

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باتنة -1-

كلية اللغة والأدب العربي والفنون

قسم اللغة والأدب العربي



المعرفة والتخييل في شعر "حسين زيدان"

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير

تخصص: نظرية الشعر

إشراف الدكتور:

مقدم الجابري

إعداد الطالبة:

هدى ضامن

أعضاء لجنة المناقشة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	عبد القادر داخجي	أستاذ التعليم العالي	باتنة	رئيسا
02	مقدم الجابري	أستاذ محاضر	باتنة	مشرفا
03	عز الدين بويش	أستاذ التعليم العالي	باتنة	مناقشا
04	مليكة النوي	أستاذ محاضر	باتنة	مناقشا

السنة الجامعية:

1437-1438 هـ / 2015-2016 م



شكر و عرفان

لا يفوتني أن أتقدم بالشكر إلى كل من كازله فضل في إنجاز هذا

البحث: الدكتور المشرف الذي كان أكثر من آمن بفكرتي ودافع

عنها، إلى كل الذين شدوا على يدي لحظة وهم فأمدونني بالقوة

للاستمرار، إليكم جميعاً أرفع أسمى آيات الشكر

الاهداء:

إلى كل الذين أحبهم

وإليك . .

هدى . . .

مقدمة

لقد كان الشعر نشيد البشرية منذ الأزل، لخص خبراتها ووعيها بالكون وترجم فلسفة الإنسان عبر العصور، فالنص الأدبي يستوعب العالم ثم يعيد تشكيله برؤياه الخاصة، ولذلك كان تداخل المعارف فيه أمرا حتميا وواقعا بالضرورة، إلا أن الفلاسفة والدارسون لم يهتموا بمعرفة الخطاب الشعري إلا منذ ما يقارب القرنين، فتحدثوا عن وظيفته المعرفية وما يمكن أن يضيفه للفكر الإنساني، غير أن الشعر لا يقدم معرفة متداولة سهلة المنال، ولا تربط المقدمات بالنتائج، بل يمتص المعارف الأخرى من حوله ليعيد إنتاجها بعد تحويلها فنيا لمعرفة شعرية، ذلك بعد مرورها بمصهر الرؤيا والتخييل، إذ يعد التخييل أهم خصائص المعرفة الشعرية فهو مصطلح موغل في القدم عرفته الفلسفة مع دراسات أرسطو النفسية ثم طور على يدي "الفارابي" و"ابن سينا"، بعدها هاجر المصطلح إلى الأدب ووجد في الشعر مكانة عليا بوصفه أهم أداة للإبداع والخلق، أما الرؤيا فهي تلك النظرة التجاوزية الاستشرافية التي تستنطق الأشياء والأمور و تبصرها بحدس عال وقدرة فائقة على تجاوز المراتب إلى جواهرها، وتجربة "حسين زيدان" -رحمه الله- تجربة ثرية، ذلك لما يمتاز به نصه من معرفة واضحة، فهو نص يمازج بين الفلسفة والتاريخ والدين والأسطورة بواسطة رؤيا واضحة وخيال وثاب عابر لقرارات الواقع، ليفتح الأبواب مشرعة أمام المستقبل واللامرئي فيتبين له القادم ماثلا أمامه، إنه نص يختصر عمرا كاملا من الخبرة، ويحمل قلق الشاعر وهوسه بإنتاج فكر يخدم البشرية وينتصر لقضايا الإنسان أينما كان، نص يلتقي فيه الجمالي والمعرفي في توليفة رائعة أجاد "زيدان" صوغها، ولعل هذا كان أهم الأسباب الموضوعية لاختيار هذا العنوان إضافة إلى كون الشاعر - رغم ثقل تجربته وثرائها - عانى التهميش حيا وميتا، ولأن قصيدة "زيدان" قصيدة تقوم على ركيزة معرفية بالدرجة الأولى كانت إشكالية البحث تدور حول تساؤلات مركزية أهمها: هل للشعر أن ينتج معرفة خاصة به، أم أن قدرته لا تتجاوز معايشة المعارف الأخرى؟ وما هي الأدوات والآليات التي يعتمدها الشاعر لإنتاج معرفة شعرية تحمل بصمته الإبداعية؟ و هل الشعر الحدائي شعر ذاكرة أم وثبة خيال؟ وأخيرا هل استطاع "زيدان" أن يترجم وعيه النظري بخصائص المعرفة الشعرية وآليات إبداعها إلى نتاج شعري مميز؟ وللإمام بالموضوع قسمنا البحث إلى ثلاث فصول:

الفصل الأول: عنوانه ب: الخطاب الشعري والمعرفة: وقد تحدثنا فيه عن المعرفة التي ينتجها الشعر وعلاقتها بالمعارف الأخرى وأبرزنا كيف أن المعرفة الشعرية تختلف عن غيرها في طريقة الطرح وآليات البحث والتقصي فهي لا تتحرى الأسباب بحثا عن النتائج بل هي معرفة ذوقية إستشرافية.

مرعجين على علاقة الشعر بالواقع وكيف أنه لا ينقل الواقع بل يجسد رؤيا الشاعر لهذا الواقع ثم علاقاته بالمعارف الأخرى كالفلسفة والتاريخ والأسطورة محاولين تحديد تخوم الشعر وإبراز تقاطعاته مع المعارف المجاورة، مبرزين كيف أن الشعر استند إلى الأسطورة ليستعير منها سحر لغتها، وأخذ من الدين قداسته، وتقاسم مع الفلسفة حبها للحكمة و البحث عن أوجه الحقيقة، واشترك مع التاريخ في كون كليهما موقفا من الأحداث، ثم تحدثنا أخيرا عن معرفية القصيدة واشكاليات تلقيها مبرزين أهم أسباب الغموض في القصيدة الحديثة، لنخلص إلى أن الغموض في القصيدة الحديثة مرجعه الاختلاف في منطق التفكير الشعري لا في طريقة التعبير.

أما الفصل الثاني فكان عنوانه: المعرفة وآليات الإبداع في شعر "حسين زيدان": وتناولنا فيه خصائص المعرفة الشعرية، إذ تعد معرفة استشرافية تلغي المعرفة النسبية وتؤمن بالحدس منهجا لها لتحسس الحياة ككل واحد، مبرزين أهم هذه الخصائص كالكشف والتجاوز والمستقبلية...، ثم تحدثنا عن الرؤيا والتخييل كآليتين من آليات الإبداع الشعري، وأخيرا أشرنا إلى جدل الذاكرة والخيال في قصيدة "حسين زيدان"، ورأينا كيف كانت تجربته تتأرجح بين تحكم الذاكرة حيناً وإعمال الخيال أحياناً أخرى في مزيج بهي صنع تفرد تجربته و تميزها.

والفصل الثالث: فعنوانه ب: الخيال الفني و جماليات الأداء في شعر "حسين زيدان"، وقد أخذ هذا الفصل مساحة كبيرة من المذكرة وذلك لثراء تجربة "حسين زيدان" كما أسلفنا الذكر، إذ أفردناه للجانب التطبيقي فقمنا بدراسة العديد من النماذج مركزين على إبراز أهم التقانات التي استخدمها الشاعر لبناء نص قصيدته: كالصورة الشعرية وبيننا كيف تطور استخدام "زيدان" لهذه التقانة من الصورة البسيطة إلى المركبة المتعددة الجوانب والإيحاءات، أما عن الرمز والأسطورة ففقد أظهرت تجربة الشاعر "زيدان" قدرته الهائلة في التعامل مع النص الأسطوري بذكاء إذ استطاع أن يدمجه ضمن نسيج قصيدته مانحاً إياه حياة ثانية بين حناياها، كما استطاع أن يخلق رموزه الخاصة وأسطورته الشخصية. وفي حديثنا عن التناص رأينا كيف تمكن "حسين زيدان" من استغلال ثقافته الواسعة في إثراء النص، فقد أكد استعماله للتراث العربي والمتن الشعري الحديث والنص القرآني تأصله في الثقافة العربية الإسلامية وإلمامه بها. وأخيرا تحدثنا عن التشكيل الموسيقي مبرزين كيف استطاع "زيدان" نظم قصائد على أوزان الخليل فأجاد صوغها، كما ظهرت براعته في نسج قصائد على نظام

التفعيله مع بقاءه وفيها لمبادئ موسيقى الشعر القديم. وقد اعتمدنا في هذا البحث على مصادر أهمها كانت دواوين الشاعر "قصائد من الأوراس"، "فضاء لموسم الإصرار"، "إعتصام"، "شاهد الثلث الأخير" ورسالة الماجستير التي عنوانها ب: "الهاجس المستقبلي في المعرفة الشعرية" وأطروحة الدكتوراه الموسومة: "التحليل المستقبلي للأدب" وعلى مراجع عديدة أهمها:

. العقل الشعري ل: خزعل الماجدي

. الشعرية العربية ل: أدونيس

. بم يفكر الأدب ل: بيار ماشيري، تر جوزيف شريم

. أسئلة الشعرية ل: عبد الله العشي

. في بنية الشعر العربي المعاصر ل: مصطفى لطفى اليوسفي

. في حداثة النص الشعري ل: علي جعفر العلاق

أما عن المنهج: فقد قام هذا البحث على المنهج التحليلي الفني إلا أنه أثناء الدراسة تمت الاستعانة بمنهج أكاديمية عديدة كالمناهج السيميائي والمنهج البنيوي وغيرهما، وهذا لضرورة اقتضتها طبيعة الموضوع وثراء جوانبه، وقد صادفنا صعوبات كثيرة لإنجاز هذا البحث ومحاولة إخراجها في صورة جيدة لعل أبرزها ما يتعلق بالمتن الشعري لقصيدة "زيدان" الثرية معرفيا فقد كان لزاما علينا لمواجهة نص بهذا الثقل، التزود بما يعيننا على فك شفراته من فلسفة وأسطورة وتاريخ وغيرها، وقد زاد الأمر صعوبة أن الدراسة تناولت جميع نتاجه الشعري وترجمت رؤياه الخاصة، فكنا في سباق منهك مع الزمن يحدونا خوف من أن نبخس الشاعر حقه.

وفي الأخير نسال الله عز وجل أن يوفقنا لما يحبه ويرضاه وأن يوفينا الأجرين: الاجتهاد والإصابة.

الفصل الأول:

الخطاب الشعري والمعرفة

الفصل الأول: الخطاب الشعري والمعرفة

تمهيد

أولاً: الشعر والمعرفة

1- القصيدة الحديثة وإنتاج المعرفة

2- القصيدة الحديثة ونزعة التساؤل

ثانياً: تخوم الشعر

1- الشعر والواقع

2- الشعر والمعارف الأخرى

ثالثاً: معرفية القصيدة وإشكالية التلقي

1- القارئ والقصيدة الحديثة في ضوء نظرية التلقي

2- غموض القصيدة وإشكالية التلقي

تمهيد:

لقد اهتدت البشرية إلى نماذج متعددة من المعارف فسرت بها العلاقة بين الخالق والإنسان والطبيعة، والمعرفة: هي كل ما يضيف لفكر الإنسان خبرة ووعيا يواجه به ألغاز الكون وأسئلته المحيرة، وقد قسمت هذه المعارف إلى ثلاث معارف كبرى: أولها المعرفة الأسطورية أو السحرية: وهي المعرفة التي ظهرت مع الإنسان الأول ففسر بها العالم تفسيراً ميتافيزيقياً يمتاح من الخرافة، وما إن تجاوزت البشرية مراحل براءتها الأولى ظهرت المعرفة الدينية كثاني مدارج المعرفة التي أنهت بظهورها تيه الإنسانية وزيفها، وأخيراً لما وجه الإنسان اهتمامه إلى نفسه، عرف قدرها ومجد عقله، وظهرت بذلك المعرفة العقلية.

ولما كان الشعر نشيد البشرية الأول، ظل يلخص خبراتها ووعيتها بالعالم ويترجم فلسفاتها عبر العصور. فالشاعر يستوعب العالم فينضغط داخله ليعيد تشكيله برؤياه الخاصة ولذلك كان تداخل المعارف في هذا النص/العالم أمراً حتماً وواقعاً بالضرورة. إلا أنه كان أول الأمر ترجمانا لمعارف عصره وخادماً لها. و ظل كذلك ردحاً من الزمن إلى أن أضناه ذلك، فأصبح شغل مردييه ودارسيه ضبط خارطته وتحصين حدودها وبذلك صارت له معرفته الخاصة به، معرفة تبحث عن سر الوجود المكنون فتنبش في المعلوم لتتجاوزته إلى استشراف هذا المجهول المعتم وبهذا مضى الزمن الذي يقول فيه "ابن وكيع": الشاعر كالمغني الحاذق لا يضره عدم معرفته الألحان لأن الشاعر اليوم لم يعد مغنياً حاذقاً بل أصبح مفكراً بارعاً يريد أن يعيش زمنه بوعي وبصيرة، إنه كما قال: "أشيمفون آرمين **Achim von Armin**"*: «الشعر هو معرفة الواقع السري للعالم»، ولكن ظل دائماً سر الشعر أقدس من حقيقة المعرفة به، ولم ترهقه كثرة البحث فيه بل ظل يغري الباحثين بتقصي أسرارهِ ومحاولة تبين جوهره إلى يومنا هذا.

* فيلسوف ألماني.

أولاً: الشعر والمعرفة

قبل الخوض في علاقة الشعر بالمعرفة وجب التعرّيج أولاً على معاني المعرفة لغة واصطلاحاً.

لغويًا: عرفها "أبو الحسن ابن فارس" في معجم مقاييس اللغة «على الفعل عرف (العين والراء والفاء) أصلان صحيحان يدل أحدهما على تتابع الشيء متصلًا ببعضه ببعض والآخر يدل على السكون والطمأنينة، فالأول: العرف، عرف الفرس وسمي بذلك لتتابع الشعر وعليه يقال جاءت القطا عرفا عرفا أي بعضها خلف بعض (...) والأصل الآخر والمعرفة والعرفان نقول عرف فلان عرفانا ومعرفة، وهذا أمر معروف وهذا يدل على ما قلناه من سكونه إليه لأن من أنكر شيئًا توحش منه ونبا عنه»¹.

فالمعرفة حالة تقص تورث الباحث سكون وطمأنينة العارف إلى المعروف خلافاً للإنكار الذي يقتضي وحشة بين المنكر والمنكر.

اصطلاحاً: وردت في القرآن الكريم باشتقاقها، فقال عز وجل: ﴿وَإِذَا سَمِعُوا مَا أُنزِلَ إِلَى الرَّسُولِ تَرَى أَعْيُنُهُمْ تَفِيضُ مِنَ الدَّمْعِ مِمَّا عَرَفُوا مِنَ الْحَقِّ يَقُولُونَ رَبَّنَا ءَامَنَّا فَاكْتُبْنَا مَعَ الشَّاهِدِينَ﴾²، وفي قوله أيضاً تعالى: ﴿يَعْرِفُونَ نِعْمَتَ اللَّهِ ثُمَّ يُنْكِرُونَهَا وَأَكْثَرُهُمُ الْكَافِرُونَ﴾³.

وقد ذكر الحسين بن محمد المعروف بالراغب الأصفهاني أن المعرفة في هاتين الآتين «إدراك الشيء بتفكير وتدبره لأثره»⁴، و فرق بين المعرفة والعلم مؤكداً أن المعرفة أخص من العلم، «يقال فلان يعرف الله ولا يقال يعلم الله»⁵، أما "الجرجاني" فيقول أن «المعرفة إدراك الشيء على ما هو عليه والعلم كذلك سوى أن المعرفة مسبوقة بجهل خلافاً للعلم ولهذا يسمى الحق تعالى بالعالم دون العارف»⁶.

¹ أحمد ابن فارس بن زكرياء، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، م 4، دار الجيل، بيروت، ط 1999، مادة عرف.

² سورة المائدة: الآية 83.

³ سورة النحل: الآية 83.

⁴ الأصفهاني، أبي القاسم الراغب، المفردات في غريب القرآن، دار المعرفة للطباعة بيروت، ص 331.

⁵ المرجع نفسه، ص 331.

⁶ الجرجاني، التعريفات ط 1، الكتب العلمية، بيروت، ص 221.

1- القصيدة الحديثة وإنتاج المعرفة:

لقد فطر الإنسان على حب المعرفة والبحث عنها، وكان أول عهده بها مع سيدنا آدم يوم علمه الله الأسماء كلها فقال: ﴿وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ فَقَالَ أَنْبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَؤُلَاءِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ ﴿٣١﴾﴾¹، والحكمة بالغة منح الإنسان أول معرفة في ملكوت علي لتبقى غايته الأسمى ومينته المنشودة، وليوقن أن العودة لموطنه الأول لا تتأتى إلا برفعة معرفة تقوده إلى الله لا بذلة جهل يبعده عنه، ثم جعل الناس شعوبا وقبائل ليتبادلوا العلوم والمعارف ويتدارسوا الفكر فقال: ﴿يَتَأْتِيهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاهُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَىٰ وَجَعَلْنَاهُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ ﴿٣٢﴾﴾²، ومع تقدم الزمن و تطور المعارف صار امتلاك المعرفة هاجس الإنسان، ولما كانت المعارف الأخرى واضحة بينة وكانت المعرفة في الشعر غامضة مختلفة كثر الحديث عن علاقة الشعر بالمعرفة، وهل يمكن اعتباره منتجا لها في عصر المعرفة العقلية؟

ظل الشعر منذ الأزل سرا حير الدارسين حتى ظن قديما أن الشعراء أنصاف آلهة وهم همزة الوصل بين أهل الأرض وملكوت السماء. واعتبر العرب الشعر الهاما من قوى خفية حتى ظن أن لكل شاعر شيطانه الذي يقول الشعر على لسانه ولم يكن يقصد بالشيطان «سوى الروح الملهمة فكان الشيطان هو الجني، أي الروح المستترة، وهو مصدر العبقرية نسبة لعبقر وهو واد يسكنه الجن»³، فعد الشعر نشيد الروح وحامل سرها، إلا أنه ظل مرآة للمعارف الأخرى إذ «نشأ في رحم أولى هواجس الإنسان، لقد كان هامشيا ينمو على متن ولم يكن متنا قائما بذاته وكان الإنسان يقول أفكارا من خلال الشعر إذ لم تكن الغاية هي تمثل فن الشعر»⁴، فكان حبر طلاس السحرة في المعرفة السحرية الأسطورية، ثم صوت التراتيل ونشيدها في المعرفة الدينية أما في المعرفة العقلية فقد حوصر في زاوية ضيقة واعتبر ملاذا للفارين من عقلانية هذا العصر.

¹ سورة البقرة: الآية 31.

² سورة الحجرات: الآية 13.

³ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر و التوزيع، ط ٢، 2001، ص 346.

⁴ خزعل الماجدي، العقل الشعري، النايا للدراسات و النشر و التوزيع، ط 1، 2011، ص 29.

ولم يبدأ الحديث عن معرفية الشعر وما يمكن أن يضيفه للفكر البشري إلا منذ حوالي القرنين، على الرغم من أن الجذر اللغوي: «شعر يعني علم وفطن وعقل و لهذا تقول العرب "ليت شعري أي ليت علمي أو ليتني علمت والشعر منظوم القول (...) ولما كان كل علم شعرا (...). وقائله شاعر لأنه يشعر مالا يشعره غيره أي يعلم»¹. والشعر بهذا المفهوم كما يقول "أدونيس" أصل كل علم. فالمعرفة ليست دخيلة على الشعر ولا أمرا طارئا عليه. فحتى بالعودة إلى الشعر الجاهلي نجد أنه كان نشيد القوم، وإضافة إلى ذلك كان «نهماجا خاصا من المقاربة الفكرية للأشياء والعالم وأنه لم يكن ينهض على تجربة انفعالية وحسب وإنما كان ينهض أيضا على تجربة فكرية»²، غير أن تجربة الشعر الحديث أضرمت مجددا الجدال الذي ظل قائما عن علاقة المعرفة بالشعر، واحتدم النقاش حول هذه التجربة الفريدة وقدرتها على مجازاة أترابها من معارف العصر فقد «باتت [القصيدية] مجالاً لإنتاج المعرفة قبل إنتاج التفاعل النفسي والوجداني من إعادة تسمية للأشياء وتفسيرها وإعادة كتابة التراث»³، فالشعر اليوم تجربة لا تتوقف عند حدود جمالياتها اعتمادا على إثارة العواطف والوجدان بل تتعداها لتصبح تجربة معرفية وحينئذ لا يصبح تلقي الشعر انفعالا بقدر ما يكون تفكرا وتأملا، ووقتها لا يثير الشعر فينا عاطفة ما، بل يجعلنا نفكر على نحو ما، فهو بمعنى أدق يحملنا على إعادة وعينا بالأشياء والعالم والذات.

إن القصيدة تجربة معرفية بالعالم لم تعد غايتها الكبرى استهداف مشاعر المتلقي بأن تجعله يضحك أو يبكي، يفرح أو يحزن، بل تسعى إلى أن تعرفه جيدا بما حوله، وله بعد ذلك الانقلاب المعرفي الحزن أو الفرح ولكن على بينة من أمره، وإذا كانت مظنة المعارف بعامة الجزء المكتشف الجلي الواضح من العالم فإن الشعر فن الجزء المعتم منه الغامض الأطراف الذي لا يزال لم يكتشف بعد. فالشعر يضيق بالواضح البين ويغريه تلمس الحقائق في عتمة المجهول، وإذ يفعل ذلك يتجاوز التفسير الذي هو غاية كل معرفة عقلية إلى التغيير الذي هو غاية كل إبداع وتجديد «وهذا يعني تجاوز العقل الذي يقف عند حدود تفسير العالم وتفعيلا لفاعلية الشعر باعتبارها اختبارا ثوريا يهدف إلى تغيير رؤى العالم تغييرا جوهريا يكشف علاقات الوجود الكامنة»⁴.

¹ أبو الفضل جمال الدين محمد مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، م 4، دار صادر، بيروت، ط 3، مادة شعر، ص 410/409.

² أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، ط 3، 2000، ص 59.

³ سعيد الباصح، الدمام، مقالة التجربة الشعرية، إنتاج للمعرفة لا إثارة للوجدان، صحيفة عكاظ، عدد الأحد 1430/01/30 الموافق لـ: 25 ديسمبر 2011.

⁴ عبد العزيز بومسهولي، الشعر الوجود و الزمان: رؤية فلسفية للشعر، إفريقيا الشرق 2002، ص 10.

فالشعر إذ ينطلق من لحظة الحلم، غائبا في سديم الكون، مرتبط بالمعرفة حد التماهي «ذلك أن ما يوحدهما معا هو البحث السري عن المجهول»¹، فكلاهما نبش في المجهول ومحاولة لاستبصار خفاياه غير أن المعرفة الشعرية معرفة لا برهانية، فهي لا تنطلق من فرضيات معلومة بغية الوصول إلى نتائج متوقعة، بل إن القصيدة «كلما أنجزت اللامتوقع واقتربت من المجهول، عرته، واستبدلت نفسها به»²، فتصبح بذلك احتماله المتحقق، وإن كان العلم يحاول إثبات المجهول في قوانين وقواعد فإن الشعر يسعى لجس هذا المجهول دون تقييده، ففي حركته نبض حياته، وطموحه في ذلك أن يصبح قوة خلاقية تبعث الجزء الموات من عالمنا خلقا إبداعيا متجددا باستمرار «لا لينتج أشكالا وصورا و أنماطا تعبيرية فحسب بل لينتج في الآن ذاته أفكارا ولكنها ليست أفكارا مجردة كما في المفاهيم الفلسفية وليست وسائل مباشرة وكونها كذلك لا ينقص من قيمتها كتجارب فكرية»³، فهي تجارب تومئ إلى الشيء ولا تحدده وتشير إليه ولا تعينه، محاولة بذلك تحفيز العقل لتجاوز الواقع المشاع والمعرفة المتاحة واستجلاء الماوراء في هذا العالم، وتسليط الضوء على ما يخفى في الظل وعممة المكبوت واللاوعي. وبذلك يشكل الشعر مصدرا للمعرفة ولكنها معرفة ذوقية باطنية لا تستخدم العقل للسيطرة على العالم واكتشاف أسراره، بل تطرح المعروف لتحسس سر الكون، ولما كان الشعر أكثر الفنون ارتباطا بالوجدان الإنساني، فهو مهما تجرد يبقى فنا لا يتخلص من الذاتية ولا يعبر عن أفكار مجردة محايدة بل يجسدها في مواقف تترجم رؤية الشاعر للحياة ككل، فمهمة الشعر لم تعد مجرد ملاحظة العالم واستعادة تفاصيله في مشهد مفصل كأنك تراه، بل وكلت له مهمة أسمى وهي: «أن يعيد النظر أصلا في هذا العالم أن يبده، أن يخلق و يجدد، الشعر العربي الآن مغامرة في الكشف والمعرفة ووعي شامل للحضور الإنساني»⁴، حتى أصبحت التجربة الشعرية اليوم تزداد أهمية «كلما توغل الانسان في المعرفة لأنه يسعى إلى الاختلاف والمغايرة»⁵.

وتغيرت بهذا وظيفة الشعر فبعد أن كان وصفا صار خلقا وأصبح منهلا للمعرفة والفكر فتخلى بذلك عن تصوير الوقائع واستحال فتحا لعوالم جديدة، فصار لزاما الحديث اليوم عن الفكر الذي ينتجه الأدب بعد أن تحدثنا طويلا عن الفكر الذي ينتج الأدب «ذلك أن الشعر في

1 عبد العزيز بومسهولي، الشعر الوجود و الزمان: رؤية فلسفية للشعر، ص10.

2 غالية خوجة، أسرار البياض الشعري، موسيقى الحدس تفاعل الرؤى، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2009، ص10.

3 بيار ما شيري، تر جوزيف شريم، بم فكر الأدب؟، تطبيقات في الفلسفة الأدبية، المنظمة العربية للترجمة، 2009، ص14.

4 أدونيس، زمن الشعر، ط1، دار العودة، بيروت، 1972، ص52.

5 خزعل الماجدي، العقل الشعري، ص75.

مزاجه المتعالي هو طريقة من الطرق غير العقلية الموصلة إلى معرفة أرقى للحقيقة»¹، فهو فن صعب ومعرفة لا تبوب مع أنواع الخطاب الأخرى وإنما تحاور منها ما يغريه المجهول ويميل إلى الكشف عنه، لكن حديثنا عن أهمية الفكر الذي ينتجه الأدب عامة والشعر على وجه الخصوص لا ينفي أبداً عنه طابعه الجمالي فهو الأصل فيه إذ مهما حمل الشعر من معرفة وفكر فإنه يقيم بأديبته لا بفكريته.

1 محمد صابر عبيد، إشكالية التعبير الشعري، كفاءة التأويل، طبع بدعم من وزارة الثقافة عمان الأردن، ط1، 2007، ص 115.

2- القصيدة الحديثة ونزعة التساؤل:

المعرفة في الشعر معرفة متغيرة متجددة باستمرار، لا تركز إلى السكون ولا تؤمن بالحقيقة المطلقة، ولعل فتنة التساؤل ونزعة الشك أهم ما جادت به الحداثة على الشعر العربي لا ليغير لبوسه فحسب بل ليعتد نفسه من جديد إذ لم يعد بحثه يتجاوز للشك وصولاً لليقين بل أصبح السؤال جزءاً من المعرفة ذاتها إذ «لا يعد السؤال مجرد استفهام بل طراز وجود و تعرف هوية (...). [الشعر] لا يسهم في تأسيس زمنه الآتي إلا بالأسئلة التي تجرحه لتبرئه، والأسئلة التي تدمره لتنتطقه»¹، إذ يندرج سؤال الشعر في ركب الأسئلة المصيرية الكبرى «التي تبحث في جدوى الأشياء ولا سيما ما يقع منها في منطقة الروح، تلك المنطقة التي مازالت عصية على الفتوح المدهشة المتجهة نحو اختزال الإنسان والعالم»².

لقد كفرت المعرفة الشعرية الحديثة باليقين وراحت تحوم حول المجهول لتجس نبضه وتتحمسه، وتخلخل المعلوم بإعادة الوعي بالذات والكون حولها. بل بإعادة صياغة أسئلة البشرية الكبرى «الشعرية الأصلية هي محاولة لإعادة إنتاج أصوات الوجود هي صيرورة العود الأبدي»³، فسر الشعر هو سؤاله المتجدد اللامنتهي الذي ينبثق من طبيعته الراضية للثبات الضائقة بالعالم المغلق والحدود الواضحة وهو في سعيه الدائب إلى تخطيه و تجاوزه يرسم عالماً جديداً يطرح أسئلة متجددة وعلى رأي "أدونيس": «الشعر هو البحث الذي لا نهاية له»⁴، فالشاعر الحق كالفيلسوف الحق مخرب على نحو جذري كما يقول "هيدجر" Heidegger .

يعاني الشعر إذن هوساً بالسؤال إذ لا يحط رحاله على يقين أبداً فما إن يصل إلى تخوم الحقيقة إلا ويصيرها سؤال رحلته الجديدة، فهو يقدم معرفة تشغل دائماً بما يجعل حيرة السؤال مولدة لقلق الاكتشاف ومغامرة البحث «إنه مغامرة لا بداية لها ولا نهاية فهو نفي لكل سلطة وبهذا المعنى لا يبدأ النص لينتهي ولكنه ينتهي ليبدأ ومن ثمة يتجلى النص فعلاً خلافاً دائماً للبحث عن سؤاله وانفتاحه (...). وتوق إلى اللانهاية واللامحدود»⁵، هو الأمر الذي تتقاطع فيه المعرفة الشعرية

1 جابر عصفور، رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، المركز الثقافي العربي، ط1، 2008، ص 374.

2 محمد صابر عبيد، إشكالية التعبير الشعري كفاءة التأويل، ص 114.

3 عبد العزيز بومسهولي، الشعر الوجود و الزمان، ص 9.

4 أدونيس، زمن الشعر، ص 50.

5 محمد بنيس، حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر و الثقافة، المركز الثقافي العربي، ط 2، 1988، ص 18.

بالصوفية. إذ أن كلاهما محاولة لاستجلاء الماوراء وكشف أسرارها، وكلاهما معرفة تحفل بالروح، تربأ بها عن عالم المادة الملوث لظهورها، تحدهما في ذلك رغبة في «تحرير الأنا من قيود التماهي الحسي والعقلي، وتدفع بها باتجاه مغامرة الوجود ذات الأبعاد اللامتناهية المفتوحة على احتمالات تحبر طاقات الخلق الكامنة وهي طاقات الهوس باستبعاد المواضع بل نفيها واستبدالها بالمقاربات»¹، ذلك أن المسألة في المعرفة الشعرية تكشف الغطاء عن هذا العالم الذي ركن للمواضع وادعى الانسجام والتلاؤم، وتفضح خطأ الإيمان بالحقيقة الوحيدة، لتبشر بعالم يملؤه التعدد والاختلاف، «فنحن نقرب من القصيدة لننصت الى ما استودعه الشاعر في الكلمات من مجهول له أن يبقى مجهولاً، بل إن الشاعر الاساسي هو الذي يحافظ للقصيدة على مجهولها، حقيقة تسكن ما يتعدى الكلمات»²، فالبحث في مجهول القصيدة يولد التساؤل الذي يضمن الحياة الطويلة للقصيدة في انتظار اكتشاف خفاياها. «ذلك أن الشعر قادم من المستقبل باستمرار، كلما تخطى شاعر منطقة العادة والمألوف ليرى بعين ثالثة هذا الكون السريع الحدوث في لمح البصر، لمعة بين كلمة وكلمة»³، لهذا كله كان سؤال الشعر بعض سره وبحثه عن الحقيقة منهج اعتنقه، فالكتابة بعامة والشعر على رأسها «لا تحمل شيئاً من الحقيقة، ولكنها سؤال الحقيقة (...) بل هي مجرد شرابية إلى عالم الحقيقة المتلاشي في مجاهيل العدم السحيق»⁴، إنها محاولة لإدراك سر الوجود وتقصي الحقيقة والسؤال هو أجدى طريقة للوصول لذلك.

¹ عبد العزيز بومسهولي، الشعر الوجود و الزمان، ص 9.

² محمد بنيس، الحق في الشعر، دار توبقال للنشر، ط 1 2007، ص 12.

³ المرجع نفسه، ص 13.

⁴ عبد المالك مرتاض، مائة قضية و قضية، مقالات و دراسات تعالج قضايا فكرية و نقدية متنوعة، دار هومة، ص 45.

ثانياً: تخوم الشعر

1- الشعر و الواقع:

الشعر نتاج تأمل عميق في الكون والحياة وثمره خبرة الشاعر ووعيه. بل هو دفء ينشر أشعته ليذيب جليد العالم اليوم، وييث الروح في كلماته، ولهذا مهما فاخرت البشرية بما وصلت إليه من تقدم وادعت أن لا مجال للشعر في عصر التكنولوجيا، كذبت نفسها ولو بعد حين «ذلك أن الخطابات التي سعت إلى استبدال القصيدة بغيرها [مهما كان الخطاب]، نراها اليوم خرساء أمام برودة العالم شيء ما ينقص الكلمات عندما يتخلى عنها الشعر»¹، ولا يختلف اثنان على وجه البسيطة أن الفن مرآة الواقع وأن الشعراء أكثر الناس حساسية وأرهفهم شعوراً، لذلك كانوا أشد الناس تأثراً بالواقع وأكثرهم رفضاً لأوضاع الشعوب المستضعفة، حتى قال "محمود عدوان" في مقدمة ديوانه "الظل الأخضر": «إن الفنان إذا اكتشف صفاءه يكتشف عكر العالم، وتصطدم صلابته بصفائه بصلابة العالم (...) وهذا الاصطدام يولد الشرارة المضيئة للعالم إن الفن ينبع دائماً من هذا الصدام»²، هذا الصدام هو الذي يخلق الشعر، لكن هل يكتب الشاعر واقعا أم يكتب رفضاً للواقع وبحثاً عن فردوس مضاع؟؟

إنه لمن المعلوم بالضرورة أن رفض الشاعر للواقع يجعله في جدل دائم بين ما يؤمن به ويرجوه، وبين ما هو كائن حقيقة، وهو الأمر الذي يجعله دائماً بين فكي صراع محتدم، طرفاه: نفسه الشاعرة ومجتمع يبرز في نظره تحت قيود العبودية والتقليد، غير أن هذا الصراع الداخلي يترجم في مواقف مختلفة من شاعر لآخر وتبلغ حدته درجات متفاوتة بينهم: «فهناك من يختار الغربة (الاغتراب) وهناك الثورة على المجتمع، وهناك التأقلم بالمناخ الاجتماعي، وهناك العزلة الكلية للمجتمع»³، ولما كان لزاماً على الشاعر الاحتكاك بالمجتمع وتلمس جراحه وتبني آماله محاولاً بعثها حية، تعذر عليه اعتزاله أو التأقلم مع أوضاعه، فكان إما نائراً عليه أو مغترباً عنه يحلم بعالم طوباوي. والحركة الشعرية الحديثة وعي آخر بالوجود وموقف مختلف إزاء الواقع، وإن كاد يجمع الباحثون إلا ثلثة منهم أن علاقة الشعر بالواقع قائمة على أساس الاختلاف بينهما فالشاعر يكتب محاولاً تجاوز واقع يملؤه القصور

¹ محمد بنيس، الحق في الشعر، ص 12.

² إحسان عباس، إتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، ط 9، سنة 9، ص 158.

³ المرجع نفسه، ص 159.

والنشاز، باحثا عن عالم يصوره كيف يشاء ويصوغه على غير مثال، وهو الأمر الفارق بين الشعر والنثر «فالنثر مرتبط بالحالة الواعية التي لم تنتفض فيها الذات ولم تشعر بالتناقض بينها وبين الواقع»¹، هذا التناقض هو صانع الشعر، فالعمل الإبداعي هو نتاج تفاعل بين ذات الشاعر وواقعه، بين ما يراه وما يأمله، ما يعاينه وما يستشرف وقوعه «فالقصيدية إبداع متميز لشاعر بعينه، إنها لذلك تجاوز للواقع مع أنها تنبثق منه وتنغرس فيه»²، إذ يكاد يتفق معظم الشعراء أن المبدع ينطلق من الواقع ليتجاوز إلى ما ورائه، والتجربة الشعرية اليوم تؤكد أن الشعر لم يخلق لينقل صورة مطابقة للواقع بل هو غالبا ثورة عليه ورفض له فالشاعر يكتب رجاء تغيير صورة نمطية تعودها المجتمع وهو ما يؤكد قول "سميح القاسم": «إن عملية الكتابة ليست موازية للواقع، بل في أغلب الأحيان بالنسبة لي على الأقل هي في عكس الواقع، ربما في أقصى لحظات الكراهية نكتب أروع قصائد الحب، لأن عملية الكتابة هي محاولة للهروب من الواقع والدفاع عن النفس ضد بيئة معينة»³، وربما مردها هذا التناقض بين ما يراه الشاعر وما تخطه يدها هي رؤياه التي تعمل عمل السحر في تحويل الأشياء والوقائع إلى أخرى قد تناقض الحقيقة أو تختلف عنها تماما في أحسن الحالات، وهو ما لخصه "تشوفيسكي" في قوله: «غاية الفن أن ينقل الاحساس بالأشياء عندما تدرك وليست عندما تعرف، وتقنية الفن هي جعل الأشياء غريبة، لأن عملية الإدراك غاية جمالية بنفسها وينبغي أن يطول أمدها، الفن سبيل لاختبار فنية الشيء، أما الشيء فليس بذى قيمة»⁴، والشعر من أرقى الفنون التعبيرية وأعظمها إدراكا لجوهر الأشياء، واكتشافا لفنيتها، لأن روح الشاعر أشف الأرواح وأرقها، وشعره نتاج ذات تجسد واقعا مرئيا من الداخل تراه بصيرة ثابتة، لا بصر يرصد الماديات. ولهذا كانت مهمة الشاعر أرقى من إعادة تصوير ما رآه، إنه اليوم مطالب "بإعادة إنتاج الواقع برؤية تستقل بنفسها متخذة نمطا من الإفصاح الأسلوبى والتقاني، ابتداء من هذا الفهم. تولدت فكرة أن يرتبط الشاعر بالواقع ارتباطا ذهنيا تحكمه و تتحكم به اللغة»⁵، فمادة الشعر كما تقول واقعه ولكن روحه تسمو به إلى عوالم أشف، فتزيج الحجب لتصل إلى جواهر الأشياء التي يراها العامة عادية مألوفة، فتكشف فنيتها وتبهرنا برؤية أشياء مختلفة كنا نظنها خالية من الجمال، فالشعر ليس وثيقة اجتماعية ولا تقريرا تاريخيا «ولكنه انعكاس داخلي لتجربة ما، يحمل إلينا زمنا خاصا هو زمن العمل الفني ذاته، عن الإنسان

¹ عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الإختلاف، ط 1، 2009، ص 92.

² أدونيس، زمن الشعر، ص 155.

³ عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص 92.

⁴ فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، اتحاد الكتاب العرب، ط 1، 2005، ص 154.

⁵ علي متعب جاسم، الشاعر من تخليق الواقع إلى تهميشه، موقع بنابيع المعرفة، نشر بتاريخ السبت 2015/05/22.

ذاته من التجربة المتميزة ذاتها لتجترح خصوصيتها»¹، تنقل القصيدة إذن واقعا فنيا يختلف عن الواقع المشاع فللشعر منظور إبداعي مغاير، و الواقع عند الشاعر «ليس هو مظاهر الحاضر المعيش بكل معطياته أو الماضي بكل تشابكاته أو المستقبل بكل غموضه و سحره، إن الواقع بالنسبة للأديب هو الحياة والحياة أوسع من الوقائع والواقع وأكثر تعقيدا منها»²، و يؤكد "أدونيس" أن الأديب لا ينقل الواقع بل يتجاوزه إلى اللامرئي والمتخيل، وأن أعظم الأعمال الأدبية عبر التاريخ هي تلك التي لم تحصر نفسها في واقع معين وزمان ومكان محددين «فالعامل الإبداعي هو فعل اختراق للواقع، وتجاوز له ورفعته إلى درجة اللامرئي، قد يكون الإبداع حلما واتكاء على عالم متخيل بحت، من هنا نفهم أن أهم الأعمال الإبداعية في حقل الأدب كانت مزيجا من عالم في حالة التلاشي والانحيار، ومن عالم في حالة البناء والارتفاع، حيث يظل هذان العالمان قيد الصنع وأبعد ما يكونان واقعا مثبتا على نحو نهائي»³، فالشاعر إذ يقدم تصورا عن مجتمعه لا ينقل تفاصيله كاملة بل يختار أكثر المواقف إيلاما لنفسه وتحريكا لمشاعره فهو مهما كان كيسا مجيدا لا يقدر تقديم تصور عن المجتمع ككل بما يحمله من تناقض واختلاف، وهو ما جعل الشاعر الأمريكي "أرشيبالد ماكليش" **Archibald Macleish*** يصف الشاعر بالصيد الماهر في المحيط الهادي فلا شبكة تستطيع تغطية المحيط بكامله ولكن عليه أن يتخير المنطقة الأكثر عمقا و هي بالضبط الأكثر تمثيلا للتجربة الإنسانية في عمقها و خصبها «فالإبداع هو التعبير الجمالي المتطور عن حوار الذات الأكثر وعيا للتاريخ والحضارة مع دراما الحياة»⁴.

من الطرح السابق يتضح أن جل الشعراء كانوا أمة وسطا يؤمنون أن الشعر ليس انعكاسا للواقع وإن كان مادته الخام والدماء التي تسري في شرايينه، فالشعر ليس وسيلة لغايات أخرى فهو غاية في حد ذاته، إلا أن هناك من الباحثين من تعصب لتصوره حد التطرف، فمنهم من جعل الشعر مرآة للواقع وأعلى بذلك راية نظريات الانعكاس والمحاكاة التي نادى بإلغاء الفن جملة وتفصيلا وجعلت مهمته الوحيدة تصوير الواقع بأمانة، ومنهم من تعصب لفنية الفن، وجعل غايته جمالية بحتة

¹ فاتح علق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، ص 156.

² عمر أزراج، أحاديث الفكر و الأدب، ط 3، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، ص 27.

³ المرجع نفسه، ص 30.

*أرشيبالد ماكليش (1892-1982) شاعر أمريكي معروف و أمين مكتبة الكونغرس من أعماله الشعرية برج العاج 1917، إناء الأرض 1925، "هاملت الخاص بمككتوس" 1954، الفصل الإنساني قصائد مختارة (1962-1972) حصل 3 مرات على جائزة بولتيرز، ترجم كتابه "الشعر و التجربة" إلى اللغة العربية سلمى الخضراء الجبوسي مرا: توفيق الصائغ.

⁴ عمر أزراج، أحاديث الفكر و الأدب، ص 30.

وأكد أن لا مرجع للفن خارج ذات صاحبه فألغى بذلك كل علاقة للشعر بالواقع وظهرت مدارس تسيير على النهج وتؤكد هذا الاختيار ومثال ذلك: ما طرحته السريالية، وهو ما عبر عنه "فلوبير" **Flaubert** بقوله: «إن ما يبدو لي جميلا وما أريد فعله، أن أضع كتابا عن لا شيء، كتابا دون تعلق خارجي، يقف على قدميه بفعل ما ينطوي عليه من أسلوب كالأرض التي تمسك بنفسها في الفضاء دون سند»¹، غير أن هذه الفكرة لاقت معارضة قوية في العالم العربي، فالشعر عربيا له تاريخ جماهيري كبير إذ ربطت دوما بين الشاعر ومتلقيه علاقة قوية وهي الصلة التي قطعتها مثل هذه المدارس، هذا ما أكده الشاعر "بلند الحيدري" واعتبره إهمالا للمتلقي وإخراجا له من دائرة الإبداع، فالشعر وهو ينجح إلى التجريد يبعد قارئه عنه، فيقول في هذا الصدد «المبدع الحديث لا يرغب في إيصال شيء إلى المتلقي الذي هو ملغى بالضرورة من حسابه وهو لا يريد أن يقلد الطبيعة أو يسجل موقفا منها ولكن يخلق طبيعة ثانية وهو إذ يستعير لغة الناس إنما يستعيرها لكي لا يقول لهم شيئا بها»²، وهنا يتبادر إلى أذهاننا سؤال ملح: ما فائدة الشعر اليوم إن صار طلاما لا تفهم وعلامات استفهام لا تنتهي؟ وهو ما يؤخذ على الشعر كما يقول "بلندر الحيدري": «إذا جاز لنا أن نأخذ على بعض أدبنا القديم كونه وقع أسير واقعه في القبيلة والعائلة والطائفة (...) جاز لنا أن نأخذ على الكثير من أدبنا اليوم انقطاع أسبابه عن واقعنا»³، فكما تطرف الشاعر القديم في وصف واقعه ونقله، تطرف الشاعر الحديث في قطع صلته بهذا الواقع وغلق قناة التواصل بينه وبين متلقيه، ولعل "أدونيس" أكثر من نادى بالانفصال التام بين اللغة والمجتمع وبالتالي بين الشاعر والمجتمع بالضرورة، «فعالمه المباشر هو اللغة لا المادة وهو يعمل الشعر باللغة لا المادة ثم إن محاولة القرب من الواقع لا تؤدي إلى تصويره أو مشابته أو عكسه، بل تؤدي إلى تحجيمه وتجزئته وتشويهه (...) تماما كما هو الشأن في المرأة حينما تلتصق بها لا تعود ترى وجهك»⁴، فحتى ترى الأشياء بوضوح كان لزاما صنع مسافة بينك وبينها لترها على حقيقتها، فالالتصاق المفرط بها كما الابتعاد المفرط عنها يغير تفاصيلها بل قد يشوهها تماما، والإبداع ليس تصويرا للواقع كما أنه ليس شيئا فاقد الصلة به، وخارجا عن معطيات الحياة وتعرجاتها، «فالعامل الإبداعي الحقيقي هو بالضرورة تعبير فني عن الحياة

¹ عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص 88.

² فاتح علاق، مفهوم الشعر، ص 155.

³ المرجع نفسه، ص 156.

⁴ عمر أزرع، أحاديث الفكر و الأدب، ص 44.

وتأويل للواقع من أجل إعادة خلقه، وهو أيضا صياغة راقية للعمل البشري الذي يمارس من أجل تقدم الانسان وتطوره»¹.

لكن كيف تحول القصيدة الواقعي إلى فني؟؟

يقول "سعدي يوسف": «إن مصطلح الواقع الفني يبدو لي ملتبسا الى حد معين، والمبدع لا يصنع واقعا فنيا مقابل واقع غير فني، كما يشي المصطلح الأول، الواقع الذي صنعه المبدع هو ذلك الواقع الذي مر به آخرون ولم يروه، بهذا يكون الواقع الذي صنعه المبدع هو الواقع الجديد»²، فالواقع الفني الذي يصوره الشاعر إذن هو الواقع المغمور داخل الواقع الحق، إنه الواقع الذي غطت العادة والألفة جوهره، ولم تستطع البشرية اكتشاف جماله إلا عن طريق الشعر الذي قدر «أن الإنسان على هذه الارض ليس واقعا فقط بل هو واقع وحلم وأن ما يعطي لهذا الواقع على الأرض حقيقته، ليس ما يظهر للناس بعيون عادية، ويتراءى لهم في شكل صور منفصلة ومتباعدة (...). وأن هناك من يقدم هذه الحقيقة في شكل صور أخرى أكثر عمقا يجمع بينها لون واحد صاف يشع من نهر إنساني ينبع من ذاته ويصب في ذاته، وهو الحلم»³، إذن الواقع الفني أو الواقع الذي تصنعه القصيدة هو مزيج بين الحلم والحقيقة، بين ما يوجد وما يتوقع بين ما هو ظاهر جلي وبين ما هو محبباً مغمور «فالعمل الأدبي هو الصورة الذاتية للعالم الواقعي»⁴.

لهذا السبب ظلت البشرية تنتج الشعر لأن كل مبدع يرى الواقع بشكل يختلف عن غيره ممن عاصره أو سبقه إذ أن «الكاتب يتلذذ كل شيء، يهضم الواقع كله، ما يحدث فيه أثرا وما لا يحدث لكي يعيده في النهاية، عملية تذكرنا بالخيما، لكن بعد أن يجرده من ماديته تماما وهو الشرط لوضع الأشياء في كلمات»⁵، فالشعر مهمته تحويل الواقع إلى واقع أجمل واكتشاف ما لم يكتشف بعد «ووسائل التحويل المشاعة للشعر والشاعر هي ما يملكه من رؤية تجاوزية ومن زاد لغوي وإيقاعي وتخييلي»⁶، تلك هي أدوات الشاعر لتحويل واقع يراه قاصرا على حمل رؤياه وبعث أحلامه حية، فيسعى بما ملك من قوة إلى خلق عالم مختلف وأكثر جمالا وانسجاما من عالمه المدرك، ولعل أهم

¹ عمر أزرار، أحاديث الفكر والأدب، ص 27.

² عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص 93.

³ أحمد الطريسي، النص الشعري بين الرؤية البيانية والرؤيا الإشارية دراسة نظرية وتطبيقية، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر والتوزيع، ص 10.

⁴ محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقارنة بنويوية تكوينية، دار توبقال للنشر، ط 3 2014، ص 375.

⁵ بيارما شيري، بم يفكر الأدب، ص 349.

⁶ عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص 90.

وسيلة لذلك هي التخيل فهو «القوة الرؤياوية التي تستشف ما وراء الواقع فيما تحتضن الواقع أي تطل على الغيب وتعانقه وتتمازج معه فيما تنغرس في الحضور فالشعر هنا رباط خلاق بين الحاضر والمستقبل، الحضور والغيب، الزمن والابدية، الواقع واللاواقع»¹.

فالشعر إذن لا يتحدد بالواقعية وعدمها كما يقول الدكتور "عبد المعطي حجازي" «ذلك أن الواقعية ليست قيمة فنية أولا، إنما ليست قيمة سالبة أو موجبة في حد ذاتها، ثانيا فالسلب والايجاب إنما يتحدد بحسب تعامل الشاعر مع الواقع، فثمة من يتقيد بحدوده وثمة من يتجاوز هذه الحدود»².

أخيرا و مما سبق يتضح لنا أن الشعر ليس تصويرا للواقع بل هو تصور له، وليست مهمة الشعر نقل الواقع و تصوير تفاصيل الحياة. إذ يقول "ماياكوفيسكي" **Maiakovski** : «للشعر وظيفة واحدة هي الدفاع عن إنسانية الإنسان في هذا العالم» إذن لهذا وجد الشعر إنه صوت الروح إذا طغت المادية، ولواء البشرية إذا ساد واقعها التعصب والدمار، فقد كان الشعر دوما ولا يزال منبر الانسانية وصوت المدافعين عن حقها في واقع أجمل وأكثر عدلا وانسجاما ومساواة.

¹ أدونيس، زمن الشعر، ص 114.
² فاتح علاق، مفهوم الشعر، ص 158.

2- الشعر و المعارف الأخرى:

تفاعل الشعر مع ما أنتج الفكر منذ الأزلية وأخذ منه ما يستطيع أن يثري به نصوصه، فتفاعل مع الأسطورة وحاوّر آلهتها، ومع التاريخ واستحضر بعض رموزه وأبطاله، ومع الفلسفة التي تشاركه حب الحكمة والبحث عنها، وهو ما نحاول مناقشته في هذا المبحث.

أ: الشعر والأسطورة:

كانت الأسطورة تاريخياً الملاذ الأول للإنسان للانتصار على خيالاته وفواجعه ومحاوره العالم من حوله «فحين أراد الانسان أن يفهم الكون من حوله أنتج الاسطورة ،و حين أراد أن يمجّد بعض الظواهر التي رأى أنها تتحكم في وجوده ومصيره تغنى بالأسطورة، و حين أراد أن يجسد هواجسه ومخاوفه و خلاصة معتقداته مارس الأسطورة وحين أراد ان يشرع القوانين لتنظيم حياته استعان بالأسطورة»¹، لذا كانت الأسطورة وما تزال أهم و أعقد ظاهرة إنسانية وأكبت الوجود منذ البدايات الأولى، وربما يعد هذا أحد الأسباب التي جعلت الغموض يجلل الأسطورة، رغم أن الحقيقة المؤكدة أن الغموض صاحبها منذ نشأتها ولعل ذلك يرجع لأصل الدلالة الاشتقاقية للفظـة "Mythos" التي تعني في الأصل " الكلمة " «فقد كان ظهور الكلمة في حياة الإنسان معجزة لم يعد لها في حياته بعد معجزة أخرى، لقد كانت الكلمة عند ذاك هي المقابل لكل الوجود (...). وقد استطاع الإنسان لأول مرة أن يميز بين نفسه وبين الحيوان عن طريق اقتداره على الكلام وامتلاكه الكلمات»²، وبعدها تطور استخدام هذه الكلمة من Mythos إلى Epos إلى Logos ولعل هذا التطور يمثل تطور الإنسان نفسه الذي انتقل من استخدام «الكلمة التي تعني تفكير الانسان الرمزي وتعبيره عن أقدم صورة من صور وعيه، إلى الكلمة التي تعني تركيبة من الأحداث التي تستغرق زمناً، إلى الكلمة التي تعني طرازاً من القيم العقلية»³، هذه لمحة عن الأسطورة تاريخياً وسنخرج الآن لتعريفها لغة واصلاحاً:

لغة: ورد في مادة (س . ط . ر) في لسان العرب «السطر والسطر هو الصف من الكائنات والشجر والنخيل ونحوها (...). والجمع من كل ذلك أسطر وأسطار وأساطير، يقال بنى سطرًا وغرس

¹ عبد الحلیم مخالفة، تجليات الأسطورة في أشعار نزار قباني السياسية، منشورات السانحي، ط 1، 2012، ص 25.
² عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر وقضاياها و ظواهره الفنية و المعنوية، دار الفكر العربي ، ط 3، ص 223.
³ المرجع نفسه، ص 224.

سطرا، والسطر الخط والكتابة وهو في الأصل مصدر (...) والأساطير: الأباطيل، و الأساطير: أحاديث لا نظام لها واحدها أسطار وإسطارة بالكسر وأسطورة وأسطور بالضم (...) و سطرها: ألفها، و سطر علينا أتاننا بالأساطير»¹.

وقد ذكرت الأسطورة في القرآن الكريم تسع مرات بصيغة الجمع حيث قال تعالى في أحد المواضع ﴿ وَمِنْهُمْ مَّن يَسْتَمِعُ إِلَيْكَ ۗ وَجَعَلْنَا عَلَىٰ قُلُوبِهِمُ أَكِنَّةً ۙ أَنْ يَفْقَهُوهُ وَفِي آذَانِهِمْ وَقْرًا ۚ وَإِنْ يَرَوْا كَلِمًا آيَةً لَا يُؤْمِنُوهَا ۗ حَتَّىٰ إِذَا جَاءُوكَ يُجَادِلُونَكَ يَقُولُ الَّذِينَ كَفَرُوا إِنْ هَذَا إِلَّا أَسْطِيرُ الْأَوَّلِينَ ﴾² وفسرها "ابن كثير" في هذا الموضوع بقوله «أي هذا الذي جئت به إلا مأخوذا من كتب الأوائل ومنقولاً عنهم»³.

إصطلاحاً: إن إيجاد تعريف دقيق للأسطورة أمر من الصعوبة بما كان لأن المشكلة تبدأ «من أن القدماء أنفسهم لم يعملوا على تمييز النص الأسطوري عن غيره ولا هم دعوه باسم خاص يساعدنا على تمييزه بين ركام ما تركوه لنا من حكايات وأناشيد وصلوات»⁴، إلا أن التعريف الأكثر تداولاً للأسطورة هو أنها حكاية تقليدية، مقدسة، ملامى بالخوارق التي لا يتقبلها العقل فهي أقرب ما تكون الى الخرافة لولا أنها مقدسة، أي أنها محل اعتقاد في حين أن الخرافة ليست محل اعتقاد من أحد لا من الذي يقصها ويرويها ولا من الذي ينصت لها، ولأنها عصية على التحديد صعبة التعريف فقد كان يقول عنها القديس "أوغستين" أنا أعرف ماهي، ولكن بشرط أن لا يسألني أحد عنها، أما إذا سئلت وحاولت أن أفسرها فسأقع في حيرة.

وتعد الأسطورة بنية معرفية تتعلق بمعتقدات الشعوب وروحانياتها وأعرافها وتقاليدها، و هي تاريخ متداخل مع الميثولوجيا والفلسفة والخرافة التي تصنعها خيالات الأمم على مر الزمان، لهذا يصعب تلمس أوجهها كاملة وضبط حدودها لتناصها مع الحقول المعرفية الأخرى، ورغم أنها تمثل مهد الإنسانية وطفولتها فإن البشرية «لا تزال تحلم أحيانا بمهد طفولتها الأولى وتنتشي أحيانا بذكرى أساطيرها السالفة، بل ما تزال في كثير من الأحيان تھفو إلى تفسير الأشياء خرافيا و أسطوريا»⁵، ولعل دراسة الأساطير ما كانت إلا إرضاء لهذه النزعة الفطرية من جهة ومن جهة أخرى لأنها كانت

¹ أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، مادة سطر، ص 363.

² سورة الأنعام: الآية 25.

³ الحافظ أبو الفداء إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، ج 2، دار الكتاب الجديد، ط 9، ص 713.

⁴ فراس السواح، الأسطورة المصطلح و الوظيفة، www.maaber.org/third-issue/mythobgy

⁵ مجدي كامل، أشهر الأساطير في التاريخ، دار الكتاب العربي، ط 9، 2003، ص 5.

مجالا خصبا لدراسة النفس البشرية وتقلباتها «فالأساطير ما هي إلا تجمعات غير واعية تتركز في العقل الباطن (...) والأساطير الرئيسية (...) موجودة بداخلنا دون أن ندرك وجودها»¹، ولأنها مجال خصب كان من الصعب تحديد تعريف واحد لها فاختلقت بذلك تعريفاتها وتعددت فعرّفها "رولان بارت" **Roland Barthes** بقوله: «(أن الأسطورة نظام اتصال) أي كونها رسالة، وهذا الفهم يتيح لنا إدراك أن الأسطورة ليست موضوعا أو مفهوما أو فكرة وإنما هي صيغة دلالية أو شكل ما»²، ف"رولان بارت" لا يرى الأسطورة مجرد فكرة أو موضوع شغل الإنسان الأول فتحدث عنه أو فكر فيه بل هي طريقة في التفكير ونظام تواصل بين أبناء المجتمع، وقد كانت العلم الوحيد للإنسان الأول، فجمع فيها كل روافد المعرفة لديه لكن إذا سلمنا مقتنعين أن الإنسان الأول أعطى للأسطورة كل هذه الأهمية على اعتبارها علمه الوحيد فما تفسير عودته إليها اليوم في عصر وسم بالعقلانية وكفر بالخرافة؟ «فحينما ترافق الأسطورة التكوين منذ الأزل حتى أقرب العصور، فإن ثمة وضعا إنسانيا مستلبا بحاجة إلى تشكيلها وإبداعها واللوذ بها، وتواتر الأسطورة وتناقلها عبر ثقافة حضارية بين الأمم والحضارات قديما وحديثا، لدليل جلي على قدرتها على النفاذ إلى أعماق الرؤية المعاصرة، باعتبار هذه الرؤية نسقا عصيا على التحديد الزماني والمكاني إنها ممتدة من الماضي إلى الحاضر»³، وهو ما يؤكد فعلا طرح بارت حول كون الأسطورة منهجا في التفكير وطريقة للتواصل وآلية من آليات العقل في مواجهة العالم ومحاوله فك أسرارها، ولا ترتبط البتة بالبدائية والسذاجة ذلك أن أسطورة الرجل الخارق اليوم ماهي إلا حنين لزمن الأساطير الأولى وانتشاء بإعادة خلق أخرى جديدة، ورغم أنه من المعلوم بالضرورة أن المجتمع كلما تراجع حضاريا بقي معلقا بالغيبيات والشعوذات والسحر وزادت أساطيره وخرافته، فإن ذلك لا يعني أبدا التقليل من قيمة الأسطورة كعنصر بنائي مكون للفكر البشري ولأن اتفاق جل الدارسين على أن الأسطورة من إنتاج الخيال البشري فهم يجمعون على أنها ليست وهما بل هي مرتبطة بالواقع، ذلك أن الأسطورة هي ميكانيزم العقل الأول في مواجهة أسئلته حين تفاعل مع واقعه، وهي ولا شك في نظر مبدعيها شعوبا وأما حقيقة بل عين الحقيقة.

و النظرة المتأملة لتاريخ الفكر تؤكد سرعة تطور العقل البشري و هو ما يجعل المعارف في كثير من الأحيان عاجزة على إرضائه و الإجابة عن تساؤلاته المتجددة، ما يفسر تراجعها و استسلامها

¹ مجدي كامل، أشهر الأساطير في التاريخ، ص 5.

² رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، ط 1، دار الوفا لدينا للطباعة والنشر، ص 387.

³ محمد عبد الرحمن بونس، الأسطورة في الشعر و الفكر، الحوار المتمدد العدد 1214، بتاريخ 2015/05/31

لمعارف جديدة تواكب السير الحثيث للتطور البشري، وهو ما فعلته الأسطورة راغمة حين تراجعت لصالح الفلسفة والعلم رغم أن بعض الدارسين يؤكد «أن كلا من الفلسفة والعلم ولدا من رحم الأسطورة وهما يقومان بنفس المهمة أي اختزال تجربتنا مع العالم وتقديمها إلى الوعي وقد تم تفسيرها وترتيبها، ولكن بينما يلجأ العلم والفلسفة إلى العقل التحليلي الذي يجزيء العالم ثم يعيد تركيبه من أجل فهمه معتمداً في ذلك على الاختبار والبرهان، فإن الأسطورة تضع الإنسان بكليته في مواجهة العالم بجميع ملكاته العقلية والشعورية واللاشعورية»¹، وتستخدم كل الامكانيات من أجل تقديم رؤية متكاملة لهذا العالم، إذ ترى الأسطورة أن التجربة الإنسانية كلانية لا بعضية مجزأة، ولا يعادها إلا طابع كلاني من التفكير يستخدم كل الآليات المتاحة وهو بالضبط ما تفعله هي.

ولأسباب عديدة كثر الحديث عن الأسطورة ولعل أهمها دار حول تفسير العودة إليها في عصر وسم بالعقلانية ورفعت فيه راية العلم في مواجهة الخرافة والأسطورة ويرى الدكتور "عز الدين إسماعيل": «أنه علينا أولاً قبل البحث عن تفسير لهذا الأمر "أن نواجه أنفسنا بهذا السؤال: ما العلاقة بين الأسطورة والفكرة؟" ففي رأي "مارك ستورد" لفظ الأسطورة لا تنفي الأفكار، كما أنه لا يعني شيئاً عكسها وإنما يعني الأساس الذي تقوم عليه هذه الأفكار، يعني نسيجها الأساسي، فالأسطورة هي العنصر الذي تنشط الأفكار عن طريقه»² إذ أننا في رأيه كائنات عقلية و لكن في المحل الأخير ودليل ذلك أن الحضارة لم تظهر إلا في الأمس القريب. وإزاء هذا التساؤل انقسم الباحثون إلى طائفتين الأولى تفسر الأسطورة تفسيراً تأويلياً رمزياً وترى أن الأساطير ما هي إلا مجازات وكنائيات وضرباً من ضروب الرمز والتلميح وذلك بدءاً من الاغريق، وكصدى لهذه الفكرة ظهرت مدارس حديثة منها الطبيعية التي كان "ماكس مولر" Max Muller الألماني رئيساً لها، أو مدرسة التحليل النفسي التي جاء بها "سيغموند فرويد" Sigmund Freud «فهو يرى ان الاسطورة وعوالمها ليست إلا متنفساً لرغبات الإنسانية المكبوتة وانعكاساً لعالم الإنسان النفسي الداخلي مثلها مثل الحلم»³، فكلاهما عملية تخيلية تتخطى حدود الواقع الممكن إلى أفق أكثر رحابة في بنية الفضاء المكاني والزمني فالأسطورة والحلم إذن تجاوز للزمان والمكان عبر عملية تخيلية إلا أنها عند "فرويد" لا تعدو كونها تعبيراً رمزياً عن مكبوتات نفسية عميقة وهي بهذا المفهوم لا تحتكم

¹ فراس السراح، الأسطورة في الشعر و الفكر www.maaber.org/third-issue/mythology

² عز الدين إسماعيل، الشعر العربي، ظواهره و قضاياها الفنية و المعنوية، ص 226.

³ عبد الحلیم مخالفة، تجليات الأسطورة في أشعار نزار قباني السياسية، منشورات السانحي، ط 1 2012، ص 30.

