الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة باتنة1
كلية اللغة والأدب العربي والفنون
قسم اللغة والأدب العربي

بنيات الحداثة في شعر عبدالله العشي

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

تخصص: أدب عربي

إعداد الطالبة:
نورالهدى بن دادة

الأستاذ المشرف:
أ.د/جمال سعادنه

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	المؤسسة الجامعية	الصفة
مليكة سعداوي	محاضر "أ"	جامعة باتنة1	رئيسا
جمال سعادنه	أستاذ	جامعة باتنة1	مشرفا
جميلة سيش	محاضر "أ"	جامعة باتنة1	عضوا
صونيا بوعبدالله	محاضر "أ"	جامعة باتنة1	عضوا
نصيرة شينة	محاضر "أ"	المركز الجامعي بريكة	عضوا
عثمان مقيرش	محاضر "أ"	جامعة المسيلة	عضوا

السنة الجامعية:
1444 /1445هـ-2022 /2023م

بسم الله الرحمن الرحيم

قال الله تعالى : ﴿رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ﴾

[سورة النمل :الآية/19]

شكر وعرفان

✓ بأسمى آيات الود والاحترام أتقدم بالشكر للأستاذ المشرف "جمال سعادنه" على ماخصني به من وافر العناية والاهتمام، وما قدمه لي من توجيهات سديدة ونصائح قيمة أعانتني في إنجاز بحثي.

✓ ولا أنسى من الشكر أستاذي الفاضل "أحمد بزيو" الذي تعلمت على يديه أبجديات البحث الأكاديمي.

✓ وأخص بالشكر والدي: أمي الجنة التي ازهرت دربي وأبي النور الذي أهتدي به فلولا دعواتهما لما أهديت لطريق الحق.

✓ والشكر موصول إلى كل من شجعني على إخراج هذا البحث المتواضع للنور بالكلمة والكتاب والكتابة.

مقدمـــــــــــة

تعدّ قضية الحداثة من القضايا الشائكة والمعقدة في ذات الوقت، فقد طرحت على المستوى الفلسفي، السياسي، الأدبي والفكري، مما زاد في الإصرار على مناقشتها عدم وجود تحديد دقيق لماهيتها، فلكل باحث أو مفكر أو أديب حداثة خاصة تنبع من رؤيته لعالم الموجودات، والأجدر الإشارة إلى أن الشاعر الحداثي قد انطلق في تأسيسه لأفق الحداثة الشعرية من عالم المجهول، فلم يكتف بمحاكاة العالم الخارجي في صورته المرئية فحسب، بل أصبح خاضعا لما يخالج ذاته من تغيرات، فأصبحت بذلك قصائده مرصعة بجماليات الكشف، التجاوز، النبوءة، الغموض والرؤية، وغيرها من السمات الأخرى التي جعلت من نص القصيدة الحداثية نصا منفتحا على نهائية التأويل.

والمتأمل في النص الشعري الجزائري المعاصر يجده على غرار النصوص الشعرية في الساحة العربية، قد أعاد بلورة نفسه وفق متطلبات الحداثة، فلقد مسّ التغيير مختلف جوانبه سواء على صعيد بنياته أو خصائصه الفنية، ومضامينه الفكرية، وكذا آليات تشكله، وهذا استجابة لدوافع الحداثة التي كانت تنتاب الشعراء الجزائريين، أو نتيجة استثمار الشعراء لثمار هذا التفاعل الحداثي مع شعراء العرب والغرب.

وقد أقرّ الكثير من النقاد بأن هذا التحول قد صاحب رغبة الشاعر الجزائري في التحرر من كل القيود المفروضة عليه، ليستقر بعد ذلك على ماهو عليه الآن، وبه قد انتقل الشعر من أحاديته وقوقعته حول ذاته ليلج عالم التشظي وتماهي الأجناس داخله، ولقد تعددت وتنوعت الأذواق، فحمل لواءه مجموعة من الشعراء، من بينهم من انفتح على الأفق الابداعي، وهم نقاد وأكاديميون في الوقت ذاته، فانعكست رؤاهم وممارساتهم النقدية في النص الأدبي على تجربتهم الذاتية، فعبرت نصا وقراءة وتجربة شعورية عن تلك الرؤية.

وإنّ الشعراء الحداثيون وبخاصة الجزائريون أصبحوا يوائمون بكثرة بين عدّة تجارب في نسق واحد، فالتوأمة بين التجربتين الشعرية والصوفية هي سعي من الشاعر في التناغم والتداخل والتماهي في كلتا التجربتين، وسعي من القارئ لكشف الحضور الشعري المتجذر بوعي صوفي تصبح فيه المسافة الفاصلة بين الشعر والتجربة الصوفية شبه منعدمة، إن لم تكن منعدمة في حقيقتها، ومن هذا المنطلق حاولت توضيح معالم الوجود الشعري عند الشاعر عبدالله العشي بين الواقعية والرؤيوية، ومدى تفاعل الواقعي والمتخيل لكشف بوحه من خلال النص الشعري، فالذات الشاعرة تحاول تكريس كيفية إدراك العالم بالرؤيا لتأخذ الذات علاقتها بالآخر أشكالا مختلفة، تختلف باختلاف تجربتها وطريقة التعبير عنها.

وبذلك يمارس الشاعر الكتابة حتّى يكشف عن زوايا وجدانه المظلمة، ويرصد رؤيته للإنسان والعالم، ويذيب في بوتقتها معطيات ذاتية وثقافية وتاريخية تنحت معالم توجهاته الشعرية، فيبحر الشاعر المعاصر في خضم بحار ومسارات وجدانية، نفسية ومعرفية آملا بناء حلم نوراني يتخطى عتبات الصمت.

وإذا كان شعر الحداثة –حسب بعض الآراء– لا يوصف ولا يحدد، فإن النقد التأسيسي لاستراتيجية القصيدة الحداثية يحاول دائما متابعة ذلك الأفق، ورغبة مني للتعرف على جماليات القصيدة الحداثية حاولت الاقتراب من عالم المدونة الشعرية الجزائرية من خلال دواوين عبد الله العشي، وبه يكتسي البحث أهميته في الاقتراب من فكرة الحداثة، ومحاولة فهم الأسس النظرية والمرجعية التي كونتها، ثم ربطها بالجانب التطبيقي على مستوى المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة، ومنها مدونات الشاعر عبد الله العشي، من خلال دواوينه "**مقام البوح، يطوف بالأسماء، صحوة الغيم**"، لتتبع مدى حضور الخطاب الحداثي في بنيات شعره، بمضامينه الفكرية وأبعاده الفلسفية والفنية، فجاء موضوع البحث موسوما بـ:"**بنيات الحداثة في شعر عبد الله العشي**"، وهي محاولة تستهدف رصد ودراسة

مختلف البنى التي قامت عليها قصيدة العشي من خلال الدواوين الثلاثة؛ بداية ب "**مقام البوح**" ثم "**يطوف بالأسماء**" انتهاء بـ "**صحوة الغيم**"، وكشف مكامن الجمال في هذه البنى الشعرية شكلا ودلالة.

أسباب اختيار الموضوع:

اخترت موضوع بحثي لاعتبارات ذاتية وأخرى موضوعية؛ فأما الدوافع الذاتية فتتمثل أساسا في:

– ميولي الخاص إلى فن الشعر، وبالأخص الشعر المعاصر لما يتسم به من خصوصية تتناغم وذوقي، فضلا عما أجده من متعة نقدية وفنية حين تكون القصيدة عصية عن أية قراءة سطحية، ولا تفصح عن معانيها المضمرة إلا بعد مكابدة ومجاهدة لا تخلو من متعة فنية راقية.

– اهتمامي بكل ما له صلة بالأدب الجزائري، سيما الشعر الجزائري الحديث والمعاصر.

أما الدوافع الموضوعية فتتمثل في:

–عدم نيل تيمة الحداثة في الشعر الجزائري حظها من الدراسة مقارنة بما حظيت به المدونة المشرقية من اهتمام الباحثين في هذا الجانب.

– تميّز شعر عبدالله العشي بعمق التجربة الحداثية، وبخاصة لغة الألوان ودلالتها و المعجم الطبيعي الصوفي الحداثي.

– محاولة الكشف عن مواطن الجمال في المدونة الشعرية للشاعر عبدالله العشي، وبخاصة ما تضفيه اللغة الضبابية والدلالات المتعددة من جمالية على النص الحداثي.

– ندرة الدراسات الأكاديمية التي تناولت شعر عبدالله العشي بالبحث العلمي، سيما ما يتعلق بجانبه الحداثي، ومع ذلك لا يمكن تجاهل ما تم إنجازه من دراسات قيمة لكنها غير كافية، أرجو أن يكون بحثي قيمة مضافة لما سبق من دراسات لاعتقادي في حدود ما أعلم أنني سأطرق جانبا في شعر عبدالله العشي لم يتم التطرق له بعد.

إشكاليات البحث:

يفترض أن البحث في جوهره يمثل عملية سعي واجتهاد للإجابة عن سؤال إشكالي كبير يعبر عن قلق معرفي، ويدعو إلى تقديم إضافة، أو فك مُنغلقات، وعليه يسعى هذا البحث إلى رصد حضور الخطاب الحداثي في شعر عبدالله العشي بحثا عن قراءته للوجود كشاعر حداثي، فهل يقرأ الواقع وأحداثه من خلال تجاربه الذاتية، أم أن له قراءة موضوعية تنطلق من مرجعية أيديولوجية يعتمدها في بناء تصوره وصياغة موقفه؟ وكيف تجلت رؤيته الحداثية في بنيات شعره؟

مامدى مهارة الشاعر في المزاوجة بين تجربته الشعرية وتجربته الصوفية في نص واحد؟ ماهي مجموع التقنيات الحداثية التي وظفها العشي في دواوينه الثلاثة؟ هل هي تجربة واحدة أم لكل ديوان تجربته المتفردة والخاصة؟ ما الإضافة التي قدمها نص العشّي للنص الجزائري الحداثي، وهل تشكل في شعره ما يمنحه فرادة جديدة، على مستوى السؤال، والكشف، والتجاوز، والغموض، والرؤية، وغيرها من الملامح الحداثية، التي يفترض أن تُفَعِّل النص، وتمنحه حركية وحيوية تحرره من القوالب الفنية الجاهزة، هذا وغيره ما سنحاول الإجابة عنه في متن البحث.

المنهج المعتمد:

وقد اعتمدت في مقاربة هذه القضايا الشعرية، في هذا البحث في شقه النظري المنهج التاريخي بوصفه الأنسب في رصد حركة الحداثة كمفهوم متطور عبر مراحل زمنية مختلفة، وكمفهوم منتشر متنقل من بيئة ثقافية إلى أخرى لاعتبارات تاريخية ذات صلة بالسياسة وبالمجتمعات وثقافاتها، واعتمدت آلية الوصف والتحليل للآراء النظرية المتداولة بين الفلاسفة والنقاد، أما المقاربة التطبيقية فتقوم بالأساس على المنهجين البنيوي والسيميائي وبعضا من استراتيجية التأويل؛ لكونها من أنسب المقاربات لمثل هذا النوع من النصوص الشعرية، الحداثية منها على وجه الخصوص لأنها تحاول البحث في ماوراء النص و الكشف عن مضمراته.

خطة البحث:

ويقوم عنوان البحث–بنيات الحداثة في شعر عبدالله العشي على خطة مفصلة كالتالي؛ مدخلا تناولنا فيه مفاهيم البحث الأساسية، محاولة التدقيق في تحديدها، كون الحداثة مفهوم زئبقي يأبى الطواعية والانصياع لمفهوم محدد، ولفظة البنية لما لها من علاقة وطيدة بعنوان الدراسة، دون أن نغفل الحفر في بوادر النشأة الأولى للمصطلحين من خلال النقاد والشعراء الغربيين متمثلين في شارل بودلير ورامبو وملارميه، مرورا بأدونيس ومحمد بنيس، وختاما بالكتابة الحداثية الجزائرية لدى؛ عزالدين ميهوبي ويوسف وغليسي، ثم كان بعده مباشرة الفصل الأول متعلقا بالبنية الشعرية الأولى التي لايقوم النص كتابة دونها، وهي اللغة متطرقين من خلالها إلى الجمل الفعلية والاسمية، وكذا الجمل الخبرية والانشائية مرورا بالصيغ الصرفية لما لها من عمق الدلالة، وكذا أدوات الاتساق والمفارقة النصية انتهاء بلغة الألوان ودلالتها التي لوحدها تستحق دراسة معمقة بمذكرة لوحدها.

واهتم الفصل الثاني بالبنية الثانية التي توقع خصوصية الشعر وهي البنية الايقاعية من خلال: الإيقاع الخارجي متمثلا في: الوزن وبحوره الشعرية بتفعيلاته وكذا القوافي وأنواعها، وبالنسبة للإيقاع الداخلي فقد اعتمد على إحصاء الأصوات الداخلية للنص ووحداته الصوتية الصغرى فضلا عن الظواهر العروضية التي ساهمت في تشكيل الايقاع الداخلي.

أما الفصل الثالث فقد اختص ببنية الرمز التي تنبثق في الأساس من بنية الصورة، إلا أننا قد ارتأينا تخصيص فصل كامل له، كون الرمز أصبح حجرا أساسا لدى الشاعر المعاصر في بناء نصوصه متشبعا بذلك من نهر الأسطورة، التاريخ، الطبيعة، وهذا مافرضته طبيعة النص الصوفي. ويليه مباشرة الفصل الرابع وفق البنية التي تحمل بداخلها البنى الشعرية الأخرى، وهي بنية الصورة موظفين جملة من الآليات التي تساعد في فهم معنى النص منها؛ تراسل الحواس، التناص، الغموض الشعري ملخصة تجربته الشعرية.

وفي الفصل الخامس الموسوم ببنية الفضاء النصي حاولت تقديم بطاقة فنية لهندسة النص وهيكلته، ابتداء من الغلاف مرورا بالعنوان وولوجا للبياضات وعلامات الترقيم، وللأسف لم يسعنا الوقت لإضافة الفواتح والخواتم، كونها ضمن هذا التشكيل البصري، إلا أن للبحث بقية بإذنه تعالى، وخاتمة ملخصة شاملة للبحث وعناصره، ولواحق خاصة بتعريف مختصر للشاعر، وكذا تعريف مبسط لمدوناته، وانتهاء بشرح مقتضب للمفردات المبهمة في نصوصه الشعرية.

الدراسات السابقة:

الرسائل الأكاديمية المخطوطة:

- رسالة ماجستير موسومة بـ: شعرية الحضور الصوفي في شعر عبد الله العشي – مقام البوح أنموذجا– لعرشي ربيعة سنة 2007.
- رسالة ماجستير موسومة بـ "تأويل البنية العاطفية في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي" لتسعديت بن أحمد سنة 2009.

المقالات العلمية:

- استراتيجية التضاد وعلاقتها بالنزعة الصوفية في شعر عبد الله العشي للأستاذ لخميسي شرفي.
- صوفية الرؤيا: الحلم والموت في ديوان يطوف بالأسماء للشاعر عبد الله العشي لهارون لعبيدي.

المؤلفات المطبوعة:

- سيميائية الخطاب الشعري في ديوان (مقام البوح) للشاعر عبد الله العشي لشادية شقروش.
- تشاكل المعنى في ديوان مقام البوح لوردية محمد سحاد.

أهم المراجع المعتمدة:

وقد اعتمدت على مجموعة من المراجع في هذا البحث أهمها: الشعر العربي المعاصر لعزالدين إسماعيل، الخطاب الصوفي وآليات التأويل لعبد الحميد هيمة ، مقدمة الشعر العربي لأدونيس وسيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح لشادية شقروش.

الصعوبات:

وفي هذا السياق أسجل أنني تعرضت إلى بعض الصعوبات، وهي دخول بلدنا والعالم كافة في ظل –جائحة كورونا– مما أدى إلى توقف الجامعات والمكتبات والمراكز الثقافية والتزامي بالبقاء في المنزل لفترة من الزمن وعدم التنقل وإحضار الكتب والمراجع اللازمة لهذا البحث، ومن الطبيعي أن يربك هذا الالتباس مسار البحث في بعض المواضع النظرية. والمتأمل في صفحات البحث قد يظن أن البحث قد بالغ في التنظير والتحليل فقد حاولنا قدر المستطاع التقليل من حجم البحث إلا أن طبيعة الموضوع والزخم المعرفي بالمدونات الثلاث يستحق عدّة أطاريح جامعية ولا يقتصر على أطروحة واحدة.

وفي الأخير، لا يسعني إلا أن أتقدم بجزيل الشكر والامتنان للأب الروحي لهذا البحث الدكتور "جمال سعادنه" المشرف على هذا البحث نظير تكفله بالاهتمام والمتابعة، وإلى جامعة باتنة1 –الحاج لخضر–، وإلى قسم اللغة والأدب العربي بكل طاقمها أساتذة و إداريين، ولا أنسى لجنة المناقشة، الأساتذة الذين كان لهم يد العون في مسيرتي العلمية طيلة سنوات الدراسة الجامعية، ونسأل الله التوفيق والسداد.

مـــــدخـــل:

مفاهيم البحث الأساسية

- أولا: تحديد مصطلحات البحث
- ثانيا: الحداثة عند النقاد والشعراء الغرب
- ثالثا: الحداثة عند النقاد والشعراء العرب
- رابعا: الكتابة الحداثية الجزائرية المعاصرة

تعنى الدراسات الأدبية المعاصرة بفهم بنيات النص الداخلية والخارجية بعمق، والنص الشعري كنص نخبوي يستهدف فئة محددة من القراء، وخاصة اذا اقترن بمصطلح "الحداثة" ليكسيه حلة الغموض ولانهائية التأويل، فالدلالات في النص الشعري الحداثي مشفرة تستدرج القارئ كيما يدخل في علاقة معها، في محاولة كشف ومكاشفة مكامن الجمال فيها، ولعل أول ما يفتتح به القارئ قراءته هو تسليطه الضوء على الكلمات المفتاحية للنص لتضيء نهجه للوصول لعالم الحقيقة النصية. ومن هنا بدأ الاهتمام بالقارئ كونه منتجا ثان للنص على غرار الشاعر وبذلك يتحقق مبدأ اللذة–حسب رولان بارت–ومنه يتحول القارئ إلى محب وعاشق للنص، حيث أن؛ «القراءة تحب العمل ولذا فهي تقيم معه علاقة أساسها الرغبة» [1]، وكذا العلاقات النصية تعطي القارئ فهما للحيز الدلالي للخطاب الأدبي المعاصر بصفة عامة والخطاب الشعري بصفة خاصة، فالنص؛ «عبارة عن ممارسة دلالية، تعيد للكلام طاقته الحيوية الفاعلة، وهذا يقتضي أن النص عبارة عن إنتاجية مستمرة العطاء، إنه الساعة ذاتها التي يتصل فيها الفاعل بقارئ النص أو متلقيه»[2]. وهذا ما يجعلنا نتساءل عن سر فعالية النص الحداثي كخطاب، وقدرته على التأثير في المتلقي بجعله يتفاعل مع بنياته الداخلية، فهل هذا عائد إلى إبداعية النص؟ أم إلى رغبة المتلقي في التخلص من نسق فكري قديم وتبني آخر جديد؟

وقبل الوقوف عند هذه المحطات لدراستها وقراءتها قراءة متفحصة واعية وفهم نظرتها للشعر المعاصر، لابد من التعريج على مصطلحي "البنية" و "الحداثة" كونهما الكلمتين المفتاحيتين المحركتين لمتن البحث وسيرورته.

[1]–رولان بارت، نقد وحقيقة، تر:منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1 ،1994، ص118.

[2]–رولان بارت، لذة النص، تر:منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط2، 2002، ص34.

أولا: تحديد مصطلحات البحث:

إنّ العملية الصعبة التي تواجه النقد المعاصر هي تحديد المصطلحات الأدبية بدقة، وخط حدودها المفهومية، حيث أن المفهوم تتغير خصوصيته الاصطلاحية من سياق إلى آخر، ليتحول إلى مفهوم غائم في أذهان الكثير من القراء، فالمفاهيم تختلف تبعا لاختلاف مرجعيات أصحابها الفكرية، لتبقى المحاولات الجادة دائما ما تسعى إلى التوفيق بين المفاهيم في عمومها. حيث ركزت الدراسات النقدية اهتمامها بالأعمال الأدبية كونها تعدّ مخزونا فنيا وجماليا مرتبطا بعلاقات دلالية مشكلة أنظمة، أنساق وبنيات. ومن هذا المنطلق فقد اختلف كثير من النقاد في فهم بنية هذه النصوص، لذلك ارتأينا أن تكون البداية عن معنى بناء النص.

1-مفهوم البنية:

قبل التطرق إلى التعريف المفصل لمصطلح "البنية" يجب التعرف على أول من استخدمه. يعود استخدام هذا المصطلح في العصر الحديث إلى المؤتمر الذي عقده الشكلانيون الروس لعلوم اللسان في مدينة لاهاي سنة1928م. حيث أقرّوا أن رومان جاكبسون(Roman Jakobson):« هو أول من استخدم هذا المصطلح بمعناه الحديث، وذلك في البيان الذي أصدره في أعمال المؤتمر سنة1929م»[1]

أ-التعريف اللغوي:

ورد لفظ" البنية "في القرآن الكريم بكثرة، على صورة الفعل بنى والأسماء بناء، بنيان، مبنى. قال تعالى: ﴿ **وَالسَّمَاءَ بَنَيْنَاهَا بِأَيْدٍ وَإِنَّا لَمُوسِعُونَ﴿٤٧﴾﴾** *، بمعنى رفع

[1]- يمنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985، ص32.

*سورة الذاريات، الآية47.

الله سبحانه وتعالى السماء وجعلها سقفا للأرض، وقال أيضا: ﴿**أَأَنْتُمْ أَشَدُّ خَلْقًا أَمِ السَّمَاءُ بَنَاهَا**﴿٢٧﴾﴾ *، أما البناء هنا في الآية الثانية جاء بصيغة القوة، ومنه كلتاهما تشيران إلى أن الله قادر على خلق ما يشاء، والبناء هنا بمعنى القدرة على خلق الشيء.

و من المعاجم اللغوية فقد جاء في (لسان العرب) « أن البَنْيُ : نقيض الهدم، بنى البَنّاء، بنياً، بناءًا وبنًى و بنْيَانًا، وبِنْيَةً وبِنَايه. وابْتَنَاهُ، و بَنَاهُ. والبناء :المبْنِيُّ، والجمع أبنية، وأبنيات جمع الجمع، والبنْيَة والبنْيَة : ما بنَيْتُه و وهو البنى والبُنَى كأن البنية الهيئة التي بُنِيَ عليها، وفلان صحيح البنية أي الفطرة (...)والبواني: قوائم الناقة»[1]. والبناء هنا بمعنى الهيئة التي يقام عليها الشيء بشكل سوي من أجل الإعمار ضد الهدم.

أما ما ورد في مختار الصحاح فقد جاء في مادة(بنى) : «و(البُنَى)بالضم مقصورة البناء يقال (بُنية) و(يُبنَى)وبِنيَة و(بِنَى)بكسر الباء مقصورة مثل الجزية وجزى، فلان صحيح(البُنيَة) أي الفطرة فهي بمعنى أصل الشيء ومن معانيها السليقة» [2] وهنا دلت اللفظة على أصل الشيء وجوهره.

أما كلمة البنية في اللّغات الأوروبية؛ «فمشتقّة من الأصل اللاّتيني(Struère) بمعنى الطريقة التي يبنى بها مبنى ما ولقد امتد المفهوم ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما، وجهة النظر الفنية المعمارية، كما تشير كلمتي البنية(Structure) بالرسم الفرنسي والانجليزي الموحد أو (Structura) اللاتيينية، ويعني البناء أو ضم الشيء إلى الشيء أو الجمع، ثم امتد مفهوم ومعنى الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية، وبما يؤدي إليه من جمال تشكيلي، وتشير المعاجم الأجنبية على

*سورة النازعات، الآية27.

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مادة (ب ن ى)، تح: عبدالله علي الكبير، هاشم محمد الشادلي، ، دار المعارف، القاهرة– مصر، مج1، ط1، د.ت، ص365–367.

[2]– محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، مادة (بنى)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1989، ص57.

أن فن المعمار يستخدم هذه الكلمة منذ منتصف القرن السابع عشر.» [1] وتبقى التعاريف السابقة ذات الجذر اللغوي كلها تشير إلى أن« كل ماهو أصل فيه وجوهري وثابت لا يتبدل بتبديل الأوضاع والكيفيات.» [2] .والبناء أساسه قوة هيكلة عناصر النص في ما بينها كي لا يختل نظامها حيث تكون محكمة التكوين لتؤدي وظيفتها كعنصر مستقل، وأيضا كعنصر ضمن جزئيته المكونة للنسق ككل.

ب- التعريف الاصطلاحي:

من الصعب الوقوف على تعريف اصطلاحي محدد شامل لمفهوم البنية، حيث عرفها كثير من علماء اللغة والباحثين الغربيين والعرب بتعريفات مختلفة، منها ما كان شاملا، ومنها من حاول التعرض لبعض معانيها، حيث يشير في تضاعيفه إلى الدلالة المعمارية في عملية البناء، حيث تستدعي العملية كيفية إيجاد التنظيم والتجانس بين مكونات عديدة، تتسم بالثبات في شكلها النهائي، فيمكننا التحدث عن بنية المجتمع، أو بنية الشّخصية أو بنية اللغة.[3]

وبما أن التعريف الاصطلاحي يلتقي مع التعريف اللغوي في المعنى العام بالبنية فقد ورد في كتاب حيث معجم المصطلحات العربية أنّ:« البنية بمعنى "التركيب" ذكر الناقد الأمريكي الحديث "johan gowe ransom" أن الأثر الأدبي يتألف من عنصرين هما البنية أو التركيب، والنسج أو السبك» [4] وكان أول من اهتم بهذا المصطلح هم الشكلانيون الروس أمثال رومان جاكبسون، رولان بارت، جاك لاكان. فمهمة البنيويين

---

[1]- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة للنشر، ط2، بيروت-لبنان، 1980م، ص175.

[2]- مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر، قراءة بنيوية، دار المعارف للنشر، الإسكندرية-مصر،1987م، ص11.

[3]- ينظر: زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، دار فجالة للطباعة، مصر، ط1، د.ت، ص2.

[4]- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت ، ط2 ، 1984، ص96.

تتمثل في الكشف عن البناءات التي يتمفصل منها جوهر النص، بالإضافة إلى أن البنية أو التركيب هي المعنى العام للنص الأدبي، الذي يمكن التعبير عنه بصيغ مختلفة.

ولفظة بنية، تحيل في حد ذاتها إلى المنهج البنيوي، الذي تمثّل أول خطوة فيه تحديد البنية كموضوع مستقل، حيث ورد في المعجم الأدبي أن «البنائية نزعة مشتركة بين عدة علوم كعلم النفس وعلم السلالات لتحديد واقعة بشرية بالنسبة إلى مجموع منظم وللتعريف بهذه المجموعة بواسطة نماذج رياضية»[1]. وهي كذلك «نظرية قائمة على تحديد وظائف العناصر الداخلة في تركيب اللغة، ومبينة أن هذه الوظائف المحددة بمجموعة من الموازنات والمقابلات، هي مندرجة في قواعد واضحة»[2].في حين يوجد من يميز بين الأسلوب والبنية، حيث أن البنية تتصل بتركيب النص، أما الأسلوب يعنى بالنسيج اللغوي المكتوب.

وفي عيار الشعر لابن طباطبا جاءت لفظة بناء بمعنى يدل على الإنشاء والتكوين بإقامة علاقات بين أجزاء النص، إذ قال : «إذا أراد الشاعر بناء قصيدة فحص المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكرة»[3]

أما "صلاح فضل" فيرى أن اللغويين صوروا البنية على أنها «الهيكل الثابت للشيء. فتحدث النحاة عن البناء مقابل الإعراب كما تصورّوه على أنه تركيب والصياغة، ومن هنا جاءت تسميتهم المبني للمعلوم والمبني للمجهول»[4]. كما أنها «مجموعة متشابكة من العلاقات، وأنّ هذه العلاقات تتوقّف فيها الأجزاء؛ العناصر على بعضها من ناحية،

[1]– جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار النشر دار العلوم للملايين بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص52.

[2]– المرجع نفسه، ص 52.

[3]–محمد بن أحمد بن طباطبا، عيار الشعر، تح: عبد العزيز بن ناصر، مكتبة الخانجي للنشر، القاهرة ، ج1 ، ص7.

[4]– صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص175.

أو على علاقتها بالكلّ من ناحية أخرى»[1]. ومنه فإننا نجد مصطلح البنية يتشكل حسب المجال الموظف فيه، فمثلا في ميدان المعمار يقابله الّتكوين والتشييد، وميدان اللّغة نصطلح عليه بالهيكل، وفي مجال النحو والإعراب فيقابله التركيب والصياغة.

ومن جهة ثانية، ترى يمنى العيد أننا: «إذا قلنا بنية النص فإننا نقصد مادته اللّغوية وعالمه المتخيل الذي يتحقّق بمجموع الأمور، النمط :الزمن، الرؤية، الصيغة الأدبية»[2]. كون النص في حقيقته يحتوي بنية ظاهرة و بنية عميقة، علينا تحليلهما، لمعرفة ما بينهما من علائق؛ «يستهدف التحليل دراسة الرمز، الصورة، الموسيقى، و ذلك في نسيج العلاقات اللغوية و في أنساقها .كما يمكن النظر إلى مكونات النص و اكتشاف مفاصل البنية و أشكال التكرار فيها أو أنساق التركيب للصورة الشعرية التي يوضحها محور بنية الدلالات اللغوية»[3]. وخلاصة القول؛ إنّ البنية هي الوضعية التي تتدرج فيها مختلف المكونات الجزئية المنتظمة فيما بينها، والمترابطة على أساس التكامل إذ لا يتحدد معناها إلاّ في إطار المجموعة التي تشكلها.

2- في ماهية الحداثة:

يعدّ مصطلح الحداثة من أكثر المصطلحات النقدية شيوعا لكن من أكثرها لبسا وغموضا وتعقيدا لدى القارئ فلا نعني بها ذلك الإنتاج الأدبي منذ بداية عصر النهضة أو حملة نابليون بونبارت على مصر، ولا على خمسينيات هذا القرن، وما اصطلح عليه بالأدب المعاصر، ولا حتى على الأشكال الأدبية كالشعر المرسل وقصيدة النثر[4]، فهو أعمق بكثير من مجرد مصطلحي التحديث والمعاصرة، وفي ذلك نورد قول خالدة سعيد:

---

[1]- المرجع السابق، ص121.

[2]- يمنى العيد، في معرفة النص، ص87.

[3]- المرجع نفسه، ص36.

[4]- ينظر: وليد قصاب، الحداثة في الشعر العربي المعاصر حقيقتها وقضاياها، رؤية فكرية وفنية، ط1، دار القلم، الإمارات، 1996، ص87-88.

«الحداثة أكثر من التجديد، وإن كان التجديد من مظاهر الحداثة. فالحداثة ثورة فكرة وليست تجرد، مسألة تتصل بالوزن والقافية أو بقصيدة النثر ونظام السرد أو البطل أو إطار الحدث؛ لأن هذه الجوانب تكتسب دلالاتها من تجسيدها لهذا الموقف»[1] فالحداثة ليست قصرا على الجدة، فلابد أن يكون فكرا ثوريا يجدد ويتجاوز نحو الخلق والإبداع لتحقيق الفرادة والتميز، فيكون نتاج وعي كامن.

ومن أهم ما دعت إليه الحداثة؛ رفض النموذج والقالب الجاهز، فهي بذلك لا يحكمها قانون ولا ثابت، حتى وإن ناقضت نفسها فلابد أن تتسم سيرورتها بالتجدد المستمر، حيث يكمن سر الحداثة في رفض كافة أشكال الأصول، التي تعدّ من الثوابت والأسس، فهي ترفض الالتفات للماضي ولا حتى التشبث بأفكار راهنة، بل لابد أن تنبع من نظرة رؤيويه متأتية من المستقبل، حيث جدّة الموضوعات وغرابتها في ذات الوقت.

وقد كانت للحداثة عدّة تيارات متمثلة في؛«العقلانية والعلمانية والفردية والديمقراطية والموضوعية والتاريخية والجدالية والمادية والنسبية والتطور والحيوية والتقدم والديكتاتورية والبروتستنتية وحركات التنوير في القرن الثامن عشر، والماركسية والفرويدية والنيتشوية والداروينية والوجودية والبنيوية»[2]، وقد صبت كل هذه الحركات والمذاهب في بؤرة الحداثة مجتمعة على مفاهيم؛ الرغبة في الثورة على الواقع، التمرد، التجديد، الخلق، الفرادة، رفض الأصول والثوابت والرغبة في كشف أسرار الكون في صراعات الذات/الآخر في محاولة لمعرفة غيبياته.

[1]– المرجع السابق، ص88.

[2]– وليد قصاب، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص90.

أ-بين الحداثة والتحديث:

إن الحداثيين حريصي التمسك بشعار الحديث والتحديث، ويعبرون عن ذلك بالحداثة لأنها تشير لنقيض القديم، وهو جوهرها فالتحديث لا يعني تجديد القديم أو إحياء التراث، وإنما يعني ابتداء فكر جديد نقيض القديم، حيث يقول المصري جابر عصفور:«واذا كانت الحداثة والتحديث وجهين لعملة واحدة، طرفها الأول التغيرات المادية، التي تصاحب التحديث على مستوى أدوات الإنتاج، وعلاقة التقنية في المجتمع، وطرفها الثاني التغيرات الابتدائية، التي تصاحب الحداثة على مستوى عالقات المعرفة وأدوات انتاجها في المجتمع نفسه، أقول اذا كانت الحداثة والتحديث وجهان لعملة واحدة لا ينفصل طرفاها»[1]. وهنا يبين جابر عصفور أن المعيار الذي يحدّد العلاقة بين الحداثة والتحديث يؤسسه قانون الترابط بين التغيير في آليات الإنتاج والتغيرات الإبداعية في المعرفة.

يتمايز مفهوم الحداثة "Modernity" عن مفهوم التحديث "Modernization " في اللغتين الفرنسية والانجليزية. حيث تعدّ الحداثة ذات موقف عقلي من القضايا المعرفية، وكذا المناهج الموظفة بالعقل في الوصول إلى معرفة مادية محضة، فهي تنشأ من لحظة « تتمرد فيها الأنا الفاعلة للوعي على طرائقها المعتادة في الإدراك، سواء أكان إدراك نفسها من حيث هي حضور متعين فاعل في الوجود، أم إدراك علاقتها بمواقعها، من حيث هي حضور مستقل في الوجود»[2]، أي أن الذات الفاعلة تعي نفسها ثم واقعها، غير أن هذا الوعي المركب للذات والواقع لا يكفي لتحديد نشوء الحداثة، وإنما لابد من التمرد على طرق الإدراك المبتذلة، فهو نوع من الوعي الضدي، حيث لا يُسلم لليقين والذات العارفة لكل شيء. أما التحديث فهو عملية استحضار التقنيات الحديثة الموظفة

[1]- جابر عصفور، هوامش على دفتر التنوير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت-لبنان، 1994، ص92.
[2]- جابر عصفور، هوامش على دفتر التنوير، ص61.

في الحياة الاجتماعية دونما فارق عقلي لنظرة الإنسان من العالم أو من الكون بشكل عام. فيكون« بتغيير أدوات الإنتاج المادية في المجتمع وتثوير علاقاته»[1]. فعلى عكس الإنسان الغربي الذي يعيش في نظام التقنية المتطورة متأقلما معها، فإن الإنسان العربي ينظر للحداثة بمنظور استهلاكي لا إنتاجي حيث يمارس مظاهر التحديث لا الحداثة ليبقى حبيس السطحية غير متمكن من ولوج عمقها، كون إنتاج المعرفة وفنونها في المجمل إنتاج استهلاكي، يعيد اجترار ما تم إنتاجه بصيغة أخرى، ليدور بذلك في حلقة مفرغة، لا يواكب ماهو محايث، وبذلك فالإنتاج الحداثي لا يملك القدرة على التأثير في الأرضية العربية.

ب-التعريف اللغوي:

يعدّ البحث عن الجذر اللغوي للفظة "الحداثة" سببا إلزاميا للكشف عن البذور الأولى لهذه اللفظة، واستكشاف أصلها اللغوي، حتى يكون من اليسير فهم المصطلح أكثر، واستبعاد أي غموض قد يشوب ذهنية القارئ، مما قد ينتج عن اختلاط وتقارب المفاهيم المطروحة بعضها ببعض، فارتأينا الوقوف عند مادة (حدث) في النص الأول متمثلا في النص القرآني ، حيث وردت في آيات كثيرة منها؛ قوله تعالى: ﴿**قَالَ فَإِنِ اتَّبَعْتَنِي فَلَا تَسْأَلْنِي عَن شَيْءٍ حَتَّى أُحْدِثَ لَكَ مِنْهُ ذِكْرًا**﴿٧٠﴾﴾ * بمعنى حتى أوجد وأبيّن لك شأنه وسبب حدوثه، أما في قوله: ﴿**يَوْمَئِذٍ تُحَدِّثُ أَخْبَارَهَا**﴿٤﴾﴾ * أي تعلن أخبارها أنباءها، وكذلك في قوله: ﴿**مَا يَأْتِيهِم مِّن ذِكْرٍ مِّن رَّبِّهِم مُّحْدَثٍ إِلَّا اسْتَمَعُوهُ وَهُمْ يَلْعَبُونَ** ﴿٢﴾﴾ * وهنا تعني لفظة "محدث" الخبر والنبأ الجديد، وقد جاء هذه الآيات بصيغ متعددة لتفصل اللفظة حسب سياق النص الديني الذي وظفت فيه فاختلفت معانيها

[1]- المرجع السابق، ص62.

*سورة الكهف، الآية70.

*سورة الزلزلة، الآية4.

*سورة الأنبياء، الآية2.

رغم أن أغلبية الآيات تشير لنفس المعاني المعهودة؛ بين تبيين، إعلان، عدا الآية الأخيرة التي وظفت معنى نبأ جديد.

أما في كتاب العين الذي اعتدّ أول المعاجم التي وردت فيها مادة (ح د ث) حيث «يقال صار فلان أُحدوثة أي كَثَّروا فيه الأحاديث. وشابٌ حَدَثٌ وشابَّة حَدَثة: في السن. والحدث من أحداث الدهر شِبْه النازلة، والأُحدُوثَة: الحَدِيثُ نفسه والحَدِيثُ: الجديد من الأشياء» [1]. وهنا نلاحظ أن الخليل ساوى بين لفظتي الحديث والجديد لتشيرا لمعنى واحد يقود للحداثة على هيئها الحالية. وفي معجم لسان العرب فإننا نلاحظ أن المفهوم اللغوي يتوافق إلى حد كبير مع اصطلاحه، حيث أورد فيه جملة من المعاني التي تؤديها هذه اللفظة، ومنه «حَدَثَ، الحَدِيث: نقيضُ القَديم. والحُدُوث: نقيض القُدمة. حَدَثَ الشيء حُدُوثا وحَدَاثَة، وأَحْدَثَه هو، فهو مُحدَث وحَدِيث، وكذلك استَحدَثه(...) والحُدُوث كون شيء لم يكن. وأحدَثَه الله فحَدَث ومُحدَثَات الأمور: ما ابتدعه أهل الهواء من الأشياء كان السلف الصالح على غيرها. وأخذ بحَدَثانِه. وحَدَاثته أي بأوله وابتدائه. واستحدثت خبرا أي وجدت خبرا جديدا، والحَدِيث: الجديد من الأشياء»[2]. لكن التأمل في الحدّ اللغوي يقودنا إلى اقتران اللفظة بالجدّة، بمعنى الانتقال من القديم إلى الجديد.

أما الفيروز أبادي فيتشارك و ابن منظور فكرة أن الجديد يعتبر مرادفا لمصطلح الحداثة موضحا ذلك في قوله:« (حَدَثَ) حُدُوثا وحَدَاثَة، نَقيضُ قَدُمْ/ والحَدِيثُ الجَدِيد»[3] حسبه يرتبط مفهوم القدم بالزمن الماضي، والجديد بالزمن الحاضر، فمفهوم الجديد اكتسب عدّة مفاهيم منها؛ التطور، التغير والتجاوز، والتي تعتبر مقومات ينتقل من خلالها النص هنا مما هو عليه إلى بنية حداثية أخرى تكتسي طابعا جديدا يرفع قيمته ويعلي من

[1]– الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، مادة(حدث)، تح: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، بيروت–لبنان، ج3، ط1، د.ت، ص177.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، مادة(ح د ث)، مج2، ص796–797.

[3]– الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتاب العربي، ط1، د.ت، ص164.

شأنه بسير خطي تصاعدي نحو المستقبل، من خلال عملية التجديد التي تمنح الكتابة روحا واستمرارية نحو عالم الإبداع. كذلك يتفق كل من الزمخشري والجوهري على مدلول واحد للحداثة، حيث أن الزمخشري في "أساس البلاغة" يقول:«اسْتَحْدَثُوا منه خَبَرا أي اسْتَفَادوا منه خَبَرا حَدِيثا جَدِيدا»[1] أما الجوهري في صحاحه فمادة (حدث) بمعنى «الحَدِيثُ: نَقِيضُ القَدِيم: اسْتَحْدَثْت خَبَرًا، أي وَجَدْت خَبَرًا جَدِيدًا»[2]

مجمل الرؤى للتعاريف السابقة تشير إلى أن استحداث الشيء يبدأ بتغيير القديم وتجديده، بمعنى الحديث هو الجديد مع عدم إحداث قطيعة معرفية مع كل ماهو قديم، وإنما إعادة هيكلته وفق من جديد للانتقال من مواقف تقليدية إلى مواقف حداثية صورة الانبعاث الجديد للتقاليد. حيث مهما بلغت التجارب حداثة إلا أنها فالنهاية ممارسات جديدة، انبثقت من روح التجارب السابقة مما يحفزها على خلق نص جديد هو النص الحداثي.

ومنه فالحداثة في كثير من المواضع يقصد بها الخروج عماهو مألوف، ومخالفة الأصول القديمة، كما تعني الخلق والجدّة، كلها معان تقترب كثيرا من المفهوم الاصطلاحي الحالي للحداثة.

ج-التعريف الاصطلاحي:

إن مصطلح الحداثة عند الغربيين يعدّ مصطلحا شائكا له ظروفه التاريخية والزمنية الخاصة التي ارتبط ظهوره بها، فالباحث في المعاجم الغربية يختلط عليه الأمر لوجود عدّة مصطلحات تتشابه ومصطلح الحداثة "modernity"، منها على سبيل المثال

[1]- محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 1998، ص172.

[2]- إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح-تاج اللغة وصحاح العربية-، تح: أحمد عبد الغفور عطار، ج1، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، ط3، 1984، ص278.

لا الحصر؛ المعاصرة "modernism" والتحديث"modernization" وجميع المصطلحات المتقاربة المفهوم، إذ ينبغي أن نفرق بين مصطلحين أجنبيين من المؤسف أن كليهما يترجم ترجمة واحدة وهي "الحداثة".

فالمصطلح الأول هو"modernity" الذي يعني إحداث تجديد وتغيير في المفاهيم السائدة المتراكمة عبر الأجيال نتيجة وجود تغيير اجتماعي أو فكري أحدثه اختلاف الزمن. أما المصطلح الثاني فهو"modernism" ويعني مذهبا أدبيا ونظرية فكرية لا تستهدف الحركة الإبداعية وحدها، بل تدعو إلى التمرد على الواقع بكل جوانبه السياسية والاجتماعية والاقتصادية. وهو المصطلح الذي انتقل إلى أدبنا العربي الحديث، وليس مصطلح"modernity" الذي يحسن أن نسميه المعاصرة ، لأنه يعني التجديد بوجه عام دون الارتباط بنظرية ترتبط بمفاهيم وفلسفات متداخلة متشابكة.[1]

وذلك نظرا للتفاعل الذي تلقاه المصطلح سواء بالإيجاب أو بالسلب، مما أدّى إلى تعدد تعريفاته، وبالتالي أصبح من الصعوبة ضبط مفهوم دقيق له، فهو زئبقي يأبى الطواعية لمفهوم نهائي محدد، ومنه سنقوم بإدراج مختلف التعاريف باختلاف مشارب أصحابها من نقاد وشعراء وباحثين.

- **عند الغرب:**

اقترن مفهوم الحداثة عند الغرب بظروف تاريخية معينة هي الأزمة الدينية التي مرت بها أوروبا في العصور الوسطى، فعلى إثر الثورة الفرنسية التي قامت عام 1789م مرتكزة على منطلقات فكرية جماعها "اشنقوا آخر الملوك بأمعاء آخر القساوسة"، وقد تأثرت هذه المنطلقات من التناقضات الهائلة التي حكمت المجتمع، قائمة على ثنائيات؛

[1]– ينظر: محمد بن خضر عريف، الحداثة مناقشة هادئة لقضية ساخنة، دار القبلة للثقافة الإسلامية، جدة، ط1، 1992، ص: 22.

ظالم/مظلوم، مؤمن/كافر، عالم قديم/عالم حديث، جراء هذه التناقضات وغيرها أخذ يشكل إحساسا عميقا بحاضر مغاير تماما لعوالم سابقة، ليست حديثة مما أسهم في بزوغ أفكار التحديث ونزعة الحداثة وانتشارها ضمن هذا الاتجاه.[1]

ويتفق أغلب المهتمين بالحداثة أن كلمة "modernity" ظهرت لأول مرة في القرن التاسع عشر، لكن يبقى الاختلاف حول أول من استعملها في اللغة الفرنسية؛ فحسب قاموس"le rebert" أن الروائي الفرنسي "بلزاك" هو أول من استعمل لفظ "modernity" وذلك سنة 1823م، بينما تأخذ بعض الآراء منحنى آخر، ويعدّ الكاتب الفرنسي "فرانسوا شاتوبريان" أول من استخدم هذا المصطلح وأول من استعمل كلمة الحداثة عام 1849م.[2]

لكن يتفق العديد من النقاد أن الشاعر الفرنسي "شارل بودلير" أول من صاغ مفهوما للحداثة وكان سباقا في بلورة مفهوم نظري للمصطلح، حيث يقول: «الحداثة هي العابر والهارب والعرضي، إنها نصف الفن الذي يكون نصفه الآخر هو الأبدي والثابت، وهكذا تعد الحداثة بالمفهوم البودليري:"عشقا لكل ماهو غامض وجميل وفاتن"»[3] فهو توتر وقلق مستمر، ومساءلة حول الماضي، الحاضر والمستقبل، فهي طريق لانهائي يحيل على الجديد.

يتداخل مفهوم الحداثة ومفهوم النهضة بشكل كبير، حيث أن بعضا من الباحثين يطابقون بين المفهومين، فيعتقدون بتجانس النهضة الأوروبية والحداثة، أي أن تحقيق الحداثة يعادل تحقيق النهضة، ويعتمد هذا التجانس على تكافؤ مرتكزات المفهومين،

---

[1]– المرجع السابق، ص22.

[2]– محمد بن خضر عريف، الحداثة مناقشة هادئة لقضية ساخنة ، ص22.

[3]– عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005، ص19.

فكلاهما يعرفان بهيمنة العقل، العلمانية، الفردية والمدنية. غير أن بعض الباحثين يحاولون الفصل بصعوبة والحذر من الاختلاط واللبس بين تقارب المفهومين[1]. وفي هذا السياق محاولة "برهان غليون" الذي يرى أن: «ما يميز النهضة عن الحداثة، هو أن الحداثة تجري بشكل تلقائي ويومي، وتتجسد في انتقال أنماط الحياة والسلوك والإنتاج الغربية دون تمييز إلى المجتمع العربي. وليست جميع هذه الأنماط دلائل حقيقية على الحضارة، أو ليست جميعها من جوهر الحضارة وأسسها. فالنهضة كنظرية في الولوج إلى الحضارة تحدد أولويات وتصيغ استراتيجية للعمل الجماعي. وبمعنى آخر أن النهضة كنظرية ليست إلا محاولة لعقلنة هذه الحداثة العامة والداخلة حتما إلى الحياة العربية. ومن الطبيعي أن تعني هذه العقلنة إخضاع الحداثة، إضافة إلى المعايير العقلية، إلى معايير اجتماعية وأخلاقية»[2]

قبل ذلك عودة لمدة قرن وعلى وجه التحديد في عصر الأنوار حيث تضاعف بريق الحداثة من منظورها الفلسفي، ولاسيما في نظريات كانط وأعماله الفكرية. ففي كتابه المعروف ما الأنوار؟ يحاول كانط أن يحدد طبيعة عصر التنوير وماهيته في القرن الثامن عشر. حيث حاول أن يبيّن أنّ عصر التنوير عبارة عن منظومة من الوضعيات التي يحاول فيها الإنسان أن يحطم الأصفاد التي كبّل بها معصمه، فكانت غاية الحداثة هي بناء مجتمع عقلاني. مما يعني أن الحداثة تعدّ حالة ولادة جديدة لعالم يحكمه العقل وتسوده العقلانية. فهذا هو التصور الذي اعتمدته فلسفة التنوير فنادت بوجود الإنسان على أساس التوافق مع العقل والعقلانية، فيعرف الحداثة في سياق إجابته عن سؤال؛ مالأنوار؟ «الأنوار خروج الإنسان من حالة الوصاية التي تتمثل في عجزه عن استخدام

[1]- ينظر: علي وطفة، مقاربات في مفهومي الحداثة ومابعد الحداثة ،مجلة فكر ونقد، المغرب-الدار البيضاء، عدد43، يوليو 2001، ص96.

[2]- برهان غليون، اغتيال العقل-محنة الثقافة العربية بين السلفية والتبعية-، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1987، ص184.

فكره دون توجيه من غيره» [1]. حيث ركزت الحداثة على ذاتية الفرد وقدرته المطلقة على استعاب العالم والحياة بشكلها العام. حيث يراها كل من "كارل ماركس" و "إميل دوركايم"، و"ماكس فيبر": «أن الحداثة تجسد صورة نسق اجتماعي متكامل، وملامح نسق صناعي منظم وآمن، وكلاهما يقوم على أساس العقلانية في مختلف المستويات والاتجاهات»[2] فالمفكرون جميعهم في هذه الفترة يستندون على فكرتين محوريتين تقوم عليهما الحداثة متمثلتين في؛ فكرة الثورة ضد التقليد، وفكرة مركزية العقل. أما عند "جيدن" فهي «تتمثل في نسق من الانقطاعات التاريخية عن المراحل السابقة حيث تهيمن التقاليد والعقائد ذات الطابع الشمولي الكنسي»[3] محدثا بذلك قطيعة ابستمولوجية مع كل ما هو ماضوي.

أما "رولان بارت" فيعرف الحداثة كونها:«انفجار معرفي لم يتوصل الإنسان المعاصر إلى السيطرة عليه»[4] فهو بذلك يبين أن مفهوم الحداثة مفهوم فسيفسائي لا يستطيع أي ناقد القبض على معنى ثابت له، وإنما يتمنع من التصريح عن هويته، حيث انفجر بمبادئ تلغي كل ما هو سابق.

- **عند العرب:**

يعتبر مصطلح "الحداثة" مصطلحا قد اقتحم مجال التداول في الفكر العربي بتأثير من الحداثة الغربية، حيث بدأ منذ النصف الثاني من القرن العشرين. حيث أن مؤثرات الحرب العالمية الثانية وما تراكم عنها من تطورات أدّت إلى ظهور جماعات من اليهود

---

[1]– عياض ابن عاشور، الضمير والتشريع، العقلية المدنية والحقوق الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1998، ص13. نقلا عن: علي وطفة، مقاربات في مفهومي الحداثة ومابعد الحداثة، ص103.

[2]– Jean-Pierre Pourtois et Huguette Desmet, L’éducation postmoderne, P.U.F, Paris, 1997, p26 نقلا عن: علي وطفة، مقاربات في مفهومي الحداثة ومابعد الحداثة، ص96.

[3]- A.Giddens, Les conséquences de la modernité, Harmattan, Paris, 1994 .
نقلاعن: علي وطفة ، مقاربات في مفهومي الحداثة ومابعد الحداثة، ص96.

[4]– عدنان علي رضا، تقويم نظرية الحداثة، دار النحوي للنشر والتوزيع، السعودية، ط1، 1992، ص35.

والأجانب في مصر تحاول جمع شتاتها. ومن أولى هذه الجماعات؛ جماعة الفن والحرية التي رفعت شعار تحرير الفن من الدين والوطن والجنس. وقد ظهر هذا التأثير الغربي في أول مجلة عربية حداثية متخصصة في الشعر أصدرها "يوسف الخال" سنة 1957م، هي "مجلة شعر" التي تبنى فيها الأصوات الشعرية الحديثة، تماما مثلما فعل الشاعر "إزرا باوند" في مجلته الشعرية "بويتري". كما أن هزيمة 1967م كان لها أيضا تأثير في جيل الثورة الذي أصبح يرى في الحداثة الفنية سبيلا للخروج من ضياعه.[1]

انطلقت بدايات الحداثة في القرن التاسع عشر، لكن من المتعارف عليه منهجيا أنه لا يوجد تعريف محدد وشامل لها، وانما هي حالة فكرية كلية تشمل الأفكار والوعي مثلما تشمل أنماط المعاش والإرادة، ولكل بيئة اجتماعية أو فكرية تعريفها الخاص للحداثة، بل أن لكل ناقد تعريفه الخاص الذي لا يشترك فيه معه أحد سواه.[2]

يعدّ "الياس الخوري" متشبع القضايا الوطنية كونه ربط بين الحداثة الأدبية والحداثة السياسية، حيث أن الأدب يبيّن حقيقة الواقع من تناقضات وهموم، في حديثه عن الحداثة الأدبية العربية، يصف مسيرتها بالمعقدة، حيث أنها تأسست انطلاقا من التراث الشعري العربي ومن التأثر بالأدب الغربي، يوضحه قوله:« مسيرة الحداثة الأدبية هي مسيرة بالغة التعقيد. قد تبدو من منظور تأريخي وكأنها تحرق في داخلها وفي سرعة تحولاتها المراحل في استعادتين مختلفتين متداخلتين: فلقد تمت استعادة الماضي الشعري في حركة الإحياء، وتتم استعادة الماضي الغربي في حركة التجاوز التي عبرت عن نفسها في ظاهرة الشعر الحديث، الذي يخرج على عمود الشعر العربي، وفي الأشكال الأدبية المستحدثة: الرواية، القصة، المسرح ...» [3]

[1]– برهان غليون، اغتيال العقل، ص76.

[2]– جابر عصفور، معنى الحداثة في الشعر المعاصر، مجلة فصول، ج2، ع4، مصر، 1984، ص35 .

[3]– سامي سويدان جسور الحداثة المعلقة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1997م، ص 34.

أما "سامي سويدان" فيرى أن الحداثة في الفن ليست بالأمر الإلزامي، فهي ليست مقيدة بفكرة المعاصرة، عدا ذلك فالحداثة والإبداع متلازمان، حيث أن البحث والإبداع في تفاعلهما يؤسسان أرضية خصبة لانطلاق حركة الحداثة، فالحداثة العربية الراهنة هي نتيجة احتكاك الثقافة العربية بالغربية، فأهم ما يميز رؤية "سامي سويدان" الحداثية هو أن «ارتبطت الحداثة تاريخيا بحركة التحرير الاجتماعي» [1]. فمن أهم ما يميز الحداثة في سعيها للتغيير كثورة على الأوضاع السائدة حيث؛ «تقدمت الحداثة صنوا للثورة والتوق الى التغيير»[2].

و لقد كانت دائرة الحداثة واسعة المدى حيث اشتملت على عدّة أجناس منها؛ القصة والرواية والمسرح، إلا أن الحداثة في الشعر كانت الأكثر بروزا و جدّة، فمن قضاياها؛ قضية التحرير وتمثلت في الأدب أساسا في الثورة على التقليد السائد، قضية النبوة وأيضا قضية التجديد، إن الحداثة هي تمرد دائب على الراهن وسعي مستمر لكشف المستقبل «إنها تحول وخروج عن السائد والمألوف، انعطاف وانحراف في اتجاه لم يكن قد طرق بعد تفرع وامتداد نحو أفق كان حتى حينه مجهولا، قد يبلغ هذا التفرع مدى ويعرف ذلك الانحراف حدا يبدو معهما العمل الحديث في تأسيسه لنموذج جديد ومعايير طارئة ابتداء من غير أصل» [3]. ومنه يؤكد كل من "سامي سويدان" و "إلياس الخوري" كون الشعر هو المحور الرئيس الذي تنطلق منه القضايا الوطنية وتصوره أدّق تصوير، والحداثة فيه عبارة عن ثورة على كل ماهو سائد وموروث.

يوضح "جابر عصفور" أن لحظة الحداثة تعتبر لحظة تمرد الأنا المبدعة على طرائق الإدراك لتكشف عن ذاتها وعن الواقع المحيط بها «تنبثق الحداثة من اللحظة التي

---

[1]– المرجع السابق، ص17.

[2]– سامي سويدان جسور الحداثة المعلقة، ص17.

[3]– المرجع نفسه، ص10.

تتمرد فيها الأنا الفاعلة للوعي على طرائقها المعتادة في الإدراك، سواء أكان إدراك نفسها، من حيث هي حضور متعين فاعل في الوجود، أو ادراك علاقتها بواقعها، من حيث هي حضور مستقل في الوجود»[1] حيث أن الحداثة من رؤيتها على الصعيد الفني تجديد للرؤى وثورة ضد التقليد والتبعية للآخر واعطاء حرية الإبداع للفرد بما يسمح له من ممارسة فعل الإنتاج على الصعيدين؛ الفني والمعرفي.

وعلى عكس الحداثة الغربية الحداثة العربية لا تنفي التراث، وإنما تتصل بعناصره الايجابية وتنفصل عن غيرها من الغير ايجابية، فالحداثة العربية كما يؤكد "جابر عصفور" هي «حداثة تراثية بالمعنى الخلاق لكلمة التراث»[2]. كذلك "جابر عصفور" من الذين وظفوا بكثرة المصطلحات الاقتصادية ك؛ الانتاج، الاستهلاك...وتفاؤله بدنو تأسيس حداثة عربية تجمع بين الأصالة والمعاصرة، فهي ليست حداثة استهلاك ترتبط بالغرب، فهو ينبه على أن نصنع حداثتنا بأنفسنا اعتمادا من توظيف ايجابي للتراث وفي ضوء معطيات جديدة معاصرة، بما فيها ثقافة الآخر.[3]

أما جبرا إبراهيم جبرا فالحداثة حسبه« كلمة الحداثة قد جاءت لاحقة لممارسات أو محاولات تحديث قام بها فنانون وأدباء كانوا يسمون أنفسهم–طوال عقود من السنين– كلمة Modernists دون أن يستعملوا كلمة Modernism التي وفدت في الحقيقة من الخمسينات وكثر استعمالها في الستينات والسبعينات » [4].ومنه فمفهوم الحداثة رهين العصر والمجتمع، وهذا ما يؤكده عز الدين الخطابي في قوله:« هكذا، ستبرز الحداثة كمفهوم للتعبير عن عصر بذاته، سيأخذ اسم (الأزمنة الحديثة) أو "الأزمنة الجديدة"؛ وهو

---

[1]– جابر عصفور، معنى الحداثة في الشعر المعاصر، ص38.

[2]– جابر عصفور، معنى الحداثة في الشعر المعاصر، ص38.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص39.

[4]– عز الدين الخطابي، أسئلة الحداثة ورهاناتها في المجتمع والسياسة والتربية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص15.

عصر يتجه نحو المستقبل، ويقطع الصلة بالماضي ومخلفاته كمرحلة انتهت »[1]، فزمن الحداثة هنا زمن متسارع الأحداث يتجه مباشرة للمستقبل، وليس من الضروري ارتباطه بالزمن الحاضر. كذلك يعرفها ناصيف أنها:« حالة خروج من التقاليد وحالة تجديد، وتحدد الحداثة في هذا المعنى بعلاقتها التناقضية مع ما يسمى بالتقليد أو التراث أو الماضي »[2] بمعنى أن الحداثة عبارة عن تغيير في كل الاتجاهات لبنيات الواقع العربي وفكره، واندراج دون أوهام في العالمية والحضارة المادية وأولوياتها، وإنهاء الخصوصية المتمثلة في التراث على عكس العديد من النقاد العرب السابقين الذين ركزوا على العلاقة القائمة بين الحداثة و التراث شريطة خدمة عناصره لمفهوم الحداثة.

أما الحداثة عند كمال أبوديب هي :« انقطاع معرفي ذلك أن مصادرها المعرفية التي لا تكمن في المصادر المعرفية للتراث، في كتب ابن خلدون الأربعة، أو في اللغة المؤسساتية، والفكر الديني(...)الحداثة انقطاع؛ لأن مصادرها المعرفية هي اللغة البكر، والفكر العلماني، وكون الإنسان مركز الوجود(...)وكون الفن خلقا لواقع جديد»[3]. فالحداثة هي حالة من الخلق الجديد لعالم يحكمه العقل وتسوده العقلانية، مما يستلزم وجود رفض كلي للعقائد وأشكال التنظيم الاجتماعي التي لا تتبني على أي أسس عقلية أو علمية، وبالتالي تشجيع الوعي الفردي المستقل، وذلك من خلال القياس إلى المجتمع التقليدي الذي امتاز بهيمنة الطابع الديني.

بعد ذلك أتت ما بعد الحداثة كامتداد للحداثة لتتعاقبا تاريخيا، ليقوم من خلالها النقد الأدبي الحداثي بخلق صراع بين ثنائية الداخل/الخارج في الفكر الفلسفي الغربي وعلى إثر ذلك جاءت المناهج النقدية في رحلتها السياقية والنصانية ابتداء من المنهج

[1] – المرجع السابق، ص17.

[2] – غانم هنا، عبد الله الغذامي وآخرون، ندوة حول عناصر الحداثة في الفكر العربي المعاصر، عدد61، 1998، ص221. نقلا عن: علي وطفة، مقاربات في مفهومي الحداثة ومابعد الحداثة، ص97.

[3] – عدنان علي رضا النحوي، تقويم نظرية الحداثة، ص39.

التاريخي والانطباعي وصولا إلى البنيوية وانتهاء بالتفكيك في مجال النقد، وهناك من النقاد من يرى بأن الحداثة حداثتان، حداثة تستند على العلم التجريبي والعقل الأدبي فيقصدون بذلك البنيوية، وحداثة تستند على فلسفة الشك التي قامت على تقويض العقل الغربي "اللوغوس" الذي يقف وراء اليقين الموضوعي، ويعتقدون بذلك اتجاهات "مابعد البنيوية" أو "مابعد الحداثة" كما يسميها بعض الدارسين السيميولوجيا أو نظرية التلقي.[1]

ثانيا:الحداثة عند النقاد والشعراء الغرب:

يعدّ التغير الجذري والتطور السريع للمجتمع الغربي تمهيدًا لتبني مشروع الحداثة في كافة المجالات والميادين منها؛ مجالي الفن والأدب قد أثرت متغيراته على سيرورة العلم والمعرفة، والخروج من دائرة المعرفة السائدة وبخاصة ضمن ما يعرف بالثورة التقنية.

ومنه فالمتغيرات المطروحة في أصلها مرّت بفترة جدل حول الاختلافات العديدة سواء على صعيد الاصطلاح أو الفترة الزمنية لتاريخ الظهور، ورغم كل الاختلافات السابقة بين النقاد والباحثين إلا أن من المتفق عليه هو أن الشعراء والنقاد الغربيين متمثلين في كل من؛ "شارل بودلير" ، "رامبو" و "ملارميه" قد أسسوا لمفهوم الحداثة، بقوننته في كتاباتهم النظرية، وبه سنحاول الاقتراب من الآراء النظرية لنستخلص مفهومهم حول الحداثة الشعرية.

1-شارل بودلير:

لقد عاش شارل بودلير واقعا مرّا مما اضطره للتمرد عليه، محاولا التحرر من الأعراف الاجتماعية، مبينا أن الخطيئة متجسدة في هيئة الكنيسة، وبعد عجزه عن تغيير نظام الرأسمالية الذي استفحل بالعالم كله، عاد إلى الأصل وهي ذاته ليخاطبها من خلال تلاعبه باللغة حيث قام بخلخلة نظام بناء القصيدة من خلال استحداث بنياتها وصولا

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص 37.

بذلك إلى قصيدة النثر، فهو بصفة عامة لا يعتبر الحداثة ذات وجه ايجابي محض، بل أنها ذات وجهين ايجابي وسلبي، هذا الأخير الذي يتمثل في حداثة المدن والمصانع بجانبها المظلم من الحياة الانسانية، والتقدم المزيف الذي قتل مشاعر الإنسان وجردها من كينونتها الحقّة، فالحداثة تمثل عالم المدينة بعقمه وقبحه، الشوارع المزدحمة، الأضواء الصناعية التي ضاع الإنسان وسط زحامها، وكثيرا ما نلحظ في كتاباته اشمئزازه اللانهائي من موجة الديمقراطية التي تسوي بين جميع الأشياء[1]. فهو بذلك يرفض الحداثة المزيفة بل ويقاطعها جذريا كونها تجعل من الانسان مجرد قطعة شطرنج تُحرك في كل اتجاه.

ومنه يكون مفهوم "شارل بودلير" الخاص بالحداثة الشعرية مرتبطا بمفهوم الرمزية الفرنسية حيث أسسه وفق علاقة الحداثة باللحظة الأبدية، وكأنه يطارد المستحيل حين أدرك أنها منفلتة كلحظة هاربة، فيقول:« الشعر الحديث هو العابر والهارب»[2]، وكأن الحداثة هي لحظة هروب من الواقع المرئي للبحث عن واقع جديد، ومنه فالشاعر الحداثي يحوّل الواقع المرئي إلى واقع شعري يعيشه الشاعر بمفرده تتغير فيه الأشياء من مسمياتها القديمة إلى أخرى جديدة.

فالحداثة حسب شارل بودلير غير مرتبطة بزمن معين، كون المستقبل يتحول إلى حاضر كما يتحول هذا الأخير إلى ماض، وبذلك فالحاضر الذي تريده الحداثة هو لحظة انتقال إلى زمن ما بعد المستقبل، وبذلك الشعرية الحداثية عنده تحمل تهديما مستمرا لكل الأشكال والصيغ. وبهذا تكون متجاوزة و مصححة لذاتها ولو حتى بالتناقض مع نفسها، فهي بذلك ديناميكية مستمرة لا نهائية الحركة، مرتبطة بفكرة المركزية المنطقية حيث أن:

[1]– ينظر: عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972، ص72.

[2]– المرجع نفسه، ص74.

اللحظة الحداثية بوصفها نفيا للثبات وسعيا دائما للتحول، لأن الحداثة الحقيقية هي حداثة التناسل المتسارع في المفهوم الغالب(...) ففي نفي للنماذج ولا تطمح إلى مثال»[1]

وبه قد تمرد شارل بودلير عن العادات والتقاليد الثابتة نظرا لكرهه للروتين الممل حيث يقول: «أتمنى أن أرى مراعي حمراء وأشجارا زرقاء»[2]. فهذه الألوان ليس لها وجود بصري لهذه المدلولات بالتحديد، لكنها موجودة في عالم بودلير التخييلي، كل الصور حسبه ممكن التوقع، وبذلك يحاول إحداث علاقة بين قصيدة الحداثة والعالم بكل تفاصيله وظروفه وحوادثه، فهو يريدها قصيدة عالمية غير مرتبطة بمجتمع محدد أو شعب واحد.

وقد مزج شارل بودلير بين عالم الأحلام والحياة الواقعية، حيث يرى أن الفن هو خلق شعر مؤثر يحوي الموضوع وصاحبه، كما يحوي العالم الخارجي الفنان والفن، ليحول بذلك الشعر إلى سحر، كما وسمه قدماء العرب، لأن الانتقال يكون من تراكيب غامضة للوصول إلى عمق الأشياء، لسمو الشعر على عالم السحر، ليضيء بذلك الجوانب المعتمة به، ليجمع بين عالمه والعالم الخارجي، لأن على الشاعر «خلق شعر مؤثر يحوي في الوقت نفسه الموضوع وصاحبه، كما يحوي العالم الخارجي للفنان والفن نفسه»[3] وبه يُحول الشعر إلى سحر، الكلمة التي أطلقها قدماء العرب، وقول الرسول(ص) «إن من البيان لسحرا» انتقالة من تراكيب الشاعر غير المألوفة، والغوص في عمق الأشياء، ليسمو الشعر عن السحر ويضيء جوانب الأشياء المعتمة، فيجمع بذلك بين

[1]– عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة(العوامل والمظاهر وآليات التأويل)، سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ط1، 1990، ص82.

[2]– عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص72.

[3]– هنري بير، الأدب الرمزي، تر: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1981، ص22.

عالمه والعالم الخارجي، لأن مهمة الشاعر « أن يقرأ الغيب، وأن يفكك سحر مالا يدركه البشر العاديون»[1]

وفي الأخير، تقوم الحداثة حسب بودلير على رؤية فلسفية ترتكز على استقراء الواقع وتحليله بالعين الثالثة، والحدس القوي لاستخراج المكونات النصية وتفكيكها وجعلها قصيدة كشفية تحمل الجديد دائما. كذلك يرى بودلير_كما الرمزيون_أنّ الغموض شرط من شروط الشعر الحداثي، فيقول شيآن يتطلبهما الشعر: «مقدار من التنسيق والتأليف ومقدار من الروح الايحائي أو الغموض ليشبه مجرى خفيا لفكرة غير ظاهرة ولا محدودة، والشعر الزائف هو الذي يتضمن افراطا في التعبير عن المعنى، بدلا من عرضه بصورة مبرقعة وبهذا يتحول الشعر إلى نثر»[2] للسمو على شعر الأخبار المبتذل، فالحداثة البودليرية لا تهدف لنقل حقيقة ثابتة كون الحداثة الشعرية، فقصيدة الحداثة لوحة فنية منبثقة من الواقع، لكن شرط أن تكون مبنية على التمرد والكشف والخلق المستمر، وبه تصبح الحداثة الشعرية حسبه هي تضافر كل هذه المبادئ وانصهار بعضها ببعض.

2-رامبو:

يعدّ الشاعر السريالي رامبو من أسّس للحداثة الغربية، حيث بحث في الصيغ الجديدة جعل شعريته حداثية مطلقة، فقال: «علينا أن نكون حداثيين مطلقا لا مجال بعد للأناشيد فلنحافظ على الخطوة المكتسبة»[3] حيث يخرج الشعر من حيز الأناشيد، ليضعه في قلب الحداثة ويجعل الشاعر منفتحا ملما بكل المعارف[4] منفتحا على كل العوالم

[1]- المرجع السابق، ص21.

[2]-ينظر: عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص82.

[3]- هنري بير، الأدب الرمزي، ص21.

[4]- المرجع نفسه، ص28.

الكونية، وما يحدث كـ «ظاهرة المجهول تستيقظ في وقتها داخل الروح الكونية»[1] فيُحمل بذلك رامبو الشعر مهمة الاستشراف لكل ماهو غامض في العالم.

وبحسب تصوره تصبح الحداثة شغفا بالمجهول «يؤول إلى تحطيم الواقع»[2] ، تقوم على الرؤيا لتتجاوز نظام الكون والأشياء وتستكشف أعماق الذات الانسانية لمعرفة كنهها وروحانيتها.

وتقوم الحداثة الشعرية عند رامبو على أساس "الحلم" الذي صار منبعا أساسا للرمزية، وبذلك تمتد عروقه في هواجس وذكريات الطفولة للسمو إلى مافوق الواقع[3]، ومنه اهتم بضرورة بناء الشعر من خلال الحلم كمادة تؤول إلى الأوهام الصادرة من اللاوعي، مما يسهم بطريقة أو بأخرى في جعلها مصدرا للشاعرية الحقة، ومن خلال اعتماده على اللاوعي في تأسيس القصيدة الحداثية أُعتبر أبا السريالية بامتياز، فهو بذلك قد أعاد الرابط القديم بين صورة الشاعر وصورة الساحر تتبني وفق علاقة تمزج بين الرؤيا والسحر، ولا ننسى أيضا تأثره بالأدب الصوفي حيث اتضح ذلك بقوة في خصائص شعره قائمة على عنصر الخيال، فهو بذلك يحاول خلق نسق مغاير لواقعنا، ليقوم على «الحرية الإبداعية المطلقة، فيجمع أشتات الواقع المحطم، ويعيد بنائها بناء جديدا، متجاوزا الجمع بين التناقضات والمتنافرات والنشاز مما يؤدي إلى الغموض المطلق أحيانا»[4] ومنه فالتمايز الذي أحدثه رامبو عن سابقيه من نقاد الحداثة هو ابتعاده عن الواقع المادي وهدم نظمه الزمانية والمكانية.

---

[1]– المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2]– عدنان علي رضا، تقويم نظرية الحداثة، ص45.

[3]– ينظر: محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1978، ص28.

[4]– عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص140–141.

وبذلك اتسم بالغموض فيبحر في عالم الألغاز كون «الرؤيا الشعرية تتكون بفعل عملية سحرية غريبة عن قواعد المنطق»[1] وكأنها نوع من التأمل الروحي العميق يغوص في عالم الأيورفيدا* من الأثير إلى عمق الإنسان ذاته، وقد أقرن رامبو هذه النظرية المتعلقة بالخيال بتحريره من العقل والمادة عن طريق تراسل الحواس «فالشاعر يجعل نفسه قادرا على الإبصار من خلال الاختلاط الواعي واللامحدود لجميع الحواس»[2] وقد تجاوز المنطق والواقع في كتابه "فصل الجحيم" حيث أن حداثته قامت مجموعة من الأفكار للكشف عن أسرار السفر في عوالم المجهول إلى مابعد الواقع، لأن الواقع الذي يعيشه غير قادر على التعبير، لذا لجأ إلى الخيال والغموض في تأسيسه للحداثة الشعرية.

3-ملارميه:

ركّز ملارميه في شعريته الحداثية على عنصري الجدّة والإشارة، لأنه« ابتكر لغة من شأنها أن تفجر شعرية الجدّة، أستطيع أن أعرفها بهذين الكلمتين، أن ترسم أثر الأشياء الذي تحدثه لا الأشياء ذاتها»[3] ومنه الحداثة حسبه تؤسس وفق التجربة الشعورية التي تعدّ وقود الشعر ولهيبه، حيث أن الشعر الحداثي «لا ينبغي أن يتشكل من كلمات ولكن من أحاسيس، وكل الكلمات تمضي أمام الأحاسيس»[4] فالشاعر يترجم أحاسيسه إلى صياغة أشكال لغوية هندسية كما البِناء العمراني في بنائه، وهو كذلك صياغة للواقع الحديث الذي يسمو إليه ملارميه من خلال شعره، إلى الواقع المُتجني الذي ينافي تماما

---

[1]- المرجع السابق، ص199.

* بمعنى علم الحياة في اللغة السنسكريتية تقوم على فلسفة العناصر الخمس المكونة للكون فيما فيه جسم الإنسان(التراب، الماء، النار، الهواء، الأثير) للاستزادة ينظر: ويكيبيديا الموسوعة الحرة.

[2]- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص79.

[3]- جان كوهين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، تر:أحمد درويش، دار غريب للنشر والتوزيع، ط1، 2000، ص387.

[4]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الواقع المرئي، كما ارتبطت صفة الصدق بهذه الشعرية التي لا يجسدها المحسوس، فهي لا توجد إلا بعالم السحر والمجهول.

كانت أشعاره توقظ القارئ من جاهزيته في تلقي القالب الجاهز والأفكار المستهلكة على حد تعبيره القارئ الكسول فهو يريد بذلك تنشيط ملكته في تقصي الشعر الغامض في عالم مليء بالألغاز حيث أن الشعر حسبه يجب أن يكون «لغزا وهذا هو هدف الأدب»[1] فهي تحطم راحة القارئ لتقوده إلى عالم الدهشة، وكأنها غرفة سرية بقبو من أهرامات مصر مليء الرسوم الغريبة، وبالكتابات القديمة الغير مفهومة، وهو ما يستهويه حيث يليق ب «الشعر الجيد للقارئ الجيد»[2] وينفي القوالب القديمة الجاهزة حيث لا تسمو بالشعر الحداثي فهي تعيده دائما إلى الخلف بألف خطوة، بينما الغموض والبحث في عوالم السحر والمجهول، هنا يتحقق الإبداع للتعبير عن واقع الإنسان/القصيدة بآلامه وآماله مندمجا في لحظة أبدية جامعة للسُّلم الزمني من ماضي وحاضر ومستقبل.

ومنه نلاحظ أن النقاد الثلاثة ركّزو على تيمة واحدة في أشعارهم وكتاباتهم وهي مبدأ الغموض الشعري كعنصر مهم لقيام القصيدة الحداثية.

ثالثا:الحداثة عند النقاد والشعراء العرب:

وقد سعت الحداثة العربية إلى خلخلة الأعراف الأدبية القديمة والتمرد عليها، نتيجة وعي الأديب بالظروف المحيطة به ورفضها بعد ذلك وهذا ما نستشفه من خلال المسار الشعري في العصر الحديث حيث برزت مرحلة جديدة تتجاوز كل المراحل الستاتيكية السابقة التي مرَّ بها النتاج الأدبي في عصر الضعف والانحطاط ، وقد بدت بوادر هذه الممارسة نحو التجديد من خلال بعض الأدباء؛ كمحمود سامي البارودي

[1]– هنري بيير، الأدب الرمزي، ص39.

[2]– المرجع نفسه، ص36.

وأحمد شوقي وحافظ ابراهيم وغيرهم كثيرون، ومن بين النصوص الجديدة التي أتى بها هؤلاء؛ الشعر المسرحي الذي برز فيه أحمد شوقي كرائد له.

وبعدها تبلورت الحداثة مع بروز الحركة الرومانسية التي ضمت الشعر في الثلث الأول من القرن العشرين بحيث «ارتقت هذه الحركة بالشعر إلى مراتب لم يعهدها من قبل»[1] فسعى الشاعر من خلالها إلى تحرير الشعر من سلطة الموروث وتجاوز التقليد للقالب الشعري القديم فربط الأدب بالحياة من بين هذه التجمعات التي انضوت تحت مسمى الحركة الرومانسية (جماعة الديوان، الرابطة القلمية، جماعة أبولو) فقد كانوا «شعراء تنوعت مواهبهم وثقافتهم، فخلقت وسطا شعريا ثقافيا أكثر غنى واستقصاء، ومن هنا أسهمت إسهاما كبيراً في تجاوز شعر النهضة، بخاصة والتقليدية الشعرية، بعامة، وفي التمهيد لنشوء بنية جديدة للقصيدة، ومفهوم جديد للشعر»[2].

ويعود الفضل لهذه الجماعات الأدبية في تجديد الشعر العربي الحديث، لكنه استمر وتعمق أكثر في نهاية خمسينيات القرن الماضي مع السياب، نازك والبياتي.

وعمّت أرجاء الوطن العربي بعد ذلك في مرحلة «تجسدت فيما اكتسبه طلاب الجامعة والمتخرجون من المؤسسات التعليمية الغربية من معارف جديدة كفيلة بتغيير تعاملهم مع الواقع ونظرتهم إلى الحياة»[3].

وقد تفجرت الأوزان الشعرية وأصبحت القصيدة مشتملة على أسطر تتفاوت من حيث عدد التفعيلات، ولم تعد القافية واحدة، بل أضحت متنوعة لا تخضع لنفس

[1]- محمد الخبو، مدخل إلى الشعر العربي الحديث–أنشودة المطر لبدر شاكر السياب نموذجا–، دار الجنوب للنشر، تونس، 1995، ص23.

[2]– أدونيس، الثابت والمتحول، ج04، صدمة الحداثة، دار الساقي، بيروت–لبنان، ط02، 2002، ص107.

[3]– محمد الخبو، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، ص24–25.

النظام»[1] والتي صمدت على شكلها لعدّة قرون فارتقى الشعر الحرّ لذروته، وبه تغيّر التشكيل الهندسي للقصيدة الحداثية، على خطى المؤسسين الغربيين الثلاث؛ بودلير ورامبو وملارميه النقاد؛ محمد بنيس، نزار قباني وأدونيس أب الحداثة العربية.

1- أدونيس:

يعد أدونيس من الأوائل المنظرين للحداثة الشعرية في العالم العربي، فالرجل مهووس بها شعرا ونقدا، وبدايته كانت في مقاله النقدي سنة "1959" في مجلة "شعر" موسوما ب "محاولة في تعريف الشعر الحديث"، نشره بعد ذلك في كتابه "زمن الشعر" وفيه يدعو إلى التجديد وتجاوز المفاهيم الكلاسيكية حيث أن «هذا النص النقدي محاولة في تعريف الشعر الحديث أول محاولة تنظيرية ناضجة لأدونيس لتحديد مفهوم الحداثة الشعرية رغم أن الشاعر لم يستخدم هنا مصطلح الحداثة لفظا» [2]، والمتأمل فيه يلاحظ ميله إلى التراث الغربي لكثرة اقتباسه من المفاهيم والرؤى الخاصة بالحداثة الشعرية، فعززه ببعض من عمالقة الحداثة الغربية أمثال "رنيه شار" و "بودلير" و "مارلو" ومن المحير أنه لم يصرح بلفظة الحداثة "كمصطلح غربي الأصلي لكنه استبدله ب(الشعر الجديد)، وبعدها قدم في مؤتمر بروما سنة "1961" نصا بعنوان (الشعر العربي ومشكلات التجديد) وفي هذه المرة أيضا لم يصرح به كمصطلح بل انطوى تارة بين مسمى (الشعر المعاصر) وطورا ب(الشعر الجديد).

