الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

جامعة البويرة

القســـــم: اللّغة والأدب العربي.
التّخصص: دراسات أدبية

تجليات الحداثة في ديوان الخروج من دائرة الضوء ل: بوبكر رواغة

مذكرة مُقدّمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

إعداد الطــالبة:
خديجة بشار

إشراف الأستاذة:
عبد القادر لباشي

لجنة المناقشة

أ/ العوفي .....رئيسا
أ/ عبد القادر لباشي.....مشرفا
أ/ خسين .....مناقشا

السنة الجامعية: 2017/2016.

إهداء

إلى معلّمتي الأولى في مدرسة الحياة

أمي...

إلى السّند الصّارم الحنون

أبي...

إلى كلّ العائلة و الأصدقاء

أهدي ثمرة جهدي

خديجة

شكر

إلى كلّ من علمني حرفا، أضاء سنا بريقه مشواري

إلى أساتذتي الأفاضل.

إلى الّذي توّج بحثي بحسن إشرافه "عبد القادر لبّاشي"

إلى كلّ من وضع ثقته في وخاصّة الأستاذة "حسيني"

إلى عمّال المكتبة.

إلى جميع طلبة العلم.

أقول: شكرا

مقدّمة :

احتلّ مفهوم الحداثة أهميّة كبيرة، لا بل و خطيرة في الوقت نفسه، ولعلّ الأهميّة نابعة من كونها قضيّة شائكة طرحت على المستوى الفلسفي، والأدبي، والسّياسي، ممّا جعل منها مفهوما معقدا عصيّ التّحديد، فكان مثار عناية المفكرين، في طبيعة الجدل حول ماهيته، بحيث أنّه ليس هناك حداثة واحدة، بل حداثات متغايرة تتّفق في بعض المكونات وتختلف في بعضها الآخر، فلكلّ مبدع حداثة تدلّ على نزعته، وتعكس رؤيته اتجاه الوجود والأشياء.

ينطلق الشّاعر الحداثيّ في وضعه لأفق الحداثة الشّعريّة من رؤية فلسفيّة غامضة، مبنيّة على التّساؤل المستمر، لذلك جاءت محاكاته للعالم تحمل قراءته للوجود، من خلال ما يكتنف ذاته، مشكّلة قراءة جديدة، ورغبة منا في التّعرف على جماليات القصيدة الحداثيّة، حاولنا الاقتراب من عالم المدونة الجزائريّة، حيث انتقينا واحدا من المبدعين الجزائريين، إنّه الشّاعر "بوبكر رواغة" فجاء بحثنا موسوما بـ"تجليَات الحداثة في ديوان الخروج من دائرة الضّوء" متسائلين : ما هي أهمّ السّمات الحداثيّة الّتي تجلّت في الدّيوان؟ وماهي الآليات الّتي اشتغل عليها "بوبكر رواغة" في ديوانه؟.

وما بحثنا إلاّ محاولة تستهدف ولوج النّصوص الحداثيّة واستنباط أهمّ سماتها ومبادئها الّتي قامت عليها، وخاصة عالم المدونة الجزائريّة الّتي تشهد قلّة الاهتمام من طرف الباحثين الّذين وجّهوا أنظارهم صوب المدونة الشّعريّة المشرقيّة.

وبفضل مقروئيتنا الشّعريّة المتواضعة، تمكناّ من هندسة بحثنا هذا في خطّة منهجيّة، قسمناها إلى فصلين، مصدّرة بمدخل ومنتهاه بخاتمة، أمّا المدخل فتحدثنا فيه: عن مفهوم الحداثة محاولين الاقراب من ماهيتها في المعجم العربي والشّر

العربيّ القديم، لنتحدّث في المحطّة الثّالثة عن التأسيس الحداثيّ في الشّعر العربيّ الحديث، أمّا المحطّة الرابعة منه فقد أفردناها للحديث عن أصداء الحداثة في الشّعر العربيّ المعاصر، بحيث ركّزنا على أهمّ الملاحظات النّظريّة الّتي حفلت بها السّاحة العربيّة، وقد عمدنا في مدخلنا إلى جمع مختلف الماهيات الجزئيّة بهدف الوصول إلى مفهوم عام للحداثة في الشّعر.

وسمنا الفصل الأوّل "بشعريّة العنوان وحداثة اللّغة" حيث توقفنا عند مختلف جماليات العنوان، ودلالته بالنّسبة للشّاعر وعلاقة العناوين الخارجيّة والدّاخليّة بالمتون، وأدرجنا العناوين الجزئيّة كسمة حداثيّة متجليّة في ديوان" بوبكر رواغة"، ثمّ توقفنا عند أهم خصائص اللّغة الشّعريّة في الدّيوان، ومن بين أهمّ السّمات الّتي لمسناها: الغموض،والإنزياح، وتوقفنا عند سؤال الحداثة ووعيه وكيف انبثق من أغوار الذّات المبدعة، وهي نقاط مهمّة تقف عليها حداثة اللّغة في ديوان "الخروج من دائرة الضّوء".

أمّا الفصل الثّاني، فقد وسمناه بـ"حداثة الصّورة والإيقاع" وتحدثنا فيه لى مفهوم الصّورة وانعتاقها، كما رصدنا أهم الصّور الحداثيّة الّتي اشتغل عليها الشّاعر كالتّجسيد، والتّشخيص، تلاحق الصّور وتكثيفها، والصّورة الرّمز. باعتبارها منطلقا من منطلقات الحداثة الشّعريّة الّتي تجلّت في الدّيوان، كما تعرّضنا فيه إلى حداثة الإيقاع وباعتبار أنّ بحثنا يهتم برصد أهمّ سمات الحداثة، فإنّ معرض حديثنا عن الإيقاع كان حول الوزن والقافية بطريقة سطحيّة، باعتبار أنّ الشّاعر الحداثيّ تحرر من الأوزان التقليديّة، وكسر نظام الأبيات، ركزنا على لعبة السّواد والبياض في الدّيوان ودلالتها، وأدرجنا آلية التّكرار وحداثته الدّلاليّة.

هذا ما احتوته فصول بحثنا، وقد جاءت متذيّلة بخاتمة أدرجنا فيها أهمّ النّتائج والتّوصيات الّتي توصلنا إليها.

أمّا عن المنهج الّذي اعتمدناه في موضوعنا فإنّنا لم نجد أحسن من المنهج الأسلوبي، عصا نرتكزها في عمليّة البحث عن دلالات السّمات والإشارات السّابحة في ديوان الشّاعر المفعم بالانزياحات ذات الدّلالات اللاّنهائيّة.

فيما يخصّ الدّراسات السّابقة حول موضوع البحث نقول، أنّ "بوبكر رواغة" على الرّغم من صدور ديوانه منذ فترة معتبرة إلاّ أنّه وحسب علمنا لم يحض بالدّراسة وظلّ مغتربا لا بل وغريبا عن حقل البحوث الأكاديميّة، وكان لنا شرف الأسبقيّة في مداعبة هذا الكون الشّعر الرواغي" ولعلّ هذه الأسبقيّة شكلت لنا نوعا من القلق في عمليّة البحث الّذي اعتمدنا فيه على جملة من المصادر والمراجع نذكر منها: فيما يخصّ المصدر"ديوان الخروج من دائرة الضّوء لبوبكر رواغة" و كمراجع اعتمدنا:

- النّظريّة الشّعريّة لـ"جون كوهن"
- الحداثة وما بعد الحداثة لـ"محمد سبيلا"
- الثّابت والمتحوّل لـ"أدونيس"
- الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة لـ" عزّ الدّين إسماعيل"
- حداثة السّؤال لـ"محمّد بنّيس"
- فلسفة الحداثة" لفتحي التريكي، ورشيدة التريكي"
- الحداثة في الشّعر العربي المعاصر" عبد الحميد الحسامي"
- قضايا الشّعر المعاصر لـ"نازك الملائكة".

وفي ختام مقدّمة بحثنا نشير إلى أنّ الولوج في مسألة الحداثة لم يكن بالأمر الهيّن، إنّنا نعترف بصعوبة المغامرة في هذه المدوّنة البكر، ونعترف أيضا بأنّ الخلاص من تلك الصّعوبة ما كان ليتحقّق لولا مساعدة أساتذتي

الأفاضل، وفي مقدمتهم الأستاذ"عبد القادر لباشي" الّذي شاركنا أعباء هذه المغامرة بالنّصح والتّوجيه المستمرّين، فله مني فائق الشّكر والاحترام.

مـــدخـــــل

مدخل: الحداثة في الشّعر

1- في مفهوم الحداثة.
2- التفاتات حداثيّة في شعرنا القديم.
3- التّأسيس الحداثيّ في الشّعر الغربيّ.
4- أصداء الحداثة في الشّعر العربيّ المعاصر.

1- مفهوم الحداثة

يبدو أنّ مصطلح الحداثة من أكثر المصطلحات الّتي اعترتها الكثير من الالتباسات، رغم كثرة البحوث الّتي أقيمت حولها، وقد تعدّدت فيه اجتهادات النّقاد بحسب مناهج الدّراسة أو زوايا النّظر أو الخلفيّات الكامنة وراء تحديد المصطلح، ومع ذلك فإنّ:«المصطلح يظلّ ممتنعا على التّحديد الجامع المانع، وكثيرا ما نجد عددا من النّقاد يعترف بانطواء مصطلح الحداثة على قدر كبير من اللّبس والغموض واللاّوحدة والتّناقض والنّسبيّة على المستويين السوسيولوجيّ والأدبيّ والإبداعيّ».[1]

فالمصطلح يكتنفه الغموض، لذلك لا يزال النّقاد يقفون أمام مفهومه وقفة المحلّلين والمؤوّلين، أملا منهم في الوصول إلى نتيجة فاصلة، غير أنّ الأمر يبدو مستحيلا في ظلّ زئبقيّة الحداثة وتغيّرها، وارتباطها بأطر الزّمان والمكان، لذلك «ينظر للحداثة على أنّها كلمة رخوة ضبابيّة، عرفت التّمدّد والانحسار حتّى تحوّلت إلى كلمة تقول شيئا ولا تقول شيئا في آن واحد»[2]، وهذا ما جعل من الحداثة تأخذ عدّة دلالات عبر التّاريخ، فالحداثة معضلة يعيشها الفرد اجتماعيّا، واقتصاديّا وسياسيّا وفكريّا، ولكنّه لا يستطيع الوعي بها والتّفكير في مقوّماتها ومتتبّعاتها، بدون الانزلاق في الحيرة والقلق والتّخوّف[3]. إذ يعتري هذا المفهوم ما يعتريه من الغموض والتّشويش والإبهام.

ومحاولة للإحاطة بالمفهوم و التّأصيل له، وإبانة بعض الغموض الّذي يكتنفه سنحاول العودة إلى المعجم العربيّ، فقد ورد في اللّسان:« حدث: الحديث: نقيض القديم، والحدوث: نقيض القدمة، حدث الشّيء يحدث حدوثا وحداثة، وأحدثه فهو محدث وحديث، وكذلك استحدثه، والحدوث: كون الشّيء لم يكن واستحدثت خبرا أي وجدت خبرا جديدا.

---

[1]-ينظر : عبد الحميد الحسامي: الحداثة في الشّعر العربيّ المعاصر(الشّعر اليمنيّ أنموذجا)، دار التّنوير: الجزائر، ط1، 2013،ص15.

[2]- ينظر: نفسه، ص 15.

[3]- ينظر: فتحي التريكي ورشيدة التريكي، فلسفة الحداثة، مركز الانتماء القومي، بيروت، ط1، 1992، ص9.

قال ذو الرّمة:

أَمْ رَاجِعَ القَلْبِ مِنْ أَطْرَابِهِ طَرَبُ*** إِسْتَحْدَثَ الرَّكْبُ عَنْ أَشْيَاعِهِمْ خَبَرَا.

ومحادثة السّيف: جلاؤه، وأحدث الرّجل سيفه، وحادثه إذا جلاه.

قال لبيد: كنصل السّيف حودث بالصّقال»[1] .

ومن خلال ما استقرأناه للمادّة المعجميّة لجذور(حدث، وحداثة) في اللّغة العربيّة نلاحظ بأنّ دلالته لم تخرج عن معنى الجدّة، بحيث أنّ الرّؤية القديمة لمصطلح الحداثة تمحورت في ثنائيّة تقابليّة، تضعة في مواجهة نقيضه"القدم"«فالحداثة تمثّل نفيا للماضي وتعلّقا بالحاضر من المعتاد إلى غير المعتاد، ومن المعروف إلى غير المعروف»[2]

لا تمثّل هذه الدّلالة و رغم أهميّتها إلاّ جانبا من مفهوم الحداثة، فهي لا تلمّ بجميع جوانب هذا المفهوم إلاّ بقدر يسير محصور بين الجدّة و القدم، في حين أنّ الحداثة مصطلح مكثّف ومركّز شاع بالثّورة على القديم لذلك ارتبط مفهومها بتلك النّهضة العارمة الّتي شهدتها أوروبا في القرن التّاسع عشر، والّتي شملت مختلف القطاعات الاقتصاديّة والاجتماعيّة و الثقافيّة، محدثة بذلك هزّة كاسحة.

غير أنّ الحداثة ليست مفهوما سوسيولوجيّا أو مفهوما سياسيّا، أو تاريخيّا، يحصر المعنى، وإنّما هي صيغة مميّزة للحضارة، تعارض صيغة التّقليد على حدّ تعبير"محمد برادة"[3]، وعليه لم تخل الدّراسات النّقديّة و البحوث في الحداثة من محاولات لتأصيل المصطلح والبحث في جذوره و الّتي«يربطها البعض بمنابع غربيّة، لذا ينبغي مواجهة مشكلة الحداثة في المجتمع

[1]- أبو فضل جمال الدّين بن مكرم بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، (ط4)، (دت)، مادة حدث.

[2]-ينظر: عبد الحميد حسامي، الحداثة في الشّعر العربيّ المعاصر، ص16.

[3]- ينظر: سامية راجح ساعد: تجليّات الحداثة في ديوان البرزخ والسكين، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2009، ص24.

العربيّ من حيث صلتها بالحداثة الغربيّة، كمشكلة مصيريّة»[1]، وعلى أساس ذلك يقارب المبدع العربيّ ويقيّم دوره فكريّا وفنيّا.

كانت الحداثة ولا تزال نتاج مجموعة متداخلة من الإفرازات و المتغيّرات على المستويين؛ مستوى الفرد المبدع، ومستوى التّغيرات الّتي طرأت وتطرأ على الصّعيد الحياتيّ و الاجتماعيّ، وقد نُظر إلى الحداثة على أنّها : « الانفتاح على الزّمن الحديث الّذي أنتج التّكنولوجيا»[2]

والحداثة في الوعي الفلسفيّ المعاصر، عبّرت عن كلّ تلك المتناقضات والتغيّرات الّتي عاشتها أوروبا في عصر النّهضة، انطلاقا من فلسفة "ديكارت"، و"كانط"، و"هيغل"، و"هيدجر"، إلى ظهور الرّأسماليّة وصعود البرجوازيّة في تجسيدها لمفهوم الحداثة عند ماركس في فلسفته الماديّة التّاريخيّة*.

يجعلنا انشغالنا بالنّص الشعريّ لا نقارب مسألة الحداثة الشعريّة على وجه الخصوص، لأنّ مفهوم الحداثة لا يكاد يستقرّ على حدّ واضح ومنه سنتناول مفهوم الحداثة ضمن هذا السياق**، مع العلم أنّ «الحداثة لم تستشرنا ولم تطلب رأينا قبل أن تدهس بابنا لأنّها لم تسلك يوما وفق منطق الاستشارة والاختيار، فهي أشبه بنهر هائج وكاسح لا يبقي ولا يذر، يجرف كلّ شيء في طريقه»[3] لذلك تعدّدت وجهات النّظر بشأنها، وكثر الجدل

---

[1]- عبد المجيد زراقط : الحداثة في النّقد الأدبيّ المعاصر، دار الحرف العربيّ للطباعة والنّشر و التّوزيع، ط1، 1991، ص111.

[2]- ينظر: فيصل دراج، الحداثة و الوعيّ التاريخيّ، مؤسسة عيال للنّشر والتّوزيع،1990، ص57.

* للتّوسع أكثر حول الحداثة في الوعيّ الفلسفيّ، ينظر: محمد سبيلا: الحداثة وما بعد الحداثة، ميتافيزيقا الحداثة ، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط1، 2006، ص54،55.

** سياق: مفهوم يشير إلى مجموعة العوامل الّتي تؤثر في اتّجاه النّص، وفي تشكيله وفي ظهوره، فالسّياق العام للأثر الأدبيّ أو النّص هو المجتمع والتّاريخ، وهو(السياق) يعزله النّاقد البنيويّ الشكليّ عن العالم الخارجيّ حتى يستطيع الوصول إلى اكتشاف التواتر أو الاطراد بين النّصوص الأدبيّة، ويعتمد عليه النّاقد البنيويّ التوليديّ من أجل فهم وتفسير الأثر والنّص الأدبيّ، ينظر سمير سعيد: مشكلات الحداثة في النّقد العربيّ ص239.

[3]-محمد سبيلا، الحداثة وما بعد الحداثة، ص91.

حول التّأسيس لها في رحم الحضارة العربيّة بحيث أنّ« للحداثة استراتيجيّات لا رادّ لفعلها، فهي تحويل للجواهر إلى علاقات، وللماهيات إلى سيرورات، وللغايات إلى وسائل، وفعلها أشبه ما يكون بذلك السّائل المذيب لكلّ المواد، فما إن يقع على أيّ موضوع حتّى يحلّله ويفكّكه، وينزع عنه الورود الجميلة الّتي كسته، ويفتّت الأوهام الرّائعة الّتي علقت به»[1]

نلحظ أنّ الحداثة قد حظيت باهتمام كبير في كتابات النّقاد العرب والغرب على حدّ سواء منذ القدم، وهذا ما نستشفّه من خلال المباحث القادمة، الّتي نحاول من خلالها استكناه جذوات الحداثة، في رحم الكتابات العربيّة القديمة، و تأسيسها الغربيّ وصداها الحداثيّ في الشّعر العربيّ المعاصر.

2- إلتفاتات حداثيّة في شعرنا القديم :

تعدّ الحداثة الشعريّة قاربا يبحر بنا في متاهات لا أوّل لها ولا آخر، فهو يأخذ بنا إلى المجهول بحثا عن الجديد، مجهول يطرح عدّة تساؤلات: كيف تكوّنت لبناتها ؟ و هل انطلقت من عدم أم أنّ لها إرهاصات ضاربة في القدم؟ جملة من التّساؤلات جعلت النّقاد يقفون وقفة طويلة عندها، لعلّ بعض تفاصيلها ومعالمها ستتّضح بالوقوف عند شعرنا العربيّ القديم ومحاولة استنباط توهّجات الحداثة فيه.

الحداثة في الشّعر تستثير فينا منذ الوهلة الأولى سؤالا حول العلاقة الّتي تربطها بالقديم إذا سلّمنا بأنّ الحداثة هي التّعبير عن روح التّراث، والانهماك في قضايا العصر بأثواب جديدة، وفهم القديم وضرورة الاقتداء به، ليمدّ شراعه لأفق جديد وعوالم جديرة بالبحث والكشف والمغامرة، فهذا يعني بأنّ الحداثة تستدعي التّراث، وهذا ما انتصر له "عزّ الدّين إسماعيل"حين قال: "وليس من أحد أن ينكر أنّ الشّعراء القدامى و المرتسمين خطاهم من كانوا مثقّفين، ولعلّ أجمل ما ننفعل به الآن من الشّعر الحديث هو شعر أمثال هؤلاء"[2]

---

[1]-محمد سبيلا: الحداثة وما بعد الحداثة، ص91.

[2]-عز الدين إسماعيل :الشعر العربي الحديث و المعاصر(قضاياه وظواهره الفنّية والمعنوّية) ، دار الفكر العربي، ط3، د ت، ص12.

فشعرنا العربيّ الحديث هو نتاج حضاريّ، و الباحث الّذي يلج كنه هذا الإبداع، يشتمّ رحيق الحداثة في حقوله لا محالة، فهناك من الشّعراء من تمرّد على قوالب الشّعر الجاهزة واللّفظة المعتادة، فخالفوا بذلك الأبجديّات النّمطية.

2-1- الحداثة عند أبي تمّام:

إذا ما عدنا الى التّراث العربيّ في شعرنا القديم فإنّنا نرى "أبا تمّام" يتوهّج بلون لغويّ خارج عن المألوف، فقد عمل على إخراج اللّغة إلى عالم الإيماء و الإيحاء والغموض، وأعطاها دلالات جديدة وجعل منها وسيلة لخلق عوامل أخرى متفتّحة على معاني خصبة كفيلة بالتّمعّن والتّفكير، لا يعيقها زمن ولا مكان ما دفع أهل عصره لسؤاله عن غرابة معانيه حيث خالف "أبو تمام" ما كان موجودا في عصره، وتمرّدت كلماته عن معتاد كلمات أقرانه، يقول عنه "الآمدي" في هذا الصّدد:" شعره لا يشبه شعر الأوائل، ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البديعيّة، والمعاني المولّده"[1]

أعطى "أبو تمّام" اللّغة صفة العذريّة وجعلها حبلى بالدّلالات الجديدة، والمعاني الغامضة واستطاع أن يخلق بكلماته عالما حيويّا، تسبح فيه اللّغة في أبهى صورة، طوّرها النّسيج المجازيّ، وجعل من الطبيعة طاقة لغويّة تتفجّر على شكل كلمات خلاّقة مبدعة، فمحى تلك الصّورة الوصفيّة للطّبيعة، ورسم محلّها صورة موحية في علاقة يقول عنها "أدونيس" « حيث تقوم علاقة جديدة، تزول الثّرثرة القديمة، وتزول المجّانيّة الّتي ترافقها» [2] وتعدّ كلماته منطلقا جديدا لعلاقة الإنسان بالطّبيعة، بحيث لم تعد الطّبيعة مجرد مشهدٍ وصفيٍّ، ولكنّها أعمق من الوصفيّة في ذاتها، وينعكس ذلك في أبيات يصف من خلالها "أبو تمّام" الرّبيع ويقول:

دُنْيَا مَعَاشٍ لِلْوَرَى، جَنَى إِذَا حَلَّ الرَّبِيعُ، فَإِنَّمَا هِيَ مَظْهَرُه

يشير "عزّ الدّين إسماعيل" إلى ضرورة الثقافة منتصرا لوجودها عند شعرائنا القدماء، وأنّه على الشّعراء المعاصرين فهم هذا الشّعر و الاقتداء به لأنّ فهمه أوّل التجديد،ينظر:عز الدّين اسماعيل ،الشّعر العربي المعاصر، ص12.

[1]- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت. ط2، 1978، ص159.

[2]- أدونيس، الثابت والمتحول (تأصيل الأصول)، دار العودة بيروت. ط1 1977، ص116.

أَضْحَتْ تَصُوغُ بُطُونَهَا لِظُهورِهَا نُورًا، تَكَادُ لَهُ القُلُوبُ تَنُورُ

مِنْ كُلِّ زَاهِرَةٍ تُرَقْرِقُ بِالنَّدَى فَكَأَنَّهَا إِلَيْكَ تَحْدُرُ

تَبدُو وَيَحْجُبُهَا الحَمِيمُ كَأَنَّمَا عَذْرَاءَ تَبْدُو تَارَةً، وَتَخْفُو تَارَةً[1]

انصهرت من خلال هذه اللّغة الشّعريّة عناصر الطّبيعة مع ميزات الإنسان فتوهّجت باعثة دلالات أعمق للطّبيعة ،في فصل الرّبيع فرأيناها من خلال الكلمات امرأة فاتنة عذراء.

حوت أشعار"أبا تمّام" غرابة المحدثين إلى جانب فصاحة القدماء، ويقول في ذلك "ابن البشير" :«أمّا أبو تمّام فإنّه ربّ معانٍ وصقيلُ ألبابٍ وأذهانٍ، وقد شُهد له بكلّ معنى مبتكر، لم يمش فيه على أثر، فهو غير مدافع على مقام الأغراب الّذي برز فيه على الأضراب، ولقد مارست من الشّعر كلّ أوّل وأخير ولم أقل ما أقول فيه إلاّ عن تنقيبٍ، فمن حفظ شعر الرّجل وكشف عن غامضه وراض فكره برائضه، أطاعته أعنّة الكلام، وكان قوله في البلاغة ما قالت حذام..."[2]

يفصل هذا القول في قوّة معاني أشعار "أبي تمّام"، فينتصر لحداثتها وصعوبة الغوص في سراديبها لما فيها من إبداع، وإتقان وتمرّدٍ كلماته في خلق الدّلالات العميقة.

لم يكن "أبو تمّام" المتمرّد الوحيد على المعاني السّطحيّة، فهناك شاعر آخر أعلن تمرّده على الأعراف الشّعريّة، في تجربة تسخر من بكاء الأطلال والزّمن وطبيعة البداوة.

2-2- "أبو نوّاس":

عاكس "أبو نوّاس" القيم السّائدة والأخلاق المتوارثة، وجعل من الخمرة وسيلة لتمرّده وعبثه، فنادى بها مجرّدة من كلّ المعاني الحسيّة، كاسيا إيّاها معانٍ جديدة بعد أن كانت مجرّد رمزٍ للمجون واللّهو في عصره.

---

[1]- بطرس البستاني. منتقيات أدباء العرب(في الأعصر العباسية)، دار مارون عبود، (د.ط). (د.ت)، ص72.

[2]_ينظر : بطرس البياتي، منتقيات أدباء العرب، ص357.

وتعكس هذه الأبيات ثورته على القديم ونداءه إلى التّجديد انعكاسا صريحا حيث يقول:

_عَاجَ الشَّقِيُّ عَلَى رَسْمٍ يُسَائِلُهُ وَعُجْتُ أَسْأَلُ عَنْ خَمَّارَةِ الْبَلَدِ

_ يَبْكِي عَلَى طَلَلِ المَاضِينَ مِنْ أَسَدٍ لاَ دَرَّ، دَرُّكَ مَنْ بَنُو أَسَدٍ؟

_ كَمْ بَيْنَ نَاعِتِ خَمْرٍ، فِي دَسَاكِرِهَا وَبَيْنَ بَاكٍ عَلَى نَأْيٍ وَمُنْتَضِدِ

_ دَعْ ذَا عَدِمْتُكَ وَاشْرَبْهَا مُعَتَّقَةً صَفْرَاءُ تَفْرُقُ بَيْنَ الرُّوحِ وَالجَسَدِ[1]

تحمل الأبيات دعوةً صريحةً من "أبي نوّاس" لترك بكاء الأطلال والتّحسّر على القديم والدّعوة إلى الخمرة، الّتي رمز بها إلى التّحرّر من قيود الماضي والّتي لازمت أكثر أشعاره " إنّها قدرة التّحويل قدرة الإباحة، النّفي و الإثبات، إنّها الخالقة."[2]

خالف "أبو نوّاس" مضامين الخمرة السّائدة خالقا معان بُعديّة حديثة، تعدّ وجها من أوجه الحداثة في الشّعر آنذاك.

2-3 "**المتنبّي**":

لا يفوتنا و نحن نتحدّث عن التّراث العربيّ القديم، الحديث عن الّذي شغل النّاس و ملأ الدّنيا ، انّه: "المتنبي" الّذي استطاع من خلال كلماته، أن يخلق طائرا يحطّ في كلّ زمان ومكان، طائر حرّ لا تحكمه قيود، لأنّه حمل على جناحيه جميع القيم الإنسانيّة مرسومة بلغة شعريّة مرتوية بتقاليد الماضي، حاملة شعاع الحاضر باسطة جناحيها لأفق المستقبل[3]، فكانت قصائده عصيّة الفهم، غامضة المعاني، متجاوزة المعاني السّطحيّة، وكانت مصدر فخر له فقال:

---

[1] _ بطرس البستاني، منتقيات أدباء العرب، ص37.

[2] - أدونيس، الشعرية العربية، دار الأدب، بيروت. ط2، 1989 ص 63.

[3] -نفسه،ص63.

أَنَامُ مَلْءَ جُفُونِي عَنْ شَوَارِدِهَا وَيَسْهَرُ الْخَلْقُ جَرَّاهَا وَيَخْتَصِمُ[1]

خرج المتنبّي عمّا ألفه أهل عصره، وأحدث معانيّ جديدة "ففزز بذلك على جبهات العصور واستطاع أن ينقل الزّمن القديم إلى الزّمن الحديث والمعاصر"[2]

إذا كانت الحداثة تساؤلا دائما ومستمرّا نحو المستقبل المجهول، إجابته تكون دائما ناقصة متفتّحة على تساؤلات أخرى، فإنّنا لا نستطيع أن نُنكر أنّ القصيدة القديمة كانت مبنيّة على التّساؤل، الّذي ظلّت إجابته ناقصة ومنها: "ثنائيّة الحياة والموت"، الّتي شغلت الإنسان الجاهليّ ودفعته دائما للتّفكير في لغز الحياة وما بعده.