لمراحل التطور الذي وصلت إليه البشرية بل تسير معه جنباً إلى جنب لأنه لا غنى للإنسان عن التلميح بالرمز والاشارة مهما بلغ من العلم ومجاراتها اليوم للمعارف الأخرى أمر طبيعي تتطلبه حاجات الانسان، أما الطائفة الثانية فقد اعتبرت الأسطورة مرحلة من مراحل تطور الفكر البشري ومن أنصار هذا المذهب صاحباً المدرسة التطورية "إدوارد تايلور" **Edward Tylor** و"جيمس فريزر"، والتي ترى أن البشرية مرت بثلاث مراحل وهي مرحلة السحر ثم الدين وأخيراً العلم، أما المدرسة الوظيفية التي يقودها "برونسلاف مالينوفسكي" **Bronislaw Malinowski** الذي رفض ما توصل إليه "جيمس فريزر" **James Frazer** ويرى أن الأسطورة والدين والعلم هي معارف تتعايش معاً في حين يرى أنصار المدرسة البنيوية وعلى رأسها "ليفى ستراوس" **Levi-Strauss** «أن العقل البشري واحد وأن الفرق بينها ليس في طريقة التفكير وإنما في موضوع التفكير»¹، إذ تنفي هذه المدرسة عن الإنسان الأول البدائية في التفكير بل ترى أن موضوع تفكيره الذي حددته طبيعته وقتئذ هو الذي صنع الفرق، وبهذا يمكننا القول «أن الإنسان استطاع عن طريق الأسطورة أن يرضي حاجته الروحية من جهة، وحاجته إلى التوازن مع مجتمعه من جهة أخرى، فقد استطاعت بما اصطنعت من رمز أن تخضع غير المدرك وتدخله في نطاق المدرك كما استطاعت أن تؤكد وضع الإنسان الاجتماعي من خلال وحدة التجربة أو الشعور الإنساني المشترك الذي أطلق عليه "يونج" عبارة اللاشعور الجمعي»²، وهذا هو مسوغ استعادتها في التجربة الشعرية اليوم التي انفتحت على الذاكرة البشرية جمعاء وراحت تنهل من تجربتها وخبراتها لبناء قصيدة تترجم وعي الإنسان بالعالم في تجربة كلانية.

إستثمار الشعر للأسطورة :

إن العملية الإبداعية فكراً وفناً هي نزعة إنسانية وأخلاقية تعمل على تأسيس أدب يرفع راية الإنسان غاية، وهو ما قامت عليه الأسطورة وإن كان في طرحها تطرفاً حتى أنها ألهمت الأشخاص وزجت بالآلهة في حياة البشر معلية من قيمة الإنسان، ولعل «اللجوء إلى الأسطورة في الفكر العربي المعاصر هو استحضار للبطولة الغائبة وحين لها، وعندما نستدعي البطل الأسطوري والتاريخي عبر زمن القصيدة وشفافيتها، فإن توقفاً شديداً يدفعنا إلى تمثل حالات هذا البطل عله يكون المفدي

¹ عبد الحلیم مخالفة، تجليات الأسطورة في أشعار نزار قباني السياسية، ص 35.
² عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ظواهره و قضاياها الفنية و المعنوية، ص 229.

والمخلص»¹، غير إن المتتبع لحركة تطور الشعر العربي يرى التأخر الواضح في استعمال الأسطورة ويعزى ذلك لأسباب عديدة رآها الباحثون مظنة هذا التأخر وسببه، فمنهم من رأى أن ذلك يعود إلى افتقار الثقافة العربية للرؤية الأسطورية أدبا وفكرا وفنا، ومنهم من رأى أن العرب تخلوا عن تصوراتهم الميثولوجية بدخول الإسلام فأدى ذلك شيئا فشيئا إلى اندثارها ورأي ثالث يؤكد أنها تقنعت في بني «اعتقاديته وثقافته وفدت على المجتمع العربي مع اتساع رقعة الدولة الإسلامية بشكل صار يصعب معه تمييزها فهي حاضرة في الشعر والأدب والفكر ولكن الكشف عنها يحتاج إلى المزيد من الجرأة في البحث والتتبع»²، وهو ما أخرج استثمار الأسطورة في الشعر العربي رغم ما يجمعهما (الشعر والأسطورة) من نقاط اشتراك لعل أهمها اللغة السحرية التي هي قوامهما معا فحين «انسلخ الشعر عن المعبد احتفظ بعلاقته بالأسطورة فكل لغة شعرية تبدأ بكونها لغة أسرار، بمعنى خلق عالم شخصي عالم مغلق على نفسه تماما وكل لغة شعرية لها إيقاع خاص هذا الإيقاع يحاكي الطبيعة من جانب منه»³.

لكن غالبا لا تحدث التغيرات الفنية إلا تحت ضغط ضرورات اجتماعية ولعل «الهياب السياسي الذي كان العامل الرئيسي في إطلاق التغيرات الأولى في الروح والمنهج والأداء والأسلوب والموضوع في الشعر العربي في القرن التاسع عشر وبداية العشرين لم يعد قادرا على الاستمرار بنفسه كمؤثر رئيسي من الناحية الفنية في القصيدة»⁴.

إذا لقد كان الوضع السياسي الخانق وقتئذ سببا رئيسيا في استثمار الأسطورة والاستفادة من رموزها وكذلك كانت تلك الخيالات المتكررة سببا آخر لاستحضار الأسطورة في وقتنا الراهن «حيث الهزائم على المستويات كافة فإن نزعة نوستالجية تتأجج في أعماقنا نحو الماضي ونحو المجهول ونحو عوالم بكر لم تكتشف بعد و تزداد هذه النزعة مع تزايد خيالاتنا المتلاحقة في ظل أنظمتنا الاجتماعية والسياسية»⁵، هذه هي أهم الأسباب الداخلية التي أدت إلى ظهور الأسطورة في الشعر ففي ظل هذه الظروف أصبحت الأسطورة «أكثر فعالية ونشاطا منها في عصور مضت وإذا نحن اقتصرنا هنا على مجال الشعر، قلنا أن الشعر لم يكن في يوم من الأيام أقرب إلى روح الأسطورة منه في الوقت

¹ فراس السراح، الأسطورة، المصطلح والوظيفة.

² عبدالحليم مخالفة، تجليات الأسطورة في أشعار نزار قباني السياسية، ص 48.

³ محمد عبد الرحمن يونس، الأسطورة في الشعر و الفكر، الحوار المتمدن، العدد 1214.

⁴ خلدون الشمعة، المثاقفة الإليوتية، مجلة فصول الشعر العربي المعاصر، المجلد 15، العدد 3 خريف 1996، ج 2، ص 62.

⁵ محمد عبد الرحمان يونس، الأسطورة في الشعر و الفكر، الحوار المتمدن، العدد 1214.

الحاضر»¹. أما الأسباب الأخرى فتعود إجماعاً إلى المثاقفة الإليوتية إذ أجاد "إليوت" **Eliot** توظيف الأسطورة في شعره «فالبعد المعرفي الأسطوري لديه لعب دوراً بارزاً في إثارة الاهتمام بشعره وقد ظهرت في عام 1957 ترجمة "جبرا إبراهيم جبرا" للجزء الخاص بـ "أدونيس" من كتاب "الفنن الذهبي **The Golden Lough**" الذي اعترف "إليوت" بتأثيره عليه في كتابة قصيدته "الأرض اليباب"²، وتجدر الإشارة أن الحركة التموزية أول من انتبه إلى توظيف الأسطورة، إلا أنها لم تكن سوى مرحلة لرصف الأساطير واستعراض الثقافة الواسعة فقد فهم تعبير "ت.س. إليوت" **Thomas Stearns Eliot** لوجوب ارتباط الشاعر بموروثه مفهوماً خاطئاً ولم يتعد الارتباط كونه تعبيراً عن الموروث بتسجيل عناصره ومعطياته، وقد كان لهم الفضل في إعادة الموروث الميثولوجي للمنطقة العربية، «وهكذا أصبح العديد من الآلهة والآلهات كبعل إله الخصب والقوة وعشتار نظير أفروديت وتموز نظير أدونيس في الميثولوجيا اليونانية»³، أما المرحلة الثانية فقد تجاوزت مفهوم التعبير "عن" إلى التعبير "ب" واستطاع الشاعر في هذه المرحلة أن يستفيد من روح الأسطورة ليوظفها في نتاجه الشعري، وقد يمتد حضور الأسطورة من إشعاع الومضة الخاطفة إلى احتلال النص كاملاً كرؤيا ولغة وبناء فنياً، وطففت في هذه المرحلة إشكالية أخرى كون أن معظم الأساطير كانت مبتورة الصلة بالثقافة العربية وكادت تحدث قطيعة بين الشاعر وجمهوره وهو ما ألزم القارئ بالاطلاع وتكثيف القراءة لإثراء زاده المعرفي بنفس درجة الشاعر ذاته، وفي هذه المرحلة تحديداً فرض سؤال في الساحة الأدبية والنقدية نفسه وهو: هل استنفذ الشاعر كل وسائله الفنية وشحت قريحته عن ابتكار وسائل أخرى حتى يستنجد بالأسطورة؟ ولماذا كان لجوؤه إلى استخدام الأسطورة في عصر غير عصرها؟ ولماذا «أصبحت تشكل نظاماً خاصاً داخل بنية الخطاب الشعري العربي المعاصر»⁴؟ رغم أن الأسطورة عادة ما تكون عصية على الضبط والتحديد وذلك لضبابية الرؤية المراد طرحها ولكثافة الأسطورة نفسها إلا على القارئ الحصيف المتمكن.

ولعله من نافلة القول أن نؤكد أنه «ما من شاعر عربي إلا وعانى من اغتيال هذا الواقع لأحلامه وفرحة وكبرياء قصيدته فكان اللجوء إلى الأسطورة رفضاً لهذا الواقع وبالتالي كان استخدام

¹ عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 223.

² خلدون الشمعة، المثاقفة الإليوتية، مجلة فصول الشعر العربي المعاصر، ص 64.

³ المرجع نفسه، ص 64.

⁴ محمد عبد الرحمان بونس، الأسطورة في الشعر و الفكر، الحوار المتمدن، العدد 1214.

الأسطوري المكثف الدلالة بعيد الإيحاء هروبا وخوفا من سلطة الواقع»¹، فهو يستخدم الأسطورة كرمز ليعبر عما يرفضه في واقع تخنقه الرقابة والقيود فيصرح من خلالها عن تبرمه في أخطر القضايا ويطرح البديل المناسب لهذا العالم الذي يراه متناقضا ويكشف عما في نفسه من انكسارات حضارية.

هذا أحد أبعاد استخدام الأسطورة في الشعر العربي الحديث وهو البعد الواقعي الذي كبل الشاعر وحاصر قلمه فكان اللجوء إلى غموض الأسطورة واستخدام رموزها حلا له للبوخ بما يضيق به في واقعه الاجتماعي والسياسي، في الوقت ذاته ظهرت أصوات تدافع عن الاستخدام الفني للأسطورة بعيدا عن الهروب من الواقع المعاش إلى الاستثمار الفني المحض لها فقد أدرك الشعراء حينها وبعد انقطاع نسبي أن العودة إلى استخدام الأساطير في الشعر عودة حقيقية إلى منابع البكر للتجربة الإنسانية ومحاولة جادة للتعبير عن الإنسان وقضاياها برسائل عذراء لم يمتحنها الاستعمال اليومي، فالأسطورة تقوم مقام الرموز المركزة التي تثري التجربة الشعرية و تمدها بالدماء وتبث في عروقها الحياة من هنا نتأكد أن الأسطورة ليست أدبا في ذاتها وإنما تسمد خصائصها الجمالية والأدبية من قدرتها على توسيع آفاق المخيلة عن طريق الحلم والتخيل، والأدب نهاية ما هو إلا نظام رمزي قابل للتأويل والإيحاء مستعينا بآليات الحلم والتخيل، وكما يستخدم الشاعر الشخصيات الأسطورية رموزا للتعبير عن حالة إنسانية كأسطورة سيزيف تعبيرا عن المعاناة أو العنقاء تعبيرا عن البعث والتجديد، قد يتلبسها أقنعة يختفي وراءها «و يتوارى خلفها مفردا بها مساحة من النقد والبوخ والمكاشفة وبذلك يخرج الأساطير من تابوت الماضي»²، و خير من مثل هذا "أدونيس" حين تلبس مهيار دمشق قناعا له. إذ يرى أن الرمز «يجب أن ينقلك بعيدا عن تخوم القصيدة، ولا يكون رمزا إلا إذا أتاح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص»³.

ونجاح الشاعر في توظيف الأسطورة يعتمد على أمرين:

أولهما: حاجة القصيدة إليها بحيث لا تغدو استعراضا لاتساع الثقافة أو مجرد وصف خارجي

لها.

¹ محمد عبد الرحمان يونس، الأسطورة في الشعر و الفكر، الحوار المتمدن، العدد 1214.

² جابر عصفور، رؤى العالم عن تأسيس الحدائة العربية في الشعر، ص 216.

³ أدونيس، زمن الشعر، ص 239.

ثانياً: «هو القدرة على تمثلها بعمق و تحويلها إلى عنصر بنائي يدوب في قلب التجربة»¹، وبالتالي يستفيد الشعر من الخصيصة السحرية للغة ومن تلك الصيغ المتوالدة التي يمكن للغة أن تعبر بها.

أخيراً: يبدو أن الشعر باستخدامه الأسطورة كان يسعى إلى تجديد روحه وضح الدماء في عروق أعيانها طول الكبت والقهر «وتوليد الأسطورة وتشكيلها وإعادة صياغتها عملية جمالية تهدف للبحث عن عالم فسيح جميل لم تقتله بعد الشعارات»²، ومن الطريف أن الشعر يستخدمها في عصر يزحف ظلامه المادي مسيطراً على الأرواح.

¹ عبدالحليم مخالفة، تجليات الأسطورة في شعر نزار قباني السياسي، ص 43.

² المرجع نفسه، ص 38.

ب: الشعر والفلسفة:

لا يعيش الشاعر شعره للحظات، بل شعره هو خلاصة فلسفته إزاء العالم ورؤيته للحياة، وكل شعر خلا من هذه الرؤية حمل شهادة وفاته ختما على الميلاد، ذلك لأن صاحبه شاعر من دون خصوصية، هذه الخاصية هي التي تحفظ للشاعر امتداده التاريخي واستمراره في الحياة «ليس الشعر غناء ذاتيا ينتهي عند حدود الشهوات العابرة، إنه حاجة وجودية ونشيد الإنسانية الثابت لا الآني»¹، ولأنه نشيدها الثابت كان لزاما عليه أن يؤسس لوجوده انطلاقا من فلسفة معينة لا أن يكون تعبيرا عن نزوة عابرة، ومن هنا كان الحديث عن تقاطع الفلسفة والشعر، فالشاعر كما يرى "صلاح عبد الصبور" لا بد له من «وجهة نظر عامة في مشكلات الكون الكبرى أو بتعبير عصري أن تكون للشاعر فلسفته، ولا نعني بالفلسفة أن يكون الشاعر فيلسوفا أو قارئ فلسفة، بل أن يكون له تصور خاص للكون تصنعه ثقافته وقراءته وتجاربه ووراثته و مزاجه»²، فكان ارتباط الشعر بالفلسفة ضرورة لمن كان يرجو خلودا لا ذكرا عابرا، ولما كان حب الحكمة هو تعريف الفلسفة وهو هوس الشعر اجتماعا على حب الحقيقة «واهتمامهما بمعاني الحرية، كل على طريقته، وعدم ادعائه امتلاكه الحقيقة الحصرية حيث يجسان الوجود بحس البحث عن الحقائق في معراج العزلة والشعور بالكآبة والابتعاد عن العام بحثا عن الخاص»³، هذا إذن هو حال الفلسفة مساءلة دائمة للوجود وبحث غير منقطع وكذلك الشعر بما أنه ارتداد التساؤلات الذاتية إلى الخارج وانعكاس لهوس داخلي بالحقيقة والحرية، وقد أغراهما الجانب الغيبي في الكون فاحتلت الميتافيزيقا مرتبة عليا فيهما معا «فالشعر بمعنى آخر فلسفة من حيث أنه محاولة اكتشاف أو معرفة الجانب الآخر من العالم (...) أي الجانب الميتافيزيقي كما نعبّر فلسفيا، كل شعر عظيم لا يمكن من هذه الزاوية و بهذا المعنى إلا أن يكون ميتافيزيقيا»⁴، وهذا عامل آخر تتشارك فيه الفلسفة والشعر و هو حب الخوض في المجهول ونبش الجانب المعتم من العالم بحثا عن حقيقة مغيبة، والفلسفة كما الشعر «تساءل عن كل شيء ولا تدعي صحة أي شيء

¹ عبدالله العشي، أسئلة الشعرية، ص 142-143.

² المرجع نفسه، ص 141.

³ محمد العباس، حميمية الشعر و الوضوح الفلسفي، جريدة المنندى، جريدة ثقافية أسبوعية يصدرها المنندى الثقافي العراقي، بتاريخ 2015/04/04.

⁴ أدونيس، زمن الشعر، ص 255.

وتعرض الادعاءات أو الآراء التي ينطوي عليها تفكيرنا اليومي عن العالم وعن أنفسنا وقيمنا ومعتقداتنا وتناقشها»¹، وبالتالي فالفلسفة والشعر يكفران باليقينية والحقيقة المطلقة.

لكن السؤال المتبادر إلى الذهن هو متى بدأت علاقة الشعر بالفلسفة؟ وكيف كانت علاقتهما؟ والإجابة عنه تستلزم منا قراءة متأنية في تاريخهما معا.

يؤكد لنا التاريخ أن «الأدب والفلسفة كانتا ممتزجتان امتزاجا معقدا هكذا على الأقل إلى أن أقام التاريخ بينهما نوعا من القسمة الرسمية»²، حتى قال "ديدرو" **Diderot**: «كان الحكيم في ما مضي فيلسوفا وشاعرا وموسيقيا لقد انحطت هذه المواهب بانفصالها بعضها عن بعض، دائرة الفلسفة ضاقت والشعر افتقد الأفكار، وبهذا فصل الشعر عن الفلسفة وإن وضعت بينهما حدود فقد ظلت الفلسفة لا تقبل بخطاب يجاورها سوى الشعر، وإن كانت تبالغ في توسيع المسافة بين الذات الشاعرة بمنحها التخييلي والذات المتفلسفة بنزعتها العقلية»³، وذلك مرده ولا شك إلى جذرهما اللغوي واشتقاقتهما، «ذلك أن كلمة شعر باللغة اليونانية **Poiézis** تعني الإبداع وهو بالضرورة ينتمي إلى **Muthos** بينما تعرف الفلسفة كمحبة للحكمة تنتج خطابا عقلانيا ينتمي إلى **Logos** ومن ثم ساد اعتقاد سيطر على تاريخ الفلسفة أن **Muthos** و **Logos** نقيضان»⁴، وهذا أول ما فرق الشعر والفلسفة وهو ما جعل "أفلاطون" يقيم جمهورية فاضلة وخالية من الشعراء وذلك لأنه عد الشعر معادلا للزيف واعترف للشاعر بامتلاكه سلطة للكذب وتزوير الحقائق يخاف منها على المجتمعات وأخلاقها فقد اعتبر "أفلاطون" الشعر «حالة من التيه والهوى مقابل رصانة العقل وهكذا تكرست فكرة التعارض بين الخطابين الفلسفي والشعري مع ميل واضح لتغليب الفلسفة بوصفها جوهرية التفكير البشري وتاج الفضائل الإنسانية»⁵، أما "أرسطو" فقد رأى أن الشعر «لا يحاكي الناس بذواتهم بل يحاكي الفعل، الحياة والسعادة والشقاء وهي من نتاج الفعل، وغاية الحياة كيفية عمل لا كيفيات وجود»⁶، وظل الشعر عنده مجرد محاكاة ولا يجيد الشاعر عنده عنده التفكير كما يفعل الفيلسوف. وتطور التعارض بينهما إلى أن «أصبح انفصالا في الأداء المعرفي

¹ محمد أيوب، مقالة الأدب و الفلسفة أي علاقة؟ جريدة القدس العربي، عدد 8 أبريل 2015.

² بيار ماشيري، بم الفكر الأدب، تر: جوزيف شريم، ص 22.

³ محمد العباس، حميمية الشعر و الوضوح الفلسفي، جريدة المنتدى 2015/04/04.

⁴ المصطفى المراد، القول الشعري و القول الفلسفي، www.terisia.org

⁵ محمد العباس، حميمية الشعر و الوضوح الفلسفي جريدة المنتدى، 2015/04/04.

⁶ محمد أيوب، مقالة الأدب و الفلسفة أي علاقة؟ جريدة القدس العربي، عدد 8 أبريل 2015.

حيث اتهم الشعر بكونه كلمة هادية تتشكل خارج يقظة العقل وفي مدارات خارج الزمن وبمعزل عن الذاكرة أي في هوامش لا تتجاوب مع ثقة الفيلسوف و حصافته»¹.

واستمرت عدائية الفلسفة للشعر وخاصة مع الانبهار بالإنجازات العظيمة للثورة الصناعية حتى ألقى "توماس هكسلي" **Thomas Huxley** (1825-1895) خطبة ينعي فيها الأدب وعد من الحمق وجوده في عصر العلم التكنولوجي وبقيت هذه الفكرة مهيمنة في القرن العشرين حين طرح "جورج بواس" **George Boas** محاضرة بعنوان "الفلسفة والشعر" وأكد أن الأفكار في الشعر عادة تكون ممتحنة وغالبا زائفة، ولم تختلف نظرة الفلاسفة العرب للشعر عن نظرائهم ولم يخرج "ابن رشد" عن النسق اليوناني و"كذلك" "الفارابي" حين تحدث عن مدنه الفاضلة والفاسقة والضالة والسعيدة. إلا أن هذا لا ينفي نماذج رائعة من الشعر تمازج فيه الشعر بالفلسفة في الثقافة العربية ولعل أبرز من أجاد في هذا النوع الشاعر الفذ "أبو العلاء المعري".

أخيرا انتعش الشعر في عصر العلم عندما دافع عنه الفيلسوف "نيتشه" في كتابه "ولادة التراجيديا" «وأكدت الأبحاث أن النزاعات الفلسفية والمعرفية المضادة للشعر تقف في الحقيقة إجمالا ضد القوة الروحية والخيالية للإنسان، ولذلك إنها تقف أمام النصف الخالد في الإنسان الذي عبر عنه القدماء بالتضادية المعروفة بين المثالية والمادية»²، ورفع "مارتن هايدغير" **Martin Heidegger** لواء الدفاع عن الشعر وحاول إيجاد العلاقة بين الفلسفة والشعر بعد التسليم بعدم جدوى محاولة الفصل بينهما ذلك أن الفصل بينهما اليوم لا يناقض العامل الحضاري فحسب وإنما يناقض إلى ذلك العمل الإبداعي بين الشاعر الكبير والشاعر الصغير، «فالصغير حين يعبر عن نفسه لا يعبر إلا عنها أما الكبير فحين يعبر عن نفسه يعبر عن عصره كله أي عن جوهر الحضاري»³، ف شعر "غوته" و"شكسبير" و"دانتي" كما يقول "أدونيس" «ليس انفعالا وعاطفة وشعورا فحسب وإنما هو إلى هذا كله شيء آخر هذا الشيء الآخر هو ما نسميه الفلسفة»⁴، وبالتالي فإن افتراقهما لا يتعدى الافتراق الإجرائي لأن ما يجمع بينهما أقوى من التقسيمات والحدود ويمكن

¹ محمد العباس، حميمية الشعر و الوضوح الفلسفي، جريدة المنتدى، 2015/04/04.

² خزعل الماجدي، العقل الشعري، ص 180.

³ أدونيس، زمن الشعر، ص 254.

⁴ المرجع نفسه، ص 254.

تفويضها «بتلمس صلة الوعي القائمة كجسر بين الشعر والفلسفة بدليل وجود القلق كأساس لكل فلسفة وانغراسه في الشعر أيضا»¹.

وتصالح أخيرا الشعر مع الفلسفة بعد أن فرض عليهما خصام طويل وكان الفضل في ذلك "لهيديغير" «حين حاول إيجاد ترابط قوي آخر بين الفلسفة والشعر غير القلق الذي يحرك كليهما ووجد أن القاسم المشترك بينهما في نظره هو اللغة لأن الشعر والفلسفة يؤسسان وجودهما بواسطة اللغة»²، ولهذا يقول "البياتي" إن الشعر هو الوجه الآخر للفلسفة والفكر «وكل شعر يحاول أن يقطع أو يتنكر لهذا الوجه الثاني يسقط في التفاهة واللامعنى وفي العامية اللغوية، أي اللغة التي لا تقول شيئا على الإطلاق»³، إلا أن تصالحهما ووجود نقاط تقاطع كثيرة بينهما لا يعني البتة تطابقهما «فالفلسفة لا تفكر كما يفكر الأدب بل يحملها على وعي حدودها وإدراك نسبية المعرفة والاعتراف بأن لا حقيقة مطلقة ويحملها على النظر إلى القضايا بزوايا مختلفة وبرؤية جديدة»⁴، فقد ظلت لوقت طويل تؤمن أنها تملك الحقيقة وأن منهجها وحده المنهج الحق في طلب المعرفة، فهي تختلف عن الشعر في كونها نظام لغوي وعقلي ومنطقي على عكس الشعر الذي هو فضاء لغوي وجمالي وخيالي مفتوح ولا مجال لعقد مقارنة تفاضل بين الاثنين، «فالشعري يتسرب في اللغة والكتابة مثلما يتسرب الهواء في العالم، في حين تشكل الفلسفة فرعا متصلبا»⁵، أما الفلسفة في الشعر فهي على عكس ذلك لم تكن يوما نظاما ولا منطقا ولا مذهبا فهي لا تقدم لنا العالم في مجموعة من العلاقات المنطقية والعقلية «بل تقدمه لنا في توهج الحدس والرؤية في توهج الفلسفة كما كان يفهمها "هيراقليطس" مثلا، أو "نيتشه" أو كما يفهمها اليوم "لهيديغير"»⁶، وبهذا الفهم يكون «الشعر صورة الفلسفة وإن كان أبعد ما يمكن عن الفلسفة ومنهج الفلسفة»⁷، ذلك أنه مهما اقترب الشعر من الفلسفة لا يمكن أن يكونها ولا أن يصير لسان حالها، وهو ما أكده "أدونيس" حين اعترض على الفلسفة في الشعر فقال «أنا لا اعترض عن البعد والحدس والعمق وإنما اعترض عن التعبير غير الشعري أي أنني اعترض عن اتخاذ الشعر واسطة لإقامة صلات منطقية أو عقلية أو مذهبية بين

¹ محمد العباس، حميمية الشعر و الوضوح الفلسفي، جريدة المنتدى .

² محمد أيوب، مقالة الأدب و الفلسفة أي علاقة؟ جريدة القدس العربي، عدد 8 أبريل 2015.

³ عبدالله العشي، أسئلة الشعرية، ص 142.

⁴ بيار ماشيري، بم الفكر الأدب، ص 21.

⁵ خزعل الماجدي، العقل الشعري، ص 76.

⁶ أدونيس، زمن الشعر، ص 255.

⁷ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص 237.

الشاعر والإنسان من جهة، والعالم و أشيائه من جهة ثانية»¹، فالشعر استبطان للعالم ومحاولة للقبض عليه بعيدا عن كل نسق عقلي أو نظام منطقي، ولهذا يقول "جون ديوي" **Jhon Dewey** العمل الأدبي «ليس مجرد ثمرة للخيال فحسب وإنما هو أيضا حقيقة بشرية، تعمل بطريقة تخيلية لا مجرد موضوع مادي يعمل في نطاق الموجودات الطبيعية»²، ومن هنا فإن الشعر والفلسفة كما يقول "هايدغير": هما صورتان إنسانيتان للتعبير عن الوجود كما أن منطلقهما هو الأنا المتفاعلة روحيا وعقليا مع ذلك الوجود، ولهذا لم يعترف الشعر يوما بهذه القسمة الضيزى بينه وبين الفلسفة وبقي يحتفظ بفلسفته في الوجود ويثها شعرا وذلك منذ أمد بعيد بدءا بالشعر الجاهلي إلى يومنا، إذ لم تكن المقدمات الطللية مجرد ضرب من البكاء على ديار عفا رسمها و أطلال خربة لم تعد تسكنها غير أشباح أصحابها، إنه البكاء على مآل الانسان، فالشاعر إذ يقف على أطلال الديار يستذكر محبوبته والزمان الغابر، فيبكي مصير الإنسان المحتوم إنه آيل إلى ما آل إليه أصحاب الديار إلى الفناء إن عاجلا أم آجلا، ولهذا فإن الحكمة هي الصورة الأولى التي اجتمع حولها الشعراء «فكانت بمثابة البعد الفلسفي لحياتهم، فقد ظلت تعيش عبر عصور الأدب المختلفة وراحت تزداد عمقا حين تعكس تأثر الشعراء بتلك التيارات الفكرية المتنوعة»³.

إذن بدأ انسجام الشعر والفلسفة منذ المقدمات الطللية التي كانت تعبر عن فلسفة الشاعر تجاه حياة آيلة إلى فناء، وم يكن بكأوه على أطلال رمست إلا بكاء على نفس تمضي إلى الفناء كما الأطلال نفسها، واستمر انسجامهما إلى عصرنا وهذا ما يؤكد أن «الصراع بين الشعر والفلسفة صراع مفتعل يتبين الطبيعة الفلسفية للشعر، ويبرز التمازج بين الأدب والتاريخ»⁴، أما في التجربة الشعرية الحديثة فقد صار لزاما على الشاعر أن يؤسس فلسفة مختلفة عن غيره ليضمن بقاءه وتفرده وصار الفصل بينهما ضربا من العبث «فالفصل بين ما يعود إلى الفلسفي في النصوص، وما يعود إلى الأدبي يقتضي حل النسيج المعقد الذي تتداخل فيه خيوطهما، يمر الواحد فوق الآخر، وينعقد وتنفك وتتمازج، وتتناسخ بحيث تؤلف شبكة مميزة في داخلها تجمع الخيوط من دون أن تختلط راسمة

¹ أدونيس، زمن الشعر، ص 256.

² عبدالله التطاوي، الشعر والفلسفة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص 184 .

³ المرجع نفسه، ص 16.

⁴ شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط 1، 2005، ص 147.

أشكال معان فريدة وملغزة»¹، فالنص يحمل نزعة فكرية رغم جماليته وهو ما يجعل الشاعر صاحب تجربة أصيلة ومميزة.

أخيرا هذا وجه من وجوه الشاعر حين يصبح مفكرا لا منفعلا تحمله للشعر نزوة، جماعة تحركه رؤيا لا فردا تدفعه تجربة شخصية، منفتحا على الإنسانية والعالم أجمع يعتبر الشعر رسالة انسانية لا غناء منفردا.

¹ بيار ماشيري، قيم بفكر الأدب، ص25.

ج- الشعر والتاريخ:

اختلف الدارسون حول أصل كلمة تاريخ، فذكر بعضهم أنها ذات أصل عربي كما جاء في لسان العرب مادة " أرخ " و "روخ " * و أما البعض فقال بأنها ليست عربية الأصل بل معربة عن الفارسية أو منقولة «عن أصل سامي من يايخ أي القمر ويرخ أي الشهر»¹، وكانت كلمة تاريخ تعني الوقت أو تحديد الزمن ثم تطور هذا المعنى فشمّل رواية الأخبار والأحداث أو التاريخ المدون بحسب السنين، ويعرفه "ابن خلدون" بقوله «إن التاريخ في ظاهره لا يزيد على إخبار عن الأيام والدول والسوابق من القرون الأول وفي باطنه نظر عميق وتحقيق وتعليل للكائنات دقيق وعلم بكيفيات الوقائع وأسبابها عميق»²، ولهذا اهتم العرب بالتاريخ أيما اهتمام لكنه لم ينفصل عن الشعر عندهم ذلك أن الشعر ديوان العرب وسجلهم التاريخي، والمتأمل للكتب والروايات و الأخبار التي تتعلق بأيام العرب وأنبائهم ومآثرهم القديمة يراها لونا من ألوان الأدب وكذلك السيرة النبوية التي صيغت بأسلوب جميل متفرد، ومن نافلة القول تأكيد «اعتبار كثير من علماء التاريخ أن السيرة النبوية وأخبار العرب قبل الإسلام تمثلان المادة الأولية للتاريخ الإسلامي»³، وبالتالي نشأ التاريخ الإسلامي نشأة أدبية ثم تحرر منها واتجه إلى العلمية وسرد الحقائق وكثيرا ما يتناول التاريخ الحياة الأدبية في عصر من العصور ويؤرخ لها و يتداخل بذلك مع تاريخ الأدب كما كثيرا ما يصور الأدب الحياة الاجتماعية والحضارية ويعبر عن مشكلات المجتمع وأفراده شعرا ونثرا ومثال ذلك ما صوره الجاحظ في "البخلاء" و "ابن العميد" في رسائله، "الهمذاني" و "الحريري" في مقاماتهما، وفي الأدب الحديث ما صوره "نجيب محفوظ" و "توفيق الحكيم" في رواياتهما.

وقد ولد الأدب العربي «في حاضنة الاحتفالات الدينية، نشأ متدرجا من أناشيد وتراتيل دينية تزجي للآلهة، تراتيل كانوا يرسلونها للآلهة ملتمسين منها النصر لأبطالهم والظفر بأعدائهم والغفران لمن يقضون نحبهم وهو ما تحول فيما بعد إلى قصائد المديح والهجاء والثناء»⁴، ولعل الناظر في المسار التاريخي للأدب العربي والمتتبع لمسيرته يجده مقسما تقسيما محكوما بالعصور التاريخية «منطلقا من

* أرخ: التأريخ، تعريف الوقت، و التورخ مثله، أرخ الكتاب ليوم كذا، التأريخ الذي يورخه الناس ليس بعربي محض، وإن المسلمين أحده عن أهل الكتاب.... (ابن منظور، لسان العرب، مادة أرخ).

¹ عثمان موافي، في نظرية الأدب من قضايا الشعر و النثر في النقد العربي الحديث، دار المعرفة الجامعية، ط1، 2008، ص 192.

² ابن خلدون، المقدمة، دار الجيل، الجزء الأول، ص 4.

³ عثمان موافي، في نظرية الأدب، من قضايا الشعر و النثر في النقد العربي الحديث، ص 193.

⁴ شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، ص 145.

نظرة مؤداها أن المرحلة التاريخية وما تنطوي عليه من أحداث ووقائع وقيم وأعراف جديدة (...) تطبع الأدب بطابعها ولهذا قيل قديما الشعر ديوان العرب»¹، وكذلك قول "عمر بن الخطاب" «كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه».

هكذا كان الشعر دستور أمة تعود إليه كلما أشكل عليها أمر ما حتى قيل «إن الشعر قد حفظ لنا ما ضيعه التاريخ»²، هذه علاقة الشعر بالتاريخ منذ عرفهما الإنسان لكن كيف استثمر الشعر التاريخ؟ وهل هو محاكاة له لا غير؟ أم أن للشعر تاريخه الخاص وزمنه المنفصل من عقال التابع والمنطقية؟

إن الشعر والتاريخ يتفقان في أن «كلاهما موقف مما جرى، وموقف من الحياة والأشخاص ولهما أدواتهما ووسائلهما، كلاهما يسعى لنسيج الحدث ولكن بطريقته الخاصة»³، وقد انقسم الدارسون في هذه القضية إلى طائفتين، طائفة أعلنت شأن التاريخ و اعتبرت الأدب تابعا له وعبدا يأتمر بأمره وبهذا «سادت مفهومات تعتمد تصورا يجعل العلاقة بين الأدب والتاريخ علاقة خلفية أمامية، فالتاريخ خلفيته الأدب وهو أمامية للتاريخ»⁴، فأهمل الأدب بهذه الحججة وراح دارسوه يبحثون «عما هو تاريخي في النص، ويرفعونه أحيانا إلى مرتبة الوثيقة التاريخية (...) وهذا يناقض أدبية الأدب»⁵، فمثلا يعتمد المؤرخون إلياذة "هوميرس" **Homer** للتأريخ لحرب طروادة ويتناسون أن الإلياذة نص إبداعي قد يوحي بروح العصر وحوادثه دون أن يؤكدوا، ذلك يعني تحويل الأدب إلى وثيقة تاريخية وهو ما يتناقض مع جوهر الأدب الفني الجمالي لأن القصيدة لا يمكن اعتبارها وثيقة تاريخية «إنما يمكن الانطلاق من مبدأ كونها وثيقة إبداعية توحى بالتاريخ ولا تتناقض معه ولكنها ترى المستقبل»⁶.

وطائفة أعلنت من شأن الشعر ورأت أنه يرتقي إلى فضاءات خارج نطاق سطوة التاريخ كما أشار إلى ذلك "أوكتايفو باث" **Octavio Paz** في قوله: «أن القصيدة بوصفها محاولة

¹ شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، ص 146.

² أحمد الناجي، مقالة الشعر و التاريخ، تصالح أم تضاد، الحوار المتمدن، العدد 2342 بتاريخ 2008/07/14.

³ محمود محمد أسد، العلاقة بين الشعر و التاريخ، مقالة إلكترونية، الأحد 15 نيسان 2012.

⁴ عبدالله الغدامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، ص 43.

⁵ عز الدين منصور، جمهرة النص الأدبي (مقاربات في الشعر و الشعراء، و الحدائث و الفاعلية)، مجدلاوي للنشر و التوزيع، ط1، 2004، ص

47.

⁶ المرجع نفسه، ص 53.

للمصالحة بين الشعر والتاريخ ولكن لا بد أن تكون لصالح الشعر» هذه النظرة التي تريد إلغاء التاريخ لصالح الشعر، تربأ بالشعر أن يكون تابعا لأي مادة خارجه، يغتني بأدواته ووسائله الفنية عن التاريخ والواقع والفكر، لكن مهما تعالی الإنتاج الأدبي على التاريخ ومهما كان ثراؤه الشكلي والجمالي «سيكون أولا ولا شك نصا في التاريخ وليس نصا تاريخيا، ولا يمكن لأي قدر من الصخب المتبجح بالحدائث أن يخفي تلك الحقيقة ويلغيها»¹، ذلك لأن هذا النص الذي فض كل الروابط مع التاريخ سيصبح يوما من التاريخ فهل يستحيل تراثا لا بد من تقويضه هو الآخر؟

والحق أن الرأي السليم في هذه المسألة هو التوسط فيها، ذلك أن الشعر لا يمكنه أن يكون تاريخيا كما لا يمكنه أن ينفصل عن التاريخ «فالتاريخ سواء كان جامدا أم متحولا يبقى مجالا للرؤيا والنقاش والخلاف والمواجهة، والشعر يقوم بشيء من هذا القبيل، بل يحرك ما جمد من الحدث فيبعثه من رقاد»²، فكلاهما محتاج للآخر: يحتاج الشعر التاريخ ليضع قدما على أرض الواقع ويحتاج التاريخ للشعر ليحمله مدارات أوسع ذلك لأن التاريخ «تحقق جزئي ومشوه للكليات والممكنات، والشعر يبحث عن تلك الكليات الكامنة في التاريخ ولم يتحقق»³.

إذن فالشعر بحث عن الممكنات في التاريخ، وتصوير لما تحقق منها لهذا تورد الشعر على التاريخ وبحث عن ممكناته الضائعة، ولهذا أيضا عد أرسطو الشعر أقرب للفلسفة منه للتاريخ، فالتاريخ يروي ما تحقق والشعر يروي ما يمكن أن يتحقق، ولما كانت مادة التاريخ هي الزمن وكان الشعر محاولة للتفلت من هذا الزمن كانت القصيدة الحديثة «مأخوذة بكسر مساحة الزمن الموضوعي، إنها تريد أن تخلق زمنها الخاص حتى يرتقي إلى مستوى الأسطورة فتضمن لنفسها الإفلات من شروط الزمن وتدخل مملكة الخلود»⁴، ولهذا كان الأدب الحق هو «الذي يغرف من البئر فهو يحاكي التاريخ في تحفته الجميل ليعطي لقصيدته طين التاريخ، ويذهب بعيدا في اللامتتحقق ليحاكي غموضه ويلبس التاريخ القدام غلالة من جدل تنسجها الأسطورة والهامش والحلم»⁵، وهذا الشعر الذي ينمو على الهوامش ربما أجمل الشعر لأن الهامش تاريخ مقتول ومقصي إلى الحواشي وهو مستقبل يتشكل في عتمة الغموض.

¹ أحمد الناجي، مقالة الشعر و التاريخ، تصالح أم تضاد، الحوار المنمدن، العدد 2342، بتاريخ 2008/07/14.

² محمود محمد أسد، مقالة العلاقة بين الشعر و التاريخ، الأحد 15 نيسان 2012.

³ مهدي نصير، تقاطع الشعر والتاريخ، جريدة القدس العربي، تاريخ 31 جويلية 2013.

⁴ محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراسر للنشر، ص 104.

⁵ مهدي نصر، تقاطع الشعر و التاريخ، جريدة القدس العربي، تاريخ 31 جويلية 2013.

إن الشعر صرخة في وجه الزمن وتفلت من عقال التاريخ فهو «يقبض على حقيقة دائمة ويدعو للتبصر بها إنه نوع من البكاء على المصير فهو صرخة كلية بوجه الزمن والتاريخ لا لكي يستعيد الفردوس ولا لكي يذهب إلى فردوس آخر»¹.

وأخيرا يبدو جليا أن الأدب والتاريخ حقلان يتماسان ويتداخلان ويتخارجان، يتمايزان وقد يتكاملان في لحظات بعينها ويبدو أيضا أن الشعر يتكون «بين الشخصي والكوني، بين الذات والتاريخ، يريد أن يكون نفسه وغيره، الزمان والأبدية في آن»²، هو هكذا الشعر يأخذ من كل شيء ولا يكون إلا نفسه.

أما القصيدة العربية فالتأمل لتاريخها يراها قد انقسمت على نفسها إلى كتلتين لا ثالث لهما:

أولاهما: شعر تقليدي يؤمن بالتراث دستورا مقدسا ومثالا يحتذي به، «إذ يعد ثمرة ناضجة على جذوع التاريخ المتحقق، والذي يمتاح من جذور عميقة وبعيدة في التاريخ»³، هو شعر مازال يرى الحياة في انسجامها القديم فهو «يحيا في عالم منسجم ويصدر عن عقلية منسجمة»⁴. مازال يرى الحياة في بساطة صحراء ممتدة وخيمة منصوبة وحياة هادئة، وإن أسقط هذه المعطيات على عصرنا اليوم لم يخف تأثره بعقلية الشاعر الجاهلي القديم، الذي يرى أن القصيدة ما هي إلا استجابة لنداء القبيلة فتتماهى فيها أنا الشاعر مع نحن القبيلة فيكبت الشاعر صوته ليصبح لسان حال قومه و«كأن هناك توافقا مسبقا بين القصد الذي يدفع الشاعر لتأليف قصيدته والقصد الذي يدفع الجماعة أو القبيلة لسماعها»⁵، وقوامه الوصف إذ ينفصل فيه الشاعر عن الموضوع ويصوره عن طريق طريق مقارنته بغيره مما اصطلح على جماله»⁶، إنه شعر لم يستطع التخلص من تبعيته لماض تليد، لم يتمكن من تكوين شخصية تمتد جذورها إلى تراثها ولكنها ليست تقليدا أعمى له، ولا مسخا لشعرية كانت تصلح لزمانها وتمثله، وليست تصلح لغيره لا قصورا منها ولكن لأن التجديد ناموس

¹ خزعل الماجدي، العقل الشعري، ص 114.

² أدونيس، مقدمة الشعر العربي، ص 110.

³ مهدي نصير، مقالة الشعر و التاريخ، جريدة القدس العربي بتاريخ 31 جويلية 2013.

⁴ أدونيس، زمن الشعر، ص 20.

⁵ أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط 3، ص 27.

⁶ خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط 1، 1979.

كوني لا ينكره إلا جاحد، «و لهذا النوع من الشعر شرعيته وله جماليته وله مبرراته وأخلاقياته وفلسفته وهو شعر منسجم مع الجمال المتحقق في التاريخ»¹.

ثانيهما: شعر تفلت من عقال التقاليد وأصفادها ونادى بالتغيير الجذري ولم تكن عملية «التبديل والتحويل تلك مجرد تنويع على أصول الشعر العربي القديم أو فروع منه، بل كانت رغبة عاتية في الخروج والابتداء (...). خروج عن مفهوم الكتابة كما عرفته الثقافة العربية والخروج عن إنجازاتها ووظيفتها»²، فهو تمرد على الأشكال والطرائق القديمة ورفض لمواقفها وأساليبها، ذلك أنه يؤمن أن الإبداع الحق مضاد للتكرار وأن خدمة التراث تتجلي في القدرة على الإتيان بالجديد ذلك «بخلق تراث جديد للأجيال القادمة يختلف عن الذي سبقه ويمتد معه إلى المستقبل الذي له هو أيضا إبداع آخر ولكنه متواصل مع أمواج الماضي والحاضر»³، فكان بذلك الشعر الجديد دعوة للخلق ورفضاً للسرد والوصف وبذلك انتقلت الشعرية العربية إلى مرحلة أعلى انتقلت من القبول والإذعان إلى التساؤل والشك «ففي القبول رضى وطمأنينة ويقين وفي التساؤل تمرد ورفض وشك»⁴.

هذا هو الشعر الذي فر من أصفاد التاريخ واستطاع أن يكتب لنفسه تاريخاً جديداً «شعر ضاق بالتاريخ وضاقت التاريخ به، يمتاح من جذور غامضة تسكن في مستقبل التاريخ وفي الحنايات الغامضة وفي أساطيره وهوامشه»⁵، هذا هو الشعر الذي يتعالى على الأمكنة والأزمنة ليعيش في كل زمان، وربما قصائد "امرؤ القيس" و "المتنبي" خير دليل على ذلك، شعر تفلت من الزمن ليصل إلى لحظة الخلود، لهذا خلق الشعر ليقدّر إنسانية الإنسان وتميزه، والتقليد طمس للتميز الذي رفضه الشعر الحق مذ وجد.

¹ مهدي نصير، مقالة الشعر والتاريخ، بتاريخ 31 جويلية 2013.

² محمد لطفي اليوسفي، المتاهات و التلاشي، دراسات في النقد و الشعر، سراس للنشر، ص 12.

³ خزعل الماجدي، العقل الشعري، ص 115.

⁴ أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 31.

⁵ مهدي نصير، مقالة الشعر و التاريخ، جريدة القدس العربي بتاريخ 31 جويلية 2013.

ثالثا: معرفة القصيدة وإشكالية التلقي:

1- القارئ والقصيدة الحديثة في ضوء نظرية التلقي:

حاولت المناهج النقدية منذ وجدت مقارنة النص الأدبي واكتشاف جماليته، وإن اختلفت طرقها لذلك فقد بدأ النقد انطباعيا أول الأمر وبعد الانفتاح على الثقافة الغربية (ترجمة، وإطلاعاً، وتعلماً) عرف النقد العربي مناهج كثيرة، منها ما نظر إلى النص الأدبي على أنه انعكاس لنفسية المبدع وحالته الاجتماعية، ومنها ما حاوره باعتباره بنية مغلقة ونسقا منظما من العلاقات ومنها ما رآه نظاما من العلامات اللغوية، ولعله من نافلة القول أن نؤكد أن ظهور منهج ما واعتماده في فترة من فترات تطور الأدب ما هو إلا ترجمة لوعي القارئ والمبدع معا وعلاقتهما بالنص الأدبي في تلك الفترة. ومن ذلك ما جاءت به نظرية القراءة والتلقي أو كما يسميها البعض نظرية جمالية التجاوب. ظهرت هذه النظرية في ألمانيا في أواسط الستينات (1966) في القرن العشرين في إطار مدرسة كونستانس **Constance** وبرلين الشرقية، وذلك على يد كل من "فولفغانغ إيزر" **Wolf gang Izer** و "روبار يارس" معتمدة على مبدأ إعلاء شأن القارئ والثورة على «المناهج الخارجية كالماركسية والواقعية الجدلية أو المناهج البيولوجرافية التي اهتمت كثيرا بالمبدع وحياته وظروفه التاريخية، والمناهج النقدية التقليدية التي كانت تصب اهتمامها على المعنى، وتتصيده من النص باعتبارها جزءا من المعرفة والحقيقة المطلقة والمناهج البنيوية التي انطوت على النص المغلق»¹، وأهملت القارئ الذي اهتمت به نظرية التلقي أيما اهتمام، فهي ترى أن أهم ما في الأدب هي المشاركة الفعالة بين النص الذي ألفه المبدع والقارئ المتلقي له «فالأدب والفن لا يصبح لهما تاريخ له خاصية السياق إلا عندما يتحقق تعاقب الأعمال لا من خلال الذات المنتجة بل من خلال الذات المستهلكة كذلك أي من خلال التفاعل بين المؤلف والجمهور»²، إذ أن العمل الأدبي لا تكتمل حياته إلا عن طريق القراءة «بمعني من المعاني لا يكون للأعمال الأدبية وجود إلا متى كانت موضوعا لإدراك القارئ (...)

¹ جميل حمداوي، مناهج النقد العربي الحديث و المعاصر، مكتبة المعارف، ط1، 2010، ص 26.

² صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار أطلس، ط 4، 2005، ص 101.

فالنصوص الحقيقية افتراضية أو كامنة وهي لا تتحقق فعليا إلا متى قام قارئ أو جمهور متلقي بقراءة أو رؤية أو سماع ذلك النص»¹.

فلكل عمل إبداعي كما يقول "إيزر": «القطب الفني والقطب الجمالي الأول هو النص المؤلف والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ»²، وفي ضوء هذا التقاطب يؤكد "إيزر" أن العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقا لا للنص ولا لتحقيقه بل لا بد أن يكون واقعا في مكان ما بينهما، ولهذا فإن تحقق العمل الإبداعي هو نجاح تفاعل بينهما ذلك أن النصوص «تنتج شيئا ما في الوقت الذي لا تكون هي نفسها هذا الشيء»³، فالنص الأدبي الحق هو النص الذي كلما قرئ أهدى قارئه معاني جديدة فهو كعود المسك كلما زدته دقا زادك طيبا فالكاتب كما يقول "نورثروب فراي" **Northrop Frye** «يجلب الكلمات إلى كتبه بينما يأتيها القارئ بالمعنى»⁴، النص في ذاته لا يقدم إلا زوايا نظر تخطيطية من خلالها يمكن للنص أن يتكشف ويتبدى، إلا أن الحضور الفعلي له لا يتم إلا بفعل التحقق الذي يقدمه القارئ لخطاظة النص ذلك أن كل عمل إبداعي يبقي فيه مؤلفه ثغرات مقصودة وهي ما سماه "إنكاردن" عناصر اللاتحديد من فراغات وبياضات، والعمل الإبداعي الناجح هو الذي يحقق عددا كبيرا من التحققات ذلك أن البياضات تترك الروابط مفتوحة بين المنظورات في النص وبالتالي تحت القارئ على التنسيق بينها.

ولما كان النص الحديث لا يحقق حضوره الفعلي إلا من خلال قارئ افتراضي خيالي يعيد بناء النص وذلك عن طريق تأويله انطلاقا من تجربة جمالية وفنية، وهو ما عبر عنه "إيزر" بالقارئ الضمني الذي ليس له وجود في الواقع وإنما يخلقه الكاتب ساعة إبداع النص «وهو بنية نصية تتوقع حضور متلق دون أن تحدده بالضرورة صار بذلك العمل الأدبي عملا مشتركا بينهما يضع الكاتب لبناته الأولى ويسلم للقارئ النموذجي* دور إكمال البناء، فالنص كما يقول "سارتر" **Sartre** «ليس إلا نزوة غير مكتملة» ولا يتم نقصها إلا بالقراءة باعتبارها نشاطا مواز لفعل الكتابة نفسه ذلك أن

¹ أدثر إيزر جر، تر: وفاء إبراهيم، رمضان سطاويسي، النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003، ص 58.

² فولفغانغ إيزر، تر و تقديم: د.حميد لحميدوي، د. الجلالى الكدية، فعل القراءة، نظرية جمالية التجارب في الأدب، منشور المكتبة المناهل، ط 1، 1987، ص 12.

³ المرجع نفسه، ص 19.

⁴ المرجع نفسه، ص 20.

* اختلفت تسمية القارئ النموذجي من كاتب إلى آخر فعبّر عنه ريفاتير بالقارئ الأعلى، و عبر عنه فينيش بالقارئ المحبر، و القارئ المقصود عند وولف .

«الفن لا يوجد إلا من أجل ومن خلال الآخرين»¹، ولم يكن الأدب العربي بمنأى عن ذلك فقد تغيرت علاقة القارئ العربي بالقصيدة الحديثة، وما مرد ذلك إلا إلى تغير وظيفة الأدب وشكله إذ لم تعد البلاغة القديمة قادرة على احتواء العمق المعرفي والوجداني للإنسان العربي الحديث «الذي تشعب بالفلسفات واستوعب التاريخ الإنساني والرصيد الثقافي والأدبي والعالمي، فكان على الشعر أن يستجيب لهذا الأفق الجديد بوسائل تعبيرية جديدة كالرمز وتوظيف التاريخ والأسطورة وإدراك البنيات التمثيلية السردية في تضاعيف التعبير الشعري»²، وازدادت بذلك مهمة القارئ تعقيدا وكانت النتيجة المباشرة لهذا التحول هو تورط القارئ في صياغة الصور الخاصة به أثناء تلقي النصوص الشعرية، وقد أعطى التعبير الرمزي القارئ حرية أكبر في التأويل والتخيل وصارت مشاركته أكثر فعالية في تحقق النصوص، وهو ما يدعو إلى ضرورة الاهتمام بفعل القراءة باعتباره فعلا منتجا لا مستهلكا للأدب. ذلك لأن «الملتقي هو مدار الاهتمام في المناهج النقدية ما بعد البنيوية، نظرية التلقي والتفكيكية، ويوازي دوره دور النص في تحقيق قراءة الخطاب الأدبي»³.

وبذلك أصبح الشعر العربي الحديث يتميز باستدعاء القارئ للمشاركة الفعلية في بناء النص إذ ما عاد القارئ اليوم مجرد متلق سلبي للعمل الأدبي «بل يقوم بنشاط ذهني مزدوج يتلقي اقتراحات المؤلف ثم يعيد بناء هامش جديد ليكشف نصه الخاص»⁴، فكل قراءة جديدة هي إنصات لسر جديد يبوح به النص لقارئه المجد في سبر أغواره، واكتشاف خفاياه، فالقصيدة الحديثة تسعى جاهدة لإغراء قرائها بفك رموزها، وتتبع بنائها العضوي إذ صارت حقلا خصبا لمعارف مختلفة تاريخية أو أسطورية أو فلسفية يحاول متلقيها ردها إلى أصولها وفهم منابعها، و بهذا تتحول القصيدة العربية إلى فضاء ممتد يجد فيه الملتقي الحرية الكافية للمشاركة الفعالة وإعادة إنتاج نصه الخاص، إلا أن هذه المشاركة تلقي مسؤولية كبرى على القارئ الحالي الذي لا يتلاءم ذوقه إلا مع إنتاجية غنية لنص مقتضب إنه قارئ مهووس بالكليات، إذ أصبح النص عصي البوح ولا يفتح إلا لمن يحمل ثقافة واسعة تحول له كشف أغواره فثقافة الملتقي «يجب أن لا تقل بأي حال عن ثقافة المبدع حتى يكون المشترك المعرفي متحققا، ولكي يوظف الأطر المعرفية في تأويل النص وكشف دلالاته»⁵، فالظاهرة

¹ ايزر، فعل القراءة، ص 57.

² حميد لحميداني، القراءة و توليد الدلالة، ص 10.

³ سامح الرواشدة، مغاني النص دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، دراسات للنشر، ط 1، 2000.

⁴ حميد لحميداني، القراءة و توليد الدلالة، ص 13.

⁵ سامح الرواشدة، مغاني النص، ص 94.

الأدبية كما أسلفنا الذكر ليست موجودة لا عند الكاتب ولا في النص ولكن في علاقة النص بالقارئ علاقة تحكمها «مستويات القراءة ومستويات معارفهم وخبراتهم والقراءة بهذا المعنى أيضا تفاعل دينامي بين معطيات النص والخطاطة الذهنية للمتلقي بما فيها من رغباته وردود فعله»¹، الأمر الذي ركزت عليه نظرية الاستقبال فأعلت بذلك شأن القارئ وزادت من حريته لإنتاج نصه الخاص.

¹ حميد لحميداني، القراءة و توليد الدلالة، ص 218.

2- غموض القصيدة وإشكالية التلقي:

نتفق جميعا أن لغة النثر لغة تقرير وإيضاح في حين لغة الشعر لغة إشارة وإلماح، لغة تومئ للشيء ولا تعينه، تشير إليه ولا تحده، لغة تربأ بنفسها عن اجترار اليومي المكرور إذ «تخط لغة الشعر مساحتها الأليفة بانفصالها عن محيط الاستهلاك وبمباشرة الدخول في فضاءها المستقل إنها اللغة التي تفلت من مدار التعقيدات اللغوية العامة وتنسلخ عن مواصفات الناس في منطوقهم الاعتيادي المشدود بالقواعد المتعارف عليها»¹، غير أن المتأمل لحال الشعر الحديث يرى تباعدا إن لم نقل قطيعة بين الشعر وجمهوره لا ينكرها إلا جاحد، فالشاعر يستغرق في تجربته والكشف عنها هو غايته ونظره إلى جمهوره ثانوي لأن عمله استجابة لشعوره قبل أن يكون تلبية لأفكاره، وهو ما يتولد عنه غموض يجلل التجربة ككل حتى أن «العملية الإبداعية كثيرا ما توصف بالسحر وهي لا توصف بذلك إلا لكونها غامضة عصية على الفهم»²، فهل الغموض عارض طارئ على القصيدة أم أنه من صميم الشعر؟ وهل الشعر فعلا "ينبغي أن يكون فيه إغاز" كما يقول "مالا رمية" Mallarme، وهل الوضوح عيب في الشعر حتى يقول "أدونيس": «إني ضد الوضوح الذي يجعل من القصيدة سطحا لا عمقا، إني كذلك ضد الإبهام الذي يجعل من القصيدة كهفا مغلقا، إن زهرة أكملت تفتها تبهج لكن لا تغري»³، أم أن الشعر الحديث تجاوز حدود المسموح به في الإغماض حتى وصل إلى الإغلاق والإبهام.

لقد ارتبط «الغموض بطبيعة الشعر ذاتها حتى ليتمكن القول في بعض الأحيان أن الشعر هو الغموض»⁴، لأنه يرتبط بحالة نفسية مضطربة عند الشاعر، حالة ما بين الوعي واللاوعي والحقيقة والخيال والممكن واللاممكن وهو بذلك «ليس مستحدثا لكن تغيير بلاغة النص الشعري المعاصر هو الذي نبه الناس عليه، حيث تعرض الشعر العربي لهزة نوعية متكاملة تشمل محيطه العام، لذا فإن الغموض ليس إلا انتقالا نوعيا من قوانين شعرية إلى قوانين أخرى»⁵، قوانين لازالت غريبة على

¹ محمد بنيس، ظاهرة الشعر العربي في المغرب، مقارنة بنيوية، دار توبقال، ط 3، 2014، ص 167.

² عبدالله العشي، أسئلة شعرية، ص 37.

³ أدونيس، زمن الشعر، ص 279.

⁴ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها و ظواهره الفنية و المعنوية، ص 108.

⁵ محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 188.

الدائقة الجماهيرية، ولم تعود بعد عليها، غير أن الدكتور "عز الدين إسماعيل" فرق بين الغموض والإبهام، فالغموض صفة خيالية تنشأ قبل مرحلة التعبير المنطقية في حين الإبهام صفة نحوية بشكل أساسي*، واعتبر الغموض صفة إيجابية بل هو مجموعة من الصفات الإيجابية «لأنه خاصية في طبيعة "التفكير الشعري" وليس خاصية في طبيعة "التعبير الشعري"، وهي لذلك أشد ارتباطا بجوهر الشعر وبأصوله التي نبت منها»¹. «فالغموض في المعرفة الشعرية اقتضته المحافظة على البناء الهرمي للعالم المعرفية نفسها وليس كمونا في اللغة»²، فالغموض هو إذن ضرورة تفرضها طبيعة الشعر نفسه لا يتكلفها الشاعر لشيء في نفسه، ولا نصف الشاعر بالغموض إلا لأننا نفكر بمنطقية، فنحن نختلف معه تفكيراً لا تعبيراً، فهو يري الأشياء بطريقة مختلفة عنا لهذا يخرع لغة تتمثل ما يراه ولا يكون بذلك إلا خيالاً والخيال ولا شك له منطق غير منطق الواقع. ويعزى غموض القصيدة الحديثة عند الدارسين إلى ثلاث عوامل رئيسية وهي:

أ- اللغة الشعرية:

ب- غموض الصورة الشعرية (الرمز والأسطورة)

ج- معرفة القصيدة

أ: اللغة الشعرية:

إن الشعر لعبته اللغة وهو من خلالها يجب أن «يختلس الأسرار الكونية للعالم و الذات واللغة ثم ترتفع كآلق جمالي يشع ويختفي، يختفي ويشع منشأ هوة للمعني تتقاطع فيها حواس اللغة وحواس ما تحتها»³، وإن كانت اللغة في الشعر القديم لغة تعبير تكتفي من الواقع بمسه مسا خفيفا عابر لا يغير تفاصيله، فإن القصيدة الحديثة لحظة وعي بالكون والوجود و من خلالها يختصر الشاعر خبرته كلها في محاولة لتفجير اللغة وفك قيود التقليد، إنها لغة خلق لا تكرار فأصبح معيار الشعرية خلق الأشياء بطريقة جديدة لا عهد للمتلقي بها، بل في كثير من الأحيان تربط حداثة القصيدة بتفجير اللغة و خلق علاقات جديدة بين كلماتها حتى قال "بنيس" عن هذا: «تصبح الحداثة ممكنة عندما

* ينظر عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها و ظواهره الفنية و المعنوية، ص 189 وماتلاها .

¹ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها و ظواهره الفنية و المعنوية، ص 190.

² حسين زيدان، الهاجس المستقبلي في المعرفة الشعرية، رسالة ماجستير، معهد اللغة العربية و أدابها، جامعة باتنة 1996، ص 146.

³ غالية خوجة، أسرار البياض الشعري، ص 134.

تبدل القصيدة وضعية اللغة داخلها، عندما تنأى بها عن مكان المتفق عليه وتجرحها إلى مكان الصدمة، حيث تترك قواعد التداول، معرضة عن كسل قارئ يريد أن يعتقلها جاذبة إياه إلى المحال»¹. لقد ارتبطت حداثة النص ومواكبته لعصره بإبعاد اللغة عن اليومي المبتذل وغسل صديتها، وإعادتها لفترة طفولتها الأولى فيصبح «الشعر في هذه الحالة مفاجئا غريبا عدو المنطق والحكمة والعقل، هكذا ندخل معه حرم الأسرار نتحد بالأسطوري العجيب السحري، نمزج بين الغريب والأليف، الوضوح والسر...»².

فيخلق هذا المزيج في نفس القارئ رغبة في القراءة وحبا لاكتشاف أسرار القصيدة المغمضة «فالكشف عن الأسرار يذهب بالمتعة المزدوجة ويستبعدها والاحتفاظ بها يعيدنا مرة أخرى إلى القراءة»³، فالمتلقي الحصيف يحاور النص الغامض المليء بالأسرار في محاولة لكشفها وكلما تبدى له سر زاده ذلك متعة ورغبة في إعادة القراءة مرات عديدة، ويصبح الغموض إكسير الحياة للقصيدة ويضمن لها بقاء دائما متجددا على مر العصور، وكلما قيل قد شاخت ولم تعد تصلح للقراءة الممتعة أمدتها الإكسير بماء الشباب فتزهر من جديد، إن الغموض قدر الشعر ذلك أنه ينقل حالة غامضة عند صاحبه ظلت مرتبطة لشدة غرابتها بالجن والشياطين ردحا من الزمن «و اللغة الشعرية التي تشكل بنيتها على هذا الأساس واستنادا إلى هذه الرؤية تتجه صوب بناء بلاغة تكثيف، تنشحن فيها الدوال بقدرات تعبيرية لا حدود لها»⁴، فالقصيدة تأخذ حيزا ضيقا من بياض الورقة لكنها إذ تنشحن بكل ما يجول بخاطر الشاعر من ماضٍ تحتزنه ذاكرته، وحاضر يعيشه واقعا ومستقبل يستشرفه حدسا، فإنها تفتح على مساحة قراءة لا حدود لها في بياض التأويل، إن الشاعر لا يعتمد الغموض أسلوبا بل لا يجد طريقة أخرى للتعبير عما يعتمل داخله «فالغموض ليس صدفوية تفكير لم تجد العبارة الملائمة، إنه منهج معتمد لأنه يشكل الشعرية»⁵، ومن يحارب هذا الغموض الجميل في الشعر كما يقول "أدونيس": «إنما يحارب الاعماق من أجل أن يبقى على السطح، ويحارب البحر من أجل أن يبقى على الساقية، ويحارب الغابة والرعد والمطر من أجل أن يبقى في الصحراء»⁶، فلا

¹ محمد بنيس، الحق في الشعر، ص 105.

² أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 53.

³ مجموعة من الباحثين، عبد الفتاح كيليطو، مناهات الكتابة، تنسيق: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، ط 1، 2013، ص 169.

