الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باتنة- 1 -

كلية اللغة والأدب العربي والفنون

قسم اللغة والأدب العربي

تجليات الحداثة في الشعر الجزائري من1990 إلى 2010

دراسة في الرؤيا والتشكيل

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللغة العربية وآدابها

تخصص: أدب جزائري حديث

إعداد الطالبة:

- خديجة كروش

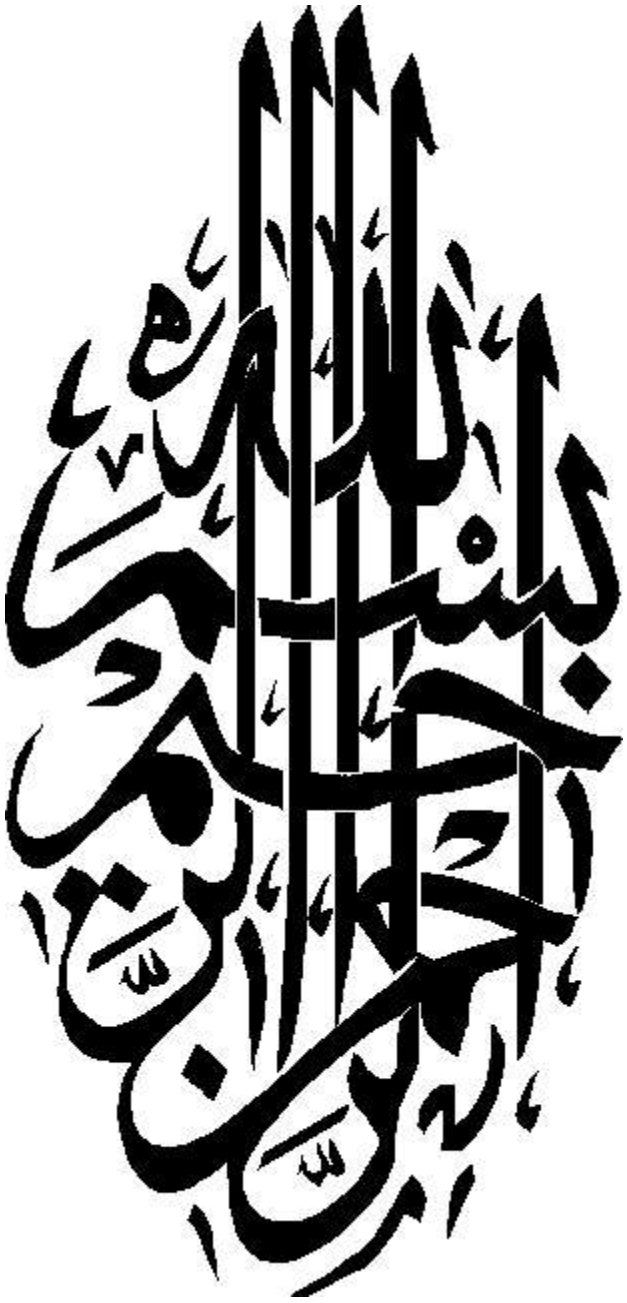
إشراف:

- أ/د: أحمد جاب الله

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
كمال عجالي	أستاذ التعليم العالي	باتنة -1-	رئيسا
أحمد جاب الله	أستاذ التعليم العالي	باتنة -1-	مشرفا ومقررا
محمد فورار	أستاذ التعليم العالي	باتنة-1-	عضوا مناقشا
بشير تاوريريت	أستاذ التعليم العالي	بسكرة	عضوا مناقشا
جمال مجناح	أستاذ التعليم العالي	المسيلة	عضوا مناقشا
رضا عامر	أستاذ محاضر	ميلة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:1439/1438هـ.2018/2017م


بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء:

إلى أرض الجزاائر.....

إلى والديّ العزيزين..

إلى إخوتي ... وأخواتي....

إلى من كانت له علي أياد أعدّ منها ولا أعددها.

إلى ابنتي ملاك –رحمها الله-....

إلى كل زميلاتي وزملائي.....

إلى كل الذين أمدوني بيد العون هنا وهناك لسقي هذا الغرس، لعله يستوي..

أهديكم هذا الجهد المتواضع

خديجة كروش:

1438/هـ

13سبتمبر2017

شكر وتقدير

يسرني رفع كلمات الشكر والعرفان إلى الأستاذ الدكتور: أحمد جاب الله الذي كان له واسع الفضل في رسم معالم هذا البحث منذ أن قبل الإشراف عليه إلا أن استوى في شكله النهائي. بفضل توجيهاته المنهجية والعلمية، ونصائحه السديدة و تشجيعه الدائم ل، فبارك الله له في أخلاقه وعلمه.

كما لا يفوتني أن أتقدم بالشكر العميق للأساتذة أعضاء لجنة المناقشة الذين أكرمونا من وقتهم وجهدهم، لقراءة هذا البحث، وإكمال نواقصه، وتقويم انحرافاته وكذلك إلى كل أساتذة وأستاذات قسم اللغة العربية بجامعة باتنة.

مقدمة

لقد شهدت الحداثة عديد الدراسات النقدية منذ أن نزلت بأرض الساحة الشعرية ذلك أنها مثقلة بمحمولات دلالية متنوعة ومتشعبة، تحيل على مرجعيات فلسفية، ودينية وخلفيات تاريخية. ترتدي في كل مرة لبوسا اصطلاحيا جديدا يكسبها القدرة على الإغراء والإغواء. فتعددت مفاهيمها وكان من الصعب الإحاطة بها وبنتاجاتها ودعواتها، ومكوناتها وكل ما يتعلق بها. إلا أن المتأمل فيها و فيما كتب عنها يستشف دعوتها إلى ضرورة تبني الشعر لحساسية جديدة، وذلك لقدرته وقابليته الهائلة على الاستثمار الدائم للآليات الجمالية الممكنة والمأمولة التي لا تتحقق إلا بتغيير الوعي الجمالي الشعري في المقام الأول ليتشكل النص الشعري الحداثي في المقام الثاني.

لقد ظل الشعر الجزائري بفضل تغيير الوعي الشعري الجمالي يبحث في آليات الحداثة وينصت لدعواتها فيرفض التحجر ويلازم التجاوز المستمر والتخطي الدائم فكانت الحداثة في الشعر الجزائري السبعيني و الثمانيني مدونة خصبة يبدو فيها بوضوح تمثل المقولات الحداثية مما أنتج نصوصا تنوعت واختلفت. والمُتفحص لوجوه حداثتها يُلفيها إما نصوصا قدسّت الحداثة وحصرتها في أشكال شعرية حداثية معينة، ونفت ما دونها أو نصوصا انجذبت واستسلمت لسحرالحداثة وعدتها موجة العصر دون التسلح بالعدة الشعرية اللازمة.ولا يمكن الإنكار أن نصوصا أخرى قد استوعبتها وبقيت في تطوير وتشكيل دائم لجمالياتها.

غير أن الحداثة في الشعر الجزائري خلال العقدين السابقين لم تتوقف، ولم تغتر بالمنجزات الشعرية المحققة فقدم شعراء التسعينيات والعقد الأول من الألفية الثالثة استجابات صادقة، وأكثر نضجا و تمثلا للقيم والتحولات الحداثية الجديدة وفي هذا ترجمة لمبدأ الحداثة الذي يجهر بالاستمرارية والتجدد عبر الزمان والمكان.

