الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم والبحث العلمي

جامعة الأمير عبد القادر
للعلوم الإسلامية- قسنطينة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية.
قسم اللغة العربية

الرقم التسلسلي:.....

الرقم التسجيلي: .....

جمالية الأشياء
في الشعر الجزائري المعاصر

بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه علوم في الأدب الجزائري

إعداد الطالب:
ملاس مختار

إشراف الأستاذ الدكتور:
محمد ا

الساحة أعضاء لجنة المناقشة

	الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
01	عبد الوهاب بوشليحة	دكتور	الأمير عبد القادر- قسنطينة	رئيسا
02	محمّد العيد تاورتة	أستاذ دكتور	منتوري- قسنطينة	مشرفا ومقرّرا
03	عبد الملك بومنجل	دكتور	فرحات عبّاس- سطيف	عضوا مناقشا
04	سكينة قدور	دكتور	الأمير عبد القادر- قسنطينة	عضوا مناقشا
05	أمال لواتي	دكتور	الأمير عبد القادر- قسنطينة	عضوا مناقشا

السنة الدراسية: 1428- 1429هـ الموافق 2007- 2008م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ اقرأ باسم ربك الذي خلق، خلق الإنسان من علق، اقرأ وربك الأكرم، الذي علم بالقلم، علم الإنسان ما لم يعلم ﴾

صدق الله العظيم

جامعة الأمير سطام بن عبد العزيز للعلوم الإسلامية

الإهداء

إلى الوالدة الكريمة أحاطها الله بستره وجميل حشره ومغفرته، ورفع كربها، إنه نعم المولى ونعم النصير

إلى والدي العزيز صاحب القلب الكبير دوام الصحة والعافية.

إلى الزوجة الغالية التي تحملت شرودي عنها خالص محبتي وامتناني.

إلى ابني أنيس وابنتي إيناس ونسرين حفظها الله من كل شر وسوء.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

فهرس الموضوعات

المقدمة :..أ

المدخل: مدخل إلى الشعر الجزائري/ من الغنائية إلى التجريد.

1- القصيدة الغنائية 02

2- القصيدة التجريدية 13

الباب الأول: فلسفة الأشياء /مداخل ومفاهيم.

الفصل الأول:في ماهية الأشياء.

1- ماهية الشيء 37

2- الشيء والتشيّؤ 41

3- الشيء في ذاته والشيء لذاته 42

الفصل الثاني:في معرفة الأشياء.

1- مفهوم المعرفة ....

2- المعرفة الحسّية 56

3- المعرفة العقلية 61

4- المعرفة الجمالية 65

الباب الثاني: جمالية الأشياء في الشعر الجزائري المعاصر/بحث في الدلالات الرمزية

الفصل الأول: الرمز الحيّ.

1- الإنسان/ الرمز 87

2- الرموز الحيوانية 105

3- الرموز النباتية 127

الفصل الثاني: الرموز الكونية.

1- الرموز المائية 138

2- الرموز النورانية 158

3- الرموز الظلامية 170

4- التراب والهواء 176

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الثالث: رموز أخري

1- المواد والأطعمة 184
2- البيت وعناصره 195
3- وسائل البحر ولوازمه 200
4- الأجراس والمرايا 206
5- الأسلحة 209

الباب الثالث: الشاعر الجزائر المعاصر وعالم الأشياء/ بحث في جمالية العلاقة.

الفصل الأول: الشاعر وعالم الأشياء .

1- الإنسان والطبيعة........ 218
2- الشاعر العربى وعالم الأشياء 221
3- الشاعر الجزائري وعالم الأشياء 225
4- طبيعة الأشياء في الخطاب الشعري الجزائري 230
5- أشكال علاقة الشاعر الجزائري مع أشيائه 237

الفصل الثاني: على مستوي الدلالة.

1- علاقة توحّس ورهبة 239
2- علاقة تآلف وانسجام 250

الفصل الثالث: على مستوي التخييل.

1- الخيال والعالم 265
2- علاقة التدمير 271
3- أشكال التدمير 273

الخاتمـــة 299

فهرس المصادر والمراجع 305

فهرس الموضوعات 317

مقدّمة

إنّ المتتبع للحركة الشعرية في الجزائر، منذ الاستقلال إلى وقتنا الحالي، ليلحظ ذلك التطور الملموس على مستوى النفس الإبداعي، إذ ما ننفكّ، بين الحين والآخر، نشاهد بعض الأقلام الغضة، وهي تضع أقدامها على الطريق السّليم الّذي يقود مباشرة نحو ولادة حقيقية للشّعر الجزائري المعاصر. ولعلّي لا أجانب الصواب إذا قلت إنّ الحركة الشعرية الجزائرية المعاصرة هي في هذه اللحظات إنّما تعيش في أقوى نزقها وهجها الفنّي، على الرغم من بعض النقائص والهنات الّتي نلمحها هنا وهناك عند بعض المبدعين، والتي تدلّ على الرّغبة الملحة في تخطّي حالة الركود الفنيّ الّذي عايشه الأدب الجزائري، وتحقيق قفزة نوعية للشعر حتّى يستطيع مواكبة الحركة الإبداعية في العالم العربي أو التفوّق عليها. ولا أدلّ على هذا التحوّل الكبير في الشعر الجزائري الحديث من تلك الأقلام الجزائرية الّتي استطاعت أن تؤسّس لنفسها مكانة أدبية لا بأس بها في مساحة الأدب العربي الحديث، ونذكر في هذا المجال مصطفى الغماري، **عثمان لوصيف، عبد العالي زراقي، الأخضر فلوس**، وغيرهم ممّن سمحت لهم الفرصة من اعتلاء منبر الشعر العربي الحديث، هذا، وإن ظلّت الأقلام الأخرى – رغم قدرتها الإبداعية – تعيش حالة من العزلة والتهميش.

غير أنّه إن كان من أشرنا إليهم، يمكن أن نطلق عليهم شيوخ الحداثة في الجزائر، فهذا حتى نعطي لهم فضل السبق في هذا المجال، لكن لا يمكننا البتة، إن نتغاضى عن بعض الشعراء الشباب الذين استطاعوا، وإن كانوا في لمساتهم الشعرية الأولى، أن ينقلوا الشعر الجزائري من براثن التقليدية الفجة إلى عالم الإبداع الحداثي بما هو كسر للأطر المرآوية والسكونية ودعوة لاستشراف تخوم الغائب والمجهول.

وهكذا تحول الشعر الجزائري المعاصر على أيدي هؤلاء الشعراء تحفة فنية تحمل الكثير من الانفراجات الجمالية التي كنّا نلمسها عند كبار الشعراء العرب من أمثال أدونيس وسعيد عقل ومحمود درويش ، إلى درجة أنّنا، في بعض الأحيان، قد لا نشعر– في بعض قصائد هؤلاء– بفرق بيّن بينها وبين قصائد هؤلاء الفطاحل من الشعراء.

بيد أنّني لا أريد أن أمضي في هذه الطريق حتى لا يتبادر إلى الأذهان أنّ الشعر الجزائري قد كرّس إمبراطوريته الشعرية على مستوى الإبداع العربي، واستطاع أن يتلبس بالفاعلية الحداثية، ذلك أنّ ما تحدثنا عنه، إنّما هو عبارة عن جولات فردية لبعض الشعراء، قد يعدّون على أطراف الأصابع، فالشعر الجزائري، بشكل عام، ما زال بعد لم يكرس كثافته الدلالية وبعده الحداثي الّذي يمكّننا من القول بأنّه قد حقّق هيمنته الجمالية.

ورغم هذا التحوّل الكبير الّذي شهده الشعر الجزائري الحديث والأدب عموما إلاّ أنّه ظلّ فترة طويلة من الزمن يعاني الإقصاء والتهميش، حيث تكاد الدّراسات الّتي قامت حوله تعدّ على الأصابع، فضلا عن أنّ أغلبها هو عبارة عن دراسات كلاسيكية(*)، تعتمد على مناهج يمكن القول إنّها لا تخدم النصّ الأدبي بوصفه نسيجا جماليا تحكمه علاقات متشابكة ومنسجمة ومؤولة تركيبيا ودلاليا وتداوليا، نستثني من ذلك بعض الدراسات الجادة الّتي حاولت أن تستقرئ الظاهرة الشعرية الجزائرية الحديثة وفق مناهج حديثة كالبنيوية والسيميائية والتشريحية نذكر من ذلك مثلا كتاب «**يتم النصّ- الجينيالوجيا الضائعة**» لمؤلّفه **أحمد يوسف** الّذي يعدّ أحد الكتب الهامة الّتي حاولت أن تعيد قراءة النصّ الشعري الجزائري المعاصر وفق رؤية أكثر عمقا وحداثة من الدراسات الّتي سبقتها. وكذلك دراسة **عبد المالك مرتاض** الموسومة بـ: «أ.ي – **دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي"**»، وكتابا **عبد القادر فيدوح: (دلائلية النصّ)** و(**الرؤيا والتأويل**). فضلا عن بعض الدراسات الأخرى الّتي- وإن لم تتميّز بالدقة والتركيز- فإنّها استطاعت أن تعيد بناء الهرم الشعري الجزائري وفق تصورات حداثية(**).

وزيادة إلى هذا التهميش الّذي مني به الأدب الجزائري من قبل أبنائه، أسهم النقد العربي في المشرق "إلى حدّ كبير، في زيادة التعتيم حول هذا الشعر، بعدم تناوله، وفق دراسة موضوعية، تكشف اللثام عن سمائه، (...) حيث لم ينظروا إلى هذا النتاج الشعري، بذلك الاهتمام الّذي أولوه إلى نظيره في المنطقة العربية الأخرى، عدا بعض النتاج المكتوب بالفرنسية، والّذي يسهل عليهم ترجمته"(1). وعلى الرغم من تطوّر التجربة الشعرية الجزائرية وسهولة التواصل الفكري والأدبي بين الجزائريين ونظرائهم من الأقطار العربية إلى أنّ ذلك لم يفلح في استقطاب عيون النقد العربي نحو المتن الشعري الجزائري.

(*) - إنّ وصف تلك الأبحاث القيّمة الّتي حاولت أن تستقرئ بنية الخطاب الشعري الجزائري الحديث وخاصّة منها دراستا محمّد ناصر وصالح خرفي حول الشعر الجزائري الحديث بأنّها دراسات كلاسيكية لا ينقص من قيمتها العلمية لأنّها استطاعت- في وقتها- أن تشكّل منعرجا حاسما في النقد الجزائري الحديث بما امتلكه أصحابها من زاد معرفي ومنهجي مكّنهم من وضع اللبنات الأساسية للخطاب النقدي الجزائري الحديث والمعاصر. غير أنّ النقد- حسب رأيي- هو في حاجة دائمة ومستمرّة إلى الفاعلية والتأصيل مواكبة للتطوّرات الحاصلة في بنية الخطاب المعرفي العربي والعالمي على السواء

(**) - لم أذكر في هذا الصدد بعض الدراسات المخطوطة حول الشعر الجزائري، والّتي يتآكلها النسيان في رفوف المكتبات الجامعية. وقد حاولت هي الأخرى استقراء البنية الشعرية الجزائرية وفق المناهج النقدية الحداثية، ومنها خاصة دراسة عبد القادر عوّاد «الحداثة في الشعر الجزائري من أوائل السبعينيات إلى بداية التسعينيات، جامعة وهران- الجزائر(ماجيستير)، وكذلك دراسة بوهراوة مدني «التشكيل والتصوير في الشعر الجزائري المعاصر- دراسة جمالية»، جامعة وهران- الجزائر(ماجيستير).

(1) - محمد بوشحيط: تطوّر إشكالية الشعر الجزائري المعاصر، مجلّة الرؤيا، الجزائر، العدد03، السنة02، شتاء1403هـ(1983م)، ص35.

ومن هذا المنطلق، كانت هذه الدراسة هي عبارة عن مساهمة متواضعة في الكشف عن جانب من جوانب الشعرية الجزائرية من جهة، ومن جهة أخرى إضافة جديدة إلى الدراسات الّتي حاولت أن تستقرئ البنية الجمالية في الشعر الجزائري الحديث وفق المناهج الحديثة الّتي تنظر إلى النصّ الأدبي على أنّه ذو بعد جمالي، نصّ مفتوح متعدّد، يثير أحاسيس اللذّة والرغبة.

ولعلّ من أهمّ الجوانب الّتي أصبحت تغريني في القصيدة المعاصرة هو ذلك التعامل النوعي مع عالم الأشياء الّذي أصبح له النصيب الأكبر في بنية الخطاب الشعري المعاصر، حيث تخلى الشاعر العربي عن الدلالات التقليدية للأشياء ممّا مكّنها من اكتساب حصانة شعرية جعلت النصّ الحديث يتحوّل إلى جسم غريب يخفي الكثير من التوهّجات الجمالية الّتي من شأنها أن تساعده على الوقوف في وجه إعصار الزمن، مثبتا وجوده كحدث كينوني قادر على هتك الحجب وكشف المستور.

ومن هذا المنطلق أزمعت السفر في رحل القصيدة الجزائرية من أجل التعرّف على مدى تمكّنها من مواكبة هذه الحركة الشعرية الّتي وسمت الإبداع العربي المعاصر والمتمثلة خاصة في طريقة تعامل الشاعر الجزائري مع عالم الأشياء لا بوصفها علامات معادلة (Adéquation)، ولكن باعتبارها رموزا شعرية مشبّعة بزخم هائل من التفتّحات الجمالية الّتي من شأنها أن تضفي على القصيدة سحرا غريبا ناجما عن تعدّد أبعادها. وعلى هذا النحو حدّدت عنوان الأطروحة بالشكل الآتي: **جمالية الأشياء في الشعر الجزائري المعاصر**.

وبما أنّ البحث الأكاديمي ليس مجرّد عملية تصفيف الأفكار والشواهد الشعرية، بل دراسة منهجية لها مقوّماتها العلمية وإسناداتها القاعدية، فإنّه كان عليّ اتخاذ الحذر وأنا أتقصّى خبايا النصّ الشعري الجزائري المعاصر، حتّى لا تفقدني الرغبة الجامحة زمام المنهجية. ولذلك ركّزت دراستي على متابعة النصّ الشعري الجزائري المعاصر بالتحليل والتفكيك لاستجلاء المقوّمات الشعرية لعالم الأشياء داخل القصيدة الشعرية الجزائرية المعاصرة، وقد ساعدني في ذلك المنهج السيميائي بما له من قدرات خاصّة على التوغّل في الظاهرة الفنّية ورصد تحرّكاتها. غير أنّ ذلك لم يمنعني من الاستعانة- متى تطلّب الأمر- ببعض الإجراءات الّتي تستند عليها بعض المناهج الأخرى كالمنهج التاريخي والوصفي، والّتي من شأنها أن تعضّد الدراسة وتحقّق أهدافها المعرفية الّتي تمكّنها من إثراء قيمتها العلمية.

وعلى هذا النحو راح البحث يستجلي فضاءات القصيدة الجزائرية المعاصرة مزاوجا بين عدّة مناهج نقدية يتكاتف كلّ منها مع الآخر في سبيل تحديد الأساسيات العامة لعالم الأشياء داخل النصّ الشعري الجزائري المعاصر. ووفق هذا التصوّر النقدي تشكّلت خطّة البحث بوصفها رؤية نقدية شاملة حاولت فيها أنّ ألمّ بكلّ حيثيات الموضوع، حيث قسّمتها إلى مدخل وثلاثة أبواب رئيسية:

المدخل: «مدخل إلى الشعر الجزائري: من الغنائية إلى التجريد»: لعلّ دراسة الشعر الجزائري المعاصر في محاولة للكشف عن أبعاده الفنّية والجمالية، دفعتني- قبل الخوض في غمار ذلك- إلى البحث في تاريخ الحركة الشعرية الجزائرية الحديثة من أجل تمكين القارئ العربي من الاطلاع على خصوصية هذه الحركة، ومختلف العقبات الّتي صادفتها، الأمر الّذي سيسمح له من استيعاب حقيقة هذه التجربة وزخمها، فيتأكّد أنّ هذه العنفوانية الشعرية الّتي آل إليها الشعر الجزائري المعاصر لم تكن وليدة الفراغ، وإنّما كانت ثمّرة تحوّل كبير في الشعر الجزائري. وعلى هذا الأساس رأينا أن نحاول في هذا المدخل أن نتعرفّ على ملامح هذه التجربة وخصوصيتها، من أجل الوصول إلى توقّع آفاقها المستقبلية.

الباب الأوّل: «فلسفة الأشياء/مداخل ومفاهيم»: وقد حاولت، في هذا الباب، أن أكشف النقاب عن أحد أهمّ الفلسفات في تاريخ الفكري البشري، وقد قسّمته إلى فصلين:

الفصل الأوّل: «ماهية الأشياء»: وتطرّقت فيه إلى ماهية الشيء باعتباره أحد المفاهيم الغامضة الّتي طرحت إشكالا بين جمهور الفلاسفة سواء عند العرب أو غيرهم من الشعوب، متتبّعا تطوّره عبر مختلف المدارس الفلسفية.

الفصل الثاني: «معرفة الأشياء»: خصّصت هذا الفصل للبحث في وسائل المعرفة وطرائقها، حيث طرحت إشكالية معرفة الأشياء بداية من المعرفة الحسّية ومرورا بالمعرفة العقلية وانتهاء بالمعرفة الجمالية الّتي تعتبر أرقى المعارف الإنسانية، من حيث انتقال المعرفة من الحاجة إلى المتعة.

الباب الثاني: «جمالية الأشياء في الشعر الجزائري المعاصر: بحث في الدلالات الرمزية»: وخصّصت هذا الباب للبحث في رمزية الأشياء بوصفها أحد أهم الرموز الشعرية الّتي كشفت عن ثرائها وخصبها داخل النصّ الأدبي الحديث. معتمدا، في ذلك، على النصّ الشعر الجزائري المعاصر ومدى تمكّنه من هذا الجانب. وقد آثرت إن أقسّمه إلى ثلاثة فصول:

الفصل الأوّل: «الرمز الحيّ»: وخصّصته للحديث عن الرموز الحيّة بداية من الرمز الإنساني ومرورا بالرمز الحيواني وانتهاء بالرمز النباتي، وهذا من أجل التعرّف على أكثر الرموز الحيّة تأثيرا في بنية النصّ الشعري الجزائري المعاصر.

الفصل الثاني: «الرموز الكونية»: وخصّصت هذا الفصل للحديث عن الرموز الكونية الأربعة وهي النور والماء والتراب والهواء، وأضفت إليها الظلام بوصفه الشكل المقابل لرمزية النور، وهذا من أجل التعرّف أيضا على مدّى تشبّع هذه الرموز داخل النصّ الشعري الجزائري المعاصر.

الفصل الثالث: «رموز أخرى»: وأنهيت الحديث عن رمزية الأشياء في الشعر الجزائري المعاصر بالتطرّق إلى أشياء أخرى كان لها تأثير كبير في بنية النصّ الشعري الجزائري المعاصر والعربي عموما،

وهذه الأشياء هي: المواد والأطعمة، البيت وعناصره، وسائل البحر ولوازمه، الأجراس والمرايا، وأخيرا الأسلحة.

الباب الثالث: «**الشاعر الجزائري المعاصر وعالم الأشياء/ بحث في جمالية العلاقة**»: ويحاول هذا الباب أن يزيح النقاب عن إحدى أهمّ العلاقات الشعرية الّتي كان لها تأثير كبير في تفعيل بنية النصّ الشعري الجزائري المعاصر؛ إنّها علاقة الشاعر الجزائري بعالم الأشياء.

الفصل الأوّل: «**الشاعر وعالم الأشياء**»: وتدرجّت في هذا الفصل من العام إلى الخاص، حيث بدأت بالحديث عن علاقة الإنسان عامة بالطبيعة، ثمّ تحوّلت إلى علاقة الشاعر العربي بالأشياء، وانتهيت إلى علاقة الشاعر الجزائري بعالم الأشياء، حيث حاولت أن أكشف فيه تنوّع الأشياء الّتي يتعامل معها الشاعر الجزائري المعاصر. وخلصت، في الأخير، إلى محاولة تحديد أشكال علاقة الشاعر الجزائري المعاصر مع أشيائه.

الفصل الثاني: «**على مستوى الدلالة**»: وخصّصت هذا الفصل للحديث عن علاقة الشاعر الجزائري المعاصر بعالم الأشياء على المستوى الدلالي، من حيث إنّها علاقة تتسمّ بالتنوّع، فهي إمّا أن تكون علاقة توجّس وخوف وانفصال، وإمّا أن تكون علاقة ألفة ومحبّة وانسجام.

الفصل الثالث: «**على مستوى التخييل**»: وعرّجت فيه إلى الحديث عن علاقة الشاعر الجزائري بالأشياء على المستوى التخييلي، من حيث إنّها علاقة تتميّز بالعدوانية وعدم المسالمة. إذ يكاد النقاد والدّارسون المحدثون أن يتفقوا جميعا على أنّ علاقة الشاعر بالأشياء في هذا المستوي هي علاقة تدمير. وقد ركّزت في هذه العلاقة على أهمّ الأفعال الشعرية وهي التشخيص وتزاوج الحواس وإيقاع اللون.

وقد تُوّج البحث، في نهاية المطاف، بخاتمة كانت عبارة عن حوصلة لأهمّ النتائج الّتي تمخضّ عنها البحث في جمالية الأشياء في الشعر الجزائري المعاصر.

وتجدر الإشارة هاهنا إلى أنّ دراستي للشعر الجزائري المعاصر قد ركّزت اهتمامها على شعراء الثمانينيات أو ما سمّاهم أحمد يوسف بـ«شعراء المابين» وشعراء الأزمة وما بعدها انطلاقا من أنّ هذه المرحلة قد مثّلت- بحقّ- المنعرج الشعري للتجربة الجزائرية المعاصرة، وفيه تتمظهر الكثير من القضايا الّتي تستهدفها دراستي.

أمّا فيما يتعلّق بالمراجع فإنّ طبيعة البحث جعلتني أستند إلى الكثير من الدراسات العامّة والمتخصّصة في مجالات متعدّدة في الفلسفة والفنّ والجمال والنقد الأدبي العربي والغربي. وهي، في مجملها، دراسات حديثة كانت لي نعم المعين في الكشف عن تلك الصورة الجديدة الّتي أصبحت تشكّلها الأشياء داخل البناء الشعري المعاصر للقصيدة الجزائرية. وتعدّ دراسة جيلبير دوران: «الأنثروبولوجيا-

رموزها، أساطيرها وأساقها» من أهمّ الدراسات الجادة الّتي حاولت استجلاء الوجه الغائب والغامض للأشياء. وقد أعانني كثيرا في الباب الثاني حين كان عليّ أن أغوص في ذاكرة الأشياء وأتنطّس في أعماقها، متتبّعا حركته الدلالية. وإلى جانب هذه الدراسة هناك دراسات وكتب أخرى لا تقلّ شأنا منها خاصة الموسوعة الفلسفية العربية الّتي أشرف عيها معن زيادة، وكذلك دراسة لطفي عبد البديع الموسومة بـــ: «عبقرية العربية في رؤية الإنسان والحيوان والسماء والكواكب»، ودراسة مكليش أرشيبالد: «الشعر والتجربة»، ودراسات أخرى لا يسعني المجال لذكرها جميعا. هذا فضلا عمّا زودتني به بعض الكتب القديمة من معارف قيّمة مثل كتاب الحيوان للجاحظ، ودلائل الإعجاز للجرجاني الّذي يعدّ- بحقّ- درّة النقد العربي القديم من حيث إنّ آراءه لا يزال لها ذلك التأثير على النقد العربي الحديث.

هذا فيما يخص الدراسات العامّة، أمّا فيما يخصّ الدراسات الّتي تناولت الشعر الجزائري المعاصر فإنّ دراسة أحمد يوسف «يتم النصّ- الجينيالوجيا الضائعة» كانت هي- حسب رأيي- الدراسة القيّمة الّتي فرضت وجودها عليّ من خلال تعاملها الكيفي مع النصّ الشعر الجزائري المعاصر، فضلا عن بعض الدراسات الأخرى مثل «دلائلية النصّ الأدبي» لعبد القادر فيدوح، والشعر الجزائري الحديث- اتجاهاته وخصائصه الفنّية لمحمّد ناصر.

ولا أخفي في حديثي هذا أنّني تكبّدت المشاق والصّعاب في سبيل تحقيق ما حقّقته على ما فيه من زلل أو خطأ، فالطريق كان أمامي مليئا بالمعوّقات الّتي تتطلّب الكثير من الصّبر والمثابرة، إذ أنّ الموضوع جديد يحتاج إلى تفكير طويل وقراءة واسعة حتّى تتحدّد أبعاده وتنكشف أغواره، وقد لا تقوى التجربة المتواضعة الّتي لا تزال في بدايتها تنسج خيوطها الأولى على توفير ذلك، خاصّة عندما يصبح البحث عملية غوص في ذاكرة الأشياء وهي تمتزج بسياقاتها الشعرية. وعليه فقد وجدتني أقف، بين الحين والآخر، محتارا أمام بعض عوارض البحث، فلا أجد الوسيلة الّتي تسعفني في ذلك، لكن بالتجلّد والصبر استطعت أن أدفع عنّي بعضها، معتمدا، في ذلك على القراءة المستفيضة والبحث المستمرّ عن كلّ ما يمكن أن يكون لي سندا في هذه الرحلة المضنية.

وفي الأخير لا يسعني إلاّ أن أجزل الشكر مع خالص تحيّات التقدير والاحترام والعرفان بالجميل لأستاذي الدكتور الفاضل الموقّر محمّد العيد تاورتة من حيث إنّه كان لي نعم المشرف، فقدّم لي الرعاية، وأحسن توجيهي، وتجشّم في ذلك المشاق حتّى يصل البحث إلى نقطة النهاية ويحقّق مآربه. فالفضل في اكتمال هذه الدراسة ونضج ثمارها يرجع- بعد الله عزّ وجل- إلى حضرته أوّلا، وإلى كلّ من ساعدني من قريب أو من بعيد

كما لا يفوتني أن أشكر كلّية الآداب والعلوم الإنسانية لجامعة الأمير عبد القادر بقسنطينة، وخاصّة إدارة قسم اللغة العربية والدراسات القرآنية وعلى رأسها مدير القسم، وكذا أعضاء المجلس العلمي الموقّرين الّذين لم يّدخروا جهدا في تتبّع حركة البحث حتّى النهاية. كما أشكر لجنة المناقشة الموقّرة الّتي تحشّمت قراءة هذا البحث ومناقشته، فلهم منّي جميعا فائق التقدير والاحترام.

وشكرا

بئر العرش يوم 22 شوّال 1428

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

المدخل

مدخل إلى الشعر الجزائري

من الغنائية إلى التجريد

1. القصيدة الغنائية.
   أ- مرحلة ما قبل الثورة
   ب- مرحلة الثورة
2. القصيدة التجريدية.
   أ- مرحلة الحداثة
   ب- مرحلة التأصيل الحداثي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

على الرغم من قصر التجربة الأدبية في الجزائر مقارنة بنظيراتها في المشرق العربي إلاّ أنّها تمكّنت من الوصول إلى مرحلة النضج على المستويين الفكري والجمالي، وهذا خاصة مع شعراء الأزمة[*] كما يمكن تسميتهم، هؤلاء الّذين استطاعوا أن يكسبوا الشعر الجزائري بعده الحضاري والفنّي، ويفتحوا له الباب حتّى يبني لنفسه مرما شعريا ضمن المنظومة الشعرية العربية خصوصا، والشعرية العالمية على وجه العموم. وعلى الرغم من أنّ مسألة التقسيم التاريخي قد أصبحت اليوم مسألة مثيرة للجدل باعتبار أنّ التاريخ الأدبي كتلة واحدة لا يصحّ فصم عراها، إلاّ أنّ قراءة التجربة الشعرية الجزائرية قراءة ممنهجة تدفعني إلى محاولة إطلاع القارئ العربي على المحطّات الكبرى الّتي احتكمت إليها هذه التجربة في مسيرتها الأدبية. وفي هذا الشأن نجد أنّ الدّارسين يتّفقون عموما على تقسيم مسيرة هذه التجربة إلى ثلاث محطّات أساسية هي مرحلة ما قبل الثورة، مرحلة الثورة ومرحلة ما بعد الثورة أو مرحلة الاستقلال. غير أنّي أرى أنّ هناك مرحلة جديدة بدأ الاتفاق حولها، والّتي تمثّل منعرجا جديدا، في مسار التجربة الشعرية الجزائرية؛ وهي مرحلة الأزمة وما بعدها. غير أنّه إذا أعدنا قراءة مسار التجربة الشعرية الجزائرية وفق تصوّرات النظرية الحداثية، الّتي غالبا ما تحتكم إلى التحوّل البنائي الّذي يواكب مسار هذه التجربة، فإنّنا نجدها قد مرّت بمسيرتين أساسيتين، يمكن أن تحصرا لنا كلّ هذه المحطات الأربع الّتي أشرت إليها آنفا، وعلى هذا النحو يمكن إن نقول أن الشعر الجزائري قد انتقل من القصيدة الغنائية إلى القصيدة التجريدية.

1ـ القصيدة الغنائية: يقصد بالغنائية- كما ورد ذلك في معجم مصطلحات الأدب لـ**مجدي وهبة**- "تلك النزعة في الشعر بصفة عامة الّتي تدفع الشاعر إلى التعبير عن انفعالاته بطريقة أخّاذة تستميل النفوس من حيث الفكرة الّتي تخاطب العقل، والشعور الّذي يناجي القلب، وموسيقى الشعر الّتي تتردّد في الأذن، والصورة الشعرية الّتي تتمثّل في الخيال"[1]. والغنائية- على حدّ قول **جبّور عبد النّور**- ليست "وقفا على الشعراء، بل تشيع في آثار عدد من الناثرين. من ذلك عند أفلاطون في «المائدة» وباسكال في«الأفكار» والمنفلوطي في أقاصيصه"[2]. غير أنّ الغنائية ترتبط أساسا بالشعر، حيث يعتبر الشعر الغنائي شكلا من الأشكال الشعرية. وقد تباين النقّاد القدامى والمحدثون في تحديده، "فانطلق الفريق الأوّل من الشكل الخارجي، وانطلق الفريق الثاني من المضمون في التعريف به. وذلك لأنّ القدامى كانوا يغنّون الشعر، فيرتّبون أبياته بطريقة تيّسر لهم إنشاده وترتيله، في حين أنّ المحدثين

(*) - أقصد بـ «شعراء الأزمة»، مختلف الكتابات الّتي صدرت إبان المحنة الجزائرية الكبرى؛ أي خلال العشرية الأخيرة من القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين.

(1) - مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، طبع مكتبة لبنان- بيروت، سنة1974، ص297.

(2) - جبّور عبد النّور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين- بيروت- لبنان، ط1(1979)، ص188.

نظروا إليه على أنّه تعبير عن العاطفة الإنسانية. ومع ذلك فقد أجمعوا كلّهم على أنّ الشعر الغنائي هو غناء النفس"[1].

وانطلاقا من رصد الحركة الشعرية في الجزائر يتبيّن أن الشكل الغنائي قد سيطر على القصيدة الجزائرية في المرحلتين الأوّليتين:

1/أ- مرحلة ما قبل الثورة: ويقسّم أبو القاسم سعد الله هذه المرحلة- بحسب النموذج الشعري الغالب- إلى ثلاث فترات أساسية بدءا بشعر المنابر الّذي يبدأ من أواخر القرن الماضي إلى 1925، مرورا بما سمّاه شعر الأحراس من 1925 إلى 1936، فشعر البناء من 1936 إلى 1945، وانتهاءً بشعر الهدف من 1945 إلى 1954[2]. ويشير **أزراج عمر** إلى أنّ هذه المرحلة من الشعرية الجزائرية كانت مرحلة مظلمة من حيث إنّ معظم ما كتب فيها لم يُتمكّن من جمعه وطبعه، وهذا حتّى يستطيع الدارسون أن يقيموا عليه الحجّة من خلال دراسته وتمحيصه وغربلته. فضلا عن ذلك، فإنّ ما وصلنا من شعر هذه المرحلة، كان- كما وصفه أزراج- "امتدادا شاحبا لمرحلة عصر الانحطاط شعريا"[3]. حيث تميّز شعراء هذه الفترة بتقوقعهم حول النماذج الشعرية العربية القديمة، ومحاكاتهم لها، لا على مستوى التشكيل البنائي للغة والصورة الشعرية، بل على المستوى الإيقاعي فقط، ومن ثمّ كانت أشعارهم مجرّد نسخ مهترئة لهذه الشعرية العربية. كما أنّهم لم يتمكّنوا، أيضا، من مواكبة حركة الشعر الإحيائي بقيادة سامي البارودي وجماعته، الّذين استطاعوا أن يعيدوا مجد القصيدة العربية القديمة بأبعادها الفكرية والجمالية، فكان شعرهم، بذلك، يتميّز بالضحالة والتهلهل، والسطحية، وفي بعض الأحيان بالساذجة. وفي هذا الشأن يشير الناقد **صالح خرفي** إلى أنّ القصيدة الجزائرية في هذه الفترة "ربّما لحقها بسبب الانحطاط الفكري والثقافي ضعف في التأليف، وأخطاء في الإعراب، وخلل في الوزن، فكانت ألصق بعهد الانحطاط"[4].

---

(1) - المرجع السابق، ص151.

(2) - أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، الدار التونسية للنشر- تونس/ المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر، ط3(1985)، ص35 و36. وقد شرح الناقد هذه الأنواع المختلفة من الشعر، فشعر المنابر هو المعنى اللفظي للعبارة، فهو شعر منبري لحما ودما، ذلك أنّ أساسه الوعظ والإرشاد وأصباغه دينية يكثر فيها لفظ الإسلام والإصلاح والسلف وما شاكلها، كما أنّ أهدافه إصلاحية ترمي إلى إنماء الوعي الشعبي عن طريق الدين والمبادئ الخلقية. أمّا شعر الأحراس فهو ذلك الشعر الّذي تسيطر عليه نغمة ممتاز بالقرع والاهتزازات المباشرة. أمّا شعر البناء فهو ذلك الشعر الّذي يدعو إلى الوحدة الشعبية والوطنية النقية، وإلى التحرر من الماضي البغيض، ونسيان الذات في سبيل المثل العليا. أمّا شعر الهدف فهو ذلك الشعر الّذي كان نتاج مجزرة 08 ماي 1945، حيث تحرّر الإنسان الجزائري من سلبيته، وراح يتطلّع إلى التضحية بالنفس والنفيس في سبيل تحقيق الحرّية. يُنظر: ص48/36 .

(3) - أزراج عمر: الحضور، المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر، سنة1983، ص16.

(4) - صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر، سنة1984، ص338.

وعلى هذا الأساس نجد أنّ الخطاب الشعري في تلك الفترة كان يفتقر إلى الفاعلية والانفعالية، حيث تميّز على "مستوى الموقف الشعري بالأفقية وبالسطحية وبالنظرة السكونية للعالم، فهم لم ينفعلوا- إبداعيا- بواقعهم، ولم يواكبوا سيرورته، ويكشفوا تناقضاته الداخلية، ولذلك فإنّنا مثلا لم نجد شاعرا استطاع أن يتنبّأ بالثورة أو يحرّض تحريضا فنّيا عليها، على خلاف الخطاب السياسي الوطني (أو ما يسمّى بالحركة الوطنية) الّذي ظلّ ثوريا وجذريا منذ عشرينات هذا القرن (القرن العشرين)، كما أنّ الشعر المكتوب بالفرنسية كان أكثر تقدّما في التعبير عن ماهية الواقع وحركيته آنذاك"(1).

وقد نستثني من شعراء هذه الفترة الشاعر **رمضان حمّود** الّذي يمثّل إضاءة شعرية في مسار الحركة الأدبية لتلك المرحلة. لقد كان **رمضان حمود** أحد الشعراء الجزائريين الّذين كانت لهم رغبة شديدة في الخروج بالشعر الجزائري من براثن التقليدية إلى فضاءات الشعر الرومانسي، كما هو الحال عند الشاعر التونسي أبي القاسم الشابي(*). وقد استطاع حمود رغم وفاته في سنّ مبكّرة (23سنة) أن يؤسّس لنفسه مكانة شعرية لا بأس بها في مسار التجربة الشعرية الجزائرية، وتعتبر بعض قصائده الّتي أوردها محمّد ناصر في كتابه حول رمضان حمود حياته وآثاره شاهدا على هذا التفرّد الشعري الّذي تميّز به هذا الشاعر بين معاصريه؛ ولعلّنا نمثّل لهذه الشعرية بما قاله في تغزّله بالحرّية:

أرى بذا الكون سرّا يطوف حول فنائه
فيذهب الحزن عنّي لأنّني من هبائه
أعيش فيه طليقا بلا قيود ريائه
فذاك حظّي من العيش راضيا برخائه
فهما علمت فإنّي مستعبد في بنائه
ولو كرهت فإنّي أسير تحت لوائه
إن شاء عشت ذليلا أو شاء فوق سمائه(2)

(1) - فاروق سمرة: من الشعر إلى القصيدة، مجلّة القصيدة، ملحق بالتبيين الجاحظية، العدد04، سنة1995، مطبعة الجاحظية- الجزائر، ص75.

(*) - لعلّ هناك تقاربا زمنيا واجتماعيا وثقافيا بين هذين الشاعرين؛ حيث ولدا في فترة متقاربة (حمّود1906/ الشابي سنة1909)، وتوفيّا في سنّ مبكّرة ومتقاربة (حمّود1929/ الشابي سنة1931)، كما أنّهما عايشا محنة الاستعمار واكتويا بنارها. ورضع كلاهما من ضرع الحركة التحديدية في الشعر العربي الّتي قادها خاصة أدباء المدرسة المهجرية من أمثال جبران خليل جبران وأمين الريحاني وأحمد زكي أبو شادي وغيرهم. وفضلا عن كلّ ذلك فقد خلّف كلّ منهما ديوانا شعريا بعنوان متقارب؛ فديوان الشابي هو «أغاني الحياة»، وديوان حمّود هو «بذور الحياة».

(2) - رمضان حمود: الفق، طبعة تونس، ط1(1928)، ص30. نقلا عن محمّد ناصر: رمضان حمود- حياته وآثاره، المؤسسة الوطنية للكتاب، سنة 1985، ص192.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ولعلّ العلاقة الوطيدة الّتي كانت تربط **رمضان حمّود** بالرومانسية الفرنسية، من خلال افتتانه "بأدب لامارتين وفيكتور هيجو ولاموني الّذي ترجم له قطعته الشهيرة «المنفى»"[1]. قد مكّنته من أن يكون له دور بارز في وضع اللبنات الأولى لشعر التفعيلة في الجزائر، وهذا على المستويين الشعري أو النقدي، حيث ما لبث بين الحين والآخر يبدي رفضه لهذا الجمود الّذي يتسم به الشعر الجزائري من خلال ركونه إلى البنية التقليدية للشعر العربي القديم وفي هذا الشأن نجده يقول في ديوانه «بذور الحياة» متهكّما وساخرا:

أتوا بكلام لا يحرّك ساكنـــــا «عجوز»له شطر، وشطر هو الصـــدر
وقد حشروا أجزاءه تحت«خيمة» كعظم رميم ناخر ضمّه القـــــبر
وزيّن بالوزن الّذي صار مقتـــفى بقافية للشطّ يقذفها البحـــــــر
وقالوا: وضعنا الشّعر للنّاس هاديا وما هو شعر ساحـــر، لا، ولا نثـــر
ولكنّـــــه نظـــم وقول مبعـــثر وكذب وتمويه، يموت به الفكـــــر

ويمضي، بعد ذلك، إلى دعوتهم إلى القيام بواجبهم اتجاه وطنهم، وذلك بالابتعاد عن التقليد الأعمى، ومحاولة مواكبة الحركات التجديدية الّتي يعيشها العالم العربي والغربي، وذلك من أجل نهضة حقيقية للشعر الجزائري. وفي ها الشأن نجده فيقول:

ألا جدّدوا عصرا منيرا لشعركـــم فسلسلة التقليد حطّمها العصـــــر
وسيروا به نحو الكمال، ورمّمـــوا معالمه حتّى يصافحه البـــــــدر[3]

ولعلّ ما يظهر تأثّر **رمضان حمود** بما طرحته الفلسفة الرومانسية الغربية من آراء جديدة في مفهوم الشعر خاصة مع رواد المدرسة التأثّرية من أمثال وليـــام بليـــك (william Blake) (1757- 1827) ووليام وردزورث (william wordSworth) (1770- 1850) وصموئيل تيلر كولريدج (Samuel Taylor Coleridge) (1772 -1834) الّذين عرّفوا الشّعر على أنّه انسياب تلقائي للمشاعر والعواطف، هو ما قاله في إحدى قصائده معرّفا الشعر:

فقلت لهم لمّا تباهوا بقولهـــم: ألا فاعلموا: أنّ الشعور هو الشعر
وليس بتنسيق وتزوير عارف فما الشعر إلاّ ما يحنّ له الصـــدر[4]

---

(1) – محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث/اتجاهاته وخصائصه الفنية(1925- 1975)، دار الغرب الإسلامي، ط1(1985)، ص 116/115.

(2) – رمضان حمّود: بذور الحياة، طبعة تونس، ط1(1928)، ص104، نقلا عن محمّد ناصر: رمضان حمّود- حياته وآثاره، ص98/97.

(3) – المصدر نفسه، ص100 .

(4) – المصدر نفسه، ص98.

و لم يكتف **رمضان حمّود** بإبداء رفضه وتمرّده على النظام الشعري التقليدي من خلال شعره فقط، ولكن أظهر ذلك أيضا على المستوى النقدي، فبرز الوجه الآخر لهذا الشاعر، فهو، في ذلك، ناقد له آراؤه وأفكاره النقدية، وفي هذا المجال نجده يعرّف الشعر على شاكلة النقّاد التعبيريين بأنّه "تيار كهربائي، مركزه الروح، وخيال لطيف تقذفه النفس، ولا دخل للوزن ولا للقافية في ماهيته. وغاية أمرهما أنّهما تحسينات بديعية لفظية، اقتضاها الذوق والجمال في التركيب، لا في المعنى، كالماء لا يزيده الإناء الجميل عذوبة، ولا ملوحة، وإنّما حفظا وصيانة من التلاشي والسيلان. وعلى تلك السنة، وذلك المجرى وضع العرب «ديوانهم»، وهم أميّون لم يدخلوا مدرسة، و لم يتلقوا حكمة اليونان، ولا مدنية الرومان، و لم يعرفوا وزنا ولا قافية(......)، وإنّما حاكوا بشعرهم نغمات الطبيعة المترنّمة، وكانت صالحة لاحتواء ما يختلج في صدورهم النقيّة من العواطف..."[1].

ويؤكّد **شلتاغ عبّود** أن المحاولات الّتي قام بها **رمضان حمّود** كان يمكن لها أن "تترك أثرا في الشعراء الّذين تلوه، ولكن قصر حياة الشاعر، وانفراده في دعوته لم يساعد على ترسيخ المفاهيم الأدبية الجديدة، أضف إلى ذلك أنّ الظروف السياسية والاجتماعية الّتي كانت تعيشها الجزائر تحت قيود الاحتلال أنذاك، تختلف عن تلك الظروف المنفتحة على التجديد في المشرق العربي في أواخر العقد الثالث من هذا القرن (يقصد القرن العشرين)"[2].

وإلى جانب **حمّود** هناك بعض الشعراء الّذين كانوا بمثابة طفرة شعرية في هذه المرحلة، نذكر منهم الشاعر **عبد الكريم عقون** الّذي يبدو من خلال شعره أنّه متأثر هو أيضا بالروح الرومانسية الّتي نجدها عند شعراء المهجر؛ وإليك هذا المقطع الّذي يظهر فيه تأثّره بشاعر المهجر الأكبر(إيليا أبو ماضي):

هـا أنا اليوم قد وقفت أناجيـك، أيا بحر، فا ستمع لنشيـدي
فكلانـا في موقف نتناغـى   بأغان سحرية الترديـد
إنّك اليوم مؤنسي وسميـري   ونجيّي في قفر هذا الوجـود
سكنت روحي الحزينـة، وارتـاحت إلى حسنك البديع الفريد
إيه يا بحر أنت فيـض من الإلـهام موج للشاعـر الغرّيـد
أنت سرّ من الطبيعة مغـرٍ   بجـلال وكـبرياء عنيـد
أنت معنى محجب عن عيـوني   لا أرى فيـك غير رمـز بعيد[3]

---

[1] - صالح خرفي: حمود رمضان، ص52.

[2] - شلتاغ عبّود شرّد: حركة الشعر الحرّ في الجزائر، ص62.

[3] - صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، ص107.

وكذلك نجد هذه المسحة الرومانسية لدى الشاعر **عبد الله شريط** الّذي يمثّل من خلال ديوانه «الرماد» أحد النماذج الشعرية المتألّقة في تلك المرحلة، حيث تمكّن هذا الشاعر أن يكرّس البعد الرومانسي في الشعر الجزائري بصورته الحيّة، ولعلّ المثال الآتي خير دليل على ذلك:

أين تلك الغيوم تشربها نفسي ... لقد مزّق الظما شفتيّا
أين طلّ الأسحار؟ قد يبس الجر ... ح، وجفّت دماه في جنبيّا
أين سيل الحياة؟ آه من ذا أيادي؟ ... ما التفاتي؟ لمن أمدّ بديّا
ضفت أم ضاقت الشجون بقلبي؟ ... لست أدري إلاّ دجاي الشقيّا
نبع آلامي الغزار سخيّ ... وأمرّ الآلام ما كان حيّا
أيّها الصيف!، أيّها اللهف الظامي، أما آن أن نذوب سويّا؟![1]

وقد ننتهي في حديثنا عن شعر ما قبل الثورة إلى التأكيد على أنّ الشعر الجزائري، في هذه المرحلة لم يتمكّن من تأسيس حركة أدبية تقوم على أسس منهجية، وتتطلّع -بوعي- نحو تحقيق نهضة جمالية زاخرة. إذ ظلّت محاولات بعض الشعراء تتّسم بالعزلة والفردانية واليتم. ولذلك "لم تتمكّن بحكم عمرها الأقصر من تعبيد هذا الطريق للتجديد، ولا سيّما أنّ مثل هذا التجديد لا تنجزه فرديات منعزلة، ولكن تنجزه حركة أو تيار"[2]، يستطيع أن يفرض وجوده على الساحة الأدبية.

1/ب- مرحلة الثورة: تعتبر الثورة أحد الأشكال السياسية الّتي بإمكانها أن تعطي دفعا كبير للحركات الأدبية، فما إن تقوم الثورة وتتحرك الانتفاضات الشعبية حتّى نجد الأدب وقد نهض من كبوته، للمشاركة في التعبير عن هذه الثورة وانتصاراتها، فهو حينئذ متألّق بتألّقها، متجدّد بتجدّدها. وهكذا بمعنى أو بآخر- كما يقول **ستيفن سبندر**(Stephen Spender)- "نكون صادقين حين نقول إنّ وراء الأدب العظيم دافعا ثوريا"[3].

ومن هذا المنطلق كان للثورة الجزائرية بوصفها إحدى الثورات الكبرى في العالم دور كبير في نهضة الأدب الجزائري، حيث مكّنته من الخروج من القوقعة الّتي سجن فيها إبان خضوعه لفكرة التقليد الشكلي للشعر العربي القديم . لقد استطاع الشعر الجزائري، في هذه الفترة، أن يأخذ أنفاسه من جديد، لعلّه يتمكّن من أن يكون في مستوى هذه الثورة ومنجزاتها.

(1) – عبد الله شريط: الرماد، الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع- الجزائر، سنة 1969، ص110.

(2) – أحمد يوسف: يتمّ النصّ- الجينيالوجيا الضائعة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الرغاية- الجزائر، ط2(2002)، ص57.

(3) – ستيفن سبيندر: الحياة والشاعر، ترجمة: مصطفى بدوي، مراجعة: سهير القلماوي، مكتبة الأنجلو مصرية- القاهرة، (لات)، ص36.

وهكذا وجدنا الشعر الجزائري يدخل في علاقة جدلية مع الثورة، فهو تارة يأخذ مكان المؤخرة، فيشيد بالثورة وما تحقّقه من إنجازات على المستويين السياسي والاجتماعي، وهو، تارة أخرى يأخذ مكان الصدراة، فيكون له الدّور الفعّال في رفع همم الجماهير، ودفعها نحو الثورة للتحرّر من براثن الاستعمار. وهكذا بدأ الشعر الجزائري يشقّ طريقه نحو تحقيق ثورته وعالميته. فظهرت في الأفق بعض الأسماء الّتي كان لها نوع من الثقل الشعري على المستوى العربي من أمثال مفدي زكريا ومحمد العيد آل خليفة وصالح خرفي. غير أن السؤال الّذي يطرح نفسه في هذا المجال: هل استطاع الشعر الجزائري في تلك الفترة أن يكون في مستوى عظمة الثورة الجزائرية؟.

يشير **أزراج عمر** في معرض حديثه عن هذه الحركة الشعرية المواكبة للثورة التحريرية إلى "أنّها لم تستطع أن تكون في حجم الثورة؛ أي أنّها لم تخلق ذلك المعادل الفكري والفنّي العظيم الّذي يحضن ويكثّف تجربة الإنسان الجزائري المناضل، فالشيخ محمّد الأخضر السائحي وصالح خرفي، وعبد الله شريط، والعقون، وحسن حموتن، وصالح خباشة، ومحمد العيد آل الخليفة، ومفدي زكريا، هذه الأسماء تنتمي تجربتها الشعرية شكلا ومحتوى للعصر التقليدي أو بالأحرى فهم امتداد غير مغيّر للتجربة الشعرية الّتي سادت مرحلة ما قبل الثورة التحريرية"[1].

وعلى الرغم من أنّ كلام **أزراج عمر** لا يمكن نفيه إلا إنّني أرى أنّه كان متحاملا نوعا ما على الشعر الجزائري في تلك الفترة، حيث كيف له أن يرى أنّ شعر الثورة الجزائرية يمثّل مرحلة جديدة من مراحل تطوّر التجربة الشعرية الجزائرية، ثمّ يؤكّد في الوقت نفسه أن هذه المرحلة كانت امتدادا غير مغيّر للتجربة الشعرية الّتي سبقتها. كما يمكن أن نلحظ هذه النظرة غير الموضوعية[*] للناقد خاصة في تلك النبرة الساخرة والمستهزئة الّتي طغت على كلامه عندما راح يحلّل شخصية محمّد الأخضر السائحي، فيتهمها بالانفصام، مدعيا أنّه لا يمكن أن تلتحم شخصية المناضل بشخصية العاشق الولهان[2]. وقد نسي ناقدنا أن أحد الشعراء القدامى قد تغزّل بمحبوبته وهو في أوار المعركة؛ حيث قال:

---

[1] – أزراج عمر: الحضور، ص17.

[*] – إنّ نعت نظرة أزراج عمر لتجربة محمد الأخضر السائحي باللاموضوعية، لايعني، بحال من الأحوال، أنّها كانت خاطئة، بقدر ماهي مفرطة في استهجانها، وعدم استنادها إلى منهجية سليمة. والحقّ يقال أنّ التجربة الشعرية لدى هذا الشاعر – كما أكّد ذلك الدارس أحمد يوسف – كان "ينقصها الماء في كثير من القصائد، فلم يشفع لها الشكل الجديد في تقديم إضافة نوعية لمسار التجربة الشعرية العربية في الجزائر. وفي الواقع ليس محمد الأخضر عبد القادر السائحي الوحيد الّذي كانت تجاربه تعوزها الخصوبة الفنّية، بل وجدناه أكثر هذه التجارب يغلب عليها الفقر الفنّي، وتبدو هناتها اللغوية والإيقاعية واضحة بحكم البدايات الأولى ينظر: أحمد يوسف: يتمّ النصّ – الجينيالوجيا الضائعة، ص64

[2] – أزراج عمر: الحضور، ص18 و19.

ولقد ذكرتك والرماح نواهل منّي، وبيض الهند تقطر من دمي
فوددت تقبيل السيوف لأنّها لمعت كبارق ثغرك المتبسّـــم[1]

وقد استاء الناقد **محمد ناصر** إستياءً كبيرا لمثل هذه الملاحظات الّتي كان يبديها بعض من سمّاهم بالشباب نحو التراث الشعري الجزائري قبل الاستقلال، من حيث إنّهم نظروا إليه بنوع من الاحتقار والتسفيه، على اعتبار أنّه ساعد على تشكيل ذائقة شعرية لا تتوافق والتطوّرت الّتي صبغت الشعر العربي الحديث. وقد رأى في ذلك "تطرّفا في الأحكام، وتسرّعا في الإدانة، ونظرة إلى الإنتاج الشعري والأدبي الجزائري قبل الاستقلال فيها حيف، وتحامل ظاهران"[2].

إنّ الشعر الجزائري، في هذه الفترة، رغم أنّه ظلّ، في عمومه، قابعا في هيكل القصيدة العربية القديمة، وظلّ الشاعر يمارس طقوسه الشعرية على الوتيرة نفسها الّتي كان عليها قبل ذلك، إلاّ أنّ عظمة الثورة وقوّتها، وما خلّفته من آثار إيجابية على المستوى الداخلي والخارجي معا، قد دفعت الشاعر الجزائري إلى التحرّر قليلا من سجن اللغة الكلاسيكية الفجّة، وهذا حتّى يتمكّن من استيعاب هذه التحوّل الجديد في حركية الواقع الجزائري. لقد استطاع بعض شعراء الثورة، رغم التزامهم بالشكل الموسيقي القديم، أنّ يجعلوا القصيدة الخليلية[*] طيعة في استيعاب حساسية الفترة، ويجرّدوها من طابعها المتحجّر والجاف. وفي هذا الشأن يمكن أن نستشهد بقصيدة «الإنسان الكبير» للشاعر محمد أبي القاسم خمّار، والّتي يقول فيها:

ولدتـــــه زينب منذ خمس بين فرقـــهْ
ولدتـــــه، لمّا زغردت في الفجر طلقهْ
فترعرع الطفـــــل الصغير، وفيه حرقهْ
حتّى تجاوز حلمـــــه الزاهي، وأفقـــهْ
أمّـــــاه، أين أبي؟؟ .. أبوك يعيد حقّهْ
أمّـــاه، هذا الغيم..هل يجتاز عمقـــهْ؟!

---

[1] – ديوان عنترة بن شدّاد، مطبعة الآداب– بيروت– لبنان، ط04(1993)، ص84.

[2] – محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث/اتجاهاته وخصائصه الفنّية(1925- 1975)، ص175.

[*] – يُفضل استعمال مصطلح القصيدة الخليلية على مصطلح القصيدة العموديّة على اعتبار أنّ استخدام مصطلح القصيدة العموديّة لوسم هذا النوع من القصائد غير صحيح، فالقصيدة العمودية هي تلك الّتي تلتزم بخصائص عمود الشعر الّتي رصدها لنا النقّاد القدامى، وعلى أساسها رأوا أنّ أبا تمام والمتنبي وأبا نوّاس قد خرجوا على عمود الشعر؛ بمعنى أنّ شعرهم لا يدخل في نطاق القصائد العمودية، فما بالك، إذًا، بهذه القصائد الّتي تكاد ألاّ تحافظ إلاّ على الشكل الخليلي. ولذا يعتبر مصطلح القصيدة الخليلية أفضل تعبير عن هذا النوع من القصائد.

أمّاه، ما لون الضحى؟.. فتجيب شهقةْ
ويظلّ أحمد سائـــــلا، إذ شدّ نطقــةْ
أمّاه، ما معنى الشقاء؟ .. أريد شنقــةْ
وهل السّلام.. ستكتسيه غدا أزقـــةْ
في حقلنا، أمّـــاه.. قد أبصرت ورقــةْ
لا شكّ أنّ الرّوض سوف يعيد عبقــةْ[1]

ولعلّ خير دليل على أن الثورة التحريرية كان لها أثرها على الشعر الجزائري هو أنّ البداية الفعلية للشعر الحر- كما يحدّدها الدارسون- كانت بعد شهور قليلة من اندلاع الثورة. وقد يقول قائـــل إنّ حركة الشعر الحرّ في الجزائر لم تكن وليدة الثورة الجزائرية، وإنّما جاءت مواكبة للحركة الـــشعرية في المشرق العربي، فضلا عن أنّها كانت أيضا ثورة على القصيدة الخليلية الّتي لم تسمح للشعر الجزائري أن يكون ممثّلا حقيقيا للبعد الثوري في النفسية الجزائرية. وعلى الرغم من صحّة هذا القول إلاّ أنّه لا يمكن أن ننكر أنّ الثورة كانت هي الفتيل الّذي أوقد جذوة الحركة التجديدية في الشعر الجزائري. وفي هـــذا الشأن يؤكّد **شلتاغ عبّود** أنّ الأسباب الّتي منعت ظهور حركة الشعر الحرّ قبل 1954، إنّما تعـــود إلى الحصار الفكري الّذي مارسه الاستعمار الفرنسي على الشعب الجزائري. ولّما اندلعت الثورة التحريرية انخرط معظم الشعراء في الجزائر حينذاك في صفوف الثّوار، ممّا دفع بعض الشعراء الشباب ممّـــن كـــانوا خارج الوطن إلى حمل لواء الحركة الشعرية في الجزائر، وبما أنّ هؤلاء كانوا على اطلاع على الحركـــة الفكرية والشعرية في العالم العربي والعالمي على السواء، فقد كانت الثورة الجزائرية هي الجـــذوة الّـــتي مكّنتهم من إعادة تشكيل نظرهم إلى ماهية الشعر ودوره في حياة المجتمع[2]. كما يشير **أبو القاسم سعد الله** إلى أنّ اتجاه الشعر الحر في الجزائر قد عبّر عن "تمرّد أصحابه، وتحرّرهم من المفاهيم السائدة، ليس في الشعر وحسب، ولكن في مختلف أوجه الحياة، إنّه جزء من ثورة، أو شكل من أشكال الثورة...."[3]. وقد دعّم هذا الرأي **محمد ناصر** حينما أكّد أنّ اندلاع الثورة التحريرية كان من أهمّ العوامل الّتي أدت إلى نشأة حركة الشعر الحرّ، من حيث أنّ الثورة قد عمّقت المجتمع الجزائري في كلّ أبعاده الحياتية، و لم تكن مقتصرة على الجانب السياسي وحده كما قد يتبادر إلى بعض الأذهان"[4].

[1] - محمّد أبو القاسم خمّار: ظلال وأصداء، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الجزائر، ط2(1982)، ص70 و71.
[2] - شلتاغ عبّود شراد: حركة الشعر الحرّ في الجزائر، ص72 و73.
[3] - محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث- اتجاهاته وخصائصه الفنّية(1925- 1975)، ص152.
[4] - المرجع نفسه، ص155. ويؤكّد رأيهم هذا محمد زنيلي الّذي رأى أنّه إذا كانت ثورة الفاتح من نوفمبر 1954 ثورة اجتماعية بكلّ ما تحمله هذه الثورة من دلالات، فإنّه لا غرابة أن تكون الثورة على الشكل العمودي للقصيدة قد تزامنت مع طلقات بنادق-

ويؤكّد أغلب الدارسين، في هذا المجال، أنّ قصيدة «طريقي» لصاحبها (أبو القاسم سعد الله)، الّتي نشرها في 25 مارس 1955 بجريدة البصائر عدد (311) تعدّ أول قصائد الشعر الحرّ في الجزائر[1]. يقول أبو القاسم في هذه القصيدة:

يا رفيقي،
لا تلمني عن مروقي
إذ أنا أخترت طريقي
وطريقي كالحياة
شائك الأهداف، مجهول السمات
عاصف الأرياح وحشي النضال
صاخب الشكوى، وعربيد الخيال[2]

وكما نلاحظ، من خلال هذا المقطع الشعري، أنّ هناك نوعا من المرونة الشعرية لم نعهـــدها في أشعار المرحلة السابقة، والّتي تعود إلى التعامل السلس للشاعر مع اللغة، فالكلمات رغم بساطتها إلاّ أنّها استطاعت أن تخلق نفسا شعريا جميلا وجذّابا. كما أنّ فتح علاقات جوارية بين بعض الكلمات الّتي لم

=الثوّار واحتراق المدن والقرى، وهدم الجسور، وسقوط الآلاف من الشهداء كلّ يوم. ينظر: محمد زتيلي: فواصل في الحركة الأدبية والفكرية الجزائرية، دار البعث للطباعة والنشر- قسنطينة- الجزائر، ط1(1405- 1984)، ص77.

(1) - ينظر: 1- أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص51

2- عبد الله ركيبي: الأوراس في الشعر العربي، ودراسات أخرى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الجزائر، 1982، ص68.

3- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث- اتجاهاته وخصائصه الفنّية(1925- 1975)، 145. ويؤكّد محمد ناصر أنّه لا يجب إغفال المحاولات الّتي سبقت تجربة سعد الله من مثل تجربة رمضان حمود من خلال نصّه «يا قلبي» الّذي كتبه سنة 1928، والّذي تميّز بخروج نوعي على الوزن الخليلي.

4- صالح خرفي: الشعر الجزائري، ص345.

5- شلتاغ عبّود شراد: حركة الشعر الحرّ في الجزائر، ص69. ويشير شلتاغ عبّود أن ما ذكره عبد الله ركيبي في دراسته حول الشاعر الرومانسي «جلواح»من أنّ قصيدة «أنين ورجيع» للشاعر أحمد غوالمي تعدّ أوّل قصائد الشعر الحرّ في الجزائر، على اعتبار أنّها كتبت قبل أسبوعين من قصيدة أبي القاسم سعدالله، ليس صحيحا وذلك لأنّ قصيدة أبي القاسم قد نشرت قبل قصيدة الغوالمي بحوالي شهر كامل. كما يفنّد هذا الدارس أيضا كلّ الإدعاءات الأخرى من لدن بعض الشعراء ومنهم خاصّة محمد الأخضر السائحي وأبو القاسم حمار، الّذين زعموا أنّهم كانوا هم السبّاقون في هذا المجال، على اعتبار أنّه ليس هناك ما يثبت أنّ قصائدهم تعود إلى فترة أسبق من قصيدة سعد الله.

(2) - أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص69.

تكن لها علاقة فيما قبل يعدّ من مواطن الشعرية، وخاصة تلك الّتي تحدث صداما بينها وبين القارئ؛ من مثل قوله (وحشي النضال).

لقد استطاع بعض الشعراء الجزائريين في هذه الفترة- ممّن مكّنتهم تجربتهم من الاطلاع على الحركات التجديدية في العالم العربي(*)- أن يُخرجوا الشعر الجزائري من إنكفائه اللغوي والشعري إبان سيطرة النمط الكلاسيكي على القصيدة الشعرية، رغبة منهم في إعادة بعث حركية الشعر في الجزائر، مواكبة للحركة الشعرية في العالم العربي، فكانوا- على هذا النحو- "روّادا في الشعر الجديد في تلك الفترة، واستطاعوا أن ينقلوا لنا إحساسهم وتجاربهم والتزامهم بالثورة"(1). غير أنّ محاولتهم لم تكن في عمق الثورة الجزائرية، وما حقّقته من إنجازات على المستويين العربي والعالمي، حيث لم يتمكّن الشعر الجزائري- كما أشار إلى ذلك **محمد ناصر**- من تحقيق "التحوّل الحاسم من شكل إلى شكل، ومن بنية تعبيرية قديمة إلى بنية تعبيرية جديدة، وإنّما بقيت حالات من التذبذب والتردّد في الممارسة بين الشكلين الحرّ والتقليدي، فإنّ بعض هؤلاء الشعراء مثل أبي القاسم خمّار، ومحمد الأخضر عبد القادر السائحي، وأحمد الغوالمي، والطاهر بوشوشي ظلّوا يتعاملون مع القصيدة الحرّة بطريقة حيية متردّدة، بل لعلّ نسبة كتاباتهم على الطريقة العمودية أكثر وأوفر منها على الطريقة الحرّة، وهذه ظاهرة طبيعية في كلّ البدايات الإبداعية، ويمكن أن نجد نظيرا لها في بعض البلاد العربية الأخرى"(2). ويرى عبد الله ركيبي أنّ من أهمّ الأسباب الّتي لم تمكّن الشعر الجزائري من تكريس تجاوبه الفعلي شعريا وجماليا مع الثورة هو "أنّ الشعراء كانوا في بداية تفتّحهم، وأنّ اطلاعهم على الشعر الجديد كان محدودا نسبيا، إلى جانب ظروفهم الخاصة والدراسية بالذات أثناء الثورة بحيث نستطيع القول بأنّهم مارسوا التجربة وقول الشعر في ظروف جدّ صعبة"(3).

ومهما قيل من كلام- ضدّ أو مع- حول البدايات الأولى لحركة الشعر الحرّ في الجزائر، فإنّه لا مناص من تعزيز ما قاله **أحمد يوسف** حين أكّد أنّ "العبرة ليست بأسبقية تجربة شعرية متفرّدة ومعزولة لا تنطلق من مناخ عام، وتصوّر مشترك من حيث الوعي العام الّذي بإمكانه أن يحوّل مثل هذه التجارب إلى تيار أو تيارات شعرية تأخذ امتداداتها في تجارب الأجيال المتعاقبة؛ وهذا ما حدث فقد مهّد جيل الثورة لشعراء ما بعد الثورة الطريق للخروج عن التيار التقليدي من حيث الشكل الخارجي؛ لأنّ البناء

(*) – نخصّ هنا بالذكر: أبو القاسم سعد الله، أبو القاسم خمّار، محمد الصالح باوية، محمد الأخضر السائحي، وأحمد الغوالمي.

(1) – عبد الله ركيبي: الأوراس في الشعر العربي، ودراسات أخرى، ص96.

(2) – محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث- اتجاهاته وخصائصه الفنّية(1925- 1975)، ص160.

(3) – عبد الله ركيبي: الأوراس في الشعر العربي، ودراسات أخرى، ص96.

الايقاعي في الشعر الجزائري المعاصربقي محافظا على القوالب العمودية، ولم يحتلّ إلاّ نسبة قليلة من جملة المتن الشعري العام"[(1)].

وهكذا نخلص إلى القول بأنّ الخطاب الشعري الجزائري في هاتين المرحلتين رغم أنّه عايش حساسية التحوّل، حيث استطاع أن يكسر بعض القيود الّتي كبّلته، وحدّت من استباقه نحو العنفوانية والشعرية، إلاّ أنّه ظلّ يركن إلى ذلك الجوّ الغنائي والموسيقي الّذي اتسمت به الشعرية العربية القديمة. وعلى الرغم من أنّني قد أقف مع ما ذهب إليه أحد الدارسين؛ وهو **حميد سعيد** الّذي كان يرى أنّ "الغنائية ليست رجسا من عمل الشيطان يجب اجتنابه، (....) وأنّ الّذين يدينونها يحتكمون في إدانتهم إلى نموذج لا يتوفّر على البعد الشعري"[(2)]، إلاّ أنني إذ أدين غنائية الشعر الجزائري فلأنّها كانت غنائية تفتقر إلى محاسن الشعر الغنائي، ومنها الحياة، والحرارة، والتأثير، والمباغتة، و"التفجّر الداخلي، والطفرات اللفظية والبيانية والشكلية، لأنّه في الأساس انفعال وإثارة"[(3)].

لقد ظلّ الخطاب الشعري الجزائري في النصف الأول من القرن العشرين لا يرقى إلى مصاف الشعرية العربية، حيث ظلّ الشاعر الجزائري مجرّد محاك للبنية الشعرية للشعر العربي في المشرق، وظلّت قيمته الشعرية تتأسّس في مدى تمثّله لهذه الشعرية[(*)]. وفي هذا الشأن يؤكّد أحمد يوسف أنّ البدايات

---

(1) - أحمد يوسف: يتم النصّ- الجينيالوجيا الضائعة، ص63.

(2) - جهاد فاضل: أسئلة الشعر، الدار العربية للكتاب- تونس/ ليبيا، (لات)، ص87.

(3) - جبّور عبد النور: المعجم الأدبي، ص151.

(*) - لقد تحدث بعض الدارسين عمّا سمّوه بـ «التهمة المشرقية» أو ما يُطلق عليه بعملية التأثّر بحركة الشعر العربي الحديث في المشرق، حيث أكّد إبراهيم رمّاني أنّه لا يمكننا إنكار "اتصال حركة الشعر العربي الحديث في الجزائر بمثيلتها في المشرق، وتأثّرها بها تأثّرا عميقا واضحا بشهادة شعراء الحركة أنفسهم، ودارسي الشعر الجزائري من الأساتذة المتخصّصين (...) وإذا جاءت حركة الشعر العربي في الجزائر متأخّرة بعشر سنوات تقريبا عن الحركة المشرقية، ونحن نعرف موارد ثقافة شعرائنا العربية الخالصة، ممّا دفع الشاعر الناقد رمضان حمّود في كتابه «بذور الحياة» إلى الدعوة المباشرة إلى الاهتمام بالترجمة والاتصال بالثقافة الأجنبية، فكيف ندّعي لأنفسنا الريادة في الابتكار والحداثة، ونقول بعدم التأثّر وننكر حقيقة الاتصال التاريخي الأدبي الشامل بين الجزائر والمشرق". ينظر: إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب- باتنة، ط1(1405-1985)، ص82 و883. في حين يرى محمّد زتيلي من خلال كتابه: «فواصل في الحركة الأدبية والفكرية الجزائرية»، ص93: أنّ "هذه التهمة- وهو الغريب في الأمر- يزداد ترديدها كلّما ازدادت من غير الجزائريين الاعترافات التنبوات بالريادة الشعرية الجزائرية للشعر العربي، انطلاقا ممّا يتحقق إبداعيا فضلا عن ذلك، فإنّ هذه التهمة لا توجّه إلى حركة شعرية في الوطن العربي عدا الحركة الشعرية الجزائرية. الأمر الّذي جعلنا نشكّ في صدق نوايا هؤلاء وأولئك، ونزداد إصرارا على الالتحام بقضايا العصر، وهموم الانسان الفاعل لجدده"، مؤكّدا في الوقت ذاته أنّ "عملية التفاعل بين حركة الشعر الجزائري الجديد وحركة الشعر العربي لا تعدّ سوى ومضة خاطفة في مجال واسع من التفاعلات الثقافية حاضرا وماضيا. ويصبح الحديث عن (الصدى) وعن (الصوت) حديثا يفتقد إلى منهج يضع الظاهرة في إطارها التاريخي والحضاري". ينظر: ص82. غير أنّني لا أروم من خلال هذا الطرح أن أؤكّد على ريادة جزائرية للحركة الشعرية في الوطن العربي، بقدر ما أريد أن أشير إلى رغبة شعراء الحداثة الجزائريين في التخلي عن المحاكاة المستمرية للحركة الشعرية العربية، في محاولة منهم للبحث عن خصوصية جمالية للخطاب الشعري الجزائري.

الأولى لشعر التفعيلة كانت ترتكز على "التجربة المشرقية، وبخاصة ما كان يعتمل في لبنان من حركة أدبية، واكبت التطوّر على الصعيدين الإبداعي والنقدي والفكري الوافد هو الآخر من الغرب، وهذا ما نلفيه لدى الشاعر أبي القاسم سعد الله الّذي فتحت له مجلّة الآداب صدرها"[1].

إنّ الشعر الجزائري وإن أحدث تغييرا على المستوى الشكلي للقصيدة، لكن الروح ظلّت هي الروح، والحياة هي الحياة. فالحداثة في الشعر لا تعني تمرّدا على الأوزان الخليلية وحسب ، وإنّما ثورة شاملة على النمطية والتقليدية الّتي تجعل من الأدب العربي القديم المنهل الأصيل لكلّ شعرية. فالشعر – كما عبّر عن ذلك أحد روّاد الحداثة– هو "نرسيسي مجاني، لا عقلي- بمعنى أنّه يخاطب العقل، ولا يخضع لقوانينه، ومهمّته التلقائية الفريدة هي النفاذ فيما وراء الظواهر المتناقضة المشوشة المبهمة، ليكشف بالحدس والرؤيا أسرار الوجود الحقيقي المليء بالانسجام والنظام والمعنى، وهو يتوسّل إلى ذلك باللغة. ولذلك كان الشعر لغة؛ أي وليد مخيّلة خلاقة لا تعمل عملها الفنّي إلاّ باللغة. وهي في الشعر شكل ومضمون معا، فلا انفصال بينهما في عملية الخلق، ولا تغليب واحدهما على الآخر، ولا خضوع إلاّ لطبيعة العمل الفنّي الّذي، بفضل حرّيته يكره التشويش والفوضى"[2].

2ـ القصيدة التجريدية: التجريد في اللغة هو التعرية والتشذيب[3]، أمّا في الاصطلاح العام فهو "عملية ذهنية قوامها فصل إحدى الخاصيات عن شيء ما، والنظر فيها مستقلّة عن سواها. مثال ذلك: النظر في شكل المنضدة مستقلاً عن لونها، وحجمها، ومادها، وثمنهاالخ..."[4]. أمّا من الناحية الفنيّة فإنّه "يعني استخراج الماهيات ذهنيا من الموجودات والارتفاع بها من المحسوسات والجزئيات إلى الأمور الكلية الشاملة. وهي عملية تتفرّد بها قلّة من الفنّانين، وتسبغ على آثارهم نوعا من الغموض والتعمية"[5].

(1) – أحمد يوسف: يتمّ النصّ- الجينيالوجيا الضائعة، ص61.

(2) – يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر- بيروت- لبنان، ط1(1978)، ص14.

(3) – ابن منظور: لسان العرب، م03، تحقيق وتعليق ووضع الحواشي: عامر أحمد حيدر، مراجعة عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان، ط(1424/2003)، ص142. والتجريد- كما ورد ذلك في كشّاف اصطلاحات الفنون- له معان عدّة؛ فهو "عند أهل الفرس من البلغاء يطلق على قسم من الاستعارة . وعند أهل العربية يطلق على معان منها: 1- تجريد اللفظ الدّال على المعنى عن بعض معناه -2- اعطف الخاص على العام ومنها خلو البيت من الردف والتأسيس. والقافية المشتملة على التجريد تسمّى مجرّد -3- ذكر ما يلائم الاستعارة -4- ما هو مصطلح أهل البديع (من المحسّنات المعنوية التجريد). ينظر: التهانوي: كشّاف اصطلاحات الفنون، مجلد01، ص261 و262.

(4) – جبّور عبد النّور: المعجم الأدبي، ص59.

(5) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

وقد اتخذ الفنّ التجريدي مساره إلى دائرة الأدب العربي مع شعراء الحداثة العربية، ومنهم على وجه الخصوص أدونيس، وسعدي يوسف، وسعيد عقل، ويوسف الخال، حيث أصبح التجريد أحد مظاهر الجمالية في الشعر العربي الحديث. ويتشكّل التجريد من خلال دفع حركية النصّ إلى السقوط في حالة من الغياب الكلّي الّذي تتحوّل فيه الكلمات إلى إشارات احتمالية يصعب المسك بدلالتها الحقيقية. ليصبح النصّ، حينئذ، عبارة عن مادة زئبقية هلامية، وعملية التجريد، في هذه الحالة، لا ترتبط بالمرئي واللامرئي، بل بحالة الغياب الّتي تصيب الأشياء، فتفقدها كلّ مرجع واقعي لها، ليكون الذهن هو المسيّر الوحيد لحركتها. وقد يتدخّل في خلق هذه الخاصية الجديدة مجموعة من الفاعليات منها الإيقاع والنحوية[1].

وتعتبر القصيدة التجريدية، أو ما سمّتها الناقدة **أسيمة درويش** بـ«القصيدة الشبكية»[2]، إحدى المراحل المتطوّرة للشعر العربي الحديث، حيث انتقل الخطاب الشعري من خلالها من القصيدة الّتي تكتفي بوصف العالم إلى القصيدة/العالم، القصيدة الرؤيا، تلك القصيدة الّتي لا يكون هدف الشاعر منها نقل الواقع وإنّما بتجريده، وذلك - على حدّ قول والاس ستينقتز- "بوضعه في خياله"[3]. وفي هذا الشأن يقول صلاح فضل: "أفضت الأساليب التعبيرية بعد طول التفاعل مع الحياة والفكر واللغة إلى طريق الرؤيا، حيث تنبهم معالم الأشياء الحسّية، ويخفّ وزن التجارب العينية، وتصبح الكلمات رموزا لعوالم ضاربة في الخفاء. لكن هذه النقطة العليا- الرؤيا- سرعان ما أضحت منطلقا لجيل جديد من أساليب الشعرية، أخذ يتباعد بإيقاع متزايد عن القاعدة التعبيرية في تمثيل الحياة في ظاهرها وباطنها، ليجوس خلال كواكب بكر لم يصل إليها الشعر العربي، و لم تعرفها بهذه الكثافة بنيته اللغوية من قبل"[4]. غير أنّ التجريد لا يعني البتة أن ينفصل الشاعر عن الأشياء، إذ يجب-على قول عبد المطلب- "أن نضع في الاعتبار أن عالم العقل مهما بلغ تجريده، لا بدّ أن يتصل بعالم الأشياء، فهي مصدره الأوّل، وإهمالها

---

(1) - جاكوب كورك: اللغة في الأدب الحديث- الحداثة والتجريد، ت: ليون يوسف وعزيز عماوتيل، دار المأمون للترجمة والنشر- بغداد- العراق، سنة1988، ص 199.

(2) - أسيمة درويش: مسار التحوّلات- قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب- بيروت- لبنان، ط1(1992)، ص87.

(3) - مالكم براد بري وجيمس ماكفارلن وآخرون: الحداثة، ج01، ترجمة: مؤيّد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر- بغداد، سنة1987، ص26.

(4) - صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب- بيروت- لبنان، ط1(1995)، ص173.

إهمالا مطلقا يقود اللغة إلى التعامل مع غيبيات ذهنية، تقود بالضرورة إلى السقوط في هوّة الألغاز والإبهام البعيد عن الحقيقة الفنّية"(1).

وإذا كانت الثورة التحريرية قد أثّرت سلبا على الخطاب الشعري عموما من ناحية الكثافة الشعرية، حيث مال أغلب الشعراء نحو الشعر الانفعالي العاطفي والحماسي الّذي تطغى عليه التقريرية والغنائية، فإنّ الشعر الجزائري ما لبث يأخذ أنفاسه بعد الاستقلال، إذ ظهرت فئة من الشباب الّذين عبّوا من نهر الشعرية المعاصرة، وتأثّروا بعمالقتها الكبار بدءا ببدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي إلى أدونيس ومحمود درويش ويوسف الخال وعفيفي مطر وغيرهم كثيرون. وهكذا أخذ الخطاب الشعري منعرجا حاسما في مسار الحركة الشعرية الجزائرية. حيث بدأت ملامح الفكر التجريدي ترخي بظلالها على الأدب الجزائري، وبدأ الشعراء الجزائريون يتجهون نحو التكثيف والغموض الّذي يعدّ أحد دواليب الجمالية المعاصرة(2) كما أشار إلى ذلك رائد الرمزية الشاعر الفرنسي **شارل بودلير**. ومن هنا حدث انتقال من القصيدة- الكلمة، والقصيدة- الفكرة، والقصيدة- الانفعال إلى القصيدة- الرؤيا، هذه الأخيرة "ليست بسطا أو عرضا لردود فعل من النفس إزاء العالم، ليست مرآة للانفعال- غضبا كان أو سرورا، فرحا أو حزنا، وإنّما هي حركة ومعنى تتوحّد فيهما الأشياء والنفس، والواقع والرؤيا. إنّها، بهذا المعنى، القصيدة- الواقع بكلّ أعماقه وأبعاده، أو القصيدة- الحياة"(3). غير أن عملية الإنتقال قد مرّت بأطوار مختلفة حتى وصلت إلى طور النضج. ويمكن أن نقسّم هذا التحوّل إلى مرحلتين أساسيتين:

2/أ- مرحلة الحداثة الشعرية: وتبدأ هذه المرحلة مع عقد السبعينيات تقريبا وتنتهي حوالي سنة 1988(*). وقد يتساءل القارئ لماذا لم أدخل فترة الستينيات ضمن إطار هذه المرحلة. فأجيبه أنّ الشعر الجزائري قد مرّ، بعد الاستقلال مباشرة، بفترة نقاهة، حيث انسحب كثير من روّاده المبدعين الّذين قادوا مسيرة الشعر الجزائري إبان الثورة، "تحت تأثير أسباب موضوعية مختلفة، ومن ذلك انصراف بعض الشعراء الروّاد إلى استكمال دراساتهم العليا، وتوجّههم إلى الأبحاث الأكاديمية، والانشغال بعدها بالتدريس في الجامعة، وتحمّل أمانة تكوين الأجيال الصاعدة. فقد حدث مثل هذا مع

(1) - عائد خصباك وآخرون: الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين، المحور الرابع، دار الحرية للطباعة- بغداد- العراق، سنة (1410هـ- 1989م)، ص152.

(2) - أدونيس: زمن الشعر، دار العودة- بيروت- لبنان، ط2(1978)، ص19.

(3) - المرجع نفسه، ص23.

(*) - يتطرّق محمد ناصر في هذه المرحلة إلى الفترة الممتدّة بين سنة 1962 إلى سنة 1975، ويقسّمها إلى مرحلتين: المرحلة الأولى(1962- 1968)، المرحلة الثانية (1968- 1975). ينظر: محمّد ناصر: الشعر العربي الحديث، ص161.

الدكتور أبي القاسم سعد الله الّذي انصرف إلى الأبحاث التاريخية، وهجر الشعر هجرا كلّيا، كما انصرف الدكتور محمد صالح باوية هو الآخر إلى عمله طبيبا، فلم يعد يكتب الشعر إلاّ بين الفينة والأخرى بطريقة شحيحة جدّا، على الرغم من أنّ دوره في هذا الميدان كان معتبرا"[1].

لكن مع مطلع السبعينيات، وبعد أن شهدت الجزائر نهضة اقتصادية واجتماعية وثقافية، وانتشر التعليم والطب المجاني، وحدث احتكاك كبير للمثقف الجزائري بمختلف الثقافات الأخرى، وخاصة منها الثقافة العربية، بدأت تظهر بوادر التحوّل في شعرية الخطاب الأدبي، حيث برز جيل من الشعراء الشباب انتابهم نوع من الإحساس باليتم، انطلاقا من شعورهم بعدم انتمائهم لسلالة الخطاب الشعري الجزائري، ولهذا فهم يرون أنّهم قد "ولدوا بلا آباء يفتخرون بالانتساب الشعري إليهم"[2].

وقد كانت لهؤلاء الشعراء الشباب فرصة أكبر من غيرهم للاطلاع على النتاج الأدبي والثقافي في العالم العربي خصوصا والعالمي على وجه العموم، ومعاينة مختلف التطوّرات الّتي حدثت على مستوى القصيدة الشعرية الحديثة، والتعرّف على بعض الأشكال الأدبية الجديدة الّتي اقتحمت الساحة الأدبية. الأمر الّذي أدى بهؤلاء إلى التمرّد على الخطاب الشعري القديم بوصفه خطابا لا يستجيب للذائقة الشعرية الحديثة، وفي هذا الشأن يقول **أزراج عمر** في حوار أجراه معه رويبي صالح، ونُشر بجريدة الجمهورية، بتاريخ 09 جانفي 1983: "أجرؤ على القول بأنّ تجربتي الشعرية لم تستفد مطلقا من الشعراء الجزائريين الّذين سبقوني؛ لأنّ هؤلاء ليسوا أصحاب تجارب إبداعية حقيقية، بل هم لا يتجاوزون مدار المحاولات الّتي ظلّت عند البدايات الشديدة اللهاث، والمصابة بالشلل في أحيان كثيرة، أغلبهم على الصعيد الفكري يعتنقون التقليدية والسلفوية في تحجّرها ومحدوديتها؛ إذ لا نجد في شعرهم طرحا حقيقيا للصراع الدائر بحدّة بين عناصر التخلّف والتبعية والانغلاق الّتي ترزح تحتها مجتمعاتنا، وبين عناصر التقدّم الحقيقية في شكلها الديمقراطي، ما عدا بعض التلميحات الشديدة الحياء، والّتي تعود أساسا إلى المعمار الفكري ذي البعد الإصلاحي المرتكز على الرؤية الدينية في مضمونها الاتباعي، أمّا على

---

(1) - محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث- اتجاهاته وخصائصه الفنّية(1925- 1975)، ص161و162. ويؤكّد الناقد محمد ناصر أنّ الحياة الثقافية في هذه الفترة قد شهدت ركودا مزمنا، أثر بدوره تأثيرا مباشرا على الحياة الأدبية بصفة عامة، وعلى الحركة الشعرية بصفة خاصة.ينظر: ص161. ويشير كذلك شلتاغ عبّود إلى أن هذه الفترة كانت فترة صمت وخمول بالنسبة إلى الشعر الحرّ، بل والحركة الأدبية عامّة. ينظر: شلتاغ عبّود شراد: حركة الشعر الحرّ في الجزائر، ص78.

(2) - أحمد يوسف: يتمّ النصّ – الجينيالوجيا الضائعة، ص75.

الصعيد الفنّي فإنّ كتابتهم تنتمي إلى مدرسة النظم والافتعال، هذه المدرسة الّتي لا تزال لحدّ الآن تحاول تعكير صفو التجارب الجديدة باسم العودة إلى تراثنا"[(1)].

ولقد بدأت هذه الأسماء الجديدة، يوما بعد يوم، تفرض نفسها على الساحة الأدبية. وقد انقسموا فيما بينهم إلى فريقين: فريق ظلّ محافظا على نمط القصيدة الخليلية، محاولا التجديد في إطارها، مع بعض الجولات الشعرية في قصيدة التفعيلة ومنهم خاصة مصطفى الغماري ومحمد بن رقطان وجمال الطاهري وعمر بو الدّهان ومحمد ناصر ومبروكة بوساحة ورشيد أوزاني وجميلة زنير وغيرهم، وفريق آخرطلّق القصيدة الخليلية طلاقا بائنا، منصرفا انصرافا كلّيا إلى قصيدة التفعيلة، ممتطيا، في ذلك، موجة التجريب الحداثي على القصيدة العربية، ومنهم خاصة عبد العالي رزاقي، أحمد حمدي، أزراج عمر، وحمري بحري، وأحلام مستغانمي، وجروة علاوة وهبي، ومحمد زتيلي وغيرهم.

وقد حمل هؤلاء الشباب على عاتقهم مهمة تطوير آليات الخطاب الشعري الجزائري، رغبة منهم في اللحاق بركب الشعرية العربية المعاصرة. وقد تباينت آراء النقّاد والدارسين في الحكم على النتاج الشعري في هذه الفترة، بين مشيد بهذه الأقلام، وبقدرتها على التأسيس لشعرية الخطاب الحداثي في الأدب الجزائري، وبين مسفّه ومشكّك في القدرة على تحمّل عبء هذه المهمّة الكبيرة؛ حيث اعتبر الفريق الأوّل أنّ "حركة السبعينات الشعرية حركة معاصرة زمنيا وفنيا، لأنّ القصيدة السبعينية استطاعت أن تقدّم موقفا متقدّما من التحوّلات الاجتماعية في شكل شعري حديث"[(2)]. وقد رأى هذا الفريق أنّ شعر التفعيلة كان أكثر تعبيرا ووعيا بالتحوّلات الجذرية في الحركة الاجتماعية من الشعر الخليلي(العمودي). يقول **محمد زتيلي**: "يلاحظ متتبع الحركة الشعرية الجزائرية أنّ القصيدة الجزائرية الّتي كتبت بشكل حديث كانت أكثر وعيا والتحاما بحركة التحوّلات الاجتماعية، الأمر الّذي جعلها أكثر تطوّرا أيضا من الناحية الجمالية والفنية، وهو ما يؤكّد مرّة أخرى مدى ارتباط الشكل بالمضمون، والعلاقة المتّحدة المتفاعلة بين المستويين. إنّ أصحاب القصيدة العمودية المعاصرين ظلّت طروحاتهم وقضاياهم أكثر بعدا عن تلك الحركة الاجتماعية، وعن التحوّلات الجذرية الّتي يشهدها المجتمع، فجاءت قصائدهم تصفيقا مجانيا لإنجازات ثورية، أو احتفالا لا واعيا بمناسبات وطنية عظيمة، أو هروبا نحو

---

(1) - أزراج عمر: الحضور، ص226. وقد دعّم رائد شعر التفعيلة في الجزائر موقف أزراج عمر من التراث الشعري الجزائري حيث قال: "كنت أتابع الشعر الجزائري منذ1947، باحثا فيه عن نفحات جديدة، وتشكيلات تواكب العصر الحديث، ولكنّني لم أجد سوى صنم يركع أمامه كلّ الشعراء بنغم واحد، وصلاة واحد". ينظر: أبو القاسم سعد الله: مقدّمة ديوان النصر للجزائر، كتاب آمال- الجزائر، (دت)، ص51.

(2) - محمد زتيلي: فواصل في الحركة الأدبية والفكرية الجزائرية، دار البعث للطباعة والنشر- قسنطينة- الجزائر، ط1(1984/1405)، ص79.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مواضيع في الوعظ والارشاد بلهجة «الدعوة إلى خلف لخير سلف»، حدث هذا لغياب وعيهم، ولا قدرتهم(*) على المساهمة أو المعايشة لتلك التحوّلات الجذرية في ميادين مختلفة"[1].

أمّا الفريق الثاني فقد رأى أنّه "على الرغم ممّا اتّسمت به نفوس هؤلاء الشباب من حماسة وطموح، وتطلّع إلى الريادة الشعرية في البلاد، فإنّ تجاربهم الشعرية- ككلّ بداية- "كانت، وما تزال في حاجة إلى تعميق، وصقل، ومران، فإنّ تكوينهم الثقافي والشعري لم يساعد كثيرا منهم على تقديم نماذج طيّبة. أضف إلى ذلك ما يتصف به بعضهم من كسل وغرور، وجعلهم يكتفون بثقافة شعرية سطحية ليس لها جذور أصيلة في الشعر العربي القديم، الأمر الّذي جعل أغلبية هذا الانتاج لا ينال رضى القرّاء، ولا يجد من نفوسهم المكانة المعتبرة"[2]. وعلى عكس ما ذهب إليه الفريق الأول يرى هذا الفريق أنّ شعر التفعيلة لم يكن يمتلك القوّة الجمالية الّتي تمكّنه من منافسة القصيدة الخليلية في قربها من المساحة الشعورية للمتلقّي، وفي هذا الشأن يثبت **محمد ناصر**- استنادا إلى تجربة شعر التفعيلة في المشرق العربي- أن هذا النوع من الشعر لم يستطع أن يحدث ذلك التقارب الشاعري بين القصيدة الجزائرية والمتلقّي كما فعلت ذلك القصيدة الخليلية. وعلى هذا الأساس ظلّ الشعر الخليلي- حسب رأيه- " هو المشكّل للذوق العام للمتلقين، والمستأثر بألباب الأغلبية الساحقة منهم"[3].

وعلى الرغم ممّا قيل في حقّ شعراء هذه المرحلة إيجابا أوسلبا، ومهما لوحظ من مغالاة لدى كلّ طرف في التأكيد على صحّة موقفه، يظلّ شعر هذه الفترة – الخليلي منه والتفعيلي- يُعد أحد المنعرجات الحاسمة في مسار التجربة الشّعرية الجزائرية. وفي هذا الشأن يقول أحد الدارسين: "لقد عرفت السبعينيات إرهاصات كبيرة، تشير إليها هذه النتاجات الّتي عرفتها الساحة عمليا، بشكل لم تعرفه الساحة الأدبية من قبل ومن بعد، وقد ساهم في هذا النمط الاجتماعي والنمط الثقافي والنمط السياسي، إضافة إلى الحاجة الماسة لملء الفراغ الثقافي الأدبي بعد هدوء العاصفة، وانطلاق مرحلة البناء الحثيث... وقد تجسّدت حركية ثقافية تميّزت في أسلوبها العام بجملة من الملامح المعنة. وليس هذا موقفا بقدر ما هو نتاج ثقافي أو حكم على واقع ثقافي تجاوزته الأحداث. وقد ظلّت الكلمة الّتي قيلت فيه أو خلاله حيّة في شكلها النهائي عبارة عن سجلّ حضاري فيه الكثير من الأسئلة، وبحاجة إلى نظرات عملية، تطرح من خلال النصوص في ذاتها على الأقلّ من حيث نمط الخطاب وبنيته الأسلوبية، وهي عملية تحتاج

(*) – الأصل فيها أن تكون (قدرتهم)، لا (لا قدرتهم).

(1) – المرجع السابق، ص81.

(2) – محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث- اتجاهاته وخصائصه الفنّية(1925- 1975)، ص168.

(3) – المرجع نفسه، ص169.

إلى الوقوف عند ملامح معينة، اعتبرها متشعّبة، وتحتاج إلى موضوعية من قبل الدارس، وصبر في التعامل من قبل القارئ"[1].

وهكذا يكون الخطاب الشعري الجزائري قد استطاع، مع بداية جيل الاستقلال، من جزأرة خطابه، حيث بدأت ملامح الحداثة الشعرية الجزائرية تتبرعم، وتكسر ما كان يأسرها بالشعرية العربية، وبدأ الخطاب الشعري الحداثي يتخذ مساره نحو التشكّل في إطار منظومة معرفية شعرية زاخرة. وعلى الرغم من أنّه لم يكن يملك القدرات الكافية لإحداث ثورة شعرية في الأدب الجزائري، إلاّ أن رغبة أصحابه في إنقاض الشعر الجزائري من صمته وسكونيته، في محاولة منهم لمواكبة الشعرية العربية، قد مكّنهم من "تغيير الفكرة المشرقية عن الحركة الأدبية في الجزائر، فتحسّ إزاء بعض قصائدهم أنّك أمام شعراء يحاولون تحديد ملامحهم الخاصة، قد نجح بعضهم في البحث عن شخصية مستقلّة عن بصمات الآخرين، فتشمّ أحيانا رائحة الأرض الجزائرية، كما تعيش مع رموزهم أبعاد الكفاح الجزائري والظروف الخاصة بالمجتمع الجزائري، ومع أنّك تجد- من حين إلى آخر- ظلالا للبياتي، أو أودنيس، أو نزار قبّاني على نتاج بعضهم، ولكنّها تذوب تدريجيا كلّما تقدّمنا مع السنوات السبعينية، وتتخذ طابع التأثّر اللاشعوري أكثر من طابع التقليد المباشر"[2].

لقد تمكّن الخطاب الشعري السبعيني من أخذ زمام المبادرة، في محاولة منه لتأسيس شعريته الخاصة، منطلقا، في ذلك، من زخم ذاكرته المعرفية، ومعتمدا على كثافة مطالعاته للثقافات العالمية المختلفة، ومنها خاصة الثقافة المشرقية. وفي هذا الشأن يقول أزراج عمر في حوار أجراه معه الناقد بول شاؤول في الملتقى الأوّل للكتاب العرب والأفارقة: " نحن نعرف الشعراء في المشرق العربي مثلما نعرف أصوات أزهار شبابنا، وبيادر أغاني شيبنا. وعلاقتنا استيعابية نقدية، ربّما تأثّرنا في البداية بالإنجازات الشعرية المشرقية بما يعني مصداقية لعدم موتنا. نحن أيّها الأصدقاء نحبّكم، ونرفض أن يصبح حبّنا لكم إسرا أو ملجأ لنا. نحن نقول لكم: يا أدونيس، ويا أنسي الحاج، ويا عبد الوهّاب البياتي، وأيّها السيّاب، نقول لكم، مرحبا ووداعا، ونقول لكم اسكنوا في بلادنا، وخارج غرفنا، واشربوا من نهرنا دون أن تأسروا ينابيعنا الخاصة"[3]. ولعلّ أزراج عمر بهذا الشكل يكون قد ارتقى في رؤيته للتجربة الشعرية، متنازلا،

---

(1) - علي ملاحي: دراسات عن شعرية السبعينات، مجلّة فصيدة، ملحق لمجلّة التبيين الجاحظية، خاص بالشعر، العدد02، سنة1992، مطبعة الجاحظية الجزائر، ص118.

(2) - شلتاغ عبّود شرّاد: حركة الشعر الحرّ في الجزائر، ص87 و88.

(3) - أزراج عمر: مقدّمة ديوان العودة إلى تيزي راشد ، ص10. ويقول في هذا الشأن أيضا الشاعر شوقي بغدادي في حوار أجراه معه حكيم ميلود: لقد تأخّرت موجة الحداثة الأدبية في الجزائر عن الظهور والصعود أكثر من المغرب، ومن تونس لأسباب موضوعية معروفة، ولكن سرعان ما التحق الشباب الجزائري الصاعد بركب الحداثة في الشعر والقصّة والرواية خاصة(...). وفي الشعر برز-

بذلك، عمّا قاله في إحدى حوارته، حين ألحّ أنّ علاقته بالتراث العربي هي علاقة حبّ، واستيعاب نقدي مستمرّ، ومن ثمّ فهو يتمنّى أن تبقى هذه العلاقة وتستمرّ[1].

لقد راح الخطاب الشعري في مرحلة الحداثة يعيد تشكيل محيطه الشعري والدلالي، واضعا بذلك أوّل خطوة في سبيل تأسيس المعالم الشعرية للقصيدة الجزائرية الحديثة. وقد أكّد محمد زتيلي أنّ القصيدة الجديدة قد استطاعت أن تصل "في ظرف قصير من الزمن؛ أي خلال عقدين تقريبا إلى حالة جعلتها تخترق الحدود الوطنية والعربية، لتترجم إلى لغات عديدة، هذه الترجمات الّتي لم تتم للتعبير فقط عن ضرورات التبادل والبروتوكولات، وإنّما إقتناعا بالإضافة الجادة الّتي حقّقتها هذه القصيدة الجديدة"[2].

ولعلّ هناك أسبابا عدّة بعضها سياسي، والآخر اجتماعي، والآخر ثقافي، ساهمت كلّها في تحقيق هذه النهضة الأدبية في الشعر الجزائري في هذه المرحلة. وقد أشار إلى هذه الأسباب الدارس أحمد يوسف[3]. ويمكن حصرها في النقاط التالية:

1- إصدار الجرائد، آنذاك، ملحقات ثقافية تابعة لها، كانت بمثابة لسان حال الحركة الثقافية في ذلك الوقت، من مثل ملحق المجاهد الثقافي الّذي كان يصدر أسبوعيا، والّذي كان منبرا هامّا للكثير من الكتاب أمثال أبو القاسم سعد الله، وعبد الله ركيبي، ومحمد مصايف، وأبو العيد دودو، وعبد المالك مرتاض. وإلى جانبه كان ملحق الشعب الثقافي الّذي كان يصدر كلّ أسبوعين، وكان منبرا للإبداعات الأدبية. دون أن نغضّ الطرف عن الملحق الثقافي «النادي الأدبي»، التابع لجريدة الجمهورية.

2- إنشاء المؤسسة الوطنية للكتاب الّتي كان لها دور كبير على الساحة الأدبية، حيث ساهمت في إثراء الجوّ الثقافي؛ وذلك عن طريق التزامها بنشر ما تيسّر لها من الدواوين الشعرية لتلك المرحلة، وتشجيعها لذلك التوجّه السياسي للشعر.

3- بروز اتحاد الكتّاب الجزائريين تحت رعاية الدولة ودعمها، ممّا ساهم في لمّ شتات المبدعين والمثقّفين الجزائريين.

- كثيرون قرأت لبعضهم مثل عمّار مرياش، ربيعة جلطي، حكيم ميلود، مصطفى دحية، نصيرة محمدي، بوزيد حرز الله، وعزّ الدين ميهوبي على سبيل المثال لا الحصر.. لقد استطاع هؤلاء وآخرون في اعتقادي أن يحرقوا المراحل، وأن يركبوا مع المشارقة والمغاربة عربة الحداثة المنطلقة، بالرغم من المتاعب الكبيرة الّتي اعترضت مسيرة الجزائر الحديثة في السنوات الأخيرة". مجلّة الثقافة، الصادرة عن وزارة الثقافة، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، العدد03-04، 2004، ص54.

(1) - أزراج عمر: الحضور، ص226.

(2) - محمّد زتيلي: فواصل في الحركة الأدبية والفكرية الجزائرية، ص90.

(3) - أحمد يوسف: يتمّ النصّ - الجينيالوجيا الضائعة، ص79.

4- ظهور المجلاّت الثقافية والأدبية الّتي تحاول مساءلة الملمح الثقافي والأدبي الجزائري مثل مجلّة آمال الّتي تأسست سنة 1969 بفضل مالك حدّاد، وتوقّفها سنة 1985. كما قامت وزارة الثقافة سنة 1970 بإصدار مجلّة الثقافة الّتي كانت بمثابة الشعلة الّتي أنارت الوجه الثقافي الجزائري. وفي سنة 1982 ظهرت مجلّة الرؤيا غير أنّها ما لبثت أن توقّفت سنة 1985، وهي السنة نفسها الّتي أنشأت فيها مجلّة المساءلة الّتي ما لبثت أن توقّفت، هي الأخرى، في ما بعد. وقد كانت هاتان المجلّتان الأخيرتان لسان حال اتحاد الكتاب الجزائريين.

5- تشجيع شاشة التلفاز للحركة الأدبية في تلك الفترة، وذلك عن طريق بثّها لبعض الحصص الإذاعية والتلفزية الّتي تعرّف ببعض الطاقات الشعرية لهذه الحركة.

ومن شعراء هذه الفترة الّذين برزوا، فأثبتوا جدارتهم الشعرية، وقوّتهم الأدبية الشاعر **مصطفى الغماري** الّذي استطاع أن يعطي للقصيدة الخليلية نكهة شعرية حداثية، ممّا جعلها تقف جنبا إلى جنب مع قصيدة التفعيلة في سبيل نهضة شعرية للأدب الجزائري. وقد نمثّل لهذه المقدرة الشعرية الّتي أصبحت تمتلكها القصيدة الخليلية بهذا المقطع الشعري المأخوذ من قصيدة «مذكّرة مجاهد في ليلة أوّل نوفمبر»:

ودّعتها.. ومرايا الحزن معشبة   والشوق يختصر الأبعاد والحقبا

ودّعتها وهواها .. عبر ذاكرتي   يمتدّ نهر دم عطشان.. ملتهبا

ودّعت فيها ربيعي.. كرم أغنيتي   ملاعبي .. وصدى الآمال واللعبا

والقرية الحلوة الخضراء تحضنني   ظلالها.. فأناغي صفوها الطربا

وغابة السرو .. والبلوط حالمة   وموؤل الصحب والكتاب..واللعبا..[1]

وإذا كانت القصيدة الخليلية قد تمكّنت من أن تتجاوب شعريا مع هذه التطوّرات الجديدة، فإنّ الألق كلّه أخذته قصيدة التفعيلة الّتي شكّلت المنعرج الأكبر في شعر الحداثة في الجزائر، حيث تمكّنت، في هذه الفترة، من التحرّر من أسار القصيدة الخليلية التي أثّرت على شعريتها وعنفوانيتها في المرحلة السابقة، واستطاعت أن ترفع التحدّي أمام القصيدة الخليلة، وتؤسّس لوجودها الشعري داخل منظومة الخطاب الشعري الجزائري، وقد رفع هذا اللواء كثير من الشعراء، ومنهم على وجه الخصوص الشاعر **أزراج عمر** الّذي يمثّل أحد النماذج الحيّة لتجربة الحداثة الشعرية في الجزائر. وقد قال فيه الناقد **بول شاؤول**: " أزراج عمر من طليعة الشعراء الجزائريين الّذين يحاولون تأسيس لغة شعرية متقدّمة ومتفتّحة

[1] – مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الجزائر، سنة1982، ص122و123.

إلى حدّ كبير على الحساسيات والارهاصات الشعرية الجديدة، ومن دون أن تفقد جذورها وتشبّثاها بالواقع السياسي، أو بالأحرى بالأفق السياسي، أو المعاش السياسي"[1]. يقول في قصيدة «صليحة»:

متى تجلس الريح جنبي لأعرف شكل السماء؟
وأنهي مغامرتي في بلاد البكاء
وحان لكي أكتب الآن عنك
وأعلم أنّ الحقيقة رمز سحيق
وأنّ بلادا تخون أحبتها، وتقاتلهم في العراء
هل الأنبياء حقيقة؟
هل البحر ماء، وأشرعة، وسفينة؟
أليس حواس؟
أليس ذراع مهاجر؟[2]

وإلى جانبه أيضا نجد الشاعر **عبد العالي رزّاقي** الّذي مثّل، في تلك الفترة، أحد العيّنات الشعرية القليلة الّتي استطاعت أن تعيد صياغة التجربة الشعرية الجزائرية وفق تصوّرات حداثية، وقد كان في ديوانه «أطفال بور سعيد يهاجرون إلى أول ماي»- رغم ارتباطه العميق بالوطن، وبقواه الحيّة- ملتزما "بالجمال سواء مغامرات اللغة أو محاورات الايقاع الداخلي وزنا وموسيقى"[3]. يقول في قصيدة «هوامش لأيام الأسبوع»:

حافل وجهك بالحزن،
وعيناك بعمق البحر والليل
ولون اللوز والقسطل،
في فصل خريفيّ
تمرّدت على كلّ قوانين عصور الانحطاط
وأتيت الآن صدفة
فلتحفلي-

---

(1) حوار أجراه الناقد بول شاؤول مع الشاعر في الملتقى الأوّل للكتاب العرب والأفارقة. ينظر مقدّمة ديوان أزراج عمر: العودة إلى تيزي راشد ، مطبعة لافوميك، أفريل1985، ص07.

(2) – أزراج عمر: العودة إلى تيزي راشد، ص22.

(3) – غالي شكري: مقدمة ديوان عبد العالي رزاقي(أطفال بور سعيد يهاجرون هذا الأسبوع)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الجزائر، ط2(1983)، ص10.

يا امرأة مرفوضة من لغة العصر-
بميلادك في قلب قصيدة[1]

وعلى الرغم من أنّ الدارس **علي ملاحي** كان قد أكّد أن شعر السبعينيات يمثّل مرحلة الحداثة الشعرية في الجزائر إلاّ أنّه أكّد، في الوقت نفسه، أنّ التجارب الشعرية، لهذه الفترة، قد مثّلت "نقديا حلقة متصلة بالتجارب النمطية في مستواها السياقي، وإن عمدت إلى الإخلال بالمستوى العروضي بالكيفية الّتي تبدو فيها التجربة الشعرية حديثة، وهي، في الواقع، ليست إلاّ نموذجا أسلوبيا للشعرية العربية النمطية... إنّ الحداثة الشعرية لا تتحقّق إلاّ عندما يتحقّق الأسلوب الدلالي، من خلال تناسق المستويات التركيبية والصوتية والدلالية... من خلال تعامل غير نمطي مع المستوى الأدائي... مع اللفظة والعبارة والمقطع الشعري والشطر الشعري، وحتّى الرؤية الشعرية... إنّها مستويات متكاملة يتحقّق بواسطتها النصّ الشعري الحديث"[2].

ولم يكتف هذا الدارس بهذه الاتهامات الّتي ألصقها بشعر السبعينيات، بل تعدّى ذلك إلى القول بأنّ الخطاب الشعري، في هذه الفترة، كان "أشبه بفقرة سياسية، أو مقطع خطابي... تتحقّق فيه المستويات الأسلوبية الخطابية، سواء تعلّق الأمر بما يمكن الاصطلاح عليه تجاوزا- باليمين أو اليسار أو الوسط- بكيفية مغالية لا تخدم الشعرية الجزائرية الحداثية. كرؤية وكقيم دلالية تختلط فيها المفاهيم، وتتخذ مطيّة سهلة تُقدّم للقارئ على أساس تجربة شعرية أو معاناة"[3].

ويبدو أنّ البحث عن النموذج الحداثي قد أوقع الدارس في أحكام متناقضة أحيانا؛ فبعد أن مدح شعر هذه الفترة، عاد مرّة أخرى لينظر إليها وكأنّها فترة مظلمة، لم تحقّق أيّ شيء على المستوى الإبداعي، وهي مجرّد ثورة على النمط العروضي الخليلي. إنّ الطرح الموضوعي يلزمني بالتدخل ههنا للتأكيد أن فترة السبعينيات، على الرغم من بعض الهنات الّتي قد تلاحظ عليها باعتبارها قد مثّلت بداية الحداثة الفعلية في الجزائر- وكلّ بداية صعبة- إلاّ أن هذا لا يعني أنّها كانت بداية محتشمة وغير مؤسسة. بل بالعكس من ذلك؛ فقد استطاع شعر السبعينيات، في هذه الفترة، أن يحدث رجّة مزلزلة في مسار التجربة الأدبية الجزائرية، ومن ثمّ فقد مثّل قفزة نوعية في الكتابة الشعرية.

(1) - المصدر السابق، ص11.

(2) - علي ملاحي: عن شعر السبعينيات(2) القارئ والمقروء، مجلّة قصيدة، ملحق لمجلّة التبيين الجاحظية، خاص بالشعر، العدد04، سنة1995، مطبعة الجاحظية- الجزائر، ص85.

(3) - المرجع نفسه، ص86.

أمّا شعراء الثمانينيات؛ الّذين أطلق عليهم **أحمد يوسف** بـ «شعراء المابين»(*) ، فعلى الرغم من أنّهم قد مثّلوا امتدادا لشعراء السبعينيات، إلاّ أنّ الخطاب الشعري في هذه الفترة- كما قال **علي ملاحي**- ما لبث أن خرج من بوتقة الخطابية الحماسية الّتي طبعت بها الفترة السابقة، إذ ظهر ما سمّاه بجيل الإستقلال المتعلّم، ليبدأ التفكير الجدّي في نمط تعبيري يمتلك الأدوات المؤهّلة لظهور نصّ يقبل الدراسة النقدية الجادة"(1). وقد لوحظ، في هذه الفترة، بروز أسماء جديدة استطاعت أن تفرض نفسها على الساحة الأدبية وخاصة على مستوى شعر التفعيلة. ففضلا عن بعض الأسماء الشعرية الّتي ظلّت متألّقة شعريا من أمثال مصطفى الغماري في القصيدة الخليلية(**)، وحمري بحري، وعبد العالي رزاقي، وأحمد حمدي في قصيدة التفعيلة، برزت في الأفق بعض الأسماء الأخرى الّتي مثّلت بوادر مرحلة جديدة في الشعرية الجزائرية ومنهم خاصة الشاعر عثمان لوصيف، والأخضر فلوس، وعلي ملاحي، وسليمان جوادي، وعيّاش يحياوي، وعزّ الدين ميهوبي(***) . وقد كان لهذه الأسماء دور بارز في انفتاح الخطاب الشعري الجزائري على لغة الحداثة الّتي تتميّز ببساطة الكلمة، وكثافة المعنى، من خلال تركيزها على شعرية المعرفة بوصفها قد أصبحت إحدى الركائز الكبرى لشعرية الخطاب الأدبي. وقد يكون ذلك ناتجا من اقتراب هؤلاء الشعراء من البريق الشعري لدى شعراء الحداثة وخاصة منهم نزار قباني ومحمود درويش. وقد أمثّل لشعرية هذه الفترة بهذا المقطع الشعري للشاعر **عزّ الدين ميهوبي** الّذي يقول فيه:

وطن يفتّش عن وطن
وعيون فاتنة من- الدامور-
تحتضن المقابر والكفن

(*) - يرجع أحمد يوسف سبب هذه التسمية إلى أنّ هؤلاء الشعراء "يقعون في منطقة المابين، فلا هم ينتسبون إلى شعراء السبعينيات، ولا إلى هذا الجيل المتمرّد والمتشرّد في متاهات اللغة والتجريب في ظلّ إحساسه بغياب السلالة الشعرية، ولهذا يجوز لنا أن نطلق عليهم- تجاوزا- «شعراء المابين»؛ وهي إشارة إلى نوع من الخضرمة في الشعر الجزائري الحديث تماثل إلى حدّ ما خضرمة شعراء الثورة الّذين عاشوا بعد الاستقلال مثل محمد الصالح باوية، وأحمد الغوالمي وأبي القاسم سعد، وأبي القاسم خمار وغيرهم ممن حلد أغلبهم إلى الصمت، ورحيل بعضهم إلى جوار ربّهم". ينظر: أحمد يوسف: يتمّ النصّ- الجينيالوجيا الضائعة، ص83 ،84.

(1) - علي ملاحي: دراسات عن شعرية السبعينات، مجلّة قصيدة، ملحق مجلّة التبيين الجاحظية، خاص بالشعر، العدد02، سنة1992، مطبعة الجاحظية الجزائر، ص119.

(**) - انصرف كثير من شعراء القصيدة الخليلية في فترة الثمانينات إلى قصيدة التفعيلة، على اعتبار أنّ هذه الأخيرة قد اكتسبت مشروعيتها الشعرية على الساحة الأدبية، وأصبحت أكثر تقبّلا لدى القارئ الجزائري من القصيدة الخليلية.

(***) - لقد ألغت فترة الثمانينات الصراع بين أنصار القصيدة الخليلية وقصيدة التفعيلة، ولم يعد هناك شاعر لهذه، وشاعر لتلك، وإنّما أصبحت المسحة الحداثية هي الّتي تقيّم قيمة القصيدة خليلية كانت أو حرة. وعلى هذا الأساس نجد أن معظم شعراء هذه الفترة راوحوا بين القصيدة الخليلية وقصيدة التفعيلة مع اختلاف في الاستعمال بين شاعر وآخر.

وطن يصدّر من مدامعه الرجولة والأنوثة
والسياسة والزعامة والفتن
وطن يباع صراحة
ما بين أروقة الكنائس والمساجد والمخامر
والمزابل واحتمالات الزمن..(1)

ويعدّ **عزّ الدين ميهوبي** أحد الشعراء المتميّزين الّذين تمكّنوا، في هذه الفترة، من إعطاء نقلة نوعية لكلّ من قصيدة التفعيلة- كما رأينا، والقصيدة الخليلية أيضا، هذه الأخيرة الّتي استطاعت، عن طريق تجديد قاموسها اللغوي والشعري، أن تستجيب للذائقة الشعرية الحداثية، ولعلّ هذا المثال دليل على ذلك:

بيروت.. تكـــبر في أرواحنا وطنا..	وإن تراءت على أجفـــاننا كفنا!
بيروت..أنت، وإن سافرت في سفـــن	من الضياع.. فأنت الجرح أنت أنا!
بيروت.. يا لغة.. ضيّعت أحرفـــها	كما تضيع بدرب التيه أرحـــلنا!
فتّشت عنك قرونا دون راحلـــة	والريح.. تهزأ بي.. الكلّ كان هنا!
لم ألق غير قصيد.. رحت أسألـــه:	بيروت أين؟..سل الأطلال والدمنا (2)

ومن شعراء هذه الفترة الّذين التزموا- بشكل ما- بالقصيدة الخليلية في كتابتهم الشعرية، تيّمنا بشاعر القصيدة الخليلية الحديثة في الجزائر **مصطفى الغماري**(*)، الشاعر **أحمد شنّة** الّذي كانت قصائده نموذجا شعريا حداثيا راقيا، يؤكّد قدرة القصيدة الخليلية على مقارعة قصيدة التفعيلة في التعبير عن الطموحات الشعرية للقصيدة العربية الحديثة. ويُعدّ ديوانه «زنابق الحصار» مثالا شعريا راقيا لهذه التجربة، ولعلّ هذه القصيدة الشعرية «موت الصفصاف» خير دليل على أنّ القصيدة الخليلية إذ طعّمت بلغة جديدة وثرية ستتمكّن من إحداث رجّة شعورية في نفسية المتلقّي الحداثي:

لا تترك الطير مصلوبا على الشجـــر	إنّ الطيور تناجي قبضة القـــــدر
إنّما نموت مع الصفصاف في وطـــني	يا ليت أنّا تماثيل من الحجـــــــر
قلبي وأضـــرحة الأطيار قوقعـــة	هل أصبح الحبّ قنديلا من الضجر؟(3)

(1) - عزّ الدين ميهوبي: في البدء .. كان أوراس، دار الشهاب- باتنة،ط1(1406هـ- 1985م)، ص92.

(2) - المصدر نفسه، ص121.

(*) - يعتبر عبد الله البردوني الشاعر اليمني أشهر روّاد الحداثة في القصيدة الخليلية، حيث استطاع هذا الشاعر أن يجعل هذه القصيدة قادرة على خلق الأجواء الشعرية الحداثية الّتي عادة ما تخلقها قصيدة التفعيلة.

(3) - أحمد شنّة: زنابق الحصار، شركة الشهاب- الجزائر، سنة1989، ص135.

وفي ختام الحديث عن هذه المرحلة نقف إلى جانب أحد الدارسين فيما ذكره، حين أكّد أنّ الاختلاف بين الفترة السبعينية والفترة الثمانينية يكمن خاصة في تركيز إحداهما على الشكل وتركيز الأخرى على المضمون[1]، فاعتبر أنّ شعراء السبعينيات، وإنّ غيّروا في أساليب الشعرية الجزائرية، وطوّروا من آلياتها، فإنّهم ركّزوا اهتمامهم على المضمون، فكانوا، بذلك، شعراء متحزّبين فكريا وفلسفيا، حيث سيطرت عليهم النزعة الإشتراكية في أدبهم. أمّا شعراء الثمانينيات فقد اهتموا أكثر بتطوير البنية الشعرية للخطاب الجزائري، فكان تركيزهم على الجانب التشكيلي للغة والصورة والإيقاع الشعري، ولم يعد للمضمون ذلك الألق الّذي كان له في الفترة السابقة. والقول بهذا المعنى لا يعني البتّة أن فترة الثمانينيات قد خلّت تماما عن جمالية المضمون، بل إنّ هذا الأخير قد أصبح متواشجا دلاليا وفنيا مع جمالية البنية الشعرية.

