جامعة عبد الرحمن ميرة –بجاية–

كلّية اللّغات والآداب

قسم اللّغة العربيّة وآدابها

مقاربة شعريّة لديوان "الرّبيع الّذي جاء قبل الأوان"

للشّاعر عاشور فنّي

مذكّرة مقدّمة لاستكمال شهادة الماستر في اللّغة و الأدب العربي تخصّص أدب جزائري وعلوم اللسان

إعداد الطّالبتين:

سهيلة أقروش (أدب جزائري)

يمينة آيت معمر (علوم اللّسان)

إشراف الأستاذة:

حكيمة صبايحي

أعضاء لجنة المناقشة

*الأستاذ: **نور الدين خيار**.....رئيسا.

*الأستاذة: **حكيمة صبايحي**.....مشرفا و مقررا.

*الأستاذ: **آية اللّه عاشوري**.....مناقشا.

السنة الجامعية:2013/2012

كلمة شكر

الحمد لله الّذي بنعمته تتم الصالحات في البدء و المنتهى

ثمّ الشكر للأساتذة الأفاضل: عموري السعيد، شيبان السعيد، رحيم يوسف معزوز سمير، تابتي فريد، سعدلي سليم؛ لما قدّموه من مراجع

ثمّ خالص الشكر و التقدير للأستاذة المشرفة "حكيمة صبايحي" فقد كانت الأخت و الصديقة قبل أن تكون الموجّهة.

سهيلة و يمينة

إهداء

إلى الأهل الحب و الأمان البارحة اليوم و غدا

إلى الأصدقاء السند و الدعم على امتداد الزمن

إلى من علّمنا حرفا، نصحنا بكلمة، ساعدنا بكتاب أو ثبتنا بهمسة لحظة التعب

إلى من علّمتنا الحرية و قولة الحق و إن أخطأنا فمن الخطأ نتعلّم

إلى كلّ هؤلاء نهدي هذا العمل.

يمينة و سهيلة

مقدمة

مدخل

توطئة:

تعدّ الظاهرة الشعريّة ظاهرة مخصوصة إبداعيّة و متميّزة عن غيرها من الظواهر اللّغويّة بوصفها وظيفة ترقى باللّغة من مستوى الاستعمال العادي اليومي النّفعي، إلى استعمال أرقى و أخص و ذات أبعاد تختلف تماما عن المستوى الأوّل.

و لأنّ مدوّنة البحث: شعريّة، و من الشّعر الجزائري المعاصر تحديدا، فإنّ السؤال الذي يطرح نفسه بداية هو ما الشعر؟ فكلّ تحليل يتطلّب مجموعة من الآليات و المفاهيم الّتي لا غنى عنها كمفاتيح لاستكناه حقيقة ما، و كشف ما تنطوي عليه من خبايا، و عليه فإنّ تحديد مفهوم الشعر عامة و المعاصر خاصة، و الجزائري منه تحديدا، و موقعه في ساحة الشعر، يعدّ بالضرورة مفتاحا رئيسا للولوج إلى عالم القصيدة ومن ثمّ تحليلها وفهمها و سبر أغوارها. و نحدّد موقع اشتغالنا في بحثنا عن جماليّات القصيدة في ديوان الشاعر الجزائري "عاشور فنيّ".

أمّا المفهوم الثاني الذّي سنعمد إلى مقاربته في هذا المدخل فهو مفهوم الشعريّة وهو المفتاح الثاني الّذي يعتبرُ الشعرَ مادّة لاشتغاله و بحثه. و سنحاول ضبط هذا المفهوم و إن كان من أصعب المفاهيم، و أشقها، على التحديد، نظراً للغموض الرّاجع إلى التجريديّة الّتي تتسم بها الشعريّة من جهة و كذا التطور المستمر لها كمفهوم متغيّر عبر الأزمنة.

نتوقف في الأخير: بتخصيص القول في الشّعر الجزائري المعاصر بين التقليد والتجديد. فبعد الحديث عن الشعر بمفهومه العام سنخصّص الحديث هنا عن فئة بعينها من الشعراء العرب، و هم الشعراء الجزائريون في محاولة لتحديد مدى مواكبة هؤلاء للتطور الّذي عرفته حركة الشعر العربي المعاصر، و أهمّ الخصائص الّتي ميّزت و تُميّز شعرهم على غرار نظرائهم من الشعراء العرب.

1.قراءة في مفهوم الشعر:

1.1.لغة:

ورد في مقاييس اللّغة أنّ:« **الشين و العين و الراء أصلان معروفان يدّل أحدهما على ثبات و الآخر على عِلم و عَلمٍ(...) شعرت بالشيء إذا علمته و فطنت له**»[1].

أمّا لسان العرب فجاء فيه «**شعر: بمعنى علم...و ليت شعري أي ليت علمي والشعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن و القافية...و قال الأزهري: الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، و الجمع أشعار و قائله شاعر لأنّه يشعر بغيره أي يعلم...و يسمى شاعرا لفطنته**»[2].

من خلال ما ورد بالمعاجم العربيّة نفهم أنّ المعنى اللّغوي لمادّة (شعر) يشتمل على معنى الفطنة و العلم بالمعنى المعنوي المجرد للكلمة.

2.1.إصطلاحا:

اختلف مفهوم الشعر في الاصطلاح من عصر لآخر« **فالّذي يلزم أن يكون الشعر لغة خاصة، قد اختلف عند الناس معناه باختلاف عصور الأدب: فأراد النّاس بلغة الشعر في عهد كاتولوس "Catulus"، مثلا غير ما أريد به في عهد ترنس"Terence"، كما قصدوا بلغة الشعر في عصر ليوكريتيوس "Lucrretius" معنى يباين ما قصدوا إليه في عصر ستاتيوس "Statuis"، أو كلوديان"Claudian".كذلك اختلف في بلدنا نحن ما أريد بلغة الشعر في عصر شكسبير"Shakespeare" وبومنت"Beaumont"**

[1]- ينظر: ابن فارس: مقاييس اللّغة، تح: عبد السلام هارون، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، ج3، دط، 2002م، مادّة(شعر)، 203-204.

[2]- ينظر: ابن منظور: لسان العرب، تصحيح أمين محمد عبد الوهاب و محمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي و مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، ج6، ط3، 1999م، ص98-100.

وفلتشر"Fletcher" عنه في عهد دَن"Donne " و كوْلي"Cowley" و دَرَيدن"Dryden" و بوب"Pop"»[1].

كذلك اختلف تعريف الشعر عند العرب قديمه و حديثه. تعدّدت التعريفات بشكل ينطوي على نقاط اشتراك تارة أو إضافة في موقف آخر، و حتّى التباين في مواطن أخرى تبعا لوجهات نظر أصحابها، و حقل اشتغال كلّ واحدٍ و زمنه. و ليس الهدف هنا تتبع كلّ التعريفات بقدر ما نروم محاولة النّفاذ إلى عالم الشعر و مقاربة هذا المفهوم ما استطعنا إلى ذلك سبيلا.

يتفق كلّ الدارسين لمتن الشعر العربي على اختلاف مشاربهم على أنّ «**الشّعر ديوان العرب**»[2]. فالشّعر تقليد عريق عندهم، يكفي أنّ المتن الشعري العربي، يعدّ تاريخا ناطقا ولسان حال شعبه و في ذلك قال "ابن خلدون" في فصل صناعة الشعر و وجه تعلّمه: « **و اعلم أنّ فن الشعر من بين الكلام كان شريفا عند العرب و لذلك جعلوه ديوان علومهم و أخبارهم و شاهد صوابهم و خطئهم، و أصلا يرجعون إليه في الكثير من علومهم و حكمهم**»[3].

يعترف إذن القديم و المعاصر بهذه الحقيقة، حقيقة مكانة الشعر في الموروث العربي لكن مفهومهم لحقيقة الشعر و ما يجعل من الشعر شعرا مختلَفٌ فيه. فإذا كانت العرب قديما تعرّف الشعر و تميّزه عن غيره من الأجناس الأدبيّة باعتبار خاصية الوزن و القافية أو كما عرّفه "قدامة بن جعفر"377هـ: «**الشعر قول موزون مقفى يدّل على معنى**»[4]. ما يجعل

---

[1]– زكي نجيب محمود: قشور و لباب، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1981م، ص15. و ورد هنا ذكر لمجموعة من أهم شعراء الغرب عبر العصور، من عهد الرومان مع كاتولوس 87ـ54 ق.م إلى العصر الحديث.

[2]– عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، تح: حامد أحمد الطاهر، دار الفجر للتراث، القاهرة، ط1، 2004م، ص553.

[3]– المرجع نفسه، ص727.

[4]– قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلميّة، لبنان، دط، دت، ص64.

الحكم على شاعريّة الشاعر بقدر التزامه بعمود الشعر أي بمدى محاكاته للقوالب العروضية و تقيّده بها. فإنّ النظرة اختلفت مع شعراء الحداثة و اعتبر هذا التعريف تقييدا و نظرة معياريّة تحدُّ من أفق الشاعر و تحبسه داخل نطاق ضيّق من طرق التعبير الّتي ما عاد العصر يحتملها أو ما عادت هي معبّرة عنه.

اشتمل البحث في تعريف الشعر اليوم بحثا في الإبداع حيث تختلف حدّ التناقض الاجتهادات الّتي ما فتئت تثري بعضها رغم ذلك. حتّى أنّ الإجابة عن سرّ الإبداع تقتضي متابعة في ثالوث الشخصيات الموحد في الإبداع كما يعبّر بعضهم؛ المبدع و المتلقي النّص[1]. و في حدود الجانب الإبداعي الأدبي و الشعر منه تحديدا: الشاعر، والقارئ والقصيدة.

فالإبداع هو عصارة ذات المبدع(الشاعر) النفسيّة و الفكريّة و الإجتماعيّة لتخرج في الأخير قصيدة أو نصا، يصير لاحقا بين يدي القارئ الّذي يتولاه بالقراءة والفهم مجسّدا بذلك فعل القراءة(l'acte de lecture). فمن خلال التفاعل(Interaction) بين هذه الأقطاب الثلاثة قامت نظريات القراءة و التلقي و التأويل في العصر الحديث. و على هوى وجهة النظر يأتي التعريف.

إنّ القصيدة الحديثة على حدّ تعبير يوسف الخال:«**هي خليقة فنيّة جماليّة، لا توجد بمعزل عن مبناها الأخير، فما هي معنى محض و لا هي مبنى محض، بل معنى ومبنى معاً**»[2]و معنى هذا أنّ الشعر يحتل مكانته الفريدة بما فيه من روح صاحبه و قدرته على الخلق و الإبداع لا شكلاً مفرغا من مضمونه بل لفظا و معنى، «**فالحداثة في الشعر لا تمتاز بالضرورة عن القدامة فيه، و لكنّها تفترض بروز شخصيّة شعريّة جديدة ذات**

[1]– ينظر: نبيل سليمان: في الإبداع و النقد، دار الحوار للنشر و التوزيع، سورية، ط2، 1996م، ص23–25.

[2]– يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، ط1، 1978م، ص15.

تجربة حديثة معاصرة، و هذه التجربة فريدة تُعرب عن ذاتها في المضمون و الشكل معاً، فلا تنتظم أفكارا و معاني في الذهن، تحشد لها الصور الخارجيّة و الألفاظ البيانية بل تخاطبك بوداعة الطفل و شغف المؤمن و حرارة العاشق»[1].

لسنا هنا بصدد المفاضلة و لا الحكم أيّهما نختار إذ الجزم بإمكانية وضع حدّ نهائي وتعريف محدّد للشعر كمن يبحث عن تحديد مقنن أو صفة ثابتة لعلامة متغيّرة عبرالزمن. فالتطور التاريخي الّذي شهدته حركة الشعر العربي من العصر الجاهلي إلى الشعر المعاصر، تزامنت مع حركة تأريخيّة و أخرى نقديّة سعت جاهدة لتحديد خصوصيّة كلّ فترة.

تمّ إذن استقراء ما جادت به قريحة الشعراء عبر هذه الحقب الزمنيّة في محاولة لكشف خصوصيّات الكتابة الشعرية في كلّ عصر. فجاءت الآراء متضاربة و متعدّدة فتنوعت بذلك المفاهيم و تباينت هي الأخرى تبعا لوجهات نظر المدارس الفنيّة و المذاهب الأدبيّة*العربية منها و الغربية. فبين مغال مفرط في التّشبث بكلّ قديم نافر من كلّ جديد وآخر متمرّد حدّ التفريط ساع لإنكار كلّ أصيل، اختار آخر لنفسه منطقة وسطى، ترى الموضوعيّة في الظفر بكلّ جميل مستحسن، و ترك كلّ قبيح مستهجن و الاعتراف لكلّ ذي حق بحقه. لا على صعيد الفترة الزمنيّة فحسب و إنّما وفقا لقدرة الشاعر على الإبداع و الخلق بما يكفل للحركة الشعريّة النماء و الازدهار.

---

[1]– المرجع السابق، ص56.

* أخذت المذاهب الأدبيّة تتكوّن مع عصر النهضة، ولم يقصد إلى خلقها و إنّما هي انعكاس لحالات نفسيّة ولّدتها حوادث التاريخ و ملابسات الحياة في العصور المختلفة و جاء الشعراء و الكتاّب و النّقاد فوضعوا للتعبير عن هذه الحالات النفسيّة أصولا و قواعد تتكوّن من مجموعها المذاهب أو ثاروا عليها فخلقوا مذاهب جديدة و منها الكلاسيكيّة والرومانسيّة كرد فعل عليها و من ثمّ الواقعيّة فالرمزيّة..إلخ. ينظر: شكري محمد عياد: المذاهب الأدبيّة و النقديّة عند العرب و الغربيين، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1993م، ص135–145.

تحتلّ كلّ من القصيدة القديمة و الحديثة مكانة بحيث لا تنفي الواحدة منهما روعة الأخرى «**لأنّ الشعر التقليدي له روعته الخاصة(...) و كذلك الشأن بالنسبة للشعر الجديد من حيث هو تعبير عن وجهة نظر جماليّة أخرى لا يمكن إلاّ أن يكون له روعته الخاصة به**»[1].

و نحن نتحدّث عن الشعر تنفتح أمامنا جبهات كثيرة و تساؤلات، لعلّ أشملها وأقدرها على الإجابة عن مفهومه ينحصر في الإجابة على سؤال ما الّذي يجذبنا في هذا الشعر من ذاك؟ أنّى له بهذا الإشعاع الّذي يسرق بسمة الرضا من ثغورنا، فيتربّع على عرش قلوبنا و تتسع له حدقات عيوننا فرحا و بشرى بكلام ليس ككلّ الكلام و إن كان من كلامنا و ما كلّ شعر بشعر؟.

ستحملنا هذه التّأملات إلى أصل الموضوع كلّه و صحة النهايات بصحة البدايات: إلى أصل علاقة الإنسان و عشقه للجمال. نحن نميل في كلّ أوضاع الحياة و مستوياتها إلى معاينة مواطن الجمال في كلّ ما يحيط بنا، فنصف هذا بالحسن و ننعت ذاك بالقبح بوعي أو بلا وعي، فنتفق و نختلف إلاّ أنّ بحث الإنسان عن الجمال يمتد منذ الأزل ومنه إلى الأبد. فالإنسان ينجذب و يحسّ بكلّ ما فيه قبسٌ من جمال ظاهر أو مستتر ذاتي أوموضوعي.«**فالحاجة الجماليّة* هي أرسخ الحاجات الّتي تميّز الكائن البشري، و من أكثرها ثباتا وقوّة**»[2].

---

[1]– عز الدّين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنيّة و المعنويّة، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5، 1994م، ص56.

* يحيلنا مصطلح الجماليّة إلى علم الجمال، علم قديم حديث ارتبط في بداياته بالفلسفة عند أفلاطون و أرسطو ثمّ استقل مع بداية النهضة الأوروبية كعلم قائم بذاته.يعنى بالبحث في الجمال و ما يتولّد عنه(المفاهيم، العلاقات داخل الفن الواحد، التداخل مع الفنون الأخرى) والجماليّة نزعة مثالية تبحث عن الخلفيات التشكيليّة للنتاج الأدبي و الفنّي و تختزل جميع عناصر العمل. للتوسع ينظر: سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت–المغرب، ط1، 1985م، ص62.

[2]– إتيان سوريو: الجماليّة عبر العصور، تر: ميشال عاصي، منشورات عويدات، لبنان، ط20، 1982م، ص315.

و مع تعاقب الحقب الزمنيّة، و تراكم الإرث الحضاري للأمم تفتقت ذات الإنسان المبدعة عن أشكال من الفنون متنوعة، جسدّ فيها توقه للجمال و انعكاسا لتفاعله مع العالم و الكون و كان الشعر من أعرق أشكال التعبير، متجليّا في فنيّة عاليّة من اللّعب باللّغة حتّى تمكّن الخطاب الشعري من البوح بأسرار الذات البشريّة، و وفقا لملكات الخلق الشعري تتفاوت جماليّة القصيدة لكلّ شاعر فالجمال هو القيمة الحقيقيّة للنّص(القصيدة) وبه فقط نميّز النصوص عن طريق التلقي.

إنّ الحديث عن الشعر«**أمر لا يعرف نهاية، و لا يقف عند غاية(...) فهو ليس مجرد شكل لغوي يمكن الوقوف عند حدوده، و إنّما جوهر لا يدرك قراره الموار الذّي يتمخض باستمرار عن أغوار تفضي إلى أغوار، ومن ثمّ ظل الدّارسون قديمًا و حديثًا مختلفين في دراسته و تحديد مراميه**»[1].

إنّ ما يجعلنا نفضل هذه القصيدة من تلك هو ذلك البعد الجمالي فيها. و إذا كان النص الأدبي كلاّ متكاملا فكلّ عنصر فيه يرتبط بالآخر ليشكل أدبيّته أو جماليّته من أدنى مستوى فيه و هو المستوى الصوتي، إلى الصرفي فالنّحوي والدِّلالي. فإنّ مواطن الجمال تتظافر بين عناصره و مستوياته ليخرج في الأخير في أبهى حلّة. بهذا يقع الاختلاف في تعريف الشعر و كيف لا؟ و نحن على صعيد الإطار الموسيقي مثلا «**قد نميل إلى القصيدة القديمة عندما نكون مثاليين في نظرتنا الجماليّة، حسيّين في تذوقنا الجمالي وقد نميل إلى القصيدة الجديدة، عندما نأخذ بفلسفة جماليّة تؤمن بقيمة الواقع النفساني في الفن و الحياة على السواء**»[2].

[1]– فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير للنشر و التوزيع، الجزائر، ط2، دت، ص1.

[2]– عز الدّين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنيّة، ص57.

في حركيّة الحياة اللامتناهيّة بنظامها البالغ التّعقيد، تتولّد دائما أشكال جديدة، و في جدليّة الاختلاف و التشابه يتصارع دائما الجديد مع القديم، و الصيرورة الزمنيّة في حركة مستمرة و في صراع جدلّي مع الواقع و في كلّ مرحلة زمنيّة من التاريخ و لكن الزمن يغربل الأدب.

ما الشعر إذن؟ سؤال يفتح جبهات و قد تكون الإجابة كما قال الشاعر المبدع نزار قباني في كتابه ما هو الشعر؟ حين سئل عن تعريفه فردّ قائلا:«**لا أعرف لا أعرف لا أعرف و الّذي يقول لكم إنّه يعرف...يكون إمّا مذيعا في فترة التدريب...أو محرّرا من الدّرجة العاشرة**»[1].

فالتعريف النهائي لم يوجد بعد، و لكن السعي لاستكشافه هي الظالة والوسيلة للتنظير له، وفي زمن الشعر على حد قول الشاعر "عاشور فنّي" النقطة بداية مكان فسيح،أبدأ من أيّة نقطة و لا أنتهي في أيّ أفق.

لقد ساد في خطابنا الفكري و النقدي و الأدبي، الموروث و المعاصر، تغليب الأدبي في الإبداع على ما سواه، بل إنّ حظ الشعر في الأدبي كان الغالب في الموروث وفي جانب كبير من المعاصر و إن اختلفت المقاييس الجماليّة* من جيل إلى جيل إلاّ أنّها الفصل والحكم.

---

[1]– نزار قباني: ما هو الشعر؟، منشورات نزار قباني، بيروت، ، ط3، 2000م، ص37.

* من الكتب النقديّة الأولى الّتي أسّست للذائقة الشعريّة العربية نجد:1– طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي ت 231هـ.2– الشعر والشعراء لابن قتيبة ت 276هـ. 3–كتاب البديع لابن المعتز ت296هـ. 4– عيار الشعر لابن طباطبا ت 322هـ. 5– الموازنة بين الطائيين للآمدي ت 370هـ.. 6– الصناعتين لأبي هلال العسكري ت 395هـ. 7– دلائل الإعجاز و أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني ت 471هـ. 8– منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني ت 684هـ.. 9– نقد الشعر لقدامة بن جعفر ت 337هـ.. 10– الوساطة بين المتنبي و خصومه للقاضي الجرجاني ت 366هـ.. أمّا في الشعر الحديث فإنّ التأسيس الفعلي للحداثة بمفهومها المعاصر فكان مع الشاعر و الناقد علي أحمد سعيد المعروف بأدونيس الّذي عمل على الإجابة على مجموعة من التساؤلات أكثرها أهميّة هو هل البحث في جماليّة الشعر بحث في علم جمال الثبات، أم علم جمال التغيّر؟ ينظر:الثابت و المتحوّل بحث في الإبداع و الإتباع، دار الساقي، بيروت، ج4، ط2، 2002م، ص7.

ولأنّ العودة بالأمور إلى أصلها جعلنا نبحث في الأسس الفلسفية و الفكرية لمفهوم الجمال الّذي و إن اختلف بين الفلاسفة و الشعراء و الأدباء و حتّى الفنانين يبقى بحثا عن الجوهر.ليس بالمعنى الفلسفي للكلمة و إنّما نقصد به ببساطة على حد تعبير عبد المالك مرتاض: «**أجمل ما في الأدب و أصدق ما في عاطفته و أدفأ ما في جوّه، و أروع ما في نسجه، فإذا كان الأدب هو ما نعرفه من النصيّة الجماليّة أو الجماليّة النصيّة أو من الإبداعيّة القائمة على تمثّل علم ثمّ إخراجه إلى المتلقين في بناء لغوي تتحكمه شبكة من العلاقات و الشفرات الّتي لا تنتهي أبدا، إذ صيغتها التجدّد و التعدّد معاً، فإنّ أدبيّة هذا صفته، يجب أن يكون أجمل من ذلك و ألطف و أعمق و أشمل و أروع و أبهر**»[1].

فإنّ بحثنا عن مفهوم الشعر بحث عن جوهره، عن سرّه، عن معناه، عن أدبيته عن أصل شعريّته . بهذا يتقاطع مفهوم الشعر مع الشعريّة الّتي تجسّد جماليّة الشعر وتمكننا من النّفاذ إلى أعماقه و لنا مع هذا المفهوم وقفة لتبيّن أبعاده. فالبحث في شعريّة الشعر بحث في جماليّته. إنّ فهم الأمور لا يكون إلاّ بردّها إلى أصولها و فهمها في أرضها أصل نشأتها، فالشعر متضمن في الأدب و الأدب نوع من أنواع الفن و الفن صورة من صور الجمال و ضرب من ضروبه و علم الجمال هو العلم الّذي يحتويها جميعا تحت مظلته.

و عليه فإننّا قد ابتعدنا عن إدراج جردٍ لتعريفات الشعر ذلك أنّه وكما تبيّنا بحر لا ساحل له، و حتّى لا نأخذ بتعريف على حساب الآخر اكتفينا بنظرة على القديم و أخرى على الحديث حتّى نتبيّن اختلاف الرؤيا قديما و حديثا على أساس الموازنة و تقصي المشترك و المختلف، و تبيّنا أنّ الجمال في الأدب هو المبتغى و المراد و أنّ الحكم يقوم على أسس تختلف من مدرسة إلى أخرى و من منظر إلى آخر و من جيل إلى جيل.

[1]– عبد المالك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكيّة لقصيدة أين ليلاي لمحمّد العيد آل خليفة، د م ج، الجزائر، ط1، 1990م، ص16.

إنّ الشعر أرض خصبة معطاءة، أرض إذا ما عرف صاحبها كيف يزرعها جادت بأشهى أنواع الثّمار و ألّذها و نشرت عبق الزهور وعبيرها، أرض تجمع شتات أبناء الوطن و الأمّة الواحدة و تذكرهم إن نسوا معنى الأمّ الواحدة، بكلمة و معنى يلامس الشعر روح الأمّة وينشر الأمل و يشحذ الهمم، و قد يهوّن على الحياة أعباءها. الشعر يوحّد القلوب و يعلّمها معنى الحب و الحياة و القيم الخالدة، غير مبال بجنس أو لون أوعرق فهمُّه الإنسان والجمال، ناشرا عبق الورد والصفاء و الطيبة و النقاء، و الشاعر هو من يستطيع أن يغرف من هذا البحر بحر الكلام الجميل و المعاني الأجمل لينفض غبار الأيّام عن القلوب المتعبة.

الشاعر هو معلّم الناس كيف تُرى الحياة بعين طفل، بعين عاشق، بعين أمّ حانية. الشاعر هو من يسمع بأذن موسيقيّة نغمات الكون فيعكسها في صورة ذات أبعاد لا متناهية فوتوغرافيّة ثابتة لا روح فيها و لا صوت ولا صدى لأصحابها. فالشعر يكتبُ لجيلهِ و جيلٍ غير جيله، و رسالة تؤلف بين القارات و القرى.

سنختم مبدئيا حديثنا عن الشعر لكن لنواصل فيما يأتي استجلاء الأبعاد و ضبط الخصائص المتحكّمة في عمليّة الإبداع الشعري و نتبيّن بذلك مفهوم الحداثة و الإبداع في الشعر.

2.مفهوم الشعريّة:

يعدّ مصطلح الشعريّة اليوم من أكثر المصطلحات الغامضة و المستعصيّة على التحديد لما ينطوي عليه من تشعب على مستوى الصياغة و الترجمة و كذا على مستوى تحديد المفهوم، فالشعريّة شعريّات و التعريف تعريفات. فهو عند الغربيين مفهوم يتداخل مع علوم أخرى و فروع لغويّة ظهرت بتطوّر اللّسانيات و لكنّه عندهم كمصطلح واحد.أمّا عند

العرب فهو متعدّد و لم يحسم فيه الأمر نظرا لكم الترجمات الّتي لم تخضع لمقتضيات علم المصطلح(Terminologie) فهل الشعرية نظريّة أم منهج أم وظيفة من وظائف اللّغة؟.

1.2.إشكاليّة المصطلح:

ترجم المصطلح إلى العربيّة بعدّة طرق* منها: "الإنشائيّة"[1]، و "الشاعريّة"[2]، و "علم الأدب"[3]، و "فنّ النّظم"[4]

و "فنّ الشّعر"[5]، و "نظريّة الشّعر"[6] إلى جانب المصطلح المعرّب مباشرة نقلا عن الأصل اليوناني (Poetica) "بويطيقا"[7] أو بويتيك أو البوايتيك، إلاّ أنّ المصطلح الأكثر استعمالا هو "الشعريّة"[8]. و إذا كان الحال على مستوى المصطلح* على هذه الشاكلة فهو على

---

* ينظر: راوية (رقية) يحياوي،" شعرية الإيقاع في ديوان الجاحظيّة قصائد جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر"، **مجلة التبيين**، الجمعيّة الثقافية الجاحظية، ع36، 2011م، ص21.

[1]– من النقاد الّذين استخدموا مصطلح "الإنشائيّة" عبد السلام المسدي، في كتابه الأسلوبيّة و الأسلوب، ط3، ص160–170، وقاموس اللّسانيات ص194، و محمّد التونجي: المعجم المفصّل في الأدب ص137.

[2]– من النقاد الّذين استخدموا مصطلح "الشاعريّة" سعيد علوش، في معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، ص74، و عبد الله الغذامي، في كتابه الخطيئة و التكفير، ص19.

[3]– من النقاد الّذين استخدموا مصطلح "علم الأدب" جابر عصفور، في ترجمة عصر البينونة ل: أديث كروزيل، ص 283.

[4]– من النقاد الّذين استخدموا مصطلح "فن النظم" فالح الإمارة و عبد الجبار محمّد علي، في ترجمة أفكار و أراء حول اللّسانيات و الأدب، نقلا عن مفاهيم الشعريّة، ص16.

[5]– من النقاد الّذين استخدموا مصطلح "فن الشعر" مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، ص416، و عبد الرحمان الحاج صالح، في المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات، ص110.

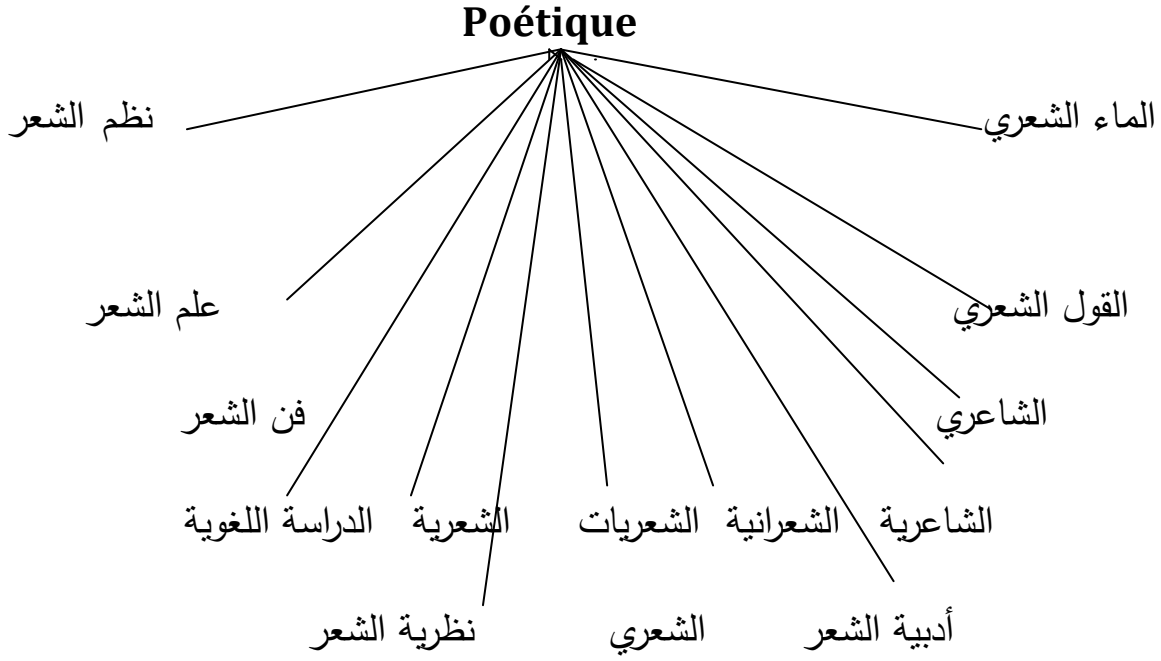
[6]– من النّقاد الّذين استخدموا مصطلح "نظريّة الشعر" علي الشرع: مجلة الأقلام العراقيّة ع و– 1989م، نقلا عن مفاهيم الشعرية، ص15.

[7]– من النقاد الّذين استخدموا مصطلح "البوطيقا" بشير القمري: مجازات، ص83–91، و جابر عصفور: ترجمة عصر البينونة، ص283 وسعيد يقطين: الكلام و الخبر، ص23، و عبد السلام المسدي: الأسلوبيّة و الأسلوب، ص25.

[8]– مصطلح الشعريّة هو الأكثر تداولا في الساحة النقدية العربية، فقد استخدمه حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص17، عثماني الميلود: شعرية تودوروف، ص69، و فاضل تامر: اللغة الثانية، ص101، و أدونيس: الشعرية العربية، و صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة، و محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القهار الجرجاني، ص 87، و شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، و عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين التباع و الابتداع، ص7، و رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص183، و عبد القادر فيدوح: شعرية القص...إلخ

مستوى المفهوم أدهى و أمر. و لقد قام الناقد "**يوسف وغليسي**" بتتبع كلّ الترجمات المرادفة لكلمة (Poétique) و هي على صنفين[1] و سندرجها وفقا لمخططين:

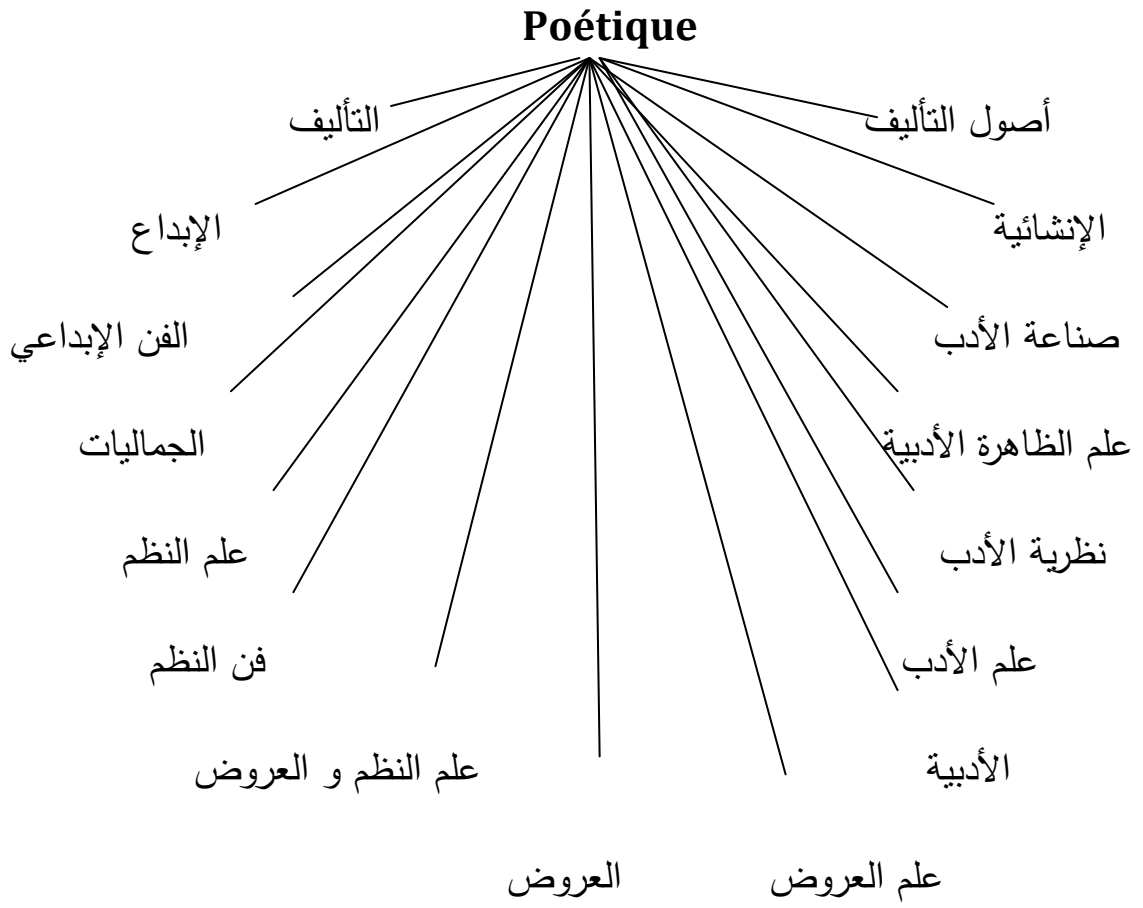
1. المقابلات لمادة(شعر) :



* المصطلح علامة لغوية خاصة تقوم على وكنين أساسين متلازمين دال تعبيري و مدلول مضموني، شكل(Forme) و مضمون (Concept) يوحدهما التعريف(Définition).

[1]– ينظر: يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2008م، ص278–279.

2.الترجمات وفقا لانتماء الترجمة إلى ميدان الدرس الأدبي:



و بهذا الكم من المصطلحات يقع الباحث المتخصّص في الغلط، حتّى أنّ البحث عن مفهوم دقيق لها صعب المنال و طريق محفوف بالمزالق «**فالشعرية في طليعة المصطلحات الجديدة الّتي تبوأت مقاما أثيرا من اهتمامات الخطاب النقدي المعاصر، حتّى غدا كلّ ما فيها سهلا ممتنعا، و أضحت الشعرية من أشكل المصطلحات، و أكثرها زئبقية و أشدّها اعتياصا، بل انغلق مفهومها و ضاق بما كانت معه**»[1]. ما يعني أنّ الشعرية تتضمن معاني متعدّدة و غير متساوية من حيث الحضور النقدي.

[1]– المرجع السابق، ص270.

ذلك أنّها كمفهوم استفادت من التصورات الفكرية و النظريات النقدية الّتي سادت التفكير البشري عبر التاريخ بدءا من شعرية المحاكاة و صولا إلى الشعرية الموضوعية، لتكتمل نظرية لها خلفيتها المعرفية، و منهجها، و موضوع دعائمه جملة من المصطلحات المتراوحة بين قديم موغل في التاريخ و جديد يستفيد من أحدث النظريات اللسانية بمناهجها المتعدّدة. و عليه فإنّ ضبط مفهوم الشعريّة الإصطلاحي يلزمنا الكشف عن هذه المرجعيات الّتي يتضح من خلالها مصدره و منشأه و امتدادات تداوله.

2.2. تحولات الشعرية:

يعود تاريخ الشعرية كنظرية تعمل على كشف القوانين المتحكمة في العمل الأدبي إلى "أرسطوAristot" في كتابه"فن الشعر"، أين اتبع المنهج الاستقرائي (L'induction) في تتبعه للأعمال الأدبية، ليقرّ بأن القانون العام الّذي يحكمها هو المحاكاة(Lamimésis) و التقليد. أمّا عند العرب فإنّ البواكير الأولى في التنظير للشعر قد تجلّت في "نظرية النظم" لعبد القاهر الجرجاني و نظرية التخييل"لحازم القرطاجني" وعمود الشعر" للمرزوقي" و نقد الشعر عند "قدامة بن جعفر". فكانت هذه الجهود في استقراء قوانين صناعة الشعر أولى دعائم قيام الشعرية العربية و هو ما وضحه و استفاض فيه "جمال الدين بن الشيخ" في كتابه "الشعرية العربية"[1].

تمثّلت البدايات إذن في شعرية المحاكاة الّتي لم تستقل عن النظرة الميتافيزيقية الفلسفية الّتي كانت سمة العصر حينذاك، لكن التطور العلمي الّذي مس كلّ اتجاهات الحياة في العصر الحديث كان للأدب نصيب منه، خاصة مع مطلع القرن العشرين بما شهده من

[1]– ينظر: جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، تر: مبارك حنون، محمد الوالى، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1996م.

تطور في النظريات اللغوية و ما حملته من نزعة علمية متمثلة في مبدأ الموضوعية الضبط و الشمولية. و هو ما غير النظرة إلى العمل الأدبي و التعامل معه للغوص في أعماقه و كشف مكنوناته فاعتمد مبدأ المحايثة(Immanente) في معالجة النصوص بالانطلاق منها و إليها؛ بالانطلاق منها و إليها؛ أي بالاهتمام بما داخل النص و إهمال ما خارجه.

«إنّنا إزاء أعمال صياغتها النهائية متحققة و أجزاؤها تامة ثمّ إنّ اختيارنا هذا تطلبه التحوّل من النظر في إنشائية المحاكاة عند أرسطو أساسا و عند القرطاجني بدرجات أقل، إلى النظر فيما نعته دافيد فونتان بالشعريات الموضوعية(la poétiques objectives) و هو متكوّن عنده من الشكلانية الروسية(Formalistes russes) والنقد الأنجلو سكسوني و البنيوية الفرنسية»[1].

فقد كانت أعمال الشكلانيين الروس1915-1930م المتأثرة بمبادئ أبي اللسانيات الحديثة فرديناند دي سوسير(F.d Saussure)1875-1913م، نقلة نوعية غيرت وجهت نظر سادت لسنوات في التعامل مع النتاج الأدبي و ذلك بجعل الأدبية(La littérarité) الخاصية المميِّزة له و محور البحث، بعيدا عن كلّ سياق خارجي يحجب حقيقة النص الكامنة داخله. و عليه فإنّ الشعرية الحديثة قد اتكأت على خلفية علمية أفرزت طرقا جديدة في التعامل مع الأدب و الشعر منه خاصة.

أدرجنا أعلاه باختصار أهم الركائز الّتي انبنت عليها الشعرية الحديثة، و قد نجمل القول بأن الأصول الّتي نهلت منها الشعرية متعدّدة و غنية فمنها الفلسفي و النقدي والبلاغي اللساني، حتّى أنّ تعريفها يختلف في كتابات النقاد المحترفين الغربيين(تودوروف رومان جاكوبسون و جان كوهين)، و كتابات الشعراء النقاد الغربيين (الشعرية عند بودلير،

[1]- أحمد الجوّة: بحوث في الشعريات، مطبعة التفسير الفني، تونس، دط، 2004م، ص232.

عند رامبو، عند مالارميه، عند إليوت)، و من ثمّة يختلف في كتابات العرب الحداثيين بين النقاد العرب المحترفين(عز الدّين اسماعيل، كمال أبو ديب، عبد الله الغذامي) و الشعراء النقاد العرب الحداثيين(نازك الملائكة، عبد الوهاب البياتي، صلاح عبد الصبور، نزار قباني، محمد بنيس، عبد الله حمادي و أدونيس)[1] . و سنحاول فيما يلي إجمال أهم النقاط الّتي تدور في فلكها الشعرية بإجمال القول حول أهم ما جاءت به تعريفاتها على اختلافها لكونها في الأخير تصب مشتركة في معين واحد.

3.2.الشعرية عند الغربيين:

اعتمد تودوروف(**T.Todorov**): في تحديده لمفهوم الشعرية على المنهج البنيوي و جوهرها يكمن في البحث عن أدبية الأعمال الأدبية في منأى تام عن كلّ الخطابات الأخرى[2] .إذ يقول:«**ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي...فإنّ هذا العلم(الشعرية) لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن...و بعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجرّدة الّتي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية**»[3]. بهذا يكون دور الشعرية عنده هو البحث عن القوانين الداخلية التي تحكم الخطاب الأدبي و تحرّكه و يمكن أن نلخص الشعرية عند تودوروف في النقاط التالية:

« ـ **تأسيس نظرية ضمنية للأدب تحليل.** ـ **أساليب النصوص.** ـ **تسعى الشعرية إلى استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي...** »[4] . لم تقتصر إذن شعريته

---

[1]– ينظر: بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية دراسة في الأصول و المفاهيم، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، 2010م، ص292–324.

[2]– المرجع السابق، ص296.

[3]– تزفيطان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال، ط2، 1990م، ص23.

[4]– عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة و التكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 2004م، ص23.

على الشعر فقط بل اتسعت لتشمل الشعر و النثر معاً مؤسسا لشعرية النص بالبحث على ما سيكون لا ما هو موجود فعلا برؤية مستقبلية تتنبأ بالممكن و الآتي. كما و تحدّث أيضا عن شعرية القراءة و التلقي.

أمّا رومان جاكبسون(R.Jakobson) فيعرّف الشعرية بقوله:«**هي ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها بالوظائف الأخرى للغة. و تهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية، لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة و إنّما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية**»[1]. و بذلك ربط جاكبسون مصطلح الشعرية بجهوده اللسانية، في إطار نظرية التبليغ و التواصل*. و ما تعلّق منها بوظائف اللغة**(Les Fonctions Linguistiques) و الوظيفة الشعرية تحديدا إذ ترتكز على دراسة الرسالة اللفظية مهما كان جنسها و لكن بدرجات متفاوتة .

لقد استندت نظرية جاكبسون في الشعرية على تمييز "دي سوسير" بين العلاقات السياقية (Sintagmatiques) والعلاقات الإيحائية(Pragmatiques). فساعدت مبادئ نظريته «**في تقديم أداة تحليلية، تقرب نظرية الوظيفة الشعرية من استراتيجيات الخطاب الخاصة بالأدب؛ فالوظيفة الشعرية عنده تتميّز عن طريق العلاقة الّتي تقوم بين**

[1]– رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي و مبارك حنون، دار توبقال، ط1، 1988م، ص35.

* تشتمل هذه النظرية على ست عناصر: المرسل(Destinateur) و المرسل إليه (Destinataire) و الرسالة (Message) و السياق (Contexte) و وسيلة الإتصال أو الصلة (Contact)، و السنن(Code).

** وظائف اللغة ستة حسب جاكبسون و هي: وظيفة انفعالية (Emotive) متعلقة بالمرسل، وظيفة إفهامية (conative) متعلّقة بالمرسل إليه، وظيفة مرجعية متعلّقة بالسياق(Referenciel)، و وظيفة متعلّقة بالرسالة هي الوظيفة الشعرية (poétique) ، و هي ما يهمنا هنا إلى جانب وظيفة ميتالسانية متعلقة بما وراء اللغة (metalinguistique) أي بالشفرة أو السنن و وظيفة انتباهية(phatique) متعلّقة بقناة الإتصال(Phatique).

المحورين الأساسيين في الخطاب، و هما محور الإختيار و التركيب***»[1]. بهذا تكون أعمال جاكبسون مساهمة فاعلة في الاستفادة من اللسانيات و تعميق التبادل بين اللسانيات و الأدب و الشعر بصفة خاصة.

أمّا جون كوهن(Jean Cohen) فشعريته هي شعرية الانزياح(L'écart) بامتياز حتّى أنّه يعرّف الشعر بقوله هو:«**علم الانزياحات اللغوية**»[2]. ركز كوهن على مبدأ المحايثة مناشدا العلمية في قراءته للمنتوج الشعري مستثمرا المبادئ اللسانية من جهة و من جهة أخرى الأسلوبية، وهنا لابد أن نميّز بين الدراسة الأسلوبية الّتي تعنى بالبحث في نص أدبي معين و الشعرية الّتي تعنى بالبحث في النصوص المتراكمة عبر التاريخ[3]. لكن مفهومه للشعرية كان حكرا على الشعر فقط «**الشعرية هي العالم الّذي يجعل من الشعر موضوعا له**»[4]. و ما دام الشعر هو علم الانزياحات فإنّ اشتغال كوهن على الشعر وفقا لمبدئه اللساني قد أفضى به إلى شعرية أسلوبية بحثت في الانزياح اللغوي يمس ثلاث مستويات كبرى: المستوى التركيبي و الصوتي و الدلالي مع تأكيده على تظافر المستويين الصوتي و الدلالي في الحكم على شعرية النصوص.