إن وسم البحث بـــ: "**تجليات الحداثة في الشعر الجزائري من (1990إلى 2010)دراسة في الرؤيا والتشكيل**" له مبرراته التي تنوعت بين ما هو ذاتي و ما هو موضوعي ويمكن إجمالهما في النقاط الآتية:

- ضرورة التوقف عند كل مرحلة من المراحل التي يقطعها الشعر الجزائري لإبراز وجوه حداثته وانجازاته. و قد لا يكون – في حدود علمنا- العقد الواحد من الزمن كافيا لاستجلاء تجليات الحداثة وتنوع ظواهرها ذلك أن التغيير عملية شائكة، ومعقدة تتطلب وقتا طويلا وعلى هذا الأساس تم اختيار العقدين من 1990إلى 2010 للدراسة.

- الرغبة في تحديد أبرز الظواهر الحداثية في النصوص الشعرية الجزائرية و موقعها من الحداثة الشعرية العربية.

- البحث عن خصوصيات الشعر الجزائري وكيفية تعامله مع الحداثة الشعرية العربية التي تحفل بالمزالق والمخاطر لخلفياتها المختلفة، والمتعددة وكيفية محافظة الذات الشاعرة على هويتها دون الانصهار التام فيها.

- قلة الدراسات المتعلقة ببعض تجليات الحداثة في الشعر الجزائري خاصة ما تعلق منها بالرؤيا وبعض خصوصيات التشكيل اللغوي والبصري. ومن ثمة فإن الاهتمام بها يشكل لفتا لمزيد من الأنظار النقدية والدراسية حولها واستكمالا ودعما لمشروع الحداثة في الشعر الجزائري المعاصر.

- كما لا يمكن للمرء أن ينكر ما لمحبة الشعر عموما والشعر الجزائري خصوصا من دافع للدراسة عبر متعة القراءة التي تعد أولى الغنائم التي يظفر بها المرء وهو يرحل عبر النصوص فيحس أنها كتبت له وعنه. فضلا عن اللعبة التي يخوضها عبرها فيجد المتلقي نفسه في علاقة مع النص الذي يلعب معه وعليه من خلال ما يفتحه من تعدد دلالي، واحتمال تأويلي.

لقد شكلت هذه المبررات جملة من التساؤلات التي اختمرت في ذهني عبر الزمن:

كيف تجلت الحداثة في الشعر الجزائري؟ وفيم تكمن خصوصياتها وجمالياتها؟ هل يمكن توقع وجود ظواهر نصية حداثية متعلقة بشعراء دون آخرين ؟ هل يمكن أن تتباين الحداثة في الشعر الجزائري بين عقد وآخر في كيفية تلقيها واستيعابها ؟هل جسدت

الحداثة في الشعر الجزائري خلال هذه الفترة فعل القطيعة مع ما سبقها من مراحل أم أنها استمرار لها؟ هل حقق الشاعر الجزائري الحداثي ما كان متوقعا منه إبداعيا ؟.

إن التساؤلات السابقة قادت إلى وضع خطة منهجية تضطلع بمحاولة البحث عن إجابات فتضمنت مدخلا وأربعة فصول حيث عنون المدخل بـــ: **مقاربات نظرية في مصطلحات البحث ومسارات الحداثة في الشعر الجزائري قبل1990**" إذ كان المقصد من بسط مفاهيم مصطلحات البحث: الحداثة، الرؤيا، التشكيل التدقيق والتحري في الحمولات الدلالية التي تكتنزها ومحاولة الاقتراب منها لفهمها. أما ما تعلق بمسارات الحداثة في الشعر الجزائري قبل 1990 فقد عرضنا - بإطلالة وجيزة- لتحولات النص الشعري الجزائري خلال هذه الفترة وبعض جمالياته .

ليمثل الفصل الأول أولى تجليات الحداثة في الشعر الجزائري خلال فترة التسعينيات والعقد الأول من الألفية الثالثة وقد وسم بـــ: "**خصوصيات الرؤيا وحداثتها في الشعر الجزائري خلال العقدين** " فركزت الدراسة على مباحث تعكس هذه الخصوصية تجسدت في: الرفض والتجاوز، الصوفية، التراجيدية، الأنثوية، والغموض مستندين في ذلك إلى المدونات الشعرية الجزائرية .

أما الفصل الثاني فقد اشتغل على **التشكيل الجمالي الحداثي للغة والصورة الشعرية**" إذ تضمن المبحث الأول المتعلق بدراسة دوال اللغة تبيان حداثتها، فتناول المفردة الجسدية ، واللونية ، والحروفية، واليومية والعامية ، و السردية والدرامية، وكذلك التناصية التي سيتم من خلالها بسط علاقة مفردات الشاعر وألفاظه بالنصوص الدينية خاصة القرآن الكريم . كما اشتغل هذا المبحث كذلك على استجلاء كيفية تشكيل بنية هذه الألفاظ عبر آليات حداثية كإهمال الإعراب ،واستغلال "الـــ " التعريف في غير ما وضعت له في الأصل، وإهمال الرسم الصحيح لبعض المفردات فضلا عن دراسة العلاقات بينها على مستوى الجملة الواحدة كالتقديم والتأخير والحذف .أما المبحث الثاني فقد عُنيَ برصد

أنواع الصورة الشعرية الحداثية في النص الشعري الجزائري منها الصورة الرمزية، والأسطورية، والسينمائية.

ولاغرو أن أهم قضية حداثية يعكسها الفصل الثالث :" **أنماط التشكيل الحداثي للموسيقى الشعرية** "الذي عالج هذا المكون الشعري من خلال أربعة أنماط موسيقية تمثل النمط الأول في الشكل العمودي و محاولة تحديثه ، أما النمط الثاني فتمثل في شعر التفعيلة وآلياته الموسيقية الداخلية والخارجية كالتكرار،والتدوير،والقافية، والأوزان المفردة، والمركبة والتداخل العروضي. ليعرض النمط الثالث للتداخل الشكلي ممثلا في التناوب بين الشكلين العمودي والتفعيلة.أما النمط الرابع فهو نمط الانفتاح والتجاوز الإيقاعي عبر قصيدة النثر وشعر الهايكو.

وقد ترجم الفصل الأخير ملاحظة تزايد الاهتمام بالتشكيل البصري للنصوص الشعرية فوسم بـــ : " **تمظهرات الحداثة عبر التشكيل الشعري المكاني** " وانطوى على تجليات الحداثة عبر التشكيل النصي الخارجي ممثلا في العتبات كالأغلفة، والإهداء، والتصدير، والأشكال الهندسية المصاحبة للنص، وأشكال النصوص ذاتها وعبر التشكيل الداخلي لها كالنبر ، والتشكيل أو علامات الإعراب ،وتوظيف الأرقام وموقع الكتابة على الورق ،ونوع الخط . لتقفى الفصول السابقة بخاتمة أجملنا فيها أهم النتائج المتوصل إليها، والتي تعد نتائج غير نهائية بقدر ما هي محاولات للإجابة عن التساؤلات السابقة وإثرائها شحن دائم لاستمراريتها.

وبما أن المنهج حاجة نظرية وإجرائية لابد منها فقد اعتمد البحث المنهج الوصفي، والتاريخي. وبما أن النص الشعري الحداثي متعدد، منفتح فقد أفاد في قراءته من مناهج أخرى كالمنهج السيميائي –على وجه الخصوص- مساعدا في الكشف عن بعض الظواهر الحداثية كاللغة التناصية ، والتشكيل البصري للشعر الجزائري دون خوض صارم في آلياته.

وكان لزاما اللجوء إلى مصادر الدراسة التي تم الاهتداء فيها إلى ما يربو عن ستين ديوانا جزائريا خلال الفترتين 2010/1990 بحثا عن الظواهر الحداثية الكثيرة، والمتعددة حاولت التنويع فيها بين المغمور من الدواوين والمشهور منها شريطة أن تنطوي على ظواهر حداثية. كما استعنت ببعض الدراسات النقدية التي سعيت إلى الاقتداء بها في الجهد بعضها تعلق بالحداثة بشكل عام والبعض الآخر بالحداثة في الشعر الجزائري بشكل خاص منها:

-بعض الكتب النقدية لأدونيس :زمن الشعر، الثابت والمتحول بأجزائه..

