الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

التشكيل الفضائي

في الشعر الجزائري المعاصر

مقاربة سيميائية

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب المعاصر

إعداد الطالب:
أحمد سعود

إشراف الأستاذ الدكتور:
رشيد رايس

أعضاء لجنة المناقشة		
العلمي المكي	أستاذ التعليم العالي جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي	رئـــــيسا
رشيد رايس	أستاذ التعليم العالي جامعة العربي التبسي تبسة	مشرفا ومقررا
يوسف وغليسي	أستاذ التعليم العالي جامعة منتوري قسنطينة	عضوا مناقشا
ناصر لوحيشي	أستاذ التعليم العالي جامعة الأمير عبد القادر قسنطينة	عضوا مناقشا
عبد الملك بومنجل	أستاذ التعليم العالي جامعة فرحات عباس سطيف	عضوا مناقشا
حاتم كعب	أستاذ محاضر أ جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2018/2017

République algérienne démocratique et populaire

Ministère de l'Enseignement Supérieur -

et de la Recherche Scientifique

Université De L'ARBI BEN MHIDI OUM El BOUAGHI

Faculté de Lettres et des langues

Département de Langue et de lettre arabes

La composition spatiale
dans la poésie algérienne contemporaine
APPROCHE SEMIOTIQUE

Thèse présentée pour l'obtention du diplôme de doctorat en sciences (En Litterature Contemporaine)

Elaborée par:

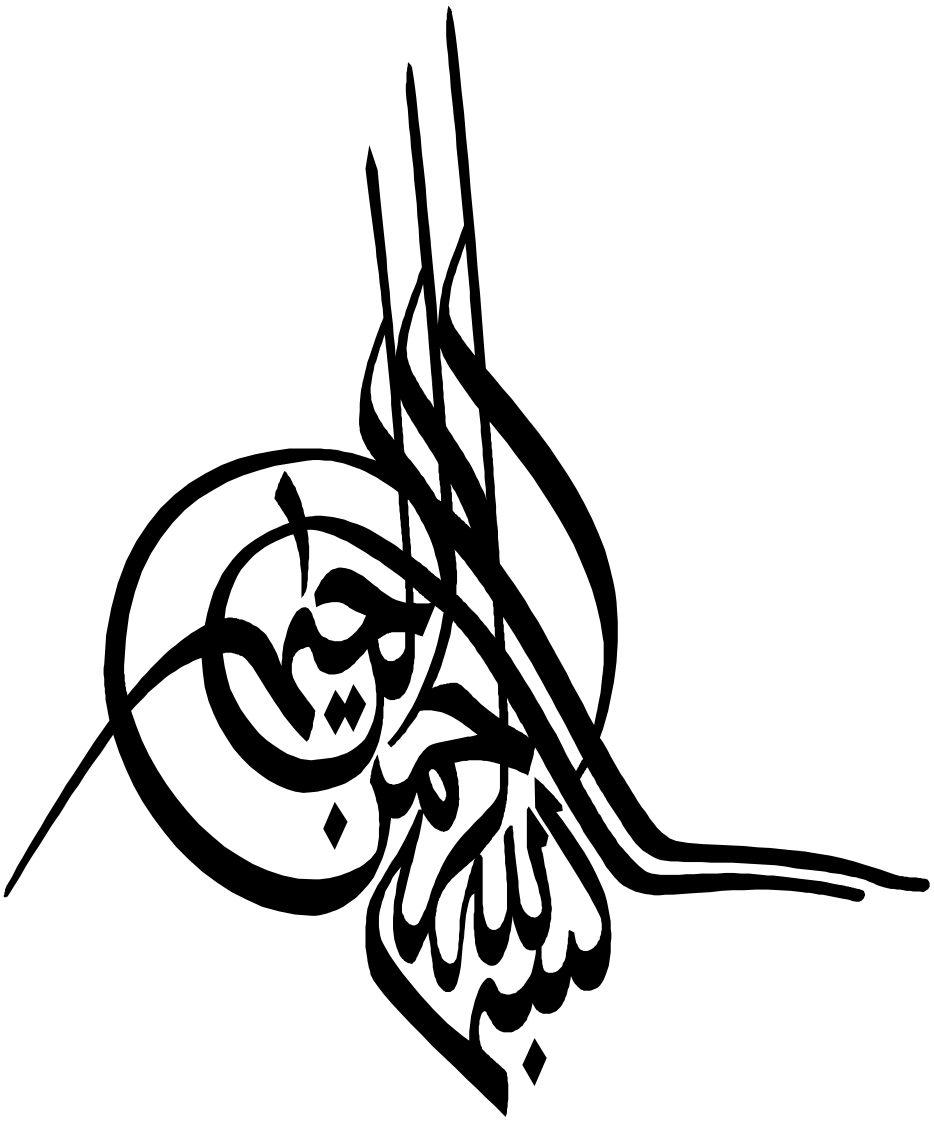
AHMED SAOUD

Encadrée par:

Pr. RACHID RAIS

MEMBRES DE JURY DE SOUTENANCE		
ElAlmi Elmaki	Pr. Université Larbi Ben Mhidi Oum El Bouagui	Président
Rachid Rais	Pr. Université Larbi Tébessi Tébessa	Encadreur, rapporteur
Youcef Oughlissi	Pr. Université Mantouri Constantine	Examinateur
Nacer Louhichi	Pr. Université ElAmir Abdelkader Constantine	Examinateur
Abdelmalek Boumendjel	Pr. Université Farhat Abes Sétif	Examinateur
Hatem Kaab	Maitre de conf. A. Université Larbi Ben Mhidi Oum El Bouagui	Examinateur

ANNEE UNIVERSITAIRE: 2017/2018


بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء :

إلـــــــى

روح والدي الطاهرة

أقدم ثمرة جهد المقل

أحمد سعود

مقدمة

اتجه الشاعر المعاصر إلى صياغة تجربة شعرية متميزة، بما أضفى على نصوصه من حركة مستمرة ومتطورة في عالم الكتابة الإبداعية، مستندا إلى عناصر فنية، جعلت النص جملة من الفضاءات المتداخلة والمتضافرة في بنائه، وإنتاج دلالاته، سواء كانت مباشرة أم غامضة، ولذلك جاء الشعر المعاصر تركيبا معقدا، يقترب من الصنعة والتأليف المدرك لخصائصه الفنية، وفي الوقت ذاته يبتعد عن تلك التلقائية التي عرف بها شعر الطبع في الأدب العربي القديم.

وبهذا المفهوم، أصبح النص الشعري المعاصر تشكيلا فنيا، يتألف من عناصر لغوية وأخرى غير لغوية تنتمي إلى الفنون القريبة من الشعر، كالموسيقى والرسم والزخرفة، إذْ لم يعد مكتفيا بما تحمله العبارات والتراكيب اللغوية من معانٍ، لأن رؤيا الشاعر الإبداعية دفعته إلى ابتكار أساليب تعبيرية وأدوات فنية، تساعده على تجسيد تلك الرؤيا المتشبعة بخلفيات معرفية وفكرية وفلسفية عميقة ومؤثرة، ينطلق منها لتشكيل نص متكامل مكون من عناصر فنية مختلفة المصادر الإبداعية.

وانطلاقا من هذا التصور الذي يعتبر النص الشعري مجموعة من الفضاءات الفنية، وكل فضاء منها يحتوي على عناصر فنية تنتمي إلى نفس التشكيل، كانتماء الأوزان والقوافي والتكرار إلى الفضاء الإيقاعي، وانتماء استحضار الأمكنة والأزمنة والسرد إلى الفضاء المتخيل؛ ومن هنا، فإن هذا البحث الموسوم بـ: **"التشكيل الفضائي في الشعر الجزائري المعاصر"**، سيسعى إلى الإبانة عن الكيفيات التي يتم بها تأليف النص الشعري، والأساليب المنتهجة في ذلك، والدلالات التي يريدها الشاعر من خلال كل تشكيل.

وبهذا، فإن الإشكالية التي سيعالجها هذا البحث، ستكون غايتها الكشف عن الطريقة التي اعتمدها الشعراء الجزائريون المعاصرون في صياغة تجاربهم الشعرية، والأدوات التي وظفوها في ذلك لتنويع صورة البنية السطحية، وتكثيف البنية العميقة، ولتحقيق ذلك سينطلق من تساؤل جوهري هو:

- ما هي الخصائص الفنية التي اشتغل عليها الشاعر الجزائري في تشكيل تجربته الشعرية وفي تكثيف دلالاته؟

وتتفرع عنه مجموعة من التسؤلات أهمها:

- كيف استجاب الشاعر الجزائري المعاصر لرؤياه الإبداعية وتفاعل مع مسار التجديد في عالم الكتابة؟
- ما هي الأدوات التي وظفها الشاعر الجزائري المعاصر في تشكيل نصوصه الإبداعية؟

- هل استطاع الشاعر الجزائري المعاصر أن يصوغ تجربة شعرية لها ما يميزها من الخصائص الفنية ؟
- ما الدلالات المتأولة من كل تشكيل فضائي؟

إنها أسئلة دفعت الباحث إلى محاولة الإحاطة بأغلب المستويات والعناصر الفنية التي يتأسس عليها النص الشعري الجزائري المعاصر، كي يخرج هذا البحث إلى الوجود.

وقد حثني على اختيار البحث في هذا الموضوع أسباب ذاتية، منها شغف شخصي بالشعر الجزائري المعاصر، وعلاقة ذوقية ومقروئية مع هذا الإنتاج الأدبي على مدار عقود من الزمن، واتصال مباشر مع الشعراء في الملتقيات الأدبية، وإيمان جازم مني بأن هذا الشعر يستحق أن يكون مجالا للدراسة والبحث، لإبراز ما توصلت إليه مخيلة الشاعر الجزائري المعاصر، وإمكاناته المعرفية من تنويع في النصوص والأساليب والموضوعات، وابتداع أساليب ذات خلفية تجريبية، مارس بها الشاعر رغبته في تجاوز المألوف، وإيجاد علاقة جديدة بينه وبين المتلقي.

أما أهم الأسباب الموضوعية، فترجع إلى محاولة الكشف عن المستوى الفني للشعر الجزائري المعاصر، في فترة التسعينيات وما بعدها، من تنوع في بناء النصوص، وفي أساليب تشكيلها، لإبراز الخصائص الفنية، التي اتسم بها شعر هذه المرحلة الزمنية.

وقد تطلبت محاولة الوصول إلى الأهداف المنشودة أن يتوزع هذا البحث على مدخل نظري، لتوضيح المصطلحات الأساسة المتمثلة في التشكيل، والفضاء، والشعر الجزائري المعاصر، وأربعة فصول تطبيقية، اشتمل كلٌّ منها على توطئة لتحديد المفاهيم النظرية التي ارتأيناها محورا لإجراء التطبيق.

وقد تطرق البحث في الفصل الأول إلى "**تشكيل الفضاء الإيقاعي في الشعر الجزائري المعاصر**"، للكشف عن ثراء هذا الفضاء الأساس، بتنوعه واختلافه من شاعر لآخر، بحسب طبيعة ثقافته ورؤياه الإبداعية ونضج تجربته، وتصوره لطبيعة الإيقاع ووظيفته في النص، حيث توزعت الأوزان في الإيقاع الخارجي بين القصيدة العمودية والشعر الحر، والمشاكلة بينهما في النص الواحد؛ بينما اتسع الإيقاع الداخلي ليشمل التكرار والسرد وغيرها.

أما الفصل الثاني المعنون بـ: "**تشكيل الفضاء المتخيل في الشعر الجزائري المعاصر**"، فينقسم إلى مجموعة من العناصر المتضمنة تحليل الفضاء السردي في النصوص وما تفيده من أبعاد دلالية، بالإضافة إلى الفضاءات المكانية، وقد تم التركيز على الجسد والمدينة كفضاء للصراع واختلاف الرؤى؛ كما يتناول البحث في

المتخيل عناصر فنية أخرى، مثل الأساطير والحكايات والخرافات والشخصيات التراثية والخرافية، التي عالج من خلالها الشاعر الجزائري المعاصر قضايا واقعه، وانتهى الفصل بتناول شعر السيرة الذاتية والحوار الداخلي والزمن باعتبارها جزءا من المتخيل الشعري.

أما الفصل الثالث الموسوم بـ:"**تشكيل الفضاء الطباعي في الشعر الجزائري المعاصر**"، فيتناول بالدراسة الفضاء المرئي "الطباعي" الذي يخضع لطول القصيدة، إلى أن تصير ديوانا في بعض الأحيان، أو إلى قصرها، فتكون ومضة خاطفة، ومن تشكيلاته الطباعية توزيع السواد على البياض، ونقاط الحذف، وعلامات الترقيم والخطوط والرسوم والزخارف والصور، ومواضع النصوص الموازية للمتن الأصلي.

وفي الفصل الرابع المعنون بـ:"**تشكيل الفضاء اللغوي والدلالي في الشعر الجزائري المعاصر**"، الذي تم تقسيمه إلى جزأين، خُصِّصَ أولهُما إلى اللغة والثاني إلى الدلالة؛ ومن خلال لغة الكتابة الشعرية ـ باعتبارها الأداة الأساسة في إنتاج الدلالة ـ سيتم اكتشاف العناصر اللغوية التي استمد منها النص تشكيله، مثل الألفاظ والعلاقات النحوية والصيغ الصرفية والأساليب التركيبية المختلفة، كالحذف والاعتراض والتجنيس والتكرار وغيرها؛ أما في الجزء الثاني المتعلق بالدلالة، فيتم فيه الاهتمام بالبنية العميقة في النصوص الشعرية بدءا بالصور الفنية والغموض والرموز، بالإضافة إلى الدلالات المتأوَّلَةِ من العناصر التشكيلية الأخرى، كالسرد والإيقاع والشكل الطباعي.

وقد اقتضت سيرورة البحث اعتماد المنهج الوصفي في المدخل وبداية كل فصل من فصول البحث كمهاد نظري، لضبط المصطلحات والمفاهيم التي يتأسس البحث عليها والمقولات التي تم الاستناد إليها في توجيه معالم التطبيق؛ كما تم الاستناد إلى سيمياء التأويل كمقاربة تطبيقية للكشف عن الدلالات الثاوية في ثنايا مختلف العناصر الفنية التي تشكل فضاءات النصوص، وذلك بتأويل ما قصد إليه الشاعر من صور فنية ورموز وأساطير ومن سرد و حوار داخلي وفضاء كتابة.

ولأن مثل هذه الدراسات لا يمكن أن تنطلق من فراغ، فقد استند هذا البحث إلى مجموعة من المراجع ذات الصلة بالموضوع المتناول، ومن أهمها: مجموعة مؤلفات لـ:"محمد صابر عبيد" الذي اشتغل في كتاباته ودراساته التحليلية على مصطلحي الفضاء والتشكيل، ومنها: "التشكيل الشعري الصنعة والرؤيا" و"الشعر بوصفه هوية من التشكيل إلى العلامة"، ومنها مؤلفات لباحثين آخرين مثل كتاب"القصيدة التشكيلية في الشعر العربي المعاصر" لـ: "محمد نجيب التلاوي" وتوظيف "القصيدة العربية المعاصرة لتقانات الفنون الأخرى"

لـ:"علي عشري زايد"، و"الإيقاع في شعر الحداثة" لـ:"محمد علوان سالمان"، و"الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي" لـ:"رشيد نظيف".

كما استضاء هذا البحث في مساره ببعض الدراسات السابقة التي تناولت الشعر الحديث والمعاصر انطلاقا من جزئية محددة، مثل: "جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي" أطروحة دكتوراه لـ: "مسعود وقاد" جامعة الحاج لخضر باتنة، 2010-2011، و"مستويات التشكيل الإبداعي في شعر صالح خرفي" أطروحة دكتوراه لـ: "بلقاسم دكدوك" جامعة الحاج لخضر باتنة، 2008-2009، و" بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر" أطروحة دكتوراه لـ"صبيره قاسي" جامعة فرحات عباس سطيف 2010-2011. بالإضافة إلى بعض المقالات المتعلقة بموضوع البحث مثل: "التلقي البصري للشعر ـ نماذج شعرية جزائرية معاصرة" لـ:"محمد الصالح خرفي" نُشِر بمجلة الملتقى الدولي الخامس"السيمياء والنص الأدبي" بجامعة محمد خيضر بسكره؛ وقد اعتمد البحث على مجموعة من المدونات الشعرية الصادرة من بداية التسعينيات إلى يومنا هذا.

وقد واجهت البحث بعض الصعوبات، منها ما هو متعلق بموضوعه، خاصة غموض مصطلح التشكيل، وعدم وضوح مجالات تطبيقاته، بحصره في العناصر الشكلية والفضاء المرئي في كثير من الدراسات، وكذا توزع عناصر البحث في صورة مباحث جزئية ضمن دراسات متعددة؛ ومن المعيقات ما هو ذاتي مرتبط بالظروف الاجتماعية المحيطة بالباحث.

ومع ذلك أرجو أن يكون هذا البحث محاولة جادة، تضاف ـ هي الأخرى ـ إلى الدراسات الأدبية المسهمة في تناول الشعر الجزائري، والكشف عن جمالياته، وأن يفتح آفاقا جديدة أمام دراسات لاحقة، تميط اللثام عما لم يتحقق في ثنايا هذا البحث.

وأخيرا أتقدم بجزيل الشكر للأستاذ الدكتور "رشيد رايس" على اهتمامه، ورعايته لهذا البحث، وعلى سعة صدره، وحِلمه، وتشجيعه لي على إنجازه، كما أتقدم بشكري إلى السادة الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة على تحملهم مشقة قراءة هذا البحث وتقييمه.

مدخل

تعد الكتابة منذ القديم عملية تشكيل تهدف إلى إنتاج الدلالة، باعتبارها أفكارا وأحاسيس وصورا متخيلة مجردة، لا تتحقق إلا من خلال مظهر حسي، يتجسد في حروف اللغة وكلماتها وصيغها وتراكيبها، وهي عملية ذهنية تربط بين مجموعة من العناصر اللغوية، وفق بناء معين يخضع لقواعد ومعايير لغوية وفنية، حيث يتم نسج "النص المكتوب"، بأسلوب يشبه طريقة الحائك في نسج قطعة قماش مزركشة، أو صائغ يشكِّل حليَّهُ في صور مختلفة.

ومن هذا المنطلق يكون الشعر ـ إلى جانب الرسم والنحت والموسيقى ـ أرقى أنواع الصياغة، لاتسامه بسحر الفن الذي تستمد هذه الفنون جماليتَها وتفرّدَها وبقاءَها منه، على اختلاف الأدوات التي يستعملها الشاعر والرسام والنحات والموسيقي، إذ لكل منهم مجاله وأسلوبه في تشكيل إبداعه الفني، رغم اتفاق تلك الفنون في الغاية واختلافها في درجة التأثير، ولذلك عد الشعر أرقى الفنون وأكثرها تداولا، وأقدمها ظهورا وارتباطا بالإنسان، لعلاقته الوطيدة باللغة البشرية، باعتبارها وسيلة تواصله.

وبسبب الثقافة الشفوية ركز الشاعر العربي القديم على عناصر إيقاعية، تساعده على التأثير في السامع، وتيسِّر له حفظ الشعر وروايته في غياب الكتابة، فاهتم بزخرفة كلامه بالمحسنات اللفظية كالجناس والطباق والمقابلة، واستند إلى أوزان مكنته من اكتشافها الذائقة الفنية السمعية الشفوية[1]، وحين ظهر التدوين ظهرت معه بعض المصطلحات الدالة على المشتغل بالكتابة، مثل "الكاتب" و"المؤلِّف"، وأطلق على الكتابة مصطلح "التَّأْليف" الذي تحوَّل في الأدب الحديث إلى عدة مصطلحات، منها: "التَّشْكيل".

وفي هذا المدخل التمهيدي سأحاول الإمساك ببعض مفاهيم مصطلح "التَّشكيل" نتيجة للاضطراب الذي لحق به في رحلة انتقاله من الفنون الجميلة إلى ميدان الأدب والنقد، وعدم نضجه، وغموضه في كثير من الدراسات الأدبية التي استندت إليه في تحليل النصوص الشعرية الحديثة والمعاصرة؛ ولتتبع حركة هذا المصطلح سنتطرق إلى التعريفات والمفاهيم الآتية:

[1] – يرجع حازم القرطاجني هذه الظاهرة إلى إتقان وإجادة الشعر عند العرب في قوله: ((..ولشدة حاجة العرب إلى تحسين كلامها اختص كلامها بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم. فمن ذلك تماثل المقاطع في الأسجاع والقوافي لأن في ذلك مناسبة زائدة..))– ينظر حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد لحبيب بن الخوجه، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966،ص 122.

التشكيل لغة واصطلاحا

1- التشكيل لغة

يعود مصطلح "**التشكيل**" معجميا في اللغة العربية إلى مادة "شكل" فـ« **الشَّكْلُ: المِثْلُ، تقول هذا على شكل هذا... أيْ على مِثاله ـ وفلان شَكْلُ فلان أي مِثلُه في حالاته** /.../، و«**شَكْلُ الشيء صورتُه المحسوسة والمتوهَّمَةُ**/.../ **وتَشَكَّلَ الشيءُ: تَصوَّرَ، وشَكَّلَهُ: صوَّرَهُ**»[1]، ومن ثم جاء مصطلح "التَّشْكيل" في الموروث العربي دالاً على كل ما هو حسِّي ومرئي، دون أن يغفل الصُّور الذهنية والمتوهمة، وهي تمثيل معنوي غير مجسد في صورة حسية.

وقد ارتبط هذا المصطلح عند القدماء بقدرة الشاعر على التصوير الفني والتخييل، وتجسيد ما هو معنوي في صورة حسية مماثلة للصور الذهنية، ذلك «**أن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان. فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم**»[2]، ومن هنا يفهم أن التشكيل هو التصوير، ونقل المعاني من صورتها المعنوية بإقامة لفظ يعبر به عن تلك الصورة، فيكون لها وجود خارج الذهن وآخر داخله عبر نقل تلك الصور.

أما في المعاجم الغربية فإن مصطلح التشكيل جاء متعدد الدلالات انطلاقا من مجالات الاستعمال والسياق الذي يرد فيه، ومن أهم تلك الدلالات والمعاني ما يلي:

Configuration = **تشكيل**: وترجع إلى الجذر اللغوي "Figure" أي: "شكل"، وهو «**مجموع العلاقات التي تعرف نظام العلامات في تعارض مع الجوهر عند (يامسليف)** »[3]، وهذا التصور يفصل بين الشكل والمضمون، لأن التعارض يقتضي الاختلاف بين مظهر التشكيل وجوهره. وقد «**تدل كلمة الشكل في هذا الموضع على قوالب مسبقة أو أوعية معدة سلفا لاحتواء الوسيط المستخدم وتوجيهه**

[1] – ابن منظور جمال الدين بن مكرم: لسان العرب، مج 11، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، دت، ص357.

[2] – حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص18- 19.

[3] – السعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985، ص129.

في وجهة معينة تفرض بالضرورة إمكانات تعبيرية معينة، وغني عن القول أن هذا الصنف من الشكل آلي على حد تعبير "كوليريدج "، وأنه قالب خارجي تحكمي»[1]، يتمظهر فيه تعالق العناصر المادية البانية، بغض النظر عن كونه جزءًا من تلك الدلالة أو مجرد وعاء تصاغ فيه التجربة الإبداعية.

- ومن الدلالات المستفادة من كلمة "Configuration" داخل حقل السرد، نجد أن « **هذا المفهوم المستعار من التفكير الفلسفي في تأويل الحكاية التاريخية/.../ وسعه "بول ريكور" في إطار نظريته العامة في الحكي**»[2]، ومن نتائج بحثه في المصطلح ضمن دائرة السرد اعتبار التشكيل عملية رسم لبرنامج الأحداث والوقائع في الحكي، فهو «**أكثر من سلسلة أحداث وأفعال متتابعة. فالحاكي بشده جمل حكاية مجتمعة بفضل وضعها في خدمة عقدة يقترح معنى (ترسيمة). والقراءة ـ الفهم لنص هي تقييم ارتدادي يعيد تشكيله. وبعبارات أخرى، فإن عملية التشكيل هي فعل إنتاج ـ ترسيمة بقدر ما هي قراءة ـ تأويل**»[3]، لأن الروائي حين يصوغ أحداث الرواية أو الحكاية وأفعال الشخصيات، ويربط بين عناصر السرد، انطلاقا من خطة معينة، يكون قد قام برسم صورة متخيلة من خلال التشكيل السردي.

- Composition = **تشكيل، تأليف، إنشاء:** وهو أقرب مفهوم لغوي يتصل بالفن عموما، وبالشعر خصوصا، فمنذ ظهور الكتابة والتدوين والتصنيف، وُضِعَ مصطلحُ "التأليف" للدلالة على «**أي عمل فني يبتكره الإنسان من وحي تفكيره أو خياله، كالمؤلف الأدبي أو الصورة الفنية أو القطعة الموسيقية، ويخضع هذا عادة لقواعد مصطلح عليها**»[4]، وبهذا فإن التأليف أو الإنشاء هو مظهر من مظاهر تشكيل الخطاب الشعري انطلاقا من الفضاء المرئي للكلمات، حيث تتضافر في تشكيله مجموعة من العناصر الفنية المستمدة من الفنون المجاورة كالرسم والموسيقى.

وبالإضافة إلى التشكيل والتأليف والإنشاء، هناك دلالة أخرى لمصطلح (Composition) وهي «**التحرير وتخطيط النص**»[5]، ويقصد بها الكيفية التي يتم بها نسج خيوط النص وحبكته والأسلوب الذي

[1] – عادل مصطفى: دلالة الشكل دراسة في الأستيقا الشكلية، دار رؤية للنشر والتوزيع، 2014، ص86،87.

[2] – أحمد زكي بدوي: معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، ص76.

[3] – باتريك شارودو ودومينيك منغنو: معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر لمهيري ، دار سيناترا، تونس، 2008، ص119.

[4] – المرجع السابق، ص76.

[5] – باتريك شارودو ودومينيك منغنو: معجم تحليل الخطاب، ص114.

يصاغ به والأدوات المستعملة في تشكيله، ولذلك فالتحرير المقصود به الكتابة هو نفسه التعبير الإنشائي الفني أو التأليف.

وقد تراجع تداول هذه المصطلحات في النقد الأدبي الحديث والمعاصر أمام ظهور مصطلحات أخرى، منها "**التشكيل**" الذي تحول إلى نظرية في الفنون الجميلة على يد "بول كلي"، وانتقل إلى الأدب نتيجة لخروج الشعر عن الشكل المعياري الثابت، وانفتاحه على الفنون الأخرى، واستعانة الشاعر بأدواتها، فأصبح «**الشكل هو كل شيء في العمل الفني، الشكل هو المضمون في حضوره الأستطيقي. والشكل هو الدال هو الذي تطابق مع انفعال مبدعه تجاه الواقع النهائي الذي وجد فيه هذا المضمون الانفعالي جسدا للمثول الموضوعي ومنفذا إلى الذوات الأخرى**»[1]، لأن شكل النص في صورته المرئية المنتقاة بعناية، والتي انتهت إلى رسمها رؤيا الشاعر، هو . أساسا . جزء من تجربة إبداعية، ابتدعه لتحقيق رغبته، سواء تعلق الأمر بالمضمون، أو بإرضاء ذاته في التعبير عن تلك التجربة فنيا، وتوجيه المتلقي بصريا إلى اكتشاف أسرارها وكوامنها.

2-التشكيل اصطلاحا

انتقل مصطلح "التشكيل" إلى ميدان الأدب العربي بفعل التقارب والتداخل بين الفنون، خاصة بين الشعر والرسم والموسيقى، لاشتراكها في وظيفة الإمتاع رغم اختلاف أدواتها، وذلك لأن «**صلات الأدب بالفنون الجميلة والموسيقى متعددة الأشكال شديدة التعقيد. فالشعر يستنزل الوحي من الرسم أو النحت أو الموسيقى. وقد تغدو الأعمال الفنية الأخرى موضوعات للشعر**»[2]، فهو أقربها إلى التداول بين أفراد المجتمع لطبيعته القولية، واستناده إلى ألفاظ اللغة التي هي وسيلة للتواصل اليومي.

وقد ارتبط مصطلح "**التشكيل**" بالشعر الحديث والمعاصر ثم بالسرد والسيرة الذاتية، منذ انتقاله إلى الأدب، إلا أن توظيفه ظل مضطربا على مستوى الممارسة النقدية، ومع ذلك فإن كثرة تداوله في سياقات مختلفة جعلته محل اهتمام، إذ«**يُعَدُّ مصطلح التشكيل بمفهوماته المتعددة والمتشعبة/.../أحد العناصر الأساسية في تكوين الخطاب الأدبي بمتنه النصي، ولابد من إدراكه وفهمه وتحليله إذا ما أردنا فحص**

[1] – عادل مصطفى: دلالة الشكل دراسة في الأستيقا الشكلية، ص89.

[2] – رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، تر: محي الدين صحبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1987، ص131.

الخطاب في مجاله النصي ومعاينته نقديا»[1]، لقدرته على ضم جميع الأدوات الممكنة من العناصر اللغوية وغير اللغوية، والخصائص الفنية والمكونات التي يتألف بها النص ويتم بناؤه.

ورغم هذه النظرة العامة للمفهوم نجد ـ لدى نفس الناقد ـ أن «**مصطلح التشكيل في سياق هذا التصور يعبر عن نفسه بوصفه نتاج عملية توحيد يترتب عليها تنظيم عناصر مختلفة ويتم توزيعها على خارطة التشكل بحيث تكون قد كونت هيكلا جديدا فقدت فيه عناصره فرديتها ومعناها لصالح الشكل الذي أصبحت جزءا لا يتجزأ منه»**[2]، وهو تصور يمنح الأولوية في التشكيل للعناصر الجديدة التي تكون هيكلا جديدا تتآلف فيه تلك العناصر وتمنح سلطة المضمون لصالح الشكل الدال.

II. نشأة وتطور مصطلح التشكيل في الأدب العربي

اضطرب مفهوم مصطلح "**التشكيل**" بعد دخوله مجال الأدب بسبب استناد بعض النقاد إلى المفهوم اللغوي الذي يعود إلى مادة " **ش ك ل** " رغم أن نشأته كانت واضحة المعالم عند "صلاح عبد الصبور" ثم "عز الدين إسماعيل" الذي يرى أن «**التشكيل في الفنون الجميلة حسي sensuous في حين أنه في الفنون التعبيرية أميل إلى أن يكون وراء الحسي supra ـ sensuous، بمعنى أن الفنان التشكيلي إنما يشكل مادة، وينتج عملا /.../في حين أن الشاعر يتجاوز المحسوسات من حيث وجودها العياني القائم في الرموز المجردة من كل ما للشيء المحسوس ذاته من خصائص وصفات**»[3]، فالشعر أكثر الفنون تجردا من المحسوس لاعتماده على الصور الفنية المعنوية كأداة في التصوير لتشكيل الدلالات واشتغال الشاعر على الفضاء الطباعي يضيف إلى تلك الصور المجردة دلالات إضافية، يستنتجها المتلقي بتأويل الرسوم، والخطوط، والألوان، وتوزُّع السطور الشعرية، وعلامات الوقف وغيرها.

وبالعودة إلى المقولات التي استندت إلى مصطلح "التشكيل" في تحديد ما يدل عليه، نجده يتميز ـ رغم النشأة الواضحة ـ بنوع من العمومية في الاستعمال، «**ففي العودة إلى الفضاء المفاهيمي العربي نجد أن مفهوم التشكل يخضع للتبدل وينهض على معنى التغيير والتحول**»[4]، من صورة إلى أخرى ومن شكل إلى

[1] – محمد صابر عبيد: التشكيل النصي الشعري السردي السير ذاتي، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، 2014، ص123.

[2] – المرجع نفسه: ص16.

[3] – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنية، دار الفكر العربي، د ت، ص50.

[4] – محمد صابر عبيد: التشكيل النصي الشعري السردي السير ذاتي، ص119.

آخر بحسب طبيعة التجربة الإبداعية، وما يقتضيه السياق والخلفية الثقافية للشاعر ورؤياه، مما يدفعنا إلى رصد مجموعة من المستويات المختلفة في فهم المصطلح في النقد العربي، أهمها:

1. التشكيل = العناصر الشكلية

ربط "محمد نجيب التلاوي" في كتابه "القصيدة التشكيلية" بين المصطلح وجذره اللغوي، وحصره في العناصر الشكلية في النص الشعري، فهو يرى أنه «**لما استعان الشاعر بمعطيات الفنون الأخرى واستغل إمكاناتها لصالح التجربة الشعورية، لاسيما الرسم والموسيقى، كان من الطبيعي أن تتولد للقصيدة الشعرية معمارية بنائية جديدة وبمنظور جمالي جديد، قد فرض أهمية التشكيل الشعري بقدر لا يقل عن المضمون الشعري**»[1]، وانطلاقا من هذا التصور، فهو يحصر "التشكيل" في الفضاء المرئي الدال ويفصل بينه وبين المضمون الشعري.

ومن خلال هذا التصور الشكلي فإن مصطلح "التَّشكيل" عند "التلاوي" يتّسع ليشمل عناصر فنية مختلفة (شكلية وغير شكلية) في القصيدة، ويتجلى ذلك في قوله:«**ولعل قناعاتنا بهذا الاصطلاح (القصيدة التشكيلية) وبما فيه من عمومية مفهوم التشكيل الذي يستوعب المستويات المختلفة هو ما دفعني لعنونة هذا البحث بـ: (القصيدة التشكيلية في الشعر العربي)** »[2]، ولذلك فضَّل ترجمة مصطلح شكل بـ: (Shape) بدلا من (Farm)، حتى يخرج من دائرة الشَّكل إلى فضاء التَّشكيل المتعدد المستويات رغم استناده في الدراسة على الفضاء المرئي.

2. التشكيل = الشكل + المعنى

من المؤكد أن بناء النص لا يتم عبر العناصر الشكلية المرئية فحسب، دون وجود فكر ومعنى يقصد إليه الشاعر، فظاهر النص مظهر حسي دال على بنية عميقة غير مرئية، خاصة في الشعر المعاصر الذي اعتمد فيه الشعراء على عناصر غير لغوية في تشكيله، لأن «**الشكل تمفصل كتابي بين الباطن والظاهر أو هو ساحة لغوية ـ خطية بين المرئي واللامرئي**»[3]، الذي هو غاية الشاعر وقصده الذي يريد توصيله إلى المتلقي، وبذلك يكون مفهوم "**التشكيل**" حاملا للشكل والمعنى معا.

---

[1] – محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006، ص262.

[2] – المرجع نفسه: ص23.

[3] – علي أحمد سعيد (أدونيس): الصوفية والسوريالية، دار الساقي، ط3، بيروت، 2006، ص219.

وقد ساعدت استعانة الشاعر الحديث والمعاصر بتلك العناصر المستوحاة من الفنون الجميلة على اتساع مجال هذا المصطلح، «**ما مهد لأن يصبح شكل القصيدة الحديثة سمفونية حركة وضوء، عمق وسطح، خط ورسم، فراغ وامتلاء، مرئي ولا مرئي، مهد لكي يصبح الشكل صورة دالة لمدلول ـ معنى هما معا، فيما وراء التشكيل طاقة تتفتح بلا نهاية**»[1]، ومن ثم، لا يمكن الفصل بين ظاهر النص وباطنه وبين سطحه وعمقه، فهو كل متكامل، كل ما فيه دال، ضمن شبكة من العلاقات المادية والمعنوية.

ويرى "محمد صابر عبيد" في مصطلح "**التشكيل**" ما يدل على اشتراك الصنعة والرؤيا في إنتاج النص فهما يقومان بمهمة التشكيل الشعري، في تكامل وتآلف، ومن هنا يتبين أنه «**لا الصنعة وحدها قادرة على إنجاز مهمة التشكيل الشعري بكفاءة عالية ومتكاملة ولا الرؤيا وحدها قابلة لأن تحقق ذلك بالصورة المرتجاة في نص شعري قائم على تجربة الحياة وتجربة الثقافة معا**»[2]، فالشعر لا يعتمد في عملية التأليف على العناصر اللغوية التي يجتهد الشاعر في انتقائها وتحسينها بما يوافق أحاسيسه وأغراضه فحسب، وإنما يتداخل في ذلك مع الرؤيا التي هي قوام العملية الإبداعية النابعة من التجربة الإنسانية والثقافية والفكرية والاجتماعية.

ويتابع "محمد صابر عبيد" تأكيده على ثنائية "الصنعة/الرؤيا" في تشكيل النص الشعري المعاصر بقوله:« **وإذا كانت الصنعة تمثل الجناح الضروري الأول للعملية الإبداعية فإن الرؤيا تمثل الجناح الضروري الثاني، إذ أن الصنعة وحدها، لا يمكن أن تنتج نصا شعريا خلاقا من دون الاعتماد على طاقة الرؤيا في نقل فعاليات الصنعة إلى مقام فني وجمالي خصب وكثيف ومميز**»[3]، وهذا التصور ـ لمفهوم التشكيل ـ يجعل المصطلح شاملا لما يدور في فلك فضاء النص من عناصر متعددة ومختلفة لا علاقة بينها سوى التي يريدها الشاعر لتحقيق تجربته الإبداعية؛ وبالتالي يكون قد أخرج المصطلح من دائرة ارتباطه بالجذر اللغوي من جهة، وحمَّله دلالةً تتسع للرؤيا الفنية والفكرية وما ينجزه الشاعر بفضلها.

[1] – علي أحمد سعيد (أدونيس): الصوفية والسوريالية، ص226.

[2] – محمد صابر عبيد: التشكيل النصي الشعري السردي السير ذاتي، ص03.

[3] – محمد صابر عبيد: التشكيل الشعري الصنعة والرؤيا، دار نينوى، دمشق، 2011، ص06.

3. التشكيل = الشكل + السياق والعاطفة والبعد النفسي

أهم ما يلفت الانتباه في النص الشعري الحديث والمعاصر شكلُه المرئي الدالُّ، نظرا لاشتغال الشاعر دلاليا على الفضاء الطباعي، بما يحمله من علامات وأيقونات ورسوم وخطوط وتوزيع للسطور والألفاظ، أما ما لا يظهر هو احتراق الشاعر قبل ميلاد القصيدة في مرحلة المخاض، حيث تتفاعل أحاسيسه وعواطفه مع السياق فيصوغ تجربة فنية يشكلها فكره ووجدانه معا، ومن ثم فإن «**الكتابة هي صوغ فكرة ما، أو" تعبير عن" في شكل مجموعة كلمات يجمع بينها معنى أو سياق، فالسياق أساسي، يدخل في صلب تحديد الكتابة، ولكنه ليس مرئيا، ولا يشكل طرفا في الرسم النطقي على أن المرسلة ـ الشكل لا يتحدد لها معنى إلا به**»[1]، ومن هذا المنطلق، فإن النص الشعري يتكون ويتألف من سياق مؤثر في الشاعر، له حضور معنوي مثله مثل الرؤيا والحال النفسية والدوافع المختلفة التي تترجم مصادر النص في صورة مرئية معينة.

4. التشكيل = التأليف والإنشاء = كل النص

انطلاقا من تميُّز النص الشعري المعاصر ـ على مستوى المظهر الخارجي ـ بالاستناد إلى عناصر فنية لغوية وغير لغوية مختلفة ومتعددة، وإلى رؤيا إبداعية وعاطفة وخلفيات فكرية، لها دورها المهم في خروج النص الشعري إلى الوجود، وبذلك تكون «**مرحلة التشكيل هي المرحلة النهائية التي تأخذ فيها الأسماء مسمياتها والأشياء تعريفاتها والحدود معانيها والطبقات هويتها، والحروف نقاطها، والخطوط معالمها، بحيث تتمظهر التجربة في أعلى درجة من درجات تكونها في حاضنة (الصنعة)، وفي هذه المرحلة تتجلى براعة الأديب / الشاعر في إدارة دفة التجربة**»[2]، عندما يتجاوز المألوف، سواء على مستوى البنية العميقة في ابتكار صور مبتدعة، أم على مستوى توظيف البنية السطحية في إنتاج دلالات إضافية؛ وباكتمال صياغة التجربة الإبداعية يكون الشاعر قد أنهى صياغة النص في صورته التي ارتضاها له لإقناع المتلقي الضمني أو المفترض والتأثير فيه.

وبالبحث الدراسات السابقة التي تناولت مصطلح "**التشكيل**" نجد أنه دخل ميدان الأدب على يد الشاعر "صلاح عبد الصبور" في مقدمة ديوانه "حياتي في الشعر"، وأعطاه مفهوما مقابلا للصَّنعة، استعاض به

[1] – ديزيريه سقال: من الصورة إلى الفضاء الشعري، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1993، ص61، 62.

[2] – محمد صابر عبيد: التشكيل الشعري الصنعة والرؤيا، ص12.

عن مصطلح سابق هو المعمار، لأن «**القصيدة حين ترد وتتآلف عبر مراحل، فتكون في المرحلة الأولى واردا في الذهن ثم تبدأ في التشكل بتكرار ما وقع في النفس من معان في شكل مطلع أو مقطع من المقاطع، وهي بداية المرحلة الثانية التي تتداعى فيها الأفكار والمعلومات والخواطر والرؤى ثم تنتهي هذه المرحلة بالحوار مع الأشياء**»[1] المحيطة بالشاعر أو السياقات المنتجة للنص، «**أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة العودة، عودة الشاعر إلى حالته العادية قبل ورود الوارد إليه، وقبل خوضه رحلة التلوين والتمكين، عندئذ يقطع الحوار ليبدأ المحاكمة، فتتجلى عندئذ حاسته النقدية حين يعيد قراءة قصيدته ليلتمس ما أخطأ في نفسه وما أصاب**»[2]، و في هذه المرحلة يضع الشاعر اللمسات الأخيرة لتحسين قصيدته وإعادة النظر في بعض ألفاظها معتمدا على الخبرة المعرفية والفنية، وذلك يدخل في إطار الصنعة الأدبية ويذكرنا بما سُمِّيَ في الأدب القديم بالحَوْليات.

وبهذا يكون مصطلح "**التشكيل**" دالا على عملية تأليف النص باعتباره كلا متكاملا، بجميع محتوياته المادية والمعنوية، «**فالشعر الحق، إذن، ليس صوتا و/حرفا، أو رسما رديئا، أو معجما، أو صورة، أو استغلالا لفضاء، وإنما هو كل ذلك لا يمكن تفضيل أحد العناصر فيه عن الأخرى**»[3]، سواء كانت حسية أم معنوية، فالنص في النهاية جسد هو الشكل الظاهر وروح هي المضمون الخفي عن العيان، ولا حياة لجسد دون روح.

ومن هنا نفهم أن مصطلح "**التشكيل**" يدل على الكيفية التي تم بها نسج النص، والعلاقات المتداخلة بين عناصره، ولذلك فهو يرادف مجموعة من المصطلحات الجارية على أقلام النقاد قديما وحديثا منها الكتابة والتعبير الفني والإنشاء والتأليف، وقد ورد في "معجم المصطلحات الأدبية" أن «**الإنشاء هو تشكيل كل متناغم بخلق وترتيب وتنظيم أجزائه، والإنشاء والتأليف هو أي منتج أدبي أو موسيقي أو فني يكشف عن خطة وشكل. وكل قطعة أدبية هي إنشاء بشكل أو بآخر**»[4]، ويتم بواسطته تآلف وتناسق عناصره التي تنتج في نهاية التجربة الإبداعية عملا فنيا له أدواته وطبيعته المائزة.

---

[1] – صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، المجلد الثالث، ط2، 1977، ص29.

[2] – المصدر نفسه: ص29.

[3] – محمد مفتاح: دينامية النص تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص59.

[4] – إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين، صفاقس، تونس، 1986، ص51.

وخلاصة القول: إن مصطلح "**التشكيل**" ـ الوافد من الفنون الجميلة إلى الأدب، انتقل من الدلالة على الصور المحسوسة في النحت والرسم والمسموعة في الموسيقى إلى الدلالة على الصور المعنوية في الشعر المعاصر خصوصا، فـ«**عملية التشكيل التي يقوم بها الشاعر في القصيدة الجديدة عملية معقدة غاية التعقيد /.../ لأنها تأخذ في الاعتبار الأول أن تكون القصيدة ـ مهما طالت ـ هي الوحدة الفنية التي تعمل في داخلها أشتات من المفردات والدقائق /.../ فإذا كان همُّ الشاعر التقليدي أن يُجوِّدَ بناء البيت الشعري فقد صار هم الشاعر المعاصر أن يتقن بناء القصيدة من حيث هي كُلٌّ**»[1]، وهذا الكل متكاملٌ، لا يمكن الفصل بين أجزائه أو الاستغناء عن عنصر منه، فالقصيدة ليست مجرد ألفاظ ورسوم وخطوط وأصوات إنما هي فضاءات مفتوحة تدور في فلك النص، يسهم في إيجادها عناصر التشكيل النصي وما هو خارج النص من سياق وحال نفسية ورؤيا إبداعية وفكر وثقافة.

وقد أدرك النقد العربي الحديث والمعاصر أهمية هذا المصطلح، حيث تم الاحتفاء به في كثير من الدراسات التي تناولته موزعا على العناصر المشكلة للنص، مثل الإيقاع والمتخيل السردي والفضاء الطباعي والدلالي واللغوي، وهي الفضاءات التي سيتناولها هذا البحث، باعتبارها تشكل كونا إبداعيا شعريا على حد تعبير "محمد صابر عبيد"، وتتسع لتدور في فلكها عناصر فنية غير ثابتة أو محددة، فمصطلح "**التشكيل**" يسمح للشاعر أن يستغل كل الأدوات المتاحة أمامه ليمارس التجريب في مستوياته المختلفة.

[1] – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 60.

الفصل الأول

تشكيل الفضاء الإيقاعي في الشعر الجزائري المعاصر

الإيقاع ظاهرة تنتج من انسجام الأصوات وترددها على مسافات زمنية متتالية، تؤثر في السامع، وتمنحه المتعة، والرغبة في محاكاتها، بوقعها الذي يبعث الراحة في النفس المولعة بحب الجمال في شتى صوره وأشكاله المتأتية من التنسيق والانتظام، وتنفر من النشاز والفوضى وعدم الاتساق، ولهذا كان للإيقاع مكانة في حياة المجتمعات، وكان له نصيبه من الاهتمام ممارسة وتطويرا ضمن مستويات متعددة.

I. مستويات الإيقاع

1- إيقاع الحياة اليومية

ويتسع ليشمل "إيقاع الكون" ويتسم بالتكرار والرتابة والثبات، ويأتي في صورة تلقائية «**لا يقصد منه أي نوع من أنواع التأثير الفني في النفس**»[1]، كونه لا يخضع للضوابط التي تحكم تتالي المسافات الزمنية أو تعارضها، ويختلف باختلاف مجالات الحياة، «**فهناك إيقاع للطبيعة وآخر للعمل، وإيقاع للإشارات الضوئية**/.../ **كما أن الإيقاع ظاهرة لغوية عامة**»[2]، تتصل بالجانب التداولي في إطاره العام سواء كان حدثا ناتجا عن عناصر الطبيعة مثل زقزقة العصافير أم خرير المياه أم كان ناتجا عن الأعمال التي يمارسها الإنسان وغيرها.

ويتضح من خلال ذلك أن «**الإيقاع بوجه عام (حتى إيقاع الكون) هو الانتظام والتناسق في المكان والزمان للخطوط والأشكال والحركات والأصوات**»[3]، باعتبارها مصدرا للإيقاع في مظهره العام الذي لا ينتج عن نشاط ذهني وذوق فني يقصد به الإبداع الفني.

2- إيقاع الفن والشعر

ويمثل مستوى أرقى من إيقاع الحياة اليومية لتشكله ذهنيا ووجدانيا في صورة حسية، يقصد من ورائها التعبير الجمالي عن عاطفة ما، مثل الفنون التشكيلية والموسيقى والشعر وغيرها. وقد ارتبط إيقاع الفن

[1] - محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، 2008، ص14.

[2] - رينيه ويليك وأوستن وآرين: نظرية الأدب، ص70.

[3] - إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، ص131.

بالموسيقى وبأوزان الشعر، «**على أساس أن الخطاب الشعري عندما ينطلق على مستوى التعبير يمكن تصوره باعتباره نوعا من عرض الوحدات الصوتية المتشاكلة التي يمكن التعرف فيها على مجموعة من التوازيات والبدائل، من المتآلفات والمتنافرات، وعلى مجموعة من التحولات الدالة للحزم الصوتية في نهاية الأمر**»[1]، فينشأ عن ذلك تأثير في المتلقي ناتج عن إيقاع الوحدات الصوتية ودلالتها وعن المعاني العميقة التي توحي بها تلك الأصوات وعن معاني الخطاب الشعري المتَأَتِّيةِ من علاقات العناصر المتباعدة من تراكيب وصيغ وأوزان وخصائص صوتية في الحروف والكلمات.

II. مفهوم الإيقاع الشعري

1-المفهوم اللغوي

جاء في لسان العرب في مادة (وقع) «**والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويَبْنِيها**»[2] وجاء في القاموس المحيط « **والوقْعُ وَقْعَةُ الضَّرْبِ بالشيءِ /.../ والإيقاعُ إيقاعُ ألحانِ الغناءِ وهو أن يوقع الألحان ويَبْنِيها**»[3]، وتدل التعريفات اللغوية على وقوع فعل الضرب أو الطرق المتتالي المنتظم الذي يحدث صوتا مطربا مرافقا للغناء، والفرق بين التعريفين أن ابن منظور عبَّر عنه بإبانة اللحن، أي الكشف عنه وتوضيحه للسامع، بينما عبَّر عنه الفيروز آبادي ببناء اللحن: أي وَضْعه وإتقانه، ومن ثمّ، فإن الإيقاع مرتبط بالغناء وصناعة الألحان أو العزف على الآلات الموسيقية المختلفة.

أما مصطلح الإيقاع (Rythme) في النقد الغربي فنجد أن «**الكلمة مشتقة أصلا من اليونانية، (RHUTHMOS)، بمعنى الجريان أو التدفق، والمقصود به عامة هو التواتر والتتابع بين حالتي الصوت والصمت**»[4]، ونفهم منه أن الإيقاع معناه تتابع الصوت ضمن حركة متسقة في مسافات زمنية محددة.

---

[1]- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الأدب، بيروت، 1995، ص21.

[2]- ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد 08، د ت، ص408.

[3]- الفيروز آبادي مجد الدين محمد يعقوب: القاموس المحيط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، الجزء03، 1979، ص93، 94.

[4] - مجدي وهبه وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص71.

والملاحظ أن التعريفين اللغويين العربي والغربي لمصطلح الإيقاع يتفقان في كونه صوتا، ينتج عن فعل يتسم بالتتابع والتنسيق، ويرد مناسبا للحدث (فعل الإيقاع)، سواء تعلق الأمر بظاهرة طبيعية، أو عمل إنساني نتج عنه إيقاع غير مقصود، أو عمل فني مثل صناعة الألحان.

2- المفهوم الاصطلاحي

ارتبط الإيقاع بفن الموسيقى، ومنه انتقل إلى الشعر بسبب القواسم المشتركة بينهما، كالغناء والحداء ودق الطبول ووقع الرقص، ذلك «**أن الشعر في نشأته ذو صلة بالموسيقى، فقد كان تكرر الصوت في فواصل منتظمة، وتساوي اللحظة الموسيقية، في الأبيات أو تواقتها، يسهل الترانيم الشعرية القديمة**»[1] للمتلقي ويساعده على حفظها وروايتها وترديدها كلما دعته الضرورة، فيرددها في سرّه أو يؤديها في المناسبات الاجتماعية والدينية مصحوبة بالإيقاع الصوتي وحركات الرقص.

وانطلاقا من علاقة الشعر بفن الموسيقى تم تعريف الشعر في النقد العربي القديم بناء على خصائصه الإيقاعية التي تميزه عن النثر، فبالإضافة إلى كونه كلاما مخيّلا يقصد إليه الشاعر رأى النقاد القدامى أنه «**قول موزون مقفى يدل على معنى**»[2]، وبذلك تلخص الشعر في أربعة عناصر هي: الكلام، والوزن، والقافية والمعنى؛ فإن اختل فيه ركن من هذه الأركان لم يكن كذلك.

ونتيجة لهذا التصور الشكلي (الصوتي) لإيقاع الشعر في النقد العربي القديم، وغياب مصطلح الإيقاع المنتمي إلى فن الموسيقى لم يميز بعض النقاد في العصر الحديث بين الإيقاع والموسيقى والوزن، فقد أُستُعمِل مصطلح الموسيقى للدلالة على الوزن،كما في قول "علي عشري زايد" «**الموسيقى عنصر أساسي من عناصر الشعر، وأداة من أبرز الأدوات التي يستخدمها الشاعر في بناء قصيدته، وهي بالإضافة إلى هذا فارق جوهري من الفوارق التي تميز الشعر عن النثر**»[3]، وهو يقصد بالموسيقى- هنا- الوزن لأنه العنصر الأساس في تصور النقد العربي القديم للتميز بين الشعر والنثر، بينما يرى نفس الناقد في مقولة أخرى أن «**الموسيقى في الشعر ليست حلية خارجية تضاف إليه، وإنما هي وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس مما لا يستطيع الكلام أن يعبر عنه، ولهذا فهي أقوى**

[1] - علي أحمد سعيد (أدونيس): مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص116.

[2] - أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، دت، ص64.

[3] - علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية، مكتبة ابن سينا للنشر، القاهرة، ط4، 2002، ص154.

وسائل الإيحاء سلطانا على النفس، وأعمقها تأثيرا فيها»[1]، ويتجسد ذلك في الوزن والقافية، وهما عنصران من بين العناصر التي تشكل الإيقاع في الشعر، ولهما من الإيحاء والدلالات الخفية المؤثرة في النفس، ما يجعل الشاعر يستند إليهما في توظيف الطاقة الإيحائية الكامنة فيهما.

تقول "إيمان الناصر" في كتابها قصيدة النثر العربية «**وحيث لم يميز النقد المعاصر بين موسيقى الشعر والإيقاع، فإن المصطلح لم يستقر، إذ هناك من يستعمل مصطلح "الإيقاع" وهناك من يفضل "الموسيقى" على الرغم من تلاشي المصطلح الأخير في الدراسات المحدثة»**[2]، نظرا لاتساع مفهوم الإيقاع واشتماله على كل ما يؤدي وظيفة صوتية، تنتمي إلى عالم الفن.

ورغم الضبابية التي تلف توظيف المصطلحات المتعلقة بالإيقاع، فإن أغلب التصورات في النقد العربي الحديث ترفض اختزال إيقاع الشعر في الوزن والقافية، وتعتبر الإيقاع ـ بمفهومه الواسع ـ شاملا لكل العناصر التنظيمية البانية للنص، تتجلّى جماليتُه «**في انسجام الحروف، وتوازن أصوات الكلمات، وفي إيقاع الجمل وتجاورها وتكرارها، وفي الحالة النغمية العامة التي يبثها النص بمجمله»**[3]، وهو التّصوّر الموضوعي الذي يتفق وخصائص النص الشعري المعاصر المستندة للإيقاع الداخلي وإيقاع الدلالة والعلاقات التركيبية.

أما المفهوم الاصطلاحي للإيقاع في النقد الغربي الحديث، فقط ارتبط بالمفهوم اللغوي الدال على التنظيم والجريان المتتابع، في جميع مجالات الحياة، وفي الطبيعة والموسيقى وبقية الفنون الأخرى، بما في ذلك إيقاع الشعر وإيقاع النثر، فنشأ المصطلح واضحَ المعالم، بفضل التمييز المبكّر بين مصطلحي«**الوزن (METER) والإيقاع (Rythme) كون الأول مرتبطا بالصوت الناتج عن الحركات والحروف أما الثاني فهو مرتبط بخصائص الصوت كالمدى والنبر والتردد»**[4]، لأن الوزن يتمثّل في الفواصل المنظمة التي تكوّنُها الحروف، بينما الإيقاع ينتُج عن الفواصل التي تكوّنها النغمات الصادرة عن الخصائص الصوتية عَامّةً.

[1] – علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية، ص154.

[2] – إيمان الناصر: قصيدة النثر العربية التغاير والاختلاف، دائرة الانتشار العربي، البحرين، دت، ص211.

[3] – نزار بريك الهنيدي: في مهب الشعر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص36.

[4] – محمد فتوح أحمد: الحداثة الشعرية الأصول والتجليات، دار غريب، القاهرة، 2006، ص424.

وقد ورد في قاموس الأكاديمية الفرنسية أن «**للنثر إيقاعه مثلما للشعر**»[1]، ويفهم من ذلك أن الإيقاع ظاهرة فنية تطرأ على جميع اللغات باعتباره «**الدورة المنتظمة في سلسلة الكلام**»[2]، ويحمل من الدلالات الموحية ما يثري النص فنيا وجماليا، لأنه تعبير عن عواطف نابعة من ذات إنسانية شاعرة.

وبهذا المفهوم يتضح أن «**الكيان الفني للشعر المعاصر قائم في هذا التشكيل الموسيقي الذي جعل من موسيقى الشعر ذبذبات تتحرك بها النفس، لا مجموعة من الأصوات التي تروع الأذن. ومن ثم تتحدَّد قيمة هذه النزعة التشكيلية في الشعر الجديد**»[3] الذي عزف أصحابه عن اتباع الأساليب التقليدية، فانتقلوا من وضع إيقاعات يغلب عليها طابع التكلف والصنعة، إلى وضع إيقاعات متنوعة مفتوحة على فضاءات من الإمتاع والإيحاء الفني.

III. أنواع الإيقاع الشعري

تتشكّل البنية الإيقاعية في النص الشعري المعاصر من العلاقات الصوتية، والتركيبية، والدلالية، التي تسهم في إنتاج فاعلية النص؛ ومن ثم فإن «**الإيقاع خاصية جوهرية في الشعر نابع عن طبيعة التجربة الشعرية ذاتها، وهو الأمر الذي يخلق تفاعلا عضويا بين النظام الصوتي والنظام اللغوي في القصيدة**»[4]، وهذا التفاعل العضوي بين أنظمة النص المتضافرة يتجلى في ثلاثة فضاءات إيقاعية هي: الفضاء الإيقاعي الخارجي، والفضاء الإيقاعي الداخلي، والفضاء الإيقاعي الدلالي، نوردها مفصلة كالآتي:

1. فضاء الإيقاع الخارجي

ويعدُّ أهم عنصر في تشكيل فضاء البنية الإيقاعية في النص الشعري، فهو الأساس الذي قام عليه الشعر قديما للتمييز بينه وبين النثر؛ ويتجسد في مظهر إيقاعي ثابت هو الوزن والقافية، ذلك أن «**الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصيته، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة**»[5]، تلازمه في

---

[1]- Dictionnaire de l académie française, 5é edition,1798 ,p2851

[2]- Jean Dubois: Dictionnaire de linguistique,libraire,larousse ,paris,1973,p424

[3]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص68.

[4] - هدى الصحناوي: (الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة)، مجلة جامعة دمشق، المجلد30، العددان 1 و2، 2014، ص95.

[5] - ابن رشيق أبو علي الحسن: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح:محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ج1، ط5، 1981، ص134.

القصيدة العمودية، وقد تغيب عنه في الشعر الحر؛ أما الوزن في شكله الأساسي المجرد هو الوعاء الإيقاعي الذي ينتج الفعاليات الإيقاعية في النص، ويدخل ضمن ذلك أوزان الشعر الحر، حيث تشكل السطور الشعرية المتحررة من توازي الإيقاعات والسطور وتقابلها، ولا تعتبر فيه القافية ضرورة فنية.

ولأن الوزن التقليدي في الشعر العربي لم يعد قادرا على استيعاب التجارب الشعرية في العصر الحديث والتعبير عن الحالات الشعورية والنفسية، «**كان الخروج عليه بمثابة ثورة فنية غيرت المفاهيم والأدوات وطرحت رؤى فنية جديدة، فانفتح الشكل الموسيقي على العالم الجمالي للقصيدة كواحد من عناصرها الإبداعية، ووهبها من الإمكانات الفنية ما أثرى النوع الأدبي ـ الشعر ـ وأدخله مناطق الأنواع الأخرى**»[1]، وبهذا تمكن الشاعر العربي الحديث والمعاصر من ابتكار مسافات زمنية جديدة متحررة، تساعده على إيجاد إيقاع موافق لتجربته الشعرية.

أما القافية التي هي جزء من الوزن التقليدي، فقد اعتبرها النقد القديم ضرورة شعرية لا غنى للشاعر عنها، فهي «**شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعر حتى يكون له وزن وقافية**»[2]، ورغم ارتباطها الوثيق بالوزن في صناعة غنائية الشعر، باعتبارها جزءا من الوزن، إلا أنها « **تلعب دورا واضحا في هذه الغنائية، سواء كان تكرارها منتظما أو غير منتظم، إذ تبين أن من أهم وظائفها إبراز الخطورة الدلالية لبعض الكلمات، وتسوير حدود الجملة الشعرية في أحيان كثيرة**»[3]، بما يتوافق والأبعاد التي يقصد إليها الشاعر، ولا يتأتى ذلك إلا بتنويع الدلالة وتكثيفها.

وتحرّرُ الشاعر الحديث والمعاصر من سلطة القافية لا يعني التخلص من عنصر رئيس في الإيقاع الشعري، وإنما كان ذلك سعيا منه إلى التخلص من القوالب الجاهزة، في صياغة تجربته الإبداعية، قصد خلق آفاق تعبيرية وإيقاعية جديدة، تُشكّل فيها القافية « **صورةً قائمة بذاتها، لا عنصرا مساعدا لتحضير النسق العروضي**»[4]، حين يكون حضورها تلقائيا، ويكون لكل عنصر منها دوره الخاص في إنتاج الإيقاع، وفي التعبير عن التجربة الإبداعية وتميزها.

[1] – محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش، إتراك للطباعة والنشر، القاهرة، 2001، ص16.

[2] – ابن رشيق أبو علي الحسن: العمدة، ص134.

[3] – صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص22.

[4] – يوسف إسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية، بيروت، 2008، ص129.

تبتعد القافية في الشعر الحر عن الصنعة اللفظية المسيطرة في الشعر العمودي انطلاقا من المفهوم التقليدي السائد، لأنها في التجارب الإبداعية الجديدة كلمة «**لا يبحث عنها في قائمة من الكلمات التي تنتهي نهاية واحدة، وإنما هي كلمة "ما" من بين كلمات اللغة، يستدعيها السياقان المعنوي والموسيقي للسطر الشعري، لأنها هي الكلمة الوحيدة التي تصلح لذلك السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها**»[1]، تأتي تلقائية خادمة للمعنى، معبرة عما في نفس الشاعر من أحاسيس، بتنوعها الإيقاعي وإيحائها الدلالي.

وتجدر الإشارة إلى أن الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن والقافية ليس حلية مفروضة على النص من الخارج ولكنها عنصر رئيس من عناصر الإيقاع له وظيفته الإمتاعية والجمالية والرمزية والدلالية لأن وظيفة الإيقاع توليد المعاني في زوايا صوتية قد تعجز اللغة عن الوصول إليها، وقد أثبت الشعر العربي على مر العصور «**أن الإيقاع والموشحات والأزجال والملحون...وغيرها قامت عليه. ولكن الشعراء المحدثين والمعاصرين هم الذين أكثروا من تنويعات استجابة لحالاتهم النفسية، ولاختلاف مقصدياتهم، وهكذا فإننا نجد القصيدة الواحدة قد تحتوي على إيقاعات متعددة**»[2]، إما بتنويع الوزن والتفعيلات وتنويع القوافي أو بالاعتماد على الإيقاع الداخلي وإيقاع السرد والحوار وإيقاع الدلالة.

2. فضاء الإيقاع الداخلي

يقوم تشكيل الفضاء الإيقاعي على علاقات عناصر القصيدة المختلفة، المتمثلة في بناها اللغوية، ومستوياتها المتقاطعة، لإنتاج الدلالة من حركية تلك العناصر وتفاعلها ولا يمكن للإيقاع الخارجي أن يقوم بذلك منفردا، وإنما يعضده كل ما في القصيدة، فيحدث فيها إيقاعا خفيا، «**فالتشكيل الإيقاعي هو الشرط الضروري والجوهري في الخطاب الشعري وليس الوزن العروضي الذي يمثل إحدى التشكيلات الإيقاعية الممكنة للشعر العربي**»[3]، سواء كان شعرا عموديا أو شعرا حرا، أما قصيدة النثر فإنها تتشكل من الإيقاع الداخلي وإيقاع الدلالة بغموضها ورموزها وصورها الفنية ولغتها المتميزة.

[1]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص59.

[2] - محمد مفتاح: دينامية النص، ص55.

[3] - عبد الله شريق: في شعرية قصيدة النثر، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، 2003، ص16.

يتسع الإيقاع الداخلي في النص الشعري المعاصر ليشمل كل العناصر البانية والدالة، لأن الأوزان والقوافي لا تكفي وحدها لإيجاد الإيقاع في القصيدة، وإنما هناك إمكانات أخرى من صميم النص، لها دور هام في خلق الإيقاع، ومن تلك الإمكانات الإيقاعية الداخلية بعض الخصائص الصوتية مثل، النبر، والتنغيم، والتكرار، والترصيع، والتجنيس، والتوازي، والمقابلة، وغيرها من المحسنات البديعية والظواهر الصوتية.

3. فضاء إيقاع الدلالة

يعتمد النص الشعري عموما والنص الشعري المعاصر خصوصا على فعاليات إيقاعية، تتجاوز الإيقاع الخارجي والداخلي، وتخضع لأسلوب الشاعر في صياغة مفرداته وجمله من جهة، ولقدرته على تشكيل الدلالات والمعاني من جهة ثانية، وتدخل تلك الفعاليات والإمكانات الإيقاعية الكامنة في ثنايا النص ضمن فضاء الإيقاع الدلالي، «**وعلى أساس ذلك، يحق لنا أن ننظر إلى التناغم الدلالي المؤسس على تفاعل الدلالات في حركة البنية على أنه فعالية إيقاعية قائمة لا تقل أهمية عن شطرها الثاني الذي تدفعه إلينا حركة المستوى الشكلي**»[1]، لاعتماد الشاعر على عنصر المفارقة والتجاوز والتجريد، لابتكار فضاء إيقاعي داخلي ودلالي يعوض الإيقاع الخارجي.

وقد تمكن الشاعر المعاصر من توظيف الدلالة للتأثير فنيًّا في المتلقي، بإيقاع الغموض وإيقاع الفكرة والإيحاء، حيث «**يكون الإيقاع أكثر جاذبية حين لا ندرك كيف يتسرب بين شقوق العبارات في تحرك هيولي، وتملص زئبقي. فليس للقارئ في هذه الحالة أن يرقب المتوقع، ولكن عليه أن يتوقع لا مألوفية الإيقاع الداخلي حيث لا نسق ولا نظام خطي، ولا تسلسل نغمي**»[2]، وإنما هناك الغموض والعصف الذهني الذي يمارسه الشاعر على المتلقي، فيثير فيه إعجابا من نوع آخر، إعجابا ينشغل عن إيقاع الوزن، وينصرف عنه للبحث عن المعنى، كما في نص "الطيب لسلوس" [3] "اعترافات إدريس الأزرق في بساطه الرابع":

«**ها أنا أدخل بيتي**

---

[1] – يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر، دمشق، ص286.

[2] – إيمان الناصر: قصيدة النثر العربية التغاير والاختلاف، ص263.

[3] – الطيب لسلوس: شاعر جزائري معاصر، ولد سنة 1969 بالجنوب الجزائري من أعماله الشعرية المنشورة: هيروغليفيا والملائكة أسفل النهر، و Alien الوحش الذي يصنع ملح المائدة. ـ ينظر: علي مغازي: (شاعر ينزل إلى أسفل النهر) بتاريخ: 2010/12/14 الموقع: middle-east-online.com، ومقال بتاريخ 2014/03/19، موقع: www.djazairess.com.

كنت أجمل بذيء على الساحل،

قلبه في أفواههم، وروحه تشرب،

هل ملكٌ تحت أسماله الخضر عاد الدراويش من لَمِّهِ

رميا في الشتات إلاي،

يتهامسون:«أمسكوه ليضيء»!

كنت مصباحًا أزرقًا مسحور»[1]

يكمن إيقاع الدلالة ـ في هذا المقطع ـ في غياب المعنى المباشر، وفي علاقة المفردات والجمل تركيبيا، والمتلقي هنا يصطدم بلغة تحمل إيقاعا خفيًّا قد يعجز عن لمسه، ولن يبحث هنا عن التفعيلات والزحافات والعلل، لأنه دخل فضاءً لا متناهيا من الدلالات تصعب الإحاطة به.

لقد استعاض الشاعر عن الإيقاع المألوف بإيقاع تحمله الكلمات والعبارات الغامضة مثل:" أدخل بيتي"، وما بيته هنا سوى "بيت الشعر" أو "القصيدة"، لأنه شاعر، و"**أجمل بذيء على الساحل**" يقصد به "هامش الحياة"، والبذيء هو الإنسان المهمش، والساحل هو "الهامش"، ولأنه شاعر فهو"جميل"، أما "**قلبه في أفواههم**" فهو"شِعره الذي يردده القرّاء"، وكأنه يستحضر قول المتنبي «**وما الدهر إلا من رواة قصائدي**»، و"**روحه تشرب**"، إنها تشرب مرارة الحياة، أو تشرب خمر الجمال في الفن أو تشرب كي تمتعهم لأنهم في الأخير ذهبوا يتهامسون «**أمسكوه ليضيء**»، كأنه مصباح ينير لهم ظلمة طريق الفن والإبداع والجمال.

هذا هو إيقاع الدلالة، عميق عمق المعنى وغموضه وانزياحه، نابع من ذات قلقة وحال نفسية غامضة، إيقاع يقوم على عنصر المفارقة والإغراء، يوجه فكر المتلقي وأحاسيسه إلى فك شفرات النص انطلاقا من الموسيقى الداخلية «**التي لا تلمس ولا تتشكل في تفعيلات ـ فقط ـ وإنما تظل حضورا روحيا يشكل القيم الفنية التي تتصل بالوجدان وبالمشاعر**»[2]، وتخاطب العقل كما تخاطب العاطفة، وحينها يكون التذوق

[1] – الطيب لسلوس: الملائكة أسفل النهر، ميم للنشر، الجزائر، 2010، ص37.

[2] – رجاء عيد: القول الشعري، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1995، ص54.

والتأثر أكثر اقتناعا، لاستناده إلى المعنى، بدلا من تذوق وتأثر لا يقوم إلا على رنين الحروف، ووقع توازي المقاطع، وتنظيم المسافات الإيقاعية زمنيا في نسق محدد.

وبهذا يكون الإيقاع ـ بشتى أنواعه ـ في الشعر المعاصر عنصرا فنيا ضروريا، لبناء شعرية النص من جهة، وإثراء دلالته من جهة ثانية، بخروج الشعر المعاصر عن النمطية والرتابة إلى آفاق وفضاءات لا متناهية من الإيقاع، وقد عبر عن ذلك أدونيس بقوله: «**لن تسكن القصيدة الجديدة في أي شكل، وهي جاهزة أبدا في الهرب من كل أنواع الانحباس في أوزان أو إيقاعات محدودة، بحيث يتاح لها أن توحي بالإحساس بجوهر متموج لا يدرك إدراكا كليا ونهائيا**»[1]، وهذا ما يسعى البحث لاكتشافه في الشعر الجزائري المعاصر وإبراز الكيفيات التي تشكل بها الإيقاع، والدلالات الممكنة التي يوحي بها، سواء كان إيقاعا خارجيا أو داخليا أو إيقاعا دلاليا.

IV. تشكيل الفضاء الإيقاعي في الشعر الجزائري المعاصر

يمثل الشعر الجزائري المعاصر حلقة من حلقات الإبداع الشعري في العالم العربي، إذ اتسم بالتنوع الإيقاعي، بابتداعه أساليب جديدة في تشكيل الإيقاع، بظهور التفعيلة التي تجاوزها فيما بعد إلى قصيدة النثر، وبذلك اتسع مفهوم الإيقاع، فلم يعد مقصورا على الأوزان والقوافي، التي تعداها إلى عمق النص، لثرائه هو الآخر بأنواع خفية من الإيقاع.

ولتتبع ظاهرة الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر ـ خاصة الإنتاج الشعري الذي ظهر في فترة التسعينيات وما بعدها ـ يكتشف حجمَ التنوع الإيقاعي وثراءَهُ، من خلال الشعر العمودي والشعر الحر وقصيدة النثر، كإيقاع السرد وإيقاع الأفكار وإيقاع الغموض وغيرها، وللكشف عن هذه الخصائص الفنية، سيعتمد البحث على ما توصل إليه في المهاد النظري لأنواع الإيقاع، وهي الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي وإيقاع الدلالة.

1. الإيقاع الخارجي

ويعد أهم عنصر في بناء القصيدة العربية قديما وحديثا، لأن الشعر العربي ذو طبيعة طربية في أساسه، فهو يستند إلى تراث يرتكز على الخصائص الصوتية الخارجية التي تستجيب لإرضاء الذوق العربي، المتأثر بما

[1] – علي أحمد سعيد (أدونيس): مقدمة للشعر العربي، ص111.

تحفظه الذاكرة لكبار الشعراء من أمثال امرئ القيس وزهير ابن أبي سلمى والمتنبي، وبالقصائد الطربية في العصر الحديث، وقد تجسد هذا الإيقاع في الشعر الموزون، عموديِّه وحرِّه، وفي الخصائص الصوتية للقافية موحدةً كانت أو متنوعةً.

أ- إيقاع أوزان الشعر العمودي

يستند هذا النوع من الإيقاع إلى الخصائص الصوتية في البيت الشعري، ويندرج ضمن مباحث علم العَروض، وقد نظر إليه النقد العربي القديم على أنه العنصر الأساس في التمييز بين الشعر والنثر، وأن الشعر لا غنى له عن "الأوزان" المتمثلة في بحور الشعر التي وضعها "اصطلاحا" الخليل بن أحمد الفراهيدي؛ وقد استمر الشعراء في صياغة إبداعاتهم وفق هذا النمط الإيقاعي المحدد بـ "ستة عشر بحرا"، منها بحور صافية تتكرر فيها نفس التفعيلة، مثل المتقارب والمتدارك والرجز والكامل، ومنها بحور مختلفة التفعيلات، مثل الطويل والبسيط والمديد.

وتجدر الإشارة أن هذا النوع من الإيقاع لا يوجد عند كل الشعراء الجزائريين المعاصرين، فقد وجدنا أن كثيرا من الدواوين الشعرية لا تشتمل على قصيدة عمودية واحدة مثل دواوين "عادل صياد" "أشهيان" و"أنا "لست بخير" و"ميت على قيد الفيسبوك" وديوان أغان و"دموع وإناث الكريستال" لـ:"حسن خراط" وديوان "كائنات الورق" لـ:"نجيب أنزار" وديوان"الملائكة أسفل النهر" لـ:"الطيب لسلوس" وغيرها، ويتعلق الأمر بخصوصية التجربة الشعرية لكل شاعر، أو قناعة بعض الشعراء بعدم جدوى الكتابة في هذا الإطار التقليدي، أو عدم قدرة بعضهم عن صياغة تجاربهم في هذا الشكل، لعدم معرفتهم أساسا بالبحور الشعرية؛ بينما لم يخرج بعضهم من النظام الإيقاعي الكلاسيكي مثل: الأزهر محمودي، وعلي مناصريه، ومحمد نحال، وجمال رميلي في ديوانه تغريبة المنافي، إيمانا منهم بوجوب اتباع الأوزان الخليلية لتحقيق الفن والجمالية في الشعر العربي.

ولمعرفة مدى تناول الشعراء الجزائريين المعاصريين للإيقاع الخارجي مجسدا في الأوزان التقليدية، وطريقة تشكيلهم للنصوص الشعرية وانتقائهم للبحور الشعرية المتداولة، بحسب أسلوب كل شاعر، والإيحاءات الدالة على ما في نفس كل شاعر، سيتناول البحث مجموعة من النصوص المشكلة إيقاعيا وفق الأوزان الخليلية، انطلاقا من رؤيا الشاعر الإبداعية، أو حالته النفسية أو لعلاقة الوزن بالموضوع.

على خطى "مفدي زكرياء"[1] ـ في التزامه وإيمانه بأصالة الوزن التقليدي ـ سار الشاعر"محمد نحال" متمسكا ببحور الخليل بن أحمد الفراهيدي، إذ يصرح ـ هو الآخر ـ بأن الأصل في الشعر ما كان عموديا، وقد أهدى ديوانه الثالث "هوس القوافي" إلى « **روح الخليل وفاء وتواضعا**»، ومن ضمن قصائد الديوان قصيدة تحمل نفس العنوان "هوس القوافي " يقول "محمد نحال"[2]:

« وأتى الخليل بذي الربوع مسائلا

فإذا الدروب هوى تعج ضبابا

سأل القصائد عن خرير بحوره

فإذا الحدائق تستحيل خرابا

أسفي على عبث الكلام بشعركم

وقد انتشى الغرباء منه فطابا

(...)

حكم العداة على الخليل غيابه

ولقد تأهب للرجوع وآبا

وتلا الزمان نشيد منتصر...فما

كتب العداة على الخليل غيابا»[3]

---

[1]– جاء في إلياذة الجزائر لمفدي زكرياء قوله:

« وقالوا قصيدك شعر قديم يكبله بالتـــــــــفاعيل غل

وما حيلتي..إن يكن شعرهم دخيلا... وشعري يزكيه أصل؟؟

وإن يك شعر الخنافس خنثى فشعري صريح الرجوله فحل» ـ ينظر: مفدي زكريا: إلياذة الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987، ص 116.

[2] – محمد نحال: شاعر جزائري معاصر، ولد بالمريج ولاية تبسة سنة 1954 اشتغل استاذا للغة العربية، ثم مستشارا للتربية إلى أن طلب التقاعد المسبق، وحصل عليه سنة 2012، له عدة مؤلفات في اللغة العربية، وخمس مجموعات شعرية منشورة، هي: همس القوافي، هوس القوافي، سحر القوافي، إلياذة النور، الإلياذة المحمدية. (الباحث)

[3] – محمد نحال: هوس القوافي، دار بري للنشر، الجزائر، 2009، ص55،56.

شكَّل الشاعر الفضاء الإيقاعي للقصيدة باعتماد تفعيلات بحر "الكامل" الذي تتكرر فيه (متفاعلن) ست مرات، محدثة إيقاعا يمكن إدراكه بالأذن الموسيقية، والنص دعوة صريحة إلى الكتابة وفق أوزان الخليل، معلنا رفضه لغيرها من الأشكال الإيقاعية الوافدة أو الدخيلة، وتبدو على إيقاع النص مسحة من الحزن والأسى، تنبعث من ثقل سيرورة المسافات الزمنية في تفعيلة "الكامل"، والتزام الشاعر بها حرفيا على حساب المعنى كما في قوله: « **وتلا الزمان نشيد منتصر**».

وعلى نفس الإيقاع كتب الشاعر"عبد الله حمادي"[1]، قصيدة بعنوان "القصيد الانتحاري"، بعد أن توقف عن كتابة الشعر العمودي، لجأ إليه في لحظة إبداعية، اكتشف أن تجربته تطلبت هذا النوع من الإيقاع، وقد اعترف الشاعر بذلك، مخاطبا "العراق":

« **إيه عراق العاشقين وما جرى**

ليل "الرصاف"يستعيد وصالا

أنا في هواكم عاشق ومتيم

وهوى الفرات يهيِّج الأوصالا

كبرت مذ نطق الرصاص بحيِّكم

وسللتمو في ساحتيْهِ نصالا

فأنخت عيري....وانتعلت غوايتي

وكتبت بالبنط العريض نكالا...»[2]

توحي عبارة «**أنخت عيري**» إلى عودة الشاعر إلى التراث العربي القديم، والاستناد إليه في التعبير عن حالة انفعالية ونفسية لا يستطيع إيقاع الشعر الحر أن يحتويها في اعتقاده، وأن السياق فرض عليه اللجوء إلى التزام بالإيقاع العروضي الخليلي:

[1] – عبد الله حمادي: شاعر وأكاديمي جزائري معاصر «من مواليد 1949/03/10 بقسنطينه، متحصل على شهادة الدكتوراه دوله من جامعة مدريد، باحث ومترجم وأستاذ بجامعة قسنطينه. عضو اتحاد الكتاب الجزائريين ورئيسه سنتي 1997 و1998م...له: اقترابات من شاعر الشيلي الأكبر بابيلو نيرودا.. 1994، ودواوين شعرية منها: الهجرة إلى مدن الجنوب(1981م)، تحزب العشق يا ليلى (1982م)، قصائد غجرية (1983م)، رباعيات آخر الليل (1991م)، البرزخ والسكين... (2002م)، إضافة إلى مجموعة شعرية باللغة الإسبانية.»– ينظر: رابح خدوسي: موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، دار الحضارة، الجزائر، 2002، ص151-152.

[2] – عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى، دارالألمعية، قسنطينة، الجزائر، 2011، ص120.

« أنا ما رجعت إلى "الخليل" لنخوة

كلا (...) ولكن للرجال فعالا!!

سأفك قيدا للقوافي وأتقي

سحر الجفون(...) مكسرا أغلالا

هم أوقدوا جمر المروءة في دمي

وأزاحوا عن قلبي الكسير سؤالا»[1]

يتحدث الشاعر في هذه الأبيات عن رجوعه إلى الكتابة المقيدة في إطار "الخليل" مرغما لا نخوة منه، ولكنه في نفس الوقت يتحدى سطوة هذه القيود، ليفك قيد القافية، ويكسر " أغلال الأوزان"، من أجل أن يحقق غاياته التعبيرية والجمالية، ويفي موضوع القصيدة حقه من الدلالات بما في ذلك إيحاء الإيقاع.

لقد التزم الشاعر"محمد نحال" في قصيدته "هوس القوافي" بتفعيلة "الكامل"، "متفاعلن"، فجاء الإيقاع ثقيلا حزينا، وتجاوز الشاعر "عبد الله حمادي" معيارية الوزن، بإدخال الزحاف على التفعيلة (متفاعلن///0//0)، فأصبحت (مستفعلن/0/0//0) في قوله:(كَلْلَاْ وَلَاْ) كِنْ، وقوله "هم أوقدوا" (/0//0/0)، ويصطلح عليه في علم العروض بالإضمار[2]، وانتقل إلى الضرب الثاني المقطوع في قوله: "كلا ولكن للرجا(لِ فِعَالَاْ ///0/0)، فجاءت (فعلاتن ///0/0) بدلا من (متفاعلن///0//0)، ثم سكَّن الحرف الثاني منها في قوله: مكسـرا (أَغْلَاْلَاْ)، فجاءت على وزن (مفعولن /0/0/0)، وكلها جوازات عروضية، تساعد الشاعر على إيجاد مسافات إيقاعية متحررة من اتباع الوزن المعياري لتفعيلة البحر.

لم يكتف "عبد الله حمادي" باستغلال طاقة الجوازات العروضية في بحر الكامل، بل تجاوزها إلى تنفيذ رغبته في كسر أغلال العروض، ويتجلى ذلك في الكسور العروضية التي شابت تفعيلات البحر، بزيادته لسبب خفيف في الأبيات كما في قوله:

« وأزاحوا عن قلبي الكسير سؤالا »

[1] – عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى، ص120.

[2]– الإضمار: «تسكين التاء في "متفاعلن" (///0//0) فتنتقل إلى"مستفلعن"(/0/0//0) أو تسكين العين فتنتقل إلى "مفعولن" (/0/0/0) » – ينظر: ابن جني:كتاب العروض، تح: أحمد فوزي الهيب، دار العلم، الكويت، ط2، 1989، ص95.

وأزاحو . عن . قلبلكسي . ر سؤالا

0/0/// . 0//0/0/ . 0/ . 0/0///

فعلاتن . فا . مستفعلن . فعلاتن

وقد نتج هذا التجاوز في الإيقاع عن حرف المد في فعل أزاحوا، (الواو)، على اعتبار أنه يشملها جواز حذف المد عروضيا، في مثل هذا الموضع، وبدونه يصبح الوزن صحيحا ويكتب شطر البيت كالآتي:

وأزاحُوا عَنْ قلبي الكسير سؤالا

وَأَزَاحُ عَنْ قَلْبِـلْكَسِي رِسُؤَالَاْ

0/0/// 0//0/0/ 0//0///

وينسحب الأمر نفسه على قول الشاعر:

سأفُكُّ قيـــــــدًا للقـــــــواف(ي) وأتَّقِي.

سَأَفُكْكُ قيْ . دَنْ لِلْقوا . فِ . وَأَتْتَقِيْ

0//0// . / . 0//0/0/ . 0//0///

متفاعلن مستفعلن . م . تفاعلن.

وسواء تعمد "عبد الله حمادي" الخروج عن قاعدة حذف المد في وزن الكلمات عروضيا، أم وقع في خلده جواز ذلك فوقع في كسور عروضية، فإنه تفاعل مع موضوع القصيدة نفسيا، وأعطى للتفعيلات من ذاته حيوية في الإيقاع.

أما الشاعران "جمال رميلي" و"عثمان لوصيف" فقد اختارا تشكيل الفضاء الإيقاعي، بإعادة توزيع كلمات الأبيات، وتمزيق جسد النص، ليصنعا بذلك إيقاعا يستند إلى وقفات اختارها كل منهما وفقا لرؤياه

الإبداعية، وفرضها على المتلقي، حيث شكَّل "جمال رميلي"[1] ديوانا كاملا عنوانه "تغريبة المنافي" في فضاء طباعي وإيقاعي مختلف، منه قصيدة بعنوان "أقص القلب" يقول فيها:

« لحمامك المأسور

في الأجواء

لمقامك الأسمى

ولسع الداء

لمعينك المنساب

في أرواحنا

لعمودك المبثوث

قيد رجاء

لبهائك المعنى، لتوق نفوسنا

لقصيدة

لك أبرقت بنداء »[2]

وبإعادة النص إلى شكله الطباعي والإيقاعي الأصلي يكون رسمه كالآتي:

لحمامك المأسور في الأجواء لمقامك الأسمى ولسع الداء

لمعينك المنساب في أرواحنا لعمودك المبثوث قيد رجاء

[1]- جمال رميلي: شاعر جزائري معاصر، ولد سنة 1968 بالمحمل ولاية خنشله له: طلقة في وجه السديم2001، لزهرتي عمرها الثاني، وتغريبة المنافي 2016.

[2]- جمال رميلي: تغريبة المنافي، دار علي بن زيد للطباعة والنشر، بسكرة، الجزائر، 2016، ص18.

لبهائك المعنى، لتوق نفوسنا، لقصيدة، لك أبرقت بنداء.

لو شكل الشاعر قصائده إيقاعيا وفق نظام الشطرين، لكان للمتلقي حريته في اختيار الوقفات الإيقاعية التي يراها مناسبة حسب ذوقه، إلا أن الشاعر آثر أن يشكِّل النص متشظيا وفق حالته النفسية ورؤياه الإبداعية، ربما لأن تشظى النص يعبر عن الحال الشعورية الممزقة خاصة وأن عنوان الديوان "تغريبة المنافي"، يوحي بمعاناة الشاعر وغربته الإبداعية في منفى القصيدة العمودية، وهو ذات الأمر الذي دفع بالشاعر "عثمان لوصيف" إلى تشكيل قصيدة "المتغابي" ممزقة للتعبير عن معاناته وغربته:

« يتغابى

مسرفا...في التغابي

فيلسوف...سيم خسف

التراب. /.../

عبقري

حين يشتاق...يصحو

كل نهر

يكتسي...كل غاب

وإذا غنى الهوى

عانقته..

هينمات...وشذى...ورواب»[1]

والأصل أنها تكتب عموديا كالآتي:

يتغـــــابى مســـــرفا في التغـــــابي فيلسوف سيم خسف التراب

[1]- عثمان لوصيف: المتغابي، دار هومة، الجزائر، 1999، ص ص 55-57.

/.../

عبقري حين يشتاق...يصحو كل نهر، يكتسي كل غاب

وإذا غنى الهوى عانقته... هينمات...وشذى...ورواب.

مزَّق الشاعران "جمال رميلي" و"عثمان لوصيف" جسد النص، فبدا وكأنه قصيدة من الشعر الحر مجاراةً منهما للفضاء الطباعي المتحرر من نظام الشطرين، إلا أن تجربتهما الإبداعية وأعمالهما الشعرية المنشورة تثبت أنهما مقتدران في إنتاج القصيدة الحرة والعمودية على السواء، وأن تجربة تشتيت النص العمودي عندهما عملية فنية نفسية مقصودة، وتحمل أبعادا دلالية متعددة.

ومن الشاعرات الجزائريات اللواتي خضن تجربة الإيقاع الصارم في القصيدة العمودية، وأبدعن في كتابتها: "نسمية بو صلاح" و"لطيفة حساني" و"مي غول"، وعبَّرْنَ عن تمسُّكِهنَّ بهذا النوع من الإيقاع، باعتباره جزءًا من الأصالة، فهذه الشاعرة "نسيمة بوصلاح"[1]، تبحر في "الكامل" وتعتزُّ بانتمائها للتراث العربي:

«...إني انقلبت على المعاجم كلها وضربت في عَتَهِ اللغات بسهم

كنت انتبذتُ من البلاغة شرقَها كي تغفر الشمس البلاغة إثمي

(...)

