

New Writing and the Absence of Meaning in Contemporary Algerian Poetry: Ghoreb by Abu Bakr Zamal as a Model

Dr. Imane LACHI¹

¹Laboratory of Sufi discourse, University of Algiers 2, Abou el Kacem saadallah (Algeria).

The E-mail Author: imane.lachi@univ-alger2.dz

Received: 20/08/2024

Published: 08/04/2025

Abstract:

The poetry we are discussing here is primarily based on formal experimentation and deviates from most common writing styles. It has taken on various names, and critics and scholars have not agreed on a corresponding term for this concept. Some have called it postmodern poetry, others prose poetry, while others have called it new writing instead of poetry because it completely rebels against the writing system to which critics were accustomed during the modernist era. We have preferred to use the latter term. We will pose questions such as: Can we arrive at a definition of the identity of this poetry? Is there a specific identity that expresses a particular understanding and vision of the individual? Does poetry contribute to the construction of Arab identity, or does it deny its specificity and prove the opposite?

Keywords: Poetry, Meaning, Writing, Modernity

الكتابة الجديدة وغياب المعنى في الشعر الجزائري المعاصر ° غوارب ° لأبي بكر زمال نموذجاً

إيمان العشي¹

¹مخبر الخطاب الصوفي في اللغة والأدب، جامعة الجزائر 2 أبو القاسم سعد الله (الجزائر).

الملخص:

الشعر الذي نقصده بالحديث هنا هو القائم على التجريب الشكلي أساساً، والخرق لمعظم أساليب الكتابة المتداولة، وأخذ تسميات متعددة لم يتفق النقاد والدارسون على تحديد مصطلح مقابل لهذا المفهوم، فقد سماه بعضهم شعر ما بعد الحداثة، وأطلق عليه البعض شعر النثر، فيما سماه آخرون الكتابة الجديدة بدل الشعر لأنه يتمرد تماماً على نظام الكتابة الذي اعتاد عليه النقاد في المرحلة الحداثيّة وآثرنا نحن ان نستعمل المصطلح الأخير. وسنطرح أسئلة من قبيل: هل يمكننا الوصول الى تحديد هوية هذا الشعر، هل

هناك هوية معينة تعبر عن فهم خاص ورؤية خاصة للإنسان ، هل يساهم الشعر في بناء الهوية العربية أم أنه ينفي عنها خصوصيتها ويثبت العكس ؟

الكلمات المفتاحية: الشعر، المعنى، الكتابة، الحداثة.

المقدمة:

دفعت التجارب الجديدة في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة إلى أن هيمنت أشكال من الكتابة قائمة على التجريب والتميز، ذهبت بالنص الشعري إلى حدود يغيب فيها المعنى أو ينعدم أحيانا، وقد كان لذلك أثره على مستوى النص وعلى مستوى التلقي.

فعلى مستوى النص، تشعب النص بنيويا، وأوغل في الخيال والتصوير والتميز، وبالغ في ولوج عوالم الغموض

وعلى مستوى التلقي، غابت الدلالة أو تعددت، وانفتحت إمكانيات متعددة للفهم والتأويل، مما أدى إلى إثارة مشكلات نقدية كثيرة، وصلت إلى مساءلة هوية النص الشعري وهوية الحداثة الشعرية مساءلة حادة.

هذه المسائل، هي ما سنناقشه هنا، مطبقين على نصوص شعرية جزائرية معاصرة، مما صار يدعى بنصوص ما بعد الحداثة.

يبدو أننا في هذه المرحلة الراهنة، مرحلة ما بعد الحداثة، التي انفتحت فيها النصوص الأدبية على الآخر، دخل الشعر العربي في معركة صراع الأجناس والأنواع والأشكال، كما لم يسلم من الارتباك الكبير الذي حدث على مستوى المفاهيم والهويات.

الشعر الذي نقصده بالحديث هنا هو القائم على التجريب الشكلي أساسا، والخارق لمعظم أساليب الكتابة المتداولة، وأخذ تسميات متعددة ولم يتفق النقاد والدارسون على تحديد مصطلح مقابل لهذا المفهوم ، فقد سماه بعضهم شعر ما بعد الحداثة، وأطلق عليه البعض شعر النثر، فيما سماه آخرون الكتابة الجديدة بدل الشعر لأنه يتمرد تماما على نظام الكتابة الذي اعتاد عليه النقاد في المرحلة الحداثية وآثرنا نحن أن نستعمل المصطلح الأخير. وسنطرح أسئلة من قبيل : هل يمكننا الوصول الى تحديد هوية هذا الشعر، هل هناك هوية معينة تعبر عن فهم خاص ورؤية خاصة للإنسان ، هل يساهم الشعر في بناء الهوية الثقافية العربية أم أنه يتجاوز خصوصيتها ويذهب إلى عكسها ؟

لقد خبطت القصيدة الجزائرية المعاصرة خطوات كبيرة نحو التجريب، وانخرطت في موضوعات مستحدثة، وصاغت أشكالا فنية مفارقة، وقدمت أساليب وبلاغات مختلفة، وغامرت صوب مجالات متجاوزة، يصلح أن نطلق عليها: المابعديات، لقد قدم مجموعة من الشعراء منظومة شعرية مختلفة لم تتمكن حركة النقد من تقديم توصيف مقنع لها، بحكم مغايرتها واختلافها.