-صلاح فضل :أساليب الشعرية المعاصرة.

-عبد الله العشي: أسئلة الشعرية/بحث في آلية الإبداع الشعري.

- آمنة بلعلى: خطاب الأنساق / الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة .

- أحمد يوسف: يتم النص و الجينا لوجيا الضائعة/ تأملات في الشعر الجزائري المختلف.

- عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل / مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة.

ولا شك أن في العقدين الأخيرين قد تزايد الاهتمام الأكاديمي بالشعر الجزائري، فقاد البحث إلى اكتشاف بعض رسائل الدكتوراه أهمها:

- التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر لـــ:زهيرة بولفوس،رسالة دكتوراه، جامعة قسنطينة.

- الشعر الجزائري بين واقع الأزمة وحداثة الخطاب :عبد الغاني خشة، رسالة دكتوراه، جامعة قسنطينة.

- شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة، بحث في الكشف عن آلية تركيب الشعر: محمد بلعباسي، رسالة دكتوراه ،جامعة وهران.

-تجليات الحداثة في الشعر الجزائري المعاصر: لخميسي شرفي، رسالة دكتوراه، جامعة بسكرة.

ولا أنكر إفادتي من هذه الرسائل إلا أن القراءة المتأنية لها كشفت عن بعض الملاحظات منها، الاهتمام المسهب بالجانب النظري، أو الاقتصار على دراسة نماذج من الدواوين الشعرية الجزائرية التي تعد على أصابع اليد الواحدة، أو الاهتمام بمكون شعري دون آخر، أو طول مدة الفترة المدروسة مما يصعّب البحث أكثر كما هي الحال في الرسالة الأخيرة التي تناولت نصف قرن ونيف فضلا عن إهمالها للجانب الرؤيوي للشعر والتركيز على الجانب البنيوي.

أما عن العقبات التي اعترضت البحث فقد تمحورت حول صعوبة الحصول على الدواوين الشعرية الجزائرية، خاصة المطبوعة في التسعينيات إضافة إلى تعدد مفاهيم المصطلحات وتشعبها واختلافها الشاسع أحيانا مما تطلب مزيدا من الوقت.ختاما لا يسعني إلا أن أسأل الله -عز وجل- التوفيق ولا أزعم أنني سآتي بما لم تأت به الأوائل وحسبي أن أردد مع الشاعر:

لكن قدرة مثلي غير خافية/ والنمل يعذر في القدر الذي حملا.

مدخل: مقاربات نظرية في مصطلحات البحث ومسارات الحداثة في الشعر الجزائري قبل 1990

أولا/ مقاربات نظرية في مصطلحات البحث:

1.الحداثة :

أ. الحداثة في النقد العربي القديم

ب. الحداثة في النقد الغربي

ج. الحداثة في النقد العربي الحديث

2.الرؤيا

3.التشكيل

ثانيا/ مسارات الحداثة في الشعر الجزائري قبل 1990

أولا/ مقاربات نظرية في مصطلحات البحث:

1.الحداثة:

إن الحديث عن ماهية المصطلحات، والمفاهيم هو معرفة لحدودها وضبط لأطرها المعرفية، وتشكيل لتصورات خاصة حولها، وتمييزها عن غيرها كما أنه تحديد لمجال الموضوع المتحدث فيه سواء كان هذا الموضوع شفاهيا أم كتابيا. ولعل من بين المصطلحات والمفاهيم التي تصعب قليلا أو كثيرا عن التحديد والفهم تلك المتعلقة بمجال الشعر لأنه في حد ذاته مجال يستعصي على الضبط والتحديد لارتباطه بالأحاسيس والمشاعر من ناحية ومن ناحية أخرى لارتباط هذه المصطلحات والمفاهيم بعدة مجالات معرفية، فلسفية، تاريخية، ودينية ..وغير ذلك .

إن الحداثة بصفة عامة والحداثة في الشعر بشكل خاص قد لاقت تساؤلات كثيرة ومحاولات عديدة قصد ضبط ماهيتها وتحديدها،وهي تعد دلالة قاطعة على صعوبة فهم المصطلح بشكل واضح ومن ثمة « استعصى التعريف لأن الاستعصاء جزء من اصل المحاولة»[1]. وعلى الرغم من هذه المحاولات إلا أن السؤال عن ماهية الحداثة لم يفقد ألقه من حيث البحث ليس فقط على الساحة النقدية العربية التي تحاول كلما ظهرت هذه المصطلحات أن تنقب عنها في التراث، علها تجد لها بديلا أو شبيها ، بل كذلك على مستوى الساحة النقدية الغربية ذلك أن المجتمع الغربي في مساءلة دائمة ومتجددة يؤكد هذا الحكم ظهور مصطلحات ومفاهيم أخرى كمصطلح ما بعد الحداثة وغيره حيث أن« المشروع الحداثي الذي أنجزه الغرب خلال فترة من تاريخه خلف صدى له خارج دائرته خلال وقت متفاوت نسبيا بالنسبة للمجتمعات، وصدى آخر له داخل بؤرة مركزه ولكن خلال فترة تاريخية كانت هي المحك أو المختبر الفعلي لاختبار فاعلية المقولات الحداثية وقراءة آثارها»[2]وتجلياتها الآنية،وتطوراتها المستقبلية.

---

[1]زيادة رضوان جودت، صدى الحداثة ما بعد الحداثة في زمنها القادم، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء ،المغرب،ط1،2003،ص28.

[2]المرجع نفسه، ص 8.

ولعله قبل البحث في المفاهيم والمقولات والكتب النقدية عن مفهوم مصطلح الحداثة لابد من الإشارة إلى أن هذا المصطلح يرتبط في تعريفه بالسياق الحضاري والتاريخي الذي انبثق عنه سواء تعلق الأمر بالحضارة العربية أم الغربية.

أ. <u>الحداثة في النقد العربي القديم:</u>

إن الحداثة في الشعر حقيقة فكرية وفنية عرفتها عديد المجتمعات الإنسانية عبر تاريخها الممتد استجابة منها لضرورات التطور، والتجاوز ومغايرة المألوف، والسائد ومسايرة للحياة في تقلباتها عبر الزمن . وقد تكون هذه الضرورات داخلية نابعة من المجتمع نفسه، إذ تستدعي التطورات والتحولات الحاصلة فيه ذلك. وقد تطرأ عليه تحولات بفعل ضرورات ومؤثرات خارجية، إذ لا يوجد « كيان ثقافي منفرد أو تحول تاريخي مطلق»[1].

وقد عرف الشعر العربي الحداثة إلا أن الإقبال عليها وعلى فعل التحديث وتحقيقها على أرض الواقع كان في بداياته سابقا عن التنظير لها ولمسائلها ولما تطرحه من قضايا وإشكاليات. وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى أن محاولة الاقتراب من ماهية الحداثة ومساءلتها ستكون من خلال آراء بعض النقاد الذين أبدوا رأيهم في حداثة الشعر العربي وفي قضية الحداثة و القدامة في الشعر، وبالتالي يمكن استجلاء مفهوم المصطلح من خلال آرائهم النقدية ، علما أن فهم الحداثة على وجه الخصوص لا يقتصر على هؤلاء فقط إنما يمتد ليشمل الشعراء كذلك وما ينظمونه من أشعار أو ما يصرحون به في كتاباتهم النثرية أو الأقوال المأثورة عنهم .

