الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليـم العالي والبحث العلمـي

جامعة وهران1 – أحمد بن بلة

كلية الآداب والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي

تخصص الأدب الجزائري في ضوء المناهج النقدية المعاصرة

شعرية الأشياء في الشعر الجزائري المعاصر " الأخضر بركة أنموذجا"

إعداد الطالب:

عبد الواحد بن عمر

إشراف:

أ.د حسن بن مالك

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د /أحمد مسعود	أستاذ التعليم العالي–جامعة وهران 1–	رئيسا
أ.د / حسن بن مالك	أستاذ التعليم العالي–جامعة وهران 1–	مشرفا ومقررا
أ.د/ الطيب بوشيبة	أستاذ محاضر أ–جامعة وهران 1–	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2015 – 2016

شكر وعرفان

الشكر لله –سبحانه وتعالى– أولا وأخيرا الذي منّ عليّ وأعانني على إنهاء مذكرتي على هذه الصورة،

الشكر للأستاذ المشرف الدكتور **حسن بن مالك** الذي أولاني من فضله بالإشراف على هذا البحث .

كما أسجّل امتناني للأساتذة الأفاضل الذين درّسوني خلال مرحلة الليسانس والماجستير بجامعة باتنة ووهران .

العزيز– أخي – ميداني لك حبٌّ لا يشيخ .

إلى زملائي طلبة شعبة الأدب الجزائري دفعة 2011

الإهداء

* أمّاه حبيبتي .. يقينها في منامها أن نجاحاتي المؤجلة ستحُط هودجا من عاج ستائره من شالها الأخضر ...كنتُ منبّه يقظةٍ على نومها في الليالي وليغفر الله لي ما اقترفت إلى طلوع الفجر.

سلام على ركبتيها ..

* يقترح لي حِيلا كي أسبق ظلي عند كل رهان .. والدي الغالي ..أمدّ الله عمره ما بقيتْ .

* سَكَنُ الرّوح ومستقرها في قصرها الثلجي العصيِّ عن الشُّموس ..للتي عانت كثيرا من توترات هذه العمل على أن يتم في أجواء مريحة ..زوجتي "منال ".

* مَاسَتْ على قلبي سنبلة ..للمناغاة حفيفٌ بمئة قُبلة ..ابنتي "ميسون" .

* يجمعنا الرغيف المشترك ..نتقاسمه بالسّوية خشية قحطٍ لن يأتي ..ميداني، آمال ، علاّل ، عبد الرحمان ، مارية آمنة ، العربي

إلى هؤلاء جميعا وآخرون أعرفهم لا يريدون مني جزاءا ولا شكورا أهدي هذا الجهد .

مقدمة

مقدمة

اللغة وعاء لفظي يحل فيه الفكر، وعَبرها يحفظ الإنسان تاريخه وتراثه، فلا شيء كاللغة يعبّر عن الهوية ماضيا حاضرا، ولقد تطورت هذه اللغة عبر تاريخها ولبِست حُللا عديدة، كان أبرزها وأهمها على الإطلاق الشعر، باعتباره مادة ثقافية وحضارية تجمع بين الفكر والعاطفة في تركيبة عجيبة لا يتوفر عليها غيره .

وتفرز هذه الكيمياء العجيبة مادتها حين تنفتح الكينونة على الموجود، فتشعر الذات الشاعرة أنها ابنة السّماء المدلّلة التي تعلّم الأرض أسماءها، وتماشيا مع هذا التصور الفلسفي، فلا يمكن أن نعتبر الشعر إلا إشارة للانفتاح الكوني حين يشعر الإنسان بوجوده الفائض عن حدود الذات، فتشتعل في العالم توترا به أو تغفو على زنده لتنام.

التشيّؤ في القصيدة أو الانتباه إلى كل ملموس ومحسوس في الوجود في لغة تتأوّل العالم في انفتاح مشرع على الأشياء هو عين العقل في الشعرية العربية منذ القديم، ففي الجاهلية أمعن الشعراء في استعراض اللغة التي اتّخذت من فضاء الصحراء شعريتها الموحية في قصائد يطول نَفَسها وهي تعبُر الطلل وتحصي بقاياه حجرا حجرا، أما العصر الإسلامي خاصة العباسي منه، فأقل ما يقال عنه أنه نص الحضارة الذي يصف الدُور والقصور والحدائق ومجالس الرقص والخمر والغناء، ثم مرحلة اللانص واللاحضارة في فترة عصر الانحطاط والضعف، ثم مرحلة انفتاح النص وتشظيه في العصر الحديث والمعاصر، مع ظهور مذاهب الأدب تباعا في أوربا والتي شرعت مبادئ طبيعة علاقة النص بالوجود/بالواقع/بالأشياء .

يستخدم الشاعر أشياؤه لتكون كناية عن حال الإنسان وقد يستخدمها في عوالم غير مطروقة يحيلها لحيوات نابظة ومتجدّدة في شعرية يتوسّل فيها إلى الأشياء الصغيرة، لِتُزيل المسافة الكامنة بين القصيدة والحياة، وليلتقط دلائل وجود تلك الأشياء في والسّياق الذي تتفاعل فيه. ولتصبح القصيدة ضربا من الدبلجة أو دبلجة الشيء إلى اللغة الشعرية لتعزيز مسمّياتها وتقوية الإحساس بها.

ولم يكن الشعر الجزائري بدعا من الشعر العربي فقد أخذت الشعرية الجزائرية المعاصرة طريقها على يد شعراء أخذتهم الأشياء إلى عوالم تجريبية تحت سلطة بريق الحداثة، والأخضر بركة أحد الشعراء الجزائريين الأكثر استمرارية في الكتابة والأكثر نزوعا نحو التجريب، كما أن البحث في شعرية الأشياء لا يليق إلا بلغة الأخضر بركة الأخاذة في توصيف الشيء خاصة في دواوينه الأخيرة.ومن ثمّة يبرز أمامنا سؤال كبير مفاده ما دلالة هذا الشيء في لغة الشاعر.؟ أو بلغة نقدية حديثة كيف تسهم الأشياء في شعرية القصيدة عند الأخضر بركة.؟ وهل تجلّت هذه العناصر بشكل فعّال في المتن الشعري الجزائري .؟

وانطلاقا مما سبق يمكن تحديد مجموعة من الدوافع الذاتية والموضوعية التي جعلتني أختار هذا الموضوع دون غيره، ونقصد بالموضوع على وجه التحديد: "شعرية الأشياء في الشعر الجزائري المعاصر"

وتتمثل الدوافع الذاتية في الشعور بالمسؤولية تجاه الشعر الجزائري الذي يوصف بالركاكة والهشاشة وأنه شعر إتّكالي بالدرجة الأولى على سواعد تبسِطها شعريات مجاورة، والسبب الثاني هو علاقة الصداقة التي تربطني بالشاعر والقدرة على الاتصال به مما قد يثري الدراسة وينمّيها، أما الدوافع الموضوعية أولها جدّية الموضوع فحسب حدود علمنا فإن هذه أول دراسة أكادمية تناولت شعرية الشيء في قصائد الأخضر بركة، والسبب الثاني هو أن البحث في الأشياء هو تأمل عميق في الصورة الشعرية في الدرس النقدي الحديث الذي ظل يبحث عن أسرار بلاغتها تنظيرا وتطبيقا، وحريٌّ بدراستنا أن تكون همزة الوصل لهذا الجهد المتقدم والمتسارع.

وقد ارتأيت أن أجزّء بحثي إلى مقدمة ومدخل وثلاثة فصول، فصلين نظريين والفصل الثالث فصل تطبيقي، ثم خاتمة .

ومهّدت للبحث في المدخل بالحديث عن التيارات الفلسفية التي انتقدت النزعة الإنسانية من تفكيك العقل والعقلانية إلى فكرة موت الإنسان التي أثارها ميشيل فوكو، ثم دخلت مباشرة في الأشياء ومدى تفاعلها مع الذات الشاعرة .

في الفصل الأول عالجت موضوع الشعرية في التراث الغربي والعربي ،ثم الشعرية الغربية والعربية الحديثة ،وآليات تشكّل شعرية التشخيص في نهاية الفصل. بينما تناول الفصل الثاني جدل الذات والموضوع في الشعرية العربية،ثم ملامح التشخيص في المذاهب الأدبية وانتقلت بعد ذلك إلى الشعرية الجزائرية المعاصرة وبحثت في شعرية الأشياء فيما توفر لدي من مدونات عبر أجيال مختلفة، أما الفصل التطبيقي والأخير فقد قسّمت الأشياء في الأعمال الكاملة للشاعر إلى حقول دلالية فبحثت في شعرية الفضاء الطبيعي ثم الاصطناعي وأخيرا مشهد تَشَيُؤ المعنوي في الصورة الشعرية. ثم خلصنا إلى خاتمة ناقشنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها في هذه الدراسة.

أما عن الخلفية النقدية التي حاورنا من خلالها النصوص فإني لا أزعم أن بحثي هذا جهد خالص من لَدُنِي لم يسبقني إليه أحد، فلقد تناول باحثون شعرية الأشياء في الكتابة السردية وخاصة جنس القصة القصيرة جدا ،وشعرية الأمكنة في جنس الرواية والحديث عن الأمكنة يحيلنا إلى الأشياء التي تؤثث فضاءاتها، أما على مستوى القصيدة فإني اشتغلت على بعض الكتب النقدية التي تناولت الاستعارة في البلاغة ،وفيما يلي بعض المراجع المهمة التي اعتمدتها في دراستي :

الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث لوجدان الصايغ

. الشعر الجزائري المعاصر اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975لمحمد ناصر

. الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث لبشرى موسى صالح

. الشعرية العربية لأدونيس .

. أسئلة الشعرية لعبد الله العشي

. جماليات المكان لغاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا

غير أن هذه الأعمال المتنوعة ,وغيرها لم تتناول جوهر تلك الأشياء في اتصالها بوجدان المبدع الشاعر بل وكان لها مسميات أخرى من قبيل دلالة المكان ،شعرية المكان ،شعرية الفضاء ..وخاصة في الدراسات السردية، ولا أنكر أن هذه الأعمال هي التي أرشدتني إلى عناصر البحث الرئيسية .

أما المنهج الذي ارتضى البحث السير وفقه فهو المنهج الموضوعاتي الذي يفتش عن التيمة المركزية التي تشد وثاق أعمال الكاتب وتتلخص في الواقع الاجتماعي وتفاصيل الحياة اليومية، هذا إضافة إلى قدرته الكبيرة على اكتشاف أدبية النص والتعرف على عبقرية المؤلف فهو منهج يحاول استنطاق النص ولا يقوّله ما لم يقله، ومع هذا لم نهمل الاستعانة بالمناهج الأخرى أثناء عملية التحليل كالمنهج السميائي والإحصائي والنفساني والاجتماعي ... وذلك لاقتناعنا أن لكل منهج ثغرات يمكن سدها بتكامل هذه المناهج .

وان كان للبحث دوافع فمن الطبيعي أن تكون له صعوبات وهي طبيعة في كل بحث، ومن بين هذه الصعوبات غياب الدراسات والمتابعات النقدية المتعلقة بشعرية الأشياء أو شعرية الجمادات أو شعرية المكان في الجزائر، وهناك عقبة واجهتني في الجزء التطبيقي وهو صعوبة مجارة الانفجار المجازي أو التكثيف الزائد عن طاقة الإستعاب في لغة الشاعر .

لكن هذه الصعوبات قد ذللت بفضل بعض الشعراء والأصدقاء معي وكذا إرشادات الأستاذ المشرف الدكتور حسن بن مالك الذي تحمّل الكثير من عثراتي، ولم يدّخر أي جهد في الدعم والتوجيه والنصح فجزاه الله عني خير الجزاء .

بقي من الواجب أن أتقدم بالشكر الجزيل لكل من ساعدنا ماديا أو معنويا في إنجاز هذا البحث دون أن ننسى قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة وهران وإلى كل أساتذتي الذين أمدوني بجميل نصائحهم وتوجيهاتهم وإلى أعز الأصدقاء الذين ساندوني في مساري العلمي بالرأي والنصيحة والنقد،كما أتوجه بالشكر إلى أعضاء اللجنة المناقشة على صبرهم الجميل وسعة صدورهم وعظيم جهودهم في قراءة هذا العمل غربلة ونقدا .

مدخل

مدخل

عرف الفكر المعاصر ابتداء من الستينات ازدهارا ملحوظا للتيارات الفلسفية المنتقدة للنزعة الإنسانية، ولقد تكاثرت تلك التيارات في أشكال متعددة يجمعها قاسم مشترك واحد وهو تفكيك العقل والعقلانية، ولتأتي إشكالية موت الإنسان التي أثارها ميشيل فوكو(mechel foucault الذي يرى الإنسان " أنه اختراع حديث العهد وصورة لا يتجاوز عمرها مئتي سنة، وأنه مجرد انعطاف في معرفتنا وسيختفي عندما تتّخذ المعرفة شكلا آخر جديدا "[1].

واستمر هذا التيار وبحماس كبير في مطاردة آثار الإنسان ومظاهر الوعي والإرادة فيه، موظفين أدوات جلُّ مفاهيمها من البنيوية وما بعدها. هذا الطرح الجديد تنبّأ بنهاية عهد النزعة الإنسانية أين كان الإنسان في الماضي هو محور التفكير، وهو الواعي والمسئول والمالك لزمام أمره، والفاعل في تاريخه بفضل إرادته والعلوم المتوفرة لديه. هذا المخلوق التاريخي العجيب سينتهي في مشروع ميشيل فوكو الفكري وستسقط معه قلاع النزعة الإنسانية.

ويشير ميشيل فوكو في كتابه "الكلمات والأشياء" أن هناك موجودات أخرى في العالم بدأت تأخذ عن الإنسان حواسه، وراحت تمارس دوره كما يجب، بدأ هذا الشعور يسري في النفوس مع اكتشاف حقيقة عقم المبادرات البشرية على الرغم من تعاظم المطامح ووفرة وسائل العمل ..هذا الاكتشاف هو الذي فضح مفهوم الإنسان [2].

ولا يقصد ميشيل فوكو بموت الإنسان الموت الطبيعي أو الموت بسبب كارثة طبيعية أمست قريبة الوقوع وإنما يقصد بنهاية ما يقال عن هذا المخلوق أنه أسطورة هذا العالم من الأزل إلى الأبد. تلك هي إذن النزعة الإنسانية التي ظهرت في شكل مذهب فكري إنساني في العصر

[1]- عبد الرزاق الدواي، موت الانسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، دط، دت، ص: 80.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص 82.

الكلاسيكي لكنها ضمرت فيما بعد إثر مراجعات نقدية حثيثة، ومساءلات مستمرة لفرضياتها وباراديغماتها التي ظلّت راسخة.

رفضت الفلسفة المعاصرة إذن مع جيلها الجديد كل ما هو إنساني من التدخل في الفن. فالشاعر مثلا في فترة الرومنسية ظل يشارك بجمال مشاعره الخاصة كرجل برجوازي يسرد آلامه الكبيرة، فلا خطاب يعلو فوق خطاب الأنا، وهي تفضي وتبوح بما تشعر، محلّقة في رحاب الخيال والصور والأحلام، وغاية الشاعر الأولى، هي تغطية وجوده اليومي بمجموعة من العواطف والانفعالات المثيرة.

هل يتوقف الشاعر عند هذا الاشتغال "كأن يكون عصفورا أو أكسورا بحريا منقرضا أو جسما باثني عشر وجها "[1] فالشاعر يبدأ حين ينتهي الإنسان، من هنا تظهر مهمة الشاعر وهي خلق ما لا يوجد، بالتفكر والتدبر في العالم من حوله.

هذه الفلسفة الجديدة وضعت تسلسلا هرميا للعالم الطبيعي مؤلفا من ثلاثة مراتب؛ عالم للبشر، وهو في المرتبة الأولى، وعالم الكائنات الحيوانية والنباتية، وهو في المرتبة الثانية، وأخيرا عالم الجماد، وهو في المرتبة الأخيرة. لكن الفن الجديد يرفض هذا الترتيب، فالعالم البشري بما أنه الأكثر إنسانية بين العوالم الثلاثة، فإنه يتفاداه ليأخذ مكانه بعد عالم الحيوان والنبات.

ويطالعنا كثيرا هذا التحيز للأشياء في الأعمال الشعرية الحديثة والمعاصرة، فالشاعر يحاول أن يصل بالمعنى إلى ذروة عليا لكي يرى اللامرئي في الأشياء، ويرى أدونيس "أن الشيء لا يعود مرآة للإنسان بل يصبح الإنسان نفسه مرآة للشيء، فالشيء يرى الإنسان كما يرى الإنسان الشيء، ليصبح الإنسان صورة يرى نفسه بنفسه في الأشياء، فيتكشّف له العالم كله "[2].

---

[1]– خوسيه أورتيغا إي غاسيت، تجريد الفن من النزعة الإنسانية، ترجمة جعفر محمد العلوني، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، دط، 2013، ص:44.

[2]– أدونيس(علي أحمد سعيد)، الصوفية والسريالية ،دار الساقي ، بيروت، لبنان، ط 3، دت، ص:125.

إنه الشعور الدقيق والملاحظة الواعية للواقع في وصف أشيائه وتفاعلها مع الذات الشاعرة في كل همسة ونسمة وحركة، يخاطبها الشاعر كأنها كائنات مؤنسنة، لها جوارح وأحاسيس وانفعالات، ويلجأ إلى تشخيصها وإخراجها في قالب فني بديع.

ففي عصر النهضة في أوربا، انتشرت هذه النزعة بين الشعراء فراحوا يصورون الطبيعة وبيئة الرعاة بأنغامها وتقاليدها، ونجد لشكسبير(William Shakespeare) قطعا ريفية خالصة "فأطلق صوته مع الطيور المغردة ودعا أصحابه أن يحيوا معه في كنف الشجر الأخضر حيث لا أحقاد ولا أضغان"[1]، ويقول الشاعر الانجليزي جون كيتس(john keats) عن نفسه: "إذا رأيتُ عصفورا في نافذة حجرتي كنتُ جزءا منه أنقرُ معه الحصى كما نقر"[2].

أما في فضائنا العربي، فقد تناول الشعراء مظاهر وظواهر الطبيعة الصامتة والحية فأثارت الأطلال شجونهم وكانت للناقة والبعير والفرس نصيب في الفؤاد، واستهوتهم الصحراء برمالها وآبارها ونجومها وبرقها ومطرها، فاندمج الشعراء في الطبيعة بغير حاجز ولا حجاب،كما في قصائد المعلقات الجاهلية وأشعار البحتري وابن الرومي في العصر العباسي دون أن ننسى ما كتبه شعراء الأندلس كابن خفاجة، وابن هاني وغيرهم.

والطبيعة هي جزء من الأشياء التي سنقف عندها في بحثنا هذا بظواهرها ومظاهرها، فهي منزل وحي الشاعر، منها تنطلق نفسه وبها تجود قريحته، فكثيرا ما كان الشعراء على ظهور الإبل يتناشدون الشعر، بل لعل أغلب الشعر الجاهلي قيل على ظهور الإبل والخيل في الطبيعة.

ويتفق الشعراء المعاصرون العرب منهم والغربيون أن القصيدة صفة للموجود "فهي أشبه ببحيرة تتجمع فيها عشرات الأنهار، بمعنى أنها خلاصة لمعارف وخبرات وتجارب سابقة وليس كيانا

---

[2]- سيد نوفل، شعر الطبيعة في الأدب العربي، مطبعة مصر شركة مساهمة مصرية، دط، 1945، ص:09.

[2]- المرجع نفسه، ص: 10.

منفصلا عن الزمان والمكان والتجربة إنها كما يقول ريتشاردز(I.A.Richards) فصل من التجارب"[1].

ويذهب عبد الوهاب البياتي في اتجاه أوسع حيث يجعل "القصيدة رؤيا كونية أو شمولية مكثّفة للوجود المعاش الذي تعبّر عنه "[2] كل هذه الرؤى ورؤى أخرى تريد للقصيدة أن تترجّل لتجدد لغتها وتنشئ علاقات جديدة بين الكلمة والكلمة وبين الكلمات والأشياء، مسترفدة من التراث الصوفي الإسلامي بعضا من مقولاته وآليات نظره للكون وللوجود، خاصة نظرية (وحدة الوجود) "ذلك أن القائلين بوحدة الوجود يرون أن الكون هو الله وأن الله هو الكون، وأنه لا فرق بين الخلق والخالق ولا بين المظاهر المادية والحقائق الإلهية" [3]. وإذا كان الإنسان عين الموجودات وعين واجدها فإن في الأمر مدعاة للانقلاب على تصورات تراتبية منطقية ثابتة، وستسفر عن مقولات مختلفة في علاقة الإنسان بالأشياء وحتى بمعارف الإنسان عن هذه الأشياء....

وبمجيء قصيدة التفعيلة وبعدها قصيدة النثر انحسرت الأغلال وصار بالإمكان وضع الفكرة المناسبة في السياق المناسب دون عناء أو مشقة، وانحازت اللغة إلى الواقع في صور حسية تلتقط مادتها من الأشياء، حتى المعاني المجردة تلبس مظاهر حسية وتتحول إلى شجر أو بحر أو قمر ...

---

[1]- عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1 ،2009، ص:83.

[2]- المرجع نفسه، ص: 124.

[3]- عباس محمود العقاد، موسوعة عباس محمود العقاد، دار الكتاب العربي، بيروت، المجلد1، ط1، 1970، ص: 77.

وهذه الحسية تعتبر سمة بارزة في شعرنا العربي الحديث، فالشعر يقدم التجارب العامة في معطيات حسية، وأن المعنوي أو المجرد لا يمكن له أن يدخل مجال الشعر إلا من خلال الأمثلة الحسية [1] كما في قصائد محمد الماغوط وأدونيس ودرويش وغيرهم .

ولم يكن الشعر الجزائري في منأى عن تلك المتغيرات التي شكّلت مجتمعة الأدبَ المعاصر، فحاول مسايرة هذا المد الإبداعي بفضل أدباء ونقاد خلقوا منظومة فكرية ونقدية لها من التميز ما تنافس به باقي القرائح العربية والعالمية، من أمثال عثمان لوصيف، وعبد الحميد شكيل، وميلود خيزار، ولخضر فلوس، والطيب لسلوس، والأخظر بركة ..هؤلاء جميعا وآخرون هم حملة لواء التجديد الشعري منذ مطلع الثمانينيات من القرن الماضي.

تبحث الدراسة عن عناصر المكان في الشعرية الجزائرية المعاصرة التي أججت أخيلة الشعراء ودفعتهم إلى التعبير الشعري في لغة جديدة جعلت المتلقي يتفاعل مع معطياتها، إنها لغة تستنطق الطاقة الفنية الشعرية الكامنة في الأشياء لتصبح بقدرة الذات الشاعرة أنسنة ناطقة، فللوقت معطف، وللمرارات خبز يابس، والهواء يئن، وللدهشة فراش...

[1]– أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، دار الفكر الجديد، دط، دت ، ص: 146.

الفصل الأول:

الشعرية ماضيا وحاضرا

المبحث الأول:

الشعرية في التراث الغربي .

المبحث الثاني:

الشعرية في التراث العربي .

المبحث الثالث:

الشعرية الغربية الحديثة .

المبحث الرابع:

الشعرية العربية الحديثة .

المبحث الخامس:

الشعرية التشخيصية وآليات تشكّلها .

1 – الأنسنة .

2 – التشخيص.

3– الأنسنة التشخيصية في البلاغة العربية .

نظرا لأننا أمام مصطلح يقدم عدة مفاهيم فإنه يصعب علينا الخروج بمفهوم دقيق للمصطلح "ويبقى البحث في الشعرية محاولة فحسب للعثور على بنية مفهومية هاربة دائما وأبدا"[1] وعرف مفهومها جدلا واسعا في الدراسات الأدبية الغربية والعربية قديمها وحديثها، إذ تعد من المرتكزات النقدية التي تسعى إلى كشف مكونات النص الأدبي والبحث عن الجماليات الفنية فيه، فالشعرية مفهوم غامض وتجريدي وصعب التحديد، لذا سنحاول تسليط الضوء على جذور المصطلح محاولين الإلمام بجميع جوانبه وذلك بالتتبع التاريخي في الثقافتين الغربية والعربية.

المبحث الأول: الشعرية في التراث الغربي :

ترجع بدايات الشعرية في التراث الغربي إلى العصور اليونانية القديمة، إلى أرسطو الذي استخدم المصطلح ليعنون به كتابه الشهير(فن الشعر) وهو أول كتاب تكلم عن هذا الموضوع، وإذا عدنا إلى مصطلح (poetics) فهناك من يرى أنه "يتكون من ثلاثة وحدات:

- poeim: وهي وحدة معجمية (Lexème) تعني في اللاتينية (الشعر)

- ic: وهي وحدة مورفولوجية (morpheme) تدل على النسبة، وتشير إلى الجانب العلمي لهذا الحقل المعرفي.

. s: الدالة على الجمع "[2]. وتعد نظرية المحاكاة في الحضارة اليونانية هي المرجع الأول الذي يعود إليه الشعر إضافة إلى أن الناس يستمتعون برؤية واستماع الأشياء من جديد للتعرف عليها[3]،

[1]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط1، 1994، ص: 10.

[2]- رابح بوحوش، الشعريات والمناهج اللسانية، مجلة الموقف الأدبي، ع : 414، 2005، ص: 38.

[3]- ينظر: رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 1998، ص:26 .

ولهذا سنحاول فهم معنى المحاكاة لدى كل من أفلاطون وأرسطو ونقف عند أوجه الاختلاف بينهما.

1- المحاكاة عند أفلاطون :

لعل أول نظرية ظهرت في التاريخ الإنساني هي (نظرية المحاكاة) ويرى أفلاطون من خلالها أن الفن في فلسفته محاكاة للموجودات الحسية ،محاكاة للطبيعة ،وهو أول من ربط مابين الشعر والمرآة وغرضه في ذلك أن الشعر ما هو إلا انعكاس لظاهر العالم الحسي بعيدا عن عالم العقل.

إن ما يريده أفلاطون من الشاعر أن يأخذ مرآة ويديرها في جميع الاتجاهات، فيرى من خلالها الأشياء يقول "إن الفن أيسر سبيل في تقديم صورة سطحية للعالم بأكمله، فالفنان يدّعي لنفسه القدرة على محاكاة كل شيء، أما السبيل إلى ذلك فهو أن تأخذ مرآة وتديرها في كل الجهات، فإنك في الحال تصنع الشمس وكل ما في السماوات والكواكب والأرض وتصنع لنفسك وغيرك من الناس، والحيوانات والنباتات والأواني"[1].

يتضح من هذا القول أن قصيدة الشاعر في نظر أفلاطون ما هي إلا مرآة عاكسة لصور المحسوسات، وعلى هذا الأساس فالفن لا يليق بالفيلسوف أن يحتك به لأن رسالته إدراك الحق والخير والجمال في جوهر الأشياء، لذلك أخرج أفلاطون الشعر والشعراء من مدينته الفاضلة، "ورفض الشعر التمثيلي لأنه لا يبين للسامعين طريق الصواب والخير حسب رأيه، واستثنى الشعر الغنائي والملحمي والتعليمي لأنه يعبر عن حقائق مثل سامية"[2].

[1]- عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، مطابع الأصيل ،حلب، سوريا، دط، 1981، ص: 42.

[2]- أميرة حلمي مطر، جمهورية أفلاطون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط ،1994، ص:50.

وباختصار فإن المحاكاة عند أفلاطون تصور ظاهر الطبيعة بطريقة تجعل الشاعر يشبه الرسام الذي يحاكي الشيء "وللفن عنده وظيفة مثالية تتمثل في محاولة تجميل الواقع أو تجسيم المثل العليا بأن يُسقط على الحياة طابعا جميلا من خياله الخصب" [1].

2- المحاكاة عند أرسطو:

ذهب أرسطو إلى أن الشعر محاكاة للطبيعة فالشاعر يحاكي ما يمكن أن يكون حقيقة في الواقع أو بالاحتمال، لا ما هو كائن فقط "فهو يصور الأشياء إمّا كما كانت أو كما هي في واقعها، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون وهو إنما يصورها بالقول ويشمل الكلمة الغريبة والمجاز من التبديلات اللغوية التي أجيزت للشعراء"[2].

أما عن علاقة الشعر بالواقع "فالمحاكاة عنده لا تعني نسخ الواقع فالشاعر لا يلتزم بالأحداث كما هو الحال بالنسبة للمؤرخ ولكنه يقدم رؤية فنية وجمالية لها" [3]، من هنا نستنتج أن الشعر كالطبيعة، فالطبيعة تنتج موجودات طبيعيا والشعر يفرز موجودا فنيا.

وللفن عنده وظيفة مزدوجة فهو يقلّد الطبيعة أولا، ثم يتسامى عنها ثانيا، وليست المحاكاة في نظره نقل للمظاهر الحسية للأشياء كما تبدو في واقعها؛ أي مجرد تصوير فوتوغرافي للمرئيات، بل يجب أن تكون محاكاة الفنون للأشياء تصويرا لحقيقتها الداخلية ،ولواقعها الذي تنبض به داخليا فالشعر الجيد مثلا هو الذي يترفع عن المعاني المحسوسة الملموسة ويتسامى عنها لا بوصف الأمور

---

[1]- محمد علي أو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط10، دت، ص: 182

[2]- محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دط، دت، ص: 116.

[3]- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص: 28.

كما تجري في واقعها السهل التناول، ولكنة يسمو بها إلى مستوى راق من الأداء العقلي والفني دون إهمال لحقيقتها[1].

وتجدر الإشارة هنا أن أرسطو كان على رأس الذين نجحوا في الربط بين الفن والحياة، فالفنان يستمد وحيه وإلهامه من الواقع شريطة أن تكون المحاكاة منقحة معتمدة على التخير، وهذا دليل على وجود فرق شاسع بين الواقعية الساذجة والواقعية النقدية التي تهدف إلى تعديل الواقع والسمو والارتقاء به[2].

لقد استطاع أرسطو أن يطوّر ويطوّع نظرية معلمه أفلاطون حول المحاكاة ليجعلها تنبض بالحياة وتترجل في فوق أديم التاريخ، وتخلق الأشياءَ وتتخلَّق داخلها، لذلك قيل عن أرسطو أنه أنزل الفلسفة من السماء إلى الأرض.

وبناء على ذلك يمكن استنتاج أن المحاكاة هي أساس الشعر عند أرسطو فهو يدافع عن الشعر الذي يعتمدها منهجا في الكتابة ،وانطلاقا من ذلك فإن آراءه التي قدّمها في هذه النظرية تعد نواة حقيقية للشعريات التي أتت بعده

المبحث الثاني : الشعرية في التراث العربي:

تحدّث الكثير من الباحثين في مجال الشعرية الحديثة أنها تجلّت بوضوح في التراث العربي القديم عند (ابن سلام الجمحي، وابن رشيق، والفاربي، وحازم القرطاجني وغيرهم) وسنوضح طبيعة تناولهم لمفهوم الشعرية من خلال نصوصهم التي وردت في بعض محاولاتهم في حصر هذا المفهوم.

[1]- ينظر: محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص: 20، 21.

[2]- ينظر: رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص: 179، 180.

1 – ابن سلام الجمحي (ت323هـ):وهو صاحب كتاب (طبقات فحول الشعراء) وهو من الذين يعتبرون الشعر ضربا من الصناعة، فهو يرى: "للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أهل العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان "[1]، ومصطلح الصناعة هنا يقترب من مصطلح الشعرية من حيث المفهوم والذي يعني قواعد ومعايير بناء الإبداع الأدبي.

2 – قدامة بن جعفر (ت337هـ): هو من الأوائل الذين حاولوا تقديم تعريف شامل للشعر في كتابه (نقد الشعر) إذ يصفه وصفا جامعا مانعا :بأنه "قول موزون مقفّى يدل على معنى"[2] ورغم أن أغلب الدراسات اجتمعت على أن هذا التعريف قاصر إلا أننا لا نستطيع إغفال كونه البداية التي انطلق منها النقاد بعده في التنظير لماهية الشعرية العربية.

3 – الفارابي (ت339هـ): قدّم الفارابي توصيفا شعريا جديدا، حين رأى أن الشعرية هي : "التوسع بالعبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها، فتظهر حين ذلك الخطبية (أوالخطابية الخطابية) أولا ثم الشعرية قليلا"[3].

ينطلق الفارابي في هذه المقولة من كون الشعر أرقى درجات الإبداع لدى الشاعر، لأنه لن يكتسب الكمال الشعري إلا بعد الدربة المستمرة.

---

[1]– جلال الدين السيوطي، المزهر في عيون اللغة، القاهرة، مكتبة التراث، ج1، ط3، دت، ص: 171.

[2]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، لبنان، دط، دت ، ص: 46.

[3]– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص:12.

4– عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ): صاحب نظرية النظم وهو الذي انتهى إلى أن سر الإعجاز في اللغة يحدده طبيعة العلاقة بين اللفظ ومعناه ،وكان لهذه النظرية تأثير كبير في علوم اللغة يقول الجرجاني "واعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك، علمت علما لا يعترضه الشك، أن لا نظم في الكلم ولا ترتيب، حتى يعلق بعضها ببعض ويبني بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك "[1]

من خلال هذا الطرح نستنتج علاقة النظم بالشعرية من خلال كون النظم "هو الأساس في الكشف عن شعرية الكتابة أو النص ..فالنظم هو سر الشعرية والمجاز هو سر النظم"[2]... والنص الذي لا يخلو من الاتساق والانسجام والتصميم الجمالي الناجم عن التعالق والتآلف بين وحداته ودلالاته هو نص جدير بسمة الشعرية أو الشاعرية.

