبرون من خلاله عن مشاعرهم، وتسمو بهم إلى حيث الأحلام المحتملة الوقوع »[2]، ولقد وجد الشاعر فني عاشور في نكهة القهوة مزاجا لائقا في البوح عن الذات، فيقول:[3]

قهوة فاسدة

دسها نادل لا يحب الزبائن

وعلى المائدة

ملك في عباءة خائن

نسيته عروسته مرة واحدة

في المنام

فطلق كل المدائن

في هذا المقطع الشعري تصبح القهوة مسكناً روحيا لتخفيف الآلام التي يعانيها الشاعر على إثر الواقع المتمزق الذي حل بوطنه، لكن القهوة بفسادها لم تؤدي مفعولها في تخفيف هذه الآلام، فهي لا تزال مستقرة في نفسية الشاعـــــــر، ويحاول كل مـــــــــرة البحث عن

---

[1] عبد الرزاق بوكبة، الشاعر الجزائري عاشور فني والتحليق باللغة،

موقع.https://www.aljazeera.net/news/cultureandart تاريخ الزيارة: 10. 03. 2020. الساعة: 9:00

[2] ينظر: عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، ص 100

[3] عاشور فني، رجل من غبار، ص 5.

واقـــــــــع أفضل، فكانت القهوة « رمز لموطنه السري ليصير كل شيء وسيلة لإظهار اختياره الباطني الذي يخفي وراءه مواقفه من الواقع المزيف»[1]

والتعبير الرمزي يحيط ذات الشاعر بالواقع وليس منفصلاً عنه، لأن الشعر هو «عملية تجريد، إحالة الجزئي إلى كلي والخاص إلى عام. هو ذروة التفاعل بين الذات والموضوع، بين الشاعر والعالم. إنه عملية تغيير للمعطى الموضوعي، للعالم والواقع، إلغاء للمباشرة والتقريرية والذهنية النثرية، ومن ثم كان المعنى الرمزي هو المعنى الشعري»[2].

نستنتج مما تقدم، أن نصوص الشاعر فني عاشور متلبسّة بعدد هائل من الإيحاءات والرموز التي تتطلب جهدًا في معرفة معناها الخفي، ولذلك فإن الرمز« فن التعبير عن الأفكار والعواطف ليس بوصفها مباشرة، ولا بشرحها من خلال مقارنات صريحة وبصورة ملموسة، ولكن بالتلميح إلى ما يمكن أن تكون عليه صورة الواقع المناسب لهذه الأفكار والعواطف»[3]، وذلك من خلال استخدام رموز مبهمة، ومن ثمة إعادة إنتاجها في ذهن القارئ.

إن مجموع القصائد التي أوردناها في هذا الفصل، لا تكاد تخلو من حضور الأنا، وارتبطت هذه القصائد بالجانب الاجتماعي، وتأثيره على الناحية النفسية والإبداعية، والتعبير عن الذات يسهل للقارئ الكشف عن شخصيات أصحابها والولوج إلى عوالمها، حيث اتصلت بأحاسيسهم النابعة من أعماق الذات وما ينتابها من ألم وأمل، وتشاؤم وحسرة، وفرح ونشوة وتأمل، هذه الأنا التي تصدح بها قريحة الشاعر لتجعلها موضوعًا فنيًا يترجم انفعالاتها وميولاتها، حيث عكس المعنى الرومانسي أسئلة الذات القلقة واضطراباتها مع الواقع، واقترن المعنى الصوفي بتطلعات الذات ورؤيتها للكون، وكان الرمز وسيلة لإخفاء ما تحمله الذات من مشاعر وأفكار في تواصلها بين الماضي والحاضر.

بناء على ما سبق؛ نلحظ أن أساليب الشعراء قد اختلفت في بناء تجاربهم الذاتية، ولكن في معظمها تستند إلى ظاهرة الغموض والإيحاء، واللجوء إلى استخدام ضمير المتكلم المنفصل

---

[1] عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، ص 101.

[2] إبراهيم رماني، إضاءات في الأدب والثقافة والإيديولوجيا، ص 159.

[3] تشادويك (تشارلز)، الرمزية، تر: نسيم يوسف إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1992، ص 41، 42.

(أنا)، ليدل على فاعليته مع الضمائر المتصلة به، والسبيل الإجرائي في التعبير عن الذات هو تناول الألفاظ وصياغتها مع ما يتناسب ونفسية الشاعر، حتى إذا ما انسجمت مع تجربته الذاتية يعيد ترتيبها ووضعها في سياق خاص به.

إن القصيدة الجزائرية المعاصرة استطاعت أن تحقق تطورًا يسير بها إلى آفاق الحداثة التي تخطت الأحكام الإيديولوجية السابقة، لذلك نجد أن هؤلاء الشعراء قد تفطنوا لحقيقة الشعر ومعناه الحقيقي الذي ينبع من أعماق الذات دون التخلي عن معالم الواقع.

الفصل الثالث

النسق النصي للمعنى

1- انفتاح النص الشعري وتعدد المعنى

2- القراءة وإنتاجها للمعنى

3- تعدد المعنى في القصيدة الجزائرية المعاصرة

4- غياب المعنى

5- أشكال غياب المعنى في القصيدة الجزائرية المعاصرة

انتقلت القصيدة من عالمها المحدود والبوح عن الذات لتتجه نحو معاناة الإنسانية ككل، ورصد بطولاتها وتطلعاتها المنشودة عبر بنية قصصية تميل إلى الجانب التخييلي الذي يخلف معاني متعددة، هذا التعدد الموضوعاتي لا بد أن يجر وراءه أكثر من معنى، والقصيدة تختزن في مضمونها كل التجارب المختلفة التي تعرفها الإنسانية ماضية كانت أم حاضرة، هذا ما يجعل القصيدة تتحرر من الذاتية، لذلك فإن « المخزون المتنوع من التجارب والمعارف والخبرات والانفعالات التي انطفأت واحتجبت في منطقة ما من الذات هو الذي " يمول" القصيدة بما تحتاجه من عناصر فكرية أو لغوية أو صورية أو إيقاعية، وهو ما يحفظ القصيدة من الإفراط في الذاتية، والغلو في الغنائية »[1].

والشعر في جوهره هو « نتاج المجتمع أو الواقع أو الحاضر، إنه نتاج حالة، تفاعل فيها الماضي و الحاضر والمستقبل، وتفاعل فيها الفرد والمجتمع وتفاعلت فيه المعرفة والثقافة، كما تفاعل فيه الوعي واللاوعي، والذاتي والموضوعي، والإنساني والطبيعي، إن الشعر نتاج الكل، بمعنى أن القصيدة صور مصغرة (أو ربما مكبرة) للحياة، لأن القصيدة الحقة لا تعرف الحدود»[2]، وبهذا المعنى؛ فإن القصائد تتنوع بحسب موضوعاتها، ولكن ما يمكن تسميته بالقصيدة الحقة هي التي تحتضن كل المعارف الماضية والحاضرة، التي يشترك فيها الخاص والعام، فهي لا تقيم الحدود بين ذلك كله، لأنها صورة حية عن الواقع.

والشاعر الحداثي لجأ إلى أسلوب مغاير في إنتاجه الشعري محاولا في ذلك أن يستوعب الواقع الإنساني في ظل العلاقة بين الذاتي والموضوعي، والأنا والآخر، هذا ما دفع به للبحث عن تقنية جديدة تقترب من تقنيات المسرحية والرواية في جانبها الفني، وابتعد بذلك عن الشكل الغنائي الصرف الذي لم يعد قادرًا على احتواء هذه الموضوعات[3].

---

[1] عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص 83.

[2] المرجع نفسه، ص 86.

[3] ينظر: سعد الدين كليب، وعي الحداثة – دراسة جمالية في الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997، ص 102.

وهذا الاتساع في الموضوعات يميل أكثر إلى الجانب القصصي المحمل بالخيال الذي يأخذنا إلى عالم الخوارق والبطولات، حيث تنسحب الذات في القصيدة الملحمية لتتجه نحو المطلق، نحو العالم الفسيح بكل موضوعاته المتفرقة لتجعلها في قالب قصصي واحد فيتشكل المعنى من زاويا متعددة.

هذا ما يجعلنا نطرح عدة تساؤلات تقودنا إلى الكشف عن كيفية تعدد المعنى في القصيدة، هل كل نص قابل لإنتاج فيض من المعاني؟ أو يرجع ذلك إلى طبيعة القصيدة وقدرتها على تناسل المعنى وتعدده؟ أو أن للقراءة دور في فتح الأفق اللامتناهي للمعنى في القصيدة؟

1- انفتاح النص الشعري وتعدد المعنى:

تميز النص الشعري القديم بالوضوح والبساطة في تحديد معناه، بعكس النصوص الشعرية المعاصرة التي يجتاحها الغموض المكثف، في إطار انفتاح النص على تعدد المعنى، وهذا ما يؤدي بالمتلقي للبحث عن الدلالات الثاوية في النص الشعري.

ونشير هنا إلى موقف التراث العربي من انفتاح الدلالة، فهو« مع تأكيده على دور التأويل في إنتاج المعنى الإيحائي وغيره من المعاني، إلا أنه يرى أن عملية التأويل محدودة ومتناهية عند خانة تأويلية معينة تحدد بوصفها المعنى النهائي للنص. فلم يشر أحد من النقاد العرب القدماء إلى أن نصًا من النصوص يمتلك دلالات لا متناهية، وإن رأوا في بعض النصوص أنها (حَمَّالة أوجه)، وتنفتح على احتمالات متعددة؛ لغموضها وخفائها، إلا أنهم يؤكدون أنه بممارسة القراءة التأويلية عليها يظهر المعنى النهائي للنص »[1]، وهذا لا ينفي تعدد المعنى في الشعر القديم، ولكن دور القراءة هو من يحدد ذلك، حيث بموجبه يُؤخذ بالمعنى الواحد أو المتعدد، فالنص الشعري يختلف بطبيعته، ويمكن القول أن ما تميز به الشعر القديم من وضوح في موضوعاته، إلا أن معانيه قابلة للتأويل، ونرى في ذلك أن الشعر بعامة دلالة لا تقبل التحديد والفهم النهائي لإنتاج المعنى .

[1] علوي أحمد الملجمي، المعنى الإيحائي، - بين التراث النقدي العربي والسيميائيات الحديثة، دار الأيام، عمان، الأردن، ط 1،2018، ص 324.

ويختلف المعنى من حيث الوضوح والغموض أثناء تواجده في النص، والكشف عن هذه المعاني مرهون بالعملية التأويلية، ويمكن حصرها في ثلاث أنواع « الأول: ليس بواضح لكنه قريب المأخذ سهل الوصول، فلا يتعب القارئ في عملية التأويل، ولا يحتاج إلى آليات معقدة، والثاني: ما يحتاج إلى شيء من التدقيق والتأويل، أي أنه يحتاج إلى جهد أكبر من الذي قبله، والثالث: المعنى الدقيق الغامض والذي يحتاج في استخراجه إلى استخدام آليات تأويلية واعية وأكثر فاعلية وعمليات تحليلية جادة ومتأنية للنص »[1]، فإن لكل نص آليات إجرائية خاصة به لاستخراج المعنى، فالنصوص تختلف بطبيعتها فمنها ما هو واضح وبسيط، لا يتطلب جهدا في فهمه، ومن النصوص ما يحتاج إدراكاً واسعًا من المتلقي في الكشف عن المعنى، أما فيما يخص النص الغامض فهو يضمر معناه فيشتت فكر المتلقي ويجعله يسعى إلى إمكانات تأويلية تعطيه المفاتيح للولوج إلى عمقه.

وفي هذا المضمار نجد أن القصيدة المعاصرة قد تبنت رؤية الاتساع والشمول في طرح الأفكار والتحرر من كل الضوابط التي تشكل حاجزًا في تحقيق ذلك، وأصبحت ظاهرة تعدد المعنى سمة أساسية فيها، فتتشتت الدلالة من خلال تكثيفها ومراوغتها، وأصبح النص الشعري الحديث أفقًا منفتحًا «لا يقر بأحادية المعنى، ولا يصرح به، فربما انطوى النص على أسرار هي أعمق من تلك التي أظهرها. ولعل هذا البعد هو الذي جعل من الشعر الحديث شعرًا غامضًا بعض الشيء. وهذا الغموض في الشعر العربي الحديث يرجع إلى أن النص لا يحمل تفسيرًا واحدًا ونهائيًا، بل هو إغراء دائم بالدلالات المتشعبة التي تقود إلى دهاليز لا يسير فيها إلا من خبرها»[2].

وتثبيت معنى أحادي من شأنه أن يجعل النص في حلقة ضيقة تمنع سبر أغواره الكامنة والمتداخلة في النسيج النصي، لذلك لا يمكن أن نقر بحتمية المعنى الواحد في النص. فهناك إمكانات تحرك التفاعل بين النص والقارئ في النص تجعل من المعنى الواحد متعددًا بفعل التأويل.

---

[1] علوي أحمد الملجمي، المعنى الإيحائي ، ص 140.

[2] عبد العليم محمد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 162.

وفي هذا قال **بول فاليري (poulvalery)**:" ليس من معنى حقيق لنص ما "[1]، هذا ما يجعل القصيدة المعاصرة حبلى بالموضوعات التي يتناسل معناها.

ومن هذه الزاوية يقودنا البحث للنظر في المعنى ذاته من حيث « علاقته بما هو منه ومختلف عنه في آن، نعني النّظر في دينامية المعنى أثناء سيرورته وانتقاله من نص إلى نصّ، بالبحث في ما يتغير منه وما يستقر فيه، أي هو ضرب للمعنى بالمعنى أو وضع للمعنى في مواجهة المعنى لاكتشاف مناحي الائتلاف وملامح الاختلاف بين المعنيين »[2]، حيث يكمن تعدد المعنى في هذا الاختلاف بين المعنى القديم الذي يستحضره الشاعر ويقوم بتحويره ليخدم فكرته الجديدة، فيأخذ المعنى القديم أو المعنى الأصلي للكلمة معنى جديد ضمن السياق الذي وضعت فيه، لأن القصيدة المعاصرة لا تبدع من العدم، ولكن تستقي موضوعاتها من تجارب ماضية وتعيد صياغتها بلون مغاير، توهم المتلقي بالبوح المباشر، ولكن في ظل القراءة الواعية تكشف القصيدة للمتلقي معان بعيدة ثاوية خلف المعنى السطحي، ومن ثمة يتعدد المعنى على فيض من التأويلات.

وتعدد المعنى ينشأ من مجموعة الإيحاءات والرموز والإشارات والنواتج الدلالية التي تقوم على الانحراف والانزياح في اللغة، والتي تشير إلى جملة من الأنساق والعلاقات المتراصفة فيما بينها تراصفاً عضويا، وفي هذا تتحول القصيدة إلى نوع من العودة إلى البراءة الأولى في الكلمات، إلى تعبير آخر مشحون بهذه البراءة، التي تزخر بإيحاءات لا منتهية، فتنتج جراء العلاقات الجديدة التي يقيمها الشاعر في نسيجه النصي[3].

وقد أشار **رولان بارت (Roland Barthes)** إلى ذلك، حين قال:« النص ليس سطرًا من الكلمات، ينتج عنه معنى أحادي(...)، ولكنه فضاء لأبعاد متعددة، تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع دون أن يكون أي منها أصليًا، فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من

---

(1) ينظر: مليكة دحامنية، القارئ وتجربة النص، مجلة الخطاب، منشورات جامعة تيزي وزو، الجزائر، العدد 3، 2008، ص 134.

(2) محمد عبد العظيم، من قضايا النص الشعري، ص 81، 82.

(3) ينظر: بشير تاوريت، استراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس _ دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم_، دار الفجر للطباعة والنشر، ط1، 2006، ص 93،94.

الثقافة»[1] فالنص ليس محصورًا في زاوية معينة من الكتابة، حيث ينتج مجموعة من المعاني التي تتشكل داخل الدلالات المفتوحة على عدة ثقافات، وبهذا تحدث سيرورة المعنى وانتقاله من نص لآخر.

ومن هذا المنظور يحاول الشاعـــر أن يخفي مجموعـــة من المعاني مما أدى بالدلالة أن « تتلبس بالمتعدد خوفا من أحادية الدلالة التي توضح القصد وتدين صاحبها، أو تتلبس بالتقنية الأسلوبية المراوغة التي لا تتيح للمتلقي القبض على شيء واضح محدد»[2]، ويحاول المتلقي في ذلك جاهدًا في كشف هذا المعنى المخبوء من خلال التركيز على انفتاح الدلالة، ولذلك يتطلب النص المفتوح مشاركة القارئ في إنتاجه، فالقراءة هي الدور الفعال الذي يبعث في النص حيوية تجعل منه متعدد المعاني.

2 - القراءة وإنتاجها للمعنى:

إن استكناه المعنى في الشعر مرتبط بطبيعة القراءة التي يسلكها المتلقي، والقراءة المنتجة هي التي تقترب من العلاقات الداخلية للنص، للبحث عن المعنى في بواطنها، لذلك تُعَّد « قراءة الشعر، مثل الكتابة، مغامرة وخطر، طريق لا نعرف نهايته ولا نعرف إن كان منه وصول طريق يبدأ ولا نعرف أين ينتهي وكيف، رحلة معكوسة رحلة تضيع فيها الحدود بين الأدغال الغامضة المتداخلة للنص ولأحلامنا وأفكارنا وتجاربنا ومعرفتنا، رحلة تضيع فيها الحدود بين الوهم والواقع. رحلة تتخفى فيها الحقائق وتباغتنا بكل الأقنعة أو تأخذنا في المتاهات مادام التعدد هو من أسرار النص الإبداعي»[3].

وعليه فإن رحلة البحث عن المعنى في الشعر ليست سهلة العبور، ولكن على القارئ أن يتسلح بثقافة واسعة ومجموعة من المعارف لاجتياز وإزالة العقبات التي تعترضه؛ لأن القراءة هي «عملية فتحٍ لنوافذ النص أو منافذه، ذلك أن النص هو مجموعة تداخلات أو تبادلات ونوافذ

---

[1] رولان بارت، نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز النماء الحضاري، دار لوسوي، باريس، ط1، 1994، ص 21.

[2] عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 2002، ص 220.

[3] خالدة سعيد، فيض المعنى، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص 39.

تنهض بها الصور والرموز التي تتفاعل بقوّة المحمولات والشحنات الدلالية للكلمات والتراكيب، من هنا إن القراءة هي فعل لقاء في عمق الخيال والفكر؛ فعل تبادل وتفاعل »[1]، حيث تمثل القراءة علاقة تواصل، بين المبدع والقارئ الذي يحاول جاهدًا الوصول إلى معنى النص من خلال إدراك التفاعل بين الصور والرموز المشكلة فيه.

تعمل القراءة إذن على احتضان النص، وتبنيه إلى حين نموه، ومن ثمة يقوم بتجديد حياته ليس بعيدًا عن هذه القراءة ولكن في خضمها ليتوالد وينمو ويتجدد، لذلك « ما من قراءة كاملة ولا قراءة خاتمة. لا القارئ المفتون يرتوي ولا النصُّ يخلع جميع أسراره. وهذه لعبة هائلة من دخل فيها أخذته بعيدًا. ففي الشعر ليست للأشياء هوية ثابتة أو دلالة نهائيّة. الأشياء في الشعر ذات هويّة متحرّكة أو على الأقلّ ذات قابلية للتحوّل بقوّة التأويل وبفعل تنوّع القرّاء»[2]، وفي هذا السياق تتحدد مهمة القارئ في البحث عن الدلالات المتوزعة في القصيدة، التي تخلق المعنى المتعدد، فالشعر لا يكشف ببساطة عما يقوله، وذلك لتعدد تقنياته وصوره ورموز، ولكن يترك هذه العملية – كشف المعنى-للقارئ، ويستخدم القارئ التأويل كعملية إجرائية لإظهار المعنى المضمر.