تحولات الشعر القصيدة الجزائرية

إن نظرة عامة لحركة الشعر الجزائري الحديث والمعاصر تكشف لنا عن مراحل مر بها وتحولات استدعاها السياق الثقافي والفني، مست البنية اللغوية والدلالية للقصيدة الجزائرية هي:

1 مرحلة السبعينيات: وهي مرحلة التأسيس لشعر الحداثة في الجزائر، حيث انخرط الشعراء في الكتابة الحداثية، وسعوا إلى تحديث القصيدة عبر أشكال من التجريب المختلفة، ولكن تحت سلطة الأيديولوجيا. كان شعر السبعينيات يهتم بالتعبير عن الأفكار الأيديولوجية والسياسية دون اهتمام كبير بالجانب الجمالي، وكأنه يصدر من الدرجة صفر للكتابة الجمالية، لقد انخرط شعراء هذه المرحلة في القضايا الاجتماعية التي كان النظام السياسي يطرحها ويدافع عنها، فلم يسلم الشعر من سلطة الأيديولوجي والسياسي، وقد هيمنت الواقعية الاشتراكية على مجمل الثقافة والأدب في هذه المرحلة، وإن كانت الرواية يمكن أن تستجيب لخطاب الواقعية الاشتراكية بحكم شكلها فإن الشعر، نظرا لهشاشته وبنيته البلاغية، يمكن أن يضيع هويته الجمالية، وهذا ما قد حدث.

2 مرحلة الثمانينيات: وهي مرحلة الخروج من الأيديولوجي وكسر سلطته ومحاولة إعلاء قيمة الجمالي للشعر، في هذه المرحلة اتجه الشاعر بوعيه إلى تجريب آخر في محاولة للبحث عما هو مغاير، لذا نجد جيل الثمانينيات على وعي بضرورة الاهتمام بالشكل، فقد كانت قناعاتهم بأن الشكل لم يكن في يوم من الأيام لبوسا متغيرا لباطن متحكم بل باطنا لباطن،¹ عبد القادر رابحي، فالأيديولوجيا وحدها لا تصنع شعرا عظيما.

إن حالة الاختناق التي كان يعيشها الشعر في مرحلة السبعينيات هي التي جعلت المطلب الجمالي ضروريا في مرحلة الثمانينيات،

إن لهذا التحول الذي وقع أسبابا يمكن أن تكون:

داخلية: تتعلق بالنص، فالأيديولوجيا كانت تعيق القيمة الفنية والوظيفة الجمالية للنصوص، وتجعل الخطاب الشعري خطابا مباشرا

خارجية: تتعلق بالتحولات السياسية والاقتصادية والثقافية، سواء داخل الوطن أو خارجه

وكان البديل المقترح في حال رفض الأيديولوجية، هو الانتقال من قصيدة المضمون إلى قصيدة الشكل، والاهتمام بما هو جمالي، إذ يمكن لما هو جمالي أن يستفيد من التصوف والسورالية والرمزية، من أجل بناء قصيدة ذات أبعاد جمالية وليس قصيدة لها رسالة اجتماعية وسياسية وأيديولوجية.

ما قيمة النص الأدبي دون أيديولوجيا ؟

آمن شعر الثمانينات أن الشعر ليس خطابا جماهيريا تحريزيا، ولا وسيلة في يد السياسي، بل هو نظام بلاغي ولغوي وفني، يقوم أساسا على بنية ذاتية، وينبغي أن تتحقق هويته الجمالية أولا ثم ليحقق أية وظيفة أخرى، ذاتية أو اجتماعية

لقد أصبح الهاجس الشكلي مطلبا ملحا في هذه المرحلة، وتنافس الشعراء في بلورة تجاربهم بتنوع كبير في الرؤى والأشكال.

¹عبد القادر رابحي، النص والتعدد، دراسة للبنية الشكلية للشعر الجزائري، أيديولوجية النص الشعري، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط1، ص

توغلت القصيدة الحديثة والمعاصرة توغلا بعيدا في الذات، وحاولت أن تتماهى مع لحظتها بمعزل عن الأيديولوجيات، لقد تم العبور من صخب الأيديولوجيا الى دفء اللغة وفنيتها، كما أتيح للمدونة الصوفية أن تحظى باهتمام بالغ، باعتبارها تجربة في الكتابة تستثمر اللغة وتمظهراتها من أجل البوح بما تخفيه الذات الإنسانية

إن هذه الكتابة الجديدة تفرض علينا طريقة معينة في القراءة، فإذا كان الشعر الإيديولوجي يفرض على الناقد التركيز على الأيديولوجيا وتبيان مواطنها، وهذا أمر يكاد يكون بسيطا نسبيا بالنسبة للنقد الأدبي، ولكن بالنسبة لما بعد الأيديولوجيا فإن القراءة ستكون صعبة وستتطلب إمكانيات متعددة ومعارف متعددة، فالناقد الأدبي الذي يقرأ شعرا ينتمي الى ما أسميناه بالكتابة الجديدة هو ناقد يتحداه هذا النص بغموضه ومناخاته التي يصنعها وبدوائر اللامعنى التي يقيم فيها.

تحديدات نظرية

يصعب على الناقد أن يحدد هوية هذا النص الهارب أصلا من التحديد ومن التوقع داخل هوية خاصة، إنه يؤسس لهويته باسم الكتابة، وباسم التجريب، وباسم النص الجديد، وباسم ما بعد الحداثة وما بعد قصيدة النثر .

كان أدونيس أول من روج لهذا النص من خلال مجلة شعر ثم مجلة مواقف ثم في سائر كتاباته الأخرى، ثم عبر مريديه وتلامذته وأتباعه. ويمثل هذا المفهوم منطق هذه الكتابة وفلسفتها، بحيث لا يقف الشعر عند شكل معين ولا عند لغة معينة ولا موضوع واحد، بل يظل يهدم نفسه كلما بناها ، ويظل يولد من رماده كلما احترق، وهذا التجاوز يقوم على سياسة القطع مع القواعد والقوانين التي حددت وتحدد هوية الشعر من حيث بنيته أو رؤيته أو وظيفته أو جمالياته، دون أدنى اعتبار لأية سلطة سابقة ، سواء كانت سلطة التقاليد الأدبية أم سلطة التقاليد القرائية أو سلطة التقاليد الجمالية الاجتماعية ، الإنصات هنا يكون فقط لسلطة الذات بعد أن استقلت عن الرأي العام الأدبي وشكلت عالمها المتميز. يقول أدونيس مقدا نظرية في الكتابة الجديدة: في مقالة بعنوان محاولة في تعريف الشعر الحديث ضمنها كتبه زمن الشعر " لعل خير نعرف به الشعر الجديد هو انه رؤيا، والرؤيا، بطبيعتها، قفزة خارج المفهومات السائدة. هي إذن تغيير في نظام الأشياء، وفي نظام النظر إليها. هكذا يبدو الشعر الجديد، اول ما يبدو، تمردا على الأشكال والطرق الشعرية القديمة، فهو تجاوز وتخط يسيران عصرنا الحاضر وتجاوزه للعصور الماضية. يبدو الشعر، أول ما يبدو، تمردا على الأشكال والطرق الشعرية القديمة. فهو تجاوز وتخط يسيران تخطي عصرنا الحاضر وتجاوزه للعصور الماضية"²