حمل شعراء صدر الإسلام تساؤل التّوحيد على غرار "حسّان بن ثابت" وتساؤل الصّراع حول السّلطة، والأفضليّة الّتي حملها شعراء العصر الأمويّ والعباسيّ مع أبي الحداثة آنذاك "بشار بن برد".

تشترك جلّ هذه المواقف في لعبة الحداثة الشّعريّة، الّتي كان شرطها الأساسيّ عند الشّعراء الحداثيّين أن يفهموا القديم، كما يرى "عز الدين إسماعيل"، "فأنت لكي تكون عصريّا لا بدّ أن تحدّد موقفك من التّراث، كما أنّك لا تستطيع أن تفسّر نوعيّة موقفك من التّراث، إلاّ من خلال فهمك لمغزى هذا التّراث بالنّسبة لظروف الحياة الرّاهنة"[3]، ففهم القديم هو أوّل التّجديد.

للحداثة الشّعريّة العربيّة أصول متجذّرة في القديم، تعدّ البواكير والأسس الّتي بني عليها الشّعر الحداثيّ، وهذا ما ذهب إليه "أدونيس" عندما أقرّ بوجود زبد حداثيّ عربيّ قديم، أرجع ميلاده إلى القرن السّابع ميلادي: "مبدأ الحداثة من هذه النّاحية هو الصّراع القائم بين النّظام القائم على السّلفية والرّغبة العامّة لتغيير هذا النّظام"[4]

---

[1]- بطرس البستاني: منتقيات أدباء العرب، ص49.

[2]- سامية رابح ساعد، تجليات الحداثة الشعرية، ص21.

[3]- عزّ الدّين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية). ص 8_9.

[4]- أدونيس، الثّابت والمتحول،(صدمة الحداثة)،دار العودة، بيروت، ط4، 1980، ص9.

ممّا تقدّم من أفكار، يظهر لنا جليّا بأنّ الحداثة في الشّعر نطفة متجذّرة في رحم تراثنا القديم، وتنعكس التفاتنا إليه في خروج أولئك الشّعراء عن النّمطية و القول بالكلمة و الفكرة الحديثة، في لغة شعريّة تقطر من حنجرة "أبي تمام" تتدفّق على صدى قريحة "أبي نواس" على جناحي طائر "المتنبّي"، لتشكّل سيلا يتدفّق على يد شعرائنا الحداثيّين الّذين واصلوا ممارسة لعبة الحداثة في صورة وسمها التّجدّد المستمرّ، فالشّاعر الحديث والمعاصر فيما يرى "عزّ الدّين إسماعيل": " لا يقبل التّراث كلّه ولا يرفضه كلّه، وإنّما تتمثّل بينه وبينه علاقة من التّفاعل و التّجاذب"[1] إنّ الشّاعر وإن أقبل على التّراث برمّته فانّه لا يستطيع أن يأخذ منه، إلاّ ما تأثّر به، وهذه من فطرة الإبداع.

3- التّأسيس الحداثيّ في الشّعر الغربيّ:

يتّفق النّقاد على تحديد فترة أدب الحداثة، والشّعر بشكل خاصّ في النّقد الغربيّ ببروز كلّ من :"شارل بودلير"(charles Baudelaire) و "رامبو"(Rimbaud) وملارميه (Mallarmé)، بحيث أنّهم أسّسوا مفهوم الحداثة وقنّنوه في كتابهم النّظريّة، وسنحاول الاقتراب من تلك الآراء لنستخلص مفهومهم للحداثة، هذا المصطلح النّقديّ الّذي تقلّب على العديد من الأرضيات، ولا يزال يتقلّب مدام الحاضر سيصبح ماض ليجعل من الحديث اليوم قديما غدا.

3-1- "شارل بودلير"(charl baodlaire):

تمرّد "شارل بودلير"على الواقع الّذي عاشه، وقد حاول التّخلص من قيد الكنيسة والأعراف الاجتماعيّة، طامحا إلى تغيير العالم الّذي أكلته الرأسماليّة فاختار"بودلير" من الكلمة سلاحا لتجسيد هذا التّمرد عن طريق مداعبته للّغة.

يشير أدونيس إلى أنّ أساس الحداثة في العصر الأمويّ كان الصّراع حول السّلطة بين المؤيدين والمعارضين انقسموا إلى قسمين :

1تيار فكري: الذي تجسده حركات رافضة وساخطة على الوضع السائد القائم على الخلافة كحركة الخوارج.

2 تيّار ظهرت به الحداثة، وهو تيّار فنيّ يحاكي ذكريات العرب وأمجادهم، تمثّل في الشّعر.

[1]-عز الدين إسماعيل الشعر العربي المعاصر (قضاياه و ظواهره الفنية) ص14.

والحداثة عنده ليست كلّها خيرا، فهو يرى حداثة العمارة و الصّناعة تشويها للعالم الجميل وتجسّد ذلك من خلال« اشمئزازه التّام من اللافتات و الصحف الديمقراطيّة الّتي تسوّي بين جميع الأشياء» [1]

لا ترتبط الحداثة عند"شارل بودلير" بزمن معيّن، فهي لا تنحصر في الماضي ولا الحاضر ولا المستقبل، لأنّ ما تريده الحداثة في نظر"بودلير" هو لحظة انتقال إلى زمن ما بعد المستقبل، و ثار "بودلير" على تلك العادات والتّقاليد، ويتجسّد ذلك من خلال مطالبته بالتّجديد يقول:« أتمنّى أن أرى مراعيّ حمراء و أشجار زرقاء»[2]، في الواقع ليست ثمّة لا مراعي حمراء ولا أشجار زرقاء، لكنّها موجودة في المتخيّل البودليري، بحيث أنّ هذه الصّورة نابعة من ذاته ومن رغباته الحداثيّة. نادى "شارل بودلير" بالكشف و ضرورته بحيث أنّ القصيدة الكشفيّة هي الّتي تكشف لنا عالما بكرا، وتكشف لنا عن قصائده الرّمزيّة.

ويرى "بودلير" أنّ الفنّ الخالص هو:« خلق شعر حيويّ مؤثّر في الوقت نفسه، في الموضوع وصاحبه، كما يحوي العالم الخارجيّ للفنّان والفنّ نفسه»[3]يتوافق موقف "شارل بودلير" من نظرته إلى الفنّ و خاصّة الشّعر على أنّه "سحر"، مع السّحر الّذي أطلقه العرب القدماء على الشّعر، الّذي وسمه به الرّسول –صلى الله عليه وسلم- في قوله:« إنّ من البيان لسحرا».

إنّ الحداثة "البودليريّة" تقوم على رؤية فلسفيّة تهدف إلى استقراء الواقع بالعين الثّالثة:«لأنّه من خلال انعكاس الواقع على مرآة الّنفس، يكون التّحليل الّذي يعتمد على

[1]-ينظر: عبد الغفار مكاوي، ثورة الشّعر الحديث، ج1، الهيأة المصريّة العامة للكتاب،1972، ص72.

[2]- عبد الغفار مكاوي: ثورة الشعر الحديث، ص77.

[3]- ينظر:هنري بيير، الأدب الرمزي، تر:هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت باريس، ط 1، 1981، ص22.

الخيال الواسع و الحدس القوّي النّافذ، إلى غياهب المكنونات ليخرجها و يفكّكها، يجعل منها تحفة سحريّة و قصيدة كشفيّة تحمل الجديد دائما»[1]

يعبّر الشّعر عن تطوّر المجتمعات و يفتح أبوابه للعامّة«بدءا من الحديث عن "الجيفة" عند "بودلير" إلى "المترو" عند"بريفير prévert"[2] بحسب ما يراه "جون كوهن" .

يقول بودلير: «mais le vert paradais des amours enfantiens » [3]

في معنى القول:«ولكنّها الجنّة الخضراء للعشق الطفوليّ» مثلما ترجمها الدّكتور "أحمد درويش"، بحيث نجد أنّ الشّاعر هنا يُعدّ شاعرا ليس لأنّه فكّر أو أحسّ، و لكن لأنّه عبّر فالشّاعر« ليس مبدع أفكار، و إنّما هو مبدع كلمات وكلّ عبقريّته تكمن في اختراع الكلمة»[4] هذا عن "بودلير"، شاعر آخر أعلن تألّقه واختلافه وتمرّده عن النمطيّة، حيث نادى بشعريّة الابتكار و الإيحاء، وهذا ما أكّده "جون كوهن" في قوله:« إنّني أبتكر لغة من شأنها أن تفجّر شعريّة الجدّة، أستطيع أن أعرّفها بهتين الكلمتين: أن ترسم أثر الأشياء الّذي تحدثه لا الأشياء ذاتها».[5]

3-2 ملارميه: (malarm)

يصبّ "ملارميه" اهتمامه في البحث عن الشعريّة، عن الأحاسيس و الانفعالات الّتي من شأنها أن توقد نار الشّعر وتزيد من عنفوانه، فالشّعر الحداثيّ في تصوّر "ملارميه"

---

[1]-ينظر: البشير تاوريرت، رحيق الشعريّة في كتابات النّقاد المحترفين والشّعراء النّقاد المعاصرين، مطبعة الوادي، الجزائر، ط1، 2006، ص78,

[2]-جون كوهن، النّظريّة الشّعريّة، بناء اللّغة العليا، تر:أحمد درويش، دار الغريب للنّشر، ط4، 2000، ص62.

[3]-المرجع نفسه، ص64.

[4]-المرجع نفسه، ،ص64.

[5]- المرجع نفسه، صفحة 387.

«لا ينبغي أن يُشكَّل من كلمات ولكن من أحاسيس »[1]، فالشّعر في نظره جملة من الأحاسيس مصاغة في قوالب لغويّة، وقد أجرى "ملارميه" تحليلات شديدة الدّقّة على شعره وقيّمه الجماليّة، يقول "ملارميه": «أنا تركيبيّ »[2]، و يحلم بواقع لا مرئيّ، لا وجود له في عالم الأشياء و المحسوسات، بل في مدائن السّحر و مدائن المجهول، نادى "ملارميه" بالغموض في الشّعر:«ينبغي للشّعر أن يكون ألغازا دائمة»[3] ويذهب إلى أبعد من ذلك في التّأكيد على الغموض في الشّعر، لأنّ الشّعر عنده ليس مروحة للكسالى النّائمين بل الشّعر عنده:« لغز و هذا هو هدف الأدب » [4] لذلك كانت أشعاره تكسّر و تحطّم باب الطّمأنينة على القارئ، وتدفعه إلى عالم الدّهشة و الغرابة إضافة إلى الموسيقى الّتي تجعل من القصيدة لغزا وبناءا من الطّلاسم لتبتعد عن القارئ العاديّ « فالشّعر الجيّد للقارئ الجيّد»[5]، ومنه يتّضح لنا جليّا أنّ الحداثة عند "ملارميه" تكمن في شعريّة الأحاسيس والانفعالات المتأجّجة، الّتي تخرج القوالب والقواعد العاديّة لتولّد فضاء شعريّا جديدا يسوده الغموض، فيمنح القصيدة تأشيرة الدّخول إلى عالم المجهول و التّساؤل المستمرّ.

3-3 رامبو(Rimbaud):

جعل رامبو من الحداثة رمزا لشعريّة حداثيّة مطلقة، حيث خرج بالشّعر من نطاق الأناشيد، و رمى به في حضن الحداثة وجعل من الشّاعر ورشة منتقّلة إذ عليه أن ينفتح ويمتلك كلّ المعارف»[6] اهتم "رامبو" بوجوب بناء مادّة الشّعر بناءا حيّا، من خلال الحلم الّذي لا يعني به سوى تهيّؤات الوهم المنبثقة من اللاّوعي، فرامبو اعتمد على اللاّوعي في تشكيل قصيدته فكان الأب الحقيقيّ للتيّار السرياليّ بدون منازع، «ساهم في خلق نوع من

---

[1]- المرجع نفسه، صفحة 387.

[2]- المرجع نفسه، ص65.

[3]-المرجع نفسه، ص415.

[4]-ينظر هنري بيير، الادب الرمزي ت:هنري زغيت، ص39.

[5]- ينظر هنري بيير، الأدب الرمزي ت:هنري زغيت، ص36.

[6]-المرجع نفسه، ص28.

الأوهام الغربية الّتي تكون منبع الشّاعريّة الحقّة .»[1]،و أعاد "رامبو" النّظر في العلاقة الموجودة بين الشّاعر بصفته مبدعا و السّاحر بصفته خلّاقا، بحيث يحاول كلاهما خلق أنساق جديدة مغايرة للأنساق المألوفة في الواقع، و هذا ما جعل الخيال الشّعري عند "رامبو" خصبا اذ يقول : على الحريّة الابداعيّة المطلقة أنها تجمع أشتات الواقع المحطّم، و تعيد بناءها بناءا جديدا، متجاوزا الجمع بين المتناقضات والمتنافرات و النّشاز ،ممّا يؤدّي إلى الغموض المطلق أحيانا [2]. تميّزت الحداثة عند "رامبو" بالابتعاد عن الواقع المادّي المحسوس، فجاء شعره على درجة عالية من الغموض، فهو يلقي بقارئه في بحر الخيال الّذي تسبح فيه الألغاز و الأسرار ليكوّن لديه رؤية شعريّة، منبثقة عن عمليّة سحريّة متمرّدة عن طريق استغلال القيم الانفعاليّة و الصوتيّة الماثلة في الحروف، من خلال تراسل الحواس، يقول في إحدى رسائله موضّحا هذه الفكرة :«إنّ الشّاعر يجعل نفسه قادرا على الإيصال من خلال الاختلاط الواعي و اللاّمحدود لجميع الحواس»[3] وقد حاول "رامبو" تجسيد هذه الفكرة و الرّؤى الخياليّة، الّتي تجاوز فيها منطق العقل والواقع.

استنادا على ما تقدّم نخلص إلى أنّ "رامبو" في تأسيسه للحداثة الشّعريّة، كان من منطلق حداثي جديد تجاوز فيه حدود الزّمان والمكان، هدف من خلاله لاستكناه المجهول، و والكشف عن الاسرار الخفيّة، بل الرّحيل والسّفر إلى ما بعد الواقع، ما دام "رامبو" أصبح يشعر بعجز الواقع عن التّعبير، الأمر الّذي جعل الحداثة الشّعريّة تقوم على مبدأ الغموض والخيال.

إذن فالمتّفق عليه أن "بودلير", "ملارميه" و"رامبو" تمثّلوا الحداثة الشّعريّة و رسموا معالمها بدقة متناهية للشّعراء الّذين أتوا بعدهم.

---

[1]- محمد فتوح أحمد: الرمز الرمزيّة في الشّعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1972،ص28.

[2]- عبد الغفار المكاوي: ثورة الشعر الحديث،ص135.

[3]- ينظر: محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزيّة في الشّعر المعاصر، ص79.

4- أصداء الحداثة في الشّعر العربي المعاصر

عمل روّاد الكلمة الشّعريّة العربيّة المعاصرة على هندسة حداثتهم الشعريّة، على روابي حداثة الشّعراء الغربيّين أمثال "بودلير" و"ملارميه" و"رامبو"، إذ اعتنق صوت الشّاعر العربيّ بأصوات الغربيّين فتألّق نجما في سحائب الشّعراء الحداثيّين، وتمظهر ذلك في كتابات شعرائنا أمثال: "عبد الوهّاب البيّاتي"،"يوسف الخال" "محمّد بنّيس" "نزار قبّاني" و"أدونيس" إمام الحداثيّين.

انشغل النّقد الأدبيّ بالحداثة وخاصّة المتعلّقة منها بالشّعر، فنحن لا نكاد نراه يخلو من مبحث حول الحداثة و الإشارة إليها من قريب أو من بعيد، بل إنّ هناك من الكتّاب والنّقاد من نذروا أعمارهم للتّبشير بالحداثة تنظيرا و تطبيقا.

4-1- الحداثة عند أدونيس:

يعدّ "أدونيس" المنظّر الأوّل للحداثة في العالم العربيّ، فنجده يصرّح بأنّ "الحداثة" هي إشكاليّة المجتمع العربيّ الرئيسة [1]. بل هي «مشكلة عصريّة» [2] بشكل عام بحيث يشكّل مصطلح الحداثة « مفهوم الهروب، ولا يكاد يستقرّ في تحديد قابل للتّعميم، إنّه وصف لروح العصر، ولمناخ فكريّ وحضاريّ غير ثابت، يجعل من الحداثة تتّسم بالحركة والاستمرار، حقّقت الحداثة الأدبيّة مشروعها، و أثبتت أنّها لم تكن سبيلا وحيدا للخلاص من الحياة الّتي

---

[1]- أدونيس:فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربيّة جديدة، دار العودة، بيروت، ط1، 1980م،ص22.

[2]- أدونيس: زمن الشّعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978م، ص259.

تحتضر في العالم العربيّ، فهي:" ما تزال تومض بالحياة، بل ما تزال قادرة على نفخ الحياة في جوانب من عوالم يبدو كأنّها تحتضر»[1]، ومفهوم الحداثة لا يكاد يستقرّ على حدّ واضح، حيث يعرّفها "أدونيس" بكونها: تساؤلا جذريّا يستكشف اللّغة الشعريّة ويستقصيها، وافتتاح آفاق تجريبيّة جديدة في الممارسة الكتابيّة، وابتكار طرائق جديدة للتّعبير تكون في مستوى هذا التّساؤل، وشرط هذا كلّه الصّدور عن نظرة شخصيّة فريدة للإنسان والكون [2]، تسفر عن مختلجات الذّات.

4-2- يوسف الخال:

يرى أنّ الحداثة " إبداع وخروج عمّا سلف، وهي لا ترتبط بزمن، فما نعتبره اليوم حديثا يصبح في يوم من الأيّام قديما، وكلّ ما في الأمر أنّ جديدا ما طرأ على نظرتنا إلى الأشياء، فانعكس في تعبير غير مألوف، والحداثة في الشّعر لا تمتاز بالضّرورة على القدامة فيه، ولكنّها تفترض بروز شخصيّة شعريّة جديدة ذات تجربة حديثة معاصرة وهذه التّجربة فريدة تعرب عن ذاتها في المضمون والشّكل معا»[3]

ومنه يتّضح جليّا لنا أنّ "يوسف الخال " يريد أن يقيم مصافحة بين التّجربة الشّعريّة ووعي الشّاعر وموضوع القصيدة والعالم، مثله مثل" بودلير" وكلّ ذلك لا يتحقّق إلاّ باطلاق سراح الألفاظ وتركها تغادر معانيها القاموسيّة المبتذلة من خلال شحنها بدلالات جديدة.

4-3- عبد الوهاب البيّاتي:

يحلّق "عبد الوهاب البيّاتي" في فضاء الأقنعة الجديدة ثائرا على القديم شكلا ومضمونا ألا تراه يقول أنّ الحداثة هي« ثورة على السلطة الأبويّة واللّغويّة»[4]، ويعني البيّاتي بالسّلطة

---

[1]- كمال أبو ديب، الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول، مجلد4، العدد3، 1984، ص93.

[2]- ينظر: أدونيس الثّابت والمتحوّل، صدمة الحداثة، ص161-165.

[3]- يوسف الخال، الحداثة في الشّعر، دار الطليعة للطباعة والنّشر، بيروت، ط1، 1978،ص15.

[4]- ينظر: ندوة خاصّة ب: الحداثة في الشّعر، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1972، ص80-81، نقلا عن سامية راجح ساعد"تجليّات الحداثة الشّعريّة"ص39.

الأبويّة ذلك الزّخم التّراثيّ فكرا، وأدبا، ونقدا، وسيّاسة، ويعني بالسّلطة اللّغويّة، سلطة المعجم والمعاني الوضعيّة، فهو يطالب بمعجم دلاليّ جديد حيث يقول:« لقد أدركت من خلال تجربتي أنّه ليس من المعقول أن أتجمّد أو أن أتوقّف عند أشكال فنيّة من التّعبير، و إنّما عليّ أن أتجدّد باستمرار من خلال عمليّة الخلق الشعريّ، كما تجدّد الطّبيعة نفسها بتعاقب الفصول(...) لقد حاولت أن أوفّق بين ما يموت وما لا يموت، بين المتناهي و اللاّمتناهي، بين الحاضر وتجاوز الحاضر، وتطلّب منّي معاناة طويلة في البحث عن الأقنعة الفنيّة»[1] ويعكس هذا القول رغبته الجامحة في التّجديد و الخلق الشعريّ، فهو يحلم بواقع جديد يحمل بين جناباته العالم المرئيّ و اللاّمرئيّ وهذا ما تجسّد في قوله: «الشّعر هو إقامة مملكة الله في الأرض»[2]،وهذا حلم شعراء قصيدة الحداثة الّتي يمتزج فيها المرئيّ بلاّمرئيّ والجميل بالقبيح والإنسان بالعالم أجمع.

4-4-"محمّد بنيس"

كان له دورا في الحديث عن الحداثة العربيّة ،ويتجلّى ذلك من خلال كتابه" الشّعر العربيّ الحديث"، الّذي هو في الأصل عبارة عن أطروحة دكتوراه تقع في أربعة أجزاء، و هو من بين الشّعراء المهوسين بالتّعقيد لمقولة الحداثة وهي تربتط عنده بالتّطور والتّجاوز والتّغيّر.

يسمّي"بنّيس" تحوّل القصيدة عندما تتحوّل من شكل إلى شكل طامحة لتحقيق شيء "الإبدال"[3] وهو غاية الانقطاع المعرفيّ، و التّغيير الجذريّ، وتقوم الحداثة البنّسيّة على

---

[1]- ينظر: محمّد عزام، الحداثة الشعريّة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1970،ص32.

[2]-ينظر :محمد فتوح،الرّمز و الرّمزيّه ص 210

[3]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث،بنياته وابدالاته،(مادة الحداثة)ج4،دار توقبال للنّشر، المغرب،ط1، 1990ص268.

ثلاثيّة التطور والتّجاوز و التّعبير حيث يقول« ولعلّ اتّساع استعمال مصطلح الحداثة في الخطاب النّقديّ هو ما يفضي بأيّ تعريف إلى مأزقه السّريع»[1]

ولعلّ اتّساع مفهوم الحداثة هو ما جعل الأدباء والنّقاد يلهثون وراءه لإحاطته بتعريف وتصنيفه بأسس مضبوطة، إلاّ أنّ ميوع هذه الظّاهرة، وتجدّدها الدّائم، ونبضها بالحياة على مرّ العصور، هو ما حال دون الوصول إلى تعريف محدّد لها، وبرهن على قصور المفاهيم تعدّدها، فكيف للمحدود أن يعبّر عن ما يتجاوز حدود الزّمان والمكان؟ و بناءً على ذلك يقول بنّيس : « يظلّ مصطلح الحداثة مسافرا يعضد ويدمّر عبر شرائط التّحقّق و الاحتمالات»[2]

ومنه ظلت الحداثة في الظلال"البنّيسيّة" تسير جنبا إلى جنب مع التراث فهي تتّخذ صورة المسالم للانتشار في التراث شيئا فشيئا.

4-5- نزار قبّاني :

يأتي "نزار قبّاني" في طليعة هؤلاء الشّعراء السّابق ذكرهم، وبالرّغم من معاشرته الحميمة للكون الشّعريّ ، ومحاولة مغازلته من خلال كلماته الشّعريّة الّتي دامت ما يقارب خمسين عاما ،إلاّ أنّه يعترف باستحالة تعريف الشّعر وشرحه يقول: « لا تسعني نظريّة لشرح الشّعر»[3]، وذلك لأنّ كلّ شاعر يحمل نظرته لهذا العالم في داخله ،وما دام الأمر كذلك فإنّ نزار يرى أنّه«من الحرام أن نمزّق القصيدة لنحصي كميّة المعاني الّتي تنطوي عليها ونحصي عدد تفاعيلها وزحافاتها لنقف على لون يجرها»[4] وبذلك أصبح الوصول إلى الشّاطئ الجميل الّذي رصّعت به القصيدة الحداثيّة أمرا مستحيلا، فقصيدة الحداثة تتّصف باللاّثبات لأنّها تتلون في كلّ مرة بلون جديد معبّرة عن قارئ جديد لعصر جديد

---

[1]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث،(التقليديّة)،ج1، دار توقبال للنّشر، المغرب، ط1، 1988،ص117.

[2]- محمد بنّيس، حداثة السّؤال، المركز الثقافي العربي، بيروت، المغرب، ط2، 1988، ص117.

[3]- نزار قبّاني، قصّتي مع الشّعر، منشورات نزار القبّاني، بيروت، (دط)، (دت)،ص19.

[4]- ينظر:نزار قبّاني، ما هو الشّعر، منشورات نزار القبّاني، بيروت، ط3، 2000،ص24.

الأمر الّذي يؤّكده لنا الشّاعر" نزار" في قوله: من كتاب"ماهو الشّعر" « ليس من طموحات هذا الكتاب أن يكون دليلا سياحيّا يقول لكم في أيّ جزيرة يكن الشّعر وفي أيّ فندق يقيم، وفي أيّ مقهى يجلس وما هو عمره ولون عينيه وهواياته المفضّلة»[3]

يحاول "نزار قبّاني" من خلال هذا القول الإشارة إلى أنّ قصيدة الحداثة قصيدة دائمة التّرحال نحو المجهول، وعدم استقرارها في مكان معيّن وبذلك فإنّ أوجز ما يمكن قوله في شأن الحداثة في الشّعر هو أنّها« مفهوم جديد للشّعر يغاير كافّة المفاهيم الّتي عرفها التّراث يغايرها مجتمعة لا فرادى، بقدر ما يغاير القرن العشرون كافّة ما سبقه من عصور في مجموعها، لا كلّ عصر على حدة » [1]، فهي تصوّر جديدا يناقض كلّ التصوّرات السّابقة،يقول "نزار" في قصيدة "رسالة حبّ صغيرة" :

..حبيبتي لديّ شيئ كثير

...أقوله لديّ شيئ كثير

من أين يا غاليتي أبتدي

و كلّ ما فيك ..أمير..امير [2]

يتوجّه "نزار"الى حبيبته معلنا عجز كلماته أمامها ،فهو يريد ان يقول لها أشياء في حين انّ لديها كلّ شيئ ، لغة قالت الكثير عندما قالت القليل ، بحيث يرى القارئ هذه الحبيبة امرأة في قمّة الجاذبيّة، أصابته بالعجز فاحتارت كلماته في وصفها.

4-6- نازك الملائكة:

يستحيل عند الحديث عن الحداثة في النّقد العربيّ المعاصر، أن لا نسلّط الضّوء على العراقيّة"نازك الملائكة" فالمتأمّل في مختلف الأطياف النّظريّة الّتي تعجّ بها كتاباتها

[1]- ينظر: شكري غالي، شعرنا الحديث على أين؟،القاهرة، دار المعارف، 1968، ص7-114.

[2]_ نزار قبّاني :الأعمال الكاملة،منشورات نزار قبّاني ،بيروت_لبنان،د ط ،ص 261

وخاصّة مقدّمة"شظايا ورماد" الّتي تأتي في مطلع تلك الأسس النّظريّة ، بحيث أرست أساسا صلبا في التّنظير لقصائد الحداثة الشعريّة، وهي قصائد تهزأ بالقواعد فهي ترى: أنّه« في الشّعر كما في الحياة اللاّقاعدة هي القاعدة الذّهبيّة»[1]

وعليه تدعو"نازك الملائكة" للخروج عن المألوف في القصيدة العربيّة، وترفض الموضوعات المرتبطة بأحداث لا تنتمي إلى عطاءات عصرنا لأنّها لا تعبّر عن حياتنا الآنيّة، وقد أعطت نازك الملائكة أهميّة بالغة للغة الشّكل الشّعريّ الجديد فهي تقول عن هيكل القصيدة: «يعدّ الهيكل أهمّ عناصر عناصر القصيدة وهو العنصر الّذي يعمل على توحيدها، وهو داخل حاشيّة متميّزة»[2]ومنه يبدوا لنا أنّ اللّغة عنصر أساسيّ في كفاءة الهيكل، لذلك نجد أنّ "نازك" أعلنت الثّورة على القديم واللّغة التّقليديّة فبات القاموس الشّعريّ عندها وعند روّاد الشّعر العربيّ الحرّ بصورة عامّة مجرّد ألفاظ مبنيّة، مثلما يشير " عزّ الدّين إسماعيل"« أيقنوا أنّ كلّ تجربة لها لغتها وأنّ التّجربة الجديدة ليست إلاّ لغة جديدة، أو منهجا جديدا في التّعامل مع اللّغة»[3]

فكثرة استعمال الألفاظ وتداولها يجعل اللّغة تفقد إيحاءها ودلالتها ،هذا وقد طالبت "نازك" بالتّجديد في الأوزان الشعريّة ،ولا نكاد نجد شاعرا في الشّعر العربيّ الحرّ اهتمّ بالوزن على قدر ما اهتمّت به" نازك "« فقد ثارت على الأوزان الخليليّة _في مرحلتها الأولى_ اعتقادا منها أنّها لا تتماشى مع شروط الحياة الجديدة، وعدّتها قيودا تحدّ من قدرة الشّاعر على التّوغّل في الواقع و التّعبيرات عن مشكلات العصر» [4]، فهي ترى أنّ الأوزان توقع الشّاعر في التّكلّف ممّا جعلها تطلق العنان لقريحة الشّاعر في تعدّد التّفعيلات من واحدة إلى تسعة، إذ يوزّع تفاعيله على الأسطر بحسب المعنى دون تقيّد بالعدد الموجود في البحر.