فالجدير بالقول أن "الحداثة" كمصطلح لم ينتشر إلا منذ منتصف الستينيات، وربما تأخر في بعض الكتابات النقدية إلى السبعينيات[3] ولكنه لم يستقر حتى أواخر كتابته على هذا المصطلح فهو يتراوح بين (الشعر الجديد، الشعر الطليعي، الشعر المعاصر)

---

[1]- المرجع السابق، ص25.

[2]- فاضل ثامر، مدارات نقدية، دار الشروق الثقافية العامة، العراق، ط1، 1987، ص198.

[3]- المرجع نفسه، ص198-199.

ولم تأخذ الحداثة الشعرية بعدا أعمق إلا بعد توظيفه للمصطلح في كتابه "الثابت والمتحول" ومناقشتها الحداثة إلى ثلاث أصناف علمية وتغيرات اقتصادية واجتماعية وسياسية وفنية[1].

بالنسبة للحداثة العلمية والخاصة بالتغيرات ليست موضوع اهتمامنا في هذه الدراسة، أما الحداثة الفنية لدى أدونيس هي ارتباط الكتابة الحداثية بطرح التساؤلات كعملية مستمرة بقصر استكشاف طاقات اللغة واستقصاء أبعاد التجربة.

فالنص الحداثي هو سؤال يتصل بالكيف أكثر منه بالماهية، سؤال قلق متأزم يرتقي عن الإجابات الجاهزة، فهو منفتح دائما على التجدد اللانهائي كسمة جمالية.

2-محمد بنيس:

وكذلك من بين النقاد المهتمين بالنظرية التي تؤسس للحداثة الناقد المغربي "محمد بنيس" في كتابه "الشعر العربي الحديث" فهو يتعرض لعنصر أسماء بمصطلح "الإبدال"[2] وهو حينما تتخذ القصيدة شكلاً جديدًا غير السابق، أي عملية انتقال من شكل إلى آخر، وبه فالحداثة عند محمد بنيس تقوم على ثلاثة عناصر مهمة وهي التطور والتجاوز والتغيير، ف «اتساع استعمال مصطلح الحداثة في الخطاب النقدي(...) هو ما يفضي بأي تعريف إلى مأزقه السريع»[3] وبذلك اتسع مفهوم الشعر مما جعل الأدباء والنقاد والباحثين مهتمين بوضع تعريف محدد له، إلا أن زئبقية هذه الظاهرة وتحورها المستمر، جعلها تبدع على مر العصور، تأبى تعريفا ثابتًا كيف ولا وهي لا تعرف للثبات طريقا، تأزمت من خلالها التعاريف.

---

[1]- ينظر: أدونيس، الثابت والمتحول، ص127.

[2]- ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته،(مساءلة الحداثة)، ج4، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1990، ص268.

[3]- المرجع نفسه، ص272.

ومن منحى آخر يرى محمد بنيس أنه على مدى شساعة الرقعة الجغرافية للشعر العربي فإن مصطلح الحداثة قد زادته امتدادًا، ومنه فهذا المصطلح « يظل مسافرًا أو يدمر عبر شرائط التحقق والاحتمالات»[1] ولعل حداثة محمد بنيس تتجسد بهيئة الرجل المسالم الذي يقيم مصالحة مع التراث ويستمر بالموازات معه جنبا بجنب لكن مايفتىء حتى يطعنه بخنجر في قلبه ليؤدي إلى مقتله، فهي مجرد حيلة للقضاء على التراث بطريقة غير مباشرة.

وكثيرا ما ركز محمد بنيس الشاعر الناقد على المفاهيم والتصورات الخاصة بالبنيات النصية للشعر العربي الحديث وقراءته بمنظور الجمع بين المعرفة بالشعرية القديمة والشعريات الحديثة أوروبية كانت أو غير أوروبية، كما أعتمد مبدأ الحرية بغية خلق رؤية مغايرة للحداثة والفكر والحياة.

رابعا:الكتابة الحداثية الجزائرية المعاصرة:

ارتبطت حداثة الشعر الجزائري بحداثة الشعر العربي في بلاد المشرق العربي، وقد مرّ مشروع تحديث الشعر الجزائري بمسارات مختلفة ابتداء من الإحياء ثم الإصلاح والمعاصرة، وقد ذكر "محمد ناصر" في كتابه "الشعر الجزائري الحديث" أثناء تقسيمه حركة الشعر في الجزائر إلى ثلاثة أقسام؛ التقليدي المحافظ، الاتجاه الرومانسي والاتجاه الحر الذي بدوره قسمه إلى ثلاثة مراحل من 1955---><1975 (مرحلة التأسيس، مرحلة الركود، مرحلة الانبعاث)[2].

وإذا عدنا إلى تاريخ النشر ليحدد من الأسبق بجريدة البصائر وجدنا قصيدة "طريقي" لأبي قاسم سعد الله أولى قصيدة في الشعر الجزائري الحر وذلك بتاريخ 25

[1]– المرجع السابق، ص275.

[2]– ينظر: محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية(1925–1975)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2006، ص147.

مارس 1955، حيث أن «الشاعر الجزائري الوحيد الذي اتجه إلى هذا الشعر عن وعي واقتدار، وحاول التجديد في الإشكالية الموسيقية للقصيدة في بنيتها التعبيرية هو أبو قاسم سعد الله، في حين ظلت محاولات الآخرين من أمثال محمد الأخضر عبد القادر السائحي، والطاهر بوشوشي، والغوالمي وأبو القاسم خمار متسمة بالتذبذب»[1]

وبذلك عرف النص الشعري الجزائري محاولات عدّة للخروج على النمط السائد، حيث شهد مسارا مليئا بالمنجزات الإبداعية وبخاصة في العشريتين الأخيرتين، حيث برز العديد من الشعراء الجزائريين المعاصرين الذين ركبوا موجة الحداثة وما بعدها شعرًا وتنظيرًا من سنة 1990م إلى غاية عصرنا الحالي، والذين رفضوا الكتابة في الأيديولوجي وانتهجوا مسارًا شعريًا فكريًا وفنيًا جديدًا أمثال؛ عز الدين ميهوبي يوسف وغليسي وعيسى لحيلح، وفي الشعر الصوفي؛ عثمان لوصيف وعبدالله العشي.

فمن خلال التكوين العالي لهؤلاء الشعراء نضج النص الشعري الحداثي إلى مستوى راقٍ من الشعرية لم تشهده الجزائر مسبقًا.

1-عزالدين ميهوبي:

يعدّ عزالدين ميهوبي من بين الشعراء الجزائريين الذين حملوا لواء الحداثة في الجزائر بعد خروجهم على القواعد القديمة التي كانت تحكم الكتابة الشعرية من قبل، وذلك من خلال ابتكار أساليب مختلفة على المستويين الشكل والمضمون.

فكتب القصيدة الديوان أو مايسمى بالقصيدة المقطع التي تقسم إلى مقاطع شعرية تطول أو تقصر حسب رؤية كل شاعر، كقصيدته "النخلة والمجداف" مقسمة إلى ثمانية عشر مضافا إليها أربع مقاطع مكملة للنص، حيث يعتبر هذا النوع من القصائد «الكشف

[1]- المرجع السابق، ص151.

الحقيقي في ميدان الشعر العربي الحديث بعامة، والإضافة الجديرة بمزيد من الاهتمام في وقتنا الحاضر» [1]

وفي المقابل أيضا نجد القصيدة الومضة «فهذا النوع الشعري فرضته الحياة الجديدة المتسمة بالسرعة والتطور، فكان التكثيف اللغوي والاقتصاد في التعبير، لتوصيل الرسالة الشعرية بأقل عدد ممكن من الكلمات، هو السّمة الأدبية المرافقة لهذا التغيير»[2] فضلا عن ذلك الشاعر يعيد تشكيل شعرية جديدة ينقلها من تجربة ذات إطار تاريخي محض إلى إطار قيمي جمالي وبخاصة «استحضار الشاعر العربي للماضي الأوراسي الحالم عقدا شعريا ثمينا، مشرقا متألقا، معلقا على صدر القصيدة الثورية، في الواقع العربي المظلم المثقل بالخيبات والنكسات هو تعويض نفسي رمزي لهذا النقص(...) فكان الأوراس حلما وملاذا ومنعتقا، وبواسطة الرمز الأوراسي أراد الشاعر أن يحقق في المتخيل الشعري مالم يستطعه في واقعه الموبوء من أحلام شعرية جميلة تستمد نسجها من تقاسيم الأوراس»[3]

كوّن عزالدين في ديوانه "في البدء...كان أوراس" ذاكرة للخطاب الشعري الثوري، يتغنى بذكر الأوراس في كل مقام، حيث إذا تم ذكر الأوراس اقترن دائما بالبطولة «فقيمة الأوراس تكمن في معاني البطولة وروعة القتال من أجل المبدأ وتحرير الأرض والانسان»[4] وبذلك قد مثل الحداثة شكلا ومضمونا من خلال توظيفه بعضا من التقنيات الحداثية كالرمز والتشكيل البصري والتناص...

---

[1]- عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية-، المكتبة الأكاديمية، مصر، ط5، 1994، ص229.

[2]- المرجع نفسه، ص216.

[3]- يوسف وغليسي، في ظلال النصوص تأملات نقدية لكتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009، ص124-125.

[4]- المرجع نفسه، ص125.

وقد عايش الشاعر عزالدين ميهوبي الجيلين ولكنه هو لجيل الخلق الشعري أقرب، وقد تميزت قصيدته برؤيتين؛ رؤية محافظة على نظام القصيدة القديم من حيث الوزن والقافية، ورؤية متفتحة على الحداثة الشعرية من حيث نظام التفعيلة والأسطر الشعرية، وتوظيف اللغة والوزن، الصورة والرمز.

وقد اتّسمت القصيدة عند ميهوبي بتحقيق أبعاد فكرية وإنسانية متعددة، حيث يأتي وطن الشاعر، ثم الوطن العربي الكبير في مقدمة التجربة، فهو متشبع بروح الفلسفة الثقافية التي لها الفضل في تكوين انتماء الرجل وطبع توجهاته.

2-يوسف وغليسي:

يعدّ يوسف وغليسي الناقد الشاعر واحدا من أهم النقاد الشباب على الصعيد العربي عامة والصعيد الجزائري خاصة، حيث أنه شاعر نظم أربعة مجموعات شعرية، وقد تمكن من التحكم في مسايرة الحركة النقدية من خلال أسلوب فلسفي جدلي؛ فهو يجمع بين الممارسة النظرية والتطبيقية، فما يميز يوسف كناقد استيعابه للمصطلحات والمناهج النقدية سواء ماقبل حداثية أم مابعدها، فأعماله النقدية تمتاز كونها سلسلة متكاملة، وهذا ما يعدّ نقطة تحول كبيرة من طرف الناقد في بعض النظريات التي تخص الخطاب النقدي الحداثي المرتبط بالحداثة الغربية.

فهو في قراءته النقدية للخطاب الجزائري المعاصر يقدم على حد قوله: « مسحا شاملا لما يربو على ثلاثين سنة من الممارسة الجزائرية في حقل الكتابة النقدية منذ بدايات الاستقلال إلى نهايات هذا»[1] حيث يلخص رؤيته للقصيدة الجزائرية أن فيها كثيرا من البراعة والتفنن في المزواجة بين اختيار اللفظ وما يلائمه من معنى ينم عن ذوق

[1]- يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من الآنسونية إلى الألسنية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط1، 2002، ص116.

جمالي خالص، وكذلك يعدّ من أكثر النقاد إلماما بالمناهج النقدية ابتداء من الانطباعي انتهاء بالثقافي، من خلال مرحلتين(التأسيس والتجريب، مرحلة التخطي والتجاوز)[1]

أما إذا انتقلنا إلى تجربته الشعرية فنلاحظ إنتاج نصوصه وفق مبدأ التناص وبخاصة النص القرآني، وكذلك التراث، والقارئ لمدوناته يستكشف هذا التفاعل بين النصين بشكل جلي، ابتداء من مدونته "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" كمغامرة شعرية أولى له، زاوج فيه بين صورة المرأة والوطن، فالشاعر عندما يهرب إلى المرأة إنما يعبر عن نفسه المنكسرة والمتوجعة، وعن واقعه المعاش، وكذلك عن جمال المرأة بنبرة صوفية ورؤية استشرافية يتخطى بها حدود الزمان والقيود.

أنّ القصيدة الحداثية «تشكل بنياتها المكانية وفقا لتركيب ايقاعي ودلالي وسعيها الدائم نحو إنشاء بنية الغرابة والمفاجأة فتعبّر عن رؤية الحداثة في الحركة والتحوّل في التعددّ والغموض والصّراع مع المكان والزمان» [2] كما أن القاموس الذي يستخدمه يوسف وغليسي قريب إلى حد كبير من الشعراء الرومانسيين. أمثال؛ أبو القاسم الشابي ونزار قباني، كذلك يتسم شعره بالغموض حيث يحمل في دلالاته عدّة قضايا تعكس الواقع والحياة بشكل عام ابتداء بآلام الذات وصولا إلى آلام الوطن لتوحي بروح التغيير والتجدد من خلال التمرد على الواقع حيث أنه يمرر دفقاته الشعورية من خلال استخدام الومضات والتوقيعات القصيرة ليتحرّر من خلالها من النظام القديم، فاستطاع بذلك تحويره بمخزونه المعرفي والديني ليتفاعل مع كتابته الشعرية.

وفي الأخير، لقد تفطن الشاعر الجزائري إلى ضرورة تطعيم نصه بتقنيات الحداثة المناسبة، فتطورت تجربته الشعرية الحداثية بعدما كان هناك ضعف في التحكم لدى

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص24.

[2]– إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، دت، ص300.

بعضهم، فأصبحوا يحسنون توظيفها في مواطنها المناسبة لنصوصهم الشعرية كما تكون أكثر تعبيرا عن تجاربهم الشعورية وكذلك محافظتها على وظيفتها الجمالية.

الفصل الأول:

بنية اللغة الشعرية

- أولا: مفهوم اللغة الشعرية
- ثانيا: الجمل ودلالتها الحداثية
- ثالثا: الصيغ الصرفية ودلالتها الحداثية
- رابعا: توظيف الضمائر الاشارية
- خامسا: الاتساق النصي
- سادسا: المفارقة النصية
- سابعا: المعجم اللغوي والحقل الدلالي
- ثامنا: لغة الألوان ودلالاتها

يتجلى تعامل الشعراء الحداثيين مع النص الشعري المعاصر أرقى من تعاملهم مع النص الشعري القديم، وهذا طبعا يرجع إلى هيمنة الخطاب الشعري الحداثي على البنية الثقافية للشاعر المعاصر، كون هذا الخطاب نتاج عصره الراهن نابع من ثقافة وتوجهات يعايشها.

وبه تعدّ التجربة الشعرية الحداثية في الجزائر «تجربة تدخل ضمن المرحلة الثالثة من سيرورة الحركة الإبداعية للشعر المكتوب باللغة العربية في الجزائر أثناء القرن العشرين ثرية بأنواعها وصيغها المتعددة، حيث أن مجموع التجارب الشعرية لشعراء جزائريين معاصرين تعاني ضحالة ثقافية وغياب الخلفية الإبستمولوجية والفلسفية فظلوا فيما بعد ويكتبون أكثر مما يقرأون».[1]

عند ملاحظتنا لبعض الشعراء الذين حملوا لواء الحداثة تنظيرا وإبداعا، يأتي الشاعر عبد الله العشي في طليعة الشعراء الجزائريين الذين مارسوا الحداثة الشعرية عبر ثلاث مراحل مرحلة التقليد، مرحلة الوعي، مرحلة التجلي والدعوة، ففي المرحلتين الأولى والثانية كانت الحداثة على مستوى البنى الثلاث اللغة والصورة والموسيقى فقط، دون تجسيد القالب «الذي يتعذر فهمه حتى على قائله، ولكنه يبقى مشدودا إليه بالانفعال الإحساسي فقط».[2]

فهذه التجربة هي دعوة من الشاعر لكسر المألوف والخروج عن السائد ليمهد الطريق لكتابة القصيدة الومضة بطريقة جديدة تعبر عن ممارسة تجربته الشعرية الخاصة.

[1]– عبد المالك مرتاض، التجربة الشعرية الحداثية في الجزائر (1964– 1990)، مجلة الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، ع3، 2000، ص 240–241.

[2]– المرجع نفسه، ص 235.

أولا:مفهوم اللغة الشعرية:

لقد سعى شاعر الحداثة لكسر سلطة التقليد، وإطلاق العنان للقول الشعري بخطوات واسعة من الإبداع ليدخل جوهر الممارسة الشعرية ويخرج عن نطاق الأيديولوجية، التي لطالما كبحته النظريات التقليدية[1]، فالسؤال دائما يقود إلى الحقيقة ليشعل نار المعرفة من أجل استنطاق الموجود، فلا ينطفئ واحد حتى يتقد آخر، وبعض النقاد قد رفضوا تسمية الشعرية وغير الشعرية على اعتبار أن المصطلحات ذات صلة بهوية الشعر، فخلق لغة شعرية هي مهمة تقع على عاتق الشاعر الحداثي الذي يحول معدنا رخيصا إلى ذهب نفيس «وكأن لغته تسعى لممارسة حق التجاوز لذاتيتها، أولا ولمتلقيها ثانية، إنها تهزأ بالقواعد المنضبطة، وتهيئ الجو للتحدي، وهتك المتعارف عليه حتى تلتقط ما تشتت من هواجس وأحاسيس تبدو مبعثرة في صيرورة الذات، ودائرتي الزمان والمكان للعمل الشعري».[2]

فلغة الشعر الحداثي عند عبد الله العشي هي لغة يبدعها من أجل التعبير عن موجودات لا يمكن صياغتها بطريقة مغايرة «من هنا لا تظل لا معقولية القصيدة في الشعر الحقيقي أساسية لكنها ليست مجانية، ولا ضبابية (...) إنه الثمن الذي ينبغي دفعة مقابل وضوح طبيعية مغايرة»[3].

وبهذا تحيلنا الكلمة في شعره الحداثي إلى: ثنائيات الموت/ الحياة ، الهدم/ البناء، من خلالها يحاول تقويل اللغة ما لم تقله بطرق مختلفة لم تعهدها النصوص المعاصرة من قبل،

---

[1]– ينظر: أدونيس، زمن الشعر، دار العودة بيروت، لبنان، ط2، 1978، ص 313.

[2]–المرجع نفسه، ص 204.

[3]– السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماته الفنية وطاقاته الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت–لبنان، ط1، 1984، ص 66.

وقبل الانغماس في لغته الشعرية وكيفية تلاعبه بالألفاظ في دواوينه الثلاث نتطرق إلى مفهوم كل من اللغة والشعرية.

1-التعريف اللغوي للغة:

جاء في معجم لسان العرب: «وجاءت معنى اللسْنُ وهي أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم وهي فُعلة من لغوتُ أي تكلمتُ، وفي التهذيب: لَغَا فُلان عن الصواب عن الطريق إذا مَالَ عنه، قاله ابن الأعرابي، قال: واللُّغَة أُخِذَت من هذا، لأن هؤلاء تَكَلموا بكَلَام مَالُوا فيه عن لُغَة هؤلاء الآخرين، واللُّغْو: النطق. يقال: هذه لُغَتُهم التي يُلْغُون بها: أي يَنْطِقُون بها».[1]

وكذلك ورد تعريفها في كتاب الخصائص لابن جني بنفس التعريف السابق حيث قال: «أما حَدَّها: فإنَها أَصْوَات يعبر بها كُلُّ قَومٍ عن أَغْرَاضِهِم، هذا حَدَّها»[2] وهذا التعريف يتفق بشكل كبير مع تعاريف الدارسين الغربيين، حيث يحيلنا هذا التعريف وما سبق من التعريفات الأخرى إلى كون اللغة ذات قيمة نفعية و تعبيرية، حيث أن هناك تقارب كبير بين هذا التعريف وتعاريف المدرسة التداولية في الدرس اللساني الغربي الحديث، وهو دراسة اللغة حال الاستعمال، أي؛ حينما تكن متداولة بين مستعمليها والمتخاطبين بها، وهذا ما يؤكده فرديناند دي سوسير حين فرق بين اللغة والكلام بقوله: «إن اللغة والكلام عندنا ليس بالشيء الواحد، فهي بمثابة قسم معين وإن كان أساسيا، والحق يقال، فهي الآن نفسه نتاج اجتماعي لملكة لكلام ومجموعة من المواضعات يتبناه الكيان الاجتماعي ليمكن الأفراد من ممارسة هذه الملكة. وإذا أخذنا الكلام جملة بدا لنا متعدد الأشكال متباين

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (ل غ ا)، مج13، ص 214.

[2]- أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص 33.

المقومات موزعا في الآن نفسه، إلى ما هو فردي، وإلى ما هو اجتماعي(...) أما اللغة فهي على عكس ذلك، كل بذاته ومبدأ من مبادئ التبويب».[1]

2-التعريف الاصطلاحي للغة:

يوجد العديد من التعريفات للغة من قبل نقاد غربيين وعرب نوجز بعضها من أجل إيضاح مفهومها ووظيفتها.

- **عند الغرب:**

ترتبط اللغة عند تشومسكي بالعقل إذ غالبا ما يربط التعريف بالإدراك وبه «يعتبر الملكة اللغوية خاصية راسخة في الجنس الإنساني ومكونا من مكونات العقل الإنساني وخاصية تحول الخبرة إلى القواعد»[2] حيث أن هذا يتجلى في حديثه عن "إبداعية اللغة" إذ يرى أن اللغة «تقوم على تنظيم منقح وغير منغلق من العناصر تتجلى فيه السمة الإبداعية عبر مقدرة المتكلم على إنتاج وعلى تفهم عدد غير متناه من الجمل (...) تخصه كإنسان، لا نجدها عند كائن آخر».[3]

ومنه المقصود هنا عند تشومسكي هو القدرة على الممارسة الفعلية للغة في الواقع، فهي خلال مقدرة الفرد على تنظيم مجموع الأسس وممارستها تكسبه كفاءة تواصلية وإبداع في الكلام.

- **عند العرب:**

[1]-ينظر: دي سوسير، دروس في الألسنية العامة، تر: يوسف الغزي، الجزائر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، ط، 1984، ص 29.

[2]-ميشال زكريا، الألسنة التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية "النظرية الألسنية"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1982، ص 71.

[3]-المرجع نفسه، ص 29.

وقد اختلف الباحثون والدارسون قديما وحديثا في تحديد تعريف شامل ودقيق للغة باعتبارها بنية لا تحاط بتعريف ثابت، ومنه فتعريف اللغة كما يراها "عزالدين إسماعيل" «الظاهرة الأولى في كل عمل فني يستخدم الكلمة أداة للتعبير، وهي أول شيء يصادفنا وهي النافذة التي نطل من خلالها، وهي المفتاح الذهبي الصغير الذي يفتح كل الأبواب»،[1] فإذا كان الشعر مغامرة وجودية ولغوية[2] وتجاوزا لكل الظواهر فاللغة يجب أن تحيد أحيانا عن معناها المألوف، فلغة الشعر «لغة الإشارة، في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح، فالشعر هو جعل اللغة تقول ما لم تتعلم تقوله»[3] وبه تتحول اللغة الشعرية من لغة التعبير التي تعتمد محاكاة مظاهر الأشياء إلى لغة تخلق الأشياء برؤية فكرية جديدة.

وتعرف اللغة العربية على وجه الخصوص بأن«لها استعمالاتها ويدخل في تبيين أحوالها وصف الكلام من شعر ونثر في كل عصر من عصور التاريخ»[4] وكذلك هي: «إجادة النظم والنثر على طريقة العرب وتحصيل ملكة الكتابة وجمع مختارات العرب ومنثورهم وذكر مسائل النحو واللغة ليتمكن الباحث من تفهم المنظوم والمنثور»[5] كما يقول عبد الوهاب عزام: «العربية لغة كاملة محببة عجيبة تكاد تصور ألفاظها مشاهد الطبيعة، وتمثل كلماتها خطوات النفوس وتكاد تنجلي معانيها في أجراس الألفاظ، كأنما كلماتها خطوات الضمير، ونبضات القلوب، ونبرات الحياة».[6]

---

[1]–عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 173.

[2]–المرجع نفسه، ص 175.

[3] –محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، 87.

[4] –ينظر: حفني ناصف، حياة اللغة العربية، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2002، ص 6.

[5] –المرجع نفسه، ص 7.

[6]–عبد الرزاق عبد الرحمان سعدي، مقومات العالمية في اللغة العربية وتحرياتها في عصر العولمة، مجلة آفاق الثقافة والتراث، مركز جامعة الماجد للثقافة والتراث في دبي، ع63، 2008، ص 47.

لذا فلغتنا العربية تحتل مكانة كبيرة في نظر المستشرقين حيث يقول المستشرق الفرنسي لويس ماسينيوس عن اللغة العربية أنه: « باستطاعة العرب أن يفاخروا غيرهم من الأمم بما في أيديهم من جوامع الكلم التي تحمل من سمو الفكر وأمارات الفتوة والمروءة ما لا مثيل له»[1] كما يشير أيضا ماسينيوس إلى أن اللغة العربية «لغة وعي ولغة شهادة، وينبغي إنقاذها سليمة بأي ثمن للتأثير في اللغة الدولية المستقبلية، وإن في اللفظ العربي جرسا موسيقيا لا أجده في لغتي الفرنسية».[2]

ففي اللغة العربية اتساع للثروة اللغوية تمتد إلى ضروب من الإيجاز، فالكلمة الواحدة تعبر عن كثير الكلام، كما تميزها باطراد القياس لأبنيتها وتنوع أساليبها وعذوبة منطقها ووضوح مخارج حروفها.

3-التعريف اللغوي للشعرية:

جاء في "لسان العرب" أنّ اللفظة في أصلها المعجمي هي: «شَ عَ رَ بمعنى عَلِمَ (...) وليت شِعْرِي، أي ليت عِلْمِي، والشّعر منظُومُ القَول، غَلَب عليه لشرفه بالوزن والقافية»[3]، وكذلك نجد الجذر ش ع ر في قاموس "مقاييس اللغة" فـ«الشين والعين والراء، أصلان معرُوفَان يدل أحدهما على ثَبَات والآخر على عِلْم وعَلِم (...) شَعَرْت بالشيء، إذ عَلِمْتُه وفَطِنْت له».[4]

[1]-عبد الرزاق عبد الرحمان سعدي، مقومات العالمية في اللغة العربية وتحرياتها في عصر العولمة، ص 48.

[2]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]-ابن منظور، لسان العرب، مادة (ش ع ر)، مج1، ص209.

[4]- أبو الحسين أحمد بن فارس ، مقاييس اللغة، مادة (ش ع ر)، تح: عبد السلام هارون، طبعة اتحاد الكتاب العرب، ج3، ط1، 2002، ص2009.

فالتعريفان السابقان يشيران إلى معنيين أحدهما مادي والآخر معنوي فهو يدل على العلم والفطنة، وكذلك على الثبات لكنه محدود بعلامات لا يمكن تجاوزها، حيث أن قائله يلتزم بقواعد معينة.

4-التعريف الاصطلاحي للشعرية:

- **عند الغرب:**

أ-شعرية الخطاب عند تودوروف:

تتحدد الشعرية عند تودوروف من خلال جميع نتاجه في النقد التنظيري والتطبيقي، فهي حسبه تشمل الشعر والنثر كذلك برابط أدبي وليس العمل الأدبي، كما يرى تودوروف: «هو موضوع الشعرية في حد ذاته، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي (الخطاب الأدبي) وكل عمل عندئذ لا يعد إلا تجليا لبنية محددة وعامة، فالشعرية تعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب، وبعبارة أخرى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فُرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية»[1] وبذلك يركز تودوروف على العمل المحتمل الذي ينتج لا نهاية النصوص وليس الأثر الأدبي الذي هو عمل موجود وأعطى من خلال مفهومه للشعرية مجالا أوسع كما تندرج ضمن العلوم التي تهتم بالخطابات مؤكدا علاقة الأدب كخطاب مميز بالخطابات الأخرى كالفلسفة والدين والسياسة...

ب-شعرية الجمال عند جاكوبسون:

يرى رومان جاكوبسون أن: «الشعرية يمكن تحديدها على أنها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية، لا في الشعر وحسب، إذ تهيمن هذه الوظيفة على

[1]- تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، المغرب، ط1، 1987، ص2.

الوظائف الأخرى للغة، وتهتم بها أيضا خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية»[1] ومن خلال مقولته هذه يبين أن الشعرية تعالج الوظيفة الشعرية وعلاقتها بمناهج اللغة كالبنيوية، الأسلوبية والسيميائية، كما أنها تهتم بالوظيفة الشعرية ليس في الشعر فحسب بل في النثر أيضا، وكذلك في كلا الخطابين المنطوق والمكتوب.

ج-شعرية الانزياح عند جون كوهين:

الشعرية عند جون كوهين تتخذ اللغة الشعرية موضوعا لها وليس دراسة الأدب أو اللغة كما سبقته من التعاريف الأخرى، فهو يقترح أن تكون علما كاللسانيات فيصفها بـ «علم الأسلوب الشعري أو الأسلوبي»[2] فشعريته مشابهة للشعرية العربية القديمة التي تقتصر على الشعر وحده؛ حيث صبغ أعماله ذات الدراسة البلاغية القديمة بصبغة أسلوبية حديثة، فاعتمد بذلك على مفهوم الانزياح من خلال مقابلة الشعر بالنثر، فالنثر الصياغة المألوفة للغة، أما الشعر فهو الانزياح أو العدول عن المعيار.

- **عند العرب:**

أ-شعرية الفجوة عند كمال أبو ديب:

ينطلق كمال أبو ديب في تحديد مفهومه للشعرية من أسس غربية، فحسب ما أورده في كتابه "في الشعرية" خصيصة علائقية؛ أي «أنها تجسد في النص بشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية، سمتها الأساسية أن كلا منهما يمكن أن يقع في سياق آخر من دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته

[1]-جاكوبسون رومان، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988، ص 35.

[2] -جون كوهين، النظرية الشعرية، ص 10.

المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق الشعرية، ومؤشرا على وجودها».[1]

يركز الكاتب على مكونات الإبداع الأدبي التي لها قيمتها في صبغ العمل الأدبي بصبغة شعرية يرى في النص بنية متجانسة مكونة من مجموعة عناصر مترابطة مع بعضها تسهم من خلال هذه العلاقة في إنتاج صفة الشعرية.

ب-شعرية الرؤيا عند أدونيس:

لم تكن بداية أدونيس انطلاقة عربية أو من فراغ، وإنما كغيره من النقاد والدارسين العرب، تأثر بالثقافة الغربية فبدأ من حيث انتهى الشكلانيون الروس، حيث تبنى موقفهم في تفجير اللغة وتشظي دلالاتها، واشتراك القارئ في تلقي النص، حيث نجد مقولات رولان بارت في كتابه "الكتابة في درجة الصفر" مُغاد تشكيلها في أعمال أدونيس النقدية وبخاصة كتابه "الشعرية العربية" فيقول فيه: «هكذا كان النص القرآني في تحول جذري وشامل به وفيه تأسست النقلة من الشفوية إلى الكتابة».[2]

يرى الناقد أن الشعرية العربية بخاصة والحداثية الكتابية عموما كامنة في النص القرآني والدراسات القرآنية التي مهدت لشعرية كتابة القصيدة بمعايير جديدة مع بشار بن برد وأبي نواس وغيرهم.

وبه نخلص إلى أن الشعرية سواء عند الغرب أم العرب لا ترسو على مفهوم محدد ومضبوط، فبعضهم يخص بها الشعر دون غيره، على عكس الآخر الذي يعممها على الخطاب الأدبي ككل شعرا ونثرا لكن الأمر الواضح من خلال كل التعاريف السابقة هو أن

[1]– كمال أبو ديب، في الشعرية، مطبعة الأبحاث العربية، لبنان، ط1، د ت، ص 14.

[2]–أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط3، 2000، ص 30.

الشعرية مجموعة الخصائص التي تحول عملا أدبيا معينا إلى عمل مميز عن باقي الأعمال في المجالات الأخرى.

إن التجربة الشعرية في أسسها تجربة لغوية بامتياز، لذلك فالأولوية التي يركز عليها الشاعر الحداثي هي «استثمار خصائص اللغة بوصفها مادة بنائية»[1] ليلبي طموحه في التعبير عن أفكاره وأحاسيسه وما يخالج صدره بلغة تتجاوز اللغة المألوفة التي يراها غير الحداثي لغة معيارية، فيكلف نفسه عناء النسج على منوالها.

ثانيا: الجمل ودلالتها الحداثية:

1-الجملة الفعلية:

أ-تعريف الفعل:

قبل تناول إلى البنى والصيغ الخاصة بالفعل سأحاول توضيح ماهية الفعل ودلالته بشكل مبسط، فقد جاء في "موسوعة علوم اللغة العربية" أنّ الفعل «هو الحدث الذي يقترن بالزمن، فإن جاء غير مقترن بالزمان فإنه يكون اسم أو مصدر الفعل، وليس الفعل ذاته، لأن الفعل هو ما دلَ على حدث وزمن، والأزمنة في اللغة العربية تنقسم إلى ماضٍ، مضارع وأمر»[2] وقد ورد في كتاب "قصة إعراب" ورد أنّ «الفعل كلمة دلت على معنى في نفسها واقترنت بزمن»[3] وبه فالعنصر الزمني عنصر مهم في تشكيل البنية الدلالية للفعل.

ب-تعريف الجملة الفعلية:

[1]- إبراهيم قلاتي، قصة الإعراب (كتاب في النحو والصرف لجميع المراحل التعليمية)، دار الهدى، الجزائر، د ط، 2009، ص 170.

[2]-محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1973، ص 415.

[3]-إميل يعقوب، موسوعة علوم اللغة العربية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2006، مج9، ص225.

تقوم اللغة على ثنائيات متقابلة، ابتداء من المعنى واللفظ وصولا إلى الكلمة والحرف، فهذه الخصائص يتم من خلالها فهم ميكانيزمات اللغة وتراكيبها المعقدة، والجملة في الدرس النحوي «تمثل الحد الأدنى من الكلمات التي تحمل معنى يحسن السكوت عليه»[1] وهي كذلك «وحدة إسنادية تبدأ أصالة بفعل تام وعمدتها الفعل أي المسند والفاعل أو نائب فاعل أي المسند إليه»[2] فلا يقصد المتكلم بالجملة غير هذا البعد الدلالي، فتسمى حسب المعنى بالجملة التوليدية.

ج-الجملة الفعلية في مقام البوح:

يغلب على التركيب اللغوي في ديوان "مقام البوح" الجمل الفعلية بأنواعها، مما ينم على ديناميكية النص وحركيته، عن طريق فعل السرد والإخبار، المقترن بضمير المتحرك (التاء) فالشاعر لا يود أن يخفي تأثير ميولاته بلوغه مقام البوح، وذلك بتوظيف الجملة الفعلية التي تمتد إلى متمم واحد، والتي يتعدى الإسناد فيها إلى المفعول، يقول الشاعر مخاطبا مولاته "الأنثى":

أوقفتِني في البوح يا مولاتي،

قبضتِني، بسطتِني،

طويتِني، نشرتِي،

أخفيتِني، أظهرتِني..

وبحتِ عن غوامض العباره.

[1]-ابن جني، الخصائص، ج1، ص 32.

[2]- أنطوان الدحداح، معجم لغة النحو العربي، مراجعة جورج عبد المسيح، مكتبة ناشرون، بيروت، لبنان، ط3، 2001، ص 117.

وقلتِ يا مولايْ:

أعطيتُ لكْ...[1]

فمطلع قصيدة "أول البوح" عبارة عن خطاب إخباري يقوم على التقريرية السردية، حيث يوجهه الشاعر إلى المرأة والذي يدل عليها ضمير المخاطبة، وهو يفتتحه بالفعل "أوقفتني" الذي يتعدى إلى المفعول ليكشف عن وجود اندفاع لدى المخاطب، كذلك يدل على وجود حالة من الدهشة والاستغراب للشاعر يشير إليها بنية التضاد في الأفعال: (قبضتني/ بسطتني، طويتني/ نشرتني، أخفيتني/ أظهرتني) فكلها جمل فعلية يتصل فيها الفاعل بالضمير المتحرك (التاء) لتبيين حالة التوحد بين ذات الشاعر والمرأة، فالصيغة الماضوية للأفعال الواردة دلالة على عدم اكتمال الارتباط المسبق بينهما لكنه بصدد إكماله ليستطيع بلوغ المقام.

وتتعرى الجملة الفعلية إلى المفعول (الضمير) متصلا بالفاعل (الضمير) اتصالا وثيقا، ليعبر عن مرحلة التوحد بين الشاعر والمرأة التي أعطته كل شيء، وأفرغت فيه حبها، وبحار نشوتها، بغرض الارتقاء إليه، وقد جاءت الجمل الفعلية في هذا السياق متتالية ومتسارعة (أعطيت، أفرغت، أطلقت):

وقلتِ يا مولايْ:

أعطيتُ لكْ...

أعطيتُ كلَّ شيء لكْ،

أفرغتُ فيك ما جَمَعْتُ من محبَّتي،

[1]– عبد الله العشي، مقام البوح، منشورات جمعية شروق الثقافية، الجزائر، ط1، 2007، ص 05.

ومن بحارِ نشوتي

أطلقتُ للمَواجِدِ الشّراعْ

لكي تفيض عن حدود رؤيتي

كينونتي،

وترتقي إليكْ.[1]

وبذلك يبرز دور الجملة الفعلية أكثر في التعبير عن المواقف، والحالات، وتنوع السياقات، وهو ما يظهر في قوله:

يأتيني صوتك يا مولاتي...

رقراقا من نبع الغاباتْ

يحملني فوق الأكوانِ،

وينشرني في كل فلاةْ

يمسح حزني...

ويمدُّ حياتي بحياةْ

يملؤني عشقا وأناشيد...

ويذروني...

[1]– عبد الله العشي، مقام البوح، ص 5، 6.

أشتاتا أشتاتْ.[1]

ما جاء في السطر الأول من المقطع هو جملة فعلية تعدَت إلى الحال (رقراقا)، وهي جملة نواة في طياتها دلالة مركزية ممثلة في التركيب الإسنادي (إتيان الصوت رقراقا) التي تتوزع على شكل تتابع لأفعال محاطة كلها حول محور الفعل (يأتي) هذه الأفعال التي أفرزت حركية مميزة جعلت المقطع الشعري لوحة فنية، أدّى فيها أسلوب العطف دورا بارزا في تتالي المتغيرات وتسارعها، وهذا ما يبرز بصورة طاغية في قصائد الديوان التي امتازت بديناميتها ونمائها، بسبب الاستعمال المكثف للفعل حيث يقول الشاعر في قصيدة "أجراس الكلام":

يخطفني صوتك من نفسي

ويهاجر بي في بحر الأنوار...

وفي بحر الظلماتِ

ويعبر بي جزرا ومجاهيل

ومدائنَ ساحرةً...

وبلادا كنت رأيت ملامحها في الحلم

يعبر بي أكوانا

يعبر بي حالات

أجملَ مما فات...

[1]– عبد الله العشي، مقام البوح، 27.

وأجملَ ممّا هو آت[1]

هذا المقطع الوصفي، قد جعل الجملة الفعلية (يخطفني) الممتدة إلى مفعول وهو (ياء المتكلم) وهي ذات الشاعر نفسها، هذه الجملة الفاتحة لأفعال أخرى شكّلت كلها كثافة الأسلوب السردي، ما سنح للرجل من تحقيق رغبته في استمراريته بالوصف على الطريقة الأسطورية مما يقدم أهمية بالغة للجملة الفعلية في التشكيل النصي لديوان "مقام البوح".

كما نلحظ أيضا أهمية "فعل الأمر" في استمرارية الدفقة الشعرية في قصيدة "حرائق الفتون" حيث أن الشاعر جعله مقدمة النتائج، وهو ما ينضوي تحت الجمل المركبة على سبيل التلازم، جملة الأمر وجوابها، وهي ما نلحظها بكثرة في "مقام البوح" حتى أصبحت أسلوبا مميزا للرَجل، سواء كانت على سبيل الحقيقة أم الرجاء، يقول:

مُدِّي قوامك حول ساريتي...

ليرتفع الشِّراع لرحلتي الكبرى...

وتنفتحَ البحور.

وتمرَّ أحصنتي إلى جزر الخرافة...

والزَّبرجد والزُّمُّرد والبخور.

مُدِّي نشيدك حول صمتي...[2]

فنبرة التوسل هنا صاحبت الحالة الشعورية للذات الشاعرة لتجعل مصيره مقترنا بما تقدمه له أنثاه، وكأن الأمر عبارة عن قضية.

[1]– عبد الله العشي، مقام البوح، ص 28.

[2]– عبد الله العشي، مقام البوح، ص 37.

والملاحظ أن هذه الجمل المركبة تقوم على علاقة التلازم بين الأمر وجوابه، كونها طغت على كثير من المواضع في المقاطع الشعرية للديوان، مما يعلل اعتماد النص الشعري على طريقة التوليد المستمر للجمل لخلق عالم لغوي مجرد يحلق في سماء لانهائية، وهذا ما نلحظه بصورة جليَة في قصيدة "قمر تساقط في يدي":

مُرِّي على جسدي ليتَّسعَ الأمد

وتصيرَ للأقمار أجنحةٌ

وتزهو في حدائقنا الحمائم

والحجل

مُرِّي على روحي...

ليحترقَ الجسد

وتحوِّم الأطيار حول شفاهنا

وتَلْقَطَ ما تناثر...

من شرار البوح...

أو مطر القبل.

مرِّي على جفنيَّ...

كي أحلمْ[1]

[1]– عبد الله العشي، مقام البوح، ص 41، 42.

ويستمرّ الشاعر في اتباع نفس النهج في تشكيل نصه الشعري عن طريق تكثيف توظيف الأفعال وبخاصة أنّها تشير إلى دلالة المستقبل، كما أن تكرار الفعل (مري) ذو دلالة توحي بالاسترسال في منح اللغة فضاءً أوسع لإرساء كينونة شعرية خاصة وقد تكرر هذا الفعل في القصيدة (09 مرات) وهو ما يشير إلى تسع مستويات مختلفة، لكنه يدل على حقيقة باطنية واحدة تلك هي «مجاوزة النسبي وعناق المطلق، حيث يعثر الشاعر على أشباهه أو كلماته فيما وراء الأشياء، في منطقة الحدوس، والرؤى، تلك المنطقة التي تتغير فيها علاقة الدوال بمدلولاتها، لينتج عن التغيير دلالة تبرز وجه آخر للتكوين ووجه آخر للإنسان».[1]

ويستمر الشاعر في توظيف الجمل الفعلية قصد إثارة الفعل الشعري المرتبط بالضمير(هي) المحرك للأحداث، والمولد للعملية الشعرية المستمرة، حيث يقول:

قولي...

لا تصمتي أبدا،

فكلُّ دقيقة عندي بعامْ.

لا تصمتي...

كلُّ الثِّمار على حقولكِ أحرفٌ،

ويداي أعرفُ بالكلام.

ضُمِّي على جنبيك...

[1]–إعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص 100.

ماءَ حديقتي...

حتى يفرِّخ في مدائننا الحمام.[1]

هذا المقطع الشعري من قصيدة "لا تصمتي"، يمثل رغبة الشاعر في كسر قيود حاجز الصمت، وذلك من خلال إلحاحه الشديد المعبّر عنه في هذه الألفاظ (قولي، لا تصمتي، ضمي) وكلَها أفعال ليست مقصودة لذاتها، وإنما الغرض منها ترك مجال للدفقة الشعورية لأجل مواصلة العملية الإبداعية للوصول إلى حالة التوحد والانصهار عبر القصيدة.

وقد استخدم الشاعر بكثرة الجمل الفعلية للدلالة على الزمن بواسطة الفعل مما جعلها مادة خاما لتشكيل النص الشعري "ديون مقام البوح" وهذا ما أسهم في الانتقاء الجيد للتركيب الفعلي لأداء الخبر.

د-الجملة الفعلية في صحوة الغيم:

- **توظيف الفعل الماضي:**

ولقد وظف عبد الله العشي الجمل الفعلية بصورة لافتة كقوله:

مرَّ غيمٌ وأومأ...

مرَّ مساءٌ..

ومرّ صباحٌ سريعُ الخُطى،

مثلما،،

كان مرَّ مع الرِّيح وقعُ الصَّدى

[1]-عبد الله العشي، مقام البوح، ص 51.

نتمشَّى على الموج..[1]

إلى غاية قوله:

تلك بالأمس أيّامُنا

زرَعتْنا معا في الحروف وأسرارها،،[2]

وهنا دلالة الفعل الماضي وقوع مجموعة من الأحداث التي سردها للقارئ بشكل متسلسل ودقيق وفق مجموعة من الأفعال (مرَ، كان، نتمشى، زرعتنا، وقع) وهذا لتوضيح المعنى أكثر وتقريب الصورة أكثر لذهنية المتلقي.

وكذلك قوله في قصيدة "طائر في الإيقاع":

صرنا واحدا

مالت بنا الأحوال

أثَّاقلت خطواتنا... وهوت[3]

وهنا في هذا المقطع التالي توظيف الفعل الماضي بشكل متسلسل ومهيمن للدلالة على ستاتيكية الحالة السيكولوجية للذات الشاعرة رغم اضطرابها وحزنها في ذات الوقت.

- **توظيف الفعل المضارع:**

[1]– عبدالله العشي، صحوة الغيم، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014، ص 65.

[2]–عبد الله العشي، صحوة الغيم ، ص 66.

[3]–عبد الله العشي، صحوة الغيم ، ص 82.

ومن سمات الفعل المضارع كدلالة زمنية هو الاستمرارية والتواصل في الأحداث، وقد وظفه الشاعر بكثرة وبصورة واضحة في ديوانه "صحوة الغيم" بهدف تفعيل حركية القصيدة والصلة الشعورية بين القارئ والمتلقي كقوله:

هو أوّلُ أسمائنا

هو آخِرُ زهْرٍ تفتَّح في حقْلنا

سوف يَجْمَع خُطْواتِنا

ثمَّ يَخْتِم بالفجر غربتَنا

سيُعيدُ الصَّدى لجِراحات أصْواتِنا

ويُلمْلِمُ ما بعْثَرتْه الريَاحُ...

من الحُلم في صَحْونا

ويرمِّم ما جرَحتْه المراثي،

على عَجَلٍ...

ويُضيءُ فراغاتنا[1]

تكاد تنعدم الأفعال الماضية في هذا المقطع الشعري وبالمقابل نلاحظ طغيان الأفعال المضارعة دلالة على حدوث الفعل في زمن المستقبل واستمرارية وذلك من خلال توظيف الأفعال (يجمع، سيعيد، يرمم).

[1]– عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص14.

ومن ناح آخر تعد القصيدة "تاء لذاكرة البنفسج" من أبرز القصائد التي تكررت بها الأفعال المضارعة حيث يقول الشاعر:

وكأنِّي أعودُ إلى النَّبْعِ...

أُولَدُ عند بنفْسَجةٍ

وكذلك في قوله:

سوف أُغمِضُ عينيَّ

حتَّى أرى كلَّ شيءٍ؛

وكذلك:

عندما يُورقُ العُمْرُ...

يُأخُذُ ألْوانَهُ...

من بساتينِ أحْلامِنا

ويزيِّنُ أيَّامَه كلَّ صُبحٍ

إلى غاية:

حين تذبُلُ أغصانُهُ

يسْتَقي ماءَهُ...

من يَنابيع أمْواهِنا[1]

[1]–عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص26، 27.

تعج مجموع هذه المقاطع الشعرية بالديناميكية النصية من خلال هيمنة الأفعال المضارعة وشحنها النص بالحركة المستمرة من خلال الأفعال (أرى، يأخذ، يزين، تذبل، يستقي...)

بينما في قصيدة "ياء السلام" يقول:

غيمة...

سوف أمحو صداها

سوف أعصر ذاكرتي

كي أُطهِّرها من تواريخها

سوف أطفئ جمرتها

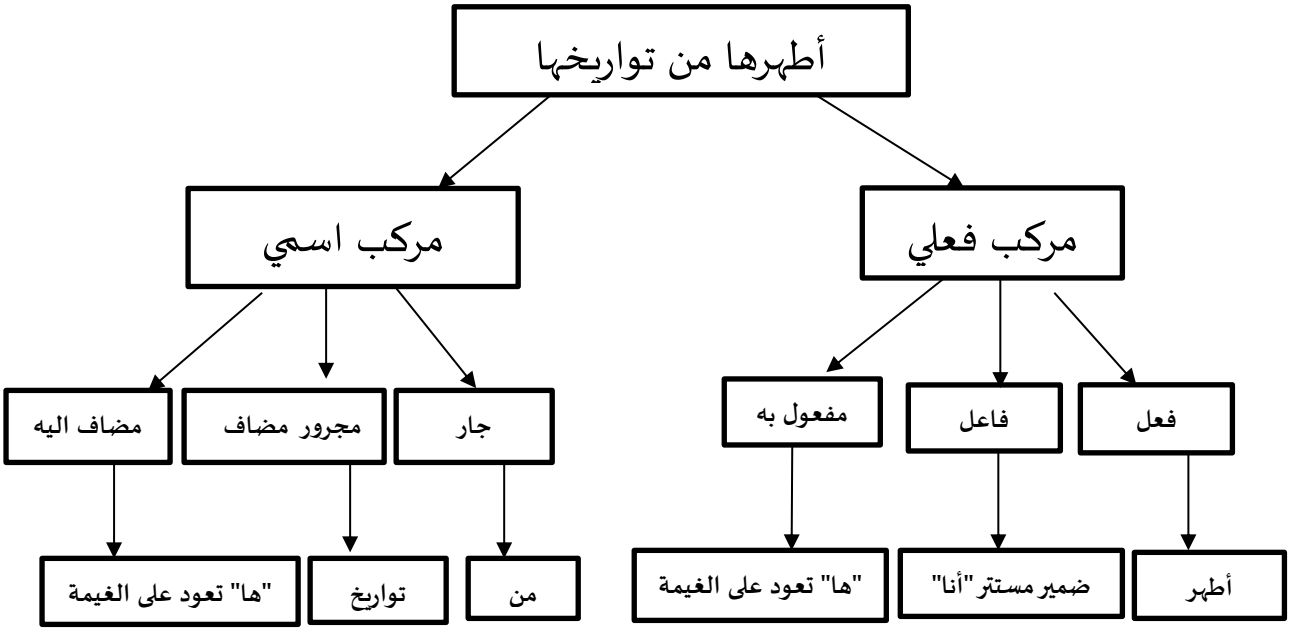
وأذري الرَّماد

على بحر أوهامها

وأُميط عن الشاطئين اللثام [1]

فالأفعال المتمثلة في (أمحو، أعصر، أطهرها، أطفئ، اميط...) المرتبطة ب "سوف" لتقليل حدوث الفعل، فمنحت الحركة لهذه الغيمة، بداية من فعل (أمحو الصدى) ثم (أعصر ذاكرتي) كما يطهرها من الأحداث المؤلمة لـ (يطفئ جمرة) هذه الغيمة وبعد اطفائها (يذري رمادها) في بحر أوهامها لكي تشرق له شمس يوم جديد. كما يمثل المخطط التالي توضيحا بسيطا للمقطع الشعري السابق:

[1]– عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص121، 122.



فهذه الجملة تشكلت من مركب فعلي: الفعل المضارع (أطهر) والفاعل ضمير مستتر تقديره أنا والهاء ضمير متصل مبني على الفتح في محل نصب مفعول به يعود على (الغيمة) "اللفظة الأولى"، ثم يليه مركب اسمي: مكون من جار(من) ومجرور(تواريخ) وهو مضاف والمضاف إليه ضمير متصل متمثل في(الهاء).

والملاحظ للمقاطع الشعرية السابقة في ديوان "صحوة الغيم" يميز استخدام الشاعر للجملة الفعلية بأنماطها المختلفة وذلك من خلال مزاوجته بين الأفعال المضارعة تارة والماضية طورا آخر، حسب ما هو مناسب للدلالات التي يعبر عنها في قصيدته.

2-الجملة الإسمية:

إنّ الفارق الجوهري بين الجملة الإسمية والفعلية هو أن الأولى أقوى في تأكيد مضمونها من الثانية، سواء أكانت منفية أم مثبتة.[1]

أ-تعريف الاسم:

[1]-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، مصر، ط1، 1969، ص 96

يعرف بـ«كلمة دلت على معنى في نفسها ولم تقترن بزمان، أو هو كلمة دالة على حدث من غير زمن، وتدل على إنسان أو حيوان أو جماد أو نبات أو شيء آخر»[1]

ب-الجملة الإسمية في مقام البوح:

اتصلت الجملة الاسمية في ديوان "مقام البوح" وبه ارتبطت بعنصر الإخبار الذي يقوم على أساس وظيفتي التفهيم والتنبيه، من خلال ارتباطهما القوي بالرسالة اللغوية: مرسل المتلقي، مما يتضح في النص الشعري بصورة جليَة.

يقول عبد الله العشي في قصيدة "تجاوب":

وأنا برمل الضفة الأخرى أراها،

وأرى بهاها.

إلى قوله:

ها هي من ثبج المياه تطل قامتها الجميله

قديسته وإلها.

هاهي تقبل من وراء الأفق،

أنصعَ من بياض الغيم

أجمل من صباها.[2]

[1]-إبراهيم قلاتي، قصة الإعراب، ص 7.

[2]-عبد الله العشي، مقام البوح، ص 11، 12.

فالجمل الاسمية التي وردت في هذا المقطع الشعري من أجل تأكيد الحضور التام لمولاة الشاعر، وهو تأكيد ينضوي على الإخبار المتبوع بصفات الجمال الملازمة لمولاة الشاعر، كما أن لأداة التنبيه (ها) دورا هاما في إثارة القارئ نحو العالم الخاص الذي أراد الشاعر أن يصوره من زاوية مولاته.

ولعل توظيف الشاعر لمجموعة الجمل الاسمية قد حققت مبتغاه من ذلك إذ مكنته من إعطاء بعد دلالي يتجاوز سطحية المعنى، التي يستشفها القارئ من خلال قراءته التفحصية الأولى، فمثلا في قصيدة " العودة من وراء الماء"، يقف على حالته وهو مثقل بحطام الغواية ليتمكن من ولوج المعبد وهنا المقصود به معبد الحب والجمال في قوله:

أنا جئت من مدن الخرافة...

مثقَلا بحطام أصنامي

وأوثان الغواية...

فافتحي للعاشق المَعْبَدْ.

أنا عدت من أطلال أيّامي...

ومن بدد السنين اليابساتِ

ومن وراء الماءْ...

بَدَدًا بَدَدْ.

فلتفتحي صدركْ،

للعاشق المجهد.[1]

ولقد تحقق التكثيف الدلالي للغة في هذا المقطع الشعري من قصيدته أنت خلال توالي الجمل في تكثيف الإخبار وإعطاء هذا المقطع تسارعا لبلوغ المراد وهو التحرر من حالة والدخول في أخرى، فاللفظ البؤري (أنا) قد فرض من وجوده كلفظ ومكاشفة ذاته.

وفضلا عن كون التراسل الحسي بين الذات الشاعرة المخاطبة (أنا) والذات المخاطبة أو العنصر الأنثوي (أنت) في النص الشعري فإن التراكيب اللغوية لم تتجاوز هذه العلاقة بين الضميرين، ومنه اتخذ الفعل التعبيري منحى خاصا في طبيعة بناء الجملة الشعرية وهذا ما نلمسه في قوله:

قدسيٌّ حبُّك يا مولاتي

يسقيني خمر العشق...

ويسكبها فوق دمي...

أنهار.[2]

هذا المقطع يحمل علاقة سببية بين "قدسية الحب" وما يترتب عنه من قيم ترفع الذات الشاعرة إلى مقامات عليا وكأنه بذلك يقول:

(قدسي حبك كونه يغمسني في ماء الطهر وقدسي حبك لأنه يلهمني الأشعار وقدسي حبك لأنه يسقيني خمر العشق ويسكبها فوق دمي ...)

[1]– عبد الله العشي، مقام البوح، ص47، 48.

[2]– عبد الله العشي، مقام البوح، ص 32.

وما يؤكد العلاقات بين الجمل الاسمية وفرض الشاعر الإخباري من هذا الاسترسال في عطف الجمل، ليقدم صورة مفصلة عن حالته الشعورية تجاه موضوع القصيدة (هي)، فيقول:

امرأةً من سراب...

ترش العطور على سنواتي،

وتملأ بالوهَج الخصب...

ويقول كذلك:

صور تتوالد، تعبرني، ثم توغل،

أتبعها...

تتراءى من البعد في صورة امرأة

من ألوف الصور،

هي عابرة،

وأنا عابر...

هي تغزل قلبي،

إلى غاية:

صور تتوالد...

أو صور تتلاشى...

ووجه امرأه[1]

فهذا التوظيف المكثف للجمل الاسمية، وبهذه الصورة على وجه التحديد، يمكن تفسيره على أنه محاولة من الشاعر ليرسم لوحة ديناميكية من الأحداث والوقائع التي ترتبط بالمرأة، ليولّد من خلالها الدلالات؛ وتمثل "امرأة من سراب" الجملة البؤرية التي فعّلت النص وعناصره.

ج-الجملة الاسمية في ديوان صحوة الغيم:

التراكيب البسيطة المكونة من مسند+ مسند إليه بالإضافة إلى الجار والمجرور كقوله:

هيَ لي حكمتي...

هي شطآن أسئلتي

هي حبْرُ القصيدة..أُرجوزةُ العمر

قدِّيسَةٌ من وراء الشُّهب

هي سحرُ السَّحابة [2]

تصدّرت الجمل الابتدائية هذا المقطع الشعري، حيث تشكلت من المبتدأ المتمثل في الضمير المنفصل "هي" ثم الخبر المتمثل في الجار والمجرور "لي" فاللام حرف جر والياء ضمير متصل في محل جر اسم مجرور والشبه جملة (جار ومجرور) في محل رفع خبر، ويليه مضاف إليه "حكمتي" فهذه الجملة بهذا التركيب تعبّر عن دقّة التعبير الواصف للشمس باعتبارها رمزا للمرأة.

[1]- عبد الله العشي، مقام البوح، ص18-22.

[2]- عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص42.

أما تراكيب الجملة الاسمية المركبة قد «تشكلت من وحدة إسنادية كبرى تفرعّت عنها جمل صغرى[1]»، متنوعة من حيث الأبنية كقول الشاعر:

نحن أوَّلُ ما كان في أوَّلِ الكون

آخرُ ما سوف يبقى

لنا هَبَّة الرُّوح في خَفْقَةِ الرَّمْلِ

هذا نشيدي وهذاك مِلْحٌ

وتلك مراكبُنا صَحْوَةٌ...

وخُطانا على الموج بَوْحُ

وكذلك:

هذه غَفْوةٌ، فاسْتَريحي بأَجْفانِنا

إلى غاية:

كلُّ ما حوْلَنا

هو وعْدٌ لنا

هو مجْدٌ لنا

هو بَعْثٌ يُفتِّحُ أبوابَه لأَساطيرِنا[2]

[1]– فاضل صالح السمرائي، الجملة العربية تأليفها وتقسيمها، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص157.

[2]–عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص27–28.

تمّ استهلال الجمل الاسمية المركبة بمبتدأ فتارة يكون بصيغة ضمير منفصل وطورا اسم إشارة ثم تأتي بعدها جملة فرعية متمثلة في جملة فعلية لتكمل معنى النص.

أما التراكيب الاسمية المنسوخة سواء كانت بناسخ حرف أم ناسخ فعل فقد كان حضورها هي الأخرى لافتا، فمن ذلك قوله:

كنت وحدي أُلوِّحُ للفجرِ... كنتُ وحديَ متَّكِئا بين جَفْنين من عَسَل فاتنٍ[1]

وكذلك قوله:

كان أُفْقٌ يخبِّئُ في صمتِهِ

سرَّ أصواتنا

إلى غاية: كان زهرٌ على السُّورِ،،[2]

وأيضا قوله:

صرنا واحدا

إلى غاية: وكان الكون لا بابٌ ولا جدرانْ[3]

ونلاحظ من خلال ما سبق أن الشاعر اعتمد على توظيف ناسخ واحد فقط وهو الفعل الناقص "كان" الذي تواتر على طول القصائد بديوان صحوة الغيم.

وكذلك استخدم الشاعر العديد من التراكيب الاسمية المنفية في قصائده، متمثلة في:

- **التركيب الأول:** لم+ جملة اسمية منسوخة.

[1]– عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص19.

[2]– عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص31.

[3]– عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص82.

ولقد وظف الشاعر هذا النوع من التركيب على نمط واحد وهو؛

أداة نفي+ فعل ناسخ+ اسم مستتر+ خبر الناسخ.

وهذا ما يظهر في قوله: لم يكن أحدٌ[1]

وقوله: لم يكن غائبا[2]

- **التركيب الثاني:** لا+ جملة اسمية ⟸ أداة نفي+ اسمها+ خبرها

ويقول الشاعر في قصيدة "ظل لا يحجب":

لا شيء من أشباحهم

سيحجبُهْ[3]

وأيضا قوله: لا بهجةٌ تحتويني

ولا شاردٌ من بهيِّ الأحلام[4]

فهنا كان خبر لا النافية على تراكيب "شبه جملة= جار ومجرور/ جملة فعلية"

أما الجمل الإنشائية فهي مقسمة إلى نوعين؛ طلبية وغير طلبية، وهي من أهم الخصائص التركيبية في ديوان "صحوة الغيم" حيث تقوم على تقوية الوظائف الإبلاغية والجمالية في النص الشعري.

- **الجملة الاستفهامية:**

[1]– عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص 19.

[2]– عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص61.

[3]– عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص85.

[4]– عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص123.

وهي من أجزاء الانشاء الطلبي جاءت بهمزة الاستفهام (لا محل لها من الاعراب)، وقد وردت في قوله:

ألهذا نثَرتُ غنائي

وعلَّقت في المستحيل غدي..

ثم أغلَقْتُ بابي؟![1]

والشاعر وظف هنا الاستفهام من أجل التعجب والحيرة كون أسئلته لم تجد جوابا مقنعا.

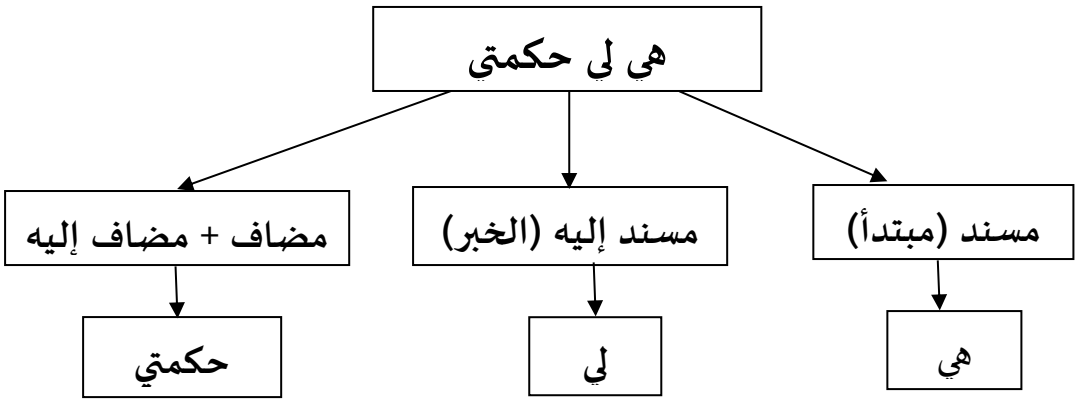
أما في نوع آخر من الجمل وهي الندائية وغلبتها بالهمزة والياء، وهذا ما نجده في قوله:

اللهُ يا أللهِ

أَنَرْتَ من أمامه أضواءَكَ الخضراء

إلى غاية: اللهُ يا أللهِ[2]

ونلخص الجملة كمركب اسمي في المخطط التالي:



ثالثا: الصيغ الصرفية ودلالتها الحداثية:

[1]- عبدالله العشي، صحوة الغيم، ص69.

[2]- عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص09.

1-بنية الفعل:

حيث ينقسم إلى صيغ بسيطة ومركبة.

أ-الصيغ البسيطة:

- **أَفْعَلُ:** ونجد هذه الصيغة حاضرة بقوة في قصيدة "ألف الأسماء":

في الصَّباح الذي ضاع من يومنا...

كنتُ أُسندُ ظهري على موْجةٍ...

وأعدُّ الزَّمانْ:

ساعةً... ساعةً

في تفاصيل أيَّامنا

في الصَّباح الذي ضاع من يومنا...

كنت أرسُم حُلْمي على الرَّمل..

أَعبُر ظلِّي..

وأحفرُ هذا المَدى باستعاراتنا.[1]

[1]- عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص13.

من خلال هذا المقطع الشعري جاءت مجموعة من الأفعال؛ أسند، أرسم، أعبر، أحفر لكي تفرغ شحناتها في دلالة واحدة وهي "السلب" حيث أن الشاعر مسلوب الصباح وضاع منه في تضاعيف الزمن.

- **فاعل:** وقد أجاد الشاعر توظيف هذه الصيغة بالذات من خلال قصيدته "نون الصحو":

غيمةٌ تتناثر في صحوها

كنت أَتْبعُ خُطْواتها

عند منحَدَر الغيم

كانت تغيِّر ألوانها

في الصَّباح اقتربت

صرتُ بين الضُّحى وضياءاتها

عانقَتْني...

ارتجَفْتُ...

وأخفيْتُ مائيَ في حوضها

عانقَتْني:

وأرْخَتْ قناديلها[1]

[1]– عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص113.

ونلاحظ من خلال هذا المقطع الفعلين "عانقتني، هالني" جاءت بمعنى أحد وهو المشاركة حيث استخدمها ليبين مدى مشاركته للطبيعة والاتحاد معها والتعلق بها من خلال رمزية الأنثى الدالة عليها بلفظة "غيمة".

ب-الصيغ المركبة:

- نجد به مجموعة من الصيغ كصيغة: (أداة نفي+ فعل)

يقول الشاعر في قصيدة "حكمة الباء":

واقفا أَرتقبْ...

عند مُنحدَر الضَّوء...

بين ثنايا الغيوم وأندائها،

لم يكن أحدٌ

إلى غاية:

واقفا في ضُحًى غائبٍ لم يغبْ

نبعُها طافحٌ بالْغِنَا..

ومياهيَ، من نشوةٍ، لم تُجِبْ[1]

ما يمكن ملاحظته في هذه الأبيات أنّ الشاعر قد أورد الصيغة (لم+ يفعل) من مثل (لم يكن+ لم يغب+ لم تجب) والمعلوم أنّ الفعل المضارع إذا كان مسبوقا بأداة النفي يفيد دلالة الماضي من خلال السياق الذي جاءت به نجد أنها شغلت دلالة الماضي مع

[1]- عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص19، 20.

استمراريته ونجدها في الزمن الحاضر والمستقبل وخروجها عن دلالتها الزمنية المعتادة سمة حداثية استطاع الشاعر من خلالها التعبير عن مشاعره بالخيبة والانكسار.

- كذلك نجد الصيغة (لا أفعل، لم أفعل):

حيث يقول في ديوان "يطوف بالأسماء" بالتحديد في قصيدة "يوم رافق نون الوهم":

لم تخني القصيدة معذرة

إنما خانني من أحب[1]

ويتلوه مقطع آخر:

الصحو في عينيك

لا يريحني

والغيم لا يريحني

وهذه الكتابة الكسيحة الأطراف لا تريحني[2]

نلاحظ من خلال هذه القصيدة كثرة توظيفه اللام النافية للدلالة على المستقبل البعيد المطلق الذي يحاول الشاعر التخلص منه بوصفه الغيم والصحو والخيانة ليمزج بين الماضي والمستقبل، خيانة القصيدة (من يحب) لها دلالة ماضوية مستمرة نحو المستقبل.

خانتني القصيدة ⟸ لم تخني ⟸ خانني من أحب

(ماضي) (حاضر) (مستقبل)

[1]– عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، الجزائر، ط1، 2008، ص46.

[2]– عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، ص47.

وكأنه يقول:

خانتني القصيدة ⟵ أخاف من أن يخونني من أحب

(ماضي) (مستقبل)

- أما الصيغة الثانية المتمثلة في (فعل ناقص+ فعل):

ومنه قوله في قصيدة "نون الصحو":

غيمةٌ تتناثر في صحوها

كنت أَتْبعُ خُطْواتها

عند منحَدَر الغيم

كانت تغيِّر ألوانها[1]

يظهر هذا المقطع الشعري بصيغة الأفعال: كنت أتبع، كانت تغير... وقد رمزت للزمن المتجدد لحالتها المركبة.

2-بنية الاسم:

أ-اسم الفاعل:

وتظهر هذه الصيغة الصرفية الدّالة على من قام بالفعل واتّصف به بشكل واضح في قوله:

واقفا أَرتقبْ...

إلى غاية:

[1]- عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص113.

ويصحُو المدى المحتجِبْ

كنتُ وحديَ متَّكِئا بين جَفْنتين من عَسَل فاتنٍ،

وذهبْ...

ناشرا حِكْمتي في بَيَاضات أسْرارها...[1]

لقد كان اسم الفاعل لافتا: (واقفا، المحتجب، متكئا، ناشرا) للتعبير عن حالته الشعورية المندمجة مع أسرار الكون التي كانت موضوعا لتأملاته.

ب-اسم المفعول:

ويظهر توظيفه من خلال قصيدة "غواية كان مدَّ":

مثقلاً بالصّدى

أثقلَتْه تباريحُه

هي تسْكُب فوق النَّدى ظلَّه

وهْوَ من فيْض أندائها

يَسْتمِدُّ مواويله

مرهقا، يترقَّبها[2]

يظهر اسم المفعول (مثقَلا، مرهَقا) للتعبير عن الحالة الوجدانية فيتراوح بين حالات الاكتئاب حيث أثقلت كاهله وحالات الإلهام.

[1]- عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص 19.

[2]- عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص 93.

ج-صيغة منتهى الجموع:

وما نلاحظه في متوالية شعر عبد الله العشي الكتابية "دواوينه الثلاث" توظيف هذه الصيغة بصورة طاغية ولافتة، كقوله في ديوان مقام البوح بالتحديد في قصيدة "أول البوح":

وأستريح في مدائنك[1]

وقوله في قصيدة "لا تصمتي":

حتى يفرِّخ في مدائننا الحمام.[2]

وقوله كذلك: وتزهُو في حدائقنا الحمائم[3]

نلاحظ من جمع التكسير وبالذات صيغة منتهى جموع الكثرة على وزن صيغة (فعائل) تشير إلى كثرة الشيء، فهو في حالة من تعدد الحالات وتشظيها ثم تشكيل الصورة مجددا، ودائما ما يوظف الصيغ غير موظفة بشكل شائع لدى الشعراء المعاصرين ليحقق بذلك فرادة الشعر وتميزه.

رابعا: توظيف الضمائر الإشارية في شعر "عبد الله العشي":

1-ضمائر الحضور:

أ-ضمير المتكلم:

[1]- عبدالله العشي، مقام البوح، ص8.

[2]- عبد الله العشي، مقام البوح، ص 51.

[3]- عبد الله العشي، مقام البوح، ص41.

تعدّ الضمائر بأنواعها من الاشاريات الشخصية التي تستدعي حضور شخص ما وهي، استخدمه الشاعر في أشعاره حيث أورد جميع الأنواع سواء كانت متصلة، منفصلة، أو مستترة، فلا توجد جملة أو مقطع شعري إلا ووظف به هذه الضمائر، حيث يقول:

في الصَّباح الذي ضاع من يومنا...

إلى غاية:

هو آخِرُ زهْرٍ تفتَّح في حقْلنا[1]

لقد كثّف في هذا المقطع الشعري توظيف ضمير الجمع المتكلم، المتمثل في (نون الجماعة) وهو ضمير متصل تردد صداه في القصيدة كلها من خلال، يومنا، أيامنا، باستعاراتنا، عنا، يجمعنا،...حقلنا) وهذا ما يرمز إلى المشترك الواحد مع أبناء شعبه فما يجمعنا هو واقع واحد، وكذلك في قصيدة "شبح الكلمات" نجد ضمير المتكلم "الياء":

تعِبَتْ كلماتي/

إلى غاية:

وفتَّحتُ للشَّاطئَيْن

كتابي؟![2]

وقد وظّفه الشاعر بكثرة من خلال الألفاظ:

كتابي ⟸ بمعنى: الأسرار

كلماتي ⟸ بمعنى: المشاعر

[1]–عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص13، 14.

[2]– عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص69، 70.

غنائي ⟸ بمعنى: الوجع

وجهي ⟸ بمعنى: الهوية

اضطرابي ⟸ بمعنى: التوتر

وهذه المرة كان ضميرا مستترا لضمير المتكلم:

غيمة...

سوف أمحو صداها

سوف أعصر ذاكرتي

إلى غاية:

وأعيد ميَاهي إلى نبعها[1]

لقد حاول الشاعر أن يحيل نفسه إحالة مقامية بتوظيفه لضمير المتكلم "أنا" المستتر، حيث أن الذات الشاعرة لا تعدّ مرجعا لغويا، ليمنح فضاءً واسعا للتعبير عما يحتاجه من مشاعر غير هذا الضمير، الوارد في الأفعال؛ أمحو، أعصر، أطهرها، أطفئ.

ب-ضمائر المخاطبة:

وهي الضمائر التي يستخدمها المتكلم عندما يوجه الكلام لشخص يخاطبه، وللمخاطب علامات تبرزه، ولقد وظف "عبد الله العشي" ضمير المخاطب توظيفا إشاريا من أجل تحقيق فعل التواصل بين المتكلم والشاعر:

المتكلم (الذات الشاعر) "مرسل" ⟸ المخاطب (المرأة) ⟸ "مرسل إليه"

[1]- عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص121، 122.

حيث يقول في ذلك: لا تَبوحي،

فقد يَجْرحُ الطِّينُ أمْواهَنا

هذه غَفْوةٌ، فاسْتَريحي بأَجْفانِنا

واسْتَعِيدي صَدانا...[1]

وقد وظف في هذا المقطع الشعري على وجه التحديد "المخاطب أنت" بشكل مستتر غير مصرح به، ولجأ بذلك إلى التلميح ليترك حرية التأويل للقارئ.

وفي مقطع آخر وظف الضمير المخاطب "الكاف" حيث يقول:

أتخيَّل معناك، هذا الغريب[2]

ويقول:

بابي لِبابك مُشْرَعٌ[3]

وانطلاقا مما تقدّم نلاحظ أن الشاعر يتحاشى مخاطبة شخص حاضر ولكن بشكل خاطف ونادر، فهو كثيرا ما يعمد إلى مخاطبة المؤنث بصفة المجهول ليصعب على القارئ تأويل المقصود لتنفتح على عدّة القراءات فخطاب الأنثى قد يكون "الأرض"، "الوطن"، "الأم"، أو حتى "ذكرى" محفورة في تاريخ الذاكرة.

2-ضمائر الغائب:

[1]- عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص27، 28

[2]- عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص 41.

[3]- عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص 82.

وهي التي يوظفها المتكلم عندما يوجه خطابه لشخص مجهول «فصاحبه غير معروف لأنه غير حاضر، فلا بد لهذا الضمير من شيء يفسر ويوضح المراد منه»[1] وبه يُوظف هذا النوع من الضمائر للإحالة إلى مرجع ما، لا يفهم مدلوله إلا من خلال النص الشعري.

وقد وظف الضمير المنفصل (الإشاري) إلى مرجع يتعلق بالمفرد المؤنث الغائب، في قوله:

هي أحْرُفُنا

هي صَوْتٌ تَمَدَّد في صَمْتِنا

إلى غاية:

هي أرْضٌ لنا، هي أرْضٌ لنا[2]

والضمير "هي" يعود هنا على "الأرض" التي ترمز لكل ما له علاقة بالانتماء والدين والهوية.

وفي مقطع شعري آخر وظف الضمير المنفصل "هو"، يقول:

هو أرضٌ لنا

كلُّ رمزٍ على دفْتَرِ الحُلْم

يُبْدي بهاءً ويُخْفي بهاءً لنا

هو أرضٌ لنا[3]

[1]–عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، مصر، ط3، د ت، ج1، ص 255.

[2]–عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص 73، 74.

[3]– عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص 73.

وإحالة الضمير الهو إلى الكون وهي إلى الأنثى بكل صورها وتمظهراتها فتارة يوحد الأنثى بالكون وطورا يوحد الكون بها، فالأنثى مركز الكون والكون جاء ليكملها.

خامسا: الاتساق النصي:

والقصد من الاتساق النصّي مدى تماسك الأجزاء المكونة للنّص الشعري، وهو مفهوم دلالي يحيل إلى المواضع التي يتعلق فيها عنصر بعنصر آخر، حيث تتعلق هذه المواضع بالمستوى الدلالي والمستوى التركيبي وكذا المعجمي.

ونلاحظ في قول الشاعر في قصيدته "الفارس":

10-فافتحوا للفتى سر أسراركم

11-وافتحوا للعريس

12-باب أيامكم

13-واخرجوا من رماد الرماد

14-ومن عتمة الكهف[1]

فقد كان التركيز في هذا العنصر على أدوات الربط مما أسهم في اتساق النص الشعري، حيث ربط بين السطرين العاشر والحادي عشر والثالث عشر، والملاحظ في حالة العطف بين هذه الأسطر الشعرية أنها ربطت بين جمل فعلية، ممّا جعلها تتّسم بالاتساق الدلالي والتركيبي في ذات الوقت، فالجملة في (السطر العاشر) متسقة دلاليا مع الجملة التي تليها، وتركيبا في حملها معنى التجلي والانفتاح.

[1]-عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، ص 5، 6.

- كما نجد أداة الربط "الفاء" الاستئنافية التي عملت على الربط بين فعلين في السطر الرابع في قوله:

4-سوف يقبل فارتقبوا

فالفاء هنا متصلة بفعل الأمر (ارتقبوا) بمعنى تعاقب الأحداث وتواليها دون وجود فترة طويلة بين هذه الأحداث، وعلى الفارس التهيؤ لاستقبال اليوم الموعود.

كما وردت كذلك في السطر العاشر متصلة بالفعل (افتحوا) في قوله:

10-فافتحوا للفتى سر أسراركم

حيث أسهمت الفاء الاستئنائية على خلق تماسك نصي بين متتالية جملية، فبعد عملية الترقب والانتظار يستأنف كلامه بطلب الانفتاح والمصارحة بين "المترقب" و"الفارس المنتظر" وبه يبني توقعاته.

- أداة التخيير "أو" التي تفيد التخيير بالرغم من أنها أداة فصل إلا أنها أسهمت بشكل واضح في اتساق النص وتقوية المعنى، وقد وظّفها في قوله:

17-قاتلا أو قتيلا.

وقد أجاد الشاعر توظيف الأدوات الاتساقية من خلال توزيعها بشكل منتظم مما أدى إلى حسن سبك النص رغم قلتها؛ حيث أن حروف العطف ("الواو" تواترت 4 مرات) ("الفاء" تواترت مرتين) و("أو" تواترت مرة واحدة فقط).

فشغل بذلك حرف "الواو" الصدارة لتليه "الفاء" ثم "أو".

سادسا: المفارقة النصية:

يمثل هذا المصطلح النقدي، والذي يقابله في الفرنسية لفظ "Irony "وهو شكل من أشكال التعبير يوظف لدى الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض، وهو مفهوم غامض غير مستقر وكذلك متعدد الأشكال يحمل معنى التضاد.[1]

فهو بنية لغوية تعتمد الانزياح الدلالي بشكل كبير، وقد لا يتمكن القارئ من إعرابه، فيتحول إلى حالة غموض.

وقد وظّف عبد الله العشي هذا النوع من المفارقات النّصية في صورة خيالية تثير الدهشة فيقول:

ها هنا:

سوف أُغمِضُ عينيَّ

حتَّى أرى كلَّ شيءٍ؛

من البِئْر...

حتَّى مَحَطِّ الحَمَامْ[2]

ومن خلال هذا المقطع الشعري نلاحظ تناقضا كبيرا بين إغماض الشاعر لعينيه ورؤيته في ذات الوقت، وهذا ما يحمل صورتين مختلفين بل بالأحرى متناقضين تماما حيث: أغمض عيني = أرى كل شيء، فالشاعر يصوّر لحظة انتقاله بين العوالم.