خصائص الكتابة الجديدة :

يذهب منظروما بعد الحداثة التي تتموقع الكتابة الجديدة داخلها إلى تحديد ملامح المؤسسة الأدبية في عصر ما بعد الحداثة ، ويقفون عند الخصائص التالية:³

² أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر بيروت، ط5، 1986 ص9
³ يراجع للتفصيل أكثر: ما بعد الحداثة 2، فلسفتها ، محمد سبيلا و عبد السلام بن عبد العالي، مقال لإيهاب حسن بعنوان "نحو مفهوم لما بعد الحداثة" ، ص ص 16-17.

الإنتفاح على المطلق: إنها أهم ميزة تميز الكتابة مابعد حدثية، فهي كتابة دون حدود تسعى إلى أن تشمل كل شيء. فليس هناك أمور مقدسة أو ضوابط تمنع فعل الكتابة، بل تصبح في هذه المرحلة كل الأشياء عرضة للتحليل والمناقشة.

التشطي: بمعنى الإنفجار، فليس هناك وجود للثابت في الكتابة مابعد حدثية، إنها كتابة عابرة للأجناس؛ وبالتالي تسعى إلى هدم مركزية الجنس الواحد؛ فقارئ مثل هذه النصوص يلحظ نقدا للبنية من خلال ترأسل الأشكال والخطابات اللغوية وغير اللغوية وتلك التناسبات الحاضرة سواء على مستوى المعنى أو المبنى. إن مثل هذه الكتابات تدل على اتساع مفهوم الحرية، فليس هناك حدود حمراء أمام المثقف، كما تدل كذلك الرغبة في التجريب التي تسكن ذات المبدع، فالتجريب ممارسة تحدث على مستوى الشكل والرؤية وتهدف إلى إنتاج أشكال أدبية مغايرة ومختلفة *

اللامركزية: غياب المرجع "L'absence de Référence"، الكتابة مابعد حدثية ضد المركز وضد الثابت اللذين يحددان طريقة ممارستنا الإبداعية، بل وتجعلانها مغلقة على رؤية واحدة ونمط واحد. مابعد الحدثية تسعى إلى خلخلة الجدر الفاصلة ليصبح الهامش متنا والمتن هامشا، إن هذا اللاتوازن هو الذي يحقق الإنسجام والجمال للنص الأدبي المابعدية.

إنقطاع المتوالية الإتصالية: تسعى هذه الحركة إلى الإنفصال عن المفاهيم السابقة، وإقامة قطيعة بينها وبين هذه السرديات الكبرى** للحدثية، وقد جاءت مع فلاسفة العلوم مثل غاستون باشلار الذي نادى بالإنقطاع عن الماضي، وبالتالي فإن مثل هذه التوجهات قد غيرت مفاهيمنا حول المؤلف والجمهور والنص نفسه، إنها بنية متفجرة تحاول أن تصنع هوية خاصة بها وأن تخط لنفسها معالم جديدة.

الهرطقة: حينما يكون للمجتمع شيء مقدس فهذا، وفقا لما بعد الحدثية، قيد يكبل الكاتب ويمنعه من ممارسته النقدية بكل حرية، لذا سارع الاتجاه مابعد الحدثية إلى إلغاء المقدس سواء أكان دينيا أو مدنيا، بحثا عن فرصة أكبر للتحرر، تمنح للكاتب، وللمحافظة على صيغة الانسجام الذي تسعى إلى تأسيسه اعتمادا على موت الهوية والسيرورة وميلاد القطيعة.

إرجاء المدلول: تبعا لأدبيات التفكيك فإن المدلول لا يتحقق أبدا بل هو معلق ويظل معلقا، موجود ولكنه لا يتجلى، محكوم بسيرورة دائمة، كما بدا لنا أنه تحقق يأتي ما يجعله مؤجلا، فلا يكتمل تحقيقه، هذه هي، إذا، بعض ملامح المؤسسة الأدبية مابعد حدثية التي أدت إلى خلخلة موازين الكتابة الأدبية والنقدي، وسنحاول الا، أن نقرأ متنا شعريا لنرى كيف تتجلى تلك الافكار ما بعد الحدثية في بنيته، وقد اخترنا ديوان غوارب⁴ ل ابو بكر زمال نمزجا

غوارب وغياب المعنى

يندرج مفهوم غياب المعنى ضمن مفاهيم الغموض المختلفة، غير أنه يختلف عنه فالغموض يفترض وجود المعنى ولكنه يحتاج إلى عمليات تأويلية للوصول إليه، فإن غياب المعنى لا يفترض ذلك، بل إنه يفترض غيابه واستحالة الوصول إليه، والمعنى المقصود هو المعنى الذي ينتظره القارئ ويتوقعه من كل نص لغوي

* الأديبيريد عن طريق التجريباً نحدد الصورة التي يحلم بها في عالم الخيال، إنها بالإضافة لكونها تتجاوز الأشكال هو عملية محاكاة.

** أي مجموعة الأنساق التي كانت تتحكم حياتنا وأفكارنا أو سلوكنا كنا لانساق الثقافياً والنسقا الديني.

⁴ أبو بكر زمال، غوارب وهامشا غبار الكلام، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2001، ا

يقرأه، فنصوص هذه المجموعة لها دلالات على مستوى الكلمات ولكن المعنى الذي تقدمه ليس المعنى الذي يقنع القارئ ولذا نصف هذه الحالة بغياب المعنى بدل الغموض.

