النّظرية الشّعرية وعلاقتها بالتلقي "فجر الندى" لناصر لوحيشي أنموذجاً

The poetic theory in its relationship to the space of receiving "fajr el nada" by Nasser Louhishi as a model

ليلى بوزيدي[1]*

جامعة الجيلالي بونعامة- خميس مليانة، (الجزائر)، Leila.bouzidi@univ-dbkm.dz

مخبر الدراسات الأدبية والنقدية جامعة علي لونيسي-البليدة2

د. صليحة بردي[2]

جامعة الجيلالي بونعامة- خميس مليانة، (الجزائر)، s.berdi@univ-dbkm.dz

تاريخ الارسال2023-02-24 تاريخ القبول 2023-06-30 تاريخ النشر2023-05-30

المناهج والنّظريات النّقديّة هي نتاج ثقافي ونقدي، تتعاضد فيه مختلف العناصر من أجل فهم النّص الأدبي وتحليله، ولهذا فقد اشتغل كل منهج على بناء الآخر وتكملته معرفيا. وتسعى هذه الدراسة إلى معالجة قضية الشّعرية في علاقتها بفضاء التلقي، ولتُثبت من زاوية أخرى التلاحم الحاصل بين النظريتين على اعتبار أنّ إحداهما تهتم بعالم النّص والأخرى بفضاء المتلقي مُتخذين ديوان فجر الندى ليكون مجال تطبيق. فما هي طبيعة العلاقة بين النظريتين وهل لشعرية النص أثر في استجابة المتلقي؟ وتأسيسا لذلك سعينا إلى رصد آليات الشعرية وكذا دورها في استمالة المتلقي وتحفيز قدراته القرائية من خلال تلكم الانزياحات اللغوية والفضاءات الحبرية الشاغرة وكذا الأساليب التعبيرية التي توزعت بطريقة فنية لتشي بشاعرية ناصر لوحيشي وتثبت جدارته في تحقيق متعة التلقي.

الكلمات المفتاحية :الشّعرية–القراءة والتلقي–فجر الندى

Abstract :

Critical approaches and theories are a cultural and critical product, in which different elements of literary text analysis participate, as each approach complements the other cognitively. We seek to address the issue of poetics in its relationship to reception, and to prove the relationship of the two theories, and we have taken Diwan Fajr al-Nada as an application field. What is the nature of the relationship between the two theories, and does the poetry of the text have an impact on the response of the recipient? We will search for poetic mechanisms and their role in winning over the recipient and stimulating reading through displacement, whiteness, and expression that reveal Louhishi's poetics and his ability to achieve the pleasure of receiving.

Keywords: poetics - reading and receiving – fajr el nada

* المؤلف المرسل **ليلى بوزيدي**

الشعرية :

لقي مصطلح الشّعرية طرقاً من قبل عديد النقاد الغرب والعرب نظراً لطبيعته الدينامية المتجددة، ولسهولة معانيه ووفرتها، ومن مجمل هؤلاء النقاد الجهابذة الذين أسسوا لهذا العلم نجد "رومان جاكبسون" هذا الذي انصرف في تحديده له إلى "الوظيفة الشّعرية" على وجه الخصوص من ضمن الوظائف الست التي حددها للرسالة الشّعرية، فكانت الشّعرية عنده هي" ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشّعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى، وتهتم الشّعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشّعرية، لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة"[i]، ويجعل"جاكبسون" الشّعرية فرع من فروع اللسانيات أو علم اللّسان ولم يقتصر تعريفه لها على الشّعر لوحده كما فعل البعض بل تعداه إلى الأدب بصفة عامة، فخصوصيّة الأجناس الأدبيّة تستلزم مساهمة وتضافر الوظائف اللغوية الأخرى إلى جانب الوظيفة الشّعرية المهيمنة على الدوام[ii]، وحضور هذه الوظيفة في الشّعر يكون أقوى ولهذا نجده يُعطي له مكانة خاصة مؤكداً فيه على الرسالة وما تحمله من أبعاد دلالية.

وقد أدلى جون كوهن هو الآخر بدلوه في هذا البحث فكانت شّعريته كامنة في الانزياح أو بالخروج عن مألوف الكلام، فالشّعر عنده هو انزياح عن معيار هو قانون اللّغة وهذا الانزياح لا يكون شعرياً إلا إذا كان محكوماً بقانون يجعله مختلفاً عن المعقول شرط أن لا يكون بإفراط إلى درجة تجعله عصياً على التأويل فتسقط عنه السّمة المميزة للّغة أي" التواصل"[iii]، وينعت "كوهن" هذه اللّغة المنزاحة ب"اللّغة العليا ، لغة تتسم بالغموض لأنّ معرفة المعيار الذي تنزاح عنه اللغة الشّعرية ليس أمراً ميسوراً لاسيما إذا ما ارتبط الأمر بفترات متباينة من تاريخ اللغة"[iv]، فبلوغ الشعر درجة الغموض كفيل لاتسامه بخاصية الانزياح، والغموض هنا ليس ذو غاية تعجيزية وإنّما غايته إضفاء صبغة جماليّة على القصيدة.