تظهر هذه المفارقة أيضا بشكل غريب وغامض في قصيدة "غواية كان مد" حيث قال:

[1]–ينظر: نعمان عبد السميع متولي، المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم–دراسة تطبيقية– دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2010، ص 14.

[2]– عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص26.

خذ يدي أيُّها الغيم،

خذْ قَلقي، خذْ خطاي...

إلى الفجر...

يَطوي وينشُر ألوانَه[1]

تمثل صورة تكسِر من أفق توقع القارئ فكيف باستطاعة الفجر أن يطوي وينشر ألوانه وكأنه إنسان، وهذه تمثل شكلا من أشكال عديدة لصور المتناقضات التي وظّفها الشاعر في نصوصه بهدف خرق السائد والمألوف.

سابعا: المعجم اللغوي والحقل الدلالي:

إنّ لغة الشعر، لغة متميزة بألفاظها وتراكيبها وصياغتها « والكلمة في الشعر هي في الأصل كلمة تنتهي إلى لغة ما، هي وحدة من متن يمكن أن نجده في القاموس، ومع ذلك فإن هذه الكلمة تبدو وكأنها ليست معادلة نفسها، ومن ثم يغدو تشابهها، أو حتى تطابقها مع الكلمة القاموسية سببا في الإحساس الواضح بالاختلاف بين هاتين الوحدتين المتباعدتين المتقاربتين، المستقلتين المتوازيتين، نعني الكلمة في مفهومها العام، والكلمة عنصرا في القصيدة الشعرية»[2]

فالكلمة في الشعر ذات أهمية قيمية في النصوص المكتوبة، لذلك نلاحظ أن النص ارتقى، وبذلك صار أكثر قيمة، فاتسعت دلالة الكلمة ورحبت.[3]

---

[1]– عبدالله العشي، صحوة الغيم، ص94.

[2]–يوري لوتمان، تحليل النص الشعري– بنية القصيدة–، تر: محمد فتوح أحمد، دار الطليعة، بيروت، ط1، د.ت، ص 125.

[3]– المرجع نفسه، ص 126.

ثم الكلمة كعنصر يقوم عليه النص الشعري، قد تفرع من معناها المعجم الأول، ليحل محله معنى جديد نتيجة العلاقات اللغوية والإيحاءات البلاغية، وكل العوامل الفنية الجمالية، فنشأة السياق الجديد يجعل الكلمة تتخلص من الدلالات الماضية وتبنيها دلالات أخرى جديدة حيث أن «الكلمة توجد في كل مرة تستعمل فيها، في جو يحدد معناها تحديدا مؤقتا، والسياق هو الذي يفرض قيمة واحدة بعينيها على الكلمة، بالرغم من المعاني المتنوعة، التي في وسعها أن تدل عليها والسياق أيضا هو الذي يخلص الكلمة من الدلالات الماضية التي تدعها الذاكرة تتراكم عليها، وهو الذي يخلق لها قيمة حضورية»[1] ويؤكد بذلك أن معاني الكلمات تضل وفق احتمالية استخدامها في النص وكينونتها فيه مما يضفي عليها المعاني المناسبة لها وفق السياق وانتقائها ضمن عديد الاحتمالات، فلا وجود لمعنى كلمة أو لفظة إلا ضمن السياق.

1-المعجم الصوفي في شعر عبد الله العشي:

يقوم القاموس الذي تتشكل القصيدة من خلاله وتأخذ موضوعها وهو كذلك «الذي تتم فيه عملية اختيار الألفاظ وترتيبها بطريقة معينة، بحيث تثير معانيها، أو يراد لمعانيها أن تثير خيالا جماليا»[2] ومن ثم فالمعجم الصوفي يملك دوافع قوية كما يخلق قاموسا خاصا موحدا لمعانيه، هي توليفة من الكلمات التي استلهمت مدلولات خاصة بها، حاورت أعماق الحالات الصوفية ومقاماتها الروحية، فصعب بذلك فك شفراتها وسبر أغوارها إلا لمن استطاع امتلاك مقاصدها وكان من مريديها.

فقد «عاش الصوفيون في عالم روحي غريب عن الحياة الاجتماعية المعهودة، فليس بغريب أن يبتدعوا لنفسهم مصطلحات خاصة، ومفاهيم خاصة للكلمات والألفاظ الشائعة

[1]-جوزيف فندرايسي، اللغة، تعريب عبد الفتاح صالح نافع، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1983، ص 231.

[2]- خالد سليمان، "خليل حاوي (1925.1982)، دراسة في معجمه الشعري"، مجلة فصول، مج 8، ع2.1، مايو 1989، ص 48.

في التعبير» [1] فحالة الاغتراب النفسي أدى بالضرورة إلى اغتراب لغوي، فظل من خلالها المصطلح الصوفي طلسما تفتح به خزائن الكشوفات والتجليات و الرؤى، فكانت بذلك سمته الغموض والانغلاق، الأمر الذي حفز الشاعر المعاصر المتعطش للجديد دائما وللكمال الموضوعي والفني، جعله يستشرف رؤيا مستقبلية ومجتمعا مثاليا بعيدا عن آلامه.

إنّ قلق الشاعر الدّائب جعله يتوجس خيفة من عدم وصوله إلى مناله، فالتفت بذلك إلى الزخم التراثي آملا في غد أجمل لكنه اصطدم بواقع سوداوي، حيث أنّ عبد الله العشي لم يخرج عن المصطلح الصوفي في ثلاثيته: "مقام البوح، يطوف بالأسماء، صحوة الغيم"، ويسمو الشّاعر في ديوانه "مقام البوح" إلى العالم النوراني، ويبقى مواصلا في متتاليته الكتابية حتى يبوح في الأخير بمراده في آخر قصيدة من ديوان "صحوة الغيم" وهو السلام.

فوعي الشاعر «بمدى غنى التراث وثرائه بالإمكانات الفنية وبالمعطيات والنماذج التي تستطيع أن تمنح القصيدة المعاصرة طاقات تعبيرية لا حدود لها فيها لو وصلت أسبابها لها» [2] ، هو وعي –على وجه الخصوص– بقيمة الموروث الصوفي الذي يحمل صبغة قدسية خاصة وقيمة روحانية عالية في نفس المتلقي المعاصر حيث « تكسب لونا خاصا من القداسة في نفوس الأمة ونوعا من اللصوق بوجدانها، لما للتراث من حضور حي ودائم في وجدان الأمة» [3]، فوجد الشاعر ضالته المنشودة بالتراث–وسط هذا الزخم الاصطناعي– لما يحمله من كثافة الدلالات وعمقها، وفي الجدول التالي بعض الألفاظ الدّالة على المعجم الصوفي لثلاث قصائد مختلفة من ديوان "صحوة الغيم":

حقل التصوف / القصيدة	الألفاظ الدالة على ذلك
ألف الأسماء ص 14	الحضور، الغياب، غربة، صحوة
تاء لذاكرة البنفسج ص 25–27	المقام، البوح، صحوة، الرمل

[1]– خالد سليمان، "خليل حاوي (1925.1982)، دراسة في معجمه الشعري"، ص50.

[2]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1997، ص16.

[3]–علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص16.

شبح الكلمات ص 69-70	النوافذ، الغياب، الرحل، البعد، القرب...

إن هذا الحضور من خلال هذه المصطلحات الصوفية التي وظفها العشي في شعره كرؤية معرفية للرجل تجاه الكون، فالشاعر الصوفي دائما ما نجده يحمل على عاتقه هم الكشف عن الحقيقة ومعرفتها بواسطة تجاوز الواقع المادي، وهذا ما يظهر من خلال سعيه في كشف ومكاشافة الكون، يقول من خلال قصيدته "ضاد سوف أفتح":

سوف أفتح هذا الكتابَ..

وأَسْري بصحرائه...

أتهجَّى رسائلَها في صَحائفه[1]

فالشاعر في لحظة التقصي عن الحقيقة التي يود أن يلامس حروفها، اعتمد كلمة بؤرية في هذا المقطع الشعري وهي "الكتاب" حيث يقول سبحانه وتعالى في سورة المطففين: ﴿ **وَمَا أَدْرَاكَ مَا سِجِّينٌ كِتَابٌ مَرْقُومٌ** ﴾[2] والمقصود بلفظة "كتاب مرقوم" ما خلقه سبحانه مسجلا في هذا الكتاب، فنجد «ابن عربي، استعمل "كتاب مرقوم" معرفة ومنكرة فالمعرفة تشير إلى الوجود بأسره، والمنكرة: الكلام المرقوم»[3]

ونستشف من خلال هذا أن الشاعر همه الوحيد هو الكشف عن خفايا الوجود وهو مبتغى كل صوفيّ، حيث شبه الكتاب بالصحراء الواسعة والشاسعة لا حدود لها، كذلك الكتاب علومه واسعة لثقل حمله من أسرار حقيقة الوجود ويحاول بذلك كشف هذه الأسرار.

أ-الحقل العرفاني:

[1]- عبدالله العشي، صحوة الغيم، ص77.

[2]- سورة المطففين، الآية 7، 8.

[3]- محي الدين بن عربي، اصطلاح الصوفية، تح: عبد الرحيم مارديني، دار المحبة، دمشق . سورية، 2002، ص126.

من خلال تتبع مفردات المعجم العرفاني في شعر عبد الله العشي، لا تكاد تخلو من المصطلح الصوفي، فقد بدأ المصطلح الصوفي بالتشكيل من العتبة الأولى من المدونة الشعرية من خلال عنوان الديوان الأول "مقام البوح" فالمقام يمثل «طريق الله تعالى فهو مكسب وثابت»[1] وعبد الله العشي يرتحل عبر نصوصه، من أجل غاية ينشدها من بداية الديوان فتارة يبوح بالسواد(المتن الشعري) وطورا بالبياض (الصمت) والذي يعدّ أيضا طريقة في البوح، وفي الجدول التالي شرح لأهم مفردات الصوفية:

اللفظ	النور	الظلام	الطريق	الحريق	الصدر	البوح	الصوت	الطائر
دلالته الصوفية	التطهر/ الكشف	الضياع	المجهول	وجع الكتابة	السّر	القصيدة	الإلهام	السمو

ب-حقل المرأة:

تجسد المرأة ملاذا آمنا، لجأ إليه الشاعر كلما ضاق صدره وجف حبره، يلتمس من خلالها طريقه النوراني متطلعا إلى الخلاص، ولقد وظف الصوفي المرأة في أشعاره وتغزل بها وقد «استثمر الشعر الصوفي إمكانات الشعر المعروفة ناقلا إياها إلى مستويات متعددة، إذا انطلق باللغة من سياقاتها المعهودة إلى مستويات جديدة عنيت بالطاقات الإيحائية... موسعا أفقها للتماشي مع رؤية وتجربة المتصوفة»[2] وكأنه ينتقل من مصطلح المرأة ودلالاتها إلى مفردات الحب الإلهي، ونذكر من ديوان "صحوة الغيم" بعضا منها على سبيل المثال لا الحصر:

قصيدة جفن الغمام ⟵ اليد، الصدر، الكتف، الأهداب

قصيدة فاتحة الأبجدية⟵اليد، القلب

تاء تغزل ليلها ⟵العين، الجفن، الوجنة، اللّسان

[1]- المرجع السابق، ص130.

[2]-السعيد سقطة، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة للبحوث والدراسات، الجزائر، ط2، 2008، ص87.

فكثيرا ما يعمد الشاعر الصوفي إلى «معجم الحب الواسع في الشعر العربي و الانتقاء منه وتطوير مدلولاته لينسجم مع العلاقات الجديدة (ظاهرة الحب الإلهية)» [1]

فالمرأة في النص الشعري المعاصر، الأرض، القصيدة، القضية، الرؤيا، وفي الصوفية تمثل؛ الذات الإلهية، فالمعجم المؤنث طاغ في كل القصائد، وكل مفردة تتعلق بالمرأة، يقول عبد الله العشي:

امرأةً من سراب...

ترش العطور على سنواتي،

وتملأ بالوهَج الخصب...

إلى غاية:

تحط على كتفِي رأسها،

وأحط على رأسها وجعي...

وننامُ. [2]

يقول في ذلك ابن عربي «فاعلم أن الحب ثلاث مراتب، حب طبيعي وحب العوام وغايته الاتحاد في الروح الحيواني، فتكون روح كل منهما روحا لصاحبه بطريقة الالتذاذ وإثارة الشهوة ونهايته من الفعل النكاح(...) وحب روحاني نفسي وغايته الشبه بالمحبوب مع القيام بحق المحبوب ومعرفة قدره، وحب إلهي وهو حب الله للعبد حب العبد ربه... »[3]

وقد جسّد في شعره رمز المرأة دلالة على العطاء والخير والنماء، يقصد بها الروح ونجدها في قوله:

[1]–السعيد سقطة، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص87.

[2]–عبد الله العشي، مقام البوح، ص18، 19.

[3]–محيي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، ج2، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص111.

أوقفتِني في البوح يا مولاتي،

قبضتِني، بسطتِني،

طويتِني، نشرتِني،

أخفيتِني، أظهرتِني..

وبحتِ عن غوامض العباره.

وقلتِ يا مولايْ:

أعطيتُ لكْ...

أعطيتُ كلَّ شيء لكْ،

أفرغتُ فيك ما جَمَعْتُ من محبَّتي،

ومن بحارِ نشوتي[1]

فالمرأة ترمز إلى الإلهية وبه تأنيث العالم، لأن الأنثى رمز للخصب والنماء، وهي عند الصوفيين تمثل الوجود بجماله وجلاله، وهي كذلك رمز للجمال الإلهي، وقد أخذت الدلالتين عند الشاعر سواء أتعلق الأمر بالخصب أم بالجمال.

ج-حقل الخمر:

لم يستطع الشاعر منذ القدم التخلص من قيود الخمرة، فكان يتغنى بها في كل حالة يمر بها سواء أكان حزينا أو مسرورا، فاستعارة الصوفي للخمرة لا يختلف عن استعارته للفظة المرأة« فقد تحولت الخمر في الشعر الصوفي كما تحول الغزل الصوفي إلى رمز عرفاني على مكان الصوفية ينازلون من وجد باطن»[2] فالرمز الذي تبثه الخمرة من المعرفة وكسر حواجز الوصول إلى الحب الحقيقي (الحب الإلهي)، فهو كشراب السوما

[1]-عبدالله العشي، مقام البوح، ص5

[2]-عاطف جودة ناصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص340.

المقدس عند الهنود القدماء الذي ينتشي صاحبه للسمو إلى السماوات العلا للذات الإلهية بدون حاجب ولا حاجز، في وصفها يقول:

أتملى بهاها الشمالي...

ألمس في دهَشٍ سرها...

أيُّ فيروزة أسكرتني...

بخمرتها اللدنيَّه[1]

فحالة السكر التي يودّ الشاعر الوصول إليها من خلال خمرته اللّدنية هي تحرر من الواقع واتحاده وحلوله في المطلق الذي ينشده فهذا الرمز«لم يُبقي من الخمر في الشعر الصوفي إلا اسمها وما يوحي به سكر وانتشاء(...)، تجاوز المعطى المادي إلى رصيد مثالي مجرد»[2]

وكذلك قوله:

سكبت خمرتي، أرقتها على دمي، وأجهشت خطاي

رميت شملتي، وسرت فوق الماء، غار الماء،...

كان الكون بين الظن واليقين،

ردني، وعاد بي إلي.[3]

وبه فالخمرة عند الشاعر الصوفّي رمز لحالة السكر الروحية أو الغيبوبة التي يرتقي بها لتتكشف له الحجب، فالخمرة عند العشي تمثل لحظة الإلهام الشعري فيندمج فيها وعي الشاعر بالصوفي.

[1]–عبد الله العشي، مقام البوح، ص69.

[2]–عاطف جودة ناصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص670.

[3]–عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، ص11.

2- معجم الطبيعة:

فضلا عن المصطلحات الصوفية التي برزت نجد كذلك الألفاظ الطبيعية التي ساهمت بشكل أساسي في بناء النص، يضمّ كذلك المعجم الطبيعي الكثير من الألفاظ التي تشمل الجوانب المختلفة من الطبيعة، فلطالما كانت الطبيعة مصدر إلهام الشعراء، فسلبت عقولهم وأفئدتهم بسحرها وجمالها، فاتخذو من ألفاظها رموزا لأفكارهم «فقد كانت الطبيعة نبعا للرموز والأساطير لا نهاية له، لقد احتضنت منذ البدء الفعل الانساني تثيره، وتنمّيه، وتحاوره، وبسحرها وجلالها الغامض الطري كانت مصدرا لدهشة الإنسان، ومبعثا لحنينه وإحساسه بالجمال، كانت بعبارة أخرى توظيفا لتشوقه إلى المطلق والسامي والبعيد»[1].

فالشاعر من خلال الطبيعة عهد إلى تشغيل معجم متميز عبر عناصر دلالية جزئية تشارك في بناء عالم دلالي واسع ومتشعب في سياقات متجددة، وبهدف التوصل إلى المعنى الحقيقي نتبع مجموعة الدلالات المرتبطة بالسياق.

كما أننا نلاحظ أنّ جل القصائد قد وظف فيها عناصر الطبيعة، بما فيها عناوين القصائد مثل: سر لغيم الضحى، ظل لا يحجب، دال بقطر الندى...، كما نلاحظ عنوان ديوانه "صحوة الغيم" ويقصد به ذهاب السحب والشروق.

وفي هذا الجدول سنحاول رصد أهم المفردات الدالة على الطبيعة:

[1]- رابح بن خوية، بنية اللغة الشعرية في الشعر العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2017، ص136.

القصيدة	معجم الطبيعة
تـــاء لـذاكرة البنفسج	زهر، الظل، الصبح، النبع، البئر، بساتين، زيتون، أعناب، أغصان، مياه، ينابيع، الكون، الرمل، ملح، الموج، الطين.
الثاء تغزل ليل (ها)	النهر، الضياء، الفجر، نرجس، ضحى، الماء، الليل، الكون، السموات والأرض، الأفق، قمرا، الظل، بستان، الريح، قرنفلة، الفصول، أغصان، النهر.
طائر في الإيقاع	زهور، النرجس، الجبلي، حقول، الخيزران، فضاء، سفوح التل، ماء، عشب، ضفاف، بحر، مطر، غابات، نار، حدائق، موج، دخان، الكون.
زاي لم يكن	ظل، الرماد، جمر، بحر، الرياح، الندى، المطر، الحقول، الضحى، الصباحات، زهر الياسمين، المساء، نهرا وشجر.
ضاد سوف أفتح	صحراء، الكواكب، الصباح، ظل، الغروب، أيام، بحر، النهر، ماء.
ياء السلام	صيف، الأرض، مياه، أيام، غيمة، جمر، رماد، نبع، الكون.

ولقد استعار هذه الألفاظ من حقل الطبيعة لـ«يرتفع باللفظة الدالة على العنصر الطبيعي، كلفظة المطر مثلا، من مدلولها المعروف إلى مستوى الرمز، لأنه يحاول من خلال رؤيته الشعورية أن يشحن اللفظ بمدلولات شعورية خاصة وجديدة»[1]، لنفهمها وفق سياقاتها المرتبطة بالدلالة الكلية للنص.

إنّ الشاعر يميل للتوظيف المكثف لعناصر الطبيعة، دلالة على اتجاهه الرومانسي متأثرا برواد الرابطة القلمية، حيث أن كل ديوان من دواوينه وخاصة ديوانه الأخير "صحوة الغيم" يشتمل على أزيد من مائة لفظة تدلّ على الطبيعة

[1]– عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص199.

وعناصرها، وهي ميزة من مميزات النص الشعري المعاصر، فهو شعر الوجدان، الخيال والعاطفة، فاستخدم عبدالله العشي مفردات الطبيعة ليعبّر عن ذاته.

ومنه نجد أنّ «المعجم اللغوي لألفاظ الطبيعة في الشعر يأخذ مساحات كبيرة، لأنّ الشاعر يسعى إلى تمثيل الطبيعة حينما يرغب في تجاوز ذاته، أو يلجأ إليها باحثا عمّا يوازي أخيلته وما يعتمل فيها»[1]، ومن أكثر عناصر الطبيعة توظيفا في أشعاره لفظة "البحر" التي تكررت في أغلب قصائده، سواء اللفظة بتسميتها أو إشارة لها بأحد مكوناتها كـ (شطئان، يسبح، الشط، الموج، الرمل، مد، حوض، مراكب...) حيث أنّ هذه الألفاظ تعكس لنا علاقة الشاعر بالبحر «كرمز لحركية الحياة وفعاليتها، فهو مكان التحولات والبحث إنه رمز الخصب، ويدلّ أيضا على واقع الارتياب والشكّ والحيرة»[2]، يقول الشاعر :

أفرغتُ فيك ما جَمَعْتُ من محبَّتي

ومن بحارِ نشوتي

إلى غاية:

كي أفتح ابتدايَ واختتامي

على رؤى الأمطار والأشعارْ

والرّمز والإشاره[3]

[1]– ضرغام الدرة، التطور الدلالي في لغة الشعر، دار أسامة للنشر، عمان–الأردن، ط1، 2009، ص80.

[2]– عبدالحق ميفراني، الأدب والبحر، مجلة الدوحة ، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، العدد83، 2014، ص93.

[3]–عبد الله العشي، مقام البوح، ص5– 7.

وقد استخدمت لفظتي "بحار والأمطار" استخداما مجازيا، فلفظة "بحار" أفادت معنى الاتساع، وهو ما يربطها بالنشوة والثانية "الأمطار" أفادت معنى الخصب والنماء.

كما تتكاثف الدلالة كلما ارتبطت الطبيعة بالمرأة كانت بؤرة إنتاجية للدفقة الشعرية ما يجعلنا نربط بين الدلالة الرومانسية والصوفية في قوله:

كانت على رمل الشواطئ ترقب اسما غامضا...

وكذا:

وأنا برمل الضفة الأخرى أراها،

إلى غاية:

هاهي من ثبج المياه تطل قامتها الجميله

قديسة وإلها.

ها هي تقبل من وراء الأفق،

أنصعَ من بياض الغيم[1]

فـ"رمل الشواطئ" و"ثبج المياه" ألفاظ دالة على لفظة البحر منضوية تحت حقلها الدلالي العام وفق علاقة الاشتمال.

فبعض عناصر الطبيعة كائنات تتفاعل مع الصوفي في ارتقائه إلى مقام التجلي أو الحلول الصوفي، كالضوء والنور والبرق والشمس والقمر والضياء والإشراق والماء والحمامة حيث يكرر العشي في قصيدته "افتتان" بقوله:

[1]– عبد الله العشي، مقام البوح، ص11، 12.

حين يومض في الروح ذلك البريق[1]

إنّ البريق الذي يشع من روحه يشبه تعلقه بالذات الإلهية ووجده بها، فهو النور الإلهي الذي يشعر بسريانه بالجسد، رغم أن الشاعر يمكنه توظيف مصطلحات أخرى من معجم الطبيعة، إلا أنه انتقى توظيف "عنصر البريق" كونه يعطي دلالة الومض القوي وسرعة الاختفاء كما لحظة الإشراق تماما، على عكسها في مقطع شعري آخر وجد الشاعر في شروق الشمس عنصرا طبيعيا يجسد تجربته الصوفية لحظة التجلي ببطء عكس البريق في الشطر الأول، حيث يقول في ذلك:

أشرقَتْ

وارتَدَتْ صحوَها

تتألَّق في ضوء معراجها

ووجهُها رايةٌ

ولها لغةٌ في أقاصي التُّخوم[2]

يصور الشاعر تجربته الروحية من خلال شروق الشمس من البحر، حين تتراءى له لحظة انحلال الروح في العالم اللاهوت سالخة في ملكوت الله متألقة في المعراج بنوره.

يعيش الشاعر لحظات مختلفة زمنيا وكأنه في كبسولة من الزمن يسافر فيها بين العوالم من زمنه الطبيعي (في واقعنا) والسفر إلى زمن اللاوعي هو زمن من القصيدة.

[1]– عبد الله العشي، مقام البوح، ص17.

[2]–عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص109.

ثامنا: لغة الألوان ودلالاتها:

تتزاحم الخطابات في أعماق الشاعر، وتتسامى قوالب الكتابة لديه، فتتكاثف وتتلون بألوان الطبيعة محلقة به في عالم شعري، و"عبد الله العشي" كغيره من الشعراء وظّف الألوان وصبغ بها شعره، لكنه اتبع منحى الشعراء المتصوفة.

ويمثل ديوانه "مقام البوح" عملا شعريا جيدا، وخلاصة تجربة فنية رائدة في فن كتابة الشعر الحر أو قصيدة التفعيلة. ويقع الديوان في سبع عشرة قصيدة، قدم لها الشاعر بإهداء قصير، يقول فيه: "إلى من يحس أن هذه القصائد كتبت له، أو كتبت عنه، أهدي هذا الديوان".

تعددت الألوان في الطبيعة واختلفت وتقاربت فكانت لها مسمياتها في اللغة؛ حيث نجد عشرات الأسماء للتعبير عن اللون الواحد وهي تختلف باختلاف درجات اللون «وهو ما عرف باسم اشباع اللون أو تأكيده»[1]، وبما أنّ «الألوان متعددة فلا بد من الاستعانة بنظام التصنيف والتبويب إلى ألوان رئيسية تنوب عن ذكر غيرها، فتقسم الألوان إلى ستة أقسام رئيسية هي الأسود، الأبيض والأحمر، الأخضر والأزرق وذلك لكون هذه الألوان البؤرية في المعجم العربي»[2] ، وبقية الألوان «تنطوي تحتها، فالكميت مثلا ما كان لونه بين الأحمر والأسود من الخيل والإبل، وإذا غلبت عليه الحمرة فهو يلحق بالأحمر».[3]

فيأتي في مقدمة الألوان شهرة وعموم انتشار الأسود والأبيض، فمنها بداية لونين متضادين، مترابطين بالليل والنهار، والظلمة والنور، لذلك هما لونان متداولان في جميع الحضارات ولغاتها.

---

[1]– خليفة عبد الكريم، الألوان في معجم العربية، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، ع11، 1987، ص 36–37

[2]–ينظر: صالح قاسم حسين، سيكولجية إدراك اللون والشكل، دار الرشيد، العراق، بغداد، 1982، ص 108.

[3]– ينظر: الخطيب الإسكافي، مبادئ اللغة، دار الفضيلة، ط1، 1985، ص 121

ولعلاقة المسميات بأسمائها كان اللون في محاكاة بين طبيعة الصوت ودلالة اللفظ، فالأسود لفظ يدل على الغموض والغوص في الأعماق حيث الظلمة والعتمة، ولدلالة الأصوات فيه استشف من دلالة حدّة الدال واتساع الواو.

1-دلالة اللون الأسود:

للمتصوفة في دلالة اللون الأسود آراء تخرج عن المألوف، فابن عربي يرى الظلال في الطبيعة ضربا من العتمة والسواد، والدلالة نفسها تتجلى في الكنايات الواردة في ديوان شاعرنا، ومن ذلك قوله في قصيدة "أجراس الكلام":

يخطفني صوتك من نفسي

ويهاجر بي في بحر الأنوار...

وفي بحر الظلماتِ

ويعبر بي جزرا ومجاهيل

ومدائنَ ساحرةً...[1]

الشاعر هنا يصف حالة خطفه من نفسه وهجرته في بحر الأنوار وهو دال على البياض، وبحر الظلمات والجزر والمجاهيل الدال على السواد الذي يحمل من معاني الخفاء والغموض، ليصل إلى أرقى مستويات الجمال الفني ويعرج به إلى سماوات ساحرة، ويملأ دنياه تسابيح وأورادا وصلوات حتى تتوحد ذات الصوت في ذاته لتمنحه الخلود.

ولكن في قصيدته "القصيدة":

حين أكون يا أميرتي...

[1]-عبد الله العشي، مقام البوح، ص 28.

في نشوة العشق...

تعزلني الحالة عن ذاتي...

تُبحر بي إلى

غيبوبة الذهول

إلى غاية: مجلُوَة بالمسك والنّدى والنّور؟

وأنَّني أعيشها...

في عَتْمة الديجور[1]

يكون الشاعر هنا في نشوة العشق ويغيب عن حاله ووجوده، ويعيش حالة من المونولوج الداخلي حين تسأله فيجيبها بأنه لا ينفك عنها وأنه حتى في حالة العتمة (الديجور) أي الظلام الدال على السواد وغياب النور تكون نفسه في مرتبة الرضى.

ويكرر الأمر في قصيدة "الغياب" التي يعيش فيها حال التيه والاغتراب ويبدي ضياعا واضطرابا ثم سكونا وطمأنينة ورضى، وكأنه جزء من عتمة هذا الليل الحالك السواد:

آه... يا مُرَّ الغيابِ

إلى غاية:

وتَثْثالُ على ليليَ أضواءُ الفراديس

وأنسابُ مع النَشوة حتَّى لكأنِّي

ذائبٌ في عَتْمَةِ الليل المُذابِ

[1]–عبدالله العشي، مقام البوح، ص 58، 59.

أتدَلَّى بين قوسين: ابتعادي واقترابي.[1]

وهو بذلك يحاول الارتقاء في مراتب النفس، صاعدا نحو السماوات إلى أن يحتويه أفق تتكشف فيه الأسرار، وتزول حال احتجابه وتزهر روحه.

ثم أَمْضي...

صاعدا نحْو السموات إلى أنْ يحْتَوِيني

أُفُقٌ أبعدُ من حال احتجابي

كم من العمر...

لكي تُزْهِرَ روحي[2]

2-دلالة اللون الأبيض:

اللون الأبيض هو لفظ يدل على الإشعاع، والانطلاق لما فيه من اجتماع الياء الدالة على الاتساع، والضاد بما فيها من نفور وإفلات من المركز، فهو المقابل الصوتي للون الأسود دلالة وتركيبا صوتيا، وإن اللون الذي تتضمنه بعض القصائد كقصيدة "تجاوب":

هاهي تقبل من وراء الأفق،

أنصعَ من بياض الغيم

أجمل من صباها.

وأنا أقاوم خطوتي، مستعجلا

[1]- عبدالله العشي، مقام البوح، ص73-75.

[2] -عبدالله العشي، مقام البوح، ص 76.

أمحو المسافات بيننا،

حتى تحل بدايتي

في منتهاها[1]

وقصيدة "حرائق الفتون":

فيروزةً من سندس

وحمامةً من نرجس.

ورأيت دنيا غير ما أَلِفَتْ عيوني:

ضوءا يمازح بالبها ضوءا...

ويدنو من جفوني...

سحرا،

ويحضن غيمة بيضاء في عشق هتون.

ورأيت:

ملَكا من الفردوس

يُدنيني من الملكوت...

أسمع ما تردّده الملائك

من نشيد الوجد...

[1]– عبدالله العشي، مقام البوح، ص12.

في أعلى المقامات[1]

هنا يشير البياض إلى الصفاء والطمأنينة التي تغمر النفس البشرية، لارتباطه بالغيوم ذات التردد الكثير في لغة الشعر الصوفي، وهي منبع الماء الصافي الخالي من الشوائب والمكدرات، فالشاعر هنا يحوم في ملكوت الحق، ويُسرع الخطى كي يمحو المسافات، حتى يدنو منه فيرى أن النهاية قد صارت بداية، وصار الحق أنصع من بياض الغيم، وأبهى من نقاء القطرة، ويظهر اللون الأبيض في قوله تعالى: ﴿**يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُم بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنتُمْ تَكْفُرُونَ**﴾[2]، ﴿**وَأَمَّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ اللَّهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ**﴾.[3]

3-دلالة اللون الأزرق:

أما بالنسبة للون الأزرق، فهو لون الوقار والسكينة والهدوء والصداقة والحكمة والتفكير، واللون الذي يشجع على التخيل الهادئ والتأمل الباطني، ويخفف من حدة الغضب.

كره العرب اللون الأزرق، والعيون الزرقاء، فاتهموا أصحابها بالكذب واللؤم والشر، لكن للأزرق دلالات واسعة ومختلفة، وربما ذلك يعود إلى أسباب منها تفاوت درجاته من الفاتح إلى القاتم.

ودلالة اللون الأزرق عند "العشي" هي على ما ألفه غيره من الشعراء، يعبر عن الهدوء ومرتبط بالماء والسماء، فيقول في قصيدة "نشيد الوله":

ها أنا أتملى:

[1]- عبدالله العشي، مقام البوح، ص 39،40.

[2]- سورة آل عمران، الآية 106.

[3]- سورة آل عمران، الآية 107.

أيُّ معجزة نطقت في فمي

أنطَقَتْني.

نَثَرَتْني رَذاذًا على شَفة الغيْبِ

والأبديَّه.

أيُّ إغواءة سكنتني

مزجت بالألوهة إنسِيَّتي

حَمَلَتْني وراء المياه...

وأدْنَتْ خطاي

من السدرة القدسيَّه.

إلى غاية: واستوِيتُ كيانا

من البرقِ...

والغيم...

والزرقة الكوكبيه

آهِ...

من دلَّ قلبي...

لينْثالَ هذا الجمالُ الوضيءُ...

أمامي،

وبين يديَّه

ويغسلني من بقاياي...

يسلمني للهيولى...

ويلبسني البردة النبويه.[1]

فاللون الأزرق السماوي هنا يعبر فعلا عن نظرة صوفية ارتقى فيها الشاعر إلى مقام رفيع لأنه ولهان، فقد اقتربت روحه من السدرة القدسية حتى انتهى إلى ارتداء البردة النبوية وهو هنا لون يقع بين مرتبتين هما الأبيض والأزرق القاتم.

4-اللون الأخضر:

لقد حظي اللون الأخضر في القرآن الكريم بالاهتمام أكثر من أي لون آخر، فهو يمثل في البيان الإلهي الخير والجمال والسلام، وهو أفضل الألوان كلها وأشرفها، ويتضح ذلك عند البحث عن اللون الأخضر في آيات القرآن الكريم، فقد أتت كلمة "الأخضر" مرة واحدة فقط ليدلل بها على الشيء الحي، في قوله تعالى: ﴿**الَّذِي جَعَلَ لَكُم مِّنَ الشَّجَرِ الْأَخْضَرِ نَارًا فَإِذَا أَنتُم مِّنْهُ تُوقِدُونَ**﴾،[2] فقد نبه تعالى على وحدانيته ودل على كمال قدرته على تبديل الحال بما يشاهد من إخراج المحروق اليابس من العود الندي الرطب الحي، ومنه توقدون لتنعموا بالحياة مرة أخرى.

و«للون الأخضر قيمة عالية في العديد من الحضارات والديانات إذ يرمز إلى الخصب والنماء والتجدد والرخاء والنعيم والسعادة، وهو لون شائع في استعمالات المسلمين في المساجد وفي أضرحة الأولياء الصالحين».[3]

---

[1]- عبدالله العشي، مقام البوح، ص70، 71.

[2]-سورة يس، الآية: 80.

[3]-محمد خان، سيميائية الألوان في العلم الوطني، (الملتقى السيميائي الأول)، ص 19-20.

فمما سبق يتضح أن اللون الأخضر يعني الحياة بما فيها من معاني الاستقرار والراحة، كما يحمل معنى الخصوبة والنماء. كما يدل عل السعادة والفرح والسلام، وقد ورد في قوله تعالى: ﴿**وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا مِّن سُندُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُّتَّكِئِينَ فِيهَا عَلَى الْأَرَائِكِ نِعْمَ الثَّوَابُ وَحَسُنَتْ مُرْتَفَقًا**﴾.[1]

هذا وصف لحالة المؤمنين الفائزين بالجنة، وكيف هو حالهم داخلها، إذ أن اللون الأخضر رمز للراحة والسعادة التي ينعمون بها، كما يدل على حالتهم المستقرة، كما يرمز أيضا إلى التوسع والنمو، والبدايات الجديدة المتجددة بالأمل.

وإذا ما عدنا إلى دواوين شاعرنا "عبد الله العشي" نلاحظ أن اللون الأخضر طغى وأخذ مساحة واسعة في قصائده، إذ أن هذا الأخير يحتل مكانة مرموقة عند المتصوفة لأنه رمز للمعرفة الغيبية، كما وظفه أيضا للدلالة على الحياة والأمل، إذ يقول:

آهِ... يا مُرَّ الغيابِ

كيف صيَّرتَ اخضرار الروح...

عمرا يابسا...

كيف شيَّبْتَ شبابي[2]

نلاحظ هنا أن اللون الأخضر اقترن بلفظة يابس، ليصف لنا حالة الشاعر بعد غياب محبوبته، حيت كانت الحياة السعيدة المستقرة، وما آلت إليه بعد غيابها، والتي تحولت إلى حياة لا نماء فيها، محترقة يابسة.

وفي قوله أيضا:

هنا في الوقفة الكبيره

[1]–سورة الكهف، الآية 31.

[2]–عبد الله العشي، مقام البوح، ص 73.

بالربوة الخضراء

على صعيد عرفه

سجدت، لم أرفع، ضللت ساجدا

حتى استبان وجهه

واخضرت الأبعاد من حولي[1]

نلمس هنا لفظة اخضرت، التي تعكس لنا حالة الشاعر وشهرته وذياع صيته في حالة حضور المرأة في حياته، في حين أن غيابها وصمتها يدل على غياب المعرفة ومن ثم غيابه هو عن ساحة الإبداع، ونجد ذلك في قوله:

مرّي...

ليحملني رذاذك خارج الأكوانْ

وأغيبَ في أبهى بساتينك

وأضيَّعَ الأسماء والأفعال...

في أحراش غاباتك

حتّى إذا ما نال منّي الحال...[2]

فهنا يدلّ اللون الأخضر على الحياة، وتحول كل ما يحيط بالشاعر العشي بعد بحثه، وكذلك كلما حط طائر الشعر على لسانه إلى أشياء مخضرة حية، مليئة بالأمل (الفرح الأخضر، حبك الأخضر، الربوة الخضراء)، يقول:

كي أُرِيحَ القلبَ من حرقته...

[1]–عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، ص12.

[2]–عبد الله العشي، مقام البوح، ص 44.

وأُعيدَ الفرح الأخضر...

من بعْدِ الغياب[1]

ولم يكتف بتوظيف لفظة اللون الأخضر فقط، وإنما تعداه إلى مترادفات عدة، منها: (الأشجار، الغابات، الجنة،...)، في قوله:

سنغنّي لأوجاعنا؛

تلك أشجارنا أورقت

وتغنَّت عليها عصافيرنا[2]

وفي قوله أيضا:

عندما يُورقُ العُمْرُ...

يأخذُ ألوانَهُ...

من بساتينِ أحْلامِنا[3]

وفي قوله كذلك: هل دخلنا جنة الله

وتنزهنا بها

واسترحنا من عناء كان لا يبرحنا

وتزودنا لخطانا المتعبه

بعض أسرار الحياه[4]

[1]– عبد الله العشي، مقام البوح، ص 74,

[2]–عبدالله العشي، صحوة الغيم، ص 53.

[3]– عبدالله العشي، صحوة الغيم، ص 27.

[4]–عبدالله العشي، يطوف بالأسماء، ص 75.

ونجد قوله:

مطرٌ على الغابات منهمرٌ[1]

هذا دليل على قيمة اللون الأخضر وأهميته عند العشي، وبخاصة عند ارتباطه بالمرأة الملهمة. في قوله:

يأتيني صوتك يا مولاتي...

رقراقا من نبع الغاباتْ

يحملني فوق الأكوانِ،[2]

ولقد حاولنا تأويل دلالات الألوان في شعر "عبد العشي" لأن طبيعة شعره صوفية وهو ما يسمح لنا بقراءات متعددة لهاته الألوان ويبقى الباب مفتوحا للرؤى والقراءات لمحاولة اكتشاف أسرار ديوان "مقام البوح" الذي لم يبح فيه الشاعر بكل ما كنا ننتظره.

يعدّ النص عند شاعرنا محتفيا بالغموض الشعري كنواة مركزية تؤسس لكل الدلالات النصية، وتأتي لغته الشعرية بومضات إيحائية قابلة، بل منفتحة على لانهائية التأويل، وبذلك تستدعي نصوصه الشعرية قارئا مثاليا كي يفكك ويحلل شيفراتها النصية من خلال ممارسته الشعرية للخروج من الأعراف والقوالب المعنوية الجاهزة، هكذا هي اللغة الصوفية عصيّة عن الفهم والتأويل، يسعى الشاعر من خلالها إلى خوض تجربة حميمية ومصالحة جديدة مع الذات.

[1]–عبدالله العشي، صحوة الغيم، ص 82.

[2]–عبد الله العشي، مقام البوح، ص 27.

الفصل الثاني:

بنية الإيقاع الشعري

- أولا: مفهوم الايقاع
- ثانيا: حداثة الإيقاع الخارجي
- ثالثا: حداثة الإيقاع الداخلي

ارتبط الشعر منذ نشأته الأولى بالإيقاع منذ وجود الإنسان، ولقد أصبح الشكل الإيقاعي في القصيدة العربية موضوعا من الموضوعات الحداثية التي أثارت جدلا كبيرا، بين المعارضين والمؤيدين ولازال الجدال قائما لحد الساعة، كما اختلفوا كذلك بين تسمية هذه البنية بين "الإيقاع الشعري" و"الموسيقى الشعرية" ولحدّ الآن تبقى كلا التسميتان تطلقان على نفس البنية حيث تختلف فقط من دارس إلى أخر، وهذا لما يملكه الإيقاع من خاصية جوهرية لتحقيق خصوصية الكتابة الشعرية عن غيرها من الأجناس السردية.

والتجديد الموسيقي كان ضرورة شعرية شأنه شأن باقي البنى النصية –شكلا ومضمونا–بعد التأكد من أن الشكل الإيقاعي القديم «شكل عاجز عن استيعاب الانفعال الشعري في انطلاقته وحيويته، شكل لا يتلاءم والحرية التعبيرية من جهة، ولا يتلاءم من جهة أخرى والنظرة الجمالية الجديدة، وهو ما اقتضى إيجاد شكل ايقاعي يحقق ما قد عجز عنه ذلك الشكل (...)، حيث أصبح هذا الشكل هو المعادل الايقاعي للتجربة الشعرية الخاصة بهذا النص أو ذاك»[1]

ولكن هذا التجديد الإيقاعي لم يكن من فعل حركة الحداثة كونه عرف إرهاصات منذ الفترة الأخيرة للعصر الأموي من خلال شيوع الأبحر القصيرة التي تتلاءم مع الغناء؛ كأشعار عمر بن أبي ربيعة والوليد بن يزيد، لكن العصر العباسي شهد المحاولات الأكثر جرأة للتجديد وحاول الشعراء فيه خلخلة كيان العروض الخليلي وعموده الشعري، حيث شهد الشعر العربي في تلك الفترة «إكثارا من استخدام البحور الحقيقية التي كانت تعكس أكثر من سواها، وهافة الحضارة العباسية، وتستجيب في الوقت نفسه لحاجات الغناء الذي كان

[1]–سعد الدين كليب، وعي الحداثة –دراسات جمالية في الحداثة الشعرية–، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، 1997، ص 31.

في طور الازدهار»[1] ولم يتوقف الإيقاع على هذا المستوى فقط، بل «تعداه إلى ابتكار أوزان جديدة مستخلصة من الشعر الفارسي وهي عبارة عن ستة أوزان وهي المستطيل والممتد والمتوافر والمتند والمنسرد، والمضطرد»،[2] وبهذا برزت في العصر العباسي أنواع جديدة انعكست على فترة ما قبل الحداثة.[3]

وقد أثبتت الأوزان الخليلية عجزها الايقاعي على مواكبة التجربة الشعرية الحداثية وذلك من خلال التعبير عن متناقضات الحياة، ليكون هنالك انتشار بين مؤيد ورافض لمثل هذا التجديد والدعوة للبقاء على النظام الخليلي.

وقد حدث تحول جذري للبنية الإيقاعية للقصيدة العربية مع حلول العصر الحديث، خاصة في النصف الثاني من العشرين على يد نازك الملائكة وبدر شاكر السياب الذين دعوا إلى ضرورة التجديد وفق ما يطلبه العصر من خلال النموذج الجديد المتمثل في "شعر التفعيلة"، وقد كان عبد الله العشي أحد هذه الأصوات المنذّدة بضرورة التجديد الشكلي في القصيدة العربية المعاصرة وبخاصة الجزائرية منها، فقد حاول الشاعر التأسيس لحداثة خاصة به من خلال كسره قيود الكتابة العروضية وهذا ما يتّضح من خلال دواوينه الشعرية الثلاث "مقام البوح، يطوف بالأسماء، صحوة الغيم".

يميّز الشعر الخليلي بين نوعين من الإيقاع الشعري؛ الجاهز، والذي يظهر للشاعر قبل البدء بعملية الكتابة الشعرية، أما الإيقاع الطارئ فهو الناتج عن تغير تفعيلات البحر، بما يعتريه من زحافات وعلل خلال البيت، والناتج أيضا عن أنغام الكلمات والعبارات في

[1]–كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دراسة حول الاطار الاجتماعي والثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، دار الفكر، بيروت–لبنان، ط2، 1986، ص 246، 247.

[2]– كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 247.

[3]–ينظر: المرجع نفسه، ص 256–260.

سياقها ضمن القصيدة، وأيضا هي الأنغام الناتجة عن النقاط والفواصل من علامات الترقيم[1] وهذا ما تبنته تجربة الحداثة الشعرية.

وأكثر ما يميز النّص الحداثي الوحدة بين طبيعة الرؤيا الشعرية، ومختلف الأنساق المكونة لها على اعتبارها من أدوات الفكر، كاللغة والصورة والإيقاع الذي صار ظاهرة أوسع من مجرد وزن، بل وصولا للإيقاع الصوتي والإيقاع الدلالي، كلها إيقاعات حتى الطباعي للصورة الشعرية، من أجل إنتاج الدلالة.

أولا:مفهوم البنية الإيقاعية:

1-التعريف اللغوي:

ولا بد قبل التفصيل في ماهية الإيقاع عند النقاد والدارسين العرب والغرب يجب التعريج على البنية وجذرها اللغوي، فقد جاء في لسان العرب في مادة (وقع): «وَقَعَ على الشَّيء ومنه يَقَعُ وَقْعًا وَوُقُوعًا: سَقَطَ، والمَوْقِع والمَوْقِعَة: مَوْضِعُ الوُقُوع (...) وقال الليث: المَوْقِع مَوْضِعُ كلّ وَاقِعٍ، تقول: إن هذا الشيء ليَقَعُ في قلبِي مَوْقِعًا، يكون ذلك في المسَرَّةِ والمساءَة والإيقَاع: من إيقاع اللّحن والغِنَاء وهو أن يوقع الألحان ويبينها، وسمى الخليل رحمه الله كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقَاع»[2]

وكذلك جاء في كتاب العين أنه: «الوَقْعُ: وَقْعَةُ الضَّرْب بالشَّيء، ووَقَع المطر، ووَقَع حوافر الدابة، يعني: ما يُسْمَع من وَقْعِه».[3]

---

[1]- ينظر: سعيد كليب، وعي الحداثة، ص 260.

[2]-ابن منظور، لسان العرب، مج: 6، ص 4894.

[3]-الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، مادة (و ق ع)، ص 392.

قال الفيروز أبادي إنّ: «الإيقَاع، إيقَاع ألحَان الغِنَاء، وهو أن يُوقِع الأَلْحَانَ ويُبَيِّنَهَا»[1] وهذا ما جعله على علاقة وطيدة بالعروض.

ومنه نلاحظ أن مفهوم الإيقاع اللغوي جاء مرتبط بالجانب الموسيقي وبعملية الضرب على الآلة لأدائه، فالإيقاع: «اتفاقُ الأصْوَات وتوْقِيعُها في الغِنَاء»،[2] والتوقيع هنا بمعنى تقدير الأصوات وإنزالها في منازلها المناسبة لها.

ونجد أيضا كلمة "rythme" وهي بالمقابل اللغوي الفرنسي لكلمة (الإيقاع) العربية- مرتبطة في أصلها الاشتقاقي بالحركة إذا اشتقت من كلمة يونانية بمعنى "أسيل". وهي مأخوذة من حركة الأنهار والجداول لاستمرارها في السير على نمط واحد. وعكس الحركة عند العرب الجمود. والجمود من الماء أيضا، وهو ضد السيلان بمعنى ضد الحركة، ومن ذلك قول الخنساء: "أعيني جودا ولا تجمدا". والعلاقة بين السيلان والجمود واضحة. ويتفق العرب مع اليونانيين القدماء، وذلك من جهة ارتباط السيلان بالحركة وارتباط الجمود بالسكون. ولما كان كل من الرقص والموسيقى والشعر مستقلا دون الرسم والنحت والحركة أطلق عليه اليونانيين القدماء فن الحركة».[3]

ب-التعريف الاصطلاحي:

- **عند العرب:**

المتتبع لتاريخ مصطلح الإيقاع عند العرب القدامى يجد أن بوادره الأولى كانت مع القرن الثالث هجري على يد كبار العلماء من بينهم أبي هلال العسكري الذي عرف الإيقاع على أنه « من فضل الشعر على النثر أن الألحان التي هي أهنأ اللذات إذا سمعها ذو

[1]- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، باب العين، ج3، ص 100.

[2]-مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، دار المعارف، القاهرة، مصر، ج2، ط2، 1973، ص 105.

[3]-محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، 1976، ص 116.

القرائح الصافية والأنفس اللطيفة، لا يتهيأ صنعتها إلى على كل منظوم من الشعر»[1] إذا فالإيقاع عنده مرتبط بالوزن الذي هو أساس الشعر، ومصدر من مصادره، كما هو مرتبط بالموسيقى أيضا.

فـ «الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها، وإنما يفهمها قبل الأذن والحواس الوعي الحاضر والغائب»،[2] فهو ليس مجرد وزن، بل أرحب مجالا من الوزن.

على حد قول محمد العياشي: «توفيق بين نزعتين متناقضتين، هما الخفة والثقل، يظهر في شكل جملة من القيم الحركية ذات صبغة كمية وكيفية تقوم على أساس الحركة وتخضع في تركيبها إلى مبادئ ثابتة لا تفرط فيها، هي: النسبية في الكميات، والتناسب في الكيفيات، والنظام، والمعاودة الدورية»،[3] ومنه فالإيقاع من جهة عناصره يصنف إلى صنفين: الأول كمي تمثله المقاطع الخفيفة والمقاطع الثقيلة، والثاني كيفي تمثله الدورة الإيقاعية والختم. وعليه فـ «الإيقاع أداة مثلى يستخدمها الفنان للتعبير عن الحالات النفسية والمواقف العاطفية فيشكلها لكل من المتفرج والسامع، بحركات الجسد كما هي الحال في الرقص، أو نبرات الصوت كما هي الحال في الموسيقى، أو بمقاطع اللغظ كما هي الحال في الشعر».[4]

إذن فالإيقاع موسيقى ناتجة عن الأصوات والكلمات الموجودة في عبارات الغناء، وما تحدثه من انسجام يؤثر في أذن السامع، وعين المشاهد، وما يقرأه القارئ.

---

[1]– أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى الحلبي، سوريا، ط2، د ت، ص 144.

[2]–خالدة سعيد، حركية الإيقاع، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص 111.

[3]–محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، ص 42.

[4]– المرجع نفسه، ص 42.

والإيقاع يجعل الشاعر ينفرد بإبداعه، وهو ملكة خاصة به «الإيقاع انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي، أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاما محسوسا أو مدركا، ظاهرا وحفيا يتصل بغيره من بنى النص الأساسية والجزئية، ويعبر عنها كما يتجلى فيها».[1]

- **عند الغرب:**

كما سبق وأن أشرنا أن الإيقاع مصطلح إنجليزي تمّ اشتقاقه من اليونانية بمعنى«الجريان والتدفق»،[2] ثم أصبح الإيقاع غير مرتبط بالشعر وإنما بالموسيقى أيضا، فهو «المرجع المطرد في السلسلة المنطوقة للانطباعات السمعية المتماثلة التي تخلفها عناصر مختلفة»،[3] أي أنه تردد ظاهرة صوتية معينة.

كما عرفه بنفيست «أن معنى الإيقاع كان قد أستعير من الحركات المنتظمة للأمواج، هو ذلك ما كان يعلم منذ أكثر من قرن في بدايات النحو المقارن وما زلنا إلى الآن نكرره، وما هو بالفعل الشيء الأكثر بساطة وإرضاء؟ لقد تعلم الإنسان مبادئ الأشياء من الطبيعة، وقد ولدت حركة الأمواج في ذهنه فكرة الإيقاع وهذا الاكتشاف الأساسي مثبت في المصطلح بذاته».[4]

فقد أحالنا بنفيست في هذا القول إلى أصل مصطلح الإيقاع، الذي هو الطبيعة ومصادرها، كمثال على ذلك نرى الأمواج وهي في حركات منتظمة تشكل لنا ايقاعا. وهذا

---

[1]– علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2006، ص 53.

[2]– مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في الأدب، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 1974، ص 65.

[3]– المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات، عن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، مطبعة النجاح الجديد، المغرب، ط2، 2002، ص 130.

[4]– مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية، ص17.

ما ذهب إليه لوتمان «الإيقاع هو ذلك الانتظام والتناغم الزمني الذي يشكل أي عمل منتظم»[1] إذ أنه حركة تتغير بانتظام ينتج عنها إيقاعات متناسقة تصحبها أصوات تشكل لنا نغما.

الإيقاع الشعري هو الأداة الشكلية التي تحمل النص بمعانيه وتعمل على صقلها ونحتها بانسيابية وجمالية تجعله أكثر قابلية لاستيعابه وتقبله من قبل المتلقي، ومنه فاللغة إيقاع في جوهرها.

ثانيا:حداثة الإيقاع الخارجي:

1-مفهوم الإيقاع الخارجي:

قديما اعتبر النقاد العرب الوزن والقافية هما الركيزتان الأساسيتان في التمييز بين الشعر والنثر، وأنّ الجمالية تكمن في أوزان القصيدة. أما في النص المعاصر تلاشت الهالة القدسية حول الأوزان الخليلية على يد الشعراء الحداثيين بإعلانهم ثورة ضد مقولة أن الوزن" هو الفاصل في النص الأدبي بين شعره ونثره" وبالمقابل اهتموا بالبنية الإيقاعية الداخلية والخارجية، إضافة إلى التراكيب اللغوية والصورة، فالنص «إن تحكمت فيه بنيات أساسية لغوية وتشكيلية وإيقاعية، فالبنية الإيقاعية تكمن فيها شعرية النص»[2] فأدخلت النص الشعري في شكل موسيقي جديد حيث يمثل «انسجاما بين الذات الشاعرة وإيقاع اللغة العميق»[3]، ويقول في ذلك عز الدين إسماعيل « السطر الشعري في القصيدة الجديدة سواء طال أو قصر مزال خاضعا للتنسيق الجزئي للأصوات والحركات المتمثلة في

---

[1]-يوري لوتمان، تحليل النص الشعري (بنية القصيدة)، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1997، ص 70.

[2]- جوزيف شريم، الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج23، ع3، 1994، ص105.

[3]- المرجع نفسه، ص99.

التفعيلة»[1]، وبه فالإيقاع الخارجي هو «الذي تمثله الحركة الصوتية، كما يدخل ضمنه كل مايوفر الجانب الصوتي من وزن ومحسنات بديعية(...) وهذا التلاؤم بين الإيقاع الخارجي يحقق بناء القصيدة»[2].

2-الوزن:

إنّ الوزن إحساس وشعور وحلّة يتجمل بها الشعر دون سائر الفنون، وبه الوزن هو « صورة الكلام الذي نسميه شعرا، أي تجزئة البيت بمقدار من التفعيلات لمعرفة البحر الذي وزن عليه البيت، وبه يتميز الخطأ من الصواب في مجال الشعر»[3]، وشاعرنا عبد الله العشي قد اعتمد القصيدة الحرة "قصيدة السطر الشعري".

فتعددت أوزان الديوان واختلفت البحور باختلاف الحالات النفسية، التي تراوحت بين الهدوء والانفعال، ومن ثم تحتاج هذه الحالات إلى إيقاع يتناغم معها ويصورها ويحوّلها إلى حالة إبداعية، وهذا ما أثارت إليه نازك الملائكة في قولها: «الروح التي تكهرب المادة الأدبية، وتصيرها شعرا، فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر من صور وعواطف، بل إن الصور والعواطف لا تصبح شعرية بالمعنى الحق إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى ونبض في عروقها الوزن»[4]،فالوزن هو الطابع الذي يطبع الشعر بصورته الخصوصية، وأوزان الشعر نوعان؛ بحور صافية وبحور مركبة.

---

[1]- عزالدين إسماعيل، قضايا الشعر المعاصر، ص66.

[2]- المرجع نفسه، ص75.

[3]- المرجع نفسه، ص83.

[4]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار الملايين، لبنان، ط12، 2004، ص193.

أ-البحور الشعرية وتفعيلاتها:

الشعر العربي المعاصر لم يخرج عن مجموع الأوزان والبحور التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي بنوعيها الصافية أو المركبة، وشعر التفعيلة يجوز نظمه وفق النوعين « يجوز نظم الشعر الحر من نوعين من البحور الستة عشر»[1]، إلا أن الشعراء المعاصرين يكتفون باستخدام تفعيلة واحدة مكررة في القصيدة الحرة على امتدادها وهذا ما جعلهم يميلون الى البحور الصافية والتي ينتج وزنها من تكرار تفعيلة واحدة في سائر القصيدة وهي؛ الوافر، الكامل، الهزج، الرجز، الرمل، المتقارب، المتدارك.

والتفعيلات التي تنتج عنه هي؛ فعول/ فاعل/ مفاعلتن/ متفاعلن/ مفاعيلن/ مستفعلن/ فاعلاتن، أما البحور الأخرى كالطويل، المديد، البسيط، المنسرح، فهي لا توائم الشعر الحر كونها ذات تفعيلات متنوعة لا تكرار فيها.

وبالنسبة لديوان عبد الله العشي "مقام البوح" فقد اعتمد البحور التالية: الرجز، المتدارك، الرمل، الكامل، المتقارب والذي لم تنفرد به قصيدة واحدة كما باقي التفعيلات، وإنما مقطع واحد من قصيدة" افتتان" وكل التفعيلات من البحور الصافية، ماعدا القصيدة التي نظمت على بحر بسيط، وسنورد بعض المقاطع من القصائد المختلفة لإبراز الأوزان وبحورها الشعرية.

فقصيدة "أول البوح" يقول في بداية المقطع:

أوقفتني في البوح يا مولاتي،

أوقفتني فلبوح يا مولاتي

/0/0/0// /0/0/ /0/0/0/ ⟸ بحر الرجز

[1]- المرجع السابق، ص83.

مستفعلن مستفعلن مستفعل

وفي قصيدة "افتتان" يقول في بداية القصيدة:

حين يومض في الروح ذلك البريق

حين يومض فرروح ذاك لبريق

/0/ //0/ /0/0// 0//0//0/ ⟸ بحر المتدارك

فاعلن فعلن فاعلن فعول فاع

ويقول في المقطع التاسع:

ويا خيبة الروح لو تختفي...

ويا خيبة رروح لو تختفي

//0/0// 0//0/0//0/0 ⟸ بحر المتقارب

فعولن فعولن فعولن فعو

ويقول في قصيدة "حرائق الفتون":

مدي قوامك حول ساريتي...

مددي قوامك حول ساريتي

/0/0//0/0/ /0///0 ⟸ بحر الكامل

متفاعلن متفاعلن فعلن

ويقول في بداية المقطع من قصيدة "بهجة":

نهر من البهجة

نهرن من لبهجة

/0/0/0//0/0/ ⟸ بحر البسيط

مستفعلن فعلن

ويقول في مطلع قصيدة "أيها الشعر":

أيها الشعر تجلل الآن..

أييهششعر تجلل لآن

/0/0/0///0/0//0/ ⟸ بحر الرمل

فاعلاتن فعلاتن فاع

فالتوظيف الأكبر الذي نال نصيب الأسد من الديوان هو "البحر الكامل" كونه سلسا وسهل القراءة وجميل الايقاع، وكذا الشاعر ينشد من خلاله الوصول لدرجة الكمال والحلول في الذات الإلاهية فتتكشف له الحجب وتتدفق إليه الحقائق، فيليه المتقارب وبعده البسيط، فتأتّى الديوان ذو 17 قصيدة موزونا على ستة أبحر شعرية بنسب متفاوتة.

وعندما ننتقل إلى ديوان صحوة الغيم نجد الشاعر وظف بحرين في تكوين إيقاع قصائده وهما؛ المتدارك والبسيط كما نلاحظ أيضا أن بحر المتدارك وظفه بشكل طاغ على طول الديوان، بل يكاد يحتل الديوان بأكمله فيقول الشاعر في قصيدة "ذروة المسافة":

انتهى الآن ترحالنا؛

انتهلآن ترحالنا

/0//0/0//0/0//0/ ⟸ بحر المتدارك

فاعلن فاعلن فاعلن

من خلال هذا التقطيع نلاحظ أن الشاعر وظف تفعيلة صحيحة فلم تطرأ عليها لا زحافات ولا علل، لكن في بعض القصائد قد طرأت عليها بعض التغيرات فخلال قصيدة "دال بقطر الندى" يقول في مطلعها:

كان صحو ندي يطل على البحر

كان صحون ندى يطللو عللبحر

/0/0/// /0//0/ 0//0/ 0//0/ ⟸ بحر المتدارك

فاعلن فاعلن فاعلن فعلن فاع

ومن بين القصائد التي وظّف فيها الشاعر بحر المتدارك هي: فاتحة الأبجدية، ألف الأسماء، تاء لذاكرة البنفسج، جفن الغمام، حيرة المعنى، دال بقطرة الندى، ذروة المسافة...وغيرها من القصائد، في حين نجده وظف بحر البسط في قصيدة "خجل الأسئلة" حيث يقول:

تركت أسئلتي

تركتأ سئلتي

//0///0//0 ⟸ بحر البسيط

فنلاحظ أن الشاعر قد استخدم تفعيلة البسيط في قصيدتين فقط، ولم يكثر من استخدامها على عكس بحر المتدارك الذي طغى بشكل جلي على قصائد الديوان كون

الشاعر تدارك بديوان "صحوة الغيم" بموضوعات ذات هاجس رؤيوي معرفي فلسفي واحد تعبر عن المعرفة الحقيقية للشاعر الصوفي –وكأنه ارتقى من مريد إلى ولي–، على ديواني "مقام البوح" و "يطوف بالأسماء" بموضوعات متعددة ذات نزعة وطنية وقومية تمزج بين الشعرية والصوفية، مما يتماشى و الدفقة الشعورية.

أما في قصائد ديوان "يطوف بالأسماء" نلاحظ أن الشاعر قد نوّع من توظيف البحور مثل ما فعل في الديوان الأول "مقام البوح"، فقصيدة الفارس استخدم فيها المتدارك بتفعيلة فاعلن، وقصيدة لبيك وظف الرجز بتفعلية مستفعلن، أما القصيدة المطولة "يوم رافق نون الوهم" بعدة بحور حسب المقاطع الشعرية؛ الرمل (فاعلاتن) ، الرجز (مستفعلن) ، المتدارك (فاعلن) ، المتقارب (فعولن).

وفي قصيدة "مقاطع من سيرة الفتى" فقد زاوج بين المتدارك والرمل بتفعيلتي فاعلن وفاعلاتن ويختمه بقصيدة بغداد ببحر الكامل بتفعيلة متفاعن.

في الأخير نستشف مما سبق أنّ بحر المتدارك يتربع على عرش البحور الخليلية لدواوين عبدالله العشي محتلا بذلك الصدارة ويليه الرّمل والكامل والرّجز، أما بحري المتقارب والبسيط فكان لهما شرف المشاركة.

ب–الزحافات والعلل:

وظف الشعراء الحداثيون كل أنواع الزحافات والعلل المتاحة في علم العروض، وأكثر بعضهم من استخدامها وتبقى الزحافات والعلل نفسها التي تلحق تفعيلات الشعر العمودي حيث «أنها تغيرات تدخل على أجزاء الميزان الشعري ويلجأ إليها الشعراء أحيانا تخفيفا من

قيود الوزن»،[1] ومن خلال ما سبق عرفنا أن الشعر الحر يعتمد على تفعيلة واحدة، يتخذها مركزا لتشكيل السطر الشعري فلا ترتبط بعدد محدد، وإنما حسب طبيعة الجملة الشعرية تنتهي بانتهائها.

يعدّ كل من الزحاف والعلة عدولا عن الأصل لكن «العدول لا ينبغي له أن يكون كثيرا، يفرج القصيدة عن الإيقاع الذي هو شرط من شروط بناءها».[2]

فإذا كثرت هذه التغيرات العروضية أصبح أقرب إلى النثر منه إلى الشعر، أما إذا كانت بقلة حسب ما يحتاجه السطر الشعري لتصبح ذات فائدة وليست عجزا من الشاعر فحسب ما تدعو إليه نازك الملائكة هو عدم الإكثار منه، فالزحاف «مرض يصيب التفعيلة واختلال صغير نحبه لأنه لا يرد كثيرا»[3] ويعتبر الزحاف «تغيير مختص بثواني الأسباب مطلقا بلا لزوم» ومن أنواع الزحاف؛ الكفّ، الخبْن، القبض.

أما العلة فهي: «تغيير يطرأ على الأسباب أو الأوتاد، بالنقص أو الزيادة، وهو تغيير يلحق الأعاريض والأضرب فحسب، وهو تغيير لازم في كل أعاريض القصيدة وأضربها، عدا عروض البيت الأول، إذا كان ثمة تصريع».[4] ومن أنواعه: الترفيل، التذييل، التسبيغ.

وقد جاء في قصيدة "القصيدة" على بحر "الرجز" عدة زحافات وعلل، متمثلة في:

متفعلن ⟵ زحاف (الخبن) ⟵ حذف الحرف الثاني الساكن ⟵ 56 مرة.

فعو ⟵ علة (المخلوعة المحذوفة) ⟵ دخلتها علة الخلع مع علة الحذف ⟵ 7 مرات.

---

[1]–فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة، الجامعية، مصر، د ط، 2009، ص 25.

[2]–المرجع نفسه، ص 30.

[3]–نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 111.

[4]–المرجع نفسه، 43.

فعلان ⟸علة (الحذذ المسبغة) ⟵ حذف الوتد المجموع الأخير ⟸ 4 مرات.

فعلن ⟵ علة (الحذذ) ⟸حذف الوتد المجموع الأخير ⟵ 3 مرات.

فعولن ⟵علة (الخلع) ⟵اجتماع زحاف الخبن وعلة القطع (حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله) ⟵ 6 مرات.

مستعلن ⟵ زحاف (الطي) ⟵حذف الرابع الساكن⟸ مرة واحدة.

نوع الشاعر بين مختلف الزحافات التي تصيب بحر "الرجز" إذ يحتل زحاف "الخبن" الصدارة.

وقد جاءت قصيدة "أيها الشعر" على وزن "الرمل" التي لم يطرأ عليها الزحافات والعلل كثيرة حيث:

فعلاتن ⟵زحاف (الخبن) ⟵ حذف الثاني الساكن ⟵ 9 مرات.

فعلات ⟵زحاف (الشكل) ⟵حذف الثاني والسابع الساكنين ⟵مرة واحدة.

فاعلا ⟵علة (الحذف) ⟵حذف السبب الخفيف ⟵ مرة واحدة

بالرغم من أن الشاعر وظف زحافات وعلل متنوعة إلا أنها أضفت طابعا جماليا على القصائد التي احتوتها، خفيفة الوقع على أذن السامع لأجراسها الموسيقية، تغييرا لطبيعة الشعر الذي قلما توظف في القصائد العمودية فهي بذلك كسرت نمطية العروض وأوزانه.

فركز الشاعر على البحور الصافية التي توائم الذاقة العربية فضلا عن الصور العروضية التي تشكل وفقها استجابة لمشاعر الشاعر المشحونة بالأحاسيس الملتهبة، فالتغيرات التي لجأ إليها بهدف إحداث هزة بنفس المتلقي، والوصول إلى النغم الذي يخدم المعنى الذي يرمي إيصاله للمتلقي.

3-القافية:

مصطلح قديم يرتبط بالشعر منذ وجوده، حيث قال "ابن رشيق": «الشعر يقوم بعد النية عن أربعة أشياء، وهي اللفظ، والوزن والمعنى والقافية، فهذا هو حد الشعر»[1] فتعتبر بذلك أحد ركائز الشعر فهي: «شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر»[2] وكتعريف لها تمثل «الساكنان الأخيران من البيت ومنا بينهما، مع الحركة التي قبل الساكن الأول منهما»[3] وهي تتشكل من عدة أصوات مكررة في أواخر السطر/ الشطر من القصيدة، وتكرارها يضفي جرسا موسيقيا وتكمن أهميتها في أنها تعتبر فواصل موسيقية، لكن من الأجدر التنويه إلى أن القافية شأنها شأن الوزن وتفعيلاته حيث طرأت عليها مجموعة من التغيرات وذلك ما يوائم الدفقة الشعورية للشاعر.

وقبل الولوج إلى أنواع القافية حسب حرف الروي (مطلقة، مقيدة) نعرج عل تعريف حرف الروي «وهو الوحدة الصوتية التي تتكرر في آخر كل بيت من القصيدة»[4]

فهو بتكراره يقيد القافية والشاعر فيحدد بذلك دفقته الشعورية فيتكلف الشاعر بالبحث عنه.

القافية المقيدة إن كان حرف الروي ساكن، كقول الشاعر في قصيدة "العودة من وراء الماء":

فافتحي للعاشق المَعْبَدْ/ ومن وراء الماءْ/ فلتفتحي صدركْ،[1]

---

[1]- ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص 119.

[2]- المرجع نفسه، ص 159.

[3]- موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار الحكمة، الجزائر، ط1، 1994، ص 353.

[4]- المرجع نفسه، ص356.

وتكون مطلقة إذا كان حرف الروي متحركا مثلما هو الحال في قصيدة "نشيد الوله" حيث يقول: والسماواتُ أجملَ/ والبحرُ، والرملُ،/ والكونُ أجملَ/ والكلماتُ اليوابسُ.../ صِرْنَ دُرَرَ.[2]

وجاء الروي هنا في المقطع متحركا تارة بالفتحة وطورا بالضمة.

أول البوح ⟵ عدد القافية(المطلقة25، المقيدة29)

تجاوب ⟵ عدد القافية(المطلقة52، المقيدة3)

القصيدة ⟵ عدد القافية(المطلقة38، المقيدة11)

أجراس الكلام ⟵ عدد القافية(المطلقة38، المقيدة12)

احتفال الأبجدية ⟵ عدد القافية(المطلقة7، المقيدة12)

العودة من وراء الماء ⟵ عدد القافية(المطلقة15، المقيدة15)

بهجة ⟵ عدد القافية (المطلقة9، المقيدة6)

ونلاحظ من خلال هذه التواترات تباين استخدام القافية المقيدة والمقيدة بحيث في قصيدة "أول البوح" القافية المقيدة توظيفها أكبر من المطلقة على عكس قصيدة "تجاوب" فالقافية المطلقة أكثر من المقيدة، لكنها الغالب يرجح للقافية المطلقة لتحرر الشاعر من مشاعره وأحزانه واستطاعته البوح بما يختلجه ومحاولته للتواصل مع الأنثى وأحيانا يبقى مكبلا منغلقا على ذاته لا يستطيع البوح والافصاح وهذا ما تمثله مواضع القافية المقيدة.

[1]– عبد العشي، مقام البوح، ص47، 48.

[2]– عبد العشي، مقام البوح، ص65.

لكن إن نظرنا إلى القافية من ناحية تنويع حرف الروي نصنفها إلى متتالية، المتناوبة والمقطعية.

فالمتتالية نجدها في قصيدة "مديح الاسم" يقول:

لن أُسمِّيهِ...

لا تظنّي أنّني أجهله.

إنّني أعرفه...

غير أنّي.. لن أسمِّيهِ.

كلّما جئتُ إليهِ...

كلّما حاولت أن ألمسَه

أو أُنَاغِيهِ.

كلما قرّبْتُ عينيَّ لكي أُبْصِرَهُ،

أو أرى طيفا منك فيهِ.[1]

والقافية الموحدة في هذا المقطع الشعري هي "الهاء".

أما بالنسبة للقافية المتناوبة نجد في قصيدة "بهجة" يقول:

نهرٌ من البهجه

ينثال من روحي

[1]– عبد العشي، مقام البوح، ص91.

ياليت لي حجَّه

ألقاك في صبحي[1]

نلاحظ تناوب بين قافية "الهاء" و"الحاء"، لكن بالمقطع الأخير يقول:

يا ليت لي..

يا ليت...

يا ليت لي ..

يا ليت...[2]

وهنا تناوب بين قافية "اللام" و"التاء".

وفي القافية المقطعية نجد شكلين المتناوبة في قصيدة "افتتان": البريق/ السحيق/ البريق/ الحريق/ الطريق.

البريق من (المقطع 1 إلى المقطع 5)

العمر/العمر/ الصور/ تمر/ الصور/ يمر/ عبر/ العمر.

قمر من المقطع (6 إلى 8)

ونجد القافية المقطعية المتتالية في حرف الهاء في قصيدة السر:

الجديبة/ عجيبة/ الغريبة/ الحبيبة/ زهرة/ مره/ سره/ مجره.

[1]– عبد العشي، مقام البوح، ص55.

[2]– عبد العشي، مقام البوح، ص56.

من خلال ما سبق نلاحظ أن الشاعر في قصائده لم يلتزم بقافية واحدة بل نوع فيها مما خلق إيقاعا موسيقيا متنوعا، ترك أثرا جماليا في أذن المتلقي، فأقصى رتابة القافية الموحدة، فهو بذلك يحاول الربط بين المقاطع من خلال القافية المقطعية ليحدث انسجاما واختياره لهذه الأنواع في القصيدة يتأتى وحالته الشعورية بحسب حاجته لذلك.

ثالثا:حداثة الإيقاع الداخلي:

1-مفهوم الإيقاع الداخلي:

الإيقاع الداخلي هو القالب الحقيقي الذي يضع فيه الشاعر جمالياته ويرتبها حسب المضمون، وهو الذي يمنح القصيدة التأثير في العقل الباطن للمتلقي، كما أنه عبارة عن تيار موسيقي ينبعث من إيقاع الجمل ومن إيحاءات الألفاظ عند تتابعها، وهذا الصوت الداخلي هو الذي يحدث وقعا خاصا على النفس، فهي كل ما يحدث جرسا قويا، ونغما مؤثرا في داخل القصيدة.

ولقد كان من الضروري على دارس الإيقاع الشعري، أن يناقش الإيقاع الداخلي لما له من دور هام في الكشف عن خبايا النص: «إن أية دراسة لجماليات الوزن والعروض الشعريين تبقى ناقصة، ما لم تبين الحركة الإيقاعية الداخلية المؤثرة في نشاط الإيقاع الخارجي على نحو من الأنحاء، إذ أنها هي التي تمنحه ذوقه الخاص».[1]

[1]-ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، دار العلم العربي، سوريا، ط1، 1997، ص 13.

يرتبط الإيقاع الداخلي بإيقاع الأصوات، فهو يعني: «كل موسيقى تتأتى من غير الوزن العروضي أو القافية، وإن كانت تؤازره وتعضده لخلق إيقاع شامل للقصيدة يثريها ويعزز رؤيا الشاعر».[1]

والإيقاع الداخلي يعتمد كثيرا على التكرار الذي يؤدي دورا فاعلا في الإيحاء بمضمرات النفس، والإشارة إلى المعاني الغائبة أو الدلالات البعيدة، إذا« كان التكرار التراثي يهدف إلى إيقاع خطابي متوجه إلى الخارج فإن التكرار الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع درامي سيكولوجي».[2] من هنا وجب النظر في التكرار بشكل مفصل وأوسع.

2-التكرار:

يمثل التكرار عنصرا مساهما في بناء الإيقاع، لأن المرء مولع بإعادة الأمور وتكرارها دائما.

أ-مفهوم التكرار:

ترى نازك الملائكة أن التكرار: «ليس جمالا يضاف إلى القصيدة بحيث يحسن الشاعر صنعا بمجرد استعماله، وإنما هو كسائر الأساليب، في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة، وأن تلمسه يد الشاعر اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات»،[3] إذا التكرار تجديد يضاف إلى القصيدة إذ حسن استخدامه، ووظف في موضعه، حتى لا يتحول إلى مجرد تكرارات لفظيو لا قيمة لها، حلية ايقاعية بما يمتلكه من طاقات من شأنها أن تغني وترفع من مكانتها الفنية.

---

[1]- إيمان محمد الكيلاني، بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، دار روائع للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008، ص 278.

[2]-رجاء عيد، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية-مصر،2003، ص 60.

[3]- نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، 290-291.

عرفه ابن الأثير: «دلالة اللفظ على المعنى مرددا، كقوله لمن تستدعيه: (أسرع، أسرع) فإن المعنى مردد، واللفظ واحد».[1] أي أنه جاء بمعنى الترديد.

ويرى حسن يوسف أن التكرار: «باب أوسع يبدأ من تكرار الحرف أو بضعة أحرف إلى تكرار لفظة فأكثر ثم يتنوع ترتيب المكرورات ... وكله واقع في إطار التجنيس والتقطيع الصوتي...» [2] إذا هو عبارة عن تقنية تحتوي عليها المصادر الإيقاعية الموجودة في الشعر الحر، كتكرار الحرف، أو اللفظة، أو العبارة، أو السطر، ومن هنا تبرز لنا مستويات التكرار.

ب-التكرار الصوتي/ الحرفي:

ينوع الشاعر المعاصر في أسباب وعوامل إيقاعاته الداخلية، فيستثمر الصفات الصوتية لبعض الأحرف، ويركز عليها، لتظهر بشكل بارز في القصيدة من خلال توزعها الكثيف في معظم الأبيات، مضيفا لها بعض الأحرف التي تماثلها في صفاتها الصوتية فتظهر في نسق يطغى على النص بإيقاع خاص، لكونه البنية الأساسية المكونة للغة.

سعى الشعراء إلى توظيف التكرار لتشكيل الإيقاع بدءا من الحرف مرورا إلى الكلمة، ثم العبارة، وانتهاء عند السطر الشعري، ذلك أن التكرار «يقع من أصغر وحدة صوتية هي الفونيم(PHONEME) إلى أكبر وحدة هي الجملة، بل يتعداها إلى السطر أو المقطع».[3]

---

[1]- ضياء الدين الشيباني، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي، وبدوى طبانة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ج2، د ط، د ت، ص 345.

[2]-حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي -دراسة فنية وعروضية -الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1989، ص163.

[3]-أمال منصور، أدونيس وبنية القصيدة القصيرة، دراسة في أغاني مهيار الدمشقي، عالم الكتب الحديث، آربد، الأردن، 2007، ص 155.

يعدّ تكرار الحرف المنطلق الأول في الإيقاع، لأن تكرار أصوات معينة تجعل القصيدة حافلة بالإيقاعات المتنوعة. فهو عبارة عن« تكرير حرف مهيمن صوتيا في بنية المقطع أو القصيدة»[1] أي أنه المكون الرئيسي للوحدة اللغوية، فالشاعر يختار أصوات معينة ويركز عليها ليكشف عن الطاقة التعبيرية التي تتضمنها هذه الأصوات، المهيمنة في الخطاب الشعري كما ترى نازك الملائكة: «أن من أنواع التكرار نوع دقيق يكثر استعماله في شعرنا الحديث هو تكرار الحرف».[2]

تضمن دواوين الشاعر "عبد الله العشي" تشكيلا متنوعا من الأصوات، دلالة على الحركة المستمرة التي خيمت على نفسية الشاعر المتراوحة بين هدوء/ اضطراب، فرح/ حزن، ومنه فالأصوات جاءت جامعة للمتناقضات.

ومن أمثلة التكرار الصوتي في دواوين العشي، قوله:

صور تتابع؛

تخرج من صورةٍ صورةٌ

وتعود إلى صورةٍ صورةٌ

صور تتوالد...

أو صور تتلاشى...

ووجه امرأه

جميلا...جميلا

[1]–عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر، الدار العربية، مصر، د ط، 2001، ص 219.

[2]–نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 273.

يطل عليَّ من الأفُق المستحيل....

يزيح الستار...

لكي يتجلى البهاء الخرافي...

بين الصور

فتمسحه صورة أو صور.[1]

نلاحظ أن أبرز الحروف أو الأصوات المتكررة هي حرفا (الصاد والراء)، إذ أن الشاعر كرر حرف الراء أربعة عشر مرة، وحرف الصاد عشر مرات فبدأ التطابق بين الصوتين وبين مضمون المقطع الشعري الذي طغى عليه مفردة الصورة المترجمة لحالة الشاعر الشعورية الذي يلاحق كما هائلا من الصور بحثا عن صورة المرأة التي بوجودها يتجاوز قلقه، ليبلغ درجة الكشف الصوفي.

كأننا هنا نتصفح ألبوما من الصور، قلب الصفحة، يصدر صوتا يطابق حرف الصاد في نطقه مؤديا إلى اهتزاز صوتي يتطابق مع تكرار حرف الراء التكراري.