الغموض ليس ظاهرة طارئة على الشعر، فمنذ أن قال الشاعر الأول أول قصيدة، تساءل الناس حول معنى ما من معانيها على الأقل، بحكم أن اللغة الشعرية لغة خاصة ذاتية لا تدخل في المشترك اللغوي لدى عامة الناس، ومع ذلك فإن الغموض كظاهرة نصية مسألة نسبية، فما هو غامض في مقام قد لا يكون كذلك في مقام آخر، وما يراه متلق غامضا قد يراه متلق آخر غير غامض، لأن الغموض تتحكم فيه أسباب لغوية ومعرفية وتخيلية وثقافية عامة، مما لا يسمح بتحديد دقيق لظاهرة الغموض، وما يقال غالبا هو اقتراب نسبي فقط، ولذا قال ويليم امبسون في كتابه المرجعي: "إن أية عبارة من العبارات النثرية يمكن أن تكون غامضة نظرا لان مثل هذه العبارة تعد في المقام الأول قابلة للتحليل"⁵

ومع ذلك فإن غياب المعنى لا يعني العدم، فمادام غائبا فهو موجود ولكنه في حالة غياب، فالنصوص الواضحة يكون المعنى حاضرا وهنا يكون غائبا، فالجدل بين الحضور والغياب وليس بين الوجود والعدم.

هذا الغياب هو احتجاب عن الفهم، تتحكم فيه أسباب متعددة، لغوية وتخيلية ومنطقية وغيرها، مرتبطة كلها بفلسفة الكتابة الشعرية الحديثة التي تسعى باستمرار إلى تجاوز المألوف من اللغة والخيال والمعنى والعلاقات بين معطيات اللغة. إن انخراط شعراء الحداثة في العوالم المتخيلة بشكل كبير يدفعهم إلى الانقطاع التام أو شبه التام عن العالم الواقعي، بل حتى عن العوالم المتخيلة المألوفة في المدارس الشعرية السابقة، فينفصلون عن منطقهم ومعانيهم ولغتهم، فينتفي المشترك الدلالي بين الشاعر والقارئ وتسد الطرق الموصلة إلى المعنى، وتتشكل بالتالي هذه الظاهرة ظاهرة غياب المعنى.

ذهبت الحداثة إلى أن الشعر ضد الوضوح، وأن تحقيق الشعرية يتطلب المزيد من تجاوز الوضوح عبر المزيد من الانزياحات على مستوى الشكل وعلى مستوى المعنى، وكلما كان النص أبعد عن الوضوح كان أقرب إلى الشعرية، وهكذا عمد الشعراء الحداثيون أو أغلبهم إلى تجاوز أي نمط شعري يتم تحقيقه باعتباره صار واضحا والدخول في تجارب لم تتحقق بعد، وأصبح التجريب المتواصل هاجسا لدى شعراء الحداثة، حتى أصبحت الكتابة هاجسا فنيا، وأصبح المعنى غائبا، وأصبح السؤال عنه سؤالا تقليديا ولي مع القصيدة التقليدية.

لم يعد النص الشعري عندهم نصا مكتفيا بذاته، بل صار نصا مركبا يغترف من ينابيع شتى من المعرفة، فهو إلى جانب تشكيلاته اللغوية الجديدة، ينغمس في عوالم الأساطير والرموز والديانات والثقافات، ثم يصبح معقدا حين يتجسد في نصوص ليست شعرية في الأصل مثل النصوص الصوفية، ثم يصبح أكثر تعقيدا حين يسند إلى نفسه وظيفة جديدة ليست من وظائفه المعهودة، كأن يصبح خطابا معرفيا كما هو الأمر في كثير من نصوص أدونيس حيث تصبح الوظيفة الجمالية ثانوية بالقياس إلى الوظيفة الفكرية والمعرفية، وهكذا يختلط الشعري بالفكري بالمعرفي بالصوفي بالديني وغير ذلك.

البحث عن المعنى في غوارب

⁵ ويليم امبسون، سبعة أنواع من الغموض، ترجمة صبري محمد حسن عبد الغني، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، ص: 17

فلسف الشاعر مذهبه في الكتابة في نص معبر وواضح، يقول:

هكذا

أكتب نصي

صريف معان

لا شكل للغة غير قميص أخيطه

من طياسين السحر والشموع

أحضنه

فيما أعري الهواء

وأدعو العالم إلى جمجمتي 46

وبصرف النظر عن استمداد هذا النص من فلسفة أدونيس ورؤيته ولغته، فإنه يقدم نظرية الشاعر في الكتابة، وإذا أخذنا مفردة صريف بمعنى النقاء والصفاء، على غرار صريف الجواهر والمعادن، فإننا سنجد أنفسنا أننا أمام مفهوم للمعنى غير ذي صلة بالواقع، أي أننا أمام المفهوم المطلق المجرد للمعنى وغير المجسد في شيء من معطيات الحياة ومكوناتها، هو معنى قائم في الهواء كما سيقول لاحقاً، وهذا المعنى بهذه الصفة يستحيل ادراكه، ثم يستعمل في عرض نظريته فيتحدث عن لغة بلا شكل، لغة من الهيولى، لغة بلا هوية ولا تحديد ولا جسد، تتشكل كما يراد لها، أشبه بسائل يأخذ شكله من الإناء الذي هو فيه، هذا الهروب مما تم تشكيله هو نوع من التخلص من الجاهز في كل شيء، الجاهز في المعنى وفي اللغة وفي الفكر، هو رغبة في تحرير الذات من العالم والتمحور حولها دون سواها، ولذلك قال: أدعو العالم إلى جمجمتي،، ولم يقل أدعو جمجمتي إلى العالم، يريد أن يجعل ذاته التي رمز لها بالجمجمة هي الأصل ووهي المرجع. هذا التمرکز حول الذات هو ما سيغيب المعنى.