وتعدد المعنى يخضع للزاد المعرفي الذي يمتلكه القارئ، فيصبح النص الشعري الواحد قابلاً « لتعدد القراءات التي قد يمنح كل منها النص معنى مختلفا عن ذلك الذي منحته إياه قراءة أخرى، فتصبح أمامنا معان عدة لنص واحد، بل إننا نجد قارئًا ما يتعدد لديه المعنى حول نص واحد »[3]، كما أن انفتاح الدلالة في النص الشعري « تتطلب أن يعاد فيها التفكير وأن تعاش من جديد»[4]، لأنها ذات أوجه متعددة ، ويصعب كشفها بسهولة، كما أن فعل القراءة يتجدد من حين لآخر، حتى عند القارئ نفســه، فكل تجديد للقراءة هو إنتــاج مخالـــف للمعنى الأول، حيث أن« التعرف على المعنى جزء من السيرورة التي تقود إليه، وجزء من سيرورة تشكله

---

[1] خالدة سعيد، فيض المعنى، ص 12.

[2] المرجع نفسه، ص 13، 14.

[3] عبد الله بن محمد العضيبي، النص وإشكالية المعنى بين الشاعر والقارئ، ص 552.

[4] إمبرطو إيكو، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط2، 2001، ص 7.

أيضًا»[1]، فالمعنى يتشكل في ظل الأنساق المختلفة التي تقترن بأفق القارئ التي تعيد بناء مقاصد النص من خلال التأويل .

وهذا ما يطرح فكرة تعدد القراءة للنص الواحد، وفي ذلك يتحرر النصمن «المعنى الثابت، والدفع به إلى الآفاق البعيدة لهذه التجربة الروحية العميقة، ولا يتأتى ذلك إلا باستخدام التأويل الذي قد يتيح لنا الاقتراب من حقيقة التجربة، لأن القراءة التأويلية لا تكتفي بالظاهر، ولا تتوقف عند حدود العبارة، وإنما هي قراءة تلتمس الباطن»[2]، فلا يمكن للنص أن ينمو إلا بتجدد القراءة الواعية التي تنفذ إلى معناه الجوهري، والتأويل هو الآلية الإجرائية التي تساعد القراء للدخول إلى باطن النص والاقتراب من أسراره.

لأن التأويل يفسح المجال للمتلقي بأن يتبنى النص وينشأ فيه معاني متعددة ولا نهائية، وذلك من خلال البحث عن العلامة المنتجة التي مدت جذورها في النص. والنص المفتوح له إمكانية لوجود حالات لا نهائية من التأويلات، التي لا تقف عند المعنى الواحد، الذي تنتجه القراءات الواعية، وتمنحه بذلك تجدداً دائمًا[3].

ومن خلال القراءات المتعددة ينظر إلى« طبيعة تعددية النص، على أنها تعددية لا محدودة؛ وبالتالي فإن رهان التأويل مفتوح على مغامرة اللانهائية؛ فلا وجود لحدود أو قواعد يستند إليها التأويل، سوى رغبات المؤول الذي ينظر إلى النص على أنه نسيج من العلامات واللاتحديدات، لا توقف انفجارها الدلالي أية تخوم، تنفي هذه اللانهائية المطلقة، كل إستراتيجية لسانية وسيميائية بناء موضوع التأويل، من شأنها أن تفرض حدودا وقيودا على لعبة التأويل »[4]، فلا تتوقف القراءة التأويلية عن الحركة في بحثها عن المعنى في النص مغيبة في ذلك كل الأسباب التي تشل عملية الإنتاج والبحث عن المعنى، فالتأويل له القدرة لاحتواء النص بما يفيض به من معان.

---

[1] سعيد بنكَراد، البحث عن المعنى، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2017، ص 26.

[2] عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص 222.

[3] عبد الله حبيب كاظم، عزيز حسين علي، النص المفتوح في النقد الغربي الحديث، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، العراق، المجلد 11، العدد 3، 4، 2012، ص 65.

[4] محمد بوعزة، استراتيجية التأويل- من النصية إلى التفكيكية، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2011، ص 58.

لذلك لم تعد قراءة النص الشعري والوصول إلى معناه بالأمر السهل؛ لأن « القبض على المعنى في النص الحداثي، لا يكون من خلال القراءة المباشرة التي تربط الألفاظ بدلالاتها المألوفة حيث أصبحت عملية الإبداع عبارة عن مجاهدة مستمرة من قبل الشاعر للسيطرة على لعبة اللغة التي يصنع من خلالها عالمًا متخيلاً يختلف عن العالم المادي ولكن فيه ما يلتحم به»[1]، حيث تغادر الألفاظ معجمها القاموسي لتتسع إلى انفتاحها المعرفي على كل الثقافات.

في هذا السياق -تعدد المعنى- يصبح المجال مفتوحا أمام المتلقي في الكشف عن ظاهر المعنى وباطنه؛ لأن « القارئ يكون حرًا في اختيار المعاني الظاهرة الحرفية، أو في البحث عن الدلالات العميقة ذات المرجعية الثقافية أو السياسية أو الاجتماعية ويصبح من حقه التعامل مع مكونات النص وعلاقاته انطلاقًا من مرجعية ذاتية خاصة، وبهذا يكون النص المنفتح الدلالة "حربائيا" قد يفاجئ صاحبه »[2]، فالمعنى في هذه النصوص يراوغ المتلقي ويفاجئه، فيخرج الشاعر باللغة إلى ما لم يكن مألوفًا ومتعارف عليه، فتكتسب اللغة صفة التحرر في تشكيل المعنى، وينفتح النص الشعري على دلالات متعددة.

3- تعدد المعنى في القصيدة الجزائرية المعاصرة:

كسرت القصيدة الجزائرية المعاصرة كل القيود التي تحد من إنتاجها للمعنى، لذلك عبّدت طريقًا آخر يفسح لها المجال في تشكيل رؤية مغايرة، تنهض فيها من حدود الغنائية وسجن الذات، فاستحوذت بذلك على عدد هائل من الموضوعات المختلفة، وتعدد في ذلك المعنى الشعري، وأصبحت أرضية القصيدة خصبة باحتوائها موضوعات متفرقة، وهذا ما أكده النقاد والشعراء الحداثيين الذين أجمعوا على « خاصية انفتاح الكون الشعري وتناسل معانيه، لأن محاولة تسييج القصيدة بالقواعد والمقاييس ما هو في الواقع إلا خرق لطبيعة أساسية من طبائع الشعر، ألا وهي التمنع والهروب »[3]؛ فالشعر لا يمكن أن يقف عند حدود معينة ليوضح مقاصده، لأن من طبيعة الشعر الإبداع والخلق والتجديد.

---

[1] ينظر: عبد العليم محمد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 152.

[2] محمد معتصم، انفتاح الدلالة وتعدد المعنى في قصص أحمد النعيمي، صحيفة ثقافية (قاب قوسين):http://www.qabaqaosayn.com تاريخ الزيارة : 13. 05. 2020 ، الساعة 13:00

[3] بشير تاوريريت، إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس _ ، ص 23.

وقد حاولت الشاعرة **زينب الأعوج** في ديوانها " مرثية لقارئ بغداد" أن ترصد واقع العروبة وأوضاعها الاجتماعية والسياسية، والبحث في قضايا المرأة العربية معتمدة في ذلك على الأسلوب القصصي الذي « يمنح القصيدة أبعادا عميقة وانفتاحا في الدلالات»[1]، حيث أرادت الشاعرة من خلال هذا الديوان تعرية الواقع العربي، ونظرة الآخر إليه، فكانت هذه الملحمة الشعرية صرخة في وجه الظلم والطغيان.

وتكتب الشاعرة **زينب الأعوج** في "مرثية لقارئ بغداد" «كل ما فينا من عراق، وكل العراق الذي فينا. بنصوص تشترك كلها بالعنوان ذاته: " يا قارئ بغداد"، الذي يختلف اختلافا طفيفا عن عنوان الديوان، كما الظل عن صاحبه، فتكرار لفظ القارئ في العناوين، يبطن قصد الشاعرة الجزائرية بتوسيع قولها الشعري؛ فصاحب المكان هو العراقي أما ظله فأخوه العربي، على نحو تبدو فيه القصائد، عند وهلتها الأولى، موجهة للعراق رثاء وحبا سريا، ثم تبدو ثانية، موجهة لأخيه العربي رثاء ولوما علينا»[2]، وتعدد المعنى في هذا الديوان ينشأ بتعدد القضايا التي يتناولها.

3-1- المعنى الاجتماعي:

اهتمت القصيدة الجزائرية المعاصرة بالقضايا الاجتماعية والثقافية حيث صارت تواكب أحداث المجتمعات، وترصد أخبارها، فكل ما يصدر عن الشاعر له علاقة بما يحيطه وبالظروف داخل مجتمعه، فكل « شيء ينجم في النص عن فعل ما للمجتمع»[3].

والشاعر يسعى لإقامة التوازن في المجتمع بنبذه لمختلف الأشكال التعسفية؛ لأن «الحلم الذي يحمله الإنسان ليس محصورًا في تحويل العالم إلى نص شعري، بل هو مساهمة في الثورة ضد مظاهر الوحشية في العالم، وبهذا تأخذ رسالة الشاعر بعدها الاجتماعي»[4]

---

[1] محمد مصطفى أبو شارب، وأحمد محمود المصري، جماليات الأداء الفني – قراءات تحليلية في نصوص أدبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006، ص 107.

[2] سعاد طبوش، تجليات الحداثة الشعرية في القصيدة النسوية الجزائرية " قصيدة الصورة أنموذجا"، مجلة آفاق للعلوم، جامعة زيان عاشور، الجلفة، الجزائر، العدد 7، 2017، ص 42.

[3] جان بيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سورية، د.ط، 1993، ص 248.

[4] عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص 180.

ومن القضايا المهمة التي تناولها الشعر المعاصر نجد قضية المرأة باعتبارها عنصرًا حيويًا وسط المجتمع.

3-1-1- دونية المرأة/ دائرة الهامش:

لقد خضعت المرأة في الجاهلية إلى سلطة المجتمع القهري فكان ينظر إليها نظرة سوداوية، ولا مخرج في ذلك في عرف المجتمع الجاهلي إلا دفنها وهي حية، حيث كانت المرأة تحرم حق الحياة منذ ولادتها، ولم « تمانع شرائع الجاهليين في وأد البنات ولم تعد من يئد البنت قاتلا، ولم تؤاخذ على فعله»[1]، ولا تقف الإساءة إلى المرأة في الجاهلية عند حدود كراهة إنجاب البنت، بل تتعداها إلى مراحل أخرى من حياتها، حيث ينظر المجتمع الجاهلي للمرأة نظرة دونية.

وهذا الواقع لم يقتصر على العرف الجاهلي ولكن كان للمرأة نصيب من الخيبات على عصور متفاوتة، تقول الشاعر **زينب الأعوج**:[2]

هنا

العشيرة

تذبح شمسي

قرابين

لآلهة الوهم

يحيلنا هذا المقطع الشعري إلى سلطة العادات والتقاليد، وداخل هذه البيئة / العشيرة القابعة لحرية المرأة يتشكل الواقع في ظل خيبات وانهيارات، ولا مجال للشمس أن يسطع

[1] عبد الله حبيب التميمي وسحر كاظم حمزة الشجيري، دونية المرأة في المجتمع الجاهلي وفوقيتها في الشعر، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، العراق، المجلد 22، العدد 2، 2014، ص 322.

[2] زينب الأعوج، مرثية لقارئ بغداد، الفضاء الحر، الجزائر، د.ط، 2008، ص 192.

نورها لتفك هذا القيد الكابح لحرية المرأة وتحررها من سلطة الأوهام الزائفة، فبدت الشمس هنا مظلمة وسوداء لا تشرق، إذ تتحول لفظة الشمس التي ترمز للتفاؤل والحياة المشرقة إلى دلالة عكسية مولدة للموت، وقتل الأحلام التي تسعى المرأة لتحقيقها، وتستحضر الشاعرة الطقس الميثولوجي " ذبح القرابين"، لتعطيه معاني جديدة قائمة على رفض هذه العادات والتقاليد المبنية على الوهم والتخلف، والتي ترى فيها الشاعرة ظلما وظلاما.

وبذلك فقد منحت الشاعرة هذا المعنى الميثولوجي معنًا مغايرًا، حيث يعد « إشارة داخلية تحمل بعدا دلاليًا في النص يغاير بعدها الميثولوجي التسجيلي المنقولة منه، إنها تفقد خصوصيتها التسجيلية على خصوصية دلالية معاصرة إنها تتوافق والتعبير عن الواقع الحياتي المعيش، وبانتقالها من إطارها الميثولوجي إلى إطارها الفني تفقد أبوتها الأصلية لتتشكل لها أبوة جديدة في النص الشعري، واستخدام الأسطورة كإشارة دلالية داخلية في النص شكل بعدًا عميقا في القصيدة المعاصرة، لأن الشاعر أصبح يعبر عن الواقع الأسطوري وليس عن الأسطورة الواقعية » [1]، اتخذت القصيدة المعاصرة دورًا مهمًا في تغيير نمط التعبير والبوح عن مختلف القضايا، فاستوعبت بذلك كل الطرق المختلفة ليكسر النص الشعري المعاصر كل الحدود .

وفي السياق نفسه، وفي ظل التهميش الذي تعاني منه المرأة، تقول الشاعرة:[2]

ما زلت مرمية عند العتبات

!

أنا

رهينة المحال

[1] مراد عبد الرحمن مبروك، النظرية النقدية من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط4، 2012، ج1، ص 115.

[2] زينب الأعوج، مرثية لقارئ بغداد، ص 36، 38.

رهينة الخضوع رهينة الذّل رهينة الاحتمالات

(...)

أنا

ابنة الهم

و

ربيبة الغم

أنا

سليلة صخر إن شقوه وجدوني

أنا

زهرة الرمل أرمّم دواخلي بشغف الوهم

يكشف هذا المقطع الشعري عن منزلة المرأة التي تعاني من التهميش، حيث اقترنت مكانة المرأة بزاوية المكان، في وسط المجتمع الذي عانت فيهالظلم، ورغم ذلك لم تفقد عزيمتها، وتحلّيها بالصبر جعلها كزهرة الرمل التي نشأت ونمت وسط الظروف المناخية القاسية.

فالزهرة هنا منبتها الرمل الذي يحيل على الجفاف رغم ذلك تخرج صلبة وحاملة لجمال فريد من نوعه في مقابل ذلك نجد قيود المجتمع على المرأة، ولكنها، تكافح في سبيل طموحها، حيث تمتلك هنا القدرة على التغيير وتجاوز كل العقبات التي تحد من عزيمتها، وتفرض حضورها الإيجابي.

تبين الشاعرة زينب الأعوج رفض المرأة للواقع المحتوم، ولذلك « تتحول المرأة إلى ساحة صراع عنيف بين ما هو متجذر في أعماق المجتمع، وبين القيم البديلة، فتبدأ باتخاذ خطوات متقدمة تأكيدا على استقلالها، فإما أن تختار بعد ذلك السلام وتعود إلى قواعدها، وإما أن تنتصر القيم الجديدة »[1]

تستنكر الشاعرة **زينب الأعوج** الظلم المسلط على المرأة من قبل المجتمع الذي يجعلها رهينة العادات والتقاليد الزائفة، التي تجعل المرأة في منزلة الهامش، وتقول:[2]

اليوم

عيد ميلادي

لكنني

نسيت

كم من

الأزمان

قد عشت

كم من التواريخ من الحضارات

من الانحطاط من الانتصارات

من الهزائم من الجرائم

من الوأد من القتل من الغدر

---

[1] رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1،2003، ص 178.

[2] زينب الأعوج، مرثية لقارئ بغداد، ص 119.

(...)

نسيت

كم من الأزمان

قد عشت

كم

من التواريخ من الحضارات

(...)

من الوأد من القتل من الغدر

لقد ربطت الشاعرة عبارة (عيد الميلاد) بمعاني القتل والغدر والوأد، حتى تعمق من بشاعة الواقع المرتبط بالخيبات والآمال الزائفة التي لازمت العنصر الأنثوي من الماضي إلى الحاضر، إذ أن عبارة (عيد الميلاد) تتعلق بدلالات الحياة ، ويأتي فعل القتل مناقضًا فهو يحيل إلى دلالات الموت والوأد وتغييب الحياة، وتنتقل الشاعرة في هذا المقطع الشعري من الخاص لتشير به إلى العام، أي تعبر عن العنصر الأنثوي انطلاقًا من الذات ككيان جماعي؛ لأن الشاعر « كلما انتقل من البعد الذاتي إلى البعد الموضوعي كلما كانت الدلالة الاجتماعية بادية في النص، فكل قصيدة من القصائد تتمتع بهذين الجانبين: الذاتي المعبر عن الحالات الشعورية المهيئات النفسية للذات، والموضوعي الذي يعبر فيه الشاعر عن الهم الحياتي المشترك، للذات الجماعية من خلال تحويله الهمّ الذاتي إلى موضوعي»[1]، وعلى المتلقي كشف الدلالة الكلية من خلال ما تحمله القصيدة من معان تترجم حدود ذاتيتها للتعبير عن الآخر.

[1] مراد عبد الرحمن مبروك، النظرية النقدية من الصوت إلى النص، ص 117.

وتناولت الشاعرة **ربيعة جلطي** قضية تهميش المرأة في ديوانها " النّبِيَّةُ تتجلى في وضح الليل" المرأة، الذي يظهر فيه الليل بصورة مكثفة، هذه الصورة التي حاولت من خلالها رصد الواقع الاجتماعي السائد.

وقد سكنت الظاهرة الطبيعة المتمثلة في الليل خيال الشاعر العربي حيث « واجه الإنسان العربي الليل قديمًا، كما كان يواجه الظواهر الطبيعية الأخرى، فكل شيء كان في خياله صادر عما ينفعه أو يضره. عما يؤنسه ويخيفه، لذلك عبد هذا وذاك، عبد النافع حبًا وتقربًا، وعبد الضار خوفاً وتذللاً (...)، ولما كان الليل ظاهرة تطل على ذاك الإنسان كل يوم. تعامل معها بما توحي له من خير أو شر. فصيرها جزءًا من حياته. ومنحها ما تستوجبه من هذه الحياة»[1].

يحمل الليل معاني متعددة، منها ما هو إيجابي حيث يرتبط بالهدوء والسكينة، والخيال والإبداع، كما يحمل الليل في جانبه السلبي معاني الخوف والخطر وعدم الطمأنينة، ولقد تعدد معنى هذه اللفظة - الليل- عند الشاعرة **ربيعة جلطي** لتعطيها دلالات أوسع، تقول الشاعرة:[2]

لم يسّود وجهي لأني

بُشِّرتُ بأنثى..!

(...)

السيد الليلُ..

كدتُ لا أعرفه..

منحني الظهر..

ملفوفا في ردائه الأسود..

---

[1] عبد القادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري ، ص 181.

[2] ربيعة جلطي، النّبِيَّةُ تتجلى في وضح الليل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015، ص 20.

ذي الثقوب اللاّمعة.!

ترسم الشاعرة من خلال الأبيات الشعرية صورة لعادات الجاهلية، فتفضح نظرة المجتمع السوداوية إلى العنصر الأنثوي، فكانت صورة الليل في حاله المشحونة بالذل والانكسار صورة عاكسة لذلك، فيظهر هنا حزيناً في وسط وجود الأنثى، ويقترن الليل بلونه الأسود الحامل للمصائب والهموم، وفي هذا المعنى مؤشر « لطبيعة العلاقة غير المتكافئة بين الرّجل والمرأة من طاعة وهامشية وأقلية وإلغاء من جهة وعلى دونية الأنثى من جهة أخرى فهي الموءودة والصنّم المعبود وهي الشّؤم والعار للقبيلة »[1].