كذلك حرف التاء مكرر سبع عشر مرة، هذا الحرف الذي يوحي بإحساس لمسي، أسهم في تجسيد التجربة الصوفية للشاعر "قلب تلك الصور ومشاهدتها للوقوف على الحقيقة".

كذلك تكرار صوت الهاء في قصيدة "يوم رافق نون الوهم"، مئة وثمانية وخمسون مرة، يقول العشي:

كم تبقى من العمر؟؟؟

ها أنا أدنو من القبر،

[1]–عبدالله العشي، مقام البوح، ص22.

منكسرا، متعبا، مطفأ الحلم، مرتجفا،

ذاهبا في نشيد الذهاب

..... كم حلمت بأن استريح بحضنك حين أموت

وتغلق عيني أنفاسك العطرات

تغسلني، وتكفنني، وتودعني

وتهيل عليا التراب[1]

جاء هذا التكرار الصوتي يعكس حالة الشاعر الحزينة العميقة الدفينة في صدره، كأنه أراد أن ينفس عما في وجدانه، لهذا لفت صوت هذا الحرف "هاء" انتباهه لما له من انسجام مع النغم وراحته النفسية، ليخفف حالة الأسى التي تطغى على النص.

أما صوت اللام، فقد تكرر ثلاث مئة وخمسة عشر مرة، في قصيدة "يوم رافق نون الوهم"، يقول:

كان لي ملك،

وكانت مملكه

كنت سلطانا، وكانت ملكه

ثم...

يا... كم كنت أعمى

ليتني ما سرت هذا الدرب

[1]– عبدالله العشي، يطوف بالأسماء، ص30 ،31.

ما امتدت أمامي السنبلة

***

ها أنا...

مثلما شئت

بأرض التيه

لا عرش، ولا مجد، ولا تاج

ولا ظل لكي أبكي تحته

وسط هذي الهاجره

***

عائد نحوي ربما أنسى قليلا[1]

يدلّ هذا الصوت على صوت الملك، فالشاعر يحاول البحث عن ملكيته الضائعة المفقودة، فقد كان له وطن ضاع من وسلب، فاقد الشيء، لا سلطان، ولا تاج، ولا مجد، معبرا عن حال العربي الذي أصبح تائها في أرض التيه.

ومن تكرار الأصوات نجد، تكرار حروف العطف، يقول في قصيدة "أول البوح":

وكلّ تمتمه.

[1]– عبدالله العشي، يطوف بالأسماء، ص21–23.

وكلّ بيِّنٍ من الكلامْ،

وكلّ غمغمه.

وكلّ الصّمت...

حتى الصّمت لك.

غيبوبتي، وصحوتي، وباطني، وظاهري،[1]

نلاحظ تكرار حرف الواو بدرجة كبيرة، يسبق كل الأسطر ما لأضفى لمسة ايقاعية سحرية متناسبة مع الألفاظ الصوفية، استخدم: (الصمت، الغيبوبة، صحوتي، باطني،...) نلاحظ أن المعطوف عليه لفظان متضادان وهذا ما أدى إلى تقوية الإيقاع الداخلي للقصيدة.

كذلك التكرار الصوتي لحروف الجر، يقول:

ورأيت:

ملَكا من الفردوس

يُدنيني من الملكوت...

اسمع ما تردّده الملائك

من نشيد الوجد...[2]

كشف لنا هذا الصوت عن الامتزاج والتوحد بالأشياء التي جعلها رموزا لعالمه الصوفي.

[1]– عبدالله العشي، مقام البوح، ص6 ،7.

[2]– عبدالله العشي، مقام البوح، ص40.

ونلمس كذلك التكرار الصوتي لحروف المعاني، في قوله:

سوف يفجؤكم

سوف يقبل فارتقبوا[1]

تكرار للحرف "سوف" مرتين، دالا على زمن المستقبل، كما يدل على زيادة التفريغ، فالفارس المنتظر حلم المستقبل، كما أنه قد يظهر في أية لحظة أو زاوية أو مكان من العالم، كما قد يكون خلف كل الموجودات، حيث أن أخفى فارسه وأحاطه بهالة يصعب أن تتجلى للقارئ.

ج-التكرار اللفظي/ الكلمة:

الكلمة هي الركن الثاني مباشرة بعد الصوت في بناء النص، فهو: «تكرار الكلمة تستغرق المقطع أو القصيدة»،[2] أي أن الكلمة المكررة قد تسيطر على المقطع أو القصيدة.

«لعل أبسط ألوان التكرار تكرار كلمة واحدة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية في قصيدة، وهو لون شائع في شعرنا المعاصر»،[3] أي أن تكرار الكلمة يوظفه الشاعر عن قصد، هادفا من ورائه إلى تلقيح نصه الشعري بدلالات، إذ أن لكل كلمة مكررة وظيفتها في النص.

والمقصود بتكرار الكلمة، تكرار الأسماء والأفعال، وهذا ما نجده في دواوين شاعرنا العشي الذي استغل هذه السمة الفنية البارزة، بغية وصوله إلى ابراز الجماليات،

[1]-عبدالله العشي، يطوف بالأسماء، ص5.

[2]-حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي، افريقيا الشرق، الدار البيضاء-المغرب، 2001، ص 82.

[3]-نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 231.

حيث أن لكل كلمة مكررة دور خاص في سياق النص، تحمل في صميمها دلالة تختلف عن الأخرى، ومن أمثلة ذلك قوله:

بغداد سيدة الحروف

بغداد..

باء البوح، بابل

بدء البداية

إلى قوله:

بغداد جذر الهويه

بغداد...

الدال مفتتح اليقين[1]

تكرر اسم بغداد حوالي ثمانية وثلاثون مرة، لأنه يحمل عنوان القصيدة، دلالة موحية على هواه لبغداد، متأثرا بما يحدث في بغداد، ليعود بنا إلى الزمن الأول، زمن الحلم، لينسينا العار والخزي، محاولا إعادة الأمجاد الضائعة، لذلك لأنه لا يملك إلا قصائد يرثي بها المكان.

نلاحظ أن تكرار الأسماء ورد بكثرة في دواوين العشي، ومن أمثلة ذلك، قوله في تكرار كلمة صوت في قصيدة "تجاوب":

[1]–عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، ص79 ،80.

هو صوتها...

لا.

بل صوتها.

هو صوتها:[1]

تكررت هنا اللفظة للتأكيد، فهو لم يتوقع أن يسمع صوتها، الذي نزل عليه كالوحي، تكرار يعكس سعادة الشاعر، مصورا لنا مدى جمال هذا الصوت الذي يأتي من عالمه الرائع.

ولأنّ الشاعر ذو نظرة صوفية، كرر لنا مجموعة من الأسماء الموحية على هذا الطابع، المعبر عنها بالضمير المنفصل أنت، يقول:

أنت...

أمدّ يدي...

أنت...[2]

وفي موضع آخر، قال: أنت القصيده

وأنت المجد...

أنت الخِصب والنضاره

وأنت الشعر والفنون...

[1]– عبد الله العشي، مقام البوح، ص13.

[2]– عبد الله العشي، مقام البوح، ص 31.

والحضاره.[1]

أول ما يشد الانتباه هنا أن تكرار الضمير، شكل تتابع شكلي متسارع مؤدي إلى مستوى الإيقاع المتفاعل مع أحاسيس الشاعر المنفعلة.

د-تكرار الأفعال:

عند تكرار الأفعال يتوالد لنا إيقاع موسيقي متناسق، إذ ترد في القصيدة مجموعة من الأفعال المترابطة زمنيا، إما أفعال ماضية أو مضارعة، أو أمرية، فوحدتها الزمنية تحدد المعنى العام للنص الشعري، ضابطة الإيقاع الداخلي له.

والمتصفح لدواوين "عبد الله العشي" يلاحظ تنوع زمني للأفعال، بين ماض، مضارع، وأمر، إذ لا يخلو هذا النوع من التأكيد على الحدث والزمن معا.

- ورود تكرار الفعل الماضي:

صرختْ،،

صرختُ،

صرختُ[2]

فالزمن الماضي يشير إلى استقرار الحالة، وثباتها "الوفاء".

- ونموذج من تكرار الفعل المضارع، يقول:

يحملني همسك...

[1]- عبد الله العشي، مقام البوح، ص61.

[2]- عبد الله العشي، مقام البوح، ص15.

يُدنيني من سرِّ الأسرار

يغسلني من طيني...

يشملني بفيوض الأنوار

قدسيٌّ حبُّك يا مولاتي

يغمسني في ماء الطهر...

ويلهمني الأشعار

قدسيٌّ حبُّك يا مولاتي[1]

تكرار يصف لنا الانعكاس الجيد للمرأة الملهمة كاشفا عن علاقته بها، فهي طريق لكشف الأسرار، فمن خلال فعل "يغسلني" ينتقل الشاعر من آدميته الطينية إلى درجة السكر الروحي كمريد وهذا ما يشير له الفعل "يغمسني" فيرتقي وتتكشف له الحجب وتتدفق إليه الحقائق الإلهية من خلال لفظة "يلهمني"، وهو ما يساهم في تجلي الحالة الصوفية التي يمر بها الشاعر الصوفيّ.

- فعل الأمر: وقد تجلّى فعل الأمر في قصيدة "قمر تساقط في يدي"؛ الفعل مري، يقول العشي فيها:

مرِّي على جفنيَّ...

كي أحلمْ

كي أفتح الشّبّاك نحو حضارة أخرى

[1]– عبد الله العشي، مقام البوح، ص32.

وأكتشف المسالك والممالك والأممْ.

مرّي...

لأختصر الطريق إلى الجبل

مرّي على قلبي...

ليحتفل البلد[1]

جاء التكرار لفعل الأمر "مري" واضحا، يدل على حدث مضى وانتهى، وفعل المرور عادة ما يقترن بالدلالة الدينية، المرور بمزدلفة، المرور على الصراط، دلالة الحالة المزرية التي يعيشها الشاعر في غياب محبوبته، ومدى صعوبة الانتظار حيث ربط الفعل مري بالرؤية والبصر قاصدا التجلي والكشف، التي هو دائما في صيرورة للوصول إليه، فهو ينتظر عودة محبوبته الملهمة، لكي يطير ويحلق ويذوب في عشقها، فهو هنا يبوح لها بما آل إليه، مؤولا عودتها بالمطر، ليحتفل في ليلة ماطرة بفرحه، إذ يعبر هنا عن حالة العرب بانتظارهم الفرج ليحتفلوا بانتصارهم، وكأنه في فترة قصيرة حاسمة تفصل بين تجربة سابقة وتجربة جديدة تحمل معها السلام.

هـ-التكرار الجملي/ العبارة:

هو تكرار يعمد فيه الشاعر إلى إعادة عبارة أو جملة أو سطر شعري، مما يؤدي إلى تكثيف المعنى وترابط أجزاء النص، كما أنه مظهر أساسي في القصيدة الحداثية، حيث أنه

[1]-عبد الله العشي، مقام البوح، ص42.

يسهم في استبطان رؤيا الشاعر والإيحاء بها، عاملا على تلاحم البنى النصية. حيث أنه: «يلي تكرار الكلمة تكرار العبارة، وهو أقل في شعرنا المعاصر».[1]

ومن بين النماذج على التكرار الجملي، في شعر عبد الله العشي، نجد:

طلع اليمام فما أفقنا

طلع الحمام

طلع الغمام

طلع الرصاص، ومر فوق جفوننا...

وتوسد الرؤيا، ونام

عاما، وعام

مر الرصاص، فما أفقنا

مر الرصاص، وكلنا...[2]

تكرار المقاطع إما بالزيادة، أو بالنقصان، مؤثرا في المتلقي من خلال تغيير المعنى من خلال عنصر المفاجئة، متعمدا بذلك إيصال الأحاسيس المكبوتة التي يمر بها الشاعر واكتئابه، جراء ما يحدث للعرب.

جاء التكرار بأنواعه الثلاثة جليا في صور عديدة من شعر عبد الله العشي، حيث لا تكاد تخلو قصيدة من قصائده من هذا الوجه الإيقاعي، فنجد أنه قد نوع بين هذه الأنماط

[1]– عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، القاهرة، ط1، 2003، ص227.

[2]– عبدالله العشي، يطوف بالأسماء، ص84.

الثلاث، تكرار صوتي، لفظي، وجملي ما دل على أن الشاعر قد تمكن من توظيف هذا المظهر الإيقاعي، ما جعل قصائده ذات قيمة فنية وإبداعية جمالية وتشكيل إيقاعي موسيقي عذب.

إذن فالتكرار صفة وسمة أساسية في الشعر بصفة عامة، والجزائري بصفة خاصة، بحيث يمكن القول بأنه أصبح من اللوازم الجمالية التي اعتمد عليها الشعر بشكل كبير سواء كان على مستوى المقطع، أو على مستوى القصيدة.

3-التشاكل:

يمثل التشاكل بمفهومه السيميائي الحديث أهم إجراء نقدي بوسعه الإحاطة أو الاقتراب من إزالة الغموض وانسجام النص، وإنتاج الدلالة. فالتشاكل يندرج ضمن مقولة التماسك بصفة عامة على اعتبار أنه يمثل تمفصلات النص الكبرى.

ويعدّ من المفاهيم السيميائية التي كان لها دور في ميدان تحليل الخطاب، وذلك لاعتباره من أهم الإجراءات التي استخدمت في دراسة النص الأدبي إذ أنه يتناول جميع مستويات النص.

أ-مفهوم التشاكل:

- **التعريف اللغوي:**

من الفعل « (شاكل) على وزن فاعل، والفعل الثلاثي (شكل)، والشكل بالفتح: الشبيهُ، والمِثْلُ، والجمع أشكال وشكول، وشاكل الشيءُ الشيء: إذا شابهه وكان مِثْلهُ في حالاته، وشاكل كلٌ منهما صاحبه: إذ ماثلهُ، والمشاكلة الموافقة، والتشاكل مثله».[1]

[1]-ابن منظور، لسان العرب، مادة (ش ك ل)، ص256، 257.

وجاء لفظ الشكل في القرآن الكريم بمعنى المثل والنظير والضرب والهيئة، قال تعالى: ﴿قُلْ كُلٌّ يَعْمَلُ عَلَىٰ شَاكِلَتِهِ فَرَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَنْ هُوَ أَهْدَىٰ سَبِيلاً﴾.[1]

كما قال عنه الفيروز أبادي: «الشَّكْلُ: الشَّبَهُ، والمِثْلُ، ويكسر، ومايوافقك، ويصلُحُ لك، تقول هذا من هوايَ وشكلي(...)، والمشاكلة: المُوافقة كالتشاكل وفيه أَشْكَلَةٌ من أبيه، وشُكْلَةٌ بالضم، وشاكِلٌ، أي شَبَهٌ، وهذا أشكلَ به أي أشبَه[2]»

فالتشاكل من خلال التعاريف اللغوية السابقة يدلّ على الممثالة والمشابهة والانسجام.

- **التعريف الاصطلاحي:**

يقترن مصطلح التشاكل بمصطلح الإيقاع، الذي يجعله نمطا متميزا للكلام، فتشاكل الإيقاع من بين التشاكلات التي تضفي على النص الشعري وقعا ترتاح له النفس، وهو يقع على مستوى الصوت، الكلمة، والمقطع.

يولّد التشاكل بدوره «نوعا من الانسجام محدثا الذي يؤدي إلى تماسك النص الشعري، ما يؤدي إلى تحقيق الترابط بين الوحدات النصية، فالتشاكل والتباين والتماسك والانسجام والتناسق وغير ذلك من الخصائص يحقق تعادلا إيقاعيا وتعادلا معنويا، وفي الغالب يحقق الإثنين معا».[3]

---

[1]–سورة الإسراء، الآية: 84.

[2]– الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ص881.

[3]– مصطفى الجوزو، في التوازن اللغوي، المعادل الإيقاعي والمعنوي، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 68، 69، بيروت–لبنان، 1989، ص 103.

يكون التشاكل الصوتي من خلال إيحاءاته وتراكماته في السياق المعجمي والتركيبي، وتشاكل الكلمة يكون بالتكرار، فـ«التكرار قد يكون متجاورا وقد يكون متباعدا»،[1] كما يتحقق من خلال اللعب بالكلمات عن طريق الإبدال والتقليب والتغيير.

ب- توظيف التشاكل في شعر عبد الله العشي:

اهتمّ "عبد الله العشي" بانسجام البنية الشعرية، ولذلك اتجه إلى توظيف التشاكل في بنيته الإيقاعية على تكرار الوحدات نفسها، يظهر لنا ذلك في قوله:

طلع اليمام فما أفقنا

طلع الحمام

طلع الغمام

طلع الرصاص، ومر فوق جفوننا...

وتوسد الرؤيا، ونام

عاما، وعام[2]

يظهر لنا التشاكل الإيقاعي من خلال إلحاح الشاعر على تكرار الفعل "طلع"، لتعلقه بمناخ ماضوي، مستذكرا جملة من الوقائع المرتبطة نسبيا بحالة انكسار عاشتها الذات الشاعرة، فتكراره لهذا الفعل أحدث جرسا ونغما موسيقيا في بداية كل سطر من الأسطر الأربعة الأولى بشكل متتال ومسندا إلى "اليمام، الحمام، الغمام" التي تنتمي إلى حقل الطبيعة، ثم مر إلى الرصاص الذي يمثل نقيضا هنا.

[1]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، 1986، ص 39.

[2]-عبدالله العشي، يطوف بالأسماء، ص84.

وكرر الشاعر هذا الفعل ليستطيع أن يلج ويعبر من خلاله إلى أعماق النص ليكشف عن خباياه، ومن جهة أخرى ردد الشاعر ذكر "الحمام" و "الغمام" ليهيج كوامن أشواقه ولوعة حنينه، فاليمام الذي حلق في سماء العراق يتفاجأ بظلام الرصاص مختنقا بدخانه، فالحمام واليمام رمزان للسلام، تحولتا إلى رموز للأسى.

والتشاكل الإيقاعي الذي جسده الفعل "طلع" برهن عن الحالة النفسية للشاعر حاكيا لنا عما يختلجه في نفسه من ألم وحسرة، إذ أن حرب الخليج ليست قضية العراقيين فحسب بل كل العرب.

والتشاكل هنا لم يقتصر على التعبير فقط بل الإيقاع أيضا، من خلال توظيف مقاطع طويلة وقصيرة تظهر لنا في "اليمام، الحمام، الغمام، نام، عام"، كما اعتمد الشاعر العشي على تتابع الكلمات المتشابهة من حيث الأصوات.

كما يظهر لنا التشاكل الإيقاعي في نفس المقطوعة، يقول:

مر الرصاص فما أفقنا

مر الرصاص، وكلنا...

جثث نيام[1]

تكرار للفظتين "مر" و "الرصاص" مرتين، دلالة على ضيق الشاعر في الوقت الراهن، وما يحدث للأمة العربية من تناقض. إذ يأخذ صوت "الراء" بعدا نفسيا يتماهى مع البعد الفيزيائي للنطق، كاشفا عن عيوب الواقع واتساع الفجوة بين الماضي وعراقته في العراق، وحاضرها المؤلم ما أدى بالشاعر إلى توظيف هذا النمط من التشاكل، والذي كشف من

[1]– عبدالله العشي، يطوف بالأسماء، ص84.

خلال هذا الإيقاع عن حالة العرب إذ أصبحوا كالجثث الهامدة النائمة لا تصدر صوتا في زمن لا نكاد أن نبصر فيه الحق.

أتى عبد الله العشي بهذا التشاكل الإيقاعي لما يكسب للمعنى من رونق وجمال وابتكار، فيتولد عنه جرس تحدثه الألفاظ المتجانسة.

ولم يعتمد العشي في الإيقاع على تكرار وحدات بعينها، وإنما تعداه إلى البنية الإيقاعية، حيث يكون الانفتاح بالتراكيب نفسها، فيضم بذلك تكرار الأصوات والوحدات نفسها.

4-التوازي:

وظّف الشعراء منذ القدم، بعض الأساليب التي تساعدهم على زيادة الجمال والقوة في قصائدهم، ومن أبرز هذه الظواهر والأساليب ظاهرة "التوازي" التي كثيرا ما تتردد في القصائد الشعرية، وذلك لدورها البارز والمهم في تفعيل الجانب الإيقاعي في النص، باعتبار أن التوازي عنصر منظم، نتج بواسطة الانسجام بين البناء الصوتي والتركيبي والدلالي، ومن خلال إضافته لعناصر جديدة قادرة على إنشاء تيار دلالي في ذهن القارئ يُهيئ لنا فرصة لتنامي النص.

والتوازي خاصية جوهرية، وعامل من عوامل الطاقة الإيقاعية الداخلية، فكلما هيمن التوازي على القصيدة الواحدة كلما تحقق التعادل والتوازي والتناسب في المواضع، وبالتالي حركة إيقاعية، ورنين موسيقي نغمي نتيجة لتماثله مع قرائنه، فالتوازي لا يشبه التكرار في إيقاعيته، وإنما ينبني على تكرار من نوع آخر يتمثل في الترادف والتضاد، وكذا التجانس الصوتي في المفردة وبين المفردات أو في العبارة.

أ-مفهوم التوازي:

- التعريف اللغوي:

جاء:« في مادة (و ز ي) في المعاجم العربية معاني متعددة منها ما يدل على تجمع في شيء واكتناز، يقال للحمار المجتمع الخلق: وزَى، وللرجل القصير: وزَى، والمستوى المرتفع، وأوزى ظهره إلى الحائط أسنده، ووزي فلان الأمر غاضه، والوزي الطَيور والموازاة المقابلة والمواجهة».[1]

كما ورد في المعجم الوسيط: «وازاه: قابله، وواجهه»،[2] أي أن هذه اللفظة في معناها اللغوي تدل على المقابلة والمواجهة.

كما وردت لفظة التوازي في الحديث النبوي الشريف في مواضع كثيرة منها، ما رواه النسائي في سننه عن ثعلبة بن زهرم قال: «كنا مع سعيد بن العاص بطبرستان، فقال أيكم صلى مع رسول الله –صل الله عليه وسلم–صلاة للخوف؟ فقال حذيفة أنا، فقام نصف الناس خلفه صفين، صفا خلفه وصفا موازي للعدو، فصلى بالذين خلفه ركعة ثم انصرف هؤلاء إلى مكان هؤلاء، وجاء أولئك فصلى بهم ركعة ولم يقضوا،»[3] إذا هي فالحديث النبوي وغيره لا تكاد تخرج عن معنى واحد هو المواجهة والمقابلة.

- **التعريف الاصطلاحي:**

[1]–أبو الحسين أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج2، ص 107.

[2]– إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، مادة (و. ز. ن)، ص 103.

[3]– أحمد بن شعيب بن سنان بن دينار، صحيح سنن النسائي باختصار السند، صحح أحاديثه محمد ناصر الدين الألباني، تح: زهير الشاويش، مكتبة التربية العربية، لدول الخليج، ط1، 1988، ص 334.

التوازي عبارة عن: «تماثل قائم بين طرفين من السلسلة اللغوية نفسها، (...) تقوم إما على أساس المشابهة أو على أساس التضاد»،[1] أي أن التوازي عبارة عن تشابه ومماثلة بين جملتين لهما نفس البنية، وتربط بينها علاقات، إما بالمشابهة أو التضاد.

كما يعرف على أنه: «مفهوم ألسني بلاغي يتعلق ببنية العبارة ودلالتها والخصوصية الأساسية له، أنه تناظر بين جمل العبارة ويقوم على استعادة (مخطط إسنادي) واحد اسمي أو فعلي»،[2] ذلك لأن التوازي، عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفني وترتبط ببعضها، وتسمى عندئذ بالمطابقة أو المتعادلة، أو المتوازنة سواء في الشعر أو النثر».[3]

من خلال التعاريف السابقة نجد أن التوازي يقع بين تركيبين لغويين أو أكثر، تجمع بينهما علاقة التشابه أو التضاد المجسدة بالإيقاعات الصوتية التكرارية.

وليس غريبا على شاعرنا العشي أن يلجأ إلى هذا النوع من التشكيل الإيقاعي ليفرز دلالات تثري نصه الشعري، فالتوازي في قصائده يعد ظاهرة لافتة شادة للانتباه إذ يشد السمع والبصر معا ويخلق حركية إيقاعية مثيرة.

ب-التوازي الصوتي:

التوازي يتشكل في أبنية ذات صفات صوتية متقاربة، ودلالات مختلفة تصل إلى حد التضاد، حتى يصبح التوازي أداة سبك تعمل على تماسك بنيات النص. فيقصد به: «الصوت المفرد ويكون على مستوى الكلمة المفردة، ويكون فيه الصوت صدى

[1]- محمد كنوني، التوازي ولغة الشعر، مجلة فكر ونقد، الكويت، ع8، 1999، ص 80.

[2]- عدنان بن رذيل، النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق -دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1989، ص 278.

[3]- عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مطبعة الاشعاع الفنية، مصر، ط1، 1999، ص 07.

للإحساس».[1] فالصوت الواحد لا قيمة له إذا نظرنا إلى تكراره من حيث الكثرة والقلة، ولكن ننظر إلى الصوت الذي له قدرة تمييزية في المفردة الواحدة وعلاقتها بالمفردات داخل التركيب الواحد، وعلاقة هذا التركيب بالتراكيب الموالية له، وفي كل هذا يكون التوازي بينًا صوتيا إما بعلاقة التشابه بين الألفاظ أفقيا وعموديا، وإما بعلاقة اللاتشابه التضادي عموديا في الغالب.

وظّف الشاعر "عبد الله العشي" التوازي الصوتي كأداة لتشييد معماره القصيدي، وهو ما يمكن استقصاؤه من خلال بعض النماذج الشعرية المختلفة التي تقدم تأكيدا على قوة تأثير البعد الصوتي، يقول العشي:

كشفت مرة وردة البحر

عن وجهها

لحظة واحده

فهوى القلب

واختلط الثلج بالنار

والرمل بالماء

والصمت بالأسئله

أغلقت بابها وردة البحر

[1]– المرجع السابق، ص 21.

فانفتحت جمرة الصدر

وانهارت المملكه

كيف تدخل سوسنة الشعر

هذا اليباب

أي باب ستعبره أي باب

والمسافات موصدة

والدروب ذئاب

سوف تمسك ريشتها

وتوقع لحن العراء

ولحن الغياب

ثم تذرف من عينها دمعتين

ومن قلبها

وتعيد إلى قمر الوجه

ليل النقاب[1]

نلاحظ من خلال تأمل هذا المقطع أن كلا من الأصوات "الراء والتاء والفاء" تشكل توازيا خاصا، فبإجراء إحصائي صوتي لهذه الأسطر الشعرية نصل إلى أن صوت "الراء" تكرر سبعة عشر مرة، وتواتر صوت "الفاء" ثماني مرات، في حين تكرر صوت "التاء" إثنين وعشرين مرة.

المتأمل في صوت "التاء" يستنتج أنه المفتاح الرئيسي للولوج إلى استنكاه بعض الدلالات، التي يرمي إليها الشاعر من خلال توازيه مع صوت "الراء"، الذي يعتبر مقوما أساسيا من مقومان المرونة والحيوية والقدرة الحركية، متجليا ذلك في بعض المفردات: الحر، النار، الصدر، ريشة، انهارت، ستعبر،...

ومن جهة أخرى رقة حرف الفاء، الذي كثيرا ما يضفي معنى الضعف والوهن على الألفاظ التي تدخل في تركيبها.

كانت هذه الأنثى من خلال النص الشعري السابق الوردة البحرية، التي كشفت عن وجهها ثم أغلقت ستارها، فانفتح صدره عشقا، ثم ذرفت الدموع.

ربّما كان يرمي الشاعر العشي من خلال توظيفه لهذا الصوت الأنثوي إلى الكتابة والقصيدة واللغة. فبعدما أغلقت هذه الوردة بابها "مملكة الشعر"، وغم الخراب واسدل الظلام السدول، حيث يقول العشي:

أتعبتني اللغه

كيف أصطاد لؤلؤها

[1]– عبدالله العشي، يطوف بالأسماء، ص70.

وأطارد شاردها

كيف أجمعه من أقاصيه...

مفردة مفرده

أتتبع أشكالها المرهقات

وأحفر في جوفها أحرفها

وغرائب أسمائها

وتضاريس أوصافها[1]

يظهر التوازي هنا من خلال بعض المفردات التي تشترك في صوتين فأكثر "أتعبتني/ أتتبع"، "لؤلؤها/ شاردها/ أشكالها/ أوصافها/ أسمائها"، "أحفر، أحرفها، جوفها" ليكشف لنا الشاعر عن قلقه وتساؤله المتكرر عن هذه اللغة ورحلته المضيئة التي أرهقته وأتعبته جراء تتبعه للغة، إذ يتساءل كيف يصطاد لؤلؤها، يجمعها مفردة مفردة، ... فهو يطاردها عله يمسك بها ليتحقق الإبداع، وهذه المطاردة ما هيّ إلا إشارات ترتبط ببعضها العض وتتولد منها المعاني والدلالات الدالة على أن اللغة في حالة توالد مستمر لتنتج قصيدة الشاعر:

لستُ أَدْري بعدُ معنًى لمعانيهِ؟

هل شتاتُ الروح في تيهِ" التآويهِ"؟[2]

[1]– عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، ص 33، 34.

[2]–عبدالله العشي، مقام البوح، ص79.

نجد هنا تماثل بين "معانيه/ تآويه" والتوازي هنا ناشئ من انتهاء نغمة الوحدة بكيفية واحدة لتعبر عن حالته الصوفية.

وكذلك التوازي في قصيدة "مديح الاسم":

أعْبُرُ البحرَ الذي بين يدينا

أحرق المركب...

أمحو الخطو،[1]

التوازي الصوتي هنا تجلى في الفعل المضارع "أعبر، أحرق، أمحو".

توفر التوازي الصوتي في قصائد الشاعر "عبد الله العشي" يحقق نوعا من التناغم الموسيقي والإيقاعي داخل النص، ونلاحظ أن الشاعر كان حريصا على إيجاد صوت معين في بعض المقاطع، له تأثير إيقاعي من جهة، وإثارة الإحساس الداخلي من جهة أخرى.

إذا تعد ظاهرة التوازي إحدى الظواهر التي يزخر بها الشعر الحديث، ذلك أنها تمثل نمطا من أنماط التعبير اللغوي، ويريد الشاعر من خلال توظيفه واختياره للتوازي ليطعم خطابه الشعري بدلالات خاصة لكون الخطاب في حقيقته يتشكل في العقل والنفس معا مولدا ابداعا جديدا.

4-التدوير:

لم يقتصر دعاة التجديد في مواجهتهم لعمود الشعر على وحدة التفعيلة، بل تعدوا ذلك إلى العديد من الظواهر الإيقاعية الفنية التي تمنح الشاعر قدرا أكبر من الحرية في

[1]-عبدالله العشي، مقام البوح، ص95، 96.

التعبير، عن انفعالاته وعواطفه، كما تمنح القصيدة الشعرية نوعا من الانسياب والتدفق الموسيقي.

فظاهرة التدوير آلية قديمة حاول الشعراء المعاصرين تطويرها واستغلالها، وما أدى بهم إلى احتضانها هو عدم سماحها بتعدد الأصوات في القصيدة، مما يحدث تماسكا بين الكلمات والانفعالات داخلها، كما يضفي عليها جوا دراميا يسهم في نقل أجواء القصيدة إلى القارئ.

أ-مفهوم التدوير:

جاء مصطلح التدوير في الموروث الخليلي بأنه: «تجزئة الكلمة بين صدر البيت وعجزه، أو بين آخر البيت والبيت الذي يليه في الشعر المقفى»[1] فالكلمة حين تقسم الى جزأين لا يجب بالضرورة أن يكونا متساويين من حيث الحروف.

وقد جاء في تعريفه: «أنه مصطلح عربي أصيل لكنه غير متداول عند القدماء، وهو أن يتصل الشطران بالبيت التراثي القديم، ويندمجان معا بحيث يشتركان في لفظة واحدة يكون بعضها في الصدر وبعضها في الآخر في العجز»،[2] التدوير في الشعر القديم يكون بين الصدر والعجز، فهو: «ظاهرة خليلية لازمة العروض سواء كانت في التفعيلة الواحدة أم في إطار الدوائر التي بنيت عليها الأوزان، أو ضمن التغيرات التي تتعرض لها البحور الستة عشر المعروفة».[3]

[1]- أبو فراس النطافي، التدوير، بحور الشعر، مجلة جامعة الملك سعود، م ج 6، الآداب، 2 ص 533.

[2]- عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية القصيدة المعاصرة في الجزائر، ص122، 123.

[3]- عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص .95

وهو كما صرحت نازك الملائكة:« له فائدة شعرية وليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشاعر، وذلك أن يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يمده ويطيل نغماته».[1] فعلى الشاعر الذي يتناوله أن يكون متمكنا منه ولا يكثر من استعماله.

أما التدوير في الشعر الحديث فيتم بتقسيم التفعيلة الى آخر السطر والسطر الموالي.. « أو تدوير شطر تقليدي من الأوزان الممزوجة، أو تدوير مقطع أو بعض المقاطع أو تدوير كل مقاطع القصيدة، أي النص الشعري كاملا بوصفه جملة طويلة واحدة».[2]

نجد « أن الإيقاع والقصيدة المدورة بقدر ما يثري القصيدة بقدر ما يوحي بقدرة الشاعر على استيعاب الأدوات الجديدة وإمكانياتها التي تتضاعف مع التجربة والخبرة»[3] وهذا ما جعل الشاعر المعاصر على الرغم من تمرنه على الموسيقى الكلاسيكية إلا أنه: «بقي أسير التدوير الذي يحتل –في واقع الأمر–حيزا في الذاكرة الثقافية بل في العقلية العربية المبنية على أساس التدوير وخاصة في علم العروض».[4]

والشاعر عبد الله العشي واحد من الشعراء الذين لقحوا نصوصهم الشعرية، وسعوا الى تفعيلها من خلال استثمار طاقة التدوير.

استخدم الشاعر عبد الله العشي التدوير في التفعيلة وليس في الكلمة « فهو في القصيدة الحرة يكون أكثر انتشارا وتمثله في مستويات ثلاث» ،[5] وتتمثل في:

---

[1]–نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي، ص 94، 95.

[2]–عبد الحميد الحسامي، الحداثة في الشعر العربي المعاصر–الشعر اليمني نموذجا–، دار التنوير للنشر والتوزيع، القاهرة–مصر، ط1، 2013، ص 229.

[3]–رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر الإسكندرية، مصر، ط1، 1998، ص 240.

[4]– عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية في الشعر الجزائري المعاصر، ص122.

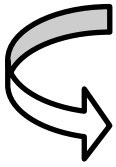
[5]– عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة–مصر، ط1، 2003، ص95.

ب-المستوى البسيط:

فهو« يكون بين البيت الخطي والذي يليه »، [1]حيث يقول العشي:

ومبدئي ومنتهاي لك

0// 0//0// 0//0//



متَفعلن متَفعلن متف

حللت فيك بك

0// 0//0//

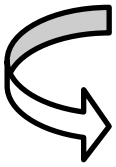
علن متفعلن

وهنا التدوير في تفعيلة "متفعلن" حيث انقسمت إلى جزأين: "متف" في نهاية السطر السادس والعشرين و "ـــعلن" في بداية السطر السابع والعشرين.

ج-المستوى المركب:

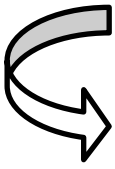
نجده في أكثر من بيتين، وذلك في قوله:

أنجئت من مدن لخرافة



0/0//0/// 0//0///

متفاعلن متفاعلن مت



مثقلن بحطام أصنامي

[1]- المرجع نفسه، ص96.

0/0/0//0/// 0//0//

فاعلن متفاعلن متفا

وأوثان لغواية

0/0//0/0/0//

علن متفاعلن مت

ففتحي للعاشق لمعبد

0/0/0//0/0/ 0//0/

فاعلن متفاعلن متفا

جاء التدوير في أكثر من سطر، فنجده في السطر الأول جاءت: مُتّ وفي بداية السطر الثاني نجد ـفاعلن، وفي نهايته نجد متفا وفي بداية السطر الثالث نجد علن وفي نهايته نجد متـ وفي بداية السطر الموالي نجد ـفاعلن، فالتفعيلة المدورة هي متفاعلن المضمرة.

د-المستوى الكلي:

يشمل القصيدة بأكملها، وظفه العشي في قصيدة "أيها الشعر":

أيها الشعر تجل الآن (أييها ششعر تجلل لان)

/0/0/0///0/0//0/ (فاعلاتن، فاعلاتن،فاع)

هذا طيف مولاتك (هاذا طيف مولاتك)

/0/0/0//0/0/0// (لاتن، فاعلاتن، فع)

فافرش دربها (ففرش دربها)

0//0/0/0/ (لاتن، فاعلا

وقع التدوير بين الأسطر الشعرية الأولى للقصيدة، وقد يعود ذلك إلى رغبة الشاعر في استمرار الحدث وتواصله لتواصل الإلهام الشعري الذي انتظره طويلا، بعد جهد وعناء، وتوقف الشاعر عن التدوير كلما انتهى بجملة الأوامر، طالبا منه التجلي مرة أخرى، مقسما بذلك القصيدة إلى شحنات نفسية تؤدي إلى جذب القارئ.

طرأ التدوير العروضي على قصائد العشي وفي أغلبها، فهو لم يقحمه في دواوينه وإنما ورد طبيعيا، إذ أنه نوع من الإيقاع لا من عجز الشاعر.

ونخلص في الأخير إلى أن الشّاعر الجزائري وبخاصة عبد الله العشي كونه نموذج للدراسة استخدم الأوزان الصافية كما استخدم المركبة متمثلا في البسيط، لكن كل الميل كان للأول المناسب لخصوصية الشعر الحر القائم على نظام التفعيلة الواحدة، وقد نوع من الأوزان داخل النص الشعري الواحد، وهذا التنويع قد مس القصيدة أيضا، فاستخدمها بصور وأنواع متعددة لتحقيق الصورة الإيقاعية المناسبة لنصه الشعري الحداثي المتجاوز لنظام القافية الموحدة، وتفاعلت هذه البنية الإيقاعية والبنية الدلالية لتسهما معا في بناء عمله الإبداعي.

الفصل الثالث:

بنية الرمز الشعري

- أولا: مفهوم الرمز
- ثانيا: توظيف الرمز الطبيعي
- ثالثا: توظيف الرمز الأسطوري
- رابعا: توظيف الرمز الصوفي

الشعر عالم مليء بالأسرار، ومن مدنه السحرية مدينة موسومة بالرمز، فلنحاول أن نستكشف بعض دروبها.

في الأدب وتحديدا في الشعر، يأخذ الرمز مكانا في الحقل الدلالي لا يفترض بالضرورة علاقة بين الشيء وما يرمي إليه، كما يعمل على استثارة الإيحاءات الباطنية للتفاعلات الحاصلة في كيمياء هذه العلاقات. وهو من أهم الأدوات الحداثية التي عرفتها القصيدة بصفة عامة، وجعلتها تتأتى بالتقريرية والمباشرة، وتعلو بها صوب الإيحاء والتكثيف والقدرة على اختزال مشاعر المبدع.

رفض رواد شعر التفعيلة الاكتفاء بعناصر الصورة التقليدية، كونها لم تعد قادرة على نقل الواقع في صورة أكثر تأثيرا في المتلقي، فقاموا بخلق عناصر جديدة حاملة صورا قادرة على نقل المعنى في صورة متميزة، تخاطب كل الذوات وكل الأجيال لأنها ليست حكرا على أحد، ومن أبرز تلك العناصر؛ الرمز حيث لمسوا فيه وسيلة للتعبير عن الوضع الراهن، سياسيا واجتماعيا، وقد كان لجوؤهم إليه نتيجة سببين: أولهما؛ ظروف الحياة الجديدة، وثانيهما؛ تأثرهم بشعراء الغرب. فكان من أهم الوسائل التي ابتدعها الشعراء لتطوير اللغة، ومحاولة القبض على تلك النغمة الروحية الكامنة داخل الوجدان البشري.

فالرمز هو الإيحاء والتعبير عن المشاعر والأحوال النفسية المستترة والغامضة، والتي لا تقوى اللغة على التعبير عنها، فلا ينبغي للشاعر البوح عنها بشكل مباشر، ومنه نشأ مذهب الرمزية الذي وجد قبولا جارفا من قبل الذوات المثقفة، اتخذت منها الرمزية أداة عالمية يعبرون بها عن مكنونات ذواتهم ومقاصدهم سواء بالرسم، الإيحاء، الإشارة، أو بالألفاظ، إيصالا للرسالة الشعرية عبر وسائل أسلوبية غير مباشرة، وهروبا من بطش الحكام، وردا على البيئات المحافظة منها التي تحرم على الشاعر ما يحلله الشاعر لنفسه، فضلا عن كونه منهجا فنيا حديثا برز في الإبداع الشعري المعاصر، يرتقي فوق موجودات

الظواهر المادية المتناثرة في العالم الواقعي إلى مدارك الآمال والأحلام، المنشودة في العالم المثالي، مستنجدا بالرمز ليربط بين هذين العالمين، لينفتح فيما بعد على تأويلات وتفسيرات مختلفة، يقود المتلقي إلى عوالم ما وراء الحس (الميتافيزيقا) لينتهي به المطاف إلى سراديب الأدب الغيبي، فـ«استخدام الرمز في السياق الشعري يضفي عليه طابعا شعريا، بمعنى أن يكون أداة لنقل المشاعر المصاحبة للمواقف وتحديد أبعاده النفسية. في هذا الضوء ينبغي تفهم الرمز في السياق الشعري، أي في ضوء العملية الشعورية التي تتخذ الرمز أداة وواجهة لها»[1]

وقد قيل في مفهوم الرمز العديد من التأويلات وتناوله الدارسون بعمق، ولم يتوقفوا في التقصي عن مفهومه الدقيق سواء المعجمي أو الاصطلاحي كونه خاصة أدبية جمالية تستدعي التأويل بقوة ويجعل النص فضاء مفتوحا غير قابل للتحديد لا يلج عوالمه إلا القلة من القراء.

أولا: مفهوم الرمز:

1-التعريف اللغوي:

حوى المعجم العربي معاني متنوعة للفظة " رمز " فقد جاء في لسان العرب لابن منظور « أَنَّ الرَّمْزَ تصويت خفي باللسان كالهمس ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم اللفظ، من غير إِبَانة بصوت وإِنّما هو إِشَارَة بالشفتين»[2] والرمز في اللغة كل ما أشرت إليه مما يبان بلفظ بأي شيء أثرت إليه بيد أو بعين فتقول: رَمَزَ . يَرمُزُ . رَمْزًا، والرَّمْزُ والتَّرْمِيزُ في اللّغة يعني الحَزْم والتَّحَرك.[3]

---

[1]-عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 200.

[2]-ابن منظور، لسان العرب، مادة (ر م ز) باب الزاي، فصل الراء، مج 5، ص 356.

[3]- المرجع نفسه، ص 357.

وجاء في القرآن الكريم في قصة سيدنا زكريا عليه السلام، قوله تعالى: ﴿ **قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا وَاذْكُرْ رَبَّكَ كَثِيرًا وَسَبِّحْ بِالْعَشِيِّ وَالْإِبْكَارِ** ﴾[1] أي إشارة بنحو يد أو رأس، فمما ورد في تأويل الرمز في هذه الآية الكريمة، أن زكريا – عليه السلام – عوقب حين سأل الله عز وجل آية، أي علامة على أن هذه البشارة ب " يحي " إنما هي فعلا بشارة من الله، رغم مشافهة الملائكة إياه بذلك، فعوقب « فأخذ عليه بلسانه، فجعل لا يقدر على الكلام إلا ما أَوْمَأَ أو أَشَارَ» .[2]

ويرى القيرواني « إنَّ أصْلَ الرَّمْز هو الكلام الخفي الذي لا يكاد يُفْهَم ثم اسْتُعْمِل فَصَار اشَارَة»[3] وقيل الرمز «مَجَاز نوعا ما، يُسْعِفُ الإنسَان على فَهْم المِثَال بالإشَارَة إليه وتَمْثِيله وتَمْوِيهه في آن واحد».[4]

أما عند ابن فارس في المقاييس إنّ « (الراء والميم والزاي) أصل واحد يدل على حَرَكة واضْطِرَاب يُقَال كَتِيبة رَمَازة تَمُوج من نواحيها، ويُقَال ضَربة فما إرْمَأَز، أي تَحَرَّك. وارْتَمَز أيضا: تَحَرَّك. (ويقولون: أن الراموز: البحر. وأراه في شعر هذيل)» .[5]

إذ نستخلص–بوجه عام– أن الرمز هو الإشارة، وفي كلام العرب ما يدل على أن الإشارة أو الرمز طريق من طرق الدلالة، فقد تصحب الكلام فتساعده على البيان والإفصاح لأن حسن الإشارة باليد أو الرأس من تمام حسن البيان، أو تنوب عن الكلام وتستقل هي بالدلالة، قال الشاعر:

---

[1]– سورة آل عمران، الآية: 41.

[2]–عماد الدين أبو الفداء بن كثير، تفسير القرآن الكريم، تح: سامي بن محمد السلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط2، 1999، ج2، ص39.

[3]– ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تح: محي الدين عبد الحميد، 1986، ص 300.

[4]– درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، دار نهضة مصر للطباعة، 1957، ص 50.

[5]– أبو الحسين أحمد بن فارس ، مقاييس اللغة، ج2، ص 439.

وقَالَ لِي بِرُمُوزٍ مِنْ لَوَاحِظِهِ إِنَّ العِنَاقَ حَرَامٌ قُلْت فِي عُنُقِي.[1]

وكلمة رمز في اليونانية تعني: «قطعة من فَخَّار أو خَزَف تقدم إلى الزائر دليلا على حسن الضيافة والكرم وللتعارف، وقبل أن تأخذ هذا المعنى الاجتماعي انشقت من الفعل اليوناني(JETERENSEMBEL) الذي يعني الرَّمي المشترك أو"ألقي في الوقت نفسه" أي : اشتراك شيئين في مجرى واحد بين الرَّامِز والمَرْمُوز أو الإشَارة والمُشَار إليه».[2]

وخلاصة القول، الرمز لديه دلالات عديدة فهو عدم الوضوح والإشارة والخفاء وهذه الدلالات المتعددة تستعمل لغرض معين متعارف عليه.

2-التعريف الاصطلاحي:

إنّ مصطلح الرمز كغيره من المصطلحات الأدبية الشعرية، تعددت مفاهيمه وتباينت عند الدارسين، فمنهم من يعرفه على أنه علامة تعبير ممثلة لشيء آخر ودالة عليه، ففي معناه «هو ما أخفي من الكلام إذ يستعمل المتكلم الرمز إذ أراد إخفاء أمر ما عن كافة الناس، فيضع للكلمة التي يريد إخفاءها اسما من أسماء الحيوان أو الطيور، أو سائر الأشياء».[3] فالرمز كلمة تستعمل للدلالة على أمر ما فالشاعر يستخدمها للتعبير عن غرضه وما يهدف إليه، حسب الإشارة المستعملة.

فهو اللفظ القليل المشتمل على معان كثيرة بإيماء إليها أو لمحة تدل عليها وعلى وفق هذا المنطوق أنه تم نقل الرمز من معناه الحسي اللغوي إلى مصطلح أدبي، إذا تطلق الإشارة وهي معنى الرمز على الإيجاز، وقد جاء في كتاب " نقد الشعر " وفي وصف

---

[1]- المرجع السابق، ص 42.

[2]-آمنة بلعلى، الرمز الديني عند رواد الشعر العربي الحديث (السياب، عبد الصبور، خليل حاوي، أدونيس) رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 1989، ص 04.

[3]-أحمد مطلوب، معجم المصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص 24.

البلاغة: «هي لمحة دالة »[1] وذلك بأن إشارة المتكلم إلى المعاني الكثيرة بلفظ قليل يشبه الدلالة بإشارة اليد[2]، وقال ابن رشيق: « الإشارة في كل نوع من الكلام لمحة دالة واختصار وتلويح يعرف مجملا، ومعناه بعيد من ظاهرة لفظه»[3].

غير أن الاهتمام الحقيقي بتعريف الرمز، بدأ مع فلاسفة عصر النهضة والفكر الحديث الذين أفردوا للكلمة أبحاثا جادة، تناولوها من الناحية التاريخية والفكرية وكذا في استعمالاتها الواسعة والمختلفة، في الفن والأدب، والشعر والقصة والتصوير...

فالرمز الشعري هو «التعبير عن فكرة ما، باستعمال وسائط، إذن هو تركيب لفظي أساسه الإيحاء عن طريق المشابهة، بما لا يمكن تحديده بحيث تتخطى عناصره اللفظية كل حدود التقرير موحدة بين الشعور والفكر»[4].

إنّ الرمز «يجعل الشعر يعود إلى فطرته الأولى أي أنه لا يُظهر الأشياء بصورتها المحسوسة، بل يعمل على بث موجات من المشاعر تدفع بالقارئ إلى الاحساس بأن هناك عالما آخر يتكون خلف هذا العالم المرئي»[5]. ومنه من يُعرف كونه «لحظة انتقالية من الواقع إلى صورته المجردة، والإطار الفني الذي يتم فيه الخروج من الانفعال المباشر إلى محاولة عقلنته وهو تجسيم للانفعال في قالب جمالي».[6]

وفي العصر الحديث أوغل الشعراء بالرمزية في أشعارهم حتى أن بعض الشعراء لا يفهم من كتاباتهم إلا البعد الذي ترمي إليه القصيدة فقط، ومن هنا فالرمز «وسيلة إيحائية

---

[1]– أمية حمدان، الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني، دار الرشيد للنشر، 1891، ص 26.

[2]–عباس توفيق، نقد الشعر العربي الحديث في العراق، دار الرسالة، بغداد، 1978، ص 90.

[3]– ابن رشيق، العمدة، ص 20.

[4]– آمنة بلعلى، الرمز الديني عند رواد الشعر العربي الحديث، ص 16.

[5]–رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، مطبعة الأندلس، القاهرة، مصر، 1985، ص 106.

[6]–إبراهيم رماني، أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب، الجزائر، ط1، 1965، ص 167.

من أبرز وسائل التصوير الشعرية التي يبتدعها الشاعر المعاصر عبر سعيه الدائب وراء اكتشاف وسائل تعبير لغوية، يثري بها لغته الشعرية ويجعلها قادرة على الإيحاء بما يستعصي على التحديد والوصف من مشاعره وأحاسيسه وأبعاد رؤيته الشعرية المختلفة، فالرمز إذا اكتشاف شعري حديث».[1] فهو مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعرية التي يعانيها في واقعه الراهن.

وبما أن الرمز لغة إيحائية يستعين بها الشاعر للدلالة على أبعاد لا يستطيع الإفصاح عنها، معتبرا إياه الوسيلة التي يعبر بها عن تجربته. فيعرفه أدونيس بأنه: « اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة أو هي القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستنزف علما لا حدود له».[2] وكذلك كارل يونغ: «وسيلة إدراك يستطيع التعبير عنه بغيره، فهو أقل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له، أي معادل لفظي، وهو بديل عن شيء يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته».[3] ومن هنا نجد أن مفهوم الرمز قد ارتبط بالمعنى اللغوي الذي يمتاز بالإيحاء « ويبقى أن الرمز هو القادر على تحطيم أطر اللغة لينطلق في عالم من التحليقات اللانهائية. وحده الرمز يهب النص خلودا من خلال سياقه الذي تتحاور معه مخيلة القارئ، لتنتج دلالات ذات مرجعيات مختلفة، مرجعيات تحددها الخلفية الفكرية والثقافية والفلسفية للمتلقي».[4] ومن هنا نلحظ بأن الرمز محاولة لصياغة العلاقة اللغوية لتصبح قادرة على الانتقال من المعنى الوضعي المحدد إلى أفق مفتوح يتغذى بالإيحاء.

---

[1]– علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة إبن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، مصر، ط4، 2002، ص 104.

[2]– أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي للطباعة والنشر، ط6، بيروت، لبنان، 2005، ص 160.

[3]– شايف عكاشة، مقدمة في نظرية الأدب، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ج1، د ط، د ت، ص 25.

[4]– أحمد قيطون، الرمز والتجديد المستحيل، مجلة مقاليد، ع1، جوان 2011، ص 120.

إذن فالرمز هو كلمة تستعمل للدلالة على أمر ما، يستخدمها المبدع للتعبير عن غرضه وما يهدف إليه، وهذه الكلمة يراد بها إظهار الجزء من الكل وهي تختلف من آن لآخر وذلك حسب الإشارة المستعملة لعلاقة كالاقتراب أو التشابه وغيرها.

3-مستويات الرمز:

يمكن تقسيم الرمز إلى مستويين رئيسيين، هما: الرمز الجزئي والرمز الكلي.

أ-الرمز الجزئي:

هو أسلوب فني تكتسب فيه الكلمة المفردة أو الصورة الجزئية رمزية من خلال تفاعلها مع ما ترمز إليه، فيؤدي ذلك إلى إيحائها واستشارتها لكثير من المعاني الخفية وهو يقوم على الإيحاءات التي تبثها الصورة الجزئية أو الكلمات المشعة ذات الارتباط بأحداث تاريخية أو سياسية، أو تجارب عاطفية أو مواقف اجتماعية أو ظواهر طبيعية أو أماكن ذات مدلول شعوري خاص.[1]

ب-الرمز الكلي والمركب:

هو الفكرة المطلقة أو المعنى الأساسي، أو المحور الذي تدور حوله كل الصور الأدبية، على أن تكون تلك الفكرة هي التي تنظم كل الصور الجزئية، التي تتناثر في النص ومهما تناثرت فروعها فإن قوة أثيرية تربط بينهما برباط وثيق ينبع من التجربة الشعورية.[2]

---

[1]-عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، رؤية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، شارع عباس محمود العقاد، مدينة نصر، ص 190.

[2]-زبيدة غواص، الرمز في مسرح عز الدين جلاوجي، اشراف صالح المباركية، جامعة الحاج لخضر باتنة، مخطوطة رسالة ماجستير، 2011، ص 31.

4-خصائص الرمز:

يتّسم الرمز بالعديد من الخصائص والمميزات التي تجعله أمرا هاما وليس مجرد إشارة دالة فهذه السمات التي ميزته نستمدها من مجمل المفاهيم التي تعرضت له، ونبرز جل هذه الخصائص في الآتي:

أ-الغموض:

اتصف الرمز بالغموض، فالغموض ليس أمرا طارئا على الشعر بل إنه ملازم لطبيعته لأن النفس غامضة والتجربة غامضة فكيف يفسر عنها بالبوح دون أن تندثر وتنحدر، والغموض ليس الإبهام، المتعمد بل إنه تلك العلاقة الشفافة التي تتراءى الأشياء عن قبلتها أو إنها مثل مياه الغدير عميقة وجلية.[1]

وهذا يعني أن الرمز يوجد في قالب غامض غير مقصود، خفي، لا نستطيع أن ندرك معناه إلا عند التمعن والتفحص للدلالة المراد الوصول إليها. أي أن الرمز لا يظهر بشكل واضح أمام القارئ، وإنما في صورة ضبابية أو على شكل مادة خام نستنبط منها دلالات متعددة، وهذا ما يقوله رينجير: «إن الرمز هكذا يقف وحده أمام القارئ الذي يعطي القليل ولا يعطي أي إشارة عن الشيء المرموز إليه».[2]

فمن خلال ما سبق يتضح لنا أن للغموض أهمية بالغة في الإبداع الأدبي وخاصة الشعر، فكلما ابتعد المبدع عن الغموض وقع في فخ الجمود.

---

[1]- إيليا الحاوي، في النقد والأدب الكاتب اللبناني، بيروت- لبنان،ج5، ط1، 1980، ص 64.

[2]-تشارلز تشادويك، الرمزية، تر: نسيم إبراهيم يوسف، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1991، ص 39.

ب-الإيحاء:

هو أن يكون الرمز مفتوحا على دلالات مختلفة ومتباينة في نفس الوقت وهي عنوان للإبداع والجمال الفني للتجربة الرمزية من حيث الكثافة والعمق، وتعدد القراءات والتأويلات.[1] أي أن الرمز متعدد الدلالات، فلكل فرد قراءاته وتأويلاته الخاصة، وهذا ما أضفى على الرمز جمالية في العملية الإبداعية.

فاستعمال وسائل فنية جديدة كالإيحاء والتلميح بدلا عن المباشرة، يجعل للقارئ دورا في إنتاج قراءة جديدة للنص «إنّ الرموز المستخدمة في نسق معين هي المادة التي منها يرسم هذا العالم وتظهر صورته متلألئة على البعد شيئا فشيئا أمام نظر الشاعر، وعلى القارئ أن يرى الصورة على البعد ويقترب إليها شيئا فشيئا أيضا ويستشعرها حتى يعيش شاعره تماما ويعيش معه في هذا العالم الذي خلقه».[2]

فالإيحاء عنصر هام في العملية الإبداعية الرمزية، باعتباره أساسا تقوم عليه التجربة الفنية وهو تعبير عن الحالة النفسية للمبدع.

ج-الإيجاز:

من سمات الرمز الإيجاز والاختصار في الألفاظ، فالمعول عليه المعنى وليس اللفظ، فالكلام الكثير يعبر عنه بألفاظ موجزة موحية في نفس الوقت لتؤدي الغرض المراد الوصول إليه. فيسقط ابن سنان الخفاجي الرمز على الإيجاز في قوله: «والأصل في مدح

[1]- درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي الحديث، ص 20.

[2]- المرجع نفسه، ص 18.

الإيجاز والاختصار في الكلام، أن الألفاظ غير مقصودة في نفسها، وإنما المقصود هو المعاني والأغراض التي أحتيج إلى العبارة عنها بالكلام».[1]

د-الاتساع:

الرمز يوسع من مداركنا وغناء عواطفنا ويجعلنا نتجاوز بنظرتها السطح إلى العمق، فقد «يكشف سطح الحب عن الكراهية في العمق، وقد تكشف السعادة على السطح عن تعاسة قائمة في العمق، كذلك عمق الواقع قد يكشف تناقضا مع سطحه».[2]

فالرمز استطاع أن «يوسع ويعمق من أبعاد ومفاهيم الفن، فهو الفن الذي ترك الواقع كسطح بسيط واضح للسطحيين وتعامل مع ما وراء الواقع كعمق ننفذ إليه».[3]

هـ-السياقية:

السياق أحد خصائص الرمز، والذي يكون فيه كالعينات السيميائية ويخلق له فضاء دلاليا، ولا يكون للرمز أهمية إذا كان خارج إطار السياق الفني «إذ أن الظاهرة الواحدة يمكن أن يتولد منها دلالات لا متناهية ولا محدودة من الرموز فلا غرابة إذا من تناقض رمزان على الصعيد الجمالي والإيحائي وهما من كينونة وواقعية واحدة».[4]

و-الحسية:

[1]- ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تح: عبد المتعال الصعيدي، القاهرة، مصر، د ط، 1953، ص 251.

[2]-بهاء الدين السبكي، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، القاهرة، مصر، ج4، 1937، ص 469.

[3]-تشارلز تشادويك، الرمزية، ص 19.

[4]- سعد الدين كليب، وعي الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 1997، ص 36.

التحويل الذي يتم في «الرمز لا ينهض بتجربة الأشياء من حسيتها، بل ينقلها من مستواها الحسي المعروف إلى مستوى حسي آخر وهي لا تتنافى والإيحائية».[1]

فالرمز صورة حسية مجسمة، ووسيلة إيحائية فيحاول الشاعر تقديم شعوره في هيئة صورة وأشكال محسوسة يجعلها قادرة على الإيحاء، تتحول من مستوى حسي معروف إلى مستوى حسي آخر، بدلا من تغيير سياقها الحسي إلى المعنوي.

ز-الانفعالية:

الرمز «عامل انفعال لا مقولة، فالرمز الفني أتى ليكشف عن انفعالات ويعبر عن التجربة لما يطرح موقفا فكريا».[2]

وبه سمات الرمز هي الأساليب التي تقوم عليها كل كتابة رمزية، وهي تضفي على النص قيمة فنية عالية.

5-بلاغة الرمز:

جعل الجاحظ (ت: 255هـ) الرمز أو الإشارة من دون تمييز بينهما من أدوات البيان الخمس فهو يقول:« وأسماء المعنى مقصورة معدودة ومحصلة محدودة، وجميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد: أولهما اللفظ ثم الإشارة ثم العقد، ثم الحظ ثم الحال... فأما الإشارة فباليد وبالرأس وبالعين والحاجب والمنكب... ولولا الإشارة لم يتفاهم الناس، ولجهل هذا الباب البتة... وقد قال الشاعر في دلالات الإشارة:

[1]- سعد الدين كليب، وعي الحداثة، ص 36.

[2]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أشارت بطرف العين خفية أهلها إشارة مذعورة ولم تتكلم».[1]

لم يخرج الرمز عن الخط الرئيسي الذي سلكته الصورة المجازية، من حيث عدم الاكتفاء بالمدلول الأول وبالتالي الانتقال من هذا المدلول الأول إلى مدلول ثان هو الغاية في التعبير أو من جهة وجود علاقة تقيد هذا الانتقال سواء كانت علاقة مشابهة أو مجاورة، ومهما يكن فإن الرمز له ارتباط وثيق بالصور البيانية كما أنه يحتفظ لذاته بخصائص تميزه عن غيره وتجعله يستقل عن تلك الصور بكيان خاص.

أكثر الأقدمين دقة في تحديد أهمية الأداء الموحى هو الجرجاني عبد القاهر رغم جمعه بين الكناية والتعريض والرمز والإشارة في نسق واحد، نظرا إلى مجمل الأداء الحاصل بهذه الأساليب وما ينتج عنه فاهتم بالمعنى وهو غايتها، فقال في كتابه دلائل الإعجاز: « إنك لا ترى نوعا من أنواع العلوم إلا وإذا تأملت كلام الأولين الذين علموا الناس، وجدت لعبارة أكثر من الإشارة والتصريح أغلب من التلويح، والأمر في الفصاحة بالصور من هذا، فإنك إذا قرأت ما قاله العلماء فيه وجدت جله أو كله رمزا ووحيا وكناية وتعريضا وإيحاء إلى الغرض من وجه لا يفطن له إلا من غلغل الفكر وأدق النظر».[2]

الرمز مستويات يستصاغ منها سواء كانت مباشرة أم غير مباشرة بما أنه أكثر فاعلية وقدرة على التعبير عن أوسع الدلالات، وهذا جزء من اهتمام البلاغة الحديثة بالكناية الرمزية فهي الأكثر أهمية.

6-الفرق بين الرمز والقناع:

يعدّ الرمز من أكثر المصطلحات تداخلا مع مصطلح القناع، ف«الرمز هو كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه، لا بطريق المطابقة التامة، وإنما بالإيحاء، أو بوجود

[1]-الجاحظ، البيان والتبيين، دار نوبلس، بيروت، ط3، 2005، ص 75.

[2]-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 33.

علاقة عرضية، أو متعارف عليها، وعادة يكون الرمز بهذا المعنى ملموسا يحل محل المجرد»[1] فهذا التعريف يحيل على الرمز كونه شيء ملموس يدل على مجرد معنوي.

وللرمز وجه آخر هو: «أنه الشيء الملموس الذي يوحي عن طريق تداعي المعاني إلى ملموس أو مجرد، كغروب الشمس الذي قد يدعو إلى التفكير في حالات الضعف والسكينة والشيخوخة»[2] أي أن هذا الوجه لا يشترط أن يكون الرمز دالا على مجرد، بل إنه قد يدل على ملموس أيضا في بعض الأحيان.

ويعرفه وليم تندال بأنه « تركيب لفظي أساسه الإيحاء عن طريق المباشرة بما لا يمكن تحديده، بحيث تتخطى عناصره اللفظية كل حدود التقرير، موحدة بين أمشاج الشعور والفكر»[3] بذلك يكون الرمز مجموعة من العناصر اللفظية هدفها الإيحاء، والابتعاد كل البعد عن التقريرية والمباشرة.

الرمز لا يعتمد المطابقة التامة بينه وبين ما يرمز إليه، بل يقوم على أساس المطابقة الجزئية، وذلك بعكس القناع الذي يعد التماهي والمطابقة شرطا أساسيا لنجاح مهمته « فلما كان الرمز مشيرا إلى شيء آخر لا يطابقه، فهو إذن منفصل عن دلالة القناع الذي يشترط فيه التطابق التام بين ضميره وضمير الشخصية التي سيتكلم بها » [4] لكن محمد الكندي يذهب إلى أن الرمز يلتقي مع القناع حيث يقول: « فباستخدام القناع تتداخل مكونات القصيدة، وتلتبس الأصوات الناطقة فيها، ويصبح التوصيل إيحائيا. فإذا حظيت بهذا تسنى

---

[1]– كامل المهندس، مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، ص 181

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 338.

[4]–محمد سالم سعد الله، أطياف النص دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، جدار الكتاب، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007، ص 211.

للشاعر أن يعالجها بنفس الطريقة التي يعالج بها كل مبدع رموزه»[1]، وبذلك يصبح «القناع أحد أنماط الرمز، وطريقة متقدمة في توظيفه، باعتبار أن الرمز يجمع بين الأبعاد الحسية والمجردة في ثناياه (...) فبمجرد أن يخلق الشاعر قناعا، فإنه يخلق رمزا يقوم على التفاعل بين أطراف تؤدي إلى معنى»[2]، ومن ثم يصبح «القناع أحد أشكال الرمز التي تشترط التحاما بالمبدع »[3]، فالالتحام هو الفرق الجوهري بين الرمز والقناع.

يرى علي جعفر العلاق أن القناع يحمل نفس الدلالة التي يحملها الرمز فيقول : «المكنون الرمزي لهذه الأقنعة /الرموز يظل ثريا»[4]، ويقول أيضا «استطاع البياتي وعبد الصبور (...) إنجاز عددا من الأقنعة /الرموز التي تضافرت جميعا على تجسيد رؤاهما»[5] واستنادا إلى ذلك يمكن القول أن القناع عند علي جعفر العلاق ليس إلا رمزا، وأن الرمز ليس إلا قناعا فهو يستعمل كلا المصطلحين بنفس الاستعمال (القناع/الرمز)، ولكنه يقول في موضع آخر أن: «القناع يرتبط بالرمز برابطة متينة من الممكن تماما أن يرتقي كل قناع محكم إلى مستوى الرمز وفاعليته، لكن الرمز لا يتحول بالضرورة إلى قناع»[6] يوضح القول أن على جعفر يشترط أن يستوفي القناع جميع عناصره، حتى يمكن له أن يصير رمزا فعالا، وأن القناع من الممكن أن يتحول إلى رمز، في حين أن الرمز لا يستطيع بالضرورة أن يتحول إلى قناع.

---

[1]– محمد علي كندي، الرمز في الشعر العربي الحديث (السياب، نازك، والبياتي)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 93، 94.

[2]– المرجع نفسه، ص 95.

[3]– غلام رضا كريمي فرد، قيس حزاعل، الرموز الشخصية والأقنعة في شعر بدر شاكر السياب، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية، ع 15، صيف 1389هـ/ 2010م، ص 15.

[4]– علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، الشروق للنشر والتوزيع، د ب، د ط، د ت، ص 67.

[5] –المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6]–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الاختلاف في المفاهيم بين النقاد والباحثين يوحي بأن هناك اختلافا كبيرا بين هذين المصطلحين (الرمز/القناع)، وأنهما متداخلان إلى الحد الذي جعل منهما مصطلحا واحدا لدى بعض النقاد. إلا أن ذلك لا يعني أنهما مصطلح واحد، إذ أنه من الممكن التمييز بينهما من حيث أن القناع يشترط فيه التطابق بينه وبين المتَقَنِع به، أما الرمز فإنه المطابقة التامة بينه وبين الشيء المرهون إليه ليست ضرورية.

- **أنواع الرمز:**

تعددت تجليات الرموز في شعر عبد الله العشي بتعدد حالاته الشعورية فما توظيفه لرموز عدّة إلا نتيجة تجربته الشعرية العميقة وتعدد مناهله وخلفياته الابستمولوجية.

*الرموز العامة: وهي تلك الإشارات التي استمدت معناها من روح الماضي، وما صنعه أسلافنا من أمجاد، غدت تحمل رسالة لجميع الأجيال القادة.

*الرموز الخاصة: وتتمثل في مجموعة الإشارات التي ابتكرها المبدع لتوصيل تجربته.

ثانيا:توظيف الرمز الطبيعي:

1-مفهوم الرمز الطبيعي:

الإنسان جزء من الطبيعة ولا ينسلخ عنها أو يمكنه أن يتجاهلها، والشاعر يعيش حياته في هذه الطبيعة، يأخذ منها ليمنح الحياة صورة ملائمة لمخيلته وعواطفه العامة، ومن خلال الكلمات يستطيع الشاعر أن يقيم علاقة بينه وبين الطبيعة فللكلمة صداها ومقدرتها على خلق عالم ملائم للشاعر، فهي من الأهمية بحيث: «إن الكلمة بالدرجة الأولى تمنح الشيء الوجود».[1]

[1]- أحمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط3، 1984، ص 199.

فالطبيعة بألفاظها ومدلولاتها مستثمرة من قبل الشعراء إذ هي مسخرة لإيصال أفكارهم التي يريدونها، ولم يريدوا الطبيعة بحد ذاتها بل الرمز الذي تؤديه الطبيعة، فهو لا يأتي من العبث وإنما يخلق من خلاله عملية التفاعل بين ذاته والطبيعة، ويمكن أن يكون هذا التفاعل حقيقيا أي حبا في الطبيعة وذاتها، أو أن يكون تعبيريا، أي يريد الشاعر الحالة التعبيرية للطبيعة، ليعبر من خلالها عما يجول في مكنوناته في أفكار يريد إيصالها للمتلقي.

التفت الشاعر إلى الطبيعة وأدخلها في نسيج فكرته العامة وشكواه الصارخة ضد الأحياء، ومال بها نحو التأمل، حتى غدت كتابا مليئا بالرموز الموحية التي تعبر عما يجول في دواخله، وبما يستمده من مجتمعه، فالشعراء: «اعتادوا أن يرمزوا بالمطر والخير إلى التغيير والثورة، واعتادوا أن يرمزوا بالقحط والجفاف والخراب إلى القهر والتسلط والاستبداد والعبودية، وبالصحراء يرمزون إلى الخواء الروحي والفقر المادي، وبالأغنية يرمزون إلى الشعر الصادق الذي يتم توظيفه في معركة الحياة»[1]، فمن هذه الرموز يستلهم الشاعر دلالات متعددة و يمنحها أبعاد مختلفة، ويختار طرق وأساليب توظيفها، حيث تصنف بعد ذلك بحسب سياقاتها.

لا تزال الطبيعة الملهم الأول للشعراء ذلك أن الطبيعة ترافق الشاعر طوال حياته بمظاهرها، ويستوحي منها عناصر تجربته الشعرية، لذلك عالج الشعراء الطبيعة في مختلف العصور وأمعنوا في وصف مظاهرها، وقاموا بتصويرها في شعرهم تصويرا صادقا ونقلوا حركاتها وأصواتها نقلا أمينا، لأنهم أدركوا معالم الجمال فيها.

يبرز الرمز الطبيعي رؤية الشاعر الخاصة تجاه الوجود، ويعمل على تخصيبها، كما أنه يمكن الشاعر من استبطان التجارب الحياتية، ويمنحه القدرة على استكناه المعاني مما

[1]– إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار الميسرة للطباعة والنشر، عمان، ط4، 2007، ص 332.

يضفي على إبداعه نوعا من الخصوصية والتفرد، والشاعر يستمد رموزه من الطبيعة يخلع عليها عواطفه ويصبغ عليها من ذاته ما يجعلها تنبت إشعاعات وتموجات تضج بالإيحاءات فتصبح الكلمات الشفافة القريبة المعنى مكثفة ومحملة بالدلالات ولا فرق بين كلمة وأخرى في هذا المجال حيث تستخدم «استخداما رمزيا، ولا تكون هناك كلمة هي الأصلح من غيرها لكي تكون رمزا إذ المعول في ذلك على استكشاف الشاعر للعلاقات الحسية التي تربط الشيء بغيره من الأشياء».[1]

والشاعر لا ينظر للطبيعة على أنها شيء مادي منفصل عنه وإنما هي امتدادا لكيانه تتغذي من تجربته. واستخدام الشاعر للرمز الطبيعي بما يحمله من حدة دلالية لأنه عادة تعبيرا عن واقع يعيشه الشاعر ووسيلة يهدف إليها لتصوير مشاعره النفسية، فالطبيعة منبع الشعراء الذي لا يجف، فالشاعر المعاصر اتخذ من المظاهر الطبيعية رموزا تعبر عن مشاعره وحالته النفسية والتي تختلف من شاعر إلى آخر، وفي مفهومها من قصد إلى آخر.[2]

احتفى الشعر بالطبيعة أيما احتفاء، فتغنى بها شعراء كثيرون وأخذوا منها رموزا تلي حاجاتهم « فالرمز الطبيعي أصبح معبرا آخر للشعراء لتوحيد الذات بالعالم والتعبير عن دلالات تجربتهم باستبطانهم لطاقات هذا الرمز وشحنة بميولات شعورية وفكرية جديدة».[3]

فالشاعر حين يتعامل مع رمز من رموز الطبيعة أن يبعث الحياة في أوصال هذا الرمز كما يحاول أن يفتت إطاره العادي وعلاقته الحسية كي لا يقف عند حدود الدلالة الوضعية وهو « بتعامله الشعري مع عناصر الطبيعة إنما يرتفع باللفظة الدالة على

[1]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 171.

[2]–المرجع نفسه، ص 198.

[3]– إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي المعاصر، ص 282.

العنصر الطبيعي كلفظة المطر مثلا، من مدلولها المعروف، إلى مستوى الرمز لأنه يحاول من خلال رؤيته الشعورية أن يشحن اللفظ بمدلولات شعورية خاصة وجديدة ».[1]

يشكل الرمز الطبيعي أهم عناصر التصوير الرمزي، يبرز رؤية الشاعر الخاصة تجاه الوجود ويعمل على تخصيبها، كما أنه يمكن أنه يمكن الشاعر من استبطان التجارب الحياتية، ويمنحه القدرة على استكناه المعاني استكناها عميقا، مما يضفي على إبداعه نوعا من الخصوصية والتفرد.

2-توظيفه في شعر عبدالله العشي:

الشاعر عبد الله العشي كغيره من الشعراء المعاصرين، قد لجأ إلى الطبيعة، بحيث حاز ديوانه "صحوة الغيم" عناوين من الطبيعة منها: جفن الغمام، دال بقطر الندى، سر الغيم، الضجة...

حفل الديوان بالرموز المستمدة من الطبيعة والتي اخترنا بعضها على سبيل الذكر لا الحصر، ومن هذه الرموز: القمر، الصباح، الحقل، الرمل، الصهد، الزهرة الألوان، الفجر الريا، الصحو، الضياء، موجة، الغيوم، عسل، المياه، الفضاء، الندى، السحب، الزهرة، وردة، قصب، الساقية، الحديقة، الصوت، البنفسجة، الزيتون، الأعناب، الذبول، الثمار، اللون، الرمل، الملح، الموج، الطين، النهر، الرخام، السماء، الأرض الفصول، الغمام، اليف، الربيع، الجمال، الشمس، النجوم، السحب.

لقد ركز الشاعر على رمز الصباح بشكل لافت، بما يشكله من دلالات، تتعانق مع دلالة غيره من الرموز التي تشاركه الحقل نفسه، فالصباح يمثل للإنسان بداية اليوم بآماله وأحلامه وتطلعاته، هو بداية يسعى فيه لتحقيق ما عجز عن تحقيقه في اليوم الذي سبقه.

[1]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 219.

فلفظة الصباح وشقيقاتها هيمنت على الديوان لتعبر تارة عن الحسرة والتوجع وتارة أخرى على الترقب والانتظار وأخرى على التفاؤل والأمل، يقول الشاعر في قصيدته ألف الأسماء:

في الصَّباح الذي ضاع من يومنا...

كنتُ أُسندُ ظهري على موْجةٍ...

وأعدُّ الزَّمانْ:

ساعةً... ساعةً

في تفاصيل أيَّامنا

في الصَّباح الذي ضاع من يومنا...

كنت أرسُم حُلْمي على الرَّمل..

أَعبُر ظلِّي..

وأحفرُ هذا المَدى باستعاراتنا.

.....

.....

في المَسَاءْ[1]

[1]– عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص 13.

يعبر الشاعر عن حسرته وتوجعه بضياع الصباح من يومه، فضياعه هو انحسار للنور والضياء في حياته، إلا أن الشاعر متأكد من أن دوام الحال من الحال، ويعتقد جازما أن الصباح سيعود لذا ظل في حال من الترقب والانتظار لعودة الصباح من جديد.

ففي لحظة الضياع تلك، كان الشاعر يرسم حلمه على الرمل، ويعبر ظله، ويحفر في المدى ليبلغ ذاك المساء المنتظر.

ويبعث الشاعر برسالة ملؤها التفاؤل والأمل، أمل بعودة الصباح، ذاك الصباح الذي سيسأل عنه، وعن كل الذين تشبعت قلوبهم بروح الأمل في الغد المشرق، يقول:

سيعود الصَّباحُ ويسأل عنَّا

ولْيَكنْ ما يكونْ[1]

والذي سيحمل لهم من البشريات الكثير لذا يردف قائلا:

سوف يَجْمعُنا بتفاصيلنا

سيُظلِّلنا قمرٌ في الغيَابْ...

ويُضيء لنا قمرٌ آخرٌ في الحُضور[2]

إنه صباح مشرق سيجمع الله الكل بأحبتهم، بآمالهم، بأحلامهم، بكل التفاصيل في حياتهم، وسيظللهم قمر في الحضور، ويضيء لهم آخر في الغياب. ويتابع الشاعر حديثه عن الصباح، فيقول: سَتَجِيءُ الصَّباحاتُ تصنعُ أحْلامَنا[3]

[1]– عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص 14.

[2]– عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص14.

[3]– عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص 28.

إنها صباحات وليست صباح واحد، صباحات مشرقة، صباحات ستحمل تباشير الفرح صباحات ستصنع الأحلام، وستحمل معها الكثير مما ضاع في الأيام السابقة، وهو ما يكشف عنه قوله:

وتُعيدُ إلى وقْتِنا وَهْجَ ألوانِه

وتُعيدُ إلينا تلاونَنا

وتجيء الأماسي...

تَردُّ إلى نهْرنا دفْق أمواجِهِ

وتَردُّ إلينا تباريحَنَا[1]

صباحات حبلى بالخير، إنها أشبه ما تكون بالغيمة الممطرة، وهذا ما سيجعلها تعيد للوقت وهج ألوانه، وترد إلى النهر دفق أمواجه، صباحات ستجيء معها الأمسيات تحمل لحظة الخلاص التي طالما انتظرها الشاعر:

في الفضاء البهيِّ البعيدْ..

عند مبتدأ الضَّوء والصَّوت واللَّون والكلمات...

لا نشيدَ سوى بوْحِها

منه تُولد أفراحُنا

وتَتِيهُ بمعراجهنَّ السُّحبْ[2]

[1]– عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص28.

[2]–عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص 20.

ففي لحظة التأمل، يحاور الشاعر أوليات الخلق حيث الفضاء البهي يصنع كونه الشعري الخاص، ويعزف ترانيم نشيده ليرسم صورة للصباح الذي توقعه، صباح تتولد عنه لحظات للمكاشفة والإبداع، ويعبر عن خصوصية الصباح الذي يتوقعه، بقوله:

لي صَبَاحي، ولي زهْرُ أُغنيَّتي

ليَ فجريَ أَطويه أو أنشُرُهْ[1]

في حال الحلم المتولد عن عقيدة راسخة، يعبر الشاعر عن رفضه لواقعه المتلبد بالغيوم، التي تحجب النور وتمنعه، بقوله:

سوف أُغمِضُ عينيَّ

حتَّى أرى كلَّ شيءٍ؛

من البِئْر...

حتَّى مَحَطَّ الحَمَامْ[2]

يمضي الشاعر وكأنه يعود إلى أصل النبع، إلى لحظة البدء، ليتخذ من الروح ومن الطبيعة لون البنفسجة الدالة على علاقة الحب، فيقول:

هاهنا:

وكأنِّي أعودُ إلى النَّبْعِ...

أُولَدُ عند بنفْسَجةٍ

[1]– عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص 20.

[2]– عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص 26.

علَّمَتْني الكلامَ...

وأرْخَتْ عليَّ جدائلَها السّبعَ...

كيْما أنامْ[1]

ومن الرموز التي أخذت حيزا واسعا من لغة الشاعر عبد الله العشي رمز "الماء" إذ يجرده من دلالته الطبيعية ليمنحه دلالة التجدد والولادة حيث تولد ملهمة الشاعر، يقول:

هاهي من ثبج المياه تطل قامتها الجميله

قديسة وإلها.

هاهي تقبل من وراء الأفق،

أنصعَ من بياض الغيم

أجمل من صباها.[2]

كما وضف الماء للدلالة على التغيير في مقاطع عدّة مثل قوله في قصيدة العودة من وراء الماء: أنا عدت من أطلال أيّامي...