لم يكن الشاعر غائباً عن فكرة المعنى الغائب، فهو منذ النصوص الأولى في الديوان يصرح بأنه معني بالبحث عن المعنى وأن هذا المعنى يشكل هاجساً بالنسبة إليه، يقول مثلاً:

لا شيء في روعي الآن

لغتي لا تعطي اسمها

تمحو فضاء يمحو ما على أجنحة البجع

فالنص يبدأ أولاً بنفي الشئئية داخل الروح، وسواء كانت هذه الشئئية فكراً أو معنى أو حالة وجدانية، فهذا يعني أننا أمام حالة من الخواء، أو الغياب، وسيكون المعنى مرفقاً بهذه الحالة، ثم يؤكد ثانياً أن اللغة لا تعكس اسماً، أي لا تسمي، مع أن اللغة وظيفتها الأساسية أن تسمي الأشياء والحالات، وحين تغيب التسمية يغيب معها المعنى، ثم إن هذه اللغة ليست وظيفتها في النص أن تثبت بل تنفي، فهي لغة تمحو، وتمحو شيئاً

هو بدوره يقوم بعملية المحو، وكأننا في ما سماء دريدا بالإرجاء، لا نعثر على معنى، كلما تبين لها شيء يوحى به يتدخل الإرجاء ليؤجله إلى حين، وهذا الحين المرتقب لا يأتي لأنه في حالة محو دائمة.

يقول في نص آخر مخاطبا المعنى ذاته:

يا معناني في المعنى

يا توأم محوي

بيدي أقودك نصا إلى باب خلفه باب

هذا المعنى الذي في المعنى، والذي قد يكون معنى المعنى، أي المعنى المخفي في منطقة ما من المعنى الأول، هو توأم المحو، والمحو دلاليا هو رفيق الغياب، فإذا كان الغياب عملية تتلو الحضور ونقيضها، فإن المحو عملية تتلو الكتابة ونقيضها، وعلى القارئ ان يلاحظ التركيبة اللغوية في السطر: بيدي أقودك من باب خلفه باب، ليرى مدى التماثل بينها وبين عبارة سابقة: تمحو فضاء يمحو ما على أجنحة البجع: هذا التركيب الطبقي، اعني توارى الطبقات تحت طبقات أخرى، وهي واحدة من استعارات غياب المعنى.

في قصيدة الحوزة، يتساءل الشاعر: ما لون المعنى، وهذا سؤال حيرة، وليس حيرة الشاعر فقط، فتلك نعرفها لدى الشعراء ولكنها أيضا حيرة القارئ، حين يدق أبواب هذه النصوص ويجدها مغلقة، والشاعر يصدر هذه القصيدة بعبارة تقول: أنا حيث لا معنى ولا طريق، ولا ندري إن كانت له أم لغيره، غير أن ما يهمنا هو هذا التصريح بطبيعة العالم الذي يتحرك فيه، هو عالم لا معنى فيه، ونحن بدورها نسأل عن هذا العالم، هو بالتأكيد عالم متخيل مقطوع الصلة تماما بعالم الواقع، بل بعوالم الكتابة كما نعرفها، عالم موغل في الغياب والبعد والصمت، يحس الإنسان وكأنه مقذوف فيه ولا يدري عنه شيئا.

يتقاطع نص غوارب مع النص الصوفي العربي، ولكنه لا يتبنى مرجعيته، ومن هنا تزداد غرابته، المرجعية تعطي، غالبا، مساحة مشتركة بين القارئ والنص، يمكنها أن تفتح مغالبيق المعنى، ولكن غيابها يقطع الصلة بين النص ومرجعياته وبالتالي بين النص والقارئ، فيغيب المعنى ويتوه القارئ. تصوف غوارب بهوية مختلفة هي أقرب الى السريالية والتجريد، التصوف يمكن أن يعطي معنى، لأن القارئ تعود على رموزه وإشارات ومفرداته والتي أصبحت موجهة له نحو مقاصد النص، ولكننا هنا نحن أمام صوفية مختلفة تؤسس لمرجعيتها كما تؤسس لنصها بعيدا عن المتداول.

نقف عند هذا النص ونحاول تحليله، يقول الشاعر:

هل ترى سل الغيمة من ساق السماء برقها؟

وأين ثياب السنبلة؟

ثم من أخذ الشمس من قميص الفاكهة

وجرح السوسنة؟

لم أتخذ جسدي لسواها

وما بكت علي صحبتي 11

كيف يمكن أن نقرأ هذا النص، عن أية غيمة يتحدث، وعن أية سماء، وكيف يمكن للغيمة أن تستل من ساق السماء برقها، ثم ما معنى هذا الانتقال من فضاء دلالي يبدو منسجما بحكم علاقة المكان التي تجمع مكونات المركب الأول، : الغيمة والسماء والبرق كلها مفردات متعلقة مكانيا، إلى فضاء آخر مختلف بل مناقض، باعتبار السنبلة كائنا ترابيا متحيز بالمكان الضد؟ ثم كيف تؤخذ الشمس من قميص الكتابة وتجرح السوسنة، نحن لا نتحدث عن العلاقات بين المفردات بل عن العلاقات بين الجمل وبعضها، نفهم العلاقة بين الساق والسماء وبين الثياب والسنبلة، لكن المركبات الكبرى غير متعلقة، وهكذا تتوالي عملية هدم العلاقات بين الأمكنة والفضاءات حتى لا يتبين القارئ الطريق إلى المقصد.

نفهم أن الشعر المعاصر كله يهدم العلاقة المنطقية بين المسند والمسند إليه ، أو بين المشبه والمشبه به، ولكن حين ينتفي التجاور بين المركبات اللغوية يصبح الفهم مستحيلا ، ويحتاج إلى عمليات تأويل، وتفسر هذه الظاهر من خلال ما سبق أن أشرنا إليه في فقرة سابقة حين تحدثنا عن التمرکز حول الذات وعن انتفاء المشترك بين الشاعر والقارئ، الأمر هنا أشبه ما يكون بشخصين يحاولان التواصل بلغتين مختلفتين.