طالعتها وأقمت بعض مدائني في مدخل البيت المصرَّع باسمي

وتناقل الرطب البهي زحافها زحفا على عِلَّاته والجسمِ

وتملّكتني الريح تنفث في يدي: ارضي من العزف الشهي بحكم..»[2]

[1] – نسيمه بوصلاح: شاعرة وباحثة أكاديمية جزائرية، ولدت في 1979/04/02 بقسنطينة، تعمل حاليا أستاذة بجامعة قسنطينة، لها عدة مؤلفات في الشعر منها ديوان (حداد التانغو)، وفي القصة (إشعارات باقتراب العاصفة)، وفي النقد (تجلى الرمز في الشعر الجزائري المعاصر).

[2] – نسيمة بو صلاح:حداد التانغو، ص ص 74،79، نقلا عن: يوسف وغليسي خطاب التأنيث، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي، قسنطينة، الجزائر، 2008، ص348، 349 .

لقد استغلت الشاعرة ـ في هذه القصيدة ـ الطاقة الإيقاعية البارزة والمؤثرة في السامع، باعتمادها على الوزن والقافية، لإيصال فكرتها إلى المتلقي بأقل جهد فكري، لأن الخطاب واضح، في ميل الشاعرة إلى «**البلاغة الشرقية**»، فجاء الموضوع متفقا مع إيقاع النص الخارجي، إيمانا منها بأصالة هذا النوع من الإيقاع وقدرته على تلبية الذائقة الشعرية العربية؛ إيقاع تقول فيه الشاعرة "لطيفة حساني"[1]:

« يا قارئ الشعر لا تكثر معاتبتي فالحزن فجَّرَ ما في طيِّ كتماني

ليست بحورا ولا مستفعلا فعلا بل نزف قلبٍ تخفَّى بين أوزانِ

مدينة الشعر أبراج مشيَّدة دوماً تقوم على أطلال إنسانِ»[2]

إن وعي الشاعرة بأهمية هذا البناء الإيقاعي في التعبير عن مكنونات وجدانها، وعن أحاسيسها الإنسانية وعواطفها، جعلها تنظر إلى هذه الأوزان التقليدية على أنها نافذة تطل بها على القارئ الذي سيعاتبها على تمسكها بهذا الإيقاع النمطي، وقد استطاعت أن تصوغ هذه التجربة الإبداعية في بحر "البسيط"، للحديث عن البوح الشعري، وهي ترى أن الحداثة الشعرية تصاغ في أي قالب شعري، مهما كانت طبيعته أو شكله، لأن القضية مرتبطة بقدرة الشاعر على التعبير والإبداع والتوصيل.

وفي قصيدة أخرى من "بحر الكامل" بعنوان "جرح شرقي في شمال القلب" تطرح "لطيفة حساني" نفس القضيَّة، معترفة بأنها تعيش صراعا داخل مفهوم الحداثة، تقول فيها انطلاقا من رؤياها الإبداعية:

« ما للحداثة شعشعت نفثاتي ورمت حبال التيه في أبياتي

ما للقديم يضج ملء جماله ليصب مح الشعر بين حصاتي

/.../

ركبي التمرد والتغرب رحلتي والدرب تيه واسع الغمرات»[3]

فرغم اقتناعها بمفهوم الحداثة الواسع أو الرحب، الذي طال الخصائص الفنية في شعرها إلا أن الشاعرة، تعيش التمرد في غربة إبداعية، غربة القصيدة العمودية التي سكبت في قالبها خالص شعرها، مستندة في هذه

[1]- لطيفة حساني: شاعرة جزائرية، ولدت بسيدي عقبة ولاية بسكرة، لها من الأعمال الشعرية:"شهقة السنديان" و"شيء يشبهني" و"للماء عرف آخر".

[2]- لطيفة حساني: شهقة السنديان، دار الألمعية للنشر، قسنطينة، الجزائر، 2012، ص30.

[3]- المصدر نفسه، ص07.

التجربة إلى إيقاع "الكامل" متصرفة في تفعيلاته بما يوافق الجوازات العروضية، محدثة حركة إيقاعية متموجة متفقة مع الفكرة ورغبة الشاعرة وإحساسها وبحر القصيدة.

وقد توصل "يوسف وغليسي" في دراسته لنماذج من الشعر السنوي الجزائري إلى «**أن سيطرة الشعرية النسوية الجزائرية على عشرة أوزان، معناه أنها استنفذت 62,5% من الإمكانات الإيقاعية التي تتيحها الدائرة العروضية، فإذا أضفنا إليها نسبة 12,5% المتعلقة ببحريْ المضارع والمقتضب (اللذين انقرضا ولم يعد لهما وجود في الشعرية المعاصرة)، استحالت النسبة إلى 75%، وهي نسبة عالية تنسجم مع المزاج الأنثوي المتقلب من حال إلى أخرى**»[1]، وقد يفسر ذلك قدرة الشاعرة "الأنثى" على تنويع الإيقاع وحرصها على التّفنن في صياغة تجاربها الشعرية بما يتوافق وإحساسها وعاطفتها الأرق من عاطفة الرجل.

ب- المزج بين الشعر العمودي والشعر الحر

من الشعراء الجزائريين من يمتلك حسًّا إيقاعيا مرهفا، يتسع للمزاوجة بين مقاطع شعرية عمودية وأخرى من الشعر الحر "التفعيلة" في النص الواحد، وهذا التنويع الإيقاعي دافعه استجابة الشاعر لطبيعة التجربة الفنية، وانسياقه خلف سطوة الإيقاع، حين يجد أن وزنا معينا لا يستطيع إرضاء رغبته في التعبير بحرية، عن انفعالاته ودواخله، فيضطر حينئذ إلى تنويع الأوزان.

شكل الشاعر "يوسف وغليسي" قصيدة عنوانها "فجيعة اللقاء" بالاعتماد على بحر "الكامل" في المقطع العمودي وبحر "المتقارب" في مقاطع حرة وعمودية مجزوءة، فكان لهذا التنويع في الأوزان والقوافي حركة إيقاعية مفتوحة على التعدد والاختلاف، يقول في المقطع العمودي:

« **سمراء لاحت كالوميض بناظري**

فاهتز كالبركان موج مشاعري

عصفت عصورنا والهموم بمهجتي

فتجدد الجرح الدفين بخاطري...»[2]

ويقول في المقطع الذي يليه :

[1] - يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي، قسنطينة، الجزائر، 2008، ص111.

[2]- يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، منشورات رابطة إبداع، 1995، ص36.

«نوارس حبك تجرُّ بحري،

فتبكي البحار اشتياقا،،

تغيب .. تغيب وراء مسافات عمري..

وترسو سفينة "نوح" بقلبي .. ولكنها

قبيل الرحيل تذوب احتراقا !..»[1]

يختلف إيقاع وزن "الكامل" عن "المتقارب" فكلا منهما ينتمي لدائرة عروضية، ومع ذلك فإن الشاعر صاغ تجربته في فضاء متعدد الإيقاع، يساعده على تشكيل مسافات زمنية تتسع للمعاني التى يريدها في القصيدة باعتبارها فضاء منفتحا على المراوحة بين تفعيلة (متفاعلن) بجوازتها وتفعيلة (فعولن)، وخروج الشاعر في البيت الثاني من المقطع العمودي عن انسياب الإيقاع، في التفعيلة الثانية، في قوله :

عصفت عهـــــــــودنا والهموم بمهجتي

عصفت عهو . دنا ولهمو . مُ بمهجتي

0//0/// . 0// 0/ (0)// . 0// 0///

متفا علن . مت(ا) فا علن . متفاعلن

لقد شكل الشاعر التفعيلة الثانية (**متا فا علن**) باعتبار أن ألف المد في "نون الجماعة" المتصلة بكلمة "عهود" يجوز فيها الحذف وبوجوده يقع تعثر في ترتيب المسافات الزمنية المتمثلة في الفواصل والأسباب والأوتاد، بينما لا يقع نفس التعثر في المقطع الثاني، من آخر الشطر الشعري الرابع، لجواز حذف السبب الخفيف من (فعولن //0/0) لتنتقل إلى (فعو //0)، في كلمة "ولكنها" (//0/0 . //0). في قوله:

وترسو سفينة "نوح" بقلبي....ولكنها

وترسو . سفينـــ . ـــة نوحن . بقلبي . وَلاْكِنْـــ . ـــنَهَاْ

0// . 0/0// . 0/0// . 0/0/ / . /0// . 0/0//

[1]- يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص36.

وتجدر الإشارة أن الشاعر أضاف مقطعا ثالثا للمقطعين السابقين، على إيقاع المقطع الحر تفعيلة (المتقارب //0/0) إلا أنه مقفى ومدور، ومقطعا رابعا مراوحا فيه بين السطور الشعرية في بدايته وخاتمته وما بينهما أربعة أبيات نظام الشطرين على نفس الإيقاع، حيث يقول في المقطع الثالث المدوَّر:

« **قريبين في البعد كنا..**

بعيدين في القرب صرنا !!!

لماذا ؟! .. لماذا ؟!...

لماذا كصفصافتين بوادي الرمال التقينا؟!»[1]

ويقول في المقطع الرابع :

« **ومن حيرتي**

يشيب الغرابُ * يذوب الحجرْ

تنوح العنادلْ * ينوح الوترْ

يضجّ الأنينُ * يئن الضّجرْ

تفيض البحارُ * فيبكي المطرْ

وعرّافة الحي تقرأ في كفيَ المرتعشْ

سطور «القضا والقدرْ» !!!»[2]

يتضح من تعدد الإيقاع وتنوعه، ومن توزيع السطور والأبيات الشعرية أن "يوسف وغليسي" يدرك جيدا أهمية الوزن في إرضاء ذوق الملتقي، فحرص على تشكيل الفضاء الإيقاعي بالاعتماد على تفعيلة "الكامل" في مقطع موزون مقفى، وعلى تفعيلة "المتقارب" مدوَّرا ومقسَّما إلى شطرين، وعلى سطرين شعريَّين، أحدهما قبل المقطع المقسم إلى شطرين وثانيهما بعده، ويتبيَّن حرصه على تتبع قوانين العروض في تشكيله لضرب البيت الثاني، حيث سكّن حرف "اللام" في آخر كلمة "عنادلْ" بغير ضرورورة شعرية، حتى يستقيم له الوزن، لأنه لو جاء متحركا لوجد القارئ ثقلا في سيرورة حركة تتالي إيقاع التفعيلات:

[1]- يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص38.

[2]- المصدر نفسه، ص39.

تنوح العنـــــــادلْ

تنو حل . عناد . (لْ)

0 . /0// . 0/0//

فعولن . فعول . نْ

ومع ذلك فهو يتجاوز أحيانا النظام المعياري للجوازات العروضية، فيكسر سيرورة الإيقاع بزيادة سبب خفيف شغلته عنه انسيابية القافية في كلمتي ماضينا وآتينا من قوله:

« وأذكر يوم التقينا

ويوم بعطر الزمان انتشينا

بدفء المكان احتمينا

ومن نبع قيس وليلى اتوينا

وقفنا دقيقة موتٍ على رسم ماضينا

وآتينا ؟؟

وكم ذا بكينا »[1]

فبإضافة سبب خفيف في "ماضينا" و"آتينا" تحولت التفعيلة من المتقارب (فعولن) إلى التفعيلة الثانية من بحر الطويل (مفاعيلن) وبالتالي يكون قد انتقل من وتيرة إيقاعية سريعة إلى وتيرة إيقاعية بطيئة، ولو زاوج بين التفعيلتين لكان في تقابل التفعيلات إيقاع متوازن، كما هو الحال في البحور المشتركة لأن التفعيلات في السطر الشعري جاءت متتالية، كالآتي:

وقفنا . دقيق . ة موتن . على رس . م ماضي . (نا) . وآتي . (نا)

0/0// . /0// . 0/0/ / . 0/0// . 0/0// . 0/0// . (0/) . 0/0// . (0/)

فعولن . فعول . فعولن . فعولن . مفاعي. لن . مفاعي . لن

وقد خرج الشاعر ـ كذلك ـ عن تفعيلة المتقارب، حين أجاز لنفسه عروضيا وإيقاعيا ـ في عبارة "تعانقنا ثم افترقنا" ـ حذفه لحرف المد الوارد في آخر كلمة تعانقنا:

« لماذا . كصبح . ذليل . كموج . ورمل »

[1]- يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص38.

0/0// . 0/0// . 0/0// . 0/0// . 0/0//

فعولن . فعولن . فعولن . فعولن . فعولن

تعانقْ . نـــــ(اْ) . ثمْ مَفْ . تَرَقْنَاْ »[1]

0/0// . 0/0/ . (0) / . 0/0//

فإذا حذف المد كتبت التفعيلة الثانية: (نَ ثمْ مَفْ //0/0) وكان الوزن صحيحا.

وهذا الخروج عن الأوزان المعيارية يخل بالإيقاع، سواء دخل في إطار التحديث بتجاوز الشاعر لنظام التفعيلة ومحاولة تأليف إيقاع جديد، يعمل فيه الشاعر على كسر الألفة موسيقيا بين النص والمتلقي الذي يتابع نبض الإيقاع في انسجام واتساق صوتي.

والمجال لا يتسع في هذا الفصل لذكر كل الشواهد الدالة على تنويع الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، فبالإضافة إلى "عبد الله حمادي" و"يوسف غليسي" يوجد شعراء آخرون متمكنون من ناصية الشعر العمودي توصلوا إلى ابتداع تشكيلات إيقاعية متنوعة بين القصيدة التقليدية والقصيدة الحرة، منهم "عثمان لوصيف" و"عبد الكريم قذيفة" و "بوزيد حرزالله" ...وغيرهم.

ج- إيقاع الشعر الحر

أدرك الشاعر العربي المعاصر أهمية التشكيل الإيقاعي ودوره في جمالية الشعر وإثراء الدلالة، وأدرك كذلك أن غايته لن تتحقق بوجود فضاء إيقاعي تقليدي لا يمنحه الحرية في إنتاج إيقاع تفرضه التجربة الإبداعية الجديدة، لأنها مسكوبة بروح العصر، وسواء اكتشف ذلك بعد اطلاعه على الشعر الغربي الحديث، أو فرضت عليه تلك التجربة أن يصوغها وفقاً لحالِه النفسية والدفقة الشعورية، فتحرر من قيد القافية والبحور الشعرية التقليدية، وحافظ على الإيقاع الخارجي مجسدا في "تفعيلة" واحدة تتكرر في السطر الشعري بحسب رؤيا الشاعر الإبداعية.

والإيقاع في الشعر الحر يعتمد على خاصية "التدفق" و"الانسيابية"، نتيجة لتكرّر نفس التفعيلة أو تنويعها، وطول السطر وقصره، إذ «**لا يمكن لأحد أن يحدده سوى الشاعر نفسه، وذلك وفقا لنوع الدفعات والتموجات الموسيقية التي تموج بها نفسه في حالته الشعورية المعينة**»[2]، فتأتي القصيدة تعبيرا

[1]- يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص38.

[2]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص58.

خالصا عما في نفس الشاعر، لا تضع في سيرورتها حسابا لقيد القافية أو عدد التفعيلات، وقد ساعد ذلك الشعراء المعاصرين على التعبير بكل تلقائية انعتاق في فضاء الإبداع.

وقد نوع الشعراء الجزائريون المعاصرون من الإيقاع الخارجي مستندين إلى تفعيلات محددة، ترجع إلى البحور الصافية، وهي المتدارك والمتقارب والرجز والكامل، رغم غلبة تفعيلة معينة على الشاعر فيصوغ إيقاع ديوان كامل على تفعيلة واحدة، مثل: ديوان "دموع وأغان" لـ: "حسن خرّاط"، المتشكل إيقاعيا على تفعيلة المتقارب (فعولن)، وديوان "رجل من غبار" لـ: "عاشور فني"، إلا أن ديوان هذا الأخير يعدُّ قصيدة واحدة مجزأة إلى مقاطع، أما ديوان "دموع وأغان" فهو مقسم إلى مجموعة قصائد متنوعة الموضوعات.

ومن الشعراء من لا يلتزم بتفعيلة واحدة، إلى درجة فقدان الوزن، فلا تحتفظ القصيدة بإيقاعها الخارجي كما في ديوان "محمد الأخضر جويني"[1] "بريق الكلمات"، ومن ذلك قوله في قصيدة بعنوان "وجهي":

« **وجهي ....صورة البحرْ**

ومراحل العشق : عمرْ

...الحلم مرْ...

وترنيمة الشعرْ،،،

في غصة الضجرْ،،،»[2]

بقراءة هذا المقطع الشعري عروضيا، يبدو أول الأمر أنه أشبه بقصيدة النثر، إلا أنه منسوج إيقاعيا على تفعيلة المتدارك (فعلن///0) لكثرة الجوازات الشعرية فيها، وبإمعان النظر في السطور الشعرية، يتضح أن الشاعر لم يعتمد على تفعيلة المتدارك (فاعلن /0//0) وإنما نوّع التفعيلات فجاءت كالآتي :

وجهي . صُوْرَتُلْ . بَحْري

0/0/ . 0//0/ . 0/0/

فالن . فاعلن . فالن

[1]- محمد الأخضر جويني: شاعر جزائري معاصر من مواليد 1957، اشتغل بالتديس ثم انتقل إلى العمل بالإدارة حتى حصل على التقاعد، يرأس حاليا المكتب الولائي لبيت الشعر الجزائري من أعماله الشعرية المنشورة أصوات الأمل (مجموعة مشتركة)، اختصر الزمن 2006، بريق الكلمات2009. (الباحث)

[2]- محمد لخضر جويني: بريق الكلمات، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2009، ص86.

وَمَرَاْ . حِلُلْمِشْ . قِ عُمْرُوْ

0/0// . 0/0// . 0///

فعلن فعولن فعولن

الحلم مر

0//0/0/

مستفعلن

اَلْحُلْ. مُ مُرْ

0// . 0/0/

فالن . فعو

وَتَرْنِيْ . مَةَ سْسَفَرْ

0//0// . 0/0//

فعولن . متفعلن

فِيْغُصْصَةِضْ . ضَجَرْ

0/ / . 0// 0/0/

مستفعلن . فعو

دخل "التشعيث" على التفعيلة الأولى من السطر الأول، وهو حذف الثالث المتحرك من (فاعلن /0//0) فجاءت (فالن /0/0)، وفي السطر الثاني دخل على التفعيلة الأولى زحاف "الخبن" وهو إسقاط الثاني الساكن من التفعيلة فجاءت (فعلن ///0)، وأضاف الشاعر تغييرات لا تندرج ضمن الجوازات العروضية في المتدارك، مثل (فعو //0)، كما وردت تفعيلة المتقارب كاملة في السطر الأول والثاني والثالث، ووردت في آخر السطر الثالث والخامس (فعو//0)، بالإضافة تفعيلة الرجز (/0/0//0 و //0//0)، مما يجعل الإيقاع مشتملا على مسافات زمنية متقاربة، تجعل النص مفتوحا على تعدد القراءات العروضية، لأن الشاعر أرضى رغبته في التعبير بكل حرية، مستعينا في تشكيل الإيقاع بالوقوف على حرف الروي "الراء الساكنة"، لإيهام المتلقي بانسجام الإيقاع الوارد في كلمات القافية (عُمْرْ، مرْ، سفرْ، ضجرْ)؛ وهذا الخروج عن نمطيه الإيقاع في الشعر الحر يمثل نوعا من التجريب لمقدرة الشاعر على احترام قواعد العروض، في كتاباته الشعرية العمودية والحرة.

ومن نماذج الاشتغال على الجوازات العروضية لانتاج إيقاع متنوع التفعيلات في القصيدة "الحرة" الواحدة قصيدة للشاعر "بوزيد حرزالله" اعتمد فيها على تفعيلة الرجز (مستفعلن)، يقول فيها:

« مرابط في أول البدايهْ

وآخر النهايهْ

وها أنا كما ترون موغل.

في الشرك والهدايهْ

مولع بالطيش والإصلاح والغناء

منغمس في السّكر والنّساء »[1]

وبتحليل المقطع الشعري عروضيا نتوصل إلى الآتي:

مُرَابِطُنْ . في أَوْوَلِلْ . بِـدَايَهْ

0/0// . 0//0/0/ . //0//

متفعلن . مستفعلن . مُتَفْعِلْ

وَأَاْخِرِ نْ . نِهَـايَهْ

0/0// . 0//0//

متفعلن . مُتَفْعِلْ

وها أنا . كما ترون . موغلن .

. 0//0// . 0// 0// . //0//

متفعلن . متفعلن . متفعلن .

فِشْشِرْكِ وَلْ . هِدَايَهْ

0/0// . 0//0/0/

مستفعلن . مُتَفْعِلْ

مُوَلْلَعُنْ . بِطْطَيْشِ وَلْ . إِصْلَاْحِ وَلْ . غِنَاْءْ

[1]- بوزيد حرزالله: الإغارة، ص116.

00// . 0//0/0/ . 0// 0/0/ . 0//0//

مُنْغَمِسُنْ فِسْسُكْرِ وَنْ نِسَأْ

00// 0//0/0/ 0///0/

باختلاف عدد التفعيلات في كل سطر شعري، وبتنويع الشاعر للجوازات العروضية أوجد فضاء إيقاعيا مرنا، حيث أدخل الخبن (وهو حذف الثاني الساكن من مستفعلن) فأصبحت (متفعل //0//0)، وأدخل الطيَّ (وهو حذف الرابع الساكن من تفعيلة الرجز فأصبحت (مُسْتَعِلُنْ /0///0)، وكان بإمكانه أن يدخل الخبل (وهو حذف الثاني والرابع الساكنين) على التفعيلات الأخيرة من كل سطر شعري، فتأتي التفعيلة (مُتَعِلُنْ ///0)، رغم ندرته في الاستعمال[1]، إلا أن الشاعر جمع بين الخبن وقطع الضرب، فجاءت التفعيلة (مُتَفْعِلْ //0/0)، وهي مماثلة في الإيقاع لـ: (فعولن //0/0) في المتقارب، وبهذا يكون الشاعر قد وظّف عدة تفعيلات من الرجز وهي: مستفعلن، متفعلن، مستعلن، مُتفْعلْ وأضاف لها (فَعُوْلْ //00)، وكلها تعطي حيوية للإيقاع تتجاوز رتابة وتكرار (مستفعلن) عدة مرات كما هي في السطر الواحد.

أما خاصية "التدوير" فهي كثيرة في الشعر الحر، حيث يصل الشاعر بين آخر السطر السابق وأول السطر اللاحق في تشكيل الإيقاع، فيأتي المقطع الأول في التفعيلة أو جزء منها في آخر السطر، ويأتي مقطعها الأخير في أول السطر الذي يليه، كما هو الحال في قصيدة "بكائية بختي" للشاعر "عز الدين ميهوبي" [2]، التي يقول فيها:

« وحروف كلّما جمّعتها عادت كما كانتْ

و تاهت في المكانْ ..

أشتهي أن أرسم الآن وجوه الأصدقاء الغائبينَ..

الطّالعين الآن من كفّي كأعشاب الرّبيع المتعبهْ

[1]- ينظر: صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري دراسة تحليلية تطبيقية، دار الأيام، الجزائر،1997، ص81.

[2]- عز الدين ميهوبي شاعر جزائري معاصر« من مواليد 15.06.1959م بعين الخضراء (المسيلة)، خريج المدرسة الوطنية للإدارة، صحفي، شغل منصب: رئيس تحرير بجريدة الشعب، مدير الأخبار بالتلفزة الوطنية، مدير جريدة صدى الملاعب الرياضية...نائب بالمجلس الشعبي الوطني 1987م، رئيس اتحاد الكتاب الجزائريين 1989م و2001م ..(وزير منتدب للإعلام والاتصال ورئيس المجلس الأعلى للغة العربية ووزير الثقافة).. من مؤلفاته: في البدء كان أوراس، حيزية، الآشوري المنتظر، النخلة والمجداف، خالدات، اللعنة والغفران، سيتفيس، كاليغولا، عولمة الحب عولمة النار » ـ ينظر: رابح خدوسي: موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص265.

صورة تحملها الريح لطفل نائم في مكتبهْ.. »[1]

وبتقطيع السطور الشعرية نجد أن (فاعلاتن/0/0//0) جاءت كالآتي:

وَحُرُوْفِنْ . كُلْلَمَاْ جَمْ . مَعْشُهَاْعَاْ . دَتْ كَمَاْ كَاْ . نَتْ

0/ . 0/0//0/ . 0/0//0/ . 0/0//0/ . 0/0///

فعلاتن . فاعلاتن . فاعلاتن . فاعلاتن . فا

وتاْهتْ . فلْمكاْنْ .

0/0// . /0//0/.00

علاتن . فاعلاتن.

أشْتهيْ أنْ . أرْسم لْأ اْ . ن وجوْهلْ . أصْدقاْءِ لْ . غاْئبيْنَ ..

/0//0/ . 0/0//0/ . 0/0/// . 0/0//0/ . 0/0//0/

فاعلاتن . فاعلاتن . فاعلاتن . فاعلاتن . فاعلاتـــُ

طْ . طالعين لْ . أاْنَ مِن كفْ . في كأعشا بِرْرَبِيْعِلْ . مُتعبَهْ

0//0/ . 0/0//0/ . 0/0//0/ . 0/0//0/ . 0/0//0/ . 0

نْ . فاعلان . فاعلاتن . فاعلان . فاعلاتن . فاعلن

في السطرين الأولين دوَّرَ الشاعر الإيقاع واصلا آخر السطر الأول بأول السطر الثاني، وكأنه يكتب كلاما متتاليا ومترابطا دلاليا، فصل بين كلماته على مستوى الفضاء التشكيلي فقط، أما في السطريْن الآخريْن من المقطع الشعري فقد نقل آخر سكون في (فاعلاتن/0//0/ "0") إلى بداية الشطر الثاني، للمحافظة على تدفُّق وانسياب الإيقاع الخارجي وتواليه، وهذا التدوير يسمح للقارئ بربط السطور الشعرية ببعضها، على مستوى الدلالة والأذن الموسيقية.

ومن الشعراء من يستند إلى إدخال بعض العلل على التفعيلات للتَّمكُّن من التعبير بحرية، وإيجاد إيقاع يتلائم وما في نفسه من أحاسيس، مثل إدخال "علة الترفيل"[2] في آخر تفعيلة الكامل (متفاعلن) فتصبح (متفاعلاتن ///0/0//0) للضرورة الإيقاعية والتعبيرية، كما في قول "عبد الله العشي"[1]:

[1]- عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، دار الأصالة، الجزائر،1997، ص66.

[2]- الترفيل: هو زيادة سبب خفيف إلى ما آخره وتر مجموع فتصير التفعيلة (متفاعلاتن) ///0/0//0 وأصلها (متفاعلن) ///0//0.

« يأتي من المدن البعيدة ...

كي تراه وكي يراها.

وأنا برمل الضفة الأخرى أراها

وأرى بهاها.»[2]

فبالإضافة إلى عملية "التدوير" بين آخر السطر الأول، وأول السطر الثاني نجد أن الشاعر لجأ في آخر السطور إلى "الترفيل"، لإنتاج إيقاع متضافر بين التفعيلة والقافية:

يأتي منل . مدنل بعيـ . دَةِ

// . 0//0/// . 0//0/0/

مستفعلن . متفاعلن . مُتَ

كَيْ تَرَاْ . هُ وكَيْ يَرا هَاْ.

0/ 0//0/// . 0//0/

فَاعِلُنْ . متفاعلا تن

وَأَنَاْ بِرَمْ . لِضْضِفْفَةِلْ . أُخْرَىْ أَرَاْ هَاْ

0/ 0//0/0/ . 0//0/0/ . 0//0///

متفاعلن . مستفعلن . مستفعلا تن.

وأرى بها ها.

.0/ 0//0///

متفاعلا تن.

بعد تفعيلتيْ السطر الأول ورد "وتدٌ مجموعٌ" (//)، هو في الأساس جزء من المقطع الصوتي الأول (الفاصلة///0) من تفعيلة "الكامل" (///0//0)، لأن تفعيلة السطر الذي يليه جاءت على وزن

[1]- عبد الله العشي: شاعر وأكاديمي جزائري معاصر، حاصل على دكتوراه دولة في نظرية الأدب سنة 1992، أستاذ التعليم العالي بجامعة باتنة، له عدة دراسات نقدية وأدبية منها: زحام الخطابات، أسئلة الشعرية، جمالية الدعاء النبوي، أحمد معاش الشاعر وترجمته، بلاغة النص الجديد، وله في الشعر: مقام البوح، صحوة الغيم، يطوف بالأسماء.

[2]- عبد الله العشي: مقام البوح، منشورات جمعية الشروق، باتنه، الجزائر، 2007، ص11.

(فاعلن/0//0)، وبإضافة الوتد المجموع (مُتـَ //) إلى أول التفعيلة تتحول إلى "فاصلة كبرى" (///0)، وتصبح التفعيلة (متفاعلن)، وهذا ما يميِّز بين "التدوير" في السطرين الشعريين المتتاليين، وبين "التّرفيل" في آواخر بقية السطور، ويجسده حرف الرّويّ "الهاء والإشباع" في كلمة "يرا(ها)"، "أرى(ها)"، "بها(ها)"، وهذا يبيّن أهمية القافية في إنتاج الإيقاع الخارجي سواء في الشعر العمودي أو في الشعر الحر.

ومن نماذج انسياب الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر قصيدة "أنت أنت الوطن" التي تحمل نفس عنوان المجموعة الشعرية لـ "عبد الملك بومنجل"[1]، فقد تتالت التفعيلة دون أن تحدث خللا في الإيقاع أو تكلفا في التعبير، ودليل ذلك قوله في مطلعها:

« للسماء التي أشرقت بالغمام على حرقتي

للغمام الذي يسكب الآن في ظمئي فرحا

كوثريَّ الهوى

وعلى غربتي

للحمام الذي يحمل الآن سحر الندى،

كبرياء الرّبى

ويطلّ على شرفتي »[2]

وبقراءة المقطع الشعري عروضيا نكتشف أن الشاعر اختار تفعيلة "المتدارك" والتزم بجريان إيقاعها وتسلسله محترما المسافات الصوتية في التفعيلة كما هي (فاعلن /0//0) إلا نادرا، ويتبيّن ذلك في التقطيع الإيقاعي الآتي:

للسماء التي أشرقت بالغمام على حرقتي

[1]- عبد الملك بومنجل: شاعر وأكاديمي جزائري معاصر، ولد في 1970.01.28 بـ: ذراع القائد ـ خراطه ـ ولاية بجاية، حصل على الليسانس سنة 1992، والماجستير سنة 1996، ودكتوراه دوله في النقد الأدبي سنة،2006 يعمل ـ حاليا ـ أستاذا للتعليم العالي بجامعة سطيف 2. من أعماله الشعرية: لك القلب أيتها السنبله، عناقيد الغضب 2016، وأنت أنت الوطن 2016، ومن مؤلفاته في النقد: مماطلة المعنى في شعر المتنبي 2010، وجدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث2010، وتجربة نقد الشعر عند عبد الملك مرتاض، والمصطلحالت المحورية في النقد العربي بين جاذبية المعنى وإغرائه 2015، وتأصيل البلاغة 2015. ينظر:https//portal.arid.my

[2]- عبد الملك بومنجل: أنت أنت الوطن، البدر الساطع للطباعة والنشر، العلمة، الجزائر، 2016، ص65.

لِسْسَمَاْ . ءِلْلَتِيْ . أَشْرَقَتْ . بِلْغَمَاْ . مِ عَلَىْ . حُرْقَتِيْ

0//0/ . 0//0/ . 0//0/ . 0//0/ . 0/// . /0//0

فاعلن . فاعلن . فاعلن . فاعلن . فعلن . فاعلن

فمن بين ست تفعيلات في السطر الشعري دخل زحاف "الخبن" (وهو إسقاط الثاني الساكن من التفعيلة) فجاءت (فعلن ///0) على التفعيلة الخامسة، ومن بين الست والعشرين تفعيلة وردت ست تفعيلات "مخبونة" فقط، وذلك ما ساعد على ثبات النظام الإيقاعي في القصيدة، رغم تشكيل الشاعر للسطور بصور متفاوتة.

بعض الشعراء الجزائريين المعاصرين يبتكرون أساليب مختلفة لإيجاد إيقاع خاص، يعتمد على إعادة تشكيل فضاء النص الكتابي، بتوزيع البيت الشعري العمودي توزيعا مغايرا لطبيعة وخصائص "البيت الشعري" وتحويله إلى سطور شعرية ومسافات زمنية متباعدة، وذلك بفصل الكلمات عن بعضها، ووضع بياضات ونقاط حذف وفواصل بينها، تسمح للقارئ أو المتلقي بالتوقف عند نهاية كل سطر شعري، حتى وإن كان كلمة واحدة، ومثال ذلك قول الشاعر " جمال الدين بن خليفه"[1]:

« قولي "فديتك" متّعيني بلحنها

يا من يدوخُ الرّوض وقتَ يراك.

الرّوح أنت،

بل الحياة ونبضها،

الكلّ منّي

دعوتِهِ ....فأَتاكِ.....»[2]

[1]- جمال الدين بن خليفة: شاعر جزائري معاصر «من مواليد 1961.07.01سوق أهراس...زاول دراسته الجامعية بجامعة باجي مختار عنابة استاذ تعليم ثانوي...رئيس الفرع الولائي لاتحاد الكتاب الجزائريين بسوق أهراس،له ديوان سحر.» ـ ينظر مجلة هوامش الثقافية الموقع الالكتروني: haoimiche.blogspot.com - التاريخ: 22 2014/01.

[2]- جمال الدين بن خليفة: سحر، دار علي بن زيد للطباعة، بسكره، الجزائر، 2015، ص53.

لقد شكّل الشاعر البيت الأول كتابيا وإيقاعيا كما هو في الأصل، مثبِتًا نظامَ الشطرين دون أيّ إضافة تشكيلية، تُغيّر من نمطية الإيقاع الذي ينتهي عند حرف الرّوي "الكاف"، بينما شكّل البيت الثاني إيقاعيا على تفعيلة "الكامل" كالآتي:

أَرْرُوْحُ أَنْـ . تِ.

/ . 0//0/0/

مستفعلن . مُ

بل لحياة . ونبضها.

0//0// . ///0//0.

تَفَاْعِلُنْ . مُتَفَاْعِلُنْ

الكلل مِنْـ . نـِ (يْ)

0//0/0/ . / (0)

مستفعلن . مُ (سْ)

دعوتهي . فأتاني.

0// 0// . ///0/0.

تفاعلن . مُتَفَاْعِلْ

وظّف الشاعر "التدوير" في آخر السطر الأول بترك "سبب خفيف" (/) هو (م) في أول (متفاعلن)، ونقل بقية التفعيلة (..تفاعلن) إلى السطر الثاني، لمتابعة تتالي الإيقاع، وواصل التدوير بين عبارتيْ «**الكل مني**» و«**دعوته** »، معتمدا على حذف الساكن بين (نون) "مني" وحرف (الدال) في دعوته، وهو غير جائز عروضيا، والمتذوق للإيقاع يحس أثناء القراءة أن خللا موسيقيا شاب ذلك التدفق في الفاصلة الكبرى (0////)، أو الأوتاد المجموعة (0//)، أو الأسباب الثقيلة المتتالية (0/.0/)، بدلا من الفاصلة الصغرى (0///)، ومن خلال النماذج الشعرية المتناولة آنفا يتبين أن الشاعر الجزائري استغل إمكانات الإيقاع الخارجية لإيجاد حركة موسيقية متدفقة منسابة، في تردد وتتالي تفعيلات البحور الشعرية الصافية أو المتعددة، كما استعان بالجوازات العروضية، للتحرر من سلطة النمطية المعيارية الناتجة عن الالتزام الحرفي بالتفعيلات في الشعر الحر، بابتداع إيقاع متنوع في السطر الشعري الواحد، وإن أحس المتلقي بنوع من التعثر الإيقاعي أو الخلل في حركة وإيقاع أصوات التفعيلات.

د- إيقاع القافية

القافية عنصر رئيس من عناصر بناء القصيدة في الشعر العربي القديم، لما لها من أثر إيقاعي في النفس، وفي السمع والذوق، و«**إذا عدنا إلى تاريخ الشعر العربي وجدنا أن العرب كانت تحتفل بالقافية أكثر من الأوزان، وكانت إيقاعات القوافي وجماليتها هي محل تنافس شعرائهم**»[1] في الالتزام بمعاييرها، وتجنب العيوب التي تؤثر سلبا في وظيفتها، حتى وإن قلل بعض النقاد من شأنها، ورأوا أنها مجرد «**نهاية لوزن من أوزان بحر عروضي**»[2]، تعلن عن انتهاء المعنى الذي يريده الشاعر، وتقطع تدفق الدلالات بإيقاع خارجي إضافي، يدعم إيقاع التفعيلات التي يبدأ جريانها مع بداية كل بيت شعري جديد.

ومن هذا المنطلق، تمَّ النظر إلى القافية على أنها تحدُّ من قدرة الشاعر على التعبير، وتضطرُّه أحيانا إلى الاحتفاء بالإيقاع الخارجي على حساب المعنى الذي يقصد إليه، حيث «**يجد الشاعر صعوبة في خلق هذه المشاكلة بين المعنى والقافية، وهي صعوبة وجدت من يجعل منها منطلقا للتمرد على هذا العنصر المهم في الإيقاع الشعري العربي**»[3]، ومع ذلك فإن كثيرا من الشعراء المعاصرين الذين يكتبون الشعر الحر يلجأون في بعض الأحيان إلى القافية في أواخر السطور الشعرية، لإضفاء جمالية أكثر على الإيقاع الخارجي أو خلق فضاء إيقاعي، يتسع لإحداث جاذبية إضافية، عن طريق تكرير الأصوات وتشاكلها في أواخر السطور الشعرية.

إذا كانت القافية في الشعر العمودي ضرورة لا يمكن للشاعر تجاوزها، فإنها في الشعر الحر أشبه بالحلية الإضافية، يوظفها الشاعر لغاية ذاتية أو فنية لإثراء الإيقاع الخارجي في القصيدة، وبتتبع إيقاع القافية في الشعر الجزائري المعاصر نجده يختلف باختلاف التجربة الذاتية الشعرية من جهة، ومن إمكانات الشاعر الإبداعية من جهة ثانية، لأن من الشعراء من لا يكتب الشعر العمودي ولا يلتزم حتى بخصائص الشعر الحر، ومنهم من هو متمسك بالشكل التقليدي، إيمانا منه بالذائقة الفنية الإبداعية المائزة في الشعر العربي قديمه وجديده.

ركزت الشاعرة "لطيفة حساني" في عدد من قصائد ديوانها "شهقة السندبان" على إيقاع القافية، فاستغلت طاقتها الصوتية والإيحائية وفق موضوع كل قصيدة، والبحر الذي صاغتها على تفعيلاته، فلجأت إلى

---

[1]- صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري، ص 132، 133.

[2]- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص 44.

[3] - المرجع السابق، ص 133.

الموروث الشعري العربي القديم، فاستحضرته لتتناص معه على مستوى الإيقاع الخارجي بحرا وقافية، في قصيدة عنوانها إهداء «**إلى غائب وهو أول الحاضرين لأبي القاسم الشابي رحمه الله** »، تقول فيها:

« غنَّاه الأمسُ وأطربه وشجاه اليومُ فما غَدُهُ

يبكيه الشعر ويندبه مذْ ناء بعيدا فرقَدُهُ

ما غاب من الدنيا أبدا فبجفن حروفي مرقَدُهُ

عصفور الضوء أنار لنا سبلا والنار تُوَقِّدُهُ

عصرَ الوجدانَ وعتّقه خمرا للشعْب يُوَرِّدُهُ

في صبح العمر غدا شيخا والحكمة نجم يُرْشِدُهُ...»[1]

بهذا الفضاء الكتابي اختارت الشاعرة التركيز على إيقاع القافية، والتناص مع قصيدة "الحصري" «**يا ليل الصب متى غده**»، وقصيدة "أحمد شوقي" «**مضناك جفاه مرقده**»، وقد غيرت الشاعرة من طبيعة الفضاء الخارجي من حيث الطباعة والإيقاع، بتدويرها لأبيات القصيدة وتحويل البيت إلى سطر شعري، وإبراز اختلاف طول وقصر بدايات السطور، بينما عمدت إلى انتهائها عند نقطة واحدة على خلاف تشكّل الشعر الحر.

أما تشكيل الفضاء الإيقاعي للقافية فقد جاء مميزا لارتباط حرف الهاء بالروي"حرف الدال" على مستوى الصوت، مما يوحي بالتأوه والبكاء والحزن، وهنا الإيقاع يعضد معاني ودلالات القصيدة، خاصة وأن وزنها يتميز هو الأخير بنوع من الحرية العروضية في جوازات تفعيلة "المتدارك".

وعلى نفس التشكيل صاغ الشاعر "الأزهر محمودي"[2] بعض القصائد، حيث استند إلى مجزوءات البحور الشعرية، والتدوير، ووصل الرَّويِّ بالهاء الساكنة في قصيدة له بعنوان: "النخلة المهاجرة" يقول فيها:

« سكنْتِ فؤادي سكنتِهِ نخلَهْ.

[1]- لطيفة حساني: شهقة السندبان، ص 68.

[2]- الأزهر محمودي: شاعر جزائري معاصر،«من مواليد قرية سيدي عون ـ ولاية الوادي بتاريخ 28-10-1957 اشتغل أستاذا بالتعلم المتوسط، تحصل على شهادة الماجستير سنة 2012، طالب دكتوراه في النقد الأدبي بجامعة قاصدي مرباح بورقله، من أعماله طائر الغربتين (شعر)، تباريح النخيل (ديوان مشترك)، في موكب الهادي(ديوان مشترك)، ودراسات أدبية ونقدية منها: الصوت والمعنى، ارتدادات القصيد.» ـ ينظر: موقع التواصل الاجتماعي ل: بيت الشعر الجزائري فرع ولاية الوادي.

يشد شذاها هوايَ كنحلَهْ

فأهوت نجوم لتنشد قبلَهْ.

وقام الصباح يسرح خيلَهْ.

وتلقي الشموس على الكون خصلَهْ»[1]

.0/0/ / . 0/ 0//. / 0//. 0 /0//

صاغ الشاعر القصيدة على إيقاع مجزوء المتقارب، بتكرار أربع تفعيلات، تنتهي عند قافية رويّها اللام الموصولة بهاء ساكنة، تشعر المتلقي أن الشاعر في لحظة لهفة وشوق ورغبة في الانعتاق والوصول إلى استمالة قلب امرأة يحبها، وهذه القصيدة ليست الوحيدة التي تستند إلى هذا النوع في الإيقاع في ديوانه "طائر الغربتين"، مع وجود قصائد عمودية ترتكز إلى نظام الشطرين والبحور الشعرية التامة.

يجد المتلقي في تتابع كلمات القافية «**نخله ،نحله ،قبله، خيله**...إلخ» إيقاعا متشاكلا يطرب السمع والنفس معا، بتأثير من الوزن في قافية "فَعْلَهْ"، وفي تكرار وترتيب صوائتها وصوامتها وتجانس حروفها؛ وقد يتغيَّر إيقاعُ القافية ـ حتى وإن كانت على نفس الروي والوصل ـ بتغيُّر صياغة القافية، ودليل ذلك قول الشاعر "عز الدين مهوبي":

«أنا من بلاد تحبونها أيها الشعراءْ

أيها الأصدقاءْ...

وتحترقون بأهدابها المثقلَهْ

بلادي التي ألفت مثل عصفورة شدوكم

وترتيلكم لعيون جميلة والمقصلَهْ

لأوراس يطلع من كبرياء المسافات والأسئلَهْ

[1]- الأزهر محمودي: طائر الغربتين، مديرية الثقافة لولاية الوادي، 2011، ص 55.

بلادي التي تتنامى بأعينكم سنبلَهْ

تنام وتصحو على قبلة ...أو على قنبلَهْ»[1]

هذا المقطع الشعري من قصيدة طويلة بعنوان "بكائية وطن لم يمت"، جزَّأها الشاعر إلى مقاطع غير مرقمة، لكنه اعتمد في كل مقطع على قافية مختلفة الروي عن غيرها من المقاطع؛ لقد أدرك القيمة الفنية الإيقاعية للقافية، فاجتهد في تنويعها وفي تشكيلها بأسلوب جذَّاب، يرتكز إلى التسكين في آخرها سواء كان رويًّا أو وَصْلًا، ويتجلى ذلك في كلمات القافية «**المثقلهْ، المقصلهْ، الأسئلهْ، سنبلهْ، قنبلهْ**»، التي لا تدل على الطرب والرغبة في الانعتاق، كما هو الحال في كلمات «**نحلهْ، غلهْ، قبلهْ، خيلهْ** »، وإنما جاءت دالة على الخلخلة والزلزلة، لارتباطها بموضوع الوطن والثورة والاحتراق والاضطراب، ويبدو أن الشاعر مولع باختيار حروف لها إيقاعها في التأثير على المتلقي، مثل حرف "الطاء" في قصيدة "اختيار":

« قل أي شيئ صديقي لا تقف وسطَا

واختر مكانك صحًّا كان أو غَلطَا

قل أي شيء...فإني لا أرى وطنًا

للمرء غير الذي في قلبه ارتبطَا»[2]

إذ يمتلك حرف "الطاء" جرسا إيقاعيا مثيرا، يصل حد الازعاج، فهو صوت انفجاري من الحروف المجهورة لا يجري معه الصوت والنفس، وله رنين مفخم، وحين يوظفه الشاعر في قصيدة يطلب فيها من القارئ الجزائري التموقع من الوطن أو ضده، وأن يختار تموقعه مهما كان اختياره، فإن جرس القافية فيه نوع من التقريع والزجر والتحفيز على اليقظة والثورة على أعداء الوطن.

ويمثل وجود القافية في آخر البيت الشعري من القصيدة العمودية إيقاعا ثابتا، تنتهي عنده المسافة الزمنية المتمثلة في نوع تفعيلات البحر وختلاف عددها وجوازاتها، ليكون الروي آخر أصوات الإيقاع في

[1]– عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص55.

[2] – المصدر نفسه: ص13.

البيت، ثم تتالى الإيقاعات من جديد، وفي كل مرة تعلن القافية عن نهايتها، وللشاعر الحرية في تنويعها أو الالتزام بوحدتها.

أما في الشعر الحر، فإن للشاعر الحرية المطلقة في الاشتغال على تنويع القافية أو عدم اعتمادها، يستغل طاقتها الإيقاعية والإيحائية متى دعته الضرورة لذلك، إذ تأتي متباعدة أو متقاربة في أواخر السطور الشعرية بحسب طبيعة الموقف الفني والحال النفسية للشاعر، وتباعد حضور القافية في السطور كثير ومختلف، أما تقاربها فهو نادر، لنفور الشعراء من قيودها وهيمنتها على حساب المعنى، ومع ذلك فقد استند بعض الشعراء الجزائريين إلى هذه الخاصية، كقول "ناصر معماش"[1]:

«...لقلت لكل أغاني الشرق هي الطَّرَبُ

لقلت لكل معادن هذي الأرض هي الذَّهَبُ

لقلت لنار العشق: هي اللَّهَبُ

لقلت بأنك أنت الجد، وأنت المتعة واللَّعِبُ

فيا ملكا في شكل الفل.....لم الْغَضَبُ؟»[2]

برغم تحرر الشاعر من قيد الشطرين والتفعيلات الثابتة واستناده إلى سطور شعرية متفاوتة، إلا أنه التزم بقافية موحدة الروي في هذا المقطع الشعري، فجاء الإيقاع طربيًّا، رغم تكلُّف الشاعر اختيار كلمات متماثلة في الصياغة لإثراء الإيقاع الخارجي.

من أشكال تكلف صياغة القافية في الشعر الحر اعتماد بعض الشعراء على خاصية التكرار، لإحداث إيقاع متماثل في أواخر السطور، كما هو الحال في مقطع شعري لـ "عبد الكريم قذيفة"[1]، يقول فيه:

[1]- ناصر معماش: شاعر جزائري معاصر ولد ببرج بوعريريج، يعمل أستاذا بجامعة البشير الإبراهيمي، « صدر له من المجموعات الشعرية: اعتراف أخير 2001، فجائع الإسمنت والعربر 2005، ما لم يسمعه الكلام، أناشيد للعلم والأمل (قصائد للأطفال)، ومن قصص الأطفال: البطلان والشيخ 2005، عائشة والحمامة البيضاء، ودراسة نقدية بعنوان: النص الشعري النسوي 2006، ط2، 2007» ـ ينظر: غلاف ديوان هكذا تكلم الشيخ بوطاجين، دار الوطن اليوم، الجزائر، 2016.

[2]- ناصر معماش: فجائع الإسمنت والعربر، منشورات الإمتاع والمؤانسة، الجزائر، 2005، ص55.

« آخر مرَّهْ

أذكر آخر مرَّهْ

لم تشرك كأسك بالمرَّهْ

لم تكمل قهوتك المرَّهْ

وخرجت وحيدا

إلا من وهج الثورَهْ »[2]

كرر الشاعر كلمة "مَرَّهْ" ثلاث مرات، وأعقبها بكلمتي "المرَّهْ" و"الثَّوْرَهْ"، لاتفاقها في الإيقاع الناتج عن تشاكل الحروف فيها وتجانسها، وتشديد حرف الروي "الراء" وسكون "هاء" الفصل في آخر السطر الشعري، وإن كان ذلك يعبر عن حال نفسية، أو لحظة مكاشفة شعرية مع الذات، صاغها الشاعر في مجموعة من العناصر الفنية، منها السرد وإيقاع الوزن وصنع إيقاع آخر للتأثير في المتلقي بكل إمكانات التجربة الفنية.

ومن الشعراء الجزائريين المعاصرين من عمل على تنويع القوافي في القصيدة الواحدة، سواء كانت قصيدة متصلة الأجزاء أو كانت قصيدة مقطعية، وذلك لإيجاد إيقاع يشتغل على التماثل والتوازي الصوتي في نهايات السطور الشعرية المتتالية، كقول "بوزيد حرزالله":

«مكابد في حب هذا الوَطَنْ

قصائدي أطلقتها كمهرة مطهَّمَهْ

أسكني على ضفاف الوَسَنْ

كدمعة مُهَشَّمَهْ»[3]

---

[1]- عبد الكريم قذيفة: شاعر جزائري معاصر «من مواليد 1964 بجبل مساعد (المسيله)، توجه بعد دراسته الثانوية إلى العمل في الإدارة سنة 1983، ثم التحق بالصحافة بين 1988و 1992، وبعدها تحول إلى العمل بالإذاعة الجزائرية، أعماله الشعرية المنشورة: لو أنت تدري كم أحبك 1993، نمر الغوايات 2007 ومرايا الظل 2007» ـ ينظر: رابح خدوسي: موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين (بتصرف)، ص 236.

[2]- عبد الكريم قذيفة: مرايا الظل، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص41.

[3]- بوزيد حرزالله: الإغارة، ص115.

إيقاع هذا المقطع الشعري لا يختلف من حيث التَّقفية والوزن عن إيقاع الموشحات، إلا في كونه ينتمي إلى الشعر الحر، تتفاوت تفعيلاته طولا وقصرا، إضافة إلى موضوع القصيدة الذي يتحدث عن علاقة الشاعر بالوطن؛ أما القافية التي زاوج الشاعر بين حروف رويِّها بالتّماثل والتوازي في كلمتي "الوطنْ ـ الوسنْ" و"مطهمهْ ـ مهشّمهْ"، فهي رغم هذا التنويع تبدو متكلفة، لأن طبيعة الشعر الحر تقتضي لا تلزم الشاعر باتباع هذا التشكيل الإيقاعي المكثف صوتيا لإبراز شعرية النص.

لقد أدرك الشاعر الجزائري أهمية القافية في أواخر السطور الشعرية، فوظفها لاستغلال طاقتها الإيقاعية والإيحائية، حتى وإن كانت متباعدة، فهي جرس يربط ذوقَ القارئ بانسيابية النص، ويحافظ على تلك الجاذبية الصَّوتية في حرف الرّوي، فيعود بالقارئ إلى نقطة البدء، أو إلى المحطات السابقة التي أعلنت فيها القافية نهاية المعنى، وهنا تكون عملية التقفية تلقائية، مثيرة ومؤثرة، خاصة إذا اختار الشاعر رويًّا نادر الاستعمال، كما في قول "عثمان لوصيف" [1]:

« أبْجَدْ هَوَّزْ

ضاع الطلسم فيك

وضاع...اللّغز الملغِزْ

أبجد هوَّزْ

ماذا أكتب عنك

وماذا أتخيّل

وماذا أتوسّل...أو أَرْمِزْ...» [2]

[1]- عثمان لوصيف: شاعر جزائري معاصر من مواليد 1951 بطولقه (بسكرة) اشتغل أستاذا في التعليم الثانوي، تحصل على شهادة الماجستير، وناقش أطروحة دكتوراه حول رامبو سنة 2016، من أعماله الشعرية: الكتابة بالنار1982، شبق الياسمين1986، أعراس الملح1988، الإرهاصات1997، اللؤلؤة1997، نمش وهديل1997، براءة1997، غرداية1997، أبجديات1997، المتغابي 1999، قصائد ظمأى1999، ولعينيك هذا الفيض1999، زنجبيل1999، كتاب الإشارات1999، قراءة في ديوان الطبيعة 1999، (توفي يوم الأربعاء 2018/06/27.

[2]- عثمان لوصيف: أبجديات، دار هومه، الجزائر، 1997، ص94،95.

تتسم هذه القصيدة بسرعة الإيقاع، لاستعانة الشاعر بتفعيلة بحر المتدارك(فاعلن /0//0) الذي يعرف عند العروضيين بـ"الخبب" لسرعة إيقاعه، وأدخل عليها زحاف "الخبن" (حذف الثاني الساكن من فاعلن) و"التشعيث" (حذف الثالث المتحرك)، فجاءت أغلب التفعيلات على وزن (فالن/0/0)، وبالإضافة إلى سرعة الإيقاع؛ شكَّل الشاعر إيقاعا مزدوجا مكوَّنا من صوت حرف "الزاي"، ومن الوقوف على السكون، فباجتماعهما في آخر السطر الأول والسطر الأخير، وتجدُّدهما في كل مقطع من مقاطع القصيدة يجعل إيقاعها متدفقا في مسافات زمنية متوازية، رغم إختلاف عدد التفعيلات في السطور الشعرية.

يوحي إيقاع "الخبب" والزاي الساكنة في قافية قصيدة عثمان لوصيف باهتزاز في لحظة الكتابة، نابع من تجربة ذاتية عاشها الشاعر، ويعبر عن قلق واظطراب، جسّدته حركة إيقاع القصيدة بعناصرها المتكاملة، وهو ذات القلق الذي توحي به قافية قصيدة "على الورق" للشاعرة "زهرة بالعاليا" [1]، تقول في مقدمتها:

«مشى خلف حلم جميل...

بلون الشفق..

كانت جميع الدروب التي

مسها بالخطى....

فجأة....تنفلق...

وعلى كل درب رأى ألف باب

وفي كل باب...

نفق...» [2]

[1] – زهره بلعاليا: شاعرة جزائرية معاصرة، « ولدت في 1968/04/27 بمدينة الساحل (ولاية تيبازه)، أصدرت مجموعتين شعريتين اثنتين: ساحل وزهرة 2001، و ما لم أقله لك 2007 » ـ ينظر: يوسف وغليسي: خطاب التانيث، ص 217.

[2] – زهرة بلعاليا: ساحل وزهره، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر،2001، ص29.

تُحدِث القافيةُ الساكنة في أواخر السطور الشعرية وقعا صوتيا، يوحي بقلق لازمَ الشاعرةَ عبر فترة مخاض القصيدة، خاصة وأنها تسرد أحداثا بطلها شخص تحمل له الشاعرة هما كبيرا، لأنه يسعى خلف حلم كالشفق، قد يكون هو الشاعرة ذاتها، لكن الدروب المنغلقة لم تمكنه من الوصول إليها، فدونها ألف باب وفي كل باب "نفق".

ومُجملُ القول: يمثّل الإيقاع الخارجي في الشعر الجزائري المعاصر عنصرا هاما في تشكيل النصوص، لا يستطيع شاعر الاستغناء عن خصائصه الفنية، ولذلك فالدواوين الشعرية الصادرة منذ بداية الثمانينات إلى نهاية هذه الألفية، تستند أغلبها إلى الأوزان الخليلية في القصائد العمودية، وإلى التفعيلة خالصة أو متنوعة في الشعر الحر، ما يدل على قدرة الشاعر الجزائري على صياغة تجربته الإبداعية بأساليب إيقاعية مختلفة الأوزان والقوافي، التي استغل طاقها الإيحائية، فشكلها في صور مختلفة ومتعددة للتعبير عن حال نفسية، غالبا ما تكون قلقة وثائرة ومضطربة اضطراب الواقع الاجتماعي والسياسي، ومع ذلك لم يكتف بالإيقاع الخارجي فحسب، وإنما وظف كذلك إمكانات الإيقاع الداخلي تعبيرا وإيحاءً وتشكيلا جماليا.

2. الإيقاع الداخلي

أثبتت التجربة الإبداعية الحديثة المتجاوزة للشكل التقليدي أن السائد الذي حدَّ الشعرَ العربي قديما، بأنه «**كلام موزون مقفى له معنى**»، هو اعتقاد يستند إلى المظهر الشكلي والإيقاعي الناتج عن التناظر الصوتي وتتالي أجزاء البيت، وبذلك أغفل الإمكانات الإيقاعية الخفية الكامنة في النص الشعري، خاصة أن التجربة الشعرية المعاصرة تجاوزت الأطر المعيارية في الوزن والقافية، وابتدعت لنفسها أسلوبا جديدا في كتابة الشعر، له خصائصه الفنية المائزة.

تشتمل القصيدة التقليدية ـ هي الأخرى ـ على الإيقاع الداخلي، إلا أن هيمنة الإيقاع الخارجي عليها، صرف اهتمام المتلقي عما تمتلكه من خصائص إيقاعية أخرى، ظهرت في الشعر الحديث والمعاصر بصورة جليّة، « **حيث ينطلق الإيقاع ـ في القصيدة الجديدة ـ من داخل القصيدة ويمتد في فاعلية تشكيلها وفي حركيّة مسارها، وهو إيقاع باطن يحوم على كون الكلمات وكينونة الأداء**»[1]، لأن هذه القصيدة استعاضت عن إيقاع الأوزان والقوافي بفاعليات إيقاعية تنبع من داخلها.

[1]- رجاء عيد: القول الشعري، ص109.

إذا كانت غاية الإيقاع إحداث إمتاع نفسي وعقلي للتأثير في المتلقي، ودفعه إلى إبداء الاستجابة والانفعال الإيجابي تجاه النص الشعري، فإن الذي يُحدِث تلك المتعة في القصيدة الموزونة المقفاة ليس هو الإيقاع الخارجي وحده، وإنما هناك عناصر إيقاعية كامنة في النص اجتهد الشعراء المعاصرون في استغلالها، لتشكيل فضاء إيقاعي ثريٍّ بالخصائص الفنية الموظفة على مستوى الأسلوب والأصوات والدلالة والتراكيب، فليس هناك عنصر مفردٌ يُنتج الإيقاع منفصلا عن غيره من العناصر المشكلة للنص، ولهذا فإن علاقات البنى التركيبية والصيغ الصرفية والخصائص الصوتية في الحروف والكلمات كلها تحمل إيقاعا داخليا يعضد إيقاع الوزن والقافية.

وقد استغل الشاعر الجزائري المعاصر القيمة الفنية والجمالية للإيقاع الداخلي، فوظفه في نصوصه الشعرية، باحثا عن إنتاج بنية موسيقية « **تكتسب قيمتها من المعنى الشعري، ويتجسد إيقاعها في المبنى اللغوي المُسْتَكِنِّ في علاقات داخلية شديدة التماسك، والتي تكمن في بناء الجملة وتشكيل المفردات وتناسق الفكرة المتشيِّئَة في الأداء الفني جميعه**»[1]، فجاءت تلك النصوص موحية بدلالات عميقة نابعة من رؤيا الشاعر الإبداعية ومن أسلوبه في صياغة تجربته الفنية، من خلال إيقاع الأصوات وإيقاع السرد، وإيقاع الأفكار، ويتفرع عن كل عنصر منها عناصر أخرى قد لا يتسع البحث للكشف عنها جميعا من المدوَّنات الشعرية المتاحة، ولذلك سنفصلها في الآتي:

أ- إيقاع الصَّوت والصَّمت

الأصوات ظاهرة طبيعية فيزيائية تنتج عن اتصال حسية أو انفصالها مثل الضرب على الطبل والتصفيق باليدين إن كان بفعل إنسان، أو صوت الرعد وخرير الماء إن كان بفعل الطبيعة، أما صوت الإنسان فيتميز بالقصدية إن كان لغاية تواصلية ما، فهو يمثل اللغة، ولذلك عرفها ابن جني بأنها «**أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم**»[2]، وهذه الأصوات تختلف في وظائفها من لغة إلى أخرى، بحسب طبيعة تواضع أفراد المجتمع واصطلاحهم عليها؛ إذ تحمل أصوات اللغة دلالات متفق عليها بوعي جمعي،كما تحمل قيما رمزية معينة، وأسرارا خفية في إيقاعها خاصة في الفنون الكلامية، حيث تتعدى مستوى التواصل إلى وظائف فنية وجمالية، لها تأثيرها على سمع المتلقي وفكره وإحساسه.

[1]- المرجع نفسه: ص29.

[2]- ابن جني أبو الفتح عثمان: الخصائص، تح: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، القاهرة، 1952، ص33.

والصوت في الشعر عنصر لغوي إيقاعي تطرب له الأذن، وينجذب إليه العقل، وتُسحَر به النفس، ويربي الذوق وينمي حاسته لدى القارئ، ويرهف حسه وانفعالاته في استقباله للقصائد، مهما كان شكلها، لـ«**أن الشعر بطبيعته يرفض القيود الخرجية، يرفض القوالب الجاهزة والإيقاعات المفروضة من الخارج، وهو يتيح طواعية شكلية إلى أقصى حدود التنوع، بحيث أن القصيدة تخلق شكلها الذي تريده، كالنهر الذي يخلق مجراه**»[1]، بالاستناد إلى خصائص إيقاعية تنبع من داخل لغة النص وأسلوب الشاعر في صياغة أفكاره، وتفاعل مكونات النص، وما تدل عليه تصريحا أو إيحاءً، دون الخضوع لمعيارية الأوزان.

وبهذا المفهوم تصبح كل الأصوات في النص الشعري عناصر فنية، تحمل في إيقاعها تأثيرا ودلالات تختلف باختلاف تلك العناصر الفنية المتعددة التي تتمثل في التصريع، والتنغيم، والنبر، والمحسنات البديعية، والوقفات، التي يلجا إليها الشاعر، لإيجاد مسافات زمنية صامتة طباعيا، يتَّبعها المتلقي أثناء القراءة، فتتحول من إيقاع بصري إلى إيقاع صوتي؛ وهي ظاهرة تكثر في الشعر العربي الحديث والمعاصر؛ ومن نماذج هذا الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر قول "زهره بلعاليا":

« **فكلُّ الَّذي..**

خطَّه فوق وجه الَّسماء..

احترَقْ..

وكل الدُّروب الَّتي..

ضاع فيها طويلا..

تقول الحكايهْ:

...كانت...

وَرَقْ!!»[2]

[1]- علي أحمد سعيد (أدونيس): مقدمة للشعر العربي، ص116،117.

[2]- زهره بلعاليا: ساحل وزهره، ص30.

شكَّلت الشاعرةُ سطورَ النّص موزعةً على بياض الصفحة بصريًّا، وكأنها تقرأ الكلمات بصوت متصاعد عالٍ، مرتكزة على النّبر والتّنغيم، وإيقاع الصمت لإحداث حركة إيقاعية تلقائية للتأثير في السامع، ويجسّد ذلك على الورقة توزيعُ السواد والبياض، ونقاط الحذف، والسكون، وعلامات الوقف.

وبإيقاع صوتي متنازل شكّل الشاعر "عز الدين ميهوبي" مقطعا من قصيدة بعنوان "شمعة لوطني"، فجاءت السُّطور على نحو يوحي بخُفُوت صوت الشاعر قائلا:

« إذا كسروا كبرياء الشّموس

وخانوا السّماء

فإنْ لم تمت أنتَ...

هوَ...

أنَا...

هيَ...

همْ....

هنَّ....

نحن جميعًا...

فيا صاحبي كيف يحيا الوطنْ...»[1]

فقد اعتمد الشاعر على الوقفات الصوتية بعد كل ضمير منفصل، ليحدث إيقاعا ينبع من داخل النص، إيقاعا مرتبطا بدلالات الشكل الطباعي، يفرض على المتلقي أن ينسجم مع الحال النفسية التي أنتجت هذا المقطع الشعري، وأن يتفاعل مع رغبة الشاعر في توصيل فكرته عن طريق الإيقاع المتهالك المتقطع الأصوات.

يرتكز بعض الشعراء على نقاط الحذف بين السطور والكلمات، وترك فراغات موحية بمسكوت عنه، أو بلحظة صمت عاشها الشاعر لحظة الكتابة، مسافة زمنية تشكل إيقاعا صامتا، تنتج عنه بعض الخصائص

[1]- عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص73.

الصوتية المؤثرة في السمع والنفس معا، حتى وإن كانت الفكرة بسيطة وواضحة، كما في قول الشاعر "جمال الدين بن خليفة":

« علميني..........لست أفهم...كدت أكفرْ

أَفهِمِيني....

(...)

فأنا أعلم أني...رجلٌ....فذٌّ...شجاعْ...

إن دخلت الحرب–دوما–لست أخسرْ »[1]

بالإضافة إلى غياب حروف الربط الشكلية، لجأ الشاعر إلى وقفات صوتية في شكل نقاط حذف مختلفة الأطوال، تتفق ومسافة الصمت بين الكلمات والعبارات، محدثة بذلك تركيزا على المقاطع الصوتية الصامتة في الكلمات.

وعلى النقيض من هذا التشكيل الإيقاعي الصامت والمتقطع، يجسِّد بعض الشعراء إيقاعا طويلا في مسافة زمنية أطول بين الحرف والحرف عبر إطالة الخط، فتمتد طباعيًّا للدلالة على استمرار الصوت في صورة صرخة واحدة، يبعثها الشاعر من خلال المقطع الأخير من الكلمة، كقول "عادل صياد"[2]:

« فتلك جنان الترياق

تسكنها الجواري

والقيـــــــــــــــــــــــــــــــــــان. »[3]

أو مد مجموعة من الكلمات في عبارة واحدة لنفس الشاعر:

«للذي خـــــــــــان هــــــــــذي الشجــــــــــــيرات

[1]– جمال الدين بن خليفة: سحر، ص35.

[2]– عادل صياد: شاعر جزائري معاصر من مواليد 1968.02.19 بتبسة، عمل صحفيا، ثم مديرا للإذاعة الجهوية بعدة ولايات، من أعماله الشعرية المنشورة: أشهيان 2001، أنا لست بخير 2010، ميت على قيد الفيسبوك 2017.

[3]– عادل صياد: أشهيان، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2001، ص17.

وتبرأ مما روت عنه سيرته وثقاة العصابة.»[1]

وقول الشاعر "عبد الرزاق بوكبه"[2]:

«دارت

دارت

دارت حتى تماهت مع الغـــيم»[3]

رغب كل من "عادل صياد" و"عبد الرزاق بوكبه" في الصراخ، أو في مد صوته وهو يتحدث إلى المتلقي، وليس له من وسيلة لتحقيق تلك الرغبة إلا امتداد الخط، وهو نوع من الإيقاع يمارسه الشاعر ويكتشفه المتلقي من خلال صورة الكلمة التي تم اختيارها للتعبير عن حال نفسية وسلوك تفاعلي مع النص أثناء الكتابة.

ب- **إيقاع التكرار**

يعد التكرار أهم عنصر إيقاعي داخلي تأثيرا في المتلقي، سماعا وقراءة، لعدة أسباب منها: أنه عنصر لغوي بارز، ويرد على صور مختلفة ومتنوعة ومتعددة، وتختلف دلالاته بحسب طبيعته، لأن «**الصورة المكررة لا تحمل الدلالة نفسها، بل تحمل دلالة ثانية جديدة بمجرد خضوعها للتكرار، فتقرأ في الصورة المكررة شيئا آخر غير الذي سبق**»[4]، وهذه الدلالة لا تأتي جلية واضحة المعالم، كونها ثاوية في إيقاع التكرار، لا يتم الكشف عنها إلا بالتأويل.

يؤدي التكرار في النص الشعري المعاصر عدة وظائف من خلال إيقاعه الخفي، فهو«**يكشف عن معاناة الشاعر النفسية**»[5]، ويقوم «**بوظيفة إيحائية بارزة**»[6]، ويعمل على «**تأكيد المعنى ومحاولة ترسيخه**

---

[1]- المصدر نفسه: ص52.

[2]- عبد الرزاق بوكبه: شاعر وإعلامي جزائري، من مواليد عام 1977، أعد برامج أدبية للإذاعة والتلفزيون وقدمها، من إصداراته "من دس خف سيبويه في الرمل؟ نصوص" 2004، "ندبة الهلالي: من قال للشمعة أح؟" 2013. ينظر .alaraby.co.uk

[3]- عبد الرزاق بوكبه: من دس خف سيبويه في الرمل؟، فيسيرا للنشر، الجزائر،2011، ط2، ص91.

[4] - عبد الحميد هيمه: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري، دار هومة، الجزائر، 1998، ص 46.

[5] - عالية محمود صالح: (اللغة والتشكيل في جدارية محمود درويش)، مجلة جامعة دمشق المجلد 26، العدد 493، 2010، ص340.

[6]- علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية، ص59.

في ذهن المتلقي»[1]، وهو في النهاية «**يرمز إلى توتر انفعالي محتد**»[2]، يدفع بالشاعر إلى صياغة تجربته الإبداعية بأسلوب فني، يستند إلى انسجام الحروف والكلمات والعبارات في تتالٍ، يولد انسجاما نفسيا في المتلقي، وتفاعلا ذوقيا وفكريا مع حركة الإيقاع المتكررة .

وقد أدرك بعض الشعراء الجزائرين المعاصرين هذه الوظائف المتعددة في التكرار، فاستغلوا طاقته في التعبير عن الحال النفسية، وفي تأكيد المعنى وإبراز القيمة الفنية الإيقاعيةن لإثراء التجربة الإبداعية والتأثير في المتلقي بالإعتماد على التشكيل الفضاء الطباعي، لتحقيق التشكيل الإيقاعي للتكرار بأساليب متنوعة، مثل تكرار الحروف أو الكلمات أو الجمل، مع تغيير بعض مفرداتها لتوسيع مجال الدلالة، وتوليد معاني النص المحتملة.

من صور التكرار في الشعر الجزائري المعاصر تكرار "فعل الأمر" في مقطع شعري، يتكوّن من نفس الكلمات للشاعر "عبد الحليم مخالفة"[3]، يعبر عن انفعال الشاعر لحظة الكتابة يقول فيه:

« يا سِلْمَ السّموات،

تجلَّ

أرنا ننظرْ إليكْ ...

أرنا ننظرْ إليكْ ...

أرنا ننظرْ إليكْ ..»[4]

يطلب الشاعر من سِلم السموات أن يتنزَّل بالرحمة على وطنه الموجوع من جحيم الإرهاب، ويدعوه أن يتجلى له ليراه عِياناً في الواقع، وبسبب رغبته في أمن وطنه أعاد الطلب تعبيرا عن تلك الرغبة في لحظة شعورية

[1]- عيسى الدودي: (التشكيل البصري في القصيدة المعاصرة) مجلة العربية والترجمة، العدد18، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2014، ص83.

[2]- مايكل ريفاتير: دلائليات الشعر، تر: محمد معتصم، منشورات كلية الآداب، الرباط،1997، ص78 .

[3]- عبد الحليم مخالفه: شاعر جزائري معاصر من مواليد 1980.11.28 بمدينة قالمه، يعمل أستاذا محاضرا بجامعة محمد الشريف مساعدية بسوق أهراس، له ديوان صحوة شهريار.

[4]- عبد الحليم مخالفه: صحوه شهريار، منشورات السائحي، الجزائر، 2007، ص 84.

تشبه الانهيار النفسي اليائس، فجاء التكرار دالا على الإلحاح والاستجداء والاستعطاف، وفي تجربة أخرى للشاعر "نور الدين درويش"[1]، يتحدث فيها على لسان أمه، وهي تناديه قائلة:

« وَلَدِي رأيتك في المنام مسافرا من غير زادْ

وَلَدِي رأيتك في المنام بلا جوادْ

وَلَدِي رأيت النار تلتهم القبور .... وكنت أشبه بالرمادْ

وَلَدِي رأيتك كنت عيسى في المنام ...»[2]

يؤدي تكرار كلمتي «**ولدي رأيت**» إلى إنتاج إيقاع متتال يتجدد بعده سردُ الرؤيا، كما يؤدي إلى الإفصاح عن لهفة الأم وحزنها على مصير ابنها، لأن الرؤيا تعبِّر عن مستقبل تعيس وشقي ومعاناة ستلحق بابنها، والتكرار هنا يوحي بنوع من التحسُّر والأسف على هذا المصير المأساوي.

وبأسلوب تكراري آخر دال على التحسر، استعمل الشاعر "جمال الدين بن خليفة" أسلوب النفي معبِّرًا ـ هو الآخر ـ عن حسرته على ضياع مدينته قائلا:

« ما في المدينة مرشد

ما في المدينة من يقيم جدارها

ما في المدينة من يؤمن كنزها

ما في المدينة من يشيع سلاحها

ما في المدينة من يلون صبحها

ما في المدينة من يوزع بسمة ...»[3]

[1]- نور الدين درويش: شاعر جزائري معاصر من مواليد 1962.08.18 بقسنطينة ... من مؤلفاته: السفر الشاق (شعر 1992)، مسافات (شعر2002) ـ ينظر: رابح خدوسي: موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص168.

[2]- نور الدين درويش: مسافات، إصدارات رابطة إبداع، الجزائر، 2002، ص59.

[3]- جمال الدين بن خليفة: سحر، ص15، 16.

فتكرار عبارة «**ما في المدينة**»، وتجدد ما بعدها في الدلالات المنفية فيه تحسر وتأسف على ضياع المدينة، وانهيار القيم الأخلاقية والمدنيَّة والإنسانية فيها، والشاعر يعبّر من خلال التكرار عن المصير غير المرغوب فيه لمدينته التي قضت على إنسانيتها الشّهوة والمادة.

ومن أنواع التكرار الذي يلجأ إليه الشاعر تكرار حروف الاستفهام الدالة على الرغبة في المعرفة في ظاهره، وهي في الحقيقة تعبِّر عن قلق الشاعر وحيرته، مثل التساؤل بحرف الاستفهام "**هل**" في قصيدة "شتات" لـ: "عبد الله العشي" التي منها:

« هل هو السوق؟

هل الوحدة؟

هل حزن ؟

هل هو الصمت الذي يجرح روحي؟

هل هي الرغبة؟ .....

هل سر؟.....

لست أدري بعد معنى لمعانيه؟

هل شتات الروح في تيه "التآويه"؟ »[1]

كرّر الشاعر حرف الاستفهام "**هل**" سبع مرات متسائلا عن سبب واحد لمعاناته النفسية، تعبيرا عن رغبته في المعرفة، وإفصاحا عن قلق وحيرة لا ينتهيان إلا بوصوله لحقيقة، قد تكمن في الشوق أو الوحدة أو الحزن أو الصمت أو الرغبة أو السر أو تيه التآويه، الذي سبَّب له شتات الروح؛ أما من حيث الفضاء الإيقاعي فإن تكرار "**هل**" يدل على خلخلةٍ في نفس الشاعر، وعلى إلحاحه في معرفة سبب معاناته.

يولّدُ التكرار معانيَ متجددةً في القصيدة، حين يعمد الشاعر إلى تغيير بعض الكلمات في السطور الشعرية المكررة، ويكون توليد الدلالة عميقا إذا تجاوز الشاعر التكرار المتكلَّف، الذي يُصاغ من أجل الوصول إلى غاية في آخر القصيدة، هي بؤرة الدلالة ومنتهاها، كما في قول "عبد الله العشي":

[1]- عبد الله العشي: مقام البوح، ص79.

«أَوّلُ الكلمات الوطنْ

أَوّلُ الصبح ضوء الوطنْ

أَوّلُ النبع ماء الوطنْ

أَوّلُ الأرض عشب الوطنْ

أَوّلُ الشعر لحن الوطنْ

أَوّلُ الأفق نجم الوطنْ

أَوّلُ الزهر ورد الوطنْ

فلماذا إذنْ

حين يحترفون السياسة

يغدو الوطنُ

آخر الأحرف الأبجديهْ»[1]

صاغ الشاعر تكرار كلمتي « **أول ـ الوطن**» مُنَوِّعًا ما بينهما لتوليد الدلالة وتوسيعها، لتشمل كل شيء جميل في الوطن، إلا أن التكرار في هذه السطور جاء تمهيدا لخاتمة المقطع الشعري، ذلك أن هذا الوطن في النهاية، يكون آخر اهتمامات محترفي السياسة فيه، لغلبة مصالحهم الشخصية على مصلحة الوطن.

لبعض الشعراء القدرة على توظيف التكرار بصورة تلقائية، لا يحس المتلقي بوجود تكلف في صياغته، لأن الغاية من ذلك التكرار تكمن فيه، فالدلالة تتسع كلما أضاف الشاعر تكرارا في سطر شعري، كقول الشاعر "الطيب لسلوس":

« كُلُّ خطوة جنة ...

كل جنة نسيان ...

[1] – عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، الجزائر، 2009، ص55.

كل نسيان طبيعة ...

كل طبيعة حكاية ...

كل حكاية بيت ...

كل بيت رحم ....

كل رحم حقيقة ....»[1]

يمثل هذا المقطع الشعري دفقة شعورية واحدة، ويتميز بوحدة الموضوع لارتباط مفرداته ببعضها مرتبة، تصل بينها علاقات متعدية، فهو مُكوَّن من تكرار كلمة "**كل**" مضاف إليها الكلمات الآتية (**خطوة، جنة، نسيان، طبيعة، حكاية، بيت، رحم، حقيقة**)، وباختزال الدلالة تصبح القصيدة «**كل خطوة ...حقيقة**»، وهي خلاصة العلاقات التكرارية بين سطور المقطع الشعري.

ولنفس الشاعر ـ الطيب لسلوس ـ مقطع شعري آخر، استند فيه إلى إيقاع التكرار، موسِّعا في الدلالة بصورة مختلفة، حيث كرّر كلمة "**الماضي**" وأعطاها في كل مرة معنى آخر، غير الذي جاءت عليه في السطر السابق، بحسب السياق الذي وضعت فيه، إذ يقول:

«الماضي الذي مرّ في الماضي

الماضي الذي هَوّمَ أشباحا

والماضي الذي عمَّدَ الزيتون بالعرق

والماضي الذي الآن يقومُ

الماضي الذي ابيَضّ كرخام الصّنم،

أَبْيَضٌ ويتلفتُ فَيَدورُ،

وينسَى يعودُ...»[2]

[1] – الطيب لسلوس: الملائكة أسفل النهر، ص15.

[2]– المصدر نفسه: ص76.

وهذه إحدى خصائص التكرار الدلالية، فكلمة "**الماضي**" الأولى في الشطر الأول تعني الأحداث والوقائع، وكلمة "الماضي الثانية" تحمل المعنى الحقيقي الذي هو "الزمن المنقضي"، و"الماضي" في السطر الثاني تعني "الذكريات"، وفي السطر الثالث تعني "الأصالة"، وفي السطر الرابع تعني "العادات والتقاليد"، وفي السطر الخامس تعني طول المدة والنسيان، وهو (الماضي) يعيد نفسه أحيانا كالتاريخ.

ويوجد نوع آخر من إيقاع التكرار، يشبه جرس الذاكرة، لأن الشاعر يربط مقاطع القصيدة بكلمة أو عبارة، يستهل بها كل مقطع، فتتكرر لربط ذاكرة المتلقي بموضوع القصيدة، مثل قصيدة "الجسد" للشاعر "عبد الحميد شكيل"[1]، التي وزعها على أربعة عشر مقطعا شعريا، تكررت فيها كلمة "الجسد" اثنتين وعشرين مرة، في بداية المقاطع وداخلها، ومنها قوله:

«**الجسد**

الذي نرغبه،

الجسد،

الذي نمدحه بالشدائد،

الجسد،

الذي نجنحُ إلى مناسكه،

الجسد،

الذي أورد في المسغبةْ.

وحيرني فلكا في سماء المتربةْ:....»[2]

[1]- عبد الحميد شكيل: شاعر جزائري معاصر «من مواليد 1950.02.22 بالقل (سكيكده) التحق سنة1971 بسلك التعليم بمدينة عنابه، من مؤلفاته: قصائد متفاوتة الخطورة (شعر 1985)، تجليات مطر الماء (مقام الكشف)، مرايا الماء (مقام بونة)، مراثي الماء (مقام التشظي).» و (كتاب الأحوال) ـ ينظر: رابح خدوسي: موسوعة الأدباء والعلماء الجزائريين، ص 202.

[2]- عبد الحميد شكيل: كتاب الأحوال، وزارة الثقافة الجزائر، 2007، ص30.

فبالإضافة إلى اختلاف صورة الجسد وتجدد إيقاع تكرارها، تمثل الكلمة في النص رابطا إيقاعيا بدءًا من العنوان إلى آخر كلمة في النص، والتكرار يُبرِز أهمية "الجسد" وسطوته وسلطته على الكاتب من زوايا مختلفة، ودليل ذلك أنه تابع كلامه في المقطع التالي قائلا:

«أراني أُناجِزُهُ،

أراني أُفاتِحُهُ،

أراني أُنابِذُهُ

أراني أَسْفَحُهُ،

أراني أراوده في رذاذ المنام،

أراني أباعده في سياق الكلام،

أراني أداريه بالدموع السوافك..

أراه ينأى

وينأى...»[1]

فقد ارتكز الشاعر على تكرار كلمة "أراني"، وهي رؤية من الداخل للذات الخاضعة لسلطة الجسد وإيقاعه، وتأثيره عليه في صور متعددة، تكمن في المناجزة والمناشدة والمفاتحة والمنابذة وغيرها، أما كلمة "أراني"، فهي توحي بتعدد زوايا الرؤية من الداخل، وفقا للحال التي يكون عليها الشاعر.

ويتشكل التكرار ـ كما لاحظنا سابقا ـ في صور لفظية وإيقاعية مختلفة، منها الحروف والأفعال والأسماء والعبارات، فقد اكتشف الشعراء المعاصرون الخصائص الفنية الإيقاعية والإيحائية والدلالية الكامنة فيه، لإثراء التجربة الشعرية، والتأثير في المتلقي بهذا الأسلوب من الموسيقى الداخلية للنص، خاصة في قصيدة النثر، لافتقارها إلى الأوزان وتوازي المقاطع الإيقاعية.

[1] – عبد الحميد شكيل: كتاب الأحوال، ص31.

أما قصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر فهي تستند إلى مجموعة من العناصر الإيقاعية الداخلية مثل: إيقاع التكرار، وإيقاع السرد والحوار، وإيقاع الفضاء الطباعي، وإيقاع الغموض، الذي يندرج ضمن إيقاع الدلالة، وهي العناصر الإيقاعية الداخلية التي سنتناولها في الآتي:

ج- إيقاع الدلالة والغموض

تمثل الدلالة في الشعر الغاية التي يسعى الشاعر إلى تحقيقها، ويستغل في ذلك طاقات اللغة الممكنة والأسلوب المتميز، فيجسّد من خلالهما إيقاعا خارجيا وإيقاعا داخليا، ينبع من المعنى، يُحدِثان نوعا من التأثير في المتلقي فنيا وجماليا، عبر إحساسه باللذة والانتشاء الروحي والعقلي، بطريقة تشكيل الدلالة لحظة الاتصال بالنص، والتفاعل مع مضامينه في شتى صورها.

ومن مظاهر الإيقاع الدلالي، غموض الفكرة، إذا استند الشاعر إلى رؤيا صوفية أو فلسفية أو صورة رمزية، يصعب على المتلقي إدراكها إلا بعد تفكيك شفراتها وطلاسمها، كما في قول الشاعر "الطيب لسلوس":

« بأي عين وزنت النور...؟

إذا قلت لك: شمس الساحر سوداءٌ

لا يشعلها إلا هو الساحر، والساحر ليس هو.

...لكنك من حلقة الحب انْفَرَطَتْ، ومَسضحَ على رأس الحمام.

...فعلى أي غيبٍ شدَدتَ وترَ الهَمْز؟»[1]

يصطدم المتلقي بنوع من العصف الذهني، وهو يقرأ هذا النص الغامض، لاستحالة الإمساك بالمعنى، فتحدث في نفسه رغبة لإعادة القراءة قصد الفهم، واكتشاف مجاهيل دلالات النص، وفي عملية البحث تلك، يشعر المتلقي بلذة عقلية وطرب نفسي حين يدرك ـ من خلال تأويل المقطع الشعري السابق ـ أن السطر الأول منه مُوَجَّهٌ من الشاعر إلى الناقد، فالعين تشير إلى القارئ أو الناقد الفني، والنُّور يشير إلى الإبداع، والساحر في السطر الثاني هو الشاعر، وشمسه السوداء هي الكتابة التي لا يبدعها غيره، وإن كانت دون وعي

[1] – الطيب لسلوس: الملائكة أسفل النهر، ص21.

منه « **لايشعلها...إلا هو الساحر، والساحر ليس هو**»، بل شعره هو الذي يسحر، ويفتن القارئ، ويزرع فيه الرغبة في الفهم عبر التأويل.

وعن تجربته الإبداعية، وبإيقاع دلالي غامض، يرسم الشاعر "علي بوزوالغ" [1] لوحة مأساوية عن معاناة الكتابة يقول فيها:

«رجل في قطوف النهار

رجل في باب الليل.

والجسور دوائر من صدى الوهم

لماذا أخرج من نهار تهيأ للبقاء؟

لماذا الخراب يحل في أصابعي والضياع؟

حينما أجرب اقتباض الكلام

وعصر النور الذي في المغارة

لماذا أدخل في الليل؟»[2]

بتأمل بعض المفردات في هذا المقطع الشعري، وإعادة قراءتها لإزالة الغموض الذي يحيط بدلالاتها، والإحساس بإيقاع تلك الدلالات العميقة بعد اتضاحها، نكتشف أن النهار هو الإبداع الشعري "الحياة"، والليل هو موت الشاعر إبداعيا "الغياب"، والجسور هي القصائد "الكتابة" التي تربط بين الشاعر والقارئ، أما الخراب الذي حل في أصابعه فيوحي بعجزه عن الكتابة، والشاعر في آخر المقطع يتساءل عن سبب مواته الإبداعي الذي هو"دخوله في الليل".

أما إيقاع الغموض في الكتابة الصُّوفية فيستند إلى رموز وعبارات، دَرَجَ الشعراء على استغلال طاقتها الإيحائية، لإيجاد فجوة دلالية تلزم المتلقي بملئها، كي يكتشف المعاني التي لا تنكشف حجبها إلا بتأويل تلك الرموز، ومثال ذلك قول الشاعر "عبد الله حمادي":

---

[1]- علي بوزوالغ: شاعر جزائري معاصر من مواليد 1966.07.08 بسكيكده. من مؤلفاته: فيوضات المجاز (شعر 2001) ـ ينظر: رابح خدوسي: موسوعة الأدباء والعلماء الجزائريين، ص121.

[2]- علي بوزوالغ: فيوضات المجاز، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2001، ص63.

«افتحي سيدة الريح

طقوس المسك والأرجوان

واخلعي أحراش المواويل

السعيدة...

واهتكي الأستار علني أتدلى

من شرفات عينيك

للنجوم الوئيده »[1]

يربط الشاعر في هذا المقطع بين لحظة الحال عند المتصوف ولحظة الكتابة عند الشاعر، فكلاهما تنكشف له الحجب، ليطل على العالم من علٍ، وقد وظف الشاعر بعض الرموز الدالة مثل «**سيدة الرمح، طقوس المسك، المواويل، هتك الأستار، التدلي**»، وكلها مفردات توحي بالارتقاء الروحي، عندما يتدلى من شرفات عيني القصيدة، ليطل على الأنفس التي لا ينتبه إليها أحد غيره، وغموض الكتابة الصوفية له إيقاع دلالي ينبعث من داخل النص.

د- ايقاع الســــــــرد

للسرد في النص الشعري الجزائري المعاصر إيقاع يصدر عن تشكيل الفضاء اللغوي وطريقة الحكي والحوار، وهو إيقاع عميق يكتشفه المتلقي في العلاقات التركيبية الدالة في النص، مع ربطها بالأحداث مما ينتج ما يصطلح عليه بشعرية السرد، «**لأن طبيعة تشكيل البنية الشعرية داخل النص تعمق مفهوم الإيقاع، وتعمل على منحه حضورا أقوى، كما تساعد على فهم الخصائص التي يرتكز عليها**»[2]، بالإضافة إلى التكرار والغموض وصياغة المفردات واللانحوية في سرد الأحداث والحوار، وإيقاع النثر الذي يعتمد على بساطة التعبير والمفارقة، ومثال ذلك قول الشاعر "عبد الرزاق بوكبه"، في قصيدة عنوانها "سرير لأفقين":

[1]- عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى، دار الألمعية، الجزائر، 2011، ص67.

[2]- يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع، ص297.

« لامته يضرب الابن الذي رفض يقرأ في الكُتَّاب/

– لامها تنصُر الابن الذي رفض يقرأ في الكُتّاب:

– لو تقَرْأَنَ ما تَقَرْعَجَ / الزجاجة لعاب إبليس.