⁴ محمد صابر عبيد، العلامة الشعرية قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، ط 1، 2010، ص 101.

⁵ جون كوهين، النظرية الشعرية: بناء اللغة الشعرية و اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب، ط 1، 2000، ص 415.

⁶ أدونيس، زمن الشعر، ص 284.

مناص من الاقرار بتغير مقاييس الشعرية اليوم ولا بد من الاعتراف أن الغموض صار أبرز معاييرها ومن يرفض هذا يحارب سنة الله في التغير والتطور، وطبعاً لن يكون هناك شعر ما لم يكن تأمل في اللغة وإعادة خلقها وتحطيم أطرها الثابتة وتحريها من قيود الاستعمال، فالشاعر قد لا يؤدي المعنى بوضوح لأن «المفهوم غامض في نفسه وهو يتحدث بغموض عن غموض»¹، لهذا فالنص الشعري نص إجماع بالدرجة الأولى ولغته لغة خلاقية تصنع عواملها على غير مثال وتفتح بذلك على القراءات والتأويل.

ب: الصورة الشعرية (الرمز والأسطورة):

أصبح الشاعر اليوم يدرك حق الإدراك حقيقة عمله و يجد صوته المتفرد عن أقرانه وما عاد يعيبه أن يوصف بأنه يغرد خارج السرب «بل أصبح يخترع في سبيل ذلك كل صورة وكل لفظة تقضي بها ضرورة أن يقول الشعر»²، فهو ينقل لنا عالماً مشاعراً معتاداً بطريقة غير اعتيادية «نتيجة قراءة الشاعر للعالم الخارجي من داخل نفسه، فهو يجري بين أسواق مدنه الباطنية ويحمل أشياء العالم الخارجي إلى متاهته العميقة حيث يحدث كيمياء التحول والغرابة»³، ولعل أهم الوسائط في عملية التحول هذه هي استخدام الصور الخيالية عن طريق الرمز والأسطورة، وتكوين صور شعرية يستطيع بواسطتها تصوير ما يعتريه لحظة الكتابة إلا أن مفهوم الصورة الشعرية نفسه يعتريه غموض كبير واضطراب وتداخل، فمفهومها متجدد في كل عصر ثقافي ومن ناقد إلى آخر ولعل أكثر ما اتفق عليه هو أن «الصورة الشعرية هي القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن تناول الحس»⁴، والصورة الشعرية مرتبطة أشد الارتباط بالخيال إذ «تسهم المخيلة في تنمية الصورة وتطورها بل وتخلق صوراً ليست موجودة أصلاً معتمدة على مقومات حسية مختزنة»⁵، ولما كانت كذلك فإن لها تداعيات في ذهن الكاتب قد لا تكون هي ذاتها في ذهن المتلقي، ومن هنا يحدث التشويش وبالتالي الغموض، فالخيال الفني يعبر عن نضج مفاجئ «لكافة مدركات المبدع المختزنة وقد تراكبت نتيجة تجارب حسية متعددة، شغل عنها الذهن ولكنها فجأة وبعد فترة من الراحة والكمون تطفو

¹ محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 164.

² عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضايا و ظواهره الفنية و المعنوية، ص 194.

³ محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 164.

⁴ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 3، 1998، ص 13.

⁵ محمد علي كندي، الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث، السياب ونازك و البياتي نموذجاً، الكتاب الجديد، ط 1، 2003، ص 26.

على سطح الذاكرة وقد تتحول إلى فكرة تلح على المبدع وتقلقه وتدفعه إلى التعبير (...). ولن يحتفظ كل جزء من تلك المدركات بصفاته وخصائصه الأصلية عند إعادة التشكيل بل يأتي متداخلا متمازجا مع غيره إلى درجة التشويش والتشويه»¹، وللصورة أنماط متعددة منها البلاغية التي تعتمد على لغة المجاز ومنها الصورة الحسية إذ ترتبط الصورة فيها بالطابع الحسي والصورة الرمزية، وهي رمز يتأثر بالحالة الروحية للشاعر فيلبسه مشاعره وأحاسيسه، والصورة رديفة الغموض حتى أن البعض يؤكد أنه يجب «إضفاء شيء من الغموض والإبهام على الصورة الشعرية بحيث تتضح بعض ملامحها، لتبقي فيها معالم أخرى ظليلة موحية»²، فالصورة الأدبية كفيلة باستثارة إحساس غامض متوتر بشرط تشكلها وفقا للتجربة الشعورية وإلا تكون من النماذج الجاهزة، هذا عن الصورة أما عن الرمز فهو ذو طبيعة «غنية مثيرة تضيف إلى السياق الذي يرد فيه رحابة وعمقا وتتسع مساحته ذلك أن مساحة الإيحاء في الرمز قد اتسعت إلى حد استيعاب الدلالات المتقابلة أو المتناقضة»³، طبيعة الرمز إذن تقتضي الغموض فله قدرة عجيبة على استيعاب متناقضات لا يقوى غيره على تحملها «فالرمز الشعري مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعانها الشاعر والتي تمنح الأشياء مغزى خاصا»⁴، كما أن الاستخدام الرمزي للواقع و الموضوعات العادية حظوة مني بها الشاعر وحده فهو قد يعلو بالحادثة اليومية إلى مصاف الرمز الثري بالإيحاء كما أن له القدرة على استخدام الأسطورة وشخصياتها استخداما رمزيا، فللبناء الأسطوري ميزة جميلة هي تحويل الألفاظ «إلى رموز أي لكل لفظة معناها الأصلي ومعناها الإيحائي»⁵، فللأسطورة معنيان معناها الأصلي الذي ارتبط بالعقيدة التي جاءت لتمثلها والمعنى الإيحائي الذي يستعين به الشاعر لنقل تجربته فهي «تجسيد رمزي لظواهر طبيعية أو انعكاس البنى الاجتماعية»⁶، واستخدامها أقرب ما يكون إلى تجميع طائفة من الرموز المتحاربة. وهذا و لا شك مظنة غموض أيضا.

إذن كانت الصورة الشعرية دائما عوناً للشاعر ليكمل به عجز اللغة أحيانا عن الإحاطة بتجربته، ونقل حالة من الغموض والغرابة تعتمل داخله وغالبا ما استعان في ذلك بالرمز «محاولا في

¹ محمد علي الكندي، الرمز و القناع، في الشعر العربي الحديث، ص 26.

² محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، ط 1، 1973، ص 419.

³ خالدة سعيدة، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، ط 2، 1982، ص 25.

⁴ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها و ظواهره الفنية و المعنوية، ص 198.

⁵ يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي، دار الحداثة، ط 1، 1992، ص 163.

⁶ جليل أحمد جليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ط 3، دار الطليعة، بيروت، 1986، ص 9.

الوقت نفسه إكساب قصيدته الشعرية السمو الفني والابتعاد بها عن السطحية ليجنبها مزلق التقرير والمباشرة وقد يحيط بالقصيدة الحديثة بسببه جو من الغموض والاحتمالية»¹.

فالصورة الشعرية سواء كانت رمزا أو أسطورة هي إحدى أساليب اللغة للخروج من دائرة العادي إلى فضاءات أرحب وأسمى، هي مدارات القول الفني والشعري تحديدا، واستطاعت بواسطة غموضها الشفيف إضفاء جو يحفز على البحث واستمرار قراءة القصيدة لزمن طويل لكن شريطة أن لا يتحول الرمز إلى لغز، ويصبح المتلقي يسير في متاهة لا يعرف نهاية لها ولا يدرك في أحيان كثيرة ما جدوى قراءة شعر ملغز يتعذر الاستمتاع به إن لم نقل يستحيل.

ج - معرفة القصيدة:

لم تعد القصيدة الحديثة كما كان عهد القراء بها قبلا تبسط معانيها واضحة وتعلنها في هدوء، يوم كانت تتجمل لقارئها قائلة: هيت لك، فلا يبذل في استلهاام معانيها كبير جهد، بل أصبحت مغامرة في غالب الأحيان غامضة في غير تكلف، ذلك لأن الغموض ديدن اللغة الشعرية الحقة «والقول بغموضها لا يعني أنها تغلف معناها ولكنها ترسلنا إلى معنى مغلق غامض، أي أنه معنى قابل للوصول إليه من خلال نوع من الوعي الغامض»²، فالشعر وعي خاص بالعالم وإبداعه كما تلقيه يستلزم توفر هذا الوعي عند طرفي العملية الإبداعية الشاعر والقارئ على حد سواء ذلك أنه «تركيب غير معتاد لعالم معتاد نتيجة لقراءة الشاعر للعالم الخارجي من داخل نفسه»³، فهو يحمل الأشياء الخارجية إلى متاهة نفسية عميقة ودخلها تتحول إلى أشياء أخر ما لها من وجود إلا في عالم رسمه هو لنفسه، وقد برهن التاريخ دوما أن الشعر في رحلته الوجودية ينتقل من البساطة إلى التركيب ومن التقرير إلى الإيحاء، وهو ما جعل من الغموض ظاهرة أسالت حبرا كثيرا وفي هذه النقطة نتحدث عن البعد المعرفي في النص و علاقته بإشكالية تلقي القصيدة الحديثة، وجدير بنا أول الأمر أن ننوه بأن الغموض في الشعر ليس نقيضا للبساطة و أن الشعر البسيط مازال إلى اليوم يرن في آذاننا وتحفظه ذاكرتنا ذلك لما له من عمق وصدق خلده بين متلقي الشعر «فالبساطة العميقة والغموض كلاهما شديد المساس بجوهر الشعر الأصيل»⁴، إن الغموض ولا شك متأت من طبيعة الشعر نفسه

¹ محمد الكندي، الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث، ص 58.

² جون كوهين، النظرية الشعرية، ص 415.

³ محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 169.

⁴ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 193.

«فالشاعر تأتية الهجمة الشعرية دون ان يتعرف عليها فتدخله في حالة من الضبابية والتوتر والهيجان فيفقد فيها قدرا كبيرا من قدرته على التبيين والتميز لأنه بصدد الخلق لا الاكتشاف»¹، والخلق صنع على غير مثال وكل جديد مبتكر غامض حتى يعرف، والشاعر في هذه اللحظة يستفيق فيه كل ما كان مركوما داخله من معارف وخبرات ظن يوما أنه نسيها، ولأنه اليوم يجيا في عالم تحكمه تقنية عالية وتدفق المعلومة فيها صار متسارعا بشكل رهيب، لم تعهده البشرية قبلا. كان لزاما عليه أن يثري زاده المعرفي باستمرار ليكون في مستوى قارئ يستطيع بكبسة زر تحصيل ملايين المعلومات في لحظة، إنه ببساطة مطالب اليوم بثقافة موسوعية تضمن له مكانا في الساحة الأدبية، وكذلك كان على القارئ مواكبة ذلك والتسلح بما يجعله قادرا على محاوره نص بهذا الثقل المعرفي الذي تعرفه القصيدة اليوم، إذ يرى "ريتشارد" **Richard** «أن المشترك المعرفي يمثل وسيلة توصيل ناجحة»²، فالمشرك المعرفي هو الأرضية الصلبة لعلاقة الشاعر بقارئه وكلما اختل التوازن بينهما اهتزت الأرضية وبعادت بينهما واختفى الخيط السري الذي يربطهما معا فيتيه القارئ في سديم العتمة و الضبابية إذ لم يعد هناك ما يصله بشاعره، وتحدث القطيعة بينهما «فالشعر يتسلح بأدوات معرفية لم تعد مهياًة لعامة الناس ويغالي في استخدام الرمز وغرائبية الصورة، وأصبح الهدف الجمالي والفني غاية يسعى إليها الشعراء بوصفهم فنانيين في الدرجة الأولى مما حقق درجة عالية من الغموض»³.

فالمعرفة الإنسانية اليوم تكاد تلغي الحدود بين العلوم والمعارف و الكل مطالب بأن يتخذ له قسطا منها والشاعر أكثر هؤلاء حاجة لتجديد معارفه و تطويرها «فيشحن النص الشعري بمعرفة إنسانية من أقدم العصور حتى الآن، تنعدم في استخدامها حدود الزمان والمكان وهذه خاصية أخرى يتميز بها النص الشعري عن غيره من المتون القديمة والرومانسية»⁴، و بهذا أصبحت المعارف الأخرى من علوم النفس والاجتماع والفلسفة والتاريخ والأنثروبولوجيا متكأ معرفيا للشاعر لا يدركه الكثير من المتلقين وإن عرفوه فرما نظروا إليه من منظار يختلف عن منظور الشاعر، ومن ثم يدخل المتلقي متاهة الإغماض والإغلاق بل حتى الإبهام أحيانا، فهو في نظر المناهج الحديثة مدار الاهتمام «ويوازي دوره دور النص في تحقيق قراءة الخطاب الأدبي»⁵، ولهذا كان التعويل على ثقافته شرطا أساسا في توصيل

¹ عبدالله العشي، أسئلة شعرية، ص 77.

² سامح الرواشدة، مغاني النص، ص 94.

³ المرجع نفسه، ص 93.

⁴ محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 202.

⁵ سامح الرواشدة، مغاني النص، ص 94.

الشحنة من الشاعر عبر النص إلى متلقيه، فالمتن الشعري اليوم ينهل من الثقافة الإنسانية جمعاء، ولم يعد الشاعر يخشى توظيف ما ترسب في ذاكرته من أفكار غامضة بل يقذف بما تراكم عنده من معارف في نصه ومعها يطرح أسئلة تربك القارئ «فيث فيه حيرة وقلقا، فيشعل هذا الأخير قدراته الثقافية والدينية والفنية وكل ما يملك ليفهم مغلفات هذا الخطاب ويستكشف مواطن الصمت فيه، و يبين ما فيه من طاقات فكرية خصبة وتضاريس متدفقة واتجاهات إنسانية»¹، وأمام نصوص شعرية مثقلة معرفيا كنصوص "أدونيس" مثلا أصبح القارئ «في مواجهة معرفة غير متمكن دائما من تفكيك أسرارها فالقارئ هنا أمام معجم معرفي غير محدود لا في الزمان ولا في المكان»²، وهذا و لا شك سبب من أسباب تفشي ظاهرة الغموض في الشعر الحديث وظهور إشكاليات تلقيه.

هذه أهم العوامل التي أدت إلى الغموض في الشعر الحديث وكانت من أهم أسباب الابتعاد عنه وانخفاض نسبة قراءة الشعر اليوم فالقارئ يلقي باللوم على شاعر أثقل نصه معرفيا فضجت داخله أصوات شخصيات أسطورية ورموز تاريخية مستعملا لغة إيحائية على درجة عالية من الغموض، والشاعر يطالب متلقيه ببذل مجهود أكبر لقراءة نص يكتبه هو بمداد روحه مستعينا فيه بكل ما ملكه من خبرة ومعرفة، وداخل هذا الجدل طرحت كل اشكالات تلقي القصيدة الحديثة.

¹ بشير تاوريريت، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، دراسة في الأصول والملاحم والإشكاليات النظرية والتطبيقية، مكتبة اقرأ قسنطينة، ط1، ص 48.

² محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 206.

الفصل الثاني

المعرفة وآيات الإبداع

في شعر "حسين زيدان"

الفصل الثاني: المعرفة وآليات الإبداع في شعر "حسين زبدان"

أولاً: خصائص المعرفة الشعرية

- 1- الكشف
- 2- التجاوز
- 3- النبئية والمستقبلية
- 4- الإختلاف
- 5- التحويلية
- 6- الشمولية
- 7- الإنسانية
- 8- البراءة أو العذرية

ثانياً: آليات الإبداع الشعري

- 1- الرؤيا
- 2- التخيل
- 3- جدل الذاكرة والخيال في شعر "حسين زبدان"

أولاً: خصائص المعرفة الشعرية:

تناولنا في الفصل الأول من هذه الدراسة علاقة الشعر بالمعرفة وتوصلنا أخيراً إلى أن الخطاب الشعري اليوم يمتلك معرفته الخاصة به التي ينقلها لمتلقيه، إذ لم يعد الشعر مجرد وعاء يحمل معارف مختلفة يعبر عنها بطريقة فنية وحسب، بل صارت له معرفته سماها الدارسون المعرفة الشعرية التي وإن كانت تعمل على استحضار طاقات المعارف الأخرى فتظهر متلبسة بسحر الأسطورة، وقدسية الدين، وتأمل الفلسفة، وذاكرة التاريخ فهي تختلف عنهم جميعاً ذلك لأنها خلاصة الفهم الشعري للحياة، هذا الفهم الذي يؤمن أن الحياة مطلق لا يمكن فهمه بالطرق الجزئية التي تنتهجها المعارف العقلية في رصد المعطيات والأفكار، فقد أثبتت بعض هذه المناهج التي تعتمد الأعمال الفكرية الذي عرفت به الفلسفة، والمنهج التجريبي الذي اعتمده العلم عجزها عن الإلمام بجوانب الحياة المعقدة، إنها معرفة تؤمن بالحدس منهجاً يتحسس الحياة ككل واحد ويرصد من خلاله الأفكار وما بعد الأفكار فهي «معرفة إشراقية تلغي المعرفة النسبية وهي تقع فوق وفيما وراء البحث عن الحقائق المتقلبة (...)»¹، فلحظة الأبدية التي يبدع أثناءها الفنان تحفته، هي ذاتها التي يرتفع خلالها المتصوف إلى المحراب»¹، وربما هذا المنهج هو أهم ما جمع الشعر بالتصوف «فقيمة الشعر كمعرفة قد تكون أعلى من معرفة الظواهر ومن ميتافيزيقا الكينونة ذلك أنها تبصر ما يبصر العلم وتحاول إدراك ما تحاول الفلسفة إدراكه ولا تبلغه»²، فللشاعر عين ثالثة كما يقول "جبران خليل جبران" تبصر ما لا يراه الآخرون وله أذن باطنية تسمع همسا لا يصل إلا للآذان الشاعرة، هذا الأمر هو الذي يجرنا للحديث عن الاختلاف بين المعرفة في الشعر أو الأدب بعامة والمعرفة الشعرية، إن المعرفة في الأدب جزء من الخطاب الأدبي إذ مهما حاول الشعر الإفلات من القيود ووهب نفسه للفن وحده فإنه ينقل ولو بطريقة غير واعية معرفة مهما كانت بسيطة، أما المعرفة الشعرية فهي طريقة لمقاربة الكون واستنطاقه وفهم خفاياه ومحاولة كشف أسراره «فهو النص والملقي والمتلقي معا»³، إنها تطمح لمجاوزة اللحظة الراهنة للإمساك بالأبدية وتكثف الواقعة العادية لتصيرها رمزا، إن بها شغفا إلى أن «تصل إلى كل شيء، إلى تغيير كل شيء، إلى جعل كل الموجودات ناطقة، إلى خلق ما هو غير موجود، و إعادة ما هو موجود»⁴.

¹ حسين زيدان، الهاجس المستقبلي في المعرفة الشعرية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة باتنة، 1995-1996، ص 100.

² المصدر نفسه، ص 79.

³ المصدر نفسه، ص 82.

⁴ المصدر نفسه، ص 95.

وبعد أن فرضت المعرفة الشعرية نفسها تفاعلت مع المعارف الأخرى «فأخذت من السحر عجائبيتها وعرافتها، ومن الأسطورة غرائبيتها وملحميتها، ومن المعرفة الدينية قداستها العقائدية وإعجازها البياني ومن العقلانية حجيتها ويقينها، ومن الجنون غرابة أطوارها وكشف المستور»¹، فظهرت النصوص الأسطورية في قمة أدبيتها، وأنشدت التراتيل الدينية بفضل ما أفاضته عليها المعرفة الشعرية من جمال كما أنتجت المعارف العقلية نصوصا تزخر بالحس الفني العالي وربما بقاء هذه النصوص صامدة في وجه الزمن يرجع فضله إلى هذه المعرفة التي سهلت حفظها و ثباتها في الأذهان، وبهذا أثبتت هذه المعرفة نجاعة أسلوبها للوصول إلى الحقيقة فالشاعر يحبس الوقائع بما يملكه من «حس لا يشترك فيه مع غيره الذي ينظر إلى الأمور بطريق المعرفة الاستدلالية في ظاهرها، فهو لا يبصر بل يتبصر باطن الشيء الذي يتحد به ولذلك غالبا ما تبدو الأشياء على غير ماهي عليه»²، إنها معرفة ترى أن العلة مما نعلمه أن يبعث فينا الشوق إلى مالا نعلمه إنها تدفعنا بقوة «إلى أن تزداد معرفتنا كمالا»³، إنها محصلة فهم شاعري للحياة «إنها اختراق للمكانية وخرق للزمانية، هو محصلة لإدراك كلي للإنسان والعالم»⁴، هذه هي المعرفة الشعرية إنها الايمان بالإنسان كتجربة كلية.

وللمعرفة الشعرية خصائص تختلف عن خصائص المعارف الأخرى لعل أهمها:

¹ حسين زيدان، الهاجس المستقبلي في المعرفة الشعرية، ص 261.
² عبد القادر فيدوح، الرؤيا و التأويل مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار الوصال، ط 1، 1994، ص 52.
³ أدونيس، الشعرية العربية، ص 76.
⁴ حسين زيدان، الهاجس المستقبلي في المعرفة الشعرية، ص 75.

1-الكشف:

تعني كلمة الكشف في اللغة العربية «رفعك الشيء عما يواريه و يغطيه»¹، وقد ورد ذكر هذه الكلمة بمعناها هذا في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿لَقَدْ كُنْتُمْ فِي غَفْلَةٍ مِّنْ هَذَا فَكَشَفْنَا عَنْكُمْ غِطَاءَكُمُ فَبَصُرْتُمْ الْيَوْمَ حَدِيدٌ﴾².

أما في اصطلاح الصوفية فتعني: «الإطلاع على ما وراء الحجاب من المعاني الغيبة والأمور الحقيقية وجودا وشهودا» وهي قول "ابن عربي": «المكاشفة هي طي الحجب» فيصل بذلك «الإنسان إلى إدراك ما يعجز العقل و عسكره عن إدراكه لأن قدرتها على إدراك المعرفة واليقين تتجاوز بكثير قدرة باقي الوسائل والأدوات المعرفية»³، والكشف وهب إلهي كما يرى المتصوفة ولهذا فأخباره كلها صدق وعلومه كلها صحة ويقين، والمعرفة التي يعطيها الخيال عندهم كشف إلهي. ولهذا يقولون أن: «العجز عن إدراك الإدراك إدراك» فكيف استخدم الشعر هذه الخاصية؟

لما كان الشعر إحساس شامل بحضورنا، ودعوة لوضع معنى الظواهر من جديد موضع البحث والشك «وهو لذلك يصدر عن حساسية ميتافيزيقية تحس الأشياء إحساسا كشفيا وفقا لجوهرها و صميمها اللذين لا يدركهما العقل والمنطق، بل يدركهما الخيال والحلم»⁴، فللمعرفة الشعرية قدرة على كشف وارتداد عوالم لم تطأها البشرية بعد ذلك أن الإبداع كما يؤكد "أدونيس" «دخول في المجهول لا في المعلوم»⁵، فإذا كان الظاهر هم العامة فإن الشاعر يهتم ببواطن الأشياء محاولا فك أغازها عن طريق الكشف الذي هو سبيل التأمل والوجدان، إذ أن فاعلية الكشف في التجربة الشعرية الحدائية هي محاولة كشف للذات أولا وللعالم موضوع تجربتها الاندماجية التجاوزية ثانيا، فالشعر اليوم مغامرة هدفها الكشف وجوهرها وعي جديد بالحضور الإنساني، إذ للشعر وحده القدرة على تبصر الجهة المظلمة من الوجود وحده مستقبل البشرية، إن مهمته كما يقول "هيجل" **Hegel** التعبير عن العالم الروحي لا وصف عالم مشهود فليس من الشعر أن يقول للناس ما يعرفونه بصورة سابقة كما يقول "نزار"، وقدرته تكمن في بث الروح في عالم راكد والكشف عن

¹ ابن منظور، لسان العرب، مادة كشف.

² سورة ق: الآية 22.

³ ساعد خميسي، نظرية المعرفة عند ابن عربي، دار الفجر للنشر و التوزيع، ط 1، 2001، ص 188.

⁴ أدونيس، زمن الشعر، ص 10.

⁵ أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإبداع عند العرب، ج 3، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط 1، 1978، ص 312.

جوهره المخبوء وراء ما نبصره من تنافر وما نحسه من نشوز. وبهذا آمن الشاعر "حسين زيدان" وأكد أن للشعر قدرات كشفية لا تضاهيها أي قدرات ورغم أن العالم اليوم يتبجح بالتكنولوجيا الحديثة فإن الشعر «لا زال يحمل أبعاداً رؤيوية»¹، إذ أن للشاعر مستقبلات فائقة الحساسية تستشعر المخاطر عن بعد وتكشف المخبوء وراء بريق الأضواء يجلي لنا التناقض فيما نراه منطلقاً حتى أنه صدح يوماً قائلاً:

انطلق .. انطلق ..

إغرز سيفك في المنطق

أخرج درة هذا الكون .. و فض محارمتها لا تشفق²

شعر "زيدان" لا يؤمن بالمسلمات يحمله إلى ذلك وعي جديد بالكون يضع كل شيء موضع التساؤل والشك فاليقين المطلق بالحقائق الجزئية ينتفي في المعرفة الشعرية وبهذا لا يصل إلى جوهر الكون وحقيقته إلا المتشكك بهذا المنطق المتحكم في البشرية اليوم. فهو يسعى إلى سبر أغوار المجهول واستجلاء غوامض الذات «و الغوص بها في الأعماق لكشف جوهريتها ومواطن أزلتها»³، فهذه عقيدة الشاعر وإيمانه بما صدقه قلمه فكان شعره «خلق، يكشف عن الأجزاء الخفية أو المنتظرة أو الغائبة من وجودنا ومن مصيرنا على السواء»⁴، ويتجلى هذا صارخاً في قصيدته "البدء"⁵ إذ يقول:

وحيثما سألت عني

بين زفرة الغروب و الشهيق ..

في مساحة هناك

أو جميزة بسوق ..

أو لمست فرحتي

¹ حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين العرب، ط 1، 2002، ص 6.

² حسين زيدان، قصائد من الأوراس إلى القدس، قصيدة: صورة في زمن ما، منشورات SED، ص 23.

³ عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، ص 64.

⁴ بشير تاويريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية، دراسة في الأصول و المفاهيم، علم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص 419.

⁵ حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، منشورات SED، ص 3.

وغصت في رحم الطريق..

يستوقفنا عنوان هذه القصيدة "البدء" أو ليست العناوين نصوصا مضغوطة، أو كما سماها "ميشال أوتن" موضع من مواضع اليقين؟

"بدء" كل شيء: هو إعلان لميلاد شيء جديد هو اكتشاف لعالم مختلف تحكمه قوانين يسنها صاحب الاكتشاف. رؤيا الشاعر التي وهبها تستطيع «الكشف عما لا يمكن الكشف عنه برؤية أخرى، عن علاقات تبدو للعقل العادي متناقضة»¹، في "البدء" إشارة واضحة لنص الإنجيل الذي يروي بداية الخلق وتكوين العالم أو تلميح ضمني للانفجار العظيم الذي من ورائه تحددت معالم الأرض وبدأت الحياة عليها، كذلك قصيدة "البدء" هي خلق لعالم جديد، ففي أي عالم غير هذا العالم الذي خلقه "زيدان" نبحت عن شخص بين زفريات غروب الشمس وشهيق كائن حي؟ أي شكل للفرح اصطنعه زيدان حتى كأنك وأنت تراه تتلمسه وتستشعره؟ وأي طريق مشاها فغاص في رحمها؟ قصيدة "البدء" تلاقيك وجها لوجه مع معنى الحداثة وتوضح لك كيف أن «الفرق بين القصيدة التقليدية والحديثة هو فرق في درجة النفاذ والإبحار في العالم الواقعي»²، فقد كانت القصيدة قبلا مقاما للانعكاس وقد صارت اليوم مقاما للروح لتجربة روحية تحاول تجاوز الوجود الفعلي للأشياء والنفاذ لجواهر الأمور، إنه «الكشف عن عالم يظل في حاجة إلى الكشف» كما قال "رينيه شارل" **Rennie Charles**. "البدء" عالم تبهرك طريقة ترتيب أثنائه، بل تحريك فوضاه المرتبة فحيثما سألت عنه:

في المقاهي .. في ازدحامات الطريق..

حيثما مشيت تكشف الفصول

والثواني المرهفة ..

وتنتهي إلى انغزالي، في حنين الأرصفة..

وحيثما طفت الرواق

¹ عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص 117.

² بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية، ص 419.

ضيق هذا ، ، الأثير لا مذاق..

حيثما سألت عنه اكتشفت عالما مختلفا أمكنة وأزمنة تعناد أسماءها وتفاجئك صفاتها الجديدة فالثواني أرهفت حسها وصار للحنين أرصفة تحوي عزلة الشاعر عزلة أرقته وضيقته عليه عوالمه وأذاقته مرارة الاغتراب على رغم ازدحامات الطريق، وتلك هي فلسفة الشعر في اكتشاف جانب آخر من العالم وفك أسراره. إنه فيض «يجيء من أفق لا ينتهي ويتجه نحو أفق لا ينتهي كذلك، إنه لا يجيء من معلوم مسبق، وإنما يجيء من مجهول لا ينكشف بشكل نهائي (...) لأن الشعر الذي يقدم لنا المنكشف المعروف لا يكون إلا ترتيبا آخر لما عرفناه وصياغة ثانية لما خبرناه»¹ و"زيدان" يتقن فن ترك أبوابه مواربة ينجلي ما انعكس عليه الضوء أمامك وتستفزك ظلاله شبه المعتمة لتلج هذا العالم مستخدما آليات أعلى مقاما من البصر إنها البصيرة التي تستبطن بها تجربته الروحية فتتجاوز معه العالم المحسوس إلى عالم آخر فيه يتم «الكشف عن علاقات جديدة بين الكلمات والأشياء وبين هذه جميعا والإنسان، علاقات تجدد الواقع والإنسان و تجدد اللغة»² وحيثما سألت عنه

في صلاة العصر،

أو ليل يهم ..

أو همت في التاريخ

تبغي نقطة البدء العظيم..

فحيثما بحثت عني

في المكان و الزمان .. لن تهيم ..

ودون أن تقنعني

بآية كالبذرة المثلى

إني هنا

¹ أدونيس، صدمة الحداثة، ص 291.

² أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1989، ص 30.

على أتم العدة

لنضرم الشرارة الأولى

في خيلاء يتحدى زيدان متلقيه الباحث عن مثال تحتذيه قصيدته وقدوة يسير على خطاها شعرا، يتحده أن يجول بين صفحات التاريخ كما شاء ويبحث عن مثله في الزمان والمكان، لأنه ولا شك سينقلب بصره خاسئا وهو حسير، محملا بدلالات قوية على أن شعر "زيدان" خلق جديد، وما للإنسان المبدع الخلاق مثال يحتذيه، إنه شاعر «لا يشعر الإنسان حين يقرأه أنه يتقدم نحو يقين ما، بل نحو مزيد من التساؤل من الغموض في الكشف عن الأسئلة الكامنة وراء الأسئلة»¹.

حيثما بحثت عنه لن تجده إلا هنا في عالم صنعه بنفسه وارتضاه وطنا له، غير أنه يؤمن أن لا وطن يسكنه فرد لوحده، لهذا كانت نون الجماعة في "نضرم" دعوة ليعانق قارئه هذا العالم ويقاسمه معه، ليكشفها سويا حياة موازية جديدة وجمالا مغمورا مختلفا، هكذا أعلنت قصيدة "البدء" عن فلسفة تؤمن أن «الشعر يكشف لا يصور، يوحى لا يعلم»²، وتؤمن أن للشعر كما للعلم القدرة على بناء الحضارات واكتشاف نواميس التاريخ، هكذا هو الشعر الحق إذن تلج معه عوالم مختلفة وتعيد داخلها اكتشاف ماهية الأشياء والمفاهيم، ففي قصيدة "سقوط و قيام كثيرين"³ نكتشف معان جديدة للحزن، إذ يقول:

كنت تعرف منذ البداية نافورة الحزن

تنفر من حوتها اللائكي ... وتسعى حثيثا إلى رفقة الصخر

تسمو إلى قمة الدفء، يا "شاهد القرن"

هل تشتهي لعبة للدهاء،

وفوضى كإغليدها المزديكي

¹ أدونيس، صدمة الحداثة، ص 165.

² أدونيس، زمن الشعر، ص 172.

³ حسين زيدان، اعتصام، منشورات SED، ص 47.

في هذا المقطع يصف "زيدان" الحزن بطريقة مختلفة عما عهدنا فكأننا نكتشفه لأول مرة، أي حزن هذا الذي يضع له نافورة يسبح داخلها حوت لائكي، في عالم "زيدان" هذا يرق الصخر وتتغير كيمياء الأشياء، «إنه يبدع كتابة مغايرة، ويستطيع انطلاقاً من ذلك أن يغير شيئاً ما لدى الآخرين، أن يضع أمامهم علاقات جديدة بين الكلمة والكلمة، بين الكلمة والشيء، بين الشيء والإنسان، أن يؤثر من ثم في تصوراتهم إذن أن يشارك في معنى ما، في شكل ما في صنع تاريخهم»¹، إنه محاولة لاكتشاف عالم يختفي وراء العادة والأفة، فتتغير تفاصيله كيفما يشاء ويكسوه من فيض مشاعره. وهو ما يتبدى جلياً في قوله:

نظرت إلى وجهي فأفرعها النظر

وتمايلت ما بين كفيها المرايا

ضوء عينيها انكسر

كانت ترى وجهي جبالا

من سهول من قمر

وترى المدائن في محياها صور

صدقت فما زاغ البصر

شفتاك مصر عندما ذابت

وعينيك غيمة أخفت المطر

ودمشق فيه جبينها

وجبينك الآن انحدر

ماذا دهى الوطن الكبير²

¹ أدونيس، فاتحة لنهايات القرن بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة بيروت، ط 1، 1980، ص 193 .
² حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، أم القوائد في أم المعارك، ص 13 .

في هذا المقطع يجعل "زيدان" لعيني محدثته ضوء ينكسر من شدة الحن وصعوبة الظروف، فما عادت ترى في وجهه ما كانت تراه قبلا من سهول ممتدة تفيض بالخيرات وقمر ينير الليالي الحالكة ويؤنس المحبين، كانت ترى في وجهه الوضيء مدنا عربية تنعم في الخير، ولكن الصورة اليوم تغيرت فانكسر الحلم داخلها وخاب الرجاء، ومن الغريب أنه يوم كتب "زيدان" قصيدته هذه كان الوطن الكبير ما يزال بخير، فكيف لو رآه اليوم؟ أم أن هذه الصورة كانت واضحة عنده مذ ذاك الوقت؟ إنه الشعر «يضعنا دائما على عتبة زمن آخر، بدء جديد لحياة مختلفة، إنه مغامرة لكنها مغامرة فرح ورجاء، وكل مغامرة تربطك بالمستقبل»¹، وهذا سر وقوفنا أمام نصوص زيدان تغمرنا دهشة اللقاء الأول بعالم مختلف نكشف كل مرة بعض تفاصيله وتنغلق الأخرى محارة على سرها لتغريك بقراءة أخرى تراودك فيها لتهديك معنى آخر جديد.

¹ أدونيس، كلام البدايات، ص 181.

2- التجاوز:

يعرفه "سعيد علوش" بأنه «تفوق على الذات وسعي مثابر وعنيد لإتيان الفنان بعمل يسمو من حيث الجودة على عمل سابق لسواه أو له»¹، إذ تولد القصيدة من رحم الرفض يحدوها دائما طموح التجاوز، فهي ترفض الواقع لحظة تقبله لتتجاوزه راغبة في التغيير، إنها تتجاوز مطلق ولكل حد «فهي تتجاوز ثقافي بمعنى عدم الاقتناع بالموجود في الثقافة، وتجاوز جمالي، أي سعي نحو تحقيق أشكال وصور فنية أكثر جمالية، وتجاوز مكاني أي عدم الاقتناع بما تدركه العين من مساحات وما يحده الوقت من أزمنة، إنه تتجاوز شامل وتخط لكل ما هو موجود وقائم إلى ما هو مجهول وغائب»²، هذا هو هدف الشعر اليوم، إذ لم يعد العالم المرئي هدفه فقد استنفذت الألفة والتكرار جماله، بل يتجاوز إلى العالم اللامرئي ولم تعد مزية الشاعر إعادة ترتيب أشياء نعرفها بل صارت القصيدة اليوم تفاجئنا بعكس ذلك فيراها اكتشاف لما لم نره ولم تشعر به أبدا «إن الشعر اليوم يطمح إلى أن يكشف ويعري مالا يقدر بصرنا أن ينفذ إليه»³، إذ يتحد الشاعر بالكون في قصيدته ويلتحم مع طموح الإنسان المسكون بالغيب فطرة، فتأتي القصيدة هاجسة بالتجاوز والخلق وتحرك في الإنسان طاقاته التي تتجاوز المحسوس، طاقاته الخفية والأكثر غموضا فهي التي تشكل قدرته على الكشف على الغامض وفك رموزه وشفراته.

والتجربة الشعرية "الزيدان" تثبت هذا التجاوز إنها تتجاوز مكاني وزماني وثقافي لنفسه ولمعاصريه، إذ كان "أدونيس" يكرر دوما: «لكي تظل موجودا باستمرار لا بد لك من أن تتجاوز نفسك وغيرك باستمرار»⁴.

فما أن يكرر الشاعر غيره أو ذاته حتى يدخل في نوع من الموت السريري يسبق موته الفعلي «ذلك أن الكتابة نقيض الوعي الشعري السائد، زمن يفكك الأزمنة المعروفة لا من خلال خطية النص، كما يتخيلون ويخالون ولكن باعتبار الكتابة رؤية وحساسية مغايرتين»⁵، وتجاوز الماضي لا يعني بالضرورة إلغاءه ورفضه مطلقا «وإنما يعني تجاوزا لأشكاله ومواقفه ومفاهيمه وقيمه التي نشأت

¹ سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، مادة تجاوز، ص 58، www.saidalloch.net

² عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص 119.

³ أدونيس، زمن الشعر، ص 23.

⁴ أدونيس، صدمة الحداثة، ص 23.

⁵ محمد بنيس، حادثة السؤال، ص 29.

كتعبير تاريخي عن الحالات و الأوضاع الروحية و الثقافية و الإنسانية الماضية¹، وهذا ما سنحاول تلمسه في تجربة "زيدان": إذ في ديوانه "قصائد من الأوراس إلى القدس" يتجلى التجاوز بدءاً من العنوان إذ هو العنوان الأساسي لهذه المجموعة، فهو تجاوز مكاني فالشاعر يتجاوز المسافات الفاصلة بين الأوراس و القدس، فينشد أوراس قصائد دمجها ليحاكي قدسه، فيقارب الأرواح الثائرة في المكانين يقلص المسافة بينهما «إنه تجاوز الزمان والمكان (...)» فالشاعر الرائي تتجلى له أشياء الغيب خارج الترتيب و التسلسل الزمني و خارج المكان المحدود و امتداده²، ففي قصيدة "رسائل من الأوراس إلى القدس" يوجه الشاعر خطاباً إلى القدس على لسان أوراسه، هذا الأشم الذي «لم تنطفئ (جدوته) في القصيدة العربية المعاصرة، برغم انتهاء العمر الافتراضي (له) (1954-1962) لا يزال الأوراس حياً يرزق في نصوص شعرية عربية معاصرة»³.

"قصائد من الأوراس إلى القدس" تجاوز في الزمان، زمن ثورة الأوراس، و تجاوز في المكان فهو قمة يرى من خلالها كل القمم المقدسة وإن تباعدت المسافات، فيستدعي روح الأوراس مطالباً بثورة على الواقع ذلك أنه يعي تماماً أن مشكلة العالم العربي اليوم في هيمنة نزعة التكيف على نزعة التجاوز والتغير.

في قصيدته "حديث جبل"⁴ التي ضمها هذا الديوان تتجلى نزعة التجاوز بوضوح فالشاعر هذا الإنسان الذي ضم الكون بين جنبيه «فعاش في حالة سكر طبيعية تضيء على الكون غنى وبهاء و رونقا غير مألوفين، ويستخرج منه أكثر مما يحتوي عليه ومن هنا نزعتها المثالية وتعاليتها على الواقع»⁵، "جبل" هذا الدال على المنعة والقوة، هذا الصامد أمام أعنى الجيوش والمدرعات ينهزم أمام حينه لـ "كرمل" القدس فيضعفه الشوق إليه:

إني أحن إلى عناق الكرمل

جبل من الأوراس حدث قال لي

ونسيت قمة فرحتي وتهللي

فلقد نسيت مسافتي في دربه

ولم أفه يوماً بسر المرسل

وتركت في كهفي الرسالة لم أرد

¹ أدونيس، زمن الشعر، ص 9.

² أدونيس، صدمة الحداثة، ص 167.

³ يوسف و غلبسي، في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسر للنشر و التوزيع، ط 2، 2012، ص 124.

⁴ قصائد من الأوراس إلى القدس، ص 44.

⁵ حسين زيدان، الهاجس المستقبلي في المعرفة الشعرية، ص 75.

جبل من الأوراس ضم طفولتي فتلوت في أفيائه من منهلي

يجيد "حسين زيدان" في هذه القصيدة تجاوز تقاليد الحديث عن القدس التي عهدناها في قصائد خطابية مملّة ويصطنع أسلوبه المتفرد «فالكثابة بحث عن أسلوب ولكنها ليست حيننا أسلوبيا»¹، يوكل الحديث عن القدس إلى جبل "أوراسي" يضمنه الشوق لرؤية راية الحرية ترفرف على جبال القدس، هذا البوح هز الشاعر وذكره بواجب نحو هذه القطعة من روحه.

الشعر الحق هو تجاوز للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنية لشيء ما أو في العالم كله فالنجاح لا يكتب إلا لقصيدة متفردة تأتي على غير مثال وتكون عصية على التقليد فهي نسخة لا شبيه لها، فهي تجاوز الراهن و احتجاج على الصورة الثابتة ولهذا فمهمة الشاعر الآن كما هي دائما أن يبين أن وراء هذا الكابوس من الظواهر توجد حقيقة إنسانية واحدة، وهو ما واجهنا به زيدان في قصيدة "حديث جبل":

جبل من الأوراس ضم وصية فحملتها سرا و لم أتأول
ظلت كآبته جراحا لا تني عن كشف آخر حلمنا المتجول
وتجهمت فيه الصباية قائلا جسد أنا... والروح عند الكرمل

لقد حمل الجبل "زيدان" وصية وحمله معها حلم أمة أمهكتها النكبات والنكسات، وأثخنتها الجراح حتى أدمت الجبل الذي كان دوما مظنة القوة فصدح مقرا أنه أصبح جسدا فارقت روحه ذات يوم على عتبات القدس وفي ثنايا الكرمل، "حديث جبل" محاولة تجاوز لواقع مرير فما إن « يستيقظ الشاعر على ما في الواقع من فجائع لا يملك بفعل حساسيته إلا أن يخلع نعليه ويضعها تحت إبطيه كما فعل بشر الماضي ويولي باحثا عن عالم الضوء والطهر والبراءة (..) وإيجاد المعادل المثالي لهذه الحياة»²، إنه تجاوز للزمان الفعلي والمكان الحقيقي وكذلك تجاوز لتقاليد الكتابة وطريقتها القديمة، وذلك بلغة موحية «فاللغة الشعرية تستمد طاقتها الإيحائية وحقيقتها من تعاليها أي من كونها الواقع

¹ محمد بنيس، حادثة السؤال، ص 35.

² عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، ص 36/35.

الذي يتجاوز الواقع»¹، إنها نموذج لشغف الشعر الأصيل بالتفلت من الضوابط والقوالب الجاهزة فهو "خرق للقواعد والمقاييس" فالشعر اليوم زئبقي القوام لا يضبطه شكل ولا يحده مقياس.

¹ أدونيس، زمن الشعر، ص 159.

3- النبؤية أو المستقبلية:

المعرفة الشعرية إذن ونتيجة لكل ما سبق هي معرفة استشرافية مستقبلية ذلك لأنها مرتبطة بالتجاوز والكشف، «لأن التجاوز عبور إلى المستقبل والكشف انسلاخ مما هو كائن إلى ما ينبغي أن يكون»¹، إنها تتنبأ بالمستقبل وتحسد الغيب وتتفوق في هذا على العلم وتكنولوجيات عصره حتى قال "حسين زيدان": «لم يزل الشعر رغم أنوفنا التكنولوجية، يحمل أبعادا رؤيوية موهلة في شبكة الحدس المستقبلي»²، فالكلمة الشعرية نبؤية تتحسس المستقبل وتهجس به. وقد فسرها البعض بالإلهام والوحي «ففسرت المعرفة السحرية الأسطورية الإنباء المستقبلي بتلقي العوالم السفلية لعالم الصور من العوالم العلوية، وفي المعرفة الدينية كان الأمر إما وحيا وإما كشفا صوفيا وإما رؤيا»³، أما في المعرفة الشعرية فتفسر المستقبلية بقوانين الهاجس المستقبلي الثلاث التي حددها "حسين زيدان" وهي:

أولا: الفهم المستقبلي للأدب من خلال جدلية الابوة والبنوة في المعرفة الشعرية :

إذ استطاعت المعرفة الشعرية ترويض هذا القانون واستخدامه كيف تشاء فأتاحت بذلك للنص الأدبي «تقديم المتأخر وتأخير المتقدم، وإحضار الغائب وتغييب الحاضر، والبدء بالنهاية، والتشويق بالبداية لطلب النهاية، وتتبع اللامحدود من المحدود، وجعل الماضي مستقبلا والمستقبل مضيا»⁴، وأصبح هذا القانون الذي كانت العوالم المعرفية الأخرى تبرر به صحتها ودقة معطياتها دليلا قاطعا على مستقبلية الأدب والشعر خصوصا.

ثانيا: الفهم المستقبلي للأدب من خلال "العلة والمعلول" في المعرفة الشعرية:

فإذا كانت العوالم المعرفية الأخرى ترى في هذا القانون أحد ركائزها القوية، فالنتيجة النهائية مرتبطة حتما بالمقدمات المؤدية إليها، فإن المعرفة الشعرية لا تؤمن بهذا الأمر، إذ أن النتائج فيها أبدا لا تحكمها الأسباب والمقدمات.

¹ عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص 127.

² حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص 6.

³ حسين زيدان، الهاجس المستقبلي في المعرفة الشعرية، ص 235.

⁴ حسين زيدان، التحليل المستقبلي للأدب، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة، 2004/2003، ص 20.

ثالثاً: الفهم المستقبلي للأدب من خلال "الغموض" في المعرفة الشعرية:

لقد تحول الغموض في المعرفة الشعرية من ظاهرة إلى قضية تطوع بها هذه المعرفة «الخطاب الأدبي ليفصح عن الحقيقة دون أن يتاح لأية معرفة مهيمنة اتهامه بخرق دستورها»¹، فكان الشعر ينبؤنا بالمستقبل "بلغة قمرية" غامضة حتى لا يتهم بالعبث*.

ويرى "البياتي" أن نبؤية الشعر: «هي منتج الفهم الموضوعي للتناقضات التي تشوب قانون الحياة ففهم المستقبل لا يولد من فراغ و لا يمكن أن يكون رجماً بالغيب فهو فهم واكتشاف منطوق حركة التاريخ و التفاعل مع أحداث العصر»²، فالشاعر إذن له قرون استشعار تتحسس علامات مستقبلية لا تتجلى للآخرين ولا تستوعبها مداركهم هذا الرائي الذي ينكشف الغيب أمامه «فيتلقى المعرفة كأنما يتجلى له الغيب في شخص ينقل إليه المعرفة»³، فالقصيدة الفذة الأصلية ليست قصيدة تشبث بالماضي وحاولت بعثه بطرق فاشلة لا هي تستوعب الحاضر ولا تحمل حرارة الماضي و روحه ولا تلك التي تعيد ترتيب أشياء معروفة من جديد بل هي تلك المغايرة للقديم الهاجسة بالغد «فالشعر العظيم يتجه نحو المستقبل»⁴، ولذا كان الشاعر الحق أقرب ما يكون للنبي يتحسس المستقبل وينبئ به حتى أن "روجيه غارودي" Roger Garaudy يقول: «إن للفنان الحقيقي وظيفة نبي، إنه أفضل من يساعد معاصريه على اختراع المستقبل»⁵، وإذ كان النبي رسول الوحي فإن الشاعر رسول الحلم والرؤيا ونحن اليوم إذ نتحدث عن نبؤية الشعر واستشرافه ليس لنثبت له هذه الخاصية إذ أن النظريات الأدبية قديمها وحديثها لم تنكر الإمكانات الكشفية والتجاوزية للأدب، «و لم ينكر الأدباء على اختلاف اتجاهاتهم تلك الطاقة التكوينية في الأدب إذ هي جوهره وروحه وإنما أخفتها الصياغة النقدية تحت صرامة علم الأدب وتحت رقابة العقلانية»⁶، بل لنؤكد لها من جديد بدلالات واضحة وصريحة.

¹ حسين زيدان، التحليل المستقبلي للأدب، ص 20.

* ينظر حسين زيدان الهاجس المستقبلي في المعرفة الشعرية، ص 114 وما تلاها.

² عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص 126.

³ أدونيس، صدمة الحداثة، ص 167.

⁴ أدونيس، زمن الشعر، ص 11.

⁵ بشير تاويريريت، الحقيقة الشعرية، ص 543.

⁶ حسين زيدان، الهاجس المستقبلي في المعرفة الشعرية، ص 235.

لهذا جعل "غارودي" **Garudy** المستقبل امتدادا للشعر لا التاريخ فالمستقبل كان وسيبقى هاجس الشعراء والأدباء ورجال الأدب، ولهذا يحلو لزيدان أن يفاخر بقيمة الأدب في هذا العصر فيقول: «مثلما لم يبق من النبوة غير الرؤيا، لم يبق من آدم لهذه الإنسانية إلا الأدب»¹.

في شعر "حسين زيدان" تبدو خاصية النبؤية التي آمن بها "زيدان" حد النخاع فهو يرى أن الأدب خلق ليتنبأ بمستقبل البشرية ويستشرف غدها بشكل جلي ففي ديوان "عودة حي ابن يقظان"، أهدى "زيدان" مجموعته هذه إلى جيل قادم «فالأدب الشعري هو تحديدا استباق»²، فكتب "إلى مسلم 2020" وفي هذا يقين أن الشعر يسبق عصره وأن ما يكتبه اليوم سيصدق ولو بعد حين. فالشعر يسبقنا نحو المستقبل ويهيئنا له، ذلك أن «الإنسان باحث عن مدد (...) وكلمة خاص في كنه ذاته أو ساح في الآفاق كلما ابتعد المدد العلوي عنه»³، والمدد عطاء مستقبلي لهذا يظل الإنسان هاجس بما سيجمله هذا المستقبل. ولحي بن يقظان فطرة فائقة تستطيع استشرف الغد ومعرفة أخباره، وعودته بعد غياب طويل لم تفاجئ أصحاب العقول النيرة كزيدان «لأنهم أوتوا من علامات السنن ذكرا» يستطيعون بها استقرار الواقع وحس الغد. وللمعرفة الشعرية أحكام يراها "زيدان" أسبق و أصدق من الأحكام العقلية وفي قصائده الاستشرافية دليل على ذلك حتى أنه قال: «وكم كان ينتابني بعض العجب حين كنت أعود إلى بعضها صدفة وأجده سابقا لأحكامي العقلية»⁴ فيقول :

مؤمن بالحدس حيننا، بيد أني

كيف أقبل رحلة، أحلى رياحيني بها

هي بتر ساقني؟⁵

ولأنه مؤمن بحدسه معتقد به يرى المستقبل أمامه واضحا، يرى ما لا نراه فيتجلى أمامه الغد سافرا عن وجهه واضحا جليا فيقول:

¹ حسين زيدان، الهاجس المستقبلي في المعرفة الشعرية، ص 259.

² أدونيس فاتحة لنهايات القرن، ص 323.

³ حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص 33.

⁴ المصدر نفسه، ص 6.

⁵ المصدر نفسه، ص 48.

يا مبحرا.. البحر دون شواطئ
واليوم دورك فانتظر أيامي
الغيب عندي نير مستشرف
وتراه أنت علامة استفهام
تاهت بك الأفلاك إن سفيني
نزلت، و إني قد ضربت خيامي
ضاقوا بفكرك، فلتضق من كفرهم
أو يحسبوك بيدقا لغلام
إن طالبوك بحجة أرهم إذن
من أين تبدأ لهجة الأرقام

"لزيدان" قدرة فائقة على قراءة وجه المستقبل و ربما هي منة صقلتها تجارب الحياة فعلمته استنباط نواميس الكون لهذا راح يحذر من مغبة ظروف كان يعيشها الشعب وحذر من أيام عجاف، فقال:

وناشدها:

احذري دعوة الفقراء
اتقي سنديان الفراسة في الشعراء
وضمي يديك إلى القلب
ولتسمعي نبضه إذ ينادي
ومدي يديك لحكمة هذي الثلوج
لعل البياض يفسر ما يختفي
في السواد..
اتقي طاقة ضيعتها الشموس
ولا تستسيغي الحراي لما تغني
ولا تفرحي بانتصار أحادي..

اتقي الصمت في تربة العاشقين

ففي شقها حكمة

وقنبلة تحت هذا الرماد..

أنا لست أجزم لكن، أميل

أميل إلى الاعتقاد¹

إنها مناقشة لأمة تحيا على فوهة بركان وما السكون الذي يعم عالمها إلا هدوء يسبق العاصفة يحدونا "زيدان" من مغبة هذه الظروف فهي تنتهي إلى طريق مغلق يضرم فتيل كل الفتن وربما هو ما حدث فعلا وما عشناه في أزمة أكلت فيها الفتنة أبناء الوطن إنه ترهيب سبق به "زيدان" الحاضر وأعلن عن خطر قادم في ظل هذه الظروف، لكن لم يجد له أذنا صاغية ولا عجب إذ كما قيل قديما لا كرامة لنبي في وطنه، أو لم تجابه زرقاء اليمامة يوما بمثل هذا وكلاهما رأى خطرا محققا وإن اختلفت آلية الرؤيا فقد استخدمت زرقاء اليمامة قوة بصرها واستعمل "زيدان" طاقة بصيرته الشعرية فالشعر فعلا « يتقدم سير الإنسان»²، ولهذا اعتبر "زيدان" «المعرفة الشعرية معرفة مستقلة وهي المحض الطبيعي للهاجس المستقبلي»³.

وكما تنبأ "زيدان" بالفتنة الكبرى قبل وقوعها وحذر منها، تنبأ بنهايتها وعودة الأمن والسلام لوطن أثنخته الجراح، إذ في قصيدته "العود الأبدي"⁴ قال:

بلد و إن غاب الحمام ..

عنه لألف ... أو لعام ..

لا بد أن يأتي مُجدِّ

ذات فجر كالغمام ..

¹ حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص 96.

² أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص 29.

³ حسين زيدان، الهاجس المستقبلي في المعرفة الشعرية، ص 261.

⁴ حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص 24.

كالرسالات العاصفات ..

كالفرحة الكبرى

وكالعشق العصي، .. و كالهيام ..

لا بد أن يأتي مُجَّد

سهوة للانتصار

وللمحبة و السلام

لا بد أن يأتي غبوقا

رغم أنف اللائكية و النظام

يدرك "زيدان" أن تغير الحال من نواميس الله في الكون، إذ لا بد لكل محنة طالت أن تزول، وقوله: "لا بد أن يأتي مُجَّد" فيه إشارة لما عانته الجزيرة العربية من ظلم وجهل وكفر استمر زمنا طويلا ولكنه انتهى، وكذلك هو الأمر اليوم فلا بد أن يهب الله لهذه الأمة رجلا رشيدا تنتهي على يديه محنة طالت، هكذا تجلت فكرة النبوية عند "زيدان" فقد آمن أن وظيفة الشعر هي: «الإمساك بالمجهول المليء بالشوق إليه لا تبني ما وضع وفسدت مجهوليته وفقد شوق التعرف القلق إليه»¹، ولهذا فقط كتب "زيدان" ولهذا المبدأ عاش مخلصا.

¹ خزعل الماجدي، العقل الشعري، ص 444.

4- الاختلاف:

المعرفة الشعرية معرفة تقوم على الاختلاف ذلك أن «إفراغ الكلمات من محتواها المؤلف واستئصالها من سياقها المعروف هو هدف الشعر»¹، فالقصيدة التي تشبه أخرى تحمل كنفها بين يديها مذ ولادتها وتعترف أن صاحبها عاجز عن الخلق. فالإبداع نقيض التكرار و«العادة التي تؤدي إلى السهولة والآلية والرتابة وضمور الوعي وانعدام الدهشة، العادة التي تنكر الزمن وتنكر التغيير»²، ذلك أن الشعر خرق مستمر للمعطى السائد وللقواعد المتعارف عليها، فجمالية الاختلاف هو منطق الحداثة اليوم وترجمان للمجتمع المتعدد الأبعاد والمختلف التوجهات «فجوهر القصيدة في اختلافها لا في ائتلافها»³، والقصيدة الحقة قصيدة متميزة، متفردة لغة وصورة وشكلا ولا تضمن ذلك إلا إذا انقطعت عما سبقها وانتشلت الكلمات من مائها الآسن نتيجة للتكرار «فاللغة الشعرية لا تتكلم إلا حين تنقطع عما تكلمته الكلمات، تتخلص من تعبها، تقتلع نفسها من نفسها، فاللغة هي دائما ابتداء، الكتابة هي دائما ابتداء»⁴، هكذا يرى "أدونيس" الشعر بداية تضع نهاية لكل عادة وتقليد وكل ما تكرر أثبت فشله في مجارة عصره وترجمة قضاياها، فالشاعر هو الشخص المأخوذ بتغيير العادات وخرق الضوابط، يحمله إلى ذلك شغف بتغيير نظام الأشياء وتجديد عالم تقتله الرتابة «فليس شاعرا من لا يكون تغيير العالم في أساس حدسه ورؤياه»⁵، فما كتب الشعر إلا لهذا الغرض وما نظمت القوافي إلا بحثا عن عالم أكثر جمالا وانسجاما من عالمنا الحق.

والاختلاف لا يناقض الأصالة، فالأصالة ليست التشبث بالقديم وإن أفرغ من محتواه، فالقصيدة الأصلية لا تكتسب أصالتها من تشبهها بالأصل وإنما بالمغايرة وذلك «بأن تتجه نحو المستقبل لا نحو الماضي بمعنى أنها ليست (...) النموذج وأن لها بنية فنية خاصة بها، ورؤياها الخاصة بها وعالمها الخاص بها»⁶، والشعر الحق مغايرة واختلاف عما سبق، فالكتابة هي «نفي كل نمطية قبلية أو نموذج مسبق»⁷، والوفاء للشعر العربي على اعتباره ديوان العرب وعلمهم الأوحد الذي لا علم لهم غيره لا يكون بالتكرار واستمرار النفخ في رماد ما عاد يحميه إلا التجديد فما ذلك إلا

¹ أدونيس، صدمة الحداثة، ص 282.

² بشير تاورريت، الحقيقة الشعرية، ص 436.

³ أدونيس، صدمة الحداثة، ص 313.

⁴ أدونيس، زمن الشعر، ص 436.

⁵ المرجع نفسه، ص 119.

⁶ أدونيس، صدمة الحداثة، ص 146.

⁷ محمد بنيس، حادثة السؤال، ص 18.

استمرار سلمي لصوت الموتى كما يقول "بنيس". ولعل أهم من كتب العالم كما وعاه هو "أبو تمام" لأنه كان يرى الحضور الشعري في عصره صنوا للموت لأنه حضور المؤلف، لذلك حاول أن يخلق حضوراً آخر هو حضور المحتمل الغريب فجاء بطريقة جديدة مختلفة في الشعر رفضها عصره ابتداءً لكن اعترف له الشعر نهايةً ببعثه من مرقده بعدما اغتاله التكرار وحنطه النموذج، وبهذا فالاختلاف يعني أن الشاعر إذا ما حمل قلماً ليكتب يلغي تاريخ الشعر وينسى أعلامه ونماذجه بل «يكتب كما لو أن الشعر قبله لا وجود له، وكأنه فيما يكتب يعبر الشعر كله دون أن يراه، بل يطلب من كل كاتب إبداعي أن يكتب وهو يعبر الكتابة كلها، دون أن يراها»¹، إن التجربة الأصيلة هي التي لا تأخذ من غيرها ولا تتقيد بنموذج سابق إذ «للتراث الشعري سيطرة لا يكاد يفلت منها إلا الشاعر العظيم»²، والاتصال بالتراث لا يعني أبداً الركون إليه والاستلام لمعايير الفنية، بل هي بالضرورة محاورته وإعادة خلق تراث جديد تستفيد منه الأجيال القادمة فما وجد الشعر إلا ليعيد خلق العالم وتشكيله، وكلما كانت التجربة مختلفة عما سبقها ضمنت أحداثها مهما مر عليها من الزمن والنماذج على ذلك في الشعر العربي كثيرة لا مجال لذكرها كلها وهو ما يؤكد أن «الإبداع لا عمر له، لا يشيخ، لذلك لا يقيم الشعر بحداثته بل بإبداعيته إذن ليست كل حادثة إبداعاً أما الإبداع فهو أبدياً حديثاً»³.

والتأمل لتجربة "حسين زيدان" يرى تلك اللغة المختلفة المغايرة إنها لغة نتقاسم أبجديتها لكننا نقف مندهشين أمام جمالية تراكيبيها وعجائبية متخيلها ومن ذلك قصيدته المبدعة المعنونة بـ: "الوصية والمبايعة"⁴، وهي كما يبيده عنونها وصية من الشاعر لولده، تستدعي لاشعورا سقيفة بني ساعدة يوم بايع المسلمون أبا بكر لأنهم يرونه خير من يكمل طريق البناء وأحسن من يولى على المسلمين، ورفضه البعض الآخر مدعين أن النبي قد أوصى بالخلافة بعده لأنهم لم يجيدوا فلسفة الاختلاف، وفي هذه القصيدة يطالب زيدان "ولده بالاختلاف و يوصيه فيقول:

ولدي ..

إني أتوسل: كن ضدي ..

¹ أدونيس، صدمة الحداثة، ص 310.

² محمد الفارس، الرؤيا الإبداعية في شعر صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 1986، ص 153.

³ المرجع نفسه، ص 340.

⁴ حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص 32.

كن لحمة قيد في قيدي..

كن ضد الحرف.. بلا عهد..

في هذه القصيدة يعلن "زيدان" ولاءه لمبدأ الاختلاف والمغايرة فيوصي ولده بل يترجاه أن يكون مختلفاً عنه لدرجة الضد فكل تقليد لا يلد إلا مسخاً، ولأنه يعرف أن لا استمرار إلا لمن عرف أنه متميز متفرد عن غيره فيمحو ما ترسب فيه من أسلافه «فالإنسان الحي هو الذي يخرج من التماثل والنموذج و يدخل في ممارسة افتتاح الطرق، وفي هذا الافتتاح تعد إرادة التغير والتجاوز محركاً أول في سبيل إبداع أشكال جديدة للحياة والفكر وثقافة جديدة وقيم جديدة وعلاقات جديدة»¹، ثم يقول:

لطح أضراسي عن عمد

طهر أنفاسك في بردي

وامسح عينيك إذا ما تاهت في جسدي

فأنا ضد عيون السيف ... إذا ما جاست في البلد

مقتنع .. واقتنعت أعصابي بل غددي

ما كنت أنا ... كن أنت

في كلام الشاعر خوف من أن لا يكون هو نفسه ويقلد يوماً ما غيره، وإن كنا موقنين أن الكلام لا يعنيه تحديداً بل المقصود منه جيل سلبت إرادته وكان ظلاً لغيره حتى صار صدى صوت

¹ أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص 191.

غيره. ففي كلامه إيمان بالمغايرة والاختلاف وتأكيد عليهما وما قصيدته إلا محاولة لوضع ولده أمام النتيجة التي سيؤول إليها إن هو كرر غيره وأعاد إنتاج ما قد قيل مسبقاً، وما تكرر لازمة:

كن ضدي

يا ولدي

إلا دليل على أن الشاعر يطالب ابنه بالاختلاف، ويرجوه أن يكون نفسه وذاته، وأن لا يشبه أحدا حتى لو كان والده.

لا تمزج خلا بالبصل

لا تأكل مثلي عن عجل

لزمانك أشكال أخرى.. تمتص الحكم من الرسل

كن ضدي

وبلا عينين.. بلا أنف

وبلا تلوين.. أو لف

ما دجنتك بالخوف

من أجل عيونك إذ تطغى

أرفض أزمنة العنف

إن هذا الاستمرار السلبي لآبائنا فينا هو تغلغل الموت داخلنا لا تجديد لطريقة عيشنا «فليس من التجديد أن نجعل الماضي يتناول ويمتد بل نفصل طرائقنا ورؤانا الشعرية عن طرائق الماضي ورؤاه»¹، فأن تكتب شعرا يعني أن تعيد النظر في كل ما حولك وأن ترفض ما اصطلح عليه قديما بل أن تجد طريقة تترجم بها وعيك للوجود. فزيدان و هو يطالب بالاختلاف يكتب بأسلوب لا يذكرك

¹ أدونيس، زمن الشعر، ص 22.