وحتى تتضح المسألة أكثر ينبغي أن نفسر هذه الظاهرة لنقربها إلى الفهم قدر المستطاع:

ينطلق الشاعر من عالم متخيل ، وهو عالمه الخاص، ذاتي الهوية ، يجعله مرجعا له، يستمد منه ، ليس المفردات، فهو يأخذها معه من عالم الواقع المشترك، ولكنه يستمد منه الاسلوبية التي سيغير بها عن التصورات التي كونها في عالمه الخاص، قد يقال إن كل الشعراء يقومون بهذه العملية والأمر صحيح، ولكن المختلف هو أن الشعراء الآخرين ينطلقون من واضح إلى غامض، فيعتمد القارئ إلى تفسير الغامض من خلال الواضح، وكأنه يملأ فراغا فقط ضمن جملة أشير فيها إلى مفردات أخرى، تماما كما في المعادلات التي فيها طرف معلوم وطرف مجهول والتي يعتمد فيها على المعلوم لإيجاد المجهول، ولكن في نص مثل غوارب، يصعب أن نجد واضحا نعتمد عليه من أجل فهم الغامض، فالمرجع غامض والنص غامض، ومن هنا نتحدث عن غياب المعنى. هذه الحالة ستنتج مجازا خاصا جميلا في بنيته ولكنه حائر في معناه، هل يمكن إذن أن نقول هذا النوع من الكتابة تراهن على الشكل على حساب المعنى، هل أصبح الشكل مقصدا جماليا في هذه الكتابة، وأصبح هدفا في ذاته يمنح القيمة الجمالية على غرار النظرية القديمة عن الفن للفن، او الفن الخالص، هل هذه الكتابة هي امتداد لتلك؟

في مثل هذه النصوص ينبغي تحول السلطة من الكاتب إلى القارئ حتى يتوازي النص مع القراءة، أعني أن يتبع القارئ التحول الذي تم على مستوى الكتابة، لم يعد الخطاب الشعري الحديث مكثفيا : "بتوصيل المعنى لجمهور المتلقين وإنما يقوم بمساءلتهم ويفتح عيونهم على قيم فنية وجمالية وعلى معارف جديدة"⁶ لقد تحول مفهوم القارئ وتغيرت وظيفته، فهو لم يعد متلقيا ثابتا ينتظر المعنى بل صار فاعلا يبحث في النص عن المعنى ، ويبنيه بما توفر لديه من إمكانيات لغوية ومعرفية ومن عادات قرائية ، ولهذا فقد صارت القراءة عملية معقدة تتطلب جهازا قرائيا متنوعا، وربما لهذا فقد اطمأن الشاعر وأصبح يعول على القارئ الذي

⁶ الهادي العيادي، قارئ الاحتمال الخطاب الشعري والوظيفة الاحتمالية ، مجلة كتابات معاصرة ، العدد 60 ، 2006، ص 86

يساعده في بناء المعنى، الشاعر يشير والقارئ يعين ويحدد. لكن المشكلة أن المعاني ستختلف باختلاف القراء وتعدد بتعدددهم، ويصبح الأمر مربكا، غير أن النقاد والمنظرين والشعراء اهتموا إلى فكرة تنقذ الشعر من مجانيته وعدميته فقالوا بتعدد القراءات وتعدد المعاني. وهكذا تغير كل شيء، تغير مفهوم الكتابة، ومفهوم النص، ومفهوم القراءة، ومفهوم الفهم.

إذا كانت الكتابة إما أن تعبر عن الحالة أو تصف الحدث، فإن هذا النوع يعبر عن الحالة، والحالات عوالم غريبة عجيبة لا ينبغي أن ننتظر منها أن تكشف عن تفاصيلها، ولذا يمكن القول أنها كتابة مفارقة. ويمكن أن نذهب إلى أن هذه الكتابة تحاول أن تتحرر من كثافة المعنى كما صاغته نظرية الأغراض والاتجاهات وتذهب في اتجاه نظرية مقابلة هي نظرية الحالات والهواجس، لاعتقاد محتمل وهو أن المعنى ظاهرة نثرية بينما الهاجس ظاهرة شعرية. الهاجس يستكملة القارئ بينما المعنى يأتي كاملا إلى القارئ. هكذا تنظر القصيدة الحديثة لنفسها بأنها ضد الوضوح: "إن القصيدة الرمزية تحتقر التوضيحات، فهي لا تحكي وحتى أنها لا تقول إنها تقترح (توحي)، وتقع أغنيتها على حواف الصمت"⁷

آليات تغييب المعنى

وإذا نحن حاولنا استقصاء الآليات التي تجعل المعنى يوغل في الغياب، فإننا سنجدها في النقاط التالية:

.الإحالة على المجهول

ونعني بها أن النص حين يستخدم أسماء الإشارة أو أسماء الموصول وهي أدوات يفترض أنها توجه الذهن إلى شيء لتوضيحه، لا يشير بها إلى معلوم بل يشير إلى غير معلوم ، وهكذا تبقى الإشارة وكأنها بلا وظيفة، يقول :