---

[1]- نازك الملائكة، مقدمة ديوان شظايا ورماد، مج2، دار العودة، بيروت، ط1، ،1979 ص5

[2]- نفسه، ص 7

[3]- عزّ الدّين إسماعيل، الشّعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة ،.والمعنويّة، ص174.

[4]- فاتح علاق: مفهوم الشّعر عند رواد الشّعر العربيّ الحرّ، دراسة، ص243.

وقفت "نازك" موقف الثّائرة والمتمرّدة على القافية الموحّدة لأنّها: «قد خنقت أحاسيس كثيرة، ووأدت معاني لا حصر لها في صدور شعراء أخلصوا لها»[1]، هكذا رفضت "نازك الملائكة" الخضوع الإراديّ للموروث الأدبيّ عموما والشّعريّ على وجه الخصوص، إذ أعلنت بصريح العبارة ضرورة الثّورة على المقاييس التقليديّة، تلكم هي بعض الظواهر الحداثيّة الّتي نادت بها الشّاعرة العراقيّة، والّتي جسّدتها أثناء مطالبتها بشكل شعريّ جديد لا يعرف الحدود والقيود،تقول في قصيدة "خمس أغاني للألم ":

مُهْدِي لَيَالِينَا الَأسَى وَ الحُرَقْ

سَاقِي مَآقِينَا كُؤُوسَ الأَرَقْ

نَحْنُ وَجَدْنَاهُ عَلَى دَرْبِنَا

ذَاتَ صَبَاحٍ مَطِيْر

وَ نَحْنُ أَعْطَيْنَاهُ مِنْ حُبِّنَا

رَبَتْه إِشْفَاقٍ وَ رُكْنًا صَغِيرْ

يَنْبِضُ فِي قَلْبِنَا [2]

تعكس الأسطر حالة الوحدة و الأسى و الحزن الصّامت ، الممزوج بالحسّ المرهف ،و دقّة الوصف بسبب ما اكتنف تجربة "نازك" من مآس يبدو انّها عاشتها و اكتوت بنارها فأبدعتها نصّا شعريّا موحيًا .

لا ريب انّ الشّعر العربيّ المعاصر، ساهم في حركة الحداثة بالنّتاج الإبداعيّ و تفاعله مع معطياتها، و قدرته على مواكبة تحوّلاتها وتحقيق خصوصيّته مع تحقيق التّفاعل في النّتاج

[1]- نازك الملائكة، مقدمة ديوان شظايا ورماد، مج2، ص18.

[2]-نازك الملائكة،الدّيوان،ص 9

العالمي فتأسّست بذلك الحداثة العربيّة، إنطلاقا من لحظة الوعي الجديدة في ظلّ الثّقافة العربيّة طبعًا.

اتّجهت الحداثة الشّعريّة الجزائريّة على أيدي أسماء كثيرة نحو المغامرة في اكتشاف عوالم جديدة، بحيث شكّلت الحداثة منبرا لإبداع الشّعراء الجزائريين، منذ بداية حركة الشّعر الحرّ إلى يومنا هذا، وقد حفلت الحركة الشّعريّة الجزائريّة المعاصرة في مرحلة الثّمانينات بمكانة مغايرة لما كانت عليه، بمعنى أنّها اكتسبت آليّات التّعبير الشّعري، الّتي مكّنتها من التّألّق بعد جمود فترة ما بعد الاستقلال و فترة السّبعينات، الّتي كانت فيها القصيدة الجزائريّة مجرّد رجع صدى للقصيدة المشرقيّة في أحايين كثيرة، حيث يقول محمد زتّيلي وهو أحد شعراء تلك الفترة:« يبدو لي أنّنا منذ السّبعينات على الخصوص، أنّنا كتبنا شعرا عربيّا مشرقيّا ولم نكتب شعرا جزائريّا عربيّا، وأنّ الإخوة المشارقة الّذين مسحوا على رؤوسنا وقالوا: هذا شعر عربيّ لم يكونوا في الواقع يريدون لنا إلاّ أن نظلّ أتباعا، لأنّ الأسماء الّتي تتصدّر القائمة الشّعريّة في الجزائر: "رزاقي"،"زتّيلي"،"حمري بحري"... ليست في الواقع إلاّ صورة مصغّرة لأسماء لها وزنها في السّاحة الشّعريّة العربيّة»[1]، يتّضح لنا أنّه وإن كان أهل الأدب متّفقين على أنّ التّأثّر و التّأثير أمر وارد في جميع الآداب، فإنّ التّأثّر من وجهته الإيجابيّة لا يعني المحاكاة العمياء، إنّما المقصود به هو الاستفادة من تجارب السّابقين، وتنميتها مع ما يتماشى وخصوصيّة كلّ جيل، وكلّ عصر، وبذلك كلّ مجتمع.

جيل الثّمانينات، جيل جديد لم يعد يرتبط فيه الشّاعر بأحداث عصره وقضاياه ارتباط المتفرّج، ويصوّر ما يشاهد، وينفعل مع ما يصوّر، بل هو جيل يعيش الأحداث، ويحاول أن يكتنه أسرارها وخوابيها، وقد نتج إحساس الشّاعر الجزائريّ المعاصر عن طريق إحساسه بالزّمن والطّبيعة، وجدانه الّذي عايش حقبات التّاريخ المتّسم بالكثير من التّطوّرات والتّحوّلات، لذلك ألفينا الشّاعر الجزائريّ دائم الاستشعار للمكن، لا يقبع في الدّوائر، ومن ثمّ امتلك مشاعر التّعبير القويّة الّتي مكّنته من تحسّس ملامح الذّات في مختلف تشكّلاتها، ممّا مكّنه

[1]- يحياوي الطّاهر: أحاديث في الأدب و النّقد، دار نشر مطبعة قرقي، باتنة، ط1، 2000، ص211.

من القدرة على رسم طبيعة الفضاء التّعبيريّ الّذي يلائم وجدانه، ويعكس رؤيته الخاصّة المتبلورة في أغوار التّجربة الشعوريّة.

يأتي" لخضر فلوس"، "عاشور فني"، "عثمان لوصيف"، من بين الشّعراء الجزائريّين، الّذين رسموا للكلمة الشّعريّة الجزائريّة نهجا خاصّا بها، فكانت لهم بصمتهم الخاصة، فهذا"فلوس" مثلا لا تقترن لحظة الإبداع عنده بالصّنعة والتّكلف، وإنّما تأتي قصائده دونما وعي منه، تحكمها اللّحظة الشعوريّة، فالإلهام ليس نشاطا إراديّا يتحكّم فيه المرء[1] إذ أنّ هناك قوى لا يتحكّم بها الشّاعر نفسه، تدفعه للقول و الإبداع يقول "فلوس":

كأنّ القصيدة حين تعالج أوجاعها وحدها

تتمايل كي توجع القلب، تأخذه للبدايات

تبدأ في بوحها، وهو مستيقظ من الرّقاد[2]

يبدو أنّ "فلوس" يجيبنا إجابة صريحة عن أسباب الكتابة، والّتي ترجع وجع الإنسان(الجزائريّ على وجه الخصوص)، فيقول بطريقة ما أنّ القصيدة هي تجربة فنيّة تتجاوز الذّات الشّاعرة إلى الشّعور بالآخر والتّعبير عن آلامه و آماله [3]، وعلى خطى تجاربه جاءت تجربة"عاشور فني" و "عثمان لوصيف" اللّذان امتلكا مشاعر التّعبير القويّة الّتي مكنتهما من تحسّس ملامح الذّات الجزائريّة، في مختلف تشكّلاتها فحاكوها في دواوينهم الشّعريّة ذاتا مستقلّة، لها قوامها، تاريخها، حاضرها، مستقبلها الّذي كان هؤلاء الشّعراء يخطّون بأقلامهم أملهم في إشراقه، فجاءت "عراجين الحنين" إلى الوطن من "حقول البنفسج" حاملة معها عبق"أحبك ليس اعترافا أخيرا" لـ"فلوس" تهلّل بـ"أعراس الملح" لعثمان لوصيف"،

---

[1]-ينظر: عبد القادر فيدوح: الاتّجاه النّفسيّ في نقد الشّعر العربيّ، دار صفاء للنّشر و التّوزيع، عمان الأردن، ط1، 1998، ص60.

[2]- الأخضر فلوس: عراجين الحنين، ، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002، ص43.

[3]- عبد القادر لباشي، الرمز الفني في شعر لخضر فلوس، دراسة تحليلة دلالية، المدرسة العليا للأساتذة، كلية الأداب والعلوم الإنسانية، بوزريعة الجزائر، مذكرة ماجيستر، 2004-2005، ص21.

ليحدّثنا "عاشور فنّي" في "أخيرا سأحدّثكم عن سمواته" في إبداعات رصّعت الكلمة الشّعريّة الجزائريّة، ليخطّ على إثرهم "بوبكر رواغة" سطور "الخروج من دائرة الضّوء"، الّذي سنحاول أن نستشفّ أهمّ سماته الحداثيّة في ثنايا بحثنا.

الفصل الأوّل:

شعريّة العنونة وحداثة اللّغة

شعرية العنونة وحداثة اللّغة.

1- شعريّة العنونة.

2- حداثة اللّغة.

1-شعريّة العنونة:

1-1- مفهوم العنوان:

حفل النّصّ الموازي(le para texte) بمكانة هامّة في الدّراسات النقديّة المعاصرة، فأصبحت له نظريّة قائمة بذاتها داخل النظريّة الأدبيّة، ذلك لأنّ النّصّ الموازي بمختلف مكوّناته من«عنوان رئيسيّ، العنوان الفرعيّ، العناوين الدّاخليّة، اسم المؤلّف، الغلاف، الإهداء، المقدّمة، الخاتمة»[1]،مهمٌ و يشغل العنوان العتبة الرئيسيّة الّتي تفضي بنا إلى داخل النّصّ وتقودنا إلى فكّ رموزه وطلاسمه.

يعدّ العنوان عتبة هامة من عتبات النّصّ، يلج من خلالها القارئ إلى فضاء النّصّ الأدبيّ، وكنه النّصّ الدّاخليّ، واكتشاف سراديبه ومعانيه الخفيّة،« فالعنوان للكتاب كالاسم للشّيء، به يعرف وبفضله يتداول، يشار به إليه، ويدلّ به عليه»[2]، فهو رسالة لغويّة تعرّف بقيمة النّصّ، و تحدّد مضمونه، وتجذب القارئ إليه وتغريه[3]وقد نسبت جلّ قصائد الشّعر العربيّ قديما إلى فواتحها و إلى حروف رويها وقوافيها، فيقال:"سينيّة البحتري"، أو "بانت سعاد"أو"قفا نبكي"...إلخ، أمّا النّثر العربيّ فقد اهتمّ اهتماما كبيرا بالعنونة فجاءت سور القرآن الكريم معنونة، وبظهور المذهب الرّومنسيّ، أخذ الشّعراء يهتمون بالعنونة، وأولوها عناية خاصّة تركيبا ودلالة، حتّى أصبح العنوان بطاقة تعريف النّصّ وهويَته الّتي تشكّل وجوده، فهو من بين العتبات الّتي تشكّل أحد المقومات الّتي يقوم عليها العمل الإبداعيّ بحيث هو من «مجموع النّصوص الّتي تحيط بمتن الكتاب من جميع جوانبه:حواشٍ وهوامش وعناوين رئيسة

---

[1]- خالد حسين حسين، سيمياء العنوان(القوّة والدّلالة)، تموز في اليوم العاشر، زكريا تامر أنموذجا، مجلة جامعة دمشق، مجلّد21، العددان3_4، 2005، ص350.

[2]- ينظر:محمّد فكري الجزار: العنوان وسميوطيقا العمل الأدبيّ، مطابع الهيئة المصريّة للكتاب، ط1، مصر، 1998، مصر، ص15.

[3]- عامر رضا: سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاني، مجلّة البحوث والدّراسات، مج7،ع2، 2004، ص91.

و أخرى فرعيّة وفهارس ومقدمات وخاتمة وغيرها من بيانات النّشر المعروفة»[1]، واهتمّ شعراء الحداثة كثيرا بالعنونة كونها علامة، وباعتبارها المدخل الرئيسيّ الاستراتيجيّ لقراءة النّتاج الإبداعيّ، فهي بطريقة ما تفصح عن كنه المتن و محتواه، كما أنّها تساهم في فكّ شفرات النّصّ عند القراءة، وقد يوليه الشّاعر أهميّة أكثر من المتن، ويكون اختيَاره أكثر تعقيدا، لأنّه أوّل ما يتلقَاه القارئ من العمل الأدبيّ، ومن ثمّة فإنّ أوّل خطوات النجاح مرهونة به، يعرّفه أحد مؤسسي علم العنونة على أنّه«مجموع الدلائل اللّسانيّة من كلمات وجمل وحتّى من نصوص، قد تظهر على رأس النّصّ لتدلّ عليه وتعينه، وتشير لمحتواه الكليّ، ولتجذب جمهوره المستهدف»[2] وتعدّ كتابة العنوان بمثابة كتابة عمل إبداعيّ ثان، فما يكنّه المبدع آخرا، يلقاه القارئ أوّلا، ولذلك يضع المبدع القارئ نصب عينه أثناء عمليّة اختيار العنوان المناسب، فقد يكون العنوان أحيانا أشدّ شعريّة و جماليّة من العمل في حدّ ذاته.

تقوم العنونة_بشكل عامّ على شكلين: أوّلها شكل بسيط يجنح إلى الوضوح والتّقريريّة، أمّا الثّاني فشكل مركّب وهو قائم على الانزياح و الاستعارات، ويفضح هذا الشّكل عن و عي الكاتب بماهيّة العنونة، وأهدافها، ووظائفها، ويعدّ هذا الشّكل الأخير من أهمّ السمات الحداثة و إنتجاتها.

تتضمّن العنونة(العتبات النصيّة) في مفهومها البسيط مداخل النّصوص فالعتبة تعني مدخل اللّغة، وهي تنقسم إلى عتبات خارجيّة و أخرى داخليّة، فأمّا الخارجيّة منها ما تعلّقت بما يحيط بالنّصّ من خارجه، وأمّا الدّاخليّة فهي تلك الّتي يتضمنها النّصّ داخله كالعناوين الفرعيّة.

---

[1]- عبد الرّزاق بلال: مدخل إلى عتبات النّصّ(دراسات في مقدمات النّقد العربي القديم)، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء بيروت،(دط)،2000، ص16.

[2]- علي جعفر العلاق: الدّلالة المرئيّة(قراءات في شعريّة القصيدة الحديثة)، دار الشروق، عمان، ط1.

1-2-العناوين الخارجيّة:

يشكّل عنوان الدّيوان علامة على تلك البنية الأكبر الّتي تنتظم فيهاالبيانات لكافة القصائد، ومن ثمّ وجب أن يظلّ عنوان الدّيوان جميع القصائد بظلاله، ليتمكّن من ردّ تباين عناوينها إليه، فعنوان الدّيوان حاضر بشكل أو بآخر داخل جميع قصائد الدّيوان.

تتمحور أهميّة العنوان الخارجيّ في كونه يتوجّه إلى أكبر عدد من الجمهور و القرّاء، وذلك راجع إلى موقعه الخارجيّ على الغلاف، ويرجع السّبب الثّاني إلى وظيفته الأساسيّة و الّتي تتمثّل في جلب اهتمام القرّاء وإثارة انتباههم، وبذلك فهي تخاطب ما يسمّى بالقارئ المحتمل، على عكس باقي العتبات الدّاخليّة الّتي لا يطّلع عليها إلاّ من ولج الكتاب بعد فتحه.[1] و تؤدي وظيفة إغرائيّة على القارئ بإثارة انتباهه، بحيث تولّد لديه نقصا يدفعه إلى التّساؤل، والخوض في غمار النّصّ للبحث عن إجابات يشبع من خلالها ذلك النّقص الّذي أثّرته فيه، فالقارئ يتواصل في البداية مع العنوان باعتباره بوابة إلى عالم النّصّ الدّاخليّ، وهو يهدف إلى تفكيك الشّفرة اللّغويّة من طرف المرسل بغية وصف الرّسالة، و تأويلها مستخدما لذلك المعجم أو القواعد اللّغويّة و النّحويّة، وسنحاول تفكيك عنوان الدّيوان من جانبه المعجميّ، والآخر الدّلاليّ.

يتكوّن العنوان الخارجيّ من ثلاث وحدات معجميّة هي: "الخروج"، "من"، "دائرة"، "الضّوء"، وسنتوقف عند معانيها المعجميّة كما ورد في لسان العرب:

---

[1]- ينظر: عبد المالك أشهبون، مقال"عتبات الكتابة في النّقد العربيّ الحديث"ص280، نقلا عن فيروز رشام: شعريّة الأجناس الأدبيّة في الأدب العربيّ، دار فضاءات للنّشر والتّوزيع، عمان، ط1، 2017، ص291.

خرج:الخروج: نقيض الدّخول، خرج يخرج خروجا ومخرجا فهو خارج، وخروج وخرّاج، وقد أخرجه وخرج به.

الجوهري: قد يكون المخرج موضع الخروج، يقال:خرج مخرجا منّا وهذا مخرجه.

وقوله عزّ وجلّ"ذَلِكَ يَوْمُ الخُرُوجْ" أي يوم يخرج النّاس من الأجداث،وقال أبو عبيدة : يوم الخروج من أسماء يوم القيامة وأشهد:

يقول العجاج: أَلَيْسَ يَوْمٌ سُمِيَّ الخُرُوجَا.

أَعْظَمَ يَوْمٍ رَجَّهُ رُجُوجَا.

والخروج: خروج الأديب والسّائق ونحوهما، يخرّج فيخرج، وخرجت خوارج فلان إذا ظهرت، وتوجّه لإبرام الأمور و إحكامها، وعقل عقل مثله بعد صباه...[1]

إذن فالخروج في معناه المعجميّ لا يكاد يخرج من حيّز مغادرة المكان أو الغرض ولا يتعدّى مناقضة الدّخول.

دائرة: الدّائرة شكل مستوي ونقاطه مساوية الأبعاد من نقطة داخليّة تسمى المركز.

1-2دائرة رأس الإنسان، شعره المستدير على قرنه.

3- الدّائرة ما أحاط بالشّيء.

4- الدّائرة: الحلقة.

إذن الدّائرة هي ما يحيط بالشّيء عموما.

الضّوء: ضوأ، والوضوء بالضّمّ، معروف الضّياء و جمعه أضواء، وهو الضّوء و الضّياء، وفي حديث بدء الوحي: يسمع الصّوت ويرى الضّوء، أي ما كان يسمع من

[1]- ابن منظور، لسان العرب، باب خرج ، ص 1125.

صوت الملك ويراه من نوره، وأنوار آيات ربّه، والضّوء والضّياء ما أضاء لك، و قال الزّجاج:قال تعالى"كُلّمَا أَضَاءَ لَهُمْ مَشَوْا فِيهْ"[1]

يبدو أنّ "رواغة" جمع في ديوان عنوانه بين دوال تكون متنافرة تماما، فمن الّذي يريد أن يخرج من الضّوء ودائرته، وهل هذا الخروج ينبع عن رغبة من الشّاعر نفسه أم هو مجبر على هذا الخروج؟، في حين أنّ الجميع يريد البقاء تحت الضّوء، فيكفي أنّه نقيض العتمة.

لم ينتق "رواغة" عنوان قصيدته باعتباطيّة، فقد جاء محمّلا بمدلولات جعلت من تأويله أمرا صعبا للغاية، بحيث اختار الشّاعر أن يبدأ عنوانه باسم"خروج" وجعله يحمل صفة الاستمراريّة ، ثمّ ألحق به حرف الجرّ "من" ولم يكن هذا الحرف مجرّد ربط بين الكلمات و الألفاظ، وإنّما بين مدلولات، فقوله:"الخروج من دائرة الضّوء" يعني أيضا الخروج من حالة إلى حالة معينة، من كلّ ما يتعلقّ بالإنسان ويثقل كاهله، ومن كلّ تلك الجوانب الّتي ترهقه، من السّياسة، من الحبّ، من المجتمع بأسره، أراد"رواغة" من خلال هذا الخروج حياديّة، بحيث يرى الحياة بعيون أخرى، أراد أن يخرج من الضّوء لأنّ الإنسان الّذي تسلّط عليه الأضواء تكثر عليه البلايا و الأقوال، ويحيلنا عنوان "رواغة" إلى أسئلة تعتري ذهن القارئ، لماذا فضّل الخروج من الضّوء، لماذا لم يقل الخروج من دائرة الحزن؟ من الوطن؟ من السياسة،من...من...إلخ، اختار الضّوء تحديدا ربّما لأنّ الضوء يعمي العيون أكثر من جعلها ترى بوضوح، والضّوء يجعلنا نرى الحياة بوضوح، على حقيقتها أيضا، نراها بكلّ بشاعتها، وكأنّ"رواغة" يغادر الضّوء إلى العتمة حتى يحجب الظّلام الجانب المضيء، وأراد الانعزال، فاتّجه إلى الهامش بعدما كان يرى أنّه يجب أن يكون في المركز، وربّما يكون الظّلام راحة لعينه ولقلبه أيضا.

[1]- ابن منظور: لسان العرب، باب ضوأ،ص 2218.

يبدو البحث في خصوصيّة دلالة هذا العنوان، أشبه بالخوض في قراءة نصّ فلسفيّ، كلّ الاحتمالات واردة فيه، وبذلك يكون العنوان محطّة إبداعيّة يقف عندها المؤلف طويلا كما العمل الأدبيّ.

1-3- العناوين الدّاخليّة:

ينقل"رواغة" من خلال عناوين قصائده تجاربه الشعريّة، بحيث لم يكتف بعنونة ديوانه فقط، بل جعله أيضا عنوانا لإحدى القصائد، فخصّص من خلالها مدلولات معينة دارت حول الحبّ، ليبتدأ "رواغة" لعبة دلاليّة أخرى شبّه بلعبة العنوان نفسه، جاءت قصيدة "الخروج من دائرة الضّوء" لا تنفي ما قيل عن العنوان باعتباره عنوانا رئيسيّا للدّيوان الجّامع لقصائده، بل لتحدّده في أسطر كان موضوعها تجربة"رواغة" في الحبّ، هذه الدّائرة الّتي عاشها"رواغة" برفقة من يحبّ، ويبدوا أنّ حبّ"رواغة" أجمل و أهمّ شيء عاشه، لذلك جاء عنوان ديوانه يحمل نفس عنوان هذه القصيدة المفعمة بتجربته، والّتي يبدوا أنّه يريدها أن تخرج معه من الأضواء والشّهرة، وأن ترافقه إلى حيث بدأ حبّهما، من البساطة الّتي ميزت هذا الحبّ.

تجدر بنا الإشارة أو الرّبط بين عنوان القصائد و العنوان الرّئيس، فالمتأمّل لسلسلة العناوين الّتي وردت في الدّيوان، يلحظ فيها تجديدا وخروجا عن المألوف.

فجملة عناوين الدّيوان خرجت عمّا ألفه القارئ وكسرت جميع توقعاته، وكنموذج عن ذلك نجد عنوان"جداريات حيطيست"، هذه الأخيرة تعدّ سمة حداثيّة، كما أنّه يتناول في قصيدته قضيّة اجتماعيّة غاية في الأهميّة، بطريقة فنيّة، إنّها البطالة الّتي يعاني منها الشّباب الجزائريّ الّذي يقضي نهاره على جدار الحائط، يقول رواغة يصفه:

هُوَ اليَوْمُ يَوْمُكَ...لاَ مَفَرْ

وَهَذَا جِدَارُكَ المَرْمَرِيُّ سَيَبْقَى

هُوَ المُسْتَقَرُّ

سَرِيعًا وَضِيعًا يَمُرُّ نَهَارُكَ

شَبِيهَ الرُّؤَى السَّابِحَةِ.

وَلاَ شَيءَ يَبْدُوا بَعِيدًا.

يَخُونَكَ القَهْرُ حَتَّى الضُلُوعِ.[1]

يتّضح جليّا أنّ"رواغة" يشارك الشّباب الجزائريّ ألمه، وذلك من خلال وصف عنائه، بل واتّخذ من شعره منبرا للحديث عن أبسط حقوق (العمل) ولكن بطريقة إبداعيّة جادت بها قريحة "رواغة"، فجسّد بكلماته(الحيطيست)، وجعل المتلقّي يراها من خلال القراءة، وفي قصيدة"دريم" والّتي تعني "الحلم" وظّف "رواغة" مصطلح معرّب، شكّل من خلاله عنوانا ملفتا للانتباه، وكأنّ "رواغة" يخاطب العالميّة، ويعبّر عن ثقافة معينة رائجة، وقد جاءت لتعبّر عن تجارب لا يعيشها الفرد الجزائريّ فقط، بل يعيشها إنسان هذا العالم الكبير المليء بالأشياء الصّغيرة، ساعدت العنونة بلغة غير اللّغة العربيّة، وهي سمة حداثيّة في إيحاء القصيدة.

جاءت قصيدة "يحيا الجهل" بنبرة تهكميّة يفصح من خلالها الشّاعر عن أزمة قوميّة، تمجّد الجهل في ظلّ مجتمع وسائطيّ بيروقراطيّ.

[1]- بوبكر رواغة، الخروج من دائرة الضّوء، ص 11

1-4- العناوين الجزئيّة:

ظاهرة حداثيّة أخرى لمسناها في ديوان الخروج من دائرة الضّوء، حيث قام "رواغة" على خطى شعراء الحداثة، باستخدام"**عناوين جزئيّة**" في تضاعيف نصّه الشّعريّ، بغية تقسيم الرّؤية الشّعريّة على جرعات، بما ينسجم ومضمون القصيدة ، ومجالها الدّلاليّ، لتشكّل هذه العناوين الجزئيّة المغزى العام الّدي تتضّمنه القصيدة ككلّ متماسك، ففي قصيدة "بطاقات غير بريديّة"، نلحظ أنّ الشّاعر يقسّمها إلى عشرة مقاطع تبعا لتجربته الشّعريّة، وحالته النّفسيّة، ورؤيته الخاصّة، سنختار منها المقطع الأوّل بعنوان:"فاصلة...نقطة"، والمقطع العاشر بعنوان"استقالة كاذبة" يقول"رواغة":

1-لَمْ يَعُدْ يَكْفَي صَدِيقِي
أَنْ نَعِيشَ الخَوفَ دَومًا ثُمَّ نَمْشِي
خَلْسةً دُونَ انْتِهَاءٍ
لَمْ يَعُدْ يَكْفِي صَدِيقِي
أَنْ يُحِيطَ الحُبُّ قَلْبَينَا وَنَبْكِي
وَيَظَلُّ الدَّمْعُ يُعْطِينَا دُعَابَاتِ الوَفَاءْ...[1]
10- تَكَسَّرَ كُلُّ الكَلاَمِ لَدَيْهَا
وَظَلَّ الشُرُودْ يَقُودْ رُؤَاهَا
تَنَهَّدَ الغِلُّ مِنْ وَجْنَتَيْهَا
وَغَطَّى السَّوَادُ بَيَاضَ دُنَاهَا
أَتَتْنِي تَجُرُّ جُنُونَ خُطَاهَا

[1]- بوبكر رواغة، الخروج من دائرة الضّوء، ص132.

تَقُولُ وَدَاعًا إِلَى لَا لِقَاء[1]

أوّل ما يلفت انتباه القارئ من خلال عنوان"بطاقات غير بريديّة" غرابة دلالته، ليتابع بشوق ماذا تكون هذه البطاقات إذا لم تكن بريديّة؟ وما هو مقصوده منها؟ وعلى ماذا تنطوي هذه البطاقات ما دامت غير بريديّة، لكن سرعان ما يدرك القارئ أنّ هذه البطاقات غير بريديّة، لأنّها منبثقة من نفسيّة "رواغة" المصطهجة بنيران الحبّ والشّوق، والمتذمّرة من الخوف ومن الحرمان، فمن "فاصلة...نقطة" يعبّر الشّاعر عن رفضه للحالة الّتي يعيشها ،بحيث أنّه سئم الخوف وبكاء الحبّ والحزن الّذي يراه و يعايشه، وبعد مطالعة مضمون المتون، يتأكّد القارئ من أنّ هذه الأسطر بطاقات تحمل رسائل إلى أحدهم، بحيث أنّ"رواغة" يودّ من خلال نصّه أن يقدّم معانٍ يتمنّى أن تصل بكلّ أمانة.