بأحد ولا يثير فيك حيننا لأسلوب سابق فهو «يعيد خلق العالم بواسطة اللغة واللون وإذ يعيد خلقه
يغيره»¹، وهذا هو لب الإبداع وجوهره وهو ما وصف به "أدونيس" شعر "أبي نواس" حين قال:
«حين أقرؤه لا أحن، لا أتذكر، لا أستعيد، بل أمل وأحلم وأصبو، وهي تلك جوهرها سياسة الشعر،
الإنسان طاقة، رغبة، حلم (...) شعر أبي نواس إذن لا يعلم، إنما يمزق الحجب ويخترق ويضيء»².

هكذا قرر "زيدان" إعلاء راية الاختلاف عن غيره بل حتى عن نفسه إذ يقول:

يطاوعني قلبي فأسمو على قلبي وبصدمني عقلي فيولد في ضدي³

ويفخر "زيدان" بكونه مختلفا عن سبقيه وعاصره ذلك لأنه لم يكن شاعرا بالصدفة إنه اختار
لنفسه أن يكون هكذا فخط هذا المنهج في الحياة و إن كانت ضريبة باهظة الثمن:

أقول لكم

أنا لا أفكر في ذهاب أو مرواحة

الصدف!..

تجدوني من بعد عودتكم إلي

لأننا، و إن افترشنا تربة،

فلنا سماء تختلف!..⁴

في ديوان "عودة حي بن يقظان" يؤكد "زيدان" أن المنقذ الذي تنتظره البشرية لن يكون
شخصا خارقا مختلفا إن كل واحد منا يمكنه أن يكون هذا المخلص إذا عاد إلى نفسه وآمن بقدراتها
فكان مميزا مختلفا عن غيره وما قوله:

وإن افترشنا تربة،

¹ أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص 22.

² أدونيس، كلام البدايات، ص 167.

³ حسين زيدان، رسائل من الأوراس إلى القدس، قصيدة شرايين الحقيقة، منشورات SED، ص 35.

⁴ حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، عودة حي بن يقظان، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط 1، 2002، ص 40.

فلنا سماء تختلف !..

إلا تأكيداً على أنه وإن اشتركنا في كوننا من تربة واحدة تصنعها آدميتنا فسقف أحلامنا وآمالنا مختلف وتكرارنا لغيرنا خنق للشاعرية فالشعر لا يمكنه «أن يعيش مختنقا بأسمال ما تبقى من الحياة»¹، فالإنسان يحيا برغبة كبيرة في الخلق والتجديد و«كتابة الشعر تملأ ظمأ شهوة الخلق في نفس الإنسان وتكاد تعبر عنها ادق التعبير»².

هكذا ثار "زيدان" على النموذج والاحتذاء واختار الاختلاف نهجا وطريقة فتمرد على الأشياء والأفكار وهو ما تؤكد تجربته الشعرية ككل.

¹ خزعل الماجدي، العقل الشعري، ص 444.

² المرجع نفسه، ص 445.

5. التحويلية:

الحداثة في الشعر هي القبض على لحظة الأبدية في وعي شامل بالصيرورة والتحول ولهذا لا تدرك رؤيا الشاعر الأشياء كما هي بل تسخر الواقع وتجبره على كشف بعده الخفي فالشاعر «يقدم رؤياه الفنية لتخليص هذا الواقع من التناقض في وسائل الذوق و الوجدان»¹، فالواقع هو الشكل الخارجي للأشياء وهو مألوف بحكم العادة، لكن الشاعر بما وهب من رؤيا نفاذه يدرك أنه إذ يمتلئ بواقعه وبصوره المتناقضة أحيانا يخرج ما ازدحم به عقله إبداعا مختلفا مميذا فهو يخلق أشياءه بطريقة جديدة ولنا في قول "بيكاسو" **Picasso** عن الفنان دليل إذ يقول «هو وعاء مليء بالانفعالات التي تأتيه من كل المواقع من السماء والأرض، من قصاصات الورق ومن شكل عابر أو من نسيج عنكبوت (...) والمبدع يودع ما يرى أو يسمع أو يقرأ ليخفف من وطأة الانفعالات وازدحام عقله بالرؤى»²، وإذا كان كثيرا ما يعاب على المبدعين تغيير الواقع وتشويبه أحيانا فإن ذلك لا يعود إلى رغبة عند الشاعر لتزييف ما يرى بل هي رؤية بصرية أصبغ عليها ما يراه بجدسه العالي، فالشاعر لا يدرك الطبيعة كما تبدو لسائر القوم لأن عاطفته و رؤياه تكشف له الحقائق الباطنية الكامنة وراء المظاهر، فالواقع حيادي يكتسب حياته من الشعر. الذي به طاقة متوهجة هاجسة بالتحويل «تشوق إلى تقصي غير المعروف فتجعله قريبا معروفا وفكرة تناجي الخفي المدرك فتحوله إلى شيء ظاهر مفهوم»³.

فإذ يمتلأ "زيدان" بواقعه وبما يحويه من صور، يخرج ما تراكم داخل وجدانه إلى الواقع قصائد تخلق عالمها بطريقة مختلفة إذ يقول في قصيدة "لطائف طفل المعاني"⁴:

قلنا لهم

فلتقتلوا شيطان "فألكم" الجميل

ولتذبحوا هذا الأمل

قلنا لهم: كسر السيوف "جهادكم"

¹ محمد طه عصر، مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، عالم الكتب، ط 1، 2000، ص 150.

² عبد العلي الجسماني، سيكولوجية الإبداع في الحياة، الدار العربية للعلوم، ط 1، 1955، ص 33.

³ حسين زيدان، الهاجس المستقبلي في المعرفة الشعرية، ص 168.

⁴ حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، قصيدة طفل المعاني، ص 55.

وقعودكم أجدي عليكم: بل أجل ...

حيا على خير العمل

إن لرؤيا الشاعر القدرة على النفاذ إلى جواهر الأشياء والأمور فهو لا يراها كما نراها نحن، ولهذا قد يتهم الشعراء بالإغراب والتشويه فهو يرى أن: «كل عنصر من عناصر الواقع إنما هو نفسه وشيء معه إن له معنى بذاته ومعنى بالإضافة إلى شيء آخر»¹، فأى شيء يجمع الشيطان بالفأل الجميل وهما يقعان على طرفي نقيض فالأول قمة القبح والثاني ذروة التفاؤل والجمال وما علاقة الذبح بالأمل، إن الشاعر لا يبتدع كلمات جديدة ولكنه يعيد تركيب العلاقات بينها فتنزاح عن الكلام اليومي العادي إلى الكلام الشعري إن قوله:

"فلاحكم" خنزير أرض جائع

قد عاش يسجد للسنابل، ويجه

والريح تذرو ما عمل..

ر فعت له الأنعام عزة مجدها

لكنه لم يستسغ ما أنبأت أنعامه

هو دونها ! .. لا ... بل أقل !!..

إنها علاقات غريبة تنتج قاموسا لغويا جديدا لكنه على غير القواميس المشاعة هو خاص بالشاعر وحده، إنه يصنع عالمه المغاير ولا يعود ذلك لرغبة في نفس الشاعر لتزييف ما يرى بل هي رؤياه الخاصة التي يصل إليها بجدسه العالي حتى أن النحاة الفرنسي "رودوان" قال: «إنني لا أغير الطبيعة أبدا إني أسجلها كما أراها، وإذا كان يبدو للبعض أنني غيرتها فذلك قد تم في لحظة لم أدرك أنني أغيرها فعلا وبعبارة أشد وضوحا إن العاطفة التي تؤثر على وجهة نظري هي التي تغير الطبيعة أما أنا فأنسج ما أدرك بالضبط»²، فالشاعر لا يدرك الطبيعة كما تبدو لسائر القوم لأن عاطفته ورؤياه

¹ أدونيس، صدمة الحداثة، ص 173.

² عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص 117.

تكشف له الحقائق الباطنية الكامنة وراء المظاهر فالفلاح الذي من عادته رعاية الأرض وخدمتها أصبح خنزيرا يعيش فيها فسادا، يعبد سنابله وينسى الله الذي يخرج الحبا في السماوات والأرض فهو كالأنعام التي يربعاها بل هو أدنى من ذلك فهي تعرف الله فطرة.

وفي نموذج آخر يظهر "زيدان" قدرته على خلق علاقات جديدة بين ما ألفناه من كلمات فيحولها من كلام عادي متداول إلى لغة شعرية عالية الإيحاء إذ يقول في قصيدة "سقوط و قيام كثيرين"¹:

عما يتساءل هذا القلب

وبين جنون الماء

وهذا الحزن النامي في فجر الصحراء

انكشفت علب الأفراح

والأرض قراح

جمع "زيدان" بين أشياء ومفاهيم لا تجتمع إلا شعرا كساحر بلمسة منه تتغير الأشكال والألوان فيمنح للماء جنونا ويصير الحزن شجرة لا تنبت إلا في مناخ صحراوي قاحل يقتل كل أمل ويفضح أفراحا علبناها حتى فقدت ماهيتها وما عادت تمت للفرح الحق بصلة، لهذا كله صارت الأرض جراحا مفتوحة تتألم وتشعر. هكذا استطاع "زيدان" أن يغير صورة الأشياء في أذهاننا ويخلق عالما مختلفا عما نراه، إنها خصيصة التحويلية التي تعد من ركائز المعرفة الشعرية.

¹ حسين زيدان، ديوان إعتصام، ص 47.

6. الشمولية:

المعرفة الشعرية هي معرفة شمولية للكون تحاول استيعاب حدوده وأبعاده جميعاً فهي قائمة على الفهم الكلي للحياة إذ هي «حالة راقية تلتحم فيها هدفية المعارف كلها تنطق الحدس الإنساني من مشترك يستشرف المصير الإنساني (...)» فالفهم الشعري إدراك كلي للوجود روحي متسام ووعي كوني فسيح، ورؤية و رؤيا متجاوزتان للزمان والمكان¹، إن مثل هذا الفهم للحياة لا يؤتى إلا لذي قدرات عالية وموهبة فذة تستطيع مسح غبار العادة عن الكون واستجلاء خفاياه إنها خاصية قائمة على حدس قوي «يستوعب [به الشاعر] الآفاق الأرحب في الكون والاعوار الأعمق في الذات مشكلاً بذلك أفقا لرؤاه تتوسل الكشف الصوفي وتستلهم الواقع من حيث كونه دافعا قويا للتعبير والثورة دون أن يبقى الشاعر أسير لحظة انفعالية تتخلق فيها القصيدة»²، "حسين زيدان" لا يكتب الحادثة ولا الوقائع إنما يرتفع بها إلى مصاف الرموز حتى تأخذ طابع الشمول فمهمته هي: «تحويل الخام إلى مادة حية والارتفاع بها من مستوى اليومي إلى المستوى الوجودي والسمو بالأحداث العابرة إلى آفاق الحقائق الكلية»³، فالكتابة عنده فلسفة حياة وقصيدته ترجمان وجود، ينظر إلى الحياة كلها كوشيجة يختلط فيها الميتافيزيقي بالواقع، الحياة بالموت، الفكر والحلم، ... ومهمته أن ينقل ما يراه فتأتي القصيدة الكلية التي تعبر عن رؤيا خاصة للحياة ككل، فهي محاولة لاستيعاب الأبعاد الكثيرة للظاهرة كما هي محاولة إدراك شمول الكون في محدودية بعض أجزائه أو في ظاهرة واحدة. ولهذا تجتمع فيها «البعد الفردي والجماعي والإنساني الوجودي. وهذا النوع من الإدراك الشمولي قائم على ملكات الإدراك كالخيال والحدس والتنبؤ والذكاء ونحوها»⁴.

الشعر عند "حسين زيدان" فكر والفكر شعر «لأنه يخرق حقول المعرفة (...)» وينتج القلق المعرفي (...) إزاء مختلف المشكلات التي يواجهها الإنسان، ولأنه يصدر عن هاجس الكشف عن الحقيقة ومعرفة الذات والعالم»⁵، لهذا نفى دوما "زيدان" عن نفسه أن يكون شاعرا مناسبات أو

¹ حسين زيدان، الهاجس المستقبلي في المعرفة الشعرية، ص 262.

² عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، ص 65.

³ عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص 124.

⁴ المرجع نفسه، ص 126.

⁵ أدونيس، الشعرية العربية، ص 69.

حوادث فهو يكتب الشعر انطلاقاً من فلسفة تؤمن أن الكلمة مناط التغيير فيقول في قصيدة "اعتصام"¹:

رباه إني لم أهم في كل واد ..

أنا لم أصفق للأمير

ولم أطبل للفساد..

ولم أكن زير النساء..

أنا لست مداحا

وكل غشاوة في الارض

لم تحجب عن الرؤيا السناء..

هكذا أعلنها "زيدان" صراحة فالكلمة عنده أمانة عرضت على الجبال فأبين أن يحملها وحملها هو فأعياء ثقلها لكنه لم يخنها أبدا. إنه لا يرى الشعر ترفا فنيا بل يرى فيه خلاص الإنسانية، ففي ديوانه "عودة حي بن يقظان"² تتقاطع الفلسفة بالشعر فهي إخراج شعري لقصة "حي" برؤيا مغايرة فقوله:

وتلفعت شفتاه بالكلمات

مبهمة الوتر..

للمرة الأولى يحس بجذوة عظمى

تمور بنفسه

أو مثل أطوار ثلاثة

¹ حسين زيدان، ديوان إعتصام، إعتصام، ص 59.

² حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، عودة حي ابن يقظان، ص 42.

مثل الغاز [التكون و الفساد]

ويحس إن لم يبدها

بالكون يصبح من رماد..

وإذا تبطنها، فحتما ينفجر..

قصيدة "زيدان" خلاصة رؤياه للكون والحياة لا تبحث فيها عن الصورة أو الفكرة بحد ذاتها بل تبحث عن رؤياه وصلة شعره بالإنسانية وأوضاعها «فلا يمكن للشعر أن يكون عظيما إلا إذا لمخنا من ورائه رؤيا للعالم»¹، إنه يستبطنه ويحاول القبض عليه خارج العقلانية والطرح المنطقي فهو يترصد العالم كله مستخدما ملكاته المختلفة. ففي كلماته التي تتلفع بها شفتاه سر الوجود إنه يحمل أَلغاز هذا الكون كله ويحسد بالمجهول وتلك هي معجزة الشعر الحققة «أن لا يعكس المعطيات وحسب بل أن يتجاوزها ويغيرها، ليس الأثر الشعري انعكاسا، بل فتح، وليس الشعر رسما بل خلق»²، ولثقل هذه الأسرار لم يستطع البوح بها ولكنه إن سكت وكنمها سيموت قهرا. القصيدة عند "زيدان" تجمع معرفي ولهذا كان لزاما على قارئها أن يغير عاداته القرائية أن يقف أمامها باسطا زاده الثقافي كله ليواجه شمولية هذه القصيدة الكون: إنها مثقلة معرفيا، هاجسة بالمستقبل، بحيرة تصب فيها كل روافد المعرفة تاريخا وفلسفة وعِلما و أسطورة ودينا فهي ببساطة «خلاصة كونية، بهو للتاريخ يتحرك فيه الشاعر واضعا قدميه على عتبة المستقبل»³.

هذا بعض سحر الشعر إنه: «مشروع حلم أبدي»⁴، يرى في بعض أجزاء الكون شموليته وفي الظواهر بواطنها وفي المحدود اللامحدود إذ أن الكلمة في المعرفة الشعرية تساوي الكون بأسره، قسمة تراها المعارف الأخرى ضيزى ويراهما الشعر قمة العدل لأنه يرى نفسه معادلا للإنسانية ككل.

¹ أدونيس، زمن الشعر، ص 12.

² المرجع نفسه، ص 13.

³ المرجع نفسه، ص 184.

⁴ خزعل الماجدي، العقل الشعري، ص 443.

7. الإنسانية:

الإنسانية هي مشاعر تجمع البشر جميعاً وتربأ بهم عن الذل والمهانة، دون اعتبار لعرق أو دين بهدف إقامة علاقات إنسانية قائمة على العدل والتآلف أو هي فلسفة تؤكد قيمة الإنسان وقدرته على تحقيق الذات. ولما صار العالم أشبه بغابة فاخفت المشاعر الإنسانية أو تكاد، جاء الشعر لاستكمال النقص وتسوية النشاز في الواقع الإنساني، إذ أنه عند "حسين زيدان" إنساني في الأصل، والشاعر كما الفيلسوف والنبي مهمتهما الرقى بالإنسانية والمطالبة بحقوقها وتخليصها من براثن المادية فهو «سوف لن يكون إلا هيكلًا خالياً من الروح بارداً، إذا لم يكن محتواه هو الإنسان»¹، كما يقول "البياتي" ومتى امتدت المشاعر الإنسانية لدى الشاعر لتشمل كل بقاع الأرض وتحوي هم كل آدمي «تحول الأدب من تسجيل مظاهر الحياة والوجود أو من تكرار ممل لنماذج بالية ومستهلكة، إلى أدب آخر ينفذ إلى الأعماق ويكشف أغوار المستقبل وأغوار الذات التي انصهرت في هموم الناس وآمالهم»²، بل إن من النقاد من قرن شعرية النص بمدى امتلائه بالحضور الإنساني ونشره لدفء المحبة في عالم يملؤه الصقيع وتقتله المادة، فيأتي دائماً ليخلص البشرية من الانهيار، فالإنسانية في الشعر هي روحه ولم يكتب الشعر إلا لينطق باسم الطبقات المسحوقة في المجتمع ويسمع صوت الذين أرقتهم المآسي وأتعبتهم الحياة وما لم يحفل الشعر بهموم الناس خفت فيه حذوة الروح ولم يعد كونه وصفاً لأحجار اللغة المبهرجة»³.

ولأن "حسين زيدان" يؤمن أن الشعر أولاً وأخيراً تجربة إنسانية خالصة تخلد الإنسان وتدافع عنه بضراوة في زمن مادية عمياء سحقت مشاعر الإنسانية، بعيداً عن أي تعصب لعرق ودين أو مذهب قال:

(قد) آن لي أن أستريح

كل البرية إخوتي

إني على دين المسيح

¹ عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص 157.

² مفيد محمد قمبجة، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، دار الأفاق الجديدة بيروت، ط 1، 1981، ص 32.

³ علي جعفر علاق، الشعر و التلقي، دراسات نقدية، فضاءات للنشر و التوزيع، ط 1، 2013، ص 57.

سأدير خدي للذي صفع الفؤاد

و سوف أهدي الروح إن واجهت ريح ..

ما أضيق الدنيا و لي ملكوت ما فوق

السماء !

ما أظماً الرض التي شربت بهابيل

الدماء¹ !

راحة "زيدان" في أن يحمل هم الإنسانية، يعفو عن ظلمه ويسامح من أساء إليه فهو يرى الدنيا جسراً يعبره ليستوطن عالماً في الجهة الأخرى. لهذا حمل لواء الإنسانية وصدح بالإخاء مذهباً وديناً وعقيدة فالوجود الحقيقي للمبدع عامة والشاعر على وجه الخصوص «هو وجوده كجزء يرى ويفعل في كل إنساني، إن الانفصام عن قضية الإنسان ليس إلا اسماً آخر للموت»². فمتى انفصل الشاعر عن عالمه وعن قضايا الإنسان فيه ماتت فيه أسمى المشاعر البشرية وأصبح يعاني نوعاً من الموت السريري، هذا ما حز في نفس "زيدان" وهو يرى البشرية اليوم تنسلخ عن هذه القيم وتنحدر في دركات سفلى فقال:

أنا لست أرضى الفحم حلاً

و الخطاب اليوم جمر ..

يا ليت في قلبي صخوراً

يا ليت في قلبي حجر ..

فلعلني أنسى قليلاً

بعض آلام البشر ..

¹ حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، أفرح العقل، ص 31.

² أدونيس، زمن الشعر، ص 260.

بيني و بينك أمتي .. كف وميزان القدر

فإذا تصخر واحد منا فثانينا انفجر¹

هكذا عاش "زيدان" مؤمنا بالإنسانية، مقدسا حق الإنسان في الحياة الكريمة مدافعا عن كرامة كل البشر، حمل هموم المستضعفين بين جنبيه فأرقه ذلك، حتى تمنى أن يكون قلبه صخرا ليرتاح قليلا، إنه رجل آمن أن الشعر لم يكن إلا ليدافع عن إنسانية الإنسان. ويقول في قصيدة أخرى:

يأتي أجل غير مسمى .. يثبت "دروين" فيه:

أن النسر سيصبح ذا منقار أملس، أو يتخلى عن مخلبه

ويعاشر أجنحة العصفور

يأتي أجل غير مسمى

يهمل فيه تراث العصر الذري

يأتي أجل غير مسمى .. يذكر فيه الاسم .. و تذكر فيه

الساحة، تذكر ألوان الميدان

وتحى مأساة الإنسان²

كان "زيدان" يخشى أن يصبح الإنسان أرخص من على الأرض فيتاجر الظلام بقضيته وتصبح المصالح أهم منه فيشتري ويبيع كما السلعة الرخيصة الكاسدة بأبخس الأثمان، هي هذه مأساة الإنسان. وكيف لشاعر أن يصمت أمام كل هذا «كيف يستطيع الإنسان أن يرضى عن مثل هذا العالم؟ كيف يرضى أن يتوظف مهرجا عنده ينشده ويطره؟ كيف يستطيع أن يسد أذنيه دون صرخات العذاب والجوع؟ (...) إن الخيانة الكبرى لقضية الإنسان لا تتمثل في الطاغية المستعمر

¹ حسين زيدان، قصائد من الأوراس إلى القدس، قابض الجمر، ص 63.

² حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، حبال صوتية عبر وهج الشمس، ص 38.

أكثر مما تتمثل في الفنان الذي يسكت عن الطاغية المستعمر ويهادنه¹، فالشاعر الحق مطالب أن يعيش عذابات الآخرين ويتفاعل معهم ويحمل كلمته سلاحاً في وجه الطغاة الظالمين حتى أن "صلاح عبد الصبور" قال عن هذا: «كنت أريد لكلمتي الشعرية أن تكون سهماً في أحشاء القساة الجارحين، وأن تضع في القلب فرحاً ونعمة»². هذا ما جعل الشاعر يتألم مع كل حزين على وجه الأرض كلما أن مكلم أحس زفرات أنته تخرج من حناياه هو، يؤلمه هذا الواقع الإنساني المرير ويجزئه ضعفه فلا هو يستطيع التغيير ولا يقدر على غض الطرف عن آلام الناس.

¹ أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص 28.
² عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص 248.

8. البراءة أو العذرية:

الشعر الحديث يقوم على مبدأ الاختلاف ولكي تختلف عن نفسك والآخرين أنت محكوم بالكتابة بعيدا عن المؤلف، إن الشاعر اليوم مطالب أن يقف «أمام الطبيعة كما وقف أمامها الإنسان البدائي، دون قانون سابق أو معرفة تتوسط بين الإنسان البدائي والطبيعة وهذا الوقوف المباشر يسمح للشاعر أن يتحرر من كل المقولات السابقة التي تفسر الطبيعة وتشرح ألغازها، مما يجعله يبدع أي يخلق من عدم مثلما خلق الإنسان الأسطوري ثقافته من عدم»¹، والعذرية هي الإدراك المتجدد الذي ينظر إلى العالم بعيني طفل وكأنه يراه لأول مرة بدهشة البراءة الأولى التي تصطمم بالأشياء وكأنها تشهد خلقها وبالكائنات وكأنها ترى بعثها إنها القدرة على الرؤية من زاوية مختلفة بل بطريقة مختلفة حتى ترى الكون في غناه الأول إنها «تعني ببيكاراة العالم»²، كما يقول "أدونيس". فالموضوعات النبيلة لا تخلق الشعر ولكنها تخلقه هذه النظرة للأمور فترى ما تعودت على رؤيته في ظهوره الأول وكأنك تكشف أسطورة وجوده، فتقف أمام هذه المعجزة منبهرا. إن الشاعر يقف أمام العالم ويدرك أنه «لا يستقر على حال، وإنما يتغير مظهره وإن بقي جوهره ثابتا»³، لهذا يراه في كل مرة و كأنه يراه أول مرة. فسر الشعرية هو أن تظل كلاما ضد الكلام «لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة، أي تراها في ضوء جديد، اللغة هنا لا تبتكر الشيء وحده وإنما تبتكر ذاتها فيما تبتكره»⁴، وهو ما أسماه الشاعر "صلاح عبد الصبور" «بالنظرة الطازجة للعالم»⁵، هي نظرة ليست وليدة العلم والمنطق وإنما هي وليدة الخيال الخصب.

هاته النظرة التي أكد عليها "كولريدج" Coleridge فقال: «إنه الإنسان الذي يحمل بساطة الطفولة إلى قوة الرجولة هو الذي يتأمل الأشياء جميعا بدهشة الطفل ونضارته بروح لا تطمسها العادة ولا تقتلها»⁶، إنها نظرة قائمة على إعمال القلب والعقل وهذا الفرق بين رؤية الشيء بعين الحدس ورؤيته بعين القلب فالشاعر خلاق وإن عجز عن خلق الكون فذلك من صنع قدير «فإنه يخلق الحياة من حيث أنه ينظر إليها دائما بعين جديدة و هو يخلق اللغة من حيث أنه يعبر عن

¹ عبد الله العشي، نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، أطروحة دكتوراه، معهد اللغة العربية و الأدب العربي، جامعة وهران، 1992، ص 258.

² أدونيس، صدمة الحداثة، ص 166.

³ المرجع نفسه، ص 168.

⁴ أدونيس، الشعرية العربية، ص 78.

⁵ عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص 122.

⁶ المرجع نفسه، ص 122.

نظرته بلغة جديدة دائما، ومن هنا كان مستقبل الثقافة كلها (...) مرتببا بقوة الابتكار، أي بالشاعر»¹.

في قصيدة "يونس و البحر"² لحسين زيدان في ديوانه "اعتصام" يقول:

يرق القلب ما رقت قلوب فتدفن في سماوته العيوب
ويخفق في نسيم الحرف وحي فتزهو في شتيلته الحبوب
ويعبر رحلة كعيون طفل إذا ما ذاب في شيء يذوب
يهرب همسة الأطفال سرا يهربها فيعزله الهروب

تقتل العادة الجمال وتجعله بلا روح، ورؤيا الشاعر المتسمة بالعدوية تعيد لهذه الأشباح روحها فتدب فيها شهوة الحياة من جديد و يقف أمامها الشاعر وكأنه يراها لأول مرة فيعبر رحلة الوجود وهو يتأملها بعيني طفل يرى الحياة منبها بمعجزة الوجود فالشاعر المبدع يبصر العالم كل يوم وكأنه يراه لأول مرة لهذا يقول "حجازي": «و إني لأرى الأشياء و المشاهد التي طالما رأيتها ووقفت أمامها، وتأملتها مرات ومرات فأبصر فيها ما لم أر من قبل وأسمع و أحسب أنني سأقف آخر مرة، أمام الفراشة وأمام الطفل والرجل والمرأة وأمام التراب والهواء والنار والماء وأمام معجزة الحب»³.

وهذا ما عاش له "زيدان" وما حلم به، حلم دوما أن يكون له دهشة الأطفال أمام الحياة ورفضهم للمسلمات الخالدة فقال:

كم كنت أحلم أن أكون كأبي طفل .. رافضا صمتي

وأهز دون مهابة (إغليد) منطقي

كم كنت أحلم كالصباح بمولدي

وكتابة الكلمات باسم هويتي

¹ أدونيس، صدمة الحداثة، ص 206.

² حسين زيدان، إعتصام، ص 20.

³ عبد الله العشي، أسئلة الأسئلة الشعرية، ص 121.

فيذوب في ضوء الهدى، تاريخ إقليميتي¹

إنه الحلم ببهاء الأشياء في أول خروجها كما للصبح بهاؤه وإشراقه، إنه الحلم بكتابة تحمل بصمة "زيدان" وهويته فتشعر أنك تقرأ الرجل لا تقرأ له، هذه هي عذرية الرؤيا التي تتجاوز أعمال البصر إلى النفاذ لجوهر الأشياء، وهي ما يمنح للشاعر القدرة «أن يجوس خلال الأشياء و يتحسس ما بينها من علاقات ثم يبرزها في صورة طريفة كأننا نراها أول مرة»²، فالإبداع الفني عامة وفي الشعر بخاصة يقوم على رؤيا تعنى ببكارة العالم وتجده المستمر ويعنى الشاعر الرائي «بأن يظل العالم جديدا كأنه يخلق ابتداء وباستمرار، ومن هنا ضيقه بالعالم المحسوس، لأنه عالم الكثافة، أي عالم الرتبة والعادة وانشغاله بعالم الغيب الذي هو مكان التجدد المستمر من حيث هو احتمال دائم»³. يجعلك "زيدان" في دهشة دائمة إذ وهو يقول مثلا في مقطع من احدى قصائده:

حرائية رحلة القادمين

إلى فرحتي ..

إلى حاجب الليل أمضي وحيدا ...⁴

إننا جميعا نعرف قصة سيدنا مُحَمَّد صلى الله عليه وسلم مع غار حراء وكيف أن الوصول إليه شاق ومضني وكيف أنه تلقى أولى آيات الرحمان فيه عن طريق رسول الوحي جبريل عليه السلام، إلا أن معظمنا إن لم أقل جميعنا نختار كيف تكون الرحلة حرائية إلى الفرح أ هو تصوير لصعوبة نيل الفرح في مثل هذه الظروف؟ وكيف يكون لليل حاجب؟ إن "زيدان" يقف أمام الأشياء كما رآها فعلا الإنسان الأول ولم يستطع فهمها فاستعان بالأسطورة ليفك ألغاز كونه كذلك هو يستعين بشعره ليصنع أسطوره الخاصة، وكما يرى "زيدان" العالم بطريقة مختلفة متجددة فإنه يستعمل لذلك لغة متجددة أيضا لهذا نقف أمام لغة "زيدان" مشدوهين وكأننا نسمع مفرداتها لأول مرة رغم أن لغته هي أبجديتنا المشتركة، ومع هذا تدهشنا فرادة استعماله لها، حتى يخيل إليك أنه يؤسس لغة تتجاوز كلامنا

¹ فضاء لموسم الإصرار، حدود الغد، ص 8.

² مجد طه عصر، مفهوم الإبداع، ص 137.

³ أدونيس، صدمة الحداثة، ص 166.

⁴ حسين زيدان، إعتصام، الأشعة، ص 27.

يفرغها من ذاكرتها بمحو ماضيها التليد ويغسلها من صدا استعمالها المتكرر إنه ببساطة الشعر الحق «وعد ببداية دائمة»¹، يحرق الشاعر خلالها قواميس اللغة القديمة و يهدئها ببداية جديدة.

هذه أهم خصائص المعرفة الشعرية التي استطاع "زيدان" أن يستوعبها نظريا ليتجمها في نتاجه الشعري بطريقة متفردة وفي النماذج التي اخترناها دليل على ما نقول.

¹ أدونيس، صدمة الحداثة، ص 314.

ثانيا: آليات الإبداع الشعري:

1. الرؤيا:

عرف "جبور عبد النور" الرؤيا في معجمه بقوله: هي «تمثل ما هو غير موجود وذلك عن طريق الإحساس الرهيف والخيال المبدع وهي أيضا شعور بأن المستحيل في رأي الآخرين ممكن التحقق بحيث يبرز لصاحب الرؤيا، في وضوح صاعق وكأنه ماثل أمام عينيه (..) وينتج عن تفرد الفنان أو الأديب بالرؤيا عن الآخرين شعور لديه، بأنه كائن متميز إحساسا وفكرا، وبأنه قادر على بلوغ تخوم تعجز عن بلوغها المخلوقات الأخرى»¹.

وجدير بالقول أن أهم منجز للحدثة الشعرية ليس التغير الشكلي الذي طرأ على القصيدة وعد إنجازا مهما إن الإنجاز الحق التغير الفعلي الذي يكمن في حدثة الرؤيا الشعرية، إذ أن الشعر بالدرجة الأولى رؤيا وما الخصائص الفنية من لغة وصور وموسيقى إلا امتداد لهذه الرؤيا، إنه تجسيد لرؤيتنا للكون والحياة، والرؤيا لا تستهدف شكل القصيدة وخصائصها الجمالية بل تهتم أولا وأخيرا بالشاعر نفسه لأنه مظنة التغيير. وعيا وثقافة وذائقة فنية بل ونظرة للحياة والعالم، وقد خابت محاولات التجديد قبلا لأنها تتجاوز الشاعر إلى قصيدته وتتغيا تحديث الشكل لا الروح المنتجة له. فاستمر الشاعر صوتا للجماعة ومكرسا لثقافتها. ذلك أنه ليس للفعل التجديدي أن يكون مؤثرا إلا إذا بدأ بجوهر العملية الإبداعية إذ على الشاعر «أن يتمرد على الإيقاع الرتيب في داخله ويتجاوز تلك الأسس التي تشكل ثوابت في التذوق والحساسية، (..) عليه بعبارة أخرى أن يكون جديدا، لا بالقياس إلى العالم المحيط به بل بالقياس حتى إلى نفسه»²، عندها يكون التحديث الشعري فيضا من الحيوية الروحية والفكرية والجمالية فالشاعر كما يقول "أدونيس" لا يستطيع «أن يبني مفهوما شعريا جديدا إلا إذا عانى أولا في داخله انهيار المفاهيم السابقة ولا يستطيع أن يجدد الحياة والفكر إذا لم يكن عاش هذا التجدد»³، وهذه الجدة هي الرؤيا الخاصة بالشاعر التي تختزل موقفه من الحياة والكون وترجم إيمانه الفكري والجمالي وتجعل كل كتاباته وإن اختلفت يربطها خيط خفي يجمعها على رؤيا متجانسة وفعالة.

¹ جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دارالملايين، ط 2، 1984، ص 134.

² علي جعفر العلاق، في حدثة النص الشعري، دراسة نقدية، الشروق للنشر، ط 1، 2003، ص 12.

³ أدونيس، زمن الشعر، ص 54.

ولا يخفى على أحد أن تحديث الشكل جاء قبل تحديث الرؤيا وأن الحداثة فعلا لم تتجسد حتى بدأ سعي لتغيير مفهوم الشعر وصلته بالعالم و الحياة، وقد كان لمجلة "شعر" الأثر البارز في هذا التغيير ولأدونيس خصوصا فضل كبير في التأكيد على حداثة القصيدة «لا باعتبارها انعطافة شكلية بل باعتبارها مفهوما جديدا و رؤيا»¹.

● الشعر بين الرؤية و الرؤيا:

بذل النقاد والمفكرون جهدا كبيرا في التمييز بين مصطلحي الرؤية و الرؤيا إيمانا منهم بضرورة التمييز بينهما لمعرفة الفروق الجوهرية بين القصيدة التقليدية والقصيدة الحديثة. إذ بات واضحا إذن أن الشعر حين يحاور العالم يجتذب إليه أشياءه ويصهرها داخل رؤياه المتميزة، لقد أصبح طاقة حيوية كبرى تجذب العالم الحسي إلى مصهر الرؤيا فتجمع في نسيج واحد المستقبل بالذكري، الحلم بالواقع، الحسي بالمجرد والمثال، إنه اصطناع عالم جديد لم يكن له وجود ولا تكاد تكون له صلة بالواقع. إذن علاقة القصيدة الحديثة بالواقع ليست صلة نثرية منطقية عاقلة بل هي صلة التوحد والانصهار به، إنها الرؤيا التي تمنح للأشياء التجانس بعد رتابتها و خصوصيتها اليومية، فتراها في غناها الأول وكأنها تخلق لأول مرة، «فالشعر هنا تحرر كامل وكشف خارق يرفض الوضع الراهن ويحيا في التخيل وعالم المخيلة في الغيب والبحث عنه في العجيب المدهش وفي الإشراق»².

إن الرؤيا في الشعر هي نفاذ الشاعر إلى ما وراء المرئيات، إلى جواهرها ويكشف عما تخفيه حجب الظاهر إنه متصوف في محراب الشعر فلا « يمكن للشعر أن يكون عظيما إلا إذا لمخنا وراءه رؤيا للعالم»³، تلخص فلسفة الشاعر في الوجود وترجمها شعرا.

إن الرؤيا تجسد معنى حلميا ودلالات قلبية بعيدة عن المعنى الحي للرؤية التي لا تتجاوز سطح الأشياء وظاهرها، فالرؤية نظرة حسية تجزيئية على عكس الرؤيا التي تتجاوز الظاهر إلى بواطن الأشياء، إذ غالبا ما استخدم مصطلح الرؤيا مرادفا للحدس الصوفي وهو ما يضعها مع الرؤية على الطرف المقابل، والفرق بين رؤية الشيء بعين الحس وبعين القلب هو أن الرؤية الأولى تعطيك صورة واحدة ثابتة لا تتغير، أما الثانية فإن صورتها لا تستقر على حال وإن بقي الجوهر ثابتا، ولهذا فإن

¹ علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص 13.

² أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص 31.

³ أدونيس، زمن الشعر، ص 12.

الشعر المبني على الرؤيا لا يزيدنا معرفة بالأشياء والكون فقط، بل بأنفسنا أيضا، فهو يصل إلى أغوار لم نكن ندركها نحن فيعلمنا بما تحويه من جمال لا قدرة لغيره على الكشف عنه فالشاعر على هذا الأساس ما عاد واصفا ولا مراقبا للحياة معلقا على حيثياتها ولم تعد هناك مسافة تفصله عن نبض العالم، فإذا «كان شعرنا القديم يتكلم عن العالم، شعرنا اليوم يتكلم العالم»¹، إنه كما يقول "غالي شكري" تغيير «في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها»، فالرؤيا تحول العالم بتجاعيده السياسية والاقتصادية والثقافية والاجتماعية والحضارية إلى قصيدة شعر تقص لنا أوضاع الذات وعبثية الوجود وفوضى الأشياء.

إن الشعر «تعبير عن رؤيا كيانية يعيشها الشاعر ليفجر مكنونه الوجداني والرؤيوي والحضاري، بغية معانقة الآفاق البعيدة ومجاهيلها الغيبية»²، إنها تجربة كلية لا تقوم على الجزئيات ولا تؤمن بالبعضية إذ يقول "بارت" **Barthes**: «تتعامل مع العالم ككل لا كأجزاء، هنا لا يعود الموت نقيضا للحياة بل وجه آخر له (...) لا يغدو الباطن نقيضا للظاهر، بل وجهه الآخر العميق»³، الرؤيا الشعرية هي رؤيا تأسر الروح وتشاكس المألوف العادي لتصدّم غريزة الجمال فينا وتبعثنا على الدهشة أمام الخلق الجديد: إلا أن هذا التفريق بين الرؤية و الرؤيا لا يعني إقصاء إحداها في العملية الإبداعية فهما «تنهضان معا في التعبير عن مدلول متشابك واحد يحتضن العمل الشعري كله كيانا حسيا عامرا بالقيم الجمالية والإبداعية»⁴.

وقولنا أن الشعر رؤيا لا يعني أنه استنتاج، أو خلاصة بل هو غير ذلك إنه محاولة لاستكناه العالم إنه تجربة لا استنتاج، ومعاناة لا خلاصة تجربة، وقد اعتبرها "أدونيس" «قفزة خارج المفاهيم السائدة»⁵، والقصيدة الرؤيوية «ليست مجرد شكل من أشكال التعبير وإنما هي أيضا شكل من أشكال الوجود»⁶، إنها سفر حياة الشاعر، واللغة أداة الشاعر لترجمة رؤاه.

لهذا فقد ربطت الحداثة بين الرؤيا واللغة لأن كلاهما خاص، ويحمل البصمة الوراثة لصاحبها «فالشعر تأسيس باللغة، والرؤيا تأسيس عالم واتجاه لا عهد لنا بهما من قبل»⁷، والشعر الحدائي لغة

¹ أدونيس، زمن الشعر، ص 221.

² عبد القادر فيدوح، الرؤيا و التأويل، ص 38.

³ بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 497.

⁴ علي جعفر العلاق، في حادثة النص الشعري، ص 17.

⁵ أدونيس، زمن الشعر، ص 9.

⁶ المرجع نفسه، ص 219.

⁷ أدونيس، الثابت و المتحول، ج 3 صدمة الحداثة، ص 195.

بالدرجة الأولى كما يقر "أدونيس" ولأن اللغة ملك مشاع، على الشاعر أن يخلصها من ترسبات الآخرين فيها ويغسلها من صدا الاستعمال، إذ لا تأخذ اللغة شكل صاحبها إلا إذا شحنتها بروحه وأمدتها بجملة تجرته حتى تعود إلى الحياة بعد أن حنطها الاستعمال المكرور فشحبت وصارت شبه ميتة لا تستطيع التعبير عن دواخل فياضة بالحوية والثراء. ولهذا اعتبر الشاعر "محمود درويش" الرؤيا أهم ما في الشعر الحق لأن انعدامها يجعل الشعر لعبا حرا أو مرادفا للعدمية، رغم أنه في الحقيقة تجربة كيانية فيقول عنه: «إنه يعني كما تعني هويتي، لذلك يأخذ شكل تحطيم لغتي معنى إبادتي الحضارية»¹، ولهذا يتساءل بشجن واضح، ماذا جرى للشعر؟؟؟

نعرف جميعا أن الشعر يعيبه ضعف الخيال ويحط من قيمته تسطيحه اللغوي ويعزله الغموض والإبهام لكن غياب الرؤيا هو الخلل القاتل له، إذن بين الرؤيا كحلم نظيري وهي كواقع منجز بون واسع يسعى الكثير من المخلصين للشعر أن لا يصبح بينها برزخا لا يبغيان.

● الرؤيا في شعر زيدان:

إن البحث في الرؤيا الشعرية بحث مضمّن لأنه يضعك أمام مفهوم شديد الروغان والتفلت، انفتح على مجالات عديدة فاتسع بها وأثرته إلى أن وصل أحيانا حد التناقض، فهو مصطلح مجمل بالغموض متفيء بالظلال، إذ توصل تنوع معناه إلى حد أن فراي يستعمله أحيانا مرادفا للأدب ذاته أو المكون الموضوعي له على الأقل، فالأدب بالنسبة لـ "فراي" Frye «ليس تقليدا للطبيعة وليس له مرجعية واقعية، بل هو في الحقيقة، حلم الإنسان والتصور الخيالي لرغباته و مخاوفه»²، والقارئ "الزيدان" يرى الخيط الرفيع الجامع بين قصائده فهو يعرف أن الشاعر الحقيقي هو شاعر مشروع كبير وليس شاعر مناسبة عابرة، فالشعر عنده ليس القصائد مبعثرة هنا وهناك بل هو تلك الرؤيا التي تستبطن الواقع وترى ما وراء ظواهره إنه الروح التي تحترق العادة لتنفض عنها غبار الرتبة وتحييها من جديد، إنها تلك القدرة على ملمة متناقضات الواقع في نسيج متجانس، إذ يقول في إحدى قصائده:

ويصدمني عقلي فيولد في ضدي

يطاوعني قلبي فأسمو على قلبي

إلى سدرة مثلى نهايتها عندي

فيحملني شوق المسافة من يد

¹ جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، ط 1، 1984، ص 27.
² علي جعفر العلق، في حادثة النص الشعري، ص 17.

فيكبر صوت الروح يرقى كفرحة تحلق كالرؤيا فتخفي الذي تبدي
و أرتمي في سرب الدهول فأرتمي على سهوة باهت فوحدها بعدي

إنه إيمانه المطلق برؤياه الشعرية التي تأخذه إلى مسافات قصية منتهاها ملك يمين الشاعر فالرؤيا صوت روحه التي تخترق الحجب كما تخترق الضحكة ظلمات الحزن، لكنها رؤيا غامضة محيرة تخفي أسراراً حين تبديها جلية أمامك. ولا ينفرد زيدان بشعوره هذا بل هي ظاهرة يشترك فيها أغلب الشعراء، إن لم نقل كلهم إنهم يقفون مشدوهين أمام عظمة هذه القدرة التي تجعل من الشاعر صوفياً تهزه شطحات في حضرة الشعر.

وهو ما يعيد إحياء الصلة القديمة بين الشاعر والساحر فالرؤيا أعادت الكلام عن علاقة الشعر بالعرافة والسحر والتصوف «فالرؤيا الشعرية تتكون بفعل عملية سحرية غريبة عن قواعد المنطق وحتى عن قواعد الغريزة، ولذلك ينشأ العمل في ما خفي من حياة الروح، وهو لذلك انعكاس لهذه الحياة الغابرة أو الباطنة»¹، فالرؤيا شيء عصي على التحديد يتفاعل داخل الروح حتى تمتلئ به، فيصبح للشاعر القدرة على رؤية الواقع لا في ثباته بل في تعدده محاولاً اقتناص جوهره المتفجر لا محاكاة مظهره الساكن.

فيقول في قصيدته "أم المعارك"²:

تعجب من أصغى لحكمة صمته

تعجب فرعون و موسى به هما ..

و كنت أرى قلبي تغطرس بالرؤى

فأصبحت الرؤيا حجاباً له لما

سرى في بهوت الكون و الحرف جارح

فأبصرت ما يحوي المكان و ما ضمما

¹ السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية و طاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، ط 1، 2009، ص 87.

² حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص 12.

فصارت مرايا الكل، و الكل واحد

فأشكلت الرؤيا عليه إذا هما

هممت برسم في براعم فرحتي

هممت بنسج الطيف كالمهرة الكلمى

وقد أفرد الوجدان فردوس راهب

يرى راحة الأرواح ظلما يلي ظلما

عندما يصمت اللسان تتحدث الروح والقلب، فيصغي لهما العقل في خشوع، حينها فقط تتكشف أمامك الحجب، وتشكل رؤاك عن الكون والحياة فتبصر ما خفي عن الناس وتتوحد في الكون لتصبح صوت الإنسانية وقلم أملها المضاع، إنها تجربة قاسية يتحمل فيها الشاعر وزر البشرية كلها وتصبح روحه مداد حبره، إنهم يرونه يكتب حرفا ولكن حرفه جرح مفتوح يضع دواته فيه ليكتب ذاك الحرف. قارئ "زيدان" يقف أمام رؤيا ناضجة جدا ولا ريب فهو يدرك أن الرؤيا الشعرية لا تتأتى من فراغ إنها نتيجة مرحلة كهفية يقوم فيها الإنسان بفهم الكون واستقراء معطياته فتجتمع له هدى ووعي داخل كهفه «فهو إعلان استشرافي عن ميلاد حقيقي لفكرة أو لشخص أو لشيء، وهو ما يسبق المرحلة الروحية بل هو تحف لها، هو حجاب لها»¹، هي مرحلة تكون الرؤيا التي تنضج بفضل آلام المرحلة الكهفية فهي مرحلة تسبق كل ميلاد أوليس الإنسان يتكون في كهف الرحم وكذلك الحضارات والأفكار «فالكهف رمز لحفظ طاقة كل قيمة من القيم»²، ولأنها مهمة جدا لم تخل من حياة أي نبي، فيونس عاشها في بطن الحوت، و يوسف عاش كهفي الجلاء (السجن) والخفاء (الحب) و كان كهف مُجَّد . صلى الله عليه و سلم . غار حراء الذي أعلن ميلاد الرسالة، فالرؤيا عند "زيدان" استشراف وكذلك الكهف: «فالكهف لا يخدع الحقيقة.. هو مقدمة لها.. لذلك تعرف الحقيقة بعد الكهف»³، فالكهف صائن أبدي يحفظ المحتمين به ويصون رؤاهم من التشويش، ففي مطولة "نهار لأهل الكهف"⁴ يتضح نضج الرؤيا الشعرية لحسين زيدان فهو يقر أن

¹ حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص 76.

² المصدر نفسه، ص 78.

³ المصدر نفسه، ص 84.

⁴ حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص 75.

مطولته "استدعاء لمرحلة الروح" و المرحلة الروحية نتيجة حتمية لاستواء المرحلة الكهفية وتشكل الرؤى فيها، ولأن الرؤيا عند "زيدان" هبة علوية تستشرف المستقبل وتجد سماع همس الغيب، هي عنده اعتناق من القديم المسلم به، فالرؤيا تحرر من أفكار الغير، إنها كما صوتك لا يشبهه إلا صداه .. إنها ثورة على السائد وأوضاعه المزرية فكما يقول "أدونيس": فليس شاعرا من ليس نائرا، ويقول "زيدان" في أحد المقاطع:

موجة علمت سعد كنه البحار

فسافر في المد منعتقا

من تخوم النهايات عاد

وفي شفتيه بساتين من رعشة و أمل

ولما رأى ما رأى¹

إن سعد هو صوت الشاعر الراض للقيود وما ركوب البحر إلا رمز للاتجاه إلى المغامرة وتقصي المجهول، إنه اعتناق من كل فكر سابق مترسب، وثورة عليه إنه السفر إلى أقاصي التجربة والعودة مشبعا بالرؤى (لما رأى رأى).

أما المرأة في رؤيا "زيدان" لم تكن إلا رمزا لأمتة استأثرت بحبه كله أو تكاد ومثال ذلك قوله:

ولي أمة كالكفل تحمل دهشتي

وأحملها حيناً فأحسبني أما ..

تطاوعني هونا على الهون مرة

وإني لمطواع إذا حزنها عما ..

فأرسم عصفورا بحجم خريпти

¹ المصدر نفسه، ص 98.

وأروع في أرياشه اللحن و الحلما ..

وقد قال لي قيس لماذا تحبها؟

فقلت له ليلاك وهم .. فكن وهما

وليلاتي عاشت في الجراح و لم تكن

وكم هانت الآلام لو جرحها أدمى ..¹

فأتمته هي شغله الشاغل ولا مكان لغيرها في قلبه، إنه يخاف عليها في هذه الظروف من الانهيار، بل يخاف عليها من كل شيء، فيقول في قصيدة "الخوف"²:

أخشى عليك تقلبات في المزاج

أخشى عليك الابتهاج

أخشى عليك الخوف من هذي الفجاج

أخشى عليك الصخر، أم أخشى الزجاج !

أخشى عليك الليل، أم أخشى السراج !

أخشى عليك .. و كل شيء صرت أخشى

ربما .. حتى العلاج

صار "زيدان" من حبه لأتمته يخشى عليها كل شيء، كل ما يحيط بها، بل صار يخشى عليها حتى العلاج نفسه، في قصيدة "الخوف" تتضح رؤيا "زيدان" حول الوطن وما كان يعيشه من محن وظروف قاسية حتى صار الخوف سمة كل من يحسن قراءة المعطيات.

¹ حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص 13.

² المصدر نفسه، ص 28.

أخيراً، عاش "زيدان" غربة كبيرة لأن رؤاه الاستشراافية أبعدهت عن واقعه، فقد عاش سابقاً لعصره وما ذاك إلا لأنه مبدع، أو ليس الإبداع كما عرفه "أدونيس" «يتحدد بالرؤيا و الاستباق»¹، ولهذا فقد صرفه القوم صرفاً جميلاً فقال:

ويصرفك القوم صرفاً جميلاً

إلهي .. إلهي

لماذا المسافر فيك يسمى عليلاً ..

وطفل المعاني يحاورني وأحاوره

أبيها الخلوي تغير قليلاً

ويصرفك القوم صرفاً جميلاً²

عاش "زيدان" اغتراباً حاداً لأنه لم يستطع أن يتغير ويكون ظلاً لغيره، فلا أحد يفعل ذلك إلا صار مسخاً لكنه رغم ذلك ترك "زيدان" تجربة بهذه السعة والكثافة حتى أنها اتسعت لعناء الآخرين وآلامهم، إنه شاعر ذو رؤيا خاصة ومميزة فحين «يعبر عن رؤياه، فإنما يفصح عن احساس شامل بالفجاعة أو الفرح أو البطولة، ولا يعود وتراً منفرداً، بل يندرج في نبرته أنين عام هو أنين البشر كلهم ونشوة كاملة هي نشوتهم جميعاً»³. حتى أنه أتعبه وجع الانسانية فقال في قصيدة "قابض الجمر"⁴:

يا ليت في قلبي صخوراً

ليت في قلبي حجر

فلعلي أنسى قليلاً

بعض آلام البشر

¹ أدونيس، زمن الشعر، ص 138.

² حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، نهار لأهل الكهف، ص 110.

³ علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص 21.

⁴ حسين زيدان، قصائد من الأوراس إلى القدس، ص 62.

عاش "قابض الجمر" تعباً أورثته إياه رهافة حسه يوم فتح قلبه مسكناً للبشرية فواءم بين تجربته «بين فرادته من جهة، وكلية حضوره الإنساني من جهة ثانية، بين الشخصي والكوني، بين الذات والتاريخ، يريد أن يكون نفسه وغيره، الزمان والأبدية في آن»¹، إن رؤيا "زيدان" هم كياني ولهذا فهي لا يمكن أن تتضح من خلال عمل واحد فالوقوف على رؤياه بحق في غناها وسعتها لا تتم إلا عبر تفاعل أعماله كلها، وتناغمها في سياق يتضح بالدلالة، ذلك لأن الرؤيا عمل ينمو في الأعماق بشكل «سري بطبعه وتشكل هذه الرؤيا يتدغم ويتزامن ويتأثر بتطور الشخصية الشعرية والذهنية للشاعر، وهو يتصل كذلك بنضجه الحسي والروحي»، ولأنها عمل تطوري نراها نضجت واستوت وأتت أكلها.

¹ أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1971، ص 122.

2. التخيل:

يعد الخيال قوام الأدب بعامة وركيزة الشعر على الخصوص، ولهذا قد يتبادر إلى ذهن الباحث تساؤلات كثيرة عن الخيال لعل أهمها: كيف تطور الخيال من آلية نقل واستعادة إلى آلية معرفية؟، وما العلاقة بين الخيال والتخيل وهل يلتقي المصطلحان في بعض الملاحظات أم أن بينهما برزخ لا يبغيان؟ وأخيرا كيف ساهم تطور مفهوم الخيال في تطور الشعر وانتقاله إلى مرحلة نال فيها الخيال مرتبة عالية؟

• تعريف الخيال:

«خال الشيء يخال خيلا وخيلا وخالًا وخيلا وخيلانا ومخاله ومخيلة فتخيل وخیولة، ظنه وتخيل الشيء له، والخيال والخيالة: ما تشابه لك في اليقظة والحلم»¹.

إذن فقد ارتبط الخيال في اللغة العربية وفي الأوساط الثقافية بالظن والوهم والاشتباه.

أما في المعنى الاصطلاحي فقد عرفه "جبور عبد النور" في معجمه بقوله: «إن الخيال ملكة من ملكات العقل، بما تمثل أشياء غائبة كأنها ماثلة حقا لشعورنا ومشاعرنا»²، وعرفه "سعيد علوش" «بأنه القدرة على تشكيل صور الأشياء، الأشخاص ومشاهد الوجود»³.

أما في علم النفس الحديث فقد قسمه إلى نوعين خيال ارجاعي: وهو شبه الاستعادة العفوية أو هو ما يسمى بالتذكر، والخيال المبدع «وهو الخيال الحقيقي الذي يستطيع أن يجمع أجزاء الصورة من الواقع ليصنع صورا مغايرة، فعناصر الصورة الفنية من الواقع ولكن معناها المقروء من خلال الصورة هو الإبداع بعينه»⁴.

• بين التخيل و الخيال:

إن مصطلح التخيل أسبق ظهورا من الخيال الذي اختص به المتصوفة والرومانسيين دون غيرهم، وربما استعمل الفلاسفة والنقاد التخيل لأن الخيال مرتبط عندهم بكونه مناف للحقيقة ومستدع للأوهام فقد جاء في لسان العرب أن الخيال يعني الظن والاشتباه والوهم وهو ما استقر في

¹ ابن منظور، لسان العرب، مادة خال.

² جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار الملايين، ط 2، 1894، ص 102.

³ سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 1، 1985، ص 87.

⁴ مصطفى غالب، الذاكرة، منشورات الهلال، بيروت، ط ؟، 1985، ص 5.

الأذهان الباحثة فيما بعد و ساد في الثقافة العربية عدا ما جاءت به الصوفية، وقد ميز "محمد عبد الرؤوف المناوي" في كتابه "التوقيف على مهمات التعريف" بين الخيال والتخيل والتخييل «يعرف الخيال بقوله الخيال أصله القوة المجردة كالصورة في المنام وفي المرآة وفي القلب، ثم استعمل في صورة كل أمر متصور وفي كل شخص دقيق يجري مجرى الخيال والتخييل تصوير خيال الشيء في النفس والتخييل تصور ذلك»¹، والتخييل مصطلح فلسفي وهو متعلق بدراسات "أرسطو" النفسية وقد أفرده بمباحث مستقلة «وتأملات عميقة في ماهية الإدراكية، وطبيعته الذهنية ووظيفته النفسية، ولم يأت على ذكره مرة واحدة في الشعر، ومن ثم لم تبرز طبيعة الحركة الإبداعية للخيال وخصوصيته الجمالية»²، وقد تقبل المسلمون مبدأ التعارض بين التخييل والعقل وزاد من ذلك تقديرهم للعقل الإنساني واعتباره أهم وسيلة لإدراك الحقيقة.

أما عن المصطلح عربياً فقد عرف تذبذباً كبيراً في الترجمات العربية ككتاب "أرسطو" ويذكر الدكتور "يوسف الإدريسي" أن مصطلح فنطاسيا الذي جاء به "أرسطو" قد ترجم إلى عدة مصطلحات منها التغير، الوهم، الخيال، المجاز والحكاية.

وورد مصطلح التخييل أول مرة بهذا اللفظ على لسان "متي بن يونس" في ترجمته لكتاب "أرسطو" في الشعر، إلا أن المراجع للنقول والترجمات الأولى يجدها متذبذبة لا تكاد تستقر على مصطلح وربما يعود الأمر في هذا «إلى خصوصية اللحظة التي تمثلها النقول الإبتدائية والتي تؤشر على بداية تشكل المصطلح الفلسفي العربي بمختلف مجالاته العلمية»³، وظلت تعريفات الخيال لا تتجاوز «كونه يوهم الإنسان بحقيقة المواضيع المخيلة إليه ويدفعه إلى التفاعل النفسي والسلوكي معها كما لو كانت حية ماثلة أمامها»⁴، فربط التخييل بالإلهام.

إلا أن الانتقال الفعلي لمصطلح التخييل إلى الثقافة العربية لم يتم إلا بفضل "الفارابي" و "ابن سينا" و "ابن رشد" بعد أن قدموا قراءة للشعرية الأرسطية فكانت استمراراً لقراءات سابقة وتطويراً لها، وقد اعتبر الفلاسفة المسلمون المتخيلة أو القدرة على التخيل قوة بين العقل والحس وتباينهما الاثنين، فهي تباين العقل من حيث أنه يدرك المعاني المجردة تماماً عن الحس، وهي تباين كذلك الحس

¹ المصطفى المويقن، بنية المتخيل في نص ألف ليلي و ليلي، دار الحوار، ط 1، 2005، ص 88/87.

² يوسف الإدريسي، التخييل والشعر، حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، دار الأمان، الرباط، ط 1، 2012، ص 52.

³ المرجع نفسه، ص 158.

⁴ المرجع نفسه، ص 91/90.

في قدرتها على ابتكار الصور، فهي قوة أرقى من الحس وأدنى من العقل، فالفرق بين الحس والتخييل والعقل هو في قدرتهم المتفاوتة على التجريد، إذ يرى "الفارابي" أننا نتخيل الشيء ثم نعقله، فالتخييل تمهيد للفكر، أما "إخوان الصفا" فيعتبرون الخيال مرحلة وسطى بين الحس والعقل، في حين يشدّد "ابن رشد" و"فخر الدين الرازي" على الصلة بين العقل والخيال.

فحتى تصبح كلمة تخييل مصطلحا جماليا له دوره في مجال الفن بعامة والشعر على وجه الخصوص «كان من الضروري استخلاص دلالتها النوعية الدقيقة وربطها بالعملية الشعرية وبخصائصها الفنية»¹، حتى يهاجر هذا المصطلح ويستوطن عالم الشعر بدون أن تشعر به نباتا طفيليا في أرض ليست له، كان لابد له من نقلة نوعية «وما يمكن للمصطلح أن ينتقل هذه النقلة عند العرب لو لم يوجد الفيلسوف الذي يوحد ما بين التفكير الفلسفي والتفكير الأدبي، أو الذي يجعل نظرية الشعر قسما من أقسام تفكيره الفلسفي العام»²، وهو ما فعله الفارابي حين اعتبر الخيال أداة معرفية بوظائف عديدة كتمثيل الأشياء واستحضار صورها، و توقع المستقبل واستشرافه.

غير أن "الفارابي" وغيره من الفلاسفة العرب ركزوا على الجانب الوظيفي للخيال وأثره النفسي أكثر مما ركزوا على عناصره الجمالية ومقوماته الأسلوبية.

ويرى الدكتور "جابر عصفور": «أن التخييل مصطلح متعدد الدلالات لأنه يقوم على أسس معرفية متميزة حاول "ابن سينا" الاهتداء بها، (...) ومن هنا يأخذ المصطلح أبعادا ثلاثة محددة: بعد منطقي، وبعد سيكولوجي، وبعد بلاغي صرف، هذه الأبعاد قد تتباين أحيانا وقد تتنافر لكنها في أحيان أخرى تتداخل وتتناغم بحيث يصعب فصل أحدهما على الآخر»³، وبهذا دخل مصطلح التخييل عالم الشعر وأصبح من أهم ركازه، إلا أنه لم يتخلص من حمولته الفلسفية، فقد واجه مفهوم الخيال وضعية صعبة في تاريخ الفلسفة، إذ اعتبر أحيانا إدراكا وعملا من أعمال الذاكرة، وتعامل معه في أحيان كثيرة على أنه مكنم الخطأ والزيغ، هذا إضافة إلى اعتباره يدخل ضمن القدرة النفسية ذات الارتباط بالشعور عند انفصاله عن الواقع، لقد تعاملت الفلسفة مع الخيال كعنصر يجدر إقصاؤه من حضرتها ولعل هذا أهم سبب جعل الفلاسفة المسلمين يستخدمون مصطلح التخييل بدلا

¹ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 3، 1992، ص 21.

² يوسف الإدريسي، التخييل و الشعر، ص 164.

³ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص 156.

من الخيال لما يحمله المصطلح من تاريخ يتعارض مع الحقيقة والمعرفة اليقينية، وربما لنفس السبب أقصت الفلسفة الأنماط الفكرية التي تستند إلى الخيال كالأسطورة والحكي والشعر، إذ نفت هذه الأنماط إلى جزيرة نائية بعيدة عن مملكتها لعدم انتمائها لمجال اللوغوس، لكن كيف لها ذلك وهي تشتغل على لغة تستوطنها الصور الحسية التخيلية؟ أوليس صعبا بل مستحيلا نفي الخيال عن لغة يسكنها الخيال أصلا؟؟؟

هذا ما جعل هيجل يتساءل يوما «هل يشكل الخيال طفولة العقل أم أنه الظل الملازم له» الأمر الذي أدركه بعض المفكرين و الأدباء فأعاد النظر في مفهوم الخيال ووظيفته.

● الخيال عند المتصوفة:

لقد عمد الخطاب الصوفي إلى تحويل مسار المعرفة من العقل إلى القلب بعد أن تبين له ضلال العقل واتخذ الخيال وسيلة للوصول إلى المطلق ونيل اليقين، فالخيال عند المتصوفة من أهم أدوات المعرفة ذلك أنه همزة الوصل بين العالم المحسوس وعالم المعاني و الحقائق المجردة وتعد طبيعته التوسيطية بين مرحلتي المعرفة (العقل والكشف) أهم محدداته واعتبره ابن عربي مرحلة برزخية بين العالمين، فما مفهوم الخيال عند المتصوفة؟

يرى "ابن عربي" أن الخيال هو إحدى قوى النفس التي تقوم بعملين متمايزين:

الأول: عمل استرجاعي تمثيلي حيث تحفظ قوة التخيل ما يدركه الحس، فعملها هنا تمثيل حسي وصور باقية في الحس بعد غياب المحسوس فعملها إذن يشبه عمل الذاكرة في استرجاع الصور المدركة حسيًا.

الثاني: عمل إبداعي يعمل فيه الخيال على تجاوز عملية الاسترجاع إلى الاستفادة من صور المدركات في تركيب صور جديدة لا وجود لها في الواقع، ولهذا يرى أن الخيال هو أعظم القوى التي خلقها الله في الإنسان حيث يقول في نص له «فليس للقدرة الإلهية فيما وجدته أعظم وجودا من الخيال»¹. كما يرى أن الحياة كلها خيال، لحياة أخرى وأن الحقيقة هي الآخرة وأن المنام خيال، وصورة الإنسان في مرآته أيضا خيال. فالخيال عند "ابن عربي" تتوسع دائرته كثيرا حتى يصبح أهم ما في الوجود فهو

¹ ساعد خميسي، نظرية المعرفة عند ابن عربي، دار الفجر للنشر و التوزيع، ط 1، 2001، ص 83.