هذا الذي رأنا وأعطانا فاكهة. ماء

كان أجرى في الناي قليلا من النعاس

هو نفسه خضب خجل البحر بالبخور... وتبخر

ثم

ها هو في عواصمه يشاء على مهل

شمس تمشي على استحياء

جل مسكها فائضا بالبهاء⁸

⁷ اوكتافيو باث، الشعر ونهاية القرن، ترجمة ممدوح عدوان، دار المدى، 1998 ص 26

⁸ غوارب، ص 105

السؤال الأول الذي سيرطحه القارئ يتعلق بهوية المشار إليه في أول المقطع، هذا الذي، اسم الإشارة واسم الموصول، لان معرفة المشار إليه ستسهل عليه معرفة السياق الذي يتم فيه إنجاز الكلام، بمعرفة من سيدور حوله الخطاب، غير أن ذلك لم يتم، ثم تأتي الصفات التي تقوم في الأصل بوظيفة التعيين والتحديد، ولكنها هنا لم تقم بذلك ففقدت وظيفتها النحوية الأولى، وبدل أن تقوم بالتوضيح ساهمت هي الأخرى في تعميق الغموض وتغييب المعنى، رأنا، أعطانا فاكهة، أجرى في الناي قليلا من النعاس، خضب حجل البحر، تبخر، وهكذا ، فلو أننا حاولنا أن نبحث عن المشترك الدلالي بين تلك المركبات الوصفية لصعب علينا الوقوف على مشترك بينها، مما يصعب عملية الوقوف على المعنى، لأنها تصف مجهولا، وتصفه بصفات ليس بينها وجه شبه يجمعها، وهذا ما أشرنا إليه سابقا حين تحدثنا عن غياب معنى طرفي الخطاب، المسند والمسند إليه، فنحن هنا أمام موصوف مجهول وصفات مجهولة ، وبالتالي نحن أمام غياب المعنى.

غياب الموضوع

هذا تعبير لأحد الباحثين، يستخدمه لوصف كثير من شعر الحدائث، ولو أن فكرة الموضوع ذاتها ليست من متلازمات الحدائث الشعرية، إذا نظر إلى الموضوع باعتباره الغرض الذي يخصص الشاعر له قصيدته، فكما تمت الثورة على شكل القصيدة تمت الثورة أيضا على موضوعها، وتخلص الشاعر من ثقل الموضوعات، وقد صل الأمر إلى الثورة على مبدأ الموضوع ذاته ، وهو الأمر الذي يستوجب نفي الموضوع أصلا، وبانتفاء الموضوع يغيب المعنى، لكن الحدائث كما سبق توكل القارئ بما يمتلك من كفاءة لغوية ومعرفية، وبالنظر إلى وظيفته التي أنيطت به حديثا، أن يبحث عن المعنى ول فيما لا معنى فيه ؟ يقول القعود: "لكن الأمر في شعر الحدائث العربية المعاصرة مختلف، إذ نواجه في الغالب، بغياب الموضوع عن النص الشعري، فلا يعرف المتلقي عم يتحدث الشاعر ولا فكرته التي يعالجها"⁹.

أشرنا في الفقرة الأولى إلى الإحالة على المجهول، ونود أن نفرق بينها وبين غياب الموضوع، فالإحالة على المجهول لا تبت في مسألة غياب الموضوع، لأنه قد يكون حاضرا ولكنه مجهول فقط لدى القارئ، فالمجهولية ليست نقيض العدمية، والمجهولية افتراض يفترضه القارئ وقد لا يكون حقيقيا، إذ قد يدعي الشاعر إنه يعني بنصه موضوعا معيناً مخفياً في خطاب رمزي. ويمكنه أن يؤل الرموز والإشارات التي تدل على موضع ما. حينها ستصبح مقولة غياب الموضوع متهافئة.

المبالغة في الانزياح

الانزياح صفة أصيلة في الشعر بل في الكتابات الأدبية كلها إن لم نقل في اللغة ذاتها، ومنه يستمد الشعر شاعريته ، غير أنه حين يبالغ في استعماله سيترتب عليه غياب المعنى، ومع أننا لا نمتلك معايير علمية نقيس بها درجة الانزياح المطلوب والانزياح المرفوض، لكننا سنحتكم إلى التقليد الأدبي العام الذي يفترض وجود نوع من المعنى مهما كان مقداره ومهما كان حضوره، ونركز دائما على ضرورة أن يكون في النص جزء مضيء يمكننا في اكتشاف الأجزاء المظلمة. ففي المقطع السابق نحتار في البحث فن العلاقات التي تجمع المفردات:

كان أجرى في الناي قليلا من النعاس

⁹ عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحدائث، عالم المعرفة، الكويت، 2002. ص181

هو نفسه خضب خجل البحر بالبخور... وتبخر.

فبالإضافة إلى أننا لا نعرف الفاعل الذي قام بهذه الأفعال المتتالية، لا نعرف أيضا دلالات هذه الجمل، وما دمنا لا نعرف المشبه المحذوف المجهول فنحن لا نستطيع أن نفهم طبيعة المشبه به ولا عمليات التشبيه، وبالتالي نجد أنفسنا في حالة كل شيء فيها يحتاج إلى تفسير.

التخييل المتعالي

يترتب على هذا أن نتحدث عن التخييل المتعالي في هذه الكتابة، ونعني به القطيعة الفائقة مع الواقع بوصفه حدا معلوما، فالقصيدة في هذه الكتابة بدل أن تنطلق من الواقع ثم تنتقل بفعل التخييل إلى عالم ما فوق الواقع، بدل ذلك تنطلق من عالم ما فوق الواقع وتظل في عالم ما فوق الواقع. هذه المفارقة تلغي إمكانية المتابعة التدليلية، وتفصل القارئ عن المعنى. وقد نظر أدونيس لهذه الكتابة في مجمل أعماله وتولى نقاد كثيرون تقديم هذه النظرية وشرحها¹⁰

الانفتاح على المطلق النصي وتجاوز الجنس:

الجنس الأدبي هو مجموعة الخصائص التي تتوفر في عدد من النصوص وتكون بمثابة القاسم المشترك بينها، هذا هو المنطق الذي كان قائما قبل أن يتم التمرد عليه من خلال الكتابة الجديدة، ويتم إلغاء الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية،. فحين نقراً نصاً كهذا:

ومن نبع إلى----- نبع أرمق نصا يتحسس بريتي ويتضور عطشا لأحد له ولأيامه، لهفي عليه، فيما يسير بقدم وساق نحو حتفه، فيما سيدة توشوش: أحبه، فيما الهاء تندس في ثيابه وتنهض كالبراعم هي نفسها جيوش المحبين، فيما كانت تقتتل لأجل مخطوطات سرية تتحدر من معرفة وحشية، فيما حفرته الأيدي الخفية على قباب لاتوصف عند الزيارة، خيل إلي فيما أحن على أكتافه أنه يتفتت ويبعث كلما حظينا بعزلة ما تنتهي في أوراق تسقط على مائدة مسترخية في غمام يتناسخ ليأخذ شكل منمنمات غامقة في عشق ينضج في رغوة سعيدة بالرقص في الكأس فيما تعش آهاته الشاحبة تلك السيدة وتلقي عليه الكريستال .¹¹