أما أدونيس فقد صبغ شعريته العربية صبغة حداثية فكانت بحثاً دءوباً وغوصاً لا متناهياً في غمار المجهول وهي استنطاق للكون ومكوناته، ولهذا فإنّ " غياب مصطلح (حداثة)، بهذا الاسم دون أن يعني هذا غياب معناه، بل وُجد مقابل له، وهو (الشعر الجديد)"[v] ومن هنا كانت الكتابة الجديدة لديه عبارة عن ارتباط نوعي بالثورة، أي هدماً شمولياً لقسم المؤسسة السائدة لا مجرد تمجيد بلاغي لما يتفجر وينغرس في التحول الاجتماعي والتاريخي[vi].

ويرى كمال أبو ديب بأنّ الشعرية لا يمكن أن تحدد وتكتشف في إطار الوصف بل إنّ مجال اكتشافها هو جسد النّص اللّغوي الذي تتجلى فيه والذي يُسمى شعر وهي في نظره تكمن في الشِعر أكثر من بقية الأجناس الأدبية[vii].

جمالية القراءة والتلقي:

لقد تسيّد المؤلف زمناً طويلاً مع علماء النفس ومؤرخي الأدب و كتاب السير الذاتية وبعد ذلك انصرف جل الاهتمام إلى النّص بإمكاناته التي يتيحها مع البنيوية والسيميائية لمدة لا بأس بها[viii]، إلا أنّ هذا الوضع ما لبث

طويلاً فسرعان ما تغير، ومُنحت الشعلة إلى المتلقي ليصبح قارئاً وسيِّد ما يقرأه، فبعد أن "كان يُنظر إلى دور القارئ على أنه دور سلبي، ومؤطر بإمكانات النّص اللّغوية و اللّفظية في أكثر الأمر"[ix]، أصبح يُنظر إليه على أنّه "أشبه بحدث مُؤجَّل التحقق، وخارج دائرة الإنجاز، ما لم تتم قراءته و تأويلاته ضمن الإمكانات التي يُتيحها النص للقارئ الناقد و القارئ العادي و القارئ المزيَّف أيضا "[x]، و هذا لأنّ القيمة الحقيقية للنّص لا تتحدد، بل ولا تتحقق" إلا من خلال القارئ الذي يعيد تشكيله من جديد، وهو على وعي بأنّه واقع خيالي جمالي. ومنه تصبح القراءة معالج لتشكيل متحوّل من واقع عادي إلى واقع فني، وحركة متعددة الطبقات: واقع الحياة، واقع النّص، واقع القارئ و واقع جديد ينتج عن التحام القارئ بالنّص"[xi]، فيتحول النّص الأدبي إلى شعلة بيد من يستنطقه و ينتقل (من-إلى) بنية تحقيق هدف ما أو إيصال حمولات معرفية معينة .

ولهذا كان النّص الشّعري عند الجاحظ "محكوم بما يثيره في مخيلة المتلقي من قبول أو رفض أو إثارة، فالشاعر يرسم و يحاكي و يصور، والمتلقي يعيد رسم الصورة من جديد بما تثيره صورة الشاعر في ذاته القارئة، وعليه فمفهوم الشّعر يقوم على أساس نسخ الطبيعة (بما فيها) وتمثيلها وصياغتها –نسخها بالعين الباصرة – وإرسالها للمتلقي الذي يُعيد رسمها بما فيها، فالقارئ الجيد هو الذي (يحسن بناء الصور اللّفظية ليعيد بناء الصورة التي وصفها الشاعر ويتمكن أن يراها بعين ذهنه)"[xii].

المتلقي الحقيقي هو"الذي يرتكن إلى القراءة النّقدية الإدراكية التي تستكشف الرموز بشكل جيد وواع، وبطريقة عميقة ومن ثمَّ فالقراءات متعددة ومتنوعة، والقراءة الصحيحة هي التي تتوافق مع معنى النّص، وتحترم تماسكه واتساقه وانسجامه ومنطقه الداخلي العضوي، بعيداً عن الإسقاطات الخارجية، والتأويلات البعيدة التي تُقول النّص ما لم يقله إطلاقاً"[xiii]، فالقراءة الصحيحة على حدِّ قوله هي تلك التي يقوم القارئ فيها بحل شفرات ورموز النّص، من دون أن يخلّ بأبنيته و تلاحمه الداخلي و منطقه المعتمد، و بعيداً أيضاً عن تلك التأويلات المفبركة التي تبتعد عن المعنى السليم للنّص و تغور في أمور لم يقلها النّص ولم يتقصدها كاتبه.