والحقّ أن هذا الانتقال من حساسية المضمون إلى حساسية البنية لم يكن خاصا بالشعر الجزائري فقط، وإنّما بالشعر العربي المعاصر عموما الّذي ارتبط تحرره الشعري بموجة الاشتراكية الّتي سيطّرت، آنذاك، على المجتمعات العربية، ثمّ ما لبث- بعد أن أفلت شمس هذه المرحلة- أن وجد نفسه أمام تحدّ جديد؛ ألا وهو الطموح نحو تكريس كينونة الخطاب الأدبي بوصفه بناء فنّيا وجماليا يختلف عن غيره من الخطابات الأخرى السياسية والاجتماعية والاقتصادية وحتّى الثقافية والعلمية. وهكذا بدأت تتمظهر هيمنة النسق البنيوي على شعرية الخطاب الأدبي.

2/ب- مرحلة التأصيل الحداثي: وقد سمّاها أحد الدارسين بالإتجاه الحيوي[2]. ويُؤرّخ لبداية هذه المرحلة بالخامس من أكتوبر سنة 1988، ويعدّ هذا التاريخ- حسب رأيي- مجرّد محاولة من طرف الدارسين للفصل بين مرحلتين: مرحلة الرخاء والدعم المادي والمعنوي للإبداع الجزائري في ظلّ الحزب الواحد، ومرحلة الغضب العارم والإحساس بالقهر والظلم، وتخلّي الدولة عن المنظّمات الثقافية الّتي أصبحت غير قادرة على إصدار مجلّة منتظمة يستطيع أن يعبّر الكاتب الجزائري، من خلالها، عمّا حلّ به وبوطنه من ظلم وقهر وإرهاب لم تعرف البلاد أحلك منه في تاريخها الطويل. وقد ظهر، في هذه المرحلة، جيل من الشعراء الشباب أطلق عليهم **أحمد يوسف** بجيل اليتم[*]، وهم بحقّ كذلك؛ حيث "ازداد إحساس هذا الجيل باليتم، لأنّه لم يكن محظوظا مثل شعراء السبعينيات الّذين توافرت لهم كلّ

---

(1) - فاروق سمرة: من الشعر إلى القصيدة، مجلّة القصيدة، ملحق بالتبيين الجاحظية، العدد04، سنة1995، مطبعة الجاحظية- الجزائر، ص76و77.

(2) - المرجع نفسه، ص77.

(*) - ينظر: أحمد يوسف: يتمّ النصّ – الجينيالوجيا الضائعة، ص92.

الإمكانات"[1]، كما أشرت إلى ذلك آنفا. فضلا عن أنّهم كانوا "ينكرون كلّ إضافة على الشعراء الّذين سبقوهم، وبخاصة شعراء الإيديولوجيات، مثلما أنكر هؤلاء شعر من سبقوهم. وكلّما جاء جيل من الشعراء لعن الأجيال الّتي سبقته، فكلّ مرحلة لها خصوصياتها الّتي يجب أن لا تخرج عن أبعادها الزمانية والمكانية، وأسيقتها الاجتماعية والثقافية، فهم يشتكون من ضعف السلالة الشعرية، ويعترفون بأنّهم لجأوا إلى استيراد بعض التجارب، وبخاصة التجارب الشعرية المشرقية منها، وذلك في ظلّ عدم وجود تراكم شعري زخم، ينطلقون منه في تحقيق حداثة شعرية قادرة على التجاوز، والإضافة، وخلق مناخ إبداعي ملائم للأجيال القادمة"[2].

غير أنّني إذ أعزّز رؤية أحمد يوسف بأنّ جيل ما بعد 1988 يمثّل جيل اليتم، لا أجاريه تماما فيما ذهب إليه؛ حينما أكّد أنّ شعرية هذا الجيل كانت نتاج ثورته على سيطرة الفكر الإيديولوجي على القصيدة السبعينية، ذلك أنّ شعريته- حسب رأيي- كانت نتاج شرطين أساسين هما:

1- تردّي الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية منها خاصة بصورة كبيرة جدّا، حيث دخلت الجزائر، في هذه المرحلة، في دوّامة من العنف والجنون لا مثيل لها في تاريخها، بل حتّى في التاريخ العالمي. فضلا عن انتشار البؤس الاجتماعي والتبرّم من الواقع، واتساع رقعة الشقاء.

2- تخلّي الدولة عن واجبها اتجاه المنظومة الثقافية الجزائرية، حيث توقّفت دور النشر الوطنية وخاصة منها المؤسسة الوطنية للكتاب عن أداء الدور المنوط بها. كما وقّفت عملية استيراد الكتب والمجلات العربية والعالمية من شتّى بقاع العالم.

وقد كان لهذين الشرطين دور كبير في تشكيل حساسية هذا الجيل الّذي سيطرت عليه الكآبة والحزن والاغتراب والإحباط، مما جعله يرفع لواء التمرّد على كثير من القيم الحضارية والمسلّمات الفكرية الجزائرية، و لم يعد يؤمن كثيرا بانتمائه إلى التاريخ الفكري والشعري للمجتمع الجزائري. فحالة اليتم الّتي سيطرت عليه - وهي نفسها الّتي سيطرت على الجيل العربي بأكمله بعد 1948- لم تكن انطلاقا من إحساسه بضحالة الموروث الشعري الجزائري، بقدر ما كانت تمرّدا فكريا على كلّ ما يربطه بالماضي الّذي فقد — بالنسبة له- الكثير من نشوته وعبقه، وما رفضه لأشكال الفنّ وطرائقه إلى نتيجة لهذا التمرّد[3].

---

[1] - المرجع السابق ، ص91.

[2] - المرجع نفسه، ص91 و92.

[3] - يوسف عزّ الدين: في الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامّة للكتاب- القاهرة، ص1(1973)، ص49.

ولقد اختلفت هذه المرحلة عن سابقتها من حيث أنّه على الرغم من أنّ الخطاب الشعري الجزائري في مرحلة الحداثة استطاع أن يجدّد آلياته، وينفتح على البنيات الجديدة في الشعرية العربية، إلاّ أنّه ظلّ يتنفّس شعريا من خلال نسمات هاته الشعرية، في حين تمّكن الخطاب الشعري في هذه المرحلة(مرحلة التأصيل الحداثي) من التحرّر من تبعيته للحداثة الشعرية العربية، في محاولة منه لتأسيس شعرية حداثية جزائرية، تتميّز بروح جديدة تختلف لغويا ومعرفيا عن الشعرية العربية عموما.

ولقد برز أثر هذا التحوّل الجديد في شعرية الخطاب الأدبي في الجزائر من خلال اعتلاء الشعر الجزائري- في كثير من المسابقات الأدبية في العالم العربي- المراتب الأولى؛ نذكر منها خاصة الجائزة الأولى الّتي نالها الشاعر عبد الله حمّادي في مسابقة شعراء البابطين سنة 2005 الّتي تنظّمها دار سعاد الصباح، والجائزة الثانية الّتي نالها الشاعر عبد الرحمان بوزربة في مسابقات الدكتورة سعاد الصباح للإبداع الفكري والأدبي الّتي تنظّمها سنويا دار سعاد الصباح الكويتية نفسها.

وقد تنوّعت الأسماء الشعرية في هذه المرحلة، ففضلا عن الأسماء المعروفة الّتي ظلّت تمارس طقوسها الشعرية، وتحاول مواكبة التطوّرات الّتي حدثت على مستوى القصيدة العربية الحديثة من أمثال الأخضر فلّوس، وعثمان لوصيف، وعلي ملاحي، وعيّاش يحياوي، وعزّ الدين ميهوبي، برزت على الساحة الأدبية العديد من الأسماء الشعرية الشّابة الّتي استلهمت منجزات الحداثة الشعرية العربية والغربية معا، وتمكّنت من تعميق التجربة الشعرية الجزائرية. "وقد تضمّنت فاعليتهم جرأة التمرّد على «الواجهة» جاذبية اهتمامهم: التعبير عن ذات الأنا في سبيل دفع نبض الواعية الجماعية، في تناميها مع توالي المتغيّرات الحضارية، في سرعتها الزمنية"[1]، ونذكر من بين هذه الأسماء (على سبيل التمثيل فقط) عاشور فنّي، وعبد الكريم قذيفة، ومصطفى دحية، ويوسف وغليسي وناصر لوحيشي وناصر معماش، وعبد الرحمان بوزربة، وخليفة بوجادي، وفيصل لحمر، وعبد الغاني خشّة وغيرهم كثيرين.

لقد تفتّقت شعرية هاته البراعم الغضّة- كما عبّر عن ذلك **عبد القادر فيدوح**- "في لحظة سادرة، متجاوزين لغة التفكير بالطراز إلى النحت في صخرة الصدر الّتي تشكّل مصدر طاقتها وقلقها، انتماؤها المفضّل اللون الأبيض، وسندها المرموم الوعي المشروط ضمن ما يستشرف إشراقاتها، طالما شُدّت بحبل لم تختره لذاتها، وُحدت فيه على مضض، فكان الصراع، وكان التداخل، فتروّبت المحنة بين الأنا الواقفة والذات الناشئة المتطلّعة في «ظاهرة» أبدتها إيماءات الكلمة، فاشتدّ الصراع، وطال الأمد، ثمّ تهدأ الأعصاب لأوتار نغمة الشعور باستدعاء العالم المنشود، يحرّكها الفزع من إثبات الوجود بكلمات سندبادية خضراء، تمدّ أذرعا إلى السماء خوف اليباب، وتلوّح في فراغات الصمت، تمنع عنها التشقّق

[1] - عبد القادر فيدوح: دلائلية النصّ الأدبي، ديوان المطبوعات الجزائرية- وهران- الجزائر، ط1(1993)، ص63.

والورم، وتذود عن نفسها بالآهة والألم، ألا ما أضيع الصرخة الوهّاجة بين الــ(لا)، والــ(نعم)، بين غصّة الصمت والاحتجاج الأخرس، وبين فانتازيا الوهم، وفوضى الأشياء في الكلام"[1]. وقد تمثّل لهذه لهذه النقلة النوعية في الشعرية الجزائرية بهذه القصيدة القصيرة للشاعر **ناصر معماش** بعنوان «رجــاء»، يقول فيها:

البوح يخشى أن يصدّر ما بقلبي من قلق
والحلم يرفض أن ينام
وجسمي المنهوك حاصره الأرق
لقيا .. رجوتك سيّدي
إنّي أفتّش عن كياني
كم رجوتك أن تعيدني
ما فقدته من عرق[2]

وإذا كانت قصيدة التفعيلة قد اكتسحت المساحة الشعرية الجزائرية، فإنّها لم تستطع أن تلغي مقدرة القصيدة الخليلية على استيعاب لحظات النزق الشعري الحداثي، حيث تمكّنت، هذه الأخيرة، أن توصّل لوجودها المختلف الّذي لم تكن لتحقّقه قصيدة التفعيلة. وليس أدّل على هذا التحوّل الشعري الّذي أصاب القصيدة الخليلية من هذا المقطع الشعري للشاعر **عاشور فنّي** الّذي أعتبره أحد الرموز الشعرية القوية في هذه المرحلة، يقول في قصيدته «الغريب»، يقول فيه:

هذا المساء غريب في ملامحه
يأتي بغربته
تقتاده الطرق
يطلّ كالقوس مشدودا إلى وتر
من ألف عام
ولا سهم فينطلق..
يجيء مرتعشا حينا ومرتعشا
يمضي...
جنون الهوى هذا أم النّزق؟

---

(1) – المرجع السابق، ص61و62.

(2) – ناصر معماش: اعتراف أخير، مطبعة دار هومة- الجزائر، سنة2001، ص48.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

لا زاد يحمله

لا شيء يذكره

يبكي كثيرا...

ولا دمع...

ولا عرق [1]

وقد تنافس القصيدة الخليلية في بعض الأحيان الكثافة الدلالية الّتي تتميّز بها عادة قصيدة التفعيلة، ولعلّ هذا المقطع الشعري للشاعر ابراهيم صديقي من قصيدة له بعنوان «الرواق» خير دليل على أنّ القصيدة الخليلية قادرة على المزاوجة بين إيقاعية الشكل وكثافة المعنى، يقول فيه:

شرب المكان.. دنا إليّ وتمتما   سرّا.. وسرّه جلّ ألاّ يكتما

شقّ المكان، ودسّ في أيّامه   عيني، واخترت الرواق المظلما

وبدت له ظلمات وجهي جمّة   فمضى يعثر في جبيني الأنجما

ومضى..يعلّمني القراءة وحيه   ففهمت كيف يغدو الداء بلسما

وأتيت عرس الماء مذبوح الخطى   كي أسمع القطرات لا كي أفهما[2]

لقد أصبح الخطاب الشعري الجزائري، في هذه المرحلة الأخيرة، يشكّل أحد النماذج الشعرية الّتي لا يستهان بها على الساحة الأدبية العربية. حيث استطاع أن يصل إلى أبعد درجات التكثيف اللغوي، وذلك عن طريق تطليق أسلوب الكتابة الشعرية التواصلية، والاندفاع نحو آفاق "كتابة أخرى بعيدة في الزمان والمكان؛ في منطقة التصوّف القروسطي تارة، ولدى الحداثة الغربية تارة أخرى، بعد نسف الجسور الممهّدة للتواصل الممدود، ومواجهة الفضاء الكوني دفعة واحدة"[3].

وهكذا فإنّه إذا كان الخطاب الشعري المعاصر في مرحلة الحداثة ظلّ- رغم المحاولات الجريئة في البحث عن ملامح الشعرية الجزائرية- بعيدا نوعا ما عن تلمّس مناطق الإثارة الشعرية الخاصة، إلاّ أنّه استطاع، بعد أن تأصّلت تجربته الحداثية، وتوّطدت معارفه الشعرية من "اختراق الماضوية، وشقّ زَرَب الواحدية، مع إقامة جسر بين الأصالة وتحديث الحداثة، أو ما يمكن أن نطلق عليها عليها بالمعاصرة الفعلية. ولعلّ هاجسها الملتهب هو تأكيد الدور الحضاري، وسنّ عزيمة التضحية للجيل الآتي"[4]. وقد

(1) – عاشور فنّي: زهرة الدنيا، دار الفارابي- سطيف- الجزائر، سنة1994، ص64.

(2) – مجلّة الثقافة، صادرة عن وزارة الاتصال والثقافة، العدد01 بعد 118، فبراير 2004، منشورات المكتبة الوطنية- الجزائر، ص106.

(3) – صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص173.

(4) – عبد القادر فيدوح: دلائلية النصّ الأدبي، ص62.

ساعد على ظهور هذه الشعرية الخاصة تلك الظروف العصيبة الّتي مرّ بها الإنسان الجزائري في العشرية الأخيرة من القرن العشرين، والّتي أحدثت زلزالا عنيفا في كثير من المسلّمات الفكرية والحضارية والإنسانية للمجتمع الجزائري، وخلخلت كينونة الأنا في علاقتها مع الأنا الأعلى ومع الآخر، ممّا أدّى إلى بروز- كما أشار إلى ذلك عبد القادر فيدوح- "جيل جديد شعاره: «إنّي إلى ذات سواكم لأميل»، يبحث في معنى الشيء كممكن وراء المعنى المجازي، متّخذا من اليأس صفة له من أجل البحث عن بريق الأمل، إنّه أدب الجيل الحرّ، لا يخضع لقانون قصائد الكلام، بقدر ما ينتمي إلى قصيدة الكلمات، من قصائد كانت تحترق في النهار، لينحسف منها ما راق وعاق، فتعود بعد ثورة ستبادها الّذي تعطّلت شحناته، وفي أحشائها ومضات مهشّمة بأمل يتشظّى برغائب الأحلام، فيستدعيها الآتي، لتدخل في عالم فعل الفكر، ... غائرين في ماذا يقال، بعد استكناه ما قيل فعلا"[1].

لقد تمكّن الخطاب الشعري الجزائري من تكريس وجوده الفعلي ضمن هرمية الخطاب الشعري العربي المعاصر، وبرزت الشعرية الجزائرية بوصفها نموذجا فنّيا راقيا، يمتلك مفاتيح الحداثة الشعرية الّتي تتأسّس من خلال قدرتها "على تحويل الواقع إلى خيال نسبي، وتحويل الحلم إلى حالة إبداع؛ أي أنّها مشكلة حضارية وجمالية في آن واحد"[2]. ولم يعد النصّ الشعري الجزائري، بهذا الشكل، صدى للشعر العربي في المشرق، وإنّما رافدا حقيقيا من روافد الحداثة العربية على كلّ مساحة الأدب العربي الحديث، وأصبح الشعراء الجزائريون معالم بارزة في هيكلية هذه الحداثة. وقد نمثّل لهذا الانبثاق الشعري الحداثي للنصّ الشعري الجزائري المعاصر بهذا المقطع الشعري للشاعر الأخضر فلّوس من قصيدة له بعنوان «تراتيل الرجل الأخضر»:

جاءني..
قال لي: ما ترى..؟
قلت: يا سيّدي إنّني ولد
تتضوّع تحت
يديه الحصى..
إنّني قد
أرى.. إنّما لا
أقولْ!

(1) - المرجع السابق، ص61.

(2) - عائد خصباك وآخرون: الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين، المحور الثاني والثالث، ص274.

فتمايل مسّ فمي..
فانبثقتُ.. (وأحسست أنّي أعير
المدى صوته!
وأرتّبه مثلما أشتهي!
مِنّ بنفسجة يتعالى
دمي طافرا نحوها!
فأدوّخ ريحانة السرّ
في
وكرها..
تحت نقر
الطبول..)[1]

ومن هذا المنطلق تجدني أختلف قليلا مع الناقد أحمد يوسف فيما ذهب إليه، حين اعتبر أنّ نبوءات كلّ من سعدي يوسف، والشاعر الإسكتلندي توماس، والناقد يحي حقّي الّذين اعتقدوا أنّ التجربة الشعرية الجزائرية ستكون لها الريادة الشعرية في خارطة الأدب العربي المعاصر، لم تكن سوى نبوءات خائبة[2]، ذلك أنّ التجربة الشعرية في الجزائر هي- حسب رأيي- في الطريق السليم نحو تحقيق هذه النبوءة وخاصة لدى من سمّاهم بجيل اليتم. ولو تمكّن الخطاب الشعري الجزائري أن يتحكّم في زمامه، وتوفّرت له الظروف المناسبة، فإنّه سيتربع، في المستقبل القريب، على عرش إمبراطورية الشعر العربي المعاصر.

وفي الأخير، قد يبدو من الإنصاف إذا قلت أنّ التجربة الشعرية الجزائرية، لدي جيل ما بعد الأزمة، قد تمكّنت من تعبيد الطريق، لتحقيق نهضة شعرية حقيقية في الأدب الجزائري المعاصر. وإن لوحظ عليها بعض القصور، ومزاحمة بعض الأسماء الممسوخة حداثيا لثورتها- فإن أيّة ولادة لابدّ وأن تعترضها بعض الصعوبات، وتتخلّلها بعض الثغرات مثلما حدث ويحدث مع كثير من التجارب الشعرية والأدبية في التاريخ العربي والعالمي على السواء. غير أنّه إذا أحسن قيادها، وعزّزت مكتسباتها، فإنّه- لا محالة- ستتمكّن- بعد الغربلة والتصفية- من تأسيس حركة شعرية لا يشقّ لها غبار في خارطة الشعر العربي المعاصر.

---

(1) - مجلّة قصيدة، ملحق لمجلّة التبيين الجاحظية(خاص بالشعر)، العدد02، سنة1992، مطبعة الجاحظية الجزائر، ص43.

(2) - أحمد يوسف: يتمّ النصّ- الجينالوجيا الضائعة، ص94.

ولعلّ هناك أسبابا عدّة كان لها أثرها البالغ على هذا التحول الجديد في حركية الشعر الجزائري، ويمكن أن نحصر هذه الأسباب في النقاط الآتية:

1- تطوّر الخطاب النقدي في الجزائر، وتحديث آلياته، والتفاته، فيما بعد، إلى معاينة الخطاب الشعري الجزائري، في محاولة منه لاعادة الاعتبار له، وتنوير الفكر العربي في المشرق بموروثنا الشعري الّذي أكدّ الكثيرون، وفي العديد من المناسبات- ولا يخفى على ذلك أحد-" أن غالبيته المشارقة لا يدرون شيئا عن إنتاج نظرائهم في تلك الأقطار العربية لحما ودما وروحا وإبداعا[1]. هذا من جهة، ومن جهة أخرى رغبة منه في تشجيع الطاقات الإبداعية الشابة الّتي ما فتئت تنحت أسماءها في صخر الشعرية العربية.

2- حريّة الصحافة، وما نتج عنها من ظهور للعديد من الجرائد وتنوّعها، وفتح الكثير منها مساحة معيّنة للأقلام الشعرية الشابة.

3- عودة كلّ من مجلّة الثقافة ومجلّة آمال إلى الساحة الأدبية في حلّة جديدة ومميزّة، وظهور مجلاّت أخرى وخاصة منها مجلّة التبيين الّتي مثلّت بحقّ منعرجا حاسما في الكتابة الحداثية في الجزائر، ممّا ساعد على إحياء النفس الأدبي من جديد، وبروز روح المنافسة الشعرية بين الشعراء الشباب.

4- ظهور بعض الطاقات الطموحة الّتي كانت لها رغبة كبيرة في الرقي بالشعر الجزائري إلى مصاف الشعرية العربية.

غير أنّ استمرار ظاهرة التعتيم- وإن قلّت حدّتها- الّتي يُمارسها الإعلام العربي في المشرق على الأدب الجزائري والشعر على وجه الخصوص، إلى جانب ضعف الإعلام الجزائري نفسه، وعدم امتلاكه للوسائل الكفيلة بنشر الثقافة الشعرية الجزائرية في الوطن العربي، دون أن نغض الطرف على أنّ الخطاب النقدي في الجزائر، وإن عرّج نحو الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، إلاّ أنّه لم يعره الاهتمام اللائق به. كلّ هذه العوامل قد ألقت بظلالها على مشروعية الخطاب الشعري في الجزائر، حيث لم تسمح له بأخذ زمام الريادة والمبادرة، فظلّ الشعراء الجزائريون، رغم ما حقّقوه، يعانون التهميش والإقصاء في المحافل العربية.

---

(1) - غالي شكري: مقدمة ديوان عبد العالي رزاقي(أطفال بور سعيد يهاجرون هذا الأسبوع)، ط2(1983)، ص09.

الباب الأول:

من الأشياء إلى الكلمات

مداخل ومفاهيم

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الأول

فلسفة الأشياء

1ـ ماهية الشيء.
2ـ الشيء والتشيّؤ.
3ـ الشيء في ذاته والشيء لذاته.
4ـ معرفة الأشياء

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

تعدّ فلسفة الأشياء من بين أهمّ الفلسفات في تاريخ الفكر البشري، فمنذ **أرسطو**(Aristo) (384- 322ق.م) و**أفلاطون** (Plato) (428/ 427- 347 ق.م)، مرورا بفلاسفة الظواهرية مع رائدها الأول الألماني **إدموند هوسرل** (Edmund Husserl) (1859- 1931)، وصولا إلى فلاسفة الوجودية مع الألماني **مارتن هيدغر** (Martin Heidegger) (1889- 1976) والفرنسي **جان بول سارتر** (Jean Paul Sartre) (1905- 1980)، كان للشيء دور بارز في وضع النظريات العامة حول حقيقة الوجود أو الكون. وقد أشار أحد الدارسين إلى أنّ هذه الفلسفات لم تعِ جيّدا حقيقة الشيء، حيث أنّ الفلسفات المادية بنت معرفتها كاملة على الجانب الحسي أو المرئي دون ولوج الأغوار، والبحث عن الدلالات، أمّا الفلسفات العقلية فاهتمت بالمدركات ورأت أنّها الأساس في معرفة عالمنا الخارجي الواقعي، "وكلا الطريقين خاطئ.. واستطاع الفكر الإنساني أن يجد سبيلا آخر بعد جملة التجارب في حقول الفن والأدب والحضارة.. استطاع أن يعيد هذا الفكر روابطه بالعالم ممثلا في الأشياء الّتي تحيط بالإنسان.. وبدأ من هذه النقطة يستجلي معالم الأشياء من أجل الشروع في اكتشاف الدلالات.. ومن ثمّ تصبح لهذه الدلالات علميتها من ناحية انحصارها في نطاق الموجودات، وتصبح لها شرعيتها من ناحية استقائها من عناصر حقيقية ذات ضرورة وذات ثبات"[1].

إنّ هذه الأهمية الّتي اكتسبتها فلسفة الشيء عبر تاريخ النظرية الفلسفية، يدفعنا إلى محاولة ولوج أغوارها، والتنطّس في مكامنها الخبيئة، للتعرّف على جوهرها وطبيعتها وموقعها من هذا العالم، واستكناه تلك العلاقة الحميمية الّتي تربط الإنسان بعالم الأشياء، ممّا قد يفيدنا، بعد ذلك، في عملية تتبّع خصوصية النظرة الشعرية للأشياء والعالم.

1- ماهية الشيء: يقال إنّ **الشيء**(Chose/Thing) اسم مشتقّ من الفعل شيأ: المشيئة: الإرادة. شئت الشيء أشاؤه شيئا ومشيئة ومشاءة، ومشائية: أردته، والاسم: الشّيئة. والشيء مفرد يجمع على أشياء، وأشياوات، وأشاوات، وأشاوى وأصله أشايي بثلاث ياآت، ويجمع أيضا على أشايا وأشايا وقيل: أشاوه لكنه جمع مغلوط لأنه ليس في الشيء هاء. وتصغير الشيء: شُيَيْءٌ وشِيَيْءٌ لا شويء[2]. وقد أشار **محمّد العربي الخطّابي** إلى أنّ الجمع المعروف بالنسبة للشيء؛ وهو «أشياء»، لا يعني بالضرورة الزيادة في السعة والقدر، بقدر ما يعني نقل معنى الشيء من الشمول إلى الحصر، ومن السعة إلى الضيق، مستشهدا في ذلك بقوله تعالى: ﴿ يَاأَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لاَ تَسْأَلُوا عَنْ أَشْيَاءَ إِنْ تُبْدَ لَكُمْ

---

(1) – عبد الفتّاح الديدي: قوّة الأشياء لسيمون دي بوفوار، مجلة الفكر المعاصر، مجلّد 01، العدد01، مارس1965، الجماهيرية العربية المتحدة، ص23..

(2) – ينظر: ابن منظور: لسان العرب، م01، ص130/126.

تَسُؤْكُمْ﴾[1]. "فكلمة «أشياء» لا تفيد الإطلاق والعموم، إذ النهي هنا يقتصر على أمور بيّنتها الشريعة بما فيه الكفاية، وأمور يختصّ الخالق بعلمها ويخفيها عن خلقه رحمة بهم. أمّا ما كان من أشياء تُقرِّب الإنسان من الكمال الممكن- أي العلم بمصنوعات الخالق، وبكلّ ما يُعين على عمارة الأرض بالعدل والإحسان والعقل- فلا نهي في السؤال عنها، ولا حرج في التطلّع إلى معرفتها في حدود الطاقة الإنسانيّة"[2].

هذا من الناحية اللغوية، أمّا من الناحية الاصطلاحية فإنّه من الصعوبة وضع تعريف محدّد وشامل للشيء، باعتبار أنّ هذه الكلمة كلمة هلامية تستعمل في مواضع متعدّدة ومتباينة، فنحن حينما نقول إنّ هناك أشياء تُؤرِّقنا؛ فإنّنا نقصد بها (الحالات النفسيّة)، وحينما نقول إنّنا رأينا أشياء غريبة؛ فإنّنا نقصد (ظواهر وأفعال)، وحينما يقول الشاعر:

ألا كلّ شيء ما خلا الله باطل وكلّ نعيم، لا محالة، زائل

فإنّنا نجد أنّ كلمة (الشيء) تشمل هنا حقولا دلالية متعدّدة، فهي تدلّ على كلّ موجود سواء أكان ظاهرا أم خفيّا، محسوسا أم مجرّدا. وهكذا، فالشيء وحدة اصطلاحية غريبة وغامضة ذات أبعاد دلالية متفرّعة ومتشابكة، فهي "توحي- على غموضها- بالموجود والمعدوم، والمعلوم، والإطلاق والتقييد، وتتراوح معانيها بين الحقيقة والوهم، والمحسوس والمعقول، والممكن والممتنع"[3].

غير أنّ هذا المفهوم الهلامي للشيء لم يمنع بعض الدارسين من محاولة تعريفه وتحديد الأبعاد الحقيقية له، وذلك من أجل التأسيس له بوصفه مصطلحا له خصوصيته المعرفية وإطاره الدلالي، وفي هذا الصدد يمكن أن نتبيّن ذلك من خلال الأطروحات المختلفة الّتي حاولت أن تفرّق بين الشّيء وغيره من من المصطلحات الأخرى الّتي تدور في فلك واحد. ومن المصطلحات الأكثر قربا من مصطلح الشّيء مصطلحا الوجود والمادة.

أ- الشيء والوجود: قد يحدث أحيانا تداخل بين مفهوم الشيء ومفهوم الوجود أو الموجود انطلاقا من أنّ أهل اللغة في كلّ عصر يطلقون لفظ الشيء على الموجود. وقد أصبح مفهوم الشيء والوجود موضوع نقاش وجدال بين الفلاسفة العرب. وقد تجلّى ذلك من خلال التعريف اللغوي للشيء الّذي أورده التهانوي عن الزمخشري الّذي عرّف الشيء بأنّه "اسم لما يصحّ أن يعلم أو يحكم

[1] - سورة المائدة، الآية101.

[2] - محمد العربي الخطابي: الشيء وعوالمه، مجلة المنهل، مجلة العرب الأدبية، العدد528، المجلد57، العام61، شعبان1416هـ (ديسمبر1995م/ يناير 1996م، ص107.

[3] - المرجع نفسه، ص102.

عليه أو به، وجودا كان أو عدما، محالا كان أو ممكنا"[1]. وقد حاول الزمخشري أن يجمع من خلال هذا التعريف التباين الحاصل في الشيء بين جمهور فلاسفة الكلام؛ فالأشاعرة ساووا بين الشيء والموجود، حيث إنّ "كلّ شيء عندهم موجود كما أنّ كلّ موجود شيء بالاتفاق؛ أعني أنّهما متلازمان صدقا، سواء كانا مترادفين أو مختلفين في المفهوم. ولذا قالوا: الشيء الموجود، و لم يقولوا: بمعنى الموجود"[2].

أمّا المعتزلة فقد رفضت هذه الفكرة تماما، انطلاقا من أنّ الشيئية- حسب رأيها- لا تعني الوجود قطّ، وليست هي الموجود، وإنّ كان العكس صحيحا؛ فالوجود يتضمّن الشيئية، وفي هذا الشأنّ يذهب **ابن متويه** إلى القول بأنّ كلّ موجود تلصق به صفة الشيئية، ولكن ليس كلّ شيء موجود بالضرورة: "إن زعم زاعم أنّ قولنا شيء ينصرف إلى الموجود، لم يستقم له ذلك، لأنّهم يقولون: علمت شيئا موجودا، ولو كان كما يدعونه لاقتضى التكرار، كأنّه يقول: علمت شيئا موجودا موجود"[3]. وهو الطرح نفسه الّذي أقرّه **أبو هاشم الجبائي** (321هـ/ 933م) صاحب كتاب «المغني في أبواب العدل والتوحيد»، حيث رفض أن تتساوى الشيئية مع الوجود، لأنّ هذا التصوّر قد يؤدي إلى التناقض، إذ قد يجتمع في تلك الحالة الموجود والمعدوم في قضية واحدة، من ذلك مثلا أننا حينما نقول:«علمت شيئا معدوما»، لا تصحّ منطقيا إذا أبدلنا كلمة الشّيء بالوجود، وقلنا: «علمت موجودا معدوما»، لأنّ الوجود والعدم حدّان متناقضان[4]، فإذا كان أحدهما لا يكون الآخر.

وقد حصرت المعتزلة الشيئية في المعلوم سواء أكان متحقّقا ومتعيّنا في الخارج من حيث هو "جوهر موجود متعيّن، وعرض متخصّص وقائم بجوهر ما"[5]. أم معدوما ممكنا؛ "بمعنى أنّه ثابت متقرّر متحقّق في الخارج، منفكّا عن صفة الوجود"[6].

أما في الفلسفة الغربية فقد حاول لالاند في معجمه التفريق بين المصطلحين، حيث اعتبر أنّ مصطلح الموجود مختصّ بما سمّاه بـ «الموجود المستقلّ»؛ أي الإنسان من حيث هو موجود، أمّا الشيء

---

(1)- معن زيادة وآخرون: الموسوعة الفلسفية العربية، م01 (الاصطلاحات والمفاهيم)، رئيس التحرير: معن زيادة، معهد الإنماء العربي- بيروت- لبنان، ط1(1986)، ص526.

(2) - التهانوي: كشّاف اصطلاحات الفنون، م02، وضع حواشيه: أحمد حسن سبج، دار الكتب العلمية-بيروت- لبنان، ط1(1998)، ص458.

(3) - أحمد العلمي: الوجود والذات عند المعتزلة، مجلّة الفكر العربي المعاصر، ع93/92، (لات)، معهد الإنماء العربي- بيروت/باريس، ص71.

(4) - المرجع نفسه، الصفحة نفسها

(5) - المرجع نفسه، ص70.

(6) - التهانوي: كشّاف اصطلاحات الفنون، م02، ص458.

فهو ما يقابل لفظة الشخص (Personne) من حيث إنّ الشخص يملك الشيء، أمّا العكس فليس بالصحيح[1].

وقد استطاع هيدغر أن يحدّد الفرق بين الشيء والوجود من خلال فلسفته حول الوجود أو ما سمّاه بـ (**الدزاين**)/الوجود الفعلي أو الكينونة، وهو في هذا الشأن يميّز بين الأشياء والحيوان والإنسان "على أساس درجة «معاناتها» للوجود، فيرى أنّ الأشياء «كائنة»، والحيوان «يحيا»، أمّا الإنسان فيتميّز بكونه الموجود الوحيد الّذي يدخل فهمه للوجود، وانكشاف الوجود له في صميم وجوده الخاص[2].

ولعلّ هيدغر انطلق في تصوّره هذا من فلسفة أستاذه **كيركغارد** الّذي كان يقول: "إنّني لست جزءا من كلّ، وإنّ كلّ من يعدّني فقرة في كتاب الكون فقد أنكر حقيقة وجودي"[3].

ب- الشيء والمادة: إنّنا ما إن نسمع كلمة الشّيء حتّى يتبادر إلى أذهاننا صورة الشيء الماديّ، ومن هنا قد نتساءل ما الفرق بين الشيء والمادة (Matiere) ، ونحن نعلم- مسبقا- أنّه لا وجود في اللغة للمترادفات؟.

إنّ المادة في مفهومها البسيط لها معان مختلفة؛ فقد يعنى بها ما يصنع منه كلّ شيء، وقد يراد بها كلّ ما يشكّل لنا العالم الخارجي أو المحسوس، ولعلّ أقرب هذه المعاني إلى المفهوم الحقيقي للمادة هو ما تداوله العلماء والفلاسفة الّذين اعتبروا المادة هي كلّ ما ليس عقلا أو روحا[4]. غير أنّنا لا يمكن أن نتحدّث عن المادة دون أن نتصوّر الحيّز الذّي تشغله؛ وهو المكان، ومن ثمّ ارتبطت المادة-في مفهومها- ارتباطا وثيقا بالمكان، فقد ورد تعريفها عند البعض بأنّها هي ذلك المكان الممتلئ، بيد أنّه "إذا كان امتلاء المكان هو جوهر المادة، فإنّه لا يمكن إدراجها تحت تصوّر آخر أعمّ لأنّها تصبح مثل الوجود ذاته، تصوّر على درجة من العمومية، وهذا ما أوضحه رسّل حين أصرّ على علاقة شغل المكان (Relation of Space-Occuancy) علاقة لا معرّفة"[5]

ولعلّ التقارب المفاهيمي بين الشيء والمادة قد دفع ببعض الدارسين إلى محاولة تعرية هذا الجانب وتوضيح ملامحه، وذلك من أجل رسم الحدود الّتي تفصل بين الطرفين، وفي هذا الشأن يمكن أن نعود إلى **معجم** (Micro Robert) الّذي يرى أنّ الشيء قسمان: الأول ماديّ؛ وهو الشيء الصلب الّذي له

(1) أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، م01، تعريب: أحمد خليل، إشراف أحمد عويدات، منشورات عويدات- بيروت/باريس، ط02(2001)، ص168.

(2) - معن زيادة وآخرون: الموسوعة الفلسفية العربية، م01، ص837.

(3) - المرجع نفسه، ص837.

(4)- معن زيادة وآخرون: الموسوعة الفلسفية العربية، م01، ص718.

(5) - ماهر عبد القادر محمّد علي: نظرية المعرفة العلمية، دار النهضة العربية - بيروت- لبنان، سنة1985، ص152و153.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

وحدة واستقلال ضامن لبعض المقاصد، وهو إمّا ما لا يراد تسميته (Machin)، أو لا ننجح في تذكر اسمه (Truc). وأمّا الثاني فمعنويّ ومجرّد وذهني، ويدخل في إطاره كلّ ما يرتسم كفكرة[1]. أمّا أندريه لالاند (Andre Laland) فيرى أنّ للشّيء معنيين؛ معنى عام، وهو المعنى الكلّي الحقيقي، وهو ذلك الشّيء الظاهر للعيان الّذي يمكّننا من تفحّصه ودراسة أجزائه. ومعنى آخر جزئي يتمثّل في كلّ ما نفكّر فيه، وما نقوم به من سلوكيات وتصرّفات وغير ذلك ممّا هو مرتبط أصلا بالناحية الصورية للعالم[2].

ومن خلال الطرحين السابقين نستنتج أنّ المادة ما هي إلاّ جزء من مفهوم الشيء، ولعلّ ذلك هو الطرح الأكثر تداولا بين جمهور الفلاسفة والمحلّلين. غير أنّ بعض الدراسات الفلسفية خالفت ذلك، من حيث إنّها اعتبرت أنّ الشيء له ارتباط مادي بحت، فهو "وحدة من الخصائص المجتمعة للتمييز بينها وبين غيرها؛ والشّيء جزء من العالم له وجود ثابت ومستقلّ، وله خصائص بها يترابط ويتفاعل مع الأشياء الأخرى"[3]. وقد يعود هذا المفهوم الجديد للشيء- حسب رأيي- إلى الرغبة في إخراج مصطلح الشيء من الفوضى الدلالية والمعرفية الّتي وقع فيها، والابتعاد به عن مستوى التفسيرات اللاهوتية الّتي أثّرت سلبا على منحى التطوّر العلمي والفلسفي لماهية الشيء.

2ـ الشّيء والتشيّؤ: يعتبر التّشيّؤ من المصطلحات الّتي دخلت القاموس الفكري المعاصر، وهو من مخلّفات المذهب الماركسي (**كارل ماركس** Karl Marx- 1818- 1883) الّذي استعمل هذا المصطلح للدّلالة على ما أصاب العلاقات الاجتماعية الّتي تحكم الأفراد من تفسّخ أدى بها إلى أن تصبح مجرّد علاقات مصلحية؛ أي سقوطها فيما يسمّى بالـ**شيئية** بوصفها المعادل الفلسفي والفنّي للمصلحة. وهكذا فالتشيّؤ هو أنّ العلاقات الاجتماعية تتحوّل من وصفها علاقة بين أفراد بشرية إلى علاقة بين أشياء، فتنتقل بذلك السيطرة من الإنسان إلى الأشياء، "فالعامل يضع نفسه في الشّيء، لكن حياته لا تعود خاصة به، بل خاصة بالشّيء، وتصبح للسّلع صنمية أو فتيشية في استقلال عن وجودها. وبهذا يكون التّشيّؤ هو فتيشية السّلع، فمع تحوّل المصالح الشخصية، وهي تصبح آلية في تشكيل المصالح الطّبيعية، فإنّ السلوك الشخصي للفرد يصبح متشيئا ومغتربا. ومن ثمّ يصبح شيئا بمعزل عنه، يصبح قوّة مستقلّة، وتصبح روح الإنسان شيئا"[4].

---

[1] - Alain Rey et des autres: Micro Robert, sous la direction: Paul Robert, mise en pages et correction: Georges Chetcuti/roger Coppeaux; assistes: Daniel/Guy Dechezelles Nadine lefort, Nouvelle édetion Revue et mise a jour(1986)- PARIS, p178.

[2] – أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، م01، ص167. .

[3] – معن زيادة وآخرون: الموسوعة الفلسفية العربية، م01، ص526.

[4] – المرجع نفسه، م01، ص527.

وقد سار في هذا النهج المفكر والفيلسوف المجـري **جـورج لوكـاتش** (Goerge Lukacs) (1885- 1917)، حيث أشار في كتابه «التاريخ والوعي الطبقي» إلى أنّ مصطلح التّشيّؤ هو"الطـابع التفتيشيّ للسلع، ويصبح نشاط الإنسان شيئا موضوعيا ومعاديا له. إن التّشيؤ له مظهران: موضـوعي؛ ويعني ظهور الأشياء وعلاقاتها في استقلال عن السلع من حيث حركة السلع في السوق، وذاتي؛ ويعـني أنّ النشاط الإنساني يصبح معاديا له وخاضعا للقوانين الطبيعية الموضوعية الّتي تحكم المجتمع. وحتّى يمكن القضاء على التّشيّؤ لابدّ من أن تكتسب الطبقة العاملة الوعي الذاتي، فتعي مصيرها، وتحرّر نفسها وتحرّر المجتمع كلّه"[(1)]

ولعلّ من الإفرازات الّتي تمخّضت عنها فلسفة التشيّؤ، على المستوى النفسي، هو ظهور شكل من أشكال الصراع الإنساني؛ ألا وهو الاغترابالّذي، وإن كان يعود إلى الفلسفة الهيغلية، إلاّ أنّه لم يأخذ أبعاده الحقيقية إلاّ مع فلسفة ماركس الّتي نظرت إلى الاغتراب على أنّه "فقدان العنـصر الإنـساني في المعاملات الرأسمالية، وهو اقتلاع الانسان من جذوره في المجتمع الّذي لا تحكمه غاية سوى تحصيل المزيد من الرّبح. وهذا الاغتراب لا يقتصر على العامل وحده، بل إنّ المنافسة الحامية الّتي تـسود الاقتـصاد الرأسمالي، تباعد بين البّشر، وتنشر بينهم العداوة، وتجعل العلاقات بينهم يفتقر إلى الرّوح الإنسانية"[(2)]. وقد يكون التّشيؤ هو الاغتراب نفسه الّذي يعني "العجز وفقدان الأنا، وتحوّل الذات إلى شيء، وشعور باللاجدوى، وفقدان المعنى. لكن التّشيؤ له محتوى مميّز عن الاغتراب في أنّه اعتبار ما هو مجرّد على أنّـه شيء عيني"[(3)].

3ـ الشيء في ذاته والشيء لذاته: لقد طرحت فلسفة الشّيء منذ عـصور الفلـسفة اليونانية مصطلحين يعدّان من أهمّ المصطلحات الّتي لاقت اهتمام كبيرا من لدن الفلاسفة والمفكرين عبر تاريخ الفلسفة الطويل، وهما مصطلحا: الشّيء في ذاته(Thing -in- it- self/Objet en soi) والشّيء لذاته أو من أجلنا أو الظاهرة (Thing for us/La phenomene)، وهما مصطلحان فلسفيان "يـدلّ الأول منهما على الأشياء كما توجد بنفسها واستقلال عنّا، وعن معرفتنا. ويدلّ الثاني على الأشياء- كما تكشف عن نفسها للإنسان في عملية المعرفة[(4)]. غير أنّه إذا كان الدارسون قد اتّفقوا حول هذين

(1) – المرجع السابق، م01، ص527.

(2) – فؤاد زكريا : آفاق فلسفية، دار التنوير للطباعة والنشر/ المركز الثقافي العربي- بيروت- لبنان، ط1(1988)، ص65.

(3) – معن زيادة وآخرون: الموسوعة الفلسفية العربية، م01، ص526.

(4) – روزنتال/يودين وآخرون: الموسوعة الفلسفية، ترجمة: سمير كرم، مراجعة: صادق جلال العظم وجورج الطرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط3(1981)، ص270.

المصطلحين من حيث طبيعتهما إلاّ أنّهم اختلفوا في تحديد ماهية كلّ منهما. وحتّى نتمكّن من الاطلاع على مختلف هذه الآراء علينا أن نتبيّن تطوّر فلسفة الشّيء عبر تاريخ المدارس الفلسفية.

أ- المثالية: تعتبر المدرسة **المثالية (Idéalisme)** من أقدم المدارس الفلسفية التي خاضت في غمار فلسفة الشّيء، حيث اعتبرت أنّ عالم الأشياء في ذاتها ما هو إلاّ صورة باهتة ومشوّشة لعالم آخر، هو العالم الحقيقي؛ عالم المثل والأفكار العليا، والذي من شأنه أن يمدّ الأشياء بسبب وجودها ودلالتها. وهكذا فالعلاقة بين العالم المثالي و العالم الحسّي هي علاقة محاكاة. ويعدّ **أفلاطون**، في هذا المجال، هو أوّل من استعمل مصطلح الشّيء في ذاته ، وذلك في محاورة تيماس حيث "كان يفهم الشّيء في ذاته على أنّه الواقع كما يوجد في ذاته، وكموضوع لمعرفة تأمّلية"(1).

وظلّ الطرح الأفلاطوني مسيطّرا على أغلب الفلسفات الّتي جاءت بعده، حتّى كان القرن الثامن عشر، حيث زعزعت الفلسفة الكانطية بقيادة الفيلسوف الألماني **إمانويل كانط (Emmanuel Kant)** **(1724-1804)**، هذه الأطروحة الأفلاطونية، مقرّرة استحالة معرفة الأشياء في ذاتها، وفي هذا الشأن يشير هذا الفيلسوف أن "مصطلح الشيء في ذاته؛ وهو الشّيء كما يوجد في حدّ ذاته، مستقلاّ عنّا، وعن معرفتنا، هو شيء مجهول، لا يمكن معرفته، وعلى هذا فلا يمكن معرفة إلاّ الأشياء كما تبدو لنا. فمن خلال التجربة نعرف عالم الظواهر، أمّا الماهية فهي مجهولة. وعلى هذا فإنّ الشيء المعروف هو الشّيء كما ينكشف لنا من خلال المعرفة"(2).

وعلى هذا الأساس، يؤكّد **كانط** أنّ الشيء في ذاته، إذا كان موضوعا للعقل (للحدس العقلي)، فإنّه يتّخذ مفهوما سلبيا، غير أنّه قد يتّخذ مفهوما إيجابيا إذا كان موضوعا للحدس الحسّي. ويرجع سبب ذلك– حسب **كانط**– إلى أنّ الشيء في ذاته، إذا كان موضوعا للحدس العقلي، فإنّه يصعب على الإنسان الوصول إليه، على اعتبار أنّ "تأمّل الإنسان عند **كانط** لا يمكن إلاّ أن يكون حسّيا"(3). وانطلاقا من هذا الطرح يؤكّد هذا الفيلسوف أنّ معظم الأبحاث والدّراسات منشغلة –في الأصل– بالظاهرة الّتي هي بعيدة كلّ البعد عن الشيء في ذاته(4).

ولعلّ من الأسباب الأساسية الّتي جعلت **كانط** يؤكّد أنّنا لا يمكن أنّ نصل إلى الشّيء في ذاته هو طبيعته الميتافيزيقية، من حيث إنّه لا يختصّ فقط بما هو موجود في الطبيعة، بل أكثر من ذلك بالماهيات

(1) – المرجع السابق، ص270.

(2) – معن زيادة وآخرون: الموسوعة الفلسفية العربية، م01، ص526.

(3) – روزنتال/يودين وآخرون: الموسوعة الفلسفية، ص270.

(4) – المرجع نفسه، ص270.

الماورائية "الّتي تعلو على الطبيعة، وهي غير قابلة للمعرفة، وليست في متناول التجربة"[1]. وبهذا الشكل يكون **كانط** قد وسّع من مفهوم الشيء في ذاته، ممّا يجعل هذا المصطلح يفقد خصوصيته العلمية، ويدفع بالباحث في الكثير من الأحيان، إلى تحديد الدلالة الإقليمية للشّيء في ذاته، وهذا حتّى يُتمكّن من دراسته دراسة علمية.

غير أنّ هذه النظرة الكانطية لمفهوم الشيء في ذاته ما لبثت أن زُعزعت على يد أحد أتراب **كانط** نفسه؛ وهو الفيلسوف الألماني **جورج فريديريش هيجل** (George Friedrich Hegel) (1770-1831) الّذي يعدّ أحد أكبر الفلاسفة المثاليين في العصر الحديث، وقد اشتهر بما يسمّى بالنّظرية الجدلية (الديالكتيكية) الّتي كان لها صدى قوي على الفسفات الّتي جاءت بعده. وقد طرح هذا الفيلسوف نظريته في فلسفة الأشياء من خلال كتاب «**ظاهرية الفكر**» (Phénoménologie de L'esprit) الّذي يعد بحقّ أحد الكتب الهامة الّتي حاولت أن تؤسّس لنظرية حديثة في الفلسفة المعرفية. وقد عرّف **هيجل** الشّيء- أو ما سمّاه في كتابه ظاهرية الفكر بـ«**الهذا**»- أنّه "حقيقة الإدراك الحسّي، وهو الواحد الّذي تلتقي فيه الصّفات المتقابلة على أنّه شيء له خصائص"[2]. وبذلك يفنّد **هيجل** ما أقرّه **كانط** حين جعل الشّيء في ذاته يتضمّن حتّى الماهيات، رادّا آياه إلى أصوله المعرفية الفلسفية من حيث هو مفهوم حسّي فقط، وبذلك خرج الشيء في ذاته من الفوضى الدلالية الّتي وضعته فيها الفلسفة الكانطية.

وعلى الرغم من أنّ **هيجل** سار في النهج نفسه الّذي سار فيه غيره من الفلاسفة في تفريقهم بين مصطلحي الشّيء في ذاته والشّيء لذاته، إلاّ أنّ رأيه في ذلك كان رأيا هيجليا، ينبع من فلسفته وأفكاره، من حيث إنّه يرى أن الفرق بينهما إنّما يكمن في "الصيرورة المستمرّة للشّيء في تصوّره وتفسيره، فهو يصوّر العبور من مرحلة المعرفة إلى مرحلة أخرى بوصفه عبورا من الشّيء في ذاته إلى الشّيء لذاته، وكأنّه يصوّر انتقال الشّيء من وجوده بالإمكان إلى وجوده الموضوعي"[3]. غير أنّ **هيجل** يؤكّد، من خلال فلسفته الديالكتيكية، أنّ هذه الصيرورة المستمرّة للشّيء بوصفها عبورا من الشيء في ذاته إلى الشّيء لذاته ليست صيرورة لانهائية، ممّا لا يسمح لنا بالوصول إلى المعرفة الحقيقية الّتي ينكشف من خلالها الشيء لذاته على الشّيء في ذاته، فنحن إنّما "نرمق ظهور الشّيء في ذاته لأنّنا نتمكّن فعلا من رؤية تجربة الذّات، ويقوم الشّيء بمثابة المحرّك لهذا الجدل الكامن وراء ظهور الذّات، وإن كان مرئيّا

---

(1) – المرجع السابق، ص270.

(2) – معن زيادة وآخرون: الموسوعة الفلسفية العربية، م01، ص526.

(3) – عبد الفتاح الديدي: هيجل، دار المعارف بمصر، سنة1968، ص156.

بالنّسبة إلينا، فهو همزة وصل بين الحالات المنوّعة من التّجارب، ولا تراه الذّات، وإنّما نراه نحن فقط لأنّنا فقط خضنا سلفا هذا الطريق، ومررنا به الجدل"[1].

ب- الماركسية: لقد نشأت الفلسفة **الماركسية** (Marxisme) وترعرعت في حضن الفكر الهيجلي القائم أساسا على الفلسفة الجدلية، ويعتبر الفيلسوف الألماني **كارل ماركس** (Karl Marx) (1818- 1883) زعيم ومعلّم البروليتاريا العالمية، وزميله **فريديريك أنجلز** (Frederich Engels) (1820- 1896) واضعا أصول ومنهج هذه النظرية الّتي، وإن أسّست أفكارها على الفلسفة الهيجلية، إلاّ أنها- كما قال ستالين (Stalin)- "اقتبست من هيجل «نواته العقلية»، وألقت بقشرته الصّوفية المثالية وبزيّه التّبريزي الشّائع ألمانيا في عصره"[2]. لقد اعترف **ماركس** بعبقرية **هيجل** الفذّة في تطوير التفكير الجدلي، إلاّ أنّه لم يتّفق معه في الطريقة الديالكتيكية؛ "**فالعقل وفق هيجل** يتعيّن؛ أي ينتج نقيضه المادة، لينحلّ التناقض عقل مادة في مركّب، لا يلبث أن ينتج نقيضه وهكذا، لكنّ **ماركس** يرى أنّ جدل **هيجل** مقلوب على رأسه، فأقامه على قدميه؛ المادة هي الّتي تنتج نقيضها، وليس العقل أو الروح، العقل أو الرّوح نتاج المادّة، وليس العكس، وهذه هي الجدلية المادية"[3].

ولعل الفلسفة الماركسية، حسب هذا الطرح، تأخذ بأفكار الفلسفة المادية الّتي ترجع أساس الوجود كلّه إلى المادة، غير أنّ وجه الخلاف بينهما يكمن في أنّ الماركسية تأخذ على نظيرتها أنّها "كانت تنظر إلى المادة على أنّها مبدأ ساكن وثابت غير متغيّر ولا متطوّر، ممّا أوقعها في العجز عن تفسير التغيّر والتطوّر. هذا النقص أو العيب في التفسير المادي حاول ماركس تلافيه بإدخال الحركة في المادة باعتبارها أحد أبعادها الأساسية، وتنظر إلى الكون ككلّ على أنّه مكوّن من مادة في حركة منخرطة في تطوّر متصاعد، محقّقا مستويات متتالية"[4]. وهكذا، فالجدلية الماركسية ترى أنّ المادة هي المتحكّم الأساسي في تطوّر الفكر من حيث إنّها تتّصف بالحركة الّتي لا يتّصف بها الوجود، ومن ثمّ فهي الّتي تؤثّر في الوجود بحركتها المتواصلة والمتغيّرة، وليس العكس.

---

(1) - المرجع السابق، ص157/156.

(2) - معن زيادة وآخرون: الموسوعة الفلسفية العربية، مجلّد02 (المدارس والمذاهب والاتجاهات والتيارات)، القسم الأول: (أ- ش)، شارك في التحرير: ماجد فخري، نزار الزين، إدوار القش، رئيس التحرير معنّ زيادة، المراجعة والتصحيح: وطفى حمّادة هاشم، عدنان حمود، عصماء نعمة، طبع بمعهد الإنماء العربي- بيروت- لبنان، ط1(1988)، ص1202.

(3) - رجب بودبوس: محاضرات في الفلسفة المعاصرة، دار الأنيس للطباعة والنّشر- مصراتة- ليبيا، ط1(1425-1996)، ص47.

(4) - المرجع نفسه، ص46.

وعلى هذا النحو كانت للفلسفة الماركسية آراء جديدة في فلسفة الأشياء، قلبت كلّ الأطروحات الفلسفية السابقة لها، حيث نادى الماركسيون "بإسقاط الشّيء في ذاته، إذ يرون أنّ الأشياء لها وجودها الموضوعي، غير أنّ معرفتها تتمّ في مراحل، وعلى هذا فالشّيء المجهول يصبح معلوما مع التّطوّر، ومع اتّساع رقعة المعرفة الإنسانية"[1]. وهكذا خالف الماركسيون النظرية الهيجيلية الّتي تقول بعدم قدرتنا على الوصول إلى المعرفة الحقيقية الّتي ينكشف فيها الشّيء في ذاته انكشافا تاما، ذلك أنّ التطوّر الّذي تشهده المعرفة الإنسانية من شأنه أن يصل إلى تعرية الشّيء في ذاته، ممّا يسمح له بالانتقال من وجوده بالقوّة إلى وجوده بالإمكان، وعلى هذا الأساس تقوم الفلسفة الماركسية في رفضها لما يسمّى بـ «الشّيء في ذاته».

جـ- الظاهرتية: لم تكن **الظاهراتية أو الفينومنولوجيا** (La Phénoménologie) مجرّد مذهب فلسفي حاول أن يشكّل رؤية فكرية جديدة حول علاقة الإنسان بالعالم، بل كانت أكثر من ذلك منهجا معرفيا يهدف إلى تأسيس نظرية شاملة وعلمية للمعرفة الإنسانية. لقد استطاعت الظاهراتية، رغم حداثتها وتنوّع التجارب الفلسفية في عصرها، أن تفتح نافذة للفكر العالمي، ما يزال تأثيرها ساريا في أغلب الفلسفات الّتي عاصرتها، أو تلك الّتي جاءت بعدها وخاصة منها الوجودية والبنيوية.

والفينومنولوجيا في أصلها اللغوي مكوّنة من لفظتين:«فينومنو»؛ وتعني الظاهرة، و«لوجيا»؛ وتعني العلم، ومن ثمّ، فالفينومنولوجيا هي علم الظاهرة أو الظواهر. وهي كلمة ليست غريبة عن الفكر الفلسفي الألماني خاصة، حيث استعملت أوّل مرّة سنة 1764 من طرف الفيلسوف **لامبرت** (Lambert) من خلال كتابه (News Organon, Leipzig) ثمّ استخدمها فيما بعد كلّ من **كانط وهيجل ورينوفيه** (Renouvier) **ووليام هاملتون** (William Hamilon)[2] وغيرهم. غير أن الفضل في نشأة هذا المذهب أو المنهج الفلسفي إنّما يعود إلى صاحب المقالة الشهيرة حول «**الفينومنولوجيا**»؛ الفيلسوف الألماني **إدموند هوسرلُ** (Edmund Husserl)(1859- 1931)، الّذي يعدّ، بحقّ، المؤسّس الفعلي للفلسفة الظاهرتية بوصفها منهجا فكريا واضح المعالم. وقد عرّف هوسرل الفينومنولوجيا بأنّها "وصف خالص لمجال محايد؛ هو مجال الواقع المعاش (أو الخبرة من حيث هي كذلك)، والماهيات الّتي تتمثّل في هذا المجال"[3].

(1) – معن زيادة وآخرون: الموسوعة الفلسفية العربية، م01، ص526.

(2) – أنطوان.ج. خوري: حول مقوّمات المنهج الفينومنولوجي، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد8-9، سنة1981، ص30.

(3) – زكريا ابراهيم: دراسات في الفلسفة المعاصرة، دار مصر للطباعة- القاهرة، (لات)، ص339.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

وقد لا يكون من المغالاة القول إنّه إذا كان **هوسرل** هو مؤسّس الظاهراتية، فإليه ينسب الفضل أيضا في تطوير منهجية البحث في فلسفة الأشياء، إلى الدّرجة الّتي يمكن القول فيها إنّ **هوسرل** هو مؤسّس هذه الفلسفة. لقد عملت الظاهراتية على "الوصول إلى علاقة جديدة أصيلة ومباشرة مع الأشياء ذاتها، الشّيء نفسه هذه الكلمة هي مفتاح الثّورة النّظرية الّتي قادت إليها النّظرية الظّاهراتية، الشّيء نفسه مأخوذ في «وجوده هنا» المباشر، في عينيته الحسّية، الشّيء الحسّي المدرك حاليا يكون النموذج المنهجي لما يعنيه «الشّيء نفسه»، هذا لا يعني أنّ الأشياء الحسّية أو المعطيات الحالية تشكّل أو تؤلّف موضوع البحث الظّاهراتي فقط: المركّبات، الأرقام، الأعداد، الأشكال النطقية هي أيضا «أشياء نفسها» حيث إنّ نمطها الخاص والفريد في حضورها «كمعطيات أصلية»"[1].

وقد اختلف **هوسرل** مع **كانط** في ما ذهب إليه حين أقرّ باستحالة معرفة الأشياء في ذاتها، حيث يعتقد هوسرل "أنّ الوعي لا يبقى، كما كان، وعيا لصفات ظاهرة، بل يصبح وعيا للأشياء ذاتها على أنّها ظاهرة، هذا عيان رفضه كانط لأنّ العيان بقي عنده حسّيا بفضل الهوّة الّتي لم يستطع، ولم يسرد، عبورها بين الظاهرة (Erscheinung) والشّيء بحد ذاته (Ding- an- sich). هذا العيان، بما له من فرضيات ونتائج، هو من المفرّقات الرّئيسية بين ترانسندنتالية[*] هوسرل وترانسندنتالية كانط، وهو من المقرّبات الهامّة بين هوسرل من جهة، وهيجل (رغم عدم استساغة هوسرل لفلسفة هذا الأخير) من جهة أخرى"[2]

وعلى هذا الأساس تكون الظاهراتية قد اختلفت مع المدرسة المثالية، ورائدها في العصر الحديث **رينيه ديكارت** (René Décartes) (1596-1650)- صاحب الكوجيتو الشهير «أنا أفكّر، إذا أنا موجود »- فيما كانت تدّعيه من أنّ العالم الخارجي ليس موجودا إلاّ في فكر الإنسان، وأنّ هذا الأخير هو المصدر الحقيقي لإثبات الوجود، مؤكّدة، في الوقت ذاته، أنّ عبارة «أنا أفكّر»"لا تحمل أيّ معنى إذا هي قامت وحدها. ذلك أنّ «الأنا المفكّر» ليس حقيقة منفصلة تشرع في وصل نفسها بالعالم الخارجي. بل أنّه مجرّد منحى من مناحي الوعي. والوعي لا يكون إلاّ وعيا بشيء. ولمّا كان الكوجيتو أحد

(1) - رجب بودبوس: محاضرات في الفلسفة المعاصرة، ص150.

(*) - التعالي، بمعناه الفلسفي، يعبّر عن التباعد والانفصام ما بين عالم الأشياء والإنسان من جهة، ومن جهة أخرى العلي؛ أي المطلق، أي الله. هذا التباعد يفرض نفسه من الناحية المعتقدية، ويشعر به الإنسان، وهو يتمزّق ألما. والشعور بالتعالي هو تجربة الإنسان الأساسية وأفق بعده. معن زيادة وآخرون: الموسوعة الفلسفية العربية، م1، ص277.

(2) - أنطوان.ج. خوري: حول مقوّمات المنهج الفينومنولوجي، ص31.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مناحيه، فإنّه يحمل إلى جانب الفاعلية- الموضوع الّذي تنصب عليه تلك الفاعلية؛ أعني أنّ«الأنا المفكّر» يحمل في نفسه موضوعات فكرة، و«الأنا المتعالي» هو ما هو بسبب ارتباطه بالأشياء الّتي يعنيها"[1].

ومن خلال هذا الطرح تكون الظاهرتية قد اعتبرت أنّ الأشياء هي مركز الثقل في المعرفة الإنسانية، حيث إنّ العمليات البسيكولوجية والعقلية الّتي يقوم بها الإنسان لا يمكن أن تتحقّق من دون ربطها بالأشياء؛ فالإحساس إحساس بالشيء، والإدراك إدراك للشيء، والتصوّر تصوّر للشيء، والتذكّر تذكر للشيء، والتحليل تحليل للشيء، وهكذا دواليك. إنّ المنهجية الفينومنولوجية هي "مسيرة العقل إلى الأشياء في ذاتها، هذه المسيرة البلوغ فيها العيان (Intuition Hnschauung)، والعيان، في نهايتها، إدراك مباشر لماهيات الأشياء عينها، رؤية ذهنية واستبصار(Einsiedeln) لحقيقة الشيء ينهار معها الجدار التاريخي بين الظاهر والواقع، ويعود الوعي من خلالها إلى «عالميته»، بعد أن تكون شرنقة الأنانة[*] قد تفسّخت"[2]

وبهذا الشكل، تكون الظاهرتية قد أرست دعائم فلسفتها على الأشياء بوصفها موضوع المعرفة. وحتّى تتحقّق المعرفة الموضوعية والصحيحة للأشياء، اعتمد **هوسرل** على طريقة جديدة في الدراسة، حدّدها لنا، من خلال منهجه الفينومنولوجي، في ما سمّاه بعمليتي الردّ (Reduction)، والتعليق (Epoche). ويقصد **هوسرل** بعملية الردّ هو رد الشيء إلى ماهيته الأصلية حيث يظهر نقيا وصافيا من كلّ ما تراكم عليه عبر التاريخ من طبقات وأوجه معنوية مختلفة (لغوية، ثقافية، مراسية، إيديولوجية..)[**] ليست من صلب حقيقته الإيدوسية، أمّا التعليق فهو تعليق هذه الطبقات الّتي تراكمت على الشيء في ذاته، ممّا جعله يظهر على غير حقيقته. ومن هنا فعمليتا الردّ والتعليق هم في الأصل عملية واحدة، ذلك أنّنا ما إن نردّ الشيء إلى حقيقته، حتّى نقوم بتعليق كلّ ما كان عالقا به. "إنّ الماهية الإيدوسية للأشياء، هذا الشيء ذاته، لن يظهر على حقيقته الأصلية للعقل المعاين، (ولكم

---

[1] – عبد الفتّاح الديدي: قوّة الأشياء لسيمون دي بوفوار، ص23.

[*] – الأنانة ترجمة للكلمة اللاتينية (Solipsisme)؛ وهي مصطلح فلسفي مركّب من لفظتين، أوّلها (وحيد)، والثانية تعني (الذات)، وتعني تلك النظرية المثالية الّتي ترى أنّه لا يوجد إلاّ الإنسان ووعيه، على حين أنّ العالم الموضوعي بما في ذلك النّاس لا يوجد إلاّ في عقل الفرد، وفي الأساس نجد أنّ كلّ فلسفة مثالية ذاتية تصل حتما إلى الأنانة. وتجرّد الأنانة النشاط الإنساني والعلم من كلّ معنى. ينظر: روزنتال/ يودين: الموسوعة الفلسفية، ص54.

[2] – أنطوان.ج. خوري: حول مقوّمات المنهج الفينومنولوجي، ص31.

[**] – إنّ عملية ردّ الشيء إلى ذاته، لا تعني، بحال من الأحوال، إفناء التاريخ، ولا نفضه على أنّه غبار تراكم على وجه الحقيقة في مرّ الزّمن. لكن عملية الردّ من شأنها، وهي ذاتها عملية تاريخية، تعليق التاريخ، ووضعه بين هلالين حتّى إشعار آخر؛ حتّى يبرز الجحر الكريم من تحت أنقاض العين الّتي تزيّفت على مرّ الزمن.- ينظر : أنطوان.ج. خوري: حول مقوّمات المنهج الفينومنولوجي، ص32.

أحبّ هوسرل هذه الكلمة «أصلي»، وأكثر من استعمالها في كتاباته)، ما لم ينحح العام الفينومنولوجي في «تقشير» ما تلاصق على الشيء، وتحجّر من الفرضيات والنظريات والبراهين، وإلى ما هنالك من أفعال الوعي والعني الّتي لا تجد تحقيقا (Erfuellung) لها في الشيء ذاته كما «يُعطى ذاته» هذا الشيء في عيان أصلي"[1].

وتجدر الإشارة هنا، أنّ عملية التعليق تمرّ بمراحل مختلفة في مسيرتها نحو الكشف عن الماهية الحقيقية للشيء في ذاته: فالمرحلة الأولى هي مرحلة ما قبل العيان؛ وفيها يتمّ تعليق واستبعاد كلّ ما يمتزج بإدراكاتنا من مشاعر وعواطف وأحاسيس ورغبات. أمّا المرحلة الثانية فهي المرحلة الّتي تواكب العيان نفسه، حيث يقوم الوعي في هذه المرحلة بتعليق كلّ الاهتمامات العمليّة والمصالح المراسية الّتي لا تمتّ بصلة لحقيقة الشيء في ذاته، والوعي، في هذه الحالة، لا يبحث عن حسنات الشيء أو سيئاته، بل عن صلب ماهيته. أمّا في المرحلة الثالثة، فيلجأ الوعي إلى تعليق كلّ عني لا يعاين موضوعه أصليا، فيوضع بين هلالين. ومن هنا يشير هوسرل إلى أنّه يجب التمييز بين أنواع مختلفة "من العني: من عني سابق (Vormeinung) يسبق حصول العيان/ ولا يجد تحقيقه في معطياته ذاتها، إلى عنيّ مشارك (Mitmeinung) لا يسبق العيان لكنّه يرافقه على نحو«إندساسي»، فيدّعي صدق ما ليس معطى بذاته في العيان الأصلي، ويعني أكثر منه (Mehrmeinung)"[2].

ولا يكتفي الوعي بهذه التعليقات فقط، بل يذهب بنا إلى أقصى درجات التعليق؛ ألا وهو تعليق الشيء في ذاته، ذلك أنّ الوجود- حسب هوسرل- ليس من معطيات العيان الأصلي، ولا حتّى وجود الشيء- المعطى- بذاته في- عيان- أصلي. إنّ وجود العالم ليس بديهيا دون منازع، وذلك بمعنى أنّ بداهة هذا الوجود ليست حتمنطقية (Apodiktisch). أمّا الحتمنطيقيّ، عند **هوسرل**، فهو ما لايمكن الشكّ فيه- دون أن يؤدي الشكّ فيه إلى التيقّن منه"[3].

وبهذا الشكل يمكن القول أنّ الظاهراتية قد استطاعت أن تنقل المعرفة الإنسانية من الأحكام الذاتية غير المؤسسة إلى فضاءات المعرفة الموضوعية حيث يكون الحكم على الأشياء هو حكم على الماهية مفصولة عن كلّ السياقات الخارجية. وبذلك يصل الفكر إلى المعرفة الحقّة؛ المعرفة المتخلّصة من كلّ الأحكام السابقة الّتي لا تستبصر حقيقة الشيء، ولا تتمكّن من استكناه ماهيته. فالظاهرتية إنّما "تريد أن تقصر نظرها على الظواهر المعاشة حتّى تقف بطريقة نقيّة خالصة على حياتها الخاصة، دون التقيّد

(1) - المرجع السابق، ص32.

(2) - المرجع نفسه، ص33.

(3) - المرجع نفسه، ص33.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

بأيّ حكم سابق أو أيّة قضية مسبقة حول طبيعة العالم الخارجي، أو حول الحقيقة الموضوعية. وإذا كانت الفينومنولوجيا تضع الوجود بين قوسين، فذلك لأنّها لا تريد أن تحكم على «الأشياء في ذاتها»، بل هي تريد أن تضعنا بإزاء العالم المدرك، المعاش، المشعور به، المتعقّل، المحكوم عليه".[1]

ث- الوجودية: تعتبر **الوجودية** (Existentialisme) من أهّم المذاهب الفلسفية في العصر الحديث، حيث قلبت بمجيئها الكثير من الأفكار الّتي كانت سائدة قبلها، وخاصة منها فكرة أسبقية الماهية على الوجود الّتي كانت الأساس الذي نهضت عليه الفلسفة المثالية، حيث أعلن رائدها الأول في العصر الحديث[*] الفيلسوف الدنماركي سورين كيركغارد (Soren Kierkegaard) (1813-1855)، ثورته على المقولة الديكارتية «أنا أفكّر، إذن أنا موجود»، مستنبطا من خلالها المقولة الوجودية «أنا أفكّر، إذن أنا غير موجود»، حيث أكّد هذا الفيلسوف على أنّ الفكر ليس ماهويا، بل هو فكر موجود، ووجوده غير مرتبط بالمنطق، لذلك فقد رفض أيّة معرفة تدّعي لنفسها الشمولية، وأكّد أنّ معرفته هو لن تكون أبدا معرفة كليّة، لأنّها، وببساطة، تنبع من ذاته هو، ومن وجوده الشخصي الّذي هو الحقيقة المفردة الّتي لا يمكن أن يشاركه فيها غيره[2].

وعلى هذا الأساس، كان الإنسان- حسب الوجودية- هو مصدر كلّ معرفة، حيث لا توجد معرفة حقيقية إلاّ معرفته هو، ولذا كان علينا، كي نفهم الوجود، أن نقوم بدراسة وجود الإنسان ذاته، لأنّ دراسة الوجود الإنساني من شأنها الكشف عن حقيقة الوجود، من حيث إنّ فهم الوجود يتمّ بالإنسان، وفي الإنسان. كما أنّ عملية الفهم الّتي يقوم بها الإنسان اتجاه وجوده هي فعل آخر لوجوده. من هنا كانت أفعال الإنسان هي شكل من أشكال وجوده، ودراستها هي دراسة للوجود الإنساني، والوجود بشكل عام. وفي هذا الصدد يثور كيركغارد على الفلسفة المثالية الهيجيلية الّتي ترى أنّ تحقيق المعرفة الموضوعية لن يكون إلاّ بتناسي الذات، حيث اتهم هذه الفلسفة بأنّها فلسفة أساتذة، وليست نتاج بشر موجودين حقّا[3]، مؤكّدا أنّ الإنسان لا يستطيع- مهما حاول جاهدا- أنّ يتخلّص من ذاتيته، لأنّها تعدّ- حسب رأيه- ضربا من ضروب وجوده، وفي هذا الشأن نجده يقول: "السماء

---

(1) - زكريا ابراهيم: دراسات في الفلسفة المعاصرة، ص355.

(*) - يرجع بعض مؤرخي الفلسفة جذور الوجودية إلى سقراط (Socrates) (470-399ق.م)، فالرّواقيين، ثمّ، فيما بعد، إلى أغسطينوس (Augustin) (354-430م)، وبرناردوس (1090- 1153م)، وباسكال (Pascal) (1623- 1662)، ومين دي بيران وغيرهم. ينظر: معن زيادة وآخرون: الموسوعة الفلسفية العربية، م2، ص1505.

(2) - مطاع الصفدي: مارتن هيدغر والكينونة، مجلة الفكر العربي المعاصر، م7/1، ع3، تموز1980، ص6.

(3) - المرجع نفسه، ص5.

والجحيم.. إنّني استطيع أن أنفي كلّ شيء، ما عدا ذاتي. وحتّى حين أنام، فلا أستطيع أن أنسى نفسي"[1].

غير أنّ الفلسفة الوجودية قد أخذت منحى آخر على يد أحد أكبر الفلاسفة الأنطولوجيين[*]؛ وهو الفيلسوف الألماني **مارتن هيدجر**(Martin Heidegger) (1889-1976) الّذي على الرغم من تأثّره بفلسفة **كيركغارد**[**] إلاّ أنّه رأى في منهج أستاذه **هوسرل** ضالته، وهكذا تبنى **هيدجر** المنهج الظاهراتي الّذي مكّنه من تفادي تلك النزعة الصوفية المثالية الّتي صبغ بها **كيركغارد** تجربته الوجودية، حيث أعاد للفلسفة انفتاحها الواسع على حياة الإنسان المتحقّق في الواقع الفعلي[2].

لقد اهتمّ **هيدغر** في فلسفته بتحديد مشكلة الكينونة، وقد توصّل إلى أنّ الإنسان هو الوحيد الّذي يمكن أن نصفه بأنّه موجود أو كائن، وذلك لأنّه هو الوحيد الّذي يتساءل عن معنى وجوده، والوجود- حسب هيدغر- هو "سؤال، لكنّه بالضبط سؤال للفكر يطرحه، ويتعلّق به"[3]. ومن ثمّ فإنّ الإنسان لو "لم يكن باستمرار هو ذلك الّذي يتلقّى، ويستقبل العطاء القادم من الحضور المنتشر هناك، لو أنّ ما يتّجه صوبه، ويمتدّ نحوه في العطاء لا يصيبه، ولا يصل إليه، لظلّ الوجود متحجّبا ومختفيا ومنغلقا على ذاته، ليظل هو خارج سعة هيمنة هذا الوجود. بل لكفّ أكثر من ذلك عن أن يكون إنسانا"[4].

---

(1) - المرجع السابق، ص6.

(*) - الأنطولوجيا (Ontologisme): هي العلم الّذي يقوم بدراسة الوجود؛ وهي دراسة تختلف عن الأنثروبولوجيا (Anthropologie) الّتي تعني علم الإنسان، فالأنطولوجيا إنّما تدرس الضوء الّذي يكشف عن الموجودات، وهي تختلف، في هذا الصدد، عن علم الأخلاق الّذي يدرس «ما يجب أن يكون»، والّذي يعدّ نظرية في الفعل والعمل، وليس نظرية في الوجود. فالأنطولوجيا- بهذا المعنى- هي البحث عن ماهية الوجود الإنساني، والتساؤل عنه بصفة دائمة، وإثارة المشاكل المتعلّقة به، ومحاولة حلّها، فهي تكشف عن معايشة الأسئلة الّتي تثار بصدد الوجود ومعاناتها، والشعور به. ينظر- فريدة غيوة حوش: من الوجود الزائف إلى الوجود الأصيل (دراسة تحليلية لمشكلة التغير الوجودي-جان بول سارتر نموذجا) مطبوعات جامعة منتوري- قسنطينة، (لات)، ص33.

(**) - ممّا تجدر الإشارة إليه أنّه مهما كان من أمر تأثّر هيدجر بأب الفلسفة الوجودية الحديثة (كيركغارد) إلاّ أنّه أعلن أكثر من مرّة أنّه ليس فيلسوفا وجوديا، ذلك أنّ فلسفته لا تدور حول دراسة الوجود الإنساني، وإنّما تبحث فيما يسمّى بـ «الكينونة» أو «الوجود العام». لكن إذا أخذنا في الاعتبار أنّ الفلسفة الوجودية ارتكزت في طرحها على المذهب الأنطولوجي والمذهب الظاهراتي، وأضفنا إليه تأثير هيدجر البالغ على الفلاسفة الوجوديين، لأمكننا، بعد ذلك، أن نفهم سبب إلحاح مؤرّخي الفلسفة على ضم هذا الفيلسوف إلى زمرة الفلاسفة الوجوديين. ينظر: زكريا ابراهيم: دراسات في الفلسفة المعاصرة، ص355.

(2) - مطاع الصفدي: مارتن هيدغر والكينونة، مجلة الفكر العربي المعاصر، م1/7، ع3، تموز1980، ص7.

(3) - مارتن هايدغر: التقنية- الحقيقة- الوجود، ترجمة: محمد سبيلا وعبد الهادي مفتاح، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء/بيروت، ط1(1996)، ص93.

(4) - المرجع نفسه، ص110.

وعلى هذا الأساس ارتكزت فلسفة **هيدغر** فيما اصطلح عليه بـ «**الدزاين**»، والّذي يعني به حضور الإنسان في العالم بوعي؛ أي وجوده، وهو في صيغة التساؤل عن معنى الوجود المطلق أو الكينونة[1]. وقد ميّز في «**الدزاين**» بين ثلاثة أشكال من الوجود: «الوجود هنا» ويعني به الآنية أو حضور الذات بكامل الوعي، و«الوجود في» ويعني الوجود الّذي يحيط بنا، ويؤلّف كياننا، وأخيرا «الوجود مع » وهو الوجود مع الأحياء.

ومن خلال هذا الطرح تبرز فلسفة **هيدغر** اتجاه الأشياء، حيث يرى أنّها هي كلّ ما ليس إنسانا؛ أي كلّ موجود لا يعي معنى وجوده، ويذهب أبعد من ذلك حين يعتبر أنّ الأشياء فاقدة لثقلها الوجودي ما لم تخضع لما سمّاه بـ «الاستعمالية»، وهي الصيغة الّتي تؤلّف طبيعة الأشياء بالنسبة للدّزاين"[2]. ومن هنا يتشكّل مفهوم العدمية بالنسبة للوجودية من خلال عملية السلب الّتي يمارسها الدّزاين على الأشياء، وتبرز هذه العملية حينما نقول هذا الشيء ليس كذا، وفي القيام بفعل من الأفعال، لأنّ الفعل يقتضي الاختيار بين عدّ ممكنات، والعدمية تظهر في هذا الإهمال.

وقد رفض **هيدغر** أن تكون إقامة الشيء على أنّه موضوع مطروح، ومن ثمّ فإنّه يتعذّر تعريفه في إطار هذه المواضعة. وقد أعطى **هيدغر** للشيء مفهوما ميتافيزيقيا، فهو عنده "التجميع؛ إنّ أيّ شيء إنّما يجمّع في وحدة واحدة أربعة عناصر: السماء والأرض، الآلهة والفانون. فالجرّة هي تجميع عناصر لتكوين فراغ يحتوي على النبيذ المستمدّ من الينابيع الّتي امتلأت من مطر السماء، فيشرب في الجرّة الفانون نخب الآلهة. فالشيئية، إذا تجمّع، وهي بهذا اقتراب ودنوّ، إنّها تقرّب العالم وتدنيه، وإنّ ما يستجمع نفسه من وسط العالم يصبح شيئا"[3]. ومن خلال هذا التعريف نجد أنّ **هيدغر** قد صبغ مفهوم الشيء بصبغة فلسفية، ممّا جعل هذا المفهوم يخرج بالشيء عن إطاره العلمي الواقعي، ليغوص بنا في أعماق الماورائية والأسطورية الّتي لا تخدم الإنسان في أي موضوع من موضوعاته.

وقد تأثّر بهذا المنحى الوجودي لفلسفة **هيدغر** زعيم الوجودية الملحدة الفيلسوف الفرنسي **جان بول سارتر** (Jean Paul Sartre) (1905- 1980). ويبدو تأثّر **سارتر** – مثل استاذه **هيدغر**– بفلسفة **هوسرل** الّتي كانت المنهل العظيم للوجودية، تأثّرا واضحا. ويظهر ذلك جليّا من خلال كتابه الموسوم بـ «نظرية الإنفعال- دراسة في الإنفعال الفينومنولوجي» الّذي أكّد فيه أنّه "إذا شئنا تأسيس علم النفس، علينا أن نعود إلى ما هو أعلى من الموضوع النفسي، وإلى أعلى من موقف الإنسان في العالم،

(1) – مطاع الصفدي: مارتن هيدغر والكينونة، ص8.

(2) – المرجع نفسه، ص9.

(3) – معن زيادة وآخرون: الموسوعة الفلسفية العربية، م1، ص526.

علينا أنّ نعود إلى كلّ من مصادر الإنسان والعالم والموضوع النفسي الوعي التجاوزي والتكويني الّذي نصل إليه عن طريق «الاقتصار الفينومنولوجي» Réduction Phénoménologique أو وضع العالم بين هلالين. فهذا الوعي هو الّذي سنسأله، وإن ما يعطي أجوبة هذا الوعي قيمتها كونه شخصيا بالضبط"[1]. ولم يكتف **سارتر** بالظاهرتية، بل أخذ عن **كيركغارد** المبادئ الأولى للوجودية، فاتحا لها، بذلك، الطريق نحو التأسيس لنفسها ضمن إطار الفلسفات العالمية.

وكان تركيز **سارتر** في فلسفته على الإنسان بوصفه مركز العالم وبؤرته، فالإنسان- في رأيه- هو أصل الوجود؛ هو الكائن الوحيد الموجود لذاته، ومنه تشتقّ أشكال الوجود الأخرى (الوجود في ذاته). ومن هنا كان تفريق سارتر بين مصطلحي الشيء في ذاته والشيء لذاته، فعيّن الأول بأنّه "ملاء ثابت ليس فيه من الدنيا الديناميكية شيء، ولا يختلط بغير ذاته، ولا يكون إلاّ ماثلا على الحال الّذي هو عليه. فالوجود في ذاته، حسب اصطلاح الوجودي، هو وجود الأشياء والموضوعات كالشجرة والجبل، أمّا الوجود الإنساني أي ما هو لذاته فيصفه **سارتر** بالتغاير وعدم التماسك، فهو على النقيض من الأول"[2]. إنّ الشيء لذاته- حسب سارتر- هو الّذي يحاول دائما، أن يخلق موقعا مغايرا كي يتلاءم مع الأشياء في ذاتها، الموجودة وجودا ثابتا لا يتغيّر، وهذا حسب تغيّر نمط الحياة، وانتقال الآنية من فعل الحاضر إلى المستقبل.

وقد لوحظ من خلال تفريقه بين الشيء في ذاته والشيء لذاته، أنّ **سارتر** قد اتّفق مع **هيجل** فيما يخصّ مفهوم الشيء في ذاته، ولكنّه اختلف معه في مفهوم الشيء لذاته الّذي يعني عند سارتر لا الجانب المدرك من الشيء من حيث هو مدرك حسّي كما هو عند **هيجل**، وإنّما الوجود الإنساني نفسه[3] بأفكاره ومشاعره وتناقضاته، أو كما اصطلح عليه **هيدغر** بـ «الدزاين».

ومن نافلة القول أن نشير إلى أنّ اهتمام الوجوديين، وخاصة سارتر، بالشيء لذاته، إنّما يعود إلى أنّه يتميّز عن الشيء في ذاته بالحركة، ذلك أنّ الأشياء -كما هي موضوعة في العالم؛ أي قبل أن يلتقطها الوعي، فيدركها- ليست سوى "مجموعة من التراكمات تثير الغثيان (Nausée)، إنّها تتحوّل عندئذ إلى عالم متحجّر، أي إلى «شيء في ذاته»، خال من معنى الأدوات (Les Ustensiles) الّذي يضفيه الوعي عادة على الأشياء. وعند تدخّل الوعي يتحوّل هذا «شيء -في ذاته» إلى «عالم لأجل الذات»"[4].

---

(1) - جان بول سارتر: نظرية الإنفعال، ترجمة: هاشم الحسيني، منشورات دار مكتبة الحياة- بيروت- لبنان، (لات) ص13.

(2) -عبد الفتاح الديدي: هيجل، ص156.

(3) - المرجع نفسه، ص156.

(4) - فريدة غيوة حيرش: من الوجود الزائف إلى الوجود الأصيل، ص43.

الفصل الثاني

في معرفة الأشياء

1- مفهوم المعرفة.
2- المعرفة الحسّية.
3- المعرفة العقلية.
4- المعرفة الجمالية.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

كانت للإنسان، منذ البدء، رغبة في معرفة ما يحيط به من الأشياء، وذلك حتّى يتمكّن من التأقلم معها، والتكيّف مع الظروف الجديدة الّتي يمكن أن تواجهه مستقبلا. وعلى هذا الأساس لم يكن وجود الإنسان في هذا العالم يعني أنّه حاضر فيه حضورا فعليّا، ذلك أنّ وجوده يختلف عن وجود الأشياء الأخرى، ولا يمكنه أن يحقّق وجوده الفعلي- أو ما سمّاه **هيدغر بـ«الدزاين»- إلاّ إذا أقام علاقة مع** هذا العالم الّذي من حوله. فالإنسان لا يتوقّف وجوده عند فعل الوجود مثل بقية الموجودات الأخرى، بل يحاول أن يؤسّس لوجوده بصورة مختلفة، ويكون ذلك عن طريق مدّ جسر التواصل بينه وبين الأشياء المحيطة به، ويتمّ ذلك عن طريق ما يسمّى «المعرفة». وفي هذا الشأن نجد أنّ **أبيقوروس (Epicurus) (340- 270 ق.م)** يؤكّد أنّ "تحصيل السعادة البشرية إنّما يستلزم معرفة طبيعة العالم الّتي تستلزم بدورها دراسة المعرفة أو ما أطلق عليه اسم **القانون**[*] **(Canon)**"[(1)].

مفهوم المعرفة: يعدّ مصطلح **المعرفة (Connaissance)**[**] من المصطلحات الهامة في تاريخ الفلسفة، حيث طرحت نفسها بقوّة في الكثير من النقاشات والجدالات الّتي كانت تدور بين الفلاسفة والمفكّرين. وهي تعني "عملية انعكاس الواقع، وعرضه في الفكر الإنساني، وهي مشروطة بقوانين التطوّر الاجتماعي، وترتبط ارتباطا لا ينفصم بالممارسة. وهدف المعرفة بلوغ الحقيقة الموضوعية. ويكتسب الإنسان في عملية المعرفة المعارف والمفاهيم الخاصة بالظواهر الواقعية، فينجلي له العالم المحيط به، وينكشف غموضه. وتستخدم المعرفة في جانبها العملي من أجل تغيير العالم، وإخضاع الطبيعة له"[(2)]. ومن هنا كانت المعرفة هي تلك المعادلة الّتي تتشكّل من خلالها علاقة الإنسان بالعالم، ومن ثمّ فهي

[(*)]- القانون عند ابيقوروس هو بحث في الأدوات الّتي نملكها لمعرفة العالم الخارجي، والتحقّق من صلاحية هذه الأدوات لاكتساب المعرفة الصادقة. فالقانون يُعني- أوّلا، وقبل كلّ شيء- بمعيار الصدق والواقع. ينظر- معن زيادة وآخرون: الموسوعة الفلسفية العربية، مجلد2، ص27.

[(1)] - معن زيادة وآخرون: الموسوعة الفلسفية العربية، م2، ص27.

[(**)] - هناك من يجعل المعرفة(Connaissance) مرادفة للعلم(Science) من مثل المذهب الاعتزالي الّذي يرى أنّ كلاّ منهما وليد النظر. (يُنظر: محمد محمود: نظرية المعرفة عند المعتزلة، مجلّة الفكر العربي المعاصر، مجلّد 7/1- العدد 4و5 - آب/أيلول 1980، ص87). كما أنّ ابن حزم لا يضع فرقا بين لفظيّ "علم" و"معرفة"، فهما في نظره "اسمان واقعان على معنى واحد؛ وهو اعتقاد الشيء على ما هو عليه، وتيقنه به وارتفاع الشكوك عنه. (يُنظر: مقداد عرفة منسية: علم الكلام والفلسفة، دار الجنوب للنشر- تونس، سنة 1995، ص110) غير أنّ هناك فرقا بينهما على اعتبار أنّ العلم جزء من المعرفة حيث يقتصر مفهومه على المعرفة الّتي تتألّف من قضايا عامة مترابطة منطقيا، وبتعبير آخر تألّف نسقا منطقيا. فالمعارف الجزئية الّتي نجدها في دليل التلفونات، وفي المعاجم وسجلاّت المواليد وجداول حركة القطارات والطائرات وكتب الطبخ لا يؤلّف علما على الرّغم ممّا تتّصف به من دقّة وأهميّة. (معن زيادة وآخرون: الموسوعة الفلسفية العربية، مجلد2، ص608.)

[(2)]- روزنتال /يودين وآخرون: الموسوعة الفلسفية، ص138.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

"تفترض وجود ذات فاعل يريد أن يعرف موضوعا قابلا لأن يعرف؛ أي أنّها باختصار تفترض سابقا بأنّ الموضوع شفّاف يستطيع نظر الإنسان أن يخترقه، ليدركه، ويعلمه كما هو في ذاته"(1).

وقد تطوّرت نظرة الإنسان إلى عالم الأشياء، حيث انتقلت من المعرفة الجزئية الّتي كان هدفها هو التصدّي لعالم الأشياء، في محاولة منها لتطويعه، إلى المعرفة العامة؛ المعرفة الّتي لا حدود لها، إنّها المعرفة/الرغبة، المعرفة/الهدف. لقد أصبحت هواية الإنسان في العصر الحديث هي المعرفة، ومحاولة كشف العالم، والاطلاع على أسراره. وقد توّجت جهوده المتواصلة في محاولة منه لتحسين آلياته في المعرفة، وإثرائها وإضفاء الحيوية عليها- بوضع نظرية في المعرفة أطلق عليها «فلسفة العلوم» أو «**الابستمولوجيا** Epistemology »؛ وهي في أصلها مشتّقة من لفظتين إغريقيتين «ابستيما»، والّتي تعني العلم، و«لوجوس»(*) وفيها معنى البحث. وهي بهذا الشكل علم يبحث في مبادئ العلوم وأصولها وأهدافها. وقد حظيت باهتمام كبير من طرف العلماء والدارسين، خاصة في أوائل القرن العشرين(2).

ب- أنواع المعرفة: تنقسم المعرفة بمفهومها العام والخاص إلى قسمين:(**) معرفة حسية ومعرفة عقلية(***). وسنضيف إلى هاتين المعرفتين، نوعا آخر من المعارف الخاصة؛ وهي المعرفة الجمالية.

1- المعرفة الحسّية: تعدّ المعرفة الحسّية بوابة المعرفة الإنسانية، حيث إنّ الإنسان ما إن يخرج إلى هذا العالم حتّى يدخل في معرفة مباشرة معه، هذه المعرفة الّتي يكون الفضل فيها للحواس. فالحواس هي بمثابة المرآة الّتي توسّس للعالم الخارجي في عالمنا الداخلي الغامض. ومن هنا يمكن أن نقول إنّ المعرفة الحسية هي تلك المعرفة الّتي نتلقّاها بواسطة حواسنا، فهي تعتمد على الإحساس، "إذ لا يمكن لأيّ

---

(1)- معن زيادة وآخرون: الموسوعة الفلسفية العربية، مجلد1، ص753.

(*) - تشتمل كلمة «لوجوس» في الاغريقية على معان متعدّدة ومختلفة منها الكلام والعقل والحساب والعلم والبحث والتمحيص.

(2) - لطفي العربي: مدخل إلى الإبستمولوجيا، الدار العربية للكتاب- ليبيا/ تونس، سنة 1985، ص15.

(**) - هناك من يشير إلى أنّ هناك معرفة أخرى تفوق المعرفة العقلية، وهي المعرفة الإشراقية؛ وهي "الاسم المشترك لعدد من التيارات الفلسفية والدينية والصوفية، ويجمع بينها القول بضرب من المعرفة الّتي تتجاوز المعرفة العقلية بمفهومها المنطقي التقليدي. وهي، عندهم، «العلم الحضوري» بتعبير شهاب الدين يحي بن حبش السهروردي 587هـ(1191)؛ ويعني به حصول العلم بالشيء، من غير حصول صورته في الذهن، كعلم زيد لنفسه"- ينظر: معن زيادة وآخرون: الموسوعة الفلسفية العربية، مجلد2، ص109.

(***) - اختلف الفلاسفة والمفكّرون في تقسيمهم للمعرفة، حيث يرى أبيقورس أنّنا نعرف الأشياء بوسائل ثلاث: الإحساس، وقياس التناظر، والاستدلال؛ بواسطة الإحساس نعرف الأشياء القريبة، وبواسطة قياس التناظر **Analopy** نعرف الأشياء البعيدة كالأجرام السماوية الّتي يمكن مشاهدتها من بعيد، ولكن لا يمكن الاقتراب منها. وعن طريق الاستدلال نعرف ما يتعذّر رؤيته كالذرّات والفراغ، فنستنتج ما هو مجهول بما هو معلوم. – ينظر: معن زيادة وآخرون: الموسوعة الفلسفية العربية، مجلد1، ص28.

أمّا ديمقريطس فيقسّم المعرفة إلى معرفة أصلية أو حقيقية، وهي معطيات الحواس، وأخرى غير أصلية أو وهمية، وليس لها علاقة بالحواس. ينظر: معن زيادة وآخرون: الموسوعة الفلسفية العربية، مجلد1، ص569.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

إنسان أن يدرك أيّ شيء من الموجودات الطبيعية إلاّ إذا كان لهذا الموجود تأثير خاص عليه بحيث يجعل معرفته أو إدراكه ممكنا."[1]

فالإحساس هو المنطقة الّتي ترتكز عليها المعرفة الحسّية، ومن خلاله يستطيع الإنسان أن يمدّ جسر التواصل مع العالم، حيث يمنح الإحساس (Sensation) "الحاسة شعورا لمسيا بـ«تواجد» شيء ما، تموضع شيء ما. وبما أنّ «الشيء» محدّد كموضوع لمس، فهو داخل قوسي التحديد الحزني، لأنّ الإحساس جزئي بحكم محدودية إمكانه الحسّي، ومن غير الممكن له أن يحسّ جميع الأشياء في وقت واحد."[2] إنّ الإحساس يمنح الإنسان القدرة على التعرّف على الأشياء الخارجية، والتمييز بين حرارتها وبرودتها، وصلابتها ونعومتها، وألوانها وروائحها، ممّا من شأنه أن يسمح له باقتحام العالم الخارجي، والاطلاع على كلّ التغيّرات الّتي تحدث في الواقع المحيط به.

وتجدر الإشارة في هذا الصدد أنّ الفلاسفة قد ميّزوا بين ما يسمّى فعل الإحساس، وموضوع هذا الفعل، حيث "يعتبرون أنّ موضوع فعل الإحساس هو المعطيات الحسّية بذاتها، فباستطاعتي مثلا أن أصف الإحساسات الّتي أشعر بها، وأنا أقلّب بين يدي التفاحة، وأمّا إذا اعتبرت أنّ التفّاحة نفسها حزمة من الإحساسات كان كلامي باطلا"[3]. وللإحساس قيمة كبيرة في تحديد إنسانية الإنسان، فحينما نصف مثلا شخصا ما بأنّه عديم الإحساس، إنّما نكون، آنئذ، قد أسقطناه من مرتبة الإنسانية إلى مرتبة الشيئية. والشيئية- كما نعلم- هي مرتبة أدنى من مرتبة الحيوانية، ذلك أن هذه الأخيرة لها مستوى من الإحساس. ومن ثمّ كانت الشيئية هي المعادل التام للإحساس البحت.

غير أنّ العملية المعرفية لا يمكنها أن تتوقّف عند حدود مرحلة الإحساس بالشيء وحسب، فبتوالي الإحساسات ووصولها إلى الذروة، يتحوّل ذلك الإحساس إلى "شعور واع أو إدراك. فالإدراك نقطة وصول الإحساس إلى آخر محطة حسّية. بعدها تبدأ أولى مراحل التجريد أو صورية الشيء"[4]. وفي هذا الشأن يشير **التهانوي** في كشّافه إلى أنّ الإدراك "مرادف للعلم بمعنى الصورة الحاصلة من الشيء عند العقل، أعمّ من أن يكون ذلك الشيء مجرّدا أو ماديا، جزئيا أو كلّيا، حاضرا أو غائبا، حاصلا في ذات المدرك أو في آلته"[5].

---

(1) – محمد محمود: نظرية المعرفة عند الغزالي، مجلّة الفكر العربي المعاصر، مجلّد 7/1- العدد 4و5 – آب/أيلول 1980، ص87.

(2) – معن زيادة وآخرون: الموسوعة الفلسفية العربية، م01، ص44.

(3) – صادق جلال العظم: دراسات في الفلسفة الغربية، دار العودة- بيروت- لبنان، ط3(1979)، ص96.

(4) – معن زيادة وآخرون: الموسوعة الفلسفية العربية، مجلد1، ص45.

(5) – التهانوي: كشّاف اصطلاحات الفنون، م2، ص115.

ومن هذا المنطلق، فإنّنا لا يمكن أن ندرك الأشياء إلاّ إذا دخلت في دائرة أحاسيسنا، ذلك أنّه "لمّا كان الإدراك مرتبطا ارتباطا كلّيا بالإحساس، حيث يتحوّل التنبيه إلى إحساس، ويكون ثمّـة إحساس عندما يدخل ضمن بوتقة النسق النفسي للفرد إثر المنبّه الخارجي، فإنّ انفعالات المنبّه ليست سوى فعل شامل للبنية العضوية، ونشاطها الحيوي، عن طريق التعديل الجاري في مجموعة الانفعالات السلوكية، فيكون هناك إحساس إذا أصبح أثر التنبيه الخارجي متكاملا مع سياق الحياة النفسية الّتي تتحكّم في تكييف وجود الفرد مع شروط الوسط الخارجي"[1].

ولنا أن نشير في هذا الشأن أنّ **برتراند رسل** (Bertrand Russel) (1872- 1970) الفيلسوف الإنجليزي قد استعمل عبارة الإدراك الحسي بمعنيين؛ أحدهما واسع والآخر ضيّق، حيث يشير الإدراك الحسّي بمعناه الواسع إلى مختلف الخبرات الحسّية الّتي تنطوي تحتها باقي القوى الذهنية؛ كالذاكرة والمخيّلة والتجارب السابقة والأفكار المسبقة، وقدرتنا على الاستدلال إلى غير ذلك. أمّا بمعناه الضيّق فإنّه يشير إلى "النواة الحسية (Sensory core) الّتي ندركها مباشرة بمعزل عن أيّ من العوامل الإضافية الّتي سبق ذكرها. فإذا جرّدنا خبراتنا الحسّية عن جميع العوامل الّتي تعود إلى الذاكرة والمخيّلة والخبرات السابقة إلخ.. عثرنا على «نواة حسّية» خالصة نقيّة من كلّ الشوائب، ندركها بصورة مباشرة، لا أثر فيها للاستدلال والتأويل والتفسير، ولا لأيّ من العوامل الأخرى الّتي تدخل في تكوين مدركاتنا الحسّية بمعناها الواسع"[2].

وينقسم الإدراك الحسّي إلى قسميّن: القسم الأول وتمثّله قوى الحس الظاهرة، وهي الحواس الخمس: حاسة البصر وآلتها العين، وهي بمثابة المرآة الّتي تعكس لنا الألوان والأشكال والأجسام وأبعادها وحركاتها، والحاسة الثانية هي حاسة السمع وآلتها الأذن، وتلتقط الأصوات بمختلف أنواعها، والحاسة الثالثة هي حاسة اللمس وآلتها الجلد، وتحسّ الحرارة والبرودة واليبوسة والرطوبة الخشونة والليونة، والحاسة الرابعة هي حاسة الذوق وآلتها اللسان، ويتمثّل دورها في إدراك الطعوم من حلاوة ومرارة وحموضة وغيرها، والحاسة الخامسة والأخيرة هي حاسة الشمّ وآلتها الأنف، وندرك بها الروائح المختلفة من عطرة وكريهة وغيرها. وأكثر هذه القوى الحسّية تطوّرا هي الحاسة البصرية، وتليها اللمسية، فالسمعية، ثمّ الذوقية، وآخرها الحاسة الشمّية.

ويتوقّف دور الحسّ الظاهر على عكس صورة الأشياء، وهذا بأخذها من عالمها الحسي الجاف ونقلها إلى مستوى الدّماغ مثلما تنعكس الأشياء على المرآة الّتي بمجرّد أن يتغيّر مكانها، تنسحب منها

(1) - مصطفى غالب: في سبيل موسوعة نفسية، مجلّد13، دار ومكتبة الهلال- بيروت- لبنان، سنة 1983، ص61.

(2) - صادق جلال العظم: دراسات في الفلسفة الغربية، ص97.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

صور تلك الأشياء الموجودة أمامها. إنّ الحواس الظاهرة تكتفي بنقل الأشياء إلى الدماغ دون أن تكون لها القدرة الكافية على إبقائها هناك إذا تغيّر المكان. من هنا كانت بساطة الحسّ الظاهر الّذي لا يستطيع أن يثبت صورة المحسوس في الذهن بعد زواله. ومن ثمّ لا يكون عمله إلاّ ضمن إطار المؤثّر الخارجي. ويفقد أهمّيته بزوال هذا المؤثّر. فتكون بذلك محدودية هذا الحسّ الّذي يقف دوره عند نقل المحسوسات. وتظلّ صورة المحسوس ماكثة في الذهن ما دام موجودا بالفعل، فإذا ما زال زالت معه. فكأنّ الحواس "لم تنزع الصورة من المادة نزعا محكما"[1]. ويشير علماء النفس إلى أنّ هناك ثلاثة عناصر لحدوث الإحساس الظاهر هي: الأشياء الخارجية المحسوسة أو المنبّهات أو المؤثّرات، فالاستجابة النفسية أو الحسية لهذه المؤثّرات، وأخيرا الوسط الّتي تحدث فيه العملية التنبيهية. كما يميّزون أيضا في الإحساس بين خاصيتين مختلفتين الكيفية والشدّة أو الكميّة[2].

أمّا القسم الثاني من الإدراك الحسّي فتمثّله لنا قوى الحسّ الباطن، وهي على نوعين: الإحساسات العامة؛ وتتمثّل في مختلف الحاسات الّتي تنبئنا عمّا يجري داخل البطن مثل الجوع والعطش والحرقان والغثيان والتقلّص والتخمة وتبدّل الوضع الكيميائي. ويتكفّل برعاية هذه الإحساسات وانفعالاتها الجهاز العصبي المستقلّ بقسميه السمبتاوي والباراسمبتاوي، حيث يتلقّى هذه التنبّهات الداخلية، ويقوم بإصدار التعليمات إليها من أجل إعادة الوضع كما كان. أمّا الإحساسات الخاصة فهي تلك الّتي تخصّ الحركة والاتجاه والاتزان، ويكون مصدرها هو المخيخ. "ويعدّ هذا الإحساس إحساسا لمسيا عميق الجوهر، لأنّه يرتبط بإحساس الإنسان العام ببدنه كشاغل لحيّز معيّن في الوجود"[3].

وقد اهتمّ فلاسفة العرب بعمليّة الإدراك الحسّي اهتماما بالغا، وكانت دراستهم، في هذا المجال، ذات شأن كبير. وخاصّة فيما يتعلّق بالحسّ الباطن، حيث حدّدوا له مجموعة من الحاسات الداخلية الموجودة على مستوى الدماغ، وهي خمس حاسات أيضا: الحسّ المشترك، المصوّرة، الحافظة، الوهم والمخيّلة. **فالحسّ المشترك، أو ما يسمّيه ابن سينا(980-1036)** بـ «الفنطاسيا»[4]؛ هو ذلك الخيط الّذي يربط الحسّ الظاهر بالحسّ الباطن، أو هو الحسّ الناتج عن اجتماع الحواس الخمس في حسّ واحد من أجل إدراك شيء معيّن لا يمكن إدراكه بإحدى الحواس على حدة، وهو "قوّة مرتّبة في التجويف

---

(1) – ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير للطباعة والنشر– بيروت– لبنان، ط1(1983)، ص21.

(2) – مصطفى غالب: في سبيل موسوعة نفسية، مجلّد13، ص61.

(3) – المرجع نفسه، ص61.

(4) – يوحنا قمير: فلاسفة العرب– ابن سينا، دار الشروق– بيروت– لبنان، ط2(1985)، ص28. وتجدر الإشارة أنّ كلمة «الفنطاسيا» وردت في كتاب نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين لألفت كمال الروبي بشكل «بنطاسيا». يُنظر: ص23

الأول من الدماغ"[1]. ويلي هذا الحسّ مباشرة **المصوّرة** الموجودة في التجويف الأمامي من الدماغ[2]، وتكون مهمّتها منصبّة حول تخزين ما تمّ التقاطه من قبل الحسّ المشترك. وبعد هذه الحاسة تنتقل المعرفة الحسّية من البساطة إلى التعقيد، من مرحلة التعامل مع الأشياء المحسوسة إلى نوع آخر من التعامل؛ تعامل مع المجرّدات والجزئيات. إنّه الوهم الّذي رغم أنّه نتاج للحواس، لكنّه عمليّة لا تدرك بالحسّ. فـالقوّة الوهمية تدرك من المحسوس ما لايحسّ. ويعرّفه **ابن سينا** بأنّه القوّة الّتي تدرك "معاني جزئية غير محسوسة، إنّ الشاة مثلا لا تدرك بالحسّ من الذئب سوى الشكل واللون، أمّا كونه ضارّا، مهروبا منه، فمعنى لا يدركه الحسّ"[3]. أمّا الحاسة الباطنية الرابعة فهي الحافظة أو الذاكرة والمتذكّرة، وتمثّل بالنّسبة للوهم ما تمثّله المصوّرة بالنسبة للحسّ المشترك، حيث يتمكّن الذهن عن طريق هذه الحاسة من حفظ ما أدركه الوهم من المعاني الجزئية، كما حفظت المصوّرة ما التقطه الحسّ المشترك. ولا تكتفي الحافظة بحفظ المعاني، وإنّما تستعيدها متى تطلّب الأمر. وقد رتّب **ابن سينا** هذه القوّة في مرتبة التجويف المؤخّر من الدماغ[4]. وخامس قوى الحسّ الباطن هي المتخيّلة أو المتفكّرة، وهي أعقد هذه القوى؛ لأنّ فيها تتمّ

---

(1) – ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص23-24. وقد قام ابن سينا في محاولة منه لإثبات وجود الحسّ الظاهر، ودحض كلّ الأقوال الّتي ترى بأنّه مجرّد مجموع وظائف الحواس الخمس، وليس حاسة خاصة، بإيراد مثال عن ذلك المصاب بالدوار الّذي يخيّل إليه أنّ كلّ الأرض تدور، لكن الدوار ليس أمرا عارضا في المرئيات أو في العين، وإنّما منشؤه الدماغ، ذلك أنّه عندما تتأثّر الرّوح تنتقل العدوى إلى قوّة الإبصار الموجودة هناك، فترى الأشياء وكأنّها تدور، وهذا دليل– حسب ابن سينا– على وجود حسّ باطن مبصر غير الحسّ الظاهر. ينظر: محمد عثمان النجاتي: الإدراك الحسي عند ابن سينا، دار الشروق– بيروت/القاهرة، ط3(1989)، ص154.

(2) – محمد عثمان النجاتي: الإدراك الحسي عند ابن سينا، ص183. وتعدّ المصوّرة القوّة الوحيدة الّتي تحفظ صور الأشياء بعد زوالها، فهي، بحقّ، تشبه الآلة الفوتغرافية الّتي تلتقط صور الأشياء وتحفظها في قطع ورقية. غير أنّ المصوّرة لا تكتفي بحفظ صور المحسوسات، وإنّما تحفظ، أيضا، الصورة الخيالية الّتي يقوم الخيال بابتداعها. ورغم هذا الدور الّذي تلعبه المصوّرة في العملية المعرفية إلاّ أنّ وظيفتها تتوقّف عند حفظ صور الأشياء، ولا تتعدّى ذلك إلى الحكم على ما تحفظه.

(3) – ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص39. يرى الفلاسفة أنّ هذه القوّة الوهميّة مهما قلنا أنّها تعدّت مرتبة التجريد لأنّها تنال المعاني الّتي ليست في ذاتها مادية، إلاّ أنّها تظلّ مرتبطة بالمادة؛ ذلك أنّها لا تستطيع التمييز بين معنى من المعاني إلاّ بربطه بصورته المادية المحسوسة. ومن هنا يكمن الفرق بين إدراك الوهم وإدراك العقل، فإدراك الوهم "ليس إدراكا لمعنى كلّي مجرّد عن لواحق المادة، بل هو إدراك لمعن جزئي متعلّق بصورة محسوسة. العقل يدرك ضر الذئب، أمّا الوهم فيدرك هذا الذئب ضارا أو ذاك". ينظر: يوحنا قمير: فلاسفة العرب– ابن سينا، ص29.

(4) – محمد عثمان النجاتي: الإدراك الحسي عند ابن سينا، ص180. ما تجدر الإشارة إليه أنّ الفعل الذي تمارسه الذاكرة على المعطيات الخارجية ليس فعلا احتوائيا، وإنّما هو فعل تجزيئي، من حيث أنّ الذاكرة لا تحتفظ بكلّ أبعاد الشيء، بل بالبعض منه، وهذا حسب أهمية تلك الأجزاء. فلو شاهدنا فيلما– كما يرى كوستلر(Cousitler)، فإنّه لا يبقى معنا في اليوم الموالي إلا الفكرة الرئيسية، وحبكتها، ومدى براعة أحد الممثّلين أو الممثّلات، ومشهد أو مشهدين. ينظر جمال عبد الملك: مسائل في الإبداع والتصوّر– دار الجيل– بيروت– لبنان، ط1(1991)، ص43.

مختلف العمليات الذهنية من تذكّر وتصوّر وتخيّل وتفكّر. وقد رتّب الفلاسفة هذه القوّة في التجويف الأوسط من الدماغ، ما عدا **الفارابي** (ت339هـ- 950م) الّذي جعل مكانها القلب[1]. وقد جاء في تعريفها أنّها القوّة "الّتي بها نستعيد صور المحسوسات الّتي تدركها الحواس الظاهرة والمعاني الجزئية الّتي يدركها الوهم، وهي أيضا القوّة الّتي تفرّق بين المحسوسات بعضها عن بعض، أو بين صور المحسوسات والمعاني، أو تؤلّف بينهما جميعا في عمليات التفكير والابتكار"[2].

وكحوصلة لما تمّ عرضه، يؤكّد الدارسون أنّ هناك اختلافا جليّا بين الحسّ الظاهر والحسّ الباطن، حيث إنّ الشروط اللازمة لحدوث الإحساس الظاهر هي حضور المحسوس الخارجي عند عضو الحسّ، وتأثيره فيه، لأنّ المؤثّر الخارجي شرط ضروري لحدوث الحس الظاهر. أمّا بالنسبة للحسّ الباطن فالأمر يختلف، ذلك أنّنا نتخيّل صور المحسوسات ونتذكّرها، في غياب هذه المحسوسات نفسها، وبدون وجود أيّ مؤثّر خارجي، ويظهر ذلك جليّا في الأحلام عندما يكون عمل الحواس الظاهرة معطّلا، أو كما يحدث عند المرض أو الخوف[3].

ومن نافلة القول أن نشير في الأخير إلى أنّه قد وصل التركيز على المعرفة الحسّية إلى درجة أن عدّها فريق من الفلاسفة أساس كلّ معرفة، ومن ثمّ كان ظهور المذهب الفلسفي الّذي يُدعى بـ «**الحسّية** Sensualisme»، وهو- كما جاء في تعريفه- "مذهب فلسفي يذهب إلى أنّ المعرفة الإنسانية ترجع بكاملها، أو في الغالب، إلى مصدر واحد هو الإحساس (Sensation)، والإحساس أو المعطى الحسّي (Senes data. Sensa. Sensation) هو ذروة المعرفة"[4].

2- المعرفة العقلية: لا مندوحة لنا من القول إنّ للإدرك الحسّي دور كبير في التأسيس للمعرفة الإنسانية، على اعتبار أنّ الّذي ليس لديه إحساس لا يمكنه أن يعرف[5] كما يقول **أرسطو**، بيد أنّ ذلك غير كاف. فالمعرفة الحسّية مهما استطاعت أن تبني عالما داخليا للإنسان، يمكّنه من التحرّر من

---

(1)- ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص30.

(2) - محمد عثمان النجاتي: الإدراك الحسي عند ابن سينا، ص193. تتّسم المخيّلة بخاصية تعود إلى طبيعة النّفس الإنسانية؛ وهي خاصية المخالفة، ذلك أنّها لا تقف عند حدود المحاكاة النقلية الصرفة، بل تحاول أن تخالفها أو تعاكسها، لتخلق منها أشياء أخرى لا تنتمي بشكل من الأشكال إلى العالم الواقعي الفجّ. كما أنّها هي وحدها القادرة على تشكيل الأحلام، وصنع المستقبل الّذي يبقى بالنسبة إلينا غامضا. وهي فوق كلّ ذلك خاصتها دوام الحركة ما لم تغلب، وحركتها محاكيات الأشياء بأشباهها أو أضدادها، فتارة نحاكي المزاج كَمَنْ تغلب عليه السوداء، فتخيّل له صورا سوداء، ومحاكاة أذكار سبقت، أو أفكار رُجّيت". ينظر: ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص31.

(3) - مصطفى غالب: في سبيل موسوعة نفسية، م13، ص115.

(4) - معن زيادة وآخرون: الموسوعة الفلسفية العربية، م2، ص510.

(5) - محمد حمود: نظرية المعرفة عند المعتزلة، مجلّة الفكر العربي المعاصر، مجلّد 1-7، العدد 5/4، آب- أيلول 1980، ص87.

عالمه المحسوس من جهة، والتّكيّف معه والتصدّي لإرهابه من جهة أخرى، فإنّها تبقى قاصرة، ذلك أنّ الحواس البشرية- كما يقول **فرانسيس بيكن (Francis Bacon) (1561- 1626)** "الّتي تتّخذ مقياسا للأشياء جميعا، معرّضة للخطأ، وعقل الإنسان أشبه بمرآة مصقولة تضفي خصائصها الخاصة على الأشياء، وتشوّه صورتها. وهكذا يضفي العقل على الأشياء ترتيبا يلائم طبيعته الخاصة، ولكنّه موجود في الأشياء ذاتها"[1].

ومن هذا المنطلق، كان على العمليّة المعرفية أن تتخطّى عتبة المعرفة الحسّية الّتي تفتقر إلى الصحّة والشرعية، لتنتقل بعد ذلك إلى بؤرة المعرفة الإنسانية؛ وهي المعرفة العقلية الّتي اختصّ بها الإنسان دون غيره من الكائنات الحيّة، على اعتبار أنّها ترتكز على أسمى الملكات البشرية؛ وهي العقل. والعقل[*](Raisqon)-كما ورد في الموسوعة الفلسفية العربية-"مفردة متواطئة الدلالات، متعدّدة الأبعاد، لذا يبدو أمرا متعذّرا التوصل إلى تعريف يقيني تام يستغرق بدقّة كاملة طاقة التحريد هذه"[2]. غير أنّ هذا التماهي الدلالي لماهية العقل لم يمنع الفكر الفلسفي من محاولة وضع تعريف محدّد له، من حيث إنّ كلّ مصطلح لابدّ له من تعريف يسمح بتحديد مجاله، وكيفية استعماله. وفي هذا الصدد يمكن أن نعود إلى الفلسفة الإسلامية، وخاصة المذهب الاعتزالي الّذي كان يرى أنّ العقل هو مصدر كلّ معرفة. حيث أشار **الجبائي** (751-817م) إلى أنّ "العقل هو العلم، وإنّما سمّي عقلا لأنّ الإنسان يمنع نفسه به عمّا لا يمنع المجنون نفسه عنه، وإنّ ذلك مأخوذ من عقال البعير، وإنّما سمّي عقاله عقالا لأنّه يُمنع به"[3]. ويعرّفه **القاضي عبد الجبّار**(ت 415هـ) بأنّه "عبارة عن جملّة من العلوم مخصوصة، متى

---

(1) - فؤاد زكريا : آفاق فلسفية، ص104.