إن المغايرة وتجاوز المألوف في الشعر العربي القديم بدأت تلوح بوادرها في القرن الأول للهجرة ثم أخذت تسري « في مطلع القرن الثاني وتصطدم في عنف بعمود الشعر القديم ومنهجه وقوالبه»[2] ومضامينه وموضوعاته .ولا يمكن تحديد الانطلاقة الأولى للتجديد في الشعر فمجرد التفكير في التجديد والسعي إليه يعد نقطة البداية خاصة وأن

---

[1] بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة ،تر: عبد الوهاب علوب، مراجعة جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي،ط1985،ص15.

[2] محمد مصطفى هدارة : اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف،1963، ص 15.

الشعراء عايشوا «... حالة وعي متغير، يبدأ في الشك فيما هو قائم ، ويعيد التساؤل فيما هو مسلم به ، ويتجاوز ذلك إلى صياغة إبداعية جذرية لتغير حادث في علاقات المجتمع ، ليجسد موقفا من هذا التغير ، يصوغه صياغة تتجاوز الأعراف الأدبية للماضي، وتفيد من الكشوف الفكرية للحاضر »[1].وقد كان التجديد ظاهرة عند قليل من الشعراء ثم أخذت تسري لتظهر عند أكبر عدد منهم وذلك بفعل جملة من الأسباب النفسية، والاجتماعية، والسياسية والفنية ..الخ والتي تضافرت جميعا لتجعل التغير الشعري يبلغ ذروته في القرن الرابع الهجري، إذ اكتسى الشعر حلة مغايرة قليلا أو كثيرا للحلة القديمة على مستوى الأشكال والمضامين.

وعلى الرغم من أن النقاد واللغويين وعامة الناس تدرك بأن التغير والتجدد من نواميس الحياة ودرايتهم كذلك بأنه سنة من سننها الطبيعية إلا أن بعضهم وقف موقف المعادي للشعراء المجددين أو المحدثين « ولذلك رمي غير واحد منهم بالزندقة فسجن البعض وقتل البعض الآخر، كما رمي غير واحد منهم بالشعوبية و (الشعوبية) لفظ مراوغ لكنه يرتبط بتصورات اجتماعية»[2]تكونت بفعل دخول أجناس أخرى إلى المجتمع العربي آنذاك.

كما أن رفض الشعر المحدث هو رفض لكل جديد ، فهؤلاء الرافضين كان لهم موقف واحد إزاء الشعر أوغيره كالغناء والموسيقى والاعتزال والفلسفة[3]. إذ إن الشعر كان جزءا من حداثة شاملة وكبرى ولعل من دواعي هذا الرفض الرغبة في المحافظة على اللغة العربية، والشعر الفصيح من خلال التشجيع على رواية الشعر وحفظه ومواصلة الكتابة وفق نموذج الشعر القديم الذي يعد مصدر الاحتجاج في اللغة ، ومن ثمة فما على الشاعر المحدث إلا أن ينهج طريق الشاعر القديم في كتابة القصيدة التي « ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها، (...) ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق (...) فإذا علم أنه استوثق عن الإصغاء إليهن والاستماع له، عقب بإيجاب

[1] جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر ، ط1،قبرص، 1991،ص 107.
[2] محمد مصطفى هدارة:اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، ص 108.
[3] المرجع نفسه،ص 120.

الحقوق، فرحل في شعره وشكا النصب والسهر وسرى الليل وحل الهجير و انضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل،وقرر عند ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح فبعثه على المكافأة وهزه للسماح، وفضله على الأشباه، وصغر في قدره الجزيل ... »[1].هكذا إذن رسم هؤلاء للشاعر المحدث نهجه إذ وجب عليه وصف الديار التي نأى عنها وهو لم يفعل، واستيقاف الرفيق وقد يكون بلا رفيق ووصف الهجير وقد تكون له ظلال وارفة تقيه حر الهجير إلى غير ذلك مما يخلق تعارضا واضطرابا بين دواخل الشاعر وتعبيره الشعري .فإذا لم ينهج الشاعر هذا النهج السائد ينطبق عليه حينئذ قولهم:«إنما أشعار هؤلاء المحدثين مثل أبي نواس وغيره مثل الريحان يشم يوما ويذوى ثم يرمى به، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر، كلما حركته ازداد طيبا»[2].

ولعله لا يمكن محاكمة هؤلاء الرافضين ربما لغيرتهم على اللغة العربية والخوف من أن تفقد فصاحتها بدخول الأمم غير العربية في الإسلام، كما أن عدم قبول الجديد بسهولة أحيانا « محمدة وليس عيبا ، بل هو سنة كونية، تختبر فيها صحة وقدرة الأمم على مقاومة الغريب الوافد لأن لكل إثارة رد فعل، وبعد ما تحقق الأمة من الجديد تبدأ في احتضانه ، ثم تمنحه الشرعية ليصبح بعد ذلك جزءا من التراث وامتدادا له »[3].

إن الحداثة في الشعر من خلال الكتب البلاغية والنقدية العربية التراثية وردت في خضم الحديث عن قضية الشعر المحدث، أو شعر المولدين وشعر القدماء أو الفرق بين كليهما من حيث مكونات القصيدة ،وسنحاول هنا عرض رأي بعض النقاد للإحاطة بمفهوم الحداثة فقد ورد في رأي "الجاحظ "(159هـ/255هـ) حول شعر العرب والمولدين على الخصوص قوله: « والقضية التي لا أحتشم منها، ولا أهاب الخصومة فيها :أن [عّامة] العرب والأعراب والبدو والحضر من سائر العرب، أشعر من عامة شعراء الأمصار

---

[1] ابن قتيبة الدينوري:الشعر والشعراء، تح وشرح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف القاهرة، دط،دت،ص93

[2].المرزباني : الموشح في مآخط العلماء على الشعراء، تح: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية ، ط1، 1415هـ/1995م، ص313.

[3] سعيد بن زرقة :الحداثة في الشعر العربي أدونيس نموذجا،أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، ط1،2004،ص 8(المقدمة).

والقرى، ومن المولدة والنابتة وليس ذلك بواجب لهم في كل ما قالوه »[1] كما يضيف: « وقد رأيت أناسا منهم يبهرجون أشعار المولّدين، ويستسقطون من رواها.ولم أر ذلك قط إلا في رواية للشّعرغير بصير بما يروي و لوكان له بصر لعرف موضع الجيد ممّن كان وفي أي زمان كان »[2] .

فالجاحظ هنا يرى أن العرب الأقحاح هم الفصحاء وهم أفضل من غيرهم من حيث اللغة فصاحة على الرغم من أن «هذا مناقض لما يقره علم اللغات والتجربة التاريخية تؤكد ذلك – فقد كان الذين ((اكتسبوا)) اللغة العربية لا يقلون إحاطة بها وبأسرارها عن الذين ((ورثوها))أو((فطروا عليها))، وربما ((تفوقوا)) »[3] إلا أن هذا لا يعني أن شعر هؤلاء المولدين رديء بسبب لغتهم وبسبب تأخرهم في الزمن، إنما يجب الاحتكام إلى جودة العمل الشعري من خلال مكوناته.

أما إذا عدنا إلى ابن طباطبا العلوي (.../322ه) ورأيه في قضية الشعر المحدث فسنلفيه يقول : «وستعثر في أشعار المولدين بعجائب استفادوها ممن تقدمهم، ولطّفوا في تناول أصولها منهم، ولبسوها على من بعدهم، وتكثروا بأبداعها فسلمت لهم عند ادعائها، للطيف سحرهم فيها ، وزخرفتهم لمعانيها »[4].ا لشعر المحدث إذن أو شعر المولدين في رأي "ابن طباطبا" ليس جديدا كل الجدة ،أو مبدعا من عدم إنه بناء على ما سلف مع التعديل والزيادة لمجاراة تطور الحياة في الشكل والمضمون ، في المظهر والجوهر.