وعليه يمكن للمتلقي إبّان تعامله مع النّص أن يقوم باستحضار بعض المناهج النقدية أو حتى الجمع بينها حتى يتمكن من تقديم دراسة كافية وافية ومن جهة أخرى ليعطي النّص حقه وليحيط به من كل جوانبه، ومن بين المناهج أو النظريات التي كثيراً ما نلحظ تواشجها وتكاملها وكأنَّ إحداها خلقت لتتمم الأخرى هما نظريتا الشّعرية والقراءة والتلقي فبالرغم من الاختلافات الحاصلة بينهما إلا أنّ حضور إحداهما يستدعي دائما استحضار الأخرى هذا ما لمسناه من خلال عديد الدراسات التي تناولت كلا النظريتين، نلفي حسن ناظم على سبيل الذكر لا الحصر يجمع بين هاتين النظريتين في كتابه مفاهيم الشّعرية وذلك بتخصيصه مبحث كامل معنون ب "شعريّة القراءة "إذ يؤكد فيه على أنّ هناك صلة وثيقة بينهما على الرغم من التباينات التي تميز الواحدة فيهما عن غيرها بحكم أن الأولى تُعنى بدراسة النّص في ذاته والتركيز على القيم الجماليّة الكامنة في النّص أما الثانية فهي تهتم بفضاء المتلقي وتعطي للقارئ السلطة التامة على النّص ومن هنا حاول حسن ناظم التنبيه إلى هذه الصلة يقول: "إنّ جماليّة التلقي وضعت القارئ في مركز مهم للقيام بتأويل النّص الأدبي، وأسندت إليه اكتشاف المعنى المتجدد

عبر التاريخ، كما أنّ دور القراءة هو اكتشاف البنيات الشّعرية في النّص وتحقيق استجابة لها في آن واحد"[xiv]، فدور القراءة لا يكون بمعزل عن جمالية النّص وشعريته وكما أن الشّعرية لا تحقق وجودها إلا بقراءة تمنح النّص وجوده ومكانته التي يستحقها، وقد دخل حسن ناظم هذا الباب الواسع الجدل من زاوية ضيقة مستعيناً بكتاب "الشعرية" لكمال أبو ديب وذلك بالاعتماد على مفهوم الفجوة أو مسافة التوتر والتي يرى أبو ديب بأنّ لها صلة أكيدة بنظريات القراءة والتلقي يقول:"إنّ لمفهوم الفجوة: مسافة توتر صلة أكيدة بنظريات القراءة والتلقي ...، وربما يكون من باب المراوغة أن حاول أبو ديب أن يرجئ دراسة علاقة التلقي بالفجوة: مسافة التوتر إلى مجال آخر غير كتابه (في الشعرية)،حيث اكتفى بالتنويه فقط إلى أنّ ثمة علاقة بين الفجوة: مسافة التوتر ونظرية التلقي، و كذلك اتجاه من اتجاهات النقد المعاصر هو نقد استجابة القارئ"[xv]، وبالنظر إلى أن مسافة التوتر هي التي تقاس بها درجة تركيز الشّعرية لدى كمال أبو ديب وما دامت الشّعرية لديه تتمحور حول مفهوم الفجوة أي مسافة التوتر التي تنشأ عن الخروج باللغة والتصورات إلى سياق غير مألوف فيمكننا أن نقول بتكامل النظريتين أو بلاقحهما معرفياً .

فالشاعر إبانَ نسجه لإبداعه لا تغيب عنه فكرة وجود متلقي لهذا الأدب ووجود انطباعات وآراء حول هذا الأدب تهمه بالقدر الذي يهمه الإبداع نفسه إنْ لم نقل أكثر لأنّ الشعر ليس قرع في الخواء، بل هو إقناع المتذوق والسير به قُدماً إلى استكناه الحقيقة عن طريق تجسيد حسيات المحيط لكي نقيم جسراً يؤدي إلى جادة التوحيد بين مبدع الأثر ومتلقيه[xvi].