5 – ابن سينا (ت427 هـ): يقول ابن سينا "إن السبب المولّد للشعر في قوة الإنسان شيئان أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة(...) والسبب الثاني حب الناس للتأليف المتفق والألحان، ومن هاتين العلتين تولّدت الشعرية "[3]وانبعثت منهم بحسب غريزة كل واحد منهم وقريحته وبحسب خلقه وعادته.

6– ابن رشد (ت 520 هـ): ينقل ابن رشد قول أرسطو "وكثيرا ما يوجد في الأقاويل التي تسمى أشعارا ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن فقط كأقاويل سقراط الموزونة وأقاويل

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد محمود شاكر مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004، ص: 81.

[2]– أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب بيروت ط 2 ،1989، ص: 44، 46.

[3]– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص: 12.

أنبادقليس في الطبيعيات، بخلاف الأمر في أشعار أوميروش"[1]

يذهب كل من ابن سينا وابن رشد إلى أن الشعرية لا تتحقق إلا بالفعل في اللغة عبر إجبارها على التشكيل وفق متطلبات الحدث الشعري.

7 – حازم القرطاجني (ت684 هـ): في معرض مناقشتة توصّل إلى أن "الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ كيف اتفق نظمه وتضمينه"[2].

وفي جملة هذه الآراء يظهر الاختلاف بين النصوص في حصر معاني "الشعرية" وذلك لأنها لم تكرَّس تماما في النصوص النقدية العربية القديمة، فضلا عن النصوص المترجمة لأرسطو والنصوص التي شرحت كتابه "في الشعرية"، ولهذا لا يمكننا أن نعدها مصطلحا ناجزا ولدته الكتابات العربية القديمة.

المبحث الثالث :الشعرية الغربية الحديثة:

1 – شعرية جون كوهين: حصر جون كوهين (John Cohen)الشعرية في مجال الشعر ورأى أنها "علم موضوعه الشعر" [3]، ثم توسع المفهوم لديه ليشمل فنون أخرى غير الشعر يقول "وتطلق أيضا على كل موضوع يعالج بطريقة فنية راقية ويمكن أن يثير هذا اللون من المشاعر، ثم على الأشياء الطبيعية، كتب فاليري (valery) : نحن نقول عن مشهد طبيعي: إنه شعري ونقول ذلك أيضا عند بعض مواقف الحياة"[4]. وبالتالي فالشعرية لم تكن حقلا معرفيا يقتصر عن الشعر فقط بل اتسعت لتشمل جميع فروع الإبداع الفني.

---

[1]-- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص: 12.

[2]– المرجع نفسه، ص: 12.

[3]– جون كوهين، النظرية الشعرية، ترجمة.أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، دط، 1996، ص:29.

[4]– المرجع نفسه، ص: 29.

ويضع جون كوهين مقياسا للحكم على شعرية النصوص بتضافر المستوى الصوتي والدلالي جنبا إلى جنب، كما تقوم شعريته على مبدأ الانزياح اللغوي، والذي يعتبره النقاد من النظريات الأقرب إلى نقدنا العربي القديم .

2 – شعرية تودوروف: يرى تودوروف (Tzvetan Todrov) أن مفهوم الشعرية يرتبط بكل الأدب منظومة ومنثورة، تهتم بالبنيات المجردة للأدب وهي لا تعمل بمفردها بل تستعين بالعلوم الأخرى، تتقاطع معها في مجال الكلام وهذا مستلهم من المفهوم الفاليري للشعرية "[1]. فالشعرية في نظره لا تهتم بالأدب بقدر ما تهتم بالخصائص التي تميزه عن بقية أنواع الإبداع الأخرى.

ويحدد تودوروف مجالات الشعرية في النقاط التالية "تأسيس نظرية ضمنية للأدب / تحليل أساليب النصوص /استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها العمل الأدبي"[2].

3 – شعرية رومان جاكبسون: إن رؤية جاكبسون (R.Jachopson) للشعرية متأثرة بالمبادئ اللسانية فهو يربط بين الشعرية واللسانيات إذ يقول: "إن تحليل النظم يعود كليا إلى كفاءة شعرية، ويمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"[3].

---

[1]– عثماني ميلود، شعرية تودوروف، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، دط، دت، ص: 16.

[2]– عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998، ص: 23.

[3]– رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، ط1، 1988، ص: 24.

وهكذا يرى جاكبسون أنه لا يوجد حدود فاصلة تخص الشعر يمكن تبيانها لتميزه عن بقية فنون القول الأخرى، فلا أدوات الشعر ولا إيقاعاته ولا أسجاعه ومصاريعه وجناساته تستطيع أن تحدده وتميزه عن غيره.... فهي نفسها أدوات تستعملها الخطابة والكلام اليومي.

تميزت دراسة جاكوبسون في مجال الشعرية بالطابع العلمي من خلال اعتماده على اللسانيات فهو يستعين "بعلم المنطق الحديث، فيقسم اللغة إلى فئتين: لغة الأشياء وهي ما نمارسه عادة في الحديث عن الحياة وعن الأشياء، والفئة الثانية ما وراء اللغة، وهي لغة اللغة عندما تكون اللغة هي موضوع البحث وهذه هي الشاعرية"[1]...ولغة الأشياء هنا هي اللغة اليومية المتداولة المعجمية ذات المعنى الواحد، كقولنا هذه شجرة ثابتة خضراء متعددة الأغصان، فهذا الخطاب عادي لا ينزاح بنا إلى أي مهوى شعري، أما حين نقول هذه شجرة تضحك، أو هذة شجرة تركض نحوي فنحن هنا بصدد لغة داخل اللغة عبر اختراق الحجب الحادة بين الإنسان والأشياء.

المبحث الرابع : الشعرية العربية الحديثة:

جمال الدين بن الشيخ من الباحثين والنقاد العرب الذين بحثوا في مجال الشعرية العربية فهو يرى أن أدب اللغة العربية القديمة من العصر الجاهلي حتى بداية القرن العشرين هو أدب شعري أساسا، استغرق خمسة عشر قرنا وهي فترة تشهد على ثبات نادر في الشعر الإنساني، يستحق الوقوف عليه وتأمله[2].

كانت نقطة الانطلاق في أواخر القرن التاسع عشر حين ظهرت نظريات وعلوم جديدة كاللسانيات.. فتأثرت الشعرية الغربية الحديثة بهذا العلم وانعكس ذلك على الشعرية العربية،

[1]- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص: 160، 161.

[2]- ينظر: جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص:05.

فظهرت عدة مؤلفات حاول من خلالها النقاد العرب تحديد مفهوم الشعرية وحصر المراحل التي مرت بها عبر تاريخها. ولقد أفاد جمال الدين من الدروس والمناهج المعاصرة في إعادة قراءته للشعر العربي، داحضا اختزالية النظر الاستشراقي لهذا الشعر في (غنائيته)، متجاوزا أيضا زاوية النظر التقديسية المنعية القديمة.

1 – شعرية أدونيس: لخص علي أحمد سعيد في كتابه (الشعرية العربية) تاريخ الشعر العربي من النشأة إلى الحداثة الأخيرة، ومستشهدا بالعوامل التي أثرت في الشعرية العربية، لاسيما النص القرآني والدراسات القرآنية بعده التي بحثت في مصدر الإعجاز، ثم ظهور نظرية النظم للجرجاني، ويرى أدونيس أن جذور الحداثة الشعرية العربية مصدرها النص القرآني والدارسات القرآنية.

استهل أدونيس كتابه بالحديث عن الشعرية والشفوية الجاهلية مشيرا إلى أن "الأصل الشعري العربي الجاهلي نشأ شفويا ضمن ثقافة صوتية سماعية... حيث كان الصوت في هذا الشعر بمثابة النسيم الحي وكان الكلام وشيئا آخر يتجاوز الكلام ..وفي هذا يدل على عمق العلاقة وغناها وتعقدها بين الصوت والكلام"[1]، وعليه كانت طريقة التعبير أهم من المقول والمضمون "إذن الشعرية لا تكمن في الحروف التي تؤلف الشعر، وإنما في الكيان الذي يؤديه، ومن ثم فإن قراءة الشاعر لم تكن فيما يفصح عنه بل في طريقة إفصاحه"[2].

ويرى أدونيس "أن كتابة الشعر هي قراءة للعالم وأشيائه.. هي قراءة لأشياء مشحونة بالكلام، ولكلام مشحون بالأشياء ،وسر الشعرية هو أن تظل دائما كلاما ضد الكلام، لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة، إذ أن اللغة هنا لا تبتكر الشيء وحده وإنما تبتكر

[1] – أدونيس، الشعرية العربية، ص: 05.

[2] – المرجع نفسه، ص: 06.

ذاتها فيما تبتكره، والشعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حروفها ،حيث الشيء يأخذ صورة جديدة، ومعنى آخر"[1].

ثم تحدث أدونيس عن علاقة الشعرية بالحداثة، وكيف أثر كل من الدين والسياسة في مشروعها الحضاري يقول "كانت السلطة بتعبير آخر، تسمي جميع الذين لا يفكرون وفقا لثقافة الخلافة ب (أهل الإحداث) نافية عنهم بذلك انتمائهم الإسلامي ...فالحديث الشعري بدا للمؤسسة السائدة كمثل الخروج السياسي أو الفكري"[2]. وأحدثت حركة الحداثة انقساما بين اتجاهين في عصر النهضة، تبعية للتراث العربي بإحيائه واستعادته من جديد، وتبعية للغرب من أجل تعويض النقص، وحيث أن كل بضاعة مصدرها الضفة الأخرى هي الكمال لحداثة الفكر والأدب والشعر.

ونجد في كتب أدونيس الأخرى شعريات بحثت في مجالات عديدة "فلديه شعرية القراءة، وشعرية الهوية، وشعرية الرفض ،وشعرية التجديد ،وشعرية الجسد..." [3].

2- شعرية كمال أبو ديب: إذا كانت شعرية جون كوهين تقوم على مبدأ الانزياح فإن شعرية (كمال أبو ديب) تقوم على مفهوم الفجوة: مسافة التوتر الذي يرتبط بمفهوم أشمل إذ "يغطي التجربة الإنسانية بكل أبعادها ولهذا فالانزياح هو أحد وظائف الفجوة: مسافة التوتر"[4].

وشعرية أبو ديب لا تُحدَّد على أساس الظاهرة المفردة كالوزن والقافية أو الإيقاع الداخلي، أو الصورة أو الرؤيا أو الانفعال أو الموقف الفكري أو العقائدي... فكل عنصر من هذه العناصر المذكورة عاجز أن يمنح اللغة طبيعة خاصة تخرج عن المألوف، فهو لا يقدر على تأدية هذا الدور

---

[1]- أدونيس الشعرية العربية، ص: 78.

[2]- المرجع نفسه، ص: 80.

[3]- أدونيس، كلام البدايات دار الآداب ط1، 1989، ص: 44.

[4]- كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت، لبنان، دط، دت، ص: 130.

إلا حين يندرج ضمن تشكيلة من العلاقات المتشكلة في بنية كلية هي بنية النص[1]، لذلك كانت الشعرية من هذا المنطلق "خصيصة علائقية، أي أنها تجسَّد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية، أن كل منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا ،لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها"[2].

تتجلى الشعرية عند أبو ديب من خلال تكامل المستويات فيما بينها، كما يلاحظ تأثره بنظرية الانزياح لجون كوهين والعدول عن اللغة لإنتاج الشعرية يقول: "إن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجددة لا ينتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو خلق لما أسميه الفجوة : مسافة التوتر"[3].

من خلال ما سبق نستنتج أن شعرية أبو ديب متميزة من حيث الجمع بين ما هو نظري وما هو تطبيقي، إضافة إلى استخدامه لمصطلح الفجوة أو التوتر للتعبير عن الشعرية. كما لاحظنا تأثره بالنقاد الغربيين في الخلفية اللسانية لجاكبسون وفي اعتماده على مبدأ الانزياح لجون كوهين

المبحث الخامس : الأنسنة التشخيصية وآليات تشكّلها Diognostic Humanisation.

أولا : الأنسنة:

[1]- ينظر: عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم عبد الله للنشر، تونس، دط، 1994، ص:87.

[2]- المرجع نفسه، ص: 14.

[3]- كمال أبو ديب، في الشعرية، ص: 38.

1- المفهوم اللغوي والاصطلاحي :

اقتصر تعريف الجرجاني "ت 816هـ" للإنسان على تعريف الفلاسفة له بأنه "الحيوان الناطق"[1]. أمّا في لسان العرب فنجد عدّة مفاهيم له " فالإنسان أصله إِنسِيان لأن العرب قاطبة قالوا في تصغيره أُنسيَان... وروي عن ابن عباس رضي الله عنهما أنه قال: إنما سمّي الإنسان إنسانا لأنه عُهد إليه فنسي..." [2]

ويقال للمرأة أيضا إنسان ولا يقال إنسانة ...والأَنَسُ بالتحريك، الحَيُّ المقيمون والأَنَسُ أيضا لغة في الإنس، وأنشد (ثابت بن جابر) على هذه اللغة :

أتُوا ناري فقلت: مَنُون أنتم فقالوا الجنُ قلتُ :عِمُوا ظَلاما
فقلتُ إلى الطعام فقال منهم زعيم نحسد الإنس الطعاما"[3]

والأَنَسُ: خلاف الوَحشَة ،وهو مصدر قولك أَنِستُ به، بالكسر، والأُنسُ والاستئناس هو التّأنُسُ... والإنسي منسوب إلى الإنس، وقيل أناسيُّ وهي جمع إنسان.

أمّا في القرآن الكريم فأغلب الآيات كانت تركز على الجانب الأخلاقي فيه ما بين الهداية والغواية ،وصور أخرى تظهر أنه أفضل المخلوقات وأنه خليفة الله في أرضه وحامل أمانته.

ويفرق هاشم صالح في مصطلح الإنسانية في كتابه (مدخل إلى التنوير الأوربي) بين الصفة والاسم، فصفة الإنساني (Humaniste) اشتقت في اللغات الأوروبية منذ القرن

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني، التعريفات، الدار التونسية للنشر، دط، 1971، ص: 21.

[2]- ابن منظور(جمال الدين ابن منظور)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد5، دت، (مادة أنس)، ص: 10، 11

[3]- ثابت بن جابر،ديوان تأبط شرا ،شرح وتحقيق علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي،بيروت، ط1 1984، ص :256.

السادس عشر وبالتحديد عام 1539. أما مصطلح النزعة الإنسانية (Humanisme) فلم تشتق إلا في القرن التاسع عشر، وكانت كلمة الإنسي أو الإنساني تطلق على البحّاثة المتبحّرين في العلم وبخاصة علوم الأقدمين: اليونان والرومان، وقد ظهروا في إيطاليا أولا، ثم انتشروا في بقية أنحاء أوربا[1].

2 – أشكال الأنسنة :

إن أغلب النصوص الشعرية التي اعتمدت الأنسنة في موضوعاتها أتت لتعليل صفات الأشياء وتحريكها و إسباغ صفات الإنسي عليها، أو ربما أن الشاعر بات يشعر بغربته في غابة الكون والأشياء، حتى ساحت روحه بعيدا عن جسده فصور لنا الجمادات من حوله أكثر حياة وفاعلية وإحساسا منه ومن غيره من بني جنسه ، وفي ذلك إدانة واحتجاج ورفض لما آلت إليه أمور البشر في عصورنا الجديدة.

ولو رجعنا إلى المتون الشعرية التي لجأت إلى هذه التقنية لرأينا أن الأنسنة تكمن في إضفاء صفات الإنسان على الجماد، أو الحيوان، أو النبات، أو أي شيء آخر،ويمكن تناولها كالآتي:

. الأنسنة الحيوانية:

عرف العرب الأنسنة على لسان الحيوان من خلال نتاجهم الأدبي المتوارث عن الأجداد وخاصة حضارات وادي الرافدين حيث " أنهم يملكون أضخم إنتاج أدبي يتعلق بقصص الحيوان، ويستوي في هذا الأدب الذي نقله المؤلفون من الجاهلية في كتب الأمثال أو الذي وضعه أدباء الحضارة في بغداد والأمصار، أو ما ورد في الأدب التعليمي والذي ترجمه العرب إلى لغتهم، فاستوعبته اللغة العربية وأصبح جزءا منها "[2].

---

[1] – ينظر: هاشم صالح، مدخل إلى التنوير الأوربي، دار الطليعة، بيروت ط1، 2005، ص: 76.

[2] – داود سلوم، قصص الحيوان في الأدب العربي القديم، ، دار الرشيد، العراق، دط، 1979، ص: 09.

ونحن نتحدث عن أنسنة الحيوان في نتاجنا القديم، لا يفوتنا أن نمر على كتاب " كليلة ودمنة "لصاحبه "ابن المقفع" وهي قصص جاءت على ألسنة الطير والبهائم صيانة لغرضه فيه من العوام،

فجمع حكمةً ولهوًا حتّى اختاره الحكماء لحكمته والسّفهاء للِهوه.[1]

وإذا عدنا إلى كتب الأدب والتاريخ لوجدنا نماذج عديدة للأنسنة، ففي القرآن الكريم نذكر ما ورد في قصة سليمان عليه السلام مع النملة، يقول تعالى: ﴿**حتّى إذآ أتواْ على واد النّمل قَالتْ نَملةٌ يَا أيُّها النَّمل ادخُلُوا مَساكنَكُم لَا يَحْطمنَّكم سُليمَان وجُنودُه وهُم لاَ يَشعُرون فتبسَّم ضَاحكًا مِن قَولهَا..**﴾ [2].

وفي مثال آخر مما رواه الأزهري في قصص العرب "قال سمعت بعض العرب يقول:

قالت القطا للحجل:حجل حجل، تفرُّ في الجبل من خشية الوجل، فقالت الحجل للقطا: قطا قطا،بيضك ثنتا، وبيضي مائتا "[3].

وفي مثال آخر للأنسنة من الشعر العربي، الكميت بن زيد الأسدي يصف ذئبا لقيه:

"تضوّع يشكو ما به من خصاصة وكاد من الإفصاح بالشكو يُعرب
قلنا له هل ذاك فاستغن بالقرى ومن ذي الأداوي عندنا لك مشرب."[4]

---

[1]- ينظر: عبد الله بن المقفع، آثار ابن المقفع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط1، 1989، ص: 03.

[2]- سورة النمل، الآية: 18، 19.

[2]- شاكر هادي شكر، الحيوان في الأدب العربي، مكتبة النهضة العربية، بيروت، ج1، دط ، دت ، ص: 289.

[4]- الكميت بن زيد الاسدي شرح محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، ط1، 2000 ، ص: 27.

. أنسنة النبات:

من أكثر الأشياء قربا إلى نفس الشاعر وأشدها تأثيرا عليه الطبيعة بمظاهرها المختلفة، من نبات ونخيل وشجر مختلف ثمارها، وتمثّل الشّجرة في الكثير من مجالات الحياة الإنسانية رمزا مهما فهي من أغنى الموضوعات الرمزية وأكثرها ذيوعا.

ونجد في تراثنا القديم العديد من المشاهد في كتاب ألف ليلة وليلة لابن المقفع منها هذا الحوار الذي دار بين الأشجار في غابة "زعموا أن فأسا ليس فيها عود ألقيت بين الشجر، فقال بعض الشجر لبعض: ما أُلقيَتْ هذه هنا لخير، فقالت الشجرة المعمِّرة: إن لم يدخل في إستِ هذه عود منكن فلا تَخْفُنَها"[1].وتأمل شعراء الجاهلية صور النخل وهو يشمخ بجذعه وسعفه وعذوقه بصورة الجمال الضخمة في تمامه وحسنه،"وأفرد (ابن سيدة) في (المخصص) كتابا سماه (كتاب النخل) فوقف عند نعوتها ولقاحها، وبعدها عن الماء وقربها، فالنخل الجاري هو المستغني عن السقي، أما البعل فهو ما شرب بعروقه من عيون الأرض من غير سماء ولا سقي، يقول النابغة الذبياني يصف نخلا:

" من الواردات الماء بالقاع تستقي بأعجازها قبل استقاء الحناجر " [2]

أي أنها تَشرَبُ الماء بأعجازها ،ويقصد العروق على سبيل الاستعارة.

. أنسنة الجماد:

[1]– بوخال مصطفى، رمزية الحيوان في التراث الشعبي العربي والفرنسي، رسالة ماجستير(مخطوط)،كلية الآداب والعوم الإنسانية، جامعة تلمسان، ص: 22.

[2]– النابغة الذبياني، شرح عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1996، ص:80.

الفن هو أنسنة الجماد، هو أن ننفخ روحا في صفحة بيضاء ليمتلئ الكون بالحياة، والحقيقة، إن مصطلح إنطاق الجماد أشار إليه القدماء ولاسيما ابن رشد حين استعمل عبارة "إقامة الجماد مقام الناطقين"[1].

ومن الأمثلة في التراث الإسلامي حديث الرسول صلّ الله وعليه وسلم عن تسليم الحجر عليه في مكة يقول الحديث:"حدثنا أبو بكر بن أبي شيبة، حدثنا يحي بن أبي بكير عن إبراهيم بن طهمان حدثنا سماك بن حرب عن جابر بن سمرة قال: قال رسول الله صلّ الله عليه وسلم إنّي لأعرف حجرا بمكة كان يسلّم عليّ قبل أن أُبعث إنّي لأعرفه الآن"[2]. أنسنة الحجر صادقة في سيرة الرسول صل الله عليه وسلم، لكن أنسنة الجماد الناطق في لغة الشعر هي أنسنة تخلقها البلاغة والشعرية.

ومن الأمثلة في الشعر العربي القديم قصيدة ابن خفاجة الأندلسي المعروفة في وصف الجبل يقول:

"أصخت إلية وهو أخرس صامت فحدثني ليل السرى بالعجائب
وقال ألا كم كنت ملجأ قاتـ ل وموطن أوّاه تبتّل تائب
وكم مرّ بي من مدلج ومأوّب وقال بظلي من مطيّ وراكب"[3]

وعليه فالأنسنة هي بحث عن صفات الإنسان في الكائن المغاير له فزيولوجيا، سواء أكان ملموسا أم غيبيا،وهي مشتقة كما رأينا من كلمة الإنسان على لفظها، يعني على ما عليها من زيادات، أمّا في البلاغة العربية القديمة نجد مصطلحا آخر يؤدي الغرض ذاته في جعل الشيء إنسانا أو على صورة إنسان وهو مصطلح (التشخيص).

---

[1]- أيت أوشان علي، التخييل الشعري في الفلسفة الإسلامية، اتحاد كتاب المغرب، دط ، 2004، ص: 462.

[2]- يحي بن شرف أبو زكرياء النووي، شرح النووي على مسلم، دار الخير، دط ، 1996، ص: 438.

[3]- ابن خفاجة الأندلسي، المطبعة الخاصة لجمعية المعارف، القاهرة ، دط ،دت ، ص: 29.

ثانيا – التشخيص Diagnostic:

1– المفهوم اللغوي:

مشتق من الشخص "وهم جماعة جنس الإنسان والجمع أشخاص وشخوص وشِخاص، وهو سواد الإنسان إذا رأيته من بعيد، وكل شيء إذا رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه"[1]، ومن المجاز شخّص الشيء إذا عيّنه، ويقال شَخُص بصر الميت، وأشخَص الرّامي إذا جاز سهمه الغرض، ويقول الشاعر:

"لها أسهمٌ لا قاصراتٌ عن الحشا ولا شاخصاتٌ عن فؤادي طوالع "[2]

2– المفهوم الاصطلاحي: التشخيص في الاصطلاح هو "تلك الملكة الخالقة التي تستمد قدرتها من سعة الشعور حينا أو من دقّة الشعور حينا آخر، فالشعور الواسع هو الذي يستوعب كل ما في الأراضين والسموات من الأجسام والمعاني، فإذا هي حيّة كلّها، لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة، والشعور الدقيق هو الذي يتأثر بكل مؤثر، ويهتز لكل هامسة ولامسة"[3]. وهكذا فإن المعاني حين تجسّم في صور حسية يمكن رؤيتها رؤية مادية، يقول أبو تمام في وصف مشهد غروب الشمس فيصور مشاعر الأشياء من حولها وهي تودع الضياء الذي غادرها يقول:

"وودّعتِ الدنيا لتقضي نحبها وشوّل باقـي عمرها فتشعشعا
ولاحـظتِ النُّوار وهي مريضة وقد وضعتْ خدا على الأرض أضرعا

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، م7، (مادة شخص)، ص: 45.

[2]– الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1998، ص: 498.

[3]– عبد الكريم الفزني. سعيد موزون، دراسات في المنجز الشعري والسردي، مطبعة بنلفقية، الرشيدية، ط1، 2012، ص: 84.

وظلّت عيون النور تخضلّ بالنـدى كما اغرورقَت عين الشَّجيِّ لتدمُعا
يُراعينَها صوراً إليها رَوانيا ويلحظْن ألحَاظا من الشجر خُشّعا"[1]

في هذه الأبيات نحن لسنا أمام شمس تغرب وإنما كأننا إزاء جنازة شمس تودع الدنيا بنظرات حزينة ملؤها الحسرة والكآبة، فتمرض الأزهار، وتبكي الأنوار وتشفق كل الموجودات على هذا الرحيل بعيون ذابلة كسيرة .

يخلق التشخيص الألفة بين الموجودات في الكون، عندما تزيل الاستعارة الحواجز بين الإنسان وسواه، فإذا كل شيء ينطق ويعي ذاته من انفعالات وخلجات وعواطف إنسانية ينسِبها المجاز للأشياء، وبقدر تفنن الشاعر في بث الحياة الإنسانية للكائنات الحية غير العاقلة أو الجمادات، تكمُن فنّية التشخيص ونجاحه وحركيته [2]، ويقول "الجاحظ" في البيان والتبيين "فالدلالة التي في الموات الجامد كالدلالة التي في الحيوان الناطق، فالصامت ناطق من جهة الدلالة"[3] فترتقي هذه الدلالة التي نقرأها في الموجودات لتصبح حياة إنسانية تعادل أنسنة الكائن البشري ذاته، وبوساطة التشخيص أيضا نتمكن من "مخاطبة الطبيعة كأنها شخص تسمع وتستجيب في الأسطورة والشعر"[4].

3- مصادر التشخيص في البلاغة العربية : دخل التشخيص إلى النقد العربي الحديث عن طريق التأثير الغربي ،وكان له في البلاغة العربية القديمة مسميات أخرى غير تسمية

---

[1]- ابن الرومي، الديوان، شرح أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية،بيروت، لبنان،ج2، ط3، 2002، ص: 338

[2]- ينظر: وجدان الصايغ، الصورة الإستعارية في الشعر العربي الحديث، ص: 37.

[3]- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج1، ط7، 1998، ص: 85.

[4]- مجدي وهبه / كامل المهندس /معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص: 102.

التشخيص ويمكن أن نعثر على مصادر التشخيص في البلاغة العربية من خلال بعض التسميات والمصطلحات النقدية.

أ – الاستعارة:

يقول عبد القاهر الجرجاني: "اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر وغير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلا غير لازم فيكون هناك كالعاريّة"[1].

فالاستعارة من خلال هذا التعريف هي نقل للكلمة من معناها اللغوي إلى معنى آخر لم تُعرف به، أو هي استعمال للكلمة في غير ما وضعت له أساسا بالاعتماد على الإيحاء والإيجاز، وتقوم الاستعارة بأنواعها المختلفة بدور جوهري في النص الشعري بما تبثّه في الجمادات والمعنويات من حياة وتشخيص. إن جوهر الاستعارة "أنها تصهر عنصرين متناقضين فتذيبهما في وعائها فيتلاشى تناقضها"[2].

ويعرض عبد القاهر الجرجاني صورا من صور الاستعارة، وهي أن يكون الشبه فيها مأخوذا من الصور العقلية كاستعارة النور للحجة الكاشفة عن الحق في قوله عزّ وجل "**واتّبعوا النُّور الذِي أُنزِلَ مَعَهُ**" (الإسراء،ص:72) فالنور هنا صفة من صفات الأجسام المحسوسة والحجة كلام[3].

ويعد الفيلسوف الإيطالي جيامباتستا فوكو(Giambattista Vico) أول من لفت النظر إلى ما يسمى "الاستعارة التجسيمية" وبيّن أن الجزء الأكبر من التعبيرات التي تعنى بالأشياء

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمود شاكر أبو فهر، مكتبة الخانجي، مج 1، ط1، 1999، ص: 29.

[2]– وجدان الصايغ، الصورة الإستعارية في الشعر العربي الحديث، ص: 31.

[3]– ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 300.

غير الحية في اللغة، تؤخذ بواسطة التحويل بالانتقال من جسم الإنسان وأعضائه وحواسة وعواطفه الإنسانية، ومثال ذلك: جانب الجبل، وفم النهر، وقلب المدينة ،ويدا الساعة،... وهناك تحوّلات في الاتجاه المقابل حين تتوزع أعضاء الإنسان في الجمادات نحو: عنق الزجاجة، وطبلة الأذن، ولسان البحر[1].

وعليه فإن جسم الإنسان يعد مركزا قويا للتوسع الإستعاري حين تصبح حواس الإنسان ذات ناطقة في الأشياء، ولتنفتح الدلالة فيمابعد بواسطة المجاز.

ب-المجاز:

"إن كلّ كلمة أُريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول، فهي مجاز"[2]، وهو من أحسن الوسائل البيانية التي يلجأ إليها الشاعر لإيضاح المعنى، ليخرج في صورة حسية ينصت إليها السامع فتُسرّ نفسه وترتاح.

ولقد فصّل عبد القاهر الجرجاني في كتابه أسرار البلاغة حين تحدث عن لغة المجاز وكيف تتشكل؟ جرى العرف بين الناس أن يجعلوا الشيء إذا كان سببا أو كالسبب في وجود الفعل من فاعله كأنه فاعل، فلمّا قدّر الله تعالى أن تُورق الأشجار وتُظهر الأنوار، وتَلبس الأرض شبابها في زمان الربيع، صار يتوهم في ظاهر الأمر كأن لوجود هذه الأشياء حاجة إلى الربيع فأسند الفعل إليه[3].

---

[1]- ينظر: يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأهلية للنشر والتوزيع،عمان، 1998، ص: 17.

[2] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 304.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 335.

وفي القرآن الكريم أمثلة كثيرة، منها قوله تعالى: ﴿**إذا زلزلتِ الأرضُ زلزالهَا، وأخرجتِ الأرضُ أثْقالهَا** "[1]، وقوله عزّ وجل "**إذا ألقُوا فيها سَمِعوا لهَا شَهِيقا وهي تَفوُر تَكاد تَميّزُ مِن الغَيظِ كُلَّما أُلقيَ فيهَا فَوجٌ سَألهُم خَزنتُها ألمْ يَأتكم نَذير**﴾[2]، وقوله جلّ اسمه ﴿**فَما بَكتْ عَليهُم السَّمَاء والأرضُ ومَا كَانوا مُنظَرين**﴾ [3]، نَقلت لنا الآيات معاني مجردة جُسدت في صور حسية متخيّلة. فيصور الله تعالى (الأرض) وكأنها كائن غاضب يطرح كل ما يحمل من أثقال، وتذكرنا آيات سورة الزلزلة بالأمر الإلهي الموجَّه للأرض بأن تُخرج ما في جوفها من أموات، ليقوموا لرب العالمين يوم حسابهم. ويتجلّى التشخيص هنا حين تمتثل الأرض لأمر ربها طائعة راضية، تعرف ما يراد منها ومستعدة لتنفيذه.

وفي سورة الملك يصادفنا التشخيص المكاني للنار فنشعر أنها تعرف أصحابها وهي تتنفس بغيظ، وتشهق شهيق الباكي لشدّة غليانها، ومن أمثلتها أيضا قوله تعالى: ﴿ **كَلا إِنَّهَا لَظَى (15) نَزَّاعَةً لِلشَّوَى (16) تَدْعُو مَنْ أَدْبَرَ وَتَوَلَّى (17)** ﴾[4]فالنار بحواسها الناطقة والمبصرة تعرف أصحابها فتدعوهم إليها بأسمائهم أمّا في آية هلاك فرعون وقومه في قصة سيدنا موسى عليه السلام فنجد صورة تشخيصية مزدوجة طرفيها السماء والأرض، حين تبكي بكاء الإنسان وتحزن حزنه عند المصيبة، فأصبحت شخوصا حيّة ناطقة تتفاعل مع الحدث.

[1]- القرآن الكريم، رواية ورش، سورة الزلزلة، الآية: 01، 02.

[2]- سورة الملك، الآية: 07، 08.

[3]- سورة الدخان، الآية: 29.

[4]- سورة المعارج، الآية: 15،16.

وعليه فحين تتطور اللفظة من معناها الوضعي اللغوي الأول إلى معنى اصطلاحي جديد يسمى هذا مجازا، ويسمح هذا التطور بالتوسع في التعبير لتتحقق الإثارة الجمالية[1] وهي غاية النص الأولى، أمّا من الشعر فالأمثلة لا حصر لها لأن المجاز وهو روح الشعر، يقول ابن العميد:

"قَامَت تُظلّلُني منَ الشَّمْس نَفس أَحبّ إليّ من نَفسي
قامت تظلّلني ومن عَجب شَمس تُظللني من الشّمس" [2]

فلفظة شمس هنا استعملت في غير ما وضعت له لعلاقة بين المعنى الحقيقي والمجازي، هي هنا المشابهة، فالممدوح شمس تظلل الشاعر من الشمس، هنا تكمن جمالية التعبير المجازي والذي بدونه لا يكتمل بهاء القصيدة، ولا تستغرق في جمالها حتى تصل إلى دهشة المتلقي ورضاه.

المبحث الخامس: الأنسنة التشخيصية في البلاغة العربية :

لم تتحدث كتب البلاغة القديمة عن مصطلح الأنسنة أو التشخيص بوصفه مصطلحا بلاغيا أو نقديا، وإنما ركزت عن دلالاته الفنية، ورأينا أنه أسلوب ينشأ حين تنسب صفات البشر إلى الأفكار المجردة أو الأشياء التي لا توصف بالحياة ومخاطبة الطبيعة كأنها كائن بشري يسمع، ويستجيب[3]. وأشارت كتب البلاغة أيضا إلى دور الاستعارة ووظيفتها في المبالغة وتفعيل الصورة، وعليه فإن التشخيص"يكسب الصورة المعنوية أو الحسية ملامح الإنسان، أو صفاته، أو أفعالة، وهو أدخل في هذا المعنى من التشخيص الذي يعني سواد الإنسان، أو غيره"[4].

---

[1]- ينظر: مصطفى الصاوي الحويني، البلاغة العربية، مكتبة المعارف، الإسكندرية، دط، 2002، ص: 103.

[2]- المرجع نفسه، ص: 103

[3]- ينظر: مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص:102.

[4]- عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معيارا نقديا، دار الشؤون الثقافية، بغداد ،دط، 1987، ص:419.

ولقي مصطلح التشخيص عناية أكبر من الباحثين فأوضحوا دلالته وأوردوا نماذج تطبيقية عنه، غير أن هناك تضارب في توظيف المصطلح فهناك من يستخدم التشخيص وهناك من يوظف التجسيم أو التجسيد والتأنيس من الأنسنة، وكلها تؤدي غاية واحدة يلخصها عبد القاهر الجرجاني بقوله "رؤية المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جُسِّمت حتى رأتها العيون"[1].

من القضايا التي أثارت اهتمام النقاد والبلغاء القدماء وخصصوا لها حيزا في كتاباتهم النقدية موضوع الاستعارة التي تعتبر من أدوات التشخيص في لغة المجاز ومصدرا للترادف وتعدد المعاني ومتنفسا للعواطف الانفعالية الحادة.

وتوصل النقاد أن تلك الصور الاستعارية ما هي إلا تجسيم للأفكار التجريدية والخواطر النفسية والمشاهد الطبيعية، حسية كانت أم خيالية، بل إن من البلاغة أن يشخَّص الكاتب الإحساس لا أن يخبرنا به، إن التشخيص يعبر عن شوق الإنسان إلى ما هو غائب والقبض على عوالم ورؤى تعذب خيالة فيحاول أن يقتنصها ويودعها أقفاص المادة المحسوسة[2].

يهدف هذا الأسلوب إلى خلق بلاغة تقوم على مفارقة منطق العقل، وهذه مهمة ليست بالسهلة على الأديب وهو يبحث عن المعاني وما وراء اللغة من أفكار، ليجعل منها نصا جيدا يلفت انتباه المتلقي، ولا يتم التشخيص إلا إذا اقترن بالعلائق الإنسانية المعروفة، الهيئة والحس والحركة. وهذا ما سنراه حين نفصّل في مكمن المصطلح الأول وحاضنته التي ربى داخل أمشاجها التاريخية في البلاغة العربية القديمة.

[1] – وجدان الصائغ، الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، ص: 79.

[2] – المرجع نفسه، ص: 80.

يعتبر الجاحظ من الأوائل الذين اهتموا بعلم البيان العربي بوصفه اسما جامعا لكل شيء، يكشف قناع المعنى ويهتك الحجاب دون الضمير، حتى يضفي السامع إلى حقيقته[1] وعلى قدرته في الكشف عن "الوضعية التي تكون عليها الأجسام ،والتي بفضلها يتوصل الإنسان إلى استخراج المعنى الذي يكون فيها ...فالجماد الأخرس الأبكم من هذا الوجه قد شارك في بيان الإنسان الحي الناطق"[2].

ولأن الاستعارة من أعظم الأساليب وهي آية الموهبة ،وقال آخرون أنها غاية الصورة، وأن الشعر ما هو إلا استعارة موسّعة[3] فإن الجاحظ وظف عدة أمثلة تناولت تشخيص الأشياء الجامدة وغير العاقلة والمعاني العقلية التي استقاها من النثر والشعر العربي. وعلى سبيل المثال قول الشاعر الراعي النميري:

"إن السّماء وإن الريح شَاهدةٌ والأرضُ تَشهد والأيَّام والبَلد
لقَد جزيتَ بَني بَدر ببغيهم يوم الهباءة يوما ماله قود" [4]

هكذا جمع الجاحظ بفكره الكبير بين دلالة الأشياء الجامدة ودلالة الأشياء الحية، إنه الوعي بالأشياء كأنها ليست هي من أجل الدخول إلى باطن اللامرئي، وغير الممكن من النظرة الأولى.

اطلع النقاد على ما قدمه الجاحظ في موضوع التشخيص واعتبروا اجتهاده متنا معرفيا مهما، وأول أولئك النقاد "ابن قتيبة" الذي رد على منكري المجاز في القرآن الكريم ونزّه المجاز عن

---

[1]- ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ص: 76.

[2]- محمد الصغير بناني ،النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب، دار الحداثة للطباعة والنشر، دط ، 2007، ص: 78، 79.

[3]- ينظر: وجدان الصايغ، الصورة الإستعارية في الشعر العربي الحديث، ص:32.

[4]- الجاحظ، البيان والتبيين، ص 87.

الكذب في كتابه "تأويل مشكل القرآن" يقول: "ولو كان المجاز كذبا، وكل فعل ينسب إلى غير الحيوان باطلا، كان أكثر كلامنا فاسدا... "[1]، فليس الكذب والظلال في نطق الجماد وغير العاقل"وما في نطق جهنم ونطق السماء والأرض من العجب؟ والله تبارك وتعالى ينطق الجلود والأيدي والأرجل ويسخر الجبال والطير بالتسبيح"[2] قال ﴿ إِنَّا سَخَّرْنَا الْجِبَالَ مَعَهُ يُسَبِّحْنَ بِالْعَشِيِّ وَالْإِشْرَاقِ (18) وَالطَّيْرَ مَحْشُورَةً كُلٌّ لَّهُ أَوَّابٌ ﴾[3] وقال ﴿يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ﴾[4].

تشخيص الأشياء في القرآن الكريم وإن كان حقيقة ،تمسّك بها ابن قتيبة لرفع الشبهة عن المجاز، ولفتح حرية التعبير عن المعنى بصيغ الاستعارة المختلفة خاصة في مجال الشعر الذي رأى فيه الأشياء الجامدة والمعاني العاقلة في المتون الشعرية القديمة، ففي الشعر الجاهلي مثلا نجد خطاب الطلل في إنطاق الجامد، وتوقع الرد أو الإجابة عن السؤال مما يضع المتلقي أمام عبارة الطلل المتكلم الذي ينتظر منه أن يتكلم، يقول لبيد:

"فوقفت أسألها وكيف سؤالنا صُمّا خوالد ما يبين كلامها"[5].

حاول لبيد أن يضع الطلل في منزلة طبيعته البشرية، فهو يبادله الوحشة والفقد والتفقد، لكنه يشعر في داخله أن المكان لا يعوزه إلا الصوت الإنساني، ويوشك أن يمتلكه فيجيبه.

وعليه فقد اعتنى ابن قتيبة بمعالم التشخيص وهي مقترنة باللغة المجازية بحقولها الدلالية المعروفة، وجاء من بعده "ثعلب" الذي ضمّن في كتابه "قواعد الشعر" جملة من الاستعارات

---

[1]- ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، دار إحياء الكتب العربية، دط، 1973، ص:81.

[2]-المرجع نفسه، ص: 80.

[3]- سورة ص الآية: ، 18،19.

[4]- سورة سبأ الآية:10.

[5]- ،يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط1،2003، ص: 335.

التشخيصية لكنه اكتفى بجمعها وعرضها فقط ولم يشر إلى أهميتها، لكن على أيّة حال مثّلت شواهده ذوقه الفني وحسه النقدي واللغوي الرفيع[1].

اتسم موقف ابن قتيبة من التشخيص بالحيادية إلى أن جاء بعده ابن المعتز بكتابه البديع والذي ضمّن فيه استعارات عديدة مصدرها الشعر المحدث، وتحمل نَفَسا تشخيصيا في دلالاتها، أغلبها استعارات مكنية، غير أنه عابها ونصح بتجنبها ،ومن أمثلة ذلك يقول الفرزدق:

"ألا يا نسيم الريح إن كنت هابطا بلاد سُليمى فالتمس أن تكلما
وبلّغ سليمى حاجة لي مهمة وكن بعدها عن سائر الناس أعجما "[2].

يبعث الشاعر بريدا إلى الريح ويستعطفها أن ترسل سلاما إلى الحبيبة ،فالتشخيص واضح في البيتين، من خلال إنطاق الأشياء بذواتها وهي وإن كانت صامتة في أنفسها فهي ناطقة بظواهر أحوالها.

ويطالعنا أيضا إسحاق بن وهب في كتابه "البرهان في وجوه البيان" في باب سماه باب الاعتبار، ولاحظ قدرة القصيدة على إنطاق الربع ومخاطبة الطلل على سبيل الاستعارات في الخطاب[3]. واستوقفت الظاهرة التشخيصية الآمدي في كتابه "الموازنة" وهو يبحث عن الاستعارات التي يتجلّى فيها التشخيص من بينها ما كتبه أبو تمام في البرق حين يقول:

"أيها البرق بِت بأعلى البِراق واغد فيها بوابل غيداق"[4].

---

[1]– ينظر: أبو العباس أحمد بن يحيى(ثعلب)، قواعد الشعر، تحقيق رمضان عبد التواب ، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2 ، 1995، ص:7،81.

[2]– عبد الله بن المعتز، كتاب البديع، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1982، ص: 39.

[3]– إسحاق بن وهب، البرهان في وجوه البيان،مكتبة الشباب، القاهرة، ط1، 1974، ص: 60.

[4]– أبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط4، 2009، ص: 464.

والبِراق هي الأرض ذات الطين والحصى ،تكون ذات ألوان مختلفة. وقال الآمدي في هذا البيت أنه بيت جيد، فالشاعر شخّص البرق ودعاه إلى المبيت بالبراق وليأذن فيما بعد للمطر بأن تغدق بطلّ ثم وابل، أما البحتري فنختار له ما حسن لفظه وجاد سبكه وكثر ماؤه على حد تعبير الأمدي، يقول البحتري:

"أناشد الغيث كي تهمي غواديه على العقيق وإن أثوت مغانيه
على محلٍّ أرى الأيام تضحك عن أيّامه والليالي عن لياليه"[1].

كما في بيت أبي تمام ، البحتري أيضا يخاطب الغيث في استعارة بديعة فالشاعر يتحدث إلى الغيث ويناشده أن ينزل لتضحك الأيام والليالي، وهذا يعني أن الآمدي يستسيغ ظاهرة التشخيص ويعتبرها

وسيلة من وسائل إثبات المعنى.

ويبدو أن القاضي الجرجاني جمع في كتابه "الوساطة" استعارات عديدة تقوم على تشخيص المعاني المجردة، يقول المتنبي وهو يمدح سيف الدولة:

"إذا اعتل سيف الدولة اعتلت الأرض ومن فوقها والبأس والكرم المحض"[2].

وقال الكميت في الدهر قوله:

"ولمَا رأيت الدهر يقلب ظهره على بطنه فعل الممعّك بالرّمل"[3].

---

[1]- أبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة، شرح وتحقيق أحمد عارف الزين مطبعة العرفان، صيدا، 1331هـ، ص: 532.

[2]- المرجع نفسه، ص:316.

[3]- المرجع نفسه، ص: 320.

واستعارات أخرى يصعب حصرها، فالأرض تَعتَلُ إذا مرض سيف الدولة، والكميت يجسّم الدهر حين استعار له ظهر الإنسان، وغيرها من الأمثلة التي جسدت ملامح الإنسان وصفاته من خلال الصورة التي تقوم على أنسنة المعنوي وبث الروح فيه.

ويتوقف (ابن فارس) عند التشخيص. وإن لم يسمه باصطلاحنا لكنه وقف وقفة سريعة مشخصا لجمادات (الأرض) والمجردات (لدهر) ولم يقف عند وظيفة الاستعارة ودورها في التشيخيص إذ يورد عنها قوله: "إنك لترى بها الجماد حيا ناطقا، والأجسام الخرس مبيّنة والمعاني الخفية بادية جلية"[1]، وعليه فقد عبر عن موقفه في دور الاستعارة في تشخيص الجمادات والأشياء غير الناطقة، أما أبو هلال العسكري فقد أورد الكثير من الصيغ اللغوية التي تحمل نفسا تشخيصيا كما أورد في قولهم: "هذا رأس الأمر، ووجهه، وهذا جناح الحرب وقلبها وهؤلاء رؤوس القوم، وهذا أنف الجبل وبطن الوادي"[2].

وأشار عبد القاهر الجرجاني في (دلائل الإعجاز) "إلى أن العقلاء إذا أثبتوا خاصية شيء لشيء أثبتوا له اسمه فإذا جعلوا الرجل لا تنقص شجاعته عن شجاعة الأسد قالوا: فلان أسد، وإذا وصفوه بغاية الطيب قالوا: فلان مسك"[3]، هذا الطرح الذي أتى به الجرجاني يبين أن البلاغة العربية انتبهت إلى هذه العلاقة اللغوية التخييلية بين الكائن والكون والأشياء ومشيِّئة الكائن في إضفاء شيء من حيويته على ما حوله معبرا عما يشعر به... لنتأمل هذا البيت الذي ضمنه الجرجاني.

---

[1]- وجدان الصايغ، الصورة الإستعارية في الشعر العربي الحديث ، ص: 38.

[2]- أبي هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العنصرية، بيروت، ج1، دط، 1998، ص:14.

[3]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 405.

"سقته كفّ الليل أكواس الكرى وقد سقى القوم كأس النعسة السهر"[1]

جعل الشاعر الليل ساقيا ولما جعله ساقيا بسط له كفا، هذا المثال وأمثلة أخرى في أكثر من موضع أشارت إلى دلالة التشخيص وعلاقتها بالاستعارة، وفي غرض الحماسة ضمن الجرجاني بيتا لتأبط شرا يقول فيه:

"إذا هزّه في عظم قرن تهلّلت نواجد أفواه المنايا الضواحك"[2]

جعل الشاعر المنايا تضحك وجعل لها الأفواه والنواجد التي يكون الضحك فيها، ويظهر الشخيص أيضا في بيت المتنبي:

"خميس بشرق الأرض والغرب زحفه وفي أذن الجوزاء منه زمازم"[3]

هذا ما توصل إليه الجرجاني من خلال الشواهد التي جمعها من الشعر العربي، وتلح كلها على تشخيص الجماد والمعنوي أو أن يخلع على الكائنات غير الإنسانية حياة وخصالا إنسانية.

واستفاد "ابن رشد" من تلخيص خطابة أرسطو فأعطى تفسيرات تناولت التشخيص الإستعاري، كما وظف مصطلح "الأشياء المتنفسة"[4] .في دراساته النقدية وهو مصطلح يذكّر بالاستعارة التي تقع في الفعل، وعليه فالاستعارة عنده هي القدرة على بث الحياة في الأشياء غير المتنفسة وهذا وجه من وجوه التشخيص الذي اهتدى إليه ابن رشد دون أن يشير إليه صراحة.

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 424،425.

[2] – المرجع نفسه، ص: 430.

[3] – المرجع نفسه، ص:428.

[4] – ابن رشد، تلخيص الخطابة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة ،2007 دط، ص: 212 ،213.

وهناك صنف آخر لم يلتفت إلى الظاهرة لا من قريب ولا من بعيد. كابن طباطبا العلوي، وقدامة بن جعفر، وهناك الذين ينكرونها كابن المعتز، والآمدي، أما الذين لا يتوانون عن رفضها نجد أبا هلال العسكري، وعبد القاهر الجرجاني وابن رشد[1].

وترجع الأسباب التي جعلت النقاد يتحفظون من هذه الظاهرة "أنهم وقفوا تحت تأثير الحس الديني الذي يتحفظ عليها ، غير أنهم من جهة أخرى كانوا على درجة عالية من الحس الأدبي الذي يرغّب في الظاهرة ويعدها بعدا بلاغيا لا يمكن إنكاره "[2].

إن التشخيص إذن وعي جمالي يحمل الصورة الأدبية إلى حيوات دلالية وفنية أكثر حركة وتمثيلا وشعرية وتجسيدا للمعنى، في ظاهرة أسلوبية مشرعة على الحلم والواقع في آن. ولقد توصل نقاد البلاغة العربية إلى الملامح الفنية لهذه الظاهرة من خلال العلاقة التي تربطها بالمجاز، واقترانها بالاستعارات المكنية التي تسمح باستنطاق الجماد والمعاني المجردة ومحاورة صور الطبيعة.

أما في الشعرية العربية المعاصرة فهناك عوامل حوّلت خطاب القصيدة وجعلته ينصت إلى الأشياء من حوله، تجسيدا لمبادئ المدرسة الرمزية والسريالية والتي تأثر بها كثير من شعرائنا كأدونيس ويوسف الخال وعريضة ومحمود درويش ..إضافة إلى تقنية الرمز في القصيدة الحرة وقصيدة النثر. ومعلوم أن الرمز يحيلنا إلى الموجودات العاقلة وغير العاقلة، يتفاعل معها الشاعر ويجسمها في القصيدة ،يأنس بها ويشكوها وجعه .

وتحصيلا مما سبق نصل الآن إلى نهاية هذا المدخل الذي تناولنا فيه الشعرية كمصطلح وكمفهوم في الثقافتين الغربية والعربية، وكان انتقاؤنا للمفاهيم دقيقا يهتم بالرؤى التي تربط الشعر بالأشياء كمفهوم المحاكاة لأرسطو وأفلاطون وكذلك شعرية عند أدونيس وكمال أبو ديب

[1]- ينظر: فاضل عبود التميمي، التجسيد في الدرس البلاغي والنقدي عند العرب، مجلة الفتح، كلية التربية، جامعة ديالى، العدد 29، 2007، ص: 12.

[2]- المرجع نفسه، ص: 12.

وتودوروف، وانتقلنا فيما بعد إلى مبحث الأنسنة التشخيصية ووسائل تشكّلها،وتناولنا ثلاث عناصر، الأنسنة والتشخيص وأخيرا بحثنا في ملامح التشخيص في البلاغة العربية عند الجاحظ والآمدي وابن قتيبة والجرجاني وغيرهم،أما في موضوع الأنسنة فبعد المفهوم اللغوي والاصطلاحي كان الحديث عن أشكالها وهي أنسنة الحيوان، والنبات، والجماد، وعرضنا أمثلة من النثر والشعر تؤنسن المجردات والجوامد ،وأخيرا بحثنا في مصادر التشخيص في البلاغة ـ الاستعارة والمجاز ـ ولم يبقى لنا الآن إلا أن نبحث في علاقة ذات الإنسان بالأشياء ،لنتحسّس شعريتها في القصيدة العربية والجزائرية المعاصرة.

الفصل الثاني:

موضوعة الأشياء في الشعر العربي المعاصر

المبحث الأول:

الذات والأشياء في الشعرية العربية

المبحث الثاني:

ملامح التشخيص في المذاهب الأدبية.

المبحث الثالث:

الشعرية الجزائرية المعاصرة.

المبحث الرابع:

شعرية الأشياء في الشعر الجزائري المعاصر.

توطئة:

قبل الخوض في مناقشة أي ظاهرة أو قضية علمية أو فنية .. لابد أولا من تحديد المفاهيم التي ترد في هذا المضمار، وبهذا الصدد سوف نحاول أن نعطي مفهوما للأدب عبر آراء بعض الباحثين، مع الإشارة إلى أننا إذا قمنا بسرد كل المفاهيم الواردة في هذا المجال فسوف يطول بنا المقام.

ومفهوم الأدب عند العرب القدامى قال فيه الدكتور محمد مندور في كتابه " الأدب وفنونه " أن المفاهيم التي قدمها العرب للأدب أغلبها مفاهيم سطحية وضيقة أما مفهومه عند الغربيين فهو أوسع وأشمل.

وهذا الجاحظ في كتابه "البيان والتبيين" يرى أن للأدب دورا في غاية الخطورة لسببين أولهما: أن الأدب تأسيس ينبني على القول لدى أمة تفتن بالكلمة وتحتفي بها على نحو جعلها توّحد بين القول والفعل[1] بل إن القول كثيرا ما اعتبر أكثر وقعا وأشد فاعلية من الفعل ذاته[2].

وثانيهما: يرجع إلى ما يمتلكه الأدب من قدرة إجرائية، لذلك أكد الجاحظ على فتنة القول واعتبر القول بوابة مشرعة على السحر[3].

إن الأدب إذن هو امتلاك القدرة على تحلية مضمون القول في عيون الناس وإخراجه مخرجا يبرز معها حسنه لذا شبه الجاحظ المعاني بالجواري والألفاظ بالمعارض.

أما عند الغربيين فنقرأ ما كتبه تودوروف في كتابه (مفهوم الأدب) يقول: ".. فالأدب محاكاة

---

[1]- ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ص: 175.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 188.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 255.

بالكلام مثلما التصوير محاكاة بالصورة، لكنة تخصيصا ليس أيما محاكاة، لأننا لا نحاكي الواقع ضرورة، بل نحاكي كذلك كائنات وأفعالا ليس لها وجود، إن الأدب تخيل: وذلكم هو تعريفة الأول"[1].

وإذا حاولنا استقراء المفاهيم التي توصلت إليها النظريات الحديثة للأدب، فسوف نجد أنها لا تعتبره إلا وسيلة تواصل بين الكاتب والقارئ أو المستمع، وإذا أردنا الوقوف عند ماهية التجارب والأفكار التي يتم إيصالها إلى القارئ من طرف الكاتب، فسوف نركز على نقطة واحدة، وهي ما مدى تأثير تلك التجارب على نفسية أو ذائقة القارئ، وعلاقة هذا التأثير بالأدب الذاتي أو الموضوعي.

المبحث الأول :الذات والأشياء في الشعرية العربية :

لقد كثر الحديث عن الأدب الذاتي والأدب الموضوعي أو الواقعي، وقبل أن ندخل في الموضوع لابد أن نؤكد أن العملية الإبداعية عملية معقّدة جدا، زد على ذلك أن الدراسات السيكولوجية والأنتروبولوجية وغيرها تأخذ طرائق قددا في هذا الصدد كما يؤكد الباحثون في هذا الموضوع.

إن الكتابة الإبداعية هي نتاج شخصية المبدع وتحمل طابعه الذاتي من مشاعر وعواطف "ولا معنى النظر في الذات هو الإنكباب على النفس [كما يرى صلاح عبد الصبور]، بل إن الذات هنا تصبح محورا أو بؤرة لصور الكون وأشيائه ،ويمتحن الإنسان من خلال النظر في ذات علاقته بهذه الأشياء. وقد يدير نوعا من الحوار الثلاثي بين ذاته الناضرة وذاته المنظور فيها وبين الأشياء"[2].

---

[1]– سفيتان تودوروف، مفهوم الأدب، ترجمة عبود كسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط، 2000، ص: 09.

[2]– صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، ط 2، 1977، ص: 07.

يريد صلاح عبد الصبور هنا أن يلغي الواقع تماما، ويصوره على أنه ذات أخرى تستقر في فؤاد كل مبدع، وليحدث ما سماه الحوار الثلاثي، إن العمل الأدبي وليد المبدع وحجة على شخصيته وإقرار على ذاته لأن الكتابة هي نتاج ذات شاعرة حساسة لها القدرة على التعبير عمّا انطبع في حسّها المرهف من الإشارات الكونية. والكاتب الذي يعبّر عن ذاته فإنه يقدّم معلومات عن حقيقة النفس البشرية والحياة وحقيقتها... وعليه فلا يمكن فصل الأثر الأدبي عن مبدعه لأنه جزء منه مهما ادعى الحياد والموضوعية .

فهي إذن دعوة للعودة إلى الذات لأن " الإنسان هو وعي الكون، والكون ما هو إلا قوة عمياء، أو جسم عملاقي فائر، والإنسان هو وعيه وعقله ، وعظمة ذلك العقل أنه يستطيع أن يعقل ذاته "[1].

وبالمقابل هناك علاقة أخرى لا يمكن إغفالها وهي علاقة الشاعر بالواقع وما يرافق الذات الشاعرة من تغيرات لمواجهة الواقع المعيش، أدت هذه العلاقة إلى ظهور عدّة مصطلحات نقدية تصور تلك العلاقة مثل (المحاكاة). والتي تحدث عنها أرسطو في كتابه (فن الشعر) ويرى "أن المواقف والأفعال،والشخصيات ،والانفعالات ينبغي أن تكون مشابهة للحياة وليس صورة فوتوغرافية منها . فوظيفة الشاعر أو الفنان بوجه عام هي ألا يحاكي أحداثا تاريخية معينة، أو شخصيات بنفسها، ولكن أن يحاكي أوجه الحياة في عالميتها الشاملة من حيث الشكل والجوهر... فالشعر خلق باعتباره محاكاة للانطباعات الذهنية، ومن ثم فهو ليس نسخا مباشرا للحياة"[2].

[1] – صلاح عبد الصبور ،حياتي في الشعر، ص: 06.

[2] – أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الإنجلو المصرية، دط، 2005، ص: 65،66.

المحاكاة عند أرسطو قد يتطور فهمنا لها إذن بوصفها تلك الفكرة التي يُعبَّر عنها تعبيرا غامضا حين نقول عن شاعر أو أديب أنه مرآة عصره، أو عند قولنا عن الأدب أنه يعكس واقع الحياة بمشاعر الإنسان وأحاسيسه، وعليه فالمحاكاة عند أرسطو سوف لن تصير تقليدا أو تصويرا للواقع الخارجي فحسب بل هي عملية خلق وإبداع في الوقت نفسه.

إن قضية الذاتية والموضوعية أمر يحتاج إلى إعادة نظر ،وهذا ما أكده صلاح عبد الصبور في كتابه "حياتي في الشعر" في موضع آخر حين قال "إن استعمال المصطلحين في عالم الفن تخريب وسوء فهم، فلا ذاتية ولا موضوعية في الفن ،إذ أن كل فن جيد هو ذاتي وموضوعي في ذات الوقت، ولا يستطاع فصل جانب منه عن جانب إلا إذا استطيع فصل اللون عن الزهرة "[1].

الشعر انفعال بواقع واستحضار لوجود ومحاورة للموجودات من أجل التعبير عن تجربة وجدانية من خلال واقع معين هو واقع الشاعر نفسه، وواقع الجماعة التي ينتمي إليها ويعيش بين ظهرانيها ،إذن فإن العمل الأدبي الذي يريد المبدع إيصاله للقارئ ، يتوقف على جودته ومدى تأثيره في النفوس. ولا يشترط فيها أن يكون الأدب ذاتيا أو موضوعيا فالأدب فن إبداعي ذاتي وليس علما أو حرفة لها قوانينها الثابتة وقوالبها القابلة للاكتساب والتلقين والفصل السلس الواضح بين الذات وموضوعها أو منتجها. لأن الذات في الأدب تلتبس أحيانا بموضوعاتها –لخصوصية العلاقة بينها وبين موضوعها في الأدب– بشكل يصعب الفكاك بينهم كما يتجلى ذلك في الفنون الشعرية الرمزية التي أثّرت في الشعر العربي.

تقودنا هذه الجزئية إلى الناقد الأمريكي ت. س. إليوت (T.S.Iliot)الذي أدهش الكثيرين حين خالف الفهم السائد للشعر بأنه تعبير عن عاطفة، قال: "إن الشعر هروب من العاطفة بتحويلها إلى فن" [2]، ودعا الرجل إلى فكرة (المعادل الموضوعي) لتكون البديل عن

[1]– صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، ص: 07.

[2]– إليوت عند النقاد العرب، مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب، العدد 3، 2010، ص: 100.

الرؤية الرومنطقية التي ترى في الشعر حقلا لا يستغني عن الانفعالات والمشاعر بصورة مباشرة . هنا تتنحى الذات جانبا لتتشكل معادلة تربط بين عالم الواقع والذات، يقول الأستاذ عبد الرضا علي "إن الشاعر المعاصر الواقع تحت تأثير المناخ الإليوتي عن وعي أو عن غير وعي يرمي إلى سد الثغرة التي تفصل بين عالم الخراب كما يراه وبين العالم كما يريده"[1].

كأن الأستاذ عبد الرضا علي يقدّم هنا مفهوما للمعادل الموضوعي عندما يفتح الشاعر حوارا مع الموجودات، ويسكب ذاته وروحه فيها ليخلق واقعا بمشيئته وإرادته وهذا ما يقصده إليوت تماما حين قال: " أن الطريق الوحيد للتعبير عن الشعور في شكل فني، هو إيجاد معادل موضوعي له، أو بعبارة أخرى إيجاد مجموعة أشياء أو سلسلة أحداث تؤلف مكونات ذلك الشعور المحدد"[2]، فهذا النص يحدد المنطلقات التي لا بد للنص أن يمر عليها عبر اللغة "مجموعة أشياء" و "سلسلة أحداث".

من المعلوم أن العاطفة هي إرهاص فردي يخص الذات الإنسانية، ولا يمكن لأي جهة أن تتدخل في طبيعة تلك المشاعر أو كيف ولماذا جاءت هكذا؟ لكن بالمقابل نجد أن اللغة كيان اجتماعي موجود قبل الفرد، وعليه فإن الفرد يجب أن يترجم مشاعره وفق المعادل الموضوعي الذي وضعه ت س إليوت لتذوب الذات في الأشياء.

ومن ثمة يأتي دور القارئ ليفك شفرة المعادل الموضوعي وليتحول بعد الدراسة إلى مشاعر، وبهذه الطريقة يمكننا أن نتواصل مع الشاعر ومع القصيدة أيضا حين ينصب انشغالنا في ذواتها، فالأشياء تبيين للناظر المتوسم والعاقل المتبين عجيب تركيب الله فيها وآثار صنعته في ظاهرها، كما قال عزّ وجلّ ﴿**إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَاتٍ لِلْمُتَوَسِّمِينَ**﴾ [3]، وقال أيضا ﴿ **وَلَقَد تَّرَكْنَا**

---

[1]- عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، 1978، ص:50.

[2]- توماس إليوت، الأرض اليباب الشاعر والقصيدة، عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980، ص:27.

[3]- سورة الحجر، الآية: 75.

مِنْهَا آيَةً بَيِّنَةً لِّقَوْمٍ يَعْقِلُونَ ﴾ [1]، ولذلك قال بعضهم " قل للأرض من شقّ أنهارك، وغرس أشجارك، وجنى ثمارك، فإن هي أجابتك حوارا، وإلاّ أجابتك اعتبارا"[2].

وعلى هذا النحو استنطقت العرب الأشياء وخاطبت الطلل متوسّلة بأسباب التكنية والتعريض والاستعارات والإسقاطات البلاغية العديدة، يقول تعالى في هذا المعنى ﴿ **أَوَلَمْ يَسِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَيَنْظُرُوا كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الَّذِينَ مِنْ قَبْلِهِمْ** ﴾[3]، وقال الشاعر:

"فلمّا عرفت الدّار قلتُ لربعها ألا عِمْ صباحا أيها الرّبع واسلم" [4]

الطلل والصحراء، والرمل والليل، والنهار والشمس ....كلها موجودات لمن اعتبر بها لذلك يكرر الله عز وجل في القرآن الكريم عبارة "إن في ذلك لعبرة .." لمن توسم وتفكر وعقل وهي رموز وشفرات تبقى في حاجة إلى قارئ نموذجي ينصت بذهنه إلى تلك الأشياء التي أخذت صفات الكائن الحي الدال الرامز والمؤثر والقابل لبث المكبوتات والمصغي إلى بوح الإنسان، وكل ذلك في أجواء استعارية.

ولقد اكتسبت الرموز في العصر الحديث دلالات جديدة، وتطور مفهومها من مجرد الإشارة وخلق صور مستقاة من مظاهر الطبيعة إلى التوغل في ذوات الأشياء واستمداد دلالاتها

---

[1]- سورة العنكبوت، الآية : 35.

[2]- قدامة بن جعفر الكاتب البغدادي، نقد النثر أو كتاب البيان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، 1980، ص: 10.

[3]- سورة الروم، الآية : 09.

[5]- محمد صبري الأشتر، العصر الجاهلي الأدب والنصوص والمعلقات، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، جامعة حلب، 1994، ص: 107.

الرمزية وذلك بفتح صلة بين هذه الأشياء وبين الرغبات الجوهرية للنفس. فقول امرئ القيس وهو يعُـد ثواني الليل الثقيلة على صدره:

"فقلتُ له لما تمطّى بصلبه وأردف أعجازًا وناء بكلكل" [1]

فهو هنا يَنسب لليل ما يُنسب للجمل حين ينوء ويبرك بكلكله على الأرض في تشكيل رمزي متؤنسن عبر الإيجاز البعيد عن المباشرة.

المبحث الثاني :ملامح الأنسنة في المذاهب الأدبية :

1- المذهب الكلاسيكي Doctrine Classique:

لم تعد المذاهب الأدبية الغربية التي ظهرت في القرون الخمسة الأخيرة مقتصرة على آداب الغرب بقدر ما أضحت مادة عالمية مشتركة، فالأدب ظاهرة إنسانية لها مقوماتها وعناصرها، وعلاقاتها التفاعلية مع الظواهر الإنسانية الأخرى، وظلت أوربا حتى القرن السابع عشر تبحث عن مذهب متين يعطى شرائع ثابتة للمتون الأدبية لتكون صالحة لجميع الأنواع الأدبية ولجميع الطبوع الفنية الأدبية ،إلى أن جاءت الكلاسيكية وانطلق منظّروها على خطى أسلافهم الحقيقيين – مذهب البلييـاد – في تقليد القدماء، وبرّروا هذا السلوك بقولهم أنه "إذا كانت غاية الفن تقليد الطبيعة فإن الطبيعة في الواقع لا تُقلد مباشرة، فالطبيعة إذن هي التي نجدها والتي نقلدها عندما نقلّدهم، خاصة أن قيمتهم القدماء قد رسّخها الإعجاب الشامل لدى جميع الأجيال والبلدان"[2].

[1] – محمد صبري الأشتر، العصر الجاهلي الأدب والنصوص والمعلقات، ص: 139.

[1] – فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت باريس، ط3، 1983، ص: 46.

لقد حاولت الكلاسيكية منذ نشأتها أن توفق مابين تقليد الأقدمين، وتقليد الطبيعة، ويرون في هذا النهج انتصارا للعمل الفني وشكله، "ويرون أنه لا ينبغي تجسيد كل الطبيعة بل يجب أن ينتقي الشاعر منها ما هو جميل فيها ، ولو كان ذلك مخيفا، وأن يترك جانبا ما هو في

ذاته دنيء وسافل وممسوخ" [1]. إن كل خطاب لا يتحدث إلا عن الغابات والسواقي والحقول والمروج والحدائق يشعرنا بالملل أما الكلام الذي يصف الإنسان كالميل والعطف والحنان فمن الطبيعي أن نجد له صدى في نفوسنا[2].

وهذا لا يقودنا إلى القول بأن الكلاسيكية ترفض الواقع وترفض طبيعته وأنها تتحيّز للعواطف والانفعالات، بل تدعو إلى تجميلها قبل وصفها، وهذا ما اشتغل علية الرومنسيون من بعدهم. كما أن أنسنة الأشياء يخفتُ تجليها في منهاجهم الجمالي لإعلائهم من قيمة الذات الإنسانية ومشاعرها على حساب أنسنتهم المتمركز حول الكائن البشري في أحقابهم.

2- المذهب الرومنسي Doctrine Romantique :

إن الإنتاج الأدبي أو الفني لا يرى النور بمعزل عن البيئة التي يعيش فيها المبدع، ولأنه جزء من هذه البيئة فإنه يتفاعل أخذا وعطاء معها، وتأثّرا وتأثيرا، فهو يتأثر بالطبيعة بكامل صورها، ومنها يشكّل رؤاه وتصوراته "فهناك البحار الصاخبة والجبال الجبارة، والغابات الغامضة والأنهار المتدفقة، والسماء الغائمة الراعدة والرياح المزمجرة، وهناك الصحاري الساكنة والرمال الممتدة تحت لهيب الشمس الساطعة، والسماء الصافية والليالي الساجية ذات النجوم البراقة"[3]

---

[2]- فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص: 51.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 51.

[1]- عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، منشورات اتحاد كتاب العرب، دط، 1999، ص: 09.

تحيلنا هذه النافذة التي فتحناها على الطبيعة إلى إحدى أهم الحركات الكبرى التي حوّلت الحياة والفكر في العالم الغربي، وهي الرومانتيكية التي تمتح من فيض الطبيعة ماء إبداعها وتفكيرها وتجد فيها الملاذ الوحيد للبوح بمناظرها المتنوعة التي تلهم الشعراء أعذب الأشعار وأرقّها وذلك بالاعتماد على المجاز والذي يعتبره "أرسطو" من أعظم صيغ التصوير وأجودها، "فالمجاز الجيّد دليل الموهبة البصيرة القادرة على إدراك وجوه الشبه في الأشياء غير المتشابهة"[1].

تحدث هذه الثنائية بين الأشياء غير المتشابهة داخل القصيدة بفضل مَلَكة الخيال وبها يدرك الشاعر ما وراء الأشياء، ويحاول جاهدا أن يحدث انسجاما بينها، محاولا أن يتخطى حدودها الحسية ليصل إلى المجرد أو إلى عالم المثل.

إن من طبائع الرومنسيين إنشاء افتراضات بالتخييل، وهي خاصية تمتد فيها مشاعر الرومنسي إلى كائنات الحياة من حوله فيلتحم بها ويتأملها ويجعلها تنطق وتصمت وتبتسم وتحزن، لنقرأ هذا المقطع للشاعر الفرنسي فكتور هوغو(Victor Hugo) يقول:

" النجوم الذهبية في جحافلها اللامتناهية
بصوت جهير وصوت خفيض وبآلاف التناغمات ،
كانت تقول خافقة بتيجانها النارية :
إنه الله.. المولى العظيم ..

***

والأمواج الزرقاء التي لا شيء يكبحها أو يحكمها
تقول وهي تطامن زبد قممها:
إنه الله ..المولى العظيم .."[2]

[1] – أرسطو، فن الشعر، ترجمة ابراهيم حمادة، مكتبة الإنجلو المصرية، دط، 2005، ص:63.
[2] – عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص:125.

تقرّ الأشياء وتشهد عظمة خالقها القدير في المقطعين، جحافل النجوم والموج الأزرق وكل الأشياء تشهد الشهادة الواحدة أن الله تعالى الخالق العظيم .

وفي شعرنا العربي نماذج عديدة لهذا التخييل الذي يؤنسن الموجودات، فنقرأ للشاعر التونسي (أبي القاسم الشابي) صور عديدة أخذت من الطبيعة لغتها ومسرحها يقول في قصيدة (ألحاني السكرى):

"نحن مثل الربيع نمشي على أرض من الزهر، والرؤى، والخيال
فوقها يرقص الغرام، ويهو ويغنّي، في نشوة ودلال"[1]

فالتشخيص واضح في المقطع الشعري حين يرقص الغرام ويلهو ويغني، حيث منحه الشابي صفة البشر وهي الرقص عبر "التشخيص الإستعاري الذي يهدف إلى خلق بيان بلاغي يقوم على مفارقة منطق العقل"[2].

إن غاية الشاعر الأولى "هي إنتاج الجمال، الجمال في الطباع، أو الجمال في الأشياء"[3]، وأن يؤثر إنتاجه في النفوس المتعطشة لذاك الجمال فالشاعر حين يلوذ بالطبيعة في القصيدة نشعر أنه يخلق طبيعة ثانية وهي التي أنسنها الفن أو الشعر داخل النص. وتحدث المفارقة أيضا حين يعتمد الشاعر على الرمز باعتباره لونا من ألوان الكتابة أو كما يعرفه (السيّاب) "أنه طاقة إلهامية تهبط على الشاعر عندما يفقد الألفاظ"[4].

3- المذهب الرمزي Doctrine Symbolique :

---

[1]- أبي القاسم الشابي، أغاني الحياة، دار الجيل، بيروت، المجلد1، ط1، 1997، ص:57.

[2]- فاضل عود التميمي، التجسيد في الدرس البلاغي والنقدي عند العرب، مجلة الفتح، العدد 29، 2007، ص: 2.

[4]- فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص: 195.

[4]- عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص: 102.

تَعتبر الرمزيةُ الحديثة"اللغةَ رمز الواقع، والأدب تعبير بالكلام حين ترمز اللغة إلى الأشياء وتحاول أن تستحضر العلاقات الطريفة بينها ، وبقدر طرافة هذه العلاقات تتحقق فاعلية الصورة، وقيل عن الصورة الشعرية أيضا أنها رسم قوامه الكلمات وأنها إدراك حسي ينفذ إلى باطن الأشياء"[1]. بالرمز تتحول الجوامد الواقعية إلى نفس بشرية يحوّلها الشاعر المجيد إلى كائنات نفسية ـ إن صحّ التعبيرـ لنقل هو نوع من المعادل الموضوعي لأنه مشتق من الواقع الخارجي.

ويعتبر شارل بودلير(Charles Baudelaire) رائد الرمزية الأول،وقد تأثر بأدب بو. كاربلان(Bo.Karplelam) وبدا هذا التأثير واضحا في ديوانه (أزهار الشر) وهو الذي اهتدى إلى فكرة التآلف بين مظاهر الكون، فيقول: "الطبيعة هيكل ذو أعمدة حيّة، منها تنبعث الكلمات غامضة والإنسان يسير فيها بين غابات من الرموز تراقبه بنظرات إنسانية... هناك لغة تنطق بها وتهمسها همسا "[2]، وبذلك يكون بودلير قد درس الموضوع دراسة نفسية، وهذه الدراسة قادته إلى مبادئ المدرسة.

ويتكئ الرمزيون في صورهم على معطيات الحس كاللمس والحركة والشم والذوق... ويرون في هذه المعطيات رمزا معبرا موحيا، والطبيعة عندهم تتخاطب فيما بينها وتتراسل وتشكل لغة فصيحة لا يفهمها إلا الشعراء، فالأنوار تهطل وللنجوم حفيف، والنهر يغني، ولكل شيء دلالة ومعنى[3]. ينبغي إذن أن يكون الشعر وصفيا ولا روائيا، بل إيحائيا، وأن يتكلّم المرء كشاعر هو أن يكتفي بالتلميح عن الأشياء، أو أن يستخرج صفتها التي تجسّم فكرة ما[4]. يقول الشاعر

---

[2]- وجدان الصايغ، الصورة الإستعارية في الشعر العربي الحديث، ص:27.

[3]- جلال عبد الله خلف، الرمز في الشعر الغربي، مجلة كلية الآداب، جامعة ديالي، كلية القانون والعلوم السياسية، العدد 97،2011، ص: 126.

[1]- ينظر: قحطان بريقدار، خصائص الرمزية، شبكة الألوكة، من موقع الأنترنت:
/http://www.alukah.net/literature_language/0/30545

[4]- فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص: 282.

الفرنسي ستيفان مالارميه (Stephane.Mallarme) الذي يعد ثورة شعرية خاصة لا تقل عن ثورة بودلير " ويقال عنه أنه أنِفَ وهو في العشرين من أن يُدرّس الشعر في الثانويات ويباع بطبعات رخيصة. إذْ في نظره أن الشيء المقدس والذي يريد أن يظل مقدّسا يجب أن يتجلّل بالسّر "[1] يقول ما لارميه في إحدى قصائده النثرية :

"خزانتنا أيضا عتيقة جدا: تأمّلي خشبها الكئيب كيف تضفي هذه النار عليه حمرةً ،الستائر الباهتة نالتها رثاثة كذلك،وقماش الأرائك المتحللة الدهان،والصور القديمة على الحائط وسائر أشيائنا القديمة ؟ ألا يبدو لكِ أن،حتى طيور البنغال والطائر الأزرق قد بَهتتْ ألوانها على مر الأيام؟ "[2]

يحاول (ستيفان مالارميه) هنا أن يكشف عن عالم الحس الخفي، فيعبر عن حالته النفسية التي يكدرها الملل والسأم ويقتنص من الأشياء البسيطة صورا رمزية بألفاظ وصور تبتعد عن المألوف وتجمع بين الأشياء وإن بعدت، خشب الخزانة الكئيب ورثاثة الستائر،وقماش الأرائك المتحلّل الدهان وصور الحائط القديمة، حتى الطيور بهتت ألوانها وهي تنقر الشبابيك، هذه التفاصيل الجزئية التي رتّبها الشاعر في النص، كلها تشهد على رتابة يتنفسها الشاعر مع الأيام.

وإلى جانب مالارميه نجد بودلير، وبول فاليري، أوسكار وايلد. أمّا في الشعر العربي الحديث فنجد الشاعر العراقي بدر شاكر السّياب وعبد الوهاب البياتي، ومن بعدهم محمود درويش الذي يستمد رموزه من الطبيعة،(الفراشة، البحر، القمر، الزيتون) يستكشف العلاقات الحسية التي تربط الشيء بغيره من الأشياء، يقول الشاعر في قصيدة (في الشام)من ديوان (لا تعتذر عماّ فعلت):

---

[1]- عبد القادر الجنابي، مالارميه قصيدة النثر كامّحاء الشاعر،عن موقع الأنترنت:
elaph.com/ElaphFiles/2004/12/25260.htm

[2]- المرجع نفسه، elaph.com/ElaphFiles/2004/12/25260.htm

"في الشّام أعرف من أنا وسط الزحام
يدلّني قمر تلألأ في يد امرأة ...عليّ
يدلّني حجر توضأ في دموع الياسمينة
ثمّ نام .يدلّني بَرَدى الفقير كغيمة
مكسورة . ويدلّني شعر فروسي عليّ"[1]

لا يشعر الشاعر أنه غريب بين الزحام في أرض الشام يبحث عن ذاته فيجدها في الأشياء من حوله... القمر/ والحجر المتوضأ /ونهر بردى /والقصائد الفارسية، ونلاحظ كيف وظف الشاعر المفارقة فبدل من أن يبحث الشاعر عن ذاتة صارت الأشياء من حوله تدلّة وترشده مستعينا بأسلوب التشخيص أو الأنسنة.

ويعتمد الرمزيون على الغموض ويعتبرونه أساس الشعرية في القصيدة، "إنه روح مشبعة بالتجريد تخاطب حدوسنا وتلوّن العلائقيات بلامتناهيات تمنحها للمعنى المبني للمجهول الذي هو بؤرة الرمز ليظهرها احتمالات قابلة للتواصل"[2]... فالرمز هو انفصالات الاحتمالات في المعنى في انتظار أن تفرز تلك الاحتمالات المستعصية ممكنها ليحدث التواصل بين القصيدة والقارئ ، وهذا الذي تشتغل عليه المدرسة السريالية في جزئية أن الشعر رسم لغوي مجرد، ينحرف انحرافا كليا عن قوانين الحس العام المألوفة.

4- المذهب السريالي Doctrine Surrealiste:

تعني كلمة السريالية في اللغة الفرنسية "مذهب ما وراء الواقع، والواقع ما هو موجود سواء في عالم المادة أو الحس أو الوعي، أي ما يدركه الإنسان مباشرة في العالم الخارجي"[3]، أو ما يشعر به ويعيه في عالمه النفسي والسريالية لا تهمل الواقع ولا تنكره ولكنها لا تثق به ولا تعوّل عليه.

---

[1]- محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 2009، ص: 122.

[2]- غالية خوجة، قلق النص محارق الحداثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2003، ص:119.

[2]

[3]- عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص: 209.

كان هدف السريالية الأول هو إعادة الخيال إلى مكانه الحقيقي وذلك بالتعبير عن النفس بعيدا عن الرقابة التي يفرضها العقل، فيصبح اللاشعور هو مصدر الإلهام للشاعر، "إن فكرة أن الشعر يعبّر عن جوهر العالم ليست جديدة، ولكن السرياليين أعطوها قوة جديدة فالشعر قبل كل شيء هو وسيلة للتقصي على العالم، وكلمة سريالية كلمة تعبّر عن إرادة لتعميق الواقعي بشغف شديد دائما بالعالم المحسوس"[1].

هدم شعراء السريالية سكون اللغة حين حرّكوا فيها دلالات المجرد، وكان شعارهم الأول تحرير الإنسان من ضغوط الحياة الاجتماعية بإيجاد مفاهيم بديلة لواقع جديد يختلف عن الواقع المتفسخ السائد وبالتالي تهيئة الإنسان لإنسانية متحررة ومتجددة وفعّالة. يقول بيير روفيردي (Pierre Reverdy) في هذا الصدد: "دع الكلمات تتكلّم وتقول ما تريد قوله... دعها تعمل وتؤثر مستقلة، تتزاوج فيما بينها أو تتنافر مؤلفة صورا كاشفة عن واقع لم يقله أحد بالضرورة"[2].

ويعد بول إليوار(Paul Eluard) شاعر الحرية والحب، وأحد المناضلين في سبيل ترسيخ مبادئ السريالية في الأدب الفرنسي، فهو الذي أصدر مجلة سماها (الثورة السريالية) نقرأ له هذا المقطع يشعر فيه بسحر الأشياء التي هي موضع رغبته ،بعالم السحر المحدق بنا والذي تمثله المرأة وتبدعه:

"ألا تقدرين أن تحملي الأمواج
المبحرة على سفن من اللوز
في راحتيك الدافئة اللطيفة
أو في غدائر رأسك؟
ألا تقدرين أن تقبضي على النجوم؟

[1]- عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص: 177.
[2]- المرجع نفسه، ص:180.

التي تشابهينها في انصلابك،

في عشّهن الناري تقيمين

فيعظم ألقك"[1].

والمقطع من قصيدة (المرأة الأولى) يطرح الشاعر فيه سؤالين يمتازان بإيحاء غامر، السؤال الأول وهو إن كان بمقدور المرأة أن تحمل الأمواج على راحتيها، وذلك للدلالة على امتلاك المرأة كل ما هو عسير ومتناول، والسؤال الثاني هل في استطاعتها أن تمسك النجوم من سمائها؟ وهي صورة للمدهش وفق التقليد السريالي "الذي يعتقد أن كل شيء في الصورة الشعرية يشبه شيئا آخر"[2] كثنائية المرأة والنجوم في قصيدة إليوار.

سار الشعراء السرياليون على أثر بودلير، ورامبو، ومالارميه، وظلوا يعدّون الشعر نضالا للعثور على لغة مفقودة، ويرون أن الصورة أو المجاز نتيجة نوع معين من الكيمياء [3]، ويعتبر أدونيس من الشعراء الذين ألهمتهم السريالية بتعقيداتها المستعصية على الإدراك حين يتشابك المعنى مع المبني داخل النص، ويطغى الاتجاه السريالي في دواوينه الأخيرة وخاصة ديوان (كتاب التحولات في أقاليم الليل والنهار ، وأغاني مهيار الدمشقي) يقول في قصيدة (مشهد حلم):

"كأنّما تستنطق الصاعقة الحجار

تحاكم الصاعقة السّماء

تحاكم الأشياء

كأنما يغتسل التاريخ في عيني

---

[1]- والاس فاولي، عصر السريالية، ترجمة خالدة سعيد، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، دط، 2011، ص: 196.

[2]- المرجع نفسه، ص:196.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 183.

وتسقط الأيام في يدي
تسقط كالثمار..."[1].

تعتقد السريالية إذن أن لجوهر الشعر علاقة بالحاضر كل هذا الجهد الذي بذله شعراء المدرسة السريالية كان من أجل عيون الجمال لا غير وهذا هو مبدأ نظرية "الفن للفن" في المدرسة فالصور متباعدة الأطراف مبهمة العلاقات، إلا أننا نشعر أنها أوجدت واقعا من حلم، بدلالات جديدة عبر هذا الانفجار المجازي، الصاعقة تستنطق الحجر، وتحاكم السماء والأشياء، والتاريخ يغتسل من زيفه في عيني الشاعر، والأيام تسقط كما الثمار من يديه. هكذا هي شعرية أدونيس تحاول دائما أن تتجاوز الروابط القديمة بين الأشياء. ويمكننا الآن أن نلخص سمات الأدب السريالي من التأليف بين عالمي الواقع والحلم إلى الدخول في عالم الغرابة والدهشة والاغتراف من التداعيات النفسية الحرة. ويعرف آرغون (Argon) السريالية قائلا: "السريالية هي الاستعمال غير المنظم والهوجائي للصورة المذهلة التي تولّد الشعور بالغرابة والدهشة والشذوذ والذهول"[2].
البرناسية.

4- البرناسية أو "الفن للفن" Albornasah :

البرناسية مذهب أدبي فلسفي لاديني قام على معارضة الرومنسية من حيث أنها مذهب الذاتية في الشعر، وعَرْض عواطف الفرد الخاصة على الناس شعرا واتخاذه وسيلة للتعبير عن الذات، بينما تقوم البرناسية "على أن كل عمل فني ذو وحدة جوهرية فنية فيها نفسها تنحصر الغاية منه ،فالجمال هو الصورة الفانية لموضوعه... دون تصور لغاية أخرى من الغايات، فهي تعد الشعر غاية في ذاته وليس له من هدف اجتماعي أو سياسي أو حضاري أو إنساني"[3].

---

[1]- أدونيس، الأعمال الشعرية، أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، دط، 1996، ص:240.

[1] - عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص: 232.

[3]- ساندي سالم أبو سيف، قضايا النقد والحداثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص: 99.

وسمي هذا الاتجاه بهذا الاسم نسبة إلى جبل " برناس " في اليونان وهي جبال شاهقة الارتفاع ذراها مكسوة بالثلوج وتنتشر فيها الكهوف ،هكذا أرادت المدرسة البرناسية أن تخبِّأ الفن بعيدا عن عين الإنسان ومشاعره وعقله، وليحمل غاية واحدة وهي الفن للفن لبلوغ الجمال والكمال وبهذه الطريقة ينجو الأدب من النفعية والغائية. وهذا ايمانويل كانط(Emmanuel Kant) يرى أن الفن عمل يهدف إلى المتعة الجمالية الخالصة أي أنه حر لا يحمل إلا غاية واحدة وهي اللذة الفنية[1]، ومن أبرز من يؤيد هذا الاتجاه نجد، لوكانت دي ليل، وسولي برودوم، وفيرلين، وشارل بودلير .. يقول في قصيدة (سمو):

"أنت يا نفسي تندفعين بخفّة فوق المستنقعات
والأودية والجبال والغابات
فوق الغيوم والبحار والشموس والأثير
وتشقين كالمحراث، وكسبّاح ماهر تطربه الأمواج،
الفضاء الواسع العميق بنشوة عارمة لا توصف"[2]

ويختار أدونيس الفضاء ذاته بقوله:

"عائلة من ورق الأشجار
تجلس قرب النبع
تجرح أرض الدمع
تقرأ للماء كتاب النار"[3].

---

[1]- ينظر: أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية، بيروت،ط1، 1983، ص: 76.

[2]- شارل بودلير، الأعمال الكاملة،ترجمة رفعة سلام، دار الشروق، دط، 2009،ص: 12.

[3]- أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار، دار الآداب، بيروت، دط، 1988، ص: 16.

لنتأمل في روح بودلير وهي تنتقل بين الأشياء كعصفور وفي نشوة عارمة بين الجبال والغابات والبحار والشموس والغيوم ، ودخل الشاعر القصيدة من نافذة ذاته "أنت يا نفسي" وربما هي فطرة النص دائما، أنه كيفما كان جنسه فإن للذات منه نصيب، أمّا في مقطع أدونيس فيطالعنا التشكيل العجيب للصور داخل المقطع – ورق الشجر يقرأ للماء كتاب النار–، ليست المهمة سهلة في أن نحصل على "مساق المعنى" في هذا المقطع فاللغة شفافة والدلالة غائمة متعددة، لكننا سنخلص بسهولة إلى أن الوظيفة الإيعازية، والسياق الإيديولوجي والنفسي والاجتماعي شاحب جدا في هذه المقاطع النصية.

بعد عرضنا للمدارس الأدبية التي نظّرت للأدب والفن في القرن الثامن عشر نلاحظ أن جميعها تتفق على ضرورة أن تنفتح الذات الشاعرة على الموجودات من حولها بالملكة الخالقة التي تستمد قوتها من سعة الشعور حينا ومن دفقه حينا آخر ،فالشعور الواسع هو الذي يستوعب كل ما في الأرض والسماء من الأجسام والمعاني ،فإذا هي حيّة كلها، لأنها جزء من تلك الحياة الشاملة[1]. ما يفعله الشاعر هنا، وكيفما كان مذهبه هو أن ينفخ بعضا من روحه في كل ما حوله عبر التشخيص الذي يبعث الحياة ويحيي طبيعتها ويصبح للأفكار المجردة أنسنة عاقلة.

الشعر كائن حي يأخذ ويعطي ويتحاشى الانطواء والانعزال عن نفسه، لذلك كان لشعرائنا في المغرب العربي نصيب من هذه الظاهرة ،في كتابات الشابي وابن تومرت، ومفدي زكرياء، وحمري بحري، محمد الصالح باويه وسعد الله ..وغيرهم. ولكن سيقتصر جهدنا في هذه الدراسة عن الشعر الجزائري المعاصر فحسب وفق ما اختططناه لأنفسنا. فكيف تمثل الشاعر الجزائري ذاته في الأشياء؟ وكيف أنسنها؟ أسئلة نحاول أن نقارب تصورا بحثيا يقودنا لاستنتاجات عامة عبر قراءتنا للشعرية الجزائرية المعاصرة، وما كُتب عنها.

[1]– ينظر: وجدان الصايغ، الصورة الإستعارية في الشعر العربي الحديث، ص: 39.

المبحث الرابع: الشعرية الجزائرية المعاصرة:

لا نبالغ حين نقر بأن فترة القرن ونصف التي قضاها الاستعمار في الجزائر، ألقت بظلالها ولا تزال تجرجر هالاتها الكثيفة على ذاكرة الشعب. والعدو حين دخل مبشرا بالحضارة والتمدن كما كان يزعم، كان من بين غاياته استئصال شأفة الرفض والاختلاف الهوياتي الذي من شأنه أن يُبقيَ الأصيل عدوا للدخيل، وبالتالي فقد أمعن في محو معالم الجزائري المتشبث بدينه ولغته وتاريخه الضارب في الخلد، فكان غزوا فكريا ثقافيا تفنن المستعمرون في أساليبه المختلفة.

ولم يكن باستطاعة هذا الواقع المفروض أن يحول دون الاستماتة في الحفاظ على مبادئهم التي تشبثوا بها لتحيى وتبقى "فلقد وُجد في هذا الخضم من أبناء هذا الشعب العظيم من شق طريقه وسط الزعازع في صعوبة لا تنكر وشدة لا تخفى... واستطاعوا أن يتحدوا ذلك الألم وتلك المرارة في صولة تحدّ صارمة وثورة عزم حازمة ،وتلك هي شيم النفوس الأبية لا يزيدها الضغط والتحدي عبر إيمان ومواجهة واستماتة ومخاطرة... من أجل كلمة ثابتة، من أجل مبدأ راسخ"[1].

هذا المبدأ الراسخ الذي آمنت به نخبة لها مكانتها في الشعر الجزائري في تلك الفترة، من أمثال مفدي زكريا، ومحمد العيد آل خليفة، وأبو القاسم سعد الله، وغيرهم، والحق يقال أن الشعر الجزائري مع هؤلاء النخبة "لم تغره السياسة مهما بالغت في الجاذبية ،فلم يسر في ركاب أي حزب ولم يكن بوقا في انتخابات أو جرسا في كرسي معين... بل اختار منظمة وطنية أخرى غير سياسية هي جمعية العلماء" [2]

---

[1] – الطاهر يحياوي، البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1985، ص:78.

[2] – أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007، ص: 32.

ثم أتت مرحلة الاستقلال . وبالتحديد في الستينات . أين عاش الشعر فراغا كبيرا سواء من ناحية الإنتاج الشعري، حيث جفّت القرائح واستسلمت للركود الذي ساد الحياة الثقافية قاطبة، ومن ناحية الإنتاج الوطني، بعدم تشجيع الكتاب على النشر، يقول مفدي زكرياء :

"غاض نبع النشيـد وانقطع الو حي وضاع الغنا وأغفى المغني
أنا إن كنت شاعر الثورة الكبرى فإني بخلفها لا أغني"[1].

وكنا ننتظر من الجيل المؤسس أن يواصل عطاءه ما بعد الاستقلال، فحري بالمشاعر أن تتحرّر هي الأخرى كما تحررت الأرض، لكنهم"انسحبوا من الميدان الشعري، تحت تأثير أسباب موضوعية مختلفة،كانصراف بعضهم إلى استكمال دراساتهم العليا، وتوجههم إلى الأبحاث الأكاديمية، والانشغال بعدها بالتدريس في الجامعة وتحمل أمانة تكوين الأجيال الصاعدة" [2]

ويقدم الدكتور محمد ناصر تبريرا لهذا الركود بقوله "كنا نحسب أن الدوافع النفسية التي كانت تدفع الشعراء الجزائريين إلى قول الشعر في فترة الثورة التحريرية لم تعد شبيهة بتلك الدوافع التي تدفعهم إلى قول الشعر في عهد الاستقلال... فقد كانت الثورة في حد ذاتها مفجرا قويا للإبداع "[3] أو كما قال ألفريد دي موسيه: (لاشيء يجعلنا كبارا كالألم) بل لاشيء يجعلنا أكثر صمتا كخيبة الأمل ،أجل لقد سرى هذا الشعور في النفوس تحت تأثير الواقع السياسي المؤلم الذي شهدته الجزائر في بداية الستينات والمتمثل في حمّى الكراسي وما نجم عنه من صراعات وخلافات جعلت بعض الشعراء يختارون الصمت المطبق على أن يتغنوا بهذا الخلاف.

وفي حقبة السبعينات أتى جيل جديد من شعراء شباب نما وعيهم في ظل الاستقلال كأحمد حمدي، وأزراج عمر، وسليمان جوادي، عبد العالي رزاقي، وانفتحوا على الضفة الأخرى يطالعون نزار قباني، وصلاح عبد الصبور، والسياب، ومحمود درويش، وعبد الوهاب البياتي،

[1] – محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص 16.
[2] – المرجع نفسه، ص: 163.
[3] – المرجع نفسه، 164.

وأدونيس، ومضفر النواب، "غير أنهم كتبوا شعرا عربيا مشرقيا ولم يكتبوا شعرا جزائريا عربيا على حد قول محمد زتيلي، ورغم ذلك فإنهم أحدثوا ثورة هزت خمول الشعر الجزائري وأخرجته من الركود الذي لازمه في المرحلة السابقة"[1].

وكما كان للثورة التحريرية الأثر الكبير في تفجير كوامن الإبداع فإن التحولات التي عرفها المجتمع الجزائري في مختلف الميادين كان لها الفضل في قيام نهضة ثقافية حلّت محل الركود الثقافي الذي كان السائد، فظهرت إلى الوجود الصحف والمجلات الوطنية وراحت تفتح صدرا واسعا للإنتاج الشعري الشاب آنذاك [2].

وبرز اتجاهان اثنان في كتابات الشباب؛ اتجاه يجمع بين القصيدة العمودية والشعر الحر ويحاول التجديد كمصطفى الغماري، ومحمد ناصر وعبد الله حمادي ، واتجاه ثان لازم القصيدة الحرة وأعلن القطيعة مع العمودي كأزراج عمر، وحمري بحري، وعبد العالي رزاقي، وأحلام مستغانمي...، وهناك من يضيف اتجاها ثالثا وهم كتاب قصيدة النثر " تمثله كتابات عبد الحميد بن هدوقة في " أرواح شاغرة " وكتابات جروة علاوة وهبي وعبد الحميد شكيل في بداياته"[3].

ومع نهاية الثمانينات وبداية التسعينات أطل جيل آخر "يبحث عن معنى الشيء خلف المعنى المجازي، يتخذ من اليأس صفة ملازمة له، إنه أدب الجيل الحر الذي حمل لواء فضاء الروح واتخذ من القصيدة فضاءا للجرح، ومن الكتابة معراجا إلى برزخ الصوفية وآفاق الروحانية المطلقة"[4]، وشيئا فشيئا بدأت بوادر لحركة شعرية جديدة تتجلّى من خلال الصفحات والجرائد الوطنية اختصت بكتابات الشباب، وفسحت لهم مجالا واسعا للتعبير نذكر منها جريدة المساء، وجريد الشعب والنصر...

---

[1]- عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، دط، 1998، ص: 06.

[2]- ينظر: محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص :166.

[3]- عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر،ص: 06.

[4] - المرجع نفسه، ص: 11.

وما يميز جيل التسعينات هو "إحداثه لنقلة نوعية في الشعر بحيث لم يعد الشعر مجرد استجابة لنوازع تريد أن تتحقق عبر التعبير الشعري وإنما صار الهدف هو تصوير حركة الواقع والتفاعل معه وبه [1]، ومن هنا صار للشعر دور جديد، وهو التغني بالجمال في الحياة والانتصار للإنسان وقضاياه العادلة التي يناضل من أجل تحقيقها، فالشاعر لا يمكن له أن يقف على الحياد مابين ذاته والعالم من حوله.

ولو رجعنا إلى دواوين الشعراء في هذه الفترة لوجدنا أن التجربة الشعرية الجزائرية قد أخذت منحى جديدا، وهو التعامل مع الشعر وكذا الواقع، وطبيعة العلاقة بينهما ما بين التوحد والانفصال، دون أن ننسى الدور المنتظر من الشاعر وهو الانفتاح على الحياة والتغني بجمالها، والتفاعل مع الموجودات والأشياء فيها ليعبر عن ذاته من خلالها،يقول الشاعر عقاب بلخير:

"وأنا سعفة نخل
جرّها الرمل إلى الوادي فمالت
وأنا قصة جرح
قد رأى جثته تمشي فثار الجرح منها فأفاقت
وأنا العائد من أرض لأرض"[2].

تستوقفنا مخيلة الشاعر الخصبة التي تسبح في الآفاق تستنطق المعنوي وتشخصه فالجثة تمشي والجرح يثور، مقطع يبعث على الحياة وينتصر على جراحها، وهكذا حاول الشاعر الجزائري دائما أن يتقصى ويمعن في الواقع وأن يغوص في أعماقه إلى أقصى ما بلغته التشابيه والاستعارات والكنايات من رمز ومجاز عميق، وهذا ما سنراه حين نمر سريعا على الشعرية الجزائرية المعاصرة.

[1]- عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر. ، ص: 11.

[2]- عقاب بلخير، السفر في الكلمات، منشورات إبداع، باتنة، الجزائر، ط1، 1992 ص: 30.

المبحث الخامس:شعرية الأشياء في الشعر الجزائري المعاصر

مهما كانت طبيعة النصوص الشعرية فإنها لا يمكن أن تغفل العلاقة ما بين وجود الإنسان والحياة، وتطالعنا دائما اجتهادات نقدية انصبت على النص نفسه واستبعدت علاقته بعالم الإنسان وما يحيط به، إنه الحوار مابين الذات الشاعرة وذوات الأشياء الناطقة من شجر وحجر وجبل ونهر ... "إن الإنسان والطبيعة والمعاني هي الينابيع الثلاثة التي رفدت الشعرية الجديدة ،فالشاعر صار يرى الإنسان في الطبيعة أو يرى الطبيعة في الإنسان ومن ملامحهما – الإنسان والطبيعة – يستخلص المعاني والصور"[1].

مهمتنا الآن هو أن نقرأ الذات الواعية في الأشياء داخل النص لنشهد أنسنة الحياة عبر الشعر وذلك "بإشراك الذات في تبادل مع أي نوع كان، من أجل أن تبسط سيطرتها على المحيط ،هذا الإشراك يتيح للذات أن تواجه ذواتا أخرى، أن تحاورها وتنصت إليها وأن تفكر فيها وتتواصل معها" [2].يقول مفدي زكرياء في قصيدة كتبها في زنزانة مظلمة بسجن بربروس حين أسلمته زبانية العذاب للسجانين سنة 1955 يقول:

"هل تذكرين إذا ما الحظ حالفنا إليك أهتف يا سلوى فنتفق
أم تذكرين ولحن الموج يطربنا إذ نفرش الرمل في الشاطي ونعتنق
الموج ينقل في أصدائه قُبلا يندى لها الصّخر حتّى كاد ينفلق
نسابق الشمس نغزوها بزورقنا فيسخر الموج منا كيف نلتحق
وتغرب الشمس تطوي في ملاءتها سرّين أُشفق أن يُفشيهما الشَّفق
وكم سهرنا وعين النّجم تحرسنا إذ نلتقي كالرّؤى حِينا ونفترق
واللّيل يكتمُ في ظلمائه شبحا يأوي إلى شبح، ضاقت به الطرق

[1] – وجدان الصايغ، الصورة الإستعارية في الشعر العربي الحديث، ص: 20.
[2] – حسن ناظم، أنسنة الشعر، المركز الثقافي الإسلامي الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006 ، ص: 12.

يا ليل كم لك في الأطواء من عجب يا ليل حالك حالي، أمرنا نَسق"[1].

جسد الشاعر في زنزانته لكن ذاته المتحرّرة السابحة في معارج الشعر تخلق فضاءا حرا على مقاس إرادته التي هي من إرادة الجزائري التواق إلى الانعتاق، وهو في سجنه يتحدث إلى "سلوى" وهي الوطن والأم والحبيبة، يتذاكر ما كان بينهما من مرح وفرح، يفترشان الرمل ولحن الموج جيثارة، ثم تتوالي الصور الناطقة، فالموج يرسل القبل، والصخر يتشقق بنداها، والشمس تخفي سر هذه المحبة عن الشفق، وعين النجم تحرس المكان، ويعترف الشاعر في الأخير لليل أنهما توأمان من شبح ضاقت به السبل.

هكذا تشعر الذات وهي في سجنها، تحتمي بأي شيء يخطر في البال وتأنسنه لتأنس به وتنفث في أوصاله من بوحها، من هنا يبرز دور المكان – الوطن – في نفسية الشاعر، سئل عز الدين المناصرة (وهو الفلسطيني المهجّر)، لماذا يأخذ المكان حيزا واسعا في شعرك:؟ فأجاب: "الأمكنة هي جزء من عذاباتي... كما أن السبب في هيمنة المكان على شعري... عندما حرموني منه"[2] وهذا شعور مفدي زكرياء ذاته، وكلنا أنصت لحمامة أبي فراس الحمداني وهو في السجن مناجيا إياها بما يعتمل في فؤاده التواق للحرية.

أشياء عديدة يشخصها الشاعر في ديوانه (اللهب المقدس) في حديث الشاعر عن المدفع والرصاص والحديد والنار يقول:

"هذا نوفمبر قم فحيي المدفع واذكر جهادك والسنين الأربعا"[3]

ويقول أيضا :

---

[1]– مفدي زكرياء، اللهب المقدس، موفم للنشر، الرغاية، الجزائر، دط، 2007، ص: 26، 27.

[2]– عز الدين لمناصرة، جمرة النص الشعري ،مقدمات نظرية في الفاعلية والحداثة ،دار الكرمل للنشر، سوريا، ط1 ، 1995، ص: 542.

[3]– مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص: 51.

"إن الجزائر قطعة قدسية في الكون لحنها الرصاص ووقعا" [1]

وفي قصيدة "اقرأ كتابك" يقول:

"إني رأيت الكون يسجد خاشعا للحق والرشاش إن نطقا معا"[2].

ويقول في قصيدة "وتكلّم الرشاش جلّ جلال":

"وتكلم الرشاش جلّ جلاله .. فاهتزت الدنيا وضج النير
والعزّل والمستضعفون إذا هم تركوا القيادة للرصاص،تحرروا"[3].

كل الأشياء تنطق بلسان مبين وتتوعد العدو بالموت، فالرشاش الذي يسجد له الكون في خشوع هو لحن الجزائر المقدسة، وهو الذي يوقع وثيقة النصر وهو قائد التحرير الأول، تلك هي " سلطة الفعل الثوري المتحدية العنيدة في شعر مفدي زكرياء أثناء الثورة التحريرية "[4].

أما شاعر الحركة الإصلاحية "محمد العيد آل خليفة" فإننا لم نعثر على شواهد كثيرة، وذلك راجع إلى "النبرة الخطابية التي شكلت ظاهرة أدبية ولغوية في نتاجة، ولأنه يخاطب جمهوره في المناسبات، فكان آمرا ناهيا مرة، مستفهما مناديا مستغيثا مرة أخرى"[5].

ومن الأمثلة وقوفه عند قبر الإمام عبد الحميد بن باديس يستنطقه:

"يا قبر طبت وطاب فيك عبير هل أنت بالضيف العزيز خبير"[1].

---

[1]- مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص:51

[2]- المرجع نفسه، ص: 58.

[3]- المرجع نفسه، ص: 116.

[4]- عمر بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، دط، 2004، ص: 24.

[5]- بلقاسم دفة، الجملة الإنشائية في ديوان محمد العيد آل خليفة، مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2010، ص: 23.

وقال في قصيدة يصف فيها قوس قزح:

"أنظر إلى قوس بدا في عرضه مستملَحا
من نوره قَدحتُ زِن د الفكر حتى انقدَحا
كأنه أرجوحة فيها السّحابَ إرتجحا
أو صولجان في السّما ء بالسّلام لوّحا
يا قوس حيرتَ النُهى فمن رآك سبَحا
أراك قوس الله ما أراك قوس قزحا"[2].

يعرض الشاعر مشهد قوس قزح كأنه أرجوحة يلهو بها السحاب، أما الصولجان فهي الفضة الخالصة أو الفضة المصفاة تبعث سلامها وهي تسبح لقوس الله كما سماه الشاعر.

الملفت للنظر أن الشعر الجزائري قليل الحديث عن الطبيعة بالرغم من أن الجزائر تزخر بشتى المناظر الطبيعية الخلابة، بشلالاتها الرائعة وبغاباتها الخضراء، ولعل اهتمامهم بمشكلات

الشعب هو الذي جعلهم لا يلتفتون إلى النواحي الأخرى[3]. كما أننا نلمس مناجاة للأشياء من قبل ذات شاعرة تقف على مسافة بينها وبين ما تناجيه من جمادات حولها، فالذات تقتسم بطولة المشهد الحواري، مكينة الصوت، راسخة الحضور وهو ما سيختلف بها عن مآلات النص الشعري المعاصر في القادم من تحليلنا للشعر الجزائري، وهي مرحلة نسقية تتلوها أخرى تمعن الذات فيها بالمحو في الموجودات.

---

[1]- محمد العيد آل خليفة: ديوان محمد العيد آل خليفة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ج1، 2010، ص: 44.

[2]. المرجع نفسه، ص: 213.

[1]- ينظر: عبد الله ركيبي، دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث، الدار القومية للطباعة والنشر، سلسلة كتب ثقافية، العدد178 ،دت، دط، ص: 49.

وندخل الآن تجربة أبي القاسم سعد الله في ديوانه "الزمن الأخضر" وهي تجربة متميزة كونها أخرجت الشعر الجزائري من نمطيته إلى حقل الخلق والابتكار[1] – على الأقل على المستوى البنائي– يقول في قصيدة "ليل وشوق":

"يا ليل تمهّل
واشدد ريشك في الأفق
واغرز ظفرك في الصخر
لا تهرب لا تخجل
سأغني لنجومك
سأناجي قمرك
سأمزق أسراري
عن ناري"[2].

يخاطب سعد الله الليل وينادي بأسلوب النداء، يناجيه ألّا يهرب، ويغني لنجومه علّه يطرد وحشته وغربته عن الأهل والأحبة.

ومن النماذج الشعرية التي وظفت الأنسنة محمد الصالح باويه وهو من الشعراء الذين استطاعوا أن يوظفوا المعادل الموضوعي في صوره ولا سيما في قصائده الأخيرة، في قصيدته (الرحلة في الموت) ويجسد فيها المحنة القاسية التي عاشتها بلدية "المغير" * إثر الطوفان الذي عصف بالناس والطبيعة والحياة، فراح يوظف الصور التي تعبر تلقائيا عن مشاعر الخوف والهلع والجمود يقول:

---

[1] – السعيد لراوي، التجربة الشعرية عند أبي القاسم سعد الله، رسالة ماجستير(مخطوط)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة باتنة، 2007، ص: 31.

[2] – أبي القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1985، ص: 303.

* بلدية تابعة لولاية الوادي تقع بين سطيل وجامعة.

"يمتد ذراع النخلة السمراء
يطوي غلّتي
يشربني آهة ليل
في بحار الظلمات
يطوي تعاريج الشرايين إلى بحر العرق
يورق في طياته شوك الأرق
لكن ،يموت الطّلع في ليل
على بُعدِ قدم
آه ولم؟
من يَهب الواحة أحداقا وفَم
لكن يزول الظّل في الأشياء
تهوي بددًا،
كل الصفات
كل الصفات"[1].

عبر الشاعر عن إحساسه بالفاجعة من خلال إحساس النخلة التي ترمز للواحة وعلامة من علامات وجودها، وكيف أتى الطوفان على كل ظل في الأشياء في البلدة، وحيث الصمت والموت غنيمتان للناجين من الكارثة، "تلك هي تجربة الشاعر باويه التي تستوعب الجزئيات الدقيقة وتبتعد عن الأداء المباشر وتهدف إلى الأداء الرمزي"[2].

ولا يمكن أن نتجاوز حقبة السبعينات دون أن يكون لـ "إدريس بودية" نصيب، هذا الذي أسهم في تجديد الحركة الشعرية باعتماده التفجير اللغوي وعلى الصور البصرية المولّدة، يقول في قصيدة "خلوة" من ديوانه "الظلال المكسورة ":

[1]– محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص: 530.

[2]– طه حسين بن عاشورة، الرؤية الشعرية عند محمد الصالح باويه، مجلة مقاليد، العدد 5، 2013، ص: 46.

"ها أنذا أفتش عن جسدي
في حبّة رمل تشبه زهرة لوز
تجلس قربي كانت،
نتوضأ بالدم
ونصلّي لغبار الشمس
يتخندق أسرابا من خوف
في عينيها وخصري
وحين يداهمنا الليل نتوحّد في ملحمة الخلق
ونغني لزفاف القمر الشاحب
نقرأ فصل الماء
ثم أُسَلِّمُها أضلعي كي تنام"[1].

يبدو الشاعر في الأبيات بلا حواس يفتش عن جسده، فيجده في حبة رمل تشبه زهرة لوز، ومعلوم أن "اللغة المجازية درجات، ولا يكون للصورة فيها قوة تهز النفس وتحركها إلا إذا كان الشبه مقررا بين شيئين مختلفين في الجنس، وكلما كان التباعد بين الشيئين أشد كانت الصورة إلى النفوس أعجب"[2] وهذا الذي حصل في الصور الإستعارية التي جمعها الشاعر معتمدا التشخيص المعنوي في غبار من أسراب خوف،و الصلاة لغبار الشمس، وقراءة فصل الماء على الحبيبة لتنام.

ومن النماذج أيضا نجد أحلام مستغانمي في تجربتها الشعرية "أكاذيب سمكة" ويطالعنا في أكثر من قصيدة تشخيص سلوكات العاشق ومشاعره، وهي تتقلب ما بين الهجران والوصل تقول في قصيدة أنشودة الرماد:

[1] – إدريس بودية، الظلال المكسورة، منشورات بونة للبحوث والدراسات، ط1، 2008، ص: 189.
[2] – أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1989، ص: 47.

"ينتهي حبك إذن

يسخر النسيان من الشوق

يهزأ الضحك من الألم

ويسألني النسيان ضاحكا

أحقا حدث أن اشتقتُك...حدّ البكاء...

فأكاد أبكي مرة أخرى ... من الضحك"[1].

وفي مقطع آخر من قصيدة "أجمل الأشعار قيلت" تقول :

"حبّك

بدويّ يرفض التخلّي عن فرسه

ويصرّ على استضافتي تحت خيمته

ويرفض النظر إليّ دون خمار

وإذا بي أتنكّر لكل الحركات النسائية

وأبايعه"[2].

تعرض أحلام مستغانمي في المقطعين أكثر من ذات لمعاني مجردة تحس وترى، والمصورون الفنانون يمتازون بهذه الطبيعة فيتخيلون العدالة مثلا امرأة تمسك بيديها ميزانا وهي معصوبة العينين[3]، ففي المقطع الأول تتحدث الشاعرة عن الهجران وما يتركه من أثر في نفسيه العاشق الولهان، فالشوق يجثم على الصدر والنسيان يسخر منه، والضحك يضمن وجعا لامتناهيا فيهزأ من الوجع، ثم تشخص الشاعرة النسيان وهو يسألها إن كانت شوقها بلغ بها إلى تخوم البكاء.

---

[1] أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة، موفم للنشر، دط، 1993، ص: 93.

[2]- المرجع نفسه، ص: 30.

[3]- حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، 2009 ص: 125.

رأينا كيف تؤنسن أحلام مستغانمي المشاعر الإنسانية فالنسيان كائن ناطق يسأل ويجيب، والضحك يسخر ويهزأ، أما في المقطع الثاني جسّمت الشاعرة الحب في كرم العربي حين يذبح ما يملك لإقراء الضيف مهما شحت مؤونته، وهكذا فعل الحب في الأبيات، عقر فرسه وأشرع خيمته، ثم جلست إليه الشاعرة تبايعه أميرا على عرش قلبها.

وللأشياء في شعر عثمان لوصيف تجليات بلاغية عديدة ومتفردة أكثرها ورودا الاستعارات المكنية، يقول في إحدى المقاطع الشعرية:

"تصرخ الشجرة:
ارفع منشارك عن خاصرتي
أيها الآدمي الخائن
يا سفّاك الدماء"[1].

تظهر الشجرة في الأسطر في صورة إنسان يشعر ويتألم ثم يحتج ويرفض، يجسد هذا المشهد صورة ظلم الإنسان لأخيه الإنسان فالشجرة التي تقدم خدمات جمة للإنسان يأتي هذا الأخير وبلا هوادة يستغلها في البناء والتأثيث، كالإنسان الذي يقتل أخاه جزاء بره وإحسانه.

ويقول في ديوان المتغابي:

"آه تبكي الحمامة
تبكي أقاليم ساطعة هَجرتْها
وأشياء نائية... لا ترى
آه... تبكي أليفا تولّى
وعشّا تبدد في العاصفات
شهابا تلألأ ثم تلاشى

[1]- عثمان لوصيف ،كتاب الإشارات، دار هومة، الجزائر، دط، 1999، ص: 40.

وطيفا تبسّم ثم اختفى

آه تبكي... ولا أحد يستجيب"[1].

إن الحمامة في القصيدة شُخصت وبُعثت فيها مشاعر الإنسان وأفعاله، تتألم وتبكي وتحزن، فهي هنا في صورة امرأة ترملت، أو طفلة يُتمت ولا أحد يسلو بلواها، "هكذا هو الشعر يسعى جاهدا لأن يحقق التكامل بين نفسه وبين الأشكال الأساسية للعالم الطبيعي، إنه يندمج في الأشياء يضفي عليها مشاعره، وقد قيل ذات يوم إن الفنان يلون الأشياء بدمه"[2].

وللشاعر (عبد الحميد شكيل) أحد مؤسسي قصيدة النثر الجزائرية، تنويعات شعرية ومعجم جمالي خاص عبر مختلف دواوينه وقصائده، وقصيدة النثر جنس شعري يلوذ بالصورة الشعرية المكثفة والمتقنة بديلا لأجراس وإيقاعات النص الشعري العمودي التي تحول أحيانا دون تأمل أنفذ، وغوص أعمق في البحث عن درر تشكيلية فريدة. و لابد إذن من الحسية في التخييل فيها، وأن المعنوي والمجرد لا يمكن أن يدخل مجال الشعر إلا من خلال الأمثلة المحسوسة[3] يقول عبد الحميد شكيل في ديوانه (غوايات الجمر والياقوت):

"وقتما يذهب الليل إلى خلوته

تتحفز حواس النهار

كيما تتفرج على فظاعة اليقظة"[4].

لقد تعددت تجارب الشعراء الجزائريين المعاصرين عبر مختلف ألوان الكتابة الشعرية الجديدة، و(شعر الومضة) من التقنيات التي لجأت إليها الحداثة في الشعر العربي، "وهي صور سريعة مفاجئة يلتقطها الخيال ببراعة فائقة من مشاهدات الواقع"[5] الليل هو زمن الكتابة الساكن

---

[1]– عثمان لوصيف، المتغابي، دار هومة، الجزائر، دط، 1999، ص40، 41.

[2]– عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب للطباعة، القاهرة، ط 4، دت، ص: 57.

[3]– ينظر: أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، دار الفكر الجديد،دط، دت، ص: 146.

[4]– عبد الحميد شكيل، غوايات الجمر والياقوت، منشورات وزارة الثقافة، ط1، 2005، ص: 79.

[5]– عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص: 39.

المتحرك الجميل، وهي الساعات التي يخلو فيها الإنسان للإنصات إلى الذات والأشياء من حولها يتحسر الشاعر في مضمون الأسطر على انقضاء هذا الحلم الجميل لتغرق حواس النهار بعده في فظاعة اليقظة، لنتأمل في السطر الأول كيف أن الليل المجرد قد شخصه الشاعر في صورة إنسان يذهب إلى خلوته بعيدا عن الناس، فالشاعر لا يريد لليل أن ينجلي ،ولننظر إلى السطر الثاني والأخير كيف أن النهار وهو معنوي مجرد استعار له الشاعر حواس الإنسان وأسند إليه أفعاله يتحفز/ ويتفرج.

يرى "هايدجر" أن الشيء لا يكون له وجود، ولا يكتسب كيانا كاملا إلا إذا نطق الشاعر بالعبارة الجوهرية التي تسميه، ذلك أن الشعر إنما هو تأسيس للموجود بواسطة العبارة، ويرى أيضا أن الإنسان ظَلّ على جَهل بشَيْئية الأشياء بالرغم من امتلاكه إياها، وأن أقدر الناس على إظهار كنه طبائع الأشياء هم الشعراء [1]، وعبد الحميد شكيل واحد من هؤلاء يقول في ديوان "مرايا الماء":

"عندما يشحذ المساء خناجره الندية ، وتتربع الريح على
أعشاش النار، أقصد مرابع الشمس ومعي حريم
الماء"[2].

ويقول في مقطع آخر:

"في الزمان السحيق، كانت المراعي،
وبساتين البيلسان،
وحدائق الأعناب ،وغابات النشم
أسرة لنساء الخيال.[3]"

[1]- ينظر: مبروك المناعي، السحر والشعر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 2004، ص: 57.
[2]- عبد الحميد شكيل، مرايا الماء مقام بونة، منشورات وزارة الثقافة، ط1، 2005، ص: 66.
[3]- المرجع نفسه، ص: 77.

نلاحظ في المقطعين كيف يبني الشاعر من الأشياء دلالات عميقة المساء/ والخنجر/ والريح/ والنار/ الشمس/ الماء ،حريم/ إن الشعر تشخيص للموجودات بواسطة العبارة، نلاحظ كيف أن المساء يشهر خنجره، والريح تأوي إلى أعشاش النار، وللشمس مرابع، وللماء حريم، والملاذ أنثى الماء في مرابع الشمس هذا ما يرمي إليه الشاعر.

وفي المقطع الثاني تتكون المعادلة اللغوية من الزمان / بساتين البيلسان/حدائق الأعناب / غابات النشم/نساء الخيال، هذه المعادلة رتبها الشاعر تباعا ثم اختار لها نسلا من سلالة الخيال هذه السلالة هي قصائد الشاعر التي يكتبها من وحي البيلسان والعنب والنشم، فالطبيعة من العوامل التي تثير قريحة المبدع وتحثه على الإبداع ، ويروي (ابن قتيبة) أنه قيل (لكثير) "يا أبا صخر، كيف تصنع إذا عَسُر عليك قول الشعر قال: أطوف في الرباع المخلية، والرياض المعشبة فيسهل عليّ أرصنه، ويُسرع إليّ أحسنه"[1].

ولا يجيء حوار الشاعر مع الأشياء تقريريا إنشائيا، بل هو احتدام صوري متداخل متداع في نفسه ومن نفسه، لتتحول القصيدة إلى عناقيد من الصور الفنية الجديدة، وتلك هي طريقته في بنائها، إنه يبنيها من خلال الصور[2].

ومن التجارب الشعرية التي لا يكمن إغفالها تجربة الشاعر (عيسى قارف)، نقرأ له من ديوانه (والآن) صور الرصاص والضوء يقول:

"يستدل الرّصاص على الضوء

كل مساء،

فيُغمضه

---

[3]– ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1985، ص: 28.

[1]– ينظر: محمد عبد الفتاح عليم، شعرية المشهد دراسة في الأنماط والنصية، دال للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2012، ص:86.

ويعود إلى الجبل!!

أتساءل:

هل يتعثّر في العتمات!!؟

وأضحك

أضحك ملء الزجاج

الذي يزحف الآن

نحو البقايا

ليوقظ مصباحه

في المساء الجديد.!"[1].

إنها قصيدة تشخّص الرصاص الإرهابي الغادر لتحيله إلى كائن بشري يطفئ الضوء ويعود إلى الجبل، ودلالة الفعل "يعود" هنا، أن الرصاص يكرر هذا الفعل كل مساء ،وبما أن الرصاص هو أداة القتل فهو رمز للجريمة في القصيدة، وفي الجزء الأخير من القصيدة يشخص الشاعر الزجاح الذي يزحف نحو بقاياه ليوقظ مصباحه النائم لمساء جديد ،وهنا يريد أن يقول الشاعر أنه رغم الرصاص فإن الضوء يتناسل مع الأيام ويجمّع بقاياه لمساءات جديدة تمعن في الحياة.

ومن التجارب الشعرية المتميزة التي لا يمكن إغفالها الشاعر الجريء، الثائر، المتمرد، كلها صفات تصبّ في ذات طيبة تنحاز للبسطاء، يقول في ديوانه (أزرق حد البياض)، في قصيدة "صوتك":

"في نهر صوتك

تستحم الشمس

قبل دخولها

[1] – عيسى قارف، والآن، دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، باب الزوار، الجزائر، ط2، 2008، ص17. [1]

بغلالها... سرا
إلى بيت المساء.
في ناي صوتك
تهبط الأنهار
حافية إلى الغابات
حاملة ..لحمى الصيف
أوصال الشتاء"[1].

رأينا كيف استحال صوت الحبيبة إلى نهر تستحم الشمس فيه ، وإلى ناي يهبط فيه النهار حافيا إلى الغابات ونلاحظ كيف جمع الشاعر بين الغابة والناي وصوت الحبيبة ليستخلص القارئ أن صوتها – الحبيبة – هدير وحفيف وخرير.

هكذا هي الكتابة الشعرية أسلوب من ذات الشاعر "الأنا" ولكنه يتحقق في الأشياء[2] ورأينا كيف أنصت ميلود خيزار إلى صوت الحبيبة في النهر والغابة والشمس والنهار معتمدا أسلوب التشخيص.

واستنتاجا من كل ما سبق ،يمكن القول أن التحيز للأشياء في لغة الشعر وسيلة فعالة في تشكيل الصورة الشعرية فتجعلها عالما متحركا ومؤثرا، وهي قوة الشعر السحرية في تأجيج الحياة فوق كل شيء، وحول كل الشيء تماما كما كانت الأساطير القديمة والديانات تستنطق الموجودات، وتسألها المدد وتعزو إليها أسباب الحياة والموت والخصوبة والجدب والمرض والحروب... وتسبغ عليها صفات بشرية حسيا وعضويا[3]، يلوذ الشعر بهذه التقنية الخلقية

---

[1]– ميلود خيزاز، أزرق حد البياض، دار العين للنشر، القاهرة، ط 1، 2013، ص: 59،60.

[2]– ينظر: خوسيه أورتيغا إي غاسيت، تجريد الفن من النزعة الإنسانية، تر جعفر محمد العلوني، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2013، ص: 99.

[3]– Georg Wilhelm Friedrich Hegel,La Poétique, 2: précédée d'une préface et suivie d'un examen critique, p 186.

الإبداعية لواذَ الهارب من سكونية الواقع ورتابة الممكن، فالشعر رفض دائم لما هو مكرور ومكرس، ولهاث أبدي نحو تشكيل جديد ، وحياة لم تُعش بعد. والشعرية الجزائرية المعاصرة لم تكن بمنأى عن هذه الحساسية الحيوية الكامنة في أوصال أي شعرية كونية تبتغي الخلود.

في نهاية هذا الجزء من الدراسة نكون قد مهدنا الطريق للخوض في شعرية الشيء في قصيدة الأخضر بركة بعد حديثنا عن علاقة الذات بالأشياء أو علاقة الذات بموضوعها في الكتابة الشعرية، كما وقفنا عند مصطلح " المعادل الموضوعي" ت.س.إليوت حين تتنحى الذات جانبا لتتشكل العلاقة أو المعادلة الجديدة بين العالم والذات الشاعرة، وهذا ما نبحث عنه في هذه الدراسة، ثم انتقلنا بعد ذلك إلى المذاهب الأدبية الغربية وبحثنا في نظرة كل مدرسة في علاقة النص بالواقع، واستفدنا من مبادئ الرمزية والسريالية والبرناسية أكثر من غيرها، وفي العنصر الثالث دخلنا إلى الشعرية الجزائرية المعاصرة بشكل مختصر في عرض تاريخي لسيرة القصيدة من جيل الثورة إلى فترة التسعينات، وأخيرا كانت لنا وقفة عند بعض المدونات لشعراء جزائريين مأخوذين بالأشياء ، كإدريس بودية، وأحلام مستغانمي وعبد الحميد شكيل، وميلود خيزار وغيرهم، ولم يبقى لنا الآن إلا أن نشتغل على مدونة البحث في الإعمال الكاملة للأخضر بركة .

الفصل الثالث

شعرية الأشياء أو حضور الشيء في الأعمال الشعرية للأخضر بركة

المبحث الأول:

شعرية العنونة.

المبحث الثاني:

شعرية الفضاء الطبيعي .

المبحث الثالث:

شعرية الفضاء الاصطناعي .

المبحث الرابع:

أشياء أُخرْ

توطئة :

ازداد الاهتمام في السنوات الأخيرة بدراسة عناصر المكان في الأعمال السردية وما تحملها من دلالات داخل النص السردي من جهة، من خلال معالجات الباحثين والنقاد مستفيدين من تطور النقد الحديث وتعدد مناهجه إضافة إلى الدور الذي تؤديه في تشكيل الفضاء الدلالي للنص.

ولقد استفحلت استيطيقا المكان مؤثثة جماليات شعرية وسردية معاصرة ومؤطرة للأفق الفني والدلالي للقصيدة ،مما حفز النقاد والباحثين للخوض والكشف عن دلالة الأشياء بأشكالها في النص الشعري، باعتبار أن الأشياء من موتيفات المكان الشعري المتخيل: "من هنا وجب فهم الشعر على أنه جهد لفظي هدفه التوغل في مجاهل الذات وغوامض الكون يستخدم قدرة اللغة على الكشف عن طريق فعل التسمية الذي يعتمد رمزية الصور، كي يمكن الوعي البشري من تعيين أشياء ليس من الهين تعيينها"[1].

يدعونا هذا العرض إلى نرهف حواسنا لما تلتقطه القصيدة من نبض للحياة في الأشياء المحيطة بعين شاعرها، ونقصد الأشياء البسيطة التي تبدو غريبة ما إن نمعن النظر فيها مثل حصاة أو زهرة أو عشبة... ولذلك "قيل عن الشعر أن من خواصه أنه يطيل الوقوف عند صفات الأشياء التي يذكرها"[2].

الكوخ، الماء، العشب، الطين، سُبحات جدي، الظل، الشجر، عود الكبريت، الهاتف المحمول، الخبز، الضوء، أعواد الثقاب، الملح، لعب العرائس،الثلج، الحائط العاري، أكياس القمامات، زجاج النافذة، الجريدة، ثقب الباب، المخدة، حمامة الشباك، ربطة العنق، إبريق

[1]- مبروك المناعي، الشعر والسحر، ص: 56.

[2]- المرجع نفسه، ص: 58.

الشاي، مسمار، إناء الوضوء، مزهرية الشرفة، دودة الفاكهة، أكياس السميد، الفراشة ، وأشياء أخرى عديدة قامت بدور البطولة في الأعمال الشعرية للأخضر بركة.

تبحث الشعرية في المدوّنة عن احترام قاعدة الحياة،كما بث فيها الخالق قوانينه الفيزيائية المنسربة في (الريح) (والضوء) (والماء)، وهي كلها قصائد يريد الشاعر بها ومن خلالها أن يعيد ترتيب العالم كما يراه ترتيبا شعريا هو أقرب ما يكون إلى الطبيعة، طبيعة الأشياء في حميمية اندراجها في العادي والعميق .. تبحث قصائده على استفزاز الحكمة الكامنة في الأشياء والمودعة برفق وشاعرية في عوالمها الظاهرة والباطنة[1].

لقد كانت الشعرية العربية قبل انفتاح الشعرية المعاصرة على حياتها سجين معجمها الخاص، وأنماطه التعبيرية التي تحيل إلى ماض تليد، ما يجعل النصوص تتشابه وتتماثل إيقاعاتها كأوان مستطرقة، وحين انتبهت القصيدة المعاصرة إلى دبيب الحياة في أشيائها العادية والحميمية تكوثر النص الشعري المعاصر على حساسيات متوالدة ومتعددة وعوالم إبداعية مختلفة.

وقبل أن نصل إلى عمق تلك العوالم نقف أولا عند ما يسمى بالعتبات النصية وعلاقتها بثيمة الأشياء ، والعتبات النصية مصطلح نقدي أفرد له ج. جينيت (D.Djinnit) كتابا كاملا سماه "عتبات"، وهي في مفهومها البسيط مجموعة النصوص المحيطة بمتن الكتاب من جوانبه المختلفة الداخلية والخارجية، من عناوين، وإهداءات وتصديرات ومقدمات وغيرها.

المبحث الأول: شعرية العنونة:

[1] – ينظر: عبد القادر رابحي، الأخضر بركة بعيدا في عمق الغاب، مجلة مساريب، عن موقع الأنترنت، http://massareb.com/?p=4524

أولت الدراسات النقدية الحديثة اهتماما واسعا لبنية العنوان فهو يكشف عن دلالة النص برمته، بل هو نص صغير يهدف إلى تحقيق وظائف تشكيلية دلالية جمالية تعد مدخلا لنص كبير يشبه الجسد ورأسه العنوان [1]، ويكوّن العنوان مع النص الشعري وحدة على المستوى السميائي، ويعوّل عليه كثيرا في فك شفرات النص، "فهو إذن مصطلح إجرائي ناجع في مقاربة النص الأدبي ومفتاح أساسي يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد تأويلها واستنطاقها بالإضافة إلى كونه عنصرا هاما يؤدي وظائف أساسية كالوظيفة المرجعية والتناصية التي تربطه بالنص والقارئ معا ."[2]

وتفطن أسلافنا القدامى بأهمية العنوية في النص الأدبي حيث كان أبو هلال العسكري يحث الشعراء والأدباء أن يتخيروا أبلغ العناوين ذلك أنها من دلائل البيان [3].

وتتعدد العناوين بحسب ما يقتضيه النص الأدبي، فنجد العنوان المفرد والجملة والمعرّف والنكرة، والعناوين التي تنزاح عن عرف اللغة،والتي تأتي محمّلة بالكثير من الطاقات السميائية لتضيء للقارئ مسارات النص الغامضة.

وتعكس الأعمال الشعرية للأخضر بركة التي ضمتها أربع مجموعات شعرية (إحداثيات الصمت، ومحاريث الكناية، تجاعيد الصلصال، مقامات الجسد) اهتماما واضحا بقضية العنونة واستراتيجياتها، كما يطغى الشيء ودلالاته على سائر ما اختاره لنصوصه ودواوينه من عناوين. وسنعمد في هذه القراءة إلى تحليل منظومات العنونة لهذه المجموعات واكتشاف العلائق السميائية

[1]- ينظر: بشري البستاني، قراءة في النص الشعري الحديث، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط1، 2002، ص:34.

[2]- حسن بن مالك، تجليات الإتجاه النسقي في النقد الروائي العربي، رسالة دوكتوراه دولة في النقد العربي المعاصر، (مخطوط)، جامعة وهران السانيا ، 2006، ص:285

[3]- المرجع نفسه، ص : 285

بين عتبات العناوين ومتون نصوصها وسنركز على العتبات النصية ودلالاتها على الأشياء التي لها صلة بموضوع بحثنا.

وتتوزع صفحات الكتاب على مجموعة عناوين تخلو من عنونة فرعية إضافية في الدواوين الأربعة، بمعنى أن عنوان كل ديوان يحمل مقاصد دلالية ترتبط بصورة عضوية بالبنية التكوينية لقصائد الديوان، والشيء اللافت للنظر سيطرة العنونة المفردة في قصائد مجموعة "إحداثيات الصمت" حيث ضمت اثني وعشرين عنوانا مفردا من واحد وثلاثين قصيدة.

فالعنوان بقدر ما يثير القارئ ويعطيه دلالات وشحنات،باعتباره العلامة اللغوية الأولى للنص فإن الشاعر يسعى إلى اعتماد عنونة متخمة بالإيحاء من شأنها أن تمدنا بزاد ثمين يقودنا إلى تفكيك النص ودراسته [1]، والعنوان إذا جاء في مفردة واحدة فإنه يفتح المجال واسعا أمام اللعبة اللانهائية للدلالة، فعنوان قصيدة (الشيء) في ديوان إحداثيات الصمت هو اسم معرف نحويا ب (ال) التعريف، لكنه في لحظة البحث عن الدلالة يتحول إلى نكرة في أشياء تفترضها الذات القارئة للنص، "وان تم تعريفها للقارئ فإن مرجعيتها تظل مشوشة "[2]، فهل الشيء في قصيدة الأخضر بركة هو أنثى، أم وطن، أم قصيدة...

إذن الاقتصاد اللغوي الشديد جدا هي ميزة عناوين قصائد الأخضر بركة حيث تتميز ببنيتها اللغوية المكثفة جدا مثل (معطف الوقت، ويا... فوق أرض النوم، عصفور يعبر النص، قهوة مع صديقي... الضجر...) وغيرها، ومنها ما تحمل في بنيتها الدلالية معان مجردة مثل (بيان مرايا، ومقام الضجر، كلام، رائحة)، ومعاني تدل على المكان في (مقهى، مقبرة، بيت، حمّام)،

[1]- ينظر: محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، دت، ص: 72.

[2]- عبد الناصر حسن محمد، سميوطيقا الشعر في شعر عبد الوهاب البياتي، دار النهضة العربية، القاهرة، دط، 2002، ص: 36.

ومعاني إنسانية في قصائد (شخص، نساء، امرأة، شهيد)، وتظهر العناوين التي تمثل الطبيعة الجامدة في (سياج، رغيف، الطبل، جدار).

وكما أشرنا سابقا فإن العنوان هو بنية رحمية تولّد معظم دلالات النص، فإذا كان النص هو المولود، فإن العنوان هو المولّد الفعلي لتشابكات النص وأبعاده الفكرية فبنية النص تمثل بحق الرحم الخصب الذي يتمخض فيه النص الأدبي[1]، من هذا المنطلق سنبحث عن العلاقات الممكنة بين عناوين القصائد وعنوان الديوان وعلاقة مفردات العنوان بمتن القصيدة.

حين نقرأ قصيدة (بيت) في مجموعة (إحداثيات الصمت) ترشدنا إحداثيات الشاعر إلى جغرافيا الصمت المتجمعة في كومة خبيثة كما وصفها في القصيدة، وصرصار الخزانة وخريف العشب في الشباك، أشياء لا ننتبه إليها ولكنها لا تمر مرورا عاديا على بصيرة الشاعر، يقول:

"من دون إذْنٍ يسكنون البيت

صرصارُ الخزانة، كومة الصّمت الخبيث، خريف عشب

فوق رفّ اللوح في الشباك"[2].

رأينا كيف أن المتن الشعري للنص هو جزء لا يتجزأ من عنوان الديوان، حيث الإحداثية هي وحدة قياس الصمت في ذات الإنسان وما حولها من أمكنة، وفي قصيدة (سياج) التي تتألف من ستة مقاطع، يحاكي المقطع الأول والأخير خاصية بنية العنوان في محاكاة سردية واضحة في قوله:

[1] – ينظر: مجموعة مؤلفين، السمياء والنص الأدبي، ص:41.

[2] – الأخضر بركة، الأعمال الشعرية، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2013، ص: 16.

"فتحوا الوقت صباحا

أفرغوا البنزين في السيارة، انسلّوا بعيدا

عن فضاءات السّياج"[1].

السياج هو السور من شوك أو حائط ،لكنه في القصيدة له دلالة أخرى، حين يكون الإنسان أسيرا للروتين اليومي الممل، أو لواقع سلطوي مطبق، وسعيه إلى البحث عن فضاءات بديلة تفتح عنه هذا الطوق،فكان البحر هو البديل يقول: " **أسلموا آذانهم للبحر والأمواج"**[2]، لكن أنّى للإنسان أن يهرب من وطأة عيشه، فبعد هذه النزهة أتى الليل عليهم، فسحبوا صناراتهم وعادوا إلى الروتين من جديد وبلا سمك:

"سحبوا قصباتهم من موجة ..عادوا

إلى البيت، انتهت عطلتهم، عادوا

إلى العادي في ظل السياج"[3].

وفي قصيدة (بيان المرايا) يطرح الأخضر بركة واقع الشاعر وهو يتراوح ما بين سلطة النقد وذوق القارئ، فالمرايا هي رمز للشعر في القصيدة، تتهمها تلك السلطة بخيانة الذوق السائد يقول:

"أُسائل مَن هؤلاء الذين ...

يخافون من كل مختلف،

واضح،

غامض

---

[1]- الأخضر بركة،الاعمال الشعرية، ص: 31.

[2] - المصدر نفسه، ص: 32.

[3]- المصدر نفسه، ص: 32.

كالمرايا

فيتهمون المرايا...

بأن المرايا رأتهم على غير ما يشتهون

وأن المرايا تخون

إذن يكسرون المرايا

لكي لا يكون"[1].

الشاعر المختلف هو الذي ينتهك حجب المألوف، وتكون رؤاه ثورة عن المسلمات السائدة، يتساءل الشاعر لماذا يخشى القارئ هذا الاختلاف؟ ويرفضه حتّى لا يكون، بيان المرايا بيان خائن إذا شذّ عن القاعدة في نظر تلك السلطة، هكذا انفتحت العتبة العنوانية انفتاحا مطلقا في تطابق الدلالي مع حقول المتن الشعري. وفي المرايا فضح وتعرية للذات الجمعية أمام أوهامها وحقائقها، وفي المرايا (وظيفة شارحة) ميتا-نصية méta-textuelle، هدفها أن يلتفت الشعر إلى نفسه مشيرا إلى وظيفته الشعرية وأثرها في القارئ وفي الحياة.

واتخذ الأخضر بركة من الجسد في مجموعة (كيمياء الصلصال) مدخلا للعروج إلى مقاماته الشعرية، عبر استشفاف أحوال الصلصال نظرا للحضور الباذخ لموضوعه انطلاقا من العنوان وصولا إلى قصائده وشذراته، واختار الشاعر لفظة كيمياء مضافة إلى الصلصال ـ أصل الإنسان ـ مشيرا إلى جينيالوجيا التشكل الآدمي ببعديه السحري الطقسي والبيولوجي التاريخي على اعتبار أن تأثيل كلمة كيمياء/ خيمياء تحيل إلى بعدين. الروحي/الميتافيزيقي/والمادي، وباعتبار أن نص الأخضر بركة، يؤسطر الوقائع، ويحيل الممكن والعادي إلى رفارف كونية حلمية مسحورة. ففي قصيدة (يا ... أرض فوق النوم) ففي النوم تعرج الذات عن باطنها لتتحيز إلى أشياء أخرى في اللاشعور، يقول الشاعر:

[1] – الأخضر بركة، الأعمال الشعرية، ص: 83.

"ها أنت ذا

في عتمة بيضاء تبصر جسمك الموصول بالغيب

انبعاثك فوق أرض النوم

أمشاج احتمال كتابة أخرى

يطير هنيهة مثل الفراشة ثقلك الطيني

ماء..."[1].

يزخر عنوان القصيدة بدلالات السفر والعبور، إنه الرحيل فوق الزمكان إلى أرض النوم، إنه معراج الجسد ليلا على متن اللاوعي، فقدر الجسد أن يتداخل مع المكان الذي يتسع في الديوان ليشمل الكون كله ويتسع حتى يتجاوز أبعاده الفيزيقية إلى ما بعدها.

إن تعالق العنوان بنصه هو تعالق بنيوي دلالي وجمالي في آن ، كما يؤكده جون كوهن الذي "يرى أن النص بأفكاره المبعثرة يمثل (مسندا) أما العنوان فهو (المسند إليه) فهو الموضوع العام ،بينما الخطاب النصي يشكل أجزاء العنوان الذي هو بمثابة فكرة عامة أو محورية أو بمثابة نص كلي"[2].

يتجلّى الإسناد في النص حين بدأت اللغة تهيئ أرض النوم للجسد يقول الشاعر :

"يمحو

الليل فيزياء الخليقة

أسراب من البط المبعثر

اكتظاظ مساحة بيضاء بالأشياء

حمامة الشباك

[1]- الأخضر بركة، الأعمال الشعرية، ص: 97.

[2]- عبد الناصر حسن محمد، سميوطيقا العنوان، ص: 97.

غابات رمّان الكلام..."[1].

وفي ديوان (مقامات الجسد) وبوعي خاص يتخذ الشاعر من الجسد وسيلة فاعلة لكشف علاقته بالعالم ويقرأ الشاعر الجسد من الداخل بوصفه أعضاء تمشي وتتحرك وتكتشف وتحلم. بالإضافة إلى التعامل معه بوصفه إحساسا ومشاعر وعالما له خصوصياته المتشابكة،يقول في مقام الضجر في قصيدة (قهوة مع صديقي ...الضجر):

"ضجر رمادي الجهات ملثّمٌ يرتاح في قعداته

يملي يقين اليأس،

يزدرد المؤونة من جراب القلب

يفتضّ السريرة، يُخدش المرآة

يَشرب قهوة

ويفوت".[2]

انطلاقا من العنوان تظهر صور الضجر في الأسطر الشعرية في هيئة إنسان ملثّم الوجه يرتاح في جلسته، يقتات من قلب الشاعر ويأخذ من جِرابه مؤونة بقائه، جاثما على النَفَس دون كلل أو ملل، يشرب قهوته ويمضي إلى جهات أخرى.

وفي ديوان (محاريث الكناية) جمع العنوان بين المجسد والمجرد،أي بين المحاريث وهي آلات الحرث التي تستخدم في تقليب الأرض ورفعها،والكناية وتعني لغة الخفاء "ومرد هذا التركيب الجديد يرجع إلى كون الشاعر يبدع الصور ويخترع الكلمات ويشكّل وينوّع في ابتكار العلائق

[1]- الأخضر بركة، الأعمال الشعرية، ص: 97،98.

[2]- المصدر نفسه، ص: .175.

الجديدة بينها وبين العناصر الوضعية من لغته، لكي يمنح لإبداعه إمكانيات التجدد والاختلاف"[1].

فالكناية تربة من لغة، والشاعر فلاحها العارف يحرث كالا طلبا للمعنى الجديد ،وعليه فالعنوان يعبر عن اشتغال صاحبه فيه، وتوحي بنيته على شروع الشاعر في التجريب، وفي الحفر في الغياهب والخفاء[2]، يقول في قصيدة (انفلات المؤنث) :

"هن أقرب من بِشْرة الجلد، لا يُمسكهُن الكلام

يخبّئن في ماء أحداقهن السّماوات،

يشعلن في الثلج نارا، ويَسْكُن في لا ثبَاتِ الغَمام"[3].

يطرح الشاعر في القصيدة مسألة صراع الأنوثة والذكورة في الحياة، هذه الأخيرة التي هيمنت وتسلطت على الأنوثة بقوّة أنساقها وتمركزاتها الرمزية والمادية، لكن الأنوثة في النص هنا هي الكائن المنفلت عن قبضة الذكورة، ففي حضرتهن يستحيل العدم إلى وجود، والوجود إلى عدم، وتخور قدرة اللغة(الذكورية) على وصفهن حين تتبدل خاصية الأشياء معهن، يشتعل الثلج نارا، وهن في غمام فالت لا يستقر على موضع، وهو حال شبيه بالذي "وصل إليه الشاعر نزار قباني حين قال: بأن الأنوثة منتشرة في كل شيء من حولنا، وأنها متمثلة في كل الموجودات وفي كل الأشياء"[4].

---

[1]– محمد الأمين سعيدي، شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار فيسيرا، دط، 2013، ص: 269.

[2]– ينظر: محمد الأمين سعيدي، شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص: 270.

[3]– الأخضر بركة، الأعمال الشعرية، ص: 123.

[4]– هشام عطية القواسمة، الرؤيا والتشكيل دراسة في شعر نزار قباني، رسالة ماجستير، (مخطوط)، جامعة مؤتة، 2009، ص: 46.

بعد هذه الجولة السريعة في شعرية العنونة في المدونة، نصل إلى خلاصة مفادها أن القصيدة عند الأخضر بركة بما تحمله العنونة من دلالات تتداخل مع متنها النصي، فإن قصائده تضع معان جديدة للأشياء الساكنة فتحركها وتحرك كونه الشعري من خلالها، محاولا إعادة تسمية تلك الأشياء وإعادة موقعتها ضمن خارطة الشعر.

إن شعرية القصيدة عند الأخضر بركة تتجاوز العادي والمكرور وتسعى إلى تحريك العلاقة الوجودية بين الإنسان والأشياء، ويتخذ الشيء أشكالا متعددة في نصوصه؛ فتارة يشتقه من عالم الحس في مظاهر الطبيعة كأن يكون شجرا أو حجرا أو ريحا... وتارة يحول المعنوي المجرد إلى شيء يشخصه ويؤنسنه في سبيل الوصول إلى المعنى المراد، كالضجر، الموت، الدهر، والحزن...

سنوزع الأشياء إلى حقول دلالية لتأخذ كل شعرية مكانها، وهذا ما سيتبين لنا من خلال الاقتراب من المتن الشعري فيما يلي.

المبحث الثاني: شعرية الفضاء الطبيعي:

يشكل الفضاء مسارا مهما يقودنا للبحث عن الدلالات العميقة في النصوص الأدبية ولم يكن المصطلح محل إجماع بين الدارسين والبعض يجعل منه معادلا للمكان بمعنى الحيز الجغرافي والمكاني الذي يحكيه النص ، والبعض الآخر يجده في الفضاء النصي أو الفضاء الخطي وهو الحيز الذي يشغل الكتابة .[1]

وتحظى الفضاء الشعري للأخضر بركة بأهمية بالغة، فهو من أهم أدواته الفنية التي يعوّل عليها ويتخذها وسيلة لبلورة تجاربه الشعرية محاولا أن ينقله إلى المتلقي حيا وناضجا، يكشف عن العلاقات والروابط الخفية بين مواد عالمه الشعري.

1 – لوحة النهار/ الصباح:

[1]– د.حسن بن مالك، تجليات الإتجاه النسقي في النقد الروائي العربي ، ص: 300

يرى العالم الرياضي هرمان منكوسكي (Herman Menkosk) أن الزمن لن يحفظ وجوده إذا انفصل عن المسافة، لذلك أصبح ارتباط الزمن بالمكان في أدب القرن العشرين، وتحول أحدهما إلى الآخر أمرا ضروريا[1]. سنسعى من خلال هذه الجزئية أن نكشف عن العلاقة بين الزمن وإنتاج الدلالة في محاولة للبحث عن المعنى الكامن داخل نسيج النص.

قصائد الأخضر بركة تشخص الزمن في صور تستحضر الأمكنة والأشياء التي لا يمكن أن تنفصل عنها كما قال (منكوسكي) "وإذا كان الشعر العربي في أغلبه شعر مكاني فإن هذه الأمكنة من بيت أو جبل أو بحر...ما هي إلا أمكنة زمانية وذلك لانصراف الدلالة إلى الظرف الزماني الذي يحتوي الأحداث ويمكّنها من التوالي "[2].

يقول الشاعر في قصيدة (معطف الوقت):

"مثل بنّاء يرش الماء في الإسمنت هذا الصبح،
يرمي معطف الوقت على السُلّم
يمتص من التبغ نسيما، ويرى فكرته
بالخيط والمسمار، يصغي ...
ثم يمضي في حوار مع ما ليس هنا"[3].

انطلق الشاعر في هذا التشخيص العجيب للصباح من خيال عميق حين صار الصبح بنّاءً يرشُّ الماء في الإسمنت، يرمي معطف الوقت، شأنه شأن الإنسان الذي لا يكترث بالأيام

[1]- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1998، ص: 68.

[2]- حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي قراءة موضوعاتية جمالية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001، ص: 108.

[3]- الأخضر بركة، الأعمال الشعرية، ص: 22.

وهي تمضي شروقا و غروبا، نسيمه التبغ إذا تنفس ، ويبصر رؤاه بالخيط والمسمار لتستقيم – تماما–كالبِناء، ثم يدخل في حوار مع آخرين ليصغي إلى أفكار جديدة، إنها شعرية تكسر أُطر اللغة المتداولة فالصباح يمتص التبغ، وبالخيط والمسمار يرفع بناء الأفكار ويتحاور مع الجالسين عنده. يحاول الأخضر بركة دائما أن يحوّر الفكرة من الشيء، "فالعلاقة بين الأشياء والعقل هي علاقة تفكير تتكون منها الأفكار والتي بها نرى الأشياء كما يري غوتة"[1].

ويطالعنا مشهد آخر للصباح في قصيدة "عصفور يعبر النص" يقول:

"ماسُورة مكسورة في الشمس تنزف بالوحول

وملطّخ وجه الصباح برغوة الصابون تهطل من مناخير المباني" [2]

ملكة الشاعر ومخيلته الواسعة جعلته يولّد التصورات الحسية للأشياء المادية الغائبة عن النظر [3] ،(الماسورة المكسورة، ورغوة الصابون، والوحل) هي الأشياء الغائبة عن النظر لكن الشاعر يقف عندها في صور شعرية عجيبة، وحل ينزف من ماسورة في الشمس ،وهي صورة للضوء الذي ينساب من نافورة ضوء موحلة في شارع ماطر، ورغوة الصابون في وجه الصباح صورة للوقت الموحل الذي لا يمر عذبا صافيا على ضجر الشاعر، ومناخير المباني التي تتجشأ الضجر، إننا بصدد جمالية أخرى يطلق عليها النقاد (استيطيقا القبح)، "فالأدبيات تؤكد أن القبيح مفهوم ذو قيمة استطيقية مستقلة بحد ذاتها عن القيمة الإستطيقية للجمال، لذا فإن وجودها، لا يتعارض مع القواعد الفنية –كالانسجام والوحدة والإيقاع، حيث باستطاعة الفرد،

[1]– خوسيه أورتيغا إي غاسيت، تجريد الفن من النزعة الإنسانية، ص: 51.

[2]– الأخضر بركة، الأعمال الشعرية، ص: 167.

[3]– ينظر: عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1،1979، ص:244.

رؤية القبيح بطريقة استيطيقية، إلا أنه من المتعذر عليه رؤيته جميلا، فللقبيح لذته المستقلة"[1] كما في المقطوعة السابقة الجميلة فنيا، والقبيحة واقعيا.

يقول الأخضر في مضرب آخر:

"بائعو علب السجائر لم يبيعوني سوى ضجري .."[2].

الكل يشير ببنانه إلى الشاعر الطلائعي التنويري، وكأنه (ديوجين) زمانه المعتم ، وهو موضوع قصيدة "رائحة" يقول:

"لأنّي امرؤ أخضر الرائحة

تكاثر حولي الجراد

لأنّي نفضتُ الرماد

عن الجمرة الواضحة

طُردتُ.....من المصلحة

لأني حملتُ على كتفيَّ النّهار

ووزعته قِطعا من رغيف ..وضوء

على شجر متعب في الطريق

تلاحقني خطوات الظلام

ويرقبني.. قمر عسكري عتيق"[3]

---

[1]- شوان عبد الخالق شلبي، الشكل والجمال، الخصائص الشكلية، قياسها وأثر تغييرها على درجات الاستجابة الجمالية، أطروحة ماجستير، (مخطوط)، قسم الهندسة المعمارية، جامعة بغداد، 1998، ص:06.

[2]- الأخضر بركة، الأعمال الشعرية، ص:167.

[3]- المصدر نفسه، ص: 33.

ذات الشاعر في صراع مع الأشياء في القصيدة، حتى أنها تتوعده في الأسطر الأخيرة، ولأن الشاعر كائن أخضر الرائحة، كان هدفا للجراد الذي يرمز للرقيب الذي لا يكف عن المطاردة، حين الشاعر يؤانس جمرة القصيدة وينفض عنها الرماد، ثم تستمر المطاردة في المقطع الثاني من القمر العسكري العتيق يتوعد الشاعر بالظلام الحالك وهو يوزع النهار رغيفا وضوءا على الشجر المتعب في الطرقات، الأشياء هي التي تشكل الدلالة في القصيدة فهي الكائن الناطق المتحرك في النص.

وفي عبارة (أخضر الرائحة) تركيب مولد عبر تقنية (تراسل الحواس) "وهي أن يقوم الشاعر بوصف مدركات كل حاسة بمدركات الحاسة الأخرى،، فتعطي المسموعات ألوانا وتصير المشمومات أنغاما ، وتصبح المرئيات عاطرة" [1]، وهو في هذا النص يرى اللون بحاسة الشم، ويشم بحاسة البصر .

يتجاوز الأخضر بركة نظام التسمية التقليدي للأشياء والمرئيات، إنه يسعى إلى خلق الأشياء بطريقة جديدة بمنحها تسميات أخرى مبتكرة، تماما كالنهار حين استحال رغيفا في يد الشاعر في النص، يقول الشاعر الأمريكي ارشيبالد ماكليش (Archibald Mcleish): نحن الشعراء نصارع اللاموجود لنجبره على أن يمنح وجودا، ونقرع الصمت لتجيبنا الموسيقى[2].

يحرك الشاعر سكون الأشياء ويقرع صمتها ويبني من خلالها رؤاه "الرائحة الخضراء، والجراد، والرماد، الجمر، النهار، الرغيف، الضوء، القمر، الشجر، " جميعها شكلت مجتمعة شعرية القصيدة.

2 – لوحة الليل:

[1] – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة ، بيروت، دط، 1987، ص 418.

[2] – ينظر: فاضل ثامر، شعر الحداثة من بنية التماسك إلى فضاء التشظي، دارالمدى، سورية، ط1، 2012، ص:393.

صورة الليل من اللوحات الفنية التي تستدعي التأمل في القصيدة، لأن الليل هو الوقت الذي يناسب الخيال ويوافق تطلعات الشاعر من أجل التحرر من قيود الواقع الذي يحدّ من حريته، ويتفاوت الشعراء في وقوفهم عند الليل في سعي بعضهم للهروب إليه، وسعي بعضهم الآخر للخلاص من عتمته.

في الليل تسكن الأذهان، وتنقطع الأشغال، ويَصِح النّظر، وتؤلَّف الحكمة، وتُدرُ الخواطر، ويتسع مجال القلب للبوح[1]، الشاعر في الليل حفيد ينصت إلى حكاية الجدة قبل انتصاف النعاس، لنسهر مع اللغة في ليل الأخضر بركة في قصيدته "ترنيم ثالث":

"صامتا كالثلج في الليل
يجيء الشجن المنكسر الرغبات،
يشتم نسيم التربة الأول،
استرسل هباءً يستفز الحبر يا وَحْدي البعيد
خذ قليلا من العمر واصنع ما تريد
بيَ .. صُبّ لي الشاي، اتخذ قلبي هنيهات صديقا
قد أعود ذات نص لأرى ما فاتني منّي، استطال الليل ..
سلّفني كلاما كي أقول الصمت
يا صمتا يَصِيدُ .. الخاطر في برج الفراغ الداخلي"[2].

إن التوليفة التي وضعها الشاعر بين مشهد الثلج ليلا وحزنه المنكسر بلا رغبة يجمعهما قاسم مشترك وهو الصمت الذي لا لغة تقوله، يطول ليل الشاعر ولا أنيس يطوي عنه ثقل

[1]- ينظر: محمود شكيب أنصاري وحسن دادخواه، الليل وما يتصل به في الشعر الجاهلي، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 12، 2005، ص: 42.
[2]- الأخضر بركة، الأعمال الشعرية، ص:158.

الثواني وهي تمر حثيثة على الصدر، ثم يدهشنا في السطر الرابع حين يشخّص "وَحدَه البعيد" فيجلس إليه ويشرب شايا معه، ويطلب صداقة قلبه، ويستعين به على الصمت **"سلّفني كلاما كي أقول الصمت"**[1] وقد كان الشاعر العربي في الجاهلية وما بعدها قد عودنا أن يكسر صمته ليلا مع السماء والنجوم والكواكب والقمر، وكل ما تلتقطه البصيرة في فضاء الظلمة.

ويقترن الليل بالصمت أيضا في قصيدة (حكمة الضب) حين يقول:

"ليل يشوف
وينصبُ عُود تأمله الناتئِ الروح في لغتي مَصيَدة
مثل صمتٍ على هيأة البندقية
صمت على أهبة النّطق يحسو ..
بقيّة وقع خطًى في زقاق، أرى
ملمس البرد في عظم ترقوة المفردة"[2].

تشخّص الأسطر الليل، هذا الجوهر الأصم الأبكم، فتحيله إلى إنسان بصير يتأمل لغة الشاعر وهي على أهبة النطق، لكن قد تسقط اللغة في فخ الصمت، هذه اللغة التي يجسّمها الشاعر هي الأخرى في القصيدة ويستعير لها العظام والترقوة والمشاعر، وتأتي مهمة الشاعر الأولى، في تمثيل ما لا يمثل ، عبر حواسه المرهفة المتشابكة المتداخلة وهو يرى ملمس البرد في ترقوة عباراته المفارقة .

ومما نخلص إليه في الحديث عن هذا العنصر هو أن الليل يبقى صديق الشعراء الحميم ومنجم حقيقي للتجربة الشعرية فهو الذي يلهم الشعراء المشاعر، ويسبغ من صمته وطوله ووحدتهم فيه على أرواحهم ظلاله الملهمة ، ويطيب بوحهم فيه إليه.

---

[1] – الأخضر بركة،الأعمال الكاملة، ص:155.

[2] – المصدر نفسه، ص: 07،08.

3 – لوحة الشجر :

تذهب أغلب المعاجم أن الأرض هي المكان الواسع الذي يجمع الأشياء ويحضن حركة الكائنات، وبحثنا حدس للأشياء في فضاء الأرض، من أشجار وأنهار ومنازل وحجارة وغيرها ،وللفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار(Gaston Bachelard) كتاب هام بعنوان (شعرية المكان) حاول من خلاله القبض على المعاني والدلالات التي يتركها المكان في ذاكرة الإنسان ووجدانه ومحاولا الوصول أيضا إلى القيم الإنسانية التي تحملها تلك الأشياء في فضائها المكاني[1].

وللشجرة في ديوان بركة حضور لافت ومميز، بعيدا عن دلالاته المعجمية المباشرة، ولا يميّز الأخضر بركة شجرا بعينه في دواوينه ،وإنما يخلق من بنيته العضوية الشعرية التي يريدها، الغصن/ الأوراق / الحفيف/ الساقية...، يقول لشاعر:

"شجر ..هو فحم لتنّور خبز اللغة

شجر ...

هو زيت لقنديل كوخ الكلام ..."[2].

للشجر مآرب أخرى عند الشاعر حين يسّاقط الكلام طازجا عند مقامه، والشاعر ساعتها يراود اللغة عن بلاغتها، حتى ينتهي المقطع بعلامة سميائية في أن اللغة هي السراج المنير لكوخ الكلام، حين نتأمل في الصور المتوالية في الأسطر نجد أن الشاعر يحاول أن "يتجاوز الواقع ويتطلع إلى ما وراءه، وكأن لغة المجاز في الأسطر حركة تنفي الوجود الراهن بحثا عن موجود آخر هو كوخ الكلام في الأسطر."[3]

---

[1]– ينظر: ابراهيم الحجري، شعرية الفضاء، جامعة محمد الخامس، الرباط، دط، 2011، ص: 121، 122.

[2]– الأخضر بركة، الأعمال الشعرية، ص: 13.

[3]– أدونيس، الشعرية العربية، ص:81.

وفي قصيدة (شخص) وبلغة اعتمدت السرد تحكي القصيدة عن الإنسان حين لا يجد أحدا يؤنس وحدته:

"فتح النوافذ لم يجد غيما
على الآفاق،ردّ حديدة المزلاج،
عاد إلى فراش النّوم يحلم لم يجد حلما
نزل الشوارع لم يجد أحدا
ليصحبه إلى مقهى يحدثه"[1]

ضاقت الطرق المؤدية إلى الإنسان في القصيدة فلجأ الشاعر إلى الشجر يقول :

"شجر
يلتفّ مجروحا على خصر الهواء
شاهق الحزن يغطي قامتي
ينشر كفّيه عريضا
يرتوي من رئتي
مستغرق في صحوه
تلسعه الريح لكي تطويه من فوق
يميل ..
ثم يمتد ذراعا آخر ..فوق البناء"[2].

لجأ الشاعر مثل الرومنسيين الأوائل الذين تتشكل عوالمهم من العناصر الطبيعية، ومحاولة أنسنتها وجعلها بدائل عن عالم البشر المليء بالمتناقضات ،فيطالعنا الشجر يتنفس بمدد من رئة

[1] – الأخضر بركة، الأعمال الشعرية، ص:55.
[2] – الأخضر بركة، الأعمال الشعرية، ص: 57.

الشاعر، ويلتف على خصر الهواء من شدة جراحه التي هي جراح الشاعر يسبغها على الوجود من حوله، هكذا هو الشاعر يضع نفسه في مكان ما يعاينه في الأشياء وما يتعاطى وصفه منها، ثم يفكر بعقله على أنه عقل هذا الشيء مضافا إليه الإنسانية، العالية وبهذا تنطوي نفسه على الوجود فتخرج الأشياء من خلقه جميلة في معانيها وتشارك الإنسانَ حواسه كاملة.

4 – لوحة الماء/ البحر: يقف الماء في طليعة الأشياء التي أخذت حيزا وافرا من عناية الشعراء منذ العصر الجاهلي، وكثيرا ما كان يأتي ذكره في حديث عن اجتياز المسالك الصعبة وقطع مجاهل الأرض في جرأة، غير محتاجين إلى وصف الواصف أو هداية الدليل[1]، " أما شعراء الحداثة فكانوا أفضل من أعاد قراءة الماء خارجين به عن دائرة الوصف الفوتوغرافي، إن شعراء الماء هم الذين رأوا وتأملوا أشياء أهملتها حشود الأنهار الواسعة"[2] الموج ،الزبد ،رمل البحر ،زورق الصيد ، صنارة، سمكات البحر، الصدف، الملح، حجر الشط، سراطين، سلطعون البحر، هي الأشياء التي لم تهملها شعرية الأخضر بركة، يقول مثلا:

"ما تبقى هنا رأسمال الرئة .
حفنة من نسيم
يراقبها الموت،
قرميد بيت يضيء ممرّا إلى الذات،
لذّات ريح
على سطح ماءٍ تجعّد في برك الليل، ماء...
شدّ زند السماء بنجماته في إناء الوضوء،

[1] – ينظر: القيسي نوري حمودة، الطبيعة في الشعر الجاهلي، دار الإرشاد، بيروت، ط1، 1970، ص:04.

[3] – محمد الأسدي، شعرية الماء مركز النور، عن موقع الأنترنت:
http://www.alnoor.se/article.asp?id=14949.

وماء...

صغير تربيه في القفر للطير دلتا..."[1].

تتعدد صور الماء فوق مسطحاته الشعرية المشعة إلى عدة أوجه: من الماء الآسن في البرك، إلى الماء الروحي/ ماء الوضوء، إلى الماء الذي يشرب منه الطير في البرية.... تتعدد أحوال الماء في الحياة وفوق الحياة بتعدد أحوال البشرية وأهوالها عبر شعرية تعتمد المفارقة الضدية المدهشة.

إن جوهر شعرية الأخضر بركة أنها قائمة دائما على الضد، أي على ضد المألوف والثابت والمتواطئ عليه، على غرار أي شعرية معاصرة تجنح إلى اجتراح أسماء جديدة للأشياء والعالم بلغة تبتكر ذاتها كلما ابتكرت الكون، شعرية تنبض بالصور الحية التي هي مشهد للفتنة والغرابة والمتعة وكأنها بلّور متعدد الأضلاع فاتن الأضواء تبدو كل قصيدة فيه صورة مولّدة للعالم [2]، تذهل القارئ وتأخذه بعيدا وتثير حيرته أحيانا.

وللبحر حقل دلالي آخر في قصيدة (فوت) يقول الشاعر:

"سوف ألقى كثيرا من السحر، لا غرو ...

شيء من البحر يغري هنا بالهبوط

حيّز للتنحي عن الآن، أو ..

مدخل الأبدية...ـ يُروى

[1]- الأخضر بركة، الأعمال الشعرية، ص: 10.

[2] -Voir: Kébibi Varga. Les constantes du poème, Analyse du Langage Poétique-1, Ed. Picard, Paris, 1977, p:221.E

ألم يكُ قلبي نظيفا ليلقاك.

أيها الملاك الذي...؟

فاتني أن أشدّ إلى حجر الشط حوتا، وأنسى ..

لقد ...

فاتني أن أراك"[1].

هذا السائل السحري يشتغل في النص كمتخيل لا يمكن القبض عليه إلا في ارتباطه بكامل أجزاء النص، "كما أنه لا يمكن فصل البحر عن رمزية الماء بشكل عام، لأن دلالات الماء تنبثق من رمزية البحر فالبحر هو رمز لحركية الحياة وفعاليتها، فهو مكان التحولات والبعث، إنه رمز الخصب ويدل أيضا على واقع الارتياب والشك والحيرة"[2]، ودلالة البحر هنا هي المحبة والعشق حين يحرّك العاشق روحه وجسده ليتوحد مع السائل السحري- البحر - في أبدية لا تموت، إنه الولاء للحب، للزرقة، للحياة ..ويقول الشاعر في موضع آخر : **"يَحسِبون الزبد هو الماء يُحسونه زاهدين"** [3] في إشارة لأولئك الذين يتذمرون من كل خطاب ينفلت من السياق المتداول في كتابة القصيدة فيقنعون بالزبد ويتركون الماء، وهو رمز للشعر والحياة معا في شعرية الأخضر بركة.

هذا التوحد في الأشياء أشار إليه (باشلار) الذي يرى أن الطبيعة هي جزء من كيان الإنسان فحينما نتعرف عليها كأننا نتعرف عن أنفسنا، وهذا ما عبّر عنه أيضا أمبادوقليس (Omppadukulais) حين قال : إنه من خلال الأرض التي تكون فينا ،فإننا نعرف

---

[1]- الأخضر بركة، الأعمال الشعرية، ص: 15.

[2]- عبد الحق ميفراني، الأدب والبحر، مجلة الدوحة، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، العدد 83، 2014، ص: 93.

[3]- الأخضر بركة، الأعمال الشعرية، ص: 81.

الأرض ،ونعرف الماء عبر مائنا ،ومن خلال هوائنا نتنبأ بالهواء، وعبر نارنا تُفنى النار[1]، وهكذا تتقمص الذات أدوار الكائنات والأشياء في الطبيعة.

5 – لوحة الغمام / المطر: يربط الشاعر بين السحاب وما ينزل منها من الأمطار وبين العيون والدموع الجارية منها ،فقد ينسب الأفعال الإنسانية إلى المطر وهي تنزل دموعا كالبكاء والزفير و...، مضيفا على اللوحة أجواء الحزن والألم، يقول في قصيدة (من أنا في تمنراست) :

"وجهي مكان ..
يتّمته الشمس، ماضيّ غبار قدمي في التيه
ماضيّ "هقار"..طاعن في السّن،
والمستقبل الحافي خطاي
في رمال الحيرة الأولى، سمائي
غيمة حبلى تفيض
بدموع النجم في الأفق الهلامي"[2].

وفّق الشاعر في ترحيل الأشياء إلى فضاء الشعر، حيث تخرج الذات من باطنها لتتلاشى في الشمس والغبار، والرمل الحائر والسماوات والنجوم والغيوم... إن هذا المقطع تشخيصي جاء على لسان الذات الشاعرة التي لخصت وجعها ماضيا ومستقبلا، وجهُ الشاعر مكان يتّمته الشمس، ماضي الشاعر تاريخ تليد من تيه بعمر جبل الهقار، وسماؤه غيمة تحبل كأي أنثى شعرا وحكمة وبوحا موجعا، والنجوم تبكي ولها دموع كما الإنسان أيضا.

وفي نفس القصيدة يستمر التشخيص في قوله:

"تركتُ مطر الفجر يئن

[1]– جاستون باشلار، جماليات الصورة، ترجمة غادة الإمام، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 2010، ص: 184.

[2]– الأخضر بركة، الأعمال الشعرية، ص: 63.

في عيون امرأة شدّت ردائي"[1].

عميق ودقيق خيال الشاعر حين أبصر المطر يئن ويتوجع في عيون أنثى، فالخيال يهب معنًى للعالم حين يتجاوز الشاعر المشهد المرئي العادي، هذا التجاوز في الدلالة أو التعبير يجعل كل شيء دال ومعبر في القصيدة، ويكون لكل شيء قيم إنسانية[2].

وللمطر دلالة أخرى في قصيدة (مقام الرجوع) يقول الشاعر:

"لك أن تأخذني مني إلى ما شئت ،
نام الناس واسترخى المكان، ارتعش الطير في مخبئه
العالي،انحنى
شجر الدفلى قريبا منك، قد مسّت يدُ الغيم قليلا من
تراب الجبل الصامت، مسّت

نجمة الصبح نعاس الماء فيما قد تبقّى من شتاء البارحة"[3].

تبدو العلاقة واضحة بين المكان والأنا الشاعرة لاسيما حين تأخذ شكلا شعريا يعتمد على التخييل على النحو الذي تصبح فيه الأشياء وطنا للشاعر، هو الشعر يريد الشاعر أن يدق بابه يقول :" **دقّ بابي الآن وادخل مثل نَسم الفجر في عظم الذراع" [4]**، يريد منه أن يأخذه بعيدا في تراب الليل، حين تسترخي الأمكنة وينام الناس، غير بعيد عن شجر الدفلى وأصابع الغيم تطال تراب الجبل في مشهدية سنمائية خيالية حية ورائعة.

[1]- الأخضر بركة، الاعمال الشعرية، ص: 63.
[2]- جاستون باشلار، جماليات الصورة، ص: 224.
[3]- الأخضر بركة، الأعمال الشعرية، ص: 164.
[4]- الأخضر بركة، الأعمال الشعرية، ص: 164.

لاحظنا كيف أن الغيم يمد يده إلى الأرض وهي صورة للغيث الذي ينتظره الشاعر يقول في خاتمة القصيدة :

"أريد أن أفرغ من نصي

.....

تعبتُ "[1].

وعلى ضوء ما درسناه في شعرية فضاء الطبيعة في قصائد الأخضر بركة يتبين لنا الآن أن الشاعر متكئ على قدرته على ملاحظة حركة العالم بعين البصير الذي لا يفوّت صغيرة ولا كبيرة إلا أحصاها، فالشاعر ينهل من قاموس الحياة كمّا هائلا من المسمّيات والموجودات المادية ليتخذها مشروعا لتركيبته الشعرية، لكنه في الوقت ذاته، يستمر في عداوته مع الواقع عن طريق ترحيل أشياء العالم ومسمياته إلى عالم الشعر[2]، وحتى نحصي كل المسميات الصغيرة منها والكبيرة نلخصها في الجدول الآتي من الأعمال الشعرية الكاملة:

الترتيب	أشياء الفضاء الطبيعي	الصفحة
1	الليل كوخ من الحبر	07
2	حديثُ فمِ الريح في أُذن الباب	07
3	يَئِس الورد أو تعب الماء من عوده	8
4	ماء شدّ زند السّماء	10
5	يأوي النهار إلى زوجة الليل	11
6	شجر هو زيتٌ لقنديل كوخ الكلام	13
7	قد تهبُّ الريح كي تتكلم الأشجار	24

[1] – المصدر نفسه، ص: 166.

[2] – محمد الأمين سعيدي ،شعرية المفارقة، ص: 271.

8	بحر يحدِّث نفسه في الليل	24
9	مات النّهار أمردَ الوجه	26
10	حملتُ على كتفيّ النّهار	33
11	كانت يديّ عشبا دمويا	35
12	قد يُعشِب النطق	42
13	هموم أصابعٍ من عوسج	42
14	شجر مستغرق في صحوه	57
15	تكسّر ماء النّعاس	58
16	الليل شمع يذوب	60
17	غيمة حبلى تفيض	63
18	وجهي يتّمته الشّمس	63
19	شمس نهار حامض الإبطين	66
20	غابات رمّان اللغة	68
21	فاندسّ في صمت النّجوم	91
22	حشرجات الماء في صدر الغدير	155
23	غابة من آه تمشي فوق ماء	159
24	بستان رمان الحياة	159
25	مَسَّتْ يدُ الغيم تراب الجبل	164
26	نجمة الصّبح نعاس الماء	164
27	كلّما مسّدتُ ظهر الرمل أنتْ كَبِدُ	160
28	أشجار الخيال الحر	167
29	الشمس تنزف بالوحول	174

إن المتمعّن في بعض الصور المرتبة داخل الجدول مثل (مات النهار أرمد الوجه، كانت يديّ عشبا دمويا، هموم أصابع من عوسج ،تكسّر ماء النعاس،وجهي يتمته الشمس) يجدها سوداء قاتمة، تنضح ألما وتشاؤما، وإلى جانب التشاؤم نلاحظ أن الشاعر اعتمد التشخيص الإستعاري للأشياء، باعتماده على أدوات الطبيعة الصامتة منها والمتحركة كالليل والنهار والشمس، والريح والماء والغيوم والشجر، وعبرها يوّلد الشاعر المعنى في لغة عمادها التكثيف والمجاز العميق في صور شعرية موغلة في الابتكار.

ومن غير المستبعد أن يكون الشاعر قد اطلع على تجربة الشاعر الفرنسي فرانسيس بونج (Francis pong) شاعر المدرسة السريالة والذي لعب دورا مهما في تطوير قصيدة النثر – القصيدة الشيء– التي تلجأ إلى شعرية المشهد حيث تلعب الأشياء الدور الرئيسي في ركحها الجمالي المتميز، لجوء الهارب من واقعه المرير، وعالمه المأهول بالحروب، وبالموت، والعدمية السوداوية المقيتة، وهو حين يحشد الملامح والأشياء، فهو يحشدها في معرض جنائزي،كرؤوس مجزرة، وهو بذلك يستعرض رغبته في إعدام عالم عدواني دون الحاجة إلى تغييره عبر وظيفة جمالية تستبق العبارة نحو برجها السريالي ،فيدعو إلى النزول إلى الشارع لإطلاق النار على الجماهير يقول:

"أيمكن لهؤلاء
الملعونين القادمين
من حيّهم القذر
الأم، والجندي
والطفلة في ثوبها الوردي
أيمكن لهم أن يمروا ؟
ثملٌ .. أقفزُ
وأطلق ...أطلق النار

وأقتل ...

ثم أطلق ...أطلق النار على السيارات"[1].

يحيلنا هذا المقطع لفرنسيس يونج إلى فضاء المدينة الواسع الشوارع والسيارات والعمارات والمقاهي ...كلها أشياء أخذت النصيب الوافر من شعرية الأخضر بركة كما سنرى في شعرية الفضاء الاصطناعي.

المبحث الثاني: شعرية الفضاء الاصطناعي :

نقصد بالفضاء الاصطناعي تلك التقنية الإنشائية التي تتناول وصف الأشياء الواقعية كما تراها العين[2] أو الأشياء التي أثثتها يد الإنسان في الواقع، وهي أمكنة متناثرة موجودة هنا وهناك، وكل شيء له دلالته وله أبعاده، وله شعريته التأويلية وله فلسفته الخاصة، منها القرية /والمدينة/ والبيت/ المقهى/ المقبرة/ السوق ..كلها فضاءات أثثت شعرية الأخضر بركة.

1- فضاء البيت: تحدث (غاستون باشلار) في كتابه (شعرية المكان) عن ما أسماه المكان الأليف وهو المكان الذي ولدنا فيه، أي بيت الطفولة، إنه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة وتشكّل فيه خيالنا، وهو أكثر من مجرد كيان هندسي، إنه روح إنسانية وجسده تجسدها القصيدة إلى الوجود في الصورة الفنية.[3] ويحكي الدكتور (حبيب مونسي) في كتابه (فلسفة المكان في الشعر العربي)" أن أعرابيا رأى ابنا له يختط منزلا بطرف عصاه، فدنا منه، وقال: أي بني إنه

---

1 -Michel collot.francis ponge :entre mots et choses, champ vallon , 1991 ,p:25.

[2]- عزوز علي إسماعيل، شعرية الفضاء الروائي، ص:37.

[3]- ينظر: غادة الإمام، جاستون باشلار، جماليات الصورة، ص: 290.

قميصك، فإن شئت وسّعتَ وإن شئتَ ضَيّقت"[1] فما دام القميص هو ألصق الأشياء بجسد الإنسان، فإن للمنزل خصوصية القميص أيضا.

والمكان عند الأخضر بركة بصورة عامة لا يتفاعل معه بصفته مكانا جغرافيا وجوديا بل هو مكان فني شعري بالدرجة الأولى يُعْنى بالمعاني النفسية والروحية والوجدانية، والبيت من أنماط الأمكنة التي تفرض كيانها على الشاعر لذلك نجد الأخضر بركة يقف طويلا عنده متخذا من كل الأشياء داخل فضائه عونا للمعنى الذي يريده يقول في قصيدة (بيت) مثلا:

"**هل ستموت وحدك، كالفراشة في إناء الزيت، هذا**
معطف سيظل بعدك شاهدا، إبريق شاي،
آية القرآن، آثار التأمل في الجدار، قميصك الملقى
على الكرسي، دقّات المنبه،
دون إذْنٍ يدخلون البيت، مسمار الكتابة والحوار المدثر
بدموع مخطوط كبير السن مطرود"[2].

الشاعر في هذا المقطع يقرّ أن البقاء للأشياء طالما أنها أثاث وعينا ووجودنا، كما تقوله الجملة الشهيرة التي تتكرر في كتابات هوسرل والفينومينولوجيين على العموم، "إن الوعي هو دائما وعي بشيء ما"، دفاعا عن سلبية الوعي في تفاعله مع الواقع الخارجي، فهي – أي الأشياء– في وعينا ستصير الذوات الناطقة باسم وجودنا. وفي هذا النص تبدو الأشياء كأنها شخوص رواية وهي ليست جمادات بل هي أنسنة خالدة في نظر الشاعر (**جلست أعمى كي ترى ما لست تعرف**) والخطاب موجه للإنسان أن يلتفت لتلك الأشياء التي لا تعبُر بصيرته، صرصار الخزانة، العشب في الشباك، رمل المكان، المعطف، إبريق الشاي، القميص الملقى على

[1]– حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص:17.
[2]– الأخضر بركة، الأعمال الشعرية، ص: 17.

الكرسي، دقات المنبه... هذه الأشياء الباقية ستشهد على موت الإنسان (**ستموت وحدك... هذا المعطف سيظل بعدك شاهدا**).

2 – فضاء المقهى: يشغل المقهى حيزا واسعا ومهما في حياة الشعراء والكتاب، فهو أحد الأماكن المفتوحة التي تعكس الواقع الاجتماعي لأنه أكثر الأمكنة التصاقا به، "فهو حاضنة لا تقل شأنا عن البيت، فيه يتسّع الوقت للقراءة والكتابة وأكل الشطائر وشرب الشاي والقهوة وقد يأخذ الإنسان منه قيلولة أحيانا"[1]، ولا شك في أن المقهى حيّز ملهم جدا للكتابة خصوصا حين يرتبط به الكاتب بشكل روحي حيث تشتعل المخيلة وتسمح حميمية المكان رفقة الأوراق والأقلام في جعل الكتابة ممتعة وصافية وشيئا فشيئا تتشكّل صداقة ضمنية بين الكاتب والأشياء أو شخوص افتراضية تؤنسنها المخيلة ،ويألف الأخضر بركة كثيرا إلى هذه الصداقات – غير المرغوب فيها ضمنا – يقول في قصيدة (قهوة مع صديقي... الضجر:

"ضجر يرابط، يهدر الأيام،من مقهى إلى مقهى،يروحُ
الأصدقاء ينكّتون...
ويحتسون الشاي ساعات وينصرفون،
يكتظّ الغياب بنكهة الأتباغ،
مثل بحيرة الزيت المكان الفجّ، أعزلُ، لا تموّجه حصى
لا ظل تفرشهُ على الحيطان أشجار الخيال الحر"[2].

أشجار الخيال لا تجود بظل ظليل حين الشاعر يترقب حرفا يشق به صمته، ينصرف الأصدقاء وتنتهي نكاتهم ليتوحد الشاعر مع الضجر في رباط يطول مع الوقت والأيام، وكعادة الشاعر في كل فضاء يفتحه يجعل من الأشياء وسيلة للتعبير، كنكهة التبغ مع الغياب ،فالتبغ

[1]– هاشم شفيق، الشعر والمقهى، مجلة تاتو، المدى للأعلام والثقافة والفنون، العدد 50، تموز، 2013، ص: 31.

[2]– الأخضر بركة، الأعمال الشعرية، ص: 173، 174.

يتمدّد هو الآخر وحيدا في فضاء المقهى وقد غادرته الصدور المدمنة ولهًا،ثم يشبه المكان – المقهى – ببحيرة الزيت التي لا تموّجها الحصى حتى يجعل من الغياب الفج أكثر ثباتا وأنه يستوطن المكان فلا حضور إلا الضجر على مائدة الشاعر .

وفي قصيدة (مقهى) يشتغل الشاعر على الأشياء التي تؤثث هذا الحيز المكاني حين يقول:

"تلك مقهى/جلسوا
طَاولة منخورةٌ الجسم/الكؤوسُ
وحدها/ربوة التبغِ/الكراسي
حولها دارت على حُزن النواة.
فتحوا دُرج الكلام
قلّبوا رَمل الصَحيفة
ضحكَة صمَّاء... أسنَان تَعرّت... صُفرة تحت الشفة
أفرغُوا وامتلئُوا
مسّدُوا شعر الذقون، وقُفوا
ضبطوا ساعاتهم وانصرفُوا"[1].

إن طاولات المقاهي وكراسيها، والكؤوس، والفناجين، والتبغ المتجدد، والصحيفة، كلها أدوات حقيقية لحياتنا النفسية الخفية، دون هذه الأشياء ومثيلاتها فإن الحياة تفقد نماذج الألفة كأشياء البيت كذلك من خزانة وسرير ومذياع... ، إنها ألفة الأشياء والمكان بأسره، وهذه الأشياء تمتلك صفة الألفة مثلنا، وعبرنا، ولأجلنا،[2] فحين قال الشاعر "**الكؤوس وحدها**" يتبادر لنا أن للكؤوس أفئدة تشعر، وتفرح وتحزن، يقول في آخر القصيدة "**كبرت ربوة التبغ، الكراسي**

[1] – الأخضر بركة، الأعمال الشعرية، ص: 26، 27.

[1] – غاستون باشلار، جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،لبنان، ط2، 1984، ص:91.

حولها دارت على حزن الكؤوس"[1]، أما الطاولة المنخورة الجسم فإنها تعبت هي الأخرى وترهّلت من السّواعد والأكف... بل وتعبت من الكلام الذي لا يبدّل جلده، هكذا يجُسّ الشاعر نبض الأشياء وهو يعبر هويتها العميقة غير المتاحة للجميع.

لم يوفي المقهى بغرضه في قصائد الشاعر حتى أننا نشعر أنه لا خلاص من الضجر دائما، وأن قهوته لا تستطيع أن تلبي حاجته، يشربها على مهل وينصرف، إذن فالمكان (غربة)أركانه تجمع كراسي الدهشة والفراغ، ولا تستطيع أن تضم الشاعر وزملاءه، وتنشر الأشياء حزنها على ذات شاعرها.وتجعله يعيش الغربة ذاتها.

3 – فضاء المدينة: للمدينة مكانة خاصة في الشعر الجزائري المعاصر فما من شاعر إلا وخاض فيها إذ قلما نجد شاعرا لم يكتب عنها سواء أكانت مدينته التي يسكنها أو المدن التي زارها، "فعودة الشاعر الجزائري للمدينة هي عودة للمكان الذي يضجّ بالحياة والحركة المستمرة في الليل والنهار، وعودة لمكان الدراسة أو العمل أو التجارة ولذلك تتعدد مشاعره نحوها، بين القبول والرفض، بين الهروب واللجوء، وهذا الشعور المتعدد للشاعر نابع من عدم رضاه بالرتابة والروتين فهو يسعى للعيش المتجدد في كل مرة ولا يهمه نوع المكان ."[2] فنجد عبد الحميد شكيل قد تغنى بعنابة، وميلود خيزار وعثمان لوصيف وقفا عند نخيل بسكرة ،ومدينة سكيكدة حاضرة في قصائد يوسف وغليسي، أما الأوراس فهو رمز للشعرية العربية عامة، أما الأخضر بركة فلا نجد له مدينة بعينها يذكرها في أعماله الشعرية الكاملة ما عدى مدينة (مسيردة) وتقع شمال غرب الجزائر في تلمسان،ومدينة (تمنراست)، ربما لأن "مدن الشعر ليست المدن الواقعية فحسب بل ما تبدعه الذات المتخيلة فلكل شاعر مدينة تحيى بأعماقه وهي لا تتطابق بالضرورة مع مدينته

[1]– الأخضر بركة، الأعمال الشعرية، ص: 28.

[3]– محمد الصالح خرفي، جماليات المكان في الشعر الجزائري، رسالة دكتوراه (مخطوط)، كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة، 2006، ص: 199.

الواقعية[1].أو أن الشاعر يعتقد أن المدن سواء في مشاعر الضياع والإحباط والرتابة والروتين الخانق يقول في قصيدة (حياة):

"وسط المدينة، نسوة يهبطن نحو السوق،
في الأيدي القفاف.
ضياءُ ماءٍ جفّ في ليل العيون
ظِلالهن على عَجَل
وجع القلوب ديارهنَّ، العطر رائحة المطابخ،
والبياض ملاحف مترهّلة
بجعٌ على الطرقات
في الأقدام أحذية الشّتاء
على الشفاه بقيّة من عمرهنَّ الأنثوي
رمد الغبار على زجاج الحافلة
متسوّلون أمام عمران البريد،
و"خالد" الولدُ الوحيد يبيع كبريتا
لإيقاد السجائر والحياة الذابلة"[2]

يعبر الشاعر المدينة وكمصور فوتوغرافي يلتقط أشياءها يمنة ويسرة، قفاف النسوة وهنّ في طريقهن إلى السوق، البجع في الطرقات، أحذية الشتاء في الأقدام، الغبار في زجاج الحافلات، المتسوّلون على عتبات مراكز البريد ،و"خالد"بائع الكبريت يوقد سجائر المارة.

هكذا تدور عجلة النهار في المدينة دون أن تغير مسارها، إلى أن يأتي الصباح القادم يقول الشاعر في ذات القصيدة :

[1]-إبراهيم رماني، المدينة في الشعر العربي الجزائر أنموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 2001، ص: 05.

[2]- الأخضر بركة، الأعمال الشعرية، ص: 50،51.

"عاد الرجال إلى المقاهي
والنساء إلى قفاف السوق،
والمتسلوّن إلى الشوارع
والغبار إلى زجاج الحافلات
عاد الدّخان إلى صدور العاطلين
ولم يعد خالد إلى الكبريت" [1]

ويستمر هذا التذمر من الواقع في قصيدة "قهوة مع ..صديقي الضجر" والشاعر يبحث عن وصفة تسعف الكلمات الهاربة من البياض يقول:

"أستنفرُ الكلمات مثل الطفل في ألثاغه الأولى سدًى
لا شيء خلف الشيء، في الأفق المسطّح كالقصاع المعدنية،
شارع يتنفس الأحماض، تمتلئ السطوح
مقعراتٍ، بالغسيل، بخردوات الذاكرة
يتطاول البنيان، تقصر قامة المعنى"[2].

القصيدة عند الأخضر بركة أشبه ما تكون بكرة الثلج المتدحرجة ليزداد حجمها بالتدرج لتنتهي على شكل معين [3]،وتتدحرج مخيلة الشاعر تلتقط الأشياء في طريقها، الأحماض أنفاس الشارع، والأفق كالقصاع المعدنية، وسطوح البنايات تمتلئ بالمقعرات وحبال الغسيل وينتهي المقطع بمحسن بديعي بليغ، حين يقصر المعنى أمام تطاول البنيان .. فالشاعر ينطلق من واقع المدينة، ولكنه يسمو به إلى آفاق الشعرية الراقية، وقد تأتّى له ذلك بفضل قدرته على ترحيل أشيائها إلى عالم الشعر.

[1]- الأخضر بركة، الأعمال الشعرية، ص:53.
[2]- المصدر نفسه، ص:173.
[3]- ينظر: عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص: 79.

إن جملة (يتطاول البنيان، تقصر قامة المعنى) تتكثف وتتوتر لتشكل رؤية الأخضر بركة للعالم، من ها هنا تتضح لنا البؤرة التخييلية التي يقف من خلالها الأخضر كي يشكل عالمه الذي يحلم به داخل العالم الذي يرفضه. إن شعريته اللغوية التي ينتصر لها لا تختلف عن الشعرية المعمارية التي يبتغي أن تتجسد في مدينته... هو يلوذ بجمالية العبارة التي لا تنوء بمحمولها المعجمي حتى تدلّ أكثر مما تقول، وتوحي أكثر مما تصرح، وتومئ أكثر مما تسرد وترصف، ومن وراء ذلك فهو يندد بمدن الصفيح المسطح، والإسمنت المرصوف بلا معنى أو تأثيث جمالي أو ثقافي، إنه يمتثل عبارة (النفري) الشهيرة: " كلما ضاقت العبارة، اتسعت الرؤيا"، وحريٌّ بشارع يتنفس الأحماض بدل الهواء الصافي أن تختنق الدلالة المعمارية فيه، وهو ما يستطيع أن يصل إليه القارئ وهو يتتبع بدقة الكتابةَ بالأشياء في مدونات الأخضر بركة، وهو يتضوّر قلقا وجوديا ناضجا ورائيا في المسافة المحتدمة بين العبارة والعمارة.

نلخص الآن أشياء الفضاء الاصطناعي وهي تتوزع في أمكنة مختلفة :

الترتيب	أشياء الفضاء الاصطناعي	الصفحة
1	مآذن مغموسة في دمي	9
2	يتنهد البئر القديم	24
3	طاولة منخورة الجسم	26
4	يقهقه الباب	29
5	يختنق المكان وتترهل الجدران	30
6	شارع من نعاس قديم	34
7	هواء الأزقة والمررات الهزيلة	42
8	سيبصق عند الازقة	45
9	قطار غاب في نفق	50
10	نسوة يهبطن نحو السوق/ في الأيدي القفاف	50

11	متسوّلون أمام عمران البريد	51
12	في البيت جدران تضيق	51
13	عمارة تنشق ما بين النوافذ	54
14	زقاق ضيق في فندق وسخ	55
15	المعطف الصيفي خلف الباب	56
16	أيها الوقت إلى السوق	67
17	رنّ الهاتف المحمول في جيب التعالي	71
18	دم ينسل من أنبوب مستشفى	86
19	تحتسيك شوارع، يغتابك المقهى	107
20	تحتسيك شوارع، يغتابك المقهى	107
21	مدرسة مكسرة الأبواب	170
22	مدرسة مكسرة الأبواب	170

عبر هذا الإحصاء الدلالي نستخلص صور الواقع الذي يتمثله الشاعر في دواوينه الشعرية ،تترهل الجدران ، وتضيق الأزقة في ممرات هزيلة، هواء يخنق الأنفاس، قفاف السوق في أيدي النسوة كل صباح، باب المدرسة المكسّر، والفندق الوسخ، وأنت تعبر الشارع يغتابك المقهى، ويحتسيك الشارع في زحامه .

لغة الشاعر تترجّل إلى الواقع العيني لتكشف عن علاقة الإنسان بالعالم من حوله، لكن بلغة شعرية لا تنسخ الواقع وإنما تعيد تشكيله فنيا في مفارقات شعرية طريفة تقوم على تشخيص المعنوي أو المجرد فيغدو هو الآخر شيئا أو حيزا مكانيا شارعا أو سوقا أو مقهى كما في الصور التالية (أيها الوقت إلى السوق، شارع من نعاس قديم ..).

المبحث الثالث: أشياء أُخـَـرْ:

يُنظر اليومَ إلى المحسوسات باعتبارها أساس حياة الإنسان وأن هذا العالم لا يهتم بالجوانب المعنوية، حتى الإنسان هو الآخر يجعل منها غاية لتحقيق السعادة في حياته متجاهلا المعنويات تماما، والحال نفسه لا يتغير في مجال الكتابة الشعرية حيث يعمد الشعراء إلى جعل المعنوي شيئا ملموسا على سبيل الاستعارة والمجاز، ما من شيء إلا وتطاله أنامل الشعر "فنبتة يتيمة في عمق الصحراء قد تحيلنا على فكرة غربة الإنسان في العالم ويقول أدونيس: إن الشاعر يصل كل شيء بكل شيء"[1] هكذا يتسع مجال الشعر ليشمل الشيء المجرد والصور المحسوسة والمتخيلة، وليصبح رؤيا شمولية مكثفة للأشياء والموجودات.

والأكيد أن الشعر حين يجمع بين اللامرئي والمجرد وبين الحسي والملموس، فإن حركية اللعب الشعري الحر تتعدد مجاريها، حين يستحيل ما هو لا مرئي إلى شيء ملموس على مستوى التخييل الشعري أو العكس، ولنعد للأعمال الشعرية للأخضر بركة ونلاحظ كيف يتشيّؤ المعنوي في أكثر من صورة شعرية في القصيدة الواحدة.

ونعود إلى قصيدة (بيت) التي كنا قد تحدثنا من خلالها أن الشاعر يخبرنا عن أشياء تدخل بيته دون إذن منه نذكر من بينها ما قاله في آخر القصيدة:

"دون إذن يدخلون البيت، مسمار الكتابة والحوار المدثر
بدموع مخطوط كبير السن مطرود،
وبالمعنى ينام على فراش الدهشة الأولى مريضا"[2]

(فالكتابة) لها وجود معنوي في الأذهان لكن الشاعر يجعل منها شيئا محسوسا في صورة

[1] – عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص: 125.
[2] – الأخضر بركة، الأعمال الشعرية، ص: 17.

(المسمار)، وتلك هي لغة الشعر في أسمى صوره، حين يجمع بين المتناقضين – المجرد والمحسوس– ، فالمسمار له خاصية الإصلاح، وكتابة القصيدة تمر بهذه العملية إلى أن يكتمل معمارُ النص، والكلام نفسه يقال عن الدهشة التي بسط لها الشاعر فراشا في آخر القصيدة.

.....وفي مطلع قصيدة (من أنا في تمنراست) يستحيل المجرد والمعنوي إلى شيء ملموس يقول الشاعر:

"حصّتي من خمرة المعنى قليل
والوقت في قارورة الوقت الذي عندي قليل
جبل من عزلة يعلو
غراب فوق باب الروح يعلو"[1].

.....(لا وقت للوقت) في جعبة الشاعر، نفذ زادة وهو يتصيّد المعاني هنا وهناك، يشكو عزلة تعلو وتكبر في الصدر، وسماوات الروح يستبيحها الغراب، يجمع الشاعر في الأبيات بين الأشياء ومعانيها المجردة بين المعنى والخمرة، والوقت والقارورة،... ويقصد بثنائية الخمرة والمعنى تلك المحفزات التي تفتح شهية الكتابة والتأمل، أما الوقت المخبّأ في القارورة فهو للدلالة على أنه ما عاد يكفي الشاعر بل ويحتاج إلى أشياء أخرى تحفظه بدل القارورة، هكذا يصبح لكل شيء رمز ودلالة أو كما يقول هرمان هيس (Herman Hesse) :"إنه يجب أن ننتبه إلى كل شيء، لأنه يمكننا أن نؤول كل شيء"[2]. تأويل إبداع وتمثل وتأويل قراءة.

يقرن الشاعر بين جبل (الهقار) في (تمنراست) المتعالي وحيدا في عزلته في فدافد الغياب الصحراوي وعزلة الشاعر ذاتها التي يتمثلها كأنها ذلك الجبل، وقد قضى فترة الخدمة العسكرية هناك، وتركت تلك المرحلة أثرا شعريا ونفسيا بينا أفرز هذا النص.

---

[1]– الأخضر بركة، الأعمال الشعرية، ص: 62.

[2]– ألكسندر نيهاماس، نيتشة الحياة كنص أدبي، ترجمة محمد هاشم، أفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2008، ص: 13.

تتعالى لغة الأخضر بركة الشعرية عن القواعد التعبيرية والجمالية الجاهزة، تبتكر الجديد الذي يقارب الأشياء والحياة ،والجدّة هنا ليست في الأوزان أو القوافي أو التداخل الحميم بين الشعر والسرد في النص وإنما في طريقة المقاربة وفي طريقة استخدام اللغة [1]، لنقرأ هذه الأبيات من قصيدة (عاد) يقول الشاعر:

"طائر عاد من قفص الاغتراب
إلى عشّه، للبنات عيون تطلّ
فرشن له مثل صوف العواطف، «صينيةٌ» نزلتْ
من على الحائط، انفتحتْ وردةً من نحاس
تموّج عشب الحديث مع الذكريات
بياض الفناجين ظِلّ الفَراش على القلب
إبريق ضوء من الشاي،
والليل شمع يذوب"[2].

ذات الشاعر الفردية تحاول أن تنفصل عن المجموع لتأخذ فكرها الخاص وجماليتها الخاصة، إنه التجديد على مستوى الرؤية والتعبير معا [3]، ونقصد بالمجموع تجاوز الواقع الشعري السائد والبحث عن مغامرات جديدة على متن اللغة، ويتجلّى هذا التجديد بوضوح في المقطع الأخير حين يتحدث عن مشاعر الفرحة بعودة الغائب من أفراد الأسرة إلى حاضنة البيت، إنها عودة الطائر إلى عشّه، فالبنات يفرشن صوف العواطف، والأحاديث عشب أخضر مع ذكريات الماضي الجميلة، لتأتي صينية الشاي في إبريق من ضوء، وفناجينها بيضاء كظلّ الفراشات.

[1] – ينظر: أدونيس، ها أنت أيها الوقت، دار الآداب، بيروت، دط، دت، ص: 90.
[2] – الأخضر بركة، الأعمال الشعرية، ص: 60.
[3] – ينظر: عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص: 154.

يستحضر الشاعر الأشياء ثم يقارب بينها وبين معانيها المجردة، (الصوف /العاطفة) (العشب /الحديث) في فضاء مكاني يختزل المساحة عبر "التنسيق المكاني للأشياء والاكتفاء بالأدوات التي تخدم شعرية النص فقط، إذ لا يهم أن تكون الصورة المكانية مكتملة التكوين أمام العين المبصرة"[1]. فالعشب والصوف، والضوء والإبريق والفناجين، والصينية، والشمع ووردة النحاس، هي الأشياء المختزلة التي اعتمدها الشاعر فقط وشكّلت الفضاء الشعري للنص.

وفي قصيدة (انفلات المؤنث) يتصفّح الشاعر كتاب الأنوثة ويتأمل المشاعر والأحاسيس متّخذا من الأشياء وسيلة للتعبير في شعرية تغوص في أعماق الأنوثة بكامل أسرارها، يقول الشاعر:

"نساء ...
يمارسن أسرارهن على غفلة من ضجيج المذكّر،
يغمسن خبز المرارات في عسل أحاسيسهن ينتجنها بالسليقة
يرقّعن ثوب الكرامة"[2].

ويقول أيضا :

"كلّما نضج القلب شاخ الجسد
كلّما خسرت فتنة النفس بعض حدائقها، ازدهرت
شهوات الخطاب
كلّما قيل أنثى
رأى الشاعر الفحل فرصته لاقتراف الكلام
هذه المادة الأنثوية في غابة من فتاوٍ"[3].

---

[1]- بشري موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999، ص: 169.

[2]- الأخضر بركة، الأعمال الشعرية، ص: 123.

[3]- المصدر نفسه، ص: 127،128.

يوظف الشاعر بلاغة الحس واللمس للإمساك باللامنطقي أو المعنوي بطريقة حسية مباشرة من خلال سلسلة من الأفعال الدالة على فعل اليد (يغمسن)، (يرقّعن) فتبدو الصور حسية (خبز المرارة، وعسل الإحساس) ولكنها في ذات الوقت تعبر عن اللامرئي المجرد من خلال تشيؤ المعنوي بين المرارة والإحساس ،إن حسية مثل هذه الصور تراهن على الانتقال من المتخيل إلى المرئي وذلك بإعادة تشكيل المفاهيم المجردة (المرارة/ الكرامة/ الإحساس) تشكيلا يمنحها مظهرا ماديا جسديا. ذلك أن الشاعر في هذه المقاطع ينتصر إلى الجسد/الحرية والاستقلال والملكية الخصوصية التي هي ليست لأي كان، سواء أكانت سلطة مؤسساتية أو أبا نسقيا أو خطابا متعاليا، وكل هذه المرموزات المجردة يجسدها الشاعر مُشيّئة في صور حسية تقطر شاعرية .

والصورة ذاتها في المقطع الثاني في عبارة (حدائق النفس) فكلما تألمت النفس البشرية وخسرت بعضا من تلك الحدائق التي ترمز للسعادة والفرحة والحياة الكريمة يقترف الإنسان الكلام ويتخذ من الوجع مجالا للبوح ،ويقول "توفيق الحكيم " في هذا الشأن " لاشيء يجعلنا عظماء غير ألم عظيم ".

وفي قصيدة (مقام الموسيقى) ،يرحل الشاعر مع أوتارها ويتخذ من العود زادا دلاليا في القصيدة فهو كائن يستنطق الأشياء، هو صديق القلب والكون، وخمر الليل، وغابة تمشي فوق ماء ... يقول :

أيها العود الصديق ،

استنطق الآن جماد الكون ،أُسكبه نبيذا

كن بُهوت المطر الصَّافي على سطح زجاج النافذة

كن خروج الولد الحافي إلى رمل مساء العزلة الغامض

كن واحاتِ حيراتِ الشروق

كن هواء الرئة الخاص"[1]

إن الشاعر يميل دائما إلى التعبير عن العوالم المجردة بطريقة تجعله يستثمر مدركات العالم وأشياءه الحسية، فتظهر المدركات المجردة في صور ومظاهر محسوسة عن طريق الاستعارة كما في

[1]- الأخضر بركة، الأعمال الشعرية، ص:152.

الأبيات الأخيرة التي اعتمدت التشخيص الاستعاري لمفردة (العود) الذي يرمز للفن بكامل أشكاله، يلتمس منه الشاعر – العود – أن يدنو إلى الأشياء ويستنطقها، وأن يحرك كل ما هو ساكن وراكد فيها، وتتجلى العوالم المجردة في مفردات الحس بين رمل العزلة وواحة الحيرة ،"كأن الشاعر لا يختلف عن الرسام عندما يقومان بفعل المحاكاة سواء كانت لمحتوى مجرد أو لمادي محسوس، فإنهما يخاطبان الإحساسات والمخيلة ويجسّمان الأشياء أو الأفكار في أشكال محسوسة يمكن للعين الباصرة رؤيتها في حالة الرسام أو عن طريق عين العقل أو المخيلة في حالة شاعر." [1]

وتستند قصائد الأخضر بركة إلى اليومي دائما لتصل إلى المعنى في لغة مكثفة أقرب إلى السرد منها إلى الشعر، محاولة تعريف الأشياء وتسميتها من جديد يقول :

"واذهب

أيها الوقت إلى السوق اشتر الأيام في كيس وبعثره

لكي يقتات من آثارنا دود الكآبة."[2]

في هذه الصورة يتخلّى الوقت عن مفهومه الزمني والطبيعي ليتحوّل إلى كائن حي يمشي في الأسواق ويشتري الأيام في كيس، ومعلوم أن الكيس هو شيء محسوس نلحظه بحاسة البصر وإذا ما نظرنا إلى الشيء المشترى (المفعول به) لوجدناه شيئا معنويا مجردا وملخّصا في كلمة (الأيام) وهي رميم لـ "دود الكآبة" ،"إن الفن لعب مجرد على حد تعبير كانط (Kant) وسبنسر(Spencer) " [3]، لكن الشعر يُدخل في هذه اللعبة الصور والمظاهر الحسية من أجل بلورة المعنى المراد توصيله.

وفي نفس القصيدة يبتكر الشاعر صورا شعرية جديدة عبر الانتقال المقصود من المفهوم الحسي إلى المفهوم التجريدي، ولا نبالغ إذا أقررنا أن تلك الصور المبتكرة لا نجد لها أثرا في الشعرية العربية القديمة فهو معجم الأخضر بركة الخاص به وبجيله الشعري الجديد، نذكر من بينها (بصل الحيلة، ثوم الخطب الحدباء،كبريت النّهى، الظلّ السُّلوقي، بعوض الغيب ، خيط النزوات، حنّاء حياء الحب،...) وتلعب الاستعارة المكنية دورا لافتا في بلورة هذا النمط من

[1]– بشري موسى صالح ، الصورة الشعرية، ص: 84.

[2]– الأخضر بركة، الأعمال الشعرية، ص: 67.

[3]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، القاهرة، ط3، 1967، ص: 267.

الصور لتشتدّ حدّة التجريد حين يقترن المحسوس بالمجرد. كما تلعب الإضافات المفارقة دورا كبيرا في تثوير شعرية الإدهاش لديه، عبر تراكيب شبه جملية من مضافات يكون طرف المعادلة في إحدى شقيها شيئا حسيا مضافا لشيء مجرد لا مرئي في الطرف الآخر أو العكس، لتصنع متواليات تحتدم معك درجة التكثيف والإثارة والمشهدية الشعرية المفارقة ...

والأمثلة كثيرة في الأعمال الشعرية للصور المحسوسة والمجردة أو الصور التي تُشَيؤ المعنوي ،نلخصها بعضها في الجدول الآتي :

الترتيب	تراسل الحسي والمعنوي في الصورة الشعرية	الصفحة
1	يخيطون باسمي برانيس للمجد	9
2	خبز اللغة	13
3	هنا صخرة الزهد	14
4	ملح السقوط على حافة الخطر	14
5	ليل حول نار الحبر	16
6	مسمار الكتابة	17
7	فراش الدهشة الأولى	17
8	دماغ الحلم	18
9	معطف الوقت	22
10	درج الكلام	27
11	حزن الكؤوس	28
12	تكسّر ماء النعاس	58
13	تفتّح في حجر الدار عشب الطفولة	59
14	صوف العواطف	60
15	تموّج عشب الحديث	60
16	حصّتي من خمرة المعنى	62
17	قارورة الوقت	62

18	رمال الحيرة الأولى	63
19	يأس الرماد	64
20	بصل الحيلة، ثوم الخطب الحدباء	70
21	كبريت النّهى	70
22	حنّاء حياء القلب	73
23	اهتز شحم البلاغة	79
24	يخيطون للغيب جبّته	79
25	أيام مرقّعة بخيط الصبر	84
26	حبّة من خردل النسيان	85
27	تابوت السكينة	87
28	أحذية ملمّعة بدهن الموت	87
29	عكّاز القراءة	88
30	حبل غسيل الصحف	92
31	تشدّ حزام سروال الصباح	100
32	اثّاقلت بالصمت غيمات الغريزة	103
33	غربال الكلام	108
34	يرقّعن ثوب الكرامة	123
35	خبز المرارات /عسل الأحاسيس	123
36	لهيب أحطاب اللغة	146
37	كأس التّنهد	150
38	خنجر الإيقاع	154
39	رواتب الشهر المقتّر في إناء الدين	170

تمتلئ شعرية الأخضر بركة بالصور الذهنية المستمدة من الموضوعات العقلة المجردة "فهي تخترق الحدود المرئية لتبلغ عمق الأشياء ولتكشف عمّا عجزت عنه الحواس، وهي نتيجة خيال واسع لأن الخيال هو القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس"[1]،والجدول يمتلأ بالأشياء التي قرنت بمعاني مجردة في تراسل حسي معنوي يسمح بتعدد القراءات، وهذا التعدد هو الذي يخصّب النص ويغنيه.فللأحاسيس عسل، وللمرارات خبز ،وللصحف حبل غسيل ،وللقراءة عكازة، وللمجد برنس، ولحياء القلب حنّاء...

إلى هنا نكون قد أنهينا الجزء التطبيقي من الدراسة بعد أن اكتشفنا عوالم الأخضر بركة التي تضع الذات الشعرية على حواف المغامرة التي تستمد طاقتها الإبداعية من الحاضر والآني والمعيش اليومي، هذا ما تبيّن لنا ونحن نقلب قصائد المدونة، فكانت البداية بشعرية العنونة فبحثنا في علاقة العناوين بمتون نصوصها، أما المبحث الأول فلاحظنا كيف يخلق الشاعر من عناصر الطبيعة المعنى الذي يريده، فالليل كوخ حبر، والحياة بستان رمّان، وللريح حديث في أذن الباب، أما الماء فيشد زند السماء..وفي المبحث الثالث كان الحديث عن الفضاء الاصطناعي، البيت /المدينة/المقهى.وكان اهتمامنا منصبا على الأشياء التي تؤثث فضاءاتها ،والمبحث الأخير تطرقنا إلى تراسل الحسي والمعنوي في الصورة الشعرية أو تشيؤ المعنوي وهي الظاهرة التي تكثر في قصائد الشاعر .

[1] – عبد الرزاق بلغيث، الصورة الشعرية عند عز الدين ميهوبي، رسالة ماجستير(مخطوط)، كلية الآداب واللغات، جامعة بوزريعة 2، 2010، ص: 98 .

خاتمة

الــخاتمـة

لقد كان هدف هذا البحث منذ البداية إضاءة الصورة الفنية في شعر الأخضر بركة من زوايا متعددة ونحن ندخل أشياءه ونستنطق شعريتها بهذا العمل نكون قد كشفنا حجابا كان مسدلا أو على الأقل أننا أثرنا انتباها عميقا إليه، ومع أننا نخرج في نهاية كل فصل بخلاصة جامعة إلا أنه لابد للبحث أن يفرز زُبدة نظره وثمرة تمحيصه إجمالا، وهي مجموعة من النتائج نعرض بعضها كالآتي :

1 - إن البحث عن الشعرية في النص ليس أمرا هينا لأننا أمام أنساق لغوية مركبه ومعقّدة تتفاعل معها الكلمات لتتلبّس بمعان لم تمنحها إياها المعاجم تماما كشعرية الأخضر بركة، لكن هذه الأنساق اللغوية المركبة ليست أمرا مشينا للعمل الأدبي لأن قيمة النص في تعدد قراءاته بدل القراءة الوحيدة .

2 – لقد مكنتنا الدراسة الموضوعاتية المعتمد عليها من الإلمام بعدة جوانب من المدونة المدروسة فكان الحديث عن فضاء الطبيعة الرحب وكيف يمرر الشاعر من خلاله صورا تصغي إلى ما تقوله عناصرها إليه. ومن ثمة تحديد محاورها الدلالية تشريحا وتحليلا عبر عمليات التجميع المعجمي والإحصاء الدلالي للسيمات المعنوية المهيمنة في النصوص قصد الوصول إلى دلالاتها العميقة،كما ساعدنا الإحصاء الدلالي على تفسير الظواهر اللغوية تفسيرا كميا لخّص أنماط الأشياء في الدواوين الأربعة .

3- أعطى الشاعر للشعر الجزائري مذاقا خاصا جعل القصيدة تتفاوت مابين الإقناع والإمتاع ...الإمتاع من خلال التحوّل الذي شهدته الكائنات والأشياء والمفاهيم في شعره، ويتمثل الإقناع في قدرة الأخضر بركة في النفاذ إلى ذائقة القارئ ووجدانه، في صور تجبر مخيلة القارئ أن تعبُرها مرات ومرات.

4- قدّم الأخضر بركة متنا شعريا مختلفا يلد نصوصا أخرى كلما قرأها قارئ شاعر، تغرد شعريته خارج السرب وتحرّض على الاختلاف، وتفتح آفاق التخييل وآفاق الكتابة .

5 – استخدام الشاعر لغة الحياة اليومية وضخّها بهواء جديد في محاولة جادة لمنح الصورة الشعرية دلالات متعددة. مستثمرا طاقات المخيلة لخلق صور شعرية تتجاوز قشرة الواقع وتؤسس عوالم من الكلمات في صيغ بلاغية حيوية.

6 – يحظر التكثيف المجازي كعنصر أساسي في الكتابة الشعرية لبركة في أسلوب يتطلب من القارئ الدقة في تمرير عينيه بين لعبة الكلمات ليتمكن من مرافقة النص داخل إيقاعه الدلالي .

7 – هذه إضاءة خفيفة لأحد أبرز شعراء الحداثة في الجزائر الذي أخذنا بقوة في هذه الدراسة معتمدا تكنولوجيا شعرية جديدة ومتميزة في نصوص بنكهة عصير فواكه غابات الأرض، وشبق البحر وحزن الغروب، وملمس الليل، ورائحة التراب ونفايات المدن، إنها تجسيد حي لطاقات شعرية جديدة ونموذج راقي للفاعلية الكبيرة التي تتسم بها القصيدة الجزائرية المعاصرة .

فهرس المصادر والمراجع

فهرس المصادر والمراجع

أولا – قائمة المصادر:

01 الأخضر بركة، الأعمال الشعرية، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2013.

ثانيا – قائمة المراجع العربية

1- إبراهيم رماني، المدينة في الشعر العربي الجزائر أنموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 2001.

2- ابن خفاجة الأندلسي، المطبعة الخاصة لجمعية المعارف، القاهرة، دط، دت.

3- ابن رشد، تلخيص الخطابة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، دط، دت ،2007.

4- ابن قتيبة، الشعر والشعراء ،تحقيق د مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت ، ط 2 ، 1985.

5- ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، دار إحياء الكتب العربية، دط، 1973.

6- أبو العباس أحمد بن يحي ثعلب، قواعد الشعر، تحقيق رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1995.

7- أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط 5، 2007.

8- إحسان عباس ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر،سلسلة عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1998.

9- أبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط4، 2009.

10- أبي القاسم الشابي، أغاني الحياة، دار الجيل، بيروت، المجلد1، ط1، 1997.

11- أبي هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العنصرية، بيروت، ج1،دط، 1998

12- أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة ، موفم للنشر ، دط، 1993.
13- أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، دار الفكر الجديد، دط، دت.
14- أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1983.
15- إدريس بودية، الظلال المكسورة، منشورات بونة للبحوث والدراسات، ط 1، 2008.
16- أدونيس، (علي أحمد سعيد)، الصوفية والسريالية ،دار الساقي ، بيروت ، لبنان ، ط 3، دت.
17- أدونيس، الأعمال الشعرية، أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، دط، 1996.
18- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب بيروت ط 2، 1989.
19- أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، ط1، 1989.
20- أدونيس، ها أنت أيها الوقت، دار الآداب، بيروت،دط، دت.
21- اسحاق بن وهب، البرهان في وجوه البيان ،مكتبة الشباب، القاهرة، ط1، 1974.
22- أميرة حلمي مطر، جمهورية أفلاطون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1994.
23- أيت أوشان علي، التخييل الشعري في الفلسفة الإسلامية، اتحاد كتاب المغرب، دط، 2004.
24- بشري البستاني، قراءة في النص الشعري الحديث ،دار الكتاب العربي، الجزائر، ط 1، 2002.
25- بشري موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ،المركز الثقافي العربي ، ط 1، 1994.
26- بلخير عقاب، السفر في الكلمات، منشورات إبداع، باتنة، الجزائر، ط1، 1992.
27- بلقاسم دفة، الجملة الإنشائية في ديوان محمد العيد آل خليفة، مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، دط، 2010.
28- توماس إليوت، الأرض اليباب الشاعر والقصيدة ، عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط1، 1980.

29- جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة، القاهرة، مكتبة التراث، ج1، ط3، دت .
30- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج2، ط7، 1998.
31- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج1، ط7، 1998.
32- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،1996.
33- حبيب مونسي ، فلسفة المكان في الشعر العربي قراءة موضوعاتية جمالية، منشورات إتحاد الكتاب العرب ،دمشق، دط،2001.
34- حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، 2009.
35- حسن ناظم، أنسنة الشعر، المركز الثقافي الإسلامي الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.
36- حسن بن مالك، تجليات الإتجاه النسقي في النقد الروائي العربي، رسالة دوكتوراه دولة في النقد العربي المعاصر، (مخطوط)، جامعة وهران السانيا ، 2006.
37- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
38- داود سلوم، قصص الحيوان في الأدب العربي القديم، العراق، دار الرشيد، دط، 1979.
39- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 1998.
40- الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1998.
41- ساندي سالم أبو سيف، قضايا النقد والحداثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.
42- سيد نوفل، شعر الطبيعة في الأدب العربي، مطبعة مصر شركة مساهمة مصرية، القاهرة، دط، 1945.

43- شاكر هادي شكر، الحيوان في الأدب العربي، مكتبة النهضة العربية، بيروت، ج1، دط، دت.
44- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر ، دار العودة، بيروت، ط 2، 1977.
45- الطاهر يحياوي، البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1985.
46- عباس محمود العقاد، موسوعة عباس محمود العقاد، دار الكتاب العربي، بيروت، المجلد1، ط1، دت.
47- عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معيارا نقديا، دار الشؤون الثقافية، بغداد، دط، 1987.
48- عبد الحميد شكيل، غوايات الجمر والياقوت، منشورات وزارة الثقافة، ط1، 2005.
49- عبد الحميد شكيل، مرايا الماء مقام بونة، منشورات وزارة الثقافة، ط1، 2005.
50- عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، دط، 1998.
51- عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب ،منشورات اتحاد كتاب العرب، دط، 1999.
52- عبد الرزاق الدواي، موت الانسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، دط، دت
53- عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، 1978.
54- عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم عبد الله للنشر، تونس، دط، دت.
55- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمود شاكر أبو فهر، مكتبة الخانجي، مج1، ط1، 1999.
56- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1988.
57- عبد القاهر الجرجاني، البلاغة، تحقيق محمود شاكر أبو فهر، مكتبة الخانجي، مج 1، ط1، 1999.
58- عبد القاهر الجرجاني، التعريفات، الدار التونسية للنشر، دط ،1971.

59- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق د محمد رضوان الداية و فايز الداية، دار الفكر، دمشق، ط1، 2007.

60- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد محمود شاكر مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 5، 2004.

61- عبد الكريم الفزني. سعيد موزون، دراسات في المنجز الشعري والسردي، مطبعة بنلفقية– الرشيدية، ط1، 2012.

62- عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة ، ط 1،2009.

63- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998.

64- عبد الله بن المعتز، كتاب البديع، دار المسيرة، بيروت، ط 3، 1982.

65- عبد الله بن المقفع، آثار ابن المقفع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1989.

66- عبد الله الركيبي، دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث، الدار القومية للطباعة والنشر، سلسلة كتب ثقافية، العدد178، دط، دت.

67- عثمان لوصيف، المتغابي، دار هومة، الجزائر،دط، 1999.

68- عثمان لوصيف، كتاب الإشارات، دار هومة، الجزائر، دط، 1999.

69- عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب للطباعة، القاهرة، ط4، دت

70- عز الدين لمناصرة، جمرة النص الشعري، مقدمات نظرية في الفاعلية والحداثة، دار الكرمل للنشر، سوريا، ط1، 1995.

71- عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، مطابع الأصيل، حلب، سوريا، دط، 1981.

72- عمر بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، دط، 2004.

73- عيسى قارف، والآن ،دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع،باب الزوار،الجزائر، ط2، 2008.

74- غالية خوجة، قلق النص محارق الحداثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2003.

75- فاضل ثامر، شعر الحداثة من بنية التماسك إلى فضاء التشظي، دارالمدى ،سورية ، ط1، 2012.

76- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، شرح وتحقيق أحمد عارف الزين مطبعة العرفان، صيدا،1331هـ.

77- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق عبد المنعم خفاجى، دار الكتب العلمية، لبنان، دط، دت.

78- قدامة بن جعفر، الكاتب البغدادي ،نقد النثر أو كتاب البيان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، 1980.

79- كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت، لبنان، دط، دت.

80- مبروك المناعي، السحر والشعر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 2004.

81- مجموعة مؤلفين، السمياء والنص الأدبي، منشورات محمد خيضر بسكرة، الجزائر ط1، 2000.

82- محمد الأمين سعيدي، شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار فيسيرا، دط، 2013.

83- محمد الصغير بناني، النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب، دار الحداثة للطباعة والنشر، دط، 2007.

84- محمد العيد آل خليفة، ديوان محمد العيد آل خليفة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر،ج1، 2010.

85- محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دط، دت.

86- محمد صبري الأشتر، العصر الجاهلي الأدب والنصوص والمعلقات، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، جامعة حلب، 1994.

87- محمد عبد الفتاح عليم، شعرية المشهد دراسة في الأنماط والنصية، دال للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2012.

88- محمد علي أو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط10، دت.
89- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة ، بيروت، دط، 1987.
90- محمد مفتاح ، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،المغرب، ط1، دت.
91- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
92- محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 2009.
93- مصطفى الصاوي الحويني، البلاغة العربية، مكتبة المعارف، الإسكندرية، دط، 2002.
94- مفدي زكرياء، اللهب المقدس، موفم للنشر، الرغاية، الجزائر، دط، 2007.
95- ميلود خيزاز، أزرق حد البياض، دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 2013.
96- ميلود عثماني، شعرية تودوروف، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، دط، دت.
97- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، القاهرة، ط3، 1967.
98- نوري حمودي القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي ، دار الإرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1970.
99- هاشم صالح، مدخل إلى التنوير الأوربي، دار الطليعة، بيروت ط1، 2005.
100-وجدان الصايغ، الصورة الإستعارية في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2003.
101-يحي بن شرف أبو زكرياء النووي، شرح النووي على مسلم، دار الخير، دط ، 1996.
102-يوسف أبو العدوس، الإستعارة في النقد الأدبيي الحديث، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، دط، 1998.
103-،يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط1،2003.

ثالثا- المراجع المترجمة إلى العربية:

1- أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة، إبراهيم حمادة، مكتبة الإنجلو المصرية، دط، 2005.

2- أرسطو، فن الشعر، ترجمة ، ابراهيم حمادة، مكتبة الإنجلو المصرية، دط، 2005.

3- ألكسندر نيهاماس، نيتشة الحياة كنص أدبي، ترجمة، محمد هاشم، أفريقيا الشرق، المغرب، دط،2008.

4- جاستون باشلار ، جماليات الصورة ،ترجمة غادة الإمام ،التنوير للطباعة والنشر والتوزيع ،بيروت ،لبنان ، ط1، 2010.

5- جون كوهين، النظرية الشعرية، ترجمة ، أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، دط، 1996.

6- خوسيه أورتيغا إي غاسيت، تجريد الفن من النزعة الإنسانية، ترجمة، جعفر محمد العلوني، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، دط، 2013.

7- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة، محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، ط1، 1988.

8- سفيتان تودوروف، مفهوم الأدب، ترجمة،عبود كسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط، 2000.

9- شارل بودلير، الأعمال الكاملة،ترجمة، رفعة سلام، دار الشروق، دط، 2009.

10- غاستون باشلار، جماليات المكان ، ترجمة ،غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، لبنان، ط2، 1984.

11- فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة، فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت باريس، ط3، 1983.

12- والاس فاولي، عصر السريالية، ترجمة، خالدة سعيد، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، دط، 2011.

رابعا– المراجع الأجنبية:

1-Voir, Georg Wilhelm Friedrich HegelLa, 2: Poétique précédée d'une préface et suivie d'un examen critique.
2 -Voir :Kébibi Varga. Les constantes du poème, Analyse du Langage Poétique[1]- Picard,1977.
3-Michel collot.francis ponge :entre mots et choses, champ vallon ,1991

خامسا – الموسوعات والمعاجم:

1- جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، دط، دت،
2- عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979.
3- مجدي وهبه / كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2،1984.

سادسا – المذكرات:

1- بوخال مصطفى، رمزية الحيوان في التراث الشعبي العربي والفرنسي، رسالة ماجستير(مخطوط)،كلية الآداب والعوم الإنسانية، جامعة تلمسان،
2- السعيد لراوي، التجربة الشعرية عند أبي القاسم سعد الله، رسالة ماجستير(مخطوط)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،جامعة باتنة،2007.
3- هشام عطية القواسمة، الرؤيا والتشكيل دراسة في شعر نزار قباني، رسالة ماجستير، (مخطوط)، جامعة مؤتة، 2009.
4- عبد الخالق شلبي شوان، الشكل والجمال، الخصائص الشكلية ،قياسها وأثر تغييرها على درجات الاستجابة الجمالية أطروحة ماجستير، (مخطوط)، قسم الهندسة المعمارية، جامعة بغداد، 1998،.
5- ابراهيم الحجري، شعرية الفضاء، جامعة محمد الخامس، الرباط، 2011.
6- محمد الصالح خرفي، جماليات المكان في الشعر الجزائري، رسالة دكتوراه

(مخطوط)، كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة، 2006.

7- عبد الرزاق بلغيث، الصورة الشعرية عند عز الدين ميهوبي، رسالة ماجستير(مخطوط)، كلية الآداب واللغات، جامعة بوزريعة2، 2010.

سابعا – المجلات:

1- مجلة الدوحة، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، العدد 83، 2014.

2- مجلة العلوم الإنسانية، قسنطينة، العدد 12، 2005.

3- مجلة الفتح، كلية التربية، جامعة ديالى، العدد 29، 2007.

4- مجلة الموقف الأدبي، العدد 414، 2005.

5- مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب، العدد 3، 2010.

6- مجلة كلية الآداب، جامعة ديالي، كلية القانون والعلوم السياسية، العدد 97 ،2011.

7- مجلة مقاليد ، العدد 5، ديسمبر 2013.

ثامنا – المواقع الالكترونية:

1- عبد القادر رابحي ، الأخضر بركة بعيدا في عمق الغاب ،مجلة مساريب عن الإنترنيت، //massareb.com/?p=4524،http

2- عبد القادر الجنابي، مالارميه قصيدة النثر كامحاء الشاعر عن الإنترنيت elaph.com/ElaphFiles/2004/12/25260.htm

3- قحطان بريقدار، خصائص الرمزية، شبكة الألوكة، عن الإنترنيت، //www.alukah.net/literature_language/0/30545،http

4- محمد الأسدي، شعرية الماء، مركز النور،عن الإنترنيت، //www.alnoor.se/article.asp?id=149499،http

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

مقدمة ..... **أ– هـ**

مدخل **10**

الفصل الأول:الشعرية ماضيا وحاضرا..... **16**

المبحث الأول: الشعرية في التراث الغربي **17**

1– المحاكاة عند أفلاطون **18**

2– المحاكاة عند أرسطو.....**19**

المبحث الثاني: الشعرية في التراث العربي **20**

1 – ابن سلام الجمحي **21**

2 – قدامة بن جعفر..... **21**

3 – الفارابي **21**

4 – عبد القاهر الجرجاني **22**

5 – ابن سينا **22**

6 – ابن رشد **22**

7 – حازم القرطاجني **23**

المبحث الثالث:الشعرية الغربية الحديثة **23**

1 – شعرية جون كوهن 23

2 – شعرية تودوروف 24

3 – شعرية رومان جاكبسون 24

المبحث الرابع: الشعرية العربية الحديثة 25

1 – شعرية أدونيس 26

2 – شعرية كمال أبو ديب 27

المبحث الخامس:الأنسنة التشخيصية وآليات تشكلها.....29

أولا: الأنسنة 29

1 – المفهوم اللغوي والاصطلاحي 29

2 –أشكال الأنسنة 30

. الأنسنة الحيوانية 23

. أنسنة النبات 32

. أنسنة الجماد 33

ثانيا : التشخيص 34

1 – المفهوم اللغوي 34

2 – المفهوم الاصطلاحي 34

3 –مصادر التشخيص في البلاغة العربية 36

أ – الاستعارة 36

ب – المجاز 37

المبحث الخامس: الأنسنة التشخيصية في البلاغة العربية 39

الفصل الثاني : موضوعة الأشياء في الشعر العربي المعاصر 49

المبحث الأول :الذات والأشياء في الشعرية العربية 51

المبحث الثاني : ملامح الأنسنة في المذاهب الأدبية.....56

1 – المذهب الكلاسيكي 56

2 – المذهب الرومنسي 57

3 – المذهب الرمزي 59

4 – المذهب السريالي 62

5 – البرناسية أو "الفن للفن" 65

المبحث الثالث : الشعرية الجزائرية المعاصرة 68

المبحث الرابع : شعرية الأشياء في الشعر الجزائري المعاصر.....65

الفصل الثالث : شعرية الأشياء في الأعمال الشعرية للأخضر بركة.....87

المبحث الأول :شعرية العنونة 90

المبحث الثاني : شعرية الفضاء الطبيعي 98

1 – لوحة الصباح / النهار 98

2 – لوحة الليل 103

3 – لوحة الشجر.....105

4 – لوحة الماء / البحر 107

5 – لوحة الغمام / المطر 110

المبحث الثاني : شعرية الفضاء الاصطناعي 115

1 – فضاء البيت 115

2 – فضاء المقهى 117

3 – فضاء المقهى.....118

المبحث الثالث : أشياء أُخَرْ 124

الخاتمة 133

فهرس المصادر والمراجع 136

فهرس المحتويات 148

الملخص.....153