إنّ ما يمكن أن نلحظه في كتابات النقاد الغربيين المحترفيين في مقاربتهم للشعرية هو عامل مشترك متمثّل في امتداد تكوينهم اللساني و تبلوره في منهجية علميّة وإن اختلفت

*** "محور التركيب" يعنى بالعلاقات بين الكلمات المتجاورة التي تعتمد في تسلسلها على خاصية اللغة الزمنية التي تقضي باستحالة النطق بعنصرين في وقت واحد أمّا "محور الإختيار" فيشير إلى كلمات أخرى بالإيحاء و التداعي خارج القول اللفظي أي أنّ مكان كلمات الإختيار هو الذاكرة.

[1]– صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجما، ط1، 1996م، ص83.

[2]– جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، ج1، 2000م، ص15.

[3]– ينظر: بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية، ص306–307.

[4]– جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص9.

زاوية النظر فوجهة النظر تخلق الموضوع كما قال "دي سوسير"، و على هذا فإنّ ما بينهم من اختلافات قد أثرى مجال الشعريّة و فتح عليها أبعادا أخرى لم تطأها من قبل.

ليس بعيدا عمّا تقدّم عن الغربيين نجد الشعراء النقاد قد زادوا و أغنوا مكتبة الشعرية المفهومية بطروحاتهم الّتي تميّزت بكونها تنظيرا ناتجا من وحي التجربة و الممارسة ومعايشة فعل الكتابة الشعرية. فالشعرية البودليرية تأسست في فضاء الرمزية الفرنسية في سياق حديثه عن الحداثة و هي شعرية لا ترتبط بزمن معيّن، إنّها شعرية التمرد، الكشف الخلق المستمر. و القيمة الجمالية للشعرية عنده تمجيد للغموض فعالم "بودلير" هو عالم الجمال المثالي.

أمّا "رامبو" فقد رأى في الحداثة الشعرية توجها نحو المجهول و الكشف عن الأسرار الخفية بالاعتماد على مجموعة من الرؤى الهادفة فهي شعرية الحلم و الرؤيا و وسيلته في ذلك الخيال الّذي ينقل معاناة إنسان العصر عبر إيقاعات موسيقية صاخبة[1].

أمّا شعرية "ملارميه" فقد نادت بالابتكار و الأثر، فالشعر ليس ألفاظا تنتقى بل خرق لقواعد اللغة و تجاوز للوضوح المتداول و نزوح نحو لغة جديدة تصنع الفرق و تترك الأثر في النفس يقول ملارميه:«**إنّني أبتكر لغة من شأنها أن تفجر شعرية الجدّة أستطيع أن أعرفها بهاتين الكلمتين، أن ترسم الأشياء التي تحدثه لا الأشياء ذاتها**»[2]. فالشعرية بهذا المفهوم هي شعرية الانفتاح و التفرد لغة رامزة تتسع لانطلاق الروح والفكر في تطلع نحو اللامتناهي.

من جهة أخرى ذهب "إليوت" إلى أنّه من الاستحالة الإحاطة بطبيعة الشعر فكلّ عصر يتطلب أشياء مختلفة منه و لا يمكن لشخص واحد أو عصر واحد أن يحيط بالطبيعة

[1]– للتوسع ينظر: بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، ص313–319.

[2]– جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص387.

الكاملة لشعر أو أن يستنفذ جميع استخداماته، كما أكدّ على وظيفة الشعر الأساسيّة المتمثّلة رأسا في الغاية الفنيّة البحتة.و الشعر تجسيد لفلسفة بالحياة لا كنظرية بل كرؤيا[1]. و بهذا غدا الغموض منهجا مشتركا و معتمدا لأنّه هو الّذي يشكل الشعرية فتجلّت بذلك ملامح الحداثة بوضوح في مفهوم هؤلاء النخبة من شعراء الغرب المنظرين.

4.2. الشعرية عند العرب:

تختلف الشعرية العربية الحديثة عن الشعرية القديمة من حيث اتساع مفهومها بعد أن كانت حكرا على الشعر أوّلا، و من حيث ارتباطها بشعرية الغرب ثانيا و كما سبق ووضحنا فإنّ الشعرية كمصطلح يعاني من الكثرة المخلّة المعيقة تقريب المفهوم من الأذهان أمّا على صعيد المفهوم، فقد تبلورت منذ الستينيات كشعرية حداثية تعنى بوصف النصوص الأدبية و الكشف عن قوانينها الجمالية، و هي تمثّل التحاما بين الأسلوبية والأدبية[2].

إنّ البحث في الشعرية العربية الحديثة يفضي بنا إلى القول بأنّ البحث فيها يجب أن يكون من داخلها«**إنّ رصد هذه التجربة و معاينتها ما تزال غير مؤسّسة**»[3]. وهذا لا ينفي الجهود التأسيسيّة الّتي قام بها النقاد و الشعراء النقاد العرب.

يقول أدونيس:«**أنه لا يمكن فهم شعرية الحداثة العربية فهما صحيحا إلاّ إذا نظرنا إليها في سياقها التاريخي اجتماعيا و ثقافيا و سياسيا**»[4]. ليس من السهل جمع كلّ الأراء وليس ذلك الهدف لكن الواضح من تتبع الشعرية العربية الحديثة هو الروافد الغربية الّتي سبق أن أشرنا إليها، و لقد أخذت بحوث الشعرية العربية الحديثة«**تمتد باتساق في شعبتين**

---

[1]– ينظر: بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، ص324–326.

[2]– عبد الله الغذامي: الخطيئة و التكفير، ص18–19.

[3]– مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الإختلاف، ط1، 2006م، ص73.

[4]– أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989م، ص14.

متوازيتين، بل و متداخلتين في بعض الأحيان، بين مجموعة من التأملات والأنساق النظرية المتماسكة عن مفاهيم الشعر و جوهره و تقنياته التعبيرية من جانب، و عدد متزايد من التحليلات الألسنية لبعض النماذج الإبداعية الفائقة من جانب آخر»[1].

لقد سبق و أشرنا في تحديدنا لمفهوم الشعر إلى بعض أراء مؤسسي الشعرية العربية وفي سياق بحثنا ستتبلور أكثر بين ثناياه من خلال التطبيق. و لكن أهم ما قد نلخص به حديثنا عن الشعرية الحديثة؛ إنّها البحث الدائم الدؤوب عن كلّ ما يكفل فرادة العمل الأدبي و استمرار الدفق الإبداعي، و إن خصّصنا حديثنا في الشعر فإنّ كلّ ما أشرنا إليه يمثّل مبادئ اتخذت منها الشعرية سلما للارتقاء بالقصيدة لتحمل قيم جماليّة تصنع فرادتها.

3.الشعر الجزائري المعاصر بين التقليد و التجديد:

يضعنا العنوان على عتبة ولوج عوالم الشّعر الجزائري المعاصر، و قبل أن نتمكّن من رصد تحوّلاته بين الّتقليد و التّجديد، يتوجب بداية أن نحدّد المقصود بالمعاصرة، و معنى التّقليد و التجديد، ومن ثمّ تبيُّن موقع الشعر الجزائري المعاصر بينهما.

1.3.مصطلح المعاصرة Contemporanéité:

لن نخوض في الآراء المختلفة الّتي جعلت من المصطلح دالا على حقبة زمنيّة تمتّد إلى خمسين سنة من العصر الحديث أي مع أواخر الحرب العالميّة الثانيّة، سنكتفي بما ذهب إليه الناقد المغربي "محمّد بنيس" إذ رأى « **أنّ المعاصرة في الشعر ليست شهادة أو تاريخا لحاضر نراه أو ماض نتجاوزه وإنّما هي المغامرة نحو ما لا نعرفه و لم نسمعه**

[1]– صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1955م، ص11.

والمغامرة لا تعرف بداية ولا نهاية»[1]. هي بحث عن المجهول و الاكتشاف و التجاوز باستمرار.

كما اعتبرها نقدا[2] يقوم على أساس الإبداع و التجريب* Expérimentation على حدٍّ سواء « **تجريب يفتتح أصقاعا، لم تطأها الأقدام من قبل و ممارسة تنتقي الجيّد والمصفى و تبعد المظاهر الخادعة و الموضوعات الزّائفة و اللاعقلانيّة فلا كتابة خارج التجربة و الممارسة»**[3].

فالمعاصرة إذن فلسفة جديدة في النظر إلى العالم و الأشياء و اللّغة. لا على اعتبار الزمن فقط بل على أساس الجودة و تجاوز القوالب و الأنماط الثابتة إلى ثقافة التغيير وتجربة الجديد دون هوادة.

2.3.بين التقليد و التجديد:

كثيرا ما نقرأ أو نسمع عن التقليد و التجديد في الشعر، و لعلّ تبيّن إحداثيات الحداثة هو المنطلق و الفيصل لفهم ما تحمله العبارة من عمق نظر في التمييز بين القديم و الجديد وبين المقلّد و المجدّد.

لقد ذهب الفيلسوف "هيغلHegel"* إلى القول بأنّ: «**الفن أو الشّعر اللّذين يبدآن بالمثال يبقيان أبد الدّهر موضع شبهة، إذ يتوجب على الفنّان أن يغرف لا من مخزون**

---

[1]– محمّد بنيس: حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 1988م، ص18.

[2]– المرجع نفسه، ص19.

* التجريبيّة كمصطلح مأخوذ من العلوم الطبيعيّة و في الأدب يقصد به العمل المستمر لتجاوز ما استقرّ وجمد. و هي تجسيد لإرادة التغيير ورمز للإيمان بالإنسان و قدرته غير المحدودة على صنع المستقبل لا وفقا لحاجاته بل حسب رغباته، و في الشعر تعني الخروج عن طرق التعبير المستقرّة. ينظر: أدونيس: زمن الشعر، ص148.

[3]– نفسه، ص20.

* يعتبر هيغل(1770-1831م) أحد أهم الفلاسفة الألمان و أهم مؤسسي حركة الفلسفة المثالية الألمانية في أوائل القرن التاسع عشر الميلادي.

التّجريدات العامة، بل من خزّان الحياة، الفن الّذي وظيفته أن يعبّر، لا عن أفكار نظير الفلسفة بل عن أشكال خارجيّة واقعيّة»[1]. فرفض بذلك مقولة المحاكاة في الفن عامة والشّعر خاصة لأنّ الفن المحدود بوسائل تعبيره و القائم على مثال سابق لا ينتج إلاّ أوهاما أحاديّة الجانب .

ثمّ أكدّ رفضه قائلا «**لأنّه و حين يزعم الزاعمون أنّ المحاكاة تمثّل هدف الفن الّذي يقوم على مثال سابق ، فإنّما يضعون الذاكرة في أساس الإنتاج الفنّي، و هذا معناه حرمان الفن من حريته، من مقدرته على التعبير عن الجمال»**[2]. و من هذا المنطلق يصير الشّعر إبداعا لا على مثال، بل انطلاقا من وعي الذات المبدعة بما يحيط بها وتعبيرا على ما يختلج في نفسها من مشاعر و رؤى و بذلك عرّف الشّعر قائلا:

«**هو التعبير الواعي عن الروح الإنسانيّة، عن اهتماماته العميقة، عن القوى الّتي تصطرع فيه**»[3]. مشترطا لقيام الشعر تلك الذات الواعية، ذات الفكر الخصب المتشبّع بثقافة واطلاع واسعين و تجربة خاصة. فالأوائل نسجوا شعرهم وفقا لما أملته حياتهم و تجاربهم وشاعر اليوم مطالب بالاستمرار على خط الإبداع هذا لا الثبات عند ما وصل إليه الأولّون، و إن استفاد من الإرث الحضاري لصقل موهبته و إثرائها. فهذا لا يعني أن يتمثّلها و يقلّدها بوصفها المثال الأعلى و النموذج الأوحد.

و إن كانت هذه الأصول الفلسفيّة و الفكريّة راجعة إلى أوائل القرن التاسع عشر فإنّ مشكلة الحداثة قد طرحت في الغرب سنة1855م. عندما صدر ديوان شعر"أوراق العشب" لشاعر اسمه "والت ولتمان" و هي الّتي أوجدت مفهوم "الشّعر الحرّ" لأوّل مرّة في التاريخ

---

[1]– هيغل: المدخل إلى الجمال، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، ط2، 1978م، ص441.

[2]– المرجع نفسه، ص40.

[3]– نفسه، ص67.

الأدبي بصورة رسميّة. لتنتقل إلى أوروبا فتلقفها الّرمزيون الفرنسيون و كتب به كلّ من "بودلير" و "مالارميه" و "رامبو".و لم تتأخر موجة الحداثة لتصل إلى الشرق بسهولة الاتصال من جهة و تنوّع مصادر الثقافة من جهة ثانية[1].

و يمكننا القول كما قال مصلح النّجار:«**إنّه ليس من المغامرة أن يقال إنّ الحداثة الشعريّة بشكلها الحالي خرجت من معطف أدونيس الّذي تربّع على سدّة الحداثة لما يقترب اليوم من نصف قرن**»[2]. و إن كان للحداثة العربية إرهاصات سابقة إلاّ أنّ المؤسّس الفعلي لها يبقى الشاعر و الناقد "علي أحمد سعيد" الملقب ب"أدونيس".

إيمانا من الشاعر المعاصر بأنّ الشعر وليد الحياة في تفاعلاتها و زخمها، قام الشّعراء الروّاد المنظرون: نازك الملائكة، أدونيس، يوسف الخال، محمّد بنيس.. بنسج بنية الخطاب الشعري المعاصر وفقا لثقافات و رؤى مختلفة، اشتركت كلّها في كسر هندسة الشعر القديم و تأسيس أنموذج شعري يأخذ صفة الفرادة عند كلّ شاعر و يطرح تساؤلات إنسان لا يتحدّث العالم العيني الوصفي بل يتجاوز العالم العيني الرؤية إلى ما لا يرى بالعين المجرّدة الرؤيا.

فنظرية الحداثة ليست نظرية يعود فيها الشاعر للأصل بتقليده، و إنّما نجدها في تجاربه هو« **لذلك لا يركّز على الخطوات الّتي مشاها هؤلاء، و إنّما يفتح طريقه هو و يخطو خطواته هو.إنّه يعيد بدأ من تجربته تشكيل صورة العالم**»[3]. و بذلك يحدث التجديد

[1]– ينظر: محمّد محمود، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ط1، 1996م، ص52ـ53.

[2]– مصلح النّجار: السراب و النبع (رصد الأحوال الشعريّة في القصيدة العربية في النصف الثاني من القرن العشرين)، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 2005م، ص74.

[3]– أدونيس: الثابت و المتحوّل (تأصيل الأصول)، دار العودة، بيروت، ط1، 1977م، ص109.

في الشّعر. فمن «**الشعر الّذي يزوّق، شعر الفسيفساء و التّرصيع، إلى الشعر الّذي يغيّر، شعر الثورة و الحركة، شعر الواقع الشامل، شعر الكشف و الرؤيا**»[1] .

إنّ الشعر المجدّد هو الشعر الّذي يقوم على التجريب « **و التجريبيّة لا تنهض و فقا لما هو راهن، وإنّما تنهض كتجاوز له من أجل الكشف عن بديل أشمل و أعمق وأغنى**»[2]. والتجريب لا يكون إلاّ برؤية فلسفية واضحة للأدب و النقد و المجتمع، بل هو واجهة للتطوّر الثقافي مبني على المعرفة و الإدراك، يبدأ من نظرة خاصة للذات والعالم، وهو فعل مولّد لحركية إبداع شعري حداثي يجسّد رؤيا استشرافية تجاوزيّة مفتوحة على الآتي.

فتكون الحداثة:« **دائما هي حداثة شعر معيّن في شعب معيّن في أوضاع تاريخيّة معيّنة**»[3]. فلا يعترف إلاّ بتفرد و تميّز كلّ تجربة عن غيرها إذ تقوم من صلب تجربة صاحبها بكلّ ما تحمله تجربته الخاصة من حيثيات، فيتشكّل البديل الشعري الجديد ويتمظهر وفقا لقراءة متفرّدة للماضي الموروث و الواقع كحاضر معيش و المتخيّل كممكن بديل.

بعد أن تبيّنا أهم ما تقف عليه مقولة الحداثة في رفضها للتقليد المشتمل على معنى الاتباع، و دعوتها للإبداع و الخلق و هو الحرية الّتي لا تعرف الحدود، و التساؤل المستمر فمغامرة الشعر تفتح المجال أمام ممارسات جديدة رافضة للأنساق الثابتة فكرا وموقفا وكتابة. فإنّ السؤال الّذي يطرح نفسه ما موقع الشّعر الجزائري من حركة الحداثة أو إلى أي مدى واكب الشّعراء الجزائريّون حركة الحداثة و المدّ التجديدي؟.

---

[1]– أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979م، ص142.

[2]– أدونيس: زمن الشعر، ص287.

[3]– أدونيس: فاتحة نهاية القرن، دار النهار للنشر، بيروت، ط1، 1998م، ص239ـ249.

3.3.الشعر الجزائري المعاصر بين التقليد و التجديد:

يحمل مفهوم الشعر الجزائري بعدا جغرافيا يحدّد انتماءه الجغرافي و هويته، و على قدر اتساع مساحة الجزائر كان ثراؤها و تعدّدها اللّغوي و الثقافي، فالخطاب الشعري الجزائري متعدّد اللّغة و مختلف المرجعيّات لكنّنا هنا نحدّد اشتغالنا على المكتوب منه بالعربية والمعاصر منه خصّيصا بكلّ ما يحمله من خصوصيات تميّزه عن غيره والمتجليّة في التفاعل مع معطيات الواقع الجزائري السياسيّة و الاجتماعية و الثقافية والتاريخيّة كذلك.

شهد المشهد الشعري بالجزائر تحوّلات و مسارا حافلا بالإنجازات الإبداعيّة خاصة في العشريتين الأخيرتين من مسار تطوّره أين عرف الإبداع أوجه بنتاج يعتبر الأكثر عطاءً وتنوّعاً، ما يعكس مواكبة الشعراء الجزائريين لحركة الحداثة و انخراطهم في هذه الدعوة المفتوحة على الإبداع و التجاوز و الخلق و الكشف و استشراف الآفاق بالانفتاح على المختلف ما يعكس إصراراً و تطلّعا نحو الجديد.

غير أنّ هذا المسار لم يكن معبّدا بل واجهت الأقلام الشاعرة الجزائريّة عثرات فلم تكن النقلة مباشرة، بل اكتمل نموّها عبر مراحل زمنيّة مختلفة امتازت كلّ منها بخصوصيّات، لكنّها شاركت جميعها في بناء صرح الشعر الجزائري الحديث و تبوّأت دورا في تشييده حتّى وصلت إلى مرحلة النضج أخيرا.

و من نافلة القول أن نشير إلى شحّ المدّ النقدي و التنظيري الّذي صاحب الحركة الشعريّة الجزائريّة و لا يخفى الدور الفاعل الّذي تحتلّه مثل هذه الدّراسات و ما لغيابها من انعكاسات سلبيّة، أضف إلى ذلك الأوضاع الاجتماعيّة و السياسيّة و الثقافيّة الّتي كبّلت الأقلام الموهوبة و إن قاومت و تحدّت. كلّ هذا و أكثر شكّل إشكالات أعاقت حركة تطوّر الشعريّة الجزائريّة إلاّ أنّ ذلك لم يمنع أن فرضت نفسها عربياً و عالمياً.

اعتمدنا في بحثنا عن تحوّلات الشّعر الجزائري و المعاصر على دراسة "محمّد ناصر" الّتي رصد فيها ملامح الشعريّة الجزائريّة تاريخيّا و فنيّا و سنركّز على ما يهم بحثنا وهو الاتجاه الجديد في الشعر الجزائري أي: "الشعر الحرّ" حيث جاء تقسيم الباحث لمسار التحوّل زمانيا إلى ثلاث مراحل كالآتي[1]:

1.1.3.المرحلة الأولى1955ـ1962م:

وهي مرحلة ميلاد الشّعر الحرّ بالجزائر، و يعدّ الشاعر"أبي القاسم سعد الله" في قصيدته "طريقي" الّتي نشرت بمجلة البصائر بتاريخ 23مارس1955م الرّائد و صاحب الصّدارة بإجماع الّنقاد الجزائريين.

2.1.3.المرحلة الثانية1962ـ1968م:

لقد أجمع النّقاد الجزائريّون على اعتبارها مرحلة السّكات أو الرّكود الثقافي والشّعري منه تحديدا.

3.1.3.المرحلة الثالثة 1968ـ1975م:

كانت مرحلة تحوّل عميقة شهدت نهضة شاملة كان لها أثرها على الحركة الشعريّة في الجزائر حيث «**ظهرت أسماء جديدة لم تكن معروفة من قبل برز بينها اتجاهان اثنان، اتجاه يكتب الشّعر العمودي و يحاول التّجديد في إطاره مثل؛ مصطفى الغماري ومحمّد رقطان، و جمال الطاهري، و عمر بوالدهان، و محمّد الناصر، و مبروكة بوساحة، و عبد الله حمادي، و رشيد أوزاني، و جميلة زنير، و غيرهم، واتجاه انصرف إلى الشعر الحرّ**

[1]– .ينظر: محمّد ناصر: الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته و خصائصه الفنيّة1925ـ1975م)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1985م ص147ـ183.

وأعلن القطيعة بينه و بين الشعر العمودي مثل: أحمد حمدي، عبد العالي رزاقي، أزراج عمر، حمري بحري، و أحلام مستغانمي، و جروة علاوة وهبي، ومحمّد زتيلي وغيرهم»[1].

بعد مرحلة الركود حملت سنوات السبعينيات نوعا من الانتعاش و الحيويّة اصطلح عليها« **بسحر النص الشعري السبعيني و جاذبيّته»**[2] لما حمله من جماليّات و تجديد على مستوى الشّكل و الموضوع، مواكبة للتّغيرات الحاصلة على الساحة الجزائريّة السياسيّة، الاجتماعيّة و انتقال من الشعريّة الرومانسيّة إلى الشعريّة الواقعيّة إلاّ أنّ مجموعة من النّقاد الباحثين قد تناولوا المدوّنة الشعريّة السبعينيّة و كنتيجة لذلك رفضوا أن ينسب إليها تأسيس حركة الحداثة لعدّة أسباب وهي على حدّ قول الشاعر "عبد الله بوخالفة":

«أنّ هؤلاء انطلقوا من الإنجازات الشعريّة الّتي تأسّست في المشرق العربي و نحن بدورنا انطلقنا من الإنجازات نفسها و لكن أضفنا الإنجازات الشعريّة الّتي تحقّقت في العالم و هذا ما يجعلنا متساويين معهم و لكن ما يميّزنا هو استفادتنا من الأخطاء الّتي وقع فيها شعراء السبعينيات، و منها ربطهم الميكانيكي الآلي بين الشعر و الإيديولوجيا لكن بعض شعراء الثمانينات تفطّنوا لهذه الحقيقة فحاولا الفصل بين الإيديولوجيا والأدب كعلاقة سببيّة»[3].

وعليه فإنّ ارتباط الشّعر السبعيني بالإيديولوجيا و إن ساهم في حركية الشّعر الحرّ إلاّ أنّه لم يجسّد ذلك التّغيير الّذي طمحت و نادت به الحداثة على مستوى البنية اللغويّة الشكل الجديد للقصيدة العربية و أبعادها الفنيّة، و كذا الانطلاق من تجربة الذات الشاعرة ورؤيتها للعالم، و هو ما تجلّى في مرحلة لاحقة في شعر الثمانينات.

---

[1]– المرجع السابق، ص167.

[2]– عبد القادر رابحي: النص و التقعيد، دار الغرب للنشر و التوزيع، الجزائر، ج1، ط1، 2003م، ص70.

[3]– عبد الناصر خلاف: أسفار الشاعر عبد الله بوخالفة، منشورات المكتبة الوطنيّة الجزائريّة، الجزائر، ط1، 2005م، ص156.

يقول "عبد الكاظم العبودي": « **لقد عكس شعراء الثمانينات تجاوزهم للتاريخ والموقف الرّسمي و صدقوا ذاتيا و كانو يقتربون إلى جماليّة متدفقة في بنية النّص وتناوله الملتزم من دون كليشيهات الماضي و تجارب من سبقوهم**»[1]. ما يعني أنّهم فعلا قد تجاوزوا أخطاء سابقيهم و انفتحوا على الشّكل الجديد للقصيدة وأحدثوا تغييرا تجلّى على مستوى البنية اللّغوية بلغة إيحائيّة رمزيّة منطلقها ذات الشاعر لا اعتبارات أخرى.

وهذا ما أكّده "عبد الله بوخالفة" بقوله:«**أنا أعتقد بأنّ الشعراء الثمانينيات قد أحدثوا القطيعة الشعريّة الإبداعيّة مع الشعراء الّذين سبقوهم و ذلك عندما انطلقوا من الإبداع أي من الشعريّة، و لم ينطلقوا من الإيديولوجيا**»[2].

بهذا تكون القفزة النوعيّة للشّعر الجزائري المعاصر قد تحقّقت مع مرحلة الثمانينيات، أين أضحت الحداثة متجليّة تجربة و ممارسة، و مع منتصف هذا العقد وبداية التسعينيات ظهرت حركة شعريّة حاولت استثمار كلّ التقاليد الخلاّقة المنتجة للشعريّة الجزائريّة وأهم أسئلتها وجوديا أن تصيغ لنفسها أسئلتها الخاصة انطلاقا من قصيدة الحداثة و قد اصطلح على تسميته بالاتجاه الحيوي أو الحساسيّة الجديدة[3].

وقد كانت المرحلة الأكثر انفتاحا على التجريب و الأشكال الجديدة مع تعامل خاص مع الموروث بإعادة توظيفه بطريقة واعية مجسّدة بذلك خصوصيّة الشّعر الجزائري فجاء شعر هذه الفترة تمثيلا فعليّا لروح القصيدة الجزائريّة. و تزامنت المرحلة مع دخول الجزائر في شلال الدم مع العشريّة السوداء حتّى سمي شعراء هذه الفترة "بشعراء الأزمة" و مع كم

---

[1]– عبد الكاظم العبودي: "راهنيّة الجيل الشعري الجديد في الجزائر_موجة أم امتداد متمرّد؟"، **مجلة الثقافة**، منشورات المكتبة الوطنية، الجزائر ع 8_9، 2006م، ص20.

[2]– عبد الناصر خلاف: أسفار الشاعر عبد الله بوخالفة، ص155.

[3]– ينظر: محمّد زيان: الشعريّة الجزائريّة (مسار التجريب و ارهاصات التحوّل)، **مجلة كتابات معاصرة** ، بيروت، ع 43، 2001م، ص50.

الصعوبات و العراقيل، إلاّ أنّ هؤلاء الشّعراء قد حوّلوا الأزمة السياسيّة الحادّة و الظروف الاجتماعيّة و الثقافيّة القاهرة و الحالة النفسيّة المتوترة إلى شعر ينتفض تعبيرا عن المأساة، و إصرارا على الاستمرار.

رغم صعوبة المرحلة إذن جادت الأقلام الشاعرة و سالت حبرا من ذهب و هذا ما أكده الشاعر"حكيم ميلود":« **نعم يوجد شعر في الجزائر:ينمو كما تنمو الأعشاب والطحالب في شقوق الحجارة بحثا عن الضوء، و كما ينمو النهر في خدوش المجرى، وكما ينمو النبع في ليل الحجر. يوجد شعر يقتات من يوميات الموت و الخوف والانفجارات، فيه التمسّك المجنون بالحياة و الرغبة المسعورة في الحضور...هل من التفاته؟!**»[1].

لقد مثّلت هذه المرحلة البداية الحقيقيّة للشعر الجزائري الحديث[2] لكون هؤلاء الشعراء قد شكلوا شعريّة جزائريّة مختلفة بكلّ المقاييس. فرضت نفسها في عز سنوات الأزمة ونذكر من بين شعراء هذه الفترة لا من باب الحصر بل التّمثيل فقط: "عز الدّين ميهوبي" "يوسف وغليسي"، "عبد الله حمادي"،"مطفى دحية"، "الأخضر فلوس"، و"عاشور فنّي"...وغيرهم كثر.

يمكن القول إذن بأنّ الحركة الشعريّة الجزائريّة، و الشّعر المعاصر بصفة خاصة قد عرف منعرجات و منعطفات. و ليس من السهل ضبط كلّ المتغيرات، فقد نحتاج إلى بحث كامل لتبيّن كلّ العوامل الّتي أثرّت أو شكلّت الإرهاصات و صاحبته في كلّ مراحل التكوين حتّى استوى أخيرا و اكتمل. لكنّنا سعينا في هذه الوريقات إلى تبيّن أهم المحطّات الّتي

---

[1]– حكيم ميلود: "الشعر المختلف في الجزائر(الكتابة المتاه....انتصار يتم النّص)"، **مجلة كتابات معاصرة**، بيروت، مجلد8، ع30، 1997م ص117.

[2]– ينظر: عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبيّة في الشعر الجزائري المعاصر(شعر الشباب نموذجا)، مطبعة هومة، الجزائر، ط1، 1998م ص6.

رافقت تكوينه و إن بصفة شموليّة موجزة في انتقالها من التقليد إلى التجديد و من الإتباع إلى الإبداع وفق أبجديات الحداثة الشعريّة.

لنختم مدخل البحث و نحن على بيّنة بمسار الشعريّة الجزائريّة ومن ثمّة نخصّص اشتغالنا على مدوّنة بحثنا المتمثّلة في ديوان شعري لأحد الشعراء البارزين الّذين خلفتهم هذه الفترة كنموذج لدراسة جماليّات الشعر المعاصر في الجزائر: "ديوان الرّبيع الّذي جاء قبل الأوان" للشاعر "عاشور فنّي".

الأدب بحر لا ساحل له، فهو لانهائي ولا محدود، والأديب فيه غريق ليس كباقي الغرقى؛ فإن كان غرقى البحر العادي يبحثون عن قاربِ نجاة يحملهم نحو الأعلى ليتنفسوا من جديد نسيم الحياة، فإنّ الغرقى في بحر الأدب يبحثون عن قارب يأخذهم في الاتّجاه المعاكس أي نحو الأسفل أين الجمال والصفاء الرّوحي؛ لأنّهم كلّما زادوا غرقا وغوصا ازدادوا فرحا وتألقا واتّحادا بذواتهم.

يعتبر الشّعر من أعرق الآداب وأرقى الفنون، فهو إعادة تشكيل وخلق وإبداع للّغة العادية بسحر بيانه، فالشّاعر ينهل من الخيال صوره، ويغرف من أعماقه كلماته، و يصبغ نصّا ليبلغ به الفرادة والتّميّز للتألّق في سماء الإبداع اليوم وأبدا. و لمّا كانت اللّغة مادّته الأوليّة فإنّها بذلك تصير المدخل الأوّل إذا شئنا كشف أسراره.

إنّ الشعر المعاصر، شعر مفتوح على تعدّد الدلالة، و موارد الشاعر فيه تتسع لتنفتح على الموروث الإنساني قاطبة، ثمّ إنّه شعر الغموض بالدرجة الأولى، ليكون الشعر بذلك نتاجا لغوياً خاصاً. ما يجعلُ فهم النّص عمليّةً تقتضي العيش فيه بالاستناد على آليات لتذليل صعوبته وفك شفرته. و نجد ضالتنا هذه في المناهج اللّغويّة و الدراسات النقدية المعاصرة الّتي استندت على ركيزة أساس هي علوم اللسان، فلم يعد البحث عن مجالات التقاطع بين هذه العلوم و إنّما انتقل البحث إلى مستوى التعاون المثمر.

عليه _ وكنتيجة لقناعتنا_ بالامتزاج الموجود بين **الأدب** و **علوم اللسان** في زمن التداخل الاختصاصي، جاءت فكرة بحثنا الموسوم ب: "مقاربة شعريّة لديوان من الشعر الجزائري المعاصر" رغبة منا في التّقرب من نتاجنا الشعري، لعلّنا بذلك نسهم وإن بنزر يسير في تحصيل بعضٍ من لؤلؤه المكنون في عمق بحره على اتساعه وشساعته، واستجابة لما يتقدّ في النفس من رغبة في قراءة تحليليّة تكشف جماليات التجربة الشعريّة المعاصرة.

اشتغلنا في بحثنا على مدوّنة لأحد الشعراء الجزائريين الّذين فرضوا أنفسهم وطنياً وعالمياً، و إن كنّا نأسف أن يكون لقاءنا بشعره من باب المصادفة البحتة، فلا ذكر اسمه ولا سمعنا شعره قبلا. إلاّ أنّنا نسعد بالفرصة الّتي جمعتنا بديوانه فارتأيناه مدوّنة لبحثنا بعد أن شدّ انتباهنا و من عتبة النّص الأولى؛ المتمثّلة بعنونة الدّيوان ب: "الربيع الّذي جاء قبل الأوان"؛ خاصة و نحن نشهد اليوم ما سميّ "بالربيع العربي" ما أدّى بفكرنا إلى تساؤلات عدّة منوطة بإمكانيّة إعادة قراءة النّص وفقا لمستجدات اليوم وعلى أثر خلفيات الأمس، بما يمنح النّص حياة جديدة واستمرارية وتلك هي ثاني أبرز خصائص الشعر الحديث. **فتساءلنا في بحثنا عن ما يصنع شعرية النصوص في الديوان؟.**

إنّ التعامل مع النّص، يحتاج إلى تصور نظري لإبراز جماله و مواطن الحسن فيه. و قد قادتنا نظرتنا إلى دوافع البحث و موضوعه إلى الانطلاق من النّص بالمقام الأوّل دون الاقتصار على الجانب الشكلي أو الاعتماد على المناهج المحايثة، بل تجاوزناه إلى الرؤية الكليّة الّتي تفجر الطاقات الدلالية للنّص. و حرصنا على التعامل معه باعتباره انعكاسا لرؤيا وتجربة الشاعر "عاشور فنّي" للعالم و الحياة و الأشياء، ما سوّغ استعانتنا بمجموعة من الآليات الّتي تشترك فيها مناهج مختلفة: كالوصف و التحليل و التأريخ والتأويل والقراءة. وهي آليات إجرائيّة نعثر عليها في مناهج متعدّدة جاعلين من النّص الموجه إلى المنهج الملائم، لبيان جوهره، و تبيان خصائصه الفنيّة و أبعاده و إن كان التوجه الغالب تأويلياً يفتح أمامنا أفاقا أوسع لقراءة النّص.

قسّمنا البحث إلى مدخل وثلاث فصولٍ وخاتمة، قصدنا في **المدخل** إلى تبيان الحدود الرئيسة الّتي يدور بحثنا في فلكها و الّتي كانت بمثابة المهاد النظري للبحث: بداية بمفهوم الشعر، ثمّ الشعريّة، وصولا إلى معنى المعاصرة على ما يعرفه كلّ من هذه المفاهيم من فوضى اصطلاحيّة، وختمنا بتحديدنا لموقع الشعر الجزائري المعاصر بين التقليد و التجديد.

أمّا الفصول الثلاث فكانت تطبيقيّة ما خلا بعض التوضيح الاصطلاحي حسب مقتضيات البحث. دخلنا لعالم النّص من جهات مختلفة فتحدّثنا في **الفصل الأوّل** عن أبرز الجماليّات الإيقاعيّة بداية بالمؤثرات الصوتيّة النوعيّة، ثمّ التكرار بأنواعه (الاستهلالي، التام، غير التام)، وقوفا عند تقنية البياض والسواد.

أمّا **الفصل الثاني** فرصدنا فيه جماليّات التّصوير الشعري تبعا لأهمّ التّشكيلات التصويريّة في الدّيوان، أوّلها الانزياح و ثانيها الرّمز و آخرها التناص، فكلّ منها أداة طوّعها الشاعر لخدمة نصّه، و إضفاء جماليّة فنيّة حرصنا على استخراجها من البنية السطحيّة لتكون السبيل إلى إزالة السّتار عن المعنى الخفي، و القبض على المتواري من البنية العميقة. لنمرّ من خلالها مباشرة إلى **الفصل الثالث** و الأخير الّذي يعدّ خلاصة لكلّ ما اجتمع لدينا فيما تقدّم و نتحدّث فيه عن الرؤى و الأبعاد الدلاليّة للديوان. و كانت ثمرة البحث **خاتمة** أجملنا فيها النتائج المتوصّل إليها؛ عن الخصائص الفنيّة الّتي أكسبت النّص جماله و رونقه، ثمّ الأبعاد الفكريّة و الدلاليّة الّتي يستمد منها النّص أهميّته واستمراريته.

استندنا على مجموعة من المراجع للخروج بهذا العمل في هذه الحلّة أهمّها كتابات "أدونيس" باعتباره المؤسّس للحداثة الشّعرية العربية، فلا مناص لدارس الشعر المعاصر من العودة إلى كتاب أو كتابين على الأقل من كتبه الكثيرة في هذا المجال، كما اعتمدنا على كتاب "صابر عبيد" الموسوم بالقصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حيث نزعم بأنّه الكتاب الوحيد_حسب اطّلاعنا_الّذي تناول البنية الإيقاعية بهذا الطرح، و قد استفدنا منه كثيرا خاصة في الفصل الثاني، بالإضافة إلى مراجع أخرى كان لكلّ واحد منها فائدته في إثراء البحث.

وفي الأخير لا يسعنا إلاّ أن نوجّه الشكر الجزيل لكلّ من الأستاذة المشرفة "حكيمة صبايحي"، على قبولها الإشراف على هذا البحث، ودعمها لنا بأهم المراجع التّي يحتاج إليها

الباحث في ميدان الشعر الحديث. والأستاذ "السعيد شيبان" فلولاه ما كنّا اشتغلنا على هذه المدوّنة، فله الشكر الجزيل للمرّة الثانية لأنّه عرّفنا على شاعر جزائري فذّ يدعى "عاشور فنّي".

ثمّ كلّ الرجاء أن نكون قد وفقنا في مقاربتنا لموضوع بحثنا، وألممنا بأهم جوانبه وإن أدركنا أنّ الكمال عنه أبعد و أنّ العمل فيه ما يزال مرادنا و مُبتغانا، فما رجعنا إليه إلاّ وشعرنا بأنّنا ما أوفيناه حقه.

و الشكر موصول للجنة المناقشة الّتي سنستفيد من ملاحظاتها في تقويم البحث.

الفصل الأوّل

1. جماليات الإيقاع في الشّعر الحديث:

انبنت الشّعرية العربية القديمة على الأوزان الخليلية، فكان الوزن هو العنصر الذي يميّز الشعر عن النثر، فأيّ تجاوز وخرق لهذه القواعد الخليلية، يعتبر تمرّدا عن الهويّة الشعرية العربية، ولهذا خوّن وزندق شعراء التفعيلة وقصيدة النثر.

أحسّ الشاعر الحديث بأنّ الأوزان الخليلية صارت عائقا وقيدا أكثر منها تنفيسا للنّفس وترجمة للعواطف المختلجة في الصدور، وكم هي جميلة تلك الحجّة التّي برّر بها "يوسف الخال"سبب تجاوز القواعد الخليلية، والإتيان بنوع جديد يستوعب التجارب الحياتية الجديدة، وينبض بروح العصر حين قال:« **كان الشّعر العربي قبل الخمسينات استمرارا لعصر ذهبي لم يعد لائقا انتهاك حرمته بالمضغ والاجترار**»[1] فهذا اعتراف واحد من شعراء الحداثة على أنّ الشّعر العربي القديم إبداع منقطع النظير، والدّليل تربعه العرش الشّعري مدّة قرون، ولكنّه ليس بالكتاب المقدس العالي الذي لا يعلى عليه، فلا ضير إن تمّ تجاوزه للإتيان بشيء مميّز ومختلف.

فالشّعر العمودي كان قالَبًا ملائمًا لاستيعاب أفراح وأتراح، آمال وآلام قرون طويلة خلت، لكنّ الظروف تغيّرت والحياة تطوّرت، فمسّ هذا التغيّر والتطوّر الأدب أيضًا، أوليس الأدب مرآة عاكسة للمجتمع، فكيف لشاعر اليوم أن ينظر إلى الحاضر بعين شاعر الأمس، ويحسّ بقلب غيره، وعينه مبصرة، ونفسه تواقة وحرارة قلبه ملتهبة تريد إخراج كلمة محترقة إن هو لم يحرق الورقة بها أحرقته .

[1]– يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط**1**، **1978**م، ص **89**.

صار للشّاعر اليوم الحرّية في إطلاق العنان لخوالج نفسه، للتألّق في سماء الإبداع، والتميّز في عصرهم كما تميّز غيرهم في عصرهم، وبهذا زحزح الشعر العمودي من برجه العاجي، ليس لشيء إلاّ لأنّ شطريه وبحوره لم تعد تستوعب الحياة الجديدة.« **نحن نعيش حياةً غير التي عاشها أجدادنا من العرب ونشهد نظمًا اقتصادية وسياسية واجتماعية غير التّي ألفها القدماء، ويجب لهذا أن يمثل شعرنا بيئتنا الحديثة وحياتنا الجديدة...وما أحوج الشّاعر إلى الحرية والانطلاق»**[1] فسبب تجاوز الشّكل العمودي التقليدي هو حاجة كلّ عصر لقالب يستوعب مشاغله؛ ولأنّ لكلّ ظروف شكل يحويها ولكلّ حياة إيقاع يميّزها.

فبعدما كان الوزن الخليلي هو المسيطر على جوّ القصيدة والمتحكّم في جماليتها، ابتكر بالمقابل شعراء التفعيلة تشكيلا موسيقيا جديدا مترجما للمشاعر المختلجة في صدورهم ، مواكبا لروح العصر. تجاوز الشّاعر الحديث الوزن ونظام الشطرين ولكنّه لم يعادِ الموسيقى الشعرية كليّة فرغم أنّه كان« **بمثابة أوّل خطوة تحدث تهديما في العنصر الموسيقيّ من حيث نمطيته الموروثة بحثا عن نمطية بديلة، ومهما ادّعت هذه الأخيرة التحرّر والتنوّع تبقى نزوعا نحو ما يحدّدها** »[2] .

تحرّر الشّاعر الحديث من الوزن التقليدي، ولكنّه عوّضه بما يمكنه أن يُضفي الموسيقى على شعره، فبِما عُوّض الوزن عند الشّاعر الحديث؟

قامت موسيقى الشّعر التقليدي على عنصري الوزن والقافية. فتجاوزهما الشّاعر الحديث لإدراكه أنّ «**ما يولّد الموسيقى في الشّعر ليس فقط التفعيلة وأنواع تشكيلها.**»[3] فهناك

---

[1]– ابراهيم أنيس: موسقى الشعر، المكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط**7**، د ت، ص**336**.

[2]– يمنى العيد: في معرفة النّص دراسات في النقد الأدبي، دار الآداب، بيروت، ط**4**، **1999**م، ص**106**.

[3]– المرجع نفسه، ص**106**.

عناصر أخرى تساهم في إضفاء الموسيقى على الشعر لإخراجه من خانة النثر.بُني الشّعر الحديث على موسيقى أعم وأشمل من الوزن الذي بُنيت عليه القصيدة التقليدية، حيث أصبح قائما على الإيقاع النّابع من دواخل الذّات الشاعرة«**فالإيقاع ضرورة تستدعيها الموسيقى الخفية في الشّعر وبصورة طبيعية عفوية**» [1]

سنحاول في ما سيأتي من البحث التعريف بمصطلحي الوزن والإيقاع للتمييز بينهما، نظرا لما قد يقع من خلط وتشويش و الاعتقاد أنّهما يصبّان في مصبّ مفهومي واحد.

2. بين الوزن والإيقاع:

أولى الدّارسون اهتماما كبيرا بعنصري الوزن والإيقاع لِما لهما من دور في إضفاء «**إيقاع ونغم، تُطرَب الأذن لسماعه**»[2] وترتاح له النّفس ويرى أدونيس أنّ:« **الإيقاع فطرة، حركة غير محدودة، حياة لا تتناهى، الإيقاع نبع والوزن مجرى معيّن من مجاري هذا النبع. والإيقاع، شعريا، هو كلّ تناوب منتظر** »[3].

فالإيقاع عند "أدونيس" غير محدود، ممتدّ إلى مالا النهاية، لا يرضى بالقيود، ولا يعترف بالقانون، فهو كالنبع الدائم الجريان، بحركته المستمرة يبعث حياته وتجدده، أمّا الوزن فهو متضمَّن في الإيقاع (مجرى من النبع) وبهذا يكون الإيقاع أعم من الوزن.

يعرّف "نزار قباني" موسيقى الشّعر بأنّها:«**البحر بشكله المطلق، أو الماء بشكله المطلق...والأوزان هي عناصر في تركيب الماء ... وليست كلّ الماء...، موسيقى الشعر**

---

[1]– جبّور عبد النّور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط **2**، **1989**م، ص**44**.

[2]– لوحيشي ناصر: الميسر في العروض والقافية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، **2000**م، ص**11**.

[3]– أدونيس: زمن الشعر، ص**164**.

هي شيء أكبر من الوزن والبحر والقافية. »[1] وهذا الشّيء الأكبر من الوزن والبحر والقافية يدعى الإيقاع وهو أكبر من أن يُمسك بتلابيبه، فهو مساير لإيقاع الحياة المتجدد دوما و أبدا، فإن كانت الحياة لا تظل على حال فتقييد الإيقاع من الموحال « **ليس الإيقاع عنصرا محددا، وإنّما هو مجموعة متكاملة أو عدد متداخل من السّمات المميّزة تتشكّل . بجانب عناصر أخرى . من الوزن والقافية الخارجية أحيانا ومن التقفيات الدّاخلية بواسطة التناسق الصوتي بين الأحرف السّاكنة والمتحركة»**[2] فالإيقاع نوعان: الخارجي المتمثل في الوزن، والداخلي المتمثل في التناسق الصوتي والتكرار بأنواعه إضافة إلى عناصر داخلية أخرى لها دور في بعث إيقاع وموسيقى في النّص الشّعري.

يفصّل" رجا عيد" في قضية الموسيقى الخارجية والدّاخلية قائلا:«**إنّنا نرى أنّ الوزن هو الإطار الخارجي الذي يمنع القصيدة من التبعثر وهو يمثل الموسيقى الخارجية وهي ليست كلّ شيء في موسيقى الشّعر، فهناك الموسيقى الداخلية من تناغم للحروف وائتلافها وتقديم بعض الكلمات على بعض، واستعمال أدوات اللّغة الثانوية بوسيلة فنّية...ممّا يُهيئ جرسا موسيقيا خاصا يكاد يعلو على الوزن العروضي ويفوقه.**»[3]

يتبيّن لنا جليّا ممّا سبق أنّ الإيقاع ليس هو الوزن، وأنّ الأوّل أعمّ وأشمل من الثاني فهو الكلّ والثاني هو الجزء.