– أخوه تقرأنَ بالستين، وذبح عددهم.»[1]

هذا المقطع السردي لا يستند إلى الغموض، فدلالاته واضحة لا تحتاج إلى إعمال الفكر، لكنه استند إلى خصائص إيقاعية داخلية أخرى هي السرد والحوار واللانحوية، فقوله: «**لامته يضرب الابن...لامها تنصر الابن.....رفض يقرأ**»، عبارات مفرداتها مرتبطة ببعضها معنويا حيث لم يستعمل الشاعر حروف الربط، كما حذف أداة الاستفهام، فأصل العبارة «**لامته.. لماذا يضرب الابن؟**» واستعمل في الحوار صيغة صرفية نادرة الاستعمال، وهي «**تَقَرْأَنَ**» بمعنى قرأ القرآن، ثم جاء بصيغة أعجمية دخيلة وهي «**تَقَرْعَجَ**»، صاغها من اسم الزجاجة في العامية الجزائرية، والمقصود بها في النص شرب الخمر؛ إضافة إلى المفارقة الدلالية التي اتهم فيها الشاعر كل من حفظ القرآن (الستين) بأنه يتحول إلى إرهابي يذبح الأبرياء.

أما العناصر السردية في المقطع الشعري فهي:

- **الحوار**: لامته، لامها...
- **التعبير البسيط**: يضرب الابن الذي رفض... رفض يقرأ في الكُتّاب.
- **اللانحوية**: لو تقَرْأَنَ ما تَقَرْعَجَ / الزجاجة لعاب إبليس.
- **الشخصيات**: الزوج والزوجة والابن والأخ.
- **الحدث**: الحدث الرئيس هو رفض الابن للدراسة في الكتاب لحفظ القرآن أما الأحداث الثانوية في الحوار فهي شرب الابن للخمر وضرب الأب له ولوم الام للأب وصعود الأخ إلى الجبل وتحوله إلى إرهابي يذبح الأبرياء.

[1]– عبد الرزاق بوكبه: من دس خف سيبويه في الرمل؟، ص60.

- **الزمن:** العشرية السوداء.

- **المكان:** بيت جزائري.

- **الحكي:** الاسترجاع الترتيبي لسيرورة الأحداث إلى الخلف (الماضي)، اللوم على الضرب، اللوم على تشجيع الابن على عدم الدراسة، شرب الابن للخمر، وتحوُّل الابن الآخر الى إرهابي في وقت سابق.

هذه العناصر السردية في تكاملها وتضامّها مع عناصر أخرى متمثلة في طريقة الحكي، واللغة، والمفارقة، والموضوع، والأيديولوجيا، وصراع الأفكار كلها تتيح للسرد الشعري إيقاعا جديدا، يجده المتلقي في حركة عناصر السرد وحيوية تفاعلها داخل التشكيل المتكامل للحكاية.

وصفوة القول في تشكيل فضاء الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر هو تعدد أنواعه انطلاقا من طبيعة النص ذاته، باعتماده على خصائص إيقاعية خارجية تركيبية وصرفية وصوتية، بالإضافة إلى القوافي والأوزان التي هي عنصر رئيس في تشكيل إيقاع الشعر، سواء كانت تقليدية معيارية أم مستحدثة متحررة من الضوابط والمسافات الزمنية الثابتة، وعناصر إيقاعية داخلية لها دور كبير في إثراء إيقاع النص مثل التكرار والغموض والسرد والحوار، وهي عناصر فنية يجد فيها المتلقي إيقاعا في أذنه وفي نفسه وفي فكره، يستعين بها الشاعر في تشكيل الدلالة.

الفصل الثاني

تشكيل الفضاء المُتَخَيَّل في الشعر الجزائري المعاصر

تتسم التجربة الشعرية المعاصرة بالتجاوز الفني، سعياً من الشاعر إلى ابتكار فضاءاتٍ إبداعية جديدة، مستغلا كل الإمكانات الفنية في مجالات الإبداع الأخرى، ومن بين هذه الإمكانات لجوء الشعراء إلى الفضاء المتخيَّل، لإثراء تلك التجربة، خاصة و«**أن الموقع الذي يشغله المتخيّل في الثقافة والفكر العربيين من خلال تعبيراته المختلفة، يشكل اليوم مبحثا استراتيجيا في دعم الدراسة النقدية والدفع بها نحو استكشاف بعض القواعد الفنية النفسية التي تؤسس للإبداع الفردي والجماعي نسيجه من جهة، ثم استنزاف الآفاق في هذا المجال من جهة ثانية**»[1]، وهو ما يسعى هذا الفصل للبحث فيه، وإبراز العناصر الفنية المستَنَد إليها في تشكيل الفضاء المتخيَّل في الشعر الجزائري المعاصر.

ويعدّ المُتَخَيَّل في الشعر المعاصر عنصرا رئيسا في بناء وتشكيل النص، « **لأن المخيلة كالوزن، هي إحدى مكونات بنية القصيدة /.../ فيجب ألّا تُدرَسَ في عزلة عن الطبقات الأخرى، بل كعنصر وجزء لا يتجزأ من مجموع العمل الأدبي**»[2]، على اعتبار أن النص كل متكامل، لا يمكن إغفال عنصر عن عناصره التشكيلية، عند تناوله بالدراسة والتحليل.

وترجع أهمية المتخيل إلى محاولة الشاعر الاستناد إلى قوة الخيال وسعته، في توظيف رؤاه الإبداعية، «**سواء كان هذا الخيال استعادة لمدركات حسية، أو تخيُّلا لأشياء جديدة، فهو في الحالين إعادة تشكيل للأشياء: يجمع بين عناصرها المتباعدة، ويخلق فيما بينها علاقات جديدة**»[3]، تشكِّل في مجملها فضاء تجتمع فيه صور هذه العناصر، وتتألف وفق الرؤية الإبداعية للشاعر وخياله الفني.

I. الخيال لغة واصطلاحا

1. الخيال لغة:

بالعودة إلى الجذور اللغوية لمصطلح "المتخيَّل" نجده يرجع إلى مادة (خ ي ل)، وقد ورد في لسان العرب « **تخيل الشيءُ له: تشبّه. وتخيّل له أنه كذا: أي تشبّه وتخايَلَ، يُقالُ تخيّلْتهُ فتخيَّلَ لي، كما**

[1]- شعيب حليفي: (تجليات المتخيل في السرد الفانتاستيكي)، بصمات، جامعة الحسن الثاني، الدار البيضاء ، العدد04، 1990، ص82.

[2]- رينيه ويليك واوستن وارين: نظرية الأدب، ص 220.

[3]- علي أحمد سعيد (أدونيس): الصوفية والسوريالية، ص92.

تقول تصوَّرته فتصوَّر، وتبيَّنته فتبيَّن، وتحققته فتحقَّقَ، والخيَال والخيَّالة: ما تشابهَ لك في اليقظة والحلم من صورة»[1]، قال تعالى « **يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِنْ سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَى**»[2]، أي يُشبَّهُ. و« **خُيِّلَ إليه أنه كذا، على ما لم يُسمَّ فاعله من التَّخَيُّلِ والوهم**»[3]، لأن الفعل مبني للمجهول (خُيِّلَ)، بمعنى تشبَهَ الشَّيْءِ، أيْ جاء شبهًا لغير حقيقةٍ، أو تصوّر الشيء له عبر الخيال، دون أن يكون له وجود في الواقع.

2. الخيال اصطلاحا

تم تعريف الخيال اصطلاحا على أنه «**خلق صورة لم توجد، وما كان لها أن توجد بفضل الحواس وحدها أو العقل وحده، إنما هو صورة تأتي ساعة تستحيل الحواس والوجدان والعقل كلا واحدا في الفنان**»[4]، وهذه الاستحالة المعقدة تجعل منه عملية معقدة في تشكيلها وفي فهمها.

ويرى أدونيس أن «**الخيال طاقة ابتكار للأشكال والصور، طاقة تجديد لا تتجلى أبعاد الباطن إلا بها، إنه ضوء الشاعر إلى العوالم الخفية. وهو ما يفجر طاقته الكامنة. ولهذا يتجاوز الجانب القاعدي المقنن في الحياة والكتابة ويهبط في حركية التجربة بقوة التخيّل**»[5]، ويعمل على إضاءة الجوانب الخفية في وجدان الشاعر وفي ذهنه، وتجسيدها في صور تنتمي إلى عالم العدم، وعندما يتم تخيُّلها يلج عالم الوجود عبر الخيال.

ورغم ارتباط الخيال بعالم العدم، لاستحالة تحققه كما هو في عالم الممكن، فـ« **للخيال القدرة على قول الواقع**»[6]، حيث يقدّم تصورا مشابها للواقع، ولِصُوَرِ وأشكالِ الموجوداتِ العيانيّةِ، « **لأن عمل الخيال لا يأتي من فراغ، فهو يرتبط بطريقة أو بأخرى، بالنماذج التي يوفرها التراث، غير أن بوسعه الدخول في علاقة متغيرة مع هذه النماذج**»[7]، ينطلق من خلالها، ويتجاوزها لابتكار كونٍ مماثلٍ لها، فبفضله تكون الأشياء غير مألوفة وأكثر إثارة.

---

[1] – ابن منظور: لسان العرب، المجلد11، ص230.

[2] – سورة طه، الآية 66.

[3] – المرجع السابق، المجلد11، ص231.

[4] – شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، بيروت، 1993، ص58.

[5] – علي أحمد سعيد (أدونيس): الصوفية والسوريالية: ص227.

[6] – بول ريكور: الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1999، ص81.

[7] – المرجع نفسه، ص45.

وينقسم الخيال إلى نوعين أوّلي وثانوي بحسب طبيعة ووظيفة كل منهما، «**الخيال الأوليُّ هو الذي يتمتع به كل الناس أما الخيال الثانويُّ فهو الخيال الشعري أو الخيال الفردي يتمتع به الشعراء فقط**»[1]، لأن المتخيل يتجسد في صورة جديدة مبتدعة سواء كانت مستمدة من الواقع، مشابهة له، أو كانت بعيدة عنه، فالمتخيل يرد على صورتين حسية وتجريدية، وكلتاهما لها علاقة بالواقع، الذي يستند إليه في صياغة الصورة الذهنية المتخيلة، لإعادة تشكيلها من جديد.

ويستند فضاء النص الشعري المعاصر في تشكيله إلى عناصر متكاملة تمنحه التميُّز والفرادة، ولا يتأتى له ذلك إلا بتجاوز السائد، وكسر الألفة النمطية للُّغة وللأساليب والإيقاع، والتحرر من معمارية البناء الهندسي التقليدي، والانفتاح على الفنون المجاورة، وتداخل الأجناس الأدبية؛ ومن تلك العناصر الفنية المميزة للنص الشعري المعاصر فضاؤه المتخيل، ذلك أن الشاعر غالبا ما يجتهد في سبيل الوصول إلى منتهى حدود التشكيل الموغل في التخيُّل، فترتبط فيه تلك العناصر والأدوات التي يستعيرها الشاعر من فضاءات أخرى بواسطة الرؤيا والتخيل الإبداعي.

وإذا كان الفضاء الحقيقي في الواقع يضم ما لا يحصى من العناصر المتفاعلة، ويتسع لها، فإن « **القدرة التي يتيحها الخيال، مهما بلغت من تجاوزها لما هو معقول، تبقى قدرةً ممكنةً لأنها خيال ومحض خيالٌ لا تكبله حدود الواقع وشروطه الممكنة واللاممكنة، فهو خيال منفتح على ما هو منفلت من براثن الواقع وإمكانه المقيد**»[2]، ولهذا فإن الفضاء المتخيل يكون أكثر اتساعا وقدرة على التشكيل، وفق إمكانات الشاعر الفنية، وخصوبة خياله في ابتداع فضاء من صنع الخيال، حتى وإن كان له مثيل في الواقع أو مستمد منه.

تستدعي التجربة الشعرية استفادة الشاعر من استغلال كل ما له علاقة بالمخيل، فيلجأ إلى السرد لإعادة تشكيل الأمكنة والأزمنة والأحداث بصورة مختلفة، كما يعمل على استدعاء الشخصيات على اختلافها وتوظيفها مع الرموز والأساطير لإعادة صياغة الواقع، كي« **يثري بها تجربته الشعرية ويمنحها شمولا وكلية وأصالة، وفي نفس الوقت يوفر لها أغنى الوسائل الفنية بالطاقات الإيحائية وأكثرها قدرة**

[1] – شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، ص59.

[2] – علاء طاهر: نهايات الفضاء الفلسفي، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2005، ص10.

على تجسيد هذه التجربة وترجمتها ونقلها إلى المتلقي»[1]، وقد يستعين بالسرد السير ذاتي والحوار الداخلي والدراما الشعرية، لابتكار فضاء غير متناه من الانعتاق الفني.

وتجربة الشاعر الجزائري في تشكيل الفضاء المتخيل لا تختلف عن تجربة الشعراء العرب المعاصرين، لاشتراكهم في نفس المعاناة وفي نفس الطموح والرؤيا، «**وقد حاول شعراؤنا المعاصرون أن يكونوا مخلصين لذواتهم، وعند ذلك اهتز أمامهم النظام الخارجي، واهتزت القيم والمعايير التقليدية، ومن ثم تولدت مشاعر الغربة، والضياع**»[2]، وهي المشاعر التي دفعت هؤلاء إلى تجاوز الأساليب التقليدية في التعبير عن الذات، والإفصاح عن المواقف، ومواجهة الواقع باللجوء إلى الخيال، لخلق فضاء تعويضي افتراضي، فيه متنفس للتجربة، نتيجة الإمكانات الفنية الأدبية.

II. المتخيل السردي

لقد استفاد الشاعر الجزائري من ذوبان الفواصل بين الأجناس الأدبية، فاستغل السرد في نصه الشعري لإثراء التجربة من جهة، وإضفاء مشهديَّةٍ جماليَّةٍ على رؤياه من جهة ثانية، « **فحين يستغل الشعر أدوات القصة أو الرواية التشكيلية كالسرد القصصي، فإن هذا يتم بإزاحة السرد عن قوانين جنسه الأدبي وتوظيفه شعريا في النص**»[3]، للتعبير عن التجربة الإنسانية التي قد لا يتسنى للشاعر البوح بها، أو صياغتها إلا في تشكيل سردي شعري.

قد يسرد الشاعر بعض التفاصيل اليومية، فتدفع المتلقي رغم تلقائيتها إلى البحث عن الفكرة المتوارية خلف الحكي، كما في قول الشاعر "عادل صياد":

«...ولا أحد

سيدق على الباب

لا

افتح

[1] – على عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص73.

[2] – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص307.

[3] – محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري، ص126.

أفتح الباب

لا

أحد خلفه ليدق

ولا أحد/.../

جرى خلفه الميتون

جرى الواقفون

فأصغى الجميع إلى

صوته

حيث لا

أحد

كان

يصغي

إليه»[1]

تعبيرا عن الاغتراب والعزلة يضطرب صوت السارد في حوار داخلي، يعبر عن عبثية الموقف، حيث « **لا أحد سيدق...**»، بينما الشاعر بقي مترددا « **لا أفتح...أفتح الباب...لا أحد خلفه ليدق...**»، وكأنه يقف وحده في انتظار قادمٍ يشاركه أفكاره ومبادئه، فهذا الذي « **جرى خلفه الميتون...جرى الواقفون...فأصغى الجميع إلى صوته** »، انتهى المشهد به إلى «**حيث لا أحد...كان يصغي إليه**»، وهي الحقيقة التي توصل إليها، لأن المفكرين والفلاسفة والأدباء يعيشون في محيط غير مؤهل لاستقبال آرائهم والاستفادة منها، فهو مثلهم يعيش الاغتراب والعزلة.

وفي نفس السياق يسرد الشاعر "عثمان لوصيف" حياته مع مجتمع القطيع:

[1]- عادل صياد: أشهيان، ص72، 73

«...بين أميين

جاعوا...فرحوا

يمصغون التين...مثل الدواب(...)

صاح: ها...إني

فما تبعوه...

وتصاكّوا في عمى واضطراب»[1]

وفي الأخير يصل إلى النهاية الحتمية التي انتهى إليها هذا الفيلسوف:

« لعنوه

حين قام....يغني

رشقوه بالحصى...والتراب »[2]

يتخيل الشاعر في هذا المشهد السردي فضاءً افتراضيا موازيا للفضاء النفسي الذي يتصارع فيه العلم والجهل الخبر والسرد والأساسية والحيوانية التي تصرح بها كلمات مثل:«**التبن...الدواب...وتصاكوا**» وتقابلها في تجسيد الصراع :«**أميين...صاح: ها إني ...رشقوه**».

تمكّن "عثمان لوصيف" من سرد مشهد الصراع مع الواقع في قصيدة عمودية، «**هي قصيدة أولا وسردية ثانيا، وهي تنتمي إلى الجنس الشعري المنفتح على الجنس السردي وتقاناته...لأن الشاعر العربي، مهما يحاول أن يتخلص من الغنائية فهو لا يستطيع ذلك بسهولة، وهو مشدود إلى تراث غنائي طويل عريق**»[3]، ليس من السهل التخلص منه، لأن السرد هنا ليست الغاية منه الحكي، وإنما هو عرض لتجربة شعورية، تطرح مشكلة التفاوت بين طبقات المجتمع، والصراع الذي يعانيه المثقف في الواقع.

[1] – عثمان لوصيف: المتغابي، ص56.

[2] – المصدر نفسه، ص65.

[3] – خليل الموسى: آليات القراءة في الشعر المعاصر، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2010، ص101.

وفي مشهد مخالف لتردد صوت السارد في قصيدة "الصمت" لـ: "عادل صياد"، وانهزام صوته في قصيدة المتغابي لـ: "عثمان لوصيف" يهرب الشاعر "عاشور فني" [1] إلى الذات بحثا عن الانطلاق والانفلات بلغة لم تتخلص ـ هي الأخرى ـ من غنائية الشعر العربي:

«كان يرحل عن نفسهِ

ويفرّ إلى غابة الذاكرهْ

المسافة تأسرهُ

وتحرّره الخطوة الآسرهْ

كلّما اجتاز دائرةً

كبرت حوله الدائرهْ

فاستدار إلى نفسهِ

ورأى كيف تبتدئ الآخرهْ »[2]

ففي العودة إلى الذاكرة بحث عن متنفس يستعيض به السارد عن الواقع، حيث «**كان يرحل عن نفسه»، وحين تأزمت الأحداث واتسعت الآفاق حول الدائرة»**، التفت إلى الذات المتأزمة، ليكتشف داخلها طبيعة هذا الصراع الثنائي بين:

الرحيل ـــــــــــــ العودة (الاستدارة)

الأسر ـــــــــــــ التحرر

البداية ـــــــــــــ النهاية (الأخرى)

[1]- عاشور فني: شاعر جزائري معاصر، من مواليد 1957.12.02 بولاية سطيف، حاصل على شهادة الماجستير والدكتوراه في الاقتصاد، يعمل أستاذا محاضرا بمعهد الاعلام بجامعة الجزائر، أسهم في تأسيس بيت الشعر الجزائري، ويشغل حاليا نائب ريس الجمعية؛ من أعماله المنشورة: زهرة الدنيا 1993، رجل من غبار 2003، الربيع الذي جاء قبل الأوان 2004.

[2]- عاشور فني: رجل من غبار، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، ص18.

بالاضافة إلى مفارقات دلالية أخرى في قوله: «**المسافة تأسره وتحرره الخطوة الآسره**» لأن المسافة غير محددة والدائرة تتسع كل مرة، والخطوة التي تمضي به، هي في الحقيقة تحرره من الأسر، إلا أن الشاعر رأى فيها خطوة آسرة، لأن الدائرة التي تحاصره لا تنتهي باتساعها من حوله.

وباختلاف الرؤى الفكرية والأساليب الفنية بين شاعر وآخر تختلف طبيعة السرد، خاصة إذا تعلق الأمر بالصراع مع الواقع، لأن «**للثقافة العربية خصيصة ليست لسواها؛ هي انشطار الأنا الجمعية طبقا للثنائية النمطية: الأنا الحاضرة والأنا الماضية؛ الأنا كما هي الآن والأنا كما كانت قبل...كلنا يبحث عن أناه الضائعة، ينطلق من الزمن المتحقق ثم يسافر إلى الزمن الافتراضي**»[1]، للمقارنة بين الأسس المزدهر والحاضر المأساوي، ولا يتأتى ذلك إلا باستحضار مشهدين سرديين متطابقين، يستثير بهما الشاعر المتلقي الذي يشاركه الإحساس بتأزم الواقع العربي.

ومن هذه النماذج السردية قصيدة للشاعر الجزائري "عبد الحليم مخالفه" بعنوان: "شهرزاد والليلة الثانية بعد الألف"، يقول فيها عن "شهرزاد":

«...ومضت تُحَدِّثُ نفسَها

ـــ خوفاً من السلطان ـــ سرًّا:

عجبا لأمري ..!! /.../

كيف ارتمت هذي الحروف /.../

وتدافعت لتطيل عمرَا

كيف استطاع الحرف أن يمتد فوق

الموت والسياف والأهوال جسرَا...؟

أيكونُ..لكنْ..

صوت سيِّدها تهادى

[1]– عبد السلام المسدي: فضاء التأويل، دار الصدى للصحافة، دبي، 2012، ص109.

في فضاء القصر جهرَا:

يا شهرزاد...أما وعدتِني أن تُتِمِّي

قصة «المصباح والكنز المخبَّأ

في رمال العرب» شعرَا...؟

فتبسمتْ: مولايَ ...عذرَا

سأُتمُّها

لكنني آثرتكَ اليوم بأخرَى »[1]

هكذا ينطلق الشاعر من فضاء متخم، يمثِّل فيه السرد ترفا اجتماعيا ووسيلة للخلاص، يفصح عنه صوت شهرزاد الداخلي، وهي تحادث نفسها عن قدرة الحكي (الحروف)،كيف «**تحول بسحرها ما بين خجره ونحري**»[2]، يوم كانت الكلمة تؤدي وظيفتها، لأنها في الحاضر لم تعد لها أي قيمة حماسية أو اجتماعية، ولم يعد للكلمة دور حضاري كما كانت في القديم، حين كانت تمارس سحرها على هذا الذكوري المتسلط، الباحث في ترفه عن المزيد من سحر الحكي.

يفتح "عبد الحليم مخالفة" من خلال هذا الفضاء السردي المتخيل فضاءً سرديا جديدا، فيضيف ليلة أخرى لليالي"شهرزاد"، هي الليلة الثانية بعد الألف، التي آثرت الساردة أن ترويها لشهريار، إنها حكاية مختلفة، حكاية تخيَّلها الشاعرُ في استحضاره للماضي، ليلج به الحاضر في قوله، على لسان شهرزاد:

« سأقصُّ عن ذات العمادْ

عن جنَّة الفردوس كيف تبخترتْ

كيف انتهتْ بجمالها وجلالها

[1] – عبد الحليم مخالفه: صحوة شهريار، ص24.

[2] – المصدر نفسه، ص25.

ما بين كثبان الرمادْ...»[1]

لقد كان بإمكان الشاعر أن يتحدث عما أصاب الجزائر «ذات العماد» و«جنة الفردوس» المأمولة التي احترقت بنار الإرهاب، إلا أنه لجأ إلى الحكاية على لسان الساردة، التي تقول:

« سأقص عن غول الفناء

وقوافل الشهداء، عن

أسطورة العنقاء والعشر الشدادْ...»[2]

ثم يتدخل الشاعر في سيرورة الأحداث، ويتحول إلى راوٍ يصف حالة "شهرزاد"، وهي تتحدث عن هذا الوطن الجريح بمأساة الإرهاب، فيقول:

« ستقولُ يا مولاي: إن

الكيَّ أشفى للجراح

فبأيِّ كفٍّ يا ترى أكوي بلادي؟

وتنهدت

ألقت بِحَرِّ شجونها حممًا وجمرَا...

وتكلمتْ

والحزن يعصر قلبها المذبوح عصرا...

كنا

وكان الحب في وطني

[1] – عبد الحليم مخالفه: صحوة شهريار، ص26.

[2] – المصدر نفسه، ص27

يسيل جداولا

يمتد في أعماقنا نبعا وظلاً »[1]

في هذا المقطع تتأسف شهرزاد على الماضي الجميل الذي انقضى واستحال بعد الجمال والجلال خرابا:

« فالحب أخرسه الردى

والزهر فارقه الندى

والروض غطاه الجليد

وطني تقاسمه بنوه

فذبَّحوه في الوريد إلى الوريد»[2]

وهذه النتيجة هي التي تم تشكيل الفضاء المتخيل في النص من أجلها، فشهرزاد تتحدث عن مأساة الجزائر، وقد اجتهد الشاعر أن يدع لها مجال الحكي واسعا، متخفيا ـ هو ـ في ثنايا حديثها، إلا أنه تحول إلى سارد، يصف معاناة شهرزاد المتأسفة على ما أصاب الجزائر من أحزان، ذلك أنه «**مهما استخفى الشاعر وراء الرمز والاستعارة والعلاقات اللغوية المبتكرة التي تنتمي إلى العالم الشعري فإنه يظل حاضرا، ويظل لحضوره فعالية خاصة واستبعاده من إطار رؤيتنا يفوت علينا بُعدا من أهم أبعاد القصيدة**»[3]، وهو ما نكتشفه في آخر قصيدة " الليلية الثانية بعد الألف"، إذ يتدخل الشاعر فينهي المشهد الدرامي في مفارقة عجيبة، بقوله:

« لا الفجر أدرك شهرزاد

ولا بلادي أدركت

[1] – عبد الحليم مخالفه: صحوة شهريار، ص28، 29.

[2] – المصدر نفسه، ص31.

[3] – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص336.

بعد الليالي الألف فجرا »[1]

وستظل "شهرزاد" شاهدةً عن معاناة وطن الشاعر، تتكلم على لسانه، تحمل نفس أحاسيسه، تعبر عن موقفه من الأحداث بلغة مباشرة تلقائية لم يتمكن الشاعر من إخفاء صوته، فتدخل مرارا في ثنايا النص ليحول هذا الآخر إلى سارد، وبالتالي شكل متخيلة السردي في عدة فضاءات، تتجسد في الآتي:

- الفضاء المتخيل العام (ما يسرده الشاعر)
- الفضاء المتخيل الخاص (ما تسرده شهرزاد)

وينقسم إلى فضاءين: الأول "حوار شهرزاد مع شهريار" والثاني "الانتقال إلى ماضي الجزائر الجميل الذي يسوده الحب والأمن"، أما الثالث فهو "التحول المأساوي" المتمثل في معاناة الجزائر بسبب الصراع على السلطة والإرهاب" والرابع "الخلوص إلى نهاية مفتوحة على المجهول".

هكذا شكّلَ "عبد الحليم مخالفة" فضاءه السّردي، بلغةٍ واضحةٍ مباشرةٍ وتلقائيةٍ كما تقتضيه طبيعة السرد العربي التقليدي في "ألف ليلة وليلة" وهو أسلوب شائع في السرد الشعري العربي اقتضته طبيعة المتلقي الإفتراضي في تصور الشاعر، لكنه في ذات الوقت حمل تلك المباشرة إيحاء رمزيا ورؤى سياسية ناقدة للوضع، وهي خاصية اشتغل عليها الشعر المعاصر.

توجد نماذج سردية في الشعر لا تستند إلى الرمزية فحسب وإنما تتعداها إلى لغة تجريدية، لغة جديدة نابعة من التطور الحاصل في جميع ميادين الحياة، بما في ذلك طريقة تفكير الشاعر، فـ«**لقد تغيرت حركة العالم فتغيرت رؤيته عند المبدع الجديد واختلفت قراءته للأشياء، وتباينت حركته الوجدانية، مما استدعى، اختلافا في نمط التعبير وسرعته، وأصبح النص منتوجا، معقدا، مشابكا، يشبه العالم الذي يلفه الغموض والتوتر والإنهيار في كثير من معطياته**»[2]، ما أنتج نصوصا شعرية سردية متّسمة بالغموض والرمزية، غارقة في التجريد، تحمِّل الجملةَ الشعرية أكثر من دلالة، كقول الشاعر "الطيب لسلوس" في مشهد سردي متقطع:

« قلبي خراب الإشارة

إصبعي مقطوع، وسأرقص

[1] – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص35.

[2] – عبد الناصر هلال: الالفات البصري قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة، دار العلم والإيمان، كفر الشيخ، مصر، ط2، 2010، ص49.

حتى الرماد

يومئذ...لم يتماثل لصحوه شيء

لكنّه كفّ عن الأنين

واتّسعت عيناه عندما رفع القلم وقال:

لا أرى شيئا...»[1]

هذان المقطعان من قصيدة بعنوان "تخطيط"، اشتغل فيها الشاعر على السرد، إلا أنه آثر اللعب بالزمن وبالضمائر وبتركيب العبارات، ما جعل النص غامضا مستندا إلى لغة انزياحية يصعب الإمساك بدلالاتها، فقد نتقل الشاعر من الزمن الحاضر، ـ "قلبي خراب الإشارة" أي الآن ـ إلى الزمن المستقبل في قوله "وسأرقص حتى الرماد"، ثم يتتابع الغوص في الزمن الماضي في المستقبلي. "يومئذ ... لم يتماثل لصحوه شيء"، ويعود بعد ذلك إلى الماضي، "لكنه كف عن الأنين..."، هذا بالإضافة إلى الانتقال من الخطاب بضمير المتكلم في المقطع الأول إلى الحديث بصيغة الغائب في الجزء الثاني من المقطع الشعري الذي أسهم بشكل كبير في تحول سيرورة أحداث المشهد السردي.

III. تشكيل فضاء المكان المتخيل

المكان جزء من الفضاء، وحضوره في العمل الأدبي يعدُّ من العناصر البانية للمعنى، فـ«**كما يدرس المكان في النص الروائي والمسرحي والقصصي واللوحة الفنية يمكن أن يُدرس أيضا في النص الشعري من خلال جماليات تشكيلية ووظيفته وأبعاده الدلالية، لأنه يلتصق بذات الإنسان، فحين يلجأ الشاعر إلى المكان فإنه يسعى بذلك إلى التعبير عن مكامن نفسه ودواخله وتصوراته للمادة والوجود**»[2]، سواء كان ينتمي إليه وبينهما من الألفة والارتباط النفسي ما بينهما، أو كان مكانا دخيلا في حياة الشاعر، لم يتأقلم معه لأسباب ذاتية.

[1] – الطيب لسلوس: الملائكة أسفل النهر، ص14.

[2] – علي آيت أوشان: الذاكرة والصورة، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، 2005. ص29

ويمثل المكان مسرحَ حياة الشاعر كغيره من الناس، إلا أن حضور هذا الحيز المادي في النص الشعري يكون افتراضيا من عالم الخيال، وقد لا يكون لهذا المكان وجود في الواقع، كما في قول "سليمان جوادي"[1]:

« وجاءت إلى موعد لم يحددْ

وفي ساعة بيننا لم تحددْ

فطرنا كزوج العنادل نسعى

إلى هدف بيننا لم يحددْ

فما أجمل الحب حين يجنّ

وما أتفه الحب حين يحددْ»[2]

كل الأحداث المسرودة في هذه السطور الشعرية تقع خارج فضاء الواقع، إذ كيف يحدث المجيء إلى موعد مختلف، لا مكان ولا زمان له ولا غاية منه، إنها لحظة جنون عاشها الشاعر على مستوى النص، يرفض أن تتجسد في أرض الواقع، بتحديد الأمكنة والأزمنة والغاية من هذا الحب الأفلاطوني، وعلى خلاف هذه الرؤية، فإن كثيرا من الشعراء مرتبطون بالمكان في شعرهم قبولا أو رفضا.

وقد أدرك الشاعر المعاصر أهمية المكان في الحياة، فهو الأرض التي يشعر فيها بوجوده، وهو الوطن الذي ينتمي إليه، وربما تحول في تصور الشاعر إلى فضاء للمواقف والتموقع السياسي،كما في قصيدة "اختيار" للشاعر عز الدين ميهوبي:

«قل أي شيء صديقي لا تقف وسطا

واختر مكانك..صحًّا كان أو غلطا

قل أي شيء ...فإني لا أرى وطنا

[1] – سليمان جوادي: شاعر جزائري معاصر من مواليد 1953.02.12 بالوادي متخرج من معهد المعلمين سنة 1971، اشتغل بالصحافة، ثم مديرا للثقافة بولاية الجلفة وولاية الطارف. من مؤلفاته: ثلاثيات العشق الآخر، أغاني الزمن الهادئ، يوميات متسكع محظوظ، قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا، قال سليمان، لا شعر بعدك يكتب، يرأس حاليا الجمعية الثقافية الوطنية بيت الشعر الجزائري. (الباحث).

[2] – سليمان جوادي: ثلاثيات العشق الآخر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، د ص.

للمرء غير الذي في قلبه ارتبطا»[1]

يمثل المكان في البيت الأول معنى غير الفضاء الواقعي، فهو ليس مكانا للحياة أو الإقامة عليه، وإنما هو فضاء سياسي واجتماعي يتفاعل فيه الانسان مع محيطه، ورغم أن كلمة "**الوسط**" في الثقافة العربية والإسلامية مصطلح دال على الليونة والاعتدال في الموقف، إلا أن الشاعر في هذا المقام يدعو إلى التطرّف والعمل بمبدأ إما أن تكون مع أو ضد، مهما كان اختلاف زاوية الرؤية.

أما المكان في البيت الثاني فهو "**الوطن**" المرتبط بالقلب انتماءً والتصاقاً به وصدى للذكريات، «**ومن هنا كان للمكان في حياة الإنسان قيمته الكبرى ومزيّته التي تشدّه إلى الأرض ولا غروَ، فالمكان يلعب دورا رئيسيا في حياة أي إنسان**»[2]، لأنه لا يستطيع أن يعيش خارجه، حتى وإن لم يجد فيه مبتغاه، يظل ساخطا على وضعه فيه، ولكنه لا يفرط في شبر منه.

وتبرز أهمية المكان في حضوره المتعدد والمختلف في النصوص الشعرية، مثل الوطن ـ المدينة ـ المنفى ـ الأسوار- السجن ـ الشوارع ـ الأبواب ـ النوافذ ـ المهد ـ والجسد، إلا أن حضور المدينة في الشعر المعاصر جعل منها موضوعا للبحث في الدراسات الأكاديمية أكثر من غيره من الأماكن الأخرى، لكثرة تداولها وتباين المواقف منها، لدى الشاعر نفسه أحيانا، يراها مختلفة، يصعب استقرارها على حال، ويمكن تفصيل ذلك في الآتي:

1. المدينة الظالمة / المظلومة

ينجذب الشاعر الوافد من الريف إلى المدينة كغيره من الناس، فتفتنه بسحرها وتبهره الأضواء والحركة وصخب الحياة فيها، لكنه سرعان ما يصطدم بالمادية المتوحشة، تُميتُ فيه البراءة والطفولة والإنسانية، فتصده، فينادي المرأة التي يحب، كما فعل شاعر مثل "عاشور بوكلوة"[3]، في قوله:

« **انظري يا أميرتي...**

---

[1] – عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص15.

[2] – أحمد طاهر حسنين وآخرون: (جماليات المكان ظرف المكان في النحو العربي) جماليات المكان، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2، 1988، ص05.

[3] – عاشور بوكلوه: شاعر جزائري معاصر من مواليد 1967.02.15 بـ : حجر مفروش . عين قشره . ولاية سكيكده، متخرج من المعهد الوطني لإطارات الشباب يعمل حاليا مدير دار الشباب بسكيكده من أعماله المنشورة الحشاش والحلازين 2002، كسوف النبض والأمنيات 2004، جوازات سفر 2005، الشفاعات 2006، غوايات الصخر والجسور 2015، الرعود التي خاصمت برقها 2016.

كيف المدينة تعوي

وكيف يفر منا الزمن

(...)

وفجأة ينتهي الحب فينا

فتطردنا المدن»[1]

هذه المدينة كالحيوان المفترس، متوحشة لا تعرف الرحمة، والزمن فيها يتسارع، الكل فيها مشغول عن الآخر، والحب فيها آخر اهتمامات ساكنيها، وبالتالي هي مصدر لانفصام العلاقات الإنسانية، وهو ما عبّر عنه الشاعر بقوله: «**تطردنا المدن**»، وهو طرد معنوي، يتجسد في فرض قانونها القاتل للعواطف، وفي نفس القصيدة يتخذ الشاعر "عاشور بوكلوة" موقفا آخر من المدينة، إذ تتحول عنده من جلّاد إلى ضحيّة.

وقد يرى الشاعر في المدينة فضاءً مكانيًّا ملائما للحياة، يقدم السّعادة للإنسان، ويمنحه الرفاهيةَ ومتع الحياة، إلا أن هذا الإنسان الظالم لا يلتفت إلى ما تقدِّمه له من مزايا، وتدفعه أنانيته وجهله بواجبه تجاهها، فيرغب في المزيد، دون أن يلتفت إلى معاناتها، وقد عبر عن تلك المعاناة "جمال الدين بن خليفه" في قوله:

«ما في المدينة مرشد

ما في المدينة من يقيم جدارها

ما في المدينة من يؤمّن كنزها

ما في المدينة من يشيع سلامها

ما في المدينة من يلوّن صبحها

ما في المدينة من يوزّع بسمة»[2]

[1]- عاشور بوكلوه: كسوف النبض والأمنيات، دار أمواج، الجزائر، 2004، ص28.

[2]- جمال الدين بن خليفه: سحر، ص 15، 16.

يوحي التكرار في هذا المقطع الشعري بحجم المأساة التي تعرضت لها المدينة، التي هي رمز للوطن الذي ننتمي إليه، ولم يبق فيه إنسان مصلح، يحافظ عليه، فيقيم جداره، ويحفظ كنوزه، ويشيع السلام في ربوعه، كي تشرق شمسه وتزرع الابتسامة في قسمات أهله، ففي النهاية تحوّل هذا الوطن إلى مدينة مقهورة مظلومة، وصفها الشاعر بأنها «**صارت حطامَ مدينةٍ**»[1]، بسبب الظلم والفساد، والشاعر هنا يشير إلى ما يسمى العشريَّة السوداء التي مرت بها الجزائر، وما تعرضت له من تخريب الإرهاب.

2. المدينة الضائعة

في هذا الموقف ينظر الشاعر على المدينة على أنها ضحية سلوكات بشرية، لأن الإنسان هو المؤثر في المكان وهو الفاعل فيه، والعامل على تغيّره انطلاقا من ثقافته أو غاياته، وهنا تصبح المدينة أداة طيِّعة في يد الإنسان، يكيِّفها كيفما يشاء، ولم يجد الشاعر مفرًّا من طرح عدة تساؤلات في هذا النص قائلا:

« وأنا مازلت أسأل عن أصل

المدينة فينا...

مازلت أسأل عن قلب المدينة

من حاصره

من بدّل فيه الفصول...

من بدّل إيقاع الحب فيه؟

من أجل فيه الربيع؟»[2]

وبعد كل هذه التسؤلات عن سبب فساد المدينة وقسوتها، يلجأ الشاعر لأمِّه (التي لم تكنها المدينة)صارخا:

« قلب المدينة ضاع يا أمي

[1]- جمال الدين بن خليفه: سحر، ص16.

[2]- عاشور بوكلوة: كسوف النبض والأمنيات، ص ص29.27.

وضاع عمري في هواه» [1]

ثم نجدها في شعره شاكية مما تعانيه، لاجئة إليه محتمية به من قسوة الإنسان المتمدن، في قوله:

« آه يا صوتها

تجيء إليَّ تئِنُّ

تحنُّ لنبع بقلبي كواه الصَّقيعْ»[2]

يتخيل الشاعر مدينة أرهقها الإنسان، وغيّر وجهها، وحاصرها وبدّل طبيعة الحياة فيها، إنها مدينة ضائعة بين الأهواء والرغبات وأنانية هذا المتمدن المحترق بنهم المادة، غايته تحقيق طموحاته على حسابها، فلم تجد مفرًّا إلا الأنين والحنين إلى قلب يشعر بأنه يعاني مما تعانيه هي من برودة العلاقات الإنسانية.

3. المدينة المنفى

وتكون قصيدة أو فضاء من صنع الكاتب، تقسو فيه "المدينة" باعتبارها مكانا متخيلا، وقد يقسو عليها الإنسان فتنتهي إلى الضياع، فلا يجد فيها الشاعر بغيته، وقد يجد فيها مأوى له في منفاه الفني، فتتحول إلى فضاء رحب يسع هواجسه وانفعالاته؛ فأجمل ما في الشاعر أنه يذهب بخياله إلى اختراق العوالم المتباعدة ويوائم بينها، فتتماهى التجربة الإبداعية مع الرؤيا، وتصبح الكلمات مُدُنًا يأوي إليها الناس،كما في قول "عبد الكريم قذيفة":

« رائع يا سيدي الشاعر

أن تبني وتبني مدنا من كلمات

ثم تدعو الناس أن يأووا إليها

حين لا ملجأ يأويهم...وحين الأزمات»[1]

[1]- عاشور بوكلوة: كسوف النبض والأمنيات، ص134

[2]- المصدر نفسه، ص132.

هكذا يشيد الشاعر مدنه الفنية، هي منفاه الذي اختاره لنفسه، « مدنا من كلمات»، يلجأ إليها ويدعو الناس إلى اللجوء إليها وقت الشدة، إنه يؤسس لمدنية أخرى لا تشملها الجغرافيا، مدينة من صنع الخيال، تتجلى في الكلمات الجميلة، يبتدعها الشاعر حين تضيق به المدن، ويشعر تجاهها بالضجر يرحل صوب الكلمات بحثا عن منفى افتراضي تصنعه رؤاه الشعرية فيتحدث عن نفسه قائلا:

« إنني شاعر

يرتدي الرحلة

طلبا للتَّأسِّي

ويعانق شوك المدائن

علَّها تطلع من خرائبه

كلمات التجلِّي...»[2]

في قول "جمال رميلي" «**إنني شاعر**» إحساس بالتمييز والاختلاف، خاصة إذا كان مسافرا في الكلمات (مدنه المتخيلة)، طلبا للتأسي، يفتش عن فضاء للاستعاضة عن المعاناة التي يحياها معانقا قسوة المدائن.

4. المدينة الذكرى:

يدفع موقف الشاعر في المدينة إلى التساؤل والحيرة والبحث عن ملجأ أخير، يحتمي به الشاعر، فلا يجد بعد البحث عن الخلاص إلا ذاتَه مدينةً أخرى، هي منفاه الاضطراري هذه المرة،كما في تساؤلات "عبد الكريم قذيفة" في خاتمة قصيدة بعنوان "عن فتى هدمته طلقته الأخيرة" جاء فيها:

« إلى أي رِيفٍ سيتَّجه القلب؟

كل البراري محاصَرةٌ بالمدن

[1] – عبد الكريم قذيفة: نهر الغوايات، منشورات أرتستيك، الجزائر، 2007، ص50.

[2]– جمال رميلي: طلقة في وجه السديم، دار هومة، الجزائر، د ت، ص54.

وكل الصحاري هي الآن مثلك

تلهث باحثة عن وطن؟؟

إلى أين؟

لم يبق إلا اتجاهك نحوك

عمقاً...وذاكرةً....و.زمنْ»[1]

في المقاطع الشعرية السابقة كانت المدينة منفى، ثم أصبحت القصيدة أو الكلمات الشعرية هي المدينة المنفى، وفي هذا المقطع الأخير تمسي ذات الشاعر هي المدينة المنفى، بعد أن حاصرت المدن المتوحشة كل البراري، فلم يجد الشاعر مهرباً منها للبحث عن وطن يأويه، لكنه لا يجده إلا في نفسه، يكشفه قوله: «**لم يبق إلا اتجاهك نحوك**»، يبني فيها مقومات الإنسانية والتاريخ والحضارة، يبني فيها الوطن.

يوظف الشاعر المعاصر أسماء بعض المدن المغمورة، بديلا عن المدن التي سئموا العيش فيها لتوحُّشها، رغبة منهم في إقامة جسر مع الإنسانية والبراءة بالعودة إلى الماضي، إلى المدن التي تركوا فيها الرحمة والطيبة والصفاء والبراءة، فهذه الشاعرة "نصيرة محمدي"[2]، التي ختارت قدرها إلى جوار البحر، تبحث عن مكان تهرب إليه كي لا تموت "قهرا أو غرقا"، وليس لها سوى العودة إلى الماضي، إلى المدينة المنقذة من شقاء الحاضر، في قولها:

«**خذني إلى طفولة الأشياء**

لأتوحَّدَ وأصمتَ

احملني في عيونكَ البحريّة

لا تدعني أنتهي قهرا أوغرقا

[1] – عبد الكريم قذيفة: مرايا الظل، ص 52، 53.

[2] – نصيره محمدي: شاعرة جزائرية معاصرة من مواليد 1969.06.26 بمنطقة البيرين (ولاية الجلفة) اشتغلت في الصحافة والتدريس بالجامعة، عضو مؤسس لرابطة كتاب الاختلاف من مؤلفاتها: غجرية (2000)، وكأس سوداء (2002)، وروح النهرين(2007)، وسيرة كاتبة (2010)، ونسيان أبيض (2016). ـ ينظر العربي الجديد الموقع: alaraby.co.uk، ويوسف وغليسي: خطاب التأنيث، ص354 . 355.

ألثم هذه الشعلة

وأعدني بأسلاكك الحريرية

إلى دفء بيرين[1]...»[2]

"البيرين" هذا الفضاء المكاني المتشكل في ذاكرة الشاعرة التي غامرت صوت البحر، وحين أحست بالخوف من الضياع والتشرد، لجأت إلى المدينة، "الملاذ"، إذ « **تعترف الغجرية بخطيئتها، وتبدأ في التفكير، بطلب العفو من مسقط قلبها البري، من المكان الأول"بيرين"(...) "عفوك بيرين "!، ترددها– بصيغة التوجع (آه) أحيانا – أكثر من مرة، في طريق عودتها إلى"طفولة الأشياء"**»[3]، فهي ترجو ممن أخذها إلى مصدر "القهر والغرق" أن يعيدها إلى فضاء الذكرى حيث البراءة والسعادة والأمن.

لم تستطع الشاعرة الانفلات من الماضي بكل صوره المتخيَّلة: مدارج الطفولة، والسعادة، والدفء والحنان في "البيرين"، لأن «**للمكان قيمة كبيرة في حياة الشاعر خاصة المكان المرتبط بالذكرى، وهو مكان سيظل يعيش معه طوال حياته لأنه محفور في ذاكرته، ويجسد دواخله وتصوراته للوجود...إنه مكان يجدد أحلامه باستمرار ويشحنه بطاقة تخيلية**»[4]، وأغلب الشعراء المعاصرين ينحون هذا المنحنى في الخروج من الواقع المتأزم، بحثا عن فضاء متخيّلٍ بديلٍ، حتى وإن كان المكان المستحضَرُ أقربَ إلى المنفى من كونه ملجأً، ومفرا من وحشية الحاضر.

وفي قصيدة مطوَّلة عنوانها "الجنون" لـ "عبد الكريم قذيفة"، أهداها إلى صديقه الشاعر "عبد القادر مكاريا" يقول له فيها:

« وأن تتطلَّع نحو الذي قد مضى

والذي سوف يأتي تحاول ألَّا تراه...»[5]

---

[1]– البيرين– مدينة تقع بولاية الجلفة، ولدت بها الشاعرة الجزائرية نصيره محمدي.

[2]– نصيره محمدي: غجريه، 2000، ص ص 8-12، نقلا عن يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، ص 358.

[3]– يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، ص 359.

[4]– علي أيت أوشان: الذاكرة والصورة، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، 2005، ص 54.

[5]– عبد الكريم قذيفة: نهر الغوايات، ص28.

إلى أن يقول له:

« لك الآن ما تشتهي في "العيونْ" [1]

لك القبرات يُحَوِّمنَ حولك...

فاكتملْ في الجنونْ»[2]

يسافر "عبد الكريم قذيفة" متَّشحا بالآخر "عبد القادر مكاريا الشاعر"، لاشتراكهما في نفس المصير، فكل منهما غادر موطن الطفولة، وغامر ضاربا في الأرض، إلا أن الحظ لم يحالفه، وسئم وحشية الاغتراب، فاختار العودة إلى المنفى الذي غادره ذات يوم باحثا عن فضاءات للنجاح، ولم يبق له إلا أن يتطلع « **نحو الذي قد مضى**»، وأن يكون له الآن ما يشتهي في "العيون"، وفي نفس الوقت لعبد الكريم قذيفة ما يشتهي في "بوسعادة" التي عاد إليها بعد ما طوَّفَ في المدن المشتهاة وخيبت ظنه، ففضل "الاكتمال في الجنون" الذي يتمثل في عالم الكتابة، أوالالتفات وراءً في سيره إلى الأمام الذي سيحاول ألاَّ يراه.

5. المدينة البحر:

من الشعراء من يتخيل المدينة خضما يبحر فيه باعتباره رمزا للعطاء والسفر بعيدا، بحثا عن الخلاص من رتابة القرى والأرياف، وهدوء الحياة فيها، مثل عثمان لوصيف الذي صرح بعتابه لنفسه حين ترك المدينة والبحر بقوله: «**جبان من اعتزل البحر وعاد إلى هدهدات النخيل ليقبع مثل الأسير**»، عكس ما وجدناه في نص الشاعرة نصيرة محمدي التي رغبت في مغادرة المدينة حاضرة البحر، لتطلب من الطرف الآخر أن يعيدها إلى قريتها (البيرين)، لأنها تخشى أن تنتهي كما قالت: «**قهرا أو غرقا**»؛ وكذلك الشاعر "عبد الملك بومنجل" الذي تخيل المدينة فضاء مكانيًّا هو البحر، فخاطبها في قصيدة بعنوان: "وشربت جمرك يا مدينة"، يقول فيها:

«وقدمتُ من ريف العناء إليك، ألتمسُ السكينه..

[1] – (العيون): قرية الشاعر عبد القادر مكاريا (هامش نهر الغوايات، ص 37)، وعبد القادر مكاريا شاعر جزائري معاصر من أعماله الشعرية: أيتها الحمقاء، صدرت عن منشورات أرتستيك سنة 2007.

[2] – عبد الكريم قذيفة: نهر الغوايات، ص36.

ودخلتُ بحرك يا مدينه

ورأيتُ نحرك يستظل بكل زينه

ورأيتُني في غمرة الأمواج ترسو بي السفينه

ومضيتُ تبلعني،

وتصفعُ روحي الظمأى شوارعُك الحزينه!...»[1]

قدِم الشاعر من ريف العناء إلى المدينة لاجئا، من تعب الرتابة وقسوة الطبيعة، إلى الراحة النفسية والرخاء معجبا بالبهرج البراق والأضواء، لكنه حين دخل المدينة دخل البحر، ورست به سفينته هناك، حيث لا مكان للنجاة من الغرق، واكتشف أنها ابتلعته، ووجد أن السكينة التي كان يعتقد أنه سيجدها في المدينة، لم تكن إلا بحرا من الضياع والحيرة، ابتلعته وغرق في الصراع مع متطلباتها المادية.

لقد دخل الشاعر بحر المدينة باحثا عن السكينة، إلا أنه اكتشف أنها مدينة قاتلة، لا فرق بينها وبين السجن، إنها قبر فقَدَ فيه الشاعر العواطف والأحاسيس المرهفة، وفقد فيه الشعور بالجمال، الضجيج وقوالب الإسمنت والجدران والشوارع الحزينة.. كما قال، كلها مصدر لفقدان القيم التي جاء باحثا عنها، فهو في سجن كبير عبر عنه بكلمة "**الأسوار**" في عدة مواضع من القصيدة:

« طار الحمام إلى الحمام، تعانقا

وأنا وراء السور لم أشهد تعانقه ولم أسمع حنينَهْ /.../

وأنا وراء السور ألتمس الندى

فيردني عنه الجدار /.../

وأنا وراء السور منطفئ الحياة

أدافع عن دمي صخب المدينة!... »[2]

[1]- عبد الملك بومنجل: عناقيد الغضب، دار البدر الساطع للطباعة والنشر، الجزائر، 2016، ص43.

[2]- المصدر نفسه، ص44. 45.

هكذا وجد الشاعر "عبد الملك بومنجل" المدينة، خاب أمله في نيل السكينة التي قصدها من أجلها، وغرق في بحرها، تلهو به الأمواج، وإذا به يجد نفسه خلف سور من المادة والقسوة، يفصل بينه وبين الأشياء الجميلة والقيم النبيلة التي اختفت في صخب المدينة، يكاد يخسر فيها حياته شاعرا وإنسانا، ويتجلى ذلك في قوله:

« ورأيتني قد غاض فيَّ الشعرُ

وانكمشت خلايا الروح، راودها البوار..»[1]

لقد أفقدته المدينة الإحساس بالجمال وتذوقه، وتصلبت عواطفه فلم يعد تفيض بالشعر تعبيرا عما في ذاته، وغلبت المادية الوحشية على كل ما هو معنوي يرتفع بالإنسان إلى القيم الرفيعة والجمال، ومأساة الشاعر هنا أنه كان يراقب ذلك التحول بكل مرارة، ولا يستطيع أن يتخلص مما رسمته المدينة من بوار في حياته.

6. المدينة المرأة:

أصدر (عثمان لوصيف) مجموعة شعرية كاملة في شكل قصيدة واحدة بعنوان "غرداية" صرح فيها بلجوئه إلى هذه المدينة الصحراوية العريقة ـ حيث يسيطر البعد الديني على علاقات أهلها ـ باحثا عن الحب قائلا:

« ها ترامى بي الوجد حتى أتيتك

...

جئت من خارج الكون

من سَبْخَةٍ ميِّتَةٍ

...

آه !كلُّ الفضاءات سُدّت أمامي

فلا تبخلي...وامنحيني فضاءً جديدا...»[2]

[1]- عبد الملك بومنجل: عناقيد الغضب، ص45.

[2]- عثمان لوصيف: غرداية، دار هومة، الجزائر، 1995، ص14-15.

يبحث الشاعر عن مولد جديد في "غرداية" التي جاءها من خارج الكون، من الموت، من الحصار، آملا أن يجد فيها الفضاء الفسيح حيث يستطيع أن يحيا فيه الوجد، الذي لم يجده في غيرها من الأماكن، وجعل من غرداية امرأة توحَّد في حبِّها قائلا:

« آه غرداية المشتهى والغرام الدّفينْ

بالمحبة أسأل عينيك أن ترحماني

وأسأله أرحم الراحمينْ

آه..غرداية البدء والمنتهى!

ها أنا أتوحّد فيك بغاويتي»[1]

كل هذا الحب لـ "غرداية" لم يكن خاصا لها وحدها، فـ"عثمان لوصيف" شاعر مولع بالأماكن على اختلافها، فها هو يغني عشقا لـ"وهران"، هذه المدينة المختلفة عن "غرداية" في كل شيء، لقد سحره البحر في وهران، فأفرد لها قصيدة منها قوله:

« آه وهران

ساحلُك الذهبي تغازله الشمس

ومشينا يدًا في يد نزرع الرمل عشقا وعتقا

مشينا...وكانت فراشة قلبي ترفّ...[2]

...

قادم من كهوف الحماقات والموت

في زمن حجري،...

[1]- عثمان لوصيف: غرداية، ص31.

[2]- عثمان لوصيف: براءة، دار هومة، الجزائر،1997، ص49.

قادم من جحيم المدنْ...»[1]

إنه اللجوء إلى حضن المدينة الفاتنة، المدينة المرأة، اللجوء إلى الجمال والحب، هروبا من قساوة الأفكار البدائية ومدن القحط والجدب والحرمان، أماكن يعشش فيها التخلف والبدائية، في زمن تجاوزت فيه المدن الجذابة حدود السحر والفتون.

7. المدينة الغامضة:

رغم رغبة الشاعر في المغامرة صوب المدن الكبيرة، لاكتشاف المجهول فيها وتمتعه بمظاهر المدنية، إلا أنه سرعان ما يكتشف زيفها وخداعها وتبدلها، وضمها لجميع المتناقضات التي تجعلها فضاء مكانيا متخيلا متسما بالغموض، لا يستقر على حال، ومن النماذج المحتفية بهذه الصفة فيها قصيدة للشاعر "محمد الأخضر جويني" بعنوان "أريج عبير" كرر فيها كلمة المدينة للتأكيد على قسوتها بغموضها وتحولاتها واختلاف أحوالها، وحين تجني على البراءة "عبير" تختل الموازين فيها، وتتحول إلى مدينة غامضة، وفي ذلك يقول:

«خريف المدينة أضحى شتاء يغطي رذاذه حسن"عبيرْ"(...)

وخبز المدينة صار ترابا،، لهيبا يغط فتهوى القبورْ

أسائل سور المدينة عنها وعن صوتها، وأنين السريرْ

أسائل كل دروب المدينة عن وردة سحقتها الشرور»[2]

هكذا يتغيَّر كل شيء في المدينة، تختلف الفصول، وتفقد الأشياء ماهيتها ويكتنفها الغموض، فيضطر الشاعر إلى البحث عن اليقين، من خلال مساءلته لسور المدينة ودروبها عن البراءة التي انتزع منها الشّرُّ في المدينة الحياةَ، ونكّل بها ثم رماها في مكبٍّ للنفايات، وقد تفاعل الشاعر مع هذه الحادثة المأساوية بمدينته "تبسة"، فوجه خطابه للمدينة محملا إياها مسؤولية تلك الجريمة البشعة.

[1]- عثمان لوصيف: براءة، ص51.

[2]- محمد الأخضر جويني: بريق الكلمات، ص 37.36

8. الجسد باعتباره فضاء مكانيا

تجاوزت تجارب الشاعر المعاصر التفاعل مع الأمكنة المألوفة إلى أمكنة متخيلة، أمكنة افتراضية، فاتسعت دائرة خصوبة خياله إلى الانعتاق في فضاء الجسد وتوظيفه في صور متباينة، فـ«**الجسد في الشعر أكثر حضورا وحركية وجمالا وإيحاء، يتحرك في أفق الاحتمالات وكثرة التأويل والقدرة على الاختزال، إنه جسد الحالة؛ لذا يبقى في الشعر جسدا فنيا تأويليا ممكنا ومستحيلا في آن، جسدا تخييليا يصل إلى الأسطرة أحيانا**»[1]، إذا أخذ بعدا ميتافيزيقيا أو فلسفيا مرتبطا بالوجود أو التأثير السحري.

وبما أن الجسد يمثل فضاءً مكانيا دافعا للتشكيل الإبداعي في الفن عموما وفي الشعر خصوصا، فإن زوايا الرؤية تختلف في تشكيله من شاعر لآخر بحسب طبيعة الموضوع، حيث يتم توظيف الجسد الأنثوي في صور مختلفة.

ومن تلك النماذج المحتفية بهذا الفضاء المكاني المتخيل، يرسم الشاعر "علي مناصرية"[2] جسدا مستمدا من عناصر الطبيعة، كل عضو فيه هو جزء من هذا الوجود المادي الساحر حولنا، إلا أنه آثَرَ أن يشكِّل من خلاله فضاءً متخيلا جديدا، يمارس فيه رغباته الوجدانية والجنسية في قصيدة يقول فيها:

« أسافر في كوكب مظلم تراءى على كوكب مقمرِ

وفي ثغر صبح دجى ليله تبسَّم في عذبةِ الكوثرِ

وفي ربوة عربدت بالسنا بها الورد يحنو عى المرمرِ»[3]

يرحل الشاعر بمشاعره وبشهوته، فيتنقل في عالمٍ من عناصر الطبيعةِ، ما هو إلاّ جسد امراةٍ في خياله، غطى شعرها الفاحم جسدها الأبيض المتعري، دون أن يغفل عن تفاصيله الصغيرة الأخرى.

وللقارئ أن يتأول الصبح، والليل، والكوثر، والربوة المعربدة، والورد، والمرمر، ليشكِّل جسد المرأة الحقيقي خارج النص الشعري، ويبدو أن سفرَ الشاعر في تضاريس الجسد المتخيل سفرٌ جنسيٌ موغل في الشهوة، خاصة إذا تابع المتلقي معه الرحلة في قوله:

---

[1]- عبد الناصر هلال: خطاب الجسد في شعر الحداثة، ص14، الموقع wwwkotobarabio.com

[2]- علي مناصرية: شاعر جزائري معاصر، ولد سنة 1956 بتبسة، اشتغل بالتعليم ثم بالإدارة إلى أن حصل على التقاعد سنة 2016، من أعماله الشعرية: حنين إلى الزمن الأخضر 2002، وصلوات في محراب عقبة 2009.

[3]- علي مناصرية: صلوات في محراب عقبة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2009، ص28.

« هنالك أدعو رفاقَ فمي لتنهلَ من صفْوِهَا العبْقري

وأمشي على شاطئٍ مُقبِلٍ مُطِلٍّ على شاطئٍ مُدبرِ

أُطوِّفُ في المدِّ أنَّى أشَاءُ وفي الجَزْرِ أَمْضِي إلى قَدَري...»[1]

لقد رأى الشاعر في جسد هذه المرأة وليمةً مليئةً بالمتع، فأراد أن يروي ظمأَه وجوعَ جسدِه منها، باستعمال كلِّ الحواسِّ لإرضاء شهوته، عَوْدًا على بدءٍ، تتقاذفه الشُّطآن مطوِّفًا في متسع المد، ويعود ليغرق في نهمه كلما أعاده الجزر، ليبدأ الرحلة في فضاء الجسد من جديد.

قدرُ الشاعر أن يظلَّ أسير هذا الفضاء المشبوب بالرغبة لا يشبع ولا يرتوي، دون أن يصرِّح بطبيعة هذا الفضاء المحسوس حيث «**لم يصبح الجسد في ظل الوعي شيئا محددا بإطار ومساحة محدودة، بل إنه طاقة تفسيرية موحية، وجد فيه الشعراء ضالتهم بوصفه رمزا وثقافة، بوصفه مجتمعا وأرضا، بوصفه كونا وعالما، وبوصفه لغة ونصا وإبداعا**»[2]، فهو في مخيلة الشاعر جزء من الطبيعة، ومن الكون، لا وجود له في الحقيقة والواقع، إذ كيف لنا أن نتخيل معه في سفره مشيته « **على شاطئ مقبل مطل على شاطئ مدبر** »؟!

إذا وجد الشاعر "علي مناصرية"، في جسد المرأة فضاء مكانيا لإشباع الرغبة، وفي جسده أدوات هي رفاق فمه "لإطفاء نار الرغبة"، ووجد فيها الشاعر "محمد الأخضر جويني" مدينة للرغبة والذكرى والأمل المفقود، فإن "بوزيد حرزالله" وجد في جسد المرأة فضاء مكانيا للعبادة والتقرب من الله، ومصدرا للإلهام والإبداع، ويتجلى ذلك في قوله:

«كأني ما عرفت الله حتـى طوافي في معـــــابد معصميْكِ

ولم أذق السّكينة في صلاتي سوى حين اهتديتُ على يديْكِ

ففي عينيْك رتَّلتُ اِبتهالي وعـــــانقتُ النَّعيم براحتيْكِ

يظل العمر يكبرُ فيكِ دومًا لديَّ اللفظ والمعنى لديْكِ»[3]

[1] – علي مناصرية: صلوات في محراب عقبة، ص29، 30.

[2] – عبد الناصر هلال: خطاب الجسد في شعر الحداثة، ص 13.

[3] – بوزيد حرزالله: الإغارة، ص19.

فرحلة الشاعر في هذه الأبيات سَفَرٌ في أماكن مقدسة، ليس فيها سوى معرفة الله والطواف والمعابد والصلاة والاهتداء والتراتيل والابتهال، فجسد المرأة في "اعترافات" "بوزيد حرزالله"، بمثابة فضاء رحب تحفُّ به القداسة والسكينة والنعيم، وطوافه في أرجائه تعبدٌ وتقرُّبٌ، وإطفاء الرغبة والشهوة صلاة وابتهال في محراب معصميها ويديها وراحتيها.

لكل شاعر أسلوبه في تشكيل فضاء الجسد وجغرافيته، بخلاف قدرته على تخيله، « **فالجسد هو مكان ما لا يمكن إدراكه، إنه المكان الذي يجب ضمان السيطرة عليه**»[1]، لأنه غير ثابت وله القدرة على التفاعل والتأثير والتعبير والحركة والتغيير، «**فالجسد بناء رمزي وليس حقيقة في ذاتها. ومن هنا نشأ عدد لا يحصى من التصورات التي تسعى لإعطائه معنى**»[2]، وفهم كنهه، لأنه دون روح لا قيمة له، ومن ثم يصعب إدراكه وإعطاؤه معنى محددا على مستوى المعرفة، أما على مستوى الفن فهو رمز إبداعي، يتم توظيفه وفق رؤيا الشاعر أو المبدع.

يتساءل الشاعر "عبد الحميد شكيل" في قصيدة مطولة بعنوان "الجسد" عن معناه أو كنهه، فهو تارة «"**قبس النار**"، **وتارة " نخب الأسفار**"، **وأحيانا "يكون مطعونا بزهو الأناشيد**"، **و"يتلوى في محتدم القربى**"، "**الذي نحج إلى مناسكه**"...**و"يرتبك كلما رفرفت طيور الروح**"»[3]، وفي ذات النص يقول "عبد الحميد شكيل":

« **الجسد، وهو يتعرَّى**

بين عبق العطش، ونبع الارتواء.

يكون موصولا بهزج القصائد

التي انبجست بين الصلب

والرغائب، علها تجد المصدات»[4]

[1]- دافيد لوبرتون: أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، تر:محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط2 ،1997، ص09.

[2]- المرجع نفسه، ص9.

[3]- عبد الحميد شكيل: كتاب الأحوال، ص ص:25- 33.

[4] - المصدر نفسه، ص27.

رسم الشاعر لوحةً لهذا الجسد الذي لا تتجلى مفاتنه إلا إذا تعرَّى، بين ثنائيتي: العطش/ الإرواء، فيصبح مصدرا للإبداع والرغبة، لكنه لم يتوصل إلى إجابة تتضمن دلالة محددة أو مفهوما ثابتا للجسد، فلجأ إلى الغموض فاسحا للمتلقي مجالا واسعا للتأويل.

يحمِل الجسد في الشعر الصوفي بعدا روحيا، يرتقي من خلاله الشاعر إلى مقام الحال والتجلي الروحي، ذلك أن « **الجسد عند الصوفية يتحرك من ماديته وعجزه الفيزيقي إلى الروح، ويدخل في ثنائية دائمة الحركة، على اعتبار أن الجسد الخالص– عندهم– ينبغي خلعه من أجل الوصول، لذا يبقى التَّشَوُّقُ خارج ملذاته وشهواته..**»[1]، لهذا ينبغي أن يتم التعامل معه باعتباره رمزا ومعبرا إلى الروح التي هي مصدر الحياة والجمال فيه. ومن نماذج رمزية الجسد صوفيا قول "بوزيد حرز الله":

«جسد يتضور جوعا، ونهدان أوشكتا أن تطيرا

بأجنحة الشبق المترامي على ضفتين »[2]

فمن طبيعة هذا الجسد الرغبة إلى الآخر، ومهما كانت تفاصيله فإنه واصل بين ضفتين، لا يصل بينهما إلا الطيران بأجنحة الشبق، عند الانفلات من الوعي، ودخول الحال، والارتقاء بالتجلي، فحين يتعرى الجسد تنكشف الحجب، كما في قول "عثمان لوصيف":

«عندما يتلألأ جسمك

في غسق الليل

تبدو السموات مشوبة عارية»[3]

بينما يتحول الجسد عند الشاعر "محمد الأخضر جويني" إلى مدينة مشبعة بالرغبة والفتون، يستحضر من خلالها الذكريات والأمنيات الجميلة في قوله:

« في أزقة هذا الجسد،

[1] – عبد الناصر هلال: خطاب الجسد في شعر الحداثة، ص36.

[2] – بوزيد حرزالله: الإغارة، ص 134

[3] – عثمان لوصيف: قالت الوردة، دار هومه، الجزائر، 2000، ص 57

تنمو لذة الذكرى،

تخضر الأماني،

ويختصر الأمد»[1]

فالجسد مدينة يتوه الشاعر في أزقتها، باحثا عن معالم تعيد إليه الماضي، كي يعيش حاضره سعيدا ويستقبل الآتي وهو يحمل في ذاته بذرة الأمل، مستعجلا تحقيقه لتلك الأماني باختصاره للأمد، ولسي للزمن فحسب.

IV. تشكيل الفضاء الأسطوري

اكتشف الإنسان الأول الأسطورة وهو يحاول فهم الطبيعة من حوله، واكتشاف خبايا الكون في تأمله لما يحدث من ظواهر، تبدو له غريبة ومثيرة للانتباه ودافعة إلى التفكير، ولذلك فـ« **إن تعريف الأسطورة مسألة في غاية الدقة، ذلك أنها أول نشاط مارسه الإنسان في البدء، بدء معارفه على الأرض، وبدء تغريبته في الوجود، إنها موغلة في القدم، ضاربة بجذورها في ما قبل التاريخ. لذلك فإن تعريفها يتطلب من الدارس أن يتمثل كيفية حضور الإنسان الأول /.../ لأنها جاءت بمثابة الصدى المباشر لنوعية إقامة ذلك الإنسان في الكون**»[2]، فهي تعبير عن تجربة إنسانية واعية إلى جانب كونها مرحلة أولى في التفكير واستعمال الفكر والخيال لتشكيل فضاء سردي يجسد تجربة ذلك الإنسان البدائية.

وإذا كان تعريف الأسطورة يحتاج إلى دراسة طبيعة فكر الإنسان القديم، والظروف المختلفة المحيطة، التي مكنته من ابتكار الأساطير، فإننا «**عندما نسأل القاموس، من المفترض أن يجيبنا بأن الأساطير إنما هي القصص التي تدور أحداثها حول الآلهة**»[3]، لأن عدم قدرة ذلك الإنسان على إيجاد تفسير منطقي ألجأه إلى الميتافيزيا، إلى ما وراء الطبيعة ليجد لذلك العجز مسوغا روحيا، وبالتالي فهي«**سرد تقليدي يرتبط عادة بالمعتقد الديني والطقوس الدينية، يعبر عن مظهر نموذجي للكيفية التي تكون عليها الأشياء ويبررها**»[4]،

[1] – محمد الأخضر جويني: بريق الكلمات، ص 50

[2] – محمد لطفي اليوسفي: المتاهات والتلاشي في الشعر والنقد، دار سراس للنشر، تونس، 1992، ص132

[3] – جوزيف كامبل: قوة الأساطير، تر: حسن صقر، دار الكلمة، دمشق، 1989، ص48.

[4] – جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، دار ميريدت للنشر، القاهرة، 2003، ص119.

إلا أنها ارتبطت في الموروث الثقافي العربي القديم بالأباطيل والأكاذيب والأحاديث التي لا أصل لها، وهي نظرة تكشف عن بساطة التفكير الفلسفي والأسطوري آنذلك رغم وجود خرافات كثيرة في ذلك الموروث.

وتمثل الأسطورة رافدا فنيا يكشف عن قدرات الأقدمين الفكرية والخيالية وتبين عن معتقداتهم بإضاءة الجانب الروحي في حياتهم، ولهذا فإن «**الأسطورة تروي تاريخا مقدسا، تروي حدثا جرى في الزمن البدئي، الزمن الخيالي، هو زمن البدايات، بعبارة أخرى، تحكي لنا الأسطورة كيف جاءت حقيقة ما في الوجود، بفضل مآثر اجترحتها الكائنات العليا**»[1]، ولهذا ارتبطت جل أحداثها بالآلهة وبثنائيات الصراع بين الخير والشر، والجزاء والعقاب، ومع ذلك لم تخل من مظاهر أخرى مثل الصراع من أجل البقاء والاحتفاء بالأبطال والرغبة في القدرة على الفعل والتغيير.

لارتباط الأسطورة بذات الإنسان أثر كبير في استمرار وجودها خاصة في علاقتها بالشعر، حيث نجد «**أن الأسطورة هي الاصطلاح المفضل في النقد الحديث، وهي تشير إلى، وتحوم على حقل هام من المعاني، يشترك فيه الديانة والفولكلور وعلم الإنسان وعلم الاجتماع، والتحليل النفسي والفنون الجميلة**»[2]، وهذا الانفتاح على الفنون والعلوم الاجتماعية والإنسانية الذي منحها البقاء والاستمرار في صور مختلفة ومتجددة مرتبطة بحياة الإنسان في جميع العصور، «**فالأساطير ليست مجرد حكايات وهمية جميلة يعاد سردها على سبيل التسلية والترف، بل هي محاولات حاسمة كل التناقضات الأساسية، بل المريرة في الوجود الإنساني**»[3] إلى يومنا هذا، لذلك يتم استدعاؤها كلما كانت الحاجة ملحة لإعادة توظيفها من جديد.

تكمن أهمية الأسطورة في عنصر الخيال والقداسة؛ وقد تعددت أسباب وغايات استحضارها في الشعر الحديث والمعاصر، باختلاف الرؤى والمواقف، ومن ثم «**جاء الشاعر الحديث فحاول أن يعيد للأساطير طاقتها الخارقة تلك، وقدراتها غير الطبيعية التي فقدتها في عصر العلم، وذلك عن طريق بعث أبطالها ليجسد من خلالهم أفكاره ومشاعره التي تجد في هؤلاء الأبطال صورتها المثلى**»[4]، التي أوشكت أن تختفي، نتيجة لتغلب المادة من جهة وغلبة العقل من جهة ثانية، وميل الإنسان الحديث إلى الاكتشاف العلمي المؤسس معرفيا.

---

[1] – بوجمعه بوبعيو:حضور الرؤيا واختفاء المتن، دار المعارف، عنابة، الجزائر، 2006، ص24.

[2] – رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ص198

[3] – عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1996، ص56.

[4] – علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية، ص176.

يَعُدُّ بعض النقاد أن اعتماد الشاعر المعاصر على الأسطورة ربطا للمحاضر بالماضي برؤيا مختلفة لإثراء التجربة الإبداعية، «**لذا فإن توظيفه للأسطورة أو لبعض الرموز والدلالات الأسطورية تعد من الآليات التي قد يستغنى عنها في عملية التشكيل الشعري، ومعنى ذلك أن الأسطورة ليست غاية في حد ذاتها، وإنما هي ــ في بعض مناحيها ــ آلية من الآليات التي يلجأ إليها الشاعر للتعبير عن بعض مستلزماته المعاصرة**»[1]، فهي وسيلة للتعبير يوظفها الشاعر ليعبر بها، ويتطلب توظيفها تقانات فنية خاصة، حتى تكون عاضدة للمعنى وإلا كان استعمالها «**وصفا للأساطير أو مجرد اهتداء بها واقتفاء لأثرها، وسير على خطاها لا يدرك حاجته: أي فتح مجراه الخاص**»[2]، فيفقد النص قيمته الفنية ويكون توظيفها تصنعا وعبثا، لا يؤدي إلى غاية سوى مراوغة المتلقي، ومحاولة إيهامه بوجود علاقة بين التجربة وما ألجأ الشاعر إلى توظيف الأسطورة.

يعتبر توظيف الأسطورة في الشعر المعاصر ـ إضافة إلى اللجوء إليها ـ ضرورة فنية في تشكيل الفضاء المتخيل في النص سواء كان ذلك لجوءًا إبداعيا أم تعبيرا عن الواقع، «**وقد وظف شعراء التجديد الأسطورة بصورة مكثفة للتعبير عن مواقفهم الآنية وصراعهم الوجودي، فنرى ثمة اقتباسات لأساطير يونانية: كسيزيف، وبروموتيوس وأدونيس وفينوس، وبابلية: كتموز وعشتار، وعربية كالسندباد وشهريار، وعبرية كغدرا والمسيح ويهوذا، حيث أصبح النموذج الأسطوري خير قالب لصب فكرة صور الصراع الإنساني**»[3]، حيث استعمل هذه الرموز الأسطورية أقنعة للتعبير بها عن مواقفه السياسية، وفي تفاعله مع الأحداث التاريخية، وعلاقته المتأزمة مع الواقع.

لقد اكتشف الإنسان القديم الأسطورة وهو يمارس الحياة والطقوس، ووظفها للتعبير عن وجوده، «**أما الشاعر فإنه بعد فعله ذلك، يكون قد انتشل نفسه من العادة، وعاوده الحنين إلى التورط في ضنى الكتابة من جديد، والتوغل في مدارات الرعب، لأن الشاعر إنما يحيا مفتونا بالمجهول، يحن إليه، ويتحرَّق عليه دائما**»[4]، ومن ثم، فإن الأسطورة ـ في علاقتها بالشعر المعاصر ـ ليست مجرد إثراء للإبداع الفني أو لجوءًا للماضي وربطه بالحاضر أو للتعبير بها عن موقف معين فحسب، إنما هي رغبة في التجاوز ورؤية

[1] – بوجمعة بوبعيو: حضور الرؤيا واختفاء المتن، ص18.

[2] – محمد لطفي اليوسفي: المتاهات والتلاشي، ص95.

[3] – نانسي إبراهيم: التعالق النصي، دار رؤيه، القاهرة، 2014، ص264.

[4] – المرجع السابق، ص101.

الكون [1]، ومن ثم كان وجودها في الشعر المعاصر احتماءً بعنصر فني، يمنح القصيدة ألقها وحيويتها وانفتاحها على التاريخ والحضارة والفلسفة والموروث الثقافي الإنساني الموغل في القدم.

وتجربة الشاعر الجزائري الإبداعية لا تختلف عن تجارب الشعراء العرب المعاصرين، لأن المعين الثقافي يكاد يكون واحدا، لاستنادهم إلى نفس الأساطير في إثراء التجربة الإبداعية، وإن كان استحضارها لا يعدو أن يكون استدعاء لرمز أسطوري مثل سيزيف أو بروموثيوس أوجلجامش أو طائر الفينيق بصور متفاوتة في الحضور، كما أن بعضهم لم تسعفه تجربته في الاستناد إلى توظيف أسطورة في شعره لأسباب ثقافية.

من النماذج الشعرية التي احتفت بكلمة الأسطورة ديوان "أساطير المنفى" للشاعر "مصطفى صوالح محمد" إذ يوهم في البدء أن المجموعة الشعرية تزخر بالأساطير سواء كانت مستحضرة أو مبتدعة، إلا أن الشاعر لم يشر إلى ذلك داخل المتن، ليكتشف القارئ في الأخير أن "أساطير المنفى" هي قصائد المجموعة الشعرية التي اشتمل عليها الديوان ليس إلا؛ أما الشاعر "عادل صياد" فيصنع أسطورته الخاصة في ديوانه "أشهيان"، الذي اشتمل من بين نصوصه على قصيدة تحمل نفس العنوان، قسمها إلى جزأين هما باب الزفرة وباب التيجان، وفي رحلة البحث عن كنه "أشهيان" يكتشف القارئ أنه يتعامل مع كائن أسطوري، فهو مرة ذكر، ومرة أنثى، ومرة أخرى إلهاً أو آلهة، أو شيئا آخر لا تُعرَفُ ماهيتُه.

وبدخول عالم الأسطورة في الشعر الجزائري المعاصر يتضح أن استدعاء الفضاء الأسطوري يختلف من شاعر إلى آخر باختلاف المستوى الثقافي أو باختلاف عمق التجربة الإبداعية، رغم تناولهم لنفس الرموز الأسطورية كطائر الفنيق وسيزيف وفينوس"عشتار"، أو ابتكار رموز أسطورية خاصة.

في قصيدة "القيامة" يجعل الشاعر "عثمان لوصيف" من نفسه طائر الفينيق، إنه "عثمان" الإنسان المحترق في هذه الحياة بالمعاناة الاجتماعية، الإنسان المتمرد المنتفض الثائر على واقعه وأحزانه قائلا:

« يتمرّد عثمانُ

هذا الهزار النَّزِقْ

ينتفضُ...

[1] – يرى محمد لطفي اليوسفي أن عودة الشاعر للأسطورة تعد « رد فعل مواجهة تعلن عن نفسها كونها رؤية للكون» ينظر: المتاهات والتلاشيي، ص101، بينما هي عند بوبعيو "قضية فنية بحثية" ينظر حضور الرؤيا واختفاء المتن ص 36، وهي عند عبد الفتاح محمد أحمد ملاذ للشاعر ليصور تجربته تصويرا أسطوريا حتى يهبها شكلها الفني » – ينظر كتابه المنهج الأسطوري في تفسيير الشعر الجاهلي، دار المناهل، بيروت 1987، ص20.

ينهض من قبره...ينعتقْ

يقهر الموتَ منتصرًا... »[1]

يتداخل الإنسان والشاعر، ويتحول إلى طائر الفينيق "هذا الهزار النزق"، يصبح ذا قوة أسطورية رفضا للسكينة والركود، ليقهر الموت المعنوي في الحياة، ويولد من الرماد ليبعث من جديد، يمتلك قوى خارقة تدفعه إلى تحقيق الحياة الفضلى والفاعلية الحقيقية فيها، ويتابع "عثمان":

« يتوحَّد بالبرق والرعدِ

يطوي المدى بيدٍ

وبأخرى يشقُّ نفقْ

في صحارَى الرماد

ويُدلجُ...يُدلجُ نحو الفلقْ..»[2]

هكذا يجعل الشاعر من نفسه كائنا أسطوريا في هذه التجربة الذاتية، التي يتداخل فيها الواقع مع الخيال ويتماهى الشاعر فيها مع التراث الإنساني، ليستمد منه القوى الخارقة، كي يتمكن من تغيير واقعه المأساوي الذي لا يمكن تغييره إلا في عالم الخيال، واكتساب قوة لا يمكن للإنسان العادي الاتصاف بها؛ وحين يتم له ذلك، سيقول:

«آه...يا هذه الأرض!

كوني له سدةً

ثم غني لمعجزةِ البعثِ

واحتفلي بفتاك النَّبِيِّ

[1]- عثمان لوصيف: المتغابي، ص18.

[2]- المصدر نفسه، ص18.

وصوفيِّكِ المحترقْ »[1]

وفي تجربة مماثلة يستحضر الشاعر "نور الدين درويش" أسطورة الفينيق أو طائر (العنقاء) للتعبير عن صراعه في الحياة، وتحديه للموت قائلا لعدوٍّ مفترضٍ:

« أطلق النار

إقرأ على جسدي آية البطش

واشفِ غليلك يا سيدي بالكحول

ولكنني صرت عنقاء...

أولد من رحم الموت

فأقرأ على جسدي آية الخلد

وأقرع على نخب الانبعاث الطبول »[2]

هكذا يحقق هذا الكائن الأسطوري البقاء، فهو يتحدى عدوا قاتلا، لأنه يدرك أنه سينبعث ويولد من رحم الموت، وتنهزم آية البطش أمام آية الخلود، ويتابع تحديه للموت:

« تمزقت أكثر من مرة

من أكثر من مرة

كان موتي بطيئا بطيئا

ومثلي أنا لا يزول »[3]

[1] – عثمان لوصيف: المتغابي، ص18، 19.

[2] – نور الدين درويش: مسافات، ص47، 48.

[3] – المصدر نفسه، ص18.

يكشف الشاعر عن فضاعة معاناته المستمرة في تحديه للزوال، فقد كان موته متكررا وبطيئا، ملازما له في بعثه وفي موته وفي احتضاره، فهو "الحي/الميت" ومع ذلك يقول: "ومثلي أنا لايزول".

ويستدعي الشاعر "محمد الأخضر جويني" أسطورة طائر "الفينيق" ولكن بأسلوب مختلف، إذ يستعيض بدل الكشف عنها بإخفاء عناصرها بين ثنايا المعنى، ويصور مشهدا مماثلا لعملية البعث في قوله:

«يحلم بالنصر يحتضر...

ينقش لونه في عمق بردته...

يحترق

يخترق مواجعه...

وينتصر»[1]

تبيِّن الأفعال المتتالية في المقطع الشعري ميلاد حياة جديدة: (يحلم، يحتضر، يحترق، يخترق، ينتصر)، فالاحتضار بعد الحلم بداية للموت الذي يتم في الاحتراق، لكنه يخترق مواجعه، وينبعث من الاحتراق لينتصر في انبعاثه، ويحقق الحلم الذي مات من أجله.

وطلب الموت تحقيقا للانتصار «**هذا ما يتمناه الشاعر، وهذا ما يصبو إليه: الموت طلبا للانبعاث، مثل طائر الفينيق أو تموز أو المسيح، هذا ما يفسر إذن، اللجوء إلى أشكال وصيغ مختلفة، أسطوريَّة وغيرها، للتجدد. الشاعر لا يطلب الموت من أجل الموت، بل من أجل حياة جديدة، يصبو إلى الموت أملا في حياة أخرى، غير هذه الحياة**»[2]، وهذا ما يذهب إليه الشاعر "محمد الأخضر جويني" في صراعه مع ذاته، فهو يريد أن يحرق "أناه" لينتقم منها:

« فسأنتفض...وأحاول أن أنتقم

من أناي...

علِّي أسقطه في لجة العدم...

[1] – محمد الأخضر جويني: اختصر الزمن، دار الأمل، الجزائر، 2006، ص26.

[2] – شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص140.

علِّي أحرقه بآلام الجرح..

لعل رمادي ينشره...

ويجعله فتاتا وشظايا...

وأكون عندئذ: انتصرت على

أناي،،»[1]

إنه يريد أن يُمِيتَ هذه الأنا المتخاذلة فيه حرقا، لعله يبعث من رمادها إنسانا آخر، ينهض من العدم كي يبدأ رحلته في حياة جديدة، بعيدا عن حياة المهانة والاستكانة والخذلان.

يظل الانبعاث من الرماد السمة الغالبة في استدعاء أسطورة الفينيق في الشعر الجزائري المعاصر، إلى درجة تكاد تكون مختصرة في بعض العناصر الأسطورية، حيث يكتفي الشاعر بإشارة هامسة موحية بوجود روح الأسطورة بين السطور، ومثال ذلك قول الشاعر "عبد الحميد شكيل":

«جف الماء

واستوى التَّنور

وتلاشت جزر الأقيانوس !

(...)

يا ظل الشجر الناهض من رماد الموت...»[2]

فالشاعر هنا لم يكشف عن الأسطورة عن طريق الرمز أو عن طريق السرد، كما يتضح في المقطع، واكتفى باستدعاء ما يوحي بأسطورة الطوفان والبعث في آن واحد، لأن استواء التنور (الدّال على الإعداد للحرق)، وظل الشجر (الدّال على الحياة) الناهض من رماد الموت، تدل جميعها متصلة على إعادة البعث والنهوض من الرماد بعد الاحتراق.

[1] – محمد الأخضر جويني: اختصر الزمن، ص55.

[2] – عبد الحميد شكيل: مراثي الماء، وزارة الثقافة، الجزائر،2007، ص20.

توجد الكثير من الإشارات الإيحائية المماثلة لما سبق ذكره من المقاطع الشعرية الدالة على حضور أسطورة البعث في الشعر الجزائري المعاصر، مندسَّة في الإيحاء بكلِّ انبعاثٍ للحياةِ من الرمادِ، كقول "عبد الله العشي":

«لم يكن غائبا

كان يسكن ظلَّ الرماد

وينفخ في جمره المستترْ »[1]

في هذه السطور توحي كلمات: الغياب، الرماد، الجمر، بسريان روح أسطورة الفينيق في النص، فالشاعر موجود يمارس حقه في الحضور داخل الاحتراق، إلا أنه لم يحترق تماما، فهو مقيم في ظل الرماد يبعث الحياة فيه، وقد غيَّر الشاعر من طبيعة عناصر الأسطورة وأبعادها المألوفة، بل في طبيعة الأسطورة ذاتها، إذ تحول إلى عنصر مساعد على الاحتراق بدلا من احتراقه هو، ثم ينهض من رماده مجددا، ذلك أن « **الشاعر العربي الحديث لم يعد يتصرف بقدر من الحرية مع مادة شعرية أو أسطورية سابقة على محاولته الشعرية وحسب بل بات يصوغ هذه المادة صياغة حرة، لدرجة أنه كان يبدل معانيها أحيانا**»[2]؛ وتُعَدُّ أسطورة الفينيق أكثر الأساطير حضورا في الشعر الجزائري المعاصر لأسباب اجتماعية ونفسية، لأن الشاعر يعيش صراعا متجددا مع ذاته داخليا، وصراعا خارجيا مع المجتمع ثقافيا وسياسيا وفكريا وإبداعيا، ووجد في احتراق طائر الفينيق وانبعاثه وسيلة للتعبير عن معاناته تلك.

وقد تأتي الأسطورة خفية ومشعة في آن واحد، لا تتجلى ملامحها في النص إلا إذا كان المتلقي مشبعا بخلفية معرفية تمكنه من الإمسا ك بها في ثنايا النص،كما في قول الشاعرة "لطيفة حساني":

« من ركامات رمادي أتجلى

كم يحاكيني هرائي

لست أدري هل نسيج الوهم

[1] – عبد الله العشي: صحوة الغيم، دار فضاءات للنشر، الجزائر، 2014، ص61.

[2] – شريل داغر: الشعرية العربية الحديثة، ص137.

أم أنشودة تبكي بكائي»[1]

يعتقد المتلقي ـ أولا ـ أن الشاعرة تتحدث عن علاقة ما تكتبه من شعر بأحاسيسها وتجاربها في الحياة، والأمر كذلك، لأن الدلالة العامة للأبيات ترتكز إلى ألفاظ معبرة عن علاقة الإبداع بالمبدع، وهي: رمادي، هرائي، نسيج الوهم، وأنشودة، تعضدها الأفعال الواردة في السطور الشعرية، وهي: يحاكيني، أتجلى، وتبكي؛ وقد يعتقد المتلقي– ثانيا– أن الشاعرة استندت إلى الرمزية في التعبير عن علاقتها بما تكتب، ويتجلى ذلك في رمز "الرماد"، بينما تكشف القراءة ـ ثالثا ـ عن كمون أسطورة الانبعاث في السطر الأول من القصيدة: «**من ركامات رمادي أتجلى**»، فهي تعود إلى الحياة بعد الاحتراق، كطائر الفينيق، لتخوض تجربة إبداعية أخرى، تعبِّر عن دواخلها، حتى وإن كان هراءً أو وَهمًا أو بكاءً.