(*) - العقل في اللغة العربية هو الربط والحجر والنهي منعا للشرود والتسيّب. ولها كلمات أخرى متواطئة معها دلاليا مثل: ذات مفكّرة، أنا، ذهن، فكر، فهم، تصوّر، وعي، إدراك، نطق، روح، نفس. أمّا في اللغات الأروبية، فتعتبر كلمة لوغوس (Logos) اليونانية، وكلمة راتيو (Ratio) اللاتينية كلمتان تدلاّن على العقل والعلم والقانون والنظام. وكما أحالت كلمة عقل في العربية إلى تواطؤات معها، كذلك تحيل كلمة (Ratio) إلى تواطؤات معها من العدّ والحساب إلى الفهم والنفس. ينظر: معن زيادة وآخرون: الموسوعة الفلسفية العربية، مجلد1، ص596.

(2) - معن زيادة وآخرون: الموسوعة الفلسفية العربية، مجلد1، ص596. كما يسمّيه أبو حامد الغزالي (1058-1111م) عين القلب الخالية من كلّ النقائص المرتبطة بالحواس. ينظر: محمود حمدي زقزوق: المنهج الفلسفي بين الغزالي وديكارت، دار القلم- الكويت، ط3(1983)، ص169.

(3) - محمد حمود: نظرية المعرفة عند المعتزلة، ص93.

حصلت في المكلّف صحّ منه النظر والاستدلال القيام بأداء ما كلّف"[1].وعرّفه الغزالي بأنّه "الفطرة الغريزية والنّور الأصلي الّذي به يُدرك الإنسان حقائق الأشياء"[2].

أمّا في الفلسفة الغربية فإنّ الفضل في ظهور النزعة العقلية في المعرفة إنّما يعود إلى فيلسوف الاجتماع الفرنسي رونيه **ديكارت** الّذي يُعدّ أوّل من طالب بتحطيم الأسس القديمة للمعرفة، القائمة على أرضيه هشّة؛ وهي المعرفة الحسّية، داعيا في الوقت ذاته إلى تأسيس أنماط جديد للمعرفة تقوم على الاهتمام بالجوانب الرياضية العلمية. هذه المحاولة الجريئة يصفها هو نفسه في «مقالة الطريقة» بقوله: "بنشري مبادئ الفلسفه الّتي استخدمها، إنّما افتح النوافذ، وأدع ضوء النهار يدخل إلى الكهف الّذي انغلق فيه أصحابه"[3].

وقد صاحب هذا الاهتمام بخصوصية المعرفة العقلية وأثرها في تطوّر المجتمعات وازدهارها، ظهور مصطلح جديد، مستنبط من هذا الحقل الدلالي؛ وهو مصطلح العقلانية الّذي أصبح عنوانا بارزا للكثير من الأطروحات الفلسفية والفكرية في العصر الحديث. **والعقلانية أو فلسفة التنوير** هي- كما ورد ذلك في «**معجم لالاند**»- "نظرية فلسفية تجعل العقل أساس كلّ معرفة ممكنة، وتعطيه مكانة مركزية، وأولية على التجريب، في تفسير الظواهر الحياتية سواء كانت طبيعية أو اجتماعية"[4]

ولقد أدّى اهتمام الفلاسفة والمفكّرين بالمعرفة العقلية إلى محاولة الكشف عن هذا الشيء الغريب والعجيب، الّذي يُدعى العقل. وقد كلّلت مجهوداتهم وأبحاثهم في هذا المجال بتحديد المبادئ الّتي من شأنها أن تعصم العقل من الوقوع في الخطأ. وتتمثّل هذا المبادئ في: مبدأ الهوية، مبدأ عدم التناقض، مبدأ الثالث المرفوع، مبدأ الحتمية، مبدأ السبب الكافي، ومبدأ الغائية.

وإلى جانب هذه المبادئ الّتي ربطوها بصّحة العقل وسلامته، أشاروا أيضا إلى أنّ هناك أربع مستويات للنموذج العقلي هي: العقل العادي والعقل العلمي والعقل الديني والعقل الفلسفي. فالعقل العادي أو ما يسمّى بـ «العقل العام المشترك» هو أوّل مستويات المعرفة اليومية العادية، يتميّز بالبساطة، وأحيانا بالسذاجة، وهو عقل متكيّف مع واقعه، محافظ لا يقبل الثورة والتغيير. غير أنّ هذه

---

(1) - المرجع السابق، الصفحة نفسها. وقد ذكر محمد محمود في تعليقه على هذا النصّ أنّه لم يفهم ماذا يعني عبد الجبار بعبارة «العلوم المخصوصة»، حيث مال إلى الاعتقاد بأنّه قصد بها «البلوغ» الّذي اعتبره الجبائي تكامل العقل.

(2) - أبو حامد الغزالي: إحياء العلوم، ج3، طبع مصطفى البابي الحلبي- القاهرة- مصر، سنة 1939، ص398.

(3) - الهادي عبد الحفيظ: العقلانية- مولد الإنسان الحديث، مجلّة كتابات معاصرة، العدد38، المجلّد10، آب/ أيلول 1999، ص112.

(4) - أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، م03، ص210.

السكونية الّتي يتميّز بها هذا العقل ليست نهائية، ذلك أنّه يتحرّك بدوافع سؤالية تثيرها وقائع الحياة اليومية [1].

أمّا العقل العلمي - التقني فيختلف عن الأوّل في الدرجة لا في النوع من حيث إنّ سيرورته "لا تتحرّك بدوافع سؤالية كما هو شأن الوعي اليومي العادي، وإنّما تتطوّر بدوافع استفهامية تسعى نحو«فهم» الظاهرات بوضوح ودقّة رياضية"[2]. ويتميّز هذا العقل بالتنظيم السببي، والتمحيص التجريبي. ويتعلّق مجاله خاصة بالجانب العلمي ومناهجه المختلفة من استقراء واستدلال وتجربة.

أمّا العقل الفنّي فهو ذاك الّذي يتّصف بخاصية الإبداع والابتكار، ذلك أنّه يتميّز بامتلاكه لما يسمّى بـ«الحدس» الّذي يخترق معطيات الإحساس، ويلقي نورا ينفذ في أعماق الأشياء، ليكشف عن الخبيء والمستور. إنّ الحدس كما عرّفه برغسون في كتابه «مدخل إلى الميتافيزيقا» هو "ذلك الجهد الّذي به تنفذ إلى باطن الموضوع، لكي تعرفه «من الداخل». وأمّا في التطوّر الخالق فإنّه يجعل من الحدس ضربا من التعاطف العقلي الّذي يمتزج فيه العقل بالغريزة."[3] إنّ المعرفة الحدسية هي معرفة مباشرة، لا علاقة لها بالطرائق الّتي يستخدمها العقل العلمي للوصول إلى المعرفة، ففيها تتمزّق حجب الألفاظ، وشبّاك الرموز، ليغوص الإنسان في أعماق الواقع، ويمضي مباشرة إلى قلب الحقيقة. وبهذا الشكل يمكننا عن طريق الحدس أن ندرك أنّ المثلّث بثلاثة أضلع، وأنّ الكرة محدودة بسطح واحد كما أشار إلى ذلك **ديكارت**. فهذه المعطيات الّتي نصل إليها ليست من نتائج المعرفة الحسّية، بل هي معطيات بسيطة نصل إليها مباشرة عن طريق العقل، "وليس الحدس هنا مخالفا للاستدلال، وإنّما هو يوجّهه، ويسانده"[4].

أمّا العقل الرابع والأخير فهو العقل الفلسفي الّذي يختصّ به الفلاسفة والمفكّرون أو المتأمّلون الّذين لا يقف تفكيرهم عند أفعال الوجود المختلفة، وإنّما ينشغلون بالسؤال عن ماهية الوجود، عن الكينونة، عن القبل والبعد، وعن غير ذلك من القضايا الميتافيزيقية الّتي لا تشغل اهتمام العقل العادي أو العلمي أو الفنّي.

وانطلاقا من نظرية فلسفة العقل راح الفلاسفة يتحدّثون عن مراتب العقل حيث أشار **أرسطو** إلى أنّ هناك مرتبتين للعقل؛ فهناك ما يُسمّى بالعقل الفاعل(Intellect Agent) وهو القدرة التجريدية الّتي

---

(1) – معن زيادة وآخرون: الموسوعة الفلسفية العربية، مجلد1، ص597.

(2) – المرجع نفسه، ص598.

(3) – زكريا إبراهيم: برجسون، دار المعارف- مصر، ط2(1968)، ص35.

(4) – حنفياف روديس لويس: ديكارت والعقلانية، ترجمة: محمد الحلو، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الجزائر، ط2(1977)، ص21.

تمكّننا من تحرير المعنى الكلي من ربقة الأحاسيس الجزئية. أمّا المرتبة الثانية فهي مرتبة العقل المنفعل (Intellect Passif) وهو القوة الّتي يخزّن فيها العقل الفاعل صوره[1].

وقد توسّعت الفلسفة الإسلامية في هذا المجال أيّما توسّع، حيث قسّم **ابن سينا** العقل إلى عدّة مراتب: العقل الهيولاني. العقل بالملكة، العقل بالفعل، العقل المستفاد، العقل القدسي. أمّا الأول فهو العقل الّذي يسبق أيّ إدراك. والثاني هو تلك القابلية المحضة للإدراك لدى الإنسان. والثالث هو العقل المكتسب الّذي استكمل استعداده الفطري بالفكرة والتعلّم. والرابع؛ وهو الممتلك لناصية العلوم تمثّلها بحضور دائم. والخامس والأخير هو مرحلة المعرفة المطلقة الّتي يلتحم فيها العقل المستفاد مع العقل الفعّال[2]. وأضاف **الكندي** إلى هذه الأنواع الخمس نوعا آخر سمّاه العقل الظاهر، وهو مرحلة "فعلية العقل الفعّال أي تخارجه أو صدوره من ذاته إلى العقل المستفاد. ولربّما العكس أيضا من العقل المستفاد إلى العقل الفعال"[3].

3ـ المعرفة الجمالية: تعدّ المعرفة الجمالية أسمى المعارف البشرية من حيث إنّ الإنسان يخرج من خلالها من المعرفة/الحاجة إلى المعرفة/ المتعة، إذ تضفي الذات على ما أدركته من الأشياء سمة جمالية، تحرّرها من طابعها الحسّي الجاف، لتنقلها إلى عالم آخر أكثر حيوية هو عالم النشوة والانبهار. ومن ثَم يمكن القول إنّ "كلّ تواصل جمالي، تذوّق هو ضرب من المعرفة والفهم، هو إصغاء وسماع، هو استيعاب، هو اتّساع، هو حلول، هو توحّد في الهوية مع المستوعب. إنّه الجمال المعرفة، المعرفة المندمجة والمشاركة لا المتفرّجة. إنّها المعرفة الحركة"[4].

ويشير الفلاسفة الجماليون أنّ المعرفة الجمالية إنّما تتشكّل عن طريق انفعال تبديه الذات نحو موضوعها. وأطلقوا على هذا الانفعال العاطفي بـ **الهزّة الأستطيقية** (Coensthesia) الّتي عرّفها **الأديب الفرنسي بول كودويل** (Paul Claudel) (1868- 1955) بأنّها "تلوين انفعالي في المجال الواعي للمخّ، يحدث نتيجة تنبيه الشبكة الباطنية العصبية الموجودة حول الأحشاء"[5]. غير أنّهم أشاروا،

---

(1) – معن زيادة وآخرون: الموسوعة الفلسفية العربية، مجلد1، ص599.

(2) – يوحنا قمير: فلاسفة العرب: ابن سينا، ص32.

(3) – للإطلاع أكثر على آراء الفلاسفة المسلمين حول ما يسمّى بـ المعرفة العقلية، ينظر في هذا المجال «نظرية الشعر الفلاسفة المسلمين» لألفت كمال الروبي، و«الإدراك الحسي عند ابن سينا» لمحمد عثمان النجاتي، ص و«كشّاف اصطلاحات الفنون» للتهانوي، مجلّد3، مادة عقل.

(4) – حليم حرداق: هل الجمال في الطبيعة أم في الفنّ، مجلّة مواقف، ع25/24، سنة1973/1972، ص158.

(5) – جمال عبد الملك: مسائل في الإبداع والتصور، دار الجيل- بيروت- لبنان، ط1(1411هـ-1997)، ص39.

في هذا الصدد، إلى أنّ المخّ لا يتلقّى هذه الهزّة الأستطيقية دفعة واحدة، بل يقوم بتحليلها، ثمّ يحاول، بعد ذلك، أن يعيد تركيبها في بناء جديد[1].

ومن هذا المنطلق يمكن القول إنّ الإحساس الجمالي ليس إحساسا بسيطا ولا هيّنا، بل على العكس من ذلك فهو إحساس معقّد، يدخل في تشكيله مجموعة من العمليات النفسية، وفي هذا الشأن نجد **كيت هفنر**(Kate Hevner) يؤكّد لنا- في معرض حديثه عن الخبرة الجمالية- أنّها ما هي إلاّ خليط مركّب من الوظائف، "يستمدّ وحدته من المظاهر الذاتية، والاستجابات الجسمية المنتشرة، لا من المجموعة الموضوعية الكثيفة من «الوسائل المحقّقة لهدف ما»، والّتي تنظم أغلب النشاط الآخر المعقّد في حياتنا اليومية. فهي في العادة خبرة ذات صبغة وجدانية سارة. ولو أنّ هذا ليس محتّما، (فقد تكون قبيحة أو مخزية مثلا)، وهي تبرز قليلا فوق مجرى النشاط المحايد. وقدرة شديدة موحّدة بشكل ما. حتّى يستطيع المرء أن يتذكّرها فيما بعد كخبرة محدّدة. ثمّ يتّجه نحو موافقه الأكثر شيوعا في حياته اليومية بإحساس واضح قد مرّ في تحوّل ما"[2].

ويشير **فيلهم فورنجر** (w.worrinqer) أنّ الخبرة الجمالية[*] هي نوع من الاستمتاع الجمالي يحدث بين الذات والموضوع الحسّي، "وهذا الاستمتاع الجمالي يعني أنّني استمتع بنفسي موجودا في، أو من خلال موضوع حسّي، يختلف عن ذاتي، من أجل أن أتجسّد أنا فيه أو أتقمّصه. وما أتقمّصه أو أتوحّد معه هو، بشكل عام، تلك الحياة الموجودة في هذا الموضوع الجمالي، والحياة هي الطاقة أو النشاط الداخلي، وهي السعي والإنجاز والنشاط الخاص بالإدارة والصورة المكتملة لها، على نحو خاص"[3].

---

(1) - المرجع السابق، ص39.

(2) - ج.ب.جيلفورد وآخرون: ميادين علم النفس- النظرية والتطبيقية، أشرف على التأليف: ج.ب.جيلفورد، ترجمة: مجموعة من الأساتذة، الإشراف: على الترجمة: يوسف مراد، المجلّد الأول: الميادين النظرية، دار المعارف-القاهرة- مصر، ط6(لات)، ص401.

(*) - وقد أشار أحد الدارسين أنّ النقّاد الغربيين قد استعملوا مفهوم النظرية الجمالية بمصطلحات مختلفة، فمنهم من أطلق عليها اسم التجربة الجمالية، ومنهم من أطلق عليها اسم المنهج الشكلي، وآخرون أطلقوا عليها الجمالية (Esthétique). ويعدّ هذا المصطلح- حسب هذا الدارس- هو الأكثر شيوعا. وقد أثّر هذا التباين في استعمال المصطلح- حسب الدّارس- على ترجمة هذا المفهوم الجديد عند الدّارسين العرب، ممّا أدى إلى اتساع رقعة الاستعمال الاصطلاحي لهذا المفهوم. لكن رغم هذا التعدّد المصطلحاتي يبقى مصطلح الجمالية أو كما يترجم عادة بـ«الاستطيقا» هو المصطلح الأكثر تداولا بين مختلف النّقاد والدّارسين سواء أكان ذلك عند العرب أو غيرهم. ينظر: جميل علّوش: النظرية الجمالية في الشعر بين العرب والإفرنج، مجلّة عالم الفكر، المجلد 29، العدد 1، يوليو/ سبتمبر 2000- الكويت، ص245.

(3) - شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي- دراسة في سيكولوجية التذوّق الفنّي، سلسلة عالم المعرفة، العدد267، مارس 2001، ذو الحجة 1421، مطابع الوطن - الكويت، ص49.

ولقد أدى اللاهتمام بهذا النوع من المعرفة إلى نشأة علم خاص يقوم بدراسة هذا الجانب الغامض من المعرفة[*]؛ وهو **علم الجمال** أو **الجمالية** (Esthétique أو Aesthetics).

أ- الجمالية بين النشأة والمفهوم:

1- نشأة علم الجمال: تعتبر **الجمالية** أو **علم الجمال** من العلوم الّتي رافقت تطوّر الفكر النقدي الحديث. ويعود الفضل في نشأة هذا العلم، وتبلور معالمه من حيث هو بحث جدّي عن القوانين والأسس الكفيلة بالكشف عن حقيقة الجمال في العمل الفنّي إلى الفيلسوف الألماني **جوتليب بومجارتن** (Gottlieb Boumgarten) (1714- 1762)، وذلك حينما نشر كتابه: **تأمّلات فلسفية حول المسائل المتعلّقة** بالشّعر « Meditationes philosophicae de nunnullis ad poéma pertinentibus» سنة 1735. ويشير **هانز جيورج جادامر**(Hans Georg Gadamer)- أحد روّاد الفلسفة الهرمينوطيقية- أنّ علم الجمال، بوصفه نظاما فلسفيا، "قد انبثق في عصر العقلانية في القرن الثامن عشر. ومن الواضح أنّه قد نشأ متأثّرا بالعقلانية الحديثة ذاتها، الّتي كانت مبنية على تطوّر العلوم الطبيعية البنائية في القرن السابع عشر، وهي العلوم الّتي- من خلال تحوّلها السريع اللاهث نحو التكنولوجيا- قد عملت أيضا على تشكيل وجه العالم"[1].

كما يتحدّث **صلاح فضل** من خلال كتابه « **بلاغة الخطاب وعلم النصّ** » عن الظروف الّتي نشأت فيها الجّمالية، حيث يؤكّد أنّها ظهرت في الفترة نفسها الّتي فقدت فيها البلاغة الكلاسيكية ألقها ورونقها. مشيرا في الوقت ذاته أنّه رغم اختلاف مجال كلّ منها إلاّ أنّ ما بينها من روابط "ما يجعل وجودهما المتزامن- بنفس المنهج التأمّلي- مدعاة للتداخل والاختلاط؛ ومن هنا فإنّ حقيقة التتابع بينهما ليست مجرّد ظاهرة تاريخية، ولكنّها فكرية"[2]. ويستشهد **صلاح فضل** في هذا المجال بما يذكره بعض العلماء من أنّ علم الجمال قد استنسخ من علم البلاغة، مستدلّين في ذلك بالعبارة المنسوبة إلى **ولف** (Wolff) سنة 1807، يقول فيها: "البلاغة، أو كما يقال بيننا الآن علم الجمال..."[3].

---

[*] – أطلق عزّ الدين اسماعيل على المعرفة الجمالية (الأستطيقا) «المعرفة الحسية الغامضة»- ينظر: عزّ الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي-لبنان، ط2(1974)، ص17.

[1] – هانز جيورج جادامر: تجلّي الجميل، تحرير: برناسكوني، ترجمة ودراسة وشرح: سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة- الكويت، العدد23،سنة 1997 ص87.

[2] – صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النصّ، الشركة المصرية العالمية للنشر/ مكتبة لبنان، ط1(1996)، ص51.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ورغم أنّ الحديث عن علم خاص بدراسة الجانب الجمالي من الحياة والوجود إنّما هو وليد القرن الثامن عشر إلاّ أنّ التأريخ لعلم الجمال هو تأريخ للوجود الإنساني عامّة. فالإنسان- على حدّ قول **أرسطو**- "منذ حررّ قدميه الأماميتين، وحرّرهما من الطبيعة، ونصب قامته، وتطلّعت عيناه إلى نجوم السّماء، تولّدت لديه الحرّيّة"[1]. فالحرّيّة هي الأرض الّتي نما وترعرع فيها علم الجمال. وهكذا نشأت الجمالية مع الإنسان الحجري الأوّل، غير أنّها، في هذه الفترة، كانت المظاهر الجمالية لا تزال مرتبطة بالحاجات الاجتماعية والبيولوجية والنفسية للإنسان. ومع تطوّر الفكر البشري بدأت ملامح الفكر الجمالي تتراءى، وخاصة بعد أن احتضنته الفلسفة. وفي هذا الشأن يؤكّد **بول فاليري (Paul Valirey)** (1871-1945) أنّ علم الجمال "قد ولد ذات يوم من ملاحظة وشهيّة فيلسوف"[2].

ويعدّ **الفيثاغوريين**[*] هم الأوائل الّذين أشاروا إلى البعد الجمالي في الحياة الإنسانية، حيث يعود إليهم الفضل في وضع" الأساس للشرح الديالكتيكي للجمال، في صياغة نظرتهم: «حول تناسق وتآلف الأصوات»، على الرغم من أنّهم أكّدوا على وفاق المتناقضات. لكنّ قضية التناقضات لدى استخدامها في مفهوم الإستطيقا قد وجدت معالجتها عند **هرقليطس** مؤسس الديالكتيك"[3]. غير أنّ تاريخ علم الجمال لم يتبلور بصفة خاصة إلاّ مع **أفلاطون**- أوّل فيلسوف نسقي- حيث يعتبر، بحقّ، أب الفلسفة الجمالية. ثمّ حمل المشعل من بعده تلميذه **أرسطو** الّذي أصبح مؤلّفه الشهير «فنّ الشّعر» من أهمّ المؤلّفات الّتي حاولت أن تؤصّل للتجربة الجمالية. وفي هذا الشأن يشير **بومجارتن** نفسه إلى أنّ علم الجمال أو الإستطيقا قديم يعود إلى **أرسطو وشيشرون** (Cicéron) (106- 43 ق.م)، مؤكّدا، في الوقت نفسه، أنّ علم الجمال ما هو إلاّ امتداد للدراسات البلاغية[4]. وقد ظلّت آراء **أرسطو وأفلاطون** في الجمال تنهل منها الكثير من التيارات الفلسفية المتأخّرة؛ وخاصة منها المدرستين الرواقية والأبيقورية، "تضيف إليها تارة، وتحذف منها طورا، أو تعدّلها أحيانا. وظلّت على هذا النحو أيضا خلال العصور الوسطى وتحت زعامة الفلسفة المدرسية"[5]. بيد أنّ ما تجدر الإشارة إليه، في هذا الصدد، أنّ الإغريق- كما أكّد ذلك

---

(1) – مجاهد عبد المنعم مجاهد: تاريخ علم الجمال في العالم، دار ابن زيدون – بيروت- لبنان، ط1(1409هـ-1989م)، ص09.

(2) – دي هويسمان: علم الجمال، ت: ظافر حسن، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الجزائر، ط2(1975)، ص15.

(*) – الفيثاغوريين يطلق هذا الاسم على جماعة يتزعّمها فيثاغورس، المولود ما بين 580-570ق م في جزيرة ساموس، هاجر إلى كرتونا، وأنشأ فيه الجمعية الفيثاغورية، وظلّ على رأسها. وكانت هذه الجمعية تدعو إلى الإصلاح الديني ومكارم الأخلاق الّذي لعب دورا كبيرا في تطوير الرياضيات وعلم الفلك.

(3) – تاج السرّ الحسن: قضايا جمالية وإنسانية، دار الجيل- بيروت- لبنان، ط1(1411هـ-1991م)، ص29.

(4) – عزّ الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي-لبنان، ط2(1974)، ص20.

(5) – معن زيادة وآخرون: الموسوعة الفلسفية العربية، م01، ص332.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

عزّ الدّين إسماعيل- "قد عرفوا الجميل (The Beautiful) بصورة أو بأخرى، لكنّهم لم يعرفوا الإستطيقي(The Aesthetic)"[1].

أمّا في الفلسفة الإسلامية فإنّ علم الجمال قد استرعى اهتمام أصحاب المذهب الاعتزالي الّذين تأثّروا بما جاءت به الأفلاطونية حول حقيقة الجمال، فإذا بهم ينشغلون بالبحث عن تأسيس فلسفة جمالية تتماشى وطروحاتهم، بوصفهم ممثّلي التيار العقلاني في الإسلام. والأمر نفسه بالنسبة للمتصوّفة المسلمين الّذين كانت لهم هم أيضا بعض التصوّرات عن مفهوم الجمال، هذه التصوّرات كانت تنهل من فلسفتهم وأفكارهم[2].

ومع بروز فجر النهضة الحديثة أخذ علم الجمال نصيب الأسد من اهتمام الفلسفة بداية من رائدها الأوّل **إمانويل كانط**، مرورا بفيلسوف الجمالية **جورج فريديريش هيجل** فـ **أرثر شوبنهور** (Arther Schopenhauer) (1788- 1860) و**فريديك نيتشه** (Friedrich Nietzsche) (1844- 1900)، وصولا إلى رائد الجمالية الوضعية[*] **أوغست كونت** (Auguste Comte) (1798-1857). ومع هؤلاء انبعث علم الجمال مرّة أخرى باعتباره أحد الأشكال المعرفية، والمتمثّلة في علم الأخلاق والمنطق والجماليات، الّتي تدرس الخير والحقّ والجمال. غير أنّ ذلك لا يعني أنّ علم الجمال قد وصل إلى مرحلة الكمال، حيث يؤكّد **عزّ الدين اسماعيل** أنّه لا يزال في "مرحلته المهوّشة (Pre-copernican)... والسبب في حاجة هذا العلم إلى الكمال يرجع إلى حقيقة أنّ أنواعا مختلفة من المناهج قد فرضت من الخارج على هذا الميدان (كالمناهج الميتافيزيقية واللاهوتية والأسطورية والسيكولوجية- التحليلية والاجتماعية). وهي، بذلك، تخلق أنواعا مختلفة من الإستطيقا، ولكن ذلك المنهج الداخلي لم يستخدم، وهو وحده الّذي يستطيع أن يفيد من حيث هو إعداد لإستطيقا علمية حقيقية؛ أي تحليل إستطيقي بنوع خاص"[3].

---

[1]- عزّ الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص16.

[2] - معن زيادة وآخرون: الموسوعة الفلسفية العربية، م01، ص332و333.

[*] - الفلسفة الوضعية (Posivitism) هي الفلسفة الّتي أرسى دعائمها الفيلسوف الفرنسي أوغست كونت (1798- 1857)، والّتي أكّد من خلالها على ذلك التحوّل الكبير الّذي طرأ على النظرية العلمية الحديثة، حيث انتقل التفكير من المرحلة اللاهوتية إلى المرحلة الميتافيزيقية، وأخير إلى المرحلة الوضعية، وتعبّر فكرة الوضعية عند كونت عن اتجاه فلسفي يريد تحرير العقل من ربقة الفلسفة. ويعترف كونت "أنّ أيّة نظرية علمية تدّعي أنّ بإمكانها معرفة حقيقة الظواهر تصبح قولا ميتافيزيقيا ينبغي رفضه تماما، فالعلم لا يبحث في ماهية الأشياء، وإنّما يكتفي بالوقوف عند حدّ الوصف الخارجي للظاهرة ؛ إنّنا لا نستطيع أن نعرف الجوهر، ولذا ينبغي أن يقنع العلم بمعرفة كيف حدثت الظاهرة (Phenomenon)، وهذا لا يتمّ إلاّ من خلال تحديد الوصف في حدود العلاقات. الموسوعة الفلسفية العربية، م2، ص1552.

[3]- عزّ الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص19و20.

2. مفهوم علم الجمال: يعود مصطلح علم الجمال أو الجمالية إلى الكلمة الأغريقية (Aisthanesthai)، والّتي تعني فعل الإدراك، وقد تكون مشتقّة من كلمة (Aistheta)، والّتي تعني مختلف الأشياء الّتي يمكن أن ندركها، وذلك في مقابل الأشياء الأخرى غير المادية أو المعنوية الّتي لا يمكننا إدراكها[1]. وانطلاقا من هنا، يمكن أنّ نؤكّد على تلك العلاقة الحقيقية والمباشرة بين المعرفة الحسّية والمعرفة الجمالية، من حيث إنّ المعرفة الحسّية هي بوابة المعرفة الجمالية. ولعلّ تعريف قاموس أكسفورد لعلم الجمال يؤكّد ذلك، حيث عرّفه بأنّه "المعرفة المستمدّة من الحواس"[2]، وهو التعريف نفسه لدى كلّ من **كانط** ومن بعده تلميذه **بومجارتن**، حيث عرّف كانط علم الجمال بأنّه "العلم المتعلّق بالشروط الخاصة بالإدراك الحسّي"[3]. أمّا **بومجارتن** فيعرّفه في افتتاحية كتابه السالف الذكر بقوله: "علم الجمال هو نظرية الفنون الحرّة، إنّه علم المعرفة الحسّية"[4]. غير أنّ **بومجارتن** ما لبث أن أعاد بلورة تعريف آخر لعلم الجمال فيما بعد، وقد أشار إليه **جادامر** من خلال كتابه «**تجلّي الجميل**»، حيث أكّد هذا الأخير أنّ **هذا** التعريف قد صيغ بالصياغة نفسها الّتي تعرّف بها البلاغة عادة بوصفها **فنّ الحديث بطريقة حسنة**، حيث يقول في كتابه «**الجمالية**» بأنّ علم الجمال في نظر **بومجارتن** ما هو إلاّ "**فنّ التفكير بطريقة جميلة** Ars pulchrie cogitandi (The art of thinking beautifully)"[5].

وعلى هذا المنوال راح مفهوم علم الجمال يأخذ شكله الحقيقي، ليكون- كما قال **بول فاليري**- "هو علم الحساسية بمعناها الراهن، تطلق على كلّ تفكير فلسفي في الفنّ."[6] ولعلّ في تعريف هيجل ما يؤكّد لنا ذلك التحوّل الّذي أصاب هذا المفهوم، حيث يرى فيلسوف الديالكتيكية أنّ علم الجمال هو "فلسفة للفنّ الجميل.. إنّ علم الجمال يريد أنّ يبثّ الوعي الجمالي بالنسبة للمبدع والمتذوّق، حتّى يأتي الإبداع أكثر جمالا، ويتمّ التذوّق على أسس جمالية حقيقية"[7]. وعلى هذا النحو لم تكن فلسفة الجمال الهيجلية مجرّد فلسفة للشيء الجميل، بل كانت فلسفة للفنّ ذاته، بمعنى أنّه "لا يحدّد الجمال، وإنّما يحدّد

---

[1]- شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، ص18. ما تجدر الإشارة إليه أن عقيل مهدي يوسف يذهب إلى أنّ لفظة الإستطيقا مشتقّة من كلمة «حساسية الوجدان». ينظر كتابه: الجمالية بين الذوق والفكر، مطبعة سلمى الفنية الحديثة- بغداد، ط1(1988)، ص6.

[2]- المرجع نفسه، ص18.

[3] - المرجع نفسه، ص18.

[4]- مجاهد عبد المنعم مجاهد: دراسات في علم الجمال، مطبعة عالم الكتب- بيروت، ط2(1986)، ص16.

[5]- هانز جيورج جادامر: تجلّي الجميل، ص89.

[6]- دني هويسمان: علم الجمال، ص16.

[7]- مجاهد عبد المنعم مجاهد: تاريخ علم الجمال في العالم، ص07.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفنّ الجميل. وهنا تكمن المشكلة في الواقع، لأنّ الفنّ يكون على حالين: يكون شيئا أو يكون أفكارا"[1]. ومع تطوّر التجربة الجمالية، بدأ علم الجمال أو الجمالية يخرج من معناه التقليدي من حيث هو دراسة للجمال في الطبيعة والفنّ، إلى معناه الحديث من حيث أنّه ينطوي على أكثر من ذلك بكثير، فهو يهتم بطبيعة التجربة الجمالية وأنماط التعبير الفنّي وسيكولوجية الفنّ، وإلى غير ذلك من الموضوعات الّتي تعتمد على الإبداع والتّذوّق أو كليهما معا.

ولعلّنا نصل في الأخير إلى القول بأنّ علم الجمال قد أصبح اليوم علما من العلوم المعرفية، له قواعده الّتي يستند إليها، وخصائصه الّتي تميّزه عن غيره من العلوم الأخرى. ومن هنا أصبح ينظر إليه على أنّه "علم«بيني» (Interdisciplinary) تقوم من خلاله فروع معرفية عدّة- كلّ بطريقته ومناهجه الخاصة- بدراسة تلك المنطقة المشتركة المتعلّقة بالخبرة أو الاستجابة الجمالية، بكلّ ما تشتمل عليه هذه الخبرة أو الاستجابة من جوانب حسّية وإدراكية وانفعالية ومعرفية واجتماعية"[2].

ب- مفهوم الجمال: علينا بادئ ذي بدء أن نشير إلى الفرق بين الجمال(La beauté) والجمالية (Esthétique)، حيث يقول بندتو **كروتشيه** (Benedette Croce) (1866- 1956): "إنّ أيّ إنسان يصف منظرا بأنّه جميل؛ حيث تنعم العين برؤية الحشائش الخضراء، وحيث يتحرّك الجسم في نشاطه، وتغطّي الشّمس الدفيئة الأطراف، وتمسّها مسّا حنونا، فإنّه لا يتكلّم في شيء من الإستطيقا"[3]. وعلى هذا الأساس فإن الجمال أو الجميل هو مجرّد حكم يصدره الإنسان على الأشياء، في حين أنّ الجمالية- كما أشرنا- هي علم دراسة هذا الحكم، والأسس الّتي نستند إليها في حكمنا على الشيء الجميل.

وعندما نريد أن نتعرّف على مفهوم الجمال عند جمهور الفلاسفة الجماليين، فإنّنا نصطدم بكمّ هائل من التعريفات، وهو أمر طبيعي على اعتبار أنّ النّاس تتباين أذواقهم، ومن ثمّ أحكامهم على الأشياء، وخاصة في مثل هذه المواضيع الّتي ترتبط كثيرا بالمشاعر والحالات النفسية. ففكرة الجمال "تبدو بطبيعتها شديدة التجريد، غامضة ومعقدّة، بخلاف من يعتقد أنّها بسيطة سطحية، بالإمكان تمثّل موضوعها في شكل من أشكال الموجودات، وبذلك يعسر تشكيل معيار نقيس به الجمال، لأنّه مبحث

(1)- عبد الفتاح الديدي: هيجل، ص169.

(2)- شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، ص19.

(3)- عزّ الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص16.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

يرتبط بتغيّر الأفكار والمجتمعات والأحاسيس والأذواق"[1]. وسنحاول أنّ نتتبّع بعض المحطات الكبرى في تعريف الجمال عبر تاريخ الفكر الجمالي.

لقد اهتمّ الفلاسفة اليونانيون- كما ذكرنا- بالجمال، حيث ربطوه بالخير والصلاح والفضيلة والكمال، ومن هنا وجدنا **أفلاطون** لا يعترف بوجود الجمال في هذا العالم الأرضي، وإنّما هو موجود في عالم المثل. باعتبار أنّ عالمنا الواقعي يفتقر إلى الكمال.حيث يرى أنّ الجمال هو "ماهية الأشياء الجميلة، هومثالها، ومركزه في عالم المثل المستقلّ عن عالمنا، ونفوسنا تلمح الجمال في الأشياء، لأنّها عرفته حين كانت في عالم المثل(عالم الطهر والخير والجمال) قبل حلولها في الأبدان"[2]. أمّا **أرسطو** فيرى أنّ الجمال "في الكائن الحيّ والشيء المكوّن من أجزاء يجيء من عدم التناهي في الكبر، والتناهي في الصغر، بحيث تستطيع العين إدراكه، كذلك المساواة من حيث الحجم"[3].

أمّا في الفلسفة الإسلامية فإنّ المعتزلة- كما ذكرنا- اهتمت بنظرية الجمال، ورأت"أنّ العقل هو أساس القيمة الجمالية، أي أن الموقف الجمالي العقلي يطابق الحقّ بالجمال"[4]. أمّا المدرسة الصوفية الإسلامية فإنّ الجمال في عرفها هو ذلك "الإلهام الوارد على قلب السالك من عالم الغيب. بمعنى آخر إظهار كمال المعشوق وطلب العاشق"[5].

أمّا في العصر الحديث، فقد خرج مفهوم الجمال عن تلك التفسيرات الغيبية والأحكام الجزئية والذاتية الّتي نجدها هنا أو هناك عند الفلاسفة القدامى، ولعلّ فيلسوف المثالية الحديثة **إمانويل كانط** كان له الأثر البالغ في النظرية الجمالية الحديثة، فإليه يعود الفضل في وضع الأسس الّتي يقوم عليها علم الجمال الحديث، حيث أدّت أبحاثه إلى التفريق بين ما يسمّى بـ«**الجميل**»، وما يسمّى بـ«**الجليل**». كما أنّ يعتبر صاحب نظرية جديدة في الذوق. "فالذوق، عنده، الملكة الّتي بها نتّخذ رأيا في شيء أو نمط تمثّلي،

---

(1) - نوفل جراد: سعادة المتعة/ الجمال المفارق: الجميل والجليل- ميتافيزيقيا المتعالي والشبه، مجلّة كتابات معاصرة، العدد35، المجلّد السابع، تشرين الأول- تشرين الثاني، سنة1998، ص20.

(2)- محمد الصادق عفيفي: النقد الأدبي الحديث في المغرب (مدارسه- طرائقه- قضاياه)، مكتبة الرشاد/ دار الفكر، ط1(1390هـ-1971م)، 72و28.

(3)- بركات محمد مراد سيّد: فلسفة الجمال في الفنّ العربي الاسلامي، المجلّة العربية للثقافة، السنة الرابعة عشرة، العدد 8 و9 شوال 1415هـ/ مارس(آذار 1995م – تونس، ص185.

(4)- معن زيادة وآخرون: الموسوعة الفلسفية العربية، م01، ص333.

(5)- التهانوي: كشّاف اصطلاحات الفنون، م1، ص331.

اعتمادا على الغبطة أو الكدر، وبطريقة خالية عن الغرض، والجمال، إنّما هو موضوع هذه الغبطة"(1). وانطلاقا من هنا كان الجميل بالنسبة له "هو ما يسرّنا بصورة شاملة بدون توهّم"(2).

وقد استطاع هيجل أنّ يجعل من فلسفته الجمالية الّتي هي امتداد لفلسفة كانط،(*) فلسفة لها خصوصيتها الهيجلية، فقد اعتبر أنّ الجمال هو المظهر الحسّي للفكر(3)، ذلك أنّ الأشياء ليست جميلة ولا قبيحة، وإنّما تكتسب جمالها وقبحها عندما تنتقل إلى عالمنا الداخلي الغامض، فتتكهرب بمشاعرنا وأحاسيسنا، فتأخذ طابعها، وتتلوّن بسحرها وغموضها. فالجمال ليس صفة أو حدثا ملازما للشيء في ذاته، بل هو الحكم الّذي تبديه الذات عند إدراكها له. وهذا ما أظهره **جون كوهن (Jean Cohen)** حينما اعتبر أنّ الجمال ليس صفة خاصة بالشيء في ذاته، ولكنّه الاسم الّذي نعطيه لقدرته على إيقاظ الشعور بالجمال في النّفوس"(4).

وهكذا، فالأشياء الّتي تبدو لنا جميلة، إنّما هي كذلك، لأنّنا لحناها بتلك الصورة. فجمالها هو حدث في روحنا، وليس في الشيء في ذاته. لقد صبغنا عليها تلك السمة لأنّها استطاعت أن تحدث في نفوسنا شيئا من الدهشة والانبهار. وهذا ما أكّده **جون بول سارتر** حين اعتبر أنّ "زينة الشيء الّذي أعطيته موجودة كحاجة ملحّة، أكثر ممّا هي موجودة كواقع، ولهذه الزينة، نوع من الواقع الطفيلي الرافد الّذي أحسّه إحساسا تاما، وأعرف أنّني إنّما أظهره في الشيء بنوع من الإنبهار، فإذا ما تركت تلك الرّقية ستختفي تلك الزينة"(5). ومن التعريفات الأخرى الّتي يشير فيها الدارسون إلى أنّ الجمال هو انفعال سيكولوجي أكثر منه ظاهرة طبيعية قول أحد الفلاسفة الجماليين؛ وهو **شارل بودوان (Charles Boudouin)** من خلال كتابه «بسكولوجية الفنّ»(Psychanalyse de l'art) : "الجميل هو موضوع اشتياقنا، حين ننقطع عن اشتياقه، ونتراجع متأمّلين مدهوشين"(6)

بيد أنّ هذا الطرح الفلسفي حول جمالية الأشياء، لم يكن أحادي القطب، حيث تُظهر رؤية فلسفية أخرى رفضها هذه الفكرة، إذ ترى أنّ الأشياء جميلة في ذاتها، وليس الإنسان هو الّذي يضفي

(1)- دي هويسمان: علم الجمال، ص39.

(2) - المرجع نفسه، 39.

(*) - يشير أحد الدارسين؛ وهو محمد غنيمي هلال أنّه لو لم يوجد **كانط**، ما كان لفلسفة هيجل أن توجد على نحو ما كانت عليه. ينظر: محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة/دار العودة- بيروت(لات)، ص309.

(3) - عبد الفتاح الديدي: هيجل، ص135.

(4) - جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ت: محمد الوالي ومحمد العمومة، دار توبقال- الدار البيضاء، ط1(1986)، ص19.

(5) - جون بول سارتر : نظرية الانفعال، ص66.

(6)- روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد الأدبي، دار الفكر العربي- بيروت، ط1(1993)، ص34.

عليها هذه السّمة، فهي موضوعة في هذا العالم بالشكل الّذي يجعلها جميلة. والإحساس الجمالي ما هو إلاّ انعكاس لهذه الحقيقة الجمالية. وفي هذا الشأن يشير الفيلسوف والكاتب الفرنسي **ديدرو** (Diderot) (1713- 1784) إلى أنّ الجميل "هو الّذي يحتوي في نفسه، وفي خارج نطاق الذات على ما يثير في إدراك المرء فكرة العلاقات، والجميل بالنسبة لي هو الّذي يثير هذه الفكرة"[1].

ولعلّ من التعاريف الّتي حاولت أن توحّد بين رؤيتين المثالية والواقعية هو قول **فريدريك شيلنغ** (Friedrich schelling) (1775- 1854): "الجمال هو توازن القوى الواقعية والمثالية، اتحاد الطبيعة بالذات، هو المطلق"[2]. لكن رغم أنّ **شيلنغ** حاول أن يجمع بين الرؤيتين إلاّ أنّ تعريفه كان تعريفا غامضا، لم يستوف الحقيقة العلمية للظاهرة الجمالية. فالجميل بصورة بسيطة – كما أشار إلى ذلك **حليم جرداق**– هو الّذي بإمكانه أن يخرجنا من تلك الصفة النفعية الّتي تحكم علاقة الإنسان بالعالم، ليطير بنا في ملكوت النشوة والمتعة المتخلصة من كلّ هدف نفعي أو مصلحي. إنّه انتقال من عالم المادة الجاف إلى عالم الروح، من البحث المضني عن راحة الجسد، إلى البحث عن راحة الروح ونشوة الفكر. إنّ الجمال هو السمّو بالذات الإنسانية عن تلك الحاجات البيولوجية الّتي يشترك معها الحيوان والنبات. فالإنسان مهما كان مأسور حاجاته المعيشية إلاّ أنّ ذلك لا يمنعه من الانجذاب نحو جانب خفي من الأشياء، لا نفع منه، ولا فائدة حسّية ترجى من ورائه؛ من مثل لون الزهرة، وغروب الشّمس وغيرها من الأشياء الّتي تبعث في النّفس انطباعا خاصا، ومتعة جمالية لا مكان فيها لما يسمّى بتنازع البقاء[3].

ج- الجمال الفني: كان الجمال ضائعا مشردا، يعيش الفوضى والتشتّت، فإذا الفنّ هو موطن الجمال وأرضه. لقد أُعجب الإنسان بشكل هذا العالم، وبديع تصويره، فأراد، بعبقريته الفذّة، أن يأسر جمال العالم، ليبدع منه صورة الجمال الفعلي المكتمل، فكان الفنّ هو البيت الّذي احتضن الجمال وهذّبه. إنّ الفنّ هو السفينة الّتي تقود الجمال نحو الكمال، لتتحقّق، بعد ذلك، تلك المعادلة الصعبة بين الطرفين. لقد أسّس الفنّ قلعة الجمال، ووضع هيكله، فلا تاريخ للجمال إلاّ تاريخ الفنّ، ولا صورة له إلاّ صورة الفنّ. ومن هنا كان للفنّ صلة وثيقة بالجمال، فهذا الانفعال أو الشعور الّذي ينتابنا عندما نتأثّر بموقف معيّن إذا عبّرنا عنه بخطّ أو صوت أو رسم أو حفر أو بناء أو موسيقى أو شعر سمّي فنّا. فالفنّ هو ملكة "يقتدر بها على إظهار العواطف والشعور في مظهر خارجي"[4].

---

(1)– محمد هلال غنيمي: النقد الأدبي الحديث، ص259.

(2)– روزو غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد الأدبي، ص32.

(3)– حليم جرداق: هل الجمال في الطبيعة أم في الفنّ، مجلّة مواقف، ع24/25، سنة1972/1973، ص156.

(4) – محمد الصادق عفيفي: النقد الأدبي الحديث في المغرب، ص30.

ويعود الأصل الاشتقاقي لمصطلح الفنّ [*] في التراث اليوناني إلى كلمة (Techné)[**]، وفي التراث اللاتيني إلى (Ars)، ولم تكن هذه الكلمة عند اليونانين مرتبطة بالفنون الجميلة المعروفة من شعر ورسم وموسيقى ومسرح وغيرها وحسب، بل كانت تشتمل على كلّ الأعمال الحرفية الأخرى كالنجارة والحدادة والبناء وغيرها من أشكال النشاط المهني[1]. ومن هنا كان الفنّان منتجا وصانعا؛ فكان الموسيقيّ رياضيّا، والمهندس بنّاء، والنجّار رسّاما...، وهكذا لم يكن النشاط الفنّي المحض منفصلا عن النشاط المهني.

ولعلّ من الحقائق الأساسية الّتي أشار إليها أحد الدارسين في معرض حديثه عن حقيقة العمل الفنّي أنّ الفنّ مرتبط "**بالمكوّن الجمالي**(Aesthetic)، أكثر من ارتباطه **بالجمال**(Beauty) بالمعنى الحسّي فقط. و«المكوّن الجمالي» هو ذلك الشعور الخاص الّذي ينبعث بداخلنا عندما نتعرّض للأعمال الفنّية خاصة والجمالية عامة، أو نتلقّاها، فتحدث فينا تأثيراتها المتميّزة، والّتي غالبا ما تكون سارّة، وإن كان هذا لا يستبعد وجود مشاعر وانفعالات وحالات معرفية جمالية أخرى غير المتعة والبهجة مثل الشعور بالاكتشاف والتأمّل والفهم، والتغيير المعرفي، والدهشة، والاهتمام، والتوقّع، والشعور بالغموض، وحبّ الاستطلاع، والتخيّل، والخوف الممزوج بالشعور بالأمن في الوقت نفسه، وما شابه ذلك من الانفعالات والحالات المصاحبة للخبرة الجمالية"[2].

وقد ظلّ الفنّ- مثل غيره من الأطروحات الفلسفية- رهين الجدال والنقاش منذ فجر الفلسفة اليونانية القديمة وحتّى عصرنا الحالي، الأمر الّذي دفع بأحد الدارسين إلى القول بأنّ الفنّ "كالحياة يعايش ويعاني، ، ولا يحدّد، ومهما سعينا في سبيل تحديده، وقلّبنا النظر، فإنّنا نلامس منه جزءا، ويبقى الجزء الداخلي مستحيلا، ولن يحدّد الفنّ، ويُفضّ سرّه حتّى تُحدّد الحياة ذاتها، يُفضّ سرّها"[3].

وقد دارت معظم النقاشات والجدالات حول قيمة الفنّ، والدّور الّذي يلعبه في حياة المجتمعات والشعوب، فمنهم من رأى أنّ قيمة الفنّ تتمثّل في نشر الأخلاق والفضيلة، في حين رأى البعض الآخر

---

[*] – للإطلاع على الأصل الاشتقاقي للنشاط الفنّي في اللغات العالمية يرجع إلى هامش الدراسة الّتي قام بها رمضان صباغ: العلاقة بين الجمال والأخلاق في مجال الفنّ، مجلّة عالم الفكر، مجلّد 27، العدد الأوّل، يوليو/سبتمبر 1998، ص136.

[**] – يشير رمضان صباغ إلى أنّ اليونانيين لم تكن لديهم كلمة تقابل كلمة الفنّ بمعناه الحالي، ذلك أنّ كلمة (Techné)، والّتي تختلف قليلا عن مصطلح الفن في العرف الحديث، تعني "صنع صورة ما في هيولى Realizing Some Form In Some Matter." ينظر- المرجع نفسه، ص89.

[1] – بركات محمد مراد سيّد: فلسفة الجمال في الفنّ العربي الإسلامي، المجلة العربية للثقافة، السنة24، العدد28، شوّال1415هـ، مارس(آذار) 1995م، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم- تونس، ص186.

[2] – شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، ص19.

[3] – إيليا الحاوي: الفنّ والحياة والمسرح- نظريّات ونظرات، دار الثقافة- بيروت- لبنان، ط1(1985)، ص11.

أنّ قيمة الفنّ تكمن في ذاته، فقيمته هي فيما يثيره من أحاسيس المتعة والجمال. ولعلّ **أفلاطون**- حسب أحد الدّارسين- يعدّ من بين المؤسّسين الأوائل "للتّصوّر الأخلاقـي في الفـنّ، خاصـة في **محـاورة الجمهورية** (Republic)، على اعتبار أنّ النظرية قد اكتملت على يديه"[1]. فعلى الرغم من أنّه قد قلّل من قيمة الأعمال الفنّية في الحياة الإنسانية، إلاّ أنّه رفع من شأن الفنّانين الغنائيين الّذين "يمجّدون الأبطال والقدرات الصالحة، فبعد أنّ طردهم من الجمهورية باسم المبادئ العامّة للنظرية الميتافيزيقيـة والخلقيـة والعملية (...) عاد فأدخلهم من باب آخر هو التغنّي بالفضائل وأصحابها"[2]. وقد وافـق **أفلـوطين** أستاذه فيما ذهب إليه على اعتبار أنّ "طبيعة الخير- حسب رأيه- تـشعّ جمـالا (The Nature of Good Radiating Beauty)"[3]. أمّا في العصور الوسطى فإنّنا نجد أنّ **توما الأكـويني** (Tomas d'Aquin) (1225- 1274) قد خرج بنا- في ربطه بين الخير والجمال- إلى طرح جديد ومختلف عمّا كان سائدا قبله، حيث اعتبر أنّ الجمال شكل من أشكال الخير[4].

ولم ينتف التصوّر الأخلاقي للفنّ من الأطروحات الفلسفية الحديثة، حيث يعدّ **هيجل** من بـين الّذين أكّدوا أنّ الفنّ لن يستطيع أن يبلغ هدفه الأسمى إلاّ "عندما يعبّر بمشاركة الدين والحيـاة، عـن الألوهي، ويجعله واعيا عن مصالح الإنسان الأبعد عمقا، وعن حقائق الفكر الأكثر رحابة"[5]. ولعـلّ الماركسية بقيادة زعيمها الألماني **كارل ماركس** تعتبر من المدارس الفنّية المتشدّدة في إحكام الصلة بـين العمل الفنّي والأخلاق؛ حيث أكّدت هذه الفلسفة أنّ الرسالة الحقيقية للفنّ "ترفض كلّ ما هو هلوسة ذاتية مغرقة في الخيال، كلّ قوقعة فردية لا تمتّ إلى الواقع بصلة، وتتطلّع إلى العالم الخارجي، وتغوص في النفس الإنسانية بحثا عن وقائع موضوعية وثابتة، وتحرّك الحواس إزاء أشياء كانت مهملة بالنسبة لكـثير من النّاس، فهكذا يستطيع الفنّ أن يسهم في تفسير الأشياء، ويمهّد إلى تغييرها"[6].

وعلى الرغم من أنّ الحكم الأخلاقي على العمل الفنّي قد سيطر على النظرية النقدية ردها طويلا من الزمن إلاّ أنّه وبداية من القرن الثامن عشر بدأت كفّة الاهتمام بالجانب الجمالي للعمل الفنّي تثقل. ويعتبر **كانط** الرائد الأوّل في هذا المجال، حيث كان ينظر إلى الفنّ على أنّه "غائية بدون غاية، فغائيته هي الانسجام الذاتي للعمل الفنّي، وليس له أيّ هدف خارجي يحقّقه خارج هذا الإطار. ولا يجب أن نقيّم

[1] - رمضان صباغ: العلاقة بين الجمال والأخلاق في مجال الفنّ، ص87.

[2] - غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص36.

[3] - المرجع نفسه، ص93.

[4] - المرجع نفسه، ص93.

[5] - دني هويسمان: علم الجمال، ص39.

[6] - معن زيادة وآخرون: الموسوعة الفلسفية العربية، مجلّد01(الاصطلحات والمفاهيم)، ص333

العمل الفنّي تبعا لهدفه الأخلاقي والفلسفي. والفنّان ليس رسولا أو مبشّرا أو محرّضا. وقيمة عمله الفنّي لا تُستمدّ من الهدف الّذي يعمل له، بل من قيمته الجمالية الذاتية"[1]. وعلى هذا الأساس عرّف **كانط** الفنّ على أنّه "فن قيادة اللعب الحرّ الفاقد الغاية للخيال. كما لو أنّه كان مهمّا للذهن، وهو فاقد الأهمية؛ والأهمية هي هنا صنو للمنفعة والجدوى"[2].

وقد اقتفى أثر **كانط** في نظرته لقيمة العمل الفنّي الكثير من الفلاسفة والنّقاد المحدثين؛ من بينهم فيلسوف الاجتماع الفرنسي **إميل دوركهايم** (Emile Durkheim) (1858 -1917) الّذي كان يرى بدوره أنّ العمل الفنّي في حقيقته إنّما "يلبّي حاجتنا إلى بثّ نشاطنا بدون هدف، ولمجرّد لذّتنا في بثّه"[3]. ومن هنا فإنّه ينفي عن الفنّ دوره الاجتماعي؛ إذ يعتبره "تلاعبا، غفلة، مجرّد تسلية. ألا يلعب الممثّل المهزلة؟ ألا يلعب الموسيقي بالكمان؟ أليس الرسام في جوهره دهّانا؟ مهرّج، رقّاص، مشعوذ، تلك هي الصفات الّتي يتميّز بها الفنانون في عيون طبقة اجتماعية معينة"[4]. وهو المعنى نفسه الّذي نحاه أيضا كلّ من المفكّر الألماني **لانج** (lange) والفيلسوف الإنجليزي **سلي** (Sully)، حيث يعرّف **لانج** الفنّ على أنّه "مقدرة الإنسان على إمداد نفسه وغيره بلذّة قائمة على الوهم (Illusion) دون أن يكون له أيّ غرض شعوري يرمي إليه سوى المتعة المباشرة"[5]. أمّا **سلي** فيرى أنّ الفنّ "هو إنتاج موضوع له صفة البقاء أو إحداث فعل عابر سريع الزّوال، يكون من شأنه توليد لذّة إيجابية لدى صاحبه من جهة، وإثارة انطباعات ملائمة لدى عدد معيّن من النظارة والمستمعين من جهة أخرى، بغض النظر عن أيّ اعتبار آخر قد يقوم على المنفعة أو الفائدة الشخصية"[6].

وقد كان لهذا التحوّل في رؤية العمل الفنّي أثر كبير في بروز مذهب جديد في نظرية الفنّ تمثّل في النزعة الجمالية أو ما أطلق عليه بـ«**مدرسة الفنّ للفن**» (L'art pour l'art). هذه الأخيرة تدّعي أنّ الفنّ "غاية في ذاته (An end in itself)، أي ليس وسيلة للإرشاد أو لأيّة وظيفة أخلاقية، لأنّه مطلوب لذاته"[7].

---

(1) – المرجع السابق، ص662.

(2) – إيليا الحاوي: الفنّ والحياة والمسرح، ص112.

(3) – دي هويسمان: علم الجمال، ص123

(4) – المرجع نفسه، ص125.

(5) – بركات محمد مراد سيّد: فلسفة الجمال في الفنّ العربي الإسلامي، ص188.

(6) – المرجع نفسه، 189.

(7) – رمضان صباغ: العلاقة بين الجمال والأخلاق في مجال الفنّ، مجلّة عالم الفكر، مجلّد 27، العدد الأوّل، يوليو/سبتمبر 1998، ص111.

ولعلّ من الآراء الّتي حاولت أن تخرج من هذا الجدال والنقاش برؤية نقدية محكمة هو محاولة تقسيم الفنّ إلى ثلاثة أقسام: الفنّ الجميل، فنّ الأخلاق، فنّ الصناعة. وفي هذا الشأن يعرّف **جميل صليبا** الفنّ بمعناه العام "هو جملة القواعد المتّبعة لتحصيل غاية معيّنة، جمالا كانت، أو خير، أو منفعة، فإذا كانت هذه الغاية هي تحقيق الجمال سمّي بالفنّ الجميل، وإذا كانت تحقيق الخير سمّي الفنّ بفنّ الأخلاق، وإذا كانت تحقيق المنفعه سمّي الفنّ بفنّ الصناعة"[1].

وقد يطول بنا الحديث في استعراض أهم الآراء المتباينة الّتي طرحها الفلاسفة في تعريفهم للفنّ، غير أنّ قلب الكلام يمكن أن نوجزه في أنّ قيمة العمل الفنّي تتلخّص أساسا في خصوصيته الجمالية من حيث هو طريقة جديدة في التعبير عن الأفكار والمشاعر والأحاسيس. غير أن ذلك لا يعني أن نسقط منه طبيعة موضوعه؛ فإذا كان الفنّ في أصله هو تسامي في طرائق التعبير، فلا بدّ أن يكون أيضا تسامي في الموضوعات والأفكار، إذ لا ينفصل هذا عن ذاك. إنّ الفنّ طريقة من طرائق التعامل الإنساني مع الحياة والوجود، تختلف عن غيرها من حيث إنّها لا تدمّر، بل تبني، لا تقتل بل تحيي، إنّها الوسيلة الأولى لمخاطبة النّفس الإنسانية الّتي قد تعجز كثير من الوسائل الأخرى على الكشف عنها ومعالجتها.

د- الفنّ والطبيعة: ممّا لا جدال فيه أنّ للفنّ علاقة وطيدة بالطبيعة، فكلّ شيء يبدعه الإنسان إنّما يستمدّ روحه وكيانه منها. فالفنّ والطبيعة صديقان حميمان لا ينفصلان، فكل منهما يحتاج الآخر ليعيش وينمو؛ فالطبيعة من دون سترة الفنّ تموت وتتحجّر، والفنّ لا يمكنه أن يحقّق وجوده إلاّ عن طريق الطبيعة. بيد أنّ هناك من فسّر هذه العلاقة تفسيرا خاطئا، فهذا الفيلسوف اليوناني **ديمقريطس** (Démocrites) (370- 460 ق.م)- مؤسّس «**الماديّة الذريّة**» أوّل من تطرّق إلى هذه العلاقة؛ حيث اعتبر أنّ الفنّ مجرّد محاكاة للطبيعة، وفي هذا الشأن يقول: "إنّنا تلاميذ للأوزّ الجميل الصوت، والعندليب في محاكاة لغنائها"[2].

وقد سعى **أفلاطون** من جهته في «**جمهوريته الفاضلة**» إلى التمثيل بالفنانين، واهتمامهم بأبشع الصفات والمثالب، حيث اعتبر أنّ الفنّ مجرّد تزييف للحقيقة، بسبب محاكاة الفنّان للعالم الواقعي"[3]، الّذي هو- حسب رأيه- عالم مزيّف، صورة باهتة عمّا سمّاه بعالم المثل. ومن هنا كان يرى أنّ الفنّ إذا أراد أن يكون تمجيدا للطبيعة، فعلى الفنّان أن يحاول محاكاة هذا العالم المثالي؛ عالم الحقيقة الكلّية، لا الحقيقة المزيّفة. وقد أدّت هذه المفاهيم الخاطئة حول حقيقة الفنّ وعلاقته بالطبيعة ببعض الفلاسفة ممّن

---

(1) – جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج3، دار الكتاب العربي- بيروت- لبنان، سنة1969، ص 165.

(2)– مجاهد عبد المنعم مجاهد: تاريخ علم الجمال، ص49.

(3)– مجاهد عبد المنعم مجاهد: دراسات في علم الجمال، ص16.

تأثّر بالمحاكاة الأفلاطونية من أمثال الحقائقيين والطبيعيين والواقعيين إلى أنّ يجعلوا من فنّهم مجرّد صورة فوتوغرافية لواقعهم. وعلى الرغم من أنّ **أرسطو** ظلّ يعانق فكرة أستاذه في علاقة الفنّ بالمحاكاة، غير أنّه خالفه في طبيعة هذه المحاكاة، فإذا كان **أفلاطون** قدّ عدّ الفنّ تزييفا للطبيعة، فإنّ **أرسطو** يرى أنّ الفنّ محاكاة للفعل الإنساني؛ أيّ أنّ الفنّ ليس تقليدا للواقع كلّه، إنّما هو محاكاة للضروري والمحتمل"[1]. ومن هنا كان **أرسطو** أوّل من أعلى من شأن الفنّ في حياة الانسان؛ حيث أخرجه من السجن الّذي وضعه فيه **أفلاطون**.

ولعلّ الطرح الأرسطي كان له بالغ الأثر على الفلسفات الّتي جاءت بعده، إذ ما لبثت أن تغيّرت نظرة الإنسان إلى الفنّ بوصفه أحد العوامل المساعدة على بقاء الإنسان واستمراريته. فهذا الفيلسوف الألماني **هيجل** يرى أنّ الفنّ هو الأداة الّتي بإمكانها أن تنقلنا من عالمنا الواقعي الفجّ إلى عالم يشعرنا أكثر بالرغبة في الحياة والاستمرار، أو -كما عبّر- "يضعنا في الوعي الديني أو في الحياة النشيطة أو في تأمّلات الفلسفة"[2]. وهكذا يكون **هيجل** قد أعاد للفنّ ألقه ولمعانه من حيث هو الوسيلة الّتي تنقض الإنسان من الانغماس في عالم المادة ، والتماهي فيه. ومع **كانط** يأخذ مفهوم الفنّ وعلاقته بالطبيعة منعرجا آخر، حيث يعترف له (الفنّ) بإبداعيته، وبخروجه عن النمط الّذي تمدّه به الطبيعة، ويرى أن الخطأ ليس في الفنّ، وإنّما في رؤية الناس له، إذ يظنّون بأنّه مجرّد محاكاة للطبيعة؛ يقول: "إنّه- الفنّ- هو «إبداع» واع لأشياء تولّد في متأمّليها بأنّها أبدعت بدون قصد على منوال الطبيعة"[3]. وفي موضع آخر يحاول **كانط** أن يصحّح النظرة الخاطئة لوظيفة الفن، حيث يشير إلى أنّ هدف الفنّ "ليس محاولة إظهار الشيء الجميل، بل إنّه طريقة جمالية في إظهار الشيء"[4].

لقد تمكّن الفنّ في العصر الحديث- رغم تكالب بعض المفكّرين في التقليل من شأنه- أن يأخذ مكانا متميّزا بوصفه الفضاء الّذي يتمكّن فيه الإنسان من العبث بالطبيعة وتغيير شكلها وحقيقتها، ذلك أنّ الفنّان قد عرف حقيقة الأشياء، وسبر أغوارها، فأدرك أنّ الفنّ لم يكن أبدا مجرّد محاكاة وتقليد للطبيعة.[5] ومن ثمّ فهو عندما يريد أن يرسم الأشياء فإنّه لا يرسمها كما هي موجودة في الطبيعة، بل كما يراها هو، وكما يشعر بها ويحسّ. فالفنّان عندما ينقل الطبيعة لا يقف عن حدود المحاكاة المرآتية،

---

(1)- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(2) - المرجع نفسه، ص112.

(3) -دني هويسمان: علم الجمال، ص39.

(4)- معن زيادة وآخرون: الموسوعة الفلسفية العربية، م01، ص333.

(5) - مجاهد عبد المنعم مجاهد: تاريخ علم الجمال، ص18.

وإنّما يحاول جاهدا أن يبعث فيها من روحه وقوّته السّحرية ما يجعلها تأخذ طابعا مدهشا. إنّ الطبيعة إذا التحمت بروح الفنّان تغيّرت وأصابها التّحول التّام، فتفقد طابعها الحسّي الجافّ، وتتشكلّ كقيمة أو معنى يتجسّد في تعبير، ليس هو، بالضرورة، ذلك الّذي تخفيه الطبيعة[1]. إنّ الفنّان يأخذ العالم ميّتا فاقد لمعناه وشكله، فيبثّ فيه الحياة، فتسطع أنواره، وتتلألأ نجومه، فيغدو طائرا حائما في ملكوت الجمال، مستنشقا إكسير الحياة. فالفنّان يقرأ العالم، وينشأ، بعد ذلك، عالم التعبير. وقد يتوغّل في عالمه الداخلي توغّلا يبعده بصورة شبه كلّية عن عالمه الخارجي"[2].

ولعلّ للفيلسوف الفرنسي برغسون رؤية متميّزة حول علاقة الفنّ بالطبيعة، حيث يشير في هذا الصدد إلى أنّه "لو كان للحقيقة الواقعية أن تدخل حواسنا ووجداننا رأسا، ولو باستطاعتنا أن نتصل مباشرة بالأشياء وبأنفسنا، لأصبح الفنّ غير ذي جدوى، أو لكنّا جميعا فنّانين، لانسجمت نفوسنا مع الطبيعة انسجاما كاملا متواصلا، فرسمنا أروع الصور، ونحتنا أجمل التماثيل، وفي قرارة أنفسنا إيقاع حياتنا الداخلية، كموسيقى مستمرّة؛ فرحة طورا، وحزينة تارة، لكنّها دائما فريدة من نوعها"[3].

ولا جرم بعد هذا كلّه أن نؤكّد أنّ الفنّ ليس محاكاة حرفية للطبيعة، كما ادّعى ذلك **أفلاطون** وغيره من الفلاسفة الّذين تأثّروا به، ولكنّه إبداع وتغيير، ذلك أنّ خاصية الفنّ إنّما هي "أن يغيّر الطبيعة، أن يخفض الإنسان أو أن يمجّده، فهو تقليد مصحّح، تغيير"[4]. ويتحدّث بعض الفلاسفة في العصر الحديث عن حركة جديدة في الفنّ تتمثّل في محاولتهم الجادة من أجل تحقيق استقلالية الفنّ عن الطبيعة، وهم منّ ثمّ يرفضون أن يكون العمل الفنّي مجرّد نسخة من الطبيعة، إنّه كيان مستقلّ، وطبيعة خاصة. يقول **جون بول سارتر**: "إنّ آداب القرن العشرين وفنونه تسعى من أجل إحالة العمل الفنّي ذاته إلى طبيعة..(..) كذلك ترفض أن تجعل من العمل الفنّي ترجمة حرّة للطبيعة.. إنّها تترع نحو إحالة العمل الفنّي إلى طبيعة قائمة بذاتها"[5].

هـ ـ جمال الفنّ وجمال الطبيعة: ولد الفنّ ذات يوم في لحظة انبهار بجمال الطبيعة، حيث كان في البداية استجابة لنداء المنفعة، لكنّه ما لبث أن تطوّر، فيما بعد، إلى المتعة، وذلك عندما استطاع الإنسان أن يتخلّص نسبيّا من كلّ الاحتياجات والضروريات والحتميات الملحة. وبذلك تمكّن الفنّ من

---

(1) - جورج حصر: اللغة الثانية، مجلّة مواقف، عدد20/18، كانون الثاني- نيسان 1986، ص46.

(2) - المرجع نفسه، ص42.

(3)- زكريا إبراهيم: برجسون، ص115.

(4) - دي هويسمان: علم الجمال، ص42.

(5) - عبد الفتّاح ديدي: قوّة الأشياء، ص26.

تحقيق استقلاله الجمالي بعيد عن جمال الطبيعة، ممّا من شأنه أن يساعده على تكريس وجوده الإستطيقي. غير أنّ السؤال الّذي ما انفكّ يطرح نفسه على جمهور الفلاسفة الجماليين: أيّهما أفضل؛ الجمال الطبيعي أم الجمال الفنّي؟.

إنّ نظرة عابرة على تاريخ الفكر الجمالي تنبئ أنّ تأكيد الفلاسفة القدامى على صيغة المحاكاة الّتي يمارسها الفنّ على الطبيعة، قد أدّت إلى تقديم الجمال الطبيعي على الجمال الفنّي، على اعتبار أنّ هذا الأخير يستقي مادته الجمالية من الطبيعة. وعلى المنوال نفسه سار أصحاب المدرسة الطبيعية والواقعية؛ فمن عهد الرنيسانس حتى القرن السابع عشر كانت الطبيعة وكلّ ما فيها يتّسم بالجمال، "بل إنّ فيها درجات من الجمال، وعلى الفنّان أن ينقل عن الطبيعة الجمال المثالي، كما فعل الفنّان اليوناني عندما نحت فينوس وأبولون، ورافائيل حين رسم عذارى لوحاته الخالدة"[1]. ومن هنا كان هؤلاء الفلاسفة يدعون الفنّانين إلى أن يصوّروا جمال الطبيعة. كما فعل ذلك أحد فلاسفة الجمال في العصر الحديث، وهو **روسكن** (Ruskin) (1819- 1900) الّذي راح ينادي قائلا: أرسلوا فنّانينا إلى الجبال، ليتعلّموا من الطبيعة كيف نصنع القناطر والقبب، فالأقنثة اليونانية (L'Acanthe grecque) والقوس القوطيّة (L'Ogive) والزخرف النفلي (Le Trèfle gothique) ليس سوى تقليدا لأوراق الأشجار الطبيعية"[2]. ولعلّ هذه الدعوة الّتي كان قد وجّهها هذا الفيلسوف من أجل الانغماس في جمال الطبيعة ومحاكاتها، مردّها رغبته في العودة بالفنّ إلى براءته الأولى، حيث كانت علاقته بالطبيعة جدّ حميمية.

وقد أدّى تأثّر الفيلسوف الألماني **كانط** بنظرية أفلاطون حول فكرة المحاكاة، إلى تقديمه للجمال الطبيعي على الجمال الفنّي، حيث يشير في إحدى مؤلّفاته إلى أنّ الجمال الحقيقي هو ذلك الجمال المتولّد من الطبيعة، وما الجمال الفنّي إلاّ محاكاة لهذا الجمال، فهو يقول: "إنّ الجمال الطبيعي هو الشيء الجميل، والجمال الفنّي هو محاكاة شيء ما"[3].

إنّ مثل هذه الآراء الّتي حاولت أن تقلّل من شأن الجمال الفنّي، ومن ثمّ من شأن الفنّ عموما قد واجهت مقاومة شرسة من طرف فلاسفة الجمال في العصر الحديث الّذين رفضوا أن يكون الجمال الفنّي مجرّد نسخة باهتة من الجمال الطبيعي، ذلك أنّ الفنّ- حسب رأيهم- "لا يقتصر على تمثيل جمال الطبيعة، بل قد يأخذ منها ما يعدّ قبيحا، ويسبغ عليه من الفنّ ما يجعله جميلا (...). ولو نقل الفنّان

[1] – روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد الأدبي، ص13.

[2] – معن زيادة وآخرون: الموسوعة الفلسفية العربية، م01، ص333.

[3] – محمد الصادق عفيفي: النقد الأدبي الحديث في المغرب، ص25.

جمال الطبيعة بكلّ دقّة كما هو- دون أن يضيف إليه شيئا من شخصيته- لكان هذا الجمال قبحا؛ لأنّ الأصل أفضل من النسخة، والحقيقة أجمل من المحاكاة"[1].

ولعلّ هذه النظرة السامية للجمال الفنّي ليست وليدة العصر الحديث بل لها جذورها في الفكر الجمالي القديم، حيث أشار **أرسطو**، في هذا المجال، إلى أنّ الأشياء قد تكون قبيحة في الأصل، لكنّنا نرتاح لمعاينتها في الفنّ لأنّه يجمّلها"[2]. وإلى جانب **أرسطو** نجد **أفلوطين** (Plotin) (270- 205 ق.م) يبدي رأيه في هذه القضية عن طريق التمثيل؛ حيث يشير إلى "أنّ الحجر الّذي يتناوله الفنّان يبدو جميلا بجانب الّذي لم تمسسه يد فنّان. فالجمال إذن ليس في الحجر، وإلاّ فالحجر من أصل واحد. ولكنّه في تلك الخاصية الّتي أضافها الفنّ للحجر. وهذا الجمال الّذي سبق أن أدركه بخياله كان أعظم منه في الحجر. ومن ثمّ فالعمل الفنّي ليس مجرّد تقليد للعالم المرئي، ولكنّه يصعد بنا إلى المبادئ الأولى الّتي قامت عليها الطبيعة"[3].

كما كانت للفلسفة الإسلامية نظرة متسامية للجمال الفنّي، فرغم تأثّرها بنظرية المحاكاة الأفلاطونية، إلاّ أن رؤيتها كانت مؤسسّة، حيث يشير **أبو حيّان التوحيدي** في كتاب **"المقابسات"** إلى أنّه رغم محاكاة الفنّ للطبيعة، رغبة في التمثّل بها ومجاراتها. إلاّ أنّ هذه المحاكاة إنّما تنبئ عن انحطاط رتبتها. إنّ الطبيعة أقلّ درجة من الفنّ من حيث سعي هذا الأخير إلى الكمال، انطلاقا من النقص الموجود فيها[4].

ويعتبر فيلسوف الجمالية في العصر الحديث **جورج فريدريش هيجل** ممّن تزعّم هذه النهضة الجديدة للفنّ، حيث أكّد أنّ الجمال الفنّي أرقى من الجمال الطبيعي، على اعتبار- كما ادّعى- أنّ الجمال الفنّي من إبداع العقل البشري، وكلّ ما يبدعه العقل هو بالتأكيد أسمى من الطبيعة ومظاهرها. يقول في هذا الشأن: "الجمال الفنّي أرقى من الطبيعة؛ لأنّ جمال الفنّ هو الجمال المتولّد من العقل، ولمّا كان العقل ومنتجاته أسمى من الطبيعة ومظاهرها، فإنّ جمال الفنّ أرقى من الطبيعة"[5]. ولا يكتفي **هيجل** بهذا الطرح، بل يسمو بالجمال الفنّي إلى أعلى درجاته، وذلك من خلال الحطّ من قيمة الجمال

---

(1) - روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد الأدبي، ص14.

(2) - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) - عزّ الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص16.

(4) - أبو حيّان التوحيدي: المقابسات، تحقيق: السندوبي، المكتبة التجارية، سنة 1939، ص163و164.

(5) - مجاهد عبد المنعم مجاهد: دراسات في علم الجمال، ص114.

الطبيعي الّذي يعتبره مجرد نسخة مزيّفة يضفيها العقل الإنساني على مظاهر الأشياء في العالم، فلا وجود حسب رأيه- للجمال الطبيعي [1].

وعلى المنوال نفسه سار تلميذه[*] الفيلسوف الإيطالي الكبير **بندتو كروتشيه** الّذي قيل عنه أنّه الوريث الشرعي للفكر الهيجلي[2]، حيث قام هذا الفيلسوف بثورة عارمة على نظرية المحاكاة الأفلاطونية باعتبارها قد قلّلت من قيمة الجمال الفنّي. وقد برزت هذه الثورة خاصة حينما رفض تماما- مثل أستاذه- جمال الطبيعة، زاعما أنّ إطلاق لفظة الجمال عليها ما هو إلا تعبير مجازي، فوصف الأشياء بأنّها جميلة هو نوع من الإغراق في المجازية. وقد عدّ **كروتشيه** "الطبيعة شيئا بليدا إذا ما قورنت بالفنّ، فهي خرساء حتّى ينطق بها الإنسان عن طريق الفنّ"[3].

كما استطاع **جون بول سارتر** من خلال ردّه على آراء **كانط** حول قيمة العمل الفنّي أن يحدّد لنا بعض الفروق الجزئية الّتي تفترق بين الجمال الطبيعي والجمال الفنّي. وقد لخّصها لنا **محمد غنيمي هلال** في النقاط الآتية[4]:

1- جمال الطبيعة لا تظهر الغاية منه إلا بافتراضها فيه، بخلاف الجمال الفنّي الّذي تكمن الغاية فيه ذاته.

2- الجمال الطبيعي يوجد ثمّ ينظر إليه، في حين الجمال الفنّي لا يتحقّق إلا حينما ننظر إليه.

3- في الوجود الطبيعي لا وجود لغاية تفرض نفسها علينا في صورة حتمية، ولكن في الجمال الفنّي فالغاية مقصودة من طرف الفنّان.

4- الجمال الطبيعي هو محض الصدفة، لكنّه في الفنّ مقصود ومصطنع من طرف الفنّان.

ويمكن أن نفضّ هذا الجدل القائم بين جمال الطبيعة وجمال الفنّ بما جاء به **حليم جرداق**، إذ يرى هذا الأديب الفيلسوف أنّ جمال الطبيعة موجود في أنفسنا، مؤكّدا على لفظة (أنفسنا)، غير أنّه لا يعني بذلك أنّ الجمال الطبيعي غير موجود، فالجمال شيء موضوعي في الطبيعة، لكنّنا لا نستطيع أن نبلغ هذا الجمال إلاّ إذا ارتقينا بأنفسنا إلى مستواه. فنحن إذا "لم نبن للجمال مكانا في أنفسنا، فإنّنا لن نتمكّن من إدراك ذلك الجمال الموجود في الطبيعة. إذا لو لم يكن الجمال مستوطنا فينا ما كنّا لنهتزّ حين نلمح شيئا

---

(1) - دي هويسمان: علم الجمال، ص197.

(*) - يشير زكريا ابراهيم إلى أنّ كروتشيه رغم تأثّره بالفلسفة الهيجلية إلاّ أنّه هو نفسه اعترض أن يلحق اسمه بمدرسة هيجل.

(2) - زكريا ابراهيم: دراسات في المعاصرة المعاصرة، ص146.

(3) - إحسان عبّاس: فنّ الشعر، دار الثقافة- بيروت- لبنان، ط3(لات)، ص31.

(4) - ينظر- جون بول سارتر: ما الأدب، ترجمة: محمد غنيمي هلال، دار العودة- بيروت- لبنان، سنة1984، ص57.

ما في الخارج، فنعجب به"[1]. فالعين- كما يقول ولفانج غوته(woolfang Gothe) (1749-1832م)-"ترى النّور لأنّها مصنوعة من النّور ذاته"[2]. ومن هنا، فالجمال موجود- حسب رأيه- في الطبيعة والفنّ معا.

غير أنّه يُفرّق بين الجمال الفنّي والجمال الطبيعي من حيث إنّنا أمام الجمال الطبيعي نحن مجرّد متذوّقين، أمّا أمام الجمال الفنّي فنحن منفعلين ومتفاعلين، فالجمال الفنّي هو جمال متحرّك خالق، إنّه حوار الداخل مع الخارج. فجمال الطبيعة هو مجرّد إشباع للجمال الّذي وضعته فينا الطبيعة الأمّ، في حين أنّ الجمال الفنّي إنما نصنعه حتّى نشبع به جوعنا إلى ما وراء الطبيعة، إلى عوالمنا الخاصة الّتي نقيمها بعيدا عن إطار الطبيعة الجامد المتحجّر[3].

وخلاصة القول إنّ الجمال الفنّي هو الّذي يحقّق صورة الجمال ويحدّد إطاره، فالإنسان حينما ينظر إلى العالم إنّما يصوّر لنا بهذه العملية صورة جماله عن طريق حواسه. غير أنّ الإنسان لا يكتفي بهذه الصورة الجمالية الّتي يقدّمها العالم له، ولكن يحاول أن يغيّر منها؛ فيحذف هذا، ويضع هذا مكان ذاك، طامحا، من وراء ذلك، إلى تحقيق الجمال المطلق. وكما يرى **عزّ الدّين اسماعيل** أنّ "جمال الطبيعة قد يكون مادّة الفنّ، لكن ليس جمال هذه الطبيعة هو الّذي يجعل العمل الفنّي جميلا، لأنّه كثيرا ما يكون جميلا في الوقت الّذي ينقل إلينا فيه أشياء هي في ذاتها قبيحة. فالجمال في العمل الفنّي أو القبح فيه ليس هو الجمال المتمثّل في الطبيعة من جمال وقبحها، وإنّما هو شيء أضيف إلى ما في هذه الطبيعة من جمال وقبح."[4] وقد اطلق **عزّ الدين اسماعيل** على هذا الشيء الّذي يُضفى على ما في الطبيعة من جمال وقبح بـ(**الشعور**)، ويعني به شعور الفنّان.[5]

---

(1) – حليم جرداق: هل الجمال في الطبيعة أم في الفنّ، ص154.

(2) – المرجع نفسه، ص155

(3) – المرجع نفسه، ص160/158.

(4) – عزّ الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص16.

(5) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الباب الثاني:

جمالية الأشياء في الشعر الجزائري المعاصر

مبحث في الدلالات الرمزية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الأول

الرمز الحيّ

5- الإنسان/ الرمز.

6- الرموز الحيوانية.

7- الرموز النباتية.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

يقصد بالمجال الدّلالي للرموز الحيّة كلّ ما يدخل في نطاق الكائنات الحيّة، بدءا بالإنسان، فالحيوان، وأخيرا النبات. وسأجتهد في هذا الفصل على محاولة حصر أبرز العلامات الّتي استغلّها الشاعر الجزائري داخل كلّ مجال من هذه المجالات:

1. الإنسان/ الرمز: يعتبر الإنسان(*) بوصفه علامة لغوية أحد الرموز الهامة الّتي من شأنها -إن أحسن استغلالها- أن تساعد على تعميق تجربة الحداثة الشعرية. وتعود أهمية هذا الرمز على مستوى الدلالة الشعرية في كونه مشبّعا بكم هائل من التوهّجات الإيحائية المتفرّعة عبر أوجه عدّة منها الديني والفلسفي والأسطوري والفني والجمالي. وعلى الرغم من أنّ الشعر العربي عموما والجزائري بشكل خاص لم يعتمد على هذه الكلمة إلا نادرا، إلاّ أنّني أعترف أنّ تمظهر هذه الكلمة على سطح النصّ الشعري كثير ما يؤدّي إلى تأجيج الفاعلية الشعرية للخطاب الأدبي. غير أنّ أثر هذه اللفظة يختلف باختلاف القدرات الشعرية لدى الشعراء.

وإذا بحث القارئ عن لفظة الإنسان في الشعر الجزائري المعاصر، وعن التفرّعات الدلالية التي من الممكن أنّها انزاحت إليها، فإنّه يكاد ألاّ يلمح لهذه الكلمة وجودا في البنية التشكيلية للنصّ الشعري. كما أنّ وجودها لا يثير ذلك الانفراج الجمالي الّذي قد تثيره باقي الرموز الشعرية الأخرى. وأمثّل لذلك بأحد المقاطع الشعرية للشاعر **مصطفى محمّد الغماري** الّذي يقول فيه:

ونحن في رحم الماضين.. أغنية بيضاء كالضوء.. فاسودّت بدنيانا
ونقطة سافرت في الليل..مورقة بالهمّ.. أورقها أشلاء قتلانا
وقيل: كوني..فكانت في مسافتنا نجوى.. ورفّت بهذا الطين إنسانا(1)

فلفظة إنسان، في هذا النصّ، لم تكتسب شعريتها من البنية الدلالية الّتي وردت فيها، وإنّما من المحملات الدلالية الّتي تكتنزها بوصفها- كما ذكرت- أحد الرموز الحيوية الّتي تحمل قوّتها الدلالية في ذاتها. والشاعر، في هذا النصّ، لم يكن له أثر واضح في إعادة تشكيل المحيط الدلالي لهذه اللفظة. وعلى المنحى نفسه ظلّ الغماري يعتمد على هذه الكلمة. يقول في قصيدة «رسالة من مهاجر»:

(*) - يشير ابن منظور في معجمه أنّ أصل كلمة إنسان هو إنسيانٌ على اعتبار أنّ العرب قالوا في تصغيره: أُنَيْسِيانٌ، وقد تمّ حذف هذه الياء لما كثرت هذه اللفظة في كلامهم، والجمع أناسين وأناسي. ويرى أنّ الإنسان قد سمّي كذلك- كما روي ذلك كل من ابن عباس وأبو منصور- لأنّه عهد إليه الأمر فنسي.

وقد ألمح لطفي عبد البديع إلى أنّه قد "اختُلِفَ في تسمية الإنسان، فقيل من الأنس الّذي هو نقيض الوحشة أو النوس الّذي هو نقيض السكون، أو الإيناس بمعنى الإبصار، أو النسيان الّذي هو نقيض الذكر". ينظر: لطفي عبد البديع: عبقرية العربية في رؤية الإنسان والحيوان والسماء والكواكب، مكتبة لبنان/الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1(1997)، ص27.

(1) - مصطفى محمّد الغماري: أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الجزائر، ط2(1982)، ص120.

هم الشعوب إلى لسلام، وهمّهم   أن تستهان كرامة الإنســـــان
من كان يرضى التعصّب مذهبا   بالعنصرية في بني الإنســـــان(1)

وإذا مضينا في تتبع التطوّرات الدلالية لهذه الكلمة فإنّنا سنجد أنّ الشاعر الجزائري ما لبث أن حرّرها- نوعا ما- من بعدها الحسّي الفجّ، ليتركها تسبح حرّة، تبني هرمها الشعري والجمالي بمفردها، الأمر الّذي سيسمح لها بأن تنفتح على بعدها العلاماتي الحقيقي. غير أنّ هذا التحوّل الدلالي الّذي صاحب هذه الكلمة لم يستطع أن يعيد تشكيل الفضاء الدلالي العام، إذ ظلّت هذه الكلمة مرتبطة بمحيطها الدلالي الأصلي. ولعلّ قصيدة «صلاة الغربان» للشاعر **أحمد شنّة** شاهد على ذلك:

أمن الجنازة يولد الإنســـــان   أم بعد كلّ سحابة طوفـــان؟
وأضاء من صدف المشاعر زورق   وأفاق بين صدورنا الإنســـان
لولا القصيدة ما عرفت مـــلامحي   لولا القصيدة لانتهى الإنسان(2)

فلفظة الإنسان في هذه الأبيات على الرغم من أنّها لم تخرج عن محيطها الدلالي إلاّ أنّ الشاعر قد أحسن استغلال الأبعاد الدلالية الّتي توحي بها؛ فالإنسان الذي يولد وينتهي هاهنا، ليس هو الإنسان البشري، وإنّما هي المعاني الرمزية والأسطورية الّتي تتضمّنها هذه الكلمة. وهي الدلالة نفسها الّتي نجدها عند باقي الشعراء، حيث تظهر لفظة الإنسان بوصفها شفرة سيميائية تحيل على مختلف معاني الخير والحبّ والجمال وغير ذلك من القيم السامية الّتي جعلت الله يختار هذا المخلوق من بين باقي المخلوقات الأخرى خليفة له في الأرض. وهذه الدلالة رغم قيمتها الشعرية إلاّ أنّها- ونظرا لبساطتها وألفتها- لم تتمكّن من تكريس البعد الجمالي الحقيقي لهذه اللفظة. ولعلّ الكثير من النصوص الشعرية تنحو هذا النحو، كما يظهر ذلك في قصيدة «قمر الشعر يرصد مأساة الإنسان» للشاعر **الشريف بزازل**:

قمر الشعر يرصد مأساة الإنسانْ..!
يرتّل أوجاع الشعراءْ:
ما جدوى أن يتلاشى الحبّ،
وينسحق حلم الأطفالْ..؟!
ما جدوى أن يتلاشى موكب أقماري الحبلى..
ويغنم تجّار الأشلاءْ؟! (3)

(1) - مصطفى محمّد الغماري: قصائد مجاهدة ص25.
(2) - أحمد شنّة: زنابق الحصار، ص29- 49.
(3) - الشريف بزازل: واجهة قمر شعري، مطبعة *NIR* المنطقة الصناعية حموش حمودي-سكيكدة- الجزائر، ط1(2002)، ص82.

ولعلّ من النصوص الشعرية القليلة الّتي تمكّنت فيها هذه العلامة السيميائية من التحرّر قليلا من مرجعيتها المألوفة، والتطلّع إلى فضاءات دلالية جديدة، هذا النصّ الشعري للشاعر **حمري بحري** في قصيدته «سيزيف لم يمت»:

سيزيف في كلّ مكان
سيزيف في كلّ زمان
يبحث عن إنسان[1]

وإذا كان الشعر العربي والجزائري على السواء لم يستغلاّ لفظة الإنسان بوصفها علامة لغوية في إثراء البنية الدلالية والجمالية للنص الشعري، على الرغم ممّا تستبطنه هذه الكلمة من إشعاعات دلالية متفرّعة، إلاّ أنّ ذلك لم يمنع من استغلال مختلف الأشياء الأخرى الّتي تدخل في نطاق الحقل الدلالي لهذه العلامة.

أ- سيميائية الجسد: تعدّ لفظة الجسد[*] بوصفها علامة سيميائية أحد النماذج الكبرى الّتي استغلّها الشاعر العربي الحديث في إثراء بنيته الدلالية والجمالية، وذلك انطلاقا من أنّ هذه اللفظة قد تمكّنت من تكريس هيمنتها على الفكر والشعور الإنساني في العصر الحديث. وقد دخلت هذه العلامة الرمزية مثل غيرها من العلامات عن طريق عملية التناص الّتي تحدث غالبا بين الشعر العربي والشعر الغربي، حيث تأثّر الشاعر العربي الحديث كثيرا بأطروحات علم النفس الفرويدي (نسبة إلى المحلّل النفساني النمساوي **سيغموند فرويد** (Sigmmund Freud) (1856- 1939) الّذي كان يرى أنّ الفاعلية الحقيقية للجسد هي الفاعلية الجنسية. وقد اعتبر **جيلبير دوران** (Gilbert Durand) أنّ الجسد يمثّل أحد الرموز الأساسية لنسق السقوط بوصفه مظهرا استقطابيا في الحقل الدلالي للرموز الظلامية. فالسقوط- كما عبّر **دوران**- "يتمركز رمزيا في اللحم: سواء اللحم المأكول أو اللحم الجنسي، والتحريم القاطع للدم هو الّذي يجمع بين الاثنين، وهكذا يصبح الزمني والجسدي مترادفين، ويحدث انزلاق من الفكري إلى الأخلاقي، فيتحوّل السقوط إلى نداء للهاوية الأخلاقية، ويتحوّل الدّوار إلى إغراء وإغواء"[2]. ولعلّ من أهمّ الآثار الّتي تركها هذا التحوّل المفاهيمي للجسد في النظرية الفرويدية على الأدب الحديث هو تحوّل النص الأدبي ذاته إلى جسد باعتبار أنّه يثير مختلف الرغبات النفسانية الّتي قد

(1) – حمري بحري: ما ذنب المسمار يا خشبة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- مركّب رغاية- الجزائر، سنة1981، ص104.

(*) – الجسد في اللغة هو جسم الإنسان وهيئته المميّزة، وقولك تجسّد؛ بمعنى تجسّم، والجمع أجساد، وتأخذ المعنى نفسه لفظة البدن.

(2) – جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا- رموزها وأساطيرها وأنساقها، ترجمة: مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع- بيروت- لبنان، ط1(1411هـ-1991م)، ص92

تثيرها طبيعة الجسد الحيوانية. كما أنّ علاقة النصّ بالقارئ قد أصبحت في النقد الحديث علاقة إخصاب وإنتاج، مثلها مثل علاقة الذكر بالجسد الأنثوي.

وتجدر الإشارة إلى أنّ أحد الدارسين قد رأى أنّه من الصعوبة بمكان الإقرار المبدئي بتشيئية الجسد، وذلك انطلاقا من طبيعة الجسد ذاته، من حيث أنّه يمثّل مركز النور وبؤرته، متسائلا: "كيف يمكن لمركز النور أن ينطفئ على نفسه، سابرا ظلماتها، جاعلا منها مادّة لتأمّله؟ أليست العين هي الّتي تمتلك الأشياء المحيطة إذ تراها.. ثمّ أليست بقية الحواس أيضا...؟!"[1]، غير أنّه إذ يقرّ بتشيئة الجسد، فإنّه يتساءل- مرّة أخرى- عمّا إذا كانت هذه العملية[تشيئة الجسد] الّتي يقوم بها المبدع عادة على مستوى النصّ الإبداعي تعدّ "سعيا إلى امتلاكه عبر تجميده، أم أنّها مجرّد قرينة تفضح النزاعات الداخلية والميول المكبوتة لصاحب النصّ ولمتلقّيه وللمجتمع المحيط بهما؟"[2].

ولم يتأثر الشعر الجزائري بهذا التحوّل الدلالي في التعامل مع سميائية الجسد إلاّ مع شعراء الأزمة وما بعدها، حيث يكاد شعراء السبعينيات خصوصا ألاّ يستخدموا هذه اللفظة البتة، وإن استخدموها لا يرتقون بها إلى ما هي عليه عند روّاد الحداثة الشعرية، كما أنّ تعاملهم معها يكاد أن يكون تعاملا ظاهريا وشكليّا، كما نجد ذلك في النصّ الشعري التالي للشاعر**عبد الرحمان زنانيّ** في قصيدة «فخر المغربيين»:

وهو فخر المؤرّخين بحقّ رأسه معجم لكلّ العهود

شهدت جسمه تلمسان يوما وهو يعلو منارة في صمود[3]

غير أنّ هذا الوصف قد لا ينطق تماما على شعراء الثمانينيات، الّذين مكّنتهم تجربتهم الأدبية، واحتكاكهم بثقافة الآخر الشعرية من توطيد علاقتهم ومعرفتهم بجماليات الخطاب الحداثي، الأمر الّذي مكّنهم من تطعيم هذه العلامة بإيحاءات جديدة، سمحت لها بخلق فضائها الشعري المتميّز والمختلف. ولعلّ هذا المقطع للشاعر **الأخضر فلّوس** من قصيدة له بعنوان «عزف على الوتر الأخير» دليل على ذلك:

يا شوقي الأخضر هل تأتي؟..

إنّي أتوارى من جسدي..

---

(1) - صلاح الدين بوجاه: الشيء بين الجوهر والعرض، المؤسسة الجامعية للراسات والنشر والتوزيع- بيروت- لبنان، ط1(1413هـ-1993م)، ص109.

(2) - المرجع نفسه، ص109.

(3) - عبد الرحمان زنانيّ: إلى حبيبتي تلمسان، المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر، سنة 1986، ص40.

وعلى ظهري يتوالد داء..

هل تأتي..

والحبّ وفاء[1]

ونجد الأمر نفسه لدى الشاعر **سليمان جوادي** الّذي تبدو عليه الرغبة في صياغة أبعاد جديدة لسيميائية الجسد تقترب قليلا إلى ما هي عليه في شعرية الخطاب الحداثي المعاصر. يقول في قصيدة له بعنوان «تمثال»:

... وأدخل في عيونك يا صغيرة

أجمع الأحزان، أنزعها

وأرجعها إلى الجسد المهيّأ

للجراحات الكبيرة

ماذا يضرّك إن جعلت

الجسم تمثالا

وجسدت التاسعه؟!!

اصمتي لا تكملي

إنّ للبركان موعده

وجسمي...

م...ث...ق...ل[2]

لكن بتطوّر الشعرية الجزائرية بدأت لفظة الجسد- وخاصة مع لفيف من شعراء القصيدة التجريبية- تهيمن على الفضاء اللساني للقصيدة، بل أصبحت أكثر من ذلك تكرّس كمعلم دلائلي في سيميائية العنوان الّذي أصبح يشكّل عنصرا أساسيا في معمارية النصّ الأدبي، فهو "مرجع يتضمّن بداخله العلامة والرمز، وتكثيف المعنى، بحيث يحاول المؤلّف أن يثبّت فيه قصده برمّته كلّيا أو جزئيا، إنّه النواة المتحرّكة الّتي خاط المؤلّف عليها نسيج النصّ، دون أن تحقّق الاشتمالية، وتكون مكتملة- ولو بتذيل عنوان فرعي- والعنوان، بهذا المعنى، يأتي باعتباره تساؤلا يجيب عنه النصّ إجابة مؤقّتة للمتلقّي،

(1) - الأخضر فلّوس: حقول البنفسج، المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر، سنة1990، ص18.

(2) - سليمان جوادي: قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا، المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر، سنة1985، ص63و64.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

كإمكانية الإضافة والتأويل"[1]. كما نرى ذلك في إحدى قصائد **مداني بن عامر** «جسد على المبنى»[*]، الّتي يقول فيها:

جسد يسيل على دلالته لينحسر الخطاب
جسد بمقهى سارح في الغيب
أو جسد يرقّع نسيه الحمأيّ فوق فراشه
لتمرّ حافلة فيحزن ظلّه
جسد يسافر في الظلال[2]

يغيب مفهوم الجسد داخل هذا الركام اللفظي والدلالي، تتحوّل هذه العلامة إلى إشارة مرعبة تحيل على فضاء متشعّب من المحمولات الدلالية. إنّ تركيز الشاعر هنا على الجسد الإنساني يدل على تحوّل الطبيعة الإنسانية من بعدها الروحاني إلى البعد الشيئي. ولعلّ هذه المحاولة التشيئية تنمّ عن النظرة التشاؤمية للشاعر ممّا آل إليه المجتمع الإنساني. وهو المعنى نفسه تقريبا الّذي نجده عند كثير من الشعراء الجزائريين الّذين يجعلون من لفظة الجسد وسلية للتعبير عن مدى سيطرة المادة بكلّ أبعادها على حضارة الإنسان المعاصر. يقول الشاعر **حكيم ميلود** في قصيدة «مكابدات»:

بما استطعنا، ولم نستطع
بقليل من الصبر وصلنا إلى الحيرة
كأنّنا فائض اللّيل على هذا الشحوب
كأنّنا أشباحنا.. تمرّ على أجسادنا[3]

ويركز الشاعر الجزائري المعاصر في تعامله مع علامة الجسد على البعد الغريزي الذي يعدّ- كما ذكرت- أهمّ الدعائم الأساسية الّتي استند إليها التحليل النفسي الحديث في تفسيره للكثير من القضايا الّتي تتعلّق بالحياة الإنسانية. حيث يسعى الشعراء إلى تحرير الجسد من "سلطة اللغة المنسية الّتي تمارس عليه الرقابة والتحريف بحجّة أنّه فاكهة للمتعة (...)، وتكون لغة الجسد تدنيسا للمقدّس، وتشييئا

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

(1) - شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة، ط1(2004)، ص10.

(*) لقد أصبحت الكثير من القصائد الشعرية تحتفي بلفظة الجسد كعنوان لها، انطلاقا من الإشعاع الدلالي والشعري الّذي قد تثيره هذه اللفظة عند المتلقي، فإلى جانب هذه القصيدة هناك قصائد أخرى نذكر منها قصيدتان للشاعر مصطفى دحية إحداهما بعنوان «جسد»، والأخرى «مرثية الجسد».

(2) - مجلّة الثقافة، العدد2، مارس2004، إصدارات وزارة الثقافة- الجزائر، ص114.

(3) - مجلّة الثقافة، العدد1، مارس2004، إصدارات وزارة الثقافة- الجزائر، ص97.

للجميل والجليل"[1]. ومن هذه النماذج الشعرية الّتي يمكن أن تمثّل لنا ذلك التحوّل الدلالي في التعامل مع تيمة الجسد هاته المقطوعة الشعرية للشاعر **مصطفى دحية** من قصيدته «رغبة»:

جسد مبذور الرغبة
تعمره حيتان النسيان..
يتلوّى..
يبحث عن جسد مأهول بالخوف
بالتجريح،
وبالخمر
وبالشيطنة المُرَّة
جسد:
تعوي أصداء أنوثته
شبق لاهث
عرق مرجوم بارد
وندوب محنّطة
تتثاءب فوق الظهر الزنجي[2]

أنظر إلى هذا النصّ، لقد تشظّت الدلالات الجنسية من رائحة الجسد، فتبرعمت العلامات الّتي توحي بالشبقية والغريزية والانحراف (الخمرة- الشيطنة- أصداء أنوثته- شبق لاهث). وهكذا يصبح حضور الجسد في الشعرية العربية علامة على الانحلال الخلقي، وتفشّي مظاهر الفساد والفسق والرذيلة. فهو آنئذ القطب المضاد لرمزية الروح وأبعادها المختلفة. ويحاول الشاعر **مصطفى دحية** أن يحيط دلالة الجسد بلغة صوفية يخفي وراءها البعد الغريزي والجنسي. يقول في هذه القصيدة/المقطوعة:

أهرقت فيك نبوءتي وكتابيا
وطفقت أذرو حضرتي وغيابيا
وارتبت، هل جسد يطاول صبوتي
أو جذوة تهب السماء رماديا؟
يا أيّها الجسد الّذي حملته

---

(1) - أحمد يوسف: يتم النصّ، الجينيالوجيا الضالعة، ص210.

(2) - مصطفى دحية: بلاغات الماء، منشورات اختلاف- الجزائر، ط1(2002)، ص89،90.

غضّا، وكنت على ذراه الباكيا
وطّنت شهوته على سنن الهوى
وعشقت فيه الوسم دينا ثانيا[1]

ويشير أحمد يوسف إلى أنّ عملية "الإلغاء الطوعي للجسد- سواء أكان في الواقع المعيش أم في الواقع الخرافي- أمر محيّر، ولأنّه يتراح من كونه سيرورة يقتضيها الناموس الطبيعي للحياة إلى المقام الخرافي والأسطوري، ليأخذ أبعادا دلالية متباينة داخل خريطة يتم النصّ الشعري المختلف"[2].

وإلى جانب لفظ الجسد استطاعت بعض الألفاظ الأخرى الّتي تدخل في هذه الدائرة (دائرة الجسد) أن تبني لنفسها موقعا دلاليا جديدا يختلف عن المجرى الدلالي للفظة الجسد. وتعتبر لفظة الرأس [*] أحد الرموز الّتي كرّست وجودها الدلالي على مستوى البنية الشعرية للشعر العربي المعاصر. وتعود أهمية هذه العلامة -كما أكّد على ذلك دوران- في كونها تشكّل أحد المعالم الرئيسية للنسق العمودي. "ولقد برهن علم السلالات أهمية تمجيد الجماجم في الماضي والحاضر على السواء، فالجمجمة البشرية والحيوانية، وجماجم الأوائل على وجه الخصوص، تلعب دورا مميّزا عند إنسان شو-كو- تيان البدائي في الصين، كما عند البدائي الأوروبي في ويمار أو شتاينهايم أو كاسيتلو. ويظهر من بقايا الجماجم أنّها جهّزت بعناية وحفظت بطريقة التعفّن المسبق، وتوسيع فتحة مؤخّرة الجمجمة، والتلوين والتوجيه الطقوسيين، وباختصار بطريقة قريبة جدّا من الّتي يتبعها في أيّامنا سكان جزر سلبير في أندونيسيا. ويلاحظ فيرنزت أنّ الرأس بالنسبة للبدائي هو مركز الحياة ومبدأها. وأن فيه القوّتين الفيزيائية والنفسية، وأنّه وعاء الفكر أيضا"[3].

كما يؤكّد دوران أنّ التبجيل المعنوي للرأس لا يعود للعصور البدائية فقط، بل حتّى الإنسان المتحضر لا يزال ينظر إلى هذا العضو نظرة تعظيم وتبجيل، ولعلّ دليله في ذلك هي "ممارسة سلخ الجماجم وصيد الرؤوس الّتي قام بها الفرنسيون والإنكليز في إميريكا الشمالية خلال القرن الثامن عشر أو ما فعله الألمان مع معارضي النازية في معسكر بوخنوالد خلال الحرب العالمية الثانية"[4].

---

(1) - المصدر السابق، 49و50.

(2) - أحمد يوسف: يتمّ النصّ- الجينيالوجيا الضائعة، ص203.

(*) - الرأس لغة هو الجزء الأعلى من الإنسان، الثابت على العنق، والّذي ينبت فيه الشعر، ورأس كلّ شيء أعلاه، وجمع القلّة أرؤس، وجمع الكثرة: رؤوس. وجاء في الحديث أنّ الرسول صلّى الله عليه وسلّم كان يصيب من الرأس وهو صائم؛ كناية عن القبلة. ينظر كريم زكي حسام الدّين: التحليل الدلالي إجراءاته ومناهجه، ج01، ص174.

(3) - جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، ص116.

(4) - المرجع نفسه، ص116 و117.

والشعر الجزائري ما لبث مع شعراء الحداثة يعيد شحن لفظة الرأس بإيحاءات جديدة تمكّنها من اعتلاء المراتب العليا في الدلالة الشعرية، مواكبة للتطوّرات الدلالية الّتي حقّقتها هذه اللفظة على مستوى الشعرية العربية. وفي هذا الشأن يمكننا أن نمثّل بهذا المقطع الشعري:

رأس يسافر في الرقاب
رأسي المهاجر بين هاجرتين في عنق الصواعق
لفّ زوبعة... وغاب
رأسي المحال[1]

لم تعد لفظة الرأس في هذا المقطع مجرّد عضو من أعضاء الجسد، بل شفرة سيميائية عائمة، حيث أن الناص قام بإخراج هذه الكلمة من فضائها البنيوي المعهود، إلى فضاء جديد، أصبح تمظهرها يثير نوعا من الفضول والتساؤل اللّذين يمثّلان أحد أبواب الانفراج الجمالي. ولعلّ من أهمّ هذه التحوّلات الّتي حدثت على مستوى الدلالي لهذه الكلمة هو تطعيمها بالفاعلية عن طريق إسناد الفعل يسافر لها. وتعتبر عملية إسناد الفعلية للأسماء أحد مظاهر التكثيف الشعري والدلالي. كما أنّ تعدّد الرقاب بالنسبة للرأس قد ساعد هو أيضا على تشظّي هذه العلامة وتكثيف الدلالية.

ولعلّ لفظة الرأس لم تستطع أن تكرّس وجودها الدلالي بالشكل الّذي كرسته لفظة الجمجمة الّتي لها ذاكرة شعرية ودلالية متأصّلة في الشعر العربي، فضلا عن دلالتها الاجتماعية. ولذا كان إشعاعها الشعري في القصيدة الجزائرية يفوق الإشعاع الدلالي لعلامة الرأس. ويُستدلّ في هذا الشأن بالنصّ التالي للشاعر **نجيب أنزار** في قصيدته «المكابدات والهوامش»، يقول فيه:

وأسمّي الشوارع أرجوحة،
وزجاج الحوانيت تفّاحة
وذراعي معراج لغو (فللثرثرات
معادها)، أتدحرج منتشيا
لسقوطي العموديّ فوق جمجمة الكون،
لا شوق لي
لا محطّة لي
لا قطاف[2]

---

[1] – مجلّة الثقافة، العدد2، مارس2004، إصدارات وزارة الثقافة– الجزائر، ص114.

[2] – مجلّة آمال، مجلّة أدبية ثقافية، العدد 63، شتاء1995، تصدر عن وزارة الثقافة– الجزائر، ص146.

فالجمجمة هنا (جمجمة الكون) تحمل دلالة الرأس ودلالتها الخاصة الّتي لها امتدادها الرمزية المتشعّبة والمشبّعة. فهي أحد رموز الاندثار والتلاشي والاغتراب وغير ذلك من صور الخراب والدمار الإنساني.

ولم يكتف الشعر العربي المعاصر بإثراء الفضاء الدلالي لكلمة الرأس، وإنّما تعدّى ذلك إلى محاولة استغلال بعض الوحدات الدلالية الأخرى الّتي تدور في فلكها؛ وهي العينين، والوجه، والشعر والجبهة. وتعتبر الجبهة(*) أحد العلامات الدلالية الّتي تمكّنت من توطيد وجودها الشعري والدلالي على المستوى البنية الدلالية للشعر العربي المعاصر. غير أنّ الشعر الجزائري لم يعتمد كثيرا على هذه العلامة حيث تكاد تغيب في كثير من النصوص الشعرية. ومن الشعراء الجزائريين الّذين استخدموا هذه العلامة في شعرهم الشاعر **عزّ الدين ميهوبي** في قصيدة «وتنفّس الأوراس»:

تعلو جبينك .. غيمتان وأنجم ونوارس برّية.. تتوحّم!
وقصيدة.. للراحلين مع الرؤى ظمأى.. لمنبعها يطوّفها الفم![1]

إنّ وجود الجبهة أو الجبين في أعلى الرأس مكّنها من أن تتحوّل في الشعر العربي المعاصر إلى علامة إشارية قويّة تمتلك قدرات دلالية هائلة، بإمكانها أن تثري النصّ الشعري الّذي تتقولب فيه. فالشاعر في هذه النصّ اختار الجبهة لأنّها العلامة الّتي تتحدّد من خلالها حالة الشخص إن كان غاضبا أو سعيدا أو حزينا أو غير ذلك، كما أنّها تمثّل عزّة الرجل وإباءه، فالرجل الذليل لا تظهر جبهته لأنّه مطأطئ رأسه. ولعلّ **مصطفى الغماري** قد حرّر الجبهة أكثر من مدلولها المعروف، فترك الدال يسبح في ملكوت المعنى الخبيئ، يقول في قصيدة «الصوت والصدى»:

اضرب بها سمع الزمان، وإن تولّى بالجبين
واسق المسافة كرمها، فالسكر صحو العاشقين
وانثر حنينك..ربّما يحي المسافات الحنين[2]

لقد تضخمّت علامة الجبين حينما تحرّرت من فضائها الدلالي المعروف، فإذا القارئ يجد فيها إشعاعا دلاليا جديدا كانت تفتقده من قبل، وإذا به، بعد ذلك، يعيش لحظة الدهشة والمعاناة وهو بصدد البحث في انحناءاتها الجديدة في عالم المعنى. ممّا قد يكسبها حصانة أكثر، ويساعدها على إرساء وجودها الشعري ضمن أهم الرموز الشعرية العربية المعاصرة.

(*) – الجبهة– أو ما يسمّى بالجبين– هي أعلى الوجه؛ ما بين ناصية الرأس وحاجبي العينين، وجمعها جباه وجبهات، وجمع جبين أجبن.

(1) – عزّ الدين ميهوبي: في البدء.. كان أوراس، ص17.

(2) – مصطفى محمّد الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب– الجزائر، سنة1989، ص40.

ب- سيميائية المرأة: وعلى الرغم من أنّ المرأة/العلامة تدخل ضمن إطار المنظومة الدلاليـة لتيمة الجسد، إلاّ أنّ قيمة هذه العلامة وأهميّتها قد مكّنها من الاستيلاء على كثير من الفضاءات الدلالية لهذه التيمة. وعلى هذا الأساس فقد أصبحت المرأة بوصفها علامة لسانية إحدى الأنموذجات السيميائية الكبرى التي قامت عليها الشعرية العربية، وذلك على اعتبار أنّها- كما عبّر **عبد الله الغذامي**- "مـا إن تعتلي صهوة الكلمة في نصّ ما حتّى تستولي على قيمته الدلالية، وبذلك يتأسس أثرها الشعري الفاعل، ليدفع الدلالة، وينمّيها، ويعيد معادلة الكلام"(1).

وتعود أهمية هذه العلامة إلى الكثافة والزخم الدلالي الّذي تزخر به، انطلاقا من تشبّعها بالكثير من المحمولات الرمزية والأسطورية الّتي جعلتها تأخذ مركزا استقطابيا في البنية الدلالية للشعر العربي. ويعتبر الجوهر الأنثوي الخاصية الأساسية الأولى الّتي مكّنت لفظة المرأة من اعتلاء هذه المرتبة الشعرية. حيـث يذكر عن المصريين أنّهم "عبدوا إيزيس بوصفها الأمّ والمبدأ الأنثوي الفعّال، وانتشرت عبادتها، من بعد ذلك، في المماليك اليونانية والرومانية، وكانت زهرة اللوتس رمزا لها الجوهر الأنثوي الّذي تجسّم في شخصية إيزيس. ولقد كانت إيزيس في الدّيانة المصرية القديمة الآلهة الكبرى والرمز القدسي الّذي يستثير انطباعات وإيحاءات، وارتبطت بتعاقب الفصول والحركة الدورية للأفلاك، وبالخصب والنّماء"(2). ولعل اختصاص المرأة بظاهرة الولادة دون الرجل هو ما زاد في إثراء الحيّز الدلالي لهذه العلامة، حيث مكّنت خاصية الأمومة المرأة/العلامة من تكريس إمبراطوريتها العلامية داخل المنظومة الدلالية للشعرية العربيـة والعالمية على السواء.

إنّ تأثير الجوهر الأنثوي على المخيّلة الإنسانية قد مكّن المرأة/العلامة من أن تتحوّل- مع مـرور العصور- إلى عنصر دلالي ثريّ ومتشعّب، تتزاحم داخله مجموعـة مـن الإيحـاءات الرمزيـة، ذات الإفضاءات الدينية والاجتماعية والتاريخية. ولعلّ جمالية الجوهر الأنثوي، وما يثيره من مشاعر وأحاسيس هو ما حدا بالفيلسوف الفرنسي **غاستون باشلار** من خلال «كتابه شاعرية أحلام اليقظة» إلى محاولـة إبراز دلالة المؤنث في الكلمات، وفي هذا الشأن يقول: " .. ما إن يتسنّى لي الحصول على قاموس، حتّى أترك مؤنّث الكلمات يغوي نفسي. وتتبع تأمّلاتي المحناءات العذوبة. إنّ المؤنّث في الكلمة يزيـد مـن سعادة التكلّم، ولكن يجب أن نحبّ إلى حدّ كبير المصوتيات البطيئة. ليس الأمر بالسهولة الّتي نعتقـد.

(1) – عبد الله الغذامي: تشريح النصّ، ص59و60.

(2) – عاطف جودت نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص125و126.

هناك أشياء شديدة الصلابة في واقعها، فتنسينا أن نحلم حول أسمائها. منذ مدّة ليست بطويلة اكتشفت أنّ المدخنة (Cheminée) هي طريق (Chemin) الدخان العذب الّذي يصعد ببطء نحو السّماء"[(1)].

ولقد تمكّنت المرأة/العلامة – من خلال هذا الزخم الدلالي الّذي توّجت به عبر مسارها التطوّري- من أن تصبح الرمز الشعري الأكثر استقطابا على مستوى البنية الشعرية للخطاب الأدبي الحديث والمعاصر، وأصبح تمظهرها على سطح النصّ يحدث إشعاعا دلاليا قويّا، يلقي بظلاله الشعرية على باقي الرموز الأخرى الّتي تصبح وكأنّها تستضيء بضيائها، وتتعطّر بعطرها. فهي إذاك الأثر الفاعل داخل النصّ.

وانطلاقا من هنا نجد أنّ الشاعر الجزائري المعاصر يستغلّ هذا الأنموذج الدلالي الثري من أجل تأجيج الفاعلية الشعرية والدلالية لنصّوصه، حتّى غدت المرأة/العلامة وكأنّها الفانوس الشعري الّذي يضيء به دهاليز قصائده. وقد تجلّى ارتباط الشاعر الجزائري المعاصر بهذه العلامة من خلال تكريس حضورها في سيميائية العنوان، على اعتبار أنّها تتميّز بالإثارة، والاختصار، والتركيز، فهي تحمل "مجموعة معلومات في شكل مورفولوجي صغير، يدفع القارئ إلى طلب زيادة مجموعة معلومات"[(2)].

وإليك بعض هذه العناوين- تمثيلا لاحصرا-: «إمرأة» لعثمان لوصيف، «غبار امرأة» لأحمد شنة، «ما الّذي يتعلّمه رجل من جفون امرأة» لعاشور فنّي، «امرأة الشعر» لعلي بوزوالغ[(*)]، إلى غير ذلك من النصوص الّتي، وإن لم تعتمد على هذه اللفظة أصلا، فقد تستغلّ بعض العلامات الأخرى الّتي تدخل في نطاقها.

وتعدّ المرأة من العلامات السيميائية الّتي تمثّل فضاء مزدوجا للحياة والموت، للخصب والجدب، للتفاؤل والشؤم، فهي كما تشير إلى صور الجمال والرقّة والطفولة، وترتبط بالجوهر وتحقيق الديمومة والتواصل للنسل البشري، تشير، أيضا، إلى الخبث والدهاء والرذيلة والبغاء، فالمرأة قد تتحوّل من مخلوق جميل جذّاب رقيق المشاعر، يستهوي الرجل ويغريه، إلى مخلوق شرير يخفي الكثير من الدلالات السلبية. وقد تتمظهر المرأة في النصّ الشعري الجزائري بوصفها رمزا للخصب والنماء كما يبدو ذلك في قول الشاعر **علي بوزوالغ** من قصيدته «امرأة الشعر»:

---

(1) – غاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة، ترجمة: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع- بيروت- لبنان، ط1(1991)، ص30و31.

(2) – شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ص25.