ومن بَدَدِ السنين اليابساتِ

ومن وراء الماءْ...

بَدَدًا بَدَدْ.[3]

[1]– عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص 26.

[2]– عبدالله العشي، مقام البوح، ص12.

[3]– عبدالله العشي، مقام البوح، ص 47.

وللتعبير عن الرحلة الشاقة والمشوار الصعب، اختار رمزا آخر يقترب من رمز الماء إلا أنه يفوقه ضجة وصخبا هو رمز "البحر"، إذ يقول:

ولتمنحيني في جوارك خيمة...

حتى يُعَرِّشَ فوق صدري الزنجبيل

وأعودَ من ذاتي...

إلى ذاتي

من بعد ما هوّمت في زبد البحار...

ورجعت من سفري الطويل

زبدا زبد.[1]

ويرمز للبحر في هذا الضياع والإغراب الذي عايشه الشاعر في بحثه المليء بالمكابدات والمغامرات، يقول:

وراء هذا البحر ليل

وراءه بيداء

وراءها سر وراءه أصابه محمرة شوهاء

تشير لي هنا، هنا، هنا[2]

[1]–عبدالله العشي، مقام البوح، ص 49.

[2]– عبدالله العشي، يطوف بالأسماء، ص47، 48.

يصور لنا هذا المشهد حالة عدم الاستقرار التي تشهدها القصيدة التي شكلت لغزا محيرا للشاعر والقارئ وزرعت بداخلهما لذة البحث والكشف، فيشير الشاعر من خلال كلمتي بحر وليل إلى الهدوء الذي يتلو العاصفة أما البيداء فهي رمز للجفاء الذي عرفت به قصيدة الحداثة في تمنعها ودلالتها. إنه الصمت الذي قتل الشاعر وهيج جنونه، فتحول إلى كابوس يطارده في كل مكان وزمان، فنجده يناشدها بأن لا صوتها ليصبح هذا الصوت بوابة للخصب والنضارة والنماء، فيقول:

أفرغتُ فيك ما جَمَعْتُ من محبَّتي

ومن بحارِ نشوتي

إلى أن يقول:

كي أفتح ابتدايَ واختتامي

على رأى الأمطار والأشعارْ

والرّمز والاشاره[1]

إذ رمز بكلمة "البحار" إلى الاتساع، والتلاطم، وهو ما يربطها بالنشوة وبالكلمة الثانية الأمطار والتي رمز من خلالها إلى الخصب والنماء.

ويزداد ارتباط الشاعر بالطبيعة أكثر، كلما حضرت المرأة وكانت محور للحركة الشعرية، فيقول:

كانت على رمل الشواطئ ترقب اسما غامضا...

يأتي من المدن البعيدة...

[1]– عبد الله العشي، مقام البوح، ص5–7.

كي تراه وكي يراها.

وأنا برمل الضفة الأخرى أراها،[1]

نحن أمام لوحة طبيعية اكتملت عناصرها، وتهيأت مسرحا للشاعر وقديسته، فطبيعة العلاقة التي تربطهما قد تجاوزت المعقول، فالرمل رمل الشواطئ كلها دون تحديد، وقامتها أطلت من كل المياه، وإذا أقبلت فإنها تقبل من وراء الأفق اللانهائي، وبياضها أنصع من بياض الغيم.

وتتأكد العلاقة الوطيدة بين الأنثى والطبيعة حتى كادا أن يصبحا شيئا واحدا، بل توحد فعلا فكلاهما مصدر للعطاء والاستمرار، فصوت الأنثى قدرة سحرية تنبع من الطبيعة وتنتشر فيها وتحمل الشاعر إلى أحضانها، يقول:

يأتيني صوتك يا مولاتي...

رقراقا من نبع الغاباتْ

يحملني فوق الأكوانِ،

وينشرني في كل فلاةْ

إلى أن يقول:

يخطفني صوتك من نفسي

ويهاجر بي في بحر الأنوار...

وفي بحر الظلماتِ

[1]– عبد الله العشي، مقام البوح، ص11.

ويعبر بي جزرا ومجاهيل

إلى أن يقول:

يخطفني صوتك يا مولاتي

ويحطُّ بأبهى الجنات

وكذلك قوله:

أترنَّح يا مولاتي

تتقاذفني ريح...

وتلمُّ شتاتي أمطار

يحجبني قمر عنِّي

وتعرِّج بي نحوك أقمار[1]

وحضور الطبيعة بهذا الشكل ليس إلا نتيجة لتأمل الشاعر المستمر الذي ينقله عبر عوالم متنوعة، ليعود إلى عالم مولاته.

ويقتضي إيمان الشاعر بأن ما هو جميل، ورفيع، لا يمكن أن يأتي إلا من فوق، ولا يمكن أن يكون إلا ملامسا للنجوم، والغيوم، والآفاق، والغيوب، حتى إذا حضر أعاد ترتيب الأمور، يقول:

من أيّما غيمةْ

من أيِّ غيب ساحر

[1]- عبد الله العشي، مقام البوح، ص27-33.

من أيِّ أفق...

أيِّما نجمه

حطَّت على شفتيَّ هذي الأبجدية؟:

ألفٌ تعطَّر بالخزامى

وتضوَّعت منه اللّحون

والميم حورية تسرِّح شعرها الفتّان

قرب النَّبع

تحت التِّين والزَّيتون

وترفُّ هاء كالفراشة

كي تحطَّ على النَّدى...[1]

تطغى الإشارة والرمز في ديوان صحوة الغيم، ويحل التلميح مكان التصريح لارتباط الشاعر وجدانيا بالطبيعة، فنجده يشبه قصيدته بالقرنفلة تارة وتارة بالقمر وأخرى بالبنفسجة، مدللا عليها بالضمير المتصل (ها)، فيقول:

(ها) تُذرِّي البهاء على وجْنةِ الريح..

(ها) لغةٌ حكَتِ الأبْجَديَّات ترحالها

وقرنفلة سَكَبَتْها الفصولُ...

[1]– عبد الله العشي، مقام البوح، ص35، 36.

وأخْفتْ تواشيحَ(هَا)

(ها) قِناعٌ يؤجِّلني...

ويؤجِّل إسْفارَ(هَا)[1]

ثالثا:توظيف الرمز الأسطوري:

1-مفهوم الرمز الأسطوري:

لا يكاد يخلو نص أدبي معاصر من تضمين الأسطورة باختلاف أشكالها، سواء كان رمزا أو صورة استعارية أو إشارة بسيطة عابرة يكشف فيها المبدع عن عوالم وحضارات القرون الأولى من عرب ويونان وفراعنة... واسقاطها على الحاضر عن طريق الإيحاءات والدلالات غير المباشرة.

إن تعامل الشاعر المعاصر مع الأسطورة برموزها وشخصياتها وأحداثها يخضع للمعايير العامة التي يخضع لها استخدام الرموز غير الأسطورية في الشعر، وذلك استنادا إلى مبدأ أساسي هو علاقة الرمز بالسياق الشعري الوارد فيه وضرورة ارتباطه بتجربة الشاعر « فالتجربة الشعرية بما لها من خصوصية في كل عمل شعري هي التي تستدعي الرمز القديم لكي تجد فيه التفريغ الكلي لما تحمله من عاطفة أو فكرة شعورية وذلك عندما يكون الرمز قديما، وهي التي تضفي على اللفظة طابعا رمزيا بأن تركز فيها شحنتها العاطفية أو الفكرية الشعورية».[2]

لجأ الشعراء إلى الرمز الأسطوري لإيصال رؤاهم وأفكارهم بشكل أوضح، ولعل ذلك يرجع إلى عجز اللغة التقليدية عن أداء وظيفتها التوصيلية، كما أن: « الرمز الأسطوري

[1]- عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص32.

[2]-عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 179.

الأكثر شيوعا في الأدب العربي الحديث والمعاصر إذ يحيل على دلالات متنوعة اقتبسها الشاعر العربي من منابع كثيرة فبعضها من الحضارة اليونانية وبعضها من الحضارة البابلية، وأخرى من التراث العربي القديم، فنجد في شعرنا العربي توظيف ل " سيزيف " أو " أدونيس " أو " عشتار " أو " السندباد " و " تموز " و " شهريار " ».[1]والرمز الأسطوري «عادة ما ينبع من الحدس الذي يلوذ باللحظة الحاضرة ويستقر في التجربة المباشرة، مقتنصا من خلالها انطباعا كليا مشوبا بالانفعال ».[2]

يقول عز الدين إسماعيل: « أن الأسطورة أقرب أن تكون جمعا بين طائفة من الرموز المتجاوبة، يجسد فيها الإنسان وجهة نظر شاملة في الحقيقة الواقعة(...) وفي هذا لا تختلف العناصر الرمزية في الأسطورة عن شخوص الأسطورة، فحيثما يظهر السندباد أو سيزيف في القصيدة ينبغي أن يكون ظهورها نابعا من منطق السياق الشعري للقصيدة، شأنها في ذلك شأن الرموز لهذا فإنني أسمح لنفسي هنا بأن أطلق على هذا النوع من الرموز عبارة الرمز الأسطوري».[3]

ونجد الشاعر في استخدامه للرموز الأسطورية لا يقوم باستلهام الأسطورة في مجملها، ولكن يظهر اسم الشخصية الأسطورية، و صفة من صفاتها الشهيرة، وبذلك يستغل من خلالها خاصية الامتلاء بالمغزى، فهو من أهم الخصائص المميزة للرمز.[4]

---

[1]– السحمدي بركاتي، الرمز التاريخي ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي، مذكرة شهادة الماجستير، في اللغة العربية وآدابها، الأدب الجزائري، إشراف معمر حجيج، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2008–2009، ص 31.

[2]–عبيدة السبطي، نجيب بخوش، مدخل إلى السيميولوجيا، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، القبة القديمة، الجزائر، ط1، 2009، ص 102.

[3]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 174.

[4]–محمد العيد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص 129.

كانت الأسطورة مصدر الإلهام للشاعر، وأداء لتخصيب نصه وإثرائه، بنزوعها إلى اختراق الآفاق المجهولة ومحاولة بلوغ كنهها لتفجير طاقتها الدفينة، إنها تمتد بالمطلق الأسطوري وتخص به المتجدد من المعاني والتصورات والرؤى التي تعود على الحياة بمصداق الآمال، وفي المقابل فإن النص الشعري هو الذي يمنحها الحيوية الدائمة واستمرارية الحضور وتجاوز الزمن الماضي، كذلك يلتقيان في المضامين المستهدفة، فالأسطورة عبارة عن: «حكاية مقدسة ذات مضمون يشئ عن معاني ذات صلة بالكون والوجود وحياة الإنسان»[1] ، وهي القضايا ذاتها التي يهتم بها الشاعر وينشد الكشف عنها.

وبذلك يعدّ التوظيف الأسطوري في الشعر عاملا مساعدا على إبراز فكرة أو إيضاح أو تجسيد حادثة يريد الشاعر التعبير عنها، فيستفيد من محمول الأسطورة المكثف خاصة أن الأسطورة تستعير كثيرا من أدوات الشعر الفنية، فهي: «حفريات الفكر التي تحكي لنا عن طريق الاستعارة والمجاز والرمز قصة الثقافات والحضارات التي سبقت ثقافاتها حضارتنا، وكذلك عن محاولة الإنسان لحل مختلف المشكلات الإنسانية».[2]

وتوظيف الرمز الأسطوري غرضه تحريك الخيال وتحفيز الشعور حيث استغل الشعراء طاقتهم في التعبير، فنظموا قصائد عن طريقها، وأفادت بذلك التجربة الشعرية بجودة وكثافة الإيحاء ويكون التعبير بعيدا عن السطحية وعن اللغة المباشرة، فهذا يتطلب الجهد من القارئ لمعرفة وكشف معاني القصيدة.

غاية الشاعر المعاصر حين يوظف الأسطورة هو البحث عن حقيقة الأشياء، والكشف عنها، كما لا ينبغي على الشاعر أن يأخذ الأسطورة كما هي، ولا يلجأ إلى الأسطورة كمادة جاهزة، إنما يشكل أسطورته من خلال التجربة الشعرية، وينبغي عليه أن

[1]– نبيل أبو علي، الفرق بين الخرافة والأسطورة، مجلة كلية الآداب، جامعة حلوان، مصر، ع5، 1999، ص1.

[2]–لطفي الخوري، معجم الأساطير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990، ج1، ص08.

يبحث عن العلامات الدالة عن الشخصية الأسطورية فالشعر ليس حشوا للأساطير والرموز، إنما يمثل رؤيا شعرية خاصة فهو يتصرف في الرمز أو الأسطورة بحسب ما تتطلبه تجربته الشعرية.

2-توظيفه في شعر عبدالله العشي:

وانطلاقا من اعتبار الأسطورة مجالا للتعبير عن الواقع أو الحقيقة للغة المجاز نشأت علاقة وشيجة بينها وبين الشعر؛ «وجد الأدب ضالته في الأسطورة، كما وجدت في الوقت نفسه الأسطورة ضالتها في الأدب فكلاهما خدم الآخر بطريقة عفوية».[1]

وقد اعتمد الشاعر استحضار مجموعة من الأساطير التي أضفت على النص جوا من الإيحاء، سنتوقف عند بعض منها:

أ-أسطورة عشتار:

تشرب الشاعر من هذه الأسطورة ونهل من منابعها في العديد من القصائد، إذ تحكم نصوصه «الرجولة والأنوثة، القوة والضعف، والمرأة التي تستثير النص وتبعثه من مرقده»[2] فما تمارسه الأنثى في هذا النص من غواية يحيل إلى قصة عشتار سيدة الأسرار ومن يجرئ على هتك سرها حلت عليه لعنتها.

واستحضار الشاعر لهذه الأسطورة لا نلمسه في كلمة أو سطر بعينه، وإنما من خلال تجربته وتصويره المزدوج لأنثاه (آمرة/ مأمورة)؛ فنجدها في «أول البوح تتجلى في

[1]- راضية بوبكر، الأدب والأسطورة، أعمال الملتقى الأدب والأسطورة، مخبر الأدب العام، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، 2007، ص 15.

[2]- شادية شقروش، سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، د.ط، 2010، ص163.

المرأة/ الآلهة الآمرة، وهي تبوح، وهي إشارة ذكية من الشاعر للقارئ ليعمل على رفع براقعها واحد تلو الآخر، ويكشف عن وجهها».[1] ومن المقاطع التي تصور ذلك، يقول:

مولايْ...

تسمحُ لي أن أسكنك،

أذوب من وجدي على أصابعك،

أدخل في قدُّوس أقداسك،

أحطُّ فوق صدركَ الدفئ صدري،

أُنيمُ فيه طائري...

وأستريح في مدائنك[2]

ولعل ارتباط هذه الأنثى بالطبيعة وما تحتويه من: خصب، نماء، وأمطار، ما يؤكد استحضار الشاعر لأسطورة الآلهة الكبرى أو الآلهة الأم، التي ترحل بالشاعر من جهد الأيام وتصحرها إلى حدائق الفيروز والخصب والنضارة، يقول:

من تُرى مدّه بالأغاني...

وألقى عليه الفَراش...

ورصَّعه بالعصافير واللحن...

طرَّزه بعروس المطر؟

[1]– المرجع السابق، ص163.

[2]– عبد الله العشي، مقام البوح، ص8.

من تُرى ولَّهَ القلبَ...

حتى استفاض بهاءً...

وسار إلى جهة الغيم...

يغدو نشيدا...

ويمسي وتر؟[1]

ب-أسطورة القمر:

توظيف الشاعر لهذه الأسطورة كان بشكل اشعاعي، يبرز مدى كفاءته الفنية العالية، إذ جعل هبوط "إنانا" -عشتار القمر-من سبع سماوات لأجله لا لسبب آخر، نلمس ذلك في قوله:

كأنَّ قمرْ

مدّ من سابع السموات اليدين،

ومسَّح عن جبهتي...

واسْـــ..

تتر...

.....[2]

ويقول في قصيدة "الغياب":

[1]- عبد الله العشي، مقام البوح، ص64.

[2]- عبد الله العشي، مقام البوح، ص25.

ثم أَمْضي...

صاعدا نحْو السماوات إلى أنْ يحْتَوِيني

أُفُقٌ أبعدُ من حال احتجابي

كم من العمر...

لكي تُزْهِرَ روحي

ويعودَ المجدُ للعمر اليَباب؟؟

.....

.....

.....

آهِ...

مولاتي تجلَّتْ

هذه أنفاسُها تُلْهِبُ صدري

بعد أنْ أَلْهَبَهُ...

جمْرُ اضطِرابي.[1]

[1]– عبد الله العشي، مقام البوح، ص76، 77.

نلمس في ديوان صحوة الغيم وعي الشاعر في أن جمالية الأسطورة والرمز لا تكمن في توظيفهما فحسب، وإنما تكمن في طريقة توظيفهما ومدى انسجامهما مع السياق والمعنى.

زد على ذلك استحضار الشاعر لأسطورة "ابن عشتار" أو الأم الكبرى والدة الكون والأرض الخصبة، يقول:

إنَّ هذا الطِّفل لم يألف
عن حليبِ الصَّدر بُعْدا
أو حنانِ الحضن بُعْدا
أو دفيءِ الحبِّ بُعْدا[1]

من هنا ندرك مدى قدرة الشاعر على استحضار وتحويله لأسطورة القمر والذي تمثل في نزولها لأجله ثم صعوده.

وحديث الشاعر عن حنين الطفل لحضن أمه ودفئ صدرها إنما هو تعبير لشوق الشاعر وتعطشه لمحبوبته التي تسمح تيه الاغتراب عن قلبه، وهذا ما نلمسه عند الشعراء المعاصرين، حيث لا عزاء لهم أمام شتات العالم وتمزقه إلا قصيدة يعبر من خلالها عما يختلج ويحرق صدره، يقول الشاعر:

إنَّني أخرجُ من تيهٍ لتيهِ
ها أنا أرقبُ صدرا حانيا
أبكي عليْهِ
ويدا من نرجسِ الغابات
تدنو...

[1]– عبد الله العشي، مقام البوح، ص81.

ثمَّ تُدْنيني إليهِ[1]

ومن خلال ما سبق نجد أن الشاعر عمد الى استحضار أسطورة عشتار ليصور من خلالها مدى عشق محبوبته وهيامها به، فعشتار قصيدة العشّي تتنازل عن عالمها العلوي المقدس وتنزل إلى العالم السفلي متحدية جميع المخاطر لتأخذه عبر السماوات السبع وتعيده إلى عالمها.

ج-أسطورة السندباد البحري:

وفي حديث الشاعر عن هجرته ورحلته المعرفية نلمح حضورا جليا لأسطورة السندباد، وتوظيف الشاعر لهذه الأسطورة كان بطريقة إيحائية غير معلنة مما يوقع القارئ في شبكة معقدة يصعب فكها، فيزيد النص سحرا وجمالا.

وشخصية "السندباد" البحري تقوم على المغامرة والبحث الدائم في العوالم المجهولة عبر البحار، يقول:

مُدِّي قوامك حول ساريتي...
ليرتفع الشِّراع لرحلتي الكبرى...
وتفتتحَ البحور.
وتمرَّ أحصنتي إلى جزر الخرافة...
والزَّبرجد والزُّمرُّد والبخور.
مُدِّي نشيدك حول صمتي...
كي تبوح الأبجدية بالحرائق والمواجد...
وارتعاشِ الواجد المفنون[2]

د-أسطورة العنقاء:

[1]- عبد الله العشي، مقام البوح، ص82، 83.

[2]- عبد الله العشي، مقام البوح، ص37.

نلمس في ديوان صحوة الغيم وعي الشاعر في أن جمالية الّأسطورة والرمز لا تكمن في توظيفهما فحسب، وإنما تكمن في طريقة توظيفهما ومدى انسجامها مع السياق والمعنى، ومن ثم لم يتكلف في توظيفها، مما أكسبها سمة فنية ازداد بها الديوان أثرا جماليا، وكمثال على التوظيف الجمالي للأسطورة، وما ضمنه من أفكار تتعلق بأسطورتي الموت والبعث، وأسطورة طائر الفينيق.

هذا الطائر الأسطوري الذي تمتد حياته خمس مئة سنة وعندما يحين موته يحضر محرقته بنفسه، وبعد أن يتحول إلى رماد يخرج من هذا الرماد فينيق آخر، وبذلك اتخذ هذا الطائر دلالة البعث من العدم أو الحياة بعد الاحتراق. يقول في قصيدة تاء لذاكرة البنفسج:

نحن أوَّلُ ما كان في أوَّلِ الكون

آخرُ ما سوف يَبْقَى

لنا هَبَّة الرُّوح في خَفْقَةِ الرَّمْلِ[1]

ولم يكتف باستحضار هذا الرمز في مقطع واحد، بل تعداه إلى عدة مقاطع منها، يقول في قصيدة زاي لم يكن:

لم يكن غائبا

كان يسكن ظل الرماد

وينفخ في جمره المستترْ[2]

فالشاعر جعل نفسه مثل العنقاء، حيث تتخذ أشكالا متعددة، فتارة يكون هذا الرمز "الأسطورة" الذات الشعرية نفسها، وتارة أخرى نجده يرتبط بحلم من أحلام الشاعر، ولعله الظاهر في توظيف الشاعر لهذه الأسطورة، فالشاعر أراد لشعوره بالغربة والوحدة في الواقع الذي يعيشه أن يحترق، لينبعث حلمه كطائر الفينيق في زمن آخر جديد، لعله زمن

[1]– عبدالله العشي، صحوة الغيم، ص27.

[2]– عبدالله العشي، صحوة الغيم، ص61.

الصحوة الذي ينشده بعد أن غطى الغيم في حياته كل شيء، وهو ما عبر عنه إهداء الشاعر في أول ديوانه، حين قال:

صحوة أنتظرها

وغيمة أتوقعها

وأبجدية تعبر بمائها سلطان المسافات[1]

كان هدفه الأساس هو البحث عن الخلاص الكلي إيمانا منه أن وراء كل ظلمة نورا، وبعد كل غيمة صحوا، وأن الموت نفسه وسيلة إلى الحياة حين لا تبقى أية وسيلة أخرى، فكان ارتباط وثيق بين معاني الغربة ومعاني اليقظة والتجدد والبعث.

امرأةً من سراب...

ترش العطور على سنواتي،

وتملأ بالوهَج الخصب...

حقل العبارة في كلماتي[2]

فالشاعر يرى في الوهج والاحتراق تجددا لتجربته الإبداعية ومن ثم لحاضره ومستقبله لذلك يناشد احتراقها ولهيبها، يقول:

مُرِّي على روحي...

ليحترقَ الجسد

وتحوِّمَ الأطيار حول شفاهنا

وتَلْقَطَ ما تناثر...

من شرار البوح...

[1]– عبدالله العشي، صحوة الغيم، ص5.

[2]– عبدالله العشي، مقام البوح، ص18.

أو مطر القبل.[1]

هـ-أسطورة زرقاء اليمامة:

استحضار الشاعر لهذا الرمز الأسطوري جاء فريدا من نوعه، إذ هو الرمز الوحيد الذي صرح به، فجاء متجليا في النص، حيث يقول:

ناديت يا زرقاء

ناديت لم ترد

فضجت الخطى

وانهمرت

على ظلالها السيول

معذرة عجزت أن أقول

عجزت أن أراوغ الكلام

فقد تداخل الكلام والذهول[2]

يرمز الشاعر من خلال هذا الرمز إلى الحيرة واستشراف الآفاق، فهو بذلك يصنف اضطرابه الناتج عما رآه من ذهول عند رؤيته لعالم الكشف وما يشهده من بوح هو أشبه في انسيابه بالسيول من بعد معاناته للقحط والجفاف، فيقول:

خرجت مرة إلى اليمامه

ودعتها

خبأت في ظلالها

شمسي، وزادي القليل

[1]- عبدالله العشي، مقام البوح ، ص41.

[2]- عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، ص50، 51.

وكان عام مسغبه[1]

فمن هنا تبرز مفارقة هذه المرأة التي تهوى المغامرة من خلال التملص والانفلات.

لقد أبان الشاعر عن وعي، وقدرة فائقة في توظيف الرمز الأسطوري بشكل فني رائع حيث استطاع أن يربط ربطا موفقا بين الأسطورة وبين ما يريد أن يعبر عنه، لأن جمالية الحضور الأسطوري تكمن في «القدرة على التضمين حيث لا يبدو من الأسطورة إلا عناصرها الدالة أما عناصرها الصريحة فقد أخفاها الشاعر، ليبتعد عن الدلالة المباشرة، ويلقي به على عوالم الأسطورة الغامض».[2]

رابعا:توظيف الرمز الصوفي:

1-مفهوم الرمز الصوفي:

يعتبر الرمز الصوفي سمة فنية، يعتمد فيها الشاعر على أسلوب التلميح والإشارة، مبتعدا عن أسلوب التصريح واللغة المباشرة البسيطة، وبذلك تحتفي نصوصه بفسيفساء نصوص غيره حاملة لدلالات جديدة ومختلفة بحسب الحالة الشعورية للشاعر، وهذا النوع من الرموز نجده طاغيا بإمتياز في الشعر العربي المعاصر، وعادة ما تكون النصوص الشعرية بلغة غامضة يفهمها عامة الناس فهما عاديا، في حين نجد لهذا النوع من النصوص-النصوص الصوفية- فهما معمقا لدى الطبقة المثقفة لكونها تعبر عن حالة وجدانية تحمل في طياتها معاناة الصوفي وانفعالاته، فمثلما يخرج من عالمه المادي بحثا عن اليقين يخرج كذلك عن اللغة السائدة بحثا عن اللغة البديلة ليبوح من خلالها بسره.

يعتبر الرمز الصوفي مصدرا غنيا بالدلالات الفنية والإنسانية التي يحتاجها الشاعر من أجل توظيفها في أعماله والتعبير عن عوالمه الخاصة.

---

[1]-عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، ص49.

[2]- محمد عروس، التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، 2012، ص318.

يبين لنا الطوسي في تعريفه للرمز الصوفي قائلا: «الرمز معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر، لا يظفر إلا بأهله»[1]. أي أنه أداة استخدمت لإخفاء معنى داخلي تحت كلام ظاهر لا يراد الإفصاح به ولا يستطيع فهمه إلا أصحاب الرؤية الصوفية.

والرمز الصوفي هو الرمز الذي استخدمه أقطاب الصوفية في أشعارهم للتعبير عن عوالمهم الخاصة حتى انتشرت بينهم ثم اشتهرت، وأصبح معروفا لدى أهل التصوف بالمصطلحات الصوفية.[2]

ومن الرموز الصوفية التي استخدمها الشعراء: رمز الخمرة التي ترمز للهروب من الواقع، ونسيان الفجيعة وتعويض الفراغ الروحي، ورمز المرأة الذي رمز إلى الحرية والسمو على الواقع، حيث كانت المرأة وما زالت منبعا غزيرا يستمد منه الشعراء تصوراتهم، فالشاعر عندما يهرب إلى الأنثى فإنما هو يعبر عن رد فعل الذات المنكسرة التي عجزت عن مواجهة الواقع فالتجأت إلى المرأة كتعويض عن الفردوس المفقود.[3]

الرمز الصوفي من الرموز الشائعة استعمالها في الشعر المعاصر، لأن أهم صفة تميز عصرنا الحديث نزعته العلمية العقلية ذات الصبغة المادية والطبيعة التجريبية، في حين يمثل التصوف تيار الشطح والأحلام، ويعبر عن نزعة مثالية في الإنسان، وموقف كلي من الكون والحياة، أي أنه يعبر عن واقع الحلم.[4]

---

[1]– سراج الطوسي، اللمع في التصوف، تح: عبد الحليم محمود، وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، مصر، د ط، 1960، ص 414.

[2]– عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، "شعر الشباب نموذجا"، مطبعة هومة، الجزائر، ط1، 1998، ص 414.

[3]– المرجع نفسه، ص 105.

[4]–عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر فترة الإستقلال، منشورات التبيين الجاحضية، سلسلة الدراسات الجزائرية، 2000، ص45.

وذلك أن: «الرمزية واستكناه الظواهر والانشغال بالجواهر دون الأعراض، من احض علامات التجربة الصوفية، من ثم فإن الصوفي الشاعر تتبني رؤاه على كشف الحقائق المخفية وراء حجاب العيان... فالشعر الصوفي يقوم على رؤية خاصة من نوع مختلف، بديهة سريعة لماحة، ولذلك فهو يرى الغامض الواضح والمثير المألوف والبعيد القريب والمربك المريح والمخيف اللطيف والغائب الحاضر...» [1] فكلما ابتعد الشاعر عن المعاني المباشرة ازداد نصه جمالا وكلما باشر المعاني اكتسب نصه صفة العادية.

والرمز الصوفي هو نوع من الإشارات التي يستخدمها الصوفية بكثرة، حيث قال أبو علي الروذ باري: «علمنا هذا فإذا صار عبارة خفي»[2]، وهو يشير الى معاني ماورائية غير حسية، يتجاوز الواقع الحسي «ويتعداه الى العالم الروحي الصافي الشفاف الذي يتجرد نهائيا من أدوات مادية وشوائبها، وان كانت صلة قوية بينهما فإن الملكتين الحسية والجسدية لازمتان في ابداع الرمز وخلقه»[3].

والرمز الصوفي؛ «اضاءة للوجود المعتم واندفاع صوب الجوهر»[4]حيث أن توظيف الرمز قد يختلف من شاعر لآخر، لأنه يريد إخراج المتلقي من عالم المادة الى عالم المثال والروح كما انه يهدف الى إثارة الغموض في نصوصه.

2-توظيفه في شعر عبدالله العشي:

[1]-سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب قراءة في البعد الصوفي عند ادونيس مرجعا وممارسة منشورات الاختلاف، ط1، د.ت، ص218.

[2]-الطوسي أبونصر السراج، اللمع في تاريخ التصوف الإسلامي، ضبط: كامل مصطفى الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، د.ط، 2016، ص414.

[3]-المراغي أحمد الصغير، الخطاب الشعري في السبعينات، دار العلم والترجمان، مصر، ط1، 2009، ص198

[4]-هدارة محمد مصطفى، النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث، مجلة فصول،مجلد1ع2،يونيو 1981،ص121.

إنّ المتأمل لأعمال عبد الله العشي يدرك مدى جنوحها إلى الرمز الصوفي مما أضفى على قصائده طابعا من القداسة، وهذا يرجع إلى رغبته في استعارة الخطاب الصوفي لتوصيل تجربته.

وقد استطاع الشاعر من خلال تمثله واستحضاره لهذه التجربة أن يحملها معاناته عن الرؤيا بالوجود، وإنما استمد منها رموزا تنطلق من هموم واقعه الإنساني الاجتماعي، لذا فقد دارت تلك الرموز في جوهرها حول الاغتراب والقلق والحيرة والحزن.[1]

لقد شكلت كلمة "السر" في أعمال عبد الله العشي ظاهرة جمالية لافتة للانتباه، إذ كرر الرمز في تسع قصائد (أجراس الكلام، احتفال الأبجدية، الغياب، شتات، مديح الاسم، مقاطع في سيرة الفتى، يوم رافق نون الوهم، لبيك، الفارس)، إضافة إلى القصيدة التي جاءت بعنوان "السر"، التي يقول فيها:

ما الذي يحدثُ في أرضِي الجديبه؟
مُدُني حلمٌ...
وأخباري عجيبه

يا إلهي...
مُدّ لي عونَك حتّى...

أحْمِلَ السّرَّ...
إلى أرضي الغريبه.[2]

[1]– السعيد بوسقطة، الرمز الصوفي الشعر العربي المعاصر، منشورات بونا للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط2، 2008، ص 202

[2]– عبدالله العشي، مقام البوح، ص87.

وإذا كان السّر عند المتصوفة يعني الطريق النوراني الموصل إلى كشف الحجب والأستار فإنه عند عبد الله العشي هو القبض على روح القصيدة في حداثتها وشعريتها وهو يصرح بذلك، في قوله:

كنت أعرف أن القصيدة
خائنة
سوف تتركني ضائعا
عند أول قافية
تضطرب

كنت أعرف
لكنني عاشق وله[1]

إلى قوله:

يا ليتني، قبل أن أعرف السر،
كنت نسيا
وغيبني في التراب الغياب الرهب[2]

فالشاعر يختار صوت محبوبته كبديل ينسيه ويؤنسه غياب صورتها، غير أن هذه المرأة النورانية تأبى الكلام وتناشد الصمت كتعبير عن السكون والانتباه والخشوع، يقول:

حين أوقفه "ملك الملك" في "موقف الذل"
قال له أنت عبدي
فكن صامتا ما استطعت

[1]– عبدالله العشي، يطوف بالأسماء، ص43.
[2]– عبدالله العشي، يطوف بالأسماء، ص45.

وكن خائفا ما استطعت

توحد بذاتي

ولا تفش سر العباره

أقربك من ملكوتي

وأكشف لك الستر

والحضرتين

وسر الإشاره[1]

إن الدعوة إلى الصمت هي من صفات المتصوفة إذ يؤثر الصوفي «الستر وعدم البوح ويطلق الدنيا بغية تحقيق الغاية وهي الذوبان في الذات الكبرى، فإن الشاعر ينخرط في مجتمعه ويذوب فيه منحازا بذلك إلى التغيير».[2]

فالشاعر يصف رضوخه للصمت الذي يشكل سر اقترابه من الملكوت وكشف الستر بالذل رغم مناشدته لهذا التوحد منذ بداية كتابته الشعرية، ذلك بأن الصمت يعني بالنسبة للشعراء الانسحاب السلبي والرضوخ للأوضاع المزرية.

نلاحظ أن الشاعر عبد الله العشي استهل ديوانه "صحوة الغيم" الذي طاف فيه بأبجدية العربية، فمن خلالها شكل الشاعر رؤيته الشعرية، في رحلة تتجاوز المألوف السائد إلى عوالم إبداعية ترسم حالة الشاعر وهو يحاور اللغة وأساليبها وصورها لإنتاج نصوص تدل على تميزه وتفرده في هذا المجال.

يفتتح الشاعر ديوانه بقصيدة فاتحة الأبجدية بالتضرع إلى الله في موقف الناسك المتذلل المتعجب من حال لا يتناسب وغزارة النعم التي منّ الله تعالى بها عليه ولعل أجلها على الإطلاق نعمة العقل والكلمة التي خص بها بني آدم دون سائر الخلق، يقول الشاعر:

[1] – عبدالله العشي، يطوف بالأسماء، ص67.

[2] – السعيد بو سقطة، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 253.

أللهُ يا أللهُ

أَنَرْتَ من أمامه أضواءَكَ الخضراء

فاسَّاقَطتْ على يديه

لكنَّه...

منْطَفِئُ القلب،،كلُّ نبضٍ فيه

مدينةٌ عمياء.

أللهُ يا أللهُ[1]

هنا تتجلى اللحظة الصوفية لتنزل نعم الله تعالى، في قوله: أنرت من أمامه أضواءك الخضراء لكن الإنسان من طبعه الجحود، قال تعالى: ﴿**إِنَّ الإِنْسَانَ لِرَبِّهِ لَكَنُودٌ**﴾،[2] فنعمة النور لم تثمر المؤمن منها من الهداية ولم تتجل بالقدر الذي يعكس جلال النعمة وعظمتها، فهو كما قال الشاعر: منطفئ القلب كل نبض فيه.

في هذا المقام يبرز جدال بين الشكر والجحود يبين الحالة التي يعيشها الشاعر فهو كما سبق الذكر يتأرجح بين مقام صوفي تتكسر فيه نفسه أمام خالقها وبين واقع مظلم يعيشه، عبّر عنه بقوله: مدينة عمياء.

وعبر أحرف الأبجدية يظل يتراوح بين واقعه والعالم العلوي، إلى أن تحين لحظة نزول الناسك من مقام التجلي، إلى عالمه الواقعي، وإلى ذات اللحظة وإلى حروف أبجديته غير راض عن أدائها، مهددا متوعدا، في ثورة شك طالما لازمت لحظات نزوله من مقامه العلوي، فيقول:

سأغيِّر حبري

وأغيِّر أبجدياتي

[1]–عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص9.

[2]–سورة العاديات، الآية: 06.

وأسطورةً من دمٍ كذبٍ

أخطأتها حروفي

وأعيد ميَاهي إلى نبعها

وأناشيد بوْحي إلى صمتها

وأعيد النهاية وهْما إلى بَدْئها

ثم أمضي...

وخلفي صدًى صامتٌ وحطام[1]

وينهي الشاعر طوافه من حيث ابتدأ، فتكون كلماته الأخيرة هي نفس كلماته الأولى، في انسجام ذهني مشتعل وروح حالمة وعقيدة مطمئنة إلى ربها بالدعاء والتضرع، فأول كلماته كانت:

أللهُ يا أله

وآخرها كانت:

السلام...السلام...السلام

السلام..السلام

السلام.[2]

3-مصادر الرمز الصوفي في شعر عبد الله العشي:

اتخذ الشاعر عبد الله العشي الرمز الصوفي كركيزة في بناء قصائده، وهو الشاعر الذي «يمتهن البوح لأنه خبر الحالة العرفانية وسيطر على اللغة، فكان الأجدر بفضح أسرارنا والأقدر على كشف الأستار الكونية والأسرار اللّدنية، والأولى بالتربع على هذا

[1]- عبدالله العشي، صحوة الغيم، ص122.

[2]- عبدالله العشي، صحوة الغيم، ص123.

المقام الروحي»،[1] هكذا يبوح الشاعر في قصائده من خلال الرموز ويبحث عن كشف السر.

أ-التراث الإسلامي:

من مصادر الرمز الصوفي البارز في شعر عبد الله العشي، هذا الأخير الذي ارتكز على النص القرآني كمصدر تراثي، ترسخ من خلال تجربته الصوفية، فالقرآن الكريم كلام الله عز وجل المعجز بلفظه، فالشاعر يستمد ألفاظه ومعانيه من القرآن الكريم بهدف إضفاء الجمالية على نصوصه، يقول:

فتوكَّأْ على تعبي أيُّها الظِّل
وأقصُصْ رؤاك على ما تبقَّى من الوقت
فالصَّحو مرّ، ومَرَّ الغمام

ها أنا....
كلُّ سِرِّي حُروفٌ
ومعنايَ "لام.."[2]

ففي هذه المقولة الشعرية اتخذ القرآن الكريم كمرجع له، في قوله تعالى: ﴿**قَالَ يَا بُنَيَّ لَا تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَىٰ إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْدًا إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلْإِنسَانِ عَدُوٌّ مُّبِينٌ**﴾[3] الآية هنا تعبر عن خوف سيدنا يعقوب –عليه السلام– على ابنه يوسف–عليه السلام– من كيد إخوته، فذكر الشاعر الظل وهو رمز الحجاب بينه وبين الحقيقة المطلقة فنادى بعكس

[1]– يوسف وغليسي، في ظلال النصوص (تأملات نقدية في كتابات جزائرية)، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009، ص 173.

[2]– عبدالله العشي، صحوة الغيم، ص38.

[3]– سورة يوسف، الآية 05.

سيدنا يعقوب لابنه، وأمر بقص الرؤيا من دون خوف، فحدث الصحو وهذا بانكشاف الحجاب ومرور الغيوم التي كانت تحجب عنه الحقيقة.

كذلك في قوله:

ونحدِّق في الماء:

كيف تفجَّر من صخرنا

وتُحملق في الصَّمت أسماؤُنا[1]

المأخوذة من القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿**إِذِ اسْتَسْقَىٰ مُوسَىٰ لِقَوْمِهِ فَقُلْنَا اضْرِب بِّعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مَّشْرَبَهُمْ كُلُوا وَاشْرَبُوا مِن رِّزْقِ اللَّهِ وَلَا تَعْثَوْا فِي الْأَرْضِ مُفْسِدِينَ**﴾[2] إذ يعود بنا الشاعر عبد الله العشي إلى قصة سيدنا موسى –عليه السلام– القصة التي أبهرت قومه بانفجار الماء من الصخرة، فأخذ الشاعر لفظة "الماء" وحملها مدلول الصفاء والنقاء، وذكر لفظة الصخرة وحملها مدلول الجسد، فلا يزول الحجاب إلا بصفاء الروح ونقاءها.

فالرمز عند عبد الله العشي عبارة عن شعاع يوضح جانب من جوانب تجربته الصوفية، وما عمله الأدبي إلا أكثر ثراء في ذلك الغموض المصحوب بشحنات عاطفية نستكشفها من خلال نصوصه، مثلما ورد في قوله:

يا ليتني، قبل أن أعرف السر،

كنت نسيا

وغيبني في التراب الغياب الرهب

[1]–عبدالله العشي، صحوة الغيم، ص53.

[2]–سورة البقرة، الآية 60.

ها أنا أحتجب

أخطأت لغتي،

والقوافي انكسرن،

وهذا الكلام انتهى،

حين داعبته لو يجب.[1]

وهذا ما ورد في قوله تعالى: ﴿**فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَالَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنْتُ نَسْيًا مَنْسِيًّا**﴾[2] فاشترك العشي مع مريم –عليها السلام– في الأمنية نفسها وهي أن يكون من عداد المنسيين، فهي تمنت ذلك لما سببه الموقف الذي وقعت فيه من معاناة، كذلك الشاعر يتكلم عن معاناته كصوفي قبل أن يعرف الحقيقة، وفي قوله ها أنا أحتجب عندما ينكشف له السر الذي يسعى إلى الوصول إليه، يعود إلى طبيعته وحالته الأولى، ويعود السر ليسدل عليه الحجاب من جديد.

ب–الحديث النبوي الشريف:

كذلك عاد الشاعر عبد الله العشي إلى الحديث النبوي لكونه يأتي في المرتبة الثانية مباشرة بعد القرآن الكريم، فهو يتميز ببلاغته وببيانه، وهذا ما يبحث عنه الشاعر لإضفاء مسحة جمالية على ما يكتب، فنجده يقول في قصيدته "لبيك":

قررت أن أغادر الرماد

والجسد المفتون بالبريق

حملتها نبوة أشق أرض الله

يقودني الطريق للطريق

إلى أن يقول:

[1]– عبدالله العشي، يطوف بالأسماء، ص45.

[2]–سورة مريم، الآية 23.

وليس حول البيت من أحد

إلا أنا وأنت...[1]

فالشاعر شبه نفسه بالنبي، حيث يرى في نفسه حاملا لرسالة كما يحمل النبي رسالته ليبلغها للناس، فالشاعر يبحث عن زوال الحجاب في خلوته والنبي أيضا يتأمل في خلق الله ويبحث عنه في كل الموجودات. كما ورد من قبل عند رابعة العدوية حين قالت:

راحتي يا إخوتي في خلوتي وحبيبي دائما في حضرتي.[2]

فالشاعر الصوفي يعالج قضايا وجدانية بلغة إيحائية، وكذلك عبد الله العشي وجد في الحديث النبوي الشريف متنفسا يشق طريقه في بناء قصائده، يقول:

هنا في الوقفة الكبيره

بالربوة الخضراء

على صعيد عرفه

سجدت، لم أرفع، ظللت ساجدا

حتى استبان وجهه[3]

فعرفة يمثل المكان الذي ألقى فيه الرسول –صل الله عليه وسلم– حجة الوداع، والشاعر اتخذ لنفسه عرفة كمكان خيالي يبحث فيه عن انكشاف الحجاب وزواله، يظهر من خلال قوله: سجدت، لم أرفع، ظللت ساجدا...،وبالفعل كان للشاعر ما أراد وانكشف له السر.

كما يستحضر الشاعر عبد الله العشي هجرة الرسول صل الله عليه وسلم من مكة المكرمة إلى المدينة حين قال:

---

[1]–عبدالله العشي، يطوف بالأسماء، ص9، 10.

[2]–أحمد عبيدي، الخطاب الشعري الصوفي المغربي في القرنيين السادس والسابع الهجريين، (رسالة ماجستير)، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2004، ص 40.

[3]– عبدالله العشي، يطوف بالأسماء، ص12.

أنخت ناقتي،

أنزلتها، وسدتها ذراعي،

غطيتها إهابي

مررت فوق صدرها يدي، وكانت متعبه

والليل في مزدلفه

إلى أن يقول:

كل منزل أنزله يفيض ماء

وكل حصوة...

ألمسها تضيء.[1]

والشاعر هنا يعود للحظات الصحو أين تتكشف له الحقيقة، ويعود إلى اليقين أثناء صحوة «فمن الملفت للانتباه أن بعض من الشعراء... في فترات الصحو التي كانت تعتريهم بين الحين والآخر، يخرجون عما كانوا فيه من تهتك ومجون، فتنتابهم تأملات جدية في الحياة والموت وتبدو لهم أفكار زهدية حقيقية فيعيشون لحظات صدق يعبرون عنها بشعرهم»[2] فالصحو بالنسبة للشاعر هو لحظة صدق وظهور للحقيقة واليقين، ففي قوله:

كشفت مرة وردة البحر

عن وجهها

لحظة واحده

فهوى القلب

واختلط الثلج بالنار

[1]– عبدالله العشي، يطوف بالأسماء، ص15، 16.

[2]–ابن عربي، الفتوحات المكية، ص 326.

والرمل بالماء

والصمت بالأسئله[1]

فقوله اختلط الثلج بالنار من روايته صل الله عليه وسلم ليلة الإسراء والمعراج حين قال بأنه رأى مخلوق لم يرى مثله من قبل نصفه من نار ونصفه الآخر من ثلج، فلا الثلج يطفئ النار ولا النار تذيب الثلج، كذلك حالة الشاعر بين لحظات يكون فيها إنسانا عاديا لا يشغل باله شيئا، وأوقات أخرى يشعر فيها بحرارة البحث والاكتشاف والوصول إلى الحقيقة واليقين، وهذا طبع الشاعر الصوفي فهي لحظات تولد فيها القصيدة من ذات صادقة وروح نقية.

كانت بقايا الخطبة الأخيره

تفيض من أنوارها علي

سكبت خمرتي، أرقتها على دمي، وأجهشت خطاي[2]

عاد بنا الشاعر هنا إلى حجة الوداع، وحين استبان له النور عاد من رحلته الروحية بقصيدته لتنتهي تلك الخمرة الإلهية، والخمرة بالنسبة للشاعر الصوفي تخرج من مدلولها الحسي، فالشاعر الصوفي يشعر بالارتواء وهو في الحضرة الإلهية، فيغيب فيها عن عالمه المادي، ليستقر في عالم روحي يعود بعده بقصيدته فيكسبها حروفها على أوراقها، والشاعر الصوفي في قصائده يبحث عن الحب الإلهي والفناء في هذا العشق.

ج-التراث الثقافي:

التراث الثقافي كمصدر، يمثل بالنسبة للشاعر عبد الله العشي مادة نابضة بالحياة لها تأثير قوي في شعره، واستلهم منه أفكاره، حيث يقول في قصيدته "يوم رافق نون الوهم":

هبطت من سماواتها،

[1]-عبدالله العشي، يطوف بالأسماء، ص70.

[2]- عبدالله العشي، يطوف بالأسماء، ص11.

هبطت

كيف ضحت بجنتها

وهوت

خرجت من بهاء مدائنها

غادرت كونها

واستوت كائنا من تراب[1]

فالشاعر يتكلم عن أنثى من خلال توظيفه تاء التأنيث في: هبطت، خرجت، غادرت، استوت وهي الروح التي ينفثها الله في الجسد والذي يُعتبر مادة جامدة من دونها وهذا يذكرنا بقول ابن سينا في عينيته:

هبطت إليك من المحل الأرفع ورقاء ذات ترفع وتمنع[2]

بالنسبة لابن سينا التي هبطت هي الروح الحقيقية التي نزلت من عالمها العلوي إلى العالم السفلي وحلت في الجسد كمادة، أما الشاعر عبد الله العشي فعنده تمثل رمز صوفي حين يدخل ذلك العالم الروحي ويشعر بسمو روحه وارتقائها إلى خالقها. وتحسر على عودة روحه إلى هذا العالم المادي، وكأن الشاعر وهو في حضرة الإله كان في الجنة وفجأة يعود إلى واقعه، حيث تحولت الروح من الحقيقة إلى لغة فنية رمزية في قصائد عبد الله العشي الصوفية.

إلى جانب ذلك يستند الشاعر إلى التراث العربي وقصص حبهم، حيث وظف عبد الله العشي في شعره جميل وبثينة، وذلك بقوله في قصيدته "بغداد":

بغداد قافية الغزل

بغداد ما حفظت بثينة عن جميل

[1]– عبدالله العشي، يطوف بالأسماء، ص29.

[2]– بهاء الدين محمد بن حسين العاملي، الكشكول، المقدمة، دار الكتب العلمية، ج2، ط1، 1998، ص25.

بغداد

ما أهدى الحبيب حبيبه

من دافئ الهمس الجميل

بغداد

وردة عاشقين[1]

فالشاعر هنا يبحث عن العشق النقي الصافي، هذا الحب الذي يضرب به المثل في بغداد فيبحث الشاعر من خلاله عن البوح واليقين، في قوله:

بغداد..

باء البوح، بابل

إلى أن يقول:

بغداد...

الدال مفتتح اليقين[2]

أضاء الرمز الصوفي قصائد عبد الله العشي بكل مصادره، وأكسبها جمالية من خلال هذه اللغة الفنية، هذا ما أكد أن للشاعر عبد الله العشي ثقافة واسعة مكنته من البوح بهذه اللغة الشعرية الصوفية التي تشد القارئ إليها، وتدفعه إلى التفاعل الإيجابي معها.

اكتسب النص الشعري فضاء واسع من الإيحاءات لاحتوائه مجموعة من الأنماط التعبيرية والتصويرية المعقدة كانت تستند إلى خلفية تراثية متنوعة.[3]

ولعل هذه الإيحاءات المعقدة «كانت نتيجة لتأثر شعرائنا وأدباءنا بمفاهيم وفلسفات عربية حديثة جعلت من النص حيزا مغلقا يحتاج إلى قراءات تأويلية حتى يتم فك رموزه

[1]–عبدالله العشي، يطوف بالأسماء، ص86.

[2]–عبدالله العشي، يطوف بالأسماء، ص79، 80.

[3]–آمنة بلعلى، أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 03.

وأبعاده حتى غدت القصيدة بناء معقدا لا ترتبط وحدته التركيبية ومضامينه الفكرية والنفسية بقوانين محددة، بل انصهرت كلها في تضاعيف ممزوجة بالوعي الإبداعي والخيال الابتكاري».[1]

الشاعر عبد الله العشي من الشعراء المعاصرين الذين عكفوا على توظيف الرمز بأنواعه، كونه الأداة التعبيرية التي تطلعنا على «جوهر العلاقة التي تربط بينه وبين العالم الموضوعي أو الحياة من حوله، وهي علاقة يطبعها التوتر والتفاعل والتأثر المتبادل».[2]

الخطاب الشعري عند عبد الله العشي يتنوع بين الطبيعة، الأسطورة والدين، فيتسع من خلالها إلى فضاء غني بالرموز والعلاقات المنتشرة في سطور القصائد من وراء الدلالات السياقية المكثفة والتي تتباين من حيث القوة والضعف في توليد شعرية الخطاب الشعري.

[1]– المرجع السابق، ص 02.

[2]–عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في الشعر العربي المعاصر، ص 05.

الفصل الرابع:

بنية الصورة الشعرية

- أولا: مفهوم الصورة الشعرية
- ثانيا: تراسل الحواس
- ثالثا: شعرية التناص
- رابعا: جمالية الغموض
- خامسا: الصورة البلاغية
- سادسا: التجربة الشعرية

تعود جذور الشعر إلى الجاهلية الأولى، مما جعل الشاعر يتماهى مع لغته وتقاربها الزماني من روحها البدائية، جعلت لغته تصويرية، ويعود هذا إلى التقارب والتجاذب البارز بين الشعر والتصوير، من هنا انطلقت فكرة الصورة الشعرية وأخذت تعريفاتها تتعدد ما يدخلها في باب المفهومات، لأنها عصية على التعريف الدقيق. فذهب مجموعة من الدارسين إلى القول بأن مفهوم الصورة في بدايته عانى من التحديد المحكم والدقيق وتخلله قدر من الغموض والتعميم، وكأنها ترفض فطرة « التحديد والتأطير »[1]. فاللغة بالنسبة لها أصبحت مجرد وسيلة للتصوير لا أكثر، بعد أن كانت مركز المفاجأة.

يعدّ «الشعر تفكير بالصورة، وانعكاس للشاعر على المستوى النفسي، وتجسيد واقعه فنيا، والصورة الشعرية وسيلة الشاعر الأساسية في الخلق والتصوير»،[2] وهذا ما أظهر جنون الشاعر الحداثي وهوسه الأبدي، يقودانه لامتلاك أجنحة خيال جامحة تفوق الحدود المرئية لتندمج وعالم الرؤيا، غير آبهة للبناء التقليدي للصورة الشعرية القديمة.

ولقد ميّز الفلاسفة بين منطق الصور الشعرية في الشعر القديم ومنطق الصورة الشعرية والحداثية، فالأولى تقوم على مبدأ إعطاء الأولوية للعالم الخارجي في العملية الإدراكية، في حين أن الأخرى تقوم على خلاف ذلك، ويقصد بذلك أن الذات هي التي تعمل على صنع هذه الصورة الشعرية المعاصرة، فالشاعر لا ينشئ صورة أو يؤولها من فراغ، وإنما يستمدها من هذا الكم الهائل من المواد الجامدة والحية، الصامتة والمتحركة التي تزخر بها الطبيعة من حوله، ومن هنا ينطلق بصورة شعرية إلى شيء لا مرئي.

[1] –محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2003، ص17.

[2]– ينظر: عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 78.

وقد ظهرت الصورة الشعرية في النقد الحديث متجاوزة مسميات البلاغة القديمة، إذ لم يعد الدارس يبحث «في التشبيه، والاستعارة ونوعيها، ولا المجاز وضروبه»؛[1] وهذا ما جعلنا نبحث في الصورة باعتبارها ذات أهمية كبيرة في الشعر الحداثي والتي لاقت اهتماما كبيرا من النقاد، بل وتجاوزت ذلك إلى مفهوم الصورة الذهنية باعتبارها رابطا بين عدة عناصر بل الأصح أنها شبكة علاقات معنوية منسقة مصدرها المخزون الأنطولوجي للشاعر.

غير ناسين وجوب ابتعاد الصورة الشعرية عن التجريد كون التجريد هو لغة العقل، بينما الحس هو لغة القلب أو لغة الشعر، وبطبيعة الحال هو لغة الخيال أو التخيل. فإذا انعدم الحس فمن الطبيعي أن ينعدم التخيل، وإن المشاعر ستظل تائهة في نفس الشاعر، فلا تتضح إلا بعد أن تتشكل في صورة. فتظهر العواطف والمشاعر على هيئة صور إيحائية مؤثرة في المتلقي بأطيافها وأشباحها، إذ نراها مجسدة أمام ناظرينا وهيئات وظلال وألوان تستثير مخيلتنا، وتجذبنا إليها بقوة وتجبرنا على الاستجابة للعاطفة الشعرية التي تتضمنها.

ويقول الدكتور عبد الرحمان بدوي: «إن الصورة الشعرية هي أعلى ما يرشح الشاعر للمجد، لأن الشعر إنما يكون بها إلى جانب الإيقاع الموسيقي، إذ بها تتحقق خاصية الشعر وهي أنه يحيل المعاني المجردة إلى امتثالات عينية تنفعل بها الحواس انفعالا لذيذا»؛[2] حيث هذا الرأي يؤكد أهمية الصورة في الشعر بل وأن الصورة الشعرية كما يرى سدني هي الشعر نفسه، وكأن نظرته للشعر على أنه لون من التصوير، والشاعر المتمكن هو الذي يجعل من أفكاره الشعرية وأحاسيسه النفسية صورا حسية تراها العين فتبهر بجمال ابتداعها.

[1]–عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ت، ص 50.

[2]–عبد الرحمان بدوي، في الشعر الأوروبي المعاصر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1965، ص 83.

وهذه الصورة نزلت في القصيدة المعاصرة، فمن خلالها ترجم الشعراء تجاربهم الشعرية المتمايزة، ومنهم عبد الله العشي الذي استطاع من خلال الصورة الحسية عكس تجربته الصوفية ورسم معالمها النفسية، والعاطفية، وأخرجت ما تملك قريحته المبدعة.

أولا:مفهوم الصورة الشعرية:

يعد الخطاب الشعري نسقا تركيبيا ينتظم وفق جملة من الكلمات المتسقة والمنسجمة دلاليا وإيقاعيا من خلال شبكة التداخلات الدلالية في الخطاب حيث تبنى على المتخيل فتنشأ الصورة كمقوم أساسي من مقومات الخطاب، فهي انعكاس لرؤية ذاتية وطريقة خاصة في التمازج مع المدركات الحسية أو المجردة، ما يجعلها تتميز بالمرونة والتطور والفاعلية داخل النص الشعري.

1-التعريف اللغوي:

إنّ من الضروري التطرق إلى الأصل اللغوي إلى لفظة "الصورة" للعودة إلى النشأة الأولى للفظة، ومعرفة جذرها اللغوي، حتى يسهل علينا التعمق والتوغل في المصطلح أكثر وإزالة أي لبس قد يعترض له القارئ.

وقد ورد في آيات كثيرة منها، قوله تعالى: ﴿**وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ ثُمَّ قُلْنَا لِلْمَلائِكَةِ اسْجُدُوا لآدَمَ فَسَجَدُوا**﴾[1]، وأيضا في قوله: ﴿**هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاء**﴾،[2] وأيضا: ﴿ **هُوَ اللَّهُ الْخَالِقُ الْبَارِئُ الْمُصَوِّرُ**﴾،[3] وذلك أنه تعالى لما خلق آدم عليه السلام بيده من طين لازب، وصوره بشرا سويا ونفخ فيه من روحه، وأمر الملائكة بالسجود له تعظيما لشأن الرب تعالى جلاله، وفي الآية ﴿ **وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ** ﴾

[1]-سورة الأعراف، الآية 11.

[2] -سورة آل عمران، الآية 06.

[3]-سورة الحشر، الآية 24.

أي خلقنا آدم ثم صورنا الذرية بمعنى أخرجنا منه ذرية صالحة بعده لتخلف في الأرض وتعمرها وهذا أكبر دليل على أهمية التصوير انطلاقا من الدين الإسلامي إلى جوانب أخرى.

جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة (صَ وَّ رَ) « صَوَّرَ في أسماء الله المُصَوِّر، وهو الذّي صَوَّرَ جميع الموجودات ورَتَبَها فأَعْطَى كلّ شيء منها صُورَة خاصة وهَيئَة مفردة يَتَمَيّز بها على اخْتِلاَفِها وكَثْرَتِهَا. ابن سدر: الصُّورَة في الشّكل، قال: فأما ما جاء في الحديث من قوله: خلق الله آدم في صُورَتِه فيُحتَمَل أنْ تكون الهاء راجعة على اسم الله تعالى، وأنْ تكون راجعة على آدم، فإذا كانت عائدة على اسم الله تعالى فمعناه على الصُّورَة التّي أَنْشَأَها الله وقَدَّرَهَا».[1]

وجاء في المعجم المحيط "للفيروز أبادي" في مادة (الصورة) «بالضّم: الشّكل ج: صُوَرٌ وصَوْرٌ وصِوَرٌ، كعِنَب، وصُوْر –والصِّيرِ، كالكِّيسِ، وقد صَوَّرَه فتَصَوَّرَ، وتُستعمل الصُّورَة بمعنى النَّوع والصِّفَة»،[2] ومفاد هذا الكلام أن الصورة تتجسد في الشكل وهيئة الشيء عند ابن منظور في لسان العرب، أما في المعجم المحيط فتمثلت في النوع أو الصفة.

إنّ الصورة مصطلح إشكالي أسال الكثير من حبر الدارسين سواء الغربيين الذين يمثلون بلد نشأة هذا المصطلح أو لدى الأوساط الأخرى التي تلقته وتفاعلت معه ذلك ما أدى إلى تعدد في التعريفات بحيث أصبح من الصعب ضبط مفهوم دقيق لها، فهي تنقلت من كل تحديد مفهومي نهائي.

[1]–ابن منظور، لسان العرب، ج8، ص 304.

[2]–الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ص 144.

2-التعريف الاصطلاحي:

علما أن الصورة واكبت التحولات الفكرية والأدبية منذ نشأتها، فتمثلت في قول سدني: « إن ما يصنع الشاعر ليس القافية والتقطيع الشعري، وإنما ابتداع صورة بارزة للفضيلة أو الرذيلة أو أي شيء آخر»[1] وهذا الحديث يصب في قالب مدى أهمية الصورة الشعرية في القصيدة وأيضا مرتبط بالشاعر فكلما كان شاعرا مبدعا ومبتكرا للصور في عمله كان شاعرا أصيلا وليس شيئا آخر. أيضا «في نظري أوسع وأرحب دلالة من الأنماط البلاغية المختلفة، فهذا "ميدلتون موري" ينصح باستعمال (الصورة) كاصطلاح يشمل التشبيه والمجاز وإن كان يحذر بأن علينا أن نستبعد من أذهاننا ما يفيد بأن الصورة بصرية فقط أو بشكل غالب، فالصورة قد تكون بصرية وقد تكون سمعية، أو قد تكون بكاملها سيكولوجية».[2]

ولكن يبدو أنه على الرغم من المحاولات الكثيرة والعديدة التي حاول أصحابها من خلالها التي يمسكوا بماهية الصورة وجوهرها، بقي هنالك كثير من الغموض والإبهام يحيطان بمفهوم هذه الأداة الشعرية المبتكرة الأمر الذي أدى ببعض الدارسين إلى القول بأن الصورة الشعرية تضيق بلغة التعقيد النقدي، وهي لا تخضع إلى تعريف نقدي علمي بعينه لأنها بطبيعتها «أشياء مراوغة، تتجنب الحصار الممل للغة النقد العلمية ببساطة، وقد نحصل على نتائج أفضل عندما نرسم صورة لندرك غيرها».[3]

---

[1] -ينظر: سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي وآخرين، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، د.ت، ص 13.

[2] -رينيه ويليك وأوستين وارن، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ت، 1988، ص 242.

[3] -سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، ص 39.

إنّ هذا الاختلاف حول ماهية الصور منحها قيمة كبيرة، وأكد أهميتها بالنسبة للشاعر، والقصيدة معا. ومن هنا نلاحظ ذلك الاهتمام البالغ الذي توليه الحداثة لهذا المصطلح فهي تجعل من الصورة معيارا للشاعرية الأصلية، وإن كانت نظرتها إلى طبيعة الصورة ووظيفتها يختلف بعضها عن بعض.

ومن هنا نخرج إلى فكرة مفادها أن مفهوم الصورة الشعرية ليس من المفهومات البسيطة لكن هناك عددا من العوامل تدخل في تحديد طبيعتها كالتجربة والشعور والفكر والإدراك الحسي، فهي تجعل من الشاعر غواص في بحار العوالم المختلفة اللامرئية وفي الوقت آنه تمنحه كل الحرية في اختيار أسلوب ومكان الغوص.

يعتبر الجاحظ أول من ربط فكرة التصوير بالشعر، حيث أن الشعر«جنس من التصوير»،[1] وهي تعد أول مقولة في الشعر العربي متطرقة إلى فكرة تصب في الشعر وقدرته على إيصال صور بصرية في ذهن القارئ، فأخذ يجمع الباحثون والمتخصصون في ميدان الأدب والنقد لاسيما في العصر الحديث على أن أهم خاصية في الشعر «الموسيقى والصورة بل لقد ذهب معظمهم إلى أن الشعر في جوهره تعبير بالصورة»،[2] من هنا نخرج إلى فكرة مفادها بأن الصورة سمة جوهرية من سمات العمل الأدبي وأحد ركائز القصيدة، وهذا ما منحها الأهمية القصوى في العمل الشعري فانعكس على النقاد قديما وحديثا، وقد أكد ذلك الإمام الجرجاني حيث ذهب إلى أن لفظة "الصورة" ليست من اختراعه وليس هو أول من بدأ باستعمالها.

ولا يكاد قدامة بن جعفر يخرج عن هذا الإطار الجاحظي في مفهومه للصورة فهي تظهر في كلامه مرادفة للشكل المحسوس الذي يلجأ إليه الشاعر لتجسيد الأفكار والرؤى

[1]– الجاحظ، الحيوان، دار أحياء العلوم، القاهرة، 1954، ص 557.

[2]–جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، 1980، ص 05.

المجردة في قوله: « إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها الخشب للنجارة والفضة للصياغة».[1]

ففي نظر قدامة أن الشاعر متعدد الحرف وصناعته كباقي الصناعات مع وجود فارق بسيط هو أن الشاعر هو الذي يصنع الشعر يعمل على المعاني بينما النجار والصائغ يعملان في مادة محددة وهي الخشب والفضة، والملاحظ أن "الصورة الشعرية القديمة" أساسها عمود الشعر وركيزتها الاستعارة والتشابه.

بينما الصورة الشعرية في الأدب الحديث والمعاصر تجاوزت كل المفاهيم السابقة قدماء البلاغيين العرب، فصارت ترتبط بالخيال أكثر من قبل حيث أن «خلق صورة لم توجد، وماكان لها أن توجد بفضل الحواس وحدها أو العقل وحده، وإنما هو صورة تأتي ساعة تستحيل الحواس والوجدان في العقل كلا واحدا في الطبيعة»[2] مما يعني أن الصورة وليدة الخيال ووسيلته، هي عبارة عن نتاج تفاعل الخيال مع بقية الملكات والحواس المدركة، وكذلك تمثل «الصورة في الشعر الحديث دورا رئيسيا في بناء القصيدة حتى صارت أحد أسس التركيب الشعري، وانتقلت من كونها من أطراف التشبيه، يقصد منها ايضاح المعنى وتأكيده في الذهن، إلى أن أصبحت هي نفسها حالة شعرية تنبع من أعماقها المعاني الموحاة من الشاعر والمتخيلة من القارئ»[3] وبه فالانتقالة للصورة الشعرية –كما وصفها الغذامي– من بلاغتها القديمة إلى اتجاه مغاير يرتبط بالحالة الشعرية يشترك فيه الشاعر والقارئ.

[1]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، ص 20.

[2]– سهير القلماوي، في الأدب(المحاكاة)، مطلعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، 1953، ص126.

[3]– عبدالله الغذامي، تشريح النص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2006، ص148،147.

ثانيا:تراسل الحواس:

يعد تراسل الحواس نوعا من أنواع تنمية الصورة الشعرية عن طريق التبادل بين مدركات الحواس التي يقوم بها الشاعر للتوسع في الخيال وخلق صورة مميزة ومؤثرة لإثارة الدهشة في المتلقي، والنمو العضوي داخل القصيدة قد لا يتم إلا بترابط بعض الحواس، إذ أن تساوقها يتولد من داخل العلاقات التي يتطلبها النص، فقد يتطلب المعنى في البيت أن تنبثق حاسة ثانية وثالثة ورابعة، ليكتمل المعنى والصور الحسية.

1-مفهوم التراسل الحسي:

إن تراسل الحواس هو وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية التي تبلورت على يد أصحاب المدرسة الرمزية، يعمل على تناغم الحواس مما يسهم في تعميق المعنى والدلالة، ويرد هذا المصطلح في المعجمين اللغوي والفلسفي «وصفه تعبيرا يدل على المدرك الحسي الخاص بحاسة معينة بلغة حاسة أخرى، مثل إدراك الصوت أو وصفه بكونه مخمليا أو دافئا أو ثقيلا أو حلوا وكأن يوصف دوي النفير بأنه قرمزي»،[1] والمقصد من هذا أن التراسل يجمع بين المدركات ويُداخل بين وظائف الحواس، بما يعطي تجاوبا جماليا يعين على إثراء الإمكانات الإيحائية.

يضاف إلى هذا «أن تراسل الحواس مما يثري اللغة وينميها، لأنه يعني ضمنا أن ينأى الشاعر عن السياق الألوف للمفردة المعبرة عن حاسة ما، فينقل إليها مفردات حاسة أخرى، وبذلك تتنوع أساليب التعبير عن الحاسة الواحدة»[2]، لذا فقد كان ضرورة ملحة دفعت إليها الرغبة في نقل حقائق العنصر الخيالي (تراسل الحواس) أهمية بالغة، فأعلن انطلاقه نحو

[1]- كامل المهندس، مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 118.

[2]-وجدان عبد الإله الصائغ، الصورة البيانية في شعر عمر أبو ريشة، منشورات دار مكتبة الحياة ومؤسسة الخليل، بيروت، ط1، 1997، ص 36.

اللانهائي في ضرب من التصوف[1]، والمقصود هنا هو الرحلة إلى بلوغ عالم علني مستوحى من حنينه إلى الكمال، حتى أنه سعى لبناء توافق يحقق العودة إلى الوحدة، حيث يحل الانسجام محل الفوضى، وتشكل الأحاسيس تناغما يستدعي المثالي منح وحدة للمزج أو تنسيقا للمتباعد.

فتراسل الحواس بمثابة لعبة بلاغية يمتلكها الشاعر، تنقله من حاسة إلى أخرى « فتذوب الفواصل، وتلغى الحواجز فيما بينها بقناعات يوفرها الشاعر، ليقربها من ذائقة المتلقي ويقنعه بتقريب حاستين منفصلتين، على الرغم من تباعدها الواقعي»[2]، هنا تصبح القصيدة وحدة حيوية يبثها الإيحاء كحركة أدائية، فتكون استخداما مستمرا لزمن مستقبلي يجعل الذات تنعش بتوقها للأفضل، فتسعى ليفر واقعها بآخر مختلف.

ومهما كانت آراء الباحثين في شخص بودلير، فإنها تجمع على تفرده وتميزه وتحكي قصة رغبته في خلق انسجام مختلف آملا نسج وحدة بين المتناقضات، التي لطالما دونت اغتراب الذات ورسمت أزمتها النفسية، وعبد الله العشي يشارك بودلير في تمرده، لأنه اختار لنفسه صحوة غيم ينتقل بها في عالم سرمدي من صنعه، فيرى خلالها ذاته بشكل مغاير كما لو أنها شخص آخر.

2-أنماط التراسل الحسي:

يعد تراسل الحواس تنمية للدفقة الشعورية، ويزيد طاقة التنوع لتنظيف للصورة ووضوحا، ولعل آمة خصوصية مميزة لعالم الشعر الجزائري النفسي الذي حاول كشفه، حيث تتفاعل الفكرة والحدث مع الشعور والعاطفة، منتجة صورة جامعة لأصابع حسية انفعالية متباينة.

[1]- أنطوان غطاس، الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1949، ص 46.

[2]-أمجد حميد عبد الله، نظرية تراسل الحواس(الأصول-الأنماط-الإجراء)، المركز العلمي العراقي، العراق، د.ط، 2010، ص19.

ونلحظ ظهورا بارزا للمحسوسات في مدونة شاعرنا عبد الله العشي" وتتجرد فيه عن كل ما تتصف به من صفات مادية، وتصبح مشاعر خاصة بحيث نكشف عن قيم ذهنية وروحية بعيدة المدى، محدثة شبكات من العلاقات المتكبرة، مما أدى إلى انقسام صور التراسل الحسي إلى صنفين متباينين، ويظهران في ديوان "صحوة الغيم" بنسب متفاوتة؛ التراسل الحسي الرابط بين مدركين حسيين، والتراسل الحسي الذي يضم الحسي إلى المجرد.

أ-التراسل الحسي (الحسي/ الحسي):

يمثل هذا النوع من التفاعل حيزا هاما له هيمنته على النوع الثاني "الحسّي المجرد"، إذ ورد منه سبعة أنواع من أصل عشرة، وسنحاول في نهاية البحث قراءة دوافع الهيمنة.

ونجده في قول الشاعر:

في الفضاء البهيِّ البعيدْ..

عند مبتدأ الضَّوء والصَّوت واللَّون والكلمات...

لا نشيدَ يسوى بوْحِها

منه تُولد أفراحُنا

وتَتِيهُ بمعراجهنَّ السُّحبْ[1]

هنا يمزج الشاعر بين المدركات البصرية والسمعية (الضوء/ الصوت) (اللون/ الكلمات) وبين الحسي والمجرد (منه تولد أفراحنا/ النشيد البوح فرح/ وتتيه في معارجهن السحب)، ليناقش حقيقة الانصهار الحادث بينه وبين الكلمة.

[1]-عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص20.

إنه اتحاد تختلط فيه المكونات وتتداخل، لتدين عالما يقبع فوق قمة محدبة، تخلخله القوى وتتحكم فيه الأشرعة، ثم تسمو الذات لتلامس سر الكون في لحظة واحدة هي آونة الكشف، عند ذلك يتداخل عالمها الواقعي ليعوض بآخر امتدادي هو فضاء اللغة (فضاء بهي بعيد...).

وتتفاعل جملة الحواس البشرية عبر تقنية التراسل الحسي، بحيث تستغرق الحالة الشعورية وتفيء الدفقة التصويرية، وتمدها بطاقات من التنوع لتزيد الصورة جمالا ووضوحا في قول الشاعر:

جلسَتْ وردة الشِّعر ما بيننا

كان رمزٌ يتوِّجنا

ويُمسّح لفظا بأَهْدابنا

ويداعبُنا بجميل الكَلام[1]

تتناغم المدركات الشمسية والبصرية بالمدركات السمعية (جلست وردة الشعر ما بيننا)، فلا تحتاج الذات إلى المدركات الذوقية، إذ يصبح للشعر وهجه الآسر وسلطانه المؤنس لذات اختارت الرحيل نحو المجرد.

يعتبر التراسل وسيلة للحلم يترجم تلك اللحظات الشعورية الباطنية، ويكشف سعي الذات للاندفاع إلى مواجهة الحقيقة؛ فهو يصر على خصوصية الصورة وتثبيت جمالها المنفرد فتسافر الذات في رحلة حلولية توقا لتجسيد تلك الجاذبية المستقطبة لها:

في الصَّباح اقتربت

[1]– عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص 38.

صرتُ بين الضُّحى وضياءاتها

عانقَتْني...

ارتجَفْتُ...

وأخفيْتُ مائيَ في حوضها

عانقَتْني

وأرْخَتْ قناديلها

بين موجي وشطآنها

هالني فيضُها...

جَمْرُ أنفاسها...

ضوؤُها..ظلُّها

لمْعُ أندائها

وغموضُ الصَّدى

في تفاصيل أسْرارها[1]

هذه الأسطر الشعرية تبنى من تحاور صور عدة لتراسل الحواس في (عانقتني/ ارتجفت وأرخت قناديلها)، (لمح أندائها)، (جمر أنفاسها)، لتعرض امتزاجا بين البصري واللمسي في الصور الثلاثة الأولى لأن القبلة مدرك لمسي، وبين المدركين اللمسي والشمي

[1]– عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص113، 114.

في الصورة الأخيرة وتلك الرؤيا التي من شأنها أن تجعل الذات ترسم عالما جماليا له غوايته الآسرة:

كنتُ وحديَ متكِئا بين جَفْنين من عَسَل فاتنٍ،

وذهبْ...

ناشرا حِكْمتي في بَيَاضات أسْرارها...

في الحروف وأسمائها

واقفا في ضُحىً غائبٍ لم يغبْ[1]

هنا تتصل المدركات البصرية واللمسية والذوقية (متكئا بين جفنين من عسل فاتن وذهب)، ثم يلتقي المدرك البصري بالمجرد (بياضات أسرارها) لتجسيد لحظة جامعة بين الحضور والغياب (غائب لم يغب) والقصد منه هو خلق لفوضى الانسجام التي إعتادها القارئ، من أجل إثارة ذهنه وتبنيه فكره إلى سحر هذا الوجود المختلف، الذي يحيكه شاعر من خيوط خياله، هنا يمكن القول أن نمو الصورة يتكامل مع التكوين الوجداني الانساني بشكل يمحو معالم التشظي، ويرمم كل حاجز عازل بين الذات والوجود، ويقدم الشاعر في قصيدته "غواية كان مدَ" لوحة تتمازج فيها الحواس لتتصهر مشكلة صورة مختلفة:

كان مدَّ إلى أوَّل الشَّمس أيَّامه

كان يَقْرَع بوَّابة الرِّيح...

يُبْدِل حرفا بحرفٍ

ليفْتَح أبوابه

[1]– عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص 19، 20.

مثقلاً بالصّدى

أثقلَتْه تباريحُه

هي تسْكُب فوق النَّدى ظلَّه

وهْوَ من فيْض أندائها

يَسْتمِدُّ مواويله[1]

يشكل المشهد امتداد الزمن نحو النور (مدَ إلى الشمس أيامه) أطروحة لتعالق المحسوس بالمجرد إذ يبدأ من الواقع لينتقل إلى الحلم، حيث تتحقق فاعلية الذات بترتيب عالمها المختلف الذي تتناغم فيه المحسوسات (اللمسي والصوتي _يقرع/ مثقلا بالصدى).

ب-تراسل الحواس: (حسي/ مجرد):

في هذا المقطع تهاجر المحسوسات إلى المجردات لتعلو في عالم متسام، يفيض بأبجديات مكنونات تنعكس مشاعرها على الأشياء، فتصبغها بطابع خاص تهجر من خلاله ثابتها المألوف، ومعظم أصناف الهجرة التي تمارسها الكلمات في نص "عبد الله العشي" هي الانتقال من الحس البصري إلى الحس المجرد، فالشاعر قد استخدم بعض الصور المحولة في مواضع عدة لتجسيد موقف الحيرة والدهشة وأفضل مثال قصيدته "الثاء تغزل ليل (ها)"، في قوله:

... على عَتْبَة النهر،

كان الضياءُ يجُرُّ الخطى مُرهَقا،

[1]- عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص 93.

ويعُبُّ من الفجْرِ ألوانَهُ:

نَرْجِسٌ ورُخامٌ

وفيضُ بنفسجةٍ

وضُحىً خَطَّ في الماء أحلامَهُ[1]

إن هجرة الوحدات الدلالية من واقعها إلى مواجع الأعماق، يحفز الحملة الشعرية على المباغتة حيث تنقطع أوتار العلاقات الاسنادية المعتادة، لتنزلق الألفاظ إلى مدارات الدهشة التي تشكل اغترابا لغويا، ويندمج المدرك البصري بالمجرد أيضا في قوله:

في الصَّباح الذي ضاع من يومنا...

كنت أرسُم حُلْمي على الرَّمل..

أَعبُر ظلِّي..

وأحفرُ هذا المَدى باستعاراتنا.

.....[2]

هنا في هذا المقطع الحس المرئي بالجزء المجرد (وسنرسم أيامنا نهرا وشجر) لتجسيد الزمن، ويبلغ الوعي حده عند امتزاج الزمن بالمكان، لعزل قانون التضاد والتقابل، وهو رد فعل منطقي من الذات تجاه زمن متحول من أجل تأسيس بيت إقامتها، الذي يختار تأثث أبجدياته بشكل مختلف.

[1]– عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص 31.

[2]– عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص 13.

ويستعين الشاعر كذلك على نقل أثره النفسي إلى القارئ بتراسل الصوتي والمجرد كما في قوله:

هاهنا،

كان أُفْقٌ يخبِّئُ في صمتِهِ

سرَّ أصواتنا[1]

هنا يظهر انعكاس صورة الالتحام بين الحس الصوتي والحس المجرد (سر أصواتنا) قصة خصوصية ذات تتعلق بمكانها المبهم، حيث تتناسل المعطيات ويولد النقيض من نقيضه (الصمت/ الصوت)، يتواصلان ويلتحمان في مملكة اللغة الغامضة التي تجتمع في بهوها المتفرقات، فتعلن «الجمع بين واقعين بعيدين إلى حد ما عن بعضهما، وكلما بعدت المسافة كانت العلاقات أكثر تلائما بين الواقعين المجتمعين».[2]

هنا يرسم الزمن لنا حركة دائرية، كون المستقبل سيصبح ماضيا في فترة ما، وهذه الحركة تشكل مسار الحياة الإنسانية التي تطلع على الكتابة الشعرية بتدوينه.

ثالثا: شعرية التناص:

تعتبر البنية الحداثية للقصيدة العربية وتركيبها وتشكيلها وعلاماتها ونسيجها ولغتها، وشكلت بتقنياتها وآلياتها المتطورة رؤيا الشاعر المعاصر في ضوء اكتشافات العصر الكبرى في مجالات العلوم والآداب والفنون لإعادة اكتشاف الوظائف الشعرية والدلالية والبنيوية للقصيدة المعاصرة والتناص مصطلح ذو أصوول غربية، ترجم إلى العربية بهذه الصيغة ليقابل معنى "التداخل النصي".

[1]– عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص25.

[2]– فرانكلين روجرز، الشعر والرسم، تر: مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990، ص 132.