---

[1]– نزار قباني: ماهو الشعر، ص**164**.

[2]– رجا عيد: التجديد الموسيقي في الشّعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، دت، دط، ص**15**.

[3]– المرجع نفسه، ص**16**.

3.الأنـمـاط الإيـقاعيـة فـي ديـوان "الربيـع الـذي جـاء قبـل الأوان":

يتميّز أسلوب كلّ شاعر بلمسة شعرية خاصة، فكلّما استطاع الشّاعر ترجمة عواطفه وتوصيل تجربته للقارئ، على نمط إيقاعي موسيقي، وُفق في استمالة القارئ لمواصلة القراءة، لاستكناه خبايا هذا النّص النابض بإيقاع مُوقظ للحواس، مُرهف للإحساس. وبعد هذا التأثر يكون على القارئ إتمام ذلك الإبداع والجمال بحاسته الذوقية التي تختلف بدورها من قارئ إلى آخر لأنّ«**المهمة الفنّية للإيقاع يتولاها الشّاعر، فيما يستكملها القارئ جماليا**» [1]

3 . 1 المؤثرات الصوتية النوعية و أثرها الإيقاعي في الدّيوان:

يعدُّ النّص الشّعري نسيج لغوي أداته اللّغة الّتي تمتد عناصرها من الصوت إلى المعجم إلى التراكيب، و يمثّل الصوت اللّغوي أدنى وحدة فيها فهو «**المادّة الخام للكلام الإنساني**»[2]. إلاّ أنّ الاهتمام به في الدّراسات النقدية الشّعرية ضئيل رغم أهميّته لأنّ «**النسيج الصوتي لبيت ما و لمقطع شعري و لقصيدة ما يلعب دور تيار خفي للدلالة**»[3] ولن نقف عند الاختلاف المزمن* حول أهميّته بل سننطلق من الاعتراف بدوره كأوّل لبنة تنبني عليها اللّغة في المقام الأوّل و النّص في المقام الثاني، لكونه يشكّل قيمة جماليّة وإيقاعيّة في النّص الشّعري و مدخلا من مداخل التعرّف عليه و كشف أبعاده.

---

[1]– عبد الفتاح صالح: عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث، ص**50**، نقلا عن: مسعود وقاد:البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان، شهادة ماجستير، جامعة ورقلة، **2003–2004**م، ص**15**.

[2]– أحمد مختار عمر: البحث اللغوي عند العرب، عالم الكتب، القاهرة، ط**6**، **1988**م، ص**93**.

[3]– رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص**54**.

* ينظر: مراد عبد الرحمان مبروك: من الصوت إلى النص، دار الوفاء، مصر، ط**1**، **2002**م، ص**21–30**.

ومهما تباينت الآراء و تعدّدت حول الدلالة الصوتية، فإنّه لا يمكن تجاهل ما يُحدثه الصوت من أثر في المعنى. لذلك عمدنا للتحليل الصوتي للقصائد الثمانية للدّيوان بتتبع الخطوات التالية في عملية التحليل:

- كتابة القصيدة كتابة صوتية وفقا للأبجدية الصوتية العالمية و اقتصرنا على الأبجدية المتفق عليها عند أغلب اللّغويين العرب المعاصرين[1]
- اعتمدنا لذلك على قراءات متعدّدة للقصائد من قبل عشرة أشخاص، ذلك أنّ الجماليات الإيقاعية في هذه الحالة قد تتبع من القارئ لا من النّص نفسه، توخيا للموضوعية قدر المستطاع و بحثا عن القراءة* الأكثر تواترا و الملفت للانتباه أنّ القراءات جاءت متقاربة لحدّ كبير، و قد نُرجع ذلك إلى الطريقة الّتي وزّع بها "عاشور فنّي" قصائده على سطح الورقة و اعتماده على مؤشرات بصريّة توجه القارئ و سنأتي إلى تبيُّن ذلك في موضعه.

1- المرجع السابق، ص**21**.

* مراد عبد الرحمان مبروك: من الصوت إلى النص، دار الوفاء، مصر، ط**1**، **2002**م، ص**21**.

** يختلف فعل القراءة من شخص لآخر و تبعا لما جاءت به النظريات المعاصرة فإنّ أنواع القراء أربعة:

أ.القارئ النموذجي: و هو قارئ عارف بنظام لغة الشعر، متمكن من مظاهر القراءة الأسلوبية و هو مفهوم استخدمه ميكائيل ريفاتير **.(Riffitter)**

ب.القارئ الخبير: و هو قارئ يسعى باستمرار لإخصاب مضامين النّص معتبرا النّص ثمرة الأفكار و الأحاسيس الّتي تنقلها اللغة.

ج.القارئ المقصود: هو الذات الجماعية الّتي عاشت الأوضاع التاريخيّة للمبدع و توجه إليها النّص في ظهوره المبدئي، ثمّ الذات القادرة على أن تعيد بناء تصورات القصد المباشر لهذا النص.

د. القارئ الضمني: أوّل من تحدّث عنه امبرتو ايكو **(Umberto Eco)** فهو عنده«المقصد الّذي يوصله نشاطه إلى أن يستخرج من النّص ما لا يقوله».للتوسع ينظر: إدريس بلمليح: القراءة التفاعلية، دراسات لنصوص شعرية حديثة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط**1**، **2000**م، ص**7**،**8**.

إنّ النّص الشّعري يطفح من عمق البنية العميقة متمثّلا بالبنية السّطحية المنطوقة أوالمكتوبة ويدخل المتلقي عندها طرفا في عمليّة الإبداع و ينتقل تأثير الخطاب إليه، وأهم القضايا الجوهريّة الّتي تنتقل من المبدع إلى المتلقي من الشاعر إلى القارئ تشكيل الخطاب و في مقدمته التركيب الصوتي و علاقته بالدلالات الّتي يسعى لتكريسها و يتّضح ذلك في العناصر الصوتية المختلفة بما تحمله من طاقة تعبيرية من شأنها أن تدعّم مضمون النّص. و عليه فقد قمنا بإحصاء العناصر الصوتية بتقفي مكامن الضعف و القوّة و دورها في إحداث الأثر الجمالي.

- نشير هنا أنّ الكتابة الصوتية تقوم على مبدأين رئيسيين شأنها في ذلك شأن الكتابة العروضية: فما يلفظ يُكتب كما يُلفظ، و ما لا يُلفظ لا يُكتب. كما أنّنا اقتصرنا في دراستنا على تتبع العوامل الخارجيّة المؤثرة في موسيقى النّص و المتمثّلة في المقاطع الصوتية من جهة و تنظيمها من جهة ثانية، و لن نقف عند العوامل الدّاخلية الّتي تكمن في الصوت اللّغوي و المتمثّلة في الملامح التمييزية له لكونها خارجة عن إرادة و اختيار الشاعر.
- سنوضح نتيجة التحليل الصوتي من خلال جداول إحصائية نبيّن فيها تواتر المقاطع الصوتية في النّص. ومن ثمّة نُعلّق عليها بالاعتماد على نتائج الدراسات الصوتية المستمدة من بعض المراجع العربية في التحليل الصوتي ككتاب موسيقى الشعر "لإبراهيم أنيس"، و"أحمد مختار عمر" في كتابه البحث اللغوي عند العرب كذا دراسة "مراد عبد الرحمان مبروك" في كتابه الموسوم "من الصوت إلى النص".

1.1.3: المتغيّرات الصوتية في قصائد الديوان:

« قصيدة ولادة» «قصيدة ذاكرة جرح»

رقم السطر الشعري	عدد المقاطع القصيرة	عدد المقاطع المتوسطة		عدد المقاطع الطويلة		رقم السطر الشعري	عدد المقاطع القصيرة	عدد المقاطع المتوسطة		عدد المقاطع الطويلة	
	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص ص	ص ح ح ص		ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص ص	ص ح ح ص
	cv	cvc	cvv	cvcc	cvvc		cv	cvc	cvv	cvcc	cvvc
1	7	2	4		1	1	6	4	2		
2	3	3	2			2	4	3	2		
3	2	1	2			3	9	1	4		
4	8	6	2			4	9	2	3		1
5	8	4	3			5	7	4	2		
6	5	3	2		1	6	8	2	2		
7	9	5	4			7	8	1	2		
8	9	3	3			8	8	4	3		2
9	6	4	1			9	7	6	3		
10	7	4	4			10	4		4		
11	7	2	3			11	8	4	4		
12	6	4	1			12	3	2	2		
13	8	6	2			13	5	2	2		
14	2	2	1			14	7	4	4		
15	4	5	2			15	5	4	1		
16						16	7	6	2		1
17						17	3	3	2		
18						18	4	3	2		
19						19	3	3	2		
الكلي	91	54	36		2	20	5	4	2		
« قصيدة الكروان السعيد»						21	4	1	3		
						22	7	1	3		1
1	1	2	1			23	2	1	1		1
2	4	3	2			24	7	4	1		1
3	4	6	2			25	5	3	1		

4	5	2	2	1		26	3	2	3	
5	9	5	2			الكلي	148	74	62	7
6	5	3	1							
7	3	2	1							
8	6	1	4							
9	6	4	2							
10	2	3								
11	3	3	2							
12	5	2	2		1					
الكلي	53	36	21	1	1					

«تمر السحابة نحو الشمال»

رقم السطر الشعري	عدد المقاطع القصيرة	عدد المقاطع المتوسطة		عدد المقاطع الطويلة		رقم السطر الشعري	عدد المقاطع القصيرة	عدد المقاطع المتوسطة		عدد المقاطع الطويلة	
	ص ح	ص ح ح ص	ص ح ص	ص ح ص ص	ص ح ح ص		ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح ص ص	ص ح ح ص
	cv	c v v	c vc	cvcc	cvvc		cv	cvv	cvc	cvcc	cvvc
1	6	2	4			40	9	3	1		1
2	3	2	1			41	5	3	3		1
3	3	1	2			42	2	2	3		
4	6		2		1	43	3	1	5		
5	3	3	3			44	4	1	5		
6	5	1	3			45	3	1	3		
7	3	2	3			46	7	2	4		
8	6	3	2		1	47	3	1	5		
9	3	3	3			48	4	3	2		
10	3	1	2			49	6	2			1
11	4	3	2			50	7	2	4		2
12	2	1	3			51	3	1	2		
13	5	2	4			52	8	1	3		
14	4	1	5			53	4	3	1		
15	4		5			54	1	1	3		
16	2		5			55	5	1	3		
17	2	1	3			56	1	1	1		

18	2	2	2			57	3	2	3		
19	4	1	3			58	2	3	1		
20	4	2	2			59	6	4			
21	6	3	2			60	1	3	1		
22	3	1	3			61	4	1	3		
23	3	4	2			62	5	2	1		1
24	5	2	2			63	1	1	1		
25	5	5	2			64	4	2	1		
26	3	4	1			65	3		2		
27	3	5	3			66	4	3	1		
28	7	4	4			الكلي	264	177	119	0	10
29	3	2	4								
30	6	2	1		1						
31	4	4	2								
32	3	1	2								
33	5	4	2								
34	6	1	4								
35	4	3	1								
36	3	2	1								
37	3	3	1								
38	8	4	4								
39	2	2	2		1						

« قصيدة الشعراء»

رقم السطر الشعري	عدد المقاطع القصيرة	عدد المقاطع المتوسطة		عدد المقاطع الطويلة		رقم السطر الشعري	عدد المقاطع القصيرة	عدد المقاطع المتوسطة		عدد المقاطع الطويلة	
	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص ص	ص ح ح ص		ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص ص	ص ح ح ص
	cv	cvc	cvv	cvcc	cvvc		cv	cvc	cvv	cvcc	cvvc
1	9	3	3			40	4	1	1		1
2	6	7			1	41	4	1	1		1
3	4	1	3			42	6	3	4		
4	5	7			1	43	4	2	3		
5	1	1	1		1	44	4	2	4		
6	5	7			1	45	6	2	7		
7	1	1	1			46	5	4	3		

8	6	5	1			47	6	4	3		
9	5	5	2			48	4	3	2		
10	6	3	3			49	6	4	2		
11	8	3	2			50	5	4	4		
12	2		1			51	6	4	5		
13	3	4	1			52	6	3	3		
14	4	4	5			53	4	1	1		
15	5	2				54	2	1	1		
16	4	2	3			55	2	1	1		
17	3	4	3			56	6	2	3		
18	6	6	1			57	7	1	2		
19	9	5	1			58	3		2		
20	5	1	5			59	9	7	5		
21	4	2	1			60	7	4	4		
22	5	2	1			61	7	4	4		
23	8	3	1			62	7	3	4		
24	5		1			الكلي	232	187	101		14
25	7	1			1	«الرّبيع الذي جاء بعد الأوان»					
26	9	2									
27	4	1			1	1	5	4	4		
28	11	3	4			2	5	3	4		
29	5	1	1		1	3	3	2	1		
30	12	5	6			4	5	1	3		1
31	6	4	4		1	5	6	3			2
32	6	4	1		1	6	5	7	3		
33	11	3	1			7	7	3	3		
34	14	7	6			8	6	5	3		
35	7	1	1		1	9	2		1		
36	10	3	3			10	6	5	1		
37	5	8	2			11	3	2	1		
38	7	2				12	2	1	1		
39	8	2	3			13	7	4	1		

رقم السطر الشعري	عدد المقاطع القصيرة	عدد المقاطع المتوسطة	عدد المقاطع الطويلة	رقم السطر الشعري	عدد المقاطع القصيرة	عدد المقاطع المتوسطة	عدد المقاطع الطويلة

ص ح ص ح ص	ص ح ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح		ص ح ح ص	ص ح ص ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	
cvvc	cvcc	cvv	cvc	cv		cvvc	cvcc	c v v	c vc	cv	
1		1	1	5	52	1		5	4	5	14
		1	5	7	53			3	1	5	15
1			2	1	54			4	1	4	16
		1	2	9	55			2	2	2	17
		2	2	2	56	1		3		5	18
			2	1	57	1		4	2	5	19
		3	4	5	58			2	3	5	20
		2	4	4	59	1			1	2	21
			4	4	60			2	5	6	22
1		3	5	6	61	1		1		2	23
1			2	9	62				3	6	24
		1	3	5	63				4	6	25
		1	2	3	64				3	4	26
		1	2	3	65				2	5	27
			7	7	66			1	3	8	28
1		1	4	4	67			1	2	6	29
			4	2	68			1	3	9	30
			2	1	69			3	3	6	31
		2	2	2	70				3	9	32
		2	4	6	71			1		2	33
		1	3	12	72			2	3	10	34
			2	1	73				3	6	35
		4	3	5	74			1	3	5	36
1			5	4	75			2	1	8	37
1			2	5	76			4	5	5	38
1		3	2	3	77				3	3	39
			1	2	78				4	5	40
1		1	2	8	79			3	4	3	41
			2	3	80			4	3	5	42
		2	4	4	81			1		2	43
			1	4	82			2	3	2	44
		2	4	4	83			3	2	7	45
			1	4	84			2	5	6	46
1			3	6	85			1	1	2	47
21		122	222	383	الكلي				3	9	48

49	2	1				
50	3	2	3			
51	1	2				

«قصيدة أمواج»

رقم السطر الشعري	عدد المقاطع القصيرة	عدد المقاطع المتوسطة		عدد المقاطع الطويلة		رقم السطر الشعري	عدد المقاطع القصيرة	عدد المقاطع المتوسطة		عدد المقاطع الطويلة	
	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص ص	ص ح ح ص		ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص ص	ص ح ح ص
	C V	C V C	C V V	C V C C	C V V C		C V	C V C	C V V	C V C C	C V V C
1	4	2	2		1						
2	7	4				39	5	2	1		
3	1	1	2			40	6	2	2		
4	7	4	2			41	6	4			
5	8	6	2			42	8	5	2		
6	8	4				43	8	3	2		
7	10	5	1			44	3	3			1
8	6	4				45	4	6	1		
9	8	4	1		1	46	9	7			
10	7	6	1			47	7	4			
11	6		1			48	5	1	1		
12	5	4	1			49	6	1	2		1
13	6	5	2		1	50	8	4	1		1
14	3	2	1			51	11	4	2		
15	3	5	1			52	10	3	1		
16	4	2	1		1	53	8	4	2		
17	5	3	1		1	54	7	5	2		
18	2	3				55	9	4	2		1
19	6	4	1			56	4	3	3		
20	1	3				57	10	9	3		1
21	7	4	3		1	58	5	3	2		
22	5	7	1			59	8	3	5		
23	6	7	2			60	10	7	3		

24	5	1	4			1	61	9	3	3		2
25	1	2	2				62	9	8	3		1
26	1	3					63	10	2	6		
27	6	4	5				64	7	4	4		
28	8	2	2			1	65	6	7	2		
29	5	1	5				66	5	1	3		
30	4	7	1				67	12	5			1
31	5	2	3			1	68	2	1			
32	4	4					69	2	2			
33	8	5	2				70	8	8	2		
34	6	4	1			1	71	4		3		
35	6	4	2				72	6	5	2		1
36	7	3	2				الكلي	444	271	124		20
37	6	5	1									

38	4	3	2		

« قصيدة اللألئ »

رقم السطر الشعري	عدد المقاطع القصيرة	عدد المقاطع المتوسطة		عدد المقاطع الطويلة			رقم السطر	عدد المقاطع القصيرة	عدد المقاطع المتوسطة		عدد المقاطع الطويلة	
	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص ص	ص ح ح ص			ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص ص	ص ح ح ص
	C V	C V C	C V V	C V C C	C V V C			C V	C V C	C V V	C V C C	C V V C
1	4	4	2					39	6	4		
2	4	4	2					40	6	4	3	
3	7	3	1		1			41	6	4	4	1
4	3	4						42	2	1	1	
5	5	5	4					43	4	2	1	
6	5	5	2					44	5	5	1	
7	6	3	3					45	5	2	1	1
8	8	3	1					46	10	4	1	1

9	5	3	3					47	2	2	1	
10	7	4	2					48	4	4	2	
11	4	2	2					49	4	5	2	
12	4	3	3					50	2	2	1	
13	3	2	1					51	4	2	2	
14	7	2	1					52	6		1	1
15	7	5						53	5	2	1	1
16	4	2	1		1			54	4	2	1	1
17	5	6			1			55	6	2	1	1
18	4	3						56	5	2	1	
19	1	1	1					57	5	3	1	1
20	1	3						58	2	2	2	
21	2	4	1					59	6	4		1
22	3	4	1					الكلي	288	192	91	15
23	7	4	1									
24	11	2	4									
25	5	1	3									
26	6	6	2									
27	6	6	4									
28	3	4	2									
29	3	3	1									
30	3	3	3									
31	8	3	2									
32	8	5	3									
33	7	5	3									
34	3	3	1									
35	4	5										
36	4	4										
37	5	4	2									
38	3	1	2									

يتّضح من خلال تتبع المتغيرات الصوتية الناتجة عن المقاطع المتباينة الطول والعدد التأثير الإيقاعي المتناغم، الّذي نلمسه في كلّ قصائد الديوان. فالمقاطع الصوتية ذات مهمة تنظيمية و بمثابة الهيكل الّذي يحمل الأصوات و في اختلافها طولاً و طبيعةً و ترتيباً اختلاف في سهولة و صعوبة نطقها أيضا، فكلّما زاد الطول زادت صعوبة المقطع. فمن

خلال الجدول نلاحظ أنّ البنية الإيقاعية الصوتية للنّص تمركزت في المقطعين: القصير(ص[1] ح[2]) و المتوسط (ص ح ص، ص ح ح) في كلّ قصائد الدّيوان وجاء المقطع المتوسّط في الصدارة، يليه المقطع القصير في حين تضاءلت المقاطع الطويلة و انعدم المقطع الطويل المغلق (ص ح ص ص).

ترجع نسبة المقطع المتوسط العالية إلى استخدام البحر "المتقارب" المتمثّل في مقطع قصير و مقطعين متوسطين أحدهما مفتوح و الآخر مغلق و هو "فعولن" في بعض القصائد مثل قصيدة "الربيع الّذي جاء قبل الأوان" أو إلى استخدام الشاعر التفعيلة "فاعلن" من "البحر المتدارك" في باقي القصائد كقصيدة "تمرّ السحابة نحو الشمال" على سبيل المثال .

طغى المقطع المتوسط كركيزة أساسيّة في التفعيلة و من ثمّ في كلّ النّص الشّعري حاملا دلالة معيّنة تبعا للموضوع و الحالة النفسيّة الشعورية للشّاعر لأنّه كما«**يحدّثنا من كتبوا في علم النفس الموسيقي، عن كيفية شعور المرء بنغم الكلام؛ فيقولون: إنّ هناك ميلا غريزيا، في كلّ كتلة من عدّة مقاطع، تشبه الفقرات القصار أو العبارات الصغيرة. فقد نسمع في عشر من الثواني، ما يكاد يبلغ خمسين مقطعا صوتيّا تسمعها الأذن، فتلتقطها كتلا من المقاطع، تطول أو تقصر، فإذا تردّدت في أواخر هذه الكتل الصوتية مقاطع بعينها؛ شعرنا بسهولة ترديدها، و أحسسنا بغبطة وسرور حين سماعها، و بعث هذا فينا الرضا، و الاطمئنان إليها**»[3].

1– يرمز به إلى الصوت.

2– يرمز به إلى الحركة. كما تحيل الرموز الصوتية المذكورة في الجدول إلى المقاطع الصوتية في اللغة العربية تبعا للتقسيم المتفق عليه عند الباحثين و اللغويين.

1– إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص**9**.

و عليه فإنّ هذا التوزّع للمقاطع الصوتية على طول القصائد، هو ما يترك فينا ذلك الإحساس بعذوبة اللّحن وهو ما يختلف أيضا باختلاف الشحنات العاطفية والرسالة الشعورية من مقطع لآخر و من قصيدة لأخرى. لاحظنا أنّ استخدام الشّاعر للمقطع المتوسط المغلق قد تناسب بسكناته و وقفاته العديدة مع الإيقاع المتقطّع المتناسب مع حالة الشّاعر الّتي لا تفصح مباشرة عن آلامها و معاناتها الحبيسة بل تكتمها فتأتي معظم المقاطع ساكنة، فالذّات الإنسانية المتخبطة في مرارة الواقع لا تعبّر عن نفسها وعن تخبطها هذا إلاّ بأصوات مكتومة خافتة، و مع ذلك يعلو صوت الشّاعر منتشِلا ذاته الحائرة من وسط عتمة الواقع مندِدا رافضا مستنكرا فتجيء صرخاته هذه في أصوات طويلة كأنّها آهات الشّاعر المعلنة للثورة والتمرّد. يقول في قصيدة« تمر السحابة نحو الشمال»:

تمرّ السحابه نحو الشمال

تنام العيون

فأغمض عيني

و أفتح أفق السؤال

(ص ح ح ص) ختم هنا بمقطع طويل مفتوح يجسدّ حيرته و مرارته.

لماذا تمرّ السحابهْ

و تتركني أتجمع

تحت رذاذ الكتابةْ؟؟ ! ![1]

(ص ح ص)

تداهمني رغبة في العواء

وحيدا شريدا طريدا

أطارد وهما

يطاردني وهم غابةْ ! !

(ص ح ص)

طرح الشاعر تساؤله و مضى معبّرا عن ألمه فيقول في السّطرين **17** و **18**:

تمرّ السحابةْ

تثور الكتابةْ

(ص ح ص)[2]

ختم الشّاعر في كلّ مرّة بمقطع متوسّط مغلق كأنّه بذلك يكتم أنفاسه ففي هذا النوع من المقاطع إيقاف للنفَس ومنع للامتداد. تماما كما كتم الواقع الحقائق وزوّرها.

---

[1]– عاشور فنّي: الربيع الذي جاء قبل الأوان، اتحاد الكتّاب العرب، الجزائر، دط، **2004**م، ص **21**.

[2]– المصدر نفسه، ص**23**.

وللدلالة على ذلك نلاحظ اختلاف نوع المقاطع الصوتية تبعا للدلالة المصاحبة للسّطر والمقطع من القصيدة، و كنتيجة للقصيدة ككلّ ومن ثمّ للديوان إجمالا. و نحن هنا إذ قصدنا التّحليل الصوتي نروم إثبات تنوّع المقاطع الصوتية و تماثلها في الاستخدام و هذا ما يبدو جليّا في الجداول أعلاه؛ بحيث نلاحظ تماثلا في استخدامها و توزّعا للمقاطع الطويلة بشكل متواتر. وليست دراستنا إلاّ بحثا عن مواطن الجمال في الدّيوان لهذا سنقصر كلامنا على المثال أعلاه ذلك أنّ القصائد كلّها جاءت متشابهة من حيث الصدى الإيقاعي، فهي وإن اختلفت من حيث الموضوع تلتقي في الهدف و تشترك في الرؤيا الإجمالية وسنأتي لذلك في ما لنتبيّنه بإسهاب.

2.3.التكرار وأثره الإيقاعي في الدّيوان:

طلّق الشاعر الحديث الوزن الخليلي، و ابتكر تشكيلا موسيقيا جديدا، فالموسيقى هي التي تميّز الشّعر عن النثر:« **فحاولت القصيدة الحديثة في سبيل تشكيل نظامها الموسيقي الحديث الإفادة من كلّ المعطيات الممكنة التّي تسهم بنحو أو بآخر في رفد هذا النظام بإمكانات جديدة تزيد من تعقيده وثرائه.** »[1] فكان التّكرار من بين التقنيات الإيقاعية التي عمد إليها الشّاعر لإضفاء الإيقاع على جوّ قصيدته إذ « **يُعدّ التكرار ظاهرة فنية، يعمد إليها الشّاعر منذ القديم، ولكنّها صارت أكثر شيوعا في العصر الحديث، حيث صار التّكرار بنية إيقاعية تضفي على القصيدة مسحة جمالية ودلالية**»[2].

---

[1]– محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الإنبثاقة العربية الأولى جيل الرواد والستينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، **2001**م، ص**191**.

[2]– المرجع نفسه، ص**190**.

أصبح التّكرار في الشّعر الحديث علامة التّجديد بما يُضفيه على القصيدة من إيقاع ودلالة، إن وفّق الشاعر في استخدامه وإلاّ تحوّلت هذه الجمالية إلى مجرد حشو لا يغني ولا يسمن من جوع « **فالتّكرار يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة، ويستخدمه في موضعه، وإلاّ فليس أيسر أن يتحوّل هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة.**»[1]

الارتقاء بتكرار الكلمة أو العبارة وإضفاء الجمالية على القصيدة مرتبط بقدرة الشّاعر وتجربته الشعرية ف«**طبيعة التجربة الفنية . ولاسيما الشعرية منها . هي التي تفرض وجودا معيّنا ومحدّدا للتّكرار...بالقدر الذي يجعل من القصيدة كيانا فنيّا لنظام تكراري معيّن.** »[2]

يتنوّع التّكرار بين قصيدة وأخرى لنفس الشّاعر، بل أكثر من ذلك فكثيرا ما نقف أمام صور تكرارية مختلفة في القصيدة الواحدة، وهذا راجع إلى تنوع التجارب الشعرية وتباين الدفقات الشعورية عند الشاعر« **والتكرار لا يأتي على صورة واحدة، فله عدّة أنواع ومظاهر، كلّ شاعر يعمد إلى استعمال تكرار دون آخر، أو عدّة أنواع في القصيدة الواحدة.**»[3]

استعان الشّاعر بأنواع عدّة للتّكرار في ديوانه " الربيع الذي جاء قبل الأوان" وفقا لتباين حالاته الشّعورية ومواضيعه المتناولة، وسنحاول ذكر بعض الأنواع الأكثر شيوعا في الدّيوان على سبيل المثال لا الحصر:

1- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص**263،264**.

2- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص**190**.

3- المرجع نفسه، ص**191**.

1.2.3 التّكرار الاستـهلالـي:

يلجأ الشّاعر في كثير من الأحيان إلى اعتماد التّكرار الاستهلالي وهو:« **تكرار كلمة أو عبارة في أوّل كلّ بيت من مجموعة أبيات شعرية.**»[1]وفق ما تستدعيه حالته وتجربته الشعرية وقد يدخل التّكرار تغيير طفيف في الصيغة لأنّ التّكرار الاستهلالي يستهدف« **في المقام الأوّل الضّغط على حالة لغوية واحدة، توكيدها عدّة مرّات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسيين: إيقاعي ودلالي.** »[2]

يتجلّى هذا النوع من التّكرار الاستهلالي على أكثر من صورة:

1. **تكرار الـحروف:**

تكّررت الحروف بصورة لافتة في بداية أسطر القصائد في ديوان " الرّبيع الذي جاء قبل الأوان" فكان لها إيقاعا صوتيا ودلاليا خاصا على القصائد.

نوّع الشّاعر في الحروف الاستهلالية بين حروف جرّ وعطف وفيما يلي توضيح لهذا التكرار والتنويع.

1 .1 تكرار حروف الجرّ:

تكرّر حرف الجرّ "في" في قصيدة "تمرّ السحابة نحو الشمال" تسع مرّات على التوالي، فكان لهذا التّكرار دور في إضفاء جرس موسيقي على القصيدة، إضافة إلى أنّه

---

[1]– عصام شرتح: الظواهر الأسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتّحاد العرب، دمشق، دط، **2005**، ص**10**.

[2]– محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، ص**194**.

يحمل دلالة مرتبطة بذات الشّاعر القلقة والحائرة بسبب مرور السّحابة المخلفة وراءها ثورانا للكتابة(حسب عاشور فنّي) في تسع مواضع:

تثور الكتابة

في جدران المدينة

في خطوات تمر

وفي صوت ساقية ذبلت

في سعال المدارس

في لون ليمونة الأمس

في صورة تتأرجح

في طلقة عند بوابة الليل

في حقل قمح تأجل

في فرصة البرتقال الأخيرة[1]

الشاعر في السّطر الثالث أدخل واو العطف على حرف الجرّ المكرّر، وإذا نظرنا إلى هذا الحرف كصوت له دوره في إيقاع القصيدة وجدناه ينتمي إلى «**الأصوات البينية المتباينة بين الرخاوة والشدّة أو ما يسمّى بالأصوات الجرسية وهي :الحروف التي يكون**

[1]– عاشور فنّي: الديوان، ص**23**.

فيها الحاجز أمام مرور الهواء أخفى ما يمكن بحيث تشبه الحركات (التي يمرّ فيها الهواء دون اعتراض) »[1].

أحدث الشّاعر "عاشور فنّي" توالدا صيغيا بتكراره المتتالي لحرف الجرّ حيث أحدث «**توترا خاصا على المستوى الاختياري**»[2] الذي أدّى إلى بعث إيقاع خاص في القصيدة خاصة بعدما نجده من دخول الحرف على اسم مجرور متباين بين المادي والمعنوي، وما يزيده جمالية وبهاء دخوله على عالم الانزياح، الذي سيكون لنا حديث عنه في أوانه.

فلمّا يُردف حرف الجرّ بقول الشّاعر: سعال المدارس نحسّ تغيّرا في الإيقاع الذي تغشاه سحابة استفهام: وهل تسعل المدارس؟و لا يقف تساؤلنا على سعال المدارس فكلّ الأمكنة المادية والمعنوية لثوران الكتابة تدعو للتساؤل والاستفهام، فيتولد إيقاع الدهشة والاستغراب، وعلامة الاستفهام الكبرى: ما هذه السّحابة العجيبة، وما سبب كلّ ما تخلفه بمجرّد مرورها؟ فالشّاعر لم يختر هذه الأماكن التّي ثارت فيها الكتابة عشوائيا فلابد وأن يكون لكلّ اسم مجرور منها سببا جعله محلاّ للثوران دون غيره، ولكنّ الشّاعر فضّل تغليف الأماكن بإيحاءات، لأنّ الأمر كبير والسّحابة ذات شأن إذن؟!

«**فالتكرار الاستهلالي يحمل طاقة تعبيرية، وأنّ حضوره ليس عابرا، بل يحمل إيحاءات خاصة، تومئ إلى ائتلاف الصور وتمازجها بشكل يغني الدفقة الشعورية.** »[3]. اختار

---

[1]– الطيّب دبة: مبادئ اللسانيات البنوية دراسة ابستمولوجية، جمعية الأدب للأساتذة الباحثين، دط، **2001**م، ص**169**.

[2]– عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص**99**.

[3]– المرجع السابق، ص**15**.

الشّاعر حرف الجرّ ليؤكدّ على الأماكن التّي كان لها دور في بعث غيث الكتابة إلى درجة الثوران.

2.1 تكرار حروف العطف:

1.2.1. تكرار حرف الواو: اعتمد الشاعر على حروف العطف لبناء نصوصه الشعرية في الديوان« **لكي يضمن سيرورة مشاعره و يجنّبها التوقّف والانقطاع**»[1].فكانت هذه الحروف بمثابة الخيط الذي يجمع بين كريات العقد. وفيما يلي توضيح للحضور البارز لحرف الواو في كلّ قصائد الدّيوان :

القصيدة	عدد التكرارات
الربيع الذي جاء قبل الأوان.	**33** مرّة.
تمر السحابة نحو الشمال.	**15** مرّة.
أمواج.	**37** مرّة.
ذاكرة جرح.	**07** مرّات.
اللآلئ.	**26** مرّة.
الشعراء.	**29** مرّة.
الكروان السعيد.	**05** مرّات.
ولادة.	**04** مرّات.

[1] . كريمة حميطوش: تولّد الدلالة في ديوان" ولعينيك هذا الفيض" لعثمان لوصيف، شهادة ماجستير، تيزي وزو، ص**62**.

استهلّ الشاعر معظم أسطر قصائد الدّيوان بحرف الواو، وهناك من يطلق على هذا النّوع من التّكرار مصطلح التّكرار الرأسي و قد لجأ إليه "عاشور فنّي" لأنّه في مقام سرد وقائع، ووصف أحداث، وذكر تفاصيل، اجتاحت حالته الشعورية، التّي استدعت تكرار هذا الحرف لأنّ« **تكرار الصوت الرأسي المعزول واو العطف...يفيد التداعي وتعداد صور الأشياء.**» [1]. فاستطاع تكرار حرف الواو الرّبط بين الأسطر الشّعرية موحيا إلى أنّ الأحداث توالت والصور تعددت في تجربة الشّاعر"عاشور فني" بما أنّ التّكرار« **توحد أسلوبي في المشاعر وفي الأحداث.** »[2] فكأنّ الشاعر توحد مع الحدث(مرور السحابة ـــ ثوران الكتابة)

بكلّ إحساسه، لعلّ وعسى يستطيع فهم ما يجري أمام عينيه.

2.2.1. تكرار حرف الفاء :

لم يقتصر الشّاعر على افتتاح أسطره بحرف الواو، بل استعان بأحرف عطف أخرى ولأنّ لهذه الاستهلالات كبير الأثر في إضفاء الإيقاع وكشف دلالة خفية، كان من الواجب علينا إيراد هذا التكرار ليفتح أمامنا الآفاق للولوج إلى عالم القصيدة الداخلي إن لم يكن مجرّد «**عكازه تارة لملء ثغرات الوزن وتارة لبدء فقرة جديدة، وتارة لاختتام قصيدة متحدرة تأبى**

[1]– حسين أبو النجا: "الشعر الجزائري بالفرنسية والقضية الفلسطينية، فلسطين في عيون يوسف السبتي"، مجلة التبيين، الجمعية الثقافية الجاحظية، العدد**36**، الجزائر، **2011**، ص**29**.

[2]– المرجع السابق، ص**26**.

الوقوف»[1] فالشّاعر مُطالب بالحيطة والحذر وهو يعتمد هذه التقنية الجمالية كيلا ينقلب السّحر على السّاحر، فيُشوّه القصيدة بدل تجميلها.

اعتمد الشّاعر على التّكرار بصفة جليّة في ديوانه، حيث نجد تكرار حروف العطف رفع الستار قليلا عن المعنى، فاستخدام الفاء وتكراره يدلّ على الترتيب والتعاقب في الأفعال المذكورة بعده، ففي قصيدة "الربيع الذي جاء قبل الأوان" يقول الشّاعر:

ومشى في دمي خطوات

فأنا ذاهب في جميع الجهات[2]

أدخل الشّاعر الفاء على تكرارين قبليين وآخرين بعديين للواو، فإن كان استخدام الشّاعر لهذا الحرف الأخير الدال على التتالي في الأفعال والأحداث مع وجود فاصل زمني بينها، فإنّه في استخدامه لحرف الفاء يوحي إلى أنّه لا فاصل زمني بين مشي الرّبيع في دمه خطوات، وذهابه في جميع الجهات، فكأنّ الرّبيع مادة مخدّرة جعلته في حالة من الدوران والذهول غير متحكّم في نفسه.

يعود الشّاعر إلى تكرار حرف الفاء الدّال على الترتيب والتعقيب مرّة أخرى وفي نفس القصيدة:

فرأى جثّة تتعقبه

فانتحى جانبا...

1- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص**291**.

2- عاشور فنّي، الديوان، ص**09**.

وانتحر ![1]

خيّم على القصيدة إيقاع هادئ وخافت، لأنّ الفاء صوت مهموس ذو نبرة ضعيفة فا«**الأصوات المهموسة Sourdes هي الأصوات التّي لا يصاحبها اهتزاز في الوترين الصوتيين**»[2]. لأنّ الشّاعر "عاشور فنّي" بصدد الهمس بالحدث وكأنّه يصف ذلك الهدوء الليلي، والفرار الهادئ إلى درجة قطع النَفَس لسماع خطوات أيّ مترصد، «**الهمس هو الصوت الخفي الضعيف.**»[3] ويتضح لنا جلياّ أنّ الوضع ليس بالمطمئن أبدا إذا ما سمعنا خبر الانتحار بسبب جثّة تترصد المنتحر الذي لم تكن له الشجاعة والجرأة للتقصي والتمهل ولو لبرهة قبل أن ينتحي جانبا ويضع حدّا لحياته وبالتالي لخوفه وجزعه.

نكتفي بهذا القدر عن تكرار الفاء و ما أضافه للقصيدة من إيقاع وإيحائية، بعد أن قدمنا هذا النموذج عنه على سبيل المثال لا الحصر.

2. تكرار الأفعال:

1.2. تكرار الفعل المضارع:

تأكّدنا من أنّ للتّكرار أهميّة لا يمكن غضّ الطرف عنها، في توليد إيقاع وبعث موسيقى في النّص الشعري، إضافة إلى جعل المعنى ومقصد الشّاعر يطفو إلى السّطح. وعلى القارئ الحذق الإمساك به للغوص إلى الأعماق للظفر بالدرّ المكنون الذي لا يُمنح بالمجان، ولا يجب عليه النظر إلى هذا التكرار في الكلمات والعبارات على أنّه ضعف رصيد

1- المرجع السابق، ص**13**.

2- الطيّب دبة: مبادئ اللسانيات العامة، ص**170**.

3- عاشور فنّي: الديوان، ص**168**.

لغوي بل«**إنّ اختيار الكلمات المتشابهة جزئيا أو كليا داخل الجملة الشعرية عملية يلجأ إليها...لتحقيق أغراض فنيّة محددة وأهداف جمالية معيّنة.**»[1]

نجد الشّاعر"عاشور فني" كثيرا ما يكرّر الفعل المضارع في مستهلّ أسطره مضفيا على قصيدته نغما موسيقيا حاملا إلى القارئ مَعنًا إيحائيا فهو«**مرتبط بدلالة النمو والتجدّد وتردُدُه يعني استمرار الحدث**»[2]

نقل لنا الشّاعر أحداثا ما تزال تنبض بالحياة وتتنفسّ من عبق الحاضر، و تطمح إلى استنشاق نسيم الأمل في المستقبل العاجل. منح تكرار الأفعال المضارعة التالية (يتلفّت، يتنفّس، يتقدّم) إيقاع الخوف والحذر في المقطع الموالي من قصيدة "الربيع الذي جاء قبل الأوان":

الربيع الذي جاء.....جاء

حذرا....

تترصّده طلقات الشتاء

يتلفّت.....

في كلّ ناحية عثرة

يتنفّس....

---

[1]– محمد القاسمي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار يافا، عمان، ط**1**، **2010**م، ص**123**.

[2]– محمد راضي جعفر: الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، **1999**م، ص**92**.

في كلّ ناحية زهرة

يتقدّم...

مقتفيا أثر الشهداء.[1]

كرّر الشاعر الفعل المضارع أربع مرّات لأنّه في مقام سرد تفاصيل سردية وقعت في نفس الفترة الزمنية، فعملية الترصّد خلقت جوّا حسّاسا، وفرضت حذرا وحيطة، فبمجرّد إحساس الربيع بطلقات الشتاء تترصده لم يطمئن للأمر فأخذ يتلفت يمينا وشمالا فلا تبصر عيناه إلاّ الطريق المسدود بالعراقيل، ولكنّ أنفه يملك الحاسة السادسة فيتنفس الأمل والاطمئنان من تلك الأزهار المنتشرة في كلّ الجهات، أليست الأزهار عنوان الربيع وجواز مرور السرور إلى القلوب، وهي الوقود الذي منح للربيع الشجاعة للتقدّم والاستمرار رغم الترصّد والخوف،إذ أنّ الفعل (يتلّفت) « **يعكس حالة الريبة والشّك والرّعب، عبر ترويع خارجي قادم من سواد المحيط وعلامة الموت البازغة فيه، والترويع الدّاخلي يعبّر عن إخفاق الذّات في تجاوز محنتها**»[2] فالربيع كان محاطا بموت محتوم ففضّل أن يضع نهايته بيده، على أن يُحرز العدوّ المتربِّص به هدفه وينال منه، علينا أن نشير إلى أنّ إيراد الأفعال المضارعة على نفس الصيغة منح القصيدة إيقاعا خاصا، فجاءت الأفعال المضارعة على صيغة "يتفعّل" ليحدث تكرارها حدثا إيقاعيا صاخبا على مستوى القصيدة .

---

[1]– عاشور فنّي: الديوان، ص**17**.

[2] . محمد صابر عبيد: العلامة الشعرية، ص**137**.

2.2 تكرار فعل الأمر:

لجأ "عاشور فنّي" إلى تكرار فعل الأمر في قصيدة "تمر السحابة نحو الشمال" فغيّر في إيقاع قصيدته فبعدما احتل الفعل المضارع فاتحة الأسطر الأولى للقصيدة(تمرّ، تنام، فأغمض، أفتح، تتركني، تداهمني، أطارد، يطاردني، تمرّ ...) الذي كان لإيقاعه وقع على النفس، وجعل القارئ ينتظر ويترقب المزيد من الأفعال الآنية الوقوع فهي تحاكي الحاضر بكلّ تفاصيله الصغيرة الكبيرة في آن، فلولا أهميّة تلك الأحداث ما أحسّ الشاعر بضرورة البوح بها، فهاهو بعد وضعنا أمام الصورة الكليّة للحاضر المَعيش، ينقل لنا خبر اغتيال الرّبيع الذي لا يريد الموت قبل قول كلمته الأخيرة التّي تأتي على شكل وصية بصيغة الأمر:

ومن آخر الأفق يأتي الربيع القتيل !

تنح قليلا

لأسمع جملتك الرائعه

في مديح الجنازة

واصمت قليلا

لأبصر موتي يمر

جميلا على شاشة ناصعه[1]

[1]– عاشور فنّي: الديوان، ص**26**–**27**.

فالربيع يطلب أن يُخلى له السبيل لسماع جملة تردّد في جنازته، وأمر بالتزام الصمت ولم يكن يريد ما يسمّى بدقيقة الصمت التي تنفق على أرواح الموتى احتراما لهم أو عرفانا لجميلهم في حياتهم الذي أبصروه اليوم دون الأمس، إنّما كان يريد صمتا سيمنحه فرصة رؤية موته يمرّ جميلا على شاشة ناصعة، فالربيع أراد أن لا يشوب موته شائبة وتمنّى لو أنّه يرى كيف ستروى مجريات موته، وماذا سيحكى عن شخصه بعد رحيله، لأنّه متأكدّ أنّ الحقيقة لن تقال ولن تكشف بقدر ما ستغطّى ويُسدل عليها الستار، ويُقفل عليها في صندوق يحمل لافتة كبيرة "لا تقترب من النّار وإلاّ أحرقتك ".

أشار الشّاعر إلى أنّ هذا الحدث زرع لغما فجّر أرض الكتابة، بالعودة إلى الفعل المضارع فتراوحت أفعال القصيدة بين المضارع والأمر، فأدّت إلى تباين الإيقاع وتحقق.

3.2. تكرار الفعل الماضي:

مرّت على "عاشور فنّي" لحظة شوق وحنين، لأنّ هدهد شعر زهرة البراري تحرش بذاكرته، ودغدغ عواطفه، فتذكر إنسانا كبيرا بكبر خصاله، جميلا بجمال تصرفاته، فكان من المنطقي أن تطغى الأفعال الماضية في قصيدته "اللآلئ" لأنّه قام بعملية استرجاع للذكريات.

افتتح الشاعر قصيدته بذكر صفات وخصال صاحب الذكرى، ليُردفها بأفعاله التّي جاءت كنتيجة حتمية لصفاته:

لأنك زهرة تلك البراري

وسيّد كلّ البحار

وأبعد نجم بهذا المدار

تدثرت بالصمت

واخترت ما يشتهى من لغات الفؤاد

وأطلقت طيرك في كلّ واد[1]

حقّق تتالي الأفعال الماضية إيقاعا هادئا مفعما بالإحساس لأنّ الشاعر استطاع بأنامل فنّان بارع رسم أبهى صورة لهذا الإنسان المفعم بالإحساس هو الآخر فلولا رهافة حسّه ما اختار الصمت كلغة لترجمة أحاسيسه، فالصمت قد يكون أبلغ من الكلام في بعض المواقف، ولولا رهافة حسّ شاعرنا ما استطاع تأويل صمت "سيّد البحار" بأنّه نبل وارتقاء وليس جبنا وازدراء.

3. تكرار صيغة السؤال في قصيدة "الكروان السّعيد":

انتابت الشّاعر سلسلة من التساؤلات فمضى في طرحها على كروانه السّعيد، دون أن ينتظر إجابات عن تلك التساؤلات بالذات؛ لأنّه يحاول الوصول إلى إجابة عن سؤال آخر لم يعلن عنه صراحة، حيث يتساءل "عاشور فنّي " قائلا:

كم شتاء؟

وكم جبلا من جليد؟

---

[1]– عاشور فنّي: الديوان، ص**49**.