يحتجّ "رواغة" على الحالة اللّامنطقيّة الّتي يعيشها المجتمع الجزائريّ و العربيّ عموما.

أمّا المقطع الأخير فقد رديفا للمقطع الأوّل في رؤيته الاحتجاجيّة، و نظرته الاستغرابيّة، ليفتح دائرة لـ"استقالة كاذبة"، معلنا تساؤله عمّا يراود هذه الحبيبة، الّتي فاجأته القرار بالابتعاد و الحرمان، في حين أنّ عينيها تقول عكس ما ينطق به لسانها، مشكّلة بطاقة غير بريديّة، انبثقت بواردها من قلب مكسور تحت سطوة العقل المتحيّز الرّافض مسلسل الحبّ و الإيقاع، و بذلك وقعت تحت صدمة العنوان، وأثارت ما أثارته في القارئ، من خلال ما وشت به المتون، الّتي صبّت في خندق واحد"مفاده بطاقات غير بريديّة".

[1]-بوبكر رواغة، الخروج من دائرة الضّوء، ص139.

2-حداثة اللّغة:

تعدّ اللّغة جماليّة من جماليّات النّصّ الشّعريّ، باعتبارها أوّل ما يواجه المتلقّي، فينجذب إلى بنائه ويُؤخذ بتظافر حروفه وتناغم كلماته، وانسجام جمله وتكامله «فالشّعر كما يقول"هيدغر" تأسيس بالكلام وفي الكلام، وهو اللّغة العليا عند "ملارميه" وسيّد الكلام عند "ياكبسون"»[1]، لذلك عمل شعراء الحداثة على كسر التّقليد ، وإطلاق العنان للقول الشّعريّ يطير حيثما شاء ويحطّ أينما أراد.

2-1-الغموض و الانزياح

إنّ لغة الشّعر الحداثيّ لغة من نّوع خاصّ، أبدعها الشّاعر من أجل التّعبير عن أشياء لا يمكن قولها بشكل آخر« من هنا لا تظلّ لا معقوليّة القصيدة أساسيّة لكنّها ليست مجانيّة، ولا ضبابيّة(...) إنّه الثّمن الّذي ينبغي دفعه مقابل وضوح طبيعة مغايرة»[2]، ومنه تتحوّل الكلمة الشّعريّة إلى موت وخلق جديد في الوقت نفسه، وإلى هدم وبناء مستمرّ النّزاع، والشّاعر الحداثيّ هو من يحاول تقويل اللّغة مالم تقله بطرق لم تألفها في ذلك البناء المحكم، والمفخّخ بالمفاجآت و التوقّعات الّتي تعمل اللّغة فيه على الفضح و التّعرية، هذه اللّغة هي تراكم من «الإشاعات أو خيبة الظّنّ والمفاجآت الّتي يولّدها سياق النّصّ الشّعريّ »[3]

هلّل"بوبكر راوغة" مثله مثل الشّعراء الحداثيّين للغة شعريّة قائمة على منطق الانزيّاح أو اللاّعقلانيّة، فبواسطة هذه العلاقات الجديدة بين مفردات النّصّ الشّعري

---

[1]- محمد بنيس، حداثة السّؤال، ص23.

[2]- عبد اللّه حمادي، الشّعريّة العربيّة بين الإتباع والإبداع، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2001، ص185.

[3]- ينظر: السّعيد الورقي، لغة الشّعر العربي الحديث، مقوماته الفنيّة وطاقاته الإبداعيّة، دار النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر، بيروت، ط1، 1984، ص66.

تتحقّق للقصيدة الحداثيّة معادلتها الجماليّة، الرّامية إلى تكثيف الدّلالات والإيحاءات اللاّمتناهية.

تحدّد اللّغة شعريّة النّص، ويشترط فيها أن تكون ذات طلقة تعبيريّة مصفّاة، كما يشترط فيها التّألّق وديمومة التّجديد، ذلك لأنّ كلّ مغامرة إبداعيّة يقوم بها الشّاعر هي تجربة جديدة«وكلّ تجربة جديدة تتطلّب بالضّرورة لغة جديدة، إذ أنّه ليس من المعقول أن نعبّر بلغة قديمة عن تجربة جديدة»[1]على حدّ تعبير عزّ الدّين إسماعيل.

وعليه فإنّ كلّ تجربة هي خرق للعادة، وهدم للاحتذاء الّذي يعتمده الشّاعر من أجل تشكيل جديد للكون بواسطة الكلمات ،فاللّغة الشّعريّة هي رؤية للكون كما يراها "بشير تاوريرت"«إنّها إدراك كليّ لِكُنْهِ الوجود، وكشفٌ لعالم يظلّ دائما بحاجة إلى الكشف، وتجاوز هذا الواقع، بغية خلق واقع آخر، ورفض وتنبّؤ وحنين للمستقبل إنّها عمليّة انقلابيّة ،الهدف منها هو إحالة العالم إلى شعر، إنّها أداة لخلق صورة جديدة للعالم القديم»[2]،فاللّغة الشّعريّة الحداثيّة خاضعة لذات الشّاعر، إنّها لغته الّتي يخلقها بنفسه من خلال إقامته لعلاقة جديدة مرتبطة بأغوار ذاته، لا بمنطقيّة العلاقات، وفي هذا الطّرح يقول" عبد اللّه حمادي":« اللّغة هي المشكل الوظيفيّ في العمليّة الشعريّة، أو ما يمكن تسميّته بلسانيّات الخطاب أو لسانيّات فعل القول، لذلك توجّب في العمل الإبداعيّ دراسة العلاقة بين الدّال والمدلول لأنّ الكلمة في الخطاب الشّعريّ المعاصر تدرك بوصفها كلمة وليست مجرّد بديل عن الشّيء المسمّى، فهي

[1]- عز الدّين اسماعيل، الشّعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، ص178.

[2]- بشير تاوريت، مدارات التّنظير النّقديّ عند علي أحمد أدونيس(رسالة ماجستير)، معهد اللّغة والأدب العربيّ، جامعة منتوري قسنطينة،1999،ص222.

الانبثاق الحقيقيّ للحمولة الدّلاليّة لمكوّناتها المستحضرة للحظة الانفعال أو التّجاذب»[1]

تمثّل اللّغة الحجر الأساس في البناء الشعريّ، وبواسطتها يتمّ إنتاج الصّور الشّعريّة ومن خلالها يهدف للوصول إلى أسرارها الخفيّة الّتي تكمن في ذاكرة"المبدع" بحيث أنّ اللّغة وما يترتّب عن تنظيمها من صور هي الفن، وبهذه الكيفيّة يتم تحرير الكلمة من الدّلالات وشحنها بدلالات جديدة، لا يمكن أن تخضع للقيّاس القاموسيّ ،يقول"بو بكر رواغة" في قصيدة "الحلم الجميل":

أَيُّهَا العُمْرُ...أَمْهِلْنِي قَلِيلًا

حَتَّى أُرَتّبَ أَشْيَاءَ قَلْبِي

إنِّنِي أُدْرِكُ غُرْبَتِي

وَ أُدْرِكُ فَوْضَى هَذَا الدَّرْبِ

دَعْنِي أُلَقِّنُ دَمْعِي

تَعَالِيمَ البَوْحِ وَالانْكِسَارْ

دَعْنِي أُعلِّلُ غُبْنِي

وَغُبْنَ أَحْلاَمِي... وَكُلَّ الانْهِيَارْ[2]

استطاع "بوبكر رواغة" تفجير طاقات اللّغة، تفجيرا يسمح له باختراق ذلك العالم الغامض، فلم تعد لغته استهلاكيّة بقدر ما هي لغة حداثيّة ّ،حيث خلق دلالات

[1]- ينظر: عبد الله الحمادي، ديوان تحزّب العشق يا ليلى، ص16 .

[2]- بوبكر رواغة:الخروج من دائرة الضّوء، ص76_77.

جديدة "للعمر" فبعدما كان العمر عبارة عن مجموع الأيّام و السنين في المعنى الوضعيّ، شحنه الشّاعر بدلالة جديدة فرأيناه من خلال توظيف الشّاعر للنّداء (أيها) إنسانا مفعما بالرّوح و الدّم، بعد ذلك أضاف الفعل"أمهلني" وكأنّما يحادثه وبذلك صارت المعنويات محسوسات وقالت اللّغة "الرواغية" الموجودات كلّها.

وجاء نداء "العمر" دالاّ على الحسرة و الأسى، فالشّاعر يطلب مستحيلا إذ لا يمهل العمر واحدا منّا.

وظّف الشّاعر في قصيدته أيضا الفعل"ألفن" و الّذي أخرجه من معناه القاموسي ليصبّه في النّهر الحداثيّ، والّذي يدلّ على خروج الشّاعر من حالة الغبن والحسرة إلى محاولة الوقوف ثابتا ،معلّلا غبنه وغبن أحلامه وكلّ الانهيار فتحوّل من حالة " الانفعال العاطفيّ" إلى "الانفعال العقليّ" إنّه «الخلط بين الوظائف العضويّة للإنسان»[1]، وهذه سمة حداثيّة تجلّت في ديوان الشّاعر، بالإضافة إلى"فعل التّلقين" نجد أنّ الذّات الشّاعرة تحوّلت في المقطع الثّاني من نّفس القصيدة إذ حمّلت نفسها دلالات حداثيّة أخرى حيث يقول:

أَنَا الرِّحْلَةُ الَّتِي لَا تَنْتَهِي

أَنَا الْفَرْحَةُ الْعَالِقَه

وَالسَّفَرُ الْقَدِيمُ الَّذِي لاَ يَجِيْء

أَنَا الْقِصَّةُ الَّتِي لاَ تَنْتَهِي

أَنَا الْغُنْوَةُ الْحَارِقَة

وَالْمَطَرُ الْمَالِحُ عِنْدِي...

[1]- ينظر عبد الله الغذامي: تشريح النّص، دار الطليعة للطباعة والنّشر، بيروت، 1987، ص37.

هُوَ أَيْضًا لَا يَجِيءْ [1]

فالشّاعر وكأنّما يخاطب الدّمع الّذي توعّد بتلقينه، فاستحضر سؤدد المعنى ونسخ كلماته من عذريّة اللّغة، فتحوّلت الذّات الشّاعرة من خلالها إلى "رحلة لا تنتهي"و"فرحة عالقة" ثمّ يدخلنا الشّاعر عالما يقول في جدليّة"والسّفر القديم الّذي لا يجيء" حمّل الشّاعر السّفر دلالة غامضة لها وقعها الخاص في تجربة الشّاعر ، وعلى نفسيّته طبعا.

وسم "بوبكر رواغة" "نفسه" بالقصّة الّتي لا تنتهي، وبـ"الغنوة الحارقة" وكلّ هذه المعاني هي معان من إبداعه حيث جعل المستحيل ممكنا، و النّهايات منعدمة مع أنّنا نعلم أنّ لكلّ قصّة نهايتها ،ولكلّ رحلة نقطة نهاية أيضا.

تظهر حداثة لغته أيضا في قوله:

وَالْمَطَرُ الْمَالِحُ عِنْدِي...

هُوَ أَيْضًا لَا يَجِيْء [2]

يمكننا أن نقول عن سمات هذه اللّغة بأنّها: متمرّدة على المقاييس القاموسيّة وهي تتّسم باللّاعقلانيّة و اللّامنطقيّة، فقد أعطى "رواغة" المطر طعم "الملوحة" و جعلنا نصدّق أنّه مالح فعلا ،مع أنّه ليس كذلك وهنا قالت اللّغة "الرّواغيّة" مالم يقل وبطريقة غير مألوفة، وقد تجاوز كلّ القيود حيث جعل ينتظر المطر وهو لا يجيء ففعل"المجيء" هنا كسر كلّ التّوقعات فصرنا نرى المطر "شخصا" ينتظره الشاعر حيث فضّل هنا الشّاعر التّضحية بالدّلالة الأصليّة القاموسيّة في "مذبح" التّجاوز والّذي يعدّ مبدءا هامّا من مبادئ الحداثة، وأعطى مفرداتها معنى بكرا إيحائيّا خلّاقا،

[1]- بوبكر رواغة، الخرروج من دائرة الضّوء، ص77.

[2]- المرجع نفسه،ص77.

ينبعث من السّياق بدءا بكسر العلاقة المنطقيّة الّتي تحكم جواريّة الكلمات في التّراكيب ليعكس هذا الكسر.

يتمثّل هذا الانتهاك أو التّجاوز لقاموسيّة اللّغة أيضا في قصيدة"الجرح":

يُزَلْزِلُكَ الْحُزْنُ...

دَائِمًا يُزَلْزِلُكَ اَلْحُزْنُ

حَيْثُمَا شِئْتَ فَوَلِّ قَلْبَكَ شَطْرَهُ

أَنْتَ...خَارِطَةٌ قَابِلَةٌ لِلْدَّفْنِ

وَاَلْبَلَدُ الطَّيِّبُ فِيكَ..

لَمْ يَعُدْ طَيِّبًا

لَمْ يَعُدْ حُبًّا وَسَلَامًا

وَلَمْ يَعُدْ...

يَعْرِفُ مِحْنَةَ اَلْبَائِسِينْ[1]

يلاحظ المتلقّي في هذا المقطع عددا من التّراكيب القائمة على كسر العلاقة المنطقيّة في الجمع بين المكونات اللّفظيّة، هذا الكسر يعتبر مبدءا من مبادئ الحداثة الشعريّة، والّذي يؤدّي لا محالة إلى خروج الكلمات، و الألفاظ من دلالتها المعجميّة، بحثا عن دلالات أخرى حين يقول الشّاعر:"يزلزلك الحزن" و"فولّ قلبك شطره" و"أنت خارطة قابلة للدّفن" فإنّ العلاقات في هذه التّراكيب تبدو علاقات غريبة، تحقّق عنصر الدّهشة والمفاجأة، حيث عمل "رواغة" على إثارة تفجيرات فكريّة لدى القارئ،

[1]-بوبكر رواغة، الخروج من دائرة الضوء، ص100.

تدفعنا إلى التّمعن والتّفكير إذا ما كان ما نقرأه هو حقّا ما يريده الشّاعر ويقصده" «فالشّعر لا يهدم اللّغة العاديّة إلاّ لكي يعيد بناءها وفقا لتخطيط أسمى»[1]، تجلّى خروج "بوبكر رواغة" من قيد، وسجن التّقاليد اللّغويّة في المقطع الثّاني من قصيدة "الجرح" ،الّذي حطّم فيه المعاني الوضعيّة فأصبحت تشعّ بدلالات جديدة حيث يقول:

قَدْ أَرَانِي فِي عَيْنَيْكِ صَرْخَةً سَوْدَاءْ

أَوْ دَهْشَةً غَبْرَاءْ

قَدْ أَرَانِي فِي جَسَدِكَ سُؤَالاً مَارِقًا

أَوْ أَرَانِي بُغْتَةً حُلْمًا لِآخِرِ الرَّاحِلِينْ[2]

تتجلّى حداثة اللّغة الشعريّة في هذا المقطع ، من خلال الإنزيّاحات الّتي وظّفها "رواغة" والّتي يجدها القارئ في:(أراني في عينيك صرخة سوداء)، (أراني في جسدك سؤالا)،(أراني حلما لآخر الرّاحلين)، حققت هذه الإنزيّاحات عنصر المفاجأة فالمعنى الوضعيّ "للصرخة" أنها تسمع وكذلك (السؤال) إذ يستفزّ الشّاعر القارئَ من خلال ما يثيره فيه من إحساس بالغرابة ،يدفعه إلى البحث عن دلالات جديدة بعيدة عن تلك المعاني القاموسيّة وكأنّما هذا الشّاعر يقول:من يفهم ما أقول* ؟ وهذا السّؤال الشعريّ الوحيد الملائم، لأنّ الشّعر هو"لغة" واللّغة لا تعدّ كذلك إلاّ إذا كانت تعني أو تقول»[3]

---

[1]- جون كوهن: النّظريّة الشعريّة، ص72.

[2]-بوبكر رواغة، الخروج من دائرة الضّوء،ص101.

*(من يفهم ما أقول) عبارة عن بيت من إحدى مقطوعات الشّاعر الرّمزيّ" رامبو" يقول فيها: من يفهم ما أقول؟ ينبغي أن ينسل أو يطير، أيتها الفصول، أيّتها الصقور.

[3]-جون كوهن، النّظريّة الشّعريّة، ص369.

وبذلك بحث "رواغة" عن الكلمات في ذهنه وفي المعاجم وأعاد إليها معنى ربما فقدته في نظر شعراء الحداثة، فحاولوا أن يصوغوها صيّاغة غير مألوفة ويضعوها في مكان غير معتاد لها.

يقول "بوبكر رواغة" بلغة بكر في قصيدة"الرّأس":

يُقَابِلُنِي الْخَوْفُ

يُمَازِحُنِي عُنْفًا

يُحَاصِرُنِي

وَيَقُولُ لِي: إِقْرَأْ

مَا أَنَا بِقَارِئ

إِقْرَأْ بِأَنَّ الذَّنْبَ يَصْنَعُهُ الرَّأْسْ

وَ أَنَّ الْجَسَدَ يَمُوتُ فِي غُرْبَةِ الزُّحَامْ [1]

يعود بنا "بوبكر رواغة" من منبر الشّعر في هذا المقطع إلى حدائق اللّغة البكر، معيدا لها عذريّتها، وطهرها بحيث لا تتضمّن هذه الأسطر معنى محدّدا بل هي أسطر منفتحة على مجرّة من المدلولات اللّانهائيّة ،وهي سمة عرفت بها القصيدة الحداثيّة.

حوّل الشّاعر الخوف من معناه الوضعيّ إلى انزيّاحات ربّما مقصودة بحيث جمع بين الخوف الّذي يقابله حينا ويمازحه عنفا حينا آخر، ثم يعود هذا الخوف لمحاصرة الشّاعر قائلا: إقرأ ويردّ الشّاعر "ما أنا بقارئ" ثم يكرّر عليه فعل القراءة

[1]-بوبكر رواغة، الخروج من دائرة الضّوء، ص103.

وهنا تظهر شدّة تأثر الشّاعر وتعلقه"بالقرآن الكريم" وقصص الأنبياء بحيث يستحضر المتلقّي من خلال هذه الأسطر قصّة أوّل آية نزلت على سيّدنا محمّد صلّى الله عليه وسلّم في سورة "العلق"، ولكنّ المعنى العميق الّذي يرمي إليه"بوبكر رواغة" من خلال تناصّ القصّتين أبعد من المعنى السطحيّ الّذي يذهب إليه القارئ لأوّل وهلة وهنا يمكن أن نقول« إنّ محتوى القصيدة ينبغي أن يكون مختلفا عن التّفكير العاديّ، اختلاف الكلام العاديّ عن الكلام المنظوم»[1]وهو ما لمسناه في هذه الأسطر حقّا بحيث رأينا حمولة الدّلالة الّتي حملتها مفردات الشّاعر المفعمة بالمعاني اللاّنهائيّة واللاّمحدودة.

ويظهر ذلك من خلال قوله في المقطع الثّالث من قصيدة "الجسد الممزق"

وَطَنِي كَانَ رَبِيعًا

ضَاحِكَ الثَّغْرِ بَرِيئَ القَسَمَاتْ

وَاسِعَ الصَّدْرِ خَفِيفَ الْكَلِمَاتْ

كَانَ حُلْمًا مُسْتَقِيمًا...

كَانَ تَارِيخَ وُرُودْ.....

لَمْ تَمُتْ رُغْمَ سَوَادِ النَّكَبَاتْ

وَطَنِي كَانَ عَزِيزًا

يَغْمُرُ الْقَلْبُ صَفَاهْ [2]

[1]- جون كوهن: النّظريّة الشّعريّة، ص381.

[2]-بوبكر رواغة: الخروج من دائرة الضّوء، ص24-25.

تعدّد الدلالات من أهمّ السّمات الّتي ميّزت ديوان"الخروج من دائرة الضوء" فالوطن مثلا، أعلن حضوره في هذا الدّيوان من زوايا ورؤى متعدّدة وقد اتّسعت مدلولات هذا الوطن ،حيث عبّرت عن الوطن الأصل تارة ،وعن الحبيبة كوطن تارة أخرى، وعن الشّعر وطنا للشّاعر في بعض الأحيان.

أمّا وطن الشّاعر فكان الصبيّ وكان الحلم، وكان الرّبيع الضّاحك والصّدر الواسع، وكان تاريخ الورود الّذي لا يموت، حيث جعل منه الشّاعر قضيّة كبرى والّتي يجب أن تكون كذلك بالنّسبة لكلّ شاعر آخر بل وكلّ مواطن، إذن فالوطن هو ذلك المطلق الّذي سعى الشّاعر إلى العيش فيه ومن أجله ،وبذلك تحوّلت اللّغة إلى جسر تواصل عميق بين الشّاعر والوطن ومنه :« فإنّ الشّعر يقوم على الإبداع وينبغي أن يأخذ داخل النّفس الإنسانيّة كما هو، في روضة صافية خالصة، بقدر ما يتغنّى بها ويلقي الضّوء عليها تشكّل متعة الإنسان، هنا يوجد الرّمز ويوجد الإبداع، وتأخذ كلمة الشّعر معناها، إنّه على الإجمال الخلق البشريّ الوحيد الممكن، وحقيقة إذا كانت الأحجار* الكريمة الّتي تتحلّى بها لا تمثّل روحا حلوة فليس من المشروع أن نتحلّى بها»[1]،وبهذا تحوّلت لغة"بوبكر رواغة" من مجرّد وسيلة في الأداء والتّعبير الى غاية تكمن قيمتها فيما توحي به، لا فيما تولّده في النّصّ من أوضاع جديدة ولا فيما توضع في الأصل ومنه« فالشعر لغة مثيرة»[2]، وإغرائيّة على حدّ قول ملارميه: «ينبغي أن يكون في الشّعر ألغازا دائما»[3]وبذلك فإنّه يتجلّى لنا أنّ الغموض في ديوان"الخروج من دائرة الضّوء" ليس صدفةَ تفكيرٍ عجز عن إيجاد العبارة الملائمة

*في رأي الأخلاق الكريمة أنسب و أصّح من الأحجار الكريمة وربما يكون هذا بسبب الترجمة.

[1]-جون كوهين، النّظريّة الشّعريّة، ص387.

[2]-المرجع نفسه، ص415.

[3]- المرجع نفسه، ص387.

وإنّما يمكن القول أنّه منهج متَّبع لأنّه هو الّذي يشكّل شعريّة رسالته*، وكأنّها استجابة لدعوة "ت.س.إليوت"، الّتي تصبّ في جوهرها على اتخاذ واقع الحياة المعاصرة مادّة مضمونيّة للشّعر بدلاً من المضامين التقليديّة، والّتي لم تكن موجّهة للغة الشّعر بقدر ما وجّهت لمادة ومبدع هذه اللّغة»[1]، وبهذا يكون أفخر الشّعر ما غَمُضَ فلم يعطنا غرضه إلاّ بعد مماطلة منه. يقول "بوبكر رواغة" في المقطوعة العاشرة الموسومة بـ "استقالة كاذبة" من قصيدة"بطاقات غير بريديّة":

تَكَسَّرَ الْكَلاَمُ لَدَيْهَا

وَظَلَّ الشُّرُودُ يَقُودُ رُؤَاهَا

تَنَهَّدَ الْغِلُّ مِنْ وَجْنَتَيْهَا

وَغَطَّى السَّوَادُ بَيَاضَ دَنَاهَا

أَتَتْنِي تَجُرُّ جُنُونَ خُطَاهَا

تَقُولُ: وَدَاعًا إِلى لاَ لِقَاءْ

لأنِّي ألغَرِيبْ...

وَلَسْتُ مَنْ يَسْتَحِقُّ هَوَاهَا[2]

نجد أنّ لغة هذه الأسطر تنأى عن الوظيفة التقريريّة فهي لغة تخطّ انفصالها عن اللّغة العاديّة، حيث حاول الشّاعر أن يخلق علاقات إسناديّة جديدة:(تكسّر

*الرسالة الشعريّة: ظاهرة توصيليّة، ذات بنية خاصة تربط أساسا من الظاهرة الشعريّة و الظاهرة الإعلاميّة انطلاقا من الدلالة العامة للّغة والدّلالة الفنيّة والشكليّة للنّصّ

[1]-ينظر: عبد الحميد الحسامي، الحداثة في الشّعر المعاصر، ص98.

[2]-بوبكر رواغة، الخروج من دائرة الضّوء،ص139.

الكلام) و(الشرود يقود خطاها)، (تنهد الغلّ)، و(تجرّ جنون خطاها) هذه الانزيّاحات بين أطراف الإسناد أسهمت في توسيع فضاء الدلالات ،كما تمنح المتلقّي مجالا أوسع للتّأويل.

"بوبكر رواغة" هنا جسّد لنا مشهد الحبيبة الّتي جاءته منكسرة الكلام، شريدة الرؤى، مغتربة في جنون الخطى وأدخل بعد ذلك ذاته عالم هذه الغربة إذ قال: بأنّه غريب لا يستحقّ هواها ملغيا بلغته المألوف ،طامحا من خلالها إلى إبراز بحثه و أسئلته عن أسباب هذا الوداع حيث يقول:

وَحِينَ تَنَحَّيْتُ عَنْهَا قَلِيلاً

تَنَفَّسَ الحُزْنُ مِنْ مُقْلَتَاهَا

غَزَاهَا المَطَرْ

وَرَاحَتْ كَمَا الرِّيحُ تَدْعُوا السُّقُوطْ

وَتَبْكِي بَعِيدًا...

كَيْ لَا أَرَاهَا

بَقَيْتُ ..بَعِيدًا..بَعِيدًا..بَعِيدًا

أُسَائِلُ نَفْسِي: تُرَى مَا دَهَاهَا؟ [1]

ليتوّج "بوبكر رواغة" إجابة سؤاله باستقالة كاذبة، "أي أنّ الذّات الشّاعرة وجدت في الحبيبة كذبة الوداع، ورأت في عينيها أنّها تريد أن تهرب إليها عندما هربت منها بعدما بكته حين ودّعت بكاءً قالت عنه لغة "رواغة"أنّه بغزارة المطر.

[1]- بوبكر رواغة: الخروج من دائرة الضّوء،ص140.

2-2- وعي السّؤال:

يسعى الشّاعر الحداثيّ إلى اكتناه مشروعه الحداثيّ، حاملا بداخله رغبة ملحّة في تجاوز واقعه الشعريّ ،والخروج من أسر المنظومة التّقليديّة، وأطر الماضي لأنّ مغامرة الشّاعر تكمن في قدرته على ألتّجاوز و الإنجاز وكلّما حاول الشّاعر كسر أسوار الرّوتين وموادّ الواقع الجاهز، واستبطان القيم الجماليّة الّتي تحقق عنصر الإدهاش و المفاجأة إلى جانب اليقين الفكريّ، يكون_عبر ذلك_ قد تصاهر مع اللّغة وامتلك ألقها الخاصّ دون أن تسقطه في شباكها النّاعمة المغرية [1]

يتخطّى السّؤال مشكلة البداية ليجعل من نفسه لحظة البدء ذاتها، بمعنى أنّه ما يكاد ينبثق السّؤال حتى ينبثق معه ما يسأل عنه، بحيث أنّ التّساؤل هو أهمّ ما يبني عليه الشّاعر موضوعاته فالسّؤال كما يراه "البردوني" مفتاح الأسرار وصيحة الاهتمام[2]، وهو يحمل هاجس النّزوع لكتابة قصيدة متجاوزة للمألوف انطلاقا من رؤية جديدة للأشياء تتوهّج عن لهب لسّؤال ذاته.

وبذلك تتحوّل عمليّة الكتابة الشعريّة إلى مغامرة جماليّة تستبطن في جوهرها إعادة صياغة جديدة للوجود، في أطر تجعل القصيدة تتّسم بالخلق والابتكار وهذه هي مهمّة الشاعر الحداثيّ فالسؤال هو رغبة الكشف عن رؤى جديدة في عالم الكلمة الشّعريّة، وهذا ما احتضنته المقاطع الشّعريّة المجسّدة لتساؤل الشاعر الجزائريّ "بوبكر رواغة" حيث يقول في قصيدته الموسومة "عبد الله" في المقطع الثّاني منها:

إِيهْ... يَا عَبْدَ الله

---

[1]-ينظر: عبد الحميد الحسامي، الحداثة في الشّعر العربي المعاصر (الشعر اليمنيّ أنموذجا)، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013ص55.

