مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 08 عدد: 05 السنة: 2019
ص: 237 - 248 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الرؤيا والإيقاع الدّلاليّ في الشّعر الجزائري المعاصر

The Vision and the Semantic Rhythm in Contemporary Algerian Poetry

د. يحي سعدوني *

Yahia Saadouni

كلية الآداب واللغات، جامعة أكلي محند أولحاج-البويرة

University of Bouira/ Algeria

تاريخ الإرسال:2019/02/03	تاريخ القبول:2019/10/09	تاريخ النشر:2019/12/01

ملخص البحث

تُعدّ الحداثة منعرجا حاسما لبدايات التحوّل الجذريّ والحقيقيّ للشعر الجزائري في بنياته المختلفة؛ وفي فضاءيه النصيّ والصوريّ في آن واحد. وإذا كانت القصيدة القديمة قد أولت اهتماما بالغا بالجانب الموسيقي العروضي وجعلته ركيزة رئيسة لها، فإنّ الكتابة الشعرية المعاصرة المبنية على الرؤيا بمفاهيمها الإبداعية، قد انصبَّ اهتمامها أكثر بالجانب الإيقاعيّ المؤسَّس على وقع الدّلالة وسيرورتها. يتشكّل الإيقاع الدّلالي الرؤياوي من جملة خلايا ومشاهد متجاورة، تتضافر وتتلاحم فيما بينها قصد الوصول إلى جوهر الدلالة النهائية والرؤيا العامة التي يريد الشاعر أن يبسطها في نصّه، وفق علائق بنيوية خاصة، يلعب فيها عنصر التلميح والإيحاء دورا كبيرا في التأسيس لها.

الكلمات المفتاحية: الشعر الجزائري ؛المعاصَرة؛ الرؤيا؛ الإيقاع؛ الخلايا.

Abstract:

Modernism is considered to be a crucial turning point for the beginnings of the radical and real transformations of Algerian poetry into its different structures, both in its textual and visual spaces. While the ancient poem has paid great attention to the musical aspect of the show and made it an essential pillar, the contemporary poetic writing based on the vision of creative concepts, has focused more attention on the rhythmic side based on the impact of significance and process. The semantic and visionary rhythm is the set of cells and contiguous scenes, formed to reach the essence of the final meaning and the general vision that the poet wants to simplify in his text, in accordance with special structural relations, of which the element of inspiration plays a major role in his establishment.

Keywords: Algerian Poetry, Contemporariness, Vision, Rhythm, Cells.

* يحي سعدوني. yaya.sad@hotmail.com

تمهيد:

تحوّل مفهوم الإيقاع مع بروز القصيدة العربية المعاصرة المبنية على مبدأ الحداثة وعلى عنصر الرؤيا مكوّنا رئيسا لها، إلى مفاهيم تجاوزت بعيدا النظرة التقليدية المحصورة في الجانب الموسيقى المرتبط أساسا بأحاسيس الأذن في تذوقها ومتعتها بالعنصر الصوتي في تموّجاته واهتزازاته، الذي يبنيه وقع الحركات والسكنات في أحرف اللغة، إلى مفهوم آخر ومختلف يتّخذ الجانب الدلالي مادة أولية لبنيته وهدفا لحركاته. إنّ تجاوز الشعر للإيقاع التقليدي قد عرف محاولات عديدة خاصة انطلاقا من مجهودات نازك الملائكة في التنظير للشعر الجديد، حيث تُعتبر الانطلاقة الأولى نحو مجهودات تنظيرية للشعر العربي في جوانبه المتعدّدة وتياراته الأدبية المختلفة.

1. الرؤيا وإيقاع الدّلالة:

أصبح الإيقاع في الشعر العربي مع ظهور تيار الحداثة يتّكئ على وقع الدلالة الناتجة عن البنية اللغوية الداخلية للنص، وعلى التشكيل البصري الذي يعدّ بدوره عنصرا دلاليا لا يُستهان به في القصيدة المعاصرة حيث فرض وجوده بقوّة، خاصة من خلال هندسة القصيدة في إطار خاصية البياض والسواد، وتشكيل الفضاء النصي بأنماط جديدة ومخالفة لما كان موجودا من قبل. إنّ تحوّل الشعر من النظم إلى الكتابة جعله لا يؤمن بالنمطية ولا بالقوانين الوضعية المسبقة، وإنّما يتحرك صوب الهدف المنشود وإلى جوهر الشعر في حدّ ذاته، الذي يتمثل في خلق رؤيا معيّنة في النص، تتجاوز المألوف وتبني للتفرد والتفوق، وهذا يستلزم التضحية بالإيقاع القديم، لأنّ " في قوانين العَروض الخليلي إلزامات كيفية تقتل دُفعة الخَلق أو تعرقلها أو تقصِّرها؛ فهي تجبر الشاعر أحيانا أن يضحي بأعمق حدوسه الشعرية في سبيل مواضعات وزنية كعدد التفعيلات أو القافية "[1] حيث توضع الأولوية للدلالة على حساب قوانين العروض ومستلزمات الإيقاع الصوتي.