تعبر الشاعرة عن الواقع الذي تسبب فيه المجتمع من تنكره للأنثى، في كونها عبئًا ثقيلاً، وهذه الأفكار السلبية التي ترسخت في المجتمع مما جعل الأنثى في وضعٍ هامشي.

3-1-2- الاغتراب الاجتماعي/ الهجرة:

إن الشعور بالضياع في الوطن الأم قد أرغم طبقة من المجتمع إلى اللجوء إلى وطن آخر ومن أهم الأسباب التي تدفع الفرد إلى اختيار هذا النمط من العيش، أي الاغتراب الاجتماعي أسلوبا في حياته نجد «العامل الاقتصادي والسياسي والجغرافي والذاتي وغيرها، عوامل أساسية تدفع الفرد إلى سلوك هذا المنهج، فكان التفاوت الطبقي الاقتصادي بين أصحاب النفوذ وطبقات الشعب المختلفة تفاوتًا شاسعًا ومتميزًا»[2].

إن اختلال التوازن الطبقي في المجالات الاقتصادية والسياسية وغيرها أحد أهم الأسباب التي تدفع بالأفراد إلى الاغتراب بحثا عن نمط آخر للعيش، فقد كان الشعراء يبتعدون عن أوطانهم ويغتربون عنها، هروبا من الفقر والحرمان، ودفعهم ذلك إلى التنقل من بلاط إلى بلاط بحثا عن العيش الرغيد والرفاهية، عن طريق مدح الأغنياء لينالوا من هباتهم، ومن أشكال

---

[1] نهاد مسعي، النّص النّسوي، خلخلة النّسقي.. مركزية الأنثوي، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، العراق، العدد 3، 2018، ص 229.

[2] محمد الهادي بوطارن، الاغتراب في الشعر الرومانسي، ص 69

الاغتراب الأخرى ما يشعر به الناس من ضيق في أوطانهم وما يتعرضون إليه من ذل وإهانة في ديارهم، وما يشعرون به من رغبة ملحة في فراق الوطن هروبا من الظلم والاضطهاد [1].

وهذا الوضع الاجتماعي قد تجسد في مختلف القصائد، وقد بينت الشاعرة زينب الأعوج هذا اللون المأساوي، تقول الشاعرة:[2]

أيها العليل المكلل

بالفرح أيها المهاجر

إلى فلك اختل مداره

كم

يلزمنا من الغربة

لعناق

ظل وطن

تخاطب الشاعرة بصيغة النداء –**العليل** – لتؤكد استئصال الداء فيه، والعليل هو من يعاني الداء فيحس بالألم ويشعر بالضجر، فلا يستسيغ طعم الفرح فالأكل يفقد حلاوته، والدنيا تفقد بهجتها فلا يفكر إلا بالشفاء.

لكن لفظة – العليل – بدّت مضللة فالأنا العليلة ترى في الداء فرحا ونشوة وبالتالي فهي تعيش ضبابية المعرفة، وترى في مصدر معاناتها فرحا وبهجة وهنا يكمن سر التناقض وعدم الوضوح، فالذات العليلة تعيش الهوس بفرح كاذب هو في أصله داءً فتاكا لن يحس بمرارته إلا بعد طول وقت، فتصير الشاعرة الساردة هي العالمة بالأوجاع فتتقمص دور الطبيب الكاشف

---

[1] ينظر: محمد الهادي بوطارن، الاغتراب في الشعر الرومانسي ، ص 82.

[2] زينب الأعوج، مرثية لقارئ بغداد، ص171.

والمشخص للحالة، ومن خلال اقتران لفظة العليل وتوحدها بالمهاجر، نفهم الرسالة المبطنة الموجهة للشباب العاشق للهجرة التي يراها بلسما لجروحه، فيخلق فرحا مصطنعا متناسيا عقبات المجهول المنتظر.

ولما كانت الهجرة قناع التضليل وسحر الإغواء الجذاب للعقبات الخفية، تُظهر الشاعرة العقبات، وتزيح اللثام لتنصح الشباب الغارق بنشوة الخروج من الأوطان فتصف هجرته بفلك اختل مداره، وهنا تحيل لهجرة فتاكة ستزعزع كيانه وتجتثه من تقاليد مجتمعه وجذوره الأصيلة التي تربى عليها فيجد نفسه مغتربا هائما في تربة لم ينشأ على تربتها، فيصير عليلا لا يعرف داؤه محاولا الاندماج مع عالم جديد وتزداد معاناته ويستفحل مرضه مع تآكل سنين العمر الضائعة التي تساءلت عنها الشاعرة لتؤكد ضياع العمر في متاهات البحث عن حياة أفضل تعدّ فرحا لكنّها زعزعت الاستقرار ليكون الشفاء الحقيقي معانقة الوطن بوصفه الأم والمنشأ ورمز للسكينة ، فالوطن «السكن أو لا يكون، سكن الجسد وإقامته وسكن الروح وطمأنينتها»[1] ولما كانت الروح لا تجد ملاذها وراحتها إلا بالوطن كانت ظاهرة الهجرة للشباب ظاهرة خطيرة تصاور عقول الشباب فتضللها وتجعلها ترى في الغربة ملاذا لتحيق الأحلام .

إن المعنى المستبطن من خلال المقطع الشعري يومئ لرسالة نصح لفئة هامة في المجتمع عليها أن تعي قيمة الاستقرار في الأوطان، وخدمته فمتى كان الوطن ملاذا واحتماء ومعانقة للروح كان السعي لخدمته بالواجب المحتم حتى يزهر ويرتقي.

وفي السياق نفسه _ الهجرة _ التي أفاضت قريحة الشاعرة زينب الأعوج لتوضح هذه الطريق التي يسلكها الشباب طلبا للعيش الكريم، ولكن لا جدوى في ذلك إلا الهلاك، فتقول:[2]

---

[1] شادية شقروش، سيرورة الدلالة وإنتاج المعنى، قراءة سيميائة في الأدب السعودي المعاصر ، دار جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، ط1، 2016، ص193.

[2] زينب الأعوج، مرثية لقارئ بغداد، ص 226.

هنا

من شاخوا

قبل الهزيع الأوّل من الفرح

!

هنا

من سرقت زرقة البحر من أعينهم

في غفوة من مدّ وجزر

؟

إن عبارة "زرقة البحر" تحمل في ثناياها جدلية الصراع بين الحياة والموت، والخير والشر، وجماله الساحر لا يأتي بالخير دائمًا، والبحر الذي هو سبيل للبهجة والاستمتاع، يتحول في هذا المقطع الشعري إلى علامة غدر، وسرق للأرواح البشرية، في محاولة من الشباب الذي استهوته زرقة البحر كطريق معبد بالأحلام الكاذبة، فتنعكس الرؤيا من ملاذ لتحقيق الأحلام إلى كابوس الموت، ويتحول البحر من دلالة المتعة والجمال إلى دلالة الخطر والخوف.

وتكمن جمالية المعنى الشعري في هذا التعدد الدلالي، حيث « تكون المعاني السطحية زينة وزخرفًا دلاليًا للمعاني العميقة، وهي التي تضفي عليها مسحة النبل والشرف والدقة واللطافة، فإذا زالت عنها تلك النعوت، وهذا يعني زوال شعريتها»[1].

[1] مسلم حسب حسين، الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، ص 216.

وتبين الشاعرة **ربيعة جلطي** استياء الفرد العربي من الأوضاع في الوطن الأم، ليقرر الهجرة إلى بلد آخر يرى فيه الأمن والاستقرار، تقول الشاعرة:[1]

الليل أيضًا

مستاءٌ من الأرض ومنْ عليها..

ينوي الهجرة..

نحو كوكب الزهرة.!

ليل باريس..

دافئ ومرشوش بالسكر

مثل رقصة عروسين.

الليل هنا هو ذلك الإنسان العربي الذي أنهكته الحروب يبحث عن الأمان في وطن ومكان آخر، بعيدًا عن كل الخلافات والصراعات، فمختلف البلدان العربية تعيش الأزمات المتوالية، ليصبح المكان هنا ملونًا بالسواد والألم، فهو « يلعب دورًا هامًا في تكوين هوية الكيان الجماعي، وفي التعبير عن المقومات الثقافية، وقد أثرت العوامل البيئية على المفاهيم الأخلاقية والجمالية التي تحرك الشعوب في جميع أرجاء العالم، ويصبح المكان إشكالية إنسانية إذا ما اغتصب، أو إذا حرمت منه الجماعة، ولذلك فإنه يكتسب قيمة خاصة ودلالة مأساوية بالنسبة للمستعمرين واللاجئين »[2].

---

[1] ربيعة جلطي، النبية تتجلى في وضح الليل، ص 24، 25.

[2] جماعة من الباحثين، (أحمد طاهر حسنين- أحمد غنيم- حازم شحاتة- مدحت الجبار- محمود البطل- نجوجي واثيو نحو- سيزا قاسم- يوري لوتمان)، جماليات المكان، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988، ص 3.

وهذا الوضع المأساوي يجعل الشاعر دومًا يبعث مساحة من الأمل التي تعقب اليأس والقنوط، فيجعل من قصائده قنديلاً ينير ظلمة الواقع وأسره.

تقول الشاعرة **ربيعة جلطي**:[1]

قال الليل:

الليل الحزينُ

يفتش في جيوبه عن قطعة نهار.

ليمسحَ دموعه..!

(...)

منذ أمدٍ..

ينتظر الليل فاتنته حتى.

ذاب قمرُه..!

في هذا المقطع الشعري يخلع الليل الخاصية المتعارف عليها المرتبطة بالسكينة والهدوء ليتحول إلى حزن وقلق ما أثقل كاهله وجعله في حيرة من أمره، ليدل على معاناة الفرد العربي الرافض للواقع المؤلم، فهو يبحث عن بريق أمل لكي يتحقق ما يرجوه، لذلك يتحرى الفرد العربي قطعة من نهار، تضيء له طريق الخروج من الوضع المأساوي، و« الشعر إنما يستمدّ مضاءه وفعله من جهة كونه يحرّر الكلمة من عقال المعنى الواحد ويوقعها في مهبّ الدلالات »[2].

[1] ربيعة جلطي، النبية تتجلى في وضح الليل، ص30.

[2] محمد لطفي اليوسفي، المتاهات والتلاشي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 157.

ونجد أن لفظة الليل قد استقطبت عديد الشعراء، فانعكس هذا السواد والظلمة على نصوصهم الشعرية، لما يشعرون به من ظلمة الواقع أو تسلط الأفكار السلبية على المجتمع.

ففي هذه الألفاظ إيحاء ساهم في تكثيف المعنى والخروج بالمتلقي إلى تجديد طاقته التأويلية.

3-2- المعنى البصري:

لم يعد الشعر المعاصر يكتفي بإيصال المعنى عن طريق طاقة اللغة، بل أضاف طاقات تشكيلية بصرية تجعل من القصيدة تبدو كلوحة فنية تستقطب انتباه المتلقي في كشف المعنى، وهذا التكامل بين الأدب والفن يعود إلى زمن قديم، فقد عمد الإنسان البدائي إلى التعبير عن مشاعره من خلال الرسم، ثم انتقلت هذه التقنية إلى الأدب « فحكايات (كليلة ودمنة) للفيلسوف الهندي " بيدبا" والتي ترجمها ابن المقفع إلى العربية تحتوي على رسومات من عالم الحيوان، وقد اكسبها ذلك روحا وطاقة في التعبير، وكذلك كتاب "المقامات" للحريري تحتوي رسومها على تجمعات بشرية وإيماءات درامية، وأمثلة ذلك كثيرة في كتب الأدب »[1]، إن التشكيلات البصرية في الأدب كانت لها امتدادات في العصور القديمة، وإدراك الشاعر المعاصر لهذه الطاقة الحيوية وقدرتها على إثراء المعنى الدلالي، جعلته يوظفها في قصائده، حيث يلون هذه الرسومات المعنى الذي يريد.

وقد أخذت القصيدة الجزائرية المعاصرة منعطفاً استثنائيًا يتناسل فيه المعنى فتعطي « الرسوم المرافقة للنصوص دلالات أخرى على اعتبار أنها ترجمة خطية للنصوص ووسيلة مساعدة لفهم أعمق للنص، بحيث يشترك الرسم مع اللغة في عملية التلقي، ويساهم في تشكيل

[1] تيسير محمد الزيادات، توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، الفنون الدرامية- المسرح والرواية- والفن التشكيلي- والفن السينمائي، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص207

قراءة جديدة، وفي توليد معان أخرى »[1]، تكمن مهمة الشاعر في كيفية توظيف هذه الرسوم، فيجعلها خادمة للمعنى المحوري والرئيسي، وإضافة هذه التقنية تجعل من النص متعدد الدلالات، حيث تظهر هذه الطاقة الفاعلة في المزاوجة بين الرسم واللغة، وإبراز الطاقة الحيوية في بث القدرة الفنية الفاعلة، في إثارة للمعنى الدلالي.[2]

إن الأزمات المتوالية والمتعددة التي فرضت قهرا على البلدان العربية، والتي تعددت معها أساليب الظلم وقمع الحريات بشتى الطرق والكيفيات، فلا يجد فيها الفرد العربي من ذلك مخرجا، والشاعر بقدر هذه المأساة التي تشهدها الأمة العربية جعلته يجسد هذا الواقع المتأزم في نصوصه الشعرية بطرق مختلفة.

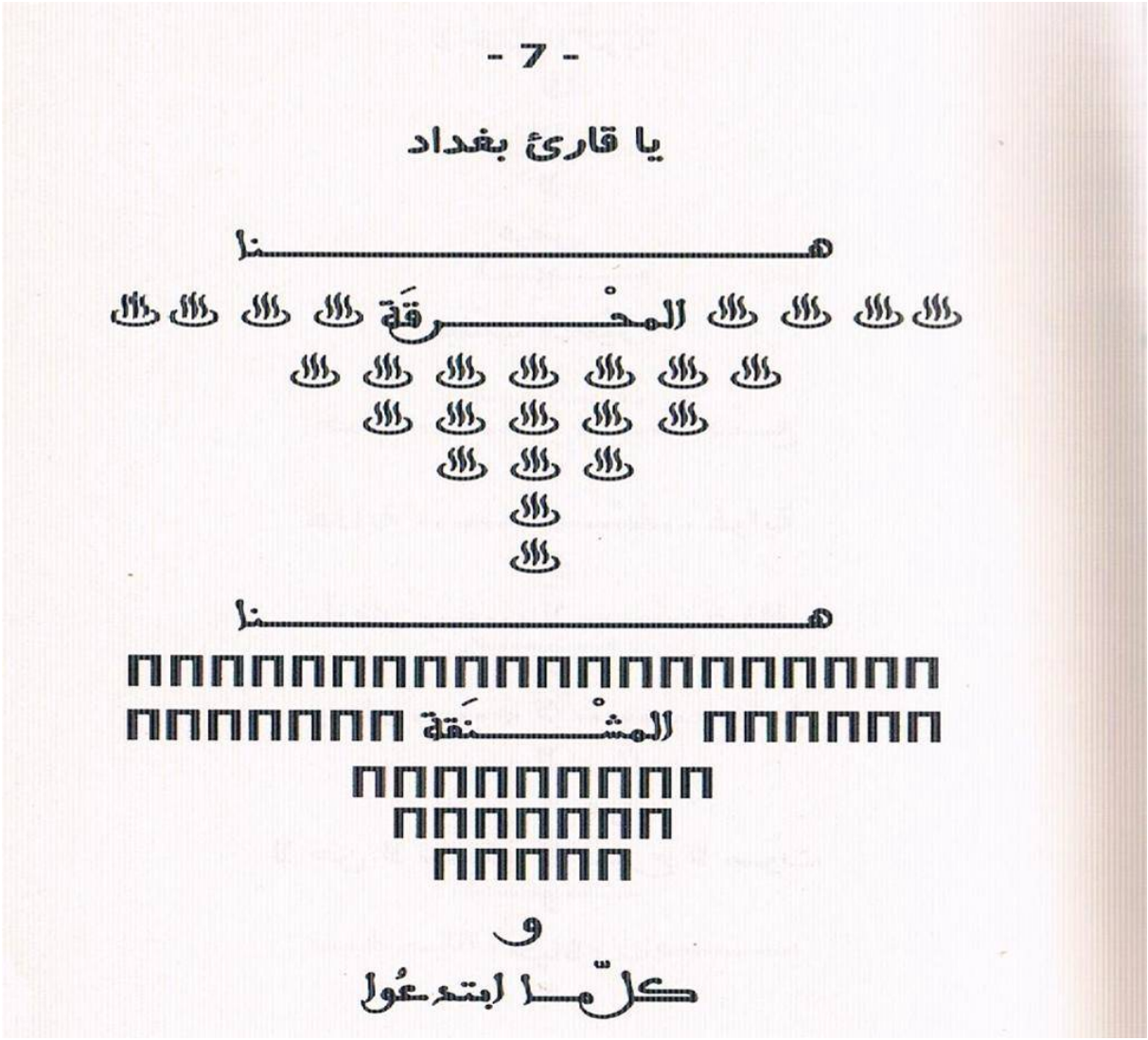
وقد قامت الشاعرة زينب الأعوج في توجيه هذه الرسالة بتشكيلات بصرية يتعدد فيها المعنى، والتي عبرت عنها بالشكل الآتي[3].

---

[1] محمد الصالح خرفي، التلقي البصري للشعر " نماذج شعرية جزائرية معاصرة"، الملتقى الدولي الخامس السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 15، 17 نوفمبر، 2008، ص 542.

[2] ينظر: تيسير محمد الزيادات، توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، ص 207.

[3] زينب الأعوج، مرثية لقارئ بغداد، ص 23.