أسلوب التكرار:

اللغة العربية هي ذات طبيعة اشتقاقية ولهذا يطغى عليها التكرار الإيقاعي بجميع أنواعه وهذا ما نلمسه عند إرجاع الفعل إلى جذره اللغوي الثلاثي الذي-غالباً ما-تشتق منه الألفاظ التي تدور في نطاق مادة لغوية واحدة كاسم الفاعل والمفعول والصفات المشبهة وصيغ المبالغة...،[xvii] هذا بإضافة إلى أنّ التكرار يُعد ظاهرة شعرية ذات دلالة قوية في حال توظيفه بطريقة واعية من الشاعر، وهو ينتشر بطريقة ملفتة في شعر لوحيشي وما كان لنا إلا أن نقف عنده وقفة موجزة يقول الشاعر في قصيدة"حنانيك أماه"[xviii]:

حَنانِيكِ، قدْ لأْمَني فيكِ ذَاكَ المسَاءْ،،

واخضرار الدِّمن

حنانيكِ أيتها الرَّائدَهْ

حَنانيكِ إنّي أُلُومُ البُحور التي لمْ تسعْ شَفَتي

لم تَبعْ لُغتي،،

حَنانيكِ ..آه.. حِنانيكِ،،

توحي كلمة "حنانيك" في هذا المقطع الشعري إلى التوق والحرمان الذي يتخبط فيه الشاعر وهو بعيد عن حضن والدته، وتكشف إلى حدٍّ ما عن الحاجة الماسة للحنان والدفئ العاطفي، ومفاد التكرار

هاهنا الإلحاح في طلب الشيء والتأكيد عليه، وهو من بين الأساليب التي تبعث بتأثيرها في المتلقي لأنها تجذب اهتمامه إلى الحدث المكرر أكثر من غيره، فيتحرى ويفتح باب قراءاته وتفسيراته للكلمة أو الجزء المعاد ذكره في القصيدة، فهي خاصية تعبيرية تشكل بؤرة اشتغال المتلقي مثلما شكلت بؤرة اهتمام الشاعر.

أسلوب الحذف:

يعد الحذف من بين الأساليب التعبيرية الغير مألوفة والتي يشكل استخدامها انحرافاً عن الأسلوب العادي كونه ملء للفراغ بغير اللغة "ويستمد الحذف أهميته من حيث أنه لا يورد المنتظر من الألفاظ، ومن ثم يفجر في ذهن المتلقي شحنة توقظ ذهنه، وتجعله يفكر فيما هو مقصود، ويتحدد الحذف بأنه علاقة تتم داخل النص فمعظم أمثلته تبين أن العنصر المحذوف موجود في النص السابق مما يعني أن الحذف ينشأ علاقة قبلية، ولا يختلف الحذف عن الاستبدال إلا بكونه استبدالاً بالصفر"[xix]، ولقد برع ناصر لوحيشي في استعماله لهذه الخاصية التعبيرية ومن نماذجه ما ورد في قوله[xx]:

وهمَست...لا...لاتقرؤوا كفّ الشِتاء

لا تسْألُوا أحداً...

فهذا طَائرُ الكَلِمَاتِ، لوَّح بالجَناحْ

الحذف هو عجز الكلمة وقصور اللغة على أداء المبتغى، فيلجأ الشاعر عندها إلى الإضمار ليفتح على نصه عديد التأويلات والدلالات، وفعل الهمس هنا لم يكن ليتحقق لو تم الإفصاح عنه ولكن الشاعر أعقبه بنقط الحذف التي دلت إلى حد ما عن الإخفاء والتكتم، بالإضافة إلى حرف النهي "لا" الذي دفع الشاعر إلى استعمال التمديد النقطي فالحيز النصي لا يسمح له بالتكرار أكثر من اللازم مراعاة لصدى النهي الصاخب في نفسه، ومن جهة أخرى حرصاً على الامتناع عن القيام بالفعل وتأكيداً على الحدث.

أسلوب السخرية:

هو من بين الأساليب الفنية الحديثة التي تم اللجوء إليها لإبراز الحقيقة وكشف الستار والنطق بالمسكوت عنه بطريقة كاريكاتورية وكوميدية، يقول كيرغارد:"نحن بحاجة ماسة في هذه المرحلة إلى السخرية، حتى من الذات، لأنّ ما يجري لا تستوعبه المصطلحات القديمة للكتابة والرسم والموسيقى واللطم، فهي الفن الأكثر شعبية الذي يلائم سياقات المفارقة التي ترسمها حياتنا السياسية والثقافية والأخلاقية، فعن طريق السخرية والتهكم يمكننا أن نؤسس ل"دعوة صريحة لاستيقاظ الوعي وتنبيهنا إلى ما نعيش فيه"[xxi].

ولم يكن هذا الأسلوب طاغياً في شعر لوحيشي ولكننا لمسناه في بعض المواقف الحساسة التي لم يظهر عليه فيها الجدة بقدر ما ظهر انزياحه نحو الاستهزاء والتهكم ومن أمثلته قصيدة "لعبة الحروف" التي كشفت عن الوضع المزري للشعر، يقول فيها[xxii]:

جَلَسْتُ مَرةً
أمَامَ شَاشَتِي الكَبيرَهْ
أَسْتَلهِمُ الإلْهَامْ،،
أُشَاهدُ الرُسُومَ والأفْلامْ،،
رَأَيتُ مَسرَحيَة قصيرهْ...
فُصُولُهَا عَجِيبهْ،،
وَسِرُّهَا إبْهَامْ،،
تَشَابَهَتْ أحْداثُهَا،،
فَاخْتَلَطَ الإصْبَاحُ بالظَلاَمْ...
عُنْوَانُهَا: مَعْرَكَةٌ..
بَيْنَ الذِي يَدُلُ عنْ..!!
وبَينَ حَرْفِ اللاّمْ...