كم مساء وكم بلدة بيننا

أيّها الكروان السّعيد؟ [1]

فلجوءه إلى تكرار صيغة الاستفهام في بداية أسطره الشعرية الأولى في قصيدة "الكروان السّعيد" منح القصيدة وظيفة إيقاعية ودلالية في آن، حيث ساهم هذا التكرار الاستفهامي الاستهلالي في « **فتح المجال الدلالي وشحنه بقوة إيحائية، تستدرج القارئ إلى إكمال النّص، وتدفعه إلى البحث عن عناصر الغياب من نواقص وإجابات.**»[2]

الشّاعر إذن يعمد إلى إيراد صيغة التساؤل في قصيدته ليعبّر عن قلقه جرّاء تجربة ما، وبعلامات الاستفهام التي ترسم في أواخر أسطره الشعرية، أو بتلك الحيرة التي نحسّ بها بين الكلمات والعبارات المكوّنة للنص الشعري، نحسّ بأنّ الشاعر يعيش صراعا داخليا لأن « **زخم الأسئلة ...دليل على الصراعات النفسية التي يعاني منها الشاعر.**»[3] فتكشفت لنا حالة الشاعر من خلال هذا التّكرار "فعاشور فنّي" في طرحه أسئلة على" الكروان السّعيد" لم يكن ينتظر إجابة منه بقدر ما كان يُترجم شعورا محيِّرا، وقلقا مستبِّدا بحالته الشعورية، فهو يستفسر من الكروان عن عدد الجبال الجليدية والأمسيات والبلدان الفاصلة بينهما، ولكنّه سرعان ما يعود(الكروان) ليوقظه من سباته، ويوقِظ فيه الحنين الذي يجعله يعيش المرحلة من جديد وهو جدّ سعيد.

1- المصدر السابق، ص**71**.

2- عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص**13**.

3- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص**267**.

نحسّ من خلال هذه التكرارت لصيغة الاستفهام الكمّي، بإيقاع يحيل القارئ إلى التنبؤ بحالة الشاعر، فترجمها لاشعوريا في قصيدته فالسؤال ماهو إلاّ « **نتيجة فعل انعكاسي، يتداعى تلقائيا ولا يُستدعى أو يستحضر**»[1] فلابدّ وأنّ الشاعر يمرّ بحالة توتر واضطراب فأتت علامات الاستفهام الواحدة تلوى الأخرى مترجمة لذلك الشعور الباطني تتلاحق الاستفسارات في قصيدة "الكروان السعيد" لكنّها لا تخرج عن نطاق اسم الاستفهام "كم" فكان تكرارا له صداه في الأذن ووقعه على النفس، إلى درجة أنّ القارئ سيكمل القراءة تعاطفا مع هذا الشاعر الذي انهال عليه هذا الكمّ من التساؤلات، لمزيد من المعلومات وبحثا معه عن الإجابات، فكان هذا حال قارئ قصيدة "الكروان السعيد" فبمجرد افتتاح القصيدة بالتساؤل يأخذنا الفضول لإتمام القراءة حيث نصدم بعلامة استفهام ثانية وثالثة، فتجرفنا رغبة عارمة في مواصلة القراءة لغرض التقصي وإشباع الفضول، فيتبيّن لنا أنّ الشاعر يتساءل عن سرّ الكروان العجيب الذي تفصل بينهما المسافات، ولكنّه سرعان ما يزوره ليعيده لزمن غابر مليء بالفرح : **وتقفز بين الصخور وفوق السنين**

وتوقظني من سباتي

وتوقظ في جذور الحنين

وتبعثني ولدا من جديد

أبيض القلب[2].

---

[1]– عصام شرتح: الظواهر الأسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص**13**.

[2]– عاشور فنّي: الديوان، ص**71**.

استطاعت صيغ التساؤل الثلاثة « **تفجير البنية الدّاخلية وفتح المجال الدلالي أمام المتلقي للإحساس بتوتر الشاعر وانفعاله** »[1] فتمكّن الشاعر من ربط جسر بينه وبين القارئ الذي لن يستطيع إلاّ أن يواصل القراءة، حتّى أنّه ليشعر بالأسف حين يفرغ منها، لأنّ القصيدة لا تتعدّى اثني عشر سطرا شعريا، أين اختزل الشاعر دفقته الشعورية وترجم شعوره تجاه "الكروان السعيد".

2.2.3 التكرار التام:

وهو تكرار كلمة أو عبارة بكاملها في أكثر من سطر شعري، دون زيادة أو نقصان.ويسميه "محمد بنيس" بمصطلح " **تكرير الترابط التّام**"[2].

وهناك من يطلق عليه مصطلح "**التكرار البياني**" معرّفا إيّاه بأنّه:« **التّكرار الذي يأتي لرسم صورة، أو لتأكيد كلمة أو عبارة، تتكرر دائما في القصيدة.**»[3]

وتعرّفه "نازك الملائكة" التّي تعدّه من أبسط أنواع التكرار قائلة: « **هذا الصنف من التكرار من أبسط الأصناف جميعا، وهو الأصل في تكرار تقريبا، و إليه قصد القدماء بمطلق لفظ « التكرار» الذي استعملوه.** »[4]

نجد هذا النوع من التكرار حاضرا في ديوان " الربيع الذي جاء قبل الأوان" فيما يلي:

1. تكرار تركيب: وأنا...:

---

[1] – عصام شرتح: الظواهر الأسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص**13**.

[2]– محمد بنيس: الشعر العربي الحديث **3** المعاصر: دار توبقال للنشر، المغرب، ط**2**، **1996**م، ص**152**.

[3]– عصام شرتح: الظواهر الأسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص**16**.

[4]– نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص**280**.

عمد الشاعر إلى تكرار هذا التركيب ثلاث مرات ومرة واحدة في قصيدتي"الربيع الذي جاء قبل الأوان " و "الشعراء" على التوالي، حيث احتلّ هذا التركيب السّطر الشّعري، فجزئت التفعيلة، وختم السّطر الشعري لأربع مرات في الدّيوان بثلاث نقاط، فالشّاعر في القصيدة الأولى محتار أمام الربيع وما خلّفه في حياته بمجرّد مجيئه ورحيله، فذات "عاشور فنّي" قلقة مضطربة، أمام غرابة وصدف الربيع « **تكرار الضمير" أنا " يبلور صراع الذات في حزنها وقلقها وعذابها، عبر فواصل زمنية تضمّ الماضي والمستقبل»** [1]

فالشاعر بعد حديثه عن الربيع الذي جاءه من حيث لم ينتظر، وما فعله بدم وأرواح العاشقين، انتقل للحديث عن حاله التي لا يفهم فيها شيئا، فالزهرة تأخذه من يده وتسير فيه معّرضة لوزها للخطر، فكأنّ الشاعر محتار من أمر الزهرة كحيرته من أمر الربيع، فلِما تجازف هذه الزهرة بلوزها من أجله؟!

والربيع الذي جاء من حيث لم أنتظر

...

...

وأنا...

كلما أخرج اللوز زهرته

أخذت زهرتي بيدي

---

[1]– عصام شرتح: الظواهر الأسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص**34**.

ومضت بي...

معرّضة لوزها للخطر[1]

وتتأكد لنا حيرة الشاعر من عدم معرفته للمكان الذي تأخذه إليه الزهرة من تلك النقاط التّي أردفها بعد الجملة الفعلية: ومضت بي .

تستمر حيرته باستمرار تكرار: و أنا...، فالربيع العجيب الغريب نسيته يده، ليُؤخذ بدلا منه، فيقف مذهولا خائفا من مصير الربيع والبلد فمن ياترى بحاجة للآخر أيكون الربيع بحاجة لبلد الشاعر كي يكون أم العكس، فنتفهم قلقه، ولكن ما لا نفهمه هو ما السرّ الذي يحمله هذا الربيع.

بعد هذا القلق والخوف الذين انتابا قلبه، نُصدم معه باكتشافه أنّ هذا الربيع ماهو إلاّ وهم كبير يراوده، فتزيد حاله تأزما :

وأنا...

منذ عشرين عاما

أضيع لأكتشف الآخرين[2]

تكرر الضمير" أنا " بهذه الصورة ثلاث مرات في قصيدة "الربيع الذي جاء قبل الأوان، ومرّة في قصيدة " الشعراء"، أين عادت حيرة الشاعر وخوفه على شعره، في زمن ناسه لا يفهمون معناه وشعراؤه إلاّ أقلهم لا يفقهون ماهيته وجماليته، فالشّاعر بعدما بذل

1- عاشور فنّي، الديوان، ص**11**.

2- المرجع السابق، ص**12**.

جهدا في التّوصل إلى فك لغز الربيع، حيث لم يكن يَعِ ما يحصل أمامه أين اختلط الوهم بالحقيقة، والواقع بالخيال، صار في قصيدة " الشعراء " بعدما تحدّث عن سوء حاله وسط قوم لا يُقدّرون صفاء الكلمة ونقاء روح صاحب تلك الكلمة، فالشّاعر اليوم كالقابض على الجمر، و لهذا فهو مطالب بالعمل أكثر من ذي قبل حسب اعتقاد " فنّي" فقام بذكر الأعمال الملقاة على كاهله كشاعر مسؤول أمام نفسه، وأمام ربّه عن شعبه وقرائه.

2 تكرار السّطر الشعري "تمرّ السحابة" في قصيدة "تمرّ السحابة نحو الشمال":

تكرّر السّطر الشعري . تمرّ السحابة . أربع مرّات في قصيدة "تمرّ السحابة نحو الشمال" ومن خلال هذا التكرار يتأكد لنا أنّ لهذه السحابة شأن عظيم، فتسليط الضوء عليها يدلّ أنّها جسر القارئ إلى النّص، لأنّ الشاعر كثيرا ما « **يجعل الكلمة المكررة أو البيت المكرّر المفتاح الأساسي للولوج إلى عالم النّص الداخلي**»[1]فأتى تكرار هذا السّطر تأكيدا من الشاعر على أنّ ما يشغل باله ويؤرقه هو البحث عن جواب لسؤاله:

لماذا تمرّ السحابة[2]

فبعد استفساره هذا قام بذكر ما يخلّفه مرور السّحابة به، حيث تتركه وحيدا شريدا يعيش وهما. إنّ هذا التكرار« **لم يأت عفويا "عشوائيا" وإنما جاء منظّما وموظّفا لغاية بيانية جمالية**»[3]

1– عصام شرتح: الظواهر الأسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص**16**.

2– عاشور فنّي: الديوان، ص**21**.

3– عصام شرتح: الظواهر الأسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص**18**.

فتكرار السّطر الشعري السّابق الذكر أضفى على القصيدة جوّا إيقاعيا لا يخفى على أيّ قارئ حصيف لأنّ التكرار البياني« **ينظم الدفقة الشعرية ويمتّع الأذن برنينه** »[1].

التكرار الرباعي للفعل المضارع وفاعله يدلّ على أنّ الشاعر يولي هذه السحابة أهمية كبرى ولكننا لا يجب أن نركز على السّحابة لأنها مركز الثقل في النّص، فالشاعر لا يهمه مرور السّحابة بقدر ما يهمه الواقع الذي سيؤول إليه هو وشعبه بمجرد مرورها، أما القارئ فلا أظنّه يهمه أكثر من أيّ شيء آخر أن يرفع الستار عن هذه السّحابة التّي زادها الشاعر تلبدّا وتغيّما، فمرور السّحابة يترك وراءه قليلا من الألم وكثيرا من الأمل، لأنّها وقود يحّرك أعماق الشاعر ويلهم شعريته، فيفجّر أرض الكتابة، فيكون لها الفضل الذي لايُنسى لأنّها نثرت الغبار على أعين أدباء اعتزلوا الكتابة ظلما وأنانية، فهم ظلموا أنفسهم وقتلوا ذواتهم قبل ظلمهم لغيرهم، فكتموا الآلام وتناسوا الآمال، فاختاروا الصمت والتفرّج بقلب حسير مرددين العين بصيرة و اليدّ قصيرة أما علموا أنّه من الصعب الصمت وبالقلب جرح يتكلّم.

3 . تكرار الترابط غير التام:

هذا المصطلح يطلقه" محمد بنيس" على التكرار المعدّل، حيث يتّخذ الشّاعر نفس الكلمة أو العبارة السابقة، مع بداية السّطر الموالي مع إدخال تغيير على باقي السّطر الشعري.[2]

وهو تكرار له فنّيته الخاصة لأنّه مبنيّ على كسر أفق توقع القارئ، فهذا الأخير حين يصادف بداية مرّت عليه قد يكمل القراءة السّابقة العالقة بذهنه من القراءة الأولى، ولكنّه

---

[1]– المرجع نفسه، ص**18**.

[2]– محمد بنيس: الشعر العربي الحديث**3** الشعر المعاصر، ص**153**.

سرعان ما يخيب توقعه لأنّ الشاعر تصرّف في سطره الشّعري، وهذا النّوع شبيه بالتكرار المقطعي عند نازك الملائكة أين يحاول الشاعر أن« **يقيم هيكل المعنى في القصيدة على التلوين الذي يدخله...على المقطع الأصلي الذي يكرره.** »[1]نجد هذه التقنية من التكرار في ديوان " الربيع الذي جاء قبل الأوان" :

ففي القصيدة الأولى منه عمد إلى كسر توقعات قارئه أكثر من مرّة، حيث قام بتكرار العبارة التالية : الربيع الذي ...

وفي كلّ مقطع يحمل هذا الربيع مدلولات جديدة، فبعدما وصف بأنّه الربيع الذي جاء قبل الأوان، انتقل ليكون الربيع المار في جملة العابرين،...وعلى القارئ الانتظار لحلّ اللّغز المحيّر فبين الايجابي والسلبي تراوحت صفاته(الربيع) و بين إمساكنا به وانفلاته منّا كانت لنا متعة اللّعب، فقارئ القصيدة لا يستطيع الإفلات من قبضتها الجميلة لأنّه ينتظر الحلّ مع عودة الربيع في بداية السطر الموالي، والإضافات لا تزيد إلاّ تغليفا لمدلول الربيع وتكثيفا لجمالية القصيدة، وإبهارا للمتلقي.

استخدم "عاشور فنّي " تقنية التكرار غير التّام لإبعاد الملل عن القارئ لأنّ« **جمال هذا التغيير، أنّ القارئ وقد مرّ به هذا المقطع ، يتذكره حين يعود إليه مكرّرا في مكان آخر من القصيدة، وهو بطبيعة الحال، يتوقع توقعا غير واع أن يجده كما مرّ به تماما**» [2]

أين تلاعب بالسّطر الشعري، فهو حامل دلالة جديدة مع كلّ تكرار فمنح القصيدة إيقاعا مغايرا حيث نحسّ مع بداية كلّ مقطع إيقاعا متجددا بتجدد الألفاظ والدلالات:

1– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص**270**.

2– المرجع نفسه، ص**270**.

الربيع الذي جاء قبل الآوان..... ص**07**.

والربيع الذي جاء من حيث لم أنتظر..... ص**08**.

والربيع الذي جاءني من جميع الجهات..... ص**09**.

والربيع الذي أيقظ الأندلس..... ص**10**.

والربيع الذي نسيته يدي.....ص**11**.

والربيع الذي مرّ في جملة العابرين..... ..ص**12**.

والربيع الذي شقّ صمت الحجر.....ص**13**.

الربيع الذي لم يخن أبدا .....ص**14**.

الربيع الذي لم يرد وصفه في كتاب.....ص**15**.

الربيع الذي جاء.....جاء.....ص**17**.

استعان الشّاعر بهذه الأسطر السّابقة لتكون افتتاحا لمقاطع في قصيدته، فكان لها وقع خاص على الأذن، وما زاد التكرار تميّزا وإبداعا هو ذلك الجديد الذي يحمله معه اسم الربيع في كلّ مرّة« لأنّ **نجاح هذا التكرار مرتبط بذلك التغيير الطفيف الذي يدخله الشاعر على السطر أو المقطع المكرّر.**»[1]

[1]– المرجع السابق: ص**270**.

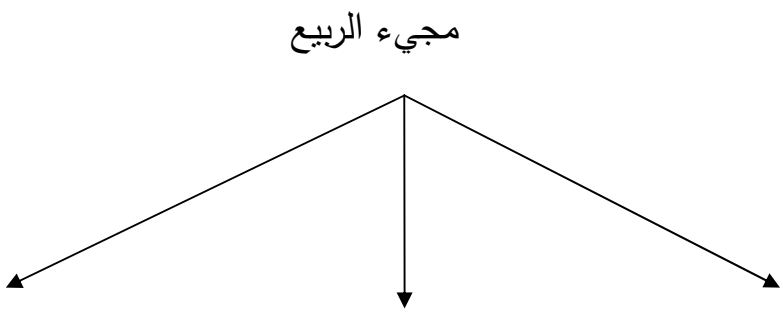
حمّل الشّاعر الربيع في قصيدته شحنة دلالية كبيرة، فهو يتصف بأكثر من صفة ويقوم بأكثر من عمل، فكان هو المحرّك الأساسي لإيقاع القصيدة، تراوحت صفاته بين الإيجاب والسلب، فكانت القصيدة مبنية على المتضادات التّي كان لها أثر بارز في جمالية القصيدة.

نحسّ ونحن نقرأ قصيدة "الربيع الذي جاء قبل الأوان"، أنّ هذا الربيع ما هو إلاّ لغزا كلما زاده قائله مواصفات عنه، زاده غموضا، وزاد القارئ حيرة وفضولا، ليزيد نصّه غنى وثراء مع ذلك الكمّ الهائل من التأويلات التّي ستتهاطل عليه؛ فهذه القصيدة مثلا تحتمل قراءات عدّة فكلّ قارئ يقرؤها من زاوية نظر معيّنة .

تفطن الشاعر إلى أنّ تكرار السّطر كاملا مع كلّ مقطع قد يقتل القصيدة لأنّه سينفّر القارئ منها وأيّ حياة لها إن هي بقيت حبيسة دفتي الأوراق، فمثل هذا النوع من التكرار يستدعي شاعرا متمكنا وحذقا لأنّ« **تكرار المقطع يستدعي وعيا خاصا من الشاعر لأنّ طوله، مكرّرا، قد لا يحتمله القارئ/المستمع لذا فإنّ الشّاعر الحاذق هو الذي يصدم توقع المتلقي بما لا يتوقعه وحينئذ يؤدي التكرار دوره في هزّ المتلقي**» [1]

وهذا ما فعله بنا الربيع ففي كلّ مرّة يفاجئنا بدلالة جديدة، فبعدما فاجأ الشاعر بمجيئه المبكر، فاجأه بمجيئه من حيث لم ينتظر، وبمجيئه من جميع الجهات، فمفاجأة مجيء الربيع جاءت كالتالي:

[1]– محمّد راضي جعفر: الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر، ص**89**.

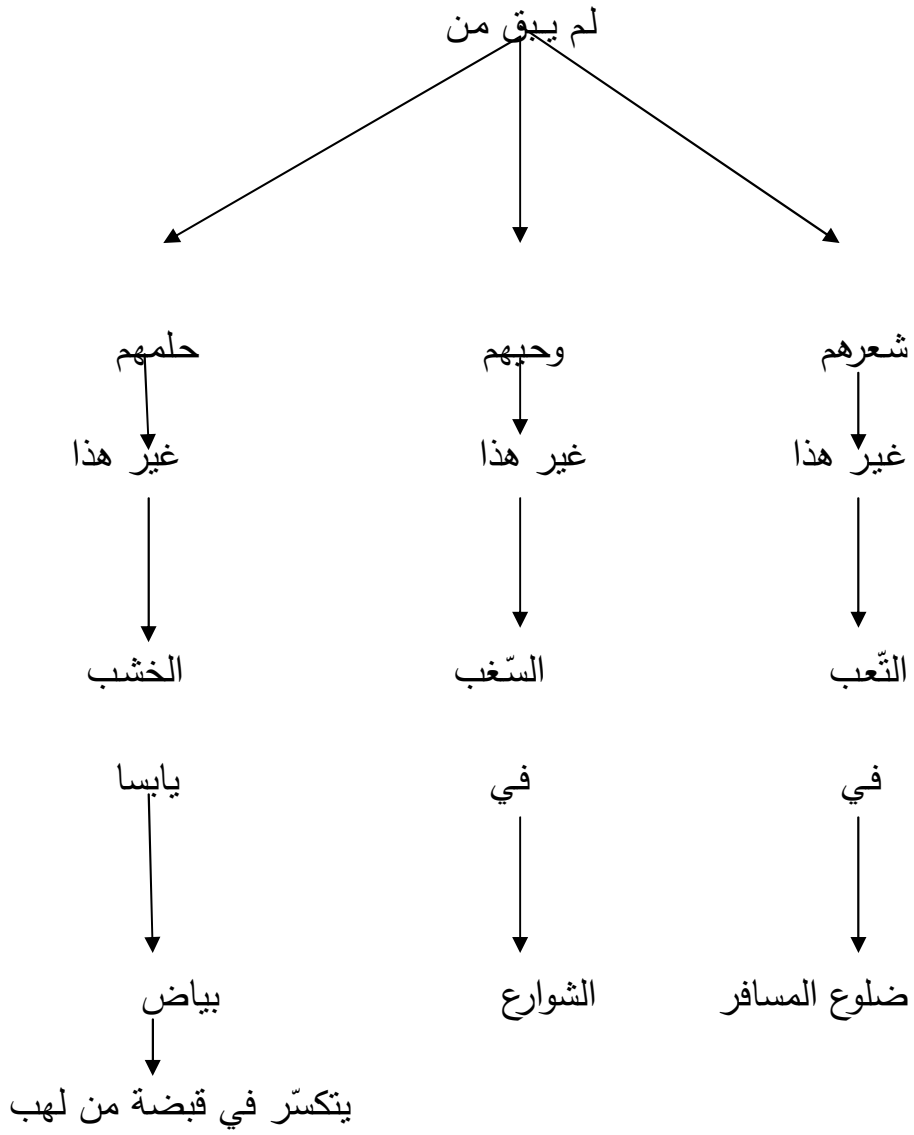


فالربيع لم يكتف بمجيئه المبكر، بل جاء من حيث لم يُنتظر، فمع هذا الربيع علينا أن ننتظر أيّ شيء، فالمستحيل يصبح ممكنا، والأسوأ يغدو الأجمل، فهاهو بعد إثارة الخوف في قلب الشاعر من حضوره المبكر من مكان غير متوقع، يحاصره من جميع الجهات لينشر عليه أزهار الاطمئنان والتفاؤل ليتركه مصدوما مذهولا من وقع المفاجآت المتلاحقة عليه. تراوح التكرار في هذه القصيدة كالآتي:

العبارة المكررة	عدد مرات التكرار
الربيع الذي جاء.	أربع مرات.
الربيع الذي.	أربع مرات.
الربيع الذي لم.	مرتين.

افتتح الشاعر قصيدته بالربيع الذي جاء لأنّه في مقام اطلاع قارئه على الطريقة التي جاء بها زائره، منتقلا إلى الحديث عن مواصفات ذلك الربيع، ثمّ يختلف الإيقاع عن ذي قبل بازدياد وقع مفاجآت الربيع التي لا تنتهي، ليعود الشاعر إلى الحديث عن مجيء

الربيع الذي كان محفوفا بالمخاطر.يعود الشاعر إلى اعتماد التكرار غير التام في قصيدته "الشعراء" لما لهذا النوع من التكرار من إيحائية وجمالية، فشاعرنا في قصيدته الآنفة الذكر لجأ إليه تكرار التركيب "ولم يبق من ...غير..." ثلاث مرات وفي كلّ مرّة يضيف عليه مجرورا ومستثنى جديدا ويمكننا توضيح هذا التكرار في الترسيمة الموالية:



تكرر تركيب . لم يبق من ...غير هذا... ثلاث مرات فمنح القصيدة إيقاعا وحسّا فنيّا فتغيّر المستثنى منه(شعرهم، وحيهم، حلمهم) في كلّ مرة كان يخيّب ظنّ القارئ الذي لا ينفك ينتظر ويخيّب في كلّ مرة، فبعد تغيّر المستثنى منه يتغيّر المستثنى مع الاحتفاظ بنفس أداة الاستثناء، فيقوم الشاعر في ضخّ منسوب الموسيقى من جهة، ويزيد من جمالية قصيدته بتخييب القارئ من جهة أخرى، فقد تلاعب الشاعر بذاكرته أربع مرات:

الأولى: في تغيير المستثنى منه.

الثانية: في تغيير المستثنى.

الثالثة: في تغيير الاسم المجرور

الرابعة: في حذف حرف الجرّ" في" في الاستثناء الأخير.

نزع الشعراء مظلاتهم واستراحوا

ولم يبق من شعرهم غير هذا التعب

في ضلوع المسافر

لم يبق من وحيهم غير هذا السغب

في الشوارع

لم يبق من حلمهم غير هذا الخشب

يابسا يتكسّر في قبضة من لهب[1]

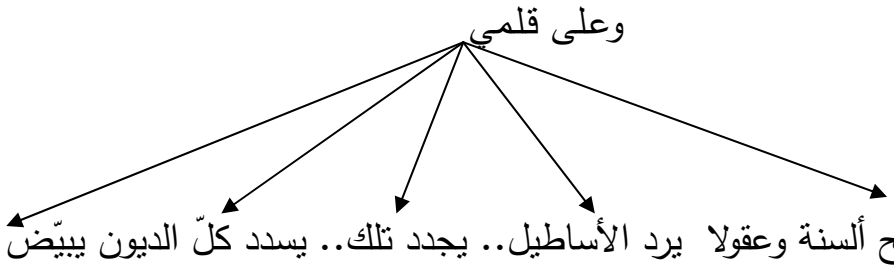
لم يكتف "عاشور فنّي" بتكرار واحد من هذا النوع في قصيدته "الشعراء"، حيث نجده يكرره في تركيب آخر، فبعدما تأسف لحال الشعر مع الجيل الجديد للشعراء، استثنى نفسه من أن يكون من زمرة من افتتح قصيدته بالحديث عنهم في قوله:

وأنا...

قابض جمرة الشعر

أخفي لهيبي عن الناس كي يعبروا...[2]

وصف الشاعر حاله في خضمّ هذه التغيّرات غير السّارة، ذاكرا ما للكلمة من سحر جميل، ومفعول كبير في إطراب النفس وتقويم السلوك، فأخذ يحصي الأعمال الملقاة على كاهل قلمه في زمن يصرّ أن يدوس على رأسه، ويشوّه ويلعن حامله.



لأنّ قلم الشاعر شمعة يستضيء بها السائر في أنفاق الحياة، وحكمة تنير قلب التائه ومنديلا يمسح عبرة الحزين، كان لابد أن يحمل قلم الشاعر جديدا بعده في كلّ تكرار له.

1- عاشور فنّي: الديوان، ص**57**.

2- المصدر السابق، ص**58**.

ولأهميته الكبيرة كرّره حامله أكثر من مرّة مع شحنه بدلالة جديدة في كلّ مرّة، ما زاده أهمية وجمالية تأسر القلب وتطرب الأذن.

3.3. السواد والبياض وأثره الإيقاعي في الديوان:

جاءت القصيدة الحديثة استجابة لصوت داخلي لا يمكن إسكاته، فكان هذا الأخير فيضانا جارفا، لا يعترف بالعراقيل والأغلال، فجرف معه الخليل وبحوره، والصحراء ومعلقاتها فلا القيد ولا الخيل ينفع في هذا الزمان، فكان مجبرا على الإتيان بما سيشفع له تمرده فكان« **التحوّل الأوّل الذي وقع في التلقي المعاصر للشعر هو إشراك البصر مع السّمع مع العقل في الفهم المتكامل للنّص الشعري وتداخل الدّاخل النّصي مع الخارج النّصي.**»**1**

فقام الشعر القديم على السماع، فكان متلقيه مستهلكا لما ينشد ويغنّى، فيحفظ عن ظهر قلب القصيدة التي نالت موسيقاها استحسانا من طرف أذنيه، فالأذن كانت جهاز التقاط الأصوات، ومفرزة الجيّد من الرديء، ولكن الشّاعر الحديث قام بإشراك المتلقي في عمله الإبداعي، فمنح له فرصة الإنتاج والإبداع هو الآخر، ولم يقتصر تلقيه للشعر على السماع والأذن المستقبلة للأصوات الرنانة، الراضية بما تمنحه هذه الأخيرة من تنفيس عن النفس، وإطراب للقلب، فصار للعين دور في تلقي النص الأدبي، وفك الشفرات عنه.

1– خرفي محمد الصالح: "سيميائية الفضاء النصّي في الشعر الجزائري المعاصر"، الملتقى الوطني الرابع" للسيمياء والنّص الأدبي"، جيجل، ص**01**.

حيث صار" **التلقي المعاصر...يعتمد على العين المجردة لا على السمع، لأنّ الخطاب الشعري لم يعد كلمات وأفكارا فقط، بل أصبح يشمل عناصر أخرى لا يمكن الوصول إليها إلاّ بالبصر لفهم النّص.** " [1]

إنّ دخول العين مجال تأويل النصوص جاء مع استحداث الأديب لتقنية في الكتابة ألا وهي تقنية السواد والبياض حيث صارت الكتابة الإبداعية تتراوح بين سواد وبياض الورقة، لأنّه أدرك «**القيمة المجتناة من وراء خرق النظام القائم في فضاء الورقة**»[2] فما المقصود بهذه التقنية وهل اعتمدها "عاشور فنّي" في ديوانه الذي نحن بصدد دراسته؟ وكيف ساهم في إضفاء الإيقاع على قصائده؟

1.3.3. مفهوم تقنية السواد والبياض:

ابتكر الشاعر الحديث تقنيات للتعبير عن خوالجه النفسية، وإيصال تجربته الشعرية لقارئه الذي كان عليه أن يوطّد العلاقة معه، ويجعله يتذوق الشعر الجديد كما تذوق الشعر العمودي، و تعود المياه إلى مجاريها بعقد الصلح بين الشاعر الذي صار شعره مسيّجا بالإيحاء والرمز، والقارئ الذي صار يقابل نصّا غريبا عجيبا مشفّرا، فيحاول جاهدا فكّ الرموز، كمن يحاول فهم صديق ليس على ما يرام، عن طريق حركاته وملامحه، صمته وكلامه ليستطيع استيعاب المنطوق وإدراك المسكوت عنه لأنّ هناك «**حالات التخاطب والتواصل بين النّاس تتم بصورة غير شفهية أي عن طريق الإيماءات والإيحاءات والرموز**

---

[1]– المرجع نفسه، ص**11**.

[2]– وحيد بن بوعزيز: حدود التأويل قراءة في مشروع أمبرتو ايكو النقدي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط**1**،**2008**م، ص**156**.

لا عن طريق الكلام واللّسان...هذه الطريقة أقوى بخمس مرات من ذلك التأثير الذي تتركه الكلمات»[1]. لأنّ السكوت كلام أيضا وهذا ما يتأكد لنا جليا مع شعرائنا الذين يخاطبوننا باللّغة حينا، وباللالغة أحيانا أخرى. تاركين لنا فسحة للتفاعل مع نصّهم والمساهمة في الإنتاج، فزمن الاستهلاك سماعيا قد ولّى مع ظهور هذه التقنية في الكتابة حيث أصبح للبصر دور في إنتاج الدلالة، وتتجلى لنا أهمية هذه التقنية في اعتماد معظم النقاد في التفريق بين الكتابتين التقليدية والجديدة عليها[2]، قد نتهم الشاعر الجديد على أنّه لا يقول كلّ شيء، فهو يرمي ببعض الكلمات والعبارات على جزء من الصفحة تاركا الجزء الآخر بياضا فيقف القارئ الذي لايعي ما يحمله ذلك البياض من دور إيقاعي ودلالي حائرا متسائلا عن سبب ترك الشاعر له قبل إكمال كلامه، جاهلا أن الشاعر قد قال في ذلك البياض أكثر ما قاله السواد « **فالنصوص الشعرية المعاصرة، لا يمكن تلقيها كاملة، إلاّ عن طريق البصر والتشكيل المكاني على الورقة**»[3] فأصبح القارئ ملزما على التعامل مع بياض الورقة كما يتعامل مع سوادها.

تعرّف تقنية البياض والسواد على أنها «**الطريقة التّي تتم بها عملية توزيع الكتابة على فضاء الورقة**» [4] حيث أصبح لفضاء الورقة المتراوح بين سوادها وبياضها دلالته وجماليته الخاصة من خلال الإيقاع الذي يحدثه في النّص، فصار « **يمكننا أن ندرس في الإيقاع الاشتغال الفضائي للنّص،...لأنّه يمثّل تشكل العلامات غير اللّغوية، وكيفية توزيع النّص**

---

[1]– ابراهيم الفقي:أحترف فنّ الفراسة، الحياة للدعاية والإعلان، **2010**م، ص**13**.

[2]– وحيد بن بوعزيز : حدود التأويل قراءة في مشروع أمبرتو ايكوا لنقدي، ص**156**.

[3]– خرفي محمد الصالح: سيميائية الفضاء النّصي في الشعر الجزائري المعاصر، ص**10**.

[4]– وحيد بن بوعزيز : حدود التأويل قراءة في مشروع امبرتو ايكو النقدي، ص**156**.

بصريا»[1] ونظرا لأهمية هذا الفضاء أصبح على دارس إيقاع القصيدة الاهتمام به كعنصر إيقاعي جمالي لا يمكن تجاوزه خصوصا في بعض القصائد التي تظهر فيها هذه التقنية بشكل ملفت للنظر بعدما تحوّلت القصيدة الحديثة «**من الإيقاع السماعي إلى الإيقاع البصري وتوجهت الدراسات الحديثة إلى متابعة فضاء النصّ في تشكيلاته بعناصره المختلفة**»[2] فالشاعر الحديث يشغل فضاءه النّصي وفق ما تمليه تجربته الذاتية لأن « **الشكل مرتبط بالنفس والذات والشعور، وهو وسيط أدائي فعّال، وجغرافية الكتابة مرتبطة بجغرافية النفس، لا تنفصل عنها وتظهر من خلال النّص بجلاء**» وتباين التجارب الشعرية والذوات الكاتبة أدّى إلى تباين استغلال الفضاء في الأعمال الأدبية.

فكيف كان استغلال "عاشور فنّي" للفضاء في ديوانه "الربيع الذي جاء قبل الأوان":

2 . إيقاع السواد والبياض في ديوان "الربيع الذي جاء قبل الأوان":

استغلّ الشاعر فضاءه بالمزج بين السواد والبياض حيث ظهر هذا الأخير بشكل بارز في ديوانه لأنّه أصبح كما أسلفنا ذكرا مكوّنا شعريا أساسيا في الشعر الحديث، فلم يعد بإمكان القارئ ملاحظة ذلك البياض الذي يكسو الورقة، لدرجة تفوقِه على السواد في بعض الأحيان دون أن يستوقفه للبحث فيه واستنطاق الصمت الذي يعتريه لأنّ «**الصمت...لحظة من لحظات الكلام والسكوت ليس بُكما بل رفضا للكلام فهو نوع منه**»[3]

---

[1]– راوية(رقية) يحياوي: شعرية الإيقاع في "ديوان الجاحظية قصائد جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر"، مجلة التبيين، ص**18**.

[2]– المرجع السابق، ص**18**.

[3]– محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، ص**50**.

سنحاول من خلال عملنا الآتي تحويل الصمت إلى كلام لنترجم ما أراد الشاعر إيصاله إلينا من خلال صمته.

ونحن نتصفح القصيدة الأولى من الديوان يستفزنا ذلك البياض الواسع في الصفحة الأولى، فالسواد يحتل خمسة أسطر أمّا باقي الصفحة فهو بياض، فالشاعر بعدما افتتح قصيدته بكلام عن الربيع الذي جاءه مبكرا، ليترك في ساعته وردة ذو عطر قوي إلى درجة أنّ مرور الوقت لم يزل مفعوله، فمازال منتشرا في مكان تواجده الذي ظلّ فيه وقتا ليس بالقصير، والنقاط الثلاثة بعد الجملة الفعلية "مضت ساعتان" دليل على أنّ المدّة الزمنية تزيد عن ساعتين والسطر الموالي يؤكد على أنّ الثلاث نقاط تدلّ على زمن طويل لدرجة أنّه لا يستطيع عدّه، فأمام ذهوله وعطر الزهرة القوي وجد نفسه غارقا في الحساب محاصرا بالعطر:

ومضت ساعتان...

وأنا غارق في الحساب.

وعطرك يسرق منّي المكان[1]

الشاعر في السطر الأخير يعترف للوردة على أنّ عطرها سرق منه المكان، ليغرق بعد هذا الاعتراف في صمت كبير، وكأنه لا يريد تضييع أيّ دقيقة في الكلام فيحرم أنفه من استنشاق ذلك العطر الفريد، فهو يريد أن يشعر بهذا الأخير وهو يتسلل إلى كلّ عضو من أعضاء جسده، فالاستنشاق يتطلب الصمت ليلامس المستنشَق القلب ويدغدغ المشاعر ألسنا

[1]– عاشور فنّي: الديوان، ص**07**.

نقوم بقطع النَفس لاستنشاق العطر ثمّ إطلاقه زفيرا، بعدما نكون قد أخذنا القدر الكافي منه ولأنّ الذات الكاتبة هنا لا تدري ما يجري حولها فهي مازالت تحت وقع صدمة مفاجأة الربيع لها بالمجيء المبكر، وانشغالها باستنشاق العطر فلم تكن تملك ما تقول لأنّ الصمت سيترجم حالتها أحسن بكثير من كلام مشوش قد يفقد القصيدة جمالية إيقاعها وإيحائية كلامها.

فوتيرة الإيقاع جاءت خافتة حيث «**بثّ جوّ من الصمت ساعد على تباطؤ الإيقاع.** »[1] ولكنه سرعان ما أخذ في السرعة وارتفاع وتيرته ، بتمدد نسبه السواد وبالتالي تقلص نسبة البياض التّي بدأت تتقلص تدريجيا في الصفحات الموالية في القصيدة الأولى في الديوان،أين يعود الربيع ليحتل مكانه السابق في السطر الافتتاحي في جميع المقاطع الموالية، ففي المقطع الثاني نجد تفاجئ من مجيء الزائر و من مكان مجيئه غير المنتظر، فأخبرنا بما فعله مجيء هذا الربيع بالآخرين، لينتقل للحديث عن نفسه ولكنّه لا يقول شيئا في سطره الشعري غير "وأنا ..." وحتّى إن لم يقل الكلام شيئا فالصمت يقول لأنّ «**مثل هذا البياض يغدو ضمن...السياق كلاما له بلاغته**» [2]

فالشاعر لمّا أراد الإفصاح لنا عمّا حصل معه، لم يستطع الخوض في الحديث مباشرة لأنّ ما حصل معه أكبر من أن يترجم في كلمات، فكأنّ به يقول وأنا آه ما عساي أقول فكلّ ما يحدث أمام عيناي لا يصدق، ولكنّ الشاعر بعد أخذه نفسا قرر البوح بما حدث معه قائلا:

وأنا....

---

[1]– مسعود وقاد: البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان، ص**120**.

[2]– موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي (دراسات تطبيقية)، دار جرير، عمّان، ط**1**، **2008**، ص**199**.

كلّما أخرج اللّوز زهرته

أخذت زهرتي بيدي[1]

وبعد سطرين من السواد يعود البياض في السطر الموالي، بعد وشوكه على الإقرار بالمكان الذي تأخذه إليه الزهرة الممسكة بيده، ولكنّه بمجرد قول ومضت بي يترك بياضا في السّطر وتساؤلا وفضولا بذهن القارئ« **فعندما تتماس العين مع هذا البياض تصطدم به لأنّه يمثل جرأة وشجاعة ويخفي كلاما يظلّ غير مقروء**»[2] ولكن للقارئ الحق في التأويل، وملء الفراغ، يفاجئنا الشاعر في السطر الموالي بعودته بعد مهلة من الصمت لاستدراك أمر قد فاته، وكأنّه بصدد إضافة مفتاح للقارئ لإكمال البياض السابق فنبّه قارئه إلى أنّ المكان المقصود كان محفوفا بالمخاطر لمّا قال بأنّ الزهرة خاطرت بلوزها بمضيّها معه في ذلك المكان الخطر، فقد يكون سبب صمت الشاعر قبل الإفصاح بالمكان خوفا من أن يُسمع به لأنّه مكان محذور أو لأنّ نوبة من الخوف انتابته لتذكره لمغامرته في ذلك المكان الخطر لدرجة اصطكاك أسنانه وعدم قدرته على الكلام.

يعود البياض بقوّة من جديد، فأوّل ما تلتقطه العين في الصفحة الرابعة عشر، هو ذلك البياض الواسع وذلك السواد القليل الذي تمثله سوى ثلاثة أسطر شعرية متوسطة الطول ليبقى باقي الصفحة بياضا وبالتالي صمتا، فيحتار القارئ «**الذي أصبح ينظر إلى حيّز**

1- عاشور فنّي: الديوان ص**8**.

2- موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، ص**199**.

الكتابة بنفس القلق الذي ينظر به إلى حيّز الفراغ »[1] محاولا استقراء البياض واستنطاق الصمت، ليفهم مقاصد الشاعر السطحية والعميقة.

غلّب الشاعر البياض على السواد في صفحته السالفة الذكر لأنّ الحدث الذي جاء في مقطع الصفحة هزّ كيانه ولعثم لسانه، لأنّه لم يكن ينتظر من الربيع الذي لا يعرف معنى الخيانة أن يخون بتلك الطريقة، فبعدما هيّأ الأرض للراحلين لم ينتظر أحدا فكان خائنا من الدرجة الأولى وللمرّة الأولى، فلجأ الشاعر للصمت فكأنه يقول لنا ولكم أن تتصوروا ما فعلته خيانة الربيع بنا (الرّاحلين)، فهو في حالة صراع داخلي فصعب عليه أن يصدق فعلة الربيع لأنّ «**هذا الصراع الخارجي* لا يمكن أن يكون إلاّ انعكاسا مباشرا أو غير مباشر للصراع الدّاخلي الذي يعانيه**»[2] الشاعر بسبب خيانة الربيع التّي أفقدته توازنه .

تعود وتيرة الإيقاع إلى الحركة بعد البطء، الذي ساد القصيدة بسبب الصمت الذي احتل أكثر من نصف الصفحة، مع عودة الكلام مباشرة في الصفحة الخامسة عشر حيث يحتّل السّطر الأوّل الذي يُفتتح دائما بكلمة الربيع أكبر سواد؛ لأنّ الشاعر يحمّله دلالة جديدة في كلّ مرّة، ليتضاءل السواد نوعا ما في الأسطر الأربعة الموالية بدرجات متفاوتة وبطريقة غير مألوفة للعين حيث تراوح سواد وبياض المقطع كالتالي:

ـــــــــــــــــــــــــــــــ سواد

ـــــــــــــــــــــــــــــــ بياض

---

[1]– مسعود وقاد: البنية الايقاعية في شعر فدوى طوقان، ص**120**.

[2]– محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، ص**50**

* صراع البياض والسواد .

.........................________

........................__________......

............:_________

....بياض سطر كامل

____

__________ [1]

يظهر جليّا من خلال هذه الخطوط التّي تمثّل السواد، وهذه النقاط الممثلة للبياض تفاعل الكلام مع الصمت ليشكّلا بنية النّص فلم يعد بإمكان دارس الأدب إهمال البياض الذي كثيرا ما يستوقفنا بصرنا عند «**إذ تنضاف الأنساق غير اللّغوية إلى الدوال اللّغوية لتسهم في انبثاق الدلالة وانبناء المعنى، ولذلك يكون الفضاء البصري للنّص عنصرا فاعلا في إقامة تلاؤم بين الإجراء اللّغوي والتشكيل البصري.** »[2]

إنّ تفاوت البياض والسواد في المقطع السّابق تفاوت مشاعر الشاعر بسبب حالة الربيع اللاّمستقرة، فالربيع الذي لم يرد ذكره في كتاب، لاحقته الكلاب بنباحها، ففرّ بين الحروف والحروب لعلّه يبلغ برّ الآمان ولكن هيهات يبلغ مراده والكلاب تترصده إلى أن يستقر في مكان سترقد فيه روحه بسلام، وترتاح أذنه من سماع النباح.

1- عاشور فنّي: الديوان، ص15.

2- موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، ص196.

ترك الشاعر بياضا في كامل السّطر الذي تلى خبر رحيل الربيع فبعد أن ختم سطره بنقطتي القول ترك فراغا ليثير انتباه القارئ أنّه بصدد الإفصاح عن أمر في غاية الأهمية و الخطورة لأنّه اعتراف جدّ حساس، فأراد الشاعر استجماع صبره وشدّ القارئ للاستمرار في القراءة إلى أن يُسدل الستار معلنا عن نهاية المسرحية التراجيدية:

إنّه الموت سدده القلب للقلب

أمّا الرّصاص فلم يخترق غير سطح الجسد[1]

الرصاصة أصابت جسد الربيع وطرحته أرضا ولكنّ الرصاصة التّي قتلته هي رصاصة ذو عيار مختلف وأكثر قوّة، فالرصاصة القاتلة تغلغلت إلى أعماق المقتول حتّى وصلت إلى مضغة القلب لتشعل فيها النّار لأنّ مصوِّبها قريب من القلب عزيز عليه، فكابد المقتول أضعاف الألم، لأنّه ما تألّم من رصاصة اخترقت جسده إنما تألّم وجُرِح بسبب اليد التّي صوّبت الرّصاصة فالمصوّب كان أكثر شراسة وعنفا من أداة الإصابة، فإن كنّا نلاقي من المقربين القتل والاضطهاد فماذا سنلاقي من الغرباء؟!

يواجهنا بياض على شكل نقاط متتالية أفقية بشكل بارز في الصفحة الأخيرة من القصيدة الأولى على الشكل التالي:

الربيع الذي جاء.....جاء ———————.....———

حذرا.... ————....

تترصده طلقات الشتاء بياض ————————

1- عاشور فنّي، الديوان، ص15.

يتلفت..... ــــــــــــــ.....

في كلّ ناحية عثرة بياض ــــــــــــــــــــــــــ

يتنفّس.... ــــــــــــــ....

في كلّ ناحية زهرة بياض ــــــــــــــــــ

يتقدّم... ــــــــــــــ...