(*) – ينظر في هذا الصدد الدواوين التالية: عثمان لوصيف: شبق الياسمين، المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر، 1986، ص45. أحمد شنّة: زنابق الحصار، ص93. عاشور فنّي: زهرة الدنيا، ص104. علي بوزوالغ: فيوضات المجاز، مطبعة زعايش للطباعة والنشر- الجزائر، ط1(2001)، ص44.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

امرأة الشعر تأتي. في
أقطف حبّات العنق لها
أقطف حبّات الحلم لها
أقطف حبّات القمح
وأهديها حبّات التوت[1]

إنّ ربط الشاعر بين شعره والمرأة هو دليل على الخصوبة الّتي أصبح يمتلكها شعره، ولا أدلّ على ذلك من الأوصاف الّتي ينعته بها، فهو يقطف منها حبّات العشق وحبّات الحلم، وحبّات القمح، ويهديها حبّات التوت. وهكذا يبدو — من خلال هذا النصّ الشعري- ذلك الارتباط الوثيق بين رمزية المرأة/الأمّ ورمزية الأرض، فالأرض والأنثى- على حدّ تعبير **سيّد القمني**- هما "محور حياة الإنسان"[2]. وعلى هذا الأساس يعتبر "الدارويديون والالتاي نزع الأخشاب خطيئة كبرى، لأنّ ذلك «يتسبّب بجرح الأمّ». وهذا الاعتقاد بالأمومة الإلهية للأرض هو بالتأكيد من أقدم المعتقدات. وهو من أكثرها رسوخا عندما يترسّخ من خلال الأساطير الزراعية"[3]. وهو ما أشار إليه **علي البطل** حينما أكّد أنّ ارتباط سر الخصوبة في المرأة بسرّ الخصوبة في الأرض إنّما يعود بشكل خاص إلى المجتمعات الزراعية، "ولذلك عُبدت الأرض بوصفها أمّا، ورُمِزَ لها في الدّين القديم بآلهات أمّهات؛ أي أنّ معنى الأمومة هو المعبود، وفي حالة الآلهة الأرض، والآلهة المرأة. وحتّى بعد اكتشاف دور الرجل في الإخصاب، وتدخّل هذا المعنى في إيجاد الآلهات للجمال الجسدي، ظلّت آثار الأمومة عالقة بالآلهات الجديدات"[4].

وقد يتسّع الفضاء الدلالي للمرأة حين تتزاوج دلالتها بالسماء والأرض والطفولة، فتشعّ إيحاءات بمعاني الجمال والبراءة كما يتّضح ذلك في هذا النصّ الشعري للشاعر **عبد الكريم قذيفة** من قصيدته «أغنيات إلى زينب»:

ما الّذي تفعل امرأة بالقصيدة
أو بقلوب الرجال
غير ما فعلت هذه الطفلة/ النهر
هذه السماء الّتي ضوّءت في المدى

---

(1) - علي بوزوالغ: فيوضات المجاز، ص44.

(2) - سيّد القمني: الأسطورة والتراث، سينا للنشر- القاهرة، ط1(1992)، ص56.

(3) - جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، ص206

(4) - علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتّى آخر القرن الثاني الهجري- دراسة في أصولها وتطوّرها، دار الأندلس- بيروت- لبنان، ط2(1401هـ- 1981م)، ص55و56.

نجمة وهلال
ما الّذي تفعل امرأة
غير ما فعلت زينب بالرجال..
إنّها الطفلة الساحلية
تلك الّتي أخذت كلّ ما في الشواطئ
من فتنة ودلال[1]

فالمرأة في هذا النصّ الشعري هي كلّ معنى سام في هذا العالم، فهي (الطفلة/النهر)، وهي (الطفلة الساحلية)، وهي (السماء والنجمة والهلال).وهي (الفتنة والدلال). وعلى هذا النحو أصبحت المرأة تشكّل "قيمة دلالية تنمو داخل النصوص الجديدة، متحدّية كلّ حدود الأطر التقليدية في الإنشاء الفنّي"[2].

وإذا كانت المرأة بوصفها علامة سيميائية ارتبطت في الشعر العربي القديم بعوالم الخصب والنماء والجمال والبراءة، فإنّ الشعرية العربية المعاصرة توشك أن تختزل ذاكرتها الشعرية في العهر والرذيلة والبغاء، وذلك بالتركيز على الأعضاء الّتي تثير الرغبة الجنسية مثل الأرداف والسيقان والنهود كما يتجلّى ذلك في المقطع الشعري التالي للشاعر **مصطفى دحية** من قصيدته «رغبة»:

وردفك..
هذه الأرمادة تعبر إقليمي
ترابط فوق المرآة المحدورة
يشربني هم العينين
وزغب الساق العبثية
أتنشّق ألوان النهد البرّية
ويفيض تنّور الذكرى..[3]

وإذا كانت الأرداف والسيقان توحي بالدلالة الجنسية في المرأة، فإنّ النهود قد تشرّبت الدلالتين معا، فهي قد توحي بما توحي به الأرداف والسيقان، وقد تتحوّل عن هذه الدلالة إلى فضاء دلالي مختلف، وذلك بشكل خاص عندما ترتبط بالرضاعة، حيث يصبح النهد آنئذ هو العضو الأنثوي الفعّال

(1) – عبد الكريم قذيفة: لو أنت تدري كم أحبّك، مؤسسة أشغال الطبع للحنوب، ط1(1993)، ص48.
(2) – عبد الله الغذامي: تشريح النصّ، ص58.
(3) – مصطفى دحية: بلاغات الماء، ص90و91.

في الدلالة العامة من حيث هو العنصر الّذي تقوم عليه دلالة الخصب والنماء لدى المرأة، فهو صورة العطاء والبذل الّتي تتشكّل عبر صورة الحليب وما له من إيحاءات رمزية ثرّية. ولعلّ هذا التشاكل بين صورة النهد وصورة الحليب هو ما ساعد هذا الجزء الأنثوي على التضخّم، بحيث استطاع أن يهيمن على المساحة الدلالية العامّة للمرأة، ويستقطب إشعاعها الرمزي. ويكاد الشاعر الجزائري ألاّ يستخدم هذا البعد الرمزي للنهد باعتباره أحد الرموز الهامّة الّتي كان لها الدور الأساسي في تشكيل الإطار الدلالي لرمزية الأمّ. ومن النصوص الشعرية القليلة الّتي وظّفت النهد بوصفه علامة للخصب والنماء قول الشاعر **مداني بن عامر** في قصيدته «جسد على مبنى»:

ماذا ترى؟

الشمس يابسة على غصن يخابث- عبر نافذتين-

نهد غمامة

والليل ينعس في الصداع[1]

إنّ استخدام الناصّ لرمزية النهد قد مكّن السحابة من تأجيج فاعليتها الرمزية، حيث سمح ذلك بإحداث تزاوج دلالي بين رمزية السحابة ورمزية المرأة بمختلف محمولتها الدلالية والرمزية. فالنهد هنا قد استبطن الدلالتين معا، ذلك أنّ الشاعر وإن كان اهتمامه منصبّا على القدرات الّتي يمتلكها النهد بوصفه موطن الرضاعة، إلى أنّ استحضاره قد جعل الشاعر يُوجّه نحو الدلالة الشبقية والغريزية، ولا أدلّ على ذلك من استعماله لكلمة (يخابث).

وتظلّ المرأة- بالرغم من كلّ الدلالات الظلامية الّتي تعترضها- رمزا خصبا لكلّ معاني الخصب والعطف والبراءة والجمال. فهي ما إن تستوطن سطح النصّ حتّى تلقي بظلالها الإيجابية عليه، وذلك بما تعالق بها من دلالات رمزية اختصرتها جميعا رمزية الأمّ. فالمرأة منذ فجر التاريخ هي الحضن الرؤوم للإنسان، ففيها يشعر بالعطف والسكينة والحنان. ومن ثمّ فإنّ سيطرت الدلالات الظلامية على رمزية المرأة في الشعر الجزائري المعاصر، لا يمكنها، بحال من الأحوال، أن تستولي على الدلالة العامّة الّتي هي في جزئها الأكبر دلالة أمومية.

ج- ثنائية الطفل والشيخ: لقد تمكّن كلمة الطفل بوصفها علامة سيميائية من تكريس وجودها الرمزي على مساحة الشعر العربي الحديث، حيث استطاعت أن توسّع من دائرتها الدلالية الّتي مكنتها من أن تقتحم حرم المنظومة الرمزية المعاصرة. فالطفل في الشعر العربي القديم كان مجرّد علامة

[1] – مجلّة الثقافة، ع2، مارس2004، صادرة عن وزارة الثقافة والاتصال، منشورات المكتبة الوطنية- الجزائر، ص113.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

لصغر الحجم، لكنّه تحوّل مع الشعرية الحديثة إلى رمز حيوي مكثّف، لا يشكّل دائرته الدلالية من خلال صورته الخارجية، وإنّما من خلال السمات والأوصاف الداخلية. فصورة الطفل في الشعر الحديث تشير إلى معنى البراءة والصدق والعفوية والتلقائية الّتي تشكّل جانبا من جوانب الذات الإنسانية.

والشعر الجزائري المعاصر لم يكن بمنأى عن هذه التحوّلات الّتي أصابت هذه العلامة الّتي أصبحت تمثل أحد الرموز الهامة الّتي يستند إليها الشعراء الجزائريون من أجل التعبير عن عشقهم لهذا العالم الخالي من كلّ معاني القسوة والخبث والمادوية (نسبة إلى مادي). وقد تجلّى هوس الشعراء بهذه العلامة من خلال محاولة تكريس هيمنتها في بنية عنوان القصيدة، وقد يُستدل في هذا الشأن بالقصائد التالية: «رسالة إلى طفلة القمر السهران»، «وشم على جبين الطفلة السمراء»، «طفولة وشظايا» للشاعر الأخضر فلّوس، و«الحارس والأطفال» للشاعر أحمد عاشوري، و«الطفل الّذي كنت» للشاعر محمّد علي بن سعيد(*).

وقد تباين الشاعر الجزائري في استخدامه لهذه العلامة، فتارة يستخدمها بشكلها القديم من حيث هي علامة تشير إلى مرحلة الصغر، وتارة أخرى يذهب بها بعيدا، متحدّيا الأطر التقليدية القديمة، محرّرا إيّاها من القيود الّتي رسمت حدودها الدلالية. ويعتبر **الأخضر فلّوس**، في هذا الشأن، أحد الشعراء الجزائريين الّذين ولعوا في استخدام هذا العلامة اللغوية، ويتجلّى ذلك- كما أشرت- في توظيفه لها بوصفها عنصرا مهيمنا في بنية بعض عناوين قصائده الّتي يقول في إحداها:

صغيرتي.. ذكريات الطفل تصلبني وأنت نشوى على أهداب قتلاك

يا طفلة القمر السهران .. معذرة إذا تقمّص وردي لون أشواك(1)

لقد وظّف الشاعر في قوله «طفلة القمر السهران» علامة الطفل بشكلها الظاهري القديم الّذي يشير إلى الصغر، غير أنّ القارئ قد يلمس البعد الروحي لهذه العلامة من حيث ارتباطها بالجمال الطبيعي والبراءة والعفوية والتلقائية. أمّا العلامة/الطفل في البيت الأوّل فتبدو علامة عائمة، تتميّز بوجودها الملغم الّذي يفتح أمام القارئ عوالم دلالية شتّى، قد يصعب عليه التعرّف على كلّ حدودها. فاختيار الشاعر لكلمة الطفل بدل طفولة جعل المعنى يخرج من دائراته الضيّقة، متحرّرا من سلطة الدال وجبروت المعنى التقليدي. وها هو الشاعر **محمّد علي بن سعيد** في قصيدة «الطفل الّذي كنت» يبحث عن معنى البراءة في نفسه، فلا يجد رمزا يغطي مساحة محيط معناه إلاّ علامة الطفل، فيقول:

(*) – ينظر: ديوان الأخضر فلّوس: أحبّك ليس اعترافا أخيرا، المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر، سنة 1986، وديوان أحمد عاشوري: أزهار البرواق، المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر، سنة 1984.

(1) – الأخضر فلّوس: أحبّك ليس اعترافا أخيرا، ص17.

أيا أيّها الطفل هل نلتقي؟!

إنّنا من فضاء بعيد يباعد أرجاءه،

لنا كعبة من تداخل حسّ الفراغ بلون

وبيني وبينك وجه المرايا

يمزّق أوجهنا

أراك..

تراني..

ذوائب من زمن قد تعشّى بأجزائه

وللمنا في الهشيم..[1]

إنّ الشاعر هنا لا يحدّث طفلا معيّنا، وإنّما يحدّث معنى الطفولة في ذاته، فالطفل هنا هو رمز لمعاني الطهارة والجمال والبراءة. ولعلّ هذه المعاني السامية المبثوثة في رمزية الطفل تتمظهر بشكل جلي في هذا النصّ الشعري للشاعر **نجيب آنزار** من قصيدته «حورية الرحل الميّت»:

تعالوا نزرع الأطفال

في هشيم الورق[2]

لقد تمكن القارئ من خلال استغلال الشاعر لرمزية الطفل وما لها من كثافة دلالية عالية من الكشف عن محيط المعنى الّذي يرومه صاحبه. ولعلّ جمالية هذا النصّ الشعري تتأسّس من خلال مخالفتها لبنية توقّع القارئ الّذي لم يألف هذا المعنى الجديد « زراعة الأطفال». والتجاور غير المتوقّع للكلمات، أو ما سمّاه **أدونيس** بالفوضى اللغوية، يتناسب- حسبه- مع فوضى العالم، فأنت "إذا أخذت جزء من الطبيعة، تجد الشوكة إلى جانب الحصاة، إلى جانب مجرى الماء، إلى جانب العشب، بل إنّك كثيرا ما ترى الحصى والعشب يعترضان مجرى الماء. والقصيدة يجب أن تكون مثل هذا المشهد الفوضوي، لكن الخاضع إلى نسق. ومن هنا، الشكل لا نهاية له. إنّه غياب القانون. إنّه الفوضى الكونية. إنّه زمن ما قبل العالم"[3].

ولعّل تضخّم رمزية الطفل قد ساعد علامة الشيخ أو العجوز بوصفها علامة مناقضة من التضخّم هي أيضا، فالشيخ أصبح رمزا لفقدان الأمل وانحصار الرغبة في الحياة، وغير ذلك من المعاني الظلامية،

---

(1) – مجلّة القصيدة، ملحق بمجلّة التبيين- الجاحظية- الجزائر، العدد4، سنة1995، ص53.

(2) – مجلّة القصيدة، ملحق بمجلّة التبيين- الجاحظية- الجزائر، العدد2، سنة1992، ص53.

(3) – منير العكش: أسئلة الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت- لبنان، سنة1979م، ص127.

وهو من ثمّ رمز من رموز الجدب والموت مناقضا بذلك رمزية الطفل الّذي تشكّل أحد رموز الخصب والنماء. وقد استغلّ الشاعر الجزائري هذه الثنائية الضدّية للتدليل على تناقض هذه الحياة. ولعّل النصّ التالي للشاعر **سكتة سيف الملوك** في قصيدته «يسرقون يديه» شاهد على ذلك، حيث يقول:

إنّه ذكريات الفصول الغريبة
يولد شيخا
وطفلا يموت(1)

إنّ رمز الشيخ في هذا النصّ الشعري يستمدّ طاقته الدلالية من خلال مقابلته برمزية الطفل الّذي قد يتأثّر سلبا بهذه المقابلة الّتي من شأنها أن توجّه دلالته وتحصرها، وذلك لأنّ الطفل علامة رمزية متضخّمة، في حين أنّ الشيخ علامة في طور الإنجاز الرمزي. ولهذا فقد تحدث هذه المقابلة انتفاخا لرمزية الشيخ وانكماشا لرمزية الطفل. ويمكن التمثيل لهذه المقابلة الرمزية بالشكل التالي:

الشيخ	**الطفل**
↓	↓
السكون	الحركة
العجز	القدرة
الضعف	القوة
انقطاع العزيمة	النشاط والحيوية
القبح	الجمال
اليأس	الأمل

وعلى هذا النحو فإنّ قوّة الرمز وحركته تقوى وتضعف بحسب النسق الّذي يوضع فيه، فكلّما شعر الرمز بحريته وعدم خضوعه المطلق لحركية النسق اللغوي، تمكّن من التضخّم أكثر، وكشف عن انحناءات جديدة في عالم المعنى، ممّا يساعده على إثراء فضائه الدلالي الّذي يسمح له بدوره بالبقاء والصمود في عالم الأنساق الرمزية.

(1) - مجلّة الثقافة، العدد2، مارس2004، إصدارات وزارة الثقافة- الجزائر، ص133.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

2- الرموز الحيوانية:

اعتبر **لطفي عبد البديع** أنّ الحياة إذا كانت "تقتنص في شيء من ألفاظ اللغة عند العرب فهي إنّما تقتنص في لفظ الحيوان الّذي يطلق على جنس حيّ، وهو والحياة وإن كانا بمعنى واحد فإنّ في بنائه زيادة معنى ليس في بناء الحياة. فمجيئه على فعلان مبالغة في معناها، وفي بناء فعلان من الاضطراب ما فيه كالنّزَوَان وما إليه، وفي الحيوان الحياة الدائمة، حتّى لقد سمّى الله عزّ وجلّ (الآخرة) حيوانا من أجل ذلك، فقال: «وَإِنَّ الدَّارَ الْآخِرَةَ لَهِيَ الْحَيَوَانُ»[*]، لأنّ من صار إلى الآخرة لم يمت، ودام حيّا فيها لا يموت، فمن أُدخل الجنّة حيي فيها حياة طيّبة، ومن دخل النار فإنّه لا يموت فيها ولا يحيا، كما قال (تعالى)"[1]. وهو المنحى نفسه تقريبا الّذي ذهب إليه **كراب (A.H.Krappe)** من خلال نظريته الّتي برهن فيها على "أنّ الإحيائية (L'animisme) تتّجه طبيعيا نحو الرمز الحيّ؛ أي نحو الحيوان، وذلك ما يجعل الإنسان يميل إلى حيونة تفكيره، ممّا ينتج بالتالي تبادلا دائما بين المشاعر الإنسانية وحيوية (L'animation) الحيوان"[2]. غير أنّ **جيلبير دوران** يرى أنّ نظرية كراب تبدو في طرحها غامضة جدّا، على اعتبار أنّها- حسب رأيه- لم تقم إلاّ على اللعب بالاشتقاقات المختلفة لكلمة (حيوان)[3].

وقد أولى الشاعر العربي الحديث عناية كبيرة بالرموز الحيوانية، وذلك انطلاقا من رغبته الشديدة في استلهام مختلف الانحناءات الدلالية الّتي صاحبت علاقة الإنسان البدائي بعالم الحيوان، حيث يؤكّد الدارسون أنّ صورة الحيوان كانت من أهمّ الصّور الّتي اتخذها الإنسان البدائي آلهة له؛ فهي "إمّا طوطم الجماعة وجدّها الأعلى. وإمّا معبودها الممثّل والرمز للإله السماوي: الكوكب الّذي تتوجّه إليه الجماعة في صلواتها"[4].

وهكذا تكون الصور الحيوانية قد شكّلت كونها الرمزي ليس- فحسب- من خلال قيمتها البيولوجية والاجتماعية. بل أكثر من ذلك من خلال مرجعيتها التاريخية والأسطورية الّتي كان لها أثرها الأكبر في تحديد حركية الرمز وتفريعاته المتباينة. ولعلّ هذا التحوّل الّذي حدث على مستوى الفضاء الدلالي لسميائية الحيوان لم يكن وليد هذا العصر، بل يعود إلى المراحل التاريخية الأولى، حيث أنّ الحيوان كان "يبدو في تفكير بعض الشعوب البدائية كتجريد عفوي، كما هو سائد عند بعض بدائيي

(*) - سورة العنكبوت، آية 64.

(1) - لطفي عبد البديع: عبقرية اللغة العربية في رؤية الإنسان والحيوان والسّماء والكواكب، ص155.

(2) - جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، ص47.

(3) - المرجع نفسه، ص47.

(4) - علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتّى آخر القرن الثاني الهجري، ص123.

أوستراليا، أو كتمثيل رمزي، كما تشهد بذلك عالميته وتعدّدية وجوده سواء في الوعي المتمـــدّن أو في العقلية البدائية. ولقد بيّنت السلالات البشرية قدم وشمولية الرموز الحيوانية الّتي تظهر في التوتمية ومخلّفاتها الدينية المرتبطة بتقديس بعض أنواع الحيوان. كما أنّ الألسنية المقارنة قد لاحظت منذ زمن بعيد بـــأنّ توزيع الأسماء يحصل بدنيا بحسب فئات الحيّ والجامد. فسواء في لغات هنود إميركا الشمالية والوسطى، وفي اللغات الهندية والـلافية يتنوّع جنس اسماء انطلاقا من هاتين الفئتين البدائيتين. وبحسب رأي بريال فإن الكلمات غير محدد الجنس في اللغات الهندو-أوروبية تندرج هي أيضا تحت نفس التقسيم البـــدائي بين الحيّ والجامد"[1].

كما أنّ العرب القدامى قد سُحروا ببعض الحيوانات، فقدّسوها واتخذوا منها آلهة يعبـــدونها. وفي هذا الشأن يشير الناقد **علي البطل** في كتابه «**الصورة في الشعر العربي**» إلى أنّ ديانة العـــرب القـــدماء كانت تقوم على عبادة الكواكب، حيث عبدوا الشمس وربطوا بينها وبين المهاة والغزالـــة، وعبـــدوا القمر، وربطوا بينه وبين الثور الوحشي، "جاعلين منه رمزا على الإله «ودّ» أو «سين» أو «شهر» الّذي كان من صفاته أنّه «كهلن»؛ أي القدير، إنّه «أبم»؛ أي أب. وإذا كان الثور كثير الظهور في أنـــساب العرب اسما لفرد أو علما على قبيلة، مشيرا إلى بقايا طوطمية قديمة، تتخذ من الثور جدّا أعلى ترتبط به، وتنتسب إليه، إلاّ أنّه في المرحلة التالية- مرحلة الديانة الكوكبية- قد صار ممثّلا للإله القمر، إذ وجدت في معابد القمر- جنوبي الجزيرة- صور للثور قدّمها عابدوه قرابين للإله أو نذورًا كانت عليهم له، ولقد عرف القمر باسم «ثور»"[2].

وقد أولى الشعراء الجزائريون- مثل غيرهم- عناية كبيرة بالرموز الحيوانية، فإذا كان للرمز الإنساني حضوره المتميّز قليلا في بنية الخطاب الشعري الجزائري، فإنّ الرموز الحيوانية كانت هي الأكثر هيمنة، والأعمق أثرا. ولعلّ من الرموز الحيوانية الأكثر إثارة في الشعر الجزائري المعاصر والعربي عموما رمزية الحصان الّتي كان لها أثر كبير في تعميق الذاكرة الشعرية للقصيدة الجزائرية. وتعود هذه القيمة الرمزية للحصان- بشكل خاص- إلى العلاقة الحميمية الّتي كانت تربطه بالإنسان العربي قديما، فما

---

(1) - جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، ص46.

(2) - علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتّى آخر القرن الثاني الهجري، ص123. وتجدر الإشارة في هذا الصدد أن عبد المالك مرتاض قد فنّد ما ذهب إليه علي البطل حول قدسية الحيوان لدى أهل الجاهليّة، ذلك أنّها- حسب رأيه- لا تستند إلى "نصوص موثوقة، ولا إلى منطق مقبول، إذ لو أنّ العرب كانوا يعبدون هذه الحيوانات كلّها، حقّا، لما اصطادوها، ولما أكلوها، ولامتنعوا عن امتطائها في تظعانهم، ولكانوا عفّوا عن تسخيرها في حياتهم الاقتصاديّة والحربيّة". ينظر: عبد المالك مرتاض: السبع المعلّقات- مقاربة سيميائية/أنثروبولوجية، منشورات اتحاد الكتّاب- سوريا، سنة1998، ص474.

"تعلّق العربي بشيء تعلّقه بهذا الحيوان، وما أبهم شيئا إبهامه لحقيقته"[1]. وقد وصل تعلّقه به إلى درجة القداسة، فالحصان – أو كما يسمّيه العربي عادة بالفرس[*]– من الحيوانات العلوية الّتي صوّرت بها الكواكب[2]، وقد تفنّن كثيرا في تصويرها. وقد ارتبطت الفرس في العقيدة الجاهلية بالموت حيث قال رسول الله صلّى الله عليه وسلّم: «كان أهل الجاهلية يقولون إنّ الطيرة في الدابّة والدّار والمرأة»[3]. وقد أبطل الإسلام هذا الاعتقاد في شرّية الخيل، وحلّ محلّها التيّمن بها بوصفها رمزا للحياة والخير، يقول الله تعالى إخبارا عن سليمان (عليه السلام) الّذي كان– إلى جانب نبيّ الله داود عليه السلام– أكثر الناس ولها بالخيل[**]: ﴿إِذْ عُرِضَ عَلَيْهِ بِالْعَشِيِّ الصَّافِنَاتُ الْجِيَادُ، فَقَالَ: إِنِّي أَحْبَبْتُ حُبَّ الْخَيْرِ عَنْ ذِكْرِ رَبِّي حَتَّى تَوَارَتْ بِالْحِجَابِ﴾[4]. وفي الحديث الصحيح عن مالك بن أنس عن نافع عن عبد الله بن عمر (رضي الله عنهم) عن النبيّ صلّى الله عليه وسلّم قال: «الخيل في نواصيها الخير إلى يوم القيامة»[5].

وقد تمكّن الحصان من خلال هذه المرجعية الرمزية العربية الثرية أن يتحوّل إلى رمز قوي له إفضاءاته الشعورية والدلالية على النصّ الشعري الحديث والمعاصر. وقد يزداد هذا الرمز توهّجا إذا تمّ

---

(1) – لطفي عبد البديع: عبقرية العربية في رؤية الإنسان والحيوان والسماء والكواكب، ص228.

(*) – ارتبط الفرس في الروايات العربية بالتوحّش، وينحلّى ذلك في تسميته الّتي أخذت من الفرس بسكون الراء؛ وهو القتل، والأصل فيه دقّ العنق، ثمّ كثر حتّى جعل كل قتل فرسا، ويقال ثور فريس وبقرة فريس. وفي حديث يأجوج: أنّ الله يرسل النغف عليهم (وهو الدّود الّذي يكون في أنوف الإبل والغنم) فيصبحون فرسى؛ أي قتلى، والواحد فريس من فرس الذئب الشاة، إذا قتلها، ومن ثمّ يقال للفرس الهامة، ولا يقال إلاّ لها وللبعير، ولا يقع هذا الاسم على المخوف من الأجناس، ومنه الهوام؛ وهي الحيّات وكلّ ذي سمّ يقتل سمّه. ويرجع الفضل في ترويض الفرس– حسب هذه الروايات– إلى سيّدنا إسماعيل (عليه السلام) الّذي أوحى الله إليه أن اخرج فادع بذلك الكنز، فخرج اسماعيل إلى أجياد؛ وكان موطنا له، وما يدري ما الدعاء، ولا الكنز، فألهمه الله (عزّ وجلّ) الدعاء، فلم تبق على وجه الأرض فرس بأرض العرب إلاّ أجابته، فأمكنته من نواصيها، وذلّلها له. ينظر: المرجع نفسه، ص234 إلى 238.

(2) – المرجع نفسه، ص230. وتظهر هذه الكواكب في ثلاث أشكال؛ الأولى كوكبة قطعة الفرس كواكبه عشرة، وهي صورة رأس فرس وعنقها. أمّا الثانية فكوكبة الفرس الأعظم كوكبه عشرون، وهي صورة فرس له رأس ويدان وبدن إلى آخر الظهر، وليس له كفل ولا رجلان. والشكل الثالث من صور الفرس هو كوكبة قنطورس، مقدّمه مقدّم إنسان من رأسه إلى آخر ظهره، ومؤخّره مؤخّر فرس من منشأ ظهره إلى ذنبه على جنوب كوكبة الميزان، وجهه إلى المشرق، ومؤخّر الفرس إلى ناحية المغرب، وبيده شمرخان (الشمراخ: العثكال الّذي عليه البسر)، وقد قبض بيده اليمنى على يد السبع. وقنطروس عند اليونان مخلوق خرافيّ كان يأوي إلى أكمّ تساليا وأجمعها، وكان له– على ما زعموا– شطر إنسان قائم على شطر حصان. للاستزادة أكثر ينظر المرجع نفسه، ص233/230.

(3) – ينظر: المرجع نفسه، ص239.

(**) – ورث سيّدنا سليمان ملك داود عليه السلام وميراثه، فلما جلس في مقعد أبيه، قال: ما ورّثني داود مالا أحبّ إليّ من هذه الخيل، وضمرها وصنعها. ينظر: المرجع نفسه، ص252.

(4) – سورة ص: 32/30).

(5) – صحيح البخاري، جزء03، ضبطه ورقّمه وخرّج أحاديثه: مصطفى ديب البغى، المؤسّسة الوطنية للفنون المطبعية– وحدة رغاية– الجزائر، سنة 1992، ص1043.

تطعيمه بالمرجعية الغربية الّتي يبدو فيها رمزا مكتنزا وثريّا محمّلا بالكثير من الظلال السلبية، فقد ارتبط الحصان الأرضي في حضارات عدّة بصور الشرّ والموت الّذي يظهر في العصور اليونانية القريبة - كما عند أسخليوس (Eschylle)- يمتطي جوادا أسودا. وفي الفلكلور والتقاليد الجرمانية والأنكلو- سكسونية يأخذ الحصاد دلالة الأذى والموت نفسها، والحصان في الحلم إشارة إلى اقتراب الأجل[1].

وإذا حاول الباحث استنطاق هذا الرمز في الشعر الجزائري المعاصر فإنّه يجده رمزا من رموز الخصب والحياة، حيث يكاد ألاّ يكشف عن صورة من صور الجدب والموت، حيث يبدو في نصّ الشاعر **إدريس أبو ذيبة** قرينا للماء الأنموذج الأكثر إيحاء بالخصوبة والنماء، يقول في قصيدة «أنشودة الرخام»:

مطر نازف من صهيل الخيول[2]

ولعلّ الشاعر يربط القارئ- عبر هذا الانزياح الشعري- بالحصان المائي الّذي يكشف هو أيضا عن الصورة الدرامية لهذا الحيوان من حيث أنّ الماء يتمثّل هنا بشكله المخيف والجهنّمي في صورة اليمّ. فالفلكلور الفارسي يروي أن الملك الساساني يزدجرد الأوّل قتله حصان عجيب خرج من بحيرة، وهي الطريقة نفسها الّتي قتل بها تيودوريك أوستروغوث في الغرب[3]. غير أنّ الشاعر لا يلتحم بهذا الفضاء الرمزي السلبي التحاما كلّيا، وإنّما يكتفي بالمزاوجة بين صورتين متناقضتين: صورة الدّم وصورة المطر. وعبر لعبة عقلية من أرقى أنواع النشاط العقلي وأكثرها تعقيدا[4]؛ وهي المفارقة الّتي تشكّلت في قوله (مطر نازف)، يتحرّك النصّ، فيتمظهر الصراع المتأجّج بين الموت والحياة في نفسية الشاعر الّذي يكشف للقارئ عمق المأساة الّتي يعشيها الإنسان المعاصر.

ولعلّ ما يعزّز فرضية أنّ الحصان يرتبط بنسق العجيج الّذي يصاحبه الاضطراب الناتج عن الحركة السريعة وغير المنتظمة، هو أنّ استخدامه في النصّ الشعري الجزائري كثيرا ما يكشف عن إيحاءات جنسية واضحة. كما يظهر ذلك لدى الشاعر **عدنان ياسين** من خلال قصيدة «رماد اللحظات»:

(1) – جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، ص51. يشير دوران أنّه لو تفحّصنا أكثر أصل كلمة الحصان الجهنّمي في أغلب اللغات الجرمانية والأنكلو- سكسونية، فإنّنا نجدها مستوحاة من أصول ظلامية، فكلمة (Mahrt) تقابل الساحرة (Mora) في السلافية القديمة، والشبح(Mura) في الروسيه القديمة، والكابوس(Mura) في التشيكية، و- (Mora) – في البولونية، والموت(Mors) في اللاتينية، والموت والعدوى(Marah) في الإيرلندية القديمة والطاعون (Maras) في اللغة اللتوانية. كما أنّ كلمة (More) في في اللغة السوسيرية الألمانية تستعمل كشتيمة بمعنى خنزيرة، بينما (Mura) بالبوهيمية فهي نوع من الفراشات الليلية.

(2) – مجلّة الثقافة، تصدر عن وزارة الاتصال والثقافة، عدد01، فبراير 2004، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص92.

(3) – جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، ص54.

(4) – مصطفى السعدني: المدخل اللغوي في نقد الشعر، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر (لات)، ص50.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

سأشمّر عن فرس
يتوغّل في كبدي
سأبوح له بحشائش عمري
سأطعمه ما يصدّ قوائمه عن سفوحي
سأتركه يتفتّت بين ضلوعي
فتدقّ طبول دمي احتفاء به
وهو يهوي إلى قعرها
ندفا باردة[1]

لقد استخدم الشاعر الفرس هنا للدلالة على الرغبات الجنسية المكبوتة، ولعلّ الفرس بحركته المضطربة والسريعة يصبح الرمز الأكثر إيحاء بهمجية هذه الرغبات وبربريتها، حيث يفقد الإنسان القدرة على السيطرة على نفسه. وهذا ما جعل **دوران** يؤكّد في هذا الشأن- كما أشرت سابقا- بأنّ ظهور الحيوانية في حالة الوعي هو إذن علامة لانهيار الإنسان لأسفل درجات الاضطراب. وقد يعزّز هذه الفرضية الرمزية ما جاء فيما بعد:

كم إذن أيهذا المساء
قد تسلّل عبر أخاديد بلعومك المتشقّق
من ندماء
نحو ليل الهوى والغناء[2]

غير أنّ الحصان لا يدلّ دائما على الاضطراب في الحركة، لأنّه قد يكون ملجّما في يد فارسه، ومن ثمّ فقد تتحوّل حركته إلى حركة سريعة وموجّهة، الأمر الّذي يسمح باستغلاله بوصفه رمزا آخر أكثر قوّة للدلالة على رمزية الرحيل. وإذا كان الفكر الغربي قد استخدم هذا الرمز للدلالة على الرحيل دون عودة، ثمّ الموت[3]، فإنّه في الفكر العربي يصبح العلامة السيميولوجية الدالة على الرحلة السريعة المطمئنة الّتي تقفز على كلّ الحواجز والعوائق. فالحصان في الشعر العربي هو رمز لتجاوز مأساة الضعف والمرض والموت[4]. يقول **سليمان جوّادي** في قصيدة «حماقات شعرية»:

---

(1) - مجلّة القصيدة، ملحق بمجلّة التبيين- الجاحظية- الجزائر، العدد2، سنة1992، ص29.

(2) - المرجع نفسه، ص29.

(3) - جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، ص52.

(4) - رينا عوض: بنية القصيدة الجاهلية- الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب- بيروت- لبنان، ط1(1992)، ص255.

كبت مهرتي حين أسرجتها
وتداعت قواي
لم تعد رغبة للرحيل تلاحق خيلي
ولم تستطع أن تحوّن التراب خطاي[1]

إنّ الشاعر حين أراد أن يعبّر عن ضعف الحركة استعمل المهر؛ وهو صغير الفرس، لكنّه حين أراد أن يعبّر عن قوّتها وشدّتها استعمل الخيل؛ فهو لم ينعت خيوله بعدم القدرة على الحركة، وإنّما نعتها بفقدانها للرغبة في الرحيل.

كما يعتبر النمل أحد أهمّ الرموز الحيوانية استخداما في الشعر الجزائري، وهو يمثّل – على حدّ قول **جيلبير دوران**– أحد أهمّ الصورة الحيوانية الّتي ترتبط بما سمّاه بـ«نسق العجيج»؛ وهو نسق الحركة السريعة والفوضوية غير المنتظمة، الناتجة عن الاضطراب، فكلّ "حيوان مفترس أو طائر أو سمكة أو حشرة هو أكثر إحساسا بالحركة منه بالوجود المادي"[2].

غير أنّ توظيف علامة النمل في الشعر الجزائري المعاصر ظلّ بعيدا عن تلمّس مناطق الإثارة الرمزية الّتي تستبطنها هذه العلامة. حيث لجأ بعض الشعراء إلى استخدام تلك الدلالة الخرافية الّتي تقول بأنّ هناك نوعا من الصراع الدائم بين النمل الأسود والنمل الأحمر. ويمكن التدليل على ذلك بقصيدة للشاعر **أحمد عاشوري** «حكاية النمل الأسود مع النمل الأحمر» يقول فيها:

قال الأطفال: إنّ النمل الأسود قد حقّق نصرا مرموقا
«.. زهق الباطل»
«إنّ الباطل كان زهوقا»
وبأنّ النمل الأحمر قد خسر المعركة..
وراح يجرّ ذيول الخيبة
مدحورا، مسحوقا.
فلأنّ النمل الأسود
غلب النمل الأحمر
لأنّ النمل الأحمر

---

[1] – مجلّة الثقافة، تصدر عن وزارة الاتصال والثقافة، عدد01، فبراير 2004، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص83.

[2] – جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، ص46.

يوما ما جاء إلى أرض النمل الأسود[3]

إنّ الشاعر في هذا النصّ الشعري لم يوظّف الأبعاد الدلالية لرمزية النمل، وإنّما كان تركيزه على تلك الصورة المعروفة عند الأطفال عن صراع النمل الأسود مع النمل الأحمر، مستخدما إيّاها للتدليل على ذلك الصراع الّذي دارت رحاه بين الشعب الجزائري والمستعمر الفرنسي الغاشم. وعلى المنحى الدلالي تقريبا يستخدم الشاعر **عاشور بوكلوة** هذا الرمز، يقول في قصيدة «لو أستطيع..!»:

لو أستطيع..
لزوّجت بنات النمل الأحمر
لبنين النمل الأسود
وجعلت بينهم مودّة ورحمة
وجعلتهم إخوانا
لبنيت لأحفادهم في بلدي
مليون بيت من المرمر.. واللؤلؤ.. والمرجان[1]

غير أنّ رمز النمل قد تمكّن عند بعض الشعراء من الانفلات من حدود هذه الدلالة الظاهرية، مقتربا قليلا من حدود الدلالة الاسطورية الّتي أشار إليها دوران. ويمكن أن نلحظ هذا التحوّل الدلالي في رمزية النمل عند الشاعر **هداني بن عامر** في قصيدته «جسد على المبنى» الّتي يقول فيها:

شفتي تلقّف شهد بسملة وناصيتي اقتراب
شطحي على سطحي وإيلافي اختلاج النمل
إيلاف الّذين أووا إلى قدمي الحفاء على هزيع
الرمض يآ...
هل زفرتي سقف على الكتاب؟
هل فتّ بارحتي إلى مثوى القصيدة شيّعوا دمها
على إيقاع (راب)[2]

إنّ علامة النمل في هذا النصّ الشعري تكاد أن تطلّق كلّ مرجعية دلالية معروفة، ساقطة بذلك خارج حدود المعنى. غير أنّ قراءة سيميائية[*]-كما سمّاها **ريفاتير**- للنصّ الشعري تسمح بإماطة اللثام

---

(3) - أحمد عاشوري: أزهار البرواق، ص31.

(1) - عاشور بوكلوة: كسوف النبض، مطبعة *NIR* منطقة الإبداع حروش حمودي-سكيكدة- الجزائر، ط1(2004)، ص14.

(2) - مجلّة الثقافة، تصدر عن وزارة الاتصال والثقافة، عدد02، مارس 2004، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص116.

قليلا عن هذه العلامة من خلال تعرية النسق الّذي تقبع فيه. فبالعودة إلى الكلمة الّتي قبلها؛ وهي كلمة(اختلاج) الّتي توحي بالحركة الهيسترية غير المنظمة، يندفع القارئ نحو الرؤية الأسطورية الّتي طرحها دوران حول رمزية النمل، وأكّد من خلالها رائز رورشاخ على "وجود قرابة ما بين الحيوان وحركته في نفسية الإنسان، فالنسبة العامّة للأجوبة الحيوانية والأجوبة الحركية متناسبة عكسيا، فالأولى تعوّض الثانية فتبدو الحيوانات كرواسب للاهتمام بالحركة الصاخبة. وكلّما ارتفعت نسبة الأجوبة الحيوانية ظهر الفكر هرما، متصلّبا، تقليديا أو خاضعا لمزاج اكتئابي. فارتفاع نسبة الأجوبة الحيوانية دليل على ازدياد الاضطراب ولكن عندما تجتمع الأجوبة الحركية مع الحيوانية، يكون ذلك دلالة على خضوع النفس لرغبات مكبوتة، وذلك طبيعي عند الطفل، أمّا عند البالغ فيكون دلالة على عدم التلاؤم أو على الارتداد نحو غرائز قديمة. فظهور الحيوانية في حالة الوعي هو إذا علامة لانهيار الإنسان لأسفل درجات الاضطراب"[1].

وإلى جانب رمزية النمل تشكّل العنكبوت بوصفها علامة لغوية أحد أهمّ الرموز الّتي يبني عليها الشاعر الجزائري المعاصر رؤيته الشعرية للحياة والوجود. ولعلّ اهتمامه بهذا الرمز يعود إلى الكثافة الدلالية الّتي أصبح يستبطنها؛ إذا يعتبر أحد الرموز الّتي استطاعت أن تكشف عن ازدواجيتها الدلالية. لقد ارتبطت العنكبوت في المخيّلة الإنسانية عامة بالصور الظلامية؛ وهو التصوّر الّذي استخدمه الفكر الغربي، حيث يركّز التحليل الكلاسيكي لرمزية هذا الحيوان على الجانب العدائي، فيجعل من العنكبوت "رمز الأمّ القاسية الّتي توصّلت إلى سجن ولدها داخل خيوط شبكتها"[2]. كما يعطي **شارل بودوان** (Charle Baudouin) لهذا الرمز تفسيرا نرجسيا، حيث يعتبر أنّ "العنكبوت المهدّد في قلب شباكه هو رمز للانطواء على الذات والنرجسية"[3]. ولعلّ هذه الصورة الرمزية القاتمة للعنكبوت هي الصورة الأكثر رسوخا في الشعرية الجزائرية، وذلك ما يتّضح للقارئ في هذا النصّ للشاعر**عاشور بوكلوة** في قصيدة «الحشّاش والحلازين» حيث يربط الشاعر بين العناكب والموت، فيقول:

العناكب تنسج الموت في الزوايا

والليل يلهث باحثا عن دجاه

(*) – يميّز ريفاتير بين مستويين أو مرحلتين من مراحل القراءة، ويشير إلى أنّ عملية القراءة السيميائية تقع في الحقيقة في ذهن القارئ، وتنجم عن قراءة ثانية. ولذا فإنّه إذا كان يتعيّن علينا أن نفهم سيميائية الشعر، يتوجّب علينا– والحالة هذه– أن نميّز بعناية بين مستويين أو مرحلتين من مستويات أو مراحل القراءة. ينظر: فاضل تامر: اللغة الثانية، ص51

(1) – جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، ص48و49.

(2) – المرجع نفسه، ص79.

(3) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والحشّاش يصرخ هذا دمي
صيّروه مرايا..[1]

ورغم هيمنة هذا التصوّر الدلالي على رمزية العنكبوت في الفكر الغربي والعربي على السواء إلاّ أنّ هذا الرمز قد استطاع في الفكر العربي أن يعيد تشكيل فضائه الرمزي والدلالي انطلاقا ممّا أصبح يستبطنه من صور إيجابية جديدة تشكّلت من خلال المرجعية الدينية الّتي انزاحت به قليلا عن صورته الظلامية. وذلك حينما مكّن الله عزّ وجل هذا الحيوان الصغير من أن يخدع جبروت المشركين ويضلّلهم فلا يتمكّنون من القبض على الرّسول صلّى الله عليه وسلّم وهو مختبئ مع أبي بكر في غار حراء. وقد حاول الشاعر **مداني بن عمر** وظيف هذه الصورة الرمزية الجديدة للعنكبوت من خلال استدعائه لهذه الحادثة التاريخية:

الكتابة جيفة الغربان في عينيك
إقرأ– يا ابن ذئبتها–
الصحابة كالعناكب في ثقوب الوعي
هم لا يعرفون الغار حين يهاجرون إلى
تهاويل التأويل الّتي تترى عليك..
ولا ثنيّة في الوداع
لكنّهم سيحاربون على الوثائق في الحدائق
حين يلدغك الذراع[2]

إنّ محاولة استنطاق رمز العنكبوت في هذا النصّ الشعري تبدو عسيرة، لأنّ الشاعر ينحو بشعره نحو عالم تجريدي مغلق من خلال توحّده– كما يقول **عبد الرحمان محمّد القعود**– "مع نفسه من ناحية، ومع اللغة من ناحية أخرى إلى حدّ الامتزاج المتناغم"[3]. ممّا شأنه أن يفصم عرى التواصل الشعري بين القارئ والنصّ الّذي قد يفقد– بهذا الشكل– وجوده وكينونته. ورغم هذا الانبهام الدلالي لرمزية العنكبوت في هذا النصّ الشعري إلاّ أن الدخول في علاقة حميمية مع النصّ تكشف للقارئ مأساوية هذا الرمز الّذي لم يستطع الشاعر أن يرتفع به عن تلك الدلالة الظلامية الراسخة.

(1) – عاشور بوكلوة: كسوف النبض، ص88.
(2) – مجلّة الثقافة، تصدر عن وزارة الاتصال والثقافة، عدد02، مارس 2004، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص112.
(3) – عبد الرحمان محمّد القعود: الإبهام في شعر الحداثة– العوامل والمظاهر وآليات التأويل، سلسلة عالم المعرفة، عدد279، ذو الحجّة1422– مارس2002، ص193.

ويعتبر الثعبان والأفعى من الصور الحيوانية الّتي أكّدت حضورها المتميّز في الشعرية الحديثة بوصفها أحد أهمّ رموز الخيال البشري. وفي هذا الشأن يشير **دوران** أنّ "المناطق الّتي لا توجد فيها هذه الزاحفة، يصعب جدّ على الخيال أن يجد لها بديلا بنفس القيمة وبنفس القدرة على بلورة اتجاهات رمزية مختلفة. والميثولوجيات العالمية تبيّن استمرارية وتعدّدية الرمزية الثعبانية. ففي الغرب ما زالت توجد حتّى اليوم بعض رواسب تقديس هذا الحيوان"[1].

وقد صنّف **دوران** رمزية الثعبان ضمن الرموز القمرية بوصفه حيوانا متحوّلا يجسّد رمزية تقلّب الزمن، فهو "يبدّل جلده دون أن يتغيّر داخليا، ويلتقي بالتالي مع مختلف الرموز الحيوانية للقاموس الحيواني القمري"[2]. ويرى **دوران** أنّ هناك اتجاهين رمزيين لصورة الثعبان، ففي دلالته الرمزية الأولى، يظهر الثعبان الملتفّ حول نفسه بوصفه رمزا أساسيا "لالتقاء المتناقضات وللدورة المستمرّة لتعاقب الأطوار السلبية والإيجابية للمصير الكوني. أمّا الاتجاه الرمزي الثاني الّذي يمكن أن تأخذه صورة الثعبان فهو ليس سوى توسيع لقدرات الديمومة والتجدّد المختبئة وراء نسق العودة. فالثعبان هو رمز للخصب، الخصب الكامل والهجين لكونه حيوانا أنثويا قمريا، ولكون شكله المطاول يمثّل ذكورة الرجل"[3].

وقد شكّل الثعبان في أساطير مصر القديمة- من بين جميع الزواحف- أكثر الرموز خصبا بوصفه أوّل كائن في سياق الخلق. كما أنّه قد ارتبط في ملحمة جلجامش الأسطورية برمز يشير إلى الخلود، حيث تمكّن من أن يسرق من جلجامش العشب السحري الّذي لا يموت من يأكل منه. وبذلك استأثر الثعبان عن طريق قدرته على تغيير جلده كلّما هرم وشاخ، بسرّ الأبدية والخلود[4].

أمّا في الذاكرة الشعرية العربية فقد ارتبط الثعبان والأفعى ومختلف الحيّات الأخرى بصور الخداع والمكر والتقلّب، فضلا على أنّها كثيرا ما توصف بالهمجية والقوّة والعدائية. ومن ثمّ فإنّ الثعبان يمثّل رمزا مرعبا ومفزعا يلجأ الشاعر إليه للتعبير عن صور الخذر والمكيدة والعدوانية. وقد ظلّ الشاعر الجزائري المعاصر يجترّ هذه الدلالة العتيقة دون أن يتمكّن من تجاوزها أو تفعيلها. كما يتجلى ذلك في النصّ التالي للشاعر **مصطفى الغماري** من خلال قصيدته «أصون الهوى»:

أسود إذا عدّ الفخار عصيّة ... ولكنّها يوم اللقاء سراحين

أصون الهوى منّي .. إذا اسودّت الرؤى ... وفحّت بصحراء الغريب الثعابين[5]

---

(1) - جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، ص294و295.

(2) - المرجع نفسه، ص295.

(3) - المرجع نفسه، ص297.

(4) - عاطف جودت نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص297.

(5) - مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، لافوميك- الجزائر، سنة 1985، ص42.

وعلى المنحى نفسه نجد **عمّار مرياش** الّذي يبدو عليه الولع كثيرا بالصور الحيوانية يكتب في قصيدته «النبي»:

وحتّى إذا نمت.. أبصر في حلمي
عقربا
وثعابين ترصدني وبحارا لأغرق[1]

وإذا كان حضور رمز الثعبان في النصّ الشعري يثير الكثير من دلالات الفزع والرهبة، فإنّ الأفعى من حيث أنّها "موصوفة بالشره والنهم وسرعة الابتلاع"[2]، تصبح أكثر تعبيرا عن صور الهمجية والظلم والعدوانية. ولعلّ ذلك ما يتجلّى للقارئ في نصّ **مصطفى الغماري** من قصيدته «الفناء الخالد»:

شربت أفاعي اللّيل من عطري.. فللعطر ارتمـــاء
شاخت على شفة الضحى.. فعلى ملامحه استياء[3]

وإلى جانب هذه الرموز الحيوانية الّتي سيطرت بصور متفاوتة على الرمزية الحيوانية في الشعر الجزائري المعاصر نجد أنّ بعض الصور الحيوانية الأخرى لم يكن لها الأثر نفسه. ولعلّ من أهمّها تلك الّتي تتّخذ عادة صفة الثنائيات الضدية، ومنها خاصّة ثنائية الذئب والغنم الّتي كان لها حضورها القوي والمتميّز في بنية القصيدة العربية الحديثة، بيد أنّها لم تتمكّن، بعد، من توطيد كينونتها الرمزية في بنية الخطاب الشعري الجزائري المعاصر. ومن النصوص القليلة الّتي استخدمت هذين الرمزين استخداما تقابليا هذا النصّ الشعري للشاعر أحمد شنّة في «طواحين العبث»:

وها أنت تختار مثلي طريق الحياد
وتلهج باسم السلام الجديد..
وباسم اليهود الجدد
وتكتب شعرا يمجّد عرش الذئاب
وينسف عرش الغنم[4]

ولعلّ محاولة استنطاق هذين الرمزين، تكشف أنّ رمزية الذئب أكثر تضخّما من رمزية الغنم، وذلك لأنّ صورة الذئب هي صورة ذلك المختلف المفزع الّذي اقتحم حياة الإنسان، في حين أنّ صورة

(1) – مجلّة القصيدة، ملحق بمجلّة التبيين– الجاحظية– الجزائر، العدد2، سنة1992، ص27.
(2) – الجاحظ: الحيوان، م02، شرح وتحقيق: يحي الشامي، دار ومكتبة الهلال– بيروت، ط3(1990)، ص47.
(3) – مصطفى الغماري: ألم وثورة، المؤسسة الوطنية للكتاب– الجزائر، سنة 1985، ص34.
(4) – أحمد شنّة: طواحين العبث، مؤسّسة هديل للنشر والتوزيع– الجزائر، ط1(2000)، ص82.

الغنم ليست بالغريبة عنه تماما. ومن ثمّ كان الاهتمام برمزية الذئب أكثر من رمزية الغنم. ويتموقع الذئب بوصفه علامة سيميائية دالّة على الفزع والرعب والقهر. ومن هذا المنطلق كانت صورة الذئب هي الأكثر تعبيرا عن الوجه الموحش من حقيقة الإنسان المعاصر الّذي نعته الفيلسوف الواقعي **هوبز** بأنّه ذئب(*). وهذه الدلالة الرمزية الّتي تعلّمت بها صورة ذئب لم تتشكّل حديثا، وإنّما لها جذور ضاربة في التاريخ القديم، حيث ارتبط الذئب في الحضارات القديمة بمظاهر الشرّ والهلع، "فعند اليونانيين ما زالت هناك آثار للذئب مورم ليكا الّذي تذكر أساطيرهم القديمة بأنّ الإله هايداس كان يظهر لابسا جلده (...).كما أنّ الأشوريين كانوا يمثّلون إله الموت بأذني الذئب.والمثل الأكثر تعبيرا هو التكريس الروماني للذئب مارس أحد أكبر آلهتهم. أمّا في أساطير شعوب شمال أوروبا فالذئاب ترمز للموت الكوني، وهي تبتلع النجوم فيما تبتلع"(1).

أما رمزية الغنم فقد تشكّلت من خلال ذلك الصراع الغابي بين الذئب والغنم، فكانت بذلك هي الصورة الصادقة عن الصراع الدائر في المدينة المعاصرة؛ مدينة **العهر** كمّا رآها بودلير، وصورة للرتابة والملل كما رسمها أودين (Audin)"(2). ولقد استغلّ الشاعر المعاصر هذه الثنائية للتعبير عن صورة الصراع الغابي الّذي أصبح يحكم المدينة الحديثة، فالذئب هو رمز لتوحّش الإنسان الحديث وجبروته، والغنم هو صورة لضعفه ومهانته أحيانا.

وإذا كان الذئب يمثّل النموذج المثالي للحيوان المفترس، فإنّ الكلب يمثّل- حسب دوران- النموذج الأليف، "وهو أيضا رمز للموت، تشهد على ذلك الآثار الفرعونية الغنيّة بصور الكلاب: فأبونيس، الإله الّذي ينقل أرواح الموتى كان يُدعى «ذا شكل الكلب المتوحّش»، وهو يحلّ أيضا في آثار الأقصر على أنّه إله الجحيم، بينما ينتقل هذا الدور في آثار أسيوط إلى بنت آوى. وأنوبيس يوصلنا إلى كيربيروس اليوناني والهندي الّذي هو حارس الجحيم المتمثّل بشكل كلب ذي ثلاثة رؤوس. كما أنّ الكلاب ترمز أيضا إلى هيكاتي؛ القمر الأسود؛ القمر المأكول، والمصوّرة أيضا في أغلب الأحيان ككلب

(*) - يقول هوبز: «الإنسان للإنسان ذئب ضّار». ينظر: داود سالم: الدكتور محمّد مندور والوساطة الفكرية بين الشرق والغرب، مؤسّسة الفليج للطباعة والنشر- الصفاة- الكويت، سنة1983، ص142.

(1) - جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، ص60.

(2) - مختار علي أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، مجلّة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، ع196، نيسان1995، ص11.

ذي رؤوس ثلاثة"[1]. كما أنّ قدماء المصريين كانوا يصوّرون أحد النجوم على شكل كلب ويسمّونه «الكلب الجبّار»، "ويرون في ظهوره بشيرا بموسم الخصب"[2].

وقد ارتبط الكلب في الشعر العربي الحديث بالقطّ، حيث يمثّل الكلب "رمز البداوة، والقطّ رمز لحياة المدينة، وقد رسب في نفسيتنا الجماعية أيضا أنّ الهرّة تلد أولادها، وتأكلها"[3]. وقد عبّر الشاعر العربي من خلال الثنائية الكلب والقطّ على ثنائية الريف والمدينة، فالكلب هو رمز ألفة الريف وبساطته، في حين أنّ القطّ رمز لشراسة المدينة وتعقّدها. غير أنّ هذه الثنائية تكاد تختفي تماما من بنيسة الشعر الجزائري المعاصر الّذي ركّز اهتمامه على رمزية الكلب الّتي تعدّدت بتعدّد أسيقته الشعرية، فقد استخدم أحيانا كثيرة بوصفه رمزا للجواسيس والعملاء والخونة، كما يتمظّهر ذلك عند الشاعر أحمد شنّة في قصيدة «طواحين العبث»:

بماذا أسمّيك.. يا وردتي الرّائعة
أسمّيك.. رغم انطفاء الزّهور،
أسمّيك رغم احتراق المدن،
أسمّيك.. رغم الذّباب
ورغم.. الكلاب
ورغم الثعالب..
أسمّيك قبل الرحيل
وبعد الرحيل..
جزائرْ.. جزائرْ..جزائرْ [4]

يتمظهر عبر هذا النصّ الشعري ثلاثة رموز حيوانية وهي الذباب والكلاب والثعالب، فالذباب هو ذلك الحيوان الطائر الّذي غالبا ما تكون الأماكن الّتي يتردّد عليها مليئة بالوسخ والأدران. ولعلّ ذلك ما سمح بتشكيل فضائه الرمزي الّذي ما انفكّ- عبر حركة الفكر- يوسّع من دائرته الدلالية، ليغدو مع الشعر الحديث الأنموذج الأمثل لصور الوضاعة والدناءة والخسّة والقيم الهزيلة، فهو التمثّل الفنّي للوجه المجدب والقتم من حضارة المدينة الحديثة، حيث انتشرت الموبقات والفساد والمجون وسادت

---

(1) – جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، ص61

(2) – عزّ الدّين اسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة/دار الثقافة- بيروت- لبنان، (لات)، ص116.

(3) – إحسان عبّاس: عبد الوهّاب البياتي والشعر العراقي الحديث، مطبعة قلفاط- بيروت- لبنان، ط1(1991)، ص34.

(4) – أحمد شنّة: طواحين العبث، ص133.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

العفونة والزيف والتعتيم والظلامية، إنّه صورة العقم المرعب وعلامة الموت. أمّا الكلاب فهي رمز لكلّ العملاء والجواسيس، رمز حرّاس الملك الّذي لا يتورّعون عن نهش لحم كلّ من يحاول أن يتقرّب من بلاطه وسلطانه. أمّا الثعالب فهي رمز المحتالين والغدّارين.

ولعلّ ما يلحظ على هذه الرموز الحيوانية عموما أنّها تفتقر إلى شيء من الوهج الرمزي والأسطوري الّذي من شأنه أنّ يكثّف دلالتها ويعمّق أثرها، ويدفع بها إلى الغوص في الأعماق، حيث تصبح فضاء مكتنزا بظلال خصبة تتراءى كالحلم من وراء غلالة المستقبل الغامض. وأكثر من ذلك يمكن أن أقول أنّ بعضها لا يدخل في نطاق الرمز، وإنّما هو مجرّد علامات قد تكون فاقدة لمحتواها الإشاري، فالرمز، كما عبّر أدونيس، "هو، قبل كلّ شيء، معنى خفي وإيحاء. إنّه اللغة الّتي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة تتكوّن في وعيك بعد قراءة القصيدة. إنّه البرق الّذي يتيح للوعي أن يستشفّ عالما لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتّم، اندفاع نحو الجوهر"[1].

إنّ الشاعر أحمد شنّة، وهو يستغلّ هذه الأنماط (Les types) الحيوانية، يكتفي بوضعها في إطارها الدلالي البسيط، حيث لا يمنحها بعدها اللغوي والرمزي الّذي يفجّر مكبوتاتها الداخلية، ويخلخل فضاءاتها الماورائية، ممّا يجعل المعنى طافيا على السطح لا يجد القارئ أيّ عناء أو صعوبة في فضّ غشائه، والكشف عن حقيقته.

غير أنّ وصف الرمز الحيواني عند أحمد شنة بالضحالة والنقص، ليس وصفا عاما حيث نجد في بعض نصوصه ونصوص أترابه مقدرة فائقة على ترويض الرمز والعبث بدلالته، مما يمكّنه من الحركة، وتغيير ثيابه القديمة البالية، متحوّلا إلى رمز غنيّ له إيحاؤه الخصب، وتوهّجاته الساحرة. ولعلّ الشاعر **عثمان لوصيف** خير من نستدلّ به في هذا الشأن من حيث إنّه استطاع أن يجعل من رمز الكلب صورة للإنسان الحديث الّذي امتهنت كرامته، وضاعت إنسانيته، فهو يلهث في الشوارع يبحث عن قوته، حتّى إذا عمّ الظلام، عاد إلى مربضه (يبني من الوهم قصورا، أو يعدّ ما تبقّى من نقود)، يقول في قصيدته الّتي وسمها بـ «الكلب»:

كنت أراه هائما من شارع لشارع
يجرّ ذيله وفي عيونه عمر من الفجائع
يا تعسه!
كم بارق قضى النّهار لاهثا وراءه
ثمّ أتى اللّيل، فضاع كلّ شيء واندثر

[1] – أدونيس: زمن الشعر، ص160.

وعاد خائبا إلى مربضه

حيث الظلام ينتشر

وغاص في أحلامه

يبني من الوهم قصورا،

أو يعدّ ما تبقّى من نقود[1]

كما استغلّ الشاعر مداني بن عمر قصة كلب أهل الكهف الّذي ورد ذكره في القرآن الكريم[*] ليطعّم بها الفضاء الدلالي لرمزية الكلب، ممّا مكّنه من إثراء الفضاء الدلالي لهذا الرمز الّذي استطاع أن يكتسب حصانة أكثر جعلته قادرا على توصيل دفقاته الشعرية نحو المتلقّي. يقول الشاعر في قصيدة «جسد على مبنى»:

أذّنت فوق خرابك العالي فهشّمت الصدى

تهمي غبارا فوق جمجمة لكلب الكهف

هل..؟

هل كنت تاسعهم إذا اتسع الشعاع

غبش على حجر تهجّاك[2]

إنّ استلهام الشاعر لقصة أصحاب الكهف، ورغبته الشديدة في توظيفها في بنية تتّسم بالتشظّي والانشطار قد جعل رمز الكلب يغيب في توليفة من الحمولات الدلالية الّتي جعلت منه رمزا حرونا يستعصي أحيانا المسك بدلالته الكامنة فيه. ولعلّي أشدّ هنا على يد **أحمد يوسف** حينما راح يؤكّد أنّ شعراء اليتم- كما سمّاهم- كانوا يتطلّعون إلى "كتابة نصّ متفرّد على صعيد اللغة وحامل لهمّ ذاتي خالص، تخفت فيه الهموم الّتي كانت تشغل بال شعراء ما قبل الاستقلال وما بعده"[3].

سيميائية الجناح: يعتبر الجناح أحد أهمّ الرموز الشعرية الّتي ارتبطت بموضوع السفر والرحيل، حيث إنّ الطائر الّذي يحمل البطل في القصص الأسطورية القديمة كثيرا ما يوصف جناحه بالكبر كما يروى ذلك عن ذلكم الطائر الخرافي الّذي يُدعى الرخّ، وكان المطيّة الّتي يسافر عليها

---

(1) – عثمان لوصيف: أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر، سنة 1986، ص86.

(*) – قال تعالى: ﴿وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ، وَنُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَذَاتَ الشِّمَالِ، وَكَلْبُهُمْ بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ، لَوِ اطَّلَعْتَ عَلَيْهِمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرَارًا، وَلَمُلِئْتَ مِنْهُمْ رُعْبًا﴾ (سورة أهل الكهف، الآية18).

(2) – مجلّة الثقافة، تصدر عن وزارة الاتصال والثقافة، عدد02، مارس 2004، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص111.

(3) – أحمد يوسف: يتمّ النصّ، الجينيالوجيا الضائعة، ص189.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

السندباد البحري من مكان بعيد إلى آخر. ولقد اكتسب الجناح هذه القيمة الرمزية من خلال ارتباطه بالارتفاع والعمودية، حيث يعتبره **دوران** "الأداة الارتقائية الأولى"[1]. ولعلّ هذا الاستقطاب الطبيعي لوضعية الجناح العمودية - على حدّ قوله- "هو السبب الأساسي الّذي يعلّل سهولة تقبّل وتفضيل التوق نحو الملائكية لهواجس وأحلام الطيران"[2]. وهو ما يبرز للقارئ جليّا من خلال إحدى قصائد الشاعر حسن دوّاس الّذي ربط فيه بين الجناح والملائكية فعنون القصيدة- وهو عنوان الديوان أيضا- بـ «سفر على أجنحة ملائكية»[3]. وهكذا يكون الجناح هو أحد الرموز الشعرية الّتي ترتبط بالحياة والخصب، حيث يصبح الارتفاع سموّا إلى درجات الإشراق الروحي ووسيلة من وسائل التطهير العقلاني[4]- على حدّ تعبير باشلار- وتوقا إلى الملائكية، إلى العالم الخالي من الفوضى والزيف والسأم، عالم يسوده الصفاء والطمأنينة تتخلّى فيه الروح عمّا كان يكدّرها ويعيقها ويكبّل أسارها.

غير أنّ الجناح قد يتحوّل إلى مجرّد إشارة دالّة على السفر، ومن ثمّ تتأسّس دلالته من خلال البناء الشعري الّذي يقبع فيه. فها هو الشاعر **الأخضر فلّوس** في قصيدته «أحبّك ليس اعترافا أخيرا» يستغل كلمة الجناح للتعبير عن السفر، مجرّد السفر. كما يبدو ذلك في النصّ التالي:

إنّ الركوب سليل القبور..
وإنّ الرّياح تطيب
إذا أورق الشوق فينا
وصفّق في الأفق ريح الجناح[5]

ولعلّ قيمة الجناح الرمزية هي الّتي مكّنت كثيرا من الطيور من الارتقاء إلى الفضاء الرمزي، وهذا ما يؤكّد- كما يشير **دوران**- ارتباط الرمز بالفعل وليس بالاسم[6]. ومن هنا فإنّ "الطائر لا يفترض غالبا على أنّه حيوان، بل كرديف للجناح، فنحن لا نطير في عالم الخيال لكوننا نملك أجنحة، ولكنّنا نعتقد أنّ لنا أجنحة لأنّنا نكون قد طرنا"[7]. وتعتبر الحمامة أكثر الصور الطيرية حضورا في القصيدة الجزائرية المعاصرة بوصفها أحد النماذج الرمزية الأكثر توهّجا وإشعاعا من بقيّة الطيور. وتكمن القيمة

(1) - جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، ص105.
(2) - المرجع نفسه، ص105.
(3) - حسن دوّاس: سفر على أجنحة ملائكية، مطبعة عمّار قرفي- باتنة، (لات)، ص21.
(4) - جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، ص105.
(5) - الأخضر فلّوس: أحبّك ليس اعترافا أخيرا، ص07.
(6) - جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، ص105.
(7) - المرجع نفسه، ص105.

الرمزية للحمامة من خلال فضائها الأسطوري؛ فهي تمثّل عصفور فينوس آلهة الجمال عند الرومان، وأفروديت آلهة الجمال عند الإغريق، وعشتّار الفينيقيين وسكّان وادي الرافدين. وما يؤكّد هذا الارتباط بين آلهة الخصب عشتار والحمامة؛ هو أنّ أحد أسماء الحمامة ترجمتها عند الإغريق هو طائر عشتار[1].

ومن هنا شكّلت الحمامة، في الذهنية الكلاسيكية القديمة، رمزها الدلالي القوي، واستطاعت أن تجد لنفسها مساحة في هيكل البنية التخييلية، ممّا ساعدها على ترسيخ أبعادها الدلالية في الفنّ بجميع أشكاله وأطره. ففي محاورة أفلاطون «فيدرو» تصبح الحمامة رمزا للروح، وأجنحتها ترتفع صوب السماوية. وتنمّي المسيحية هذا الرمز للحمامة، بحيث تصبح هي روح القدس الّتي ترفع الإنسان، إذ أنّه لا توجد سوى عربة و حيدة من أجل السفر نحو السموات الّتي شُبّهت بشكل الحمامة الّتي تطير، والّتي كان النبيّ داوود قد تمنّى أن تكون له أجنحتها"[2].

ولعلّ أفضل من استغلّ رمز الحمامة في الشعر العربي القديم استغلالا مختلفا، فكّثف من دلالتها، وأجّج فاعليتها هم الشعراء الصوفيون الّذين أشاحوا عليها وشاحا سحريا خلاّبا جعلها تخرج من كونها مجرّد علامة أيقونية إلى علامة رمزية لها القدرة على مواجهة الزّمن وفرض هيمنتها على النصّ باعتبارها البؤرة الّتي يشعّ الضوء منها كلّه. وتعدّ قصيدة ابن سينا في النفس البشرية من القصائد المعروفة الّتي استغلّ فيها الشاعر رمز الحمامة للدلالة على النفس[*].

إنّ الحمامة عند الصوفية هي، إذا فضاء مشوب برائحة القداسة وعطر السحر، هي "رمز على وارد من واردات التقديس، وقد تكون رمزا على الرّوح، فإذا ما بكت كافأ بكاؤها، من قبيل الرمز الغنوصي، بكاء الأرواح الحزينة لحنين الروح الكلّي الأعظم"[3]. وقد أدى إعلاء الصوفيين لرمزية الحمامة إلى تقديس بعض متعلّقاتها، حيث أصبح ذلك الطوق الّذي عادة ما يلفّ رقبتها هو أحد الأشياء الّتي اعتمدوا عليها بوصفه رمزا "لما أخذ على الأرواح في الأزل الأوّل من الميثاق الّذي ينعتونه بعالم الذرّ، وهو نشأة كانت الخلائق فيها موجودة بالصلاحية والقوّة في العلم الإلهي، وأمّا الميثاق المرموز إليه بالطوق فإنّه تأسيس الشهادة على الربوبية"[4].

---

(1) – صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص211.

(2) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(*) – يقول ابن سينا في هذه القصيدة النفيسة: هبطت إليك من المحلّ الأرفع ورقاء ذات تعزّز وتمنّع
محجوبة عن كلّ مقلة عارف وهي الّتي سفرت ولم تترقع
وصلت على كره إليك، وربّما كرهت فراقك وهي ذات تفجّع

(3) – عاطف جودت نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص302.

(4) – المرجع نفسه، ص302.

ولن نفيض طويلا في الحديث عن الحمامة وما كانت توحي به من دلالات شعرية في العصور الكلاسيكية الغابرة، وإنّما نكتفي بالقول أنّ الحمام أو اليمام هو الصورة الطيرية الكبرى الّتي كان لها إمبراطوريتها الدلالية العميقة والمتأصّلة جذورها التاريخية بعيدا في أعماق الحضارات القديمة سواء كانت عربية أو غربية.

أمّا في الشعر العربي الحديث والمعاصر فإنّ رمز الحمام قاب قوسين أو أدنى من الانفصال عن صورته الطيرية الّتي ارتبطت بالارتقاء والرحيل، حيث انفتح على جملة من المحمولات الدلالية المتزاحمة أكثرها شيوعا وتكشّفا اتخاذها رمزا للسلام والحبّ والخير وكلّ ما يدلّ على سعادة الإنسان. وقد ألمح الناقد صلاح فضل إلى أنّ ربط الحمام بالسلام ليس تصوّرا حداثيا، إنّما يعود إلى عهد نوح ومشهد السفينة حيث كانت الحمامة الممسكة بمنقارها غصن الزيتون رسول السّلام[1]. ولعلّ استخدام رمز الحمام للدلالة على السلام هو الشكل الأكثر حضورا في القصيدة الجزائرية كما يظهر ذلك لدى الشاعر **أحمد شنّة** في ديوانه: «طواحين العبث»، والّذي لم يتمكّن فيه من الخروج بهذا الرمز عن تلك الدلالة الأصيلة:

تكلّم ..

وحدّد لنا موطنا للحمائم والياسمين[2]

وغالبا ما يستخدم رمز الحمام للدلالة على الرحيل إلاّ أنّ ذلك يظلّ مقترنا بالدلالة الأصيلة، حيث تكون الرحلة باتّجاه وطن السلام والأمن والطمأنينة كما يبدو ذلك في قصيدة «شظايا الّذي لم يقل للقراصنة مرحبا» لشاعر عيّاش يحياوي:

يا حمام الصباحات..!

يا طاعنا في الرحيل..![3]

وعلى الرغم من أنّ الشاعر الجزائري المعاصر قد اجتهد في تحرير هذا الرمز من سياقه الشعري إلاّ أنّ ذلك لم يفلح في تطليق الدالّ عن مدلوله، حيث ظلّت دلالة السلام والأمن تكشف عن نفسها فيه رغم هذه البنى الشعرية الملغومة والمهرّبة من دائرة المعنى. وفي هذا الشأن يكتب **عثمان لوصيف** في قصيدة «جرس لسماوات تحت الماء»:

ثمّ إذا حنّت إليك الأرض بعد سقوطها

---

(1) – صلاح فضل: الأساليب الشعرية المعاصرة، ص210.

(2) – أحمد شنّة: طواحين العبث، ص68.

(3) – مجلّة القصيدة، ملحق بمجلّة التبيين الجاحظية– الجزائر، العدد2، سنة1992، ص27.

ولن نفيض طويلا في الحديث عن الحمامة وما كانت توحي به من دلالات شعرية في العصور الكلاسيكية الغابرة، وإنّما نكتفي بالقول أنّ الحمام أو اليمام هو الصورة الطيرية الكبرى الّتي كان لها إمبراطوريتها الدلالية العميقة والمتأصّلة جذورها التاريخية بعيدا في أعماق الحضارات القديمة سواء كانت عربية أو غربية.

أمّا في الشعر العربي الحديث والمعاصر فإنّ رمز الحمام قاب قوسين أو أدنى من الانفصال عن صورته الطيرية الّتي ارتبطت بالارتقاء والرحيل، حيث انفتح على جملة من المحمولات الدلالية المتزاحمة أكثرها شيوعا وتكشّفا اتخاذها رمزا للسلام والحبّ والخير وكلّ ما يدلّ على سعادة الإنسان. وقد ألمح الناقد صلاح فضل إلى أنّ ربط الحمام بالسلام ليس تصوّرا حداثيا، إنّما يعود إلى عهد نوح ومشهد السفينة حيث كانت الحمامة الممسكة بمنقارها غصن الزيتون رسول السّلام[1]. ولعلّ استخدام رمز الحمام للدلالة على السلام هو الشكل الأكثر حضورا في القصيدة الجزائرية كما يظهر ذلك لدى الشاعر **أحمد شنّة** في ديوانه: «طواحين العبث»، والّذي لم يتمكّن فيه من الخروج بهذا الرمز عن تلك الدلالة الأصيلة:

تكلّم ..

وحدّد لنا موطنا للحمائم والياسمين[2]

وغالبا ما يستخدم رمز الحمام للدلالة على الرحيل إلاّ أنّ ذلك يظلّ مقترنا بالدلالة الأصيلة، حيث تكون الرحلة باتّجاه وطن السلام والأمن والطمأنينة كما يبدو ذلك في قصيدة «شظايا الّذي لم يقل للقراصنة مرحبا» للشاعر عيّاش يحياوي:

يا حمام الصباحات..!

يا طاعنا في الرحيل..![3]

وعلى الرغم من أنّ الشاعر الجزائري المعاصر قد اجتهد في تحرير هذا الرمز من سياقه الشعري إلاّ أنّ ذلك لم يفلح في تطليق الدالّ عن مدلوله، حيث ظلّت دلالة السلام والأمن تكشف عن نفسها فيه رغم هذه البنى الشعرية الملغومة والمهرّبة من دائرة المعنى. وفي هذا الشأن يكتب **عثمان لوصيف** في قصيدة «جرس لسماوات تحت الماء»:

ثمّ إذا حنّت إليك الأرض بعد سقوطها

---

(1) – صلاح فضل: الأساليب الشعرية المعاصرة، ص210.

(2) – أحمد شنّة: طواحين العبث، ص68.

(3) – مجلّة القصيدة، ملحق بمجلّة التبيين الجاحظية– الجزائر، العدد2، سنة1992، ص27.

ولعلّ محاولة استنطاق هذا الرمز في الشعر الجزائري المعاصر تكشف للقارئ كثافة هذا الرمز، ففضلا عن صورته الطيرية، يمثّل العصفور رمز الجمال لتنوّع ألوانه، والبراءة لصغر حجمه وضعف بنيته. وهو، بشكل عام، يستخدم رمزا للآمال والأحلام البسيطة. كما يتراءى ذلك داخل هذا النصّ الشعري للشاعر عبد الكريم قذيفة في قصيدة «فاتحة»:

العصافير الّتي حطّت على قلبي مساء
ترتجي قطرة ماء
لم تجد غير البكاء
شربت حتّى ارتوت من دمعه
ثمّ عادت للفضاء[1]

وعلى هذا النحو يكون الجناح أحد الرموز الأكثر ارتباطا بالدلالات الإيجابية، بوصفه الأداة الارتقائية الأولى الّتي تنقل الأشياء من نسقها الأرضي وما له من إفضاءات سلبيّة إلى النسق السماوي فضاء الدلالات الإيجابية. فالحصان بوصفه حيوانا أرضيا تمكّن - بمجرّد اقترانه بهذه العلامة- من الارتقاء بصورته الرمزية حسب تصوّر دوران- من الدلالة السلبية المرتبطة أساسا بالموت والشرّ، إلى دلالة جديدة تشير إلى القوّة والحياة. وهكذا يتحوّل هذا الرمز الحيواني الأرضي إلى رمز سماوي صرف قرينا للطائر في صراعه ضدّ الثعبان الأرضي[2]. ولعلّ التحوّل الرمزي في سميائية الحصان إنّما تعود إلى "تسلّط الرمزية السماوية الشمسية الّتي تحوّل شيئا فشيئا، ونحو الأحسن، كلّ الصفات البدائية المرتبطة برمزية الشّمس"[3].

وقد ارتبط الحصان المجنّح في الشعرية الجزائرية المعاصرة بدلالات الحيوية والخصب والحياة والرحيل المخضّب بشتّى أشكال القوّة والفرح، فالفرس هو "صنو الخصب وعلّته، إنّ تجسيد للقوى الحيّة في الطبيعة، ولتوق الإنسان إلى تجديد الحيوية وابتعاث الشباب واستمرار الحياة نضرة ومشرقة"[4]. ولعلّ علاقة الفرس المجنّح بهذه الدلالات الإيجابية لم تولد في كنف الشعر والفنّ عموما، وإنّما كان من

[1] – عبد الكريم قذيفة: لو أنت تدري كم احبّك، ص10.

[2] – جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، ص53.

[3] – المرجع نفسه، ص53. يرى دوران أنّ الشمسّ ليست رمزا أوليا ثابتا، فارتباطها برمزية الحصان ليس، دائما، لكونها مضيئة سماوية، بل لحركتها الزمنية المخيفة، حيث تبدو مثلا، في البلدان الاستوائية، نذير شؤم بسبب ما يرتبط بها من قحط وجفاف. والشمس المدمّرة تُمثّل، في الكتب الهندوسية، على شكل حصان. كما أنّ الخيول الشمسية العديدة في الحكايات الأوروبية تحتفظ، ولو تلميحا، بصفة الرعب المرتبطة بالحصان الشمس الهندوسي. ينظر: الصفحة نفسها

[4] – ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية، ص281.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

محصّلات المخيّلة الإنسانية العامة، فهو، كما يبدو في الأسطورة الإغريقية، علامة تشير إلى "الرّوح المحلّقة والمغنّين الملهمين، والفرس المجنّح الّذي ارتفع بالنبي إيليا إلى السماء، وللفرس الّتي جسّدها يوحنا في سفره الرؤيوي، وللبراق المخترق بالرّسول السماوات السبع، البالغ به سدرة المنتهى، حيث التقى الخالق، وتلقّى روحه"[1]. وتتجلى القيمة الرمزية للفرس المجنّح في هذا النصّ الشعري للشاعر إدريس أبو ذيبة من خلال قصيدته «أنشودة الرخام» الّتي يقول فيها:

وهران تكبر في العراء
تستضيء بطوفان الرعود
وتسير في ورد الحداد
تتعاطى خوفها الجنون
تتهجّى فرسا وجناحا لا يطير[2]

يكشف هذا النصّ الشعري أنّ القيمة الرمزية للجناح لا تكمن في ذاته، وإنّما في وظيفته بوصفه وسيلة للطيران، ومن ثمّ فإنّ افتقاد الجناح لهذه الخاصية يلغي هذه الصورة الإيجابية له. ومن هنا فإنّ اقتران الفرس بجناح لا يطير دليل على أنّ الرحلة تظلّ أرضية، وما لذلك من إيحاءات سلبية ترتبط بالدلالات الظلامية والمأساوية.

وإذا كان الجناح هو العلامة الرّمزية الّتي تشكّلت من خلالها الرموز الطيرية السابقة، فإنّ الغراب والبومة وغيرهما من الطيور الليلية لم يكن للجناح أيّ دور في تفعيل طاقتها الرمزية، حيث ارتبطت هذه الطيور بأنساق الهبوط، وذلك انطلاقا من تشبّعها بالرمزية الظلامية الّتي تمثّل الأنموذج الأساسي للتقييمات السلبية. وقد تحدّث الجاحظ في كتابه الحيوان عن هذه الطيور الليلية، وأشار إلى أنّها قد ارتبطت عند الأعرابي بالمعاني والدلالات السلبية، حيث يقول: "إنّ لئام الطير ثلاثة: الغربان، والبوم والرخم"[3]. فالغراب أكثر من جميع ما يتطيّر به، في باب الشؤم. "ألا تراهم كلّما ذكروا ممّا يتطيّرون منه شيئا، ذكروا الغراب معه؟ وقد يذكرون الغراب ولا يذكرون غيره، ثمّ إذا ذكروا كلّ واحد من هذا الباب، لم يمكّنهم أن يتطيّروا منه إلاّ من وجه واحد"[4]. ويرجع تطيّر العربي من هذا الطائر إلى أنّه نذير شؤم، ارتبط وجوده بالموت والدنس، لأنّ ظهوره يعني، في كثير من الأحيان، وجود جثّة أو جثث بشرية

(1) - المرجع السابق، ص270.
(2) - مجلّة الثقافة، تصدر عن وزارة الاتصال والثقافة، عدد01، فبراير 2004، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص93.
(3) - الجاحظ: الحيوان، م01، ص540.
(4) - المرجع نفسه، ص510.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أو حيوانية. كما كان لسواده الداكن الّذي يحيل إلى الأنساق الظلامية دور كبير في تأصيل هذه الدلالة السلبية، وتكثيف بنيتها الرمزية. أمّا البوم الّذي "يدخل بالليل على كلّ طائر في بيته، ويخرجه منه، ويأكل فراخه وبيضه"[1] فقد ارتبط، في الثقافة العربية، بالدلالة التشاؤمية المبطّنة بروح الملل والسأم واليأس، وذلك لارتباطه بالظلام وما يوحي به من دلالات سلبية، هذا من جهة ومن جهة أخرى يمثّل صوته أحد القرائن الّتي كان لها تأثير كبير في تشكيل صورته الرمزية الظلامية.

وقد استغلّ الشاعر الجزائري المعاصر هذه المرجعية التاريخية والرمزية الّتي تشكّل على ضوئها هذان الرمزان من أجل تفعيل البنية الدرامية للقصيدة الجزائرية،حيث أصبح الغراب بوصفه علامة سيميائية هو أحد الرموز الأكثر ارتباطا بالشؤم والموت والشرّ، كما يظهر ذلك في قصيدة الشاعر مداني بن عمر «جسد على مبنى» الّتي يقول فيها:

ليل على شعر الفتى القروي ذاب
غيبوبتي سجّاد نافلة المسافر
من أصابع سبحتي
حتّى مدار الشّمس في كبد الغراب[2]

كما تمكّن رمز البوم بوصفه أحد أهمّ الرموز الظلامية المرتبطة بالشؤم والموت والخوف من أخذ موقعه المتميّز في المنظومة الرمزية للقصيدة الجزائرية المعاصرة، حيث استغلّه الشاعر الأخضر فلّوس عنوانا لأحدى قصائده «البومة» الّتي يقول فيها:

«خلا لك الجوّ فيضي- (وانعقي)»
لم نستطع..
لأنّنا ننصب في دروبنا شبّاك!
وأنت بيننا ترفرفين في الظّلام[3]

لقد كشف هذا النصّ الشعري الجانب السوداوي لرمز البومة الّتي تشكّلت بنيتها الدلالية من خلالها ارتباطها بالنسق الظلامي (ترفرفين في الظّلام) من جهة، ومن جهة أخرى من خلال طبيعة صوتها (وانعقي) الّذي أصبح قرينة إشارية تحيل إلى دلالات الرهبة والخوف والشؤم وغير ذلك من الإيحاءات السوداوية والظلامية.

---

(1) - المرجع السابق، ص332.

(2) - مجلّة الثقافة، تصدر عن وزارة الاتصال والثقافة، عدد02، مارس 2004، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص116.

(3) - الأخضر فلّوس: حقول البنفسج، ص27.

وقد بدا رمز البومة في الشعر الجزائري المعاصر أكثر حيوية وثراء، وذلك لما له من إيحاءات رمزية تستطيع أن تختصر كثيرا من الرموز الظلامية. وقد استغل الغماري هذه الطاقة الدلالية لهذا الرمز من أجل تفعيل بنيته الدرامية، فكانت البومة هي الرمز الّذي مثّل بوضوح الجانب المظلم للصور الطيرية، فكان رمزا يستبطن كل دلالات الشرّ والشؤم والموت والجدب وغير ذلك من الإيحاءات الظلامية. يقول في قصيدة «مرثية الألم الخالد»:

خلت الغصون من الطيور فهاجرت	عطشى.. وجنّت بومة مرنــــــان
البومـــة الحمـــراء تغتـــال الرؤى	فالـــدوح لا ظلّ ولا أغصـــــــان(1)

3. الرموز النباتية:

لا تقلّ أهمية الرموز النباتية شأنا عن نظيرتها الحيوانية، حيث يحتلّ النبات موقعا شعريا ممتازا ضمن النسق الدلالي العام في الخطاب الشعري العربي قديمه وحديثه. وهو، في بعض الأحيان، وعنــد بعــض الشعراء، يكاد أن يهيمن على البنية الشعرية، بحيث تكون له وحده القدرة على توجيه الفعل الشعري، وتكريس هيمنته الدلالية. ومن هؤلاء الشعراء الشاعر أحمد عاشوري الّذي تكاد قصائده ألاّ تخلو مــن هيمنة الرموز النباتية. فإليك هذا النصّ الشعري من قصيدة «أغاني المحبّة»:

يمكن أن تحيط قلبك بالحزام
يمكن أن تبني على قمة قلبك
كوخا من نبات مزهر
يسكنه الحمام
تزرع فيه بذرات
لنبات الأرجوان(2)

وتكمن أهمية الرموز النباتية فيما تمثّله في حياة الإنسان من الناحية البيولوجية والجمالية، فهي فضلا عمّا تقدّمه من منفعة غذائية كبيرة للإنسان، لا غنى له عنها، تكسب الطبيعة مظهرها الجمــالي الّــذي يعطيها رونقا وبهاء. غير أنّ هذا الكثافة الّدلالية الّتي أصبحت تستبطنها الرموز النباتية لا ترتبط بقيمتها البيولوجية والجمالية بقدر ترتبط بدلالتها الرمزية، حيث أنّ الإنسان البدائي الّــذي اختلطــت عليــه الأسطورة بالحقيقة، كان ينظر إلى النباتات على أنها "مخلوقات ذكية، ذات عواطف قويّة... فهي تفرح وتكتئب، وتحزن وترتعد، وتستجيب بسرعة للمديح، أو قد تستاء من سلوك الإنسان «الهمجي» الّذي

(1) ـ مصطفى محمّد الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص51.
(2) ـ مجلّة الثقافة، تصدر عن وزارة الاتصال والثقافة، عدد02، مارس 2004، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص102.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

يقتل ويدمّر، فتنفعل وتبكي دما!؛ أي أنّ هذه النباتات لا بدّ أن تكون أرقّ عاطفة، وأسمى إحساسا من الإنسان سيّد المخلوقات. فلو أنّك ذبحت ديكا تحت الشجرة، فإنّ الشجرة تنفعل وتستاء أشدّ الاستياء، أو لو أنّك ألقيت بسمكة حيّة على النار، وكان بجوارك إصيص به زرع، فإنّ النبات يرتعد، ويهتزّ من هاته الوحشية، وقد تفقده عقله"[1].

غير أنّ هذا التعامل الأسطوري مع النبات كان له أثر طيّب على التواصل الشعري، بحيث تمكّن الشاعر من خلاله أن يثوّر دواليب الفاعلية الشعرية، ممّا ساعد على انفراج البنية الدلالية للخطاب الشعري. وإذا كان الشاعر العربي القديم لم يرتبط كثيرا بهذا الرمز الشعري نظرا للبيئة الصحراوية الّتي كان يعيش فيها، فإنّ الشعراء الرومانسيين في الأدب العربي الحديث كان لهم دور كبير في بعث الرموز النباتية الّتي أخذت مع شعراء الحداثة مركزا استقطابيا.

والمطلع على هذا الرمز في الشعر الجزائري المعاصر يلاحظ عزوف الشعراء عن توظيف علامة النبات في شعرهم، ولعلّ ذلك يرجع إلى أنّ هذه العلامة تمثّل علامة للنسق العام، ممّا قد يجعلها مفرغة من مرجعيتها الرمزية والاسطورية. غير أنّ ذلك لم يمنعها- بتعبير بارت- من الثغثغة، كما هو الحال في هذا النصّ الشعري للشاعر **عثمان لوصيف** الّذي اختار هذه العلامة عنصرا مهيمنا في بنية عنوان إحدى قصائده الموسومة «إلى النبات»، يقول فيها:

ننتهي في الظلّ
لكنّ النبات
يجد الخصب
فينمو في الرفات..[2]

إن كلمة نبات، كما يتجلى في هذا النّص الشعري، رمز مرتبط بدلالات الخصب والنماء (يجد الخصب). غير أنّ الشاعر لم يقف بل القارئ عند حدود هذه الدلالة المعروفة، وإنّما رحل به بعيدا في الأغوار السحيقة للرمز، حيث نقله إلى الأعماق الأسطورية الّتي غالبا ما يختار فيها الرمز النباتي بوصفه "رمزا صريحا للتحوّل من حالة إلى حالة"[3].وذلك عندما أحاله إلى القبر (الرفات) النباتي الّذي كثيرا ما

---

(1) - عبد المحسن صالح: الإنسان الحائر بين العلم والخرافة، سلسلة عالم المعرفة، ط2، ع235، ربيع الأول 1419هـ- يوليو/تموز 1998، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، ص180. يرفض صاحب هذه الدراسة ادعاءات البعض بأنّ النبات يشعر ويحسّ ويستجيب للمسة الأصبع، وذلك بضمّ وريقاته، وإدلاء أوراقه، والانكماش على نفسه. حيث يوضح أنّ هذه الحركة الّتي يقوم بها النبات تتمّ بميكانيكية أخرى تختلف في الطبيعة والتفاصيل عمّا يجري في عالم الحيوان. ينظر: المرجع نفسه، ص198.

(2) - عثمان لوصيف: شبق الياسمين، ص61و62.

(3) - جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، ص276.

يرتبط بالتحوّل، حيث أنّ هناك دائما- كما يقول **دوران**- "نبتة تولد من موت بطل، وتبشّر بعودته للحياة: فمن جسد أوزيريس ينبت القمح، ومن أتيس البنفسج ومن أدونيس الورود، هذه النبتة، وتلك الفسيلة مهمّتان في خيال البعث المجدّد"[1].

وإذا كان الشاعر الجزائري المعاصر لم يلتفت كثيرا إلى خصوصية هذه العلامة الرمزية (النبات)، فإنّه استخدم بدلا منها علامة العشب الّتي استطاعت أن تتحوّل إلى رمز مهيمن على بنية الخطاب الشعري الجزائري، وعلى وجه الخصوص عند شعراء الأزمة الّذين حوّلوا هذه العلامة اللغوية إلى رمز ثري تضاهي كثافته الدلالية كثافة الرموز الكبرى، كما هو الشأن في النصّ التالي للشاعر **نجيب آنزار** من قصيدته «حوارية الرجل الميّت»:

سأعلّمكم لغة النهر
والعشب
لغة الضفّة الأخرى
من الروح والآخرة[2]

فرمز العشب يقف في هذا النصّ ندا لندّ أمام رمزية النهر، ويوشك أن يتفوّق عليه إشعاعا باعتباره رمزا بكرا مازال لم يكشف بعد عن كلّ أسراره وخباياه. والعشب رمز من الرموز الشعرية الّتي ولدت في كنف الشعرية الحديثة الّتي رأت فيه الرمز القادر على التعبير عن بعض جوانبها الرؤياوية، فإذا كان النبات عادة ما يستخدم رمز عاما للخصب والنماء، فإنّ العشب رمز لبصيص الأمل الّذي يظلّ الشاعر معتصما به، وهو العلامة الرمزية الّتي استخدمها الشاعر المعاصر أكثر لدلالة على البعث والتجدّد، كما هو الشأن في هذا النصّ من قصيدة **نجيب آنزار** «تعاويذ راء»:

سأحرق عشبة قلبي
ثمّ أعلن في الحاضرين الحداد
جنّتي في الرماد
جنّتي في الرماد[3]

ولعلّ الشجرة هي الأنموذج الرمزي الّذي ظلّ مهيمنا على الرموز النباتية الأخرى قديما وحديثا، باعتباره رمزا ثريا متشبّعا بالكثير من التفريعات الرمزية والأسطورية، حيث تشكّل الشجرة في الثقافة

---

(1) - المرجع السابق، ص276و277.

(2) - مجلّة القصيدة، ملحق بمجلّة التبيين خاص بالشعر، عدد02، سنة1992، الجزائر، ص53.

(3) - المصدر نفسه، ص56

الغربية رمزا مزدوجا، فهي، وإن كانت داخلة ضمن نسق الرموز النباتية الّتي توحي بالمصير المأساوي للأشياء من خلال إزهارها وإثمارها وسقوط أوراقها، إلاّ أنّ وضعها العمودي يعطيها دلالة تفاؤلية، حيث لا يتردّد **باشلار** في تصنيفها ضمن الرموز الارتقائية، فيخصّص في كتابه «الهواء والحلم» فصلا هاما لما يسمّيه بـ«الشجرة الهوائية»[1]. أمّا من الوجهة الأسطورية فإنّ الشجرة كانت مقدّسة عند الشعوب القديمة من حيث إنّها كانت تمثّل بالنسبة إليها رمزا للخصب والعطاء، فهي مقترنة مع المياه المحصبة، ومدعوّة بـ «شجرة الحياة»، الّتي كانت عند الشعوب السامية موجودة في البحر أو قرب ينبوع"[2].

أمّا في الذاكرة العربية فإنّ الشجرة ظلّت مرتبطة بدلالات الخصب والحياة فقط، إنّها رمز الخير والعطاء الّذي لا ينتهي. فهي بثمارها أوّلا، وبظلالها ثانيا، وبجمالها ثالثا، المركز الّذي يحنّ إليه الإنسان، فيمنحه العطف والحنان. ومن هنا كانت تسميتها عند العرب بـ«أمّ غيلان»[*]؛ وتوحي هذه التسمية بأنّ العرب "عادلوا بينها وبين المرأة أو الأمّ، والعلاقة بين المرأة والشجرة معروف في التراث الديني العربي قبل الإسلام، فقد كانت الآلهة العزّى شجرة بموضع يقال له نخلة. وحين أنفذ خالد بن الوليد إلى نخلة، هدم بيت العزّى وقطع شجيراتها"[3].

إنّ هذه الكثافة الرمزية الّتي يستبطنها هذا الرمز قد جعلت الشاعر الجزائري المعاصر يُقبل عليه إقبالا، من حيث قدرته على بسط وجوده الشعري والدلالي على بنية الخطاب الشعري. وليس أدلّ على ذلك من اتخاذه علامة مهيمنة في بنية العنوان من نحو القصائد التالية: «قاطع الشجرة»، «الأشجار العائمة»، «أشجار الجنوب المائلة»[**]. ولقد مثّلت الشجرة في الشعر الجزائري أنموذجا رمزيا للخصب والحياة والثبات، حيث إنّ الشاعر إذا أراد التعبير عن هذه المعاني الشعرية فإنّه يجد نفسه أمام هذا الرمز الثري القادر على الوفاء بكلّ تطلّعاته الشعرية، كما يبدو ذلك في هذا النصّ للشاعر **الأخضر فلّوس** من قصيدته «اشتعالات الليلة الأولى»:

تتدخّل الأشجار في وهج القصيدة

---

(1) – جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، ص319.

(2) – المرجع نفسه، ص320

(*) – المغيل هو اللبن الّذي ترضعه المرأة ولدها، وهي تؤتي أو وهي حامل، والمغيال هو الشجرة الملتفّة الأفنان الوارفة الظلال، وقد أغيل الشجرة، وتغيّل واستغيل، والغيلة المرأة السمينة. ينظر: القاموس المحيط، ج03، دار العلم للملايين- بيروت- لبنان، ص67.

(3) – ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية، ص191.

(**) – ينظر الدواوين التالية: عبد القادر رابحي: حنين السنبلة، منشورات اختلاف- الجزائر، 1(2004)، ص78. عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص37. الأخضر فلّوس: مرثية الرحل الّذي رأى، منشورات اختلاف- الجزائر، ط1(2002)، ص23.

كي تمدّ جذورها
في القلب وحده لمع الأغصان والذكرى..
وترتاح المدن[1]

لقد استطاعت الشجرة بكثافتها الرمزية أن تختصر كثيرا من المعاني والدلالات الّتي أراد أن يعبّر عنها الشاعر، بل كانت أكثر منها وفاء من حيث إنّ أثرها الشعري والدلالي يظلّ متدفّقا ومستمرّا. فالشجرة، ههنا، تتشظّى بطاقة دلالية عالية مستمدّة من السّياق، ذلك أن حركة الرمز وتوهّجه، لا تعتمد على الرمز نفسه بقدر ما تعتمد على السّياق[2]. ولعلّ تركيز الشاعر على الجذور له ما يبرّره على اعتبار أن الجذر رمز للثبات والتموقع.

إنّ الشجرة هي الرمز النباتي الّذي أصبح في الشعر العربي المعاصر من الرموز الجمالية الّتي حينما تقتحم جدار النصّ، تزرع فيه الحركة، وتحرّك دواليبه الشعرية، فيرغو، ويفيض بالنشوة الجمالية الّتي تجعل الشعر قادرا على استشراف التخوم الّتي غابت وتعمّت عن الحواس، وفي هذه الحالة تذوب الذّات داخل النصّ، لتكون العلامة هي العنصر الوحيد الّذي لا تقهره عدوانية الزمن.

وإلى جانب الشجرة في بعدها الإيحائي العالمي، تشكّل النخلة في الشعر العربي نموذجا رمزيا خاصّا؛ إنّها التجسيد الأسمى لكلّ معاني الخصب والقوّة والتجلّد في مواجهة الصعاب، وقهر عدوانية الزّمان والمكان. إنّها الفضاء الرمزي القادر على احتواء معاني الحياة في المكان المقوّض بصورة رمادية شاحبة. ويعود اهتمام الشاعر العربي برمزية النخلة إلى القرابة والحميمية الّتي تربطه بها، فهي الوطن الّذي منحه الطمأنينة والسكينة. ودفع عنه جبروت الصحراء ووحشة رمالها. ولم تقف رمزية النخلة عند هذا الجانب الطبيعي، بل تضخّمت من خلال تطعيمها بالدلالة الدينية. وفي هذا الشأن يخبرنا **عبد الرزّاق نوفل** عن محبّة النخلة لسيّدنا رسول الله صلّى الله عليه وسلّم، حيث يقول: "إنّ النخلة قد طأطأت رأسها أمام سيّدنا رسول الله صلّى الله عليه وسلّم، وأحنت هامتها له، في محاولة منها لتقبيل يده الكريمة (هكذا!)، وإنّه في اليوم العابس الحزين- يوم أن قبض صلّى الله عليه وسلّم وتوفّاه ربّه- شاهد النّاس على سعف النخيل الّذي كان يجاور المنبر الشريف الّذي تشرّف بالوقوف عليه، ومخاطبة النّاس من فوقه.. شاهدوا أمرا مذهلا، وشيئا عجيبا.. لقد تغيّر شكل السعف.. تقوّست عروقه في أسف مبين،

---

(1) - ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية، ص191.

(2) - عزّ الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّية، دار العودة/دار الثقافة- بيروت- لبنان، ط2(1972)، ص200.

وتهدّلت أوراقه، وتهطّلت في منظر حزين، ويقطع من حضروا أنّهم رأوا من السعف البكـاء، وسمعـوا الأنين"(1).

والنصّ الشعري الجزائري يحتفي كثيرا بهذا الأنموذج الرمزي القويّ، وخاصّة عند أولئك الّـذين يؤسّسون شعريتهم انطلاقا من أصول الشعرية العربية بوصفها المنهل العذب لكلّ شعرية. ومن هـؤلاء مصطفى الغماري، أحمد شنّة، عثمان لوصيف، الأخضر فلّوس، علي ملاّحي، محمّد زتيلي، عاشور فنّي، عبد المالك بومنجل وغيرهم. ولا جرم من الإشارة ها هنا إلى أنّ عملية الاغتراف من رموز الشعر العربي القديم مقبولة، بل ومحبّبة حينما لا تكون مجرّد جمع وحشد وتكديس، بل عملية مؤسّسة تمـنح هـذه الرموز– عبر السياق الشعري الحداثي– حركة جديدة تمكّنها من تجديد ثيابها القديمة، حتّى تكون قادرة على إيجاد مكان لها ضمن المنظومة الرمزية للقصيدة الحديثة. فهل استطاع الشعر الجزائري، يا ترى، أن يثري رمز النخلة أم ظلّ هذا الرمز باهتا وشاحبا يفتقر إلى الفاعلية والشعرية؟.

إنّ محاولة استنطاق رمز النخلة في الشعر الجزائري المعاصر تكشف للقارئ كثافة هذا الرمز مـن حيث أنّه "يظهر الشيء ويخفيه معا في وقت واحد. والرمز على هذا يدخل في تكوين مسافات مختلفة. فهو يدخل في مسافات عقلية ولا عقلية أو هو يدخل في سلسلة من الأفكار الواعية وغـير الواعيـة، وأفكار ليست متساوية النسبة إلى الوعي"(2). وهو ما يمكن استجلاؤه عبر هذا النصّ الشعري للـشاعر **محمّد زتيلي** من قصيدته «سقوط مملكة العشّاق»:

أن تشعر أنّ الوطن الممتدّ من الشّام
إلى المغرب لا يرغب في هؤلاء العشّاق،
ولا يملك أن يمنحهم زاوية
ترتاح فيها
من ضربات سياط الحكّام الفاشست الجهلة
حتّى يلقوا ظلّ النخلة،
تسمع في أرجاء القلب صهيل خيول مسرجة،
وعليها آلاف الجند مكبّلة أيديهم!
وإلى أن يأتي تحت الجذع مخاض العصر
تراهم يبكون رياحا تكسر أبواب الإيوان

(1) – عبد المحسن صالح: الإنسان الحائر بين العلم والخرافة، ص181و182.

(2) – مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، دار الأندلس– بيروت– لبنان، ط1(1981)، ص208.

فيهلع كسرى ما عورا ترعبه أصوات نشيج وبكاء
يصرخ:
لا بدّ وأن تقطع كلّ فروع النخلة في هذي الصحراء!
يفرّ العشّاق إلى واس، لعلّ النخلة فيها
يمتدّ لها سعف وظلال
يذهل كلّ العشّاق من الفاجعة العظمى،
ويلوذون بجذع النخلة[1]

تشكّل النخلة في هذا النصّ الشعري رمزا استقطابيا، يؤسّس الشاعر من خلاله رؤيته الشعرية للحياة والوجود. والشاعر إذ يكرّر هذا الرمز لا يفقده بعضا من نكهته وسحره، حيث يكشف في كلّ مرّة عن جانب من جوانبه الدلالية، فيفرج في المقطع الأوّل «حتّى يلقوا ظلّ النحلة» عن رمزية الظلّ وما له من أبعاد دلالية بوصفه رمزا للطمأنينة والسكينة والأمان. ثمّ يتناص في المقطع الموالي «وإلى أن يأتي تحت الجذع مخاض العصر» مع الدلالة الدينية الّتي تدعّمت بها رمزية النخلة، حيث كانت هي الشجرة الّتي آوت إليها مريم عليها السلام حينما جاءها المخاض. يقول الله تعالى: ﴿فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ، قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنْتُ نَسْيًا مَّنْسِيًا. فَنَادَاهَا مِنْ تَحْتِهَا أَلاَّ تَحْزَنِي قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيًّا، وهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تَسَّاقَطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا﴾[2]. فإذا هذه الدلالة تمنح هذا الرمز كثافة أكثر. ثمّ ينتقل بالقارئ في قوله: «لا بدّ وأن تقطع كلّ فروع النخلة في هذي الصحراء» إلى دلالة القوّة والثبات الّتي تستبطنها رمزية النخلة. وهكذا يتكرّر هذا الرمز كاشفا في كلّ مرّة عن تفريعاته الدلالية.

وإذا كانت النخلة بوصفها رمزا دلاليا متضخّما قد استطاعت أن توصّل لوجودها ضمن كوكبة الرموز الشعرية للقصيدة الجزائرية المعاصرة، فإنّ الكرمة أو الدالية لم تتمكّن- بعد- من تحقيق ذلك، لضعف قرابتها بالإنسان العربي قديما. ولعلّ نشأة هذا الرمز في الشعر العربي تعود إلى الشعراء الصوفيين الّذين أدّى اهتمامهم برمزية الخمر إلى العناية بكلّ ما يساوق البناء العرفاني للرمز في جوهريته كالكرم والبدر والهلال والشمس والنجم والشذا والحان والدنان[3]. وقد اعتبر **عاطف جودت نصر** أن هناك تناظرا بين "ثنائية الخمر والكرم من حيث تكوينها الخارجي وبناؤها الواقعي المحسوس وثنائية عرفانية

(1) – محمّد زتيلي: إنهيار مملكة الحوت، المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر، سنة1990، ص26.
(2) – سورة مريم: 22-25.
(3) – عاطف جودت نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص369.

تجمع بين التجلّي الأمري الوجودي وعالم الإمكان، وتشير إلى أنّ الصوفي العارف يتلوّن بهما، فتارة لا يشهد إلاّ الخمر بوصفها رمزا على العلو في تجليه الأمري الوجودي الواحد، بحيث لا يكون الكرم موجودا"(1).

ولعلّ من الشعراء القلائل الّذين ارتبطوا بهذا الرمز من خلال مرجعيتهم الصوفية الشاعر عاشور الفنّي الّذي تجلّى ولعه بهذا الرمز في ديوانه «زهرة الدنيا» من خلال اختياره عنوانا لإحدى قصائده؛ «الدّالية». وقد تمكّن الشاعر من خلال استغلاله للكثافة الدلالية الّتي يستبطنها رمز الدالية أو الكرم في مرجعيته الصوفية من الاعتلاء به إلى صفّ الرموز الكبرى، فإذا هو ينافس في إيحائيته ووهجه رمزية النخيل ويتفوّق عليها باعتباره رمزا صوفيا وبكرا ما زال بعد لم يفقد نكهته الشعرية من خلال احتفاظه بمنعرجاته الرمزية يقول عاشور فنّي في قصيدة «زائر»:

يا زائر الكرم
لي في الكرم دالية
سكرى الظلال
وعنها الشمس لم تغب
سألت عنها فجاج الأرض
فامتلأت بالنّاس
والقمح
والياقوت
والعنب(2)

وإذا كانت النخلة والدالية من العلامات اللغوية الّتي ارتبطت كثيرا بالذاكرة الشعرية العربية، فإنّ الزيتون بوصفه علامة سيمائية قد تشكّل في كنف الشعرية العربية الحديثة وخاصة لدى شعراء الأرض المحتلة الّذين استخدموه بوصفه رمزا للسلام والأمن والطمأنينة(*). ولعلّ تأثّر الشاعر الجزائري بطريقة الكتابة الشعرية لهؤلاء الشعراء دفعه إلى تقليدهم واستخدام رموزهم، فكان رمز الزيتون هو أحد الرموز الشعرية الّتي ولعوا بها كثيرا من حيث أنّها تعبّر عن أكثر الموضوعات حساسية وإثارة؛ إنّه موضوع

(1) – المرجع السابق، ص371.

(2) – عاشور فنّي: زهرة الدنيا، ص100و101.

(*)– يقول محمود درويش: ونبيع زيتون الجليل بلا مقابل/ ونبيع أحجار الجليل/ونبيع تاريخ الجليل/ ونبيعها/ كي نشتري في صدرها شكلا/ لمقتول يقاتل.

السلام. ويعدّ الشاعر أحمد عاشوري أحد هؤلاء الشعراء الّذين يظهر عليهم التأثّر بهذه الشعرية كما يبدو ذلك من خلال طريقة استخدامه لرمز الزيتون. يقول في قصيدة «أين سيأوي الحبّ؟»:

رابية الزيتون الأخضر
هل يسفعها الإنسان
كي تزهر..
كي تثمر
«هل يعرف معنى اللون الأخضر؟» [1]

ومن الرموز النباتية الّتي استطاعت أن تكتسب طاقة دلالية هائلة متحوّلة إلى أحد الرموز الكبرى في الشعر العربي الحديث رمز السنبلة الّذي مثّل، بدوره، أحد أهمّ نماذج الخصب والنماء في الشعرية العربية الحديثة، حيث أصبح الشاعر الحديث يتخذه- في كثير من الأحيان- للتعبير عن مكامن الخصوبة في الأشياء. وقد تمكّنت السنبلة من تكريس هيمنتها الرمزية باعتبارها قوت الطبقات الفقيرة في المجتمع العربي وخاصة إبّان مرحلة الثورة الاشتراكية. وهي، في هذا الشأن، تتماس دلاليا مع رمزية الخبز والرغيف، غير أنّها تفوقهما من حيث كثافتها الدلالية وأثرها الشعري.

وتعتبر السنبلة من الرموز الشعرية الّتي ظلّت محتفظة بألقها الشعري والدلالي رغم التحوّلات الّتي مسّت الخطاب الشعري الجزائري خاصّة في مرحلة الحداثة الشعرية. وليس أدلّ على ذلك من تهافت الشعراء على توظيفها سواء في عناوين دواوينهم أو قصائدهم[*] بوصفها علامة رمزية يمثّل حضورها حدثا شعريا له أثره في تحريك دواليب مخيّلة القارئ الشعرية. يقول الشاعر أحمد شنّة في قصيدته «صلاة الغربان»:

لولا السنابل في يديك وفي دمي لمشت على همساتنا الأحزان[1]

لقد استطاعت علامة السنبلة أن تستوعب دلالة الخصب والنماء بكلّ تمظهراتها الشعرية والرمزية. وقد زاد من وهجها وقدرتها على فرض هيمنتها الدلالية توظيف الشاعر لها في صورة الجمع الّذي قد

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

(1) - أحمد عاشوري: أزهار البرواق، ص90.

(*) - من الدواوين والقصائد الشعرية الّتي اعتمدت على علامة السنبلة أذكر: ديوان عبد المالك بومنجل: لك القلب أيتها السنبلة، دار الأمل- الجزائر، سنة2000. ديوان عيّاش يحياوي- وهو قصيدة أيضا-: عاشق الأرض والسنبلة، المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر، سنة 1986. وديوان عبد القادر رابحي- وهو قصيدة أيضا-: حنين السنبلة، منشورات اختلاف- الجزائر، ط1(2004). قصيدة للشاعر عثمان لوصيف في ديوانه أعراس الملح عنوانها «السنابل».

(2) - أحمد شنّة: زنابق الحصار، ص46.

يمكّنها من فرض وجودها الرمزي، فالسنبلة الواحدة قد لا تؤدّي غرضها الدلالي باعتبارها قاصرة على الوفاء بالدلالة الّتي يرومها الشاعر.

ولم يقف شعراء ما بعد الأزمة من هذا الرمز موقفا استهلاكيا، وإنّما حاولوا أن يخرجوه من تلك الدلالة الموقوفة الّتي تكاد تفقده كينونته وحيويته الشعرية، ممّا قد يمكّنه من تجديد طاقته الدلالية والشعرية. وذلك ما يجده القارئ في هذا النصّ الشعري للشاعر **عبد القادر رابحي** في قصيدته «حنين السنبلة» حيث لم يكتف بظاهر السنبلة وما توحي به- كما ذكرنا- من دلالات الخصب والنماء، وإنّما حاول أن يكشف عن باطنها، لعلّ الباطن يختلف جذريا عن الظاهر. يقول:

قلت أسأل عن ظاهر الشيء
ما ظاهر الشيء؟
ما الوقت؟
ما ذروة الحزن؟
ما باطن السنبلة؟ (1)

وتجدر الإشارة هنا إلى إنّ سيطرة الجوهرة الأنثوي على رمزية النباتية يبدو ظاهرا، فأهمّ الرموز النباتية مؤنّثة (الشجرة، النخلة، السنبلة). ولعلّ ذلك يرجع إلى طبيعة هذه الرموز من حيث دلالتها على الخصوبة والنماء، وهو ما يجعلها تنطوي تحت رمزية المرأة/الأمّ بوصفها أنموذج الخصب والنماء. وفي هذا الشأن يكتب غاستون باشلار موضّحا قيمة الجوهر الأنثوي في تحريك دلالة الأشياء: "كم هي جميلة تلك اللحظات الّتي نربح فيها مؤنّثا عند انتقالنا من لغة إلى أخرى. بإمكان هذا المؤنّث أن يعمّق قصيدة بكاملها.. في الشعر تضفي الكلمة المؤنّثة أناقة وجمالا على الكائن المذكّر"(2).

(1) – عبد القادر رابحي: حنين السنبلة، ص08.

(2) – غاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة، ص32.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الثاني

الرموز الكونية

1. الرموز المائية
2. الرموز النورانية.
3. الرموز الظلامية.
4. التراب والهواء

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

1ـ الرموز المائية:

الماء هو أحد الرموز الشعرية الهامّة الّتي ارتكزت عليها الشعرية العربية والعالمية على السواء.ولعلّ ذلك إنّما يرجع إلى المحمولات الدلالية الّتي يكتنزها هذا الرمز بوصفه البديل الآخر للحياة، فمن دونه تجدب الأشياء وتموت، فالماء هو الحياة، يقول الله عزّ وجلّ: «أَوَلَمْ يَرَ الَّذِينَ كَفَرُوا أَنَّ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضَ كَانَتَا رَتْقًا فَفَتَقْنَاهُمَا، وَجَعَلْنَا مِنَ المَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ، أَفَلاَ يُؤْمِنُونَ»[1]. ويعدّ **أرسطو طاليس** من الأوائل الّذين تحدّثوا عن قيمة الماء في هذا العالم، ودوره في هذه الصيرورة الإنسانية، باعتباره جوهر الكون وأصله[2]. كما يمكن أن نستشعر هذه القيمة الخاصة الّتي يشكّلها هذا العنصر الكوني في حياة الإنسان من خلال التصوّرات الّتي أشاعتها فلسفة **برغسون**، والّتي ترى في الماء "تيار الحياة الدافق، ساريا في الأشياء كلّها، تدفعه سيرورة حيوية خالقة، انقسمت في مسار التطوّر إلى سلسلتين تعبّران عن الغريزة في سلسلة الحشرات، وعن العقل في سلسلة الحيوانات الفقرية"[3]. وعلى المنحى نفسه نجد تلميذ **برغسون** المتألّق فيلسوف الظاهرتية **غاستون باشلار** يؤكّد على أهمية الماء وقيمته. حيث يقول: "إنّ قبل الماء لم يكن يوجد شيء، وفوق الماء لا يوجد شيء، الماء هو كلّ العالم"[4].

أمّا في الفلسفة الإسلامية فنجد أنّ الفكر الصوفي قد أعلى، هو أيضا، من شأن الماء، حيث اعتبره "أصل الأركان والعناصر والطبيعة بشكل عام"[5]. ولم يقف الصوفيون عند هذا الحد في إعلائهم للقيمة الرمزية لعنصر الماء، بل ذهبوا إلى أبعد من ذلك؛ حيث أحاطوا هذا العنصر الطبيعي بهالة قدسية ميتافيزيقية، من خلال ربطهم آياه "بتصوّرين أساسيين: الأول الحياة المتغلغلة في الطبيعة بأسرها، والثاني تصور مشتقّ من لغة الوحي القرآني، يحيل إلى صورة العرش الإلهي، وفيما يتعلّق بالتصوّر الأوّل، يعلن ابن عربي أنّ سرّ الحياة في الماء، فهو أصل العناصر والأركان. ولهذا جعل الله من الماء كلّ شيء حيّ، وما من شيء إلاّ وهو حيّ، وتبريرا لهذا التصوّر الخاص بالتيار الحيوي. أهاب ابن عربي بلغة التنزيل الّتي ورد فيها أنّ الأشياء كلّها في وضع تنزيه وتمجيد لله، ولكن لا يفقه هذا التسبيح إلاّ بكشف إلهي.(...). وأمّا فيما يتعلّق بالتصوّر الثاني، فإنّنا نلاحظ تداخلا بين لغة الفلسفة ولغة الوحي، وتأويلا رمزيا من جانب الصوفية للتنزيل؛ فالعرش الجسماني الّذي يناظر في الغنوص الصوفي الفلك الأطلس، تكوّن من

(1) - سورة الأنبياء: 30.

(2) - عاطف جودت نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص274.

(3) - المرجع نفسه، ص275.

(4) - غاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة، ص176.

(5) - عاطف جودت نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص274.

الماء الّذي طغى عليه، حفظه من تحته، وهذا الماء هو المعبّر عنه على حدّ الإشارة بالبحر المسجور، لأنّ الماء إنّما يئول إلى العقل الأوّل المرموز إليه بالدرّة البيضاء، وهو الّذي ذاب إذ نظر إليه الحقّ، ومن قبيل تبادل الأدوار في التعبير، ماثل البحر المسجور الهيولى بوصفه ممتلئا بالصور، وعلى ماء الهيولى ظهرت صورة العرش، كما بطن الهيولى بظهور صورة الأجسام فيها"[1].