أما الأسطورة الثانية التي استند إليها الشعراء لإثراء تجاربهم الإبداعية، هي أسطورة (فينوس أو عشتار)[2]، آلهة الحب والجمال، لارتباطها الوثيق بجمال الشعر وأهواء الشعراء واحتراقهم في الحب على اختلاف مداراته.

ولـ "عثمان لوصيف" قصيدة عنوانها، "فينوس"، بث فيها عذاباته بالقصيدة، متخذا مجاهيل فكر وخيال الإنسان القديم، ليعيش إحساسه بالجمال وتعلقه به وذوبانه في حب "القصيدة" التي رفعها إلى مقام آلهة الحب والجمال، ويصنع منها أسطورة حاضره في قوله:

«آه...عروس الشاعر المتصوف!

أيقونة النار التي تاهت بها عيناك

يا أسطورتي بين الورى!

صهرت مواجعها يدي

وأنا أخوِّض في نجيع الأحرف.»[3]

[1] – لطيفة حساني: شهقة السنديان، ص83.

[2]– فينوس: آلهة رومانية عُبدَت في روما، وادعى يوليوس قيصر أنه من أحفادها عن طريق البطل " أنياس"، وبعد انتصاره في الحرب الأهلية خصص لها معبدا ضخما في عام 49 قبل الميلاد؛ ويبقى عملها السابق غامضا ماعدا علاقتها بالحدائق، وعرفت باسم أفروديت (عند الإغريق) في القرن الثالث قبل الميلاد، واعتبرها الرومان مرادفة لآلهة الحب أفروديت. ـ ينظر آرثر كورتل: قاموس أساطير العالم، تر: سهى الطريحي، دار نينوي، دمشق، 2010، ص165.

[3]– عثمان لوصيف: أبجديات، ص 43.42

إن هذه المعبودة التي غادرت الشاعر واختفت، وهو يستعطفها أن تعود إليه فتأتلق في صدره، وينثرها عبر الحروف والكلمات، هي "القصيدة" أسطورة الحب والجمال عند الشاعر المتصوف، وهو يناديها متأوها:

«أواه !

يا معبودة الشعراء

يا فينوس هذا العاشق المتطرف!

حتى متى...لا ترحمين القلب؟

عودي!

واكشفي عن وجهك القدسي

لا...لا تختفي »[1]

فآلهة الحب "معبودة الشعراء" عند "عثمان لوصيف" ليست فينوس آلهة الحب عند الإغريق، وإنما هي القصيدة التي هجرته، فهو يعاني البعد والحب الأسطوري؛ أما الشاعر "عبد الحليم مخالفه" فيستحضر الآلهة عشتار (فينوس)، ليحملها هو الآخر عمق تجربته الإبداعية، ويلبسها ثوبا غير ثوبها الأسطوري، ويمنحها فضاءً دلاليا جديدا، فعشتار[2] عنده شيء آخر غير عشتار الأسطورة، في قوله:

«لم تولدي

ـــ كما يظن بعضهم ـــ

من زبد البحار...!

لم تهطلي من غيمة

---

[1]- عثمان لوصيف: أبجديات، ص43.

[2]- عشتار: آلهة الحب والجمال والتضحية عند البابليين، وتقابلها فينوس عند الرومان، وهي أفروديت عند الإغريق وفينوس (عشتار) « يقال إنها ولدت من زبد البحر الذي سقطت فيه الأعضاء الموروثة من جسد أورانوس، وهي ربة الإخصاب بسائر أنواعه (...) وربة الحب ومسراته والزواج (...) وربة الجمال التي تهب البشر جمال الجسد وفتنته، وتسبي العقل »- ينظر أمين سلامة: معجم الإعلام في الأساطير اليونانية، مؤسسة العروبة للطباعة، مصر، ط2، 1988، ص 244، 245.

شديدة البياض يا صغيرتي...

لم تطلعي

من رحم الأصداف والمحار...!»[1]

فهو ينفي عن عشتار التي استحضرها بتاريخها وخصائصها الأسطورية التي تميزت بها في معتقدات جميع الشعوب، إنه يصنع عشتاره الخاصة به:

« لكنك،

خرجت من أناملي...

ـ حافية ـ

في لحظة انبهاري»[2]

قد تكون عشتار الشاعر هي "**القصيدة**" التي خرجت من بين أنامله في لحظة انهيار، وبالتالي يتفق مع الشاعر "عثمان لوصيف" في توظيفه الخيال الأسطوري المتعلق بالحب والجمال واختزاله في "الشعر"، وقد تكون عشتار الشاعر امرأة ألهمته الكتابة، فقال لها:

«خرجت من قصائدي

طلعت للوجود من أشعاري

طلعت من مدامعي...

ولدت

كالعنقاء من دماري...»[3]

[1]- عبد الحليم مخالفه: صحوة شهريار، ص 99، 100.

[2]- المصدر نفسه، ص100.

[3]- المصدر نفسه، ص100،101

هي عشتار أخرى، من صنع الشاعر ولدت في حروف قصائده، طلعت من أحزانه واحتراقه كالعنقاء، هي عشتار حاضره سواء كانت امرأة أو قصيدة أو فكرة أو وطنا، إنها له بمفرده لا يشاركه فيها غيره، وقد ختم القصيدة بتصريح يكشف فيه عن هذه الآلهة الخاصة به قائلا:

«لهم إذن عشتارهم

ولي أنا ـ يا فتنتي ـ عشتاري»[1]

كان اللجوء إلى الفضاء الأسطوري في هذه القصيدة "عشتار" مجرد ملاذ بحضور القيمة الفنية في النص، فالشاعر لم يتوغل في الأسطورة والإفضاء بأبعادها، لأنه أراد أن يبرز من خلال "عشتار" التي يعتقد الجميع بأنها آلهة للحب والجمال القيمة الإنسانية والاجتماعية لعشتاره الخاصة به، وأن يستغل طاقة العنصر الأسطوري فنيا.

في قصيدة عنواها "الرمز" يستحضر الشاعر "جمال الدين بن خليفه" أسطورة "سيزيف"[2]، ليحاوره ويستدعي في نفس القصيدة أسماء شخصيات تاريخية، طلبا للنجدة والنصح ولجوءًا للشكوى والتذمر مما يحدث في الجزائر، فيقول:

«جاءني "سيزيف"يسرع،

قال:هيا

هذه تذكرةٌ...هيا نسافرْ

فتعجبتُ....نصحتُه: لا تغامرْ.

في زمانٍ...من محيطٍ لخليجٍ جوُّهُ عمقُ المخاطرْ...»[3]

[1]- عبد الحليم مخالفه: صحوة شهريار، ص 101

[2]- سيزيف: « أحذق البشر كما يقول الإغريق القدامى، ولقد عوقب لحذاقته بأن يعمل بلا نهاية ولا توقف في العالم السفلي إلى الأبدية، إذ حكمت عليه الآلهة بأن يرجع مرمرة إلى قمة تل ثم تسقط قبل وصولها القمة...» - ينظر آرثر كورتل: قاموس أساطير العالم، ص164.

[3] - جمال الدين بن خليفة: سحر، ص70.

ويبدو من خلال النص أن "سيزيف" هو المواطن الجزائري المعذب، الذي يعيش وضعا مأساويا في العشرية السوداء، وكأنما حل به عقاب من الله كما حل العقاب من الآلهة على"سيزيف"، التي عاقبته بحمل الصخرة إلى المرتفع؛ لكن "سيزيف الجزائري" لم يحتمل المعاناة، فجاء بتذكرة للهجرة من الوطن بعيدا عن شبح القتل والنهب والإرهاب، فيجيبه الشاعر بالرفض وينصحه بالبقاء، إذ ليس هناك مكان آمن في العالم؛ ورغم إصرار "سيزيف"على الهجرة فالشاعر مُصِرٌّ على البقاء داخل الوطن، قائلا:

«**فأجبته:**

قد علمت ـــ إن بقيت ـــ سأذوق المرَّ حتمًا

سأحاصرْ

سأقاومْ.... ولهذا لن أسافر

فأنا بذْر "محمد"

إنني كلي: دمي...لحمي...وعظمي للجزائرْ

إنني أهوى الجزائرْ»[1]

وفي الأخير يفضل الشاعر البقاء في الوطن رغم كل المرارات والحصار والقمع، فواجبه يحتِّم عليه المقاومة في سبيل المحافظة على وطنه.

وقد تبين مما سبق أن الشعراء يميلون إلى استخدام المتخيل الأسطوري لما فيه من محمولات رمزية، « **لأننا نستطيع أن نماثل الحياة النفسية كلها بما هو خيالي منذ أن تتخلص من الإحساس المباشر، ويكون الفكر بكليته مدمجا بالوظيفة الرمزية** »[2] للأسطورة، لأنها تمثل تجربة إنسانية مشتركة، يلوذ بها الشاعر لتشكيل فضاء مبتدع، يبعدُه عن سطوة الحاضر.

من الشعراء الجزائريين المعاصريين من لم يجد في المتخيل الأسطوري الموروث فضاء لاحتواء تجربته الإبداعية، ويجسِّد عبرها رؤياه النفسية والفكرية، فجعل من نفسه رمزا أسطوريا مماثلا للفينيق، كما فعل

[1]- جمال الدين بن خليفة: سحر، ص71.

[2]- جيلبير دوران: الخيال الرمزي، تر: علي المصري، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، ط2، 1994، ص85.

"عثمان لوصيف"، ومنهم من دفعتهم التجربة إلى ابتداع أسطورته الخاصة، مثلما فعل الشاعر "عادل صياد" في ديوانه الموسوم بـ:" أشهيان"، فقد ضاق الشاعر بأساطير الأقدمين، ولم يجد فيها ما يشبع نهمه الإبداعي، ويرضي نزق الكتابة الراغبة في اختراق المألوف وكسر العادة، فجهل من نفسه ومن بعض أصدقائه الشعراء، مثل: "بوزيد حرز الله" و"عبد الله الهامل" و"نجيب أنزار" رموزا للثورة والتمرد على الواقع الاجتماعي والسياسي، فابتدع بذلك رموزه وأسطورته الخاصة، التي وجد فيها ذاته المتأزمة المتشظية؛ إنها أسطورة "أشهيان"، التي يقول فيها:

«سبحانك يا سيد هذا الغاب

خذ أشجارك...أوحالك

أطفالك الطيبين...»[1]

في البدء، دخل بأسطورته الغابة التي يحكمها قانون الغاب (الغلبة للأقوى)، ولكي تنقلب الموازين، طلب من سيد الغاب (الأسد) الانسحاب من موقع سلطته ويترك (الأرنب) في دعة، وفي الوقت ذاته يتسامى(الثعلب) صارخا في الحضور:

«إني الربُّ، الدبُّ استولى في الأقطاب

الجحش اغتالته حكايا الفقد

وأساطير مهيار...»[2]

وبتسليم الأسد السلطة واختفائه، تظهر بعض القوى الأخرى، مثل الثعلب والدب، يعود الشاعر إلى التراث القديم الذي يقدم الحمار على أنه أغبى المخلوقات وأكثرها عرضة للافتراس، ويتابع "عادل صياد" رسم المشهد فيقول:

« نادوا في الخفاء العسير:

أش

[1] – عادل صياد: أشهيان، ص08.

[2] – المصدر نفسه، ص08.

هيا

ن

سأريحك من الهجرةِ

ووُعُولِ المعنى...»[1]

لم يكشف الشاعر في بداية القصيدة عن كُنْهِ "أشهيان"، لكنها بدأت تتشكَّل في مقاطع القصيدة بالتدرّج، إلا أن اختلاط الضمائر واضطرابها يصعِّب تتبعَ ملامحِ الأسطورةِ التي يستحق فيها البطل النداء والاستعانة به، للخلاص من القلق وضبابية المعنى، التي أسهم فيها تدافع الضمائر من الفرد المتكلم إلى الجمع المخاطب إلى المفرد الغائب مذكرا ومؤنثا، كأن الشاعر يعيش حالةً من حلم مفزع:

«طريقي مكتض بالصلوات

فأريقوا

على الصفحة

ثمار الشهوات

قال الحوت

أشهيان تشهد »[2]

تنكشف الحجب عن وجود عبادة (صلوات)، وعن إراقة (لدماء الشهوة)، وشهادة "أشهيان" عن كل هذا، وتنكشف مع ذلك الحجب عن ماهية هذه الأسطورة، انطلاقا من مجموعة من العبارات المرتبطة دلاليا وحرفيا بكلمة "أشهيان"، حيث يدور المعنى كل مرة على محور "الشهوة"، كما في قوله: «**ثمار الشهوة**»، وقوله: «**لنا شهوة في المدار**» و«**أنت تدرك نزواتي**» و«**لي ثعبان شبقي**»، فأشهيان إذن هو إله الشهوة عند "عادل صياد"، خاصة إذا تم الاستناد إلى الصيغة الصرفية للكلمة، فهي على وزن صيغة التفضيل " أفعل"

[1] - عادل صياد: أشهيان، ص09.

[2] - المصدر نفسه، ص11.

أي أشهى[1]، وأُضيفَتْ إليها الألف والنون الزائدتان الدالتان على صفةٍ غير ثابتةٍ مثل عطشان وجوعان، وكذلك الشهوة، فهي غير ثابتة وغير دائمة، حتى وإن كانت أفضل من غيرها عند الشاعر، فهو يدرك جيدا من تكون "أشهيان"، حين قال:

«لم تكن أشهيان مجرد أسطورة أو هباء

أشهيان القوانين قد علقت فوق أجراسنا

هي الفيضان الأخير

ليحتمل العمر أوجاعنا»[2]

إذن، أشهيان أكبر من أسطورة هي كل هذه الأشياء التي تمنحنا القدرة على الرؤية والصبر، هي ما يريده الشاعر في قوله: «**أشهيان الغياب**»، و«**أشهيان انعطاف المواويل والأبدية والروح**»، و«**أشهيان لم تكن لعبة إنما هي أو هو هكذا**»[3]، حتى أن المتلقي أصبح لا يميز هل هي ذكر أم أنثى نتيجة للخلخلة التي مزقت تماسك الدلالات والتراكيب في النص، فأصبحت "أشهيان" نوعا من العبث اللفظي، قد تكون آلهة أو هي القصيدة ذاتها.

V. الفضاء المتخيل الحكائي والخرافي

لم يكتف الشاعر الجزائري بتوظيف المتخيل الأسطوري فحسب، وإنما اعتمد في رسم الفضاء المتخيل شعريا على استدعاء الحكايات والخرافات لتكثيف الدلالة وإثرائها، حين يستدعي الموقف الفني ذلك.

ومن الحكايات العربية القديمة الموروثة حكاية "شهرزاد" مع الملك "شهريار"، إذ يتم استدعاؤها غالبا للتعبير عن تسلط الرجل العربي في بيته أو تسلط الحاكم العربي على رعيته، ولذلك فإن "شهريار" في النص الشعري المعاصر يعبر عن القسوة والظلم والاستبداد، كما في قول "نور الدين درويش":

---

[1] – تشترك اللغة الأمازيغية مع العربية في جذر الكلمة (ش هـ و)، فصيغة التفضيل في اللغة العربية (أَشْهَى) يقابلها فعل"أشهَّى" في الأمازيغية، ويقصد به أحب وأرغب وأشتهي، ومنه جاءت كلمة " أَشهَّالْ" في الأمازيغية، أي: الحب والرغبة والشهوة، ومن ثم يتبين أن الشاعر يقصد بأشهيان "أسطورة الشهوة".

[2] – عادل صياد: أشهيان، ص15.

[3] – المصدر نفسه، ص20.

« منذ ميلاد الغريزة،

وهو ينتظر النهاية كي يعرِّيها

ويعلن في الجماهير الحداد

لكنه، قبل الفجيعة دائما بدقيقتين ينام

تهرب شهرزاد

يا شهريار

متى تمل من الدماء؟

متى تكف عن الذنوب؟

متى تتوب؟ »[1]

يجسد صوت الشاعر صوت المواطن العربي المقهور، موجها أسئلة متتالية لشهريار (هذا الحاكم المتسلط)، عله يتوب عن جرائمه تجاه شعبه؛ وفي نفس السياق يحدث الشاعر "بوزيد حرزالله" قائلا:

«كان يروى لنا...

شهرزاد استحت أن تعيد الحكاية

خوفا من البطش

إذا أحجم النبلاء»[2]

فالخوف من بطش شهريار ورثته الشعوب العربية في حكايا الصغار حتى أصبحت جزءًا من الشخصية الانهزامية التي تحمل استعدادا للقهر؛ وعودة الشعر المعاصر إلى هذا الموروث فيها تنفيس عن ضغط داخلي ورفض للواقع السياسي، إذ «**في الحكايا الشعبية، كما الروائية المعاصرة، يتجسد إيماننا العميق الواسع**

[1] – نور الدين درويش: مسافات، ص28، 29.

[2] – بوزيد حرزالله: الإغارة، ص 47.

بالمغبونية والانغلاب، بالمظلومية والهدر عند الإنسان العربي وعلى الأرض العربية، والشعوب أو الأمة العربية »[1]، بسبب انتقالها من وضع استعماري مقيت إلى استقلال مسلوب الحرية في ظل سلطة مستبدة.

يُعدُّ توظيف مثل هذه الشخصيات الحكائية ضمن المتخيل السردي شبه ضرورة فنية، يعمد إليها الشعراء لاستغلالها في إيجاد فضاءات للافضاء والبوح، ومن ثم فإن «**الحكاية الشعرية هي من الأشكال الجديدة التي برزت في الشعر العربي الحديث والمعاصر، مستكملة شروطها الفنية، واستطاعت أن تقدم قفزة هامة في مجرى تطور حركة الشعر العربي، وأغنت القصيدة الحديثة أبعادا فنية وتعبيرية، بحيث جعلتها في مرحلة تطورية جديدة اخترقت المألوف وأضافت كشفا فنيا جديدا للقصيدة المعاصرة**»[2]، وذلك بربط الماضي المشرق بالحاضر السوداوي، بحثا عن مخرج من المعاناة أو سعيا لتحقيق مستقبل زاهر.

ومن الأمثلة المتميزة في استحضار الماضي وتجسيده في أحداث معاصرة عودة الشاعر "عبد الكريم مخالفه" إلى أعماق التاريخ واستنطاقه لشهرزاد في قصيدته "الليلة الثانية بعد الألف"، لتروي له قصة مأساة وطنه (الجزائر) "جنة الفردوس" وشعبه "إرم ذات العماد"، في قوله:

«سأقص عن ذات العماد

عن جنة الفردوس كيف تبخرت

كيف انتهت بجمالها وجلالها

ما بين كشبان الرماد »[3]

لقد طلب "شهريار" (الشاعر) من "شهرزاد" أن تروي له في "الليلة الثانية بعد الألف" حكاية المصباح والكنز المخبأ في رمال العرب شعرا، لكنها آثرت أن تروي له حكاية أخرى، حكاية وطنٍ يحترق، وشعبٍ يواجه الموت في كل حين.

[1] – علي زيعور: التحليل النفسي للخرافة والمتخيل والرمز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 2008، ص18.

[2] – محمد رضوان: مملكة الجحيم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001، ص16

[3] – عبد الحليم مخالفه: صحوة شهريار، ص26

ومن أمثلة توظيف الحكاية والخرافة يحضر اسم "زرقاء اليمامة" في بعض القصائد وعند قلةٍ من الشعراء الجزائريين، لعدم إيمان جيل هذا العصر بالخوارق، نتيجة لزحف الأقمار الاصطناعية والاتصالات الإلكترونية وأرقى التلسكوبات؛ ومع ذلك تم توظيف اسم زرقاء اليمامة رمزا لبعد النظر في أمور الحياة، كما في قصيدة الحشاش والحلازين للشاعر "عاشور بوكلوه"، خاصة وأمه قدم إهداء قال فيه:« **إلى والدي ـ الحشاش الذي يرى بعيون زرقاء اليمامة ـ** »، وهي فاتحة نصية أوحى من خلالها الشاعر أن أباه له من الحكمة وبعد النظر ما أهله إلى أن يشبه زرقاء اليمامة، يقول "عاشور بوكلوه":

« الحشاش يسأل البحر

عن زرقاء اليمامة

انتهت في الغياب...»[1]

"الحشاش" صفة وسم بها الشاعر أباه، أما البحر فيرمز إلى المعرفة المطلقة والعطاء، ولذلك فهو يبحث عن الإجابة من مصدر المعرفة... لم يعد في هذا العصر من أو في الوطن من يستشرف الأشياء قبل وقوعها، ليس هناك من ينظر بعيدا في مجنب الوطن الوقوع في الأخطاء.

وللترهيب مما أصاب الوطن من هول الإرهاب ودماره فضل الشاعر "عبد الحليم مخالفة" استحضار "الغول" هذا الحيوان الخرافي، ليرمز به للهمجية والوحشية التي التصقت في الموروث الثقافي العربي بهذا الحيوان، والذي لا مثيل له في عصرنا سوى شبح الإرهاب، في قوله على لسان شهرزاد وهي تسرد قصة الجزائر ومعاناتها في الليلة الثانية بعد الألف:

« سأقصُّ عن غول الفناء

وقوافل الشهداء، عن

أسطورة العنقاء والعشر الشِّداد»[2]

[1] – عاشور بوكلوه: كسوف النبض، ص114.

[2] – عبد الحليم مخالفه: صحوة شهريار، ص 27.

ورغم الاستعانة بخرافة "الغول" للتدليل على فضاعة المشهد المأساوي فإن الشاعر ـ ولإيمانه بقدرة الشعب الجزائري على الصمود في وجه الإرهاب ـ استعان بأسطورة البعث، للإيحاء بأن الفناء لن يتحقق مهما طالت المدة، ومهما حدثت من مذابح وحشية.

أما الشاعر "محمد الأخضر جويني" فقد طلب المدد من امرأة اسمها "أحلام"، قد تكون هي الجزائر، من أجل الوقوف في وجه الخوف القاتل، في قوله:

« اجمعي دمنا..اجعليه طائرا...

يكسر بجناحيه أظافر الغول الذي سكن

أحلامنا

وكاد يدمر بضعفنا الحصون...»[1]

إذن، فالمسألة مرتبطة بموروث ثقافي مثبط للعزائم، مثل خرافة الغول (المرعب) الساكن في أحلامنا، وإن لم نتخلص من هذا المعتقد الخاطئ فإن مصيرنا سيكون الهلاك، ويقابل هذا الاستدعاء لحيوان " الغول" قناعة بعضهم بأن الإرهاب توغل في المجتمع، أو أن المستعمر تمكن من ضعفنا، ولا سبيل للمواجهة والانتصار.

توجد نماذج أخرى من المتخيل السردي الخرافي في الشعر الجزائري المعاصر ،عمد أصحابها إلى تشكيل فضاء قصصي يشبه القصص الموجهة للأطفال كما في كلية ودمنة، وإذا كانت قصص الصغار وُضِعَتْ للتسلية في أغلب الأحيان واخذ العبرة منها، فإن هذا المتخيل السردي في الشعر وُضعَ للتعبير عن مواقف اجتماعية وسياسية معينة، لم يتمكن الشاعر من التصريح والمجاهرة بها.

من أمثلة هذه النماذج السردية الخرافية المتخيَّلة قصة على لسان الحيوان للشاعرة "زهرة بلعاليا"، عنوانها "انتخاب"، وهي عبارة عن حوار بين الدودة والغراب، حول إجراء "انتخاب" لكن حدث ما لم يكن متوقعا:

« عبثت بالبيت أقدام غريبة

وغراب الشؤم يشدو...

إن هذا...من طقوس الانتخاب

[1] – محمد الأخضر جويني: اختصر الزمن، ص51.

حتى لما بلغ الأمر مداه...

وبدا البيت الحزين

غارقا للسقف...في لج الخراب...»[1]

لم تجد الشاعرة وسيلة للتعبير عن عدم نضج المجتمع الجزائري واحترامه للديمقراطية الغضة، كما أن هناك أياد خارجية لا ترضى لهذا المجتمع أن يرى النور ويتطور، فاستغلت الوضع لتخرب الوطن.

وفي قصة خرافية أخرى بعنوان "تهذيب" تبرز الشاعرة "زهرة بلعاليا" مسألة الصراع بين المثقف والسلطة، تقول فيها:

« اتفقت جماعة...من الذئاب

أن تجمع...

تاريخ عمرها المجيد...في كتاب!

احتجت الأرانب...

وصرحت بأن ما تقوله شفاهها....

يخالف الذي.....

تقوله بمخلب ....وناب....

استنكرت بشدة...»[2]

ترمز الذئاب إلى فئة من المجتمع استأثرت بالحكم تراوغ المجتمع وتزين سيرتها، وترمز الأرانب إلى فئة المثقفين المستضعفين، الذين لا يملكون القوة لمواجهة سلطة نافذة مراوغة، ومستعدة للبطش بكل صوت معارض، ويتضح ذلك في نهاية القصيدة:

[1] – زهرة بلعاليا: ساحل وزهرة، ص21.

[2] – المصدر نفسه، ص27.

« وأردفتْ ببسمة....تطاول السحاب:

لكننا...

جماعة قد هذبت طباعها...

العلوم...

والآدابْ !!»[1]

لقد رمزت الشاعرة إلى الفئة المثقفة بالأرانب، لضعف الحيلة والجبن، وعدم القدرة على مواجهة السلطة، ومع ذلك، فهي تدرك أن هذه الفئة أرقى مستوى حضاريا ومعرفيا وأخلاقيا من السلطة، وأن مستواها لا يسمح لها بالنزول إلى الدناءات الوحشية، التي تمارسها السلطة المستبدة، وهذه طبيعة الخرافة، « **تظهر كنمط سردي (أسرودي) يصوغ فهماً للطبيعة والظواهر، ويقدم حلاً "بلاغيا" أو استعاريا، للفجوات أي للغامض والمجهول والاعتباطي، للتوترات النفسية والانفعالات المكبوتة، والغرائز المقموعة الملجومة، والمخاوف والمشاعر بالعجز أمام الطبيعة المتعسفة، وفي المجتمع المعادي وحيال المصير والقدر، وتجاه اللقمة الصعبة والسلطة الجائرة**»[2]، ولعل الشاعرة "زهرة بالعاليا"، باعتبارها قلما أنثويا، تحمل في دواخلها صوت شهرزاد، ولذلك اختارت في قصائدها، سواء المتسمة بالسرد الواقعي أو الخرافي أو في غيرها من القصائد، أن تتحدث عن القهر المسلّط على المرأة من الرجل أو قهر السلطة للجميع.

وفي مشهد سردي متخيَّل على لسان الحيوان، يلج الشاعر "ناصر معماش" عالم الخرافة، لمعالجة قضايا اجتماعية وإنسانية في أكثر من قصيدة، مستعملا بعض التعابير العامية في ديوانه "هكذا تكلم الشيخ بوطاجين"، حتى أنه جعل ذبابة توجّه نقدا لاذعا للإنسان المعاصر الذي تخلى عن مبادئه الإنسانية في قصيدة بعنوان:"ذبابة وعدو"، يقول في ختامها على لسان الذبابة، وهي ملتفتة إلى الذئب متجاهلة ذلك الفتى، الذي عنّفها على تدخلها في أمور خاصة بالإنسان قائلة:

« ما أتعس الإنسان في هذا الزمان الملتهب

[1] – زهرة بلعاليا: ساحل وزهرة، ص28.

[2] – علي زيعور: التحليل النفسي للخرافة والمتخيل والرمز، ص 85.

أنظر إلى (ديكورهم)

عمرانهم

أوساخهم

(...)

إنا بنو ذبَّان

نرفض أن نساوم أو نقيّد بالمواثيق

الكذوبة والكذب »[1]

يبدو من النص أن الحيوانات والحشرات تنظر إلى الإنسان نظرة دونية، ففي خطاب الذبابة للذئب تعيِّر الإنسان بإبداء ظاهر مزيَّف برَّاق خادع، بينما الحقيقة ليست كذلك، فهو إنسان وَسِخٌ، ولا مبدأ أو قيمة له في الحياة وأن حشرة "الذباب" على حقارتها ترفض الخضوع للماواثيق الدَّولية المسلَّطة على رقاب المجتمعات الإنسانية الضعيفة، ولا تطبق إلا على الشعوب المقهورة.

هناك خرافة لها صلة بالعادات والتقاليد الموروثة من العصر الجاهلي، واستمر وجودها إلى اليوم عند بعض المجتمعات العربية حد الارتباط بالمعتقد الديني، وتُعرَفُ بـ "سن الغزال"، وهي خرافة وثنية تسربت إلى الوعي الثقافي الجمعي، حاول الشاعر "عبد الرزاق بوكبه" أن يوظفها لإعادة بعث العقل، وإعماله في شؤون الحياة من خلال قصيدة بعنوان "ضرس العقل"، يقول فيها:

«خلع ضرسه ورماه أرضا، فأشعلته أمه: ارمها شمسا وترجها

" يا الشْميسة

نعطيك ضرسة الحمار، وأعطيلي ضرسة الغزال "

ـ أمي..عندما تُعطيني الشمس ضرس الغزال، هو كيف يتَعَوْشَبُ؟

رواية أخرى: لا...لا أمي...تكفيني أسنان الله »[1]

[1] – ناصر معماش: هكذا تكلم الشيخ بوطاجين، منشورات الوطن اليوم، سطيف، الجزائر، 2016، ص72.

يريد الشاعر أن يدحض الخرافة بالخرافة، إن المجتمع مازال غارقا في موروث لم يتمكن على مر العصور أن يتخلص منه، رغم أنه فقد الكثير من المقومات والعادات والتقاليد الإيجابية منها والسلبية، واستحضاره لهذه الخرافة وباستعمال اللغة العامية، ما هو إلا دعوة إلى مواكبة عصر التكنلوجيا والخروج من عباءة الجهل، كي ينضج المجتمع فكريا، خاصة وأن عنوان القصيدة « **ضرس العقل** »، وهو إشارة إلى البلوغ والتدبر والتمييز بين الخطأ والصواب، أما اشتغال الشاعر على اللغة فسيتم تحليله في فصل تشكيل الفضاء اللغوي لاحقا.

وبالنظر إلى ماسبق تناوله في المتخيل السردي من مكان وأسطورة وحكاية وخرافة، فإن الشاعر الجزائري المعاصر مولع بالاستناد إلى السرد في الشعر الحر والعمودي، وهو مقتدر على توظيف الأمكنة انطلاقا من زوايا مختلفة اضافة إلى استغلاله لعنصر الأسطورة والحكاية والخرافة في التعبير عن الواقع والصراع بين ثنائيات متعددة، أهمها الصراع مع السلطة والتخلف.

VI. المتخيل السيرذاتي

الأدب المرتبط بالسيرة الذاتية للكاتب يعتمد ـ عادة ـ على السرد، ومن ثم يرتبط . ضرورة . بالخيال، مهما قارب الواقع ولامس الأحداث والواقائع المستذكرة، لأن الكاتب لا يروي الحقائق كما هي، فغالبا ما يعمد الشاعر في سرده السير ذاتي إلى تدوين ما يصلح لتجميل تجربته، نتيجة لعدة عوامل أهمها الذاتية وزاوية الرؤية واللغة والخيال والأيديولوجيا.

إلا أن المتخيل السير ذاتي في الشعر العربي عموما ـ بعيدا عن خاصية السرد ـ يتسم بالتعبير عن موقف رافض للواقع الاجتماعي أو السياسي أو الثقافي، ويكشف عن معاناة الأديب، في مجتمع متخلف ضعيف، وعن تمرده على هذا الجهل والأمية والضعف؛ «**وهذا الوجه من التمرد مرتبط بالتجربة الحياتية للإنسان وبمعاناته، فالتجربة وحدها هي الكفيلة بخلق الوعي اللازم لإدراك الواقع والبديل معا، ولا يمكن تصور هذا الوجه من التمرد خارج التجربة أوبمعزل عنها**»[2]، لأن تجربة الشاعر الإنسانية والاجتماعية ما هي إلا جزء من تجربة عامة، لكنها تتميز عنها بما يحمله الشاعر من رفض وثورة على مستوى الكتابة.

ومن التجارب الشعرية السير ذاتية المبكرة في الشعر الجزائري المعاصر ديوان "متسكع محظوظ" للشاعر سليمان جوادي، وقد نشر هذا الديوان في بداية الثمانينيات، عاكسا تجربة شخصية مر بها الشاعر، فالقصائد

[1] – عبد الرزاق بوكوبة: من دس خف سيبوبة في الرمل؟، ص84.

[2] – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص351.

تتحدث عن" يوميات" الشاعر، هذا المتسكع بين دار المعلمين ومدرسة الفنون الجميلة والعمل بالصحافة، إلا أنه متسكع "محظوظ"، كان الحظ حليفه في تنقلاته التي تجسد فيها التسكع، لأنها ـ ربما ـ لم تكن مدروسة لضمان نتيجة إيجابية، جاءت عرضا، ولم يكن ـ هو نفسه ـ يتوقع ذلك.

أما القصائد المحتفية بالمتخيل السير ذاتي، فتختلف من حيث الغاية، والأسلوب، والبناء السردي وحضور الذات الساردة، كما هو الحال في قصيدة "ظلال سحرية" لـ "عبد الكريم قذيفة" يقول فيها:

« منذ يومين...خرجت باكرا

قلت: لأبدو سعيدا طيلة هذا اليوم

أتعرفين ماذا حدث؟

لم أجد التبغ في كل الأكشاك

وأول رجل قابلته

طلب مني سيجارة لم أكن أملكها.. »[1]

إن المتأمل لهذا المقطع السردي المتخيل الذي يعيد تشكيل الواقع عبر الحكي السيرذاتي، يجد أن الشاعر عمد إلى الإخبار باسترجاع حدث ماض، وهو خروجه باكرا "منذ يومين"، من فضاء مكاني مغلق إلى فضاء مكاني مفتوح، مع وجود أماكن محددة هي "الأكشاك" وأشخاص يتفاعل معهم، من بينهم الرجل الذي يحمل نفس معاناته "الرغبة في التدخين"، والمرأة التي نقل إليها الحادثة.

في هذا المشهد السير ذاتي تتوفر جميع عناصر السرد:

- المرسل . الراوي (الشاعر) خرجت ...قلت ... لم أجد
- المرسل إليه (المروي لها (المرأة: في قوله: أتعرفين ماذا حدث)
- الموضوع: البحث عن السجائر

[1] – عبد الكريم قذيفة: مرايا الظل، ص62.

- الزمن: منذ يومين...باكرا
- المكان : شوارع المدينة التي تحتوي أكشاك السجائر
- الشخصيات: أشخاص آخرون يشاطرونه لنفس المعاناة يتجسدون في الرجل الذي طلب منه سيجارة.

وبغض النظر عن الإشارة الموحية بأزمة اقتصادية حدثت في فترة زمنية محددة، مرت بها صناعة التبغ في الجزائر في نهاية الثمانينيات، فإن الشاعر من خلال سرده لهذه الحادثة الشخصية (المتخيلة) يريد أن يعبر عن عمق مأساته، فهو مواطن يبحث عن السعادة في التدخين كغيره من المواطنين، ويشكو ذلك إلى امرأة يفترض أن تكون هي مصدر سعادته، ويدل كذلك عن عجزه في تقديم أبسط خدمة لإنسان يبحث عن السعادة؛ وهو بذلك يعبر عن سخطه من واقع اقتصادي يحرم الإنسان من المتعة، ومن تحقيق رغبته، ومن مساعدة الآخرين في بلوغها.

ومن النماذج المتميزة المجسِّدة للسيرة الذاتية في الشعر الجزائري المعاصر قصيدة لـ "عثمان لوصيف" عنوانها "من يوميات العاصمة"، يسرد فيها مأساته عبر تخيل سير ذاتي، فيقول:

« كان يقضي يومه الأغبر

من مقهى إلى مقهى

ومن سوق إلى سوق

غريبا...وكئيبا

مفلسا ليس له إلا خيال نبوي

وقصاصات من الشعر ضئيلة

يتهاوى من رصيف لرصيف...

ثم يعدو من نزيف لنزيف..»[1]

[1] – عثمان لوصيف: المتغابي، ص 83.

تصور الشاعر مشهدا مأساويا لإنسان مشرد، يعيش اللاجدوى، يقتله الفراغ والغربة والكآبة والإفلاس المادي، تقادته الأزقة والأرصفة، ليس له من عزاء سوى الهروب إلى الخيال ليخفف من أحزانه وآلامه.

وكثير من شعر "عثمان لوصيف" يعتمد على السرد السيرذاتي، يصور من خلاله معاناة الإنسان الفقير، الذي لا يجد المال لإنفاقه في أبسط ضروريات الحياة، وجعل من نفسه رمزا لهاذا الإنسان المعدم ،في قوله:

«سار عثمان مستغرقا

ثم تغازله تاجرة

أو سماسرة

مفلسا كان يبحث عن عمل

ليزق الفراخ وأمهم المستميتة

تلك القطاة المهيضة[1] »[2]

في هذا المقطع الشعري يصور الشاعر وضعه الاجتماعي المزري، فهو عاطل عن العمل، مفلس، وزوجه عليلة، تحتاج إلى رعاية صحية، وأطفاله ينتظرون عودته إليهم بما يسد الرمق، إلا أنه يصور كذلك عدم اهتمامه المجتمع بفئة الفقراء والمحتاجين، وظل محافظا على عزة نفسه وكرامته كإنسان، إذ لم يمد يده للتسول، بل سار مستغرقا...باحثا عن عمل.

ويتضح ـ انطلاقا من النماذج الشعرية السابقة ـ أن هؤلاء الشعراء يلجأون إلى السرد السّير ذاتي لمعالجة قضية معينة انسانية أو اقتصادية أو اجتماعية، وهم على وعي تام بالدور الذي يؤديه السرد على مستوى البوح أو التأثير في المتلقي.

[1] – سرد عثمان لوصيف في كثير من دواوينه الشعرية يومياته في العاصمة، لعلاج زوجه المريضة بالسرطان، ووصف مأساته بكل تفاصيلها، وخص بعض دواوينه بوضع صورة زوجه على الغلاف، وله قصائد يروي فيها معاناة في ديوان المتغابي وابجديات قبل قصيدتي فاقه وحبه أكبر.

[2] – عثمان لوصيف: أبجديات، ص11.

VII. المتخيل في الحوار الداخلي

يمثل الحوار بجميع أنواعه آلية من آليات الخطاب الأدبي، ويشير إلى عملية تفاعل عبر التلفظ أو القول بين طرفين أو عدة أطراف، سواء حدث الحوار في السرد أو في الشعر، ونظرا لطريقة حدوثه، فهو يدخل ضمن المتخيل، ويشكل فضاءً تتحاور فيه الشخوص، وتتفاعل، وتتحد فيه الأحداث والأمكنة والأزمنة والأحاسيس والمواقف، ويعد الحوار الذاتي في الشع أحد أهم أنواع الحوار، لأن الذات الشاعرة أقرب طرف يحاوره الشاعر، إذ يقبل على ذاته فيحاورها، وهو يدرك أن صوته غير مسموع، فهو يتكلم بينه وبين أناه الأخرى في صمت.

يكشف الشاعر من خلال الحوار الذاتي في القصيدة، عبر خياله المتحرر من سلطة الرقيب عن جملة من الانفعالات والتصريحات، التي غالبا ما تميل إلى الشكوى والضجر أو إلى العتاب والسخط وعدم الرضى ورفض الواقع والرغبة في التغير والثورة.

ومن أمثلة الحوار الذاتي في الشعر الجزائري المعاصر مقطع شعري من قصيدة بعنوان "الصمت"، للشاعر "عادل صياد" يقول فيه:

« ولا أحد

سيدق على الباب

لا

أفتح

لا

أحد خلفه ليدق...»[1]

في هذا الحوار الداخلي مع الذات المترددة التي يستشيرها الشاعر في القيام بالفعل من عدمه، قائلا:«**لا أفتح... أفتح الباب** »، في صوت مضطرب دال على الحيرة والقلق، كأنه يعيش وهم اللحظة، فهو يدرك أن لا أحد سيدق الباب عليه، وهو يمنّي نفسه بحدوث ذلك، فلجأ إلى ذاته يحاورها واهما أن يجد منها رأيا يخرجه من لحظة الوهم إلى الحقيقة لأنه: « **لا أحد خلفه لا يدق** »، وهو حوار عبثي، يعبِّر به الشاعر عن اللاجدوى في

[1] – عادل صياد: أشهيان، ص72، 73.

علاقته بالعالم الخارجي أو عدمية هذه العلاقة، لقناعته بعدم وجود طارق على بابه، وليس له في هذه الحال إلا محاورة الذات الشاعرة المتصلة به، لينفِّس عن شعوره بالضجر من الوحدة.

وتختلف أساليب الحوار مع الذات باختلاف قدرة الشاعر على إعادة صياغة الواقع، لأن «**الحوار الشعري عبارة عن حدث معين وقع فعلا في حياة الشاعر، أو له علاقة بشؤون حياته، أو شاهده أو استمده من مخيلته...**»[1] بأسلوب يشير إلى درجة القرب من الذات أو مستوى الصراع معها؛ ومن النماذج الشعرية الجزائرية قصيدة بعنوان "تأنيث المكان" للشاعر "عبد الحميد شكيل" يخاطب أناه الأخرى قائلا:

« لست وحدك

من مر في فلك بلا شراع؟

لست وحدك

من يؤرقه المتاع؟

(...)

لا تقل: إني انتبذت الريح

ومشيت في درب الغواية والبديع »[2]

وكأن الإنسان في هذا المشهد يبحث عن مسوغ لإخفاقات الشاعر في اختياره لدرب الكتابة ومشقة الإبداع، وتفضيله للمغامرة صوب «الغواية والبديع»، ويتابع الإنسان في "عبد الحميد تشكيل" مواساة الشاعر (أناه الشقية بالحرف) مُسَرِّياً عنها:

« ما سواك يا صديقي

يروِّج للأجوبة البديل،

[1] – حازم فاضل محمد البارز: (أسلوب الحوار في النص الشعري الحديث)، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد 23، العدد07 ،2015، ص1807 . www.rasj.Net isaj fumc

[2] – عبد الحميد شكيل: كتاب الأحوال، ص93.

لا دليل يوضّحه الدليل؟

(...)

لا تحزن كثيرا يا صديقي...

لا، ولا تذهب في رغد النشيد،

أرقب ما يسمر من ناجز القول

لا، ولا تذهب شديدا

في لغو القصيدة والنبيذ»[1]

فرغم اقتناع ذت (الإنسان) بأن ذات (الشاعر) سؤدي رسالة في الحياة، فهو ينصحه بالابتعاد عن الحزن وعدم الانغماس كلية في خطيئة الكتابة، وهذه النصيحة تبين مدى اختلاف الرؤية إلى الحياة، لأن «**الحوار يدور داخل أسوار الذات ليعبر عن تجربة الشخصية الذاتية، ومن خلال هذا الحوار الداخلي (المونولوج) بين الشخصية وذاتها الأخرى، يتم الكشف عن التناقض والتباين بين طرفي الصراع بين الإنسان وبين الشاعر**»[2]؛ وقد لا يتجلى الصراع في المقطع الشعري السابق بصورة واضحة لورود الخطاب الموجه إلى الطرف الآخر في شكل نصيحة، دون أن يكشف الشاعر عن تشظي الذات إلى طرفين متصارعين؛ كما هو الحال في قصيدة "هجائية" لـ: "عثمان لوصيف" يسائل نفسه قائلا:

« أنت...من أنت؟

عثمان يسألني الآن

عثمان يلعنني الآن

من أنت؟

نذل...خسيس...حقير

[1] – عبد الحميد شكيل: كتاب الأحوال، ص96.

[2] – حازم فاضل محمد البارز: (أسلوب الحوار في النص الشعري الحديث)، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، ص1807.

تدَّعي فِقهَ فلسفةٍ لستَ تُدركها

وتروم سنًى...هو أبعد من أن تلامس

جوهره المستنير»[1]

يسرد الشاعر تفاصيل الحوار بين "عثمان" الشاعر و"عثمان" الإنسان، أحدهما ناقم على الطرف الآخر، دون أن نميز أيهما الساخط، ففي المقطع السابق يبدو أن عثمان الإنسان يعاتب عثمان الشاعر الذي يؤمن بمبادئ وقيم وأفكار، لكنه لا يمارسها على مستوى الكتابة، وقد يكون العكس، فعثمان الشاعر يعاتب عثمان الإنسان على عدم ممارسته لتلك القيم والفلسفة في حياته الشخصية، وقد تتضح الرؤية جيدا في المقطع الآتي:

« أين....أين المفر؟

جبان من اعتزل البحر

والعاصفات

وعاد إلى هدهدات النخيل

ليقبع مثل الأسير»[2]

هكذا يكشف "عثمان لوصيف" عن مصدر الصّراع بين الإنسان الذي يرضي بالقليل وضع بحياة بسيطة، وترك المغامرة والمجازفة نحو الأفضل، حين ترك المدينة المليئة بالأضواء والشهرة ومتع الحياة، وعاد أدراجه إلى قريته التي غادرها ذات يوم كي يكمل فيها بقية حياته أسيرَ السكينة والرتابة والجمود.

إذن، يكشف الحوار الذاتي (الداخلي) عن تعدد الأصوات في القصيدة المعاصرة نتيجة للقلق والخيبات النفسية، وعدم القدرة على التغيير، وللتعبير الفني عن هذه الظاهرة يستدعي الشاعر ذاتا أخرى غير راضية عن الإنسان أو عن الشاعر، وحوارات « **هذه الأشخاص في الغالب تعبر عن أبعاد فكرية وشعورية متصارعة من أبعاد رؤية الشاعر أكثر مما تعبر عن أحداث درامية تتطور وتنمو، أي أن هذه الشخصيات المتحاورة المتصارعة هي بمثابة**

[1] – عثمان لوصيف: المتغابي، ص95.

[2] – المصدر نفسه، ص87، 88.

رموز لأفكار الشاعر وأحاسيسه»[1]، يبيِّنُها في النص دونَ الكشف المباشر عن تلك الأحاسيس أو الأفكار، وإنما يتوصل إليها القارئ من خلال الصراع بين الأصوات المتخيلة، حتى وإن كانت مستعارة من الواقع.

VIII. الشخصيات والرموز المتخيلة

إذا كان الحوار الذاتي يلزم الشاعر باستدعاء ذاته المنفصلة عنه أو المتصلة به، ليحاورها تعبيرا عن أزمة وصراع نفسي وفكري ورؤيوي، فإن استدعاءه للشخصيات التاريخية يمثل محاورة للماضي، باعتبارها رموزا دالة على قيمة معينة، يريد الشاعر توظيفها للتعبير عن عدم رضاه عن الحاضر أو رغبة في تصور مستقبل مختلف عن الحاضر المأساوي.

لقد أصبح استدعاء الشخصيات ضرورة تفرضها طبيعة التجربة الشعرية في علاقتها بالواقع والظروف الاجتماعية، حيث «**لم يلجأ الشعراء إلى التستر وراء الشخصيات التراثية هربا من بطش القوى السياسية وأجهزتها فحسب، وإنما لجأوا إليه أحيانا هربا من البطش الأدبي لبعض القوى الاجتماعية التي كانوا يخالفونها، ولكنهم يخشون مالها من سلطان أدبي، ولا يؤثرون أن يدخلوا معها في صدام مباشر**»[2]، فيمارسون بذلك الكتابة تعبيرا عن الرفض والثورة ضد هذه القوى المتحكمة بأسلوب إيحائي.

وقد تنوعت طبيعة الشخصيات والأقنعة المستدعاة بحسب طبيعة الموقف وخصوصية التجربة حيث تتحول الشخصية إلى رمز للخلاص الأدبي أو الاجتماعي أو الديني أو السياسي، ودعامة للفكرة أو القيمة المهيمنة في النص؛ وفي بعض الأحيان نجد أن «**الشاعر يعبر عن إحساسه ومواقفه ورؤاه تعبيرا غير مباشر، من خلال قناع أسطوري أو ديني أو تاريخي أو سوى ذلك،**(...)**للابتعاد عن الغنائية والمباشرة والذاتية**»[3]، وبالتالي فإن استدعاء الشخصيات والرموز والأقنعة يأتي لعدة دوافع، منها ما هو فني كالابتعاد عن السطحية والمباشرة، وإضافة رصيد فني وجمالي للنص، ومنها ماهو اجتماعي، كتجنب غضب القوى السياسية والأدبية والاجتماعية النافذة، وكذلك الدعوة إلى التغيير والثورة على الواقع، وقد تمت الإشارة إلى بعض الرموز الأسطورية مثل فينوس والعنقاء، و الشخصيات الخرافية مثل الغول.

[1] – علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية، ص194.

[2] – علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص38.

[3] – خليل الموسى: آليات القراءة في الشعر المعاصر، ص108.

أما الشخصيات الأدبية التراثية التي أسهمت ـ إضافة إلى إنتاجها الأدبي ـ بشيء من التغيير الذي حقق لها التميز، فكان حضورها في الشعر الجزائري وسيلة للتنفيس عن السخط، وربطا للحاضر بالماضي، ودعوة إلى الاقتداء بهذه الشخصيات الفاعلة على اختلاف المجال الذي تميزت فيه، «**ومن الطبيعي أن يكون الموروث الأدبي هو أكثر المصادر التراثية وأقربها إلى نفوس شعرائنا المعاصرين، ومن الطبيعي أيضا أن تكون شخصيات الشعراء من بين الشخصيات الأدبية هي الألصق بنفوس الشعراء ووجدانهم، لأنها هي التي عانت التجربة الشعرية ومارست التعبير عنها، وكانت هي ضمير عصرها وصوته، الأمر الذي أكسبها قدرة خاصة على التعبير عن تجربة الشاعر في كل عصر**»[1]، لاكتسابها قيمة إنسانية وأخلاقية واجتماعية تفرض استدعاءها في كل زمان ومكان، بحسب طبيعة الموقف الذي يتطلب حضورها القيمي فيه.

ومن الشخصيات الأدبية التراثية المستدعاة في النص الشعري الجزائري المعاصر شخصية المتنبي والمعري والشنفرى والجاحظ والبحتري وأبي نواس وغيرهم، حتى أن "عثمان لوصيف" كثيرا ما يرصف أسماءهم في قصائده تنويعا وإثراء لها للموقف الآني كما في قصيدته "أستاذ" التي أهداها إلى الشاعر العربي "أدونيس"، ويقول فيها:

« هذا تأبط شرًّا يروع القبائل

والشنفري ينتضي قوسه

ويصبُّ سهاما..

وهذا الحطيئة يهجو الحطيئة

والمتنبي يطاعن خيلا وليلا

وهذا المعري يفوِّر في العتمات

بعينيين وهَّاجتين...»[2]

يتضح من خلال عنوان قصيدة "أستاذ"، ومن خلال إهدائها إلى الشاعر الحداثي المتمرد "أدونيس" باعتباره المقصود بصفة "الأستاذية" أن "عثمان لوصيف" يعد نفسه أحد تلامذته المؤمنين برؤاه الفكرية

[1] – علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص138.

[2] – عثمان لوصيف: أبجديات، ص 46، 47

والإبداعية، وللتأكيد على اقتناعه بفكرة رفض السائد أورد أسماءَ شعراء مشهورين ـ على اختلاف أزمنتهم ـ عرفوا بتميزهم بالثورة والرفض والخروج عن سلطة القبيلة، أو عدم الاستكانة والذل للخليفة أو الخضوع للفكر السائد، حتى أن الحطيئة كان ثائرا على نفسه يهجوها، وأن أبا العلاء المعري رغم سجن العمى تجاوز الإعاقة بفكره ودعوته إلى التجديد والثورة.

وفي قصيدة أخرى بعنوان "جاحظيون" يستدعي "عثمان لوصيف" شخصية "الجاحظ"، هذا الأديب العربي المعتزلي، ليوضفه في مقارنة جلية بينه وبين أدباء هذا العصر، المنتمين شكليا لفكر الجاحظ، ليكشف أن الفرق شاسع بين مقدرة هذا وهؤلاء على رؤية الواقع، فيقول "عثمان":

« جاحظيون ...لكن عقلك أكبر

من حجانا

وماجحظت مقلتاك

سوى لترى في العماء

وتبصر ما ليس نبصر »[1]

لقد استطاع الشاعر أن يحول صفة خِلْقية دميمة في الجاحظ إلى صفة حسنة، فجحوظ عينيه مكَّنه من أن يرى في عصره ما لم يستطع أدباء هذا العصر رؤيته في عصرهم، ونحن ندعي الانتماء إليه في إشارة إلى جمعية الجاحظية التي أسسها الأديب والراوي الطاهر وطار، ولكن المنتمين إلى هذه الجمعية ليس فيهم من يرتقي إلى مستوى عقل الجاحظ، وفي مستوى توظيفه لعقله.

ومن الشعراء من استدعى أسماء شخصيات أدبية جزائرية معاصرة تعرضت للاغتيال بسبب أفكارها ومواقفها في القوى الظلامية، وهي قليلة بالمقارنة مع الشخصيات العربية المستدعاة من التراث، ومن النماذج الشعرية التي تم فيها استدعاء شخصيات معاصرة قصيدة لـ "عادل صياد" بعنوان "بختي بن عودة" ، يقول فيها:

« لم يرجع بختي ذلك اليوم إلى بيته

[1] – عثمان لوصيف: المتغابي، ص 89، 90.

لم يرجع بيته للبيت

استثنى حداثته وهوى...»[1]

هنا عبر الشاعر عن "بختي بن عودة" الأديب المغتال، وفي نفس الوقت عبر به عن الصراع القائم بين السائد الموروث والفكر التجديدي، لإن فقدان "بختي" ـ باعتباره رمزا أدبيا حداثيا ـ يعد كارثة اجتماعية فقط، حين "لم يرجع بيته للبيت"، فحقيقة الأمر أن الذين اغتالوا "بختي" اغتالوه جسدا حين هوى، لكنه لم يأخذ معه حداثته إلى الغياب، فقد استثناها قبل الرحيل.

ومن نماذج الاحتفاء بالشخصيات الأدبية المعاصرة ديوان "ناصر معماش" الموسوم بـ "هكذا تكلم الشيخ بوطاجين" في إشارة تناصية مع مقولة "هكذا تكلم زرادشت" وقد جعل الشاعر من شخصية الأديب والأكاديمي "السعيد بوطاجين" قناعا يتحدث من خلاله، يتحدث بلسانه أحيانا، وينفصل عنه ليخاطبه أحيانا أخرى، كما في قوله:

«...آه سعيد الطيب المسكين

خلخل ربوعك الملفاة فيك

لكي تحرك هذه الآثار كلها

وارتحل...»[2]

يرمز "السعيد بوطاجين" في هذا المقطع الشعري إلى القدرة الكامنة في عمق الشاعر والأديب المعاصر على التغيير، ولو كان في ذلك دفع ضريبة الثورة على الركود والسكينة والعمل على التغيير، وقد كان بإمكان الشاعر "ناصر معماش" أن يواجه واقفة بنفسه مباشرة، لكنه لجأ إلى "السعيد بوطاجين" قناعا ليطلب منه فعل ذلك بدلا منه، ذلك أن «**القناع رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات، ولكن بما يشتق عن رؤية عالم محددة، وبما لا**

[1] – عادل صياد: أشهيان، ص74.

[2] – ناصر معماش: هكذا تكلم الشيخ بوطاجين، ص19.

يخفي المنظور الذي تحدد به هذه الرؤية موقف الشاعر من عصره»[1]، وقد اجتهد الشاعر أن ينأى بنفسه عما صرح به على لسان القناع الذي وظفه ليتكلم من خلاله.

إضافة إلى توظيف أسماء الأدباء المعاصرين، ربط "ناصر معماش" بين شهداء الثورة التحريرية وشهداء الواجب الوطني، لاشتراكهما في فداء الوطن بالروح، فكل منهم رمز للتضحية، إلا أن استدعاءه لشخصية وطنية ثورية مثل "زيغود يوسف" لم يكن تعبيرا عن تراجع الروح الوطنية في عصرنا، وإنما استدعاه كي يشكو له ما أصاب الوطن من مآس، في فقد أبنائه ضحايا فتنة لا تميز بين الصغير والكبير، فبعد أن قال له:

« قم وارتحل للحاضر المفزوع »[2]

تابع استدعاءه لزيغود يوسف مناديا:

«يا سيدي زيغود

يا رمز الجبال الثائرة

"زعموش" غاب ولم يعد "في البال

أغنية" سوى جراحي الغائرة...»[3]

وهناك أسلوب آخر لاستدعاء الشخصيات الأدبية المعاصرة، يتمثل في إهداء بعض القصائد إليها، أو ذكرها داخل متن النص للتنويه بها، أو الشكوى لها، وغالبا ما تربط صداقة بين الشاعر والشخصية الأدبية المعاصرة المستدعاة، ويكثر ذلك في شعر عادل صياد، ونجيب أنزار، وعثمان لوصيف، وعبد الحميد شكيل، و عبد الكريم قذيفة وغيرهم..، أما بالنسبة للشخصيات التاريخية فيتم استدعاؤها من أجل القيم التي تتميز بها، حين يحس الشاعر بافتقار حاضره إليها، « **وقد استغل شعراء التجديد خصوبة التاريخ بدراميته وسخريته وشخوصه وأماكنه في تأريخ أشعارهم وتسجيل مواقفهم إزاء هذا التاريخ** »[4]، وفق ما تمليه تجربة الشاعر، فإذا كان باحثا عن العدل استدعى شخصية "عمر"، وإن كان باحثا عن البطولة استدعى"خالد بن الوليد"، وإن كان آسفا على تاريخ مشرِّف استدعى "المعتصم"، وإن كان متحسرا على ما فقده المسلمون من سطوة وقوة وحضارة استدعى ما يناسب الموقف، مثلما فعل "عبد الله حمادي" في قصيدةٍ بعنوان: " أندلس الأشواق " يقول فيها:

---

[1] – جابر عصفور: رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2008، ص21.

[2] – ناصر معماش: فجائع الإسمنت والعربر، ص28

[3] – المصدر نفسه، ص28.

[4] – نانسي إبراهيم: التعالق النصي، ص270.

«أهي لا تزال تحمل عطر سيف طارق

أم جنون الفرناسي

الموشى بورق الرند»[1]

ويتابع حديثه فيذكر في القصيدة المواضع التاريخية التي ما تزال شاهدة على الوجود العربي الإسلامي، مثل: النواعير، ونهر الطاقو، وأبراج إشبيلية، والنواقيس، والحمراء، وغرناطة، إلى أن يقول:

«...وآلام جديدة تنذر بالرحيل

لاغالب إلا الله[2]

والعاقبة للياسمين...» [3]

وفي استحضار شخصية "طارق بن زياد" يسترجع الشاعر زمن الفتوحات والسيادة والازدهار الذي عرفه العرب والمسلمون في الأندلس، وفي ذكره للمواضع يشتغل المتخيَّل في تنقله بينها مستذكرا تلك الحضارة والتاريخ المشرِّف، وذلك الشعار "الصادق"، إلا أن العاقبة لم تكن للمتقين، وأن ما تبقى من سمات وخصائص تميز المجتمع العربي المسلم تكاد هي الأخرى أن تزول، بفعل النظام العالمي الجديد (العولمة)، في قوله: «**وآلام جديدة تنذر بالرحيل**»، ثم يتمُّ القصيدة بقوله:

«لا سيف طارق

يعبق الريحان من شفتيه

ولا هديل "طوق الحمام"

يهمي بما دون الفنا والانكسار»[4]

[1] – عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى، ص110.

[2] – لا غالب إلا الله: شعار مؤسس غرناطة محمد الأول الملقب بالشيخ، ويوجد اليوم هذا الشعار على قلاع قصر الحمراء وفي ردهاتها» هامش– عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى، ص112.

[3] – المصدر نفسه، ص110.

[4] – المصدر نفسه، ص 116.

وهو يشير هنا إلى فقدان الأمة العربية للقوة العسكرية والقوة التكنلوجية التي تمكنها من الغلبة إضافة إلى فقدانها لقوة العلم والأدب والفكر.

لم يكتف الشاعر المعاصر باستدعاء الشخصيات التراثية أو المعاصرة ،كمتخيل يعبر به عن موقفه؛ وإنما احتفى كذلك بالشخصيات الدينية خاصة رموز الصوفية، مثل ابن عربي والحلاج والنفري أو استدعاء شخصيات أكثر قداسة مثل الأنبياء والرسل، كآدم ونوح ويوسف وموسى ؛ ومثال ذلك قول "جمال الدين بن خليفة" في قصيدة بعنوان " لن أتاجر":

« يظن وأني أمين الخزائن من بعد

يوسف أسلك أمرًا

ويطلب عطرًا

وليست عصاك يا موسى عندي

أُفَجِّرُ صخرًا...»[1]

ويتضح أن الشاعر يعالج قضية اجتماعية، يتحمل فيها الإنسان أعباء لا يستطيع القيام بها، ولن يكون له ذلك إلا إذ تولى خزائن الأرض، أو كانت له معجزة كمعجزات الأنبياء.

والملاحظ أن «**شخصيات الأنبياء عليهم السلام هي أكثر الشخصيات التراث الديني شيوعا في شعرنا المعاصر، ولا غرو فقد أحس الشعراء من قديم بأن ثمة روابط وثيقة تربط بين تجربتهم وتجربة الأنبياء، فكل من النبي والشاعر الأصيل يحمل رسالة إلى أمته، والفارق بينهما أن رسالة النبي رسالة سماوية، وكل منهما يتحمل العنت والعذاب في سبيل رسالته**»[2]، وبذلك يعتمد بعض الشعراء إلى التماهي مع شخصية النَّبيِّ، فيمتلك القدرة على الفعل والتغيير والإصلاح، وتطهير الأرض، كما في قول "عثمان لوصيف":

« ستحرقكم هي النار !

وكالطوفان تحملني

[1] – جمال الدين بن خليفه: سحر، ص68.

[2] – علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية، ص77.

على فلك مباركة...

أنا نوح ومن وهجي

تعم الكون آيات

وأنوار»[1]

هكذا هو الشاعر حين يثور على الفساد والظلم، يتحوَّل عبر خياله إلى إنسان آخر، يمتلك القوة التي تمكِّنه من الانتصار على الواقع السلبي، ويستطيع الانتصار على الواقع السلبي، ويستطيع الانتصار على الفئة المتسلطة، الفئة الملوَّثة بدماء الأبرياء، المتحكمة في الأرزاق والرِّقاب.

IX. فضاء الزمن المتخيل

للزمن كما للسرد والحوار والأمكنة علاقة وطيدة بالشاعر، وبما ينتجه من نصوص، بل يعد أهم الفضاءات المتخيلة التي تثير حيرة الشعراء، وتذكي قلقهم وتساعدهم على البوح بهذه الحيرة والقلق والتساؤل الدائم عن سره الغامض، وعن عدم الإحساس بالوجود خارجه.

لقد قسم الشاعر الزمن إلى زمن افتراضي غير محدد، وماض مأسوف عليه، وحاضر مأساوي، ومستقبل مأمول؛ إلا أن واقع التجربة الإبداعية يثبت أن «**الزمن في التجربة الشعرية الجديدة، هو نفسه الزمن في الشعر القديم: ليس بعدا داخليا في الأشياء، يخلقها ويغنيها وإنما هو قدر خارجي يفسد الحياة، ويهدم الكمال، ويلتهم الأشياء، فالزمن دائما يتضمن الكارثة** »[2]، لأن الشاعر تعامل معه كعنصر مؤثر في الواقع، ولهذا السبب قرَّر "عاشور فني" أن «يرحل عن نفسه ويفرَّ إلى غابة الذاكرة»، ورأى فيه "ياسين بن عبيد" مستحيلا مرعبا، وفضَّل "عادل صياد" ألا يجيء لأنه ليس بحاجة إليه.

في إحساس الإنسان بالزمن إحساس بالكينونة، «**وبخلاف المكان الذي هو الشكل الصرع للحدس الخارجي فإن الزمن هو الشرط الخالق لوجود الحقيقة المطلقة والمنظم لكل القوانين الكونية الخفية**»،[3] وقد قسمه الفلاسفة والمتكلمون إلى قسمين أولهما موجود في الخارج، وثانيها متوهَّم لا وجود له في

[1] – عثمان لوصيف: المتغابي، ص 05.

[2] – أحمد علي سعيد (أدونيس): الثابت والمتحول، ج4، دار الساقي، بيروت، ط7، 1994، ص240.

[3] – محمد بن عياد: (الزمن والشعر)، علامات، العدد17، مكناس، المغرب، 1998، ص48.

الخارج[1]، وهو ما يعبَّر عنه بالزمن الذاتي الخاص بكل ذات إنسانية، بمعنى أن «**الزمن ينقسم إلى زمن موضوعي فيزيائي، وهو الذي تسير وفقه نواميس الكون جميعها، وإلى زمن ذاتي ويصطلح عليه بالزمنية**»[2]، وهو مرتبط بالشعور والخيال والتذكر والتخيل، لذلك نظر إليه على أنه زمن متوهم، وهو أقرب إلى الشعراء من الزمن الحقيقي الفيزيائي.

1. الزمن الافتراضي

للتأكيد على أن الزمن فضاء متخيل في الشعر، وزمن افتراضي يلجأ إليه الشاعر لحظة اقترابه من التاريخ، ومن الواقع، والوجود، قول الشاعر "سليمان جوادي" في قصيدة ثلاثيات العشق الآخر:

« وجاءت إلى موعد لم يحدد

وفي ساعة بيننا لم تحدد

فطرنا كزوج العنادل نسعى

إلى هدف بيننا لم يحدد...»[3]

لقد حدث فعل المجيء، إلا أنه وقع في مكان افتراضي، وفي زمن من صنع خيال الشاعر، وكان اللقاء الذي حدث فيه الطيران إلى هدف افتراضي لم يحدد هو الآخر، ولذلك فإن فضاء المكان والزمان، فضاء جنوني افتراضي صنعته رغبة الشاعر في خلق مجال يتجاوز حدود الواقع، لأنه ختم المقطع بقوله:

« فما أجمل الحب حين يُجَنُّ

وما أتفه الحي حين يُحَدَّدْ »[4]

وللاستدلال على الزمن الافتراضي في الشعر الجزائري المعاصر ما أحدثه الشاعر "عادل صياد" خلخلة في تراتبية سيرورة الزمن، يتجاوز من خلالها طبيعة الزمن الموضوعي المنطقي، في قوله:

« غدا كان يوما جميلا

---

[1] – جميل صليبا: المعجم الفلسفي: ص637.

[2] – محمد بن عياد: (الزمن والشعر)، علامات، العدد17، ص40.

[3] – سليمان جوادي: ثلاثيات العشق الآخر، د ص.

[4] – المصدر نفسه، د ص.

قضينا به أمتع الموبقات

فلما أتى أمس

صرنا خصمين...

لم نتفق...

سوف تبقى جبانا

كما كنت دوما جبانا

وأبقى أنا بطلا من ورق»[1]

إنه يتحدث عن صراع في زمن متخيل بين ذاته الشاعرة وذاته الإنسان، وسبق غده أمنيته، حين كان يفكر في الفعل مستقبلا، ولما تحوَّل هذا المستقبل إلى حاضر، ثم إلى أمس، ولم يتمكن الإنسان من إنجاز (رؤى الشاعر)، التي عاشها في عالم الافتراض، انتصر الشاعر في رؤاه لكن الإنسان انهزم بسبب جبنه الدائم، وحقق الشاعر انتصاره في القصيدة على الورق، «**ومن ثم يكون لزمن الفكر تفوق على زمن الحياة** »[2]، لأن الأول لا تحده قوة خارجية باعتباره نابعا من الخيال، بينما الثاني فيزيائي بحت يخضع لنواميس الكون.

يمثل الزمن لدى "عادل صياد" هاجسا كبيرا، لإحساسه بالحياة داخل الزمن، ويقينه أن حركة هذه الحياة لا تتم إلا وفق زمنية معينة، ولذلك فإن فضاء الزمن في شعره يرد في عدة صور مختلفة؛ حيث يكون الزمن متسارعا أو متحولا أو مؤجلا، وحين يعبر عن الفراغ واللاجدوى من الوقت الضائع يقول:

«أستيقظُ كل صباح
فيكون الليل قد جاء...
وفي المساء حين أتظاهر بقيلولةِ
أكونُ في اليوم الموالي...»[3]

هذا هو الزمن الافتراضي، يتخيله الشاعر، يلهو بتراتبية الأحداث داخل سيرورتها المتتالية، فأحيانا لا يستطيع الشاعر أن يحدد طبيعته أو يدرك كنهه وأحيانا يعيش مستقبله في ماضيه، ويصبح الماضي مستقبلا.

[1] – عادل صياد: ميت على قيد الفيسبوك، دار العين للنشر، القاهرة، 2017، ص20.

[2] – غاستون باشلار: جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1992، ط3، ص111.

[3] – المصدر السابق، ص19.

2. الزمن الماضي

وللتعبير عن انقلاب الموازين في هذا العصر في علاقة الماضي بالمستقبل، ونقلاب فاعلية الإنسان في هذا الزمن يقول "عادل صياد":

« فيما مضى

كان الزمن يأتي،

واليوم.. !

صار يمضي...»[1]

يتخيل الشاعر نقطة زمنية ينتهي إليها الماضي، ويبتدئ منها المستقبل، هي الحاضر الذي لا قيمة له في تراتبية الزمن عنده، لأن الفرق يمكن في الكيفية التي يسير بها الزمن، وللقارئ أن يتساءل: ما الفرق بين أن يأتي الزمن أو أن يذهب؟ لأنه في طبيعته الفيزيائية إما آتٍ من المستقبل أو مُنْتَهٍ في الماضي؛ والإنسان في كل هذا يعيش تلك اللحظة الفاصلة بين ما يأمله، وما يأسف عليه، لكن للشاعر رؤياه الخاصة في هذه السيرورة بين القديم والحديث.

قديما كان الإنسان يملك الوقت، ويعيش فراغا كبيرا حين كانت حياته بسيطة متواضعة إلى درجة أنه يحيا في انتظار الوقت (المناسب) لإنجاز أعماله، أما اليوم فإن الإنسان يعاني من تسارع وتيرة سير الزمن، إذ أصبح يلاحق الزمن كي ينجز فيه أعماله، لكنه لا يستطيع ذلك بسبب التطور التكنولوجي، وتعقد شؤون الحياة، لذلك كان الزمن يأتي، لكنه اليوم يمضي، وفي هذا السياق تقول الشاعرة "زهرة بلعاليا":

« وأنا ما ظل في عمري القصير

غير ساعات قصيرة

أسمع للشدو فيها...

وأصوغ

[1] – عادل صياد: ميت على قيد الفيسبوك، ص33.

من ورود الحقل عرشي

وأذوب...»[1]

تحس الشاعرة بأن الزمن يمضي بسرعة متوحشة، فعمرها قصير، ولم يبق منه إلا ساعات قصيرة، وعليها أن تحيا هذا العمر مستغلة كل تفاصيله الراحلة في وضع لمسات جميلة على جدران الزمن (التاريخ)، وترك بصماتها في الحياة، رغم كونها امرأة تصارع فكر العشيرة ،كما قالت في آخر النص.

وأغلب الشعراء يميلون إلى الماضي لأسباب متعددة ومختلفة، باعتباره الزمن الجميل أو البريء أو المنسي أو الزاهر، واستحضاره يكون ملجأ للشاعر، «**ليبعد عنه وطأة الحاضر والمستقبل، ليهرب من ذاته، وليغذي النزيف الذي يجري في شرايينه ويتخذ شكل ذكريات تلح عليه أن يموت في ظلالها، فيتخلص من واقع متعب ومن مستقبل يتخيله مرعبا**»[2]، فيفتح للماضي أبواب حاضره مستحضرا كل الصفات الجميلة والخصال الحميدة، والقيم الإنسانية والدينية المفقودة في هذا العصر، كما قال الشاعر "علي مناصرية" مخاطبا "عقبة بن نافع الفهري"، وهو يقف على ضريحه داعيا إياه إلى العودة لتصحيح ما أفسده الحاضر:

« يا فاتح الغرب المغرب عد بنا

وزمانك المغمور بالإيمان/.../

وأعود منه إلى ما عزَّ بي

لأفرَّ منه إلى الذي أحياني/.../

فإذا غفوتُ على البطولة أنتشي

وإذا صحوتُ تضاعفت أحزاني/.../

زمن التشرذُم والتملُّق غلَّني

وزمانكم ما عاد من أزماني.»[3]

[1] – زهره بلعاليا: ساحل وزهرة، ص81

[2] – جمال الخياط: الشعر والزمن، منشورات وزارة الإعلام، العراق، 1975، ص19.

[3] – علي مناصرية: صلوات في محراب عقبة، ص ص 09، 11.

لقد وجد الشاعر في زمن "عقبة" الإيمان والعزة والحياة والبطولة والسعادة، بينما هو يحيا في زمن لا يجد فيه هذه المقومات والصفات الطيبة المفقودة، والشاعر هنا يريد حاضرا مزدهرا لأمته كما كانت في الماضي.

أما "عبد الكريم قذيفة" فيعود إلى الماضي من زاوية ذاتية، ليعيد من خلالها ذلك الزمن الجميل، أيام كان طفلا صغيرا، لأن العمر مضى به سريعا إلى حاضر لم يمكنه من بلوغ مبتغاه:

« لقد كان يحلم

لو قد يعود ـ كما كان طفلا صغيرا ـ

ليبدأ رحلته نحو أقصى القمم

لقد كان يحلم...والعمر يمضي

ولم يعترف مرة بالندم...»[1]

يعترف "عبد الكريم قذيفة" أن الحياة كانت بالنسبة إليه حلما سرعان ما أفاق منه، ووجد أن قطار العمر قد مضى، وهو يتمنى أن يعود إلى الطفولة ،كي يصحح مسار حياته، ويعيد بناءه من جديد، رغم مُكابَرَتِهِ وعدم ندمه على هذا الحاضر المحتضن لفشله.

وفي قصيدة بعنوان "أغنية الحب والنار" يسافر "نور الدين درويش"، هو الآخر في الذكريات، لكنه يشرك ذاته الإنسانية في هذا السفر، وكأنه سفر جماعي إلى الماضي، وفي نفس الوقت سفر إلى المستقبل المتمثل في الأمنيات البعيدة، التي لا يستطيع تحقيقها في حاضره، قائلا:

«أنا وصديقي الذي يعشق الليل

دوما نسافر في الكلمات

نسافر في الذكريات الأليمة

في الأمنيات البعيدة

عبر انكساراتنا

[1] – عبد الكريم قذيفه: مرايا الظل، ص51.

ونطيل السفر»[1]

يوحي الشاعر في هذا المقطع بمدى المأساة، وعمق الأزمة التي أوصلته إلى حب الليل (الوحدة)، واللجوء إلى الشعر للتنفيس عن الألم، باستعادة الذكريات للتأسُّف على ماض مؤلم لم يتحقق للشاعر ما كان يصبو إلى تحقيقه من آمال وطموحات، انكسرت وأصبحت مجرد ذكرى، يستحضرها للتَّأسِّي والتسلية على حد قول "عاشور فني":

«كان يرحل عن نفسه

ويفر إلى غابة الذاكره...»[2]

هذه الغابة المليئة بالذكريات التي تمنحه ثمارا وظلالا، تنقذه من القلق والحيرة وضغط الحاضر، بكل ثقله على الشاعر نفسيا وأيديولوجيا وسياسيا واجتماعيا.

تناول البحث في المقاطع السابقة الماضي المتخيلَ، وطرائقَ استحضاره والغايات من ذلك، أما الحاضر فهو زمن مولود على جميع المستويات، يفرُّ منه الشاعر إلى غابة الذكريات، كما قال "عاشور فني"، وهو زمن يحاصر الشاعر، فيعود إلى الماضي أو يحلم بالمستقبل، طلبا للخلاص كما في قول "عاشور بوكلوة":

« أبحث عن زمني الماضي

لا ألقاه

أبحث عن زمني الآتي

لا ألقاه »[3]

رغم بحثه عن زمن غير الحاضر وجد الشاعر نفسه بلا ماض وبلا مستقبل، فهو يعيش فراغا لا وجود فيه للزمن؛ وفي انتقاء الحاضر والمستقبل انتقاء لوجود الشاعر.

[1] – نور الدين درويش: مسافات، ص13

[2] – عاشور فني: رجل من غبار، ص18

[3] – عاشور بوكلوة: كسوف النبض والأمنيات، ص133.

3. الزمن الحاضر

ينظر "عبد الحميد شكيل" إلى الحاضر انطلاقا من الواقع الذي يرسم المشهد الحياتي، فيصرخ في وجوه السادة:

« اخرجوا من مزاجاتنا

أيها الموثورون

يازمن الذل...»[1]

لقد عكر هؤلاء "الموثورون"صفو حياة الشاعر، فهُمْ وصمةُ عارٍ الحاضر، التي تشوّه نقاءه، وتنتهك كرامة المجتمع الذين تسلطوا عليه، فحرموه رزقه وحولوا الحاضر إلى "زمن الذل".

وفي مشهد آخر يورد الشاعر "محمد الأخضر جويني" حوارا بين أمٍّ هي "الجزائر" وابنها الإرهابي "المغرر به"، يقول له على لسانها:

«انقضى، وانتهى عصر

أسكرته الفتن...

عد...عد إلى حضن أمك

واختصر الزمن»[2]

إنه حاضر مأساوي انقضى، وصار من الماضي غير المأسوف عليه، إنه "زمن الذل" «أسكرته الفتنة»، فلم يعد الناس فيه يدركون الصواب من الخطأ، ولم يعد الناس فيه يميزون بين الظالم والمظلوم.

تتفق صور الحاضر في متخيل الشعراء الجزائريين المعاصريين فهو زمن اللاجدوى، زمن جائر، زمن الذل والفتنة، بلغ أقصى مستويات الرداءة والسوء في قصيدة عنوانها "أنطق عن الهوى" للشاعر "عبد الله حمادي"، يقول فيها:

---

[1] – عبد الحميد شكيل: مراثي الماء، ص35.

[2] – محمد الأخضر جويني: اختصر الزمن، ص17.

« هذا زمن تركبه الشهوة

تنتهك فيه الأوقات الخمسة

يعثر فيه لسان الشعر

في ذيل عباءته »[1]

هو حاضر لا يصلح لشيء، عبثت به الأهواء و"الشهوة"، وهوت به إلى مدارك الفساد وانعدمت فيه القيم الدينية والأدبية، فلا العبادات مؤداة ولا الشعر له رسالة في المجتمع.

4. الزمن المستقبل

بالانتقال من الماضي والحاضر إلى المستقبل المحتفى به نفسيا، باعتباره زمن الأحلام والآمال والطموحات المؤجلة، كما يقول "ياسين بن عبيد" [2]:

« غد ذاك

أم خطوة يتماهى...

بها المستحيل الذي تشتهيه...»[3]

فرغم انتظاره لهذا الغد إلا أنه لا يثق فيه، إنه يتساءل عن كنهه: هل هو كما يريده أم هو غد «مستحيل»، لا يحقق له شيئا في آماله؟، بينما يرى "عبد الله العشي" في هذا الآتي مخرجا من سكون الحاضر، وهو مستعد لأي نتيجة يأتي بها قائلا:

« سيعود الصباح ويسأل عنا

وليكن ما يكون

[1] – عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى، ص136

[2] – ياسين بن عبيد: شاعر وأكاديمي جزائري معاصر، ولد سنة 1958 بقرية ماوكلان دائرة بوقاعه ولاية سطيف، حاصل على شهادة الدكتوراه من السوربون بباريس يعمل أستاذا محاضرا بجامعة فرحات عباس سطيف، له عدة مؤلفات في الترجمة وقصة للأطفال وأعمالا شعرية منشورة منها: معلقات على أستار الروح 2003.

[3] – ياسين بن عبيد: معلقات على أستار الروح، منشورات دار الكتب، الجزائر، 2003، ص19.

سوف يجمعنا بتفاصيلنا

سيظللنا قمر في الغياب...

ويضيء لنا قمر آخر في الحضور»[1]

يمثل الصباح بداية يوم جديد،كان الشاعر وآخرُهُ المفقود في طي النسيان، يكفي أن يأتي صباح جديد، فيشعر فيه بوجوده مهما كان الأمر، يكفي أن يخرج من هذا الحاضر العدمي، ليحقق حلمه في الغد المأمول.

هكذا هو الشاعر مفتون بالمجهول، بالغيب، رغبة في الاكتشاف والتغيير دون كلل، «**وفي بحث الشاعر المحدث الدائب عن الزمن الجديد يكتشف نفسه، ويستبطن ذاته، ويعرف ألا قيمة له ما لم يكن جزءا نافعا متطورا في هذا العالم الكبير، ويحتفظ بسمات متميزة وفردية واضحة وفكر متوقد**»[2]، خاصة إذا كان يملك رؤية ثاقبة بأن له رسالة في الحياة، تفرض عليه مسايرة التطورات الحاصلة في زمنه، وأداءِ دورِهِ المنوط به، لأنه يتميز عن غيره باستنارة الفكر والقدرة على التعبير بالفن والجمال.

كثيرة هي القصائد التي يرى أصحابها في المستقبل "زمن الخلاص"، ويستشرفون فيها تحقق أحلامهم وطموحاتهم، سواء بعودة الماضي المشرق أو إشراق جديد، ويجمعون . تقريبا . على هذا الموقف، إلا أن القارئ قد يجد في هذا الزخم من الشعر الاستشرافي موقفا مختلفا، ليس لأن صاحبه ينظر إلى المستقبل نظرة ارتياب أو خوف أو نظرة سوداوية، بل لأنه ليس بحاجة إلى هذا المستقبل . حاليا . لأنه سيكون لا محالة مشابها للحاضر، مثلما يقول "عادل صياد":

«...لا يوجد أدنى تفكير

في مستقبل

هذا الماضي

أحتاج إلى وقت

[1] – عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص14.

[2] – جمال الخياط: الشعر والزمن، ص19.

لا أحتاج إليه الآن »[1]

إنه موقف غريب من الزمن، فالشاعر لايريد التفكير في مستقبل ماضيه الذي هو حاضره، فهو سينقضي ويصبح ماض، والشاعر يدرك من خلال المقدمات أن النهايات ستكون في غير صالحه، ولذلك يريد أن يوقف الزمن، أو يؤجل مجيء المستقبل إلى اللحظة التي يراه فيها مناسبا، لتحقيق آماله وأحلامه وطموحاته.

هكذا تفاعل الشاعر الجزائري المعاصر مع الزمن باعتباره فضاء متخيلا يحوي ـ إضافة إلى الموجودات ـ كل الأحاسيس والمواقف، ورغم أن الزمن في النصوص الشعرية زمن نفسي، من إبداع خيال الشاعر، إلا أنه مرتبط بالسياقات الخارجية المحيطة به، ولذلك توحي بأنه زمن حقيقي مرتبط بالسيرة الذاتية للشاعر، أو بحياة المجتمع أو مكانة الأمة.

لقد قسم الشاعر الزمن إلى ثلاثة أزمنة، كما هي في الواقع الاجتماعي، لكنها ماض مأسوف عليه، وحاضر مأساوي ومستقبل مأمول، بالاضافة إلى زمن افتراضي لا وجود له إلا في خيال الشاعر؛ وواقع التجربة الإبداعية يثبت أن «**الزمن في التجربة الشعرية الجديدة، هو نفسه الزمن في الشعر القديم؛ ليس بعدا داخليا في الأشياء، يخلقها ويغنيها، ويهدم الكمال، ويلتهم الأشياء، فالزمن دائما يتضمن الكارثة**»[2]، لتعامل الشاعر معه كعنصر مؤثر في الواقع، ولهذا السبب فضل الشاعر "عاشور فني" أن يرحل عن نفسه ويفر إلى غابة الذاكرة، ورأى فيه "ياسين بن عبيد" مستحيلا مرعبا، وفضّل "عادل صياد" ألا يجيء لأنه ليس بحاجة إليه.

وصفوة القول في هذا الفصل، لقد أحسن الشاعر الجزائري المعاصر التفاعل مع الفضاء المتخيل على اختلاف عناصره (السرد، السيرة الذاتية، الحوار الداخلي، الأسطورة، الخرافة، الشخصيات، الزمن) ورسم لهذه العناصر تصورا فنيا وإنسانيا، فاتخذ من خلالها موقفه الرافض لكل ما هو سلبي، وعبر بها عن معاناته كإنسان أو كشاعر، يحمل سمة الاختلاف والتميز عن الآخرين.

ولم يكتف الشاعر الجزائري المعاصر بالتعبير عن معاناته الشخصية، وإنما ألقى بظلاله على المأساة المشتركة مع بقية أفراد المجتمع لذلك، فـ«**إن السمة الغالبة في القصيدة الجديدة تتمثل في ذلك الشعور الجمعي، فالهموم السياسية والقضايا الاجتماعية أصبحت هموما وقضايا مشتركة ومتلبسة بوعي الشاعر**

[1] – عادل صياد: أنا لست بخير، منشورات جمعية البيت للثقافة والفنون، الجزائر، 2010، ص34، 35.

[2] – علي أحمد سعيد (أدونيس): الثابت والمتحول، ج 4، ص 240.

وذاكرته، وجميعها ينغرس في وجدانه»[1]، لأنه ينظر إلى الخارج من خلال ذاته، ويعتبر ما يحدث في مجتمعه أو أمته يوجب عليه تحمل جزء من المسؤولية في مواجهته.

لقد تمكن الشاعر الجزائري المعاصر من تشكيل الفضاء المتخيل انطلاقا من تجاوز حدود الجنس الأدبي، بالاعتماد على الخصائص الفنية للسرد، وأجاد توظيفها في شعره، سواء كانت النصوص قصائد عمودية أم شعرا حرا أم نثريا، وهنا يكشف عن اكتسابه خيالا مبدعا، وقدرة على صياغة تجربته بأشكال وصور متعددة؛ إضافة إلى استغلاله لكل الجزيئات والتفاصيل التي تخدم تلك التجربة، التي لم تكن بمعزل عن الحياة الاجتماعية والسياسية، فأرَّخت لمرحلة زمنية، اتسمت بالتغيرات والصراع والقلق والاضطراب على جميع المستويات.

[1] – رجاء عيد: القول الشعري، ص 118

الفصل الثالث

تشكيل الفضاء الطباعي في الشعر الجزائري المعاصر

كانت الكلمة ـ قبل عصر الطباعة ـ أداةَ الشاعر في التعبير وسلاحَه المتميز في الخطاب، حين كان الاعتقاد السائد أن المعنى كامن فيها، وفي ما تدل عليه أو توحي به، وكان الشعر أصواتا وإيقاعا وشكلا معماريا ثابتا مألوفا؛ وكان القارئ يبحث عن المعنى في العبارات المشكلة من كلمات أرقى من أي كلام آخر، بفضل الإيقاع والتصوير، «**إلا أن التمركز حول الصوت، والذي ظل لفترة طويلة مهيمنا، لم يلبث أن تراجع وتقلص ولو بشكل نسبيٍّ مع حضور الكتابة (الخط والشكل الطباعي) كأثر، الشيء الذي نقل النص الشعري من طابعه الشفوي إلى مجال الكتابة وأصبح الشعر موضوعا سيميائيا، مما ألزم المتلقي بتبني استراتيجية قرائية مغايرة**»[1]، تستجيب للواقع الإبداعي الجديد.

ومع ظهور الطباعة، وانتقال تلقي الشعر من الرواية الشفوية إلى الرؤية البصرية وظهور الشعر الحرّ[2]، استطاع الشاعر أن يتخلص من رتابة المسافات الإيقاعية في الشعر العمودي بصريًّا، مجسدةً في نظام الشطرين، إلى ابتكار فضاءات شعرية بصرية غير ثابتة، ومن ثَمَّ أصبح الشَّكل الطِّباعي للنَّص موضع اهتمام ومحلَّ تجريب وفضاءً جديدا للتعبير، من خلال تداخل الأجناس الأدبية، والاستفادة من الفنون الأخرى، كالرسم والنحت والتصوير الفوتوغرافي، لإغراء المتلقي بفضاء إبداعي شعري بصري متنوع، تتداخل فيه الأجناس والفنون.

ونتيجة لتحرر القصيدة الحديثة من سلطة الشّكل الثابت المعَدِّ مسبقا لصياغتها فيه، أصبح لكل قصيدة شكلها الخاص بها، استنادا إلى «**فلسفة الشعر الجديد القائمة على حقيقة جوهرية، هي أننا لا نشد المضمون على القالب أو في الإطار، وإنما نترك المضمون يحقق لنفسه وبنفسه الإطار المناسب**»[3]، دون وضع حدود لانتهاء الدلالة في كل سطر، بتحديد المسافات الزمنية (التفعيلات أو البحور)، التي يجب اعتمادها في كل سطر،ومن ثم، فـ «**الشّكل في الشعر مثقل بمضمون فكري، وهذا المضمون هو حالة نفسية تمتزج بانفعالات الحياة وتستند إليها**»[4]، وبذلك تتعدد أشكال النصوص، تبعا لمحتوى المضمون الذي تتحكم فيه الدفقة الشعرية الصادرة عن إحساس متغير، هو الآخر، من معنى إلى آخر قوّةً وضعفاً.

---

[1] – علي آيت أوشان: الذاكرة والصورة، ص13.

[2] – يقول شربل داغر: « مع انطلاقة الشعر الحر، مترافقا مع نظام الطباعة الصناعية، بتنا نبصر القصيدة قبل أن نقرأها، وانتقلت القصيدة من العهد الشفوي إلى العهد الكتابي – البصري » ينظر: شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، دار توبكال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص26.

[3] – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص16.

[4] – عادل مصطفى: دلالة الشكل دراسة في الأستيقا الشكلية، ص72.