مقتفيا أثر الشهداء [1] ــــــــــــــــــــــــــ

خصّ الشاعر المقطع الأخير من قصيدة" الربيع الذي جاء قبل الأوان " بشكل متفرّد حيث كان توزيع السواد والبياض فيه مبنيا على طريقة محطمة ومنظمة كانتظام مراحل الربيع الأخيرة، فبعدما عودنا بمفاجآته وانجازاته، بدأ صوته يخفت تدريجيا حيث افتتح الشاعر مقطعه بمجيء الربيع ببطء كاللّص الذي يأتي البيت بالسرقة على أصابع رجليه كيلا يُكشف وهذا ما توحيه الخمسة نقاط المتتالية المتوسطة للفعل جاء القبلي و البعدي وليؤكّد الشاعر على أنّ تلك النقاط الدالة على البطء دليل على توخي الربيع للحذر، جاءت صفة الحذر في السطر الموالي متبوعة بأربع نقاط هذه المرّة حيث احتلّت الصفة

« سطرا شعريا مستقلا وهذا ما يشي بقوة حضوره وتأثيره البصري في المتبقي الممتد من بياض السّطر، دون إغفال ما خلّفته من إيقاعية صوتية منفتحة على الآتي» [1]

1– عاشور فنّي: الديوان، ص**17**.

لا يريد الشاعر أن يترك مجال التأويل مفتوحا فيخبرنا أنّ حذر الربيع سببه ترصد طلقات الشتاء له، فلم يعد يعرف الطمأنينة فمشيته مقترنة بالتلفت شمالا ويمينا. تعود النقاط مع الأفعال المضارعة الثلاثة التّي يقوم بها الربيع وهو يسير وكلّه خوف من أن تصيبه طلقة من طلقات الشتاء، ولكن الشاعر يفاجئنا بكيفية وضعه للنقاط، فبعد الفعل "يتلفت" وضع خمس نقاط لأنّ التفات الربيع كان موجّها في كلّ الجهات إذ لا يمكن أن يعرف من أين ستأتيه الطلقة، فحتّى و إن كان يحترس من الشتاء قد تصيبه طلقة الصيف أو الخريف، أمّا بعد الفعل "يتنفس" فقد صارت النقاط أربعة فالربيع لا يتنفس ريح الأزهار بانشراح صدر لأنّ العثرات التّي تصادفه باعثة في قلبه اليأس تفوق عدد الأزهار الباعثة على الأمل، فتتضاءل النقاط إلى ثلاث نقاط مع تضاءل الأمل لإدراكه أنّ الربيع يقترب من الهوّة السّحيقة.

2. قصيدة تمرّ السحابة نحو الشمال:

عاد البياض للظهور مع القصيدة الثانية من الديوان، حيث عمد الشاعر الجزائري "عاشور فني" إلى « **ترك مجال للعين لتصنع عالم النّص مستمتعة به بصريا قبل أيّ شيء**» ليكون لها حقّ توقع سواد لذلك البياض.

تتسم القصيدة بالحركية لأنّ أسطرها الشعرية جمل فعلية أفعالها على التوالي(تمر، تنام، أغمض، أفتح، تتركني، تداهمني، أطارد، يطاردني، تمر، يجتمع...) جاءت الأسطر متوسطة الطول ليحتل البياض نسبة كبيرة في فضاء القصيدة لأنّ هذا الأخير تشوبه الحيرة والتساؤل من جرّاء السحابة هذه المرّة، فهي تمرّ نحو الشمال مخلفة شتاتا في ذهن شاعرنا

---

[1]– محمد صابر عبيد: العلامة الشعرية قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديثة، اربد، ط**1**، **2010**، ص**103**.

الذي يفتح قوسا كبيرة للتساؤل فيترك بياضا يلي فتحه لأفق السؤال بعد إغماض عينيه محاولا استثارة عين القارئ أوّلا، وذهنه ثانيا للتنبؤ بالمحذوف، ولكن سرعان ما يطرح الشاعر السؤال بطريقة مباشرة عن سرّ مرور السّحابة وتركه متجمّعا تحت رذاذ الكتابة خاتما استفساره بعلامتي استفهام وتعجب لتوحي بأنّ شاعرنا فعلا لا يفهم السبب في حصول هذين الحدثين، فكان بإمكانه وضع علامة استفهام وتعجب أولى بعد التساؤل

الأوّل(لماذا تمرّ السحابة) والثانية بعد التساؤل الثاني(ولماذا تتركني أتجمّع تحت رذاذ الكتابة) ولكنّ الشاعر ذكر اسم الاستفهام لماذا مرّة واحدة وختم بجمع العلامتين في نهاية تساؤله.

وأفتح أفق السؤال

.....

لماذا تمر السحابة

وتتركني أتجمع

تحت رذاذ الكتابة؟؟!![1]

عمد الشاعر إلى ترك بياض سطر كامل في أكثر من موضع في نفس القصيدة، ولكننا سنكتفي بذكر نموذج آخر على سبيل المثال لا الحصر بغية تتبع بياض القصائد الأخرى للديوان.

1- عاشور فنّي: الديوان، ص**21**.

يقول الشاعر:

يطير الزعيم

وفي إثره تقلع الطائرة

.....

إلام تطير بأحلامنا[1]

فبعد سلسلة سواد متتال من أشباه الجمل أوّلا ومن الجمل الفعلية ثانيا شعر الشاعر بحاجته لأخذ النفس، وحاجة عين القارئ لأخذ قسط من الراحة لإعادة ترتيب ما سُبق ذكره بصورة متواترة، إلى أن وصل إلى حدث إقلاع الطائرة، فاستوقف عملية السرد« **لتنتقل القصيدة من الإيقاع الصوتي إلى الإيقاع البصري**» فترتاح الأذن ريثما يسلّط القارئ عينه على ذلك البياض الذي يعتبر هو الآخر «**وسيط بين النّص والقارئ يحيله إلى إشارات ودلالات جديدة، فيتحوّل إلى نص لغوي آخر**» فتقرأ العين ما يريد الشاعر قوله من خلال صمته فيتوقع القارئ ما لم يرد الشاعر قوله، أو ما لم يفلح في ترجمته عن طريق الكلمات لأنّ الصمت أبلغ في بعض الأحيان من الكلام، فشاعرنا بعد صمته لبرهة انفجر مستفسرا عن سبب طيران أحلامهم مع طيران الزعيم، وكأنّ الشاعر كان مشدودا إلى تأمل الطائرة المقلعة فلم يستيقظ إلاّ وقد أقلعت بأحلامهم، فيصيح الشاعر طالبا إعادة الشيء الجميل والوحيد الذي يمنحهم الرغبة في الاستمرار رغم صعوبة الحياة ومواجهة الحاضر على أمل تحقيق تلك الأحلام في المستقبل .

1– المصدر نفسه، ص**24**.

3.قصيدة الشعراء:

استمرّ الشاعر في لعبته مع السواد والبياض في قصيدة "الشعراء"، فلجأ إلى ترك فراغات بعد سواد في السّطر تارة والى ترك بياض سطر أو أكثر.

تراوحت أسطر القصيرة بين الطول والتوسط والقصر، مترجمة عدم استقرار نفسية الشاعر وهو يتحدث عن حال شعراء الجزائر في فترة الثمانينات، ولأنّ القضية حسّاسة أشرك الشاعر الجزائري المتأسف على الحالة التّي آل إليها الشعر في بلاده، عين المتلقي في استيعاب خطورة الوضع بما أنّ «**البصر أدق الحواس حساسية وتأثرا بالواقع المحيط، فعن طريق العين يكون الاحتكاك مباشرا لموضوع التجربة**»[1] فبقراءة القارئ للسواد وتأويله للبياض يندمج مع الموضوع ويتفاعل معه، ويحاول جاهدا فهم ما قيل والتوصّل إلى فهم ما لم يقل «**لأنّ لحظات الصمت هذه تتضمن النواة الدلالية في النّص لأنّها مشحونة بقوّة إيحائية صامتة، تستدرج القارئ إلى إكمال النّص وإنتاجه وتورطه في البحث عن عناصر الغياب**»[2] وعلى القارئ التّمعن في المكتوب لإدراك المحذوف فلكلّ حرف أو كلمة أو عبارة سابقة أو لاحقة دور في التنبؤ لما كان الشاعر سيقوله لو ملأ ذلك البياض بسواد.

افتتح الشاعر قصيدته بالحديث عن التغيّر والتحوّل الذي أصاب الشعراء بعدما فقدوا هويتهم الشعرية فصار شعرهم تعبا وسغبا وخشبا يابسا فأحث هذا التحوّل خللا كبيرا على الكرة الأرضية.

---

[1]– وحيد صبحي كبابة: الصورة الفنية في شعر الطائيّين بين الانفعال والحسّ، اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، **1999**، **92**.

[2]– خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، دط، **2000**، **39**.

يتحوّل الشاعر للحديث عن مصيره هو أمام هول ما يحدث، بعودة ضمير "الأنا" ونقاطه الثلاثة لتكوّن سطرا شعريا و كأنّ لشاعر يقول من خلال سكوته ولكم أن تتصوروا حالي وحال أمثالي من الشعراء الذين يسكن الشعر قلوبهم ويجري مجرى الدّم في العروق

لكم أن تتخيّلوا أسفي وأسفنا على هذا الوضع المزري للشعر في زماننا، فالشاعر المتألم في الصميم صدّت أمامه الأبواب فلم يعد يدري ما هو مصيره في بلد وزمن شاعره لا يكتب وإن كتب لا يعرف ما يكتب، وشعبه لا يقرأ وإن قرأ لا يفهم ما يقرأ، كانت حال الثقافة في الجزائر بعد الاستقلال متردية إلى درجة أنّه «**لو حدث ...وعاد إلى حياتنا هذه بعض أولئك الذين كرّسوا أعمارهم لخدمة هذه الأمة، وارتحلوا وهم متيقنون من قرب نهضتنا القومية، ووحدتها الشاملة...لا أتصوّر إلاّ أنهم سينتحرون كشهداء القدس كمدا وغيظا... ويموتون ثانية وهم يرددون بخيبة لستم منّا ولسنا منكم...!!!؟** » [1] هذا اعتراف شاعر جزائري آخر على أنّ الجزائر مرّت بوضع فكري وثقافي لا تحسد عليه.

زاد الشاعر شحنا لخطورة حاله في زمن صار فيه القابض على الشعر كالقابض على الجمر، فلهذا على الشاعر أن يكون شديد الحيطة والحذر وهو يمرّ أمام النّاس كي لا تتلبس بهم شرارة لهيبه الشعري ليترك يترجم الشاعر حاله كالتالي:

وأنا...

قابض جمرة الشعر

أخفي لهيبي عن الناس كي يعبروا ...

1- بلقاسم خمّار:حوار مع الذات دراسة، اتحاد كتّاب العرب، دمشق، دط، **2000**م، ص**54**.

وتمرّ الحقب[1]

ختم الشاعر سطره الشعري بثلاث نقاط بعد الفعل المضارع " كي يعبروا" مُشكِّلة بياضا « **يستثيرنا ويحرّضنا على معرفة مالم يقله الشاعر صراحة، فنحاول البحث عن النّص الغائب أو المخبأ بين السطور للوصول للدلالة المسكوت عنها** »[2] فنشعر أنّ الشاعر يقول على لسان الصمت(إن صحّ التعبير) كثيرة هي الأماكن التّي يَعبر إليها النّاس من أمامه فكلّ شخص ماض في دربه للقيام بعمله، فعلى الشّاعر إخفاء لهيب شعره كيلا يعطّل النّاس عن أعمالهم المستعجلة بشعره الذي ينظر إليه على أنّه مضيعة للوقت بل كلام فارغ أيضا.

بعد عبور الناس بسلام في كلّ الاتّجاهات، مرّ وقت ليس بالقصير على حال الشعر و الشاعر في حقبة من الزمن فعمد الشاعر إلى حذف فترة زمنية من زمن سرده[3] لأنّها لن تكون كما يبدو إلاّ تكرارا للكلام السّابق فحال شاعرنا ما تزال سائرة على نفس الوتيرة و سكّين الوجع ما زال يقتله يوما بعد يوم، فكان ذلك البياض المنتشر على باقي الصفحة بعد الجملة الفعلية (تمرّ الحقب) توحي إلى أنّ لسان الشاعر لم يعد قادرا على الكلام والاجترار، كما أنّه دليل على أنّ الوقت طال والحال على حاله فلا الشعراء استفاقوا من سباتهم ولا النّاس همّهم وجود الشعراء من عدمه، وأثناء تركيزنا البصري على ذلك البياض نتساءل عمّا سيأتي وهل سيظهر تحوّل في الحالة فنفرح للشعر والشاعر على ميلاد زمن جديد سيعوّض فيه الشعر والشاعر والقارئ ما فاته وتعود المياه إلى مجاريها.مع عودة

1- عاشور فنّي: الديوان، ص**58**.

2- خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص**40**.

3- الحذف: حذف فترة زمنية من زمن السرد وغم حصولها في زمن القصة.

الشاعر إلى السّرد توقعنا سماع الأنباء السّارة ولكن الوقت لم يحن بعد لسماعها فرغم مرور زمن ما يزال الشاعر يكابد الأمرين لمواجهة مرارة الواقع والتّمسك بالشعر وعدم إفلاته فمسؤوليته تضاعفت وسيكون مسؤولا أمام الشعر، وأمام نفسه وشعبه إن ضاع ما تبقى منه. يقول الشاعر واصفا خطورة الوضع ثانية وبعد مرور حقب من الزمن :

وها هنا خلف محبرتي

ثابت في مهب الزوابع

أمتشق الحلم في وجه ظلمتكم

كلما هدهد الشعر حلم يراعي انتصب

.....

لي مآرب لا تنتهي فيه...[1]

تحدّث الشاعر عن وفائه للموهبة الإلهية التّي ميّزه اللّه بها عن غيره، فهو لا ينفك يستجيب للنداء الخفيّ المنبعث من أعماق نفسه، فذلك الصمت يختزل مراحل النداء والاستجابة لعملية الكتابة التّي لا يفهمها إلاّ هو ولكنّه في الوقت نفسه لا يستطيع البوح بها لأنّها لا تترجم بالكلام بل بالصمت الدّال على فرادة التجربة وعدم استطاعة حتّى الشاعر نفسه وصفها، ينتقل الشاعر لعدّ واجباته التّي لا تحصى تجاه الشعر الذّي يستحق الوفاء والتضحية، فبعد وضعه لثلاث نقاط لمّا توقعنا أنّه بصدد عدّ مآربه، لكنّه فضّل بداية ترك

[1]– عاشور فنّي: الديوان، ص**59**.

ذلك البياض ليدلّ على أنّ مآربه أكبر من أن يحصيها اللّسان وتستوعبها الأوراق فما سيذكره في أسطره القادمة لن يكون إلاّ بعضا من ذلك الكمّ الذي لا يحصى.

استمرّ الشاعر " عاشور فنّي" في عملية سرده المرتكزة على عدّ مسؤولياته الكثيرة تاركا بين الحين والآخر بياضا، لشدّ انتباه القارئ لأنّه يدرك أنّ ذلك السّرد المتتالي للأفعال التّي يقوم بها هو شخصيا تارة، وقلمه تارة أخرى قد تشتت ذهن القارئ، فلكي لا يُشعره بالملل عمد إلى الصمت لمنح استراحة لأذن القارئ فتتولى العين مهمّة فك شفرة الصمت من جهة، ويضفي ذلك التمازج بين الحركة والسّكون إيقاعا منسجما على جوّ القصيدة.

تبيّنا إذن في البنية الإيقاعية العوامل الّتي كان لها دور في خلق موسيقى الشعر والّتي يتضح لنا بعد ما طرقناه أنّها تقوم على إدراك و وعي من الشاعر بأهميّتها وموهبة في استغلال إمكانات تختلف مشاربها وتستهدف: السمع، البصر، التركيب.

الفصل الثّاني

1. الانزياح في الشعر الجديد:

حاول الشاعر الحديث التجديد في لغة كتابته، للارتقاء بها من لغة عادية مألوفة إلى لغة فنيّة غير مألوفة، فغلّف كلماته وعباراته بغلاف اللاّمألوف واللاّ متوقع، فلا ينفك يأتي بجديد غريب جميل، ولامتوقع مثير جاذب للقارئ الذي يسعى جاهدا لاستيعاب الجديد وتغيير رؤاه الثابتة الجامدة برؤى تحمل معها رياح التجديد والفنيّة « **فالشعر لا يحطّم اللّغة العادية إلاّ ليعيد بناءها وهو بذلك يخرق القواعد اللّغوية من أجل بناء الشعرية**»[1] فهدف الشاعر الحديث ليس مجرد خرق، وإتيان بكلام مُبهَم مُشفّر إنّما هدفه بلوغ الشعرية في كتاباته الإبداعية، وهذه الأخيرة مرتبطة بمدى خرق وتجاوز المألوف «**حيث ذهب جلّ النقاد الأسلوبيين، وعلى رأسهم الناقد جون كوهن إلى كشف ملامح الاختلاف بين الأساليب بدء بمدى انحراف الكُتّاب عن النمط المألوف والطقوس المتداولة في الكتابة في سياق نصوصهم الإبداعية.** »[2] فيكون لكلّ أديب الحق في إنشاء أسلوبه الخاص به بتجاوزه لأساليب غيره من الأدباء. ليصبح الأسلوب مرتبطا هو الآخر بمدى انحراف الشّاعر عن اللّغة العادية الجامدة (الثابتة) ببث روح التّجديد فيها وبعثها حيّة من جديد، ولهذا نجد من ينظر إلى الأسلوب على أنّه «**كلّ ما ليس شائعا ولا عاديّا ولا مطابقا للمعيار المألوف...إنّه انزياح بالنسبة لمعيار، أي إنّه خطأ ولكنّه خطأ مقصود**»[1] فالشّاعر ينزاح عمّا هو عادي ومنطقي إلى ما يتجاوزهما، لبناء نصّه على انكسار توقع وخرق قوانين

---

[1] – عصام شرتح: الظواهر الأسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص91.

[2]– محمد بلوحي: الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية، مجلة التراث العربي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، العدد95، 2004م، ص26.

مقصودين ليشّكل علامة فارقة بين ما قيل وسيقال فكلّ شاعر وكيفية استثماره للمألوف ودرجة اختراقه له.

بعدما تلمسنا أهمية الانزياح في التمييز بين أسلوب شاعر وآخر، ارتأينا محاولة الإجابة على نصّ السؤال التالي: ما المقصود بظاهرة الانزياح وما غاية الشّاعر من استخدامها؟ وما مدى خرق الشاعر "عاشور فني" الذي نحن بصدد دراسة ديوانه للمألوف لبناء عالمه الشعري المصبوغ بصبغته، وكيف تجلّت جمالياته من خلال قصائد الديوان سنكتفي بإيراد بعض المصطلحات والمفاهيم الاصطلاحية لمصطلح الانزياح دون الغوص في مراحل تطوّره مصطلحا ومفهوما [2]لأن ما يهمّنا في بحثنا هذا أكثر هو الشطر الثاني من السؤال.

ولكنّنا سنعمد إلى ذكر بعض المصطلحات المقابلة لمصطلح الانزياح والتّي ذكر"عبد السّلام المسدي" معظمها في كتابه "الأسلوب والأسلوبية" مع ذكره لصاحب أو أصحاب كلّ مصطلح:

المصطلح	صاحبه/ أصحابه
الانزياح / التجاوز	فاليري
الانحراف	سبيتزر
الاختلال	والاك و فاران
الإحاطة	بايتار

[1] – المرجع نفسه، ص26.

[2] – لأنّ الانزياح من المصطلحات الغامضة وغير المستقرة بدليل كثرة تعريفاتها من شخص إلى آخر، التّي قد تتعدّد عند الشخص الواحد، حيث نجد مثلا ميويك يورد لها خمسة عشر تعريفا، ينظر: ثناء نجاتي: المفارقة ذات المعطيات التراثية في ديوان " يمر اللّيل "، المجلة الأردنية في اللّغة العربية وآدابها، عمادة البحث العلمي، الأردن، المجلد 3، العدد3، 2007م، ص64.

المخالفة	تيري
الشناعة	بارث
الانتهاك	كوهين
خرق السنن/ اللّحن	تودوروف
العصيان	آراقون
التحريف	جماعة "مو"

كما نجد مصطلحات العدول، المفارقة، خيبة الانتظار، كسر المألوف...

يفسّر "عبد السّلام المسدي" سبب لجوء الأدباء إلى الانزياح في كتاباتهم قائلا: «**أنّ مواضعة اللّغات في مبدأ النشأة أن يكون لكلّ دال مدلول واحد، غير أنّ جدلية الاستعمال تُرضخ عناصر اللّغة إلى تفاعل عضوي بموجبه تنزاح الألفاظ تبعا لسياقاتها في الاستعمال عن معانيها الوضعية، فضلا عمّا تُدخله القنوات البلاغية من مجازات ليست هي في منظور اللّغوي إلاّ انحرافات عن المعاني الوضعية الأولى، وجملة ما ينتج عن ذلك أنّ أيّ دال في لغة ما لابدّ أن تتعدد مدلولاته من سياق إلى آخر**»[1] "فعبد السّلام المسدي" يقرّ بأنّ الأديب اضطرّ للخروج عن المعاني الوضعية الثابتة للدوال لأنّ مدلولات هذه الأخيرة تتعدّد وتتغيّر من سياق إلى آخر فالانزياح حسبه هو خروج الدوال عن معانيها الوضعية إلى معاني جديدة رحبة تتغيّر بتغيّر معطيات القول الأدبي.

[1] .– عبد السلام المسدي, الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1977م، ص110، 111.

ويعرّف أحدهم الانزياح متبنيا مصطلح العدول بأنّه «**مجاوزة السنن المألوف بين الناس في محاوراتهم وضروب معاملاتهم، لتحقيق سمة جمالية في القول، تمتّع القارئ، وتطرب السّامع، و بها يصير نصّا أدبيا**»[1] فالعدول هو أن يعدل الأديب عن تلك اللّغة العادية المتداولة بين الناس، مضفيا على نصّه وزنا وإيقاعا لجذب القارئ، وبالمجاوزة والإيقاع يبلغ نصّه درجة الأدبية والفنّية.

يتفق كلّ الدارسين حول نقطة أنّ الانزياح خرق للمألوف، وتجاوز للّغة العادية وكسر لأفق انتظار القارئ، لبلوغ الفنيّة في الأعمال الأدبية.

1. 2.جماليات الانزياح في ديوان "الربيع الذي جاء قبل الأوان":

يختلف الدّارسين من حيث ضبطهم لأنماط الانزياح في النصوص الشعرية نظرا لاختلاف كلّ شاعر عن آخر في تجاوزه للمألوف «**فالانزياح يتّخذ أنماطا معيّنّة من ناحية تنوّعاته أو تحققاته العينية في النصوص الأدبية، كما أنّ نظر الدراسة التّي تطبّق مقولة الانزياح يمكن أن تتنوّع كذلك، مادام جوهر عملية تطبيق مقولة الانزياح...يضع النّص الأدبي ويتأمله لا كشيء في ذاته، و إنّما كشيء مرتبط بطريقة معيّنة بآخر حاضر في الذهن، سواء أكان هذا الآخر متجسّدا كنّص آخر أم كنمط حقبة معيّنة على حقبة النّص**»[2] لكلّ دارس طريقة وأسلوبا خاصا به في استثمار الخرق والانتهاك في قصيدته، وكلّ قارئ وزاوية نظره للانزياح، والبحث في أنماطه، فقد نجد عدّة أنماط انزياحية متفاوتة

[1] – جرير: ديوان جرير، دار الكتب العلمية، بيروت، 1995م، نقلا عن، إبراهيم بن منصور التركي: العدول في البنية التركيبية قراءة في التراث البلاغي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللّغة العربية وآدابها، ج 19، ع 40، 1428هـ، ص549.

[2] – حسن ناظم: البنى الأسلوبية دراسة في «أنشودة المطر للسياب»، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2002م، ص43.

بين دارس و آخر، فما يمكن أن نعدّه نحن انزياحا قد لا يوليه آخر انتباها لأنّه عثر على أنماط أخرى وفق ما هو مخزون في ذاكرته، و ما هو متجسّد في النّص.

سنشتغل في هذا البحث على الانزياح الإسنادي والالتفات ليس لأنّ قصائد الديوان لا ترتكز إلاّ عليهما، ولكن لأنّهما أوّل ما شدّ انتباهنا، و أكيد أنّه سيكون لقارئ آخر رأي آخر.

1. الانزياح الإسنادي في "ديوان الربيع الذي جاء قبل الأوان" :

يبدأ الشّاعر لعبته مع اللّغة لبلوغ أقصى درجات الشّعرية والفنيّة في قصائده عن طريق كسر المتوقع وإبهار المتلقي بالجديد في كلّ حين، فأوّل جديد يستثيرنا هو عتبة العنوان الكبرى[1] "الربيع الذي جاء قبل الأوان" فنتوقف هنيهة أمامه محاولين فهم مدلوله فيخطر على بالنا، أنّ الشّاعر بصدد الحديث عن جوّ ربيعي في فصل الشتاء، فلابد وأنّ صفاء سماء ذلك اليوم ودفء شمسه، جعلا الشّاعر يشعر وكأنّ الرّبيع قد جاء قبل أوانه بهكذا احتمال سيبني القارئ نظرته الأولى للنّص قبل أن يلج لأعماقه لمزيد من المعلومات الإضافية.

ما إن يبدأ القارئ عملية تصفحه لقصائد الديوان حتّى يصادف عتبة العنوان الكبرى قد انزاحت و تحوّلت إلى عتبة عنوان صغرى[2] مع أوّل قصيدة فيه وبمجرد بداية عملية القراءة يُصدم القارئ بالمعلومات الجديدة التّي يتلقاها عن الرّبيع، حيث ينتقل«**التلقي من حدود الاستقبال المطمئن إلى الاستقبال المفاجئ على النّحو الذي ينكسر فيه أفق توقع**

[1]– عنوان الديوان.

[2]– عنوان القصيدة داخل الديوان .

القارئ ويُربك طمأنينة الاستقبال ويُفتح التلقّي على رؤية جديدة»[1] اكتسب من خلالها الربيع دلالات جديدة وعديدة في القصيدة الواحدة فكانت القصيدة بأكملها مبنية على المفارقة التّي زادت القصيدة فنيّة وشعرية، فالنفس الكاتبة والمستقبلة تُحبذ الجديد وتعشق اللاّمألوف واللاّمنتظر لأنّه يدخلهما عوالم الخيال، فالأوّل لابد له من استدعاء الخيال لينسُج منه الغريب والعجيب من العبارات والأفكار، فيكوّن عالما خاصا به دون سواه تمخّض عن طيرانه في فضاء الخيال أين لا وجود للمنطق والعادي، ففيه يتكلّم الحجر والبحر والقمر فيصمت الإنسان ويتكلّم الحيوان والنبات والجماد، والثاني يسبح من خلال خيال الأوّل محاولا بلوغ عالمه الخيالي إلاّ أنه قبل بلوغ غايته يجد أنّه قد صنع لنفسه عالمه الخيالي الخّاص به الذي سيساعده على فهم عالم الأوّل.

نلتقي في قصيدة "الربيع الذي جاء قبل الأوان" بفصل لا يشبه الفصول التّي نعرفها فهو يقوم بأعمال مبهرة، تبهر الشّاعر والقارئ في آن واحد، فهل سمعنا يوما بأنّ الرّبيع قادر على أن يبثّ خضرته في دم العاشقين ويعلّق بعدها أرواحهم في غصون الشّجر كما أنّه زاد في أفق الشّاعر سِعة، وفي عمره ساعة حيث كان فاعل الزيادة في السِعة والسَاعة في أفق وعمر الشّاعر على الترتيب ضميرا مستترا تقديره "هو" العائد على الربيع وكذلك بالنسبة لفعلي ارتداء نبضة الشّاعر والمشي في دمه خطوات فعبّر الشّاعر عن درجة توحده بالربيع بلغة انزياحية غير مألوفة، فنحن لا نعثر في معجمنا اللّغوي على نبض يُرتدى ومن طرف من ؟؟ الربيع؟؟؟

[1]– محمّد صابر عبيد: العلامة الشعرية قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، ص161.

يقول الشاعر" عاشور فني" :

كلّما أخرج اللّوز زهرته

أخذت زهرتي بيدي

ومضت بي[1]

قام الشّاعر بكسر أفق توقعنا، لأنّنا احتمل أيّ تكملة للسّطر الأوّل إلاّ ما أورده الشّاعر، حين أسند فعل الأخذ للزهرة، فكيف للزهرة الخارجة لتوّها من اللّوز أن تأخذ بيد الشّاعر وتمضي به، والزهرة في المعتاد أبدا لا تقدر أن تأخذ بيد أي إنسان ولا أن تمضي به في أيّ اتّجاه .

لقد أسند الشّاعر للربيع مُسندات غير معقولة منتقلا « **من المعنى التقريري العقلي إلى المعنى الإيحائي الانفعالي**»[2] فيستوقفنا المعنى الجديد الذي لا عهد لنا به فنحاول الوصول إلى المدلول الجديد الذي يحمله الدّال القديم، لنشعر في الأخير بفرحة عارمة لأننا التقينا بمفهوم جديد يضاف إلى رصيدنا اللّغوي فمع الشّاعر

"عاشور فني" الربيع يُوقظ الأندلس، ويُبعثر قوس قزح، يُترع القلب، يَشق صمت الحجر يجول في أعين الناس، يهبُّ على الشرفات...فالربيع في قصيدة "الربيع الذي جاء قبل الأوان" «**يمثل المسند إليه أو الموضوع العام وتكون كلّ الأفكار الواردة في الخطاب مسانيد له، إنّه الكلّ الذي تكون هذه الأفكار أجزاءه**»[3]

---

[1] – عاشور فني: المصدر السّابق، ص8.

[2]– محمد القاسمي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، 56.

[3] – حسن ناظم: البنى الأسلوبية دراسة في« أنشودة المطر » للسياب، ص153، 154.

استهلّ الشّاعر قصيدته الأولى برسم الرّبيع في صورة ايجابية رغم أنّه جاءه بغتة، إلاّ أنّه قام بأعمال جبّارة تُحسب له لا عليه، إلى درجة تقدير القارئ لهذا الربيع وفضوله لمعرفة من تُراه يكون بعدما تأكد بأنّه لا يوحي إلى الربيع الفصل، فيتابع

النّص بشغف كبير منتظرا لحظة إعلان الشّاعر عن ماهية ربيعه العجيب، ولكنّه سرعان ما يُصفع بصفعة قوية حين يعلن لنا الشاعر عن موت الربيع، ولكنّ الأمَرّ والأصعب على القارئ فهمه وتصديقه هو الطريقة التي مات بها الرّبيع الرّمز الأسطوري من حيث أعماله، فلو أنّه مات على يدي مترصِده لكان الأمر أكثر بطولية بالنسبة للرّبيع وأكثر رحمة بالقارئ الذي صُعق من الخبر، وأخف وطأة على قلبه الذي احترمه وقدره، فلو كان أحدا غير ذلك الرّبيع العظيم لما أحدث تلك الهزة في قلب المتلقي، ولكن الشّاعر اختار الربيع بالذات لهذا السبب لكسر أفق انتظاره وإثارة انفعاله، وليحقق غايته على أكمل وجه اعترف أن الّربيع انتحر هربا من جثة ليترك هذا الخبر ألما في قلب القارئ وعلامة استفهام كبيرة على جبينه، أيُعقل أن ينتحر ذلك البطل وبسبب جثة؟؟؟!!!

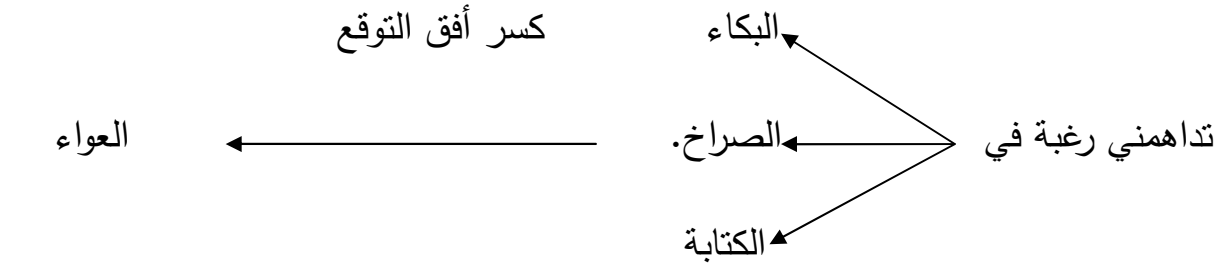
بعد هذا الخبر اللاّمتوقع نتوقع أن الشّاعر سيختم قصيدته به، ولكنّه سيكسر هدا التوقع أيضا إذ أنّه يعود لإكمال قصيدته ويعود معه الربيع مُسنِدا إليه صفة الوفاء هذه المرة ليشكّل الشّاعر انزياحا على مستوى الدلالة « **أدّى إلى خلق فجوة توتر بين المسند والمسند إليه**»[1] ففي تركيب اللّغة المعتاد لا تقترن صفة الوفاء بالرّبيع و بالتّالي فنحن إزاء إسناد غير مألوف، يُدخلنا عالم الانزياح بُغية تذوق الجمال والفنّ.

[1]–عصام شرتح: الظواهر الأسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص95.

وتزداد جمالية وشعرية القصيدة حينما يُفاجئنا الشّاعر من جديد بتحوّل وفاء الرّبيع إلى خيانة، فالرّبيع الوفي هيّأ الأرض للراحلين ولم ينتظر أحدا، أليست هذه هي الخيانة بعينها وبهذا يكون الشّاعر قد«**قدم دلالات مزدوجة تجمع بين المتباعدات والمتناقضات**»[1] وهذا الجمع والمزج بين المتناقضات دليل أنّ الشّاعر يعيش حالة توتر.

ننتقل الآن إلى قصيدة " تمر السحابة نحو الشمال" لكي نلامس جمالياتها من خلال خرق المألوف، والإتيان بالجديد الذي يُبهر القارئ ويُدخله عوالم جديدة في كلّ مرّة، فهو على موعد دائم مع الاكتشاف والجديد الذي يقتل المعتاد المملّ ببعث الحياة في دوال حملت مدلولات ثابتة حينا من الدّهر، فلم يعد فيها سحرها وجماليتها الأولى المفقودة بفعل الاجترار والتكرار، ولكن قصائد " عاشور فنّي" مبنيّة على الاختراقات والتجاوزات التّي لا ينبغي أن ننظر إليها على أنّها مجرّد «**رخص شعرية ...وإنّما هي في الواقع نتاج براعة استخدام المادة اللّغوية المتوفرة وتوظيفها الذكّي للإمكانات الكامنة في اللّغة.**»[2]

ففي قصيدة " تمر السحابة نحو الشمال" يكسر الشاعر توقعنا كالآتي:



[1] – المرجع نفسه، ص98.

[2] –رجا عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1993م، ص148.

ونحن نقرأ التركيب (تداهمني رغبة في...) قد نضع مكان النقاط الثلاث أحد الألفاظ السّابقة الذكر أو غيرها ممّا اعتدنا إسناده إلى فعل المداهمة ، ولكن أبدا ما قد يخطر على بالنا أنّ نسمّي الرغبة التّي تنتاب الشّاعر بالعُواء ونحن نعلم جيّدا أنّ هذه الصفة إنّما هي صوت يصدر عن الذئب، ولكنّ "عاشور فنّي" فضّل إطلاق العواء على صوته الصادر من الأعماق، لأنّ الشاعر« **يلجأ إلى استعمال التراكيب التي يراها مناسبة ومترجمة لما يفكّر فيه، دون حذو يحذوه أو قاعدة يتقفاها، وكثيرا ما نجده يبتدع من المعاني والألفاظ والتراكيب الجديدة ما يخدم غايته ويوصله إلى مبتغاه** »[1]

يواصل الشّاعر خرقه للمعتاد، وتجاوزه للثابت الجامد، وإتيانه باللامعتاد لبلوغ مراميه أوّلا، ولبلوغ الشّعرية والجمالية في كتابته الشعرية ثانيا فالأديب كلمّا «**خرق قاعدة أو أضاف لونا إلى لفظه أو صنع تعبيرا جديدا أحسسنا أنّه أحسن صنعا**»[2] وهذا ما نشعر به ونحن نقرأ "لعاشور فني" الذي لا نكاد نخرج من مفارقة حتّى تقابلنا أخرى، ولكنّنا لا نضجر ولا نمل بل يجرفنا تيار غريب نحو أعماق القصيدة، للظفر بالدلالات العميقة الذّي يتطلب سِعَة الصدر وصفاء الّنفس المتمخضان عن حبّ الفنّ والأدب وميل كبير للشّعر وتذوقه.

أحدث الشاعر في المقطع الموالي توترا إسناديا حادا حين أسند مجموعة من المدلولات الجديدة وغير المتوقعة للمسند، فأسند الثوران الذي اعتدنا إسناده إلى البركان على سبيل المثال للكتابة، فأكسب المسند إليه قوّة وإيحاء لأنّ النّص أصبح «**يقيم إبلاغيته عبر**

[1] –علي المصري: في رحاب الفكر والأدب، اتّحاد كتاب العرب، دمشق، د ط، 1998م، ص144.

[2] – عبد اللّه عنبر: النظرية الأسلوبية، مقاربة بنائية لاكتناه التماسك النّصي وفرادة التشكيل، المجلة الأردنية في اللّغة

تحوّلات تكسّر التوقع، وتجتاز المعاني المباشرة تحقيقا للدلالة الإضافية التّي تقيم تعاليها النّصي عبر منظومة الانحراف التّي تعطي النّص مستواه الجمالي »[1]

تفاديا للتكرار سنقوم بذكر بعض الجمل الإسنادية المنزاحة عن الأصل والتّي لم تخل منها ولو قصيدة واحدة في الديوان :

1. قصيدة " تمرّ السحابة نحو الشمال" :

لم يتوقف الشاعر عند الانزياح السابق الذكر في هذه القصيدة فحسب، بل نجده منزاحا عن المألوف أيضا في الأسطر الشعرية الموالية:

– تنظّف منّي الشّوارع وهل الشّاعر قمامة يحتاج الشارع للتنظّف منها؟!

– تبزغ الشمس من خدّها ومتّى صارت الشمس تبزغ من خدود المذيعات؟!

. يأتي الربيع القتيل وهل القتيل قادر على المشي والمجيء؟!

يتبيّن لنا جليّا كيف خلق فجوة توتر بين المسندات والمسندات إليه، ليزيد من إيحائية جمله الشعرية داعيا المتلقي للبحث عن الدلالات الخفية الملمّح إليها لأنّ «**من أبرز وظائف المفارقة الجمالية هي ترك المجال واسعا أمام المتلقي، ليبحث عن المغزى المغيّب عنها »[2]**

[1] – ينظر: موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، ص164.

[2]– المرجع نفسه، ص 164.

[2]– المرجع نفسه، ص 164.

فتشبيهه لنفسه بالقمامة قد يوحي إلى الفجوة العميقة بينه وبين مجتمعه، الذي يعتبره وسخا يجب أن تتنظّف الشوارع منه، ولكنّنا نظل متسائلين كيف سيّنظّف وممّا سينظّف الشاعر؟!

2 . في قصيدة " أمواج":

أسند الشاعر "عاشور فنّي" مجموعة من المسندات إلى الشاعر "الأخضر فلوس" متجاوزا فيها ماهو متعارف عليه، خالقا فجوة توتر بين المسندات والمسند إليه. فالشاعر "فلوس" يصنع معجزات بشعره رغم أنّ زمن المعجزات قد ولّى، حيث يقول الشاعر:

. تسير فتنفجر الأرض شعرا وماء.

. لك أن تتدثر بالسوسنه

. وتعطر جوهرة الأرض بالصبوات

. وتنذر شعرك للأرض...

. تسكب كوثرك العذب في الفلوات

. وتشعل قلبك في عتمة الأمكنة

في كلّ هذه الجمل انحراف عن الأصل، فأبدا لم نكن نعرف أنّ الأرض تنفجر شعرا، و أنّ الشّاعر قادر أن يتدثّر بالسوسنة و يعطّر الأرض بالصبوات

وينذر الشّعر للأرض، وكيف للشّاعر أن يملك كوثرا يسكبه في الفلوات، وكيف له إشعال قلبه، ومنذ متى صار القلب يُشعل، كلّ هذه الإسنادات في ظاهرها غامضة لأنّها لا تخضع للمنطق والمعقول. ولهذا فنحم مطالبين بترك العقل والمنطق جانبا في حضور الشعر والخيال، وعلينا نحن أيضا تجاوز المفاهيم المسبقة ونبني مفاهيمنا الراهنة انطلاقا من النّص وما يحاول قوله باللّف والدوران، فلكلّ الجمل السابقة التّي لم نفهم سبب ورودها بذلك الشكل

الجديد دلالة عميقة يريد الشاعر إيصالها إلى القارئ المقصود خاصة و إلى غيره من القراء عامة. أما نحن فنفهم أنّ الشاعر "فلوس" شخصية جدّ مرموقة عند "فنّي"الذي كتب له هذه القصيدة الحافلة بالانزياحات، وكأنّه يريد أن تبلغ أعلى درجة الشعرية؛ لأنّ القارئ المقصود شاعر هو الآخر، يفهم بالرموز و الإيحاءات.

سنحاول ذكر بعض الجمل المنزاحة الأخرى في نفس القصيدة لنبيّن مدى كسر أفق انتظار القارئ من قبل الشّاعر:

لم تخنّا الكواكب يوما.....ص34.

. وشربنا معا قهوة الهمر مغشوشة.....ص35.

. ارتدينا حنين عراجيننا.....ص35.

. أنشر ما كتبته البلابل يوما.....ص36.

. واندلعت صورا وأغاريد في شفتيك.....ص38.

. نخرج أحلامنا تتجوّل في عتمة الكون سرّا.....ص39.

. وقلبي على ثلجها يتقاطر حبرا..... ص39.

ونحن نقرأ أيّ سطر من هذه الأسطر، نتوقّف هنيهة لنربط بين المسند والمسند إليه لنفهم العلاقة التّي تربط بينهما، فما الرّابط الذي يجمع الكواكب والخيانة، فمنذ متى صارت الكواكب تتصف الخيانة أو الوفاء، فالمتلقي سيخيب ظنّه حين يسند الشاعر صفة عدم الخيانة(الوفاء) إلى الكواكب.

عدم الخيانة ⟵⟶ الوفاء

الخيانة أو الوفاء لا يسندان أبدا إلى الكواكب فهما صفتان في الإنسان الحيّ/ العاقل.

شربنا قهوة ⟵⟵ العمر ⟵⟶ مغشوشة

أسند الشاعر مضافا إليه غير معقول و لا معتاد للمضاف (القهوة)، حين أضاف إليه العمر فهل للعمر قهوة تُشرب، ولا يكتفي بمضاف إليه غير مألوف، بل يضيف صفة مغشوشة لقهوة العمر، فالشاعران شربا قهوة العمر وكانت مغشوشة، وكأنّه إيحاء لنا على أنّهما عاشا فترة ليست بالسّهلة، فان كنّا صرنا معتادين على عبارة "تجرّعنا من كأس المرارة" فالشاعر أراد التجديد أو أنّ حالتهما أوجبت هذا التعبير، فربّما كان شرب القهوة المغشوشة هو التعبير الأنسب و التّرجمة الأفضل لشعورهما، فقد تكون الآلام والمتاعب التّي مرّا بها أتت متتالية الوقوع فكان الشرب أبلغ وأدل لحالهما من التّجرع الذي يتمّ بمهل و تأنٍّ.

ارتدينا ⟵ حنين ⟵ عراجيننا

يتبيّن لنا أنّ هناك تنافرا بين فعل الارتداء والمفعول به (حنين)، فكيف للفاعل(نا/ فنّي+ فلوس) من ارتداء الحنين، و أيّ حنين؟ حنين عراجينهما؟ عمد الشاعر إلى «**خرق اللّغة محاولا بناء نمط شعوري آخر بنظام جديد**»[1] فنحن لم نصادف قط حنينا(معنوي) يُرتدى(مادي) و لا عراجينا (مادي) تنبض بالحنان (المعنوي).

وضع " عاشور فنّي" أمام صورة استعارية بالغة الفنّية، فجمعه بين المادي و المعنوي مرتين في صورة واحدة في غاية الرّوعة، حيث قام الشاعر بتشبيه الحنين بلباس يُرتدى، فحذف المشبه به (اللّباس) تاركا قرينة تدلّ عليه (ارتدينا) على سبيل الاستعارة المكنية، وكذلك في الصورة الثانية حيث شبّه العراجين بإنسان يحسّ بالحنان، فحذف المشبه به (الإنسان) تاركا ما يدلّ عليه (حنين) على سبيل الاستعارة المكنية الثاني في

[1]- علاء الدّين رمضان السيّد: الانحراف الدلالي وبنية النّمط الشعوري، مجلة الموقف الأدبي، اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، ع 302، 1996م، ص2.

السّطر الشعري الواحد، فنحن «**نكون باستمرار أمام جديد لا حصر له، ما دمنا أمام انزياحات**» [1]

مازالت سلسلة الانحرافات مستمرة وفي نفس القصيدة، وسنحاول الاقتراب من الأسطر الأخرى أيضا للتقرّب منها حتّى وان لم يستطع القارئ الإمساك بالمعنى المُراد« **فسواء اهتدى المتلقي إلى المغزى الحقيقي للغة المفارقة أم لم يهتد، فإنّ غواية لغة المفارقة تستحق وقفة وان سريعة، كي تستجلى أبعادها الجمالية والفنّية**»[2]

أنشر ما كتبته ⟵ البلابل

اندلعت ⟵ صورا وأغاريد في شفتيك

نخرج ⟵ أحلامنا ⟵ تتجوّل في عتمة الكون سرّا

قلبي ⟵ على ثلجها ⟵ يتقاطر حبرا

أسند " عاشور فني" فعل الكتابة للبلابل، محدثا فجوة توتر عميقة بين المسند والمسند إليه، ففي لغتنا الأصلية لا نسند الكتابة إلى البلابل، وفي هذا السّطر أيضا استعارة مكنية، فالشاعر حذف المشبه به (الإنسان الذي يقوم بفعل الكتابة) تاركا ما يدلّ عليه(كتبته) على سبيل الاستعارة المكنية.

وكذلك في قوله اندلعت صورا وأغاريد في شفتيك فكيف للصور والأغاريد أن تندلع وأين في الشفتين؟ فما هو معتاد ايراده بعد فعل الاندلاع هو الثورة أو الحرب، لكنّ الشاعر خيّب أفق انتظارنا وفاجئنا بالجديد. و كذلك في قوله تخرج أحلامنا تتجوّل فالخروج و التّجوّل في اللّغة العادية مرتبطان بالإنسان، و لكن مع " عاشور فني" صارت الأحلام هي

[1] –حنا عبود: الانزياح بين سوينبرن والسيّاب، مجلّة الموقف الأدبي، اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، ع 303، 1996م، ص6.