وفي العصر الحديث نجد أنّ أحد النقّاد البارزين في ساحة النقد العربي الحديث يؤكّد على أهمية رمز الماء في الآداب العالمية كلّها، غير أنّه يقرّ في الوقت نفسه أنّ هذا الرمز"لّما ينكشف بعد في الأدب العربي بدرجة كافية"[2]. وعلى الرغم من صحّة هذه المقولة في شطرها الأوّل، إلاّ أنّ الشطر الثاني منها ما لبث أن دحضه الشاعر العربي الحديث بعد النكبة، حيث ما انفكّ يوظّف الماء بصورة رمزية أكثر حرارة وثراء، إيمانا منه بما يمتلك هذا الرمز من طاقة شعرية ودلالية هائلة، من شأنها- إن أحسن استغلالها- أن تعطي لشعره نفسا قويا، له أثره الكبير في إثارة المتلقّي، وتحريك مخيّلته الشعرية. وقد لمست مثل هذا الاهتمام الشديد برمزية الماء لدى الشاعر السوري **ممدوح عدوان** من خلال ديوانه «يألفونك فانفر» الّذي يكاد الماء أن يكون هو العنصر المهيمن على البنية الدلالية لكلّ القصائد. ويمكن أن نستدلّ في ذلك بهذا المقطع الشعري من قصيدة «نقوش تدمرية»:

رجل أنهكه التطوف وراء الماء
وامرأة تركض صوب الظلّ المنسيِّ
سقطا في بئرٍ
فانتشلا البئر من الصحراءْ
وقفا بجوار الماء لجيش عربيّ
صارا زردا في درع نبوخَذْ نَصَّرْ
صارا نبلا في جعبته،
أصابا فأصابا الأعداءْ[3]

كما يقول أيضا في قصيدته «وجهت وجهي»:

رغبتي في المياه تغوص وتطفو
وتنأى وتدنو

---

[1] - المرجع السابق، ص174و175.

[2] - مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد الأدبي، دار الأندلس- بيروت، ط2(1981)، ص134.

[3] - ممدوح عدوان: يألفونك فانفر، دار العودة- بيروت- لبنان، سنة1972، ص56.

وينحسر الماء على شفتي
كلّما هزّني ظمئي..[1]

وعلى الرغم من هذه الحمولة الدلالية الّتي اكتسبتها رمزية الماء عبر التحوّل الدلالي للخطاب الشعري العربي والعالمي على السواء، فإنّ الشعر الجزائري الحديث لم يكن له في مرحلة الحركة الشعرية العربية الحديثة حظّ في هذا الجانب إذ تكاد لفظة الماء أن تنتفي من كثير من القصائد الشعرية، وإن وجدت فهي مجرّد إشارة دلالية، فاقدة لحركية الرمز وتشعّباته. غير أنّ الشعر الجزائري ما لبث أن تنبّه إلى هذه الحمولة الدلالية الّتي يكتنزها هذا الرمز، فإذا به يتحوّل تدريجيّا إلى أحد الرموز الهامة الّتي يصوغ الشاعر الجزائري من خلالها تجربته الشعرية. ولعلّ الدلالة المشعّة في رمزية الماء هي دلالة الخصب، فالماء من أهمّ العناصر الكونية دلالة على الخصب، حيث ما إن يتمظهر على سطح النصّ حتّى يبسط هيمنته على وجه القصيدة كلّها، ويثبت قدرته على إخصاب كلّ عناصرها، وتأكيد وجه الخصب فيها. ولعلّ ارتباط هذا الرمز بمظاهر الخصب هو ما حدا بالإنسان القديم إلى اشتقاق لفظ الأمّ بوصفها أنموذجا مهمّا من نماذج الخصب من أحد حروفه الأساسية؛ وهو (الميم)، فنقول: «أمّي، ماما»، و«maman، ma mer »، «mather». وترتبط «ماما» "باسم الآلهة المائية الكبرى: ومايا أو ماهال هي أمّ بوذا الأسطورية، والآلهة المصرية ماريكا «الماء الأمّ»"[2]. ويمكن أن نستشعر دلالة الخصب في هذا الرمز من خلال هذا النصّ الشعري من قصيدة «الصوت والصّدى» للشاعر **مصطفى محمد الغماري**:

إنّ الصخور تفيض حين الشوق بالماء المعين[3]

يتبدّى الماء، من خلال هذا البيت الشعري، رمزيا حيويا قويّا له ارتباطه الوثيق بمعاني الخصب والنماء، فالصخور الّتي هي صورة للجدب والقحط والجفاف عندما تفيض بالماء، إنّما ذلك دليل على إخصابها وإنمائها، وبثّ سرّ الحياة في أحشائها. فالماء هو الحياة، وعنوان الخصب ووجه السعادة، ومظهر الديمومة والاستمرار. إنّه صورة معادلة لسعادة الإنسان وتناسله وتواصله وبقائه. فالماء/ النطفة "المعادل للشعر هو سرّ الحياة في الكون"[4]. وقد أجّج **الغماري** الفاعلية الرمزية للماء حين ربطها بالكثرة، والكثرة رمز للقوّة والثراء.

---

(1) – المصدر السابق، ص7.

(2) – جيلبير دوران: الأنثربولوجيا، ص204.

(4) – **مصطفى محمّد الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص41.**

(4) – صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص244.

ولعلّ الشاعر **عثمان لوصيف** يؤكّد من خلال ديوانه «شبق الياسمين» أصالة هذه الدلالة وهيمنتها على الفضاء الرمزي لسيميائية الماء من حيث هو علامة تشير إلى الخصب والنماء؛ يقول في قصيدة «بدايات»:

نهبط قاع الليل حيث الماء

ننساب في أجنحة الزهر

متنكّرين بالمطر

والخصب والنماء[1]

ومع تطوّر التجربة الشعرية الجزائرية، واستلهامها لمنجزات الشعرية العربية الراهنة أصبح رمز الماء من الرموز الشعرية الشائقة والشيّقة الّتي لها إشعاعها الشعري والدلالي الدفّاق على كلّ مساحة القصيدة، وهو آنئذ علامة سيميائية غائمة، تكتنز أبعادا شعرية متعدّدة. ولعلّنا نلحظ مثل هذا التحوّل خاصّة مع شعراء المدرسة التجريبية في الشعر الجزائري انطلاقا من رغبتهم الجامحة في اللحاق بركب الشعرية العربية المعاصرة. ويعتبر ديوان **مصطفى دحية** «بلاغات الماء» خير دليل على هذا التحوّل الكبير في رمزية الماء في الشعر الجزائري المعاصر؛ حيث يستخدم الشاعر هذا الرمز بصورة ظاهرة، فالماء هو أهمّ علامة ارتكز عليها الشاعر في تشكيل عنوان ديوانه، كما أنّ هناك ثلاث قصائد كاملة يشكّل الماء أهمّ إشارة دلالية في سيميائية العنوان (استهلالات من آية الماء1- استهلالات من آية الماء2- رقصة الماء). وكلّ هذه القصائد- وغيرها أيضا- يمثّل الماء أهمّ المفاتيح الشعرية الّتي تتأسّس عليها البنية الجمالية للقصيدة. يقول الشاعر في قصيدة « استهلالات من آية الماء1»:

قلت: يا مصطفى:

كم يعذبني الماء.

قلت للماء:

يا وطن الله.

هذا...

ويسرقني الله من غفوتي

كلّما حلمت بعرش على الماء[2]

---

(1) - عثمان لوصيف: شبق الياسمين، ص17.

(2) - مصطفى دحية: بلاغات الماء، ص21و22. إنه لا مناص هنا من الإشارة أنّ حريّة الشاعر لا تعني بحال من الأحوال استخدام لفظ الجلالة في غير موضعه الأصلي، في محاولة للقفز على المقدّسات والمحرّمات، من باب خالف تعرف.

لقد استطاع الشاعر عن طريق توظيفه لثقافته الصوفية من تكثيف الأبعاد الدلالية لرمزية الماء، حيث تمكّن هذا الرمز من التنشّي والتشبّع والتناسل، مما سمح للقارئ المنتج أن ينتعش أكثر، مولوعا بالكشف عن تلك التحولاّت الدلالية لهذا الدليل الخصب. وقد تمثّل ذلك في استغلال الناصّ للأبعاد الدينية الّتي استلهم منها الصوفيون كثافة هذا الرمز، والّتي تبرز في عدّة آيات قرآنية من نحو قوله تعالى: ﴿والله خلق كلّ دابّة من الماء فمنهم من يمشي على بطنه ومنهم من يمشي على رجلين ومنهم من يمشي على أربع يخلق الله ما يشاء إن الله على كلّ شيء قدير﴾[1]، وقوله أيضا: ﴿ونزلّنا من السماء ماءً مباركا فأنبتنا به جنّات وحبّ الحصيد﴾[2]. ولعلّ الآية الّتي يبرز تأثيرها في هذا النصّ أكثر هي قوله تعالى: ﴿وهو الّذي خلق السموات والأرض في ستّة أيّام وكان عرشه على الماء﴾[3]

إنّ الماء،كما يتظهر دخل النصّ الآنف الذكر، قد تخلّى عن مدلوله المعجمي، وندّ عن تلك الدلالة التقليدية، ليتماهى داخل شبكية اللغة الرمزية، متحوّلا إلى علامة إشارية عائمة، قد يصعب على من يفتقر إلى الثقافة والمعرفة الدينية من فكّ شفرتها، أو الإطلاع على أسرارها وخباياها. فضلا عن ذلك فالشاعر قد دمّر العلاقات اللغوية الّتي تربط بين كلماته، فلم يعد في مقدورالقارئ البسيط أن يستحلي الانحناءات الدلالية لهذا الرمز. ولا بدّ من الإقرار في هذا الشأن بأنّ الغلو في هذا الجانب يعدّ من عيوب القصيدة الحديثة الّتي لم تعد تعترف بتلك الروابط الأصيلة بين الكلمات.

وللماء علاقة وطيدة بالنار، فنحن- على حدّ تعبير **باشلار**- أمام الماء والنار "نعيش نوعا من التأمّلات الثابتة، فالنار والماء يتمتّعان بقوّة اندماجية حلمية"[4]. كما أنّ النّار في الطقوس العربية هي رمز للبرق الّذي يلازم المطر كعادته[5]. وقد شكّل الشاعر العربي الحديث العلاقة الرمزية بين الماء والنار من خلال تلك العلاقة الطبيعية الّتي تربط بين هذين الشيئين؛ فالماء هو الشيء الّذي غالبا ما يستخدم في إطفاء النّار. وعليه كان الماء هو الفضاء الدلالي المضاد لسيميائية النار. ولعلّ الشاعر الجزائري عندما وظّف هذا الرمز كان يهمّه منه ذلك البعد الدلالي الّذي يجعل منه مناقضا لرمزية النار. ومن هنا كانت ثنائية الماء والنّار من الثنائية الضدّية البارزة في بنية الخطاب الشعري الجزائري، إذ ما إن يوظّف الشاعر الجزائري رمزية الماء إلاّ واستدعى تلك الدلالة المرتبطة برمزية النّار، والعكس من ذلك صحيح. ويعدّ **مصطفى الغماري** من أكثر هؤلاء الشعراء ولعا بهذه الثنائية، فهو لا يني يستخدمها مرارا وتكرارا.كما نلمس ذلك في هذا المقطع الآتي من قصيدة «(قندهار) المقاتلة»:

---

(1) – سورة النور:45.

(2) – سورة ق: 09.

(3) – سورة هود:07.

(4) – غاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة، ص169.

(5) – علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، ص 220.

قندهار

ما يشاء الكبير واديك، وما تهوى الدّماء

جمرة أنت وماء[1]

فالنصّ هنا عندما انتابه الشعور بالمفارقة العجيبة بين صفتين متناقضتين في الذات الّتي يخاطبها، لم يجد في أشياء هذا العالم ما يعبّر عن هذا التناقض الصارخ سوى ثنائية الماء والنار(جمرة). والتعبير بهذه الثنائية لم يوضّح طبيعة هذه المفارقة وحسب، وإنّما زاد من إشعاعها الدلالي والجمالي، ذلك أنّ هذين الرمزين يستبطنان أبعادا دلالية غير محدّدة، كان لها أثر كبير في تفعيل البعد القرائي لهذا النص. ويمكن أن أوضح هذه الأبعاد المختلفة حسب الشكل التالي:

النار (جمرة)	**الماء**
↓	↓
الجبروت	الليونة
القوة	المسالمة
العنف	الهدوء
السيطرة إلخ...،	النضارة ألخ...

وهكذا سمح هذا التجاور غير المتوقّع بين أضداد من حقول دلالية متباعدة من تعظيم المسافة وتضعيف الانزياح، "لأنّ هذا الجوار غير المتوقّع هو علاقة تتأسّس عليها الحركة"[2].

وعلى هذا المنحى نفسه تقريبا نلفى **الغماري** مهووسا بتوظيف هذه الثنائية، لما لها من دور في إضفاء عنصر الحركة، والتأكيد على أوجه التناقض في ذاته، وفي هذا العالم؛ ويقول في قصيدة أخرى بعنوان «أفغنستان»:

لغة الجهاد المـــاء والنــــار ومدى الجهاد الورد والغـــار

والفاتحون دم تجـــدّده «أفغان»، والناعـــون أوزار

الفاتحون مع الصبّاح هوى ترويــه قافيـــة وقيثـــار[3]

ولعلّ ثنائية الماء والنار ما لبثت أن عزّزت من فاعليتها، وأثبتت حضورها القـــويّ في تـــأجيج دواليب الشعرية، حيث راح الشاعر الجزائري يدفع بالرمزين نحو سياقات جديدة، كان لهـــا أثـــر في

(1) – مصطفى محمد الغماري: حديث الشمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب-الجزائر، سنة 1986، ص73و74.

(2) – أسيمة درويش: مسار التحوّلات- قراءة في شعر أدونيس، ص265.

(3) – مصطفى محمد الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص101.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

تكثيف أبعادهما الدلالية. ولعلّ التمثيل لهذا التحوّل- ولو بشكل طفيف- بقصيدة «لو أستطيع» للشاعر **عاشور بوكلوة** الّتي يقول فيها:

لو أنّي جمع ما بين الماء وبين النار..
لجعلت الماء يقدّم أعذاره
من غير شروط.. أو إذعان
وجعلته يطفو فوق الزيت..
وفوق النفط
ويحرق عصاب الكبريت
من غير دخان
وجعلت النار تصافح أعشاب الحقل
وتبكي أسفا عن أشواك الورد
وأغصان الريحان[1]

إنّ الشاعر **عاشور بكلوة** وإن قام بخلخلة بنية توقّع القارئ من خلال ادّعائه بالرغبة في الجمع بين هذين الرمزين النقيضين، إلاّ أنّ قوّة الصدمة ضعفت عند استعماله لكلمة «لو» الّتي منعت النصّ من إحداث المخالفة أو الانزياح الّذي يعدّ الباب الرئيسي للشعرية. بيد أنّ الرجة الشعرية، وفجوة التوتّر قد تمظهرت بشكل جليّ في المقطع التالي من قصيدة «استهلالات من آية الماء1» للشاعر **مصطفى دحية** الّتي يقول فيها:

سأدهن بالنار
حتّى يلفظني الماء[2]

لقد حرّر النّاص العلامة/ الماء من محيطها الدلالي المعروف، فاتحا لها أجواء شعرية فسيحة، سمحت لها بنسج حزم دلالية جديدة، جعلتها أكثر حرارة وجاذبية. وكذلك فعل مع العلامة/النار. ولم يكتف بذلك بل قلب المعادلة رأسا على عقب؛ فالماء لم يعد هو القطب الموجب، والنار هي القطب السالب، بل العكس من ذلك؛ فالنّار يُتداوى بها «سأدهن بالنار»، حتّى يُشفى من الماء «حتّى يلفظني الماء».

---

(1) – عاشور بوكلوة: كسوف النبض، ص14.

(2) – مصطفى دحية: بلاغات الماء، ص22.

وإلى جانب ثنائية الماء والنار، تشكّل ثنائية الماء والملح موقعها الشعري المتميّز من خلال العلاقة الأصيلة بين الطرفين. لقد تمكّن رمز الماء من خلال مقابلته برمزية الملح من توسيع دائرته الدلالية، وتكثيف أبعاده الشعرية. يقول **عاشور فنّي** في قصيدة «عرش الملح»:

كأنّا التقينا.. وطال الأمد

على الماء والملح والمعتقد[1]

غير أنّه إذا كانت النار تتموقع في النصّ بوصفها الطرف المضاد لرمزية الماء، فإنّ الملح يكاد في النصّ الشعري الجزائري أن ينفصل عن دلالة الماء ليشكّل فضاءه الرمزي الخاص.- يقول **مصطفى دحية** في قصيدة «رقصة الماء» :

أيّها القمر المشرئبّ

إلى الماء

بيني وبينك

آلهة من شتاء

أرى الأرض موغلة في التسكّع

تبري حطام الأراجيف تملأ أفواهنا بالمحامر

والملح[2]

وقد يفقد الماء هذا البعد الرمزي بوصفه أنموذجا دلاليا للخصب والنماء، حينما يتشكّل في صورة الدمع، ذلك أنّه على الرغم من أنّ الدمع شكل من أشكال الماء إلاّ أنّ دلالته تكاد تختلف تماما عن دلالة الماء. وفي هذا الشأن يؤكّد **غاستون باشلار** أنّ الماء «تتكثّف» في نفس اللحظة الّتي تفقد فيها صفاءها، وتقدّم للعين «كلّ أنواع الأرجوان مثل تلألؤ وانعكاسات الحرير المتلوّن»، فهي تتشكّل من تضلّعات ألوان مختلفة، مثل الرخام، وتتجسّد لدرجة أنّه يتهيّأ لنا إمكانية قطعها بالسّكين"[3]. ووفق هذا المنحى الدلالي يوظّف **الأخضر فلّوس** العلامة/الدمع، فهي عنده صورة من صور جمال المرأة وبهائها. يقول في قصيدة «دمعة»:

دمعة في مقلتيها تترقرق

مسحت أفق ضباب،

---

(1) – عاشور فنّي: زهرة الدنيا، ص146.

(2) – مصطفى دحية: بلاغات الماء، ص69و70.

(3) – جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، ص199.

وأطلّت قامة الشمس فأشرق
موسم العشب الّذي ذبّله الصّيف الحزين
قرأ الدمعة سرّا..
لم يقل قد غسلت دمعتها الأرض أخيرا..
كتم الأمطار لكن..
فضحته دمعة أخرى
وخانته العيون..
ما الّذي يفعله من داهمته
لحظة الحلم الظنون
يا ظنون..
دمعة هذي الّتي في مقلتيها
أم دليل شقّ صدر الأفق للشمس اشتياقا؟
أم شراع شدّه نحو شواطئ العين..
شوق وحنين؟؟
مطر ذاب على النّار
وحين اتحدا اخضرّت على القلب خميلة
وانتشت أغنية.[1]

ولعلّ ربط **باشلار** بين صورة الدمع وصورة أنواع الأرجوان المختلفة من الدلالات البعيدة نوعا ما عن دلالة الدمع الشائعة في الشعر العربي وخاصة عند شعراء المدرسة الرومانسية الّـــذين يعمـــدون في توظيف هذه العلامة بوصفها قرينة دالّة على "موضوعها طوعا أو كرها عن طريـــق اســـتنفار قـــواه الحسّية"[2]. فالدمع في بعده الدلالي البسيط قرينة تشير إلى حالة الحزن والكآبة، كما هو ظاهر في المقطع التالي للشاعر **عبد الكريم قذيفة** من قصيدته «بدء الغناء»:

جاءت صفيّة
غابت صفيّة.. وانفلتت دمعتان
أيّها الناس ما لمدينة لا ترحم المتعبين

(1) – الأخضر فلّوس: حقول البنفسج، ص97و98.
(2) – أحمد يوسف: السيميائيات الواصفة، ص90.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أم أنّ الّذين يموتون بالعشق

لا يعرفون السلاما

ولا يلتقون لهم مرفأ أو مقاما.. [1]

وقد يتحوّل الدمع إلى علامة مضّادة لدلالة الماء، فيصبح بذلك رمزا من رموز الجدب والقحط، حيث يصنّفه دوران ضمن نسق المياه الليلية، "والعلاقة بين الماء والدمع تتوطّد من خلال صفة حميمية، تجعل كلاًّ منهما«مادة لليأس»"[2]. وقد يُستدلّ في هذا الشأن بهذا النصّ الشعري للشاعر **مداني بن عامر** من قصيدته «جسد على المبنى»، يقول فيه:

سأسفّ ملح الدمع يا عطش الرّضاب

عطش عليّ

وتلهث الصحراء فيّ

فألحق البلّور سجّرني على ماء يمرمر ساق بلقيس

على شفتي... [3]

ولعلّ أوّل ما يشدّنا في هذا النصّ الشعري هو عدم اهتمام النّاص بطبيعة الدمع المائية، وتركيزه المباشر على أحد الخصائص الأساسية لهذه العلامة وهو الملح الّذي كان لحضوره دور كبير في تحويل دلالة الدمع، وتغيير المجرى الرمزي لها. وهو ما يعزّز رأي **سوزان ستكيفيتش** الّتي أكّدت أنّ "الدموع ماء ملح هو رمز من رموز الجدب"[4]، وهذا خلاف لما ذهبت إليه الناقدة **ريتا عوض** حين اعتبرت أنّ "البكاء فعل إنساني يسعى إلى تعويض الجدب، ويؤكّد التوق إلى تحقيق الخصب بما أوتي الإنسان من مقدرة، وما التهب في أعماقه من رغبة في عدم الاستسلام للموت واليباس"[5].

ويعتبر المطر أهمّ العناصر المائية على الإطلاق تمثيلا لرمزية الماء من حيث هو دليل الخصب والنماء، فمن خلاله تتحقّق صورة الماء في كلّ شيء، إنّه أصل كلّ ماء في هذه الحياة. وقد كانت للإنسان البدائي علاقة وطيدة به، إذ كان يُقيم له الأفراح والأعراس، ويُهيّئ المحافل والمآدب. ونتيجة لهذه العلاقة الّتي تشكّلت عراها بين الإنسان البدائي والمطر، فقد ارتبط هذا الأخير بممارسات سحرية شتّى، لارتباطه بجوهر الحياة، وبدء التكوين والنشأة وإعادة الخصوبة إلى الأرض كلّما فقدتها في الخريف

(1) – عبد الكريم قذيفة: لو تدري كم أحبّك، ص11.

(2) – جيلبير دوران: الأنتروبولوجيا، ص72.

(3) – مجلّة الثقافة، تصدر عن وزارة الاتصال والثقافة، عدد02، مارس 2004، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص116.

(4) – ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية، ص187.

(5) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أو الصيّف، كما يُروى في الأساطير القديمة(1). ولذلك كان اللجوء إلى المطر بوصفه رمزا سيميائيا، إنّما يعني حلم الإنسان في تحقيق حياته السعيدة مع الحفاظ على كينونته ومكانته. ولا يبرز هذا الحلم جليّا، وفي أشدّ صوره إلحاحا إلاّ أمام صورة الموت الطبيعي أو المعنوي، بحيث يحدث تصادم بين الطرفين، الأمر الّذي يدفع الإنسان إلى التشبّث أكثر بالحياة، وتزداد رغبته في هذا الشيء الّذي يمكّنه من تحقيق حلمه الأزلي.

وقد احتفى الإنسان العربي أيّما احتفاء بالمطر بوصفه ينبوع الحياة الّذي لا غنى له عنه، خاصّة وأنّه كان يعيش في الصحراء الّتي يعتبر الماء أهمّ حاجة ملحّة فيها. وقد ظهر هذا الاحتفاء في تقسيمه للسنة إلى نصفين: شتاء وصيف، وجعله الشتاء هو النصف الأوّل منها، وقسّمه إلى ربيعين؛ "الأوّل منهما هو ربيع الماء والأمطار، والثاني ربيع النبات، لأنّه ينتهي النبات منتهاه، والشّتاء كلّه ربيع عندهم ربيع متى جاء"(2). وأسماء المطر عندهم متعدّدة، منها ما هو مأخوذ من أثر المطر على الأرض، وهي: الوسميّ والوليّ والشتيّ والدفئيّ والصّيف والحميم والرمضيّ والخريف، ومنها ما هو متّصل بالضّعف والقوّة وهي متعددّة منها الغيث والندى والوابل والرذاذ والقطر إلى غير ذلك.

وتكاد الشعرية العربية المعاصرة أن تستغني عن كلّ ذلك، محتفظة تقريبا بلفظة المطر بوصفها علامة رمزية لها حمولاتها الدلالية المتشعّبة. ولعلّ النصّ الشعري الجزائري لم يكن ليخرج عن هذه الدائرة، وما توظيفه لبعض العلامات الأخرى إلاّ فيما يندر من ذلك، مثل فعل **عثمان لوصيف** في قصيدة بعنوان «رذاذ» الّتي يقول فيها:

والرذاذ يباغت الدنيا
الحنين
الياسمين
وقطرة البلور توغل في الرنين(3).

(1) – علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتّى أواخر القرن الثاني الهجري، ص230. ولي أن أشير في هذا الصدد أن عبد الملك مرتاض يرفض الغلوّ في هذا الجانب، حيث يقول في كتابه السبع «المعلّقات– مقاربة سيميائية أنثروبولوجية»: "لا نظنّ أن هناك من ينكر أنّ المطر في عامة المجتمعات البدائية، ومنها المجتمع الجاهليّ، يرتبط بطقوس فولكلورية، وبمعتقدات وثنيّة، وربما بمعتقدات دينيّة صحيحة كسنّة الاستسقاء، التي يمارسها المسلمون كلّما ألحّ عليهم الجدب، وشحّت الأمطار في موسم الحرث والزرع... بيد أنّ هذه الفكرة لا ينبغي لها أن تطفح فتفيض فتغرق كلّ ما حوالها من المعقولات... ذلك بأنّ بعض الدارسين العرب المعاصرين أرادوا أن يؤوّلوا كلّ شيء تأويلاً أسطوريّاً في الحياة الجاهليّة، وأن يربطوا كلّ صغيرة وكبيرة بخرافات بائدة لا نلفي لها أثراً صحيحاً في النصوص الشعريّة المظنونة بالصحة، وفي الأخبار المرويّة المظنونة بالثقة، ولا، ربّما، حتى في الحفريات الأثرية...". ينظر: عبد الملك مرتاض: المعلّقات– مقاربة سيميائية أنثروبولوجية، ص122.

(2) – **لطفي عبد البديع: عبقرية العربية في رؤية الإنسان والحيوان والسّماء والكواكب، ص139.**

(3) – **عثمان لوصيف**: شبق الياسمين، ص31.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

فقد وظّف النّاصر في هذا المقطع الشعري أحد أشكال المطر وهو الرذاذ. ولعّله كان موفّقا في اختياره لهذه العلامة، وذلك لأنّه كان يروم من خلالها البعد الهادئ واللين لرمزية المطر. وهو ما يبدو جليّا من خلال اختياره للألفاظ الشعرية الّتي توحي بهذه الدلالة (الحنين- الياسمين- توغل- الرنين). وإلى جانب لفظة رذاذ قد يوظّف الشاعر علامات أخرى من مثل الغيث والأنواء والقطر.

غير أنّ لفظة المطر تظلّ هي الأكثر استعمالا في النصّ الشعر العربي على العموم، وتوظّف في الأغلب للدلالة على الرغبة في تحقيق الخصب والنماء، كما هو ظاهر في قصيدة «مطر الأحزان» للشاعر **عبد الملك بومنجل**، والّتي يقول فيها:

المطر النازل يجتاح ربيع الأشواق المعسولة
ينساب وديعا
فتسافر أحلام القرية نحو غد
تجني زاهية محصوله
وأنا أمعن في الأحزان وأصغي
لتريف جراحاتي الموصوله!
المطر النازل يهوي، يتهاطل، ينسكب
تتعانق أفراح القرية، تمتدّ، تفيض، فتنسرب
وأنا أمعن في الأحزان وأصغي:
هي أيّامي الجرداء تنوح
تغنّي لليأس وتنتحب!
المطر النازل يغسل عفر الأعشاب
تفتح سنبلة عينيها، تنتعش[1]

لقد وظّف النّاصر المطر بوصفه أنموذجا دالاّ على الخصب والنماء، فهو إذ يهطل تنتشي الأشياء وتزهو، فتدبّ الحياة في هذا العالم (تسافر أحلام القرية نحو غد- تجني زاهية محصولة- تتعانق أفراح القرية- تفتح سنبلة عينيها، تنتعش).

وإذا كان الشاعر **عبد الملك بومنجل** قد جعل من حركة المطر تتّسم بالهدوء والسكينة (ينساب وديعا)، فإنّ الشاعر **عثمان لوصيف** قد أعطى لهذا الرمز قدرة أكبر على الحركة، فهو آنئذ دليل الثورة

(1) – عبد الملك بومنجل: لك القلب أيّتها السنبلة، ص29

الّتي تحدث انقلابا وتحوّلا في كلّ شيء، مشكّلة بذلك انطلاقة جديدة للحياة. ولذلك يشكّل المطر رمزا من رموز البعث والحياة. يقول **عثمان لوصيف** في قصيدة «مطر»:

نتسربل بالعاصفات
والشرر
نلعج الليل في هجعة الكائنات
نتمزق
نبكي جوى
ونشقّ نواة السحر
ثمّ نمضي مع الريح والأغنيات
في مخاض المطر
مطر يتغلغل بين الجفون
مطر للهوى
مطر للغوى
مطر للجنون(1)

لقد وظّف الناصّ علامة المطر للدلالة على القوّة الّتي من شأنها أن تكتسح ما يقابلها من أشياء، لتعيد الحياة والخصب لهذا العالم. وقد استطاع الناصّ من خلال الإشعاع الشعري لرمزية المطر أن يغيّر المجرى الدلالي لبعض العلامات (العاصفات- الشرر- الريح- الغوى- الجنون) الّتي عادة ما تستخدم في سياقات شعرية مختلفة تماما عن هذا السياق الشعري، فإذا بها ترتوي من هذا الدفق الشعري، لتشارك المطر في بسط هيمنته الدلالية على البنية الشعرية لكامل القصيدة.

ويعلي الشاعر **أحمد شنّة** من قيمة المطر الرمزية، حيث يرتفع به إلى أسمى المعاني فيجعله رمزا للتطهير والحياة الصحيحة، فهو قرين الإيمان، وعدو الكفر والأوثان يقول في قصيدة «زنابق الحصار»

أين المفرّ؟! ففي عيون صغارنا ... يتفجّر التاريخ والإنسان!
فبمن سنؤمن والسماء خرافة؟! ... وبمن سنكفر والمدى أوثان؟!
وبأي ماء سوف نغسل عارنا ... وبأيّ دين يؤمن السلطان(2)

(1) – عثمان لوصيف: شبق الياسمين، ص37.
(2) – أحمد شنّة: زنابق الحصار، ص38و39.

لقد أصبح المطر في النصّ الشعري المعاصر رمزا سميائيا ثريّا، يقوم على فعل الحركة الّتي بإمكانها إعادة الحياة للأشياء، ممّا يسمح لها بالتخلّص من حالة الشحوب والجدب الّتي اكتنفها. وعلى هذا النحو نجد أنّ هذا الرمز قد استطاع أن يهيمن على باقي العناصر المائية الأخرى باعتبار ما يمثّله في الذاكرة الإنسانية واقعيا وأسطوريا.

وتعدّ السحابة أحد أهمّ العلامات الّتي تشبّعت دلالتها من خلال الإشعاع الرمزي لسميائية المطر، فالسحابة هي القرينة الدالّة على اقتراب هطول الأمطار، وتحقيق الخصب والنماء، إنّها عبارة عن منبه أو كما سمّاها "علماء النفس بالمثير الذي يدفع بدوره الجسد إلى الانفعال مما يؤدي إلى بروز صورة ذاكرية لمثير آخر"[1]. فها هو الشاعر **عاشور فنّي** يستجدي الغيوم علّها تمنّ عليه ببعض المطر حتّى يروي ظمأه، وينعش روحه، يقول في قصيدة «قمر لمملكة العشّاق»:

أستمطر الغيم
في صحراء قاحلة
والغيم.. لملمه عن بعده،
جبل
لا عاصم اليوم يا صحراء من ظمئي
فكلّ من عشقوا في حيّنا
خُذلوا[2]

ولعلّ ارتباط السحابة بولادة المطر وتحقيق الخصب والنماء هو ما حدا بالشاعر العربي إلى تشبيهها بالمرأة، من حيث أنّ "المرأة دثار للرجل، والسحابة دثار للأرض، السحابة هي الّتي تلد الماء أو المطر كما تلد المرأة، وتنجب البنين والبنات، السحابة أحيانا بيضاء كثيفة، والمرأة ذات صباحة وبدانة"[3]. وقد نستجلي هذه الدلالة الرمزية للسحابة لدى الشاعر **أحمد شنّة** الّذي لا يفتأ يعرّج نحو هذه الدلالة في توظيفه لهذه العلامة، يقول في قصيدته «رسالة إلى آخر الشهداء»:

قد أنكروك فلا تسكن قصائدهم واخرج من القبر حتّى تسقط الرتب
كم عانق البحر في عينيك شاطئه لولاك لم تحبل الشطآن والسحب[4]

---

(1) – بيار غيرو: علم الدلالة، ترجمة: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات– بيروت– لبنان، ط1(1986)، ص15.

(2) – عاشور فنّي: زهرة الدّنيا، ص28.

(3) – مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، ص172.

(4) – أحمد شنّة: زنابق الحصار، ص75.

إنّ السحابة في الشعر العربي عادة ما توصف بما توصف به المرأة، فهي تحبل وتلد، كما نجد ذلك في النصّ الشعري السابق (تحبل)، ولذلك فقد رأت الناقدة **أسيمة درويش** أنّ "الغيمة، في الأصل، هي الغيمة الأنثى، المفعمة بالحركة والارتحال نحو الغيوم الأخرى للتلاقح معها، فتصبح حبلى بضوء البرق والرعد، وولادة المطر"[1]. وقد يظهر هذا التشاكل بين رمزية الماء ورمزية المرأة في النصّ الشعري التالي من قصيدة «الغيم والصلصال»:

قد تحبل الأقـــلام من نطف الخصيان، قد يحلو لها الشبق

قد يولد الصلصال من صفعا ت الغيم، إذ ينتابك الأرق[2]

وإذا كانت هذه الدلالة تتمظهر بشكل جلي لدى شعراء المدرسة الكلاسيكية الّذين مـــا زالـــت تربطهم علاقة وصال بالرمزية الشعرية العربية، فإنّ شعراء القصيدة التحريبية، وإنّ منحوا هـــذا الـــدّال حريّة أكثر، إلاّ أنّ صورة السحابة ظلّت مرتبطة دائما بصورة المرأة، ولعلّ هذا المقطع الشعري للشاعر **مداني بن عامر** من قصيدته «جسد على مبنى» يشهد على سيطرة الرؤية الشعرية القديمة على رمزيـــة السحابة:

ماذا ترى؟

الشمس يابسة على غصن يخابث- عبر نافذتين-

نهد غمامة

والليل ينعس في الصداع[3]

يبدو من خلال هذا النصّ الشعري أن العلاقة بين السحابة والمرأة لم تعد تقتصر علـــى الـــولادة والعطاء وتحقيق الخصب والنماء وحسب، بل تعدّت ذلك إلى كلّ ما يتعلّق بالمرأة من حيـــث جانبـــها العاطفي والجنسي، ولعلّ استغلال الشاعر لكلمة نهد بوصفه علامة لها أبعادها الدلالية الجنسية ما يوحي بهذا التحوّل الدلالي لرمزية السحابة.

ويوطّد **عثمان لوصيف** هذه العلاقة بين صورة السحابة وصورة المرأة إلى حدّ التطابق، حيث لا يتمكّن القارئ من معرفة طبيعة هذا الرمز، فتتواشج دلالة السحابة ودلالة المرأة في تكثيف البنية الشعرية وتفعيل البعد القرائي للنصّ. يقول في قصيدة «سحابة»:

مرّت على شرفتنا سحابة

---

(1) - أسيمة درويش: تحرير المعنى، دار الآداب- بيروت، ط1(1997)، ص78.

(2) - أحمد شنّة: زنابق الحصار، ص75.

(3) - مجلّة الثقافة، تصدرها عن وزارة الثقافة والاتصال، ع2، مارس2004، ، منشورات المكتبة الوطنية- الجزائر، ص113.

تحمل في جناحيها أغنية للحبّ
تشعل بالحنين كلّ قلب
وتزرع الغوى
على شواطئ الكآبة[1]

وإلى جانب السحابة يعتبر النهر من الرموز الشعرية الّتي شكّلت دلالتها من خلال الإشعاع الرمزي لسيميائية الماء. وقد تمكّن هذا الرمز عن طريق حركة الماء من تكثيف دلالته، وتكريس وجوده الرمزي، حيث أصبح يمثّل في الشعرية الغربية "دعوة لرحلة دون عودة، إذ أنّنا لا نستحمّ أبدا مرتين في نفس النهر، والسواقي تعود مطلقا إلى منابعها. المياه الجارية هي صورة القدر (..). الماء هي رمز بؤس الوقت، هي ساعة مائية تمثّل المصير، وهذا المصير مليء بالرعب، بل هو الرعب نفسه"[2]. وإذا كانت الحركة قد جعلت من النهر رمزا مأساويا في الشعر الغربي، فإنّها في الشعرية العربية قد عزّزت من دلالة الماء الإخصابية، بحيث مثّل النهر "رمزا للحركة والتغيّر والصيرورة الخالقة"[3].

وعلى الرغم من أهمية هذه الرمز وفاعليته الدلالية إلا أنّ شعراء السبعينيات والثمانينات لم ينتبهوا كثير إليه، حيث ظلّ رمزا باهتا ومهمّشا. ولم يستعد نضارته وقوته إلا مع شعراء ما بعد الأزمة الّذين تمكّنوا من استغلال خصوبته الدلالية، انطلاقا من أنّه يعبّر أحسن تعبير – كما أشار أحمد يوسف– عن حالة اليتم الّتي اصطبغ بها شعر هذه المرحلة، فالنهر يمضي من المجهول إلى المجهول، وما دلالة الخصب فيه إلاّ لتعويض النسيان وتمويته، ومقاومة ألم الكتابة الّذي يسبّبه الشعور باليتم. "وإن قال النصّ غير ذلك فلا يهمّ أن ترتاد الذات الكهف الأفلاطوني للمعرفة، ولا حتّى أن تسرق شعلة بروميثوس لكي تسوغها صوغا شعريا، لأنّها تنتمي إلى الفرادة في اليتم"[4]. ولعلّ هذا النصّ الشعري قد يكشف للقارئ ضخامة هذا الرمز، ومدى تعلّق شعراء اليتم به؛ يقول **رضا ديداني** في قصيدة «قبري الآن»:

من نهرها الّذي غرّبته السنوات
من نهرها الّذي لوّنته الحكايات
من نهرها الّذي لم يعد يبهر
من،

(1) – عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص40.
(2) – جيلبير دوران: الأنثربولوجيا، ص71.
(3) – عاطف جودت نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص320.
(4) – أحمد يوسف: يتم النصّ، الجينيالوجيا الضائعة، ص145.

من نهرها الّذي جفّ
رأيتها البارحة في المنام تغرق! [1]

فالنهر هنا هو رمز للحركة والحياة، حيث يستمدّ دلالته من خلاله ذاته أوّلا بوصفه أحد الرموز المائية، ومن خلاله صوره ثانيا من حيث هو إيقاع الحياة والحيوية. فالنهر– على حدّ تعبير مطاع الصفدي– هو ذلك "المحدود في المكان بين العمق والينبوع والمجرى، هو التدفّق اللامحدود، هو الّذي يولد كلّ دفقة، هو المتغيّر الّذي لا يكفّ عن الولادة، هو الدّال الّذي لا يخسر ذاته كلّما ابتكر دلالات له، لأنّه يظلّ يتدفّق عبر حدودها وألوانها. وفي النهر المختلف يظلّ متقدّما ومتّجها إلى أمام، حاملا معه قوّته الأصلية على الولادة، على الانبثاق. كلّما تقدّم تيّار الأصل والولادة، صارت الولادة تنمية وتغذية لذاتها وللامتدادات حولها"[2].

وإذا كان توظيف المطر والنهر يكون– عادة– للدلالة على القوّة الّتي تطهّر الأشياء من دنسها وتبعث فيها الحياة والنور، فإنّ العلامة/الطوفان بوصفه رمزا مائيا يوظّف في الأغلب للدلالة على القوّة المدمّرة الّتي لا تبقي ولا تذر، فهو بذلك يناقض الدلالة الأولى تماما، حيث يتحوّل من رمز للحياة إلى رمز للموت والخراب. وهذا ما يبدو جليّا في قصيدة «عزف على الوتر الأخير» للشاعر **الأخضر فلّوس**:

من كان وراءك حين تفجّر
في عينيك الحزن الكافر كالطوفان؟ [3]

__سيميائية البحر:__ يعتبر البحر من الرموز الشعرية الّتي استطاعت أن تتنصّل– نوعا ما– من الإشعاع الرمزي لسيميائية الماء بوصفه أنموذج الخصب والنماء، حيث يصنّفه **دوران** ضمن نسق الالتهام والابتلاع، فهو بالنسبة إليه "المبتلع الأقدم والأعظم (...)، هو اللجّة الأنثوية والأمومية الّتي تشكّل بالنسبة لثقافات عديدة أنموذج الهبوط والعودة إلى ينابيع السعادة الأولى"[4]. وهو ما تؤكّده أغلب الدراسات الحديثة الّتي ترى في البحر رمزا من الرموز الّتي توحي بالاحتضان والدفء، والماء نفسه رمز للأمومة والعودة إلى الرحم عند علماء النّفس"[5].

---

(1) – مجلّة الثقافة، تصدر عن وزارة الثقافة والاتصال، ع4/3، سنة2004، ، منشورات المكتبة الوطنية– الجزائر، ص110.

(2) – عائد خصباك وآخرون: الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين، مهرجان المربد الشعري التاسع، المحور الثاني والثالث، ص254/253.

(3) – الأخضر فلّوس: حقول البنفسج، 17.

(4) – جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، ص202.

(5) – عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية– الجزائر، سنة1986، ص106.

وعلى هذا النحو يكون البحر قد شكّل فضاءه الرمزي بعيدا- نوعا ما- عن طبيعته المائية، حيث تدخّلت جوانب أخرى في رسم معالمه الدلالية. فقد وظّفت الشعرية العربية القديمة البحر بوصفه أحد أهمّ الرموز الّتي تشير إلى القوّة والعظمة والهيبة والرهبة. ولعلّ **عثمان لوصيف** في نصّه «كالبحر أنت» قد اغترف من هذا الفضاء الرمزي القديم، حيث يقول:

كالبحر أنت عميقه
كلّ الدروب تضيع فيك
وفيك تنغمر الحدود
كالبحر أنت غنيّة
في مقلتيك مواسم تصحو وأعراس تقوم
وعلى جبينك تولد الدنيا وتنتشر النجوم
كالبحر أنت عصيّة
وأنا،
أنا ربّانك المشحون بالهوس العنيد[1]

غير أنّ هذه الصورة الرمزية الّتي التصقت بالبحر ما انفكّت ملامحها تتضاءل في الشعر الجزائري الحديث، وذلك بفعل تطوّر الرؤية الإنسانية للأشياء، حيث أصبح البحر في الشعرية الحديثة أحد أهمّ الرموز الّتي تدلّ على الرحيل والسفر. يقول **عثمان لوصيف** في قصيدة «أنشودة الرحيل»:

يا شدقنا .. يا هجرة الرمـــح   يا زورقا ينســـاب في اللفـــح
خفّض جناحك واطو شهوتنا   وارحل بنا في موكب الفتـــح
ســـافر بنا أنـــا هنا ورق   متنـــــــاثر في غابة النـــوح
عجّل بنا، فالفجر موعدنـــا   والشمس عند شواطئ الصبح[2]

فالعالم الأرضي الّذي يعيشه الشاعر مليء بصور الموت والتوتر والضياع والأسئلة المعلّقة في معلاق الانتظار المجهول، إنّه عالم منكفئ في دائرة سوداوية قوامها الدرامية النابعة من التشبّع الحضاري الّذي أفقد بحركته غير المنتظمة بعده الإنساني، ساقطا في بؤرة منغلقة، تتفتّت بداخلها كلّ الأحلام النورانية، وبالكاد ينكشف فيها صوت المستقبل، ليبقى الانهيار هو الحدث الغالب عليه.

(1) - عثمان لوصيف: شبق الياسمين، ص33.

(2) - عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، الكتابة بالنار، المؤسسة الوطنية للكتاب-الجزائر، سنة 1986، ص51.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

لقد رأى الشاعر في البحر بوصفه رمزا للرحلة وسيلة للتخلّص من كلّ الإحباطات والتأزّمات النفسية، وحالة الاغتراب الّتي تولّدت عنده جرّاء انوجاد نوع من الحواجز بينه وبين العالم النوراني. فكانت الرحلة هي خلاص الشاعر من غيبوبته وتوتّراته النفسية، وحالة السأم الّتي صارت ترهق روحه، وتسدّ بوادر الحلم فيها. وهي من ثمّ الرمز الآخر "لانتصاره على بحر التجارب، وتساميه إلى آفاق من الجلال الروحي اللامتناهي، حيث تتجلّى وحدة الحياة في الكون، فينجذب إليها، وتنجذب إليه"[1].

غير أنّ الرحلة لا تكون دائما رمزا لانتصار الذات، بل قد تغدو عنوانا لانهزامها، وهروبها من حلبة المواجهة بعدما أصبح من الصعوبة بمكان تحمّل عبء الفجائع والإحباطات الّتي يمارسها الواقع بكلّ تمظهراته السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية، وحينئذ لا تصبح الرحلة سوى "سياحة عمياء تستضيء بأمل غامض دامس، لا تشير إلى هدف، ولا تطلب غاية. فالهيام هدف، والتشتّت غاية"[2]. يقول عثمان لوصيف في قصيدة «تلك البحار»:

تلك البحار .. متى نلقي مراسينا؟ وهل سنقنع بالدنيا أمانينا؟
تلك البحار .. وما انفكّت مواجعنا من أوّل الكون نرميها فترمينا
وهذه الروح .. لا تخبو مواجعها والموج ينشرنا طورا ويطوينا
مضرّجين أسى .. مسربلين دجى تلظى النوارس في حمّى أغانينا
مبعثرين على الأشباح يخطفنا برق الصواعق والمجهول يغوينا
في مطلق لم نزل نغشى طلاسمه وفي الغيوب مقادير تناديـنا[3]

وهكذا تمكّن البحر من أن يصبح فضاء رمزيا مزدوجا للحياة والموت، فهو تارة ذلك النور الّذي يبني طريقه، وهو تارة أخرى ذاك الظلام الّذي يفغر فاه. وبين هذا وذاك يظلّ البحر أحد أهمّ الرموز الشعرية الّتي استطاعت أن تكرّس هيمنتها الدلالية على الفضاء الرمزي للشعر الجزائري الحديث . ولعلّ النص الشعري التالي ما يبرهن على هذه الهيمنة الدلالية الّتي اكتسبتها رمزية البحر؛ يقول **عاشور فنّي** في قصيدة «عرش الملح»:

هو البحر ...
هل يبحر البحر في البحر
لا بحر يمنع بحرا من البحر...

---

(1) – إيليا الحاوي: خليل حاوي، ج2، ص174و175.
(2) – المرجع نفسه، ص175.
(3) – عثمان لوصيف: شبق الياسمين، ص71.

يا بحر...
لا أشتهي غير ما فيك من سكّر
غير ما تشتهي موجة حينما ترتدي أختها
فيثور الزبد!
لا يرى الناس من شاطئ الرمل إلاّ أساطيرهم
يترعون على الرمل أثوابهم...
ثمّ يمحون بالماء ألوانهم...
ألا أيها البحر...
هل من أحد؟
- لا أحد!
ليس للبحر صاحبة
ليس للبحر والدة
ليس للبحر من والد أو ولد!
ليس للبحر جنسية أو بلد!
ليس للبحر فاكهة
ليس للبحر كميّة أو عدد!
ليس للبحر أنثى أو ذكر
إنّه المدّ و الجزر
والمدّ والجزر
حتّى الأبد[1]

ولا يمكن أن نتطرّق إلى سيميائية البحر دون أن نتحدّث عن دلالة الموج الّذي جعلتــه **أســيمة درويش** العلامة المفصلية الّتي كان لها الدور الأكبر في تغيير المجرى الرمزي لسيميائية البحر، وفي هــذا الشأن تقول: "البحر في جوهره، كواحد من أهمّ العناصر المكوّنة للوجود، يستمدّ استمراريته من حركة الموج لا من سكون الشواطئ، فإذا فرّغ ماؤه من حركة الموج فقد حركة الجوهر، فقد ديمومته وقدرته على الدفق الأبدي للحياة، فالموجة ترتفع وتعلو كي تنظر إلى الكون من علٍ وتدعوه في الوقت ذاته كي

[1] - عاشور فنّي: زهرة الدنيا، ص144و145.

ينظر إليها"[1]. ومن هذا المنطلق كان استغناء الشعراء، في بعض الأحيان، عن لفظ البحر تماما، والتركيز مباشرة على اللفظ الدّال على هذا البعد الرمزي وهو الموج، كما يبدو ذلك في النصّ التالي للشاعر **الأخضر فلّوس** من قصيدته «الكلمات والمراكب الضائعة»:

قد تضيّع الموج اللجوج مراكبي
وأنا على شفة الحرائق أنتظر[2]

وعلى الرغم من أنّ الشعرية العربية قد حرّرت البحر أو الموج من الهيمنة الدلالية لرمزية الماء، إلاّ تطعيم فضاء هذا الرمز بالمحمولات الدلالية لهذا الرمز قد يساعد في تكثيف النسق الدلالي لسيميائيه الرحلة، ممّا من شأنه أن يثري النصّ الشعري الحديث، ويمدّه بطاقة شعرية ودلالية هائلة، كما يتجلّى ذلك في النصّ التالي من قصيدة «هذا منتجعي.. وبيت القصيد» للشاعر **عبد الغني خشّة**:

إمنحو للبحر عنوانه
يعوي الماء
تستيقظ الكائنات
حرّروا الماء من الماء
من فوضى الظلمات[3]

2- الرموز النورانية: على الرغم من القيمة الشعرية التي لا يمكن أن ننكرها على رمزية الماء، فإنّ النّور(الضوء)[*] قد استطاع أن يكون هو مركز الاستقطاب في الشعرية المعاصرة باعتبار ما يمثّله بالنسبة لكلّ الموجودات. فإذا كان الماء هو الّذي يمنح الأشياء وجودها، ويساعدها على ممارسة كينونتها، فإنّ النور هو الّذي تنكشف من خلاله حقيقة الأشياء، هو الّذي يمنح الحياة قيمتها وجماليتها. النور هو الإيمان والصلاح والفضيلة، هو الحقّ عزّ وجلّ الّذي يقول في كتابه العزيز: ﴿اللهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ، مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ، المِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ، الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لاَ شَرْقِيَّةٍ وَلاَ غَرْبِيَّةٍ، يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ، نُورٌ

---

(1) – أسيمة درويش: تحرير المعنى، دار الآداب- بيروت، ط1(1997).ص72.

(2) – الأخضر فلّوس: حقول التنفسج، ص07.

(3) – عبد الغني خشّة: ويبقى العالم أسئلتي، منشورات اتحاد كتاب الجزائريين، دار هومة- الجزائر، سنة2004، ص58.

(*) – يحدّد أبو هلال العسكري الفرق بين النور والضياء أن الضياء ما يتحلّل من أجزاء النور، فيبيض بذلك، والشاهد أنهم يقولون ضياء النهار، ولا يقولون نور النهار إلاّ أن يعنون الشمس. فالنّور الجملة الّتي يتشعّب منها، والضوء مصدر ضاء يضوء ضوء، يقال: ضاء وأضاء؛ أي ضاء هو وأضاء غيره. ينظر أبو هلال العسكري: فروق في اللغة، علّق عليه ووضع حواشيه: محمّد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان، ط3(2005م-1426هـ)، 348.

عَلَى نُورٍ، يَهْدِي اللهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ، وَيَضْرِبُ اللهُ الأَمْثَالَ لِلنَّاسِ، وَاللهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾[1]. فالنور -على حدّ تعبير **مصطفى السعدني**- "فائض على الكون، مشعّ في كلّ موجود، مصدره من الله، وإذا كان الكمال الإلهي بادٍ على خلقه، فلا يعني ذلك أنّ الجمال الإلهي صادر عن المخلوق"[2].

ولقد كان النور عند كثير من الشعوب رمزا للنعمة والفرح والاستقامة وسائر ما يُسعد الإنسان. كما كان نقيضه، أي الظلمة، رمزا للشرّ والتعاسة والرذيلة وسائر ما يُشقي الإنسان. ثمّ "كانت ديانات كثيرة جسّمت قوى الخير في مصادر النور من النار والكواكب والنجوم، فاتخذت منها آلهة فعبدتها، وبعضها جعل من قوى الشرّ آلهة تحارب آلهة النّور. ثمّ كانت تيّارات فكريّة وفلسفية جعلت النور الحقيقة العليا والمعرفة الصوفية، وجعلت طريقة تجلّي النور؛ أي الإشراق رمزا لطريقة تجلّي الحقيقة للنفس الإنسانية. فكانت الإشراقية الاسم الفلسفي المشترك الّذي أعطي لهذه التيّارات، وكان الإشراق، عند هذا الصنف من الحكماء والفلاسفة، هو«ظهور الأنوار العقلية، ولمعانها وفيضانها على الأنفس الكاملة عند التجرّد عن المواد الجسمية»"[3].

وقد عرّف الحكماء الإشراقيون النّور بأنّه "الظهور أو زيادته، والظهور إمّا ذوات جوهرية قائمة بنفسها كالعقول والنفوس، أو هيئات نورانية قائمة بالغير روحانيّا كان أو جسمانيا، ولأنّ الوجود بالنسبة إلى العدم كالظهور بالنسبة إلى الخفاء والنّور إلى الظلمة. فيكون الموجودات من جهة خروجها من العدم كالخارج من الخفاء بالنسبة إلى الظهور، ومن الظلمة إلى النور فيكون الوجود كلّه نورا بهذا الاعتبار"[4].

وعلى هذا النحو كان النور في الشعر العربي هو المعادل الفنّي للحياة السعيدة، المليئة بالحبّ والأفراح، عندما يهلّ، تتألّق الأشياء وتزهو، فتزداد رغبتها في الحياة والتجدّد. النور "لا يعرف التحديد ولا القيد، إنّه حشد هائل لكلّ عناصر الحرية، والحشد دلالة الفرح، والفرح كان أمنية أثناء الليل الطويل، والفجر بوّابة المسجونين في وساوس الظلام"[5]. ومن هنا كان النور هو المقابل الضدي للظلام. من خلاله تتعزّز قيمته الدلالية، ويكتسب بعده الشعري الفيّاض، فيغدو هو الخلاص الّذي يطلبه الإنسان كي يتحرّر من جبروت الظلام وتعسّفه.

---

(1) - سورة النور، الآية 35.

(2) - مصطفى السعدني: التّصوير الفنّي في شعر محمود حسن اسماعيل، منشأة المعارف الإسكندرية- مصر، (لات)، ص169.

(3) - معن زيادة وآخرون: الموسوعة الفلسفية العربية، م2، ص109.

(4) - التهانوي: كشّاف اصطلاحات الفنون، ج4، ص212.

(5) - مصطفى السعدني: التّصوير الفنّي في شعر محمود حسن اسماعيل، ص172.

وانطلاقا من هذه القيمة الدلالية الّتي يستبطنها هذا الرمز بوصفه أحد أهمّ الرموز الكونيـــة، راح الشاعر الجزائري المعاصر يستلهم منه كثيرا من رؤاه الشعرية والفلسفية بوصفه رمزا للعالم الّذي يتمنّاه. فإذا به يوشك أن يكون هو الرمز المهيمن على نصوصه الشعرية. ويعدّ الشاعر **مصطفى الغماري** أكثر هؤلاء الشعراء ولعا به، بحيث لا تكاد قصيدة من قصائده إلاّ وقد هلت من معينه. ولعلّ ولع الغمـــاري بهذا الرمز الكوني يعود - بشكل خاص- إلى ثقافته الصوفية الّتي يمثّل النور فيها أحد الرموز الشائقة، فهو عند المتصوّفة عبارة عن "الوجود الحقّ باعتبار ظهوره في نفسه، وإظهاره لغيره في العلم والعين"[1]. وهو قد أُنزل - حسب رأيهم- "من الهباء[*] في الشبه بحقيقة الحقائق، لأنّ النّور هو صورة في الهباء، كما أنّ الهباء صورة في حقيقة الحقائق"[2]. يقول في قصيدة «أجل يا قدس»:

على أضواء من دبجوا الضياء رأيت الليل يلهث.. والخواء
لهاةً مُرّةً.. وصدى مُشاعـــا وحرفا كافرا ورؤى هبـــاء[3]

إنّ الضياء كما يبدو للقارئ رمز تتضخّم دلالته من خلال مقابلتها بدلالة الظلام (الليل)، فلـــو حاول أن يمعن نظره جيّدا، سيعرف أن اللّيل هو علامة المأساة بكلّ ما تحمله الكلمة من إيحاءات بمعاني الحزن واليأس والألم. ومن ثمّ كان الضياء هو علامة الحياة الهادئة المطمئنّة الّتي يرف فيها الحلم والأمل، وتتعالى فيها نبرات الحبّ والرحمة. ولعل ثنائية النور والظلام تتكرّر في نصوص **الغماري** بشكل خاص والشعر الجزائري بوجه عام بصورة لافتة، حيث ما إن يذكر أحد الرمزين إلاّ ويتبعه الآخر، ويكون -في الغالب- دليلا على انتصار النور رمز الحياة والخصب على الظلام رمز الموت والجدب. يقول **الغماري** في قصيدة «وأيّ العاشقين الزئبق»:

تتحنّط الأضواء في أعماقهـــم والليل في أمدائهـــم يتعمّـــق
بئست تجارة من يبيعون الهوى عبر المقاهـــي، يرتمون فأبصـــق
ولأنت وجهي يا ربيع مواسمي وسواك يسبح فيالضباب ويغرق!
عبثا يحاول أن يطاول رايـــة خضراء تعبق بالضياء وتشـــرق[4]

---

(1) - التهانوي: كشّاف اصطلاحات الفنون، ج4، ص211.

(*) - الهباء عند الصوفية هو حقيقة كلّية انفعلت عن إرادة الله، (...)، وأنّه والواحد في معيّة جامعة. وقد ذكر ابن عربي في الفتوحات أنّ أصحاب الأفكار- وهم الفلاسفة- يسمّونه الهيولى الكلّي، وفي الهباء أو الهيولى، كان العالم بالقوّة والصلاحية. ينظر: عاطف جودت نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص273.

(2) - عاطف جودت نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص273و274.

(3) - مصطفى محمّد الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص65.

(4) - مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص34.

وانطلاقا من هذا فإنّ رمز النور في نصوص الغماري يأتي- غالبا- بوصفه علامة من العلامات الّتي يؤكّد من خلالها الشاعر إيمانه بجلاء الظلمة وانقشاع سواد اللّيل، وهذا حتّى تظلّ روحه تعبق بنسمات الأمل والرجاء. يقول في قصيدة «لن تحرقوا الضياء»:

لن يسرقوا منك الجزائر، يا فواصل، يا سماء
أن يحرقوا صحف الضياء فليس يحترق الضياء[1]

ولعلّ قيمة هذا الرمز تتمظهر أكثر من خلال تعدّد أشكاله في الشعر العربي؛ الشمس، القمر، النجوم النار، المصباح، السراج والشمع وغيرها. وتعدّ الشمّس، في هذا المجال، الأنموذج الرمزي المهيمن على باقي الرموز النورانية، من حيث أنّها أصل النور كلّه؛ فمن أشعّتها يعيش الإنسان وتنمو الكائنات، ويتحقّق الأمل في المستقبل، إنّها تبعث الدفء في قلب كلّ كائن حيّ، فيشعر بالأمان والطمأنينة، فكأنّها أمّه الّتي لا تكلّ أبدا عن منحه عطفها وحبّها. إنّ هذه القيمة الّتي تنطوي عليها الشّمس قد دفعت بالإنسان القديم إلى تقديسها، فهي- بالنسبة إليه- إله هذا الكون(*) الّذي يمنح البشر الدفء والحرارة والنور. وفي هذا الشأن يقول **كوبرنيك** متحدّثا عنها: "ثمّة من يسمّنوها حدقة العالم، وآخرون يسمونها روح (العالم)، وآخرون أيضا يسمّونها الموجّه. تريسميجيست (Trimégiste) يسمّها الإله المرئي. ألكتر(L'Electre) سوفوكليس يسمّيها «الّتي ترى كلّ شيء». هكذا فالكواكب تدور حول عين ضوئية، وليس حول جسم جاذب بثقل"[3].

وقد ظلّت الشمس في الشعر الجزائري المعاصر الرمز المهيمن على باقي الرموز النورانية، انطلاقا من كونها الرمز الأكثر إيحاء بدلالات الحياة والخصب والديمومة. فالشمس "ترتبط بماء الفيضان، ومن ثمّ بالخصب والنماء، والتدثيل الأسطوري لهذه العلاقة هو نفسه الاستعارة الحديثة، تمسّ كلّ هامد، فتنبت الحياة، فليس الترابط الظاهري هو الّذي يجمع بينهما. وارتبط الشمس بالحياة لا يمكن تفسيره بمعزل عن فكرة التقديس والعبادة"[3]. وتبرز قيمة هذا الرمز في القصيدة الجزائرية من خلال قدرته على استيعاب الدفقات الشعورية الّتي غالبا ما تكون مكتنزة بكم هائل من الدلالات الواقعية والاجتماعية. ولعل النصّ التالي للشاعر **أحمد شنّة** من قصيدته المطوّلة «طواحين العبث» شاهد على ذلك:

تكلّم .. لكي لا يموت التلاميذ في المدرسة

---

(1) – مصطفى محمّد الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص39.

(*) – أبولون هو مثال «إله الشمالي»؛ إله الغزاة الهندو-أوربيين، إله النور والحرارة مجد النّار والسماء. ينظر: جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، ص125.

(2) – غاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة، ص158.

(3) – مصطفى السعدني: التصوير الفنّي عند عزّ الدّين اسماعيل، ص142.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

لكي يورق التوت والزعفران
لكي تشرق الشّمس دون ارتعاش،
ويأتيك موسى بأخبار نوح
لكي يصبح الرمل بحرا من الياسمين
وتزهو التّخوم بلا وسوسة[1]

لقد تمكّن الناص من تضخيم علامة الشمس وتوجيه دلالتها أكثر نحو فضاءات الحياة والخصب عن طريق تركيزه على أجمل صورها؛ وهي صورة الشمس المشرقة الّتي تمثّل- بتصوّر دوران- أحد أهم الرموز الارتقائية. فالشمس في صورتها الصاعدة أو المشرقة تصبح هي الأقنوم الأمثل للقوى السماوية، ولا أدلّ على ذلك من ارتباط هذه الصورة كثيرا بالطيور المحلّقة، حيث "كان الإله الخالق «أتوم» يوصف عند المصريين على أنّه العنقاء الّتي تعيش في هيليوبوليس، وكان يتباهى بأنّه صنع بنفسه إكليل الرّيش الّذي يتوّج رأسه». كما «أمّ رع» الإله الشمسي العظيم، كان له رأس صقر، بينما تتمثّل الشّمس عند الهندوس بعقاب، وأحيانا ببجعة. والمجوس يشبّهون الشمس بديك يعلن طلوع النهار، في حين أنّ أجراس الكنائس المسيحية ما زالت تحمل هذا الطائر الّذي يرمز إلى يقظة النّفس الّتي تنتظر الرّوح القدس، تنتظر ولادة الفجر البهي"[2].

ولعلّ قوّة الشّمس المشرقة تصبح، على هذا النحو، قوّة قاهرة قادرة على تكريس هيمنتها الدلالية بوصفها القوّة الخيرية الأولى. فالارتقاء النوراني "هو الّذي يعطي للشمس قيمتها الإيجابية. والشرق كلمة تحمل معاني الخير حتّى في لغة الصائغ الّذي يصف بها بريق اللؤلؤ، أو في المفردات المسيحية والماسونية (..). فالشرق هو مسقط رأس الشمس وفينوس، وهو موطن البعث والشباب. هناك من صوب النّور يعود الآلهان «ناناواتزان» و«كوتزالكواتل» إلى الظهور بعد بعثهما، والأوّل على صورة الشمس، والثاني بصورة كوكب الزهرة"[3].

وتبرز هذه القوّة الدلالية الّتي تختزنها الشمس الشارقة من خلال تحدّيها لسلطة الليل، بحيث لم تؤسّس رمزيتها من خلال نسقها الارتقائي بتفريعاته الرمزية الّذي يتعارض مع نسق الهبوط وحسب، وإنّما من خلال دلالتها النورانية الّتي تتعارض مع رموز الظلام. ولعلّ ذلك ما جعل من الشمس عند «الأزتاك» - كما يقول **دوران**- تحمل "نفس اسم إله الحرب «ويتزيولوبوتشي» الّذي يهزم النجوم

(1) - أحمد شنّة: طواحين العبث، ص127

(2) - جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، ص126.

(3) - المرجع نفسه، ص126،127.

وآلهة الظلام «كويولكزاوهكي»"[1]. ويبرز هذا التعارض بين الشمس والظلام من خلال النصّ التالي للشاعر الأخضر فلّوس من قصيدته «هوامش على بيت المتنبّي»:

اللّيل صديق العمر... عرفناه
قبيل غروب الشّمس فمدّ لنا
أوراق الخوف الساكن فينا منذ زمان!.
يا«أحمد» كيف سبحت
بعين الليل و لم ترهب!.
يا«أحمد» كيف حملت
الشمس على زنديك..و لم تتعب!.
وأذابت جدائلها
في حنجرة الأشعار .. فلم تغرب!.
إنّا قد ذقنا الخوف حليبا..
من أثداء مراضعنا يحلب!.
الشّمس تبيع ظفائرها
شرقا ..
غربا[2]

لقد فقدت الشمس قوّتها وقدرتها الخيرية عندما فقدت صورتها الارتقائية، متحوّلة نحو نسق الهبوط (غروب الشمس). أنّ صورة الشمس الغاربة توحي باقتراب الليل رمز الموت والجدب، ومن ثمّ فإنّ هذه الصورة الشمسية لا تختلف كثيرا- بالنسبة للشاعر- عن صورة الليل، ولذلك فقد انتابه الشعور بالخوف بمجرّد حضور هذه القرينة الدلالية.

وقد تتحول الشمس إلى الطرف النقيض حينما تصبح شمسا محرقة، فيفقد النّور طبيعته الإيجابية الّتي كانت تبعث في الأشياء الحياة والفرح وتكشف لهم أسرار وجودهم، فإذا هو رمز للجدب والموت حيث يقترب قليلا من دلالة النار في بعدها السلبي من حيث هي وسيلة للحرق والدمار والموت. وهذا ما يكشفه هذا النصّ للشاعر **عبد الملك بومنجل** في قصيدة «الشّمس محرقة..فهيّا نستظلّ!»، حيث أصبحت رمزية الشّمس مرتبطة بالقفار والتيه والغبار والهجير والسراب:

---

(1) - المرجع السابق، ص127.

(2) - الأخضر فلّوس: أحبّك ليس اعترافا أخيرا، ص26

الشّمس محرقة..

وهذا الدرب مقارة جوانبه، وليس هناك ظلّ!

الشّمس محرقة..

وأنت على دروب التيه توغل في الرحيل ولا تحلّ!

ها أنت يملؤك الغبار، وترتوي منك الهجير

وليس في الأفق البعيد سوى سراب يضمحلّ! [1]

وهناك علامة رمزية أخرى ترتبط كثيرا برمزية الشّمس، إنّها إكليل الأشعةّ. وقد ارتبط الإكليل في الثقافة الغربية بالرمزية الدينية حيث كان الكهنة المسيحيون أو البوذيون أو المصريون القدامى يحلقون رؤوسهم على شكل إكليل[2]. وقد نوّه دوران في هذا الشأن بفضل الفيلسوف الجمالي غاستون باشلار الّذي كان- حسب رأيه- أوّل من توصّل إلى تعميق رمزية الإكليل، وذلك عندما رأى فيه "انتصارا للفكر الّذي يتوضّح لنفسه شيئا فشيئا... والهالة تحقّق أحد أشكال النجاح ضدّ مقاومة الصعود"[3].

وقد استعاض شعراء القصيدة التجريبية في الجزائر عن رمزية الشمس بعلامة الشعاع الّتي استطاعت أن تتحوّل إلى رمز ثري قادر على الوفاء بتطلّعاتهم الشعرية. ولعلّ قوّة هذا الرمز متأتيّة من ارتباطه بالحركة الّتي من شأنها أن تجعل منه قوّة رمزية متضخّمة. ولعلّ الشاعر **محمّد حسونات** من الشعراء الّذين ولعوا بهذا الرمز، حيث يتكرر في شعره بصورة لافتة كما يبدو ذلك في قصيدته المطوّلة «نوال» الّتي يقول فيها:

ترحل بي إليك

على شعاع زمانك المحفوف

بالأمجاد[4]

لقد استعاض الشاعر، في هذا النصّ الشعري، عن رمزية الريح المخصبة برمزية الشعاع الّذي يستبطن دلالة الخصب والنماء في ذاته، ولا يحتاج، بذلك، إلى تحديد صفته وإظهار نوعه وطبيعته كما هو الحال بالنسبة لرمزية الريح. ومن ثمّ فإنّ الرحلة على الشعاع تكون دائما رحلة نحو الحياة والخصب (زمانك المحفوف بالأمجاد)

---

(1) عبد الملك بومنجل: لك القلب أيّتها السنبلة!!، ص36.

(2) - جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، ص127.

(3) - المرجع نفسه، ص128.

(4) - مجلّة القصيدة، ملحق لمجلّة التبيين خاص بالشعر، عدد04، سنة1995، الجزائر، ص32.

ورغم هيمنة الشمس على فضاء الدلالة النورانية، إلاّ أنّ ذلك لم يمنع بعض الأشياء من مزاحمتها في إحلال هذه الدلالة غير أنّ هذه الأشياء وإن شابهت الشّمس في دلالة العلو والارتفاع فإنّها تختلف عنها من حيث سعة النور ووهجه، ولذلك كانت أقلّ منها دلالة على الحياة والخصب. وأقرب هذه الأشياء إلى دلالة الشّمس هو القمر؛ هذا الشيء الّذي، وإن لم يتشبّع بالدلالة النورانية فإنّه مكتنز بقدرة إيحائية أسطورية عجيبة، خاصّة وأنّه يقوم على مفارقة ضدّية تتأسّس على دلالتين هما دلالة الخصب والحياة من جهة ودلالة الموت والجدب من جهة أخرى. فالقمر هو في آن واحد "موت وتجدّد، ظلمة ونور، وعد من خلال الظلمة وبها، وليس بحثا زاهدا عن التطهير والتمييز. ولكنّ القمر ليس مجرّد نموذج للالتباس الصوفي، بل هو توقيع مأساوي للزمن، فالازدواجية الجنسية للقمر تحافظ على تميّز الجنسين، والتخيّل القمري، مع كلّ الأساطير الّتي تنتج عنه، يحتفظ بتفاؤل مطلق، ذلك أنّ الموت جزء من القمر أو خسوفه. كلّ ذلك ليس نهائيا، والتراجع ليس إلاّ لحظة مؤلمة، ولكن عابرة يلغيها تجدّد الزّمن، وما هي إلاّ خطوة بسيطة بين الطور والتّطوّر"[1].

وقد ارتبط القمر في المخيّلة الميتولوجية بالماء من حيث أنّه القوّة الإلهية لنمو الكائنات الّتي تنتمي إلى عالم الموت أو العالم السفلي، "فالنباتات، إذن، تنمو وتجفّ وفقا لحالات القمر المتعاقبة. ولهذا يعتقد النّاس أنّ القمر قوّة هائلة تسبّب ما يعترض كلّ شيء من حياة أو موت. وكان من الشائع أنّ القمر المادة السائلة، وهي، بحسب الفسيولوجيا القديمة، مادّة النموّ، ففقدان الماء يسبّب فقدان النموّ، ومن أجل ذلك كلّه نستطيع أن نقول أنّ الإله القمر يدبّر أمر النّجاح والإخفاق والازدهار والانهيار الّذي يتمثّل في العالم"[2].

إنّ الهالة الأسطورية الّتي أحيط بها القمر لم تعتمد بالكيفية أو الدرجة ذاتها في الشعر الجزائري المعاصر، حيث اكتفى الشاعر الجزائري في استخدامه لهذا الرمز بتلك الدلالات الجزئية الّتي تسري في القمر القوّة الّتي تمنع الليل من بسط نفوذه وهيمنته على وجه البسيطة، وتسليط همومه وأشجانه، ومن ثمّ ارتبط بهدى التائهين وأمل الحزانى، "وراحة النّاس وسلواهم، وبالكشف المستمرّ لغموض حيواهم، وبرئ أرواحهم، وتخفيف آلام جراحهم، وانتظارهم المستمرّ له يدفع الأمل إلى الاستمرار"[3]. يقول **الأخضر فلّوس** في قصيدة «أقمار الأرض المنفية»:

الشّمس تكفّنها السحب السوداء

---

(1) – جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، ص273.

(2) – مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد الأدبي، ص151و152.

(3) – مصطفى السعدني: التصوير الفنّي في شعر محمود حسن اسماعيل، ص147.

فلماذا المزن الأوّل لم يأت؟

لكنّ غيوما ضائعة تغتال شفاهي

تصنع ريحا غريبه

يا هذا الطفل الحالم عد

فهناك الشّمس تدلّ ظفائرها

مترقّبة أقمارا منفيّة[1]

ورغم أنّ الشاعر الجزائري لم يستلهم كثيرا من الدلالات الرمزية للقمر إلاّ أنّ تحرير هذا الرمز قليلا من بعده الإشاري قد مكّنه من التوهّج من جديد، ممّا قد يساعده على تقوية أثره في المنظومة الرمزية للشعر العربي الحديث. ولعلّ ذلك يبدو ظاهرا في النصّ السابق، حيث برغم من أنّ دلالة القمر المعروفة تلوح قليلا حينما نمعن النظر في النسق البنيوي الّتي تتموضع فيه إلاّ أنّ ذلك يظلّ ملفوفا بضبابية إيحائية تستدعي زخما هائلا من الدلالات الّتي لا يمكن أن تستوعبها لفظة عادية قاموسية. ومن ثمّ كان التحليل السيميولوجي إنّما يبحث عن الكثافة الّتي يمكن أن تأخذها الأشياء وهي تعانق بعضها وتستبيح حرمتها القاموسية، متنقّلة من فضاء إلى فضاء آخر دون أن يؤثّر ذلك على الهيكل العام للبنية أو عالم النصّ. فالأشياء الّتي تحيط بنا هي مجرّد "موضوعات لا تخلو منها أو من أحدها قصيدة في العالم قديما أو حديثا. ولكنّ نسق العلاقات الّتي تربط هذه الموضوعات بالرمز، وتربط الرمز بالعالم، هو ما يحقّق للشاعر خصوصيّته، ويخلق له لغة تميّزه، وتخصّ عالمه الشعري دون سواه"[2]. ويمكن تدعيم هذه الرؤية من خلال النصّ التالي للشاعر **أحمد شنّة** في قصيدته «جنازة القمر»، يقول فيه:

إذا أحرقتك القبائل.. باركك السنديان

وأنكرتك العواصم

بايعك الطين والسلسبيل

أو بايعتك غلاصم هذا القمر

وأعطتك هذي الغيوم عناوينها

وبايعك السيف قبل البشر[3]

[1] – الأخضر فلّوس: أحبّك ليس اعترافا أخيرا، ص58.

[2] – أسيمة درويش: تحرير المعنى، ص87.

[3] – أحمد شنّة: من القصيدة إلى المسدّس، من القصيدة إلى المسدّس، منشورات هديل- الجزائر، ط1(2000)، ص37.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

وفضلا عن القمر وما له من دور في بعث الدلالة النورانية في الشعر الجزائري المعاصر، هناك، أيضا، النّجوم الّتي تنتمي إلى نسق الرموز الارتقائية والنورانية، وتوحي بمعاني الخصب والنماء. فللنّجوم دور في هداية التائهين، من حيث أنّها الشّيء الّذي يقلّل سلطة الليل وجبروته. وتلوح النجوم في النصّ الشعري عموما بوصفها الأمل الّذي يظلّ متشبّثا به الإنسان رغم الشدائد والأهوال. ولعلّ الشاعر عيّاش يحياوي من الّذين ولعوا باستخدام هذا الرمز كما يبدو ذلك في قصيدته «شظايا الّذي لم يقل للقراصنة مرحبا»:

أتنسّك حتّى ندى الفجر

أرقب نجم الدراويش في ليلتي هذه

أطعن النجم بالوهم أقذف عمري على

شرفات النجوم(1)

تتكرّرت علامة النجم في هذا النصّ الشعري المقتضب بصورة لافتة، غير أنّ تكرارها لم يؤدّ إلى جلاء دلالتها وانكشافها، بل ظلّت حرونا معربدة تتزّ بالكثير من الاحتمالات الدلالية الّتي قد لا تبتعد كثيرا عن دلالتها الأصلية.

ويبقى النّور السماوي هو المنبع الحقيقي للرموز النورانية وخاصّة الشّمس الّتي كانت وما زالت الأنموذج الرمزي الّذي استطاع أن يختصر الكثير من الرموز الدلالية، فهو الممثّل الحقيقي لدلالة الخصب والحياة في كثير من النصوص القديمة والحديثة. بالإضافة إلى القمر الّذي وإن أبعد قليلا عن حقيقته النورانية إلاّ أن ارتباطه بأصله يظلّ حقيقة لا يمكن إغفالها.

غير أنّه إذا كان مركز النور الكلّي هو السماء فإنّ ذلك لا يعني البتة أنّ الأرض تفتقر إلى هذا الشيء، فالنور مهمّ في حياة الإنسان، إذ لا يستطيع الاستغناء عنه، ولا عن الفوائد الجمّة الّتي يدرّها عليه. وتلعب النّار، في هذا المجال، الدّور الأكبر من حيث أنّها كانت ولا زالت أحد أهمّ العناصر الكونية الّتي ارتبط بها الإنسان وانشد نحوها من حيث أنّها قدّمت له الدفء والحرارة، وسمحت له بتغير نمط معيشته، كما ساعدته على إثارة الرعب في نفوس الكائنات الأخرى. ويعبّر في هذا الشأن **غاستون باشلار** في تأمّلاته الشاردة عن حميمية النيران فيقول: "وحدها هذه النيران تضيء، من قبل الزّمن الّذي يتحكّم بوجودنا، وتضيء الأيّام السابقة لأيّامنا والأفكار غير القابلة، والّتي قد لا يكون فكرنا أكثر من ظلّ لها. عندما نتأمّل هذه النيران المتلازمة مع الإنسان بفضل آلاف السنين النارية، عندما نعقد حسّ

(1) - مجلّة القصيدة، ملحق لمجلّة التبيين خاص بالشعر، عدد02، سنة1992، الجزائر، ص12.

الهروب من الأشياء، يدرز الزمن في الغياب، وتتركنا الساعات دون حضنات"[1]. كما يُعبّر أيضا عن حميمية حرارتها فيقول : "الحرارة فينا، ونحن في الحرارة، وفي حرارة مساوية لذاتنا. الحرارة تمنح النار دعم عذوبتها الأنثوية"[2].

ولعلّ هذه القوّة الهائلة الّتي تمتلكها النّار قد كان لها تأثير كبير في المعتقدات الإنسانية القديمة، فكما عبد القدماء الشمس والقمر والنّجوم مراكز النّور السماوية عبدوا أيضا النّار باعتبارها قوّة نورانية أرضية، وعنصر خصوبة الحطب وبعث النبات وتجدّد السنة[3]. وقد ارتبطت النار في الأساطير والعبادات القديمة بطقوس التطهير، حيث أنّ كلمة طاهر تعني في اللغة السنسكريتية النار[4]. ولقد أكّد **دوران**، في هذا الشأن، أنّ النّار المحرقة- فضلا عن الماء- مطهّرة أيضا، وذلك لأنّ الّذي يُرتجى من التطهير- حسب رأيه- هو أن يكسر، بالإفراط فيه، فتور الجسد وظلال تشوّش الفكر"[5]. كما أنّ إحدى شعائر التطهير البارزة في عبادة فستا، والمرتكزة على أساس زراعي قديم، تظهر- بشكل متناقض- أنّ الآلهة فستا تتماثل في نقاط عديدة مع آلهة الخصب"[6].

وانطلاقا من هذا الفضاء الرمزي والأسطوري الّذي تشكّلت فيه النار، راح الفكر الغربي يؤسّس سيميائيتها، حيث اتخذها تارة رمزا للروح[7]، وتارة أخرى رمزا للفكر، وفي هذا الصّدد يقول عالم الأساطير ديال (P, Diel) أنّ "النّار قابلة لأن تمثّل الفكر ... لأنّها تتيح للرمزية أن تصوّر الروحانية (بالنّور) من جهة، والتصعيد (بالحرارة) من جهة أخرى"[8]. أمّا في الفكر العربي فإنّه لا مناص من القول بأنّ الصوفيون هم أوّل من أولى عنايته بهذا الرمز، حيث جعلوا منه رمزا للحقيقة الأزلية الّتي يسعى إليها الإنسان[9]. وظلّت النّار مع مرور الزمن تتشبّع بإشرقات دلالية ذات أبعاد رمزية وأسطورية، لتصبح مع الشعر الحديث رمزا غامضا يصعب على القارئ العادي الولوج إلى أعماقه، ونفض الغبار عن دلالته.

(1) – غاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة، ص166.

(2) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) – جيلبير دوران: الأنتروبولوجيا، ص312.

(4) – المرجع نفسه، ص150.

(5) – المرجع نفسه، ص150.

(6) – المرجع نفسه، ص151.

(7) – إيليا الحاوي: الفنّ والحياة والمسرح، ص49.

(8) – جيلبير دوران: الأنتروبولوجيا، ص152.

(9) – إحسان عبّاس: عبد الوهّاب البياتي والشعر العراقي الحديث، ص17.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

وقد استغل الشاعر الجزائري المعاصر هذا العنصر الكوني بوصفه رمزا دلاليا له أبعاده الاجتماعية والطبيعية والميتولوجية لقادرة على شحن النصّ بإيحاءات دلالية كثيفة، تمكّنه من تحقيق أثره الشعري الّذي يزداد توهّجا كلّما خرج النصّ من سياقه الثقافي والاجتماعي، وحقّق لنفسه الاستقلال الدلالي. ولعلّ قصيدة الشاعر **عادل معيري** «فصول في سرادق الموت» تمثّل أحد النصوص الشعرية الّتي يتجلّى فيها ولع الشاعر الجزائري بهذا الرمز:

كنت في الموت أرى ناري
تميل النّار فيها عن طريق النّار
تطهو لطيور جائعات خبزها
لكنّها لا تنطفي
وتغنّي لبريق البرتقال المتناغي
سورا
لتعيد الشّمس عندا
للمدار[(1)]

إنّ محاولة استنطاق هذا النصّ الشعري تكشف للقارئ الازدواجية الدلالية لرمزية النار، فهي من جهة رمز للحياة والخصب والبعث (أرى ناري تميل النّار فيها)، حيث "كانت العادات الهندية والآسيوية القديمة تقضي بإحراق شجرة في بداية كلّ عام. وحتّى قبل أن يثبت أن رماد الخشب يحتوي على البوتاسيوم، فلقد أعطت تقاليد الشعوب قدرة إخصابية للرماد"[(2)]، ومن جهة أخرى فهي رمز للدمار والهلاك والموت (عن طريق النّار). وذلك عندما تتحوّل إلى وحش يسحق كلّ من يقف أمامه.

وتبرز الصورة الارتقائية للنار في هذا النصّ من خلال ارتباطها برمزية الطيور (تطهو لطيور جائعات خبزها). ولعلّ مشاكلة النّار للطائر غير بعيدة عن التصوّر الميتولوجي الّذي منح كثير من الطيور صفتها النارية كاليمامة والغراب والباز، "وغالبا ما يقرّر لون منقار أو عرف أو ريش اختيار طائر النّار، ولهذه الأسباب على الأرجح دخلت طيور مثل النقار الأسود ذي الحوصلة الحمراء أو أبي الحنّاء في ملاحم النار"[(3)].

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

(1) – مجلّة القصيدة، ملحق لمجلّة التبيين خاص بالشعر، عدد04، سنة1995، الجزائر، ص25.

(2) – جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، ص312.

(3) – المرجع نفسه، ص312.

كما أنّ صورة إطفاء النار(لكنّها لا تنطفي) كثيرا ما عبّرت في الشعر الجزائري الحديث عن الدلالة المأساوية الدرامية من حيث أن النار تصبح آنئذا رمزا لكلّ دلالات الأمل والثبات والحياة والخصب، ويصبح انطفاؤها هو انطفاء لكلّ هذه الدلالات.

3- **الرموز الظلامية**: تعدّ الرموز الظلامية أحد أهمّ العناصر الكونية الّتي هيمنت على القصيدة العربية الحديثة، من حيث قدرتها على التعبير عن جانب كبير من نفسية الإنسان الحديث والمعاصر. وهي، عادة، ما تمثّل المقابل الضدّي للرموز النورانية، بوصفها رموزا كثيرا ما تحيل إلى أجواء الحزن والموت والاكتئاب، "لكون الرؤية الظلامية مرتبطة دائما بتصرّف اكتئابي"[1]. وفي هذا الشأن يشير **جيلبير دوران** إلى أنّ ساعة الغسق تترك في تقاليد كثير من الشعوب آثارها المخيفة، حيث يتصوّرون أنّ الحيوانات الشرّيرة وشياطين الجحيم يستحوذون في تلك الساعة على الأجساد والنفوس. "ويبدو أنّ هذا التخيّل المظلمة المرتبطة بالشؤم يظهر كبديهة تقابل تخيّلات النور والنهار"[2].

ولعلّ الظلام قد شكّل صورته الدرامية وطابعه المأساوي من خلال لونه الأسود الّذي يرتبط بالاضطراب والتلوّث والضجيج[3]. فالسواد هو اللون الموازي للون الأبيض، وكلاهما أساس اللعبة اللونية؛ أي أنّ هذه الثنائية هي الّتي تمثّل القانون ومنطلقه في كلّ الأشياء والظواهر. وهكذا تزداد الكثافة الظلامية للظلام كلّما توسّعت الدائرة اللونية للأسود، وتمكّنت من أن تنفتح على فضاء الخطاب المحتمل الّذي يسقطنا في الدوار؛ أي في ركام المعنى، بحيث تصبح الكلمة فاقدة لمعناها المعجمي، متوهّجة بدلالات لا حصر لها.

وبما أنّ الشاعر الجزائري المعاصر يعاني كغيره من الشعراء حالات الحزن والكآبة والاغتراب فإنّ هذه الكلمة تغدو- بالنسبة إليه- أحد أهمّ العلامات الّتي تتأسسّ عليها شعريته من حيث أنّها رمز مرتبط بغياب النور، وضياع الحق والعدل والدساتير المزيّفة. غير أنّ المطّلع على بنية القصيدة الجزائرية المعاصرة يلاحظ قلّة حضور هذه الكلمة الّتي شحّ ماؤها، وخفّ أثرها من كثرة استعمالها في الشعر الرومانسي، فلم تعد قادرة على مواكبة التطوّرات الكبرى الّتي يعيشها الشعر العربي المعاصر.

وعلى الرغم ممّا قد يُقال عنها، فإنّ ذلك لا يعني أنّها قد فقدت تماما نشوتها وطيب عطرها، فالقارئ لبعض النصوص الشعرية يشعر أنّها لم تجفّ بعد، حيث ما زال لها بعض الألق الشعري والدلالي

(1) - جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، ص65.

(2) - المرجع نفسه، ص66.

(3) - المرجع نفسه، ص81.

الّذي من شأنه أن يعيد لها أثرها الجمالي. وعسى أن يكون هذا النصّ خير شاهد على ذلك الإشعاع الجديد الّذي اكتسبته هذه العلامة. يقول **الأخضر فلوس** في قصيدة «البومة»:

قد ينجلي الغبار

قد تفقس البيوض عن جحافل التتار

ويزحف الجراد

ويفقأ الظلامَ أعين الزيتون(1)

قد لا يشعر القارئ في هذه النصّ الشعري بأنّ الظلام علامة ذابلة، وذلك لأنّ النّاص قد تمكّن من إعادة خلقها شعريا عن طريق زرعها في تربة جديدة تتّسم بالثراء والخصوبة. فعلامة الظلام لم تتعوّد -عند الشاعر الرومانسي- أن تتوشّح بمثل هذه الدلالة (يفقأ)، وهو ما ساعدها على استعادة أثرها الشعري على مستوى النسق الرمزي لهذا النصّ.

ولعلّ استغناء الشاعر الجزائري عن هذه العلامة لا يعني، بحال من الأحوال، استغناءه على فضائها الرمزي، ولكنّه استعاض عنها بعلامة الليل الّتي لها إشعاعات رمزية أكثر لم تعد علامة الظلام قادرة على الوفاء بها جميعا. فالظلام قد تحوّل إلى مجرّد علامة معادلة (**Adéquation**)، وهو، بهذا الشكل، في حاجة إلى قرينة تكون أكثر إيحاء منه، انطلاقا من أنّه كلّما ابتعدت القرينة الدالة على موضوعها أكثر تمكّنت من أن تحدث أثرها الشعري الفعّال في مخيّلة المتلقّي. ولعلّ ذلك ما نستشعره في علامة اللّيل الّتي يمكن إدخالها ضمن ما سمّاه بيرس بـــ«القرائن المنحدرة». غير أنّ هذه العلامة لم تكتسب بعده الرمزي من خلال ابتعادها النسبي عن موضوعها وحسب، بل بوصفها أنموذج الرموز الظلامية، حيث تجمع بداخلها كلّ الإيحاءات السوداوية المشؤومة الّتي تثير الحسّ الاكتئابي. فالليل "يقضي على الظاهر المتألّق من الأشياء"(2). ولعلّ هذه الصورة القاتمة لليل هي الصورة الّتي سيطرت على تفكير كثير من الشعوب البدائية، حيث يشير **دوران** إلى أن شعبي الكورياك والتونغوز السيبيريين يعتبران اللّيل هو "نهار بلد الأموات، لكون كلّ شيء ينعكس في تلك المملكة اللّيلية"(3).

وعلى هذا الأساس تمكّنت علامة الليل في الشعر الجزائري المعاصر من التحوّل إلى الأنموذج الرمزي الأكثر إشعاعا في الرموز الظلامية، من حيث قدرتها على التعبير عن حالات الاغتراب والتيه الّتي أصبحت تعتلج في نفسية الإنسان الجزائري المعاصر، والعربي عموما. وقد يظهر هذا الهوس الشعري بهذه

(1) – الأخضر فلّوس: حقول البنفسج، ص29.

(2) – إيليا حاوي: في النقد والأدب، ج4، ص244.

(3) – جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، ص195.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

العلامة من خلال هيمنتها على بعض عناوين القصائد الشعرية من نحو قصيدة «اللّيل» للشاعر عاشور فنّي[1] وقصيدتي «تجلّيات بعد منتصف اللّيل»[2]، و«اشتعالات اللّيلة الأولى» للشاعر الأخضر فلّوس، هذه الأخيرة الّتي نقتطف منها النصّ التالي:

يا أيّها اللّيل اشتعل
حتّى أميّز بين روحي
والعيون البابلية
والوطن[3]

اللّيل- كما يبدو في هذا النصّ- رمز للحجاب الّذي يمنعنا من رؤية الأشياء، والإحساس بوجودنا، إنّه رمز متشبّع بالكثير من الدلالات المأساوية كالاغتراب والاكتئاب والحزن وغيرها. ومن ثمّ- كما يقول دوران - إذا كان الجوّ العام للأنساق الارتقائية هو النور، فإنّ أنساق الهبوط الحميمي تصطبغ بعتمة الليل"[4]. ولعلّ ارتباط الليل بالصور الظلامية وغياب النور هو ما دفع الشاعر إلى خلق هذه المفارقة اللغوية (الليل =اشتعل) الّتي كان له الأثر الكبير في تأجيج المفاعلات الشعرية.

غير أنّ علامة الليل ليست- دائما- رمزا للقلق والحزن والاكتئاب، إنّها رمز مزدوج الدلالة، حيث استخدمه الصوفيون بوصفه حجابا "تتراءى من ورائه الأشياء وقد تلاشت بينها المسافات، أدغم بعضها في بعض، وأنّه ليوازي الوجدان في مقابل النهار الّذي يشاكل قانون العقل في تبصّره بالأشياء يغمرها ضياء الفهم. واللّيل أيضا، هو الحالة الأصلية للأشياء، مقامات التجلّي الإلهي"[5]. ولعلّ قصيدة الشاعر **عثمان لوصيف** «في الليل» تنحو بهذا الرمز نحو هذه النظرة الصوفيه:

قلت: ماذا
لو تفيّأنا معا سدّة هذا الليل
لو خضنا البحار؟
قلت: ماذا
لو قطفنا ياسمينه
وشردنا في الدياجي

---

(1) – ينظر: عاشور فنّي: زهرة الدنيا، ص80.
(2) – ينظر: الأخضر فلّوس: حقول البنفسج، ص37
(3) – الأخضر فلّوس: مرثية الرجل الّذي رأى، ص36
(4) – جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، ص196.
(5) – عاطف جودت نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص202.

حيث تنمو الومضة الأولى لميلاد النهار؟ (1)

لقد تبدّى الليل، في هذا النصّ الشعري، مشعًا بدلالات الفرح والسعادة، فالشاعر لم يتعامل معه بوصفه وحشا مخيفا يأبى ليفتك بكلّ أحلامه وآماله، وإنّما من حيث هو علامة لميلاد النور الّذي يتمثّل في رمزية النهار «حيث تنمو الومضة الأولى لميلاد النهار». وعلى هذا الأساس لم تتلبّس الشاعر مشاعر الخوف والرغبة والاغتراب، بل بالعكس فها هو يستظلّ بظلّه، فيقطف ياسمينة، ويشرد في دياجيه.

وهكذا تتمكّن صورة الليل من الانشطار إلى دلالتين، بحيث لا تشكّل- وحسب- رمزا من رموز الهبوط، بل رمزا مشعا بإيحاءات الفرح والسعادة. ولعلّ الفضل في تأصيل هذه الدلالة المشعّة لرمزية الليل في الشعر العربي الحديث، والمعاصر إنّما تعود إلى الأدباء الرومانسيين الّذين أعادوا تشكيل الفضاء الدلالي لرمزية اللّيل. وفي هذا الصدد يشير **دوران** إلى أنّ نوفاليس قد "أدرك جيّدا، مثل علماء التحليل النفسي، أنّ الليل رمز اللاوعي، وأنّه يتيح للذكريات البعيدة أن «تصعد إلى القلب» مثل ضباب المساء. وهو يرى أن الليل يعطي انطباعا ملطّفا بالموت يستتبع تقييما إيجابيا للحداد وللقبر. فالليل هو الحبيبة الميّتة «صوفيا»"(2).

وإذا كان الليل قد استطاع أن يتحوّل إلى رمز ايجابي من حيث هو قرينة دالّة على بداية النهار فإنّ المساء يصبح، على هذا النحو، رمزا مرعبا ومخيفا، من حيث دلالته على حضور الليل؛ أي بداية المأساة واقتراب تحوّل الزمن من نطاق النهار الدّال على الحياة والأمل إلى نطاق الليل بأبعاده الرمزية والأسطورية الظلامية. ويعود الفضل، أيضا، في تفعيل هذا الرمز إلى الأدباء الرومانسيين الّذين استخدموه بوصفه أفضل العلامات السيميائية الدالّة على اقتراب نهاية الحياة والأمل والأحلام الّتي يمثّلها النهار. وعلى هذا النحو كان هذا الرمز في الشعر الجزائري المعاصر أقرب ما يكون إلى نفسية الشعراء الرومانسيون الّذين لم يخرجوا بهذا الرمز عن تلك الدلالة الّتي أسّس لها الرومانسيون الأوائل. ومن هؤلاء الشاعر **عبد الكريم قذيفة** الّذي يقول في قصيدة «فاتحة»:

العصافير الّتي حطّت على قلبي مساء
ترتجي قطرة ماء
لم تجد غير البكاء
شربت حتّى ارتوت من دمعه

(1) – الأخضر فلّوس: حقول البنفسج، ص29.

(2) – جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، ص197.

ثمّ عادت للفضاء[1]

وعلى الرغم من هيمنة علامة الليل على الرموز الظلامية إلاّ أن هناك نماذج أخرى استطاعت أن تجد لنفسها مكانا داخل هذه المنظومة الرمزية، ومنها رمز الظلّ الّذي تحوّل في الشعر العربي الحديث والمعاصر إلى رمز ثري وخصب يخفي الكثير من الظلال الدلالية الّتي مكّنته من تكريس وجوده الشعري بوصفه أحد أهم الرموز السيميائية المعاصرة. وتعود أهيمة هذا الرمز إلى كونه ينضوي تحت مظلّة ما يمكن تسميته بالرموز الميتافيزيقة كالمرآة والنار وغيرهما، وهذه الرموز هي الأقرب إلى نفسية الشاعر المعاصر الّذي أصبح ينظر إلى الشعر على أنّه محاولة لاستجلاء الغائب والمجهول. وهي من ثمّ وحدها القادرة على تحقيق هذه المكاشفة. ولعلّ رمزية الظلّ تتماس دلاليا مع رمزية المرآة، من حيث أنّهما كثيرا ما يستخدمان في مكاشفة الذات. يقول **نجيب آنزار** في قصيدة «فاتحة»:

أنت والظلّ
من سيمسح حزنك
غير دم آخر يسفح
بين مدخل روحك وامرأة
فاسقة[2]

فالظلّ هو أحد أهمّ العلامات الرمزية الّتي يوظّفها الشاعر الجزائري المعاصر للدلالة على الوجود الفعلي، حيث أنّ الأشياء الّتي تفتقد الظلّ هي تلك الّتي يكون حضورها فاقدا لمعناه الوجودي. ولعلّ التعبير بهذا الرمز كثير ما يرتبط بالذات الإنسانية، وذلك لأنّ الوجود الفعلي ألصق بها من غيرها.

وإذا كانت النار قد ارتبطت بدلالة الخصب والنماء والحياة من خلال ارتباطها بالشكل النوراني وما يتعالق به من دلالات رمزية وأسطورية، فإنّ ما ينتج عنها يتحوّل عن هذه الدلالة إلى القطب المضاد، إلى دلالة الموت والجدب. ومن الأشياء الّتي تنتج عن النار لدينا الدخان والرماد. فالدخان يتماس دلاليا مع رمزية الغبار، فهو دليل آخر لعالم الزيف والقحط والجدب. يقول **الأخضر فلّوس** في قصيدة «حيزية تنظر العشّاق»:

دخان يشرب الأضواء...
والأمطار..
والرمل الممدّد فوق أضلعه

---

(1) – عبد الكريم قذيفة: لو أنت تدري كم أحبّك، ص10..

(2) – مجلّة القصيدة، ملحق لمجلّة التبيين خاص بالشعر، عدد02، سنة1992، الجزائر، ص54.

ينادي الريح تحملها..

تفجّره بحارا تغرق الأيّام.. والدنيا![1]

لقد تحوّلت علامة الدخان في هذا النصّ الشعري إلى رمز ثري مشعّ مكّنته من الهيمنة الشعرية على باقي العلامات الدلالية الأخرى. ولعلّ هيمنة هذه العلامة تعود إلى أنّها كانت- بوصفها رمزا للزيف والجدب- بمثابة الغطاء الّذي أراد الشاعر إن يلقيه على باقي العلامات حتّى تفقد نضارتها وخصبها، ومن ثمّ تتحوّل هي أيضا إلى علامات مزيّفة « دخان يشرب الأضواء والأمطار».

أمّا علامة الرماد فهي العلامة الأكثر إيحاء بدلالة الموت والجدب، من حيث إنّها صورة لانطفاء الحلم والأمل المغيّبان في علامية النّار، ومن ثمّ فهو دليل آخر على النهاية المأساوية للأشياء. ولعلّ كثافة هذا الرمز لا تعود إلى نسقه الدلالي فحسب، وإنّما إلى تشاكله مع النسق الظلامي، ممّا من شأنه أن يسمح لهذه العلامة الإشارية أن تكون لها القدرة الكافية على توليد الحسّ الدرامي في النصّ الشعري المعاصر. وتتجلّى أهمية هذا الرمز في استغلال بعض الشعراء قوته الدلالية من أجل إثراء عناوين قصائدهم، على الرغم من أنّ هذا الرمز مفقود على مستوى النصّ، ومن هذه القصائد قصيدة «رماد اللحظات»[2] للشاعر عدنان ياسين، قصيدة «النار تلد الرماد»[3] للشاعر الأخضر فلّوس. ولعلّ القارئ سيكشف من خلال النصّ الآتي للشاعر حكيم ميلود في قصيدة «مكابدات» ثراء هذا الرمز وشعريته:

ترمق ليل مدادك .

ترتجف الرّوح من هول أسرارها

ويسيح البياض على كلّ شيء

هو المحو ما رمته،

تطمس كلّك المختفي بأنقاضه

وترشّ الرماد على كلّ ما كنته[4]

إنّ الشاعر عندما أراد أن يوحي للقارئ بأنّ كلّ شيء في حياته قد فقد نضارته وطعمه وعطره ومات، لم يجد غير رمز الرماد بكثافته الدلالية الدرامية يلقيه على أشيائه، فإذا هي جميعا فاقدة لخصبها ونمائها.

(1) – الأخضر فلّوس: أحبّك ليس اعترفا أخيرا، ص29.

(2) – مجلّة القصيدة، ملحق لمجلّة التبيين خاص بالشعر، عدد02، سنة1992، الجزائر، ص29.

(3) – الأخضر فلّوس: حقول البنفسج، ص23.

(4) – مجلّة الثقافة، تصدر عن وزارة الثقافة والاتصال، ع01، مارس2004، ، منشورات المكتبة الوطنية- الجزائر، ص99.

4ـ التراب والهواء: يعتبر التراب أحد أهمّ العناصر الكونية على الإطلاق. فهو الشيء الّذي خلق منه الإنسان وإليه يعود. وقد تستخدم علامة الأرض في كثير من الأحيان للدلالة نفسها؛ يقول تعالى متحدّثا عن الأرض: «مِنْهَا خَلَقْنَاكُمْ وَفِيهَا نُعِيدُكُمْ وَمِنْهَا نُخْرِجُكُمْ تَارَةً أُخْرَى»(طـه:55). إنّ التراب- على حدّ تعبير الناقدة **أُسَيْمَة درويش**- هو "رحم الصيرورة، موطن الموت والحياة، والتقاء الخصب والعدم. وفي دلالته الدينية والميثيولوجية: التراب أصل. من حفنة منه خُلق الإنسان، وإليه يعود حفنة من تراب. والأرض موطن النار والماء، والرمل والثمر، والعشب والحجر، الإنسان والجماد، سكن للأشياء ونقيضها في آن واحد. وفي معناها الأعمّ، تدلّ الأرض على ما هو قاع لشيء آخر يستند إليه: فقاع البحر يسند ماءه. والأودية تسند الجبال، والتربة تسند الشجر والإنسان وما يُقام عليها من بناء"(1).

ولعلّ هذه الطاقة التوليدية الّتي جعلت من التراب "قاسما مشتركا للمعاني الكيانية الكبرى في الحياة، وللجمال الشامخ في الوجود "(2)، قد مكّنته من أن يتحوّل إلى رمز خصب قادر على الوفاء بالتطلّعات الكبرى للشعرية العربية المعاصرة الّتي تتميّز بانعراجها نحو عوالم ميتافيزيقية غريبة وغامضة تنكشف من خلالها رؤية الشاعر المعاصر لحقيقة الإنسان والوجود.

وقد ولع بعض الشعراء الجزائريين كثيرا بهذا الرمز إلى الدرجة الّتي يكاد أن يصبح فيها هو الرمز الأكثر استقطابا على مستوى نصوصهم الشعرية. ويعدّ الشاعر **عثمان لوصيف** من بين هؤلاء المتيّمين به، وهو، بالنسبة إليه بمثابة البذرة الّتي يقذفها الشاعر "في ثنايا أرض خصبة تمكّنها من الانقسام على ذاتها إلى بذور عدّة تنمو في أطراف النصّ وأرجائه بصور متغايرة"(3). وقد برز شغفه بهذا الرمز من خلال اختياره عنوانا رئيسيا لإحدى قصائده الّتي يقول فيها:

منذ هبّت علينا الأعاصير كان التراب

التراب الّذي يتناسل بين الجفون

والتراب الّذي يتحوّل مثل الجنون

والتراب الّذي يشتهي أن نكابد أن ننتهي

والتراب- التراب(4)

---

(1) ـ أسيمة درويش: تحرير المعنى، ص85.

(2) ـ المرجع نفسه، ص85.

(3) ـ المرجع نفسه، ص88.

(4) ـ عثمان لوصيف: شبق الياسمين، ص27.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

يتمظهر التراب داخل هذا النصّ الشعري رمزا شاردا يشبه كثيرا -بتعبير يوري لوتمان- "كرة من الكريستال الّتي تشعّ بما لا يعدّ من الإشعاعات الضوئية"[1]، وهو ما يجعله مركزا إشعاع داخل النصّ، فتكاد كلّ الكلمات الاخرى أن تتشرّب من وعائه الدلالي. إنّ التراب هو الأنموذج الرمزي لصور الخصب والنماء في هذا العالم، فكثير من الرموز الشعرية الأخرى تكاد أنّ تشكّل فضاءها الرمزي من معينه.

وقد اقتفى بعض الشعراء الجزائريين خطى عثمان لوصيف في احتفائه بهذا الرمز نذكر منهم خاصة الشاعر أحمد شنّة والشاعر عزّ الدين ميهوبي الّذي يعدّ أكثرهم ولوعا. ويمكن الرجوع في هذا الشأن إلى جلّ نصوصه الشعرية المبثوثة في ديوانه «في البدء كان أوراس»، وبالخصوص القصائد التالية «وتنفّس الأوراس»، «آخر الكلمات»، «أسر»، «قصيدة الوطن». ولعلّ ولع الشاعر بهذا الرمز يرجع إلى أنّه لا يمثّل بالنسبة إليه رمزا للخصب والنماء وحسب، بل أكثر من ذلك رمز الوجود والكينونة. ولهذا فهو يعبرّ في عدّة مواضع عن تعلّقه الشديد بهذا الرمز، ويتجلّى ذلك- خصوصا- من خلال النصّ الشعري التالي من قصيدة «أسر»، يقول فيه:

من أنت؟
والأسماء تكبر في المحاجر والتراب...
هذا الشهيد عرفته..
وعرفت عاصمة السحابْ...
سافرت نحو نهاية السنواتِ
أسأل عنكَ.. من؟
كلّ المدائن أنت ..
والأطيار أنت...
وآخر الشهداء يختزن الجواب..
النّار والدّم والتراب..
قصيدتي
أوراس يقرأ آخر الكلمات
فاتحة الكتاب[2]

(1) - أسيمة درويش: تحرير المعنى، ص88.

(2) - عزّ الدين ميهوبي: في البدء.. كان أوراس، ص28.

غير أنّ التراب إذا افتقد قدرته على الإخصاب فإنّه يتحوّل عن دلالة الخصب والنماء إلى الدلالة المعاكسة، ويتجلّى ذلك في رمزية الرمل الّذي لم يشارك التراب في بعده الرمزي نظرا لافتقاره لخاصية الإخصاب[*]. وقد استغلّ الشعراء هذا الرمز – عادة – بوصفه مجرّد قرينة دالّة عن الصحراء الّتي تمثل بالنسبة إليهم رمزا للضياع والتيه. ولعلّ غياب الرمز واستدعاء القرينة قد يسمح للقارئ بتحديد علاقته بالرمز، ممّا يساعد على تفعيل دور القراءة وتنشيط دواليب المخيّلة الشعرية. ويمكن الاستشهاد في هذا الشأن بهذا النصّ الشعري للشاعر **عثمان لوصيف** من خلال قصيدته «سيمفونية البعث والحضور في مربطة الوطن الوطن»، يقول فيها:

وغربلت كثبان الرمال مفتّشا عن الوطن الموؤود تحت الدجنّة

إلى أن تلاشت في الرمال أصابعي ولم ألق إلاّ تربة فوق تربة[1]

أمّا علامة الهواء بتمظهراتها المتعدّدة فقد تحوّلت في الشعر العربي الحديث والمعاصر إلى رمز ثري استقطب اهتمام الشعراء، وذلك بما تمتلكه هذه العلامة من طاقة إيحائية تختلف باختلاف أشكالها. إنّ الهواء – حسب **دوران**– هو الشكلّ الّذي "يلخّص كل المزايا التطهيرية للصفات البدائية (....): الشفافية، النور، قابلية التأثّر بالحرق أو البرد. هذا ما دفع باشلار لأن يجعل من هذا العنصر الهوائي، في إحدى أهمّ دراساته، جوهر النسق الارتقائي"[2].

ولعلّ الشاعر العربي الحديث لم يتبنّ هذه العلامة اللغوية إلاّ في القليل النادر. والشاعر الجزائري المعاصر لم يكن له أن يخرج عن هذا الإطار العام، حيث لم أصادف هذه العلامة بوصفها رمزا لغويا إلاّ في مواضع قليلة، وخاصّة لدى شعراء التأصيل الحداثي. ويبدو أنّ الشاعر **الأخضر بركة** من أكثر هؤلاء هوسا بهذا الرمز، كما تجلّى ذلك في قصيدته «عاشق السيّدة»، حيث تتكرّر هذه العلامة بصورة لافتة (07 مرّات) «(الهواء يخفّ– هواء الخزانة– يستعيد الهواء– يشدّ هواء– علّق في السحب والهواء– في الهواء الصغير– والهواء الّذي هبّ)». ولعلّ الشاعر يستخدم هذه العلامة بوصفها رمزا لكلّ معاني الراحة والاطمئنان والسعادة وما شاكلها. وذلك ما نستشفّه من خلال المقطع التالي:

عاد إلى عشّ أشيائه

(*) – لعلّ العرب قديما كانوا سبّاقين إلى الربط بين الرمل ودلالته على الافتقار، وذلك عندما اشتقّوا من هذه الكلمة فعل أرمل فلان بمعنى نفد زاده، وجاء في حديث أبي هريرة: «كنّا مع رسول الله صلّى الله عليه وسلّم في غزاة، فأرملنا وأنفضنا» النهاية 265/3؛ أي نفد زادهم. ومن هنا أيضا اشتقّت كلمة أرمل للرجل، وأرملة للمرأة الّذين فقدا زوجهما. ينظر هامش كتاب التحليل الدلالي إجراءاته ومناهجه، لصاحبه كريم حسام الدين، الجزء 02، ص576.

(1) – عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص43.

(2) – جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، ص153و154.

يستعيد الهواء

فكرة..

فكرة

يستعيد امرأة[1]

فمقابلة الشاعر بين الهواء والمرأة هو دليل على ارتباط رمز الهواء بالمعاني الآنفة الذكر، لأنّ استعادة المرأة هو استعادة كلّ الدلالات الّتي يحيل إليها هذا الرمز كالحبّ والألفة والرقّة والسعادة والانتشاء وغيرها. وكذلك استعادة الهواء هو استعادة لكلّ هذه الدلالات.

ولعلّ من أكثر أشكال الهواء استخداما في الشعر العربي الحديث والمعاصر هو رمز الريح[*] الّذي يكاد أن يصبح هو الرمز الأكثر استقطابا من خلال قدرته على التعبير عن أهمّ الموضوعات الشعرية المعاصرة وهو موضوع الرحلة. فالريح هي أحد الرموز الفاعلة في البنية الدلالية الحديثة بوصفها أهمّ دلائل الحركة والتغيير والانطلاق، وهي "بحركيتها المكثّفة، لا تمكّن الرمز من تجسيد الاختراق، والحضور الصاعق والحركة العصيّة على الترويض وحسب، بل أيضا مولّدا لحركة أبدية للتخصيب الكوني"[2].

والشاعر الجزائري المعاصر مثل باقي أترابه يعشق الرحلة ويهيم بالحركة والانطلاق، ولذا تجد الريح هي الرمز الغالب على أكثر نصوصه الشعرية. وقد يتجلّى من خلال قصيدة «عندليب قرطبة» للشاعر **بخوش الوازنة** ذلك الارتباط الوثيق ما بين رمزية الريح وموضوع الرحلة، يقول الشاعر:

سأرحل للريح

للهواء..

سأبحث عن ماء[3]

إنّ رحيل الشاعر إلى الريح، هو امتطاء لمركب السفر والهجرة، فالريح رمز للرحيل الدائم المستمرّ، حيث- عادة- ما لا يكون للشاعر رغبة في الرسو في أيّ شاطئ أو في أي مكان. غير أنّ بخوش الوازنة لا يلبث يحدّد للقارئ وجهته؛ إنّه يبحث عن الماء، والماء- كما ذكرنا- هو رمز النماء والخصب. ولعلّ ربط الشاعر بين الريح والماء هو ما يؤكّد تلك الدلالة الإخصابية لرمزية الريح، فحركية

(1) - مجلّة القصيدة، ملحق لمجلّة التبيين خاص بالشعر، عدد04، سنة1995، الجزائر، ص43.

(*) - ركّز الشاعر العربي القديم على استخدام هذه العلامة بأشكالها المختلفة: الصبّا، الدبور، الجنوب، النّعامى، الأزيب، اليمانية، الشامية، الشمال، مِسْع، أمّ مرزم. غير أنّ ظلّت مفرغة من دلالتها الرمزية، في حين استغنى الشاعر الحديث عن كلّ هذه الأنواع، محتفظا فقط بعلامة الريح.

(2) - أسيمة درويش: تحرير المعنى، ص68.

(3) - مجلّة القصيدة، ملحق لمجلّة التبيين خاص بالشعر، عدد04، سنة1995، الجزائر، ص54.

الرياح- كما تقول أسيمة درويش- "تحرّض الولادة في البحار، وتحرّض الهواء على نقل البذور وتحقيق الخصوبة في الطبيعة، وتدفع الغيوم لتلاقح عاصف يؤول إلى ولادة المطر"(1).

وإذا كانت الريح في النّص السابق فاقدة لوهجها الشعري نظرا لأنّ الشاعر لم يركّز على بعد الحركي فيها. فإنّ الشاعر الأخضر فلّوس قد مكّن هذا الرمز أن يثري وهجه الشعري، ويكثّف فضاءه الدلالي. يقول في قصيدة «تراتيل الرجل الأخضر»:

يا أيّها الغرباء

اسمعوا..

هذه آخر النبضات

فإنّ حريقا

بعظميّ

والريح تصهل(2)

إنّ القوّة الرمزية الّتي تستبطنها علامة الريح في هذا المقطع الشعري متأتّية من خلال مزاوجتها للفعل «يصهل». فارتباط الريح بالفاعلية هو ما يؤسّس للأثر الشعري في هذا النصّ، بحيث أنّ قوّة الحركة الّتي تبدو في الفعل «يصهل» هي الّتي أجّجت فاعلية هذا الرمز، ومنحته القوّة لإحداث الأثر بعد أن بدأ يذبل ويترهّل، فاقدا نشوته الشعرية.

غير أنّ الريح إذا أخذت شكل العاصفة تحوّلت عن دلالتها السابقة إلى دلالة جديدة تقترب من دلالة الطوفان. ولعلّ هذا التقارب الدلالي بين العاصفة والطوفان ما يسمح بالكشف عن دلالة الحركة في النسق الرمزي. فكلّما كانت الحركة هادئة ومطمئنة كان الرمز مشعًا بدلالات الخصب والنماء والحياة، وكلّما تسارعت الحركة وتصاعدت بدأ يضمر الوجه الإيجابي للرمز، ليتحوّل مع الحركة الهائجة إلى رمز مضاد يمثّل دلالات الخراب والدمار. وهو ما يُستشعر في رمزية العاصفة الّتي تشير إلى الحركة الخارقة والمدمّرة الّتي لا تبقي ولا تذر. وهي من ثمّ تمثّل أحد الرموز الظلامية الّتي يستعملها الشاعر عادة حينما يريد أن يكشف عن هول الكارثة الّتي حلّت به أو ستحلّ، كما يظهر ذلك في النصّ التالي للشاعر نجيب آنزار في قصيدة «حوارية الرجل الميّت»:

إنّها العاصفة

اغرقوا في العرق

(1) – أسيمة درويش: تحرير المعنى، ص63.

(2) – مجلّة القصيدة، ملحق لمجلّة التبيين خاص بالشعر، عدد02، سنة1992، الجزائر، ص44.