[2]-ينظر:المرجع نفسه، ص49.

كَمْ يَلْزَمُكَ مِنَ الوَقْتِ كَيْ تَكُونْ؟

كَمْ يَلْزَمُكَ مِنَ الوَقْتِ كَيْ تَمُوتْ؟

كَمْ يَلْزَمُكَ مِنَ الوَقْتِ كَيْ تُعَمِّرَ فِي الخُفُوتْ؟

كَمْ يَلْزَمُكَ مِنَ الوَقْتِ كَيْ تَرَى جَلاَّدَكَ السَّامِرِي؟

يُحْبِطُ لَيْلَكَ بِالقَوَاصِمِ وَالعَوَاصِفِ وَالجُنُونْ [1]

في هذا المقطع يضع"بوبكر رواغة" ذاته في لحظةٍ من التوتّر، رافضا من خلالها واقع الشّاعر "عبد الله بوخالفة" رافعا إلى روحه هذه الكلمات، الّتي حملت هاجس التّساؤل عن الوقت الّذي يلزم الشّاعر كي يكون ويثبت وجوده وكيف أنّ الشّاعر لم تعرف مكانته إلاّ بعد وفاته جملة من التّساؤلات ألهبت قريحة الصّوت "الرّواغيّ" فسأل ميّتا عن الوقت الّذي يلزمه كي يموت ليتوّج بقسمٍ قال فيه :

لَكِنِّي أُقْسِمُ أَنَّكَ لَنْ تَهُونْ

غَدًا_ يَا صَاحِبِي فَجْرٌ جَدِيدْ [2]

في لحظة التوتّر العميق المنبثقة من نفسيّة الشّاعر،و الّتي نشأ حولها السّؤال عن تجربة شعريّة جادت بها قريحته وربّما كان السّبب وراء ذلك أنّ "بوبكر رواغة" يعاني من نّفس التّهميش لذلك حمل على عاتق كلماته شرف مكانة هذا الشّاعر الّذي أراد أن يخلّد روحه، في جدليّة حملت السؤال و الجواب قسما في الوقت ذاته«فالسّؤال حين يتموضع بين الضّرورة و اللاّمكان يحوّل الخطاب السّائر عن مقاصده

[1]-بوبكر رواغة: الخروج من دائرة الضّوء،ص37.

[2]-المرجع نفسه،ص38.

المحصورة بالرّضى والقبول..» [1]وبذلك فإنّ صداقة السّؤال ظلّت ضرورة أعلنت عن مكانة الشّاعر"عبد الله" في كلمات"بوبكر رواغة" ،وأخذت بها إلى طريق الصّحو و ألأمل رادّا له شرف مكانته.

أصبحت مهمّة الشّاعر المعاصر أن يطرح سؤاله، و أن يلقي شكوكه الّتي تبعث في نفسيته القلق في أحضان قصائده، وهذا ما يتجسّد في قصيدة"بوبكر رواغة" الموسومة " سؤال و أشياء أخرى" حيث يقول:

مَّا الَّذِي نَصْنَعُ بِالوَرْدِ إِذَا الْعِطْرُ انْتَشَى

مِنْ عَلَى الصَّدْرِ وَدَاسَتْهُ الزَّوَايَا؟

مَا الَّذِي نَرْوِيهِ لِلْبَحْرِ مَسَاءً...

ثُمَّ تَغْشَاهُ نِهَايَاتُ البَقَايَا؟

ثمّ يوّاصل القول في المقطع الأخير يقول:

" مَا الَّذِي نَصْنَعُ بِالكَذِبِ إِذاَ الدَّرْبُ هَوَى

وَتَهَدَّمَتْ تَوَارِيخُ الْهَدَايَا؟

لَسْتُ أَدْرِي هَلْ يُضِيءُ الْحُلْمُ فِينَا...

أَمْ كِلاَنَا يَحْضُنُ البُعْدَ وَنَبْقَى

صُورَةً أُخْرَى... وَأَطْرَافَ حَكَايَا؟ [2]

[1]-محمد بنيس، حداثة السؤال،ص141.

[2]- بوبكر رواغة، الخروج من دائرة الضّوء، ص56.

صاغ الشّاعر تجربته الشعوريّة المتأجّجة بنيران الحبّ والفراق في قالب الأسئلة المتتاليّة دون انقطاع ،وكانّ الشّاعر يعاتب الطّرف الآخر في حرقة ضياع الحبّ منه متسائلا عن مصيره بعدما يصير مجرّد حكاية، و كَأَنَّهُ وُرودٌ بلاَ عطْر وَدُمُوعٌ انْتَهَى الحُزْنُ فَلَمَّا تُذْرفْ؟

ويبدو أنّ الشّاعر لا ينتظر إجابة الطرف الآخر بل لا يسمح له بالرّد أصلا حيث ألقى الشاعر بحلم الرجوع في أحضان البعد في طيّات الحكايا، فالشّعر الجديد إذن أصبح رؤية منفتحة قبل أن يكون شكلا، فهو حركة وفعل كتابيّ نابع من ذات متحرّرة، طامحة، خلاّقة، حالمة، والشّاعر المبدع هو الّذي يجعل من شعره ضوءا ينير به طريقه الّذي يحفل بالتّساؤل المستمرّ، وهذا ما لمسناه في قصيدة بوبكر رواغة المعنونة ب"عزاء" فبالرّغم من أنّ عنوانها يوحي بالحزن واليأس إلاّ أنّ ما حملته أحرف العنوان يختلف حيث يقول:

حَيْثُمَا الشّمْسُ أَكون

حَيثُمَا الزّهْرُ يَكُونْ الذّكْرُ واللَهُ يَكُونْ

يَا فُؤَادي....

إنْ خَسرْتَ الحُبَّ فَالْشعْرُ حَنُونْ

إن ركبت البحر فالموج جنون

أَسْقَطَ الغَيْظَ طَويلاً

حَيْثُمَا الصَّبْرُ يَكُونُ النُّورُ واللَهُ يَكُونْ

يَا فُؤَادي...

إنْ فَقَدْتَ الدَّرْبَ فَالصَّمْتُ شُجُونٌ

فَجّر الشّعْرَ هَديلاً[1]

ضمّن الشاعر أسطره أملا جديدا واقنا على درب الصّبر، و الأمل في وجه الصّعاب وخسارة الحبّ الّذي حاربه بحنوّة الشّعر، و أمواج البحر وبأنّ الله معه دوما فالشّاعر في مأساة فؤاده لم يجد غير الشّعر فجرا جديدا، ولم يجد غير عنفوانه بديلا، فاستطاع هنا"بوبكر رواغة" أن يسقط آمال تساؤله على جراحه فأضحى الشعر دواء لها.

إنّ السّؤال إذن هو هاجس البحث عن شعر جديد لفجر جديد وغد جديد وعن«بلاغة جديدة تتجاوز ما قبل إلى مالم يقل، شعر الإبداع لا شعر التّقليد، الشّعر الحيّ لا الشّعر الميّت، الشّعر النّابع من الذّات لا المفروض عليها من الخارج، إنّه فتح حوار مع المستقبل لتتمكّن فاعليّة الإبداع من التّفجر والتّحقّق، إنّه الفعل و التّخطي ورؤية الأشياء في المستقبل لا في الماضي»[2]

إذن النّص الحداثيّ هو سؤال مستمرّ لكنّه ليس لماذا؟ بل هو دائما "كيف"؟ والسّؤال عن كيفيّة هو في حدّ ذاته سموّ عن الإجابات الجاهزة، وبهذا عاش الشّاعر مطلق حريّته في أحضان أسطره الشّعريّة حيث يقول"بوبكر رواغة" في مقطع بعنوان"القلم" من قصيدة "كلمات مهرّبة من ذاكرة النسيان"

قلمي يا سادتي لو يكتب خطير

لَوْ أَنَّني أَتْرُكُهُ يُمَارِسُ السّياسَة يَثُور

لَوْ أَنَّني أَتْرُكُهُ يُمَارِسُ القَدَاسَةَ يَثُورُ

[1]-بوبكر رواغة: الخروج من دائرة الضّوء، ص6-7.

[2]-عبد الحميد حسامي، الحداثة في الشّعر العربيّ المعاصر، ص53.

لَوْ أَنَّهُ....

تَفَلسَفَ في مَبْدَأ الحُبّ الَّذي اعْرِفُهُ

يُبَعثِرُ الأُمُورْ

لكُلّ هَذَا سَادَتي...

مَنْطقُهُ أَنْ يَكْتُبَ ويَكْتُبَ و يَكْتُبَ الكَثيرْ

وَيَحْتَملَ مُسْبّقًا عَوَاقبَ السُطُورْ. [1]

يصف الشّاعر "بوبكر رواغة" قلمه الّذي يرفض الواقع السياسيّ و الاجتماعيّ وبين حداثة نمط القصيدة يتجلّى لنا بصورة واضحة لدى الشّاعر الّذي كان حداثيا ، حيث تعكس هذه الأسطر الشّعر الجديد النّابع عن شعور نفسيّ وتعبير عن عوامل اجتماعيّة وسياسيّة عاناها وعاشها، وحاول التّعبير عنها بهذا الشّكل المختلف بعد أن ضاق النّمط التقليديّ عن استيعاب مشاكل تلك الاستجابة، وبين كلّ ما حملته الأسطر من غضب الشّاعر ورغبته الجامحة في الثّورة على ما يعايشه، نراه يختفي وراء القلم ملصقا به هذه الصّفات و الأبلغ من ذلك استعماله للحرف"لو"، الّذي رصع القصيدة وجعلها تتخبّط بين واقع الحصول واستحالة حصوله بالفعل.

"فبوبكر رواغة" شغله هاجس السّؤال و النّزوع إلى غد أفضل وتحمل ذلك المفردات: لو يكتب خطير، يثور، يبعثر الأمور، منطقه، أن يكتب، عواقب السطور.

وهنا يتجسّد معنى حداثته حيث ينطبق تساؤله وتعريف أبو الحداثيين العربن "أدونيس" للحداثة بأنّها تعني _فنيّا_ تساؤلا جذريّا يستكشف اللّغة الشّعريّة

[1]- بوبكر رواغة: الخروج من دائرة الضّوء، ص83-84.

ويستقصيها، وافتتاح آفاق تجريبيّة جديدة في الممارسة الكتابيّة، وابتكار طرائق جديدة للتعبير تكون في مستوى هذا التّساؤل»[1]

ربّما شكّل التّساؤل أهمّ ما اشتغل عليه الشّاعر"بوبكر رواغة" في ديوانه"الخروج من دائرة الضّوء"، وهو سؤال معرفيّ يتخطّى أطر الماضي قائم على نسق مغاير، يقوم على مبدأ الخروج عن المألوف في شبكة المفاهيم و الانفلات من فلكها فالشّعر محاولة اكتشاف ومعرفة الجانب الآخر من العالم، و يظهر"بوبكر رواغة" مغامرة اكتشافه في قصيدته"استراحة قلب" حيث يقول:

أَنَايَا رَفيقَةُ دَرْبي

سُؤَالٌ كَبيرٌ

وَقَلْبي المُعنّى صَبيٌّ صَغيرٌ

وَحُلمي المُسَافرُ عَبْرَ المَدَى

قَصيدٌ مُثيرٌ

دَعيني إذَا مَا أَتَيتُك يَومًا

بوَجْهي الحَسيرْ

أُفلسفُ حَيّ

وَأَقهَرُ كلَّ المَدَائن وَحْدي

والغَبيُّ الزَفيرْ

[1]-أدونيس، الثّابت والمتحوّل(صدمة الحداثة)، ص161_165.

لَعَليّ سَأُولَدُ مثل الوُرُودْ [1]

يؤدي الشّاعر فاعليّة مفخرته بذاته، حيث يسمّي نفسه "سؤالا" فالنّص مكتز بنزعة الشّاعر، حيث وظّف "رواغة" رؤى متغايرة سعى من خلالها لتمجيد ذاته تارة وحلمه بأن سيكون مثل الورود تارة أخرى، ومن خلال التّساؤلات الموظفة يسعى لخلخلة المعاني والمفاهيم القّارة الكامنة في الذّاكرة؛ لذا جاءت مفاهيمه مستقرّة وصادمة و مفصحة عن توجهات الذّات" الرواغية" الشّاعرة الطّامحة الثائرة.

ويمكننا صياغة قدرة الشّاعر على الاختراق والتّماهي على النّحو التّالي:

السّؤال

سؤال كبير (الاكتشاف)

←

قلبي المعنى صبيّ صغير (عالم جديد)

←

حلمي المسافر عبر المدى(عالم جديد مبتكر)

←

قصيد مثير(التّحول في الذّائقة الشعريّة)[2]

يتّضح السؤال إذن عبر عدّة مظاهر كالاكتشاف ،و الخروج إلى عالم جديد عبر حلم على بساط القصيد المثير، ولا يحتقّق ذلك إلاّ من خلال الشّعر.

[1]- بوبكر رواغة: الخروج من دائرة الضّوء، ص

[2]-ينظر: عبد الحميد الحسامي، الحداثة في الشّعر العربي المعاصر، ص57.

إنّ الشّاعر الحداثيّ في الجزائر مأخوذ بالسّؤال وبناء شعريّة جديدة وهذا ما اقتفيناه في ديوان" الخروج من دائرة الضّوء" فالسّؤال بصيرورته المتشكّلة، وقد انبنى على مفاهيم التّمرد وتوليد الإجابات الجديدة و الخروج عن المألوف في رؤية حداثيّة مغايرة.

الفصل الثّاني:

حداثة الصّورة والإيقاع.

حداثة الصّورة والإيقاع

1- حداثة الصّورة.

2- حداثة الإيقاع.

1-الصورة وحداثتها في الديوان:

يعدّ الشّعر تفكيرا بالصّورة، فهو يعبّر عن نفسيّة الشّاعر، ويعينه على تصوير الواقع تصويرا فنيّا، و«الصّورة الشعريّة أداة الشّاعر الأساسيّة في الخلق والتّصوير»[1]، فهي الشّكل والقالب الّذي يصبّ فيه الأديب أفكاره ومعانيه وعواطفه، غير أنّ هذا القالب يختلف من شاعر إلى آخر باختلاف أحوال الأديب (النّفسيّة والاجتماعيّة)، والموقف الّذي دعاه إلى قرض الشّعر فبواسطتها ينقل الشّاعر لنا حالات غامضة تخالج نفسه، فإذا أظهرها وعرضها عارية من الإيحاءات الشعريّة لا تثير فينا شيئا، وتبدو أهميّتها أيضا في شدّ انتباه السّامع للمعنى الكامن فيها وجعله منفعلا معه.

اتّسع مجال الحديث عن الصّورة في النّقد الحديث، وتعدّدت الرّؤى والتّعريفات والعناصر المشكّلة لها، وذهب النّقاد في تعريفها كلٌّ حسب مذهبه واتجاهه، وقد حظيت الصّورة الشعريّة بإهتمام بالغ بحيث ألغت القصيدة الحداثيّة إنشائيّة التعّبير المعروفة (فكرة وصورة)، وجعلت التّعبير يتمّ من خلال الصّورة، ورأت فيها أداة خلق وإبداع، والتّعبير الوحيد عن التّجربة الشعريّة كلّها[2]. في حين أصبحت اللّغة مجّرد وسيلة للتصوير لا أكثر، بعد أن كانت عنصرا لخلق

---

[1]-عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص78.

[2]-ينظر: نعيم اليافي: أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط1، 1993، ص198-199.

المفاجأة، أطلق شعراء الحداثة العنان لفاعليّة الصّورة الّتي تفاجئ وتكسر أفق توقع القارئ، لأنها تؤلف بين المتناقضات وتمزج الضدّين، وتشكّل المفارقة.

هي فجر الكلام بحيث أنّها تضع القارئ جدار الكائن المتكلّم، والقصيدة هي الّتي تلد الصورة، وبهذا فهي تضيف كائنا جديدا للغتنا تعبّر عنّا، وتجعل التّعبير يحدث ذات الوقت الذّي تجعلنا نتحدّث فيه[1]. وبهذا فإنّ الصّورة الشعريّة «هي وسيلة الشّاعر للتّجديد الشّعري والتّفرّد، يقاس بها نجاح الشّاعر في إقامة العلائق المنفردة الّتي تتجاوز المألوف بتقديم غير المألوف، من الصّلات و التّرابطات الّتي تضيف إلى التّجربة الإنسانيّة المطلقة وعيا جديدا، وما ينبغي للصّورة أن تحقّقه من التّوازنات بين ما ترصده من المظاهر الحيّة، وما يعادلها من الانفعالات والأبعاد التقنيّة، وما تعبّر عنه هذه المظاهر أو العناصر من أثر ذوقيّ مباشر أو تداع وارتباط لا شعوريّ مبهم لدى الشّاعر، تكشف عنه الصّورة بصيغة علائق إسقاط، لا تحمل انعكاسات مقيّدة، ثمّ لا بدّ للشّاعر أن يخلق الانسجام و الوحدة بين الصّور لتؤدي إحساسا موحدّا، يقضي إغفال أيّة صورة منها إلى خلل معنويّ واضح في القصيدة، وتهلهل بنائي مكشوف، فلا بدّ للصّورة إذن من أن تتماسك على أساس الوحدة والتّكامل »[2].فالإنسجام بين الصّور المشكّلة إن دلّ على خصّيصة فإنّه يدلّ على فحولة الشّاعر.

[1]- ينظر:صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النّصّ، سلسلة عالم المعرفة، كتب ثقافيّة، الكويت، ع164، 1992، ص186.
[2]- بشرى موسى صالح، الصّورة الشّعريّة في النّقد العربيّ الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص145.

1-1-إنعتاق الصّورة:

كانت غايّة الشّاعر الحداثيّ من استحداث الصّورة تقريب صورة العالم الممزّق في صورته الانهزاميّة، فكما العالم المرئيّ هو عالم فقد إتّزانه، عالم مسحوق القيم والمبادئ، عالم مختل الأنظمة، أنظمة سياسيّة اتّسمت بالدّكتاتوريّة، والّسلطويّة، فمزّقت بذلك الصّورة الحقيقيّة للشّعوب وتبعا لذلك جاءت الصّورة الشّعريّة الحداثيّة ملوّنة بهذه الصور الممزّقة والمسحوقة الّتي يمثلها الواقع المرئيّ.

والواقع أنّ شعرنا العربيّ الحداثيّ والجزائريّ خاصة، حافل بمثل هذه الصّور النّافذة إلى أعماق الواقع والكون، صورة شعريّة حداثيّة أعلن فيها الشّاعر الحداثيّ تمرّده على مختلف الأنظمة، فجاءت الصورة الشعريّة مصبوغة بلحظة المكاشفة،تلك اللّحظة الّتي لا تعترف بأحاديّة الزّمان والمكان، بل تعمل على التفتيت والهدم، ومن ثمّة جاءت قصائد الّشعر الحداثيّ محمّلة بتعدّد الأبعاد والرؤى، يقول " بوبكر رواغة" في قصيدة "بلاك بورد":

"يُفَاجِئُنِي وَجْهُكِ البِسْكرِيُّ

يُزَلْزَلُنِي حِينَ يَمْسِّي عَذَابْ

تُحَاصَرُني الكَلِمَاتُ الثَّقِيلَةُ

وَيَأْخُذُنِي الصَّمْتُ لَلْصَّمْتِ ..

وَفي رِحْلَةِ البَوْحَ يَأْتيَسُ الغَيَابْ

أُقَاوِمُ ثَوْرَتَكِ القَاسِيّة

أُقَاوِمُ أَكْثَرْ

وَأَكْسِرُ أَنْظِمَةَ التّيهِ فِيكِ

لَعلَّي مِنْ نَفْحَةِ النِّصْرِ أَغْفُو

وَأَنْسَاكَ أَكْثَرْ "[1]

هذه الأبيات وما تحمله من تشبيهات لهذه الفتاة أو المدينة الّتي يتغزّل بها "رواغة" حينا، ويظهر شدّة تعلّقه بها حينا آخر بعيدة عن الواقع كلّ البعد، بالرّغم من أنها مستوحاة منه ومنبثقة من نفسيّة باطنيّة« من حيث هو متلقي الأهواء المتنازعة، ومن حيث نفاذه وتغلغله في صميم الأشياء دون صورها الخارجيّة»[2]. فالصّور الّتي تحملها أسطر القصيدة ليست صورا خارجيّة التقطتها عين الشّاعر بل هي صورة تعبّر عن داخل الذّات الشّاعرة الّتي تعجز عن الإفصاح عمّا بداخلها مستعينة بذلك "الوجه البسكري" الّذي يربط القارئ بباقي خيوط العذاب والتّيه والكلمات الثّقيلة والثّورة القاسية والصّمت الّتي يريد من خلالها "رواغة" أن يغفو على أمل أن ينسى، حيث قام الخيال بصهر جميع هذه العناصر في بوتقة واحدة مشكّلة صورة العذاب

[1]- بوبكر رواغة، الخروج من دائرة الضّوء، ص46.

[2]- عزّ الدّين إسماعيل، الشّعر العربيّ المعاصر، ص257.

والحالة القاسية الّتي يعيشها الشّاعر بين رغبة البوح وألم الصّمت والمقاومة على أمل النسيان، حيث يظهر جليّا أنّ الشّاعر "بوبكر رواغة" عاش هذه التجربة واكتوى بنارها فنقلها صورة حية تجسّد تلك النّفسية المتأزمة والمتأرجحة بين نار الحبّ وعصيان النسيان، فيرسم لنا "رواغة" أو ينقل مشهد المساء حين تباغت ذهنه فيسارع ليغفو حتى ينسى على أوتار التناسي.

وحين يتحّدث "بوبكر رواغة" عن فتاته في تجربة شعرية فإنه يجد في " الأنتِ" سبلا أمثل للانطلاق لذلك يقول:

" وَأَنْتِ.. أيا طِفْلتِي الدَانيَة

تَجيئِين عُنْفًا يُبارِكُ خَوفِي

ويَبحَثُ عَنْ ضَرْبَةٍ قاَضيَة

تُوزعُنِي عَبْرَ كلّ الزَوَايَا..

قَصِيدَةُ شَعْرٍ..

تَنامُ وتَصْحُو بِلاَ قَافِيه

وَغَابَة زَهرٍ..

يُخَاصَمُهَا التُّرْبُ والسَّاقِيةْ "[1].

في هذه الأسطر لم يتحدّث الشّاعر عن هذه الفتاة كشكل خارجي بل مضى واصفا كيف تجيئه "عنفا"، وهو يتحدّث عنها انطلاقا من ذاته وما تثيره فيه فتجعله حينا قصيدة شعر متفاوتة ليس لها قافية، وتجعله غابة زهر حينا آخر تخاصم التّربة والساقية فيظهرها من خلال ثنائية " الأنا و الأنت" الحاضرة في أسطر القصيدة المصحوبة بنبرة الحبّ والعنفوان، تتشكّل لنا صورة الّتي عمل "رواغة" على عكسها لنا، ولعلّ الجانب اللافت للانتباه في هذه الصّورة تخلّيها عن التّشبه العاديّ، " فرواغة" عكس ما ألفناه عن وصف المرأة وتجاوز ذلك إلى ما يتشكّل من صراع داخل ذاته الشّاعرة، واللاّفت أكثر هو أن "رواغة" يحدث ما يحدث له بسبب "طفلته" هته الّتي رسمها من خلال كلماتها بريئة تارة(أيا طفلتي الدّانية)، ثمّ تتشكّل (ضربة قاضية) تارة أخرى فنجد الصّورة لنا أوصفا مختلفة هاربة من الذّات الرواغية المضطربة.

بالإضافة إلى وصف طفلته بكاميرا نفسيّة نجد "بوبكر رواغة" يسقط مشاعره الذّاتية على الطبيعة البسكريّة، فتبدو وكأنها تشركه حالته النّفسية بحزنها وفرحها يقول الشاعر في قصيدة "جمورة":

" لَيْسَ إلاّكِ بِقَلبِي..

[1]_ أبو بكر رواغة، الخروج من دائرة الضّوء، ص17.

رَاحِلٌ فيِ سِحْرِكِ البَاهِي أَنَا

وَعَلَى صَدْرِي مَلاَيين القَصَائِدْ

مُوغَلٌ فيِ وَجْهِكِ الطّلْقِ أَناَ

وَمِنَ الوَرْدَ أُحَلِيك قَلَائدَ

سَأَلُونِي

مَا الَذِي يُوجِزُ فِيكِ الحُبَّ رَسْمًا؟

قُلْتُ: إِيْهْ:

إِنَّهُ الرَّبُ الَّذي زَكَّى المَشَاهِدَ[1].

عملت هذه الصّورة على كسر القرائن والعلاقات المنطقيّة بين أطراف استعاراتها، حيث عمد الشّاعر على تشكيلها من ذاته، بعيدا عن اشتراك العقل بمنطقية فيها، فراح يقول الأشياء ويجعلها تمتلك العاطفة والشّعور، المتجاوبين مع شعوره وعاطفته فكانت الطبيعة "الجموريّة" سمفونيّة تعزف بقيادة "رواغة" الّذي تولى مهمة تجسيد الإحساس بجعل الّطبيعة تتوحد معه في همومه وفي أقراحه وأفراحه (راحة في سحرك)، (موغل في وجهك الطلق) مخفّفا بذلك الالتحام بين الذّات والصّورة المنقولة للقارئ.

[1] بوبكر رواغة: الخروج من دائرة الضوء، ص20-21.

ولأنّ الصّورة تربط –كغيرها من عناصر الإبداع- بتجربة الشّاعر العامّة، كما ترتبط بمشاعره وما يجول بخاطره من معان وأفكار في أثناء عمليّته الإبداعيّة، وتعتمد الصّورة على التّجربة الشعريّة وكذا الخاصّة تصقل نفسيّته وهذا ما نلتمسه في ديوان "الخروج من دائرة الضّوء" الّذي يفصل لنا تجربة " بوبكر رواغة" التي لاحظناها في ابدعته، حيث لمسنا ارتواء تجربته من الواقع الاجتماعي وكذا السياسي والدّيني ومعيشته لفترة حساسة مرت بها البلاد، وقد رأينا ذلك جليا في أحاسيس الشاعر وأفكاره التي تجلت في نصوصه الشعريّة.

1-2- التجسيد والتّشخيص:

يجدر الملاحظة على الصّورة في شعر "بوبكر رواغة" النّاتجة عن امتزاج الوجدان مع الواقع، استعانة "راوغة" بملامح التّجسيد والتّشخيص بالإضافة إلى الصّورة الّتي تقوم على المفارقة، وشواهد ذلك كثيرة ونعني بالتّشخيص persomfication ذلك التّعبير البلاغي الّذي يصبغ فيه على التّجريدات والحيوانات والمعاني والأشياء غير الحيّة شكلا... ،وفي التّشخيص قد يعتبر الكائن أو الشّخص من نسيج الخيال، ممثلا لفكرة أو موضوع، ولكون التّشخيص نوع الاستعارة نجده منهجا مطروقا في الشّعر كما يظهر في أنواع أخرى من الكتابة الأدبية[1].

[1])_ ابراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، ط1، 1986 ، ص85.

ويجمع "مجدي وهبة" بين هتين التقنيتين في قوله:« نسبه صفات البشر إلى أفكار مجرّدة أو إلى أشياء لا تتصف بالحياة مثل ذلك الفضائل والرّذائل المجسّدة في المسرح الأخلاقيّ أو في القصص الرمزيّ الأوروبيّ في العصور الوسطى، ومثاله أيضا مخاطبة الطّبيعة كأنّها شخص يسمع ويستجيب في الشعر و الأساطير»[1].

ومنه فإنّ التّشخيص والتّجسيد هما منح المعنويات ملامح الإنسان العاقل أو بعض أعضائه أو بعض صفاته.

ومن أمثلة ذلك يقول "بوبكر رواغة" في المقطع الأوّل من قصيدة "شرود":

" أَيُهَا المَوْجُ تَوَحَدْ..

فِي خَبَايَايَ الحَزِينَهْ

اَنْتَشِلْنِي...

أَعْطِنِي أَكْثَرَ مِنْ حُلْمِي الطَّرِيدِ

اِحْتَوِينِي.. [2]

[1]- مجدي وهبة: معجم المصطلحات في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1974، ص102.

[2]-بوبكر رواغة، الخروج من دائرة الضّوء، ص8.

تنقل الصّورة الأحاسيس تتصارع بداخل الذّات الشَاعرة، والحيرة في اتّخاذ القرار بحيث شخص "رواغة" الموج وجعله إنسانا يريد مساعدته وإخراجه من الضّيق الّذي هو فيه وتجلى ذلك في:(أيّها الموج توحد)، (انتشليني واحتويني) فشخص بذلك الحالة الّتي يعيشها وحاول التّخلص منها فلجأ إلى مقابلة الأمواج لما لها من قوة، ولعل الشّاعر يرى فيها أملا لأنّها تتجدّد في عملية المدّ والجزر وهنا نتذكر توظيف "نزار قبّاني" للموج حين قال:

"المَوْجُ الأَزْرَقُ فِي عَيْنِكِ

يُنَادِينِي نَحْوَ الأَعْمَاقْ

وَأنَا مَا عِنْدِي زَورَقْ

إَني أَتنفَسُ تَحْتَ المَاءَ

إنِي أَغْرَقُ أَغْرَقَ

أَغْرَقْ[1]

وجد الشّاعر الحداثيّ إذن في الطّبيعة (الموج)، متنفسا للتّعبير عمَا يختلج ذاته فأتقن بذلك وأبدع أجمل الصّور.

وفي المقطع الثّاني من قصيدة "الجسد الممزق" يقول "بوبكر رواغة" :

" وَطَنِي كَانَ عَمِيقْ

[2]- نزار قبّاني: منشورات نزار قبّاني، بيروت، ط3 ،2000

يَسْتَفِيقُ الصُّبحُ مَنْ نَوْمٍ عَمِيقٍ

وَيَدُرُّ المَاءَ فِي الوَجْهِ العَتِيقْ

لَمْ يَكُنْ يشْقيهِ فيِ الحُزنِ عَذَابْ

لَمْ يَكُنْ يُلْقيهَ فيَ التِّيهِ سَرابٌ

وَطَنِي كَانَ قَصِيدًا

يَنْشُرُ الكَوْنُ سَنَاهُ"[1].

تتجلّى مكانة الأرض (الوطن) بوضوح في نفسية الشاعر فقام بتشخيصها لكي تنهض من جديد متجسدا إرادة حب الوطن، (يستفيق الصّبح) و(يدرّ الماء) و(لم يكن يشقيه الحزن) فالشّاعر بصدد جعل هذا الوطن إنسانا ذو شخصيّة قويّة لا تقف في وجهه الصعاب ولا يعيق طريقه عائق، ونرى ذلك من خلال التّشخيص في الصّور الاستعاريّة الّتي قام "رواغة" بنسجها من خياله الخصب بحيث أن «الفنّان الحقّ والشّاعر الحقّ هو الّذي لا يصور إلا على حسب ما يرى وما يشعر»[(2)]. وهذا ما خلقه "رواغة" في هذه اللوحة التّشخصيّة للوطن بحيث مزج الشّاعر بين العالم الحسّي:(وطني، صبي، الوجه، العتيق) وبين العلم الشعوري: (الصبح، الحزن، العذاب، التيه، السراب، القصيدة). فأضحت صورة الوطن تشّع كومضة في فضاء

[1]-بوبكر رواغة، الخروج من دائرة الضّوء، ص24.

[2]- ينظر: محمّد فتوح أحمد: الحداثة الشّعريّة، الأصول والتّجليات، ص297.

النص "الرواغيّ"، محفزة القارئ التخيل وتمنّع هذا الوطن الخاص جدا من إبداع "رواغة" والمنبثقة صورة من صميم الذّات المبدعة.

1-3-الجمع بين الأضداد:

ظاهرة أخرى قامت عليها الصّورة الشعريّة الحداثيّة، بوصفها عالم جديد ينقل فيه الشّاعر الصّراعات والتناقضات وقد جاء:« الأضداد جمع ضدّ، وضدّ كل شيء ما نافاه، نحو البياض والسّواد، السّخاء والبخل، الشّجاعة والجبن، وليس كلّ ما خالف الشيء ضدّا له، ألا ترى بأن القوّة والجهل مختلفان وليس بضدان، وإنّما ضدّ القوّة الضّعف وضّد الجهل العلم، فالاختلاف أعم من التّضاد، إذ كلّ متضادّين مختلفين وليس كلّ مختلفين متضادّين»[1]. ومنه فإنّ التّضاد يعني كلمتان متنافراتان في المعنى وهو جزء من الاختلاف، وللتّضاد دلالة في تشكّل الصّورة الحداثيّة، وهذا ما جسده "بوكبر رواغة" في ديوان " الخروج من دائرة الضوء" إذ نجده قد استخدم كثيرا من المتضادات في قصيدة "الجسد الممزق"

" وَطَنِيَ كَانَ رَبيعًا

ضَاحِكَ الثَّغْرِ بَرِيئَ القَسَمَاتْ

وَاسِعَ الصَّدرِ خَفِيفَ الكَلِمَاتْ

كَانَ حُلْمًا مُسْتقِيمًا..

[1]- عبد القادر عبد الجليل: التنوعات اللغوية، دار الصفاء للنشر والتوزيع،ط1، عمان، 1998، ص339.

كَانَ تَارِيخَ وُرُودْ..

لَمْ تَمُتْ رَغْمَ سَوَادِ النَّكَبَاتْ

وَطَنِي كَانَ عَزِيزًا

يَغْمُرُ القَلْبُ صَفَاهُ

ثم يواصل:

وَطنِي صَارَ قَتيلاً

دُونَ إِطْلاَقِ الرّصَاصِ

دُونَ أَنْ يُعْلَنَ فِي اللّوْحِ قَصَاصٌ

وَطَنِي صَارَ هَزِيلاً

نَخَرَ الحِقْدُ

قُواهُ

وَجَرادُ اللَّيْلِ ثَقَبَاتُ رُبَاهُ[1]

يبدو أنّ "بو بكر رواغة" لم يستطع أن ينقل الصّورة الّتي آل إليها وطنه، إلّا بعد نقل الصّورة الّتي كان عليها، ليضع القارئ في ضدّيّة تضعه في الصّورة التي يريد الشّاعر نقلها إليه، بحيث يبدو أنّ "رواغة" يعيش صراعاً مع الواقع وهو يجسّد في هذه الثّنائيّة الضّدّيّة سخطه على ما آل إليه وطنه، فبعدما كان ربيعاً صار قتيلاً، وبعد ما كان واسع الصّدر ملمّاً مستقيماً وتاريخاً

[1]- بوبكر رواغة، الخروج من دائرة الضّوء، ص24_25.

للورود أصبح هزيلاً؛ ينخره الحقد، وبعدما كان هذا الوطن عزيزاً صافياً؛ ها هو يتحوّل في المقطع الثّاني إلى جسد منخور يقتات الجراد رباه.

وقد كان "رواغة" مبدعاً ماهراً في الجمع بين ما كان عليه الوطن وكيف أصبح، ولعلّ هذا التّوظيف للثّنائيّة الضّديّة يكشف عن الصّراع القائم بين متناقضات الحياة، بين الخطيئة ونتائجها، وبين الوطن والرّوح، وبين الحرب والورود، والانتصار والهزيمة.

والدّافع من وراء الجمع بين هذه المتناقضات؛ هو أنّ "رواغة" يسعى لإصلاح هذا الوطن من خلال صرخته الشّعريّة. ألا ترى أنّ هذه الصّورة المنقسمة الّتي رسمها تُجلي وطناً كان له مجد، وتجسّده في ظلال مخيّلتنا، فعشق هذا الوطن تحوّل إلى ثنائيّة ضدّيّة ناطقة في "جسد ممزّق" زاده في تجسيد الصّورة الشّعريّة الحداثيّة، بحيث أظهر "رواغة" عبقريّةً في رسم هذا الوطن بالكلمة الشّعريّة.

كان التّضادّ قواماً لها، حيث يقول رواغة أيضاً في المقطع الثّالث من قصيدة "نقطة نظامٍ مستعجلةٌ":

«مَاذَا لَوْ تَنَازَلَ الّذِينَ يَأْكُلُونَنَا

عَنْ زَرْعَ كُلِّ مَا بَشِرَ فِي دُرُوبِنَا

دَواعِي الخِصَامِ؟

مَاذَا لَوْ تَنَاسَيْنَا قليلاً

وَتَغَاضَيْنَا قَلِيلاً

وَتَنَفَّسْنَا جَمِيعاً

قَبْلَ أَنْ يَطْغَى الظَّلَامُ؟

فَيَصِيرَ الْكلُّ بَعْضاً

وَيصِيرَ البَعْضُ كُلّاً

وَيَطْفَح الرُّكَامُ » [1]

يقدّم "رواغة" في صورة ضدّيّة رائعةٍ رغبته في التّغيير، وحلمه الجامح في رؤية غد أفضل؛ من دون كره ولا نزاعات، وهو يريد من الّذين يزرعون الخبث والخصام بين أبناء البلد الواحد أو أبناء الأمّة الواحدة أن يتنازلوا عن ذلك، حتّى يصبح الجميع لحمة واحدة، لأنّه في خصامهم يعمّ الظّلام، وهو يريد (تنفّس الجميع) قبل أن ينتشر الظّلم و الخصام فيخيّم الظّلام، هذا الظّلام الذي يوحي من خلاله "رواغة" إلى واقع مرير وأسود. ثمّ يجمع في ضدّيّةٍ رائعةٍ أمنية أن(يصير الكلّ بعضا) و(يصير البعض كلّا).

لا توجد لحمة كهذه اللّحمة الّتي قدّمها "رواغة" بحيث أنّه جعل من البعض والكلّ شيئاً واحداً فتتجلّى غاية التّآزر، ومن خلال هذه الضّدّيّة يظهر الكلّ، فلولا البعض لما كان الكلّ ، ومن خلال ضدّيّة (البعض= الكلّ) يقدّم الشّاعر«نظرة مثاليّة تردّ الوجود إلى الكلّ وتراه فيها»[2]، وبذلك كانت الصّورة الشّعريّة عامّة بجميع ملامحها خلاصة الإبداع وهي يشدّ تأثيرها في المتلقّي كلّما تباعدت فيها العلائق، وكانت لا منطقيّة ويقول "عبد الملك مرتاض" في هذا الصّدد أنّ: «الصّورة الأدبيّة ليست تشبيهاً أو استعارة أو كنايةً أو مجازاً على وجه الضّرورة، بل كثيراً ما تمثّل هذه الصّورة في انزياحات اللّغة الشّعريّة..».[3]

وهذا ما يفسّر لجوء الشّاعر الحداثيّ إلى التّعبير بالتّضادّ الذي كان من بين أهمّ السّمات الحداثيّة، التي ميّزت الشّعر العربيّ والجزائريّ على وجه الخصوص.

---

[1]-بوبكر رواغة: الخروج من دائرة الضّوء، ص108_109.

[2]-ينظر: عبد المالك مرتاض، قضايا الشعريّات(مشابهة وتحليل لأهم قضايا الشّعر المعاصرة)، دار القدس، العربي، ط1، 2009، 321.

[3]- المرجع نفسه، ص323.

1-4-تلاحق الصّور وتكثيفها:

تتجلّى ظاهرة تلاحق الصّور وكثافتها في الحداثة الشّعريّة، بحيث عبّرت هذه الظّاهرة عن مدى وعي الشّاعر الحداثيّ وحقّقت له الخروج عن التّقليديّة، وكانت همزة وصل بين النّصّ والقارئ الفطن والواعي، فكانت هذه الصّور عنصراً جماليّاً يزرع في القارئ تلك الرّغبة الإبداعيّة الّتي تدفعه إلى ولوج سراديب هذا النّصّ، فيستحضر جلّ أدواته النّقديّة ويعيد كتابة النّصّ من جديد؛ وبذلك يعيش نفس اللّحظة الّتي عاشها الشّاعر أثناء الكتابة الأولى، ويرى "محمّد مناصرة" :«وإنّ في الغموض ليتجلّى سحر الفنّ، وإغراؤه، وخصوبة الفنّ وتراثه، الذي يحفّز القرائح ويؤجّجها للإبداع أو للتّذوّق أو للنّقد والتّقويم»[1]

وبذلك كان تكثيف الصّورة ظاهرةً جماليّةً في الشّعر الحديث طالما أجاد الشّاعر استثمارها في خياطة ثوبه الشّعريّ، حيث يقول "عزّ الدّين إسماعيل" أنّ: «الشّعر هو الغموض»[2]،ربّما كان غموض الصّور الشّعريّة الحداثيّة ناتجاً عن تلك الرّؤية التي يتميّز بها الشّاعر الحداثيّ نفسه، بحيث أنّه ينظر إلى الوجود بعين مميّزة ومختلفة.

ويعدّ "بوبكر رواغة" واحداً من بين الشّعراء الحداثيّين الذين كانت نظرتهم إلى الواقع وإلى الآخر نظرة متفرّدة بذاتها، فأبدع صوراً تحمل الواحدة منهنّ كمّاً لا نهائيّاً من الدّلالات، ويتجلّى ذلك في المقطوعة الموسومة بـ"إستقالة كاذبة" من قصيدة "بطاقات غير بريديّة":

«تَكَسَّر الكَلاَمُ لَدَيهَا

وظلَ الشّرودُ يَقُوُد رُؤَاهَا

تَنَهَّدَ الغِلُّ مِنْ وَجْنَتَيْهَا

---

[1]- محمد مناصرة: الشعر الجزائري الحديث: اتجاهاته وخصائصه الفنيّة، دار المغرب الإسلامي، بيروت لبنان، ط1، 1985، ص514.

[2]- عزّ الدّين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، ص188.

وَغَطَّى السَّوادُ بَياضَ دُنَاهَا

أَتَتنِي تَجُرُّ جُنُونَ خُطَاهَا

تَقُولُ: وَدَاعًا إِلىَ لَا لِقَاءٍ

لأنَّي الغَرِيبٌ..» [1]

تتتابع الصّور في هذا المقطع دون رابط منطقيّ، بحيث إنّها تحتوي على علاقات غريبة، يمكن التماسها جميعاً في (نقول وداعاً... إلى لا لقاء)، (تكسّر الكلام)، (تنهّد الغلّ)، (غطّى السّواد بياض دناها)، (تجرّ الجنون)، فهذه العلاقات خرجت عن المألوف فـ "رواغة" هنا بصدد الحديث عن "هاء" مستترة، جرى إلى اللّا لقاء فكسر بصوره ما من المستحيل أن يكسّر، وجعل الشّرود قائداً يقود الخطى في عالمه الخياليّ الخصب، ثمّ رسم مفارقة جميلة حين جعل السّواد يغطّي البياض. جملة من الصّور المتلاحقة والدّلالات المكثّفة، الّتي تجعل القارئ يستقبل وابلاً من الأسئلة، تقود إلى التّفكير والتّأويل بحسب مخزونه المعرفيّ، ويقول "رواغة" أيضا في معرض حديثه عن "الحبّ" في قصيدة "خاتمة الحديث":

«مَا الحُبُّ يَا سَيِّدَتِي...

إِنْ لَمْ يَكُنْ وِلادَةً جَدِيدَةً

تَمُوجُ فِي شَرْعِ السَّمَاءِ

إَنْ لَمْ يَكُنْ...

طُفُولَةٌ بَرِيئَةٌ تُقْصِي العَنَاءَ

إِنْ لَمْ يَكُنْ طُهْراً وعَطْفاً وصَفَاءً

إِنْ لَمْ يَكُنْ...

[1]- بوبكر رواغة، الخروج من دائرة الضوء، ص139.

مَدِينَةٌ تَنَامُ فِي عِزِّ النَّقَاءِ

وَفَرْحَةٌ كُبْرَى تَضُمُّ التُّعَسَاءَ»[1]

حمل "بو بكر رواغة" في سؤله عن الحبّ مجموعة من الصّور المتلاحقة والمكثّفة، الّتي حملت في طيّاتها إجابة غامضة عن الحبّ، وتمثّل ذلك في (ولادة جديدة)، (طفولة بريئة)، (طهرا، عطفا، صفاء)، ثمّ (مدينة نائمة في النّقاء) فـ (فرحة تضمّ التّعساء) يجعل "رواغة" من خلال هذه الصّور القارئ يفكّك ويعيد التّركيب، حتّى يتوصّل أخيرا إلى معرفة الحبّ؛ الّذي كان يتلخّص بالنّسبة إليه في مجموعة المشاعر والعواطف، غير أنّ "رواغة" أعطاه صورة جديدة «فما دام المقصود في العمل الشّعريّ أن ينقل أثر التّجربة من نفس إلى نفس، وما دام بعض المدركات قادراً على أن ينقل الوقع الذّاتيّ لمدرك آخر»[2] فمن الطّبيعيّ إذن أن يستعين الشّاعر الحداثيّ بصورٍ مكثّفة منبثقةٍ من علائق النّفس الشّاعرة وأسرارها الكامنة، وهذا ما جسّده "بو بكر رواغة" في تعريفه للحبّ، فحمّله خاتمة في صورة عتاب واعتراف أيضاً، إذ يبدو أنّ الذّات الشّاعرة تتوجّه بهذه الصّور المتلاحقة تعاتب أو تدعو إلى الحبّ تلك المدينة النّقيّة، التي برغم تلاحق الصّور إلّا أنّ هناك خيطاً دلاليّاً شعوريّاً يلفّها ويجمعها جميعا في بوتقة دلاليّةٍ واحدةٍ، وإن عجز المتلقّي عن إدراكها، ساعده الإحساس والشّعور بتجاوز التّبلّة لكلّ وصوف الحبّ المعهودة ومعانقتها أقصى درجات الخيال بالخيط الشّعوريّ الذي يجمعها لتصبح صورة الحبّ صورة رئيسيّةً.

يبدو أنّ هذا التّنوّع والغموض ينبع من تعدّد التّجارب الشّعوريّة وبنيانها، وعندها يمكن تصوّر عدد غزير من التّجارب الشّعريّة التي يكون الخيال عماداً لها والّذي هو «القدرة على تكوين صورة ذهنيّة لأشياء غابت عن متناول الحسّ»[3] منه فالصّورة هي وثيقة الارتباط

---

[1]-بوبكر رواغة، الخروج من دائرة الضّوء، ص63_64..

[2]- محمد فتوح، الحداثة الشّعريّة(الأصول و التّجليات)،ص388.

[3]- جابر عصفور، الصّورة الفنيّة في التّراث النّقدي والبلاغي، ص13.

بالخيال، وأيّ مفهوم للقدرة الشّعريّة لا يمكن أن يقوم على أساس مكينٍ من مفهومٍ متماسكٍ للخيال الشّعريّ»[1].

وطالما كانت الصّورة ملازمة للخيال، فإنّه عندما يسرح الشّاعر بخياله يجد نفسه يوظّف وبشكل لا إراديّ رموزاً مستمدّةً من ثقافته وبيئته ودينه وتراثه، فشكّل بذلك صورةً أدّت إلى الغموض، فكسر أفق توقّع المتلقّي إنّها:

1-5- الصّورة الرّمز:

وهي صورة تقيم نوعاً من التّوافق بين إقتران الصّورة بالمجاز بحيث: «اللّغة في أصلها رموز أُصطلِح عليها لتثير في النّفس معاني وعواطف»[2]، ويلجأ المبدع إلى الصّورة الرّمز رغبةً منه في التّلميح دون التّصريح عن تجربته الشّعوريّة المتأجّجة والمضطربة، والتي لا يمكنه التّعبير عنها إلّا من خلال الصّورة الرّمز لأنّها ذات إيحاء جمّ، ومظهر إيجاز واضح، ومنه لا يعود أمام المبدع إلّا سبيل هذه الصّورة التي تستثير و تستفزّ المتلقّي وتوقظ فيه جملة من الاحتمالات المشابهة عند تفاعله مع تلك الصّورة بشكل مناسب.

تعدّت اللّغة الشّعريّة الصّورة ولم تكتف بها فتجاوزتها في بحثها عن الإيحاء والتّوسّع والشّمول إلى الرّمز و«طبيعة الرّمز طبيعة غنيّة مثيرة»[3]، فهو يوسّع ويزيد السّياق رحابةً وعمقاً، وتمتدّ ساحته «إلى حدّ استيعاب الدّلالات المتقابلة أو المتناقضة»[4] وبذلك تتحقّق للشّاعر رغبته في إيجاد أسلوبه الخاصّ، فإنّه «عندما يستخدم الشّاعر كلماتٍ، مثل: البحر، القمر، النّجم... إلخ، فإنّه يستخدم عندئذ دلالات رمزيّة، وربّما كانت بعض هذه الدّلالات مشتركة بين معظم النّاس، ولكنّ استخدامه لها يكون له قوّة التّأثير الشّعريّ»[5]

---

[1]-جابر عصفور، الصّورة الفنيّة في التّراث النّقديّ و البلاغيّ، ص13.

[2]- محمد فتوح، الحداثة الشّعريّة(الأصول والتّجليات)، ص 401.

[3]- عز الدين إسماعيل الشّعر العربيّ المعاصر، ص196.

[4]- خالدة سعيد، حركيّة الإبداع، دار العودة، بيروت، ط2، 1982، ص125.

[5]- عزّ الدّين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، ص 192.

لذلك عمد الشّاعر الحداثيّ إلى تخصيب نصّه الشّعريّ بمخصّبات أثرت نصوصه، ومنحته قدراً من العمق الفكريّ الموضوعيّ، ويعدّ الرّمز من أهمّ المخصّبات التي يستدعيها الشّاعر من حقول معرفيّة أخرى، عالقة في ثقافته كالحقل الأسطوريّ والحقل الشّعبي... إلخ، ويعدّ الخطاب الأدبيّ خطاباً رمزيّاً بحيث «أنّه جهد تعبيريّ يحتشد بدلالات رمزيّة تتفاوت حيويّة وفرادة من شاعر لآخر»[1] ، هذا فضلا عن أنّ طبيعة الرّمز الفنّيّة والمثيرة تجعل التّعبيريّة سبباً في جلاء الصّورة الّتي يعبّر عنها الشّاعر، دون أن يراعي أيّة محظورات مهما كانت، سواء أكان هذا الرّمز دينيّاً أو علميّاً أو لغويّاً.

وتكمن القيمة الدّلاليّة للرّمز في تشكّل الصّورة من خلاله ما يحدثه من تناغم في السّياق العامّ للنّصّ، فالرّمز سمة في الأسلوب وليس سمة للكلمات.

لجأ الشّاعر الحداثيّ إلى توظيف الرّمز في تجربته الشّعريّة، وقد أُعتبِر ذلك من أهمّ السّمات الحداثيّة بحيث لم تكن حداثة القصيدة العربيّة في خروج الشّاعر العربيّ على الوزن والقافية، بل تتمثّل حقّاً في انعطافته الكبرى لبلورة رؤية خاصّة به، وما ترتّب عن ذلك من بحث عن رموز وأساطير وأقنعة يجسّد فيها ومن خلالها رؤاها ويمنحها شكلاً حيّاً ملموسا.

[1]- علي جعفر العلاق، في حداثة النّصّ الشعريّ، دار الشؤون الثقافيّة، بغداد،ط1، 1992، ص55-56.

ويعدّ "بوبكر رواغة" من الشّعراء الحداثيين الذّين وظّفوا الضّرورة الرّمزيَة في نصوصهم الإبداعية، ويعدّ ديوان "الخروج من دائرة الضّوء" شاهد عيان على هذا التّوظيف، و الشّاعر الموصوف بالكامل المثالي يزجّ النّفس الإنسانية كلّها في العمل، بحيث تمتدّ المعرفة الرّمزيّة إلى كلّ ما يمكن أن يعرفه الإنسان.

وما يمكن أن يقال عن الرّمز عند"كولردج" أنّ له طابع السّرّ المقدس، وبغض أوجه التّشابه و الرّمز لا يدعنا نقف جانبا و نحيل الطّرف فيه، نترك الأشياء تشير إلينا، بل يسحبنا إلى تجربته هو، الّتي هي في الوقت نفسه تجربة الشّاعر وعالمه، وشعر الرّمز هو لا محالة شعر لقاء [1]،ناهيك على أنّ هناك من يعتبر الفنّ بأنّه خلق أشكال رمزيّة للشّعور الإنسانيّ[2]

وأصبح توظيف الرّمز عند شعراء العرب الحداثيين و المعاصرين من المقتضيات الّتي يفرضها الواقع الاجتماعيّ و السياسيّ وحتّى النفسيّ، وعلى إثر هذا سارع الشّعراء إلى الاستعانة به و الاتّكاء عليه، كلّ حسب تجربته ونظرته الخاصّة ممّا حقّق لهم التّقدم على المستوى المضمونيّ و الجماليّ للقصيدة.

وقد تعدّدت أنواع الرّموز في تشكيل الصّورة كما تعدّدت تفسيراتها وتأويلاتها، بحيث نجد:

1-5-1-الرّمز الطبيعي:

استطاعت الطّبيعة بسحرها أن تجعل من الشّاعر يتّخذها ملجأ له وحضنا دافئا، وأن يتّخذ منها رمزا يجسّد من خلاله أحواله الشّخصيّة و الباطنيّة في تفسيره لرؤيته وعكس مشاعره، فكانت ملهمته الأولى بلا منازع، فتأمّل الشّاعر الحداثيّ اللّيل و النهار و الأقمار، والنّجوم و حتّى الألوان الموجوة بالطّبيعة، وقد راعى الشّعراء استخدامهم

[1]- ينظر: محمد فتوح أحمد، الرّمز والرّمزيّة في الشّعر المعاصر، ص122.

[2]- نفسه، ص23.

الرّمز، بحيث أنّ العمل الأدبيّ أقيم فيه« فالقوّة في أيّ استخدام خاصّ للرّمز لا تعتمد على الرّمز نفسه، بمقدار ما تعتمد على السّياق»[1]

لذلك كان الشّاعر يختار رموزه على الأساس النّفسيّ، بحيث أنّ أوّل ما ينبغي إدراكه في هذا الصّدد أنّ الرّمز عبارة عن رؤية يتحقّق فيها التّفاعل بين الذّات و الموضوع، ويعمل على توحيد ما يبدو مبعثرا من عناصر الوجود[2]، وبذلك التّجربة الشّعوريّة إلى الضّوء بطريقة فنيّة، تجعل من الصّور مكثّفة وتزيدها دلالة و إيحاءا.

ومن خلال معاينة نصوص ديوان"الخروج من دائرة الضّوء" وجدناها يومض عددا من الرّموز الطبيعيّة الّتي شدّة تأثر"بوبكر رواغة" بالطّبيعة فاستوحى منها تعابيره و استخدماتها، للإفصاح عن مختلجات نفسه في صور رمزيّة غاية في الجمال و الفنيّة ففي قصيدة"عزاء" تجده يجعل من "الشّمس" منبثقا لأحاسيسه و ملاذا آمنا ودافئا لنفسيّته وإضاءة للعتمة، الّتي يخلّفها فقدان الحبّ ناهيك عن انصرافه إلى "البحر"و"الموج" الّذي رأى في مدّه وجزره عودة للحياة واستمرارية وعلاقة تخلقها الشّمس، بحيث أنّه في...شروقها دلالة يوم جديد، ونور يشرق على حياتنا ليبعث بها الأمل في حياتنا فيمحي من على قلب الشّاعر اليأس، و يأمر فؤاده بالوقوف في وجه الحزن وعدم الاستسلام له أو الرّضوخ وهو في كلّ هذه المواقف يفوّض أمره لله إيمانا منه أنّه لن يصيبه إلاّ ما كتب الله له.

كما قد وظّف الشّاعر عناصر الطّبيعة متأمّلا في خلقها وتوازن هذا الكون، وحاول أن ينسج على منواله قصيدة متوازنة مفعمة"بأنوار" الطّبيعة مضادة بقمرها مختلفة كتعاقب"اللّيل" و "النّهار" تحمل إلى القارئ نسمة"الصّبح" العليل، فأنتج نصوصا شعريّة

[1]- عز الدّين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، ص200.

[2]-ينظر: محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعريّة، ص281.

كذلك"السنبلة" الّتي نبتت في رحم الأرض بفعل"الماء"وفي استخدامه للماء يقول"رواغة" من قصيدة"ذكرى باب الواد":

"هَانُونُ نَذْكُرُ سَادَتِي
فِي البَدْءِ كَانَ المَاءُ
فَي البَدْءَ جَاءَ المَاءُ
وَجَاءَ حَتىَ الحَالِمُونَ
أَحَدٌ...أَحَدٌ
اليَوْمَ تَزْدَهِرُ البَلَدْ
لَكِنْ بَعْدَ الفَجْرِ لَمْ يَعُدْ مَاؤُنَا مَاءً
بَلْ فَاضَ فِي كُلِّ الجِهَاتِ
فَالسَّبِيلُ فِي كُلِّ مَكَانٍ
والسَّبِيلُ فِي كُلَّ مَكَانٍ
أَحَدٌ...أَحَدْ [1]

ارتبط النّصّ الشّعريّ ارتباطا وثيقا لما حصل في مدينة"باب الواد" فالشّاعر يعيد سرد ما وقع، بيد أنّه يصوّر لنا الأحداث تصويرا فنيّا، فالماء عادة يرمز إلى الحياة لقوله تعالى:« وجعلنا من الماء كلّ شيء حيّا » [2] الأنبياء، الآية_30_

فالماء هو جزء منّا نميل لمعرفته، و التّأمّل فيه ثمّ في أنفسنا، ورمز الماء ما زال يحوي الكثير من المجهولات، و الماء تتغيّر دلالته حسب وجهة النّفس الّتي تنظر إليه ويبدوا أنّ الشّاعر مترع التجربة، عاشها واكتوى بنارها، وبذلك فهو ينظر إلى رمز الماء نظرة مزدوجة، تمثّلت الرؤية الأولى في تلك النّظرة الإيجابيّة للماء، بحيث أنّ الماء

[1]- بوبكر رواغة، الخروج من دائرة الضّوء، ص119-120

[2]-ينظر: محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعريّة، الأصول والتجليات، ص268.

يعني العودة و الأمل و النبات من جديد، و يتمظهر ذلك في(اليوم تزدهر البلد) ثمّ تنقلب الرؤية بعد "لكن" وبعد الفجر بحيث زاد الماء عن حدّة، ولم يعد الماء مثلما أراده الحالمون.

وهنا نلمس تلك النّظرة المتشائمة، ويظهر تغلغل الحزن، وتدخل النّفس الشّاعرة إلى عالم التّيه و الحيرة، فقد تغيّر الماء عن الماء الأوّل، حيث فاض، وكثرة الماء وفيضاناته لا تؤدّي إلى الازدهار وإنّما تؤدي إلى الدّمار بحيث أصبح(السّيل من كلّ مكان وفي كلّ مكان).

وهنا تتجسّد قوّة وغزارة الماء، الّذي انقلب من رحمة ربّما إلى نقمة، ولا يحمّل "بوبكر رواغة" الذّنب "للماء" فهو يغوص إلى أعمق من مجرّد وصف الحالة الّتي آلت إليها "باب وادينا" بعد فيضان"الماء" الّذي دمّر والّذي استخدمه الشّاعر حتّى يستفسر أخيرا من سادة الحكم لما يموت الفقراء، وكم مرّة سيكونون فيها دائما هم أوّل الضحايا، و ربّما ينادي من خلال أسطره، ويوجّه نداء لسادة، أي اصنعوا وابنوا ما يوقف سيل "الماء" الّذي استخدمه الشّاعر استخداما مختلفا عمّا يعنيه عموما.

ثمّ إنّ الرّمز ينأى عمّا هو من خصائص المجاز كالقرينة، لأنّ التأويل فيه غالبا ما يعتمد على مجرّد ارتباطاتنا وذكرياتنا العاطفيّة الّتي لا أساس لها في أيّة مقارنة منطقيّة[1] ف"بوبكر رواغة" في قصيدته "حلم حمار" يحدثنا عن حماره فيقول:

"مَرَّةً ...

اِنْفَجَرَ حَمَارِي ضَاحِكًا وَقَالَ:

"إنَّنِي يَا سيَّدِي أَشْعُرُ بِالْدُّوارْ"

قُلْتُ: لِمَاذَا يَا حِمَارِي الجَمِيلْ؟

قَالَ:حَلُمْتُ أَمْسَ سَيِّدِي...

[1])_ ينظر: محمد فتوح أحمد، الحداثة الشّعريّة/ الأصول و(التّجليات)، ص268.

رَأَيْتُنِي لاَ أُشْبِهُ الحَمَارْ
وَأَنّنِي جَلَسْتُ قُرْبَ لِينَةٍ
لَأَنْظم الأَشْعَارْ
وَأَنّهُ أَصْبحَ لِي جَنّتَانْ
وَيُواصِلُ:رَأَيتَنِي...أَحْمِلُ سَبْعَ سُنْبلُاتْ
سُنْبُلَةٌ..تُسَبِّحُ فِي التُّرابْ
سُنْبلَةٌ...تَنْظُرُ فِي السَّحَابْ
سُنْبُلَةٌ ...تؤمِنُ بالرَّبِيعْ
سُنْبُلةٌ....تَكْفُرُ بِالْغيَابْ
سُنْبُلةٌ...تَسْكُنُ فيِ العُيُونْ
سُنبلةٌ...تَعْلقُ بَالرَقابْ
سُنْبلَةٌ...لَا تَعْرِفُ المَدِيحْ عَادِةً
لَكنِّها تُمَجّدُ العِقابْ[1]

بعد قراءة أسطر هذا النّصّ الشعريّ، نصبح على يقين بأنّ الشّاعر بعد هذه الصّورة الرّمزيّة والّتي يمكن اعتبارها قرينة تعيّن المقصود، لم يتحدّث عن"حمار" حقيقيّ، بل كان يتحدّث عن إنسان قد قصرت به الأيام عن تحقيق مطامحه، فإذا به يتّخذ من السنبلة شريكة لهذا الحمار، ويمكننا أن نمسّ أهميّة السنبلة لدى الشّاعر، بحيث أنّها تزاوج بين حلم الحمار و الواقع المرير وكبرياء النّاس، وهي دلالة معتمدة لتقريب صورة ما يعيشه النّاس في ظلّ الحكم، ويبدوا أنّ الشّاعر ابتكر وجها جديدا(الحمار) في نصّ التّأمّل

[1]- بوبكر رواغة: الخروج من دائرة الضّوء، ص115، 116.

الّذي يعتمد على ذاكرة وتجربة شعوريّة خاصّة بالشّاعر، تمّ توظيفها بالتّوافق مع الواقع و استشراف القادم و إن كان بعيدا، بحيث يخلص"رواغة" في قصيدته ليقول:

مَاذَا عَسَانِي يَا حِمَارْ أَنْ أَقُولْ؟
سِوَى أَدَامَ اللَّه خَلقَكَ "حمار"
وَ أَهْلكَ حَميرْ
فَفِي مَدينَتِي يَا صَاحِبِي
لاَ تَرحَمُ السِّياطْ صَرخَة الكِلابْ
فَكيفَ تَرحمُ دُعَابةَ الحَميرْ؟[1]

تفسير يحمل الكثير من الدّلالات و الإيماءات، بيد أنّ الغريب في الأمر هو دعابة هذا "الحمار" الّذي نسجه"رواغة" نسجا ، وجعل منه رمزا، عبّر من خلاله عن واقع مرير فباختلاف أصناف السّنابل يختلف البشر، وعليه فإنّ كلّ ما تجاوبت وتفاعلت معه بصيرة"رواغة" من خلال الحمار في عناصر الواقع، صالح لأن يكون رمزا، فالشّاعر بعد أن استمدّ صورة الرّمز (الحمار و السنبلة) من واقع الطّبيعة المألوف، يحاول بعث أحلام فما حلم هذا"الحمار"إلاّ إشارة من "رواغة" إلى ما يكابده من قلق ويأس وانطواء.

1-5-2-الرّمز التّاريخيّ:

شكّل الماضي ولا زال يشكّل أهمّ رافد من الرّوافد الّتي استسقى منها الشّاعر الحداثيّ وقائعه ونماذجه الثّقافيّة، فالإنسان وثيق الصّلة بماضيه، غير منقطع الصّلة بتاريخه، و لقد وجد الشّعراء في الرّمز التّاريخيّ بغيتهم، فظلّوا يحفرون في الذّاكرة التّاريخيّة« فليس الماضي بالنّسبة للشّاعر الحداثيّ زمنا منقضيا، أو ذكرى ميتة لا يمكن استعادتها، أو بعث حياة في رمادها المتجهّم، بل على العكس من ذلك حيوات متفرّدة

[1]- بوبكر رواغة، الخروج من دائرة الضّوء، ص116،155.

وطاقة روحيّة جيّاشة، وهو أيضا زمن يكتظّ بالدلالة و الغنى والتّوتر، يظلّ قادرا على تقديم العون جماليّا للشّاعر» [1]، استلهم الشّاعر الحداثيّ رموزه إذن من الذّاكرة التاريخيّة وحاول أن يخلق كفرده الشّعريّ من خلال تفنّنه في توظيفها بطرق جماليّة، حتّى أصبح مادّة بناء نصّ شعريّ، ومن خلال استقرائنا لتجربة"رواغة" في رحاب"ديوان" الخروج من دائرة الضّوء" تجلّى لنا عدد من الرّموز التّاريخيّة، حيث يقول في قصيدته المعنونة بـ"بلقيس الأخرى" في المقطع الخامس:

أُحبّكِ_بَلقِيسْ كُنت النّمَاء

وكُنتُ شَاعِرًا مُستَقبِما

لنَا وحدُنَا كلّ ظِلّ النَّهَارْ

لَنَا وَحْدَنَا كلّ هَذَا الحَوَارْ

لَنَا وَحْدُنَا كُلَّ سِحْرَ اللِّقَاءْ

وَحَتّى الصَّباحَ لَنَا والمَسَاءْ"[2]

تعدّ شخصيّة"بلقيس" شخصيّة تاريخيّة، وهو اسم ذو دلالة طاغية في العهد القديم، ونحن نعرف من خلال الأقوال التّاريخيّة المتواترة الحقيقيّ منها والأسطوريّ، حيث كانت"بلقيس ملكة سبأ" كما يرمز لها عادة، وقد قال الله تعالى في كتابه العزيز« و أوتيت من كلّ شيء ولها عرش عظيم»-سورة النّمل الآية23- وقد استلهم "رواغة" دلالة هذا الرّمز التاريخيّ و أسقطه على أنثاه، ليضفي عليهاو هي الّتي ملكت قلبه بعدا شعريّا، لا ينقصه الغموض، وكأنّما يريد أن يقول من خلال هذا الرّمز، أيا أنثاي أوتيتكِ بلقيسا، أيا طاغية

[1]- علي جعفر العلاق، في حداثة النّصّ الشعريّ، ص41.

[2]- بوبكر رواغة: الخروج من دائرة الضّوء، ص50.

وملكة على عرش قلبي« فالشّاعر في هذا النّصّ يستلهم التّاريخيّ لا ليعيد إنتاجه، إنّما لكي ينفذ من خلاله إلى رؤاه»[1]، فحاول بذلك إذن "رواغة" تفجير الطّاقة الدلاليّة المكتزة للرّمز"بلقيس" بوصفه رمزا عريقا ضاربا بجذوره في عمق التّاريخ، ويأتي استدعاء الماضي بغرض تملّك الحاضر، بحيث أنّ استدعاء التّاريخ يتمّ عن رؤية واسعة ومنفتحة للشّاعر المعاصر، وهذا ما تجسّد من خلال النّصّ"الرواغيّ" الطّامح إلى امتلاك هذه المرأة"بلقيس" من خلال توظيفه للرّمز"بلقيس" هذا وقد وظّف أيضا"رواغة" في نصّه رموزا من "ألف ليلة وليلة" حيث أنّه استعان بالرّمز"شهرزاد* في بعض من نصوصه، ولكن طريقة ذكره كانت جدّ محتشمة، بحيث جاوزناه واكتفينا بذكره كرمز من الرّموز التّاريخيّة الموظّفة في نصّ"بوبكر رواغة" بحيث يمكننا القول:

إنّ الشّاعر الحداثيّ في الجزائر قد استخدم رموزا تاريخيّة وطبيعيّة وأخرى شعبيّة، و ذلك لتجاوز المألوف، مقتنعا أنّ حداثة نصّه مرتبطة بانفتاحه، وتوسّع رؤاه على العطاء

الإنسانيّ و الموروث التّاريخي، فاستثمر بذلك الطّبيعة بمكوناتها، ريح وحيوان وشمس وقمر وليل ونهار ونجوم ونبات و فصول، كما استثمر كلّ ما حمله تاريخ البشريّة من قصص و رموز "كبلقيس" و"شهرزاد".

---

[1]- ينظر: عبد الحميد الحسامي: الحداثة في الشّعر العربي المعاصر، ص242.

* ذكر الرمز "شهرزاد" في الشّطر التالي: ولم تعد تفضل حكايا شهرزاد، ص137.

الديوان ولكن استخدام الرّمز لم يكن بشكل إسقاط تام على القصيدة و إنّما ذكر لمجرّد التفسير لا غير، لديك لم ننشأ أن نقوّل النصّ مالم يقله.

2- حداثة الإيقاع في الدّيوان

أصبح الشّكل الإيقاعيّ في القصيدة العربيّة موضوعا من الموضوعات الحداثيّة، و ظلّ الشّعراء الجدد يحاولون ارتياد آفاق أجدّ و أرحب، بغية تأسيس رؤية جديدة تتوافق ورؤاهم الحداثيّة، بعد التّأكد من أنّ الشّكل الإيقاعيّ الكلاسيكيّ« شكل عاجز عن استيعاب الانفعال الشّعري، انطلاقته وحيويّته، شكل لا يتلاءم والحريّة التعبيريّة من جهة، ولا يتلاءم من جهة أخرى و النّظرة الجماليّة الجديدة، وهو ما اقتضى إيجاد شكل إيقاعيّ، يحقّق ما قد عبّر عنه ذلك الشّكل، فكان أن ظهر الشّكل الإيقاعيّ، غير المحكوم بضوابط نمطيّة جاهزة سلفا، حيث أصبح هذا الشّكل هو المعادل الإيقاعيّ للتّجربة الشّعريّة الخاصة بهذا الشّكل أو ذاك»[1]، فتجاوز الشّاعر الحداثيّ البحور الخليليّة و الأنماط السّائدة وعاد إلى اللّغة يمارس لعبة إبداعيّة، بحيث أصبح شعر التّفعيلة مجالا للمغامرة والتّجريب، فانتهاك كلّ البنى و القوانين السّائدة هي قفزة أحدثتها القصيدة الحداثيّة ، وليست مجرّد منعطف مفاجئ في تاريخ الشّعر العربيّ، فهي تفصح عن التّطوّر الحتميّ الّذي جاء مواكبا للثّورة على المفاهيم و القيم السّائدة، وهي تعبّر عن رؤية جديدة للكون الشّعريّ.

و باعتبار أنّ« ما يصلح للتّعبير عن موقف هو ليس بالضّرورة صالح لغيره، فلكلّ حالة شعريّة ظروفها التّعبيريّة الخاصّة، و المرجع أوّلا و آخرا إلى رهافة ذوق المبدع ودقّة استشعاره للتّراكيب الصّوتيّة، الّتي تعين على نقل تجربته كما يحسّها»[2]

فإنّ أبرز ما يميز القصيدة الحداثيّة هو ما يمكن تسميّته بالوحدة بين طبيعة الرّؤيا الشّعريّة ومختلف العناصر المكونة لها من أدوات اللّغة والفكر، ومن ثمّ صار الإيقاع الشّعريّ عموما ظاهرة أوسع من مجرّد الوزن بالإضافة إلى الإيقاع الصّوتيّ.

---

[1]- سعد الدّين لكليب: وعي الحداثة، دراسة جماليّة في الحداثة الشّعريّة، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1989، ص31.

[2]- ينظر:فتوح أحمد فتوح: الحداثة الشعريّة(الأصول و التّجليات)، ص304.

صار من الممكن عقلا وذوقا الحديث عن إيقاع الصّورة الشّعريّة و إيقاع الدّلالة، بل وإيقاع التّنظيم الطباعيّ للصّفحة الشّعريّة، ومن الملاحظ أنّ الشّعر العربيّ يرتبط ارتباطا وثيقا بالإيقاع عموما، وقد تميّزت الحداثة الشّعريّة بتقاليد إيقاعيّة خاصّة، تعلن خصوصيّتها لمتلقّيها، وتستعلن خصائصها بواسطتها.

2-1- الوزن والقافية:

يعدّ الإيقاع الشّعريّ واحدا من مكونات النّصّ الدلاليّة، وهو من بين السّمات الّتي ميّزت شعر الحداثة عمّا سواه من الشّعر، فصار إيقاعا غامضا، لا يميّز بذاته وإنّما يندمج في البنية النّصيّة الكبرى، حاملا نصيّته من الدّلالة، ولعلّ هذا ما أدّى بشعراء الحداثة إلى إعراضهم عن الوزن الخليليّ "فبوبكر رواغة" في تجربة " الخروج من دائرة الضّوء" يعكس لنا ذلك الإعراض شكلا ومضمونا، فجاءت القصائد في ديوانه معتمدة نظام السَطر، متّكأة على البحور الصّافية في صياغة التّجربة الشّعريّة و الإفصاح عن الجملة الشّعريّة، وما يلفت انتباه متصفّح ديوان" الخروج من دائرة الضّوء" وجود قصيدة واحدة تعتمد نظام البنى و الوزن الخليليّ و الموسومة بـ"لعينيك أنت"، حيث جاءت هذه القصيدة معتمدة نظام البيت وتفعيلتها من البحر الطّويل(فعولن، مفاعيلن، فعولن، مفاعل)، مع بعض التّغييرات الّتي طرأت على البحر، أمّا باقي قصائد الدّيوان، فكلّها قصائد حرّة معتمدة البحور الصّافية .

لقد اعتمد"رواغة" كثيرا على بحر"الرّمل" و"المتقارب"، بحيث أنّ أغلب القصائد جاءت على هاذين البحرين، ويقف القارئ عاجزا على رصد تفاعيلها، وكذا الأمر بالنّسبة إلى قوافي ديوانه، حيث تراوحت بين المطلقة والمقيّدة، ولكنّ اللاّفت للانتباه هو أنّ أغلب القوافي إن لم نقل كلّها تقريبا كانت مقيّدة، وما تقييدها سوى تقييد لمشاعره وكبت لها، فكأنّه هو العاشق الولهان، و المردود و المصدود، يحاول القبض على انفلاتات جوانحه، وهو المواطن المهمّش المغلوب على فلا صوت له.

2-2-اشتغال البياض و السّواد:

تحوّل النّصّ الأدبيّ بتحوّل العصور من الإلقاء الشّفويّ إلى التّدوين، فأصبح القارئ يلتقي والنّصّ لقاءا بصريّا بعدما كان سماعيّا، هو لقاء قد يشغل المتلقي فيسارع بالاندفاع نحو تصفح الكتاب بشغف وشوق لاكتشاف عوالم النّصّ و تفكيك لعبة السّواد فيه مع البياض، كما قد لا تروقه هذه اللّعبة فينقطع عن متابعة القراءة، ويحدث كلّ هذا من خلال الشّكل الخطيّ للنّصّ على فضاء الورقة،أي«تلك المعطيات النّاتجة عن الهيئة الخطيّة، أو الطباعيّة للنّصّ»[1]، حيث أصبح الفضاء أداة من أدوات الشّاعر الّتي يستند عليها ولا يوليها اهتمامه، فهي جسر تواصل بين الشّاعر و المتلقي، فأضحت العناصر الطّباعيّة من مثل الحذف و التّدريج و السّواد و الحواشي وعلامات التّرقيم ذات الدّور في استقبال النّصّ و توجيه متلقّيه[2].

وبهذا تفطّن شعراء الحداثة إلى قيمة الفضاء البصريّ، وسعوا إلى استثماره و توظيفه باعتباره طاقة فنيّة، ولا سيما السّواد و البياض وانتشارهما على الصّفحة الشّعريّة و تعاقبهما، الّذي يسهمان من خلاله في تقديم التّجربة الشّعريّة، بحيث يتمّ استنادا عليهما توظيف حاسّة البصر ودمجها والحاسّة السّمعيّة في عمليّة القراءة والتّأويل الّذي يهدف إليها المبدع، و المتأمّل في تجربة"رواغة" الشّعريّة يقف عند بعض سمات الحداثة من هذا الجانب تتنوّع مظاهر الطّباعة، وهذا ما نلحظه في ديوان" الخروج من دائرة الضوء"، ذلك البياض أعلى صفحة الشّعريّة، حيث يشغل البياض نصف الصّفحة تقريبا، ثمّ يليه عنوان القصيدة فأسطرها، لماذا لم يأتي العنوان في أعلى الصّفحة؟ لماذا اختار الشّاعر أن يجعله في وسطها؟ أسئلة تجتاح ذهن المتلقي لتنفلت منه الإجابة، وربما يعود ذلك إلى غرض في نفسيّة "رواغة"، بحيث أراد أن يجذب المتلقي، ويلفت انتباهه إلى بناء وهيكل صفحته الشّعريّة.

---

[1]- ينظر: فتوح أحمد فتوح: الحداثة الشعريّة(الأصول والتّجليات)،ص304.

[2]- محمّد الماكري: الشّكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتيّ، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء، ط1، 1991، ص5.

علاوة على ذلك، فإنّ البياض الّذي يشغل نصف الصّفحة، جعل من العنوان أمرا ملفتا، فيقع نظر القارئ عليه مباشرة، كما يضفي ذلك نوعا من الإثارة والمفاجأة

ونلعب على اللاّمتوقع، فما يفترض أن يراه القارئ في أعلى الورقة، رآه في وسطها، ومنه يظهر جليّا أنّ الشّاعر عمد إلى منحها ما يكفي من الشّعريّة و الجمال ،و التشويق، وأنّه انتقى محلّ عناوينه بعناية فائقة، فجاءت عناوين قصائده مميّزة جدا في صياغتها و مواقعها، فالعنوان "رسالة" يبادلها المرسل"الشّاعر" و المرسل إليه"القارئ"، من أجل التّواصل المعرفيّ و الجماليّ[1]، هذه الجماليّة الّتي شكلتها لعبة السّواد و البياض، جعلت للعنوان مظاهر أخّاذة.

كما تتوزّع المساحات البيضاء في صفحات" رواغة" الشّعريّة بين الأسطر وداخلها، فيصنع هذا التّعاقب بين السّواد والبياض ولو على قلّته نوعا من التّموج البصريّ للنّصّ، وإن كان غير مقصود من الشّاعر، بل جاء نتيجة لنظام الكتابة المرهونة باللّحظة الشّعوريّة الّتي عاشها "رواغة" أثناء إبداعه، وفي غالب الأحيان تأتي البياضات مرفوقة بنقطتين متتاليتين، وقد نفسّر ذلك إمّا بوجود كلام مسكوت عنه فضّل "رواغة " ترك مهمّته للقارئ يضيفه ويؤوّله، وإمّا لعجز اللّغة عن الكلام فيصبح البياض ناطقا ومعبّرا أكثر من السّواد(الكلام نفسه)، ويقول رواغة في قصيدة"ذبابة":

ذُبَابَةٌ...

ذُبَابَتَانْ...

ذُبَابَة...

ذُبَابَتَانْ...

[1]- ينظر: جميل حمداوي، مقال:"سيميوطيقا و العنونة" مجلة عالم الفكر، العدد3، نقلا عن فيروز رشام، شعريّة الأجناس الأدبيّة في الأدب العربي(دراسة أجناسيّة لأدب نزار القبّاني"دار الفضاءات للنّشر و التّوزيع، عمان، ط2017، ص292.

ذُبَابَتَانِ.. ذُبَابَتَانْ

يَا وَيْلَتِي مَا أَكْثَرْ الذُبَابْ

مَدينَتي اِتَسَخَتْ

فَالْدّرْبُ أَهْلَكَهُ الصَدَأْ[1]

تجلّى البياض بين ثنايا أسطر القصيدة، في مساحة الورقة حيث توزع البياض بين السّواد الّذي مثّل الجزء اللّغويّ المكتوب بتقدير وحدة في الشّطر الأوّل من القصيدة، ونفس الوحدة(ذبابة) في السّطر الثّاني، أمّا السّطر الخمس من القصيدة، فقد حمّله الشّاعر وحدتين، وفصل بينهما بنقطتين متتاليتين، ممّا جعل هناك مساحة بيضاء بين السّطر الأوّل و الثّاني، تفصلهما عن السّطر الثّالث و الرّابع، وتوالي كذلك لتوزيع البياض و السّواد إلى غاية السّطر الثّامن، بحيث قام البياض بشكل أساسيّ على العنصر التّشكيليّ في التّجربة الشّعريّة "الرواغيّة" وسيلة من وسائل الإيحاء و توصل الدّلالة للقارئ[2]، وذلك عن طريق الصّراع القائم بين" الخطّ، والفراغ وهذه سمة حداثيّة أخرجت الشّاعر من بنية الخضوع لمكان السّواد، وراح يفصح" رواغة" عن اضطراب نفسيّة من خلال(لعبته و انشغاله على السّواد و البياض) وهو أمر لم يعشه الشّاعر القديم ولم يجرّبه بنفس الحدّة الّتي تعتري شاعرنا الحديث، و هو يكتب نصّه الشّعريّ، وذلك لأنّ الشّعراء القدامى كانوا يعرفون مسبقا حدود المكان عند كتابة النّصّ، فمارسوا لعبة الكتابة داخل إطار مقفل ومحدود، أمّا الشّاعر الحديث واجه الخطوط السوداء بنفس القلق الّذي واجه به البياض، يقول "رواغة" في "شرود"

"أَيُّهَا المَوْجُ تَوَحَدْ..

فِي خَبَايَايَ الحَزِينَة

---

[1]- بوبكر رواغة، الخروج من دائرة الضّوء، ص134.

[2]- ينظر: محمّد صابر عبيد، القصيدة العربيّة الحديثة، عالم الكتب الحديث، ط2، الأردن2009،ص47_48.

اَنْتَشِلْنِي...

أَعْطِنِي أَكْثَرْ مَنْ حُلْمِي الطَّرِيدْ

اِحْتَوِينِي...

لَيْسَ لِي غَيرُ سِرّي كَيْ أَمْتِطِيك[1]

يبدو واضحا جدّا من خلال هذه الأسطر أنّ بنية المكان في"شرود" يشوبها قلق دائم تحدوه رغبة في تحطيم التّقاليد البصريّة، و تحطيم الحزن الّذي يعتري"رواغة، و يشوب نفسيّته إلى درجة أنّه أصبح يرى في الموج احتواء له.

فجعل قلمه يروي حزنه وسيطر حلمه فوق الأمواج مرتكزا على بنية مكانيّة، تمنحه الاطمئنان، وتدعم توازنه الدّاخليّ الوهميّ الّذي يرنو إليه، وبهذا فإنّ " رواغة" يمتدّ بهذا التّركيب اللاّمتناهي إلى داخل القارئ ليحدث فيه خلخلة تشبه تلك الّتي انبثقت من لعبة السّواد والبياض، فيندفع باطمئنانه نحو الشكّ، والدّخول في متاهة القلق و الحيرة نفسها الّتي عاشها الشّاعر، إذ تبدأ القصيدة بسطر شعريّ طويل نوعا ما يتكوّن من ثلاث وحدات، ثمّ بعد ذلك تليهما أسطر تكون من وحدة واحدة مشكّلة بياضا، قد تنتهي بوقفة عروضيّة وقد لا تنتهي، بحيث أنّ طول السّطر وقصره ليسا موحّدين في جميع الأسطر، على عكس المقطع الثّاني من نفس القصيدة، إذ يقول فيه"رواغة":

أَيُّهَا الصَّمْتُ تَوَسَّدْ

صَدْرَ صَدْرِي

رُبَّمَا يَعْلُو أَسَايَ المُرُّ مِنِي

[1]- بوكبر رواغة: الخروج من دائرة الضّوء، ص8.

رَعْشَةٌ فِي السِّرِ تَرْنُو

تَكْتَوِي بِي..تَعْتَرِينِي

إِنِّنِي لاَ أَحْتَمِلُ ضِيقَ الأَمَان

لَيْسَ لِي غَيْرُ المَدَى كَيْ أَشْتَهِيكِ.

طال السّطر الشّعريّ السّواد، فكلّما أوغل أكثر في مساحة البياض كما هو الحال في هذه الأسطر، يظهر إيقاع البيّاض أكثر لأنّ انحساره وضيق مساحته يؤديّان إلى إضهاره، وإبرازه، وإشغال العين المتلقيّة به، من خلال اشتراكه في مجال الرؤية البصريّة.

نلاحظ أنّ أسطر"رواغة" الشّعريّة تمتدّ وتتقلّص حسب حركة الفعل الشعريّ الممثل للتّجربة في النّصّ، مشكّلا إيقاعا نتج عن حركة السّواد على البياض، فصدى الصّوت يمثّل صدى السّواد على البياض، وبذلك على الصّمت.

2-3- التّكرار:

يعدّ التكرار من بين طرائق التّعبير الّتي نالت اهتمام الشّعراء الحداثيين، كونه مكوّنا هاما يستند عليه الشّاعر في تكوين كلمته وتشكيل نصّه الشّعريّ، فهو يضفي ثراء للنّص ويزيده دلالة كما أنّه يعبّر بشكل صادق ويفصح عن التّجربة الشّعريّة، ويعدّ التّكرار من أبرز الظّواهر الخالقة لشعرية الصّوت لما تملكه من تنغيم مزدوج داخليّ وخارجيّ بحكم أنّ التكرار يخضع لقوانين خفيّة تتحكّم في العبارة ففي كلّ عبارة طبيعيّة نوع من التّوازن الدّقيق الخفيّ الّذي ينبغي أن يحافظ عليه الشّاعر في الحالات كلّها[1]، لذلك أجمع الكثير من النّقاد على أهمية دور التّكرار باعتباره عصا فاعلة في النّسيج التركيبيّ للنّصّ الشّعريّ، حيث وظّف الشّعراء هذه الظّاهرة من منظور أنّ (التكرار يسلط الضّوء على نقطة حسّاسة في النّصّ من جهة المرسل، وتكشف

[1]-ينظر:نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، 278.

اهتمامه بها، وهذا الاهتمام يكشف للدّارس الأسلوبيّ دلالة نفسيّة قيمة تقيده في دراسة النّص وتحليله و الكشف عن الدّوافع النّفسيّة و الفنيّة الّتي تلجئ الشّاعر إلى التكرار، و الإلحاح على جملة أو عبارة في النّص وتخلق دلالة أو دلالات لم تكن الجملة توحي بها لو لم تكرّر بالأسلوب الّذي جاءت عليه بعد التّكرار»[1]

2-3-1- تكرار الحرف:

تظهر ظاهرة تكرار الحرف كظاهرة مهيمنة وتشيع في النّصّ الشعريّ الحداثيّ ونصّ "رواغة" نموذجا من بين هذه النّماذج بحيث يتجسّد هذا في قصيدته(مساحة للبوح و أخرى للجرح) إذ يكرّر الشّاعر الحرف "لا" عدّة مرّات في نصه الشّعريّ، ممّا جعله يشغل مساحة كبيرة باح بها من خلال جرحه في النّص وهذا يعني أنّه تكرار هذا الحرف وإيراده لم يكن مجرّد زركشة يوردها "رواغة" في نصّه، بل جاء ليفضي قيمة فنيّة، فقد أسند الشّاعر الحرف"لا" إلى الفعل المضارع،" تعجبيّ" وهذا يدلّ على أنّ هذا التكرار الّذي ظهر في مقدمة النّصّ لم يكن اعتباطيّا، وإنّما جاء مشتغلا كقيمة توكيديّة هدف "رواغة" من خلالها إلى الانفتاح الدلاليّ والمنبثق أساسا من مساحات "رواغة" الّتي مزجت بين نار الاعتراف وكيّة الجرح المتعلّقة بهذه الفتاة العاشقة، الّتي تأبى أن تعترف وتبوح بحبّها مما سبّب الجرح للشّاعر، لذلك عملت هذه الحروف عبر صفتها التوكيديّة كمهيمن من المهيمنات الأسلوبيّة، فتكرار الحرف "لا" ساهم في تمدّد مساحة النّص وتعكس حالة الشّاعر الشعوريّة، ويتجلى ذلك في نصّه، إذا جاء التكرار مجسدا معاناة الشّاعر وحيرته في شكل يوحي بالجدّة و العتاب المنبثق من هاجس الشّاعر بشكل يتماثل مع شعوره إذ يقول:

لاَ تَعْجَبي سَيّدَتي لَوْ أَنَّني

نَسيتُك قَبْلَ أَنْ تَجْمَعَنَا الأَقْدَارْ

[1]-ظواهر أسلوبيّة في الشّعر الحديث في اليمن، دراسة وتحليل، د:أحمد قاسم الرمز،ص252، ص287.

لاَ تعْجَبي لَو أَنني...

نَسيتُ رسْمَك الَّذي أرّخْتُه

ذَاتَ مسَاءً منْ جَنّة أَذَارْ

لاَ تَعْجَبي لَو أَنني ...

رَمَيتُ كُلَّ مَا أَهْدَيْتني

ويواصل:

لاَ تَعْجَبي...

لَا تَعْجَبي... [1]

جاء تكرار الحرف، كأداة نفي، وبحضور هذا الحرف المكثف يعبي ذهن القارئ بصورة الخطاب العاطفيّ ومرارة الاغتراب الّتي يعيشها الشّاعر قبل اللّقاء، بحيث أنّ "رواغة" محروم من حب هذه المرأة الّتي كانت من دواعي الاستثارة لديه، لكي يعبّر عن ثأر اغترابه في حرقة الحبّ الّذي يخنقه البوح ويشكّل جراح الشّاعر الّذي تحمل نبرة جامحة في بوح هذه المرأة بحبها له، وتعبيرا منه عن رغبة في الارتواء من أحضانها وإشباع وجدانه المحروم بحيث يقول:

بَلْ أَعْجَبني أنَّني هَويْت امْرَأة

تَعْشَقُني في الحُلْم ألْفَ مَرّة

لَكنَّها في العَمُود ومَا تخْفتَفي

من دون سَابق إنْذَار [2]

[1]- بوبكر رواغة: الخروج من دائرة الضّوء، ص73_72.

[2]- بوبكر رواغة: الخروج من دائرة الضّوء، ص73.

يفصح الحرف"بل" عن لجوء الشّاعر إلى توظيف تكرار الحرف"لا" ويبدوا أنّ هذا الحرف يفصح عن قيمة دلاليّة يفصح عنها النّص، لأنّه تكرار لا شعوريّ تجسّد في شعوره الباطن، وكأنّ الشّاعر وقع في لهب بوح هذه المرأة ولا يمكنه الإفلات منه.

2-3-2- تكرار الكلمة:

يلفت انتباهنا في الدّيوان تكرار الكلمة أيضا بحيث حفل النّصّ الشّعريّ بسيطرة مفردة بعينها، على الكثير من النّصوص الشّعرية ففي قصيدة "الحجر" كرّر الشّاعر لفظة "الوطن" لغرض التنغيم، وليبين فيها مكانة هذا الوطن في حياته وأنّه قدر مكتوب حبّه، ويمكن إرجاع ذلك إلى الطّبيعة النّفسيّة للشّاعر، حيث يوظّف الشّاعر تكرار "وطنه" للتّعبير عن أغوار الذّات وعوالمها الباطنيّة و قد تكررت لفظة الوطن في نصّ رواغة أربعة عشر مرّة، وهذا يستدعي من المتلقي التّمعن بها وعدم الاكتفاء بقراءة واحدة لولوج كنهها الدلاليّ:

يَقُولُ"رواغة" في قَصيدَة "الحجر"

وَطَني....مَا وَطَني؟

وَطَني...أَنَا

وَأَنَا وَطَني

وَطَني هُوَ العُمْرُ

وَطَني...هَدْأَةُ اللَّيْل

وابْتَسَامُ النُّجُومْ

وَطَني هُوَ البَدْرُ

وَطَني...ذكْرَى

الطُفُولَة [1]

عمد "رواغة " إلى تكراره كلمة "وطن" في ذات المقطع أكثر من مرّة، لما تثيره هذه الكلمة عند الشّاعر وعد المتلقي من قيم معنويّة وهذا ما احتضنه نصّه"الجسد الممزق"، حيث وردت لفظة"الوطن" اثنا عشرة مرّة إذ يقول "رواغة" :

وَطَني صَارَ قَتيلاً

دُونَ إطْلاَق الرَّصَاصْ

دُونَ أَنْ يُعْلَنَ في اَللّوح القَصَاصْ

وَطَني صَارَ هَزيلاً

نَخَرَ الحقْدُ قُواهُ.... [2]

شحن تكرار هذه المفردة النّص بقيم معنويّة تثير مخيلة القارئ وتوقظ فيه الشّعور بالوطنيّة و الإيمان بحبّ الوطن والتّعلق به، فتكرار لفظة" الوطن لم يأت لسدّ فراغ" أو ملئ بياض، بل جاء استنادا على تجربة شعوريّة عاشها الشّاعر وعايشها، وجاء بها من خلال التّكرار بحيث«هو الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة في العمل الفنيّ » [3]وتكرار لفظة"الوطن" كان نتيجة إحساس الشّاعر العميق بوطنه والّذي يلوح ابتداءا من عنوان النّصّ معه الجسد الممزق، "بحيث أنّ لا شعوره الباطنيّ تحدّث وكرّر دون وعي.

2-3-3-تكرار الجملة:

[1]-بوبكر رواغة، الخروج من دائرة الضّوء، ص87.

[2]- المرجع نفسه، ص25.

[3]-مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، ص117.

يعدّ تكرار الجملة من مظاهر التكرار، وقد تكون هذه الجملة في بداية النّصّ أو المقطع أو في وسطه كما قد تكون في آخره، وقد استعان"رواغة" بهذا النّوع من التكرار في ديوانه" الخروج من دائرة الضّوء"، بحيث نجد جملة"ليس مني" تتكرّر بشكل ملفت للانتباه في قصيدة"مذكّرة للوداع"، و نجد ذات الجملة تتكرّر في جمع مقاطع القصيدة، ونلحظ من خلال هذا التكرار بدءا من افتتاحيّة القصيدة، وحتّى نهايتها بأنّه يوحي إلى الحالة النّفسيّة الّتي يعيشها الشّاعر"رواغة" في هذه القصيدة، فهو بصدد الدّفاع عن نفسه وتبرئة ذاته، بحيث أنّه يخاطب الطرف الآخر ويلومه عن الحالة الّتي وصلا إليها، وبذلك عمل التّكرار على توليد جدليّة قائمة داخل الذّات

"الرواغية" بينه وبين شريكته في الحبّ بحيث يقول:

"لَيسَ مني...

الحُبُّ منْك

ثُمَّ مني.....

شئْت هَذَا أَمْ أَبَيْت...

لَيْسَ مني

لَيْسَ مني قَدْ تَمَادَى الزَيفُ في حُضْن التّمَني

وَتَرامَى في شَريط العُمْر بَحْثًا

عَنْ رضَاه....

عَنْ خُطَاه....

وَكيْفَ لي أنْ أَبلُغَ البَحْر وأَجْري

لأُغَني؟

لَيْس مني...شئْت هَذاَ أم أبَيْت

لَيْسَ مني [1]

تكرّرت جملة "ليس مني" خمسة مرات متوزعة حسب الجملة الشّعريّة ويبدوا أنّ "رواغة" يضع نفسه محلّ هذا الشريك تارة ويقف ضدّه تارة أخرى، فهو يحاول التّملص ممّا حدث ويحدث فالقارئ المتمعن في أسطر هذا النّصّ الشّعريّ يرى أنّ "رواغة" يعيش حالة نفسيّة تعجّ بالغضب، وربّما يعود السّبب في ذلك إلى كبر مكانة الآخر في قلب الشّاعر وحياته وضعف الشّاعر أمام قوّة يراها أكبر منه، ولعلّ تكرار هذه الجملة" ليس مني" يعود إلى تنصّل الشّاعر ومحاولته إيجاد جميع الأسباب الّتي تقنعه تارة وتقنع الآخر ببراءته أخراة.

أمّا ما يلفت المتلقي ويشدّ انتباهه هو أنّ"رواغة" لا يهمّه أحد سوى هذه الشريكة فهو يخاطبها، وفي جميع التماساته يحضر ظلّها فان شاءت وإن أبت يريد أن يقول أن ليس منه.

نلحظ تكرار "ليس مني" في المقطعين الثّاني والثّالث أيضا بكثافة وكرّر الشّاعر الإفصاح عن تلك المشاعر من خلالها، كما يوحي هذا التّكرار بأنّ "رواغة" في موقف لا حول له فيه ولا قوّة ولكن ليس موقف ضعف تامّ و إنّما يبدوا بأنّه ضعيف أمام هذه "الأخرى"، الّتي يحاول في كلّ مرّة أن يثبت لها بأنّ ما حصل وسيحصل ليس منه إذ يقول:

لَيسَ مني...

لَو لَيسَت الحُزْن منْ غَيْر خَطَايَا

أَوْ رَمَيتَ الوَرْدَ من غَير هَدايَا

[1]-بوبكر رواغة: الخروج من دائرة الضّوء، ص41-42.

أَوْ تَنَاسَبَ عنَادي وَأَنَاي

لَيْسَ مني....

شئْت هَذَا أَمْ أَبَيْت

لَيْسَ مني

لَيْسَ مني...[1]

أنّ هناك شيء أقوى من رغبة الشّاعر و أقوى منه هو تحديدا وهذا التّكرار يعمّق إحساس الشّاعر وجدليّته رغبة حينا وتملّصه حينا آخر، ممّا يجسد التّعاسة لهذه الأخرى وذبول أمنياتها.

حفل النّصّ الحداثيّ الجزائريّ بأنماط التّكرار المعروفة وقد وظفها الشّاعر لإثراء تجربته الشّعريّة، بحيث حقّقت دورا هاما في بناء النّصّ وإبراز الأعماق النّفسيّة للشّاعر، إذ ارتبط بالفكرة المسيطرة عند الشّاعر و المهيمنة لديه فكان كاشفا للأعماق الباطنة له، وعبّر عن حاجاته المكبوتة من غضب وضعف وسخط واشتياق لتبقى موهبة الشّاعر تعويضا، بحيث أنّه لكل إنسان نقائصه الّتي قد تخدمه كحوافز إذ أنّ التّعويض يميّز الفنانين عن العلماء وبقية المفكرين[2]

وعلى سبيل أولائك الشّعراء و "رواغة" واحد منهم فالفنّان إنسان تحوّل عن الواقع ونظر إليه نظرة مختلفة، لأنّه لم يستطع أن يتلاءم معه فعبّر عنه وعن مختلجاته بطريقته الخاصّة وكان التّكرار أحد هذه الطّرق الّتي وجدنا رواغة مستعينا بها بوعي أو بدون وعي.

---

[1]- بوبكر رواغة: الخروج من دائرة الضّوء، ص

[2]-ينظر: رينيه ويليك، أوستين وارين: نظريّة الأدب، تر: محي الدّين صبحي، تر:حسام الخطيب، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط2، ص84.

خـــاتـــمـــة

خاتمة:

رحلة كان بحثنا، رحلة يمكننا وصفها بالشّاقة الممتعة في دروب الحداثة، وتوصّلنا من خلالها إلى مجموعة من النّتائج من خلال البحث فتمثلت في:

1/ الحداثة مفهوم متجذّر في القديم، يحمل معان عديدة في المعجم أهمّها الخرق والابتداع، والدّعوة إلى التّجديد، والخروج عن المألوف، وهذا ما لمسناه عند الشّعراء العرب القدامى، ومن أولئك الشّعراء ، أبو تمام، أبو نواس، المتنبي، حيث تمثلت حداثتهم في معارضة المألوف، وبالرّغم أنّ حداثتهم جزئيّة إلاّ أنّها تبقى شاهدا على انغراس نطفة الحداثة في رحم الكتابات العربيّة القديمة.

2/ تمثّل "بودلير" و"ملارميه"و"رامبو" الحداثة الشّعريّة في الغرب، ورسموا معالمها بدقّة متناهية لأجيال أتت بعدهم، تنظيرا وإبداعا من خلال كتاباتهم عن مبادئ وأسس الحداثة، كانت منطلقا لشعراء الحداثة في السّاحة العربيّة.

3/ حظيت الحداثة باهتمام الكتّاب والشّعراء العرب أمثال "أدونيس"، "البياتي"، السّياب،" نازك الملائكة"، "محمد بنّيس" حيث نادوا بحداثة اللّغة والدّلالة، كما نادوا بالغموض، والتّجاوز، والتّمرد على الأعراف والتّقاليد، فكانت لديهم نظرتهم الخاصّة للشّعر وتصوّر خاصّ بهم للقصيدة.

أمّا عن تجليات الحداثة في ديوان "الخروج من دائرة الضّوء" للشّاعر الجزائريّ "بوبكر رواغة" وبعد عمليّة الوصف والتّحليل فإنّنا نخلص إلى أنّ:

4/ النّصّ الجزائريّ المعاصر حافل بمجموعة من السّمات والخصائص الّتي ميّزته عن باقي النّصوص الشّعريّة، وهذا لا ينفي أنّه يبقى سليل النّصوص العربيّة في منابتها المشرقيّة.

5/وخلصنا من الفصل الأوّل أنّ "العنوان" أهمّ سمة تميّز قصيدة الحداثة عند" بوبكر رواغة" بحيث أنّ أغلب عناوينه مضبوطة بعناية، تبعا لرؤاها ومؤثّراتها الوجوديّة وإيحاءاتها الدّلاليّة، فالعنوان جزء من النّص لا ينفصل عنه، وإن انفصل عنه في بعض الأحيان، فالإدراك تنوّع الرّؤى واختلافاتها في القصيدة الواحدة.

6/ شكّلت العناوين في الدّيوان إيحاء بصريّا، يتبع طريقة تنظيمها للمقاطع بما يمثّل رؤيتها وشموليّة المتن، لما يشي به العنوان ناقلا تجربة الشّاعر ورؤيته الخاصّة.

7/ شكّلت اللّغة الشّعريّة إحدى اللّوازم الأساسيّة في ديوان"الخروج من دائرة الضّوء" فهي الدّعامة الأساسيّة وبدونها تبطل القصيدة أن تكون مشروعا حداثيّا.

8/ خضعت اللّغة في الدّيوان لذات الشّاعر، وشكّلت علاقات لا منطقيّة بين الكلمات وبين الأفكار أحيانا.

9/ تميّزت اللّغة الشّعريّة في "ديوان الخروج من دائرة الضّوء" بتكثيف الدّلالة، وانفتاح النّصوص على مجرّة لا متناهية من الدّلالات، بحيث ابتعدت عن المعاني الوضعيّة، وغاصت في عوالم منغلقة على نظام النّصّ فاتحة أفق التّأويل للمتلقي.

10/ ما يميّز اللّغة الشّعريّة أيضا التّأجيل الدّلالي، بحيث أنّ اللّغة في الدّيوان لا تعترف بما تمليه القواعد، بل تأخذ خصوصيّتها من إعادة البناء بعد الهدم و التّجاوز، واتّحدت بموجب هذه اللّغة القصيدة بأوجاع الواقع، فاتّحدت آلام رواغة مع آلام الجزائر، ولعلّ قصيدة ذكرى باب الواد أدلّ مثال على ذلك.

11/ جاءت اللّغة الشّعريّة تحمل في طيّاتها هاجس التّساؤل الّذي أخذ به الشّاعر الجزائريّ في بناء حداثة، وهذا ما لمسناه في ديوان" الخروج من دائرة الضّوء" الّذي انبنى على التّمرد وتوليد إجابات جديدة بخروجه عن المألوف.

12/ تحققت للصّورة الحداثيّة في الديوان انعتاقيّتها بعيدا عن العقليّة والمنطقيّة باستيناد أطرافها إلى اللاّعقلانيّة واللاّمنطقيّة، وبدا ذلك من خلال جمع الأضداد والمتناقضات.

13/ اعتمد رواغة التّجسيد والتّشخيص في منح المعنويات ملامح الإنسان، فجسّد من خلالها الأحاسيس الّتي تتصارع بداخله، وكانت من بين الخصائص الأساسيّة الّتي قامت عليها الصّورة الشّعريّة.

14/ ارتبطت الصّورة التّجسيد ارتباطا وثيقا بفكرة التّحول والتّمرد الّتي قامت عليها القصيدة الحداثيّة، بحيث يحلم الشّاعر الحداثيّ برؤيا مختلفة ونظرة جديدة تعكس موقعه من الواقع.

15/ شكّلت الصّورة الرّمز إحدى منطلقات الحداثة المتجسّدة في ديوان" الخروج من دائرة الضّوء" والّتي تعكس ثراء ثقافة "رواغة"وارتباطه بالتّاريخ و الطّبيعة.

16/ خرج "رواغة" في ديوانه عن نظام القصيدة الكلاسيكيّة، بحيث جاء ديوانه قائما على نظام السّطر واعتماد البحور الصّافية.

17/ بدا جليّا لنا أنّ البياض والسّواد في ديوان" الخروج من دائرة الضّوء" عمل كمؤثر يوحي بعدّة دلالات حداثيّة، وأسهمت في تشكيل حداثة الإيقاع.

18/ حفل الدّيوان بأنماط التّكرار المعروفة والّتي أسهمت في بناء النّصّ وإبراز أغوار الشّاعر النّفسيّة مشكّلة الإيقاع.

19/ يظهر التّكرار في القصيدة الحداثيّة، بحيث أنّه يسهم في تثبيت الإيقاع الدّاخليّ، مشكّلا كلاّ متماسكا ينصهر في بوتقة واحدة ترتبط بعناية الشّاعر.

توصيّة:

يحفل النّصّ الجزائريّ الحديث بالعديد من الآليات والسّمات والخوابي الّتي تجعله كفيلا بالبحث والدّراسة والتّحليل، ولعلّ ديوان"الخروج من دائرة الضّوء" واحد من بين هذه النّصوص الثّريّة، والّتي لم نتطرق فيها لجميع الجوانب" كالتّناص" و"التجريب" فكان عملنا قطرة في بحر الحداثة، الّتي تبقي الكون منفتحا على مجرّة لانهائيّة من الخصائص، والإمساك بها جميعا يظلّ مستحيلا في ظلّ احتكامنا لمنهجيّة محدّدة.

هذه المذكّرة ما هي إلا لبنة من لبنات البحث، لتيسير دروب الدّراسة والتّقصي للطلبة الّذين ينتهجون منهجا في المستقبل، ليبقى بحثنا محاولة جادّة إن لم ننجح فيها فإنّنا لم نفشل.

مـــلحـــق

ملحق

بطاقة فنيّة عن الشّاعر:

"بوبكر رواغة" شاعر جزائريّ من مواليد1965/8/20 بعروس الزيبان بسكرة.

- شغل بحقل التّعليم منذ سنة1987 في منصب أستاذ لمادة اللّغة الإنجليزيّة. شغل منصب مدير متوسطة في إحدى دوائر ولاية بسكرة.
- كانت انطلاقته في عالم الإبداع الشّعري في الثمانينات، حيث كان للعطاء الأدبيّ المكانة اللاّئقة والمثيرة بشهادة الجيل الّذي عاصر تلك المرحلة.
- شارك في عدّة مناسبات أدبيّة من تنظيم جمعيات ومنظمات مختلفة.
- له العديد من النّصوص الشّعريّة المنشورة في الكثير الجرائد منها: النّصر، الجزائر اليوم، الشّروق الثّقافي، النّهار، أضواء وغيرها...
- عادت له الجائزة الثّانية في النّسخة السادسة لمهرجان محمد العيد آل خليفة/ بسكرة عام1987.

ويعدّ "ديوان الخروج من دائرة الضّوء" أوّل عمل يرى النّور من أعماله.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

1-القرآن الكريم.

2- بوبكر رواغة، ديوان الخروج من الضوء، مؤسسة كوشكار للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2008.

المعجم:

3- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، ط1، 1986.

4- أبو فضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، المجلد الرابع، دار الصادر للنشر والتوزيع، ط4، بيروت، 2005.

5- مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974.

المراجع:

المراجع باللغة العربية:

6- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1978.

7- ادونيس، الثابت والمتحول (تأصيل الأصول)، دار العودة بيروت، ط1، 19977.

8- ادونيس، الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، ط4، 1980.

9- ادونيس، الشعرية العربية، دار الأدب، بيروت، ط2، 1989.

10- ادونيس، فاتحة لنهايات القرن، من أجل الثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، ط1980،1.

11- الأخضر فلوس، عراجين الحنين، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002.

12- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماته الفنية، وطاقاته الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1984.

13- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

14- بطرس البستاني، منتقيات أدباء العرب (في لأعصر العباسية)، دار مارون عبود، دط، دت.

15- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي

16- خالدة سعيد، حركة الإبداع، دار العودة، بيروت، ط2، 1982.

17- سامية رابح ساعد، تجليات الحداثة في ديوان البرزخ والسكين، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2009.

18- سعد الدين لكليب، وعي الحداثة، دارسة جمالية في الحداثة الشعرية، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1989.

19- شكري غالي، شعرنا الحديث إلى أين؟، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1968.

20- عبد الحميد الحسامي، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013.

21- عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ج1، الهيأة المصرية العامة للكتاب، 1972.

22- عبد القادر الجليل، التنوعات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1988.

23- عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1998.

24- عبد الله الغذامي، ترشيح النص، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1987.

25- عبد الله حمّادي، الشعرية بين الإبداع والإتباع، منشورات متنوري، قسنطينة، الجزائر،ط1، 2000.

26- عبد الله حمّادي، ديوان تخرب العشق يا ليلى مع لوازم الحداثة، في قصيدة العمودية، منشورات دار البحث ، الجزائر، ط1، 1982

27- عبد المجيد زراقط، الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1991.

28- عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات (مشابهة وتحليل لأهم القضايا الشعر المعاصر)، دار القدس العربي، ط1، 2009.

29- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي الحديث والمعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي، ط3، دت.

30- علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية (قراءات في شعرية القصيدة الحديثة)، دار الشروق، عمان ط1.

31- علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1992.

32- عمر الماكري، الشكل والخطاب، مدخل التحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.

33- فتحي التركي، رشيدة التركي، فلسفة الحداثة، مركز التضاد القومي، بيروت، ط1، 1992.

34- فيروز رشام، شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي (دراسة أجناسية لأدب نزار قباني)، دار الفضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2017.

35- فيصل درّاج، الحداثة والوعي التاريخي، مؤسسة عيال للنشر والتوزيع، ط1، 1990.

36- لبشير تاوريرت، رحيق الشعرية في كنايات النقاد المحترفين المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين، مطبعة الوادي، ط1، 2006.

37- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (التقليدية)، ج1، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988.

38- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاته (مادة الحداثة)، ج1، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1990.

39- محمد بنيس، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1988.

40- محمد سيلا، الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2006.

41- محمد صابري عبيد، القصيدة العربية الحديثة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط2، 2009.

42- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر دار المعارف، القاهرة، ط2، 1972.

43- محمد مناصرة، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار المغرب لإسلامي، لبنان، بيروت، ط1، 1985.

45- معتمد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقا، العمل الأدبي، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1998.

46- نازك الملائكة، قضابا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1978.

47- نازك الملائكة، مقدمة شظايا ورماد، مج2، دار العودة، بيروت، 1979.

48- نزار قباني، قضي مع الشعر، منشورات نزار قباني، د.ط، د.ت.

49- نزار قباني، ماهو الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، ط3، 2000.

50- نعيم اليافي، أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط1، 1993.

51- يحياوي الطاهر، أحاديث في الأدب والنقد، دار نشر مطبعة قرقي، باتنة، ط1، 2000.

52- يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطّليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1978.

53-محمد غرام، الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1970.

المراجع المترجمة:

54-جون كوهن، النظرية الشعرية، بناء اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار الغريب للنشر، ط4، 2000.

55-رنيه وليك، أوستين وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، حسام القطب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، دت.

56-هنري بيير، الأدب الرمزي، تر: هزي زغيب، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1981.

الرسائل والمذكرات:

57- بشير تاوريرت، مدارات التنطير النقدي عند علي أحمد أدونيس (رسالة ماجستر)، معهد اللغة العربية والأدب العربي، جامعة متنوري قسنطينة، الجزائر،1999.

58- عبد القادر لباشي، الرمز الفني في شعر لخضر فلوس، دراسة تحليلة دلالية، المدرسة العليا للأساتذة، كلية الأداب والعلوم الإنسانية، بوزريعة الجزائر، مذكرة ماجيستر، 2004-2005.

المجلات:

59-جميل حمداوي، (سميوطيقا العنونة)، مجلة عالم الفكر، العدد3.

60-خالد حسين، سمياء العنوان (القوة والدلالة) تموز10، زكريا ثامر أنموذجا، مجلة دمشق، مجلد21، العددان4-5، 2005.

61-صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص سلسة عالم الفكر، كتب ثقافية، الكويت،ع164، 1992.

62-عامررضا، سمياء العنوان في الشعر هدى ميقاني، مجلة البحوث والدراسات، مج7، ع2004،2.

63-عبد الملك أشهبون، مقال عتبات الكتابة في النقد العربي.

64-كمال أبو ديب، الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول، مج4، العدد3، 1984.

فهرس موضوعات البحث

إهداء.

شكر.

مقدمة.....1

مدخل: الحداثة في الشّعر.....7

الفصل الأوّل: شعريّة العنونة وحداثة اللّغة.....32

1-شعريّة العنونة.....32

1-1 مفهوم العنوان.....32

1-2 العناوين الخارجيّة.....34

1-3 العناوين الدّاخليّة.....37

1-4 العناوين الجزئيّة.....39

2-حداثة اللّغة.....41

2-1 الغموض والإنزياح.....41

2-2 وعي السُّؤال.....53

الفصل الثاني: حداثة الصّورة والإيقاع.....64

1-الصّورة وحداثتها في الدّيوان.....64

1-1 إنعتاق الصّورة.....66

1-2 التّجسيد والتّشخيص.....71

1-3 الجمع بين الأضداد.....75

1-4 تلاحق الصّور وتكثيفها.....79

1-5 الصّورة الرمز.....82

2-حداثة الإيقاع في الدّيوان.....92
2-1 الوزن والقافية.....93
2-2 اشتغال البياض والسّواد.....94
2-3 التّكرار.....98
خاتمة.....108
ملحق.....112
قائمة المصادر والمراجع.....114