يصل إلى قناعة تدرك أن الوجود كله خيال، فهو إذن قوة في النفس الإنسانية تحفظ الصور إذا غابت عن الحواس الظاهرة وتركب صوراً جديدة كما أنه برزخ بين أمرين مختلفين فاصل وواصل بينهما، «فالخيال عند "ابن عربي" نور يهبه الله من يشاء من عباده ليرى به المطلق وعالم الغيب فلا يحتاج للبصر بعد ذلك إذ أن الخيال الإنساني في اتصاله بالمطلق تأتي له قدرة إلهية تفسح له المجال لتشكيل ما يشاء ومالا يشاء من الصور حتى التي كانت تبدو مستحيلة و غريبة لأنه يتحرر من قيود المنطق وكل ما يكبل ذهن الإنسان بأغلال المحسوس»¹، وبهذا يكون "ابن عربي" باعتباره الخيال وسيلة معرفية مبدعة مدركة لعالم الغيب قد سبق السريالية لهذا المفهوم.

لقد أعطى المتصوفة للخيال قدرات كبيرة حتى أنه يمكنه إدراك المطلق «فالنفس بترقيها من الحس إلى الخيال إنما تستعد لعملية تطهير أو تجريد (...) حتى تصل إلى مرتبة تستعد فيها لقبول المعاني التي تفيض عليها مع العقل»²، وبذلك رفعته الصوفية إلى مكانة عليية ونفت عنه الخطأ والتزييف وردتها إلى الحكم العقلي لا إلى الكشف عن طريق الخيال النوراني الذي عد «مكان التقاطع بين المحسوس واللامحسوس، يختصر العالم الأكبر أي الكون كله في العالم الأصغر أي الإنسان»³.

وبهذا منح المتصوفة الخيال إذن أسماً ما يمكن أن يناله من قداسة وتقدير طوال عصور الفكر الإسلامي، فالخيال عنصر مساعد في الكشف عن نوع مهم من المعرفة يبيّر الطريق لإدراك طائفة من الحقائق التي لا يصل إليها الفيلسوف بعقله الصارم، فالصوفي بعكس الفيلسوف يعتمد كل الاعتماد على البصيرة والحدس ويؤمن بقدرات الروح الكبيرة، فهو يسمو بالخيال حتى يدنو من الحقائق المطلقة ويجوم حول حماها بل يكشف به ستر الغيب ويطل على المستقبل.

مما سبق إذن يتضح أن ما بين التخيل والخيال ليس فرق بل قطيعة معرفية فبينما اعتمد الأول على استعادة صور المدركات الحسية وإعادة تشكيلها فكان وسيلة فنية في أعلى مقاماته، فإن الثاني قد سما به المتصوفة إلى إدراك المطلق وكشف الغيب فصار آلية معرفية تعمل على تحطيم المدركات

¹ ساعد خميسي، نظرية المعرفة عند ابن عربي، ص 116.

² مجموعة من الباحثين، التصوف، أبحاث ودراسات، تحرير: د عامر عبد زيد، دار الأمان الوائلي، ط 1، 2015، ص 251.

³ أدونيس، الصوفية و السريالية، دار الساقي، ط 3، سنة؟، ص 163.

السابقة وتجعلنا نشعر كما لو أن كل شيء يخلق من جديد فنقف منبهرين أمامها كما وقف الإنسان الأول في لحظات اكتشافه للكون من حوله.

• التخييل والشعر:

إن التخييل يتجاوز حرفية المعطيات الخارجية إلى دواخلها، بل كما يقول "جابر عصفور":
 «لا تنحصر فاعلية هذه القدرة على مجرد الاستعادة الآلية لمدرجات حسية بزمان أو مكان بعينه، بل تمتد فاعليتها إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك، فيعيد تشكيل المدركات ويبني منها عالما مميزا في جدته وتركيبه»¹، وقد تفتن لهذا الأمر الفلاسفة المسلمون الأوائل منذ "الفارابي" إذ كان يعتبر التمثيل أو المحاكاة من أهم خصائص الشعر إضافة إلى الوزن والقافية فقال: «والقول إذا كان مؤلفا مما يحاكي الشيء ولم يكن موزونا بإيقاع فليس يعد شعرا، ولكن يقال هو قول شعري، فإذا وزن وقسم أجزاء صار شعرا، فقوام الشعر وجوهره عند القدماء أن يكون قولاً مؤلفاً مما يحاكي الأمر وأن يكون مقسوماً بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، ثم سائر ما فيه ليس بضروري في قوام جوهره، وإنما هي أشياء يصير بها الشعر أفضل وأعظم هذين في قوام الشعر وجوهره هو المحاكاة وعلم الأشياء التي بها المحاكاة وأصغرهما الوزن»²، ففي هذا الكلام تأكيد على أن المحاكاة عنصر مهم في تكوين الشعر إن لم نقل قوامه وتفضله على المكون الإيقاعي "الفارابي" بهذا يكون قد أدرك الجوهر التخيلي للشعر، وليست المحاكاة عنده نقلاً حرفياً مباشراً للواقع المادي كما قد يتصور البعض بل هي طريقة الشاعر في إعادة تشكيل ظواهر الواقع ومعطياته بصورة مماثلة أو مشابهة لحضورها العيني كما بين "ابن سينا" في قوله أن المحاكاة هي "إيراد مثل الشيء وليس هو هو".

أما في الأدب فلم يكن الخيال ذا أهمية تذكر في المفهوم الكلاسيكي في الآداب اليونانية والرومانية والعربية القديمة ولا في الآداب الكلاسيكية التي قامت عليها «فلم يكن الشاعر باحثاً عن المجهول بقدر ما كان مراعيًا للصقل والترتيب والصنعة والمحافظة على النظام والميل إلى تصوير الكليات العامة التي يشترك في فهمها الناس جميعاً»³، إذ ظل الخيال رهين الحس محافظاً على النظام «فقوته إنما تصوغ الصور من عناصر كانت النفس قد تلقته عن طريق الحس والوجدان وليس في إمكانها أن

¹ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 13.

² يوسف الإدريسي، الشعر والتخييل، ص 173.

³ السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ص 76.

تبدع شيئاً من عناصر لم يتقدم للمتخيل معرفتها»¹، ويرى "الشابي" أن الأمة العربية على عكس غيرها من الأمم كانت ضحلة الخيال ولم تعرف من جمالياته إلا القليل بل من المحال «أن يجد الباحث فيها ما ألف أن يجده في أساطير اليونان والرومان من ذلك الخيال الخصب الجميل»²، وأرجع ذلك إلى كون الإنسان ابن بيئته ولكل شاعر نصيب بيئته من الجمال خيالا «فالجمال الطبيعي هو القسطاس العادل الذي ينبغي أن توزن فيه نفسيات الأمم و شاعريات الشعوب ليعلم ماهي عليه من قوة أو ضعف و من صحة أو فساد»³، فكان للشاعر العربي من الخيال نصيب صحرائه وانتقل شحوبها إلى خياله عدوى فتكت بملكاته الشعرية ولما كان الخيال قديماً بعض توهم لم يعط له دوراً ذا بال فقد رأى "عبد القاهر الجرجاني" أنه يقوم «على التخيل والادعاء والخداع والإيهام وذلك بغرض إحداث أثر نفسي وإيصال مغزى معين منبعث من موقف إنفعالي تستجيب له رغبات وميولات المتلقي»⁴. فالخيال عند "الجرجاني" هو تشبيه مناف للحقيقة بل هو ضرب من الكذب.

أما عند "حازم القرطاجني" فالتخيل هو عنصر تأسيس لبناء الشعر في رأيه إذ على أساسه يظل الشعر محتفظاً بوظيفته النفسية المتمثلة في التأثير في المتلقي إذ عرفه بقوله: «كلام موزون مقفى من شأنه إن يجب إلى النفس ما قصد تحببها إليها، و يكره إليها ما قصد تكريهها، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حسن تخيل له»⁵، و قد أخرج "القرطاجني" التخيل من الدلالة النفسية إلى الاعتناء بالأسلوب والنظام والوزن مع الاحتفاظ بالأثر الحاصل لدى المتلقي. وبهذا ظل التخيل أسير المحبسين المدرك الحسي والتشبيه المماثل أو التقريبي واستمر كذلك حتى مع الإحيائيين وإن كان على يد "البارودي" ثبت إبدال مصطلح التخيل بالخيال في قوله: «الشعر لمعة خيالية»⁶، وبذلك فالخيال خصيصة كل نص شعري لدى التقليديين فضلاً عن القدماء العرب وغيرهم.

ولما عرف العالم الرومانسية «تحقق أعظم تحول في مفهوم الخيال بفضل الفيلسوف الألماني "كانت" Kant، إذ يرى "كانت" أن الخيال أجل قوى الإنسان، وأنه لا غنى لأية قوة أخرى من قوى الإنسان عنه وقلما وعى الناس قدر الخيال وخطره، فهو عنده الملكة القادرة على التأليف بين

¹ محمد الخضر حسين التونسي، الخيال في الشعر العربي، المطبعة الرحمانية، ط 1، 1922، ص 13.

² أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، كلمات هنداوي، ط 1، سنة 1950، ص 12.

³ المرجع نفسه، ص 28.

⁴ مصطفى المويقن، بنية المتخيل في نص ألف ليلة و ليلة، ص 95.

⁵ المرجع نفسه، ص 28.

⁶ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدالها، ج 2، الرومانسية العربية، دار توبقال، ط 2، 2001، ص 128.

الحس والفهم لكنه تأليف منتج ليس معيد مكرر، وهذا المفهوم الجديد للخيال « أفسح المجال لمركزية الذات ومركزية الذهن فانتقل المركز من الله والواقع إلى الذات الإنسانية، أي أن الإنسان صار قادرا على خلق الكينونات»¹، و ازدادت أهمية الخيال عند "وردزورث" **Wordsworth** إذ اعتبره ترجمان العواطف القوية، واكتملت نظرية الخيال عند "كولريديج" **Coleridge** عندما فرق بين الخيال الأولي والثانوي، فاعتبر الخيال الأولي «تلك القدرة الحيوية والعامل الأول في كل إدراك إنساني (...) ويقابل ما يدعوه كانت الخيال الإنتاجي أما الخيال الثانوي فهو صدى للخيال السابق ويصطحب دائما بالوعي الإرادي (...)»²، وهذا النوع يدعوه "كانت" الخيال الجمالي، إن الخدمة الجليلة التي أسدتها الرومانسية الغربية عموما و"كولريديج" خصوصا كما يرى الدكتور "مصطفى بدوي" لم يكن تأثيرها على مدرسة أو مذهب معين بل خدم الفن بشكل عام فقد ساهم في إيمانهم بقدرة الخيال وبالتالي بقدرة الفن والشعر على اكتشاف الحقيقة ودافعوا على الموقف الشعري والتفسير الخيالي في عالم غلبت عليه المادية والروح العلمية، وبذلك انفصلت التجربة الشعرية عن الواقع وأوقفت موكب العقلانية المنتصر وفتحت المجال أمام الروح وازداد الاهتمام بتجربة الخلق والفن على يد فلاسفة مثل "شلينج" و "شوبنهاور" **Schopenhauer** ووصل إلى أعلى قمة مع "نيتشه" **Neitzsche** حين أقر أن العلم في صميمه ظاهرة جمالية.

أما السريالية: فقد أعطت للصورة مكانة عليا وأكد أصحابها أنه لا يملأ الفراغ الوجودي الذي صنعه المادية إلا جمال الصورة.

أما في الأدب العربي: فقد سيطرت النزعة الحسية على النظرة الجمالية في الشعر العربي، تلك النزعة التي تعتمد على الإقناع وإمتاع الحواس أكثر من اعتمادها على الإيجاء و الغموض وهو ما أيده النقد وقتئذ كما سبق أن أشرنا إلى ذلك عند كل من "الجرجاني" و "القرطاجني"، إذ لم تكن الصورة عندهما ضرورة لبناء المعنى بل كانت زائدة عنه لهذا جاءت متداعية مفككة، إنه خيال حبيس الحسية والواقعية مهما حاول تزيين نفسه، وأخيرا و بعد أن وفدت الرومانسية للعالم العربي (وإن كانت ضمن عداد الموتى في العالم الغربي وقتها إذ أنها وصلت للعرب بعد حوالي قرن من ظهورها الفعلي) وجد

¹ محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي و المثاقفة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 2000، ص 26.

² محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 388.

الشاعر فيها ملاذ بعد الهزائم المتتالية للأمة، فبدأت الرومانسية بمبادئ نظرية تمثلت في آراء "العقاد" و"شكري" و"المازني" و"نعيمه" وغيرهم وتجلت هذه الآراء في شعر "أبولو" و"المهجر"، فكانت الرومانسية مظنة الخيال كما عرفنا ورغم أنها ربطت الشعر بالخيال كما عند التقليديين إلا أن «معناه يختلف بينهما إلى حد القطيعة، فالخيال الذي رفضه القدماء من الفلاسفة والنقاد أصبح متداولاً عند التقليديين وقد ساووا بينه وبين التخيل (...). إلا أن الخيال عند الرومانسيين مناهض لإمبريالية العقل فيما هو عند التقليديين ملزوم بالامتثال للعقل»¹، لقد زالت في هذا الجيل عقدة تأليه القديم والخوف من خوض تجارب جديدة وراحوا يبحثون في مقومات الفكر الغربي ويحاولون استخلاص رحيق تجاربه، وكان "الشابي" صوت هذه المرحلة بامتياز و"أغاني الحياة" خير دليل على ذلك إضافة إلى كوكبة من الشعراء أمثال "محمود طه" و"علال الفاسي" وغيرهم، إلا أن الرومانسيين العرب لم يأخذوا من الرومانسية الغربية إلا ما يتماشى مع أوضاعهم السياسية والثقافية و لم يحملوا فلسفتها القائمة على أبعاد أنثروبولوجية ونفسانية وطبيعية وبيولوجية وسياسية وأدبية، ورغم نقائص الرؤية إلا أنها كانت مهداً للتغيرات الجذرية التي جاءت بعدها إذ استطاعت أن تحدث هزة غير عادية في المفهوم الشعري وأسس التذوق الفني وكان من نتيجة هذا أن بدا كل شيء قابل للتغيير وأصبح الشعر يغري بالتجربة والمغامرة بعد أن كان جامداً محنطاً.

● الخيال في التجربة الشعرية الحديثة :

إن نظرية الخيال الرومانسية «تركز على اللاهوت والناسوت والوجود ومن ثم فهي مزيج من التصوف ومن الأفلاطونية المحدثه ومن فلسفة التعالي»²، أما الخيال بعدها فلم يعد يقنع بإيجاد العلاقات بين الموجودات «أو بأن يتلقى مصادره وصوره من الخارج بل أصر على أن يخلقها بنفسه وأصبحت الصورة الشعرية بالتالي صورة بالألوان والأضواء والأصوات والرؤى المختلطة المتداخلة»³، فعلمنا اليوم يختلف عن عالم أسلافنا، كان عالمهم أكثر تناسقا وانسجاما من عالم اليوم الذي طبع على القلق والحيرة، إنه عالم أرهق إنسان اليوم، وأثقل كاهله و أتعبته العقلانية الجافة التي اتسم بها، فكان الشعر اليوم «ذهاب إلى أقصى حدود المخيلة، وفتح كنوزها الغامضة و عوالمها الخفية، إنه انتزاع

¹ محمد بنيس، الشعر العربي بنياته و إبدالاتها، ص 129.

² محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي و المثاقفة، ص 29.

³ السعيد الورقي، لغة الشعر العربي، ص 432.

المخيلة من بركها الساكنة وإشعال رفيف أجنحتها وجعلها ترتطم بكل الجهات طائرة مهيجة»¹، لقد تخلت التجربة الحديثة عن الخيالات المتفككة واستعانت بالصورة الشعرية المتكاملة لتشكيل وحدة عضوية متماسكة وتنقل التجربة في جمالية عالية ولم تعد المقاربة بين «طربي المشبه والمشبه به بل تصبح شيئاً آخر إنها المقاربة بين عالمين: عالم القصيدة الشعري وعالم الواقع الاجتماعي، المقاربة بين هذين العالمين تأتي على حد مرهف حد فضائي جدول ومتفجر بالإيجاء»²، إنه الخيال الإبداعي «الذي ينتقل بين منطقتين الأولى مادية تشمل المراتب والحسيات والثانية مثالية تشمل المجردات وهو خيال مبدع لأنه يحول الواحدة إلى الأخرى فالإبداع يكمن في تحويل المادي إلى مثالي والعكس أيضاً»³، فيصنع عالماً مختلفاً عن العالم الواقعي، هذا الخيال يقود إلى متاهة من المعاني ولم يعد الإنسان في شعر اليوم حيواناً عاقلاً كما قيل عنه «قبلاً بل إنه لقريب من الحقيقة أن يقال أن الإنسان يتفرد بكونه حيواناً متخيلاً»⁴.

لقد حاول الشاعر الحديث أن يستعين بالصورة الشعرية المركزة والمكثفة في مقابل الاستغراق الرومانسي في الصور الخيالية، فالتخييل في الشعر الحديث هو رؤياً تستشف ما وراء الواقع فيما تحتضن الواقع، إنه القوة التي تطل على الغيب وتعانقه وتتماوج معه، فيما تنغرس في الحضور، والشعر بهذا المعنى «رباط خلاق بين الحاضر والمستقبل، والحضور والغيب، الزمن والأبدية، الواقع وما وراء الواقع»⁵، فالخيال في القصيدة الحديثة لا يستدعي صوراً ليعيد تركيبها بل «يعبر عن نضج مفاجئ لكافة مدركات المبدع المخترنة وقد تراكبت نتيجة تجارب حسية متعددة، شغل الذهن عنها (...) ولكنها فجأة (...) تتحول إلى فكرة تلح على المبدع وتقلقه وتدفعه إلى التعبير، وبخاصة إذا تعرض لمثير ما»⁶.

هذه رحلة الخيال فقد بدأ غريباً منفيًا من مملكة العقل ثم منزويًا في ركن قصي في الكلاسيكية كآحمق في قرية حكماء، ليجد ضالته في الرومانسية فكان أنيس المتألمين وصوت زفرائهم، ليتحول أخيراً إلى أهم آليات القصيدة الحديثة ويبقى في ذلك الفضل أول الأمر إلى الصوفية التي تفردت بإعطائه مكاناً علياً أوصله إلى أن اعتبر أداة معرفية، بل وسيلة لمعرفة الحق والاقتراب من نوره.

¹ خزعل الماجدي، العقل الشعري، ص 432.

² يمني العيد، في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط 3، 1983، ص 102.

³ خزعل الماجدي، العقل الشعري، ص 436.

⁴ محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي و المثنافة، ص 31.

⁵ أدونيس، زمن الشعر، ص 114.

⁶ محمد علي الكندي، الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط 1، 2003، ص 26.

3. جدل الذاكرة و الخيال في شعر "حسين زيدان":

بعد أن تحدثنا عن التخيل ورحلته من الفلسفة الى حقل الأدب ودوره في صنع العوالم الأدبية، صار لزاما علينا أن نعرض للحديث عن الذاكرة فهي نديمة الخيال وكلما ذكر أحدهما استدعى الآخر لمشاركته المجلس، فما تعريف الذاكرة وما دورها في الأدب عامة وفي صناعة عوالم الشعر وتأثيره بيته بخاصة؟

يعرف "جبور عبد النور" الذاكرة بقوله هي «قوة عقلية قادرة على الاحتفاظ بالأحداث العابرة وعلى إحضارها للمرء عند الاقتضاء»¹، فالذاكرة الشعرية بئر طافحة حتى القرار بخزين الماضي مليئة بالقراءات المنسية والواعية، ولا يتم كتابة القصيدة بمعزل عن تلك البئر الغاصة بخزينها المتلاطم، فالقصيدة ليست نتاجا تلقائيا بل عمل يستند إلى خبرات وقراءات تنتشر في ثنايا النص لتتجسد بعد ذلك، أما فنيا فقد وقف رجال الفن من الذاكرة موقفين متناقضين، الأول يقول أنها الأساس في كل إنتاج مهما كان حظه من الابداع لأن تراكمها وخبراتها المتتابعة يتفجر من خلال القلم، أو الريشة أو الازميل أو الوتر فيكون الأثر الفني محصلا لهذا التراكم والتفجر معا، والثاني يذهب الى الذاكرة بما تحمله من أثقال الماضي والحاضر، تعطل في الفنان أصالته وتشوه ذاتيته، وتحول بين فطرته والابتكار، وقد اعتبرت الذاكرة منذ العصور الأولى للحضارة العربية محل نقاش كبير وعرفت باسم الحافظة أو الذاكرة أو المتذكرة و اعتبرها "ابن سينا" القوة الخامسة في ملكات الإدراك الذهني وأقر أن لها عمليتين «إذ تقتصر على الحفظ و التخزين كما تستدعي معاني الأشياء بعد غيابها عن الحس»² أما علم النفس الحديث فقد أكد أنها «ليست سوى مستودعا او مخزونا يخزن فيه الفرد جميع الصور الاجتماعية أو العرفانية أو العقلانية التي تمر أمام مخيلته خلال حياته في هذا العالم المتطور سريعا»³، أما في النقد القديم فقد ظلت الذاكرة مجرد مخزون ضخم يضم فيه الشاعر مجمل قراءاته وهي على هذا النحو كما يقول الدكتور "جابر عصفور" ذاكرة سلبية، إذ اعتبر أشعر الناس أحفظهم لشعر الأولين وأقدرهم على النسج على مثالهم فكانت بذلك القصيدة التقليدية قصيدة ذاكرة بامتياز، تعيد ما ترسخ في الأذهان وترفع صوت القبيلة لا صوت شاعرها ذلك أن «الشعر في الماضي كان خاضعا في أكبر أشواطه للذاكرة وكانت الذاكرة منبعه فماضي الشاعر وطفولته وذكرياته وأطلاله هي عماد

¹ جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص 116.

² يوسف الإدريسي، التخيل والشعر، ص 138.

³ مصطفى غالب، الذاكرة، منشورات مكتبة هلال، بيروت، ط 1، 1985، ص 5.

الشعرية العربية القديمة والحديثة بجزئها الأكبر ولم تكن مخيلة سوى هامش بسيط على صفحة الذاكرة¹، فإذا جاء عصر النهضة وبرز شعر الإحيائيين كانوا صدى لذاكرة الشعرية العربية القديمة، فقد حاولوا ما استطاعوا أن يبقوا ظلاً للأصل القديم وبذلك ظلت سلبية لا تعدو أن تكون آلية للاستعادة والاسترجاع، ولما كانت الذاكرة قبر الماضي، ظل الشعر ينبش في ضريحها ويحاول أن يث الروح في رفاتها، فبقي في تلك الحقبة رهين هذه المهمة ولم يتجاوزها، أما في المفهوم الحديث فقد أوكلت للذاكرة مهام بالغة الأهمية فيصنفها البعض بأنها البئر التي تتجمع بها كل القراءات والخبرات والتجارب الانسانية لتتفاعل فيما بينها بواسطة القوة التخيلية بل يرى بعضهم أنه «قد آن الأوان لكي نقلب المعادلة كلياً، فالشعر الجديد البسيط والمغاير هو الشعر الذي يعتمد على المخيلة ويقصي الذاكرة بل يستخدمها في التخيل لا في الاستعادة»²، إذ نادى "بنيس" بتخريب هذه الآلة المتسلطة على العقول وأقر أنه «آن لنا أن نخرب الذاكرة كآلة متسلطة تفصل الممكن عن قياس الكائن»³، وهو ما قامت عليه الشعرية القديمة، لهذا يرى "أدونيس" أنه «لئن كانت الاستعادة التكرارية (التذكير) على المستوى الديني صحة وعافية فإنها في الأدب مرض وآفة»⁴ فعلى عكس المعارف الأخرى التي تكون فيها الذاكرة عنصراً مهماً لبناء المنظومة المعرفية فإن الشعر يحتاج لمحو ذاكرته دوماً لإبداع نماذج مغايرة لما كان ويفخر "أدونيس" بأنه أحسن من يكتب بعيداً عن ذكرياته فيقول «إن كان شاعر يلغي الذاكرة من الشعر والإبداع الشعري فأعتقد أنه أنا، ليس في شعري أي أثر للذاكرة بالمعنى الثقافي لا على مستوى الذاكرة تراثياً ولا على مستوى الذاكرة شخصياً»⁵، وقد انقسم المبدعون في شأن الخيال إلى قسمين: بين من يفرد الخيال كمؤثر وحيد في العملية الإبداعية ويبالغ في هذا الإتجاه حتى أنه يقصي الذاكرة تماماً فيقول "نزار": «إني لا أحفظ قصائدي القديمة لأني أكره الوقوف على الأطلال إنني رجل بلا ذاكرة شعرية»⁶، وبين من يقول أن تجاوز الذاكرة ضرب من الوهم ولا يمكننا التجرد من ذكرياتنا مهما حاولنا لأنها تسكن لا شعورنا ولا سلطة لنا عليها، وقد ربط نزار الإبداع بالخروج عن المألوف والتفلسف من قيود الذاكرة فالإبداع عنده هو الخروج عن التشابه، وعدت المخيلة قرنية الشعر والذاكرة قرنية النثر فمن المفكرين من تطرف في هذا الشأن، حتى عد الإبداع الحق في

¹ خزل الماجدي، العقل الشعري، ص 234.

² المرجع نفسه، ص 434.

³ محمد بنيس، حدائث السؤال، ص 19.

⁴ أدونيس، صدمة الحدائث، ص 236.

⁵ أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص 265.

⁶ بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 505.

الشعرية الحديثة مرهون بنسيان تاريخ الشعر قبلها، إذ «غاية ما في الأمر هو كيفية تصور الشعرية انجاز مسبق أي بلا ماضي ويكون في وسعنا أن نكتب تحت وطأة الكلي»¹، لكن السؤال الذي يطرح نفسه هل هناك شعر بلا ذاكرة، بل هل هناك شخص مبدع بذاكرة خاوية أو مفقودة ؟؟؟ لا نظن هذا بل لا يمكن أن يكون، لهذا كان السؤال الأجدر بالطرح هو كيف تتفاعل الذاكرة والخيال لإبداع قصيدة مختلفة وهو الأمر الذي قادنا إلى الحديث عن جدل الذاكرة والخيال في قصيدة "حسين زيدان" :

يندرج الجدل الذي يحصل بين آليات عمل الذاكرة و آليات عمل الخيال ضمن إطار كيفية تشكل العوالم الشعرية «إذ تقوم آليات عمل الذاكرة بتموين الحالة الشعرية والوضع الشعري برصيد جوهري للتكوين والتشكيل، لما ينطوي عليه الرصيد من ذكريات لها حضور إنساني ووجداني ومكاني فاعل في حياة الذات الشاعرة»²، وغالبا ما تستدعي الذات ذكرياتها التي تركت بصمات واضحة في تكوينها بعد أن تحدث فيها تحويلات فنية تجعلها صالحة لأن تصبح نصوصا أدبية. مثال ذلك قصيدة "الشيء"³ :

بيت طيني وحجارة
 قن لدجاجات سكرى
 وشجيرة زيتون صفرا
 أفق صيفي وستارة
 ورفوف فوضى و أواني ... بالسدة شئ مخفي
 وعلى الكانون خيوط دخان سوداء
 أم ترضع مهجتها وتعد بميناها الطاجين
 بركن البيت لفيف حنابل ... مكنسة
 كيس مفتوح ونشارة

¹ خزعل الماجدي، العقل الشعري، ص 437.

² محمد صابر عبيد، العلامة الشعرية، قراءات في تقانات القصيدة، ص 229.

³ حسين زيدان، قصائد من الأوراس إلى القدس، ص 22.

فخ نصب للفئران

ودوح في ركنيه توارى

يلمع إبريم فضي وبشارة ...

تتربع مائدة خضراء عليها نسخة قرآن وعلى الحائط

نحت يشبه شكل الطفل ويشبه سرجا لحصان

في الغرفة كومة أشلاء برنوس أبيض صوفي

لكن في السدة أسرار شيء بالسدة مخفي ...

"حسين زيدان" مؤمن بذكرياته معتر بها، في حفرياته لازال محتفظا بدفء تجاربه، فالشخصية الإنسانية مبنية على الذاكرة «فحتى تحافظ على كيائك المستقل لا بد من أن تستمر معك تجاربك ضمن هويتك المميزة ألا وهي الذاكرة، الزمان متحدا مع المكان»¹ كما يقول "حسين نشوان".

فهيمنت روح الذكرى على ديوان "قصائد من الأوراس إلى القدس"، إذ يعود "حسين زيدان" في قصيدة "الشيء" إلى ذكرياته الطفولية في معرض خطابه المكاني لتنسج ملامح ذاكرته نص القصيدة، وفي حديثه حنين لأيام خوالي وما تذكره للبيت الطيني وقن الدجاجات، وشجر الزيتون... وغيرها إلا استرجاع لمرحلة دافئة حميمة لا زالت تسكن ذاكرته ويحلم باستعادتها، في هذه القصيدة تحكم الذاكرة قبضتها على زيدان، إنها قصيدة بعيدة عن الشعر الحداثي والرؤيا الاستشراقية فهي مجرد تداعي صور تفر من ألبوم ذكريات طفولته، أو ربما هي انتصار لتقاليد يجارب "زيدان" من أجل أن يورثها لجيل بعده (فالكانون، الطاجين، الحنابل والدوح والبرنوس ...) وغيرها قاموس أوراسي بإمتياز يمنحه زيدان الخلود بين دفتي ديوانه.

"الشيء" معلم فرحي لذاكرة منقوشة بالحب والعطاء، وما استدعاء البيت الأوراسي القديم إلا هروبا من زمن تسعر حتى كاد يلتهم أبناءه إنه «مكان يشكل إتحادا عاطفيا مع الشاعر وصلة تواصلية بين إبداع الشاعر من جهة وإيحاء المكان وبوح أسراره من جهة ثانية ليصبح استرجاع المكان

¹ عمر أحمد الريجات، الشاعر وذاكرة الطفل في الشعر العربي الحديث، مذكرة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة مؤتة، 2010، ص 161/162.

مهرباً من مثقلات النفس ومحملات الهموم¹، إنها قصيدة تهيمن على أجوائها الذاكرة وتقطع الطريق أمام الخيال لهذا جاءت ساكنة هادئة فالشاعر يجلس خاشعاً في حضرة الماضي ولم يفتح الباب أمام المتلقي لإعماله خياله، إلا في قوله " في السدرة شيء مخفي " ويتعاضم إيجاء هذه العبارة إذ يعطي "زيدان" القصيدة عنواناً، "الشيء" فهو بهذه اللفتة الذكية منه يجعل القارئ وهو يقرأ القصيدة متعلق بالشيء المخفي في السدرة فيكسر هذا جو الرتبة الذي تضيفه عليها الذاكرة.

واستمرت روح الذكرى جلية في قصائده الأخرى إذ يحتل الأوراس مكانة عليّة في شعر "زيدان" فأوراس هو الوشم الخالد في الذاكرة العربية جمعاء، إذ فيه وثقت شهادة ميلاد الثورة المعجزة، فرغم انتهاء العمر الافتراضي له إلا أنه ظل حياً فينا «بل تحول من مرادف للوطن الصامد المكافح ومن مجرد حصن جبلي منيع إلى فضاء جمالي أسطوري ممتع»².

ففي قصيدته حديث "جبل"³ بث "زيدان" جبلاً أوراسياً وجع أمة تبكي قدسها وتتمنى لمس ترابه فقال:

إني أحن إلى عناق الكرمل	جبل من الأوراس حدث قال لي
ونسيت قمة فرحتي وتهللي	فلقد نسيت مسافتي في دربه
فتلوت في أفيائه من منهلي	جبل من الأوراس ضم طفولتي
ولمست أنفاس الحنين الأول	فعشقت صوت الروح يكبر في دمي

جبل من الأوراس ضم وصية
فحملتها سرا ولم أتأول

¹ عمر أحمد الريجات، الشاعر وذاكرة الطفل في الشعر العربي الحديث، مذكرة لنيل درجة الدكتوراه، ص 165.
² يوسف وغيلبي، في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور لنشر والتوزيع، ط 2، 2012، ص 124.
³ حسين زيدان، قصائد من الأوراس إلى القدس، ص 44.

ظلت كآبته جراحا لاتني
عن كشف آخر حلمنا المتجول

وتجهمت فيه الصبابة قائلا
جسد أنا و الروح عند الكرمل

إنها آهة أمة كاملة باح بها الجبل «وكم نحتاج اليوم أكثر من أي وقت مضى إلى عطر أوراسي ينعش الأحلام المنسية في الذاكرة العربية المتعبة، يضمخ جوانحنا المثقلة بزخم الانكسارات القومية وعفونة النكسات التاريخية»¹، فلم يعد المكان مجرد حضور واقعي، وإنما تحول عبر انفعالات الدهول والإدهاش إلى مجموعة تصورات ومفاهيم ترتبط بالبحث عن هوية المكان الثقافية والتاريخية وهو موقف يعزز به الشاعر حالة الاستكشاف المتكرر للأماكن، وما استدعاء الأوراس في الديوان عامة وفي هذه القصيدة خصوصا إلا «صياغة فكرية و ثقافية لجماليات المكان التي تتأسس على استنطاق الأبعاد المعرفية في النص بإعادة اكتشاف الماضي محملا بالتجارب المختلفة وممزوجا بالعواطف التاريخية والدينية التي لا تفصل عن ذاكرة المكان وإحالاته الممكنة، فللمكان بتجلياته ورموزه وعلاماته سحره الطاعني في القول الأدبي عموما والشعري خصوصا، إذ يمثل مرجعية مركزية جوهرية، فإذا يتحدث "زيدان" عن البيت الأوراسي وجبله الأشم يتحدث عن مكان عاطفي «ينطوي على كثافة وجدانية وترميز عاطفي عال بوصفها مرتكزا أصيلا ترعاه الذاكرة رعاية خاصة، وتؤلف حركيتها من خلال طاقاته على استنهاض نسق الذكريات وبعث ملامح السيرة»²، في محاولة لإعادة بعثه من جديد ذلك أن حس المكان الفعلي «حس عميق وأصيل في الوجدان البشري، وخصوصا إذا كان المكان هو موطن الألفة والانتماء»³، إذ غالبا ما يتدخل الزمن بعنفه وشراسته وسطوته للإخلال بالمكان الفعلي ويحاول الشاعر بواسطة «العودة الجمالية الحميمة ذات الحنين الأمومي إلى مرجعية المكان و دفع محتوى الذاكرة بأنساقه و خطوطه و مستوياته للتمركز حول أنموذج و الدفاع عنه في مواجهة زوال عارم يقوده الزمن لنسف هذه المرجعية الأثرية»⁴، فهو عندما يسترجع ذكرياته الأوراسية يعود بالضرورة إلى استدعاء الذاكرة واستجلاب الزمن الماضي تعويضا وجدانيا وإنسانيا في غياب الراهن وغموض المستقبل فهو إذ يعيد إنتاج المشهد الجمالي للبيت الأوراسي القديم يسترجع أصالة المكان وسحره المتغلغل في أدق مساحات الروح والقصيدة معا.

¹ يوسف و غلبسي، في ظلال النصوص، ص 124.

² محمد صابر عبيد، العلامة الشعرية، ص 127.

³ إعتدال عثمان، إضاءات النص قراءات في الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 2، 1998، ص 8.

⁴ محمد صابر عبيد، العلامة الشعرية، ص 127.

إن قصيدة "الشيء" هي سيرة مكان مركزة وموجزة تظهر فيها حركية الذاكرة على نحو جمالي فعال وغزير وحيوي ونشط يسعى إلى رسم الزمن الذاكراتي الجميل الذي تتألق فيه الطفولة بمرجعياتها السعيدة.

من هذين النموذجين اللذين اخترناهما من ديوان "زيدان" الأول يتضح كم كانت ذاكرته مستحكمة به، وربما حسب هذا على شعريته لأن الشعر أولاً وأخيراً «مركب إبداعي يصدر عن مركب إنساني وهو إذن قبل كل شيء كشف، أعني أنه ليس وثيقة عن المعطى، وإنما هو اختراق وتجاوز»¹، ذلك أن الإبداع عامة والشعر على الخصوص نقيض التكرار، وللذاكرة آلية تنميطية تستعيد بها الأشياء وتكررها، وهو ما يناقض الكتابة الجديدة إذ تستعصي الكتابة على الذاكرة تصدعها، تقلب سياق المعارف تلعب بها (..) لعبة يقعدها الوعي واللاوعي، التقرير والتخييل، الواقع والرمز، فالنسيان مبدأ البلاغة الحديثة كما يقول "بنيس"، و قد أدرك "زيدان" هذا سريعاً فملتأمل لدواوينه التالية يدرك أنه تخلى عن التقرير الذي تفرضه الذاكرة والتجأ معتصماً بطود الخيال وإن كان لم يتصل من ذاكرته البتة.

وفي الطرف الآخر من حدود الذات الشاعرة تعمل آليات الخيال «على فتح الحالة الشعرية والوضع الشعري على آفاق استشرافية، تزودها بعين تخيلية قادرة على اختراق حاجز الإبصار التقليدي والنفاذ إلى عمق المجهول»²، وربما هذا هو أهم ما في الخيال، إنه يثري الشاعر بتجارب جديدة ومختلفة بما يعطيه من هبة وجلال «لا باعتباره مولداً أشياء غريبة غير معقولة وغير منطقية بالنسبة للآخر، بل يعيد بناء الشاعر في هدم وبناء متصلين وبينهما تخرج القصائد»³، إنه الانتقال من الرؤية التي تعطيها الذاكرة إلى الرؤيا وحدودها اللامتناهية التي يهبها الخيال، وهو ما عملت على إبرازه التجربة الحداثية التي استطاعت أن تستوعب أن العمل الإبداعي مركب كما هي التجربة الإنسانية وهو ما لخصه "رامبو" **Rambo** حين صرح «ينبغي أن تكون ذاكرتك وحواسك غذاء للحافز الذي يدفعك إلى الخلق»⁴، إنه تظافر الكل من أجل الإبداع الشعري، فالشعر طقس الروح الذي يستمد طاقته من حواس الجسد فأصبحت الذاكرة و جهها آخر للخيال فقال "توماس

¹ أدونيس، كلام البدايات، ص 28.

² محمد صابر عبيد، العلامة الشعرية، ص 229.

³ خزعل الماجدي، العقل الشعري، ص 458.

⁴ السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص 86.

هوبز "Thomas Hobbes": «لخيال والذاكرة شيء واحد، يختلفان في التسمية لأسباب مختلفة»¹، إذ لا يجد بعض المحدثين مسوغاً لفصل الذاكرة عن الخيال مثل "ستيفن سبندار" الذي يرى أن الخيال ما هو إلا وظيفة من وظائف الذاكرة و أن قدرتنا على التخيل ما هي إلا قدرتنا على استعادة تجاربنا القديمة وتطبيقها على موقف مختلف"، ويرى "والي" أن فصل الخيال عن الذاكرة أمر عبثي «أي أن الذاكرة حافظة ومنظمة ومبتكرة معا غير أن عمليتي التنظيم والابتكار تتم في جانب اللاوعي»².

في التجربة الشعرية "لحسين زيدان" يتجلى تظافر الذاكرة والخيال في جل قصائده فهو يؤمن أن «الشعر هو صفحة الكلي، وهو نقطة الصيرورة التي تخترق الوجود والمعرفة»³، ولأنه كذلك تتظافر كل قوى الشاعر وقدراته للاقتراب من هذا الكلي، وفي قصيدة "ذكرى مسار الرفض"⁴، يظهر تظافر آليات الذاكرة والخيال في بناء نص يختلف عنهما معا «فالكاتبه تختلف عن قصيدة الذاكرة وقصيدة الحلم وتلتصق باللموس والمحسوس، تدمر استبداد الذاكرة، تحاور الحلم دون أن تستسلم للانغلاق الذاتي للفرد»⁵، أول ما يستوقفنا في هذه القصيدة عنونها في محاولة لفك شفرتها فالقصيدة كما هو مبين إحياء لذكرى ما تسكن ألبوم ذكريات الشاعر، لكن هل هي استرجاع لصور قديمة تعمل الذاكرة على بعثها بعد الموت أم أنها بناء فني استخدمت فيه الذاكرة كآلية لنسج النص؟ هذا ما سنتبعه عبر هذا النموذج:

يبدأ "زيدان" قصيدته بتقرير يعطي فيه خلاصة تجربة ونتيجة لما يعاينه فيقول:

وعرفت الآن من سبب موتي

وتفرست مليا في تقاسيم احتضاري

وتعرفت على من أخدم الإيقاع في أنفاس صوتي

فاحتضنت العهد في طهر المسار

¹ مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، عن وزارة الثقافة الجزائرية، ط 2007، 1، ص 104.
² جهاد شاهر المجالي، دراسات في الإبداع الفني في الشعر، رؤى النقاد العرب في ضوء علم النفس الأدبي والنقد الحديث، ط 1، 2007، ص 95.
³ خزعل الماجدي، العقل الشعري، ص 437.
⁴ حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص 27.
⁵ محمد بنيس، حادثة السؤال، ص 21.

في هذا المقطع يصرح "زيدان" أنه يدرك أسباب ما يعاينه من غربة تجعله في عداد الموتى، لقد تفرس مليا في ملامح احتضاره حتى عرف من يحاول إخماد صوته وكنم أنفاسه، وبالرغم من أنه يحتضر لا يزال مصرا على الوفاء لعهدده واكمال الطريق التي اختارها يوما، ففي أول مقطع من مقاطع القصيدة يستدعي زيدان ذاكرة الطفولة فتتجلى أمامه صورة أم ترضع مهجتها يكسو الحزن محياها وتمكن منها الهزال حتى بدت الأضلع، إنها الذاكرة تزوده بصور أثرت في حياة الشاعر يوما وهزت كيانه، ولأن استخدام الذاكرة يجرنا للتنميط، استعان الشاعر بخياله ليفتح أفقا آخر لقصيدته فالرضيع هو الشاعر نفسه ورضع بدل الحليب رفضا للواقع ومآسيه:

رافض مذ أروضتني المرضعة

قدمت ثديا حزينا ... فرأيت الأضلعا

خوفها من طارق يسأل ليلا إخوتي

عن مكان الخارجي وكبير الأربعة

رافض مذ قدمت .. ثديا .. رأيت الأضلعا ...

وتشير الأم حولي: تكمل العدة باسمي

[لعبة حربية]: لم يكشف المأفون ما تقصد أومي

وأنا أحفظهم .. أحفظ ذاك الأصبعا ...

* * *

رافض منذ قدمت حزنها .. و الأضلعا

فرأيت السد فيه مشرعا

إنه الحزن الذي ورثه "زيدان" من مرضعة حملت بين جنبئها حزنا دفيناً، إنه يفر من سيطرة الذاكرة التي «تعيد إنتاج العلاقات نفسها، علاقة نظرة الشاعر والعالم و الأشياء وعلاقة لغته بها»¹،

¹ أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص 319.

إلى الخيال ليصف حجم الحزن، ثم تعيد إليه الذاكرة صورة أخرى للظلم يوم فتنش بيته وتعرض للذل والإهانة :

ونهارا فتشوا بيتي كأني: سارق الشمس بجفني

شديني من شعر ذقني .. كان يوم الجمعة

كدت أنسى أنه الليل ويطلى بالبياض ..

بامتعاض ..

غير أنها صورة لم تستقر في ذهن "زيدان" وحده بل في ذهن كل مظلوم، إنها صورة مهما حاولنا تخييطها في برواز وإلصاقها على جدار حافظة لتنسى بعد حين ما أمكننا ذلك، فهي تفر منه لتتجلى وكأنها ماثلة أمامنا، وهذا عين الإبداع فهو «لحظة تخترق الأزمنة [إنه] حضور دائم، و لكونه حضورا دائما، حديث دائما»¹، ذلك لأن المخيلة لا تعيش في زمن بل تكاد تعيش في المطلق.

ثم ينهي قصيدته بإعلان رفضه الدائم لما يسود من ظلم

حافظ ... مذ رأيت المرضعة

رافض قدمت ثديا حزينا .. فرأيت الأضلعا

لم أذق طعم حليب .. بل رضعت الأدمعا

في هذه القصيدة يستدعي "زيدان" ذكرى لكن يبعثها الخيال حية من جديد في صورة بهية قشبية فللشعر قدرة على « أن يطلق شبাকে في المجهول الجمالي، وليس من شأنه أن يسجل المعلوم الواقع»².

¹ علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي دراسات نقدية، ص 121.

² خزعل الماجدي، العقل الشعري، ص 442.

كما يظهر تظافر آليات الخيال والذاكرة في قصيدة "عمران ليلة أول نوفمبر"¹، فمن عنوان القصيدة يتبدى لنا الحنين إلى نوفمبر التغيير والبعث لكنه تغيير يتطلب أدوات مختلفة، لأن المعطيات اليوم غير التي كانت وقتها فيقول في أحد مقاطع القصيدة:

الآن في قلبي شتاء

يخال لي أي إلى عمق الحنين مبحر

وأني لا أنتمي إلى المساء..

الآن في قلبي ارتعاش مفعم.. طلق كما أهوى أنا

وأني كما أشاء..

يخال لي أي أذوب في الصهيل

وأرتمي في ضوء فجر أو سماء

أو لجة كالبدر سحرا ... سمه كما تشاء ...

في هذا المقطع تتجلى سحرية الخيال فهو يأخذ عناصره من واقع الحياة ثم يضيف عليها ما يشاء من الصفات، وينسبها لمن يشاء فتبعث خلقا جديدا، فأسكن الشتاء قلبا أصابه من الحزن والألم ما أخذ حرارة الحياة داخله، وأخذ الحنين إلى أيام النصر والتغيير، إلى أيام نوفمبر التليد الذي صنع ثورة أمة على الظلم والاستعمار، فنوفمبر ذكرى خالدة في حياة كل جزائري، بل كل عربي، لكن "زيدان" لا يستدعيه استرجاعا لذكرى فقط، إنه يستدعي روحه الراضية للذل والمهانة، فتملاً روحه رغبة عارمة في التغيير:

يخال لي أي إلى طعم المذاق راحل

فهذه الليلة لي .. وهذه الأسماء.

والليلة الكبرى إذا لم تنجب الأنوار.. حتما:

¹ حسين زيدان، إعتصام، ص 10.

تنجب الأضواء

أو سمها كما تشاء

يذكرنا "زيدان" بلبلة الفاتح نوفمبر التي نتشارك جميعا في تفاصيلها على اعتبارها ذكرى مقدسة لكنه يضيف عليها ما يشاء من الخيال عندما يقول: أو سمها كما تشاء فهنا يتدخل خيال القارئ ليصنع عالمه الفريد، وتظهر قدرة "زيدان" على مزج الذكرى بالخيال ذلك أن ذاكرة الكتابة الإبداعية ترى الأشياء حين تستعيد لها على الورقة البيضاء غير ما كانت عليه في الواقع، وكذلك هو متخيل الإبداع الذي يمتاح من الواقع ويتعايش مع الذاكرة وينفتح عليها، وبانفتاح متخيل الإبداع على ذاكرة المبدع تتأثت عوالم الشعر.

إذن يتدخل الخيال في تجربة زيدان تدخلا عميقا في تخريب كل ما أنجزته الذاكرة، وفتح الحالة الشعرية على معطى سيرى راهن مشحون بالمفارقة الزمنية والمكانية، هكذا كانت تجربة الشاعر تتأرجح بين تحكم الذاكرة حيننا وإعمال الخيال أحيين أخرى في مزيج بهي صنع تفرد "زيدان" في تجربة مميزة.

أولاً: الصورة الشعرية:

تحدثنا في فصل سابق عن الخيال وعلاقته بصناعة عوالم الشعر، ذلك لأن الحديث عن الصورة الشعرية يستدعي بالضرورة تمهيدا عن علاقة الخيال بالإبداع عامة وبالشعر بوجه خاص، «فليس ثمة تصوير يتشكل من دون اللجوء إلى المجاز بمفهومه الواسع ذلك أن الصورة عمادها الخيال الذي يقوم بالتقاط العلاقات المرهفة والخفية بين الأشياء»¹، ولهذا فعلى الرغم من كل الاختلافات التي وقع فيها النقاد والباحثون في تحديد مفهوم الصورة، فالكل اتفق على علاقة الصورة بالخيال «فأي مفهوم للصورة الشعرية لا يمكن أن يقوم إلا على أساس معين من مفهوم متماسك مع الخيال الشعري»²، والخيال كما نعلم هو الحائل بين الاستعادة الآلية للصورة، لأنها تأخذ من نفسية صاحبها وخبراته وتجاربه، لهذا تعددت القراءات للصورة الواحدة لأنها أداة الخيال ووسيلته و مداد قلمه الذي يمارس من خلاله نشاطه، وبهذا ارتبطت مفاهيم الصورة بمفهوم الخيال من حيث أنه ملكة إبداعية بواسطتها يستطيع المبدع تأليف الصور اعتمادا على ما يخزنه داخل ذهنه من إحساسات متعددة الروافد، أو من خلال قدرته على التوفيق بين العناصر ليكشف عن علاقات جديدة مبتكرة ومن هنا كان درس الخيال هو المدخل المنطقي لدراسة الصورة.

ويعد مصطلح الصورة من المصطلحات النقدية والبلاغية التي اعترها اختلاف كبير بين الدارسين إذ يختلف مفهومها ويتعدد من دارس لآخر، ولم يقتصر الاختلاف حول مفهومها فحسب بل يطال أيضا محاولة تأصيلها وتطورها، ولئن كان مصطلح الصورة الفنية بهذه الصياغة جديدا على النقد العربي إلا أن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في التراث وإن اختلفت طريقة العرض والتناول، ولهذا يرى عدد من الدارسين أصالة مفهوم الصورة وعمق تجذره في التراث، ويعد "المحافظ" من الأوائل الذين أشاروا إلى مصطلح الصورة في الشعر حين عرفه بقوله «إنما

¹ كلبوتي قندوز، أصول الصورة الشعرية في الشعر الجاهلي ذاكرة الوعي و اللاوعي، مجلة الواحات للبحوث و الدراسات، المجلد 7، العدد 2، 2014، ص 14.

² جابر عصفور، الصورة الفنية التراث البلاغي والنقدي، ص 14.

الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير»¹، إلا أن المفهوم في تراثنا لم يتبلور جيدا وما كان التصوير الذي عناه الجاحظ إلا ذلك الأسلوب الشعري القائم على «إثارة الانفعال واستمالة المتلقي بكيفية خاصة في صياغة الأفكار والمعاني و تقديمها بطريقة حسية، تقترب إلى حد كبير من مفهوم التجسيم»²، ورغم أن الجاحظ كما يقول الدكتور "جابر عصفور" قد استخدم مصطلح التصوير بمفاهيم مختلفة في كتبه ورسائله فإنه يمثل سبعا إذ «يطرح لأول مرة في النقد العربي فكرة الجانب الحسي للشعر وقدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي»³، ليأتي بعده "الجرجاني" ويوسع مفهوم الصورة حتى تصبح عنده هي الشعر نفسه، فالصورة عنده ليست مجرد وصف للألفاظ بل هو حسن صياغتها وتصويرها و تداخلها وترابطها وأبدى "الجرجاني" إصرارا كبيرا على أهمية الصورة حتى أن الدكتور "إحسان عباس" قال عنه: أنه «يرى أن الصورة هي أساس الشعر، بل هي الشعر نفسه»⁴. أما في النقد الحديث فقد أخذت الصورة مفاهيم كثيرة حتى أنه يتنوع مفهومها من باحث لآخر ومن عصر لآخر لأن التجربة الشعرية هي التي تستدعي لغتها الخاصة بها ولهذا فإن تحديد مفهوم جامع مانع للصورة شيء قريب من المستحيل ولا أقل من تحديد الملامح المميزة لها، وربما يعود هذا للأهمية التي حازتها الصورة في النتاجات الأدبية والشعرية بشكل خاص لما لها من دور في تأسيس جمالية القصيدة، فالصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر به عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة مستخدما طاقات اللغة وامكاناتها المخبوءة، فالصورة الشعرية في التجربة الحديثة تقوم على فلسفة جمالية مغايرة فبعد أن كانت انعكاسا للحياة الواقعية الخارجية صارت اليوم نبض التجربة النفسية بعد أن أدركنا أن تعلم الاستعارات وإتقان التشبيهات لا يصنع شاعرا، بل يجب أن تكون الصورة نبض النفس وترجمان الشعور «فالتشكيل المكاني في القصيدة كالتشكيل الزماني معناه إخضاع الطبيعة لحركة

¹ الجاحظ، الحيوان، تحقيق مصطفى البالي الجلي، القاهرة، 1948، ج 3، ص 132.

² مجدي علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، السياب ونازك والبياتي نموذجا، الكتاب الجديد، ط 1، 2003، ص 19.

³ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث البلاغي و النقدي، دار المعارف القاهرة 1980، ص 286.

⁴ مجدي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 21.

النفس وحاجاتها»¹، و لهذا يقول "هوبلي" «إن الشعور ليس شيئاً يضاف إلى الصورة الحسية و إنما الشعر هو الصورة»².

1- أنماط الصورة:

وقد قسم الباحثون الصورة إلى عدة أنواع على اعتبار العصر والناقد أو الباحث نفسه وهي:

أ. الصورة البلاغية: تعد الصورة البلاغية أقدم أنماط الصورة إذ كانت تعتمد على لغة المجاز وبخاصة الاستعارة، «وقد فضل النقاد مصطلح الصورة الفنية على غيره من المسميات البلاغية (...)» ومع ذلك تظل الصورة المجازية إحدى أهم أوجه التعبير بالصورة»³، فالصورة بهذا المفهوم تؤمن أن كل صورة هي استعارية بدرجة ما، إلا أن الاستعارة أخذت أبعاداً أخرى في التجربة الحديثة ولم تعد قائمة على التمثيل والتشبيه بل صارت قائمة على التفاعل، «فالعلاقة بين الكلمة والواقعة في الشعر أكثر غموضاً وبعداً من العلاقة بين الصورة والشيء المصور في الرسم مثلاً، فالكلمة التي تدل على شيء ليس من الضروري أن يكون استخدامها في الصورة الشعرية مقصوراً به استحضار صورة هذا الشيء في الذهن»⁴، إذ أن الكلمات في التجربة الشعرية الحديثة ليست مشابهة للأشياء بل هي مجرد أدوات تمثل صورها وتعبر عنها، فما يعبر عن الشيء لا يعني بالضرورة أنه يشبهه بل يكفي أن يترك في أنفسنا نفس الأثر الذي يتركه الشيء ذاته على نحو ما، أما في التجربة الحديثة «لم تعد الصورة البلاغية وحدها المقصودة بالمصطلح بل قد تخلو الصورة بالمعنى الحديث من المجاز أصلاً، فتكون عبارات حقيقية الاستعمال ومع ذلك تشكل صورة دالة على خيال خصب»⁵، فالقصيدة مجموعة من الصور الناطقة إلا أنها مهما بلغت من التجريد لا بد وأن تحتفظ ببعض خصائصها الحسية وهو ما يقودنا للحديث عن النوع الثاني من أنماط الصورة وهي:

¹ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها و ظواهره الفنية و المعنوية، ص 126.

² المرجع نفسه، ص 135.

³ محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي، ص 27.

⁴ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها و ظواهره الفنية و المعنوية، ص 131.

⁵ علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها و تطورها، دار الاندلس للطباعة و النشر و التوزيع، ط 1، 1983، ص 25.

ب. الصورة الحسية: رأينا كيف ربط أنصار النمط الأول الصورة بالمجاز واعتبروا أن كل صورة هي استعارية بدرجة من الدرجات، أما أنصار هذا النمط فيربطونها بالطابع الحسي فعدت تعني: «الشكل البصري المتعين بقدر ما هي المتخيل الذهني الذي تثيره العبارات اللغوية بحيث أصبحت الصورة الشعرية مثلاً تقف على نفس مستوى صورة الغلاف، وصار من الضروري أن نميز بين الأنواع المختلفة للصور في علاقتها بالواقع الخارجي غير اللغوي»¹، ولأن عالم الأفكار بطبيعته مجرد و غير واقعي وظل دائماً يحاول أن يصبح واقعياً بمعانقته للأشياء، ولأن الصورة في الأدب محكمة بالبعد اللغوي فهي نهاية ليست مجرد اختيار معين للكلمات بل هو توليف جديد لها، ولهذا الأمر تعلق الشعر بالصورة ليعيش التجربة «فالشعر ينبت ويترعز في أحضان الأشكال والألوان سواء كانت منظورة أو مستحضرة في الذهن، وهو بالنسبة للقارئ وسيلة لاستحضار هذه الأشكال والألوان في نسق خاص»² إذ يقول "سي دي لويس": «الصورة رسم قوامه الكلمات (...) و إن الطابع الأعم للصورة هو كونها مرئية وكثير من الصور التي تبدو غير حسية لها مع ذلك في الحقيقة ترابط مرئي باهت ملتصق بها»³، فالصورة تركيبية وجدانية تأخذ خصائصها من عالم الواقع إلا أنها تدخل مصهر النفس لتأخذ من روح و تجربة صاحبها.

ج. الصورة الرامزة: وهذا النمط يقيم توافقاً بين اقتران الصورة بالمجاز واعتمادها على مكونات حسية ويضفي على الصورة أبعاداً رمزية، فالصورة الشعرية تضفي الألوان والظلال والإيحاءات، وتكتسب أبعاداً لم يكن بوسع التعبير المباشر الحلم بالوصول إليها، فالصورة «رمز يتأثر بحالة روحية، فهي صورة تعبيرية وليست صورة سببية»⁴، لقد تخلت الصورة الحديثة عن المقاربة في التشبيه والمناسبة في الاستعارة «بحيث يمكننا القول أن لا مقارنة ولا مناسبة في التركيب للصورة في القصيدة الحديثة، أو أن لا مقارنة ولا مناسبة سهلت الإدراك لتعدد مستويات وجه التشبيه وبعد المسافة بين طرفي التشبيه

¹ صلاح فضل، قراءة الصورة و صور القراءة، دار الشروق، مصر، ط 1، 1997، ص 5.

² عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضايا و ظواهره الفنية و المعنوية، ص 130.

³ سي دي لويس، الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الحبابي و آخرون، دار الرشيد، العراق، ط 1، 1982، ص 21.

⁴ محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 31.

أو الاستعارة»¹، إذ لم تعد القصيدة الحديثة تسعى إلى المقاربة والتشبيه بل تقوم بجمع أطراف يرى العقل بأن لا ترابط بينها أو لا علاقة واضحة وجليّة، يقول "بروتون": لا أخفي أن الصورة الشعرية الأقوى هي بالنسبة إلي تلك التي تمثل درجة قصوى من الاعتبار حيث «تبدو الكلمات وكأنها فقدت مؤشرات ترابطها التركيبي وغياب العقل على نوع خاص»²، فلحظة الإبداع هي لحظة الما بين وهي تحتاج إلى أشياء كثيرة للتعبير عنها وربما هي في أمس الحاجة إلى صور تنمو في شكل رموز وتتفلت من أغلال العقل الصارمة ومن حرس حدوده، إذ تجاوز التجربة الحديثة المقاربة بين طرفي التشبيه (المشبه و المشبه به) بل تصبح شيئاً آخر إنها مقاربة بين عالمين: عالم القصيدة الشعري وعالم الواقع الاجتماعي، وربما يلجأ الشاعر إلى الصورة الشعرية الرمزية «بتوجيه من تجربته الشعورية المضطربة التي لا يمكن التعبير عنها إلا بالصورة الرمزية دون غيرها، إذ يلجأ إلى الإبداع من المحسوسات صوراً رمزية من الإيحاء»³، ولهذا يرى الدكتور "صلاح فضل" أن «بنية المعنى في الشعر تتولد من صورة»⁴.

إن الصورة تكشف قراءة المتخيل وتبث الروح في بعض الأجزاء الميتة من العالم، ولهذا أغرت بدراستها الفلاسفة والأنثروبولوجيين والبلاغيين والشعراء، ويقول "جان بورغوس **Jean Borgos** «إن الصورة تفتن لأنها تسمح بالرؤية و الحياة حيث لا نتوقعهما»⁵، وهو نفس الأمر الذي تنبه إليه الدكتور "محمد غنيمي هلال" حين تحدث عن إيحاءات الصورة وغوايتها فقال: «إن الصورة تعطي الأهمية للظلال لا الألوان وقد تراءت من خلال الحدس والتأمل، كما تتراءى العيون الساحرة من خلف النقاب»⁶، فالصورة من هذا المنظور هي مظهر من مظاهر الفاعلية بين الفكر واللغة، ولكل ما قلنا سابقاً كان لزاماً علينا دراسة الصورة الشعرية في شعر "حسين زيدان" وبيان قدرته على خلق صور جديدة و كشف علاقات كانت غامضة عند القارئ.

¹ يبنى العيد، في معرفة النص الشعري، ص 106.

² جون كوهين، النظرية الشعرية، بناء اللغة الشعرية، واللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب، ط 1، 2000، ص 210.

³ محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 31.

⁴ محمد المتقن، معالم الجمالية الشعرية العربية المعاصرة، مطبعة أنفو، ط 1، 2013، ص 63.

⁵ محمد بنيس، ظاهرة الشعر العربي في المغرب، ص 145.

⁶ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 419.

2- الصورة الشعرية عند "حسين زيدان":

لقد قامت البلاغة القديمة على الجمع بين طرفي التشبيه أو الاستعارة وترك الجسر ممدودا بينها، أما الصورة اليوم «فتهدم هذا الجسر، لأنها توحد فيما بين الأشياء، وهي إذ تتيح الوحدة مع العالم، تتيح امتلاكه»¹، فالصورة في الأدب هي الصوغ اللساني المتفرد والخلق المتخيل المتميز الذي بواسطته يعاد تمثيل المعاني تمثيلا جديدا ومبتكرا. وفي دراستنا للصورة عند "زيدان" نتبع مبدءا كرسه الدكتور "عز الدين إسماعيل" في مقولة "إن الصورة تتكشف بمساعدة شيء آخر، والمهم فيها هو ذلك الاستكشاف ذاته أي معرفة غير المعروف لا المزيد من معرفة المعروف"²، إذ يتوقف نجاح القصيدة «في جزء كبير من تركيبها على نجاح التشكيل الصوري وقدرته على تلوين الأداء وتعميقه وشعريته»³، فكل تلك الصور في تجربة الشاعر تتمظهر في حقل حافل بالألوان والأشكال والأحجام، والمناظر والمظاهر ما يجعله يترقى إلى صف الصورة الشعرية الحديثة، «التي قوام بعضها فلسفة، وقوام بعضها خيال مجنح وقوام بعضها تمثل متميز للعالم الخارجي عبر العالم الداخلي بواسطة أدوات هي الدوال وبناء هو الخطاب ومادة هي الخيال المخلق الخلاق»⁴.

وحاولنا تتبع الصورة الشعرية عند حسين زيدان فوجدنا نتاجه كله على درجة عالية من الجمال ورهافة الحس وحسن التمثيل، وإن كانت الصورة عنده تتدرج من بسيطة إلى مركبة متعددة المناظر والأشكال والأحجام والحيزات، وسنبداً الدراسة بإشارة إلى تلك الصور البسيطة التي لم تشغل من القصيدة إلا جزءا يسيرا ومن ذلك قوله في قصيدة "باسمك اللهم"⁵:

قلنا لهم: فلتحرقوا المطابع

ولتحرقوا الكتاب والكتابة

¹ أدونيس، زمن الشعر، ص 230.

² عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر وظواهره الفنية والمعنوية، ص 134.

³ محمد صابر عبيد، شعرية الحجب في خطاب الجسد، دار الحوار، ط 1، 2011، ص 93.

⁴ د. عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 1، ص 53/52.

⁵ حسين زيدان، قصائد من الأوراس إلى القدس، ص 20.

ولتمنعوا السماء حين ترتدي الأصابع

وترسم الأشعار في سحابة

في هذا المقطع يرسم "زيدان" صورة بصرية تفاصيلها من عالم الواقع، لكنه يضيف عليها ما يعتريه من مشاعر الثورة والغضب ويصرخ في أعداء الأمة أن أحرقوا المطابع وامنعوا الناس من التعلم، وبطريقة مبدعة يأمرهم في استنكار أن يمنعوا تداول الشعر ويحاربوا رسالته، والصورة هنا تظهر جزئية ولا تحتل من القصيدة إلا جزءا يسيرا، وكذلك الحال في هذا المقطع من قصيدة: "أم القوائد في أم المعارك"¹ حيث يقول:

يا ليتني رمل صغير في مسامات العدو

وليتني بعض الثقاب..

فلعلني أحني عدوي

أو أهب ما يصاب..

حيث لا تعدو أن تكون صورة بلاغية بسيطة تعتمد على التشبيه فقط، فالشاعر يتمنى أن يكون رملا أو بعض الثقاب، فالصورة كلاسيكية قديمة وتحتل جزءا بسيطا من القصيدة.