جمعية الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

وتعالوا معي نرشق الطقس

بالصلوات العديمة مثل

الصعاليك ثمّ نكسر بالعري

خترق[1]

ولعلّ من الرموز الشعرية الأخرى الّتي تشكّلت من خلال علاقة الريح بالتراب هو رمز الغبار[*] الّذي استطاع أن يؤسّس لوجوده الرمزي بعيدا عن المحيط الدلالي لهذين الرمزين. وقد ظهرت هذه القيمة الرمزية للغبار في النصّ الشعري الجزائري المعاصر من خلال اختياره عنصرا مهيمنا في سيميائية العنوان، أذكر من هذه القصائد قصيدة «الغبار» للشاعر إدريس أبو ذيبة[2]، وقصيدة «أعراس الغبار» للشاعر عبد الرزّاق بو شبة[3]، وقصيدة «غبار الرائحة» للشاعرة منيرة سعد خلخال[4]. ولعلّ هوس الشاعر الجزائري المعاصر بهذا الرمز يرجع إلى قدرته على التعبير عن صورة من أهمّ الصور الظلامية الّتي يعاني منها الإنسان في هذا العصر، وهي صورة العدمية واللاحقيقة واللاجدوى. فالغبار رمز للجدب والقحط الّذي أصبح يكتنف أشياء العالم الّتي فقدت طعمها وجمالها ورونقها. ولعلّ قصيدة «غبار الرائحة» تكشف أكثر من غيرها عن الصورة الباهتة للعالم في أعين الشعراء، حيث تصطبغ الأشياء كلّها بسمة الغبار «غبار الفجيعة- غبار الأسئلة- غبار المسافة- غبار الكلام»، فكأنّ الحياة كلّها هي عبارة عن رحلة في الغبار. ويمكن استجلاء الأبعاد الرمزية الغبار، وارتباطه بالظلامية والسلبية من خلال النصّ التالي من قصيدة «الغبار»:

كلّ بداية عندي غموض

وكلّ لقاء رماد.

وكلّ وصال هو المبتدأ،

لاحتمال الفجيعة

دعيني أعانق صوت الصدى

والحنين

---

[1] – مجلّة القصيدة، ملحق لمجلّة التبيين خاص بالشعر، عدد02، سنة1992، الجزائر، ص53.

[*] – الغبار هو التراب الّذي يثور في الهواء، واللفظ مشتقّ من قولك غبر الشيء يغبر غُبورا: إذا ذهب ومضى. ومن أشكاله أيضا في الأدب القديم العجاج، النقع، السطل، القتام.

[2] – المصدر نفسه، ص53.

[3] – مجلّة الثقافة، تصدر عن وزارة الثقافة والاتصال، ع01، مارس2004، ، منشورات المكتبة الوطنية- الجزائر، ص108.

[4] – مجلّة الثقافة، تصدر عن وزارة الثقافة والاتصال، ع03و04، سنة2004، ، منشورات المكتبة الوطنية- الجزائر، ص118.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

كي لا أعذّب في وحدتي
بأسئلة العابرين و أرصفة
من غبار[1]

إنّ محاولة استقراء هذا النصّ الشعري تكشف طبيعة النسق الّذي تقبع في علامة الغبار، إنّه نسق الفجيعة حيث تهيمن أكثر العلامات دلالة على الظلامية والسلبية «عندي غموض/ كلّ لقاء رماد/ الفجيعة/ أعذّب في وحدتي». وهو ما يعزّز ما ذكرته حول سيميائية الغبار من حيث دلالته على كلّ غياب حقيقي للأشياء.

وعلى هذا الأساس فاهتمام الشاعر الجزائري بهذا الرمز هو دليل آخر على سيطرة مشاعر الاغتراب والوحشة والعدمية على نفسيته. وهو من ثمّ يعيش حالة من السأم واليأس والعبثية. فالغبار قد أحاط بكلّ أشيائه فأفقدها لمعالها وإشعاعها، وأركنها في زاوية الظلمة والنسيان. وهكذا تكاد الأشياء في القصيدة الجزائرية المعاصرة أن تفقد كلّ وجوهها الخصبة، وتتوارى في عالم ظلامي كئيب. إنّ الطابع المأساوي للقصيدة الحديث والمعاصرة هي صورة جليّة لا يمكن لأحد أن ينكرها، ذلك أنّه "مرآة المشترك اليومي؛ أكان اجتماعيا أو سياسيا أو ثقافيا، يتجسّدن في تفاصيل عادة ما لا نفكّر فيها أو نرغمها على الاختفاء في الركن المنسي. ولذا فإنّ المأساوي يتقاسمه الشعر مع غيره. على أنّ الشعر يلتقي مع المأساوي من جهة اللغة بما هي عنصر احتراق الذات نحو كتابتها، وفي الاحتراق كثافة تسطع بلا محدوديتها، مقاومة عنف دمار برمّته، ينحدر من تاريخ ودم وآلام"[2].

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

(1) – مجلّة القصيدة، ملحق لمجلّة التبيين خاص بالشعر، عدد02، سنة1992، الجزائر، ص53.

(2) – المرجع نفسه، ص53.

الفصل الثالث

رموز أخرى

1- المواد والأطعمة.
2- البيت وعناصره.
3- وسائل البحر ولوازمه.
4- الأجراس والمرايا.
5- الأسلحة.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

1. المواد والأطعمة:

ظلّت الشعرية العربية الكلاسيكية بعيدة عن استغلال المواد الغذائية بوصفها رموزا شعرية، إيمانا منها بأنّ للشعر عالمه اللغوي الخاص به. غير أنّ الفلسفات الحديثة قد دفعت الشاعر العربي إلى الاهتمام بكلّ ما يحيط به في واقعه، وبما أنّ الواقع- على حدّ تعبير **باشلار**- "هو طعام قبل كلّ شيء"[1]، فقد راح الشعر العربي في هذا العصر يوظّف بعض المواد الغذائية الّتي لها حمولات دلالية ثرية بيولوجية واجتماعية ودينية. وقد كان من نتائج هذه العملية أن تمكّنت بعض الأطعمة من التحوّل إلى رموز شعرية غنية لها موقعها الشعري المهيمن على الفضاء الرمزي للنصّ الشعري الحديث والمعاصر.

ويعدّ الملح الّذي بالكاد يلمح في الشعر العربي القديم أحد أهمّ هذه الرموز الّتي تمكّنت من اقتحام حرم الشعرية العربية المعاصرة، والتربّع على عرش اللغة الرمزية إلى درجة أنّ أصبحت على أيدي كبار شعراء العصر وخاصّة منهم خليل حاوي الرمز الأكثر ثراء والأغنى دلالة وإيحاء. فالملح هو المادة الأساسية للغذاء، فعن طريقه تتمكّن الأطعمة من اكتساب طعمها وذوقها، كما أنّه مادة غير قابلة للتلف، حيث يستعمل في حفظ الأطعمة من الفساد. وقد أفرط **جيلبير دوران** كثيرا في التعظيم والإكبار من شأن هذه المادة، حيث جعلها إلى جانب الماء والخمر والدم أصل الأشياء المحسوسة[2]. لكن على الرغم من هذه السمات الإيجابية الّتي اتّسمت بها هذه المادة، إلاّ أنّها اتخذت في الشعر العربي المعاصر طريقا معاكسا، إذ استخدمت بوصفها فضاء دلاليا للجدب والقحط، ورمزا من رموز العقم الّذي يعانيه الشاعر في هذا العالم"[3].

وقد احتل هذا الرمز الغذائي موقعا مهيمنا في البنية الدلالية للشعر الجزائري المعاصر، من حيث قدرته الكبيرة في التعبير عن حالة الإنسان الجزائري في هذه الفترة، حيث فقد العالم من حوله نكهته وألقه، ولم يعد يغترّ بذلك البريق الّذي بات يغلّف أشياءه. ولعلّ **عثمان لوصيف** أكثر الشعراء الجزائريين استخداما لهذا الرمز، بحيث يكاد أن يكون هو الغالب على جلّ دواوينه. ولعلّ ديوان «أعراس الملح» شاهد على الاهتمام الكبير للشاعر بهذا الرمز، حيث يكاد أن يطغى على جلّ قصائده[*]، ولعلّنا نستشهد هنا بقصيدة «أملاح»:

أنا الّذي أجري هنا

(1) - جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، ص234.

(2) - المرجع نفسه، ص240.

(3) - إيليا حاوي: خليل حاوي، ج2، ص110.

(*) - ينظر القصائد التالية: أملاح، أبجدية البحر، أعطيك أن تحترقي، البركان.

نارا ونسغا في ... لذور القمح
أنا الّذي أحتضـ ... المدى
أنا الّذي أقبّل الـ ... دى
أنا الّذي أغتصـ ... الوردة من شيطان ليل القبح
أتيك في زوبعة ... من ملح
في موجة من مـ ...
في زهرة من مـ ...
أتيك يا حبيبتي!
وأرتمي بين يديك قمرا من ملح
فلتحضنيني بذرا ... الملح
ولتسلّمني للضيا ... في بحار الملح
وليحترق عشّاق هذا الملح[1]

لقد فقدت الأشياء كلّها خصبها وألقها بمجرّد أنّ طعّمت بهذا الرمز، حيث ألقى بظلاله على كلّ القصيدة، و لم يعد بإمكان الرموز النورانية (القمر) أو المائية(موجة/بحار) أو النباتية (زهرة) أن تكـرّس حضورها الدلالي الفيّاض. ولعلّ تكرار الرمز في هذا النصّ الشعري لهو دليل- كما عبّر **جـان بيـار ريشار**- على الهوس[2]، فإحساس الشاعر بعقمه الكبير جعله يكرّر هذا الرمز لعلّه يتمّكن من التعـبير من خلاله عن هذه الحالة المأساوية.

وإذا كان الشاعر الجزائري المعاصر قد أسهب في استغلال رمزية الملح وما لها من حمولات دلالية ثرية، فإنّه لم يهتم كثيرا بأحد الرموز الّتي كان لها موقعها الشعري المتميّز في مساحة الـشعر العـربي الحديث، إنّه رمز الخبز أو الرغيف الّذي استطاع إبان مرحلة الواقعية الاشتراكية أن يتحوّل إلى أحـد الرموز الأكثر تعبيرا عن الطبقات الكادحة في المجتمع. ولعلّ ذلك ما يبرّر عزوف الشاعر العربي المعاصر عن استخدام هذا الرمز الّذي ارتبطت نشأته بطبيعة المرحلة، ممّا لم يسمح له بالصمود في وجه الـزمن، وتكريس حضوره- مثل الملح- في منظومة الرموز الشعرية المعاصرة.

ويعدّ الخبز أو الرغيف من الرموز الّتي عبّر من خلالها الشاعر العربي عن مأساة الإنسان المعاصـر الّذي استولت عليه المادّة، فأخذت لبّه، استولى عليه بطنه فلم يعد يعبأ بكيانـه الروحـي؛ بالأفكـار

(1) - عثمان لوصيف: أعراس الملح، 15.

(2) - فاضل تامر: اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي- بيروت/الدار البيضاء، ط1(1994)، ص69.

والمبادئ، بدماثة الأخلاق، وأصالة الرؤية، لم يعد يفكّر سوى في ملء بطنه دون عقله وروحه. غير أنّ هذا الرمز قد يتحوّل من هذه الدلالة السلبية ليصبح صورة من صور الحياة والأمل كما هو ظاهر في هذا النصّ الشعري للشاعر **أحمد شنّة**، ولعلّه من الشواهد الشعرية القليلة الّتي اعتمدت على هذا الرمز:

تكلّم.. بما شئت دون اشتياق
لقد ضاع منّي الكلام،
وضاعت طيور العراق،
وضاعت من القلب أسوار عكّا، وأطياف فاس.
وشاخت خيول اليمن،
وأوراس ما عاد يأوي الرفاق...
وما عاد يقوى على العاصفة...
ورسم الرغيف
لتنسى النجوم خطايا الظلام
وتنساب في سكرات العناق[1]

وإذا كان الشاعر قد وظّف هنا كلمة «الرغيف»، فإنّ السياق قد فرض عليه في نصّ آخر أن يعتمد على كلمة «الخبز» الّتي لم ينأ بدلالتها عن دلالة الرغيف:

ولقد أعود إليك ممتشقا دمي وقصائدي الأولى...
وأوراقي وصومعتي وتاريخ البحار
سأعود من عشب الدّموع
ومن فتات الخبز، من سغب الغمام[2]

إنّ تركيز الشاعر على الفتات دفعه إلى اختيار كلمة الخبز بدلا من كلمة الرغيف، وذلك لارتباط الفتات بالخبز، فهذه العلامة «فتات الخبز» أكثر تعبيرا عن عمق مأساة الشاعر الّذي رأى أن كلمة الخبز وحدها غير قادرة على التعبير عن أقصى درجات الانسحاق الإنساني.

كما استغلّ الشعر الجزائري المعاصر أحد الرموز الثرّية، وهو الخمر الّذي يعدّ أنموذجا رمزيا كثيفا له أبعاده الدلالية المتنوّعة سواء في الشعر العربي أو الشعر العالمي. ففي الشعر العالمي يشير رمز الخمر – حسب **جيلبير دوران**– إلى "مدلولات متعدّدة لأنّه يرتبط بأنساق التجدّد الدورية وبرمزية الشجرة

---

(1) – أحمد شنّة: طواحين العبث، ص56.

(2) – أحمد شنّة: من القصيدة إلى المسدّس، مؤسسة هديل للنشر والتوزيع– الجزائر، ط1(2000)، ص25.

وبصفتي الابتلاع والحسيمية"[1]. أمّا في الشعر العربي فقد تشكّل هذا الرمز ضمن سياق مزدوج؛ سياق اجتماعي غالى في التغنّي بالخمر ووصف أشكالها وأنواعها، فاتسع معجمها الشعري، وتنوّعت صورها وأخيلتها، وسياق ديني يقول بتحريمها. وفي ظلّ هذه الازدواجية استلهمت الصوفية صورة الخمر، وأفرغتها من مرجعيتها الاجتماعية بوصفها دليلا للمجون والترف والإباحية، واحتفظت بقرينة السكر الّتي تمثّل لديها ظاهرة روحية عالية، فهي ترتبط في كثير من الأحيان بالشطح، وهو "عبارة مستغربة في وصف وجد فاض بقوّته، وهاج بشدّة غليانه وغلبته، والشطح لفظة مأخوذة من الحركة، لأنّها حركة أسرار الواجدين إذا قوي وجدهم، فعبّروا عن وجدهم ذلك بعبارة يستغرب سامعها"[2]. وهكذا خرجت الخمر شيئا فشيئا من فضائها الدلالي المعروف، مكتسبة دلالة رمزية مختلفة تماما عمّا كانت عليه، حيث أصبحت "رمزا على الحبّ الإلهي، لأنّ الحبّ هو الباعث على أحوال الوجد والسكر والمعنوي والغيبة بالواردات القوية عمّا يصرف عن الكينونة، ويحول دون العلوّ"[3].

وعلى هذا النحو فإنّ استخدام الخمر في الشعر العربي الحديث غالبا مما لا يرتبط بدلالتها الاجتماعية المعروفة، ولكن بطاقتها الرمزية الّتي "تتجاوز كثيرا المستوى الماديّ المتمثّل في السّكر، وما قد يصحبه من مستلزمات ضاربة بجذورها في خفايا الوعي البشري. فالخمرة جسر للتعامل مع المجهول: مجهول النّفس خاصّة ... ثمّ الكون بأسره! إنّها سعيّ إلى تخطّي الواقع الواعي الجلي نحو واقع خفيّ «ما فوق واقعي»[4].

ولعلّ الشعر الجزائري المعاصر قد تأثّر تأثرا كبيرا بالشعرية العربية الحديثة فأخذ عنها فيما أخذ رمز الخمر الّذي استقاه بدورها من الشعرية الصوفية الّتي كانت تستخدمه بوصفه علامة للعشق والوجد. ويتبدّى هذا الأثر من خلال هذا النصّ الشعري للشاعر **عاشور فنّي** في قصيدته «الزائر» يقول فيه:

إن أظمأتك عيون
كنت تعشقها
فربّما ترتوي
من خمرة الحقب!

[1] - جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، ص237.

[2] - عاطف جودت نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص348.

[3] - المرجع نفسه، ص363.

[4] - صلاح الدين بوجاه: الشيء بين الجوهر والعرض، ص61.

أو كنت تبحث عن حزن
وعن سبب للسكر
ها أنا سكران بلا سبب!
قد تابت الخمر عن أفعالها
وغفت في نسغ دالية
والقلب لم يتب[1].

وإذا كان هذا النصّ لم يتحلّ فيه بوضوح أثر الشعر الصوفي في تشكيل رمزية الخمر في الشعر الجزائري، فإنّ النصّ التالي للشاعر **عيّاش يحياوي** يظهر ذلك الأثر بصورة بيّنة، لا غبار عليها، حيث يقول:

أنت النبيذ الإلهي
أنت الحقيقة بين يدي
وأنت البراءة تفترّ عن ليلة القدر[2]

فالشاعر، كما يبدو، قد أفرغ الخمر من معناها الحقيقي، ودلالتها على المجون واللهو والعربدة، و لم يبق إلاّ على اسمها، وما يوحي به من سكر وانتشاء دليلا على أحوال الحبّ والوجد الإلهي. ولعلّ الدارس قد يتّضح له، من خلال هذا النصّ وغيره من نصوص الشعر الصوفي، "الكيفية الّتي تمّ بواسطتها تحوّل الموضوع إلى رمز شعري، فيه ما في رموز الشعر من إحالة موحّدة بين الحسّي والمثالي، وبين المادي والروحي، بين العيني في وقائعيته والمجرّد في تعاليه. فهذه الخمر في واقعيتها المليئة وطابعها الحسّي المباشر، تتجاوز المعطى المادي إلى رصيد مثالي مجرّد"[3].

ولا يمكن التطرّق إلى رمزية الخمر دون التعريج على رمزية الكأس الّتي لطالما كانت مجرّد قرينة دالّة على الخمر، غير أنّ حركة هذه العلامة ما انفكّت تبتعد عن الإشعاع الدلالي لرمزية الخمر. وشيئا فشيئا استطاعت أن تكتسي قيمتها الدلالية بعيدا عن نسقها، وسياقها الاجتماعي. وقد كان من أثر ذلك أن تمكّنت هذه العلامة من الخروج من نطاقها الرمزي المعروف، متحوّلة في الشعر العربي القديم إلى رمز من الرموز الّتي تدلّ على المرأة[4].

---

(1) – عاشور فنّي: زهرة الدنيا، ص99و100.

(2) – مجلّة القصيدة، ملحق لمجلّة التبيين خاص بالشعر، عدد02، سنة1992، الجزائر، ص08.

(3) – عاطف جودت نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص370.

(4) – عزّ الدّين اسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص116.

ويكاد الشعر الجزائري المعاصر أن يستغني عن لفظة الخمر، لتحلّ مكانها لفظة الكأس الّتي استطاعت أن تصبح هي العلامة الرمزية الدالّة على ما يدلّ عليه الخمر، الأمر الّذي أدّى إلى إثراء الدلالة الرمزية وتنويع حركتها، ممّا من شأنه أن يجدّد علاقة القارئ بالنصّ. وقد يكون النصّ التالي للشاعر نجيب أنزار من قصيدته «المكابدات والهوامش» شاهدا على كثافة هذا الرمز، وقوّة إشعاعه الدلالي:

الصباح بخير إذن[*] يا عليّ
الصباح الّذي غيّم
الصباح الّذي خيّب الحوّ
والآن هيّا نغامر
في الكأس حتّى الصباح
- العصافير مبحوحة
والنّدى مستباح
- سوف نشرب كأسين
ثمّ نعدّل أوزاننا[1]

وإذا كان الشاعر الجزائري قد ولع بتوظيف رمز الملح والخمر، فإنّ هناك رموزا غذائية أخرى لا تقلّ وزنا لم يكن لها النصيب نفسه من الاهتمام، ولعلّ الحليب والعسل يعدّان من أهمّ هذه الرموز، فالحليب هو الغذاء الأساسي، بل الأنموذج الأوّل للغذاء وتبرز هذه القيمة الغذائية للحليب من خلال اعتبار كلّ شراب لذيذ هو حليب أمومي. وانطلاقا من أنّ المادّة- على حدّ تعبير **باشلار**- تحدّد الشكل[2]، فقد تمكّن الحليب من توجيه حركة رمز الثدي، وتحويل دلالتها من فضائها الجنسي والشبقي إلى فضاء الحنان والعطف والحميمية، وهو ما أدّى بدوره إلى تضخيم رمزية الأمّ، حيث إنّ كثيرا من الشعوب البدائية كانت تقدّس الآلهة الأمّ انطلاقا من هذه القيمة الغذائية للحليب[3]. ومن الأمثلة القليلة الّتي استعان فيها الشاعر الجزائري بهذا الرمز النصّ الشعري الآتي للشاعر **الأخضر فلّوس** في قصيدته «قصائد البحر»، يقول فيها:

رأيت حليب الأغاني يفرّ إلى مقلتيك

(*) - التصويب اللغوي «إذا»، وليس «إذن».

(1) - مجلّة آمال، مجلّة أدبية ثقافية، تصدر عن وزارة الثقافة، الجزائر، العدد 63، شتاء1995، ص147.

(2) - جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، ص235.

(3) - المرجع نفسه، ص235.

وسرت مع البحر وحدي بناري..

أنا يا حبيبة ما أسرتني البحار..

ولكنّ عينيك في وحشة البعد صارت إساري.. (1)

إنّ توظيف الشاعر لرمزية الحليب قد ساعد في تكثيف الدلالة الشعرية، حيث أنّ الحمولة الدلالية الّتي يستبطنها هذا الرمز، قد مكّنته من إلقاء ظلاله على كلمة الأغاني الّتي تمثّلت للقارئ في صورة الأمّ، ممّا من شأنه تأجيج الفاعلية الرمزية للنصّ الشعري.

كما أنّ الشاعر **عيّاش يحياوي** يرى في رمزية الحليب أعمق دلالة وأصدق تعبير عن الحبّ الإلهي من رمزية الخمر، حيث يجعل من الخمر رمزا للوجد البشري تجاه الذات الإلهية، ويرى في الحليب رمزا للوجد الإلهي، حيث يقول في قصيدة «آيات صوفية»:

أسكر

يوقظني الفرح الندّ

أنهض مغتسلا بالحليب الإلهي

أبكي

أمرّغ وجهي على قدميك

أشدّ رداءك بين يديّ

وأصعد (2)

وللحليب- في رأي **جيلبير دوران** – علاقة وطيدة برمزية العسل، حيث "غالبا ما يقترن رمز العسل برمز الحليب "في الشعر أو عند الروحانيين. العسل والحليب هما القربانان المفضّلان عند آلهة الخير. والآلهة الأمّ في «الأثارفا فيدا» تسمّى «إلهة خفق العسل». هذا الارتباط بين الحليب والعسل يجب ألاّ يدهشنا إذ أنّ هذا الأخير يعتبر في الحضارات الزراعية المثيل الطبيعي للغذاء الأكثر طبيعية؛ أي حليب الأمّ. وإذا كان الحليب هو جوهر الحميمية الأمومية، فإنّ العسل، في جوف الشجرة أو الصخرة أو النحلة أو الزهرة هو أيضا، كما تقول الأبانيشاد، رمز صميم الأشياء وجوهرها. الحليب والعسل هما حنان وملذّات الحميمية المستعادة"(3). وإذا كانت رمزية العسل تضاهي رمزية الحليب في الفكر الغربي، فإنّها في الفكر العربي قد فاقتها، بحيث يعدّ العسل هو أنموذج الغذاء الحقيقي. وقد كان للدين

(1) – الأخضر فلّوس: مرثية الرجل الّذي رأى، ص66.

(2) – مجلّة القصيدة، ملحق لمجلّة التبيين خاص بالشعر، عدد02، سنة1992، الجزائر، ص10.

(3) – جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، ص236.

الإسلامي الأثر الأكبر في تضخيم رمزية هذه المادة، من خلال التأكيد على قيمتها الغذائية، وفي هذا الشأن يقول الله عزّ وجل: ﴿وَأَوْحَى رَبُّكَ إِلَى النَّحْلِ أَنِ اتَّخِذِي مِنَ الْجِبَالِ بُيُوتًا، وَمِنَ الشَّجَرِ، وَمِمَّا يَعْرِشُونَ، ثُمَّ كُلِي مِنْ كُلِّ الثَّمَرَاتِ، فَاسْلُكِي سُبُلَ رَبِّكِ ذُلُلاً، يَخْرُجُ مِنْ بُطُونِهَا شَرَابٌ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهُ فِيهِ شِفَاءٌ لِلنَّاسِ، إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَةً لِقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ﴾[1]. كما يُروى عن الثوري عن أبي إسحاق عن أبي الأحوص عن ابن مسعود قال: «عليكم بالشفائين: القرآن والعسل»[2].

وعلى الرغم من هذه القيمة الغذائية والرمزية الّتي تستبطنها هذه العلامة، إلاّ أنّ الشعر الجزائري المعاصر - والعربي أيضا - لم يعتمد عليها مثلما اعتمد على رمزية الملح والخمر. ولعلّ من الشواهد القليلة والقليلة جدّا الّتي صادفتني وأنا أتصفّح ديوان الشعر الجزائري المعاصر هذا النصّ الشعري للشاعر **نجيب أنزار** من قصيدة له بعنوان «تعاويذ راء»، يقول فيه:

تلك راية عربي وفاتحة الهوس
أضرمها في خواء الرخام المدينة
والمنشدين
وفي ملحقاتي الّتي تستبدّ بها
الصاعقة
لعلّ الكتابة تأخذ شكل هواجسكم
وفمي عسل الأوبئة[3]

لقد تمكّن الشاعر من خلال هذه المفارقة «عسل الأوبئة» من تحرير رمزية العسل من فضائها المعروف بوصفها علامة للخير الوفير والخصب والنماء، وتركها حرّة تشكّل دلالتها من خلال حنكة القارئ ومرجعيته الشعرية والمعرفية. فرمز العسل هنا يتأرجّح بين الدلالة الإيجابية والدلالة السلبية، بين دلالته الأولى المعروفة ودلالة أخرى معاكسة بوصفه دليلا للقرف والسأم والغثيان، حيث قد يتحوّل- إذا ترك من دون اهتمام- إلى فضاء للأدران والأوساخ.

وإلى جانب هذه المواد الغذائية يستغلّ الشعر العربي المعاصر بعض المواد الطبيعية الّتي لها قرابة وحميمية مع الإنسان منذ القديم، ممّا جعلها تكتسب حمولة دلالية ثريّة، مكنّتها من التعبير عن بعض الجوانب الغامضة من الحياة الإنسانية. ولعلّ من بين أهمّ هذه الأشياء الذهب، هذا المعدن الّذي ظلّ-

(1) - سورة النحل، الآية 68.
(2) - الجاحظ: الحيوان، مجلّد02، ص305.
(3) - مجلّة القصيدة، ملحق لمجلّة التبيين خاص بالشعر، عدد02، سنة1992، الجزائر، ص56.

رغم ظهور أنواع أخرى من المعادن أنفس منه- هو صورة للمعدن النفيس الّذي لا يضاهيه معدن آخر. وتكمن كثافة هذا الرمز في جوهره من حيث إنّه "يرمز إلى كلّ أنواع الحميمية، سواء في الحكايات حيث يكون الكنز موضوعا داخل صندوق مخبّأ في الغرفة الأكثر سرّية، أو في التفكير الخيميائي الّذي يتقاطع مع التحليل النفسي في إظهار الرغبات الدفينة"[1]. كما أنّ الذهب يشكّل في الرمزية الغربية- على حدّ قول جلبير دوران- الحالة الأكثر خصوصية والأغلى ثمنا بالنسبة للملح. "والذهب الّذي يحلم به الخيميائي هو جوهر خبيء وغامض، وليس معدنا عاديا، هو ذهب الفلاسفة والحجر السحري «صباغ أحمر»، «إكسير الحياة»، «جوهر الماس» و«زهرة الذّهب». كلّ هذه التسميات تردّد دون كلل أنّ الذّهب ما هو إلاّ المبدأ الأساسي للأشياء وجوهرها المجسّد. فالمادة هي دائما علّة أولى، والملح والذّهب هما المادتّان الأوليّان، «دهن العالم» و«كثافة الأشياء» كما يقول أحد خيميائي القرن السابع عشر. الذّهب، كالملح، عنصر أساسي في تأمّلات العمليات الأمّ للجوهرانية (Substantialisme)، والّتي تحدّدها مفاهيم «المكثّف» و«المضغوط» و«المستخرج» و«العصارة» إلخ..."[2].

وانطلاقا من هنا فإنّ الشاعر العربي قد لجأ إلى هذا الرمز للتعبير عن كلّ ما هو نفيس وغال وثمين، فهو، بذلك، الرمز الأكثر تعبيرا عن أصالة الأشياء وجوهريتها. وهذا ما يظهر جليّا في قصيدة «اللآلئ» للشاعر عاشور فنّي يقول فيها:

لقد كان يكفي قليلا من الماء والملح
يكفي قليلا من القمح
في ذهب السنبلة[3]

لقد تمكّنت السنبلة بما تحمله من حمولة دلالية أن تزداد إشعاعا عند تطعيمها بدلالة الذهب من حيث هو رمز من رموز الخصب والنّماء. غير أنّ هذا الرمز قد يفقد هذه القيمة الرمزية إذا فقد حميميته، وتحوّل إلى مجرّد علامة فاقدة لخصوصية الرمز وكثافته. كما يظهر ذلك هذا النصّ من قصيدة «آه يا جرح» للشاعر **عثمان لوصيف:**

أيّها العاشق الشامخ
يا من يظلّ يقاوم ويقاوم
يا من يرفض أن يساوم

---

(1) - جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، ص238.
(2) - المرجع نفسه، ص239.
(3) - المرجع نفسه، ص239.

يرفض أطباق الذهب والماس[1]

فالشاعر هنا لم يستعمل كلمة الذهب بوصفها أحد أهمّ الرموز الحميمة، وإنّما مجرّد علامة دالة على مختلف الأشياء الثمينة، وهو ما أفقد هذه الكلمة إشعاعها الرمزي، وحصر دلالتها في قيمتها المادية، ممّا لم يسمح لها بأن تكشف عن ثرائها وزخمها.

وإذا كانت القيمة الرمزية لهذا المعدن قد تشكّلت من خلال جوهره، فإنّ لبريقه ولمعانه أثرا في تأجيج هذه الفاعلية الرمزية، ذلك أنّه على الرغم من أنّ "دلالة البريق لا تتفق دائما مع دلالة الجوهر، وليس كلّ ما يلمع ذهبا"[2]، إلاّ أنّه عندما يمتزج جوهر هذه المادة بلونها، فسيصبح هذا الرمز أكثر الرموز كثافة والتباسا، وذلك لأنّ بريق الذهب "يلتقي مع النور والارتفاع، ويتضافر مع الرموز الشمسية"[3]، ممّا يحدث نوعا من التشاكل بين الرمزية الحميمية والرمزية النورانية. فالذهب "بلمعانه يحتوي على فضائل الشمس في جسمه، والشمس تصبح من هذا المنطلق العلامة الخيميائية للذهب. الذهب، بفضل اللون الذهبي، هو نقطة من نور"[4]. ولعلّ النصّ التالي للشاعر **الأخضر فلّوس** من قصيدته «أشجار الجنوب المائلة» خير شاهد على ذلك:

فتى عاشقا تتابع في صدره الطعنات

ويضحك من شدّة الوجد والحزن حتّى

يجفّ الدم الذهبي المراق[5]

يُصنّف الدمّ – حسب تقسيم دوران– ضمن الرموز الظلامية من حيث إنّه يمثّل الصفة الأولى للماء القاتمة؛ وهي صفتها الهيراقليطية. فالماء القاتمة هي «مصير سائل»"[6]، فضلا عن أنّه قرينة إشارية دالّة على الموت الّذي يمثّل أكبر معلم للصور المأساوية. غير أنّ النّاص بمجرّد أن طعم هذه الصورة القاتمة للعلامة/ الدمّ بالحمولة الدلالية لرمزية الذّهب وإشعاعه اللوني حتّى تحوّل الدّم إلى قيمة إيجابية أخرجته من نسق الرموز الظلامية وألحقته بنسق الرموز النورانية، حيث أصبح رمزا للفرح والفخر والابتهاج.

[1] – عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص21.

[2] – جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، ص238.

[3] – المرجع نفسه، ص124.

[4] – المرجع نفسه، ص125.

[5] – الأخضر فلّوس: مرثية الرجل الّذي رأى، ص24.

[6] – جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، ص71.

كما أنّه إذا عرفنا أنّ الذهبي مرادف للبياض، فإنّ فقدان الذهب لهذه الخاصية قد يجعله يفقد دلالته الأصيلة، ويصبح بريقه، من ثمّ، رمزا من رموز الزيف والتفاهة، كما هو ظاهر في النصّ التالي من قصيدة «جسدي الممزّق» للشاعر **عثمان لوصيف**:

وبباريس انغمسنا في وحول الجنس والليل المقنّع

وبريق الذهب الأسود في أعيننا الجوفاء يلمع

ومن الماء إلى الماء حيارى

في صحارى التيه نضرب

وعلى أرصفة الشوك طوال العمر مرضى نتقلّب(1)

وإلى جانب الذهب يشكّل الخشب في الشعرية الحديثة أحد الرموز الثرية الّتي استطاعت أن تعبّر عن جانب من جوانب المأساة في الحياة الإنسانية المعاصرة. وعلى الرغم من أنّ هذه المادّة، في أصلها، مستخلصة من الشجر إلاّ أنّها في دلالتها انفصلت عن رمزية الأمّ(الشجرة)، وما توحي به من ظلال إيجابية، للتحوّل نحو الدائرة السلبية، حيث تغدو علامة من علامات الجدب والقحط، وصورة من صور انحصار الشعور الإنساني وتجمّده، وفي الصدد يمكن أن نمثّل بقصيدة الشاعر أحمد شنّة «لا تصلبوا الشعراء!...»

قل أي شيء، فأنت اليوم معجزة   وانفث مع الشعر أشواكا وأنيابا

لا تصلبوني أمام البحر عاصفة   لا تزرعوا في تراب القلب أخشابا(2)

فالخشب، كما يبدو في هذا البيت الشعري، رمز دالّ على حالة الجدب والموت والجمود، فما إن يحتلّ صورة الأشياء حتى يضفي عليها طابعه المأساوي، ويغرقها في فضائه الدلالي الظلامي. إنّ زرع الأخشاب في القلب هو زرع للجدب والموت بدل الخصب والنماء.

وإلى جانب هذه الدلالة يكشف **أحمد شنّة** عن بعد دلالي آخر لرمزية الخشب الّذي يكون أفضل وقود للنار، ومن ثمّ فهو قد يستعمل بوصفه رمزا للموت والضياع كما هو ظاهر في هذا المقطع التالي من قصيدته «قراءة في خرائط الصمت»:

لو نستطيع عناق الشمس ما رحلت   عنّا الطيور، ولا ضعنا مع الحطب

لو نستطيع احتراق الموت لا نطفأت   كلّ الغيوم، وجفّت غلمة الرُّتب(3)

(1) – عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص67.

(1) – أحمد شنّة: زنابق الحصار، ص99.

(1) – أحمد شنّة: من القصيدة إلى المسدّس، ص59.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

2. البيت وعناصره: يقف البيت بوصفه علامة لغوية كأحد أهمّ الرموز الشعرية الّتي يلجأ إليها الشاعر للتعبير عن صور الألفة والحميمية، فهو يشكّل"بين عالم الجسم البشري والكون الكبير مصغّرا ثانويا للعالم"[1]. إنّه- على حدّ تعبير باشلار- "ركننا في العالم، إنّه كما قيل مرارا، كوننا الأوّل، كون حقيقي بكلّ ما لكلمة من معنى. وإذا طالعنا- بألفة- فسيبدو أبأس بيت جميلا"[2]. وعلى الرغم من أنّ باشلار يقرّ بأنّه إذا أردنا أن نتحدّث عن القيمة الرمزية للبيت، فلا يكفي أن نعدّه مجرّد شيء من الأشياء"[3] إلاّ أنّ هذه العلامة الرمزية يبقى لها حضورها المتميّز في البنية الشعرية المعاصرة بما لها من مخزون دلالي ثري له تفريعاته الاجتماعية والرمزية والأسطورية. لكن مع هذه القيمة الرمزية الّتي تستبطنها هذه العلامة إلاّ أنّ قراءة استكشافية للشعر الجزائري المعاصر تكشف للقارئ بما لا يدعو للشكّ قلّة استعمال هذا الرمز الّذي قد يرجع في جانب كبير منه إلى طبيعة التشكيل اللغوي للبناء الشعري الجزائري الّذي لم يسمح لهذه العلامة من تكريس هيمنتها الرمزية. ومن النصوص الشعرية القليلة الّتي استخدمت هذه العلامة هذا النصّ للشاعر **مصطفى محمّد الغماري** من قصيدته «من يردّ التتار؟»:

من يردّ التتار؟

من يردّ السيول الّتي جرفت بيتنا[4]

لقد استطاع الشاعر أن يختصر كلّ دلالات الألفة والحميمية والحماية والاطمئنان في صورة البيت. فالبيت ليس مجرّد مكان للسكن، إنّه مكان للفرح والألفة، مكان يستقطب الألفة ويدافع عنها[5]. بل هو-أكثر من ذلك - مكان للوجود، فالإنسان داخل البيت يشعر بالحماية والأمان من جبروت الخارج ووحشته. وهكذا فإنّ تعرّض هذا البيت لهمجية السيول الجارفة هو علامة لانهيار كلّ هذه القيم الشعورية السامية.

وإذا كان البيت، بوصفه علامة لغوية، قليل الاستعمال في الشعر الجزائري المعاصر، فإنّ العناصر الّتي تؤسّسه وخاصّة الجدار والباب والنافذة لها حضورها المكثّف الّذي يجعل منها أحد أهم الرموز الشعرية الّتي يشكّل من خلال الشاعر الجزائري رؤيته للعالم والوجود. ويعتبر الجدار أحد الرموز الشعرية

---

(1) - جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، ص221.

(2) - غاستون باشلار: جماليات المكان، ص36.

(3) - المصدر نفسه، ص35.

(4) - مصطفى محمّد الغماري: حديث الشّمس والذاكرة، ص77.

(5) - غاستون باشلار: جماليات المكان، ص68.

الّتي استغلّها الشاعر للتعبير عن حالة الانسداد والانحصار الّتي يعيشها الإنسان المعاصر داخل سجنه النفسي الّذي يمنعه من التحليق بعيدا في الأجواء الفسيحة والفضاء الرحيب. وهو ما يكشفه هذا النصّ للشاعر أحمد شنّة في مجموعته «طواحين العبث»:

تكلّم..

أنا منذ أن لامس الفجر قلبي..

انتحر

فأضحى الجدار امتدادا لما قد يكون[1]

لقد تشكّل الجدار في هذا النصّ بوصفه أنموذجا رمزيا قويّا يعني السور الفاصل بين النور والظلمة، الحياة والموت، فهو "ماثل يتجهّمه بابا موصدا لا ينفذ منه. واستعمال الجدار أو السور يوحي بكلّ هذه المعاني. كما أنّه يتردّد كثيرا في الشعر العربي والفلسفات الشعرية والنظرات التأمّلية في القصص، ويتمثّل معنى المعوّق أو الحاجز الّذي لا يستطاع اختراقه نفسيا كان هذا الحاجز أو فلسفيا أو ذاتيا أو غير ذلك من الحالات"[2].

وهكذا يتحوّل الجدار من خلال فلسفة الشاعر إلى معلم للموت وصورة للحصار الزمكاني الّذي يعيش الإنسان، مانعا إيّاه من تحقيق آماله وأحلامه.فهو يقف كشكل آخر لتأزّم الواقع وانغلاق منافذ النور والحياة تحت ثقل الفجائع الّتي جعلت الذّات الإنسانية تنحصر في دائرة مغلقة، مغلّفة بالوهم الّذي يكون أوّل سؤال يشكّله هو المجهول. يقول **الأخضر فلّوس** في قصيدة «سبع شمعات»:

جاء من جنّته يبحث عن دفتر حظّ..

حمل النخل البعيد

في يديه.. حينما صافح جدران الليالي والجليد

صارت النخلات تبكي

عن تراب أوّل

واستقرّت جمرة في جانبيه[3]

وممّا سبق ذكره يمكن أن أشير إلى أن تعامل الشاعر الجزائري المعاصر مع الجدار لا بوصفه جدارا يتشكّل، وإنّما بوصفه جدارا قد تشكّل منذ أمد بعيد، قد ولّد لديه الرغبة الدائمة في اختراقه وتجاوزه بما

---

(1) – أحمد شنّة: طواحين العبث، ص46.

(2) – إحسان عبّاس: عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، ص70.

(3) – الأخضر فلّوس، مرثية الرجل الّذي رأى، ص42.

يمتلكه من أدوات شعرية. ومن ثمّ لم تتمكّن الجدران من محاصرة الشاعر الجزائري والقضاء عليه، بل ظلّت إرادته قاهرة لكلّ العوائق، مانحة إيّاه القدرة على خرق الجدار، وفتح أبواب ومنافذ فيه(*). يقول **الأخضر بركة** في قصيدة «عاشق السيّدة»:

بعد عام سيأتي
ليخطفه..
بعد عمر..
سيحفر أغنية في الجدار(1)

فالشاعر لا ينظر إلى الجدار على أنّه نكرة، وإنّما يعرّفه. فهو مثل غيره من الأشياء له حضوره الفعلي في الرؤية الشعرية المعاصرة. ولذلك فلا جدوى من البكاء والشكوى، ولكن يجب التفكير في كيفية القضاء عليه. والشاعر الأخضر بركة لم يجد من وسيلة ناجعة إلى أن يحفر أغنية فيه. أمّا الشاعر **الأخضر فلّوس** فيرى أنّ تشبثنا بالأحلام هو الّذي يمكّننا من اختراق الجدران. يقول في قصيدة «حيزية تنظر العشّاق»:

سعيد يمتطي حلما
بصدره ينقر الجدران كالطائر(2)

وإذا كان الجدار يمثّل في رمزية البيت دلالة الانسداد والموت، فإنّ النافذة والباب بوصفهما منافذ النور والحياة يخفيان ظلالا رمزية إيجابية تبعث فينا الإحساس بالأمل، وبقدرة الإنسان على تخطّي الحصار النفسي والفكري الّذي يعيشه. إنّ الباب والنافذة هما الحلم الّذي يظلّ الحالم متمسّكا به وسط فجاجة هذه الجدران الّتي تحيط به. إنّهما المنفذان اللّذان يتمكّن من خلالهما النّور من إضاءة حياة الإنسان داخل بيته، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يسمحان له برؤية جمال الكون، متحرّرا، بذلك، من سلطة المكان المغلق الّذي وضع فيه. ولذا فإنّ انعدامهما قد يجعل من البيت سجنا، أو لنقل، أكثر من ذلك، قبرا يفقد فيه الإنسان حرارة الحياة ونشوتها.

(*) - يقول عبد العزيز المقالح: الصمت عار/ الخوف عار/ من نحن؟/ عشّاق النّهار/ نبكي،/ نحبّ/ نخاصم الأشباح، نحيا في انتظار/ سنظلّ نحفر الجدار/ إمّا فتحنا ثغرة للنّور أو متنا على وجه الجدار/ لا يأس تدركه محاولتنا/ ولا ملل انكسار/ إن أجدبت سحب الخريف/ وفات في الصّيف القطار/ سحب الربيع ربيعنا، حبلى بأمطار كثار/ ولنا مع الجدب العقيم محاولات واختبار/ وغدا يكون الانتصار/ وغدا يكون الانتصار.

(1) - مجلة القصيدة، تصدرها الجاحظية، العدد04، سنة 1995، الجزائر، ص43.

(2) - الأخضر فلّوس: أحبّك ليس اعترافا أخيرا، ص51.

ويعدّ الباب من حيث هو طوق النجاة من وحشية الجدار وجبروته أحد أهمّ الأشياء الّتي يلجأ إليها الشاعر بوصفه- على حدّ تعبير **إحسان عبّاس في معرض** حديثه عن تجربة البياتي- رمزا إلى "الأمل الإنساني، النافذة الّتي يطلّ منها نحو الغد، ولكنّه باب حقيقيّ في أحلام العاشق الّذي يحلم بعودة حبيبة ماتت"(1). وقد انطلق غاستون **باشلار** في دراسته لسيميائية البيت من خلال معادلته الفلسفية: "الإنسان وجود نصف مفتوح"(2). إنّه وجود متكتّم ومبهم. والباب، من هذا المنطلق، "كون كامل للنصف مفتوح. الواقع، إنّه أحد صور النصف مفتوح الرئيسية، أصل حلم اليقظة بالذّات الّذي يجمع الرغبات والغوايات: الإغراء بفتح الأعماق القصوى للوجود، والرغبة في قهر الوجود المتكتّم. الباب تخطيط لامكانتين قويتين، تصنّفان بحدّة نمطين من أحلام اليقظة. وفي بعض الأحيان تكون مغلقة، مترية، مقفلة. وفي أحيان أخرى يكون مفتوحا، مفتوحا إلى أقصى حدّ"(3).

ولعلّ عملية فتح الباب وغلقه في الشعر الجزائري المعاصر هي من أكثر العلامات بروزا، حيث تتشكّل رمزية الباب من خلال هذه الوظيفة المزدوجة. فها هو الشاعر **عبد القادر حميدة** في قصيدته «أثاث من رائحتها» يشكو المدينة الّتي أغلقت أبوابها، فيقول:

مدينة

دخلتها..

فأغلقت أبوابها

وقالت هيت لك(4)

ولعلّ الغلق يصبح قتلا لا طردا، انحصارا لا حصارا، وتتحوّل المدينة، بذلك، إلى سجن كبير أو قبر مظلم تدفن فيه كلّ المعاني السامية كالحرية والجمال، وتتحوّل الأحلام الوردية إلى كوابيس مرعبة ترهق كاهل الشاعر وتنغّص أيامه. غير أنّ الشاعر **أحمد شنّة** في «طواحين العبث» يبدو أكثر تفاؤلا من حيث إيمانه بانتصار الفتح على الإغلاق:

تكلّم..

إذا قيّدتك الأعاريب فوق الجمل..

"سيفتح باب..

(1) – إحسان عبّاس: عبد الوهّاب البيّاتي والشعر العراقي الحديث، ص29.

(2) – غاستون باشلار: جماليات المكان، ص199.

(3) – المرجع نفسه، ص200.

(4) – مجلّة الثقافة، تصدر عن وزارة الاتصال والثقافة، عدد02، مارس2004، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص120.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

إذا سدّ... باب

نعم...

وتهون الأمور.. الصعاب[1]

وإذا كان الباب تمثّل بين وظيفتي الفتح والغلق رمزا للأمل الّذي يظلّ الإنسان متعلّقا بحباله. فإنّ النافذة تمثّل أنموذجا رمزيا مشحونا بقيم دلالية قصوى، يمكن أن تبوّئه منزلة الأمثل الموحي بخصائص كلّ ما يماثله من جسور بين حيّزي «الداخل والخارج»"[2]. فهي بوصفها منطقة وسطى بين عالمين، "تؤدّي وظيفة مزدوجة قوامها الكشف والستر في آن واحد"[3]. فهي عندما تكون مقفلة تصبح رمزا للخفاء والتعتيم، يقول الشاعر **عاشور فنّي** في قصيدة «زهرة الدنيا»:

زهرة لا تغنّي

والنوافذ مقفلةْ

وأنا كبرت

وراعني أنّ المدينة ضيّقة[4]

غير أنّ وجود نافذة مقفلة يُبقي على الأمل في الخلاص من وحشية الجدار، لأنّ الإغلاق لا يعني الانسداد، فالنافذة المقفلة لا تقف سدّا بين الداخل والخارج، وإنّما تكون مجرّد حاجز يفصل بين العالمين، وما يلبث هذا الحاجز أن يتداعى ويتكشّف.

وإذا كان إيصاد النوافذ يعني الخفاء والتعتيم، فإنّ فتحها يعني الكشف وعمق التجلّي؛ ففتح النوافذ يجعل الداخل مضاء، ممّا يولّد فرحا وسعادة غامرة، كما يسمح ذلك بالتواصل مع الخارج، والتمتّع بسحره وجماله. وهكذا يكون الفتح دائما بديلا رمزيا للإحياء والإخصاب. يقول الشاعر **عدنان ياسين** في قصيدة «ضوء أخضر لطعنة السفوح»:

ها سناء:

فتاة القصيدة

تفتح شبّاكها للطيور الّتي

لم تعد بعد من نشوة الاحتضار[5]

(1) - أحمد شنّة: طواحين العبث، ص71.

(2) - صلاح الدين بوجاه: الشيء بين الوظيفة والرمز، ص39.

(3) - المرجع نفسه، ص36.

(4) - عاشور فنّي: زهرة الدنيا، ص110.

(5) - مجلّة القصيدة، ملحق لمجلّة التبيين خاص بالشعر، عدد02، سنة1992، الجزائر، ص31.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ولعلّ شعرية الفتح تتبدّى في النصّ السابق من خلال ربطها بالطيور، والطيور- كما أشرت إلى ذلك - رمزا يخفي الكثير من الظلال الإيجابية؛ فهي أحد أهم رموز العلائية الّتي توحي بالارتفاع والتسامي، وترتبط بصور الخصوبة والحياة من حيث قربها من منابع النور الأساسية.

ولم يقف الشاعر برمزية الباب والنافذة عند حدود الغلق والفتح، بل انزاح بهما نحو بنى شعرية ملغومة، سمحت لهما بالكشف عن حمولات دلالية متشظّية، كان لها الأثر في تكريس هيمنتهما الرمزية بوصفهما رمزي الخلاص من دوامية الواقع وظلاميته. يقول **الأخضر فلّوس** في قصيدة «اشتعالات الليلة الأولى»:

يا أنت إنّ الباب ممطر
والنوافذ أعلنت أسرارها..
فتوقّفي
(.........)
الآن تقترب السحابة
واحتراق الباب من نبعي دمي[1]

3- **وسائل السفر ولوازمه:** إذا كان البحر قد اتخذ رمزا للرحلة في الشعر العربي فإنّ المراكب بعدّها وسائل السفر عبر البحار قد توشّحت بهذه الدلالة الرمزية وتلوّنت بإيقاعها، فهي إذّاك أحد أهمّ الرموز الدالّة على الرحيل والسفر. وقد أسهب الشاعر الجزائري في استغلال هذه العلامة الرمزية، حيث اتخذها دليلا على الرحلة ومشقّتها، فالسفر بالمركب يظلّ- بالنسبة إليه- محفوفا غالبا بالمخاطر والصعوبات. يقول **الأخضر فلّوس** في قصيدة «الكلمات والمراكب الضائعة»:

قد ضيّع الموج الأجوج مراكبي..
وأنا على شفة الحرائق
أنتظر[2]

وإذا كان المركب، بوجه عام، يعبّر عن الرحلة بشتّى أشكالها، فإنّ تحديد نوع المركب هو إشارة إلى طبيعة الرحلة ونوعها. ويعدّ القارب باعتباره الصنيع الأوّل للإنسان في مواجهته لعالم البحر، أحد الرموز الّتي أثراها الشعراء الرومانسيون بوصفه يمثّل أحد رموز البساطة في حياة الإنسان البدائي. ويعتبر **جيلبير دوران** أنّ القارب، هو، "بدون شكّ، رمز متعدّد الدلالات، فهو لا يصنع من الخشب فقط، بل

(1) - الأخضر فلّوس: مرثية الرجل الّذي رأى، ص34و35.
(2) - الأخضر فلّوس: حقول البنفسج، ص07.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

من الجلود والقصب، وهي مواد تثير كثيرا من الدلالات الرمزية. كما أنّ شكله المغزلي يمكن أن يوحي بمغزل الحائكات أو بالقمر وهو هلال. الخلفية النفسانية تأخذهنا مداها، والقارب ذو الشكل الموحي بالقمر يصبح وسيلة التنقل الأولى"[1].

وعلى الرغم من القيمة الشعرية والدلالية لهذه العلامة إلاّ أنّ الشاعر الجزائري لم يوظّفها بهذه الصورة اللفظية إلاّ فيما ندر مثل قول الشاعر **عثمان لوصيف** في قصيدته «العناق الطويل»:

مبحر فيك والقوارب ضاعت وتلاشت في غمرة الطوفان
مبحر آه أين المجاديف يا بحر؟ وأين القلوع؟ أين الموانئ؟
أنا للموج للضياع أصـــلّي ولعينيك، واشتعل يا حناني
في المجاهيل في بحار الغوايات وفي دنيا اللانهايات فـــان [2]

إنّ دلالة القارب تتجلّى من خلال النسق الشعري الّذي تتموقع فيه، حيث يتشكّل هذا النسق من عدّة علامات تدلّ كلّها على الضياع والتيه (ضاعت- الضياع- أين المجداف- أين القلوع- أين الموانئ- تلاشت- الطوفان- المجاهيل- اللانهايات- فان). وعلى ذلك فالقارب يوظّف عادة للتدليل على صعوبة الرحلة ومشقّتها.

غير أنّ ندرة كلمة القارب في النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة لا يعني انتفاء هذه العلامة؛ فالشاعر الجزائري قد استعاض عنها بكلمات أخرى توشك أن تؤول إلى الدلالة نفسها. ولعلّ كلمة زورق هي الأكثر حضورا في خارطة الشعر الجزائري المعاصر. وقد استعملها الشاعر **مصطفى الغماري** في قصيدته «جدائل ليلى»:

أعوذ بهم من جنون العباب وأصنع من حبّهم زورقي!
وأروي فتوحاتهم للوجـــود بحرف طليق.. بهم..موثق! [3]

ويبدو أنّ كلمة زورق من خلال هذا النصّ الشعري، تشير إلى حياة البساطة والتلقائية الّتي لطالما كرّسها الشعراء الرومانسيون في أدبهم. فالقارب- على حدّ تعبير **دوران**- "حتّى وإن كان مأتميا، يرتبط إذا من حيث الجوهر بصورة المهد الّذي تهدهده الأمّ. والقارب الرومانطيقي يلتقي مع طمأنينة الفلك الحميمية"[4]. **والغماري** هو أحد الشعراء الجزائريين الّذين يبدو تأثّرهم واضحا بهذا النمط الشعري.

---

[1] - جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، ص228.
[2] - عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص42.
[3] - مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص48.
[4] - جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، ص229.

وقد يتجلّى هذا البعد الرمزي للزورق أكثر من خلال هذا النصّ الشعري للشاعر **عثمان لوصيف** في قصيدته «أغنية إلى الفراشة»:

عيناك زورقان يهويان بي بحر الغسق
خوضي معي هذ الدجى
لا تيأسي
مرفأنا على الشفق[1]

فالزورق، كما يبدو في هذا النصّ، يمثّل رمزا للرحلة البسيطة الممتعة الّتي يشعر فيها المسافر بالفرح رغم ما يواجهه من صعاب وعقبات(بحر الغسق).

وقد تنوب عن دلالة القارب علامات سيميائية أخرى كما هو ظاهر في هذا النصّ الشعري للشاعر **أحمد عاشوري** من قصيدته «اللؤلؤة المفقودة»، حيث استعمل بدلا عن القارب علامة (مركبي الصغير). وقد دلّت هذه العلامة على ما دلّ عليه القارب:

ضيّعت عمري باحثا ..
في مركبي الصغير
مهشّم الجوانب
ممزّق الشراع
أصارع الأمواج
وأقطع المحيط[2]

وإذا كان القارب يمثّل أحد رموز الشعرية القديمة الّتي تمكّنت في كنف الأدب الرمانسي من تكريس هيمنتها، فإنّ السفينة، هي أيضا، قد استطاعت- مع الشعر العربي المعاصر خاصة- أن تزاحم رمزية القارب، بما تمتلكه من أبعاد رمزية ثرية، فهي لا تشكّل رمزا للرحيل وحسب، بل "قبل كلّ ذلك رمزا للإغلاق. إنّ الرغبة في ركوب السفينة تعكس لذّة العزلة التّام... ومحبّة السفينة هي محبّة للبيت المفضّل، البيت المقفل على الدوام... السفينة هي عملية سكن قبل أن تكون وسيلة للنقل"[3]. وبعبارة أخرى لا تسمح السفينة للإنسان من السفر عبر البحار وحسب، وإنّما تكفل له، كذلك، قدرا كبيرا من الراحة والطمأنينة والأمان، فهو فيها محميٌّ من كلّ الأخطار.

(1) - عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص37.
(2) - أحمد عاشوري: أزهار البرواق، ص54.
(3) - جيلبر دوران: الأنثروبولوجيا، ص228و229.

والشاعر الجزائري المعاصر استخدم السفينة تارة بعدّها مجرّد وسيلة للرحلة عبر البحر، فهي حينئذ لا تنأى عن دلالة القارب الّتي عادة ما ترتبط بالمأساوية والمأتمية، وتارة أخرى بوصفها- كما ذكرت- رمزا للرحلة المطمئنة السعيدة. ومن الأمثلة الشعرية التّي وظّف فيها الشاعر الجزائري رمز السفينة بالدلالة نفسها الّتي يوظّف بها عادة رمز القارب بوصفه- وحسب- رمزا للرحيل المحفوف بالمخاطر والصعاب هذا النصّ الشعري للشاعر **عزّ الدين ميهوبي** من قصيدته «قصيدة إلى مدينة أخرى»:

بيروت أنت.. وإن سافرت في سفن من الضّياع.. فأنت الجرح أنت أنا![1]

لقد أفرغ الشاعر السفينة من بعدها الرمزي المألوف بوصفها علامة سيميائية دالّة على الرحلة الآمنة المطمئنة، وذلك عندما نسب إليها صفة الضياع (سفن من الضياع). ولعلّ تركيز الشاعر على السفينة بدل المراكب الاخرى المعروفة بفقدانها للأمن إنّما يعود إلى أنّ عظمة بيروت تجعلها لا تسافر في قارب أو زورق، وإنّما نسافر في سفينة ولو كانت من ضياع

غير أنّ توظيف السفينة بدلالتها الرمزية المعروفة هي المهيمنة على النصّ الشعري الجزائري. ولعلّ النصّ التالي للشاعر **عثمان لوصيف من** قصيدته «آه يا جرح»، شاهد على ذلك. يقول موجّها كلامه إلى رجل المقاومة الفلسطينية:

أنت .. ما أنت؟

أنت سفينة الفقراء المسحورة

ورايتهم المنسوجة بالدم والدمع والنّار[2]

فالشاعر عندما أراد التعبير عن أنّ الرحلة الّتي يقودها المقاومون الفلسطينيون هي رحلة ناجحة، وستتمكّن من التغلّب على كلّ الصعاب الّتي تواجهها لم يوظّف القارب، وإنّما وظّف السفينة بعدّها دليلا للرحلة الناجحة. وقد تجلّت الدلالة الرمزية الأصيلة للسفينة أكثر في إحدى قصائد الشاعر الأخيرة «جرس لسماوات تحت الماء»، وذلك حينما ربط بين السفينة والنجاة:

أنت الهوى الكلّي... أنت النّور يخشى ليلنا

أنت الرحيل وراء أصداء المدى

أنت السفينة..

والنجاة[3]

---

(1) – عزّ الدين ميهوبي: في البدء كان أوراس، ص123.

(2) – عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص21.

(3) – مجلّة الثقافة، تصدر عن وزارة الاتصال والثقافة، عدد01، فبراير2004، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص91.

وإذا كان الجناح هو العلامة السيميائية الّتي وجّهت كثير من الرموز الطيرية، فإنّ الشراع بوصفه علامة سيميائية هو الموجّه الحقيقي لدلالة السفينة، فالسفينة الّتي تفتقد الشراع، هي سفينة راكدة وساكنة، وإن تحرّكت فقد تتعرّض للتيه والضّياع. وعليه، فالشراع هو الّذي يمنح السفينة صورتها الإيجابية بوصفها دليل الرحلة المطمئنّة، فهو بالنسبة إليها مثل الشعاع بالنسبة إلى الشمس[*]؛ فكما أنّ الشّمس من غير شعاع تصبح مجرّد كرة ضوئية، فإنّ السفينة من غير شراع تصبح مجرّد هيكل كسيح. فالشراع هو الشيء الّذي يسمح للسفينة بالتحرّك بسهولة ويسر، مع تحديد وجهتها وطريق سيرها بدقة. ومن ثمّ فهو دليل الرحلة الناجحة الموفّقة. يقول الشاعر **الأخضر فلّوس** في قصيدة «عزف على الوتر الأخير»:

من كان وراءك حين تفجّر،

في عينيك الحزن الكافر كالطوفان؟

من أعطاك السفن البيضاء... وأشرعة من التحنان؟ [1]

لقد استطاع الشراع بوصفه العلامة الأكثر إيحاء بالحركة الموجّهة أن يزيح كثيرا من رموز الإبحار الأخرى، متربّعا على عرش اللغة الرمزية في الشعر الجزائري المعاصر والعربي على وجه العموم. وهو ما يؤكّد مرّة أخرى ارتباط الرمز بالفعل، وليس بالاسم، فالشراع خاصية لفعل الإبحار، وليست السفينة وباقي المراكب الأخرى. يقول الشاعر أحمد شنّة في قصيدة «صلاة الغربان»:

وارفع شراعك لا تسافر في دمي إنّ الرحيل إلى دمي خسران[2]

بالإضافة إلى كلّ هذه الأشياء الّتي ارتبطت بعالم البحر، فانفتحت بذلك، على دلالة الرحيل، تعدّ الحقيبة أحد الرموز الّتي استطاعت أن تقتحم عالم اللغة الرمزية، متحوّلة إلى علامة سيميائية بارزة في بنية الخطاب الشعري المعاصر[**]. لقد استعاض الشاعر المعاصر عن الكلمة الصريحة «الرحلة» بعلامة الحقيبة بوصفها قرينة إشارية من شأنها أن تساعد النصّ في الانحناء قليلا عن صورته الظاهرية.

إنّ رحلة الشاعر الجزائري المعاصر تظلّ فاقدة لطابعها العصري ما لم تقترن بالحقيبة، الحقيبة هي آخر ما تبقّى عنده، وهي، في الوقت ذاته، كلّ شيء لديه، فهو لا يستطيع أن يستغني عنها في كلّ

(*) – ولعلّ هذا التقارب الصوتي بين الكلمتين ما يشير إلى ذلك التقارب الدلالي بينهما.

(1) – الأخضر فلّوس: حقول البنفسج، ص17.

(2) – أحمد شنّة: زنابق الحصار، ص34

(**) – يقول محموددرويش في قصيدة مديح الظلّ العالي: وطني حقيبة، وحقيبتي وطن الغجر.

رحلاته. وتتمظهر دلالة الحقيبة على الرحيل عبر هذا النصّ الشعري للشاعر أحمد شنّة من قصيدته «طواحين العبث»:

لكم أن تخرّقوا كلّ العناوين حتّى يضيع الشتاء وراء القمر
وحتّى يكون التراب نبيذا كما كان قبل الرحيل..
وحتّى يجرّدنا البحر من قبلات المطر
ومن بصمة الأرض.. فوق الحقائب والأشرعة[1]

إنّ البنية الشعرية الّتي تتموضع فيها الحقيبة يكشف للقارئ- بما لا يدعو للشكّ- ارتباط هذه العلامة بصورة الرحيل حيث تتمظهر في هذا النصّ مجموعات علامات توحي كلّها بمعاني الرحيل والسفر. ولعلّ هذا الانكشاف الدلالي لسيميائية الحقيبة لم يترك للقارئ فرصة الانتشاء من شعريتها الّتي تتشكّل عبر حالة الغياب الرمزي والانبهام الدلالي، ذلك أنّ الشكل (Forme) "يمارس إغراءه عندما لا نعود نتمتّع بالقوّة الكافية لفهم القوّة الهاجعة فيه؛ أي الخلق"[2]. وهذا ما يستشفّه القارئ عبر هذا النصّ الشعري الّذي استطاع فيه صاحبه أن يذهب بعيدا عن حدود الدلالة الظاهرية لرمزية الحقيبة. يقول الشاعر **عاشور فنّي** في قصيدة «صورة غائمة لزمن قزحي»:

فجأة.. كبر السور بينهما
دارت الأرض ضدّهما
رأيا شركا تتساقط فيه العصافير
كانت عروسه تتلألأ
ماتت عروسته في ضفائرها
فأتى نفر يخطفون الأسارير
جاؤوا إلى أمّه
خبّأوا وجهها في حقيبتهم[3]

إنّ هذا النصّ الشعري فضاء للخطاب المحتمل الّذي تتحوّل فيه الكلمات إلى علامات إشارية، حيث خرجت الحقيبة من عالمها اللغوي المألوف، ساقطة في عالم من الفوضى الشعرية، عالم تولد الكلمات فيه من جديد، محمّلة بدلالات متباينة، قد يصعب على القارئ- أحيانا- الكشف عنها جميعا.

(1) - أحمد شنّة: طواحين العبث، ص21.
(2) - جاك دريدا: الكتابة الاختلاف، ص133.
(3) - عاشور فنّي: زهرة الدنيا، ص48.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

وهكذا فإنّ الدليل- كما يرى فوكو- وإن كان في القرن السادس عشر طيّبا يكشف، عن نفسه عن طريق حجاب شفّاف، فإنّه ما لبث، بعد ذلك، أن "أصبح شريرا خبيثا، وسيتخلّى عن طيبته؛ أعني أنّه أصبح يضمر، بكيفية غامضة، نوعا من سوء النيّة"[1]. وبمحاولة استكشافية لفكّ هذه الشفرة، يتبدّى للقارئ أن النّاص لم يخرج بالحقيبة عن دلالتها الأولى بوصفها علامة للرحيل، غير أنّ طبيعة البناء الّذي وردت فيها جعل الحقيبة تمارس إغراءها على القارئ، فهو منشغل بالبحث عن قولها الشعرية الهاجعة.

4ـ المرايا والأجراس: تعدّ المرآة والجرس من العلامات السميائية الّتي أثبت حضورها القويّ في البنية الشعرية والدلالية للشعر الجزائري المعاصر. وقد لا أجانب الصواب إذا قلت إنّ الشاعر العربي الحديث قد استحضر هذين الرمزين- بشكل خاص- من خلال احتكاكه بالشعرية الغربية، على اعتبار ما يمثّلانه في هذه الثقافة. فالمرآة الّتي استطاعت أن تزحزح هيمنة الرموز المائية على هذا الجانب، لا تعدّ فقط "وسيلة لمضاعفة صور الأنا، وبالتالي رمزا لصورة مشوّشة للوعي، ولكنّها ترتبط أيضا بالغنج والجاذبية[2]. وقد اكتسبت المرآة هذه الكثافة الدلالية من خلال تشاكلها مع رمزية الماء الّذي يعدّ هو المرآة الأولى. ولّما كانت صور الأشياء في الماء تبدو غريبة وعجيبة، فقد تطعّمت المرآة بهذه الصورة وهذه الدلالة. حيث يشير **دروان** أنّ **باشلار** قد وصل في إحدى دراساته إلى التأكيد على أنّه "بالإضافة إلى الصور القمرية، يترافق انعكاس الصور في الماء بعقد أوفيليا. فالنظر في المرآة يصبح نوعا من الموت في الماء، والانتقال إلى عالم الأشباح"[3].

لقد كرّست المرآة حضورها القويّ في ساحة الشعر الجزائري، ولا أدلّ على ذلك من اتّخاذها في قصائد عدّة بوصفها عنصرا مهيمنا في سيميائية العنوان، حيث ظهرت في ثلاث قصائد في صورة الجمع «**المرايا**» عند كلّ من الشاعر عثمان لوصيف[4]، والشاعر عبد القادر رابحي[5]، والشاعر عبد الله الهامل[6]. ولعلّ هيمنة هذا الرمز على الشعر الجزائري تعود إلى كثافته من جهة، ومن جهة أخرى إلى قدرته على التعبير عن أعمق المشاعر الّتي تسيطر على الفنّان الجزائري في الوقت الراهن؛ كالشعور بازدواجية الحياة وزيفها وشبحيتها. ولعلّ صورة الزيف والشبحية هي الصورة الطاغية على دلالة المرآة في الشعر الجزائري المعاصر، يقول **عثمان لوصيف** في قصيدة «المرايا»:

---

(1) – ميشال فوكو: جينالوجيا المعرفة، ص40.

(2) – جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، ص74.

(3) – المرجع نفسه، ص74.

(4) – ينظر: عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص53

(5) – ينظر: عبد القادر رابحي: حنين السنبلة، ص59.

(6) – ينظر: مجلّة الثقافة، تصدر عن وزارة الاتصال والثقافة، عدد02، مارس 2004، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص126.

تخطفني ساحرة الماء
فأرتمي في حضنها الناري
مأخوذا بشمس عالم الضياء
تنفخ في فمي لظاها، وتقول لي ابتدئ
أنهض مبهورا
وأعدو عاريا في مدن المرايا
مطرّزا بشجرة المرايا
وغارقا في عبق المرايا[1]

فالمرايا، كما تتمظهر في هذا النصّ، هي رمز للحياة الزائفة الخيالية، حيث يؤكّد الشاعر من خلالها على زيف كلّما يحيط به من أشياء. أمّا الشاعر **عبد الله الهامل** فيتخذ من المرآة رمزا لازدواجية الذات الإنسانية الّتي يتصارع فيها الشيطان مع الملاك؛ يقول في قصيدة «المرايا»:

في المرايا وحش يشبهني
وهاوية
وحبل يلفّ حول عنقي
لا يقتل الوحش يقتلني
رأسك أيّها الشاعر
في المرايا وجوه آلفها
وقد تطلع في الحلم شاحبة تلوّح بوداع أخير
أفزع
فأراها ثانية في المرآة تأكل وجهي مثل الدود
المرايا الصديقة
المرايا اللدودة
المرايا لا تصدّقني...[2]

كما ولع الشعراء الجزائريون المعاصرون بتوظيف رمز الجرس أو الأجراس بوصفه رمزا له بريقه الدلالي الّذي لا يستطيع شيء آخر أن يماثله، وذلك باعتبار ما يمثّله في الثقافة الغربية، وما يثيره من

(1) – عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص53.
(2) – مجلّة الثقافة، تصدر عن وزارة الاتصال والثقافة، عدد02، مارس 2004، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص126.

دلالات رمزية في نسق الطبيعي. وعلى الرغم من أهمية هذا الرمز إلاّ أنّ البعض لم ينتبه إلى هذه الكثافة الدلالية، بحيث استخدمه بصورته الدلالية البسيطة والمألوفة من حيث هو دليل على الحركة العنيفة والقويّة التي تنمّ عن الثورة والتغيير، كما هو ظاهر في هذا النصّ الشعري من قصيدة «أجراس الحنين»:

وأمشي غريبا.. حيدا..
يقهقه زيف الشوارع
يمتدّ حنجره للضلوع!
فيورق في قدميّ الحنين
وتهتزّ أجراس قلبي:
«متى سيكون الرجوع؟!»[1]

غير أنّ هذا الرمز ما برح ينأى عن هذه الدلالة المألوفة، ممتطيا فضاء دلاليا جديدا، مكّنه من التحوّل إلى رمز ثري له إشعاعه القويّ على بساط النصّ الشعري المعاصر. ولعلّ قصيدة الشاعر **عثمان لوصيف** الموسومة بـــ«النواقيس» شاهد على هذا التحوّل في رمزية الأجراس:

وتلك نواقيس ما برحت في ضمير السكون
وفي مسمعي تتسلسل مورقة بالرنين
وتختضّ، تختضّ ملء السماوات
تسقط فوق الجفون
شموسا وزهرا
فتوقظ فيّ الحنين
وتبعث فيّ الجنون
فأهتزّ شوقا
وأنهض من قاع سرّي العميقه
أعانق فيها سماء الحقيقه[2]

وإذا كان الشاعر **عثمان لوصيف** لم يكشف في نصّه السابق- بصورة جليّة- كثافة هذا الرمز وثرائه الدلالي، فإنّه ما لبث أن طعمه بإيحاءات جديد، مكّنته من التشظّي والتوهّج، متحوّلا إلى رمز شعري غريب ومرعب. ولعلّ النصّ التالي من قصيدته «جرس لسماوت تحت الماء» شاهد على ذلك:

(1) - الأخضر فلّوس: أحبّك ليس اعتراف أخيرا، ص66.
(2) - عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص16.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

جرس.. هو النبض السديمي البعيد

هو الهوى الكوني

وهو المعجزات

الألف.. تزهر في كتاب[1]

لقد تمكّن الشعر الجزائري المعاصر من وضع الجرس في حالة غياب شبه كلّي عن معناه الحقيقي والمعجمي، بحيث يبدو وكأنّه فضاء ضبابي لعدّة احتمالات دلالية لها جذورها التاريخية والنفسية والذاتية. ولعلّ هذه النقلة الجذرية لرمزية الجرس والمرآة وكثير من الأشياء الأخرى في الشعر الجزائري المعاصر والعربي عموما إنّما ترجع إلى تلك اللغة الجديدة الّتي سمّاها أبود ديب بـ«لغة الغياب»، والّتي رأى أنّها "لغة شعرية أو رؤية شعرية أو نهج من أنهاج التّناول الشّعري، يميل، بدلا من إبراز «الشيء» أو «الموضوع» المعاين، والسعي إلى منحه درجة عالية من النصاعة والوضوح، إلى تلك الحركة بعيدا عن «الشيء»، وتجنّب إبراز تفاصيله الجزئية، إلى توجيه ضوء خفيف ظلّي باتجاهه، ولكن بقدر كبير من الانحراف عنه، إنّها لغة تمسّ المرئي عن بعيد بلمسات رقيقة موارية، وتغييه بطرق مختلفة، بحيث يبدو أقرب إلى مرئي يكفّنه"[2].

5ـ الأسلحة: يعتبر السلاح في الرمزية الغربية- حسب دوران- أحد الرموز الهامة الّتي ارتبطت بالنظام النهاري للتخيّل[3]. حيث يبدو "البطل الشمسي هو دائما محارب شرس، ويتعارض مع البطل القمري الّذي هو خاضع (...). البطل الشّمسي هو تحقيق الانتصار بدل الرضوخ لمشيئة القدر. وتمرّد بروميثيوس هو الأنموذج الأسطوري لحرية الإرادة. والبطل الشمسي يعصي بملء إرادته، وما من شيء يحدّ من إقدامه كما هو حال هرقليس اليوناني وشمشون السامي"[4].

وهكذا يبدو السلاح في يد البطل رمزا للقوّة والنقاء في القلب في الوقت نفسه. "والقتال يأخذ من وجهة النظر الأسطورية صفة روحانية إذا لم نقل فكرية، ذلك لأنّ الأسلحة ترمز إلى القوّة الروحانية والعلائية"[5]. فالعلائية او العمودية- حسب دوران- هي مسلّحة دائما[6].

(1) – مجلّة الثقافة، تصدر عن وزارة الاتصال والثقافة، عدد01، فبراير 2004، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية- الجزائر، ص88.

(2) – كما أبو ديب: لغة الغياب في قصيدة الحداثة، مجلّة الفكر الديمقراطي، ع3، صيف1988، نيقوسيا، ص137.

(3) – جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، ص137.

(4) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(5) – المرجع نفسه، ص138.

(6) – المرجع نفسه، ص137.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

وقد فرّق ريال في محاولة تصنيفه لطبيعة أسلحة البطل بين نوعين؛ الأسلحة القاطعة والأسلحة المدبّبة، فيرى "في الأولى نقاء وفخارا لأنّها تقضي على الوحش نهائيا، بينما تبدو الأخرى مدنّسة لأنّها تكاد تفشل محاولات التحرّر"[1]. غير أنّ دوران يرى أنّ هذا التصنيف متسرّع وغير مقنع، لأنّ رمزية السلاح لم تتنوّع بتنوّع طبيعة أسلحة البطل كما يزعم ريّال، حيث إنّه- كما يقول- "لا يوجد أيّ تفريق أخلاقي نقيمه من استعمال الهراوة أو السيف أو الشفرة، إذ أنّ أنماط السلاح لم تتنوّع إلاّ في عصر متأخّر، وذلك تحت تأثير وأحداث تاريخية أعطتها تقييمات مختلفة"[2].

أمّا في الرمزية العربية فإنّ السلاح كان له هو أيضا أثره البالغ في التشكيل الرمزي للشعر العربي القديم. وقد تجلّى ذلك في صور البطولة الّتي كثيرا ما تعزى إلى قوّة سلاحه وضخامته. ولعلّ ذلك ما نستشفّه في كثير من نصوص الشعر العربي الّتي يفتخر فيها الشاعر بقوّة السلاح وسلطته، كما يتجلّى ذلك في قول المتنبّي: فالخيل والليل والبيـــــــداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلم

وقـــــول أبي تمـــام: السيف أصدق إنبـــــاء من الكتب في حدّه الحـــدّ بين الجـــدّ واللعب

وقد استطاع الشاعر العربي المعاصر أن يحوّل هذه الأسلحة الّتي لطالما تغنّى بها الشاعر العربي القديم إلى علامات سيميائية تجمع بداخلها تلوينات شعرية لها أثرها الجمالي على فضاء النصّ الشعري المعاصر. ويعدّ السيف والخنجر من الأسلحة الّتي استغلّها الشاعر الجزائري المعاصر بعدّهما ثنائية ضدّية تكشف عن ازدواجية الحياة والوجود. فالسيف الّذي لطالما ارتبط في الشعر العربي القديم بمظاهر الدفاع عن الأرض والشرف والكرامة؛ فهو سلاح الشعوب المنتصرة، سلاح الزعماء والمحاربين الأشداء، قد أصبح مع القصيدة المعاصرة "الأنموذج الّذي يتوجّه نحوه المعنى العميق لكلّ الأسلحة"[3]، من حيث هو علامة القوّة والبطولة والشرف والكرمة، وهذا ما يتكشّف فيما كتبه الشاعر علي ملاّحي في قصيدة «كيف لي أجد الوطن»:

وطن يباع ويشترى، والشعب مسبي
كورد يابس
والحلم أنت وأنت كالحلم الّذي لا لون له
قد تشتري وتبيع في ليل من الأهواء
سيف الفارس

---

(1) - المرجع السابق، ص141.

(2) - المرجع نفسه، ص142.

(4) - جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا ، ص141.

وتدور ثمّ تدور كالأحزاب، كالقططط

اللقيطة أو كجرو بائس[1]

لقد تحوّل السيف إلى رمز ثري يجمع بداخله كلّ الدلالات الّتي تشير إلى القوّة والحماية والعزّة والشرف، فابتياع السيف في «ليل الأهواء» هو اعتداء على المحرمات، والتلاعب بكل المقدّسات الّتي تحفظ شرف الأمّة وكرامتها إلى غير ذلك من الدلالات الّتي قد تظهر للقارئ حينا وتختفي أخرى، فيظل منشغلا بها، يشعر بأنّه لن يفي هذا الرمز حقّ دلالته. ولعلّ الشاعر مصطفى محمّد الغماري من أكثر الشعراء الجزائريين استخداما لهذا الرمز انطلاقا من مرجعيته الفنّية والجمالية، وقد تجلّى هوس الشاعر بهذا الرمز من خلال اختياره عنوانا لأحد دواوينه «قراءة في آية السيف»، وهو عنوان إحدى قصائده الّتي يقول فيها:

كونوا إذا دعاكم الإسلام سيفَ عليّ ملؤه الإقدام[2]

وإذا كان الغماري لم يكشف في النصّ السابق عن ثراء هذا الرمز، فإنّه ما لبث بعد ذلك- حينما تفتّقت ملكاته الشعرية وتطوّرت آلياته- أن خرج به إلى فضاءات دلالية رحبة، كما يبدو ذلك في قصيدة «(قندهار) المقاتلة» الّتي يقول فيها:

قندهار الكبر واديك، وما تهوى الدّماء

جمرة أنت وماء..

صلوات السّيف واديك،

ونجواك المضاء[3]

لقد تضمّخ السيف بوصفه علامة سميائية داخل هذا النصّ الشعري بإشعاعات دلالية ورمزية ثرية ومتنوّعة، فتحت المجال أمام القارئ كي يسبح في عوالم شتّى تجعله يشعر ببعض اللّذة والافتتان.

وإذا كان السيف قد هيمن بصورة واضحة على رمزية السلاح في بعده الإيجابي فإنّ الرمح لم يتمكّن بعد من تأصيل هويته الرمزية، حيث ظلّ ملتصقا برمزية السيف وذلك ما يلمحه القارئ في قصيدة «هوامش على بيت المتنبي» للشاعر **الأخضر فلّوس**:

يا أحمد تسكننا البيداء..

ونسكنها

(1) – مجلّة القصيدة، ملحق لمجلّة التبيين خاص بالشعر، عدد02، سنة1992، الجزائر، ص72.

(2) – مصطفى محمّد الغماري: قراءة في آية السّف، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الجزائر، سنة 1983، ص113.

(3) – مصطفى محمّد الغماري: حديث الشّمس والذاكرة، ص73.

وسياط الخوف مزغردة

شرقا.. غربا.. ، جنوبا

لكنّ ما زلنا أحجارا!!..

قطعانا شرّدها الليل الدّامي..

السيف ..

الرمح قد انتحر

وتضيع معاني الأشياء[1]

غير أنّ رمزية الرمح وإن ظلّت مرتبطة برمزية السّيف إلاّ أن ذلك لم يمنع الشاعر الجزائري من محاولة تحرير الرمح قليلا من هذه السلطوية، وذلك عن طريق استغلال وظيفته الحركية الّتي مكّنته من الكشف عن جانب من هويته الدلالية. وهو، في هذا الشأن، يتشابه مع سيميائية السهم والشعاع، ويكشف عن القيمة الإيجابية للصور العلائية، فكلّ "ارتفاع هو مشاكل للتطهير لكونه ملائكيا في الأساس"[2]. وهكذا تشكّلت خصوصية رمز الرمح من خلال تضافر نسق الحركة مع نسق القوّة والبطولة، كما يبدو ذلك في قصيدة الشاعر الأخضر فلّوس «أغنية الدّراويش»:

جفلت وقالت: للمدى ريحانه..

وغدا سأصبح دفلة أخرى

أتعرفني إذا ما جئت تحملني الرماح؟[3]

وإذا كان السيف والرمح قد مثّلا الرمزية الإيجابية للسلاح فإنّ الخنجر يقف في الطرف المقابل بوصفه أحد الرموز الظلامية الّتي تكشف عن الصورة السلبية للأسلحة من حيث هي وسائل للقتل وإهدار الدماء. فالخنجر لم يكن البتة سلاح الأبطال والزعماء المحاربين، وإنّما كان سلاح الخونة والعملاء والمدسوسين والمنتحرين أيضا. فعلي وعمر- رضي الله عنهما- قتلا بخنجر، فالخنجر هو رمز الغدر والخيانة والجبن. وهي الدلالة المهيمنة على دلالة هذا الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، فها هو الشاعر **الأخضر فلّوس** الّذي يبدو عليه الولع بهذا الرمز يوظّفه للدلالة على صور الغدر والخيانة، يقول في قصيدته «الموت والحياة على أسوار بابل»:

تمتدّ ألسنة الجواب خناجر

---

(1) - الأخضر فلّوس: أحبّك ليس اعترافا أخيرا، ص27.

(2) - جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، ص109.

(3) - الأخضر فلّوس: مرثية الرجل الّذي رأى، ص18.

نحو الخطى المتلهّفة:

-«متأسّفة!»

(.....)

هذا دمي للخنجر النشوان أحمله

على كفّي وجسمي مورق

بالموت... بالأمل الطليل[1]

وإلى جانب الخنجر يعتبر السكين علامة سيميائية تشارك الخنجر في تكريس الدلالة السلبية للأسلحة، حيث غالبا ما يُستخدم بوصفه رمزا لكلّ الشرور والأزمات والمشاكل الّتي يعاني منها الإنسان، إنّه رمز الألم، الموت والهلاك. يقول الشاعر **الأخضر فلّوس** في قصيدة «حيزية تنظر العشّاق»:

وظلّ يطاعن السكّين.. والسكّين يطعنه!.

وظلّ يصارع الأمواج.. والأمواج تصرعه!.

(.....)

على أهدابه خيل محطّمة..

يشلّ صهيلها السكّين..

والإعياء!؟. [2]

ولعلّ القارئ قد يلاحظ تركيزنا على الأسلحة القديمة، فهل معنى ذلك أن الأسلحة الحديثة لم تتمكّن بعد من تكريس بعدها الرمزي؟. لقد استطاعت الأسلحة القديمة أن تكرّس هيمنتها الرمزية على الشعر العربي المعاصر وذلك لأنّها متشبّعة بكمّ هائل من الدلالات التاريخية والأسطورية والرمزية، في حين أنّ الأسلحة الحديثة ما زالت بعد في طور الإنجاز. غير أنّ ذلك لم يمنع الشاعر العربي من استغلال بعض الأسلحة الحديثة الّتي استطاعت رغم قصر عمرها التاريخي والرمزي مقارنة بالقديمة من مزاحمة الأسلحة القديمة، واجدة لنفسها مكانا ضمن منظومة الرموز الشعرية للقصيدة العربية المعاصرة، ومنها البندقية والمسدّس والمدفع والقنبلة. وقد حلّت البندقية، عند هؤلاء الشعراء، محلّ السيف، فهي رمز الثورة والجهاد ضد الطغاة والمستبدّين. ويعود الفضل في تكريس هيمنتها الرمزية إلى شعراء الأرض المحتلة الّذي اتخذوها رمزا للصمود والتحدّي[*]. أمّا في الشعر الجزائري المعاصر فإنّ هذا الرمز يكاد ألاّ يستخدمه

---

[1] - الأخضر فلّوس: أحبّك ليس اعترافا أخيرا، ص60.

[2] - المصدر نفسه، ص53.

[*] - يقول محمود درويش: بين ريتا وعيوني بندقية/ والّذي يعرف في ريتا/ ينحني/ ويصلّي للعيون العسلية.

الشعراء انطلاقا من أنّه بدأ يفقد خصوصيته الدلالية بوصفه سلاح الثوّار والمجاهدين. ولعلّ من النصوص القليلة الّتي استخدمت رمز البندقية هذا النصّ للشاعر **عبد القادر رابحي** من قصيدته «أحزان جنديّ عائد إلى كربلاء»، يقول فيه:

كن حبيبي
كن حصلتي
كن وريدي
إذا ما تقطّعت الأرض لي
وإذا خانني الصّ
والبندقيّة
والأصدقاء[1]

أمّا المسدّس الّذي يرتبط عادة بالعنف والجريمة وحرب العصابات، **فإنّه** حلّ محلّ الخنجر حيث أصبح للعنف والخديعة والمكر والموت وغير ذلك من الدلالات الظلامية. غير أن هذا الرمز قد يستخدم بدلالة البندقية نفسها كما هو ظاهر في إحدى قصائد الشاعر **أحمد شنة** «من القصيدة إلى المسدّس»، حيث يكون المسدّس هو المقابل الآخر للقصيدة، ليس المضاد ولكن المختلف، فالقصيدة هنا هي رمز لثورة الكلمة، في حين يمثل المسدّس أيقونة دلالية لثورة الرصاص، فيقول:

بين القصيدة والمسدّس خطوة أو خطوتان
سترون أن حرائقي لن تنطفي
وترون أنّ الريح قد سكنت دمي[2]

أمّا المدافع والقنابل فقد لجأ إليهما الشاعر بوصفهما أسلحة مدمّرة. فكان توظيفه لهما توظيفا مزدوجا، وذلك باختلاف السياق الّذي يردان فيه؛ فقد يدلاّن على الثورة الجارفة الّتي لا تبقي ولا تذر، كما قد يدلاّن على الدمار والخراب. ومن خلال قراءة استكشافية للنصّ الجزائري المعاصر يتّضح عزوف الشعراء عن استخدام رمز المدفع، ولعلّ ذلك يرجع إلى أنّ هذا الرمز قد استنفد طاقته الدلالية و لم يعد قادرا على تحقيق التطلّعات الشعرية المعاصرة. وهكذا ظلّت القنبلة هي العلامة الرمزية المفضّلة للدلالة على قوّة السلاح وعنفه. وهي كما ذكرت علامة مزدوجة، فها هو الشاعر **أحمد شنّة** يستعيرها للدلالة على القوّة الخارقة، يقول في قصيدة «طواحين العبث»:

---

(1) – عبد القادر رابحي: حنين السنبلة، ص25.

(2) – أحمد شنّة: من القصيدة إلى المسدّس، ص34.

ومن قال إنّ القـ ـاديل تخشى الشموع
ومن قال إنّ القـ ـسائد صارت قنابل[1]

فالقنابل في هذا النصّ علامة لقوة الأثر وفاعليته، ومعنى (إنّ القصائد صارت قنابل) أنّها تمكّنت من إحداث الأثر نفسه الّذي تحدثه القنابل من ناحية قوّة الانفجار وفاعليته في تحقيق الأهداف المنشودة. ولعلّ دلالة القنابل على الثورة الجارفة ليست هي الدلالة المهيمنة على الفضاء الرمزي، انطلاقا من أن القنابل علامة سيمائية مرتبطة بصور الخراب والدمار، وعليه فهي غالبا ما توظّف وفق هذا المنحى الدلالي كما هو ظاهر في هذا النصّ للشاعر **مصطفى محمّد الغماري** في قصيدته «من يردّ التتار؟»:

آه.. نيسانُنا غال الانحسار..
غاله الانحسار
هوّمت كالقنابل مجنونة هذه الرّيح
مثقلة باللّيالي الكبار[2]

(1) – أحمد شنّة: طواحين العبث، ص78.

(2) – مصطفى محمّد الغماري: حديث الشّمس والذاكرة، ص77.

الباب الثالث:

الشاعر الجزائري المعاصر وعالم الأشياء

بحث في جمالية العلاقة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الأول:

الشاعر وعالم الأشياء

1ـ الإنسان والطبيعة.
2ـ الشاعر العربي وعالم الأشياء.
3ـ علاقة الشاعر الجزائري بالأشياء.
4ـ طبيعة الأشياء في الخطاب الشعري الجزائري.
5ـ أشكال علاقة الشاعر الجزائري مع أشيائه.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

إنّنا حينما نفكّر، إنّما نفكر في الأشياء، فهي محطّ تفكيرنا، إنّها بؤرة إحساساتنا وإدراكاتنا، حينما نتحدّث، حتما سنبدأ بالأشياء وننتهي إليها، إنّها لغة اللغة، الأشياء تحيط بنا، تبني أفكارنا، تؤسس وجودنا. وهكذا فإنّني "حين أحب أن أقول أيّ شيء يجب أن أرتبط بالأشياء، بل يجب أن أؤرّخ للأشياء، فالأشياء هي مصدر النماء والحياة في كلّ ما أقول، وهي أيضا مصدر الصدق. وإذا شئنا أن نصل إلى مستوى التعبير الصادق ينبغي أن نقطع شوطا في معاشرة حقيقية ومباشرة للأشياء. إذا شئنا أن ننفذ إلى المعنويات ينبغي أن نمارس الأشياء ممارسة جادّة، يجب أن نزاول حرفة تملّي المرئيات، وإمعان النظر فيها، ويجب أن نستبصر جزئيات المشاهد جزئية جزئية حتّى نصعد إلى الدلالات"[1].

وعلى هذا الأساس، فإنّ صلّة الإنسان بعالم الأشياء هي صلة قديمة قدم الإنسانية، ذلك أنّ أوّل صورة جابهت الذات عند ظهورها على ساحة الوجود هي صورة الأشياء. وأنّ السؤال الصعب الّذي طرحته على نفسها، وهي تدقّ أبواب العالم في محاولة للكشف عن أسراره هو: ما الشيء؟!. سؤال يجرّ وراءه الكثير من الأسئلة الغريبة الغامضة الّتي تفضي- لا محالة- إلى بحر بلا قرار.

وقد كانت للأشياء، في القديم، سلطة غريبة على الإنسان ووجوده، فهي مرّة الوحش الّذي يرهبه، ويخاف منه، وهي مرّة أخرى الحضن الرؤوم الّذي يهرع إليه لينعم بدفئه، ويستضيء بحنانه. ومن هنا فإنّ "البدائي لم يكن منفصلا عن الكون، والكون لم يكن منفصلا عن الأشياء. كان يعتقد مثلا أنّ للشجرة روحا، وأنّها تعاني، وتكتئب في الشتاء حين تعرى، وأنّها تغتبط وتفرح حين تزهر وتثمر. البدائي كان يخلع نفسه على الكون، أو الكون على نفسه"[2]. وهذا ما أشار إليه أيضا **لطفي العربي** الّذي أكّد أنّ نظرة الإنساني البدائي إلى الأشياء كانت تتّسم بالفطرية والتلقائية، فهي بالنسبة إليه "تشتمل على أرواح تحرّكها وتسيّرها، فالدمية عنده الطفلة «تجوع» و«تبكي»، والنهار عند بعض النّاس يطلع، والليل يترل، ويخيف لأنّه عامر بالأرواح الشرّيرة، والقطّ يموت ببطء لأنّه يملك أكثر من روح"[3]. وفي هذا الشأن يشير الشاعر الرومنطيقي **صموئيل تايلور كونلريفج** (Samuel Taylor Conlerifge) (1772-2834) أنّ الإنسان البدائي كان يتصوّر أنّ جميع الأشياء "مسكونة بالرّوح، أكانت هذه الأشياء حيّة أم جامدة، فالحجر له روح خاصّة به، إنّه يحيا"[4]. ونتيجة لهذه السلطة الّتي كان يحسّ بها الإنسان اتجاه الأشياء، فإنّه راح يتأمّلها، متسائلا عن مكمن قوّها وسلّطتها، لكنّه ظلّ

(1) - عبد الفتّاح الديدي: قوّة الأشياء لسيمون دي بوفوار، مجلة الفكر المعاصر، مجلّد 01، العدد01، مارس1965، الجماهيرية العربية المتحدة، ص23.

(2) - إيليا الحاوي: الفنّ والحياة والمسرح، ص17.

(3) - لطفي العربي: مدخل إلى الإبستمولوجيا، الدار العربية للكتاب- ليبيا/تونس(1984)، ص31و32.

(4) - هربرت ريد: الفنّ والمجتمع، ت: فارس متري ضاهر، دار القلم- بيروت- لبنان، سنة1975، ص44.

ينظر إليها من جانبها الميتافيزيقي، فهي، بالنسبة إليه، القوّة الّتي لا تقهر، والسرّ الّذي لا يفضّ، الأمر الّذي أدّى به إلى أن يؤلّهها حتّى يتمكّن من اتّقاء شرّها. وقد كان الفنّ بالنسبة إلى البدائي هو الوسيلة الوحيدة الّتي تمكّنه من السيطرة على الأشياء وامتلاكها، فهو حين كان يرسم البهائم من أسود ونمور وفيلة وغزلان وما إليها، إنّما كان يتوهّم أنّه تسيّد عليها، وأحدق بها، وصارت له القدرة على اصطيادها أو ترويضها"(1).

لكن مع تطوّر الفكر الإنساني وتنوّع تجاربه، بدأت علاقة الإنسان بالأشياء تأخذ منحى آخر، وبدأت الأسئلة تتزايد يوما بعد يوم عن حقيقة الأشياء، وعن علاقته بها، وعلاقة بعضها ببعض. ومع تراكم هذه الأسئلة وتباينها، بدأ الغموض يكشف عن نفسه في الأشياء، وبدأت تلك السمة القدسية الّتي كانت تحيط بالأشياء تتوارى وتختفي، ليظهر عالم الأشياء، في الأخير، طاهرا من كلّ ما علق به من معوّقات، لم تسمح لنا بالكشف عن حقيقته وماهيته. وعلى هذا الأساس لم يعد الإنسان الحديث يهتمّ بالأشياء "إلاّ من زاوية الكم، فالألوان أطول من الموجات، والأصوات ذبذبات والحرارة درجات .. ذلك لأنّ العالم لا يستعمل حواسه في وصفه للأشياء، بل عقله؛ فالأرض تتحرّك برغم ما نحسّ به، وتدور حول الشّمس رغم ما نراه، كما أن الفرق بين الأحمر والبنفسجي- مثلا- هو فرق في طول الموجة"(2).

وقد أثّر هذا التحوّل في علاقة الإنسان بالأشياء سلبا على الفنّ الحديث، ذلك أنّه أصبح غير قادر على مقارعة الزمن ومواجهته من أجل تكريس وجوده ضمن منظومة المعارف الّتي تتأسّس عليها الرؤية الإنسانية الحديثة. ممّا جعل "الفنون المعاصرة كلّها تسعى الآن للعودة إلى تلك الحالة الّتي كان الإنسان البدائي ينعم بها دون أن يعيها؛ وهي حالة الحلولية بين ذاته وبين الكون"(3). وهذا ما أكّده **هيجل** في معرض حديثه عن العلاقة بين العقل والطبيعة، حيث رأى أن الفنّ الحديث إنّما يعد "باستعادة تلك العلاقة السعيدة بين العقل والطبيعة، وبين الذات والموضوع، تلك العلاقة الّتي كانت فيما مضى مسألة إدراك «فطري» تلقائي"(4).

وعلى هذا النحو، يمكن أن نقول أنّ أهمية الفنّ عموما تقوم أساسًا على محاولة الكشف عن تلك العلاقة الّتي تربط الإنسان بالأشياء، أو الذات بالموضوع. ذلك أنّ طبيعة هذه العلاقة هي الّتي من شأنها

(1) - إيليا الحاوي: الفنّ والحياة والمسرح، ص14.

(2) - لطفي العربي: مدخل إلى الإبستمولوجيا، ص34.

(3) - إيليا الحاوي: الفنّ والحياة والمسرح، ص40.

(4) - المرجع نفسه، ص263.

أن ترفع من قيمة الفنّ أو تدنيه، فكلّما كانت هذه العلاقة ثرية وحميمية، كانت التجربة الفنيّة قوية وعميقة ومتأصّلة، وكلّما هزلت هذه العلاقة وضعفت هزل الفنّ وضعف تأثيره. وفي هذا الشأن يشير **هيجل** إلى قيمة هذه العلاقة قائلا: "ليس للفنّ ذاته من غرض سوى التعبير عن علاقة الذات بالموضوع في مستوى الوحدة المباشرة"[(1)]. والأدب بوصفه فنّا من الفنون لا يمكنه أن يخرج عن هذه القاعدة، فهو أيضا- كما عبّر عن ذلك **محمّد زكي العشماوي**- "ليس أكثر من تفسير للعلاقة بين الذات والموضوع، أو بين الذات واللاذات"[(2)]. ومن هنا لا يمكن أن يتشكّل الفنّ إلاّ من خلال امتزاج ذات الفنّان أو الأديب بالعالم الخارجي، فيتماهى كلّ منهما في الآخر، ذلك أنّ أيّ "تعبير فنّي إنّما يرتكز على هذا الاتحاد، أو قل هذا الانصهار، انصهار الموجود خارج الأديب عن طريق التجربة الّتي يعانيها بوجوده الذاتي"[(3)].

وتتباين علاقة الشاعر بالأشياء عنها بالنسبة للإنسان العادي، فالشاعر إنّما يلتحم بالأشياء، وتلتحم هي به خلال معاناته الشعرية، بحيث تكاد أن تكون هي هو أو هو هي "بشكل أو بآخر، إنّه حينما يتوجّه إليها لا يكوّن أفكارا عنها، بل يكتشفها، وبذا يكتشف نفسه من خلالها بالحياة أو بالتأمّل، إذ التجربة تجري مجرى التوتّر مع الشيء، والتعلّق به على نحو من الأنحاء، فهو قصد يضفي على الشيء معنى"[(4)]. وهو إذ يصارع ويجاهد من أجل معرفة ذاته وكشف أغوارها، إنّما يروم الاقتراب "من منطقة النور، وفي النور جلاء كثير من الحقائق"[(5)]. وعلى هذا النحو تكون للذات "أولية الاتجاه نحو الأشياء تستمع لها، وتنصت لإيحاءاتها، ويعتمل الحوار داخل الذات، وفي بدايته تحشد صورا مشحونة بالدلالات والرموز والاستعارات"[(6)]. ومن ثمّ يمكن أن نقول إنّ الفنّان هو الرفيق الحقيقي للطبيعة، إنّه صديقها وأنيس وحدتها، هو وحده من يحاورها، ويستمع لآلامها وأفراحها، فتتودّد له ويتودّد لها. إنّ الطبيعة- كما قال **صلاح عبد الصبور**- تظلّ "صامتة حتّى تتحدّث بلسان الفنّان ووجدانه، أو بقلمه وألوانه، فتتجلّى عندئذ ألوانها وظلالها، ونورها وظلامها، وتتفتّح روائحها وتطير، وينبت لها قلب كقلب الإنسان، ويحسّ ويشعر، ويندفع ويتراخى، ويكتسب همودها حياة وعنفوان (...). ومن الواضح أنّ الطبيعة لا تكتسب الحياة إلاّ إذا اصطبغت برؤية الشاعر وحالته النفسية، فقد يرى أحدنا المطر حبّات

---

(1) – عبد الفتّاح الديدي: هيجل، ص171.

(2) – محمّد زكي العشماوي: الأدب وقيم الحياة المعاصرة، الهيئة المصرية للكتاب- الإسكندرية- مصر، سنة1974، ص10.

(3) – المرجع نفسه، ص(ب).

(4) – مصطفى السعدني: المدخل اللغوي في نقد الشعر، منشأة المعارف الإسكندرية- مصر، (لات)، ص44.

(5) – مصطفى السعدني: التصوير الفنّي في شعر محمود حسن اسماعيل، ص69.

(6) – وفاء إبراهيم: الفلسفة والشعر- الوعي بين المفهوم والثورة، دار غريب للطباعة والنشر- القاهرة- مصر، سنة1999، ص16.

لولؤ منثور، بينما يراه الآخر دموعا على صفحة الكون. وذلك الاختلاف مردّه إلى رؤية الفنّان الإنسان ومزاجـــه"[1].

وهكذا فإنّه إذا كانت علاقة الإنسان بالأشياء تتميّز بأنّها علاقة ظاهرية وسطحية فـــإنّ علاقـــة الشعراء بما يحيط بهم تتّسم بشيء من الحرارة والحيوية. فالأشياء، في نظر الشاعر، ليست هي تلك الّـــتي تحيط بنا، وإنّما هي تلك الّتي رسخت صورها في أذهاننا ومعتقداتنا.

1ـ الشاعر العربي وعالم الأشياء: إنّه ليس من الإنصاف والموضوعية أن ندّعي كما ادّعى **صلاح عبد الصبور** أنّ شعر الطبيعة في أدبنا العربي القديم "قد نبت نباتا حسنا. كان يؤدن برؤية رائعة لمشاهد الجمال في الكون. فهو- مثل شعر الطبيعة الرائع في جميع الآداب- لم يكتف بالوصـــف الظاهر مجمّدا للصورة، باحثا لكلّ شيء عن شبيهه في اللون أو الشكل ليشبهه به. ولكنّه لمس أخفى ما في الطبيعة وأدقّه، وهو، في الوقت ذاته، جوهرها وروحها؛ ذلك هو عنصر «الحركة» فيها (...). ورغم ما يصبغ طبيعة الصحراء من تكرّر المشاهد إلاّ أن الشاعر العربي القديم قد استطاع أن يجعل لكلّ قطعة من الرّمل يتوقّف عندها سحرا خاصّا لا يشاركها فيه غيرها من قطع الرمال"[2]. وأصل الكلام في ذلك أنّ علاقة الشاعر العربي القديم بعالم الأشياء لم تكن حميمية بالدرجة الّتي نجدها في الشعر العربي الحديث، حيث كانت هذه العلاقة تتّسم بنوع من السطحية والسذاجة، سذاجة البساطة، لا سذاجة الـــضعف، ومردّ ذلك هو طبيعة الإنسان العربي في تلك الفترة، وبساطة حياته.

وعلى الرغم من أنّ **أبا القاسم الشابي** قد يبدو في كتابه «الخيال الشعري عند العرب» متجنّيا نوعا ما على أدبنا العربي القديم إلاّ أننا إذا أردنا أن نقيم موازنة بين الشعر الغربي والشعر العربي القـــديم فإنّنا نجد في كلامه شيئا من العلمية والموضوعية، فهو كما يقول: "إنّ الروح العربية- كما تعلن عـــن نفسها في الشعر القديم- حسّية لا تنظر إلى الأشياء كما تنظر إليها الروح الغربيـــة في عمـــق وتـــودّة وسكون.. فهي لا تنفذ إلى جوهر الأشياء، وصميم الحقائق، وإنّما همّها أن تنصرف إلى الشكل واللون والقالب، أو ما هو إلى ظواهر الأشياء أدنى من دخائلها"[3]. فالشاعر العربي القديم عموما إنّما يعتمد في تعامله مع الأشياء على مجرّد الوصف الظاهري، وإذ حاول أن يستغلّ بعض جوانبها لا يأخذ منـــها إلاّ

---

(1) - صلاح عبد الصبور: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلّد09 (الشعر)، إعداد: أحمد صليحة/محمود عبده محمّد/ أسعد اسماعيل محمّد، الهيئة المصرية العامة للكتاب- مصر، سنة1992، ص224و225.

(2) - المرجع نفسه، ص43و44.

(3) - أبو القاسم الشابي: الخيال الشعري عند العرب – الدار التونسية للنشر- تونس، سنة 1983، ص111و112.

الأشكال والألوان والقوالب، ولا يغوص في أغوارها، ليكشف لآلئها وجواهرها. فأبو الطيب المتنبي في قوله:

إذا رأيتَ نُيوبَ اللّيثِ بـــارزةً فلا تظنّنَّ أنّ اللّيثَ يبْتَســمُ

عندما أراد أن يعبّر عن غضبه لم يستحضر إلاّ صورة الليث وهو يكشّر عن أنيابه، وهي صورة مألوفة وبسيطة يدركها حتّى الإنسان العادي. فالشاعر لم يتعمّق في رؤيته، فيكون تعامله مع الأشياء تعاملا راقيا، بحيث لا يقف عند حدود الوصف الظاهري، وإنّما يغوص في أعماق الأشياء، فيقتنص منها الأصل والجوهر.

أمّا الشاعر العربي الحديث فقد استطاع بداية من المرحلة الرومانسية خاصة أن يعيد بناء علاقته مع الأشياء الّتي ما انفكّت تأخذ أنفاسها، لتجدّد عبقها وحيويتها. فبعد أن فقد الشاعر الرومانسي إيمانه بالوجود الإنساني رأى أن يعود إلى فطرته الأولى، ليعيش مع الطبيعة، ويستأنس بها. وعلى هذا الأساس لم يعد ينظر إلى الأشياء بوصفها أدوات تمثيلة لا غير، بل موجودات لها كيانها ووجودها، فهي تفرح وتحزن، تحبّ وتكره، تأمل وتكتئب...إلخ. ولعلّ من أمثلة هذا التحوّل في الشعرية العربية قصيدة **إيليا أبي ماضي** «**الحجر الصغير**» الّتي يقول فيها:

سمع اللّيل ذو النّجوم أنيـــنًا وهو يغشى المدينـــة البيضـــاء
فانحنى فوقـــها كمسترق الهمــس يطيل السكـــوت والإصغـاءَ
فرأى أهلها نيـــامًا كأهـــل الـــكهف لا جلبـــةً ولا ضوضـاءَ
ورأى السدّ خلفـــها محـكم البنـــيان والمـــاء يشبه الصحـــراءَ
كان ذاك الأنـــين من حجر في الـــسدّ يشكو المقـــادر العميـــاءَ
أيّ شأن يقـــول في الكون شأني لست شيئا، ولست فيه هبـــاءَ
وهوى من مكانه، وهو يشكو الـــأرض والشهب والدجى والسمـــاءَ
فتح الفجر جفنــــه ... فإذا الطّـــــوفـــان يغشى المدينة البيضـــاءَ[1]

ومع المدرسة التجريبية أصبحت علاقة الشاعر بالأشياء أكثر حميمية، بحيث وجدنا الشاعر العربي يلتحم بالعالم الخارجي، وبأشيائه الّتي ما لبثت أن كرّست وجودها الشعري على مساحة النصّ الأدبي. ومن هنا تمكّنت الرومانسية والرمزية من إعادة العلاقة بين الإنسان والأشياء إلى سابق عهدها، فالرومانسية- كما عبّر **إيليا الحاوي**- "كانت معظم تجاربها تخلع الإنسان على الكون أو تدع الكون يتعامل، ويتكيّف وفقما يتوق إليه الإنسان. الرومنسية نقضت العقل الحضري والصرامة الأرسطوية الّتي

(1) – إيليا أبو ماضي: الجداول، مطبعة الكمال- القاهرة، سنة1972، ص20.

أكّدت على الصلّة بين القوّة والفعل والمادّة والصورّة، ومنعت الحلولية الكونية والروحية الّتي كان يطرب لها البدائي، ويحسّ أنّه وجد في عالم حيّ، وليس هو عالما متحجّرا، متحمّد، ولا يتّصل بأيّ اتصال، وهو مقيم في حقائقه العلمية المتكرّرة الّتي تنفي حريّة الإنسان إزاءها، ووجوده بالنسبة إلى وجودها. والرمزيون أنفسهم حنّوا للعودة إلى زمن الرّوح الكونية. «إدغار إلن بو» الشاعر الإمريكي يهجو العلم في إحدى قصائده، ويقول إنّه أمات العالم، وحجّره، ونقضه، وطرد منه عرائس الرّوح. وما كان البدائي يناله بالغريزة والفطرة بات الرومنسي والرمزي يتوقان إليه عبر الصوفية والسرّية أو التعامل الروحي مع الوجود"[1].

وعلى هذا النحو باتت الأشياء هي الملمح المميّز للبنية الجمالية للنصّ الشعري العربي المعاصر، بحيث بدأت تختفي تماما تلك الكلمات الدالة على الأفكار، لتحلّ محلّها الكلمات الدالّة على الأشياء. وعلى هذا الأساس أقام **أرشيبالد مكليش** في كتابه «**الشعر والتجربة**» نظريته الجديدة حول طبيعة الشعر وحقيقته، مؤكّدا أنّ الشعر "لا يصنع من الأفكار، إنّه مصنوع من الأشياء، أو من كلمات تدلّ على أشياء"[2]. ومن ثمّ فإنّ الكلمة إذا أرادت- على حدّ تعبيره- "أن تجد طريقها إلى «قصيدة صافية»؛ أي إلى «الشعر نفسه»، كان عليها أن تشير إلى شيء هناك على محيط الدائرة"[3]. ويفسّر **فاضل تامر** هذه الحركة الجديدة للأشياء وتراتبها داخل القصيدة "باشتغال آلية العين كأداة لالتقاط المرئيات الحسّية أساسًا، وتحويل ما هو باطني ومجرّد إلى صورة بصرية مجسّدة. فالأشياء تمتلك- عبر العين قناة للإتصال- تموضعات داخل فضاء شعري محدّد، حيث يقتنص الشاعر أشياء الداخل والخارج داخل شباك التجربة الشعرية مجسّدة في كلمات تدلّ على أشياء"[4].

كما يشير هذا الناقد أيضا إلى أنّ هذا التحوّل في علاقة الشاعر الحديث مع عالم الأشياء لم يكن عشوائيا أو غير مؤسّس، وإنّما كان خلاصة تجربة طويلة وعميقة ومتأصّلة، "نابعة من رؤيا شعرية وفلسفية وحضارية محدّدة في الحياة والكون والإبداع"[5]. بحيث أنّ الشاعر الحديث قد وجد في الأشياء بما تعالق بها من دلالات وإيحاءات رمزية وأسطورية ملاذا له للتعبير عن كثير من الإحساسات والمشاعر الغامضة الّتي سيطرت على الحياة الإنسانية المعاصرة.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

(1) – إيليا الحاوي: الفنّ والحياة والمسرح، ص18و19.

(2) – أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى خضراء الجيوشي، مراجعة: توفيق صايغ، منشورات دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة- بيروت/نيويورك، سنة1963، ص31.

(3) – المرجع نفسه، ص31.

(4) – فاضل تامر: اللغة الثانية، ص26.

(5) – المرجع نفسه، ص26.

وانطلاقا من هذا التعامل المختلف للشاعر مع عالم الأشياء، يندفع الشاعر للبحث عن منطقة النّور، وتسعفه لغته الخارقة في القبض على بعض حقائق الأشياء. وفي هذا الشأن يرى **هيدغر** أنّ الشاعر عندما يسمّي الأشياء فإنّه يسمّها "في كينونتها (ما هي عليه). وليست هذه التسمية تزويدا باسم لشيء كان معروفا من قبل، وإنّما الشاعر حينما يقول الكلام الأصيل، حينئذ فقط يكون الموجود بهذه التسمية قدّ سمّي بما هو عليه في كينونته. فيصبح عندئذ معروفا «من حيث هو» موجود. فالشعر، الشعر هو تأسيس للكينونة عن طريق الكلام"[1]. وإذا كنت لا أتفق تماما مع نظرة **هيدجر** للغة الشعرية من حيث هي كاشفة الكينونة، فإنّني لا أتفق تماما أيضا مع من يحاول أن يحدّ من رغبة الشاعر في خلق لغة خاصة قادرة على الاقتراب قليلا من بؤر النور حيث تتجلّى حقائق الأشياء. ومن ذلك ادّعاء **عادل ضاهر** أن الشاعر قد يسقط "فريسة وهم لا يعتبره هيدغر وهما، وهم أنّ بإمكانه أن يخلق لغة خاصّة بالمعنى المطلق (أي خارجة عن اللغة العامة)، وأنّ هذه الوسيلة الوحيدة لتحقيق ذلك النوع من الشفافية الّذي يضمن له أن يقيم على الأرض، ويحتكّ على نحو مباشر بالأشياء ذاتها. ولكن في محاولة الشاعر وضع ذاته خارج اللغة العامة، بغية ردم الهوّة بين الذات والموضوع، فإنّه، في الواقع، يحقّق عكس الغرض المقصود، فإذا كانت اللغة هي «بيت الكينونة»، فإنّ اللغة هي كذلك ليست اللغة الخاصة المزعومة للشاعر، بل اللغة العامة أو ما هو مشتقّ منها. ولذلك فإنّ ردم الهوّة بين الذات والموضوع (إن كان ممكنا على الإطلاق) ممكن فقط من ضمن رؤيتنا إلى الالتحام الضروري بين اللغة العامة والعالم. ومحاولة خلق لغة خاصّة بالمعنى المطلق ما هي، إذن إلاّ محاولة يائسة إعادة تأكيد ذاتية الذات في وجه الموضوع"[2].

ومن هنا فإنّ زرع بذور اليأس في نفسية الشاعر هو محاولة لكبت ثورته اللغوية، والحدّ من رغبته في الكشف عن صورة الأشياء بعيدا عن فضاءاتها اللغوية المعهودة. فاللغة العامة قد غيّرت ملامح الأشياء، وأخفت حقائقها. والشاعر هو الفارس الّذي يسعى دائما للعودة بالأشياء إلى براءتها الأولى قبل أن تتدنّس. فباللغة الشعرية "يمكن التعبير في كلمات عمّا هو الأنقى، وما هو الأصفى"[3].

ويعدّ الشاعر السوري أدونيس من أكثر الشعراء العرب- حسب رأيي- جموحا إلى فرض تعامل نوعي مع الأشياء، ذلك أنّ الشيء- حسب رأيه- هو، في آن، صورته العينية-الظاهرة، وصورته المعنوية الباطنة. فصورة الشيء لا تنحصر، كما يُظنّ، في ظاهره، وإنّما تشمل كذلك باطنه- أي حقيقته ومعناه. وهكذا نرى أنّ الاكتفاء بمحاكاة ظاهر الشيء (تصويره واقعيا- كما يبدو للعين) لا يقدّم منه

(1) – مارتن هيدجر: في الفلسفة والشعر، ص92.

(2) – عادل ضاهر: الشعر والوجود، ص107

(3) – مارتن هيدجر: في الفلسفة والشعر، ص74.

إلا جزءه السطحي، عدا أنّه تكرار لا يجدي. لهذا نخطئ الشيء حين لا نصوّره إلاّ سطحه الظـاهري، ولكي نصيبه لا بدّ من أن نتصوّره- أي نؤوّل دلالته ومعناه، وأن نصوّره، من ثمّ، وفقا لهذا التصوّر[1]. ولعلّ النصّ الآتي يبرز مدى تعلّق أدونيس بالأشياء بوصفها طاقات شعرية ساحرة، يقول من قـصيدته «رؤيا..»:

ودخلت في طقس الخليفة في
رحم المياه وعذرة الشّجر
فرأيت أشجارا تراودني
ورأيت بين غصونها غُرفا
وأسرّة وكوى تعاندني،
ورأيت أطفالا قرأت لهم
رملي، قرأت لهم
سُور الغمام وآية الحجر؛
ورأيت كيف يسافرون معي
ورأيت كيف تُضئ خلفهم
بُركُ الدّموع وجنّة المطر[2]

2- الشاعر الجزائري وعالم الأشياء: ظلّت الأشياء في الخطاب الـشعري الجزائـري الحديث مجرّد علامات فاقدة لزخمها الدلالي، ولم تتمكّن من تكريس وجودها الشعري بوصفها المؤشّـر الفعلي لحداثة الخطاب الأدبي المعاصر إلاّ مع شعراء السبعينيات حيث بدأ الشاعر الجزائـري يـستعيد علاقته الأصيلة مع الأشياء، فإذا الأشياء تتنفّس شعريا، مانحة للنصّ الأدبي وجودا متأجّجا، كان له أثر كبير في تكريس أمبراطورية العلامة اللغوية. وقد تمثّل لهذا التحوّل الـشعري في بنيـة الخطـاب الأدبي الجزائري المعاصر بإحدى قصائد الشاعر الفحل أزراج عمر من قصيدته «الجميلة تقتل الوحش»:

الليل قبّعة المهاجر في السهوب
وعيوننا سفن القلوب!
الآن يبتدئ الرحيل
وظنوننا زهر الحلم

(1) – أدونيس: الصوفية والسوريالية، دار الساقي- بيروت- لبنان، ط2(1995)، ص198.
(2) – أدونيس: أغاني مهيار الدّمشقي، منشورات دار الآداب- بيروت- لبنان، ط2(1988)، ص136.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

وطني نبوءة قمحة أم معجزة؟

-ليس السؤال نهاية، إنّ النهاية تبتدئ

الآن يبتدئ الرحيل

وهل الطريق سواعد أم مئذنة؟

ليس السؤال قناعة.