وفي هذا المشهد البصري تطرح الشاعرة صورة الواقع العربي فقامت بتوضيح ذلك في لوحة بصرية تجسد في خطوطها أساليب القمع والتعذيب التي استباحها الظالم على الضعفاء، ولم يتوارى في ابتداع هذه الأساليب وأشكالها، حيث « أرفقت الشاعرة الدوال اللغوية برموز بسيطة، فتحيط كلمة محرقة بفوهات مشتعلة، وتحيط كلمة مشنقة بأشكال تشبه تماما المشنقة الحديدية التي تقطع بها الرؤوس، والحرق والشنق هما الدلالتان الرئيسيتان اللتان تسيطران على هذا المقطع الشعري إشارة من الشاعرة إلى أساليب التعذيب والقمع التي تتبع كسياسة للاضطهاد في العراق وفي غيرها من دول الوطن العربي وهذا المقطع الشعري هو لوحة ناطقة عن كل الأساليب والطرق التي تستعمل للتعذيب والقتل، تعرض الشاعرة أدوات القتل، ولأن الصورة لا تسعها، أضافت عبارة " وكل ما ابتدعوا"، لتشمل بها كل الوسائل والأدوات

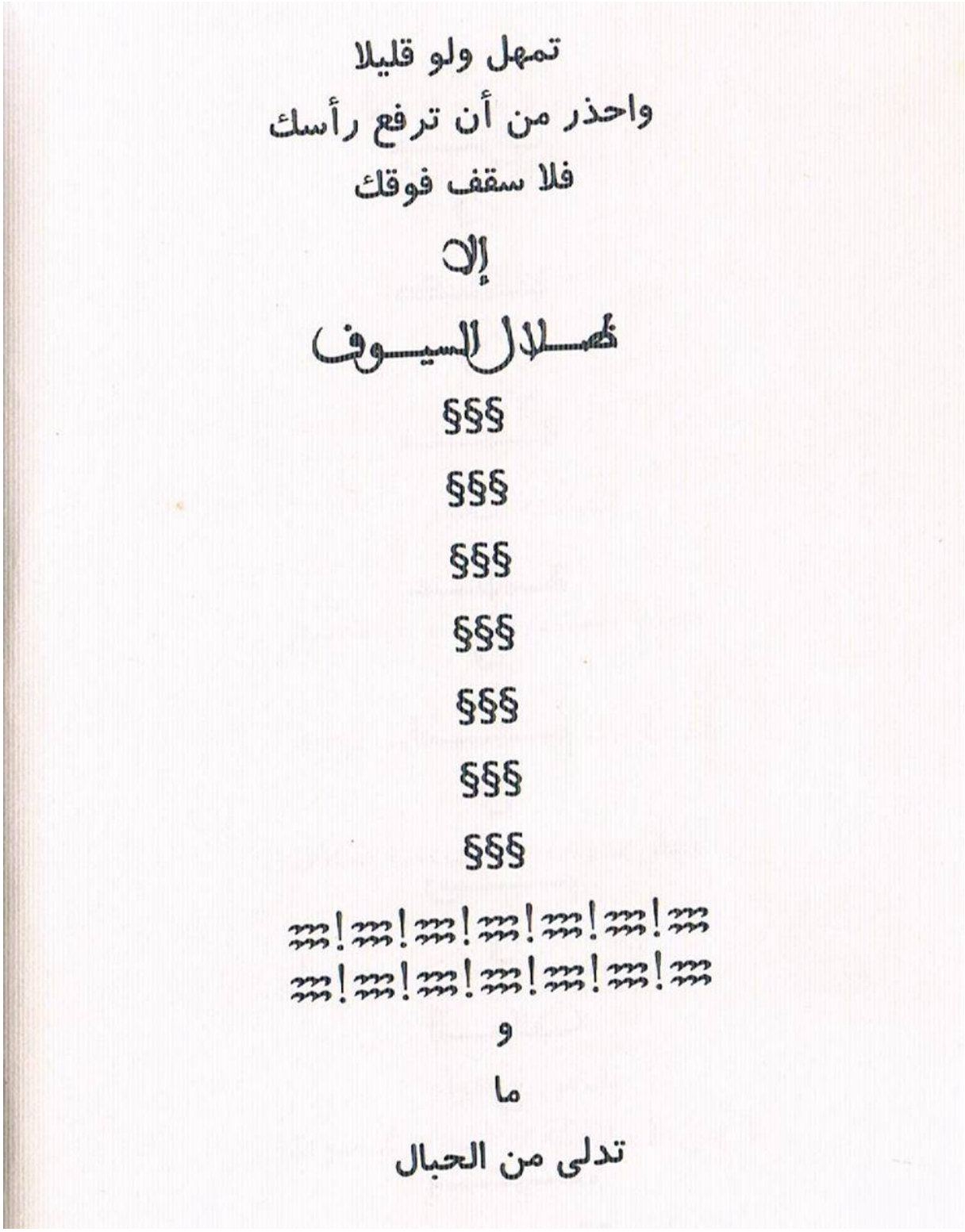
الأخرى الأشد بطشا، فالقتل واحد ولكن الأداة تختلف »[1]، إن هذه اللوحة البصرية جعلت من المعنى فيضا دلاليا، يقر بالظلم المسلط على الدول المستعمرة، ويكشف عن مؤامرة العدو التي تسعى إلى أشد أنواع التعذيب مرحلة فأخرى.

نلاحظ في ديوان "مرثية لقارئ بغداد" كما هائلا من التشكيلات البصرية التي وظفتها الشاعرة لتدعيم نصوصها وتقوية معانيها الشعرية، فترسم بالكلمات أشكالا بصرية تجعل من النص الشعري فيضًا للعديد من التأويلات التي تستقطب المتلقي.

وفي دعوة من الشاعرة إلى الفرد العربي أن يتمهل في مواجهة العدو، حتى تصفو سماء الحرية، وتعلن راية الحق، هذا ما توضحه في هذا المقطع الآتي[2]:

[1] سعاد طبوش، تجليات الحداثة الشعرية في القصيدة النسوية الجزائرية، قصيدة الصورة أنموذجا، مجلة آفاق للعلوم، جامعة زيان عاشور، الجلفة، العدد7، 2017، ص 30.

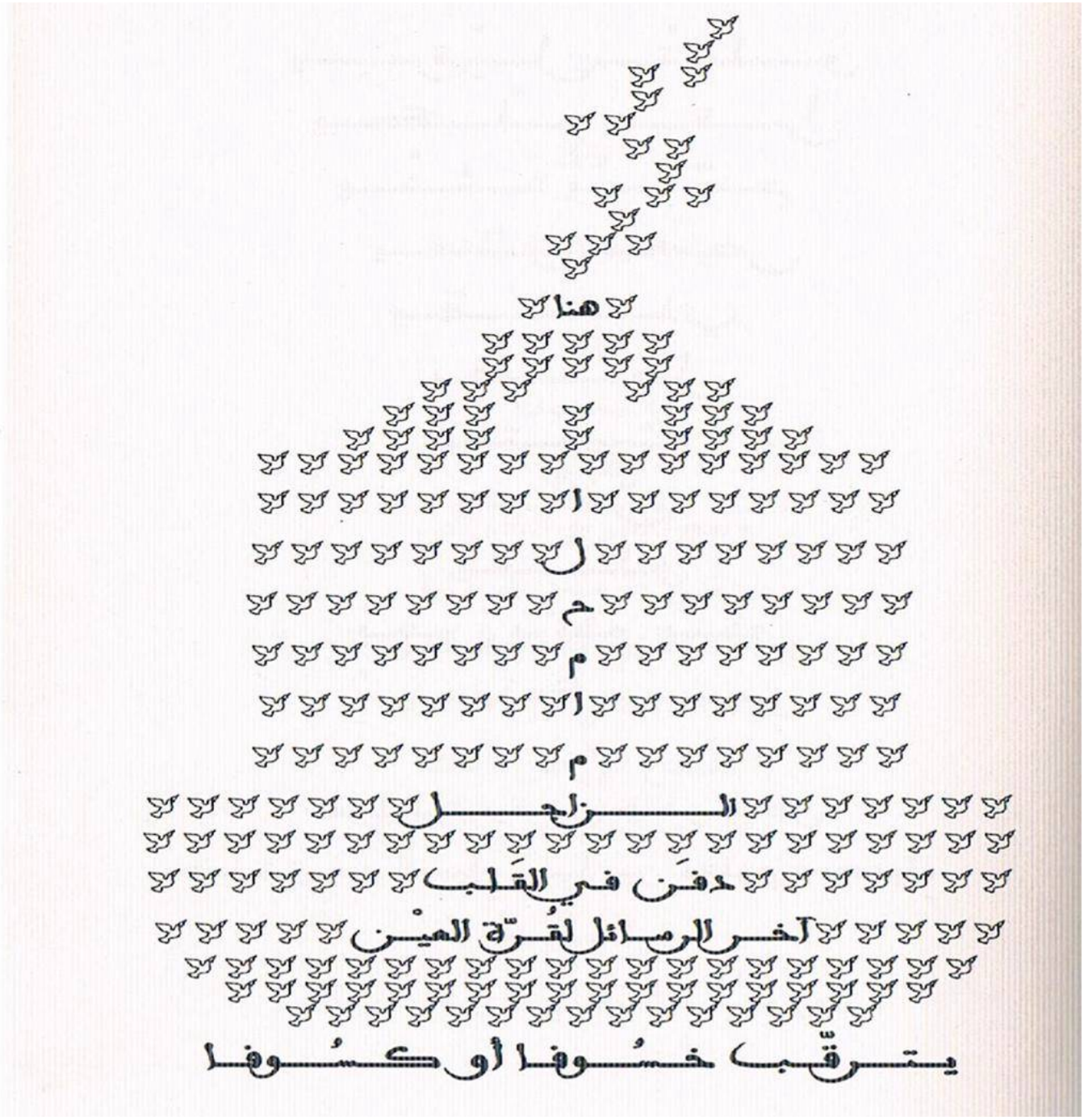
[2] زينب الأعوج، مرثية لقارئ بغداد، ص 26.



تقر هذه اللوحة البصرية بالقصف المتوالي على البلدان العربية المضطهدة، حيث جسدت التعبير عن قمع الحريات في أبشع صوره، فالسماء مختنقة بدخان الحرب والدمار، فتدعو

الشاعرة الفرد العربي من خلالها إلى التمهل والتريث في مواجهة الأوضاع السياسية في ظل هذه الأحوال المعتمة.

وتأمل الشاعرة في تحقيق السلام والحرية ومثلت ذلك في اللوحة الشعرية الآتية[1]:



[1] زينب الأعوج، مرثية لقارئ بغداد ، ص 97.

غالبًا ما تعبر الرموز الطبيعية عن نفسية الشاعر وتشاركه أحلامه وآلامه، وقد شغل رمز الحمام مكانة واسعة في الشعر العربي، حيث يحمل« درجة التقديس، وثياب الحكمة، والورع، وروح الخصوبة والحياة الدائمة، والمعتقدات، والخرافات والأساطير، التي كانت تروي عن طائر جعلته عنصرا مهما في الحياة والموت والحظ والحرب واستجلاء الغيب وغيرها»[1]، أما الحمام في شعر زينب الأعوج فقد تحول إلى رمز له أبعاده الثقافية والجمالية والدلالية، وقيمة رمز الحمام في قصائدها لم ترتبط بالتراث وذاكرة الشعر العربي فحسب، وإنما جسدت به ما يختلج نفسها، وما تحلم به، وما تعيشه في الواقع على مستوى الوطن.

فجسدت في اللوحة السابقة صورة الحمام الذي يسمو عاليًا لتعبر عن الحلم الذي يراودها في تحقيق السلام المفقود في وطنها، لكن ببعد مأساوي يستدعي القلق والحزن والألم ذات الشاعرة، خاصة وقد جعلت الحمام يدفن، فالحلم هنا- السلام- لا يصحو ولا يغفو يترقب خسوف أو كسوفا، فصورة الحمام هي ذات العربي المعلقة أحلامه بين مد وجزر، بين ضوء الحرية و ظلام العبودية، وبهذه التناقضات تكسب قيمة التشكيل البصري طاقة إيحائية وتتعمق دلالاته بموجة من تعدد المعاني وشحذها بالبعد الثقافي العربي والإنساني.

3-3- المعنى السياسي:

إن التقلبات السياسية التي شهدها الواقع العربي، جعلت الشعراء يدعون إلى نهضة الوطن العربي ونبذ كل الخلافات التي تؤدي إلى التفرقة والتشتت، والحث على تحقيق الوحدة العربية، وفضح كل أشكال الصراع بين أبناء الأمة العربية، والشاعرة زينب الأعوج جسدت هذه الدعوة إلى التماسك من أجل الحرية والاستقرار السياسي، تقول الشاعرة زينب الأعوج:[2]

خبئ

صحفك المطهرة

واجمع شتات حروفك الموءودة

---

[1] سعاد طبوش، تجليات الحداثة الشعرية في القصيدة النسوية الجزائرية، ص 35.

[2] زينب الأعوج، مرثية لقارئ بغداد، ص 187، 188.

هل سألوها

بأي ذنب قتلت

وعند أي

العتبات نشرت

؟

و

على

أي

الموائد بسطت

لما تساوى الندماء

ومن دمك

ارتوى

الأعداء

و

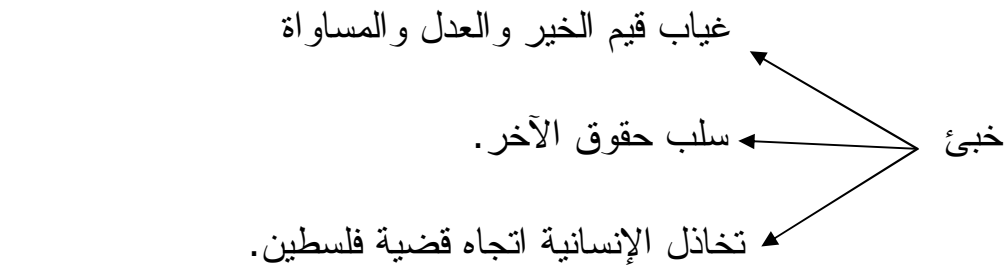
حتى

أشباه الأصدقاء

تستهل الشاعرة النص الشعري بلفظة خبئ، وتشير في ذلك إلى الصحف المطهرة، وهي رمز النقاء والصفاء، لكن الصحف المطهرة هي وسيلة لنشر الخير والعدل ترتبط بلفظة خبئ ما يدل موقف الإنسانية من القضية الفلسطينية الذي لا يتناسب مع ما تحمله هذه الصحف التي تحث على التعاون وعلى الأخوة وعلى حقن الدماء، وفعل الأمر موجه للإنسانية جمعاء، فالشاعرة تدين موقف الإنسانية من القضية الفلسطينية الذي يتناقض مع الطهر الذي تتصف به الصحف، فنجد عالمًا مدنسًا لا يمت للطهر بصلة، وتوجه الشاعرة مرة أخرى بصيغة الاستفهام هل سألوها بأي ذنب قتلت"، محاولة إيجاد تفسير لهذا الظلم، فالشاعرة تستنكر هذه المواقف غير العادلة، وتدعو إلى السلم في قولها " واجمع شتات حروفك الموؤدة" .

ويفصح المقطع "ومن دمك ارتوى الأعداء وحتى أشباه الأصدقاء"، عن إراقة الدماء التي تسبب فيها العدو والصديق على السواء، وسط اللامبالاة التي أبداها العالم في تضليل الحقائق.

ولفظة خبئ التي استفتحت بها المقطع الشعري تتناسل دلالاتها وفق الشكل الآتي:



وتقول الشاعرة مستصرخة متسائلة عن الوضع الكارثي الذي لحق بالعالم العربي، فمن المستجير:[1]

من يزيح الكربة والغمة من يخفف الوطء

عند هذا الهزيع الأخير من الرحيل

من يخفف وقع السنابك على الرقبة

[1] زينب الأعوج، مرثية لقارئ بغداد ، ص153.

يا

هذا الوجع الشفيف

متى تعلن عن انتفاضة الروح

من يرْتق كلّ هذي الخروق

في السماء الهاربة

إلى

حيث لا سماء

من

أين للفرح أن يتسلّل

ليخفف حدة صهيلك

أيّها الفرس الجموح

؟

كيف

ضاقت بك السبل

يا

جملا تعدد ناحروه

أيحدث أن تنبت للريح أجنحة

قبل أن يزهر الشتات

وتتكئ على ملمحها

العيون

؟

من يكشف

عنك

الضّر والبلوى

يا

شبيه

أيوب

ارتكز هذا المقطع الشعري على بنية الاستفهام التي شكلت أهمية بارزة في تنمية الدلالة، وتعدد المعنى، وتمثل هذا التصاعد الدلالي في تعدد العلل التي انتشرت في جسد "أيوب" الرمز الذي جسدته الشاعرة، فأيوب هنا رمز لفلسطين ومثيلاتها من البلدان العربية التي عانت ويلات الظلم والاستبداد، فكان أيوب وشبيهه رمزا للواقع العربي في العراق وفلسطين وغيرهما، فمثلما تفشى المرض في جسد أيوب وكان من أكثر الابتلاءات، تفشى هذا الظلم والخراب الذي عانت منه فلسطين لينتشر بدوره إلى أجزاء الوطن العربي، فتحولت حياة الأمان والاستقرار إلى حالة الخراب والدمار.

نقلت الشاعرة معاناة البلدان المحتلة وصراعها الطويل، هذا الاحتلال الذي لم يعكر صفو الكفاح والنضال في تحقيق النصر والحرية، فكانت هذه التساؤلات بمثابة صرخة أوقدت شعلة دلالية تنضح بالألم والمعاناة.

وتقف الشاعرة **زينب الأعوج** موقف تأمل مع الصراع بين الحياة والموت فتقول:[1]

هنا

لا ماء لا ملح لا كلأ

لا خبز لا تربة

لا غلال

لا فيضْ

لا

عشب لا طيْر

لا

حَمام.....لا .....دمْع

لا

هداية.....لا.....غواية

لا

أنهار.....لا.....ضفاف

لا

بحار.....لا .....سواحل

[1]زينب الأعوج، مرثية لقارئ بغداد ، ص 24، 25.

لا

نفس لا هواء

لا جن لا ملائكة لا فرح لا موت

لا

حياة

؟

(...)

سوى .....القفر

؟

تشير هذه الأسطر الشعرية إلى موت الأرض واستحالة العيش فيها، وبالتالي موت الإنسان، فحياة الإنسان مرتبطة بحياة الأرض، وهي الأصل في وجوده، وفي فنائه، وانعدام الماء وهو مصدر وجود كل شيء، انعدم كل شيء، لكن الشاعرة تقر حتى بانعدام الموت، فكيف ذلك ؟

يبدو أن سبل العيش لم تعد ممكنة في هذا المكان، فقد انتهت صلاحية البقاء فيه، ولا توجد حتى فرص للتضحيات من أجله، وهذا ما يتوافق مع دلالات النفي المؤكدة في الأسطر الشعرية (لا ماء، لا حياة، لا موت،....الخ) ما يدل على القوى الظالمة وقدرتها على نفي الإنسان من موطنه الأصلي، فتتضح صورة الإنسان المهزوم المستسلم للواقع الذي سلبه كل شيء، ولذلك فإن « بنية النص الكبرى تكشف عن صراع غير متكافئ بين الحياة والموت، وبين الخصب والعقم، فموت الأرض يعني موت كلّ حياة عليها، بما فيها موت الإنسان نفسه، وهكذا تكون

بنية النّص الكبرى مكوّنة من بنى صغيرة تتوشح بدلالاتها، وتقوم على ثنائيات ضدّية تقول ولا تقول، تعلن وتضمر»[1].

وفي ظل هذا التمزق الإنساني، تقول الشاعرة **ربيعة جلطي**:[2]

الثورةُ..

النبوءة الوحيدةُ التي ينزل الوحيُ فيها..

على الجماعة.

(...)

كم مدوخة، خمرة السلطة الحلالُ..

تُرنّح الوجع في الشارع.

وعلى بعد خطوة من صحرائه.

يترنحُ البحرُ الصامت..!

(...)

اللعنة على الفتنة..

(غرداية قلب أمّنا الجزائر.. وكلّنا من قلب غرداية.)

ارتبطت موضوعات الخمرة باللهو المجون، تناقضًا مع القيم الدينية، كما ارتبطت بغياب العقل، وقدرته على تسيير الشؤون، هكذا تجعل الإنسان في حالة عدم الاتزان، فتكون مدوخة

---

[1] خليل الموسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، آفاق ثقافية، وزارة الثقافة دمشق، سورية، العدد 89، 2010، ص 31، 32.

[2] ربيعة جلطي، النّبية تتجلى في وضح الليل، ص73، 74، 75.

كما قالت الشاعرة، لكن في المقطع الشعري السابق تقترن الخمرة بالسلطة وتضيف إليها لفظة الحلال، لتؤكد الشاعرة على مشروعيتها، فالخمرة هنا هي سلطة الشعب وثورته اتجاه الأوضاع المتعلقة بالوطن العربي عامة والوطن الأم خاصة، إلا أن هذه الخمرة رغم مشروعيتها فهي مدوخة، لأن تأثيرها السلبي قد أدى مفعوله، في غياب العقل والسير نحو الهلاك. لتتحول هذه الثورة إلى فتنة في وسط أبناء الشعب الواحد.