[2] – موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، ص164.

الأخرى تملك حقّ الخروج والتّجوال، إلاّ أنّ حقّها مقيّد بالزمان وهو اللّيل لأنّ الأحلام كالإنسان أيضا تخاف على نفسها لأنّ هناك من يترصدها.

وفي السّطر الأخير المذكور أعلاه يقول الشاعر أنّ قلبه يتقاطر حبرا، مسندا تقاطر الحبر إلى القلب، فبمجرّد قراءة السّطر ترسم على جباهنا على استفهام كبيرة كيف لقلب الشاعر أن يتقاطر حبرا، وإضافة إلى الانزياح الإسنادي نجد الانزياح التركيبي في هذا السّطر أين أخّر الشاعر الفعل، فأصل الجملة: يتقاطر قلبي على ثلجها حبرا. ولكنّه أخّر الفعل مقدّما الفاعل (قلبي) وكأنّه أولى محلّ تقاطر الحبر الأهمية الأكبر كيف لا وهو المضغة الأهم بجسد الإنسان.

كثّف الشاعر من الاستعارات، و بالتالي من الخروج عن القاعدة المتواضعة «**فلغة الخطاب الشعري... مشحونة، و هذا يعني أنّها لغة دلالات، لا دلالة واحدة، و لغة احتمالات، لا لغة ثابت ويقين، ولغة توترات، لا لغة الهدوء والسكينة، ولغة صراع و حركات متماوجة متواشجة، لا لغة اتّجاه واحد، ولذلك فإنّ القبض على دلالاتها جميعها متعذّر،...، فبقدر ما تتعدّد القراءات الجادة تتعدّد الدلالات التّي يكتنفها و يخبئها هذا الخطاب الغنيّ باحتمالاته المفتوح على فضاءات لا نهائية**»[1] لغة الشعر ثرية فبتعدد القراءات تزداد ثراء و لهذا فمهما قلنا و ما سنقول سيظلّ كلامنا مجرّد قراءة واجتهاد لمحاولة فهم النّص الشّعري المحتمل لما لا نهاية له من القراءات والتأويلات.

[1]– خليل موسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، د ط، 2000م، ص109.

3 . ذاكرة جرح:

ارتكز "عاشور فنّي" على العدول عن ما هو متداول عند عامة النّاس؛ لأنّ «**النّص الشعري هو قبل كلّ شيء آخر لغة، ولكنّه لغة مخاتلة مراوغة، معجبة بذاتها وبنيتها و عناصرها، ومن هذا المنطلق كان الحديث عن الأنماط و الاستعمالات المتعدّدة للّغة، وتمّ تحديد اللّغة الشعرية كطرف أقصى تبلغه اللّغة في انزياحها عن المعيار و اللّغة العادية** »[1]

"فعاشور فنّي" كغيره من شعراء الحداثة هدفه بلوغ الشعرية في كتاباته من جهة، وتبليغه رسالة ما إلى قارئه المُطالب بالتفاعل مع النّص للوصول إلى فهم الرسالة غير المباشرة من جهة أخرى، فالشّاعر يريد أن ينفعل القارئ ويتفاعل مع نصّه، لا أن يستهلك منتوجه دون عناء ولا أن يجترّ تلك اللّغة اليومية العادية.

فتجاوز اللّغة العادية في قصيدته "ذاكرة جرح" أيضا خالقا فجوة توتر بين ما هو متداول إلى ما هو غريب، فهو يعبّر كيفما شاء عن أحاسيسه، وكأنّه يريد استغلال تلك الإمكانات التّي تمنحها له اللّغة فهذه الأخيرة لا تعتبر« **قالبا جاهزا في شعر الحداثة، و إنّما تتسّم بالمرونة، الشيء الذي يجعلها قابلة للتجدّد، ما دام العالم الذي تعبّر عنه، يتجدّد والشعر يتجدّد أيضا** » [2]

. أتهجى خطوط يدي

. أستعيد خطوط دمي

---

[1] – هشام باروق: الحداثة الشعرية عند محمّد عمران، ص120.

[2] – عاشور فني: المصدر السّابق، ص46.

. أقتفي أثري

. أرى جثة تتنفس تحت السلاح الثقيل

. أواصل زحفي على الجرح

. أنعش ذاكرة الجرح[1].

. الألِيء:

لأنك زهرة تلك البراري /تدثرت بالصمت/ أحاول أن ألتقي حلمي/فأسلمك الموج/ والريح/ و البوصلة /فروضت شطآنه/ ذهب السنبلة/ نقرأ خاتمة الحلم في كأس شاي/ إن سقط القلب في المنتصف.

5 . الشعراء:

لم يبق من حلمهم غير هذا الخشب/أخفي لهيبي عن الناس كي يعبروا/ أقوم به وأهش على الزمن وأحركه فإذا هو يسعى.

أسند الشاعر عدّة مسندات غير معقولة لقلمه، الذي يقوم بأعمال جبّارة لم تسند إليه قط قائلا:

وعلى قلمي أن:

. يصحّح ألسنة وعقولا / ويمحو الخطب / يرد الأساطيل / يخوض الحروب/ يقود الى النّصر من لم يحارب/ يمسح عار الهزيمة عمن هرب/ يجدد الشعوب/ يلم بقايا العرب/ يسدد كلّ الديون/ يسترد الذي ضاع/يخبر عمن ذهب/ يبيّض الذهب.

6. الكروان السعيد:

كم مساء بيننا وهل للمساء(للزمن) مسافة تقاس.

---

[1] – عاشور فني: المصدر السابق، ص 46.

تقفز بين الصخور وفوق السنين لم نألف سماع ظرف المكان (بين) يأتي بعد فعل القفز، فكان هذا أوّل خرق للمعتاد من الشاعر في هذه الجملة، ففي الشطر الثاني منها يوافق الأصل ويورد الظرف المكاني المألوف بعد الفعل (يقفز) ليكسر أفق انتظارنا(أيّ مكان) بلفظة (السنين) فهل هذه الأخيرة مكان أو شيء يمكن القفز فوقه أو عليه، يُحتمل أنّ الشّاعر أوردها كدلالة على المدة الطويلة الغابرة التّي يعيده إليها كروانه السّعيد.

. قصيدة ولادة:

يقول أيضا في قصيدة "ولادة":

هو الحلم ينمو على حدقات الصغار

فتذبحه المدن الفاجره

هي الأرض تمنحني فرصة للولادة.[1]

يستمر "عاشور فنّي" في خرقه للمألوف حيث يسند فعل النّمو للحلم الذي اعتدنا إسناده إلى الكائنات الحية، ومكان نموه حدقات الصغار، ليضيف انزياحا إسناديا آخر حين يسند فعل الذبح للمدن الفاجرة، فكيف يرى نّمو الحلم على الحدقات وكيف ينمو الحلم أصلا، وكيف تَذبح المدن الفاجرة وما معنى الفاجرة؟ ومن تذبح؟ الحلم!

[1] –عاشور فنّي: المصدر السّابق، ص68.

2- الالتــفات:

2- 1 مفهوم الالتفات:

يعتبر الالتفات نمطا من أنماط الانزياح، حيث يلتفت(ينزاح) الأديب من تعبير إلى آخر أو من أسلوب إلى آخر.

يُعرّف في المعجم المفصّل في الأدب « **بأنّ يكون الشاعر آخذا في معنى، ثمّ يعرض له غيره، فيعدل عن الأوّل إلى الثاني، ثمّ يعود إلى الأوّل من غير أن يخلّ في شيء ممّا يشدّ الأوّل، وسماه بعضهم الاستدراك، و آخرون يدعونه الاعتراض**»[1]

الالتفات ظاهرة انزياحية، كثيرا ما اعتمدها الشعراء في أشعارهم «**ويعدّ الالتفات (ومعه كثير من الألوان البلاغية) من الظواهر التعبيرية التّي يعنى علم الأسلوب برصدها و تحليلها في لغة الأدب.**»[2]

2- 2 الالتفات في ديوان "الربيع الذي جاء قبل الأوان" :

لجأ الشاعر إلى اعتماد التفات الضمائر بشكل كبير في قصائده، لذلك اقتصرنا دراستنا على هذا النّوع من الالتفات دون غيره؛ لأنّ الالتفات« **لا ينحصر كما حصره كثير من البلاغيين في التحوّل من ضمير إلى آخر**» [3] ، فالالتفات يضمّ كلّ حالة تحوّل في الكلام من قبل الشاعر، سواء كان تحوّلا في الضمائر أو في الأساليب ...

---

[1] – محمّد التونجي: المعجم المفصّل في الأدب، دار الكتب العلمية، لبنان، ج 1، ط 2، 1999م، ص124.

[2] – هدية جبلي: ظاهرة الانزياح في سورة "النّمل"، شهادة ماجستير، قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة منتوري قسنطينة، 2006-2007، ص132.

[3] – المرجع نفسه، ص 132.

2 – 2–1 التفات من الغائب إلى المتكلّم:

وهو أن يتحوّل الشاعر من الحديث عن غائب (هو، هي، هما، هم، هنّ) إلى الحديث عن متكلّم حاضر(أنا، نحن)، وفيما يلي رصد لهذا النّوع من الالتفات في الديوان المتناول:

1– قصيدة "الربيع الذي جاء قبل الاوان":

– الربيع الذي جاء...(هو)

– دسّ في ساعتي ...(هو)

– ومضت ...(هي)

– و أنا غارق في الحساب.....ص07.(أنا)

– وعلّق أرواحهم في غصون الشجر

– و أنا كلّما أخرج اللّوز زهرته.....ص08.

– وارتدى نبضتي

– ومشى في دمي خطوات

– فأنا ذاهب في جميع الجهات.....ص09.

– ثمّ دقّ الجرس

– فأخذت القبس.....ص10.

– حملته سنونوّة الأبد

– و أنا ...

- أتأمّل خريطة لا تكلّمني.....ص11.
- يراودني بين حين و آخر
- و أنا... .....ص12.

2- **قصيدة تمرّ "السحابة نحو الشمال" :**

- تنام العيون
- فأغمض عيني.....ص21.
- تدور المدافع نحوي
- تحاصرني اللّعنات.....ص26.
- تنح قليلا
- لأسمع جملتك الرّائعه.....ص27.
- تمرّ السحابة
- حين أنام .....ص28.

3- **قصيدة "أمواج":**

- و انتشرت حولنا لوثة الألسنه (هي)
- وشربنا معا قهوة العمر مغشوشة.....ص34،35.(نحن)
- و اندلعت صورا و أغاريد في شفتيك
- آن لي أن أسميك بحرا.....ص38،39.

4- **قصيدة "ذاكرة جرح":**

- ثمّ تسقط بعد قليل

- أرى أمّة وضعت حدّ منشارها الفذّ.....ص45.

5 – **الألئ:**

- يحمل " أصداف " ذات العماد
- و أوهمني "صاد" صدقك بالقرب.....50.

6 – قصيدة "**الشعراء**":

- تكاد القصائد أن تلتهب
- وأنا... .....ص58.
- و تمر الحقب
- هاهنا خلف محبرتي.....ص59.

7– **قصيدة "ولادة"**:

- ولكنّها خدعة سافرة
- دخلتُ بأوراق لعب مزوّرة.....ص68.

8 – **قصيدة "الكروان السّعيد"**:

- تقفز فوق الصخور و فوق السنين
- وتوقظني من سباتي.....ص71.

كان لهذا الانزياح من الغائب المتمثّل في الحديث عن الغائب إلى الحديث عن الحضور الأنا، أثر في إثارة السامع، وجذبه لفهم سرّ هذا الانتقال المجسّد لثنائية الحضور

والغياب، إذ يربط الشاعر ما هو غائب منقض، بما هو حاضر متجسّد، باعثا في القصيدة حركة وسكونا، و في السّامع انتباها و تركيزا .

2-2 - الالتفات من المتكلم إلى المخاطب:

وهو عدول عن المتكلّم الى المخاطب(أنا، نحن) الى (أنت، أنتما، أنتم، أنتنّ)

1 - الربيع الذي جاء قبل الأوان:

- وأنا غارق في الحساب
- وعطرك يأخذ منّي الكلام

2 – قصيدة أمواج:

- فإذا ما نسيت
- فلا تنس جنّة أحلامنا المثخنه .....ص40.
- و أنشر ما كتبته البلابل يوما
- فيا أيّها المتألق دوما
- كأنّك تنظرني من بعيد.....ص36.

3- قصيدة الشعراء:

- وعلى قلمي أن يبيّض الذّهب
- أيّها الشعراء.....ص62.

4– قصيدة الكروان السّعيد:

- توقظني من سباتي

- وتبعثني ولدا من جديد..... .ص71.

ينتقل الشاعر من الحديث عن حاضر(أنا) للمخاطب، ليبقي الصلة بينه وبين متلقيه قائمة، فالتفاته إلى المخاطب، تحسيس للمتلقي بأنّ الكلام موجّه إليه، ولكنّه سرعان ما يكسر أفق توقعه بتوجيهه الكلام لغيره.

3– الإلتفات من المخاطب إلى المتكلّم:

وهو العدول عن ضمير المخاطب إلى المتكلّم(أنت، أنتما، أنتم، أنتنّ) إلى(أنا، نحن) ونجده في الديوان المتناول في:

1– قصيدة الربيع الذي جاء قبل الأوان:

- قل لهم:
- أنا عين ترى.....ص16.
- قل لهم
- إنني لا أجيء سوى مرة..... .ص16.

2– قصيدة تمر السحابة نحو الشمال :

- تنح قليلا
- لأسمع جملتك الرائعة..... ص27.
- و اصمت قليلا
- لأبصر موتي يمر.....ص27.

3 – قصيدة أمواج:

- آن لك الآن أن تتهجّى حجارة روحي
- و قلبي على ثلجها يتقاطر حبرا

3– الألئ:

وباغتني اليوم ـــــ هدهد شعرك حيث صرف الشاعر الحديث عن ضمير الأنا إلى ضمير المخاطبة.

- ونخرج للجلجلة
- وتقرأ همهمة الغيب.....ص53.

5– الشعراء:

- وعلى قلمي أن يبيّض الذهب
- أيّها الشعراء
- أيّها اللّؤماء.....ص62.

نلاحظ في هذه الأسطر نوعان من الالتفات التفات الضمائر، والتفات الأسلوب حيث التفت الشاعر عن أسلوب الخبري، إلى الأسلوب الإنشائي(سرد ←ـــــ نداء)، ثمّ يعود مرّة أخرى للإخبار وأخرى.

لقد كان لكلّ نوع من الالتفاتات السّابقة دورا في شدّ انتباه القارئ، ولانتقال السّرد و تنوّعه دور في تغيّر الدلالة، وكسر الروتين في القصائد، لإبعاد الملل والسأم عن القارئ، فالأخبار متنوّعة، والأحداث كثيرة، والشخصيات مختلفة.

بعد تناولنا لنمطين من الانزياح، سننتقل لذكر عنصرين آخرين لهما دور كبير في إثراء التصوير الشّعري، مع لفت الانتباه إلى أنّ هناك من يعدّهما نمطين من أنماط الانزياح، ألا و هما الرّمز و التناص الذين سجّلا حضورهما أيضا في ديوان" الربيع الذي جاء قبل الأوان".

إنّ رحلتنا مع شعر الحداثة لن تكتمل إلاّ إذا وقفنا عند أهم خصائصه الّتي وسمته بطابع تعبيري جديد بعد أن أعلنت الأساليب القديمة إفلاسها أمام صراعات الحاضر و حركيتة المتصاعدة، فاحتاج الشاعر للغة و طريقة جديدتين، تجددان خلايا نسجه، و تبعثان فيه روح العصر. فجاءت ثورة الشعراء على القديم باعثة رعشة جديدة أحيته من سباته و كانت الرمزية تعبيرا عاما عن وضع نفسي و اجتماعي و فلسفي، و ضربا من الإيحاء الباطني و العدوى العاطفيّة، و ليس نقلا للمشاعر و الأفكار عن طريق الدلالة الوضعية المحدودة. فجاءت مذهبا جديدا حمل معه أدوات التغيير.

و حتّى لا نغوص في إرهاصات ومراحل المذهب الرمزي وامتداداته إلى شعر الحداثة سنكتفي بجوهر و نتيجة هذا التحوّل في الخطاب الشعري. و هو البحث عن تجلياته بين ثنايا الديوان؛ بوصفه نموذجا حيّا من الشعر المعاصر في استخدام أدواته الّتي يعدّ "الرمز" و"الأسطورة" وجهان ملازمان لها. ثمّ سنأتي للحديث عن "التناص" و ما يشتمل عليه من روافد داخلية وخارجيّة متعدّدة تثري القصيدة و تفتح النّص على العالم اللامحدود.

2.جماليات الرمز في الديوان:

«يرى (تودوروف) أن الفرق الأساس بين الخطاب والرمز لا يكمن في الطابع اللغوي، وإنما يبرز من كون المعنى الحقيقي، والمعنى المجازي يوجدان معًا في الخطاب، بينما لا يوجد سوى أحدهما في الاستثارة الرمزية (Evocation symbolique)، ومن ثمة فالمتلقي يفهم الخطاب غير أنه يقوم بتأويل الرموز»[1].

[1] – نقلا عن: عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر و آليات التأويل، مخبر أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري،جامعة بسكرة، ع4، 2008م، ص77. ينظر: مجلة المخبر على الموقع WWW.univ-biskra.dz

إنّ أوّل ما نستهل به هو ما تجلى سمةً مرافقة لكلّ قصائد الديوان فالشاعر "عاشور فنيّ" رسم لوحة متحركة في مناخ من الرموز اختارها لتكون ترجمانا لتموجاته النفسية و انفعلاته الدّاخلية فما كان لنا بعد ذلك إلاّ أن نقف طويلا أمام لوحته باحثين و منقبين عن حكمته فيها، و وسط هذا الغموض و الرمز الكثيف لابد من أداة لمعايشة النص و نجد ظالتنا هذه في التأويل فهو نفسه أداةً لقراءة الشعر(الرمزي)، ويصبح بديلاً للتفسير الذي هو كما يقول السيوطي: «**من الفسر وهو البيان والكشف، ويقال هو مقلوب السفرُ، تقول أسفرَ الصبح إذا أضاء، وقيل هو مأخوذ من التفْسِرة، وهي اسم لما يعرف الطبيب به المريض (أمّا التأويل) أصله من الأول، وهو الرجوع فكأنه صرف الآية إلى ما تحتمله من المعاني، وقيل من الإيالة وهي السياسة كأن المؤول للكلام ساس الكلام ووضع المعنى في موضعه**»[1].

1.2.قصيدة الربيع الّذي جاء قبل الأوان:

يطالعنا "عاشور فنيّ" في أولى قصائد الديوان بالّتي اختارها عنوانا للديوان نفسه قصيدة "الربيع الّذي جاء قبل الأوان" فأوّل ما يستفز ذهن القارئ، هو لهفة للتعرّف على هذا الربيع وكيف به و قد جاء قبل أوانه، أ ليغير نواميس الكون، أم أنّه بتجاوزه هذا للزمن وعدم احترامه لميعاده قد أضر بدل أن ينفع؟ لن نجيب بل سنسافر مع رموز القصيدة و هي من سيأخذ بيدنا لفهم و استنباط المعنى المتواري خلف حجاب الرمز.

آثرنا أن نفتتح بحثنا في رموز القصيدة من رموز جزئيّة شكلّت مجتمعة صورا تكشف في كلّ مرّة عن بعضها، و تبين بالتدريج عن صلتها بهذا الربيع الغامض الّذي لن نصل إلى حقيقته إلاّ من خلالها. و أوّل تلك الرموز "وردة" كانت أوّل آثار الربيع.

[1]– السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، المكتبة الثقافية، بيروت، ج2، 1973م، ص 173.

الربيع الّذي جاء قبل الأوان

دس في ساعتي وردة و مضى [1]

لم يخيّر الشاعر بل دُسّت الوردة في ساعته عنوة، و الفعل دسّ يحمل في معناه إخفاء الشئ فدسّ يدسُّ دسّاً إذا أدخله في الشيء بقهر و قوّة.و "الوردة" من حيث معناها الأساسي نورة الشجرة، و زهرة كلّ نبتة، و ورّد الشجر: نوّر[2].

أمّا المعنى الثانوي لها أو المعنى الضمني التأويلي "فالوردة" لها دلالات جماليّة وشكليّة و معنوية متعدّدة كالبراءة و النقاء و الشباب و المعرفة... و غيرها من الدلالات الّتي يمكن للشاعر أن يبتكرها بإسقاط ما بوجدانه و نفسه من معان و صور على جمالياتها.

دسّ الربيع الوردة في "ساعة" الشاعر و مضى، و ما الساعة إلاّ عنوان للزمن لقد ترك علامة لمروره، و مضى الوقت و الشاعر غارق في الحساب فمضت ساعتان و عطر الوردة الأخاذ يسرق منه المكان و الزمان. كأنّ الشاعر اندمج بكلّ كيانه و حواسه و هنا يحسّ المتلقي بأنّ علامات الربيع الّتي بدأت بالإزهار و الوردة و عبقها ستستمر معلنة عن فرحة الربيع المعتادة لكن المفاجئة تكسر أفق توقعاته حين يطالعه الشاعر في المقطع التالي معمّقا معنى الربيع واضعا القارئ في حيرة جديدة: **و الربيع الّذي جاء من حيث لم أنتظر**

بث خضرته في دم العاشقين

و علّق أرواحهم في غصون الشجر[3]

إنّ الربيع لم يتجاوز فقط زمانه المفترض بل فاجئه أيضا من حيث لم ينتظر؛ من

---

[1]- الديوان ص7.

[2]- ينظر: ابن منظور: لسان العرب، ج7، ص131-132.

[3]- لديوان، ص7.

اللاجهة. من جهة أخرى حمل الربيع كعادته خضرته المعتادة هذه المرّة لم يضعها بساعة الشاعر، بل عمّق أثره ببثه هذه الخضرة في دم العاشقين و علّق أرواحهم في غصون الشجر. وليس المقصود حب رجل لامرأة بمفهومه العام الحسي، لكنّ الشاعر يحملنا من عالم المحسوس إلى عالم التصوّف و الحب المثالي حيث الحب رحلة إلى أفق اللامتناهي ف«**بالحب تخرج الذات نحو الآخر**»[1]. هو حب المتصوّف الّذي يرى في الكون و الوجود تجليات الخالق والعشق درجة من درجاته.

«**لا يسمى الحبّ عشقا، إلاّ إذا ظهر الحبّ في حبة القلب، وعمّ الإنسان بجملته وأعماه عن كلّ شيء سوى محبوبه، و سرت تلك الحقيقة في جميع أجزاء بدنه، و قواه وروحه وجرت فيه مجرى الدّم في عروقه، و غمرت جميع مفاصله، و عانقت جميع أجزائه، جسما و روحاً، و لم يبق فيه متسع لغيره، و صار نطقه به، و سماعه منه، ونظره في كلّ شيء إليه، و رآه في كلّ صورة**»[2]. ففي الحب إذن معنى الأمل و التفاؤل وريح التغيير من الداخل، و في هذا ما يتوافق مع رمزية اللون الأخضر فالألوان و ما يشتق منها من أوصاف أحد روافد المعجم الشعري «**و أكثر ما يكون استخدامها بأسلوب المذهب الرمزي في تراسل الحواس، و هي في هذا الإطار تستهدف الإيحاء بمعان وأحاسيس تتداعى معها أو ترتبط بها شعريا(...) و اللون الأخضر لاستدعاء معنى العطاء و النشأة الرقيقة الواعدة المفترقة إلى الحماية**»[3].

فالربيع و خضرته، و الوردة وعطرها، و ما تلاها من مكونات الربيع تنقلب دلالات رمزية و نفسيّة لموقف الشاعر من الوجود. و في هذا الاستنطاق الجمالي و إسقاط الشاعر

---

[1]– أدونيس: الصوفية و السوريالية، دار الساقي، بيروت، ط4، 2010م، ص107.

[2]– المرجع نفسه، ص 105.

[3]– شفيع السيد: قراءة الشعر و بناء الدلالة، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، ط1، ص83.

للوجودية على مكونات الربيع في صوفيّة فنيّة يكمن سرّ الإبداع. يعود الشاعر مرّة أخرى متحدّثا بلسان المتكلّم فتتجلى ذاته مشاركة في الفعل يقول:

و أنا....

كلّما أخرج اللّوز زهرتهُ

أخذت زهرتي بيدي معرّضة لوزها للخطر[1].

إنّه فصل الربيع، فصل الإزهار، تزهر القلوب و يتجدّد الأمل و إذا كان اللوز إحدى أنواع الثمار التي تغلفها قشرة صلبة، وبذلك تتشاكل مع الإنسان الّذي يتكون من جسد وروح، والجسد هو بمثابة الغلاف والقشرة للروح، «**فإذا كسرنا القشرة حصلنا على لب الثمرة، والذي يماثل الروح عند الإنسان(...) والشاعر يحتفي بالروح، بالجوهر (الكنز المخفي)، أو المعنى الباطن على حساب المعنى الظاهر السطحي، وهذا يتطابق مع الخصوصية التغييرية، والتي تشكّل الواقع تشكيلاً جديدًا وفق منهج الهدم والبناء، أي هدم الظاهر**»[2].

فإذا أزهرت الثمرة و أخرجت وردها، أخذت زهرة البطل بيده معرضة لوزها للخطر، ما قد يحيلنا إلى خطر يحوم ويتربص بروحه و لكنّه في كلّ مرّة يواصل سيره على إثر الربيع متماهيا مع عطر زهرته.

الربيع الّذي جاءني من جميع الجهاتْ

زاد في أفقي سعةً

زاد في عُمُري ساعةً

[1]- الديوان ص8.

[2]- ينظر:عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر و آليات التأويل، ص87.

و ارتدى نبضتي

و مشى في دمي خطواتْ

فأنا ذاهب في جميع الجهات

و في خطوتي فرح الأرض...

و الأمّهات.[1]

يتعامل الشاعر مع الربيع كأنّه جزء منه فقد توحّد معه فزاده اتساعا و بارك عمره وصار قلبه يخفق به و له، و مشى في دمه، فتماهى معه. والربيع الّذي جاءه من كلّ الجهات تلبسّه فصارت حركته مثله في كلّ الجهات و خطواته كخطوات الربيع تحمل الفرح، فرح الأرض والأمّهات. و كثيرا ما شبهت الأرض بالأمّ فهي الأمّ الكبيرة الّتي تضم أبناءها وتحفظهم من كلّ شر و الشاعر باختياره هذا يذهب أبعد و يأخذنا في معارج حلمه والواضح أنّ الرمز ليس في كلمة واحدة، و لا في صورة جزئية، و إنّما في مجموعة من الصور المركبة تركيبا متحركا متناميا.

يعتمد الشاعر في تشكيله للصور الشعرية على ذاتية العلاقات الّتي يقيمها بين عناصر هذه الصور، فالصورة الشعرية ليست احتذاء للواقع و علاقاته الطبيعية، و لكنها بالأحرى تشكيل جديد لهذا الواقع، و صياغة ذاتية لعناصره الحسية و المعنوية، بحيث تغدو مفردات الطبيعة رمزية نفسية لا وجود لها إلاّ في المخيلة، و بحيث تلتئم جميعا لتخلق

[1]- الديوان ص9.

الإحساس الّذي يعيشه الشاعر[1]. و هذا ما يصعّب على القارئ مهمته فتصير القراءة مهمة تتطلّب صبرا و اندماجا مع عالم النص.

يعدّ "الربيع" مركز الرمز في القصيدة و محور الدلالة فبصفته حاملا لدلالات متعدّدة ومكونات عديدة نقترب خطوة نحوه في كلّ مرّة بإدراك حيثياته و مكنوناته :

(دسّ وردة و مضى بث خضرته في دم العاشقين، علّق أرواحهم في غصون الشجر، زاد في أفقي سعةً، زاد في عمري ساعةً، ارتدى نبضتي، مشى في دمي خطوات، أيقظ الأندلس في المكان، بعثر قوس قزح، أترع القلب حتّى طفح، شقّ صمت الحجر بالضياء و أخرج من قبله عبقا و عبرْ، هبّ على الشرفات و أرسل حلما يدّق النوافذ حتّى السحرْ، لم يخن أبدا)

الملاحظ على هذه الدوال أنّها حملت معاني الفرح و التجديد فقوله "أيقظ الأندلس في المكان" فيه إحالة إلى مرجعيّة حضاريّة و تاريخيّة و استخدامه "للأندلس" كرمز يستدعي صورة الحضارة الإسلامية في أيّام عزها و ازدهارها، إلى جانب بعثرته لقوس قزح بكلّ ما يحمله من جمال و بهاء في ألوانه البديعة، و فعل بعثر يعود على الربيع الّذي نشر بسخاء ألوانه الزاهية في المكان و لم يحدّد الشاعر مكانا بعينه و لكنّه وضعنا معه في جوّه لنعيش معه.

و بعد أن يندمج القارئ مع جوّ الربيع يفاجئه الشاعر بخروجه من فعل الربيع و ما خلّفه الربيع إلى ما فُعل به:

الربيع الّذي أيقظ الأندلس

في المكان

[1] – محمد فتوح أحمد: في الشعر المعاصر الرمز و الرمزية، دار المعارف، القاهرة، 1984م، ط3، ص222-223.

و بعثر قوس قزح

أترع القلب حتّى طفح

ثمّ دقّ الجرس

فأخذت القبس

و أنا أتقدّم مرتعشا

و أخفّض من فرحي

لأهرّبه عن عيون العسس.[1]

فجأة نحسّ بأنّ انتقالا من جوّ الحديث عن الربيع إلى الحديث عن خطر يداهمه بعد أن "دُّق الجرس"؛ و الجرس لا يدق إلاّ لإعلان الخطر أو نهاية ما، والشاعر حيث فهم الأمارة أخذ "القبس"؛ و هو شعلة نار يَقْتَبِسها الإنسان؛ أي يأخُذها من معظم النار و قد تُستخدم النار لتضيئ الطريق في العتمة. والعجيب أنّ الشاعر يصف حال أخذه لهذا القبس كمن يختلس مخافة أن يضبط متلبسا فتقدّم مرتعشا يخفّض من فرحه بالربيع محاولا تهريب ما أخذه منه عن عيون العسس؛ و العين رمز الإبصار و الرؤية و ارتباطها بالعسس في هذا المشهد التصويري يضع القارئ أمام تساؤل: من هم هؤلاء العسس؟ و ما دام الربيع حاملا للخير وباعثا رداءه الملوّن للحياة فلماذا الحراس و لماذا الخوف؟ عيون العسس، عيون تحارب الربيع و ليست فرحة بقدومه إذن. في المقاطع الموالية للقصيدة تزداد صدمة القارئ فالربيع في أزمة يقول الشاعر: **و الربيع الّذي نسيته يدي**

[1]- الديوان ص10.

حملته سنونوّة الأبد

و أنا...

أتأمّل خارطة لا تكلّمني

و يداي على كبدي

أفتكفي سنونوّة

ليعود الربيع إلى البلد؟ ! [1]

رحل الربيع عن البلد هكذا يعلنُ الشاعر عن هجرته كما تهاجر السنونوّة، لقد حدّد الشاعر أخيرا جغرافية حلمه بقوله "البلاد"، لتقفز إلى ذاكرة التّأويل جغرافية المكان الّذي يتحرك فيه الفضاء الشعري فنحن هنا نعيش مع الشاعر عبر المكان رؤاهُ و مواقفهُ إزاءَ الراهن المعاش. راقب الشاعر هجرة الربيع و يداه على كبده؛ و بهذا يكون قد ربط المشهد بأسطورة "بروميثيوس" الّتي سيكون لنا تفصيل فيها. وضع الشاعر اليد على الكبد ثمّ تساءل أفتكفي سنونوّة ليعود الربيع إلى البلد؟ ! و كأنّه بذلك يستحضر جواب أرسطو من بعيد، "لا يمكن لسنونوّة واحدة أن تصنع ربيعاً". لكن الربيع الّذي يتحدّث عنه الشاعر جاء و حملته معها سنونوّة الأبد.

فإذا كانت السنونوّة رمزا للهجرة فإنّ الهجرة إلى الأبد هجرة بلا عودة؛ إنّ الشاعر يومئ و لا يصرّح و يوحي و لا يسمي الأشياء؛ «**فإذا كان أساس الرمز هو تشابه الأثر النفسي وليس المحاكاة الخارجية فإنّ النتيجة المباشرة لهذا الرمز لا يقرر و لا يصف بل يومئ**»[2]

---

[1]- الديوان ص11.

[2]- محمد فتوح أحمد، في الشعر المعاصر الرمز و الرمزية، ص40.

فما يمكننا أن نستشفه أنّه لا يشترط التشابه الحسي بين الرمز و المرموز، بل العبرة بالواقع المشترك و المتشابه الذي بينهما كما يحسه الشاعر و المتلقي. من هذا المنطلق سنواصل تحليلنا و طرح معاني الرموز وفق وقعها في النفس و وفق ما تداعى معها من أفكار ومشاعر لا بطريقة اعتباطية بحتة، و إنّما تبعاً لتسلسل أفكار القصيدة.

إنّ أوّل ما تبادر إلى الذهن مع سماع كلمة "الأبد" هو الموت فإذا الربيع غادرنا إلى الأبد و الشاعر يتساءل عن إمكانية رجوعه، باستفهام استنكاري كأنّه يجيبنا مسبقا باستحالة ذلك فتبين ملامح الموت مقبلة من بعيد، و هو ما ستثبته المقاطع التالية من القصيدة و الّتي اتضح من خلالها المعنى و تأكّد.

الربيع الّذي مرّ في جملة العابرينْ الربيع الّذي شقّ صمت الحجر

لم يعدْ أبدا بالضياء

فكأن لم يكن أحد و أخرج من قبله عبقا

ربّما كان وهما كبيرا و عبرْ

يراودني بين حين و حين جال في أعين الناس

و أنا.... و الليل

منذ عشرين عاما هبّ على الشرفات

أضيع لأكتشف الآخرين و أرسل حلما يدّق النوافذ

حتّى السحرْ

فرأى جثّة تتعقبه

فانتحى جانبا....

و انتحرْ ! [1]

اتخذ الرمز منحى تصاعديا من البعد المادي إلى البعد الروحي المفتوح على شتى الاحتمالات، وبذلك يخلق الشاعر الرموز خلقا جديدا عن طريق إفراغ الألفاظ من دلالتها المادية ثم شحنها بالدلالات الروحية الجديدة، وبذلك يؤول الرمز إلى طبيعته الأساسية، وهي التأليف بين الخاص والعام، بين السماوي والأرضي، بين المادي والروحي. حتّى أنّنا لا نكاد نميّز بين الحقيقي و غير الحقيقي .

فالشاعر هنا يستمد عناصر الصورة من العالم الطبيعي: الربيع و الزهرة و اللوز والحجر.. كما يستعير من العالم الواقعي: الشرفات، النوافذ، الجرس، القلب، الكبد ..الخ ولكن هذه الجزئيات لا تعيش شعريا في البيئة نفسها الّتي كانت تحياها في عالم الواقع، فما هكذا عهدنا الربيع، يُحيي و ينتحر...فالشاعر كما قلنا يستمد جزئيات رموزه من الخارج ويصيّرها صورا بعد أن تخلّصت من كثافة المادّة و غدت معبّرة عن حالات الشاعر النفسيّة.

لقد حملنا الشاعر معه في حلمه الربيعي الّذي استيقظ منه بعد أن حملته سنونوّة الأبد ولم يعد بعدها أبدا، فإذا بالشاعر يدخل في حالة من الضياع و الشتات. ليطرح تساءلات هل كلّ ما عاشه وهم كان يراوده، و كلّ ما جاء به الربيع من ضياء، شقّ به

[1]- الديوان ص12-13..

صمت الحجر كأنّه استنطق الصمت و أرسل حلما جميلا. وما إن أبصر جثّة تتعقبه انتحى جانبا وانتحرْ؟

ثمّ يردف الشاعر مؤكدا أنّ الربيع ليس من عادته أن يخون لكنّه جاء و هيّأ الأرض للراحلين و لم ينتظر أحدا، فتتعمّق الحيرة أكثر فأكثر لكن مفتاح اللغز في المقطع الموالي أين تترابط الخيوط الرفيعة لدلالة الربيع و تنفرج عقدة الرمز:

الربيع الّذي لم يرد و صفه في كتاب

نبحته الكلاب

فتسلّلّ بين الحروف

و بين الحروب[1]

نلمس أخيرا معنى واضحا و كأنّ المشهد يعود بنا أدراجه فنجمّع أفكاره حين حدّده الشاعر بقوله: إنّه الموت (مستخدما إنّ التوكيديّة بما لا يبقي مجالا للشك). إنّ الربيع قد يكون التغيير و هو الرغبة في التجديد، هو الدستور الجديد، إنّه الأمل في حياة أفضل فلا أحد يعرف متّى يجيء و متى يحين أوانه، أتى حين لم نتوقعه و رحل و لم يعد فالربيع لم يرد وصفه في كتاب فهو مفتوح على المطلق.

لقد سبق و أن أشار الشاعر إلى محاولته تهريب الربيع عن "عيون العسس" و ها هو يضيف رمزا آخر بقوله "نبحته الكلاب" و في ذلك ترميز لمعنى الخيانة، فما كان للربيع الّذي نشر بعضا منه في كلّ مكان بعد أن حال بينه و بين بقاءه و استمراره الخونة و أعداء

[1]– الديوان، ص15.

البلاد إلاّ أن تسلّل بين الحروف و بين الحروب. و الحروف أوّل وحدات الكتابة و أولى متطلّبات العلم و القراءة. أمّا الحروب؛ نتيجةٌ لفتنةٍ تلحق البلاد و العباد و لكن الصراع بين الشر و الخير في دورة مستمرّة و تسلّل الربيع إليها دلالة على بقائه ينافح في صمود رغم أنف قتلته و أعدائه. **و دوّن حكمته في التراب:**

إنّه الموت سدده القلب للقلب

أمّا الرصاص فلم يخترق غير سطح الجسد.[1]

نلمس في هذا المشهد جمال التصوير والّذي تكمن صعوبته في عبقرية خلقه فكيف تنتقل من دلالة معهودة مترسخة، بكسر كلّ القواعد و الأطر إلى دلالة أخرى لتخلق لغتك الخاصة **«إنّ الرمز الأدبي يتميّز بأنّ ما فيه من إشارة ليس أساسه المواضعة أو الإصطلاح كما هو الحال في الرموز العامة، و إنّما أساسه اكتشاف نوع من التشابه الجوهري بين شيئين اكتشافا ذاتيا غير مقيّد بعرف أو عادة، فقيمة الرمز الأدبي تنبثق من داخله، و لا تضاف إليه من الخارج»**[2].

فلنا أن ننظر كيف صوّر الشاعر في سلاسة بانتقال من المحسوس إلى المعنوي حالة النفس، و وضعاً يندى له الجبين و ينزف له القلب دمعا و دم، حين عبّر عن الحرب الأهلية بالجزائر الوطن الأمن، فترة العشرية السوداء الّتي صار فيها الموت عنوان لأيّامها. دوّن الربيع حكمته في التراب و ما يوارى تحته غير الموتى؛ هؤلاء هم أبناء الوطن شهداءها الّذين هبوا مع الثورة لرفع نداء الوعي لكن الموت جاءهم و حملهم معه هم لم يموتوا فكم من أموات يسيرون العالم. إنّ الفاجعة في أبناء الوطن الواحد و الأمّ الواحدة فالألم لأنّ الموت

[1]– نفسه، ص ن.

[2] – محمد فتوح أحمد: في الشعر المعاصر الرمز و الرمزية، ص37.

سدده القلب للقلب، سدده الأخ لأخيه، و الإبن لأمّه و أبيه، والوالد لزوجه و بنيه، أمّا الرصاص فلم يخترق غير سطح الجسد فالموت الحقيقي هو موت الروح لا موت البدن.

إنّ هذه المعاناة الّتي عايشها الشاعر على غرار أبناء وطنه، وعبّر عنها بوحي قلمه كانت مادّة فكره حيث صاغها برمزيّة عالية كسرت كلّ الحواجز و القيود. و ليختم هذه الرحلة كان للشاعر قولته الفصل في كلّ ما عاشه و كلّ ما خلّفه الربيع بكلّ ما لحقه من دمار، وبصيغة الأمر توحد الشاعر مع الربيع في كيان واحد و ذات واحدة موجها كلامه آمرا:

قلْ لهم:

أنا عين ترى

و رسولٌ يؤلف بين القرى

و يسير فتزهر كلّ حقول البلد.

قل لهم:

إنّني لا أجيء سوى مرةٍ

ثمّ أمكث في الأرض حيّا

و يذهب هذا الزبدْ ! [1]

[1]- الديوان، ص16.

تزداد المسافة بين الدوال و مدلولاتها، أو بين الرمز و المرموز إليه، فتغري القارئ في التوغل أكثر و الارتماء في أحضان القصيدة لاستكشاف معانيها الّتي تنم عن براعة التشكيل اللّغوي. «**إنّ الرمز يبدأ من الواقع ليتجاوزه فيصبح أكثر صفاء وتجريدا، و لكن المستوى التجريدي لا يتحقق إلاّ بتنقية الرمز من تخوم المادّة و تفصيلاتها، لأنّه يبدأ من الواقع ولكنه لا يرسم الواقع بل يرده إلى الذات، و فيها تنهار معالم المادّة و علاقاتها الطبيعية لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤيا الذاتية للشاعر**»[1].

و عليه فإنّ ما يظهره لنا وجه القصيدة هو بمثابة الرداء الّذي يختاره صاحبه بعناية ودقة ليخرج في أبهى و أرقى حلّة. و إن كانت العبرة الحقة فيما يضمره فإنّ الكشف عن الخفي في نفسه قيمة تزيد من بهاءه أو تحط من قيمته، كذلك القصيدة فإنّ قيمتها الشكليّة لا تكتمل إلى باكتمال معناها. تتبعنا حتّى الآن قصيدة الربيع و تنامي البعد الرمزي فيها محاولين الإمساك بالمعنى، و آخر ما توقفنا عنده هو تكلّم "عاشور فنّي" بلسان حال الربيع بصيغة الأمر(قلْ لهم)؛ أنا عين ترى/ و رسول يؤلف بين القرى/ و يسير فتزهر كلّ حقول البلد.

قد نتساءل هنا من يكلّم من، أهو "عاشور فنّي" يخاطب الربيع أن يصدحَ بعلوِ صوتٍ وثباتِ همّة؟ أم هو صوت الشاعر و قد تقمّص الربيع و اندمج معه؛ قد نميل للاختيار الثاني ذلك أنّ الشاعر يضعنا أمام صورة سبق لنا و أن جمعنا جزئيّاتها فيما سبق، وبالعودة إلى صفحة التصدير نجده قد اختار أن يكون شبحاً في مكان قصيّ يرى كلّ شي ولا تراه العيون، و يتنبأ فينزّل ما كان أو سيكون في كتاب نبيّ. ثمّ ألم يُهدِه الربيع زهرةً؟

[1]– محمد فتوح أحمد، الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، ص163–164.

تماهى مع عطرها و نسي على إثرها الزمان و المكان، و أخذ القبس، و هرّبه عن عيون العسس، فصار بذلك يمشي و تزهر كلّ حقول البلد.

يعاود الشاعر توظيف صيغة الأمر(قلْ لهم) لكنّه يغلّب صفات الربيع، فيجيء حديثه كلاما على لسانه: إنّني لا أجيء سوى مرةٍ/ثمّ أمكث في الأرض حيّا/و يذهب هذا الزبدْ. وذهاب الزبدْ دلالة على انتصار الحق في النهاية و إن طال الأمد، فالربيع الّذي هاجر وهرب و انتحرْ، شأنه شأن الرسالة الإلاهية في الكون لا تجيء سوى مرّة على يد نبي يصطفى للنبوءة، ثمّ تمكث في الأرض حيّة. ثمّ يختم بمشهد نهائي يصف فيه وضع "الربيع" وقد: جاء.....جاءْ/حذرًا/تترصدّه طلقات الشتاءْ/يتلفّت/في كلّ ناحية عثرة/يتنفّس/في كلّ ناحية زهرةٌ/يتقدّمُ/مقتفيا أثر الشهداءْ.

و في هذا المشهد الختامي يمكنّنا الشاعر من حقيقة الربيع بما لا يدعُ مجالا للشّك إنّه: الثورة، فالشهداء رمز الإباء و المطالبة بالحرية.

إنّ الحرية الّتي ينشدها الشاعر ويطالب بها متعدّدة أوجه: فالحرية حرية وطن، حرية فكر، حرية إبداع، حرية الانطلاق و التجاوز.الحرية حرية الذات الّتي تدرك ماضيها وتخدم مستقبلها في حاضرها، فالشاعر المعاصر يبدأ قصيدته من التجربة و يستمر في النّص. ولا يسعنا هنا أن نجزم بصحة ما ذهبنا إليه في تأويلنا لمضمون القصيدة فقد تحتمل معاني أخرى، بل أكيد أنّ معناها يتكشف في كلّ قراءة عن أبعاد أخرى.

2.2.قصيدة ذاكرة جرح:

بعد جولة مع الربيع و السحاب و الأمواج كانت قصيدة "ذاكرة جرح" وقفة للتّأمل، لرفع راية الذاكرة الّتي قد تمحوها الأيّام. ذاكرة الجرح ذاكرة الألم المشترك. تتداعى صور القصيدة تباعا راسمة بذلك مشهدا للموت.

على بعد عقد من الطلقات

و خمسين ألف قتيل

أحاول أن أتهجي خطوط يدي

و أحاول أن استعيد خطوط دمي

المتفرق ما بين ألف قبيل

على بعد عقد من الطلقات هكذا أعلن الشاعر عن ذاكرة جرحه ، عشر سنوات مضت و محصلة كلّ هذا الرصاص ألاف القتلى، ألم ليس كمثله ألم، فما من عائلة إلاّ وودّعت عزيزا أو فارقت فلذة كبدها. أمام هذه الخسائر و الهزائم وقف الشاعر ضائعا حائرا يبحث عن ملاذ عن تفسير أو جواب، يحاول البحث عن أصل البلاء، تعدّدت خطوط اليد و اليد واحدة، تعدّدت الضحايا و المصيبة واحدة، تفرقت الدّماء و الخسارة واحدة، القتل في كلّ مكان و السؤال الآن من يقتل من؟.تفرقت دماء الجزائريين بين ألف قتيل كما قتل "قابيل" أخاه "هابيل" و استباح الأخ روح أخيه، قتل الجزائري أخاه الجزائري في موجة من العنف عارمة، وحصيلة موتى تزدادُ كلّ يوم، من المسئول؟.