من هذا المنطلق، يرى أدونيس أن «**الشّكل الشعري كالمضمون الشعري يُولد ولا يُتبنَّى، يُخلق ولا يُكتسب، يُجدد ولا يُورث، حين يكرّر شاعر شكلا كان في زمن غير زمنه، لمشاعر غير مشاعره، وحياة غير حياته، لا يكون شاعرا؛ يكون صانعا. الشكل الشعري حركة وتغير، ولادة مستمرة، الشكل الشعري الحر هو الذي يظل في تشكيل دائم**»[1]، ومن ثم يكتسب صفة التميز والإبداع، ويستجيب لتوظيف المشاعر توظيفا صادقا، وابتداع مضامين ومعاني متحرّرةٍ من كل قيود مسبقة.

لقد تجاوزت القصيدة الحديثة مسألة الشكل الثابت إلى فضاء كتابي (طباعي) متجدد، ولم تكتف بذلك حين التمس الشاعر في مظهرها الخارجي جمالية بصرية، فتجاوز طبيعة الجنس الأدبي لـ«**يبتكر من الأدوات وسائل التغيير الجديدة، ويسترفد الفنون الأخرى، من أدواتها ما يغطي ما تقتصر الوسائل الشعرية الموروثة عن استيعابه من أبعاد رؤيته، /.../ وأن يخضع كل هذه الأدوات لطبيعة التعبير الشعري كَفَنٍّ أدبي متميز له شروطه الفنية الخاصة**»[2] التي وجد أنها قادرة على احتواء تجربته الشعرية، وذلك بالانتقال من التعبير بالكلمة إلى التعبير بالفضاء الطباعي، وبما يحتويه من أشكال دالة، «**لأن القصيدة التشكيلية ـ في حقيقتها ـ بناء جيولوجي معقد، فهي ليست الشعر فقط، ولا هي الشعر والخط، ولا هي الشعر والرسم أو الشعر والبديع أو الشعر والرياضيات....إنها كل ذلك**»[3]، إنها كل متكامل، وفضاء منفتح على الإغراء والدهشة والتأويل.

ورغم النقد الموجه لهذه الطريقة في الإبداع الشعري فقد «**اتفقت الفلسفة التجريبية ومعظم نقاد الواقعية الجديدة على أهمية الصورة البصرية في الشعر، قال أرنست توفسن** Earnest Tuveson: « **يمكننا أن نتوقع من طبيعة الفعل كما وصفها "لوك" شعرا جديدا يتميز بقدر كبير من البصرية، لأن البصر قد أتى ليحتكر النشاط الذهني**»[4]، سواء تعلق الأمر بالمتلقي الذي أصبحت تجذبه الصورة، لأنه يعيش في عالم مليء، بالصور الحسية والألوان والحركة، أو تعلق الأمر بالشاعر الذي كتب القصيدة الجديدة، وهو يدرك أنها «**اشتغال يعتمد البعد البصري عن وعي وسبق إصرار**»[5]، يتداخل في صياغتها العقل

[1] – علي أحمد سعيد (أدونيس): مقدمة للشعر العربي، ص110.

[2] – على عشري زايد: قراءات في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، مصر، 1998، ص09.

[3] – محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص83.

[4] – نصرت عبد الرحمن: في النقد الحديث، دار جهينة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2007، ص22، 23.

[5] – محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهرتي، المركز الثقافي العربي، بيروت،1991، ص178.

والذوق، حتى وإن غلب على تشكيلها طابع الصنعة استنادا إلى خلفية فلسفية ورؤيا إبداعية خاصة، تختلف من شاعر إلى آخر.

لقد أسهمت الفلسفة الظاهراتية في تكوين الشاعر المعاصر معرفيا وإثراء وعيه الإبداعي فنيا « **لأن الشكل الطباعي في العمل الإبداعي بوجه عام...ليس المبتغى منه عملية التزويق وإظهار شكل مختلف وحسب، فالشكل الطباعي مرتبط بالمضمون، فيوضح صورة ما ويشي بمعنى لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال الطباعة**»[1]، ولذلك فإن الشاعر المعاصر كتب **"القصيدة التشكيلية"** وهو مدرك بأن الصورة المرئية للنص تؤدي وظيفة إبلاغية، من خلال العناصر الحسية المشكِّلة للعمل الفني المتكامل.

وقد وجد الشاعر العربي المعاصر في التراث الشعري العربي القديم[2]، وفي فلسفة "**هوسرل**" الظاهراتية مرجعيةً شكلية، أسهمت هي الأخرى في اقتناعه بأن الشكل الخارجي للنص يخضع لقدرة الشاعر على التشكيل الإيقاعي والبصري، بالإضافة إلى نظرة المتصوّفة لأسرار الحروف، « **وهذه نقطة مهمة في الكتابة الصوفية، حيث أسهمت في تبلور وعي عميق بأسرار الكتابة، والاشتغال الخطي، مثلما تجلى في كتاب الطواسين للحلاج، الذي يدل على أن الحلاج حين أخفق في التعبير عمد إلى الرمز، الذي ألجأه إلى شكل يراوح بينهما هو فضاء الشكل**»[3]؛ ولا يخفى أن شعراء العصر الحديث قد اطلعوا على دواوين وكتابات هؤلاء المتصوّفة، ووظفوهم في أشعارهم كرموز للمعاناة والغربة والثورة على الواقع، خاصة وأن التجارب الصّوفية الشعرية العربية الحديثة تأخذ مرجعيتها من كتاباتهم، ومن تلك التجارب الإبداعية المبكرة في الشعر العربي التي اختفت بالشكل كتابات الشاعر والناقد المغربي"محمد بنيس".

كما ظهرت مؤلفات نقدية نقلت إلى المتلقي كثيرا من النماذج الشعرية منها، "القصيدة التشكيلية" لـ: "محمد نجيب التلاوي"، و"الشكل والخطاب"... "لمحمد الماكري"، و"توظيف القصيدة المعاصرة لتقانات الفنون الأخرى" لـ: "تيسير محمد الزيات" و"الشعرية العربية" لـ "شريل داغر"....وغيرها؛ وتعد هذه المؤلفات مصدرا معرفيا ومرجعية فنية استقى منها الشاعر العربي المعاصر عموما تجربته التشكيلية في الشعر.

وترجع أهمية الفضاء الطباعي في النص الشعري إلى الانتقال من الشفاهية إلى الكتابة والتدوين، فالقصيدة العربية ارتكزت على الإيقاع الصوتي، لتيسير تداولها مشافهة وحفظها وروايتها، «**وقد فرضت**

[1] – علي محمد المومني: الحداثة والتجريب، دار اليازوري، عمان، 2009، ص 314.

[2] – في الأدب العربي القديم أشكال إيقاعية وطباعية كثيرة منها: المسمط والمشجر والموشحات والأزجال.

[3] – آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي، دار الأمل للطباعة، تيزي وزو ، الجزائر، 2009. ص56.

الشفاهية شكلا معينا لنظم القصيدة الشعرية العربية فجاءت على الشكل التقليدي القائم على وحدة البيت ووحدة التفعيلة ووحدة القافية واستقر هذا النسق المكون من شقين متساويين في عدد التفاعيل»[1]، وهذا الإطار الثابت في معمارية النص لم يساعد على اكتشاف سماته الشكلية، فظل الشكل عبارة عن وعاء حامل للمعنى ليس إلا.

وهذه الخاصية في الشكل العمودي تجعل النص محكوما بمجموعة من المعايير تؤطر فضاءه الطباعي، ذلك «**أن القصيدة العربية التقليدية سارت على نمط واحد في الرقن والكتابة، حيث التزمت بنظام الشطرين الصارم، وعلى النقيض من ذلك فإن القصيدة المعاصرة اتخذت مسلكا آخر، حيث التنويع في السطور الشعرية التي يتصرف فيها الشاعر كيفما يريد مع اختياراته الشعرية**»[2]، ما مكّنه من تشكيل الفضاء البصري طباعيا، وفق حاجات ودوافع نفسية وإبداعية، تجاوز بها رتابة الإطار السماعي الثابت في القصيدة العربية التقليدية.

لم يعد التخييل ولغة الشاعر والإيقاع عناصر فنية وجمالية كافية لتشكيل النص فنيا، عندما تفطن الشاعر لقيمته البصرية، وقدرة الشكل على احتواء الإحساس والتعبير، «**فإذا تأملنا النص باعتباره جسدا فيزيقيا فإننا نلاحظ أنه يحتل مكانا محددا في الحامل (الورق) الذي يحتضنه، وهذا يتجلى من خلال موضعة مواده اللغوية، وتقطيعه وتموضع الكلمات والجمل على الصفحة، وهو عمل هندسي حقيقي**»[3]، يقصد إليه الشاعر انطلاقا من رؤية فلسفية أو فنية تصوغ تجربته بتشكيل جسد النص، باعتباره جزءا من المضمون، قد لا يتحقق في بناء النص التقليدي (العمودي).

وبالانتقال من الصورة السمعية إلى الصورة (البصرية) المقروءة وجد الشاعر متنفسا جديدا للإفضاء، حين تخونه العبارة، فيلجأ إلى بدائل حسية، قد تسعفه في التعبير عن تجربته، انطلاقا من رؤيا إبداعية، فقد «**اعتمدت الفلسفة التجريبية على الحواس في إيصال المعرفة، وبنت قضاياها على التجربة، فالحواس منافذ المعرفة، وبها نرى الأشياء ونسمعها ونشمها ونذوقها ونلمسها، فتنطبع صور المحسوسات في**

[1] – عبد الناصرهلال: الإلتفات البصري قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة، دار العلم والإيمان، القاهرة، 2010، ص37.

[2] – عيسى الدودي: (التشكيل البصري في القصيدة المعاصرة) مجلة العربية والترجمة، العدد18، ص95.

[3] – حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007، ص99.

الذهن وتتولد منها الأفكار»[1]، ومن خلال ذلك يتم إشراك المتلقي في إنتاج الدلالة، والشاعر حين يمارس التجريب في الفضاء الصوري يدفع المتلقي إلى التأمل والاكتشاف والتأويل.

ولما كان النص فضاءً من العلامات الدالة، كان « **أصل كل علامة هو مبدأ التشكل، ولكن أصل التشكل هو توفر صورة حسية تدرك عبر إحدى قنوات الحواس الخمس/.../ فإذا ارتبطت هذه الصورة الحسية باصطلاح معين بين الأفراد المشتركين نشأت العلامة**»[2]، سواء كانت لفظا دالا أو إيقاعا أو شكلا منظورا.

والنص الشعري المعاصر نص إيحائي بجميع عناصره الفنية المكونة لفضائه، ذلك «**إن العلامات والرموز التي يوظفها الشاعر لإعادة تشكيل النص الشعري تكشف أننا أمام لغة مغايرة تتيح السفر في كينونتها وتجعل القارئ يشارك في إعادة بناء النص عبر ما تحمله هذه الرموز من أحلام وتخيلات وتستدعيه من شطح، لذا فإن الوقوف عندها ليس وقوفا عند السطح، بل امتدادا في العمق**»[3]، لأنه لا فرق بين دلالة اللفظ ودلالة الإيقاع والدلالة التي يستنتجها القارئ بصريا من خلال ظاهر النص الذي هو جزء لا يجزأ من معانيه الباطنة.

لم يعد المظهر الخارجي للنص مكونا ثانويا أو وعاءً، تصاغ فيه التجربة الشعورية مع مجيء المناهج النصّائية، إذ تحول إلى موضوع بحث واهتمام، «**خاصة وأن القراءة البصرية ليست بمعزل عن باقي الاستراتيجيات القرائية الأخرى، وإن كانت تستلزم في الواقع مجهرا أكثر لأنها تجعل من الكتابة شكلا لشكل آخر حيث العلامات لا تهم في حد ذاتها بل بما تحمله من إيحاءات**»[4]؛ ومن هنا فرض فضاء النص على المتلقي الاستجابة لإغرائه واستغلال طاقاته التأويلية في اكتشاف ما توحي به العلامات الدالة سواء كانت لغوية أو أيقونية.

وانطلاقا من هذا التصور المتبادل بين الشاعر والمتلقي لمدلول الشكل، نجد «**أنه بمجرد ما يباشر القارئ اتصاله بالنص المكتوب، تحتوي عينه النص في هيئته البصرية تلك، وفي كلِّيَّته التي يضبطها**

[1] – نصرت عبد الرحمن: في النقد الحديث، ص19.
[2] – عبد السلام المسدي: فضاء التأويل، ص139 .
[3] – علي آيت أوشان: الذاكرة والصورة، ص112.
[4] – المرجع نفسه، ص14.

توزعه الفضائي»[1]، حيث أصبح للمحتوى الطباعي سلطة تفرض نفسها على المتلقي، وتجبره على الاستجابة والغوص في دلالاته الممكنة.

أما الشاعر فهو واقع تحت سلطة التجربة الإبداعية وتأثير السياق، توجهه الرؤيا الى التجريب على مستوى الفضاء المكاني، «**لذلك استثمر الشاعر تقنية الطباعة هذه في إيصال صوته غير المسموع إلى متلقيه برؤية بصرية علاماتية؟ لتمثله المتلقي، أي كأن الشاعر يلقيه على مسامعه**»[2]، فأمسى الفضاء الطباعي بديلا عن السياق، وعن المقام الذي يتم فيه توظيف الإشارة والنبر والحركة وملامح الوجه لحظة الخطاب.

من هنا أخذت القصيدة المعاصرة في الاشتغال على التجاوز والتحرر من رتابة المعايير التقليدية المألوفة، وتوصلت عبر التجريب إلى أن «**تجاوزت الشكول الهندسية، وكسرت حدة النظام العقلي الصارم والتكرار اللانهائي، لتقترب بخطوطها التشكيلية من خلجات النفس وتصورات اللاوعي، وغاصت في الأعماق الإبداعية للشاعر تخلقت شكولا متباينة أكثرها أقرب إلى التجريد من إلى التجسيد المباشر**»[3]، لأن الغاية من هذه الممارسة الإبداعية لم تأت ـ هكذا ـ عرضا أو عبثا، وإنما صيغت للتعبير عن كوامن الذات المبدعة، فهي عملية لها أبعادها الدلالية العميقة.

وهذه الخاصية الفنية في القصيدة المعاصرة لم تأت من فراغ، فقد سبقتها محاولات تجديدية في الأدب الأندلسي، كسر فيها الشعراء هيكل القصيدة التقليدية، فابتكروا الأزجال والموشحات، إلا أن تلك الإبداعات لم تكن لغرض طباعي كما هو الحال في القصيدة المعاصرة، وإنما كان تجديدا في الإيقاع والأصوات والمقاطع، وفق ما تقتضيه طبيعة العصر وضرورات مجالس اللهو التي كانت منتشرة في بلاد الأندلس.

أما بالنسبة للعصر الحديث فقد ساعدت المناهج والتيارات الفكرية على تأطير الوعي الإبداعي واقتناع الشعراء بالاعتماد على الشكل في إنتاج دلالات إضافية في النص الشعري، «**فبناء المعنى في القصيدة التي ترتكز على البعد البصري يستند على الانتقال من اللفظ إلى الشكل مما يقوي الطاقة الدلالية وهذا ما جعل الشعر الحداثي في شكله الجديد خرقا للألفة الخطية التي ترسخت في خيال المتلقي بنمطية ثابتة، وعليه فإن توظيف الظاهرة البصرية في نسيج النص الشعري قد يضفي أبعادا**

[1] – محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص179.

[2] – تيسير محمد الزيات: توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، دار البداية، عمان، 2010، ص226.

[3] – محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص173.

جمالية ودلالية في جسد القصيدة»[1]؛ وهي أبعاد تختلف باختلاف إمكانات المتلقي المعرفية والثقافية، فقد يتساءل المتلقي عن مدى أهمية هذا التشكيل دون أن يتوصل إلى إجابة مقنعة، ومن ثم فإن هذا الخطاب المرئي موجهٌ أساسا إلى متلقٍّ ضمني في ذهن الشاعر.

وبالإضافة إلى ضرورة الاعتماد على الشكل، وكسرِ رتابة الفضاء الطباعي، والأبعاد الجمالية المبتدَعة، « **فإن خصوصية الفضاء الشّكلي للنص الأدبي في منطقة القراءة من شأنه أن يقلل كثيرا من مشكلات التلقي من جهة ويضاعف طاقات التلقي على الكشف والتواصل والتفاعل والوصول من جهة أخرى»**[2]، إذ يدفع القارئ المتمكن من توظيف إمكاناته الثقافية في تأويل ما قصد إليه الشاعر في تشكيل بصري للنص الشعري أو النصوص الموازية والرسوم والخطوط وغيرها.

ومن ثم، يشكل فضاء الصورة المرئية أفقا رحبا للقراءة، خاصة إذا كان النص يطرح موضوعا أو فكرة جديدة مغايرة للسائد، «**لأن هذا التغيّر في رسالة النص الشعري وطبيعته يقتضي تغيّرا مماثلا في بنيته، فبعد أن كان فضاء النص ساكنا محدد البدايات والنهايات صار مفتوحا في بداياته ونهاياته كالأمواج غير المستقرة، فاختلفت تبعا لذلك هندسة القصيدة»**[3]، لأن حياة الشاعر المعاصر معقدة ومليئة بالصراع مع الذات ومع الأمكنة والسلطة، وثورته على الواقع تتجسد في تجاوزه للأساليب المألوفة في الكتابة، وتجاوزه لفكرة الجنس الأدبي والإطار التشكيلي الثابت الذي تحول في نظره إلى فضاء رتيب، لا يقدم إضافة للنص.

انطلاقا من فكرة التلقي والتغيّر في الرؤيا الإبداعية والرسالة التي يسعى الشاعر لتوصيلها، نجد أن «**القصيدة تنشئ وتعبر عن حالة، ولكن ما هي الحالة، إن لم تكن نمطا معينا من الوجود في العالم، وربط المرء نفسه به وفهمه وتأويله؟... وبهذا المعنى فالشاعر أكثر الناس تحررا. بل يمكننا أن نقول إن كلام الشاعر متحرر من الرؤية اليومية للعالم»**[4]، فهو يعبر ـ أولا ـ عن حال نفسية من خلال أساليب متعددة في التفاعل مع الآخر ويحقق ـ ثانيا ـ رغبة ودوافع داخلية استجابة لتلك الحال.

---

[1] – إياد عبد الودود عثمان وإسراء إبراهيم محمد: (سيميائية الشكل الكتابي وأثره في تكوين الصورة البصرية) مجلة جامعة ديالي، العراق، العدد 63، 2004، ص100.

[2] – المرجع نفسه، ص101، 102.

[3] – خليل الموسى: آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص143.

[4] – بول ريكور: نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، **تر:** سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2006، ص104.

ومهما تعددت أسباب ظهور الفضاء الطباعي، كتشكيل فني يميز الشعر المعاصر، فإنه لم يتوصل بعد إلى الانتشار في تجارب الشعراء العرب المعاصرين، لاختلاف الخلفيات الثقافية والفكرية والرؤى الفنية وثراء التجربة الإبداعية، وقناعات هؤلاء الشعراء بأهمية هذا الفضاء.

والمتتبع للإنتاج الشعري البصري في العالم العربي من خلال ما تم نشره من دواوين شعرية ودراسات نقدية وأدبية حول هذه الظاهرة، يكتشف أنها ظاهرة محدودة لدى بعض الشعراء كممارسة ذاتية تجريبية، «**وتعد تجربة الشعراء المغاربة الأكثر شهرة واتساعا في هذا المجال، إذ تحولت إلى ظاهرة ذات مهيمنات أسلوبية في الشعر العربي المعاصر، ويمكن عدها تجربة مركبة تنطلق أيديولوجيا من فكرة تكريس الهوية، وذلك من خلال ما ينطوي عليه الخط المغاربي من أبعاد تاريخية سايكلوجيا واجتماعيا ـ جماليا وفكريا.**»[1]، وهذه التجربة، وإن هيمنت على الساحة الأدبية عموما، فهي جزء من تجربة أوسع وأعمق تتجسد في تجارب إبداعية عالمية حديثة ومعاصرة.

وتشكيل الفضاء الطباعي في الشعر الجزائري المعاصر لا يخرج ـ هو الآخر ـ عن إطار التجربة العربية المعاصرة، وبالتالي فهو امتداد لها، باعتباره جزءا منها ومسهما في إثرائها واتساع نطاقها، انطلاقا من خصوصية التجربة وذاتيتها لدى كل شاعر؛ وهذا البحث يسعى إلى اكتشاف مدى اشتغال الشاعر الجزائري على الفضاء الطباعي في مستوياته المتعددة انطلاقا من تساؤلات جوهرية منها:

- ما مدى احتفاء الشاعر الجزائري المعاصر بالفضاء الطباعي؟
- كيف توصل إلى تشكيل نصوصه الشعرية؟
- ما هي الأدوات التي شكل بها الفضاء الطباعي للنصوص؟
- وما هي الدلالات التي أرادها من خلال التجريب على مستوى الفضاء الطباعي؟

ولتحقيق ذلك سيتم تقسيم هذا الفصل إلى ثلاثة عناصر رئيسة هي: أنواع النصوص باعتبار الفضاء المكاني، وفضاء العتبات النصية، وتشكيل فضاء النص طباعيا؛ ويشتمل كل عنصر منها على مجموعة من العناصر الفرعية تختلف كما وكيفيا، بحسب طبيعة كل عنصر، وسيتم التطبيق على مجموعة من المدونات التي احتفى فيها أصحابها بهذه الظاهرة، أو تفردت بها، وسيتم تفصيل أشكال النصوص كالآتي:

[1] – كريم شفيدل: (دلالات الشكل البصري في الشعر العربي الحديث) مجلة علامات، عدد20، المغرب، 2004، ص82.

I. أنواع النصوص باعتبار الفضاء المكاني

يتشكل الفضاء المكاني في عدة بناءات بصرية تتنوع بتنوع التجربة الإبداعية والرؤيا الفنية ومقصدية الشاعر، فجسَدُ النص خاضعٌ لقدرة الشاعر على استغلال الطاقة الكامنة في مكوناته بما في ذلك طول القصيدة وقصرها وطبيعتها الإيقاعية، وقد توصل البحث إلى اكتشاف وتحديد هذه الظاهرة في مجموعة من الأعمال الشعرية، وتم تصنيفها إلى ثلاثة أنواع هي: القصيدة الديوان، والقصيدة الطويلة المقطعية المجزأة، والقصيدة الومضة؛ وهذا التنوع في حجم وطبيعة النصوص ـ إضافة إلى الأسباب المذكورة آنفا ـ يعود إلى الإمكانات الفنية والفكرية والفلسفية التي يتمتع بها كل شاعر؛ فمن الشعراء من تستهويه الفكرة، فيسترسل في التعبير عن التفاصيل الدقيقة نظرا لزخم الصور وتدافع الأفكار والرؤى؛ ومن الشعراء من يلخص تجربته في عدة نصوص قد تطول وتقصر، ومنهم من يوجزها في سطور قليلة، ومن نماذج تلك النصوص:

1. القصيدة الطويلة والقصيدة الديوان

تختلف التجربة الشعرية باختلاف قدرة الشاعر على صياغتها ومدى اتساع خياله وتعبيره عن أحاسيسه أو أفكاره ومواقفه، لذلك تَرِدُ القصيدة خاضعة من حيث الطول والقصر لقدرات الشاعر وإمكاناته الإبداعية؛ والقصائد الطويلة في الشعر الجزائري المعاصر كثيرة ومختلفة في تشكيلها الفضائي المكاني، وفي توزيعها الشكلي كما أنها مفتوحة في الغالب لتحتوي ـ رغم اتجاهها صوب موضوع أو فكرة واحدة ـ على مجموعة من المضامين، وتتداخل فيها الأجناس الأدبية، فـ« **القصيدة الطويلة إذًا بنية كبنية الرواية تتسع لكل شيء، فهي مفتوحة على التاريخ والرواية والسيرة والتاريخ والدين والعلاقات الاجتماعية واليوميات والمذكرات، كما هي مفتوحة على السرد والحوار والدراما، وخاصة إذا كانت القصيدة كتابا كاملا أو عملا أطول من كتاب واحد** »[1]، إلا أنها تسير في بنائها الفكري عبر آليات فنية تمنحها خاصية الاسترسال والانسياب، وسيرورتها في شكل حلزوني دون أن تتم تجزئتها أو ترقيمها.

وتعتمد القصيدة الطويلة في بنائها على قيمة مهيمنة موحدة تجعلها تسير في اتجاه واحد عبر مجموعة من المسارات الفرعية، فهي«**أقرب ما تكون في معماريتها من المعمارية الحلزونية في القصيدة القصيرة،**

[1] – خليل الموسى: آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص83.

مع فارق جوهري بطبيعة الحال، يتمثل في هيمنة شعور موحد على أجزاء القصيدة القصيرة، وفكرة موحدة على أجزاء القصيدة الطويلة»[1]، التي يحمل كل مقطع منها فكرة جزئية وشعورا متصلا بتلك الفكرة.

وإذا تأملنا ديوانا شعريا مثل: "رجل من غبار" لـ: "عاشور فني" أو ديوان "ميت على قيد الفيسبوك" لـ: "عادل صياد" وجدناه قصيدة واحدة مطولة، صاغ فيها الشاعر تجربة وفكرة رأى أنها تستحق إفراغ ما في نفسه من أحاسيس متدافعة تثيرها تلك الفكرة، ولهذا« **فالقصيدة الطويلة حشد كبير من تلك الأشياء "الجاهزة" التي تعيش في واقع الشاعر النفسي وتتجمع وتنظم ويؤلف بينها ذلك الخلق الفني الجديد ليخرج منها عملا شعريا ضخما** »[2] ، يختلف عن القصيدة الطويلة في الأدب القديم من حيث البناء الفني.

لم يكن للقصيدة العربية القديمة الطويلة موضوع واحد أو فكرة واحدة، لقيامها على وحدة البيت، فقد «**كانت القصيدة الجاهلية دون تأليف، لا تلاحم في أجزائها، وليس لها إطار بنائي. إنها قصيدة متحركة. تتبع منحنى انفعاليا، وتمضي حيث يحملها شعور دائم التغير**»[3]، بينما القصيدة الطويلة المعاصرة تمثل دفقة شعورية واحدة، يكشف عنها عنوان الديوان أو القصيدة، ويُفصِّلها الشاعر في المتن، بغض النظر أن كان موزعا أجزاءً أم كان كتلة واحدة غير منفصلة شكليا.

وجرت العادة أن يُقسِّم الشاعر كل مجموعة أو ديوان شعري إلى مجموعة من القصائد، تنفرد كل قصيدة بعنوان مميَّز، وقد تحمل إحدى القصائد عنوان المجموعة أو الديوان، ويرجع هذا التقسيم إلى جمع الشاعر عددا من النصوص في كتاب، إلا أن بعضهم خرج عن المألوف وكتب قصيدة مطولة تحمل رؤيا جديدة وتعبر عن فكرة واحدة أو موضوع أو قضية واحدة لم يسعها نص قصير وسُمّيت هذه القصيدة الطويلة "**القصيدة الديوان**".

ومما تجدر الإشارة إليه، أنه «**على الرغم من قلة القصيدة الديوان، مقارنة بما هو منشور، فهي تمثل قفزة مهمة في مسار الشعر الجزائري، مقارنة بما كان موجودا، وهي رؤية جديدة في كتابة القصيدة التي كادت تختصر في بيت أو بيتين**»[4]، حيث يجسد الشاعر كثيرا من الصور والأحاسيس بشكل متتابع تتابعا خطيا أو لولبيا، في توليد المعاني أو الدلالات.

---

[1] – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص230.

[2] – المرجع نفسه، ص214.

[3] – علي أحمد سعيد (أدونيس): مقدمة للشعر العربي، ص30.

[4] – محمد الصالح خرفي: (التحولات النصية والمتغيرات الشكلية في الشعر الجزائري المعاصر) مجلة العلوم الإنسانية، العدد 28، المجلد ب، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007، ص79.

وفي تتبع الأعمال الشعرية التي وُسِمت بالقصيدة الطويلة وجدنا أنها كثيرة ومختلفة، أما القصيدة الديوان فعددها محدود، وذلك ما يساعد على تصنيفها بحسب طبيعة فضائها المكاني وتشكيلها الطباعي؛ ويمكن تصنيفها كالآتي:

- **دواوين مجزّأة إلى مقاطع غير مرقمة منها:**

– ديوان "طواحين العبث" لـ "أحمد شنه"، يتشكل في أربع ومائة مقطعا مبدوءة بلفظ: تكلم.

– ديوان " رجل من غبار" لـ "عاشور فني"، صدر سنة 2003 يتشكل من اثنين وثلاثين مقطعا مبدوءة بـ: قال لي، ثم قال، وأضاف..

- **دواوين مجزأة إلى مقاطع مرقمة، وهي كثيرة مقارنة مع القصائد غير المرقمة، ومنها:**

– ثلاثيات العشق الآخر لـ: "سليمان جوادي"، صدرت سنة 1983، وتعد من التجارب الشعرية المبكرة المجسدة للقصيدة الديوان المقطعية، وتتشكل من مدخل وخاتمة وثمانية وعشرين مقطعا شعريا، يقول في المدخل:

« **أحبك...**

من قال إن السماء ستهوي

ومن قال إن النجوم ستسقط

ومن قال إن العباد ستفنى

ومن قال إن الإله سيغلط»[1]

أما الخاتمة فيقول فيها:

«**أحبك...**

فوق الذي تعرفين عن الحب

[1] – سليمان جوادي: ثلاثيات العشق الآخر، د ص.

فوق الذي تسمعين عن الحب

فوق الذي تقرئين

أحبك فوق التصور

فوق اليقين...»[1]

ويعتبر الديوان قصيدة مطولة بث فيها الشاعر كل أحاسيسه ووجدانه، ومارس فيها نزق الشاعر، وعبر فيها عن ثورته على كثير من القيم السائدة في المجتمع العربي.

- ديوان قالت الوردة لـ: "عثمان لوصيف" صدر سنة 2000، وتشكل في عشرين مقطعا شعريا مرقما، قدم له بتصدير جاء فيه: «**إشارة: كتب هذه القصيدة خلال العشرة أيام الأولى من شهر رمضان المعظم الموافق لـ: ديسمبر 1999**»[2]، وبالتالي، فإن الديوان قصيدة واحدة مرتبطة من حيث الزمن بسياق ديني.

- ديوان الهجرتان لـ: "مصطفى محمد الغماري" صدر سنة 1994، شكله الشاعر في اثني عشر مقطعا يدور الحديث فيها عن فلسطين المحتلة وما تعلق بها كمسار القضية الفلسطينية والقدس وتخاذل الحكام العرب في نصرتها والابتعاد عن الإسلام باعتباره مصدر وحدة في الدفاع عنها واستنادهم على روابط قومية واهية.

- **دواوين غير مجزأة تشكل قصيدة واحدة متصلة مثل:**

ديوان أنا لست بخير الصادر سنة 2010، وديوان ميت على قيد الفيسبوك الصادر سنة2017 لـ: "عادل صياد".

- **الإلياذة:** وتعد إلياذة الجزائر لمفدي زكرياء نصا تجريبيا، اشتمل على ألف بيت وبيت، مشكل من مئة مقطع، يضم كل مقطع عشرة أبيات وأضاف الشاعر بيتا في المقطع الأخير كي يكون البيت الزائد عن الألف بيت، وتنتهي بلازمة هي:

« شغلنا الورى وملأنا الدنا

بشعر نرتله كالصلاة

[1] – سليمان جوادي: ثلاثيات العشق الآخر، د ص.

[2] – عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص4.

تسابيحه من حنايا الجزائر»

وقد لخص فيها الشاعر الأحداث التاريخية للجزائر، وافتخر بأمجادها ووجه من خلالها نقدا لاذعا للمجتمع والسلطة، وبرر فيها بعض المواقف الشخصية المتعلقة بحياته وبسيرته الذاتية كشاعر ملتزم.

أما الإلياذة الثانية فهي "**إلياذة النور**" لـ: "محمد نحال" وآخرون صدرت سنة 2014، واشترك في تأليفها مجموعة من الشعراء الجزائريين والعرب، وهي تجربة مشتركة تضمنت خمسين (50) قصيدة، في ثلاثة عشر ومائتي صفحة، وتدور نصوصها حول الثورة التحريرية وبعض الأحداث التاريخية بعد الاستقلال؛ أما عناوين النصوص فهي تقريرية إلى أبعد الحدود مثل: الجزائر وحرب البترول، مواقف وقرارات. وفيها يقول "محمد نحال":

« وبترولنا صار جمرا مشعًّا ومن يشتر الآن يرضخ لعرض

هو الأحمر الصرف لا تقبلوه ولا تبخلوا ع الأكف بِعَضِّ

كذا قالها الصقر عند التجافي ببترولنا الآن نسموا ونمضي »[1]

وهي تتناص في كثير من أبياتها مع إلياذة الجزائر لمفدي زكريا، حيث تميل هي الأخرى إلى التأريخ والتعبير عن مآثر الوطن وأمجاده.

الإلياذة الثالثة: هي الإلياذة المحمدية لـ: "محمد نحال"، وتدخل- كإلياذة النور- في إطار الأدب التفاعلي، حيث كانت الفكرة الأولى لهذا المشروع الفني على صفحات موقع التواصل الاجتماعي "فيسبوك"، «**حيث اشترك في صياغتها خمسة عشر شاعرا من جنسيات عربية مختلفة ومن أمصار شتى، وقد سهر على تسيرها وتنظيمها صاحب الفكرة الشاعر الجزائري (محمد نحال) في رحاب منتديات (نور الأدب) الذي تديره من كندا الأديبة الفلسطينية السيدة – هدى نور الدين الخطيب–** »[2] ، وقد يعتقد القارئ من الغلاف أن الإلياذة من تأليف "محمد نحال"، لكنها مثل "إلياذة النور" من تأليف مجموعة من الشعراء.

[1] – محمد نحال: إلياذة النور، موفم للنشر، الجزائر، 2014، ص155.

[2] – محمد نحال: الإلياذة المحمدية، موفم للنشر، الجزائر، 2015، ص05.

2- القصيدة القصيرة جدا (الومضة)

تجسد التجربة الشعرية حالة شعورية، غالبا ما تتسم بالغموض والقلق، وبحسب درجة انفعال الشاعر يكون طول القصيدة أو قصرها، وكذلك الظروف والسياقات المنتجة لها، وإحساس الشاعر بأنه استنفد كل طاقته اللغوية والتعبيرية في تشكيل تلك التجربة، وقد صنف النقد القديم القصيدة انطلاقا من حجمها أو عدد أبياتها دون التفكير في سبب طولها أو قصرها، فسموا البيت الوحيد اليتيم، والبيتين النتفة، والثلاثة أبيات القطعة؛ ولا تسمى قصيدة إلا إذا تجاوزت السبعة أبيات، أما في الشعر الحديث- ومع ظهور الشعر الحر- أصبح النص يعتمد في بنائه الشكلي على السطر الذي يطول أو يقصر، بحسب الدفقة الشعورية أو ضرورة فنية، يراها الشاعر مناسبة لحالته النفسية، في عملية واعية.

وانطلاقا من الشكل الجديد للقصيدة ظهرت تسميات اصطلاحية جديدة مثل القصيدة الطويلة والقصيدة الديوان، والقصيدة القصيرة أو الومضة أو قصيدة "الهايكو"[1] التي تطلق على القصيدة القصيرة جدا؛ و«**يلاحظ المتتبع لحركة الشعر العربي المعاصر، زيادة ملموسة في اهتمام بالقصيدة القصيرة، حتى بتنا نرى مجموعات شعرية تخصص بكاملها لهذا اللون من الشعر، الذي أخذ تسميات مختلفة، مثل: قصائد قصيرة – ومضات– إشراقات– قصاصات– منمنمات، وغيرها**»[2]؛ إلا أن هذا الاهتمام كان لدى بعض الشعراء فقط، دون غيرهم من الشعراء الجزائريين المعاصرين، ويعود ذلك لقناعاتهم الشخصية بفاعلية هذا النص أو لاطلاعهم على تجارب إبداعية سابقة.

وفي تحديد مفهومها وخصائصها الفنية يرى خليل الموسى أن «**"الومضة الشعرية" لحظة أو مشهد أو موقف أو إحساس شعري خاطف يمر في المخيلة أو الذهن، ويصوغه الشاعر بألفاظ قليلة جدا "الاقتصاد اللغوي" ولكنها محملة بدلالات كثيرة، وتكون الصياغة مضغوطة إلى حد الانفجار**»[3]، ويرجع ذلك إلى التكثيف الدلالي، ومسافة التوتر بين النص الموجز المضغوط والقارئ، وقدرة هذا الأخير على التأويل.

أما من الناحية الموضوعاتية فإن قصيدة الومضة أو «**القصيدة القصيرة تقدم على أساس اتخاذ بؤرة واحدة للنظر في واقع الحياة ومظاهر الوجود والتركيز عليها. وغالبا ما تقع العين عندئذ على المفارقة التي يقوم عليها هذا الواقع أو يتأسس عليها هذا الوجود**»[4]، ويساعد على ذلك العدد المحدود للألفاظ في

---

[1] – الهايكو: باللغة اليابانية تعني القصيدة القصيرة جدا أو الومضة.

[2] – نزار بريك الهنيدي: في مهب الشعر، ص44.

[3] – خليل الموسى: آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص54.

[4] – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 400.

النص كما في قول "عبد الرزاق بوكوبة" في ومضة شعرية بعنوان **"خطوة الراوي المعلق"**، كل ما فيها قوله: «**تراه كان أباها؟**»[1]، وهي أقصر قصيدة في ديوانه **"من دس خف سيبويه في الرمل؟"** ،تساوى فيها عدد كلمات المتن مع عدد كلمات العنوان، ولا صلة بينهما سوى "موضوع السرد" الذي تدل عليه كلمة "الراوي" في العنوان، وصيغة التساؤل في الومضة الشعرية المكثفة دلاليا، والتي تدفع القارئ للتفكير عن سبب توقف السرد عند هذا التساؤل، وإلى الإجابات المفترضة عنه.

وبالإضافة إلى اعتمادها على الفكرة والاقتصاد اللغوي، « **تتسم قصيدة الومضة بإحكام التشكيل الشعري، إذ لا يمكن أن تخلخل هندسة البناء فيه، بل ثمة تماسك وتضافر عالي المستوى بين الوحدات والعبارات والجمل والصياغات**»[2]، كي تتحقق فيها الخصائص الفنية المميزة لها عن غيرها من القصائد الطويلة.

أما الأسباب الذاتية التي دفعت الشاعر الجزائري المعاصر إلى صياغة تجربته الإبداعية في شكل لمحة دلالية خاطفة فهي كثيرة، وقد سبقت الإشارة إلى الحالة الشعورية الغامضة والقلقة، ودرجة الانفعال والتفاعل مع الموقف، وظروف صياغة التجربة الشعرية؛ ونظرا لأن هذا النوع من النصوص تميز به بعض الشعراء دون غيرهم « **فإن الأمر يتعلق بالشاعر نفسه، فهناك الشاعر المفطور على التقاط المواقف الشعرية الوامضة التي لا تصلح إلا للقصيدة القصيرة، كما أن نفسه الشعري القصير لا يؤهله لخوض غمار تجربة القصيدة المطولة** »[3]، فيعمد إلى كتابة مقطوعات قصيرة موجزة منفصلة، أو يلجأ إلى كتابة قصيدة مطولة ذات مقاطع منفصلة، يمثل كل مقطع قصيدة قصيرة (ومضة شعرية)، وهذا النموذج كثير في الشعر الجزائري المعاصر.

إلا أن أغلب الشعراء الذين كتبوا قصيدة (الومضة) لهم القدرة على كتابة قصائد مطولة، بينما كثير من الشعراء الذين كتبوا القصائد الطويلة، لم يفكروا في مسايرة ركب التجديد خاصة وأن «**هذا النوع الشعري، فرضته الحياة الجديدة المتسمة بالسرعة والتطور، فكان التكثيف اللغوي، والاقتصاد في التعبير، لتوصيل الرسالة الشعرية بأقل عدد ممكن من الكلمات، هو السمة الأدبية المرافقة لهذا**

[1] – عبد الرزاق بوكبة: من دس خف سيبويه في الرمل؟، ص49

[2] – محمد صابر عبيد: الشعر بوصفة هوية من التشكيل إلى العلامة، دار غيداء، عمان، 2014، ص61.

[3] – نزار بريك الهنيدي: في مهب الشعر، ص45

التغيير»[1]، ولذلك فإن كثيرا من الشعراء الذي كتبوا القصيدة الطويلة لم يتمكنوا من كتابة قصيدة الومضة بمفهومها الفلسفي والأيديولوجي والفني، ولم تخرج قصائدهم عن المألوف والسائد من حيث طولها وقصرها.

ومن أكثر الشعراء الجزائريين المعاصريين المشتغلين على "الومضة الشعرية" "عبد الرزاق بوكبة"، ففي ديوانه "من دس خف سيبويه في الرمل؟" بلغ به الاقتصاد في اللغة كتابة قصيدة بعنوان "حالات الوحش"، كتب فيها كلمة "تمرين": وأضاف بعدها أربعة سطور نقاط حذف، وختمها بحرف الكاف " ك "، وشكلها كالآتي:

حالات الوحش

تمرين:

«.....

.....

.....**ك**»[2]

تحتوي هذه الومضة الشعرية من الكلمات على مفتاحها "**تمرين**"، وختامها الذي هو حرف الكاف، أما الباقي فهو صمت تم تعويضه بنقط الحذف، التي تسمح للقارئ بملئها، متدربا على الكتابة الشعرية، شريطة أن يختم النص المتأوَّل بحرف الكاف.

ول: "عبد الرزاق بوكبة" ومضات شعرية أخرى في غاية الإيجاز والتجريد، وبأنواع أدبية مختلفة، كقوله في قصيدة بعنوان "شوقة":

«**كم وددت الصراخ:**

إنه قادم/إنه قادم

إنه

إنه

[1] – محمد الصالح خرفي: التحولات النصية والمتغيرات الشكلية في الشعر الجزائري المعاصر) مجلة العلوم الإنسانية، ص82.

[2] – عبد الرزاق بوكبة: من دس خف سيبويه في الرمل؟، ص27.

سبقتك يداه »[1]

فإذا تم حذف المكرر تبين أن النص يتشكل من سبع كلمات موزعة بين الإخبار والسرد، «**كم وددت الصراخ إنه قادم سبقتك يداه**»، إلا أن النص على إيجازه يعبر عن معاناة اجتماعية ونفسية متمثلة في اللاأمن والإرهاب، والرغبة في النجاة من الاغتيال التي أصبحت مستحيلة في تصوره.

وفي قصيدة ومضة أخرى بعنوان: "لا إله إلا الله" يقول فيها الشاعر بأسلوب سردي خالص:

« غير أنه بعد التحية يركن إلى أمنية ألا يدخل الإمام،

فيبقى مع الله في بيته »[2]

ففي هذه العبارة السردية الموجزة يتهكم الشاعر من الخطاب الديني، وممن يعتبرون أنفسهم أوصياء على الدين (الإسلام)، إذ أصبح وجود الإمام ـ في نظره ـ حاجزا بين الشاعر وخلوته بنفسه في المسجد، وهو منشغل بذكر الله، وبهذه العبارة "الومضة" يريد إعادة النظر في كثير مما يسمى" المقدس" أو "المسكوت عنه"، ولكنه قدمها في شكل مفارقة مستفزة للعقل.

وفي تجربة مماثلة لخص الشاعر "عبد الملك بومنجل" موقفا حياتيا في سرده لحوار موجز بينه وبين امرأة، يقول فيه:

«سألتني: هل تبحث عني؟

قلت لها: لا ، أبدا، بل أبحث عني! »[3]

لقد اختزل الشاعر هذه الدفقة الشعورية في سطرين اثنين، وكان بإمكانه أن يكتب قصيدة مطولة في سؤال المرأة له، إلا أنه ضغط المعنى في ومضة شعرية، لخَّصَ فيها تلك الحالة الشعورية العابرة؛ ومع وضوح المشهد وبساطة التعبير ودقة الومضة الشعرية وإيجازها، فإن الشاعر وضع المتلقي أمام تأويل المبحوث عنه، فإنكار الشاعر بحثه عن المرأة التي سألته، وتأكيده لها ذلك بكلمة "**أبدا**"، لا يعني أنه لا يبحث عنها، فلعلها هي نفسها ذاته التي صرَّح لها بأنه يبحث عنها، إن بلغا مقام التوحد في العشق عنده، لكنها لم تدرك ذلك حين فصلت بين ذاتها وذاته، فكانت إجابته تحتمل وجهين من القراءة والتأويل.

[1] – عبد الرزاق بوكبة: من دس خف سيبويه في الرمل؟، ص31

[2] – المصدر نفسه، ص39.

[3] – عبد الملك بومنجل: أنت أنت الوطن، ص39.

أما الشاعر "عبد الحميد شكيل" فقد أورد مجموعة من الومضات الشعرية ضمن قصيدة واحدة بعنوان "قصائد"، ولكل ومضة عنوانها الخاص بها، وعددها ثلاث عشرة ومضة، يقول في آخرها:

« هزلت:

وتدنى الموج في شط البلد؟

فلم: السمو،

والعلو،

والدنو،

ونهاية الكل البدد؟؟»[1]

في هذه الومضة الشعرية المشكلة من فعلين فقط هما: هزلت وتدنى، وكلاهما صِيغَ في الزمن الماضي، بينما جاء ما بعد الفعلين تساؤل عن عدم جدوى بعض السلوكات والمواقف الحياتية، ما دامت نهاية الجميع واحدة، وهي الزوال.

وفي قصيدة أخرى وردت في شكل شعري تقليدي، عنوانها: "زهرة الدنيا"، لخص "عثمان لوصيف" تجربة شعورية في ثلاثة أبيات يقول فيها:

« الآن يا زهرة تنمو على كفني!

أذوب فيك جوى ويبتدي زمني

ماذا؟ سوى نغم يخضر في شفتي

فتستجيب له الدنيا وتعشقني

هي الحياة لكم غنيت زهرتها

رغم الفناء ورغم الموت والعفن»[2]

[1] – عبد الحميد شكيل: مراثي الماء، وزارة الثقافة، الجزائر،2007، ص60.

[2] – المصدر نفسه، ص123.

غالبا ما يصوغ "عثمان لوصيف" تجاربه الشعرية الموجزة في قالب حر، إلا أنه لجأ في هذه المقطوعة إلى الشعر العمودي، راسما بذلك هذه الومضة في فضاء مألوف جاهز للإفضاء والبوح، فابتداؤه "الومضة" بكلمة "**الآن**" يوحي بالفجاءة واكتشاف إحساسه بقدرته على الكتابة والفناء.

وفي نفس الفضاء التشكيلي صاغ الشاعر عبد الحليم مخالفة تجربة شعرية، داخل هيكل عمودي ثابت الشكل، إلا أنه هو الآخر ـ في بوحه ـ يريد أن يؤرخ لإحساسه بالكتابة، في قصيدة "ومضة" عنوانها " ذكرى ":

« يواجهني الحزن حيث التفتُّ وتطعنني بعدك الأمكنهْ

أكانت جميع الدروب تؤدي إلى قصة لم تكن ممكنهْ...؟ !

تلاشي الزمان دعينا نؤرخ للحب بالقصص المحزنهْ »[1]

رغم وجود نتفات شعرية في الشعر العربي القديم، قلما توجد قصائد قصيرة جدا وامضة في الشعر العمودي المعاصر على خلاف الشعر الحر، ومع ذلك فأغلب الشعراء يميلون إلى القصيدة التي يتجاوز عدد أبياتها السبعة أبيات، وإن كانت القصيدة طويلة يعمد إلى تقسيمها إلى مقاطع مرقمة أو غير مرقمة، فيرد بعضها في شكل ومضة شعرية سواء كانت حرة أو عمودية، لأنها في كلا الحالتين تدل على أن الشاعر مرَّ بلحظة إبداعية خاطفة ناتجة عن تجربة شعورية، لم تتطلب منه كتابة نص طويل.

II. تشكيل الفضاء الطباعي للنصوص (هندسة الشكل)

أخذ الفضاء الشكلي أهميته مع ظهور الكتابة قديما، وازدادت هذه الأهمية بكسر الألفة مع الأشكال الشعرية التقليدية الجاهزة، أي مع تحرر الشاعر من الإطار العمودي الثابت وانتقاله إلى الاعتماد على السطر الشعري المتحرر من ضوابط العروض والقافية.

في هذا التحرر من الفضاء الكتابي الجاهز، وجد الشاعر المعاصر الأفق الرحب لصياغة تجربته الإبداعية وتوظيف رؤاه مُستعمِلا «**كل الأساليب والتكنيكات التي يحس أنها قادرة على مساعدته في توصيل رؤيته الشعرية ـ بكل أبعادها ـ إلى المتلقي، وهكذا تتعانق المسافة بين الشعر وبين كل هذه الفنون**»[2]،

[1] – عبد الحليم مخالفه: صحوة شهريار، ص93.

[2] – علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص223.

فتتحول الصفحة إلى فضاء للكتابة والتشكيل الهندسي بالحروف والكلمات والخطوط والرسم بالكلمات، والجمل الشعرية.

لقد باتت القصيدة المعاصرة فضاءً يتسع لكل الفنون عن طريق ولوع الشاعر بالتجريب والبحث عن الأنموذج الإبداعي المميز « **وباتت الصفحة البيضاء بفضائها جزءا من التجربة الشعرية التشكيلية، لأن الشاعر لا يعتني بالتشكيل الذي يحدد ـ إلى حد بعيد ـ طريقة القراءة بالإضافة إلى إكساب الصفحة نسقا فنيا خاصا لتصبح جزءا حقيقيا من التجربة التشكيلية، وجزءًا من الصورة الشعرية الكلية بكل معطياتها النفسية والفكرية والصوتية الموسيقية**»[1]، باعتبارها كلا متكاملا، لا تعتمد على دلالات الجمل فحسب، وإنما تستند إلى التشكيل الخارجي للنص في إثراء المعنى.

هكذا تحولت الكتابة إلى مغامرة تجريبيَّه انتقل فيها الشاعر إلى ابتداع أساليب جديدة في التعبير، فليست الكلمة وحدها تمنح المعنى في زمن الطباعة، حيث «**تعد الكتابة الهندسية واحدة من أشكال التجريب الحديثة، في بناء القصيدة المعاصرة، وهي عبارة عن تشكيل كتابي لنص شعري، تظهر بنائيته على الصفحة الشعرية، وتمثَّل بخطوط وهمية لشكل هندسي ما يشد انتباه المتلقي لبنائيَّته، فيصبح الشكل والمضمون وحدة واحدة في إنتاج الدلالة الشعرية**»[2]، ولكي يتوصل الشاعر إلى هذا المستوى من التفكير في إنتاج المعنى يصبح مضطرا إلى اعتبار القصيدة بناءً متكاملَ الفضاءات، « **يكون العقل مرغما على وضع مشاريع أولية لها**»[3]، لأن الاهتمام بتوظيف الشكل في الدلالة يدخل في إطار الصنعة، وإن كان ذلك نوعا من التجريب الممارس عن وعي فني.

ومن خلال تتبع أساليب تشكيل الفضاء الطباعي في الشعر الجزائري المعاصر سواء في الشعر العمودي أو الشعر الحر توصل البحث إلى تحديد التشكيلات الآتية:

1- تشكيل فضاء القصيدة العمودية

تكتب القصيدة العمودية في شكلها التقليدي على ثلاث صور مألوفة في الشعر العربي الحديث والمعاصر عموما، حيث يقابل العجز الصدر في نفس السطر أو يكتب أسفله ويكون أول العجز تحت آخر

[1] – محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية، ص172.

[2] – تيسير محمد الزيات: توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، ص267.

[3] – غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنشر، ط2، بيروت، 1984، ص21.

الضرب أو يكتب العجز تحت الصدر، وقد درج الشعراء على هذه الصور من التشكيل التي لا تثير انتباه المتلقي لنمطيتها وألفتها، حتى في الموشحات والأزجال، إلا أن بعض الشعراء تجاوزوا هذه الأطر الجاهزة في كتابة القصائد العمودية إلى إعادة تشكيلها في صورة سطور شعرية متفاوتة في الطول والقصر.

ومن مظاهر تشكيل الفضاء الكتابي (الطباعي) في الشعر الجزائري المعاصر إعادة توزيع الكلمات والعبارات في القصيدة العمودية إلى شكل جديد يتم بتمزيق جسد البيت الواحد وتحويله إلى سطور شعرية لضرورة فنية التمسها الشاعر في تجربته الإبداعية، كما في قصيدة المتغابي للشاعر "عثمان لوصيف":

« يتغابى

مسرفا ..في التغابي

فيلسوف ... سيم خسف

التراب

بين أمييين

جاعو...فراحوا

يمضغون التبن...مثل الدواب

وتوارت شمسهم

فتعاووا

في ظلام الليل..عبر الشعاب...»[1]

ولتنبيه القارئ إلى الشكل الطبيعي للنص وضع الشاعر هامشا يقول فيه «**هذه القصيدة من البحر المديد**»، وبإعادة كتابتها على شكلها الأصلي يصبح فضاؤها الطباعي كالآتي:

«يتغابى مسرفا...في التغابي فيلسوف...سيم خسف التراب

بين أمييين جاعوا...فراحوا يمضغون التبن...مثل الدواب

[1] – عثمان لوصيف: المتغابي، ص56.

وتواترت شمسهم فتعاووا في ظلام الليل عبر الشعـــاب»

لقد كان بإمكان الشاعر أن يكتب قصيدته "المتغابي" وفق هذا الشكل التقليدي، كما كتب غيرها من القصائد العمودية، إلا أنه انطلاقا من رؤيا إبداعية ارتأى أن يمنحها فضاء كتابيا (طباعيا) مغايرا لطبيعة القصيدة على مستوى الشكل، أما إيقاعها فهو ثابت في الحالين، ويكفي أن الشاعر لم يستطع إخفاء ذلك عن المتلقي، وتوجد تجارب مماثلة عند شعراء آخرين منهم "جمال رميلي" و"عز الدين ميهوبي".

2- تشكيل فضاء الشعر الحر (لعبة البياض والسواد)

يُبنَى الشعرُ الحر على السطر الذي قد يضم عبارة أو كلمة أو حرفا أو نقاطا أو بياضا، وهذه الميزة الفنية شجعت الشاعر ـ حين تخلص من المسافات الإيقاعية الثابتة ـ على التعبير بكل حرية وانعتاق من قيد الأطر المعدة سلفا، فذهب في تشكيل نصوصه الشعرية بعيدا، «**فأصبحت القصيدة الشعرية قصيدة مرئية، وحدث التمازج بين اللغة والصورة واختلطت العلامات اللغوية بالرسوم والأشكال وأصبحت القراءة تذهب من الصورة إلى النص، وتعود من النص إلى الصورة لإحداث التواصل، فالقصيدة انتقلت من الإيقاع الصوتي إلى الإيقاع البصري**»[1]، ويرجع ذلك إلى الانتقال من الرواية الشفوية إلى الكتابة التي ساعدت على استقبال النصوص بصريا وساعدت الشعراء على ملء فضاء الصفحة، وتوظيفه في صورة جديدة.

يتشكل النص الشعري المعاصر وفق الحالة النفسية والإبداعية للشاعر، فينتشر السواد على البياض انطلاقا من قلق الشاعر وانفعاله وتوتّره وهدوئه، بل قد ينتشر البياض على السواد في لحظات صمت الشاعر عن الكلام، «**فقد تطور مدلول البياض في عالم الشعر المعاصر، حتى أصبح سمة بالغة التأثير في الإفصاح عن حركة الذات الداخلية، وإبراز صورة الصراع بين ما تمثله الكتابة، والفراغ المقصود من الشاعر في رسْم معاناته الداخلية**»[2]، أو رسْم رؤيا إبداعية، مارسها العقل لجذب انتباه القارئ إلى لغة أخرى غير لغة الكلمات.

[1] – محمد الصالح خرفي: (التلقي البصري للشعر) مجلة المتلقي الدولي الخامس السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2008، ص541.

[2] – تيسير محمد الزيات: توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، ص233.

وليس من الضروري الجزم بوجود هذا التصور عند كل الشعراء، لأن بعضهم يكتب دون خلفية فلسفية لوظيفة الفضاء الطباعي، كما أن المتلقي هو الآخر أصبح لا يلقي بالا لطول وقصر السطور الشعرية، إذا كانت غير مميزة بما يجذب الانتباه، ويدفع إلى التفكير والتساؤل عن سبب ذلك التّشكيل، لأننا «**أثناء تلقي النص الشعري، عادة ما نركز انتباهنا على المكتوب/السواد، في حين لا يتم الالتفات إلى البياض، وحتى إن حصل التفكير فيه، فيكون بِداعي تحديدِ حجمِه بالمقارنة مع السواد لعرض استشراف المدة الزمنية التي ستستغرقها عملية القراءة ليس إلا**»[1]، خاصة إذ كانت المدة الزمنية متقاربة السطور الشعرية، وهي الظاهرة الأكثر انتشارا عند الشعراء المحتفين بانتهاء المعنى في كل سطر، كما في قول "جمال رميلي":

« يلوثنا الدمع يا صحبتي

فهل لي قليل من الضوء

عند رجوع المساء

وهل لي قليل من الشعر

حين يُسَيِّجُني طحلب الكلمات...»[2]

في هذه السطور الشعرية ـ رغم تفاوت عدد التفعيلات في كل سطر ـ ليس هناك ما يدفع المتلقي إلى تأويل فضاء النص الطباعي ومحاولة قراءة البياض بينما يجد القارئ نفسه مدفوعا إلى ذلك في مثل نص "عز الدين ميهوبي" المعنون بـ: " شمعة لوطني" الذي جاء على الصورة الآتية:

« إذا كسروا كبرياء الشموس

وخانوا السماء

فإن لم تمت أنت...

[1] – عيسى الدودي: التشكيل البصري في القصيدة المعاصرة) مجلة العربية والترجمة، العدد 18، ص69.

[2] – جمال رميلي: طلقة في وجه السديم، ص41.

هو..

أنا...

هي...

هم....

هن..

نحن جميعا...

فيا صاحبي كيف يحيا الوطن؟

إذا لم نمت مثل كل الأحبة يا صاحبي

كيف يكبر هذا الوطن؟»[1]

إن هذا المقطع الشعري المشكل هندسيا، بالاعتماد على الفراغات، يكسر الألفة بين المتلقي والمتن، لأن هذا الانحدار المتدرج نحو الأسفل، نحو مدارك المعاناة، يحمل المتلقي على التفكير في المعنى الذي يحيل إليه هذا الفضاء الطباعي، « **لذلك حفل التشكيل الكتابي للسطر الشعري بأهمية بالغة في إبراز المعنى بدلالة بصرية، إذلم يعد الشعر يعتمد على الأذن فقط، بل تدعو مساحة البياض متلقي النص لأن يصبح شريكا في إنتاج الدلالة المستوحاة من شكل الكتابة البصري**»[2] عن قصد من الشاعر، لأن للعقل دورا كبيرا في رسم معالم الفضاء الطباعي، حتى وإن عبر عن حالة نفسية مرتبطة بذات الشاعر، الذي أتاح للخارج أن يكون جزءًا من المعنى.

وللطباعة والكتابة بأجهزة الإعلام الآلي فضل كبير على تشكيل الفضائات الطباعية (الكتابية) للنصوص، لأنها فتحت أمام الشعراء نوافذ عديدة متطورة، بواسطة آليات الكتابة، فاستغلها هؤلاء في عمليات تجريب، غالبا ما تكون مقصودة، لأنها تشكيلات دالة وتحتاج إلى تفسير وتأويل، وللاستدلال على هذه الظاهرة نورد نماذج مختلفة ومتنوعة منها قصيدة للشاعرة "لطيفة حساني" رسمت فضاءها الطباعي كالآتي:

[1] – عزالدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص75.

[2] – علي عشري زايد : توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، ص233.

« هل تركتَ الكونَ مرغوما وغرتكَ السحبْ

هل بِسِنِّ الزهرِ خاصمتَ اللعبْ

هل سُلِبْتَ الدميةَ الحسناءَ من دون سببْ

هل تمردتَ على ضعف العربْ»[1]

وفي قصيدة آخرى بعنوان "إلى غائب وهو أول الحاضرين لأبي القاسم الشابي رحمه الله تعالى"، شكلتها على نفس الفضاء الطباعي، تقول:

« غناه الأمس وأطربه وشجاه اليوم فما غدُهُ

يبكيه الشعر ويندبه مذ ناء بعيدا فرقدُهُ»[2]

أما المقطع الأول فهو من الشعر الحر تشكل إيقاعيا من التفعيلة "فاعلاتن"، وسطوره غير متساوية موسيقيا وقد حصرت الشاعرة السطور ناحية الجهة اليسرى من الصفحة، فبدل أن تكون نهايات السطور هي المتفاوتة طولا وقصرا، قلبت الشاعرة الشكل الهندسي للنص، فأصبحت نهايات السطور متوازية ومتفقة في نقطة الوصول ـ دلاليا وإيقاعيا ـ عند حرف الرَّوي "الباء الساكنة"، وأصبح لدينا فضاء طباعي جديد، مخالف للسائد، وهو بداية السطر من أول الصفحة.

رغم أن القصيدة عمودية من بحر "المتدارك"، وكان بإمكان الشاعرة أن ترسمها كتابيا وفق الأشكال التي تعود الشعراء كتابة النصوص العمودية وفقها، إلا أن الشاعرة استعانت بجهاز الإعلام الآلي ودورت القصيدة فربطت بين الصدر والعجز، وماثلت بين نهايات السطور لتصبح بداياتها متفاوتة، وتنتهي عند نقطة صوتية إيقاعية وطباعية واحدة، لغرض فني تريده الشاعرة من جهة، ولتستنفر المتلقي بهذا الفضاء البصري الجديد من جهة ثانية، وتدفعه إلى البحث عن معنى إضافي للنص، لأن للشاعرة في نفس المجموعة الشعرية قصائد عمودية كثيرة كتبتها بشكلها التقليدي (الصدر والعجز)، كما كتبت قصائد حرة أخرى تم تشكيلها وفق تقنية التوسيط في " الوارد word "، كقولها في قصيدة بعنوان "دمعي على خد الصباح":

[1] – لطيفة حساني: شهقة السنديان، ص26.

[2] – المصدر نفسه، ص68.

« يا طفلة بالسر تجتاز الحدود الأربعهْ

تتنفس النعناعَ كم تقف النجوم بركبتيْها

نكتالُ منها جارحيْها

نغسل الصدفَ الجميلةَ من يديْها

هي من قديمٍ كانت بين منفاها الأخير وبين موطنها اليتيم

مُوَزَّعَهْ..»[1]

تم توزيع السطور الشعرية بتوسيطها في قلب الصفحة، وأخذ البياض والسواد في الصراع على طرفي الصفحة، فيبدو النص آخذا في الانتشار يمينا وشمالا، كأنه نابع من العمق نحو الأطراف حتى، وإن كان هذا التوزيع آليا عشوائيا، لا قصد للشاعر من ورائه.

وبالمقارنة مع الإنتاج الشعري الجزائري المعاصر المطبوع فإن النصوص التي تتوسط الصفحة نادرة، لعزوف الشعراء عنها بسبب خضوعها لتقنية الإعلام الآلي المتمثلة في عملية "التوسيط"؛ ووجود هذا الشكل في بعض القصائد لطيفة حساني وعبد الله حمادي وناصر معماش وفي أغلب قصائد الشاعر الرسام عامر شعباني يعدُّ من قبيل التجريب المتمثل في «**عثور كل مبدع على أسلوبه الخاص من ناحية وتطويع هذه الأشكال لحساسية الوسائط البصرية الجديدة من ناحية أخرى. فنحن في تحد لمواهبنا في وسائل الإتصال المرئية ولابد أن نصبَّ فيها كل خبراتنا في الشعر والحياة معا**»[2]، وقد استعان بها أغلب الشعراء في وضع أشكالٍ متعددة لنصوصهم، أشكالٍ لا تتكرر إلا عَرَضًا، وهي ميزة تشكيلية تسمح للشاعر برسم انفعالاته في تفاوت بدايات ونهايات العبارات أو السطور الشعرية.

ومن النماذج النادرة للقصيدة المشكلة في وسط الصفحة وفق رؤية إبداعية واعية قصيدة للشاعر "ناصر معماش" بعنوان "تصريح متأخر" تنوع توزيعها بين نظام الشطرين المتقابلين حينا، والمتوازيين حينا آخر، وختمها بتوزيع مختلف للسطور الشعرية، فجاءت كالآتي:

« وإني أراك الآن أجمل قصة

[1] – لطيفة حساني: شهقة السنديان، ص 42.

[2] – صلاح فضل: أشكال التخيل من فتات الأدب والنقد، الشركة المصرية العالمية لونجمان، القاهرة، 1996، ص111.

عشقتها كالمجنون، فلتخفظي سري

أتعجّب؟

أتعجّب من رجل يتحمل جمالك

ثم أراه...ينسحب

أتعجّب من رجل يتفيأ منصبه في قلبك سيدتي

ثم أراه ينتحب

أتعجب منك.»[1]

ويتضح أن هذا التوزيع ليس توسيطا قام به جهاز الإعلام الآلي، وإنما تدخلت في تشكيله أنامل الشاعر معبرة عما في داخله من اضطراب، إذ تحوّل ـ إضافة للفضاء الطباعي ـ من الإيقاع التقليدي "بحر الطويل" إلى تفعيلة "المتدارك"، ليزاوج بين الأصالة والحداثة، وبين التقليد والتجديد على مستوى الشكل والإيقاع وحركة الفضاء البصري.

وعلى خلاف التشكيل الفضائي المقصود في نص "ناصر معماش" "تصريح متأخر" شكَّل الشاعر "عامر شعباني" نصوص ديوانه "نفثات جراح" بالاعتماد على تقنية التوسيط في نظام "الوارد word"، فجاءت كل القصائد الحرة في وسط الصفحة متجهة الأبعاد نحو اليمين واليسار، ومتدرجة وتتسع كلما اتجه النص من الأعلى إلى الأسفل، إلا أن تشكيلها الاعتباطي العشوائي الآلي أورد بعضها في صور مختلفة تشبه إلى حد بعيد صورا لموجودات في الواقع مثل الأزميل والسكين والصليب والسهم ومثلثات متراكمة بعض فوق بعض.

ونظرا لخلفية الشاعر الفنية: فهو رسام بالإضافة إلى كونه شاعرا، يمكن ربط بعض العناوين بصورة النص البصرية مثل قصيدة "أَذِّنْ" التي جاءت على شكل مئذنة، وقصيدة "ريحانة الأمطار" التي جاءت في شكل شجرة، وقصيدة "الأنغام" التي تشبه المنارة، وتوجد تشكيلات كثيرة مفتوحة على تأويل الفضاء الطباعي مثل قصيدة "دفع الثمن"[2]، التي جاء تشكيلها كالآتي:

[1] – ناصر معماش: فجائع الإسمنت والعربر، ص 43.

[2] – قصائد الشاعر أغلبها تقريري، ولا تعدو أن تكون إفضاءات أو خواطر، إلا أنها مميزة بفضاءاتها الطباعية، بسبب اشتغال الشاعر بفن الرسم،

« ليس المحنْ

في نقص مال

أو البعد عن الوطنْ

أو نقص زيت، أو سمنْ

أو فقد ماء، أو لبنْ

أو خيط ثوب

أو دقيق

أو مبيت

أو دواء

أو كفنْ

وإنما الناس يموتون

ويدفع الغير الثمنْ»[1]

ومثل نص آخر بعنوان "مشهد" شكله الشاعر كتابيا كالآتي:

«نار...

رماد...

ودخان...

جمر...

شعب حائر

وبالتركيز على أشكالها الخارجية المتعددة والرسومات واللوحات الفنية الداعمة للنصوص.

[1] – عامر شعباني: نفثات جراح، دار الوعي، الجزائر، 2007، ص15.

أضمره القهر

مزالق دم

يصرخ في أرجائها الثأر

وأكباد تفور في الدروب

مالها حصْر

أخي جرحي عميق

فيه كسر... »[1]

فإذا تم استثناء القصائد العمودية التي حافظ الشاعر على تشكيلها التقليدي، فإن القصائد الحرة ـ سواء جاء فضاؤها الخارجي متعمدا أم اعتباطيا كما سبق ـ عبارة عن زخارف متعددة الأشكال ولوحات متنوعة الألوان، لكل نص منها شكله الطباعي المتميز.

ومع ذلك فإن تقنية توسيط السطور الشعرية، وإن قَدَّمتْ للمتلقي فضاءً طباعيا مختلفا، فهي مخالفة لضوابط الكتابة عموما، فقد جرت العادة أن تكون بداية السطر إلى الجهة اليمنى في اللغة العربية، ويتجه نحو اليسار، وينتهي السطر بانتهاء الدفعة الشعورية أو بانتهاء المعنى الذي أراده الشاعر، وبذلك يظل السواد يصارع من أجل الحضور في اتجاه المنتهى، لأن «**البياض ليس في الواقع ضرورة مادية مفروضة على القصيدة من الخارج، بل هو شرط وجود القصيدة، شرط حياتها وتنفسها، إن البيت سطر يتوقف لا لأنه وصل إلى حد مادي، أو لأن الفضاء ينقصه ولكن لأن مهمته قد انتهت، وقوته قد أُستهلِكت**»[2]، ومن ثمة تبدأ مهمة البياض في بناء الفضاء باتجاه نهاية السطر المكتوب، وإذا كان اتجاه السواد نحو اليمين واليسار معا ترك للبياض مساحتين موزعتين على طرفي السواد، الأمر الذي يجعل السواد أكثر قدرة على تقديم أشكال رسومات كتابية مختلفة مثل: الشجرة والسكين والرمح وغيرها.

[1] – عامر شعباني: نفثات جراح، ص 225.

[2] – محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص239

وتوجد فضاءات طباعية لا تحمل شكلا دالا لشيء معين، كما سبق في نصوص (عامر شعباني)، فهي تشكيلات غير مجسدة لموجود، وهي في الوقت ذاته تحمل دلالة إضافية مثل قصيدة " الراوي العليم " لـ: "عبد الرزاق بوكبة" التي جاءت مطبوعة كالآتي:

القصة جاهزة في تقديره، لقد قبض على بطلها في كله كما لو كانه:

قال

نال

هال

صال

شال

مال

طال

خال

حال

كال

آل

بال...

وهو يفكر في النشر عضته ابنته: أبي..هل دخلت معه المرحاض أيضا؟»[1]

في هذا النص عدة فضاءات تشكيلية متعاضدة استند إليها الشاعر في عرض محتوى النص أو موضوعه، وأول فضاء صاغ فيه هذه التجربة الشعرية اعتماده على السرد والتخلص من الوزن، فهي قصيدة نثر

[1] – عبد الرزاق بوكبة: من دس خف سبويه في الرمل؟ ص 108.

سردية، أما الفضاء الثاني فهو التسلسل الإيقاعي على مستوى الأصوات والمسافات الموسيقية في الأفعال المتتالية، من قال إلى بال؛ وثالث الفضاءات، الفضاء الطباعي المتمثل في مساحة البياض التي يعتمد الشاعر أن يتركها خلف الأفعال المتتالية، وكل هذه الفضاءات مرتبطة بعنوان النص وموضوعه، وهو تقنية من تقنيات السرد المعتمدة في الكتابة الروائية، وهي "الراوي العليم"، وقد جسد النص هذه التقنية عبر كل فضاءات النص مجتمعةً.

وقد ترك الشاعر مساحة كبيرة من الصفحة يملؤها البياض خلف الأفعال المتتالية لغاية فنية، قد تكون إشراكَ المتلقي ملءَ الصفحة بكلام يتصل بكل فعل من تلك الأفعال، ومن ثم، «**فالبياض في الصفحة الشعرية ليس عملا عشوائيا واعتباطيا، أو عملا بريئا من دون خلفية جمالية، أو أمرا واقعا ومفروضا يتسم بالحياد والسلبية ولا يمسك بأي خيط من خيوط الرؤية الشعرية**»[1]، إذ كان بإمكان الشاعر أن يسرد، ويذكر الأحداث التي أنجرَّتْ عن أفعال السرد التي ذكرها وسكت عما بعدها ليملأها المتلقي.

وتزداد أهمية البياض في الصفحة حين يوزع الشاعر السطور بما يتوافق وإحساسه بالتجربة وموضوعها، فيشكل الكلمات والحروف بطريقة تجذب الانتباه بصريا، لوجود فراغات في النص،«**لأن هذه الثغر والفراغات تدعو القارئ الجاد إلى أن يقوم بتعبئتها بحسب ثقافته وخبرته، وبمساعدة السياق نفسه، ولذلك تحتاج هذه النصوص إلى التأويل**»[2]، الذي يفسح المجال لتعدد القراءات أو التساؤل عن الغاية من هذا التشكيل ودلالاته، ومثال ذلك قصيدة للشاعر "عادل صياد" عنوانها "النوايا" شكَّل أحدَ مقاطعها كالآتي:

«النوايا السيئة

نواياها حسنة

الحق

مـــــــــــــــــع

الجميع

[1] – عيسى الدودي: (التشكيل البصري في القصيدة المعاصرة) مجلة العربية والترجمة، العدد18، ص69.

[2] – خليل الموسى: آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص195.

القاتل الذي

يقتل نفسه

ولا

يتجرأ أن يمشي

في

جنازته»[1]

فمثل هذا اللعب بالبياض والسواد قد لا يوصل إلى فهم حقيقي كما يريده الشاعر، ولكنه يدفع إلى التساؤل: ما الذي جعل الشاعر يشكل السطور بهذه الصورة؟ لماذا مد حرف الجر "مع" كتابيا كي تكون أطول من كلمة "الحق"؟ ولماذا أسقط عبارة "يقتل نفسه" من السطر الذي كان من المفروض أن تكون فيه؟ ولماذا أخّر كلمة "ولا" إلى آخر السطر الموالي؟ ولماذا ترك المساحة بيضاء بين حرف الجر مسافة سطرين وبين الاسم المجرور "جنازته" التي جاءت في آخر المقطع؟؛ إنها فراغات تظهر النص في هيكل هندسي يتداخل فيه مساحة البياض مع السواد، وتتوزع فيه الكلمات والحروف توزيعا مخالفا للكتابة المالوفة، تعبر عن معنى قَصَدَ إليه الشاعر، وعلى المتلقي انطلاقا من تلك التساؤلات أن يتوصل إلى قراءة ممكنة.

من إيجابيات البياض في الفضاء الكتابي الشعري أنه يمنح السواد بؤرة التركيز البصري، فيبرزه للمتلقي ويستحوذ على انتباهه دون سواه في السطور الشعرية، وهي ظاهرة منتشرة في الشعر المعاصر؛ ومن ذلك قول الشاعر "عثمان لوصيف" في قصيدة "هي النار"، جاء المقطع الثالث منها كالآتي:

«سعالي العصر هاربة

وكل الدينصورات التي هرمت

على الأنقاض تنهار

(بياض)

ستجرفكم هي النار

[1] – عادل صياد: أشهيان، ص33.

(بياض)

وكالطوفان تحملني

على فلك مباركة....»[1]

لقد ترك الشاعر مساحتين بيضاوين قبل وبعد السطر الشعري الذي قال فيه: "ستجرفكم هي النار"، كي تبرزَا هذه العبارة باعتبارها بؤرة المعنى في النص، تحمل القيمة المهيمنة فيه، والإتيان بها بين بياضين غايته دعوة الشاعر المتلقي إلى الانتباه إليها، لإعطائها مكانة مميزة في التأويل.

وفي صورة متدرِّجة الشَّكلِ نحو الأسفل، مشابهة لنص "عز الدين ميهوبي" "شمعة لوطني"، شكَّل "عبد الله العشي" آخر قصيدة " السر" التي يقول فيها:

«...ثم صارت:

روحها روحي، حتى

كشف المخبوء سره؟

آه...لكن...

نجمة...

في ظل

أنوار

مجره»[2]

وبِغَضِّ النظر عن علاقة الفضاء الخارجي بالفضاء الدلالي، فإن هذا التشكيل يوحي بالموقف النفسي للشاعر لحظة الانتهاء من كتابة القصيدة، انتهاء الدفقة الشعورية، وانتهاء صوت الشاعر وهو يلقي القصيدة: أمام الجمهور، إنه في لحظة اختتام الخطاب حين ينقطع صوته، ويتراجع متخافتا مع آخر كلمة في القصيدة.

[1] – عثمان لوصيف: المتغابي، ص05

[2] – عبد الله العشي: مقام البوح، ص 89

قد لا يوحي انحدار الكلمات متدرجة إلى الأسفل ـ دائما ـ بخفوت صوت الشاعر، وكأنه ينتهي من إلقاء القصيدة، فإنه أحيانا «**إذا كانت حركة السطر دالة في ظاهرها على الهبوط بمعناه المادي، فإنها تشهد في الوقت ذاته حركة مضادة (صاعدة)، تجسد الإصرار على الموقف** »[1]، ويمكن أن يستنتج ذلك الإصرار من خلال استعمال علامات الوقف كما في قصيدة "من أفشى سر الوردة" لـ: "عبد الحميد شكّيل":

«من سوى الشعراء الملوك بالرعاع؟

من أعطاك،

الطل

والفتح،

وسر الذكورة؟ !

من سواك؟

وقواك

وأعطاك الذراع !؟

يا سقط المتاع!! » [2]

يبدو من خلال تتالي الاستفهام والتعجب، أن هذا المقطع لو تم في سياق خطابي معين لكان صوت الشاعر يزداد حدة وارتفاعا، خاصة وأن الموضوع مرتبط بذات الشاعر في علاقته بالآخر، إلا أنها من حيث الكتابة جاءت متدرجة نحو الأسفل، موهمة من حيث الشكل بتضاؤل قوة الصوت، مثل قول الشاعرة " زهرة بلعاليا" في مقطع من قصيدة "شكل":

«تخلصي

من رتبة الرقيب

حرري شعورك

[1] – إياد عبد الودود عثمان وإسراء إبراهيم محمد: (سيمائية الشكل الكتابي وأثره في الصورة البصرية)، مجلة ديالي، العدد63، ص104.

[2] – عبد الحميد شكيل: مراثي الماء، ص 76.

من عقدة التاريخ

والحساب.»[1]

صوْتُ الشاعرة في هذا المقطع مخالف لطريقة الكتابة، لأنها ثائرة على نفسها، رافضة لواقعها راغبة في تجاوز السائد من قيود وأعراف تَحُدُّ من قدرتها على الانطلاق، رغم أن شكل الكتابة جاء متدرجا إلى الأسفل نحو مدارك الانتهاء.

هذا ما تعلق بصراع البياض والسواد على مستوى تشكيل النص طباعيا، أما من حيث تشكيل الكلمات ورسم الحروف والتعبير بالمد أو تمزيق الخط وتقطيعه، فهو معتمد في الشعر الجزائري المعاصر بصور متفاوتة بين الشعراء، ويرد على ثلاث صور هي: مدّ خط الكلمة أو تمزيقها أو حذفها واستبدالها بنقط؛ ومن أمثلة مدّ الخط قول "عبد الرزاق بوكبه":

« نتفحم في البرق كما تضيء عيوم الشياطين والشعراء العظام؟

هل يد ما نرى، أم أتانا اليقـــن؟ »[2]

وقول "عادل صياد":

« فتلك جـــنائن الترياق

تسكنها الجواري

والقـــيان »[3]

مدَّ كِلَا الشاعرين الكلمةَ الأخيرة في المقطع الشعري، وكأنه ينهي القراءة الصوتية أو الإلقاء بمدّ صوته لحظة الخطاب، أو يريد التركيز على هذه الكلمة عن قصد، لجلب انتباه المتلقي بصريا كي يجعلها مركزا للمعنى أو الدلالة، أو يميزها عن غيرها من الكلمات لحاجة في نفسه، عبّر عنها بالمد صورة بدلا من إلقاء صوتيا.

أما الصورة الثانية من تشكيل الكلمات، فهي تمزيقها إلى مقاطع صوتية بأساليب مختلفة، ولنفس الشاعرين تجربة في ذلك، إذ يقول "عادل صياد":

---

[1]- زهرة بلعاليا: ساحل وزهرة، ص89.

[2]- عبد الرزاق بوكبه: من دس خف سيبويه في الرمل؟، ص97.

[3]- عادل صياد: أشهيان، ص17.

« نادوا في الخفاء العسير:

أش

هيا

ن

سأريحك من الهجرة

ووعول المعنى...»[1]

بينما مزق "عبد الرزاق بوكبة" كلمة "الشهقات" كالآتي:

«.../..تعالى الذي أسكر الشفتين

وماجاور الصدر والأذنين

ألصق الجسدين

بارك الشَّ.....هقا.....تْ .»[2]

فقد رسم "عادل صياد" كلمة "أشهيان" في ثلاثة مقاطع صوتية متدرجة نحو الأسفل بعد النداء، في إشارة إلى الاستعطاف والاستجداء، بالضغط على الحروف والقطع بينها صوتيا، أما "عبد الرزاق بوكبة" فمزّق كلمةَ الشهقاتِ إلى ثلاثة مقاطع صوتية، بينها نقاط حذف، في إشارة إلى ممارسة الشهقات فعليا، كما لو أنها حدثت حقيقة في المشهد الذي خُتِمَ بالشهقات واقعاً وكتابةً.

وتتميز الصورة الثالثة لرسم الكلمات بحذفها واستبدالها بنقاط الحذف لغاية أو لسبب قد يكشف عنه الشاعر أحيانا، مثلما فعل كل من الشاعرين "عبد الله العشي" و"عبد الحليم مخالفه"، إذ صرّح العشي عن عجزه عن الكلام بوضع نقاط الحذف مصرحا بعجزه عن الوصف في قوله:

« قبل اشتعال الحريق

[1] – عادل صياد: أشهيان، ص09.

[2] – عبد الرزاق بوكبه: من دس خف سيبويه في الرمل؟، ص95.

أرى ما أرى...

(.....)

لست أقوى على وصفه؟

امرأة من سراب.....»[1]

كما عبّر "عبد الحليم مخالفه" عن عجزه عن الكلام بنقاط الحذف والتصريح بذلك، قائلا:

«...عن وحوش

تنهش الورد وتغتال الجمالا...

ما الذي يمكن...أن..

... ...

... ...

(..وانمحى سطر وشطر..

ضاع بوح اللوح في نوح

الثكالى »[2].

فقد كان بإمكانه الاكتفاء بنقاط الحذف للتعبير عن الصمت أو عن المسكوت عنه، ولكنه لم يكتف بذلك، فصرح بما حدث من محو لما كتب بقوله: «**وانمحى سطر وشطر**... »، لعدم ثقته في قدرة المتلقي الوصول إلى إدراك وظيفة نقاط الحذف بين السطور الشعرية.

[1] – عبد الله العشي: مقام البوح، ص18.

[2] – عبد الحليم مخالفه: صحوة شهريار، ص82، 83.

3- علامات الترقيم

تتطلب طبيعة التكلم الوقوف عند نهايات الجمل المنطوقة، لإيضاح المعنى من جهة، ولأخذ نفس جديد، لمتابعة الكلام من جهة أخرى، ولا يختلف الأمر بالنسبة للكتابة، حيث تصبح علامات الترقيم وسيلة لتنظيم النص مهما كانت طبيعته، لأن« **التوزيع المقصود لعلامات الترقيم، يعطي النص دفقة حيوية للمتلقي في القراءة والملاحظة، والفهم العميق لمعاني الجمل والكلمات، فالقراءة المتأنية تمنح القارئ الفرصة الماتعة في احتواء الرموز ووقوعها على النفس**»[1]، خاصة إذ كان النص إبداعا شعريا، تيَسِّر فيه تلك العلاماتُ الإمساكَ بالمعنى.

وليست وظيفة علامات الترقيم منحصرة في تنظيم دلالة ألفاظ النص فحسب، باعتبارها « **تشير،كما نعلم، إلى الحدود بين أطراف جملة مركبة، أو بين جمل مؤلفة لنص ما، وتدل أيضا على علاقات العطف أو الجر بين الجمل المختلفة**»[2]، وإنما تتجاوز هذه الوظيفة، إلى وضع حدود للعلاقة بين العبارات، لأن «**لعلامات الترقيم أبعادا صوتية وتركيبية ودلالية، هي ليست مجرد علامات فارغة، بل إنها تمتلك دلالات تعيينية وأخرى إيجابية، وهي تحضر فإنها تساهم في بنائية النص الشعري**»[3]، ولذلك، فوظائف علامات الترقيم متعددة ومتكاملة، لا غنى للنص عنها في تحديد أبعاده، لـ«**أن غياب أو تغيير الترقيم، غالبا ما يكون سببا في اتساع الدلاله، أو إنتاج معنى نقيض**»[4]، نتيجة للّبس الذي يقع فيه القارئ أو المتلقي في حال غياب هذه العلامات بين الجمل الشعرية.

ومع ظهور القصيدة الحرة وجد الشاعر أن هذا النص يحتاج إلى تشكيل بنائي ودلالي خاص لانسيابية الجمل، وعدم محدودية السطر الشعري، «**وقد تنبه الشَّاعر المعاصر لعلامات الترقيم المختلفة، وقام بتوظيفها في بناء النص الشعري، وقد بدا فيها اتجاه واضح لمخاطبة العين حتى أصبحت بعض علامات الترقيم سمة بارزة في الشعر المعاصر**»[5]، انطلاقا من رؤيا إبداعية، يصنع من خلالها الشاعر

[1] – علي محمد المومني: الحداثة والتجريب، ص331.

[2] – شريل داغر: الشعرية العربية الحديثة، ص24.

[3] – علي آيت أوشان: الذاكرة والصورة، ص22.

[4] – محمد الماكري: الخطاب والشكل، ص109.

[5] – تيسير محمد الزيات: توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، ص217.

فضاءً تشكيليا مختلفا عن توظيف هذه العلامات بالطريقة التقليدية، المتمثلة في تنظيم عملية القراءة وتحديد دائرة المعنى.

لقد أصبح الشاعر الجزائري المعاصر ـ بفضل الاهتمام بالفضاء الطباعي ـ مولعا بتوظيف علامات الترقيم عن قصد، وعن رؤيا تجريبية إبداعية، يثير بها بصر وفكر المتلقي، ويفتح أمامه مجالا خصبا للتأويل، إذ تتحول علامة ترقم في موضع ما إلى علامة دالة أو إلى رمز مُحمَّل بشحنة دلالية إضافية، ومثال ذلك تكرار علامة الاستفهام بعد عنوان "**الجسد ؟؟**" للشاعر "عبد الحميد شكّيل"، والملفت للانتباه أن الشاعر وظّف علامة الاستفهام في النص دون وجود أسلوب الاستفهام في مقاطع هذا النص "**الجسد ؟؟**"، كما وظفه في قصيدة أخرى بعنوان " تنقصني أنثى" يقول فيها:

« الذي يتعالى من شواظ العهن،

الذي يتثاءب ... صهدا؟

في ممشى الصوفية،

وهي تعرج؟ شطحا؟

إلى بهو الإغواء»[1]

فالشاعر في مقام الإخبار وليس في كلامه ما يوحي بأنه يتساءل عن أمر ما، كما أن وضع علامات الاستفهام جاء في موقع لا يناسب، لأن الجملة الشعرية في أصلها تكتب كالآتي:

« **الذي يتثاءب صهدا؟ في ممشى الصوفية، وهي تعرج؟ شطحا؟**»، ولذلك فإن علامات الاستفهام هنا تتموضع بدلا من كلمات محذوفة تعبر عن تساؤل الشاعر عما يخبر به، وكأن علامة الاستفهام هنا تقول لماذا؟

وكما تؤدي علامة الاستفهام دلالة إضافية في النص، كذلك تفعل علامة التعجب، إذا كانت الجمل تعجبية أشارت إلى وجود أسلوب التعجب، أما إذا كانت غير تعجبية فهي توحي بمعنى آخر يريده الشاعر، كقول "نجيب أنزار" [2]:

[1] – عبد الحميد شكيل: كتاب الأحوال، ص26.

[2] – نجيب أنزار: شاعر جزائري معاصر، ولد سنة 1966 ببسكره، من أعماله الشعرية: الفرغان، كائنات الورق.

«-اشرب ثانية،

واعبر إقليم التفاح،

صبر معتبرا نفسك «هع،خع»

فالثورة....!»[1]

لو أن الشاعر ترك الجملة الأخيرة دون وضع علامة التعجب لَأَوَّلَ المتلقي نقاطَ الحذف تأويلا إيجابيا ـ في الغالب ـ لكن بوجود علامة التعجب يستحيل ذلك، لأنها تؤدي وظيفة تعبر عن موقف الشاعر من "الثورة" التي جُرِّدت من قيمتها ودلالتها الرمزية، وأُفرِغت من محتواها الحقيقي، وذلك ما توحي به علامة التعجب هنا.

قد يكون في نص واحد مجموعة من علامات الترقيم، مثل علامة الاستفهام وعلامة التعجب وقوسي الحذف وترقيم المقاطع الشعرية بالحروف أو الأرقام، كما فعل الشاعر "عبد الله حمادي" في قصيدة "جوهرة الماء":

« (...)كانت عائدة من طرقات

البرق!!...

-(د)-

... خفت في الوزن

سراياه الغيبية (...)

-(هـ)-

لا يتسع القلب لمخلوق (...)

للنور مساحات للشعر الآتي..»[2]

[1] - نجيب أنزار: كائنات الورق، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1998، ص22.

[2] - عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى، ص 45، 46.