فهذه الثورة لم تكن متزنة لتعيد للبلاد أمنها وسلامها ولكن زادت الطينة بلة، فيصحو الشعب على أوجاع لا نهاية لها، حيث أن الفتنة أصبحت عامة في أنحاء الوطن، وغاب الإنسان عن وعيه وعن مبادئه، فقد أعطت الشاعرة للخمرة معنًا آخر المتمثل في الثورة، ولكن هذه الثورة حملت في عمقها دلالات الخمر في تغييب العقل، وانسلاخ قيم الإنسانية.

ولذلك فإن المعنى الذي « يُسند لقيمة ما أو قيم ما داخل المجتمع لا يمكن أن يدرك بصورة فعلية إلا من خلال تحقق هذه القيم وتجسيدها في أدوار أو وظائف ومؤسسات تخرج هذه القيم من تجريديتها وتمنحها وجها مشخصا، وذلك بإعطائها مضموناً وصبها في وعاء يتم من خلاله تجريد السياق أو التلوينات الثقافية التي تخصص هذه القيم وتخرجها من لا زمنيتها المطلقة إلى زمن ومكان محددين»[1].

وتقول الشاعرة في وصفها للمشهد السياسي المعتم:[2]

الدبّابة العمياء تعثرت بثوبها الحديد..

طفل يجهش بشرفة الموت في الطابق الأرضي..

أحد ما في العراء..

مطرب قديم يدندن ليس إلا..

تحت شجر يحترق.

---

[1] عبد الله البريمي، السيميوزيس والتأويل، إنتاج المعنى وبناء الواقع واشتغال المجتمع، semat. Vol No1.167-180. May 2013.

[2] ربيعة جلطي، النبية تتجلى في وضح الليل، ص 67.

توقفْ أرجوك..

لستَ جثةً تتحلل..

وأمُّك..

لا تجهش عند رأسك المقطوع،

وليس هناك سيل من القنابل

حولك..

أنت بطل الشاشة يا رجل..

ولستَ في البلد الذي يلتهب..

تعلن هذه الأسطر الشعرية عن صورة الدمار التي تعرفها المجتمعات، فالعلامة الدبّابة تشكل هنا بؤرة المعنى الشعري الذي ينضح بواقع أليم، وهي مؤشر قوي على الدمار، ونجد اقتران الدبّابة بصفة العمى، ما يعني أن هذه الدّبابة (السلطة الحاكمة) فاقدة للبصر والبصيرة تسير كخبط عشواء لتقضي على كل من يقف في طريقها، تتعثر هذه الدّبابة قليلا بفعل العمى للدلالة على الافتقار للتعقل والحكمة، فتفقد السلطة الحاكمة اللجوء إلى معالجة الأوضاع السياسية بشكل صحيح، وسلمي، واللجوء إلى القوة والعنف في مواجهة الأوضاع السائدة، مما خلف ذلك آثارًا سلبية على المجتمع .

هذا التعثر يمهلنا لنقف أمام نتائجه الوخيمة، التي جرت ورائها آثارًا سلبية، لتصبح الأراضي التي داستها هذه الدبّابة –الحرب-مسرحًا للعلن تتعدد مشاهده الأليمة، والبطل هنا هو الآخر من كان سببًا في إطلاق النار وأشعل هذه الحرب، ونتيجة لذلك يتعدد المعنى انطلاقًا من العلامة أو اللفظة الدبابة كآلة للحرب والخراب، لتنتقل إلى دلالة السلطة الظالمة والمستبدة.

يكشف هذا المقطع عن تعدد المعنى المتشكل من سياق الظرف السياسي والاجتماعي.

إن المتأمل في الخطاب الشعري المعاصر يرى أنه « لم يعد كما كان في السابق علمًا مسطحًا يتمكن منه القارئ دون عناء، لقد أصبح عالمًا سحريًا يموج بالحركة والألوان، عالمًا لا

يعترف بالأبعاد والحدود إنه عالم التخطي والتجاوز، والسعي وراء المطلق كما أنه لم يعد خطابًا قائمًا على التأثر، والانفعال إنه في حقيقته خطاب التساؤل المعرفي، والتعدد الدلالي والتنوع الرؤيوي، وهو تبعًا لذلك خطاب التأويل، والتعدد الدلالي، وخطاب القراءة المفتوحة الآفاق، والمتعددة الأبعاد »[1]، إن القصيدة المعاصرة تميزت بالتعدد والاختلاف، فهي خطاب الخرق والتجاوز لما هو مألوف، ولذلك فهي لا تعتد بالمعنى الواحد في مضامينها، حيث وجدت في تعدد المعنى طريقة للتعبير والتغيير.

نلحظ من خلال قراءتنا لهذه النماذج الشعرية أنها تتمتع بخصوبة في تشكيل المعنى، فتناسلت في ظل البنية الدلالية الواحدة معان متعددة، هذا التعدد هو موجه بالدرجة الأولى للمتلقي للوصول إلى عمق النص، وذلك من خلال الإشارة إلى زوايا المعنى المختلفة بين الدلالة اللغوية وانحرافها إلى الدلالة المجازية، واستجلاء الأوجه المختلفة للنص الواحد.

وفي ذلك لجأت الشاعرة **زينب الأعوج** لتشييد نصوصها الشعرية وفق النمط الحداثي، الذي يعتمد على التشكيل البصري لتمازج بين قوة الكلمة ودقة البصر، فيتعدد المعنى الذي تحكي به واقعا عربيا في خضم الانتكاسات التي شهدها، حيث طرحت هموم الإنسان العربي وصراعه في ظل الواقع المأساوي الذي فرض عليه، هذا الواقع المأساوي الذي فسرته الشاعرة **ربيعة جلطي** في سواده.

ومن خلال تعدد المعنى الذي يبعث على التفاعل بين القارئ والنص في استنطاق الدلالات الثاوية في القصيدة، يلجأ بعض الشعراء إلى تجميد هذا التواصل والتفاعل وسدّ باب التلقي المنتج عن طريق تغييب المعنى وتعميته، هذا التحول الذي جعل القصيدة تنتقل من « بنية مغلقة إلى بنية منفتحة على الاختلاف والمغايرة، فلم يعد النص الإبداعي يتموضع من خلال النظرة العقلية في نسجه لعلاقات الأشياء ببعضها، بل سعى إلى استضافة (اللامعقول) والخيالي، وتوجَّه نحو (اللامعنى) والفراغ، وأصبح يتأسس على الحجب والخداع أكثر منه على الصدق والسفور »[2]، فقد تحولت القصيدة المعاصرة إلى حجب المعنى متوسلة في ذلك إلى بعض التقنيات التي تقوم على الاختلاف والمغامرة، فيتحول المعنى من بعث الحياة في النص وزيادة

---

[1] عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص 117.

[2] عبد العليم محمد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 160.

نموه، إلى تبطيء عملية التلقي واللجوء إلى أشكال بصرية متعددة تنوب عن الكتابة، ويحاول القارئ جاهدًا في البحث عن المفاتيح التي توصله إلى مراده في البحث عن المعنى .

4- غياب المعنى:

تأثرت القصيدة الجزائرية المعاصرة بمسارات الحداثة التي دفعت الشاعر المعاصر لأن يشكل نصًا بعيدًا عن النصوص السابقة، فوقعت القصيدة الجزائرية عند منعطف استثنائي بلغ في حدته درجات الغموض المكثف وتشتت المعنى، فأسدلت ضبابية في تشكيله، وحجبت الرؤية للكشف عن المعنى؛ حيث يتعذر على المتلقي استكناه المعميات المدرجة في النص الشعري.

وفي خضم هذا الطرح يمكن أن نتساءل: هل غياب المعنى أو تعميته في القصيدة يعد عيبًا؟ أم هو لون حداثي يراد به لفت انتباه المتلقي لخوض مغامرة التلقي في كنه المعنى الغائب؟ أم هو طريقة تمويه وتضليل يستبعد به المعنى المراد والمخزون في فكر الشاعر؟ وبالتالي يصبح هذا المعنى ملك للشاعر لا لسواه، وهنا تصبح العملية الإبداعية بين مفترق طرق أحدهما واضح بالنسبة للشاعر والطريق الآخر مستعصي على المتلقي؟ .

فماذا نعني بالمعنى الغائب في النص الشعري، أو ما اصطلح عليه بالتعمية في النص؟

المراد بالتعمية لغة«الإخْفاء والتَّلْبِيسِ»[1]، وهي في الاصطلاح « تحويل نصٍّ واضحٍ إلى آخر غير مفهوم باستعمال طريقة محددة، يستطيع من يعرفها أن يفهم النص، واستخراجها عكس ذلك، يجري فيه تحويل النِّص المعمى إلى نص واضح لمن لا يعرف مسبقًا طريقة التعمية المستعملة»[2]، من هذا التعريف يتضح أن التعمية تحول النص من الوضوح إلى نص آخر يقوم على تقنيات يغيب فيها المعنى، يصعب تفسيرها إلا لمن يتقنها ويعلم أسرارها الخفية، وفي ظل هذه التقنيات يكمن المعنى .

والنص العمى كما يقول محمد مفتاح هو الذي « يقدم مؤشرات عديدة تتداخل فيما بينها وتتشابك حتى تصير عبارة عن متاهة متعددة المسالك، فلا يدري الذي يريد أن يخرج منها أية

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (عمي)، مجلد 15، ص 100.

[2] محمد مراياتي ويحي مير علم وحمد حسان الطيان، علم التعمية واستخراج المعمى عند العرب، دراسة وتحقيق لرسائل الكندي وابن عدلان وابن الدريهم، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، سورية، ج1، ص 9.

طريق يسلك»[1]، ولهذا فإن مصطلح العمى يحيل إلى معان معقدة يصعب الوصول إليها في النص الشعري بسبب تقنيات التمويه والتضليل المستخدمة فيه.

ويقصد بتعمية الدلالات في النص «إخفاؤها وإضفاء صيغة غامضة غير مفهومة عليها، في صوغٍ يجعل الرسالة اللغوية عصية على الفهم مبهمة الفحوى، غير واضحة المعاني، بحيث يتعذر على المتلقي، إدراك كُنهها واستيعاب مقاصدها ومراميها، واستخراج معمياتها التي تلتبس عليه، فيقف حائرًا عاجزًا عن فكّ رموزها الخارجة عن إطار إمكان الفهم»[2]، حيث يتعذر على المتلقي استخراج المعنى في قلب التقنيات المبهمة، وتخرج لغة النص عن طبيعتها المألوفة.

والشاعر المعاصر لجأ إلى هذه التقنية-التعمية-ليؤكد على هدف الرسالة الشعرية، حيث «تنتفي الرسالة العادية حينما يتحقق هدفها وهو الفهم، أما الرسالة الشعرية، فعلى العكس، فهي تسعى إلى الاحتفاظ بمبدأ الغموض»[3]، لأن الغموض خاصية ملازمة للشعر، واستبعادها يضعه في قالب نثري، لأن اللغة الشعرية لغة انزياح تتميز بالخفاء والتستر.

إن غياب المعنى في القصيدة المعاصرة يمثل مظهرًا من مظاهر الإبهام الدلالي، حيث تبدو القصيدة الشعرية مقفرة دلاليا لغياب البؤرة الدلالية الشاملة التي تغذي النص وتنميه، ولا يغفل شعراء الحداثة عن هذا الفراغ الدلالي، ولكن يطمئنون لوجوده، وهذا ما جعلهم يخوضون هذه المغامرة [4]، لذلك، يعد غياب المعنى في القصيدة شكلاً من أشكال المغامرة والتجريب، التي سار على نهجها بعض الشعراء، ورغم وعيهم بهذا الفراغ الدلالي فهم يجدون ضالتهم فيه.

ولعل أشكال الانحراف الدلالي وتعميته، تزيد من اهتمام القارئ للغوص في مكامن القصيدة، حيث يكون الشاعر فيها «غير معني بإيضاح كل شيء للقارئ، أو إفهامه المغزى

---

[1] محمد مفتاح، مدخل إلى قراءة النص الشعري- المفاهيم معالم-، مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، المجلد 16، العدد 1، 1997، ص 253.

[2] خالد جميل محمد، تعمية الدلالات في الشعر العربي الحديث، سليم بركات نموذجا https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=680773 تاريخ الزيارة : 2020.11.14، الساعة: 14:00

[3] جان إيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ص 281 .

[4] ينظر: عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص 185.

العام من نصه»[1]، والشاعر مُطالب أن يشير إلى بعض الإحالات في القصيدة التي ترشد المتلقي في عملية الكشف عن المعنى، لأن القصيدة عند انتهاء كتابتها تسقط ملكيتها من قبضة الشاعر لتسلم إلى المتلقي.

وفي هذا اتسمت بعض القصائد المعاصرة بغياب المعنى « غيابًا كاملاً، سواء كان ذلك بسبب غياب الموضوع، أو بسبب أشياء أخرى، لكن غياب الموضوع عن القصيدة هو، فيما يبدو، أبرز الأسباب التي تسبب في غياب الدلالة عنها، إذ إن وضوح الموضوع(أو الغرض) الذي تتحدث عنه القصيدة هو الشفرة الرئيسية لتتبع المسارات الدلالية، وإن زرعت ببعض المتاريس التعبيرية التي تعوق مهمة القراءة والفهم »[2]، وبهذا يسد غياب الموضوع طريق البحث عن المعنى في قلب النص، ويقف المتلقي عاجزًا لإظهار ما تخفى في القصيدة، حيث إن غياب الموضوع يتسبب في غياب الدلالة التي تعد المحرك الرئيس الذي ينطلق منه المتلقي في عملية التأويل.

ورغم أن التقنيات الحداثية التي انتهجتها القصيدة المعاصرة تُعَّد مجالا ثريا للغوص في بواطن النص الشعري والبحث في ثناياها عن المعنى المتواري خلف اللغة، لكن قد يتحول هذا الغموض، الإبهام، أو تعمد الألغاز في الشعر، إلى « تعمية تفقر النَّص وتجرده من مفاتيح يمكن أن يعتمد عليها القارئ لفك شفرته وخرق ترميزه العصيّ، متوسلا أدوات القراءة الفاعلة المنتجة التي تكفل تعرف مستويات اللغة المستخدمة في بنية النص المعني، بدءا من حسن التلقي مرورا بعملية فك تلك البنية وتحليلها لإعادة تركيبها بما يكشف عن القيم التي تكتنزها، وانتهاء ببلوغ المقاصد المحتملة أو المفترضة أو المؤولة من وراء تلك الرسالة اللغوية التي جعلها ذلك الإغراق في الإبهام مستغلقة على المتلقي، النص المستغلق، لا تتوفر فيه مفاتيح تعين القارئ على فكِّ شفرته الممنعة في الترميز المتعمد والتلغيز المقتصد »[3]، ويقف غياب المعنى في الشعر حاجزًا بين المتلقي والنص، حيث يتطلب النص العمى من المتلقي جهدًا مضاعفًا، للحفر

---

[1] زينب هادي حسن، محمد ــنور إسماعيل، التشتت وغياب الدلالة في النص الشعري المعاصر (أدونيس أنموذجا)، مجلة آداب المستنصرية، العراق، 2011، العدد 55، ص 6.

[2] عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص 179.

[3] خالد جميل محمد، تعمية الدلالات في الشعر العربي الحديث، سليم بركات نموذجا. https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=680773

في أعماقه، فلا يجد ما يتوسل به للوصول إلى المعنى الغائب في ثنايا النص، وتقوم مختلف المعميات في القصيدة إلى إرهاق فكر المتلقي، حيث يسعى الشاعر بمختلف التقنيات لإخفاء المعنى.

والمبالغة في هذه الضبابية الجامحة التي يغيب فيها المعنى، قد تفقد القصيدة سحرها ونجاحها، وتجعل المتلقي ينفر منها لشدة الترميز المعتمد، خاصة عندما تكون بعض التقنيات المستعملة لا يستوعبها القارئ، فيجد نفسه في متاهة القراءة التي تمضي به دون الوصول إلى المعنى في النص.

وينتج عن هذا « انقطاع عملية التفاعل الإبداعي المنتج للنص بعملية القراءة التي تأتي في مرحلة تالية لعملية الإنتاج الأوّلي للنص الذي يتحول بهذه التيمة المحيّرة والتعجيزية إلى منتَّج لغوي غريق في الإبهام المتعمد المُيَّسر »[1]؛ لأن غياب المعنى الموضوع في القصيدة يشكل عائقًا أمام المتلقي لسبر أغوارها ومعرفة نواياها المضللة، فلا يعرف بذلك المتلقي عمَّ يتحدث عنه الشاعر، ولا فكرته التي يعالجها بسبب غياب الموضوع، وبهذا تغيب على المتلقي أهم إضاءة يستعين بها للبحث عن المعنى.

وبقدر هذه التعمية والخروج بالدلالة إلى دائرة الأفول، نجد أن المتلقي لا يسلم بهذا الغياب للمعنى، فالقارئ المتذوق للشعر يسعى دائما إلى اكتشاف المعنى في ثنايا النص، ويظل المتلقي يحفـــر وســـط هذا الغموض المستتر ليبحث عن ســـر تعمية المعنى في القصيدة. حيث يقـــوم بجمـــع «المتفرق ويلم المتشظي للخروج بدلالة ما، ذلك أن من مظاهر الشعرية الدلالية في الشعر غياب المعنى في البنية السطحية، ومكابدة المشاق للوصول إليه -إن تحطم الدلالة في الظاهر النصي يبني دلالة جديدة في العمق»[2]، ويصبح اقتحام النص الأدبي مجازفة ومغامرة صعبة المسالك لاستخراج معانيه الخفية، حيث يفتقد النص إلى الطاقة الإحالية والدلالية، ومن ثمة يفقد المتلقي الطاقة التأويلية.

---

[1] خالد جميل محمد، تعمية الدلالات في الشعر العربي الحديث، سليم بركات https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=680773.

[2] مبارك أبا عزي، مداخل إلى الأدب الأمازيغي الحديث، مجلة الفيصل،، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1439 هـــ، ص 57.

وهذه المغامرة - غياب المعنى- استدعت بدورها أشكالا متعددة منها « الحذف، القلب، القطع، التشذير، إحلال التضاد، إشباع سياق النفي، التضليل، التشويه، وترمي هذه الأشكال جميعها إلى أسلبة حالة العزلة الإنسانية وتشكيلها تشكيلا موازيًا لمضمونها »[1] ، فبقدر ما تهدف إليه هذه الأشكال لإخفاء المعنى، فهي في الوقت نفسه تحاول أن تقيم توازناً مع الواقع المتشظي، فالتحمت مع تقنيات وفنون أخرى التي تعطيها حيوية أكثر في التعبير.

5- أشكال غياب المعنى في القصيدة الجزائرية المعاصرة:

إن صورة الواقع وانهيار المجتمعات على مستواها السياسي والاجتماعي والاقتصادي جعلت « الفرد يستقبلها - على مدى أبعد- في صورة الجنون وصورة التبعثر وصورة الانسحاق العبثي، مما يجعل الغياب المحور الأساسي في حضور الخطاب، كما يجعل التشظي الرسالة الأم فيه، الرسالة الفاتنة التي تغوي الروح أن تجر بنفسها بعيدا عن الواقع الذي ينافسها بغرابته »[2]، إذ يجسد الهروب من الواقع إلى خلق لغة جديدة تنافس بدورها ذلك الزخم من الانهيارات التي يفتش فيها الشاعر عن وجوده، فكانت لغة الغياب أو البحث عن اللامعنى ضالة الشاعر ليعبر عن انعدامه في الواقع.