أما ابن قتيبة(213هـ/276هـ)فإنه ينشغل بالحديث عن قضية الشعر المحدث في مقدمة كتابه"الشعر والشعراء" وهذا إن دل على شيء إنما يدل على أهمية المسألة بالنسبة إليه وبلوغها مبلغا عظيما في عصره على مستوى النقد والأدب فيقول: « فإنني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قاله، ويضعه في متخيره، ويرذل الشعر

---

[1] الجاحظ:الحيوان ،تح وشرح عبد السلام محمد هارون ، ج3، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر،ط2،1965،ص130.

[2] الجاحظ : الحيوان ، ص130.

[3] أدونيس: الثابت والمتحول ، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب الأصول ، ج1، دار الساقي ،بيروت،لبنان 1994،ص 98.

[4] محمد أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر ، شرح وتح: عباس عبد الساتر، مراجعة : نعيم زروزر،دار الكتب العلمية،2005،ص14.

الرصين، ولا عيب له عنده إلا أنه قليل في زمانه أو أنه رأى قائله، ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ولا خص به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثا في عصره، وكل شرف خارجية (...) فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له وأثنينا به عليه ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله، ولا حداثة سنه كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه ».[1]

فهو هنا يدرج كذلك الشعر المحدث دون النظر إلى اعتبارات السن، أو الزمن أو أية اعتبارات أخرى شخصية تتعلق بالشاعر كمعرفته معرفة شخصية أو هو من قبيلته أو غير ذلك ...وفي هذا النقد جانب من العلمية لنظرته إلى الشعر المحدث بصرف النظر عن قائله حديث أو قديم ، عربي أو مولد وفي هذا تجاوز لإشكال من اكبر الإشكالات التي يعاني منها النقد الأدبي بما في ذلك الحديث، إذ ابتعد "ابن قتيبة "بهذا القول عن تلك اللغة التي تتناول الشخص المبدع بالتجريح، مهملة الإبداع في حد ذاته هذه اللغة النقدية « يعوزها الطابع العلمي، لغة تصلح وسيلة لاختيار القدرة على نوع معين من التعبير بصفته هدفا في ذاته ولكنها لا تصلح وسيلة لتوصيل الحقائق العلمية الموضوعية»[2]

مما سبق ومما أقره النقاد القدماء السابق ذكرهم حول الشعر المحدث نجد أن مصطلح الحداثة لم يرد عند هؤلاء قط بهذه الصيغة، إنما ورد بصيغ أخرى وهي ، المحدث/المحدثين ، المولد/المولدين وهي كلها صيغ مشتقة تدل على اسم المفعول ، يدرك من خلالها أن الشعر هو الذي وقع عليه فعل التحديث، كما أنه لا فاصل بين الصيغتين من حيث استخدامه لدى هؤلاء النقاد فهذه الصيغ توظف مترادفة، ولعل مرد ذلك إلى أنها جميعا تنم عن الشيء الجديد أو الطارئ على حياة العرب « فالحديث الجديد من الأشياء»[3] والمولد« ..من الكلام إذا استحدثوه ولم يكن من كلامهم فيما مضى وجاءنا بكتاب مولد أي

[1] ابن قتيبة : الشعر والشعراء، ص 93

[2] سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي أدونيس نموذجا، ص17

[3] الفراهيدي :العين ، ترتيب وتح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ/2003م ص293.

مفتعل والمولد المحدث من كل شيء ومنه المولدون من الشعراء إنما سموا بذلك لحدوثهم ».[1]

كما يضيف "جابر عصفور"-من خلال قراءته للتراث النقدي- صفة أخرى وهي البديع ويرى بأنها ارتبطت بـــ"أبي تمام الشاعر العباسي" (188هـــ/231هـــ)الذي يجسد شعره ذروة تطور هذه الصفة،«وهي صفة تعني الصياغة على غير مثال سابق، فتنطوي على المفارقة لأنها تشير إلى الأولوية في الوجود، والمخالفة للمعهود، كأن البديع من هذه الزاوية وصف لنتاج (المحدثين)، من حيث أن كليهما وصف لنتاج يمثل ابتداعه وإحداثه خروجا على ما هو ثابت ومخالفة لما هو (قديم)»[2]، فالمحدث إذن أو المولد أو البديع كلها ألفاظ لمسمى واحد وهو الشعر الجديد الذي يقف في مقابل القديم، كما أن كل هذه الألفاظ تعني الجدة وهي بهذا لم تشذ عما ورد في المعاجم العربية آنذاك[3].

كما أن هؤلاء النقاد جعلوا المتلقي لا يفهم معنى الشعر المحدث إلا من خلال معرفته للقديم وهذا في الحقيقة أمر منطقي إذ لا يمكن فهم معنى الجديد إلا من خلال معرفة ماهية القديم أو الثابت كما يصفه أدونيس هذا الشعر القديم أو الثابت المرتبط بالقبيلة وما تفرضه من قيم خاصة والمحدث وهو الخروج عن هذه القيم[4].

وعلى هذا الأساس نجد أن النقاد حاولوا إيضاح المكونات الشعرية وخصائصها في الشعر القديم أو الشعر المحدث سواء على مستوى البنية الداخلية لنصوص الشعر المحدث وذلك بتبيان خصائصه الشعرية التي تمس الصورة، الوزن،اللغة ..أو المضامين الجديدة .والملاحظ كذلك أن الحداثة أو الشعر المحدث لا يرتبط التغيير فيه بالشكل الشعري دون المضمون، فكلاهما في رأي هؤلاء النقاد وبالأخص "ابن طباطبا" قابل للتغيير والتجاوز. وهذا كذلك ما أفصح عنه "الجرجاني" (400هـــ/471هـــ) في وقت لاحق إذ رأى «أن

[1] أبو الفضل جمال الدين ابن منظور :لسان العرب ، مج3،دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان،ط1، 2003، ،،مادة ولد ،ص 575.

[2] جابرعصفور : قراءة التراث النقدي،ص 103.

[3] خاصة معجم العين الذي ظهر في القرن الثاني الهجري.

[4] أدونيس: الثابت والمتحول بحث في الإبداع والإتباع عند العرب،ج1 -1الأصول، ص 99.

شعرية النص لا تجئ من الوزن والقافية بالضرورة ، وإنما مما سماه بطريقة النظم، أو النسق الذي تأخذه الكلمات في السياق كما أن هذا يدل كذلك على رفض اعتبار الشعر وسيلة فقط لحفظ اللغة وتعلمها، والمحافظة عليها من الوافدين الجدد على المجتمع العربي آنذاك الذين أصبحوا جزءا منه، فالشعر لم يعد مجرد وثيقة لغوية تستمد منها معارف تتصل بالماضي أو قواعد اللغة، لقد أصبح له دوره المعرفي في توجيه الحاضر والكشف عن جوانبه »[1] المختلفة الاجتماعية والسياسية والفنية وكذا إشكالاته .

إضافة إلى ما سلف نجد أن قضية الزمن وبالأخص من خلال آراء النقاد السابقين ترتبط بالشعر المحدث كثيرا فالزمن آنذاك أدى إلى انقسام النقاد فريقين « الأول موقف النقاد والأدباء في اعتبار الزمن مسألة نسبية لا تكفي وحدها في تحديد ملامح الحداثة ،وعلى هذا قد يكون الشاعر قديما في الزمن، ولكن تناوله فنيا قد يجعله من المحدثين (..) الثاني موقف اللغويين والنحاة في اعتبار الزمن حدا فاصلا بين المحدث والقديم، مع ربطه بالظروف الحضارية التي اتصلت بهذا الزمن وليس ذلك إلا إحكام الحدود التي يجب أن تحيط بلغة ((الاحتجاج))»[2].وبهذا نجد أن مصطلح المحدث، المولد مصطلح أفرزته البيئة العربية الأدبية والنقدية من داخلها بفعل ظهور الشعر الجديد المعبر عن تجدد الحياة .