وقد تطور استخدام الصورة الشعرية عند "حسين زيدان" في تجربته إذ استطاع أن ينسج قصائد تعتمد على الصورة في بنائها الكلي ومن ذلك سنذكر بعض النماذج كقصيدة "سقوط وقيام كثيرين"²، إذ قسم الشاعر متن القصيدة إلى أجزاء أعطى لكل منها عنوانا فرعيا منفصلا: الأول سماه الزائر ثم العزلة، بعده قيام وسقوط وأخيرا الساعة، ونبدأ بدراسة القصيدة من عنوانها إذ يمثل «تجسيدا

¹ حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص 20.

² حسين زيدان، إعتصام، ص 47

لأعلى اقتصاد لغوي ممكن يقتضي قدرات عالية ومهارات فائقة لفك الترميز والشفرة»¹، فالسقوط والقيام دلالة على النجاح بعد الفشل لكن تكرارها الذي تدل عليه لفظة كثيرين توحى أن الساقط لم يستوعب أسباب فشله ولم يتدارك أخطائه فهل هذا هو ما ستكشف عنه صور القصيدة أم أن «العنوان جاء كنوع من التكسير لأفق التوقع وكنوع من المراوغة والغواية والمفارقة»².

تبدأ القصيدة بمقطع عنوانه الشاعر "بالزائر":

الناس و كيمياء الألوان ... و رائحة المصباح

وأم تتوجع من غبش الأفراح

وسارق قوت ينفخ مرحي

ماء .. و الوحل جفاف آخر

هذا ما قال الزائر

تفتتح القصيدة بصورة ضبابية خافتة التفاصيل متداخلة الأشكال، تحمل اللغة حمولة مجازية وتصنع بها عالما مختلفا إذ يستخدم الشاعر «اللغة استخداما تفقد معه طابعها الحرفي المحدد ومعانيها المعجمية المعروفة، ويحولها إلى لغة شعرية لا تطابق إلا ذاتها»³، فالناس وكيمياء الألوان ورائحة المصباح صورة فيها تفعيل لحاستي البصر والشم، فنحن أمام ظاهرة سماها الرمزيون قبلا تراسل الحواس، فالشم هو الحاسة التي قد ندرك بها الرائحة لكن أي رائحة قد تنبع من المصباح الذي هدفه الإنارة لتتضح الرؤية للباصرة، ويتبدى لنا جليا أن «المحسوسات الشمية والدوقية لا تقل خطورة في تشكيل الصورة عن المرئيات»⁴، فالصورة إذن وسيلة لاكتشاف طراز خاص من الحقائق لا يمكن التعبير عنها بغير

¹ الطيب بودريالة، قراءة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيميائية و النص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، 2002، ص 25.

² المرجع نفسه، ص 26.

³ محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 36.

⁴ عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص 137.

هذه الطريقة إذ يتظافر في هذه الصورة الكائن والممكن لبناء عالم النص الذي يتميز دائماً بأنه «كون مقبل دائماً على التكوين والإنشاء»¹.

وأم تتوجع من غبش الأفراح

وسارق قوت ينفخ مرحي

ماء ... والوحد جفاف آخر

إنها المتناقضات التي لا تحسن مؤالفتها إلا العقول الشاعرة «فالمطابقة لا تفجر في نفوسنا تلك المشاعر التي تفجرها الصورة التي تبدأ رحلتها من هناك من وجدان الشاعر والتي تخرج إلى الوجود بما تجسم فيها من أهواء ونزعات تختلج في اللاشعور الجمعي عند الإنسان»²، فما يوجع الأم هو فرح واهن ضعيف، ويقابله سارق مبهج بما حصل عليه ولو كان قوت غيره. ومع وجود الماء كدال على الحياة فإن اقترانه بالوحد يأخذ دلالاته الإيجابية ويوحي بالسلبية المطلقة، فما هو إلا وجه آخر للجفاف، هذه المتناقضات كلها تناسل لما يوحي به العنوان الحامل لهذه البذرة فهو تقابل لسقوط وقيام كثيرين هذه بعض وجوهه، وفي مقطع السقوط تتحرك مجموعة من الصور المفردة بعلاقتها المتعددة حتى تصيره متشابكة الحلقات والأجزاء و بخيوط دقيقة مضموم بعضها إلى بعض، ثم يقول:

مندهش سرب المشوار

وهذا الثائر قد يفلت من قبضة ريح غضى

ويشد بأذيال نهار

ما أغرب سمرة هذا الحزن ... وما أدهى هذا الطائر

¹ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ص 152.
² عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص 146.

يعمل "زيدان" على إعطاء الحياة والحركة للجماذير فيردت حيا متحركا، وهذه الصورة خير دليل «فتتحول من طور الجمود والرتابة إلى طور يتيح لها أن تخصب وتمتد فتمسي ذات أبعاد حيزية لا حدود لها»¹، وبعد ما كان الوهن مسيطرا على المقطع الأول فإن الزائر في هذا المقطع يحاول أن يقوم من سقوطه وهو ما يؤكد قوله (هذا الثائر قد يفلت من قبضة ريح غضى و يشد بأذيال نهار)، إنها محاولة للتخلص من الضعف الذي عاناه الثائر وهو في قبضة جبروت غاضب (الريح) ويحاول التمسك بالأمل و إن بدا ضعيفا فهو يشد بذيل نهار قد لا يطلع فجره قريبا عليه. إنها صورة تجمع مالا يقبل العقل جمعه «فصورة الاقتزان اللغوية التي من هذا النوع ليست على الإطلاق حركات منطقية للتفكير، إنها حلم الشاعر حيث تتصادم الأشياء لا لأنها تختلف فيما بينها أو تتجادل لأنها تجتمع في الفكر والشعور فهي وحدة عاطفية»²، ثم يعود إلى الانكسار والسقوط فقد اختفى في ردهات القطار:

كانت عيناه مقوستين ... و بين الفوهة و القضبان

كان النور بلا ألوان، و كان الصخر أشد هباء و ضمورا

وعلى ناصية الجبلين تبدت وحشة عمق الغار

وكان النفس التائه يفنى يبعد عن كل الأنظار

ينتهي هذا المقطع بالأفول واختيار العزلة وهي اختيار "زيدان" واقعا وشعرا، فقد تعود الإنعزال والوحدة في حياته بعد أن أحس أن الجميع يتخلى عنه ويكفر بجلمه، وبقي وحده الفتى الذي آمن بجلمه وزاده الله إيمانا به وهو ما يؤكد قوله في أحد مقاطع قصيدته:

تعودت منذ احتلام الرضاب

على عزلي

¹ عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لأشجان يمانية، ص 53.
² عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص 134.

توجهني غربتي دون وعي، ومن لاشعور..

بعيدا عن الناس في بلدتي

إلى جبل/الحلم ... للقمة

أسير شعاعا بلا دهشة¹

يرسم هذا المقطع صورة استسلام الزائر، إذ أثر الاختفاء فكل شيء آيل إلى الزوال، فالصور بلا ألوان والصخر بدأ بالضمور وفي ناصية الجبل ظلام ووحشة كأنه جوف الغار، إنها صورة الاستسلام «فالصورة جسر بين الحياتية والإدراك العقلي»²، وهكذا يستمر السقوط والقيام في الظهور والأفول في شكل دوري وتبرز الصورة الجزئية هذا الفعل المتكرر، وبهذا تصبح الصورة مكون أساسي في نسيج القصيدة الحديثة وانتقلت بذلك «من وظيفة الإضافة الزائدة التي كانت لها في ظل الفلسفة الكلاسيكية إلى أن تكون وظيفتها أساسية في العمل الشعري»³، لقد صارت نسيج القصيدة ولحمتها، فهي وإن كانت عناصرها الأولية واقعية فإن «تفاعل هذه العناصر يكون مفضيا لخلق عالم جديد لا علاقة له بواقع العناصر الأولية ويصبح الكائن والممكن فضاء الفعل الخالق للصورة»⁴، وفي نموذج آخر من مقطع من ديوان "عودة حي بن يقظان" يقول "زيدان":

في ذلك اليوم الذي بدت الزهور حزينة

ونمت بأدغال الروابي عشبة سمراء

إبسال لا مسها، فلم يصبر على حزن

الفراق

¹ حسين زيدان، ديوان اعتصام، ص 37.

² المصطفى مويقن، بنية المتخيل في نص ألف ليلة و ليلة، ص 78.

³ السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص 155.

⁴ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ص 149.

ومعهده صاح

اعترفت بدهشتي

إني اعترفت بما أعاني باحترافي

باشتياقي¹

تبدأ القصيدة بتسليط عدستها على لقطة رمزية عميقة المعنى في ذلك اليوم الذي بدت الزهور حزينة، وأول ما قد يستوقفنا في هذا المقطع هو قوله بدت الزهور حزينة ونمت عشبة سمراء، إنه في هذه الصورة يضفي صفات حسية على الجماد وهو ما اصطحح عليه بأنسنة الجمادات، ثم تتجه إلى التوسع خارج اللقطة الأولى لكن تبقى ضمنها ومشهدا العام بدلالة عطفه على الأول ((و)) فيقول ونمت بأدغال الروابي عشبة سمراء، وتراسل الحواس تقنية استعملها الرمزيون وهي وصف «مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطي المسموعات ألوانا وتصير المشمومات أنغاما، وتصبح المرئيات عاطرة»²، وينضاف إلى هذه التقنية في التصوير عند الرمزيين آلية أخرى «هي إضفاء شيء من الغموض والإبهام على الصورة الشعرية، بحيث تتجدد بعض معالمها لتبقى فيها معالم أخرى ظليلة موحية»³، ونجد هذا في شعر الرومانتيكيين الذين تماهت الصورة لديهم بالحالات النفسية «إذ يخلط الرومانتيكيون مشاعرهم بالصورة الشعرية، يناظرون الطبيعة و حالاتهم النفسية و يرون في الأشياء أشخاصا تفكر وتآسي و تشاركهم»⁴، وقد تفشت أيما تفشي في فترة ازدهار الرومانسية. وربما كان السبب الأول في بث هذه المشاعر في صور القصيدة هو أن «الشعور يظل مبهما في نفس الشاعر فلا يتضح له إلا بعد أن يتشكل في صورة»⁵ إنه ينقل الحزن الذي يمتلك نفسه إلى الزهور وعممة ما يشعر به من أحزان إلى عشب الأرض حتى كأن الأرض تشعر بمأساته وتتلون بلون ألمه. إنها

¹ حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، عودة حي بن يقظان، ص 47.

² محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 395.

³ المرجع نفسه، ص 396.

⁴ المرجع نفسه، ص 392.

⁵ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص 134.

التجربة الشعورية تدفع بالمبدع إلى التفاعل مع اللغة بكيفية خاصة تتيح له إمكانية الإفضاء بتحويل مفرداته جزئياً أو كلياً من معانيها المعجمية المحددة، وصبغها بتجربته الروحية الخاصة بالصورة كما يقول "كريم الوالي": « لا يمكن أن تنفصل عن التجربة الشعرية»¹، ويستمر الأمر في قوله:

لكني آمنت -يا حي- بعيني

حين تلمس صوت أذني

كيف أقبل رحلة، أحلى رياحيني بها

هي: بتر ساقِي؟

تتراسل الحواس في قصيدة "زيدان" بشكل كبير فيقول آمنت يا حي بعيني حين تلمس صوت أذني، فنحن نعلم أن الإيمان ما وقر بالقلب وصدقته الجوارح فكيف يؤمن "حي" بعينه؟ واللمس حاسة يحققها الجسم بواسطة الجلد، ثم إن الأذن لا تصدر صوتاً إنما هي المسؤولة عن سماع الأصوات وإرسالها للدماغ لفك شفراتها. إنها صورة تنقل اضطراب الشاعر وعدم قدرته على الاتزان فيقول: إني عندما أتحدث عن الصورة لا أقصد مجرد النسخة النفسية لشيء خارجي، ولكن نوعاً من التمثيل الفوري الموصوف على نحو ملائم من خلال اللغة الشعرية، إنها ظاهرة تخيلية ليس لها مع إدراك الأشياء إلا علائق غير مباشرة، إذ يحيك الشاعر الصورة ثم يضعها أمام بصر القراء، بانتظار التواصل بينها وبين المتلقي إنها تلقي عليه بسحر ظلها لتضرم الشرارة في خياله فيكمل أجزاءها المعتمة ويساهم في هذا الخلق الجديد، فالقارئ اليوم لم يعد مستهلكاً لما تم إنتاجه في خضوع تام بل صار منتجاً ثانٍ للنص الأدبي بما يحمله للصورة من قراءات مختلفة، وهو الأمر الذي يقودنا إلى التفريق بين الإستعارة والصورة، فالإستعارة «هي مكان تقاطع العنصرين المكونين لها وهما المشبه والمشبه به، أما الصورة فلا علاقة لعناصرها اللغوية بما هي كانت عليه قبل اشتباكها في النسيج الشخصي للصورة،

¹ محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 39.

والفرق بينهما من حيث الزمان هو أن الاستعارة تنتمي إلى الماضي أي للذاكرة، فيما الصورة منفتحة على المستقبل أي على الحلم»¹. وفي نموذج آخر يقول "زيدان":

شعاع..

وسهم إلى بؤرة الحلم يسعى

ويرسم نبضا لهذا الفضاء..²

في هذا المقطع تتجلى صورتان بطلهما شعاع يأخذ من صفات الآدمية ليضيف لصفته النورانية فيغير الكثير في الكون، وأول ما شدني لاختيار هذا المقطع هو شعوري أن "زيدان" هو نفسه هذا الشعاع الذي يحاول التغيير ويصر عليه، إذ أن النعمة المسيطرة على هذا المقطع هي نعمة إصرار ومجاهمة ومحاولة دائمة لتحقيق الحلم، وهو ليس بجديد على صاحب القصيدة فقد عرف في حياته برفض الواقع و أوضاعه المزرية وإصراره على التغيير دوما. ولا أشد إصرارا من سهم موجه من رام مقتدر يحدوه إيمان بسنة كونية هي النصر بعد الثبات في قوله تعالى: ﴿ فَلَمْ تَقْتُلُوهُمْ وَلَكِنَّ اللَّهَ قَتَلَهُمْ

وَمَا رَمَيْتَ إِذْ رَمَيْتَ وَلَكِنَّ اللَّهَ رَمَىٰ وَلِيُبْلِيَ الْمُؤْمِنِينَ مِنْهُ بَلَاءً حَسَنًا إِنَّ اللَّهَ سَمِيعٌ عَلِيمٌ ﴿٣٠﴾³، إنها الرمية المسددة بثقة في الله وإيمان بالحلم، ثم إن السهم يختار من الحلم جوهره وصميمه فليس يرضى بجوانبه وحواشيه إنه يختار بؤرته وهو ما يدل على وضوح الرؤيا وتحديد الغاية والهدف بشكل جيد وواضح ومدروس، ثم إن السهم بعد أن شد في قوسه وعين هدفه صار يسعى إليه، والسعي هو الطلب الحثيث من الإنسان العاقل لمطلبه فكيف بهذا السهم أن يخطئ هدفه وهو بعد كل هذه التحضيرات صار يسعى إليه ويطلبه بكل ما أوتي من قوة؟ وكيف لا، والهدف حلم كبير بين جنبي الشاعر تملكه إنه حلم التغيير والوصول إلى حياة أفضل ملؤها الكرامة والحب والإيمان والعودة إلى

¹ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ص 145.

² حسين زيدان، ديوان إعتصام، قصيدة شعاع، ص 24.

³ سورة الأنفال: الآية 17.

تعاليم الإسلام السمحة، وكما أن رحلة السهم من القوس إلى الهدف مليئة بالمفاجآت، والسير من المعلوم إلى المجهول، فكذلك رحلة الشاعر «إذ يطلق شبابه في المجهول الجمالي وليس من شأنه أن يسجل المعلوم الواقعي»¹، ثم ينتقل السهم من السعي إلى الرسم و بينهما برزخ لا يبغيان في الطريقة والأداء وإن كانا يشتركان في الهدف والغاية، فإذا كانت وسيلة رمي السهم ورسم تفاصيل الحلم ((يد)) فإن السعي إليه وسيلته القدم، لكن في الصورة الثانية يبدو أن مهمة الشاعر ازدادت تعقيدا فهو يحاول رسم نبض، والنبض كما عهدنا دوما هو متعلق بالقلب وهو أيضا على درجة عالية من التناغم والانسجام وله خاصية الاستمرار، فما إن يختل أو ينقطع تختل الحياة العضوية ككل للجسم إن لم تتوقف فجأة، وهذا ما يحاول فعله الشاعر الحداثي اليوم، إنه رافض لما يجويه الواقع من نقص ونشوز ويحلم أن يستطيع هو خلق عالم أجمل يسوده التناغم والتوافق والانسجام وهو ما يؤكد في قوله مستنكرا:

أو يحسبونك لم تجيء برسالة تهدي بها الكون دون نظام²

إنه يحلم بعالم يصنعه على أنقاض عالم الواقع الذي ضاق به ذرعا ولم يعد يستطيع إحتواءه وبعث أحلامه حقيقة، وإن كان خلق نبض لفضاء يسبح في الفراغ و العدم صعب فإنها كذلك مهمة "زيدان" في تغيير الواقع وخلق آخر أجمل و إن كان من المعلوم بالضرورة أن من « منفعة الشعر أنه لا ينفع بشكل مباشر وسريع »³، فالشاعر كما النبي مهمته التبشير بالغد، أسلوبه الترغيب والترهيب ومعجزته التنبأ بالمستقبل، ودائما هي الرسائل العظمى نفعها على المدى الطويل والدائم لا السريع الآني، والرسم دلالة على الجمال فهو إعادة تركيب لأشياء معلومة بشكل مختلف أو خلق أخرى جديدة، والتغيير الذي يرحوه "زيدان" أيضا تغيير بلمسة جمالية، إنه التعبير بالكلمة الجميلة الخلابه والصورة البهية، غايته جميلة ووسيلته جميلة، إنه تعبير باللغة فليست أزمة الشعر اليوم كما يراها البعض هي اللغة ذاتها بقدر ما هي في « غياب أو انعدام الأنبياء والسحرة الجدد الذين يستطيعون أن

¹ خزعل الماجدي، العقل الشعري، ص 442.

² حسين زيدان، ديوان فضاء لموسم الإصرار، القوس و الرامي، ص 59.

³ خزعل الماجدي، العقل الشعري، ص 433.

ينفضوا عنها رمادها، و يبعثوها متوهجة كشمس الصباح»¹، هي هذه الصورة على رغم أنها لا تحتل أكثر من بيتين فإنها تلخص غاية الشعر والشاعر الحدائين إنها محاولة النفاذ إلى جواهر الأشياء وتغيير عالم سادته المادية و الفوضى حتى باتوا غرباء فيه.

هذه بعض النماذج إذن، حاولنا من خلالها تبيان أهمية الصورة في تشكيل قصيدة حسين زيدان، فهي تكاد تشغل معظم حيز قصيدته، إنها لم تعد إضافة تزين بها القصيدة نفسها أو حلية ترتديها ليزداد ألقها، إنها الروح التي تسكن جسد القصيدة، «إذ تتيح لنا الصورة أن نتملك الأشياء امتلاكاً تاماً (..) وامتلاك الأشياء يعني النفاذ إلى حقيقتها فتعري، وتتألاً في النور، وتصبح القصيدة القائمة على هذه الصور أشبه بالبرق الذي يضيء جوهر العالم و دخيلاءه»²، وربما هذا ما أجاده الشاعر "حسين زيدان" أيما إجادة و بذلك صارت الصورة عنده أقرب للرؤيا فهي تغيير في التعبير عن الأشياء ونظامها بما تراه الروح ملائماً للتجربة الشعرية.

¹ أدونيس، زمن الشعر، ص 208.
² المرجع نفسه، ص 231.

ثانياً: التناص:

التناص تقنية نقدية حديثة ظهرت في ستينيات القرن الماضي في النقد الغربي، إلا أن الكثير من المفكرين والنقاد يرون أن له أصولاً عميقة في تراثنا النقدي العربي، وقد أعيدت صياغته وبلورته بالرجوع إلى الاتجاهات الأدبية والمدارس النقدية المعاصرة. ولهذا وجب أولاً التعريف بماهية التناص لغة واصطلاحاً.

1/ لغة: التناص من نص: « نص الشيء أي رفعه و أظهره، نقول نصت الحديث أي رفعته إلى صاحبه، وتناص القوم: ازدحام القوم ومضايقة بعضهم بعضاً في مكان ضيق وتدافعهم في حلقة تجمعية واحدة، ونصص المتاع، جعل بعضها فوق بعض»¹.

2/ اصطلاحاً: إن للتناص جذوراً عميقة الغور في النقد العربي القديم فقد درس من خلال البحث عن أوجه التشابه بين النصوص الشعرية للتدليل على مدى إبداع الشاعر، وابتكاره للمعاني الجديدة التي لم يسبقه إليها أحد ومن ثم الحكم عليه بأنه مقلد يأخذ معان من سبقه ويعيد صياغتها، عن طريق السرقات الأدبية وخصوصاً بالذكر سرقة المعاني وأول من ذم السرقة الأدبية "طرفة ابن العبد"، فالشاعر المكرر لمعان ابتدعها غيره «كالصانع الذي يذيب الذهب والفضة المصبوغين فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه وكالصباغ الذي يصبغ الثوب على ما رأى من الأصباغ الحسنة»².

ومن ذلك ما قاله "أبي نواس":

«و إن جرت الألفاظ منا بمدحة لغيرك إنسانا فأنت الذي نعني

أخذه من قول الأخوص:

متى ما قال في آخر الدهر مدحة فما هي إلا لابن ليلي المكرم»¹

¹ أحمد ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، مؤسسة الرسالة ج 3، ط 2، 1996، مادة "نص"، ص 483.
² محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح و تحقيق عباس بن عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2، 2005، ص 81.

1- التناص في النقد الغربي:

كانت ارهاصات التناص الحديث على يد "باختين" حين تكلم عن الأصوات المتعددة في النص الأدبي و هو ما أطلق عليه اسم "الحوارية" و قد أكد الباحثون أن فرضية التناص هي متجذرة من التفكير الباختيني «فهو الذي أكد أن كل نص يقع عند متلقي نصوص أخرى فهو يعيد النظر فيها ويكشفها ويراجع صياغتها أي أن يحولها لتصبح دالة على أعم مما كانت تدل عليه»²، وقد كانت دراسات باختين اللبنة الأولى التي أضافت لها "جوليا كرسيفا" وطورتها ثم جاء بعدها "تودوروف".

إذن كانت أفكار "باختين" حاسمة في ميلاد مصطلح التناص ورغم أنه لم يكن واضح المصطلح فقد ظل هذا المصطلح يعتمد على أطروحاته في شرحه وتبسيطه، إلا أنه ولد فعليا في حوض مجلة "Telquel" في أواخر الستينات إذ جاء كثورة على أهم مبادئ النقد التقليدي الذي آمن وقتنا طويلا بالإلهام و أن النص الأدبي هو خلق أوحى به للشاعر والأديب. ثم على مبادئ البنيوية التي حاصرت النص واعتبرته صنع متفرد لا يمت لخارج النص بصلة. وعرف "سولرس" التناص بقوله: «هو كل نص يقع في ملتقى مجموعة من النصوص بحيث يكون هو الجامع بينهما والمشكل لها ومكتفها ومحولها وعمقها على السواء»³، ثم وسعت "كرستيفا" مفهوم التناص في كتابها "النص الروائي" **Le texte de Roman** وقد كانت متأثرة بمشربين أولها النقد السوسيونصي الذي وضع أساسه "باختين" والنظرية التحويلية التي بلورها "تشومسكي" فكان النص الأدبي عندها «عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب تحويل لنصوص أخرى»⁴، وكان النص يقوم بقراءة النصوص التي دخلت في تكوينه ويعيد صياغتها بشكل خاص وقد فهم التناص في بعض مراحلها على أنه مجرد تقاطع لعدة نصوص في نص واحد ولهذا جاء "ريفاتير" وميز بين تداخل

¹ محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح و تحقيق عباس بن عبد الساتر، ص 79.

² حميد الحميداني، القراءة و توليد الدلالة تغير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2003، ص 21.

³ المرجع نفسه، ص 24.

⁴ عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط 1، 1980، ص 322.

النصوص والتناص. وعرفه "ريفاتير" بقوله «إنه نقيض القراءة الخطية، كما أنه طريقة في إدراك النص تتحكم في إنتاج القدرة على التدليل (...). والتناص فضلا عن ذلك كله، طريقة للإدراك يمكن بواسطتها للقارئ أن يعلم بأن الكلمات في النتاج الأدبي لا تكون دالة باعتبار علاقتها المرجعية مع مركبات من التمثلات»¹، فالتناص إذن هو امتزاج النصوص وتراكمها لنتج نصا آخر «وتخلق من النص الأول نصا ثانيا يتشظى في نص آخر لتشكّل مجريات التناص من خلال تفكيك الصورة الكلية إلى وحدات جزئية»²، فهو تفاعل نص مع غيره من النصوص لينتج نصا مغايرا يختلف عن كل النصوص الأخرى، فالنص كما يقول الدكتور "عبد العزيز حمودة" «ليس تشكيلا مغلقا أو نهائيا لكنه يحمل آثار نصوص سابقة إنه يحمل رمادا ثقافيا»³، هكذا تطور مفهوم التناص في الغرب و لعل للباحثة "جوليا كرسيفا" الدور الأكبر في بلورة هذا المفهوم وأضفت عليه استعمالات إجرائية لافتة في دراستها الشهيرة ثورة اللغة الشعرية التي عينت فيها التناص على أنه: «التفاعل النصي في نص بعينه»⁴، وبهذا عرف مفهوم التناص تطورا واضحا في العالم الغربي، فكيف كان تطوره في العالم العربي، وهل استثمرت الدراسات النقدية العربية القديمة والغربية في بلورة مصطلح التناص عربيا؟

¹ حميد لحميداني، القراءة و توليد الدلالة، ص 27.

² عبد القادر فيدوح، الرويا و التأويل، ص 74.

³ عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة الكويت نيسان 1998، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص 316-317.

⁴ شربل داغر، التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري، مجلة فصول أفق الشعر، المجلد السادس عشر، العدد الأول صيف 1997، ص 127.

2- التناص في النقد العربي الحديث:

لقد تعددت دلالات مصطلح التناص كما تعددت مفاهيمه في الدراسات النقدية العربية المعاصرة لاعتماده على الحقلين السيميائي والتفكيكي، قصد محاولة إزاحة الحجب عن مختلف التفاعلات النصية التي تشكل لحمة نص ما، وترجم المصطلح عربياً إلى مصطلحات عدة منها: التناص، التناصية، النصومية، التداخل النصي، النص الغائب، النص اللاحق، ... ويرى "محمد بنيس" أنه أول من استخدم هذا المصطلح النقدي العربي و يفضل تسميته «التداخل النصي»¹، ووظف أيضاً مصطلح «هجرة النص»² ويستعمل سعيد يقطين مصطلح «التفاعل النصي» أما "محمد مفتاح" فعرفه بقوله «تعالق نصوص مع نص حديث بكيفيات مختلفة»³، و قد انقسم الدارسون و النقاد إلى قسم يعتبر التناص ذو أصول عربية، وآخر من يعتبره معطى غربي، فمن الذين اعتبروا التناص ذو أصول عربية: سعيد يقطين، صبري حافظ، عبد الله الغدامي، عبد المالك مرتاض، ... معتبرين أن نظرية التناص في أعلى مفهوم لها توافق مع ما توصل إليه "ابن سلام الجمحي" (توفي 213 هـ) حين قال عن امرؤ القيس «ما قال ما لم يقولوا ولكنه سبق العرب إلى أشياء ابتدعها واستحسنها العرب واتبعه فيها الشعراء»⁴، وأما من رأى أن التناص معطى غربي وارد إلينا و لا علاقة له بما جاء في النقد القديم وعرف بالسرقات الأدبية ذلك لأن «النص لا يتداخل مع نصوص قديمة بل قد يتم ذلك من خلال نص يتضمن ما يجعله قادراً على التداخل أو التنافس مع نصوص آتية أي مع نصوص مستقبلية»⁵، وبالتالي فإن مبدأ التناص مغاير تماماً للدراسات النقدية القديمة.

¹ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها، ص 182.

² محمد بنيس، حادثة السؤال، ص 278.

³ محمد مفتاح، استراتيجيات التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1985، ص 121.

⁴ يحيى بن مخلوف، التناص مقارنة معرفية في ماهيته و أنواعه و أنماطه، حسان ثابت نموذجاً، دار فائز، ط ؟، 2008، ص 17.

⁵ شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط 1، 2005، ص 177.

3- مستويات التناص:

تم استعمال التناص في النصوص الأدبية الحديثة وفق مستويات حددتها في النقد الغربي "جوليا كرسيفا" أما عربيا فإن الفضل في هذا يعود للناقد "مُحَمَّد بنيس" إذ قسمها إلى:

1. **المستوى الاجتراري (الشحن):** يعد هذا المستوى أول مستويات استخدام التناص وأقلها شعرية إذ يقوم الشاعر بإعادة نص غائب سواء كان كلياً أو جزئياً بشكل جامد لا حياة فيه، بل أحيانا يصل الأمر إلى الحشو عمدا ليظهر الشاعر تمكنه و إلمامه بالأدب الغربي أو العالمي، وقد ساد هذا النوع «في عصور الانحطاط على الأخص، حيث يتعامل الشعراء مع النص الغائب بوعي سكوني لا قدرة له إعتبار النص إبداعا نهائيا»¹.

2. **المستوى الامتصاصي (الإفراغ):** في هذا المستوى يعيد الشاعر كتابة النص الغائب ويوظفه في بنية تناصية جديدة وفق متطلبات تجربته ووعيه الفني بحقيقة هذا النص الغائب شكلا ومضمونا وهو عند "مُحَمَّد بنيس" «قبول سابق للنص الغائب وتقديس وإعادة كتابة لا تمس جوهره (...)» وهو مهادنة للنص والدفاع عنه وتحقيق صيرورته التاريخية² فالشعر يحافظ على روح النص الغائب استمرارا في تقديسها و الإيمان بصدقها، ويكون ذلك قريبا من التضمين والاقْتباس في البلاغة القديمة.

3. **المستوى الحوارى العقائدي:** يقوم بمحاورة النص الغائب ويعيد كتابته على نحو جديد وفق كفاءة فنية عالية جدا إذ يستطيع استيعاب روح النص وإعادة تشكيله وفق صياغة تترجم تجربة الشاعر الوجدانية والنفسية، غير أن هذا المستوى من التعامل مع النص الغائب لا يقوم به إلا شاعر متقدر ومتمكن من التشبع بروح النص وإعادة انتاجه خلقا جديدا فالشاعر هنا «لا يتأمل النص وإنما يغيره، يغير في القديم أسسه اللاهوتية ويعري في الحديث قناعاته التنويرية والمثالية»³.

¹ محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب العربي، مقارنة بنيوية تكوينية، ص 267.

² محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته و إبدائها، ص 277.

³ المرجع نفسه، ص 270.

4- أنماط التناص: و قد قسمها الدارسون إلى قسمين:

1. **التناص الداخلي**: يرى "محمد مفتاح" أن التناص الداخلي يتعلق بنصوص الشاعر نفسه فالمبدع «يعيد إنتاجه أو إنتاج غيره فهو يمتص آثاره السابقة أو يتجاوزها، فنصوصه يفسر بعضها بعضاً»¹، ذلك أن الشاعر الحق ينطلق من رؤيا واضحة وما نتاجه الشعري إلا ترجمة لهذه الرؤيا و نتيجة لذلك يكون التناص الداخلي أمرا واقعا بالضرورة.

2. **التناص الخارجي**: فهو تناص مفتوح على كل المجالات المعرفية والعصور والحقب، «إذ نقرأ النص الحاضر على ضوء ما تقدمه وما عاصره وما تلاه لنلمس ضروب الائتلاف والاختلاف»²، فهو إذن تناص واسع يتفاعل النص الواحد فيه مع كم هائل من النصوص.

مما سبق إذن نستنتج أن التناص شيء لا مناص منه لأنه «لا مكان لإنسان منقوصا من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما، ومن تاريخه الشخصي ومن ذاكرته»³، فالنص ما هو إلا فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بطرق مختلفة فهو ممتص لها ومكثف لدواها بغية الاستفادة منها لنصرة قضية ما أو لتفنيدها، إنه «تعالق النصوص مع نص حديث بكيفيات مختلفة»⁴ وبهذا انتقلنا من زمن المجال الكتابي المغلق إلى المجال الكتابي المتفاعل، وسنحاول الآن دراسة التناص في تجربة "حسين زيدان".

¹ محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجيات التناص، ص 125.

² المرجع نفسه، ص 125.

³ محمد مفتاح، استراتيجيات التناص، ص 123.

⁴ المرجع نفسه، ص 123.

5- التناص في شعر حسين زيدان:

تعددت مصادر التناص في شعر "حسين زيدان"، إذ أننا حين نتأمل شعره نلمح نصوصا غائبة كثيرة تلوح لنا من وراء نصوصه الحاضرة «ولا يبدو هذا التلويح شديد البروز دائما فقد يواجهنا في أحيان كثيرة خفيفا أو غائما وهو لا يتراءى لنا كاملا بل محورا بطرق وأساليب متباينة»¹، ذلك لأن التناص يخرج النص من الإنغلاق على نفسه إلى التفاعل التناصي الذي يمنحه حياة أخرى إضافة إلى حياته، وقد تجلّى في شعر "زيدان" قسما التناص الداخلي والخارجي:

أ- **التناص الداخلي:** تتناص قصائد "زيدان" كثيرا مع نفسها ذلك لأن الشاعر كما أسلف الذكر ينطلق في مشروعه الشعري من رؤيا واضحة ومحددة و لهذا فهو محكوم بالتناص وإعادة نفسه بطرائق مختلفة، كما أنه شاعر مشروع لا شاعر نزوة أو مناسبة وهذا ما وجدناه في نصوص "زيدان" ومن ذلك قصيدته "حدود الغد"، و"التميمة" من ديوان "فضاء لموسم الإصرار" إذ أن نصيها يتناصان بشكل كبير حتى أنهما مقطعان من قصيدة واحدة فيقول في الأولى:

كم كنت أحلم مثل نعامة

إعلان قائمة الذين أخافهم

تحديد أبسط صحبة، لا تستفز مفاصلي

إن كنت أمشي خلفهم

¹ علي جعفر العلق، الشعر و التلقي، ص 121.

كم كنت أحلم مثل كل فراشة

بجديقة لا تنكر الألوان في وجهي

زهراتها لم تؤذني

والمخبر الحردون يوقف حملة للطعن في كنهني

كم كنت أحلم مثل أبسط دابة في الأرض

عن أرضي

إن قلت أين أبي؟ لم ينكروا عرضي

أو قلت: لن أمشي: فالبحر مسدود و الموج لم يمضي

لم يسجنوا قدمي ... لم يقمعوا رفضي

.
. .
. .

كم كنت أحلم أن أكون كأبي طفل ... رافضا صمتي

وأهز دون مهابة (إغليد) منطقتي

كم كنت أحلم كالصباح بمولدي

وكتابة الكلمات باسم هويتي

فيذوب في ضوء الهدى، تاريخ إقليميتي¹

ففي هذه القصيدة يعلن الشاعر عن أحلامه المشروعة التي ظلت تراوده زمنا طويلا واستعمال الزمن الماضي في قوله "كنت" هو دلالة على اليأس من تحققها في ظل الظروف الصعبة التي يحياها الوطن رغم بساطتها وشرعيتها، إنه يطالب أول الأمر بحقه في الاختيار فقوله:

كم كنت أحلم مثل نعامة

إعلان قائمة الذين أخافهم

تحديد أبسط صحبة، لا تستفز مفاصلي

إن كنت أمشي خلفهم

إنها الأحلام الطبيعية الشرعية، وكما يرغب في اختيار صحبته يرغب باحترام اختياراته التي يراها حقا طبيعيا له، بعدها يعلن رفضه للواقع ويجلم باحترام هذا الرفض لا وأده، وكبت أحلامه، وردع رغباته وتستمر القصيدة هكذا بقايا أحلام أتعبها طول الانتظار فلا هي تحققت ولا هي نسيت وأراحت صاحبها. لينهيها بمقطع تملؤه الحسرة فيقول:

كم كنت أحلم كالصباح بمولدي

وكتابة الكلمات باسم هويتي

فيذوب في ضوء الهدى، تاريخ إقليميتي

إن "زيدان" لا يحمل هم وطنه فحسب فهو يكفر بالإقليمية والحدود فلا غدا منتظرا إلا إذا تخلصنا من حدود وهمية ملغومة قسمت أوطاننا إلى رقع جغرافية صغيرة واهية، فكانت نهاية قصيدته

¹ حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، حدود الغد، ص 8/7.

تلخيص لكل أحلامه إنه انتظار صبح وضيء يجمع الأمة العربية قاطبة تحت لواء واحد وهذه الخاتمة هي بداية قصيدته "تميمة" التي يحاول فيها إيجاد طرائق لتحقيق أحلامه فكان مطلعها:

كم كنت أحلم أن أرى شيئاً جميلاً

في بحره المكنون أرهن ثروتي

وسأستحم بفيضه من لهفتي

شيئاً أراه فأرتمي مذهولاً

كم كنت أحلم بالنقا ...

بصراحة تتناوب ببساطة / مثل التمام و الرقى¹

يستمر حلم "زيدان" بغد أجمل، بشيء يفني عمره دفاعاً عنه، ويضمّد جراحه في وطنه المرزوء

به.

شيئاً يضمّد حرقتي

أنسى دمائي في (حمّاه) / في قدسنا في كربلاء

وقوله هذا تأكيد لما قاله سابقاً حين صدح:

كم كنت أحلم بالصباح بمولدي

وكتابة الكلمات باسم هويتي

فيذوب في ضوء الهدى تاريخ إقليميتي²

¹ حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، التميمية، ص 9.

² حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، حدود الغد، ص 8.

هذا الاتصال الوثيق بالوطن العربي ككل هو ما جعل الشاعر جرحا مفتوحا كلما ملم في منطقة فتح في أخرى، إنه ورم خبيث أرق مع "زيدان" الذي تكاثرت جراحه فما عاد الوقت يكفي لبكائها كلها، أيكي جرحا نازفا في "حماء" أم يبكي قدسا مضاعفا من زمن، أم عراقا كان موطن العلم ومظنة المعارف فأصبح رمزا للتطاحن وصار رافديه دما بعدما كانا خصبا أينما حلا. ليؤكد أخيرا أن حلمه لن ينتهي وسيستمر رفضه للواقع المعيش ومحاولة تغييره إلى آخر أجمل، فما يعاينه العالم العربي ليس إلا نتيجة لقمع الرأي الآخر ورفض الاختلاف.

أو قلت لن أمشي فالبحر مسدود و الموج لن يمضي

لم يسجنوا قدمي لم يجمعوا رفضي¹

وهذا المقطع هو النص الغائب في قوله:

شيئا صغيرا مثل: لا

يعلو تراث خريطتي ... جيلا فجيلا ...

كم كنت أحلم أن أرى شيئا جميلا²

هذا ما حلم به "زيدان" دائما إنه ظل يحلم أن تستيقظ الأمة من سباتها وأن ترفض الركون "لطاوحين الملل" والاستسلام، فترفع راية الوحدة وتسعى لبناء الأوطان وتشبيدها.

كما يظهر التناص الداخلي في قوله في قصيدة "خوف في جحيم الحزن"³:

((...))

يموت، ويترك الأحزان تقتلني

¹ حسين زيدان، فضاء لموسم الاصرار، ص 8.

² المصدر نفسه، ص 9.

³ المصدر نفسه، ص 29.

ويتركني ... وحيدا بين آلاف

بخط الليل يشنقني

ويتركني و يتركني

-رجائي-¹

فقد سيطرت تيمة الحزن على النتاج الشعري "الزيدان"، وها هو في هذا المقطع ينعي موت رجائه فتصاعد من صدره زفرات حزينة تودع الفرح، وهو النص الذي يعيد بناؤه في نسيج مختلف في قصيدة أخرى فيقول:

ويأتي المساء ... حزينا كقلبي

مساء كئيب سقيم

يعشعش في الأفق في القلب يجثو

كأهل الرقيم²

يلوح النص السابق بين ثنايا هذه القصيدة إذ يظهر الحزن جليا في كلام الشاعر وهي تيمة كما أسلف الذكر تكرر ذكرها كثيرا في قصائد "زيدان".
هذه بعض النماذج عن التناص الداخلي في شعر زيدان والتي تعددت في نتاجه ولا تتسع الدراسة لذكرها جميعا فمثلنا بهذين النموذجين عنها.

¹ حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، خوف في جحيم الحزن، ص 29.

² حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، حبال صوتية عبر وهج الشمس، ص 35.

ب . التناص الخارجي: تعددت روافده عند حسين زيدان و سنبداً ب:

1- التناص مع التراث العربي: إن علاقة الشعر الحديث بالتراث قوية جداً، فقد رافقته منذ بدء النهضة إلى يومنا هذا، ولم يخف التشابك بينهما بل ازدادت وقويت لحمته «حتى انتهى إلى الاتحاد في شبكة من الرموز داخل العمل الفني في أعمال شعراء القصيدة الجديدة»¹، إذ يعد التناص إحدى الظواهر الفنية «ذات الأثر البالغ في التشكيل الجمالي الشعري المعاصر، يعاد فيها اكتشاف الماضي، أو قراءته في ضوء الحاضر والتعبير عن خصوصية مبدعها في تعبيره على الواقع»².

وللشاعر ارتباط قوي بالهوية والتراث العربي إذ ترى في شعره أصداً الثقافة العربية وأصداً قصصها ومن ذلك قوله:

ولي أمة كالطفل تحمل دهشتي
وأحملها حيناً فأحسبني أما
تطاوعني هونا على الهون مرة
وإني لموطواع إذا ما حزنها عما ...
فأرسم عصفورا بحجم خريطتي
وأزرع أرياشه اللحن والحلما ..
وقد قال لي قيس³ لماذا تحبها؟
فقلت له ليلاك وهم .. فكن وهما

¹ حجاب عبد اللطيف، تقنية توظيف التراث الديني في شعر مفدي زكرياء، دورية دراسات في الشعرية الجزائرية، دورية إعلامية أكاديمية، العدد الأول، مارس 2009، جامعة المسيلة، ص 56.

² إبراهيم نمر موسى، (صوت التراث و الهوية، دراسة في التناص الشعبي في شعر توفيق زياد) مجلة جامعة دمشق، المجلد 24، العدد الأول + الثاني 2008، www.damascusuniversity.edu

³ هو قيس بن الملوح مجنون ليلى: (24 هـ/645 م. 68 هـ/688 م) شاعر غزل عربي من المتيمين من أهل نجد عاش في فترة خلافة مروان بن الحكم و عبد الملك بن مروان في القرن الأول من الهجرة.

وليلاي عاشت في الجراح و لم تهن

وكم هانت الآلام لو جرحها أدمى¹

تلوح في هذا المقطع قصة الشاعر العذري "قيس بن الملوّح"، وهي من القصص المعروفة جدا في تراثنا إذ لم يكن حظ الشعر العربي من القصص فقيرا كحظه من الأساطير ذلك أن العرب عرفوا في حياتهم الاجتماعية والسياسية وفي بيئتهم الجغرافية القاسية وفي ظروف معيشتهم ما دفعهم إلى اختلاق الكثير من القصص التي تمجد فضائلهم العليا من كرم وشجاعة وتضحية وحب ووفاء، وقد استلهم الشاعر الحديث «مواقف وحوادث من التراث القصصي للأمة ذات طابع رمزي ثري بهدف إذكاء الحساسية لدى المتلقي، وتعميق وجوده وربط الصلة بين ماضيه وحاضره في تلاحم كلي يؤدي به في النهاية إلى تكوين رؤيا شاملة لواقعه»² وقصة "قيس وليلى" واحدة من هذا الزخم، ملأت الدنيا بتفاصيلها وشغلت الأدباء والمؤرخين بها، وربما لم تشتهر قصة غرام كما اشتهرت قصة قيس وليلاه، ولم تدبج كتب و مصادر بحكاية كما دبجت بتفاصيل حكايتهما، ومن هنا كانت قصتها و لا تزال موضوعا من أهم الموضوعات التي احتلت مكان الصدارة إذ سجل "حي بني عامر" في بوادي الحجاز أعنف قصة حب عرفها التاريخ إلا أن بطلها المجنون ظل منذ زمن محل نزاع وتشكك ففي حين يعتبره البعض رمزا للحب العذري ودليلا على المشاعر الطيبة، يعتبره البعض الآخر مجرد وهم وخيال فرأى البعض «أن المجنون اسم مستعار لا حقيقة له في بني عامر أصلا ونسبا وذكر ابن الأعرابي أن جماعة من بني عامر سئلوا عن المجنون فلم يعرفوه و ذكروا أن ما ينسب إليه من شعر هو مؤلف عليه»³، وهو ما أكده "الأصفهاني" في كتابه وانتصر لهذا الرأي الدكتور "طه حسين" فهو: «يشك شكّا أكيدا في شخصية مجنون ليلي، بل لا يكاد يصدق أنها شخصية حقيقية عاشت كل تلك الظروف التي صورتها أخباره»⁴، ولهذا الاعتقاد يميل "زيدان"، ففي النص المذكور أعلاه تناص حوارياً، ذلك

¹ حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، أم القصاد في أم المعارك، ص 13.

² عثمان حشلاف، التراث و التجديد في شعر السياب، دراسة تحليلية جمالية في مواده، صورته، موسيقاه و لغته، ديوان المطبوعات الجامعية، ط 9، سنة 9، ص 54.

³ قيس بن الملوّح، ديوانه al.hakawati.net

⁴ يسرى عبد الغني، ديوان قيس بن الملوّح مجنون ليلي رواية أبي بكر الوالي، منشورات مجد علي بيضوت، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1999، ص 9.

أن "زيدان" يؤمن أن الحب الحق عنده هو الحب الذي أهداه للأمة جمعاء، ولم تستأثر به امرأة فقط، فإذا بقيس ليلى مظنة الحب وآيته يسأله عن سر كل هذا الحب، وما حق له السؤال وهو الهائم على وجهه في صفحات التاريخ بسبب حب أضناه، فيرد عليه زيدان أن قصته و ليلاه وهم ملأ الكتب والأذهان ولم يصل منها إلا آهات متوجع مكلوم، أما حب زيدان ليلاه التي كنى بها عن وطن أجمع فهو حب حق ذلك أنه إذا أدمى جرحها هانت عليه جراحه وأسرع إليها مداويا مواسيا، إن الحب عنده عطاء أبدي ولا يرجو من ورائه نيل مكانه ولا أخذ عطية هو واجب مقدس. ففي هذا المقطع تناص حوارى مع قصة تراثية اختلفت حولها الآراء، إلا أن الذاكرة العربية صانت وحفظت مكانتها وأقرت بهما محبوبان من الطراز الأول. والتناص الحوارى لا يقدر النص الذي تحفظه الذاكرة ولا يجتره بل يحاوره ليناقضه أو يرده أحيانا، وهذا ما قدمه "زيدان" بأسلوب جميل وممتع.

2- التناص مع التراث الشعبي: عرف عن "زيدان" ارتباطه بالهوية العربية ككل إلا أنه مرتبط بأوراسيته حد النخاع وبتراث هذه المنطقة من الوطن، ولا عجب فهو ابنها ورضع منها الأنفة والعزة والثورة وبعض الطباع الأخرى التي اشتهرت بها، ومن التراث الشعبي للمنطقة تلك الحكم والأمثال وقد لا تتجاوز في بعض الأحيان بعض كلمات تختصر تجربة ما وتقولها في مقولات تحفظها الذاكرة الشعبية، ففي قول "زيدان":

في الأوراس رموز ترمى مفعمة كالحجرة بالمقلاع

فنقول لمن لمست يمينه فرنسا "مرتد عن دين الله"

برمز آخر قلنا باع

من أغمد سيفه قلنا باع

من شرب الخمرة، قلنا: باع

من يأو جنودا باع

والآن لنا في الرمز طباع¹

عرف مصطلح "باع" في خضم الثورة الجزائرية ونعت به كل متخل عن القضية ومساند لفرنسا، فيقال عنه باع القضية أو يسمى بلهجة محلية "البيوع" أي المتخلي عن مبدئه مقابل مصلحة خاصة وقد استخدم "زيدان" هذا المصطلح الغائر في تراث المنطقة وصبغه بمشاعر الرفض التي تتأجج داخله فربطه بذكرياته التي ورثها عن قريته «وبتقاليد الشعب العربي الأصيل التي ما زالت تمدّه بروح البطولة والرجولة والشهامة والكرم و تحفظ له وجوده و شخصيته من الذوبان والاندثار»²، بل تسمه بطباع يختلف فيها عن غيره.

والآن لنا في الرمز طباع

في قهوتنا نضع الشيخ ... و نسخر من كل الأوضاع

نتعجب من ضعف الحكام فترك في الشاي النعناع

إنه يفاخر بتراثه الشعبي ويرفع رايته و كأنه يعزز من تأصله بمنطقته و يظهر هذا جليا في نتاجه الأدبي فهو أوراسي يضع الأوراس تاجا على رأسه.
كما يظهر تناصه مع المثل في قوله:

ومسحت آخر دهشته ... كالروح حين تغلغت

ونمت لتوديع الشهيد

وولوا وقد جاؤوا غدا ... وغدا لناظره بعيد³

¹ حسين زيدان، قصائد من الأوراس إلى القدس، نبضات صحريّة، ص 26.

² عثمان حشلاف، التراث و التجديد في شعر السياب، دراسة تحليلية جمالية، ص 75.

³ حسين زيدان، إعتصام، عمران ليلة أول نوفمبر، ص 18

وفي هذا قلب للمثل السائر المعروف إن غدا لناظره قريب وكأن "زيدان" من تشوقه للغد الذي سيحمل معه التغيير يراه بعيدا رغم قربه فكل آت قريب.

هذه بعض النماذج عن استدعاء التراث الشعبي في قصيدة زيدان ويبدو فيها ارتباطه بجذوره وحينه لماضيه.

3- التناص مع الشعر الجاهلي: لا يسلم أي شاعر من التأثير والتأثر لذا وأنت تقرأ

لشعراء العصر الحديث ترى بين ثنايا قصائدهم ملامح الشعراء الجاهليين إلا أن هذا التأثير لا يكون بنفس القدر منهم من يحترم النص الجاهلي حتى القداسة ولا يتعدى تناصه معه مرحلة الاستشهاد والتكرار والشحن ومنهم من يتجاوز ذلك إلى مرحلة الامتصاص بل الحوار، إلا أن قراءة نص ما باستعمال آلية التناص «يفرض قراءة تمتلك قدرة النظر إليه واكتشافه، فقراءة مجملة لا تتقدم كإعادة كسولة لآلة كسولة ما دام المعنى الحقيقي للتناص هو تقديم لنموذج جديد من القراءة يفجر خطية النص»¹، إذن التناص آلية تتطلب ذهنًا متقدما وقراءة متفحصة تدرك من خلالها خفايا النص وإحالاته، إنها توكل للقارئ عملية البحث والتقصي عن النصوص الغائبة في المتن الحاضر. فالقصيدة الحديثة تفترض من المتلقي كفاءة تلقيها فهي لا تلقى للقارئ كالرغيف كما يقول "أدونيس"، إذ أن النص لا يتم تشكيله من خلال رؤية صافية للكاتب بل من خلال «مجموع استدعاءات خارج نصية، يتم إدماجها وفق شروط بنيوية خاضعة للنص الجديد ثم إن النص المدمج يخضع من جهة ثانية لعملية تحويلية لأن التناص ليس مجرد تجميع مبهم وعجيب للتأثيرات فداخل الكتابة تقوم عملية جد معقدة في صهر وإذابة مختلف النصوص والحقول المدمجة مع النص المتشكل»²، إذ حين نتأمل شعر "زيدان" فإننا نلمح نصوصا غائبة كثيرة تلوح لنا من وراء نصوصه ودلالاتها ومن ذلك قوله في إحدى قصائده:

¹ محمد جودات، تناصية الأنساق في الشعر العربي الحديث، عالم الكتب، إربد الأردن، ط 1، 2011، ص 30.
² شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط 1، 2005، ص 177.

تائه بين أطلال (خولة) ... تقرأ ظاهر (وشم اليدين)

وبين (الدخول فحومل): لا أنت ودعت قلب

(هريرة) ... أو (أم أوفى)

هي القطيبات تجود، وتبخل (خولة) تخفي (الصحون)

وتضحك (ليلي)، وتغلق في وجهك / الصبح / (هند)

فيقفر (ملحوب) ... تخرج مندليك القبلي

تجفف ماء الجبين

إلى أي حين؟

فلست تطيق الوداع ...

ولست لذكرى حبيبك تبكي

فلا أنت ... أنت ... ولا ناح صوتك بسجع الحمام¹

هذا المقطع فسيفساء من بعض الشعر الجاهلي تظهر فيه أصداء بعض المعلقات، ففي أول

المقطع يقول "زيدان":

تائه بين أطلال (خولة) ... تقرأ ظاهر (وشم اليدين)

وهو في هذا السطر الشعري يتناص مع معلقة "طرفة بن العبد" إذ يقول في مطلعها:

خولة أطلال ببرقة تهمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

¹ حسين زيدان، رسائل من الأوراس إلى القدس، رحلة الضياع.. و أوراق الاعتماد، ص 8.

وقوفا بما صححي على مطيهم يقولون لا تهلك أسي وتجلد¹

لقد وقف الشاعر الجاهلي على ديار جار عليها الزمن فأتى على بنيانها ولم يترك منه إلا بقايا هيكل كلما مر به الشاعر تذكر محبوبته فأضناه الوجع، وأرهقه الحنين إلى أيام خوال، وكذلك لكل ذكرى طلل تجعل القلب مزارا لها، تلوح باهتة الصور في أذهاننا كما يظهر وشم اليد باهت خافت التفاصيل.

وبين (الدخول فحومل): لا أنت و دعت قلب

(هريرة) ... أو (أم أوفى)

وقراءتنا لهذا البيت تحيلنا حيناً إلى مطلع معلقة امرئ القيس التي يستهلها بقوله:

قفا نبك من ذكرى حبيب و منزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

وقد رأى عبد المالك مرتاض أن الذين استشهدوا بهذا البيت لم يستشهدوا ببقية أبيات المعلقة مثل ما استشهدوا به، كما أن تأثيره في الثقافة العربية استمر انطلاقاً من عصر الجاهلية إلى القرن العشرين وبذلك يرى أن «معلقة امرئ القيس تمثل المركز في الشعر العربي في حين أن "قفا نبك" يمثل المعلقة كلها»²، إن تأسيس هذا التقليد الشعري في هذا المطلع "لامرئ القيس" هو البكاء على الأطلال والذي ظل قائماً في القصائد العمودية الكثيرة إلى عهد "أحمد شوقي" واستعانت به التجربة الشعرية الحديثة، إذ في هذا المقطع يسيطر فيه الحنين على موقف الشاعر فيستذكر كل الواقفين على الأطلال في مرور كريم يقف عند كل منهم برهة من الزمن ثم يعاود المسير، واستدعاء (أم أوفى) وهي زوجة (زهير بن أبي سلمى) التي يقال أنه طلقها لغيرتها الشديدة وبعد عشرين حجة توجد بفقدتها فقال:

¹ أحمد الأمين الشنقيطي، شرح المعلقات العشر و أخبار شعرائها، المكتبة العصرية بيروت، ط 1، 2002، ص 49.

² Abdalmalak mortad, let us stop and weep (qifq nqbk) in the pre islamic poetry complex analysis, se semat -vol 2 rol 138-161, jan2014, www.uob.edu.bh/uob.p 139.

أمن أم أوفى دمنة لم تكلم بحومانة الدراج فالمتسلم
 ودار لها بالرقميتين كأنها مراجيع وشم في نواشر معصم
 بها العين و الآرام يمشين خلفه وأطلاؤها ينهضن من كل مجثم¹

ما هو إلا دليل على حالة الحنين التي يعانيتها الشاعر ثم يقول:

هي القطيبات تجود، وتبخل (خولة) تخفي (الصحون)

وتضحك (ليلي)، وتغلق في وجهك / الصبح / (هند)

فيقفر (ملحوب) ... تخرج مندليك القبلي

في هذه الأسطر تناص واضح مع معلقة "عبيد بن الأبرص" في قوله:

أقفر من أهله ملحوب فالقطيبات فالذنوب

فراكس فثعيلبات فذات فرقين فالقلب

فعودة فقفا حبر ليس بها منهم عريب²

كما أنها تتناص أيضا مع قول "عمرو بن كلثوم":

ألا هي بصحنك فأصبحينا ولا تبقي خمور الأندرينا³

ثم ينهي المقطع بقوله:

تجفف ماء الجبين

¹ أحمد الأمين الشنقيطي، شرح المعلقات العشر و أخبار شعرائها، ص 77.

² المرجع نفسه، ص 243.

³ أبي عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات السبع، دار الجيل، بيروت، ط؟، سنة؟، ص 166.

إلى أي حين؟

فلست تطيق الوداع ...

ولست لذكرى حبيبك تبكي

فلا أنت أنت ولا ناح صوتك سجع الحمام

في قول "زيدان" "تخرج مندليك القبلي" دلالة على اجتزار الماضي الذي تمجده أمة نامت بعده طويلاً، والرغبة في إحيائه في محاولات فاشلة لا تقدر على ضخ الدماء في عروق ميتة، فالبكاء على الأطلال والوقوف أمامها كان يصلح لوقتها ولا يصلح لمثل هذا الوقت، كذلك اليوم استذكار أمجاد الماضي وتكرار تاريخ عظيم صنعته الأجداد ما هو إلا محاولة لتخدير جيل لم يعد قادراً على صنع الجديد والإتيان بما فعله الأقدمون.

وهو ما يؤكد قوله:

فلا أنت أنت ولا ناح صوتك سجع الحمام

فعودتك بالذاكرة إلى ماضٍ سحيق لا تلتصق بك انجازات غيرك فلن تستطيع أن تكون إلا أنت مهما حاولت أن تصبح غيرك.

وفي هذا المقطع دليل جلي بين على مدى تأثر الشاعر "حسين زيدان" بالشعر الجاهلي وقدرته على استرجاعه بطريقة غير مملة فهو يحاور النص الجاهلي الغائب ولا يجتره أو يشحن به نصه في غير موضع أو بدون مناسبة.

4- التناص مع الشعر العربي المعاصر: يتناص شعر "حسين زيدان" مع متن الشعر العربي المعاصر مع شعراء كثير، وربما يعود هذا إلى ثقافة الشاعر الواسعة و قراءاته الكثيرة، فالنص كل نص هو ذكريات معقدة من تفاعلات عنيفة تتوارى خلف نص يرفض أن يتجلى بشكل سهل أمام قارئه، بل يطالبه بجهد أكبر ليمنحه أسراره. وسنختار من ذلك نماذج فقط تظهر فيها التناصات واضحة:

وأول ما سنبدأ به قصيدته "اعتصام" إذ يقول فيها:

رباه إني لم أهم في كل واد ..

أنا لم أصفق للأمير

ولم أطبل للفساد

أنا لم أكن زير نساء

أنا لست مداحا

وكل غشاوة في الأرض

لم تحجب عن الرؤيا النساء

رباه إني مغرم

بهدي الصراط المستقيم

وإني أدعو لشيء

ما بكى في القوم هاد ..

أدعو لعمر يحييني

أدعو لمواسم الجهاد¹

يختصر في هذه القصيدة "زيدان" رسالته في الشعر إذ لم يستعمله يوماً بوقاً للفساد ولا جعله الشعر يوماً زير نساء ولا مداحاً يمتطي شعره لنيل مراتب متقدمة أو للوصول لمناصب عليا، إنه عنده هدي إلى الحق و جهاد لإقراره، والعودة إلى الفطرة السليمة التي خلق عليها الإنسان وأنت تقرأ هذه القصيدة تستدعي لا شعوراً قصيدة الخلاصة "لأحمد مطر" التي يقول فيها:

أنا لا أدعو

إلى غير الصراط المستقيم

أنا لا أهجو

سوى كل عتل زنيم

وأنا أرفض أن

تصبح أرض الله غابة

وأرى فيها العصاة

تتمطى وسط جنات النعيم

وضعاف الخلق في قعر الجحيم

هكذا أبداع في²

ففي هذه القصيدة / البيان، يبين الشاعر أحمد مطر أن شعره ما هو إلا دعوة إلى الصراط المستقيم ومعول حق لهدم قصور الطغاة وأداة لهجائهم و فضح عورتهم، إنه محاولة لإقرار العدل في

¹ حسين زيدان، إعتصام، إعتصام، ص 59.

² أحمد مطر، الأعمال الكاملة، إصدارات العوادي، ج 1، ط 1، 2015، ص 97.

الأرض وفرضه على كل الخلق، فما خلق الناس إلا سواسية كأسنان المشط، هذا هو الفن عنده ولهذا خلق الشعر ابتداءً: ليكون صوت من لا صوت له.

إن التناص في هذه القصيدة "لزيدان" يتعدى الموضوع، إنه تناص رسالة جمعت الشعاعان إذ أن كلا منهما شغل نفسه بقضية الوطن ومشاكل الأمة وكلاهما حركه هاجس التغيير، فالنص الغائب في قصيدة "اعتصام" حاضر ضمناً فيها حامل لكل معناه وإظهاره لا يحتاج إلى كثير جهد من قارئ مثقف ومقتدر وهذا ما تمنحه استراتيجية التناص للقارئ في يسر، كما تتناص قصيدة "زيدان" كثيراً مع النتاج الشعري الشاعر "أمل دنقل"، وربما يعود ذلك إلى ما يجمع الشعاعان فكلاهما يرى أن رسالة الشعر هي البحث عن فجر لهذه الأمة التي أتعسها التخبط في الظلام فيقول "زيدان":

وأتعس الناس عندي يا أخا العرب مقاتل قد أدركته شهقة الأدب

وإن أحسن طعن قد يراوده طعن الفؤاد إذا ما جاس في الغضب

أنت الرسول و أنت الشوك ثانية وفي الجزاء جنت حمالة الخطب

لعل مبعث هذا الميث همسنا ما دام كل صراخ القوم لم يصب

وقل تعالوا إلى فجر يوحدنا وإن هو رفضوا القرآن فانتصب¹

وهو ما يتناص مع قول "أمل دنقل" عن قيمة الأدب عامة والشعر على وجه الخصوص،

فقال:

آه ما أفسى الجدار

¹ حسين زيدان، قصائد من الأوراس إلى القدس، شهقة الأدب، ص 32/31.

عندما ينهض في وجه الشروق

ربما ننفق كل العمر كي نثقب ثغرة

ليمر النور للأجيال مرة¹

فكلاهما يرى أن للشعر مهمة نبيلة هي النهوض بهذه الأمة والمضي بها قدما فأوقفنا العمر لهذه المهمة المضنية ليرى الجيل القادم أياما أجمل من التي عاشها الشاعران فالكلمة كانت دائما وما تزال أداة لبناء المجتمعات ورفيها أو العكس وهو ما يؤكد المقطعان المذكوران، كما يظهر رفضهما للواقع المرير الذي يعيشه الوطن و يصدق كلاهما طالبا من الجموع المستكنة الراكنة لهذا الواقع الأليم الانتفاض في وجه الطغاة فاختار "أمل دنقل" "سبارتاكوس" هذا العبد الذي عاش في الإمبراطورية الرومانية وآلمه ما كان يعانيه من ذل الرق والعبودية فأعلن ثورة سميت ثورة العبيد وصار بذلك رمزا للرافضين للعبودية فقال "أمل دنقل" في هذا الشأن قصيدته "كلمات سبارتاكوس الأخيرة":

المجد للشيطان معبود الرياح

من قال "لا" في وجه من قالوا "نعم"

من علم الإنسان تمزيق العدم

من قال "لا" فلم يمت

وظل روحا أبدية الأمل²

¹ أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة ديباجة، ص 107.
*سبارتاكوس: العبد الذي خاض ثورة ضد الرومان و التي سميت ثورة العبيد حيث أسر و بيع لأحد الرومان الذي كانت لديه مدرسة لتدريب العبيد لاستخدامهم كمبارزين و مصارعين في حلبات خاصة تقام لأجل المتعة، ثار هو و العبيد الآخرين الذين كانوا معه و ألحقوا هزائم عديدة بالجيش الروماني إلى أن قتل في آخر المعركة و بموته انتهت الثورة و صلب العبيد الآخرون في الساحات العامة.

² أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة كلمات سبارتاكوس الأخيرة، ص 110.

فأعطى بذلك "أمل دنقل" لسبارتكوس صورة جديدة "انزياحية رمزية" توافق كل من يتحدى أو يرفض السلطات الغاشمة و المستبدة و يدافع عن الحق.