كما أن النزوع إلى هذه التجارب الجديدة « لا تهدف فقط إلى إيجاد تكنيك جديد، بل تهدف بالدرجة الأولى إلى إيجاد قارئ جديد فعال القارئ الذي يجد نفسه في القصيدة التي يقرأها فجمهور الشعر كما يقول أدونيس نفسه (هو الجمهور الفعال لا جمهور الاستهلاك، ليس دون مستوى الشعر وحسب وإنما هو دون مستوى الجدارة الإنسانية، ذلك لأن الإنسان ليس في المقام الأول طاقة استهلاك، بل طاقة إنتاج، أي طاقة تغيير وتنوير) هذا هو النوع من القراء الذي يعترف به أدونيس كجمهور للشعر »[3]، إن استقطاب جمهور جديد من القراء هو الهدف

---

[1] وليد منير، التجريب في القصيدة المعاصرة- أشكال التعبير عن دلالات التشظي والغياب في القصيدة العربية المعاصرة وكيفيات توظيفها-، مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد 16، العدد1، 1997،ص 178.

[2] المرجع نفسه، ص 177.

[3] جروة علاوة وهبي، التجريب في القصيدة العربي، ص49.

من وراء وضع التقنيات الجديدة في النص، حيث يسعى القارئ الأنموذج إلى إنتاج معنى في ظل غيابه في النص ذاته.

وغياب المعنى في النص يؤدي إلى خلق حاجز بينه وبين المتلقي على الرغم من أن« هذا النص الشعري المستحيل يطالب القارئ بأن يكون شريكا له شراكة كاملة في بناء المعنى، فهي ليست مسؤولية المبدع وحده، وإنما يتطلب من القارئ حضورًا متزامنا لفعل القراءة من أجل أن يطغى عليها عنصر الانسجام، فالنص الشعري الحداثي المستحيل لا حياة له إلا بوجود قارئ نخبوي متميز»[1]، فالمعنى ينشأ من عقد الشراكة القائم بين النص والمتلقي، لذلك فإن حضور المتلقي يلعب دورًا أساسيًا في إلغاء المسافة الفاصلة بينه وبين النص العصي على الفهم.

وتتعدد هذه التقنيات الجديدة، التي تستخدم كوسيلة لتغييب المعنى وحجبه، ومنها تقنية البياض.

5-1- تعمية البياض/ الفراغ:

لقد وجد الشاعر المعاصر في تقنية البياض وسيلة للصمت وعدم البوح لما يريد أن يخفيه، فهذا الفراغ « لا بد أن يستند إلى شيء ما، ولا بد أن تكون ثمة بقع ما في هذا الخواء مملوءة بهذه المستندات وهذا الامتلاء قد تكون مفردات هذا الخواء، وهي لا تبدو واضحة، مادية، إنما تتشكل مع الكتابة والتي تكون منزرعة في أمكنة سرية جدا من الدماغ، وغامضة جدا، ومشوشة جدا، وحين تدخل مرجل الشاعر اللغوي فإنها تنتظم انتظام الطبيعة... وتتقدم موصلة معنى ما »[2]، فيتوزع المعنى بطريقة غير مستقرة في زاوية معينة من صفحات البياض، ويتطلب ذلك جهدًا كبيرًا من المتلقي في إبانته.

وقد عمد الشاعر في توظيف تقنية البياض بغرض تحطيم التقاليد البصرية التي اعتادها القارئ وخلخلة الاطمئنان الذي أحدثته القصائد التقليدية القائمة على ملء البياض، وبهذا يدخل

---

(1) أحمد يوسف، يتم النص – الجينالوجيا الضائعة، ص 263.

(2) خضر الآغا، البياض المهدور، مقدمة للشعر العربي في سورية، دار نينوى، سورية، دمشق، ط1، 2001، ص 35.

القارئ في متاهة القلق[1]، وإذا كان سواد الكتابة يحمل دلالات هامة، فإن لغة البياض تحمل معنى لا يقل أهمية عن ذلك، وقد يكون المعنى الغائب في ظل البياض أشد أهمية ما جعل الشاعر يقيم له نصيبًا في القصيدة.

ويجد المتلقي نفسه أمام نصين « نص حاضر في المكتوب، ونصٌ مغيب في البياض، يتشاكلان فيما بينهما، غير أن هوى البصر يميل إلى المغيب في البياض، الذي لا يفصح عن نفسه بوضوح، ولا يبين عن خواطر مباشرة، ولكنه يسبك رؤاه بصيغة يجعلها شكلاً متوازيًا مع المتن، سواء بالترغيب أو بالترهيب، وفي كلتا الحالتين يتعزز إضمار ما لا يرغب في التصريح به بحنكة عالية»[2]، ويبقى المتلقي مشدودا إلى ذلك البياض الموجود في النص لتحبيره وتحريك سكونه المستفز، الذي يفرض عليه أن يملأه بما أشار عليه السواد ولم يكمله، أو بما غيبه ليكون البياض مساعدًا له في تضليل المتلقي.

ويمثل البياض ذلك الصمت البليغ الذي ينوب عن السواد، وعند الوصول إلى هذا الحد من ضيق العبارة على أفق التعبير يأتي الغموض والغياب في القصيدة، جناحا يحلق به الشاعر إلى لغة بديلة يكتبها في البياض، ويؤكد بذلك الرغبة في إعطاء شتات يلمه القارئ في وعيه ولا وعيه ليعيد تركيب صورة العالم كما رآها الشاعر[3]، حيث يشكل البياض في الشعر لغة أخرى يغيب في ظلالها المعنى، فتضيق العبارة للتعبير عما تختزنه ذات الشاعر، وينتج لغة أخرى بديلة تتمثل في البياض الذي يجسد الغموض المطلق.

ويتشكل في المقطع الشعري للشاعر الأخضر بركة هذه التجربة المغيبة للمعنى .

يقول الشاعر:[4]

---

[1] ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب_ مقاربة بنيوية تكوينية_، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، ط2، 1985، ص 103.

[2] عبد القادر فيدوح، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، ص 16، 17.

[3] ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 104.

[4] الأخضر بركة، الأعمال الشعرية، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2013، ص 103.

راء

ها أنت ذا..

جسد كما سمَّيت،

منذ حكاية الصلصال حتى..

دودة العفن التي ستعيث فيك..

تُحيت أرضِ الآخرة

ما أفقر المرآة حين أظنّني سأراك فيها،

كلّما حاولت أن ألقاك حاصرني قطيع الوعظ،

أغلفة من العادات أنت كحبة البصل/ النعوت..

مآزق المعنى،

وإذا كان النص الشعري قد جاء على هذا الشكل، فسنقوم بإرجاعه إلى وضعه المفترض، والمبين على النحو الآتي:

راء

ها أنت ذا..

جسد كما سمَّيت،

منذ حكاية الصلصال حتى..

دودة العفن التي ستعيث فيك..

تُحيت أرضِ الآخرة

ما أفقر المرآة حين أظنّني سأراك فيها،

كلّما حاولت أن ألقاك حاصرني قطيع الوعظ،

أغلفة من العادات أنت كحبة البصل/ النعوت..

مآزق المعنى،

أول ما يقع عليه بصر المتلقي هو ذلك البياض الذي يقرأ فيه المتلقي مجاهيل وتعميه عن كشف المعنى، حيث يجد نفسه أمام إشكالية ما يريد الشاعر أن يقره.

لقد أفرغ الشاعر المثلثين، وبيَّض فضاءهما، وجرَّدهما من حبر الكتابة، وينحدر شكل النص الشعري من الأعلى إلى الأسفل، وهي دعوة لملئ الفراغات والفجوات في القصيدة للوصول إلى معنى النص، وهذا الحذف هو بيان لانهيار القيم الإنسانية (حكاية الصلصال)، هذا ما يضمره معنى المثلثين المتجسدين في البياض، لأنه في « نص المحو ينساق المتلقي وراء البحث عن توازي الملاءمة بغرض القبض على احتباك النص، تحت أي طائل، والأخذ بمبدأ التعاقب بين مد وجزر في محاولة الكشف عن الرابط بين النصين المتوازيين، على الرغم من أن ما يقوله البياض ليس بالضرورة هو ذاته ما يقوله المرقوش»[1]، فيستقطب المتلقي في الكشف عن أسراره، من خلال البحث عن العلامة الدالة التي تقوده بفعل التأويل.

ولهذا فإن « التركيز على تبئير المعنى هدفا لاستجلاء بيان البياض، وفصاحة معانيه الدالة، فيما هو قائم بإزاء محاذاته حيز النص المرقش، ومقابلا له في المعنى والمبنى، بعيدا عن إقصاء محيطه شكلا ومضمونا، وتمثل علاقة المدرك منه في جميع جوانبه، ومن هنا يكون توظيف البياض في خط متواز مع النص المألوف، المنفلت من قبضة اللغة، قد جاء مكملا لمعنى النص المرقش، ظاهرا وباطنا، أو لدور الكلمة في مرامها، ترجيحا من الشاعر أن النص من غير البياض قد يكون غير جالب للنظر، أو غير مثير، وهو ما استدعى الشاعر إلى طلب سؤال المخبوء في البياض»[2]، وعليه فإن الكشف عن المعنى يكمن في ذلك الانسجام بين رقعة

---

[1] عبد القادر فيدوح، معارج المعنى، ص 21، 22.

[2] المرجع نفسه، ص 24.

البياض والنص المرقش، دون الفصل بينهما لأن البياض جزء أساسي قصده الشاعر لإخفاء المعنى.

5-2- التشذير:

يعد التشذير تقنية بصرية تخفي المعنى وتضمره وهو « تمزيق لأوصال الكلمة أو العبارة أو الصورة، وتفكيك لوحدتها الواحدة، بحيث تبدو كل جزئية منها ذات كيان مستقل معزول عن نظيره، رغم اتصاله السياقي به، إنه تشكيل بصري مواز لمضمون التبعثر والتشظي، ودراسة الكلمة أو العبارة أو الصورة التي يقع عليها الاختيار للتشذر هي مناط استكناه الجانب المعني من العلاقة، ووسيلة حل شفرتها »[1]، ويعمل على قطع أوصال الكلمات والعبارات فيشتتها ويفككها، دون أن يخرجها عن السياق المحوري الذي يخدمها، والمعنى الغائب يكمن في جهة معينة من هذا التمزيق للكلمات، وعلى المتلقي اختيار العبارة أو الصورة التي تساعده في جمع المعنى والتقاطه.

إن من أشكال غياب المعنى تقنية التشذير التي تعتمد على « تبطئ سير العين وترغم الذهن على التوقف أمام المحسوس، وهذا البطء ناتج عن كون التصويري يلزم الذهن بمبارحة خطاب المعنى حيث لا يتم تلقي الخط لذاته لأنه ليس إلا عنصرًا تمييزيًا أو دالا في لوحة الدلالات- كما يلزمه بمبارحة شفافية التبليغ- أي الطريقة المباشرة لحضور المعنى في السطر، التي اعتادها الفكر الذي دجنته مواضعات اللغة والخطاب- إلى جهد بصري غير محدود، يفترض من أجل أن تؤخذ العين بالشكل ذاته »[2]، وهذه التقنية _ التشذير _ تجعل المتلقي يمعن النظر في ذلك التمزيق اللغوي، ويعكس مسار ذهن المتلقي الذي اعتاد على اللغة في استخراج المعنى، فيجعله في حيرة من أمره، فتحاول عدسات العين التقاط وجمع شتات المعنى الغائب.

---

[1] وليد منير، التجريب في القصيدة المعاصرة، ص 118.

[2] محمد الماكري، الشكل والخطاب- مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص 112.

وقد أدرك الشاعر الجزائري المعاصر أهمية التشذير لما له من أهمية بالغة في شد انتباه المتلقي وإخفاء المعنى، يقول الأخضر بركة:[1]

يسافرُ

مثل النيزك بي هذا الاسم

منذ امرأة وضعته

حتى.. لحظات سقوط الورق الأصفر في الماء،

ألفٌ

خاءٌ

ضادٌ

راء

يحدث التشذير هنا على مستوى تمزيق الاسم (ألف، خاء، ضاء، راء)، وهذا يحيل إلى تفتيت المعنى وتلاشيه، وهذا ما أدى إلى خلق مسافة تؤرق أفق توقع القارئ، والجدير بالطرح في هذا المقام أن الشاعر قد وجد في هذا الشكل ما يبين الحالات المتفرقة من التأمل والضياع التي يعيشها المبدع أثناء الكتابة، وهذا الضياع الذي يعيشه الشاعر يتحقق في طريقة الكتابة المنحرفة عن الاستقامة، فتتشكل في تموجات وانحناءات يضيع فيها المعنى، و«بسبب اتساع مساحة الضجر والتوجع وتشظي الزمن ومفارقته لدى الشاعر الحديث، أصبح يمارس عملية المحو بوصفها آلية من آليات الكتابة، لتعكس رغبته الجامحة ونزوعه العميق نحو استبعاد أجزاء أساسية من الوجود الملموس والمادي من ذاته وكيانه أو من العالم بمكوناته المتشظية، ويؤكد حضور ما ليس ملموسًا عبر قلب المعادلة »[2]، حيث يشكل التشظي والغياب واقع الإنسان المعاصر الذي أصبح حضوره في هذا الوجود ممزق الأوصال، في ظل التناقضات

[1] الأخضر بركة، الأعمال الشعرية، ص 109.

[2] ناصر حسن يعقوب، أشكال التعبير عن دلالات التشظي والغياب في شعر محمود درويش، مجلة جامعة دمشق، مج 29،العدد 1و2، 2013، ص 472.

والمفارقات التي يعيشها، وهذا ما انعكس بدوره على آليات الكتابة الجديدة التي تمارس عملية المحو والغياب والتبعثر.

5-3-التموج:

التموج ظاهرة جديدة في الشعر المعاصر، لم يتطرق إليها الشعر القديم الذي التزم بحدود ومسافة معينة بين الأبيات الشعرية، والتموج هو « أن تكون الأسطر الشعرية غير متوازية فوق السطر الشعري، إذ تخضع القصيدة وكذلك الأبيات الشعرية، لترتيب غير مطرد، وتصبح العلاقة الزمنية المطردة في النظام القديم في مرتبة متدنية، ويخضع النص الشعري لنظام تتحكم فيه العلاقات المكانية تقريبا »[1]، حيث نرى في ظاهرة التموج خضوع الأسطر الشعرية للتوزيع المكاني بطريقة غير منتظمة تجسد رؤية الشاعر للمعنى وتقلباته، وفي هذه الظاهرة ينصرف المعنى إلى اللامعنى.

ويكون التموج في الشعر العربي المعاصر بطرق متعددة « فقد يبدأ السطر الشعري الجديد عند نهاية السطر الشعري السابق، ويأتي أحيانا عند منتصف السطر السابق، ويأتي التموج في الشعر العربي المعاصر مقصودا »[2]، فالتموج يبث من خلاله الشاعر معنى غائب، فهو ترميز مقصود، وفي هذا الشكل المغيب للمعنى نجد الشاعر الأخضر بركة يقول:[3]

الأعراب خلف زجاج سيارات أحزاب مغطّاة بأضلاع

الشجيرات القليلة في أزقة بلدة شعثاء تنتظر انقشاع غبار

أسطول من الخطباء ظهرا كي تمر إلى مشاغل عيشها

الحافي..

أما

من سنتمتر واحد في هذه الأرض الكثيرة لم تمسَّ تُرابَهُ

---

[1] تيسير محمد الزيادات، توظيف القصيدة المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، ص 283.

[2] المرجع نفسه ، ص 239.

[3] الأخضر بركة، الأعمال الشعرية، ص 85.

قدمُ هباءْ

سنتمتر واحد لتدبر فيه الروح قفل الباب في روح وتشتم

الهواء

رئة النوافذ حين تنقصف النوافذ

جالسا

إن هذا التموج بين السطور الشعرية يؤدي إلى خلخلة في فكر المتلقي في الحصول على المعنى المتواري المبني على التموج، حيث ينحصر في الفضاء المكاني، وقُدِّر للمعنى أن يتشكل فوضويا بين الامتداد في السطر الشعري.

لقد شكلت لغة الغياب أو الصمت حائلا في استجلاء المعنى، ورغم أن لهذه التقنيات والأشكال سحرها في جذب انتباه المتلقي، وتحديد بصره باتجاهها، لكن لشدة سطوع ضوئها فهي تعميه عن المعنى المراد.

5-4- الحذف:

يعد الحذف تقنية بصرية تضمر المعنى، فهو « بلاغة الغياب الأولى، وهو يصنع قفزة مفاجئة فوق فجوة غير منظورة. الحذف نوع من المحو(...) يمثل نزوعاً طاغيًا إلى استبعاد جزء أساسي من الوجود الملموس، من الأنا أو من العالم كي يؤكد حضور ما ليس ملموسا»[1]، ومن خلال الحذف يمكن ملاحظة غياب المعنى، وتكون صورة الحذف من خلال نقاط ترفض الإفصاح والبوح عن معنى القصيدة.

والحذف مظهر من مظاهر الإعجاز عند عبد القاهر الجرجاني، فهو « بابٌ دقيقُ المَسْلك، لطيفُ المَأْخذ، عجيبُ الأمر، شبيهٌ بالسِّحر، فإنك ترىَ به تَرْكَ الذِّكْر، أَفصحَ من الذِّكْر، والصَّمْتَ عن الإفادة، أزيدَ للإفادة، وتجدُك أَنطقَ ما تكون إذا لم تَنْطِق، وأتمَّ ما تكون بيانًا إذا

[1] وليد منير، التجريب في القصيدة المعاصرة، ص 178.

لم تُبِنْ»[1]، حيث تكمن بلاغة الحذف في ذلك الجزء المسكوت عنه، فتستفز بذلك المتلقي في محاولة تفسيرها، وهذه التقنية تُغيب المعنى، وتستره لكنها في الوقت نفسه تحمل في باطنها الخفي معنى عميق.

ويلجأ الشاعر المعاصر إلى تقنية الحذف بشكل مقصود، فيجعل الشاعر من هذه التقنية وسيلة للحفاظ على بعض المعاني في نفسه، ويسعى في ذلك إلى « تحفيز المتلقي للمشاركة باجتهادات خاصة به، ويعلن أن ثمة جزءًا يصعب البوح به، ومسكوتًا عنه، مما يتيح للمتلقي أن يقدر الكلام المحذوف في ضوء التجربة الماثلة أمامه »[2].

وغياب المعنى يجعل المتلقي يلتفت إلى « ما يسكت عنه القول بالذات، متبينا ما يمارسه الخطاب من الحجب والاستبعاد والتلاعب؛ كاشفا عما يتوارى خلف المقولات من البنى المعيقة أو الآليات اللامعقولة أو الممارسات المعتمة، بذلك لا يعود مهمًا شرح المؤلف لما أراد قوله في نصه، ولا نفيه لما أراد المفسرون أو المؤوِّلون تقويله إياه »[3]، فيجد المتلقي نفسه في وسط المغيبات النصية مشدودا إلى المسكوت عنه، فيحاول الكشف عما أضمرته اللغة في وسط التقنيات المدرجة التي استعملها الشاعر كوسيلة لتضليل المتلقي.

يقول الشاعر:[4]

ترمي شؤوني خلف ظهري، يا قويًّا مثل أسطول الفراغ

من تراكَ اللحظةَ؟ استعصى عليّ السهلُ من صمتكَ،

قاسمني قليلاً خبزَ هذي اللغةِ الأخرى لعليّ أستطيعُ

أن أرى في فقر أيّامي ثراء الحكمة،

أو.

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 112.

[2] تيسير محمد الزيادات، توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، ص 251، 252.

[3] علي حرب، التأويل والحقيقة- قراءات تأويلية في الثقافة العربية، دار التنوير، بيروت، د.ط، 2007، ص 8.

[4] الأخضر بركة، الأعمال الشعرية، ص ، 165،166

أن أصعد الصبر الذي تصعده أعلى أمامي

أن أشُمَّ.

في قميص الفقْد قانون اختبار الغيب،

أن أقرأ القرآن أو ما شئت،

ها إنّي.