ب. <u>الحداثة في النقد الغربي:</u>

إذا عدنا إلى مجال البيئة الغربية لاستجلاء مفهوم الحداثة ، فإننا نجد تعددا لا بأس به في المفاهيم واختلافها وتباينها بحسب الأزمنة والأمكنة، وبحسب توجهات ومرجعيات المفكرين والفلاسفة والأدباء .. وغيرهم ممن كانت له يد في محاولة فهم الحداثة والانتشار الذي بلغته عبر كافة المجالات والمستويات .«فهي ليست أحادية اللغة وليست أحادية الأصل، وليست مرتبطة بمرحلة زمنية واحدة بل متعددة اللغات ومتعددة الأصول،

[1] محمد عزام : الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995، ص 26.
[2] محمد عبد المطلب : الحداثة في اللغة والأدب ، مجلة فصول ،ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص 66.

ونتاج مراحل زمنية متداخلة»[1]، كما اتسم مفهومها بالتغير السريع فقد نجده متغيرا بين «فترة زمنية قصيرة لا تتجاوز السنة أو السنتين»[2] .الأمر الذي يخلق إشكالية الإلمام بجميع المواقف التي تشكل مفهوما للحداثة .

إن الحداثة الغربية سواء في مفهومها، وآلياتها وطرق اشتغالها وأوهامها وطموحاتها وكل ما يتعلق بها لم تنشأ بين فينة وأخرى فهي ليست بالجديدة في زمانها،ولا بالطفرة في تشكلها، وإنما جذورها تمتد إلى سويداء الثقافة الغربية، تغذت منها، وتبلورت فيها إلا أنه من الصعوبة تحديد تاريخ دقيق لنشأتها أو لبدايات ظهور مفهوم واضح ومحدد، ودقيق لها. إنها إن صح التعبير زئبقية ولا يمكن الإمساك بها ، فهناك من يعيدها حتى للعصور القديمة[3] وهناك من يجعلها وليدة القرن السادس عشر وما يليه من القرون إلى يومنا الحاضر.

وعلى كل ليس هدفنا التأريخ للحداثة إنما نجد أن المفهوم يرتبط ارتباطا وثيقا بالمرجعيات الفلسفية والفكرية وكذلك الفترات الزمنية والمكانية والأهم في الأمر أن الحداثة الغربية أحدثت تغييرا جذريا وشاملا على كافة مجالات الحياة الغربية وكذلك زوايا النظر اتجاه الإنسان ،التاريخ ،الطبيعة ،العقل .وامتد تأثيرها إلى أماكن أخرى الأمر الذي جعلها تتصف بالعالمية، إلا أنها ليست على مستوى واحد في البلدان الغربية «فقد بلغت ذراها في دول مختلفة، وأزمان مختلفة كان موروثها، كالتراث الرومانسي والفكتوري والواقعي والانطباعي وفي أقطار عدت نفسها تطورا لذلك التراث.».[4]

هناك من يعد الحداثة ظاهرة وليست تجديدا بسيطا تعرفه كل المجتمعات ولكن المجتمع الغربي لما عرفها اتسمت بالتغيير الجذري والشامل، إنها كما ينعتها بعضهم وإن كان نعته

[1] صالح جواد طعمة: الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة، مجلة فصول، ع4، تموز، أيلول، 1984، ص 13.

[2] مالكوم برادبري، جيمس ماكفارلن ، الحداثة ، ص 44

[3] من هؤلاء محمد بنيس الذي يعيدها إلى ما بعد سنة 1453سنة بسقوط القسطنطينية .ينظر: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها :4 مساءلة الحداثة ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ،المغرب، ط2، 2001، ص 158.

[4] المرجع نفسه ، ص31

لها سلبيا إنها «من النوع المدمر الكاسح(Catalysm) الذي يقوض مساحات واسعة من البناء الحضاري والفكري ويتركها أكواما من الأنقاض التي نعلل النفس بنعتها بـــ ((الأطلال النبيلة)) تستثير الهمم لبناء البديل»[1].

إن هذه الظاهرة التي عرفها المجتمع الغربي وهي ظاهرة الحداثة لا يقصد بها التجديد البسيط الذي يحدث في مكون أو عنصر من عناصر الحياة بمختلف مجالاتها في طريقة التفكير والعمل وكذلك تجديد الرؤى الفكرية والفلسفية لكن هذا التجديد لا يقوم على التواصل والاستمرار بقدر ما يعلن القطيعة مع كل ما هو ماض فإحداث القطيعة المعرفية أمر ضروري لصالح بناء أفكار جديدة، أي عملية هدم وبناء مستمر وتطبيقه على أرض الواقع فينشأ ما يسمى بالتحديث،«فالتحديث هو الحداثة في حالة فعل»[2] إلا أن تحديث مجالات الحياة المادية دون المنظومات والأنساق المعرفية والفكرية وآليات وطرق التفكير بالدرجة الأولى قبل تحديث مجالات الحياة الاجتماعية والسياسية والفنية والأدبية يؤدي إلى مجتمعات حداثية، على عكس استقدام التحديث المادي الذي سينقضي بانقضاء الجيل الذي عاصر هذا الاستقدام .الحداثة إذن ليست المعاصرة «...ولكن نشوء أساليب تماثل في الشكل الأساليب العصرية في الاقتصاد والثقافة والمجتمع، ولكنها لا تنتج القيم نفسها ولا تتحرك بها ».[3]

إن الحداثة الغربية هي القطيعة المعرفية والفلسفية مع الماضي، إنها ترتبط بالحاضر والمستقبل كما أنها جعلت العقل هو مرتكز المعرفة ولم تجعل التفكير العقلي مقتصرا على مجال معين، وفي هذا استبعاد للميتافيزيقي أو الماورائي ولكل غائية تم تكريسها في مراحل زمنية سابقة من قبل الفكر الكنائسي اللاهوتي على المجتمع مما أدى إلى تجميد العقل وكبته ومعاقبته إن أبدع أو أضاف، فرغبت الحداثة بأفكارها أن تمد جميع البشر بالمزايا التي كانت فيما قبل خاصة ببعض الفئات فقط وهو ما يمكن أن نسميه بالحياة طبقا

[1]: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها :4 مساءلة الحداثة ،ص 19.
[2]آلان تورين:نقد الحداثة، تر: أنور مغيث،المجلس الأعلى للثقافة،1997،ص52.
[3]برهان غليون :لا هي حداثة ولاهو تقليد ،،دفاتر فلسفية،نصوص مختارة،-6 إعداد وترجمة: محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء،المغرب،ط3، 2008،ص110.

للعقل وبهذا استبعدت الحياة الدينية وجعلتها خاصة بكل فرد وغير مفروضة عليه يختارها هو انطلاقا من حريته . إلا أن هذه العقلانية لا تتأتى بيسر وسهولة إذ يجب القيام بثورة عقلية شاملة لا تعترف بمنجزات الماضي.إنها ترفض كل المعتقدات والتقاليد والأعراف الاجتماعية، والسياسية والدينية و حتى يكون الغربيون حداثيين لابد أن يجدوا أنفسهم في محيط يعدهم بالمغامرة، والقوة ، والمتعة، والنماء، تحويل ذواتهم وكذلك العالم ، إلا أن هذا الأمر يهدد بتدمير كل ما يملكونه،وما يعرفونه وما هم عليه[1].