ألدرب عاشقة القدم

والشوق للميلاد يفترس الألم!

ظلّي مرايا حسنها. شفتي مدينة صوتها.إنّ العناق

-رمّانة. إنّ الفراق

حجر على رمش. أرى الألوان تخلع صمتها. وتجيء

[عارية وتتلو آية

النبع الصديق] [1]

إنّ حضور الأشياء في هذا النصّ الشعري ليس حضورا شكليا فاقدا للبعد الإيحائي الجمالي، بل هو حضور فعلي، مدجّج بمرجعية فنية وفلسفية وجمالية؛ حضور غريب ومدهش، دمّر الكثير من العلاقات الأصيلة بين الأشياء، وفتح المجال واسعا أمام اندماج جديد للذات بالأشياء، وللأشياء فيما بينها، فإذا النصّ الشعري يكتسب حصانة شعرية، مكّنته من توطيد كينونته الشعرية أكثر فأكثر. وقد يتضح ذلك في قوله: «الليل قبّعة المهاجر- عيوننا سفن القلوب- زهر الحلم- نبوءة قمحة- الطريق سواعد أم مئذنة- ألدرب عاشقة القدم- ظلّي مرايا- شفتي مدينة صوتها- العناق رمّانة- الفراق حجر على رمش- أرى الألوان تخلع صمتها- آية النبع الصديق».

وإذا كانت نصوص **أزراج عمر** وبعض أترابه قد استطاعت أن تحقّق التفرّد الشعري في التعامل مع الأشياء فإنّ كثيرا من النصّوص الأخرى لم تستطع أن تواكب هذه الحركة الشعرية المتميّزة مواكبة فعلية، حيث ظلّت بعيدة عن التعامل الحداثي الحيّ مع عالم الأشياء وقد يظهر ذلك جلّيا عند الكثير من شعراء السبعينيات وحتّى الثمانينات الّذين لم يتمكّنوا بعد من التحرّر تماما من سيطرة الهالة الكلاسيكية على روحهم الشعرية. ويمكن التمثيل، في هذا الشأن، بهذا النصّ الشعري للشاعر محمود بن مريومة من قصيدته «قصيدة الجزائر»:

إنّ الأحـــــــرار بك ولـــــــدوا

---

[1] - أزراج عمر: العودة إلى إلى ثهزي راشد، ص49.

وبك الأعـــــداء فدى شهـــــدوا
فالويـــل.. الويـــل لمن حقـــــــدوا
ولمن ضـــــلّوا، ولمن رقـــــــدوا
لن تنـــــــجيهم منّا قـــــــدم
لن ينـــــــجيهم منّا عضـــــــد (1)

غير من هؤلاء الشعراء من استطاع أن يوصّل تجربته الشعرية من خلال فتح منافذ جديد للقصيدة التقليدية حتّى يمكّنها من استيعاب الزق الشعري الحداثي. ولعلّ الشاعر مصطفى الغماري خير مثـــال لهذا التوجّه الشعري في الشعر الجزائري الحديث، يقول في قصيدة «غنّيت في أعراسك»:

غنّيت في أعراسك الحمـــــــر ألما يثور بوعدك البـــــدري
بجلالك القدسي... مورقـــــة كبدي... برغم الرّيح والقـــرّ
بالحبّ.. واعـــدة سنابلـــــه بالضّوء.. بالأطفال.. بالشّعر
أنا في الجهاد الصّعب قافيـــة لم تزك إلاّ بالـــدّم الحـــــرّ
بملاحم (الأفغان) صاهلـــــة فرسا تريغ الماء... في الجمـــر (2)

ولعلّ الشعر الجزائري الحديث قد شهد تحوّلا نوعيا في طبيعة التعامل مع الأشياء بداية مـــع مـــا سمّاهم أحمد يوسف بـــ«شعراء اليتم» الّذين استطاعوا أن يندمجوا في عالم الأشياء اندماجا كلّيا، بحيث تحوّل النصّ الشعري الجزائري الحديث على أيديهم من خطاب أفكار إلى خطاب أشياء، فالأشياء هـــي الملمح المميّز لمعجمهم الشعري، وهي عند بعضهم تكاد أن تكون هي المؤسّس الفعلي لسميائية الخطاب. ويمكن أن نمثّل لذلك بقصيدة «أشجار الجنوب المائلة» للشاعر **الأخضر فلّوس** الّتي يقول فيها:

هل رأيت الّذي توسّد أغنية
وينام على غيمة في الفضاء البعيد..
أخطّ على الريح مملكتي..
أمزج الماء بالنّار
حتّى يكون الضياء
وأقرأ ما كتب الأقدمون من الخلف حتّى أرى لغتي
أستعيد النبوءة:

(1) – محمود بن مريومة: رسالة حبّ إلى امرأة غير عادية، المؤسسة الوطنية للكتاب– الجزائر، سنة1986، ص79.
(2) – مصطفى محمّد الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ، ص09.

هذي يدي تصنع الطين في..
على هيئة الطير..
ثمّ عيونك- في البعد- تملأه بهجة
فيغني على أوّل الغصن ملتهبا بالحنين
إلى أن تعودي..[1]

ففي هذا النصّ الشعري يبدو ذلك التراكم الظاهر لكتلة من الأشياء مرصوصة بعضها إلى بعض، وكلّ شيء من هذه الأشياء يستطبن مخزونه الدلالي والشعري الّذي يجعله قادرا على أن يكون بديلا للغة. فالشاعر هنا لم يعبّر بلغة الكلمات، وإنّما عبّر بلغة الأشياء الّتي بإمكانها أن تستوعب نزقه الشعري، وفضاءه الدلالي. ذلك أنّ الشعرية- على حدّ تعبير كوهن- "كواقع جمالي صادرة عن الأشياء لا عن الكلمات"[2]. فحضور الأشياء قد يمنح النصّ الشعري حياة متجدّدة، لأنّ إشعاعها يظلّ ممتدّا عبر الزمان والمكان. كما أنّها قد تضفي سحرا عجيبا على أرض النصّ، يعود أساسا إلى استشعار للقارئ لكينونة اللغة الشعرية.

غير أنّ أن هذا التكديس قد يضرّ أحيانا بالعملية التوصلية، بحيث لا تتمكن الأشياء من تكريس إمبراطوريتها العلاماتية، ولعلّ ذلك قد يظهر جليّا عند أولئك الشعراء الّذين يشتغلون بالتجريب الشعري، من أمثال مداني عامر وعبدالله الهامل وميلود خيراز، و**مصطفى دحية** الّذي له قصيدة بعنوان «**ميتا**» يقول فيها:

يحبل الحرف
والاسم
والخطاطات والرسم
بنواح العصافير تمتلئ الثمرة.
طفلة/ نملة
جسد/ أفعوان
غيمة/خيمة
هدهد/أرجوان
اللّبان من اللبّ

---

(1) - الأخضر فلّوس: مرثية الرحل الّي رأى، ص29.

(2) - جون كوين: النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر- القاهرة، سنة2000، ص141.

الحباب من الحبّ

العين في الشبّ

الساقّ في السقي

في ظلمة السرّ السرّ

في الحلمة النهر

في البرّ والبحر (1)

فالشاعر **مصطفى دحية** أستبدل لغة الكلمات بلغة الأشياء، الّتي تراكمت في هذا المقطع الشعري بالشكل الّذي جعل الدلالة تتبهم وتتلاشى (طفلة/ نملة، جسد/ أفعوان، غيمة/خيمة، هدهد/أرجوان، اللبّان من اللبّ، الحباب من الحبّ، العين في الشبّ، الساقّ في السقي...). وبدلك لم يعد في مقدور الناقد الحصيف أن يستقصي الأبعاد الشعرية لهذه المقطوعة الشعرية. وكما نجد ذلك أيضا لدى الشاعر **الأخضر بركة في قصيدة «عاد»**:

كان عرس العواطف، صبيّة نزلت

من على الحائط، وانفتحت وردة من

نحاس

تموّج عشب الحديث مع الذكريات

بياض الفناجين ظلّ الفراش

على القلب، إبريق ضوء من الشاي

شمع يذوب..

فضاء النعاس..(2)

وإن كان هذا المقطع يكاد يشف نوعا ما عن بعض المعاني، إلاّ أن اقتناصها وتفسيرها يظّل ضربا من الخيال، وذلك لأنّ الشاعر ظلّ ينتقل بنا من لغة شيئية إلى أخرى دون أن تكون لنا القدرة على ربط الدلالات الشعرية بعضها ببعض، ومن ثمّ الكشف عن شكل من أشكال المعنى. ومن هنا فإنّ ظاهرة التحريب إذا كانت "حقّا مشروعا لكلّ نصّ شعري يريد أن يحقّق فرادته، ويؤكّد أصالته ضمن منطق

(1) – مصطفى دحية: بلاغات الماء، ص53.

(2) – مجلّة القصيدة، ملحق لمجلّة التبيين خاص بالشعر، عدد02، سنة1992، الجزائر، ص87و88.

الاختلاف، فلا ينبغي أن يتحوّل إلى حذلقة تنطلق من الفراغ، وتبني صرحا هشّا يذهب في مهبّ الريح، وتلبس الغموض الّذي يتجاوز الإيحاء إلى الألغاز دون معرفة أبسط أبجديات لغة الشعر"[1].

3ـ طبيعة الأشياء في الخطاب الشعري الجزائري: تتنوع طبيعة الأشياء في الخطاب الشعري الجزائري، بتنوّع التجربة الشعرية الجزائرية، واختلاف أصولها المرجعية. ولعلّ هذا التنّوع مردّه تباين الثقافات الشعرية للشعراء الجزائريين، واختلاق ميولاتهم. وعليه يمكن أن نصنّف هذا الأشياء إلى حقلين دلاليين:

أ ـ الأشياء الّتي تعامل معها الشاعر العربي القديم: ونقصد بهذا الصنف مختلف الأشياء الّتي وردت في الشعرية العربية القديمة، وكانت هي الفضاء الّذي استند عليه الشاعر القديم للتعبير عن أفكاره وتصوّراته الشعرية. ويمكن أن نصنّف هذا القسم أيضا إلى صنتفين: الأشياء العامة؛ ونقصد بها مختلف الأشياء الكونية الّتي لا يمكن أن نربطها بزمن معيّن أو بشعر ما، ونذكر منها على سبيل المثال: الشمس، القمر، النجوم، الريح، والتراب، الظلام، البحر، إلى غير ذلك، والأشياء الخاصة؛ والّتي تكاد أن تكون هي السمة المميّزة للشعرية العربية القديمة، وهذه الأشياء بعضها يدخل ضمن دائرة العناصر الطبيعية الكونية، وبعضها الآخر يرتبط أساسا بخصوصية الثقافة العربية القديمة، ومن هذه الأشياء مثلا: النخيل الرمل، الجمل، الخيمة، السيف، الرمح، الراح، الكؤوس، إلى غير ذلك من الأشياء الّتي ميزّت المعجم الشيئي للخطاب الشعري العربي القديم.

وقد تباينت علاقة الشعراء الجزائريين مع هذه الأشياء، وذلك بحسب ثقافتهم المعرفية والشعرية، حيث يكثر استعمال هذه الأشياء من لدن الشعراء التراثيين الّذين أسّسوا شعريتهم على أنقاض الشعرية العربية القديمة. ونذكر من ذلك خاصة الشاعر مصطفى الغماري وأحمد شنّة وعزّ الدين ميهوبي وعاشور فنّي وخليفة بوجادي وعبد المالك بومنجل وغيرهم. وقد تباين هؤلاء الشعراء في كيفية تعاملهم مع هذه الأشياء، كما أنّ تطوّر التجربة الشعرية لدى كلّ شاعر كان لها أثرها البارز في تفعيل علاقة الشاعر الجزائري مع هذه الأشياء. ويعتبر **مصطفى الغماري** من الشعراء الجزائريين المعاصرين الأكثر قربا من الثقافة الشعرية العربية القديمة، والأكثر ولعا بصورها وأشيائها. غير أنّه يعدّ ـ أيضا ـ من الروّاد الأوائل الّذين أعادوا صياغة التعامل مع هذه الأشياء الّتي استطاعت أن تكتسب روحا ونفسا جديدا، ويمكن أن نستدلّ على هذا التحوّل في التعامل مع هذه الأشياء بالمقطع التالي من قصيدة له بعنوان «مري القلب..»:

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

(1) ـ أحمد يوسف: يتمّ النصّ، الجينيالوجيا الضائعة، ص282..

مري القلب .. أيّتها الآمـــــره مريـــه..فأشواقه عامـــــره
ودنياه لولاك أرض يبـــــــاب يرود الضياع بها خاطـــــره
وصحراء ممتدّ مثل الفـــــــراغ يناقض أوّلـــــه آخـــــره
تعاوت عليها رياح الجنـــــون زوابعـــه .. المزع الكاسره!
وعودٌ.. ولكنّها من ســـــراب وكأس على نخبنـــا دائـــره!
ونطرب إن بسكر القصر .. إنّا كما العير .. تقتلها الهاجره![1]

فـــالغماري- كما يبدو في هذا المقطع- تراثي اللغة والتفكير، ومن ثمّ فقد ظلّ محافظا على صور الأشياء الّتي كان يتعامل معها الشاعر العربي القديم، غير أنّه استطاع أن يضفي عليها بعض اللمحـــات الجمالية عن طريق توظيفها في تراكيب جديدة، مكّنتها من إكتساب مظهر حداثي؛ فـــ(الرياح أصابها الجنون- والزوابع مزع كاسرة). غير أنّ بعض الأشياء ظلّ محافظا على مظهره الشعري القديم، وظـــلّ الغماري لا يني يستخدمها في شعره على الرغم من أنّها لم يعد لها تأثير في المخيّلة الـــشعرية الحديثـــة، ومثال ذلك قوله (وكأس على نخبنا دائرة- العير.. تقتلها الهاجرة).

وعلى الشاكلة نفسها يشكّل **عبد المالك بومنجل** تجربته الشعرية الّتي يبدو فيها متأثّرا تأثرا بارزا بالتجربة الغمارية، ويمكن أن نلمس ذلك في هذا المقطع الشعري من قصيدة له بعنوان: «الحلـــم يُقتـــل مرّتين»:

رحل النـــدى البـــدريّ .. سنبـــلة الغد المأمـــول .. لحن الكبريـــاء
رحل الصفـــاء العذب.. حمحمة الخيول العـــرب، رفرفة الضيـــــاء
رحل الّذي سكب الحياة نديّة القسمات في دمنا .. فأزهرت الجـــواء
رحل المشرّد حلمنا فيه، به، من يوم أن غدرت بفرحتنا أعاصير الشتاء
الريـــح تعصف مرّة، والحـــلم يهدر مرّة أخرى، ليُـــقتل مرّتـــين[2]

ويقول في مقطع آخر من قصيدة «الجرح والكبرياء»:

مهيب الحزن أرفل في شجـــوني وترفل ملء غربتها النخيـــــل
ولا فرح سوى شيمي، فحسبي وقد رحل الفوارس والخيـــول[3]

(1) – مصطفى محمد الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص54/51.
(2) – عبد المالك بومنجل: لك القلب أيّتها السنبلة، ص26.
(3) – المصدر نفسه، ص46.

فارتباط الشاعر بالشعرية القديمة جعله مولوعا بلغتها، مقيّدا بأشيائها، غير أنّ ذلك لم يمنعه من إضفاء الأبعاد الجمالية الحداثية على أشيائه بحيث بدت وكأنّها قد تزّينت بمدلولات جديدة. وقد بدا الشاعر أيضا متأثّرا بالشعرية الرومنسية: (رحل الندي البدريّ- رحل الصفاء العذب- حمحمة الخيول العرب- رفرفة الضياء- أزهرت الجواء- أعاصير الشتاء- الريح تعصف- ترفل ملء غربتها النخيل- رحل الفوارس والخيول). فعلى الرغم من أن الشاعر ظلّ محافظا على الأشياءالّتي كان يتعامل معها الشاعر القديم من مثل (الخيول والنخيل) إلاّ أنّ توظيفها بطريقة جيّدة جعلها تبدو وكأنّها في حلّة جديدة.

ومن الشعراء الّذين أعادوا صياغة تعاملهم مع الأشياء التراثية، وتمكّنوا من أن يرتفعوا بها إلى مصاف الحداثة الشعرية المعاصرة الشاعر **أحمد شنّة** الّذي وفّق أيّما توفيق في الجمع بين قوّة اللغة الشعرية القديمة وجزالتها، وسلاسة التعبير الحداثي. ولعل عناوين بعض قصائده تشهد على ذلك: «زنابق الحصار»، «صلاة الغربان»، «رماد الحبّ»، «لهاث البحر». وإليك هذا المقطع التالي من قصيدة «لهاث البحر»:

النخل يرحل للشحوب وخيمتي بين الضلوع غمامة عرجاء
والرمل يوغل بالركوع على دمي والعاشقون خرائط بلهاء
والأرض تحضن في الظلام ضريحها واللّه في صلواتهم أصداء[1]

لقد تعامل الشاعر مع النخل الّذي هو رمز للثبات تعاملا مختلفا، فجعله يرحل، ورحيله غريب ومدهش، إنّه رحيل للشحوب، وانظر كيف أنّ الخيمة أصبحت مادة حقيقية للشعرية الحداثية، حيث اتخذها الشاعر رمزا شعريا راقيا فهي (بين الضلوع غمامة بيضاء)، وانظر كيف أنّ الرمل لم يعد علامة أيقونية دالة على الصحراء، بل رمزا شعريا مكثّفا، فهو (يوغل بالركوع على دمي).

وعلى هذا الأساس فإنّ هذا النوع من الأشياء، وخاصة منه المرتبط بخصوصية الثقافة العربية يبدأ في الإنحسار والتقزّم كلّما اقتربنا من مدارات التغريب الشعري الحداثي، وخاصة عند لفيف من الشعراء الّذين وإن كانت لغتهم هي العربية، فإنّ أشياءهم وتعابيرهم وصورهم مستقاة إمّا من الشعرية الغربية مباشرة، وإمّا ممّن حاكوا هذه الشعرية.

ب- الأشياء الّتي تتعامل معها الشعرية المعاصرة: ظلّ الشاعر العربي في بداية النهضة العربية- نظرا لانغماسه في الشعرية القديمة- مرتبطا بالأشياء الّتي كان يتعامل معها الشاعر العربي

[1] - أحمد شنّة: زنابق الحصار، ص126.

القديم، على الرغم من أن أنواع الأسلحة قد تغيّرت، فظهرت البندقية والمسدّس والمدفع، و لم يعد هناك مجال للحديث عن السيف والرمح والمنجنيق، إلاّ أن الشاعر الحديث، في تلك الفترة، إذا أراد أن يعبّر عن صور القوّة والبطولة وظّف الحصان والسيف والرمح. ولعلّ ذلك يرجع إلى أنّه ظلّ لفترة طويلة أسير النسق اللغوي والشعري للقصيدة العربية القديمة.

غير أنّ تحرّر الشاعر المعاصر من سيطرة النموذج الشعري القديم على المخيّلة العربية، واندفاعه في عوالم أرحب، جعله يستعين بأشياء جديدة هي وليدة الحضارة المعاصرة من مثل الكرسي والمذياع، النوافذ. كما نجد ذلك في المقطع التالي من «مذكّرة العشق الناتئ» للشاعر **علي ملاّحي**:

أقول،
وماذا أقول
النوافذ مغلولة بالتأوّه والأمنيات الكسيرة
والعاشقون البلاد
على طرقات الرهان انشطار
يهرول صوب الخطيئة..
والانتحار[1]

كما أعاد الشاعر العربي المعاصر خلق الفضاء الدلالي للأشياء الّتي كان يتعامل معها الشاعر القديم بالشكل الّذي يتناسب وتجربته المعرفية والشعرية. فلم تعد الشمس والليل والقمر والبحر والنخيل مجرّد صور تشبيهية يستغلّها الشاعر في توضيح معانيه، بل شفرات سيميائية ثريّة مدجّجة بمرجعيات دلالية متنوّعة لا تقف عند دلالتها الطبيعية كما نجد ذلك في المقطع التالي للشاعر **محمّد زتيلي** من قصيدته «سقوط مملكة العشّاق»:

كتبت أشياء خطيرة،
ضدّ السلطة والقانون
علّق عنها مسؤول الأمن السرّي
فقال:
أفكار...
يمكن أن تعدي بشرا نزهاء ...
وأكفاء...

[1] - علي ملاحي: صفاء الأزمنة الخانقة، المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر، سنة 1989، ص14

وملتزمين!
أوقفني مزهوّا بمسدسه
مسح النظرات السوداء، وقال:
ماذا تفعل في هذا الدرب القفر
ألا تخشى الصحراء؟
ولفح الشمس؟
فلا نخلة تحميك...
ولا خيمة تأويك...
ولا بئر ترويك[1]

كما تمكّنت بعض الأشياء الّتي كانت محرّمة على الشعرية القديمة- نظرا لكونها تفتقد للإيقاع والدلالة الشعرية- من اقتحام دواليب الشعرية، بل وأصبحت أحد أهمّ الملامح الجمالية للشعرية المعاصرة، ونذكر منها على وجه الخصوص: الملح، المرآة، الجسد، الجبهة. فالملح الّذي كانت تنفر منه الشعرية القديمة أصبح يوظّف في عناوين القصائد الشعرية، بل وفي الدواوين أيضا بوصفه رمزا شعريا قويّا ومؤثّرا، كما نجد ذلك عند **عثمان لوصيف** الّذي عنون أحد دواوينه بـ«أعراس الملح»، وفي هذا الديوان له قصيدة بعنوان «أملاح» يقول فيها:

أحتضن الغزالة الشهيدة
مقبّلا حبينها الوضيء
وثغرها والجرح
مصلّيا على ثرى مصرعها
مرتذلا سورتها المجيدة
أنهض من تضرّعي
أقرأ في ما في مقلتيها من رؤى
أرشّها براعما في كفن من ملح[2]

كما أنّ المرآة قد أضحت أكثر الأشياء حضورا في الشعرية المعاصرة، بوصفها العلامة القادرة على التعبير عن أعماق الشعور الإنساني، وعلى هذا الأساس كانت توظّف في أحيان كثيرة في عناوين

(1) - محمّد زتيلي: إفشاء مملكة الحوت، ص27.
(2) - عثمان لوصيف: أعراس، ص26.

الدواوين أو القصائد كما نجد ذلك عند **عبد الله هامل** الّذي عنون إحدى قصائده بـ«المرايا» يقول فيها:

في المرايا وجوه آلفها

وقد تطلع في الحلم شاحبة تلوح بوداع أخير

أفزع

فأراها ثانية في المرآة تأكل وجهي مثل الدود

المرايا صديقة

المرايا لدودة

المرايا لا تصدّقني...[1]

و لم يكتف الشاعر الجزائري المعاصر- مثل غيره من الشعراء العرب- بالأشياء المتّصلة بثقافته العربية الإسلامية، وإنّما استغلّ- عند اطلاعه على آداب الآخرين- بعض الأشياء الّتي تحسب عادة على الثقافة الغربية، أو أنّها بلغتها الغربية من نحو الأجراس أو النواقيس، الصليب الدهليز، السنديان، البلاستيك، الأسبرين. وقد ظهرت هذه الأشياء بصورة جلية لدى من سمّاهم **أحمد يوسف** بشعراء التجريب الحداثي الّذين ترتكز ثقافتهم الشعرية على وجه الخصوص على الشعرية الغربية، ممّا جعلهم يتأثرون بها، فيتبنون صورها وأشياءها. نذكر على سبيل المثال المقطع التالي للشاعر **فيصل لحمر** من قصيدته «كرّاسة شاهد على نهاية القرن العشرين»:

القلوب معلّبة

والملاهي مغلّفة بالبلاستيك

والنور يصدر عن معدن من حشاه تجيء حياة

والهواء المكيف يشربنا رغبة لا تدوم

وكلّ الطعام المعلّب يسكن أدراج

تشرب ماء الهواء المكيّف حتّى الممات

السقوف مجوّفة بدخول خبايا

مجوّفة لخروج خفايا

مرصصة لاغتيال الصلاة

الفواكه، مثل اللحوم، مغلّفة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

[1] - مجلة الثقافة، تصدر عن وزارة الثقافة، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، عدد04/03، سنة2004، ص126.

والبراميل في جوفها بعض ما يتسرّب
من عاديات الهواء المكيّف
يأتي، يكيّف ماء البراميل، ثمّ يكيّفنا[1]

فعلى الرغم من أن الشيء الغريب- في هذا المقطع- عن منظومة الأشياء الّتي تخصّ الثقافة العربية هو (البلاستيك)، إلاّ نمط الكتابة الشعرية قد جعل معظم الأشياء تتلوّن بلون هذه الثقافة، فبدا النسق اللغوي- مع أنّه بكلمات عربية منسوجة وفق قواعد عربية- وكأنّه نسق غربي لا عربي. وعلى هذا النحو فإنّ حضور مثل هذه الأشياء في الخطاب الشعري العربي لا يعدّ، بحال من الأحوال، مظهرا سلبيا، ذلك أنّ الشاعر العربي من حقّه أن يستغلّ كلّ الأشياء الموجودة في الطبيعة، لكن يحاول جهده أن يوظّفها بمرجعية تتناسب وثقافته العربية الإسلامية، فضلا على أنّ تمكّنه من ناصية اللغة سوف يمنع هذه الأشياء من تدنيس نصوصه الشعرية. كما نجد ذلك عند الشاعر **عثمان لوصيف** الّذي يعدّ من بين أوائل الشعراء الّذين أدخلوا لفظة الأجراس أو النواقيس إلى دائرة الشعر الجزائري المعاصر، دون أن يكون لهذا الإقحام دور في تمزيق أصول الشعرية العربية، يقول في قصيدته «أنت والثلج»:

من أيقظ النشوة في مهجتي وفجر الروعة ملء البصر
ورقرق الأجراس عبر المدى وقال للشموس أن تنكسر؟[2]

ويقول في مقطع آخر من قصيدة «السماوات الأخرى»:

السماوات الّتي لا تنتهي لم يزل يشربه مطلقها
عندما حلّق في آفاقها ضاع في أزرقها أزرقها
كان مأخوذا بها مندهشا يلتقي في مقلتيه برقها
النواقيس على أهدابها سور يهمي عليه ودقها
والمجرّات على جبهته أهر يغمره رقراقها[3]

ولعلّ الشاعر **أحمد شنّة**- حسب اطلاعي- هو من أكثر الشعراء الجزائريين المعاصرين استخداما للفظة الصليب الّتي تتكرّر عنده بصورة لافتة للانتباه، تنمّ عن هوس بهذه العلامة التي تمتلك القدرة على التعبير عن رؤية الشاعر الفكرية للمجتمع الجزائري بصورة خاصة والمجتمع العربي بوجه عام. ويتمظهر

(1) - فيصل لحمر: العالم ..تقريبا، مطبعة الجعدي- الجزائر، ط1(1425/2001)، ص17.
(2) - عثمان لوصيف: شهق الياسمين، ص26.
(3) - المصدر نفسه، ص40.

هوس الشاعر بهذه العلامة من خلال استعمالها بأشكال مختلفة، فتارة يستعملها اسما مفردا كما في قوله في قصيدة «صلاة الغربان»:

إنّ الصليب على نهود نسائهم ألق، وفوق كرومهم أغصان[1]

وتارة أخرى يستخدمها بصيغة الجمع كما في قوله في القصيدة نفسها:

من سيفك المكسور تولد ثورة وتسيخ في خطراتك الصلبان[2]

وتارة أخرى يشتقّ منها الفعل، فيقول في قصيدة «ثرثرة الكهف»:

حثث تعانق في الظلام حرائقا وعلى المنابر يصلب الأجداد[3]

4. أشكال علاقة الشاعر الجزائري مع أشيائه: تتباين علاقة الشاعر مع عالم الأشياء بتباين طبيعة الأشياء ذاتها، وتنوّع ذاكرتها الشعرية. ويمكن أن نميّز في هذه العلاقة بين مستويين: المستوى الأوّل وهو المستوى الدلالي، أمّا المستوى الثاني وهو المستوى التخييلي. وعبر هذين المستويين تتكشف طبيعة تعامل الشاعر الجزائري مع الأشياء. وسأحاول فيما يلي دراسة الخطاب الشعري الجزائري المعاصر من خلال هاته الأشكال المختلفة لعلاقة الشاعر الجزائري بعالم الأشياء.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

(1) – أحمد شنة: زنابق الحصار، ص34

(2) – المصدر نفسه، ص35

(3) – المصدر نفسه، ص127

الفصل الثاني:

على مستوى الدلالة

1- علاقة توجّس ورهبة.
2- علاقة تآلف وانسجام.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

إنّ انتقال الشيء- كما ذكرت آنفا- من وجوده الموضوعي خارج الذّات الإنسانية إلى وجوده الذاتي قد يسمح له بالتحرّر قليلا من صفته المادية الجافّة، حيث تبدأ القشرة الدلالية في التشكّل، يوما بعد يوم لتيحوّل هذا الشيء- مع مرور الزمن- إلى كومة من الدلالات بعضها مجازي والآخر اجتماعي والآخر أسطوري وغيرها، حيث يصبح هذا الشيء/الكلمة يشبه كثيرا- على حدّ قول **بارت**- "فصّ البصل؛ حيث لا لبّ ولا نواة ولا قلب، ولكن هناك (بصلة) تتكوّن من أغشية متتالية، بعضها فوق بعض، ونزع الغشاء يكشف عن غشاء مماثل حتّى النهاية، حيث لا نهاية، ولا بداية، فكلّها أغشية، وكلّ الأغشية لبّ. والغشاء ليس غطاء لنواة أو لبّ داخلي، وإنّما هو غطاء لغشاء مثله. وهذا هو النصّ الأدبي فوجوده ذاتي فيه، وليس لشيء مخبوء فيه. وهو اللبّ بكلّ حرف من حروفه. ولو جرّدنا النصّ من قشوره لقضينا عليه تماما كقضائنا على (البصلة) بسلخ أغشيتها."[1]

وانطلاقا من هذا التحوّل الّذي قد يطرأ على الشيء عبر مسار حركته الدلالية والشعرية أصبحت علاقة الشاعر العربي الحديث مع الأشياء علاقة غير عادية، بحيث لم يعد يتعامل معها كما كان يتعامل معها الشاعر العربي القديم من حيث هي مجرّد عناصر خارجية يستغلّها في عملية الوصف أو التشبيه، وإنّما بوصفها كائنات حيّة يهبها تارة، ويكشف لها المحبّة تارة أخرى، أو رموزا يرتفع بها عن مستواها الواقعي، منطلقا إلى آفاق أرحب حيث تتشعّب الدلالات، فترتبط صورة الشيء في بعدها الواقعي بصورته في بعدها الرمزي، فإذا الشاعر يتعامل مع هذا الشيء وفق الرؤيتين معا.

ومن هذا المنطلق نجد أنّ علاقة الشاعر الجزائري المعاصر بعالم الأشياء في هذا المستوى الدلالي تختلف باختلاف طبيعة هذه الأشياء، وصورها المُختَزنة في الذاكرة الشعرية والإنسانية عامّة. وعلى هذا الأساس تتنوّع هذه العلاقة بين حالتين، فإمّا أن تكون علاقة توجّس ورهبة، وإمّا أن تكون علاقة ألفة وانسجام.

أ - علاقة توجّس ورهبة:

إنّ علاقة الإنسان بعالم الأشياء قد تميّزت- في أصلها- بكونها علاقة توجّس ورهبة. فالإنسان البدائي- كما ذكرنا آنفا- كان ينظر للأشياء نظرة ملؤها الحيرة والخوف والتوجّس، فهي، بالنسبة إليه، كائن غامض وغريب، يأبى أن يفصح عن هويته، ويقرّ بحقيقته. ولذلك فهو لايفتأ يبحث عن الوسائل الكفيلة لمواجهتها، وترويضها. وقد برز ذلك خاصة في تأليهه للشمس والقمر وكثير من الأشياء الأخرى.

---

[1] - عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير- من البنيوية إلى التشريحية، ص16 و17.

وعلى الرغم من تطوّر الفكر البشري، وانتقال الإنسان من الحالة السحرية الأسطورية إلى الحالة العلمية الحضارية، إلاّ أنّ صمت الأشياء وسكوها ظلّ يثير الكثير من الأسئلة الّتي لم يستطع الإنسان الإجابة عنها. ومن ثمّ فقد ظلّت الأشياء تمارس طقوسها السحرية على الإنسان، فهي، ولا شكّ، "تتمثّل لنا في صورة عدوّ غريب، فهي لا تشارك في أيّة محادثة، ولا تعدو أن تشبه الآخر المستمسك بتلابيب الصمت الجامد. فالأشياء- على حدّ تعبير موريس ميرلوبونتي- هي نفس تتهرّب منّا كما تتهرّب من ملاطفة الشعور الغريب"[1]. وكما يقول غاستون باشلار أيضا: "في حياتنا هذه، حياة التمدّن في العصر الصناعي، تحتلّنا الأشياء. وكلّ شيء يمثّل مجموعة أشياء"[2].

وقد يظهر رفض الإنسان لعالم الأشياء وانفصاله عنها توجّسا وخيفة، من خلال تهميشه لهذا العالم الحسّي، وارتباطه أساسا بالعالم الداخلي الفكري والشعوري، كما نجد ذلك خاصة عند بعض الشعراء العاطفيين الّذين يجعلون من القصيدة الشعرية عالما من الأفكار المجرّدة والميتافيزيقات. **وقد نمثّل** لذلك بديوان الشاعر **عبد الكريم قذيفة** «آه لو تدري كم أحبّك»، الّذي تكاد أغلب قصائده أن يكون تعاملها مع المجرّدات لا مع الحسّيات، فهي لا تتّصل بعالم الأشياء إلاّ اتصالا خفيفا وطارئا. كما نلحظ ذلك في المقطع التالي من قصيدة «نخلتان لأوراس والغرباء»، يقول فيها:

ربّما ..
ردّني للطريق الّتي ضيّعتني أنا عاشق
وفي مقلتي الندى والحلم
أبحث الآن عنها..
وعن وطن ضاع منّي
لا بدّ للحزن أن يحتوينا
ولا بدّ أن يعترينا السأم..
لكي نلتقي..
ولكي ننسجم!!
ردّني للطريق أنا عاشق
ضمّني..

(1) – عبد الفتّاح ديدي: قوّة الأشياء لسيمون دي بوفوار، مجلّد الفكر المعاصر، مجلّد 01، العدد01، مارس1965- الجماهيرية العربية المتّحدة، ص25.

(2) – غاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة، ص35.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

واعتصرني طويلا
فقد يتفجّر عمق البحار
ويخطّ القلمْ
قصّة العاشقين..
لحروف ودم![1]

فالشاعر، في هذا المقطع، لم يقبل على عالم الأشياء إقبالا بيّنا، كي يستقي منه مادته الشعرية، بل ظلّ يحوم في عالم الأفكار والمجرّدات. ولعلّ ذلك يرجع أساسا إلى رفضه لكلّ ما يربطه بعالمه الخارجي، وإحساسه بالغربة من حيث هي "مرض متّصل بتصدّع الذات أو انشقاقها نتيجة لعدم توائمها وانسجامها مع المجتمع الّذي تعيش فيه"[2]. لهذا كان عالم الأفكار والمجرّدات هو المنفى الّذي اختاره الشاعر، وذلك لأن المنفى "حالة ذهنية وقرار داخلي يتكوّن نتيجة لتفكّك العلائق الّتي تربط بين الشاعر والمكان بسبب جوهري يفد على المعطيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية الّتي يحياها الشاعر"[3].

وما تجدر الإشارة إليه أنّ الشاعر على الرغم من أنّه لم يتعامل مع عالم الأشياء تعاملا مكثّفا- وللأشياء سحرها ونكهتها- إلاّ أنّ توظيفه لبعض الآليات الشعرية الأخرى كالحوار واللغة السلسة وبعض الأفعال التشيئية (التشخيصية) من مثل اعتصري وفجّري، قد مكّنه من إضفاء لمسة جمالية رائقة على مقطعه الشعري. وإليك هذا المقطع أيضا من قصيدة «إصرار» الّتي استعاض فيه الشاعر عن سحر الأشياء بسحر اللغة والموسيقى:

كان يمكنه أن يحبّ
ولكنّه لم يشأ
كان يمكنه أن يعبّ من النهر
ولكنّه اختار أن يستمرّ الضمأ
كان يمكنه أن يراجع أخطاءه
ولكنّه اختار أن ينتهي في الخطأ
كان يمكنه أن يعدّل في سيره
ولكنّه اختار أن ينتهي

---

(1)- عبد الكريم قذيفة: آه لو تدري كم أحبّك، ص20و21.
(2) - زكي العشماوي: الأدب وقيم الحياة المعاصرة، ص38.
(3) - اعتدال عثمان: إضاءة النصّ، ص18.

في الطريق الّذي كان منه ابتدأ.[1]

وإذا كان الشاعر **عبد الكريم قذيفة** قد وفّق- نوعا ما- شعريا، على الرغم من عدم استغلاله لجمالية عالم الأشياء، فإنّ غيره من الشعراء لم يحقّقوا هذه المفارقة، وخاصة منهم شعراء القصيدة الخليلية الّتي تأسّس شعريتها- بصورة خاصة- على الأبعاد العاطفية والانفعالية، كما يبدو ذلك في ديوان «إلى حبيبتي» للشاعر **عبد الرحمان زناقي** الذي تكاد أن تفتقد بعض قصائده الخليلية إلى النكهة الشعرية، والّتي أردّها- في الجانب الأكبر منها- إلى عدم استغلاله لجمالية الأشياء، فضلا عن ضعف الوسيلة الأدبيـــة، وانتفائها في بعض الأحيان. فإليك هذا المقطع الآتي من قصيدة «أوجاع قلب»:

معهد صار لنا حصنا حصينا ... سيبثّ العلم والأخلاق فينا
حينما أبصره النّاس ضـحى ... فتّحوا آذاهم ثمّ العيـــونا
ثمّ قالوا نعم أيد شيّـــدت ... صرح عرفان لكلّ المسلمينا
وصروح العلم تنمي دائـــما ... كلّ أفكار وأجسام يقيـــنا
يا بني رستـــم إنّا ها هنا ... بعدكم نبراسا مبيـــــنا[2]

إنّ غياب الأشياء بوصفها علامات سيميائية عائمة قد أفقد هذا النصّ الـشعري كـثيرا مـن اللمسات الجمالية. وتكاد هذه اللغة الّتي تفتقد لعبير الأشياء ونكهتها أن تكون هي السمة المميّزة لكـثير من القصائد الشعرية الّتي يظنّ أصحابها أن الشعر هو مجرّد إفضاء للمشاعر والأحاسيس الداخلية. فضلا على أنّ السمة الّتي نجدها عند أمثال هؤلاء الشعراء لا تعدّ التزاما من لدهم، بقدر ما تنمّ عن ضـعف بائن، ومحاكاة عشوائية لكبار من حاكوا الشعرية العربية القديمة.

غير أنّ اتهامي لشعراء القصيدة الخليلية من حيث عدم استغلالهم لهذا الجانب المهمّ من الـشعرية المعاصرة لا يعني بحال من الأحوال اتهاما للقصيدة الخليلية، حيث أثبت الشكل الخليلي، في كـثير مـن الأحيان، قدرته على استيعاب التحوّلات الجمالية والفكرية للقصيدة العربية. وليس أدلّ على ذلك مـن قصائد مصطفى الغماري وأحمد شنّة وناصر لوحيشي وخليفة بوجادي وعبد المالك بومنجل وعزّ الدين ميهوبي وعاشور فنّي الّذي نمثّل له بهذا المقطع الآتي من قصيدة «قمر لمملكة العشّاق»:

يا كلّ من عشقوا
يا كلّ من خذلوا
يا كلّ من قتلوا

(1) – عبد الكريم قذيفة: آه لو تدري كم أحبّك، ص53.

(2) – عبد الرحمان زناقي: إلى حبيبتي تلمسان، ص121و122.

من قبل أن يصلوا
أنا المتيّم سرًّا في محبّتكم
والسرّ يفضحني
واليتم والخجل
أنا المتيّم...
لا التاريخ يذكرني
ولابراءته الأولى
ولا الأزل!
أنا المتيّم...
والنسيان يصلبني
«قيسا» على الباب
منذ البدء
يبتهل[1]

إنّ الشاعر على الرغم من التزامه بالشكل الخليلي، وعدم استغلاله لجمالية الأشياء بصورة ظاهرة، إلاّ أنّ امتلاكه للأدوات الشعرية والمتمثّلة خاصة في اللغة البسيطة القويّة، والأفعال التشخيصية (يفضحني- يذكرني- يصلبني- يبتهل) قد مكّنه من تحقيق الأبعاد الفنّية والجمالية لمقطعه الشعري.

وإذا كان عدم تعامل الشاعر مع عالم الأشياء قد ينمّ أحيانا عن شعور بالرهبة والتوحّش والانفصال، فإنّ الكثير من الشعراء الآخرين قد أظهروا هذا الشعور بصورة واضحة على أسطح نصوصهم الشعرية. وفي هذا الشأن يتحدّث الشاعر **عثمان لوصيف** قائلا:

هل كنت في رحم السدائم
ثمّ إذ حنّت إليك الأرض
بعد سقوطها
في دورة الأشياء
مزّقت الحجاب[2]

(1) - عاشور فني: زهرة الدنيا، ص30.

(2) - مجلة الثقافة، تصدر عن وزارة الثقافة، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، عدد01، فبراير 2004، ص88.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

وهكذا تصبح الأشياء في نظر الشاعر هي بمثابة الطاحونة (دورة الأشياء) الّتي تنسحق بداخلها كلّ الرموز الحيّة (الأرض). ولا يتوقّف الشاعر عن إبداء خوفه وتوجّسه من تضخّم الأشياء وانتفاخها، ممّا يجعلها تتحول إلى طوفان جارف يسحق كلّ من يقف أمامه، حيث يقول:

ها وجهه الضاري يدخّن من شجى
تتهيّأ الأشياء في طوفانها
للهجرة الكبرى..أساطير
..حروب
.. ملحمات[1]

كما يُبدي الشاعر عبد الغنّي خشّة خوفه وتوجّسه وقلقه من الأشياء، فهي لا تشاركه نزقه وشطحاته وتوهّجه، بل أكثر من ذلك تشوّش عليه حياته، إنّها لا تشبهه، (والآتي يدهشه)، يقول في قصيدة «فاتحة البداية»:

من أي الأين أنا؟
من أي متى؟
عمر الأرض ذاكرتي
لا شيء في الأرض يشاركني:
لا تشبهني...
أستشرفها...
والآتي يدهشني!
الشمس لهيب في لهبي...
الشّمس موا...عيد
ظلّ لا يحرقني
واللّيل بحاديف
لن تغرقني[2]

ولعلّ الشعراء المعاصرين يمقتون من الأشياء ما هو ثابت، مقتفين في ذلك أثر الشعراء الرومانسيين الّذين كان يروقهم من عالم الأشياء ما ميزته الحركة والتغيّر، وفي هذا الشأن يقول **ألفريد دي فيني:**

[1] ـ المصدر السابق، ص90.
[2] ـ عبد الغنّي خشّة: ويبقى العالم أسئلتي، ص03.

"أحبّ من الأشياء ما لا تراه العين مرّتين"[1]. ومن ثمّ فهم يمقتون النظام الّذي تتميّز به الأشياء لأنّه يشعرهم بالثبات المخالف تماما لاضطراب مشاعرهم، يقول **سنانكور**: "استقرار النظام بين الأشياء يضيق به قلبي المضطرب"[2].

ويحدّثنا الشاعر **عبد الكريم قذيفة** عن إحساسه القاتم إزاء بعض الأشياء الّتي غالبا ما تثير معاني القلق والرهبة والاغتراب من نحو الشجر الذابل، والسماء الملبّدة والطيور وهي تحوم، فيقول في قصيدة «أربعاء الفرحة»:

ذلك الأربعاء
الوحيد الّذي مرّ متّشحا بسواد الغيوم
والوحيد الّذي لم يدع ما يدلّ عليه
سوى شجر ذابل
وسماء ملبّدة بانكساراتها..
وطيور تحوم[3]

إنّ صورة (الشجر الذابل) تمثّل بالنسبة للشاعر **عبد الكريم قذيفة** أقصى علامات الاغتراب والوحشة، ولذا فإنّه لا يني يكرّرها في بعض نصوصه الشعرية. ويتجلّى شعوره القاتم اتجاه هذا الشيء من خلال اتخاذه عنوانا لإحدى قصائده الموسومة بـ«شجر ذابل ودم ذاهل»، الّتي يقول فيها:

لقد مرّ ما بيننا زمن قاتل
مرّ ما بيننا شجر ذابل
ودم ذاهل..
وبكاء كثير[4]

وتتمظهر مشاعر التوجس والخوف من الأشياء عند الشاعر **عمّار مرياش** من خلال إحساسه بالاغتراب داخل المكان/ المدينة الّتي تعدّ الجدران أكثر الأشياء الّتي يمقتها الشعراء من حيث أنّها تحدّ من انطلاقهم، وتحاصرهم، وتحبسهم في قفص أو سجن يمنعهم من التنفّس والطيران. ولذلك كثيرا ما يتعلّق

---

(1) – محمّد غنيمي هلال: الرومانتيكية، دار العودة/ دار الثقافة– بيروت، سنة1973، ص69.

(2) – المرجع نفسه، ص69.

(3) عبد الكريم قذيفة: لو أنك تدري كم أحبّك، ص60.

(4) – المصدر نفسه، ص72.

هؤلاء الشعراء بالريف بوصفه مكانا متّسعا، لا تحدّه الحدود، ولا تحاصره السدود، يقول **مرياش** في قصيدة «الحبشة»:

لم يعد ممكنا للعصافير أن تتكيّف
وفق هواك
و لم يعد البحر غير سلاسل ماء
والمدينة أضحت قطيعا من الجدران
العقيمة
والمائعة(1)

كما يتبدّى الشعور بالرهبة والخوف لدى الشاعر **عمّار مرياش** من الصور الحيوانية الّتي عادة ما توسم بالخبث والعدوانية، وهي العقارب والثعابين، ومن بعض الأشياء الّتي لها ذاكرة سلبية مشؤومة كالمقصلة مثلا. يقول في قصيدة «النبي»:

وحتّى إذا نمت ...
أبصر في حلمي عقربا
وثعابين ترصدني
وبحار لأغرق
مقصلة وسيوفا لأقتل جملة
هذه حالتي
من بداية جانفي إلى آخر ديسمبر(2)

وقد تتمظهر صور الشعور بالرهبة والتوحّش من خلال علاقة الشاعر الجزائري ببعض الأشياء الّتي لها ذاكرة دلالية مأساوية، حيث يكرّس الملح عند الشاعر **عثمان لوصيف** وجوده الشعري بوصفه دليلا لتصلّب شرايين العالم وتكلّسه، وتحوّل العلاقات الإنسانية عن مسارها الروحي والوجداني. يقول في قصيدة «أملاح»:

آتيك في زوبعة من ملح
في موجة من ملح
في زهرة من ملح

(1) – مجلة القصيدة، تصدرها الجاحظية، العدد02، سنة 1992، الجزائر، ص17.

(2) – عبد الكريم قذيفة: لو أنت تدري ..كم أحبّك، ص72.

آتيك يا حبيبتي!
وأرتمي بين يديك قمرا من ملح
فلتحضنيني بذراع الملح
ولتسلّميني للضياع في بحار الملح
وليحترق عشّاق هذا الملح(1)

وهكذا يتمظهر الملح بوصفه علامة الانسحاق الإنساني، حيث تصمت الأشياء، فتتراخى ظلالها، وتفتقد نكهتها، فإذا هي مجرّد أشكال صمّاء، بل أكثر من ذلك قد تتوشّح هذه الأشياء بمظهر سلبي مأساوي (زوبعة ملح/ موجة ملح/ زهرة ملح/ قمر ملح/ ذراع الملح/ بحار الملح/ عشّاق الملح).

ويبدو أنّ الشاعر فيصل لحمر يعاني حقّا من ضغط الأشياء عليه، فهي تسدّ عليه الطريق، ولا تسمح له بالتنفّس، فإذا هو عرضة لسطوتها وجبروتها. يقول في قصيدة «وحدي»:

في عروش الرماد طريق
تقتفي عبره خطوة مرقت
هيكلت ظلّها بالدّخان، وبالحلم
هيكلت الظلّ
والظلّ يدري بأنّك تبحث عن مخرج من مضيق
هدهد السرب، سرب المخاوف سكتة ليل...
يريد التمرّد
الظلمات وراءه تمتصّه كسراب عتيق
في عروش الرّماد وجوه لنا
نبحث العمر دوما عن السمة الغالبة
غير أنّ السمات تسيل مياها...
فتمتزج الوحدات...
وما في يدي ورود ولا قبلات أصوغك منها لحونا
تحلّ محلّ الطريق(2)

(1) – عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص15.

(2) – فيصل لحمر: منمنمات شرقية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية- الجزائر، 2002، ص16و17.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ولكم حاول الشاعر أن يكسر شوكة الأشياء، وأن يعبث بتحجّرها وصمتها، لكنّه لا يفلح. فإذا بها –ولم يفلح– تلقي بظلالها عليه، فينطبع بسمتها، ويتلوّن بألوانها. وفي هذا الشأن يقول في قصيدة «عن اختفاء عبد الله»:

هيّا نبدّل ما تحجّر..

ثمّ نسري كالسواقي هادئين

هيّا نفتّت ما تشتّت...

أو نذيب الجامدين

وصرت شيئا ميّتا رغم التنفّس

صرت شيئا ميّتا رغم الحنين[1]

وإذا كان الشاعر **فيصل لحمر** يدعونا إلى كسر جمودنا وتحجّرنا، فإنّ الشاعر **عاشور فنّي** يرى أن إنسانيته قد جرّت عليه الأحزان والمآسي والآلام، وأنّ خطيئته الكبرى أنّه لم يكن حجرا، يقول في قصيدة «قمر لمملكة العشّاق»:

كلّ الخطيئة...

أنّي لم أكن حجرا

وأنّ قلبي يرى حسنا فينفعل[2]

ويكشف لنا **عبد الله الهامل** عن خوفه وتوجّسه من المرآة الّتي قد تظهر له حقيقة نفسه الوحشية، لكنّها بهذه الحقيقة لا تلفّ الحبل حول عنق الوحش المخبوء بداخله، بقدر ما تلفّه حول عنقه. وهو، بهذا الشكل، لا يعرف إن كانت المرآة صديقة أم عدوّة، يقول في قصيدة «المرايا»:

في المرايا وحش يشبهني

وهاوية

وحبل يُلف حول عنقي

لا يقتل الوحش

ويقتلني

المرايا الصديقة

المرايا لمدودة

---

(1) – المصدر السابق، ص91و92.

(2) – عاشور فنّي: زهرة الدنيا، ص26

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

المرايا لا تصدّقني[1]

وقد لا يختلف الشاعر كثيرا عن الإنسان العادي في تعامله مع بعض الأشياء، وخاصّة منها تلك الّتي ارتبطت صورها بمحيطها الدلالي ارتباطا وثيقا، فلا يمكن أن تتغيّر نظرة الإنسان إليها مهما تغيّرت الأزمنة والأمكنة. ولعلّ هذا ما جعل الشاعر **مداني عامر** يُبدي نفورا واشمئزازا من صورة جيفة الغربان الّتي تبعث صورها دائما على التقزّز يقول في قصيدته «جسد على مبنى»:

الكتابة جيفة الغربان في عينيك
إقرأ- يا بن ذئبتها-
الصحابة كالعناكب في ثقوب الوعي
هم لا يعرفون الغار حين يهاجرون إلى
تهاويل التآويل الّتي تترى عليك...
ولا ثنيّة الوداع[2]

إنّ الشاعر عندما أراد أن يعبّر عن مدى اشمئزازه ونفوره من الكتابة في عينيها، لم يجد علامة أيقونية دالة على هذا الشعور سوى (جيفة الغربان)، وقد كان لتوسّط هذه العلامة السيميائية بين لفظ (الكتابة) ولفظ (عينيك) أثر على تلقّي القارئ، الّذي ما انفكّ يعيد قراءة النصّ وفق الارتدادات الدلالية لهذه العلامة الأيقونية. ولعلّ الشاعر قد استجمع كلّ إحساسه بالاشمئزاز والتقزّز في هذه العلامة (جيفة الغربان)، من حيث التداعيات الدلالية السلبية للكلمتين «الجيفة والغراب».

كما نشعر أيضا بنفور الشاعر واشمئزازه من العلامة السيميائية (العناكب)، على الرغم من أنّها موضوعة في سياق ديني؛ يتمثّل في سيرة الرسول صلى الله عليه وسلّم حين اختبأ هو وأبو بكر الصديق في غار حراء، وقامت العنكبوت بنسج خيوطها، على فوّهة الغار، ممّا جعل قريش تتأكّد من أنّهما ليسا في الغار. فالعنكبوت، من خلال هذا السياق، قد تصبح علامة سيميائية إيجابية، غير أنّ الشاعر ظلّ محافظا على دلالتها الرمزية الموجودة في الشعر العربي الحديث، وخاصة عند استعمالها بصيغة الجمع الّذي قد يثير في الذهن دلالة الرعب والخوف والرهبة.

وإلى جانب صورة «جيفة الغربان» الّتي رسخت في الذاكرة الإنسانية دلالتها السلبية، تتبدّى صورة الظلام عند الشاعر العربي ملئية بدلالات القلق والرهبة والفزع، ولذلك فإنّك تجد الشاعر الجزائري يتعامل معه بشيء من الخوف والتوحّس. يقول **الأخضر فلّوس** في قصيدة «الصيّاد والبحر»:

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

(1) – مجلة الثقافة، تصدر عن وزارة الثقافة، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، عدد03و04، مارس 2004، ص126.
(2) – مجلة الثقافة، تصدر عن وزارة الثقافة، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، عدد02، مارس 2004، ص112.

وجاء الظلام برهبته والسكون
فلا شيء يسمع غير لهاث المحاديف
يجرح همس الظنون
وتمتمة مثل رجع البكاء..
-أيا ربّ رزقا..
ثمانية في انتظار العطاء[1]

إنّ الظلام يمثّل بالنسبة للفقراء والمساكين رمزا رهيبا ومرعبا، لأنّه يسدّ عليهم أبواب الرزق، ولذا فقد وصف الشاعر مجيئه بالرهبة والسكون، وحتّى المحاديف فارقت حالتها، فإذا هي تلهث، وهي صورة أخرى من صور الشعور بالخوف والتوجّس من الظلام عند الشاعر الأخضر فلّوس.

ب- علاقة تآلف وانسجام:

على الرغم من أنّ الإنسان كان في بادئ الأمر يشعر بنوع من الرهبة والخوف والتوجّس من عالم الأشياء المحيطة به بوصفه عالما غريبا وغامضا، إلاّ أنّه ما انفكّ- بعد ما زال ذلك الغموض الّذي كان يكتنف أشياءه- مقبلا عليها، يحاورها، ويستجلي من خلالها كثيرا من قضاياه الفكرية والفلسفية من حيث إنّها أصبحت تمتلك ذاكرة دلالية وجمالية كثيفة ومتشعّبة. وعلى هذا الأساس فإنّ علاقة الشاعر بأشيائه قد أضحت تتميّز بكونها علاقة حميمية، تتّسم بالتّآلف والانسجام، وهي، في هذا الشأن، تضارع علاقة الفيلسوف بأشيائه، فالشاعر فيلسوف والفيلسوف شاعر، فإذا كان العَالِم- كما يقول **زكريا إبراهيم**: " إنّما ينظر إلى الواقع نظرة ملؤها الاحتراس والتحرّر، فإنّ الفيلسوف لا يمكن أن ينظر إلى الواقع إلاّ نظرة صداقة وتعاطف. والسرّ في ذلك إنّما يرجع إلى أنّ العَالِم في صراع دائم مع الطبيعة، فهو مضطرّ إلى أن يطيع الطبيعة ويخضع لها(كما يقول بيكون) حتّى يتسنّى له أن يسيطّر عليها ويخضعها لأمره. أمّا الفيلسوف فإنّه لا يطيع، ولا يأمر، بل هو يسعى دائما إلى أن يصادق ويشارك ويتعاطف، وهذا التعاطف (Sympathie) في الحقيقة هو ما يعنيه برجسون بالحدس"[2].

ولعلّ هذا الاختلاف بين العَالِم والشاعر(الفيلسوف) في علاقتهما بعَالَم الأشياء إنّما يعود أصلا إلى أنّه إذا كان العَالِم لا يدخل في علاقة مع الطبيعة، بل يهدف إلى السيطرة عليها وترويضها، فإنّ الشاعر- كما يقول **مصطفى السعدني**- يحاول بالحبّ بينه وبينها (الطبيعة) أنّ يبحث عن السرّ الموصل

---

(1) - الاخضر فلّوس: حقول البنفسج، ص79.
(2) - زكريا ابراهيم: برجسون، ص35.

إلى الحقيقة"[1]. وعلى هذا الأساس كان **نوفليس**- وهو أحد أوائل الشعراء الرومانسيين، وأكثرهم شأنا- يرى أنّ في "معرفة الطبيعة ومحبّتها محبّة عميقة مصدر كلّ شعر، والشاعر، بالنسبة له، هو ذلك الرجل الّذي يعيش في حالة انسجام مطلق مع الطبيعة"[2].

كما يؤكّد **كمال أبو ديب**- في معرض حديثه عن الطبيعة الشعرية- على هذه العلاقة الحميمية بين الشاعر وعالم الأشياء، إذ يعدّ العملية الشعرية في ذاتها هي محاولة الشاعر نقل الأشياء من وجودها الثابت إلى عالم تصبح فيه علاقتها بالذات أكثر ألفة وانسجاما، فهو يرى، في هذا الشأن، أنّ الشاعر "يتعامل مع الأشياء تعاملا ينقلها من وجودها الثابت في الطبيعة، إلى عالم تدخل فيه ضمن شبكة من العلاقات الّتي تندرج من خلالها في بنية وجودية جديدة تصبح فيها علاقتها بالذات حميمية تقترب من الحلولية، وتلغى فيها الحدود الفاصلة الّتي تقوم عادة بينها وبين الذّات"[3].

ولعلّ علاقة الحبّ والألفة- كما يشير **يونج**- الّتي نشأت بين الإنسان والأشياء تعود إلى القدرة الّتي وهبها الله عزّ وجلّ للإنسان، والّتي مكّنته من إخراج صور الأشياء من وجودها بالقوّة إلى وجودها الفعلي، وتتمثّل هذه القدرة في اللغة الّتي هي أعظم ملكة خصّ بها الله الإنسان دون غيره من المخلوقات. وفي هذا الشأن يقول: "إنّ تسمية الأشياء هي أهمّ دعامة من أجل سلامة التأمّل، ولا بدّ أن تشمل التسمية كلّ ما يلقاه المرء في الطريق. والأشياء حاضرة هنالك تنتظر، إنّها ترنو إلى التعبير. إنّها تتوقّع تسميتها في حماس. ولهذا تعدّ التسمية فعلا ميتافيزيقيا ذا قيمة مطلقة. إنّ التسمية هي وصلة الربط القوية الحاسمة بين الانسان والشيء"[4].

ويعدّ الرومنسيون هم أكثر من تعلّق بعالم الأشياء، فأحبّه وشغف به أكثر من العالم الإنساني، وفي هذا الشأن يقول **بيرون**: "لو أمكن أن تكون الصحراء موطن إقامتي، مع نفس واحدة تسيطر بجمالها عليّ، لو أمكنني أن أنسى كلّ النسيان الجنس الإنساني، ودون أن أبغض أحدا لا أحبّ إلاّ هي! أيتها العناصر الكونية، يا من في صوتها القدسي، وبين أحضانها أشعر بنشوة الهيام، أتستطعين أن تهبيني مثل هذا المخلوق؟... في الغابة العذراء متعة، وفي الضفاف المنعزلة جذبة سحر، فهنا أنسٌ حيث لا دخيل من النّاس، بجانب البحار العميقة وأمواجها. ليس حبّي للإنسان قليلا، ولكنّ حبي للطبيعة أكثر"[5].

(1) – مصطفى السعدني: التصوير الفنّي عند محمود حسن إسماعيل، ص70.

(2) – منصر الرأي: في الشعر عبر التاريخ، مجلّة الفكر العربي المعاصر، المجلّد 13/08، العدد10، شباط1981، ص100.

(3) – كمال أبوديب: في الشعرية، موسسة الأبحاث العربية-لبنان، ط1(1987)، ص25.

(4) – عبد الفتاح الديدي: قوّة الأشياء لسيمون دي بوفوار، ص25.

(5) – محمّد غنيمي هلال: الرومانتيكية، ص171.

وعلى هذا الأساس، فإنّه لمّا كانت المرحلة الرومنسية في الشعر العربي هي المرحلة الّتي مكّنت الشاعر العربي من الاتحاد بالطبيعة وإيلاف أشيائها، فإنّ الشاعر الجزائري لم يكن له هذا الحظّ، حيث لم يتمكّن الفكر الرومنسي من تكريس وجوده الشعري تكريسا فعليا على مستوى الخطاب الأدبي في تلك الفترة، وذلك نظرا لظروف عدّة لعلّ أهمّها يتمثّل في العزلة الثقافية والأدبية الّتي كان يعيشها الشاعر الجزائري في ظلّ الاستعمار الفرنسي، ولم يبرز في هذا الشأنّ إلاّ بعض الشعراء الّذين كانت لهم فرصة الاحتكاك بالثقافات الأخرى العربية والأجنبية، فنهلوا منها، وتأثّروا بها، ولعلّ من أهمّهم الشاعر الرومنسي رمضان حمود.

غير أنّ الشاعر الجزائري ما لبث أن أعاد صياغة علاقته مع الأشياء، فلم يعد يتعامل معها بوصفها أشكالا جامدة، يعبّر من خلالها عن أفكاره وتصوّراته الشعرية، بل من حيث هي تشعر وتحسّ، تكسره وتحبّ، تفرح وتتألّم، فهي، بمعنى من المعاني، تمتلك الروح الإنسانية الحيّة. وقد برز ذلك، خاصة مع ظهور كوكبة من الشعراء كانت لهم فرصة الاطلاع على الخطاب الشعري العربي الحديث، وكيفية تعامل الشعر مع عالم الأشياء المحيط به. ومن أوائل هؤلاء الشعراء الشاعر **عثمان لوصيف** الّذي كان له دور كبير- مع بعض أترابه- في تحديث آليات الخطاب الشعري الجزائري، وتوطيد علاقة الشعر بأشيائه. يقول في قصيدة له بعنوان «وحشة»:

الشبابيك على أنقاضنا باتت طريحه
والمناديل جريحة
والطيور ارتحلت
والعشايا صدئت
آه من وحشة هذا الزمن القاسي المرير
آه من لفح السعير[1]

ولعلّ ملامح هذا التحوّل في الخطاب الشعري الجزائري قد برزت بصورة واضحة مع شعر ما بعد الأزمة، حيث زاد تعلّق الشعراء بالأشياء، وزاد ولههم بها، فإذا هي تستولي على ألبابهم ومشاعرهم، وتهيمن على أشعارهم وقصائدهم، فلا تكاد تخلو قصيدة من هيمنة الأشياء وسيطرتها على الفضاء البنيوي والدلالي للنسق الشعري، ولعل قصيدة الشاعر **الأخضر فلّوس** «اشتعالات الليلة الأولى» تبرز هذا التحوّل وتؤكّده :

تغفو البرك الصغيرة، والحمام..

(1) – عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص73.

ونجمة الميلاد
تسأل دمعة فوق الوسادة عن أناشيد الفصول
تتوقّف النقرات حين تفتح الأشواك في صدري
وتنمو زهرة بيضاء نابضة على صدر السهول
الزهرة الأولى تطلّ وتختفي..
النجمة الأولى تضيء وتختفي..
يشتدّ نبض الناي بين يدين لست أراهما
فيقوم من فرط اللجاجة معطفي..
يا أنت إنّ الباب يمطر
والنوافذ أعلنت نيرانها..
فتوقّفي [1]

وبما أنّ الأشياء هي مظاهر للروح فإنّ خلو المكان منها قد يكشف عن مسألة اغتراب الشاعر عن نفسه وعن الآخر"[2]. والفراغ، في نظر الفلاسفة، لا يعدّ انعداما للاشياء بقدر ما هو فقدان لوجودها الفعلي، وعدم قدرة الإنسان على اختراقها، للوصول إلى جوهرها؛ إلى الأشياء في ذاتها. وفي هذا الشأن يرى **هيجل** أنّ الاغتراب يمكن تحديده من خلال العلاقة الّتي تربط الذات بالعالم، "فالعالم يظلّ غريبا وبعيدا عن الحقيقة طالما أنّ الإنسان عاجز عن هدم موضوعيته، كي يتسنّى له أن يتعرّف على نفسه «وراء» الأشياء والقوانين في شكلها الجامد، وعندما يتملّك الانسان هذا الوعي في تجاوزه للعالم الموضوعي، ويكون قد بدأ طريقه نحو حقيقته الخاصّة به كإنسان ونحو حقيقة هذا العالم أيضا؛ أي يبدأ بالتعرّف على ذاته، وبالتعرّف على العالم الّذي كان غريبا عنه. وهذا التعرّف لا يستقيم إلاّ من خلال ملازمته لفكرة الفعل، حيث يعمل الإنسان على استخدام الحقيقة الّتي وصل إليها من أجل أن يجعل العالم ما هو بشكل جوهري؛ أي يجعل منه تحقيقا كاملا للوعي الذاتي"[3]. وفي هذا الشأن يعبّر الشاعر **عبد الكريم قذيفة** عن إحساسه المفجع بغياب الأشياء من حوله، فيقول في قصيدة « شجر ذابل.. ودم ذاهل!»:

لقد مرّ ما بيننا زمن يابس

[1] - الأخضر فلّوس: مرثية الرجل الّذي رأى، ص34.
[2] - مجموعة من النقّاد: النصّ المفتوح، دار الآداب- بيروت- لبنان، ط1(1991)، ص45.
[3] - معن زيادة وآخرون: الموسوعة الفلسفية العربية، مجلّد 01، ص80.

وغيوم محلّقة في الفراغ الّذي حولنا
لم يكن باستطاعتنا
أن نشير إليها..
ونسمعها صوتنا
لم يكن باستطاعتنا أن نهاجر
أو أن نغامر صوب بنفسجة لا نراها
كما ينبغي
وهي ليست تحسّ بنا[1]

وقد تتضخّم علامة الفراغ في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر،متحولة الى إشارة مرعبة لصورة من صور الانسحاق الإنساني، ودليلا لعظم الفجيعة والمأساة الحضارية، و ذلك عندما يحتضر الفراغ نفسه، كما تقول الشاعرة **رقية يحياوي** في قصيدتها « عقايل»:

وجّهت الشراع لطيف الرّفيق
أتعرّى
لأشغل عينيه
ربّما نشوة واجمة
أو فراغ
يحتضر[2]

ويتحوّل الفراغ عند **عمّار مرياش** إلى غول ووحش مرعب ومخيف، يتشكّل في كلّ ما يحيط به، فإذا العالم من حوله محض فراغ؛ فهو القديم، وهو اليتيم، وهو الحكيم، وهو الغراب، يقول في قصيدة «الحبشة»:

لي من الحزن ما يملأ المجد والأفقا
ثمّ لي كلّ هذا الفراغ
الفراغ القديم.
الفراغ اليتيم.
الفراغ الحكيم.

---

(1) – عبد الكريم قذيفة: لو أنت تدري.. كم أحبّك، ص69.

(2) – مجلة القصيدة، تصدرها الجاحظية، العدد04، سنة 1995، الجزائر، ص52.

الفراغ الغراب[1]

والشاعر كان بإمكانه أن أنّ يقول أنّ الفراغ هو القديم واليتيم والحكيم والغراب، لكنّه آثر تكرارها مع كل هذه، وذلك لما لهذه التقنية اللغوية من أثر على المتلقّي، لأنّها تصيبه بدهشة المفاجأة، "بدرجاتها الّتي تذهب من البروز الحادّ للعناصر اللافتة الّتي لم تستخدم من قبل في كسر واضح للتقاليد وانحراف ظاهر عن السنن القارة، إلى هذه الدرجة الهادئة للمفاجأة الّتي تتبلور عند الانتهاء من القراءة في شعور مبهم بأنّنا لم نجد ما نتوقّعه في القصيدة، وذلك في مقابل النموذج الشعري التقليدي الّذي يعتمد كلّيا على إشباع التوقّع في مستوياته الإيقاعية والدلالية وحتّى الرمزية"[2].

وإذا كان الشاعر عموما يرهب الفراغ ويمقته، فإنّ حضور الأشياء في القصيدة الجزائرية المعاصرة لم يكن حضورا شكليا وظاهريا باهتا، بوصفها مجرّد مفردات لها إيحاءات دلالية بسيطة، وإنّما "حقل علاقات توليدية لا متناهية. فهي قد تكون إحالة إلى دلالة أو معنى. وهذا التراكم- للأشياء- يوحي بدلالات ضمنية أو صريحة"[3]. فالأشياء عند **أحمد عاشوري** تنفعل مع الإنسان، فتشاركه أفراحه وأحزانه، كلامه وصمته، حيث يقول في قصيدته «أغاني المحبّة»:

عندما "حامد" يحبّ
تصبح الأرض ضياء ونخيلا ورطب
تتباهي في دواليها عناقيد العنب
تخصب الأرض البوار
والعصافير تغنّي في طرب
والخيول البيض تمضي للينابيع الثرية
والخطاطيف الّتي غابت تعود
والصباحات النديّة
والحمام الأبيض الغافي
يطير فوق أشجار الحور
يترك القرميد والأبراج والدّور
وأدواح الشجر

---

(1) - مجلة القصيدة، تصدرها الجاحظية، العدد02، سنة 1992، الجزائر، ص18.

(2) - صلاح فضل: شفرات النصّ، دار الآداب- بيروت- لبنان، ط1(1999)، ص89.

(3) - مصطفى دحية: بلاغات الماء، ص37.

عندما "حامد" يحبّ

تكتسي الأرض بأزهار عجب

عندما "حامد" يحبّ

في الجزائر

ينحني السرو قليلا

في حلب[1]

ولعلّ الشاعر أحمد عاشوري من أوائل الشعراء الجزائريين الّذين شغفوا بالأشياء، وتعلّقوا بها أيّما تعلّق، بحيث لا تكاد تخلو قصيدة من قصائده من هيمنة الأشياء وسيطرتها. والشاعر بينها يكاشفها المحبّة والألفة، وهي تكاشفه، يقول في قصيدة «البراق يزهو في سيبوس»:

الخوخ والإجاص نور

والبرتقال فاح مسكه وعطر

والدرب يا حبيبتي لخطوك اشتاق وأقمر

والزرع عندنا زها.. والفول أثمر

والموج يا حبيبتي، أصفر في أحمر

....

والتوت يا حبيبتي التفّ حول شجرة البطوم

وبطّ خالتي ارتمى في بركة يعوم

وتلك جدّتي الّتي كانت إلى جوار منسج وصوف

جاءت لحقلنا تطوف

وأنت يا حبيبتي. لمّا يهل وجهك اللطيف[2]

غير أنّ الشاعر وهو يستحضر الأشياء لم يستحضرها بأشكالها الظاهرية، بل بما أصبحت تمتلكه من طاقات دلالية لها حمولاتها المرجعية الثرية، والمرتبطة خاصة بفضائها الثقافي الاشتراكي. ومن ثمّ تأخذ الأشياء في القصيدة المعاصرة مركزا استقطابيا، من حيث أنّها "تكتسب قيمة سحرية رومانسية قادرة على استثارة الذاكرة والطفولة وسيل من التجارب الحسّية والإنسانية المغيّبة"[3].

(1) – مجلّة الثقافة، تصدر عن وزارة الثقافة، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، عدد02، مارس 2004، ص103.

(2) – أحمد عاشوري: أزهار الورواق، ص11و12.

(3) – فاضل تامر: اللغة الثانية، ص29.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

وهكذا يتجلّى تعلّق وهيام الشاعر بعالم الأشياء، وخاصّة تلك المرتبطة بالطبيعة النباتية كما هو ظاهر في النصوص السابقة، وقد يتّضح أكثر في النصّ التالي من قصيدته «أين سيأوي الحبّ»، الّذي يقول فيه:

زيتون يخضرّ..
وحقول قموح تصفرّ..
و«جنائن»، درّاق.. تعبق، تفّاح
رابية يسكنها آقاح
يقطنها الطير..
يقطنها الخير..
تسبح في الأفق الأخضر أشذاء
تمنح عالمنا حبّا، وهناء
رابية يسكنها الشعر..
يولد منها الفجر
أملا .. دفئا للإنسان..[1].

وقد يلجأ الشاعر الجزائري المعاصر، في بعض الأحيان، إلى إقامة حوار شعري مع الأشياء، ليُبرز من خلاله مدى ارتباطه بالعالم المحيط به. وقد يصل في حواره هذا إلى درجة من درجات الاتحاد الصوفي الّذي قد يذكّرنا بموقف الشعراء الرومانسيين من عالم الأشياء والطبيعة الخارجية[2]. ويمكن ملاحظة ذلك من خلال هذا النصّ الشعري للشاعر **مصطفى دحية** في قصيدته «رقصة الماء»:

أيّها القمر المشرئبّ إلى الماء
بيني وبينك
آلهة من شتاء
أرى الأرض موغلة في التسكّع
تبري حطام الأراجيف
تملأ أفواهنا بالمحامر
والملح

[1] – أحمد عاشوري: أزهار الدرّاق، ص83.
[2] – فاضل تامر: اللغة الثانية، ص30.

من يمنح الكوكب الهامشي:

معادلة الدوران

وزاوية من حنان[(1)]

انظر كيف يخاطب الشاعر القمر مذكّرا إيّاه بما بينهما من آلام وأحزان، ثمّ يميل نحو الأرض فيرى أنّها قد أوغلت في التسكّع، تبري حطام الأراحيف، وتملأ أفواهنا بالمحامر والملح، فهو بين القمر والأرض يعيش حالة من الضنك والتململ. كما نلحظه في مقطع آخر يخاطب النّار، محذّرا إيّاها من الماء، يقول في قصيدة «استهلالات من آية الماء2»:

سأشكوك للماء...

ماء «**مدين**» يا نار «**مدلين**»...

أكتب سمرتك الهاملية في سخاب الرياح

رأيتك تكتشفين دمي

في نقيع الشهادة[(2)]

وانظر إليه أيضا في مقطع آخر كيف يُخرج الشجرة من فضائها الدلالي المألوف بوصفها مجرّد كائن نباتي فاقد لإحساسه بوجود الآخرين، ليحوّلها إلى ذات روحانية تفهم وتستوعب مشاعر من حولها، يقول في قصيدة «ميتا»:

راقب الشجرة

إنّ في نسغها قبسا من رهاب المحبّين

من صمتهم...

من عيون النبوات

من جناس اليمامات

راقب الشجرة[(3)]

فالشجرة هنا قد اكتسبت بعدها الإنساني من خلال ارتباط الإنسان بها كثيرا، وخاصة أولئك العشّاق والمحبين الّذين كثيرا ما كانوا يبثّون أشواقهم وآلامهم وأحزانهم إلى الأشجار، وهي تستمع إليها بإنصات وتفهّم.

---

(1) – مصطفى دحية: بلاغات الماء ، ص69و70.

(2) – المصدر نفسه، ص37.

(3) – المصدر نفسه، ص51.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

كما يظهر لنا الشاعر **الأخضر فلّوس** من خلال قصيدته «أشجار الجنوب المائلة» أنّ الأشياء تشارك الإنسان مشاركة وجدانية، فهي أيضا تعيش لحظات السأم والاغتراب، حتّى لكأنّه يُقيم لها في هذه القصيدة احتفالا جنائزيا لنهايتها واضمحلالها:

جداول ممعنة في التهرّب والاغتراب

رؤوس النوافذ مائلة

نحو طلق الجنوب

هي الشّمس تترك حناءها

وتموت(1)

وها هي الأشياء تحدث الشاعر **عبد الله بوخالفة** عن أخبارها، فالقنديل يحدّثه عن بكائه وتوقه، والمرجان يحدّثه عن نعاسه وذعره وتوقه، يقول في قصيدته «قصائد التروبادور»:

حدّثنا القنديل عن بكائه

بكاء الفراق والسحاب

كالغيم والسحاب

يتوق للتراب

حدّثنا المرجان عن نعاسه

نعاسه اليقظة المذعور

يتوق للعبور(2)

كما يظهر لنا الشاعر **لجيب أنزار** مدى تعلّقه بالأشياء الّتي توحي بمعاني الخصب والنماء، وحرصه الكبير على صيانتها وحمايتها من سطوة الزمن، يقول في قصيدة «المكابدات والهوامش»:

ما الّذي تفعله بالوردة الآن؟

إنّني أحرسها

ربّما أكتبها للوقت

وردة أخرى

وأهديك بياضي(3)

(1) – الأخضر فلّوس: مرثية الرجل الّذي رأى، ص23.

(2) – مجلّة الثقافة، تصدر عن وزارة الثقافة، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، عدد05، مارس 2004، ص88.

(3) – مجلّة آمال، تصدر عن وزارة الثقافة بالجزائر، عدد63، شتاء1995، ص145.

وها هو الشاعر **أحمد شنّة** يواسي الأشجار بوصفها رمزا للخير والعطاء والأمان على مصابها، لأنّهم تركوها وحيدة عارية، فيشهد لها بالثبات والاستمرار، يقول في قصيدة «العبور»:

تركوك يا شجر المدينة عاريا تركوك بحرا ماله عنوان
كم أخرجوك من الشفاه ممزّقا لكن قلبك في يدي قربان
شجرا ستبقى فالعروبة حقّة في أرضنا، وغصونك الأكفان[1]

كما يتحلّى ارتباط الشاعر **عثمان لوصيف** ببعض الأشياء الّتي تمثّل صورة العروبة الّتي جسّدها صورة النخلة، من خلال إبرازه لجمالها ووفرة نوالها، ممّا يكشف عن مدى تعلّقه وألفته لهذا الشئ الذي يمثّل عنده كلّ رموز العطاء والخير. يقول في قصيدة «النخلة»:

وغرسناها .. فلمّا أثمرت خانها بعد الشباب المطر
نبتت في الرمل لا شيء سوى نغم عبر المدى ينحدر
مدّت الظلّ على كلّ الدنى واحتمى الطير بها والبشر
خصبها الأرضي من فيض السما وشذاها نعمة تنتشر
رقص الأخضر جذلان لها وتباهى في سماها القمر
في ليالي الزحف صلّينا لها واقتحمنا لججا تستعر
واجتنينا التمر حلوا طازجا زمنا حتّى استبيح الثمر
غير أنّ البنت لا زالت هنا ترقب البرق.. ويأتي المطر[2]

ويضيء لنا الشاعر **عبد المالك بومنجل** جانبا هامّا من جوانب عشق الشاعر للأشياء وولهه بها، ويتمثّل ذلك في كيفية تعامل الشعراء مع الأشياء الّتي طالما ارتبطت بمن أحبّوهم أو كرهوهم، حيث عادة ما يتحوّل حبّهم أو كرههم لهؤلاء، إلى تلك الأشياء، فيتعلّقون بها أو ينفرون منها. وهو ما حدث للشاعر الّذي راح يتغزّل بالأشياء الّتي تذكّره بمن أحبّهم، وهو، في هذا الشأن، يحاكي قول الشاعر العربي القديم:

أمرّ على الديار ديار ليلى أقبّل ذا الجدار وذا الجدارا
وما حبّ الدّيار شغفن قلبي ولكن حبّ من سكن الديارا

وعلى هذا المنحى نفسه يقول الشاعر في قصيدته «على الدرب تنسكب الأغنيات»:

أقبّل الأرض الّتي سرتم فوقها

---

(1) – أحمد شنّة: زنابق الحصار، ص40و41.

(2) – عثمان لوصيف: شبق الياسمين، ص63و64.

أضمّ إلى الصدر منتشيا رملها

أشمّ التراب، ألمّ الثّرى

لعلّي أرى

بقايا انسكاب الشّذى فوقها

أرى النّور يا إخوتي

أرى الحبّ يخطر فوق الدّورب الّتي

دستم تربها

أرى الماء يسري وفيض النّدى حولها

توضّأت الدرب، يا إخوتي، عندما

سرى الماء مندفقا هادرا فوقها

أحيّي الطريق الّذي قد حوى إخوتي

وأرنو بقلبي إلى رمله عند بوح القمر(1)

ويقف الشاعر **عاشور فنّي** الموقف نفسه من هذه الأشياء، فتصل علاقته بها إلى حدّ العشق والهيام، فإذا هو يتغزّل بحبّة الرمل الّتي تكون قد مرّت عليها حبيبته تغزّل ولهان عاشق، أنهكته الصبابة والجوى، يقول في قصيدة «قمر لمملكة العشّاق»:

في الحيّ حبّة رمل

بت أعشقها

من عهد نوح

وأعيتني بها الحيل

من وجه أمي..

لها أسرار رونقة

تضيئه بصمات اللثم والقبل

رسمت صورتها...

في رمل ذاكرتي

فاخضوضر الرمل..

والغزلان

(1) – عبد المالك بومنجل: لك القلب أيّتها السنبلة!!، ص07.

والحجل[1]

ويبرز الشاعر **عبد الرحمان زناقي** ألفته وحبّه وانسجامه مع بعض الأشياء الّتي سمّاها «الأشياء الصغيرة». ولعلّ هذه الأشياء الصغيرة قد تمكّنت من اكتساب جماليتها من خلال تحوّلها إلى علامات إشارية أصبح لها ارتباط وثيق بالّتي أخذت عليه قلبه وعقله، حيث يقول في قصيدته الّتي بعنوان «الأشياء الصغيرة»:

يا ذرّتي يعجبني،
منديلك النائم في احمرار،
وثوبك المضاء بالأزرار،
وقرطك اللامس في وقار
وجيدك في اللّيل والنهار
وعقدك الحامل مصحفا من النضار
وشنطة صغيرة ترقد فوق صدرها
مرآتك الّتي تخبّئ الأسرار
وعلبة بديعة من المساحيق الّتي ليس لها أعمار.
فكلّ ما لديك يا عزيزتي
أحبّه لأنّني
أحبّ غيرك اللّحن والريشة والأوتار[2]

ويحاول الشاعر **الأخضر فلّوس** أن يُبرز طبيعته المسالمة اتجاه الأشياء، نافيا عن نفسه أن يكون ممّن يضمر الكره والعدوانية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يصرّح بحبّه وشوقه وحنينه للنجوم والأصداف، فيقول في قصيدة «النوافذ المنكّسة»:

من يقنع الجمر
أنّي لست أكرهه،
ولكن دمع الشتاء المرّ،
يطفئني؟!
ومن يرى النجمة الأولى ليخبرها

[1] – عاشور فني: زهرة الدنيا، 26
[2] – عبد الرحمان زناقي: إلى حبيبتي تلمسان، ص67و68.

إنّي تغيّرت
صارت خيمتي كرة
وحنّ دربي للأصداف ثانية[1]

و لم يتوقّف الشاعر الجزائري في تعامله مع الأشياء عند هذا الحدّ، وإنّما حاول أن يستغلّ تجربته الفلسفية في إثراء البنية الشعرية للخطاب الأدبي. فها هو الشاعر **فيصل لحمر** يستحضر الرؤية الهيدغيرية حول ماهية اللغة، ليكشف من خلالها قدرة الكلمة على بعث الحياة في الشيء، وإخراجه من عالم الظلمة والنسيان. يقول في قصيدة «ترجمة شعرية لحياة السدى»:

ذات يوم جثا فوق جسم اللغات السدى
ضاجع الكلمات وقد احتوين الدنى
ضاجع الكلمات وفي الكلمات وجوه العباد..
... وكلّ التفاصيل
كلّ الخلائق
في الكلمات تماهى الجماد،
وأصبح للشيء ..
... معنى وشكل
وضاجع الكلمات السدى فاض في الكون...
... ونسل السدى
كلمة ولدت كلمة أخصبتها حروف السدى
والكلام وليد الكلم وليد السدى[2]

(1) – الأخضر فلّوس: مرثية الرجل الّذي رأى، ص88.
(2) – فيصل لحمر: منمنمات شرقية، ص58.

الفصل الثالث:

على مستوى التخييل

1ـ الخيال والعالم.

2ـ علاقة التدمير.

3ـ أشكال التدمير.

أ- فاعلية التشخيص.

ب- تزاوج الأشياء.

ت- إيقاع اللون.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

1ـ الخيال والعالم: لقد استطاع الإنسان عن طريق الفنّ أن يعيد ترتيب العالم من حوله كلّما أحسّ برتابته وجموده، فإذا هو أكثر حرارة، وأغنى جمالا ورونقا. ممّا قد يشعره بقدرته على فرض سيطرته عليه، فيتولّد لديه نوع من الفرح والحبور. وقد أسعفه في ذلك امتلاكه لهذه القدرة السحرية العجيبة الّتي وهبها الله إيّاه، والتي يطلق عليها مصطلح «الخيال» (imagination). والخيال- كما ورد تعريفه في الكشّاف- هو الصورة الّتي نراها في الحلم، أو نتخيّلها أثناء اليقظة. أمّا عند الفلاسفة أو الحكماء، فإنّ مصطلح الخيال "يطلق على إحدى الحواس الباطنة، وهو قوّة تحفظ الصور المرتسمة في الحسّ المشترك، إذ غابت تلك الصور عن الحواس الباطنة، ومحلّه مؤخّر التجويف الأوّل من التجاويف الثلاثة للدماغ عند الجمهور"[1]. أمّا في الاصطلاح الأدبي فالخيال- كما جاء تعريفه في «معجم مصطلحات الأدب» هو "قدرة يتمكن بها الفعل من تشكيل صور الأشياء والأشخاص، وهو أنواع منها الخيال الزخرفي والخيال السوي"[2].

والخيال بوصفه مصطلحا أدبيا لم يعرفه النقد الأدبي القديم، وإنّما كان متداولا من طرف الفلاسفة الّذين كان لهم فضل السبق في الإبانة عن حدوده. ويعدّ **سقراط** أوّل من حاول أن يكشف عن فحوى هذه الظاهرة، حيث كان يرى فيه نوعا من «الجنون العلوي». والأمر نفسه عند **أفلاطون** الذي كان يعتقد أن الشعراء مسكونون بالأرواح، وهذه الأرواح من الممكن أن تكون أرواحا خيرة، كما يمكن أن تكون أرواحا شريرة.[3] أمّا **أرسطو** فإنّه نفى عن الخيال طابعه الماورائي الذي كان قد أضفاه عليه كلّ من **سقراط** و**أفلاطون**، إذ يرى بأنّه حالة إنسانية بحتة، غير أنّه- وبتركيزه على نظرية المحاكاة في الفن- قلّل من شأن هذه العملية الإبداعية، مؤكّدا أنّه من الضروري أن تظلّ محكومة بلجام العقل حتى لا تختلط بالوهم[4]، الّذي يحدث نتيجة خطأ في الإدراك الحسّي مثل ظاهرة السراب. فالخيال عملية واعية يتمكّن بها الإنسان، في بعض حالاته الإنسانية الحادة، من إعادة خلق العالم، وتغيير الطبيعة بالشكل الّذي يلائم مشاعره وأحاسيسه، ويدفعه نحو تحقيق سعادته وراحته وانتشائه.

وقد تأثّر الفلاسفة العرب بنظرائهم الإغريق في عنايتهم بهذا المصطلح، وخاصة عند ترجمتهم لكتاب «الشعر» لأرسطو في أواسط القرن الثالث الهجري، حيث شاع لديهم ما اصطلحوا عليه

(1) – التهانوي: كشّاف اصطلاحات الفنون، ص70. وقد أشار التهانوي أيضا، في الصفحة نفسها، إلى نظرة الصوفية إلى هذه القوّة حيث رأت أنّها هي "أصل الوجود، والذات الّتي فيه كمال ظهور المعبود إلا ترى إلى اعتقادك بالحقّ، وأنّ له من الصفات والأسماء ما له من آين وآين محلّ ذلك".

(2) – مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، ص164

(3) – إحسان عباس: فن الشعر، ص142 .

(4) محمد عنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص162 .

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

بــ«التخييل»(*). ومن هنا فإنّ الفضل في دخول عنصر الخيال إلى النظرية الشعرية العربية إنّما يعود إلى التفكير الفلسفي العربي. وفي هذا الشأن نجد **حازم القرطاجني** يعرّف الشعر بقولــه: "الــشعر كــلام موزون، مختصّ في لسان العرب بزيادة التقفية. والتئامه من مقدّمات مخيّلة، صادقة كانت أو كاذبــة، لا يشترط فيها- بما هي شعر- غير التخييل"(1).

وقد برز تأثّر الفلاسفة العرب بالنظرية الأرسطية من خلال ربطهم بين فاعلية التخييل والوهم، حيث يؤكّد **محمّد لطفي اليوسفي** أنّ أغلب تعريفات التخييل في المؤلّفات العربية تدور حول هذا المعنى سواء على سبيل التصريح أو الإشارة"(2). ويمكن أن نستدلّ، في هذا الشأن، بتعريف **حازم** للتخييل. فهو يعرّفه بقوله: "التخييل أن تتمثّل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيّلها وتصوّرها، أو تصوّر شيء آخر بها انفعالا من غير رويّة إلى جهة من الانبساط أو الإنقباض"(3). وهو، في موضع آخر، يربط بين الوهم والتخييل، فيقول: ".. وقامت بها العبارات عن تلك المعاني قياما وهميّا متخيّلا"(4). وقد أبدى عميد البيان العربي **عبد القادر الجرجاني** عنايته الكبيرة بهذه العملية السيكولوجية، متأثّرا، في ذلك، بالأطروحات الفلسفية الّتي ربطت بين القوّة المتخيّلة والقوّة الواهمة، فهو يعرّف التخييل بأنّه "ما يثبت أمرا غير ثابت، ويدّعى دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا يخدع فيه نفسه، ويريها ما لا يرى (5).

وعلى هذا الأساس، نجد أنّ **جابر عصفور** قد شكّل مفهومه حول التخييل بناءً علــى مجمــل التعاريف المبثوثة في ثنايا هذه المؤلّفات العربية، حيث يرى أنّ التخييل هو "عملية إيهام موجّهة، تهدف إلى إثارة المتلقّي إثارة مقصودة سلفا. والعملية تبدأ بالصور المخيّلة الّتي تنطوي عليها القصيدة، والّــتي تنطوي- هي ذاتها- على معطيات بينها وبين الإثارة المرجوة علاقة الإشارة الموحية. وتحدث العمليــة

(*) - وقد أشار مصطفى الجوزو أنّ كلمة التخييل من "الاشتقاقات المتأخرة، فلسان العرب الّذي يكاد أن لا يدع كلمة إلاّ وأيّد شرحها بالشواهد من الشعر أو القرآن أو السنّة، لا يستشهد لهذا المصدر إلاّ قولا لمحمّد بن حبيب المتوفّي سنة245هـ، أي في الفترة الّتي ظهر فيها كتاب «الشعر» ومختصراته، وهو: «خيّل عليه تخييلا: وجه التهمة إليه»، وهذا تفسير لا صلة له بالشعر، بل لعلّه ألصق بالقضاء نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية). ينظر: مصطفى الجوزو: نظريات الشعر، ص114.

(1) - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي- بيروت- لبنان، ط3(1986)، ص89.

(2) - محمّد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، دار الكتاب العربي- ليبيا/تونس، سنة1992، ص335.

(3) - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص206.

(4) - المرجع نفسه، ص206

(5) - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق وتعليق: محمد عبده، تصحيح: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة- بيروت-لبنان، (لات)، ص239 .

فعلها عندما تستدعي خبرات المتلقّي المختزنة، والمتجانسة مع الصور المخيّلة، فيتمّ ربط- على مستوى اللاوعي من المتلقّي- بين الخبرات المختزنة والصور المخيلة، فتحدث الإثارة المقصودة، ويلج المتلقّي عالم الإيهام المرجو، فيستجيب لغاية مقصودة سلفا. وذلك أمر طبيعي، ما دام التخييل ينتج انفعالات، تفضي إلى إذعان النفس، فتنبسط النفس عن أمر من الأمور، أو تنقبض عنه، من غير روية وفكر واختيار، أي على مستوى اللاوعي"[1].

وتجدر الإشارة ها هنا أنّ **إحسان عبّاس** قد رفض هذه النظرة القديمة الّتي تربط بين فكرة الخيال وفكرة الإيهام، على اعتبار أنّ الإيهام- حسب رأيه- ما هو إلاّ خيال مزيّف لا علاقة له بالإبداع والفنّ، "فإذا كنت جائعا، وتوهّمت أنّي أكلت، فإنّ هذا التخيّل إيهام لنفسي، وليس لهذه الحالة علاقة بالفنّ الصحيح، وإنّما هي موجودة في كلّ ما يعدّ في نطاق الفنّ زورا. والحلم يحوي جزءا كبيرا من هذا الإيهام الّذي ترضى به رغبات الحالم، وكذلك قلّ في أحلام النهار. فالإيهام يتعلّق بما ليس حقيقيّا، أمّا الخيال فلا يهمّه إن كان الشيء حقيقيّا أو غير حقيقي. وفي الإيهام يحاول الإنسان أن يتغلّب على عدمالرضى بالواقع الّذي يكون فيه، أمّا الخيال فليس فيه هذا الدافع، أنّه تستوي عنده الحقيقة وعدمها، بل تستوي عنده الرغبة في الشيء وعدمها. غير أنّ الناس يخلطون بين هذين المظهرين، ويؤذون بذلك الفنّ الصحيح"[2].

وقد توصّل **جابر عصفور** من خلال دراسته القيّمة «مفهوم الشعر» إلى أنّ الفلاسفة العرب قد ميّزا بين ثلاثة مصطلحات هي- حسب رأيه- مجرّد مسمّيات لزوايا متعدّدة، ننظر من خلالها إلى جوهر الشعر[3]. وهذه المصطلحات هي: **مصطلح التخييل** أو ما سمّاه بـــ «سيكولوجية التلقي»، **ومصطلح التخيّل** أو ما سمّاه بـــ «سيكولوجية الإبداع»[4]، وأخيرا **مصطلح المحاكاة**[*]. ويكمن جوهر الاختلاف بين هذه المصطلحات الثلاث أنّ العمل الفنّي قد نصفه بأنّه «محاكاة» إذا "نظرنا إليه من زاوية

(1) – جابر عصفور: مفهوم الشعر- دراسة في التراث العربي- مؤسسة فرح للصحافة والثقافة- نيقوسيا، ط4(1990)، ص126.

(2) – إحسا عبّاس: فنّ الشعر، ص155.

(3) – عصفور: مفهوم الشعر- دراسة في التراث العربي، ص122.

(4) – جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي دار الثقافة للطباعة والنشر – القاهرة – مصر , سنة 1974 ص65 .

(*) – كشف مصطفى الجوزو أنّه إذا كانت فكرة المحاكاة من الأفكار الّتي تسرّبت إلى النقد العربي من خلال ترجمة الفلسفة اليونانية، فإنّ فكرة التخييل "هي، في الحقّ، بنت العقل العربي الإسلامي، ولا تشبه حؤولتها إلاّ في ملامح قليلة". ينظر: مصطفى الجوزو: نظريات الشعر، ص114. كما أكّد محمّد لطفي اليوسفي عروبة مصطلح التخييل، من خلال تبنّي جميع المفكّرين العرب لهذا المصطلح، وعدم إسقاطه مثل مصطلح المحاكاة الّذي شهد تحويرا أدّى إلى إفراغه من دلالته الأصلية. وإذا كان حازم قد تحدّث عن المحاكاة، فإنّه فعل ذلك رغبة منه في المزاوجة بين النظريتين العربية واليونانية. محمّد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، ص339.

علاقته بالواقع، وسعيه إلى تصوير العالم أو الإنسان، بمعناهما المتكامل. ويصبح العمل الفنّي «تخيّلا» لو نظرنا إليه من زاوية القوى النفسية الّتي تبدعه، فتغدو المحاكاة تجسيدا لوقع العالم على مخيّلة المبدع، تركيبا ابتكاريا تشكّله المخيّلة، مادامت القوّة المخيّلة- أو المتخيّلة- هي القوّة الفاعلة في تشكيل العمل الفنّي من ناحية، ومادامت هذه القوّة هي الّتي تعيد تأليف المدركات والربط الجديد بينها من ناحية أخرى. وأخيرا يصبح العمل الفنّي «تخييلا» لو نظرنا إليه من زاوية القوّة النفسية الّتي تتلقّاه، والّتي يخلف فيها العمل آثاره، وذلك أمر طبيعي مادام العمل الفنّي يصدر من مخيّلة المبدع، ويعتمد في تأثيره على فاعلية المخيّلة عند المتلقّي، من حيث قدرتها على تعديل سلوكه"[1].

وما تجدر الإشارة إليه في هذا الصدد، أنّ الفلاسفة العرب قد ركّزوا عنايتهم واهتمامهم على فاعلية التخييل[2]، من حيث هي عملية تتوجّه نحو المتلقي، فتثير فيه مجموعة من الانفعالات التي تجعله ينقبض أو ينبسط. وبذلك يكتفي هذا الفعل بالصدق أو الكذب. وهذا عكس فعل التخيّل الذي يرتبط بالمبدع، وتقوم فيه المتخيلة بأداء الدور المنوط بها؛ وهو تشكيل صور جديدة، تقدم كمعرفة جديدة للعالم.

ويرجع هذا التركيز على فعل التخييل وإغفال فاعلية التخيّل عند الشاعر -حسب **جابر عصفور**- إلى "طابع التصوّر النقدي الشائع عند العرب الذي كان يركّز فيه على مقتضى الحال الخارجي أكثر ممّا يركّز على مقتضيات الأحوال الداخلية، ويهتمّ بالمستمع والمتلقي أكثر من اهتمامه بالمبدع أو بذاته الخاصة والمتفردة"[3].

بيد أنّ هذه العناية الكبيرة للنقد العربي بفاعلية الخيال لم تؤت أكلها على مستوى العمل الأدبي، وذلك انطلاقا من أنّ البلاغة العربية ظلّت تركّز اهتمامها على الجوانب العقلية، وعلى قضية التناسب التي لا تسمح للشاعر مهما تسامى في فضاء الخيال أن ينفصل عن الواقع. ولذلك انحصر الخيال في الجزئية والحسية والوضوح والعقلانية، ولم يكن له الدور الفعّال في إظهار الجانب الحقيقي للإبداع الأدبي، حيث ظلّ الوزن والقافية هما السّمتين المميّزتين لأيّ عمل أدبي.

إنّ هذا الاهتمام بقيمة العقل في تشكيل الصورة الشعرية قد أبعد الخيال عن ممارسة وظيفته السحرية على هيكل القصيدة العربية، إذ ظلّت محكومة بقوانين عمود الشعر وسلطته السلبية. لكن

---

(1) - عصفور: مفهوم الشعر- دراسة في التراث العربي، ص122.

(2) - جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص65. ولعلّ ذلك قد يجرّنا إلى القول بأنّ العرب كانوا سبّاقين إلى وضع الأصول الأولى لنظرية التلقّي، الّتي تدّعي الدراسات الحديثة أنّها نظرية حديثة يعود الفضل في نشأتها- كما أشرت سابقا- إلى مدرسة كونستانس الألمانية بقيادة هانز روبرت وفولفغانج إيزر.

(3) - المرجع نفسه، ص66 .

الخيال تمكّن على يد الرومانسية من التأكيد على قدرته الكبيرة في إكساب الشعر خصوصيته وطابعه المنفرد. ويعدّ كلّ من **ورد زورث وكولردج** الناقدين الإنجليزيين أهمّ من مثل هذه النزعة الجديدة في الرؤية الشعرية حيث يرفض **ورد زورث** أن يخضع الخيال لسلطة العقل وسيطرته. ويؤكّد على أنّه "وعي ذو سلطان ثابت دائم، لا يهتدي المرء إليه، لأنّه يعجز عن الوقوف عند عظمته إلاّ إذا عرفه عن طريق الشعور. حينئذ لا تستطيع قوة أخرى من قوى العقل أن تضعفه أو تفسده أو تنقص منه"[1]. وعلى غرار رأي **ورد زورث** تؤكّد المدرسة الرومنسية أنّ مصدر الخيال ليس العقل، وإنّما الشعور على اعتبار أنّه هو المكلّف بإدراك حركة الأشياء، لأنّه لا ينظر إليها من الخارج، بل يتغلغل إلى باطنها، الى أصلها أو مكمن روحها وحياتها[2].

أما **كولودج** فقد كان تعريفه للخيال ينمّ عن معرفته الواسعة بطبيعة هذه العملية السيكولوجية، وبقدرته على تمثّل دلالتها، حيث يقول في تعريفه: "إنّ القدرة السحرية والتركيبية الّتي أطلقنا عليها اسم الخيال حصرًا تفصح عن ذاتها في توازن صفات متعارضة أو متنافرة أو في توافقها... وتفصح عن معنى الجدّة والطزاجة، مع موضوعات قديمة ومألوفة، وعن حالة عاطفية أكثر من اعتيادية، مع نظام أكثر من اعتيادي، ومن محاكمة عقلية يقظة باستمرار، وتمالك نفسي ثابت مع حماس وشعور عميق وشديد. الإحساس بالبهجة الموسيقية.. مع القدرة على تقليص الكثرة إلى أثر موحّد ووصف سلسلة من الأفكار بفكرة واحدة مهيمنة أو شعور كلّها هبات من هبات الخيال"[3].

وقد قسم **كولودج** الخيال إلى قسمين: خيال أولي وآخر ثانوي، فالخيال الأوّلي- وهو ميزة الخيال العلمي- خيال بسيط، وهو الحركة الأولى في كلّ إدراك إنساني، في حين أنّ الخيال الثانوي أعلى من هذا الخيال الأوّلي، فهو ينطلق منه، ويتسامى, ليشكل أعلى درجات التخيّل، محولا الإنسان إلى مبدع يخلق صورا جديدة عن طريق تجزيئ الأشياء وإعادة تركيبها في هيئة جديدة [4].

وقد كانت نظرية **كولودج** في فلسفة الخيال من أهمّ النظريات الرومنسية على الإطلاق، "وأكثرها قدرة على توضيح فلسفة كاملة له، ممّا جعل النقّاد يهتمّون بها اهتماما كبيرا بالرغم ممّا يحيط بها من غموض، اعترف به أكثر من ناقد"[5]. ومن بين هؤلاء الّذين اهتمّوا بفلسفته تلميذه الناقد

---

(1) - محمد عنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث , ص416 .

(2) - زكريا إبراهيم : برجسون , ص40 .

(3) - إ.أي.رتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: إبراهيم الشهابي، منشورات وزارة الثقافة- دمشق، سنة2002، ص234و235.

(4) - محمد عنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث , ص413 .

(5) - السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر- بيروت- لبنان، ط3 (1404هـ- 1384م)، ص78.

الإنجليزي أ.أي.ريتشاردز الّذي كان له هو أيضا دور فعّال في الكشف عن الأبعاد الجمالية لظاهرة الخيال، حيث ألمح أنّ للخيال ستّ معان مازالت شائعة في البحث النقدي، لعلّ ما يهمّ الفنّان منها- حسب رأيه- هو ذلك المفهوم الّذي صاغه **كلوريدج** من خلال مساهمته الكبرى في التأسيس لنظرية النقد. وقد رأى **ريتشاردز** أنّ الخيال ليس معنىً "غامضا غموضا خاصّا، فهو ليس أكثر إعجازا من الطرق الأخرى الّتي يستخدمها الدماغ، ومع ذلك فهو يعامل على أنّه سرّ مقصور على فئة قليلة من النّاس بحيث يقترب منه بحذر"[1]. كما ميّز هذا الدارس في الخيال بين نوعين أساسيين هما: الخيال الشكلي والخيال التكراري، والّذي يهمّنا- حسب رأيه- هو الخيال الأوّل[2].

لقد حرّرت الرومانسية الخيال من سلط العقل، ليكون قادرا على تحريك العالم، وممارسة فعل الخلق بمعناه الإنساني. ليصبح بذلك خيالا حرونا جموحا لا يؤمن بالحدود، ولا يرضى بأن تؤطّره النظم والقواعد. فهو خيال عربيد، تتشكل طاقته وفاعليته من إخلاله بالمألوف، وإحضاره للغائب والمجهول، وتأكيده على التنافر بين الأشياء.

وظهرت، بعد ذلك، المدرسة الرمزية لتؤكّد هذا التحوّل الكبير لفاعلية الخيال، إذ رأت فيه الوسيلة الوحيدة الّتي يتمكّن بها الإنسان من السّيطرة على العالم. وبذلك بدأ الشاعر يتحرّر من واقعه، مهملا- بشكل لافت للنظر- دور العقل في تشكيل أخيلته، وأصبح الشعر من خلاله " لغة التعبير عن عالم من خلق الخيال وحده، ولكنّه عالم يرتفع فوق الواقع، فيقلب النظام المألوف الّذي يرتّب الأشياء في العالم الخارجي"[3].

وعلى غرار هذا التحوّل الجذري للخيال دخل الشعر مرحلة جديدة أصبحت سمة الغموض فيه هي إحدى السمات البارزة، وأيّ نقص قد يلاحظ على هذا الجانب قد يؤدّي بالقصيدة إلى وسمها بالضعف. وهكذا تحوّل الشّعر إلى نوع من السحر، وتحوّلت الكلمات إلى رموز، في عالم أصبحت فيه كل الأشياء رموزا .

لقد اتسعت دائرة الخيال في الأدب الحديث بتعدّد المدارس الأدبية، وتباين الرؤى والأفكار، فهاج الخيال في عوالم التفتّح الجمالي، مخترقا حدود اللاممكن واللامعقول، واصلا حركة الذات بالعالم. فتشكّلت القصيدة الاحتمالية الزاخرة بالتعدّد والإيحاء والغموض كمعادل موضوعي لهذه النّفس الغامضة

---

(1) - إ.أي.رتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ص184.

(2) - المرجع نفسه، ص185.

(3) - السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث، ص90.

والتجربة الغامضة؛ الغموض الذي لا يعني بشكل من الأشكال الإبهام، بل هو " تلك الغلالة الشفافة التي تتراءى الأشياء من خلفها، أو أنّها مثل مياه الغدير عميقة وحلية"[1].

وهكذا مكّن الخيال اللغة من أن تحدث حاجزا بينها وبين القارئ، مشكّلة كيانا مستقلا له خصوصيته المنفردة. وبذلك استطاعت أن تخلق رؤيتها، مؤكّدة وجودها الفعلي خارج إطاري الزمان والمكان. غير أنّ ما يعيب على الشطحات الخيالية أنّها، في بعض الأحيان، وعند بعض من يفتقدون للشعرية، قد تحوّلت إلى هواية يتمّ عن طريقها الفتك بالمقدسات اللغوية والعقلية، حيث تتشكّل الفوضى بأبعد أشكالها. ولا تكون اللغة، حينئذ، إلاّ مجرد كومة من الكلمات الشاحبة المتناثرة هنا وهناك، لايربطها أيّ رابط، فتفقد خصوبتها وحيويتها، ليكون مآلها الموت المحتّم. وفي هذا الصدد نجد **سهيل ابراهيم**- وهو أحد الأدباء السوريين- يتهجّم على هؤلاء الّذين يحترفون مهنة التهديم والتخريب، فالأدب عندهم يتأسس على الركام الّذي يحققه من خلال اقتلاعه لكل أركان اللغة العربية، ومكتسباتها الشعرية، حيث يصف فنّهم بأنّه فنّ خرافي "شبيه بالأسطورة، لا يدركه الوعي، ولا يفسّره العقل، عليك أن تخرّب قاموس اللغة العربية مفردة مفردة، وتنسف كلّ جسر تتحرّك عليه قصيدتك باتجاه رؤوس الناس حولك كي يحقّ لك الانتساب إلى جمهورية الشعر الحديث والحصول على بطاقته الوطنية. بمقدار ما تقترب من وعي الناس وحسّهم ومناخات أوضاعهم تكون قد سقطت، وبمقدار ما تعتبر العالم في داخلك، وتنشر الظلام على اليابسة، وتتواطأ مع طلاسمه، تكون قد كتبت شعرا حديثا"[2].

علاقة تدمير: لعلّ تعامل الشاعر الجزائري المعاصر والعربي عموما مع عالم الأشياء على هذا المستوى التخييلي يكاد أن يكون واحدا، حيث تتميّز علاقته بها بالعدوانية وعدم المسالمة. ومن هذا المنطلق نجد أنّ النّقاد والدّارسين المحدثين يتفقون عموما على أنّ علاقة الشاعر بالأشياء في هذا المستوي هي علاقة تدمير.

وتعدّ علاقة التدمير من أهمّ العلاقات الّتي تظهر تباين نظرة الشاعر لعالم الأشياء عنها بالنسبة الإنسان العادي، فالشاعر يمقت في الأشياء سكونها ورتابتها، يكره هدوءها وصمتها، لأنّ الشعر جنون، تمرّد على المألوف والعادي، ثورة على المسلّمات والنواميس الجافّة والجامدة. ومن هنا تأتي عملية تدمير الأشياء ضمن حركة شاملة لتدمير العالم بأسره. وفي هذا الشأن يقول **نزّار قباني**: "في السنة العاشرة من عمري، كنت أبحث عن دور مناسب ألعبه.. كنت أشعر بأصوات داخلية تدفعني لأنّ أقول شـــيئا.. أو

---

(1) - إيليا الحاوي: في النقد والأدب، ج5، ص64 .

(2) - عبد الله أبو هيف: الأدب العربي وتحدّيات الحداثة- دراسة وشهادات، دار الصداقة للطباعة والنشر- بيروت- لبنان، ط1(1987)، ص148.

أفعل شيئا..أو أكسر شيئا... شهوة كسر الأشياء هذه أتعبتني، وأتعبت أهلي.. كانت الأصوات في داخلي تتساءل: لماذا يبقى الشيء على حاله؟!.. لماذا لا يغيّر حجمه؟!.. لماذا لا يغيّر اسمه؟!.. لماذا يبقى المقعد قاعدا.. والشجرة مستقيمة.. والطاولة بأربعة أرجل؟!.."(1).

ويؤكّد نزار قبّاني، في الموضع نفسه، رغبة الشاعر العربي الحديث الشديدة والملحة في تحطيم صورة الأشياء، والعبث بأشكالها وألوانها، حيث يقول: "طفولتي كانت مليئة بالأشياء الغريبة، مرّة أشعلت النّار في ثيابي متعمّدا لأعرف سرّ النّار.. ومرّة رميت نفسي من فوق سطح المنزل لأكتشف الشعور بالسقوط، ومرّة قصصت طربوش أبي الأحمر بالمقصّ لأنّني تضايقت من شكله الأسطواني، ومرّة كسرت ظهر سلحفاة المنزل بالمطرقة.. لأعرف أين تخفي رأسها.. دم السلحفاة القتيل لا زال براحتي. الحقيقة ما أردت قتلها، ولكنّني أردت قتل السرّ. قشرة الأشياء السميكة كانت تعذبني، كنت أبحث عن شكل وراء الشكل، ولون وراء اللون، كانت الأشياء لا عمر لها بين يدي، كانت كلّها هشّة سريعة العطب، الدمى لا تقاوم، قطارات الطفولة.. لا تقاوم، كرّاسات رسوم الأطفال، الأقلام، الكتب الملوّنة، الدفاتر المدرسية.. لا تقاوم. حتّى طفولتي هي مقبرة الأشياء المستهلكة.. ومن خلال سخط الأهل وثورتهم عليّ، كانت لي عمّة حكيمة وفيلسوفة تقول لهم بصوت عميق، تجمّعت فيه كلّ حكمة الدهور: دعوه يحطّم.. دعوه يحطّم، فمن رماد الأشياء المحطّمة تخرج النباتات الغريبة"(2).

ولم تكن هذه الرغبة في تدمير معطيات العالم الخارجي، وإعادة بلورتها وفق رؤية حداثية وإبداعية جديدة خاصّة بشاعرنا العربي نزار قبّاني فحسب، وإنّما هي رغبة عامة وجدت لدى الكثير من الشعراء المحدثين الّذين كانت لهم– على حدّ تعبير **عفيفي مطر**: "رغبة أكيدة وقويّة في هزّ مسلّمات الحواس ومسلّمات الفكر وثوابت العقائديّات، وتحجّر المعطيات الفكرية العربية في مستوياتها السلطوية، هذه الرغبة في هزّ الثوابت وتحريك الجوامد تتبدّى في إعادة النظر في مسلّمات الحواس الإنسانية بالدرجة الأولى. إنّ هناك رغبة عميقة في إعادة الاعتبار للحواس الإنسانية باعتبار أنّ الحواس نوافذ للإدراك الإنساني للعالم، ونوافذ تكوين الموقف الفكري والموقف الوجداني من العالم. إنّ إعادة الاعتبار للحواس تقتضينا بالذّات أن نتعامل مع الأشياء تعاملا مختلفا(3).

وتعدّ عملية زعزعة العالم وتدميره من أهمّ السمات الّتي قامت عليها الشعرية المعاصرة، بحيث أصبح التلاعب بمعطيات الحواس، والعبث بها صورة ملازمة للقصيدة العربية، والشاعر الفذّ هو ذاك

(1) – نزار قبّاني: الأعمال النثرية الكاملة، جزء07، منشورات نزّار قباني– بيروت– لبنان، ط2(1992)، ص239 و240.

(2) – المرجع نفسه، ص240 241.

(3) – عبد الله أبو هيف: الأدب العربي وتحدّيات الحداثة، ص161.

القادر على الوصول إلى أقصى مراحل التدمير، بحيث لا يترك شيئا في هذا العالم إلاّ وأحدث فيه تغييرا وتبديلا. وفي هذا الصدد يؤكّد **صلاح فضل** أنّ فقدان نظام الأشياء في الواقع والحسّ العام هو "الخاصية الدلالية الّتي تشكّل دينامية الأداء الشعري(...)، المكان ينخطف، الزمان يتكوّر، الشاعر في بؤرة الحدث يمزّق العالم المتجرّد على أوراقه"[1].

وقد أدّى هذا التحوّل في نمطية الشعر العربي الحديث إلى الخروج بالنصّ الأدبي من حالته السكونية، والدخول به إلى عالم الحركة والجنون، حيث تسقط كلّ الحواجز الّتي تفصل بين الأشياء. الأمر الّذي خلق سمة من أهمّ السمات الّتي تأسّست عليها الشعرية المعاصرة؛ وهي سمة الغموض. فالإنسان- على حدّ تعبير **آلان**- "يعبّر بالساكن وحده عن القدرة البشرية، وهو يعني، بذلك، أنّ السكون هو الحالة الطبيعية للأشياء، فهو الأصل. أمّا الحركة فهي خروج عليه، بضرورة خارجة عنه. فالنفس المطمئنّة ساكنة، ومظاهر الطبيعة في حالتها الأصلية ساكنة، ولا تتحرّك إلاّ بفعل الطوارئ الخارجية. العقل سكون. والجنون حركة واضطراب، السكون واضح، مستمرّ، والحركة غامضة متغيّرة، في السكون حقيقة، لأنّ الحقيقة ثابتة دائمة، وفي الحركة لبس ووهم، لأنّها حائلة ومتغيّرة"[2]. وإذا كنت لا أوافق **آلان** في ثورته على فكرة الحركة، من حيث زعمه بأنّ الحقيقة ثابتة، والحركة تغيّر، فإنّ ما أثاره حول فكرة الغموض الّتي تنشأ عن الحركة حقيقة لا غبار عليها.

وعلى هذا الأساس يمكن أن نستقرئ النصّ الشعري الجزائري الحديث، متسائلين فيما إذا كان الشاعر الجزائري قد استطاع أن يصل إلى أرقى مراحل شعرية التدمير على مستوى نصوصه، أم أنّه ظلّ مستأنسا بالعالم المدمّر، غير عابئ بما حقّقته الشعرية المعاصرة.

ب- أشكال التدمير: إنّ قراءة عابرة للنصّ الشعري الجزائري المعاصر تكشف لنا ذلك التحوّل الكبير في علاقة الشاعر الجزائري بعالم الأشياء، فبعد أن كان حضورها لا يمثل أيّة قيمة شعرية باعتبار أنّها لا تحدث صدمة لدى القارئ، أصبح ظهورها في النصّ الشعري الجزائري وبشكل خاص عند شعراء الأزمة يمثّل فجوة التوتّر في القصيدة. وأصبح اهتمام الشعراء بتدمير أشياء العالم من أهمّ دواليب الشعرية المعاصرة.

1- فاعلية التشخيص: ارتبط التشخيص في اللغة بالعلو والارتفاع[3]، أمّا في الاصطلاح الأدبي، فيعدّ وسيلة من أهمّ الوسائل الفنية الّتي يُعتمد عليها في سبيل إثراء البنية الجمالية للنصّ الأدبي،

(1) - صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص176.

(2) - إيليا الحاوي: النقد والأدب، ج04، ص267.

(3) - ابن منظور: لسان العرب، م07، ص51/50.

وفيه يقوم الأديب" بإنزال الأفكار والمعاني منزلة الأشخاص كما تنسب إلى الجماد صفات بشرية"[1]. وعلى هذا النحو، يأخذ التشخيص بعدا شعريا ينفتح على قطبين أساسين هما: تجسيد اللامرئيات وأنسنة المرئيات. ومن ثم يتمّ انتقال الأشياء من طابع السكون إلى طابع الحركة الّتي تصبح هي السمة المميزة للنصّ الأدبي. فالأشياء كلّها تنبض بالحياة، ولا مجال للإحساس بالغربة والاغتراب داخل عالم مليء بالحرارة والحركة والحميمية.