أريد الآن أن أفرغ من نصي

.....

تعبتُ.

في هذه الأسطر الشعرية تسدُ التعمية حركة التفاعل الإبداعي المنتج بين النص والمتلقي، حيث تحول النص السابق إلى منتج لغوي غريق في الإبهام والتعقيد وينتفي المعنى بإضافة نقاط الحذف، ويفقد المتلقي بذلك قدرته على فك عقد النص الممتنعة عن التصريح والتلميح، حيث اعتمد الشاعر استخدام لغة جديدة وتراكيب مبهمة للوصول إلى اللامعنى في النص .

في ضوء ما سبق، نستنتج أن المعنى لم يعد مشدودا لإيديولوجيات أو نابع لتأثيرات الذات وتقلباتها، لأن الالتفات حول النص أصبح هاجس الشاعر الحداثي، الذي يحاول أن يغري المتلقي في كشف أسراره من خلال الكلمة وتعددها وتشتيت المعنى، ليفاجئنا النص الشعري في كل مرة بقدرته على التملص من قبضة المتلقي، في هذا لا مجال إلا بالتسلح بتقنيات القراءة المختلفة التي تأنس المتلقي ولا تنفره، فالشعر حوصلة مشاعر مختلفة ولذلك تأتي القصيدة مطابقة لطبيعة النفس التي تكتبها، كما أن وعي القصيدة المعاصرة صار معقدًا لتداخل أشكاله المغيبة للمعنى، فيلقي هذا الوضع مهمة صعبة على المتلقي في البحث عن المعنى.

الخاتمـــــة

لقد استطاعت القصيدة الجزائرية أن تمارس حضورها بين الالتزام الإيديولوجي وتأثير الواقع وبين التواصل مع الحداثة، واحتضان آليات التجريب، حيث يتدرج المعنى الشعري خاضعا لطبيعة المرحلة التي ينشأ فيها، وتمكنت القصيدة الجزائرية المعاصرة من الحضور عبر تجارب متباينة، وقد توصل البحث إلى جملة من النتائج:

1. يعتمد المعنى الشعري في القصيدة الجزائرية المعاصرة على مجموعة من الاستراتيجيات والآليات في تشكيله وتأويله، وربطه بالحالة النفسية للشاعر ومحيطه وظروف الواقع، والسياقات العامة، بالإضافة إلى طبيعة النص وقدرته على حمل المعنى.
2. لقد مثل المعنى الإيديولوجي محطة من المحطات المهمة في مسيرة القصيدة الجزائرية المعاصرة، بمواكبتها أهم القضايا والأحداث الدينية والسياسية والوطنية، فقد تبنى شعراء التوجه الإيديولوجي القضايا المختلفة وربطها بقيم العدالة والحرية والمساواة.
3. يحمل المعنى الإيديولوجي رسالة مهمة في توجيه الإنسان للسير في طريق الحق والدفاع عن مبادئه وقيمه الراسخة سواء تعلق ذلك بالدين، أو السياسة، أو الوطن، حيث برزت مهمة الشعر في تجسيد الواقع المحيط بالإنسان وظروفه التي تحد من حريته، مثل الصراع الفكري العقائدي أو الصراع الطبقي، أو الصراع من أجل الحريات، ومهمة الشعر في هذا التوجه تكمن في تعرية الواقع والكشف عن حيثيات الصراعات المختلفة والمتفاوتة التي تؤثر بكيان المجتمع، ولذلك نجده يبتعد عن وظيفته الفنية والجمالية والتركيز على حمل الموقف الإيديولوجي والفكرة المنوطة به.
4. عندما تهيمن الإيديولوجيا على القصيدة ينسحب المعنى الشعري للفكرة على حساب الجانب الفني الذي يظل ضئيلا فيها، فبناء الفكرة هو المادة الخام لتشكيل المعنى في

القصيدة، غير أننا لا ننفي الجانب الفني نفيا مطلقا، فمع إبراز الفكرة تظل القصيدة نابعة من الإحساس النابض بالإبداع، وإذا حكمنا عليها بعكس ذلك فإننا نخضعها ضمن النصوص غير الإبداعية.

5. إن ملامح الإيديولوجيا تضاعفت واتسعت خاصة في شعر السبعينيات وبداية الثمانينيات، مما أدى بالقصيدة الجزائرية للوقوع في العديد من المزالق الفنية، وقد عرفت هذه الظاهرة تراجعًا ملحوظًا مع ظهور النضج والوعي الفني، الذي أعاد للقصيدة الجزائرية المعاصرة بريقها وخصوصيتها الشعرية، وتوجه الشاعر في ذلك إلى تحقيق إيديولوجيته الخاصة المستمدة من وعيه بذاته وبالواقع من حوله.
6. بدت القصائد المشبعة بالحس الذاتي شبيهة بالاعترافات الشخصية العاكسة لحياة أصحابها، ولكنها استعارت لنفسها ملامح استمدتها من الطبيعة، حيث أن الظواهر الطبيعة تشترك مع الظواهر النفسية في تأثير الواقع وتقلباته، إلا أن الظواهر النفسية تبقى معقدة ومستعصية على الفهم في ارتباطها بالعالم غير الحسي.
7. انتقلت القصيدة الجزائرية المعاصرة من الغنائية إلى الدرامية، حيث فتحت مدارات جديدة لتشكيل المعنى، واستعارت من تقنيات الفنون الأخرى، وخاصة الرسم الذي أثرى القصيدة برؤية فنية تتناسب والمعنى المقصود، وساعد ذلك في فتح الأفق اللامتناهي للمعنى.
8. لم يعد إنتاج المعنى في النص محدودا، حيث تمكنت القصيدة الجزائرية من تحقيق تطورات مهمة من خلال تعدد المعنى، وذلك بتكثيف الكلمة والعبارة وتعدد الموضوعات، ورسم مسارات التعدد القرائي على آفاق واسعة، وإشراك المتلقي في إنتاج التأويلات المختلفة، حيث تؤدي الكلمة الواحدة في الشعر من خلال تفاعلها مع المفردات الأخرى معاني لانهائية.

9. إن غياب المعنى في القصيدة الجزائرية المعاصرة إبداع وخلق، ونبذ المألوف، والترفع عن التقليد، وكسر للنمطية التي كان ينتج بها المعنى، والاتجاه بالقصيدة نحو الحداثة، سعيًا لخلق اللامعنى، حيث تبدو القصيدة عصية على الفهم، وتتطلب من المتلقي قدرة إضافية تعتمد على البصر في عملية التأويل.
10. نلحظ في هيمنة الجانب الفني على القصيدة الجزائرية المعاصرة، إضمار المعنى وتغيب الفكرة في مختلف الرموز اللغوية المبهمة.
11. لا تخلو القصيدة الجزائرية المعاصرة من المعنى الشعري، ولكن تختلف في كيفية تشكيله وإنتاجه، ومن ثمة تأويله.
12. يتمظهر المعنى الشعري في القصيدة الجزائرية المعاصرة بأشكال وصور متعددة، حيث يتدرج المعنى في الإبانة عن مبتغاه شيئًا فشيئًا فأحيانا يتضح، وأحيانا أخرى يتشتت المعنى ويغيب.
13. سادت في القصيدة المعاصرة مسحة من الغموض التي حجبت الرؤية المباشرة للمعنى، حيث امتنعت النصوص في كثير من الحالات عن البوح عن مقاصدها، والتزمت التستر والتخفي، كي تترك المجال للمتلقي في إعمال جهده للبحث عن المعنى.
14. اختلف الشعراء في تشكيل المعنى الشعري، ويعود ذلك إلى توجهاتهم الفكرية، وثقافتهم الفنية والأدبية.
15. شهدت القصيدة الجزائرية المعاصرة تحولات مختلفة، وانتقالها من العام إلى الخاص، من الوضوح القليل إلى الغموض الكثيف.

وختاما نأمل أن يكون موضوع البحث قد وقف عند أهم النقاط التي رافقت تحولات المعنى الشعري في القصيدة الجزائرية المعاصرة من المسار الإيديولوجي إلى المسار الفني.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً - المصادر:

1. الأخضر (بركة)، الأعمال الشعرية، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2013
2. الأعوج (زينب)، مرثية لقارئ بغداد، الفضاء الحر، الجزائر،د.ط، 2008.
3. جلطي(ربيعة)، النبيةتتجلى في وضح الليل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015.
4. رزاقي (عبد العالي)، الحب في درجة الصفر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982.
5. فني(عاشور)، رجل من غبار، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003.
6. العشي (عبد الله)، مقام البوح، دار هومة، الجزائر، د.ط، 2007.
7. الغماري(مصطفى محمد)، ديوان أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982.
8. لوصيف (عثمان)، أبجديات، دار هومة، الجزائر، د.ط،1997.
9. لوصيف (عثمان)، براءة، دار هومة، الجزائر، د.ط، 1997.
10. لوصيف (عثمان)، نمش وهديل، دار هومة، الجزائر، د.ط، 1997.
11. لوصيف (عثمان)، ولعينيك هذا الفيض، دار هومة، الجزائر، د.ط، 1999.
12. ميهوبي(عز الدين)، في البدء.. كان أوراس، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، الجزائر، ط 1، 1985.

-ثانيًا /المراجع:

1) المراجع العربية:

13. إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف- الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين، القاهرة، دط، 1995.
14. ابن عربي (أبو بكر محيي الدين محمد بن علي بن محمد بن أحمد بن عبد الله الحاتمي)، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، 1971، ج4.
15. ابن رشيق(أبو علي الحسن القيرواني الأزدي)،العمدة- في محاسن الشعر وآدابه ونقده-، دار الجبل، بيروت، ط1، 1981، ج1.
16. ابن طباطبا(محمد أحمد العلوي)، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2005.
17. أبو شارب (محمد مصطفى)، وأحمد محمود المصري، جماليات الأداء الفني – قراءات تحليلية في نصوص أدبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006.
18. أحمد (محمد فتوح)، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، مصر، د.ط، 1988.
19. أحمد (مختار عمر)، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، د.ط، د.ت.
20. أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، 3 صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط1، 1978.
21. أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، ط3، د.ت.
22. أزراج (عمر)، أحاديث في الفكر والأدب، دار الأمل، الجزائر، د.ط، 2007.

23. الآغا (خضر)، البياض المهدور، مقدمة للشعر العربي في سورية، دار نينوى، سورية، دمشق، ط1، 2001.
24. بتقة (سليم)، البعد الأيديولوجي في رواية الحريق(محمد ديب)، دار علي بن زيد للطباعة والنشر، بسكرة، الجزائر، ط1، 2013 .
25. بدوي (طبانة)، قضايا النقد الأدبي، دار المريخ للنشر، الرياض، د.ط، 1984.
26. البطل (علي)، الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس، ط2، 1981.
27. بلحسن (عمار)، الأدب والايديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1984.
28. بلقاسم (خالد)، الكتابة والتصوف عند ابن عربي، دار توقبال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.
29. بنعمارة (محمد)، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، شركة النشر والتوزيع- المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.
30. بنكراد (سعيد)، البحث عن المعنى، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2017.
31. بنيس (محمد)، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب- مقاربة بنيوية تكوينية-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1985.
32. بنيس(محمد)، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، دار توقبال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001، ج3.
33. بوشحيط(محمد)، الكتابة لحظة وعي، مقالات نقدية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1984.
34. بوصلاح (نسيمة)، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، الجزائر، ط1، 2003.

35. بوطارن (محمد الهادي)، الاغتراب في الشعر العربي الرومانسي، دار الكتاب الحديث، القاهرة، د.ط، 2010.
36. بوعزة (محمد)، إستراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2011.
37. بوقرورة (عمر)، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، د.ط، 2004.
38. تاوريريت (بشير)، استراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم_، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2006.
39. تغزاوي (يوسف) وأموحو (امحمد)، ظاهرة الغموض في الشعر الحداثي_ التجليات والمظاهر الفنية_، مؤسسة النهضة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2015.
40. الجاحظ(أبو عثمان عمرو بن بحر)، البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط7، 1998،ج 1، ج 2.
41. الجاحظ، (أبو عثمان عمرو بن بحر)، الحيوان، تح عبد السلام هارون، مكتبة ومطبعة البابي الحلبي وأولاده، ط1965،2،ج3، ج5.
42. الجرجاني(أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي)، دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، د.ت، القاهرة.
43. جروة (علاة وهبي)، التجريب في القصيدة العربية، دار البعث للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 1984.
44. جلايلية (سعيدة)، الايديولوجي والفني- مقاربة بنيوية تكوينية في روايتي "اليتيم" و" الفريق" لعبد الله العروي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2014.

45. جنيدي (رضوان)، جماليات الأنا في الشعر المغربي القديم، دار الأيام للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016.
46. الجوة (أحمد)، الإيديولوجيا في الشعر العربي المعاصر، سيفاكس للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2017.
47. الجودي لطفي فكري محمد، النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا، قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي - ديوان ترجمان الأشواق أنموذجا-، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2011.
48. جماعة من الباحثين، (أحمد طاهر حسنين- أحمد غنيم- حازم شحاتة- مدحت الجبار- محمود البطل- نجوجي واثيو نحو- سيزا قاسم- يوري لوتمان)، جماليات المكان، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988.
49. جيدة(عبد الحميد)، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 1980.
50. حامد أبو زيد (نصر)، إشكاليات القراءة والتأويل، المركز الثقافي للكتاب، المغرب، ط1، 2017.
51. حرب علي، التأويل والحقيقة- قراءات تأويلية في الثقافة العربية، دار التنوير، بيروت، د.ط، 2007.
52. حسب حسين (مسلم)، الشعرية العربية – أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط1، 2013.
53. خلف الله (محمد)، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، د.ط، 1947.
54. دراج (فيصل)، الماركسية والدين، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط2، 1987.

55. درويش (أسيمة)، تحرير المعنى_ دراسة نقدية في ديوان أدونيس الكتاب 1، دار الآداب، بيروت، ط1، 1997.

56. رابحي (عبد القادر)، النص والتقعيد- دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر- إيديولوجية النص الشعري، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2003، ج1، ج2.

57. الرافعي (مصطفى صادق)، وحي القلم، مرا: درويش الجويدي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د.ط،د.ت، ج3.

58. رءوف صفوت (جيهان)، شلي في الأدب العربي في مصر، دار المعارف، القاهرة،د.ط، د.ت.

59. الرباعي (ربى عبد القادر)، المعنى الشعري وجماليات التلقي- في التراث النقدي والبلاغي- دار جرير، الأردن، ط1، 2006.

60. الرباعي (عبد القادر أحمد)، جماليات المعنى الشعري – التشكيل والتأويل-، دار جرير، الأردن، ط1، 2009.

61. رماني (إبراهيم)، إضاءات في الأدب والثقافة والإيديولوجيا، دار الحكمة، الجزائر، د.ط، 2009.

62. زايد (علي عشري)، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، 1998.

63. زايد (علي عشري)، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للنشر، القاهرة، ط1، 2002.

64. زتيلي (محمد)، فواصل في الحركة الأدبية والفكرية في الجزائر(1975_2005)، موفم للنشر، الجزائر، 2008.

65. الزيادات (تيسير محمد)، توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى - الفنون الدرامية-، المسرح والرواية والفن التشكيلي، والفن السينمائي، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط1، 2010.
66. زيدان (محمود فهمي)، في فلسفة اللغة، دار النهضة العربية، بيروت، د.ط، 1975.
67. سبيلا(محمد) وبنعبد العالي (عبد السلام)، الإيديولوجيا، دفاتر فلسفية-، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006.
68. سحلول حسن (مصطفى)، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.
69. السّعران (محمود)، علم اللغة- مقدمة للقارئ العربي، دار لنهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، د.ت.
70. سعد (علي)، لوركا شاعر إسبانيا الشهيد، دار المعجم العربي، بيروت، ط1، 1954.
71. سعيد (خالدة)، فيض المعنى، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2014.
72. سويف(مصطفى)، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، د.ت.
73. شراد عبود (شلتاغ)، الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، دار المدني، الجزائر، د.ط، 2003.
74. شرفي (عبد الكريم)، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة- دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة-، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.
75. شقروش (شادية)، سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

76. شقروش (شادية)، سيرورة الدلالة وإنتاج المعنى، قراءة سيميائية في الأدب السعودي المعاصر ، دار جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، ط1، 2016 .
77. الشيدي (فاطمة)، المعنى خارج النص، أُثر السياق في تحديد دلالات الخطاب، دار نينوى، دمشق، سورية، د.ط، 2011.
78. الصائغ (عبد الإله)، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية – الحداثة وتحليل النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.
79. صابر(نجوى)، النقد الأخلاقي، أصوله وتطبيقاته، دار العلوم العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.
80. الصباغ(رمضان)، في نقد الشعر العربي المعاصر -دراسة جمالية-، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002.
81. طبل (حسن)، المعنى الشعري في التراث النقدي- تقديم-، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1998.
82. عبد الحميد فتاح (عرفان)، نشأة الفلسفة الصوفية وتطورها، دار جيل، بيروت، ط1، 1993.
83. عبد الصبور (صلاح)، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، .861977
84. عبد العظيم (محمد)، من قضايا النص الشعري _ مسائل في المعنى_، مركز النشر الجامعي، تونس، ط2، 2017.
85. العجم (رفيق)، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة ناشرون، بيروت، ط1، 1999.
86. العسكري(أبو هلال بن عبد الله سهل)، الفروق في اللغة، تح: لجنة إحياء التراث العربي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط4، 1980.

87. العروي (عبد الله)، مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1983.

88. العشي (عبد الله)، أسئلة الشعرية_ بحث في آلية الإبداع الشعري_، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

89. العشماوي (محمد زكي)، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، 1979.

90. عصفور(جابر)، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992.

91. عفيفي (محمد الصادق)، النقد التطبيقي والموازنات، مؤسسة الخانجي، مصر، القاهرة، د.ط،1978.

92. عكاشة (شايف)، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1985.

93. العوادي (عدنان حسين)، الشعر الصوفي، دار الرشيد، العراق، د.ط،1989.

94. عيلان (عمرو)، الإيديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة دراسة سوسيوبنائية، الفضاء الحر، الجزائر،د.ط، 2008 .

95. غطاس كرم (أنطوان)، الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشاف، بيروت، د.ط، 1949.

96. فتح الله (حسن)، شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1987.

97. الفرفوري(فؤاد)، أهم مظاهر الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث، وأهم المؤثرات الأجنبية فيها، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، د.ط، د.ت.

98. فضل (جهاد)، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط1، 1984.

99. فيدوح (عبد القادر)، دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، ط1،1993.
100. فيدوح (عبد القادر)، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، دار صفحات للدراسات والنشر، سورية، دمشق، ط1، 2012.
101. قدامة بن جعفر(أبو الفرج)، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، د.ت.
102. القعود (عبد الرحمن محمد)، الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 2002.
103. قطب (سيد)، السلام العالمي والإسلام، دار الشروق، القاهرة، ط8، 1993.
104. القط (عبد القادر)، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، مصر، د.ط، 1988.
105. الكراعين(أحمد نعيم)، علم الدلالة بين النظر والتطبيق، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 1993.
106. كليب (سعد الدين)، وعي الحداثة – دراسة جمالية في الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997.
107. الماضي (شكري عزيز)، في نظرية الأدب، دارالمنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993.
108. الماكري (محمد)، الشكل والخطاب- مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.
109. مبروك (مراد عبد الرحمن)، النظرية النقدية من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط4، 2012، ج1.