في هذه المقاطع الشعرية يتوزع انتباه المتلقي، وتتعدد تساؤلاته عن أسباب تقسيم النص وترقيمه بالأبجدية، وعن وجود علامات التعجب، وعن نقاط الحذف الموضوعة بين قوسين، ومن المؤكد أنه سيتوصل لإجابات متعددة عن تساؤلاته عبر تأويل هذه العلامات.

وتؤدي علامتا الاستفهام والتعجب وظيفة صوتية مائزة في الخطاب عموما، تختلف بين مقام وآخر، نتيجة للنَّبر الذي يحدث أثناء خروج الصّوت، معبرا عن الإحساس والتفاعل مع الموقف، سواء كان ذلك في الاستفهام أم التعجب. أما الفواصل بين الجمل ـ على كثرة استعمالها ـ فإلى جانب وظيفتها التنظيمية على مستوى تحديد الشكل وتحديد الدلالة، فهي تؤدي وظائف أخرى، مرتبطة بالإيقاع والوقفات الصوتية والتركيز على معنى بعينه، للوقوف عنده وتأمله، خاصة إذا تم توظيفها بدلا من حروف العطف، مثل قول "عبد الله العشي":

« **طافت معي بالبيت، صلَّينا معا، دعتْ، دعوتُ،**

ضممتها إلى جوانحي، بكتْ، بكيتُ...

صحتُ عند الرّكن: يا الله،...»[1]

قد ترغم هذه الفواصل القارئ على التوقف عندها، وتأمُّل كلامه عبارة عبارة، وكلمة كلمة، بحثا فيما وراء الفواصل من دلالات إضافية، عند تلك الوقفات الصوتية.

وقد استبدل بعض الشعراء، ومنهم "ياسين بن عبيد"، و"عبد الله حمادي"، و"ناصر معماش" الفواصل بخط مائل "/ SLASH"، بين كلمتين إما مترادفتين أو مختلفتين في المعنى، إلا أن الشاعر "عبد الرزاق بوكبه" انطلاقا من رؤية تجريبية، اشتغل على الخط المائل بدلا من الفاصلة في أكثر من موضع عن قصد، كقوله في نص "أنثى الغيم":

« **مُرَّةٌ هذه الدّمعة الصامدهْ**

رعشتي/الحافلات السريعة/رعشتها/

حكمة الله/نصف الذي

[1] – عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص09

قالت الوردة/الأربعاءْ

أنا لا أستطيع الغناءْ.»[1]

شكّل الشاعر نصه، وكأنه يرسل برقية مستعجلة، فوجود الخط المائل بدلا من الفاصلة يشبه كلمة (قف) خلف كل عبارة من البرقيَّة، وإن لم تكن كذلك فالنص أشبه بالأصوات المتقطعة، تصل المتلقي مبعثرة، لا معنى لها، وعليه أن يبحث لها في ذهنه عن محتوى معين.

ولو أن الشاعر استعاض عن الفواصل أو الخطوط المائلة بحرف العطف (الواو) لكان للنص معنى آخر، وكان تركيب عبارات النص كالآتي:

« رعشتي والحافلات السريعة ورعشتها

وحكمة الله ونصف الذي قالت الوردة

والأربعاء أنا لا أستطيع الغناء»

وفي هذه الحال سيجد المتلقي نفسه عاجزا عن الإمساك بالمعنى، باحثا عن مكان للتوقف كي يسترد أنفاسه ليتابع القراءة ويتوصل إلى حدود كل عبارة من تلك العبارات المسترسلة دون رابط مادي أو معنوي يربط بينها ويمنحه القدرة على الفهم.

وأكثر علامات الترقيم استعمالا في الشعر الجزائري المعاصر نقط الحذف، تأتي وسط الجملة أو في آخرها، وقليل منها يرد في أول السطر، مثلما فعل "جمال الدين بن خليفه" في ديوان "سحر" و"عبد الله حمادي" في ديوان "أنطق عن الهوى"، كما أن أغلبها يأتي متحررا من القوسين في آخر السطر، كقول "طارق ثابت" [2] في قصيدة " أجنحة الرفض المطلق" التي منها:

«أتمايل فوق بحار لا ترحم

أتساءل عن أزهار...

ضاعت في الفلوات...

[1] – عبد الرزاق بوكبة: من دس خف سيبويه في الرمل؟، ص92.

[2] – طارق ثابت: شاعر وأكاديمي جزائري معاصر، يعمل أستاذا محاضرا بجامعة باتنة يرأس المكتب الولائي لاتحاد الكتاب الجزائريين بباتنة، من أعماله الشعرية: إلياذة الأوراس 2002، الرقص فوق جفون الكلام 2017، إفضاءات في أذن صاحبة الجلالة 2017.

أتساءل....

ما جدوى الحب الموءود...

على الطرقات..»[1]

وردت خلف كل سطر شعري نقاط حذف مقصودة، وموحية بكلام تم السكوت عنه، وتم تعويضه بهذه النقاط، «**لأن الشاعر أراد أن يلفت انتباه المتلقي إلى أن جزءا من النص قد حذف، وحقه الحضور وعلامته ماثلة أمامنا وعلى المتلقي أن يفهم ذلك ويتخيله ويستحضره**»[2]، ويمنحه دلالة إضافية، متعلقة بما سكت عنه الشاعر، خاصة إذ تجاوز هذا الحذف الحد المألوف والمتعارف عليه، وتحوَّل إلى ظاهرة مثيرة، كما في قول "عبد الله العشي":

«**ومسَّح عن جبهتي...**

واسْ.....

تترْ.....

.....»[3]

توحي نقاط الحذف في كلمة "استتر" بتقطُّع صوت الشاعر، إنه يتعثر لحظة الخطاب حرَجا أو أسَفا أو لهفة، أما النقاط المتتالية الواردة بعد الكلمة وفي السطر الموالي لها فتوحي بأنه يريد أن يسترسل في الكلام لكنه عاجز عن ذلك، فترك للقارئ فراغا مُنَقَّطًا، ليملأه بما يريد من الكلام.

يصرِّح الشاعر ـ أحيانا ـ قبل نقاط الحذف أنه تركها متعمدا، في إشارة إلى المحذوف الذي لم يستطع الشاعر ذِكْرَه، مثلما ورد في قول "عبد الله العشِّي":

« **صرختُ**

صرختُ

وانقطع الكلام...

.....

[1] – طارق ثابت: إفضاءات في أذن صاحبة الجلالة، دار الهدى، عين مليله، الجزائر، 2007، ص37.

[2] – تيسير محمد الزيات: توظيف القصيدة العربية المعاصرة تقنيات الفنون الأخرى، ص252.

[3] – عبد الله العشي: مقام البوح، ص25.

.....

وسقطتُ.....

مغشيًّا عليْ....»[1]

اعترف الشاعر ـ في أول الأمر ـ أنه صرخ، وكرّر الصراخ مستميتا، حتى انقطع عنه الكلام، واستحال الصراخ، فاستعاض عنه بنقاط الحذف دلالة على أنه قال كلاما لم يسمعه، أو لم يستقبله المتلقي، وعلى هذا الأخير أن يتخيله، لأن الشاعر فقد ـ في النهاية ـ وعيَهُ وسقط مغشيًّا عليه.

وفي قصيدة أخرى يعبِّر نفس الشاعر بنقاط الحذف عن عبارات محذوفة، يمكن أن تكون أسئلة متتالية، أو إجابات لسؤال، جاءت بمثابة تبريرات لم يصرِّح بها، فاستبْدَلها بتلك النقاط في قوله:

« لو عاتبوك:

أطلت غيبتك؟

.....

.....

.....

مولاي فاغفر لي....

فإني في الحضرة الكبرى

لا أمتلك.....»[2]

لقد فقد الشاعر المتصوِّف القدرةَ على الكلام في الرّد على سؤال العتاب دخولا في السّهو، وفي طلب المغفرة دخولا في التّجلي، ثم يفقد القدرة في آخر المقطع الشعري دخولا في الحال، حين يشعر بالقوة الإلهية، فيفقد كل الحواس بحثا عن الارتقاء الروحي وذوبانه في عوالم الغيب.

وبطريقة أخرى صاغ الشاعر "عبد الله العشي" تجربة صوفية مشابهة لتجربته السابقة، ويصرح مرة أخرى بعدم قدرته على الكلام، إذ يقول:

[1] – عبد الله العشي: مقام البوح، ص15.

[2] – المصدر نفسه، ص09.

« الآن يدخل الكلام في مدائن الذهولْ

.....

.....

وغادرتْ فمي إلى كوكبها الأسماءْ

فالشعر ذَوْبُ صَبْوَةٍ وفيضُ ماءْ.»[1]

فقد ارتقى إلى مستوى يكون الصمت أبلغ فيه من الكلام، حين تفقد الكلمات قيمتها التعبيرية، لكن الشاعر ترك للمتلقي مسافة زمنية مشكلة في نقاط الحذف علامة دالة على ذلك الصمت أو العجز عن الكلام، ربما يستطيع المتلقي أن يجد له الكلمات المناسبة لسد الفراغ المقصود.

أما "عبد الرزاق بوكبة" فقد أفرط في استعمال نقاط الحذف مستندا إلى التجريب، فإذا كانت نقاط الحذف عند غيره من الشعراء تدخل في إطار تشكيل النص للتعبير عن الصمت أو العجز عن الكلام، وترد عنصرا من عناصر الفضاء الطباعي للنصوص، فإن الشاعر شكَّلَ بعض نصوصه الشعرية تجريبيا من سطور مكوّنة من نقاط الحذف أو من خطوط متواصلة، إلى درجة أنها جسَّدت قصيدةً لا كلمات فيها، مثل: نص "حالات الوحش" الذي جاء على الشكل الآتي:

« تمرين:

.....

.....

.....**ك»**[2]

فهذا النص المفْرَغ من الكلمات الداله، يمثل تجربة إبداعية مغايرة ومتميزة، لأن «**لكل تجربة نظامها التشكيلي الخاص الذي يتقرر بفعلٍ من وعي الشاعر الاستثنائي، وهذا الأنموذج في البناء لا يصلح إلا لنمط خاص من التجارب**»[3]، قد تتدخَّل في صياغته حال الشاعر النفسية أو رؤيا إبداعية أو نظرة اجتماعية،

[1] – عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص48.

[2] – عبد الرزاق بوكبة: من دس خف سيبويه في الرمل؟، ص27.

[3] – محمد صابر عبيد: عضوية الأداة الشعرية، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، 2005، ص30.

ومع كل هذه الظروف والسياقات المنتجة للنص فإن المتلقي سيبحث عن تفسير لهذا المتن المنَقَّط بين كلمتي: "تمرين: ..... وحرف الكاف".

وهناك نص آخر لنفس الشاعر أقل غموضا من النص السابق لوجود علامة لغوية موحية بدلالة المحذوف في قول الشاعر:

« .com [1]

يتشكّل فضاء هذا النص طباعيا من أربعة سطور (خطوط)، يبدأ الأوّلان منها بنقطة ناحية اليمين، ويبدأ السّطران الأخيران بنقطة، وختم (النص) بنقطة وكلمة «cow»، ومن خلال نظرةٍ أُولى ينتمي هذا النص المفرَغ من الكلمات إلى عالم "الأنترنيت"، وإلى التواصل الإلكتروني الذي سيطر على مجال التواصل، ويوحي من خلال ذلك أن الإنسان المعاصر فقد إنسانيته، بفقده للتواصل الاجتماعي الحقيقي، وغلبت عليه التقنيات الحديثة، فأفقدته الحميمية، واختصرت تواصله في نقطة بعدها كلمة "com".

وهذه التجربة الإبداعية تمثل فضاء كتابيا (طباعيا) تجريبيا مختلفا ومميزا على مستوى الشكل والمحتوى الغائر في الشكل، وقد تفطن أغلب الشعراء الجزائريين المعاصرين إلى أهمية علامات الترقيم ونقاط الحذف، فوظفوها بكثرة في قصائدهم، وبطرق مختلفة ومتنوعة، حسب الدوافع والغايات، وقدرة كل شاعر على استغلال هذه العلامات فنيا في إثراء التجربة الإبداعية، أو منح المتلقي مسافة لتكملة الفراغات التي تنتجها علامات الترقيم أو الوقف ونقاط الحذف.

[1] – عبد الرزاق بوكبة: من دس خف سيبويه في الرمل؟، ص20.

4- الخطوط

يمثل الخطُّ في كل اللغات أداة للكتابة والتدوين، لكنه يتجاوز ذلك إذا تَمَيَّز بتشكيلٍ فني لأبعاد الحروف وطرق رسمها، وقد انتبه العرب قديما إلى جمالية الخط العربي، فنوَّعوا في أساليب الكتابة إلى ابتداع أنواع كثيرة من الخطوط، ومن ثم «**خرج الحرف العربي من كونه أداة للكتابة إلى كونه كائنا جماليا يحظى بعناية فائقة لا من حيث أنواعه /.../ ولا من حيث المادة التي يكتب بها، بل إنه أصبح عنصرا من عناصر العمارة والزخرفة والتشكيل، من غير المستبعد أن تكون هذه الخصائص فيه هي التي جعلت الشعراء ينتبهون إليه فيولونه عنايتهم**»[1]، لتميُّزهم بالجاذبية والسِّحر وإضفائه مسحة جمالية إضافية للمعاني التي يريدونها في نصوصهم.

والمتأمل في الشعر الجزائري المعاصر يجد أن وسائل الطباعة الحديثة أثّرت سلبا على انتباه الشعراء لأهمية الخط ودوره الفني في التشكيل الطباعي لدواوينهم الشعرية، إذ لم ينتبه إلى هذا الجانب الفني والجمالي إلا عدد قليل من الشعراء العرب المعاصرين الذين رأوا في الخط وسيلة داعمة للموضوع وعنصرا تعبيريا إضافيا، وبعضهم يعترف بأهمية الكتابة بخط اليد، لأنها تمنح الشاعر مساحة أخرى للتعبير، قائلا:«**حينما أكتب القصيدة بخط يدي فإنني لا أنقل إليه نبضي مباشرة، وأدعو عينيه للاحتفال بحركة جسدي، على الورق، يصبح المداد الذي يرتعش على البياض كما لو كان ينبع من أصابعي مباشرة لا من القلم**»[2].

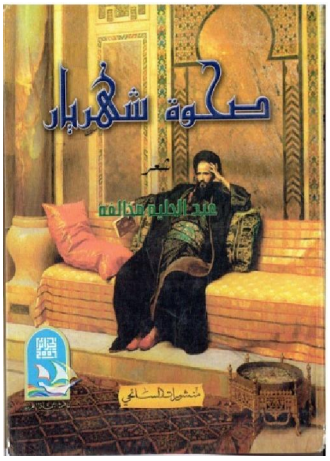
فقد غلبت الكتابة الإلكترونية على طباعة الدواوين الشعرية، فلم يعد لخط اليد حضوره في إعطاء روح جمالية للنصوص إلا نادرا؛ حيث لم يعتمد من الشعراء الجزائريين على الكتابة بخط اليد ـ مما وقع بين يدي الباحث من دواوين شعرية ـ سوى "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" لـ: (يوسف وغلسي)" وديواني "سليمان جوادي": " ثلاثيات العشق الآخر" و"قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا"، أما غيرهما من الشعراء فلم يعتمدوا على خط اليد إلا في كتابة العناوين أو العناوين الفرعية أو على الخطوط العربية المتوفرة في أجهزة الإعلام الآلي، وهي مختلفة في أبعادها (الثابتة) عن أبعاد خط اليد (المتغيرة).

تتفق الخطوط مع الموضوعات والرُّسوم والصُّور الموضوعة على غلاف الديوان الشعري بحسب وعي الشاعر بتكامل تلك العناصر التشكيلية، كما في ديوان "صحوة شهريار" لـ: "عبد الحليم مخالفة"، إذ كتب

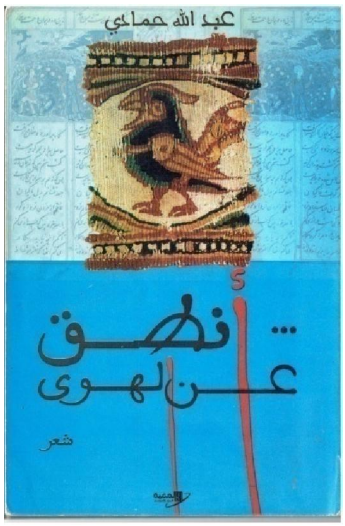
[1] – محمد بلاجي: الرموز الآسرة دراسات في الرموز والعلامات، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2013، ص207.

[2] – أحمد بلبداوي: (حاشية على بيان الكتابة لمحمد بنيس)، المحرر الثقافي، عدد59، أبريل 1981، نقلا عن محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص232.

العنوان بخط كوفي مشرقي، ووضعت على الغلاف صورة لأحد الأمراء العرب جالسا على أريكة فارهة في قصر مليء بالزخارف العربية الواردة في الصورة الآتية:



ومن النماذج الفنية المتميزة، تجربة "عبد الله حمادي" في ديوانه "أنطق عن الهوى"، فقد اعتمد على الخط المغربي في كتابة عنوان الديوان واسم الشاعر والجنس الأدبي، وفي التصدير لبعض القصائد، وقد تم تشكيل الخط بطريقة فنية تقليدية جذابة، موحية بانتماء الشاعر الجغرافي لمنطقة المغرب العربي. مثل غلاف ديوان أنطق عن الهوى الذي فيه جاء الخط كالآتي:



لقد أدرك الشاعر القيمة الحضارية للخط و ما يوحي به توظيفه كأيقونة دالة في النص، وهو ما يؤكّده محمد مفتاح في قوله:«...**فقد أمنح حرفا أو كلمة مكتوبة بخط مغربي، بحسب السياق والمساق، معنى ودلالة، وقد يوصيان إلى بمعنى ودلالة مخالفين إذا كتبا بخط مشرقي: فرسم الكلمات والحروف تشابه**

مع الرسم الاصطلاحي دلالة ومعنى بناء على هذا الأساس»[1]، ويتضح ذلك في الرؤى الإبداعية الواعية بالعلاقة بين نوع الخط ورسمه وبين المحتوى المبثوث في النص.

وكدليل على وعي الشاعر بهذه العلاقة اختيار الشاعر "عثمان لوصيف" لخط عنوان "ديوان المتغابي"، فهو مكتوب بشكل التوائيٍّ على صورة الشاعر، وبقراءة نص المتغابي يكتشف المتلقي أن خيطاً رابطاً بين العنوان والخط المكتوب به وبين دلالات النص، ويتضح ذلك في البيت الأول من القصيدة:

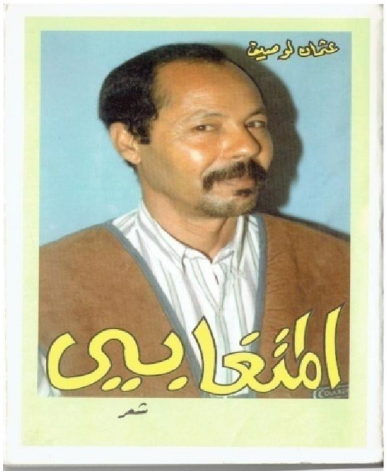
«يتغابى

مسرفا.....في التغابي

فيلسوف سيم خسف

التراب.»[2]

فالتواءات التَّغابي مجسدة في التواءات الخط الذي كتبت به ومبثوثة في ثنايا دلالات النص. (ينظر صورة الغلاف الآتية):



أما الشاعر "يوسف وغليسي" فقد زخرف ديوانه "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" بالاعتماد على خط اليد بخطه وبخط الرسام "معاشو قرور" فقط، دون أن تتدخل الآلة في تشكيل خطوط القصائد، فجاء القليل منها بخط النسخ، وثلاثة منها بالخط المغربي، وهي قصيدة "الزلزلة" و"حنين" و"انتصار" التي

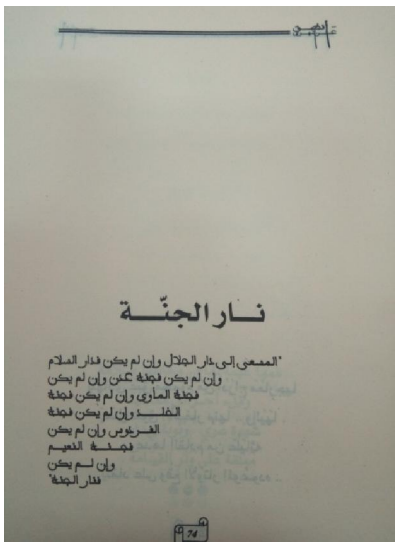
[1] – محمد مفتاح: دينامية النص، ص57.

[2] – عثمان لوصف: المتغابي، ص55.

تداخل فيها العنوان بمطلع القصيدة، أما أغلب قصائد الديوان فكتبت بخط الرقعة فجاء الغلاف مزخرفا بالخطوط العربية.

اعتنى بعض الشعراء الجزائريين المعاصرين عناية خاصة بكتابة عناوين دواوينهم لتحمل رؤاهم الفنية إلى المتلقي، ومنهم "عز الدين ميهوبي" الذي كتب عنوان "اللعنة والغفران" ومقطعا في قصيدة "شمعة لوطني" على ظهر الغلاف بخط اليد بتوقيعه الشخصي، وتدخَّلَ كذلك في طباعة ديوانه "ملصقات" بخط يده، إيمانا منه بدور الفضاء الطباعي في تقريب الدلالات اللغوية إلى المتلقي، وجعله للتجربة الإبداعية فضاءً كبيرا، تجتمع فيه كل الفضاءات المشكلة للعمل الفني.

وقد أسهم أولئك الشعراء بوعيهم الإبداعي في تشكيل خطوط نصوصهم إلى جانب خطوط آلات الكتابة الحديثة سواء كتبت بخط أيدهم أم كتبت بخط فنانين آخرين، ومن أمثلة ذلك ديوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" لـ: "يوسف وغليسي" وديوان "من دس خف سيبويه في الرمل؟" لـ: "عبد الرزاق بوكبه" وديوان "أنطق عن الهوى" لـ: "عبد الله حمادي"، الذي زاوج فيه بين الخط المطبعي (يشبه خط النسخ) والخط المغربي في قصيدة "جوهرة الماء"، وقصيدة "نار الجنة" التي مهَّدَ لها كغيرها من القصائد بالخط المغربي فجاءت كالآتي:



1

وقد تمكن قلة من الشعراء الجزائريين المعاصريين من استغلال جمالية الخط العربي، والكتابة بخط اليد في كتابة عناوين دواوينهم ونصوصهم الشعرية لأسباب ذاتية، ولعلهم يرون في ذلك عودةً إلى التراث،

[1] – عبد الله حمادي: أنطق على الهوى، ص 74،75.

وإحساسا بالانتماء والهوية في الكتابة ببعض الخطوط دون غيرها، خاصة الخط المغربي الذي يمثل رمزا للأصالة أو الانتماء بالنسبة للشاعر الجزائري المعاصر.

5- الصور والرسوم (الأيقونات)

وَسَّعَ الشاعر المعاصر تجربته الإبداعية، فاستعان ـ إلى جانب التشكيل الهندسي للنص وعلامات الترقيم والخطوط ـ بالرسومات والصُّور واللوحات الزيتية على مستوى صفحة غلاف الديوان أو داخله، وإضافتها باعتبارها عنصرا من عناصر النص، يؤدي وظيفة دلالية إضافية وتمثل نصا تشكيلا يحمل دلالته في عناصره البانية بصريا.

إذن، لم يكتف الشاعر المعاصر بجمال اللغة، «**ولم يشبع نهمه الإبداعي فراح يبحث عن شيء يتمم النقص الذي يشعر به فوجده في السَّمت الخطي وفي الشكل الزخرفي وفي اللوحة المناسبة للقصيدة ليحدث تجاوبا عاطفيا سحريا ورمزيا بين المتأمل والعمل الإبداعي، والزخرفة والقصيدة، يمنح قصيدته بعدا فنيا وروحا تثير الدهشة وتهبها هالة من الفخامة والخلود**»[1]؛ إنها فتنة الإبداع وتخمة الفن، تدفع الشاعر إلى الخروج من حيِّز لغة الكلام إلى فضاءات أخرى، تلامس حدود الإبداع الشعري، فوجد في مجالات الفن الأخرى ضالته الكمالية ليتحف بها النص، فهو يمتنع أن يقدم للمتلقي الكلمات والإيقاع فقط، ولذلك هو يجتهد في إثراء مأدبة الإبداع الشعري بالرسم والصور والزخرفة، ليرضي شغفه ورغبته بمفاجأة المتلقي، وإبهاره من خلال تداخل الفنون في العمل الأدبي.

ولهذا «**يعد توظيف الرسم في بنية النص الشعري من وسائل التجريب المعاصرة التي تنبه إليها الشاعر في محاولاته الإبداعية من أجل الوصول إلى الغاية الفنية، التي تمنح النص الدلالة والمتعة الجمالية للنص الشعري**»[2]، في صورة مخالفة للمألوف لأنها فضاء إبداعيٌّ وإمتاعيٌّ لا يتكرر، فالشاعر نفسه يبحث في كل مرة عن خطوط وأشكال وزخارف كتابية أو رسومات تجسِّد فكرة النص، إيمانا منه بطبيعة الإبداع.

[1]- عبد الرحمان تبرماسين: (فضاء النص الشعري، القصيدة الجزائرية أنموذجا) مجلة الملتقي الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2002، ص189.

[2]- تيسير محمد الزيات: توظيف القصيدة العربية المعاصرة تقنيات الفنون الأخرى، ص207.

تمثل الصور والرسومات نصوصا موازية للنص المكتوب، وترد في شكل "أيقونات" دالة :«**فما يسمى علامات أيقونية هي عبارة عن ملفوظات، أي عناصر دلالية مركبة قابلة لأن تتحلل ـ في لحظة لاحقة ـ إلى علامات محددة**»[1]، تحيل على محتوى النص المكتوب بكيفية أو بأخرى، لأنها قد ترد مفسِّرة لما غمُض في النص أو تحمل دلالات أخرى مرتبطة بموضوعه، وقد تأتي هي بمثابة النص الأصلي بينما يكون الكلام المكتوب نصا موازيا إضافيا، مثلما هو الحال في بعض نصوص الشاعر "عبد الرزاق بوكبه".

غالبا ما تكون "الأيقونة" الواردة في الدواوين الشعرية صورا ولوحات زيتية، وزخارف تجريدية تستحق هي الأخرى جهدا فكريا لتأويلها، وربط مدلولاتها بمدلولات النص، إذ «**تعكس"الأيقونة"، من حيث كونها رسما بيانيا، وضمن الدال، علاقات المدلول الداخلية، أما من حيث كونها صورة، فإنها تعيد إنتاج خصائص المدلول الفعلية ضمن الدال**»[2]، فيكون لدى المتلقي مدلول واحد، بينما تأتي الدوال متعددة ومختلفة من حيث خصائصها الفنية، تفسح المجال أمامه للتأويل، وتعضد دلالة النص بدلالة الصور والرسومات.

توجد نماذج كثيرة لهذه الأيقونات في الشعر الجزائري المعاصر، تصل حد استحالة التطرق إليها جميعا في هذا البحث، ولكن من الممكن الاستدلال ببعضها ـ على اختلافها ـ للتأكيد على أن الشاعر الجزائري استطاع فعلا أن يعتمد على تشكيل الفضاء الصوري والطباعي، لإضفاء لمسة فنية متعددة الصور في إنتاجه الشعري، حتى وإن تدخل الناشرون أحيانا في اختيار صورة الغلاف دون استشارة الشاعر أو طلب رأيه، أما الرسوم والصور الداخلية المرافقة للنصوص فغالبا ما تكون من انتقاء الشاعر.

في ديوان "نفثات جراح" ألحق الشاعر "عامر شعباني" قصائدَه بلوحات زيتية من إبداع رشيته –كونه شاعرا أورساما– كما اختار إحدى تلك اللوحات ووضعها على غلاف الديوان، ويبدو أن فصل الشاعر بين الشعر والرسم كانت غايته التعبير بهما منفصلين، لأنه أعطى عنوانا لبعض اللوحات، وبالتالي للشعر موضوعاته وللوحات ـ هي الأخرى ـ موضوعها منفصلة عن الشعر، حيث عَنْوَنَ لوحة تمثل صورة لسمك معلق على غصن شجرة بـ:"صراخ"، وصورة لديكٍ بـ:"الملك الجريح"، ولوحتين تجريديتين بعنوان: "قلب وكبد"، أما صورة الغلاف فتمثل مشهدا للصّراع من أجل البقاء في الحياة، وتجسّد المشهد في صورة طائر البجع، يجاهد في التحليق، محاولا الخلاص من كائن مفترس في عرض البحر داخل ظلام دامس في مشهد مريع.

[1]– أمبرتو إيكو: سيميائيات الأنساق البصرية، تر: محمد التهامي العماري، دار الحوار للنشر، اللاذقية، 2008، ص 98.

[2]– أنيكا لومير وآخرون: (استعمال لاكان للمعطيات اللسانية) اللغة الخيالي والرمزي، جاك لاكان، ص94.

أما "عاشور فني " فقد ضم ديوانه "رجل من غبار" ست لوحات زيتية، مدعمة للبعض مقاطع "القصيدة الديوان"، موحية بما يحمله كل مقطع أضيفت إليه اللوحة الفنية ذات الطابع الإسلامي، من حيث تعرجات الخطوط والزخارف والأشكال، وكتابة عبارات من المقطع الشعري بخط مغربي مقلوب بين زخارف عربية، وملمح غامض لبنايات إسلامية الطراز، وفي وسط اللوحة خط دائري الشكل ينتهي عند نقطة البدء في مركز الدائرة، والمتأمل للَّوحة يجدها تجسيدا للمعاني الواردة في المقطع الشعري، ولذلك فهي فضاء صوري، ونص مواز، يضفي على النص الأصلي دلالة إضافية، فالذاكرة هي ذلك التاريخ الماثل في اللوحة، وأَسْرُ الشاعر الفارِّ يقع بين نقطة الهروب الأولى وبين آخر نقطة في اتساع الدائرة، وحين يلتفت إلى الوراء يلتفت إلى ذاته وإلى استمرار المعاناة والهروب إلى الماضي بحثا عن الحضارة الحقيقية بعيدا عن زيف الحاضر.

ومن التجارب الإبداعية المتميزة ـ على مستوى الفضاء الطباعي ـ تجربة "يوسف وغليسي" في ديوانه "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار"، التي زاوج فيها بين الكتابة بخط اليد والرسم والزخرفة في كثير من قصائد الديوان، حيث يرد النص الشعري جزءا من اللوحة الشعرية المتعددة الأبعاد الفنية والتشكيلية، مثل نصه المعنون بـ: "آه يا وطن الأوطان" الذي جاء على الصورة الآتية:

1

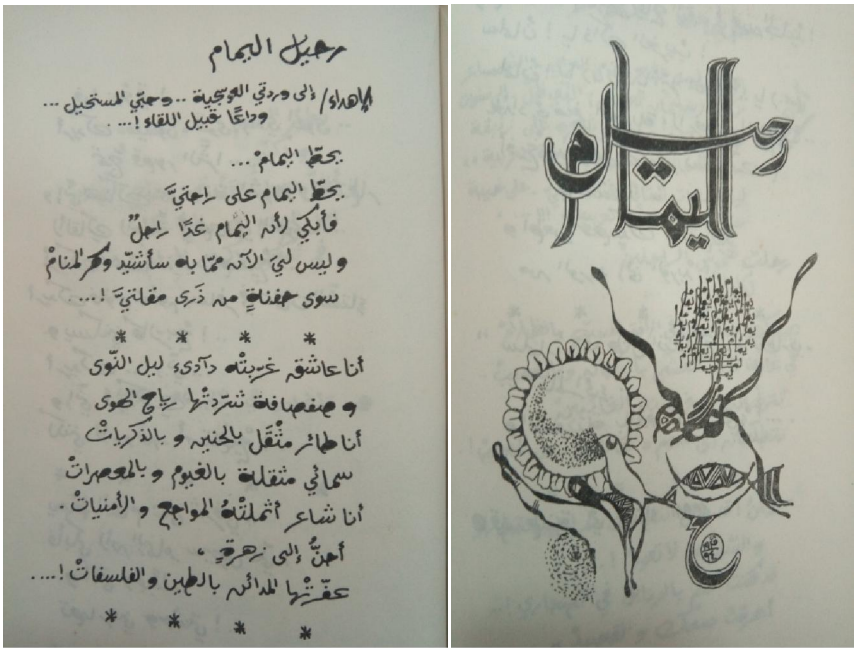
[1]- يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص80.

إنه فضاء متكامل لنص شعري، يتكون من العنوان والإهداء ومتن النص ومكان وتاريخ كتابته، وخريطة الجزائر تضم متن النص تحف بها زخارف ذات خطوط متعرجة متداخلة، وعلى يمين الخريطة دائرة كتبت داخلها (**قرور 94**)[1]، اسم الرسام الذي شكل اللوحة وتاريخ رسمها.

هناك علاقة وطيدة بين العنوان "آه يا وطن الأوطان" ـ الدال على شساعة مساحته التي تسع حتى الأوطان ألأخرى ـ وبين الإهداء المعبِّر عن مأساة الجزائريين الذين لم يسعهم هذا الوطن، والخريطة الممتلئة بالتعرجات والتداخل وتشاكس الخطوط، والنص الدال عن الصراع الذي يعيشه أبناء هذا الوطن، وكل فريق يريد أن يعيش فيه بمفرده، ويلغي الآخر فكرا وسياسة، رغم أنه يسع الجميع؛ كل هذه الأبعاد تجعل من النص لوحة فنية متكاملة الألوان والأشكال، عميقة الدلالة، تفتح للمتلقي سمة الربط بين كل هذه العناصر الفنية، وتفاعلها فضاء طباعيا ومتنا كتابيا في تشكيل الدلالة.

يضم ديوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" زخما كبيرا من التشكيلات الخطية والرسوم والأشكال الكتابية بدءا بصفحة الغلاف، وصفحة الغلاف الثانية التي تقف فيها الصفصافة ضارعة إلى السماء، في جسد امرأة شعرها تذروه الرياح، وجذورها ممتدة راسخة في الأرض؛ أما قصائد الديوان فقلما تخلو قصيدة من نص مواز في شكل زخارف خطيَّة ورسومات مصاحبة تحمل عنوان القصيدة، ومنها: "بطاقة حزن"، "تراتيل حزينة من وحي الغربة"، "موت وحياة"، "فجيعة اللقاء"، "موسم الهجرة إلى بغداد"، "خيبة انتظار"....إلخ، وكلها رسوم توضيحية في صفحة مستقلة قَبلَ النص، مثل "رحيل اليمام" التي جاءت في نصين كل منهما في صفحة كما يلي:

[1]– معاشو قرور: شاعر ورسام جزائري معاصر، عضو في رابطة إبداع، أسهم في وضع عدة لوحات لدواوين بعض الشعراء الجزائريين المعاصرين.



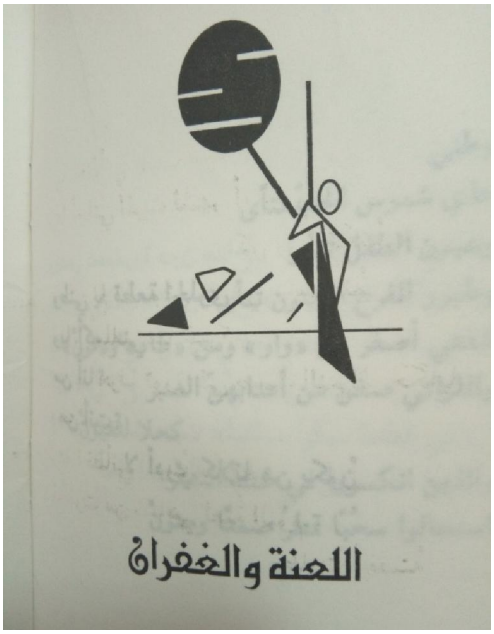
1

جاء النص المكتوب مفعما بالحزن والشوق والأمنيات، وكل هذه الأحساسيس مجسدة في النص الموازي، المتشكل في العنوان القائم أعلى الرسم المكوَّن من مجموعة من العناصر الدالة، كالكرة المليئة بتكرار كلمة "يمام" على طرفيْها خيوط متماوجة إلى أعلى، كأنها تطير في السماء، إلى جانبها ما يشبه كف اليد تحضن زهرة عباد شمس، ورسم لطائر وعين دامعة وأشكال رمزية، توحي كلها بما يحمله النص من أشجان.

وفي تجربة مماثلة زاوج الشاعر "عز الدين ميهوبي" في ديوان "اللعنة والغفران" بين الرسم والكتابة في جميع القصائد، حيث وضع قبل كل عنوان رسما مرافقا من رسم الشاعر نفسه غالبا ما نجده في الملاعب وقاعات الرياضة وصفحات الجرائد المتخصصة في الرياضة[2]، وبما أن الشاعر هو الذي شكل هذه الرسومات ودعَّم بها عناوين قصائده، فهو يدرك أكثر من أي رسام آخر ما تعنيه هذه الأيقونات الموازية لنصوصه، ومثال ذلك هذا الشكل المرافق لعنوان قصيدة "اللعنة والغفران":

[1]- يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص50.

[2]- قد يكون عز الدين ميهوبي متأثرا بأشكال هذه الرسومات الهندسية من خلال اشتغاله بالصحافة الرياضية، وله كتاب بعنوان: ميسي وآخرون.



1

ومن خلال هذا "الأيقون" الذي يمثِّل شكل رجل مائل (منحرف)، حامل لسلاح حربي، خلفه الظلمة، وتتطاير تحته الشظايا؛ يدرك المتلقي العلاقة بين الرسم (الأيقوني) وبين العنوان ومحتوى النص الذي يتحدث عن جرائم الإرهاب المتطرف في الجزائر.

اجتهد "عبد الكريم قذيفة"، رغم الظروف الصعبة في إصدار ديوان شعري بعنوان "لو أنت تدري كم أحبك"، فقد طبع الديوان على مطابع مؤسسة أشغال الطبع للجنوب بورقلة، في صورة متواضعة من حيث الكتابة، ويبدو أن النصوص كتبت بالآلة الراقنة التقليدية، والعناوين كتبت بخط اليد، دون الاهتمام بجمالية الخط العربي، بينما لم يغفل الشاعر أن يعضد بعض قصائده برسومات تعبيرية، كهذا الرسم الذي رافق قصيدة بعنوان "إلى إمرأة لا تجيء":

[1]– عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص24.

1

يجسد الرسم ـ في وضوح ـ رأس امرأة نسجت عليها العنكبوت، إلا أن الخيوط ليست للعنكبوت لأن كل خيط منه منطلِقٌ من الدائرة، وممسَكٌ من طرفه الآخر بوتد إلى قطعة من حجر، وهو مشهد يجسد سلوك "امراة لا تجيء"، لأنها امراة عابرة، يقول عنها :

« **يحدث أن ألتقي امراة**

فتصافحني

ثم تمضي ....

وتترك في الكف ريحانها مثل أي ربيع ....» [2]

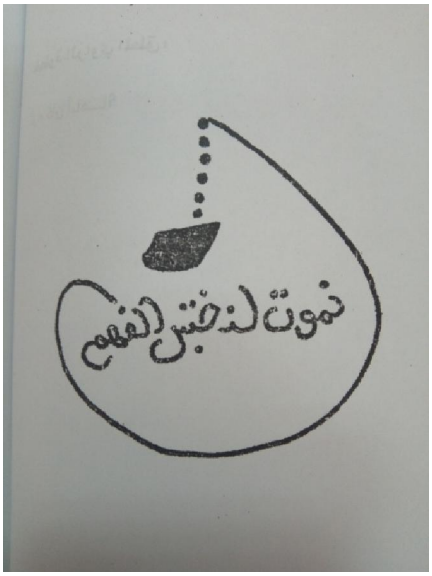
أما التجربة الإبداعية التي تحمل في ثناياها رؤيا تجريبية واضحة المعالم، هي تجربة (عبد الرزاق بوكبه) في ديوان "من دس خف سيبويه في الرمل؟" (الصفحات 34-50-69-96)، الذي أشار بعد مقدمة الطبعة الأولى أن « **الرسومات المرفقة من عبث المؤلف**»، وإشارته هذه توحي بأن الشاعر يلجأ كلما تضيق به العبارة إلى استغلال طاقة التشكيل الطباعي والرسم والخط، وإلى ابتداع فضاء تعبيري تجريبي "عبثي"، يريد من

[1] – عبد الكريم قذيفة: لو أنت تدري كم أحبك، مؤسسة الطبع بالجنوب، ورقله، الجزائر، 1993، د ص.

[2] – المصدر نفسه، ص34.

خلاله إثارة بصر المتلقي، ودفعه إلى التفكير في كيفية التشكيل، والغاية منه والخلفية التي استند إليها الشاعر في "عبثه" المقصود.

إذا كان الرسم الوارد في الصفحة (33) ـ وهو نفسه الوارد في غلاف الديوان ـ يحمل أكثر من دلالة، خاصة إذ تم اعتباره نصا موازيا لنص "**عصير التفويض**" قبله، الذي يتحدث فيه عن ماهية وأهمية الأنوثة، فإن الرسم الثاني الوارد في الصفحة (50) أقصر نص مكتوب في الديوان، بعنوان "**خطوة الراوي المعلق**" الوارد في الصفحة (49)، والذي لم يقل فيه سوى عبارة من ثلاث كلمات، هي «**تراه كان أباها؟**»[1]، بينما جاء النص الموازي مُشكَّلا كالآتي:



2

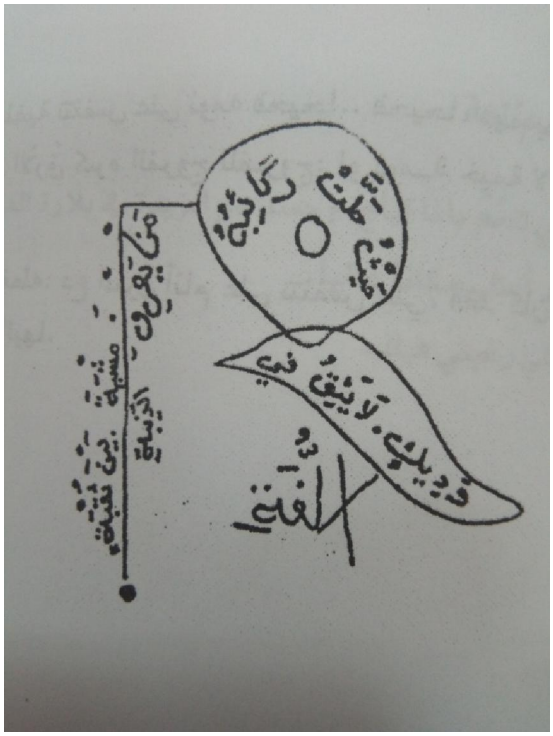
قد يكون هذا الشكل الأيقوني المرسوم بخط اليد إجابة للنص السابق:«**تراه كان أباها؟**»، ولأن الإجابة عن هذا التساؤل، تحتاج إلى معرفة يقينيَّة لا تحتمل الشك، ثم إن صيغة السؤال، في حد ذاتها، تدفع إلى الشّكّ والقلق والحيرة، فمن هي هذه التي يتساءل الشاعر عن نسبها، جاء الجواب في النص الأيقوني قائلا: «**نموت لنختبر الفهم**»، أي أن السؤال وصيغته وإيحاءاته والمسؤول عنه، كلها دوافع لحب الإطلاع ومعرفة الإجابة؛ أما الرسم فقد جاء على شكل مشنقة معلقة، للدلالة على الموت تفانيا في رغبة المعرفة أو على شكل زورق مبحر، يرمز هو الآخر إلى رحلة الإبداع أو أهمية المعرفة في الحياة.

[1]– عبد الرزاق بوكبه: من دس خف سيبويه في الرمل؟، ص49.

[2]– المصدر نفسه، ص50.

لهذه الرسومات دور فني ودلالي في تشكيل الفضاء الكلي للنص، «**وقد أدرك الشاعر المعاصر الطاقة الفاعلة من قدرة المزاوجة ما بين الشعر والرسم معا، في إضفاء الطاقة الحيوية في النص، وبث القدرة الفنية الفاعلة، في إثارة المعنى الدلالي، واستنطاق الرسم من ظلال الكلمة**»[1]، حتى وإن لم تكن لها علاقة بما هو مكتوب لأنها تمثل نصا إضافيا يمنح المتن أفقا رحبا ويوسع في دائرة تأويله.

وقد اشتغل "عبد الرزاق بوكبه" على نصوص تشكيلية رسما وكتابة غير مرتبطة بمتن آخر تعضده دلاليا، مثل الشكل الذي اشتمل على عبارة «**من يعرف مشية الذيبة، بين ثقبة. وديك. لا يثق في اللغة، حيث حلت ركائبه**»، وجاء على الصورة الآتية:



2

يرى "محمد عروس" في كتابه التجريب في الشعر الجزائري المعاصر أن « **النص المرفق بهذا الرسم هو ما ختم به الناص قصيدته**[3] «**من يعرف مشية الذيبة بين ثقبة وديك لا يثق في اللغة /.../ وبنص**

[1]– تيسير محمد الزيات: توظيف القصيدة العربية المعاصرة، ص207.

[2]– عبد الرزاق بوكبه: من دس خف سيبويه في الرمل؟، ص69.

[3]– يوجد فرق في تموضع الرسوم والأيقونات على مستوى الصفحات، بين الطبعة الأولى والطبعة الثانية في ديوان "من دس خف سيبويه في الرمل؟"، وقد تناول محمد عروس، في كتابه التجريب في الشعر الجزائري المعاصر "من دس خف سيبويه في الرمل" مدونة تطبيقية، وحلل الرسومات والنصوص الموازية الواردة في الطبعة الأولى، فربط بين الشكل(3) ونص "ذاكرة العطش" معتبرا النص التشكيلي نصا موازيا لـ "ذاكرة العطش"، بينما

آخر جعله كمشنقة به عبارة «حيث حلت ركائبه، وعمود عقدة التعليق فيه جزء من العبارة الأولى، وهي موزعة على طرفي القائم، بمثابة حركة الذيبة وهي تمشي، حيث يماثل توزيع الإيقاع الطباعي توزيع الإيقاع الصوتي لحركة الذيبة وهي تنتقل خطاها لاصطياد فريستها، والعبارة التي تحمل لفظة ديك بمثابة لسان يتدلى في حلقة التعليق»[1]، وهي مقاربة تأويلية توصل إليها الكاتب من خلال قراءته للفضاء الذي ضم المكتوب والمرسوم في النص.

وقد يحمل هذا الرسم دلالة أخرى بإعادة النظر في أبعاده، فالدائرة تمثل رأس دجاجة وما أسفلها يمثل جسدها وكلمة "**اللغة**" هي رجلاها والخط الأفقي منقارها، بينما يمثل الخط العمودي المرافق للعبارة مسار مقول الدجاجة المتذبذب على السطر وتحته، والذي انتهى بنقطة كبيرة هي " **ثقبة الجدار**"، إيحاءً بانتهاء الكلام المنتقل إلى "**صورة الدجاجة**" التي تمثل مركز النص، لأنها المتحدثة عن نجاتها من "**جوع الذئبة**"، ويدل على ذلك آخر نص في المجموعة الشعرية المعنون بـ: "**نوبة الخروج**"، ويقول فيه الشاعر:

« **كيف تسرق الذئبة دجاجة الحوش، وسماء مغيام تهش على ثقبة الجدار الوحيدة بريح ذات برد يصك حديدها صكا هو في بال الذيبة صوت حارس الأحواش؟ وعلى بوابة الخم الدجاجة تعاين ديكها يمنقر ريشه...**»[2]

وختم النص بالعبارة المدونة داخل الرسم، وهي:

« **من يعرف مشية الذيبة بين ثقبة وديك، لا يثق في اللغة،**»

وأضاف إليها قوله:

«**حيث حلت ركائبه**»[3]

في هذا النص السردي الخرافي يتساءل الشاعر عن كيفية سرقة الذئبة للدجاجة، في جنح ظلام بارد، من ثقبة في الجدار مغلقة بحديدة تحركها الريح، والذيبة تعتقد أنها صوت حارس الأحواش، أما الدجاجة فاختبأت في الخم بعد طلوع الفجر، حين «...**أدركت الذئبة أن الصوت للحديدة ولم تندم على نعمة الحذرات،**

في الطبعة الثانية جاء النص التشكيلي(1) مرتبطا بنص "قربان ثالث"؛ ما يدل على أن الشكل(1) ليس مرتبطا لا بنص:" قربان ثالث" ولا بنص "ذاكرة العطش"، وإنما هو نص مستقل بذاته، وله دلالته الخاصة، كغيره من النصوص المكتوبة.

[1]- محمد عروس: التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، دار الألمعية، الجزائر، 2012، ص306.

[2]- عبد الرزاق بوكبه: من دس خف سيبويه في الرمل؟، ص111.

[3]- المصدر نفسه، ص69.

مطلة بلعابها على عشائها السمين زوج السمينة مؤذن الأفجار»[1]، الذي لم ينتبه لمشية الذيبة والثقبة التي أزاحت الريح عنها الحديدة، فسال لعاب الذيبة وهي تطل على عشاء أفضل.

وبالانتقال من النصوص والرسومات الواردة ضمن متون الدواوين الشعرية إلى الصور والرسومات الواردة في الغلاف الخارجي لكل ديوان باعتبار الغلاف علامة دالة بكل ما فيه من عناصر تشكيلية متعددة ومتنوعة من حيث طبيعتها الفنية.

أما الغلاف فهو واجهة الكتاب، وتزيد أهميته في الأعمال الشعرية لاهتمام الشعراء به، إيمانا منهم بوظيفته الإغرائية، لأن الإثارة الناتجة عن استقباله تتم ضمن الإدراك البصري، إلا أن أبعاده التشكيلية قد لا تكون مرتبطة ـ بالضرورة ـ بقصائد الديوان، وبما أن التلقي يحدث للوهلة الأولى بصريا فإن وظيفته التأثيرية تكون متفاوتة من شخص إلى آخر، وفق ثقافة المتلقي ومستوى إدراكه لجماليات الفنون التشكيلية، إضافة إلى العوامل النفسية التي غالبا ما يكون لها تأثير كبير في عملية الانجذاب لصورة الغلاف ولونه وبعنوان المدون عليه والخط الذي كتب به.

وقد تنوعت أشكال الغلاف في دواوين الشعر الجزائري المعاصر، وبلغت مستوى يصعب معه إحصاؤها، لكثرتها من جهة وعدم إمكانية إحاطة البحث بها من جهة ثانية، إلا أنه يمكن تصنيفها بحسب طبيعة صورته، حيث توجد دواوين شعرية لا تحمل أية أشكال أو رسومات أو صور على الغلاف، وهي نادرة مقارنة بغيرها من الأعمال الشعرية المحتفى فيها بالغلاف.

ومن أمثلة ذلك، نجد إلى جانب العنوان رسم زخارفَ من الحروف العربية على غلافيْ ديوان "طلقة في وجه السديم" و"تغريبة المنافي" لـ: "جمال رميلي" أو حروفا مبعثرة على غلاف ديوان أبجديات لـ: "عثمان لوصيف"، أو مزيجا بين الحروف والعبارات والأشكال والرسوم على غلاف ديوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" لـ: "يوسف وغليسي"، كما جاءت غلافات بعض الدواوين وعليها صور للطيور مثل ديوان اللعنة والغفران لـ: "عز الدين ميهوبي" واختصر الزمن لـ: " محمد الأخضر جويني"، أما الغلافات التي تحمل لوحات فنية فهي كثيرة، اشتغل البحث على بعض المدونات مثل "رجل في غبار" لـ: " عاشور فني" والملائكة أسفل النهر" لـ: "لطيب لسلوس" و"أنطق عن الهوى" لـ: "عبد الله حمادي": و"يطوف بالأسماء" لـ: "عبد الله العشي"...وغيرها.

[1]– عبد الرزاق بوكبه: من دس خف سيبويه في الرمل؟، ص111.

وتوجد أعمال شعرية معاصرة جاء على غلافاتها صور ورسوم تجريدية رمزية مثل ديوان "فيوضات المجاز" لـ: "علي بوزوالغ" و"من دس خف سيبويه في الرمل؟" لـ: "عبد الرزاق بوكبة" و"مقام البوح" لـ: "عبد الله العشي" وديوان "عناقيد الغضب" لـ: "عبد الملك بومنجل" وديوان "أنا لست بخير" لـ: "عادل صياد"؛ أما التي تحمل مناظر طبيعية مثل الأشجار والأغصان وأخرى تحمل خطوطا متماوجة ومد البحر وزبده مثل: دموع وأغان لـ: "حسن خراط" و"شهقة السنديان" لـ: "لطيفة حساني"، وإن كانت الشجرة المرسومة على الغلاف ليست شجرة سنديان؛ أما "طارق ثابت" فاختار عن قصد مجموعة من الألوان والأشياء المتعلقة بعنوان ديوان: "إفضاءات في أذن صاحبة الجلالة" التي هي الجزائر، فشكَّل الغلافَ من علم الجزائر ونخلة وألوان متمازجة قام بتشكيلها عن طريق جهاز الإعلام الآلي.

ومن الشعراء من تدخل عن وعي منه بسلطة الغلاف على المتلقي فوضع صورته على الغلاف لأسباب ذاتية وغايات فنية، جمعت بين صورة الشاعر الفوتوغرافية الموضوعة على غلاف الديوان وبين ما في الديوان من نصوص شعرية أو النص الأساس الذي تكرر عنوانه على الغلاف وداخل المتن، مثلما جاء في ديوان "المتغابي" لـ: "عثمان لوصيف" وديوان "أشهيان" لـ: "عادل صياد"، فكل من الشاعرين وضع صورته على غلاف الديوان وأعاد عنوانه داخل المتن ليكون عنوانا لنص محوري، إلا أن الفرق بينهما هو أن "عثمان لوصيف" صرح في نص "المتغابي" بأنه هو المتصف بهذه الصفة "التغابي"، بينما عادل صياد في نص، "أشهيان" أوحى بأن هذا العنوان هو اسم لشيء آخر، قد يكون أكبر من آلهة في تصوره؛ أما "ناصر معماش" فقد وضع على غلاف ديوانه: "هكذا تكلم الشيخ بوطاجين" شكلاً لصورة الأديب والناقد "السعيد بوطاجين" أضيفت إليه لمسة فنية مائزة لها على الصورة الفوتوغرافية، واختار الشاعر "عبد الملك بومنجل" صورة لملامح امرأة على غلاف ديوانه "أنت أنت الوطن"، وضعها داخل دائرة وكتب العنوان على وجهها، ووضع خلف مرأى وجه المرأة سعفَ نخلات باسقة، كما انتقى الشاعر "عثمان لوصيف" صورة زوجته التي فقدها على غلاف ديوانه براءة.

ويبدو أن أغلب الشعراء الجزائريين المعاصرين مدركون لأهمية الغلاف في التأثير على المتلقي بصريا، إلا أن المشكلة التي تعوق هؤلاء ـ حسب تصريحاتهم الشخصية للباحث ـ تكمن في وعي الناشر، بما يحتوي الديوان أو بالعنوان، ليختار اللوحة أو الرسم المناسب، خاصة الأعمال الشعرية التي أصدرت عن الهيئات الثقافية والأدبية الوطنية.

6- العنوان

ويعد من أهم العتبات النصية، وأكثرها تأثيرا في المتلقي للوهلة الأولى، كونه أول ما يقع عليه بصره، فيوجهه إلى الموضوع، ويحدد له مساره المعرفي، و«**العنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يعرف وبفضله يتداول، ويشار به إليه، ويدل به عليه**»[1]، لأنه أكثر النصوص الموازية ارتباطا بالكتاب أو بالنص، فهو«**يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة، فهو ـ إن صحت المشابهة ـ بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي تبنى عليه**»[2]، باعتباره يحمل في إيجازه ودقته الدلالات المحمَّلة في ما هو موضوع له، كتابا كان أو قصة أو قصيدة، يتوقعها ويفترض وجودها عند الانتقال عبر القراءة إلى العمل المعنون.

وظيفة العنوان الإشارة أو الإحالة إلى الكتاب أو النص، فهو يتجاوز ذلك إلى وظائف أخرى، لخصها جيرار جينيت في ثلاث وظائف، «**حيث يرى بأن الوظائف الثلاثة المحددة للعنوان هي التعيين** (Designation)، **تحديد المضمون** (indication du contenu)، **إغراء الجمهور** (seduction du public) **وما من ضرورة تدعوا إلى أن تجتمع كلها في العنوان**»[3]، وحضورها واشتغالها خاضع لطبيعة العنوان من حيث الصياغة والدلالة والموضوع والأسلوب ودرجة الإيحاء؛ وبغض النظر عن حضور هذه الوظائف كلها أو بعضها في عنوان ما، فإن المتلقي ينتبه إلى العنوان بسبب تميُّزِهِ عما هو مكتوب على الغلاف أو على صفحات الديوان، ويُقصَد إليه انطلاقا من معرفة سابقة بأنه يمثل وسيطا بين المعَنوَن والمتلقي، «**فإذا كان العنوان للنص هو السمة الدالة عليه، فإنه بالنسبة للمؤلف خلاصة التجربة الفنية التي أنجزها وعصارة أفكارها وجماليتها، أما المتلقي فإنه يرى في العنوان مصْيَدَة له تشدّه إلى تناول النص وقراءته**»[4]، فهو بمثابة لوحة إشهارية، يكتب بخط غليظ وكبير الحجم، إضافة إلى قصره في أغلب الأحيان[5]، وذلك ما يجعله عنصرا جذابا مثيرا سواء على مستوى الشكل أو الدلالة.

---

[1]- محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا التواصل الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص15.

[2]- محمد مفتاح: دينامية النص، ص72.

[3]- عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص74.

[4]- باسمه درمش: (عتبات النص) علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، جمادى الأولى 2007، المجلد16، الجزء61، ص42.

[5]- بعض عنوانين الدواوين الشعرية ترد كلمة أو حرفا مثل، لو، ولا، عند نزار قباني.

ولهذا يعمد بعض الشعراء إلى اختيار عناوين تجريدية غامضة، قد لا توحي بمحتوى محدد مثل عنوان: "أشهيان" لـ: "عادل صياد"، و"الإغارة" لـ: " بوزيد حرزالله"، و"من دس خف سيبويه في الرمل؟" لـ: "عبد الرزاق بوكبه"، و"فجائع الإسمنت والعربر" لـ: "ناصر معماش"و"يطوف بالأسماء" لـ: "عبد الله العشي"..إلخ.

أما أغلب الشعراء فيسعون إلى وضع عناوين، غالبا ما تكون جمالية ومغرية، وتتميز هي الأخرى بنوع من الغموض، وتكون موحية بما يحتويه الديوان أو نص من نصوصه على الأقل، مثل: "الملائكة أسفل النهر" لـ: " الطيب لسلوس" و"اللعنة والغفران" لـ: "عز الدين ميهوبي"، و"أنطق على الهوى" لـ "عبد الله حمادي" و"أنا لست بخير" لـ: "عادل صياد"، وقد بلغ الأمر ببعضهم إلى وضع عناوين تستفز المتلقي من قبيل: "لا تقرأ هذا الكتاب"، في شبه دعوة لاقتنائه، مثل ديوان "لا شعر في زمني" لـ: "صلاح طبه".

بعض العناوين تحيل على العمل الشعري في حد ذاته أو إلى معاناة الشاعر في عملية الإبداع مثل ديوان "بريق الكلمات" لـ: "محمد لخضر جويني" و"كسوف النبض والأمنيات" لـ: "عاشور بوكلوه" و"دموع وأغان" وإناث الكريستال لـ: "حسن خراط"، و"معلقات على أستار الروح" لـ: "ياسين بن عبيد" و"أغاني الزمن الهادئ" و"ثلاثيات العشق الآخر" لـ: "سليمان جوادي".

أما بعض العنواين فتوحي بعلاقتها الوطيدة برؤيا الشاعر وأيدولوجيته واتجاهه السياسي وما يؤمن به من قيم واتجاهات، مثل: "خضراء تشرق من طهران" لـ: "مصطفى محمد الغماري"، وغيرها من عناويين دواوينه الأخرى؛ ومثل ديوان "حنين إلى الزمن الأخضر" و"صلوات في محراب عقبة" لـ: "علي مناصريه"، وديوان: "كتاب الأحوال" لـ: "عبد الحميد شكيل"، ومقام البوح لـ : "عبد الله العشي".

وتتناول كثير من العناوين قضايا اجتماعية أو سياسية، تعالج من خلالها ظواهر سلبية، وتوحي بمدى رفض الشاعر للواقع الذي يعيش فيه، مثل ديوان: "أنا لست بخير" لـ: "عادل صياد" و"المتغابي" لـ: "عثمان لوصيف"، و"صحوة شهريار" لـ: "عبد الحكيم مخالفه" و"طلقة في وجه السديم" لـ: "جمال رميلي"، و"هكذا تكلم الشيخ بوطاجين" لـ: "ناصر معماش" و"رجل من غبار" لـ: "عاشور فني".

ويتضح ـ مما سبق ـ أن عناوين الدواوين في الشعر الجزائري المعاصر تعمل ـ في علاقتها في العمل الشعري ـ على أداء الوظائف الثلاثة المتمثلة في التعيين وتحديد المضمون والإغراء، ولكنها تتفاوت في ذلك من شاعر لآخر على مستوى التشكيل والدلالة (وضوحا وغموضا)، وفي علاقتها بالشاعر والسياقات المحيطة به، وكذلك يجري الأمر بالنسبة للعناوين الداخلية المرتبطة بالنصوص، أما على مستوى التشكيل والبناء اللغوي فإنها تتكون إما من كلمة واحدة مثل: المتغابي ـ الإغارة ـ سحر ـ مسافات ـ أشهيان...، وإما من كلمتين

إحداهما معطوفة على الأخرى مثل: "ساحل وزهرة" و"دموع وأغان" و"اللعنة والغفران" أو مركبتين بالإضافة مثل "بريق الكلمات" و" إناث الكريستال" و"شهقة السنديان" و"مراثي الماء" و"كتاب الأحوال" و"صحوة شهريار" و" نفثات جراح".

وتوجد دواوين شعرية متنوعة العناوين من حيث الطول والصيغ والتراكيب، فبعضها جاء جملا فعلية مثل: "يطوف بالأسماء" و"قالت الوردة" و"أنطق عن الهوى" و"اختصر الزمن"، وبعضها جاء جملا اسمية مثل:"الملائكة أسفل النهر" و"صلوات في جراب عقبة" و"معلقات على أستار الروح" و"ميت على قيد الفيسبوك"، ومنها ما جاء في صيغة استفهام مثل: "من دس خف سيبويه في الرمل؟" أو أسلوب تمن مثل: "لو كنت تدري كم أحبك" لـ: "عبد الكريم قذيفة".

وهي عناوين تفطن أصحابها إلى أهمية الخروج عن المألوف في صياغتها، إلا أن العناوين التجريدية الغامضة تبقى أكثر تأثيرا وجلبا للانتباه، وتحفيزا للقراءة والإثارة والإغراء، وأفسح مجالا للتأويل.

7- التصدير والتوشيح

وهو العتبة الثانية التي تمثل نصا موازيا للمتن الأصلي في الصفحة، حيث يرد بين العنوان والنص، ويفترض «**أن يكون فكرة أو حكمة تتموضع في أعلى الكتاب، أو بأكثر دقة على رأس الكتاب أو الفصل** »[1]، أما في الشعر المعاصر فقد كثر توظيفه قبل النصوص إشارة إلى تزيينها وتجميلها أو إظهار محتواها، كاشفا الغطاء عن موضوعها، ويطلق عليه كذلك مصطلح "**التوشيح**"، وهو في البديع دلالة أول البيت في القصيدة على قافيتها، كما يدل على التزيين، ويكون بمثابة حلية تضاف للمتن.

ويتميز التصدير عن الإهداء والتقديم ومناسبة القصيدة أو الإشارة إلى سياق أو ظرف لكتابتها بأنه نص آخر، يرد آية قرآنية أو حديثا نبويا شريفا أو حكمة أو مَثَلا أو مقولةً لأحد عظماء التاريخ، فهو كما يقول جيرار جينيت: «**اقتباس بجدارة** »[2]، يمنح للمتلقي تأشيرة العبور إلى النص، وهو يحمل فكرة مسبقة انطلاقا من العنوان ثم من التصدير الذي هو بمثابة مفتاح آخر للقراءة، ويربطه بخلفيات ثقافية وتاريخية ودينية تأسس عليها محتوى النص، ويدعمه بها، وكأنه يأخذ شرعيته منها، وقد تعددت مظاهر التصدير أو التوشيح في الشعر الجزائري المعاصر بحسب الفكرة التي يطرحها الشاعر في المتن، وكذلك القضية التي يعالجها، فيستدل الشاعر بتوشيحه للمتن مسبقا، واضعا المتلقي في إطار ثقافي أو اجتماعي أوديني...إلخ، مقنعا إياه بصحة ما

[1] - عبد الحق بلعابد: عتبات جرار جينيت، ص107.

[2] - المرجع نفسه، ص107.

سيذهب إليه في نصه؛ وسيتناول البحث «**التصدير**» من حيث فضائه التشكيلي وعلاقته بالنص الأصلي ضمن مجموعة من النماذج المختلفة وهي:

أ- الآيات القرآنية

في ديوان "الملائكة أسفل النهر" كتب "الطيب لسلوس" نصا بعنوان: "**العليان**"Alien"، صدَّر له بقوله تعالى: «**كَلَّا إِنَّ كِتَابَ الأبرارِ لَفِي عِلِّيِينَ وَمَا أَدْرَاكَ مَا عِلِّيُونَ كِتَابٌ مَّرْقُومٌ يَشْهَدُهُ الْمُقَرَّبُونَ إِنَّ الأَبْرَارَ لَفِي نَعِيمٍ**»[1]، وبين هذا التصدير والنص وضع تقديما يقول فيه:« **العليان شعب أمازيغي يعتقد أنه أول من جرب مسرح السر على البشر**»[2]

ويقول في أول النص الأصلي:

«ريشتي على رأسي،

أجيئ إذا كسروا رقم الروح،

أختم زند نبي وأختفي في النهر ثانية،

ولا تطرقو السمع، فلا أثر لما أخطو إليه...»[3]

لا يسمح مستوى التجريد والغموض، بربط علاقة بين التصدير بآيات قرآنية ومتن النص، وما زاد العلاقةَ بُعدًا التقديمُ الذي عرَّف فيه الشاعر عنوانَ القصيدة "**العليان**"، فالآيات القرآنية لا ترتبط بالنص (الأصلي) إلا في كلمة "عليين" و"عليون"، وهي علاقة شكلية على مستوى جذر الكلمة "ع ل و"، والمعلومة التوضيحية المحددة لدلالة العنوان ومرجعيته التاريخية تحتاج إلى بحث معمق في تاريخ الشعب الأمازيغي، وأما النص (الأصلي) فيتحدث عن أسطورة رجل بدائي لم تبلغه دعوة الإسلام، ولم يقترف عبادة أخرى لإله غير الله، فهو ممن شملتهم رحمة الله، فكان في "عليين" أي مرتبة عالية في الجنة، وقد يكون هذا رابطا معنويا بين التصدير والنص الأصلي.

[1] - سورة المطففين، الآيات 18-22.

[2] - الطيب لسلوس: الملائكة أسفل النهر، ص 65.

[3] - المصدر نفسه، ص65.

وفي تصدير مماثل بآية قرآنية مهّد الشاعر "عثمان لوصيف" لقصيدة بعنوان "**بهائم وطيور**"، هي قوله تعالى: «**كَأَنَّهُمْ حُمُرٌ مُسْتَنْفَرَةٌ فَرَّتْ مِنْ قَسْوَرَةٍ**»[1]، حيث تبدو العلاقة جليَّة بين العنوان والتصدير والنص، لأن الشاعر يتحدث في (المتن) عن صنفين من الناس، صنف ارتقى بفكره وأخلاقه وسلوكاته فارتفع إلى الفضاء، مثل الطيور، وصنف ثان تدنَّى بشهواته وجهله وانصياعه للحاكم إلى مستوى حيواني فهو كالبهائم، رغم ما يمتلكه من مال، قال فيه الشاعر:

« قال: ماذا أرى؟

بقرا؟ أم بغالا مدجَّنةً وحميرْ؟

مدنا؟ أم زرائب تحشر فيها

بهائم صماء...

بكماء

عمياء

فهي تهيم وتخبط في الظلمات

مرصعة باللجين

مزينة ببراذع من خملة وحرير!»[2]

فالإنسانية عند "عثمان لوصيف" لا تقاس ما يمتلك الشخص من مال، وما ترتديه من زينة، وإنما تقاس بمدى المعرفة والحرية والوعي بالوجود، وهو ينتقد الشعوب العربية على خضوعها لسلطان لم يمنحها حقها في التطور والازدهار والحرية وهي راضية بالذل.

[1]- سورة المدثر، الآيتان: 50،51.

[2]- عثمان لوصيف: المتغابي، ص100-101.

ب- الشعر

أكثر الشعراء الجزائريين المعاصرين وعيا بوظيفة التصدير بالشعر "عثمان لوصيف"، ولذلك استغل الطاقة الكامنة في المشهور من التراث الشعري العربي، فاستحضره ممهدا به لبعض قصائده، لعدة أسباب منها ما هو موضوعاتي، ومنها ماهو اجتماعي، حيث نجد في ديوانه "أبجديات" قصيدة بعنوان "الجلفة" صدَّر لها ببيت لأبي العلاء المعري، يقول فيه:

« فالحسن يظهر في بيتين رونقه

بيت من الشعر أو بيت من الشعر »

أما النص الذي صدر له عثمان لوصيف بهذا البيت، فقد جاء في أوله:

« ا...ل...ج

يا فرشات اللهب

رفرفي فوق جفوني

واغسليني بالذهب

ثم غني...لعروس

من أميرات العرب.»[1]

والغاية التي ذهب إليها الشاعر من هذا التصدير، هي العلاقة بين دلالة البيت الذي صدر به لقصيدة "الجلفة" وبين موضوعها، فمدينة الجلفة تتميز بالأصول العربية لسكانها، ولاهتمام أهلها بالشعر، وما زالت محافظة على الكثير من مظاهر البداوة، مثل الخيام والبرنوس والقشابية[2].

وللشاعر "عثمان لوصيف" تصدير آخر ببيت من الشعر في ديوانه "المتغابي"، أورده قبل نص يحمل نفس العنوان، لأبي العلاء المعري يقول فيه:

« ولما رأيت الجهل في الناس فاشيا

[1] – عثمان لوصيف: أبجديات، ص19.

[2] – البرنوس والقشابية: من الألبسة الرجالية التي تصنع من الصوف أو الوبر مازالت الكثير من المناطق في الجزائر تحافظ على صناعتها.

تجاهلت حتى ظن أني جاهل»

ويقول في نص "المتغابي":

«يتغابى

مسرفا..في التغابي

فيلسوف ..سيم خسف

التراب...»[1]

وقد استحضر "عثمان لوصيف" بيت "المعري" لعلاقة في المحتوى، وهو «التظاهر» بالغباء لنفس السبب والغاية، وهو يشيرإلى ظاهرة الغباء والجهل المنتشرة في المجتمع، حتى أنه ارتأى ألا يعرف الجهلةُ أنه يختلف عنهم، حتى لا يُتَّهَمَ بالمروق عن ملتهم أو الخروج عما يؤمنون به ويعتقدونه صوابا.

نادرا ما يوشِّح الشعراء الجزائريون المعاصرون دواوينهم لأنهم درجوا على وضع تقديم أو إهداء، فلم يعيروا اهتماما لنص مواز آخر للعمل الشعري، ومن النماذج القليلة للتصدير إتيان (عبد الحميد شكيل) بمجموعة من الأبيات الشعرية بعد الإهداء في ديوان: "كتاب الأحوال"، وأعطاها عنوان «**مطالع الأحوال**» وهي أبيات لشعراء من مختلف العصور الأدبية مثل: "أبي صخر الهذلي"، و"نزار قباني"، و"الشريف الرضي"، و"ابن زيدون"، و"أحمد شوقي"،[2] وقد جاءت مختلفة الموضوعات، ليعبر بكل بيت عن حال من تلك الأحوال؛ أما "عثمان لوصيف" فقد صدَّر هو الآخر، ديوانه: "أبجديات" بحديث نبوي شريف، وبيتين من الشعر لعنترة والمتنبي، ومقولة في الحضارة لـ "سان جون بيرس"، وتحمل كلها قيما أخلاقية وإنسانية وحضارية، تتفق وما في الديوان من محتوى معرفي.

ج- المقولات

يعد حضور المقولات ـ كحضور غيرها من أجناس التصدير الأخرى ـ نادرا ومحصورا عند نفس الشعراء تقريبا، داخل الدواوين الشعرية، أي أنها تتموضع بين العنوان والنص؛ ففي ديوان "أنطق عن الهوى" دعَّم "عبد الله حمادي" نصوصه بمقولات لم يذكر أسماء أصحابها، مثل عبارة «**سجود القلب**» ص66، و« **ما رقَّ**

[1] – عثمان لوصيف: أبجديات، ص55.

[2] – ينظر: عبد الحميد شكيل: كتاب الأحوال، ص15.

فارتقت» ص70، و«**في هذا البلد الجميل العامة والخاصة تتنفس الشعر**» ص104، ومقولة أخرى نسبها لـ: (**الإمام المجمجم**) هي:« **من قل نصيبه من العقل كثر نصيبه من الحمق فأكل الدنيا بالدين، وغلب عليه اللواط ونزق السحاق**»[1]، وقد جاءت هذه العبارة تصديرا لنص عنوانه: «**طقوس خُرَّمِيَّة**»[2] يقول فيه الشاعر:

«...مذ كان بحرك غافيا

يهفو إلى شفتي نشيدا

...وكان بعضَ السؤال توترٌ

هتك المشيئة

واستدار معذّبا

ألق السنين»[3]

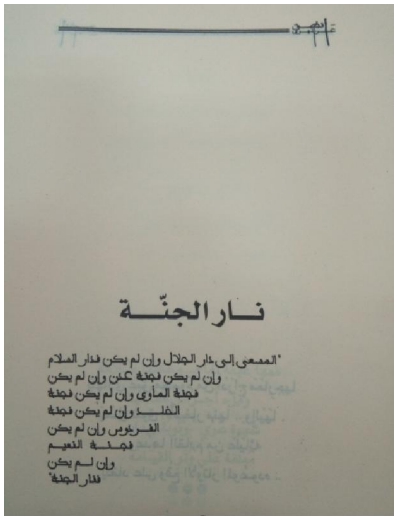
وفي البحث عن العلاقة بين هذه النصوص (العنوان والتصدير والمتن) نكتشف أنها متعارضة، العنوان يتحدث عن قيم إذا تم التخلي عنها نزل الإنسان إلى مستوى الحيوانية بشهواته، والعنوان يتحدث عن طقوس لممارسة تلك الشهوات في إطار عقيدة تدين بالفرح والنزوة، والنص الأصلي ذهب فيه الشاعر إلى موضوعات متعددة قد يتعلق بعضها بالعنوان حينا وبالتصدير حينا آخر.

وقد أورد "عبد الله حمادي" في ديوان " أنطق عن الهوى" تصديرا مطولا مكتوبا بخط مغربي متدرج إلى الأسفل من جهة اليمين على الشكل الآتي:

[1]- عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى، ص34.

[2]- الخرمية: « وهي ديانة متطورة عن المزدكية، وتعني بالعربية دين الفرح – تمتاز بالإباحية العامة » ينظر: حسن السوداني: دماء على نهر الكرخا، ص74، نقلا عن طه حامد مزعل الدليمي: مقال التحليل النفسي لأهم عقائد وطقوس وخرافات التشيع، تاريخ النشر 2015/12/29، الموقع الإلكتروني: media-plus-tn.com.

[3]- المصدر السابق، ص35.



1

ونظرا لكون عنوان القصيدة يقوم على المفارقة "نار الجنة"، والنص الأصلي نص صوفي تتبَّع فيه الشاعر تفاصيل ولعه بجسد امرأة با عتبارها رمزا والخصب، قد تكون هي الروح في عالم التصوف، يقول فيها:

«.....**استعطفها بالكاف**

وما تخفي النون

أن تنشرني رمادا

على خارطة الجسد

المسكون بنار الجنة الموعودة...؟»[2]

لقد تدرج الشاعر في التصدير من "دار الجلال" باعتبارها أرفع درجة في الجنة، نزولا إلى أدنى مرتبة، وهي "جنة النعيم"، ثم إلى مرتبة أخيرة من رؤى الشاعر تكرر ذكرها في النصوص الثلاثة (العنوان، التصدير، آخر النص الأصلي).

أما في ديوان "كتاب الأحوال" فقد أورد الشاعر "عبد الحميد شكيل" مجموعة من التصديرات المتمثلة في مقولات لبعض الأدباء والمتصوفة والمفكرين مثل مقولة "رينيه شار" « **الثمرة عمياء**"، **إنها الشجرة التي**

[1] – عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى،ص74.

[2] – المصدر نفسه، ص79.

تبصر»، وقد صدر بها نصا بعنوان "**دوائر الكلام**"[1]، يدور حول العطاء والخصوبة والفضل، جزّأه الشاعر إلى واحد وثلاثين مقطعا مرقمة، وكل مقطع مبدوء بـ "**تنقصني أنثى**"، وآخر مقطع قال فيه: "**تلزمني أنثى**"، وفي موضع آخر استحضر مقولة صوفية لابن عربي، يقول فيها: «**الحروف أمة من الأمم، مخاطبون ومكلفون**» صدّر بها نصا، يقول في أوّله:

« إلى أين تمضي بنا الدندنات؟

وهذي البلاد الجميلة

تنسى مواعيدها...

وتذهب إلى زمن لا يجيء؟»[2]

ورغم تهويمات الشاعر التجريدية في النص إلا أن محتواه لم يخرج عن الكلام والحروف واللغة والعبارات والأغاني، ويدور ذلك كله في فضاء التصوف؛ ومقولة غني عربي حول "**الحروف**" تلخص محتوى النص الأصلي بكل إيجاز ودقة، وتأثير في المتلقي، وفتح لباب التأويل والجدل (الكلامي) حول مسألة "**تكليف الحروف**" اعتمادا على الوظائف التي تقوم بها، وأسرارها الغامضة عند المتصوفة.

وتوجد نصوص موازية، وردت في أول الدواوين، هي أقرب إلى التصدير من التقديم، إلا أن كتابتها من طرف أصحابها يجعل وظيفتها تنحصر في توجيه القارئ إلى سياق معين، أو إلى موضوع تطرق إليه في الدواوين ومثال ذلك: تصدير وضعه "عبد الرزاق بوكبة" بعنوان "نوبة الدخول"، قال فيه: «**كل ما ترونه من اهتزاز شجرتي النحو والصرف هنا من ريحي..**»[3]، وهذا التصدير جاء بمثابة إجابة عن السؤال الكامن في عنوان الديوان «**من دس خف سيبويه في الرمل؟**»، مشيرا إلى أن القارئ سيجد في الديوان مستويات تجريبية في النحو والصرف من ابتداع الشاعر، خاصة وأنه أضاف لـ "**نوبة الدخول**" مقولة للجاحظ سماها "**ملحقا**" يقول فيها: «**سياسة البلاغة أشد من البلاغة**».

وفي ديوان قالت الوردة الذي يعتبر "قصيدة ديوانا" مهد لها الشاعر "عثمان لوصيف" بـ "إشارة"، قال فيها: «**كتبت هذه القصيدة خلال العشرة أيام الأولى من شهر رمضان المعظم الموافق لـ:ديسمبر**

[1] – عبد الحميد شكيل: كتاب الأحوال، ص53.

[2] – المصدر نفسه، ص36.

[3] – عبد الرزاق بوكبة: من دس خف سيبويه في الرمل؟، ص09.

1999م»[1]، وهذه الإشارة توحي بالسياق الروحاني الذي سيجده المتلقي في القصيدة، لارتباطها بشهر العبادات والقربات.

8- النصوص الموازية الأخرى

توجد في الشعر الجزائري المعاصر نصوص موازية أخرى، لا يمكن إغفالها حتى وإن كانت أقل أهمية من حيث حضورها ووظيفتها، على خلاف الصور والرسومات والعناوين والتوشيحات، لأن وجودها غالبا ما يحمل إضافة لموضوع النص، تقرّب المسافة بين المتلقي والمعنى، ولذلك نذكرها بإيجاز فيما يأتي:

أ- المقدمات

وهي مدخل نثري يكتبه الشاعر بقلمه وعادة ما يوكل إلى ناقد أو شاعر آخر يكشف فيه عن خبايا التجربة الشعرية في الديوان، وتؤدي وظيفة تأثيرته على المتلقي، خاصة إذا كان من كتب التقديم شخصيته أدبية مرموقة، لكنها نادرة جدا في ما نشر من شعر في فترة التسعينات وما بعدها.

ب- المؤشر الإخباري

ويتموضع على الغلاف الخارجي للكتاب، ليحدد طبيعة العمل الأدبي شعرا كان أو نثرا، وهو ضروري بالنسبة للكاتب والقارئ على السواء، و«**يعد نظاما رسميا يعبر عن مقصدية كلٍّ من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص، في هذه الحالة لا يستطيع القارئ تجاهل أو إهمال هذه النسبة، وإن لم يستطع تصديقها أو إقرارها، فهي باقية كمُوَجِّهٍ قرائيٍّ لهذا العمل**»[2]، وأغلب الدواوين الشعرية الجزائرية المعاصرة كُتِبَ المؤشرُ الأجناسي فيها تحت العنوان في عبارة "شعر" أو "مجموعة شعرية"، إلا أن بعض الشعراء المعاصرين انطلاقا من رؤيا إبداعية خاصة بهم، ميَّزوا من خلالها بين القصيدة والنص، وآثروا كتابة عبارة "نصوص" على غلاف الديوان، مثل "من دس خف سيبويه في الرمل؟" لـ: "عبد الرزاق بوكبة" و"نصوص إبداعية" على غلاف ديوان "مراثي الماء" وديوان "كتاب الأحوال" لـ: "عبد الحميد شكيل".

ج- الإهداء

هو تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين، سواء كانوا أشخاصا، أو مجموعة «**واقعية أو اعتبارية**»[3]، ويقع عادة في الصفحة التي تلي الغلاف مباشرة إذا كان إهداءً للديوان أو بين العنوان والمتن إذا

---

[1] - عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص 04.

[2] - عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت، ص89.

[3] - ينظر: Gérard Genette,seuils ed,seu seuil,paris 1987;p107 - نقلا عن عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت، ص93.

كان إهداءً للنص، ويكون موجها إلى شاعر أو أديب أو صديق أو قريب ذي صلة رحم أو شخصية وطنية أو تاريخية أو موجها إلى شهداء الأمة والوطن...إلخ، و«**إهداء الكتاب تقليد عريق، عرف على امتداد العصور الأدبية بأشكال مختلفة من أوسطو إلى الآن، موطدا مواثيق المودة والإحترام والعرفان** (...) **فكل ما تحمله إهداءات الكاتب هي عرفان منه بجميل مَّا قدَّمه هؤلاء (المُهْدَى إليهم) من عون معنوي و/ أو مادي**»[1]، أو يقدَّم إلى قارئ مفترض، مثل الإهداء الذي وضعه (عبد الله العشي) في ديوانه "مقام البوح"، ويقول فيه:« **إلى كل من يحسُّ أن هذه القصائد كتبت له، أو كتبت عنه، أهدي هذا الديوان** »[2]، وإهداء (عثمان لوصيف) في ديوان أبجديات:« **إلى كل القراء من أبناء الجزائر والأمة العربية**»[3]، وقد يكون إهداءً غامضا، يحتاج هو الآخر إلى التأويل، مثل إهداء "عبد الرزاق بوكبة" في ديوان "من دس خف سيبويه في الرمل؟"، حيث استبدل كلمة الإهداء بعبارة «**عدالة الإهداء**»، التي قال فيها:

« إلى بال القوارب

أما السدود

فتحجر ولا تسافر»[4]

وهو يقصد بذلك أن عمله الشعري هذا مُهدى إلى كل قارئ قادر على الفهم والتأويل، وتقبَّلَ التجريبَ والتجديدَ، واستثنى بعد ذلك ذوي العقول المتحجرة التي ترفض الحركة والحيوية والخروج عن المألوف في الكتابة الشعرية والإبداع الفني عموما.

كما يمكن أن يُهدَى العمل الشعري إلى مكان أو زمان معين احتفاء به واستدعاء للذكريات أو أحداث تاريخية ارتبطت به: مثل إهداء "جمال رميلي" ديوان تغريبة المنافي، الذي يقول فيه:« **إلى أوراس، انتماء وفخارا أبديا، إلى شهدائه وفاء لأسطورة لا تتكرر مرتين**»[5]، وله كذلك إهداء في ديوانه "طلقة في وجه السديم" «....**نكاية في البحر**»، لأن والده يعيش في الغربة.

[1] – عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت، ص94.

[2] – عبد الله العشي: مقام البوح، ص03.

[3] – عثمان لوصيف: أبجديات، ص03.

[4] – عبد الرزاق بوكبة: من دس خف سيبويه في الرمل؟، ص07.

[5] – جمال رميلي: تغريبة المنافي، ص03.

ومن الشعراء من لم يجد في الإهداء إضافة مميزة، فاستغنى عنه عمدا لسبب مَّا، لا يعني بالضرورة أنه لم يجد من أو ما يستحق أن يهدي له ديوانه، مثل "ساحل وزهرة" لـ "زهرة بالعاليا" و"رجل من غبار" لـ: "عاشور فني" و"الملائكة أسفل النهر" لـ: (الطيب لسلوس) و"فجائع الإسمنت والعربر" لـ: "ناصر معماش".

د- الهوامش والإحالات والحواشي

وتعد من النصوص الموازية المرافقة للنص الأصلي، تبيِّنه وتيسِّر فهمه، باعتبارها مفاتيح للقراءة في بعض المواضع، و«**هي تلك العبارات النثرية الموجزة التي يقدم بها الشاعر النص الشعري، ويعكس مضمونها القضية التي يطرحها النص الشعري، أو تثير إلى جانب من جوانبه. وينظر إليها النقاد على أنها خطابات تمثل جنسا أدبيا مستقلا وخاصا**»[1]، تكشف بعض الجوانب الخاصة في النص، وبالتالي فهي توجه المتلقي إلى معنى محدد، يريده الشاعر عن طريق الشرح والتفسير والإشارة إلى حادثة أو تحديد مفهوم وإبداء موقف.

وبغض النظر عن وظيفة مكان وزمان كتابة القصيدة والمناسبة التي قيلت فيها، لأنها تتكرر في أغلب الدواوين الشعرية، إلى درجة أنها أصبحت لا تثير اهتمام المتلقي، فإن الإحالات والتهميشات تؤدي وظيفة تعيينية معرفية، تساعد على فهم النص أو إنارة المتلقي بمعلومات إضافية، مثل ما جاء في ديوان "أنطق عن الهوى" حيث عمد الشاعر "عبد الله حمادي" في قصيدة "جوهرة الماء" إلى وضع شرح مطول لكلمة "**السيمرغ**"[2]، كما لم تخلُ صفحة من صفحات القصيدة من تهميش أو أكثر لتحديد دلالات بعض الكلمات وأسماء لمواضيع تاريخية، في إسبانيا خلّفها العرب المسلمون مثل: نهر التاقو، والرميكيّة زوجة المعتمد، وقصر الحمراء، وحوز الوداع...إلخ[3].

ويخلص البحث ـ في ختام هذا الفصل المتعلق بكيفية تشكل الفضاء الطباعي للنص الشعري الجزائري ـ إلى أن تجربة الشاعر الجزائري المعاصر تمثل جزءًا من التجربة الشعرية العربية والعالمية عموما، حيث سمحت الكتابة والتحرر من الأنموذج التقليدي الجاهز بخلق فضاءات تشكيلية تجريبية، كما ساعدت الدراسات النقدية على انتشار ظاهرة الاعتناء بالفضاء التشكيلي من خلال تسليط الضوء على أشكال التجريب الشعري

[1] – عيسى الدودي: (التشكيل البصري في القصيدة المعاصرة) مجلة العربية والترجمة، العدد 18، ص67.

[2] – عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى، ص47.

[3] – المصدر نفسه، ص ص110 ـ 117

والكشف عن جمالياته[1]، إلا أن وعي الشعراء الجزائريين المعاصرين بالأهمية التعبيرية للفضاء الطباعي الصوري كان متفاوتا، بحسب الرؤيا الإبداعية والاطلاع على تجارب غيرهم من المجددين، كما أن بعضهم استفاد من الدراسة بالجامعة واستفاد من دراسة المناهج الأدبية والنقدية المعاصرة خاصة نظرية الجشلطت التي يرى أصحابها أن «**الشكل هو كل شيء في العمل الفني، الشكل هو المضمون في حضوره الأسطيقي والشكل الدال هو الشكل الذي تطابق مع انفعال مبدعه تجاه الواقع النهائي، والذي وجد فيه هذا المضمون الانفعالي جسدا للمثول الموضعي ومنفذا على الذوات الأخرى**»[2]، لأن الشاعر في لحظة ما قد تخونه الكلمات في التعبير عن أحاسيسه ومواقفه، فيلجأ إلى الشكل البصري، يجسد فيه تلك الحاسيس والمعاني، انطلاقا من رؤيا إبداعية واعية بأهمية الشكل.

وقد اشتغل بعض الشعراء الجزائريين المعاصرين على تنويع الفضاء المكاني النص، فكتبوا القصيدة الديوان مثل "ثلاثيات العشق الآخر" لـ: "سليمان جوادي"، و"رجل من غبار" لـ "عاشور فني"، وكتبوا القصيدة المجزَّأة إلى مقاطع، وهي كثيرة؛ كما استغل بعضهم طاقة الإيجاز، وكتب القصيدة الومضة، حتى أن الشاعر "عبد الرزاق بوكبه" كتب نصا في عبارة قصيرة، هي « **تراه كان أباها؟** »[3]، إضافة إلى ممارسته للبياض والسواد.