إنّ الإيقاع الذي تريد الرؤيا أن تؤسّس له بالضبط هو إيقاع الدلالة، الذي لا يهتم بالاهتزازات الصوتية التي تضرب طبلة الأذن، وإنّما تأثيره أكبر في النفس المتلقية التي يجعلها تحسّ بالتناسق والانسجام والترابط الإيجابي بين تلك الوحدات المعنوية والدلالية المختلفة، التي تبثها لغة النص ويبثها الفضاءان النصي والصوري في الآن ذاته. والتجديد الذي جاءت به القصيدة الرؤياوية يشمل جل العناصر التي يتألف منها الإبداع الشعري الراهن. لا يتوقف ذلك على

جانب الخيال والدلالة فحسب، وإنّما قد يبعث في الإيقاع مفاهيم أخرى ويسيّره إلى تشكّلات جديدة تتماشى وطموحات هذا التيار الشعري الحداثي المبنيّ على عنصر الرؤيا، التي يُفهم منها التجاوز والتجديد بمعانيه الدقيقة. ويرى أدونيس في ذات الشأن أنّ "الإيقاع كالإنسان، يتجدد. وليس هناك أي مانع شعريّ أو تراثيّ من أن تنشأ أوزان وإيقاعات جديدة في شعرنا العربي. الشكل الشعري حركة وتغيّر: ولادة مستمرة. الشكل الشعريّ الحي هو الذي يظل في تشكّل دائم. ففكرة الجمال بمعناها القديم ماتت. إن للفاعلية الشعرية غايات تتجاوز مثل هذا الجمال. شكل القصيدة الجديدة هو حضورها قبل أن يكون إيقاعا أو وزنا"[2]. ويعني ذلك أنّ الجمال نسبيّ، وأنّ معاييره تتباين من فترة إلى أخرى ومن نمط إبداعي إلى آخر، لذا لا يمكن للشعر أن يستقرّ على النموذج الواحد والأحادي للإيقاع. وبالتالي أصبحت محاولات المنظرين للشعر العربي في فتراته الزمانية المتعاقبة في إعادة النظر في المفهوم الأحادي للإيقاع، أصبحت ممكنة الآن، لأنّ تطوّر النظرية الشعرية العربية قد مُهِّد لها منذ أمد طويل، خاصة مع مجهودات مدرسة الديوان ونازك الملائكة وغيرهم ممن نادوا بضرورة بناء شعر آخر على أسس تختلف عما كان عليه الشعر مع القصيدة التراثية.

وعليه فإنّ مفاهيم الإيقاع متباينة؛ فالبعض يرى أنّه يشمل " كل الظواهر الصوتية التي تخرج عن أن يكون المبدع ملزَمًا بها، والبعض الآخر يرى الإيقاع قادرا على تجاوز المسموع من النصوص ليلحق به مجال البصَر، ونفر آخر يرى للمفهوم قدرة على الاتساع ليشمل إضافة إلى المسموع والمرئي مجالَ التخييل، فيتحدث عن إيقاع المعاني"[3]. بل أبعد من ذلك إيقاع الدلالة التي لا ينشأ عن التراكيب الجزئية الضيقة والأساليب البلاغية القديمة، وإنما عن النص كلا متكاملا، وكأنّ الجزئيات أُعِدَّت خصِّيصا لبناء النص كله. وبهذا التحول في إطار بناء الرؤيا، " تبدأ الكتابة في اختراق ممكنات جديدة لا تفصل بين الأجناس ولا تعير المعنى كحقيقة ومصير نهائي أيّ اهتمام، لأنها كانت تؤسّس للدلالة "[4].