القارئ المتمرس والمتعود على قراءة النصوص المجنسة سيضع هذا النص في خانة القصة، نظرا لانبنائه على الوصف القصصي، فالشعر غالبا ما يعبر عن علاقة الإنسان بالعالم، أما في هذا النص فثمة استغراق في الوصف والسرد، لا يختلف تماما عن الوصف القصصي، لتصبح الجملة الشعرية مغيبة إجمالاً في هذا المقطع الشعري

إن الشاعر يلج مناخات غامضة، بصور محاطة بالغريب والعجيب وغير المؤلف والمفارق للواقع، يكتب أشياء متجاوزة للواقع بشكل سريالي يصعب أن نتبع فيها مسارا دلاليا معينا، وهو ما يؤكد الشاعر نفسه في قصيدته الحوزة:يقول: أنا حيث لا معنى ولا طريق. فكيف يمكننا تتبع حركة النملة من الخيط إلى الحكمة إلى سليمان إلى الطير والجن إلى المقام السلیماني أخيراً، هل هو مسار صوفي مباشر أم هو مسار يستعين بالتصوف

¹⁰ للمزيد ينظر، الدكتور حميد الشابي، الكائن والممكن في قراءة الشعر العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2013، ص 38 وما بعدها
¹¹ أبو بكر زمال، غوارب، ص 91

فنيا، وما دلالة هذا المسار؟ كلها أسئلة تنفتح على اللامعنى ولا تنتهي. ثم ما هي العلاقة بين الحوت والكائنات التي في البحيرات اللازوردية، وما علاقة الخروج بالهديل والوحدة والسمكات وغيرها، كيف يمكن تتبع المسار الدلالي لنص متشظ بهذه الصورة، لا توجد عملية تأويل واحدة بإمكانها فك شفرات هذا النص، ولكن النص رغم ذلك يضعنا في مناخات معينة مثلما تضعنا الموسيقى والرسم، لا يكشف عن معنى ولكنه يستفر في القارئ حالات وجدانية معينة.

يقترح الشاعر بدائل كتابية قائمة على تشتيت النص وتفكيك منطقته وبناء علاقات بين المكونات النصية غير مألوفة، الأولوية في مثل هذه النصوص ليست للمعنى كما نعرفه ولكن لنظام لغوي وتركيبى جديد، يغير هذا النص مفهوم الكتابة، كما يغير مفهوم القراءة، وبالتالي يغير مفهوم المعنى والشعر والجمال وكل معطيات الكتابة، الشاعر هنا يتكئ على التصوف لكن لا ليقدم البعد القيمي فيه بل ليستعين به في فلسفة الكتابة، وهي الفلسفة القائمة ليس على نظام الرمز فقط لان كل الشعر قائم على الرمز بل لتجاوز النص السابق كليا بهز كيان اللغة ومنطقيتها ونظامها البنيوي وتعديل مقاصدها ووظيفتها وجمالياتها ونسق العلاقات بين المكونات النصية، لا تحافظ هذه الكتابة على أي شيء مما سبق إلا ما كان مادة خاما، أما النظام الأسلوبى فيتغير جوهرى، ومن هنا، فغالبا ما نصف هذه الكتابة بالغموض والإبهام على سبيل الوصف العام، وهنا تختلف عن الكتابة الحديثة، فإذا كانت الكتابة الحديثة قائمة على الرمز في تعدد مستوياته مع الحفاظ على منطق اللغة فهذه تهدم منطق اللغة ذاته،

الخاتمة:

تعد تجربة أبو بكر زمال الشعرية واحدة من التجارب الشعرية التي انخرطت عميقا في الحداثة، وخاصة تلك التي نظر لها أدونيس، فقد عمدت إلى توظيف أغلب الآليات اللغوية والرؤيوية التي أشار إليها أدونيس في بياناته، غير أن هذه التجربة رغم أنها راهنت على القارئ العليم لم تلق هذا القارئ الذي يحللها ويكشف بنياتها ويفصح عن أسرارها، وربما يعود السبب إلى الإيغال في الغموض والتعمية مما غيب المعنى وأبعد القارئ عن إيجاد مشترك بينه وبين النص.

لم تجد هذه التجربة مكانتها في الشعر الجزائري المعاصر، فقد ظلت تجربة يتيمة وتجاوزتها تجارب أخرى في قصيدة النثر، والآن، مع عودة القصيدة العمودية سوف تتهمش هذه التجربة أكثر.

ظهرت هذه التجربة في واقع كان يشهد حالة من التمرد تحت تأثير أدونيس وبعض أتباعه، ولكن الواقع الشعري الجزائري لم يكن مهياً لتبني هذه الكتابة.

قائمة المصادر والمراجع:

- أبو بكر زمال، غوارب وبهامشها غبار الكلام، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2001
- أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر، بي روت، ط5، 1986
- أوكتافيو باث، الشعر ونهاية القرن، ترجمة ممدوح عدوان، دار المدى، 1998
- حميد الشابي، الكائن والممكن، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2003

- عبد القادر رابحي، النص والتععيد، دار الغرب، وهران،
- محمد سبيلا وعبد السلام عبد العالي، ما بعد الحداثة، دار طوبقال، الدار البيضاء
- محمد عبد الرحمن القعود، الإبهام في شعر الحداثة، عالم المعرفة، الكويت، 2002
- وليم امبسون، سبعة أنواع من الغموض، ترجمة صبري محمد حسن عبد الغني، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، 2000
- مجلة كتابات معاصرة، بيروت، العدد 60، 2006