أما على مستوى العتبات النصية ـ على اختلافها ـ فقد تمكن الشاعر الجزائري المعاصر من توظيف عناصر الفنون الأخرى، كالرسم والصور لإثراء التجربة الشعرية، إلا أنها تجربة محدودة لدى بعض الشعراء فقط، مثل: يوسف وغليسي، وعبد الرزاق بوكبه، وعامر شعباني، وعامر شارف، وعز الدين ميهوبي، وعبد الكريم قذيفة؛ أما بالنسبة للعتبات النصية الأخرى فتم توظيفها وفق الضرورات الإبداعية لكل شاعر، وما أملته عليه التجربة انطلاقا من ثقافته بالدرجة الأولى.

[1] – ظهرت عدة دراسات نقدية وأكاديمية تناولت الفضاء الطباعي بالدراسة أهمها: القصيدة التشكيلية لمحمد نجيب التلاوي والشكل والخطاب لمحمد الماكري، والشعرية العربية لشربل داغر.

[2] – عادل مصطفى: دلالة الشكل، ص89.

[3] – عبد الرزاق بوكبه: من دس خف سيبويه في الرمل؟ ص49.

الفصل الرابع

تشكيل الفضاء اللغوي والدلالي في الشعر الجزائري المعاصر

I. تشكيل الفضاء اللغوي في الشعر الجزائري المعاصر

اللغة وسيلة تواصل وإبداع، تؤدي ـ في المقام الأول ـ وظائف نفعية متعددة، أهمها التعبير عما في النفس وتوصيل الأفكار، وتنظيم العلاقات الإنسانية والاجتماعية من خلال عملية التواصل، وبالإضافة إلى ذلك تؤدي وظيفة تعيين عناصر الوجود، بواسطة الأسماء الموضوعة للمسمات والترميز والكتابة، وكلها ضرورات اقتضتها الطبيعة البشرية التواصلية.

وتؤدي اللغة– في المقام الثاني– وظيفة جمالية وفنية، لا تتاح إلا لمن يمتلك القدرة الإبداعية على تشكيلها، بأسلوب مخالف للنمطية المعيارية التي تتصف بها في مستواها التواصلي، وهذه الوظيفة تكمن في اللغة الشعرية التي تمثل فضاءً من التشكيل المتميز لعناصر اللغة كلها، لاستحالة الفصل بينها، لاستنادها إلى الألفاظ التي هي أداة الشاعر في بناء فضاء لغوي، تكشف فيه الدوال عن معان، تمنح لتلك الألفاظ حياة أخرى، غير التي هي عليها في المعاجم أو في المتداول اليومي.

في اللغة اليومية تكون المعاني واضحة، لأنها ذات بعد دلالي يكاد يكون ثابتا «**أما في"القول الشعري"، فإن تشكيل لغته يدل لفظ التشكيل على كثافة الفعل الإبداعي على اللغة أكثر مما يحتاج مجرد التعبير بها**»،[1] لدلالتها على الكيفية التي يوصل بها الشاعر إلى تأليف النص بأسلوب مختلف، أسلوب متميز بالعدول عن المعنى الحقيقي إلى معاني مجازية عبر الانزياح، الذي «**يشير إلى طبيعة التشكيل الشعري المفارق لنظام اللغة**»[2]، المعتمد في الخطاب اليومي، المتداول في التواصل أو في الخطاب العلمي المعياري؛ وهذا ما يدفع إلى التساؤل عن مفهوم التشكيل اللغوي في الإبداع الشعري، وعن العناصر التي يتكون منها والدلالات التي يفيدها كل عنصر من عناصره المتآلفة، ومحاولة الإجابة عن تلك التساؤلات من خلال ما يلي:

1- مفهوم التشكيل اللغوي

غالبا ما يتداخل مفهوم التشكيل اللغوي في الشعر بمفهوم التشكيل الجمالي، لاشتراكهما في الدلالة على الأسلوب الذي تصاغ به التجربة الشعرية، وذلك لأن «**التشكيل اللغوي مفهوم واسع لا يقتصر على النظرة للجوانب التركيبية في النص، بل يتجاوز ذلك للوقوف على الجوانب الصوتية والدلالية، والنحوية، والصرفية، وتضام هذه المعطيات اللغوية لتشكلَ بناء كاملا يضفي بعلاقته جملة من المعاني،**

[1]- محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص88.

[2]- المرجع نفسه، ص88

والإيحاءات ليلبسها مفردات النص»[1]، إلا أن البحث في هذا الموضع سيتناول التشكيل اللغوي من خلال العلاقات التركيبية والصيغ الصرفية وكيفية بنائها، بينما سيتم تناول الجوانب الجمالية والإيحائية في التشكيل الدلالي، للكشف عن الأسرار التي تحملها الكلمات اللغة حين توضع في السياق، وتنزاح عن دلالاتها المعجمية.

إذا كانت الكلمة في الاستعمال اللغوي «**هي حضور الشيء الذي تدل عليه وغيابه في آن معا**»[2]، كما يرى جاك لاكان، لأنها تمنح الأشياء كينونتها في الفكر الإنساني، وفي نفس الوقت تأخذ منه مرجعيتها حين توظف في سياق اجتماعي، فإنها في الأدب والشعر ـ خصوصا ـ تخرج من المعيارية إلى الشعرية والجمالية، «**لأن الأدب من حيث هو إنجاز لغوي يفيض فوق حدود هذا المعيار، ويُخرج الكلماتِ من قائمة الملاحظات التي تجعل من اللفظ اسما لشيء يحدده الواقع إلى شيء يصير فيه اللفظ شيئا غيره**»[3]، فالكلمات في الشعر لا تشبه الكلمات، إنها تمنحنا كونا آخر، يتشكل في أعماقنا وأذواقنا، وتمنح اللغة وجودا آخر غير الذي هي عليه في الواقع، فهي وسيلته للتعبير الفني والاتصال بالقارئ وإبداء مواقفه بأسلوب متميز.

2- تشكيل ألفاظ اللغة الشعرية

اللغة أداة الشاعر وعالمه الخاص الذي يحيا فيه ومن خلاله، تتجلى من خلاله عبقريته وقدرته على التشكيل الفني وممارسته لعبة الشعر الجمالي، و«**الذي يقرأ الأدب، ومنه الشعر، ويدرك بسهولة، أنه لعب لغوي، سواء أكان لعبا ضروريا تحتمه إمكانات اللغة المحدودة أم كان لعبا اختياريا**»[4]، يمارسه الشاعر وهو يعيش تجربة إبداعية تتعالق فيها الرؤى والأفكار والعواطف، «**فالمشاعر والأحاسيس والأفكار، وكل العناصر الشعورية والذهنية تتحول في الشعر إلى عناصر لغوية، بحيث إذ تقوض البناء اللغوي في الشعر تقوض معه الكيان النفسي والشعوري المتضمن فيه**»[1]، ومرَدُّ ذلك إلى الكيفية التي يشكل بها

[1] – زيد خليل القرالة: (التشكيل اللغوي وأثره في بناء النص) مجلة الجامعة الإسلامية، جامعة آل البيت، الأردن، المجلد17، العدد01، 2009، ص212.

[2] – جاك لاكان: اللغة الخيالي والرمزي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2006، ص99.

[3] – محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطبقا التواصل الأدبي، ص134.

[4] – محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص40.

[1] – علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص41.

الشاعر تجربته الإبداعية، لأنه بحاجة إلى إمكانات معرفية ونفسية ودوافع اجتماعية مؤثرة، تجعله يختار ألفاظا دون غيرها ولغة فنية يصوغها باسلوب خاص، يجعل تلك التجربة الفنية مختلفة العناصر.

في اللغة الشعرية تتخذ الكلمات مسارات دلالية متعددة، لأنها تتحول من رموز صوتية أو كتابية إلى شبكة من العلامات داخل النص، و«**تحويل الكلمة إلى علامة من قبل السياق يعني إعطاء قيمة معينة لتلك الكلمة وإبراز شخصيتها، بالإقرار بصحتها أولا. وأن تكون كدالٍّ منسجمةً مع مدلولها بواسطة علاقة مَّا، وأن لا يكون لكل كلمة معنى واحد فحسب، لأن المعاني التي يمكن أن تُعْقَلَ (مثلما يقول الرازي) لا تتناهى، والألفاظ متناهية**»[1]، وتلك هي طبيعة اللغة الشعرية، تتشكل انطلاقا من رؤيا إبداعية غالبا ما يحكمها قلق واضطراب يحول بينها وبين الرتابة وأحادية المعنى، دون أن يقصد الشاعر إلى ذلك أحيانا.

وانطلاقا من هذا التصور، تخضع اللغة الشعرية لحظة المكاشفة على حد تعبير (محمد لطفي يوسفي) إلى عدة عوامل، غالبا ما تكون نفسية، لأن الاضطراب والقلق المؤدي إلى إنتاج لغة فنية مصدره الذات الشاعرة لحظة الكتابة، إذ«**يحمل اللفظ ـ دائما ـ في القصيدة تصور الشاعر ورؤاه الإبداعية وغالبا ما تصبح اللغة أداة مرنة تتصل بتجربة الشاعر النفسية، فعندما يكون متوترا يأتي بالألفاظ المعبرة عن دلالة التوتر، وحينئذ تصبح كلماته قلقة مضطربة، وحين يحلم تكون لغته حالمة رهيفة**»[2]، ودليل ذلك اختلاف إيقاع الكلمات التي يوظفها نفس الشاعر دلاليا من نص لآخر، بحسب طبيعة الموضوع الذي تناوله، لأن القضايا المصيرية تحتاج إلى لغة ثائرة وأسلوب حماسي ، بينما تحتاج الموضوعات الوجدانية إلى لغة هامسة مرهفة تتوافق ورِقَّةِ الوجدان.

ومن المؤكد أن كلمات اللغة تكمن قيمتها في معانيها ومدلولاتها، إلا «**أن مدلولات الكلمات غير قادرة على خلق تصور شعري، ومهما تتبدل أو تتغير فإنها تظل محدودة الدلالة، ولكنها تمتلك ذلك الخلق الإبداعي حين يتمكن الشاعر من استكشاف علاقات جديدة من بين مصفوفة الكلمات، وتكون تلك التبادلات العلائقية ـ من خلال اللغة ـ هي التي تفرز كينونة القصيدة**»[1]، وتمنحها حياة جديدة

[1]– آمنة بلعلى: سيمياء الأنساق تشكلات المعنى في الخطابات التراثية، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2015، ص57.

[2]– جمال حسين يوسف: صورة النار في الشعر المعاصر، دار العلم والإيمان للنشر، القاهرة، 2009، ص282.

[1]– رجاء عيد: القول الشعري، ص139.

تختلف عن عالم اللغة اليومية، وعن حياتها في نص آخر، ولذلك فإن الكلمة في الشعر تمنحنا ـ من خلال علاقاتها بغيرها من الكلمات ـ كونا وفضاء لا متناهيا من الدلالات المبتدعة التي تعبر عما في الذات.

3- أساليب تشكيل اللغة في الشعر الجزائري المعاصر

يساعد وعيُ الشاعر بأهمية أدواته الإبداعية على انتقاء الأساليب اللغوية المتجاوزة للنظام المعياري المألوف، وعادة ما يتدخل الجانب العاطفي والذوق الخاص في ذلك الانتقاء، كي تكون التجربة الإبداعية مشحونة بطاقات فنية عميقة، تخضع فيها اللغة ـ باعتبارها أداة الإبداع الشعري ـ لقدرة الشاعر على تطويعها لأحاسيسه وأفكاره وصوره الفنية.

ففي العملية الإبداعية تتضافر مجموعة من الروافد لتشكيل فضاءات النص، وأهم رافد يسبق لحظة الكتابة ويرافقها حتى نهاية التجربة هو العامل النفسي، « **لأن التشكيل اللغوي في الخطاب الشعري يحوي في حناياه المؤثرات النفسية التي دفعت الشاعر إلى اختيار حزمة أساليب لغوية دون غيرها، إذ أن الاختيار اللغوي محكوم بمؤثر نفسي ينبع من الوعي واللاوعي، ويستطيع المتلقي ـ إذا أحسن رصد الأساليب اللغوية وتحليلها ـ أن يكشف عن الإشراقات الدلالية للنص**»[1]، فهي ليست اعتباطية وبريئة دائما، واختيارها يقصد من خلاله إنتاج دلالات معينة، وصور فنية تجسد التجربة الإبداعية.

ورغم استعانة الشاعر المعاصر بعناصر شكلية لا تنتمي للغة، إلا أنه مدرك كل الإدراك « **أن الشعر فعالية لغوية في المقام الأول، فهو فن أداته الكلمة، لذا فجوهر الشعرية وسرها في اللغة ابتداء بالصوت ومرورا بالمفردة وانتهاء بالتركيب، وإذا كان الشعر تجربة، فالكلام تجل لتلك التجربة، ولعواطف الشاعر، وأحاسيسه في تلك التجربة، فالشاعر يعي العالم جماليا ويعبر عن هذا الوعي تعبيرا جماليا**»[2] عبر تنويع الأساليب اللغوية التي يرى أنها مناسبة لاحتضان تلك التجربة، لأنه ينتج باللغة الشعرية عالما منزاحا عن عالم الواقع، وكونا شعريا من صنع الخيال، تجسده الخصائص الفنية في النص.

والشاعر الجزائري المعاصر لا يخالف غيره من الشعراء في هذا الاتجاه أو هذه النظرة إلى فضاء اللغة وإمكاناتها الصّوتية والصّرفية والتركيبية، وإن كان ذلك محصورا عند بعضهم فقط، لإدراكهم لتلك الإمكانات

[1]- عباس علي المصري: (التشكيل اللغوي في شعر السجن عند أبي فراس الحمداني) مجلة جامعة الأقصى، فلسطين، المجلد13، العدد01، 2009، ص02.

[2]- محمد عبدو فلفل: في التشكيل اللغوي للشعر، مقاربات في النظرية والتطبيق، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2013، ص13.

اللغوية، فاحتفوا بها احتفاء خاصا، إلى درجة أن شاعرا مثل "عادل صياد" ذهب بعيدا في تشكيل الفضاء اللغوي باستبدال حروف بأخرى، في شكل لعب باللغة تعبيرا عن رفضه لكل سائد، كاستبداله حرف الهاء بحرف العين، فكتب كلمة "**الشهداء**" " **الشعداء**"، وابتداعه لكلمات لا تنتمي إلى المألوف في اللغة مثل عنوان ديوانه "أشهيان".

وللكشف عن الأساليب التي شكل بها الشاعر الجزائري المعاصر لغته الشعرية، يستند البحث في ذلك إلى العناصر اللغوية الآتية:

أ- التراكيب النحوية

يتطلب وجود الدلالة في النص الشعري علاقات تركيبية تختلف عن غيره من النصوص، لأن « **الكتابة لم تعد ترصد المعنى أو تتعقبه أو تثبته أو تضبطه، بل باتت تلحقه(...) في أوجه الشبه المبلسة، أو في الاستعارية الفائقة، والصورية الكثيفة، أو في إلغاء المعنى أصلا وتغييبه، حتى باتت العلاقة بين المفردات كألفاظ سابقة في الأهمية عليها كمعان**»[1]، فغاية الشاعر ليست محصورة في الكشف عن المعنى بقدر ما هي محصورة في الكيفية التي يشكل بها ذلك المعنى، ولجوؤه للغموض يحتِّم عليه تجاوز العلاقات التركيبية المألوفة بين كلمات اللغة.

ولتشكيل الصورة الفنية يتجاوز الشاعر نظام اللغة، ليوجد علاقات جديدة بإقامة فضاء آخر تتلاقى فيه الكلمات، وتتفاعل بعيدا عن الخطاب العادي، «**فإذا كانت ملاءمة المسند إلى المسند إليه جوهرية في لغة النثر، فإن الشعر يخرق هذا القانون، إذ أن لغة الشعر قائمة أساسا، على المنافرة الدلالية بين المسند والمسند إليه**»[2]، ومثال ذلك قول "الطيب لسلوس":

«...**فلم تمت الأرض التي في الشجرة مرة**

أو مشى النهر نائما إلى البحر بكل كنوزه...»[3]

فمن خلال هذين السطرين الشعريين يبدو أن الشاعر يقصد دلالة غائبة، لا تكشف عنها العلاقات التركيبية، فالموت عادة ما يكون للكائن الحي، كما أن الأرض لا ينبغي أن تكون في الشجرة، ولا يقبل ذلك

[1] - شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، ص159.

[2] - يوسف إسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة، ص130.

[3] - الطيب لسلوس: الملائكة أسفل النهر، ص56.

العقل البشري، والنهر لا يمشي ولا يتصف بالنوم، وكل ذلك تشكيل من خيال الشاعر لا يخضع لمعايير التركيب اللغوي المعياري.

لقد ركب الشاعر بين ألفاظه داخل علاقة جديدة، منفتحة على تأويل الدلالات الممكنة من هذا التركيب، وقد أدى ذلك إلى «**خلق تشكيل لغوي يتسم بالحيوية ويتميز بالبكارة، كما أنه إذا تحقق تنظيم محكم للصلات الداخلية بين الكلمات، فإن الصور المعطاة تكتسب فعالية تكسر سكونية البناء النحوي في نسقه المتسم بجهامة ثباته ورتابة نظامه**»[1]، وهذا التشكيل الجديد هو الذي يمنح الكلمات والعبارات شعريتها وجماليتها وخصائصها الفنية، التي لا يكون الشعر شعرا إلا بها، كقول ذات الشاعر:

«عيني يقظة الموت، وقلبي كوخ الطبيعة المهجور

في القواميس. انحدرتُ إلى جدول يجتر الخليقة

وأنا فرد بلاغتي.

حين أتعدد مأهولا بكل ما لم أر»[2]

شبَّه الشاعر عينه بيقظة الموت، والعلاقات الدلالية والتركيبية لا تتحمل هذا التشبيه، وللقارئ أن يتساءل عن العلاقة بين كلمتي "يقظة وموت" وبين الكلمتين مجتمعتين وكلمة "عيني"، وعن المعنى الذي يريده الشاعر من هذا التركيب، وينسحب نفس التساؤل على العبارات التي تلت السطر الأول، خاصة في قوله:

«قلبي كوخ الطبيعة المهجورة في القواميس»

هذه العلاقات التركيبية المنفصمة الدلالة أشبه باللانحوية أو انعدام الروابط بين كلمات النص، ويستعيض عنها بروابط قد تكون أكثر جاذبية، فقد اعتمد بعض الشعراء على إلغاء أدوات الربط في نصوصهم، فجاءت ممزقة التركيب موحية، «**وقد تأثرت بمثل هذا الإيحاء القصيدة العربية الحديثة، فشاع في الكثير من نماذجها توالي الجمل بدون أدوات ربط لغوي تصل ما بينها، وبخاصة في تلك القصائد التي تتآلف الرؤية الشعرية فيها من مجموعة من الأحاسيس والخواطر والهواجس المبعثرة المشتتة أو ما**

[1] – رجاء عيد: القول الشعري، ص146.

[2] – الطيب لسلوس: الملائكة أسفل النهر، ص70.

شابه ذلك من الرؤى الشعرية التي تلائمها مثل هذه الوسيلة »[1]، فتأتي العبارات مبعثرة كتبعثر إحساس الشاعر أو ضبابية الفكرة التي يرمي إليها، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر "عبد الرزاق بوكبة":

« لامته يضرب الابن الذي رفض يقرأ في الكتاب.

لامها تنصر الابن الذي رفض يقرأ في الكتاب

– لو تقرأن ما تقرعج / الزجاجة لعاب إبليس

–أخوه تقرأن بالستين، وذبح عددهم.

.....»[2]

فعبارة «**لامته يضرب الابن الذي رفض يقرأ في الكتاب**» مختلفة التركيب عما هو مألوف سواء في اللغة العادية، أو في اللغة الشعرية والسرد؛ فأصل العبارة: «**لامته عن ضربه ابنه الذي رفض القراءة في الكتاب**» وغيرها من التراكيب المتنوعة. وهذا الأسلوب يكثر عند الشاعر عبد الرزاق بوكبة، كقوله في نص آخر، عنوانه "ذعر الفستان":

«**العجوز أعطت الصبية الجرة قبل النبع تكثر إناثه**»[3]

وقوله في "معراج الفستان":

«**العجوز التي كانت الصبية ملأت الماء قربة...**»[4]

وقوله في قصيدة " توأمة الشجر":

«واجه المرأة يتجمل كي ينام

(...)

وسكتت عليه شهرا، كلمت ابنتها تترك لها فراشها

[1]– علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص63.

[2] – عبد الرزاق بوكبة: من دس خف سيبويه في الرمل؟، ص60.

[3]– المصدر نفسه، ص21.

[4]– المصدر نفسه، ص22.

إلى جنبه تحدثه يقدم زواجه:

يا ولدي: الليلة لم تتجمل»[1]

تتوالى الأفعال دون وجود حروف ربط بينها، حيث لا وجود لأي رابط في تركيب العبارة الأولى، بين الفعل "أعطت" والفعل "تكثر" وكذلك "واجه" و"**يتجمل**"، وفي الأخير: "**سكتت**"، "**كلمت**"، "**تترك**"، "**تحدثه**"، "**يقدم**"، رغم أن هذا المقطع سردي يقوم على الحكي، وعلى توالي الأفعال، وذلك يحتاج إلى روابط لغوية حسية (مادية)، لضبط زمن الأحداث والخطاب.

وأصل العبارات يكون كالآتي:

«وسكتَتْ عليه شهرا

ثم كلمتْ ابنتها كي تترك لها فراشها إلى جنبه

حتى تحدثه فيقدم زواجه...»

فغياب حروف العطف «**ثم، كي، حتى، الفاء**» يفقد النص نحويته، ويجعله مفكك الروابط، إلا أنه في نفس الوقت يجذب المتلقي لإعادة تشكيل الفضاء اللغوي للنص من جديد.

يعمد بعض الشعراء إلى تشكيل العبارات في صورة رسالة قصيرة، تختزل في كلمات محددة، تستمد طاقتها الإيحائية من نقاط الحذف كقول الشاعر (عبد الله حمادي):

«كوني مرفأ.../مركبا.../غرقا./

كتابةْ.../»[2]

وبنفس التشكيل قال في نفس القصيدة:

«أنا وعرشك المقام

تقادم.../أزلية.../حكاية.../

[1]- عبد الرزاق بوكبة: من دس خف سيبويه في الرمل؟، ص35.

[2]- عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى، ص30.

عِبادهْ.../»[1]

فقد استبدل الشاعر في العبارتين حروف الربط بـ:(/) الخط المائل الدال على عبارة «**قف**»، وكأنه يشير إلى وقف صوتي بعد كل كلمة، بينما وضع نقاط حذف متدرجة، في ثلاث نقط بعد الكلمة الأولى إلى نقطتين بعد الكلمة الثانية إلى نقطة واحدة بعد الكلمة الثالثة، ثم عاد بعد الكلمة الرابعة إلى وضع ثلاث نقط في السطر الثاني، وذلك يوحي بتنازل وتراجع مستوى المد أو الصوت بالتدرج، حتى نهاية العبارة أو السطر الشعري، ويعود بعد ذلك في أول السطر الموالي إلى نفس القوة.

ومن نماذج اللانحوية في الشعر الجزائري المعاصر مقطع شعري لـ:(عادل صياد)، يقول فيه:

«حارس المدرسة

العلوم الطبيعية الصّعبة

واحد لم أعد أذكره

يناسبني قلمي باهض الثمن

والنجوم التي سوف أقطفها

عندما أكبر »[2]

لا يوجد رابط مادي أو معنوي بين هذه السطور الشعرية، التي تدور حول مشهد داخل المدرسة، إذ لا علاقة بين حارس المدرسة وصعوبة العلوم الطبيعية، وهذا الواحد المنسي والعلم الباهض الثمن الذي يناسب الشاعر، والنجوم التي سوف يقطفها مستقبلا، وكأن الشاعر في لحظة هذيان أو في حلم يستحضر فيه ذكريات مشوشة.

وبالعودة إلى ديوان "عبد الرزاق بوكبه" "من دس خف سيبويه في الرمل؟" الذي تعمد فيه كسر نظام اللغة مصرحا في مقدمة الديوان قائلا: «**كل ما ترونه من اهتزاز شجرتي النحو والصرف هنا من ريحي**»، نجد أن الشاعر اشتغل على التشكيل اللغوي من خلال ابتداع أساليب تعبيرية غير مألوفة وصيغ صرفية نادرة أو غير متداولة، كما كسر طبيعة السرد والعلاقات التركيبية بين الأفعال، ومثال ذلك قوله:

[1] – عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى، ص30.

[2] – عادل صياد: أشهيان، ص44.

« تبحر...تُ قُبَيْلَ الشّمس تغطسُ. وبُعَيْدَ غرقتُ في البحر

ركبت صخرة أدخن....أدخن وأتبعها في خيالي،

قلت لمتبحر شاركني الصخرة: الشمس.. لو تبقى

معلقةً أراها فلا تغور»[1]

لقد كسر الشاعر رتابة العلاقات المألوفة بين عناصر الجملة، فبدل أن يقول:«**تبحرت قبيل أن تغطس الشمس**» قال «**تبحر....ت قبيل الشمس تغطس**»، وهذا التأليف بين هذه الأركان يقودنا إلى عنصر آخر من التشكيل اللغوي في الشعر المعاصر، وهو التقديم والتأخير وتأثيره في إنتاج الدلالة.

ب- التقديم والتأخير

تتيح كثير من الخصائص اللغوية فسحة من الحركة والحرية، في اختيار الكلمات وصياغة التراكيب بأساليب متعددة ومختلفة، بحسب ثقافة كل شاعر وقدرته على التأليف وامتلاكه لناصية اللغة، ورغبته في ابتداع طريقة متميزة لعرض الفكرة أو البوح بإحساس، أو الإفصاح عن موقف.

ويعد التقديم والتأخير أحد الخصائص المميزة لأسلوب شاعر عن آخر، ومثال ذلك ما جاء في المقطع الشعري السابق لـ"عبد الرزاق بوكبة"؛ فبالإضافة إلى اللانحوية التي اعتمدها الشاعر في صياغة الجمل استند إلى التقديم والتأخير في قوله:« **تبحر....ت قبيل الشمس تغطس**»، فأصل الجملة: «**تبحرت قبيل أن تغطس الشمس**»، وهو الترتيب المعياري لعناصر الجملة، لكن الشاعر آثر أن يخالف المعيارية النحوية باعتماده تقنية التقديم والتأخير، ليعبث بعقل المتلقي بتقديمه للفاعل عن الفعل، ويتحول التركيب من جملة فعلية إلى جملة اسمية.

وفي نفس المقطع يقول الشاعر ذاته:

«قلت لمتبحر شاركني الصخرة:الشمس...لو تبقى

معلقة أراها فلا تغور»

فهذه العبارة تحتاج أكثر من ترتيب عبر التقديم والتأخير، نحو:

[1]- عبد الرزاق بوكبة: من دس خف سيبويه في الرمل؟، ص19.

قلت لمتبحر...لو تبقى الشمس معلقة.

أو: لو أن الشمس تبقى معلقة.

أو: لو الشمس تبقى أراها معلقة؛ إلى غيرها من الاحتمالات الاستبدالية، لإعادة النحوية إلى الجملة، وفِعلُ الشاعر ذلك يُعد من قبيل اللعب باللغة والإثارة؛ بينما توجد طرق أخرى للتقديم والتأخير دأب عليها الشعراء جميعا لإقامة الوزن أو لإبراز معنى محدد،كما في قول "عادل صياد":

«ضاقت بالدين الأرض

وعلى الدولة أن تكفر حينا من دهر...»[1]

الكلمة المركزية المقصودة في هذا المقطع الشعري هي "الدِّين"، وهي محور حديث الشاعر في القصيدة، فالدين عنده مشكلة تسببت في ظهور آفة الإرهاب والتطرف وفتاوى يصدرها علماء ذكر أسماءهم في النص، وطالب بمحاسبتهم، كما طالب الدولة «**أن تكفر حينا من الدهر**»، حتى تتخلص من العلماء و من الإرهاب، لأن المشكلة ـ في اعتقاده ـ تكمن في الدِّين، لذلك قدَّم الشاعر الكلمة رغم أنها جاءت مجرورة، فأصل الترتيب: "ضاقت الأرض بالدين"، لكنه قدم الجار والمجرور، وفصل بهما بين الفاعل والفعل قصد التأكيد على محورية ومركزية كلمة "الدين"، وإبرازها لأهميتها في النص.

ويرد التقديم والتأخير في الشعر العمودي والحر أحيانا لضرورة المحافظة على الوزن، دون أي اهتمام بالجانب الإيحائي الفني، وذلك لأن استقامة المعنى لا تتم إلا باستقامة الوزن، خاصة في الشعر العمودي، لأن الشاعر ملزم بإنهاء الوحدة الدلالية والشحنة العاطفية بالوقوف عند الروي، والالتزام بعدد الوحدات الإيقاعية (التفعيلات)، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر "عثمان لوصيف":

«سحب تتوزعني...

وخفيفا خفيفا أرف

أصير الضياء

محض روح أنا...»[1]

[1]- عادل صياد: ميت على قيد الفيسبوك، ص65.

[1]- عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص12.

فإذا كان المقصود في السطر الأول إبراز كلمة "سحب"، وإبداء ثقلها في النص، بمنحها صدارة الجملة والابتداء بدلا من قوله:«**تتوزعني سحب**» دون أن يحدث ذلك أي تغير في الوزن، أما في قوله: «**وخفيفا خفيفا أرف**» فإن الأمر يكون مختلفا، لأن الشاعر دعته الضرورة الإيقاعية لتقديم الحال مسبوقا بحرف العطف، لأنه إن قال:«**وأرف خفيفا خفيفا**» تحافظ التفعيلات الأولى على مسافتها، بينما ينفلت خيط الإيقاع في آخر السطر، فينتج عن هذا الترتيب المعياري زيادة سبب خفيف بعد التفعيلة الأخيرة.

وينسحب نفس الأمر على التقديم والتأخير في قوله: «**محض روح أنا**»، وتفعيلاته «**فاعلن فاعلن**»، فإذا رتب الشاعر الجملة ترتيبا طبيعيا تتحول التفعيلات إلى «**فعولن فعولن**»، حين يقول: «**أنا محض روح**»، فيختل بذلك إيقاع القصيدة؛ بينما لا يوجد أي إيحاء دلالي من وراء هذا الترتيب اللغوي.

ومن نماذج التقديم والتأخير في الشعر العمودي الجزائري المعاصر الفصل بين الفعل والفاعل أو الفعل والمفعول به أوالمبتدأ والخبر بشبه الجملة، بسبب الضرورة الإيقاعية، كما في قول الشاعر "أحمد شنه":

« إنني أعطيك من حزني حياة

فاحبلي بالحزن إن ضاق الركوع

واحضني في ظلمة الأشواق فجرا

قد تناجت في أغانيه الضلوع»[1]

فقد شكل الشاعر عباراته عبر حشو الصدر والعجز بشبه الجملة، وفصل به بين الأركان الأساسية في الجمل، وليس له من ضرورة سوى المحافظة على سلامة التشكيل الإيقاعي، لأن أصل العبارات يرد كالآتي:

. إنني أعطيك حياة من حزني.

. واحضني فجرا في ظلمة الأشواق .

. قد تناجت الضلوع في أغانيه.

[1]- أحمد شنه: زنابق الحصار، شركة الشهاب، الجزائر، 1989، ص116.

وبهذه الصياغة تفقد العبارات إيقاعها الشعري، وتفقد رونقها الفني وتتحول إلى نثر عادي؛ ولهذا فإن التقديم والتأخير أسلوب لغوي يسمح للشاعر ببناء صوره وإيقاعه ويعطيه مساحة من الحرية والانعتاق من المعيارية والرتابة.

ج- الحذف

يعد الحذف أحد ركائز التشكيل اللغوي في الشعر المعاصر، فهو يمد الشاعر بطاقة إيحائية، ويجنبه المباشرة والسطحية التي تخل بالقيم الجمالية والفنية، و«**يضفي على النص ملمحا إبلاغيا للقارئ بالكثير مما يود الشاعر قوله بشكل مكثف، وهذا يعتمد على قدرة الشاعر على توصيل المعنى المختزل في النص المحذوف من سياق النص**»[1]، لأن أسلوب الحذف يختلف من شاعر إلى آخر، انطلاقا من الحالة النفسية والإمكانات اللغوية الاستبدالية والإيحائية.

وبهذا، يمثل الحذف في النصوص الشعرية آلية أو تقنية، تمكن الشاعر من إيجاد فجوة دلالية عن طريق التكثيف والغموض، وتعمد الإخلال بتشكيل عناصر الجملة، «**لأن الإيحاء الذي يهدف إليه بناء القصيدة الحديثة يتطلب من الشاعر ألا يصرح بكل شيء، بل إنه يلجأ أحيانا إلى إسقاط بعض عناصر البناء اللغوي، مما يثري الإيحاء ويقويه من ناحية، وينشط خيال المتلقي من ناحية أخرى، لتأويل هذه الجوانب المضمرة، وبهذا يحقق الحذف والإضمار هذا الهدف المزدوج**»[2]، ويرضي به الشاعر رغبته في مراوغة المتلقي، وحاجته النفسية الملحة في تشكيل لغوي يخرق المألوف والسائد.

وقد اعتمد كثير من الشعراء الجزائريين المعاصرين على هذا الأسلوب لإثراء تجاربهم الإبداعية، وإعطاء المتلقي مساحةً من التأويل وفضاءً فنيا متميزا، يدفعه إلى ملء تلك الفراغات الدلالية التي تعمد الشاعر تركَها، كما في قول "عبد الكريم قذيفه":

« لو أنت لي...
لكن... وتنكسر الخطى
من غيمة غطت على المستقبل
ما أنت لي...

[1]- زيد خليل القراله: (التشكيل اللغوي وأثره في بناء النص) مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد17، العدد01، ص234.

[2]- علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص55.

لا...لست لي !!...»[1]

فبين تمنى الشاعر حصول ما يريده، واقتناعه أنه لن يحصل، ترك الشاعر فراغات، منها غياب جواب الشرط، فالنص مبتور الدلالة بعد قوله: «**لو أنت لي**»...ماذا سيحدث لي؟. وماذا سيقع في هذا الكون؟.. وبهذا يكون المتلقي أمام موقف يحتم عليه تكملة العبارة والإجابة عن السؤال حتى يجد جواب الشرط " لو"، ويكتمل المعنى.

وفي السطر الثاني ترك الشاعر فجوة دلالية أخرى، عبر حذف ما يستدرك من الكلامن بعد " لكن" في قوله:«**لكن...وتنكسر الخطى**»، لكن.. ماذا؟ أو ..كيف؟، وما الذي حدث؟ بعد أن تمناها أن تكون له؛ إن "لكن" تفيد تعذر حصول أمنيته، ولهذا دخل الشاعر في حوار نفسي متقطع...توصَّل فيه إلى الحقيقة المأساوية التي ما تمنى حدوثها.

وقد بلغ ولع بعض الشعراء باستغلال تقنية الحذف حد الكتابة بأسلوب متقطع، تشير إليه علامات الوقف المختلفة بين الكلمات كما جاء في قصيدة للشاعر"محمد الأخضر جويني" بعنوان "وجهي":

«**وجهي...صورة البحر،**

ومراحل العشق: عمر.

....الحلم مر...

وترنيمة السفر،،

في غصة الضجر،،»[2]

فبالإضافة إلى الفصل بين الكلمات والعبارات بنقاط الحذف والفواصل والنقطتين الفوقيتين الموضوعتين في غير موضعها بعد حرف الجر "في"، سيجد المتلقي أن المقطع الشعري خال تماما من الأفعال، أي أن الشاعر شكله من الأسماء، وذلك يوحي بحذف الأفعال والاستعاضة عنها بنقاط الحذف كما في السطر الأول، والذي هو في الأصل:« **وجهي يشبه صورة البحر**»؛ ويمكن تقدير الأفعال المحذوفة، وتفسير الحال النفسية الهادئة أثناء كتابة الشاعر لهذا المقطع، فغياب الأفعال يوحي بغياب الحركة وعدم التأكد من

[1] – عبد الكريم قذيفه: مرايا الظل، ص19.

[2] – محمد الأخضر جويني: بريق الكلمات، ص86.

التموضع في الزمن، ويلاحظ كذلك تركيز الشاعر على إيقاع الروي الموحد، الساكن لتعويض البعد الفني في النص.

حذف "عبد الكريم قذيفة" عبارات بأكملها من النص، وحذف "محمد الأخضر جويني" الأفعال فقط؛ أما "عبد الرزاق بوكبة" فقد حذف حروف العطف واستبدلها بخطوط مائلة إيذانا بانتهاء الجملة وبداية جملة أخرى في قوله:

« تنتقي طاستين لنا من زجاج السماء/غيوما

تقصد فاكهة وهديلا/ملاكين لم يشهد الخلق/

تفاحة أهملت في العشاء الأخير/نعاسا

لعينين أوغلتا في التجسس/مروحة نتوسَّدها

حين تفرشنا القبلات/يداهمنا:نشتهي...نشتهي.»[1]

فقد عطف الشاعر المفعولات على بعضها دون رابط مادي أو حسي وفصل بين الجمل بخط مائل فجاءت كالآتي: «**تنتقي طاستين /غيوماً / ملاكين / تفاحةً / نعاساً / مروحةً / يداهمنا...**» فكل مفعول به في المقطع الشعري معطوف على سابقه، إلا الجملة الأخيرة، «**يداهمنا**»، فهي لا ترتبط مع كل ما سبقها من عبارات مبتورة العطف، لأنها ملحق من الكلام تذكره الشاعر، فجاء تكملة لأول عبارة في المقطع الشعري وهي «**لا اختلاج لزيتون عينيك في مَهْمَهِ الأمسيات البعيدة ... / يداهمنا: نشتهي...نشتهي...**»، وكأن العبارات التي لا رابط بينها كلها عبارة عن جمل اعتراضية، فصلت بين أول عبارة في المقطع الشعري وآخر عبارة منه.

وفي مقطع شعري مماثل شكله الشاعر بأسلوب استغنى فيه عن حروف العطف بين مجموعة من المفاعيل، رصفها متتالية لإثارة المتلقي بذلك التوالي، وإثراء الإيقاع بحذف حروف العطف، يقول فيه الشاعر:

«آه، لو أدرك ما خلف السياج

كنت أعطيتك ياهذي المدينة

[1]- عبد الرزاق بوكبه: من دس خف سيبويه في الرمل؟ ص57.

مركبا يمضي بلا في عتمة هذا العالم

كنت أعطيتك سرجا

قبضة من فرحْ

قمرا

أفقا

وسراجْ»[1]

لقد أدرك الشاعر القيمة الفنية لهذا الأسلوب في تشكيل الفضاء اللغوي في النص، فأعاد بناء هذا المقطع من خلال هدم العلاقات المعيارية، التي تستلزم وجود حرف الربط بين المعطوف والمعطوف عليه، فجاء التشكيل مخالفا للسائد، مركزا على ما يقدمه الحذف من تأثر فنيّ في قوله:«**أعطيتك سرجا قبضة قمرا أفقا وسراجا**».

أما الحذف على مستوى العناوين وسواء تعلق الأمر بعناوين الدواوين أو القصائد، فهو يحمل دلالاتٍ عميقةً وتشكيلاً لغوياً متميزاً وظّفه الشاعر لإثارة المتلقي، إلا أنه لا يجذب الانتباه إذا ورد كلمة واحدة لكثرة استعمالها من طرف الشعراء الجزائريين مثل ديوان "غرداية" و"براءة" و"أبجديات" و"المتغابي" لـ: "عثمان لوصيف" وديوان "مسافات" لـ: "نور الدين درويش" وديوان" أشهيان" لـ: "عادل صياد".

وأغلب عناوين المجموعات والدواوين الشعرية تتشكل من مضاف ومضاف إليه، والحذف الواقع في هذا التشكيل لا يجلب الانتباه .كذلك. لكثرة التداول، لأن أصل العنوان حذف منه إما المبتدأ المقدر بـ"هذا" أو الخبر المقدر بـ: "موجود" مثل ديوان "إناث الكريستال" لـ"حسن خراط" و"طائر الغربتين" لـ: "الأزهر محمودي" و"شهقة السنديان" لـ: "لطيفة حساني" و"تغريبة المنافي" لـ: "جمال رميلي" و"بريق الكلمات" لـ: "محمد الأخضر جويني".

ومن العناوين التي يقع فيها الحذف، تلك التي ترد في شكل سؤال أو ثمن مثل ديوان "عبد الكريم قذيفة" "لو كنت تدري.."، ونصوص "عبد الرزاق بوكبة" "من دس خف سيبويه في الرمل؟"، فكلا العنوانيْن

[1] – عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص62.

وقع فيه الحذف بأسلوب مختلف، العنوان الأول يحتاج إلى كلمة لإزالة الغموض الناتج عن امتناع الجواب بعد "لو" في الجملة، لو كنت تدري (يحدث كذا)، والعنوان الثاني ورد في شكل سؤال يحتاج إلى إجابة تركها الشاعر مجهولة ليبحث عنها المتلقي في النصوص.

وملخص القول في تقنية الحذف، إن الشاعر الجزائري المعاصر استطاع أن ينوّع من أساليبه في ترك ثُغَرٍ وفجوات على مستوى الدلالة والتشكيل اللغوي، وهو بذلك يتجاوز التعابير السائدة والمألوفة، ويعمل على إثارة المتلقي بصور مختلفة ومتنوعة من الحذف الذي طال الأفعال والعبارات وحروف الربط، لإعادة تشكيل النصوص لغويا بأسلوب فنيّ.

د- الاعتراض

يحمل الاعتراض في اللغة عدة معانٍ، يدور أغلبها في هذا الموضع حول ما يقابل المرءَ وما يتصدى له في موقف ما، وفي لسان العرب العَارِضُ «**كلُّ مانعٍ منعَكَ من شُغلٍ وغيرهِ** ...»[1]، في نفس المعنى يقال« **لا تعْرِض ولا تعْرَض لفلان، أي لا تعرض له بمنعك باعتراضك أن يقصدَ مُرادَه ويذهَبَ مَذهبَهُ**»[2]، وبهذا يكون الاعتراض في الكلام نوعا من منع الاسترسال في نفس المسار الدلالي والخروج إلى معنى إضافي، عَرَضَ للمتكلم وهو يتكلم، فوظَّفه في كلامه ثم يعود إلى مواصلة الركن الثاني من الجملة.

وما يقابل المتكلم من لفظ أو عبارة يعترضه أو يواجهه أثناء الكلام دون أن يطلبه[3]، يعتبر تداعٍ للأفكار يرد على الخاطر عَرَضًا دون أن يقصد إليه أو يطلبه، ويحدث ذلك في تشكيل الفضاء اللغوي في الشعر، بل أصبح أسلوبا للتنفيس والتجاوز وإضافة دلالات أخرى للنص، «**لأن التأمل في الوظائف الدلالية للاعتراض التي نص عليها النحويون والبلاغيون يحفزنا إلى القول أن الاعتراض ينهض بوظائف دلالية غير محددة...**»[4]؛ ومن ثم اهتم به الشعراء، باعتبارها رافدا إضافيا يساعد على تشكيل الصور والمعاني، ويمنح فضاء تركيبيا يسمح باللعب بعناصر اللغة، وتركيب العبارات وما يفضي إليه ذلك من دلالات.

---

[1]- ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، الجزء07، ص179.

[2] - المرجع نفسه، ص179.

[3]- المرجع نفسه، ص185.

[4]- عباس علي المصري: (التشكيل اللغوي في شعر السجن عند أبي فراس الحمداني) مجلة جامعة الأقصى المجلد13، العدد01، ص12.

يختلف توظيف الشعراء للاعتراض، باختلاف أساليب التعبير والتركيب، واختيار مواضعه، وإن كان حدوثه غالبا ما يتم بين المسند والمسند إليه، ولهذا فإن الاختلاف يكون في طبيعته، لأنه يرد لفظا مفردا أو جملة أو شبه جملة؛ وهو ما سيكشف عنه البحث من خلال دراسة بعض النماذج الشعرية.

من أمثلة الاعتراض في الشعر الجزائري المعاصر قول "حسن خراط" في قصيدة بعنوان "إناث البنفسج":

«**أحادث شكل وظلي.**

وأصغي إلى وشوشات

الحواس

وأزرع في مهج الوقت

نخلي وزرعي»[1]

كان بإمكان الشاعر أن يقول:

«**وأصغي إلى وشوشات الحواس**

وأزرع نخلي وزرعي..

لكنه آثر أن يفصل بين الفعل "أزرع" والمفعول به "نخلي" بشبه الجملة "في مهج الوقت"، ويبدو من خلال حذف شبه الجملة الاعتراض أن المعنى المباشر الذي أراده الشاعر من عبارة «**أزرع نخلي وزرعي**» لم يتغير، لكنه قد يحمل دلالات إضافية أخرى بوجود شبه الجملة "في مهج الوقت"، الذي أضاف إلى النص فضاء تأويليا يصبح فيه النخل غير النخل والزرع غير الزرع، لعلاقته التركيبية بـ"مهج الوقت»، وتتحول دلالة المسند والمسند إليه إلى دلالة مجازية.

وفي مقطع شعري مماثل يقول الشاعر "بوزيد حرزالله":

«**...وأنا خلف سور "لطيفة"**

عند امتداد الفرحْ

[1]- حسن خراط: إناث الكريستال، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012، ص67.

أنسج النار قوس قزحْ

راسما في اللهيب المسافر

جلستنا الثانية»[1]

يوظف الشاعر الاعتراض في كل عبارة من عباراته بنفس الأسلوب الذي اعتمده الشاعر (حسن خراط) قبله، فأصل التعبير في المقطع« **وأنا أنسج النار قوس قزح راسما جلستنا الثانية»**، ويمكن إضافة « **خلف سور لطيفة»**، كي يكون في الجملة الأصلية رابط حسي بين السطر الأول والسطر الآخر، إلا أنه بالإمكان الاستغناء عن شبه الجملة، «**عند امتداد الفرح**» و«**في اللهيب المسافر**»، دون أن يحدث أي خلل في المعنى، لكن وجود شبه الجملة يضفي على العبارة سمة فنية وانفتاحا على التأويل والاحتمال الدلالي سواء في قوله: «**عند امتداد الفرح** » أو في قوله« **في اللهب المسافر**»، وكلاهما يوحي برغبة الشاعر نحو "**لطيفة**"، وما كان له أن يعبر عن ذلك إلا من خلال هذا الاعتراض اللغوي والبلاغي.

يقع الاعتراض أحيانا بين العبارات أو بين المسند والمسند إليه للإيضاح، أو إضافة معلومة قد تفيد المتلقي في قراءة النص، وتحدد له السياق الذي يحدد له مجال الفهم، كقول "عبد الرزاق بوكبه":

«في غرفة من فندق على بحر:جسدان يؤثثان

القاعة والشبق»[2]

فركنا الجملة الأساسيان هما «**في غرفةٍ جسدانِ**»، والتأويل هنا يكون مفتوحا على أكثر من دلالة، ولذلك أضاف الشاعر الجملة الواقعة صفة للجسدين كي يعبر عن العلاقة بين هذين الجسدين، ومع ذلك يبقى هناك غموض في طبيعة هذه العلاقة، بوجود شِبْهَيْ الجملة المعترِضَيْنِ بين الخبر المتقدم «**في غرفة**» والمبتدأ المتأخر «**جسدان**»، وهما «**من فندق على بحر**»، يكتشف المتلقي ملامح تلك العلاقة التي لا تدل عليها عبارة «**في غرفة جسدان**»، لأن غرفة الفندق على شاطئ البحر توحي بأن العلاقة بين الجسدين مختلفة.

[1]- بوزيد حرزالله: الإغارة، ص35.

[2]- عبد الرزاق بوكبة: من دس خف سيبويه في الرمل؟ ص48.

وقد يرد الاعتراض ـ بالإضافة للإيضاح وزيادة الفهم ـ لتدقيق المعنى، بأسلوب يكاد يجعل وجودَه في الجملة ضروريا، إن لم يكن فيها ما يكشف الغموض، مثل قول الشاعر "جمال رميلي" في قصيدة بعنوان "حلم":

«أكاد أمرر

في اللفظ جرحَا

وهل سُكَّرُ القول

يَنْشَالُ بوْحَا؟

وهل كالمرايا

تضيءُ القوافي

وتسهِب إذ نحن

نشتاقُ شرحَا؟»[1]

في البيت الأول ـ بغض النظر عن فساد الإيقاع ـ يكون التشكيل اللغوي المبني على الأركان الأساسية في الجملة هو «**أكاد أمرر جرحا**»، ورغم وجود ما يساعد على الفهم في عجز البيت، إلا أن المعنى يبقى غامضا، لأن تمرير الجرح يكون عبر قنوات متعددة، وحين يحدد الشاعر قناة الاتصال التي سيمرر عبرها الشاعر جرحه، وهي « **في اللفظ** » يصبح المعنى واضحا ومباشرا، وفي هذه الحال قد يفقد الاعتراض قيمته الفنية.

أما في البيت الثاني، فإن الشاعر أورد شبه الجملة «**كالمرايا**» بين حرف الاستفهام والفعل« **تضيء**» لغاية فنية، لتشكيله الاعتراض من حرف تشبيه ومشبه به، وكان بإمكانه الاستغناء عنه لتكون العبارة «**وهل تضيء القوافي**»، وذهب بعيدا في التشبيه لأن "المرايا" لا تضيء، وبالتالي فإن علاقة المشابهة تكاد تكون منعدمة في هذا الموضع، وكان أولى به أن يقول «**وهل كالشموع تضيء أو كالشموع تضيء أو كالنجوم...**» لتشكيل الأركان المألوفة للصورة الفنية.

[1]– جمال رميلي: تغريبة المنافي، ص53.

قلَّمَا يشير شاعر إلى الاعتراض في نصوصه بعلامة تنصيص، وكأن هذا الحشو من الكلام جزء منه، لا يستغنى عنه، ولا فرق بينه وبين أركان الجملة الأساسية، أو أنه لا يتفطن إليه لأنه يأتي عرضا، لأن في وضع إشارة الاعتراض إثبات لإدراك الشاعر لهذه التقنية في تشكيل لغته، وقد وجدنا نماذج كثيرة عند الشاعر "عز الدين ميهوبي" في ديوانه "اللعنة والغفران" منها قوله:

«إن الجزائر ليست لعبة....وكذا

فأر يلاعب ـــ من جهلائه ـــ قططا»[1]

وقوله في قصيدة أخرى

«شجر الزقوم لا أعرف شكله

فلماذا أدعي ـــ بالزيف ـــ أكله

(...)

قال« هل تكفي بحار الأرض ـ كي نملأها ـ

قطرة ماء...»

قلت دعني أيها العراف أمشي...

ـ مثلما الرهبان أمشي ـ للوراء »[2]

تعمد الشاعر في النصين أن يضع الاعتراض بين علامتي التنصيص، لإبراز القيمة الدلالية لما بينهما،أو لإضافة معنى آخر، إذ بإمكانه أن يقول: «**فأر يلاعب قططا**» فهو يعرض نفسه للخطر فقط، ولكن عندما تضاف كلمة ـ **من جهلائه** ـ يتسع مجال الدلالة حيث يصبح جرم الفأر عظيما لاتصافه بالجهل، والمقصود بالفأر هم أعداء الوطن، الذين يعملون على تخريبه ويصارعون في ذات الوقت أطرافا متمكنة في السلطة تمنعهم من تحقيق مآربهم، الذين هم القطط المتربصة بالفئران الجاهلة بنهاية مصيرها.

[1]- عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص14.

[2]- المصدر نفسه، ص33، 34.

وفي نفس القصيدة، وضع ـ بنفس الأسلوب ـ عبارة « **بالزيف** » و«**كي نملأها**» و«**مثلما الرهبان أمشي**» لنفس الغرض، بوعي منه لأهمية الاعتراض إيقاعيا ودلاليا وتركيبيا؛ وفي قصيدة أخرى وظف الاعتراض وبينه بعلامة التنصيص، رغم أن شبه الجملة الذي جاء به الشاعر لا يرتقي فنيا لإبرازه، لأنه مجرد إطناب في حوار مع ابنته الصغيرة يقول فيه:

«**قلت: هل تكفيك بوسة؟**»

«**أم تريدين– من السوق .... عروسة؟**»[1]

إذ كان بإمكان الشاعر أن يسقط شبه الجملة «**من السوق**» دون أن يحدث ذلك فسادا في المعنى، أو خللا في الإيقاع، لأن وزن السطر لا يتغير بحذفه؛ وهدفه كان إيجاد التوازي بين السطر الأول والثاني والتماثل في عدد التفعيلات.

ويتضح من خلال ما سبق تحليله به من شواهد شعرية عن الاعتراض، وقيمته اللغوية والدلالية، أن الشاعر يجد فيه فسحة للخروج من المعيارية التركيبية، « **لأن ركني الجملة يعبران عن عموم الفكرة، أو لنقل يحيطان بالمعنى المباشر، وتبقى دلالات أخرى لا تقل أهمية عن المعنى المباشر الذي تكفل به المسند والمسند إليه، ولأن أهمية الدلالات الأخرى مساوية أو أكثر أهمية للمعنى المباشر فإنها تتغلغل بين المسند والمسند إليه، وكأن دلالة الركنين لا تستقيم إلا بهذه الألفاظ**»[2]، التي تعترض الشاعر في تشكيله للفضاء اللغوي، ومع ذلك فإن وجودها قد يحط من قيمة النص فنيا إن لم يحسن الشاعر توظيفها، فيقع بها في الابتذال.

هـ– الألفاظ العامية والأجنبية

الألفاظ أدوات الشاعر في تشكيل فنه، هي بالنسبة له كالألوان للرسام، واحتفاؤه بها يمكنه من امتلاكه لمعجم لفظي يميزه عن غيره من الشعراء، وقد «**اصطنعها الإنسان للتعبير عما يخطر في ذهنه، غير أنها اكتسبت مع الزمن صفة ليست في غيرها من الرموز الاصطلاحية**(...) **فقد ارتبطت بالفكر**

[1]– عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص30.

[2]– عباس علي المصري: (التشكيل اللغوي في شعر السجن عند أبي فراس الحمداني) مجلة جامعة الأقصى المجلد13، العدد01، ص13.

الإنساني ارتباطا وثيقا، وأصبح من الصعب أن نتصور أي نوع من التفكير بغير هذه الألفاظ»[1]، فبالإضافة إلى كونها وسيلة للتواصل ورموزا دالة، فهي أدوات عند الشعراء يشكلون بها إبداعاتهم من خلالها بأساليب متعددة ومختلفة، حيث تتحول من مجرد أداة للتواصل إلى عنصر أساسي في البناء الفني للقصيدة.

ومن المتعارف عليه أن «**الصياغة الفنية للقصيدة تعتمد دائما على اللفظ، فهو الوسيلة المتاحة للشاعر لتشكيل فضاء تجربته الشعرية، وهو أقدر الناس على تحديد طبيعته الشاعرة، وأفكاره وتصوراته، من خلال معجمه الشعري الخاص جدا به**»[2]، وهذا المعجم هو الذي يميزه عن غيره من الشعراء، انطلاقا من مطالعاته وثقافته واتجاهه الفكري، لأن ثقافته تجعله يركز في تجربته على معجم معين، يوظفه في التعبير والإبداع وهو مدرك لقيمة كل لفظ يشتغل عليه دلاليا؛ فيعمد أحيانا إلى إبراز بعض الألفاظ داخل المتن الشعري بكتابتها بخط غليظ لإبراز مركزيتها، مثلما فعل (عز الدين ميهوبي) في ديوانه "ملصقات"، الذي أكثر فيه من تضخيم بعض الألفاظ في أغلب النصوص، كقوله في نص بعنوان "نعمة":

« لا تكن ذئبا...

وكن شاة بغابهْ

....

هكذا تفلت من عين الرقابهْ

لا تكن أفعى...

وكن مثل النعامهْ

هكذا تنعم بالأمن...

وتحيا في السلامهْ »[3]

[1]- إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط5، 1984، ص72.

[2]- جمال حسن يوسف: صورة النار في الشعر المعاصر، ص282.

[3]- عز الدين ميهوبي: ملصقات شيء كالشعر، منشورات مؤسسة أصالة، سطيف، الجزائر، 1997، ص33.

رغم وضوح المعنى في هذا المقطع الشعري الذي يتحدث فيه الشاعر عن الوضع السياسي وقمع الحريات، تعمد أن يوجه المتلقي إلى كلمتي "عين" التي تشير إلى رقابة السلطة، و"السلامة" التي تشير إلى اختيار النجاة بالابتعاد عن المعارضة والعمل السياسي.

وقد يضيق الشاعر بمعجم ألفاظه الفصحى، فيلجأ إلى المعجم العامي، يستعين به على تشكيل الفضاء اللغوي في بناء نصه انطلاقا من رؤيا إبداعية، لأن في الاقتراب ـ من الألفاظ العامية ـ اقترابا من المتلقي ونقلا للمتداول اليومي إلى عالم الفن والخيال، كي يبعث فيه حياة جديدة، ويعيد بها الشعر إلى الحياة التي يريدها المتلقي، خاصة إذا كانت تلك الألفاظ العامية مرتبطة بالجانب الاجتماعي مثل عنوان قصيدة "**حيطيست**" للشاعر "عز الدين ميهوبي" التي جاء في مطلعها:

« **من رصيف لجدار**

من جدار لرصيف

من ربيع،، لشتاء،، لخريف

ناسكا طول النهار »[1]

ولتوضيح معنى كلمة "**حيطيست**" وضع الشاعر إحالة أسفل القصيدة تقول: «**حيطيست: بطال بالفصحى**»، وهذا يدل على أن الشاعر أراد أن يعبر بلسان العامَّة عن ظاهرة سلبية، تنخر جسد المجتمع وتقوِّض أركانه المتمثلة في عنصر الشباب.

وفي قصيدة مطولة بعنوان "المجلس البلدي" وظف الشاعر (عبد الكريم قذيفة) لفظ "**المير**"، التي يُقصد بها رئيس المجلس الشعبي البلدي، وهو منقول من اللغة الفرنسية، "Maire" حيث قال:

« **المال لا شيء غير المال يشغله**

كأنه الدين عنه (المير)لم يحد »[2]

[1] – عز الدين ميهوبي: ملصقات شيء كالشعر، ص66.

[2] – عبد الكريم قذيفة: نهر الغوايات، ص95.

وقد تعمد توظيف الكلمة، ليس لتقريب المعنى فحسب، وإنما لتحقير الشخص الذي يرأس المجلس البلدي لدى المتلقي، وهو نفس الغرض الذي ساقه الشاعر (ناصر معماش) في قصيدة "الوزير الأخير":

«علمته علم الكلام الكاذب

فالكذب صنعه عصبة التشهير

أدخلته في واقع لا منتهي..

في كل مِيرٍ صورة من مِيرِ

لو كان شكل العبقرية جاهزا

شكَّلت منه مخططي لحميري»[1]

وللتعريف بكلمة "**مير**" وضع الشاعر-كذلك- علامة تهميش يقول فيها: "**المير**": **المسؤول الأول على البلدية والمنتخب من طرف المجموعة السكانية، وقد ينتمي إلى حزب ما، وأصلها « le maire»**[2]، وبالتالي أورد الشاعر الكلمة العامية في القصيدة للحط من قيمة هذا المسؤول الذي هو شبيه بالحمير في نظره.

وبالإضافة إلى كلمة "**مير**" وظف الشاعر مجموعة من الألفاظ العامية للسخرية من المسؤولين والساسة كقوله:

«إن رام شغلا في الوزارة حازه

من غير (دبلوم ولا كنكوري)

وفضحته (بالسكريتيرة كلما

شاء انقلابا ضد كل وزير»[3]

وكلمات أخرى - غير محولة عن الفرنسية- مثل «**التبندير والتمسخير والتمنشير**» وهي ألفاظ عامية مستمدة من واقع المجتمع الجزائري، تعبر عن سلوكات لا مسؤولة يقوم بها الانتهازيون من أفراد المجتمع إذا بلغوا مناصب عليا، مثل "**التبندير**" و"**التمسخير**" أو يمارسها من لا يستطيع التغيير مثل لفظ "**التمنشير**".

[1]- ناصر معماش: فجائع الإسمنت والعربر، ص86.

[2]- المصدر نفسه، ص93

[3]- المصدر نفسه، ص85.

ومن الكلمات العامية المشهورة في الثقافة الشعبية الجزائرية كلمة "**فاقو**"؛ وهي قريبة من الكلمة الفصيحة "أفاقوا" من حيث الاشتقاق أو الجذر اللغوي، وهي قريبة منها كذلك في الدلالة، وتوظف عادة عندما يكتشف الشخص أن الذي يتعامل معه يحاول خداعه وغشه، وقد وظفها الشاعر "عبد الملك بومنجل" في قصيدة عنوانها "انتقام الحقود" جاء فيها:

« وتنصرف الكرامة عن حماكم

فيا صرخات "نصر الله" (فاقوا)

لأَنتم مثلهم تـــــــاريخ حقد

تـــــزيِّنه التَّقية والنِّفـــــاق»[1]

وقد أشار الشاعر في هامش نفس الصفحة أن الكلمة: «**بالدارجة الجزائرية، وأصلها في الفصيح أفاقوا أي تفطن الناس إلى مكركم**»، وقد وضع هذا التوضيح لمن لا يعرف المصطلح من غير الجزائريين من العرب، لأن النص يتحدث عن تآمر الشيعة ـ انطلاقا من الصراع المذهبي ـ على الرئيس العراقي صدام حسين وعلى السُّنَّة، وقد أشار الشاعر إلى ذلك في قوله: «فيا صرخات "نصر الله" (**فاقوا**)».

وأكثر الشعراء الجزائريين المعاصرين استعمالا للألفاظ العامية "عبد الرزاق بوكبة" في ديوانه "من دس خف سيبويه في الرمل؟"، حيث وظّف ألفاظا منقولة عن اللغة الفرنسية مثل لفظ:"**الكورنيش**" و"**الكوازاكي**" في قوله:«**أردفت فتاتي على الكوازاكي، وسابقت الريح والكورنيش...**»[2]، ووظف ألفاظا من الأمازيغية مثل لفظ: "**فورار**"[3]، ووضع إشارة في الهامش بيّن فيها أن "**فورار**" هو شهر يناير بالتقويم الأمازيغي، كما وظف بعض الألفاظ المبتدعة في المعجم العامي الجزائري مثل: "**المحشوشة**" و"**محشوشات**" في قوله:«**كَبْحٌ عند المنعرج اليمين، وخوار دافق بين راعيها، ومن رأتهم عتاريس تتأبطهم محشوشات** »[4]، وأشار في الهامش أن المحشوشات «**بنادق صيد كان يقطع الإرهابيون ماسوراتها حتى تكون الطلقة أقوى**»، وقد كنى

[1]- عبد الملك بومنجل: عناقيد الغضب، ص09.

[2]- عبد الرزاق بوكبه: من دس خف سيبويه في الرمل؟، ص66.

[3]- المصدر نفسه، ص24

[4]- المصدر نفسه، ص67.

عن الإرهابيين بلفظ عامي: هو "**العتاريس**" التي يقابلها في الفصحى "التيوس" كناية عن طول لحيِّهم، وكثافتها ونتانة رائحتهم وكثرة صياحهم.

ولم يكتف "عبد الرزاق بوكبة" بالألفاظ المترجمة والعامية، وإنما تعدى ذلك إلى توظيف عبارات بأكملها من العامية، مأخوذة من الأغاني الشعبية والفلكلورية مثل:« **يدزينا م الكاس والمايده/ راهي عشرة بلا فايدة** »[1]، وقد أشار ـ كذلك ـ أنها من أغنية لأحمد وهبي؛ ووظف عبارة مستمدة من الموروث الشعبي المرتبط بالمعتقد الديني الوثني، تقال عندما يفقد الطفل أسنانه الأولى، وهي:« **يا الشميسة نعطيك ضرسة الحمار، واعطيلي ضرسة الغزال**»[2]، وقد علق الشاعر على هذه المقولة التي أوردها في نصه « **ضرس العقل**» بإبداء رأيه على لسان الطفل، رافضا هذا الاعتقاد الوثني، بقوله في آخر النص« **رواية أخرى: لا...لا أمي...تكفيني أسنان الله**» أي التي أعطاها الله لي؛ وبهذا يكون الشاعر قد نوع من ألفاظه باستغلال إمكانات اللغة الاشتقاقية والعامية، لإثراء تجربته الإبداعية، وقد جتهد في إيجاد صيغ إشتقاقية لألفاظ اللغة سنتناولها في العناصر الآتية.

و- اللعب بالألفاظ

مما يلفت انتباه المتلقي عند بعض الشعراء الجزائريين المعاصرين ولع هؤلاء باللعب بألفاظ اللغة على مستويات متعددة ومتفاوتة «**فإلى جانب تطويع ونحت و"اشتقاق" مفردات جديدة، فإننا نجابه بمفردات غير مألوفة سواء من ناحية تتابع الأصوات أو من ناحية تكوينها أو تركيبها**»[3]، حتى أن شاعرا مثل (عادل صياد) اشتغل على اللعب بالألفاظ بتغيير جذرها وتشويه أصواتها متعمدا في نصوص ديوانه، "لست بخير" حيث استبدل حروفا بحروف أخرى في عبث لفظي كاستبدال الهاء بالعين، فتصبح كلمة «**الشهداء**»، «**الشعداء**»، والحاء بالعين في كلمة «**مصالح**» فجاءت« **مصالع**».

وظاهرة اللعب بالألفاظ تقنية قديمة في الشعر العربي، استغلها الشعراء للتأثير في السامع عبر تقابلات صوتية متوازية ومتقاربة، مثل التصريح والجناس والطباق، فأصبحت هذه الخصائص الصوتية عنصرا بلاغيا ذا

[1]- عبد الرزاق بوكبه: من دس خف سيبويه في الرمل؟، ص88.

[2]- المصدر نفسه، ص84.

[3]- رجاء عيد: القول الشعري، ص146.

أهمية في تشكيل الفضاء اللغوي للقصيدة، وقد درج شعراء القصيدة العمودية ـ خصوصا ـ على هذه المحسنات اللفظية البديعية تقليدا للقدامى، كقول الشاعر (علي مناصرية):

« لكنها ـ أسفي ـ بالذكر ما انتفعت

والذكر عاصمها في الدار والدار»[1]

وهو يقصد بالدار الأولى الدنيا والدار الثانية الآخرة، وفي نفس القصيدة يقول:

« فالعلج أسلمها للعجل دنسها

أيّان ننصرها بالموقف الهاري »[2]

وقد ركز الشاعر الدلالة في التجنس بين كلمتي العجل والعلج، ويشير بالعجل إلى كل شخصية سياسية حاكمة متواطئة مع الغرب ضد شعبها، أما العلج فهو الحاكم الغربي المتهور، المعتدي بالقوة على أرض العروبة والإسلام.

وإذا وجد "علي مناصرية" في الجناس تشكيلا إيقاعي، يحمل دلالات وإيحاءات لها تأثيرها الفني في المتلقي، فإن شاعرا مثل "عبد الله العشي" أوغل في اللعب بالألفاظ مجانسا بين الحروف، بغية إيجاد فجوة دلالية من خلال الغموض في المقطع الشعري الآتي:

« طفوت على الماء،

طفت على الرمل،

مال بي الميل...

واختلط الحلم بالملح

والحاء بالميم.

[1] – علي مناصرية: حنين إلى الزمن الأخضر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2002، ص08.

[2] – المصدر نفسه، ص09.

.....

.....»[1]

جانس الشاعر بين كلمتي طفوت وطفت" و"الحلم" و"الملح"، وأكثر من حرفي الحاء والميم واللام، مشتغلا على القيمة الإيقاعية لهذه الحروف، وكأن المقطع الشعري مشكل منها لفظيا، دون غيرها من حروف اللغة، أما الدلالة فهي غائمة، لارتقاء الشاعر بها في فضاء صوفي، معبرا عن لحظة الانتقال والدخول في الحال وغياب الوعي، حيث اختلط عليه الأمر، فلم يعد يميز بين إرضاء الرغبة في المعرفة ومقاومة العطش الروحي إلى اكتشاف الحجب باحتجاب المدارك العقلية.

ومن الشعراء الجزائريين المعاصرين من عبَّر عن رفضه لهذا اللعب اللفظي بأسلوب تشكيلي عابث بفضاء اللغة، وذلك بالتجنيس بين كلمات لا يربط بينها دال، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر "ناصر معماش":

«ومتى سأرقص فوق وَهْمِ الشرق والقشر

فوق رسم القرش والشقر

فوق نحت الرشق والرقش

والمرقش لم يجد في الشعر إلا ما

سيفصل (بيننني) بالخاصره

إني لحائر من....دروبي الحائره »[2]

فالتشكيل العبثي لفضاء اللغة في المقطع الشعري من خلال تجنيس كلمات: "**الشرق، القشر، القرش، الشقر، الرشق، الرقش، المرقش**"، هو نوع من الاستهزاء بالصنعة اللفظية عن طريق توظيفها توظيفا عبثيا.

[1]- عبد الله حمادي: يطوف بالأسماء، ص27.

[2]- ناصر معماش: فجائع الإسمنت والعربر، ص29.

ومن أساليب اللعب اللفظي في الشعر الجزائري المعاصر محاولة تجريبية للشاعر "عادل صياد" في ديوانه " أنا لست بخير"، عبث فيها بحروف الكلمات في النص "الديوان" بأكمله، ومن أمثلة ذلك قوله:

« **يهرع السكان ويهتمون بنشرة الأرصاد الجوية**

المتضرعون

الفلاعون

مصالع الحماية المدنية

ومختلف وساعل الإعلام»[1]

عمل الشاعر على إعادة تشكيل حروف كلمات "**الفلاحون**" فكتبها "**الفلاعون**" واستبدل كلمة "**مصالح**" بـ"**مصالع**"، وجعل كلمة "**وسائل**" و"**ساعل**"، ويتابع نفس اللعب بالألفاظ قائلا:

« رغم رداءة الطقس

يقولون نعم

للتمديد

نعم للتجديد

فعاليات المجتمع المدني

المجاعدون

أبناء **المجاعدين**

الشعداء

أبناء **الشعداء...**»[2]

قد لا تبدو في المقطع الشعري الأول الغاية التي أعاد من أجلها الشاعر استبدال حرف الحاء في كلمة «**الفلاحين**» و«**مصالح**» والهمزة في «**وسائل**» عَيْنًا، وإن أمكن تأويل ذلك بأن الشاعر ساخط على مجتمع

[1] – عادل صياد: أنا لست بخير، ص09.

[2] – المصدر نفسه، ص10.

القطيع، بالاستناد إلى المقطع الشعري الثاني، حيث حافظ الشاعر على تشكيل الألفاظ في السطور الأولى لأنه يدرك أن العبث بحروفها لا يقدم فائدة للمتلقي، ولما كتب السطور الأخيرة أعاد رسم كلمات: «**المجاهدون**» «**أبناء المجاهدين**» و«**الشهداء**» و«**أبناء الشهداء**»، فاستبدل حرف الهاء عَيْنًا، للاعتراض والسخرية من الأشخاص الذين أسهموا في استيلاء شخصية مَّا على السلطة، بما في ذلك الشهداء الذين ماتوا كي يحكم هذا الشخص الوطن، ويتاجر بشهادتهم.

إنها تجربة متميزة في اللعب بألفاظ اللغة من أجل التعبير عن موقف رافض للوضع الاجتماعي والسياسي، إلا أنها لا تستند إلى قاعدة لغوية، مثل التصحيف والتحريف والنحت، أو قاعدة اشتقاقية تخضع للميزان الصَّرفي، مثلما فعل "عبد الرزاق بوكبه" في قوله:«**لم يبق شيء يستبقيه: أخوه تجوبل/أبوه تهوبل/أخته تقوحبت...**»[1]، وفي قوله:

«-**لو تَقَرْأَنَ ما تَقَرْعَجَ/الزجاجة لعاب إبليس**

-أخوه تَقَرْأَنَ بالستين، وذبح عددهم...

.....»[2]

كما اشتق كلمات وصاغها على وزن استفعل بمعنى طلب الشيء:

«...**قلبت زربية الفلاح عليه/قلبت حقله لها**

تستبصِلُ وتستثومُ وتستفْلِلُ وتَسْتَطْمِمُ

حتى باتت الحقل يتجرد»[3]

بالإضافة إلى صيغ أخرى مثل: «**اتمسجد**» بمعنى أقصد المسجد و«**أتقمصص**»بمعنى أرتدي قميصا و«**سبحن الكناس**» أي قال سبحان الله بدلا من (سَبَّحَ) و« **تخوتم**» بمعنى وضع خاتما...إلى غيرها من

[1] - عبد الرزاق بوكبه: من دس خف سيبويه في الرمل؟، ص38.

[2] - المصدر نفسه، ص60.

[3] - المصدر نفسه، ص23.

الصيغ الصرفية التي جاء بها الشاعر لكسر المعيارية التي درج عليها الشعراء في تشكيل فضاءات اللغة في نصوصهم.

وخلاصة القول، إن وعي الشاعر الجزائري بأهمية تشكيل الفضاء اللغوي في إثراء تجربته الإبداعية جعله يشتغل على توظيف كل إمكانات اللغة، على كثرتها، وقد توصل الباحث إلى تحديد مجموعة من الظواهر الشائعة عند أغلب الشعراء مثل التقديم والتأخير والحذف والاعتراض، واستدل بشواهد شعرية وتحليلها وتبيان دلالاتها أما الظواهر غير الشائعة فقد اعتمدها بعض الشعراء دون غيرهم مثل النحث وتجاوز الاشتقاقات والأوزان الصرفية المألوفة بالإضافة إلى اللعب بالألفاظ وتوظيف الكلمات العامية والأجنبية، ومن أولئك الشعراء...عبد الرزاق بوكبه، ناصر معماش، عادل صياد، وقد تم توظيف كل تلك التشكيلات اللفظية غير المألوفة لغاية إيحائية مرتبطة بدلالات النصوص، اعتمادا على الفضاء اللغوي، أما الدلالات العميقة فسنتناولها في الجزء الثاني من هذا الفصل وهو الفضاء الدلالي.

II. تشكيل الفضاء الدلالي في الشعر الجزائري المعاصر

انطلاقا من اعتبار النص الشعري فضاءً رحباً لا متناهيا، يتَّسع لتتشكَّل فيه مجموعة من الفضاءات الجزئية المتكاملة، التي تكوِّن بنيات النص السطحية والعميقة، فإنّ الفضاء الدلالي يعدُّ أهم تلك الفضاءات الجزئية، كونها تنتهي عنده جميعا، لأنه يشكِّل المدار الذي تحوم حوله اللغة وفضاء النص الطباعي وتراكيبه وصيغه وأصواته، والمتخيَّل فيه، وعناصر الإيقاع، بما تقدمه جميعا من إيحاءات دالة قد لا تتضح غوامضها إلا بالتأويل.

وخضوع الدلالة للتأويل، وتعدد القراءات ناتج عن طبيعة الشعر، التي تتميز عن اللغة اليومية بالانزياح والغموض، «**إذ لا يمكن أن تتعدد القراءة، إلا إذا كان النص المقروء يطرح تعددا أو احتمالا دلاليا**(...) **لأن كلمة "الفضاء الدلالي" وحدها، تحمل معنى الاتساع والشساعة، بل وقد تحمل معنى التيه والضياع ما لم يستطع القارئ الكشف عن القانون الذي تنتظم من خلاله العلامات، وعن طبيعة هذه العلامات في الوقت نفسه**»[1]، وعن الكيفية التي تشكلت بها، والأسلوب الذي صيغت فيه، مع مراعاة السياق الذي أسهم في إنتاج النص، لتحقيق تأويل يقدم جميع الدلالة المحتملة.

[1] – بشير محمودي: (التحليل السيميائي للخطاب الشعري)، الموقف الأدبي، العدد404، السنة الرابعة، كانون الأول 2004، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص35.

وتتجلى أهمية "الفضاء الدلالي" في وجود لغة متجاوزة للمألوف، متجردة من التعبير المباشر، لغة يرسم حدودها الشاعر والمتلقي، « **لأن دور الكلمة في القصيدة هو البوح والإيحاء الكلي الاحتمالي، وغير المحدد، وأنها أي الكلمة ليست مطالبة دائما بالدلالة الواضحة المحددة الأحادية الاتجاه، فاللغة الشعرية ذات طبيعة خاصة، تعتمد اعتمادا كبيرا على الألوان والظلال المختلفة التي تثيرها الكلمات**»[1]، خاصة وأنها أداة الشاعر في التعبير، ينقلها من عالم العدم وفضاء المعنى الواحد إلى فضاء فني تصبح فيه مشحونة ومحملة بدلالات متعددة، وليست الكلمة وحدها أداة الشاعر الإبداعية أو التعبيرية، وقد سبقت الإشارة إلى وجود فضاءات تتضافر وتتشكل في فضاء عام، «**فكل شيء يوجد داخل النص: فالنص بؤرة للتمثيل وسند لمنطق الإحالات، وهو ما يمنح للكون الدلالي انسجامه وتناظره، فعناصر النص تهاجر نحو أقاليم أخرى بحكم التجاور والإحالة الرمزية والتذكر والتلميح**»[2]، وهي عناصر فنية اقتضت حضورَها طبيعةُ الشعر، حين يصبح وجودا فنيا وجماليا مثيرا، بما يحمله في ثناياه من دلالات غامضة، ومن فضاء متخيل، وإيقاع وأشكال تعبيرية ورمزية.

وعلى اختلاف العصور احتفظ الشعر بطبيعته الفنية المنزاحة عن الواقع والمباشرة، واستطاع أن يتطور ويتجدد بتراكم التجارب الإبداعية وإضافت عناصر فنية جديدة؛ ففي القصيدة العربية القديمة كان الشاعر يعتمد على خصائص بلاغية وإيقاعية، قد يتصنعها على حساب الدلالة أحيانا، أما القصيدة الحديثة والمعاصرة فهي تستند إلى أساليب تعبيرية متحررة من الضوابط المعيارية، ومنفتحة على الفنون الأخرى، يأخذ الشاعر منها ما يثري تجربته الإبداعية، ويغني بها الدلالات التي يريدها.

[1]- محمد عبدو فلفل: في التشكيل اللغوي للشعر، ص22.

[2]- سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، ص171.

وقبل الولوج إلى الفضاء الدلالي في الشعر الجزائري المعاصر ينطلق البحث عن المفهوم اللغوي والاصطلاحي للدلالة وأنواعها، والمجالات التي يلامسها التطبيق في المدونات الشعرية موضع البحث.

1- مفاهيم وحدود مصطلح الدلالة

أ- المفهوم اللغوي

ورد في لسان العرب، في مادة "د.ل.ل" « **وَدَلَّهُ على الشيء يدُلُّه دَلاًّ ودلالَةً فاندلَّ:سدَّدهُ إليه، ودلَلْتهُ فاندلَّ**»[1]؛ بمعنى وجهته إلى وجهة معينة، فهو دليل ودال، وقد أضاف صاحب لسان العرب مفصّلاً وموضّحاً في ذلك بقوله: «**والدَّليلُ ما يُستَدَلُّ به. والدَّليلُ: الدَّالُّ. وقد دلَّه على الطريق يدلُّه دَلالة ودِلالة ودَلولة...**»[2]، وتفيد معنى الإرشاد؛ أما في معجم مقاييس اللغة، فكلمة "دَلَّ" يُقصَد بها « **إبانةُ الشيء بأمارةٍ تتعلَّمُها**»[3] ومن ثمَّ، فالمفهوم اللغوي لا يخرج عن معنى التوجيه والإرشاد والتعريف.

أما كلمة "الدَّليل" فيُقصد بها «**ما يُستَدَلُّ به** »[4]، عند ابن منظور، و«**الأمارة في الشيء**»[5] عند ابن فارس؛ والدَّليل، «**الدَّال: اسم فاعل، وفي الاصطلاح ما يلزم من العلم به العلم بشيء آخر**»[6]، أي الذي يجب العلم به، واتخاذه وسيلة للعلم بأمر آخر، يكون هو المرشد إليه والمعرف به؛ وللدليل معان كثيرة تختلف بحسب السياق المعرفي الذي ترد فيه، كالدليل في القضاء والطب والفقه وعلم الحساب والمنطق، أما في الفنون الأدبية فإن الدليل يكون لغويا، سواء تعلق الأمر بالأصوات أو الصيغ والتراكيب، أو سياقيا إذا تعلق الأمر بالمقام الذي استعملت فيه الألفاظ.

أما كلمة "دلالة" فهي مصدر، صِيغَ على وزن فِعالة وفَعالة (بفتح الفاء أو كسرها)، وقد «**اشتقت هذه الكلمة الاصطلاحية من أصل يوناني مؤنث: Semantik مذكره Semantukos أي: يعني، يدل، ومصدره كلمة Sema أي :إشارة؛ وقد نقلت كتب اللغة هذا الاصطلاح إلى الإنجليزية وحظي بإجماع**

---

[1] – ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، المجلد الحادي عشر، ص248.

[2] – المرجع نفسه، ص248-249.

[3] – أحمد بن فارس أبي الحسين: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، القاهرة، الجزء 05، 1979، ص250.

[4] – ابن منظور جمال الدين بني مكرم: لسان العرب، المجلد الحادي عشر، ص248.

[5] – أحمد بن فارس أبي الحسين: معجم مقاييس اللغة، ص 259.

[6] – بطرس البستاني: محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت، 1987، ص289.

جعله متداولا بغير لبس Semantics»[1]، وأصبح علما يعتمد على اللغة و«**يهتم بجوهر الكلمات وبمضامينها والوقوف على القوانين التي تنظم تغيُّر المعاني وتطورها والقواعد التي تسير وفقها اللغة، وذلك بالاطلاع على النصوص اللغوية بقصد ضبط المعاني المختلفة بأدوات محددة**»[2]، ومتابعةِ تطور دلالات الألفاظ سواء اتسعت أو انحصرت وضاقت مع مرور الزمن، ووضعِ المفاهيم والأحكام المتعلقة بمفردات اللغة ومعانيها.

ب- المفهوم الاصطلاحي

ارتبطت الدراسات اللغوية عند العرب والمسلمين قديما بالإعجاز البياني في القرآن الكريم، وقد « **ذكر التهانوي أن "الدلالة" من مصطلح أهل الميزان (المنطق) والأصول والعربية والمناظرة (لعل المقصود هنا علماء الكلام)** »[3]، ورغم هذا التعدد في المرجعيات فإن تحديد مفهوم اصطلاحي ثابتٍ لم يكن صعبا أغلب المراجع التي تناولت المفهوم ارتكزت إلى ما ورد في كتاب التعريفات للشريف الجرجاني الذي يرى أن «**الدلالة هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، والشيء الأول هو الدال والثاني هو المدلول، وكيفية دلالة اللفظ على المعنى باصطلاح علماء الأصول محصورة في عبارة النص وإشارة النص ودلالة النص واقتضاء النص**»[4]، وهو تعريف يستند إلى المنطق في تحديد مفهوم "الدلالة" الاصطلاحي انطلاقا من كينونة الشيء، وعلاقة اللزوم في معرفة الدال للوصول إلى معرفة المدلول.

وفي الاصطلاح اللغوي الموضوع للدلالة اللفظية الوضعية، يقسم الشريف الجرجاني الدلالة إلى «**المطابقة والتضمن والالتزام**[5]**، لأن اللفظ الدال بالوضع يدل على تمام ما وضع له بالمطابقة وعلى**

---

[1]- نقلا عن: فايز الداية: علم الدلالة العربي النظرية والتطبيق، دار الفكر، دمشق، ط2، 1996، ص 06.
Dictym .P.682 ;larouse ;paris1968/.

[2]- منقور عبد الجليل: علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، إتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2001، ص18.

[3] - عبد الفتاح عبد العليم البركاوي: دلالة السياق بين التراث وعلم اللغة الحديث، دار الكتب، بيروت،1991، ص12.

[4] - الشريف الجرجاني علي بني محمد: التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، 1975، ص109.

[5]- المطابقة: وفيها يساق اللفظ ليدل على تمام معناه. ـ التضمن: وفيه يدل اللفظ على بعض معناه. ـ الالتزام: وفيه يدل اللفظ على معنى آخر خارج عن معناه إلا أنه لازم له عقلا أو عرفا » ينظر: - عبد الرحمان حسن حبكنه الميداني: ضوابط المعرفة وأصول الاستدلال والمناظرة، ص27، - نقلا عن عبد الجليل منقور علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، ص 64.

جزئه بالتضمن وعلى ما يلازمه في ذهنٍ بالالتزام»[1]، ذلك أن الدلالة اللفظية الوضعية يتم الاصطلاح عليها عن طريق العرف، وفي إطار اتفاق الجماعة البشرية على دلالةٍ مَّا بوعي وإدراك وقصدية.

أما المفهوم الاصطلاحي للدلالة في النقد الغربي بالمعنى اللغوي لكلمة Semantics، فقد نشأ المصطلح داخل منظومة معرفية خاصة بدراسة معاني الكلمات في اللغة بالاعتماد على معايير علمية، « **وهو ما تجسم في تقدم العالم الفرنسي (ميشال بريال** M.Breal**) في الربع الأخير من القرن التاسع عشر إلى وضع مصطلح يشرف من خلاله على البحث في الدلالة، واقترح دخوله اللغة العلمية، هذا المصطلح هو "السيمانتيك"**»[2]، وغايته الاهتمام بجوهر الكلمات ومضامينها، وتحديد معايير تغير المعاني وتطورها.

ولذلك كان البحث في المعنى موضوعا رئيسيا لعلم الدلالة خاصة إذا تعلق الأمر بالنصوص الشعرية المليئة بالفراغات الدلالية التي يعتمدها الشاعر في تجاوز المعاني المألوفة إلى فضاء تأويلي، يكشف فيه القارئ الدلالات الغائبة التي لا تقولها القصيدة بصراحة وإنما تلتفُّ، حولها وبذلك تكون «**الدلالة ببساطة هي ما تدور حوله القصيدة حقا**»[3]، على حد تعبير (مايكل ريفاتير)، لما تتضمنه القصيدة من خصائص لغوية تسهم جميعها في إنتاج تلك الدلالة.

2- أنواع الدلالة

انطلاقا من الخصائص اللغوية التي تتصف بها الألفاظ والجمل قسم علماء اللغة الدلالة إلى خمسة أنواع هي:

- دلالة معجمية: وتتعلق بالدلالات المعجمية في سياقات مختلفة.
- دلالة صرفية: ويتعلق بدلالات صيغ الألفاظ على اختلاف أبنيتها.
- دلالة نحوية: وتتعلق بتركيب ألفاظ الجمل والعلاقات القائمة بينهما.
- دلالة صوتية: وتتعلق بدلالة صوت اللفظ على معناه مثل: خرير- فحيح- حفيف....إلخ.

[1] - المرجع نفسه، ص110.

[2] - عبد الجليل منقور علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، ص06.

[3] - مايكل ريفاتير: دلاليات الشعر، ص34.

- دلالة سياقية: وتتعلق بالمعاني التي يقصدها المتكلم ويتحقق فهمها لدى السامع وفقا للسياق الذي تم فيه الخطاب، أي مراعاة المقام[1].

وللكشف عن الدلالة في الشعر الجزائري المعاصر سيعتمد البحث على العناصر اللغوية مثل دلالة العناوين والتناص والإيقاع والمجاز...إلخ، أو الأيقونية مثل الرسوم والصور والألوان؛ التي يتشكل بها النص طباعيا من خلال «**اتساع مجالات البحث الدلالي الحديث، فلم تعد الدلالة حكرا على النظام اللغوي وحسب، وإنما شملتها أنظمة سيميولوجية أزاحت الهيمنة اللغوية**»[2]، لاستجابة الشعر المعاصر خصوصا للمناهج السياقية والنصانية التي تشتغل على الأنظمة العلاماتية المشكلة للنص مهما كانت طبيعتها.

وتكشف الدراسات الدلالية من خلال علاقة الدال بالمدلول والمرجع مجموعة من المعاني المستفادة من عملية التواصل، أهمها: «**المعنى الإيحائي وهو ذلك النوع من المعنى الذي يتصل بالكلمات ذات القدرة على الإيحاء نظرا لشفافيتها**»[3]، فهي في الشعر توحي بمعنى غير ثابت، معنى يحدده السياق الذي وضعت فيه، وأراده الشاعر عصيًّا على المتلقي، يسمح بتعدد القراءات والتأويل.

3- الدلالة الإيحائية في الشعر الجزائري المعاصر

تجسد التجربة الإبداعية حالةً نفسية غالبا ما تكون غامضة، وحين ينقلها الشاعر من عالم الواقع إلى عالم الخيال تنتقل وهي محملة بذلك الغموض والحيرة والقلق والانفعال الذي مهَّدَ لها، أو صحتها أثناء صياغتها، «**فالشاعر لا ينطق من فكرة واضحة محددة، بل من حالة لا يعرفها، هو نفسه، معرفة دقيقة، ذلك أنه لا يخضع في تجربته للموضوع أو الفكرة أو الأيديولوجية أو العقل أو المنطق. وإن إحساسه، كرؤيا وفعالية وحركة، هو الذي يوجهه ويأخذ بيده**»[4]، فيأتي التعبير عن الموضوع والفكرة منزاحا عن الواقع، وغامضا غموض الرؤيا التي أراد الشاعر أن يعبر عنها.