110. محمد إسماعيل علي (عبد العليم)، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2011.
111. محمد سحاد (وردية)، تشاكل المعنى في ديوان مقام البوح، دارغيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2012.
112. محمود إبراهيم (رزان)، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003.
113. مراياتي (محمد) ومير علم (يحي) والطيان (حمد حسان)، علم التعمية واستخراج المعمى عند العرب، دراسة وتحقيق لرسائل الكندي وابن عدلان وابن الدريهم، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، سورية، د.ط، د.ت، ج1.
114. مصايف(محمد)، فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، دراسات ووثائق، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1981.
115. الملجمي (علوي أحمد)، المعنى الإيحائي – بين التراث النقدي العربي والسيميائيات الحديثة، دار الأيام، عمان، الأردن، ط1، 2018.
116. مناف (علاء هاشم)، التحديث في النص الشعري- دراسة نقدية في شعر بدر شاكر السياب-، دار الرضوان، الأردن، ط1، 2012.
117. مندور(محمد)، الأدب ومذاهبه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، د.ت.
118. الموسى (خليل)، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، آفاق ثقافية، وزارة الثقافة، دمشق، سورية، 2010.
119. النادي(محمد فتحي)، الإيديولوجيا قراءة تأسيسية في البنية المفاهيمية، المعهد المصري للدراسات، تركيا، إسطنبول، 2020.

120. ناصر (محمد)، الشعر الجزائري الحديث – اتجاهاته وخصائصه الفنية(1925-1975)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2006.

121. ناصف (مصطفى)، مشكلة المعنى في النقد الحديث، مكتبة الشباب، القاهرة، د.ط، 1965.

122. ناصف(مصطفى)، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1983.

123. ناصف(مصطفى)، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

124. النجار (لطيفة إبراهيم محمد)، منزلة المعنى في نظرية النحو العربي، دار المنظومة، عمان، الأردن،د.ط، 1995.

125. نصر (جودة عاطف)، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، دار الكندي، بيروت، ط1، 1978.

126. هلال (محمد غنيمي)، الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة النشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 2003.

127. هياجنة (محمود سليم)، الاغتراب في القصيدة الجاهلية، دار الكتاب الثقافي، الأردن، د.ط، 2005.

128. هيمة (عبد الحميد)، الخطاب الصوفي وآليات التأويل - قراءة في الشعر المغاربي المعاصر -، موفم للنشر، الجزائر، د.ط، 2008.

129. الودرني (أحمد)، نظرية المعنى، مركز النشر الجامعي، منوبة، تونس، ط1، 2007.

130. وهبي جروة (علاوة)، التجريب في القصيدة العربية، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1984.

131. يحياوي (الطاهر)، البعد الفنّي والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط ،1983.
132. اليوسفي (محمد لطفي)، كتاب المتاهات والتلاشي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
133. يوسف (أحمد)، يتم النص – الجينالوجيا الضائعة-، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2002.

2/المعاجم والقواميس:

134. ابن فارس (أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا)، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام 14_هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،د.ط، 1997، ج4.
135. ابن منظور (أبو الفضل جمال محمد ابن مكرم الإفريقي المصري)، لسان العرب، مادة (عنا)، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت، مج 15.
136. السّيد(فؤاد صالح)، معجم السياسيين المثقّفين في التاريخ العربي والإسلامي، مكتبة حسين العصرية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د.ط، 2010.
137. صليبا (جميل)، المعجم الفلسفي، مادة ذات، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ط، 1982، ج1.
138. الفيروز أبادي(مجد الدين بن يعقوب)، القاموس المحيط، مادة (عنى)، تح: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط8، 2005.

3/ المراجع المترجمة:

139. أوغدن ورتشاردز، معنى المعنى، دراسة لأثر اللغة في الفكر ولعلم الرمزية، تر: كيان أحمد حازم يحي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، د.ط، د.ت.

140. أولمان (ستيف)، دور الكلمة في اللغة، تر: كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، د.ط، 1975.

141. ايجلتون (تيري)، النقد والايديولوجية، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، د.ط، 1992.

142. إيغوركون، البحث عن الذات- دراسة في الشخصية ووعي الذات-، تر: غسان نصر، دار معد، سورية، دمشق، د.ط، 1992.

143. إيف تاديه (جان)، النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سورية، د.ط، 1993.

144. إيكو(إمبرتو)، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط2، 2001.

145. بارت (رولان)، نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز النماء الحضاري، دار لوسوي، باريس، ط1، 1994.

146. تشادويك(تشارلز)، الرمزية، تر: نسيم يوسف إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1992.

147. تومبكنز (جين ب)، نقد استجابة القارئ- من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية-، تر: تر: حسن ناظم وعلي حاكم، مر: محمد جواد حسن الموسوي، المجلس الأعلى للثقافة، 1999.

148. تودوروف (تزقيتان)، الرمزية والتأويل، تر: إسماعيل الكفري، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 2017.
149. أولمان (ستيف)، دور الكلمة في اللغة، تر: كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، د.ط، 1975.
150. ف.ر.بالمر، تر: صبري إبراهيم السيد، علم الدلالة، إطار جديد، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1995.
151. كوين (جون)، بناء لغة الشعر - كتابات نقدية-، تر: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1990.

4/الرسائل الجامعية :

152. جاسم محمد جبارة (محمد)، المعنى والدلالة في البلاغة العربية- دراسة تحليلية لعلم البيان، **أطروحة دكتوراه**، إشراف محمد الفكي مصطفى، جامعة أم درمان الإسلامية، 2006م.
153. توفيق أبو كشك (زاهرة)، الاتجاه الأسطوري في الدراسات النقدية للشعر العربي الحديث، **أطروحة دكتوراه**، إشراف سامح الرواشدة، جامعة مؤتة، الأردن، 2006.
154. توفيق نعمة (نهاد)، الجن في الأدب العربي، **رسالة ماجستير**، إشراف كمال اليازجي، الجامعة الأمريكية، بيروت، لبنان، 1970.
155. الخرعان (خالد)، النزعة الذاتية في الشعر الأندلسي في عصري الطوائف والمرابطين، **رسالة دكتوراه**، إشراف عبد العزيز بن عبد الله العواد، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1425، 1426ه.

156. زيناي (طارق)، المخيال الصوفي وإنتاج المعنى في شعر ابن الفارض، **أطروحة دكتوراه**، إشراف عبد الله العشي، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر،2015،2016.

157. سعيدي (محمد)، ملامح الرفض في شعر مصطفى محمد الغماري، **رسالة ماجستير**، إشراف محمد عباس، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، 2000، 2001.

158. عباسي (عبد القادر)، النسق البلاغي في القصيدة الجزائرية المعاصرة، **أطروحة دكتوراه**، إشراف عبد الله العشي، جامعة باتنة 1، الجزائر، 2016، 2017.

159. عبد الله محمد آل سلطان الأسمري (محمد)، الذاتية في شعر محمد عبد القادر فقيه، إشراف عبد الله أحمد باقازي، **رسالة ماجستير**، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 2001.

160. لفتة حافظ الزيادي (حسين)، المعنى في النقد العربي القديم حتى نهاية القرن السابع الهجري، **أطروحة دكتوراه**، إشراف حاكم حبيب الكريطي، جامعة الكوفة، العراق،2007.

161. مردف (سعد)، شعرية الخطاب الجمالي والأيديولوجي في ديوان عبد الله البردوني، **أطروحة دكتوراه**، إشراف عبد القادر دامخي، جامعة باتنة، الجزائر، 2014، 2015.

162. مستاري (حياة)، جماليات التناص في شعر مصطفى الغماري، **أطروحة دكتوراه**، إشراف محمد زرمان، جامعة باتنة1، الجزائر، 2015، 2016.

5/ المجلات والملتقيات:

163. أبو ديب (كمال)، لم يحدث حتى الآن ما يخلخل بنية القصيدة الحديثة خلحلة جذرية، حوار مع مجدي إبراهيم، **مجلة الفيصل**، الرياض، المملكة العربية السعودية، العدد 94، يناير 1985.

164. أعبو (إسماعيل)، الدراسة البنيوية لمعلقة امرئ القيس، **مجلة الفيصل**، الرياض، المملكة العربية السعودية، العدد 94، يناير 1985.

165. بوسقطة(السعيد)، القصيدة السبعينية الجزائرية بين الخطاب الشعري والإيديولوجي، **مجلة التواصل**، عنابة، الجزائر، عدد 6، جوان 2006.

166. التميمي (عبد الله حبيب)وكاظم حمزة الشجيري(سحر)، دونية المرأة في المجتمع الجاهلي وفوقيتها في الشعر، **مجلة جامعة بابل العلوم الإنسانية**، العراق،2014، المجلد 22، العدد 2.

167. خرفي (محمد الصالح)، التلقي البصري للشعر " نماذج شعرية جزائرية معاصرة"، **الملتقى الدولي الخامس السيمياء والنص الأدبي**، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر،2008.

168. دحامنية(مليكة)، القارئ وتجربة النص، **مجلة الخطاب**، منشورات جامعة تيزي وزو، الجزائر، عدد3، 2008.

169. الدده (عباس رشيد)، الصوفية مخصَّباً للشعرية، نحو قراءة سايكو صوفية لجدارية محمود درويش، **مجلة كلية الآداب**، جامعة بغداد، العراق، العدد9،2011.

170. ذياب (فيصل مهند)وحيال (جهاد أحمد)، دور النظريات الحديثة في تحديد المعنى، مجلة الأستاذ، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة ذي قار، المجلد1، العدد 209، 2014.

171. رماني (إبراهيم)، الرمز في الشعر العربي الحديث، **مجلة حوليات**، جامعة الجزائر 1، المجلد 2، العدد 1.

172. ستار جبار (شيماء)، الأسطورة والرمز في شعر بدر شاكر السياب، **مجلة ديالي**، العراق،العدد 46، 2010.

173. طبجون(رابح)، تجليات الأنا وتمظهرات الآخر في الشعر العربي المعاصر، **مجلة البحوث والدراسات**، جامعة الواد، الجزائر، عدد 6، 2008.

174. طبوش(سعاد)، تجليات الحداثة الشعرية في القصيدة النسوية الجزائرية " قصيدة الصورة أنموذجا"، **مجلة آفاق للعلوم**، جامعة زيان عاشور، الجلفة، الجزائر، العدد 7،2017 .

175. العضيبي(عبد الله بن محمد)، النص وإشكالية المعنى بين الشاعر والقارئ- قراءة في تجربة شاعر معاصر -، **مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها**، ج18، العدد3،1425ه.

176. قري (مجيد)، ارتقاء الرمز اللغوي إلى رمز شعري في شعر" عز الدين ميهوبي"، **مجلة الناص**، جامعة جيجل، الجزائر، العدد 8، 2008.

177. كاظم (عبد الله حبيب)، عزيز حسين علي، النص المفتوح في النقد الغربي الحديث، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، العراق،المجلد11، العدد 3 و 4، 2012.

178. كمال زكي (أحمد)، التفسير الأسطوري للشعر الحديث، **مجلة فصول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،، المجلد 1، العدد 4 ،1981.

179. مفتاح (محمد)، مدخل إلى قراءة النص الشعري- المفاهيم معالم-، **مجلة فصول**، مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ، مصر، المجلد 16، العدد1،1997.

180. مسعدي (محمد الأمين)، شعرية التضاد في ديوان رجل من غبار، **مجلة الخطاب**، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر،المجلد 9، العدد 17 .

181. مسعي (نهاد)، النّص النّسوي، خلخلة النّسقي.. مركزية الأنثوي، **مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية**، العراق،العدد 3، 2018.

182. منير (وليد)، التجريب في القصيدة المعاصرة، **مجلة فصول**، مجلة النقد الأدبي، ، المجلد 16، العدد1، 1997.

183. هادي حسن زينب، إسماعيل(محمد ــنور)، التشتت وغياب الدلالة في النص الشعري المعاصر (أدونيس أنموذجا)، **مجلة آداب المستنصرية**، العراق، ، العدد 55، 2011.

6/ المواقع الالكترونية:

184. شعبان أحمد بدير، ديوان العرب، منبر دار الثقافة والفكر والأدب، موقع: https://www.diwanalarab.com

185. عبد الرزاق بوكبة، الشاعر الجزائري عاشور فني والتحليق باللغة، موقع: https://www.aljazeera.net/news/cultureandart

186. محمد معتصم، انفتاح الدلالة وتعدد المعنى في قصص أحمد النعيمي، صحيفة ثقافية (قاب قوسين)، موقع:http://www.qabaqaosayn.com

187.خالد جميل محمد، تعمية الدلالات في الشعر العربي الحديث (سليم بركات أنموذجا)، موقع: https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=680773

188.خليل أندراوس، عن النقد الماركسي للمجتمع المدني، موقع:aidalhewar.org/debat/show art . asp?

189.أزراج عمر، نظرية الأدب تأويل المعنى والهوية عند الناقد الأمريكي جونثان كولر، موقع:https://platform.almanhal.com

190.عبد الله البريمي، السيميوزيس والتأويل، إنتاج المعنى وبناء الواقع واشتغال المجتمع، موقع: semat. Vol No1.167-180. May .2013

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة ..... أ
1- مفهوم المعنى 3
1-1: المعنى لغة 3
1-2- المعنى اصطلاحًا 4
2- المعنى في النقد العربي القديم 6
3- المعنى في النقد الغربي الحديث 13
4- معنى المعنى.....18

الفصل الأول

النسق الإيديولوجي للمعنى

1- نظرة تاريخية حول تطور مفهوم الإيديولوجيا 25
2-علاقة الأدب بالإيديولوجيا 30
3- تجليات الإيديولوجيا في القصيدة الجزائرية المعاصرة 40
3-1- الاتجاه الديني.....44
3- 1-1- تحدي أعداء الإسلام ومحاربة أفكارهم 46
3-1-2-الانتماء للدين الإسلامي والوفاء له.....52
3-1-3- مساندة قضايا المسلمين والدفاع عنها 57
3-2- الاتجاه الاشتراكي 65
3-2-1- قضية الصراع الطبقي: 65
3-2-2- الاحتفاء والإشادة بشعراء التوجه الاشتراكي.....74
3-3- الاتجاه الوطني (الثورة): 80
3-3-1-الأوراس / المقاومة والتضحية 81

الفصل الثاني

النسق الذاتي للمعنى

1- عوامل ظهور الذاتية في الشعر العربي الحديث 92

2- المعنى الرومانسي 96

2-1- الذاتية في الشعر وعلاقتها بالرومانسية.....96

2-2- المعنى الرومانسي في شعر عثمان لوصيف.....99

2-2-1- صورة الموت/ الأنا القلقة 99

2-2-2- الأنا والرؤيا المأساوية 102

2-2-3- الأنا المغتربة.....107

2-2-4- صورة المرأة/ الأنا المحبة 110

3- المعنى الصوفي.....113

3- 1- العلاقة بين الشعر والتصوف 114

2-3- المعنى الصوفي في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي.....119

3-2-1- العنوان.....119

3-2-2- الجمع بين الضدين 120

3-2-3- الطبيعة /الكون.....128

3-2-4- الفناء.....132

4_ المعنى الرمزي 138

4-1- تطور مفهوم الرمزية.....138

4-3- الرمز وعلاقته بالذاتية.....140

4-4- المعنى الرمزي في ديوان رجل من غبار للشاعر عاشور فني: 143

4-4-1-الرمز التراثي.....143

4-4- 2- الرمز الأسطوري.....147

4-4-3- الرمز التاريخي 150
4-4-4- الرمز الطبيعي 152

الفصل الثالث

النسق النصي للمعنى

1- انفتاح النص الشعري وتعدد المعنى 160
2 - القراءة وإنتاجها للمعنى 163
3- تعدد المعنى في القصيدة الجزائرية المعاصرة 166
3-1- المعنى الاجتماعي 167
3-1-1- دونية المرأة/ دائرة الهامش..... 168
3-1-2- الاغتراب الاجتماعي/ الهجرة 174
3-2- المعنى البصري 180
3-3- المعنى السياسي 186
4- غياب المعنى 197
5- أشكال غياب المعنى في القصيدة الجزائرية المعاصرة..... 201
5-1- تعمية البياض/ الفراغ 202
5-2- التشذير..... 206
5-3-التموج 208
5-4- الحذف 209
الخاتمة..... 213
فهرس الموضوعات..... 238
الملخص

الملخص:

يهدف البحث إلى تتبع مسار القصيدة الجزائرية المعاصرة، ورصد مختلف التحولات التي شهدتها، وانتقالها من الوعي الإيديولوجي إلى الحس الفني، ومن ثمة محاولة كيفية تشكيل المعنى الشعري وتأويله، انطلاقا من تحديد مفهوم المعنى ومعنى المعنى.

وخصصت الفصل الأول لدراسة النسق الإيديولوجي للمعنى، ووقفت عند التداخل والتعالق بين الإيديولوجيا والأدب، وربطه بالقضايا الدينية والأحداث السياسية والتاريخية، التي جسدت الواقع في فترات زمنية متعددة، فارتبطت القضايا الدينية بثورات المسلمين في مختلف أنحاء العالم، وتصوير معاناتهم، بينما كشفت الأحداث السياسية الصراع الطبقي ونضال المجتمعات من أجل تحقيق المساواة، ورصد الحدث التاريخي قضايا الوطن وتضحية أبنائه من أجل الحرية.

ووقفت في الفصل الثاني عند النسق الذاتي، ودراسة المعنى الرومانسي حيث استمد الشاعر في تشكيل رؤيته الشعرية ما تنضح به الذات من الرؤية المأساوية للحياة، وما تحمله مشاعر القلق والحزن في ظل فقد الأحبة، والتطرق إلى حالة الاغتراب التي يعيشها الإنسان وهو في وطنه وبين أفراد مجتمعه، إلى جانب المعنى الصوفي الذي حمل الرؤية الوجودية للكون، وعمق المعنى الرمزي الحس الذاتي اتجاه الماضي المأساوي، ومقارنته بالحاضر.

وتناول الفصل الثالث تعدد المعنى، الذي تشكل في إطار تكثيف المعنى من خلال اللفظة واتساعها لحمل العديد من التأويلات، ثم التطرق إلى القصيدة في ظل مسارات الحداثة التي أدت إلى غياب المعنى وترك المجال للمتلقي ليزيل عليه الضبابية.

الكلمات المفتاحية: المعنى الشعري، القصيدة الجزائرية، الإيديولوجيا، الفن، التأويل.

Summary:

The research aims to retrace the course of the contemporary Algerian poem, and to follow the different transformations it has been known, and its passage from ideological consciousness to the artistic sense, then to try to form and interpret the poetic sense, starting from of the definition of the concept of meaning. and the sense of meaning.

I devoted the first chapter to the study of the ideological model of meaning, and I stuck to the overlap and connection between ideology and literature, and its connection to religious issues and political and historical events, which embodied reality in multiple eras, so religious issues related to Islamic revolutions in various parts of the world and described their sufferings, while events revealed The struggle of political classes and the struggle of societies to achieve equality, and the follow-up of the historical event of the problems of the fatherland and its sacrifices. Sons for freedom.

In the second chapter, I focused on the subjective system and the study of the romantic meaning, where the poet has derived by shaping his poetic view of what the ego exudes from the tragic view of life, and what it bears with feelings of anxiety and sadness. . In the light of the loss of loved ones, and addressing the state of alienation that man lives in his homeland and among the members of his society, in addition to the mystical meaning that the existential vision of the universe carried, the depth of symbolic meaning, the subjective meaning of the tragic past and its comparison with the present.

The third chapter dealt with the multiplicity of meanings that were formed as part of the intensification of meaning through the word and its breadth to carry many interpretations, then the poem was approached in the light of the paths of modernity which led to the lack of meaning and left room for the recipient to dispel the ambiguity.

Keywords: poetic sense, Algerian poem, ideology, art, interpretation