كلمة "مسرحية" هنا استعملت استعمالاً مجازياً وهي دليل واضح على أنّ الحياة الواقعية في نظر الشاعر تحولت إلى مهزلة لا تعدو عن كونها تمثيليات يتفنن صاحبوها في أداء الدور المنوط بهم، هي قدرة لوحيشي في رفع الستار عن الحالة المأساوية التي آل إليها الشعر الجزائري واعتراف بهيمنة أنامل شعرية وضياع أخرى في غيابات التهميش، وهي طريقة تهكمية في إيصال الرسالة ولكنها تحمل بين طياتها آهات لهذا الشاعر الذي لم يحفل بالتمجيد فيصور لنا تجربته المضنية وحقوقه المنتهكة بطريقة حكيمة اعتمد من خلالها أسلوب الترميز والإيماء.

أسلوب التناص:

يعدّ التنّاص مصطلحا نقدياً حديثاً، وكان العالم الروسي ميخائيل باختين M BKHTINE هو صاحب السبق في التأسيس له[xxiii]، وحدّدت جوليا كريستيفا مفهوما للتناص بقولها: " إننا نعرّف النص على أنّه جهاز عبّر – لسانّياتي قادر على إعادة توزيع نظام اللغة جاعلاً الكلمة المبلّغة التي تسعى إلى بثّ المعلومة في علاقة حميمية، مع اختلاف أنماط الكلام"[xxiv]، وبصياغة أخرى التناص هو استقاء المعلومة من نصوص سابقة وإدراجها في النص الحاضر.

شكل التناص في شعر ناصر لوحيشي ظاهرة أسلوبية جلية على اعتبار أن القرآن الكريم يمثل "في اللغة العربية تاج أدبها وقاموس لغتها ومظهر بلاغتها ... وهو في حياة المؤمنين الروحية فردوس المعاني القدسية وشريعة المناهل الربانية ثم هو فوق ذلك طاقة خلاقة من الذكر والفكر، يجد فيها الذاكرون والمتفكرون لمسات سماوية، تهتز لها المشاعر وتقشعر من روعتها الجلود، كلما تدبرت معانيها واستشعرت جلالها"[xxv]، ولهذا لم يفوت ناصر لوحيشي فرصة النهل من هذا الخطاب القرآني المقدس، يقول[xxvi]:

يا سدرةَ الزمنِ الأخير مرادُنا

مأوًى يُجلّي غايةً أو أنعما

أورد الشاعر عبارة "سدرة الزمن الأخير" والمراد بها "سدرة المنتهى"، وفيه تناص مع القرآن الكريم واقتباس من قوله تعالى: ﴿أَفَتُمَارُونَهُ عَلَى مَا يَرَى(12) وَلَقَدْ رَآهُ نَزْلَةً أُخْرَى(13) عِنْدَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَى(14) عِنْدَهَا جَنَّةُ الْمَأْوَى(15) إِذْ يَغْشَى السِّدْرَةَ مَا يَغْشَى(16) مَا زَاغَ الْبَصَرُ وَمَا طَغَى(17) لَقَدْ رَأَى مِنْ آيَاتِ رَبِّهِ الْكُبْرَى(18)﴾[xxvii].

يحتضن ديوان فجر الندى كتاب الله عز وجل ويستدعيه في كل موقف شعري شعوري ، وهو يتموضع في عمق الأداء الدلالي ويحقق صفة الشعرية التي ميزتها هذه التركيبة الفريدة للبناء النصي التي لمع بريقها على مدار هذا النظم الشعري

الرمز الشعري وأبعاده الصوفية:

الرمز "عبارة عن شيء يقوم مقام شيء آخر أو يمثله أو يدل عليه لا بالمماثلة وإنما بالإيحاء السريع أو بالعلاقة العرضية أو بالتواطؤ"[xxviii]، وتقوم العلامات الرمزية على ثلاثة علاقات :

- "علاقة الرمز فيما بينها في الأبنية المركبة وغيرها.
- علاقة الرموز بالموضوع من حيث العلاقة الدلالية فيما بين الإشارات اللغوية ودلالتها.
- علاقة الرموز اللغوية بمستعملها ومتلقيها في البعد النفعي"[xxix]،