كما تم التركيزعلى ذاتية الفرد وقدرته المطلقة على فهم العالم والحياة ودعت إلى إخراجه من« الرؤية الضيقة واللاعقلانية التي تفرضها عليه أسرته وانفعالاته الخاصة، ويفتح أمامه مجالا للمعرفة العقلية والاشتراك في مجتمع ينظم نشاط العقل وينبغي للمدرسة أن تكون مكانا للقطيعة مع وسط النشأة والانفتاح على التقدم بواسطة المعرفة والمشاركة في مجتمع قائم على مبادئ عقلية فليس المدرس مربيا يتدخل في الحياة الخاصة للأطفال، وهم ليسوا مجرد تلاميذ، إنه وسيط بينهم وبين القيم الكونية للحق والخير والجمال ».[2]

وقد قاد هذا التفكير العقلي إلى التجريب والكشف الذي يعمل على تحطيم الأطر الكلاسيكية الجامدة والانفلات من قيد النموذج الشكلي أو المضموني للأشياء والأفكار كما خلق تسارعا زمنيا في إيقاع الحياة فلم تعد الحياة تسير سيرا عاديا إذ أصبحت«تجري على وتيرة سريعة كأنما هي صدى لسرعة الإله، وهي هذه الثورة السكانية الهائلة التي غيرت مواطن البشر وبيئاتهم، وما صحب ذلك من نمو حضاري متسارع هذه الأشياء تجمعت فيما يشبه السلة الواحدة التي تحمل اسم الحداثة»[3] كما قاد العمل الدؤوب لطرح البديل الفكري والمعرفي غير الثابت زمنيا وبهذا فإن الحداثة لا ترتبط بزمن معين، إلا أن

[1] Paul De Man: Literary History and Literary Modernity,Reviewed work(s):Source: Daedalus, Vol. 99, No. 2, Theory in Humanistic Studies (Spring, 1970), pp. 384-404Published by: The MIT Press on behalf of American Academy of Arts & SciencesStable URL: http://www.jstor.org/stable/20023950 .Accessed: 11/12/2011 09:00 .p15. (to be modern is to find ourselves in environment that promises us adventure,power joy ,growth, tansformtionof our selves and the world and at the same time that threatens to destoy every things we have , every things we know ,evry things we are.)

[2] ألان تورين : نقدالحداثة ، ص 33.

[3] عبد الرحمن محمد القعود :الإبهام في شعر الحداثة العوامل والمظاهر وآليات التأويل عالم المعرفة279، الكويت 2002، ص 66.

أفكارها تعيش فترة زمنية لا بأس بها إلى غاية نقضها وبناء أخرى على أنقاضها وبالتالي تكون الحداثة سيرورة لا ينتهي تشكيلها .

وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى أن ارتباط الحداثة بالتفكير العقلي هو الذي جعل بعض النقاد والدارسين يجمعون بين الحداثة والبنيوية على أساس أن البنيوية منهج شكلي يعتمد على العقل في مقاربة النص لا على حياة الكاتب الذاتية يقول الباحث مصطفى حلمي رزق: « وذلك هو النقد العلمي الذي انتهت إليه الحداثة، أو قل تلك هي البنيوية التي تأسست على النموذج اللغوي model أولا ، ثم هاهي تعود إلى الأدب والنقد لا لغة أدبية فيها السحر والجمال »[1]. غير أن الحداثة أوسع من أن تكون منهجا نقديا على الرغم مما يشتركان فيه من تفكير عقلي.

أما مصطلح الحداثة وبالتحديد في الشعر فعلى الرغم من من ظهوره[2] وترجمته من طرف شاتوبريان إلا أن "شارل بودلير" [3] هو من قدم لها تعريفا في انتقاداته للفن، لقد بدأ في استعمال هذا المصطلح واستحضاره في الفن والفنانين الذين وصفهم بالحداثيين [4].

إن مفهوم الحداثة في الأدب والشعر بشكل خاص يبدو لدى بودلير من خلال كتاباته النقدية والشعرية وهو يرتبط لديه بالتمرد والتحرر ليس فقط من الأشكال التقليدية للشعر إنما في المقام الأول بالثورة على العادات والتقاليد الاجتماعية الغربية وعلى الدين الذي تمثله الكنيسة، وكذلك على الحياة المدنية الغربية التي يراها سلبية لأنها قتلت روح الإنسان وجعلته ماديا وهذا ما بدا له من خلال «عالم المدن الكبيرة الذي يفيض بالقبح والخطيئة، عالم الشوارع المسفلتة،والأضواء الصناعية والإعلانات واللافتات البشعة ووحدة الإنسان

---

[1] حلمي علي رزق: في النظرية الأدبية والحداثة ،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ،الإسكندرية ، جمهورية مصر العربية، 2004، ص66.

[2] إن المتأمل في ظهورمصطلح الحداثة في الكتابات النقدية الغربية يجد اختلافا في تحديد وقت ظهوره، فالكثير من النقاد يربطون ه ببودلير بينما نجد بعض الكتابات ترى أن أول استخدام له كان في اللغة الانجليزية في كتاب بعنوان A survey of modernist poetry لمؤلفه جريفز و رايتدج نشر عام 1927 ينظر:بيتر بروكر:الحداثة وما بعدها، ص 20

[3] شارل بودلير:شاعر وناقد فرنسي(1821/1867)ينظر:شارل.wiki.org.wikipidia.m.ar1867)\\: https

[4] ينظر www2.lingue.unibo.it/dese/didactique/travaux/Righetti/naissancegiordano:
(Le mot modernité avait été est introduit par chateaubriand mais c' est Baudelaire qui en a donné la définition : dans ses critiques d 'art il commence a utilisé ce terme et a présente sa conception des art et des artistes dits modernes.)

الضائع وسط الزحام،عالم التقدم والتكنيك الذي يعمل بالبخار والكهرباء »[1] ولعل هذا الهروب من المدينة والبحث عن الملاذ المطمئن ينم عن نزعة رومانسية لديه.

إن "بودلير "ينفي الماضي، وغير راض عن الحاضر الذي خلفه التقدم المادي والتقهقر الإنساني ولكنه يتطلع نحو المستقبل الذي يراه في الحداثة التي لا بد أن تبدع من خلال العودة إلى المظاهر السلبية السالفة، وخلق جديد منها يكون« له سحره وجاذبيته فالشر والبؤس والسقوط والظلام والتقدم الآلي والافتعال ..الخ تنطوي كلها على عناصر مثيرة، يستطيع الشاعر أن يفيد منها لا بل إنها تنطوي على أسرار يمكن أن توجه الشعر وجهة جديدة ».[2]

وفي هذا إشارة إلى ما يسمى بالكشف أي البحث الدائم عن أشياء جديدة لا مرئية يجعلها الشاعر مرئية ، إلا أن بودلير لا يركز اهتمامه في بحثه عن الجديد على المضمون بقدر ما يركز على الشكل وكأنه يحترم حدود المعنى الأصلي لكلمة مودارنيتي(modernité) التي اشتقت من «moudsالتي تعني الشكل والطريقة والصيغة »[3]، حيث يتجاوز فكرة أن الشكل والمضمون وجهان لعملة واحدة، ويعتبر أن الشكل أداة التجديد الوحيدة فيقول: «إن المزية المدهشة للفن هي أن الشيء المفزع المخيف يصبح جميلا إذا عبر عنه تعبيرا فنيا ، وأن الألم الذي يدخله الإيقاع والتكوين يملأ الروح بالفرح الهادئ»[4] ولعل هذا الاهتمام بالشكل الشعري كان أرضا خصبة تنبثق عنها الآراء الرافضة للتقاليد الشكلية الشعرية .

لقد عرّف "بودلير" الحداثة بأنها« الهارب، العرضي، ونصف الفن الذي يكون نصفه الآخر أبديا وثابتا » [5]ويبدو من خلال هذا المفهوم أن "بودلير" لا يقصد الحداثة في الشعر وحسب

---

[1]عبد الغفار مكاوي :ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحديث ،ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1972 ص69.