1-مفهوم التناص:

يعد التناص آلية من أدق الآليات التي تناولها النقد، بل ومن أكثرها تعقيدا، لا من حيث البحث في ماهيته النقدية النظرية أو التطبيقية، حيث دخل التناص «في النظرية الأدبية وفي تحليل الخطاب النقدي وما بعد الاستعمارية(...)أول مرة النقد الفرنسي في أواخر الستينات من طرف (جوليا كريستيفا) سنة 1969 في مناقشتها ودراستها لأفكار الفيلسوف اللغوي الروسي ميخائيل باختين، وخصوصا مبدأ الحوارية لديه».[1]

وعليه يغدو النص الحاضر أجزاء من نصوص منتقاة يجمعها تناسب موضوعي وذلك بأن يؤلف بينها نسق السياق مبنى ومعنى، حيث أن «تجوال مقاطع النصوص في فلك نص يتخذ مركزا، ليتحول إبداعا جديدا حاملا في ثناياه نصوصا غائبة يستحدثها المتلقي حاضرة، ولعل حضورها الظاهر يكون سببا في شعرية النص وإبداعيته، إذ التناص كما عرَف (ميشيل ريفاتير) «أن يلحظ علاقات بين عمل وأعمال أخرى سبقته أو جاءت بعده».[2]

فإن تقنية التناص لا تغدو إجراء فاعلا ولا رؤية تعبيرية وإبداعية إلا إذا حقق أثر القراءة مقصدية دلالية أو جمالية، وهذا لا يقع في النص الحاضر إلا بتعالق نصي أخاذ وحوارية نسج فاعل قائمين على ثقافة المبدع الأدبية والفنية، أما التناص عند كريستيفا « هو أحد مميزات النص، حيث ترى أن كل نص هو بحد ذاته لوحة فسيفسائية من نصوص مختلفة، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى».[3]

---

[1]-كاتي وايلز، معجم الأسلوبية، تر: خالد الأشهب، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص 388، بتصرف.

[2]-جيرار جنيت، طروس الأدب على الأدب، ص 126، نقلا عن: حسين جمعة، المسبار في النقد الأدبي(دراسة في نقد النقد للأدب القديم وللتناص)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سورية، ط1، 2003، ص 140.

[3]-عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، دار سعاد الصباح، ط2، 1993، ص 322.

ومهما اختلفت مفاهيم وتعاريف نقاد الغرب والعرب لمفهوم التناص، فإنه يبقى الأساس الذي يهب النص قيمة ومعناه، وليس فقط لأنه يضع النص فمن سياق يمكننا من فض مغاليق نظامه الإشاري، ويهب إشارته وخريطة علاقاته معناها، ولكن أيضا لأنه هو الذي يمكننا من طرح مجموعة من التوقعات عندما نواجه نصا ما، وما يلبث هذا النص أن يشبع بغضها وأن يولد في الوقت نفسه مجموعة أخرى.

2-توظيفه في شعر عبد الله العشي:

يفتح الشاعر "عبد الله العشي" نوافذ نصه ليمد عبرها يديه فيغرف من منابع نصوص مختلفة يأتي القرآن الكريم في طليعة هذه النصوص، حيث استلهم الشاعر في ديوانه "يطوف بالأسماء" المرجعية الأسطورية والدينية أكثرها، فقد وظف ألفاظ عديدة مختلفة ولكل منها دلالة.

أ-التناص الديني:

يستمد الشاعر "عبد الله العشي" ألفاظه ومعانيه من مصادر متنوعة، كالقرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف والسيرة النبوية، ما يسهم في تجميل معانيه وألفاظه، ويساعده على بلورتها بصورة جميلة في قوالب من التناص.

- **القرآن الكريم:**

إن النص القرآني نص إلاهي لا يستطيع أي إبداع مهما عظم أن يصل إلى تميزه، كما ورد في قوله تعالى: ﴿**قُل لَّئِنِ اجْتَمَعَتِ الْإِنسُ وَالْجِنُّ عَلَىٰ أَن يَأْتُوا بِمِثْلِ هَٰذَا الْقُرْآنِ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيرًا**﴾.[1]

[1]-سورة الإسراء، الآية 88.

وقد شكل هذا النص مصدرا لكل الخطابات عامة والخطاب الشعري خاصة، إذ يستند إليه الشعراء، فنجد "عبد الله العشي" قد شرب منه حد الارتواء، مما انعكس على جل نصوصه الشعرية، فلا نكاد نعثر على قصيدة إلا ويصادفنا فيها توظيف الألفاظ ومعاني أو سورة قرآنية مما جعل نصوصه تشكل منها، وتسهم في تشكيل نصوص لاحقة أخرى في ديوانه.

اقتبس الشاعر "عبد الله العشي" في ديوانه "يطوف بالأسماء" الكثيرة من آيات القرآن الكريم، وهذا الاقتباس في قوله:

ناديت: يا أبي

ما ضل صاحبي وما ضللت

فابيضت الحجاره[1]

ففي قوله: "ما ضل صاحبي" تناص مع قوله تعالى: ﴿**وَالنَّجْمِ إِذَا هَوَى، مَا ضَلَّ صَاحِبُكُمْ وَمَا غَوَى**﴾[2] تنزيها عن الخطأ والمعصية، أما قوله "فابيضت عيناه" ففيه تناص مع قوله تعالى في قصة سيدنا يوسف عليه السلام محدثا عن بلوغ حزن يعقوب منتهاه، قال تعالى: ﴿**وَتَوَلَّىٰ عَنْهُمْ وَقَالَ يَا أَسَفَىٰ عَلَىٰ يُوسُفَ وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ** ﴾.[3]

وجسّد التناص من القرآن الكريم، حيث قال:

[1]–عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، ص 12، 13.

[2]–سورة النجم، الآية 1،2.

[3]–سورة يوسف، الآية، 84.

رميت ما رميت من حصى[1]

فالشاعر هنا يستحضر غزوة أحد حين أمسك الرسول صل الله عليه وسلم حفنة من تراب ورمى بها جيش قريش فأنزل الله ألفا من الملائكة يجاهدون مع المسلمين وخاطب الله تعالى رسوله «رميت إذ رميت ولكن الله رمى».[2]

ومن القصص الذي اشتغل عليه الشاعر قصة الرسول صل الله عليه وسلم مع زوجة أبي لهب، يقول العشي:

طار من بين يديه

طائر الفرحة حتى

صار حبلا من مسد

غاب لم يترك صدى

غاص في أسراره

غاص فيها

وابتعد

لا تظني أنه يأتي غدا

[1]–عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، ص 17.

[2]–سورة الأنفال، الآية 17.

لا تظني أنه..

من بعد غد

مات في غربته

لم يودع أحدا

لم يودعه أحد[1]

يستعين الشاعر في هذا المقطع باستحضار مشاهد معاناة الرسول صل الله عليه وسلم في تبليغ رسالته (دعوته) مع أقرب الناس إليه وهو عمه أبو لهب وزوجته التي كانت تجمع الحطب على ظهرها كي تضعه في طريق محمد صل الله عليه وسلم، وقد أشار القرآن الكريم إلى هذه الحادثة في سورة "المسد" فابتعاد طائر "الشعر" الروي يؤلمه كما سيؤلم حبل "المسد" عنق زوجة أبي لهب يوم القيامة.

- **الحديث النبوي الشريف:**

يحتل الحديث النبوي الشريف المكانة الثانية، بلاغة بعد القرآن الكريم وقد كان له الأثر الكبير ولا يزال على الشعراء خاصة المسلمين، فنجد الشاعر "عبد الله العشي" يستوحي من السيرة النبوية الشريفة ويجعلها في سياق شعري يخدم فكرته وغرضه، يقول:

وقفت في حراء

قلت لها: هنا أتاني الكتاب آية فآية

[1]–عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، ص 41، 42.

حتى استوى قصيده[1]

الشاعر كالنبي لكل منهما آيته وكتابه ومعجزاته، وحراء الشاعر ليس "غار حراء" الذي تنزل فيه الوحي على الرسول صل الله عليه وسلم وإنما هو "حراء" من صنع خيال الشاعر ورؤياه الصوفية.

كانت بقايا الخطبة الأخيره

تفيض من أنوارها علي

سكبت خمرتي، أرقتها على دمي، وأجهشت خطاي

رميت شملتي، وسرت فوق الماء، غار الماء،...

كان الكون بين الظن واليقين،

ردني، وعاد بي إلي.

سمعت صوته الشريف: يا عبادي[2]

ويضيف بقوله:

ألقيت في الحجيج خطبتي

حثثتهم على الصلاة والزكاة والصيام والعباده

حثثتهم على الجهاد والشهاده[3]

[1]– عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، ص 10.

[2]– عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، ص 11.

[3]– عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، ص 13، 14.

يتناص الشاعر في هذا المقطع مع السيرة النبوية، ويتابع ربط ذات الشاعر بذات النبوة وذات المتصوف «مما جعل القصيدة تجمع بين التجربتين الصوفية والشعرية في سياق واحد تأطره رحلة الحج»[1] ولذلك استحضر الشاعر حادثة "خطبة الوداع" ليمارس من خلالها البوح في مقام الشهادة.

ب-التناص الأسطوري:

إن استدعاء الأسطورة كشفا عن قيمة الوظيفة الدلالية والجمالية التي يحققها التناص الأسطوري، وبه فالشاعر "عبد الله العشي" لم يستحضر أي اسم أسطوري في الديوان برمته، وبما أن الموضوع الذي يطغى فيه موضوعه المرأة يحيلنا إلى "عشتار" سيدة الأشرار، والتي نجدها هي الآمرة والمستحكمة في النص.

كما نلمس أيضا بعض الأساطير الأخرى التي وظفها الشاعر عبد الله العشي في ديوانه، والتي أعطت المقام جوا مليئا بالرموز والإشارات، ومن بين هذه الأساطير نذكر:

- **أسطورة جلاوكوس وأسكيلا:**

تتحدث هذه الأسطورة حول قصة حوريات البحر اللاتي تفرقت سابحات إلاَ "أسكيلا" التي بقيت في شاطئ البحر، فسمعت صوتا يناديها من أعماق البحر، فرأت "جلاوكوس" قادما إليها محاولا عدم تخويفها، لكن "أسكيلا" خافت وهربت إلى الجبال.

[1]-وداد بن عافية، أسرار النص(دراسات في الشعر العربي المعاصر)، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة-الجزائر، ط1، 2017، ص23.

إذا ما حاولنا الربط بين هذه الأسطورة وما جاء في قصيدتي "تجاوب" و "افتتان" نجد تشابها كبيرا بينهما؛ «فيأتي في التناص الأسطوري هنا بمثابة تناص التآلف والتخالف»،[1] يظهر الشاعر كأنه "جلاوكوس" بينما الأنثى التي يناديها "اسكيلا"، حيث يقول:

كانت على رمل الشواطئ ترقب اسما غامضا...

يأتي من المدن البعيدة...

كي تراه وكي يراها.

وأنا برمل الضفة الأخرى أراها،

وأرى بهاها.

ناديتُ

نادتني،

سمعتْ ندائي،

وأنا سمعت نداها.[2]

فالشاعر هنا ينادي أنثاه، والاختلاف الموجود بين الأسطورة وهذه القصيدة أن "أسكيلا" الشاعر نادته، بينما "أسكيلا" الحقيقية لم تنادِ، بل خافت وهربت.

- **أسطورة ايزيس والإله رع:**

[1]– شادية شقروش، الخطاب الشعري في مقام البوح، ص 165.

[2]–عبد الله العشي، مقام البوح، ص 11.

يدور موضوع هذه الأسطورة حول الإله "رع" سيد السماوات والأرض والذي كبر وشاخ، لكنه بقي سيد الإله، وذلك لقوة اسمه السري الذي لا يعرفه أحد، وكانت "ايزيس" قد صنعت خطة محكمة من أجل تسميم الإله "رع"، لأنها تتوق لتكون سيدة الكون والأرض، فنجحت بخطتها هذه، إذ سار السم في جسد الإله، الذي دعا كل آلهة الكون والأرض، لكن دون جدوى، ومن ثم جاءت إليه "ايزيس" وعرضت عليه شفاءه لكن مقابل افشاء الاسم السري، وهذا الأمر الذي لم يتقبله الإله والذي أبى عن ذلك، إلى أن وصلت الآلام إلى حد لا يطاق أفشى لها سره، لكن من قلبه إلى قلبها كي لا يسمعه أحد غيرها[1].

توزعت الأسطورة على طول قصائد الديوان، فهذا الأخير يمثل كله أسطورة واحدة، ففي قصيدته "السر" تحيل على هذه الأسطورة، وأيضا نقاط الحذف التي اعتمدها الشاعر في آخر قصيدة له أكبر دليل على أنه أصبح خاضعا لمولاته بعد أن تخلت عنه قوى الوادي، فهي بمثابة "ايزيس" والشاعر بمثابة الإله وبعد أن مارست عليه سحرها جعلته يبوح بالسر.[2]

فيقول الشاعر:

أفرغتُ فيك ما جَمَعْتُ من محبَّتي،

ومن بحارِ نشوتي

أطلقتُ للمَواجِدِ الشّراعْ

لكي تفيض عن حدود رؤيتي

[1]–القارئة–جيهان–سيد–محمد–علي–تكتب–حيلة–إيزيس–لخداع–الإله–رع
https://www.youm7.com/story/2020/7/30/4905557/

[2] – شادية شقروش، الخطاب الشعري في مقام البوح، ص 176.

كينونتي،

وترتقي إليكْ.[1]

فالشاعر هنا يثبت أنه قد باح لأنثاه بالسر منتقلا لها، وهذا ما كان في الأسطورة، فبعد استخدام "ايزيس" تعاويذها السحرية انتقل إليها ذلك السر فأصبحت هي الحاكمة والآمرة لجميع الآلهة.

- **أسطورة سيزيف:**

سيزيف كان رجلا ذكيا وماكرا، استطاع أن يخدع إله الموت ثناتوس حين طلب منه أن يجرب الأصفاد والأقفال، وما إن جربها إله الموت حتى قام سيزيف بتكبيله، وحين كبل سيزيف إله الموت منع بذلك الناس أن تموت.

أغضب هذا الأمر كبير الآلهة الأولمبية زيوس، وأصدر عليه حكما بأن يعيش حياة أبدية وعاقبه بعمل غير مجد، ألا وهو أن يحمل صخرة على ظهره من أسفل الجبل إلى أعلاه، فإذا وصل إلى القمة تدحرجت إلى الوادي، فيعود إلى رفعها إلى القمة، ويظل هكذا إلى الأبد، فأصبح رمزا للعذاب الأبدي.

يقول الشاعر في قصيدة "فصل هل يقول":

ذاهِلٌ في ينابيعها...

في انحدار الضُّحى

وامتداد الأصيل

[1]– عبد الله العشي، مقام البوح، ص5، 6.

ذاهل، يتدحرج من قمَّة الغيم

إلى أن يقول:

ويرمِّم ما كَسَر الظنُّ من شعرها

ويعيد لها أحرفا من كتاب الوصول

تلك محنته..

هل يفصِّل أوجاعها؟

هل يبوح بأسرارها؟

هل يقول؟؟[1]

فالشاعر "عبد الله العشي" يشبه معاناة الشاعر الصوفي بمعاناة سيزيف في قوله: (يتدحرج في قمة الغيم)، (تلك محنته)، فكما يصل سيزيف إلى قمة المنحدر ويعود ويتدحرج إلى الأسفل، كذلك يصل الصوفي لملامسة السر ولكن يتلاشى ويعود لنقطة البداية، هكذا لعبت الأقدار بكل من سيزيف والصوفي.

فأسطورة سيزيف لا تعكس مأساة الإنسان في عبثية الحياة بقدر ما تصور تحدّيه وكفاحه المستمر، إذ كان باستطاعته أن يضع حدا لحياته وأن ينهي هذا العقاب الأبدي، لكنه قرر واختار بكل شجاعة أن يتحدى قدره وأن يمضي قدما في مواجهة مصيره هذا.

[1]–عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص 97، 98.

ج-التناص الصوفي:

يعتبر التصوف «ظاهرة مركبة بالغة التعقيد، ما زالت تثير الاهتمام والتساؤل، ويرتبط الخطاب الصوفي بتجربة المتصوف والتي تبنى على الجانبين، جانب عملي وآخر وهبي. فالجانب العملي يتمثل فيها أسماء المتصوفة (المقامات)، أما الجانب الوهبي فهو ما أسماه المتصوفة بالأحوال والأذواق التي لا يمكن لأي متصوف أن يصلها إلا إذا حقق الجانب العملي».[1]

ومن هذا المنطلق فالتجربة الصوفية تجربة ذوقية يتمتع بها الصوفي وحده، «حصلت تحصيلا كافيا صيغها الصرفية، وقواعدها النحوية، وأوجه دلالات ألفاظها، وأساليبها في التعبير والتبليغ»،[2] ولهذا فقد شمل الخطاب الصوفي نصوصا مختلفة من الشعر، وقصص الخوارق، والتي كان هدفها هو التعبير عن التجربة الصوفية.

يعيش الشاعر "عبد الله العشي" في عالمه المثالي ويستغرق في لحظة التجلي، فيتحد الصوفي والشاعر في ذات واحدة، تولد لحظة نشوة التجلي، وتسبح في عوالم علوية، لتعود أدراجها إلى مهد نشأتها، إلى روحها الخالدة، إلى روح الله، ويعيش لحظة الانتظار حالما في عوالمه العلوية المليئة بالبهجة والنور، يسمع همس الملائكة في أرجائها ولعل هذا ما عبر عنه الشاعر في قصيدته "ظل لا يحتجب"، يقول:

في دربه انمَحى الهوا وفي...

معراجه..

تصاعدت كواكبُهْ

[1]-عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر المغاربي)، ص 69.

[2]-آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمان للطباعة والنشر، ط9، 2009، ص 59.

الآن تُورق المياه

تَصُبُّ في محرابه

وتُعشبُهْ[1]

وهكذا يجد الشاعر نفسه وهو ينعم في جنة الخلد يتغزل بالحور الحسان؛ وتتخذ حروفه ألوانا وكلماته شلالات من الضياء ولغته صمتا يجلل حالة الصفاء والتقاء لحظة التجلي. يقول الشاعر في قصيدته: "لام أخضر":

جئتُ منها إليها...

كان في شفتي وترٌ،

وبخَطوي غمام

غيمةٌ سكَبَت سرَّها

قمرا أخضرا..

في نشيد المقام

غيمةٌ تسكُبُ الآن ألوانها..

[1]–عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص 86.

في بياض المَدى

وابتهاج الكلام[1]

هنا يطمئن الشاعر في لحظة لانتظار إلى الصمت، لغة تليق بمقام التجلي، وتسكن روح الصوفي مطمئنة إلى النشوة عناق روحها الخالدة الأبدية، أنثاه لتتوج رحلة انتظاره وتشاركه سكينته في جنة الخلد يقول:

فجأة أشرقَتْ من تخوم الضّيا..

وأضاءت فضاءاتها

إلى قوله:

صِحْتُ: ها هي

إنِّي أَرى وجهها

هي حِبْري

وميلاد أجوبتي

هي أنثى الحروف التي أنجبَتْ كلماتي

هي هذي القصيدة

تطلع من جذر أيَّامها

[1]– عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص 105.

هكذا سوف أبني قصيدي على نغمة

من أناشيدها[1]

د-التناص الأدبي:

- **التناص الخارجي:**

لقد عمد الكثير من الشعراء إلى استدعاء النصوص الأدبية السابقة لإضفاء مشهد يتجدد بتجدد السياق الراهن، ومنهم الشاعر "عبد الله العشي".

***تناص مع شعر محمود درويش:**

تعتبر القصيدة المطولة "لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي"، وهي القسم الثاني من ديوانه تحت نفس المسمى والأرجح أنها آخر قصيدة للرجل زمنيا الصوت الأخير لمحمود درويش وآخر كلماته التي فضل أن يخطها قبل رحيله، فهو يبحث عن معادلة إنسانية أقل تعقيدا عن كل مترتبات أيديولوجية وفلسفية، تمثل هذه المعادلة لحظة مختنقة تحت ثقل التاريخ وأقل حدة وذات امتداد رحب، وبه النص يوضح علاقة الإنسان بالمكان الجغرافي الذي ينتمي إليه وليؤسس بذلك تاريخا مغايرا لذلك التكرار الذي تجسده الذاكرة اليومية، وهذا ما نلحظه في قوله في نهاية القصيد:

لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي

لا أريد لهذا النهار الخريفي أن ينتهي[2]

---

[1]- عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص 117، 118.

[2]- محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، الديوان الأخير، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 2009، ص 82.

فهذا النص حافل وغني بالإيحاءات والدلالات المتنامية لتميز النص الدرويشي ويعطي خصوصيته ويعبر عن تجاوزه لتلقي الموروث الأدبي وتحرره من قيوده، فهو يريد للبوح أن يستمر وأن لا ينقطع خريف عمره عن هذا العالم ليستمر في فضح كل الأسرار التي تختبئ في تضاعيف التاريخ وبه، يقول عبد الله العشي:

تريد القصيدة

أن تنتهي قبل ميعادها

وأريد البقاء على سورها

كي أبوح

بما قد كتمت[1]

فنص العشّي يماثل نص درويش في التشبث بالحبر فهو سلاح الشاعر في فضح كل الأسرار والخبايا وانقطاع الحبر هو انقطاع لهذا البوح الذي يرسل العديد من الشيفرات من خلال تقويل اللغة ما قد لا تقوله وتطويعها في خدمة الرسالة والقضية الإنسانية التي قد أضنت نفس الشاعر وأرقتها، فالشاعر دائما ما يحمل على عاتقه آلام الأمة وآمالها.

كما استشرف محمود درويش موته فمات شعرا ومارس طقوسه مع اللغة من خلال احساسه بالمرارة والألم والتحسر على هذا الواقع، كذلك عبد الله العشي في حيرة فكأن القصيدة تريد له راحة من أرق الكتابة وهمّ المعنى النصي لكنه يأبى هذه الراحة، فهو متشبث بشغف الكتابة وبوحها وكأن دوره لم ينته بعد.

***تناص مع رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي:**

[1]–عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، ص 39.

يعتبر النص الروائي الوطاري نصا حافلا بالدلالات الأيديولوجية والفلسفية الروحية، فنرى أنه ينتقل من تجربة سردية إلى أخرى، من النص المؤدلج إلى النص الصوفي الروحاني بامتياز، وهذا ما نلمسه في ثلاثيته الأخيرة، وبخاصة روايته التي اشتهرت "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، وكذلك لغته الصوفية المميزة وقد اقتنص منها العشي تلك اللحظة الهاربة في امتداد التاريخ، وهذا ما نلحظه عند أغلب الشعراء حيث مال الكثير منهم لاستدعاء النصوص الأدبية المشهورة ذات جودة وسياقات ارتبطت بمبدعيها؛ «ليجد المتلقي نفسه أمام نص قديم جديد، يكتنز بأبعاد دلالية شمولية وإنسانية في الوقت نفسه»[1] وبه يقول الطاهر وطار في روايته: «ذاكرة الطاهر تستعيد صورا وأخيلة... وميض. وميض. مناظر تتشكل وتختفي»[2] وكذلك في قوله في مقطع آخر: «ظلت لحظات تتأوه ثم راحت كلما أشهقت متأوهة، تختفي في ضباب رمادي، إلى أن غابت نهائيا»[3].

هي نفس الحالة التي يعيشها الصوفي، كما يقول الطاهر وطار في مقدمة روايته: «فإن هاجسا خافيا، يظل يلح عليه، بأن لغيره الحق، في مشاركته، حالته»[4] فالحالة الصوفية وهذه الشطحات المعرفية يقرّ الطاهر وطار أن لغيره الحق في خوض نفس التجربة، بل حتى مشاركته إياها من خلال نصوصه، وفي نفس الحالة، يقول عبد الله العشي:

صور تتوالد، تعبرني، ثم توغل،

أتبعها...

تتراءى من البعد في صورة امرأة

---

[1]–إبراهيم نمر موسى، آفاق الرؤية الشعرية –دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، جامعة بيرزيت، فلسطين، ط1، د ت، ص 69.

[2]– الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2004، ص 20.

[3]– المرجع نفسه، ص 80.

[4]– المرجع نفسه، ص 7

من ألوف الصور،

هي عابرة،

وأنا عابرٌ...[1]

إلى غاية قوله:

صور تتوالد...

أو صور تتلاشى...

ووجه امرأه

جميلا...جميلا[2]

نلاحظ أن الصورة المرأة تأخذ مساحة كبيرة من كلا النصين، هي ركيزة وصفه للمسميات بصيغتها الأنثوية، تتنامى وتتفاعل المعاني لتكتسح الدلالة وتنصب في قالب وجداني واحد.

***مع التراث الفكري العربي:**

يعدّ التراث بمصادره المتنوعة موردا خصبا ومعينا دائم التدفق بإمكانات الإيحاء ووسائل التأثير لما يحويه من فكر إنساني وقيم فنية خالدة، وعملية توظيف الموروث داخل السياقات الشعرية هي مسألة في غاية الأهمية.

[1]– عبد الله العشي، مقام البوح، ص 21.

[2]– عبد الله العشي، مقام البوح، ص 22.

من المعروف أن الشاعر المعاصر يتأثر دائما بما هو ماضوي ويشده الحنين إلى ما سبقه من نصوص، فاستدعاه الموروث الأدبي ليس بطريقة مباشرة بل بطريقة إشارية لتفعيل خاصية الغموض الشعري جعل القارئ يحفر في البنى العميقة للنص.

وقد تناص الشاعر عبد الله العشي مع التراث القديم، فقال:

ليس للبحر من ساحل

كلما غصت فيه اتسع

مالح...[1]

حيث يتناص هذا المقطع مع المقولة الصوفية والبلاغية الشهيرة «كلما ضاقت العبارة اتسع المعنى»[2]، والبحر هنا يريد به المعرفة الصوفية التي لا حدود لها، إذ يمنحها التأويل مفاتيح للدلالات اللامتناهية وتصعب على غير العارفين بها، فهذا البحر "مالح" يرتوي منه وكلما شرب منه المريد ازداد عطشا.

ونلحظ كذلك استدعاء التراث في قصيدة "نشيد الوله" حيث استحضر محبوبة "قيس بن الملوح" ألا وهي "ليلى العامرية" لما تحويه من دلالات العشق والحب، يقول:

ها أنا...

أتعطَّر في نشوتي...

ثمِلا بالتباريح، والصبوةِ العامريَّه

[1]– عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، ص 38.

[2]– محمد بن عبد الجبار النفري، كتاب المواقف و المخاطبات، تح: أرثر يوحنا أربري، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، د.ط، 1997، ص 51.

موغِلا في ينابيعها الصّافياتِ...

وفي مجدها الخصب...

والسّنواتِ البهيَّه[1]

فالشاعر هنا يستحضر لحظة البوح بعد رحلته الشاقة المضنية بالوجع والألم لكي تملأ عالمه النصي بالغواية والسحر، يقول:

ها أنا أتملى:

أيُّ معجزة نطقت في فمي

أنطَقَتْني.

نَثَرَتْني رَذاذًا على شَفة الغيْبِ

والأبديَّه[2]

ويستمر الشاعر في إطلاق العنان لمخزونه المعرفي ففي قصيدة "لبيك" يستحضر كذلك مغامرات الشاعر الأموي "عمر بن ربيعة" الذي صور حبيبته التي تضرب له مواعيدا بعيدا عن عيون الوشاة وذلك بأماكن مقدسة، فيقول:

دخلت بيته الحرام

طافت معي بالبيت، صلينا معا، دعت، دعوت،

ضممتها إلى جوانحي، بكت، بكيت...

[1]– عبدالله العشي، مقام البوح، ص 67، 68.

[2]–عبد الله العشي، مقام البوح، ص 70.

صحت عند الركن: يا أله،

ذوبنا معا، لكي نصير واحدا ولا أحد.[1]

وهنا نتذكر قصيدة "خبرة بالنساء" للشاعر "عمر بن ربيعة":

قد هاج حزني، وعارني ذكرى يوم التقينا عشية النَفر

بالفج من نحو دار عقبة والحـ ج سريع الطواف والصور

إذا كدت، لولا الحيا يورعني أبدي الذي كتمت، بالنظر[2]

ويتابع الشاعر سرده للقائه بمحبوبته التي أحرقت قلبه بتمنعها وتلتقي به في المكان المقدس ليتوحدا، يقول:

مشت على الصدى، مشيت...

أتبع انسياب الماء نحو الغيمة البعيده

وقفت في حراء

قلت لها: هنا أتاني الكتاب آية فآية

حتى استوى قصيده[3]

وهنا تستكين ذات الشاعر بعد مشقة الرحيل وعناء السفر ليضفي دلالة الهالة القدسية للحظة الإلهام ليجعل من مراتبه الوحي للنبي، وهذا ما زاد نص العشي بعدا جماليا وبلاغة لتجربته الشعرية.

---

[1]–عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، ص 9، 10.

[2]–عمر ابن ربيعة، ديوان أعماله الكاملة، شرح: يوسف شكري فرحات، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص 272.

[3]– عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، ص 10.

- **تناص ذاتي:**

في مثل هذا النمط من التناص يعود الشاعر إلى منجزاته الشعرية السابقة ليستحضر منها ما يخدم تجربته الشعرية الجديدة، شريطة أن يبتعد عن التكرار، فالدافع السيكولوجي هو ما يجعل الذات الشاعرية تبحث عن اكتفاء من خلال نصوصه السابقة ليحقق نوعا من الانسجام والالتحام النصي.

ومن نماذج التناص الذاتي في شعر "عبد الله العشي" في ديوانه "مقام البوح" في قصيدة "السَر":

يا إلهي، ما الذي...

خَضَّ هذا البحرَ حتى...

بَرْعَمَتْ في الملح زهره؟

واستطالت...

ثم دَقَّتْ بابَ روحي...

مرَّةً...

في إثْرِ مَرَّه؟

ما الذي أيقظني يا ربِّ حتى...

صرتُ:

روحي روحُها...[1]

يتناص مع ديوانه يطوف بالأسماء في قصيدة "يوم رافق نون الوهم" في قوله:

طفوت على الماء،

طفت على الرمل،

مال بي الميل...

واختلط الحلم بالملح

والحاء بالميم

.....

.....

وحين أفقت

تفقدت ما قد رأيت

فلا كنت ثم أنا

ولا كنت أنت[2]

وقوله في نفس القصيدة:

ليس للبحر من ساحل

[1]– عبد الله العشي، مقام البوح، ص 88، 89.

[2]–عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، ص 27 ،28.

كلما غصت فيه اتسع

مالح...

والذي قلت بعض الذي لم أقل

كم تمنيته أن يطول،

ولكنه لم يطل.[1]

هنا الشاعر "عبد الله العشي" في كتاباته الشعرية يصف الصورة ذاتها، ففي القصيدة الأولى يحكي تجربته الصوفية والصحوة الروحية والاتحاد ويكمل ذات التجربة بالطواف والميل أثناء الشطحات الصوفية حين يختلط الواقع باللاواقع، وهذا البوح لتجربته الصوفية ما هو إلا جزء في بحر تجاربه التي لم يبح بها في أشعاره، فنلاحظ في مقاطعه السابقة أن نص العشّي يتنامى ويتكامل فالقصيدة فالديوان الأول تجيب عليها قصيدة أخرى في الديوان الثاني وكأنها متتالية كتابية تحل شيفرات بعضها البعض وهو ما يشير إليه في قصيدة "خجل الأسئلة": تركْتُ أسئلتي

حُبلى بأسئلتي

وعدْتُ كالغدِ

مغمورا بأجوبتي[2]

وكذلك قوله:

[1]–عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، ص 38.

[2]–عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص 46.

زرَعتْنا معا في الحروف وأسرارها،،

لنكُون حصادا غدا[1]

إنّ المبحر في عباب دواوين الشاعر يقف على تموضعات وحقول معرفية متنوعة للتناص فيه، ويقف كذلك على وعي واقتدار فنيين بالقيمة التي يضيفها التناص، واستطاع من خلال هذه التوظيفات للدين والأسطورة والتراث أن يخوض تجربة شعرية جديدة تعطي دلالة متحولة متعلقة بالدلالة الثابتة لحقل التناص المُوظف، حيث أن أوهام القطيعة المعرفية تتلاشى بحضور الممارسة الحوارية بين النصوص والتفاعل فيما بينها.

رابعا:جمالية الغموض:

يعدّ الغموض «منبعا للإثارة الروحية واللمسة الوجدانية باعتباره سبكا جماليا ملازما للشعر العربي والغربي، خاصة منه الشعر الحديث الذي نزع إلى طلب المغايرة والاختلاف بهمس نشوة الغموض»،[2]وفيه يتسامى الشاعر بالروح إلى عالم الخيال الميتافيزيقي غير هذا العالم الأرضي، فتضرب ظاهرة الغموض بجذورها إلى أعماق الأدب العربي القديم فقد يظهر ما استصعب على الفهم قيمة الشيء وتفخيمه عند القارئ.

1-مفهوم الغموض الشعري:

ذهب العديد من الشعراء الحداثيين إلى ضرورة التنقيب على الكبسولة الجمالية التي تجعل الغموض في الشعر الحديث اشعاعا ماسيا وكأنه ملازم للطبيعة الإبداعية لدى الشاعر في مده وجزره، ومن بينهم "أدونيس" في قوله: «الشعر نقيض الوضوح الذي جعل من القصيدة سطحا بلا عمق، الشعر كذلك نقيض الابهام الذي يجعل من القصيدة كهفا

[1]- عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص 66.

[2]-بشير تاوريريت، آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 2009، ص 33.

مغلقا»،[1] ويؤيده "بول فاليري" الرأي الذي أصر على أن: «الغموض الشديد هو الأصل وأنَ الكشف والإيضاح قاتل للعمل الأدبي»[2] ، في حين يلتحم الشعر الحديث بلحاف الغموض، بالرغم من غلبة النقد التقليدي الذي يرمي به تجاه الوضوح ولغة المنطق، إلا أن هذا اقتصر على فئة لا تتعدى أنامل الأصابع.

وهذا الحديث ليس بعيد عن هذا الحديث "محمد بنيس" «فقلة شعرية تضغط زر "بلاغة الغموض" ضمن مستويات متعددة دلالية، معرفية، ايقاعية، ... تقر بانفجار لغة النص وخروجها عن القوانين المقيدة للغة اليومية العادية».[3]

فالدفقة الشعورية تزج بالشاعر في جو عائم في الضبابية والتوتر في الهيجان أين يفقد مقاليد التباين والتمييز، لأنه بصدد الخلق وما يراد الكشف عنه غامض وغريب، حتى «ليصبو إلى أن يكون وحيا ولهذا كان له الحق أن يكون غامضا مترددا، لا منطقيا».[4]

ذلك كله كان دافعا لشاعرنا "عبد الله العشي" إلى القول أن: «غموض مطلع القصيدة متأت من طبيعته(...)وكيف يمكن للشاعر أن يقبض على هذا الذي يأتي ولا يأتي»،[5] فإنه مولود القصيدة البكر، والغامض لغموض ميلاده.

---

[1]–أدونيس، مقدمة للشعر العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص 124.

[2]–عزالدين منصور، دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر العاصر، مؤسسة المعارف، بيرت–لبنان، ط1، 1985، ص129.

[3]– محمد بنيس، ظاهرة الشعر في المغرب، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص 162.

[4]–ألبيريس، الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين، تر: جورج طرابيشي، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1965، ص 137.

[5]–عبد الله العشي، أسئلة شعرية –بحث في آليات الابداع الشعري–، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص 37.

من هنا يظهر الهدف من وراء استخدام الغموض في الشعر هو البحث عن العناصر الإيحائية وإثارة غريزة القارئ، أو المتلقي للبحث عن حقيقة ما وراء النص الشعري وما قصد الشاعر فيه، وعليه يبدو أن الغموض أحد لوازم الشعر المهمة.

2-أنواع الغموض في شعر "عبد الله العشي":

يُعرف الغموض في الشعر العربي الحديث أنه سمة جمالية تسمح لرصد عدد كبير من ردود الفعل الشخصية حول كل قطعة لغوية واحدة، فيحتاج القارئ فيها إلى مكابدة وتأمل طويل للوصول إلى الأسرار والخبايا.

وقد ظهر الغموض لاختلاف الأساليب الشائعة في العصر فقد كان استعمال المجاز والاستعارة في اللغة يؤدي إلى الغموض الجزئي الذي يُدرك بعد التأمل الدقيق، وفي العصر الحالي أعرض الكتاب عن هذه الأساليب حيث أتوا بشيء جديد، وهو التراكيب الشمولية التي تحتمل التأويل ووظَف الرموز للغموض، فكان الرمز مطور من غموض بسيط إلى غموض كلي.

ولا يمكن لشاعرنا "عبد الله العشي" عدم التطرق لهكذا عنصر في قصائده وتعد تجربته القطرة التي أفاضت كأس الحداثة فعندما تلبس الذات واللغة والرمز والتجربة رداء الغموض، تتبنى القصيدة أسلوبا لا ينقصه العنصر الجمالي الذي يترك المتلقي يحلق في أسرار التأويل والإيحاءات.

فإنه بمجرد إطلالة على قصائد الشاعر في الديوان تجعل المتلقي من الوهلة الأولى يحكم بانتمائها إلى الغموض الصوفي الفني، لكن بعد التدقيق وقراءة معمقة للقصيدة نستطيع استظهار كشوف من الغموض في قول "عبد الله العشي" «إن غموض مطلع القصيدة متأت من طبيعته، فهو أولا بداية العلاقة بين الشاعر واللغة، وهو ثانيا قمة

التجربة الوجدانية وهو ثالثا انفجار ضد إرادة الشاعر، يندلع من أعماقه حاملا ركاما من المشاعر والهواجس والأفكار والرؤى والخيالات تحاول كلها أن تتجسد في اللغة باللغة، وهو إلى جانب ذلك وليد لحظة لما بين الوعي واللاوعي، ما بين الصحوة والحلم، ما بين يقظة الروح وحرارة الوجدان، هذه كلها تجعل مطلع القصيدة مجللا بالغموض، عصيا على الفهم».[1]

أ-غموض ذاتي نفسي:

يلمس القارئ في القصائد الشعرية الآتية: تجاوب، افتتان، حرائق الفتون، لا تصمتي بهجة، نشيد الوله، الغياب، وأوله "اسم القصيدة" التي تتبدى رؤاه الحلمية وتختفي في اتحاد حلولي شفرَت مغاليقه بلغة الصمت الغامضة:

كانت على رمل الشواطئ ترقب اسما غامضا...

يأتي من المدن البعيدة...

لكي تراه وكي يراها.[2]

إلى أن يقول:

أمحو المسافة بيننا،

حتى تحل بدايتي

في منتهاها

.....

[1]- عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص 37.

[2]- عبدالله العشي، مقام البوح، ص11.

.....

.....[1]

والمقصد أن إصغاء المبدع لأناه الأخرى –صوت القصيدة–الذي جعل من الشاعر المعشوق لذاته نيابة عن الذات الإلهية، وهو محاولة لفهم النفس البشرية وسط تداخل الذوات والتي تعتبر ضرباً من المستحيل لما يتخللها من غموض فينعكس على النص الشعري وصراخ الشاعر المنقطع حد السفر إلى عالم آخر.

صرختْ،،

صرختُ،

صرختُ

وانقطع الكلام...

.....

.....

وسقطتُ...

مغشيا عليّ...[2]

ويتواصل الجو الشعري مع قصيدة "افتتان" ليبدي لنا وجع الكتابة وأرق العملية الإبداعية:

حين يومض في الروح ذلك البريق

[1]– عبدالله العشي، مقام البوح، ص12.

[2]– عبدالله العشي، مقام البوح، ص15.

يترجل قلبيَ عن صهوة العمر...

كي يستريح بظلكِ...

من صهد السنوات.

ويفتح باب العروج إلى قبة...

في الفضاء السحيق.[1]

القصيدة تذهب بالقارئ في متاهة غموض التصوير الفني، كأبهى صور التجلي الإلهي في الموجودات ببريق نصي يرسم القلب فارسا شاعريا يترجل عن الجواد والذي يمثل الوعي، ليذوق راحة بعد لفح الشمس وصهد السنوات بظل المرأة الشجرة أو القصيدة.

تتجلى بعدها حركة التماثل مع الذات كدلالة على التوتر النفسي، ذلك لأن العقد ذات الصلة بالنار عقد تثير الأعصاب وتبعث على الشعر في الوقت نفسه:

مُدِّي قوامك حول ساريتي...

ليرتفع الشِّراع لرحلتي الكبرى...

وتنفتحَ البحور.

وتمرَّ أحصنتي إلى جزر الخرافة...

والزَّبرجد والزُّمرُّد والبخور.

مُدِّي نشيدك حول صمتي...

[1]– عبدالله العشي، مقام البوح، ص17.

كي تبوح الأبجدية بالحرائق والمواجد...[1]

إلى أن يقول:

أدنو من غموض الغيب...

أَبصر ما تخفّى عن حدود العين...

أدخل في اليقين[2]

ثم يقول في آخر القصيدة:

أحبيبتي...

هل كان مغشيا عليّ

فصحَتْ على إيقاعك القدسيِّ...

ذاتي[3]

في هذا المقطع يبدو لنا نتاج اتحاد الذوات وما تمخض عنه كمشهد لصراع مباشر بين الإنسان ومعتقداته هذا الصراع الذي غلفَ بالغموض، لتشع حرائق الفتون بجمالية تعتريها سمة الانتشار الدلالي، أما إذا انتقلنا إلى قصيدة "بهجة"، فإننا ومن العنوان نحس بفرح يعتري ذات الشاعر لعل سببه تحقيق هدف منشود، في قوله:

نهرٌ من البهجه

ينثال من روحي

[1]– عبدالله العشي، مقام البوح، ص 37

[2]– عبدالله العشي، مقام البوح، ص 38.

[3]– عبدالله العشي، مقام البوح، ص 39.

يا ليت لي حجَّه[1]

إلى أن يقول:

يا ليت لي بوحك

طيرا على شفتي

يمتاح من صدرك

يسقي ظما لغتي

يا ليت لي..

يا ليت...

يا ليت لي..

يا ليت...

.....[2]

فالبهجة عند الشاعر "عبد الله العشي" من روحه لكنه لا يمتلكها وهذا غموض ما بعده غموض فهو يملك ما لا يملك، حاله كحال الصوفي في لحظة ما بين الكشف والستر، هنا يوَحد بين ذاته واللغة فينتظر من جمالية البهجة أن تسقي ظمأه.

[1]– عبدالله العشي، مقام البوح، ص55.

[2]– عبدالله العشي، مقام البوح، ص 56.

ب-غموض ذاتي فني:

يمثل كما هي ذات الشاعر مع ذات ثانية هي القصيدة، باعتبارها مبعثا فنيا لا يشكل حالة انفصامية بقدر ما يتماس وحالة الحلول الصوفية، التي تقر بغموض في الذاتين معا.

فحياة شاعرنا تكون بالشعر لذلك نجده يناجي رمز المرأة المتلبس في مجسمان مختلفان: الكلمة، الشعر، والقصيدة:

حين أكون يا أميرتي...

في قمة العشق...

أُضَيِّعُ العباره...

والنحوَ والعروضَ والمجازَ والفصاحه

كأنَّما تيبَّست على شفاهي...

حدائقُ الرُّموز والإشاره.[1]

وقفة على عتبة عنوان القصيدة حيث تدفع بالقارئ إلى اتخاذ مجلسا في حضرة الإبداع، فيخرج موضوع القصيدة نفسه من الغموض، ومن زخم الكلمات والعواطف التي زج بها في جعبة الغيبة والصحو معلنة ميلاد أعرف بوح حارقة أحتمي من لفحها الشاعر باحتفال الأبجدية:

وترَفُّ هاء كالفراشة

كي تحطَّ على الندى...

[1]- عبدالله العشي، مقام البوح، ص 58، 59.

وتبوحَ بالأسرار...

بَوْحَ الباء تكشف سرَّها للنُّون

ألفٌ ونون

عَيْنٌ ونون

نون ونون

هذا احتفال الأبجدَّية...

بالغواية والفتون[1]

إن الأبجدية تلهمنا تأكيدا من أن اللغة كائن حي يجعلنا الفنان والشاعر نحس بحياته المفرغة من التجربة الصوفية، وفق معادلة حديثة تستجيب لتصورات الشاعر المعاصر.

فتتجلى قصيدة "أيها الشعر" مولودا جديدا محملا بغموض التناص الأدبي في حضرة الشعر المعاصر في قول الشاعر:

هي ذي في حضرة الوادي تجلَّت

فاخلعِ النّعل..

فمولاتُك تدنو منك.[2]

[1]– عبدالله العشي، مقام البوح، ص 36.

[2]– عبدالله العشي، مقام البوح، ص 86.

هنا تظهر الأبجدية بسحر الكتابة المنتظمة في صورة المرأة القصيدة كمعادل موضوعي يحمل مكونات شعرية تلجأ إلى حضن الغموض الفني البحت.

ج- غموض ذاتي صوفي:

للصوفية لمسة واضحة على قصائد شاعرنا حيث تأخذ منحى خاص في طرق أبواب الكلام كأول ما يكون البوح المفعم بنبرة المكاشفة.

يقول الشاعر:

أوقفتِني في البوح يا مولاتي،

قبضتِني، بسطتِني،

طويتِني، نشرتِني،

أخفيتِني، أظهرتِني..

وبحتِ في غوامض العباره.[1]

هي حركة نحو الأعماق التي تفيض بجسد القصيدة على ساحل السحر والستر والإبهام، عند غلوَها في التجريد الغريب والمنفصل عن حركة الواقع بغوامض العبارة ولغة الإشارة في حضرة البوح الكبرى وأبهى المقامات وأولها "مقام البوح"، العنوان الرئيسي للديوان الذي أفرغ فيه الشاعر من ذاته أنثى يخاطبها ليظلل القارئ ويوهمه غير المعنى المستبطن، في قوله:

ما الذي أيقظني يا ربِّ حتى...

[1]- عبدالله العشي، مقام البوح، ص 05.

صرتُ:

روحي روحُها...

ثم صارتْ:

روحُها روحيَ، حتّى

كشف المخبوءُ سِرّه؟[1]

فالشاعر ينشد أعلى مراتب المقام ليبلغ درجة الحلول التي كان يرومها منذ أول البوح، وهو يرمي إلى ما قاله الحلاج: "روحي روحه وروحه روحي نحن روحان في جبة واحدة"، والبوح في الفكر الصوفي لذلك فهو لن يسميه في قصيدة "مديح الاسم" التي تشع بغموض كثيف من أول وهلة.

ربّما استَعْصَتْ على البوْح استعاره

إنّني أعرفه...

ربّما تَمنَعُني عنه العباره

ربّما تَعجِز ألفاظي

ولكنْ...

في دمي من لحنه ألفُ قثاره

ربّما تُدْركني الرؤيا

فترتدّ إلى حلقي العباره.[1]

[1]– عبدالله العشي، مقام البوح، ص 89.

هنا يدعو الشاعر إلى فكرة الاتحاد والحلول بغموض سرمدي أضفى على الديوان مسحة جمالية وسمة حداثية تحُول دون كشف السر إلا للحبيب الأمين.

سأسمّيهِ...

ولكنْ

سوف لن يَسْمَعَهُ...

أحدٌ منّي سواك.

فاسمعيهِ:

"....."

.....

....."[2]

هنا الشاعر حاك خطابه الشعري ببوح منسوج من لغة الغموض، راسما بألوان الستر صورا تجعلنا نطلق على شعره مسمى الشعر الصوفي الغامض والمتميز.

خامسا:الصورة البلاغية في ديوان صحوة الغيم:

تعتبر الصورة البلاغية أداة فنية يستخدمها الشاعر قصد إيصال حالة شعورية إلى المتلقي والتأثير فيه، فهي العناصر التي تشكل الانزياح بمعناه الشعري حيث «تقوم معظم أبحاث البلاغة على أساس الانزياح بمعناه الواسع، فالاستعارة والمجاز والكناية ماهي إلا

[1]– عبدالله العشي، مقام البوح، ص94.

[2]– عبدالله العشي، مقام البوح، ص 96.

أنواع من الانزياح لأنها جاءت على غير المعاني التي وضعت لها أصلا»[1] فأهميتها لما تحمله من جماليات في النص وتوضيح المعنى، وعلى هذا الأساس سنحاول تتبع صور التشبيه والاستعارة والكناية وما تنطوي عليه من جماليات في ديوان "صحوة الغيم":

1-التشبيه:

لقد قدم علماء البلاغة تعاريف عديدة للتشبيه مختلفة لكنها تصب في معنى واحد «الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى»[2]، وبه فالتشبيه هو التمثيل لشيء حسي أو مجرد بشيء آخر حسي أو مجرد لاشتراكهما في صفة حسية أو مجردة، والتشبيه يقوم على أربعة أركان:

طرفاه ⟸ المشبه، المشبه به.

ركناه ⟸ الأداة، وجه الشبه.

حيث الركن يمكن توظيف التشبيه بدونه، أما الطرف لا يقوم التشبيه بدونه.

والتشبيه فن من فنون التعبير البليغ، وقد ولع الشعراء منذ القديم بتوظيفه وقد ورد في شعر عبد الله العشي في كثير من المواضع أهمها:

سيكون لنا موعدٌ

ينتهي فيه كل سلام

سيكون لنا مثل صيف

تيبَست الأرض فيه

[1]- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية للرؤية والتطبيق، دار الحيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2007، ص 192.

[2]- المرجع نفسه، ص 217.

وجفَّ الكلامُ...[1]

التشبيه في (سيكون لنا مثل صيف) وهو تشبيه تام اشتمل على أركانه الأربعة:

الموعد ⟸ المشبه

الصيف ⟸ المشبه به

مثل ⟸ أداة الشبه

يابسة ⟸ وجه الشبه.

فحين تمعنا في التشبيه نلاحظ الرابطة الفنية والدلالية بين الألفاظ التي يوظفها في صوره، فهو يكثر من استخدام التشبيه التام كقوله أيضا:

نخْلةٌ.. أرجُوانْ..

إلى غاية قوله:

ثم سارا على الشَّطِّ في حيرةٍ،،

مثلما سار قبلهما الشّاطئان[2]

التشبيه يكمن في قوله (ثم سارا قبلهما الشاطئان) تشبيه تام توفرت فيه جميع الأركان:

نخلة وأرجوان ⟸ المشبه

الشاطئان ⟸ المشبه به

[1]–عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص121.

[2]– عبد الله العشي، صحوة الغيم، 50.

مثل ⟸ أداة التشبيه

سارا في حيرة ⟸ وجه الشبه

وهنا العلاقة بين المشبه والمشبه به غير مبررة وغير معتادة التوظيف، حيث جعل علاقة بين "النخيل" و"زهر الأرجوان" بالشاطئ الذي لا تغرس به لا زهور ولا أشجار، وهذا ما أضفى سمة التمايز الشعري لصوره البلاغية بإبراز جمالية هذا الغموض الشعري.

2-الاستعارة:

تعتبر الاستعارة من أهم الموضوعات طرحا في الدراسات البلاغية بين النقاد والبلاغيين حيث شغلت اهتمامهم وكانت محطة أنظار جميع التخصصات، على اعتبارها خاصية جوهرية ولوحة إبداعية وفنية من اللغة العادية فهي «انحراف عن الاستخدام العادي للغة سواء كان ذلك عن طريق استعمال الكلمة في غير وضعت له، أو اسنادها إلى ما لا ينبغي أن تسند إليه في النظام المألوف للغة، وهذا بالذات هو محور التحليل الدلالي للغة الشعر»[1] وبه نعرف أن الاستعارة عبارة عن انحراف للتعابير المألوفة وتجاوزها إلى تعابير بليغة بإيحاءات متعددة، فهي تختلف عن التشبيه بكونها تشبيه قد حذف حذف أحد طرفيه. وأركانها:

المستعار ⟸ اللفظ

المستعار ⟸ المشبه به

المستعار له ⟸ المشبه

[1]-صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة-مصر، ط1، 1998، ص 248.

وتنقسم حسب طرفيها إلى؛ تصريحية ومكنية، فالمكنية «التي حذف فيها المشبه به وذكر المشبه ولكن لا بد أن يدل على المشبه به بشيء من صفاته أو لوازمه»،[1] ومن مثال ذلك قول الشاعر:

في المساء

سيعود الصَّباح خجولا ويسأل عنَّا

سنُفَتِّح أحْلامَنا لبَهاءاته

ونعانقُه عند أبْوابنا...

هكذا تنْحني وتَقُومُ

سنابلُ أيَّامِنا.[2]

وبه فهذه الأبيات كلها عبارة عن استعارات مكنية، حيث ذكر المشبه (الصباح، أحلام، سنابل) وحذف المشبه به (الإنسان)، وترك لازمة من لوازمه وهي (السؤال، العناق، القيام) على سبيل الاستعارة المكنية.

يتابع عبد الله العشي التصوير، في قوله:

وأنا من توحُّد أيّامنا أقترِب

زرع الليل أنجُمَه

[1]–يوسف بن أبي بكر السكاكي، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص 487.

[2]– عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص 15.

في خُطانا...[1]

وتتضح هذه الصور في قوله (زرع الليل أنجمه في خطانا) حيث أن الشاعر يصور لنا الليل كالفلاح الذي يزرع حقله، فترك ما يدل عليه وهو لفظ (الزرع) ليبينها لنا في صورة جميلة، فالزرع هنا يدل على الحركية يمنح الثوابت (الليل/ النهار) صورة حية من كثافة الحركة والديناميكية.

ومن خلال هذه الصور فالاستعارة دائما تحمل معها قيمة إيحائية طاغية في التعبير بغرض تقوية المعنى وإبرازه، وكذلك الأمر يتحقق والاستعارة التصريحية «التي حذف فيها المشبه، وذكر المشبه به، وهنا تكمن بلاغة التشبيه المخفي، فإذا كان التشبيه البليغ عميقا وشديد البلاغة للتطابق التام بين المشبه والمشبه به، فإن الاستعارة التصريحية مغرفة أكثر في العمل والبلاغة لغياب المشبه تماما وحلول المشبه به مكانه».[2]

ومن توظيفات الشاعر لهذا النوع من الاستعارة، قوله:

يا قَناديلُ، يل سرَّ أسرارِنا

لا تَبوحي،

فقد يَجْرحُ الطِّينُ أمْواهَنا[3]

فهي تتمثل بالتحديد في المقطع (لا تبوحي يا قناديل يا سر أسرارنا) حيث شبه (الانسان) بالقناديل، فذكر المشبه به وهو (قناديل) وحذف المشبه (الإنسان) وترك لازمة من لوازمه وهي (كتمان السر) لتحقيق الاستعارة التصريحية.

[1]– عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص 41.

[2]– يوسف بن أبي بكر السكاكي، مفتاح العلوم، ص 487.

[3]–عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص 27.

ويقول في موضع آخر:

انهَضي يا تواريخ أيَّامِنا الذاهبهْ

واقرئي حالنا...

إنَّ أشيائنا غَيَّرتْها الفصولُ

ولم يبق إلا خيلاتُنا الشاحبَهْ[1]

والشاهد في هذا المقطع (انهضي يا تواريخ أيامنا وأقرئي) حيث شبه (الإنسان) بالتاريخ فذكر المشبه به وهو (التاريخ) وحذف المشبه به وترك لازمة تدل عليه وهي (النهوض والقراءة) على سبيل الاستعارة التصريحية.

ونستطيع القول أن غاية الشاعر "عبد الله العشي" من توظيف كل هذا التنوع الهائل من الاستعارات إيصال أفكاره للمتلقي بصورة جمالية تستثير ذاته للولوج إلى أعماق العالم النصي لتستشعر اللذة في هذه النصوص الشعرية.

3-الكناية:

تمثل الكناية قسما من أقسام علم البيان شأنها شأن الاستعارة والتشبيه، ومتى وقعت في الكلام أفادته بلاغة وأكسبته نوعا من الفصاحة، وهي من المجاز ظاهر ألفاظه معنى غير مقصود، والقصد فيه المعنى البعيد غير ظاهر لغويا يحال إليه من خلال هذه الألفاظ ومن الأمثلة الدالة على الكناية في قصيدة "شبح الكلمات" في قوله:

بيننا لغة من هباءٍ

وحبرٌ تيبَّس في كلماتي

[1]- عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص 33.

وأسئلةٌ لم تصِلْ لجوابِ[1]

والكناية في قوله (وحبر تيبس في كلماتي) و (وأسئلة لم تصل لجواب) كناية عن العجز الذي لحق به، فكل أبجدياته وكلماته التي كانت ترافقه في رحتله، عجزت في كشف الصحو.

ويقول في مقطع آخر:

سرنا على الطرقات..

صرنا واحدا

مالت بنا الأحوال

أثَّاقلت خطواتنا... وهوت[2]

نلمس الكناية في قوله (أثاقلت خطواتنا... وهوت) وهنا كناية عن التعب وذات الشاعر المنهمكة في رحلته، فرحلة الشاعر مع قصائده وخياله أخذت منه كل طاقاته وأنهكته جسديا ومعنويا، فتجلت الكناية في ابراز الدلالة العميقة لظاهر الألفاظ.

ومن خلال هذه الصور البلاغية المتنوعة نلاحظ أن توظيف الشاعر كان شاملا لكل الأنواع فكان بيانيا بامتياز، حملت أفكاره ورؤاه ومشاعره جاعلا منها لونا أساسيا في رسم لوحته الشعرية بأبلغ صورة.

[1]– عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص 70.

[2]– عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص 82.

سادسا:التجربة الشعرية:

التجربة الشعرية عند "عبد الله العشي"، هي تنامي تراكم مجموعة تجارب تنبثق من رحم التجربة الصوفية الأولى في خصوبة الخلق من فلسفة التعالي، حيث يصبح النص مقدسا، كونه يحمل وهج تجربة صوفية قوامها الكشف والإشراف، ومنه فمن الضروري تطهير القلب من الدنس قبل الخوض في ملامسة الشعر على اعتبار الكتابة الشعرية عنصرا مقدسا لا يجب أن تداس حرمته، فقداسة النص الشعري كقداسة النص المنزّل لا يجوز لمسه إلا لمن كان على طهارة.

1-الرؤيا الشعرية:

تميزت الرؤيا الشعرية الجزائرية المعاصرة بتطور كبير، حيث أدرك الشعراء ما يحمله التصوف من معانٍ ودلالات، لذلك عملوا على توظيفه في أشعارهم، وبذلك جاءت قصائدهم تفيض بالرؤى الصوفية التي ترتكز على المحبة والايمان.

أ-مفهوم الرؤيا:

لقد وردت كلمة "الرؤيا" كثيرا في علاقة الشعر بالعالم والإنسان، ولا بد من القول إن الكلمة ذات أصل ديني صوفي، فقدت جاءت في القرآن الكريم بمعنى الحلم الذي يتحقق ولا يصدر إلا عن الأنبياء والرسل والصالحين، كما نجد ذلك في سورة يوسف ﴿**قَالَ يَا بُنَيَّ لَا تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَىٰ إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْدًا**﴾.[1]

وجاءت أيضا في معجم لسان العرب بمعنى ما يراه الإنسان في منامه، وجمعها رُؤى وتعني الأحلام، كما أوردها بمعنى اليقظة، فتبين من هذا أن هناك فرقا بين (الرؤية) و (الرؤيا)، فالأولى بصرية حسية؛ أي تمس المادة والمحسوسات، أما الثانية فتمس

[1]- سورة يوسف، الآية 05.

المجردات، فهي مرتبطة بالحلم، إذ تصطبغ بطابع الميتافيزيقية، لأنها تتعلق بالروح، أما «الرؤية فإنها تقف عند حدود الشكل الظاهري السطحي للمحسوسات»،[1] فالرؤيا تخلق عالما آخر، ولكن من أفكار ورواسب الماضي، فلا يأتي هذا العالم الجديد من عدم، وإنما يتشكل مما كان سائدا قبلا، ومن هذه الزاوية فإن الرؤيا هي تجاوز لما هو سائد مألوف، واكتشاف للمجهول.

ب-تجليات الرؤيا:

- **التجلي الأدبي والفكري:**

يعدّ الأدب المرآة العاكسة للعصر لما يحمله من تنوعات واتجاهات داخله، فهو من الركائز التي تمكن المرء من الرقي بتفكيره ونوازعه في محاولة بلوغ الكمال وأسمى القيم، فالشاعر يمثل الإنسان الذي لا ينطلق من الفراغ بل يشكل حلقة أو لبنة يكمل لها ما سبقه، من حيث كونه فعالا في العملية الإبداعية، لكن شريطة مواكبة مستلزمات الكتابة الشعرية العربية بعناصرها كالإيقاع والصورة واللغة التي يمتلكها الشعراء، ومن أولئك الذين حاولوا رسم معالم وطن آل إلى الاندثار تحت ظلم الاستعمار، لولا الرغبة الكامنة في الشعب والصمود من أجل الحرية، ولولا سلاح الكتابة وحبر اللسان، نجد شاعرنا الذي ساهم في ابراز تلك المعالم، فيقول:

ما وضع العريس

على شفاه عروسه

والماء يسمع والنخيل[2]

[1]- ينظر: حسن مخافي، القصيدة الرؤيا، اتحاد الكتاب بالمغرب، المغرب، ط1، 2003، ص 89.

[2]- عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، ص 87.

المقصود هنا بغداد حيث وصفها كأنها عروس ساحرة تبهر الناظرين وتشعرهم باللذة والنشوة، وهو ما نجده كذلك في ديوان "بدر شاكر السياب" يلتقي معه في اللفظ والمعنى، حيث يقول:

والعشاء السخي في ليلة العرس وتقبيله العروس الودود[1]

يظهر جليا تأثر الشاعر واستلهامه منه وهذا راجع للفكرة التي تجمعهما، وهي الشعور والإحساس بطعم اللذة التي تملأ قلبيهما، كما نجد قد استغل فكرة: مطر... مطر... التي وظفها "السياب" في قصيدته "أنشودة المطر"، أما كلمة "المطر" لدى "عبد الله العشي" فهي ترمز إلى سكب الأحزان على تلك الحضارة التي زالت، وأنَ تكراره لهذه اللفظة ما هي إلا دلالة على غزارته التي توحي إلى شدة ألمه اما آلت إليه تلك الحضارة الراقية.

وتأثر أيضا بالوضع الذي تمر به فلسطين، متنبأ بمستقبل منير لهذه المدينة، مستلهما من شعر "محمود درويش" فكرة تزاوج المرأة مع الوطن، فيقول:

تعسر، يا وطني

من ترى ينجب الآخرا؟

في الطريق الطويل

نحن نبكي معا

نعصر المستحيل

[1]– بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، دار العودة، بيروت، د ط، 1971، ص 404.

لتولد خيل لنا نمتطيها معا[1]

هنا جسد الشاعر الوطن على هيئة امرأة تشاركه المحن وتتحدى المستحيل للوصول إلى الهدف الأسمى وذلك بالجهاد في سبيل الاستمرار، ومن هنا فدلالة الوطن عند الشاعر يتوافق مع "محمود درويش" في مفهومه للوطن الذي هو « ليس بمجرد مساحته إنه الموت عشقا وجنونا فيه ».[2]

- **التجلي الفلسفي:**

لما كانت الفلسفة أم العلوم كان لابد للشعر أن يأخذ نصيبا منها، إذ استلهم الشعراء التأمل في الطبيعة ومحاولة تجاوز الواقع إلى ما وراءه من خلال الطبيعة، استقوا منها "الحرية"، وفي ظلها برزت قضايا أخرى تدفع بالإنسان إلى تجاوز الطبيعة وقيودها الحسية التي تكبله وتقيده بجانب واحد دون الجوانب الأخرى، حيث دفعت بذات الشاعرة للغوص في مكوناتها الداخلية إلى عالم اللاوعي الذي يعد مخزنا للعقد النفسية والمكبوتات والرغبات الحسية التي يعبر عنها الشاعر في مقطوعته "طار من بين يديه":

غاب لم يترك صدى

غاص في أسراره

غاص فيها

وابتعد [3]

[1]– عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، ص 57.

[2]–حيدر توفيق بيضوت، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1991، ص22.

[3]–عبد الله العشي، يطوف في الأسماء، ص 41.

فنجد في هذا المقطع غياب الذات عن حالها الواقعية الواعية وتوغلها في عالم الباطن ودخولها في عالم اللاوعي، لتكشف الأسرار الخفية، فابتعادها عن عالم الماديات والمحسوسات دليل عن غوصها في أعماق اللاشعور والفناء في الذات الإلهية كما هو معروف عند المتصوفة فحالة اللاشعور واللاوعي هي منبع الحالة الشعرية، وبهذا ندرك أن حالة اللاوعي تدفع الذات الشاعرة إلى البوح بما يخالج النفس، وفي هذا الصدد يقول الشاعر:

وأريد البقاء على سورها

كي أبوح

بما قد كتمت[1]

وندرك من خلال قول الشاعر أن حالة اللاوعي هي التي بعثت في روحه الحاجة إلى البوح بأسراره وخباياه النفسية وجعلته يتمسك بها ويريد البقاء في ظلها، إلا أن هذا البقاء يعد حلما سريعا ما يتبدد وينقضي، فيزول، إذ يقول:

سوف أذكره:

كان حلما بهيا

مر من ها هنا مرة

مر...

ثم اختفى في الأفق.[2]

[1]– عبد الله العشي، يطوف في الأسماء، ص39.

[2]– عبد الله العشي، يطوف في الأسماء، ص40

وتكون حالة اللاوعي بهذا أشبه بحلم بهي وجميل قصير الأمد، ومحدود الزمن، فجسد الشاعر الحلم على هيئة عابر سبيل مر واختفى في لمح البصر، وهذا ما ولد فيه الحسرة.

- **التجلي الصوفي:**

يعدّ التصوف مصدر من مصادر الإبداع و« مرحلة من مراحل التفكير »[1]، وقد استلهمها الشعراء الحداثيون من الصوفيين الذين اتخذوا القلب وسيلة للوصول إلى الحقيقة، سعيا لتجاوز السائدة في سبيل الكشف عن الحقيقة الباطنية، «اختراق سطوح الأشياء والظواهر للوصول إلى لبابها وجواهرها »[2]، ونجد أن الصوفي يبحث دوما عن ذاته متجاوزا عالمه الظاهر إلى عالم الباطن، وفيه يعمل على تفعيل الذات للوصول إلى الحقيقة وتطهير النفس بعيدا عن العالم المحسوس، فينتقل بذلك إلى عالم الماورائيات بوصفه عالما أكثر روحانية، فنجد الشاعر يحاول أن يتخطى الواقع الذي يكون فيه، إذ يقول:

البحر من تحتي عميق

والنار في فمي

وهذه الأشياء لا تبين

كأنما غيبها حريق

قررت أن أغادر الرماد

والجسد المفتون بالبريق[3]

[1]–عبد الحكيم حسان، التصوف في الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، د ط، 1954، ص261.

[2]–عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2000، ص230.

[3]– عبد الله العشي، يطوف في الأسماء، ص9.

حاول الشاعر في هذه المقطوعة ولوج عالمه الداخلي والوصول إلى أعماق لاكتشاف المجهول وهذا عبر ارتحال دائم سفر مضن، يقترن بما اتخذته الصوفية وسيلة للوصول إلى الله فالسفر كله معاناة وعذاب، لأنه لا يتم الوصول إليه إلا بالمجاهدة والمشقة، ويرى الصوفيون أن طول المجاهدة يعطف النفس على الخير.

ويقول الشاعر في موضع آخر:

سمعت صوته الشريف:

ـأن آمنوا...لبيك

آمنت، أمني وأمنها، وظللنا

فليس من ظل سوى لديك...[1]

هنا ولد الوصال بعين القلب (البصيرة) روح النشوة والغبطة واللذة اللامتناهية فتمتلك الذات الشاعرة بإحساس ميتافيزيقي تمتزج فيه الرؤيا بالقلب والمدركات الباطنية في حالة هدوئه وسكينته، وتعثر عن هذا الحس بانفعالات وجدانية نابعة من كيان يذوب في مسافات لا متناهية.

وتأسيسا على ما تقدم نعتبر أن رؤيا الشاعر تتجلى في كل مراحل المتصوف التي يسلكها في طريقه إلى الله، وهذا ما يسمى بالأحوال والمقامات عند المتصوفة، ولقد كان يصور حاله وهو يرتقي من مرتبة إلى أخرى ليثبت رؤياه للعالم، وينقل استشعاره بحال أكثر علوا وسموا من عالم الحس.

2-الومضة/الحلم:

[1]- عبد الله العشي، يطوف في الأسماء، ص11.

من خصائص الصورة الشعرية الحداثية ارتقاؤها إلى درجة الصورة الخاطفة فهي صورة من الصور الحداثية في شعر "عبد الله العشي"، فهي تحقق تكثيف للغموض، وابتعادا عن الوضوح والدلالة المباشرة هي «نوع حديث من التصوير يشمل الصور الشعرية ذات الإشعاع القوي النافذ، والتي تتولد عنها إنارة مفاجئة في منطقة اللاشعور، فتترك بعد ذلك انطباعا في الشعور لا يمحى»[1]، وسميت هذه الصور بالخاطفة، لأنها تكشف عن جزيئات وخفايا الأشياء، وتجمع بين المعنى الحسي والذهني في لمعة واحدة.

فهناك خيط دلالي شعوري يلغها ويجمعها جميعا في بوتقة دلالية موحدة الأبعاد، وإن عجز المتلقي عن إدراكها، ساعده الإحساس والشعور يتجاوز أقصى درجات الخيال، بالخيط الشعوري هذا من جانب.

ومن جانب آخر نجد خاصية مميزة ساعدت الشاعر في تجاوز الواقع والذات وهي "الحلم" لذا كانت الصورة عند السرياليين يمثل: «أثرا من آثار الرؤيا أو الحلم، فكما يسبق الحلم الصورة»،[2] إنها صورة تحقق الهروب من الواقع الغامض الباعث لأحاسيس الإحباط والغربة، باختراقها ودخولها عالم الأحلام والرؤى ببرائته وطفولته وسذاجته الكاشفة عن عوالم الباطن واللاوعي، «وإنه طريق يتجه صوب عالم النبوءات والفتوحات>>،[3] لذا أصبحت الصورة الحلم أداة من أدوات العالم المليء بالإمكانيات وأداة لبعث الحياة من جديد لتكوّن « الصورة الشعرية الحلمية انفعالية نفسية تلونها دفقة الشعور التي تسيطر على الحلم، فتصبح اللغة فيها لغة عاطفية انفعالية».[4]

---

[1]–عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السياب، دراسة تحليلية جمالية في مواده، صوره، موسيقاه، لغته، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1986، ص129.

[2]– محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي، دار النهضة، بيروت، 1979، ص 217.

[3]–عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، 1981، ص 488.

[4]–السعيد الورقي، لغة الشعر الحديث، ص 137.

ويقول بهذا الصدد عبد الله العشي في قصيدة "أجراس الكلام" من ديوان "مقام البوح":

يتبعني صوتك في كلّ مكان،

يتبعني صوتك في كلّ زمان،

يتبعني في اليقْظة، في النّوم، وفي الحلم...[1]

وكذلك في قوله في ديوان "صحوة الغيم" بقصيدة "صوتان للقصيدة":

كلُّ رمزٍ على دفْتَرِ الحُلْم

يُبْدي بهاءً ويُخْفي بهاءً لنا

هو أرضٌ لنا[2]

ينطلق الشاعر من حالة صوفية تترجمها حالة الحلم المتولدة عن عقيدة راسخة ترفض حتى واقعها المليء بالغيوم، يقول الشاعر:

سوف أُغمِضُ عينيَّ

حتَّى أرى كلَّ شيءٍ؛

من البِئْر

حتَّى مَحَطِّ الحَمَامْ[3]

[1]–عبد الله العشي، مقام البوح، ص29.

[2]–عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص73.

[3]– عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص26.

يظهر هنا البوح في أسمى تجلياته وأرقى صوره متخذا من الطبيعة والروح لون البنفسج الدال في سيميائية الألوان على علاقة الحب المثالي بين الإنسان وخالقه، لذا انتقى لقصيدته اسم "تاء لذاكرة البنفسج".

بناء على ما تقدم يمكن القول إن الصورة الحلم هي الفضاء الأوحد الذي يجد فيه الشاعر ذاته وكيانه، فالذات الإنسانية تسعى دوما إلى إدراك معادلها الروحاني البعيد عن الواقع والمنطق والعقل.

3-شعرية المعنى والحب الإلهي عند الشاعر:

إنّ الكتابة عند "عبد الله العشي" هي محاولة إنشاء الرؤيا وتجاوز بؤرة الواقع العيني واختراق البعد المحسوس فيه، حيث تتكشف الحياة رموزا ودلالات واشارات ايحائية تؤول العالم وتعيد امتلاكه، وتحقق كينونة الإنسان باعتباره ظاهرة متعددة.

برزت تجربة المحبة الصوفية عند "عبد الله العشي"، فالحب عند الصوفية فطرة إنسانية وهبة ربانية قامت بين العبد والرب بإرادة الرب، مختارا العبد مجلى له، فقد ظهر في كل الموجودات من جماد ونبات وحيوان وإنسان، ولكنه لم يظهر في أجل صوره إلا في الإنسان.

وتجدر الإشارة إلى أن تعريفات الحب ومتعلقاته بالذات الإلهية، قد تعددت لارتباط هذا المفهوم بالتجربة الذاتية الصوفية، فكل ذي تجربة صوفية عرف الحب الإلهي بما يتلاءم وطبيعة تجربته، وما يتسق وفهمه ومقامه وحاله فتتمثل المحبة عند المتصوفة «بنفاسة رسم المحبوب عند المحب والظن به عن أن يتعلق المحب بغيره، وهي في الأحوال تمثل الابتهاج بشهود الحق، وتعلق القلب به معرضا عن الخلق، معتكفا عن المحبوب بجوامع

هواه، غير ملتفت إلى ما سواه»[1] لتشكل مطلق التعلق القلبي بالذات العليا دون سواه من العوارض الدنيا الأخرى، وقد استلهم شاعرنا من التصوف تجربة المحبة منفتحا عن ذاتيته ومنفصلا عن المجتمع ظاهريا، ليعيش آلامه التي هي نفسها آلام المجتمع بوجود مأساوي، ثم إن هذا النوع من التصوف يعد محاولة للتلافي عن العلاقات الروحية والصلات الحسية التي فقدها الشاعر.

فنجد الشاعر في قصيدته، "أول البوح" يقول:

أوقفتِني في البوح يا مولاتي،

قبضتِني، بسطتِني،

طويتِني، نشرتِني،

أخفيتِني، أظهرتِني...

وبحتِ عن غوامض العباره.

وقلتِ يا مولايْ:

أعطيتُ لكْ...

أعطيتُ كلَّ شيء لكْ،

أفرغتُ فيك ما جَمَعْتُ من محبَّتي،

ومن بحارِ نشوتي

[1]–عبد الرزاق الكاشاني، معجم المصطلاحات الصوفية، تح: عبد العالي شاهين، دار المنار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1992، ص 307.

أطلقتُ للمَواجِدِ الشّراعْ[1]

إلى أن يقول:

تُراك يا مولاي تعذر العشّاق...

حين يجرُؤون،

من حَرِّ عشقهم،

لو عاتبوك:

أطَلْتَ غيبتك؟[2]

ففي هذا النص يظهر لنا جليا أن المخاطب هو ذات الله العليا بما تحمل من قداسة تجلت بأوامر أزلية لذات النفري، أما المخاطب في شعر "عبد الله العشي" فهو أنثى غير أنها أنثى ذات طابع قدسي تحمل صفات الألوهة، إنها تميس دلالا وتشع جمالا وتتلألأ جلالا، ينشر ويغمر بياضات أسرارها المحتجبة عن الظهور، ومن خلال حديث الشاعر عن هذه الأنثى: هيَ لي حكمتي...

هي شطآن أسئلتي

هي حبْرُ القصيدة.. أُرجوزةُ العمر

قدِّيسَةٌ من وراء الشُّهب

[1]–عبد الله العشي، مقام البوح، ص5.

[2]– عبد الله العشي، مقام البوح، ص8، 9.

هي سحرُ السَّحابة

مالتْ على جَنَبات السُّحب[1]

في هذا المقطع يظهر كما هي المعاني الشعرية فيما بينها عند شاعرنا لكأنه يرشف من كأس التماهي مع الذات في تأملاتها في الوجود، وفق درامية تتسم بالصراع النفسي محاولا أن يسمعنا تأوهاته من ذاته الولهانة.

يرى الشاعر في قصيدته "الثاء تغزل ليل (ها)" المقطع الثالث:

أشرقَتْ؛

تلك عينان من غَسَقٍ غَزَلَ الليلُ جفنيْهِما

من دُجى الكون، تَحْتفلان...

وتَخْتصران المسافةَ بين السَّموات والأرض. إنِّي أرى؛

ضاق بي الأفْقُ. إنِّي أرى؛

قَمَرا ذابَ في فيْضِه، وأرا(ها)...

تُتَوَجُ بالظِّل بستانَهَا

(ها) تُذرِّي البهاء على وجْنةِ الريح..

(ها) لغةٌ حكَتِ الأبْجَديَّات ترحالها

[1]–عبد الله العشي، ديوان صحوة الغيم، ص 42.

وقرنفلة سَكَبَتْها الفصولُ...

وأخْفتْ تواشيحَ (هَا)

(ها) قِناعٌ يؤجِّلني...

إلى أن يقول: وانثَنتْ وتَوَلَّتْ...

وما ذاع سرٌّ لها[1]

تتزاحم في هذه القصيدة حيثيات المحبة الصافية والتي تمثل نزعة الشاعر الحداثي "عبد الله العشي" نحو الخلاص إلى العوالم الصوفية، فحب الإنسان لله صفة تتجلى في قلب المؤمن الورع على صورة توقير وتعظيم، بحيث يرغب في أن يرضي محبوبه ويصبح قلقا نافذ الصبر في حنينه إلى رؤيته.

لما كان الحب يقتضي الجمال والمشاهدة جعل "عبد الله العشي" من الرموز للجمال الشامل وطريق موصل إلى الكمال فالجمال المقيد المحسوس باب مفتوح على الجمال المطلق يعبر منه من لا يقف مع العبارة بل يتعداه إلى الإشارة أين يكمن الجمال المطلق وتصرح اللغة بكل حمولاته الدفينة في رحاب عالم الشعر.

فالشاعر "عبد الله العشي" ينشد التصوف بالمعنى الحقيقي أنما هو كتصوف في لغته وأسلوبه، حيث ينفتح نحو فضاءات اللغة والعشق ليشيد لنفسه صرحا شعريا حداثيا يساير من خلاله اللغة والكتابة الفنية الحداثية، والتجربة الشعرية لديه هي تجربة مثقفة فيها درجة عالية من الوعي والتصميم والصناعة دون أن يعني ذلك إلغاء شرط الأصالة والموهبة والصدق الشخصي، إنها نتاج لقاء بين المخيلة الشعرية الأصيلة وبين ثقافة العصر وهمومه وفق نسق تجريبي عن الابتكار والخلق الشعري.

[1]– عبد الله العشي، ديوان صحوة الغيم، ص 32.

الفصل الخامس:

بنية الفضاء النصي

- أولا: مفهوم الفضاء النصي
- ثانيا: هندسة الغلاف
- ثالثا: شعرية العنوان
- رابعا: هندسة البياض
- خامسا: علامات الترقيم
- سادسا: تشكيل السطر الشعري

يعدّ الفضاء في الخطاب الشعري المعاصر عامة، والشعر العربي الجزائري خاصة عنصرا ضروريا تتجاوزه النصوص الشعرية المعاصرة، فهو مكون هام وجوهري، وجوهرة من جواهر النص الشعري، فهو مرتبط بالمضمون النصي أو النصوص الشعرية الإبداعية المتعددة، فإنه ليس ذلك العنصر الخارجي المحايد الذي نعبره دون أن نأبه به، إنما هو حياة، لا يحدّه طول ولا عرض.

إنّ الفضاء في النص الشعري المعاصر ليس مجرد إضافة فارغة من المدلول، فلقد أبدل الشاعر العربي الحديث المدرك السمعي بالبصري والمدرك العقلي باللمسي، وانفتحت بعض التجارب الشعرية على التناول الجديد للفضاء، حيث اختبر الشاعر العربي ممكنات استخدام الفضاء ليوقع ادراكه واحساسه بالوجود فيه.

والمعروف أن الكاتب لا يتوافر على حرية كبيرة في الاستعمال الذي ينجزه في فضائه الخطي، فأبعاد الحروف وتنضيد الكلمات على الصفحات والهوامش والفراغات تخضع في الغالب لقواعد تواضعية، والحرية التي يملكها الكاتب للتحرك في الفضاء الذي اختاره للعمل الشعري، عمل مؤسس، وممنهج، ويحمل رؤى معينة، الهدف منه ليس التجريب فقط ومسايرة طرق الكتابة الحديثة، وإنما هو إشراك أكثر من مبدع في إنتاجه، وإعطاء النص فرصة التجدد والتعدد، وترسيخه في ذاكرة القارئ عن طريق تميزه اللغوي والكتابي، والفني، فالنص لا يخرج عن كونه موعدا ثنائيا لمبدعين هما القارئ والشاعر، فنحن هنا أمام متلقي لجمهرة من المبدعين، الشاعر، الرسام، الخطاط، قارئ اللغة.