وهو ما يتناص مع قول زيدان في قصيدة "لا":

ما زلت أنكر في عينيك صحوتها

إن قلت باسم جبال الرفض

قلت به "لم"

لن تشرق القسمات البيض من هرم

مادام في وطني خير الكلام "نعم"¹

فهو يؤكد أنه لن ترى الأوطان فجرا جديدا ما دام الاختلاف عندنا بدعة يرفضها أهل الشورى فكان خير الكلام في أوطاننا الاستسلام لأصحاب القرار والرد دائما بالقبول وهو ما ينكره الشاعر وما يتمنى تغييره.

هكذا ظهر بوضوح تأثير زيدان بتجربة "أمل دنقل" وربما يعود الأمر كما قلنا قبلا لاشتراكهما في أمور كثيرة حياتية قبل اشتراكهما في الرسالة الشعرية.

5- التناص مع القرآن الكريم: إن ظاهرة التناص الديني أو التفاعل مع النصوص القرآنية من التقنيات الأسلوبية التي حفل بها الشعر العربي المعاصر وقد استحضر باعتباره مصدرا أدبيا يتسم ذروة البيان والفصاحة، وبوصفه كتابا دينيا يمنح الخطاب الشعري سمة التصديق فيجعله مفتوحا على التأويل و التفسير فهو باختصار يعمل على إنتاج دلالة مؤازرة للنص بالتضمين أو التلميح «ويكاد لا يخلو خطاب شعري حديثي من استدعائه وامتصاصه و يصل الإمتصاص إلى درجة الذوبان حتى نكاد لا

¹ حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، لا، ص 42.

نفصل فيه بين الخطاب الحاضر والخطاب الغائب نتيجة لكثافة الاستدعاء من ناحية وامتزاجه بنسيج الخطاب الشعري من ناحية أخرى، وهو امتزاج يكاد يتلخص نهائياً من السياق القرآني¹ إذ يعد التناسق القرآني من الفضاءات الجديدة التي يستطيع الشعر الاستفادة منها وتوظيفها في بنية القصيدة الحديثة التي تجعل لها خصوصية تميزها عن التقنيات الشعرية الأخرى، وربما ترجع هذه العودة إلى التناسق مع القرآن الكريم إلى أن القرآن يعتمد على التصوير الفني الذي هو «الأداة المفضلة في أسلوب القرآن فهو يعبر بالصورة المحسنة المتخيلة عن المعنى الذهني والحالة النفسية وعن الحادث المحسوس والمشاهد المنظور وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة أو الحركة المتجددة»².

وفي نص "حسين زيدان" يظهر بوضوح حرص الشاعر على توظيف التراث الديني في شعره فالنصوص القرآنية المختزلة والمعاني المستوحاة من القرآن كثيرة والإيحاءات والأفكار متعددة ومظاهر التناسق كثيرة ولعل ذلك يعود إلى:

1/ التوجه الإرادي والذاتي للشاعر نحو القضية الإسلامية وإيمانه المطلق بأن الحل لمأساة الشعوب تكمن في الرجوع لهذا الدين.

2/ إيمانه واعتقاده أن الاستلهام من القرآن أولاً والتراث الديني ثانياً له بالغ الأهمية لإثبات تميز الشاعر «فالقرآن هو منتهى البلاغة وهو مستقبل الكتابة مهما كان نوعها»³، إذ امتلاً نص "زيدان" بالتناسق مع القرآن الكريم لدرجة مثيرة للانتباه، وهذا ما سنحاول تفصيله في هذا البحث وسنبداً بالقصص القرآني:

¹ محمد عبد المطلب، مناورات شعرية، دار الشروق، القاهرة، ط 1، 1996، ص 48.

² سيد قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، ط 1، سنة 1994، ص 36.

³ محمد بنيس، ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب العربي، ص 286.

أولاً: قصة سيدنا إبراهيم: ظل للقصص القرآني بأسلوبه المتميز قسط وافر في قصيدة "زيدان" فهو يمتاح من هذا النبع الصافي ليضيف جمالا وجلالا على نصه الشعري إذ يقول في قصيدة "القوس والرامي":

وعدوك نارا، نارهم أكرم بها فالبرد فيها لذة الأجسام¹

وهي تناص مع قصة سيدنا "إبراهيم" حين رماه قومه في النار نكاية به لما دعاهم لعبادة الله وحده وترك آلهتهم قال تعالى: ﴿ قَالَ أَتَعْبُدُونَ مِن دُونِ اللَّهِ مَا لَا يَنْفَعُكُمْ شَيْئًا وَلَا يَضُرُّكُمْ ﴾² أف لَكُمُ وَلِمَا تَعْبُدُونَ مِن دُونِ اللَّهِ أَفَلَا تَعْقِلُونَ ﴿٧﴾ قَالُوا حَرِّقُوهُ وَانصُرُوا آلِهَتَكُمْ إِنْ كُنْتُمْ فاعِلِينَ ﴿٨﴾ قُلْنَا يَنْتَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَىٰ إِبْرَاهِيمَ ﴿٩﴾³، كما استحضر "زيدان" قصة سيدنا إبراهيم حين دعا الله أن يريه كيف يحيي الموتى ففي قوله تعالى: ﴿ وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّ أَرِنِي كَيْفَ تُحْيِي الْمَوْتَىٰ قَالَ أُولَئِمُ ثَوَمِنٌ قَالِ بَلَىٰ وَلَئِن لَّيُطَمِّنَنَّ قَلْبِي قَالِ فَخُذْ أَرْبَعَةً مِّنَ الطَّيْرِ فَصُرْهُنَّ إِلَيْكَ ثُمَّ أَجْعَلْ عَلَىٰ كُلِّ جَبَلٍ مِّنْهُنَّ جُزْءًا ثُمَّ ادْعُهُنَّ يَأْتِينَكَ سَعْيًا وَاعْلَمْ أَنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ ﴾³ فقال "زيدان" في المقطع 34 في مطولته "نهار لأهل الكهف":

وإذ قال رب الشياطين للحاكم العربي

أخي .. يا أخي ..

أرني كيف تقتل حيا

فقال ألم يطمنن فؤادك أم رمت غيا؟

¹ حسين زيدان، قصائد من الأوراس إلى القدس، القوس و الرامي، ص 55.

² سورة الأنبياء: الآيات 66/67/68/69.

³ سورة البقرة: الآية 260.

فوسوس يدعو .. فرق له الحاكم العربي

ونادى

إلي ... إلبا

فجبىء بأربعة من سجون

وعلمه جل أسمائها

ثم ناداه اقراً

قال سنقراً ما جاء فيها سوبيا

فأولها شبه مدرسة

ثم مستوصف

ثم بيت يقدر أقدارهم

ويجعل سنبله الجهر همسا

ورابعها: قد وضعنا عطاء لهذا الكلب

لعل من الجوع ينسى

فقال له الرب

آمنت أنك ظلي في الأرض

أشهد أنك بلغت درسا

وأيقظ في راحتبه الدعاء

وودعه فرحا

والدموع تحطم بالسهم قوسا¹

وفي هذا المقطع يظهر ذكاء الشاعر في استخدام التناص الحواري، ففي الآية يسأل سيدنا إبراهيم الله أن يريه كيف يحيي الموتى، إلا أن الشيطان في هذا المقطع يسأل الحاكم العربي كيف يميت الأحياء، وهو بهذا يعبر عن الأوضاع القاسية التي يعيشها المواطن العربي من ضعف تعليم وقهر وذل وفقر وهي أهم العوامل التي جعلت المواطن يعيش موتا معنويا في انتظار الموت الحق.

ثانيا: قصة سيدنا يونس: تستدعي قصة سيدنا "يونس" غالبا للتعبير عن مضيق بتبرم قوم يدعوهم للخير و تغيير أحوالهم لحال أفضل، فقد تبرم قوم يونس وضاقوا ذرعا فتسرع . على عصمته . وخرج من قومه دونما أمر من الله فكان الحوت كهف رحلته ليعيد التفكير في ما فعل، وفي هذا يقول "زيدان" «كان يونس عليه السلام في حاجة إلى مرحلة كهفية لينظم فيها أمر رسالته التي خيل إليه . مع عصمته . أنها انتهت إلى طريق مسدود، فكان كهف الحوت تمكينا له من إدراك حقيقة الروح (الرسالة) لأن الرسول الذي يعرف الكهف لن يذهب مغاضبا أبدا»²، وفي قوله في قصيدة يونس والبحر ما يثبت ذلك:

فلا تخزن إذا عم السكوت فإن الغم بالتقوى يفوت

و(يونس) ضاق من قوم أضلوا فأبلغ حكمة و سما الثبوت

فيضجر من عشيرته إزورارا ليصبح آية للناس حوت

فصوب من هدى الإيمان رحا كأن ليونس التسبيح قوت³

¹ حسين زيدان، نهار لأهل الكهف، ص 124/123.

² حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، نهار لأهل الكهف، ص 79.

³ حسين زيدان، إعتصام، يونس و البحر، ص 21.

ويظهر في هذا المقطع تأثر الشاعر بقصة سيدنا يونس في قوله تعالى: ﴿وَذَا النُّونِ إِذ ذَّهَبَ مُغْضِبًا فَظَنَّ أَنْ لَنْ نَقْدِرَ عَلَيْهِ فَنَادَى فِي الظُّلُمَاتِ أَنْ لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ سُبْحَانَكَ إِنِّي كُنْتُ مِنَ الظَّالِمِينَ ﴿٨٧﴾¹ فَاَسْتَجَبْنَا لَهُ وَنَجَّيْنَاهُ مِنَ الْعَمْرِ وَكَذَلِكَ نُشَجِّي الْمُؤْمِنِينَ ﴿٨٨﴾².

ثالثاً: قصة الخضر: كما يظهر تناس مع قصة قرآنية أخرى في نفس القصيدة حين يستحضر "زيدان" قصة الخضر الذي رزقه الله علماً لدنيا من عنده وفي رحلته مع سيدنا "موسى" كان يخبر قوة تحمل نبي الله وصبره على التعلم والاصطبار على أهله، فقتل ولدا عاصيا، وخرق سفينة مساكين وبني حائط اليتامى ليحافظ على كنزهم، فيقول "زيدان" في إشارة لذلك:

إن الذي خرق السفينة خائن إني أراه مكفنا بلثام

وفي هذا تناس مع الآيات القرآنية: ﴿فَانطَلَقَا حَتَّىٰ إِذَا رَكِبَا فِي السَّفِينَةِ خَرَقَهَا قَالُا أَخْرَقَهَا لِنُتْرَقَ أَهْلَهَا لَقَدْ جِئْتَ شَيْئًا إِمْرًا ﴿٧٦﴾ قَالُا أَلَمْ أَقُلْ لِنُتْرَقَ لَنُتْرَقَ مَعِيَ صَبْرًا ﴿٧٧﴾²، وعلى عكس قصة سيدنا الخضر المذكورة في سورة الكهف الذي كان رجلاً صالحاً بل عده البعض من الأنبياء المرسلين، الذي خرق السفينة لينقذها من الملك المعتصب الذي يأخذ كل سفينة غصبا، فإن خارق السفينة هنا خائن ولهذا هو ملثم لا يريد أن يرى ملامحه أحد، إنه خرقها ليغرق أهلها لا لينقذ ركبها، وفي هذا استثمار جميل للقصص القرآني.

رابعاً: قصة قابيل و هابيل: تعد قصة ولدا آدم قابيل و هابيل من القصص التي لاقت رواجاً واسعاً في المتن الشعري الحديث إذ تعد أول جريمة قتل عرفتها البشرية على وجه الأرض، تحمل قابيل وزرها ووزر كل قطرة دم سقطت ظلماً إلى يوم يبعثون. إذ قال تعالى: ﴿وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ

¹ سورة الأنبياء: الآية 87/88.

² سورة الكهف، الآيات 71/72.

قَرَبْنَا قُرْبَانًا فَتُقْبَلُ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَلْ مِنَ الْآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ ۗ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ ﴿١٧٤﴾ لَئِنْ بَسَطْتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لِأَقْتُلَنَّكَ ۗ إِنَّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ ﴿١٧٥﴾ إِنَّي أُرِيدُ أَنْ تَبُوءَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنَ أَصْحَابِ النَّارِ ۗ وَذَلِكَ جَزَاءُ الظَّالِمِينَ ﴿١٧٦﴾ ﴿١﴾

واستدعى "زيدان" هذه الحادثة في قصيدة "أفراح العقل"² التي جاءت إعلاناً للمحبة لكل البشر ومسامحتهم على كل فعالهم فقال:

قد آن لي أن أستريح

كل البرية إخوتي

إني على دين المسيح

فقد ضاق ذرعاً بهذه الحياة التي مذ أعلن بها الظلم نفسه عقيدة يطبقها القوي على الضعيف وهي تتخبط في بركة آسنة من دم، ولا يرى فيها "زيدان" إلا جسراً يعبر به إلى حياة أفضل في جنات عرضها كعرض السماوات والأرض فقال:

ما أضيق الدنيا ولي ملكوت ما فوق السماء

ما أظماً الأرض التي شربت بهابيل الدماء

وفي هذه القصيدة يستعمل "زيدان" تقنية الإشارة أو التلميح، إذ يلمح فقط للحادثة وللقارئ الفطن أن يمد الجسور بين القصيدة وقصة قابيل وهابيل في القرآن الكريم وإعادة بناء هيكلها من جديد ثم قراءتها في ضوء هذه القصة، "فحسين زيدان" راوده شعور بالظلم والاضطهاد لهذا ضاقت عليه الأرض بما رحبت وراح يبحث عن ملكوت السماء الذي يغنيه عن الحياة الدنيا، حتى أنه يشعر بتواطؤ الأرض مع قابيل ويتهمها بتشرب دمه ظمأً، مع أنه معلوم أن الأرض علمياً لا تشرب الدم

¹ سورة المائدة، الآيات 29/28/27.
² حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص 31.

على عكسه من السوائل الأخرى، ولعل ذلك لأنها أعلنت نفسها شاهدة على الجريمة الأولى وحفظت دم هاويل على وجهها دليل إدانة لقابيل.

خامسا: قصة بلقيس: قصة بلقيس من القصص المشوقة بأسلوبها البديع في القرآن الكريم، التي يروي القرآن فيها أخبار سيدنا "سليمان" الذي أتاه الله ملكا لا يبغي لغيره وحين وفدت إليه بلقيس ملكة سبأ حسبت أرضية قصره لجة فكشفت عن ساقها حتى لا تبتل إلا أنها وجدته ممردا من قوارير وما أرضيته إلا زجاجا يكشف عما تحته، قال تعالى: ﴿قِيلَ هَا آدْخُلِي الصَّرْحَ فَلَمَّا رَأَتْهُ حَسِبَتْهُ لُجَّةً وَكَشَفَتْ عَنْ سَاقَيْهَا قَالَ إِنَّهُ صَرْحٌ مُّمَرَّدٌ مِّن قَوَارِيرَ قَالَتْ رَبِّ إِنِّي ظَلَمْتُ نَفْسِي وَأَسْلَمْتُ مَعَ سُلَيْمَانَ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ ﴿٤٤﴾﴾¹، و يتناص هذا مع قول زيدان في المقطع الرابع من مطولته نهار لأهل الكهف:

قبل أن أعرف الشعر كنت فصيحاً

فصيحاً ..

ويوم دخلت إلى الصرح، صرت كبلقيس

لما كشفت [كبلقيس عن ساقها]

فلم تنكشف عقدة من لساني

وإن كنت أبدو صريحا، صريحا ...²

لما كشفت بلقيس عن ساقها تبين لها أن سليمان على حق وأن ما يعبد وقومها إلا باطلا، وذلك الشاعر عرف الحق وذلك بما مكنته المعرفة الشعرية من استشراف المستقبل، إلا أنه لم يستطع التعبير عما كان يجيش بخاطره، ولم تنكشف عقدة لسانه رغم أنه كان فصيح اللسان وصريح القول.

¹ سورة النمل، الآية 44.

² حسين زيدان، نهار لأهل الكهف، ص 92.

التناص مع المعاني و الألفاظ:

في هذا النوع من التناص يستخدم الشاعر الآيات بألفاظها ومعانيها الحقة ولا يغيرها إلا تغييرا طفيفا بل وقد يصل أحيانا إلى الاستشهاد الحرفي كما في قول "زيدان" في قصيدته "رسائل من الأوراس"¹ إذ يستشهد بالآية القرآنية في قوله تعالى: ﴿لَتَجِدَنَّ أَشَدَّ النَّاسِ عَدَاوَةً لِلَّذِينَ ءَامَنُوا الْيَهُودَ وَالَّذِينَ أَشْرَكُوا ۗ وَلَتَجِدَنَّ أَقْرَبَهُم مَّوَدَّةً لِلَّذِينَ ءَامَنُوا الَّذِينَ قَالُوا إِنَّا نَصْرِي ۚ ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ قسيسين وَرُهباناً وَأَنَّهُمْ لَا يَسْتَكْبِرُونَ ﴿٢٥٦﴾²، وقوله أيضا في قصيدة "أمثال أسقطها الميداني"³: «تبت يدا أي لهب»⁴ في إحالة مباشرة للآية الكريمة.

كما غير أحيانا في بعض معاني وألفاظ القرآن الكريم تغييرا طفيفا، وفي شعر "زيدان" نماذج كثيرة عن هذا و سنحاول أن نذكر بعضها:

النص الغائب	النص الحاضر
﴿أَهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ ﴿٥٦﴾﴾ سورة الفاتحة: الآية 6.	رباه إني مغرم بهدى الصراط المستقيم ⁵
﴿وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ ﴿٥٦﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٥٦﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴿٥٦﴾ إِلَّا الَّذِينَ ءَامَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانْتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظَلَمُوا ۗ وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنْقَلَبٍ يَنْقَلِبُونَ ﴿٥٦﴾﴾ سورة الشعراء الآيات 224/225/226/227.	قالوا لها لا تتبعي الغاوي ألم ترى أنه في كل أودية يهيم ⁶

¹ حسين زيدان، قصائد من الأوراس إلى القدس، ص47

² سورة المائدة، الآية 82.

³ حسين زيدان، فضاء لموسم الاصرار، ص51

⁴ سورة المسد، الآية 1.

⁵ حسين زيدان، إعتصام، ص 59.

⁶ حسين زيدان، قصائد من الأوراس إلى القدس، قصيدة قالوا لها في عرس الثورة، ص 56.

<p>﴿ لَهُ مُعَقَّبَاتٌ مِّنْ بَيْنِ يَدَيْهِ وَمِنْ خَلْفِهِ يَحْفَظُونَهُ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ لَا يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّىٰ يُغَيِّرُوا مَا بِأَنْفُسِهِمْ ۗ وَإِذَا أَرَادَ اللَّهُ بِقَوْمٍ سُوءًا فَلَا مَرَدَّ لَهُ ۗ وَمَا لَهُمْ مِّنْ دُونِهِ مِنْ وَالٍ ﴿١١﴾ ﴾ سورة الرعد الآية: 11.</p>	<p>لو غير قومي أنفسهم حتما لتغيرت الدنيا¹</p>
<p>﴿ مَا زَاغَ الْبَصَرُ وَمَا طَغَىٰ ﴿١٧﴾ لَقَدْ رَأَىٰ مِنْ آيَاتِ رَبِّهِ الْكُبْرَىٰ ﴿١٨﴾ ﴾ سورة النجم: الآية 17/18.</p>	<p>وترى المدائن في محياها صور صدقت فما زاغ البصر²</p>
<p>﴿ مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللَّهِ ۗ وَالَّذِينَ مَعَهُ أَشِدَّاءُ عَلَى الْكُفَّارِ رُحَمَاءُ بَيْنَهُمْ تَرَاهُمْ رُكَّعًا سُجَّدًا يَبْتَغُونَ فَضْلًا مِّنَ اللَّهِ وَرِضْوَانًا سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ ۗ ذَٰلِكَ مَثَلُهُمْ فِي التَّوْرَةِ ۗ وَمَثَلُهُمْ فِي الْإِنجِيلِ كَزَرْعٍ أَخْرَجَ شَطْأَهُ فَفَازَرَهُ فَاسْتَغْلَظَ فَاسْتَوَىٰ عَلَىٰ سُوقِهِ يُعْجِبُ الزُّرَّاعَ لِيغِيظَ بِهِمُ الْكُفَّارَ ۗ وَعَدَّ اللَّهُ الَّذِينَ ءَامَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ مِنْهُمْ مَغْفِرَةً وَأَجْرًا عَظِيمًا ﴿٢٩﴾ ﴾ سورة الفتح: الآية 29.</p>	<p>الزرع أخرج شطأه حتى استوى تشوق الزارع للأسرار³</p>
<p>﴿ وَالْعَنَدِيدَ ضَبْحًا ﴿١﴾ ﴾ سورة العاديات: الآية 1.</p>	<p>أين الجياد الصافنات وأين حممة الجواد والعاديات رأيتها قدحا تغير على الأهالي⁴</p>
<p>﴿ وَأَدْخَلَ يَدَكَ فِي جَيْبِكَ تَخَرُّجَ بَيْضَاءَ مِنْ غَيْرِ سُوءٍ ۗ فِي تِسْعِ آيَاتٍ إِلَىٰ فِرْعَوْنَ وَقَوْمِهِ ۗ إِنَّهُمْ كَانُوا قَوْمًا فَسِيقِينَ ﴿١٢﴾ ﴾ سورة النمل: الآية 12.</p>	<p>وضمي يديك إلى القلب ولتسمعي نبضه إذ ينادي⁵</p>

¹ حسين زيدان، قصائد من الأوراس إلى القدس، خماسيات التغيير، ص 65.
² حسين زيدان شاهد الثلث الأخير، قصيدة أم القصائد في أم المعارك، ص 13.
³ المرجع نفسه، ص 22.
⁴ المرجع نفسه، ص 27.
⁵ المرجع نفسه، ص 96.

﴿لَكُمْ دِينُكُمْ وَلِيَ دِينِ﴾ سورة الكافرون: الآية 6.	لكم دينكم ياغربة ديني ¹
﴿عُتِلَّ بَعْدَ ذَلِكَ زَنِيمٌ﴾ سورة القلم: الآية 13.	وجيء بكل عتل زنيم ²

إن الناظر إلى علاقة النصوص الشعرية المذكورة أعلاه بالآيات القرآنية «يلحظ أن التصرف بالنص السابق لا يتعدى التشكيل اللغوي فالدلالة ظلت على حالها، والفضاء الديني هو ذاته، بل جاء التوظيف مؤكداً للدلالة ل يبدو تسليط الضوء على النص القرآني أوضح من الإحالة على واقع النص، ومثل هذا التوظيف لا ينجح في زيادة إيحاءات النص الشعري، فهو مجرد استعارات لسياقات قرآنية جاهزة يتم توظيفها كما هي، أو بتحويل طفيف في السياق الشعري»³، إلا أن "زيدان" استطاع أن يستثمر القرآن الكريم ليثري تجربته الشعرية الخاصة.

أخيراً من خلال الدراسة السابقة لشعر "زيدان" تبدو ثقافته الواسعة وتمكنه من عديد المعارف، فقد أكد استعماله للتراث العربي والمتن الشعري الحديث تأصله في الثقافة العربية وإلمامه بها، كما أن استدعاء النص القرآني في قصائده يظهر تمسكه بالدين واصراره على اتخاذ نهج حياة، وقد أبدى في استدعائه للنصوص الغائبة قدرة عالية على امتصاصها ومحاورتها في أسلوب بهي.

¹ حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، قصيدة أم القوائد في أم المعارك، ص 100.

² المرجع نفسه، ص 136.

³ Semat .vol 1 nov,20sep2013 منجد مصطفى بهجت/ أنس النعيمي، الإقتباس و التناص من القرآن الكريم لدى شعراء مجلة الأدب الإسلامي، ص 207. www.oub.bh/uob

ثالثا: الأسطورة والرمز في شعر حسين زيدان:

1- الأسطورة :

لقد ذكرنا في الفصل النظري علاقة الشعر بالأسطورة، وأدركنا أن بينهما نقاط مشتركة كثيرة أهمها تلك اللغة السحرية الغامضة التي تجمعهما معا وتلك الطاقة المولدة لهما معا ألا وهي الخيال، وقد شكل حضور الأسطورة في الشعر العربي المعاصر إحدى السمات الفنية له إذ، انتقل كما يقول الدكتور "علي جعفر العلاق" «من مرحلة الاستخدام الساذج إلى التفاعل معها و بوعي أعمق، من رواية متنها الأسطوري إلى إعادة إنتاجها، من حراسة بنائها المقدس إلى الهجوم على هيكلها المهيب وأخيرا من الجلوس تحت سقف دلالتها الأولى إلى تفجيره بحثا عن دلالة أرحب وأغنى، وأكثر دفئا. وما كان يمكن لهذه الدلالة الرحبة أن تتحقق إلا بعد أن قام الشاعر بترميم ذلك السقف الأسطوري القديم بشظايا عالمه الفردي، وأجزاء حياته الخاصة»¹، وقد تفتن الشعراء الجزائريون إلى ما في الأسطورة من قيم فكرية وفنية فنظموا قصائد يستلهمون فيها الأساطير العربية واليونانية، إلا أن هذا الاستلهام قد وفق فيه البعض وسقط البعض الآخر في دائرة الحشو والتكرار الزائد هذا ماجعلنا نتبع تجليات الأسطورة في شعر "حسين زيدان"، ومحاوله معرفة قدرته على جعلها من نسيج القصيدة لا ترفا فيها .

لقد أصبحت الرمزية الأسطورية ملحمة في التجربة الحديثة، نظرا لأن الوسائل التعبيرية المباشرة قد فقدت فاعليتها، ومن ثم فإن الأسطورة برمزياتها هي التي تعيد الشعر إلى قلب الحياة النابض بالحرارة، «كما أن الأسطورة بطبيعتها، بطولية فردية تدور في توتر درامي مع قوى كونية خارقة طبيعية كانت أو إلهية، وتدور الدراما في طابع تراجمي مليء بالمآزق والمخاوف والأسى بما يجعلها قريبة إلى نفس الشاعر العربي المعاصر، الذي تراكم حسه بالألم من تناقضات الواقع، ومن فشل أحلامه، ومن

¹ علي جعفر العلاق، في حادثة النص الشعري، دار الشروق للنشر و الأدب، ط 1، 2003، ص 48.

ثم أسهم هذا في استقباله للطبيعة الدرامية التراجيدية للأسطورة¹، ومن الأساطير التي أبدع "زيدان" رحمه الله في استحضارها أسطورة:

أ. طائر العنقاء: إذ استدعى "زيدان" طائر العنقاء الخرافي في قصيدة "العنقاء"² ليبين لجيل قادم كيفية النهوض بالأمة و تحقيق أحلامها في غد أجمل وأكثر إشراقاً فرمز لهذا الجيل بالطفل الصغير الذي يأخذ الحكمة عن طائر العنقاء الحكيم فقال:

في لحظة ما

قالت العنقاء للطفل الصغير

لا تلتفت

من لم يغامر في جراح الناس يتعبه المصير

لا تلتفت ... لا تندفع

فيستعير الشاعر رمز طائر العنقاء الأسطوري ليعبر عما يجيش بخاطره ولا تقدر على حمله اللغة العادية، فيستعير بالأسطورة المكثفة المعاني، والعنقاء طائر ظل في معتقدات الإغريق ذا هيبه وجلال إذ «من مولده الشبيه بمولد الشمس، ومن حكمه على الدورات الزمنية، خلقوا أسطورة الطائر الذي قتل نفسه وسط اللهب، ثم ولد ثانية من رماد جسمه المحترق»³، غير أنه يستدعيه ليوضح للجيل القادم طريقة التغيير ويكشف له أسرار البعث والتجديد على لسان العنقاء، أول ما يطالبه به هو عدم التثبيت بالماضي والالتفات له، بل يجب الاعتبار من تجارب الآخرين، فأفطن الناس من يستفيد من أخطاء غيره فلا يكررها، كما يوصيهم أن لا ينخدعوا بالمظاهر فقد يبطن الناس عكس ما يظهرون فيقول:

وإذا تهافتت العيون إلى السماء، فلا تحاول أن تطير

¹ أحمد العياضي، القيم الجمالية في الشعر العربي المعاصر (1975-2000) بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه علوم تخصص أدب جزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2014/2013، ص 118.

² حسين زيدان، قصائد من الأوراس إلى القدس، العنقاء، ص 16.

³ مجدي كامل، أشهر الأساطير في التاريخ، دار الكتاب العربي، ط 1، 2003، ص 169.

سبحاتهم ليست هيأما، أو بقايا من نفير
 لا تلتفت فلعل جبهة شوقهم تحنو غدا قرب الأمير
 ولعلمهم كسحابة
 لا شيء يغضبها سوى أن يكمل الصحو المسير
 لا تتخدع بالماء رغم جفاف قلبك من ينابيع الضياء
 ما يقتل الضمآن إلا كأس ماء

فطائر العنقاء الذي إذا ما لاح له الوهن والضعف ، أعد محرقة لنفسه من أعشاب عطرية زكية الرائحة ورمى بنفسه داخلها ليعث من رماده عنقاء جديد في ريعان الشباب وكامل القوة، لا يمت بصلة لعنقاء "حسين زيدان"، فهو يرى أن لا روح في رماد تذروه الرياح ولا جدوى من النفخ فيه ومحاولة إعادة الشرارة له، وكذلك يفعل من يذكر الماضي ويعدد أمجاده راغبا في التغير وهو لا يفعل شيئا سوى شجب حال الأمة ونعي مآلها بعدما كانت عليه من عز وسؤدد ولهذا يقول:

ومن ابتغى روح الشرارة في الرماد تنافرت أنفاسه
 أو ربما خذلوه ليلة كربلاء

ثم يعلن طائر العنقاء طريقة التغير و يبين منهجه فيقول:

وقالت العنقاء للطفل الصغير
 نحيا كثيرا حين نرسم في أصابعنا العصافير التي نهوى
 أن تميل إلى اليدين

ونحمل العصفور منها ساعة في راحتين
 ونستطيع تحويل المكان إلى بساتين هناك

وشرفتين بقربنا فلنعد تصميمنا بوابة صغرى، لماذا؟؟

لست تخشى من حضور أو غياب

حسنا: سنبني غرفتين و مسبحا

وشجيرة خلف الجميزة والكلاب

أو ربما إن شئت: نبعث هاهنا قصرا

ونبعث خلفه بحرا... وخلف البحر غاب

ما ضرنا مادام منشؤنا تراب

حين نبعث ما سنبعث من تراب

حسنا نلغي كل شيء من جديد

يرضيك بحر نصطفيه... و لونه اللامنتمي

أو موجة ضمت حنين المبحرين لترتمي

أو قلب مركبة و زاد..

أو مرة أخرى نعيد

هو ذا سبيل أرضه سحرية

ومدينة تفضي إلى كل البلاد

في هذا المقطع يبرز "زيدان" معيارا آخر للتغير والتجديد، فالتغيير من صنع أيدينا وليس هبة من السماء، فيعلم الطفل على لسان العنقاء كيف يرسم طائرا ثم ينفخ فيه روحا فيحمله في راحة يده، ثم يحول المكان حوله كيف يشاء فيبني ويهد ثم يعيد البناء، ويرسم عوالما يغيرها كيفما يشاء، فالتغيير إذن من صنع أيدي جيل الغد لا من الإيمان بخرافات تتشبث بماض ولى وانتهى، ذلك أن التغيير عنده

مرتبط بتغير فكر الإنسان ذاته، وهو في ذلك مصدق لقوله تعالى: ﴿لَهُدَّ مُعَقِّبَتٌ مِّنْ بَيْنِ يَدَيْهِ وَمِنْ خَلْفِهِ يَحْفَظُونَهُ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ لَا يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّىٰ يُغَيِّرُوا مَا بِأَنْفُسِهِمْ ۗ وَإِذَا أَرَادَ اللَّهُ بِقَوْمٍ سُوءًا فَلَا مَرَدَّ لَهُ ۗ وَمَا لَهُمْ مِنْ دُونِهِ مِنْ وَالٍ ۗ﴾¹. ثم ينتقل إلى معطى آخر من معطيات التغير فيقول:

وقالت العنقاء للطفل الشريد

لا تكثرث باللغز حين يكمن في اليقين

لا يهزم الإنسان إلا عندما ينوي انتصارا مرتين

وأنا لا نتقي الريح الخفية خلف رمح

بينما تمحو ضياء الشمس بالأشجار أم خيط الحرير

في هذا المقطع يبرز "زيدان" أهمية إعداد العدة للتغير فلا تغيير يأتي من فراغ، إذ لا بد له من عدة وأدوات ووسائل تكون موائمة لعصرها، موافقة له. وهذا مصداقا لقوله تعالى: ﴿وَأَعِدُّوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ وَمِنْ رِبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ وَءَاخِرِينَ مِنْ دُونِهِمْ لَا تَعْلَمُونَهُمُ اللَّهُ يَعْلَمُهُمْ ۗ وَمَا تُنْفِقُوا مِنْ شَيْءٍ فِي سَبِيلِ اللَّهِ يُوَفَّ إِلَيْكُمْ وَأَنْتُمْ لَا تُظْلَمُونَ ۗ﴾²، وبهذا يكشف الطفل سر التغير فعلا وكيفيته، فالباحث عن المعرفة والراجي للتغيير يعبر بعقله حاجز الزمن ويرسم بقلبه صورة المكان الذي يصبو الوصول إليه، فوقت التغيير يجب أن يتلاءم مع إرادة التغير فمتى تناغم الوقت المناسب مع الإرادة القوية كان ذلك زمن التجديد الأنسب والأصح:

وقم فساعة معصم اليد قد تخون

وحين تتفق الثواني واهتزاز القلب يكشف الدليل

وتستطيع الآن أن تمضي بعيدا

¹ سورة الرعد: الآية 11.

² سورة الأنفال: الآية 60.

قالت العنقاء، والتحم الصغير بنفخة أسمى وأسمى

كان يبدو ذاهلا .. يبدو سعيدا

لاح أن بوسعه ... أن يستطيع .. ويستطيع

يعيد رسم مدائن من دون أن ينسى الصباح

ويقص للنسر المخالب ... دون أن يؤذي الجناح

ويستطيع .. ويستطيع

وبعد .. يجهل كم مضى . لم يسمع العنقاء

فتش .. لم يجد .. إلا أصابعه وراح ..

لم يسمع العنقاء إذ، سكنت عن القول المباح ..

ما العنقاء إلا صوت الضمير الراغب في التجدد في كل نفس بشرية تتوق للتغيير، لقد استدعى زيدان طائر العنقاء الخرافي ليوضح لنا كيفية التغيير وأسلوبه فيقلب بذلك أسطورة كان التجديد فيها نفخ في رماد الضعف والخور ليخرج خلق جديد قوي ومقتدر. إن التغيير رحلة صعبة تبدأ بقراءة معطيات الواقع ثم تغير النفس أولا، بعدها إعداد العدة ثم اختيار الوقت المناسب وهو ما يمكن تلخيصه في هذه المعادلة: التغيير = قراءة للمعطيات + البدء بتغيير الذات + إعداد العدة وهيئة الأسباب + اختيار الوقت الملائم + (إرادة التغيير ووقته المناسب).

ب . عشتار: في قصيدة أخرى استدعي "زيدان" "عشتار" ربة العشق عند الآشوريين: وهي «رفيقة كبار الآلهة وهي التي تحدد مصائر البشر»¹ إذ في قصيدة "عمران ليلة أول نوفمبر"² يقول "زيدان":

هذا الذي أعيا المفسر فهمه فالصرخة الكبرى هي الأبرار

¹ مجدي كامل، أشهر الأساطير في التاريخ، ص 10.

² حسين زيدان، إعتصام، عمران ليلة أول نوفمبر، ص 10.

عيناك يا عمران تفشي سرها و تعيد ما أخفت لنا عشتار

فقد عرفت "عشتار" في أساطير الآشوريين بأنها قادرة على معرفة مصائر البشر، بل متحكمة فيها محددة لها، لهذا أخفت عشتار عن الناس ما تخفيه لهم الأقدار وما يحمله لهم القادم من أيام عجاف، إلا أن عمران بحدسه الشعري وقدرته على استشراف المستقبل قادر على إدراك سر الغد المجهول وفهم ما تحاول عشتار إخفائه، إن الحدس الشعري الذي حباه الله عمران كشف له خبايا القدر، هكذا استدعى "زيدان" عشتار الإلهة ليستعين بالأسطورة ليثبت قدرة الشعر على الإحساس بالغيب، وهو في هذا المقطع لم يزد على الإشارة إلى الأسطورة والاحتفاظ بدلالاتها الأولى دون أن يخلصها من حملتها الماضوية.

أما في قصيدة "طقوس مجد الصقيع"¹، يستدعي "زيدان" الأساطير القديمة وآلهة الإغريق ليطالب أثنائه بالصمود في وجه عواصف الحياة ومتاعبها راجيا منها البقاء قوية لتمنحه فرصة العيش من أجلها قائلاً:

فلتصمدي في وجه انفصامي ... اصمدي

وجهي و تهرب الفصول من صدى صهيلها

وجهي و وجهك الذي ينوي الرحيل

عندما ودعدت أنفاس اختيالي ... اصمدي

ولتمهليني لحظة ... لأسترد صورتي

واسترد ما تبقى ... من بقايا جثتي

¹ حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص 10.

ويستمر في إقناعها بالبقاء وعدم الرحيل بما يملك من قوى قد تكون خارقة مقارنة بقوى
البشر العادية فيقول:

لا ترحلي فلم أمزق رايتي .. و مجهرياتي خطر ..

وموسم الإصرار لي .. لا ترحلي ..

فلي في طلسم الكهان مرآتي

ولي إصراري القاسي

وإن غادرت قوقعتي .. فلي أوراق اعتمادي

ثم يعاود تذكيرها بما فعله لأجلها وما عاناه ليرضيها لكن أنثاه ليس عادية إنها أنثى بحجم
الوطن بل هي الأنثى الوطن فيقول:

ومن يحيي جناح جموحك الأبدي

من يسقي شذا عينيك في دعة

ويكبر في انتصار الروح لا الجسد؟

ومن يسري كما الخفقان في لهف

ليخضن قلبك المجروح، غير يدي؟

ومن ... من .. من؟

لغيرك لم أمد يدي ..

إن هذا الجموح الأبدي وهذه القدرة على الصمود في وجه المخاطر لا تكون إلا صفات وطن
يراه الشاعر بجمال أنثى وجموح أبطال الأساطير والخرافات، لهذا يستدعي أرباب الميثولوجيا القديمة
وآلهة الأولمب وهو يحدث أنثاه. فيسألها:

من أي أرض تبحرين؟

للبحر رب/نيروس لم يزل .. ولم يزل بيلوس

لأي أرض تبخرين؟ ..

للأرض "رب" جاثم .. "بوناديا" مات الصبيحة .. انتهى

فصدقيني .. صدقي في الأرض قرصان "لزوس"

لا ترحلي

يحذر "زيدان" حبيبته من مغبة الرحيل وتركه، فحتى وهي في حماية نيروس هذا الطاعن في السن الحكيم المتنبئ الماهر الذي يتجلى الغيب أمامه، وفي رعاية بيلوس ملك ميرميدون وأب أخيل بطل أسطورة طروادة الشهيرة، وحتى وهي بين يدي الإله زيوس «وهو الإله الذي يرعى الاستقامة وهو "المنقذ" وزيوس محقق الآمال»¹ فإنه يخاف عليها من قرصنة الأرض، فيرجوها البقاء والصمود في وجه العدى، فقد وهبها حياته وقفها لحمايتها وسبل عمره للدفاع عنها وومناها شباب عمره مهرا يرجو به نيل حبها، ويتوسلها أن تترك له فرصة أخرى لإثبات مدى حبه لها فيقول:

دعي لي فرصة أخرى أَدافع عن صبا حبي

إذا اختلجت مغالتي .. فما ذنبي؟

بريدي طقم عينيك .. لعينيك انتمى قطبي

وحيدا أمضغ الأبواغ .. أمضي في فقاعاتي

أمزق مآتم الأصباغ .. أنجو من حضاراتي

إلى اللهب ..

وحيدا أنبش الصخرا

دعي لي فرصة أخرى

¹ مجدي كامل، أشهر الأساطير في التاريخ، ص 59.

أدافع عن صبا حبي

ليطالبها أخيرا بالإخلاص له و الرحيل معه فيقول:

فلترحلي معي .. فلي مجدي

ولتخلصي مرة .. لن ينفع التجريب في الموت

لا ترحلي .. ولترحلي معي .. فقبل أن تغامري

غامرت في سفائي وحدي

لا تقلعي بعدي ..

إذن يستدعي "زيدان" أبطال الأساطير و آلهة الميثولوجيا حتى يبين لمحبوبته أن لا أمان لها إلا وهي معه فإما أن يبقيا معا أو يرحلا معا، فلا حياة لهما إلا مع بعض، ورغم أنه لم تتعد استعانته بالأسطورة إشارات أو تلميحات بسيطة إلا أنه استطاع أن يصل جسورا بين قصيدته وملتقيها فيقرؤها القارئ الجديد «بجميع ملكاته الشعورية واللاشعورية، يقرؤها في ضوء الآفاق التي فتحتها الكشوف الإنسانية»¹، مستعينا بما ترسب في ذاكرة البشرية من أساطير ورموز، «إذ فتح الشعراء بإعادة صياغة الموروث الأسطوري والخرافي و القصصي في الحضارة العربية (...) ضمن نسق درامي يسعى إلى بناء فضاء النص، وقد مكنت هذه الطريقة الشعراء من مزج الواقع بالخرافة، والكائن بالممكن وبالتالي من تحطيم الفاصل بينهما (...) فأخرجوه من القبر البارد المظلم صوتا جديدا»².

هكذا يتضح لنا من خلال هذه النماذج كيف أن الشاعر تعامل مع النص الأسطوري الغائب بذكاء فأدخله ضمن نسيج نص قصيدته، بل استطاع أن يعيد كتابته مانحا إياه من نبض تجربته الخاصة الكثير «ذلك أن كتابة النص هي قراءة نوعية لهذه النصوص بوعي خاص يتحكم في نسق النص»³، وقد أثبت زيدان سعة ثقافته وتمكنه من الميثولوجيا القديمة وقدرته على إعادة إنتاج الأساطير ومنحها حياة أخرى.

¹ أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص 333.

² محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب العربي، مقارنة بنيوية تكوينية، ص 276.

³ محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب العربي، مقارنة بنيوية تكوينية، ص 269.

2- الرمز:

اللغة الشعرية هي لغة إيحائية ثرية لا تكتفي بالمعنى المعجمي بل تتعداه إلى دلالات أخرى أرحب، وقد تستعمل كلمات ترفعها عن استعمالها اليومي إلى مرتبة أعلى، ولا يعود ذلك إلى وجود كلمات شعرية وأخرى غير شعرية بل يرجع أساسا إلى حسن الاستعمال وفرادة التركيب وقدرة المبدع على خلق علاقات جديدة ضمن نسيج نصه فترفعها إلى مرتبة الرمز: وللرمز كما يقول "عز الدين اسماعيل" «طبيعة غنية ثرية» تضيف إلى النص رحابة وعمقا، وتتسع مساحة الرمز لحد «استيعاب الدلالات المتقابلة والمتناقضة»¹، وغالبا ما يلجأ الشاعر للرمز ليسد عجز لغته عن التعبير عن فرادة تجربته وغموضها، والرمز في الشعر لا يقصد به مفهومه السطحي الذي نعني به المثال: «بحيث يعبر بالفرد عن مجموعة ينتمي إليها من باب إنابة القليل عن الكثير، أو الجزء عن الكل (...)» وليس هو بمعنى الإشارة التي يحال فيها على شيء محدد و ينوب الرمز فيها عن شيء آخر، لعلاقة ما بينهما»²، بل للرمز معنى أعمق فهو «يشتمل على دال له مدلولات عديدة»³. ويعتمد الرمز الأدبي على الإيحاء والإشارة وعلاقته لا تعتمد على الحسية المباشرة بل هي «ذاتية تتجلى فيها الصلة بين الذات والأشياء، ليست بين بعض الأشياء وبعضها الآخر»⁴، إذ للرمز الأدبي مستويان: الصورة الحسية التي يتشكل عليها الرمز و الحالات المعنوية أو الدلالات التي ترمز لها الصورة، وهو لا يكتسب قوته الإيحائية منه وحده وإنما هو ابن السياق «فالقوة في أي استخدام للرمز لا تعتمد على الرمز نفسه بمقدار ما تعتمد على السياق»⁵، ولهذا يكتسب سياق الرمز أهمية كبرى ويكون سببا لنجاحه أو فشله في إثراء التجربة الشعرية.

ولتتبع تجلي الرمز في شعر "حسين زيدان" ارتأينا تقسيم الرمز إلى عام، ويشمل الرمز الطبيعي والتاريخي (تراثي وديني) وخاص، إذ استطاع "زيدان" في تجربته الشعرية المميزة أن يصنع رموزا شخصية تفرد بوهبها الحياة في نص قصيدته.

¹ خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ط 2، 1982، ص 125.

² محمد علي الكندي، الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث، الكتاب الجديد، ط 1، 2003، ص 52.

³ المرجع نفسه، ص 53.

⁴ محمد فتوح أحمد، الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف القاهرة، ط ؟، 1984، ص 203.

⁵ عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص 200.

أ. الرموز العامة:

الرمز العام هو رمز يمتاح من الذاكرة الجمعية أو هو الذي «يملك أساسا من الدين أو التاريخ أو الأسطورة فيتداوله غير واحد من الشعراء، مستلهمين جوانبه التراثية وطاقاته الإيحائية الكامنة فيه، مجددين حيناً ومجتزين، وأكثر ما ترد الرموز التراثية عبارة عن شخصيات لها مكانتها وشهرتها سلبا أو إيجابا (...)» وقد تكون أحداثا تاريخية تقوم بها بعض الشخصيات كبعض الحروب و «الوقائع»¹. وربما تكمن المغامرة في استدعاء هذه الرموز في كونها رموزا معروفة إن لم نقل مستهلكة، وهذا النوع من الرموز يتسم بالوضوح لما يملكه من الشيوخ والتداول «ما يجعله ماثلا في الوجدان العام ويبيعه عن الغموض ومحاولات التفسير (...)» ذلك ينقص من قيمته الرمزية حيث يضيق دائرة إيحائه اللامحدود، ويقربه من اللفظ اللغوي «المحدود»² إذ يجد الشاعر المبدع نفسه مضطرا لمسح ذاكرة الرموز وبعثها خلقا جديدا لحظة ولادة النص بما تحمله من التجربة الخاصة والحمولات الذاتية للشاعر. وقد حفلت تجربة "حسين زيدان" بهذا النوع ولتتبع ذلك سنبدأ أولا بالرمز الطبيعي .

1- الرمز الطبيعي: قسم الإيطالي "أمبرتو إيكو" العلامات إلى ثمانية عشر علامة ومنها العلامة الطبيعية «ويقصد بها ما في الطبيعة من شجر وماء و جبال وغيرها»³، وقد وظف "حسين زيدان" الكثير منها في متنه الشعري غير أن أكثرها تواترا هي:

أ. الأوراس: لقد أكثر "زيدان" من استعمال هذا الرمز بصورة جلية خصوصا في ديوانه الأول "قصائد من الأوراس إلى القدس" وقد خص غالبا جبال الأوراس بحديثه، ذلك لما لها من بصمة تاريخية ارتبطت دوما بالثورة ورفض القيود، ولا يزال الأوراس إلى اليوم رمزا ساحرا يأسر الشعراء والمبدعين في زمن عز فيه النصر وتزايدت النكبات والنكسات على العالم العربي «فهو كعبة الثوار الميامين على امتداد الأزمنة واختلاف الأمكنة، مرادف للوطن الصامد المكافح ومعادله الفني الذي حوله من مجرد حصن جبلي منيع إلى فضاء جمالي أسطوري ممتع»⁴ استدعى "زيدان" "أوراسه" في هذه الفترة بالذات لصعوبتها وقسوة ظروفها على الأمة العربية ككل، ولأن العنوان يمكن اعتباره «ممثلا لسلطة النص

¹ يحي الشيخ صالح، شعر الثورة عند مفدي زكريا، دراسة فنية تحليلية، دار البعث 1987، ص 336.

² عبد الحميد هيمة، البنات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، شعر السياب نموذجا، دار هومة، ط 1، الجزائر، 1998، ص 74.

³ نسبية بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، ط 1، 2003، ص 102/101.

⁴ يوسف و غليسي، في ظلال النصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر و التوزيع، ط 2، 2012، ص 124.

وواجهته الإعلامية¹ التي تمارس على المتلقي سلطة تأثيرية ذلك أن العنوان وبوعي من الكاتب يهدف إلى تبخير انتباه المتلقي، وهو ما فعله زيدان حين وسم ديوانه "قصائد من الأوراس إلى القدس" فقد حاول أن يثبت فيه قصده برمته كلياً أو جزئياً، «[فالعنوان] هو النواة المتحركة التي خاط عليها نسيج النص»²، ولأن الأوراس أضخم من أن يحتويه عنوان فقد تفجر متشظياً إلى عناوين فرعية فجاءت بعض قصائد الديوان محاكية للعنوان الأصلي مثل: "حديث جبل"، "رسائل من الأوراس إلى القدس"، "حكاية من الأوراس إلا أفغانستان" و"نبضات صخرية"، ففي قصيدة "حديث جبل"³ يقول:

جبل من الأوراس حدث قال لي: إني أحن إلى عناق الكرملي
فلقد نسيت مسافتي في دربه ونسيت قمة فرحتي وتهللي
جبل من الأوراس ضم طفولتي فتلوت في أفيائه من منهلي
فتضوعت آي الجهاد تهزني لتطوق الخلدات إثر تلملي
يا شعلة الروح المنيرة إنني عانقت فيضك رغم عجز تحملي

يا قابض الجمر المكهرب في يد ومدينة القرآن فيك تمهل
إن لم تثر للقدس باسم كتابها فاغسل فؤادك مرتين و نفل

في هذه القصيدة دعوة واضحة إلى الانتفاض وفك قيود الذل والقهر عن قدس العروبة والإسلام، إنها رسالة مررها الشاعر على لسان أوراسه رمز الثورة ومهد الرفض، فبواسطة

¹ شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات و بناء التأويل، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، ط 1، 2004، ص 9.

² المرجع نفسه، ص 10.

³ قصائد من الأوراس إلى القدس، حديث جبل، ص 44.

الرمز الأوراسي أراد الشاعر أن يحقق بالمتخيل الشعري «ما لم يستطعه في واقعه الموبوء من أحلام شعرية جميلة تستمد نسجها من تقاسيم الأوراس»¹، وفي قصيدته "رسائل من الأوراس إلى القدس"² يعلن تبرمه من الشوق البارد الذي حملته رسائل شجب وخطابات تنديد ترفض ضياع القدس فصرخ مطالباً بالثورة و الكفاح:

لا شيء لك

لا حل لك

لا بد من دمك

إنها الثورة وحدها التي تعيد الحقوق المسلوقة، هذا ما آمن به "زيدان"، فعاش مدافعا عن هذا المبدأ حاملا الأوراس رمزا للكفاح أينما حل فقال:

واحمل في قلبك "أوراسي"

فبيعت في الكرمل "طورا"

فمن حمل هذا الرمز الأشم في قلبه رفض الخضوع لغير الله واستمر مكافحا لنيل حريته لآخر لحظة في عمره. ولهذا فمهما تفرعت السبل فإنها كلها تؤدي إلى قبلة واحدة هي الأوراس:

فكل الدروب تؤدي إلى (...)

وكل المسافات أوراسية

وظل هذا الرمز مواكبا لمسيرة الشاعر فقد ظهر في دواوينه الأخرى لكن بشكل أقل.

وكما ارتبط الجبل الأوراسي عند "زيدان" بالثورة والشموخ، ارتبط كذلك بالهمة العالية وحلمه بالوصول إلى القمة فقال:

¹ يوسف و غليبي، في ظلال النصوص، ص 125.
² حسين زيدان، قصائد من الأوراس إلى القدس، ص 47.

تعودت منذ احتلام الرضاب

على عزلي

توجهني غربتي دون وعي .. ومن لا شعور ..

بعيدا عن الناس في بلدتي

إلى جبلي/الحلم .. للقمة

أسير شعاعا بلا دهشة ..¹

لقد آثر "زيدان" الاغتراب والعزلة معتصما بجبل حلمه تحذوه هممة عالية للوصول إلى القمة وذلك ديدن المبدعين، فلم ترعبه الوحدة ولا أثرت فيه عزلته بل كان يرى نفسه شعاعا يسير إلى هدفه بصبر وأناة حتى لو كان الحلم صعب المنال بل يراه بعض الناس مستحيلا وبعض جنون، ألم يحلم الأوراس يوما أن يطير في رؤى "زيدان" فقال:

جبل من الأوراس غرد منشدا

فتمايلت لنشيدته الأوراس ...

قالوا جنتت !، فقال: أحلم أن أطيّر

وما يهم لما يقول الناس !! ..²

ولما استبد الظلم بهذا الوطن وحطم الاستبداد نفسيات أهله فوهنوا، حتى كأن جبال العز صارت تحمل ذلة فقال:

احذر طوائفنا

إن قال أحكمهم:

¹ حسين زيدان، إعتصام، الأشعة، ص 37.

² حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، أم القوائد في أم المعارك، ص 15.

ناموا هناك

فقم ... !

قم فالجبال هنا

صارت مدجنة

ويحي .. جبال "أنا"

صارت عميلتهم¹

إنها الفتنة في هذا الوطن فكل واحد يخون الآخر حتى صارت الجبال عميلة للعدى راضخة لهم، لقد استطاع "زيدان" أن يكتشف هذا الدال (الأوراس) حتى صار رمزا يعبر به عن خلجات صدره ويحمله ما لا تستطيع اللغة العادية التعبير عنه، إذ أجاد التعامل مع هذا الرمز فكثف حمولته الماضية التي رمزت للشموخ والثورة والأنفة وأضاف لها حمولات جديدة تمتاح من تجربة الشاعر وذاته المعذبة ببعض ما يعانيه الوطن.

ب . البحر: لطالما أخذ البحر حصة "الأسد" في الرموز التي حفل بها الشعر و ربما يعود ذلك لثراء هذا الرمز و غناه فهو يستجيب في لين للسياق الذي يحتويه، وارتبط البحر بالعتاء منذ القدم ففي قوله تعالى: ﴿ وَهُوَ الَّذِي سَخَّرَ الْبَحْرَ لِتَأْكُلُوا مِنْهُ لَحْمًا طَرِيًّا وَتَسْتَخْرِجُوا مِنْهُ حِلْيَةً تَلْبَسُونَهَا وَتَرَى الْفَلَكَ مَوَازِرَ فِيهِ وَلِتَبْتَغُوا مِنْ فَضْلِهِ وَلِعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ ﴾² دلالة على عطاء البحر وخيره الكثير، ففيه رزق طيب للناس، كما كان البحر أنيس العشاق ونديم المتألمين حتى رأى بن خفاجة في هيجان موجه خفقان قلب محب عاشق فقال:

فما تني أحشاؤها تخفق

ولجة تفرق أو تعشق

من الصبا مزبدة تغلق³

شارفتها وهي بما هاجها

¹ حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، قصيدة لا، ص 43.

² سورة النحل، الآية 14.

³ ابن خفاجة، ديوانه، تحقيق احسان عباس، دار صادر، بيروت، 1969، ص 179.

وارتبط البحر كذلك بالمجهول والسعة والعطاء والظلمة وغزارة العلم وغيرها، فما دلالة رمز البحر في تجربة "زيدان"؟ وهل اكتفى بدلالته التقليدية أم أضفى عليها أخرى جديدة مختلفة؟

. في قصيدة "البحر"¹ وقف "زيدان" أمام البحر في حضرة صوفية واختلى به كما يخلو المرید بنفسه باحثاً عن مدد، منتظراً كشفاً يجلي له الغيب أمامه:

دخلت البحر مبتهجا

كصوفي يرى في الخلوة الهولا

وكان النبض مندهشا

وكان العقل مذهولا

فروح "زيدان" الواقفة أمام بحر هادئ ترى فيه ما يموج داخله وتسمع أصوات من ركبوه ورحلوا، فهو كالصوفي الذي يراه الناس في خلوة غير أنه وهو في خلوته تلك يرى هول الحقائق التي تخفى على الآخرين فيتعطل العقل اندهاشا وحيرة و يترك المجال للروح لتسرح في ملكوت الله الذي يؤمن الصوفي أنه لا يدرك بالعقل أبداً، ورأى "زيدان" في مد البحر وجزره حواراً بين أمواجه:

وكانا في حوارهما نقيضين استوى لهما

حنين الشاطئ الخالي

وقبل سويعة كم كان مأهولا

وذا با في حوارهما كحب عاصف شرس

لقد علا حوار المد والجزر حتى صار شرسا أخاف من كان على الشاطئ، ولأن المد ارتبط بالعطاء والمنح، فالمد يأخذ من قلب البحر ليهدي لسكان الشاطئ بعض العطايا فقد

¹ حسين زيدان، قصائد من الأوراس إلى القدس، ص 20.

ارتبط الجزر بالقبض، ولأن الواقف أمام البحر صوفي وهب نفسه للعطاء، شكر الله على المدد الذي منحه إياه و على الأنوار التي ملأ بها حياته، فقد كان لزاما على المد الانتصار في هذه الوقفة أو الموت في سبيل هدفه:

فإما ان يثور المد منتصرا

وإما أن يموت المد مقتولا¹

كما استعمل "زيدان" البحر للدلالة على اليأس والإحباط فالبحر هذا الحيز الذي عرف دائما بالسعة والامتداد يراه مغلقا ضيقا:

فوق السواقي رغبة .. وقفت بمفترق الطرق ..

والبحر مغلق .. ومغلق .. وهذا الباب

من ميلاد (طارق) لم يدق²

لقد كان البحر رمزا للفتوحات الإسلامية وللإنتصارات المجيدة التي حققها المسلمون وفتحوا بها بلادا في مشارق الأرض ومغاربها، لكنه اليوم منغلق وضيق مداه، إنه اليأس الذي يمتلك الشاعر في هذه الظروف التي تحياها الأمة العربية والإسلامية فقد ضاقت الأرض عليه بما رحبت.

كما استدعى "زيدان" البحر للتعبير عن متناقضين إذ وحده الرمز يقدر على جمع نقيضين فاستدعاه راجيا الطهر فقال:

هي الأحلام أحيانا

هي الكلمات و البؤس المعاصر للرضى

الطهر يا بحر اللظى ... الطهر يا ... هي حكمة المشغوب

¹ حسين زيدان، قصائد من الأوراس إلى القدس، ص 21.

² حسين زيدان، إعتصام، عمران، ص 18.

دوما، تقرف الأطفال، تقطف حنكتي¹

فقد جمع رمز البحر في هذا المقطع بين الماء والنار، وإن كانا يبدوان متناقضين فإن السياق يجمعها في القدرة على التطهير، فكلاهما مظنة الطهر و لكلاهما القدرة على ذلك.

هكذا استخدم "زيدان" البحر رمزا كثفه ليعبر به عن تجارب نفسية مختلفة وقد استطاع في كثير من الأحيان أن يخلصه من حمولته الدلالية الماضية ويلبسه دلالة معاصرة تتخضب بألوان تجربته الشخصية.

ج . الشيخ: الشيخ نبتة علميا «تنتمي إلى جنس "Artémisia" (...) و تستعمل بكثرة في الطب الشعبي في بلدان البحر الأبيض المتوسط»²، أما للشيخ في منطقة الأوراس . التي ينتمي لها الشاعر حكاية أخرى، إنها عنده رمز للأصالة والارتباط بالجذور وهو ما يؤكد عندما يسترجع ذكريات صباه في ذلك المنزل البسيط في أعالي جبال الأوراس ويسرد بعض طباع أهل المنطقة التي تكاد تندثر في الآونة الأخيرة وما اصراره على ذكرها إلا ليعلن ولاءه لعادات أهله وارتباطه بها:

في الأوراس رموز ترمي مفعمة كالحجرة ترمى بالمقلاع

فنقول لمن لمست يمينه فرنسا "مرتد عن دين الله"

برمز آخر: قلنا "باع"

من أغمد سيفه، قلنا "باع"

من شرب الخمرة قلنا "باع"

من لم يأو جنودا ... باع

من صفق دون شعور ... باع

والآن لنا في الرمز طباع

¹ حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، أبو سفيان .. في استطرادات خاصة، ص 21.
² عمر لبنى، دراسة بعض الخصائص البيوكيميائية لنبات الشيخ، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة فرحات عباس، سطيف، 2010، ص 17.

في قهوتنا نضع الشيخ ... و نسخر من كل الأوضاع¹

وعرف عن نبتة الشيخ قوة تحملها للمناخات الجافة وتأقلمها مع تضاريس المنطقة وقد استعان "زيدان" بهذا الخصيصة ليعبر عن استسلام "سعد" وانسحابه من المواجهة فقال:

ومن قبل تسعين شهرا تململ مثل

صنوبرة في الحضيض

وقال: أفكر في الانسحاب ..

فودع رائحة الشيخ²

فقد ودع سعيد رائحة الشيخ لأنها رمز للصمود والمقاومة، ولأنه أعلن الاستسلام كان لا بد عليه أن يمحو من ذاكرته ما يربطه بتاريخ المقاومة والصمود فرمز لهذا برائحة الشيخ.

وللشيخ ذوق لا يتحملة إلا من رأى فيه علاجا لبعض مرضه ولهذا رمز "زيدان" لصعوبة رحلته وقسوة الظروف التي يعيشها في الوطن ومرارة الأحداث التي عاشها بالشيخ: فكل رحلة للتغير لا بد وأن يذوق صاحبها مرارة الفشل وصعوبة النجاح إلى أن يكمل الله تعبته بنيل هدفه الموت دونة فقال:

وراحا كطفلين يلتمسان بلوغ السماء

ومن نكهة الشيخ يبدو الدليل³

فبلوغ السماء ما هو إلا رمز لبلوغ الغاية وتحقيق الحلم ولا يتحقق هذا الحلم إلا إذا تجرع صاحبه مرارات الصبر و ذاق علقم الفشل.

¹ حسين زيدان، قصائد من الأوراس إلى القدس، نبضات صحيرية، ص 26.

² حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص 97.

³ المرجع نفسه، ص 104.

2- الرموز التراثية: (استدعاء الشخصيات التاريخية)

وللاستعانة بالرموز التراثية يقوم الشاعر باستدعاء الشخصيات التاريخية أو الدينية واستعمالها كرمز مكثف يعبر به عما يجيش بخاطره ولهذا الاستدعاء طرق مختلفة منها الاستدعاء بالعلم سواء كان إسما مباشرا أو لقبا أو كنية أو توظيف أسماء الأعلام التراثية في الخطاب الشعري الذي يعتمد على التكتيف ويتمتع بحساسية خاصة ذلك لأن هذه الأسماء «تحتل تداعيات معقدة تربطها بقصص تاريخية أو أسطورية وتشير قليلا أو كثيرا إلى أبطال وأماكن، تنتمي إلى ثقافات متباعدة في الزمان والمكان»¹، وفي التجربة الشعرية لزيدان نرى استدعاءه للعديد من الشخصيات التاريخية والدينية ومثال ذلك:

- بلال بن رباح في قوله:

رد الإمام: أبح للقلب نزهته قم يا مؤذن لا تستعجل الأكل

قم يا بلال ففي عينيك سوسنة تغري الصهيل وحتما تجمع الشمال

.

.

.

لا يا بلال سمت أرواح فكرتنا وفكرة الروح لا نشتاها عجلا

واغرس فؤادك في قلبي فتربتنا في قلب من يشتهي أن يبذل الأغلا²

"بلال ابن رباح" كما لا يخفى على أحد هو أول مؤذن في التاريخ الاسلامي، وقد عرفت قصته منذ كان عبدا لأمية إذ حين عرف أنه أسلم لله عرضه لأشد أنواع العذاب والصخرة التي وضعها على صدره في رمضان مكة مطالبا إياه بالكفر خير دليل على ذلك، إلا أنه تصبر و أعلنها صادحا: أحد أحد، واستدعاء "زيدان" لبلال إنما ليرمز به للثبات على

¹ محمد مفتاح، استراتيجيات التناسخ، ص 65.

² حسين زيدان، قصائد من الأوراس إلى القدس، قال المؤذن للإمام، ص 41/40.

المبدأ وتحمل عواقب ذلك، فكما عذب بلال بصخرة جاثمة على صدره عذب "زيدان" بكتن صوته و تهميشه:

ما السر لو لمست "بلالا" صخرة .. فأذا بها

وتحولت من شوقه .. أو وحدها

روحا .. وأحلام الدم

من غير تيه الانفصال .. تهب ربح المسلم

يا .. يا بلال .. من فوق قلبك صخرة

والآن توضع في فمي¹

فكما ثبت "بلال بن رباح" على مبدئه وأعلن التوحيد شعارا مهما لاقى من متاعب كذلك "زيدان" بقي مؤمنا بفكرته مدافعا عنها.