من طبيعة الشعر منذ الأزل أنّه " يصدر عن النفس الإنسانية وعن ردود فعل هذه النفس تجاه الظواهر الحياتية، وبالتالي فإن الإيقاع أقرب ما يكون إلى تماوج هذه النفس ومدى انسجامها أو تنافرها مع الواقع"[5]. فالإيقاع الجوهري الدلالي نابع من النفس المبدعة صوب النفس المتلقية؛ إذ يحاول الأول إيصال الرسالة كاملة إلى الثاني، بالوقع الدلالي الرؤياوي نفسه كما صدر عنه. هذه

العملية تحرك ما يسمى" التناغم الدلالي المؤسَّس على تفاعل الدلالات في حركة البنية... وبالتالي تكون فعالية الإيقاع هنا، هي ما يمكن أن توجِدَه الحركة الدلالية داخل النص من آثار تشير إلى فعالية حضورها من جهة، بينما تسمح لنا من الجهة الثانية برؤية تعدّدية دلالية إن وُجدت في النص، فلكل وجه منها إيقاعه الخاص بما ينسجم مع حركة النص ذاته، أو ما يريد أن يقوله"[6]. وبالتالي ينفتح النص على قراءات متعدّدة مبنية في أغلبها على عنصر التأويل والاحتمال.

تتأسّس القصيدة المعاصرة على عنصر الرؤيا، وهذا الأخير يُعتبَر المحرك والمنظم لكل العناصر البنيوية والتركيبية التي يحملها النص، وهو العنصر الأوحد الذي يُخوَّل له اللعب بالقوانين والضوابط المرجعية، حتى أصبح " الإيقاع في النص لا يأتي من حركة السّياق وانسجام عناصر الموضوع فيه بقدر ما يأتي من هذا النشاط الإشعاعي الذي يتكشف عن طبيعة موقف الشاعر عندما يتفاعل مع الوجود بشكل سرّي فيتيح لنا الدخول في أعماقه ومراقبة الموقف الشعوري المتولد، وهو يبني عالما خاصا لا يتاح لنا التعرف إليه في الواقع"[7]. وللتناغم الدلالي شأن كبير في اثبات وجود هذا الإيقاع الرؤياوي المبني على سيرورة الدلالة.

تُنقل دلالات النص عبر بنية، وفي مسار البنية تتحرك الدلالات منسجمة مع عناصر البنية ذاتها. وهذا المسار الخاص يتحرك داخل النص مستهدفا وسم جميع العناصر الداخلة في إطاره بفعالية متماثلة تتحدّد بها هويّة النّص المؤسسة على ربط مختلف عناصره بمستوى واحد، تتنامى داخله الدلالات وتتفاعل لتخلق- رغم التقاطعات التي يمكن أن تستدعيها طبيعة الفعالية الشعرية- سياقًا متوالفًا يقوم على توليد حركة إيقاعية ذات خصائص متشابهة تندفع إلينا بالقوة التي تملكها حركة الدلالات وتنهض بها، لأن حركة الدلالات محكومة بحركة العناصر في النص، وبالتالي تهيِّء النص كلّه للدخول في نسيج متماسك يعمقه اتساق التفاصيل فيه وتقارب خصائصها.[8]

2. إيقاع الدّلالة في قصيدة "سماء القصيدة":

بُنِيَ التناغم الدلالي في قصيدة (سماء القصيدة)[9] لعاشور فنّي، على السّردية التقريرية التي تُعدّ عنصرا بالغ الأهمية في الشعر المعاصر، يتماشى وطبيعة الرؤيا التي تميل إلى التأكيد والتقرير، وإلى مواقف ثابتة ونهائية، نابعة عن فكر صاحبها وعن قناعاته في الأشياء والأمور التي تتمثل في موضوعات شعره. وتتوكأ الرؤيا في هذه القصيدة على مشاهد متجاورة أو خلايا متجاورة، تشكّل

نسيجا كاملا للرؤيا المستهدفة من طرف المبدع، وهذه الخلايا " تعتمد على فكرة الربط الإيحائي غير المباشر بين عناصر في الواقع، يختار الشاعر جزئيات منها ليضعها متجاورة في عالمه الشعري، دون أن تربط بينها أدوات التشبيه أو المقارنة المشهودة"[10].

لقد كان حضور النص الغائب السندبادي الذي حاول الشاعر امتصاصه والتعديل فيه، ركيزة رئيسة في بنية الرؤيا التي أرادها الشاعر أن يؤسّس لها، وهي الرؤيا التي يعرج من خلالها الشاعر إلى مفاهيم الشعر المعاصر وخصائصه الإبداعية، وإلى معاناة الشاعر في الكتابة الجديدة، التي لا تستند إلى نمطية موضوعة مسبقا وإنّما إلى فضاءات جديدة مستقلة، لا تؤمن بالتبعية والاستقرار. لكن لا يتوقف الأمر في استحضار النص الأسطوري فحسب وإنّما بجعله محورا رئيسا لبنية خلايا النص التي يمكن تحديدها بثلاث خلايا رئيسة، كلّ منها مبني بدوره على مشاهد جزئية متلاحمة لتشكيل الجزء الدلالي للرؤيا العامة للنص.

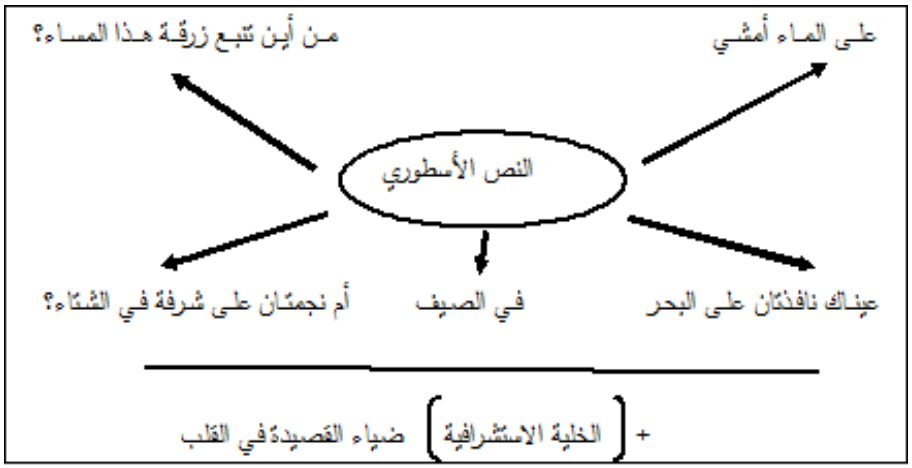
الخلية الأولى:

يقف الشاعر في مغامرته الشعرية مكان السندباد، في تأملاته وبُعدِ نظره إلى ما وراء الأفق، وشجاعته للتصدي لأصعب العقبات، وفطنته وذكائه في التعامل معها. ويشكل هذا المقطع الأوّل وضعا ابتدائيا تنطلق به الرؤيا في بنيتها اللغوية النصية التي تتدرج إلى آخر تركيب في القصيدة.

على الماء أمشي
ضياء القصيدة في القلب
من أين تنبع زرقة هذا المساء؟
وعيناك نافذتان على البحر
في الصيف
أم نجمتان على شرفة في الشتاء؟

تتّجه الدلالة الرؤياوية إلى استحضار دلالة النص الغائب السندبادي العميقة، لا بالعودة إلى الجانب القصصي التاريخي للأسطورة وإلى الحكاية في حدّ ذاتها، قصد التعريف أو التذكير بها، وإنّما عن طريق تلحيم المغزى العام للقصة مع الموضوع الجديد في القصيدة، الذي يتناول معاناة الشاعر المعاصر وقدراته على التجاوز. يحاول الشاعر بذلك بناء مواقف رؤياوية استثنائية متفرّدة تصبّ في الإطار الموضوعاتي المعالَج.

تحمل هذه الخلية ما يمكن أن يُعتبر من صميم النص السندبادي، خاصة فيما يتعلق بمعجم الرحلة البحرية (الماء، زرقة، مساء، البحر، الصيف، نجمتان، الشتاء)، وكذلك بالترابطات الإيجابية المشكَّلة من تراكيبها. لكن إضافة الخلية الثانوية (ضياء القصيدة في القلب) يضفي على المشهد صبغة رؤياوية تستشرف الموضوع وتمدّه احتمالات أخرى غير المغامرة البحرية، وتُخرجه من حقوله الدلالية المعتادة إلى حقول جديدة يكشف عنها النص في سيرورته الدلالية.



جعل الشاعر هذه الخلية الاستشرافية منطلقا لرحلته ومغامراته في الإبداع الشعري، فكلّ ما يمكن أن يحدث له وكلّ حركاته، إنّما تنبع من هذا العنصر، الذي لا يعرف حدودا ولا يتقيّد بقوانين مسبقة، لأنّ الشعر الرؤياوي تجاوز وكشف للجديد. والأسطورة في الشعر الجزائري المعاصر ركيزة رئيسة لبناء الرؤيا، فهي تعبير " عن رحابة الخيال وشمولية التجربة الشعرية، وتؤلف مناخا شعريا حافلا بالدلالات، تُرغم القارئ على الرحيل الإشاري عبر القراءة الاحتمالية التأويلية"[11]. لأن استحضار النص الغائب يظهر بأوجه متباينة، ولا يستقر على حال، فهو أبعد من الرمز الأحادي المتفرد، وإنّما يحتمل أكثر من ذلك، حيث " تنعدم الأسطورة في بنية القصيدة لتصبح إحدى لبناتها العضوية، وهذا ما يمنحها كثيرا من السّمات الفاعلة في بقائها"[12]. وعلى هذا الأساس تستوجب الأسطورة في النص قراءة ضمن بنية النص ذاته، وفي وجهة الموضوع المعالج، ولا يُقبل وضعها منعزلة عن الكلّ.

يرى محمد بنيس في توظيف النصوص الغائبة ذات المصادر المتنوعة أنّه دليل على ثراء ثقافة الشاعر العربي اليوم، إذ " يمكن من خلال ذلك رصد ثقافة موسوعية أصبحت تميّز الشعراء المعاصرين الذين اقتنعوا أن الحداثة معرفة تحاور الأزمنة كلّها"[13]. وبهذا الحوار يتوغل النص في عمق التاريخ ويمتدّ إلى اللانهائي في المستقبل، في احتواء الكلّ بحثا عن الحقيقة. وتكون الرؤيا في بنية النص الموضوعاتية امتدادا طويلا بعيد المدى.

ومن جهة ثانية وبالنظر إلى طبيعة التركيب اللغوي لهذه الخلية الأولى، فإنّنا نلمس انفصالا كبيرا بين جزئياته، حيث تظهر على شكل جمل وأشباه جمل نحوية مستقلة بعضها عن بعض. فالترابط في هذا المشهد وفي الكثير من المشاهد الأخرى ليس ترابطا مبنيا على علائق اللغة في حدّ ذاتها، ولكنه ترابط رؤياوي، وهو الوحيد الذي يستطيع أن يجمع تلك الجزئيات اللغوية المتنافرة. وهذا العدول عن القوانين اللغوية الموضوعة، إنّما يؤكّد على أنّ " اللغة أيضا مظهر رئيس لاستقلال القصيدة، ولعله من أكثر مظاهرها استعصاء على الترويض وخضوعا للاستقلال. والشاعر مع اللغة أشبه بمن يحاول أن يقيم علائم واضحة داخل ماء متحرك"[14]. وعندما يؤمن القارئ بأنّ تلك الجزئيات المنفصلة أدوات بنائية لخلية دلالية واحدة، فإنّه قد يُدرك الاسمنت التي تتلاحم بها تلك الجزئيات، ويدرك بذلك منتهى تلك الخلية ووظيفتها في النص بأكمله.

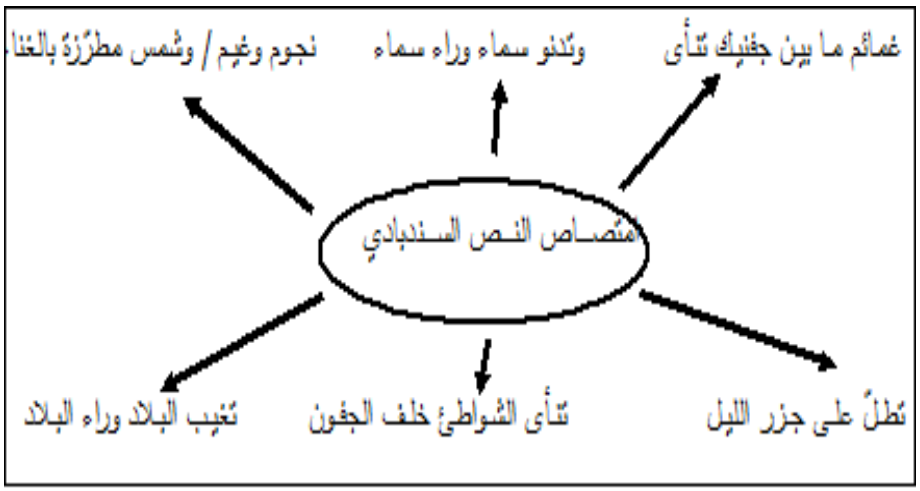
الخلية الثانية:

تتمثل الخلية الرئيسة الثانية في محاولة الشاعر امتصاص النص الأسطوري واعطائه مستوى آخر أعلى من مستويات الدلالة، حيث أخرجه من فضائه المكاني البحري إلى فضاء آخر وهو السماء، وهو الفضاء الذي يراه الشاعر مناسبا للمغامرة الشعرية، فإذا كانت العقبات في الأوّل معلومة مسبقا فإنّها في الآخَر مجهولة. فالسموّ بالشعر هو ابحار في السماء. جاء في هذه الخلية:

غمائم ما بين جفنيك تنأى
وتدنو سماء وراء السماء
نجوم وغيم
وشمس مطرّزة بالغناء
تطل على جزر الليل
تنأى الشواطئ خلف الجفون

تغيب البلاد وراء البلاد

ويعرف محمد بنيس التناص الامتصاصي على أنّه " مرحلة أعلى من قراءة النص الغائب، وهو القانون الذي ينطلق أساسا من الإقرار بأهمية هذا النص وقداسته، فيتعامل معه كحركة وتحوّل لا ينفيان الأصل، بل يساهمان في استمراره كجوهر قابل للتجديد، ومعن هذه أن الامتصاص لا يمجّد النص الغائب ولا ينقده، بل يعيد صياغته فقط وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كُتب فيها. وبذلك يستمر النص الغائب غير ممحوّ يحيا بدل أن يموت"[15]. وبذلك أراد عاشور فنّي السموّ والمبالغة في مفهوم الإبداع الشعري، وما يتصوّره فيه، من خلال البحث عن جوهر الشعر وعن قيمته العظمى. وتبدو المغامرة في هذا الفضاء الجديد أشدّ خطورة من مغامرة سندباد، وأكثر مفاجأة منها، لما تحمله من آفاق بعيدة لا تُحصى ولا تُعد.



عزّز الشاعر هذه الخلية بعناصر من الحقل الدلالي للسماء متمثلة في المفردات (غمائم، سماء، نجوم، غيم، شمس، ليل)، كما عزّزها كذلك بالبعد الزمكاني للمغامرة، حيث أصبحت هذه الأخيرة في امتداد لا نهائي نحو الأعلى، إلى حيث موقع الرؤيا البعيد، حيث عبّر عن ذلك التركيب اللغوي (تدنو سماء وراء سماء)، كأنّ الصعود كان أسرع، تتآكل السماوات في السفرية، الواحدة تلو الأخرى. ويزيد وقع الدلالة لهذا النص في اختيار الشاعر للملفوظ (جزر الليل)،

الذي عبّر به عن اتخاذ موقع لرصد الليل وما يحمله من رمزية للسلبيات والمعاناة. إنّه التجاوز إلى حيث النور مستقرة، وإلى برّ الأمان.

شكّل الشاعر ترابطا اسميا سلبيا في التركيب (تغيب البلاد) للدلالة على محاولة الشاعر النفاذ إلى ما وراء الظرف الراهن للبلاد، إلى حيث الأوضاع أفضل وأحسن، وإلى عالم المثل، إذ يزيد الشاعر من المدى الفاصل بين العالمين في ترابط اسمي سلبي في تركيبه (وراء الوراء)، وهو الشيء الذي لا يمكننا إدراكه لا في الواقع ولا في الخيال، إلا في إطار الرؤيا المبنية على التجاوز والمفارقة. ومن طبيعة الشاعر المعاصر، أنّه " يلجأ إلى التعميق الرأسي لكل لقطة مشكّلا منها خلية نامية، قبل أن ينتقل إلى اللقطة المجاورة ليعمّقها بدورها تعميقا رأسيا، تاركا لأطراف الخلايا المتجاورة حرية التماس أو التعانق أو التوازي، لتتولد من خلال ذلك كله في نفس القارئ عشرات الإيحاءات الواردة"[16]. وعلى هذا الأساس يستوقفنا كل تركيب من تلك التراكيب الجزئية، كلّ على حِدة، محاولين استقصاء ما تحمله من دلالات في بنياتها اللغويّة، انطلاقا من السطح إلى العمق، مع الاتكاء على عنصر التأويل.

الخلية الثالثة:

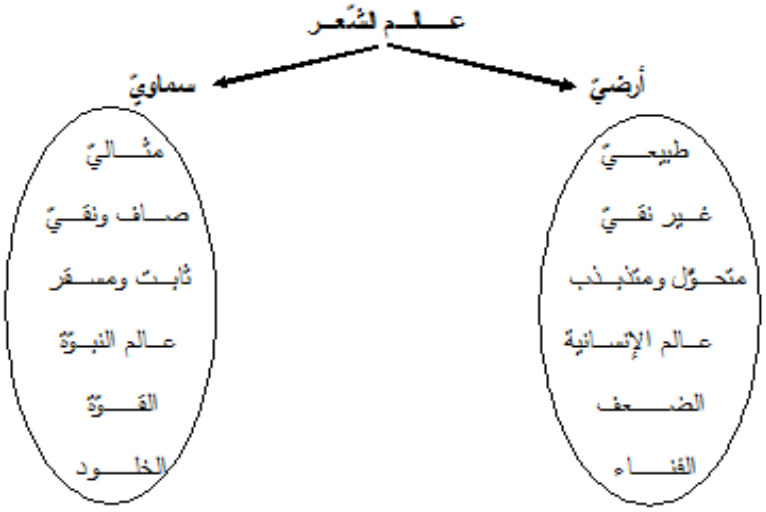
تعدّ الخلية الأخيرة للقصيدة الرؤياوية لحظة حاسمة من لحظات بروز الدلالات النهائية للرؤيا، أو حاملة على الأقل للمغزى العام الذي كُتبَت من أجله القصيدة، فهي الخلية التي تتكاثف فيها الجزئيات التي تراكمت منذ بداية النص، لكن بنوع من الاختزال والتميح إليها. يتصور الشاعر في هذا المشهد الأخير مفهوم الشعر ومفهوم القصيدة المعاصرة، التي تمكّن من خلق عالم آخر أنقى، يبعث الطمأنينة في النفوس ويؤسّس للصفاء، هروبا واقع الرداءة. يقول الشاعر:

سماء القصيدة ترفعني نحو مملكة الله
تلبسني وجه يوسف
تشطر تفاحة القلب شطرين
شطر يرفرف بين يديك
وشطر يرفرف في فلك الأنبياء.

فالشاعر تنتابه نزعة النبوة، وهذه النزعة تعود في مصدرها في الشعر العربي إلى شعراء وأدباء المهجر الأمريكي (الرابطة القلمية) وعلى رأسهم جبران خليل جبران، الذين آمنوا بتلك النزعة،

محاولين العلو بمكانة الشعر وإعطائه مفهوما آخر ووظيفة نبيلة تتمثل في إمكانية جعله وسيلة لتحسين الأوضاع وترشيد النفوس نحو ما ينبغي أن يكون عليه العالم وتكون به الإنسانية. لكنه ثمة تباين في مفاهيم النبوة بين الدينيّ والشعريّ الجبراني؛ ففي الثانية " نبوة إنسانية، وجبران بهذا المعنى يطرح نفسه كنبي للحياة الإنسانية بوجهيها الطبيعي والغيبي، لكن دون تبليغ رسالة إلهية معيّنة. والفرق بين النبوة الإلهية والنبوة الجبرانية هي أن النبي في الأولى ينفّذ إرادة الله المسبقة، الموحاة، ويعلّم الناس ما أوحى له، ويقنعهم به، أما جبران فيحاول على العكس، أن يفرض رؤياه الخاصة على الأحداث والأشياء، أي وحيه الخاص"[17] والانطلاق من الماضي وتحليل الحاضر، ثم استشراف ما يمكن أن يكون في المستقبل، بالحتمية المنطقية أو بالتكهّن والخيال.

تُظهر هذه الخلية الأخيرة مكانة الشاعر المعاصر، الذي — وإن كان في الحقيقة إنسانا عاديا– إلا أنّ الشّعر قد يعرج به إلى عوالم تتجاوز قدراته ووعيه الطبيعي، إذ نجده في الكثير من الأحيان يسبح في فضاءين مختلفين ومتباعدين؛ الأوّل قريب من أعين الناس، أما الآخر فهو بعيد المنال وصعب الإدراك، وإذا كانت الأحاسيس والانفعالات صادرة من نفس واحدة ومن قلب واحد فإنّها تبدو نابعة من عالمين، يمكن تسميتهما: العالم الأرضيّ والعالم السماويّ.



يتموقع الشاعر المعاصر بين فلكين متباعدين، هما فلك الواقع المعيشي المرّ، وفلك العالم البديل الذي لا يمكن الوصول إليه إلا عن طريق الرؤيا في بمفاهيم البعد والتجاوز. فالقصيدة المعاصرة

غاية ووسيلة في الآن ذاته؛ غاية باعتبارها فنا يعبّر عن ذاته وهو مكتف بنفسه، ووسيلة لأنه مطيّة للانتقال بين العالمين بكل حرية.

يرى عاشور فنّي أنّ القصيدة هي الوسيلة الوحيدة التي تمكّنه من ملامسة النبوة، ليس من حيث الفكر والعظمة والصفاء فحسب، وإنّما كذلك في المعاناة وفي تجاوز العقبات والمصائب، حيث عبّر الشاعر عن ذلك باستحضار النص الغائب المتمثل في قصة سيدنا يوسف عليه السلام، وما تحمله من رمزية الصبر والنجاح والقدرات الفائقة لتحمل الأوضاع المستعصية، بالإضافة إلى رمزية انبعاث الحياة من جديد وعودة الاستقرار. والإحساس عند الشاعر نوعان في حقيقة الأمر، نوع يتّفق به مع العامة من الناس؛ فهو إحساس طبيعي إنساني، وإحساس آخر يتفرّد به ذوو العقول النيّرة وأهل الفكر والحكمة، كالأنبياء والفلاسفة.

وبهذا يكون نص القصيدة قد تدرّج في سيرورته الدلالية من خلية إلى أخرى، بإضافة جزئيات بنيوية إلى النسيج العام الذي أرادت رؤيا الشاعر أن تجسّده في مفهوم الشعر وفي مكانة القصيدة المعاصرة وأهميتها، وأن تعطينا موقف الشاعر إزاء ذلك، وكذلك التعبير عن المعاناة في الكتابة الشعرية الجديدة، إذ كلما تم السموّ بها الأعلى كلما احتاجت إلى علوّ أبعد، في فضاء غير محدود وغير منته.

خاتمة:

إن القصيدة المعاصرة المبنية على عنصر الرؤيا تهتم أكثر بالجانب الدلالي وبالفكرة التي تحملها في ثناياها، وبالتالي كان من الضرورة الملحّة أن يهتمّ إيقاعها هو كذلك بالجانب الدلالي، وأن يجعله مصدرا رئيسا له. فالإيقاع الدلالي هو الوقع الذي تتركه المعاني والدلالات في نفسية القارئ، التي أسّست لها مخيّلة المبدع وتصوراته الرؤياوية لموضوع النص. إن الإيقاع الجديد الذي تدعو إليه القصيدة المعاصرة التي تعتمد في كتابتها على عنصر الرؤيا، يرتكز على ما يسمى بالتناغم الدلالي، المبنيّ على جملة من الخلايا المتجاورة والمشاهد الجزئية، التي تتضافر فيما بينها قصد الوصول إلى منتهى الرؤيا. وهو ما يظهر جليا في قصيدة (سماء القصيدة) للشاعر الجزائري عاشور فنّي، حيث تأسّست الرؤيا على وقع دلالات تلك الخلايا المتجاور الثلاث التي جاءت متسلسلة ومتدرجة وفق نمو تصاعدي للدلالة النهائية التي تصب في موقف الشاعر إزاء الشعر المعاصر في مفاهيمه وقيمِه ومكاناته.

هوامش:

[1]أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ط3، دار العودة، بيروت، 1979، ص 114-115.

[2]ينظر: المرجع نفسه، ص110-111.

[3]خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث (خليل حاوي نموذجا)، دار الحوار، اللاذقية، 2005، ص30.

[4]صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2012، ص10.

[5]ينظر: يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد، دمشق، د ت، ص243.

[6]ينظر: المرجع نفسه، ص285.

[7]ينظر: المرجع نفسه، ص285.

[8]ينظر: المرجع نفسه، ص285.

[9]عاشور فنّي، أخيرا أحدّثكم عن سماواته، منشورات ANEP، الجزائر، 2013، ص39-42.

[10]أحمد درويش، في نقد الشعر (الكلمة والمجهر)، دار الشروق، القاهرة، 1996، ص102.

[11]جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة إبداع للثقافة، الجزائر، 2003، ص210.

[12]خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص89.

[13]محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها)، ج3 (الشعر المعاصر)، ط4، دار توبقال، الدار البيضاء، 2014، ص191.

[14]أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، دار الشروق، القاهرة، 1996، ص103-104.

[15]محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (دراسة بنيوية تكوينية)، ط3، دار توبقال، الدار البيضاء، 2014، ص269-270.

[16]أحمد درويش، في نقد الشعر (الكلمة والمجهر)، ص102.

[17]ينظر: أدونيس، الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والإتباع عند العرب)، ج3 (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، 1978، ص165.