وتكتسح الصور الرمزية مجمل قصائد الديوان وهو دليل على صدق التجربة الشعورية وعلى السجية الشعرية التي يصعب الإمساك بخيوطها، فشعر لوحيشي مفعم بحرارة الكلمة وهو عذب نمير تستسيغه الأذان وتتوقد له الأذهان، **وتنشط الصورة لديه في فضاء من الغرائبية حيث تترائى له المناظر في حلم كابوسي ثقيل ، فتشغل قسنطينة عنده وهي مدينة الحلم الحيز الأكبر وهو يجعلها جنته الدنيوية لأنها حبيبته وملهمته ومن خلالها تنبثق لديه رؤى صوفية تجعله يسبح في عالم من الروحانية فيسكر وينتشي وينقاد خلف الأسلوب الرمزي الإيحائي الذي أصبح "يسد عجز اللغة في أداء معان وصور مستعصية ، وفي التعبير عن شعور ذاتي ضبابي، فلم يعد بذلك وسيلة شعرية فحسب، بل غدا أيضا طريقة في التعبير لا غنى للشاعر والفنان عنها خصوصاً إذا توخى في شعره الانطلاق من حدود الذات والشيء الملموس إلى أجواء اللاوعي"[xxx] .**

وتكمن جمالية هذا الشعر الصوفي الفيوضي في كونه يلجأ إلى الإخفاء فيبدع الشاعر في إلباس معانيه أقنعة تحجب عنك الدلالات وقد تبلغ مبلغاً من التعتيم "الشاعر الرمزي يحمل القارئ على الولوج إلى جوهر القصيدة عن .طريق الوهم والخيال. فالشعر الرمزي والحالة هذه بيان ذاتي عن معان ضبابية تعليها بصيرة الشاعر الثاقبة المنطلقة، وخياله الرحب، بأسلوب إيقاعي مبتكر مفعم بالصور المثيرة والألفاظ الموحية التي تنهض بالمعنى ولا تبوح به جهراً"[xxxi]، وينبغي على القارئ الحصيف الذي يلج هذا العالم

الصوفي أن ينطلق في محاولة لفك رموزه واستنباط مكنوناته حتى يكشف عن الشّعرية التي تقبع في عمق الدلالة المواراة، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر في قصيدة"بين حلمي ورؤياي"[xxxii]:

تِلمْسَانُ ناشِرةُ الدّفء

ناسِخةُ البدء، مُبتدأ النّهر

لكن وهران ...

مقبرة الخضرة الغائبةْ!!

يضع ناصر لوحيشي المتلقي أمام صورة تبدو للوهلة الأولى حسية، ولكنها ليست كذلك فهو يعتمد على مؤهلاته التخييلية لتصوير الحدث، فيدخل المتلقي عالم اللامألوف واللامنتظر، "المدينة" هنا لم تحافظ على صورتها المعهودة ولكنها جاءت بالزي الذي ألبسها إياه الشاعر فوردت "تلمسان" على أنها مكان للدفء والحب والحنان في حين أراد ل"وهران" بأن تكون مقبرة فتغيرت صورة المدينة من واقعيتها المحسوسة إلى الصورة التي ابتغاها لها الشاعر، ليغدق المتلقي في فضائه الحبري الذي يبعث على الحيرة والانفعال، ثمّ إنّ الشعر "يمتطي اللّغة عبر إمكاناتها التعبيرية ليصور الأحاسيس والمعاني المخبوءة، والأفكار التي تموج بها النفس"[xxxiii].

فشعر لوحيشي يصب اهتمامه على غمراته الذاتية في علاقتها بالأبعاد الموضوعية للإنسانية جمعاء فهو يشمل الحياة برمتها ولا يقف عند حدود اللحظة الراهنة هو شعر يتجاوز الحدود الزمكانية لينتقل من بلد إلى آخر ومن طبيعة إلى أخرى دون أن يلاحظ عليه مشقة الترحال ولا على لغته ركاكة الانتقال، فنجده يعبر عن موطنه بالأم ويتجول في شوارع قسنطينة ووهران وتلمسان ثم يتحول إلى وصف المدينة المنورة مصوراً اشتياقه لها وولعه بمساجدها ويغدو بعد ذاك إلى دمشق فيذكر نهر بردى وينبأ له بالعودة مرة ثانية ، يقول[xxxiv]:

دمشقُ لم يَشْرَقِ الصّوتُ،
ما مسَّني من لغوب الغِناءْ
هو السِر أنبتَ في داخِلي،
سُنبلات النَّسَبْ
"بَرَدَى" ابْتسمَتْ ضفَّتَاهُ،
فَلا تُعرضي يا "دمشقُ"
ولا تَختفِي يا "حلبْ".