وقد صنّف **نعيم اليافي** ظاهرة التشخيص ضمن ما سمّاه بـــ«الصور الحركية»، الّتي تختلف عمّا سمّاه بـــ«الصور المتحرّكة»، من حيث أنّ الأولى- حسب رأيه- هي "حركة في الخيال، أمّا الثانية فحركة في الخارج، وبكلمة أخرى الأولى تحريك للموضوع الّذي لا يملك حركة، في حين أنّ الثانية رصد لحركة الجسم المتحرّك"[2].

ولعلّ ظاهرة التشخيص أكثر ارتباطا بالشعر، من حيث إنّ الشاعر وصانع الأسطورة- على حدّ تعبير **فيكو**- يعيشان في عالم واحد، ولديهما موهبة واحدة؛ هي قوّة التشخيص، فهما لا يستطيعان تمثّل شيء إلاّ إذا أعطياه حياة داخلية، وشكلا إنسانيا"[3].

وتعتبر هذه الآلية من أقدم الآليات الّتي ارتكزت عليها الشعرية العربية القديمة، من حيث ارتباطها ببعض المعتقدات الأسطورية الّتي كان يُعتقد بصحّة مرجعيتها، حيث يشير **في** هذا الشأن **عبد الله الغذامي** أنّ العرب عندما أنطقت الحيوانات مثل فرس عنترة وشخوص كليلة ودمنة، وغيرهما إنّما انطلقت في ذلك من اعتقادها بصحّة بعض الروايات الأسطورية كرواية المبرّد الّتي يزعم فيها صاحبها أنّ الأشياء جميعها "كانت تتكلّم، وكان لها أيّام من الكلام مثلما كان للعرب أيّام من الحروب والوقائع. فالأشياء إذا لها تاريخ مع اللغة، تقول وتسمع، وتنشد الأشعار. والأعراب كانوا يستندون بخيالهم على هذا المنطق الخيالي في أنّ الأشياء تتكلّم، ولذا فهم يروون أشعارا للطيور، مثلما يروون أشعار للملائكة وللجنّ وللشياطين. وجاء عنهم شعر على لسان جمل يرثي الحارث بن ظالم أحد الجرهميين. وهذا ليس دجلا وتزييفا، ولكنّه خيال أدبي يتفق مع منطق وغايات التكاذيب بوصفها فنّا أدبيا يعتمد على فكرة منح الأشياء لغة للتعبير والإفصاح"[4].

---

(1) – بجدى وهبه : معجم مصطلحات الأدب , ص446 – 447 .

(2) – نعيم اليافي: تطوّر الصورة الفنّية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد كتّاب العرب- دمشق، سنة 1983، ص207.

(3) – إحسان عبّاس: فنّ الشعر، ص156.

(4) – عبد الله الغذامي: القصيدة والنصّ المضاد، المركز الثقافي العربي- بيروت/الدار البيضاء، ط1(1994)، ص138.

غير أنّه إذا كان التشخيص ظاهرة عامة في الشعر العربي والعالمي على السواء في مختلف العصور، فإنّه قد أخذ، بداية من عصر النهضة الأدبية الحديث، وخاصة مع طلائع الأدب الرومنسي، مكانة متميّزة في دواليب المتن الشعري الحداثي، حيث كان الرومنسيون أكثر من ولع بهذه الظاهرة، فكان "طابعها في أدبهم أصدق وأكثر تنوّعا وأوسع مدى، ولذا عدّ ذلك خاصة من خصائصهم، وذلك لرهف إحساسهم ورقّة مشاعرهم"(2).

ولقد أدّى هذا الولع الكبير بظاهرة التشخيص في الشعر العربي الحديث إلى تكثيف النسق الحركي، وتفعيل دوره في تحقيق الأثر الشعري، ممّا من شأنه أن يحدث نقلة جمالية تثري الصورة، وتعمّق بعدها الدلالي، فاتحة أمامها الباب لأن تكون فضاءً سحريًا له تأثيره البالغ على عملية تقبّل القارئ. وترجع هذه القدرة التي اكتسبها التشخيص في إثارة الحركة الشعرية إلى أنّه المحرّك الّذي "يعمّق بناء اللغة وضمائرها وأفعالها وصفاتها الّتي ترد إلينا ورودا طبيعيًا لا شيء فيه من صنعه وأناقة"(3).

وفضلا على ما يحقّقه التشخيص على مستوى اللغة من خلال ما يحرزه من تفتحات جمالية تكسب النصوص طاقة شعرية هائلة يكون لها أثر كبير في تحويل النص نحو إطاره الجمالي البحت، فإنّ له هدفا آخر يتمّ على مستوى العاطفي؛ إذ يتمكن من تثبيت وترسيخ الصورة عاطفيا. فتتجاوز الأشياء، بذلك، فضاءها الحسي والمعنوي وتصبّ "في مقولة ما هي حسيّة، ولا هي معنوية خالصة، وإنّما هي الدنيا السحرية التي تجمع الظاهر والباطن، والحسي والمعنوي "(4).

ونظرا لهذا الدور الفعّال الّذي يلعبه التشخيص في تحريك الأشياء وبثّ روح الحياة فيها لتغدو مفعمة بحرارة الفعل وتوهّجاته، فإنّه استطاع أن يمنح النص قدرة فائقة على التكثيف والاقتصاد والإيجاز، ويفتح له مجالا واسعا للقراءة الجمالية التي تخرج الخطاب من صورة المعنى إلى دلالة الكلام. إنّ التشخيص كفاعلية شعرية يؤكّد على خصوصية اللغة الشيئية التي لا تكتسب أحقّيتها الشعرية أو نفسها الحداثي إلاّ عن طريق الأفعال الشعرية التي يعدّ التشخيص بابا من أبوابها الرئيسية .

وتعدّ عملية تشخيص الأشياء أو أنسنتها من أهمّ الوسائل الّتي ارتكزت عليها الشعرية المعاصرة في سبيل تدمير العالم الخارجي، وتغيير صورته، من أجل الدفاع عن وجود وكينونة الإنسان الّذي سيطر عليه الإحساس بالشيئية. وفي هذا الشأن يعتبر **محمّد زايد** أنّ عملية أنسنة الأشياء "بإضفاء الذّات عليها يعني وصول هذا الإنسان إلى نقطة قصوى في مجابهة «العدم» أو «الإعدام» الّذي يسحقه، ويحذف

(1) – محمّد غنيمي هلال: الرومانتيكية، ص178.

(2) – مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار نهضة مصر للطباعة والنشر– مصر، (لات)، ص135 .

(3) – المرجع نفسه، ص137 .

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

وجوده، وردّ الفعل لا بدّ له من إثبات أنّه وجود «حاضر» قائم يستطيع أن «يقول» و«يفعل»، بعد أنّ تصوّر الجميع أنّه ليس أكثر من «عطالة» سلبية، تنتظر «الإحساس» و«الإنقاذ» من العالم"[1]. كما يؤكّد عبد الله الغذامي هذا البعد الدلالي لظاهرة التشخيص، حيث يرى أنّ الأشياء عندما تتكلّم "تصبح حيّة ومنسجمة مع نظام الحياة، فاللغة دفاع ضدّ الموت والتلاشي"[2].

وقد استغل الشعراء الجزائريون هذه الآلية، ولكن بصور متفاوتة، فمنهم من ظلّت محاولاته عاجزة عن قلب صورة الأشياء، وخلق صورة جديدة، ومنهم من استطاع أن يخلخل عالم الأشياء، فإذا هو أكثر حرارة وحيوية من عالم الإنسان الداخلي. فمن الفئة الأولى نمثّل بهذا النصّ الشعري للشاعر **نور الدين درويش** في قصيدة «يحسدني»:

قد يحسدني التاريخ
يحسدني الزمن الممتدّ وأحفادي
قد تحسدني الأنهار
وتحسدني إن بحت الوردة والأطيار..
الصخر..
والشوكة تحسدني
وأرق الأعواد
قد تحسدني الشعراء.
ويحسدني الغاوون وأصحابي
قد يحسدني ضيف
أو لصّ محترف[3]

تبدو علاقة الشاعر مع أشيائه من خلال هذا النصّ الشعري بأنّها علاقة هزيلة وتقليدية، حيث لم يشعرنا بتلك الرجّة الّتي قد تهزّنا عندما يتزعزع هذا العالم الّذي من حولنا، فيتغيّر شكله تماما، فإذا هو أكثر حرارة وحميمية. لقد ظلّ شاعرنا بعيدا عن التدمير الإبداعي الّذي من شأنه أن يخلق لنا النصّ الحداثي، فتمكين الأشياء (الأنهار/ الوردة/ الأطيار/ الصخر/ الشوكة/ أرق الأعواد) من إحدى المظاهر الإنسانية (الحسد)، لا يمثّل إبداعا شعريا حقيقيا. فعملية التشخيص، على هذا النحو، لم تظهر إبداعها

---

(1) – محمّد زايد: فلسفة تقرأ شعرا، مجلّة الفكر العربي المعاصر، م13/08، ع10، شباط1981، ص75.

(2) – عبد الله الغذامي: القصيدة والنصّ المضاد، ص138.

(3) – نور الدين درويش: البذرة واللهب، مطبعة (NIR) منطقة الإبداع حمروش حمّودي- سكيكدة، ط1(20004)، ص05.

بل ظلّت محاكية للتجربة الرومنسية في تعاملها مع الأشياء، ولذلك لم تحرّك مشاعرنا، و لم تخلخل بنية توقّعاتنا بالشكل الّذي ننفعل لها ونتأثّر. فالبناء الاستعاري الّذي يقوم على التشخيص لا بدّ أن يحدث نوعا من الدهشة والمفاجأة، وهذه الملاحظة قديمة ترجع إلى أرسطو، وتوجد في كتابات شيشرون (Cicéron)[1]

وقد نلمس عند بعض شعراء هذه الفئة الملكات الشعرية الّتي تمكّنهم من توظيف هذه الآلية الشعرية بالشكل الّذي يجعل تعاملهم مع الأشياء يبدو- رغم محاكاته للتجربة الرومانسية- يتلبّس بروح شعرية حداثية مختلفة. وقد نمثّل لهذه الشريحة بشعرية **عاشور فنّي** من خلال قصيدة «الغريب» الّتي يقول فيها:

لا حت منازلها في البعد
تأتلق
فاهتزّ في القلب
من أبعادها
أفق
ترامت الأرض
واخضرّت مواسمها
وفاض من نحوها
ريحانها
العبق
تنهّد البحر
وامتدّت شواطئه
إلى شواطئ
كم يحلو بها الغرق
مرّ المساء خجولا
قرب شرفتها
فاحمرّت الشّمس
والآفاق ...

[1] – مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، ص75.

والغسق[1]

بيد أنّه إذا تحوّل الدّارس إلى الفئة الثانية فإنّه سيجد أنّها لم ترض بعالمها المدمّر شعريا من طرف من سبقوها، فهي آنئذ تقود حملة شرسة على الأشياء، فتقلب أصولها، وتعبث بسكونها وصمتها، حتى تصبح بوحشيتها الشعرية غير بعيدة عن الاحساس بحقيقة هذه الأشياء، فإذا بحدسها تستبطن أبعاد العلاقات والروابط من خلال إحساسها المتوّقد البصير[2]. ويتشكّل عن طريق هذا الاستبطان الشعري للصورة الشعرية الّتي تكون في أجمل حالاتها صورة لتلاحم الشاعر بأشيائه. ويتجلّى هذا المنعطف الشعري خاصة عند بعض الشعراء الّذين تتشكّل شعريتهم على المخالفة والتجاوز، حيث تنزع الأشياء ثياب الجمود والسكون، لترتدي ثياب الحركة والحياة، وفي هذا التحرّك الّذي تعيشه الأشياء لا تظلّ بعيدة عن الشاعر، بل تراها تصغي إليه وترنو وتتأمّل. يقول **عثمان لوصيف** في قصيدة «حرس لسماوات تحت الماء»:

تتهيّأ الأشياء في طوفانها
للهجرة الكبرى... أساطير
...حروب
.. ملحمات
وعلى ضفاف الروح تولد نجمة
وكواكب أخرى كما زحل
تطوّقها دوائر من صبابتها
وتذكيها صلاة [3]

لقد خلخل الشاعر العالم من حوله وحرّك أشياء، فإذا هي كلّها تروم الهجرة والسفر، لقد أضفى عليها السمات الإنسانية، ممّا جعلها تخرج من حالة التهميش واللافاعلية إلى حالة جديدة أخذت فيها طابعها الشعري، وروحها الجمالية، الأمر الّذي دفع بالصورة الشعرية نحو التوهّج، وإظهار إشعاعها داخل النصّ الشعري كلّه، وقد يبرز ذلك جلّيا من خلال هذا النصّ الشعري للشاعر **الأخضر فلّوس** من قصيدته «أشجار الجنوب المائلة»:

تسأل دمعة فوق الوسادة عن أناشيد الفصول

(1) – عاشور فني: زهرة الدنيا، ص62و63.

(2) – مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، ص92.

(3) – مجلة الثقافة، تصدر عن وزارة الثقافة، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، عدد01، مارس2004، ص90.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

تتوقّف النقرات حين تفتح الأشواك في صدري.

تنمو زهرة بيضاء نابضة على صدر السهول

الزهرة الأولى تطلّ وتختفي..

النجمة تضيء وتختفي..

يشتدّ نبض الناي بين يدين لست أراهما

فيقوم من فرط اللجاجة معطفي..

يا أنت إنّ الباب يمطر

والنوافذ أعلنت نيرانها.. فتوقّفي

فأقوم مكسوّا بأوراق الغصون.. وبالمياه.. وبالأصيل

الأرض خلف الباب تشهق بالجمال،

وطفلة جلست على كفّ السحابة ترسم الشطآن ضاحكة

وتمحوها براحتها..

لتمسك شعلة قبل الدخول

الآن تقترب السحابة

واحتراق الباب من نبعي دمي[1]

لقد امتلأت الأشياء في هذا النصّ بالحياة إلى الدرجة الّتي استطاعت فيها أن تتخلّى تماما عن عالمها الشيئي متحوّلة إلى شخصيات حيّة لها كيانها المستقلّ، فهي، حينئذ، تعبّر كما يعبّر الإنسان، وتعيش كما يعيش، فـ (الدمعة تسأل/ الزهرة تطلّ وتختفي/ والناي ينبض/ المعطف يقوم/ النوافذ تعلن نيرانها/ الأرض تشهق/ السحابة لها كفّ وتقترب...).

لقد أظهر التشخيص بعده الشعري الحداثي عن طريق إحداث تقارب انفعالي بين الأشياء، بحيث نراها تجاور بعضها البعض، وتتقارب وكأنّها صارت كائنات بشريّة لها وجودها النوعي وطابعها الخاص، لتصبح الاستعارة في هذه المرحلة ليست بمجرّد ادعاء[2]، كما أكّد ذلك عبد القاهر الجرجاني، بل "دوّامة مشعّة تعصف خلالها أفكار تتردّد أصداؤها تردّدا غير متناه"[3]، مخترقة، بذلك، حدود الممكن والعادي، ليصبح الفعل التدميري هو الملمح المميّز لها.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

(1) ـ الأخضر فلّوس: مرثية الرجل الّذي رأى، ص34 35.

(2) ـ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تصحيح وتعليق: محمّد رشيد، دار المعرفة- بيروت- لبنان، سنة1981، ص280.

(3) ـ أحمد بسّام ساعي: حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سوريا، دار المأمون- دمشق- سوريا، ط(1987)، ص323.

وقد برز هذا التحوّل في فاعلية التشخيص في النصّ الشعري الجزائري بوصفه فعلا تدميريا عند الشعراء التجريبين الّذين تتشكّل نصوصهم على الخرق والمخالفة، بحيث يصبح النصّ كلّه وكأنّه كتلة من الاستعارات المدهشة. ولعلّ النصّ السابق خير دليل على هذا المسار الجديد الّذي أخذه التشخيص في النصّ الشعري الجزائري. وقد يبرز ذلك جليّا في النصّ الآتي للشاعر **مداني عامر** في قصيدته «جسد على مبنى»:

الشمس يابسة على غصن يخابث- عبر نافذتين
تهد غمامة
والليل ينعس في الصداع
اشبك ذراعيك
النجوم أسرّة لتثاؤب الفتيات[1]

لقد تجلّت رغبة الشاعر في تدمير صور الأشياء عن طريق أنسنتها وبثّ الحياة في إحشائها، فإذا النصّ ينفتح على ما سمّاه **لودج**(Lodge) بـ «الانفجار إلى استعارة»، حيث تخرج القصيدة من صورة المحاكاة السطحية والوصف الخارجي إلى الانغماس في عالم الأشياء، ليتحوّل العادي والمتجانس إلى اللامعقول واللامتجانس، بل الخارق[2]. فالشاعر وهو يدمّر الأشياء لا يقف عند الحدود الّتي وقف عندها الشعراء الّذين سبقوه، وإنّما يخلق لنفسه عالما جديدا، يشعر فيه أنّ الأشياء عادت من جديد تشاركه أفراحه وأحزانه، بعدما ملّ حركتها المعتادة الّتي لم تعد تشعره بكينونتها ووجودها.

وقد تصبح عملية أنسنة الأشياء بالنسبة للشاعر هي محاولة للتعبير عن ذروة المفارقة الّتي يعيشها الإنسان المعاصر، من خلال انتفاخ كينونة الأشياء وتماهي كينونته. وقد عبّر بعض الشعراء صراحة عن هذا الإحساس بالتناقض الصارخ في هذا العالم. يقول **محمّد زتيلي** في قصيدة «سياحات»:

الأضواء المتلاحقة
تشربها فتحات مغارات مظلمة
الآن تمرّ حشود قادمة من كلّ الدنيا
لتراني خلف الأضواء المتلاحقة
صنما لا يدري أمره[3]

---

(1) – مجلة الثقافة، تصدر عن وزارة الثقافة، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، عدد02، مارس2004، ص126.

(2) – كمال أبوديب: الشعرية، ص131.

(3) – مجلة الثقافة، تصدر عن وزارة الثقافة، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، عدد01، فبراير2004، ص80.

فالشاعر قد تحوّل إلى صنم (لتراني صنما)، في حين أنّ الأشياء من حوله قد امتلأت بالحياة (الأضواء المتلاحقة/ تشرها فتحات مغارات مظلمة). وهي مفارقة شعرية عبّرت عن مأساة الشاعر الحديث الّذي دهسته الأشياء، وسيطرت على وجوده وكينونته.وهكذا يمكن اعتبار "التداخل غير المنتظر للطبيعة في سياق الحدث الإنساني واحدا من أكثر الوسائل شيوعا لتحقيق عدم الاتساق، إنّه شكّل- كما ترى- المقابل الربطي لعدم الملائمة"(1).

2ـ تزاوج الأشياء: إذا كانت عملية تحريك الأشياء، وبثّ الحياة فيها تعدّ من الآليات الشعرية الهامّة الّتي استندت إليها الشعرية المعاصرة، فإنّ عملية إحداث علاقة تزاوج بين الأشياء التي لا علاقة بينها تعدّ، هي أيضا، من العمليات الشعرية الفاعلة في النصّ الشعري الحديث. وتتشكّل هذه الفاعلية من خلال إسقاط تلك الحواجز الّتي تفصل بين الأشياء، فتتمكّن من التقارب وتبادل صفاتها. مّما من شأنه أن يحدث تفاعلا كيميائيا بينها، فتنبهم ملامحها، ويصبح بإمكاننا، حينئذ، أن نقول أنّ (الهواء يتكسّر) و(الحجر ينمو) و(البحر يشتعل). وهكذا تكون الأشياء قد تحرّرت من سكونها وصمتها، وقدّمت نفسها بصورة جديدة، تجعل القارئ ينفعل حينما يراها. لأنّه، وببساطة، لم يتعوّد رؤيتها بهذا الشكل. وفي هذا الشأن يطالعنا كتاب «الحداثة» بأنّه قد ساد إيمان "بأنّ الكون مجموعة من الأشياء مرتبط بعضها ببعض ارتباطا وثيقا. نعم ذلك هو إيمان الفلسفة الوضعية (Posivitism)(*) نفسه، لكنّ الروابط اختلفت، إذ أن الفلسفة الوضعية تؤمن بروابط عرضية وطارئة. وقاد هذا الإيمان المفكّرين إلى الغوص في أعماق تلك العلاقات الصوفية. أمّا موقف الشاعر اتجاه الأشياء، فكان موقف «الشقيق الصامت لكلّ هذه الأشياء»، فلم ينظر إلى العالم كمجموعة من المصنفات والمفاهيم المجرّدة والقوانين العامة، بل عدّه مجموعة من العلاقات المتشابكة التي تهمّه وحده، وعدّ عقله مركز تلك العلاقات ومنسّقها"(2).

(1) – جون كوين: النظرية الشعرية، ص196.

(*) – الفلسفة الوضعية (Posivitism) هي الفلسفة الّتي أرسى دعائمها الفيلسوف الفرنسي أوغست كونت (1798- 1857)، والّتي أكّد من خلالها على ذلك التحوّل الكبير الّذي طرأ على النظرية العلمية الحديثة، حيث انتقل التفكير من المرحلة اللاهوتية إلى المرحلة المتافيزيقية، وأخير إلى المرحلة الوضعية، وتعبّر فكرة الوضعية عند كونت عن اتجاه فلسفي يريد تحرير العقل من ربقة الفلسفة. ويعترف كونت "أنّ أيّة نظرية علمية تدّعي أنّ بإمكانها معرفة حقيقة الظواهر تصبح قولا ميتافيزيقيا ينبغي رفضه تماما، فالعلم لا يبحث في ماهية الأشياء، وإنّما يكتفي بالوقوف عند حدّ الوصف الخارجي للظاهرة ؛ إننا لا نستطيع أن نعرف الجوهر، ولذا ينبغي أن يقتنع العلم بمعرفة كيف حدثت الظاهرة (Phenomenon)، وهذا لا يتمّ إلاّ من خلال تحديد الوصف في حدود العلاقات. ينظر: معن زيادة وآخرون: الموسوعة الفلسفية العربية، م2، ص1552.

(2) – مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن وآخرون: الحداثة، ج01، ص82.

وقد تمكّن الشاعر من تجاوز هذه الحواجز التي تفصل الأشياء عن بعضها، وإحداث التفاعل بينها عن طريق تراسل الحواس أو ما يسمى بـ **الحسّ أو الإدراك المتزامن** (synesthésie)(*)؛ وهو "تعبير يدلّ على المدرك الحسّي أو يصف المدرك الحسّي الخاص بحاسة معينة بلغة حاسة أخرى مثل: إدراك أو وصف الصوت بكونه مخمليًا أو ثقيلا أو حلوا، وكأن يوصف دويّ النفير بأنّه قرمزيّ"[1].

وبعبارة أخرى يمكن القول إنّ هذا نوع من الحسّ هو الّذي تفقد فيه الحواس هويّتها، فتتمكّن الأذن من حاسّة اللمس، والأنف من حاسّة السمع، وهكذا تختلط الوظائف الحسّية في اللغة الشعرية، محدثة تحوّلا في الدلالة الشعرية، ومن ثمّ في توليد الأثر. وهو ما أقرّه «قاموس النقد الأدبي» (Dictionnaire de critique littéraire) الّذي عرّف الحسّ المتزامن بأنّه "اجتماع لحاسات مأخوذة من ميادين حسّية مختلفة شمية وبصرية ولمسية وسمعية.. ألخ. هذه الظاهرة هي قاعدة الكثير من الاستعارات المستعملة: صوت ساخن (سمعية لمسية)، صوت دائري (سمعية بصرية)..."[2].

ويعود الظهور الفعلي لمصطلح الحسّ المتزامن في المؤلّفات النقدية إلى مشارف نهاية القرن التاسع عشر، وبالضبط إلى سنة1891، من خلال المؤلّف الشهير «قاموس القرن» (Century Dictionary). غير أنّ الاستعمال الأوّل له في مجال الدراسات النقدية إنّما يرجع إلى الدارس حول مييه (Jules Mellet) الذي استخدم هذا المصطلح بمفهومه الحالي في رسالة له عن «السمع الملوّن» (Audition Cokorée) قدّمها بجامعة مونبلييه سنة 1892[3].

غير أنّه إذا كان مصطلح الحسّ المتزامن مصطلحا حديثا، فإنّ ظاهرة تداخل صفات الأشياء قديمة في التراث الإنساني، ولها وجود فعلي في المؤلّفات الأدبية لدى مختلف الأمم المتعاقبة. ولعلّ العرب قد عرفت ما يشبه هذا المصطلح، وأخصّ بالذكر هنا ما يطلق عليه بـ«الإستعارة». ويرى **مجدي وهبة** أنّ هناك فرقا بين ما يسمّى الحسّ المتزامن والاستعارة، من حيث "أنّ العلاقة بين المشبّه والمشبّه به في حالة الاستعارة المُشابهة. أمّا الحسّ المتزامن فالعلاقة وحدة الأثر النفسي. ألا ترى أنّ كلاً من الطعام الفاسد

(*) – يذكر نعيم اليافي مصطلحات أخرى لهذه الظاهرة الشعرية هي الصور المتحاوبة أو المتراسلة أو المزدوجة أو المحوّلة. ينظر: نعيم اليافي: تطوّر الصورة الفنّية في الشعر العربي الحديث، ص195.

(1) – مجدي وهبه: معجم مصطلحات الأدب، ص555، 556.

(2) -Joelle Gardes-Tamine, Marie Claude Huber: Dictionnaire de critique littéraire, p304.

(3) – مجدي وهبه: معجم مصطلحات الأدب، ص556.

والماء المرّ الغليظ والصوت المفزع تعافه النفس، ويبعث فيها الضّيق والألم. وفي الوقت نفسه ليس هناك شبه بين الطعام الفاسد أو الماء المرّ الغليظ، وبين الزعق؛ أي الصّياح أو الصّياح المفزع"[1].

أمّا في الأدب الغربي فإنّ أوّل من استعمل هذه الظاهرة- كما أشار إلى ذلك **نعيم اليافي**- هو الأب **كاستل**، في محاولته لتقديم اللحن المرئي، وإن ألمح **اليافي**، في هذا الصدد، أنّ هناك من ردّها إلى أبعد منه. ليأتي فيما بعد **ديدرو** الّذي "توصّل سنة1751 من خلال دراسته لتبادل المدركات الحسّية لدى المصابين بالعاهات إلى أنّ الحاسة عندهم قد تقوى بمهمّة أخرى، وضرب لذلك عدّة أمثلة منها أنّ ضريرا استطاع أن يميّز بين ألوان الثياب بوساطة اللمس، وأنّ نسب صوتين سمعهما إلى رجلين مختلفي البشرة. ثمّ أتى **روسو**، وهاجم نظرية المزج بين الفنون بعامّة، ونظرية **كاستل** بخاصّة، إلاّ أنّه في إلحاحه على الايحاء كقيمة جوهرية للفنّ يسير في الطريق نفسه"[2].

غير أنّ الفضل في انتشار هذه الظاهرة وتداولها بين الأدباء والشعراء إنّما يرجع إلى قصيدتين من نمط «السونتو»[*]، وهما: «المطابقات»(Correspondances) [**] لـ**شارل بودلير**، و«الحروف الصائتة» (Voyelles)[***] لـ**أرتو رامبو**، وإلى رواية ويسمانس (Joris-Karl Huysmans) «عكس الاتجاه» (A Rebours)[3].

وما تجدر الإشارة إليه، في هذا الصدد، أنّ هناك من ادّعى أنّ ظاهرة تراسل الحواس أو تجاوب الأشياء ما هي إلاّ ظاهرة مرضية، تدخل في نطاق الأمراض العصبية الّتي تصيب الشخصية والمجتمع

---

[1] – المرجع السابق، ص557.

[2] – نعيم اليافي: تطوّر الصورة الفنّية في الشعر العربي الحديث، ص197و198.

[*] – السونتو هو قصيدة تشمل على أربعة عشر بيتا، اخترعها شعراء بروفنسا أو إيطاليا في القرن الثالث عشر. لكنه اختفى تقريبا في القرن الثامن عشر، ثم ما لبث أن استرد حيويته مع الشعراء الرومنسيين والبرناسيين. وينقسم السونتو الفرنسي أصلا إلى رباعيتين يليهما ثلاثيتان مقفاة. والمفروض في الرباعيتين أن تشتمل كلّ منهما على معنى مكتمل، وأنّ البيت الأخير هو بيت القصيد، ويسمّى بالسقطة ينظر: مجدي وهبه: معجم مصطلحات الأدب، ص528.

[**] – ترجم علي عشري زايد قصيدة بودلير (Correspondances) بـ«التراسلات»، والمح فيها أنّ الشاعر قد جعل "الروائح والألوان والأصوات تتجاوب في وحدة معتّمة عميقة، رحيبة كالليل وكالضوء". ينظر: علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر- القاهرة- مصر، ط4(2002)، ص78.

[***] – وقد حوّل رامبو في هذه القصيدة الأصوات- الّتي هي من مدركات حاسّة السمع- إلى ألوان، فأضفى عليها مدركات حاسّة البصر". ينظر: علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص78.

[3] – ينظر: 1- مجدي وهبه: معجم مصطلحات الأدب، ص556.

2-Joelle Gardes-Tamine, Marie Claude Huber: Dictionnaire de critique littéraire, p304

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ورؤها[1]. وقد عذر **نعيم اليافي** هؤلاء، على اعتبار ما لاحظوه من هيام بعض الشعراء بهذه الظاهرة، "وانصرافهم إليها، وإلحاحهم وقصدهم إيّاها قصدا بمسوّغ حينا، وبلا مسوّغ أحيانا كثيرة. غير أنّ التفريق هنا- وهذه مهمّة الباحث- بين التجاوب المرضي والتجاوب الفنّي سهل للغاية، فإذا كان الشاعر يستخدم صوره لذاتها، يفتعلها افتعالا، ويبرزها باستمرار، حتّى تبدو رقعا في نسيج عمله دون أن تساعد على نقل الأثر النفسي، حكمنا بأنّها ظاهرة مرضية وعابثة لا قيمة لها على الإطلاق، أمّا إذا كانت مصهورة في الكلّ العام، لا تشدّ الانتباه إليها مباشرة ولذاتها، وكانت تحمل كما تحمل باقي أنماط الصور المستخدمة «ثيمة» العمل، تعبّر عنها، وتقوّي فيها، وتتكامل بها وبالموقف الشعوري الصادق، قلنا عندئذ إنّها صور فنّية، لأنّها صور وظيفية وصور رؤى"[2].

وعلى هذا الأساس فإنّ ظاهرة تراسل الحواس أو تجاوب الأشياء ظاهرة لا يمكن إنكارها، وهي- كما يرى **بودلير**-"أمر مقرّر يمكن إثباته ابتداء بدون أيّ تحليل أو مقارنة، وأنّه لا ينبغي أن يكون مثار دهشة لأحد، لأنّ الّذي يثير الدهشة بحقّ هو ألاّ يستطيع النغم أن يوحي باللون، وأن تعجز الألوان عن إعطاء فكرة لحن ما، وأن يكون النغم واللون عاجزين عن التعبير عن الأفكار، وذلك لأنّ الأشياء يعبّر عنها دائما بواسطة ما بينها من تشابه متبادل من يوم أن خلق الله العالم كلاّ مركّبا غير قابل للتجزئة"[3].

وقد ولع الشعراء الجزائريون المعاصرون أيضا بهذه الصور الشعرية - وإن بشكل أقلّ بالمقارنة بالتشخيص- من حيث قدرتها على إثارة المتلقّي الّذي يعشق المنافرة، ويهيم بالتداخل بين الأشياء المختلفة. وقد تمكّن هؤلاء الشعراء بواسطة هذه الإمكانية الشعرية من تدمير صورة الأشياء، وإعادة صياغة نسق العالم وفق تصوّر مختلف، تتمكّن فيه الأشياء من الانبعاث من جديد، مولّدة حركة جديدة، تؤسّس، من جهة، للفعل الشعري داخل النص، ومن جهة أخرى تمكّن الشاعر من التعبير عن هذه الحالات الجديدة الّتي اكتسحت نفسيته، ومن ثمّ يحدث نوع من التوازن بين الداخل والخارج[4].

وقد تباين الشعراء الجزائريون في استخدام هذه الظاهرة الشعرية كمّا وكيفا، حيث ظلّ البعض مقلّدا لصورة الأشياء المدمّرة شعريا في الشعر العربي قديمه أو حديثه، في حين راح البعض الآخر ممّن يعايش الترق التدميري، يبحث عن فضاءات جديدة وغريبة لتداخل الأشياء. وقد مثّل الصنف الأوّل

---

(1) - نعيم اليافي: تطوّر الصورة الفنّية في الشعر العربي الحديث، ص199.

(2) - المرجع نفسه، ص199.

(3) - علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص78.

(4) - السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث، ص135 .

شعراء السبعينيات عموما وبعض شعراء المابين في حين مثّل الصنف الثاني بعض شعراء المابين وشعراء الأزمة عموما. ويمكن التمثيل للصنف الأوّل بهذا النصّ الشعري للشاعر **مصطفى الغماري** من قصيدته «الليل والنجوم الحيرى»:

اللّيل يهمي والنجوم الخضر في قلق المـــــدار
النّار.. تعتصر البقايا من دمي.. حلمي. .نهاري
لهب يذوب عليك يا نجوى.. يطيب له دماري(1)

لقد تمّكن **الغماري** من خلال استغلال فاعلية الاستعارة من تدمير الصور المألوفة للأشياء، فإذا العالم من حوله يتشكّل من جديد (اللّيل/يهمي، النار/تعتصر، لهب/يذوب). غير أنّ التدمير الّذي مارسه الشاعر على الأشياء ظلّ يفتقرا للوهج الإبداعي، حيث لم تفلح هذه الصور الجديدة للأشياء من إحداث الأثر الشعري في نفسية المتلقّي الّذي يميل إلى المغاير والمختلف.

وقد برزت مظاهر التحوّل في المزاوجة بين الأشياء مع بعض شعراء المابين، ولعلّ الشاعر **أحمد شنّة** يمّثل صورة جلية لهؤلاء الشعراء المتيّمين بفكرة تدمير الأشياء، والعبث بصورها المعهودة، حيث تجده لا يفتأ يزاوج بين الأشياء من حقول متباينة، كما يظهر ذلك في قصيدة «بطاقة هويّة» الّتي يقول فيها:

أضاعوا على شط الرحيـــل حبيبتي ... ولكنّ قلبي من تراب الصـــواعق
لهم في فجاج العمر همس هياكــــلي ... ولي في رماد العمر همس مشـــانق
لئن حاصروا في الروح أنفاس شاعر ... فهل تفهم الغربان وحي الزنـــابق
سأقبل نهرا من شقوق خيــــامهم ... وأكسر في الأعماق شوق الخنادق
سأولد في إحلامهم كلّ ليلـــــة ... غريبا كصلصال القلوب الشواهق(2)

فالنصّ مليء بصور الانحراف الشعري (شطّ الرحيل، قلبي من تراب صواعق، فجاج العمر، رماد العمر، وحي الزنابق، أكسر الأعماق، صلصال القلوب الشواهق). ولعلّ القارئ لهذه الصور الشعرية يلاحظ تباينها في درجة الأثر الّذي تتركه في النّفس. ولعلّ ذلك مردّه أساسا إلى طبيعة العلاقة بين هذه الأشياء، فكلّما كانت العلاقة بين الأشياء متباعدة كان التزاوج بينها مدهش ومؤثّر، وتقل درجة التأثير تباعا للتقارب بين هذه الأشياء. وعليه فإنّ تجاور كلمات مختلفة ليست لها علاقة واضحة ببعضها داخل

(1) - مصطفى محمد الغماري: ألم وثورة، ص29.
(2) - أحمد شنّة: زنابق الحصار، ص14.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

نسق واحد هو ما يولد الانفعال الشعري أو ما سماه **وردزوث** بـــ «الغبطة» وأكّد أنّ الإنسان لا ينالها إلاّ "من رؤيته للتماثل في اللاتماثل... هي ينبوع نشاط عقولنا وغذاؤنا الرئيسي"(1).

كما يمكن أن نلحظ من خلال نصّ **أحمد شنّة** شغف الشعراء الجزائريين بتجسيم عالم المجرّدات (شطّ الرحيل، فجاج العمر، رماد العمر، أكسر الأعماق). ولعلّ ذلك مردّه إلى الأثر الّذي تتركه مثل هذه الصور في نفسيّة القارئ، نتيجة اختلاف طبيعة العالم المجرّد عن طبيعة العالم المحسوس. وعلى هذا الأساس فإنّ إعجاب القارئ بهذه الصور إنّما يعود إلى اندهاشه من هذا التزاوج الّذي أحدثه الشاعر بين هذين العالمين المتباعدين. فالصور المتزاوجة لا يستخدمها الشاعر لإثارة العواطف أو تأكيد لحظات التجربة الإنسانية الّتي أحسّت بها العواطف ولمستها وحسب، بل "تتزاوج لتثير العواطف نحو إدراك لحظة من التجانس الكوني"(2).

ولعلّ الرغبة العارمة في تدمير صور الأشياء الّتي سيطرت على الشعراء الجزائريين التجريبين، قد شكّلت لنا عالما شعريا متوتّرا، حيث حلّ اللاتجانس محلّ التجانس، والتنافر محلّ التلائم، لتتحوّل القصيدة الشعرية الجزائرية في هذه الفترة إلى "«كيمياء الكلمة» الّتي تحدّث عنها رامبو، والّتي من خلالها تلتحم في العبارة كلمات تعدّ متنافرة في قانون الاستعمال العادي للغة"(3). ويبدو أنّ النصّ التالي للشاعر **مداني بن عامر** من خلال قصيدته «جسد على مبنى» يمثّل بحقّ هذا المنعرج الشعري في التعامل مع الأشياء، حيث يقول فيه:

حين تنطفئ البحار
على عجاج جماجم تعوي جنوب اللّيل
كهربني سياج النّوم
تحت جفون قارئتي
لأقطع داير الأسماء
في الإغماء يا هائي
ويا نبل السكون متى مروقي؟(4)

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

(1) – أرشيبالد مكليش : الشعر والتجربة ،ص81.
(2) – المرجع نفسه، ص18.
(3) – المرجع نفسه ص141.
(4) – مجلّة الثقافة، تصدر عن وزارة الاتصال والثقافة، عدد02، مارس 2004، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص117.

إنّ الشاعر، كما يبدو من خلال النصّ السابق، مولع بتدمير صورة الأشياء، وتغيير ملامحها، فإذا العالم من حوله يتشكّل من جديد في صورة جديدة غير مألوفة (تنطفئ البحار، جماجم تعوي، جنوب الليل، سياج النوم، دابر الأسماء). وقد برز من خلال هذا النصّ- فضلا عن طغيان الصور التحسيسية- رغبة الشعراء الشباب في المزاوجة- ليس بين الأشياء غير المتجانسة فقط، بل حتّى المتناقضة أيضا، وتجلّى ذلك في عبارة «تنطفئ البحار»، حيث زاوج الشاعر هنا بين شيئين متناقضين وهما الماء والنار، فشكّل لنا هذه الصورة المفارقة الّتي كشفت أن تجاور الأشياء التناقضة- على حدّ قول أرسطو- يمكن "أن ينتج أعلى درجات التناغم والانسجام"[(1)]. وعلى المنحى نفسه تتشكّل الصور المتزاوجة في النصّ الشعري لدى شعراء الأزمة. فها هو الشاعر **مصطفى دحية في** قصيدته «حبيبتي» يزاوج بين الزهر والملح، وكلاهما ينتمي إلى مجال دلالي مختلف عن الآخر، فيقول:

سأبيع ظلّي
وساعتي القديمة
حتّى لا يشاركني الموت فيه
وحتما
سيزهر الملح
وتتأبى مائيتي[(2)]

ولعلّ السرّ في جمال هذه الاستعارة (يزهر الملح)، ومعظم الاستعارات المستخدمة في الشعر العربي المعاصر لا يكمن في مزاوجتها بين الأشياء غير المتجانسة فقط، بل في طبيعة العلاقة ذاتها. وههنا يبدو الفرق بين الاستعارة القديمة والاستعارة الحديثة، أو ما أطلق عليه أدانك (H.Addank) بالاستعارة التوضيحية والاستعارة العاطفية[(3)]؛ فإذا كان الشاعر القديم يهتمّ في مزاوجته بين الأشياء على توضيح المعنى وإبانته، فإنّ الشاعر الحديث يهتم- فضلا عن ذلك- بالجانب العاطفي للصورة. فالمزاوجة ليست فقط عملية تقارب بين شيئين لامتجانسين، بل تلاحم روحي من شأنه أن يحدث لدى القارئ تجاوبا عاطفيا، يجعله مسحورا بهذا التمازج الفنّي. فالاستعارة الجيّدة- على حدّ تعبير **أرسطو**- هي الّتي "تشتمل على الادراك الحسّي لسرّ التجانس في الأشياء غير المتجانسة"[(4)].

(1) - مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن وآخرون: الحداثة، ج01، ص87.

(2) - مصطفى دحية: بلاغات الماء، ص56

(3) - جون كوين: النظرية الشعرية، ص152.

(3) - أرشيبالد مكليش : الشعر والتجربة، ص98.

3ـ إيقاع اللون: لقد كان اللون(*)، بوصفه أحد أهمّ العناصر الجمالية، مناط اهتمام وعناية من طرف العلماء والفلاسفة منذ القدم. حيث أشار **أحمد مختار عمر** إلى أنّ الإنسان القديم قد تنبّه إلى اختلاف ألوان النباتات والزهور، غير أنّه لم يدرك أنّ اللون شكل "مستقلّ إلاّ بعد أن استخدمه في الزخرفة أو لأغراض دينية؛ لأنّ التنبّه للون كهوية مستقلّة لابدّ أن يسبق التسمية"(1). ويرجع هذا الدارس استخدام الألوان في الرسم إلى حوالي 150 أو 200 ألف سنة(2).

أمّا في النقد العربي القديم فإنّ **التهانوي** قد أبان في كشّافه أنّ بعض القدماء من الحكماء قد نفوا وجود اللون أصلا، وأرجعوا سبب إحساسنا بهذه الحقيقة إلى المخيّلة، من حيث أنّنا "إنّما نتخيّل البياض من مخالطة الهواء المضيء للأجسام الشفّافة المتصغّرة جدّا، كما في زبد البحر والثلج والزجاج المدقوق ناعما. والسواد يتخيّل بضدّ ذلك، وهو عدم غور الهواء، والضوء في عمق الجسم"(3). ويعدّ **ابن سينا** من بين هؤلاء الّذين أكّدوا على هذه الحقيقة، ذلك أنّ اللون إنّما يحدث "في الجسم بالفعل عند حصول الضوء فيه، وأنّه غير موجود في الظلمة، بل الجسم في الظلمة مستعدّ لأن يحصل فيه اللون المعين عند الضوء. والمشهور بين الجمهور أنّ الضوء شرط لرؤيته لا لوجوده في نفسه، فإنّ رؤيته زائدة على ذاته المتيّقن في الظلمة، وأمّا عدمه في نفسه فلا"(4).

أمّا في العصر الحديث فقد أخذ اللون نصيب الأسد من الاهتمام، من حيث إنّه أصبح يمثّل "جزءا من العالم المحيط بنا. وهو يلازمنا في حياتنا، ويدخل في كلّ ما حولنا. ونحن ننفق على النواحي الجمالية- سواء في أنفسنا أو داخل بيوتنا أو خارجها- أضعاف ما ننفقه على شؤون المعاش الضرورية. ولا شكّ أنّ اللون يبرز كواحد من أهمّ عناصر الجمال الّتي نهتمّ بها، ونستعين بآراء المتخصّصين والخبراء لتحقيقها"(5). وعلى هذا الأساس يكون اللون قد أضحى في هذا العصر حقيقة علمية لا يمكن إنكارها. وهو- كما ذكر القدامى- له علاقة بالضوء، غير أنّ علاقته به لا تتعدّى كون لون الشيء يعتمد إلى

(*) - على الرغم من أنّ دراسة اللون عادة ما تدخل ضمن نطاق تراسل الحواس، إلاّ أنّني رأيت أن أفرد لها مبحثا خاصا، وذلك نظرا لما أصبح يمثّله اللون من أهمية بالغة في الخطاب الشعري الحديث والمعاصر بصورة خاصة.

(1) - أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب- القاهرة، ط2(1997)، ص19.

(2) - المرجع نفسه، ص19.

(3) - التهانوي: كشّاف اصطلاحات الفنون، ص96.

(4) - المرجع نفسه ص96.

(5) - أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص13.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

حدّ كبير على الضوء الّذي يسقط عليه، فلون الشيء يرجع أساسا إلى حقيقة، إنّه يمتصّ كلّ الألوان إلاّ لونه الّذي يقوم بعكسه[(1)].

وقد تطوّرت الدراسات الّتي تختصّ بجمالية اللون في العصر الحديث تطوّرا ملحوظا، ويعود الفضل في ذلك إلى العالم والفيلسوف إسحاق نيوتن (I.Newton) الّذي قام مع نهاية القرن السابع عشر بدراسة علمية، حيث جعل شعاع الشمس يمرّ عبر عدسة «منشوريه»، فوصل إلى معرفة أنّ شعاع الشّمس يتكوّن من إشعاعات ملوّنة هي على التوالي: البنفسجي، والنيلي، والأزرق، والأخضر، والأصفر، والبرتقالي، والأحمر، وأنّ اللون الأبيض يتكوّن من ألوان الطيف السبعة[(2)]. وتتميّز هذه الألوان- كما أشار إلى ذلك **شاكر عبد الحميد**- بثلاث خصائص أساسية هي؛ الهوية (Hue)، النغمة (Tone) أو الإضاءة (Luminosity) أو النصوع (Brightness) أو القيمة (Value) ، وأخيرا التشبّع أو الكثافة (Intensity)[(3)]. وانطلاقا من هذه الخصائص قسّم العلماء هذه الألوان إلى قسمين: ألوان دافئة أو ساخنة وأخرى باردة، حيث تدخل الألوان القريبة من الأحمر (في ألوان الطيف) في نطاق الألوان الدافئة، وتدخل تلك الألوان الّتي تجاور الأزرق في نطاق الألوان الباردة. "وفي ظروف معينة قد تعطي الألوان الدافئة إحساسا بأنّها أقرب إلى مَنْ يَنظر إليها مِنَ الألوان الباردة"[(4)].

وإذا كان اللون هو أهمّ المكوّنات الأساسية في فنّ التصوير على رأي الكثيرين من أمثال ديلوني وكلي وسيزان وجوخ[(5)]، فإنّ أهمّيّته في الأدب لا تقلّ شأنا عن ذلك. حيث تتأسّس أهمية الشعر بوصفه جنسا أدبيا راقيا من خلال ارتكازه على خاصيتين جماليتين تعدّان الأساس الذي قام عليه كلّ من فنّ الموسيقى وفنّ الرسم؛ وهما اللون والصوت اللذان يرتبطان ببعضهما ارتباطا وثيقا، حيث أثبتت

(1) - شاكر عبد الحميد: العملية الإبداعية في فنّ التصوير، سلسلة عالم المعرفة، العدد109، يناير 1987، الكويت، ص133.

(2) - المرجع نفسه، ص133.

(3) - المرجع نفسه، ص133و134. ينظر أيضا دراسته الموسومة بـ«التفضيل الجمالي»، ص259و260. أمّا الهوية فهي الخاصية الّتي تميّز حدّ الألوان عن الألوان الأخرى مثلا: خاصية الاحمرار في اللون الأحمر، والاخضرار في اللون الأخضر، وهكذا. وأمّا النغمة- -أوالإضاءة أو النصوع أو القيمة فهي تتعلّق بدرجة الإضاءة أو الظلمة في أي لون من خلال مدى وجود أو غياب اللون الأبيض أو اللون الأسود. أمّا التشبّع أو الكثافة فكلّما كان اللون أقوى وأشدّ نصوعا كان ذلك دليلا على شدّته ونصوعه، وعند ذروة التشبّع يوصف اللون بأنّه كثيف، وأيّ إضافة إليه ستؤدّي به إلى فقدانه لكثافته من خلال النصوع المضاف إليه. إنّ كثافة أيذ لون هي عبارة عن المسافة الّ يكون عليها بالنسبة لمقياس محايد من الأبيض والأسود.

(4) - شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، ص260و261.

(5) - شاكر عبد الحميد: العملية الإبداعية في فنّ التصوير، ص132. حيث يشير هذا الدارس إلى أقوال هؤلاء في شأن أهمية اللون في فنّ التصوير، فسديلوني يقول: "اللون فقط هو الشكل والموضوع". ويقول كلي: "إنّي مصوّر، أنا واللون شيء واحد". ويؤكّد سيزان أنّه "عندما يتوفّر للون ثراؤه يحصل الشكل على اكتماله".

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

التجارب "أنّ الأشخاص الّذين يفتقدون إمكانية تمييز طبقات الأصوات الموسيقية يكونون من مرضى الألوان؛ أي مصابون بعمى الألوان أو ما يقرّب من ذلك"[1]. كما أكّد العلماء وعلى رأسهم **نيوتن** أنّ "النسب الرياضية الفاصلة بين ألوان الطيف السبعة تتقابل مع الأصوات الموسيقية السبعة ، مع ترتيبها كذلك وفقا لمقام الدوريان. ووفقا لذلك بدأت المحاولات العلمية العديدة للربط بين اللون والصوت.. بين العين والأذن، وذلك بعزف موسيقى مع عرض الألوان الّتي تتقابل معها.."[2].

وإذا كانت القصيدة القديمة قد أسسّت شعريتها على جمالية الصوت، فإنّ التطوّر الحضاري في العصر الحديث الّذي أدّى إلى تقدم الفنون المرئية البصرية على حساب الفنون الصوتية قد أحدث تحوّلا إيقاعيا في مسار التجربة الجمالية، بحيث فرضت جمالية اللون سلطتها على القصيدة الحديثة، وأصبح اللون أحد أهمّ العناصر الجمالية الّتي تدخل في تشكيل شعرية النصّ الحداثي. "وهذا يعني أنّ الذات الشعرية الحديثة وجدت في إيقاع اللون، كواحد من مظاهر المجال التخييلي، تعبيرا أكثر خفاء وأشدّ رمزية من إيقاع الصوت يناسب حركتها السريّة وإيقاعها التعبيري الصامت خاصة، وإنّ إيقاع اللون قادر على تعويض إيقاع الصوت"[3].

وتزداد قيمة اللون وأهميته في خلق الأبعاد الجمالية- كما عبّر **علوي الهاشمي**- عن طريق العملية التخييلية "وضمن علاقة إشكالية تتّخذ من أصوات اللغة وسيلة تعبير أساسية. وبذلك تعمل اللغة صوتيا ودلاليا على امتصاص الخصائص الفيزيائية المباشرة الملتصقة بمادة اللون الطبيعية، وتحويلها إلى خصائص تخييلية مرتبطة بوظائف الشعر واللغة أساسا، والاقتصار على جوهرها التشكيلي المتمثّل في إيقاع اللون وانعكاسه على شاشة الخيال وصفحة النفس وحركة الشعور"[4].

كما ترجع أهمية اللون في الفنون الجمالية المعاصرة، إلى التطوّر الكبير الّذي صبغ نظرة الإنسان الحديث إليه، فبعد أن كان ينظر إليه على آنه ملمح من ملامح الشكل كما هو عند الإغريق، ممّا أثّر سلبا على بعده الجمالي، بحيث ظلّ مرتبطا في الاستعمالات الأدبية بعملية الوصف، أصبح الاهتمام به- مع مطلع القرن السابع عشر- مرتبطا لا بوصفه ملمحا جماليا وحسب، بل بما يتركه من أثر في النفس

(1) – يوسف السيسي: الدعوة إلى الموسيقى، سلسلة عالم المعرفة، العدد46، أكتوبر 1981، ص35.

(2) – المرجع نفسه، ص34.

(3) – عائد خصباك وآخرون: الشعر العربي عند نهاية القرن العشرين، المحور الرابع، ص270.

(4) – **المرجع نفسه ص270.**

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الإنسانية[1]. وقد أثّر هذا التحوّل في رؤية اللون تأثيرا بارزا على عملية تلقّيه الجمالية. وفي هذا الصدّد يشير نعيم اليافي إلى أنّ هذه الرؤية قد نقلت اللون ثلاث نقلات هامة[2]:

1- انتقلت جمالية اللون من طبيعتها المادية إلى طبيعتها النفسية، وخاصة بعد تطوّر الدراسات النفسانية.

2- لم يعد اللون عنصرا من عناصر الشكل بل عنصرا من عناصر المعنى أو الدلالة.

3- لم يعد التركيز على اللون بوصفه مظهرا من مظاهر الزينة والزخرفة، بل من حيث الأثر النفسي والشعوري الّذي يتركه في نفس متلقّيه.

بيد أنّ هذا التحوّل العلمي الّذي طرأ على اللون لم يكن له أثر على النواحي الفنّية في الشعر العربي الحديث آنذاك، إذ ظلّ الفنّانون يجترّون الرؤى الجمالية القديمة، خاصة وأنّ السيطرة كانت للتيار التقليدي الإحيائي المحافظ الّذي كان يرفض أي مساس بالمقوّمات الشعرية القديمة الّتي تنظر إلى اللون نظرة مادية في ذاته على أساس أنّه حلية زائدة. لكن مع مطلع القرن التاسع عشر، وخاصة مع ظهور ملامح التوجّه الرومانسي في الشعر العربي بدأ اللون يأخذ بعده الجمالي الحداثي من حيث هو "قيمة تعبيرية ترتبط بمعنى العمل ومحتواه، وبتجربة صاحبه الوجدانية"[3].

وقد استغلت القصيدة الجزائرية المعاصرة هذه الإمكانية الشعرية في سبيل تكريسها هيمنتها الجمالية، حيث برز اللون- عند بعض شعراء الثمانينات- بوصفه أحد أهمّ العناصر الّتي دخلت في تشكيل الصورة الشعرية. ويعدّ الشاعر أحمد عاشوري من هؤلاء الّذي ولعوا باستخدام اللون بما له من فاعلية جمالية لها أكبر الأثر في إحداث التواصل الشعري بين النصّ ومتلقّيه. ولعلّ قصيدته «حكاية النمل الأسود مع النمل الأحمر»: شاهد على هذا الاهتمام من لدن الشاعر بهذه الإمكانية الشعرية:

قال الأطفال:
إنّ النمل الأسود قد حقّق نصرا مرموقا
«.. زهق الباطل»
«إنّ الباطل كان زهوقا»
وبأنّ النمل الأحمر قد خسر المعركة..
وراح يجرّ ذيول الخيبة
مدحورا، مسحوقا.

---

[1] - نعيم اليافي: تطوّر الصورة الفنّية في الشعر العربي الحديث، ص218.

[2] - المرجع نفسه، ص218.

[3] - المرجع نفسه، ص221.

فلأنّ النمل الأسود
غلب النمل الأحمر
لأنّ النمل الأحمر
يوما ما جاء إلى أرض النمل الأسود[1]

وعلى الرغم من أنّ الشاعر قد انطلق من ظاهرة واقعية وهي صراع النمل الأسود مع النمل الأحمر ليعبّر من خلالها عن رؤية فكرية، إلاّ أنّه وجد نفسه يسقط في لعبة الألوان حيث لم يعد اللون بالنسبة إليه مجرّد صفة واقعية، بل بعدا رمزيا له دلالته الشعرية، وقد يظهر ذلك من خلال تكراره للألوان (الأسود، الأحمر، الأسود، الأحمر، الأحمر، الأسود). وقد تجلّى هذا الاهتمام من لدن الشاعر بجمالية اللون فيما بعد، فهو يقول:

عانى القوم الجوع.. خلال شتاءات قاسية
تتزف خوفا،
أشباحا،
عفاريتا عارية حمراء
كانت تسكن ظلّ الأشجار
تسكن كلّ سهول بلاد النمل المسكين
حتّى جاء.. يوم ملّ النمل الأسود
العيش الأسود
الزمن الأنكد
ملّ الأقدام السوداء[2]

وهكذا يتبدّى تركيز الشاعر الجزائري المعاصر على اللون بوصفه "طاقة تشكيلية ذات خصائص نفسية وبصرية متميّزة ومستقلّة عن قوانين وجودها الخارجي المتلابسة مع عناصر الطبيعة المرئية".[3] فالألوان لم تعد ملمحا خارجيا مرتبطا بصفات الأشياء، وإنّما أصبح لها موقعها الشعري الّذي يركّز عليه الشاعر في سبيل دفع الحركة الشعرية نحو الأمام. ولعلّ الاهتمام بسيميائية اللون لا يعود إلى هذا العصر بل إلى العصور الغابرة حيث كان يُستخدم بوصفه شعارا أو رمزا لشيء معين، "حتّى صار تقليدا

(1) – أحمد عاشوري: أزهار العراق، ص31.
(2) – المصدر نفسه، ص32.
(3) – عائد خصباك وآخرون: الشعر العربي عند نهاية القرن العشرين، المحور الرابع، ص272.

أو شبه تقليد استخدام اللون المناسب في الموقف المناسب. ومن الألوان ما أخذ صفة الرمزية بصورة اعتباطية لا يظهر فيها الربط بوضوح"[1].

ولعلّ هذه القدرات الدلالية الّتي اكتسبها اللون عبر مساره الرمزي مكّن الشاعر العربي المعاصر من استغلال هذه الإمكانية في سبيل تدمير العالم المحيط به شعريا. وبما أنّ اللون هو أحد الصفات الملموسة الأكثر بروزا في أشياء العالم، فإنّ عملية التلاعب بألوان الأشياء أو "إسناد لون ما إلى شيء غير ملوّن، والأكثر من هذا إسناد اللون إلى أشياء غير محسوسة يبدو تحدّيا مقصودا في وجه العالم"[2].

ولعلّ عملية إسناد لون معين إلى أشياء لم تعرف هذا اللون لا يعدّ تحدّيا واضحا في وجه العالم، وذلك لأنّ هذه العملية لا تدمّر الأشياء تماما، وإنّما تكتفي بتغيير بعض ملامحها الجزئية الّتي لا يكون لها أثر كبير في تركيبها العام، ممّا لا يؤدّي إلى زعزعة خيال القارئ وخلخلة مشاعره، وإنّما مجرّد إرباك جزئي على رؤيته البصرية. وقد يبدو للقارئ من خلال النصّ التالي بساطة هذا النوع من التدمير، يقول الشاعر **مصطفى الغماري** في قصيدة «مرثية الألم الخالد»:

خلت الغصون من الطيور.. فهاجرت   عطشى.. وجنّت بومة مرنـــــان
البومة **الحمــــراء** تغتــــال الرؤى   فالدوح لا ظلٌّ ولا أغصـــــــان[3]

ولعلّ ارتباط طائر البومة في المخيّلة الشعرية العربية باللون الأسود، جعل من عملية إسناد اللون الأحمر إليها يُعدّ تعدّيا على طبيعتها اللونية، وخروجا على صورها المعروفة. وهذه العملية الشعرية الحديثة الّتي تتمّ على مستوى الصورة، والّتي يحدث فيها تغير الأوصاف، وتكسير النعوت ليست مجرّد ترف تعبيري أو نزق لغوي، ولكنّها "مؤشّر دقيق لتغيّر الحساسية والذوق في العصر الحديث، والانتقال من مرحلة الانفصام بين الفعل الحسّي والقول المثالي، إلى درجة من الوعي يتمّ فيها تطويع الكلمة الشعرية لتحمل بمجمل ذبذبات الحياة الجديدة، فتُكتسِب جماليّات الجسد نبلا مشروعا، وتلتئم معطيات الحسّ في وحدة متكاملة"[4].

إنّ إسناد اللون الأحمر إلى البومة ليس مجرّد تلاعب غير واع بشكل العالم الخارجي، وإنّما عملية مؤسسه تدخل في نطاق الرؤية الشعرية المعاصرة الّتي أصبحت تستخدم اللون الأحمر بوصفه رمزا للعدوانية والشرّ والموت وذلك من خلال ارتباطه بالنار العادية، أو نار جهنّم الّتي توصف في كثير من

(1) ـ أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص165.

(2) ـ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمومة، دار توبقال- الدار البيضاء، ط1(1986)، ص127.

(3) ـ مصطفى محمد الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص51.

(4) ـ صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص42.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الديانات بأنّها حمراء، كما يبدو من خلال النصّ السابق. غير أنّ اللون الأحمر لا يقف عند هذا الاستخدام الدلالي، وإنّما قد يرتبط بالنار من حيث هي مادة الشيطان فيكون رمزا للغواية والشهوة الجنسية، كما قد يستخدم للتعبير عن المشقّة والشدّة والخطر، أو يكون رمزا للجمال من خلال ارتباطه بالذّهب والياقوت والورد[1].وهكذا فإنّ المحدثين، كما يقول **روجي غارودي**، "قد حرّروا اللون، فاللون الأحمر أو الصافي أو الأزرق أو الأحمر، يعتبر من الآن «واقعا في حدّ ذاته»، وهذا يتيح الفرصة لمولد الفنّ التجريدي"[2].

وانطلاقا من هنا فإنّ الشاعر الجزائري المعاصر قد يسند إلى أحد الأشياء لونه الأصلي، إلاّ أنّ ذلك الإسناد لا يكون واقعيا، وإنّما مجرّد إسناد شعري يمنح هذا الشيء طاقة دلالية أكبر. ويظهر هذا الملمح الجمالي من خلال النصّ التالي للشاعر **الأخضر فلّوس** في قصيدة «أقمار الأرض المنفية» الّذي يقول فيه:

الشمس تكفّنها السحب السوداء
فلماذا المزن الأوّل لم يأت؟
لكن غيوما ضائعة تغتال شفاهي
تصنع ريحا غريبه[3]

إنّ القارئ إذا تعامل مع عبارة (السحب السوداء) تعاملا واقعيا، فإنّه لا يشعر بتلك الشرارة الشعرية الّتي يريد الشاعر أن ينقلها. لكن إذا تعامل معها تعاملا شعريا فإنّه يكتشف أنّ السواد الّذي أُلحق بالسحب ليس لونها المعروف، وإنّما من حيث هو رمز للحزن والألم والموت، و الخوف من المجهول، والميل إلى التكتّم. والقراءة نفسها تكون لعبارة الأرصفة الصفراء في النصّ التالي من القصيدة نفسها **الأخضر فلّوس** في قصيدة «أقمار الأرض المنفية»:

تتثاءب تحت حذائي الأرصفة الصفراء
وهذا الشارع لا أشكال له..
لم يعرف صوتي..
أنكره
لمّا غنّيت له موّالا تعرفه الصحراء[4]

---

(1) – أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص212.

(2) – عائد خصباك وآخرون: الشعر العربي عند نهاية القرن العشرين، المحور الرابع ، ص272.

(3) – **الأخضر فلّوس: أحبّك ليس لعينها أسود ص58.**

(4) – المصدر نفسه، ص55.

فقد يتبادر إلى ذهن القارئ أنّ اللون الأصفر هنا مجرّد لون فنّي أضفى على الأرصفة بعدا جماليا، غير أنّ ربط اللون بدلالته الرمزية تكشف لنا كثافة النصّ وثراءه، فاللون الأصفر هو رمز الجدب والقحط والموت من حيث ارتباطه بشحوب الطبيعة واصفرار أوراقها الّذي قد يكون في أحيان كثيرة دليلا على الجفاف والقحط. وهو ما يجعل هذا اللون رمزا سلبيا وظلاميا. وهي الدلالة الّتي تعلّم (علامة) بها هذا اللون في الشعرية المعاصرة، وهو يختلف مع ما ذهب إليه **مختار عمر** الّذي ربطه بالتحفيز والتهيّؤ للنشاط، انطلاقا من أنّ أهمّ خصائصه هي اللمعان والإشعاع والإثارة والانشراح، ولأنّه أخفّ من الأحمر فهو أميل إلى الإيحاء منه إلى إثارة الانفعال[1]. ويرجع مختار عمر هذه الدلالة الرمزية للون الأصفر إلى أنّه كان اللون المفضّل في الصّين والهند، حيث اتخذه البراهمة لونا مقدّسا، وكان لون البوذيين المفضّل الاصفر أو الذهبي، كما كان الأصفر مقدّسا في المسيحية والأوروبية[2].

وقد لا يعدّ- أيضا- إسناد اللون إلى بعض الأشياء غير الملوّنة فعلا تدميرا بيّنا، وذلك لأنّ العمليّة تظلّ سطحية لارتباطها بتدمير الصورة البصرية الّتي لا يكون لها أثر كبير في إثارة المتلقّي، وزعزعت مشاعره. وقد أستدلّ في هذا الشأن بهذا النصّ الشعري للشاعر **إدريس أبو ديبة من خلال** قصيدته «أنشودة الرخام» الّتي يقول فيها:

مطر أبيض في المساء الأخير
مطر أسود في الربيع الحزين[3]

إنّ المطر في أصله ماء، والأصل في الماء أن لا لون له، إلاّ أنّ الشاعر أسند إليه تارة اللون الأبيض، وأخرى اللون الأسود. وهو إسناد شعري اعتمد فيه الشاعر على قانون اللون بوصفه جزءا من قانون العلامة، حيث يشكّل الأبيض والأسود في هذا القانون "أساس اللعبة اللونية بأكملها؛ أي أنّ هذه الثنائية «اللونية» تمثّل قاعدة القانون ومنطلقه في كلّ الأشياء والظواهر"[4]. ولعلّ مركز اللعبة اللونية في هذا النصّ هو الأسود وذلك لأنّ المطر عادة ما يوصف بأنّه أسود نتيجة اختلاطه بالغبار. وهو ما جعل الشاعر ينطلق من هذه الحقيقة اللونية ليشكّل هذه الثنائية الضدّية الّتي عبّر من خلالها عن رؤيته الشعرية. غير أنّه لم يعتمد على اللون الأسود بوصفه لونا للمطر، وإنّما من حيث هو رمز ارتبط- كما ذكرت- بالحزن والخوف والألم والموت والدمار، والحال ذاته مع اللون الأبيض الّذي هو رمز الطهارة والبراءة

---

(1) – أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص229.

(2) – المرجع نفسه، ص219.

(3) – مجلّة الثقافة، العدد01، فبراير2004، إصدارات وزارة الثقافة- الجزائر، ص92.

(4) – عائد خصباك وآخرون: الشعر العربي عند نهاية القرن العشرين، المحور الرابع ، ص273.

والنقاء والتفاؤل والصدق. حيث كان منذ العصور القديمة مقدّسا ومكرّسا لإله الرومان (Jupiter) الّذي كان يُضحّى له بحيوانات بيضاء[1].

وإذا كان التلاعب بألوان الأشياء، أو إسناد لون إلى شيء غير ملّون لا يمثّل انقلابا صريحا على عالم الأشياء، فإنّ إسناد اللون إلى أشياء غير محسوسة يعدّ فعلا تدميريا من الدرجة الأولى، إنّه العملية الأكثر إثارة وإرباكا للمتلقّي، مما يجعلها تشكّل مركز الهيمنة الجمالية في النصّ الشعري الحديث والمعاصر. وترجع هذه القيمة الجمالية لهذا الإسناد إلى أنّ اصطدم القارئ بالنصّ لم يحدث على مستوى الرؤية البصرية، وإنّما حدث على مستوى الشعور والإحساس، ممّا يجعل شكل الإثارة الشعرية يختلف بالمقارنة مع الإسناد الأوّل.

ويعتبر هذا الفعل التدميري أكثر الأفعال شيوعا في النصّ الشعري الجزائري المعاصر، والّذي يدلّ على الرغبة الشديدة للشاعر في الوصول إلى أقصى درجات المخالفة والغرابة على اعتبار أنّ الجميل- على حدّ قول بودلير- غريب دائما[2]. غير أنّ هذا الفعل الشعري قد لا يؤدّي دائما إلى إثارة المتلقّي وإرباكه، وذلك عندما تفقد الصورة المدمّرة سحرها وعبقها، ويخف أثرها، كما يظهر ذلك لدى الشاعر **مصطفى محمّد الغماري** من خلال قصيدته «غربة» الّتي يقول فيها:

صنعت من الأغاني الخضر ألف غد لروحينا[3]

لعلّ القارئ قد يلحظ خفوت الروح التدميرية في صورة (الأغاني الخضر)، وذلك لأنّ هذه الصورة أصبحت مألوفة، و لم تعد تصدم القارئ بكسر المتعارف والمألوف. فالقارئ الجزائري قد تعوّد على مثل هذه الصور كثيرا في الشعر الرومانسي الّذي كرّس مثل هذه الصور الشعرية. وما تجدر الإشارة إليه، في هذا الصدد، أنّ اللون الأخضر هو من الألوان الّتي ولع بها شعراء السبعينات والثمانينات وخاصّة منهم مصطفى الغماري الّذي تجلّى ولهه بهذا اللون من خلال واجهات دواوينه الّتي اصطبغت حلّها باللون الأخضر (الشّمس والذاكرة، ألم وثورة، بوح في موسم الأسرار، خضراء تشرق من طهران). كما سيطر هذا اللون سيطرة شبه كاملة على الفضاء اللوني للنصّ الغماري. كما يبدو ذلك من خلال القصيدة السابقة الّتي ورد فيها 06 مرّات، و لم ترد باقي الألوان الأخرى البتة[4]. ويرجع

[1] – أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص221.

[2] – أدونيس: زمن الشعر، ص19.

[3] – مصطفى محمّد الغماري: ألم وثورة، ص10.

[4] – ينظر: المرجع نفسه، ص10و11و12.

اهتمام الشعر الجزائري بهذا اللون إلى أنّه لون الألون عند المسلمين، وذلك لدلالته على الخصب والنماء من خلال ارتباطه بالحقول والحدائق والأشجار، وهو اللون الأكثر لصوقا بالنعيم والجنّة في الآخرة(*).

وإذا كان الشعر الجزائري في فترة السبعينات و«المابين» لم يفلح في تكريس فاعلية الحركة التدميرية في مثل هذه الصور، فإنّ شعراء ما بعد الأزمة كانوا أفضل من مثّل هذا التحوّل في الشعر الجزائري المعاصر، وإنّ ظلّ ذلك محصورا في البعض منهم كما يبدو ذلك من خلال هذا النصّ الشعري للشاعر **فيصل لحمر** في قصيدة «عن اختفاء عبد الله» الّتي يقول فيها:

ويدحرجونك بين مكرفون الأعربي
وبين مكرفون ذلك الأجنبي
وأحمر ..... إرهابي
وعميلهم "من ...؟ اليهود! .... أما سمعت؟
ومناهض للثورة الصفراء
ثمّ مشاكس للانقلاب الأزرق المقبول
ثمّ مصامت للاعتدال الأبيض المسكوت... (1)

ها هو اللون، في هذا النصّ، يكشف عن صورته التدميرية الّتي تبدو في أفضل حالات عنفها وعنفوانها، فهي خارقة ومدمّرة، يحاول الشاعر من خلالها أن يستعيد قدرات اللون التجريدية في سبيل تعرية أكثر المناطق حساسية وإثارة ؛ إنّها النفس الإنسانية بدهاليزها وسراديبها المظلمة الّتي لا تستطيع اللغة العادية اختراقها، أو كشف أسرارها.

وما تجدر الإشارة إليه أنّه قد لفت انتباهي ذلك الولع الشديد من لدن الشاعر **فيصل لحمر** باللعبة اللونية بوصفها أحد التقنيات الشعرية المعاصرة الّتي أصبح لها الأثر الكبير في تأجيج الفاعلية الشعرية على مستوى البناء الفنّي للقصيدة العربية. وقد يبدو ذلك جليّا من خلال النصّ الآتي من قصيدته السابقة نفسها:

... (ماذا كان ياربّي اسمها؟)
شقراء أو حمراء أو سمراء أو سوداء

(*) - يذكر أحمد مختار عمر أنّ هذا اللون قد ورد في القرآن الكريم ثماني مرّات، وردت ثلاث منها في وصف ملابس المسلمين ومقاعد جلوسهم في الجنّة. يقول تعالى: ﴿ويلبسون ثيابا خضرا من سندس واستبرق﴾ (الكهف: 31). ويقول أيضا: ﴿عليهم ثياب سندس خضر واستبرق﴾(الإنسان: 21). ويقول أيضا: ﴿متكئين على رفرف خضر وعبقري حسان﴾(الرحمان: 67).

(1) - فيصل لحمر: منمنمات شرقية، ص98/99.

أو بيضاء

أو من خلف صبغ تحت قرب زيت(1)

ورغم هذه العدوانية الّتي يلمسها القارئ في طريقة تعامل الشاعر الجزائري المعاصر مع ألوان الأشياء، إلاّ أنّ ذلك لم يفلح كثيرا في تحرير اللون تماما من مرجعياته الكلاسيكية الّتي أخفت كثيرا من عبقه وسحره. فالأمانة العلمية تدفعني إلى القول بأنّ كثيرا من نماذج الشعر الجزائري المعاصر ظلّت تعانق المرجعيات الرمزية الواقعية الّتي نشأ اللون في ظلّها، حيث لم تستطع أن ترتفع به إلى عوالم التجريد الرحبة. ولعلّ ما يؤكّد هذا التصوّر هو ما يجمع هذه النماذج الشعرية اللونية من عناصر وقوانين مشتركة قادرة على إنتاج إيقاع لوني متّحد السمات، ممّا "لا يسمح كثيرا بالانفلات الذاتي المنعزل أو بالتحليق المسرف في سماوات التجريد بعيدا كلّيا عن أرض الواقع مهما بدا الأمر كذلك لأوّل وهلة"(2).

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

(1) – المصدر السابق، ص94.

(2) – خالد خصباك وآخرون: الشعر العربي عند نهاية القرن العشرين، المحور الرابع ، ص283.

الخاتمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

يتضّح للقارئ من خلال هذه الجولة الاستقرائية التحليلية للخطاب الشعري الجزائري المعاصر أنّ القصيدة الحديثة لم تعدّ تتعامل مع الأشياء بوصفها أشكالا خارجية فاقدة لكينونتها، وإنّما من حيث هي موجودات لها ثقلها الدلالي الّذي يجعل منها طاقات شعرية قادرة على تكريس هيمنتها الجمالية داخل البناء الشعري المعاصر. ووسط هذا الانفتاح الجديد للشعر الجزائري، تتموضع القصيدة الجزائرية المعاصرة بخصوصياتها الفكرية والجمالية حركة موازية لتطلّعات الحداثة العربية. وتتمظهر الأشياء داخلها بصورة غير معهودة ولا مألوفة، إنّها منفوخة بوهج سحري وطاقة إيحائية مكّنتها من تشكيل نفسها وتوطيد كينونتها الشعرية بوصفها إحدى الخصائص المميّزة للقصيدة الحديثة.

ولقد أردت من خلال هذه الأطروحة الأكاديمية أن أقوم بمحاولة استنطاق النصّ الشعري الجزائري المعاصر بوصفه نصّا مختلفا وغائما، رغبة منّي في الوصول إلى بعض النتائج الّتي كانت تعتمل في خاطري وتعتلج في نفسي كلّما دخلت في حوار شعري مع كثير من النصّوص الشعرية الجزائرية والعربية المعاصرة. وقد كان لي ذلك إذ تمكّن البحث من ملامسة بعض الأهداف، وإن بشكل جزئيّ. ويمكن أن أرصد هذه الأهداف وفق النقاط التالية:

1- لقد تمكّن الشعر الجزائري المعاصر- رغم بعض حالات غيبوبته ونكسته- أن يعيد ترتيب تموضعه في حلقة القصيدة العربية الحديثة، بما أصبح يمتلكه من قدرات كان لها أثرها في بعث كوامنه الشعرية. ولعلّ محاولة وصف النصّ الشعري المختلف في الجزائر بأنّه نصّ يبني صرحا هشّا يذهب في مهبّ الريح، متلبّسا بالغموض الّذي يتجاوز الإيحاء إلى الألغاز[1] هو وصف غير صحيح وغير موضوعي لأنّه يتكئ على سند لا يمكن أن يتخذ دليلا أصيلا للحكم على متن شعري قد يتجاوز الخمسين ديوانا شعريا. كما أنّ المتّهمون بظاهرة التجريب لا يمكن أن نحاكمهم في بداية تجاربهم، وذلك أنّ كلّ بداية لا بدّ وأن تكون متعثّرة وهجينة، لأنّها لم تتمكّن، بعد، من فرز أدواتها وتحديد وجهتها.

2- لقد تحوّل عالم الأشياء في القصيدة الجزائرية المعاصرة إلى عالم زاخر بالكثير من الانفراجات الجمالية، عالم ميزته الحركة والحيوية، فالقارئ لا يكاد يطالع قصيدة ما إلاّ وصدمه ذلك الوجود الخارق للإشياء ضمن بناء أقلّ ما يوصف به أنّه بناء غريب وغير مألوف.

3- لقد كشف الشعر الجزائري المعاصر عن تلك العلاقة الأصيلة بين الفنّان/الشاعر وعالم الأشياء، فالشاعر لا ينظر إلى هذا العالم المحيط به على أنّه عالم ميّت جامد، يستخدم أشياءه استخداما

(1) - أحمد يوسف: يتم النصّ، ص282.

نفعيا لا غير، وإنّما من حيث هو عالم حيّ لا يختلف كثيرا عن عالم الإنسان، وإنّ اختلفت طريقة إحساسه وتعبيره.

4- لقد تميّزت علاقة الشاعر الجزائري المعاصر مع عالم الأشياء بكثير من الحرارة والشعرية، وقد تجلّى ذلك في طريقة تعامله معه سواء على المستوى الدلالي أو المستوى التخييلي.

5- على المستوى الدلالي اختلف تعامل الشاعر مع أشيائه باختلاف طبيعة الأشياء وتنوّع ذاكرتها الشعرية والدلالية؛ فالأشياء الّتي لها أبعاد إيجابية سواء أكانت دينية أو اجتماعية أو تاريخية أو أسطورية أو كان لها أثر في حياة الشاعر الخاصّة أو في حياة الإنسان بوجه عام، فإنّ تعامل الشاعر الجزائري معها كان تعامل عاشق متيّم، مؤتلف مع صورها ومنسجم مع إيقاعها، وهو لا يني يكاشفها المحبّة والألفة وهي تكاشفه. ولعلّ هذا الارتباط الحميمي للفنّان عموما بالطبيعة هو ما يدفعه دائما إلى الرغبة في حمايتها وعدم تشويهها أو العبث بجمالها. وقد تجلّت ألفة الشاعر الجزائري المعاصر مع عالم الأشياء من خلال اشمئزازه من ظاهرة الفراغ. والفراغ الّذي يقصده الشاعر ليس هو انعدام الأشياء بقدر ما هو فقدان لعنفوانيتها وحرارتها، مع استئصال لبعض الأشياء الّتي كان لها أثر في حياته الخاصّة أو العامّة. ولعلّ القارئ قد يقول إنّ الفراغ الّذي يعاني منه الشاعر عموما هو الفراغ النفسي والعاطفي، ولا خلاف في ذلك، غير أنّني أؤكّد في الوقت ذاته أنّ هذا الفراغ النفسي والعاطفي قد لا ينمّ عن افتقاد للأهل والأصدقاء وإنّما عن تشيّئهم أو دخولهم عالم الأشياء بوصفه عالم الجمود والموت. وهذا ما عانى منه كثير من الشعراء؛ وهو ما تكشفه ظاهرة الاغتراب في الشعر الجزائري المعاصر. فالإحساس بالاغتراب مع الأهل والأصدقاء هو ما دفع بالشاعر الجزائري إلى الدخول في علاقات حميمية مع بعض الأشياء الّتي لم تغيّر من صورها وملامحها، بل ظلّت محافظة على أصالتها وتاريخها.

وتعدّ الطبيعة في صورها النباتية هي الملاذ الحقيقي للشاعر الجزائري حيث لا ينفكّ يُبدي تعلّقا بها وخاصّةً منها الشجرة الّتي ارتبط الشعراء بها كثيرا. ولعلّ تعلّق الشاعر الجزائري بالطبيعة إنّما يكشف عن رغبة كبيرة في العودة إلى الحياة الأولى؛ حياة الريف حيث البساطة والجمال الأصيل. وإلى جانب الصور النباتية يُظهر النصّ الشعري الجزائري المعاصر تعلّق الشعراء بكلّ المصادر النورانية كالشمس والقمر والنار والقنديل وغيرها. وهو ما يكشف، أيضا، عن الإحساس بظلامية المكان والزمان الّذي أصبح يحيط بالشاعر الجزائري المعاصر. كما تعلّق الشاعر الجزائري المعاصر ببعض الأشياء الّتي أصبح حضورها يشكّل توتّرا في نفسيته بوصفها علامات إشارية دالّة على موضوع له قرابة وحميمية معه.

6- أمّا على المستوى التخييلي فإنّ علاقة الشاعر الجزائري المعاصر بالأشياء قد تميّزت– مثل باقي أترابه في الأقطار العربية– بكونها علاقة تدميرية؛ فالشاعر المعاصر أصبح يمقت في الأشياء صمتها

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

وسكونها، وهو إذ يدفعها إلى الحركة لا يقبل منها تلك الحركة الرتيبة الّتي كانت مألوفة لدى الشعراء الرومانسيين، وإنّما يريدها حركة مدمّرة تعبث بصورة الأشياء وتغيّر من ملامحها. ولعلّ هذه الرغبة الملحّة في تدمير العالم الخارجي إنّما تنمّ عن محاولة الشاعر المعاصر في إثبات وجوده عن طريق التأكيد على قدرته على إعادة ترتيب الأشياء وفق رؤيته الخاصّة(*). هذا من الناحية النفسية، أمّا من الناحية الشعرية فإنّ هذه العملية سيكون لها أثر كبير في نقل اللغة من طبيعتها التواصلية إلى شكلها الشعري بوصفها أحد أهمّ النظم الإبداعية. وقد تمظهرت العلاقة التدميرية لعالم الأشياء في الشعر الجزائري المعاصر عبر الأفعال المعروفة إبداعيا؛ وهي التشخيص وتزاوج الحواس وإيقاع اللون. ويعدّ التشخيص هو أكثر الأفعال التدميرية حضورا في القصيدة الجزائرية بما تمتلكه هذه الفاعلية الشعرية من قدرات خاصّة من شأنها- إن أحسن استغلالها- أن تدفع بحركة النصّ نحو التوتّر والتأجّج. ولعلّ اهتمام الشاعر الجزائري بالفعل التشخيصي أكثر من الأفعال الشعرية الأخرى إنّما يرجع إلى رغبة الشاعر في خلق عالم آخر بديل للعالم الإنساني الّذي أصبح يفتقد الحياة والحرارة، الأمر الّذي سيسمح له بمحاورته والتعبير، من خلاله، عن كثير من أسراره وخباياه. وتأتي عملية تزاوج الأشياء ضمن إطار خلخلة العالم الخارجي وتغيير صورته، هذه العملية الّتي يكون الهدف منها إحداث توازن بين العالم الداخلي المدمّر في نفسية الشاعر والعالم الخارجي. أمّا اللون بوصفه أحد طرائق تزاوج الأشياء فإنّه اتخذ في الشعرية الجزائرية المعاصرة مركز استقطاب بوصفه أكثر الصفات الملموسة بروزا في صورة الأشياء. ومن ثمّ فإنّ العبث به يصبح- بدوره- أكثر الأشكال التدميرية بروزا.

ولعلّ محاولة استنطاق النصّ الشعري الجزائري المعاصر لمعرفة طبيعة العلاقة التدميرية الّتي تربط الشاعر بعالم الأشياء، قد كشفت تباين الشعراء في طريقة استخدامهم لهذه الآليات الشعرية، فهناك من حافظ على العالم المدمّر شعريا من طرف من سبقوه وخاصّة شعراء المدرسة الرومانسية، وهناك من ظلّت محاولاته لا ترتقي إلى ما وصلت إليه الشعرية العربية المعاصرة. وهناك من استطاع أن يقود حركته التدميرية إلى أكثر المناطق حساسية وإثارة، ممّا جعله يخلق للقارئ صورا جميلة ومثيرة لم يعهدها من قبل. وهي صور لا تتميز بجدّتها بقدر ما تتميّز بإبداعيتها.

7- إنّ الأشياء وهي تنتقل من عالم الإمكان إلى عالم الخيال واللغة قد تضمّخت بكثير من الدلالات بعضها مرتبط بطبيعتها، والبعض الآخر بذاكرتها، والآخر بمدى قربها من الشاعر نفسه. وهكذا تحوّلت الأشياء في الشعرية المعاصرة إلى رموز شعرية تخفي زخما هائلا من الحمولات الدلالية العنقودية

(*) - يقول محمود درويش: لو أستطيع/ أعدت ترتيب الطبيعة/ هاهنا سنصالة/ وهناك قلبي/ هاهنا قمر الترقّد/ هناك نافذة/ تعلّمك الهديلا/ وشارع.../ يرحوك أن تبقى قليلا.

المستوحاة من النظام الاجتماعي والسلوكي والذهني والأسطوري. وعلى هذا الأساس فإنّ التعامل مع الأشياء بوصفها رموزا لا يقلّ شأنا عن باقي الرموز الأخرى الّتي تتميّز بطابعها التحريدي كاستخدام بعض الأسماء من حيث ارتباطها بحمولات رمزية متوهّجة. وانطلاقا من هذه المحمولات الرمزية والأسطورية استطاعت الأشياء أن تتحوّل إلى أحد أهمّ اللّوازم الّتي ترتكز عليها الشعرية المعاصرة.

8- إنّ ارتباط الشاعر الجزائري المعاصر بالتشكيل الهرمي للشعر العربي الحديث يجعل من الأشياء الّتي يتعامل معها هي نفسها الأشياء الّتي يتعامل معها الشاعر العربي عموما. كما أنّ استخدامه لها بوصفها رموزا لم يخرج عن السياق العام للتجربة الشعرية العربية.

9- لقد كشفت محاولة استنطاق رمزية الأشياء في الشعر الجزائري المعاصر أنّ كثيرا من الأشياء الّتي تحيط بالإنسان قد تحوّلت مع الشعرية المعاصرة إلى رموز سواء ما تعلّق منها بالكائنات الحيّة أو العناصر الكونية أو أشياء أخرى كثيرة. فالشاعر المعاصر لم يكتف بتلك الأشياء العامّة الّتي كان لها حضور متميّز في القصيدة العربية عموما، بل اقتحم كثيرا من الأشياء الّتي كانت محظورة على الشعر العربي قديما.

10- تعدّ الرموز الكونية أهمّ الرموز الّتي تعامل معها الشاعر الجزائري المعاصر انطلاقا ممّا تمثّله في حياته الخاصّة والعامّة. ولعلّ أهمّ هذه الرموز هو الماء بأشكاله المختلفة، من حيث هو أبلغها في الدلالة على الخصب والنماء. وقد كشف الشاعر الجزائري من خلال تعامله مع هذا الرمز عن شعور بالجدب والقحط من جهة، ومن جهة أخرى عن رغبة ملحّة في تحقيق الخصب في كلّ ما يحيط به. ويأتي في الدرجة الموالية النور بوصفه رمزا للأمل الّذي يُنقذ الإنسان من وحشة الظلام ورهبته. ورغم أن الشعور بالظلامية والسوداوية هو الشعور الّذي يتملّك الشاعر الجزائري إلاّ أنّ رغبته في الخروج من هذه الحالة الدرامية تدفعه إلى تكريس الرموز النورانية الّتي تمثّل الشمس أحد أشكالها الأساسية.

11- أمّا بالنسبة للرموز الحيّة فإنّه نظرا لأنّ الرمز الإنساني يكاد ينحصر في رمزية الجسد الّتي ظلّ لها حضورها المتميّز في القصيدة الجزائرية المعاصرة إلاّ أنّ تنوّع الرمز الحيواني وثراءه قد جعل منه الرمز الأكثر تأثيرا في البنية الشعرية للقصيدة الجزائرية المعاصرة، حيث إنّ أغلب الحيوانات قد تحوّلت إلى رموز وخاّصة منها الرموز الطيرية الّتي كلف بها الشاعر الجزائري كثيرا، انطلاقا من رغبته الدينامية- على حدّ تعبير دوران- في الارتفاع والتسامي. ويقف الرمز النباتي الندّ للندّ أمام الرمز الحيواني انطلاقا من ارتباط الشاعر الحديث بالطبيعة الّتي يمثّل النبات عنصرا أساسيا فيها.

12- إلى جانب هذه الرموز الحية والكونية الّتي سيطرت بشكل ما على البنية العامّة للشعر الجزائري المعاصر فإنّ هناك رموزا أخرى لا تقلّ أهمية عنها، وهي في مجملها رموز حديثة لم تألفها

الشعرية العربية القديمة. ولعلّ الخمر هو الرمز الوحيد من الرموز القديمة الّذي ظلّ له حضوره المتميّز في القصيدة الجزائرية المعاصرة، وذلك انطلاقا من تأثّر الشاعر الجزائري ببنية الخطاب الشعري الصوفي الّذي استطاع أن يجعل من هذا الرمز أحد أهمّ رموزه الشعرية. وقد استفاد الشاعر الجزائري أيّما استفادة من هذا التحوّل الّذي اكتسبته رمزية الخمر، ممّا ساعده في إثراء البنية الرمزية للقصيدة الجزائرية. أمّا باقي الأشياء الّتي اعتمد عليها الشاعر الجزائري المعاصر بوصفها رموزا فهي رموز حداثية لم يكن لها وجود فعلي في الشعرية العربية. ولعلّ أهمّ هذه الرموز هو الملح الّذي استطاع أن يفرض وجوده على القصيدة الجزائرية المعاصرة بوصفه أحد أهمّ رموز الجدب والقحط. لكنّ مع أهمية هذا الرمز إلاّ أنّه بدأ يفقد إشعاعه الرمزي والشعري مع بروز رموز جديدة تتسمّ بالكثافة والعنفوانية مثل رمزية المرآة والأجراس اللذين كان لهما وجود مميّز في القصيدة الجزائرية المعاصرة.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

فهرس المصادر والمراجع.

1- القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع، كتابة الخطّاط: عثمان طه، مؤسّسة الرّسالة، بيروت- لبنان، ط1(1421هـ).

2- صحيح البخاري، جزء03، ضبطه ورقّمه وخرّج أحاديثه: مصطفى البغى، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية- وحدة الرغاية- الجزائر، سنة 1992.

.أوّلا:المصادر:

1- الأحمر (فيصل): العالم تقريبا، مطبعة الجعدي-الجزائر،ط1(2001م/1425هـ).

2- نفسه: منمنمات شرقية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية-الجزائر(2002).

3- بحري (حمري): ما ذنب المسمار يا خشبة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع-الجزائر(1981).

4- بزازل (الشريف): واجهة قمر شعري، مطبعة *NIR* المنطقة الصناعية حمروش حمودي-سكيكدة- الجزائر، ط1(2002).

5- بن مريومة (محمود): رسالة حبّ إلى امرأة غير عادية، المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر، سنة 1986.

6- بوزوالغ (عليّ): فيوضات المجاز، مطبعة زعايش للطباعة والنشر- الجزائر، ط1(2001).

7- بوكلوة (عاشور): كسوف النبض، مطبعة *NIR* منطقة الإيداع حمروش حمودي-سكيكدة - الجزائر، ط1(2004).

8- بومنجل (عبد المالك): لك القلب أيّتها السنبلة، دار الأمل- الجزائر، سنة2000.

9- جوادي (سليمان): قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا، المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر، سنة1985.

10- خشّة (عبد الغنّي): ويبقى العالم أسئلتي، منشورات اتحاد كتاب الجزائريين، دار هومة- الجزائر، سنة2004.

11- حمّار (محمّد أبو القاسم): ظلال وأصداء، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الجزائر، ط2(1982).

12- دحية (مصطفى): بلاغات الماء، منشورات الاختلاف- الجزائر، ط1(2002).

13- درويش (نور الدين): البذرة واللهب، مطبعة (NIR) منطقة الإبداع حمروش حمّودي- سكيكدة، ط1(20004).

14- دواس (حسن): سفر على أجنحة ملائكية، مطبعة عمار قرفي-الجزائر، (لات).

15- رابحي (عبد القادر): حنين السنبلة، منشورات اختلاف- الجزائر، ط1(2004).

16- رزاقي (عبد العالي): أطفال بور سعيد يهاجرون هذا الأسبوع، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الجزائر، ط2(1983).

17- زتيلي (محمّد): إنهيار مملكة الحوت، المؤسسة الوطنية للكتاب-الجزائر، سنة 1990.

18- زناتي (عبد الرحمان): إلى حبيبتي تلمسان، المؤسسة الوطنية للكتاب-الجزائر، سنة 1986.

19- شنّة (أحمد): زنابق الحصار، شركة الشهاب-الجزائر، سنة 1989.

20- نفسه: طواحين العبث، مؤسّسة هديل للنشر والتوزيع- الجزائر، ط1(2000).

21- نفسه: من القصيدة إلى المسدّس، منشورات هديل- الجزائر، ط1(2000).

22- عاشوري (أحمد): أزهار البرواق، المؤسسة الوطنية للكتاب-الجزائر، سنة 1984.

23- عمر (أزراج): العودة إلى تيزي راشد ، مطبعة لافوميك، أفريل 1985.

24- الغماري (مصطفى محمّد): أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع-الجزائر، ط2(1982).

25- نفسه: قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الجزائر، سنة 1982.

26- نفسه: قراءة في آية السّيف، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الجزائر، سنة 1983.

27- نفسه: بوح في موسم الأسرار، لافوميك- الجزائر، سنة 1985.

28- نفسه: ألم وثورة، المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر، سنة1985.

29- نفسه: حديث الشّمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب-الجزائر، سنة 1986.

30- نفسه: مقاطع من ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب-الجزائر، سنة 1989.

31- فلّوس (الأخضر): أحبّك ليس اعترافا أخيرا، المؤسسة الوطنية للكتاب-الجزائر، سنة 1986.

32- نفسه: مرثية الرجل الّذي رأى، منشورات اختلاف- الجزائر، ط1(2002).

33- نفسه: حقول البنفسج، المؤسسة الوطنية للكتاب-الجزائر، سنة 1990.

34- فتّي (عاشور): زهرة الدّنيا، دار الفارابي-الجزائر، سنة 1994.

35- قذيفة (عبد الكريم): لو أنت تدري كم أحبّك!..، مؤسسة أشغال الطبع للجنوب- الجزائر، ط1(1993).

36- لوصيف (عثمان): الكتابة بالنّار، المؤسسة الوطنية للكتاب-الجزائر، سنة 1986.

37- نفسه: شبق الياسمين، المؤسسة الوطنية للكتاب-الجزائر، سنة 1986.
38- نفسه: أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب-الجزائر، سنة 1986.
39- معمساش (ناصر): اعتراف أخير، دار هومه-الجزائر، سنة 2001.
40- ملاّحي(علي): صفاء الأزمنة الخانقة، المؤسسة الوطنية للكتاب-الجزائر، سنة 1988.
41- ميهوبي (عزّ الدّين): في البدء كان أوراس، دار الشهاب-الجزائر، ط1(1985).
42- يحياوي (عيّاش): عاشق الأرض والسنبلة، المؤسسة الوطنية للكتاب-الجزائر، سنة 1986.

ثانيا: المراجع:

أ- المراجع العربية:

1- إبراهيم (زكريا): برغسون، دار المعارف- مصر، ط2(1968).
2- نفسه: دراسات في الفلسفة المعاصرة، دار مصر للطباعة-القاهرة(لات).
3- إبراهيم (وفاء): الفلسفة والشعر- الوعي بين المفهوم والثورة، دار الغريب للطباعة والنشر- القاهرة- مصر، سنة 1999.
4- ابن ذريل (عدنان): اللغة والأسلوب، اتحاد كتاب العرب- سوريا، ط1(1980).
5- ابن منظور (جمال الدين أبو الفضل محمّد بن مكرم): لسان العرب، م01، تحقيق وتعليق ووضع الحواشي: عامر أحمد حيدر، مراجعة عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان، ط1(1424/2003).
6- أبو ديب (كمال): في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية-لبنان، ط1(1987).
7- أبو غالي (مختار علي): المدينة في الشّعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، العدد166، سنة 1995، الكويت.
8- أبو هيف (عبد الله): الأدب العربي وتحدّيات الحداثة- دراسة وشهادات، دار الصداقة للطباعة والنشر- بيروت- لبنان، ط1(1987).
9- أدونيس (علي أحمد سعيد): زمن الشعر، دار العودة- بيروت- لبنان، ط2(1978).
10- نفسه: الصوفية والسوريالية، دار الساقي- بيروت- لبنان، ط2(1995).
11- نفسه: أغاني مهيار الدّمشقي، منشورات دار الآداب- بيروت- لبنان، ط2(1988).
12- اسماعيل (عزّ الدين): الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّية، دار الثقافة- بيروت- لبنان، ط2(1972).
13- نفسه: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي- لبنان، ط2(1974).

14- نفسه: التفسير النفسي للأدب، دار العودة/دار الثقافة- بيروت- لبنان، (لات).
15- البطل (علي): الصورة في الشعر العربي حتّى أواخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس- بيروت ، ط2(1981).
16- بوجا (صلاح الدين): الشيء بين الجوهر والعرض، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع- بيروت، ط1(1993).
17- بودبوس (رجب): محاضرات في الفلسفة المعاصرة، دار الأنيس للطباعة والنّشر- مصراتة- ليبيا، ط1(1425-1996).
18- تامر (فاضل): اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء/بيروت، ط1(1994).
19- التهانوي (محمّد علي بن علي بن محمّد): كشّاف اصطلاحات الفنون، وضع حواشيه: أحمد حسن سبج، دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان، ط1(1998).
20- التوحيدي (أبوحيّان): المقابسات، تحقيق: السندروبي، المكتبة التجارية- القاهرة، سنة 1939.
21- الجاحظ (أبو عثمان): الحيوان(جزءان)، شرح وتحقيق: يحي الشامي، دار ومكتبة الهلال- بيروت، ط3(1990).
22- الجرجاني(عبد القاهر): دلائل الإعجاز، تصحيح/تعليق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة- لبنان (1981).
23- نفسه: أسرار البلاغة، تحقيق/تعليق: محمد عبده، تصحيح: محمد رشيد رضا، دارالمعرفة- لبنان(1981).
24- الجوزو (مصطفى): نظريات الشعر عند العرب(الجاهلية والعصور الإسلامية)، دار الطليعة- بيروت، ط1(1981).
25- الحاوي (إيليا) : الفن والحياة والمسرح، دار الثقافة- لبنان، ط1(1981).
26- نفسه: خليل الحاوي(جزءان)، دار الثقافة- لبنان، ط1(1984).
27- نفسه: في النقد والأدب، جزء5، مطبعة دار الكتاب اللبناني- بيروت- لبنان، ط1(1980).
28- الحسن (تاج السرّ): قضايا جمالية وإنسانية، دار الجيل- بيروت- لبنان، ط1(1411هـ-1991م).
29- حشلاف (عثمان): التراث والتحديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر، سنة 1986.
30- حليفي (شعيب): هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة، ط1(2004).

31- خرفي (صالح): الشّعر الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الجزائر، ط1(لات).
32- نفسه: حمود رمضان، المؤسّسة الوطنية للكتاب- الجزائر، ، سنة 1985.
33- خصباك (عائد) وآخرون: الشّعر العربي عند نهاية القرن العشرين، دار الحرية للطباعة- العراق(1989).
34- درويش (أسيمة): مسار التحوّلات- قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب- لبنان، ط1(1992).
35- نفسه: تحرير المعنى، دار الآداب- بيروت، ط1(1997).
36- الديدي (عبد الفتاح): هيجل، دار المعارف- مصر(1968).
37- الركيبي (عبد اللّه): دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث، الدار القومية - مصر(لات).
38- نفسه: قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر، معهد البحوث والدراسات العربية-مصر، ط1(1970).
39- نفسه: الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع-الجزائر، 1982.
40- رماني (إبراهيم): أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب- باتنة، ط1(1405هـ-1985م).
41- الرّوبي(كمال ألفت): نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير للطباعة- بيروت، ط1(1983).
42- رومية (وهبة أحمد): شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، عدد 207، مارس 1996.
43- زتيلي(محمّد):فواصل في الحركة الأدبية والفكرية الجزائرية، دار البعث-الجزائر، ط1(1984).
44- زكريا (فؤاد): آفاق فلسفية، دار التنوير للطباعة والنشر- لبنان، ط1(1988).
45- زكي حسام الّدين (كريم): التحليل الدلالي إجراءاته ومناهجه، ج02، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع- القاهرة- مصر، سنة 2000.
46- زيادة (معن) وآخرون: الموسوعة الفلسفية العربية(مجلدان)، شارك في التحرير: ماجد فخري، نزار الزين، إدوار القش، رئيس التحرير معنّ زيادة، المراجعة والتصحيح: وطفى حمّادة هاشم، عدنان حمود، عصماء نعمة، طبع بمعهد الإنماء العربي- بيروت- لبنان، معهد الإنماء العربي، م1/ط1(1986)- م2/ط1(1988).
47- ساعي (أحمد بسّام): حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سوريا، دار المأمون- دمشق- سوريا، ط1(1981).

48- سعد الله (أبو القاسم): دراسات في الأدب الجزائري الحديث، الدار التونسية للنشر- تونس/ المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر، ط3(1985).

49- السعدني (مصطفى): التصوير الفنّي في شعر محمود حسن اسماعيل، منشأة المعارف الإسكندرية- مصر، (لات).

50- نفسه: المدخل اللغوي في نقد اللشعر، منشأة المعارف بالإسكندرية- مصر، (لات).

51- السيسي (يوسف): الدعوة إلى الموسيقى، سلسلة عالم المعرفة، العدد46، أكتوبر 1981.

52- الشابي (أبو القاسم): الخيال الشعري عند العرب – الدار التونسية للنشر- تونس، سنة 1983.

53- شريبط (عبد الله): الرماد، الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع- الجزائر، سنة 1969.

54- صالح (عبد المحسن): الإنسان الحائر بين العلم والخرافة، عالم المعرفة، عدد207، مارس 1996.

55- صليبا (جميل): المعجم الفلسفي، ج3، دار الكتاب العربي- بيروت- لبنان، سنة1969.

56- ضاهر (عادل): الشعر والوجود- دراسة فلسفية في شعر أدونيس، دار المدى للثقافة والنشر- سوريا، ط1(2000).

57- عباس (إحسان): فن الشعر، دار الثقافة- بيروت، ط1(لات).

58- نفسه: عبد الوهّاب البياتي والشعر العراقي الحديث، مطبعة قلفاط- بيروت- ط1(1991).

59- عبد البديع (لطفي): عبقرية العربية في رؤية الإنسان والحيوان والسماء والكواكب، مكتبة لبنان/الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1(1997).

60- عبد الحميد (شاكر): العملية الإبداعية في فنّ التصوير، سلسلة عالم المعرفة، العدد109، يناير 1987، مطابع الوطن- الكويت.

61- نفسه: التفضيل الجمالي- دراسة في سيكولوجية التذوّق الفنّي، سلسلة عالم المعرفة، عدد267، مارس2001، مطابع الوطن- الكويت.

62- عبد الصبور (صلاح): الأعمال الشعرية الكاملة، مجلّد09 (الشعر)، إعداد: أحمد صليحة/محمود عبده محمّد/ أسعد اسماعيل محمّد، الهيئة المصرية العامة للكتاب- مصر، سنة 1992.

63- عبد القادر محمّد علي (ماهر): نظرية المعرفة العلمية، دار النهضة العربية – بيروت(1985).

64- عبد الملك (جمال): مسائل في الإبداع والتصوّر، دار الجيل- بيروت، ط1(1991).

65- عبد المنعم مجاهد (مجاهد): دراسات في علم الجمال، مطبعة عالم الكتب- بيروت، ط2(1986).

66- نفسه: تاريخ علم الجمال في العالم، دار ابن زيدون- بيروت، ط1(1989).

67- عبد النور (جبّور): المعجم الأدبي، دار العلم للملايين- بيروت- لبنان، ط1(1979).

68- عبود شرّاد (شلتاغ): حركة الشّعر الحرّ في الجزائر المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر(1985).
69- عثمان (اعتدال): إضاءة النصّ، دار الحداثة- بيروت، ط1(1998).
70- عدوان (ممدوح): يألفونك فانفر، دار العودة- بيروت- لبنان، سنة 1972.
71- عزّ الدين (يوسف): في الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامّة للكتاب- القاهرة، ط1(1973).
72- العربي (لطفي): مدخل إلى الإبستمولوجيا، الردار العربية للكتاب- ليبيا/تونس(1984).
73- العسكري (أبو هلال الحسن): الفروق في اللغة، علّق عليه ووضع حواشيه: محمّد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان، ط3(2005م-1426هـ).
74- العشماوي (محمّد زكي) الأدب وقيم الحياة المعاصرة، الهيئة المصرية للكتاب- الإسكندرية- مصر، سنة1974.
75- عصفور (جابر) : مفهوم الشّعر، مؤسسة فرح للصحافة والثقافة- نيقوسيا، ط1(1990).
76- نفسه: الصورة الفنية في التراث النقدي، دار الثقافة- القاهرة (1974).
77- العظم (صادق جلال): دراسات في الفلسفة الغربية، دار العودة- بيروت- لبنان، ط3(1979).
78- عفيفي (محمّد الصادق): النقد الأدبي الحديث في المغرب (مدارسه- طرائقه- قضاياه)، مكتبة الرشاد/ دار الفكر، ط1(1390هـ- 1971م).
79- العكش (منير): أسئلة الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت- لبنان (1979).
80- عمر (أحمد مختار): اللغة واللون، عالم الكتب- القاهرة، ط2(1997).
81- عمر (أزراج): الحضور، المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر، سنة 1983.
82- عوض (ريتا): بنية القصيدة الجاهلية، دار الآداب- بيروت، ط1(1992).
83- الغذامي (عبد الله): الخطيئة والتكفير، دار سعاد الصباح- الكويت، ط3(1993).
84- نفسه: تشريح النّص، دار الطليعة- بيروت، ط1(1987).
85- نفسه: القصيدة والنّص المضاد، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء/بيروت، ط1(1994).
86- غالب (مصطفى): في سبيل موسوعة نفسية، مجلّد13، دار ومكتبة الهلال- بيروت(1983).
87- غريب (روزو): النقد الجمالي وأثره في النقد الأدبي، دار الفكر العربي- بيروت، ط1(1993).
88- الغزالي (أبو حامد): إحياء العلوم، ج3، طبع مصطفى البابي الحلبي- القاهرة- مصر(1939).
89- غنيمي هلال (محمد): النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة/دار العودة- بيروت(لات).
90- نفسه: الرومانتيكية، دار الثقافة/دار العودة- بيروت- لبنان، سنة1973.

91- غيوة حيرش (فيريدة): من الوجود الزائف إلى الوجود الأصيل (دراسة تحليلية لمشكلة التغيير الوجودي-جان بول سارتر نموذجا) مطبوعات جامعة منتوري- قسنطينة، (لات).

92- فاضل (جهاد): أسئلة الشعر، الدار العربية للكتاب- تونس/ ليبيا، (لات).

93- فضل (صلاح): بلاغة الخطاب وعلم النّص، سلسلة عالم المعرفة، عدد164، مارس1992.

94- نفسه: أساليب الشّعرية المعاصرة، دار الآداب- بيروت، ط1(1995).

95- نفسه: شفرات النّص، دار الآداب- بيروت، ط1(1999).

96- فضل الله (مهدي): مدخل إلى علم المنطق التقليدي، دار الطليعة- بيروت- لبنان، ط1(1977).

97- فيدوح (عبد القادر): دلائلية النّص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر، ط1(1993).

98- نفسه: الرؤيا والتأويل، ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر، ط1(1994).

99- الفيروز أبادي (مجد الّدين محمّد بن يعقوب): القاموس المحيط، شرح: نصر الهوريني، مكتبة النوري- دمشق- سوريا، (لات).

100- قبّاني (نزار): الأعمال النثرية الكاملة، جزء07، منشورات نزّار قباني- بيروت- لبنان، ط2(1992).

101- القرطاجني (حازم): منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق وتقديم: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي- بيروت- لبنان، ط3(1986).

102- القعود (عبد الرحمان): الإلهام في شعر الحداثة، عالم المعرفة، العدد279، مارس2002- الكويت.

103- القمني (سيّد): الأسطورة والتراث، سينا للنشر- القاهرة، ط1(1992).

104- يوحنا قمير: فلاسفة العرب- ابن سينا، دار الشروق- بيروت- لبنان، ط2(1985).

105- مجموعة من النقّاد: النصّ المفتوح، دار الآداب- بيروت- لبنان، ط1(1991).

106- مرتاض (عبد المالك): السبع المعلّقات- مقاربة سيميائية/أنثروبولوجية، منشورات اتحاد الكتّاب- سوريا (1998).

107- مهدي يوسف (عقيل): الجمالية بين الذوق والفكر، مطبعة سلمى الفنّية الحديثة- بغداد، ط1(1988).

108- ناصر (محمّد): الشّعر الجزائري الحديث، دار الغرب الإسلامي- بيروت (1985).

109- نفسه: رمضان حمود- حياته وآثاره، المؤسسة الوطنية للكتاب سنة 1985.

110- ناصف (مصطفى): نظرية المعنى في النقد الأدبي، دار الأندلس- بيروت، ط2(1981).

111- نفسه: الصورة الأدبية، دار نهضة مصر للطباعة والنشر- القاهرة (لات).

112- نفسه: دراسة الأدب العربي، دار الأندلس- بيروت، ط1(1981).
113- النجاتي (محمّد عثمان): الإدراك الحسي عند ابن سينا، دار الشروق- بيروت/القاهرة، ط3(1989).
114- نصر (عاطف جودت): الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس- لبنان، ط3(1982).
115- الورقي (السعيد): لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية- بيروت، ط3(1984).
116- وهبة (مجدي): معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان بيروت(1974).
117- اليافي (نعيم): تطوّر الصورة الفنّية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد كتّاب العرب- دمشق، سنة 1983.
118- يوسف (أحمد): يتمّ النصّ- الجينيالوجيا الضائعة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الرغاية- الجزائر، ط2(2002).
119- نفسه: السيميائيات الواصفة- المنطق السميائي وجبر العلامات، منشورات اختلاف- الجزائر، المركز الثقافي العربي- المغرب/ الدار العربية للعلوم- لبنان، ط1(2005).
120- اليوسفي (محمّد لطفي): الشعر والشعرية، دار الكتاب العربي- ليبيا/تونس(1992).

ب- المراجع المعرّبة:

1- باشلار (غاستون): جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط3(1987).
2- نفسه: شاعرية أحلام اليقظة، ترجمة: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1(1991).
3- برادبري (مالكم)/ماكفارلن (جيمس): الحداثة، جزء01، ترجمة: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون- بغداد (1987).
4- جادامر (هانز جيورج): تجلّي الجميل، تحرير: برناسكوني، ترجمة ودراسة وشرح: سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة- الكويت، العدد23،سنة 1997.
5- جيلفورد (ج.ب) وآخرون: ميادين علم النفس- النظرية والتطبيقية، أشرف على التأليف: ج.ب.جيلفورد، ترجمة: مجموعة من الأساتذة، الإشراف: على الترجمة: يوسف مراد، الجلّد الأول: الميادين النظرية، دار المعارف-القاهرة- مصر، ط6(لات).
6- دريدا (جاك): الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاضم جهاد، تق: محمد علال سيناصر، دار توبقال- الدار البيضاء، ط1(1988).

7- دوران (جيلبير): الأنثروبولوجيا-رموزها، أنساقها، أساطيرها- ترجمة: مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1(1991).

8- ريتشاردز (آ.أي): مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: إبراهيم الشهابي- منشورات وزارة الثقافة- دمشق (2002).

9- روديس لويس (جنفياف): ديكارت والعقلانية، ترجمة: عبدو الحلو، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الجزائر، ط2(1977).

10- روزنتال/يودين وآخرون: الموسوعة الفلسفية، ترجمة: سمير كرم، مراجعة: صادق جلال العظم وجورج طرابيشي، دار الطليعة- بيروت، ط3(1981).

11- ريد (هربرت): الفنّ والمجتمع، ت: فارس متري ضاهر، دار القلم- بيروت- لبنان، سنة1975.

12- سارتر (جون بول): نظرية الانفعال، ترجمة: هاشم الحسين، دار مكتبة الحياة- بيروت(لات).

13- نفسه: ما الأدب، ترجمة: محمد غنيمي هلال، دار العودة- بيروت- لبنان، سنة1984.

14- سبيندر (ستيفن): الحياة والشاعر، ترجمة: مصطفى بدوي، مراجعة: سهير القلماوي، مكتبة الأنجلو مصرية- القاهرة، (لات).

15- غيرو (بيار): علم الدلالة، ترجمة: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات- بيروت- لبنان، ط1(1986).

16- فوكو (ميشال): جينالوجيا المعرفة، ترجمة: أحمد سلطاني وعبد السّلام بن عبد العالي، دار توبقال- الدار البيضاء- المغرب، ط1(1988).

17- كوهن (جان): بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمومة، دار توبقال- الدار البيضاء- المغرب، ط1(1986).

18- نفسه: النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر- القاهرة، سنة2000.

19- لالاند (أندريه): موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: أحمد خليل، إشراف أحمد عويدات، منشورات عويدات- بيروت/باريس، ط2(2001).

20- لويس (جنفياف روديس): ديكارت والعقلانية، ترجمة: محمد الحلو، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الجزائر، ط2(1977).

21- مكلش (أرشيبلد): الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى خضراء الجيوشي، مراجعة: توفيق صايغ، دار اليقظة العربية للطباعة والنشر- بيروت(1963).

22- هويسمان (دني): علم الجمال، ترجمة: ضافر حسن، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الجزائر، ط2(1975).

23- هيدجر (مارتن): الفلسفة والشعر، ترجمة/تقديم: عثمان أمين، دار الثقافة- القاهرة(1977).

24- نفسه: التقنية- الحقيقة- الوجود، ترجمة: محمد سبيلا وعبد الهادي مفتاح، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء/بيروت، ط1(1996).

25- ويلسون (جيلين): سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة: شاكر عبد الحميد، مراجعة: محمد عناني، سلسلة عالم المعرفة، العدد 258، يونيو/حزيران 2000، مطابع الوطن- الكويت.

ج- المراجع الأجنبية:

1- Alain Rey et des autres: Micro Robert, sous la direction: Paul Robert, mise en pages et correction: Georges Chetcuti/roger Coppeaux; assistes: Daniel/Guy Dechezelles Nadine lefort, Secrétariat : Michèle Meissonnier,Nouvelle édetion Revue et mise a jour(1986)- PARIS.

المجلاّت والدوريات:

1- آمال، مجلّة أدبية ثقافية، العدد 63، شتاء1995، تصدر عن وزارة الثقافة- الجزائر.

2- الثقافة، تصدر عن وزارة الثقافة والاتصال، العدد01، فبراير2004، الجزائر.

3- الثقافة، تصدر عن وزارة الثقافة والاتصال، العدد02، مارس2004- الجزائر.

4- الثقافة، تصدر عن وزارة الثقافة والاتصال، العدد4/3، سنة2004، الجزائر.

5- عالم الفكر، المجلد 24، العدد03، يناير/مارس1996، الكويت.

6- عالم الفكر، المجلّد27، العدد01، يوليو/سبتمبر 1998، الكويت.

7- عالم الفكر، المجلّد29، العدد01، يوليو/ سبتمبر 2000، الكويت.

8- فصول، مجلّة النقد الأدبي، العدد65، خريف2004- شتاء2005، مصر.

9- الفكر الديمقراطي، مجلّة فصلية ثقافية فكرية، ع03، صيف1988، نيقوسيا.

10- الفكر العربي المعاصر، مجلّة العلوم الإنسانية والحضارية، مجلّد 7/1، العدد 5/4، آب- أيلول 1980، بيروت/باريس.

11- الفكر العربي المعاصر، مجلّة العلوم الإنسانية والحضارية، العدد9/8، سنة1981، بيروت/باريس.

12- الفكر العربي المعاصر، مجلّة العلوم الإنسانية والحضارية، المجلّد 13/08، العدد 10، شباط1981، بيروت/باريس.

13- **الفكر العربي المعاصر، مجلّة العلوم الإنسانية والحضارية، العدد 93/92، (لات)، بيروت/باريس.**

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

14- الفكر المعاصر، المجلّد 01، العدد 01، مارس1965، الجماهيرية العربية المتحدة.

15- الفكر المعاصر، مجلّد 01، العدد02، أفريل 1965- الجماهيرية العربية المتحدة.

16- القصيدة، ملحق لمجلّة التبيين الجاحظية خاص بالشعر، العدد02، سنة 1992، الجزائر.

17- القصيدة، ملحق لمجلّة التبيين الجاحظية خاص بالشعر، العدد04، سنة 1995، الجزائر.

18- كتابات معاصرة، مجلّة الإبداع والعلوم الإنسانية، المجلّد09، العدد 35، تشرين الأول- تشرين الثاني 1998.

19- المجلّة العربية للثقافة، مجلّة نصف سنوية، السنة الرابعة عشرة، العدد 9/8 شوال 1415هـ- مارس/آذار 1995م، تونس.

20- المنهل، مجلة العرب الأدبية، العدد528، المجلد57، العام61، شعبان1416هـ (ديسمبر1995م/ يناير 1996م، جدّة

21- مواقف، العدد 25/24، سنة1973/1972.

22- مواقف، العدد20/18، كانون الثاني- نيسان 1986.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية