

الرؤيا والتشكيل في ديوان "يطوف بالأسماء"

الرؤيا الكشفية أمودجا

vision and construction in the collection "full of names"

exploratory vision as a simple

بوضياف عشور، إلياس مستاري

¹ جامعة محمد خيضر بسكرة (الجزائر)، الإيميل المهني للباحث الأول boudiaf.achour@univ-biskra.dz² جامعة محمد خيضر بسكرة (الجزائر)، الإيميل المهني للباحث الثاني Iyes.moustari@univ-biskra.dz

تاريخ الاستلام: 2024/01/20 تاريخ القبول: 2024/04/20 تاريخ النشر: 2024/12/01

ملخص: تتخذ الرؤيا الكشفية مجموعة من العناصر التي لا تستقر على مفهوم واحد، تأتي حاضرة مع بعضها في النص على مدبجو من الغموض الذي لا يمكن تتبعه إلا في النص الحدائثي؛ فالرؤيا الكشفية استراتيجية موجودة في جوهر الشعر الجديد، تتسم بتجاوزها وثورتها على فكرة المعيارية والقاعدة المسبقة من هنا جاء هذا المقال مطاردا تشكيلها في ديوان "يطوف بالأسماء" للشاعر الجزائري عبد الله العشي، مارا على مجموعة العناصر المتاخمة لها في جزئه النظري ومستقرا على تجلياتها في تشكيل النص.

كلمات مفتاحية: الرؤيا الشعرية؛ الرؤيا الكشفية؛ الكشف؛ الرؤية؛ التجاوز؛ الشعر الجديد

Abstract:

the exploratory vision holds a series of unstable elements that does not convey one single meaning. One important feature of exploratory vision is the inexistence of untraceable mystery except in contemporary texts. This phenomenon is found in the recent poetry which is characterized by its dominance over normative ideas and precedent rules. Thus, this article spot the light on its construction in a collection of "Full of Names" of the Algerian poet Abdallah ALAICHI crossing all similar perceptions in the theoretical part and its manifestations in forming the text.

Key words: contemporary text, recent poetry, poetic vision, exploratory vision, dominance.

المؤلف المرسل: عشور بوضياف، الإيميل: boudiaf.achour@univ-biskra.dz.

1. مقدمة:

يتملص الشعر الجديد من بين أنامل المنهج تملصا زئبقيا لا قارا مستمرا راکضا نحو الأمام، الذي يجعله يقوض مجموعة من الصفات الخاصة به والمفاهيم القديمة، فهو العابر إلى الغموض تاركا رمزته الخاصة وانزياحاته الدالة عليه، لا يُفهم إلا بمرجعياته المتعددة، وهو من حيث الشكل يستطيع أن يصهر جميع الأشكال الإبداعية الأخرى محافظا على لغته الشعرية، ومستغلا آلياتها ولو استغلالا لا مباشرا كي يعبر عن الكلي في نسق الجزئي.

الشعر الجديد شعر رؤية ورؤيا، ينطلق بشكلها ومضمونها ليتجاوزها باستمرار إلى لغة تمثل لغة الشعر الحدائي، إنه شعر الكشف عن لغة جديدة مفارقة للغة المباشرة التي تتخذ من الصورة الشعرية الكلاسيكية أداة للتعبير على هذا العالم، ترفض السائد الزائد عن حاجة المتحول وتثور عليه كي تبني فوقه بناءً آخر قابلا للتقويض من جديد.

والرؤيا الكشفية عادة ما تختزل أفكارا مشفرة على قدر كبير من الترميز، وهي ما لمخناها في ديوان "يطوف بالأسماء" للشاعر عبد الله العشي؛ ذلك أن هذا الديوان وما تزخر به لغته العشرية من رؤيا كشفية، ديوان نراه قد استوفى جميع أركان هذه المقولة النقدية، زد على ذلك نضج التجربة الشعرية والنقدية للشاعر ما مكناه من إعطاء أبعاد عميقة في كتاباته فرؤياه الكشفية لا تقف على سطح المعاني والدلالة المباشرة الموروثة من مخيال الشعرية القديمة بل تتعداها كاشفة فيها ما فوق الدلالة والمعنى الواحد ذلك المعنى والدلالة اللذان يمثلان لغة التشبيه والاستعارة والمجاز كما نظر إليه الشعراء والنقاد الأوائل.

ومن هنا جاز أن نطرح مجموعة من الأسئلة وهي: ما الفرق بين الرؤية والرؤيا وماذا يُقصد بالرؤيا الشعرية؟ وما العناصر التي تتكون منها الرؤيا الشعرية؟ ما مفهوم الرؤيا الكشفية كونها عنصرا أساسيا في مقولة الرؤيا الشعرية؟ وما مدى حضورها على المستوى الإجمالي في ديوان يطوف بالأسماء؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة قُسم هذا المقال إلى ثلاثة عناصر أولها جاء تحت عنوان " ما بين الرؤية والرؤيا والرؤيا الشعرية " وذلك من أجل الفصل بين هذه المفاهيم تمهيدا للولوج إلى العنصر الثاني والذي جاء تحت عنوان "عناصر الرؤيا الشعرية"، إذ تطرقنا فيه إلى العناصر الأربعة المكونة لهذه المقولة النقدية

منتهين إلى عنصر الكشف، وهذا الأخير مقصدنا في البحث إذ تناولناه في العنصر الثالث تحت عنوان "رؤيوي الكشف"، حيث تحسّسناه دراسة في البنى الإفرادية والتركيبية في الجمل الشعرية من ناحية ورودها رمزا وأسطورة وتناصا.

وكان المنهج المتبع في دراسة عناصر الرؤيا الكشفية في ديوان: "يطوف بالأسماء"، المنهج التكاملية الشمولي شمولية الموضوع المدروس، والذي حاول أن يحصرها من جميع منافذها الحلزونية؛ قصدا منا بطريقة أو بأخرى أن نفهم الدينامية النقدية الأنجع فاستشفاف الرؤيا الكشفية نظريا وإجرائيا في هذا الديوان.

2. ما بين الرؤية والرؤيا والرؤيا الشعرية .

يفرق ابن منظور بين الرؤية والرؤيا ذلك أن « الرؤية بالعين تتعدى إلى مفعول واحد ومعنى العلم تتعدى إلى مفعولين، يُقال: رأى زيدا علماً، و رأى رأياً ورؤيةً والرؤية النظر بالعين والقلب» (منظور، 1986 م، صفحة 291) فهي المجردة من كل ما يتعدى الأشكال الحسية الملموسة الجلية للعين « والرؤيا ما رأيتُه في منامك وهي الخُلم ورأى في منامه رؤيا على فُعلى بلا تنوين (منظور، 1986 م، صفحة 297)»

ما يميز الرؤيا عن الرؤية تعبير الأولى عن الأحلام فيما تدل الثانية على الرؤية بالعين المجردة؛ فهي بصرية منوطة بالإحساس، ما يجعلها خلاف الرؤيا التي تتجاوز المحسوس لتتعداه إلى اللامري، والرؤيا بما أنها كذلك كانت رديفة الحلم وهو ذلك الذي تجري فيه النفس على سجيتها بعد أن تتخذ عليها قبة اليقظة والواقع والعقل وتجري في ذاتها وفق ما يعتمل فيها (الحاوي، 1980 م، صفحة 241)، والرؤية والرؤيا بهذا المفهوم متواشجان فالرؤية في الشعر هي ما يجسده داخل نطاقه الشكلي والمضموني من صور وأساليب ونغم موسيقي جلي ظاهر يمكن إدراكه، أما الرؤيا فهي ذلك الخلق المستمر المتجدد في تلك الأشكال والمضامين الذي لا يقف عن الأشكال الموروثة والثابتة، بل يتعداها إلى ما وراء تلك الأشكال يظهر فيها الشاعر مجنوناً لا منطقياً رافضاً ما حوله نبياً حالماً وكاشفاً عوالمها شعرية في زمن ومكان غير معلومين على مدى جوّ من الغموض المفسر والجميل.

ليس القصد من مقولة الرؤيا الشعرية ما يجب أن يكون عليه الشعر في شكله ومضمونه فقط، بل يُقصد منها كذلك الطريقة التي يرى بها الشاعر العالم حول قبل ميلاد القصيدة وبعدها، فتكون القصيدة النافذة المشرقة التي تبرز زوايا الإدراك والوعي اللذين يميزان الشاعر عن غيره، فيجعلان منه عارفاً وحكيماً بمقامات الإبداع الشعري، «فأن يكتب الشاعر الجديد قصيدة، لا يعني أنه يمارس نوعاً من الكتابة وإنما يعني أنه يحيل العالم إلى شعر: يخلق له في ما يتمثل صورته القديمة، صورة جديدة» (أدونيس، 1979 م، صفحة 102) كان لزاماً على الشاعر حينئذ أن تكتبه القصيدة ليحيا القصيدة في مدى معرفي شاسع يشمل الماضي والحاضر والمستقبل لكي تستمر عملية الخلق الشعري فمن «الطبيعي إذن أن تكون هنالك قاعدة صالحة إلى الأبد ذلك ليس امتياز الشعر في أنه يخضع لقاعدة ثانية وينظم الطاقة شان العالم، بل امتيازه في أنه يسبق القاعدة ويجرر الطاقة» (أدونيس، 1979 م، صفحة 109) الشعرية باستمرار. وفي ظل هذا التجدد المستمر الذي تضمنه الرؤيا الشعرية للشاعر في قصيدته ترزخ مجموعة من العناصر أو الآليات تؤكد «عدم اعتبار الشكل الشعري وجوداً ثابتاً مستقلاً، بل قائماً بنفسه يحول الشعر إلى صناعة، لأنه يفصل بين الدال والمدلول: الشكل هنالك مستقل، والموضوع هنالك مستقل ويقتصر عمل الشاعر على التوفيق بينهما وبقدر ما يكون صنّاعاً بارعاً في هذا التوفيق يكون شاعراً» (أدونيس، 1979 م، صفحة 109) فالرؤيا بآلياتها المختلفة رهان الشاعر الحداثي، وهي التي تجعل منه شاعراً مختلفاً عن كل ما سُجِنَ به الآخرون من مدلولات ومعانٍ سواءً أكانت قديمة أم جديدة يضمن له هذا الاختلاف المكرس خلق تصور جديد للعالم من خلال الشعر.

3. عناصر الرؤيا الشعرية .

1.3. التجاوز:

يُعَدُّ هذا المفهوم الفضفاض من أبرز المفاهيم التي قامت عليها الحداثة الشعرية العربية على العموم والرؤيا الشعرية بوجه خاصه فأن تبعد شعراً جديداً كان لزاماً عليك أن تتجاوز هذا القديم لتتعداه إلى شعر جديد، «إلا أن مفهوم التجاوز لا يتضمن نفيًا للماضي أو تجزيئاً له، وإنما هو تجاوز الجوانب المؤسسة المستنفذ منه أي تجاوز طرق في الرؤية والكتابة... إلخ، إنه تجاوز لمستوى معين من الكلام الشعري

القديم» (أدونيس، زمن الشعر، 2005 م، صفحة 143) كالغزل والحديث عن الناقة والأثافي.. إلخ فالتجاوز ليس قطع جميع أوصال الماضي بل بالعكس هو محاولة لإعمال علاقة خَلْقة بين جميع الأزمنة المتاحة، فهو ما يمكن للحاضر أن يستفيده من الماضي وما يمكن للمستقبل أن يأخذه من الحاضر، وهو محاولة للانتقاء؛ الانتقاء من الماضي والحاضر والمستقبل عن طريق " الثورة " عن الأشكال الثابتة السائدة المكرسة من طرف مرجعيات لا تتوافق والرؤيا لشاعر ما مع مجموعة من الشعراء، عاصروه أم بعدُ لم يعاصروه.

فالرؤيا السطحية للعالم لا تمكّن الشاعر الحدائثي من أن يتجاوز علمه، في حين أن الرؤيا تعني "بكرة العالم" ويعني الرائي "الشاعر" بان يظل له العالم جديدا، كأنه ينخلق ابتداءً باستمرار ومن هنا ضيقه بالعالم المحسوس، لأنه عالم الكثافة؛ أي عالم الرتبة والعادة، وانشغاله بعالم الغيب الذي هو مكان التجديد المستمر من حيث إنه احتمال دائم (أدونيس، الثابت والمتحول، 1978 م، صفحة 166) فهو رابط زميني بين الأشكال الشعرية الماضية والحاضر والمستقبلية وهو نسبة وجود الأشكال الحدائثية "القلقة" بينها «فالشعر تجاوز مصحوب بالتغيير والإبداع، إنه عُذولٌ عن عالم معروف إلى عالم لم يعرف بعد، بقصد اكتشاف عالم أكثر جمالا وصدقا» (العشي، 2009، صفحة 120).

إذن ما يُؤكد للرؤيا الشعرية عدم محدوديتها ورسوخها على مجموعة من الأشكال والقوالب الجاهزة والثابتة من جهة معينة هو التجاوز وهو ليس «تجاوزا شاملا وتخطُّ لكل ما هو موجود وقائم إلى ما هو مجهول وغائب» (العشي، 2009، صفحة 119)، وإلا كان قَلْب الطاوله على كل ماض وحاضر ومستقبل، إنه تجاوز مستمر لما يجب تجاوزه من معطيات كرسَتْ أشكالاً تعبيرية لا تخدم إلا نفسها في زمن معين وفي مكان معين عن مواضيع معينة عند إناس معينين، يضمن لهم هذا التكريس الانفصال والقطعية عن كل زمان ومكان وإنسان في تعابيرهم الشعرية، وهذا ما تسعى إليه الرؤيا الشعرية في مطلق تجاوريَّاتها .

2.3. الرفض والثورة:

لما كانت الرؤيا الشعرية تجاوزا مستمرا للزمن بأزمته الثلاثة، أضحت بالضرورة رفضا كلياً للتقاليد الشعرية التي عفى عليها زمن الشعر الجديد في أبعاده الديمومي، والثورة على كل ما كرسته هذه القوالب

الجامدة والتي تم تجاوزها، ثورة يقوم أساسها على الهدم والتفتيت من أجل البناء والترتيب، و من أجل «صياغة جديدة تزيل عنه ترتيبه المعهود ورتابته القائمة، وتضفي عليه طابعا من صنع الذات وشاعريتها ومن هنا تحدت بعض الشعراء عن فكرة تفتيت الواقع وإعادة ترتيبه باعتباره مظهرا من مظاهر الرؤيا الشعرية» (العشي، 2009، صفحة 133)؛ فالرؤيا الشعرية ترفض الواقع باستمرار ذلك أنه ليس مسارا لمطلبات العصر المتحركة واللاثابتة لأنها تمزأ بالقواعد والأطر، كان الرفض فيها بحد ذاته عنصر هدم، في هذا الأفق تولد القصيدة العربية الجديدة، تعانق الحداثة وتتجاوزها، وترفض الواقع لحظة تقبله (أدونيس، زمن الشعر، 2005 م، صفحة 161).

يقول أدونيس مُعبراً على فكرة الرفض والبناء في معرض حديثه عن جبران خليل جبران بقوله : « إن جبران يسخر من القيم الدينية، الاجتماعية والفلسفية، لكنه لا يسخر لأنه يكفر بالقيم بل إنه على العكس؛ يؤمن بالقيم، فهو ينفي قيما معينة من أجل أن يثبت قيما أخرى، بل إنه لم ينفي إلا من أجل أن يثبت» (أدونيس، الثابت والمتحول، 1978 م، صفحة 176)، هكذا يكون لتجاوز الرؤيا الشعرية الحداثية مبررا خلاقا مستمرا ما يجعلها تتأزّر صفة الاستراتيجية الفضاضة، لأنها بأبسط مفهوماتها لا تقنع بما هو كائن بل تنزاح إلى مفهوم شاسع يشمل الرفض والهدم المنزوي تحت سقف الثورة التي تجسد زحزحة للمعايير الفنية الجاهزة « ولعل في ذلك ما يوضح لنا كيف أن الحداثة الشعرية بقيت في الغالب قوة رفض وتساؤل وتحريك» (أدونيس، الشعرية العربية، 1993 م، صفحة 81)؛ لأن الرؤيا الشعرية بمنظور الحداثة لا تعتمد إلى الإجابة على هذا الواقع وجعله واقعا عقلايا منطقيا، بقدر ما تتقصد مساءلة هذا الواقع في هزهزته باستمرار ورفض كل تلك القيم المتجذرة والمتأصلة والتي ساهمت في جعله مسخا حاضرا بصورته الانعكاسية الصورية لا التصورية في جميع الآداب والفنون بما فيها الشعر.

يضمن الرفض والنفي من أجل الثورة في الرؤيا الشعرية للشاعر الجديد بناءً جديداً قابل للهدم فهني رؤيا تتور على السائد المتواشج مع أنساق فكرية وثقافية لا تجعل من الشعر إلا نمطيا، وهي تخدم من أجل البناء وتبني بالهدم في نسق مستمر متجاوز لنفسه دائما، وذلك بأساليب تعبيرية مختلفة كـ"التَهْكِم" مثلا كما قال إيليا الحاوي « ففي أعماق نزعة التهكم روح عاصية ترى ما في الواقع من سماجة وسفافة وقبح .

وهي حيث تتهكم به وتسخر منه وتغير مقاييسه وأحجامه وأرقامه وتتندّر عليه، إنما تحاول أن تستبدله وترزي عليه» (الحاوي، 1980 م، صفحة 226) رغبةً منها في محو ثقل الواقع الموبوء نحو تبني أفق أوسع كالحلم والجنون والنبوءة

3.3. النبوءة ما بين الحلم والجنون

«ما مدام الشعر كشفاً وخلقا لعالم جدليّ، وتجاوزا لما هو ممكن، وبجنا لما هو موطن إمكان هذا ما يمنح الشعرية شموليتها وعذريتها، فلا ريب إذن أن تكون هذه الرؤيا نبوءية مستقبلية، استشرافية والذي يتكفل بهذه المهمة هو الفن، في نظره الأمامية للواقع» (تاويريت، 2010 م، صفحة 543) وهذا ما يجعل الغيب يتوغل في ذهن الرائي الإنسان الفنان، وما يجعل منه كذلك يرى نفسه في مقام النبيّ، ليست تلك الإلهية، بل المقصود منها «تنبؤاً بالمستقبل وكشفاً لخلاياه المضمرّة، فهي ليست تابعة إلى الماضي وإنما هي قراءة للمستقبل في المستقبل» (تاويريت، 2010 م، صفحة 544)

لعل نظرة أدونيس للزرعة الجبرانية «تجسد تلك القطيعة المعرفية مع كل مفاهيم الجنون التاريخية وذلك عندما تكلم جبران باسم الجنون» (تاويريت، 2010 م، صفحة 545)، ولعل ارتباط الجنون بالغيب «هو كون الجنون نوع من رؤيا الغيب» (أدونيس، الثابت والمتحول، 1978 م، صفحة 170) وهكذا منه يتلامس والجنون السريالي باعتبار أن الأول «رمز شعري، يمنح الشاعر مزيدا من الحرية ليعبر عن غير الطبيعي وغير العادي بدءاً من الطبيعي إلى العادي» (أدونيس، الثابت والمتحول، 1978 م، صفحة 165) والثاني «عند السرياليين مغامرة من أجل المعرفة» (تاويريت، 2010 م، صفحة 547)

وتتقاطع السريالية في أحلامها التي تقصد بها الانتفاء من الواقع بثنائية النبوءة والجنون، ذلك أنها ساجحة في التجريد وهم يزعمون أي السريالون «أنه أشد تعبيرا عن واقع النفس من حالة اليقظة» (الحاوي، 1980 م، صفحة 241)، فهو ينفلت من العالم الذي كرسه العقل «والحلم هو الذي يكشف عن هذا العالم ويحرره. فبالحلم يرى الرائي ما طمسه عقله أو ما لم يقدر أن يراه بعينيه العاديتين. الحلم إذن كالجنون يفتح أبواب الواقع الآخر الذي هو أكثر غنى وجمالا من الواقع المباشر» (أدونيس، الثابت والمتحول،

1978 م، صفحة 200)، وليس بين الحلم والنبوءة فرق كبير كذلك « فالنبوءة كمال يحصل بالحلم أو الرؤيا» (أدونيس، الثابت والمتحول، 1978 م، صفحة 200)

إن النبوءة تضمن مُستقبلِيَّتَها وبعدها المعرفي الباطني من خلال وقوعها على تماس الحلم والجنون فالنبوءة هنا ليست بالنبوءة الإلهية، بل هي إمكان الشاعر أن يعرف جريان أحداث عصره وقراءتها لمعرفة ما ستؤول إليه كونه مثقفا واسع الاطلاع، يلعب الحلم والجنون دور الجوّ الذي تتحقق من خلاله هذه المستقبلية؛ ذلك أن الذات لا تدرك عالمها الخارجي إلا حينما تدرك ذاتها من خلال ذاتها، تحتاج إلى رؤيا عميقة لكي تفهم نفسها بطريقة أخرى مغايرة، وبالتالي فهم العالم باعتبارها جزءا منه .

4.3. الكشف:

الرؤيا الكشفية كشف عن الموارء القابع خلف الأشكال التي تتجاوز نفسها باستمرار، فهي تعمل على إزالة العلاقات العقلية بين الأشكال كالسببية والحتمية والنتائج... إلخ، وإضفاء علاقات أخرى عن طريق الغوص في حيثيات هذه الأشكال «فهي ضربة تزيج كل حاجز، وهي نظرة تخترق الواقع إلى ما وراءه» (أدونيس، الثابت والمتحول، 1978 م، صفحة 167) لا تقبل الساكن وترضى بالمتحول الأبدى، «فالتغير هو مقياس الكشف ومن هنا يظل العالم في نظر الرائي الكاشف في حركة مستمرة وتغيير مستمر» (أدونيس، الثابت والمتحول، 1978 م، صفحة 168)، كذلك كان الشاعر في رؤياه لعلمه؛ فهو يرى من خلال وعبر الآخر لكي يضمن مشهدا جديدا للعالم يتجاوز فيه الشاعر مقام المصدر الجامد، والذي يرقى بعكس مجموعة من الانطباعات والصور الجامدة والسطحية إلى مقام الحالم والمشاهد، والذي يقبع فيه الشاعر بين كل الأشكال عابثا في نظامها وخالقا منها عالما خاصا به، لا ترضى به نفسه، وإنما كان ذلك الخلق والبناء من أجل هدم وخلق جديد.

يقول أدونيس في كتابه (الصوفية والسريالية) : « ومن طبيعة هذا الكشف أن المحسوس نفسه ليس إلا متخيلا : يُرى رؤية العين، وهو في حقيقته، خلاف ما تراه العين ومعنى ذلك أن ماهية الخيال هي التبدُّل في كل حال، والظهور في كل صورة» (أدونيس، الصوفية والسريالية، 2005 م، صفحة 75) لذلك كان لزاما على الشاعر لدى أدونيس أن يجمع بين المحسوسات المتضاربة والمختلفة، وأن يقيم بينها في

الزخم الذي تقيمه بدورها عالما جديدا ومتخيلا ليس بالضرورة عالما متوافقا ومنظما فيما بينه، بل عالما شموليا لا يركن إلى التقليد الصوري « لأن الصورة انعكاس بشكل أو بآخر، لواقع موجود مسبقا فهي بشكل أو بآخر تقليد» (أدونيس، الصوفية والسريالية، 2005 م، صفحة 197) وتكريس لأشكال الماضي الجامد، يقف الشاعر عند عتبتها مصورا لا متصورا لعالمه الخاص به وحده من دون الجميع «لهذا نخطئ الشيء حين لا تصور إلا السطح الظاهري، لكي نصيبه لا بد من أن نتصوره؛ أي أن نؤول دلالاته ومعناه، وأن نصوره، ومن ثم وفقا لهذا التصور» (أدونيس، الصوفية والسريالية، 2005 م، صفحة 198) تُكتب القصيدة، هنا الكشف في قبول الشاعر أن ما يستسيغه العقل هو الصورة المجسدة والتي أمست من الماضي، وهذا ليس من الكشف، بل هو في تصور الشاعر الحاصل من خلال جمعه بين الأشكال ومتناقضاتها، وإمكانية حصول فعل إبداعي فني على شكل قصيدة شعرية في المستقبل.

ومن هنا كان الشعر عند الرمزيين ضربا من الكشف، لأنه يرتفع عن أدراان الواقع إلى حيث يطرق أبواب المجهول ويستشرف آفاق الجمال الجامد (مفتاح، 1986، صفحة 103)، بخلود تصوره لجوهر الأشكال وتجاوزها المستمر لها، لا بتصوره لقشورها السطحية لذلك لو نظرنا للغة الرمزيين لرأيناها «تتخذ طريق الإيجاز وتلميح بدلا عن التصريح»، فهي لا تعتمد على التشبيه المباشر كأداة إيضاحية لذهن المتلقي على سبيل التمثيل لا الحصر، بل تركز على إبداعية لغوية خاصة كالرمز والتناص والأسطورة في تراكيب جمليّة، عادة ما تجنح إلى الأساليب الطليبية كالأستفهام والتعجب؛ فهي تتقصد إلى مساءلة المتلقي، ما يجعلها تتجاوز الفهم الأحادي المكرس لتصل إلى مفهومات لا نهائية، لتكشف عن أفق متعدد للمعنى والدلالة.

4. رؤيوي الكشف :

1.4 الرؤيا الكشفية في التشكيل الفردي.

1.1.4. تشكيل التناص

يرد التناص في هذا الديوان بنى مفردة على شكل **مجموخة** من الأسماء؛ والاسم في النحو العربي لم يحدد تحديدا دقيقا فهو ركن من أركان الكَلِم إضافة إلى الفعل والحرف؛ وهو كما يقول سيباويه «الكَلِم اسم

وفعل، وحرف جاء بمعنى ليس باسم ولا فعل» (سيبويه، 1988 م، صفحة 12) ولم يعرف أو يحدد مفهوم الاسم، واكتفى بذكر ثلاثة أمثلة عن الاسم فقال «فلاسم: رجل وفرس وحائط» (سيبويه، 1988 م، صفحة 12)، وهو دائما ما يعبر عن معنى غير مقترن بزمن والاسم هو أساس في اللغة، فمنه تنبثق الأفعال والمفعولات والصفات... الخ باعتبار أن المصدر في اللغة اسم، والاسم متجدد تشحن فيه جميع الصيغ والدلالات. أما ورود التناص بتشكيل اسمي لا يكون إلا ليؤكد خصوبة الرؤيا الكشفية عللا مستوى التشكيل الفردي فهي التي « تعنى بىكاراة العالم » (أدونيس، الثابت والمتحول، 1978 م، صفحة 166) تقصيد إلى أن يظل العالم كالأسماء فردا ومتبداً لجميع الصيغ الأخرى، وأن يظل العالم « جديدا كأنه يخلق ابتداءً باستمرار» (أدونيس، الثابت والمتحول، 1978 م، صفحة 166)، والشاعر هنا في هذا الدوان لا يجى إلا ليطوف بالأسماء.

يقول في قصيدة " لَبَيْكُ " (العشي، يطوف بالأسماء، 2008 م، صفحة 09):

قَرَرْتُ أَنْ أُعَادَرَ الرَّمَادَ

وَالجَسَدَ المِفْثُونَ بِالرَّيْقِ

حَمَلْتُهَا نُبُوَّةً أَشَقُّ أَرْضَ الله

يَقُودُنِي الطَّرِيقُ لِلطَّرِيقِ

لَبَيْكَ قَدْ لَبَيْتُ

يظهر الشاعر هنا متناصا مع الحلاج في قصيدة " التلبية " والتي مطلعها (عباس، 2002 م، صفحة 288):

لَبَيْكَ لَبَيْكَ يَا سِرِّي وَجَوَائِي لَبَيْكَ لَبَيْكَ يَا قَصْدِي وَمَعْنَائِي

جاء التناص في كلمة " لَبَيْكَ "، وهي اسم فعل بمعنى استجب، سلهم في إضفاء جو من الصوفية في القصيدة، وهي قصيدة تتخذ من الحج معراجا روحيا ومقاما للحلول، فلفظة " لَبَيْكَ " في قصيدة شاعرنا تقبع بين كونها اسما وكونها فعلا تدل على الثبوت والخصوبة لأنها اسم جامع لجميع الدلالات والصيغ اللغوية التي تشتق من هذا الاسم وتدل على التحول والتجاوز لحصولها على صفة الفعل ومعناه استجب، والذي يحمل بدوره استمرارية الخلق المتجدد باعتباره فعلا مرتبط بزمن.

من هنا تناصت هذه القصيدة مع قصيدة "التلبية" للحلاج، جاء هذا التناص يخدم الرؤيا الكشفية في إبراز عنصر التجاوز، وهذا التجاوز المستمر للواقع الاسمي في كلمة "لبيك"؛ الواقع الخصب والعذري الذي يجعل من الاسم متجددا ومتحولا

2.1.4. تشكيل الرمز:

اللغة ما هي في حقيقتها إلا مجموعة من الرموز التي تتقمص أشكالا تعارف عليها الناس، إذ صاغوا هذه الأشكال حسب طبيعة استخدامهم لها، ومنه كانت كل مفردة في اللغة لها أن تُستخدم في الشعر استخداما رمزيا، شرط توفر نظرة شمولية للقواسم المشتركة التي تربط الشيء في القصيدة بالرمز وهنا يكمن الفرق بين التشبيه العادي والرمز، التصوير والتصور، ومن ثمّ بين الصورة الشعرية والرؤيا فأيا ما كانت حالة هذه الصورة في تصويرها للواقع عن طريق التشبيه وما يتفرع عنه، فإنها تظل و« يظل قائما على الافتراض والجزئية، وهو لا يحمل الحقيقة ذاتها بل إنه يتشبه عليها ويؤهم بها» (الحاوي، 1980 م، صفحة 115)

ولما كان الرمز الشعري « هو جامع المتقابلات والدلالات الكلية المجردة بين النسق المثالي الذي يحققه النشاط التخيلي والإحالة إلى التجربة المادية بين المحدود واللامحدود، والمتناهي واللامتناهي بين الانكشاف والانحجاب، بين ما هو سائر ومتحول وبين ما هو ثابت دائم كانت الرؤيا الكشفية حاضرة في الشعر، لأنها بفضلها تختصر الأشياء وواقعيتها لتجعلها أكثر شمولية في رفضها الدائم» (نصر، 1998 م، صفحة 116) للأشكال قصد استمرار عذرية العالم في القصيدة.

يقول عبد الله العشي مستحضرا رمز البحر (العشي، يطوف بالأسماء، 2008 م، صفحة 09):

البحرُ من تحتي عميقُ

و النَّارُ في فمي

و هذه الأشياءُ لا تبينُ

كأنَّما عَيَّبَهَا حريقُ

ويقول في مقطع آخر

كشفتُ مرَّةً وردةُ البحرِ

عَنْ وَجْهَهَا

لِحِظَّةٍ وَاحِدَةٍ

فَهَوَى الْقَلْبُ

وَاخْتَلَطَ التَّلُجُ بِالنَّارِ

تشكيل الرمز _ فيما ورد _ رؤيا كشفية عن امكانيات تكمص هذا الرمز واحتماليات تمثله في هذا العالم وفق منظور الشاعر ،و هي رؤيا تضمن عذرية إدراك هذه الاحتمالات ولا تتوقع في بوتقة التشبيه المحصور كما في جملة " وليل كموج البحر."

والكشف عند شاعرنا يتخذ بدوره اضافة إلى ما اتخذه رمز البحر من دلالات تجعل من القصيدة تفتح وتكشف معالم جديدة وأفقاً أوسع ،يتخذ بدوره في مواضع أخرى من الديوان صيغاً مثلت وحدها فقط عاملاً للكشف وللاستشراق المستمر وذلك في قوله (العشي، يطوف بالأسماء، 2008 م، صفحة 50)

الْحَوْفُ طَائِرٌ يَطِيرُ مِنْ أَمَامِي

وَهَقَّتِي تَسِيرٌ فِي خَطَوَاتِي

كَأَنَّما يُفُوْدُنِي أَعْمَى عَلِيلٌ

نَادَيْتُ يَا زَرْقَاءَ

نَادَيْتُ لَمْ تَرُدْ

"زرقاء اليمامة " في الذاكرة الشعرية العربية الحديثة رمز للكشف والاستشراق والمستقبلية ،وهي عند الشاعر في هذه القطعة الشعرية نافذة لكشف ذاتي داخلي ،يعري فيه الشاعر ذاته ؛ وأسلوب الطلب هنا إنما جاء ليدل على شيء غير حاصل موجود في الغيب في نظر الشاعر ما يفسر استعارته لرمز يدل على كشف هذا الغيب.

3.1.4. تشكيل الأسطورة :

يقول بول ريكور: «دون نظرة الأسطورة التراجيدية تحرم الثقافة من ذاكرتها، ومن دون نظرتها التطلعية تحرم من أحلامها» (الباحثين، 1999 م، صفحة 101) وهذا دليل للأسطورة على بعدها الرؤيوي وتراجيديتها الساخرة؛ حيث ترفض العالم وتَهزأ من واقعيته العقلية في تطلعها إلى المستقبل، إذ فهم الحاضر مقرون بالوعي الصحيح لقيم الماضي؛ ذلك أنه لا يوجد فواصل بين الماضي والحاضر والمستقبل. إن محل الأسطورة في الرؤيا الكشفية يكمن كقيمةٍ خلاقة تساهم الأسطورة في تشكيلها يكمن في إعطاء ذلك البعد الكلي والشُمولي للعالم في نطاق زمني خارج النص ولا زميني داخل النص. يقول عبد الله العشي (العشي، يطوف بالأسماء، 2008 م، صفحة 06):

واخْرُجُوا من رَمَادِ الرَمَادِ

و من عَنَمَةِ الكَهْفِ

اخْرُجُوا للدليلِ

إنه مُقْبِلٌ مُقْبِلٌ

قاتلاً أو قَتِيلٌ

أورد الشاعر أسطورة إغريقية وهي أسطورة طائر الفينيق أو العنقاء، وهي في الغالب تأتي للدلالة على التجدد والانبعاث، فورود كلمتي (رماد الرماد) كاسمين أحدهما جاء معرف بأداة الجر (من) والآخر بألف ولام التعريف، دليل على الثبوت باعتبار أن الاسم يدل على حدث غير مقترن بزمن وقد كان في أصله هذا الثبوت معلوما لدى الشاعر وهذا ما يشهد للرؤيا عذريتها التي تتجدد باستمرار فرمزية طائر الفينيق تكشفنا بعدا آخر في هذه القارئ، تعري قشور الصورة الشعرية المباشرة، وتنتقل بها إلى مسافة جمالية أخرى .

2.4. رؤبوا البنى التركيبية :

يقول فاضل صالح السمراي في تعريفه للجملة «ذهب قسم من النحاة إلى أن الكلام والجملة هما مصطلحان لشيء واحد، فالكلام هو الجملة والجملة هي الكلام» (السمراي، 2007 م، صفحة 10) وهي بالمعنى العام بناء فعلي أو اسمي، يقوم بين الاسم والفعل أو بين الاسم والاسم. تلعب العلاقة الإسنادية بين عناصر الجملة دوراً أساسياً في بناء الدلالة، ويأتي دور الرؤيا الكشفية هنا في أنها تعبت بهذا النظام المتوارث عن عمود الكتابات القديمة كعماريات الشعر القديم؛ وما سار وفق نظام الكتابة القديمة في إسنادها لا يحقق بالضرورة رؤيا كشفية ذلك أن هذه الأخيرة تأنف السائد وتألّف غير المألوف من أجل الكشف باللغة على عالم شعري جديد وحقول دلالية مختلفة .

1.2.4 تشكيل التناص:

يظهر الشاعر في ديوانه متناصاً مع مجموعة من النصوص الغائبة، وهو في بعض الأحيان يربط نصاً بآخر يتحدث عنه من دون أني يمثل الموضوع نفسه ولا أن يسميه أحياناً وكأنه يشتغل على ما وراء التناص مثل قوله (العشي، يطوف بالأسماء، 2008 م، صفحة 42) :

مات في غرْبته

لم يُودَّعَ أَحَدٌ

لم يُودَّعَهُ أَحَدٌ

مات من حُرْقته

لم يَدَّعَ قَبْرًا لِكِي نَبِكِي عَلَيْهِ

لم يَدَّعَ مُلْكًا لَدَيْنَا أَوْ وُلْدًا

يعبر هذا النص الذي يغيب على ذهن القارئ عن معاناة المِتَكَلِّم عنه، ولعل ورود أدوات النفي والجزم على أغلب الجمل الفعلية ساهم في زيادة صوت الرفض والثورة مما جعلت دلالة الألم تتضح وتبين وقد يكون المتحدّث عنه في هذا المقطع (لن زريق البغدادي)، ذلك الشاعر الذي مات في غربته ولم يدع قبراً ولا ولد.

يقول (العربي، 2002 م، صفحة 242) :

لا تَعْدِلِيهِ فَإِنَّ العُدْلَ يُوَلِّعُهُ قَدْ قُلْتِ حَقًّا لَكِنْ لَيْسَ يَسْمَعُهُ
جَاوَزَتْ فِي نُصْحِهِ حَدًّا أَضْرَّ بِهِ مِنْ حَيْثُ قَدَّرْتِ أَنَّ النُّصْحَ يَنْفَعُهُ

2.2.4. تشكيل التجاوز :

يقول نور الدين السد متكلمًا عن الانزياح : « يعني الخروج عن أصول اللغة وإعطاء الكلمات أبعادا دلالية غير متوقعة » (السد، 1997 م، صفحة 179) مفاجأة غير مألوفة للمتلقى. إن الرؤيا الكشفية لا تتفق مع الانزياح فيما تعلق بـ"نظام" العلاقات الدلالية بين الكلمات فهو يتقصد إحداث خلل في علاقات المشابهة بينها لتولد معان جديدة، وهو يقف قرب بناء صور جديدة في اللغة، أما الرؤيا الكشفية فهي بخلاف هذا لا تعتمد على الصورة والتصوير التي يقوم عليها الانزياح الرؤيا الكشفية تتصور وتخيّل علاقات تخرج عن المنطقية المباشرة لعناصر التشبيه في خلق العالم لا في عكسه والتعبير عليه، إنها تخلق دلالة تمتد على مستوى السطر الشعري ومعان تقوم على الوحدة العضوية في القصيدة، لا تستطيع أن تمسك هذه الدلالة في تشكيل اسمي أو فعلي أو على شكل صورة شعرية مفردة ومستقلة إنها كما قال السياب لأدونيس « كانت قصيدتك رائعة بما احتوته من صور لا أكثر، هل غاية الشعر أن يري قراءه على الإتيان بمئات من الصور ؟، أين هذه القصيدة من البعث والرماد تلك القصيدة العظيمة، التي ترى فيها الفكرة تنمو وتتطور، والتي لا تستطيع أن تحذف فيها مقطعا دون أن تفقد القصيدة معناها » (السياب، 1987، صفحة 85)، لدى كان ما قصدته الرؤيا الكشفية بالتداوز لا يقوم على كونه تجاوزا في تجاوز علاقات المشابهة لإقامة علاقات انزياحية أخرى كان الفضل فيها أنها غير مألوفة:

يقول عبد الله العشي (العشي، يطوف بالأسماء، 2008 م، الصفحات 05-06):

فِي التِّمَاعِ الصَّبَّاحِ الجَمِيلِ
حِينَ يَفْتَحُ أَبْوَابَهُ العَالَمُ
سَوْفَ يُفَجِّوْكُمْ

سوف يُقبلُ فارتقبُوا

يتحقق للقصيدة تجاوزها عند العشي على مستويين؛ مستوى لغوي يكون فيه الانزياح الأسلوبى بارزا في خلخلة علاقات الاسناد والعدول عنها إلى علاقات جديدة قوامها المشابهة ومستوى رؤيوي والذي يكمن فيه التجاوز، والذي تلعب فيه الجملة وخصوصا الفعلية منها دور تحريك الدلالة، والدلالة لا تكون في صورة أو كلمة على مستوى القصيدة بل تمتد على طول مسار القصيدة، فيها تكون متمنعة مستعصية زئبقية، هاربة على الدوام، محدثة بذلك تجاوزا جديدا.

3.2.4. تشكيل الأسطورة :

ما وردت الأسطورة في ديوان يطوف بالأسماء على شكل جملة مركبة إلا لتدل على مزج بين العوالم والأزمنة والمعاني التي تحملها الأشكال التي تطوف في فلكه هذه الأسطورة، فهذا شرط الكشف أن يصهر الواقع بالخيال، بكى يتمكن من تجاوز الحاصر واستشراق المستقبل، ولا تلامس الاسطورة المستحضرة في القصيدة عند شاعرنا القصيدة ملامسةً تضمن لها الدخول في فلك الرؤيا الشعرية إلا من خلال مجيء هذه الأسطورة على شاكلة جملة فعلية وهي الأنسب في ذلك؛ كي تتمدد الأسطورة على جسد القصيدة في رقعة أكبر.

يقول العشي(العشي، يطوف بالأسماء، 2008 م، صفحة 29):

هَبَطْتُ من سَمَاوَاتِهَا

هَبَطْتُ

غَادَرْتُ كَوْهَهَا

وَاسْتَوْتُ كَأَنَّهَا من تُرَابٍ

يُظهر التركيب الفعلي في المقطع السابق كم أن حركية الزمن التي تضيفها الأفعال على السياق تساهم بشكل ملحوظ في خلق مشهد متحرك في القصيدة؛ مشهد هبوط الآلهة عشتار من السماء إلى الأرض لتقابل حبيبها أدونيس أو هو مشهد نزولها إلى العالم السفلي حيث يكمن هاديس آلهة الجحيم عن اليونانيين القدماء(السواح، 1988 م، صفحة 85)، والأسطورة هنا جعلت من رؤيا الشاعر تعبر المؤلف

وتتجاوزه لتكشف عوالم أخرى جعلت من القصيدة في النهاية تسبح في جو من الغموض المتكشف باستمرار

5. خاتمة:

تنطلق الرؤيا الكشفية من البنية اللغوية أو ما يمكن لنا تسميته بالرؤية في النص، والفرق بينهما هو الفاصل بين الكلمة وما يمكن للكلمة أو الجملة أو النص، أن يخلق مستويات من المعنى والدلالة الكاشفة على نسق تجاوريّ، رؤيوي يتعدى منطق التصوير المباشر ليصل إلى جو من الغموض تظهر فيه العناصر اللغوية لا مستقرة تحقق رؤيا الكشف.

والرؤيا الكشفية لا يمكن أن تتشكل في النص، ولا أن تتحدّد إلا من خلال مصطلحات تقترب نظريا من عناصرها، وهي الأسطورة والرمز والتناص والتجاوز، وهذا ما تمّ تتبّعه في هذا الديوان، وقد وصل هذا البحث إلى مجموعة من النتائج الآتية:

- الكشف والرؤيا الشعرية متلازمان، تجمعهما علاقة الجزء بالكل، فهو مقولة نقدية وأداة تنطلق من اللغوي البلاغي لتصل إلى تكريس رؤيا الكشف التي تندرج ضمن حقول الرؤيا الشعرية العامة.

- تتحقّق الرؤيا الكشفية من خلال مصطلحات نقدية إجرائية في النص وهي الأسطورة والتجاوز والتناص والرمز.

- ليس كل نص ظهرت فيه مصطلحات الكشف الإجرائية الأربعة السالفة الذكر، يعدّ نصا حدائيا .

- الرؤيا الكشفية تتجاوز المنظور البلاغي البياني فيما تعلق بالمجاز أو ما يعرف في الشعر بالصورة الشعرية فالأولى لا تسعى إلى إعطاء ترجمة مباشرة للواقع عن طريق عكس العالم في النص الشعري بأدوات بلاغية بسيطة كالتشبيه والاستعارة... إلخ؛ بل تنطلق من (الرؤية) وهو النص الشعري بمحولته البلاغية للتوسع فيه

فتخلق فوق الصورة الشعرية صورة أخرى تتوالد باستمرار لتصل إلى مشهد شعري شمولي ومن ثمّ إلى الرؤيا الشعرية .

يفتح هذا الموضوع حزمة من الأسئلة والاشكالات التي وجب إعادة النظر فيها؛ وأبرر هذه الإشكالية هي هل تطور الشعر الجديد إلى درجة أننا نعيد النظر في مفهومه؟، وهل مجموعة المناهج التي جاءت بها الحداثة مازالت ناجعة إجرائيا في قراءة وفهم وتفسير وتأويل الزخم الشعري الجديد؟ . و متى نصل إلى منهج تكاملي نابع من ثقافة وطبيعة اللغة التي نكتب بها؟ .

6. قائمة المراجع .

- ابن منظور. (1986 م). لسان العرب. دار صادر. بيروت.
- أدونيس. (1978 م). الثابت والمتحول. دار العودة. بيروت.
- أدونيس. (1979 م). مقدمة الشعر العربي. دار العودة. بيروت.
- أدونيس (1993). م. (الشعرية العربية. دار الآداب. بيروت.
- أدونيس. (2005 م). الصوفية والسريالية. دار الساقى. بيروت.
- أدونيس (2005). م. (زمن الشعر. دار الساقى. بيروت.
- السياب. (1987). رسائل السياب. دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت .
- الحاوي إيليا. (1980 م). الرمزية والسريالية في الشعر العربي والغربي. دار الثقافة. بيروت.
- بتاوريريت بشير. (2010 م). الحقيقة الشعرية . عالم الكتاب الحديث .أريد.
- كمال حامد، العربي عبد الله حسين. (2002 م). معجم أجمل ما كتب شعراء العربي. دار المعالي. عمان.
- سيوية. (1988 م). الكتاب. مكتبة الخانجي. القاهرة.
- نصر عاطف جودة. (1998 م). الرمز الشعري عند الصوفية. المركز المصري لتوزيع المطبوعات. القاهرة.
- العشي عيد الله. (2008 م). يطوف بالأسماء. أهل القلم. الجزائر.
- العشي عيد الله. (2009). أسئلة الشعرية . منشورات الاختلاف. الجزائر.
- السواج فارس. (1988 م). مغامرات العقل الأول دراسة في الأسطورة. دار الساقى. دمشق.
- السمراي فاضل صالح. (2007 م). الجملة العربية تأليفها وأقسامها. دار الفكر. عمان.
- عباس قاسم مُجَّد. (2002 م). الحلاج الأعمال الكاملة. مكتبة الإسكندرية. الإسكندرية.
- مجموعة من الباحثين. (1999 م). الوجود والزمان والسرد فلسفة بول ريكور. لمركز الثقافي العربي. دار البيضاء.
- مفتاح مُجَّد. (1986). الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. دار المعارف. القاهرة.
- السد نور الدين. (1997 م). الأسلوبية وتحليل الخطاب. دار هومة. الجزائر.