تمت مخاطبة دمشق في هذا المقطع الشعري على سبيل النجوى، وعبارة "لا تعرضي" دليل واضح على عمق هذه العلاقة فالشاعر هنا يحمل بشرى لدمشق تكمن في عودة واد بردى للحياة، فضلاً عن استعمال أداة النداء"يا" لمفاجأة المتلقي وهو انزياح عن المألوف فمن المعروف أن هذا الحرف يُستعمل لمناداة العاقل ولكن الشاعر كسر هذه النمطية ووجه ندائه لدمشق ليقحم المتلقي في جو من الدهشة.

ومواطن اللبس في شعر لوحيشي هي حين يجعل لنفسه رؤى صوفية وأخرى وجودية فيتقاطع على إثرها الدين مع الفلسفة مما يوقع المتلقي في حيرة وذهول، فالشاعر يرى الواقع ببصيرته وقد يصعب مجاراته في الأمر ومن أمثلة ذلك ما جاء في قوله[xxxv]:

رُبَمَا كَانَتِ الشَمْسُ فِي زَمَنِي طَالِعَهْ

رُبَمَا..

غَيرَ أَنِي أَحِنُ إِلَى الظُلُمَاتِ الثَلاَثْ

حَنِينِي إِلَى البَدْءِ يَشْتدُّ–أُمَّاهُ–

إِنِي سَئِمْتُ النِهَايَة ،،

والظُلْمَة الرَابِعهْ

تَعَاليتَ يا نُورُ–ردَّ دَمِي،،

تضمر هذه القصيدة بين ثناياها معنى غامض ولكنه يوحي لنا بقدرة الشاعر على التصوير المشهدي وبرؤيا شعرية خارقة للمألوف، فجاءت أبياتها عبارة عن إيحاءات، مطالب القارئ باستجلاء ما ورائياتها أو المعنى الخفي منها الذي لم يصرح به بل تُرك لغزاً أمام المتلقي، وهنا تكمن جمالية هذه اللوحة الشعرية، فيتدخل القارئ بالحنكته الرؤيوية ليفك شفرات هذه اللغة الرامزة.

خاتمة:

لغة ناصر لوحيشي تنهل من التراث والدين في آن فتغدو رصينة وشاعرية، مما يشجع خيال المتلقي على اكتناه ما ورائياتها واستبصار أبعادها الدلالية، ولهذا فقد يقع القارئ في سلسلة توقعات لا يكاد يتبن منتهاها، فهو يزاوج مابين الشكلين العمودي والحر، أما القافية فهي تتعدد عنده وتختلف من قصيدة إلى أخرى، هذا إلى جانب الصور الشعرية المتنوعة والغامرة بالألم تارة والأمل تارة أخرى فروح العصر حاضرة في ديوان "فجر الندى" وهذا ما جعل إبداعه يحمل نوعاً من الفرادة كونه تصوير صادق عن تجربة شعرية مضنية واستدعاء للمتلقي ومشاركته ذات الصرخات الوجدانية .

---

[i]– رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء– المغرب–، 1988م، ص 35.

[ii]– ينظر : م ن، ص32، 33.

[iii]– ينظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء –المغرب–، 1986م، ص06.

[iv]– بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة ، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، سورية، 2010م، ص52.

[v]– سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي أدونيس أنموذجاً، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، د ط، د ت، ص 144.

[vi]– ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر، ط3، الدار البيضاء– المغرب–، 2001، ص 57.

[vii]– ينظر: م ن: كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت–لبنان، 1987م، ص142–143 –144.

[viii]–ينظر: جميل حمداوي، نظريات القراءة في النقد الأدبي، مؤسسة المثقف العربي، ط1، سيدني –أستوراليا، 2015م، ص06.

[ix]– عبد الكريم بكار، القراءة المثمرة مفاهيم و آليات، دار القلم، ط6، دمشق–سورية، 2008م، ص51.

[x]– م ن، ص ن.

[xi]– إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، دط، الرغاية –الجزائر، 2007م. ص417.

[xii]– مريم محمد المجمعي، نظرية الشعر عند الجاحظ، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، ط1، عمان–الأردن، 2009م–2010م، ص34.

[xiii]– جميل حمداوي، نظريات القراءة في النقد الأدبي، ص24–25.

[xiv]–حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت–لبنان، 1994م، ص135.

[xv]– م ن، ص134.

[xvi]– ينظر: سحر هادي شبر، الصورة في شعر نزار قباني، دار المناهج للنشر والتوزيع، ط1، عمان –الأردن، 2011م، ص 32.

[xvii]– ينظر: سيد خضر، التكرار الإيقاعي في اللغة العربية، دار الهدى للكتاب ، ط1، كفر الشيخ–مصر، 1998م، ص3–4.

[xviii]–ناصر لوحيشي، ديوان"فجر الندى؛ قصيدة حنانيك أمّاه"، منشورات أرتيستيك، ط1، القبة–الجزائر، 2007م، ص51.

[xix]– نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب دراسة معجمية، جدارا للكتاب العالمي، ط1، عمان– الأردن، 2009م، ص106–107.

[xx]–ناصر لوحيشي، ديوان "فجر الندى؛ قصيدة دموع الفجر مغتسل"، ص24.

[xxi]–خالدة خليل، اختلاف الرؤى والتلقي في شعر جواد الحطاب، اتحاد الناشرين العراقيين، د ط، بغداد–العراق، 2013م، ص29.

[xxii]–ناصر لوحيشي، ديوان"فجر الندى؛ قصيدة لعبة الحروف"، ص73–74.

[xxiii]– ينظر: عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر، ط2، الجزائر، 2010م، ص 273.

[xxiv]– م ن ، ص 277.

[xxv]– محمد إسماعيل إبراهيم، معجم الألفاظ والأعلام القرآنية، دار الفكر العربي، ط جديدة ومنقحة ، القاهرة–مصر، 1998م، ص06.

[xxvi]– ناصر لوحيشي، ديوان "فجر الندى؛ قصيدة شوق وهمسات"، ص87.

[xxvii]–القرآن الكريم، سورة النجم مكية، رواية ورش، الآية12–18.

[xxviii]– محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء–المغرب، 1987م، ص 45.

[xxix]– فيلي ساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، ط1، دمشق–سورية، 2003م، ص 204

[xxx]– نور سلمان، معالم الرمزية في الشعر الصوفي العربي، رسالة ماجستير، الدائرة العربية، الجامعة الأمريكية، بيروت–لبنان، 1954، ص03

[xxxi]– م ن، ص ن.

[xxxii]–ناصر لوحيشي، ديوان "فجر الندى قصيدة بين حلمي ورؤياي"، ص64.

[xxxiii]– أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، عمان–الأردن، 2008م، ص154.

[xxxiv]– ناصر لوحيشي، ديوان "فجر الندى؛ قصيدة الفرح الداني"، ص108.

[xxxv]– ناصر لوحيشي، ديوان "فجر الندى؛ قصيدة همّ الحنين"، ص27.

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

1–ناصر لوحيشي، ديوان"فجر الندى"، القبة–الجزائر، منشورات أرتيستيك، ط1، 2007م.

2–إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، الرغاية –الجزائر، وزارة الثقافة، دط، 2007م.

3–جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء –المغرب–، دار توبقال للنشر، ط1، 1986م.

4–جميل حمداوي، نظريات القراءة في النقد الأدبي، سيدني –أستراليا، مؤسسة المثقف العربي، ط1، 2015م.

5–حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، بيروت–لبنان ، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994م.

6–رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء– المغرب–، دار توبقال للنشر، ط1، 1988م. 7–سحر هادي شبر، الصورة في شعر نزار قباني، عمان –الأردن، دار المناهج للنشر والتوزيع، ط1، 2011م.

8-سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي أدونيس أنموذجاً، بيروت-لبنان، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، د ط، د ت.

9-عبد الكريم بكار، القراءة المثمرة مفاهيم و آليات، دمشق-سورية، دار القلم، ط6، 2008م.

10-كمال أبو ديب، في الشعرية، بيروت-لبنان-، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1987م.

11-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الدار البيضاء- المغرب-، دار توبقال للنشر، ط3، 2001م.

12-مريم محمد المجمعي، نظرية الشعر عند الجاحظ، عمان-الأردن، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، ط1، 2009م-2010م.

13-بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة ، سورية، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، 2010م.

14-محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، الدار البيضاء-المغرب، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، 1987م.

15- فيلي ساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دمشق-سورية، دار الفكر، ط1، 2003م.

16-نور سلمان، معالم الرمزية في الشعر الصوفي العربي، رسالة ماجستير، بيروت-لبنان، الدائرة العربية، الجامعة الأمريكية، 1954م.

17-أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، عمان-الأردن، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 2008م.

18-خالدة خليل، اختلاف الرؤى والتلقي في شعر جواد الحطاب، بغداد-العراق، اتحاد الناشرين العراقيين، د ط، 2013م.

19-سيد خضر، التكرار الإيقاعي في اللغة العربية، كفر الشيخ-مصر، دار الهدى للكتاب، ط1، 1998م.

20-نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب دراسة معجمية، عمان- الأردن، جدارا للكتاب العالمي، ط1، 2009م.

21-عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، الجزائر، دار هومة للطباعة والنشر، ط2، 2010م.

22-محمد إسماعيل إبراهيم، معجم الألفاظ والأعلام القرآنية، القاهرة-مصر، دار الفكر العربي، ط جديدة ومنقحة، 1998م.