استحضر الشاعر شخصية "قابيل" الّتي تحيلنا مباشرة إلى أخيه "هابيل" معاصريْن يتحركان على مساحة النص ويتسربان إليه، من واقع معاش هو محصلة ما شهدته البلاد من جرائم تسوغ قتل الإنسان الأعزل فتغتال أحلامه ليترمد الآني والآتي معاً.وقع جلل و ذهن أعزل لا يملك إلاّ أن يتساءل، يواصل الشاعر بحثه فيقول :

أحاول أن أقتفي أثري

أتقصّى الحقيقة قي ما اقترفت

و أجمع ما يتيسير لي من دليل [1]

نتفاجيء هنا بالذّات الشاعرة و هي تقحم نفسها في أصل البلاء، و كأنّها صوت الوطن يتحدّث بلسان الشاعر. كأنّ من يتساءل هنا الجزائر، الأرض الأمّ، و هل لأمّ أن تفرط في أحد أبنائها و إن ظَلم!؟ فإذا بالوطن يتبع كلّ أثر و يتقصى الحقيقة فيما اقترف و يجمع بعدها كلّ ما تيسر من دليل، لعلّ الإجابة تخفّف وقع الألم. لما كلّ هذا الدّم ؟ لعلّ الإجابة تكون ضمادا سحريا ليشفى الجرح و القلب الّذي لا يعلم أيّة يدٍ طعنته؟ و كلّ ما يراه جثّة يقول : **أرى جثّة تنفس تحت السلاح الثقيل**

تحارب ما لا ترى تقتل الآخرين مخافة أن يقتلوها

تُلغم ما حولها

و تصوب رشاشها

و قلوب الملايين تضغط من خلفها

ثمّ تسقط بعد قليل.[2]

يحيلنا الشاعر بحديثه عن "جثّة تحارب" إلى صورة الوطن الّذي يتخبط في صراع أهلي و سياسي، و مشهد قاسي رسمه أبناء الوطن في اقتتال سقط فيه الجميع في نهاية المعركة. هذه (الجثّة الّتي تنفس تحت السلاح الثقيل) ما هي إلاّ جثّة الوطن الّذي أرهقته الحروب، (جثّة تقتل الآخرين مخافة أن يقتلوها) و قلوب الملايين (الشعب) تضغط من خلفها، ثمّ تسقط بعد المقاومة، و قد أعلن الشّاعر موتها مسبقا حين اختار تسميتها (بجثّة) رغم ما رآه منها من محاولة خلاص و إن كانت دون وجهة.

---

[1]- الديوان: ص43.

[2]- الديوان، ص44.

وسط هذا الجوّ من الضياع رأى الشاعر وطنه يضيع و لا أكبر من روح الوطن غير روح الأمّة الّتي بقيت متفرجة من بعيد و الجزائر غارقة في دمها، و عضو منها ينزف وكأنّها تخون من جديد و لا تملك زمام حكمها، ولا فعل أجدادها حين كانت الأمّة جسدا واحدا إذا تداع منه عضو تداعت كلّ أعضائه بالسهر و الحمى. لقد سلّمت الأمّة رقبتها إلى جلاّدها يقول: **أرى أمّة وضعت حدّ منشارها**

الفذ في عقدة المستحيل

أرى دورة للرياح

و الّذي أضرم النار

أضرمها مرّة و استراح[1]

استخدم الشاعر في سلاسة رمزين موحيين (الرّياح و النّار). إنّ الرّياح عادة ما تحمل معها التّغيير لكنّها تدور حول نفسها و لا شيء تغيّر. و النّار بما تحمله من معاني الدّمار و الفتنة أُضرمت مرّةً و لم تنطفىء بعدها ! فالّذي أشعلها فعلها مرّة واحدة و استراح .

رسم لنا الشاعر صورة مؤلمة للوطن و ما شهدته الجزائر في العشرية السوداء، فالقصيدة ترجع إلى تاريخ 9 سبتمبر1999م من وحي نفسيته المتكسّرة على عتبات الفاجعة و كأنّ الذّاكرة تصرّ على الحضور، و النّفس تأبى أن تنسى:

أحاول أن لا أرى

و أواصل زحفي على الجرح

حتّى الصباح [2]

يعبّر الشاعر عن صراعه الداخلي باستخدامه لفعل (أحاول) فهو يسعى و يجهد والنتيجة غير مضمونة، وإن حاول أن لا يرى راجعته الذّاكرة (ذاكرة الوطن و الجرح)

[1]- نفسه، ص45.

[2]- م ن، ص46.

فيعاندها ويواصل محاولته زاحفا على الجرح مع ما في الزحف من جهد، حتّى الصباح. وكلمة (صباح) تحيل لعودة الضياء وتوحي بالأمل. يصّر الشاعر (الوطن) على إنعاش ذاكرته فيقول:

أذر قليلا من الملح في اللّيل

أنعش ذاكرة الجرح

كيلا تضيع الجراح[1]

إنّ التّمعن في قصيدة "ذاكرة جرح" يجعلنا نفهم كيف يكون للبساطة جاذبيتها، وكيف تجتمع الكلمات العادية في إفراديتها، لتكتسب معانٍ جديدة في التركيب، و تكتُب شعراً نصِفهُ بالسّهل الممتنع؛ إذ تكمن الصعوبة في تجميع الكلمات و انتقاءها ومن ثمّة إعطائها حياة جديدة دون أن يقع الشاعر في التكرار أو المبتذل؛ و«**الشعر هو النبع الرئيس لصيانة اللّغة و تجديدها**»[2]. و ذلك من مظاهر الحداثة اللّغوية أين تسقط القرائن المنطقية بين عناصر الجملة الشعرية، لنجد للجرح ذاكرة، و تغدو كلّ كلمة "**رمزا**" قائما بذاته.

جمع الشاعر في المشهد الأخير كلمات تراوحت بين الأسماء و الأفعال:

الأسماء:الملح/الليل/ذاكرة/الجرح/الجراح.

الأفعال: أذر/أنعش/تضيع. ليُظهرها في قالب جديد جمعها رغم غياب الرابط المنطقي بينها «**ومثل هذا التشكيل الحديث، نعثر عليه عند شعراء أوتوا مقدرة فنيّة يحسدون عليها من أمثال: الأخضر فلوس، ومصطفى دحية، وعاشور فنّي...**»[3].

حاولنا بتتبع تدرُّج بناء الصور الشعرية، وتفكيك وحدات الرمز أن نظهر بهاء التصوير الشعري، و تجنيد الشاعر للّغة باستفراغ دلالات الألفاظ القديمة و تحميلها دلالات

[1]– م ن، ص ن.

[2]– محمد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها و مظاهرها، ص167.

[3]– يوسف وغليسي: في ظلال النصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 2009م، ص57.

جديدة في خلق و إبداع رصين، يفرض نفسه على القارئ و يؤكد على جدّة النّص من داخله لا من انطباعات أو أحكام مسبقة.«**يقول ملارميه: إنّني أبتدع لغة منها ينبثق شعر جديد. شعر لا يدور على وصف الشيء بل على تأثيره. لا يتكوّن البيت الشعري من ألفاظ ذات معنى بل من ألفاظ ذات نوايا بحيث تغيب قيم الألفاظ المعنوية أمام شعورنا**»[1].

محاولتنا فيما تقدّم كانت للتحليل أقرب منها للتجميع وتماشياً مع الهدف المرجو من بحثنا عن مكامن الشعريّة في الديوان ككلّ، فإنّنا سنجمل حديثنا عن "الرمز" باستخراج الأكثر تواترا بعد أن فصّلنا في القصيدتين السابقتين تفاديا للتكرار، ذلك أنّ توظيف الرمز جاء على نفس الشاكلة في القصائد الثمانية، فالشاعر ينهل من كلّ ما تتيح اللغة من إمكانات ويصوغ أفكاره في إبداعيّة عالية.

صنّفنا رموز القصائد حسب البنية الإفرادية لها«**و نقصد بها تلك البنية "المعجمية"الّتي هي عبارة عن مجموعة من "المونيمات" Monème، تحمل دلالات خاصة، بمفردها أو في سياق تركيبها. و تستمد من قاموس عام مشترك**»[2].

وقد لاحظنا غلبة المعجم الوجداني بما يتفرع عنه من معجم مأساوي و صوفي معتمدين على ما جاء في دراسة يوسف وغليسي للقصيدة الجزائرية المعاصرة(1970-1990م) حيث يعرّف المعجم الوجداني بقوله: «**هو معجم غنائي ذاتي، يسعى إلى "تذويت" الموضوع، ويسمه بسمات وجدانية واضحة، تقوم على دوال لفظية رقيقة و ناعمة، تنفذ إلى وجدان المتلقي بصورة حدسية، بحكم قربها من ذاته، ومعايشته الذاتية لها**»[3].

سندرج فيمايلي الرموز التي طفحت على سطح النّص وهي:

أ.معجم وجداني:

---

[1]- محمد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها و مظاهرها، ص167.

[2]- يوسف وغليسي: في ظلال النصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية، ص8. للتوسع ينظر: ص8-100.

[3]- المرجع نفسه، ص9.

الربيع/زهرة/الشجر /السوسنة/السنونوّة/البلابل/القلب/الحنين/العين(العيون)/الروح/البحر /الموج الشاطئ/الشمس/الصباح/السماء/الأفق/المدار /فلكك/الكواكب/النجم/الطير (الكروان، هدهد)السحابة/الغيمة/الشتاء/مطر /الجبل/الصخر /الحجر .

ب.معجم صوفي:

العشق(العشاق)/الوحي/اللهب/الحلم/الروح/غصون/سدرة المنتهى/ما يشتهى/كوثرك العذب تتهجد/الفلوات/القبرات/الصبوات/جمرة/اللعنات/رعشة فاترهْ.

ج.معجم مأساوي(الموت):

الربيع القتيل/جثة/انتحر /الدم/السلاح/المدافع/اللغم/رشاشها/منشارها/الموت/يفجّر /الحروب/ الجيوش/قبر /النار /الليل/الجنازة/الشهداء.

د.معجم واقعي(المدينة):

أطلقنا هذه التسمية على مجموع الرموز التي تحيلنا أكثر من غيرها على دلالات ملموسة و إن حملت في السياق دلالات أعمق وقد تواترت بنسبة أقل ونلخصها كالآتي: القمح/السنبلة/الحقل/كأس شاي/شاشة التلفزيون/الصحافي/المذيعة/الملح/الخطب/خطاب قلمي/الشقق الشاغرهْ/الشرفات/الشوارع/المدينة.

ج.معجم الهوية(الانتماء):

الأرض/البلد/القرى/الوطن/الخارطة/الشعوب/أمة/العرب/غرباء/خطوط(دمي، يدي).

تجدر بنا الإشارة إلى إنّ هذا التقسيم المعجمي لا يخلو من تقاطع الحقول الدلالية بين وحداته(كلماته)، ولكن إيرادنا لها بهذا التقسيم من قبل الفرز المنهجي فقط؛ فالدلالة

المعجمية«**هي دلالة الكلمة داخل المعجم قبل استعمالها ،و تشمل ما تشير إليه الكلمة في العالم الخارجي، وما تتضمنه من دلالات و تستدعيه في الذهن من معانٍ**»[1] .

إنّ هذه الوحدات وإن تكرّرت أحيانا، أشتُق منها فجيء بها بصيغة أخرى، أو وظّفت بألفاظ ترادفها، أو تقاربها دلاليا، لم تعد ملكاً للّغة. بل ملكاً للشاعر الّذي يستخدمها بأبعاد رمزيّة، بعد أن يكتشِف فيها بعداً نفسياً خاصاً في واقع تجربته الشعورية. فيملئها بالرمز والمغزى. والرمز في معناه الدّقيق«**هو محاولة لإثارة مناخ نفسي في ذات القارئ شبيه بذلك الّذي أحسه الكاتب أو الشاعر**»[2] .

وربّما جاز لنا أن نعبّر عن صدمة اللّقاء الأوّل مع النّص الّذي يتمنّع عن الإدلاء بمعناه، و تخفيه وراء ضبابية لا تنجلي إلى بعد قراءات متعدّدة، وهذه هي سمة أو خصوصيّة الشعر المعاصر الّذي يرفض الرضوخ للتقريريّة والمباشرة، بل يرحب بالغموض ولا يقبل إلاّ بقارئ يشارك الشاعر عالمه. وإن كان الرمز عماد القصيدة فإنّ طرق استلهامه و توظيفه تختلف.

3.جماليات التناص:

تعدّ اللّغة مؤسسة اجتماعية يكتسبها الفرد في إطار اجتماعي معيّن فذهنه لا يخلو من ترسبات و تراكمات لغوية و معرفية كانت أرضية لقيام لغته و شخصيّته، و الشاعر على غرار أبناء بيئته يتأثر بما و من حوله، و هذا ما لا ينفي استقلاليته و بقدر انفتاحه و ثقافته يتسع مدار مداركه ليشمل ثقافات أخرى وبيئات غير بيئته. وتكمن براعتة في كيفية استغلال مكتسباته وإعادة بعثها بطابع خاص و نكهة خاصة تنم عن وقادة فكر و فطنة في اقتناص الموجود و إعادة بعثه وهذا ما يتجلى في الأدب عامة و الشعر خاصة في ظاهرة

[1]– خليفة بوجادي: محاضرات في علم الدلالة، دار آذار للطباعة و النشر و التوزيع، دط،دت، ص39.

[2]– محمد فتوح أحمد: الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، ص3.

التناص(L'intertextualité)؛ و هو مفهوم أثار كثيرا من الجدل حول أصالة النصوص أو تبعيتها و سنعرّج على بيان مفهومه بإيجاز.

1.3.مفهومه:

إنّ التناص في مفهومه العام يعني تعالق النص مع نصوص أخرى سبقتة للوجود. و هو ظاهرة أساسيّة و صفة ملازمة للأدب و تحليله؛ فالأدب في حوار دائم مع نفسه و في حركية مستمرّة[1]. لكن تناول العلماء لهذا المفهوم تطوّر تدريجيا عبر الزمن فهو كمفهوم ينسب حسب ما ذهب إليه غريماس(Gmeimas) في معجمه السيميائي المشترك[2] إلى باختين(Bakhtine). إلاّ أنّ الفضل في اشتقاق مصطلح التناص و ترويجه رسميّا يعود إلى جوليا كريستيفا(J.Kristiva)، و ذلك من خلال مقالتين ظهرتا في مجلة (تيل كيل Te Quel)[3] أين بلورت مفاهيم استمدّتها من لسانيات "دي سوسير" تقول:

«لا يمكن اعتبار المدلول الشعري نابعا من سنن محدّد؛ إنّه مجال لتقاطع عدّة شفرات(على الأقل اثنين) تجد نفسها في علاقات متبادلة. إنّ مشكلة تقاطع وتفسّخ عدّة خطابات دخيلة في اللّغة الشعريّة قد تمّ تسجيله من طرف "سوسير" التصحيفات: "Anagrammmes"،و قد استطعنا من خلال مصطلح التصحيف"Paragramme" الذي استعمله "سوسير" بناء خاصيّة جوهريّة، لاشتغال اللّغة الشعريّة عيّناها باسم التصحيفيّة"Paragrammatism"أي امتصاص نصوص (معان) متعدّدة داخل الرسالة الشعريّة الّتي تقدّم نفسها من جهة أخرى باعتبارها موّجهة من طرف معنيّ معين»[4].

---

[1]– تيفين ساميل: التناص ذاكرة الأدب، تر: نجيب غزاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2007م، ص7.

[2]– Algerda Julien Griemas et autres semiotique dictionnaire Raisonne de la theorie du language ((Intertextualité)p191

[3] – ينظر: تيفين ساميل: التناص ذاكرة الأدب، ص 8–9.

[4]– جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1997م، ص78.

تعدّ "كريستيفا" أوّل من أطلق مصطلح التناص و استفاض بمعالجته و جاءت تعريفات كثيرة و مختلفة بعدها لكن لا أحد قدّم التعريف الجامع المانع و هذا ما ذهب إليه "محمّد مفتاح" بعد أن عرّج على التعريفات المختلفة قائلا:

« **سنلتجئ إلى استخلاص مقوماته من مختلف التعاريف المذكورة و هي:**

أ.فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.

ب .ممتص لها يصيّرها منسجمة مع فضاء بنائه، فينسبها إليه.

ج. محوّل لها بتمطيطها، أو تكثيفها، إمّا للنقض، و إمّا للتحسين.

د. التعانق، و التحاور، و يعني الدخول في علاقات حميمة مع نصوص أخرى بكيفيات مختلفة »[1] .

إنّ الجانب التطبيقي يبقى الأفقر بالمقارنة مع نظيره التنظيري، و حتّى لا نجعل دراستنا تتبعا تاريخيا لتطور المصطلح فإنّنا سنعمل على تبيّن هذه الظاهرة بالبحث من خلال تجلياتها في الديوان، باعتبار التناص أداة إجرائيّة هامة في الكشف عن أسرار وكنوز التجربة الإبداعيّة.

2.3.التناص الداخلي:

ويقصد به التناص الّذي يكشف عن مرجعيّة الشاعر الثقافية و هويته كالقرآن الكريم والحديث الشريف و التراث المكتوب أو الشفوي.

1.2.3.التناص مع القرآن الكريم:

تفاوتت طرق الشاعر في تعامله مع النّص القرآني بين استحضاره للرموز من القصَصِ أو اقتباسه للتعبير من آي القرآن الكريم. وقد تبلور مصطلح "الاقتباس" عند بعض

[1]- محمّد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 1986م، 120-121.

البلاغيين المتأخرين ودلّ عندهم على "تضمين الكلام شيئا من القرآن أو الحديث الشريف، وذهب "ابن الأثير" «**إلى أنّ الكلام يكتسب به طلاوة و حلاوة و هو ضربان: كلّي تذكر فيه الآية أو الحديث بجملتها، و جزئي يُذكر فيه البعض منهما**»[1]. أمّا في النص فقد خلق ذلك جوّا وجماليّة تثير مشاعر المتلقي بذكاء لما له من دلالة تاريخية و دينية.

يقول الشاعر معبّرا عن منافع قلمه(شعره):

لي مآرب لا تنتهي فيه...

أرفعه راية

و أحدّده غاية

ثمّ أجعله آية للوطن

و أقوم به

و أهش على الزمن

و أحركه فإذا هو يسعى

و يأتي العجب.[2]

«**حيث يظل فيه المعنى المنطقي للبنية النصيّة الموظفة هو نفسه للبنية الغائبة، بالإضافة إلى التشكيل الخارجي**»[3]. فالقراءة الأولى للمقطع تحيلنا مباشرة إلى قوله تعالى في سورة طه:

﴿وَمَا تِلْكَ بِيَمِينِكَ يَا مُوسَى (17) قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّأُ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَى غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَى (18) قَالَ أَلْقِهَا يَا مُوسَى (19) فَأَلْقَاهَا فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَى(20)﴾الآية(313).

[1]– الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام و البحتري، ج1، تح: محمّد محي الدّين، دار منين الروضة، 1944م، ص325.

[2] – عاشور فنّي: الديوان، ص59.

[3] – جوليا كريستيفا، علم النص، ص79.

لجأ الشاعر إلى نقل الصورة بعينها لفظا ومعنى، و ضمّها لشعره بطريقة فنيّة وفَقَ فيها بين قصده و معنى الآية؛ فإذا كانت الآية الكريمة تتحدّث عن معجزة سيّدنا موسى عليه السلام مع عصاه و مقاصده فيها، فإنّ الشاعر يتحدّث عن فوائد قلمه و مقاصده أو مآربه فيه أيضا.

أمّا في قصيدة "أمواج" فقد وظّف الشاعر قصتين مُدمجاً الواحدة في الأخرى، قصة سيّدنا محمّد و تهجّده في غار حراء قبل أن يخرج إلى النّاس برسالة النبوّة، و قصة سيّدنا اسماعيل مع ماء زمزم –عليهما الصلاة و السلام– وذلك وفق استراتيجية يعرّفها "محمّد بنيس" بالتناص الامتصاصي:«**التناص الامتصاصي: و هو خطوة متقدّمة في التشكيل الفنّي إذ يعيد الشاعر كتابة النص وفق متطلبات تجربته ووعيه الفنّي بحقيقة النّص الغائب شكلا و مضمونا، و هذا يمثّل مرحلة أعلى في قراءة النص الغائب، و القانون الّذي ينطلق من الإقرار بأهميّة هذا النّص و قداسته، فيتعامل و إيّاه كحركة و تحوّل لا ينفيان الأصل**»[1]. يعدّ هذا المستوى الأكثر تجليّا في تعامل الشاعر مع التناص و سنمثّل لذلك بمقاطع مختلفة من الدّيوان تحيلنا كلّ منها إلى آية أو رمز قرآني .

لك أن تدعي ما تشاء

و أن تتهجد ألف سنة في حراء

ثمّ تخرج للناس

و تسير فتنفجر الأرض شعرا و ماء.[2]

[1] – محمّد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط1، دار العودة، بيروت، 1979م، ص253.نقلا عن: جمال مباركي: التناص و جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، دط، دت، ص157–158.

[2] – الديوان، ص 31.

خاطب الله عزّ و جلّ نبيّه محمّد في سورة الإسراء بقوله تعالى:

﴿وَمِنَ اللَّيْلِ فَتَهَجَّدْ بِهِ نَافِلَةً لَّكَ عَسَىٰ أَن يَبْعَثَكَ رَبُّكَ مَقَامًا مَّحْمُودًا(79)﴾الآية (79) .وما كان منه إلاّ أن استجاب لأوامر ربّه فاعتكف في كهفه حتّى جاءه الأمر بأن يخرج للنّاس. وكذلك فعل "ابراهيم" بزوجه و ابنه فاستجاب الله لدعائه، فانفلقت الأرض ماءً. شارك الشاعر إذن ذاكرته ومرجعيّته الدّينيّة الإسلامية مع المتلقي، مداعبا نفسيّته بوضعه في مناخ روحاني حميم، يرتفع بالذات إلى حضرة الإله و من خلال هذا التفاعل مع نصوص القرآن زاد نصّه الشعري ثراءً و نماءً.

في قصيدة اللآلئ يقول:

تدثرت بالصمت

واخترت ما تشتهي من لغات الفؤاد

و أطلقت طيرك في كلّ واد

وفلكك تغزو ثغور البلاد

و باغتني هدهد شعرك

يحمل أصداف ذات العماد

و أوهمني "صاد" صدقك بالقرب

لكنني في "سبأ"

أحاول أن ألتقي حلمي

فيثور الملأ.[1]

[1]- المصدر السابق، ص49-50.

يحيلنا كلّ من (هدهد، ذات العماد، "صاد" صدقك، سبأ) إلى نص قرآني غائب استعار منه الشاعر أحد رموزه و أعاد صوغه بما يتوافق و سياقه الخاص في القصيدة موحدّا بين منابع عدّة، كما نسترجع عند قراءة المقطع وقعاً موسيقياً بسبب القافية الّتي تحيلنا إلى سورة الفجر(واد–البلاد–العباد).

الهدهد وسبأ: هو هدهد سيّدنا سليمان عليه السلام يقول عز وجل في سورة النمل﴿ وَتَفَقَّدَ الطَّيْرَ فَقَالَ مَا لِيَ لا أَرَى الْهُدْهُدَ أَمْ كَانَ مِنْ الْغَائِبِينَ(20) لأعَذِّبَنَّهُ عَذَاباً شَدِيداً أَوْ لأَذْبَحَنَّهُ أَوْ لَيَأْتِيَنِي بِسُلْطَانٍ مُبِينٍ(21) فَمَكَثَ غَيْرَ بَعِيدٍ فَقَالَ أَحَطتُ بِمَا لَمْ تُحِطْ بِهِ وَجِئْتُكَ مِنْ سَبَإٍ بِنَبَإٍ يَقِينٍ(22)﴾الآية(20–22). وقد أطلق الشاعر صفة الهدهد على شعر "الأخضر فلوس" ثمّ خاطبه قائلا لكنّني في سبأ فإذا بأحداث الحكاية تصير تفاعلا بين الإثنين فنلمس من وراء هذا الإختيار قدرة الشاعر على اقتناص المضمون ثمّ إعادته في قالب جديد.

ذات العماد: يقول عز وجل في سورة الفجر﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بعادٍ(6)إِرَمَ ذَاتَ الْعِمَادِ(7)الَّتِي لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا فِي الْبِلاَدِ(8)وَثَمُودَ الَّذِينَ جَابُوا الصَّخْرَ بِالْوَادِ(9)وَفِرْعَوْنَ ذِي الْأَوْتَادِ(10)الَّذِينَ طَغَوْا فِي الْبِلاَدِ﴾الآية(6–9).

"**صاد" صدقك:** يقول عزّ من قائل﴿ص وَالْقُرْآنِ ذِي الذِّكْرِ(**1**)﴾الآية(1) وقد اختلف المفسرون و لكن منهم من ذهب إلى أنّ الآية قسم بالله و قال آخرون: معنى ذلك: صدق الله[1].

يبدو تشبع الشاعر بالقرآن الكريم من خلال نصوصه واضحاً، لكنه لم يقصر مخزونه على توجه واحد فنصوصه غنيّة بالروافد القديمة والحديثة والعربية منها والغربية وسنوضح ذلك تباعاً.

2.2.3التناص مع الموروث العربي:

[1]– محمد بن جرير الطبري: تفسير الطبري، تح: محمود محمد شاكر، دار المعارف، مصر، ج21، دط، دت، ص138.

إنّ تقصي مفردات الشاعر في قصائده تكشف عن الذاكرة التراثية، و زخم من الألفاظ الّتي تحيلنا إلى نصوص قرأناها أو صادفناها في الكتب القديمة، ما ينم عن التكوين الثقافي التراثي للشاعر و سنذكر منها مايلي:

يقول: **مادت الأرض من هول ما حملت**

و تكاد الكواكب أن تختفي

و تكاد القصائد أن تلتهب.[1]

نجد في هذه الأشطر ما يذكرنا بقصيدة "للمهلهل بن أبي ربيعة" يقول فيها:

نعى النعاة كليباً لي فقلت لهم مادت بنا الأرض أم مادت رواسيها

ليت السماء على من تحتها وقعت و حالت الأرض فانجابت بمن فيها[2].

إنّ "عاشور فنّي" في القصيدة يرثي حال الشعر والشعراء وقد نجد في هذا بابا لتأويل الصلة النفسيّة الّتي استحضرت قصيدة المهلهل و هو ينعي أخاه كليباً، ذلك أنّ الشاعر بصدد نعي وتحسّر بلغ أشده. نشير أنّ الجزم بوجود علاقة بين القصيدتين تعسفٌ لا يجدي وأنّ ما ذهبنا إليه قد يكون من وحي ذاكرة القارئ خاصة عندما يكون التناص امتصاصيا و لا يستحضر من النص الغائب إلاّ موقفا أو كلمة أو يحوره بما يخدم أغراضه. لكن حضور النص الغائب قد يكون أوضح مثل ما نلمسه في قصيدة "ولادة" حيث يقول الشاعر:

لماذا تعاتبني أن نظرت إلى الشمس

حتّى غدوت مضيئا؟

أنا عاشق

ولشدّة ما أعشق الحسن صرت جميلا

فنسمع من بعيد رجع صدى "لإليا أبو ماضي" من قصيدة "فلسفة الحياة"[1] في الأبيات:

---

[1]- الديوان، ص58.

[2]- طلال حرب: ديوان المهلهل بن ربيعة، الدار العالمية، دط، دت، ص89.

و الّذي نفسه بغير جمال لا يرى في الوجود شيئا جميلا

ثمّ يختم قصيدته قائلا:

أيّها الشاكي و ما بك داء كن جميلا ترى الوجود جميلا.

فإذا بالشاعر قد تشبع بهذه الفلسفة، و لكن أعداء الحياة أشبعوه لوما فردّ عليهم، فجاء شعره متأثرا لا مقلّدا و مستوحيا لا مكرّرا على غير هدى.

يتناص الشاعر أيضا في قصيدة "أمواج" مع عنوان لديوان الشاعر "الأخضر فلوس" المعنون ب: "عراجين الحنين" ليعمّق المعنى باستعماله رمزية مشتركة إذ يقول:

أخذتنا العرائس للشرفات

ارتدينا "حنين عراجيننا"

و استبدت بنا نبضة مزمنه[2].

يتميّز استخدام "عاشور فنّي" للموروث باستحضار روح النصوص أحيانا أو بعض الرموز الّتي تحيل إليها أحيانا أخرى، ولكن الجليّ أنّ هذا الحضور لم يخلو من إبداع وفرادة استعمال وتشكيل تنأى بشعره عن التقليد السلبي و تحفظ له أصالته بقدر ما تعمّق بعده الحضاري.

لاحظنا عند قراءتنا لديوان "الربيع الّذي جاء قبل الأوان" تقاربا كبيرا بين الرموز الّتي استخدمها"عاشور فنّي" وبين نصوص من كتاب "وحي القلم" لمصطفى صادق الرافعي[3]،"فإذا بالعالم الّذي يعيشان فيه و يستقيان منه، متشابه إلى حدّ بعيد و لا يسعنا أن نؤكد فقد يكون التشابه من قبيل الصدفة أو التأثر بروافد مشتركة. حتّى لا نسقط على النّص ما ليس منه.

---

[1]– إيليا أبو ماضي: قصيدة "فلسفة الحياة"، الموسوعة العربية للشعر العربي، ينظر: الموقع الإلكتروني WWW.adab.com

[2]– الديوان، ص35.

[3]– ينظر: مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم،ج1. خاصة نصوص: الربيع، الربيع المائي، عرش الورد، أيّها البحر، في الربيع الأزرق.

وبعد تطرقنا لأبرز ما لمسناه من تماس للقصائد مع الروافد الداخليّة سنقف في الآتي مع الروافد الخارجيّة

3.3.التناص الخارجي:

1.3.3.التناص مع الأسطورة:

1.أسطورة بروميثيوس*:

استفاد الشاعر من الأسطورة بطريقة قامت على استرجاع و توظيف رموزها بتفاعليّة عميقة مع النص الغائب الّذي لم يستحضر منه سوى مشهد البطل وهو يأخذ القبس و من ثمّ خوفه و وضعه يده على كبده، كأنّه بذلك يستحضر مصير الشخصية الأسطورية المضحيّة إذ «**يرمز بروميثيوس كما تقول الأسطورة إلى الإصرار على المقاومة و التضحية من أجل خلاص البشرية، و هذا الرمز كثير الحضور في شعرنا، فهو يمثّل وجها من وجوه التنافر مع الواقع المعيش، أو ما يعرف بانعدام الاتساق**»[1]

يقول: **ثمّ دق الجرس**

فأخذت القبس

و بعد سبعة أشطر: **و يداي على كبدي**

---

* و تنص الأسطورة الإغريقية أنّ سلطة الآلهة على البشر و العبث بمصائرهم، إنّما أتتهم من شعلة النار المقدسة الّتي استأثر بها هؤلاء الآلهة، و حرموها بني الإنسان حتّى جاء الفتى "بروميثيوس" الّذي غامر بحياته في عالم الآلهة، و سرق منهم الشعلة، و أهداها إلى بني جنسه من البشر كي يعتمدوا عليها في الدفاع عن أنفسهم، و قد تفطنّت الآلهة إلى هذا الفعل المثير، و لم يعد في استطاعتهم استرداد تلك الشعلة بعد ما ذاع خبرها، فقرر غلاه الحرب الجبّار "جوبيتر" بأمر من "زوس" معاقبة الفتى فشدّ وثاقه إلى صخرة بجبال القوقاز و راح يسلط عليه نسرا ينهش كبده أبدا، فلا تكاد كبده تفنى حتّى تتجدّد ليظل "بروميثيوس" في العذاب المقيم. ينظر: صموئيل هنري هوك: منعطف المخيلة البشرية بحث الأساطير، تر: صبحي حديدي، دار الحوار، دمشق، 1983م، ص32.

[1]– عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص93.

و ما يؤكد هذا الزعم هو مسار القصيدة الّتي حملتنا على معايشة مغامرات البطل في قالب شعري أقل ما نقول عنه أنّه سحري ضارب في أعماق الخيال و الحلم. فالتناص هنا قائم على امتصاص السياق الدرامي للأسطورة بداية من لحظة(تهريبه للقبس) و رغم خوفه من عيون العسس وصولا لقول الشاعر:

و أنا منذ عشرين عاما

أضيع لأكتشف الآخرين[1].

2. أسطورة السندباد:

تعدّ أسطورة "السندباد" في الوطن العربي أشهر من نار على علم يتلقاها الصغير قبل الكبير منّا، ولعلّ في هذا ما يفسّر حضورها القوي في قصائد الشعراء العرب المعاصرين و الجزائريين كذلك. ف"السندباد" كرمز أسطوري يحيلنا إلى السفر و المغامرة و ركوب البحار بحثا عن الاكتشاف و ارتياد المجهول، وهو ما يناسب واقع البلدان العربية الّذي يفرض على الشعراء تمردا و رغبة في الفرار منه نحو المجهول و ارتياد عوالم الكشف. «**التجربة الشعرية هي في طبيعتها تجربة سندبادية، تجربة الرحلة و السفر المتواصل في أدغال عالم الروح و المادة**»[2].

وقفنا على أثر هذه الأسطورة في قصيدتين من الدّيوان بحيث وظفها الشاعر بأكثر من طريقة مرّة مصرحاً و مرّات ملمحاً و مستعيراً صفات الشخصيّة أو سياق الأسطورة.

أ.في قصيدة الشعراء:

نلمس من خلال التصيعد الدرامي للقصيدة –الموجهّة خطابا للشعراء– حضورا لشخصية "السندباد" بحيث يؤكد الشاعر، على أنّ الشعر مغامرة سندباديّة تفرض على من يرتادها أن يكون بحارا بارعا، و قبطانا مسؤولا يخوض معترك البحار ثابتا في مهب الزوابع.

---

[1] – الديوان: ص12.

[2] – عبد الله العشي: السندباد المعاصر(دراسة تطبيقية في نموذج شعري حداثي)، مجلة العلوم الإنسانية، ع1، جامعة باتنة، 1994م، ص148.

نزع الشعراء مظلاتهم و استراحوا

و لم يبقى من شعرهم غير هذا التعب

في ضلوع المسافر

لم يبقى من وحيهم غير هذا السغب.[1]

فالشاعر يوجه خطابه للشعراء الجزائريين من منطلق كونه شاعرا و عارفا بأسرار المهمة الشعرية و مسؤوليّة المغامرة السندبادية. فالشعر يعكس الواقع الثقافي و يشهد عليه و ما يبدو من خلال الأسطر الأربعة الأولى هو لوم و عتب مرده ما آل إليه الشعر عند من اتخذوه وسيلة و مطيّة مغفلين مهمّته النبيلة، و قبالة هذا التردي الملحوظ و الواقع الثقافي المنهزم امتدّ استخدام الشاعر للأسطورة في اتجاهين:

. تمثّل الأوّل في لوم موجه للشعراء و كلّ واحد منهم "سندباد" في بحر شعره.

. و تمثّل الثاني في ذات الشاعر الّذي يتماس مع التجربة السندباديّة في لحظات مغامرتها رافعا راية الدفاع عن مملكة الشعر و هو ما يتجلّى واضحا في الأسطر الآتية:

و على قلمي أن يرد الأساطيل حين تهيج بكلّ البحار

يخوض الحروب الّتي لم تخضها الجيوش

يقود إلى النصر من لم يحارب.[2]

ب. **في قصيدة اللألئ:**

مرّة أخرى و من خلال التلميح(Allusion) * يطفو على السّطح ما تحفل به ذاكرة الشاعر عن مغامرة "السندباد" هذه المرّة في السطر الثاني من القصيدة :

---

[1] – الديوان، ص57.

[2] – المصدر نفسه، ص60.

* ينظر: تيفين ساموبل، التناص ذاكرة الأدب، ص32.

لأنّك زهرة تلك البراري

و سيد كلّ البحار.

وذلك ما يؤكده تصريحا في باقي القصيدة فيكون الشاعر قد أحالنا بذلك مباشرة إلى مرجعية(Reference)* النص المقتبس قائلا:

و يعتقل السندباد[1] .

يستمر النفس السندبادي في القصيدة فيجعل الشاعر منها واقعا محبطا حين اعتقل "السندباد" بعد أن كان سيّد بحره يقول:

و **أنت الّذي "اخترت بحرك" يوما**

فأسلمك الموج

و الريح

و البوصلة

فروّضت شطآنه

و تقلّدت مرجانه[2].

إنّ السفر و البحر هما اللّغة الباطنيّة الّتي تحيلنا على الأسطورة؛ فالتناص يتكئ على إيقاعات الشاعر النفسيّة، وهو ما يشكّل مُعادلاً لمعاناته مع الواقع فاعتقال "السندباد" يكافئه اعتقال الشاعر أو المثقف إن شئنا التعميم و بذلك يمكن القول إنّ تداعي هذه الأسطورة جاء معزّزا لسياق النّص و مثريا لخطابه الشعري.

3.ألف ليلة و ليلة:

* المرجع السابق، ص ن.

[1]- الديوان، ص50.

[2]- نفسه: ص51.

جاء توظيف الشاعر لأسطورة "ألف ليلة و ليلة" من خلال استحضار مشهد الصمت الّذي كانت تختتم به حكاياتها، فتسكت "شهرزاد" عن الكلام المباح في آخر الليل و هي ترجئ موتها يوما بعد يوم؛ فالذات الشاعرة تعاني اضطهاد و سطوة الواقع الّذي حدّ من حرية التعبير فتجسّدها من خلال الذاكرة المشتركة مستوحية من رمزيّة الأسطورة منفذا لقول ما لا يقال في زمن فرض الصمت و اعتقل فيه السندباد.

و يختم بالأحمر القرمزي

على شفتي "شهرزاد"[1].

4.أسطورة نبع الغانج*:

لقد استفاد الشاعر من ثقافته العالميّة و كلّ معين بما فيه يضيق إلاّ معين الشعر فهو لا ينضب، و ما ذلك إلى انعكاس لموسوعيّة الشاعر الّذي طرح أفكاره متشبعاً بأصول الماضي و باعثا لها في رداء جديد و في هذا المقطع يطالعنا و قد استوحى من أحد مظاهر الديانة الهندوسيّة يقول:

لك أن تتعرى...

و تخرج بالناس للنبع

تغمسهم في اللهيب لكي يهتدوا

و لكي يشهدوا أنّ أحلامهم ممكنه[2].

---

[1]- المصدر السابق: ص50.

*يعتبر نهر "الغانج" مقدساً لسببين، الأوّل أسطوري والثاني هو الخواص الطبيعيّة لمياهه. ويمكن حفظ مياهه لفترة طويلة. وهي لا تفسد لوجود معادن معينه فيها.وتقول إحدى الأساطير أنّ "الغانج" يجري في الجنّة وقد نقل إلى الأرض بمجاريث لتطهير رماد ستين ألف عام من بناء الملك "ساجار" ومنذ ذلك الوقت بدأ الناس في عبادته.ويذهب إلى ضفاف "الغانج" ملايين الحجاج سنوياً لغسل خطاياهم في مياهه. و يتدفق النّاس من كل طائفة ومذهب من الهند الهندوسية للغطس في **امنا الغانج** من أجل التطهير الروحي ويتمنى الهندوس المؤمنون الموت على ضفافه وذر رماد جثثهم داخل تياراته. ويشرب الناس مياهه عندما تحين ساعة موتهم. ينظر: ويكيبيديا الموسوعة الحرّة، .www. Wikipedea.com

[2]-عاشور فنّي: الديوان: ص 33.

توجه الشاعر في قصيدته "أمواج" إلى صديق له هو الشاعر الجزائري"الأخضر فلوس"؛ وهو من الشعراء الجزائريين اللّذين يكتبون الشعر الصوفي. وفي جوّ روحاني يحاكي طقوس العبادة صاغ "عاشور فنّي" رسالته إلى صديقٍ فرّقته الأيّام و المسافات عنه متبادلا معه رسائل مشفرّة بدلالات خاصة مشتركة بين الشاعرين. وليس من السهل إعادة كتابة الأسطورة دون أن يقع الشاعر في السرقة الأدبيّة أو الإجترار إلاّ أنّ "عاشور فنّي" يفاجئ المتلقي الّذي لا يتفطّن إلى كلّ توظيفاته الضمنيّة بسهولة إلاّ من خلال السياق أو ما تعمّد الشاعر إبرازه بمرجعيّات واضحة و بعد قراءات متتاليّة.

« **ليست عمليّة إعادة كتابة الأسطورة إذن، عمليّة تكرار بسيطة لقصتها، بل تمثّل إعادة الكتابة هذه أيضا تحليلا لتاريخ هذه القصة، و يعتبر هذا الأمر، كذلك، إحدى وظائف التناص: إنّها نقل حركة استمرار الأسطورة في الذاكرة البشرية إلى مكان أبعد من تحديد مرجعيتها. و تؤمن عمليات التحويل نجاة الأسطورة و استمرار حركتها** »[1] .

إنّ العالم اليوم يفرض على من يريد ترك بصمته و ايصال كلمته الاطلاع على ثقافات غيره، فالمثاقفة (Acculturation) لم تعد اختيارا بحتا في زمن العولمة و التكنولوجيا المتسارعة و أمام المرء حقول كثيرة تناديه ليكتشفها و ينهل من رحيق أزهارها بضغطة زر. وعليه لم يعد ممكنا العيش في قوقعة الذات وتجاهل الآخر دون أن يعني ذلك نكران الأصل، و إنّما الحكمة كلّ الحكمة فيما نختار من هنا و هناك لنوسّع مدار إدراكنا للآخر للنّاس، للحياة، للعالم و الكون. والشعر يحيا في هذا العالم ومنه يستقي الشاعر مادته ثمّ يسافر في بروج مخيّلته ليعيد صناعة العالم«**العمل(صناعةالعالم)هو، جوهرياً، تغيير والشعر(كتابة العالم)هو جوهرياً، تغيير: وهما، بوصفهما تغييراً، وجها الفاعلية الثورية**»[2].

[1]– تيفين ساموبل: التناص ذاكرة الأدب، ص80.

[2]– أدونيس: زمن الشعر، ص70.

عمدنا في هذا المبحث إلى الحفر واستنطاق ذاكرة النّصوص باقتفاء أثر الألفاظ المحيلة على منابع الفكر المختلفة؛ و اخترنا أن تطول وقفتنا عند القرآن الكريم و الأسطورة لنؤكد مرّة أخرى على سعة إطلاع الشاعر الحديث، وما يحفل به شعره من تنويع، يؤكد على قيمة القديم والجديد بنفس القوّة الّتي يدرك فيها كيف ومتى يأخذ، وكيف ومتّى يعيد التشكيل وبناء نصٍ فيه من رائحة وصوت و روح صاحبه ما يؤكد على حضوره و تفرده.

الفصل الثّالث

1. الرؤى و الأبعاد الدلالية:

سَعينا فيما سبق من صفحات البحث إلى استخراج الأدوات و العناصر الّتي ركن الشاعر إليها عند بناءه للنّص، و لم يخلو الأمر من التأويل في بعض الأحيان ذلك أنّ البحث في تجربة حداثيّة للشعر، تنطلق من إدراك للمبادئ الّتي ارتضتها لنفسها و هو ما عرّجنا عليه في البداية. فقد صار واضحا في أذهاننا أنّ الشاعر اليوم ينطلق من تجربته الخاصة ورؤيا للحياة، و من توجه نحو الغوص في أعماق الموجودات و إدراك أسرارها بحثا عن حقيقة الوجود. فيكون الكشف عن هذه الرؤى و الأبعاد الدلالية هو مربط الفرس وعصارة المباحث السابقة.

قبل ذلك لابد من توضيح الفرق بين الرؤية و الرؤيا حيث يكمن الفرق بينهما في«**ارتباط الأولى باليقظة و الثانية بالحلم أو المنام(...)إنّ المقولات الصوفية تتفق جميعا على إعطاء الأولوية لعنصر الخيال في تفعيل الرؤى**»[1].

لقد تغيّرت النظرة إلى النص، فلم يعد يروي الحقيقة و لا خبرا عن واقعة، بل منتجا لها ويغدو هو نفسه واقعة، تفرض نفسها إلى مستقبلات وعي المتلقي، الّذي يكون أمامه مهمّة فك رموز النّص و العبور إلى ما وراء الكلمات المعجميّة و كشف المسكوت عنه.

إنّ الشاعر المعاصر مثقف واعٍ في المجتمع و حامل لرسالة تقول ما لا يقال و تتجاوز الخطوط الحمراء، و تفتح أفاقا للتساؤل و التّأمل، و تحارب العقول الرّاكدة، و النفوس الخامدة فالفكر قوّة ناعمة، بوسعها اقتلاع أقوى السموم و زرع أسمى القيم، و المجتمع الّذي يتجاهل قيمة العلم و الفكر يكون قد أعلن إفلاسه و وقّع ميثاق خيبته و تراجعه، فلا أخطر من عقل لا يُفكر أو يبدع و لا خير في شعب لا يعمل، و ليس معنى هذا أنّ وظيفة الشعر

[1] - بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة ، ص485-486.

إصلاحيّة أو تربويّة و لكنّ الشعر انعكاس لذات شاعرة تعيش هذا الواقع فلا غرو أنّها تتأثّر به فتعبّر عنه وِفقاً لرؤياها و تفاعلاتها معه بشكل يكشف زيفه و تزويره.

لقد عايش الشاعر المعاصر –كمثقّف يحمل على أكتافه مسؤوليّة المشاركة في النهوض ببلده– ظروفا و أزمات و ثورات و نجاحات و انتكاسات، و كان الشعر في كلّ الحالات حاملا لآلام صاحبه، و معبّرا عن دواخل نفسه، و شواغل فكره، صارخا منتفضا متمردا وثائرا يأبى الرضوخ لمصير بائس و الركون إلى اليأس و القنوط.

دافع الشاعر و رفض و ندّد على طريقته شأنه في ذلك شأن كلّ مواطن غيور على وطنه، و شأن كلّ مثقف مدرك لأهميّة موقفه، و إن واجهته الصعوبات و وقف وحيدا يتصدى للريّاح العاتية وإن ترصّده الموت من كلّ جانب فإنّ الموت لأجل الوطن استشهاد، و البذل لأجل كلمة الحق شجاعة و مروءة، و الساكت عن الحق شيطان أخرس. فما فائدة علمٍ إن هو لم ينفع، و ما فائدة قلمٍ إن هو لم يكتب، و ما فائدة شعرٍ إن هو لم يغيّر و لم ينقل مشاعر صاحبه، ما فائدة أفكار إن هي بقيت حبيسة أدراج العقل.