- طارق بن زياد: يستدعي "زيدان" القائد البطل "طارق بن زياد" صاحب الفتوحات العظيمة في تاريخ الأمة الإسلامية مستذكرا بطولاته مستنكرا حال الأمة اليوم:

والبحر منغلق .. ومنغلق .. وهذا الباب

من ميلاد طارق لم يدق²

وكأننا مذ تلك العصور ونحن نعيش هزائم متتالية أورثتنا ذلا وهوانا بين الأمم، لهذا بقي الشاعر يحفر في الذاكرة الجمعية عن شخصيات أحييت الأمة في زمن مضى:

حدثني عن لغز الألغاز

وعن كتمان الكتمان

¹ حسين زيدان، قصائد من الأوراس إلى القدس، اعترافات مهتم، ص 69/68.
² حسين زيدان، اعتصام، عمران ليلة أول نوفمبر، ص 18.

عن آخر ملحمة دفنت

عن أول ما فكته يدان

عن "طارق" و"موسى بن نصير"¹

وكلاهما من الفاتحين الأوائل وكأنه يرجو فتحا جديدا عل هذه الأمة ترى بصيص نور

في هذا الظلام الدامس.

- **حي بن يقظان**: يعد "حي بن يقظان" أهم الرموز التي اعتمدها "حسين زيدان" حتى أنه أفرد له ديوانا "عودة حي بن يقظان" وفي هذا الديوان تعد هذه الشخصية محور النص بل تتحول في كثير من المقاطع إلى قناع يلبسه الشاعر ويحاكي صوته و«الأساس النفسي لهذا المفهوم أن المؤلف عندما يتكلم من خلال أثره الأدبي يفعل ذلك عن طريق شخصية مختلفة ليست سوى مظهر من مظاهر شخصيته الكاملة»². إلا أن استخدام القناع كآلية لاستدعاء بعض الشخصيات التراثية لا يعني أبدا كم صوت المؤلف: بل هي نوع من التفاعل الحي بين صوت الشاعر وصوت الشخصية «مما يسم القصيدة بالصراع، ويقرب بينها وبين الدراما الشعرية»³. وقصة "حي بن يقظان" قصة ذات الصيت إذ لا يوجد نص فلسفي أعاد كتابته أربع فلاسفة مختلفين مع بقاء جوهر القصة مثل «حي بن يقظان فهي مع أصلها اليوناني "سلامان وأبسال" قصة رمزية "لابن سينا" (ت 428 هـ) و"لابن الطفيل" (ت 58 هـ) و"للسهروردي" (587 هـ) و"ابن النفيس" (ت 687 هـ)»⁴، والقصة بين الفلسفة والتصوف استعانت بالرمز كأسلوب صوفي لمعالجة فكرة واحدة وهي: وصول الإنسان إلى الحقيقة بالعقل الخالص دون الاعتماد على وحي أو نبيء أو معرفة لدنية. واستدعاء "زيدان" لشخصية "حي" لم يكن صدفة ولا ترفا فنيا أو لغويا بل استدعاؤه بحث عن الإنسان صاحب الفطرة الفائقة الذي اختفى منذ زمن غابر و انقطعت عنا أخباره، ولما رأى "زيدان" ما حل بالقوم مذ ذاك فقد تأزم حال القوم بتيه مرعب⁵، وصار لزاما ظهور "حي" صاحب الفطرة

¹ حسين زيدان، إعتصام، سقوط و قيام كثيرين، ص 56.

² أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ٢، سنة ٢٠٠٩، ص 264.

³ جابر عصفور، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع قضايا الشعر العربي، ص 123.

⁴ ابن طفيل، حي بن يقظان، تحقيق و تعليق: أحمد أمين، نقد: حسين حنفي، وزارة الثقافة و الفنون و التراث، قطر، ط ٢، سنة ٢٠٠٩، ص 5.

⁵ حسين زيدان، عودة حي ابن يقظان، ص 35.

الفائقة لإعادة القوم إلى رشدهم فوصف حال القوم و ضعف حيلتهم ونباً ظهور "حي بن يقظان"¹:

يئس الأنام من الحروب

وما جرى باسم السلام

فإذا البرية بركة

أسنت بلغو في الكلام

وإذا أعزة أهلها

بين البرية كاللثام

.

.

قالوا سمعنا عن فتى

في الغابرين .. و أي عام !

حي بن يقظان: يقال

وأنه صار الإمام

ليقود من قد زلزلوا

في الأرض من أدنى مقام

وإلى الجزيرة فتحه

والسرب يتبعه الحمام

¹ حسين زيدان، عودة حي ابن يقظان، ص 38/37.

يظهر الشاعر في هذا المقطع حال الأمة العربية رامزا لها بالجزيرة وما كان من أحوالها فهي تعيش حالة ضعف وتشتت ولا تجد لها قدوة ولا قائدا إلى أن ظهر فيهم "حي بن يقظان" رمز الفطرة الفائقة هذا الإنسان الذي يستخدم ما حباه الله من هبات وعطايا ليصل إلى الحقيقة وليغير واقعه، وما زاد الطين بلة هو ظهور القرين الغربي لحي إنه "روبنسون كروزو" وقد استعمله "زيدان" رامزا به للحضارة الغربية وطغيان المادة على سمو الأرواح إذ أن الإنسان كما يرى الدكتور "مالك بن نبي" إن هو اعتزل كانت له طريقتان لاستقراء الكون لا ثالث لهما فإما أنه ينظر إلى السماء فتسمو روحه وينتج حضارة روحانية (الحضارة الإسلامية) وإما أن ينظر إلى الأرض فتظهر ماديته وتبرز الحضارة المادية (الحضارة الغربية) فـ "روبنسون كروزو" ملاً فراغه بالبحث في عالم الأشياء أو الماديات فهو «يتغلب على كآبة الوحدة بالعمل، وخلال هذا الوقت من ذلك اليوم فإن عالم أفكاره كله يتركز حول "الشيء"»¹. أما "حي بن يقظان" فإن "ابن طفيل" ارتقى بذهنه «كما يكشف شيئا فشيئا (الروح) ثم (خلود الروح و أخيرا فكرة الخالق)»² وهو ما ترجمه "زيدان" في مناظرة جميلة بين "حي" و"روبنسون كروزو" وكشف فيها الفرق الجوهرية بين الحضارتين والفكرين:

وأراد روبنسون جدالا، قيل حي

مناظر:

الله عندكم غموض، ليس يعنيكم لذات

هو عندكم و هم تراه .. صفاته لا كالصفات

فكأنكم تخشون ربا، إذا رغبتم في الحياة

حي تبسم، ثم قال:

لقد نطقت، فيا لحبك، كم يشوقني

إلى كهف الجزيرة حين أرمقها جبالا !

¹ مالك بن نبي، مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي، دار الفكر، تر: بسام بركة، أحمد شعيبوط، ط 1، 1988، ص 21.
² المرجع نفسه، ص 21.

قد حسبت الله جسما تدعيه
 وكأنه أقصوصة لا بد أن تجد المآلا..
 وإذا طلبت الشيء شاء خيالكم
 والله شيء حينها، أو ربما صار المحالا !
 الله أخفى بالجمال جلاله
 والله أبدى بالجلال جمالا...¹

إذ يبين الشاعر في هذا المقطع الفرق بين الحضارتين الغربية والإسلامية مبينا بذلك أن هذا الجزء من علاج الأمراض التي استفحلت بالأمة فجوهر الحضارتين يختلف، وبالتالي تختلف حلول المشاكل مبرزا في مقطع آخر أن "حيا" ليس بدعا من البشر ولا هو معجزة الله في خلقه، بل هو آدمي طبيعي استطاع أن يتفوق على نفسه ويفتح أمام عقله الآفاق ليدرك كنه الحياة وسرها، ويغير واقعه و أن كل إنسان يعود لرشده ويستعمل مدارك عقله درجات للوصول إلى الحق هو "حي" كذلك، وسيفتح الله الآفاق ما إن يفتح عقله لأنوار الفيض الإلهي:

تجدونني من بعد عودتكم إلي
 لأننا و إن افترشنا تربة
 فلنا سماء تختلف
 سنقوم للفتح الكبير
 إذا وقفتم تحت نار الصحو مثلي
 ليس يوقف عزمنا أبدا طرف ! ..

¹ حسين زيدان، عودة حي بن يقظان، ص 54.

أفلا أقول لكم:

فلتذهبوا للفتح، لكن

فتح أنفسكم أريد ..

هو أم معركة الشرف

فلتذهبوا ...

هي أطول الرحلات، أدناها إلينا ..

إن أتقها علينا ..

حين نصلح ما تلف¹..

يظهر في هذا المقطع جليا إيمان "زيدان" أن أقسى مراحل التغيير وأولها هي تغيير الذات فإن تم ذلك كان كل تغيير بعده يسير وإن عجز الإنسان عن تغيير ذاته فهو على تغيير واقعه أعجز.

وبعد رحلة طويلة لـ "زيدان" مع "حي بن يقظان" في صفحات ديوانه احتد فيها الجدل بين "حي" رمز الفطرة الفائقة والعقل النير وأهل الجزيرة رمز الأمة الإسلامية الضائعة المشتتة و"سالامان" رمز القائد الضعيف المتردد و"إيسال" رمز الإمام العابد يكشف أخيرا أن "حي بن يقظان" ما هو إلا "المسلم القرآني" الذي آمن بالله واهتدى بسنة نبيه:

حي بن يقظان ترى

أم حكمة العرفان قامت

في الجزيرة .. رحلة؟! !

عصت الجموع، وكلت الأكناه ..

¹ حسين زيدان، عودة حي بن يقظان، ص 40.

حي .. و هذا الحي من يقظان ..

وأمام سيمرغ الهدى

هو مسلم قرآني ..¹

وبهذا يعلن الشاعر أن الإنسان الحامل للتغير هو المسلم الذي اتخذ القرآن دستوراً لحياته و منهجاً لها. المسلم الذي اعتصم بجبل الله وآوى إلى ركنه فأواه الله وعلمه من لدنه، وفي هذا بيان واضح لقدرة "زيدان" على صناعة رموزه الخاصة فقد استعان بـ "حي بن يقظان" الذي كان عقله أهم ميزة فيه استطاع بها الوصول إلى الحقيقة وفهم كنه الحياة ليؤكد أن "حي" صاحب الفطرة الفائقة الباحث عن مدد من الله، ما إن يحصل عليه حتى تكتمل صورة "المسلم القرآني" فيه الذي جعله الله له خليفة في الأرض.

ب. الرموز الخاصة:

رأينا فيما سبق كيف أتقن "زيدان" استخدام الأسطورة والرمز بشكل فني مبهر ورأينا كيف استطاع صناعة عوالم جديدة لرموز تراثية وأساطير قديمة، غير أن إبداعه لم يتوقف عند هذا الحد، بل استطاع بحنكته الفنية أن يخلق رموزاً جديدة خاصة به رغم ما يعتري هذا العمل من خطر محقق قد يوقعه في الفشل الذريع إثر أي خطأ بسيط جداً، إذ أن الرموز الأخرى التي يمكن اتخاذها من عناصر الطبيعة ومشخصاتها، ومن أسماء المدن والأنهار والأماكن، ومن شخصيات معاصرة ذات إنسانية فاعلة، لأنه قد لا يرقى إلى حد الرموز المكثف إلا أنه ليس بدعا من الشعراء في هذا، فقد صنع أدونيس من رمز "صقر قريش" فناً استطاع أن يبدع من خلاله أجمل قصائده، كما استخدم البياتي "عائشة" رمزاً معبراً عن الوطن والأرض والأم والمدينة، بل ملجأً كان يعود إليه كلما ألمت به الظروف.

¹ حسين زيدان، عودة حي بن يقظان، ص 74.

في الديوان الأخير "حسين زيدان" الموسوم "نهار لأهل الكهف" نلاحظ أن الشاعر استحضر اسمي "سعيد وسعد أبو السعداء" ليرفعهما من مرتبة الإسمين العاديين إلى الرمز المقصود، إذ يبدأ مطولته برسم صورة لسعد وسعيد فيقول:

أنا أكره الشعر والشعراء

يقول سعيد لسعد

وقد أرق الصيف في قلبه

وفي راحتيه صليب الشتاء..

أنا أكره الشعر والشعراء..

وأكره تصفيقة المترفين

وأكره منححة الأمراء¹

ثم يردف في مقطع آخر فيقول:

وقال سعيد لسعد أبي السعداء:

كرهت التلون والاصفرار..

كرهت مساورة الاحمرار..

كرهت مناجاة قافية

أخرجت حادي العيس عن صوته

¹ حسين زيدان، عودة حي ابن يقظان، ص 90.

لتعني المزيد المزيد من الاحتضار¹

فأي سعادة لسعد هذه التي تحاصرها كل صفات النفاق ، وهو لا يجيد ركوب الموجة مع من يتقن هذا، ولا يعرف كيف السبيل للعيش وسط كل هذا الركام من التلون، وهو الذي يملك قلب شاعر ورهافة حسه وهو ما يؤكد تحقق نبوءة زيدان حين أقر قبلا أن أتعس الناس هم الشعراء فقال:

وأتعس الناس يا أخا العرب مقاتل قد أدركته شهقة الأدب

وإن أحسن طعن قد يراوده طعن الفؤاد إذا ماجاس في الغضب

أنت الرسول وأنت الشوك ثانية وفي الجزاء جنت حمالة الحطب²

سعيد هذا المحارب من أجل وطن ومبدأ، يجد نفسه قد وهب العمر لتحيا شزيمة من القوم لتحمي سلطاتها في هذا الوطن :

أحب الحياة كمثلي مقاتل لما رأى

طاقم المشط

أفرحه أن يموت لتحيا...

وأطرق مكتئبا فجأة

فأكمل سعد

. يموت لتحيا لتحيا الكراسي³

¹ حسين زيدان، عودة حي ابن يقظان، ص 91/90.

² حسين زيدان، قصائد من الأوراس إلى القدس، ص 31.

³ حسين زيدان، عودة حي ابن يقظان، ص 93.

وودع السعد سعيدا وأسلمه للأحزان مذ عرف أنه وحده يعيش للمبدأ ويحارب لكي تشرق
شمس هذا الوطن وأدرك ما صنعه الاغتراب من مسافات بينه وبين أبناء وطنه:

وودع سعد سعيدا

ولما تفرس في وجهه بعد يومين

أدرك ما بين قلبيهما من وهاد¹

وظل "زيدان" يكتف دالي سعيد وسعد إلى أن صارا رمزين دالين على المثقف في الوطن
العربي الذي قال على لسانه:

وأنا أتألم بالعربية

وبالعربية أحيا الألم

ومن لم يكن عربي اللسان

فأقسم لن يستسيغ الكلم²

واستمر يحاصره بكل الظروف القاسية ويحشوه حشوا بالآلام والأحلام البائدة حتى تحول
السعد إلى شقاء :

وأنصت سعد أبو الأشقياء

لنافورة الحزن

ما أروع القلب حين يرفرف

¹ حسين زيدان، عودة حي ابن يقظان، ص 94.

² المصدر نفسه، ص 94.

همهم في سره

ثم قال سأحدث في أمرك اليوم أمرا¹

سعيد "رمز" لكل شاعر مثقف راء يتجلى له الغيب فيحذر القوم مما يرى ليتهم بالبلادة
والسحر والجنون لقد جاء وفي اسمه تباشير الفرح والسعادة فملأه بكل أنواع الشقاء:

سعيد تقاطع فيه عمود السماء

وجداول آدم

من أجل ذلك تمضي النواميس فيه

ليبعث بعد الجنازة عيداً²

سعيد وسعد هو استمرار لإنسان الفطرة الفائقة الذي يرفضه أهل الجزيرة فيعتصم بالله ينجيه
أن يجد له مخرجا:

سيستبدل الله غيرهمو

سيأخذ الله لي مخرجا

لقد وعدوك.. وقد وعد الله..

يا أمة خاب فيها الرجاء

سيأخذ الله لي مخرجا³

¹ حسين زيدان، عودة حي ابن يقظان، ص 120.

² المصدر نفسه، ص 120.

³ المصدر نفسه، ص 141.

هكذا استطاع "زيدان" أن يسمو "بسعد وسعيد" إلى مرتبة الرمز الذي يحيل إلى كل شاعر ومثقف في الوطن العربي يحاول أن يخدم أمته فيجابه بالرفض والطرده كسامري يخشى منه الاقتراب، إنه يحمل لها بين يديه الخير والسعادة فتقابه بكل أنواع الشقاء، سعيد نهاية هو رمز للشاعر نفسه الذي رأى تلون الناس ونفاقهم فاعتزلهم وهمش نفسه قبل أن يحاصره القدر والمرض والموت في زاوية ظلماء.

رابعاً: التشكيل الموسيقي في شعر زيدان:

ظلت الصورة الموسيقية الكلاسيكية مسيطرة على واقع القصيدة العربية، فقد اعتبر الوزن أهم مقومات الشعرية لفترة طويلة فهو «أعظم أركان حد الشعر و أولاهها، له خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها بالضرورة»¹، ولم تكن الدعوة للالتزام بالوزن في نظرهم وقتها إلا دليلاً «على ثراء الشعر العربي بأغراضه ومعانيه واستقلاله عن فنون النثر المختلفة»²، ورغم الحركات الثورية التي عرفتھا الساحة الشعرية منذ العصر العباسي، إذ سعى شعراء هذا العصر إلى ابتكار أوزان جديدة تستوعب انفعالاتهم إلا أن هذه المحاولات لم تستطع تشكيل تيار وبقيت مجرد مساع فردية، واستمرت بعدها محاولات الانقلاب على النظام العروضي للخليل، وخلق نظام جديد ينبع من التجربة الشعرية نفسها، وظلت هذه المحاولات ملازمة لكل دعاة التجديد إلى أن جاءت حركة الشعر الحر التي طالبت بالتخلص من صرامة الخليل وتفعيل التجربة الوجدانية لخلق نظام عروضي جديد، فقسمت العالم العربي إلى قسمين:

- **الأول:** يطالب بإبقاء أوزان الخليل حارسة للشعر حامية لحدوده من أشباه الشعراء والمندسين، ومن هذه الطائفة "المازني" و"العقاد" وغيرهم، وإن كان العقاد ممن حملوا لواء التجديد والدعوة إلى تغيير ما بلي من قديم الموضوعات والأساليب، فقد رفض المساس بأوزان الخليل واعتبرها عماد الشعر ورافعة هيكله وحكم على أصحاب هذه الدعوة بالعجز على النظم على الأوزان الخليلية وطالبهم بالخروج من دائرة الشعر إن هم لم يجدوا ما تفعله العرب بالسليقة.

- **الثاني:** يدعو إلى التحرر منها ويطالب بكسر هذا الصنم الذي عبد دهرًا ليقرب الشعراء من آلهة الشعر زلفى فما زادهم إلا بعاداً عن جوهره الشعر ويمثلهم خير تمثيل "فُجْد النويهي" الذي

¹ ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني، العمدة، ج 1، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، القاهرة، ط 1، سنة 1972، ص 134.
² مصطفى درواش، تشكل الذات و اللغة في مفاهيم النقد المنهجي، منشورات مختبر التحليل الخطاب، جامعة مولود معمري بتيزي وزو، دار الأمل، ط ٢، سنة 2008، ص 220.

اعتبر شعر التفعيلة خطوة لا بد منها «حتى تألف آذاننا الإيقاع الخافت المنوع في تدرج، فقد كان من المستحيل المناهية لطبائع الأشياء أن تنتقل انتقالاً طافراً في الشكل القديم ذي الإيقاع الحاد والبارز ويهدم بضربة واحدة مفاجئة أساسها الإيقاعي»¹، إذ يرى أن شعر التفعيلة أول خطوة للتخلص من الوزن نهائياً، وهذه الدعوة كانت من أهم مطالب شعراء الحداثة التي تصب كلها في تجاوز قالب الموسيقى القديم وزعزعة أركان القصيدة الكلاسيكية من صورة وموسيقى ولغة، ورسم ملامح جديدة لقصيدة تتوافق والعصر الذي نعيشه اليوم فكل التحولات التي تطرأ على الفنون وشكلها كما يقول فيشر «إنما هي في اللحظة الأخيرة نتيجة التبدلات الاجتماعية والاقتصادية، فالمحتوى الجديد هو الذي يحدد الأشكال الجديدة في نهاية الأمر»²، وبذلك تخلت القصيدة الحديثة عن نظام الشطرين الخليلي بل «اتجهت إلى وحدة التفعيلة ومن ثم الاتجاه إلى الإيقاع الداخلي، بما يحويه من أصوات مجهورة ومهموسة وأساليب بلاغية»³، وقد أدى الاعتماد على نظام التفعيلة إلى تغيير جذري في فلسفة تذوق الشعر بأكملها وساهم في تطوير وعي المتلقي العربي الذي ألف الركون إلى حاسة السمع فغيرت قصيدة التفعيلة هذا النمط، إذا اصطدم بقصائد تتشكل طباعياً بشكل عجاب وأول صدمة تلقته عيناه فقد اعتاد القارئ أن يرى القصيدة بشكلها الثابت، وما إن تقع عيناه على صفحة فيها «شعر حتى تتلقى حواسه الأخرى إشارات مباشرة تجعلها تتهياً لاستقبال نوع معين من العمل الأدبي هو الشعر، أما في العصر الحديث فقد تغير شكل القصيدة ولم تعد العين وحدها قادرة على التمييز بين الشعر والنثر من النظرة الأولى، وإن كانت العين قد استعاضت عن ذلك بمتعة القراءة بعد أن أصبحت القصيدة تكتب للعين لا للأذن»⁴، وبهذا لم يعد الشعر يعتمد على الوزن بقدر ما يعتمد على مدى الحركة النفسية المرتبطة بانفعالات

¹ مصطفى دروش، تشكل الذات و اللغة في مفاهيم النقد المنهجي، ص 227.

² عثمان حشلاف، التراث و التجديد في شعر السياب دراسة تحليلية جمالية في مواده، صوره، موسيقاه و لغته، ص 134.

³ حميدة صباحي، مجلة المخبر العدد 10، 2014، ص 394.

⁴ محمد المتقن، معالم الجمالية الشعرية العربية المعاصرة، مطبعة ألتوفاس، ط1، سنة 2013، ص 100.

الموقف، ولعل هذا ما أدى بكثير من الشعراء الحدائين إلى الإعراض عن أوزان الخليل والنهل من البنيات الإيقاعية الحديثة.

ويعد "زيدان" من أهم من فعل هذا فقد حاول بقدرته الفذة إبداع مجموعة من القصائد ذات التشكيل الموسيقي الخلاق، وإن كان هذا لا يعني أنه تخلى تماما على العروض الخليلي، بل أبدع قصائد في منتهى الروعة على الأوزان القديمة وفي هذا ما يثبت أن الحدائنة متعلقة بصدق التجربة لا بالتخلي عن القديم والتفلسف منه، آملين في هذا أن تكشف بعض ما في تجربته من خصائص الإيقاع والحن ونبين الصلة بين هذه الخصائص وبين التراث الشعري العربي وآفاق التجديد في موسيقى الشعر من ناحية محاولين إبراز العلاقة بين شعر "حسين زيدان" ومعناه من ناحية أخرى.

1. موسيقى الشطرين في شعر حسين زيدان: (القصيدة العمودية):

الشعر العربي صرح كبير تقادم عهده وصعب دك أركانه وإن اجتمع لذلك القاصي والداني وكن بعضهم لبعض ظهيرا بدليل أنه إلى اليوم مازال ينظم الشعراء على أوزان الخليل قصائد حدائية، وقد كتب زيدان على البحور التقليدية قصائد كثيرة خصوصا في ديوانه الأول، فللساعر قصائد عمودية في قالب الشطرين ويظهر فيها تأثره واضحا بموسيقى الشعر العربي القديم وقد نظم في هذا الإتجاه قصائد ذات الوزن الطويل والموسيقى الخطابية الصاخبة، كالبحر الطويل والكامل والبسيط ويلاحظ أن وزن الكامل وجد لديه رواجاً كبيراً إذ استخدمه الشاعر في قصائد عديدة ومن أمثلة ذلك قوله في مجزوء الكامل:

إن أنت خنت قضيتي وقتلت عمق سجيتي

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ورسّمت بعدا تائها
 يغتالني و براءتي
 متفاعِلن متفاعِلن
 متفاعِلن متفاعِلن
 وكلت طهري حاكما
 هل ذقت عنف طهارتي
 متفاعِلن متفاعِلن
 متفاعِلن متفاعِلن

تبكي الدروب وتشتهي وعناء غربة رحلتي¹

في هذه القصيدة تبرز غنائية الشاعر واضحة جلية وربما يعود هذا إلى خصائص بحر الكامل الذي يقول عنه "عبد الله الطيب" «هو بحر كأنما خلق للتغني المحض سواء أريد به الجد أم الهزل»²، فيبين زيدان في هذه القصيدة رؤيته ويوضح قناعاته ويعبر عن مشاعره ببساطة لاءمت بحر الكامل الذي من خصائصه «صلاحيته الكبيرة لإبراز العواطف البسيطة مثل الغضب والفرح والحزن»³، وهي الغنائية نفسها التي نلاحظها في قصيدته "القوس والرامي" التي نظمها على البحر ذاته:

طمن فؤادك فالسكينة أشرفت
 وتضوعت في رقة الأنسام
 متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن
 متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن
 المؤمنون إذا الرياح تآمرت
 نزلت سفائن أمنهم بسلام
 تعبت سجون من تحمل صبرهم
 عجب للحم اكتسى برخام

¹ حسين زيدان، قصائد من الأوراس إلى القدس، بساطة، ص 27.
² عبد الله الطيب، المرشد في فهم أشعار العرب و صناعتها، ط 2، الكويت 1989، ص 303.
³ المرجع نفسه، ص 316.

طمن عيونك إنها قد كحلت بالذكر بالفيض المنير السامي

وازرع على وجنات صمتك حكمة قد أينعت في رحلة الأسقام¹

"القوس والرامي" رسالة طمأنينة يحاول "زيدان" بثها في نفوس المتمسكين بدينهم في

زمن الفتن الحافظين عقولهم من أزدان الصراعات الفكرية المفتعلة وهو ما يناسب مع طبيعة بحر الكامل القائم على الغنائية العالية.

كما استعمل "زيدان" في قصائده العمودية البحر البسيط والوافر والطويل وغيرها

فكتب على بحر البسيط قصيدته "الشعر يولد مسلماً"²:

مالي أخبئ عن نفسي وساوسها فقد يفرق الظلام النور تزينا

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعل مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعل

وقد ترى حكمة الألوان مملكة تضم في دستها الأعلى دواوينا

وقد نهم كما هام الذين غووا فيلهم الناس وحياء، بل شياطينا

قلب القصيدة سجن قلت: أفتحه فقال (شيطان شعري) خذ بأيدينا

وقال لبيك خذ من فضة ذهباً وخذ من الحور ما لم يعط (زيدونا)

من أرض عبقر مبعوثاً إليك يدي من قبل أن تسترق البيت تضمينا

¹ حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، القوس و الرامي، ص 54.

² حسين زيدان، إعتصام، الشعر يولد مسلماً، ص 5/4.

في هذه القصيدة حوار راق جدا بين زيدان وشيطان الشعر الذي يحاول إغواءه ليهبه قلمه، ويتخلى عن قضية مقابل أن يدخله مدائن الشعر المزهرة، فيرفض "زيدان" مفاخره بأن الشعر سليل الأرواح الطاهرة وقد بايع زيدان نبع الهدى واتبع الهادي، وبحر البسيط «أخو الطويل في الجلالة والروعة (...) ولا يكاد روح البسيط يخلو من أحد النقيضين العنف واللين»¹، فجلالة الموضوع الذي حملته القصيدة الصادحة برسالية الشعر المدافع عن القضايا العادلة المنتصر للمستضعفين ورفضه التعامل مع شياطين الشعر الذين حاولوا إغواءه بالتخلي عن قضايا النبيلة تناسبان مسارات البسيط الصالح لهذين الغرضين.

وكتب على بحر الطويل قصيدته "شرايين الحقيقة"²:

يطاوعني قلبي فأسمو على قلبي	ويصدمني عقلي فيولد في ضدي
فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن	فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن
فيحملني شوق المسافة من يد	إلى سدره مثلى نهايتها عندي
فيكبر صوت الروح يرقى كفرحة	تحلق كالرؤيا فتخفي الذي تبدي
ويغمري سرب الدهول فأرتمي	على صهوة تاهت فوحدها بعدي
ولما رأيت الناس ضاقوا بدينهم	علمت بأن الحر أولى بذا القيد
و ليس الذي جرى القطيع كمن تلا لكم دينكم، فلابعثن بعدكم و حدي	

في "شرايين الحقيقة" يفاخر "زيدان" بمحافظته على دينه و إلتزامه بقضايا أمته وهو ما يصلح لبحر الطويل، والفخر من الأغراض القديمة التي عرفها الشعر لهذا ناسب هذا الغرض الشكل التقليدي للقصيدة ولاءم أيضا البحر الطويل الذي يصلح لهذا.

¹ عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها، ص 508/507.
² حسين زيدان، ديوان قصائد من الأوراس إلى القدس، شرايين الحقيقة، ص 35.

أما على بحر الوافر فقد نظم "زيدان" قصيدته العمودية "يونس و البحر"¹ التي فيها بعض السلوى لمن ضاقت بهم الحياة عم الحزن دنياهم، وفي بحر الوافر دقة تصلح لهذا وعدوبة تليق بالتسلي علاوة على ما فيه من أسى فيقول:

فإن الغيم بالتقوى يفوت	فلا تحزن إذا عم السكوت
مفاعيلن مفاعيلن ففعول	مفاعيلن مفاعيلن ففعول
فأبلغ حكمة و سما الثبوت	ول (يونس) ضاق من قوم أضلوا
ليصبح آية للناس، حوت	فيضجر من عشيرته ازورارا

وتبنى دون إتقان بيوت	لماذا يضمم الإلهام فينا
سيفنى ما بنته العنكبوت	عرفنا الدرس مذ كنا حفاة

سنبعث كانبجاس الحرف فجرا فهذا الفجر يدينه القنوت²

في هذه القصيدة يبدو "زيدان" متأملا في نواميس الكون و آياته ليثبت حقيقة كونية أن بعد الظلام لا بد من فجر وضيء فحتى في المحن التي نطن فيها هلاكنا يكون فيها الفرحة

¹ حسين زيدان، إعتصام، ص 22/21

² حسين زيدان، ديوان إعتصام، يونس و البحر، ص 22/21.

وآية ذلك سيدنا يونس الذي ضمه الحوت ليذكر الله داخله فيصل تسبيحه السماوات العلاء،
وبجر الوافر ذو موسيقى خفيفة مناسبة لهذا وغالبا ما يرتبط بالعاطفة ذات الطابع الحزين.

أخيرا فقد رأينا الشاعر "حسين زيدان" يستخدم موسيقى البحور الشعرية فيجيد
استخدامها على سجيته وطبعه الفني فاستعملها أحيانا لأغراضها القديمة ولم يخلصها من
حملتها التقليدية فظلت حاملة لمعانيها القديمة، وهو ما يؤكد ارتباط "زيدان" بالمرورث العربي
و تجذره فيه، كما استعملها أحيانا لأغراض جديدة مختلفة أعطاها بصمة شخصية وإخراجا
متميزا.

2: نظام التفعيلة:

كتب "حسين زيدان" جل شعره على نظام التفعيلة أو الشعر الحر وهو شطر واحد
ليس له طول ثابت وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر، فالتحرر من
صرامة الوزن الخليلي وقافيته يثري الشعر العربي كما يدعي أنصار هذا المذهب شكلا مضمونا
ويساعد الشاعر «على إرضاخ النظم للشعر، بدلا من إرضاخ الشعر للنظم»¹، غير أن
المناهضين لهذا التيار دعوا للتمسك بأوزان الشعر لأن هذا التساهل سيفتح الباب على
مصراعيه ويختلط الغث بالسمن وتتفاقم حالة الفوضى في الشعر الحديث.

في التجربة الشعرية لـ "حسين زيدان" نلاحظ أنه كان يمزج بين القصيدة العمودية
وقصيدة التفعيلة مع طغيان واضح للتجربة الثانية إلى أن أفرد ديوانه الأخير للشعر الحر وخلا
بذلك من القصيدة التقليدية، ونحاول في هذا القسم من البحث دراسة بعض النماذج التي
كتبها "زيدان" على نظام التفعيلة إذ استعمل أبحرا مختلفة: كالمتدارك، المتقارب، الرجز، الرمل،
الوافر، لكن بحر الكامل أخذ نصيب الأسد في تجربة الشعر الحر عنده على غرار القصيدة
العمودية: ومن القصائد التي كتب على هذا البحر ك: اعتصام، التميمة، أبو سفيان في

¹ محمد علي السمان، العروض الجديد أوزان الشعر الحر و قوافيه، دار المعارف، ط ؟، سنة 1983، ص 6.

استطرادات خاصة، يا سارية الجبل، أم القصائد في أم المعارك، ومطولته حي بن يقظان وسنبداً التحليل بها.

قسم "زيدان" هذه المطولة إلى مقاطع عديدة إلا أنه ظل يجمعها جميعاً رابط وثيق هو الموضوع والوزن الواحد ورغم أن القصيدة لا تخضع للتقاليد الخليلية الصارمة إلا أنها ظلت وفية لمبدأ الموسيقى العربية القائمة على التفعيلة «فالشعر الحر . على ذلك . هو شعر سطر لا شطر، لا كالشعر العمودي، أو هو شعر لا ينظم، يمضي بحرية وعدم التزام سواء في عدد تفعيلاته أو في أضربه أو في قوافيه»¹، وذلك تماشياً مع التجربة الوجدانية للشاعر وتوافقاً مع دفته الشعورية، ويتناسب بحر الكامل مع جلاله موضوع المطولة وهو "عودة حي بن يقظان"، هذا الذي رمز به للإنسان ذو الفطرة الفائقة الذي يعود إلى رشده بعد غي و يؤوب إلى الله بعد أن تتكشف الحقائق أمامه فيعرف الله ويركن إليه ليطمئن به ويؤسس حضارة إسلامية كالتى كانت قبلاً، وتختلف عدد تفعيلات الأسطر الشعرية لهذه المطولة على حسب ما يعتلج داخل نفس الشاعر من أحاسيس ومشاعر، ومثال ذلك قوله في أحد المقاطع من قصيدة "عودة حي بن يقظان"²:

قلنا لهم متفاعلين	تفعيلة واحدة
فلتقتلوا شيطان فألكم الجميل متفاعلين متفاعلين متفاعلين مذيلة	ثلاث تفعيلات

¹ محمد علي السمان، العروض الجديد أوزان الشعر الحر و قوافيه، ص 32.
² حسين زيدان، ديوان شاهد الثلث الأخير، عودة حي بن يقظان، ص 55.

تفعيلتان	ولتذبحوا هذا الأمل متفاععلن متفاععلن
ثلاث تفعيلات	قلنا لهم كسر السيوف جهادكم متفاععلن متفاععلن متفاععلن
ثلاث تفعيلات	وقعودكم أجدى عليكم بل أجمل متفاععلن متفاععلن متفاعلاتن مرفلة
تفعيلتان	حيا على خير العمل متفاععلن متفاععلن

اعتمد "زيدان" في هذا المقطع إضافة إلى موسيقى الكامل الموسيقى الداخلية، فجرس الحروف الجهرية ك: الجيم، القاف، الدال التي تصلح لمثل هذا المقال الراض للأوضاع التي تعيشها الأمة، كما اعتمد على روي متعدد تراوح بين حرف اللام والميم وهو ما كسر الرتبة التي يفرضها الروي الموحد وزاد من حيوية المقطع وجماله، وكما أسلفنا قبلا أن التفعيلات تتباين من سطر لآخر وذلك حسب حاجة الشاعر، إلا أن "حسين زيدان" في هذه المطولة يميل إلى الشكل الطويل في أسطره الشعرية و ربما يعود ذلك إلى امتلاء نفس الشاعر بالمعاني التي لا تستوفيها الكلمات القليلة والأسطر الموجزة كما أن الشاعر متمرس على الكتابة العمودية متمكن من أبحر الخليل وهو ما أكدته تجاربه الأولى.

كما اختار "حسين زيدان" لقصيدته "اعتصام"¹ التي لخص فيها رسالته الشعرية بحر

الكامل الذي يتماشى وقدسية الرسالة ووقار الموضوع وهيئته.

ثلاث تفعيلات	رباه إني لم أهم في كل واد متفاعلن متفاعلاتن مرفلة
تفعلتان	أنا لم أصفق للأمير متفاعلن متفاعلاتن مرفلة
تفعلتان	ولم أطبل للفساد متفاعلن متفاعلاتن
تفعلتان	أنا لم أكن زير النساء متفاعلن متفاعلاتن مرفلة
تفعلتان	رباه إني مغرم متفاعلن متفاعلاتن
تفعلتان	بهدي الصراط المستقيم متفاعلن متفاعلاتن مذيلة

¹ حسين زيدان، ديوان اعتصام، إعتصام، ص 59.

إذ يبدو الإيقاع في هذه القصيدة هادئا وعدد التفعيلات يكاد يكون نفسه في كل الأسطر الشعرية أما الروي فقد تنوع بين دال وراء و همزة وميم، و يعود هذا الهدوء كما قلنا لوقار الموضوع و جلاله.

أما في المتقارب وهو البحر الذي ينطوي على نغمات هي من أيسر النغمات «كما أنه يتسم بالسهولة بسبب نغمته الواحدة المتكررة (...)» وهو بسيط النغم ذو تفاعيل مطردة، ويتميز بالانسيابية و هو طبلي الموسيقى¹، فقد نظم على وزنه قصيدته "الأشعة"² ورغم أنه أقرب إلى الأسطر الطويلة فقد استعمله "زيدان" في أسطر قصيرة و نجح في ذلك أيما نجاح.

شعاع شعاع فعولن فعول مقصورة	تفعللتان
و يومض بعد شعاع فعول فعول فعولن مقبوضة	ثلاث تفعيلات
شعاع فعول	تفعيلة واحدة
أسير إلى مهجة القادمين فعول فعولن فعولن	أربع تفعيلات

¹ عبد الله الطيب، المرشد في أشعار العرب و صناعتها، ص 382/383.

² حسين زيدان، ديوان اعتصام، الأشعة، ص 23.

تفعيلتان	ببسملة فعول فعو محدوفة
تفعيلتان	فيذوب الصراع فعولن فعول

إذ تناسب بحر المتقارب بنغمته القصيرة مع معاني الشعاع الذي يومض ويختفي في أقصر زمن كما تتلاءمان هما معا مع العدد القليل للتفعيلات التي حواها كل سطر شعري، كما أن حرف الشين المتكرر الذي يتسم بصفة التفشي يشعر القارئ أن الأشعة تومض فتضيئ المكان من كل جانب، إضافة إلى الحروف الصغيرة الحادة كالسين والصاد التي توهي بانطلاق الشعاع إلى هدفه بسرعة واحدة لا يردعه عن ذلك رادع. من هذا كله نلاحظ أن "زيدان" لم يكتف بموسيقى المتقارب بل زادها موسيقى داخلية تنبع من جرس الحروف المختارة بدقة متناهية.

كما نظم "زيدان" مطولته "نهار لأهل الكهف"¹ على هذا البحر فيقول في مقطعها

الأول:

ثلاث تفعيلات	ليعذرني الأصدقاء فعولن فعولن فعولن
--------------	---------------------------------------

¹ حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، نهار لأهل الكهف، ص 89.

خمس تفعيلات	ليعذرني من فتحت لهم فرحة القلب فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
أربع تفعيلات	لكنهم ناصبوني العدا فعولن فعولن فعولن فعولن
ثلاث تفعيلات	ليعذرني الأشقياء فعولن فعولن فعولن
ثلاث تفعيلات	ليعذرني سيء الظن مهلا فعولن فعولن فعولن
أربع تفعيلات	فقد تتشابه بعض الأسماء فعولن فعولن فعولن فعولن
أربع تفعيلات	ولست بمنتقم من عدوي فعولن فعولن فعولن فعولن
أربع تفعيلات	فكيف إذن أخرج الأصدقاء فعولن فعولن فعولن فعولن

تتباين التفعيلات كما هو واضح في هذا المقطع إلا أن أسطر القصيدة تتسم بالطول نسبياً و يعود ذلك لثقل الموضوع فـ "نهار لأهل الكهف" هو حلم الشاعر بنهضة أمة دخلت غيبوبة طويلة إن لم نقل أنها تعاني موتاً سريرياً، والكهف احتواء لكل فكرة ثمينة ولا أتمن من

نُحضة الأمة. ويحسب لهذا البحر قدرته الانسيابية العالية كما أن الجوازات فيه كثيرة وربما لهذا كان المتقارب من أكثر البحور استعمالاً في قصيدة التفعيلة الحديثة.

وعلى الرغم من الطول البين لنص "نهار لأهل الكهف" إلا أنه متجدد وغني لا تنال منه الرتابة فمع كل مقطع يتجدد نفس الشاعر، ويلتزم بحر المتقارب بربط الأواصر بين كل المقاطع كما أن تغير عدد التفعيلات والتنويع في الروي يزيد النص حيوية ويبعث في النفس المتعة والانشراح.

ومن القصائد التي نظمها "زيدان" على بحر "الرملة" فأبدع أيما إبداع قصيدة "ذكرى مسار الرفض"¹

ثلاث تفعيلات	رافض مذ أرضعتني المرزعة فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
أربع تفعيلات	قدمت ثديا حزينا فرأيت الأضلعا فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
أربع تفعيلات	خوفها من طارق يسأل ليلا إخوتي فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
أربع تفعيلات	عن مكان الخارجي و كبير الأربعة فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

¹ حسين زيدان، ذكرى مسار الرفض، ص 28.

إذ لاقى بحر الرمل رواجاً كبيراً في الشعر الحر وذلك لسهولة نغمته وتكرار تفعيلته، وقد استعمله "زيدان" في أكثر من قصيدة واخترنا هذه القصيدة لما يظهر فيها من توافق بين موسيقى بحر الرمل الذي عادة يستعمل للمواضيع ذات الطابع الحزين الذي لم يبلغ درجة الكتابة والوجع والفجعية، فهو ما يظهر جلياً في هذه القصيدة فالشاعر رافض للأوضاع المحزنة التي تحياها الأمة متألم للحالة التي آلت إليها، إنها اليوم جرح نازف مفتوح، وهو ما يجعل نبرة الحزن واضحة في هذه القصيدة كما أن عدد التفعيلات في هذا المقطع يكاد تكون نفسه (ثلاث أو أربع) وتجنباً للرتابة والملل جعل "زيدان" المقاطع قصيرة وحافظ على الطول النسبي لقصيدته.

أما قصيدة "عزلة"¹ فقد جاءت على وزن "الرجز" وقد ارتبط الرجز قديماً بالمنظومات التعليمية لهذا تجنبه فحول الشعراء كـ "المتنبي" و"المعري" وغيرهم، على الرغم من كونه «بحراً رشيقياً خفيف الروح وذا مزاج حدائثي كما أنه حلو النغم، خفيف في الإنشاد»²

تفعيلة واحدة	فما العمل متفعّلن
تفعيلتان	القول للعزيزة التي متفعّلن متفعّلاتن
ثلاث تفعيلات	تربعت على سهول جبهة متفعّلن متفعّلن متفعّلن

¹ حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، عزلة، ص 5.
² عبد الله الطيب، المرشد في أشعار العرب و صناعتها، ص 298.

تفعيلة واحدة	فما العمل متفعّلن
تفعليلتان	أقول للعزيزة التي متفعّلن متفعّلن
تفعليلتان	وهل هنا لكم أمل متفعّلن متفعّلن

القصيدة على وزن الرجز، تفعيلاته مخبونة وتتغير عدد تفعيلاتها من سطر شعري لآخر وذلك حسب الدفقة الشعورية للشاعر وما يلزم المقام، فقد استأثرت جملة "ما العمل؟" مثلا على سطر شعري لوحدها لأنه من الطبيعي بعد تساؤل مصيري كهذا أن يسكت الشخص قليلا ليعيد ترتيب أولياته وهو ما فعله "زيدان"، وتظهر خفة البحر حتى أنك لا تمل قراءة القصيدة مهما أعدتها، وتكرار لازمة ما العمل أضفى على القصيدة ترابطا وزادها انسجاما.

أخيرا وبعد دراسة هذه النماذج التي عرضناها يظهر تمكن "زيدان" من أوزان الخليل إذ أبدع قصائد عمودية تضاهي القصائد الكلاسيكية القديمة، كما ظهرت براعته في نسج قصائد على نظام التفعيلة تخففت من صرامة الوزن الخليلي وتخلصت من القافية الموحدة رغم وفائه لمبادئه، فأتى بمطولات قمة في العبقرية والإبداع كـ "عودة حي بن يقظان" و"نهار لأهل الكهف" بعيدا عن التكلف ودون تفريط في أركان الموسيقى العربية القديمة.

خاتمة

أثبت الشعر بعد هذه الفصول من البحث أنه قادر على إنتاج معرفة خاصة به، وانتقل الحديث بذلك من المعرفة التي تنتج الشعر إلى الحديث عن المعرفة التي ينتجها الشعر، إذ أبان قدرة هائلة على امتصاص المعارف المختلفة وإدخالها مصهر الرؤيا والخيال لإنتاج معرفة مغايرة، تفتح من الواقع لتنفصل عنه لحظة الامتزاج به وتحاول الارتقاء إلى عوالم لم تطأها قدم بعد، ومن الأسطورة والدين والتاريخ، لتكون هي نفسها حارسة لحدودها من المعارف المتاخمة لها .

وقصيدة "زيدان" قصيدة معرفية تقوم على التجاوز، فتجاوز الأشكال المستهلكة نحو أخرى جديدة تستوعب التجربة الحديثة وترصد نبضها، وتتجاوز الزمان والمكان بحثا عن الأبدية والخلود، ترى الكون بعيون طفل يبصر الأشياء في براءتها الأولى فتبرز جماليتها التي أخفتها العادة واستهلكها التكرار، إنها تقف مستشرفة لغدنا فيتجلى الغيب أمامها واضحا جليا، قصيدة تؤمن أن الإنسان غايتها وأن هدفها الدفاع عن إنسانية الإنسان في زمن المادية الطاغية، فهي تترجم رؤيا "زيدان" المؤمنة برسالية الشعر، ودوره في بناء الحضارات والأمم وتعتمد على التخيل لصناعة عوالمها وتأثير كونها الشعري.

لقد أثبت الشاعر قدرته الهائلة على ترجمة وعيه النظري بمعرفة الشعر وتكوينه المستقبلي - الذي قضى عمرا باحثا فيه مدافعا عما توصل إليه من نتائج تثبت له تلك الخصائص - إلى نتاج شعري يركز إلى قاعدة معرفية قوية، فأخذ من الأسطورة عجائبيتها، و من التاريخ ذاكرته، ومن الدين قدسيته، فأثرى بذلك تجربته الشعرية أيما إثراء، كما أبانت تناصاته مع المتون المختلفة، عن ثقافته الواسعة وقدرته على الإفادة منها دونما حشو ولا تكلف .

إن الشعر في حياة "زيدان" مشروع كيانى و تجربة وجودية، لا شعر نزوة ومناسبة إنه حلمه بغد أفضل للبشرية جمعاء، لهذا عاش مدافعا عنه ومات وفيها لمبادئه .

أخيرا فهذه محاولة حسبها أنها أملت ولو قليلا بالنتاج الشعري "لحسين زيدان" -رحمه الله-، بذلت فيها جهدا غير مبرء من النقص قد يكون فاتحة لدراسات أخرى جادة تسلط الضوء على شاعر منسي.

وختاما أشكر كل من كانت له يد بيضاء علي، وما توفيقني إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

حسين زيدان، إعتصام .. منشورات SED.

حسين زيدان، التحليل المستقبلي للأدب، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة، 2004/2003.

حسين زيدان، الهاجس المستقبلي في المعرفة الشعرية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، معهد اللغة العربية و آدابها، جامعة باتنة، 1995-1996.

حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، ط 1، 2002.

حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، منشورات SED.

حسين زيدان، قصائد من الأوراس إلى القدس، منشورات SED.

المراجع:

1. ابن خفاجة، ديوانه، تحقيق احسان عباس، دار صادر، بيروت، 1969.

2. ابن خلدون، المقدمة، دار الجيل، الجزء الأول.

3. ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني، العمدة، ح 1، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، القاهرة، ط 1، سنة 1972.

4. ابن طفيل، حي بن يقظان، تحقيق و تعليق: أحمد أمين، نقد: حسين حنفي، وزارة الثقافة والفنون و التراث، قطر، ط ؟، سنة ؟.

5. أبو الفضل جمال الدين محمد مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، م 4، دار صادر، بيروت، ط ؟، سنة ؟.

6. أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، كلمات هنداوي، ط ؟، سنة ؟.

7. أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات السبع، دار الجيل، بيروت، ط ؟، سنة ؟.
8. إحسان عباس، إتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، ط ؟، سنة ؟.
9. أحمد ابن فارس بن زكرياء، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، م 4، دار الجيل، بيروت، ط 1999.
10. أحمد الأمين الشنقيطي، شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها، المكتبة العصرية بيروت، ط 1، 2002.
11. أحمد الطريسي، النص الشعري بين الرؤية البيانية والرؤيا الإشارية دراسة نظرية وتطبيقية، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر والتوزيع، ط ؟، سنة ؟.
12. أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ؟، سنة ؟.
13. أحمد مطر، الأعمال الكاملة، إصدارات العوادى، ح 1، ط 1، 2015.
14. أدثر إيزابجر، تر: وفاء إبراهيم، رمضان سطاويسي، النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، 2003.
15. أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإتياع والإبداع عند العرب، ح 3، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط 1، 1978.
16. أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط 3، 2000.
17. أدونيس، الصوفية والسريالية، دار الساقى، ط 3، سنة ؟.
18. أدونيس، زمن الشعر، دار العودة بيروت، ط 1، 1972.
19. أدونيس، فاتحة لنهايات القرن بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة بيروت، ط 1، 1980.
20. أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1989.
21. أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1971.
22. الأصفهاني، أبي القاسم الراغب، المفردات في غريب القرآن، دار المعرفة للطباعة بيروت.
23. إعتدال عثمان، إضاءات النص قراءات في الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 2، 1998.

24. أمل دنقل، الأعمال الكاملة.
25. بشير تاويريت، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، دراسة في الأصول والملاحم والإشكاليات النظرية والتطبيقية، مكتبة اقرأ قسنطينة، ط 1.
26. بشير تاويريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، علم الكتب الحديث، الأردن، 2010.
27. بيار ما شيري، تر: جوزيف شريم، بم يفكر الأدب؟، تطبيقات في الفلسفة الأدبية، المنظمة العربية للترجمة، 2009.
28. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 3، 1992.
29. جابر عصفور، رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2008.
30. الجاحظ، الحيوان، تحقيق مصطفى البالي الجلي، القاهرة، 1948، ح 3.
31. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دارالملايين، ط 2، 1984.
32. الجرجاني، التعريفات ط 1، الكتب العلمية، بيروت، ط ؟، سنة ؟.
33. جليل أحمد جليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ط 3، دار الطليعة، بيروت، 1986.
34. جميل حمداوي، مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر، مكتبة المعارف، ط 1، 2010.
35. جهاد شاهر المجالي، دراسات في الابداع الفني في الشعر، رؤى النقاد العرب في ضوء علم النفس الأدبي والنقد الحديث، ط 1، 2007.
36. جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، ط 1، 1984.
37. جون كوهين، النظرية الشعرية: بناء اللغة الشعرية واللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب، ط 1، 2000.
38. الحافظ أبو الفداء إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، ح 2، دار الكتاب الجديد، ط ؟.
39. حميد الحميداني، القراءة وتوليد الدلالة تغير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2003.

40. خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979.
41. خزعل الماجدي، العقل الشعري، النايا للدراسات والنشر و التوزيع، ط 1، 2011.
42. رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، ط 1، دار الوفا لدينا للطباعة و النشر.
43. ساعد خميسي، نظرية المعرفة عند ابن عربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط 1، 2001.
44. سامح الرواشدة، مغاني النص دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، دراسات للنشر، ط1، 2000.
45. سعيد الباحص، الدمام، مقالة التجربة الشعرية، إنتاج للمعرفة لا إثارة للوجدان، صحيفة عكاظ، عدد الأحد 1430/01/30 الموافق ل: 25 ديسمبر 2011.
46. السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، ط 1، 2009.
47. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 1، 1985.
48. سي دي لويس، الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الحباي وآخرون، دار الرشيد، العراق، ط 1، 1982.
49. سيد قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، ط 1، سنة ؟.
50. شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، ط 1، 2004.
51. شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2005.
52. صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، مصر، ط 1، 1997.
53. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار أطلس، ط 4، 2005.
54. عبد الحليم مخالفة، تجليات الأسطورة في أشعار نزار قباني السياسية، منشورات السائحي، ط 1، 2012.
55. عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، شعر السياب نموذجاً، دار هومة، ط 1، الجزائر، 1998.

56. عبد العزيز بومسهولي، الشعر الوجود والزمان: رؤية فلسفية للشعر، إفريقيا الشرق

2002

57. عبد العزيز حمودة، المرآيا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، المجلس الوطني

للثقافة الكويت نيسان 1998، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

58. عبد العلي الجسماني، سيكولوجية الابداع في الحياة، الدار العربية للعلوم، ط1، 1955.

59. عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار

الوصال، ط1، 1994.

60. عبد الله التطاوي، الشعر والفلسفة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

61. عبد الله الطيب، المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، ط2، الكويت 1989.

62. عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الإختلاف،

ط1، 2009.

63. عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي.

64. عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي،

جدة، ط1، 1980.

65. عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، ديوان

المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط؟، س؟.

66. عبد المالك مرتاض، مائة قضية وقضية مقالات ودراسات تعالج قضايا فكرية ونقدية

متنوعة، دار هومة.

67. عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السياب، دراسة تحليلية جمالية في مواده،

صوره، موسيقاه ولغته، ديوان المطبوعات الجامعية، ط؟، سنة؟.

68. عثمان موافي، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، دار

المعرفة الجامعية، ط1، 2008.

69. عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر وقضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر

العربي، ط3.

70. عزالدين مناصرة، جمهرة النص الأدبي (مقاربات في الشعر والشعراء، والحدائث

والفاعلية)، مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، 2004.

71. علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، 1983.
72. علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسات نقدية، فضاءات للنشر والتوزيع، ط 1، 2013.
73. علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي دراسات نقدية، فضاءات للنشر والتوزيع، ط 1، 2013.
74. علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والأدب، ط 1، 2003.
75. عمر أزراج، أحاديث الفكر والأدب، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط 3، سنة؟
76. غالية خوجة، أسرار البياض الشعري، موسيقى الحدس تفاعيل الرؤى، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2009.
77. فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، إتحاد الكتاب العرب، ط ؟، 2005.
78. فولفغانغ إيزر، تر وتقديم: د. حميد حميداوي، د. الجلال الكدية، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، منشور المكتبة المناهل، ط 1، 1987.
79. مالك بن نبي، مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي، دار الفكر، تر: بسام بركة، أحمد شعبوط، ط 1، 1988.
80. مجدي كامل، أشهر الأساطير في التاريخ، دار الكتاب العربي، ط 1، 2003.
81. مجموعة من الباحثين، التصوف، أبحاث ودراسات، تحرير: د عامر عبد زيد، دار الأمان الوائلي، ط 1، 2015.
82. مجموعة من الباحثين، عبد الفتاح كيليطو، متاهات الكتابة، تنسيق: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، ط 1، 2013.
83. محمد الحضر حسين التونسي، الخيال في الشعر العربي، المطبعة الرحمانية، ط ؟، 1922.
84. محمد الفارس، الرؤيا الإبداعية في شعر صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ؟، 1986.
85. محمد المتقن، معالم الجمالية الشعرية العربية المعاصرة، مطبعة ألتوفاس، ط 1، سنة 2013.

86. مُجَّد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس بن عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2، 2005.
87. مُجَّد بنيس، الحق في الشعر، دار توبقال للنشر، ط 1، 2007.
88. مُجَّد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ح 2، الرومانسية العربية، دار توبقال، ط 2، 2001.
89. مُجَّد بنيس، حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، ط 2، 1988.
90. مُجَّد بنيس، ظاهرة الشعر العربي في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، دار توبقال، ط 3، 2014.
91. مُجَّد جودات، تناصية الأنساق في الشعر العربي الحديث، عالم الكتب، إربد الأردن، ط ؟، 2011.
92. مُجَّد صابر عبيد، إشكالية التعبير الشعري كفاءة التأويل، طبع بدعم من وزارة الثقافة، عمان الأردن، ط 1، 2007.
93. مُجَّد صابر عبيد، العلامة الشعرية قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، ط 1، 2010.
94. مُجَّد صابر عبيد، شعرية الحجب في خطاب الجسد، دار الحوار، ط 1، 2011.
95. مُجَّد طه عصر، مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، عالم الكتب، ط 1، 2000.
96. مُجَّد عبد الرحمن يونس، الأسطورة في الشعر والفكر، الحوار المتمدن، العدد 1214.
97. مُجَّد عبد المطلب، مناورات شعرية، دار الشروق، القاهرة، ط 1، 1996.
98. مُجَّد علي السمان، العروض الجديد أوزان الشعر الحر وقوافيه، دار المعارف، ط ؟، سنة 1983.
99. مُجَّد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، السياب ونازك والبياتي نموذجاً، الكتاب الجديد، ط 1، 2003.
100. مُجَّد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، هضبة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط ؟، 2001.

101. مُحمَّد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف القاهرة، ط ؟، 1984.
102. مُحمَّد لطفي اليوسفي، المتاهات والتلاشي، دراسات في النقد والشعر، سراس للنشر، ط؟، سنة ؟.
103. مُحمَّد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، ط ؟، سنة ؟.
104. مُحمَّد مفتاح، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1985.
105. مُحمَّد مفتاح، مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 2000.
106. مُحمَّد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، السياب ونازك والبياتي نموذجاً، الكتاب الجديد، ط 1، 2003.
107. مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالها النصية، عن وزارة الثقافة الجزائرية، ط 1، 2007.
108. المصطفى المويقن، بنية المتخيل في نص ألف ليلي وليلى، دار الحوار، ط 1، 2005.
109. مصطفى درواش، تشكل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، منشورات مختبر التحليل الخطاب، جامعة مولود معمري بتيزي وزو، دار الأمل، ط ؟، سنة 2008.
110. مصطفى غالب، الذاكرة، منشورات مكتبة هلال، بيروت، ط ؟، 1985، ص 5.
111. مفيد مُحمَّد قميحة، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، دار الآفاق الجديدة بيروت، ط 1، 1981.
112. نسيمة بوصولاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، ط 1، 2003.
113. يحيى الشيخ صالح، شعر الثورة عند مفدي زكريا، دراسة فنية تحليلية، دار البعث 1987.
114. يحيى بن مخلوف، التناص مقارنة معرفية ففي ماهيته وأنواعه و أنماطه، حسان ثابت نموذجاً، دار قانة، ط ؟، 2008.
115. يسرى عبد الغني، ديوان قيس بن الملوح مجنون ليلي رواية أبي بكر الوالي، منشورات مُحمَّد علي بيضوت، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1999.

116. يمنى العيد، في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1983.
117. يوسف الإدريسي، التخيل والشعر، حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، دار الأمان، الرباط، ط 1، 2012.
118. يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي، دار الحداثة، ط 1 ، 1992.
119. يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور لنشر والتوزيع، ط 2، 2012.

مذكرات التخرج:

- أحمد العياضي، القيم الجمالية في الشعر العربي المعاصر (1975.2000) بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه علوم تخصص أدب جزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2014/2013.
- عبد الله العشي، نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، أطروحة دكتوراه، معهد اللغة العربية و الأدب العربي، جامعة وهران، 1992
- عمر لبني، دراسة بعض الخصائص البيوكيميائية لنبات الشيخ، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة فرحات عباس، سطيف، 2010.
- عمراًحمد الربيحان، الشاعر وذاكرة الطفل في الشعر العربي الحديث، مذكرة لنيل درجة الدكتوراة، جامعة مؤتة، 2010.

المجلات والدوريات:

- إبراهيم نمر موسى، (صوت التراث والهوية، دراسة في التناسخ الشعبي في شعر توفيق زياد) مجلة جامعة دمشق، المجلد 24، العدد الأول + الثاني 2008.
- جابر عصفور، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع قضايا الشعر العربي، ص 123، بتاريخ 2008/07/14.
- حجاب عبد اللطيف، تقنية توظيف التراث الديني في شعر مفدي زكرياء، دورية دراسات في الشعرية الجزائرية، دورية إعلامية أكاديمية، العدد الأول، مارس 2009، جامعة المسيلة.
- خلدون الشمعة، المثاقفة الإليوتية، مجلة فصول الشعر العربي المعاصر، المجلد 15، العدد 3 خريف 1996، ح 2.
- شربل داغر، التناسخ سبيلا إلى دراسة النص الشعري، مجلة فصول أفق الشعر، المجلد السادس عشر، العدد الأول صيف 1997.
- الطيب بودربالة، قراءة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، 2002.
- كلبوتي قندوز، أصول الصورة الشعرية في الشعر الجاهلي ذاكرة الوعي واللاوعي، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، المجلد 7، العدد 2، 2014.

المواقع الإلكترونية:

- Abdalmalak mortad, let us stop and weep (qifq nqbki) in the pre islamic poetry complex analysis, se semat – vol 2rol 138–161, jan2014, www.uob.edu.bh/uob.p .139
- أحمد الناجي، مقالة الشعر والتاريخ، تصالح أم تضاد، الحوار المتمدن، العدد 2342، 1.
- علي متعب جاسم الشاعر، الشعر من تخليق الواقع إلى تهميشه، موقع ينابيع المعرفة، نشر بتاريخ السبت 2015/05/22.
- فراس السراح، الأسطورة في الشعر و الفكر – www.maaber.org/third-issue/mythology
- قيس بن الملوح، ديوانه al.hakawati.net
- محمد العباس، حميمية الشعر والوضوح الفلسفي، جريدة المنتدى، جريدة ثقافية أسبوعية يصدرها المنتدى الثقافي العراقي، بتاريخ 2015/04/04.
- محمد أيوب، مقالة الأدب والفلسفة أي علاقة؟، جريدة القدس العربي، عدد 8 أبريل 2015.
- محمد عبد الرحمن يونس، الأسطورة في الشعر و الفكر، الحوار المتمدن العدد 1214، بتاريخ 2015/05/31 www.alhewar.org/debatshow.art
- محمود محمد أسد، العلاقة بين الشعر والتاريخ، مقالة إلكترونية، الأحد 15 نيسان 2012.
- المصطفى المراد، القول الشعري والقول الفلسفي، www.terisia.org.
- منجد مصطفى بهجت/ أنس النعيمي، الإقتباس والتناص من القرآن الكريم لدى شعراء مجلة الأدب الإسلامي، 2013, 20sep, vol 1 nov, Semat ص 207.
- مهدي نصر، تقاطع الشعر والتاريخ، جريدة القدس العربي، تاريخ 31 جويلية 2013. www.oub.bh/uob

الفهرس

الفهرس

(أ.ب.ج)

مقدمة

الفصل الأول: الخطاب الشعري و المعرفة

7	تمهيد
8	أولاً: الشعر و المعرفة
9	1- القصيدة الحديثة و إنتاج المعرفة
13	2- القصيدة الحديثة و نزعة التساؤل
15	ثانياً: تخوم الشعر
15	1- الشعر و الواقع
21	2- الشعر و المعارف الأخرى
41	ثالثاً : معرفة القصيدة وإشكالية التلقي
41	1- القارئ والقصيدة الحديثة في ضوء نظرية التلقي
45	2- غموض القصيدة وإشكالية التلقي

الفصل الثاني: المعرفة و آليات الإبداع في شعر "حسين زيدان"

55	أولاً: خصائص المعرفة الشعرية
57	1- الكشف
64	2- التجاوز
68	3- النبؤية و المستقبلية
74	4- الإختلاف
80	5- التحويلية
83	6- الشمولية
86	7- الإنسانية
90	8- البراءة أو العذرية

94	ثانيا: آليات الإبداع الشعري
94	1- الرؤيا
104	2- التخيل
114	3- جدل الذاكرة و الخيال في شعر "حسين زيدان"

الفصل الثالث: الخيال الفني و جماليات الأداء في شعر "حسين زيدان"

128	أولا: الصورة الشعرية
130	1- أنماط الصورة
133	2- الصورة الشعرية عند حسين زيدان
144	ثانيا: التناص
145	1- التناص في النقد الغربي
147	2- التناص في النقد العربي الحديث
148	3- مستويات التناص
149	4- أنماط التناص
150	5- التناص في شعر "حسين زيدان"
180	ثالثا: الأسطورة و الرمز في شعر "حسين زيدان"
180	1- الأسطورة
190	2- الرمز
213	رابعا: التشكيل الموسيقي في شعر "حسين زيدان"
215	1- موسيقى الشطرين في شعر "حسين زيدان"
220	2- نظام التفعيلة
231	خاتمة
234	قائمة المصادر و المراجع