نلخص القول في إلمام تناول الفضاء الصوري يعتبر من أبرز التقنيات الحداثية التي وظفها الشاعر في نصّه الشعري، لما تنهض به من خصائص دلالية وجمالية، تعزّز من عملية التواصل والتفاعل بين القارئ والعمل الأدبي، هذا الأخير استثمر فيه الشاعر مختلف التقنيات الحداثية؛ من تداخل الفنون، كالجمع بين الرسم والشعر، توظيف الألوان،

التلاعب بالكتابة وغيرها من التقنيات ذات البعد البصري الرمزي، التي تحقق التميّز الإبداعي للذات المبدعة وهو ما سعى إليه الشاعر "عبدالله العشي" من منظور علاقته بالموضوع، حيث دلالته دلالة أيقونية، تقتضي من المتلقي جهدا تأويليا مزدوجا لتركيب تلك الدلالة، بامتلاك المواضيع التي تعد مكونات الفضاء النصي، سنعرض بعض المفاهيم المتعلقة بمصطلح الفضاء بوصفه مكونا من مكونات الشعر، واعتباره من أهم مشكلات البناء الشعري المعاصر.

أولا:مفهوم الفضاء النصي:

1-التعريف اللغوي:

قبل أن نفيض في مفهوم الفضاء الاصطلاحي، نرى من اللزام أن نعرج على مفهومه اللغوي، حيث جاء في لسان العرب لابن منظور «الفَضَاء هو المَكَان الوَاضِح من الأَرْض، والفِعْل فَضَا يَفْضُو، فُضُوًا، فهو فَاضٍ وأَفْضَى المَكَان إذ اتسع، وأفْضَى فُلاَن إلى فُلاَن إذا وَصَل إليه، والفَضَاء السَّاحَة وما اِتَّسَع من الأَرض»،[1] مفاد هذا أن الفضاء كلمة تحمل كعاني عديدة ومرادفات كثيرة تعطيها وظيفة واستعمالا حسب السياق.

لقد اجتهد شعراء الحداثة على كسر حواجز التقليد، وتفجير القدرات للقول الشعري في الكون يطير حيثما يشاء، وينزل أينما أراد، فيتقفى خطوات الإبداع الواسعة، إذ أن كل الألفاظ والكلمات بدون استثناء هي هاجس الشعر، والسعي الدائم على تفجيرها في ذاتها، وخلق لغة شعرية مغايرة وخاصة بكل شاعر، هذا لا ينحصر على الكلمات والألفاظ الظاهرة فقط، بل على اللامرئي أيضا ويتجسد فيما سماه الشعراء فضاء البياض وليس البياض فراغا يستدعي القارئ كي يملأه على نحو آلي، وبمحتوى معين، ولكنه مجال

[1]-ابن منظور، لسان العرب، (مادة فضا)، ص 194.

خصب لتفسير الدلالة وثرائها، وفرصة ثمينة للقارئ حتى يسهم في تفعيل بلاغة النص الموجودة بين أحرفه، ومن المؤكد أن البياض جزء لا يتجزأ منها، لا جزء دخيل عنها. وهذا ما دفعنا للبحث عن الأصل الجذري والاصطلاحي لهذا المصطلح الهام في النص الشعري.

2-التعريف الاصطلاحي:

يشير مصطلح الفضاء «إلى المشهد أو البيئة الطبيعية أو الاصطناعية كالبيانات بمختلف أنماطها ووظائفها والشوارع والسيارات...،التي تعيش فيها الشخصيات وتتحرك وتمارس وجودها».[1]

يتبين من هذا التعريف بأن الفضاء قد يكون مرادفا لمصطلح المكان أو الحيز المكاني بشكل عام، ولكن الفضاء يكون أوسع وأشمل منه، كما يفهم الفضاء أحيانا «على أنه الحيز المكاني للحكي، ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي، فالروائي مثلا يقدم دائما حدا أدنى من الإشارات الجغرافية التي تشكل فقط نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ أو من أجل استكشافات منهجية للأماكن»،[2] ولا يجد الدارسون مفهوما محددا للفضاء، نظرا لتشعب مجالات استعماله حيث يقابل مصطلح الفضاء عند بعض الدارسين مصطلح الحيز الذي يشيع في الكتابات النقدية العربية المعاصرة...[3]

من هذا المنظور تعددت المصطلحات واختلفت حسب رأي الدارسين والنقاد فأحيانا يأتي بمصطلح المكان وأحيانا بمصطلح الحيز، وهذا ما منحه تلك الأهمية الكبيرة لأنه نابع

---

[1]-أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1998، ص 56.

[2]-حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1991، ص 53.

[3]-عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1998، ص 121.

من ذاته، إذ أنه روح الرواية وسحرها الخاص الذي لا ينتهي إلا بنهايتها، فهو موجود على امتداد الخط السردي، ولا يغيب أبدا حتى ولو كان النص بلا أمكنة فنجده حاضرا في مختلف عناصر النص ولقد شكل عالما مختلفا في ثنايا المتن.

إنّ «الأبحاث المتعلقة بدراسة الفضاء في الحكي تعتبر حديثة العصر، ومن الجدير بالذكر أنها لم تتطور بعد لتؤلف نظرية متكاملة على الفضاء الحكائي، مما يؤكد أنها أبحاث لا تزال في بداية الطريق، ولا وجود لنظرية مشكلة من فضائية حكائية، ولكن هناك فقط مسار للبحث المرسوم بدقة، كما توجد مسارات أخرى على هيئة نقط متقاطعة»،[1] ومفاد هذا القول أنه بفضل هذا العنصر النصي يوصل الروائي أو الشاعر خطابه إلى القارئ، ولعل هذه الأطر المتداخلة تشير إلى أن الفضاء النصي تتداخل موضوعاته وتتشابك مضامينه بحيث يكون على القارئ أن يتسلح بالدقة وأن يغوص إلى عمق الأشياء لفهمها، لأن النظرة السطحية البسيطة كثيرا ما تكون خادعة.

ففي تجربة الحداثة، اختبر الشاعر العربي ممكنات استخدام الفضاء ليوقع إدراكه وإحساسه بالوجود وفيه، وإذا ما اشتركت التجارب العربية في نبذ الهيمنة المطلقة على الفضاء الورقي، وبعيدا عن الدروب المطروقة في تقييم البعد الفضائي للقصيدة بربطه بشكل أساسي بصلة البياض بالسواد، والكتابة بالفراغ.

ثانيا: هندسة الغلاف:

يعدّ الغلاف من أهم العتبات النصية التي تبث إشارات وشيفرات لفحوى المتن الشعري، فهو يحتل «منزلة الصدارة في العناصر المشكلة لعتبات النص المحيط، كما

[1]–حميد حميداني، بنية النص السردي، ص 53.

تحمل لنا تشكيلاته أبعادا دلالية وجمالية، تخوله أن يتحول من مجرد حلية شكليةإلى فضاء علامي دال، يقترح نفسه على القارئ، ويمارس عليه سلطته في الإغراء والإغواء[1]».

وبه قررنا دراسة أغلفة الدواوين الثلاث "مقام البوح" "يطوف بالأسماء" "صحوة الغيم".

1-هندسة الغلاف في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي:

يعدّ الغلاف واجهة المتن الشعري التي أول ما تقع عليها عين القارئ بمثابة الوجه من الجسد، فهو الفضاء التي تتمظهر به الملامح البارزة من ألوان وأشكال من خلالها تجذب أو تنفر القارئ فهو أولى العتبات التي تصافح بصر المتلقي لذلك أصبح محل عناية واهتمام الشعراء الذين حولوه من وسيلة تقنية معدة لحفظ الحاملات الطباعية إلى فضاء من المحفزات الخارجية المساعدة على تلقي المتون الشعرية»[2]حيث أن جيرار جينات يؤكد بأن «الغلاف المطبوع إذن على الورق أو الورق المقوى هو فعل حديث يبدو أنه يرجع إلى القرن التاسع عشر»[3]

وقد برز الغلاف الأمامي في ديوان البوح لمزيج من الألوان الفاتحة والقاتمة يعلوه البنفسجي الفاتح ليتدرج إلى العتمة ثم ينفتح اللون في جزئه العلوي الآخر، في حين توسط البنفسجي القاتم الغلاف بميله إلى الأسود إلى أسفل الغلاف «فالألوان لها مدلولاتها وأسرارها إذ تعد من أغنى الرموز اللغوية التي توسع مدى الرؤيا في الصورة الشعرية

[1]- روفية بوغنوط، شعرية النصوص الموازية في دواوين عبدالله حمادي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006-2007، ص171.

[2]-عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينات، من النص إلى المناص، نقد سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2008، ص133.

[3]- المرجع نفسه، ص27.

وتساعد على تشكيل أطرها المختلفة فما تحدثه من إشارات حسية وانفعالات نفسية في المتلقي».[1]

كما يتوسط الغلاف عنوانا لديوان بالخط العريض ملفت للانتباه ممزوج فيها اللونين البنفسجي والبني، ومحاط بالأبيض وجاء خلفها ورقتي خريف بنيتين، ويحتوي الغلاف أيضا على مجموعة من فقاعات ماء بنفسجية اللون.

كما نلاحظ أن العنوان كتب مرتين على الغلاف مرة بشكل يتوسط الصفحة وبلون بنفسجي بصفة معتادة وثانيها كظل كتابة للأولى وكأنه انعكاس على سطح مائي، أما اسم الشاعر فكان أعلى الصفحة بلون أبيض رفيع كما كتبت لفظة "الشعر" تحت العنوان للدلالة على الجنس الأدبي للمدونة أما دار النشر فاختار لها اللون البنفسجي ممزوجا بالأبيض بالنسبة للغلاف الخلفي فدرجاته اللونية كانت أقل حدَة فاتحة ألوانها دونت عليه قصيدة "احتفال الأبجدية" إحدى قصائد الديوان، لإثارة تساؤل القارئ حول سبب اختيار هذه القصيدة دون غيرها.

هذا المزيج بين تدرجات لونية مختلفة من العتمة إلى النور هي محاولة لدفع القارئ لتأويل هذه الصورة وتفسير الحالة الشعورية للشاعر فهو بين خوف للبوح بأسراره وتراجع العتمة دليل اقتراب البشرى والبوح بهذه الأسرار الكونية، سقوط الأوراق الخريفية تتبع من تساقط خريف الأيام وحالة اليأس والخريف الذي مر به كذلك حلزونية الفقاعات تتبع من الاضطراب والحيرة كدوامة تبتلع الأفكار والإبداع لكن مع الاتجاه إلى ظاهر الغلاف ينفرج الكون وينفتح وكأنه ضوء قادم من الأفق يبث الأمل والتفاؤل لتستقر حالته النفسية بعد اضطراب.

2-هندسة الغلاف في ديوان يطوف بالأسماء:

[1]-طاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالته في الشعر، دار الحامد، عمان، ط1، 2008، ص18

يعتبر الغلاف الواجهة الأولى التي تصادفها عين القارئ، وتشكل انطباعه الأول حول المتن وفحواه، فالألوان لغة تشير لمجموعة من الدلالات لا يتفطن إليها القارئ الحصيف، ومنه نلاحظ غلاف الديوان على عكس الغلاف الخاص بالديوان الأول اسم الكاتب كان أعلى الغلاف بلون أبيض وحجم الخط تكاد عين الرائي لصغره.

أما في هذا الديوان فالاسم باللون الأسود وبحجم أكبر دلالة على ذيع صيت الشاعر وبداية شهرته الذي تجاوز معارفه وأصدقائه أما اسم الديوان باللون الأحمر بعدما كان مزيجا من اللون البرتقالي والبنفسجي يدَل على التأثير والطاقة العالية وتعبيرا عن رفض الظلم والاستبداد كذلك يرمز إلى الحب والراحة الداخلية فكل لفظ اقترن باللون الأحمر يدل على التوهج والاثارة والانتباه.[1]

في المنتصف صورة مؤطرة وسط البياض لامرأة تعزف على أوتار أنغام قيثارة كبيرة تشبه إلى حد كبير عالم الحكايا والأساطير، مغمضة العينين تستمتع بالأنغام المنبعثة من القيثارة "سلتيك" أو "الكوردفون*" ومن حولها شموع تنير ما حولها، وهذا ما يدل على طقوس الصوفية أنغام منخفضة واضاءة خافتة، كما يقول الطاهر وطار: «قد نتحايل على النهر فنحصره ماءه، وإن في بركة، ونستحم فيه مرتين، ولكن نستطيع الاستضاءة بنور الشمعة الواحدة مرتين»[2] وحولها غيوم، تتراءى من بعيد أشجار ممزوجة بين زرقة بداية عتمة الليل وبرتقالي للشفق الأحمر من الأفق يلوح، تشعر بالراحة والسعادة وتناغمها والموسيقى ما يدل على خوضه تجربة شعرية جديدة واحساسه بالرضى لنصوصه الشعرية المقدمة في المتن الشعري، هذا التمازج بين الألوان الحارة متمثلة في البرتقالي والأحمر، وبين الألوان الباردة الأزرق والبنفسجي الفاتح هو تواتر

[1]- www.verywellmind.com

*آلة موسيقية وترية ينتج صوتها عن طريق إهتزاز وتر وأوتار.

[2]- الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، 5.

مشاعر الشاعر وعدم استقرارها بين ثنائيات ضدية؛ الاستقرار/ الاستقرار، الشعلة/ الانطفاء، الصحو/ الحلم...

كما أن العالم الذي تجسده من بعد آخر لا تمثله عناصر واقعنا، يشبه إلى حد كبير عالم المثل الذي نادى به الفيلسوف أفلاطون.

كما أن عنصر الغياب المادي جليَ بالصورة فالفتاة تتحسس الأوتار بأصابعها بهدوء وبرقّة وكأنها بحلم كذلك الذات الشاعرة يتحسس العوالم الأخرى بغيابه عن واقعنا المادي بشكل تام.

3-هندسة الغلاف في ديوان صحوة الغيم:

أول ما يلفت انتباهنا في الغلاف الخارجي للديوان اسم الشاعر وأسفله مباشرة عنوان الديوان يعلوان الصفحة وفي منتصفها لفظة "شعر" حجم الكتابة مماثل للشاعر والديوان على خلاف أغلفة الديوانيين السابقين وكأن الشاعر كاسم يسمو مقاما فيعلو بعلو نصه الشعري، شهرته تتجاوز أرض الوطن وتحيط العالم العربي ككل ليصبح من أشهر شعراء الكتابة الحداثية وما بعدها، اسمه يطبعه اللون البنفسجي القاتم بينما لفظتي "صحوة الغيم" تحملان دلالة اللون البنفسجي الفاتح وهو لون يمثل علاقة الحب المثالي بين الإنسان وخالقه، ليتخافت لون البنفسجي ويشكل صور غيوم متعددة ممزوجة ببياض دلالة على الانفراج والانفتاح على عوالم أخرى جديدة مختلفة على سابقتيها، الصورة بسيطة بدون تعقيدات بدون تجسيدات و تماثلات لكائنات أو موجودات وبدون تدرجات لونية مختلفة، لون واحد بنفسجي بتدرجاته الثلاثة، وهذا دليل على ترفعه على جميع القوالب السابقة المستهلكة من أجل جذب القارئ وشد انتباهه.

فهو الآن لا يحتاج لشد انتباهه أو جذبه من خلال الغلاف كما فعل في الديوانيين السابقين، وكما لا زال إلى الآن يفعله شعراء الحداثة، فالنص كفيل أن يجذب القارئ دونما حاجة لبهرجة ومساحيق تجميلية لإظهار الغلاف بأحسن حلَة، كما يقولون

"البساطة عنوان الجمال" مجرد إشارات طفيفة لفحوى النص غيم يقترب إلى اللون الداكن من الأعلى والأسفل ومن وسطه يلوح من بعيد بياض يدل على الانفراج، بين؛ حلم/ صحو، العالم العلوي/ العالم السفلي، كقارئ مجرد التأمل في الغلاف نستشعر حالة من الراحة النفسية، فعل التجاوز الذي يمارسه الشاعر في عتباته النصية، "خالف تعرف" كما يقال هو ما يضع الأسئلة حول هذا الغموض والشيفرات التي يبثها والتي لم يسبق للقارئ، عهدٌ بها، فهي بحاجة لعديد القراءات كما يستنطق نصوصه ودلالاتها التي تنفتح على لانهاية التأويل والقراءة.

ثالثا:شعرية العنوان:

الواضح بأن الاهتمام بالنص بلغ أشدَه، نظرا لما حظي به من عناية كبيرة من قبل النقاد والدارسين، وذلك بمقاربات تحليلية رفعت من شأنه، ولهذا يعدَ العنوان من العتبات النصية التي يرتكز عليها النص الأدبي، لكونه يحتل فضاء استراتيجيا شهدت فيه «تجربة العنوان في الممارسة الإبداعية المعاصرة، مما أوشك أن يؤسس ثقافة نصوصية متميزة تخص العناوين دون النصوص ».[1]

ومن خلال هذا الكلام يتضح لنا أن العنوان هو بوابة يدخل من خلالها المتلقي إلى عالم النص، متسلحا في الوقت ذاته بمفاتيح سيميائية تساعده على استقراء شفراته، وفهمه لعلامات المتنافرة على جسديته لأنّ العنوان: «يعتبر في نظريات النص الحديثة عتبة قرائية، وعنصرا من العناصر الموازية التي تسهم في تلقي النصوص وفهمها، وتأويلها

[1]–نجاح نصار البطي، تجليات الخطاب الشعري عند مظفر النواب، دال للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا ط1، 2001، ص 214.

داخل فعل قرائي شمولي يفعل العلاقات الكائنة والممكنة بينهما»[1] وبهذا وجب الوقوف مبدئيا عند الحد الاصطلاحي للعنوان كأساس يعتمد عليه البحث.

1-مفهوم العنوان:

اهتم الباحثون والمختصون في الدراسات الأدبية، بدراسة العنوان فتشبعت تعاريفهم له باعتباره معلما بارزا من معالم المنهج السيميائي، وقد كان الغرب أول من فتح باب الدراسة فيه، فيعرَفه ليوهوك: «بأنه مجموعة العلامات اللسانية التي يمكن أن تندرج على رأس نص لتحدده، وتدل على محتواه العام، وتعرَف الجمهور بقراءته»،[2] وإذا اعتبرنا العنوان «مجموعة من العلامات السيميائية التي لها وظيفة الاحتواء الكلي لمدلول النص تقوم على الوظيفة التناصية مما يجعل العنوان مرتبطا مع العالم الخارجي فيتلاقح معه شكلا ومضمونا(...)، حيث أنها في هذه الحالة تحتوي القصيدة التي تتوجها وفي الوقت نفسه تحيل على نص آخر»،[3] ويرى روبرت شولز أن العنوان هو الذي يخلق القصيدة ويظهرها ويعرَف بها، أما رولان بارت فيرى أن العناوين هي أنظمة دلالية سيميائية تحمل في طياتها قيمة أخلاقية واجتماعية وإيديولوجية.

في حين يرى جون كوهن أن في مقدور الشعر الاستغناء عن العنوان غير أنه لا يعيبه، وذلك أن حقيقة لا يمكن أن تحد بحدود أو مقولات بل في الإيقاع.

للعنوان أهمية في نجاح المؤلف من ناحية صياغته التي تتطلب كفاءة من صاحبه، بها يمكن من رصد قارئه المتخيل واستدراجه للغوص في ثنايا المتن، وهذا ما جعل

---

[1]-محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسالك التأويل، منشورات اختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص 15.

[2]-شادية شقروش، سيميائية العنوان في مقام البوح لعبد الله العشي، ص 269.

[3]-جميل حمداوي، بناء المعنى السيميائي في النصوص والخطابات، دار افريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2013، ص201.

المؤلفين والمبدعين يحققون النظر ويتروون في وضع عناوين لنصوصهم، فاعتنوا بها أيما اعتناء، واهتموا بها أشدَ اهتمام.

2-أنواع العنوان:

يتمظهر العنوان في أنواع، منها:

1-العنوان الحقيقي:_____ وهو العنوان الأصلي، بطاقة.(le titre principale) تعريفا تمنح للنص هويته.

2-العنوان الفرعي: _____.(Sous titre)

بعد العنوان الرئيسي لتكملة المعنى.

3-العنوان المزيف:_____(faux titre)

يوجد بين الغلاف والصفحة الداخلية.

4-العنوان الجاري:_____(Titre courant)

يتعلق بالصحف والمجلات.

5-العنوان الموضوعي:_____(Titre subjective)

وهي التي تشير إلى موضوع النص.

6-العنوان النوعي:_____(Titre objectale)

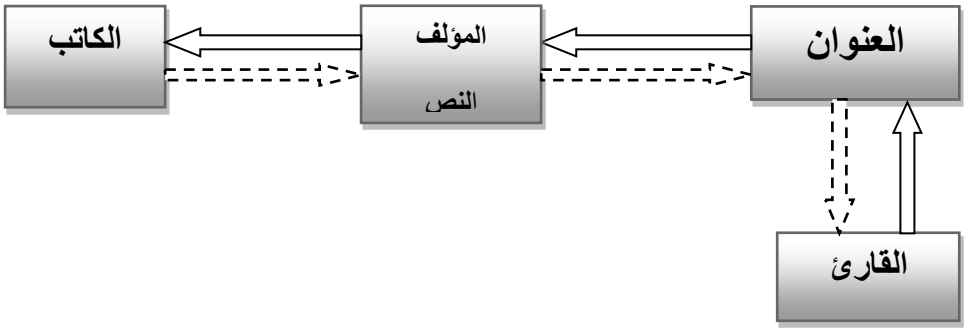
تفسير إلى النص ذاته مثل فهو تقسيم لوهوك للعناوين.[1]

[1]-إبراهيم بادي، دلالة العنوان وأبعاده في موته الرجل الأخيرة، مجلة المدى، ع26، سوريا، 1999، ص 91.

3-وظيفة العنوان:

يعدّ العنوان مرسلة لغوية، تتصل في لحظة ميلادها بحبل سري، يربطها بالنص لحظة الكتابة والقراءة معا، فتتمثل الرأس للجسد داخل النص، وهذا راجع لما يتمتع به العنوان من خصائص تعبيرية وجمالية، كبساطة العبارة وكثافة الدلالة.

«ومن هنا لا نجد أبدا من الإشارة إلى أن أغلب الذين يتعاطون الكتابة، إنما يجدون كل الصعوبة في اختيار عنوان أعمالهم»،[1] ويمكن أن نمثل لهذه الحركية العكسية بين الإبداع والتلقي بهذا المخطط.



إذن هذه الطبيعة الاستثنائية للعنوان تجعل منه خطابا متميزا يتعالى على وظائف ياكبسون الستة، ليحدد لنفسه وظائف خاصة به، يمكن أن نحصرها فيما يلي:

أ-الوظيفة الوصفية/ التفسيرية:

والتي يعرض فيها العنوان نفسه علينا دون تضليل أو مراوغة، بل يحقق أكبر مردودية من المعاني التي تميل في العادة على النص كله، فيبتدئ العنوان خطابا شفافا، تنساب من خلاله الدلالات والمقاصد بشكل يسير.

ب-الوظيفة الجمالية:

[1]-المرجع السابق، ص113

يظهر فيها العنوان كنص مفتوح على أكثر من قراءة، يهمس بالمعنى دون الإقرار به، يبدي شيئا ويغيب أشياء، متمرد على الحصار، وهنا يفرض على القارئ الولوج الى عالم المغامرة ويجبره على التأويل واخراج الطاقات الكامنة داخله للتنبؤ بما يخفيه النص من أفكار ورؤى مختلفة.

ج-الوظيفة الإشهارية/ الإغرائية:

وهنا الوظيفة التي يكون العنوان فيها لافتة اشهارية لكيان النص، فدائما ما نجد الكاتب حائرا بين عناوين نتيجة متطلبات ايقاعية، وبيانية وأخرى تجارية تسويقية، فكم من عنوان غير مجرى برمته، وآخر كان سببا في كساد كتب وموت نصوص، كان ينبغي أن تحيا.[1]

إذا أين يتموقع "مقام البوح" من كل هذا؟

4-دلالة العنوان في ديوان "مقام البوح":

يمثل العنوان الرئيسي في ديوان الشاعر عبد الله العشي "مقام البوح"، والمنبع الأساسي الذي انقسمت منه روافد ثانوية تتجسد في العناوين الفرعية لقصائد الديوان وهي: أول البوح، تجاوب، افتتان، أجراس الكلام، احتفال الأبجدية، حرائق الفتون، قمر تساقط في يدي، العودة من وراء الماء، لا تصمتي، بهجة، القصيدة، الوله، الغياب، التآويه، أيها الشعر.

[1]- الطاهر رواينية، شعرية الدال في بنية الاستهلال، أعمال ملتقى السيميائية والنص الأدبي، منشورات ديوان المطبوعات الجامعية، عنابة، 1995، ص39،40.

ف"مقام البوح" تعتبر رحلة قلم ينفث الحب، الورد، الوجع، البوح، لوح الأبجدية، هم الذات، هم الوطن، هم العالم... الخ، فيأخذنا شاعر الأوراس "عبد الله العشي" إلى عالمه الخاص بلغة رمزية خاصة وتعرف لغته بالسهلة الممتنعة.

ديوان "مقام البوح" متاهة نصية أو بصريح العبارة أحبولة ينصبها الشاعر للقارئ فيجعله يتوهم أن الموضوع سهل، لدرجة أنك أول ما تقرأ الديوان تظن نفسك أمسكت بالمعنى، فتعتقد الشاعر وكأنه غارق في الرومانسية أو الصوفية ويناجي امرأة مجهولة !!

فجاءت العناوين الفرعية متشظية من العنوان الرئيسي، على الترتيب الآتي:

1-أول البوح، 2-تجاوب، 3-افتتان، 4-أجراس الكلام، 5-احتفال الأبجدية، 6-حرائق الفتون، 7-قمر تساقط في يدي، 8-العودة من وراء الماء، 9-لا تصمتي، 10-بهجة، 11-القصيدة، 12-نشيد الوله، 13-الغياب، 14-التآويه، 15-أيها الشعر، 16-السر،17-لن أسميه، 18- مديح الاسم.

فيبدو لنا "مقام البوح" وكأنه حكاية على اعتبار أن كل نص شعري هو حكاية أي "رسالة تحكي صيرورة ذات" وعند تفكيك العنوان مقام وبوح نجد أن الشاعر يشير إلى إشارتين دلاليتين: فقام: من قام، يقوم، بمعنى المكان الذي يقوم منه الشخص ومنه الموقف أي الموضع، أما البوح من باح يَبوحُ بَوحاً، أي إفشاء السر والتعبير عن كلام مقبور داخل الذات.

وعادة ما يكون البوح بين الحبيبين ولكن النص كليها إلى عنوانين فرعية فيصبح ديوان "مقام البوح" بمثابة مدينة كبيرة لها بوابة رئيسية وأبواب فرعية تؤدي إلى البوابة، ووراء كل باب من هذه الأبواب ينبغي على القارئ أن يغوص في عمق المتن من أجل اكتشاف مابين السطور، ولكي نصل إلى جوهر هذا النص: «لابد أن ندرك أن للشعر نخوة تجعل

القصيدة غيورة كأشد النساء غيرة وحصانة، فهي لا تسلم قيادتها إلا لمن صدق في حبه لها، وأخلص في ذلك وأتاها من أهم أبوابها»[1] فقديما يقال "أن المعنى في بطن الشاعر" غير أن الزمن قد تغير وسرق المعنى من بطن الشاعر ووضعه نارا حارقة في بطن القارئ.

ففي أول البوح يشكل غصنا من شجرة كثيرة الجذور والأغصان، فكيف ستلملم شظايا هذه الشجرة لنخرج من الحيرة إلى اليقين؟

عادة ما يكتب الشاعر للمرأة/ للأخ/ للصديق/ للوطن/ ... ، وهدفنا هو امساك بطرف الخيط الذي يقودنا إلى ظلال المعنى، ففي أول البوح نمسك بخيط الأنثى/ المرأة لأننا نجد عبارة:

أوقفتِني في البوح يا مولاتي،[2]

نجده يخبرنا عن امرأة أوقفته وباحت بحبها ووجدها، فتصبح مسافة التوتر كبيرة ويصبح هذا العنوان الفرعي وما يضيفه على جسد النص معطى كلغم دلالي، وعلى الرغم من اشتقاقه من العنوان الرئيس إلا أنه لا يخبر ولا يبوح بشيء، فيدفع بالقارئ إلى دوامة

الانفعال الأخلاقي والفني، وعادة ما تكون المبادرة في البوح من الرجل لا من المرأة، لكن هنا نجد العكس في: قبضتني بسطتني/ طوتني نشرتني/ أخفيتني أظهرتني/... وبحث عن غوامض العبارة، فالفاعل هنا هو المرأة، والمفعول به هو الرجل لأنه مسلوب القوى.

وقلتِ يا مولايْ:

أعطيتُ لك...

[1]–عبد الله الغذامي، تشريح النص، ص 119.

[2]–عبد الله العشي، مقام البوح، ص 5.

أعطيتُ كلَّ شيء لكْ،[1]

فإذا نظرنا من منظور أخلاقي تبدو منافية لمطلب اجتماعي ديني هام وهو "العفة" فتتشكل في ذهن القارئ إشكاليات مشروعة؛ فهل وراء العنوان سر مخفي؟ أم هو حقا بوح؟

على عتبة بوابة "أول البوح" تتنفس المكبوتات وتتفجر طاقات الابداع، وقد فكت من قيود الأخلاق، فتتجسد المرأة وكأنها آلهة ويتجلى الكاتب كما لو أنه إله فيتعانق الواقع بالأسطوري، فنجد أنفسنا وسط هذا القدَاس المفعم بالعشق:

مولايْ،

يا سيّدي...

وسيّد الاشاره

تجلَّ لي لكي أراني

كي أستعيدَ صورتي أمامي

كي أفتح ابتدايَ واختتامي

على رؤى الأمطار والأشعارْ

والرّمز والإشاره[2]

نشاهد في هذا المقطع من القصيدة ظهور إلهان يتناجيان بالأشعار والرمز والإشارة والايحاءات، فيحيلنا العنوان إلى المرأة/ الغواية المرأة/ القديسة أو الألهة المرأة الشاعرة.

[1]– عبد الله العشي، مقام البوح، ص5.

[2]– عبد الله العشي، مقام البوح، ص7.

ولكن تبقى أسرار المعنى الحقيقي خفية والبوح متكتم على نفسه يأبى الإفصاح فنزداد شوقا ولهفة في ملاحقة أسرار المعنى المتخفي وراء تلك السطور.

تستدعي عملية التجاوب توافر طرفين إثنين "الأنا والآخر"، وتكون أكثر فاعلية إذا جمعته بين طرفين مختلفين، كالذكر والأنثى، حسب ما ترمز له القصيدة، ويتجلى التجاوب واضحا من خلال تناسل العنوان عبر النص في علاقات تفاعلية توحي بالتناسق والانسجام، وهو ما يكون رصده في شكل ثنائيات تكاملية (كانت على رمل الشواطئ/ وأنا برمل الضفة الأخرى)، (ولكي تراه/ وكي يراها)، (ناديت/ نادتني)، (سمعتْ/ سمعتُ)، (أمد عن بعد يدي/ تمد عن بعد ضياها)، (أمد صوتي/ تمد لي من جنة الفردوس فاها)، (صرختْ/ صرخْتُ)، فهنا المتكلم في القصيدة لا يصدق أنه هو وهي يسكنان نفس الجسد، وإن صوتها صوت (القديسة والإلاهة) يرن في داخله على شكل (إيقاع سماوي) فيحس لحظتها أنه نبي (وكأنني من نشوتي الكبرى نبي).

أيضا كان يأمل الوصول إلى الحلول ليحدث التفاعل والتجاوب، وتصبح البداية والنهاية شيئا واحدا في قوله: وأنا أقاوم خطوتي مستعجلا/ أمحو المسافة بيننا/ حتى تحل بدايتي في منتهاها.

والملاحظ هنا هو تناسل العنوان في المتن، إذ يتجلى التجاوب واضحا من خلال الأفعال الصادرة عن طرفين على النحو التالي:

هي		هو
ترقب	⟷	يأتي
تراه	⟵	يراها، ويرى بهاها
نادتني	⟶	ناديت

سمعت ندائي ⟵ وأنا أسمع نداها

تمد ⟶ أمد

انقطع الكلام

صرختْ ⟵ صرختُ، صرختُ[1]

يعبر السهم على الطرف المبادر بالفعل، ولأن الأسهم ليست في اتجاه واحد فذلك يدَل على أن ثمة عملية أخذ وعطاء متبادلين بين الطرفين، وأن السعي إلى التجاوب ليس من طرف واحد فقط.

يتضح مما سبق وجود صيغة المؤنث إلا أن الدلالة تنفتح على الاحتمال والتعدد، ويمكن اقتراح عدة دلالات لها:

المرأة/ الحياة/ الحقيقة/ الجنة/ الحضارة/ القصيدة...، حيث لا يمكن أن تتضح الصورة الأولى من هذه المعادلة "تجاوب" إلا إذا عرفنا شيئا ما عن الطرف الثاني، حتى نستطيع جمع العناصر المتبقية للصورة، فهو "اسم غامض" (ترقب اسما غامضا)، ولا ندري طبيعة صاحبه أو جنسه، وهو ما يشرع في إتضاح في البيت الموالي (يأتي من المدن البعيدة.../ كي تراه وكي يراها)، فحرف الياء في بداية الفعل "يأتي" يتم مبدئيا أن الطرف الثاني "مذكر"، دون أن ندري الجنس الذي ينتمي إليه، وهو ما تكشفه الأفعال الإنسانية: (كي يراها، ناديتُ، سمعتُ...)، أما الطرف الأول هو مذكر ويعتبر نفسه المتحدث في القصيدة ويتجلى ذلك في قوله: (وأنا برمل الضفة الأخرى أراها) وغالبا ما يخفي الشاعر (المتكلم) المتحدث في القصيدة غير ظاهر.

[1]– وداد بن عافية، أسرار النص، ص 83.

ونلاحظ أيضا وجود علاقة الطرفين في القصيدة وهي علاقة ذات طابع ديني أكثر ما هي غرامية، وهذا عائد إلى النزعة الدينية الصوفية التي تمتع بها الشاعر "عبد الله العشي" في جميع معظم دواوينه ونلمسها في قصائده بشكل بارز وهنا أيضا وظف القاموس الغزلي فصوت الحبيبة التي تحدث عنها يبقى يرَن بداخله عبارة عن إيقاع سماوي في قوله: تابعت ايقاعا سماويا يرن بداخلي/ هو صوتها/ لا/ بل صوتها.

فتتمظهر له المرأة أيضا كما لو أنها "الفكرة" التي تراود الشاعر لكي توحي له بالشعر فنمسك نوعا ما بالمعنى:

المرأة ⟸ الغواية ⟸ الشيطان

فكان الشاعر مفتون بسلطان الكلام المتمرد على الحصار يلاحق صدى صوته، ويقول:

ها..

قد بلغت

إلى غاية:

صرختْ،،

صرختُ،

صرختُ

وانقطع الكلام....

.....

.....

وسقطتُ...

مغشيا عليّ...[1]

في الأخير ليسقط شاعرنا مغشيا عليه ونقع مرة أخرى في تلاعب العنوان بنا، لأن التجاوب لم يحصل والفكرة تلاشت والكلام تبعثر.

5-دلالة العنوان في ديوان "يطوف بالأسماء":

يحمل هذا الديوان في متنه خمس قصائد (الفارس، لبيك، يوم رافق النون، مقاطع من سيرة الفتى، قصيدة بغداد) كتبت على فترات زمنية مختلفة من"1981-2007"، ويعدّ هذا الديوان بمثابة تكملة للديوان الأول "مقام البوح"، كون جميع القصائد مشابهة للقصائد الأولى، عدا قصيدة "بغداد" التي كتبها الشاعر بمناسبة حرب الخليج الأولى.

جاء عنوان الديوان جملة فعلية على غير المعتاد، وهو اتيانه على صيغة جملة اسمية، لكن يجوز للشاعر المعاصر أن يبتدئ عنوانه بفعل كونه يحقق «وظيفة مزدوجة في اشتغالها كعتبة للنص، وظيفة التسمية من حيث أنها تعنون النص، أي تمارس التعيين والتحديد وفي الوظيفة الأخرى تسعى الصيغة الفعلية إلى تحطيم همينة الاسمية في سيطرتها الأبدية على أبنية العناوين[2]»، وميزة هذا العنوان على وجه الخصوص هو اتيانه بصيغة الفعل المضارع "يطوف" ليشير لفعل الطواف في الزمن الحاضر المستمر، ليكتسي بذلك دلالة دينية تذكرنا بمناسك الحج، لقوله تعالى: ﴿**وَيَطُوفُ عَلَيْهِمْ وِلْدَانٌ مُّخَلَّدُونَ إِذَا رَأَيْتَهُمْ حَسِبْتَهُمْ لُؤْلُؤًا مَّنثُورًا**﴾[3].

---

[1]-عبدالله العشي، مقام البوح، ص15.

[2]- خالد حسين حسين، في نظرية العنوان-مغامرات تأويلية في شؤون العتبة النصية-، دار التكوين للتأليف، سوريا، ط1، 2007، ص214.

[3]-سورة الانسان، الآية19.

ولقد حذف الشاعر "الفاعل" ليزيد من غموض العنوان، وليستفز القارئ أكثر بمزيد من الأسئلة، فماهي هذه الأسماء؟ ومن ذا الذي يطوف حولها؟ وبه «تتحقق وظيفة العنوان في كونه المنجم الذي ينفك عن إنتاج الأسئلة، ليدفع بالمتلقي وراء الأجوبة، فيلج متاهة النص، ليكون الطعم الذي يرميه "الشاعر" ويغوي القارئ تمهيدا لاصطياده[1]».

أما في توظيف الشاعر للعناوين الفرعية، فهو يصور لنا تجربة شعرية جديدة على غير عادته فقد أفتتح ديوانه بقصيدة "الفارس" ليخرج عن النظرة التشاؤمية التي طغت في ديوانه الأول، يقول في مطلع القصيدة:

في التماع الصباح الجميل

حين يفتح أبوابه العالم

سوف يفجؤكم

سوف يقبل فارتقبوا

إلى غاية قوله: فافتحوا للفتى سر أسراركم

وافتحوا للعريس

باب أيامكم

واخرجوا من رماد الرماد

ومن عتمة الكهف[2]

[1]– خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، ص214، 215.

[2]– عبدالله العشي، يطوف بالأسماء، ص5، 6.

وهنا يربط بين الشاعر بين فكرة العودة والانتظار، المرتبطة بالثقافة الاسلامية وهي ظهور "المهدي المنتظر" بأمل تخليصه للناس واخراجهم من الظلمة إلى النور.

وتستمر رحلة الشاعر مع الكتابة في قصيدة "لبيك"، حيث حكى لنا قيامه لمناسك الحجّ ملبيا دعوة الله رفقة الأنثى رفيقة دربه، التي لم تفارقه حتى في آدائه لمناسك الحجّ، حين يقول:

مشت على الصدى، مشيت...

أتبع انسياب الماء نحو الغيمة البعيده

وقفت في حراء

قلت لها: هنا أتاني الكتاب آية فآية

حتى استوى قصيده[1]

اشتغل الشاعر في هذا الديوان على ثانية الأنا/ الآخر المتعلق بكل ماهو مؤنث في قصائده، ولا ننسى ثنائية البعث/ الموت، النور/الظلام، والتي ساهمت في تناسل دلالات النص.

6-دلالة العنوان في ديوان "صحوة الغيم":

يعتبر ديوان "صحوة الغيم" آخر ديوان كتبه عبدالله العشي يجمع 27 قصيدة مرتبة ترتيبا أبجديا متقاربة الطول والقصر، حيث كل عنوان قصيدة يرتبط بحرف من الحروف، كلها تتمحور وفق الدلالة الكلّية للنص وهي؛ الثنائية الضديّة الصحوة/الغيم، حيث يحملان في طياتهما عديد الثنائيات الأنا/الآخر، الاستفاقة/السّبات ، التّذكر/النسيان، النور/الظلام،

[1]- عبدالله العشي، يطوف بالأسماء، ص10.

الحضور/الغياب، الصفاء/الغموض...وغيرها، على اعتبار الغيم عنصر كوني مرتبط بدلالة الماء، أما الصحوة فهي عنصر مرتبط بالرّوح.

ونظرا كون العنوان يعدّ «بنية رحمية تولد معظم دلالات النص فإذا كان النص هو المولود، فإن العنوان هو المولد الفعلي لتشابكات النص وأبعاده الفكرية والإيديولوجية[1]» وخاصة إذا كان العنوان ذو مدلول مشفر مثل عنوان "صحوة الغيم" الذي يحمل سرّ الحرف، يقول الشاعر في الإهداء "إلى صحوة أنتظرها وغيمة أتوقعها وأبجدية تعبر بمائها سلطان المسافات" هذه المسافة بين الذات والكون، ليتحوّل بها الإنسان إلى كون هو الآخر، هي رحلة الشاعر مع الحرف، يحكي قصته و غواية الأنثى/الحرف في عوالم الغموض، لتتقاطع الذات/الأشياء، الرؤية/الرؤيا، لتمارس الذات تناقضاتها؛ بتشظيها وامتلاء فجواتها، بيقينها وحيرتها.

إنّ الشاعر «يزج النفس الإنسانية كلها في العمل بإخضاع كل قدرة من قدراتها للأخرى»[2]، ففي رحلته الشعرية توقف بالمقام مطولا في ديوانه الأول "مقام البوح" و طاف بالأسماء في ديوانه الثاني، وهو الآن يطوف بالحروف في "صحوة الغيم"، فانتقى الحروف الأبجدية ليفك من خلالها سرّ الوجود، ويكشف بها أغوار الذات وهي تقنية حداثية لم يسبق لشاعر من قبل توظيفها، مما ينّم عن تجربة شعرية جديدة تجاوزت كل تجاربه وتجارب الشعراء المعاصرين، نابعة من وعي الشاعر من خلال توظيفه للحروف بتسلسلها المنطقي وفق تسميات العناوين الفرعية للديوان، من الألف إلى الياء، لتكتمل بذلك الرؤية، وتتحقق الرؤيا بمنظورها الحداثي، وفق عنصرين هامين هما؛ الصحوة والغيم واللذان تتولد من

[1]–جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني الأعلى للأدب والفنون، الكويت، ع3، مارس1997، ص106.

[2]– روبرث بارت، الخيال الرمزي، كوليريدج والتقليد الرومانسي، تر: عيسى علي العاكوب، معهد الإنماء العربي، بيروت– لبنان، 1992، ص18.

خلالها الدلالة الكلية للنص، فالصحوة دائما ما ترتبط بالولادة، البعث، الاستفاقة والتذكر، وكونها مرتبطة بالنور فهي كما شبه المتصوفة الروح فهي ذلك القبس النوراني، لذلك نجد مصطلح "الصحوة الروحية"، أما الغيم فهو عادة مايرتبط بالغموض والنسيان والاختفاء، ليتناغم بذلك العنصر الناري والعنصر المائي ليمثلا الطبيعة بامتياز.

يوظف الشاعر الحروف الأبجدية بمعنى تجاوزي إبداعي حيث أنّ «الشعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حرفها، وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة ومعنى آخر»[1] ، ففي تقسيمات عنونته للقصائد مرة معرفة بالإضافة كألف الأسماء وحكمة الباء، وطورا جزءا من كلمة مثل؛ حيرة المعنى وخجل الأسئلة، أو حرف مستقل بذاته "قاف كاف"، فالشاعر لا يريد أن «يفقد الخيط الناظم بين الماهية اللغوية للحرف باعتباره رابطة، والاستعمال المجازي للحرف، بمعنى الألم المعنوي والأدبي، لكنه يصهر تلك المعاني الرمزية المتوارثة بالبعد الصوفي التجريدي، دون أن يغفل عن مركزية الأنا في العملية الإبداعية، ولا عن معاناة الذات المتقلبة على لظى المعرفة، بين كائن التشكيل وممكن التأويل» [2] فسر هذه الممارسة لازال شائكا رغم تعدد القراءات، وغرابة التسمية الأبجدية بهذه الصيغة حيث أن الشاعر/ الصوفي يرى مالا يراه غيره «لديه ماهو جوهري في ذات نفسه، وبفضله يكون هو نفسه وليس إنسانا آخر يرى مالا يراه الآخرون أي يكتشف ويستبق»[3].

[1]– محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ص257.

[2]–حياة الخياري، أضف نونا، قراءة في نون أديب كمال الدين، م)، أضف نونا، قراءة في نون أديب كمال الدين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت–لبنان، د.ط، 2012، ص15.

[3]– عبدالله العشي، أسئلة شعرية، ص138.

ونخلص في الأخير، أنّ عبد الله العشي قام بالاشتغال على عتبة العنوان كمبدع أولا وكناقد ثانيا، ليخفي وراء دلالاتها المتعددة الكثير من الأسرار التي يحملها النص، فاستغل هذه العتبة ليمارس من خلالها تقنيات حداثية يجمع فيها بين التجربة الشعرية والصّوفية.

رابعا:هندسة البياض:

إنّ الفراغ الذي يمنحه الشاعر، عمدا للعين القارئة، كي تملأه أو تكتبه من جديد، تجمعه علاقة وطيدة بالسواد في الصفحة، ويسيران في نفس اتجاه توزيعهما على السطر «ذلك أن اكتساح السواد (الخط) يبرز الموقف الانفتاحي، والحاجة إلى ملئ الزمان والمكان بأشياء خارج الذات، كما يبرز فراغا يتم التعبير عنه، وعلى العكس من ذلك يعتبر اكتساح البياضات للصفحة (انقطاعات، اتساع الفواصل) تأكيدا للموقف الانطوائي والحاجة للوحدة وإلى زمان وفضاء ثابتين تملأهما أشياء نابعة من الذات» [1] ومن خلال هذه المقولة نذهب إلى وجود مقابلة بين موقفين:

- أولا: موقف انفتاح في حالة هيمنة السواد.
- الثاني: موقف انطواء في حالة هيمنة البياض ولكل منهما دلالات وايحاءات خاصة به.

فالأول يقدم فضاء مليئا، في حين الثاني فضاء خارج ومتقطع من أي فعالية وحيوية داخلية.

1-مفهوم البياض:

إنّ البياض كما تمثله أبرز بتأثير فلسفي «هو تلك الفجوات أو التفككات المتوقعة بين الخطابات أو المنظورات النصية، والمتجهة تلقاء القارئ حاثة إياه على ضرورة رصد

[1]-محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل إلى تحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، البيضاء، 1991، ص 110.

الارتباطات الخفية الممكنة وبناء الموضوع الجمالي»[1] وهنا المراد بها ليس الغياب بأن تمتنع القصيدة عن البوح، بل أن تتلطف في مداخل بوحها، تلطف يجعلها تغري القارئ والمتلقي ببعض سرها فيما تخفي عنه أكثر هذا السر. «يخطئ من يظن أن البياض هو محو كتابة، والصحيح أنه كتابة محو، أو حضور في غياب، والشعر بطبيعته نزاع للغياب، ولعلَ الغياب أن يكون أكبر حاضر فيه، ولاسيما في القصيدة المختلفة، تلك التي لا يمكن أن تكون بدون حضور الغياب فيها القصيدة»،[2] وذلك انطلاقا من « أن الموضوع الجمالي ظاهرة لا يمكن أن تنشأ وتتشكل إلا في وعي الذات القارئة، وإن بتوجيه من بنيات النص»،[3] فالبياض إذن بحر ولا يحدد، وله دور في زيادة تحفيز التخيل لدى القارئ.

ويرى أيضا "طاجان" و "دولاج" أن عملية توزيع البياض والسواد يبقى ثابتا لدى نفس الخطاط في الكتابة العادية، وهكذا تتشكل على الصفحة علاقة أوسع بين المساحات السوداء (الكتابة) والمساحات البيضاء (البياض) «وهذه العلاقة تعتبر نتاج الأنشطة المدمجة في البناء، لأن الكاتب يبني فضاءه المفضل في فضائه الخطي(...)وهذا الفضاء المفضل هو فضاء شخصي وإطار للحياة، يمكن انطلاقا منه استكشاف ما إذا كانت هناك علاقة بين الاستعمال المنجز بهذا الإطار، وبين الطريقة التي يتم بها تنظيم المحيط المباشر للكاتب كالغرفة أو المكتب أو قاعة الجلوس مثلا».[4]

ويمكننا القول أن هذه شيفرة إبداعية ابتكرها الشاعر للتعبير عن ما يختلج قريحته، وهي تصنف مع تفعيلات الشعر اللامرئية كتفعيلة الغموض، وتفعيلة الوضوح، تفعيلة

---

[1]–ينظر: عبد الكريم شرقي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة–دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة–، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006، ص 225.

[2]– ينظر: حسين الواد، شيء من الأدب واللغة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 2004، ص 91.

[3]–عبد الكريم شرقي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 206.

[4]–محمد الماكري، الشكل والخطاب، –مدخل للتحليل ظاهراتي–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1991، ص 104.

الضمائر، تفعيلة البياض ويصبح الفراغ موسيقى عن طريق تناور الجملة الشعرية على الاعتام بدل الإضاءة والكشف وأجل هذا يرمي إلى تناغم البياض المخفي مع بصائر النص لينتج تفعيلات الرؤيا.

وفيما يبدو تصور آيزر للبياض قريبا من تصور إنغاردن لما سماه "أماكن اللاتحديد"، بل مدينا له بحكم أسبقيته، فإن لا يسيغ حمل التصورين على التطابق، ذلك بأن أماكن اللاتحديد لا تعدو أن تكون ثغرات بين الأجزاء النصية تنتظر أن تسد، أو محذوفات محددة يراد لها أن ترد،[1] ولا يسع هذا التصور إلا أن «يجعل دور القارئ مقتصرا على استكمال التفاصيل التي تركها النص معلقة، ويجعل من عملية التحقيق مجرد عملية آلية وبسيطة للغاية».[2]

إنّ هذا الأخير يبقى بالأساس استراتيجية بانية تستمد فاعليتها من وضعها البرزخي الذي يجعلها قوة للفصل والوصل في آن واحد، والقارئ مدعو في ضوء هذه البرزخة لا إلى مجرد الوصل بين الأجزاء النصية، بل إلى تحري ارتباطات تضمن تناغم هذه الأجزاء، ثم التواصل الناجح بين النص ومتلقيه متوقف لزوما على النشاط الإبداعي للقارئ.[3]

نخلص إلى أن البياض يملك من الخصائص ما يجعله يتفرد بالشكل الشعري، حيث تعدّ نقاط الحذف التي يتركها الشاعر داخل متن قصيدته منفذا يتسلل عبره القارئ إلى النص الإبداعي، ولقد عمد الشاعر "عبد العشي" إلى توظيفه بكثرة في العديد من أشعاره مثله مثل غيره من الشعراء المعاصرين.

2-توظيفه في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي:

[1]-ينظر: عبد الكريم شرقي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، ص 225.

[2]-المرجع نفسه، ص 224.

[3]-المرجع نفسه، ص 223.

تتعرض الكتابة الشعرية المعاصرة للتداخل الفني كما تتعرض كما هو معروف لما يسمى بالتداخل الأجناسي فهي تستقي العديد من عناصر وتقنيات التصوير السنيمائي كتقنية التصوير البصري حيث تؤكد بذلك على انفتاحها على عديد الكتابات من هيئتها الثابتة للأوزان الخليلية إلى هيئة بصرية تعرض تجسيما طباعيا يولد أشكالا جديدة من مساحة النص فعملية إضفاء البياض هي علامة تسمح للنص المكتوب إعطاء سيولة للسواد الناطق في المتن الشعري وبذلك تمارس فن الصمت في سواد الكتابة.

فالبياضات في الخطاب الشعري المعاصر تعتبر من التقنيات البصرية المهمة في التشكيل الهندسي لفضاء النص «فهي تسجل على مستوى الكتابة تلك الفوارق التي تفصل وتكون الكلمات على اللغة هذه البياضات ليست لها حقيقة خاصة سوى حقيقة الكلمات نفسها فهي تعتبر مقاطع تمثل الكلمات أطرافها».[1]

فهذه البياضات أو الفراغات المقصودة في النص ترمز للمسكوت عنه من طرف الشاعر لغاية معينة لتثبت شيفرات محددة يستشفها القارئ المثالي ففي«القصيدة الجديد احتضن نهر الفراغ وحل محله نظام قالبي مختلف زاد مساحة البياض أو الفراغ بعد الأسطر التي لا تبدو متساوية بل تظهر كسلسلة متعرجة من الأرض»[2].

يحفز المتلقي لإطلاق عنان خياله وتدفق إبداعه ليستشف عمق النص وفحواه من خلال لانهائية التأويل والقراءة فامتزاج البياض بالسواد نظام سائد منذ القصيدة العمودية كما تقوم عليه كذلك القصيدة المعاصرة لكن بكثافة أكبر من خلال توسيع هذا الفراغ ليتحول من شكل تقليدي إلى راهن مغاير تماما كلعبة الشطرنج تُراه من سيحظى بنصيب الأسد الأبيض أم الأسود، المنطوق أم المسكوت عنه هذا ما تختلف به القصائد في الديوان

[1]–محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 110.

[2]–عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتأويل، دار العودة، لبنان، ط1، 1981، ص 144.

الواحد والديوان الواحد عن غيره من الدواوين«فالمساحات البيضاء تفرض على المتلقي الصمت وبذلك تدعوه إلى دخول لفك الشيفرات وتمعن الدلالات فيسقط ما يدركه من معنى تأملي في البياض على السواد القصيدة فيضيف بهذا معنى جديدا إلى القصيدة لم يكن ليبوح به سوادها»[1].

فهي ثنائية إلزامية لا يقوم أحدها دون الآخر، وبه إبراز الكتابة بالخط الأسود آلية وظائفية تستند على إثارة انتباه القارئ لعنصر مهم بالصفحة المحددة، فعناوين الفصول عادة ماتكتب باللون الأسود القاتم والخط العريض ففي ديوان مقام البوح لعبد الله العشي تتفاوت فيه الأسطر من قصيدة لأخرى كقصيدة "تجاوب":

كانت على رمل الشواطئ ترقب اسما غامضا...

يأتي من المدن البعيدة...

كي تراه وكي يراها.

وأنا برمل الضفة الأخرى أراها،

وأرى بهاها.

ناديت

نادتني،

سمعت ندائي،

[1]–عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر القاهرة، ط1، 2003، ص153.

وأنا سمعت نداها.[1]

وفي هذا المقطع أعطى الشاعر مجالا ليغلب البياض على السواد ليترك بذلك حرية القراءة للمتلقي ويدمجه بحوار غائب مسكوت عنه، وكذلك حين يقول في قصيدة "مديح الاسم":

سأسميه...

ولكن

سوف لن يسمعه...

أحد مني سواك.

فاسمعيه:

"....."

.....

....."[2]

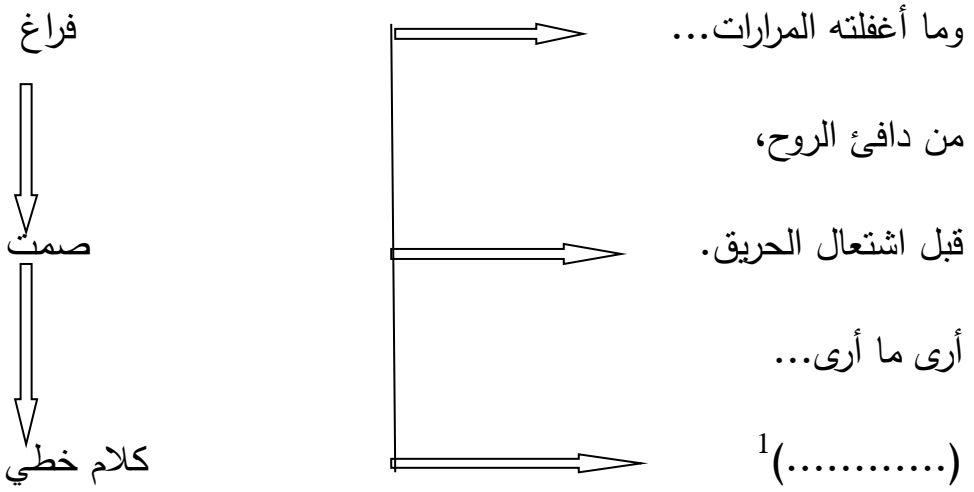
وبه ذلك يكون هذا البياض الذي ختم بها الشاعر قصيدته «نوعا من الهمس في أذن المخاطبة لا يسمعه أي منا إنه البوح الذي لا تأويل له إلا من خلال القصيدة».[3]

وكذلك في قصيدة "افتتان":

[1]–عبد الله العشي، مقام البوح، ص 11.

[2]–عبد الله العشي، مقام البوح، ص 96.

[3]–عبد الرحمان تبرماسين، البنية الايقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 190.



وهنا سطر شعري به بياض وكذلك ترقيم متمثل في الأقواس والنقاط لا متناهية دلالة على رؤية صوفية لا محدودة حيث سبق السطر بفعل "أرى ما أرى"... وكأنه يقول أرى ما (.....)، أرى.....أرى ما لا تستطيعون رؤيته هو عالم علوي ترفع عن كل دنيوي في عالمنا فأصبحت فيه الرؤية بالروح والقلب لا بالعين التي تجرد كم من لذة النشوة الروحية والمتعة اللامرئية فحدود القوس هي حدود رؤية الإنسان العادي أما رؤية الشاعر فهي رؤيا لا محدودة يتمثلها النقاط المتعددة.

رغم أن هذا الديوان "مقام البوح" لم يعتمد على البياضات كديوان صحوة الغيم كونه أول عمل شعري له رأى النور وبالطبع ليس أول عمل شعري مخطوط فغيره الكثير بقي حبيس الأدراج فالسواد غلب على البياض مما يركز على امتلاء الشاعر وانثيال الكلام الشعري وانهماره على الصفحة البيضاء ليمثل الرقة اللامتناهية فحتى الفواصل بين مقطع شعري وآخر بياضات إنما دلالة الامتلاء فهي فترة زمنية لاسترجاع الشاعر لماء استقر، فالبياض يزداد قوة وايقاعا مع بداية الديوان ويبدأ بالتضاؤل مع نهايته ليطغى بذلك السواد عليه وهي ظاهرة طباعية تحيل إلى دلالة أعمق من ظاهرة زمنية وحسب بل أنها نمط من كتابه الخطاب الشعري المؤنث إلى ظاهرة الصراع السلطوي بين التذكير والتأنيث.

[1]–عبد الله العشي، مقام البوح، ص 18.

3-توظيفه في ديوان "صحوة الغيم":

تطرقنا في العناصر السابقة إلى مفهوم البياض وما يحمله من مفاهيم وأفكار، غير ناسين الجانب التطبيقي الذي يعتبر من الإلزامي الولوج إليه بفك الشفرات وازالة الغموض عن ديوان "صحوة الغيم" للشاعر "عبد الله العشي" الذي لا تخلوا قصائده من هذا العنصر الجوهري "البياض"، ولقد عمد "عبد الله العشي" إلى توظيفه بكثرة في العديد من أشعاره مثله مثل غيره من الشعراء المعاصرين.

وهذا الديوان "صحوة الغيم" إذا قورن بسابقيه "يطوف بالأسماء" و "مقام البوح" يظهر مشابها لما سبقه على شكل سلسلة واحدة، وعلى القارئ حتما أن يعالج من المواجد ما لا تمنحه الصفة قبل أن يؤول الحجاب إلى كسف، وينقلب الغيم إلى صحوة.

واللافت في هذا الديوان أن صاحبه استند في كل نصوصه على سيميائية الحرف، فجاءت هذه النصوص بعدد أحرف الأبجدية تقريبا، كل هذا تلميح خفيف إلى أن رهان القارئ هو تجاوز عجز عبارته «تلك التي لا تملك –على حد وصف النفري–إلا أن تضيق أمام اتساع الرؤيا»[1] فتأتي البياصات التي تخللت أنسجة نصوص الديوان شافعة لهذا الضيق الذي لا مخرج منه إلا بالإشارة. ويستلزم على القارئ أن يقف على مواضع البياض الجلي أو بياض الفجوة الذي يكمن في مستوى اللغة، وتعدد أنواع البياض داخل النص.

أ-بياض الفجوة:

بعد انقطاعه تتخل متتالية الكتابة، أو هو فجوة تظهر في جزء نصي عن آخر من بعده، ولا يستمد هذا البياض بلاغته من كونه فراغا في انتظار حافز بحاجة امتلاء تلقائية،

[1]– ينظر: عبد الجبار النفري، المواقف والمخاطبات، تح: آرثر أربي، تعليق: عبد القادر محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص 115.

وإنما الأمر يخضع لقدرة الفجوة البيضاء على إثارة مخيلة القارئ، وتحفيزها على تمثيل المحتملات الدلالية الكفالية بحماية الأجزاء النصية وصوت جوهر تجانسها.

ولا يطول الأمر بالقارئ، فالنص الأول "ألف الأسماء" مشتمل على البياض الأول في الديوان وهو مستهل بقول الشاعر:

في الصباح الذي ضاع من يومنا...

كنت أسند ظهري على موجة...

وأعد الزمان:

ساعة... ساعة

في تفاصيل أيامنا

وفي الصباح الذي ضاع من يومنا...

كنت أرسم حلمي على الرمل..

أعبر ظلي..

وأحفر هذا المدى باستعاراتنا.

.....

.....

في المساء.[1]

البياض هنا لا يحيل على محتوى محدد يتفق القراء بالضرورة على هيئته، وينتهي الأمر كله بمجرد استدعائه، ولكنه يقف بالقارئ على حافة دلالية قابلة للانجراف، ويفسح له مجالا مشرئبا للفهم حتى إن «أفعال الفهم –ولو أن النص هو محدثها–تتحدى المراقبة الكاملة من لدن النص نفسه»،[2] ذلك أن الأسئلة والأمنيات هنا تنشد بياضا غامضا، بياض الحقيقة العاطفية –إن جاز التعبير–فالعاطفة المركزة في تأويل الحقيقة العقلية الأولى الغامضة هنا لا تخلوا من الإشارات والايماءات.

وفي هذا النص يدل بياض على أكثر من دلالة حالية أو حالة دلالية، إذ إنه يوشك من جهة إلى تطاول حالة الضياع التي جعلت صبر المتشوق على المحك. ثم إنه حين يفصل بين زمنين(الصباح/المساء) لايستهدف فرض ثنائية بينية، أو حالة من الفرق، ولا يلتقي الزمنان المختلفان إلا في حالتين للمتشوق مفترقين (مخافة الحرمان/ رجاء الوصول) قد التقتا وتقاربتا، وعليه فقد وسع المتشوق أن يستظل بقمر رؤيوي في الغياب، فالصحيح أن زمن التشوق مجتمع الأطراف، وليس مستبعد، إذن فليطل زمن الحرمان أو ليقصر مادام هو ذاته زمن الرجاء غير المنقطع.

وبياض ثاني يسوقه إلينا قول الشاعر من نص عنوانه "حكمة الباء":

ما أرق الصباح وما أجمله

(لست أعنيه،

إني أصرح باسم ولا أقصده)

[1]–عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص 13.

[2]– فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد الحميداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس–المغرب، 1995، ص 56.

لي صباحي، ولي زهر أغنيتي

لي فجري أطويه أو أنشره

لي جمر المعاني، ولي صهد

كلما هزجت بالأغاني انسكب

.....

.....

دربها وردة

ودروبي قصب[1]

والمقصد هنا على الإشارة لا العبارة، فالصباح الأرق والأجمل يتجاوز المعنى الفيزيقي إلا ما وراءه، والبياض الذي سبق خاتمة هذا النص إنما يستنهض ما لا تؤديه الصفة من وجع البينونة الكبرى وهذا البياض منبع الغيم، الأول حاجب والثاني ألم يحل بين القصب والوردة؟ ألم تستنقذ به الكلمات ويحل بينهما وبين الخواء الذي يجعلها أشباحا؟ أشباح كتلك التي تمثلها الشاعر في نصه، فقال:

تعبت كلماتي/

.....

ألهذا نثرت غنائي

وعلقت في المستحيل غدي..

[1]–عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص 20– 21.

ثم أغلقت بابي؟

رسمت على الرمل وجهي؟

إذا، كان جسرك وهما،

وكانت نوافذنا مشرعات

على عتبات الغياب.[1]

تعبت الكلمات من كثرة المحاولات الفاشلة، وقد أريد للبياض في سياقة أن يعمل طمس ما يستصحب الفشل من الألم، وهذا ما جعل العبارة عاجزة لثقل المعبر عنه.

ب-بياض الحيرة:

إنه بياض ضمني يدرك أثرا لا عينا، ويغلب أن تكون القرينة الحالية وحدها دليلا عليه، وسيقف القارئ حياله محتاجا إلى استشعار ما لطف، ورؤية ما خفي، وهذا البياض في مواضع من الديوان كما في المقطع الآتي من نص عنوانه "صوتان للقصيدة":

كل معنى يخبئ قافية في فضاءاته

هو أرض لنا

كل رمز على دفتر الحلم

يبدي بهاء ويخفي بهاء لنا

هو أرض لنا

[1]- عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص 69.

كل لحن على صدر قيثارة تعبت

هو أرض لنا

كل همس تحن إليه تفاصيل أيامنا

هو أرض لنا

كل نبض تفيء إليه الحقول

هو أرض لنا.

الفراغ، الغياب، الشروق، الأصيل، الغروب، الغسقْ

السؤال، الجواب، الذهاب، الإياب، الشفقْ

الغناء، المدى، دفقة النبع، وقع الصدى، زهرة الياسمينةِ،

أنشودة الصمت، دمع الصلاة،، الدعاء،، التهاليل،، وهج

التراويح،، تسبيحة الكائنات،،، خشوع السماء،،،، المعارج

والمنتهى...

هي أرض لنا، هي أرض لنا[1]

لا يظهر البياض هنا كالمقطع السابق هنا يريد الشاعر من القارئ أن يهدي بصيرته ليكشف ما يخفيه السطور وأن البصر هنا لا يمكنه رؤية الباطل واكتشاف جوهره، وهذه الأخيرة لا يفوتها أن ترى البياض الموجود بين الحالم وحلمه، ثمة كلام نفسي قائم بالذات

[1]– عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص73 ،74.

(حوار ذاتي/ استرجاع) يكاد أن يكون تقنية الخطاب في الكثير من النصوص المجموعة، وهو أسلوب يسمح بالكثير من الهمس، يتناسب مع وحدة جوانية حميمة للشاعر.

ذلك أن التشبيك الذي لا يفصم صورة الحنين الواحدة إزاء حالات التعبير عن: الحقيقة/ الوطن، هو تأويل للذات حين تتصادى مع مفقودتها وتصطدم بغيابها الحارق، مما جعل فائض الإحساس بالخسارة، هو الوجه الآخر لذلك الحنين الواحد.

والبياض الخفي كما لاحظنا مستكف بأثره البرزخي المتواري، على انه ربما استعان أحيانا بقرينة هادية إليه، كما في المقطع الآتي، إذ تمارس الأقواس فيه دور الدليل، ولكنه دليل متحفظ جدا سيحتاج القارئ حتما إلى مراودته:

ضاق بي الأفق. إني أرى؛

قمر ذاب في فيضه، وأرا(ها)...

تتوج بالظل بستانها

(ها) تذري البهاء على وجنة الريح..

(ها) لغة حكت الأبجديات ترحالها

وقرنفلة سكبتها الفصول...

وأخفت تواشيح (ها)

(ها) قناع يؤجلني...

ويؤجل إسفار(ها)

(استعير لسانا غريبا...

لكي أتهجى تفاصيل أحرفها)[1]

ومما سبق يتضح أهمية هندسة البياض والسّواد في تجلية المعاني ذات الدلالات الأكثر جمالا وإيحاء، من خلال إقامة علاقة جدلية بين الصوت والصمت، بين المسموع والمرئي، ودورها في فكّ مغاليق النص والولوج في أعماقه.

خامسا:علامات الترقيم:

1-مفهوم علامات الترقيم:

لعلامات الترقيم دور كبير في توجيه عملية القراءة، وإنتاج المعنى المضاد، لأنها خاضعة لقصد الشاعر، وتصميم عالمه، وكغيرها من الوقائع النظمية تمتلك دلالات تعينية وإيحائية، إذ أن النص الحداثي كما يراه "رولان بارت" «أن علامات الترقيم تسهم في تحقيق صورة النص، وبدونها لا يعود النص نصا، فهي إحدى شروط نصيته، لكن ليس معنى أنها تتحكم في الدلالة، بل توجهها فقط، لذلك عندما عمد إلى خلق فضاء من الفراغ حول كلمات منثورة على المسند، كان يود أن يتحرر من مختلف الإيقاعات الاجتماعية الآثمة، فجاءت لغة مفصولة عن لغة الكليشيهات الجاهزة، وطريقته مختلفة عن عادة الشاعر المألوفة في الكتابة، فحقق الاقتراب من فعل قصير متفرد، يؤكد صمته عزلة البراءة».[2]

[1]- عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص32،31.

[2]-ينظر: رولان بارت الدرجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة، الشركة المغربية، ط3، 1985، ص90-91.

أما "بنيس" فيرى أنها أصبحت « دعوة إلى ضرورة إعادة تركيب المكان، إخضاعه لبنية مغايرة، وهذا لا يتم الخط وحده، إذ يصحب الخط الفراغ ».[1]

أما "جيوفري ليتش" فيرى أنّ وظيفة العلامات الترقيمية التي تؤثر على مساحات الصمت الجزئية في "الفاصلة" والكلية في "النقطة"، والملغاة في حال غيابها، وكأننا أمام MUSIC NOTE تقوم بتوزيع الإيقاع، فكل وقف هو تنويع ايقاعي داخل السياق، يقول "ليتش": «إنّ الوقف يشير إلى راحات متنوعة الأطوال، ومن السهل تكييف هذه الإشارة وفقا لهدف تسجيل القيم الايقاعية في الشعر».[2]

ولعلامات الترقيم توظيف خاص ومقصود، خصوصا إذا تبينا تلك العلامة الفنية بين المعنى الدلالي، وبين نسبة حضورها على المسند فقد يكون سببا في تغيير دلالة النص إلى المعنى النقيض «فغيابها أو تغيير موقعها، غالبا ما يكون سببا في اتساع الدلالة أو انتاج معنى نقيض».[3]

2-توظيف علامات الترقيم في ديوان مقام البوح:

إنّ ديوان " مقام البوح " مدونه شعرية حداثية مفعمة بالعلامات أو الأيقونات المشهدية التي ترمز لدلالات فنية متعددة فهي توحي بعجز اللغة عن البوح أو التعبير حين يقول الشاعر:

ربما تمنعني عنه العباره

ربما تعجز ألفاظي[4]

---

[1]-ينظر: محمد الماكري، الشكل والخطاب، (مدخل لتحليل ظاهرات)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص221.

[2]- GEOFFREY N. LEQCH, ALINGUISTIC GUIDE TO ENGLSH DOCTORY, P 107.

[3]- محمد الماكري، الشكل والخطاب، (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ص 240.

[4]-عبدالله العشي، مقام البوح، ص 94.

كما أنها تمنح القارئ حرية التأويل والقراءة، ولعلامات الترقيم دور كبير في توجيه عملية القراءة، وإنتاج المعنى المضاد كونها خاضعة لمقصدية الشاعر ورؤيته الخاصة حث تمتلك مجموعا من الدلالات الإيحائية، فالنص الحداثي كما كما يراه (بنيس) أصبح «دعوة إلى ضرورة إعادة تركيب المكان وإخضاعه لبنية مغايرة وهذا لا يتم بالخط وحده إذ يصحب الخط الفراغ»[1] وما وضحه رولان بارت يبين ذلك بقوله: « إن علامات الترقيم تسهم في تحقيق صورة النص، وبدونها لا يعود النص نصا، فهي إحدى شروط نصيته، لكن ليس معنى هذا أنها تتحكم في الدلالة بل توجهها فقط».[2]

لذلك عندما حاول خلق فضاء من الفراغ حول كلمات متحورة كان يود أن يتحرر من خلالها من مختلف الإيقاعات الاجتماعية وطريقته مختلفة عن عادة الشاعر المألوفة في الكتابة فحقق الاقتراب من فعل قصير متفرد يؤكد عزلة البراءة، وإذا ما تصفحنا ديوان "مقام البوح" لعبد الله العشي، فإننا نجده ثريا بكثير من علامات الترقيم المتنوعة كالفاصلة والفاصلة المنقوطة، الوقفة، الاستفهام، النقطتين الفوقيتين، النقط الثلاث المتجاورة، نقاط الحذف، علامة التنصيص، وعلامتي الاستفهام والتعجب.

هذه العلامات المكثفة الدلالة كانت بقصد من الشاعر حين وظفها كونها تحيل إلى تغيير دلالة النص إلى معنى نقيض حيث «غيابها أو تغيير موقعها، غالبا ما يكون سببا في اتساع الدلالة، أو إنتاج معنى نقيض».[3]

من القصائد البوحية التي شهدت تنوعا بارزا في علامات الترقيم قصيدة "الغياب" التي تميزت بكثرة النقاط المتتالية، ذلك أن القصيدة المعاصرة إنسانية متدفقة لا تعرف معنى التوقف، وعلامات التعجب وكان الشاعر يتعجب من كل شيء من حوله، أو يعطي

[1]– ينظر: محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 221.

[2]–ينظر: رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ص 90، 91.

[3]–محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 240.

لوصفه هالة من الغرابة، فهي تبعث على تساؤل مستمر لا نهائي وليد الحيرة والمفاجأة حين يقول:

"أيَ أسرارك جَمعت بهذا الوجه،

يا ربي...

.... أيَ أسرار"[1]

وكذلك نجدها في قصيدة "افتتان"، يقول:

يترجل قلبي عن صهوة العمر...

كي يستريح بظلك...

من صهد السنوات

ويفتح باب العروج إلى قبة...[2]

فهذه النقاط المتتالية تفتح المجال للمتلقي لاستكمال ما تبقى من كلام وممارسة أفق التوقع ليجعل منه مؤلف ثان للنص، فالقارئ المثالي غالبا ما يكون مبدع آخر للنص الشعري بفعاليته القرائية.

كما نلاحظ توظيف الشاعر بشكل كبير نقطتا التوتر(..) وهما «نقطتين أفقيتين بين مفردتين أو عبارتين أو أكثر من مفردات أو عبارات النص الشعري» [3]، وهي ذات علاقة وطيدة بالتلقي البصري في الشعر العربي المعاصر من خلال دلالة توقف الشاعر مؤقتا

[1]–عبد الله العشي، مقام البوح، ص 76.

[2]– عبد الله العشي، مقام البوح، ص 17.

[3]–محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950–2004)، بحث في سمات الأداء الشفهي "علم تجويد الشعر"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008، ص204.

بسبب التوتر والاضطراب اللّذان تشهده حالته النّفسية، ومن القصائد التي اعتمدت بكثرة على نقطتي التوتر قصيدة "أول البوح":

أخفيتني، أظهرتني..

وبحت عن غوامض العباره

إلى غاية قوله: فكل نبض في العروق هو لك..[1]

في السطرين نقطتي التوتر تظهران احجام الشاعر عن الكلام لكي يقيس المتلقي ما يلائم حالته النفسية والاجتماعية، كما يقوم من خلالها بالحفاظ على تدفق الإيقاع الشعري عبر تجسيد الحالة الصوفية التي يعيشها بين لحظة الظهور والتخفي ما يخلق صراعا بين البياض والسّواد، وهذا الصّراع بمثابة معادل موضوعي للصراع النفسي الذي يشعر به.

كما نجد علامات الاستفهام (؟) فالشاعر في قرارة نفسه رافض لوضع أمته باحث لها عن مخرج نجده يتساءل عنه في حيرة وقلق من أمره ليرد الاستفهام كانزياح وعدول عن المتعارف عليه والذي نستشعره هنا تعجب وليس استفهاما كما في قصيدة "قمر تساقط في يدي": هل من أحد؟

مثلي ومثلك في بهاء العشق

في هذا البلد؟

هل من أحد؟؟

هل من أحد؟؟؟[2]

[1]– عبدالله العشي، مقام البوح، ص5، 6.

[2]– عبد الله العشي، مقام البوح، ص 45.

والحقيقة أن وجود علامات الترقيم في هذه القصيدة غالبا ما يكون سببا في انعدام الإتيان بالمعنى النقيض، الذي يقلب كل الموازين، فهي ليست دائما كما يعتبرها بعض المحافظون علامات غريبة لا معنى ولا محل لها من الإعراب، وكذلك توظيفه لعلامات الحذف في قصيدة "افتتان"، في قوله:

أرى ما أرى...

(.....)[1]

والحذف الذي وظفه الشاعر يدل على حذف دال يحضر وروده في النص أو يرى في إخفائه غاية جمالية ليعطي القارئ مساحة لتوظيف خياله ويفتح النص على تعددية القراءات ومن ثم الانفتاح على المحظور الذي يقدم نفسه في هيئات مختلفة وما على القارئ إلا اكتشافها، وضمن ما تقدم من علامات النقاط المتتالية وعلامتي التعجب والاستفهام ونقاط الحذف جعلت هذه العلامات من النص الشعري يعيش فوضى العلامات في حالة من القلق والحيرة يبحث عن مواطن النور والحقيقة.

3-توظيف علامات الترقيم في ديوان صحوة الغيم:

ونعني بعلامات الترقيم؛ العلامات التي «توضع لضبط معاني الجمل، بفصل بعضها عن بعض، وتمكن القارئ من الوقوف عند بعض المحطات الدلالية، وتضم: النقطة، الفاصلة، علامة الاستفهام، علامة الانفعال، نقطتا التفسير، نقط الحذف[2]»، وبالنّظر إلى النص الشعري في ديوان "صحوة الغيم" نجد علامات الترقيم حاضرة بامتياز، مما ساهم في إنتاج دلالة النص الشعري، يقول في قصيدة "فصل هل يقول":

ذاهل، يتدحرج من قمة الغيم

[1]- عبد الله العشي، مقام البوح، ص 18.

[2]-محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص201.

حتى حقول النخيل

وكأن الغروب...

على جانبيه يسيل

إلى غاية قوله:

تلك محنته..

هل يفصل أوجاعها؟

هل يبوح بأسرارها؟

هل يقول؟؟[1]

إنّ المتأمل في هذه الأسطر الشعرية يلاحظ توظيف الشاعر لعلامات الوقف المتمثلة في؛ الفاصلة، نقاط الحذف، وعلامة الاستفهام، هذه العلامات ساهمت في توليد معنى الحيرة والتردّد لدى الشاعر.

وننتقل إلى العلامة اللافتة في الديوان وهي الفاصلة المكررة بشكل متتالي(،،،) وذلك في قصيدة "صوتان للقصيدة" يقول:

كل همس تحن إليه تفاصيل أيامنا

هو أرض لنا

كلّ نبض تفيء إليه الحقول

هو أرض لنا.

[1]– عبدالله العشي، صحوة الغيم، ص97، 98.

الفراغ، الغياب، الشروق، الأصيل، الغروب، الغسق

السؤال، الجواب، الذهاب، الإياب، الشّفق

الغناء، المدى، دفقة النبع، وقع الصدى، زهرة الياسمينة،

أنشودة الصمت، دمع الصلاة،، الدعاء،، التهاليل،، وهج

التراويح،، تسبيحة الكائنات،،، خشوع السماء،،،، المعارج

والمنتهى...

هي أرض لنا، هي أرض لنا[1]

ونجد هنا الفاصلة تدلّ على الوقوف القليل في الجملة الواحدة في حين نجد الشاعر لم يقتصر على توظيف فاصلة واحدة بل تعددت، حيث صارت ظاهرة مميزة لهذه القصيدة، لتعزز هذه الفواصل دلالة التأمل في ملكوت الله عز وجلّ، فهي لم تعد تدل على التوقف المؤقت بالجملة الواحدة، بل تعدته إلى توقف مطول يوحي بالتأمل الفكري لمخلوقات الله.

سادسا:تشكيل السطر الشعري:

1-مفهوم السطر الشعري:

استفاد النّص الشعري الحداثي من تطور تقنيات الطباعة، حيث «ساعد الإخراج الطباعي الشعراء على إجراء تشكيلات بصرية تجسد الدلالات البصرية التي يرمون

[1]- عبدالله العشي، صحوة الغيم، ص74.

تجسيدها للمتلقي»[1]، وقد انعكس هذا الأثر على مسافة السطر الشعري الذي خرج عن سنتميترية البيت التقليدي القديم، للتفاوت الأسطر فيما بينها.

يعرّف السطر الشعري كونه «كمية القول الشّعري المكتوبة في سطر واحد سواء أكان القول تاما من الناحية التركيبية أو الدلالية أم غير تام[2]»، فالسطر الشعري مجموعة من التراكيب تحمل مضمونا شعريا قد يكتمل معناه في سطر واحد أو سطرين أو أكثر.

ويعدّ «التشكيل البصري لهيئة السطور الشعرية على بياض الصفحة الشعرية[3]» من بين التقنيات التي عمد إليها الشاعر المعاصر في تحرير نصه الشعري الذي أصبح عبارة عن بنية دلالية مرئية، تتدخل في تكوينه وإبرازه مجموعة من الأدوات والاجراءات، من بينها تقنية البياض والسواد التي تجسدها حركة الأسطر التي تسهم في إنتاج دلالات مختلفة.