إنّ الشاعر المجدّد رافض لكلّ الأنساق الثابتة في الفكر و الكتابة، و موقفه هذا ليس رفضا لأجل الرفض، و لا تجديدا لأجل التجديد. إنّ الشعر الحديث لا يتأتى لصاحبه في طبق من ذهب بل هو لا يكون إلاّ من ذات لها رؤية فلسفية واضحة لمفهوم الأدب و النقد والمجتمع، و ينطلق من نظرة خاصة و رؤيا متفرّدة للأشياء و العالم و الكون.

ليست مقاربة النّص الشّعري تفكيكا لعناصره الشكليّة و علاقاتها الدلاليّة، إذن. بمعزل عن سياقه و أبعاده، لكنّها خطوات تأخذ بيدنا لفك شفرة النّص و استجلاء أبعاده النفسيّة والاجتماعية و الثقافية و السياسيّة، و البواعث الّتي كان لها عظيم الأثر في انطلاق الذات نحو الكتابة. والشاعر لا يؤرخ الأحداث ولا يهدف لذلك إنّما ينكتب بين أشطر قصائده وصفحات دواوينه.

«هناك فرق كبير بين أن "تكتب" وأن "تنكتب". قد تكون "الكتابة" متاحة للجميع وإن تفاوتت درجة نضوجها وتميّزها وأصالتها بحسب ظروف كل كاتب، هذه الظروف التي تساهم في تشكيلها التنشئة الاجتماعية، والمستوى الثقافي، والمؤهلات الفكرية، والموهبة الفردية وما شابه. أما فعل "الانكتاب" فلا يتاح إلا لقلة من الكتاب، فهو مرهون بحساسة الكاتب، و رهافته و شفافيته في التعامل و التواصل و التفاعل و التجاوب مع واقعه في بعديه المرئي واللامرئي»[1].

إنّ البعد النفسي و الاجتماعي و الثقافي و حتّى السياسي منطلق رئيس تتبني عليه رؤى الشاعر الّذي يملك موهبة هي بمثابة جواز مرور إلى ما وراء الظاهر السطحي، إلى الباطن الخفي. ثمّ إنّه من الصعوبة أن تلتقط اللّحظات الهاربة و تُدرك ما تكتب و كيف تكتب؟ وتقتنص اللّحظة السحريّة لالتقاء الكلمة و المعنى و تحصرها بين دفتي كتاب بين ثنايا قصيدة. و ذلك ما عبّر عنه "عاشور فنّي" في بداية الديوان قائلا:

كان علي أن أكون
شبحا في مكان قصيّ
لا تراني العيون
و أرى كلّ شيّ
و أنزّل ما كان أو سيكون
في كتاب نبيّ
افتح القلب كي يقرأ الآخرون
و تنقلب الفحات عليّ[2].

[1]- ينظر: المصطفى فرحات: الأبعاد الدلالية في "الوشم صوتا"، منتدى مطر بيت المبدع العربي، www.matarmatar.net. 2012/08/10م.
[2]- الديوان: ص3.

لتجئ مرحلة القراءة و بعدها التأويل« **فنتفاعل مع هذا الواقع بنظرة رؤيويّة يلعب فيها المبدع/الكاتب دور المنبه والموجه لأذهاننا وأفكارنا ومشاعرنا لنشاركه لحظة الإبداع تلك، وبالتالي يشعر المتلقي الذي عودته العادة أن يرى هذا الواقع في ثبات وسكون، يعيد ويكرّر نفسه، فاقد لكل جدّة، وكأنّه يشهد هذا الواقع لأول مرّة، فتحصل الدهشة التي نحس بها أمام كل فن راق وجاد.**»[1].

عبر هذا التفاعل مع النّص و العيش فيه و معه، كانت نتائجنا محصلة النظر من موقع القارئ المصاحب و المتفاعل مع مكونات، و تجاوز منطوق الخطاب للبحث عن مضمراته و كشف المسكوت عنه. ليكون الفصل الأخير من بحثنا تجاوزا لما وراء الكلمات و إظهارا للبنية العميقة.

1.1.الأبعاد النفسية و الاجتماعية:

جاءت قصائد الديوان الثمانية: (الربيع الّذي جاء قبل الأوان، تمرّ السحابة نحو الشمال، أمواج، ذاكرة جرح، اللآلئ، الشعراء، ولادة، الكروان السعيد) حاملة لشحنات عاطفيّة متفاوتة بين الحيرة و الحزن على حال الوطن، و بين الأمل و صوت الشاعر الّذي لم يستسلم لظلم الواقع بل سخّر قلمه لرسالة الشعر.

حملتنا قصائد "عاشور فنيّ" إلى عالم كسر علاقة اللّغة بالأشياء، و حمّل الكلمات مدلولات جديدة مستمدّة من علاقة الشاعر بها، إذ أسقط عناصر الطبيعة على الصفات الإنسانيّة و خلق عالما غامضا بين الأرض و السماء. لقد وصل الشاعر إلى حالة من الرؤيا تتخطى حدود الإدراك الحسي و العقلي، و تتخطى العوالم المادية إلى ما وراءهاّ، بلغة

[1]- المصطفى فرحات، الأبعاد الدلالية في "الوشم صوتا".

رؤيوية هي لغة تواصل مع الله و الوجود قفز بها الشاعر و تجاوز ذاته الفردية عبورا إلى حالة عليا تمحي علاقة الذات بالموضوع.

صدرت قصائد الديوان في سنوات مختلفة، لكن تصنيفها عبر المراحل التاريخيّة للجزائر يضعنا أمام فترة العشرية السوداء، فترة الحرب الأهليّة، و سنوات التسعينات وهي فترة الأزمة على كلّ الأصعدة. إنّها سنوات الدم و القتل أين بلغت الفتنة الدّاخلية للبلد أوّجها. عايش الشاعر مأساة الوطن، و مرارة سنوات الجمر، فتفاعلت معاناته مع عواطفه الحيّة و وسط هذه العتمة لم يقف عاشور فنّي عند تتبع وقائع الفترة الّتي أقل ما يقال عنها اجتماعيا ونفسيا، أنّها فترة الضياع و التشتّت و الحيرة، في كلّ قلب، و في كلّ بيت، و في كلّ جزء من ربوع الجزائر. بل كتب قصائده الّتي جمعها لاحقا في ديوانه، و لم يذكر سوى أربعة تواريخ من مجموع الثمانية على الترتيب الآتي:

.الربيع الّذي جاء قبل الأوان 04 مايو 1994م.

.تمرّ السحابة نحو الشمال 07 جوان 2001م.

.ذاكرة جرح 09 سبتمبر 1999م.

.ولادة 19 سبتمبر 1986م.

إنّ اعتماد السياق التاريخي للنصوص ضرورة لتأكيد المنحى التأويلي لها فلا ننطلق من عدم و إنّما نستند على عناصر النّص نفسها، وفي حالة ديوان "الربيع الّذي جاء قبل لأوان" لاحظنا أنّ النّصوص تدعم و تفسر بعضها البعض، و تؤكد على خط سير المعنى، لتكشف عن مكنوناتها و إن اختلفت موضوعاتها.

يعيش الشاعر في النّص حالات نفسيّة مختلفة و ينشئ تباعا علاقته بالأشياء و العالم وينسج من خياله عالما قوامه عناصر الطبيعة غالبا، و المدينة أحيانا. لنلمس بذلك توحده في الموجودات، فهو الربيع مرّة و هو رسول يؤلف بين القرى في موضع آخر. و يتوحّد

صوته مع الكروان فإذا بالشاعر عصفور يغرّد و يبعث الأمل فيمن حوله. حتّى أنّنا لا نكاد نميّز الفواصل بين لحظة حديثه عن نفسه و لحظة تقمصّه للأشياء من حوله، فيأخذ من الربيع فرحته و زهرته ليمشي و تزهر كلّ حقول البلد، و يستعير من السماء سحبها و يتجمع تحت رذاذ الكتابة، و يراسل صديقه شعرا، و يلتقي به حلما، ثمّ يصير كلّ ذلك وهما، فنعيش مع الشاعر في كلّ مرّة أحلامه ثمّ انكساراتها في ظلم الواقع و استبداد الوقائع. و مع ذلك فإنّ هذه النبرة الحزينة الّتي تغلب على نفسيّته لا تخلو من لحظات أمل و بشرى ليوم أفضل و تحدٍّ رغم إدراك الشاعر لصعوبة ذلك فهو يعود و يذكرنا مرارا بأنّ الأرض دائرة و أنّ استقرار الحال من المحال.

يقول في قصيدة ولادة:

هو الحلم ينمو على حدقات الصغار
يضيء الشوارع و الشرفات
فتذبحه المدن الفاجره.[1]

ثمّ يختم القصيدة بمقطع يقول فيه:

دخلت بأوراق لعب مزوّرة
فأنا خاسر سلفا
غير أنّي سأمضي إلى آخر اللعبة الدائره
سأمضي إلى أن أرى كيف تصنع خاتمتي
أو أرى الآخره.[2]

و في قصيدته "اللآلئ" يعود مرّة ثانية بتأكيده على دوران الأرض:

نتقارب في "الجو"

[1] - الديوان: ص68.

[2] - الديوان: ن.ص.

نتدارك في "البحر"

لآلئ بعثرها الموج

أو جمعتها الصدف

و يكمل ترتيبها الشعر

في دورة الأرض

"إن سقط القلب في المنتصف".[1]

لقد انكتب "عاشور فنّي" داخل قصائده و حملنا لنعيش معه أوجاعه و ألامه و أماله لنجد أنفسنا أمام هذا الاختراق للمألوف في دهشة مبهجة، و في فوضى الحواس فالأذن تحس والصمت يتكلّم و العين تبصر وتخون، و في كلّ مرّة ننتقل مع الشاعر عبر مسار سرده لأحلامه الّتي تلتقي كلّها في ظل الحلم الأكبر حلم الربيع و ما يحمله من خير على كلّ الأصعدة.

إنّ الأبعاد النفسيّة ما هي إلاّ انعكاس لبعد ملازم لها هو البعد الاجتماعي، استقى منه علاقاته المختلفة و وظفها مبرزا تفاعله و معايشته لها. فعلاقة الصداقة تتجلّى في قصيدة "أمواج"، و خاطب الشعراء في قصيدة كاملة هي قصيدة "الشعراء" يعاتب فيها الشاعر من تطفلوا على عالمه، و على رسالة الشعر الّتي يؤمن بأنّها ترقى إلى مصاف النبوءة، ثمّ يتناول الشاعر في قصيدة "اللألئ" هذه الظاهرة الاجتماعية من زاوية نظر أخرى يعلي فيها من شأن كلّ شاعر أدرك قيمة الشعر، و فضلّ الصمت في وقت لا يُسمح فيه بالكلام ويعيش الحلم حين يضيق به الواقع يقول: **و نمعن في وهمنا**

"تتقارب" في "الجوّ"

أو "تتدارك" في "البحر"

[1]- الديوان، ص54.

أو نلتقي في الصدف

لآلئ بعثرها الموج

أو جمعتها الصدف[1].

استعان الشاعر في توجيهه للدلالة بكلّ ما توفر لديه من أدوات، فمن الموروث والرمز و الأسطورة تشبّع خياله ليعيد بعث تموجاته النفسيّة مستندا عليها و محمّلا إيّها دلالات جديدة؛ «**إنّ توظيف البيان النفسي و دلالته عند الشعراء لا تقف عند حدّ اللفظ وحسب، بل تسير نحو الإيحاءات و التموجات النفسيّة الّتي تخاطب الوجدان، لذلك لم يقف استعمالهم على أسلوب بياني معيّن و لا نمط من الصور دون آخر، بل وسعوا من دائرة الاستعمال البياني لكي يتمكنوا من التعامل مع الواقع بمعطياته و أشكاله كلّها، وكشف موقفهم تجاه ذلك الواقع**»[2].

إنّ قراءة النّص لا تقف عند لحظة كتابته، فإذا ما قرأناه اليوم و حسب ما استجد من ظروف اجتماعية فإنّنا نتفاجأ به يقرأ حاضرنا، و يحيا فيه كأنّما كتب على ضوءه، و إذا بالشاعر لحظة إبداعه لنصه يتعاطى مع الشعر كالحلم، يتخيّل صوراً تقذف به خارج الزمان و المكان، و يتأمل فيكتب الحاضر و المستقبل من أعماق الذات الإنسانية و المشاعر الذاتية، «**فالثورة سياق أعمال و بقدر ما يتيح السياق استشراف مستقبل أفضل و أغنى، يكون العمل ثورياً(...) و إذا كان العمل بالأيدي يغير نظام الأشياء فإنّ الشعر انفعال بالقلوب و العقول يغير نظام الكلام**»[3]. و الكتابة مقاومة و ثورة، و حتّى نفهم الشعر الثوري في مرحلة ما يجب أن نفهم طبيعة المرحلة ذاتها.[4]

---

[1]- الديوان، ص.ن.

[2]- خالد علي حسن الغزالي: أنماط الصورة و الدلالة النفسيّة في الشعر العربي الحديث في اليمن، مجلة جامعة دمشق، مجلد27، ع1 و 2، 2011م، ص263.

[3] - أدونيس: زمن الشعر، ص70.

[4] - المرجع نفسه، ص205.

يحمل ديوان "الربيع الّذي جاء قبل الأوان" دلالات متعدّدة ترتكز على محور أساس هو البعد الدلالي في اختيار الشاعر للرّبيع عنوانا لثورته:

«**في الربيع تظهر ألوان الأرض على الأرض، و تظهر ألوان النفس على النفس ويصنع الماء صنعه في الطبيعة فتُخرج تهاويل النبات، و يصنع الدم صُنعه فيُخرج تهاويل الأحلام(...) ويعود كلّ شيء يلتمع لأنّ الحياة كلّها ينبض فيها عِرقُ النور، و يرجع كلّ حيّ يغني لأنّ الحب يريد أن يرفع صوته، في الربيع لا يضيء النور في الأعين وحدها، ولكن في القلوب أيضا**»[1].و من هذا البعد الجمالي و ما يحمله، جاء شعر "عاشور فنّي" تعبيرا عن حلمه بأن يعمّ الربيع أرجاء البلاد و تنجح الثورة؛ هذا «**الشعر–الثورة هو شعر الحركة و التغيّر و التخطّي، شعر الواقع الشامل الّذي يفتّت عصرنا الميت من أجل أن يولد عصر جديد**»[2].لكنّنا لو تتبعنا خطوات الربيع في الديوان لوجدناه منتحرا، ثمّ قتيلا، ثم هاربا، و مهاجرا إلى الأبد، كأنّ الشاعر يعلن عن خيبة الرجاء الّتي أصابت الجميع بعد أن رحل الربيع، و فشلت الثورة. و يحلّ مكان الخضرة حديث عن الغيوم و السحاب والسماء الّتي لا تمطر، و صراع في معترك البحار و الأمواج. إنّ ما تحيلنا إليه القصائد هو كتابة الشاعر من وحي التجربة المعاشة واندماجه فيها و ما يتكبده من معاناة يشاركه فيها كلّ أبناء وطنه و أمّته فالمصيبة واحدة و عن هذه المعاناة يقول أدونيس:«**يعاني الشاعر العربي المعاصر هذه المشكلات(...)، ويحلم أن يتوحدّ بالثورة و الحرية، "بالثورة–الحرية" التي تحرّك الواقع و تغيّره**»[3].

إنّ قصيدة "ولادة" مثلا تحمل في عنوانها دلالة الخروج إلى الحياة و قد افتتحها الشاعر باستفهام استنكاري: **لماذا تلومني أن نظرت إلى الشمس**

---

[1] - مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، تح: درويش الجويدي، ج1، المكتبة العصرية، بيروت، دط، دت، ص30.

[2]- أدونيس: زمن الشعر، ص179.

[3]- المرجع نفسه، ص ن.

حتّى غدوت مضيئا؟[1]

لماذا الملامة إذا نظرت إلى الضوء، إلى النور. ثمّ يبحث عمن يبادله القلب و الذاكرة، إن القلب رمز الحب، و الذاكرة رمز التاريخ المشترك و الذكريات الّتي تغدو مع الأيّام رابطا قوياً يتصدى لأقوى الفتن. إنّ الشاعر يستدعي قيما مشتركة و يهمس من وقع التجربة بثورته ورفضه الرضوخ و الانزواء بل اتخذ من قلمه سلاحا يرد به، و من شعره راية يرفعها في وجه الظلم.«**الثورة إذا، شأن الشعر، تجربة معينة.فهم الثورة و الشعر هو بالتالي فهم الإنسان في جهده الإبداعي**»[2]

إنّ فهم النص ككلّ لا يكون إلا بتجميع أجزائه، و فهم الديوان لا يتأتى إلاّ بجمع قصائده، ثمّ إنّه و بالنظر إلى توجه الشاعر نحو الحداثة، و ما يطفح به شعره معلنا عن كسر كلّ القوالب الجاهزة، و استخدامه للتكثيف الدلالي وفق استرايجية لسرد رؤاه تجذب المتلقي وتدفعه للتساؤل باستمرار. نكون أمام شعر الثورة، أو الشعر الثورة:«**أن تكون هناك ثورة عربية. و تلك هي الحال في الواقع. فثمة شعر عربي ثوري خلخل و يخلخل بنية القيم الفنيّة**»[3].

حملتنا القصائد في الديوان في مسارب الحلم رأينا الربيع يغتال و يعاود النهوض من جديد والحلم في حدقات الصغار و الأمل في تغريد العصافير (تغريد الشعر)، كما عشنا مع الشاعر انتفاضه و ثورته، وضعفه و قوّته وتباشير نبوءته، وتندرج القصائد في خطاب الشعر الحر الّذي جاء نتيجة تحولات جذرية عرفها العالم، والمجتمع صورة مصغّرة عنه والنفس تعيش تحوّلاته، فأمام الاضطرابات الّتي شهدها المجتمع الجزائري عمّ الحزن والأسى

[1] - الديوان: ص67.

[2]- أدونيس: زمن الشعر،ص196.

[3]- المرجع نفسه، ص197.

و نزفت الأقلام الجزائرية وأبدعت تحت وطأة الأزمة و الثورة بلغة هي نوع من أنواع التمرد والتجاوز و الرفض.

2.1..الأبعاد الثقافية و السياسية:

«بين السياسة و الثقافة خيط عريق، ورقيق هو لرقته و عراقته، لا يرى بالعين المجرّدة، و لكنّه لفعاليته و خطورة دوره–غالبا ما– يحكم عليه من خلال ما يحدثه من نتائج في ما يصدر من تزاوج أو طلاق بين الثقافة و السياسة. إنّ هذه الحقيقة المعيارية، قد تغدو مؤشرا للحكم على مدى تثقيف السياسة، أو تسيس الثقافة»[1]

إنّ هذا الخيط الرفيع مرافق ل "عاشور فنّي" الّذي نستشف ملامح فكره النضالي بين السطور، خاصة في قصيدة "تمرّ السحابة نحو الشمال" أين تحظر المدينة بقوّة وينتقد الشاعر وضع الإعلام المدجن لخدمة الخطابات المؤدلجة على حساب الثقافة و الفكر، ذلك أنّ الإعلام؛ وجه السياسي الناطق باسمه والمحرك لسيرورته حسب ما يخدم مصالحه يقول:

يطير الزعيم

وفي إثره تقلع الطائرهْ

إلام تطير بأحلامنا

[1]- عبد الرزاق قسوم: نزيف قلم جزائري، دار الأمة، الجزائر، ط1، 1996م، ص51.

موصدا خلفك الغد

و التلفزيون

و الشقق الشاغرة؟[1]

ما يجب تمييزه عند الحديث عن شعر، سياسة، وثورة، هو ضرورة التفريق بين القصيدة، كممارسة كتابية وبين العمل السياسي وإن انبثق كلاهما من الحدث أو تأثر به فإنّ القصيدة تتميّز بالتجاوز.[2]

فأن يكتب الشاعر من وقع الحدث، لا يعني انحصار شعره فيه و موته معه، لكنّه ينطلق منه ولا يتوقف عنده بل يرسم مسارا للتغيير ممتدا ومستمرا إلى الأبد. فأوضاع الاستبداد والظلم السياسي كانت و ما تزال، و التهميش الثقافي لا يزال انعكاسا للأوّل.

يكرّر السيناريو نفسه اليوم في ربوع العالم العربي و الأمة الإسلامية، و الثورات براكين موقوتة غذاءها الظلم و القهر في كلّ العالم؛ فما يزع بالحاكم لا يزع بالعالِم كما قيل.فيصير الشعر خالدا لأنّه كتب من فعل الغوص في مكامن الموجودات والعبور إلى ما خلف الظاهر ولم يكتف باللحظة الراهنة والكتابة المباشرة. فسحره في استشراف المستقبل وقدرة الشاعر على التنبؤ، لذلك ونحن نتحدّث عن الشعر نحرص على التأكيد بأنّ ثمّة فرقاً بين أن يكتُب من الواقع والذات و بين تجاوزه الآني إلى الآتي.

إنّ«**العمل السياسي جانب واحد من الحركة الثورية. والفعالية الإبداعية الفنية جانب آخر. العمل السياسي و العمل الثقافي، والعمل الشعري أجزاء من كل واحد، من العمل الثوري الشامل**»[3].

يمكن تلخيص أبعاد ديوان "الربيع الّذي جاء قبل الأوان" السياسية والثقافية في:

---

[1]- الديوان ، ص24.

[2]- أدونيس: زمن الشعر، ص84.

[3]- المرجع السابق، ص84.

- الثورة و المطالبة بالحرية الفكرية و الثقافية.
- فشل الثورة لا يعني موتها.
- حلم بعودة الأمن السياسي للوطن.
- دور الإعلام في النهوض بالبلاد والعباد.
- المثقفون لألئ تجمعهم الصُدف وإن بعثرتهم أمواج الحياة.
- المعنى السياسي للعيد في قصيدة "الكروان السعيد".فالكروان المغرد هو صوت الشاعر الّذي يصدح بصوته ويقفز بين الصخور و بين السنين فيتجاوز الزمان والمكان.
- هناك دائما أمل بولادة جديدة.
- الشعر نبوءة ورسالة.
- الشاعر حامل هذه الرسالة.
- ليس كلّ من كتب شعراً شاعراً بحق.
- الذاكرة لا يجب أن تنسى من جرحوا الوطن.
- الثورة جاءت قبل أوانها فالوضع السياسي لم يكن مهيئاً بما يكفي.

يمكن القول بأنّ "عاشور فنّي" ثائر قبل شعره الّذي ينضح بفكر الحداثة الساعي في التجديد «**الشاعر عامل من عمال الثورة، لكنّه يعمل باللّغة. اللغة إذا، هي مادته الثورية**»[1]. اختزل الشاعر رؤيته للعالم من حوله وضمنّها حريق تجاربه ولوعة نفسه وصاغ كلّ ذلك في قصائد تكاد أن تلتهب، وأدرجنا خلاصة ما توصلنا إليه من أبعاد بعد أن خضنا

[1]- نفسه، ص225.

غمار النّص في محاولة لكشف أسراره، في شكل نقاط هي نتيجة التحليلات السابقة في البحث. و سنختم بحثنا بخاتمة نجمل خلاصة قراءتنا في الديوان.

ملحق

ثبت المصطلحات

عربي- فرنسي

المصطلح بالعربيّة	المصطلح بالفرنسيّة
فعل القراءة	acte de lecture
التفاعل	Interaction
علم المصطلح	Terminologie
شعرية	Poétique
شكل	Forme
مضمون	Concept
تعريف	Définition
منهج الاستقرائي	induction
محاكاة	amimésis
مبدأ المحايثة	Immanente
شعريات الموضوعية	poétiques objectives
شكلانية الروسية	Formalistes russes
أدبية	littérarité
وظائف اللغة	Fonctions Linguistiques
علاقات السياقية	Sintagmatiques
علاقات الإيحائية	Pradigmatiques
مرسل	Destinateur
مرسل إليه	Destinataire
رسالة	Message
سياق	Contexte

Contact	وسيلة الإتصال أو الصلة
Code	سنن
Fonction Emotive	وظيفة انفعالية
Fonction conative	وظيفة إفهامية
Fonction Referenciel	وظيفة مرجعية
Fonction poétique	الوظيفة الشعرية
metalinguistique	ما وراء اللّغة
Fonction phatique	وظيفة انتباهية
écart	انزياح
Sourdes	مهموسة
Contemporanéité	معاصرة
Expérimentation	تجريب
intertextualité	تناص
Anagrammmes	تصحيفات
Paragramme	تصحيف
Paragrammatism	تصحيفيّة
Allusion	لتلميح
Reference	مرجعية
Acculturation	مثاقفة
Evocation symbolique	استثارة الرمزية
Désapointement	توقع
Monèmes	مونيمات

خاتمة

كحال أيّ مسافر يعود من سفره، و أيّ غريب يعود إلى دياره، هي حالنا في هذه الصفحات الأخيرة من مذكرتنا لمدّة ليست بالقصيرة عشنا مع النّص ونأتي في نهاية البحث لنقول كلمتنا حول الرّحلة، و ما تركته من أثر وما خلّفته من شعور، وما توصلنا إليه من عبر، وما استخلصناه من نتائج نحوصلها فيما يلي:

1) – مازال الشعر يملك قدرة على التأثير في المتلقي، والشّعر الجزائري لا يقلّ أهمية عن غيره، فالشاعر الجزائري فرض وجوده على السّاحة الشعرية العربية والعالمية أيضا، و"عاشور فنّي" من بين أولئك الذين كانت إبداعاتهم وقناعاتهم أكبر من أن تحدّها الحدود، وتعيقها القيود.

2) – الشّاعر حامل رسالة سياسية، اجتماعية، ثقافية من جهة، وحامي رسالة أدبية عامة وشعرية خاصة من جهة أخرى، فهو يوصل للقارئ أخبارا ويفصح له عن أسرار ولكنّ إفصاحه تلميح، وإيضاحه غموض، يغلّف كلامه بالإيحاء والرّمز، لبلوغ الشعرية في كتاباته بتجاوز اللّغة العادية، وخرقه للمألوف.

3) – الشعر يتغيّر بتغيّر الأوضاع والظروف، فلكلّ عصر قالب شعري معيّن قادر على احتواء مشاكله ومشاغله، وترجمة أتراحه وأفراحه.

4)– انتقل الشعر الحديث من موسيقى الوزن والقافية إلى موسيقى الإيقاع، وهذا الأخير أعم من الوزن، وهو يتلاءم مع حرية شعراء الحداثة؛ لأنّهم يبحثون عمّا يمنح لهم الحرية في القول، والإيقاع لا يكمن في بحر أو قافية لا بدّ التقيّد بهما، فلكلّ شاعر أسلوبه الخاص المتّبع لمنح قصيدته إيقاعا موسيقيا يميّزها عن النثر.

5) – أنماط الإيقاع متعدّدة، و لقد رصدنا إيقاع الصوت و التكرار والبياض و السواد في ديوان "عاشور فنّي"؛ باعتبارها آليات تستهدف حواس

6) القارئ.

- توصلنا بعد عمليّة تحليل المقاطع الصوتية، إلى فهم سر ما نحسّه من نغمة موسيقية وما يضيفه على البنية الإيقاعية من جمالية.
- كان للتكرار قدرة في بعث الإيقاع في القصائد من جهة، و في كشف الستار و لو بالقدر اليسير عن المعنى المراد، وعن حالة الشاعر من جهة أخرى، فلم يكن التكرار مجرّد حشو مشوّه للنّص الشعري، بقدر ما كان خادما لإيقاع و دلالة القصائد، وما زاد من فنيّة هذا النّمط الإيقاعي هو تنوّعه في كامل قصائد الديوان.
- لاعتماد الشاّعر "عاشور فني" على تقنية البياض والسواد في ديوانه إيقاع خاص لا يمكن إنكاره أو تجازوه، حيث وزعهما بشكل مميّز وذكي في صفحات القصائد، فكان لتفاعل الكلام والصمت إيقاعا ودلالة على القارئ فهم الأوّل ومحاولة استنطاق الثاني.

7)- انتقال النّص الشعري الحديث من شعرية المسموع إلى شعرية المرئي

فلحاسة البصر دخل وإسهام في إنتاج الدلالة، فالبياض أداة بيد الشاعر يستخدمه ليقول شيئا أو أشياء فاتحا المجال للمتلقي لاستنطاقه، وملئه بالاحتمالات والتخمينات التّي قد يقصدها من وراء صمته.

8)- سبر أغوار النّص الشعري الحديث، ليس بالأمر الهيّن، بعدما صار الشاعر يتلاعب باللّغة، مستفيدا من مرونة هذه الأخيرة إلى أقصى حدّ، فاستخدامه للّغة نابع من عمق تجربته الشعرية والشعورية لا من بطون المعاجم.

9)- القارئ في الشعر الحديث، صار منتجا ثانيا للنّص، لا مستهلكا

فالشاعر منح له فرصة التأويل، للتفاعل مع النّص.

10)- النّص الشعري متعدّد الدلالات، بتعدّد القراءات، الأمر الذي يثريه ويمنحه حق البقاء والاستمرار، فهو عمل مفتوح، متجدّد، دينا مي، وقيمته تكمن في تعدّد قراءاته.

11)- قصائد "عاشور فنّي" صالحة لقارئ الأمس واليوم والغد، فهي تخترق الزمان والمكان، وكلّ قارئ قادر على إسقاطها على ما يحدث في زمانه، لا العودة به إلى زمن غابر للشاعر فقط، وإنّما هو قادر على تناسي التاريخ الماضي، ورؤيتها بمنظور اليوم، للتفاعل أكثر، وهذا لا يُمنح سوى لنصّ شاعر فذّ يملك رؤيا مستقبلية.

12)- تجاوز الممكن والمعلوم، إلى المستحيل و المجهول من سمات الشعر الحديث، و قصائد "عاشور فني" مثال حي على ذلك.

13)- على قارئ الشعر الحديث، أن يمتلك سعة صدر، ورهافة حسّ ليستطيع التقرّب من الشعر الحديث، و شعر "عاشور فنّي " يتطلّب الحذر والتعمّق للفوز بالدلالات الخفيّة.

14)- قصائد الديوان كثيرة الانزياحات، كثيفة الصور، ممّا جعلها طافحة الشعرية، فكثير من الدّارسين يعدّون الانزياح هو الشعرية.

كانت هذه نتائج البحث وبعد كلّ ما ظفر به "عاشور فنّي" من براعة التشكيل والخلق اللغوي يحق لنا في الأخير أن نسميه بحرا، فما من وسيلة إلاّ استغلها وما من رافد قديم أو حديث عربي أو غربي إلاّ عرف كيف يوظفه، فكتب شعراً يحسبُ له، ولنا.

تمّ بحمد الله

مصادر ومراجع

قائمة المصادر والمراجع

.القرآن الكريم(رواية حفص)

أ. المصدر:

عاشور فنّي:

ديوان الرّبيع الّذي جاء قبل الأوان، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، دط، 2004م.

ب. المراجع:

إبراهيم الفقي:

1. أحترف فنّ الفراسة، الحياة للدعاية والإعلان، دط، 2010م.

ابراهيم أنيس:

2. موسيقى الشعر، المكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط7، دت.

أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي:

3. الموازنة بين شعر أبي تمام و البحتري، تح: محمّد محي الدّين، دار منين الروضة ج1، دط، 1944م.

أبو زيد عبد الرحمان بن خلدون:

4. المقدمة، تح: حامد أحمد الطاهر، دار الفجر للتراث، القاهرة، ط1، 2004م.

أبي الفرج قدامة بن جعفر:

5. نقد الشعر، تح: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلميّة، لبنان، دط، دت.

أحمد الجوّة:

6. بحوث في الشعريات، مطبعة التفسيرالفني، تونس، دط، 2004م.

أحمد مختار عمر:

7. البحث اللغوي عند العرب، عالم الكتب، القاهرة، ط6، 1988م.

أدونيس (أحمد سعيد):

8. الثابت و المتحوّل بحث في الإبداع و الإتباع، دار الساقي، بيروت، ج4، ط2 2002م.

9. الثابت و المتحوّل (تأصيل الأصول)، دار العودة، بيروت، ط1، 1977م.

10. الصوفية و السوريالية، دار الساقي، بيروت، ط4، 2010م.

11. الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989م.

12. زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، ط6، 2005م.

13. فاتحة نهاية القرن، دار النهار للنشر، بيروت، ط1، 1998م.

14. مقدمة للشعر العربي، دار العودة بيروت، ط3، 1979م.

بشير تاوريريت:

15. الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية دراسة في الأصول و المفاهيم، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، 2010م.

بلقاسم خمّار:

16. حوار مع الذات دراسة، اتحاد كتّاب العرب، دمشق، دط، 2000م.

جلال الدين عبد الرحمان بن أبي بكر السيوطي:

17. الإتقان في علوم القرآن، المكتبة الثقافية، بيروت، ج2، دط، 1973م.

حسن ناظم:

18. البنى الأسلوبيّة، دراسة في أنشودة المطر للسيّاب، المركز الثّقافي العربي، دار البيضاء المغرب، ط1، 2002م.

خليل الموسى:

19. قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، دط 2000م.

رجاء عيد:

20. التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، اسكندرية، دط، دت.

زكي نجيب محمود:

21. قشور و لباب، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1981م.

شفيع السيد:

22. قراءة الشعر و بناء الدلالة، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، ط1 دت.

شكري محمد عياد:

23. المذاهب الأدبيّة و النقديّة عند العرب و الغربيين، عالم المعرفة، الكويت، دط 1993م.

صلاح فضل:

24. أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1955م.

25. بلاغة الخطاب و علم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجما، ط1، 1996م.

26. علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، ط2، 1980م.

طلال حرب:

27. ديوان المهلهل بن ربيعة، الدار العالمية، دط، دت.

الطيّب دبة:

28. مبادئ اللسانيات البنوية دراسة ابستمولوجية، جمعية الأدب للأساتذة الباحثين الجزائر، دط، 2001م.

عبد الحميد هيمة :

29. البنيات الأسلوبيّة في الشعر الجزائري المعاصر(شعر الشباب نموذجا)، مطبعة هومة الجزائر، ط1، 1998م.

عبد السلام المسدي:

30. الأسلوب والأسلوبيّة، دار العربيّة للكتابيّة، ليبيا، دط، 1977م.

عبد القادر رابحي:

31. النص و التقعيد، دار الغرب للنشر و التوزيع، الجزائر، ج1، ط1، 2003م.

عبد الله محمد الغذامي:

32. تشريح النص، دار الطبيعة، بيروت، ط1، 1978م.

33. الخطيئة و التكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 2004م.

عبد المالك مرتاض:

34. دراسة سيميائية تفكيكيّة لقصيدة أين ليلاي لمحمّد العيد آل خليفة، د م ج، الجزائر ط1، 1990م.

عبد الناصر خلاف:

35. أسفار الشاعر عبد الله بوخالفة، منشورات المكتبة الوطنيّة الجزائريّة، الجزائر، ط1 2005م.

عز الدّين اسماعيل:

36. الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنيّة و المعنويّة، المكتبة الأكاديمية القاهرة، ط5، 1994م.

عصام شرتح:

37. الظواهر الأسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتّحاد العرب، دمشق، 2005م.

علي حداد:

38. مقاربة لأبجديّة الشاعر ناقدًا، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، دط، 2000م.

علي المصري:

39. في رحاب الفكر والأدب، اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، دط، 1998م.

عبد الرزاق قسوم:

نزيف قلم جزائري، دار الأمة، ط1، 1996م.

فاتح علاق:

40. في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير للنشر و التوزيع، الجزائر، ط2، 2008م.

محمد القاسمي:

41. قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار يافا، عمان، ط1، 2010م.

محمد بن جرير الطبري:

42. تفسير الطبري، تح: محمود محمد شاكر، دار المعارف، مصر، ج21، دط، دت.

محمد بن مكرم بن علي، أبو الفضل جمال الدين بن منظور الأنصاري:

43. لسان العرب، تصحيح أمين محمد عبد الوهاب و محمد الصادق العبيدي، دار احياء التراث العربي و مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، ج6، ط3، 1999م.

محمد بنيس:

44. حداثة السؤال(بخصوص الحداثة العربيّة في الشعر و الثقافة)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 1988م.

45. الشعر العربي الحديث المعاصر، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2 1996م.

محمّد حمود:

46. الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها و مظاهرها، الشركة العالمية للكتاب بيروت، ط1، 1996م.

محمد راضي جعفر:

47. الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1999م.

محمد عبد المطلب:

48. البلاغة والأسلوبيّة، دار نوبار للطباعة ولونجمان، ط1، 1994م.

محمد صابر عبيد:

49. القصيدة الجديدة (العلامة الشعرية قراءات في تقانات)، عالم الكتب الحديثة، الأردن ط1، 2010م.

50. القصيدة العربية الحديثة (بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقة العربية الأولى جيل الرواد والستينات)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.

محمد فتوح أحمد:

51. في الشعر المعاصر الرمز و الرمزية، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984م.

محمّد مفتاح:

52. تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 1986م.

محمّد ناصر:

53. الشعر الجزائري الحديث(اتجاهاته و خصائصه الفنيّة1925ـ1975م)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1985م.

مراد عبد الرحمان مبروك:

54 . من الصوت إلى النص، دار الوفاء، مصر، ط1، 2002م.

إدريس بلمليح:

55. القراءة التفاعلية (دراسات لنصوص شعرية حديثة)، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1 2000م.

مشري بن خليفة:

56. القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، ط1، 2006م.

مصلح النّجار:

57. السراب و النبع (رصد الأحوال الشعريّة في القصيدة العربية في النصف الثاني من القرن العشرين)، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 2005م.

مصطفى صادق الرافعي:

58. وحي القلم، تح: درويش الجويدي، المكتبة العصرية، بيروت، ج1، دط، دت.

موسى ربابعة:

59. جماليات الأسلوب والتلقي (دراسات تطبيقية)، دار جرير، عمّان، ط1، 2008م.

ناصر لوحيشي:

60. الميسر في العروض و القافية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2007م.

نبيل سليمان:

61. في الإبداع و النقد، دار الحوار للنشر و التوزيع، سورية، ط2، 1996م.

نزار قباني:

62 . ما هو الشعر؟، منشورات نزار قباني، بيروت، ط3، 2000م.

وحيد بن بوعزيز:

63. حدود التأويل قراءة في مشروع أمبرتو ايكو النقدي، منشورات الاختلاف، الجزائر ط1، 2008م.

وحيد صبحي كبابة:

64 . الصورة الفنية في شعر الطائيّين بين الانفعال والحسّ، اتحاد كتاب العرب، دمشق دط، 1992م.

يمنى العيد:

65. في معرفة النص (دراسات في النقدالأدبي)، دار الآداب، بيروت، ط2، 1999م.

يوسف أبو العنوس:

66 . مدخل إلى البلاغة العربيّة، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007م.

يوسف الخال:

67. الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، ط1، 1978م.

يوسف وغليسي:

68. إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر ط1، 2008م.

69. في ظلال النصوص (تأملات نقدية في كتابات جزائرية)، جسور للنشر و التوزيع الجزائر، ط1، 2009م.

ج. المراجع المترجمة:

إتيان سوريو:

1. الجماليّة عبر العصور، تر: ميشال عاصي، منشورات عويدات، لبنان، ط20 1982م.

تزفيطان تودوروف:

2. الشعرية، تر: شكري البخوت و رجاء سلامة، دار توبقال، ط2، 1990م.

تيفين ساموبل:

3. التناص ذاكرة الأدب، تر: نجيب غزاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق دط، 2007م.

جان كوهين:

4. بنية اللغة الشعرية، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة و النشر والتوزيع، القاهرة، ج1، دط، 2000م.

جوليا كريستيفا:

5. علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1997م.

رومان جاكبسون:

6. قضايا الشعرية، تر: محمد الولي و مبارك حنون، دار توبقال، ط1، 1988م.

جمال الدين بن الشيخ:

7. الشعرية العربية، تر: مبارك حنون، محمد الوالى، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر المغرب، ط1، 1996م.

صموئيل هنري هوك:

8. منعطف المخيلة البشرية بحث الأساطير، تر: صبحي حديدي، دار الحوار، دمشق 1983م.

هيغل:

9. المدخل إلى الجمال(فكرة الجمال)، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1978م.

د. القواميس:

القواميس العربيّة:

ابن فارس:

1. مقاييس اللّغة، تح: عبد السلام هارون، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، ج3، دط 2002م.

جبور عبد النور:

2. المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1989م.

سعيد علوش:

3. معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت–المغرب، ط1 1985م.

الفيروزأبادي:

4. القاموس المحيط، الطبعة الحسينية المصريّة، مصر، ط1، 1330م.

محمد التونجي:

5. المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، لبنان، ج1، ط2، 1999م.

القواميس الفرنسية:

- Algerda Julien Griemas et autres semiotique, dictionnaire Raisonne de la theorie du language (Intertextualité).

هـ. المقالات:

إبراهيم منصور التركي:

1. "العدول في البنية التركيبية قراءة في التراث البلاغي"، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة و اللغة العربية و آدابها، ج19، ع40، 1428هـ.

حسين أبو النجا:

2. " الشعرالجزائري بالفرنسية والقضية الفلسطينية" فلسطين في عيون يوسف السبتي مجلة التبيين، ع36، الجزائر، 2011م.

حكيم ميلود:

3. "الشعر المختلف في الجزائر(الكتابة المتاه...انتصار يتم النّص)"، مجلة كتابات معاصرة بيروت، ع30، مج8، 1997م.

حنا عبود:

4. "الإنزياح بين سوينبرن و السياب"، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ع303، 1996م.

خالد علي حسن الغزالي:

5. "أنماط الصورة و الدلالة النفسية في الشعر العربي الحديث في اليمن"، مجلة جامعة دمشق، مجلد27، ع1و2، 2011م.

راوية(رقية) يحياوي:

6. "شعرية الإيقاع في ديوان الجاحظيّة قصائد جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر" مجلة التبيين، الجمعيّة الثقافية الجاحظية، ع36، 2011م.

عبد الكاظم العبودي:

7. "راهنيّة الجيل الشعري الجديد في الجزائر ـموجة أم امتداد متمرّد؟"، مجلة الثقافة منشورات المكتبة الوطنية ، الجزائر، ع8ـ9، 2006م.

عبد الله العشي:

8. "السندباد المعاصر(دراسة تطبيقية في نموذج شعري حداثي)"، مجلة العلوم الإنسانية جامعة باتنة، ع1، 1994م.

علاء الدين رمضان السيّد:

9. "الإنحراف الدلالي و نسبية النمط الشعوري"، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد كتاب العرب دمشق، ع 302، 1996م.

المجلة الأردنية:

10. "في اللغة العربية وآدابها"، مجلد 3، العدد 3، 2007م.

مجلة جامعة أم القرى:

11. "لعلوم الشريعة واللّغة العربيّة وآدابها"، ج19، عدد 40، 2007م.

محمد بلوحي:

12. "الأسلوب بين التراث البلاغي والأسلوبيّة الحداثية"، مجلة التراث العربي، اتحاد كتاب العربي، دمشق، العدد 95، 2004م.

محمّد زيان:

13. "الشعريّة الجزائريّة(مسار التجريب و إرهاصات التحوّل،كتابات معاصرة)" بيروت، ع 43، 2001م.

و. الرسائل:

عيسى بن سديرة:

1. الخصائص التركيبية و الأسلوبية في المكي و المدني من القرآن الكريم، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه دولة في اللغة العربية، قسم اللغة و الأدب العربي، جامعة الجزائر، 2002- 2003.

كريمة حميطوش:

2. تولد الدلالة في ديوان و لعينيك هذا الفيض (يتم اللغة و الأدب العربي)، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، دت.

مسعود وقاد:

3. البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان، شهادة ماجستير، قسم اللغة و الأدب العربي جامعة ورقلة، 2004.2003م.

هدية جيلي:

4. ظاهرة الانزياح في "سورة النمل" دراسة أسلوبية، بحث مقدم لنيل شهادة ماجستير في اللغويات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006-2007م.

هشام باروق:

5. الحداثة الشعرية عند محمد عمران مجموعة "أنا الذي رأيت" أنموذجا، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 2008-2009م.

ز. الملتقيات:

خرفي محمد الصالح:

– سيميائية الفضاء النصي في الشعر الجزائري المعاصر، الملتقى الدولي الرابع للسيمياء والنص الأدبي، جيجل.

ح.المواقع الإلكترونية:

إيليا أبو ماضي:

1. قصيدة فلسفة الدنيا، الموسوعة العربية للشعر العربي، ينظر الموقع الإلكتروني:
www.arab.com

المصطفى فرحات:

2. في "الوشم صوتا"، منتدى مطر بيت المبدع العربي، ينظر الموقع الالكتروني:
www.matarmatar.net

عبد الحميد هيمة:

3. الرمز الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر و آليات التأويل، ينظر الموقع الالكتروني:
www.univ-biskra.dz

4. الموسوعة الحرّة، ينظر الموقع الالكتروني:

www.wikipedea.com

فهرست

فهرست

مقدمة.....أ

مدخل:

توطئة..... 9

1.قراءة في مفهوم الشعر..... 10

2.مفهوم الشعريّة..... 18

3.الشعرالجزائري المعاصر بين التقليد و التجديد.....30

الفصل الأوّل:

جماليات الإيقاع

1.جماليات الإيقاع.....40

2.بين الوزن والإيقاع.....42

3.الأنماط الإيقاعية في ديوان "الربيع الذي جاء قبل الأوان".....44

1.3.المؤثرات الصوتية النوعيّة و أثرها الإيقاعي في الديوان.....44

2.3.التكرار و أثره الإيقاعي في الديوان.....58

1.2.3.التكرار الاستهلالي.....60

2.2.3.التكرار التام.....74

3.2.3.تكرار الترابط غير التام..... 78

3.3.السواد و البياض و أثره الإيقاعي في الديوان.....86

الفصل الثاني:

جماليات التصوير الشعري

1.جماليات الانزياح في الشعر الجديد.....106

1.1.الانزياح الاسنادي في "ديوان الربيع الذي جاء قبل الأوان".....110

2.1.الالتفات.....125

2.جماليات الرمز.....133

3.جماليات التناص.....155
1.3.التناص الداخلي.....157
2.3.التناص الخارجي.....164

الفصل الثّالث:

الرؤى و الأبعاد الدلالية

1.الأبعاد النفسيّة و الاجتماعية.....172
2.الأبعاد الثقافيّة و السياسيّة.....175
خاتمة.....187
ثبت المصطلحات.....191
قائمة المراجع.....193
فهرست.....207