وبما أن الشعر تجسيد لحالة شعورية، فقد ارتبط قديما بتصوير ما يدور حول الشاعر ومحاولة تفسير الظواهر الطبيعية والتعبير عن الوقائع الاجتماعية بوقائع متخيلة، أما الشعر في العصر الحديث فهو ارتبط بالرؤيا وتعقد مجالات الحياة؛ فقد «**تغيرت حركة العالم فتغيرت رؤيته عند المبدع الجديد واختلفت قراءته**

[1] – ينظر فايز الدايه: علم الدلالة العربي، ص 20.
[2] – منقور عبد الجليل: علم الدلالة أصوله ومباحثه، ص17.
[3] – أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط05 ، 1998، ص39.
[4] – علي أحمد سعيد (أدونيس): مقدمة للشعر العربي، ص125.

للأشياء، وتباينت حركته الوجدانية، مما استدعى اختلافا في نمط التعبير وسرعته، وأصبح النص منتوجا، متموجا، معقدا، متشابكا، يشبه العالم الذي يلفه الغموض والتوتر والإنهيار في كثير من معطياته»[1]، وقد تجسد ذلك في تجارب الشعراء المعاصرين، من خلال غياب المعنى وتنوع أساليب الكتابة، والأدوات الفنية، وكيفية تشكيل فضاءات النص، وهو ما سيكشف عنه البحث في العناصر الآتية:

أ- دلالة الصورة الشعرية في الشعر الجزائري المعاصر

وتعد أهم عنصر فني تستند إليه القصيدة في تشكيلها، فهي أهم رافد التشكيل الشعري، وهي كذلك من «**أبرز المقومات الفنية للقصيدة، بوصفها الجزء الأكثر فنية في القصيدة الذي لا يمكن أن ينفصل أو يتخلخل توازنه مع الأجزاء الأخرى، ولذا تبدو عضويتها مركزية وجوهرية في فضاء التشكيل الشعري**»[2]، لا يستغنى عنها في ابتداع فنية القصيدة، لأن الشاعر يحوِّل صورة الواقع إلى صورة متخيلة بواسطة المزج بين العناصر المتباعدة لتشكيل فضاء منزاح عن الفضاء الواقعي الذي استمد منه تلك العناصر.

والعلاقة بين الدلالة والشعر، علاقة تلازم أزلي، ينتج عنها وجود صور فنية يقوم عليها الشعر الحقيقي الذي يتجاوز فيه الشاعر المألوف، وبتحرره من قيود القصيدة العمودية واشتغاله على عناصر فنية أكثر غنًى وإثراءً للتجربة الشعرية، إذ تدخل ضمن الصورة الشعرية جميع العناصر البلاغية التي يحتويها علم المعاني، مثل المجاز والكناية والاستعارة والتشبيه[3]، بالإضافة إلى التشخيص والتجسيم وتراسل الحواس والرمز والأسطورة والمفارقة، وكل ما يحمل دلالة موحية في فضاء النص الكلي، لأن «**السمة المميزة للقصيدة وحدتها...وهي وحدة تشكيلية ودلالية في آن واحد. ومن ثمّ فكل مكوِّن في القصيدة يشير إلى ذلك (الشيء الآخر) الذي تدل عليه**»[4]، وغالبا ما تختلف القراءات والمعاني المتوصل إليها باختلاف زاوية الرؤية والمرجعية الثقافية والإمكانات المعرفية لكل قارئ.

ومن نماذج الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر مقطع من قصيدة عنوانها "سفر في رؤى العائد" أهداها الشاعر "بوزيد حرز الله" إلى الرئيس الراحل "محمد بوضياف" يقول فيه:

«من مآقي القصيدة تقفز أجنحة من وُرودْ

---

[1]- عبد الناصر هلال: الالتفات البصري، ص49.

[2]- محمد صابر عبيد: عضوية الأداة الشعرية، ص87.

[3]- ينظر: Pierre caminode: Image et metophore; Bordes; marcy; 1970; P5.

[4]- مايكل ريفاتير: دلاليات الشعر، ص09.

أستفيق على وقع رعشتها والشرودْ

المدى المتبطن في رهبة الحالة (المستفزتني)

فدعيني ، أسكبي جسدي

إن خيمتنا لم تعد تجمع الشَّمل

فيها الذي يشعل النارَ من حولها

ويفتِّت من أجلها قلبه والكبدْ

وفيها الذي يشرع الباب للريح

يهدمُ في كل يوم وتدْ»[1]

يرسم الشاعر صورا جزئية متتالية، تتشكل جميعا في صورة كلية متلائمة في تتاليها، كي تقدم للقارئ لوحةً عنوانها "مأساة الوطن"، وحلماً تراءى لهذا العائد من بعيد "محمد بوضياف"، يأمل أن يعيد لهذا الوطن بريقه وينقذه من مأساته.

في الصورة الأولى تتحول القصيدة إلى امرأة من عالم سحري، تقفز من مآقيها أجنحة من ورود، وفي الصورة الثانية ترفرف أجنحة ملائكية من عالم علويّ، يستفيق الشاعر المتصوف على وقع رعشتها، في رهبة الحال، وفي الصورة الثالثة يصبح جسد الشاعر كائنا سائلا أقرب إلى خمر المتصوفة، يطلب من أنثى أن تسكبه حتى لا يفيق من سكره، فلا يتطلع إلى الواقع المؤلم، وفي وسط المقطع الشعري يركز الشاعر الصورة الرابعة، حيث يصبح الوطن "خيمة"، لم تعد تجمع شمل أهلها فتصارعوا فيها من أجلها بسبب اختلاف الرؤى والأهواء والأهداف، ويتابع الشاعر "بوزيد حرز الله" رسْمَ الصُّور الجزئية، ليختم المقطع الشعري بصورة مفزعة لذلك الصراع من أجل (الخيمة / الوطن)، قائلا:

« فيها الذي يشعل النار من حولها

ويفتت من أجلها قلبه والكبد»

[1]- بوزيد حرزالله: الإغارة، ص102.

فهو يضيء ما حولها لينير لها درب السلام و الأمن والتطور والازدهار، ويسعى بكل جهد لتحقيق ذلك، حتى وإن كلفه الكثير، بينما يوجد طرف آخر لا يملك حس الانتماء لهذا (الوطن/ الخيمة)، ولا يهتم فيها إلا بما يحققه من مآرب ومكاسب، قال عنه الشاعر:

«وفيها الذي يشرع الباب للريح

يهدم في كل يوم وتد»

استعار الشاعر في هذه الصورة الفنية مجموعة من الألفاظ ووظفها داخل فضاء دلالي منزاح، بإعادة تشكيل الواقع المأساوي الذي عاشته الجزائر، في ما يطلق عليه "العشرية السوداء"، حين كثر الهرج والقتل والهدم والتخريب، فقدم لنا فضاء تخييليّا في شكل صورة فنية كلية هي:

الجزائر = الخيمة

تتمحور حولها مجموعة من الصور الجزئية تجسدها الكلمات الآتية:

مآقي القصيدة = امرأة باكية .

أجنحة من ورود = دموع جميلة غالية.

اسكبي جسدي = التضحية بالروح.

يشعل النار = يدفئها وينير دربها.

يشرع الباب للريح = يثير الفتن وينشر الخراب.

فكل هذه الصور الاستعارية الجزئية تتضافر وتتحد متكاملة في خدمة الصورة الكلية التي هي (الخيمة /الجزائر)، حيث صوَّر الشاعر القصيدة امرأة باكية، والدموع أجنحة من ورود، والتضحية سكبا للروح، والاستماتة في الدفاع عن الوطن اشعالا للنار، وخيانة الوطن فتحا لأبواب الشر، كي يصل إلى تصوير الوطن خيمة يتصارع أهلها داخلها.

ويختلف الشعراء الجزائريون المعاصرون في تشكيل الصور الدلالية انطلاقا من عدة عوامل ذاتية وفكرية، فبها «**يشكل الشاعر أحاسيسه وأفكاره وخواطره في شكل فني محسوس، وبواسطتها يصوِّر رؤيته**

الخاصة للوجود وللعلاقات الخفية بين عناصره»[1]، بتحرير المفردات من دلالاتها اللفظية المباشرة، وتحريف المعنى ليحمل دلالات متعددة داخل السياق الذي وردت فيه بأسلوب مختلف، ومثال ذلك قصيدة للشاعر "عبد الحليم مخالفه" يتحدث فيها عن مأساة الوطن، إلا أنه خالف "بوزيد حرز الله" في أسلوب التصوير الفني.

لقد صور "بوزيد حرزالله" الجزائر خيمةً، ووظف ضمير المتكلم في القصيدة، لإحساسه بالانتماء إلى تلك الخيمة، وطالب التي خاطبها بأن تسكب جسده فداء لها، بينما صوَّرَ "عبد الحليم مخالفه" الجزائر عشَّ سنونوةٍ، وعبَّر عن تأثُّره بمعاناة وطنه، وهو يتابع المشهد عن قرب، في قوله من قصيدة بعنوان "عش السنونو":

« في سقف بيتنا قد أقامت عُشَّها
وتفرَّغت لروائع الإنشادِ
(....)
فألفتُها وألفتُ صوتَ صغارِها
وألفتُ سحرَ المشهدِ المعتادِ
حتى ارتمتْ .كي تستريح . ذبابةٌ
من شدةِ الإعياءِ والإجهادِ
في عُشهمْ، فتصارعُوا من أجلِها
واستبدلوا الإخاءَ بالأحقادِ
لم يحتملْ عشُّ الفراخِ صراعَهمْ
فهوى لتهوِي قلعةٌ بفؤادِي
ووقفتُ أرقبُ في ذهولٍ ما جرَى
فتذَكَّرَ القلبُ الجريحُ بلادِي..»[2]

شكَّل الشاعر "عبد الحليم مخالفه" الصورة الفنية بأسلوب سردي رمزي، فتخيل مشهدا دراميا مماثلا لما يحدث في الجزائر، فرمز إليها بعش السنونو الذي تخاصمت فيه الفراخ من أجل ذبابة، فلم يحتمل العش صراعهم فيه، فوقع من السقف أرضًا، وقد آلم المشهد المأساوي الشاعر، ويقابل ذلك الصراعُ القائمُ في الجزائر بين أبنائها من أجل السلطة (الذبابة)، فأوقعوها في الخراب كما حدث لعش السنونو.

[1]- علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية، ص 65.
[2]- عبد الحليم مخالفه: صحوة شهريار، ص ص 63-65.

لقد استعار الشاعر "عبد الحليم مخالفه" ألفاظه لتشكيل صورة كلِّية مشهديَّة، رغم غلبة السرد الرمزي، فقدم فضاء، تخيليا مماثلا لواقع الجزائر. ومن الألفاظ الاستعارية التي رسمت عناصرالصورة الفنية:

العش = الجزائر.

الفراخ = أبناء الجزائر.

الذبابة = السلطة.

السقف = المكانة العالية.

هوى (سقط) = السقوط في الخراب.

فنتج عن اللامباشرة التي اعتمدها الشاعر في توصيل فكرته وجود لوحة فنية متكاملة قوامها التصوير بالكلمات، فـ«**من منجزات القصيدة الجديدة أن الكلمة لا تعني حدها اللفظي، وإنما تعني ما تستدعيه طاقتها اللغوية من مدلول آخر يتشكل في سياقها، إنها القصيدة، تحرر المفردة من إسار الجملة، أو من حدود العبارة**»[1]، لاصطباغ دلالاتها بوعي الشاعر ورؤاه الإبداعية وأحاسيسِه، وقدرتِه على تقريب الواقع عبر الخيال، ليصبح فضاء صوريا محسوسا.

وعن طريق التشخيص تصنع الشاعرة "لطيفة حساني" صورا فنية متراصَّة للتَّعبير عن حال نفسية متأزمة، فوظفت لأجل ذلك إمكانات لغوية إيحائية، تشبه في تعالقها الألوان التي تشكل اللوحة الزيتيَّة، في قولها:

«**مجدولة الوجدان وحدي أرتمي لأراقب المفقود من أسلابي**

يا من أنادم ظلهم في وحدتي شاخت على حد النوى أكوابي

باكتني الغيمات حين تحضرها ريح أتتها من صطفوق شبابي

شردت خيلي في صحارى وجدكم ورجوعها من أصعب الأصعاب

بعضي رجاء والبقية غربة شدت رحال القلب نحو سحابي

ومعازف التحنان تغزل حيرتي وتشق جيب الصمت في جلبابي»[1]

[1]- رجاء عيد: القول الشعري، ص 117.

[1]- لطيفة حساني: شهقة السنديان، ص46

تدور هذه الأبيات حول معنى واحد هو معاناة الشاعرة، تكشف عنه الدلالات السطحية والعميقة، لأنها عبرت عن تلك المعاناة بتجسيم بعض المعنويات وتشخيصها في صور فنية حسية، تستند إلى لغة منزاحة عن الحقيقة عبر الخيال، فيتحول الوجدان في البيت الأول قائلة «**مجدولة الوجدان**» حيث صارت الأحاسيس والمشاعر، الكامنة ضفائر مجدولة كخصلات الشعر، فهي مكبوتة العواطف، تراقب ما ضاع منها وحيدة صامتة.

أما في البيت الثاني، فهي تنادم ذكريات الأحبة التي شخّصتها في منادمة «**ظلّهم**»، وتناديهم لتصرح لهم «**بشيخوخة أكوابها**» لطول الفراق والبعد، حيث تصبح الذكريات ظلالا والأكواب كائنا حيا، بَلغ سِنَّ الشيخوخة في منادمتها لتلك الظلال، وهو مشهد درامي ترسمه ألفاظ اللغة في صورة مجسدة للمعاناة، حتى أن «**الغيمات**» تتحول هي الأخرى إلى «**باكيات**»، يشاركنها ذلك الحزن وتلك الدموع.

وتتابع الشاعرة لطيفة حساني تصوير مأساتها، بإعادة تشكيل ملامح عواطفها وأحلامها وآمالها، فجسدتها في صورة فنية حسية رائعة حين قالت: «**شردت خيلي في صحارى وجدكم**» حيث تحولت الآمال إلى خيول مشردة، والوجد إلى صحراء قاحلة لا حياة بها، ثم أضافت صورة أخرى لتقريب الدلالة في قولها: «**والبقية غربة شدت رحال القلب**»، حيث تحول القلب إلى راحلة يشد عليها المتاع في سفرٍ صوبَ البكاء الذي شخصته الشاعرة في السحاب.

وآخر مشهد في هذا المقطع الشعري اعتمدت فيه الشاعرة على التشخيص والتجسيم في قولها: «**ومعازف التحنان تغزل حيرتي**»، فجعلت من الحنين آلة للعزف لا تمارس العزف، ولكنها تمارس غزل الحيرة، التي تحولت هي الأخرى إلى خيوط نسيج. إنها تكدس الصور الفنية للتدليل على عمق المأساة وقسوة الواقع، مشيدة بذلك فضاءات دلالية ينتقل فيها الواقع إلى عالم متخيل، يصبح فيه كل ماهو معنوي وجودا محسوسا، حيث تتحول تباريح الحنان إلى معازف ومغازل وتتحول الحيرة صوفا أو قطنا يغزل، كي يشتد فتزداد سطوته على الشاعرة وتزيد من عذآباتها.

وللتعبير عن معاناة مماثلة صاغ الشاعر "ياسين بن عبيد" تجربة ذاتية في لوحة ألوانها الكلمات التي لا تشبه الكلمات، إذا نجده في قصيدة بعنوان: "في لحظة حزن" يرسم آلامه قائلا:

«حيرانُ ....أحمل مأساتي على كتفي

إليك ...لا رَيَّ من حلمٍ ومن خبرِ

وداخلٌ في عيون الليل تشربني

ظلماؤه في مجاز الجمر والحجر

(...)

وحدي تعاودني المأساة قادمة

على خيول الأسى عجلى بلا حذر»[1]

فقد استند الشاعر إلى التجسيد والتجسيم في تصوير حاله حين صيَّر المأساةَ شيئاً ماديًّا محسوسا في قوله:«**أحمل مأساتي على كتفي**»؛ وكأن ما يعانيه من آلام تتحول إلى حمل ثقيل يتعب كتفيه، فهو لا يقوى على حمله، وأمام لوحة زيتية ـ كهذه ـ رسم فيها الشاعر نفسه يحمل على كاهله عبئا ثقيلا يرهقه في سيره، داخل السواد الذي تحول هو الآخر إلى كائن خرافي، ويصبح الشاعر مشروبا يبتلعه ذلك الكائن الذي هو ظلمة الليل في قوله: «**وداخل في عيون الليل تشربني ظلماؤه**...»، فهو يصور هنا منتهى تلك المأساة التي قادته إلى عالم من الحيرة وانعدام الرؤية والسير على غير هدى.

وللتدليل على سطوة تلك الماساة يتابع الشاعر تشكيل صوره الفنية، مضيفا صورة ثالثة، موغلا في وصف معاناته قائلا:

«**وحدي تعاودني المأساة قادمة**

على خيول الأسى عجلى بلا حذر»[2]

فبالإضافة إلى "المأساة التي يحملها، داخلا بها إلى عيون الليل تشربه الظلماء"، هو ذا في وحدته تعاوده المأساة مرة أخرى، «**قادمة على خيول الأسى**» مسرعة إليه، إلا أنه جسمها في صورة حسية رائعة، حين صيَّر تلك المأساة قادمة تركب خيول الأسى، وللقارئ أن يتساءل كيف يمكن أن تكون للأسى خيول تركبها المأساة؟ إنه خيال الشاعر المبدع، يتفنن في تشكيل صور معنوية يمنحها من ذاته وعبقريته الأشكال والألوان والأبعاد الحسية للتعبير عن معاناته.

[1] – ياسين بن عبيد: معلقات على أستار الروح، ص40.

[2] – المصدر نفسه: ص40.

أما الشاعر "علي مناصريَّة" فيعبر عن افتتانه بالجسد، بإعادة تشكيله في صورة منزاحة عن الواقع، وذلك برسم لوحة ثانية لتفاصيل الجسد، عبْرَ إيجاد فضاءات موازية لتلك التفاصيل، كما في قصيدته "رحلة المشتهى" التي سبق تحليلها في الفضاء المتخيل، وفي قصيدة "إبحار" التي يقول فيها:

«تخيَّرتُ صعبَ الطريق إليك

لأبحرَ فيك وفي مقلتيْكِ

وأرسو على شطِّك المرمريِّ

لكي أستريح على ضفَّتيْكِ

هنالك أُلقي عليكِ شِراعي

وأستلهمُ العذبَ من أصغريْكِ»[1]

جسد الشاعر تجربة حياته في صورة متخيلة تَشَكَّلَ فيها جسدُ المرأة لوحة طبيعية متعددة العناصر والأبعاد، فهي "بحر"، يريد الشاعر الغوص فيه، وفي "بحر" هو عيناها، قائلا في عجز البيت الأول:

«لأبحر فيك وفي مقلتيك»

أما العنصر الثاني في هذه اللوحة هو "الشاطئ المرمري"، والثالث هو "الضفتان" في قوله:

وأرسو على شطك المرمري

لكي أستريح على ضفتيك

كما أن كلمات «**أبحر، أرسو، أستريح، ألقي شراعي**»كلها تدل على أن الشاعر يمارس الإبحار في هذا الجسد الذي هو «**البحر الجسد والبحر المقلتان، والجسد الشاطئ المرمري، والجسد الضفتان والجسد الأصغران**»، فهو ربان يخوض تجربة إبحار، على مستوى العبارة الشعرية يصنع منها فضاء طبيعيا،

[1] – علي مناصرية: حنين إلى الزمن الأخضر، ص109.

موازيا لفضاء الجسد الذي لم يستطع الشاعر التصريح به، فاستند إلى هذه الرموز الطبيعية وإلى مجموعة من الأفعال الدالة على الإبحار والإرساء والاستراحة وإلقاء الشراع كمعادل موضوعي.

وصفوة القول ـ هنا ـ أن الشاعر الجزائري المعاصر استند إلى الصورة الفنية بأساليب متعددة ومختلفة لإثراء التجربة الإبداعية ومنحها وجها فنيا غنيا دلاليا، وهو على وعي تام بأن الشعر ـ وإن كانت أداته اللغة ـ لا يرتقي إلى مستوى الإبداع الفني إلا إذا ارتكز إلى التصوير، باستخدام تقنيات متنوعة، يوفرها خياله الخصب وقدرته على تطويع اللغة وإمكاناته الإبداعية.

ب- دلالة الرمز في الشعر الجزائري المعاصر

يعد الرمز أحد روافد تكثيف الدلالة في الشعر الجزائري المعاصر ويرجع ذلك لأسباب عديدة أهمها ولع الشاعر بتوظيف التراث، والميل إلى الغموض والاستجابة إلى قلق الذات الشاعرة، والرغبة في إيجاد علاقة جديدة بين المتلقي والنص باستخدام الرمز والأسطورة، و«**الشعراء الجزائريون المعاصرون مثل غيرهم من الشعراء العرب على دراية بهذا الاستخدام الذي لم يجئ عفوا أو تقليدا عند الكثير من الشعراء، وإنما مردُّه إلى ثقافة نقدية وشعرية جعلتهم على دراية بمتطلبات التصوير الشعري في القصيدة الحديثة**»[1]، وكان ذلك بصورة متفاوتة بينهم، لأن من هؤلاء الشعراء من لا يملك تلك الإمكانات الثقافية والمعرفية التي تسمح له بتجسيدها في نصوصه.

ويرى "محمد ناصر" بأن الشعراء الذين اتجهوا إلى الشعر الحر كانوا أكثر وعيا من الشعراء الذين تمسكو بالشكل التقليدي، فاستخدموا الرمز والإيحاء والحوار، «**وقد سجلوا بهذا الاستخدام تطورا ملحوظا في الصورة الشعرية، ولاسيما استخدامهم للرمز وهو أمر لم يكن معروفا من قبل، غير أن استخدامهم للرمز لم يكن ناضجا ولا قويا في جميع هذه الأعمال**»[2]، التي نشرت قبل منتصف السبعينيات؛ أما جيل الثمانينيات وما بعدها، فإن الشعراء المحتفين بالشعر الحر وقصيدة النثر كانوا على وعي كامل بوظيفة الرمز والأسطورة فنيا.

وقد لا يتسع المقام إلى تناول الكثير من النماذج الشعرية الرمزية والأسطورية في الشعر الجزائري، لذلك سيتم انتقاء مجموعة من المقاطع الشعرية، للبحث عن الأبعاد الدلالية لتلك الرموز والأساطير، خاصة وأنه تم

[1] – محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1985، ص589 ،590.

[2] – المرجع نفسه، ص591.

تناول مجموعة منها في الفصل الثاني الموسوم بالفضاء المتخيل، بحثا عن الكيفية التي شكل بها الشعراء تلك الرموز.

من أبرز الشعراء الجزائريين المعاصرين المحتفين بتوظيف الرمز (عثمان لوصيف)، الذي لم يخل ديوان من دواوينه الشعرية من استغلال طاقة الرمز الإيحائية في تكثيف دلالات صوره الشعرية، مع تعدد وتنوع الرموز التي شكل بها فضاءات النصوص الدلالية، ومثال ذلك قوله:

« وردة تتفتَّقْ

في مهب المجاعات

تهفو...وتعشقْ

فإذا الليل أظلم تغشى الدياجير

تجني المرايا رؤى وتزقزقْ

بالمحبة يافقراء

ويا أصدقاء

هلموا هنا العطر يصفقْ..»[1]

ارتكز الشاعر في تشكيل الصورة الفنية إلى توظيف مجموعة من الرموز هي:«**الوردة، السيل، المرايا، العطر**»، وهي الكلمات التي تدور حولها الدلالة في المقطع الشعري، وترتبط بها مفردات أخرى تسهم في تكثيف الدلالة الرمزية مثل: «**مهب المجاعات، تغشى الدياجير، تجني المرايا رؤى، يا فقراء...إلخ**».

وللكشف عن دلالات الرموز التي وظفها الشاعر يتطلب ذلك وضعها في السياق الذي وردت فيه، مع المحافظة على دلالاتها التي تم الاصطلاح عليها في سياق محدد مثل: انتماء كلمة "الوردة" إلى المعجم الرمزي الصوفي مثلا، ومن هنا يدرك القارئ أن الدلالة تدور حول وظيفة هذا الرمز «**الوردة**» ودوره في توجيه التأويل.

ترمز "الوردة" إلى الروح التي نزلت من عليائها لتتصل بالجسد المشبع بالجوع إلى النزوات والرغبات الدنيوية، ومهما وقع الجسد في الخطيئة، فإنها تبقى مغلقة بعالمها العلوي، كلما خلا الإنسان بنفسه استفاق ضميره وأَنَّبَهُ، فتهتف تلك الشمعة داعية إلى التوبة وفعل الخير (العطر).

وعن ذات "الوردة" أَوْغَلْ الشاعر "عبد الحميد شكِّيل" في الغموض قائلا:

«من أفشى سر الوردة؟!

[1] – عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص74، 75.

وسرَّب مواجعها للضجيج!

وأعطى الريح بدائلها المستكينة!

وعيَّرَها بعلو المقام،

وأذاع في الملأ الهمجمي

بأن الموج عات،

والنوارس مدبرة،

باتجاه الأمام !»[1]

فقد استند ـ هو الآخر ـ إلى مجموعة من الرموز التي تدور كلها حول رمز «الوردة»، كي تمنحنا فضاء دلاليا صوفيا، وهذه الرموز هي: «**الريح، المقام، الملأ الهمجي، الموج، والنوارس...**»، تدعمها كلمات أخرى مثل «**الضجيج، المواجع، أفشى، سرَّب، أعطى، عيَّرَ، أذاع...**»، ومن خلالها يتحدد السياق لمساعدة على تأويل رمز «**الوردة**» هذه الروح التي تعاني صخب الحياة (الضجيج)، وظلم الجسد الذي أسلمها للأهواء (الريح)، واجتهد في اقتناعها داخل مجتمع آثم أنها لا تستطيع الصمود أمام ملذات الحياة «**فالموج عات**»، ولا أحد يسلم من الوقوع في الخطيئة «**النوارس مدبرة باتجاه الأمام**».

وفي قصيدة عنوانها "فتاة المجاز" يربط الشاعر "علي بوزوالغ" بين كلمتي "فتاة" و"المجاز"، يشكل منهما رمزا للقصيدة، ورغم ابتدائه بالغموض والإيحاء، إلا أنه كشف عن دلالة هذا الرمز في ثنايا القصيدة التي يقول فيها:

«ها مجازات الوقت تراوغ حجابها

تخرج إلى فتاها

تمنحه موعدها على نهر الكلام»[1]

يصوِّرُ الشاعر ـ في هذه السطور ـ لحظة كتابة القصيدة، حين تنكشف الحجب للشاعر، كما هو الحال بالنسبة للصوفي، فهو يرمز إلى "القصيدة" بمجازات الوقت لاختمارها في نفسه، تراوغه قبل أن تكشف عن ذاتها، وتخرج إليه من عالم الغيب، وتلتقي به في موعد «**على نهر الكلام**»؛ وقد اشتغل الشاعر على رموز

[1] – عبد الحميد شكيل: مراثي الماء، ص73.

[1] – علي بوزوالغ: فيوضات المجاز، ص117.

بعضها من ابتكاره مثل «**مجازات الوقت**» وبعضها متداول مثل: الحجب، ونهر الكلام، وهي الكلمات المفتاحية لتأويل «**مجازات الوقت**»، على أنها القصيدة والفتى هو الشاعر.

قد يلجأ الشاعر إلى توظيف الرمز أحيانا للاختباء خلف أسواره العالية خوفا من سطوة السلطة، فيضطر إلى تشكيل فضاء رمزي يستبدل فيه الواقع عبر الإيحاء بفضاء دلالي غامض كما في قصيدة "أغنية الحب والنار" للشاعر "نور الدين درويش" التي يقول فيها:

«**أنا وصديقي الذي يعشق الليل دوْمًا نسافر في الكلمات**

(...)

يحدِّثني دائما عن هواه

عن البحر

عن نجمة في السَّما لا ترى

عن فتاة تغار الجميلات منها

ومنها يغار القمر...»[1]

يتحدث الشاعر عن تجربة ذاتية مرَّ بها في الحياة السياسية، حين إختار الانتماء إلى حزب إسلامي معارض تم حله فيما بعد، فكانت النتيجة أن أُدخِلَ الشاعرُ إلى المعتقل في "الصحراء"، وفي هذه القصيدة يعبر عن فشل تلك التجربة السياسية بأسلوب رمزي، متخفيا خلف "أناه" الأخرى «**صديقي**» الشاعر الذي يعشق الليل ويسافر مع (نور الدين درويش) الإنسان في فضاءات الإبداع «**الكلمات**»، ليتحدث عن الجمال والعطاء «**البحر**»، وعن الجهة التي أنتمى إليها وفقدها، كـ«**نجمة في السماء**» غابت في الظلمات، وهي جميلته المتفردة التي تغار منها الموجودات والجميلات.

وظَّفَ الشاعر "نور الدين درويش" رموزا من عالم الطبيعة هي: الليل، البحر، والنجمة، ورموزا أخرى متصلة بعالم الشعر منها: «**السفر في الكلمات**»، لتوصيل فكرته، دون أن يكشف عن الدلالة التي يريدها، وترَكَ المجال مفتوحا أمام المتلقي، يربط تلك الرموز والسياق الذي وضعت فيه، انطلاقا من عدة خلفيات، لاقتراح وجه دلالي قد يكون مختلفا عن غيره من الوجوه التي تحملها اللغة الرامزة، «**فدور الرمز تحديدا، هو خلق ذاكرة ثانية في الكلمة إلى جانب ذاكرتها الأولى. وهذا يعني تفجير الإمكانيات في الكلمة**

[1] – نور الدين درويش: مسافات، ص13.

الواحدة، الأمر الذي يغني النص ويخصبه»[1]، بفضل تلك القراءات المتعددة التي يتوصل إليها كل من تناول النص بالتحليل والتأويل.

وفي قصيدة للشاعر "حسن خراط" بعنوان "أريج الخواطر" يعبر فيها عن حال متأزمة تشي بها رؤيا ضبابية، ويكشف عنها أسلوبه في انتقاء العبارات، استنادا إلى مجموعة من الكلمات التي تشكل في مجملها فضاءً رمزيا، تنكشف فيه الدلالة لوجود فجوة بين المتلقي والمعنى، أرادها الشاعر عن طريق تشتيت الروابط الدلالية بين الكلمات، ومن ذلك قوله:

«أجيءُ وخطوِي المياهُ

هدير الرجاء الوضيِّ

أهزُّ جذوع السطوع

وأملأُ فجوة رؤيا

المكان

حقول الخيال الملفع

بالصَّحَوات...»[2]

يلاحظ المتأمل لهذه السطور الشعرية مدى الغموض الذي لفَّ دلالاتها، وإن سعى إلى تفكيك شفراتها، عليه أن يحدد العلامات الدالة وهي:« **المياه، الرجاء، السطوع، الرؤيا، حقول الخيال، الصحوات»**، وبتحديدها يتبيَّن أن الألفاظ المتبقية في السطور الشعرية ما هي إلا أفعال وصفات، أقل عددا من الرموز التي كشف بها الشاعر صوره الرمزية.

ومن خلال قراءة الرموز المذكورة آنفا، يتبيّن أن الشاعر يتحدث عن تجربة إبداعية، من لحظة المكاشفة مع القصيدة، لكنها مكاشفة ضبابية يتصل فيها الشاعر بالقصيدة التي هي في نصه «**جذوع السطوع**»، عابرا إليها بآماله ورجائه في رحلة الحياة المليئة بالعطاء والنقاء «**المياه**»، كي يؤدي دورَه في تلك الرحلة، وقد وصف

[1] – ديزيريه سقال: من الصورة إلى الفضاء الشعري، ص43.

[2] – حسن خراط: إناث الكريستال، ص101.

رسالته فيها بقوله:«**وأملأ فجوة رؤيا المكان**»، ويحقق تلك الآمال والرؤى الإبداعية، مستنيرا بالخيال الخصب في الوعي واللاوعي.

وظف الشاعر "حسن خراط" رموزا تنتمي إلى عالم الطبيعة، مثل المياه، الجذوع، الهدير، الحقول، وأضاف إليها ألفاظا من كونه الشعري، ليمنحها كثافة أكثر كقوله: «**هدير الرجاء**»، «**جذوع السطوع**»، و«**حقول الخيال**»، فجاءت الرموز ممزوجة في عبارات أقرب إلى الاستعارات منها إلى الصور الرمزية.

أما الشاعر "يوسف وغليسي" فيستحضر في قصيدة عنوانها "صقيع" مجموعة من الرموز المستنقاة من الطبيعة، ووظفها كما هي للدلالة عن تجربة إبداعية، لحظة اتصال مع عوالم القصيدة قائلا:

«يسكنني الصقيع

لأن الغيوم التي نصبت نفسها حاكما بأمور الفصول،

صادرت شمسنا...

خبأتها وراء الضباب،

بعدما أعلنت عن قدوم الربيع!...

يسكنني الصقيع...»[1]

يرمز "الصقيع" إلى الجفاء الذي يعانيه الشاعر في غياب القصيدة، معبرا عن برودة العلاقة بينهما، مبررا تلك البرودة بوجود عنصر حَالَ دون اتصاله بها، هو رمز "الغيوم" التي حكمت بابتعاد القصيدة عن كونه الإبداعي؛ والغيوم رمز طبيعي يحتمل عدة دلالات هي: الحَجْبُ والضبابية والغموضُ وعدم وضوح الرؤية، ولذلك فهي، أي الغيوم ترمز لكل ما يمنع اتصال القصيدة بالشاعر، مثل الظروف الاجتماعية الصعبة أو السلطة السياسية المستبدة أو حالة نفسية يمر بها الشاعر، تمنعه من التفكير في الكتابة، وتحجب عنه "الشمس" التي ترمز إلى الجمال والدفء والحياة والشهرة، بعد أن كان يطمع في مجيء "الربيع" الذي يرمز إلى الرخاء والخصب والجمال.

[1]- يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص102.

قد ترمز كلمة "الغيوم" إلى الوضع السياسي الذي عاشته الجزائر بداية التسعينيات، لأن الوضع كان ضبابيا، لا يستطيع الإنسان أن يميز بين المتناقضات في صراع التيار الإسلامي مع السلطة، وبالتالي فإن الصقيع يرمز إلى انقطاع الصِّلة بين الشاعر وميوله السياسية إلى التيار الإسلامي الذي أعاقته السلطة "الغيوم"، عن الوصول إلى سدة الحكم التي يرمز إليها الشاعر بـ"الشمس" «**بعدما أعلنت عن قدوم الربيع**» الذي يرمز إلى فصل جديد مليء بالخير والنماء والبهاء، ولكن لأن ذلك لم يتحقق، فإن الشاعر لم يستمتع بدفء انتمائه السياسي ورغبته في التغيير، فظلت أحاسيسه جامدة، يسكنه الصقيع السياسي.

وكما تعددت طبيعة تشكيل الفضاء الدلالي تعددت كذلك الدلالات التي يهدف إليها الشعراء الجزائريون من خلال الرموز التي يوظفونها للتعبير عن أحوالهم النفسية أو عن علاقتهم بالكتابة والسلطة والمجتمع.

ج- دلالة الغموض في الشعر الجزائري المعاصر

يعد الغموض ظاهرة فنية ملازمة للقصيدة الحديثة والمعاصرة، ويمثل أحد الركائز التي يستند إليها الشاعر في تشكيل الفضاء الدلالي لنصوصه، لأسباب نفسية وإبداعية، ودوافع متعددة تؤطر رؤياه وعلاقته بالقارئ والذائقة الفنية، وبذلك تحوَّل الغموض إلى آلية تلقائية في التعبير، حتى أن شاعرا مثل (الطيب لسلوس) لا يستطيع نسج تجاربه الإبداعية إلا من خلال مسافة تفصل بينه وبين قارئه، تجعل هذا الأخير أمام عالم دلالي ضبابي، (تضيق فيه العبارة ويتسع فيه المعنى)،كما في قوله:

«أكتبُ
كلُّ شيء إنسانْ
كلُّ ماء يشيخُ شجرةٌ وسقوطُ ملاكْ
كلُّ شجرة
تسمِّي وقوفها ما ينقص الغابة.
وليس سوى هرم يدبِّب رأسَه الوقتُ
ليس سوى نمل يتسلق عادات الفروع إلى الأصول
سوى قطةِ الكسلِ الملكةُ.

وجرأة الريحِ الفراغُ»[1]

يجد الباحث عن المعنى في هذا المقطع الشعري صعوبة في تحديد معالم الدلالة، لافتقاره على الروابط المادية والمعنوية، فكل سطر فيه يحمل عدة دلالات مفترضة، بسبب الكيفية التي تم بها التشكيل اللغوي والروابط النحوية، كقوله:«**كلُّ ماء يشيخُ شجرةٌ وسقوطُ ملاكْ**»، وقوله: «**سوى قطة الكسل الملكة**» و«**جرأة الريح الفراغ**».

وللكشف عن دلالات المقطع الشعري وإزالة الغموض، يتطلب من المتلقي تعيين الكلمات المفاتيح والعبارات المساعدة على التأويل حتى وإن كان معناها منزاحا عن الحقيقة كقوله: «**كل شيء إنسان**»، وهو يقصد أن الوجود يتحرك ويتطور وتسري فيه الحياة، فكل ما فيه «**إنسان**»، وأن الحياة في الأشياء يبثها «**الماء**» و«**الشجر**» و«**الريح**» و«**الزمن**» الذي يؤدي وظيفته في تغيير الأشياء والموجودات.

ومن النصوص المتسمه بالغموض الذي يصل حد الإبهام لنفس الشاعر (الطيب لسلوس) قصيدة افتتح بها ديوانه "الملائكة أسفل النهر"، عنوانها "بيان ما ليس مني"، شكَّلها الشاعر بأسلوب مختلف احتفى فيه بالعبث الدلالي، لأن عنوان القصيدة يوحي بوجود شاعر آخرَ غير (الطيب لسلوس)، هو الذي أوحى له بتلك القصيدة، فجاءت مفككة الدلالات غامضة المعاني، كقوله:

«في الوسط تماما....عطشي مشروحٌ كشبكةٍ مشدودةٍ
في نهر. كمرقوم مفتاحٍ، مغلقٍ بالشؤونِ وبالنارِ
الزرقاءِ وبناتها، منه غيبٌ يطلُّ على خواصِّ الرُّوحِ
من حرفها الدمُ، ومنه شاهدةُ ما استقرَّ في التُّرابِ
من اسمِ هو، ومنهُ رؤيةُ الأسماءِ هناك معلقة من
نطقها في فراغ طوله أربعون ألفَ سنةٍ من النَّوم...»[2]

يمزج الشاعر في هذا المقطع بين الأدب والروحانيات والدين والتاريخ والفيزياء، وهو بذلك يشكل نصا فنيا معرفيا، ظاهره الغموض وباطنه غوص في أعماق المعرفة والتاريخ والدين، فقوله: «**في الوسط تماما**» تدل على فضاء يجمع بين طرفين مختلفي الاتجاه، أو هو نقطة اللقاء مسارين متضادين في سيرورة الزمن، مثل الحاضر بالنسبة للماضي والمستقبل، وبإضافة كلمة "**تماما**" يؤكد الشاعر على المكوث في النقطة الفاصلة بين

[1] – الطيب لسلوس: الملائكة أسفل النهر، ص51.
[2] – المصدر نفسه: ص05.

الطرفين، أما كلمة "**عطشي**" فتدل على الرغبة في الخروج من تلك المرحلة والانتقال إلى الطرف الثاني (المستقبل/الآتي).

وقد شبه الشاعر رغبته "العطش" بشبكة صيد منشورة، تعلق بها كل سمكة تقع في خيوطها، تعبيرا عن شدة تلك الرغبة وقوتها، كما شبه "عطشه" بـ:«**مرقوم مفتاح مغلق**»، موظفا بهذه العبارة علمَ الحساب والرياضيات ومنادلَ السحرة والعرَّافين، فالمرقوم المغلَق هو كل جدول يشتمل على أرقام وحروف ونتائج ونسب مئوية مرتبطة ببعضها حسابيا، أو يشتمل في عالم السحر على حروف وأرقام ورموز يساعد وجودها على الاتصال بعالم الأرواح واستحضار الجن ويسمى "المندل"، لكنه في تصور الشاعر «**مرقوم مغلق**» عناصره مختلفة عن الأرقام والحروف والرموز العلمية، لأنه يتكون من «**شؤون**» ومن «**نار زرقاء وبناتها**» التي هي الدخان والأبخرة المنثورة على الجمر لممارسة الطقوس السحرية، كي يُطلَّ بها على الغيب، ويعرف «**خواصّ الروح** » التي لا يستطيع معرفتها في عالم الحقيقة.

ومن عالم البرزخ، وعالم الرياضيات والسحر، ينتقل الشاعر إلى فضاء صوفي، يتعالى فيه الشاعر عن عالم المادة «**ما استقر في التراب من اسم هو**»، فينتقل بروحه التي أودعها الله « **هو**» في جسده فتراءت له عوالم الغيب في لحظة الانفلات من المادة والارتقاء إلى مقامات انكشاف الحجب أو التجلي.

ويتابع الشاعر رحلة الغموض، لِيَلِجَ عالم الفيزياء والدِّينِ، فقوله: «**ومنه رؤية الأسماء هناك معلقة من نطقها في فراغ طوله أربعون ألف سنة من النوم**»، تفترض عدة أوجه للتأويل، فإذا تأوَّلنا العبارة من زاوية الفيزياء فالشاعر يشير إلى انتشار الأصوات المنطوقة في الفضاء، وتختفي فيه، ولا يدرك الإنسان أين تختفي وهي حسية، وقد لا يعرف حقيقة ذلك طيلة وجوده على الأرض، وإن تأوَّلناها من زاوية التاريخ فإنَّ "الإنسان العاقل" ظهر على الأرض منذ أربعين ألف سنة، تاريخ بداية إدراكه ووضعه لأسماء الموجودات، رغم وجود نظرية الإلهام القائلة بأن الإنسان وجد على الأرض عارفا باللغة وبأسماء الأشياء.

ولذلك فإن أقرب تأويل للعبارة يكون من زاوية الدين استنادا إلى الحديث النبوي الشريف «**ما بين فناء الدنيا إلى وقت البعث أربعون**»[1]، **قالوا: لا نعلم هي أربعون سنة أم أربعون ألف سنة»، والثابت في الصحيحين من حديث أبي هريرة مرفوعا:« ما بين النفختين أربعون» قالوا أربعون يوما: قال أبيت، قالوا**

[1] – الزمخشري أبو القاسم محمود: الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل، تح: خليل مأمون، دار المعرفة، بيروت، 2013، ج 4، ص588.

أربعون شهرا: قال أبيت، قالوا أربعون سنة؟ قال أبيت»[1]، وبهذا قد تكون الأربعون الأربعين ألف سنة التي قصدها الشاعر في النَّص، وهي فترة لا حياة فيها، وقد عبَّر عنها بـ«**النوم**».

ومن نافلة القول، إن هذا المقطع الشعري مشحون بمعارف مختلفة، لم يقدمها الشاعر للمتلقي في صورتها الواقعية، وإنما اعتمد على رموز وإشارات وإيحاءات، ووظف بعض أساليب البيان كالتشبيه والكناية والمجاز لتشكيل فضاء دلالي ثان، يحتاج في الكشف عنها إلى معرفة بالكثير من المعارف والعلوم، خاصة ما ارتبط بعالم التصوف أوالإشراق.

وفي نص مماثل ينطلق فيه الشاعر من زاوية التصوف، ويستمد غموضه من ألفاظ مماثلة أو قريبة من ألفاظ الشاعر "الطيب لسلوس" مثل: "الإغراء . العطش" و"الطقوس جمر الدواة" و"مفردات الشؤون" و"بنات النار"، يقول فيه "عبد الله حمادي":

« ها هنا يتسلق الإغراق

جانب الممكن والمستحيل

يذرع بسمة الطقوس

ومفردات الشؤون...

من جمر الدواة

تتهجى مجاهيل التنزيل...»[2]

في تأمل ألفاظ مثل «**الإغراق والطقوس والشؤون والبروق**» الدالة على لحظة الإفلات من الوعي، نكتشف أن الشاعر يعيش لحظة إبداع شبيهة بحال المتصوف، فهما متشابهان في استغلال «**جمر الدواة**» من أجل الاتصال «**بمجاهيل التنزيل**»، وهو نفس الموضوع الذي تطرق إليه الشاعر في قصيدة أخرى، يقول فيها:

«كانت عائدة من طرقات

---

[1] – الزمخشري أبو القاسم محمود: الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل، ص588.

[2] – عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى، ص15.

البرق//

تختزن الإغراب

وحروف الأسماء

المهموزة

يحكمها عمر التوحيد

وآونة الميلاد

تتشهَّى عفَّتها تلك الألوان»[1]

في المقطع الأول يتأرجح الشاعر في إغراقه الروحي بين الممكن والمستحيل، بين الوعي واللاوعي، بين عالم الناسوت واللاهوت، «**يذرع بسمة الطقوس**» لحظة الحال، وهو يمارس الانفلات من المادة، في عالم الإشراق، وفي المقطع الثاني تعود تلك الروح السابحة في ملكوت الله، وهي تحمل من ذلك الإشراق «**البروق**» كل ما ينير لها طريق الإيمان بالنسبة للمتصوِّف وطريق الإبداع بالنسبة للشاعر، ويدل على ذلك قوله:

« يحكمها عمر التوحيد

وآونة الميلاد»

يرسم الشاعر "عبد الرزاق بوكبة" غموض بعض نصوصه بعيدا عن عالم التّصوف، لأنه يشكّل فضاءاته الدّلالية باشتغاله على التّراكيب النّحوية وانفصام العلاقات والرّوابط بين العبارات، كما في قوله:

«ما الذي هزك الآن نحوه؟

ماعادت السدرة المنتهى

فلتحف جملة تلقه»[1]

هذه السطور الشعرية "قصيدة ومضة" عنْوَنَها الشاعر بـ:«**ذبح البراق**»، والرابط الوحيد بين النص والعنوان عبارة "سدرة المنتهى"؛ والشاعر هنا يوظف التراث الديني لتشكيل رؤياه الإبداعية، فباستحالة الارتقاء إلى عوالم الوحي ـ بنهاية وظيفة "البرق" ـ لا يمكن للشاعر بلوغ تلك العوالم التي هي "**سدرة المنتهى**"، إذ لم

[1] – عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى، ص45.

[1] – عبد الرزاق بوكوبه: من دس خف سيبويه في الرمل؟ ص29.

تعد كما هي في الموروث الإسلامي، وأن الشاعر الآن في غنى عن "**البراق الذي ذُبِحَ**" وأن السِّدرةَ لم تعد "**سدرة المنتهى**"، وبتالي ليس هناك ما يحد من قدرته على الارتقاء، ولم يعد مستحيلا بلوغه المكانة التي يريدها عبر الكتابة.

يصنع الغموضَ في نص "عبد الرزاق بوكبة" صياغتُه للتراكيب النحوية، ففي تساؤله أول الأمر: « **ما الذي هزك الآن نحوه؟**» يقع الغموضُ في وجود "**الهاء**" الضمير المتصل في «**نحوه**»، حيث لا يوجد قبلها اسم مذكر مفرد تعود عليه الهاء، فمن يكون إذن؟، وللإجابة عن السؤال لابد من الاستناد إلى الكلمات الدالة في الشطر الشعري « **ما الذي هزك الآن نحوه؟**»، غير أنها لا تمثل سندا للكشف عن ماهية "**الهاء**" باستثناء كلمة "**هزَّ**" التي تدل على الارتفاع، وبها يمكن تأويل دلالة "**الهاء**" على أنها تعود على الذات الإلهية، كما فعل "الطيب لسلوس" سابقا في قوله: « **مِن اسمِ هو**».

وتدل على الذات الإلهية، في السطر الثاني كلمة "سدرة المنتهى" التي تدل على أن "البراق" لا يستطيع تجاوزها، بينما أمكنت قدرة الله "النبي محمدا صلى الله عليه وسلم في رحلة "المعراج" أن يتجاوزها، ليرى ما أراد الله له أن يرى؛ أما الشاعر فقد وجد طريقة أخرى للارتقاء إلى عوالم الإبداع عبر تشكيل الجمل الشعرية، وبذلك يكون الشاعر قد اشتغل في صياغة تجربتة الإبداعية بإيجاز من خلال تعبير غامض، سببه الأول انعدام الروابط النحوية، والثاني توظيفه للرؤيا الصوفية في الإيحاء بالانعتاق لحظة الإبداع.

وخلاصة القول، فإن الشاعر الجزائري المعاصر استغل كل عناصر اللغة لتكثيف الدلالة عبر الصورة، والرمز، والأسطورة، واللغة الصوفية، والغموض الدلالي، والمفارقة الشعرية، كما استغل الفضاء الطباعي للإيحاء بوجود لغة ثاوية في العناصر التشكيلية تشير وتعبر بطريقة غير مباشرة، « **باعتبار أن الشاعر ميال إلى التعبير عن العوالم الشعورية المجردة بطريقة يجعله يستثمر مدركات العالم وأشياءه الحسية للقيام بمهمة الأداء، وذلك بإعادة تشكيلها وفق ما يتصوره من معان ودلالات تعجز اللغة المباشرة عن الإفصاح عنها**»[1]، وتلك هي طبيعة الشعر، فهو لا يكسب فنيته وجماليته إلا بتجاوز المعنى السطحي المباشر إلى دلالات افتراضية متعددة، توحي بها كل عناصر النص المتكاملة التأثير في المتلقي وفي إنتاج الدلالة الممكنة.

وملخص القول في ختام هذا الفصل: نجد أن الشاعر الجزائري المعاصر اشتغل على فضاء اللغة باعتبارها وسيلة للتعبير والتوصيل والإبداع الأدبي، فحقق من خلال خصائصها التركيبية والصرفية والصوتية

[1] – عبد السلام المساوي: المتخيل الشعري عند أمل دنقل الموقع.www.jehat.com /ar /canal

تشكيل النص، وفقَ ما تصوَّره مناسبا لصياغة تجربته الشعرية، كما استغل حيوية الأساليب اللغوية التركيبية، مثل التقديم والتأخير، والاعتراض، واللعب بألفاظ اللغة، واستعمال الألفاظ العامية والأجنبية، قصد التأثير في المتلقي؛ أما الفضاء الدلالي فقد تم الاشتغال فيه على الإيحاء والغموض انطلاقا من الصور الشعرية والرموز والأساطير فجاء تشكيل الفضاء الدلالي ثريا بما استطاع الشاعر توظيفه من عناصر فنية تمنح الدلالة أبعادا متعددة ومختلفة تدفع المتلقي إلى إعمال الفكر والتأويل.

الخاتمة

في ختام هذا البحث، بعد ملامسة الكون الشعري الجزائري المعاصر، والغوص في عمق التجربة الإبداعية لمجموعة من الأعمال الشعرية الصادرة في فترة التسعينات وما بعدها، توصل البحث إلى استخلاص جملة من النتائج، يمكن تفصيلها في الآتي:

- اتسمت فترة التسعينات وما بعدها بزخم شعري، تجسَّد في كثرة المجموعات الشعرية التي أسهمت في وجودها الظروف السياسية والتحولات الاجتماعية والثقافية، حيث ظهر جيلٌ جديد من الشعراء، مكَّنته الساحة الأدبية من النشاط والمشاركة في الملتقيات، ومساعدة المؤسسات الثقافية الرسمية وغير الرسمية للأدباء على نشر إبداعاتهم.

- تطور وعي الشاعر الجزائري المعاصر بمفهوم الكتابة، واستناده إلى رؤيا إبداعية وفلسفية وتجريبية، جعلته ينظر إلى الكتابة من زاوية إبداعية مغايرة، فانتقل من بناء القصيدة إلى تشكيل النص، عزوفا عن الهيكل الثابت والجاهز إلى نص متعدد الأدوات والفنون.

- مصطلح التشكيل الشعري مصطلح إشكالي، انتقل إلى الأدب من الفنون الجميلة، ولذلك لم يتم تداوله بوضوح، لارتباطه أول الأمر بدلالته على العناصر الشكلية في النص، بينما إذا انطلقنا من اعتبار النص كلا متكاملا، فإن التشكيل يعني التأليف والتكوين والإنشاء، انطلاقا من الإحساس والتفاعل مع السياقات المختلفة في التعبير عن التجربة الإبداعية، وانتهاء باكتماله في آخر مرحلة تتحدد فيها ملامح النص دلاليا وطباعيا وإيقاعيا، ليأخذ صورته النهائية التي أرادها الشاعر.

- مصطلح الفضاء الشعري يدل على كون لا متناه من العناصر الفنية المختلفة التي يتشكل من خلالها النص، ولذلك يعد النص فضاء شعريا واسعا، يتشكل من مجموعة فضاءات متداخلة ومتلاحمة، لا يتم بناء وإنشاء النص إلا بها، وهذا البحث ينطلق من تصور يعتبر كل مكوِّن في النص فضاءً مفتوحا على التجريب، ويتّسع ليشمل كل ما يتاح للشاعر من أدوات فنية، للتعبير عن حالته النفسية أو الوجدانية، ورؤياه الإبداعية ومواقفه المختلفة، وبالتالي فإن الفضاء الشعري لا يُقصَدُ به ظاهر النَّص أو شكله الخارجي فحسب، وإنما هو مدى تدور فيه رؤى الشاعر الفنية وأحواله النفسية والعاطفية والموضوعات التي تشغله ومواقفه في الحياة.

– الشعر الجزائري المعاصر حلقة واصلة بين حلقات الأدب الجزائري والعربي، اتسم بخصائص فنية وموضوعات مرتبطة بما أملته المرحلة، وبرؤيا إبداعية مختلفة، تنطلق من مرجعية فلسفية وفكرية، تعتبر الشعر مسارا متجددا ضمن حركة الإبداع العالمي، ومن ثمَّ تمَّ اعتبار النص علامةً دالة، وفضاءً لتوظيف تقانات الفنون الأخرى في صياغة التجربة الشعرية.

– تمكن الشاعر الجزائري المعاصر من تنويع نصوصه لإرضاء رغبته في صياغة تجربة إبداعية متميزة، في أطر مختلفة ومتعددة باختيار البناء المناسب لاحتوائها، ومن ذلك تنويع هيكل القصيدة العمودية على مستوى الشكل والتجديد في الموضوعات، واعتماد الشعر الحر هيكلا متحررا من قيود الأوزان الخليلية والقوافي، بل واستبدال مصطلح القصيدة أو الشعر بمصطلح النص انطلاقا من تصور وفهم جديد لطبيعة الكتابة.

– توصل الشاعر الجزائري المعاصر إلى استغلال الطاقة الكامنة في اللغة لتشكيل الفضاء الإيقاعي، بتنويع أساليبه في إكساب النص أثرا إيقاعيا، من خلال الأوزان المختلفة، سواء كانت تقليدية تستند إلى توازي المسافات الزمنية الثابتة، أم كانت متحررة تستند إلى تفعيلات متكررة غير ثابتة، بالإضافة إلى عناصر إيقاعية أخرى كالصيغ الصرفية والتراكيب والقوافي وأصوات الحروف والكلمات وإيقاع التكرار والسرد والغموض والدلالة، حيث تُحدِثُ ـ هي الأخرى ـ جرسا في النفس وتأثيرا في الفكر، يُشعِرُ المتلقي بالمتعة.

– استعار الشاعر الجزائري المعاصر من فن السرد عناصر تنتمي إلى فضاء السرد، واستطاع أن يوظفها ليؤثث بها تجربته الإبداعية، ويبتكر بها فضاء متخيلا، مستمدا من واقع الشاعر ومحيطه الذي يعيش فيه، مثل الأمكنة على اختلاف جغرافيتها، كما أعاد تشكيل جسد المرأة ليتحول إلى معبد، أو وليمة، أو معراج إلى عوالم الغيب، بالإضافة إلى توظيف الأساطير وأسماء الشخصيات التراثية والدينية وتوظيف الخرافات، وقصص على لسان الحيوان للتعبير عن قضايا اجتماعية وسياسية، فرضت على الشاعر أن يتخذ موقفا منها.

– اجتهد الشاعر الجزائري المعاصر في توظيف الفضاء الطباعي، باعتباره إمكانية شكلية، تدخل ضمن عناصر الدلالة في القصيدة المعاصرة، وبالاعتماد على التجاوز أعاد تشكيل القصيدة العمودية بتمزيق جسدها، وحولها على مستوى الفضاء الكتابي إلى قصيدة حرة، أما هذه الأخيرة فهي مجال خصب للتشكيل الطباعي، من خلال علامات الترقيم ونقاط الحذف والمساحات البادئة وطول السطور وقصرها، وقد تمكن الشاعر من تغيير شكل النص باستغلال الحروف والألفاظ والتراكيب في شكل رسوم كتابية دالة.

- وجد الشاعر الجزائري المعاصر في كلمات اللغة وعباراتها فضاءً يتسع لتشكيل عمله الإبداعي لغويا، وذلك بإخراج تلك الألفاظ من الصيغ المعيارية المعجمية والمتداولة إلى أوزان وصيغ مبتكرة من طرف الشاعر، إضافة إلى التجنيس والمحسنات البديعية الأخرى، ولم يكتف بذلك بل استغلَّ الألفاظ العامية والأجنبية للتأثير في المتلقي بكلمات قريبة إلى نفسه، بفعل البعد الاجتماعي الذي تحمله تلك الألفاظ.

- بالإضافة إلى الدلالات التي عمل الشاعر على تشكيل فضاءاتها من خلال الإيقاع والمتخيل السردي والفضاء الطباعي، واللعب بألفاظ اللغة وتراكيبها وصيغها، ركَّز الشاعر على الدلالات العميقة الثاوية في ثنايا النص، عن طريق التشكيل البياني والبعد الأسطوري والرموز والغموض والمفارقة، وهي عناصر فنية لا يمكن الاستغناء عنها في صياغة التجربة الشعرية، لأنها تُبعِد الشاعر عن السَّطحية والمباشرة والتقريرية، وقد وجدنا في المدوَّنات التي تمت دراستها نماذج متميزة في تشكيل الفضاء الدلالي للنص.

- اهتم بعض الشعراء بالتجريب، للانعتاق من سلطة الاتباع والسائد، فظهرت في الشعر الجزائري المعاصر أعمال أدبية لا تقف عند حدود الجنس الأدبي، كونها صادرة عن رؤيا إبداعية واعية بالكتابة والغاية من تداخل الأجناس في النص الشعري الواحد، ومن تلك التجارب الإبداعية المميزة ديوان "من دس خف سيبويه في الرمل؟" للشاعر "عبد الرزاق بوكبه" الذي صرح في مقدمة الديوان بممارسته للتجريب على مستوى اللغة وبنياتها وبيانها. وبدلا من كتابة كلمة شعر وظف كلمة "نصوص" للإيحاء برؤياه الإبداعية.

وخلاصة القول:

استجابت ذائقة الشعراء الجزائريين المعاصرين الفنية لما يحدث من تجديد في الشعر العربي خصوصا والعالمي عموما، وكان لهذه الاستجابة أثر كبير في تطور مسار الإبداع، بابتكار أشكال تعبيرية دالة وموحية بما يحمله النص من موضوعات ودلالات، فنتج عن ذلك ظهور نصوص تجريبية جديدة، مثل القصيدة الومضة أو إعادة تشكيل فضاءات النصوص طباعيا، في شكل رسوم وأيقونات وخطوط معبرة، كما تجاوز الشاعر الصيغ المألوفة في ألفاظ اللغة، وإعادة النظر في طبيعة الإيقاع والاستناد إلى المتخيل السردي لإثراء التجربة الشعرية بما يمنحها صفة التميز وإثارة اهتمام المتلقي من خلال اكتشاف علاقة غير مباشرة بينه وبين النص الشعري المعاصر.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع المدني

أولا: المصادر

01- أنزار نجيب: كائنات الورق، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1998.

02- بلعاليا زهرة: ساحل وزهرة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر،2001.

03- بن خليفة جمال الدين: سحر، دار علي بن زيد للطباعة، بسكرة، الجزائر، 2015.

04- بن عبيد ياسين: معلقات على أستار الروح، منشورات، دار الكتب، الجزائر، 2003.

05- بوزوالغ علي: فيوضات المجاز، منشورات الاختلاف، الجزائر،2001.

06- بوكبه عبد الرزاق: من دس خف سيبوبة في الرمل؟، فيسيرا للنشر، الجزائر، ط2 ،2011.

07- بوكلوة عاشور: كسوف النبض والأمنيات، دار أمواج، الجزائر، 2004.

08- بومنجل عبد الملك: أنت أنت الوطن، البدر الساطع للطباعة والنشر، الجزائر، 2016.

09- بومنجل عبد الملك: عناقيد الغضب، البدر الساطع للطباعة والنشر، الجزائر، 2016.

10- ثابت طارق: إفضاءات في أذن صاحبة الجلالة، دار الهدى، عين مليله، الجزائر، 2007.

11- جوادي سليمان: ثلاثيات العشق الآخر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

12- جويني محمد الأخضر: اختصر الزمن، دار الأمل للنشر، الجزائر، 2006.

13- جويني محمد الأخضر: بريق الكلمات، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2009.

14- حرزالله بوزيد: الإغارة، دار الحكمة، الجزائر، 2007.

15- حمادي عبد الله: أنطق عن الهوى، دار الألمعية، قسنطينه، الجزائر،2011.

16- خراط حسن: دموع وأغان، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2006.

17- خراط حسن: إناث الكرستال، الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012.

18- درويش نور الدين: مسافات، إصدارات رابطة إبداع، قسنطينة، الجزائر، 2002.

19- رميلي جمال: تغريبة المنافي، دار علي بن زيد للطباعة والنشر، بسكرة، الجزائر، 2016.

20- رميلي جمال: طلقة في وجه السديم، دار هومة، الجزائر، 2001.

21- زكريا مفدي: إلياذة الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987.

22- شعباني عامر: نفثات جراح، دار الوعي، الجزائر، 2007.

23- شكيل عبد الحميد: كتاب الأحوال، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.

24- شكيل عبد الحميد: مراثي الماء، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.

25- شنه أحمد: زنابق الحصار، شركة الشهاب، الجزائر، 1989.

26- صوالح محمد مصطفى: أساطير المنفى، مديرية الثقافة الوادي، الجزائر، 2014.
27- صياد عادل: أشهيان، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2001.
28- صياد عادل: أنا لست بخير، جمعية البيت للثقافة والفنون، الجزائر، 2010.
29- صياد عادل: ميت على قيد الفايسبوك، دار العين للنشر، القاهرة، 2017.
30- العشي عبد الله: صحوة الغيم، دار فضاءات للنشر، الجزائر، 2014.
31- العشي عبد الله: مقام البوح، منشورات جمعية الشروق، باتنه، الجزائر، 2007.
32- العشي عبد الله: يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، الجزائر، 2009.
33- فني عاشور: رجل من غبار، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003.
34- قذيفة عبد الكريم: لو أنت تدري كم أحبك، مؤسسة الطبع بالجنوب، ورقله، الجزائر، 1993.
35- قذيفة عبد الكريم: مرايا الظل، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.
36- قذيفة عبد الكريم: نهر الغوايات، منشورات أرتستيك، الجزائر، 2007.
37- لسلوس الطيب: الملائكة أسفل النهر، ميم للنشر تيبازه، الجزائر، 2010.
38- لوصيف عثمان: أبجديات، دار هومه ، الجزائر، 1997.
39- لوصيف عثمان: المتغابي، دار هومة، الجزائر، 1999.
40- لوصيف عثمان: براءة، دار هومة، الجزائر، 1997.
41- لوصيف عثمان: غرداية، دار هومة، الجزائر، 1995.
42- لوصيف عثمان: قالت الوردة، دار هومة، الجزائر، 2000.
43- محمودي الأزهر: طائر الغربتين، مديرية الثقافة ولاية الوادي، الجزائر، 2011.
44- مخالفه عبد الحليم: صحوة شهريار، منشورات السائحي، الجزائر، 2007.
45- معماش ناصر: فجائع الإسمنت والعربر، منشورات الامتا والمؤانسة، الجزائر، 2005.
46- معماش ناصر: هكذا تكلم الشيخ بوطاجين، منشورات الوطن اليوم، سطيف، الجزائر، 2016.
47- مناصرية علي: حنين إلى الزمن الأخضر، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2002.
48- مناصرية علي: صلوات في محراب عقبة، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2009.
49- ميهوبي عز الدين: اللعنة والغفران، منشورات مؤسسة أصالة، سطيف، الجزائر، 1997.
50- ميهوبي عز الدين: ملصقات شيء كالشعر، منشورات مؤسسة أصالة، سطيف، الجزائر، 1997.
51- نحال محمد: الإلياذة المحمدية، موفم للنشر، الجزائر، 2015.
52- نحال محمد: هوس القوافي، دار بري للنشر، بجاية، الجزائر، 2009.
53- وغليسي يوسف: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، منشورات رابطة إبداع، الجزائر، 1995.

ثانيا: المراجع العربية

54- إبراهيم عبد الله وآخرون: معرفة الآخر، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1996.

55- إبراهيم نانسي: التعالق النصي، دار رؤيه، القاهرة، 2014.

56- ابن جني أبو الفتح عثمان: الخصائص، تح: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، القاهرة، 1952.

57- ابن جني أبو الفتح عثمان: كتاب العروض، تح: أحمد فوزي الهيب، دار العلم، الكويت، ط2، 1989.

58- ابن رشيق أبو علي الحسن: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ج1، ط5، 1981.

59- أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، دت.

60- أدونيس علي أحمد سعيد: الصوفية والسوريالية، دار الساقي بيروت، ط3، د ت.

61- أدونيس علي أحمد سعيد: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.

62- إسكندر يوسف: اتجاهات الشعرية الحديثة الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية، بيروت، 2008.

63- إسماعيل عز الدين: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنية، دار الفكر العربي، دت.

64- أنيس إبراهيم: دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط5، 1984.

65- أوشان علي آيت: الذاكرة والصورة، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، 2005.

66- البركاوي عبد الفتاح عبد العليم: دلالة السياق بين التراث وعلم اللغة الحديث، دار الكتب، بيروت، 1991.

67- بلاجي محمد: الرموز الآسرة، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، 2012.

68- بلعابد عبد الحق: عتبات جرار جينيت، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008.

69- بلعلى آمنة: سيمياء الأنساق تشكلات المعنى في الخطابات التراثية، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2015.

70- بلعلى آمنه: تحليل الخطاب الصوفي، دار الأمل للطباعة، تيزي وزو، الجزائر، 2009.

71- بنكراد سعيد: السيميائيات والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، د ت.

72- بوبعيو بوجمعة: حضور الرؤيا واختفاء المتن، دار المعارف، عنابة، الجزائر، 2006.

73- التلاوي محمد نجيب: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006.

74- جابر يوسف حامد: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر، دمشق، 1988.
75- الجزار محمد فكري: الخطاب الشعري عند محمود درويش، إتراك للطباعة والنشر، القاهرة،2001.
76- الجزار محمد فكري: العنوان وسيميوطيقا التواصل الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
77- حسنين أحمد طاهر: جماليات المكان (ظرف المكان في النحو العربي)، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2، 1988.
78- خمري حسين: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007.
79- الخياط جمال: الشعر والزمن، منشورات وزارة الإعلام، العراق، 1975.
80- داغر شربل: الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988.
81- الداية فايز: علم الدلالة العربي النظرية والتطبيق، دار الفكر، دمشق، ط2، 1996.
82- رضوان محمد: مملكة الجحيم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001.
83- رماني إبراهيم: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1991.
84- زايد على عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997.
85- زايد على عشري: قراءات في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1998.
86- زايد علي عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر، القاهرة، ط4، 2002.
87- الزمخشري أبو القاسم محمود: الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل، تح : خليل مأمون، دار المعرفة، بيروت، ج 4، 2013.
88- الزيات تيسير محمد: توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، دار البداية، عمان، 2010،
89- زيعور علي: التحليل النفسي للخرافة والمتخيل والرمز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت 2008.
90- سالمان محمد علوان: الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان للنشر، الاسكندرية، 2008.
91- سقال ديزيريه: من الصورة إلى الفضاء الشعري، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1993.
92- الشريف الجرجاني علي بن محمد: التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، 1975.
93- شريق عبد الله: في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 2003.
94- طاهر علاء: نهايات الفضاء الفلسفي، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2005.

95- عبد الرحمن نصرت: في النقد الحديث، دار جهينة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2007.
96- عبد الصبور صلاح: حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، المجلد الثالث، ط2، 1977.
97- عبد القادر صلاح يوسف: في العروض والإيقاع الشعري دراسة تحليلية تطبيقية، دار الأيام، الجزائر، 1997.
98- عبيد محمد صابر: التشكيل الشعري الصنعة والرؤيا، دار نينوى، دمشق، 2011.
99- عبيد محمد صابر: التشكيل النصي الشعري السردي السير ذاتي، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، 2014.
100- عبيد محمد صابر: الشعر بوصفة هوية من التشكيل إلى العلامة، دار غيداء، عمان، 2014.
101- عبيد محمد صابر: عضوية الأداة الشعرية، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، 2005.
102- عروس محمد: التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، دار الألمعية، الجزائر، 2012.
103- عصفور جابر: رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2008.
104- عمر أحمد مختار: علم الدلالة عالم الكتب، القاهرة، ط05، 1998.
105- عيد رجاء: القول الشعري، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1995.
106- فتوح محمد أحمد: الحداثة الشعرية الأصول والتجليات، دار غريب، القاهرة، 2006.
107- فضل صلاح : أساليب الشعرية المعاصرة، دار الأدب، بيروت، 1995.
108- فضل صلاح: أشكال التخيل من فتات الأدب والنقد، الشركة المصرية العالمية لونجمان، القاهرة، 1996.
109- فلفل محمد عبدو: في التشكيل اللغوي للشعر، مقاربات في النظرية والتطبيق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2013.
110- القرطاجني أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح، محمد لحبيب بن الخوجه، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966.
111- الماضي شكري عزيز: في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، بيروت، 1993.
112- الماكري محمد: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991.
113- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1985.
114- المسدي عبد السلام: فضاء التأويل، دار الصدى، دبي، 2012.
115- مصطفى عادل: دلالة الشكل دراسة في الأستيقا الشكلية، دار رؤية للنشر والتوزيع، 2014.

116- مفتاح محمد: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992.

117- مفتاح محمد: دينامية النص تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990.

118- منقور عبد الجليل: علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2001.

119- الموسى خليل: آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2010.

120- المومني علي محمد: الحداثة والتجريب، دار اليازوري للنشر، عمان، 2009.

121- الناصر إيمان: قصيدة النثر العربية التغاير والاختلاف، دار الإنشاء العربي، البحرين، دت.

122- هلال عبد الناصر: الالتفات البصري قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة، دار العلم والإيمان، كفر الشيخ، مصر، ط2، 2010 .

123- الهنيدي نزار بريك: في مهب الشعر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

124- هيمه عبد الحميد : البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري، دار هومة، الجزائر، 1998.

125- وغليسي يوسف: خطاب التأنيث، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي، قسنطينة، الجزائر، 2008.

126- يوسف جمال حسني: صورة النار في الشعر المعاصر، دار العلم والإيمان للنشر، القاهرة، 2009.

127- اليوسفي محمد لطفي: المتاهات والتلاشي في الشعر والنقد، دار سراس للنشر، تونس، 1992.

ثالثا: المراجع المترجمة

128- إيكو أمبرتو: سيميائيات الأنساق البصرية، تر: محمد التهامي العماري، دار الحوار للنشر، اللاذقية، 2008.

129- باشلار غاستون: جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1992.

130- باشلار غاستون: جماليات المكان، تر: غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، ط2، 1984.

131- جيلبير دوران: الخيال الرمزي، تر: علي المصري، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، ط2، 1994.

132- ريفاتير مايكل: دلائليات الشعر، تر: محمد معتصم، منشورات كلية الآداب، الرباط، 1997.

133- ريكور بول: الوجود والزمان والسرد، محمد سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت 1999.
134- ريكور بول: نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2006.
135- كامبل جوزيف: قوة الأساطير، تر: حسن صقر، دار الكلمة، دمشق، 1989.
136- لاكان جاك: اللغة الخيالي والرمزي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2006.
137- لوبرتون دافيد: أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، تر: محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للبدايات، بيروت، ط2، 1997.
138- ويليك رينيه ووارين أوستن: نظرية الأدب، تر: محي الدين صحبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، القاهرة، ط2، 1987.

رابعا: المعاجم والقواميس

139- إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1986.
140- ابن فارس أحمد أبي الحسين: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، القاهرة، الجزء 05، 1979.
141- ابن منظور جمال الدين بن مكرم: لسان العرب، مج 11، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، د ت.
142- أحمد زكي بدوي: معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، دار الكتاب المصري، 1990.
143- آرثر كورتل: قاموس أساطير العالم، تر: سهى الطريحي، دار نينوي، دمشق، 2010.
144- برنس جيرالد: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، دار ميريدت للنشر، القاهرة، 2003.
145- بطرس البستاني: محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت،1987.
146- خدوسي رابح: موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، دار الحضارة، الجزائر، 2002.
147- زكي بدوي أحمد: معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، دار الكتاب المصري، 1990.
148- سلامة أمين: معجم الأعلام في الأساطير اليونانية، مؤسسة العروبة للطباعة، القاهرة، ط2، 1988.
149- شارودو باتريك و منغنو دومينيك: معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر لمهيري وحمادي صمود، دار سيناترا، تونس، 2008.

150- علوش السعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دلر الكتاب اللبناني، بيروت، 1985.
151- الفيروز آبادي مجد الدين محمد يعقوب: القاموس المحيط، الجزء 03، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1979.
152- وهبه مجدي و المهندس كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.

خامسا: المراجع الأجنبية:

153- Jean Dubois: Dictionnaire de linguistique, libraire larousse, paris .
154- Pierre caminode: Image et metophore, Bordes, marcy, 1970.
155- Dictionnaire de l académie française, 5é edition, 1798.

سادسا: الدوريات والمجلات:

156- مجلة جامعة دمشق، المجلد 30، العددان 1و2، دمشق، سوريا، 2014.
157- مجلة جامعة دمشق، المجلد 26، العدد 3، دمشق، سوريا، 2010.
158- مجلة العربية والترجمة، العدد18، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، 2014.
159- بصمات، جامعة الحسن الثاني، الدار البيضاء، العدد04، المغرب، 1990.
160- مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد 23، العدد 07، العراق، 2015.
161- مجلة علامات، مكناس، العدد17، المغرب، 1998.
162- مجلة علامات، مكناس، العدد20، المغرب، 2004.
163- علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المجلد16، الجزء61، السعودية، 2007.
164- مجلة ديالي للعلوم الإنسانية، جامعة ديالى، العدد63، العراق، 2004.
165- مجلة العلوم الإنسانية، العدد28، المجلد ب، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2007.
166- مجلة المتلقي الدولي الخامس السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2008.
167- مجلة المتلقي الوطني الرابع السيمائية والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2006.
168- مجلة الملتقي الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2000.
169- مجلة الجامعة الإسلامية، جامعة آل البيت، المجلد 17، العدد01، الأردن، 2009.

170- مجلة جامعة الأقصى، جامعة الأقصى، المجلد13، العدد الأول، فلسطين، 2009.
171- مجلة الموقف الأدبي، العدد404، السنة الرابعة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2004.

سابعا: المواقع الالكترونيه:

172- www.rasj.Net isaj fumc
173- www.kotobarabio .com
174- www.jehat.com
175- middle-east-online.com
176- www.djazairess.com.
177- مجلة هوامش الثقافية الموقع الالكتروني: haoimiche.blogspotcom
178- alaraby.co.uk
179- https//portal.arid.my
180- media-plus-tn.com

الفهـــرس

العنوان	رقم الصفحة
مقدمـــــــــة	أ
مدخـــــــــل.....	06
I. التشكيل لغة واصطلاحا.....	07
1.التشكيل لغة.....	07
2.التشكيل اصطلاحا.....	09
II. نشأة ونطور مصطلح التشكيل في الأدب العربي.....	10
الفصل الأول: تشكيل الفضاء الإيقاعي في الشعر الجزائري المعاصر	
I. مستويات الإيقاع	17
1. إيقاع الحياة اليومية.....	17
2. إيقاع الفن والشعر.....	17
II. مفهوم الإيقاع الشعري	17
1. المفهوم اللغوي.....	18
2. المفهوم الاصطلاحي.....	19
III. أنواع الإيقاع الشعري.....	21
1. فضاء الإيقاع الخارجي.....	21
2. فضاء الإيقاع الداخلي.....	23
3. فضاء إيقاع الدلالة.....	24
IV. تشكيل الفضاء الإيقاعي في الشعر الجزائري المعاصر.....	26
1. الإيقاع الخارجي.....	26
أ- إيقاع أوزان الشعر العمودي.....	27
ب-المزج بين إيقاع الشعر الحر والشعر العمودي.....	36
ج- إيقاع الشعر الحر.....	40
د- إيقاع القافية.....	50
2. الإيقاع الداخلي.....	58
أ- إيقاع الصوت والصمت.....	59
ب-إيقاع التكرار.....	63

ج– إيقاع الدلالة والغموض..... 71
د– إيقاع السرد..... 73

الفصل الثاني : تشكيل الفضاء المتخيل في الشعر الجزائري المعاصر

I. الخيال لغة واصطلاحا..... 77
1. الخيال لغة..... 77
2. الخيال اصطلاحا..... 78
II. المتخيل السردي..... 80
III. تشكيل فضاء المكان المتخيل..... 89
1– المدينة الظالمة / المظلومة..... 91
2– المدينة الضائعة..... 93
3– المدينة المنفى..... 94
4– المدينة الذكرى..... 95
5– المدينة البحر..... 98
6– المدينة المرأة..... 100
7– المدينة الغامضة..... 102
8– الجسد باعتباره فضاء مكانيا..... 103
IV. تشكيل الفضاء الأسطوري..... 107
V. الفضاء المتخيل الحكائي و الخرافي..... 123
VI. المتخيل السير ذاتي..... 131
VII. المتخيل في الحوار الداخلي..... 135
VIII. الشخصيات و الرموز المتخيلة..... 139
IX. فضاء الزمن المتخيل..... 146
1– الزمن الافتراضي..... 147
2– الزمن الماضي..... 149
3– الزمن الحاضر..... 153
4– المزمن المستقبل..... 154

الفصل الثالث : تشكيل الفضاء الطباعي في الشعر الجزائري المعاصر

I. أنواع النصوص باعتبار الفضاء المكاني..... 167

1– القصيدة الطويلة والقصيدة الديوان..... 167
2– القصيرة جدا (الومضة)..... 172
II. تشكيل الفضاء الطباعي للنصوص (هندسة الشكل)..... 177
1– تشكيل فضاء القصيدة العمودية..... 178
2– تشكيل فضاء الشعر الحر (لعبة البياض و السواد)..... 180
3– علامات الترقيم..... 196
4– الخطوط..... 205
5– الصور و الرسوم (الإيقونات)..... 209
6– العنوان..... 221
7– التصدير و التوشيح..... 223
أ– الآيات القرآنية..... 224
ب– الشعر 226
ج– المقولات..... 227
8– النصوص الموازية الأخرى..... 231
أ– المقدمات..... 231
ب–المؤشر الإخباري..... 231
ج– الإهداء..... 231
د– الهوامش و الإحالات و الحواشي..... 233

الفصل الرابع : تشكيل الفضاء اللغوي والدلالي في الشعر الجزائري المعاصر

I. تشكيل الفضاء اللغوي في الشعر الجزائري المعاصر..... 236
1– مفهوم التشكيل اللغوي..... 236
2– تشكيل ألفاظ اللغة الشعرية..... 237
3– أساليب تشكيل اللغة في الشعر الجزائري المعاصر..... 239
أ– التراكيب النحوية..... 240
ب– التقديم والتأخير..... 245
ج– الحذف..... 248
د– الاعتراض..... 252
هـ– الألفاظ العامية و الأجنبية..... 257

و- اللعب بالألفاظ..... 262
II. تشكيل الفضاء الدلالي في الشعر الجزائري المعاصر..... 267
1- مفاهيم وحدود مصطلح الدلالة..... 269
أ- المفهوم اللغوي..... 269
ب- المفهوم الاصطلاحي..... 270
2- أنواع الدلالة..... 271
3- الدلالة الإيحائية في الشعر الجزائر المعاصر..... 272
أ- دلالة الصورة في الشعر الجزائر المعاصر..... 273
ب- دلالة الرمز في الشعر الجزائر المعاصر..... 281
ج- دلالة الغموض في الشعر الجزائر المعاصر..... 287
الخاتمـــــــــة 294
قائمة المصـــــادر و المـــراجع..... 298

الملخص

يندرج هذا البحث ضمن الدراسات الأدبية التي تهتم بالشعر المعاصر، من حيث الكيفية التي يتشكل بها فنيا، والدلالات التي يعمل الشاعر على الإيحاء بها، من خلال مجموعة من العناصر الفنية المتضافرة، باعتبارها مكونات يتأسس عليها بناء الفضاء الشعري الذي يضم - إلى جانب اللغة - عناصر فنية مأخوذة من الفنون الأخرى.

وانطلاقا من تصور النص الشعري كونا، يتشكل من مجموعة فضاءات متداخلة، يتألف منها، تبعا لخلفية ثقافية وفكرية ونفسية، وقدرات معرفية، ورؤيا إبداعية، وسياقات مختلفة، تسهم جميعها في جعل النص عملا فنيا منفتحا على الرسم والنحت والموسيقى والسرد والحوار.

وإذا تم اعتبار النص الشعري كونا لا متناه وغير محدود، فإن كل عنصر فيه يعد فضاءً مفتوحا على التشكيلات المختلفة، التي تسمح بامتداده على مستوى بنيته السطحية، فتشمل أدوات متنوعة تتطور بمرور الزمن، وتتسع مسارات استعمالها، وبذلك يكون الفضاء النصي مفتوحا على ما لا نهاية من الإمكانات المتاحة للشاعر؛ كما تسمح بامتداد نفس الفضاء المفتوح على مستوى البنية العميقة، باكتشاف الشاعر لأساليب جديدة في ابتداع صوره الفنية والدلالات التي يفترضها المتلقي، من خلال الأوجه المحتملة لما تحمله فضاءات النص من إيحاءات.

وبهذا يكون التشكيل الشعري عملية مركبة معقدة، يتم من خلالها تكَوُّنُ النص من فضاءات متعددة ومختلفة، تجمع بينها علاقات داخلية وخارجية، تجعل النص أشبه بنسيج العنكبوت، لترابط والتئام عناصره البانية في عمل شعري فني متكامل، لا يمكن الفصل بين أجزائه التي اصطلح عليها في هذا البحث بالفضاءات الشعرية، وتتمثل في:

الفضاء المتخيل: ويتسع ليشمل العناصر المستعارة من الفن القصصي أو الرواية، مثل السرد والحوار والأمكنة والأزمنة والشخصيات والخرافات والأساطير.

الفضاء الإيقاعي: ويضم الإيقاع الخارجي، مثل الأوزان الشعرية والتكرار والصيغ الاشتقاقية وأصوات الحروف؛ أما الإيقاع الداخلي فيتجسد في الغموض والصور وإيقاع الأفكار والدلالة.

الفضاء الطباعي : ويشتمل على المظهر الخارجي للنص والكيفية التي يشكل الشاعر ألفاظه وسطوره وما يضيفه لألفاظ اللغة من خطوط ورسوم وزخارف وبياض وسواد وأشكال تعبيرية دالة.

الفضاء اللغوي : ويتمثل في الكيفية التي يشكل بها الشاعر الكلمات والعبارات من خلال أساليب الحذف، والتقديم والتأخير، والجمل الاعتراضية، والكلمات المبتدعة والعامية والمترجمة، والاشتقاقات وصيغ الميزان الصرفي المستحدثة وغير المتداولة.

الفضاء الدلالي : ويركز فيه على البنية العميقة للنص، لاستناد الشعر على الصور الفنية والغموض والمجازات والمفارقة، بالإضافة إلى دلالة إيحاءات الفضاءات النصية السابقة.

ومن خلال المدونات الشعرية التي تناولها البحث توصلنا إلى الكشف عن تنوع وثراء تلك الفضاءات الفنية التي اعتمد الشعراء في تشكيلها على التجريب بحثا عن التميز والتجديد، بتوظيف الفنون الأخرى وجعلها مصدرا إبداعيا شعريا، واستغلال إمكانات اللغة وصيغها وتراكيبها وأصواتها لرؤاهم الإبداعية في شكل لعب فني يتجاوز المتداول المألوف إلى لغة تحمل حياة أخرى لا تتحقق إلا في الشعر.

وخلاصة القول:

يتسع مفهوم التشكيل الفضائي للشعر ليشمل كل العناصر البانية للنص الشعري، سواء كانت من صميم مواد اللغة، أو كانت مستمدة من الفنون الأخرى، مثل الموسيقى والرسم، وبذلك يكون النص عبارة عن كون لا متناه من العناصر الفنية، التي يمثل كل عنصر منها فضاءً جزئيا متداخلا مع بقية الفضاءات المتكاملة، لا يمكن الاستغناء عن عنصر منها في إنتاج النص؛ وانطلاقا من هذا التصور استطاع الشاعر الجزائري المعاصر أن يشكل تجربته الإبداعية معتمدا على التجريب بمستويات مختلفة ومتفاوتة، متجاوزا بذلك الأساليب النمطية السائدة في الكتابة والأشكال الجاهزة، بتوظيف كل طاقات اللغة والفنون الأخرى لإثراء تجربته الشعرية وإضفاء سمة التميز عليها.

Résumé :

Cette recherche s'inscrit parmi des études littéraires qui s'occupent de la poésie contemporaine, du coté de la façon dont elle se façonne artistiquement, aussi les indices que le poète suggèrent, par une série de composantes artistiques homogènes qui sont considérées comme des composantes par lesquelles s'émergent la construction de l'espace poétique qui comprend, en plus de la langue, des composantes artistiques issues d'autres arts.

Basé sur la perception du texte poétique cosmique, qui se compose d'un ensemble d'espaces interconnectés composés de contextes culturels, intellectuels et psychologiques, de capacités cognitives, de vision créative et de contextes différents qui contribuent à faire du texte une oeuvre artistique ouverte sur le dessin, la sculpture, la musique, la narration et le dialogue.

Si le texte poétique est considéré comme un univers infini et illimité, chaque élément est un espace ouvert sur les différentes formations, ce qui lui permet d'être étendu au niveau de sa structure de surface, de divers outils évoluant dans le temps et élargissant son parcours. Et de cela l'espace textuel sera ouvert sur l'infinité des possibilités offertes au poète, et permettent aussi l'extension du même espace ouvert au niveau de la structure profonde, la découverte du poète de nouvelles méthodes dans la création des images artistiques et des indications assumées par le destinataire, à travers des aspects comprises dans les espaces du texte.

Ainsi, la composition poétique est un processus composé et complexe par lequel le texte est composé d'espaces divers et différents qui combinent les relations internes et externes, qui font du texte une toi d'araignée, pour l'entrelacement et la combinaison de ses éléments constructifs dans un travail poétique artistique complet dont on ne peut séparer ses éléments nommés dans cette recherche « les espaces poétiques » qui sont:

01 - Espace imaginaire: Il s'étend pour inclure des éléments emprunté sà l'art narratif ou le récit, tels que la narration, le dialogue, les lieux, les temps, les personnalités, les mythes et les légendes.

02- Espace rythmique: Il comprend le rythme externe, comme les rythmes poétiques, les répétitions, les dérivations et les sons de lettres, mais en ce qui concerne le rythme intérieur est incarné dans l'ambiguïté, dans les images et le rythme des idées et des significations.

03- Espace d'impression: Il comprend l'apparence extérieure du texte et comment le poète forme ses mots et les lignes et ajoute au langage des lignes de dessins et de décorations, du blanc et du noir ainsi que des formes expressives.

04- Espace linguistique: C'est la méthode que le poète utilise pour former des mots et des expressions à travers les méthodes de suppression, faire débuter et retarder, phrases intéroceptives, mots inventés, familiers et

traduits, dérivations et formules d'échelles morphologiques modernes et non étudiées.

05- Espace sémantique: Il se concentre sur la structure profonde du texte, pour que la poésie se fonde sur les images artistiques, l'ambiguïté, le déplacement, les symboles, les métaphores et le paradoxe, en plus de la signification des implications des espaces textuels précédents.

A partir des recueils poétiques que nous avons présentés dans notre recherche. Nous avons découvert la diversité et la richesse de ces espace artistiques que les poètes adoptèrent dans leur formation pour expérimente l'excellence et l'innovation en employant les autres arts et en faisant une source créative et poétique, en exploitant les capacités de la langue, ses formules, ses structures et ses voix pour exprimer leurs visions créatives. Sous forme de jeu artistique dépassant l'habituel en une langue portant une autre vie est seulement réalisée dans la poésie.

En guise de conclusion:

le concept de composition de l'espace s'étend à la poésie pour couvrir tous les éléments constructifs du texte poétique, que ce soit au coeur des matériaux linguistiques, ou qu'ils sont dérivés d'autres arts, comme la musique, la peinture, et ainsi le texte sera un univers infini d'éléments artistiques, chacun représentant un élément dont l'espace partiellement empêtré avec le reste des espaces intégrés, on ne peut pas se passer d'un élément d'entre eux dans la production du texte.

On se basant de cette perception, le poète contemporain algérien pourrait former son expérience créative basée sur l'expérimentation de différents niveaux, dépassant de cela les méthodes typiques qui prévalent dans l'écriture et les formes prêtes, en employant toutes les énergies de la langue ainsi que d'autres arts pour enrichir son expérience poétique et de leur donner une qualité d'excellence.