2-الأسطر المتساوية:

وهي أن «يتساوى طول سطرين شعريين متواليين أو أكثر تساويا تركيبيا وإيقاعيا»[4]، وهو نوعان: تساو افتتاحي وتساو ضمني، فالتساو الافتتاحي هو «التساوي السطري الذي يفتتح مقاطع النص معتمدا على تكرار البنيتين التركيبية والإيقاعية للأسطر المكررة» [5]، ويقول عبدالله العشي في ديوان "يطوف بالأسماء":

أول الكلمات الوطن

أول الصبح ضوء الوطن

---

[1]- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص171.

[2]-المرجع نفسه، ص171.

[3]- أحمد جار الله ياسين، شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني، مجلة أبحاث، كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، بغداد، مج 2، ع 04، 2005، ص121.

[4]- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص176.

[5]- المرجع نفسه، ص176.

أول النبع ماء الوطن

أول الأرض عشب الوطن

أول الشعر لحن الوطن

أول الأفق نجم الوطن

أول الزهر ورد الوطن[1]

تبدو الأسطر متساوية الطول في هذا المقطع الشعري الذي تناسب والحالة النَّفسية والشعورية للشاعر، فقد افتتح قصيدته "مقاطع من سيرة الفتى" بلفظة "أول" مكررة على طول المقطع وكذا تكراره للفظة "الوطن" في جميع الأسطر، حيث جمع هذا التكرار بين التركيبي والايقاعي ليبرز أهمية صورة الوطن لدى الشاعر، فهو يمثل الطبيعة وماتحويه من أسرار، من "تبع الماء، عشب الأرض، النجم، الزهر".

أما التساوي الضمني فهو «التساوي السطري الوارد ضمن النص الشعري من غير أن تكون له وظيفة تكرارية[2]» ومن أمثلته في نفس القصيدة يقول:

أطفأوا عينيك واستلقوا بجنب الباب

لا دمعة، لا ومضة صوت

وتواصلوا أن يعروا جسمك الشاحب

للحزن وللبرد الشتائي

[1]– عبدالله العشي، يطوف بالأسماء، ص55.

[2]– محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص177.

ولموت بعد موت[1]

فالأسطر الخمسة متساوية من حيث التركيب والإيقاع، وتنطوي على نفس المعنى والدلالة، وهو تساو ضمني، فالشاعر يحدثنا عن صورة الموت تكررت من خلال الألفاظ؛ "لاصوت، يعروا، الشاحب، حزن، البرد".

3-الأسطر المتدرجة/المتفاوتة:

يعدّ السطر الشعري المتدرج من التشكيلات البصرية الذي نجد لها حضورا بارزا على مستوى القصائد الحداثية الشعري المتدرج، إذ حاول بذلك الشعراء الحداثيون الاستثمار في الدلالات الجديدة التي يحملها مثل هذا التشكيل البصري الذي عرفه بعض الباحثين بأنه «الشكل السطري الذي تكون فيه المسافة السطرية غير متكافئة الابتداء والانتهاء، وذلك بما يشغل مساحة مقطع شعري معين، فيعمل هذا الشكل الكتابي على استثارة حاسة البصر لدى المتلقي ويحفزها على التفاعل مع الشكل المنصوص عليه، ويحفوها على مساءلته، وهذا يعود بين الربط بين حركة السطر والدلالة اللغوية[2]»

ويظهر في النص الشعري عبر «تنوع امتدادات سطوره بين الطول والقصر على غير تسلسل مطرد، فلا تجيء مسافات امتداداها مجموعة في القصيدة على صورة واحدة متساوية[3] » ومن النصوص التي تشكلت وفق هذه التقنية نص "حكمة الباء" من ديوان "صحوة الغيم" يقول:

واقفا أرتقب...

عند منحدر الضّوء...

[1]- عبدالله العشي، يطوف بالأسماء، ص60.

[2]- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص173.

[3]- أحمد جار الله ياسين، شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني، ص171.

بين ثنايا الغيوم وأندائها،

لم يكن أحد

كنت وحدي ألوّح للفجر...

كي يستفيق النهار

ويصحو المدى المحتجب[1]

ونلاحظ تفاوتا في الأسطر الشعرية ما ينتج عنه تفاوتا للدفقة الشعورية التي تعتري ذات الشاعر، فتوظيف الشاعر لتقنية «التفاوت الموجي في أطوال أسطره الشعرية يسجل للقارئ تفاوتا لأحجام الموجات الشعورية[2]» ، وهو في لحظة ارتقاب بشغف ضوء النهار وهو يسطع مع الفجر، وهو دلالة على الصحوة الروحية من خلال اقترابه من العالم النوراني.

4-التشكيل الهندسي للنص:

لاقت الأشكال الهندسية اهتماما كبيرا في العصر الراهن من قبل الشعراء المعاصرين، وتوظيفها على مستوى نصوصهم الشّعرية، ولم تخلو دواوين عبدالله العشي من هذه التشكيلات كميزة جمالية وإبداعية تساهم في توالد الدلالة من خلال جدّة الشّكل، حيث: « إنّ التلاعب البصريّ في شكل الخط على الصفحة الشعريّة أصبح ميزة النصوص الحداثيَّة التي تعتمد فضاء الكتابة وأساليب توزيع الأسطر الشعريَّة مقوِّماً فنيا في تعبيرها البصري عن دلالات عميقة(...)تسهم في تلقيها و التأثر بها» [3]وتفتح باب التأويل والتخييل لدى القارئ فيبني بذلك جسور التواصل الإبداعي والفني التخيلي عبر« الأشكال البصرية التي

[1]- عبدالله العشي، صحوة الغيم، ص19.

[2]- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص173.

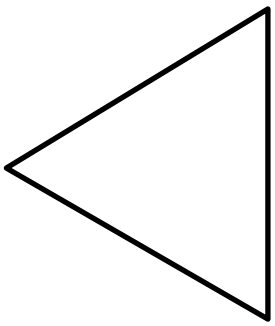
[3]- عصام شرتح، حداثوية الحداثة شعر بشرى البستاني أنموذجاً، دراسة تأسيسية في ماهية الجمال الشعري – البصري، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1 ،2015، ص147 .

تقدمها النصوص، معتمدة على المادة اللغوية في صور أيقونية (الأشكال المثلثة والأشكال المربعة)[1]»

ومن بين النصوص الشعرية التي ارتسم فيها المشهد البصري المثلث في ديوان مقام البوح قصيدة "شتات" يقول:

غاب منيّ

لم تكوني أنت فيه



–ربما طيف النبوّات الذي...

رفّ في دنياي يوما،

ثم لم أسمع أغانيه

–ربما...[2]

ترتسم الأسطر الشعرية الستة مشكلة مشهدا بصريا هندسيا متمثلا في مثلث متساوي الأضلاع –مع غياب شكل المربع في جميع القصائد–، مشحونا بالدلالات بين ذات الشاعر والأنثى، ابتداء من رأس المثلث متمثلا في عنصر الغياب، لجانب زاوية المثلث امتدادا متمثلا في؛ النبوءة، انتهاء بقاعدة المثلث بعدم التواصل، وجاء المثلث بشكل مقلوب موجه للحالة التي يعيشها الصوفي من عدم استقرار بين العالمين المادي المجرد والنوراني.

وبه فالفضاء وهندسته من أهم البنيات الحداثية المرتبطة ارتباطا وثيقا بالتشكيل البصري حيث اتجه الكتاب والشعراء إلى تجريب طرائق تشكيلية مختلفة ترافق عملية الكتابة

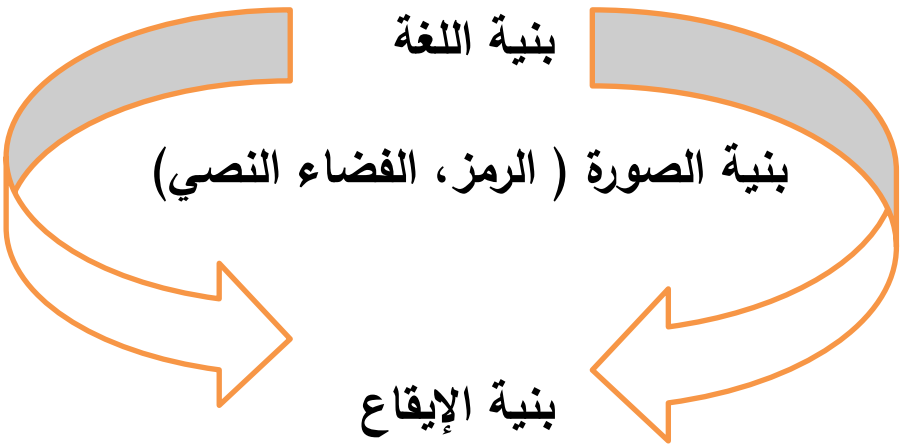
[1]– المرجع السابق، ص147.

[2]– عبدالله العشي، مقام البوح، ص80.

الشعرية للمحافظة على سمات الأداء الشفهي للشعر، وبه بعد ظهور الكتابة تطورت التقنيات الطباعية بشكل متسارع ومن بين هؤلاء الشعراء الحداثيين عبد الله العشي الذي انتهج طريقا تصويريا حداثيا لكسي نصوصه الشعرية حلة الغموض من خلال هذا الفضاء من خلال التلاعب ببياضه وسواده حسب دفقته الشعورية.

حيث أنّ العصر المعاصر عصر الأيقونات، يتطلب مسايرته، والشّاعر الجزائري المعاصر اندمج مع مواكبة حركة الشعر العربي، ومايشهده من تغييرات خلقت لنا أشكالا هندسية تفتح أمام القارئ لانهائية التأويل، وابتنى عالما شعريا يقوم على عدّة أبعاد معرفية، فكرية، فلسفية وجمالية لا نهاية لحيويتها، تجمع بين الفائدة والجمال من خلال ترسيخه لمفاهيم الحداثة الشعرية.

ونستطيع من خلال ما سبق من دراسة وتحليل في فصول خمسة (بنية اللغة، بنية الإيقاع، بنية الرمز، بنية الصورة، بنية الفضاء النصي) أن نلخّصها وفق هذا المخطط الذي يوضح تكاملية هذه البنى الشعرية:



مخطط تكامل البنى الشعرية لانتاج البنية الكلية للنص الشعري

خـــــاتمـــــــــة

قامت هذه الدراسة بتتبع مدونة عبد الله العشي بدواوينها الثلاث، على اعتبارها نموذجا يستحق الدراسة من مجموع النماذج الجزائرية المعاصرة، وكيف تجلىّ نصه كنص حداثي صوفي معاصر، انطلاقا من مدخل نظري يؤصل لمصطلح الحداثة لغويا، ويضبط مفهومه، ويتتبع مسارات تطوره في بيئته الأولى الغربية، حيث ارتبط بمعنى التجاوز المستمر والمغايرة الجذرية لكل ماهو سائد.

وبه يمكن القول من خلال هذه الرحلة الشاقة الممتعة في ذات الوقت، أن البحث وفق سيرورته جاء محملا بمجموع نتائج وخلاصات يمكن حصرها في أن للحداثة رؤيتها الخاصة للشعر، إذ تعتمد من خلال آلياتها على تحليله وفق طريقتها الجديدة والخاصة، ليتشكل المعنى الدلالي الجديد مترنحا بين الذات الشاعرة/ القارئ من خلال بنيات إشكالية متعددة، تتيح فرصا ليتضافر الحسّ الواقعي بالحسّ التخييلي، في سبيل إنتاج تجربة شعرية جديدة تتسم بالمفهوم الحقيقي للحداثة، التي تعدّ الحجر الأساس في البناء الشعري المعاصر.

حرص الشاعر عبد الله العشي في كل مرحلة من تجربته الشعرية، على أن يمثّل توجّها مركزيا من الحداثة الشعرية العربية، التي تجعل من الذات قطب الرحى في مسعاها التجديدي.

ولذلك نراه ومن خلال دواوينه الثلاثة، ينتقل في مقام البوح من هاجس التعلّق بالأنثى باعتبارها مركز الكون التي تدفعه في الديوان الثاني إلى الأسماء الفضلى، فيطوف بالقيم الأخلاقية الكبرى من خلال الطواف بالأسماء، وفي ديوان صحوة الغيم يتحقق له المعنى الذي طاف من أجله، فيقدم لنا كيف يصبح الإنسان هو القيمة الأخلاقية الكبرى.

حين يتناغم مع الوجود ويسبغ على الحياة معناها الكبير. ولعل من هذه النقطة بالذات يتجلى توافق الشاعر التام مع الحداثة، التي تمثل فيها الإيديولوجية الحداثية "آخر صورة للاعتقاد في وحدة الإنسان بالطبيعة" .

خاصة وأننا نعيش عصر التحوّلات الكبرى التي لا تعطي فيه أي قيمة للإنسان ولا للطبيعة، وهو ما تجسد في:

* أن الحداثة ليست مجرد فكرة بسيطة، بل هي نموذج معرفي و منظومة متكاملة من النظريات و الرؤى المعرفية التي أخذت بالتبلور في أوربا منذ عصور سابقة، و إن كانت لها مناهج و تطبيقات على مستوى نظرية الأدب أو خطاب النقد الأدبي، فهي في الأول عبارة عن وعي فلسفي و طريقة تنوير جديدة للفكر و الحياة و أسلوب التواصل و الإبداع.

– إن ليونة الأداة الحداثية مكّنته من اختراق عديد المنظومات الفكرية الأخرى و جعلته تابعا لها و لمنظومة أفكاره و جهازه المفاهيمي، و أخذت بعض الحقول المعرفية في التأقلم تدريجيا مع هذا الوضع الجديد الذي أخرج الإنسان و العالم من التفكير الكلاسيكي إلى التفكير الثوري المتمرد.

– كغيره من مجالات الفكر الإنسانية الأخرى، تأثر الشعر تأثرا كبيرا بموجات الحداثة بدءا من عشرينيات القرن الماضي، و أصبح الشعر غنيا بمنظومات فكرية جديدة، و برؤية خلاقة أقل ما يقال عنها رؤية ثورية ذات طابع تجديدي.

– الشعر منظومة إنسانية كونية، و لما كانت أوجه تأثر الشعر عموما بموجات الحداثة واضحة المعالم، تأثر الشعر العربي أيما تأثر بهذا النمط الجديد الذي أحدث خلخلة على مستوى النموذج الكتابي، أدى به في الأخير إلى كسر هذا النموذج و إبداع نموذج جديد يتسم بالتحول و الديمومة.

– الشعر الجزائري كحركة ثقافية تابعة لنسق الشعر العربي الحديث و المعاصر عرف هذا التحول، فتلقى الحداثة و تأثر بها و عمل على تحويلها إلى نموذج للتفكير و الإبداع.

* لغة عبدالله العشي أحدثت فارقا في خلخلة الوحدات اللغوية السابقة من خلال خرقها فتجاوزها لبنية النص المألوفة فحاور بذلك دفقته الشعورية، قبل محاورته لقواعد وقوانين اللغة والعروض.

– اللغة الحداثية لها نظام خاص بها تسير به لبناء قاعدة المعنى، وأن هذه اللغة بعد أن كانت في السابق مجرد أداة لنقل النشوة الإبداعية، أصبحت هي مكمن الإبداع في حد ذاته، و هذا بفضل الخصائص التي اكتسبتها بالفتوحات الجديدة الحاصلة في علم اللغة، لذلك جاءت لغة الشاعر عبدالله العشي محملة بألق حداثي متميز ممزوج بسلطة ذكورية، أراد من خلالها أن يتجاوز سطحية الأشياء إلى عمق المعنى المتواري خلف حجاب الحقيقة.

– استطاع عبدالله العشي من خلال بنية اللغة أن يحقق الفرادة والتميز بين من عاصروه، كون مزج بين المعجم الطبيعي والمعجم الصوفي بحقوله "العرفاني والخمرة والمرأة"، هذه الأخيرة التي مثلت المعنى البؤري عند الشاعر فظل يوظفها بدلالاتها المختلفة، فما يلبث حتى يخاطبها حضورا وغيابا لترافقه كهاجس عبر متتاليته الكتابية في دواوينه الثلاثة.

– لقد حقق الشاعر التجاوز والاختلاف من خلال لغة التضاد التي مارسها بشكل كبير في نصوصه الثلاثة، وبخاصة في ديوانه الأول "مقام البوح" .

– ركزّ الشاعر على الجمل الفعلية في نصوصه ليبث فيها روحا وحياة من خلال ديناميكية هذه الأفعال وانسجامها وهذا ماتدعو له الحداثة الحركية والاستمرارية.

– وظف كذلك بشكل ملفت الصيغة الصرفية "فعائل" وهي تمثل منتهى الجموع دلالة على الكثرة، وهي في الأصل جمع تكسير، ويعبر من خلالها إلى رفضه وتمرده فكسره لقوانين اللغة المتعارف عليها، وأكثر من هذا التوظيف، ما يناسب ودفقته الشعورية تأتت بشكل غزير.

– خلو ديوان "يطوف بالأسماء" من الحركات الإعرابية، ونلحظها أواخر الألفاظ في ديوان "مقام البوح"، لكن تبرز بشكل واضح في جل الألفاظ في ديوان "صحوة الغيم"، هذا الاختلاف

في توظيف الحركات الإعرابية يغيّر من دلالة المعاني، كون الحركة الإعرابية وسيلة تعبيرية تبين لنا المعاني النحوية المقصودة، وغيابها قد يضع القارئ في حيرة لفهم النص، وقد أصبح الشعراء الحداثيون يوظفون هذه الخاصية من أجل إضفاء سمة الغموض على نصوصهم الشعرية.

– عندما نرى هذا التوظيف الملفت للانتباه للغة الألوان وسيميائتها نجده لا يبتعد كثيرا عن شعر نزار قباني الذي يعج شعره بألوان الطبيعة والكون، فلا تخلو قصيدة من لون أو لونيين وكأنها لازمة شعرية، وهذا ما زاد النص جمالا وتخييلا وكأن النص بساطا مزركشة لا متناهية الألوان، وبخاصة اللون الأخضر الذي يعتبر اللون المعبر عن النزعة الصوفية، والنص القرآني على وجه الخصوص.

* ظهرت نصوص الشاعر حاملة لنفس شعري جديد، يتسم بالتمرد على الأوضاع السائدة ورفضها و محاولة التأسيس لوضع جديد متحرر من كل القيود النفسية و الثقافية والاجتماعية، و هذا النفس الشعري الجديد يستمد حياته من انتظامه داخل نسق وحيد وهو نسق السؤال الفلسفي الذي يبعث في النفس رغبة في اكتشاف الموجودات في عالم الطبيعة و الإنسان، وهذا التمرّد ظهر بشكل جليّ في البنية العروضية من خلال خرقه لهندسة الخليل فيبيح لنفسه ما لا يجاز لغيره من الشعراء، كتوظيفه علة في حشو السطر الشعري.

– جاءت نصوص العشّي متشاكلة بالمفهوم السيميائي للتشاكل الذي يقوم على التكرار والتواتر، وكأنها حالة شعورية واحدة، مما أضفى طابعا ايقاعيا داخليا خاصا لقصائده.

– وظّف الشاعر البحور الصافية –كالخفيف–، صفاء أجواءه الإيقاعية، فلا تستهويه بذلك الإيقاعات المركبة الممزوجة، وإن فعل فهو لا يتعدّى المزج بين وزنيين صافيين شقيقين في دائرة عروضية واحدة كالمتقارب وفرعه المتدارك.

– قد اتبع العشيّ البدعة الإيقاعية التي صارت من سنن رواد الحداثة، وهي التهاون في إقامة الوزن، رغم معرفته الحقّة بها، فيكسرها في حالات نادرة متعمدا.

– تتميز قصائده بثراء إيقاعي، رغم أنها منظومة وفق قالب حر قد لا يتيح كل هذا الثراء، إلا أن لغته المتشاكلة معجما وصوتا تضافرت لتتيح له سحر إيقاع القصيدة الحداثية.

* الرمز وسيلة فنية أدبية ذات دلالات متعددة، أهمها الايحاء الذي يعد عنصرا مهما في المجاز اللغوي، وبه استطاع الشاعر عبد الله العشي أن يحول لغته الشعرية إلى لغة رمزية، تستمد ايحائها من تجاوزها للواقع.

– توظيف الشاعر للرمز جاء توظيفا فنيا راقيا، ينم عن نضج تجربته الشعرية واتساع أفقه وعمق رؤيته، من خلال استحضاره للأسطورة بصيغة مشفرة لتحفيز القارئ لاستنطاق التاريخ والتفكير الميثولوجي القديم، وبخاصة الاغريقي منه، ليحوله بذلك إلى وعي جمعي رغم أنه دخيل على تراثنا وثقافتنا كعرب.

– وظف بنى مخالفة للبنى الأصلية، كالانزياح والتجاوز مما يوحي استدعاءه لقارئ مثالي، فالنص الصوفي نص مقّدس لا يلمسه إلا من كان على طهارة ومعرفة بالتعاليم الصوفية.

– ارتكز في توظيفه للرمز الصوفي على مجموعة من المصادر كالقرآن الكريم، والسيرة النبوية إلى جانب ذلك التراث العربي، فجاء توظيفه للرمز الصوفي توظيفا مخالفا لبعض الشعراء الجزائريين كعثمان لوصيف من حيث لغته الاشارية فهو لا يصرح بالدلالة من خلال المدلولات وإنما يشير إليها بومضات توهم القارئ عكس مايريد قوله النص، مما ساهم ذلك في اصطباغ قصائده بهالة قدسية، ودليل على ذلك تشبعه بالتجربة الصوفية وامتزاجها والشعرية.

– حشد عبد الله العشي شبكة من الرموز المتراوحة بين الرموز الطبيعية والثقافية، والأسطورية وكذا الرموز الصوفية، فكل قصيدة تحمل في سياقها اشعاعا رمزيا من خلال قدرته على ابتكار رموز جديدة.

– حقق الشاعر الخرق في العلاقات المعهودة بين الحاسة ووظيفتها مثيرا انتباها يستفز المتلقي يبعث فكره وينشط خياله في استحضار هذه الرموز.

* إن العالم النوراني الذي يجسده الشاعر هو عالم الكتابة، حيث انهار منطق الفصل والعزل وتحل محله الانسجام والتماسك والمشكلة، لذلك مثلت الصور التراسلية ركيزة هامة في تأثيث هذا العالم.

– يتجلى التناص الصوفي في الوقفة والمقام التي هي المولدات الأساسية للرمز الصوفي، حيث يتداخل التناص الصوفي مع التناص الأسطوري في ديوانه "مقام البوح" مما يستصعب على المتلقي القبض على المعنى المقصود.

– تتعلق أغلب الأساطير التي وظفها الشاعر بأسطورة الخصب والنماء.

– دعوته للاتحاد والحلول تشي بغموض سرمدي أضفى على الديوان مسحة جمالية وسمة حداثية تحول دون كشف السر إلا للحبيب الأمين.

– يحيك عبد الله العشي خطابه الشعري ببوح منسوج من لغة الغموض، راسما بألوان الستر صورا تجعلنا نطلق على شعره مسمى الشعر الصوفي الغامض والمتميز.

– الشاعر ينشد أعلى مراتب المقام ليبلغ درجة الحلول التي كان يرومها منذ أول البوح.

– استلهم الشاعر تصوراته للرؤيا من الحقل الديني والصوفي، حيث أعطى للذات مركزيتها، لتحاول فيه أن تلم أشلائها لترتفع إلى أعلى وتتجاوز الواقع، وهذا من خلال سفره الروحي، والأحوال والمقامات، وخياله اللامتناهي.

– الصور الخاطفة تكشف عن جزئيات وخفايا الأشياء، وتجمع بين المعنى الحسي والمعنى الذهني في لمحة واحدة، وهذا ما تمثله إبداعية نصوص العشّي، من خلال هذا النمط من التصوير الخاطف السريع، الذي يقوم أساسا على الومضة والتركيز الشديد، والدرجة العالية من التكثيف.

– نلمس في شعره بأنه قد اتخذ اللغة محبوبا بديلا في ثنائية الحب الصوفي، ليجعل منها الغاية التي يريدها والسدرة التي يعرج إليها، كي يعبر بها عن ذاته فهو لن يكون لولا هذه اللغة.

* يتميز العنوان بأعلى سلطة وإن كان هو آخر حلقة في سلسة الإبداع الأدبي، حيث تتمتع العناوين الفرعية في هذا الديوان بإشاعات رومانسية تتمظهر في المعجم اللفظي الذي استقاه الشاعر من الطبيعة والكون، ومارس من خلالها الخرق والتجاوز وذلك في نصه الأخير؛ ديوان "صحوة الغيم" حيث أحدث طفرة شعرية في النص الجزائري من خلال تبنيه لهذه الصيغة من التسمية وفق الأبجدية بتسلسلها مما أثار دهشة المتلقي وخرق أفق انتظاره في تأويل سر هذه الممارسة.

– تتضافرت بلاغة الكلام وبلاغة الصمت في النص الشعري الحداثي، وتكون العلامات الخرساء في نصوصه دافعة على توقف القارىء وتحفيزه على ما بدا مستغلقا متكتما على الصمت متشبثا بالسكوت.

– لا يعسر على القارىء أن يقف على مواضع البياض الجلي أو بياض الفجوة الذي يمارس على مستوى اللغة، فثمة بياض آخر خفي لا يدركه القارئ إلا بعد حيرة في ديوان "صحوة الغيم".

– تتعاضد العلامات والفراغات لبناء الدلالات وكيف ينطق المسكوت عنه في النص فيبوح بما لم يبحه النص في حد ذاته، من خلال هذا التناغم المنسجم بين البياض والسواد ليشكل بصريا هندسة معمارية للنص تجعل وفقها العشّي مهندسا ماهرا على طريقته.

– لا يستطيع استكشاف معالم هندسة النص المعمارية إلا من آمن بنور الشمعة الواحدة، فكان واحدا من مريديه في طريقته الصوفية، فتفتح بذلك له معالم النص ليستطيع استنطاق النص بما لا يبوح به.

– تعتبر نصوص العشّي مجموعة من التجارب تتزواج بين الشعرية والصوفية، فهي حالة واحدة، هي متتالية كتابية فكل ديوان يجيب عما يطرحه سابقه من تساؤلات، فلا نستطيع الفصل بين الدواوين وكأنها ثلاثية يكمل بعضها بعضا؛ تذكرنا بثلاثية نجيب محفوظ(بين القصرين، قصر الشوق، السكرية) وثلاثية أحلام مستغانمي(ذاكرة الجسد، فوضة الحواس، عابر سرير) وهذا ما نعهده عادة في الجنس الروائي، على غير عادة الشعر، ليبين هنا العشيّ أن تقنيات السرد وخصائصها ليست حكرا على النصوص السردية، بل يكمن للشاعر أيضا استعارتها وتوظيفها، فكل نص من نصوصه الثلاثة، يجيب عما يسبقه ويليه، وذلك من خلال احصائنا لعدد الألفاظ المعنونة بها الدواوين في ديوان مقام البوح (أسماء: 7مرات، صحوة: 5مرات، غيم: 7مرات) ، وفي ديوان يطوف بالأسماء (صحوة: 3مرات، غيم: 6مرات) وهذا تكرار لابأس به ليس وليدة الصدفة، بل يخلص إلى أن الشاعر كان على معرفة مسبقة بموضوعات الدواوين الموالية للديوان الأول.

– لقد تجلت ملامح الحداثة بوضوح في دواوين عبد الله العشّي، ليس فقط على مستوى المضمون الشعري، بل على مستوى التطبيق الفنّي لهذه الفكرة في نصوصه الشعرية، وظهر جليا تأثر الشاعر بالحداثة كوعي جديد في الكتابة، و كنظرة جمالية تؤسس لبناء ذوق فني جديد في قراءة مفاتيح الحياة و متغيرات الكون و الإنسان و الثقافة.

– تخلص عبدالله العشي في ديوانه الأخير "صحوة الغيم" من سلطة الزمان والمكان اللذان ضلا هاجسان يلازمانه طيلة قصائد الديوانين السابقين، من خلال تدوين تواريخ كتابته للنصوص آخر كل قصيدة.

وفي الأخير، ولئن تشعب سرد النتائج وطال، لأن الدراسة تعاملت مع موضوع مركب ومتعدد الجوانب، هو الحداثة الشعرية في أبسط مسمياتها، وبذلك يبقى بحثنا يشوبه النقص، لأن أسئلة كثيرة تتزاحم، وقد حاولنا الاجتهاد، فكل نتيجة يتمخض عنها سؤال آخر، يجر

البحث إلى متاهة من الأسئلة الجديدة، فحسبنا الاجتهاد، ومحاولة رفع اللثام عما خطته أنامل الرجل الصوفي الشاعر العارف بحسّ جمالي ووعي حداثي ينم عن تجربته الشعرية العميقة عمق خبرته بالمجال النقدي، ونرجو بذلك أن يكون إضافة قيّمة لمجموع الدراسات التي اهتمت بالشعر الحداثي عموما وبالجزائري على وجه الخصوص، ليكون معينا لجمهور قراء هذا النوع من الشعر، الذي يبقى ثريا وخصبا يتطلب دائما قارئا مثاليا ليبرز مكامن الجمال فيه.

الملحق الأول:

التعريف بالشاعر

عبد الله العشي*شاعر وأكاديمي جزائري بارز، يشتغل أستاذ (رتبة التعليم العالي) في جامعة باتنة1، من مواليد 23 مارس 1954 بباتنة، بدأ حياته الدراسية على كِبر؛ وهو في حدود الثانية عشر من عمره في المعهد الإسلامي، وبعد حصوله على الباكالوريا سنة 1976، دخل جامعة قسنطينة ثم جامعة وهران، حيث أحرز الليسانس(1980)، ثم الماجستير (1984)، ثم دكتوراه الدولة (1992). عن بحث بعنوان (نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين)، أشرف عليه الدكتور عبد الملك مرتاض. درس في عدد من الجامعات الجزائرية والعربية شارك بأوراق بحث في عدد من المؤتمرات الوطنية والعربية والعالمية في مجالات الأدب والفكر عضو في لجان علمية على مستوى الجامعة ووزارة التعليم العالي، عضو اتحاد الكتاب الجزائريين، عضو في عدد من الجمعيات الثقافية، عضو خبير في عدد من المجلات الأكاديمية، خبير في لجان الدراسات العليا وترقية الأساتذة وتأهيلهم نال عدة جوائز وتكريمات من الجامعات والجمعيات الثقافية، رئيس مشروع وطني للبحث العلمي حول الشعر الجزائري، رئيس المجلس العلمي بجامعة باتنة وعضو لجانه العلمية لعدة سنوات. مؤسس مخبر الشعرية، رئيس عدة مشاريع بحث تابعة لوزارة التعليم العالي، مسؤول تخصص نظرية الشعر في الدراسات العليا.

- من أعماله الاكاديمية:

- كتاب زحام الخطابات –مدخل تصنيفي لأشكال الخطابات الواصفة –أسئلة شعرية، بحث في آليات الإبداع الشعري –جمالية الدعاء النبوي –أحمد معاش، الشاعر وتجربته –بلاغة النص الجديد، بالإضافة إلى عدد من البحوث الأكاديمية في مجلات محكمة.

- من مدوناته الشعرية:

- مقام البوح– يطوف بالأسماء –صحوة الغيم.

* يوسف وغليسي، في ظلال النصوص–تأملات نقدية في كتابات جزائرية –جسور للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1 ،2009، ص 182.

الملحق الثاني:

التعريف بالمدونات

الديوان الأول: مقام البوح:[1]

وحين أراد عبد الله العشي أن تكون له مجموعة شعرية أولى، كان (مقام البوح) عنوانا لها. وقد تأخر إصدارها بما لا يقل عن ربع قرن من الزمن، بالنظر إلى بواكيره الشعرية الأولى التي تمتد إلى منتصف سبعينيات القرن العشرين.

لكن الملاحظ أن الشاعر أصدرها – إذ أصدرها –مجموعة منتخبة مشكلة من 17 قصيدة خالية من آثار البدايات الشعرية الأولى، إذ كتبت جميعها بين سنتي 1998 و2000، وهو ما يعني أنه وأد القصائد الأولى، خلافا لسائر الشعراء الذين يعتقدون أن كون المجموعة الأولى يسوغ لصاحبها أن يحشوها بكل محاولات البداية.

ومن أمارات زهد الشاعر في الاشتهار، أنه أصدر مجموعته في طبعة خاصة محدودة، وزعها على شيوخه وحوارييه وعموم أصدقائه وكاتمي أسراره، وحين شاع سرها وذاع أمرها قامت جمعية (شروق) الثقافية الباتنية بإعادة طبعها وتوزيعها، بعدما تضاعف عدد إخوان الصفا وخلان الوفا !...

وهكذا بعث البوح الشعري مقاما محمودا من التلقي...

يتكشف (مقام البوح)عن فضاء عرفاني آسر، يرتاده هذا الشاعر الزاهد الناسك في ملكوته الشعري، شاعر لم يكن يبوح بشعره للقارئ، لكنه يبوح بسره لشعره...

[1]– يوسف وغليسي، في ظلال النصوص–تأملات نقدية في كتابات جزائرية–، جسور للنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص172، 173.

قال دلف الشبلي:

« المحب إذا سكت هلك، والعارف إن لم يسكت هلك» [1]

من لم يمت بصمته، إذن، مات ببوحه، فأي الموتين أرحم؟ !

قدر المحب أن يبوح، وقدر العارف ان يكتم (إما لأن عبارته تضيق عن حاله، وإما لأن لغته عرضة لسوء التأويل)، فكيف إذا كان العشي محبا وعارفا في آن واحد؟! لاشك انه هالك في الحالين!

جاء في (الرسالة القشيرية) أن الجنيد سئل ذات مرة: من العرف؟ «فقال: من نطق عن سرك وأنت ساكت »[2]! ألا يدفعنا ذلك إلى القول بأن، عبد الله العشي عارف بامتياز؟!.

يمتهن البوح لأنه خبر الحالة العرفانية وسيطر على اللغة، فكان الأجدر بفصح أسرارنا، والأقدر على كشف الأستار الكونية والأسرار اللدنية، والأولى بالتربع على هذا المقال الروحي اللغوي (مقام البوح)

[1]– الشقري، الرسالة الشقرية في علم التصوف، تح: معروف مصطفى زريق؛ المكتبة العصرية، بيروت،2001، ص 324نقلا: يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، ص173.

[2]– المرجع نفسه، ص 430.

الديوان الثاني: يطوف بالأسماء:[1]

يعتبر هذا الديوان انعكاسا لعمق تجربة عبد الله العشي الشعرية وامتدادا للشعر الجزائري الذي بدأ الستينيات من القرن الماضي، حيث أن تجربته الشعرية تتحرر من النسق الشعري المرتبط بالأيديولوجيات المختلفة والمنخرطة في الاشتغال على مسائل اللغة والصورة والإيقاع والدلالات الروحية والإنسانية في"مقام البوح" الديوان الأول كان دالا على توجهه بحيث انغمس في بناء أسلوبية جديدة تستعين بالتصوف ومعطيات الحداثة وتجربته الوجدانية الخاصة به، وتأكدت هذه التجربة بعد ذلك من خلال هذا الديوان "يطوف بالأسماء" وتعمقت بعد ذلك في ديوانه الأخير "صحوة الغيم".

وأكّد أن الشعر بالنسبة له رؤية معرفية تحاول أن تحاور ما هو ثابت في الإنسان والمجتمع والتاريخ، وقد كتبت عن تجربته الشعرية مجموعة من البحوث والرسائل الجامعية في الجامعات الجزائرية وقدمت كذلك العديد من المحاضرات عن هذه التجربة.

نشرت هذه المجموعة الشعرية بدعم من وزارة الثقافة سنة2008 في إطار الصندوق الوطني لتنمية الفنون والآداب يحوي 5 قصائد ممثلة في :الفارس، لبيك، يوم وافق نون الوهم، مقاطع من سيرة الفتى، قصيدة بغداد، متباينة الطول والقصر بين قصائد ومضة وقصائد مطولة حيث ينتقل من هاجس التعلق بالأنثى على اعتبار أنها مركز الكون إلى الطواف بالقيم الأخلاقية الكبرى من خلال الطواف بالأسماء.

[1]- http: //rasseen. com

الديوان الثالث: صحوة الغيم:[1]

ديوان شعري باكورة اتفاقية تعاون بين الصالون الثقافي الأندلسي في مونتريال بكندا وجمعية شروق الثقافية في مدينة باتنة الجزائرية ممثلة برئيسها طارق ثابت بهدف دعم التواصل بين المبدعين العرب في الوطن الأم والمهجر عبر إصدارات ثقافية متبادلة تساهم في إثراء النتاجات الإبداعية العربية بكل عطاءاتها وألوانها.

هذه المجموعة الشعرية هي آخر أعماله الشعرية تحوي 27 قصيدة مصنفة حسب الحروف الأبجدية فكل اسم قصيدة إلا وارتبط بحرف من الحروف، جل القصائد متقاربة من حيث الطول والقصر فيصعب تصنيفه وفق نظرية الأغراض، إنه يجمع الوجداني بالفلسفي بالصوفي، وفق رؤية جمالية وفلسفية للعالم تسعى إلى إدراك دلالاتها بلغة بالغة الحساسية وصورة مضيئة مليئة بالدهشة، يضم قصائد الديوان هاجس معرفي واحد، طبعت سنة2014 حيث أقام على إثرها حفل توقيع وإشهار في رابطة الكتاب الأردنيين حيث صرّح الشاعر أنه في بداية مشواره كان منشغلا بالموضوعات الوطنية والقومية، والأحداث العربية وسجلها شعرا، ومن ثم انخرط في تجربة أخرى وهي بنية اللغة والنص وتحول اهتمامه من الموضوعات الجاهزة التي يفرزها الواقع إلى موضوعات مرتبطة بالرؤيا المعرفية والفلسفية مازجا بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية.

[1]- http://agath-christe/site:kutib mubi.com

الملحق الثالث:

شرح الألفاظ المبهمة

ديوان مقام البوح:[1]

اللفظة	الشرح[2]
1) – نشوة	قمة السعادة
2)– غمغمة	كلام غير مفهوم
3)– وجد	الدرجة الرابعة من درجات الحب
4)– أنيم	أَرقُدُ و أنامُ
5)– ثبج	تجمع وبرز
6)– الوهج	حرُ النهار والشمس
7)– الرحيق	في الصوفية الخمر والمسكرات
8)– فلاة	أرض واسعة مُقفرة
9)– يذروني	تذروه الرياح بمعنى طار في الهواء وتشتت
10)– أترنّح	أتمايل من السكر
11)– تراتيل	موسيقى صوفية تعبدية روحية
12)– تضوعت	تلوى من البكاء
13)– المفنون	الماهر في أداء الأعمال
14)– الزبرجد	حجر كريم يشبه الزمرد أشهرها الأخضر والأصفر
15)– سندس	ثياب خفيفة وخضراء اللون
16)–هتون	الغزير
17)– هومت	النوم الخفيف
18)– راحِلة	الإبل الصالحة للأسفار والأحمال

[1]–عبد الله العشي، مقام البوح، ص 5– 96.

[2]– معجم المعاني الجامع:**http ://almaany.com /ar/dict/ar**

19)- ينثال	ينصب وينهال
20)- مجلوّة	شديدة
21)- الدَيجُور	شدّة الظلمة
22)- القعيدة	شيء كالعيبة يُجلس عليه
23)- المسُتَعر	مشتعل
24)- وله	اشتد حزنه حتى كاد يذهب عقله
25)- الردهة	حُجرة واسعة
26)- الوضيء	الحسن النظيف
27)- التباريح	شدائد ومصائب
28)- الهيول	مادة الشيء التي يصنع منها
29)- المَلاب	ضرب من الطيب كالخلوق أو الزعفران
30)- التآويه	آهٍ تعبيرا عن توجع أو شكوى
31)- رسيس الحب	بقية أثره
32)- يناغي	يتكلم بكلام لا يفهم
33)- ينأى	يبعد ويعرض
34)- مهجة	الروح

ديوان يطوف بالأسماء:[1]

اللفظة	الشرح[2]
1)- غار الماء	انساب
2)- انثنَت الخطى	انعطفت
3)- اللجب	تعالي الأصوات
4)- خبب	متقطع
5)- الكسيحة	مشلولة القدمين
6)- مسغبة	مجاعة
7)- القتام	الظلام كثيف السواد
8)- جوى	شدة العشق فسببت الحزن
9)- لظى	لهب النار الخالص لا دخان فيه
10)- تخوم	حدود فاصلة بين الأراضي
11)- وجوم	صمت يسوده قلق وحزن
12)- تصطلي	تستدفأ بالنار
13)- دمدمة	غضب فهلاك
14)- دوح	البيت الكبير
15)-المُعفر	خالط بياضه حُمرة

[1]- عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، ص 3-87.

[2]-معجم المعاني الجامع : http ://almaany.com /ar/dict/ar

ديوان صحوة الغيم:[1]

اللفظة	الشرح[2]
1)- أرجوزة	أنشودة
2)- تُفضي	تتفرع
3)- مِجمرة	ما يوضع فيه الجمر والبخور
4)- تورية	الإتيان بلفظ له معنى ظاهر مقصود وآخر غير مقصود
5)- مرمر	رخام
6)- نتفيأ	نستظل
7)- أتهجى	أنطق حرفا بحرف وأعددها بأسمائها
8)- تلويحة	إشارة

[1]-عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص 7-123.

[2]- معجم المعاني الجامع: http ://almaany.com /ar/dict/ar.

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع.

أولا: المصادر:

1. عبد الله العشي، صحوة الغيم، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014.
2. عبد الله العشي، مقام البوح، منشورات جمعية شروق الثقافية، الجزائر، ط1، 2007.
3. عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، الجزائر، ط1، 2008.

ثانيا: المراجع:

- **المراجع العربية:**

4. ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، دار العلم العربي، سوريا، ط1، 1997.
5. إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار الميسرة لطباعة والنشر، عمان، 2007.
6. إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، د.ت.
7. إبراهيم رماني، أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب، الجزائر، ط1، 1965.
8. إبراهيم قلاتي، قصة الإعراب(كتاب في النحو والصرف لجميع المراحل التعليمية)، دار الهدى، الجزائر، د.ط، 2009.
9. إبراهيم نمر حوسي، آفاق الرؤية الشعرية-دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر-، جامعة بيرزيت، فلسطين، ط1، د ت.
10. أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2006.
11. أحمد بن شعيب بن سنان، صحيح سنن النسائي باختصار السند، صحح أحاديثه محمد ناصر الدين الألباني، تح: زهير الشاويش، مكتبة التربية العربية، دول الخليج، ط1، 1988.
12. أدونيس، الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، دار الساقي، بيروت-لبنان، ط2، 2002، ج4.
13. أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت-لبنان، ط3، 2000.
14. أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت-لبنان، ط2، 1978.

15. أدونيس، مقدمة الشعر العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1979.
16. اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ط1، 1988.
17. أمال منصور، أدونيس وبنية القصيدة القصيرة، دراسة في أغاني مهيار الدمشقي، عالم الكتب الحديث، آربد، الأردن، 2007.
18. أمجد حميد عبد الله، نظرية تراسل الحواس(الأصول–الأنماط–الاجراء)، المركز العلمي العراقي، العراق، د.ط، 2010.
19. آمنة بلعلى، أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.
20. آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمان للطباعة والنشر، ط9، 2009.
21. أمية حمدان، الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1891.
22. أنطوان غطاس، الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، 1949.
23. إيليا الحاوي، في النقد والأدب، بيروت–لبنان، ط1، 1980، ج5.
24. إيمان محمد الكيلاني، بدر شاكر السياب–دراسة أسلوبية لشعره–، دار روائع للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، 2008.
25. أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 1998.
26. بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، دار العودة، بيروت، د.ط، 1971.
27. برهان غليون، اغتيال العقل، محنة الثقافة العربية بين السلفية والتبعية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1987.
28. بشير تاوريريت، آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 2009.
29. بهاء الدين السبكي، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، القاهرة، مصر، ج4، 1937.
30. بهاء الدين محمد بن حسين، الكشكول، دار الكتب العلمية، ط1، 1998، ج2.

31. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، 1980.
32. جابر عصفور، هوامش على دفتر التنوير، المركز الثقافي العربي، بيروت–لبنان، 1994.
33. الجاحظ، البيان والتبيين، دار نوبلس، بيروت– لبنان، ط3، 2005.
34. الجاحظ، الحيوان، دار احياء العلوم، القاهرة، 1954.
35. جميل حمداوي، بناء المعنى السيميائي في النصوص والخطابات، دار افريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2013.
36. حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء– المغرب، 2001.
37. حسن مخافي، القصيدة الرؤيا، اتحاد الكتاب، المغرب، ط1، 2003.
38. حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي–دراسة فنية وعروضية–، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة–مصر، 1989.
39. حسين الواد، شيء من الأدب واللغة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 2004.
40. حسين جمعة، المسبار في النقد الأدبي (دراسة في نقد النقد للأدب القديم والتناص)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2003.
41. حفني ناصف، حياة اللغة العربية، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2002.
42. حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1991.
43. حياة الخياري، أضف نونا، قراءة في نون أديب كمال الدين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت–لبنان، د.ط، 2012.
44. حيدر توفيق بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1991.
45. خالدة سعيد، حركية الإيقاع، دار العودة، بيروت، ط1 1979.
46. الخطيب الإسكافي، مبادئ اللغة، دار الفضيلة، ط1، 1985.
47. درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، دار نهضة مصر للطباعة، 1957.
48. رابح بن خوية، بنية اللغة الشعرية في الشعر العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2017.

49. راضية بوبكر، الأدب والأسطورة، أعمال ملتقى الأدب والأسطورة، مخبر الأدب العام، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة باجي مختار، عنابة–الجزائر، 2007.
50. رجاء عيد، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية–مصر، 2003.
51. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تح: محي الدين عبد الحميد، 1986.
52. رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 1988.
53. زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، دار فجالة للطباعة، مصر، ط1.
54. سامي سويدان، جسور الحداثة المعلقة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1997.
55. سراج الطوسي، اللمع في التصوف، تح: عبد الحليم، وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، مصر، د ط، 1960.
56. سعد الدين كليب، وعي الحداثة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 1997.
57. السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماته الفنية وطاقاته الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت–لبنان، ط1، 1984.
58. السعيد بوسقطة، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة–الجزائر، ط2، 2008.
59. سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب، القراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008.
60. ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تح: عبد المتعال الصعيدي، القاهرة، مصر، د.ط، 1953.
61. سهير القلماوي، في الأدب (المحاكاة)، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، 1953.
62. شادية شقروش، سيميائية الخطاب الشعري في مقام البوح، عالم الكتب الحديث، آربد، الأردن، د ط، 2010.
63. شايف عكاشة، مقدمة في نظرية الأدب، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ج1، د ط، د ت.

64. صالح قاسم حسين، سيكولوجية إدراك اللون والشكل، دار الرشيد، العراق–بغداد، 1982.
65. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة–مصر، ط1، 1998.
66. ضرغام الدرة، التطور الدلالي في لغة الشعر، دار أسامة للنشر، عمان–الأردن، ط1، 2009.
67. ضياء الدين ابن الأثير محمد بن نصر الله الشيباني، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، مكتبة نهضة القاهرة، مصر، ج2، د.ط، د.ت.
68. طاهر محمد هزاع، اللون ودلالته في الشعر، دار الحامد، عمان، ط1، 2008.
69. الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2004.
70. عاطف جودة ناصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.
71. عباس توفيق، نقد الشعر العربي الحديث في العراق، دار الرسالة، بغداد، 1978.
72. عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، مصر، ط3، د ت، ج1.
73. عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت، من النص إلى المناص، نقد سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2008.
74. عبد الحكيم حسان، التصوف في الشعر العربي، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، 1994.
75. عبد الحميد الحسامي، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشعر اليمني نموذجا، دار التنوير للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2013.
76. عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب نموذجا، مطبعة هومة، الجزائر، ط1، 1998.
77. عبد الرحمان بدوي، في الشعر الأوروبي المعاصر، الأنجلو المصرية، القاهرة، 1965.
78. عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، القاهرة، ط1، 2003.

79. عبد الرحمان تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003.
80. عبد الرحمان محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ط1، 1990.
81. عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتأويل، دار العودة، لبنان، ط1، 1981.
82. عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، 1972.
83. عبد الغني بارة، إشكالية التأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005.
84. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: عبد المنعم خناجي، مكتبة القاهرة، مصر، ط1، 1969.
85. عبد الكريم شرقي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006.
86. عبد الله العشي، أسئلة شعرية، بحث في آليات الابداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.
87. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، دار سعاد الصباح، ط2، 1993.
88. عبد الله الغذامي، تشريح النص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2006.
89. عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ت.
90. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنية السرد)، سالم عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1998.
91. عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مطبعة الاشعاع الفنية، مصر، ط1، 1999.
92. عبيدة السبطي، نجيب بخوش، مدخل إلى السميولوجيا، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، القبة القديمة، الجزائر، ط1، 2009.
93. عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السياب، دراسة تحليلية جمالية في مواده، صوره، موسيقاه، لغته، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1986.

94. عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر فترة الاستقلال، منشورات التبيين الجاحظية، سلسلة للدراسات الجزائرية، 2000.
95. عدنان بن رذيل، النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 1989.
96. عدنان حسين قاسم، الابداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، دار العربية، للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2000.
97. عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر، الدار العربية، مصر، د ط، 2001.
98. عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، رؤية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، شارع عباس محمود العقاد، مدينة نصر.
99. عدنان علي رضا، تقويم نظرية الحداثة، دار النحوي للنشر والتوزيع، السعودية، ط1، 1992.
100. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، 1981.
101. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، مصر، ط5، 1994.
102. عز الدين الخطابي، أسئلة الحداثة ورهاناتها في المجتمع والسياسة والتربية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.
103. عز الدين منصور، دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة المعارف، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
104. علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2006.
105. علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، الشروق لنشر والتوزيع، د ب، د ط، د ت.
106. علي عشر زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، مصر، ط4، 2002.
107. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1987.

108. عماد الدين أبو الفداء بن كثير، تفسير القرآن الكريم، تح: سامي بن محمد السلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ج2، ط2، 1999.
109. عمر بن ربيعة، ديوان أعماله الكاملة، شرح: يوسف شكري فرحات، دار الجبل، بيروت، لبنان، ط1، 1992.
110. فاضل ثامر، مدارات نقدية، دار الشروق الثقافية العامة، العراق، ط1، 1987.
111. فاضل صالح السمرائي، الجملة تأليفها وتقسيمها، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002.
112. فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، مصر، د ط، 2009.
113. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، د ت.
114. كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دراسة حول الإطار الاجتماعي والثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط2، 1986.
115. كمال أبو ديب، في الشعرية، مطبعة الأبحاث العربية، لبنان، ط1، د ت.
116. مجدي وهبة، كامل مهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.
117. محمد الخبو، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، أنشودة المطر لبدر شاكر السياب نموذجا، دار الجنوب للنشر، تونس، 1995.
118. محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950-2004)، بحث في سمات الأداء الشفهي "علم تجويد الشعر"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008.
119. محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، 1976.
120. محمد العيد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، ط1، 1996.
121. محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل إلى تحليل ظاهراتي، المركز العربي، بيروت، 1991.
122. محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسالك التأويل، منشورات اختلاف، الجزائر، ط1، 2012.

123. محمد بن أحمد بن طباطبا، عيار الشعر، تح: عبد العزيز بن ناصر، مكتبة الخانجي للنشر، القاهرة، ج1، د ت.
124. محمد بن خضر عريف، الحداثة مناقشة هادئة لقضية ساخنة، دار القبلة للثقافة الإسلامية، جدة، ط1، 1992.
125. محمد بن عبد الجبار النفري، المواقف والمخاطبات، تح: آرثر أربي، تعليق: عبد القادر محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985.
126. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبداعاته (مساءلة الحداثة)، دار توبقال للنشر، المغرب، ج4، ط 1، 1990.
127. محمد بنيس، ظاهرة الشعر في المغرب، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1979.
128. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي، دار النهضة، بيروت، 1979.
129. محمد سالم سعد الله، أطياف النص، دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، جدار الكتاب، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007.
130. محمد عبد الجبار النفري، كتاب المواقف والمخاطبات، تح: أرثر يوحنا أربري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، 1997.
131. محمد عروس، التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، 2012.
132. محمد علي كندي، الرمز في الشعر العربي الحديث، (السياب، نازك، البياتي)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004.
133. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1973.
134. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1978.
135. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1986.
136. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث واتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2006.
137. محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، الديوان الأخير، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 2009.

138. محي الدين بن عربي، اصطلاح الصوفية، تح: عبد الرحيم مارديني، دار المحبة، دمشق، سوريا، 2002.
139. محيي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، دار صادر، بيروت–لبنان، د.ط، د.ت، ج2.
140. المراغي أحمد الصغير، الخطاب الشعري في السبعينات، دار العلم والترجمان، مصر، ط1، 2009.
141. مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر–قراءة بنيوية–، دار المعارف للنشر، الإسكندرية، مصر، 1987.
142. موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علم العروض والقوافي، دار الحكمة، الجزائر، ط1، 1994.
143. ميشال زكريا، الألسنة التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية "النظرية الألسنية"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1982.
144. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار الملايين، لبنان، ط12، 2004.
145. نجاح البطي، تجليات الخطاب الشعري عند مظفر النواب، دار النشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2012.
146. نعمان عبد السميع متولي، المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم، دراسة تطبيقية، دار العلوم والإيمان للنشر والتوزيع، 2010.
147. أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: علي محمد، مطبعة عيسى لحلبي، سوريا، ط2، د.ت.
148. وجدان عبد الإله الصائغ، الصورة البيانية في شعر عمر أبو ريشة، منشورات دار مكتبة الحياة ومؤسسة الخليل، بيروت، ط1، 1997.
149. وداد بن عافية، أسرار النص (دراسات في الشعر العربي المعاصر)، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2017.
150. وليد قصاب، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، حقيقتها وقضاياها، رؤية فكرية وفنية، دار القلم، الإمارات، ط1، 1996.
151. يمنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985.
152. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الحيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2007.

153. يوسف بن أبي بكر السكاكي، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2015.
154. يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من الأنسونية إلى الألسنية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط1، 2002.
155. يوسف وغليسي، في ظلال النصوص-تأملات نقدية في كتابات جزائرية-، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009.

- **المراجع المترجمة:**

156. ألبيريس، الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين، تر: جورج طرابيشي، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1965.
157. تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، المغرب، ط1، 1987.
158. تشارلز تشادويك، الرمزية، تر: تسنيم إبراهيم يوسف، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1991.
159. جاكبسون رومان، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988.
160. جان كوهين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب للنشر والتوزيع، ط1، 2000.
161. جوزيف فندريس، اللغة، تر:عبد الفتاح صالح نافع، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1983.
162. دي سوسير، دروس في الألسنية العامة، تر: يوسف الغزي، الجزائر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، ط، 1984.
163. روبرث بارت، الخيال الرمزي، كوليريدج والتقليد الرومانسي، تر:عيسى علي العاكوب، معهد الإنماء العربي، بيروت- لبنان، 1992.
164. رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، تر: محمد بورادة، الشركة المغربية، ط3، 1985.
165. رولان بارت، لذة النص، تر: منذر عياش، مركز الانماء الحضاري، سوريا، ط2، 2002.

166. رولان بارت، نقد وحقيقة، تر: منذر عياش، مركز الانماء الحضاري، سوريا، ط1، 1994.

167. رينيه ويليك وأوستين وارن، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د ط، 1988.

168. سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي ولآخرون، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، د ت.

169. فرانكلين روجرز، الشعر والرسم، تر: مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990.

170. فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد الحميداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس–المغرب، 1995.

171. كاتي وايلز، الأسلوبية، تر: خالد الأشهب، المنظمة العربية للترجمة، مركز الدراسات الوحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2014.

172. هنري بير، الأدب الرمزي، تر: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1981.

173. يوري لوتمان، تحليل النص الشعري (بنية القصيدة)، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1997.

ثالثا: المعاجم والموسوعات:

174. أبو الحسين أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، طبعة اتحاد الكتاب العرب، ج2، ج3، ط1، 2002.

175. أبو نصر السراج الطوسي، اللمع في تاريخ التصوف الإسلامي، ضبط: مصطفى الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، 2016.

176. أحمد مطلوب، معجم المصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 2011.

177. إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ج1، ط3، 1984.

178. أنطوان الدحداح، معجم لغة النحو العربي، مراجعة جورج عبد السميع، مكتبة ناشرون، بيروت، لبنان، ط3، 2001.

179. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار النشر، دار العلوم للملايين، بيروت، ط1، 1979. إميل يعقوب، موسوعة علوم اللغة العربية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2006.
180. الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: مهدي المخزومي، إبراهيم السمرائي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ج3، ط1، د ت.
181. عبد الرزاق الكاشاني، معجم المصطلحات الصوفية، تح: عبد العالي شاهين، دار المنار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1992.
182. الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتاب العربي، ط1، د ت.
183. كامل المهندس، مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، لبنان–بيروت، ط2، د ت.
184. لطفي الخوري، معجم الأساطير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990.
185. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، دار المعارف، القاهرة، مصر، ج2، ط2، 1973.
186. محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1989.
187. محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير، هاشم محمد الشادلي، دار المعارف، القاهرة، مصر، مج1، مج5، ط1، د ت.
188. محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1998.
189. المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات، مطبعة النجاح الجديد، المغرب، ط2، 2002.

رابعا: المجلات والدوريات:

190. إبراهيم بادي، دلالة العنوان وأبعاده في موتة الرجل الأخيرة، مجلة المدى، سوريا، ع26، 1999.
191. أبو فراس النطافي، التدوير وبحور الشعر، مجلة جامعة الملك سعود، السعودية، مج6، ع2، 1994.

192. أحمد جار الله ياسين، شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني، مجلة أبحاث، كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، بغداد، مج 2، ع 04، 2005.
193. أحمد قيطون، الرمز والتجديد المستحيل، مجلة مقاليد، ع1، جوان 2011.
194. جابر عصفور، معنى الحداثة في الشعر المعاصر، مجلة فصول، مصر، ج2، ع4، 1984.
195. جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني الأعلى للأدب والفنون، الكويت، ع3، مارس1997.
196. جوزيف شريم، الهندسة الصوفية في القصيدة المعاصرة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفون والآداب، الكويت، مج23، ع 1، 1994.
197. خالد سليمان، خليل الحاوي (1925–1982)، دراسة في معجمه الشعري، مجلة فصول، مج8، ع1–2، مايو1989.
198. خليفة عبد الكريم، الألوان في معجم العربية، مجلة اللغة العربية الأردني، ع11، 1987.
199. عبدالحق ميفراني، الأدب والبحر، مجلة الدوحة، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، العدد83، 2014.
200. عبد الرزاق عبد الرحمان سعدي، مقومات العالمية في اللغة العربية وتحدياتها في عصر العولمة، مجلة آفاق الثقافة والتراث، مركز جامعة الماجد للثقافة والتراث في دبي، ع63، 2008.
201. عبد المالك مرتاض، التجربة الشعرية الحداثية في الجزائر (1964–1990)، مجلة الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، ع3، 2000.
202. علام رضا كريمي فرد، قيس حزاعل، الرموز الشخصية والأقنعة في شعر بدر شاكر السياب، مجلة الجمعية العلمية الايرانية للغة العربية، ع15، صيف 2010/1389.
203. علي وطفة، مقاربات في مفهومي الحداثة وما بعد الحداثة، مجلة فكر ونقد، الدار البيضاء، المغرب، ع43، يوليو 2001.
204. محمد كنوني، التوازي ولغة الشعر، مجلة فكر ونقد، الكويت، ع8، 1999.
205. مصطفى الجوزو، في التوازن اللغوي، المعادل الايقاعي والمعنوي، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 68–69، بيروت، لبنان، 1989.

206. نبيل أبو علي، الفرق بين الخرافة والأسطورة، مجلة كلية الآداب، جامعة حلوان، مصر، ع5، 1999.
207. هدارة محمد مصطفى، النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث، مجلة فصول، مجلد1، ع2، يونيو 1981.

خامسا: الملتقيات:

208. الطاهر روابنية، شعرية الدال في بنية الاستهلال، أعمال ملتقى السيميائية والنص الأدبي، منشورات ديوان المطبوعات الجامعية، عنابة، 1995.
209. غانم هناء، عبد الله الغذامي وآخرون، ندوة حول عناصر الحداثة في الفكر العربي المعاصر، عدد 61، 1998.
210. محمد خان، سيميائية الألوان في العلم الوطني (الملتقى السيميائي الأول)، جامعة سطيف، 12 ماي 1998.

سادسا: الرسائل الجامعية:

211. أحمد عبيدي، الخطاب الشعري الصوفي المغربي في القرنين السادس والسابع هجريين، رسالة ماجستير قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2004.
212. السحمدي بركاتي، الرمز التاريخي ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي مذكرة شهادة الماجستير في اللغة وآدابها، الأدب الجزائري، إشراف معمر حجيج، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2008-2009.
213. آمنة بلعلى، الرمز الديني عند رواد الشعر الحديث (السياب، عبد الصبور، خليل الحاوي، أدونيس)، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 1989.
214. روفية بوغنوط، شعرية النصوص الموازية في دواوين عبدالله حمادي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006-2007.
215. زبيده غواص، الرمز في مسرح عز الدين جلاوجي، مخطوطة رسالة ماجستير، إشراف صالح لمباركية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2011.

سابعا: المواقع الإلكترونية:

216. http://agath- christe/site:kutibmubi.com

217. http://almaany.Com/ar/dict/ar
218. http://ar.M.Wikipedia.org
219. http://rassan.Com
220. www.Verywellmind.com
221. القارئة-جيهان-سيد-محمد-علي-تكتب-حيلة-إيزيس-لخداع-الإله-ر ع/
https://www.youm7.com/story/2020/7/30/4905557

فهرس الأعلام:

اسم الناقد/ الشاعر	تعريفه*
أبو القاسم سعد الله (1930- 2013)	لقب بشيخ المؤرخين الجزائريين بضواحي قمار ولاية الوادي باحث ومؤرخ، من رجالات الفكر البارزين، له سجل علمي حافل بالإنجازات من وظائف ومؤلفات وترجمات. من مؤلفاته: -موسوعة: تاريخ الجزائر الثقافي (9مجلدات) - أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر (5أجزاء) -الحركة الوطنية الجزائرية (4أجزاء)
أدونيس (1930)	علي أحمد سعيد المعروف باسمه المستعار أدونيس من مواليد 1930 في سوريا شاعر وناقد تبنى اسم أدونيس (تيمنا بأسطورة أدونيس الفينيقية) ينتمي لحركة الحداثة الشعرية العربية من مؤلفاته الشعرية: قصائد أولى -وقت بين الرماد والورد -مقدمة للشعر العربي -زمن الشعر -الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والإتباع عند العرب)
الياس خوري (1948)	قاص وروائي وناقد وكاتب مسرحي ومفكر بلبنان شغل منصب رئيس تحرير كما قام بالتدريس في جامعات مهمة في الولايات المتحدة وفي الدول العربية. من أعماله السردية: الجبل الصغير- الوجوه البيضاء - رائحة الصابون
جابر عصفور (1944- 2021)	كاتب ومفكر وباحث وأكاديمي مصري كان رئيس المجلس القومي للترجمة وأمينا عاما لمجلس الأعلى للثقافة من كتاباته: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي

	مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي قراءة التراث النقدي
جبرا إبراهيم جبرا (1920– 1994)	من مواليد 1920 مؤلف ورسام وناقد تشكيلي فلسطيني حيث عمل بالتدريس في جامعة بغداد. من أهم أعماله الروائية السفينة – البحث عن وليد مسعود – وعالم بلا خرائط
جان جاك روسو Jean-Jacques–Rousseau (1778-1712)	كاتب وأديب وفيلسوف فرنسي وعالم نبات، يعدّ من أهم كتاب عصر التنوير. من أشهر أعماله: العقد الاجتماعي، السيرة.
آرثر رامبو Arthur Rimbaud (1891-1854)	شاعر فرنسي معروف بتأثيره على الأدب و الفنون الحداثية ورسمه للمعالم الأساسية للفنون السريالية. من قصائده: الأبدية، بربري وعبقري، كيمياء الفعل. من كتبه: إشراقات، فصل في الجحيم.
رولان بارت Roland Barthes (1980-1915)	ناقد أدبي، دلالي، ومنظّر اجتماعي فرنسي، نال شهادة في الدراسات الكلاسيكية من جامعة السوربون، أصبح أستاذا للسميولوجيا في الكولج دي فرانس، اتسعت أعماله لتشمل حقولا فكرية عديدة أثر في تطور مدارس عدة كالبنيوية وما بعدها، بالإضافة إلى تطور علم الدلالة.
رومان جاكوبسون Rouman Jakobson (1982-1896)	عالم لغوي وناقد أدبي روسي من رواد المدرسة الشكلية الروسية وقد كان أحد أهم علماء اللغة في القرن العشرين وذلك لجهوده الرائدة في تطوير التحليل التركيبي للغة والشعر والفن.
شارل بودلير Charles boudlaire	شاعر وناقد فني فرنسي بدأ كتابة قصائده النثرية عقب نشر ديوانه أزهار الشّر، مدفوعا بالرغبة في شكل شعري يمكنه

(1867-1821)	استيعاب العديد من تناقضات الحياة اليومية في المدن الكبرى.
عز الدين ميهوبي (1959)	شاعر من مدينة المسيلة وكاتب وصحافي ووزير سابق للثقافة في الحكومة الجزائرية. كتب عدة مسرحيات وأوبيرات منها: أوبيريت ملحمة الجزائر، أوبيريت حيزية، مسرحية زبانا، مسرحية الفوارة. من أشعاره: في البدء كان أوراس، النخلة و المجداف، ملصقات.
ايمانويل كانط Immanuel kant (1804-1724)	فيلسوف ألماني، أحد أهم الفلاسفة الذين كتبوا في نظرية المعرفة الكلاسيكية. من أعماله: نقد العقل الخالص، نقد العقل العلمي، نقد ملكة الحكم، ما هو التنوير، والدّين في حدود مجرد العقل وأسس غيبيات الأخلاق.
كمال أبو ديب (1942)	كاتب وناقد سوري. له عدة مؤلفات منها: عذابات المتنبي في صحبة كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي كما أنه ترجم العديد من الكتب ككتاب الإستشراق.
محمد بنيس (1948)	شاعر وناقد مغربي من أهم شعراء الحداثة في العالم العربي. من مؤلفاته الشعرية: مواسم الشرق ومسكن لدكنة الصباح وفي الأكاديمية: حداثة السؤال والشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها
محمد ناصر (1963–2013)	نحّات وناقد فني، شاعر وإعلامي مصري. من مؤلفاته: كتاب "أولى أول" وعدة مسرحيات وأفلام وبرامج.
ستيفان ملارميه Stephane mallarme (1898-1842)	شاعر وناقد فرنسي ينتمي إلى تيار الرمزية ويعد أحد روادها، قدم في عام 1866 عشر قصائد للنشر في صحيفة البارناس المعاصر، وكان من أشهرها النوافذ واللون اللازوردي ونسمة بحرية.

يوسف وغليسي (1970)	شاعر وصحفي وأكاديمي جزائري من ولاية سكيكدة، عضو إتحاد الكتاب الجزائريين وعضو مؤسس لرابطة "إبداع" الثقافية. أصدر عدة كتب منها: في ظلال النصوص (تأملات نقدية في كتابات جزائرية)، خطاب التأنيث دراسة في الشعر السنوي الجزائري. ومن أشعاره: أوجاع صفصافة في موسم الإعصار، تغريبة جعفر الطيار.

* ويكبيديا الموسوعة الحرة **http://ar.m.wikipedia.Org**

فهرس الموضوعـــات:

الموضوعات	الصفحة
مقدمة	أ-ط
مدخل: مفاهيم البحث الأساسية	45-11
أولا: تحديد مصطلحات البحث	30-12
1-مفهوم البنية	16-12
أ- التعريف اللغوي	14-12
ب- التعريف الاصطلاحي	16-15
2- في ماهية الحداثة	30-17
أ- بين الحداثة والتحديث	19-18
ب- التعريف اللغوي	21-20
ج- التعريف الاصطلاحي	30-22
ثانيا: الحداثة عند النقاد والشعراء الغرب	36-31
1-شارل بودلير	33-31
2-رامبو	35-34
3-ملارميه	36
ثالثا:الحداثة عند النقاد والشعراء العرب	40-37
1-أدونيس	39-38
2-محمد بنيس	40
رابعا:الكتابة الحداثية الجزائرية المعاصرة	45-41
1-عزالدين ميهوبي	43-42
2-يوسف وغليسي	45-44
الفصل الأول: بنية اللغة الشعرية	117-47
أولا: مفهوم اللغة الشعرية	55-48
1-التعريف اللغوي للغة	49

الموضوعات	الصفحة
2- التعريف الاصطلاحي للغة	51-50
3-التعريف اللغوي للشعرية	52
4-التعريف الاصطلاحي للشعرية	55-53
ثانيا: الجمل ودلالتها الحداثية	77-56
1-الجملة الفعلية	68-56
أ- تعريف الفعل	56
ب- تعريف الجملة الفعلية	57
ج- الجملة الفعلية في مقام البوح	63-57
د- الجملة الفعلية في صحوة الغيم	68-64
2-الجملة الاسمية	77-69
أ- تعريف الاسم	69
ب- الجملة الفعلية في مقام البوح	73-70
ج- الجملة الفعلية في صحوة الغيم	77-74
ثالثا: الصيغ الصرفية ودلالتها الحداثية	84-78
1-بنية الفعل	82-78
أ- الصيغ البسيطة	79-78
ب- الصيغ المركبة	82-80
2-بنية الاسم	84-83
أ- اسم الفاعل	83
ب- اسم المفعول	84-83
ج- صيغة منتهى الجموع	84
رابعا: توظيف الضمائر الإشارية في شعر "عبد الله العشي"	88-85
1-ضمائر الحضور	87-85

الموضوعات	الصفحة
أ- ضمير المتكلم	86-85
ب- ضمائر المخاطبة	87
2-ضمائر الغائب	88
خامسا: الاتساق النصي	90-89
سادسا: المفارقة النصية	92-91
سابعا: المعجم اللغوي والحقل الدلالي	104-92
1-المعجم الصوفي في شعر عبدالله العشي	99-93
أ- الحقل العرفاني	96
ب- حقل المرأة	98-96
ج- حقل الخمر	99
2-معجم الطبيعة	104-100
ثامنا: لغة الألوان ودلالاتها	117-105
1-دلالة اللون الأسود	108-106
2-دلالة اللون الأبيض	110-109
3-دلالة اللون الأزرق	112-111
4-دلالة اللون الأخضر	117-113
الفصل الثاني: بنية الإيقاع الشعري	169-119
أولا: مفهوم البنية الإيقاعية	124-121
1-التعريف اللغوي	122-121
2-التعريف الاصطلاحي	124-122
ثانيا: حداثة الإيقاع الخارجي	137-125
1-مفهوم الإيقاع الخارجي	125
2-الوزن	133-126

الموضوعات	الصفحة
أ- البحور الشعرية وتفعيلاتها	131-127
ب- الزحافات والعلل	133-131
3-القافية	137-134
ثالثا: حداثة الإيقاع الداخلي	169-138
1-مفهوم الإيقاع الداخلي	138
2-التكرار	151-139
أ- مفهوم التكرار	139
ب- التكرار الصوتي/الحرفي	145-140
ج- التكرار اللفظي/الكلمة	148-146
د- تكرار الأفعال	150-148
هـ- التكرار الجملي/العبارة	151
3-التشاكل	162-152
أ- مفهوم التشاكل	153-152
ب- توظيف التشاكل في شعر عبدالله العشي	155-154
4-التوازي	162-156
أ- مفهوم التوازي	158-157
ب- التوازي الصوتي	162-158
5-التدوير	169-163
أ- مفهوم التدوير	164
ب- المستوى البسيط	166-165
ج- المستوى الكلي	169-167
الفصل الثالث: بنية الرمز الشعري	227-171
أولا: مفهوم الرمز	175-172

الموضوعات	الصفحة
1-التعريف اللغوي	173-172
2-التعريف الاصطلاحي	175-173
3-مستويات الرمز	176
أ- الرمز الجزئي	176
ب- الرمز الكلي والمركب	176
4-خصائص الرمز	180-177
أ- الغموض	177
ب- الإيحاء	178
ج- الإيجاز	178
أ- الاتساع	179
هـ- السياقية	179
و- الحسية	180
ز- الانفعالية	180
5-بلاغة الرمز	181-180
6-الفرق بين الرمز والقناع	184-181
ثانيا: توظيف الرمز الطبيعي	197-184
1-مفهوم الرمز الطبيعي	187-184
2-توظيفه في شعر عبدالله العشي	197-187
ثالثا: توظيف الرمز الأسطوري	210-198
1-مفهوم الرمز الأسطوري	200-198
2- توظيفه في شعر عبدالله العشي	210-201
أ- أسطورة عشتار	203-201
ب- أسطورة القمر	206-203

الموضوعات	الصفحة
ج- أسطورة السندباد البحري	208-206
هـ- أسطورة زرقاء اليمامة	210-209
رابعا: توظيف الرمز الصوفي	227-210
1-مفهوم الرمز الصوفي	212-210
2-توظيفه في شعر عبدالله العشي	217-213
3-مصادر الرمز الصوفي في شعر عبدالله العشي	227-217
أ- التراث الإسلامي	220-218
ب- الحديث النبوي الشريف	223-220
ج- التراث الثقافي	227-223
الفصل الرابع: بنية الصورة الشعرية	302-229
أولا: مفهوم الصورة الشعرية	234-231
1-التعريف اللغوي	232-231
2-التعريف الاصطلاحي	234-232
ثانيا: تراسل الحواس	243-235
1-مفهوم التراسل الحسي	236-235
2-أنماط التراسل الحسي	243-236
أ- التراسل الحسي (الحسي/ الحسي)	241-237
ب- تراسل الحواس(حسي/مجرد)	243-241
ثالثا: شعرية التناص	268-243
1-مفهوم التناص	245-244
2-توظيفه في شعر عبدالله العشي	268-245
أ- التناص الديني	250-245
ب- التناص الأسطوري	254-250

الموضوعات	الصفحة
ج- التناص الصوفي	257-255
د- التناص الأدبي	268-258
رابعا: جمالية الغموض	280-268
1-مفهوم الغموض الشعري	269-268
2-أنواع الغموض في شعر عبدالله العشي	280-270
أ- غموض ذاتي نفسي	275-271
ب- غموض ذاتي فني	277-276
ج- غموض ذاتي صوفي	280-278
خامسا: الصورة البلاغية	287-280
1- التشبيه	283-281
2-الاستعارة	286-283
3-الكناية	287-286
سادسا: التجربة الشعرية	302-288
1-الرؤيا الشعرية	294-288
أ- مفهوم الرؤيا	289-288
ب- تجليات الرؤيا	294-289
2-الومضة/الحلم	297-295
3-شعرية المعنى والحب الإلهي عند الشاعر	302-297
الفصل الخامس: بنية الفضاء النصي	355-304
أولا: مفهوم الفضاء النصي	307-305
1- التعريف اللغوي	305
2-التعريف الاصطلاحي	307-306
ثانيا: هندسة الغلاف	311-308

الموضوعات	الصفحة
1-هندسة الغلاف في ديوان مقام البوح لعبدالله العشي	308-307
2-هندسة الغلاف في ديوان يطوف بالأسماء	310-309
3-هندسة الغلاف في ديوان صحوة الغيم	311-310
ثالثا: شعرية العنوان	315-311
1-مفهوم العنوان	312
2-أنواع العنوان	313
3-وظيفة العنوان	315-314
أ- الوظيفة الوصفية/التفسيرية	314
ب- الوظيفة الجمالية	315
ج- الوظيفة الإشهارية/الإغرائية	315
4-دلالة العنوان في ديوان مقام البوح	321-315
5-دلالة العنوان في ديوان يطوف بالأسماء	324-322
6-دلالة العنوان في ديوان صحوة الغيم	326-324
رابعا: هندسة البياض	340-327
1-مفهوم البياض	229-327
2- توظيفه في ديوان مقام البوح لعبدالله العشي	333-330
3-توظيفه في ديوان صحوة الغيم	340-334
أ- بياض الفجوة	338-334
ب- بياض الحيرة	340-338
خامسا: علامات الترقيم	348-341
1-مفهوم علامات الترقيم	342-341
2-توظيف علامات الترقيم في ديوان مقام البوح	346-342
3-توظيف علامات الترقيم في ديوان صحوة الغيم	348-346

الموضوعات	الصفحة
سادسا: تشكيل السطر الشعري	355-348
1-مفهوم السطر الشعري	349-348
2-الأسطر المتساوية	351-349
3-الأسطر المتدرجة/المتفاوتة	352-351
4-التشكيل الهندسي للنص	355-352
خاتمة	365-357
الملحق الأول: التعريف بالشاعر	367
الملحق الثاني: التعريف بالمدونات	372-369
الملحق الثالث: شرح الألفاظ المبهمة	377-374
قائمة المصادر والمراجع	394-379
فهرس الأعلام	399-396
فهرس الموضوعات	409-401

ملخص الأطروحـــة:

ملخص بنيات الحداثة في شعر عبدالله العشي

Abstract of The modernity structures in Abdallah Lachi poem

إنّ المتأمل لتاريخ الشعر العربي الحديث والمعاصر يجد أن الكثير من محطاته التاريخية قد تأثرت بأشكال عديدة و متنوعة من الأفكار والخطابات، هذه الأخيرة ليست وليدة المجتمع العربي فقط، بل هي أفكار تأثرت بها الثقافة العربية بالثقافة الوافدة من الغرب.

فالتّحول الذي أصاب الكتابة الشعرية بالخصوص والأدبية عموما في أوربا منذ العقود الماضية قد جعل الدارسين والنقاد يربطون الشعر بالتحولات الطارئة في الفكر والوعي الإنساني، وهذه التحولات هي نتيجة خلخلة حصلت في نظام الثقافة الغربية في حد ذاتها، لتعيد بلورة الخطاب الشعري وفق متطلبات الحداثة.

حيث أنّ فكرة الحداثة في تمظهراتها المتعددة والمتنوعة، دائما ما تسعى إلى تأسيس شكل جديد من أشكال الكتابة، ومنه تكمن أهمية البحث في الاقتراب من هذه الفكرة ومحاولة فهم الأسس النظرية والمرجعية التي كونتها، ثم ربطها بالجانب التطبيقي على مستوى المدونة الشعرية الجزائرية متمثلة في دواوين الشاعر عبد الله العشي: "**مقام البوح، يطوف بالأسماء، صحوة الغيم**"، للنظر في مدى حضور الخطاب الحداثي في بنيات شعره، بمضامينه الفكرية وأبعاده الفلسفية والفنية.

لتكون هيكلة البحث مبنية على؛ مقدمة، مدخل، خمس فصول وخاتمة، وفيها سندرس المسار الحداثي للكتابة عند الشاعر عبد الله العشي من خلال بنية اللغة، بنية الايقاع، بنية الصورة، بنية الرمز وبنية الفضاء النصي، وكذلك إبراز التناغم بين التجربتين الشّعرية والصوفية عبر هذه البنيات الشعرية الخمس من منظور حداثي.

الكلمات المفتاحية: بنية، حداثة، شعرية، لغة، إيقاع، فضاء.

ملخص بنيات الحداثة في شعر عبدالله العشي

Abstract of The modernity structures in Abdallah Lachi poem

The contemplator of the history of modern and contemporary Arabic poetry finds that many of its historical stations have been affected by many and varied forms of ideas and discourses, the latter is not the result of the Arab society only, but rather in ideas that affected the Arab culture with the culture coming from the West.

The transformation that afflicted poetic writing in particular and literary writing in Europe in general since the past decades has made scholars and critics link poetry with the sudden changes in thought and human consciousness, and these transformations are the result of a disturbance that occurred in the system of Western culture in itself, to recrystallize poetic discourse according to the requirements of modernity.

The modernity idea in its various and multiple manifestations, always seeking to establish a new form of writing forms, in which its importance to approach this idea and try to understand theoretical and reference basics that it made, then linked it to the applied side at the Algerian poetry blog level represented in Abdallah Lachi poetry collections:**"Status disclosure, Roams around the names, the clouds awakening"** to looking for the modernist discourse presence in his poetry structures, with its intellectual implications and its philosophical and artistic dimensions.

Research based on a plan represented in; an introduction, entrance, five chapters, conclusion, in which we will study the modernist path of writing at the poet Abdallah Lachi through the language structure, rhythm structure, image structure, symbol structure and script space structure, As well as highlighting the harmony between the poetic and mystical experiences through these five poetic structures from a modernist perspective.

Key words: structure, modernity, poetry, language, rhythm, space.