[2]عبد الغفار مكاوي:ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى الشعر الحديث،ج1، 69.

[3]جمال شحيد ووليد قصاب،خطاب الحداثة في الأدب، الأصول والمرجعيات،دارالفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2005 ص19، 20.

[4]عبد الغفار المكاوي:ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحديث،ج1، ص 69.

[5]Pierre Arnoux et Evelyne Boulonge:Remarque sur la((modernité)) Baudelairienne. Revue d' études Françaises n 8 :2003 , p 118..(la modernité ;c est le transitoire ;le fugitif ;le contigent ; la moitie de l'art dont l' autre moitié et l 'eternel et l 'immuable.)

إنما الحداثة في الفن بأجمعه ، والحداثة في الفن والشعر جزء منه .هي انفتاح دائم صوب أشكال وأفكار جديدة ورؤية إشكالية وتجربة لا تكتمل «وبهذا المعنى ليست هي صيغة جاهزة أو نهائية للعمل التاريخي بل سيرورة لا ينتهي تشكيلها ومن باب أولى أن لا تكون نصا أول يتخذ مرجعا لتأطير الفكر وقولبة السلوك، بل هي قراءة مفتوحة للأشياء والأحداث والنصوص إنها لا تقيم في أصل ولا تلبث في شكل »[1].

ولا شك أن هذا الطريق الذي رسم معالمه بودلير لم يتوقف إنما واصله شعراء آخرون أمثال" رامبو"[2]، و"ما لارميه"[3] ...وغيرهما وقد أثر إنتاجه الشعري وما كتبه عن الحداثة في أدباء آخرين من ألمانيا، انجلترا، اسبانيا، إيطاليا «..بل يكفي أن الفرنسيين أنفسهم قد تبينوا أن هذا الشعر كان أبعد أثرا من شعر الرومانتكيين وأن التيارات الجديدة التي انبعثت منه كانت أعظم قوة وأشد إثارة »[4].

فإذا بدأنا بـــ"رامبو" نجد أن الحداثة مفهوما نظريا وتطبيقيا حاضرة في شعره من خلال نبذه للتقدم المادي الذي ينزع من الإنسان إنسانيته كما يثور على المسيحية وعلى التراث بأكمله إلا أنه في أشعاره يحاول أن يتمرد على شيء لا يستطيع التخلص منه فالتمرد أمر يدفع إلى الكشف عن تجارب جديدة وأشكال جديدة. وهدف الشعر في رأيه هو الوصول

إلى المجهول أو هو في عبارة أخرى «رؤية مالا يرى، وسماع ما لا يسمع . »[5]، ولا تكون هذه الرؤية إلا بالبحث الدائم في الوجود عما هو غير موجود وسائد وذلك بواسطة الخيال المبدع الخلاق الذي يركب أشكالا فنية جديدة، ورؤى جديدة ولكن من خلال إعادة تركيب مجموعة من الجزئيات الحاضرة في الواقع، فيصبح التركيب والتفكيك « عملية أدبية ومسلكا فنيا حقيقيا في شعر رامبو، فالواقع عنده(...) قد أصبح يحتمل من التعديل

[1] علي حرب : النقد والحقيقة3، الممنوع والممتنع نقد الذات المفكرة ،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب،ط4 2005،ص 247.

[2] آرثر رامبو: شاعر فرنسي(18541891) ينظر:آرثر/ar.m.wikipidia.org.wik\\: https

[3] ستيفان ملارميه: شاعر فرنسي (1898/1842)ar.m.wikipidia.org.wik\\: https

[4] عبد الغفار مكاوي: ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحديث،ج1،ص62.

[5] المرجع نفسه،ص 107.

والاتساع والتشويه والتمزيق والتقبيح والتوتر بين االأضداد ما يجعله مجرد معبر إلى اللاواقع أو مرحلة انتقال إليه . . ».[1]

فضلا على أن الكشف عن المجهول وسبر أغواره لا يتأتى فقط بهذه الحيلة الفنية بل كذلك من الكلمات إذ إن «الكلمة تطلق طاقات وقوى لا منطقية وهذه الطاقات والقوى هي التي توجه مسار العبارة وتؤثر بفضل تسلسل أنغامها غير العادية تأثيرا سحريا غير عادي، وهذا التأثير السحري يساهم بنفس المقدار في خلق الإحساس ((بالمجهول)). »[2]

كما نجد أن بعض النقاد يعتبرون مصطلح الحداثة دالا على مجموعة من الحركات التي ظهرت في العالم الغربي :كالواقعية والرومانسية التي تتشابه جميعا في تطلعها إلى« الاهتمام المتزايد بالتجريد، بتحطيم الأطر التقليدية العامة، بالأشكال الواقعية،بقتل اللغة، بالأشكال التصويرية والرمزية الجديدة وباهتمامها ببعض الموضوعات المعينة مثل : الماكنة، والمدينة الحديثة »[3]ولكن هذا الاهتمام لن يكون بالآليات وطرق المعالجة الفنية نفسها إذ يختلف من حركة إلى أخرى كما أن هذه الحركات قد استخدمت للتعبير عن نفسها «مصطلحات أخرى غير مصطلح الحداثة تدل على إبداعها ، فلقد استخدم إليوت مصطلح الصوريةImagisme،وآثر أبولونيير مصطلح الشعر المحسوس أو المجسد concret poety في حين تبنى السرياليون والتكعيبيون السريالية التكعيبية . »[4].

ج.الحداثة في النقد العربي الحديث:

إن التغير الجذري والتطور المتسارع للمجتمعات الغربية وتبنيها لمشروع الحداثة وإصغائها لمطلب التحديث في كافة المجالات ومنها مجال الفنون والآداب قد أثرت نتائجه على المجتمعات البعيدة والقريبة منها حيث عرفت هي كذلك هذه التغيرات وهو أمر مشروع لأن المكوث على الإيمان بالمعرفة السائدة ومقارباتها وأشكالها يقود فعلا إلى

[1] عبد الغفار مكاوي: ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحديث،ج1،ص 135.
[2] عبد الغفار مكاوي: ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحديث،، ص 156.
[3] مالكوم برادبري،جيمس ماكفارلن:الحداثة ، ص224.
[4] بيتر بروكر :الحداثة وما بعدها ، ص201.

الخروج عن حاضر المعرفة وعن المعرفة في حد ذاتها. خاصة فيما يعرف اليوم بالثورة التقنية ومن ثمة الاستمرارية في التخلف والجمود، وفعلا تمت الاستجابة لمطلب الحداثة والتحديث في المجتمعات العربية لكن السؤال الذي يستوجب الطرح هل شملت الحداثة والتحديث كافة مستويات الحياة العربية ومن ثم تكون هذه الحداثة حداثة إبداع لا ابتداع حداثة حقيقية لا حداثة انسلاخ ؟

لعله قبل محاولة الإجابة عن هذا السؤال تجدر الإشارة إلى أن الحداثة في الحياة العربية قبل العصر الحديث وفي مجالي الأدب والنقد قد انجذبت لمؤثرات أجنبية،إلا أن الأمر كان مختلفا تما ما عن اللحظة الراهنة إذ كانت الثقافة العربية الإسلامية ذات موقع مهيمن وكانت تعيش التحرر لحظة الأخذ عن غيرها من الحضارات أو الثقافات، فتخيرت ما ينسجم مع هويتها وصهرته في قالبها، كما لم يشكل مفهوم الحداثة إشكالية عميقة عدا إشكالية اعتبار المحدث مقابلا للقديم ووجهات النظر حوله، وكيفية تقبله وغير ذلك من المسائل، ولكنها لم تنظر إلى المحدث كإشكالية حضارية .

إن تلقي الحداثة في العالم العربي، خاصة الحداثة في الشعر كان من منطق الانبهار بما توصلت إليه الحضارة الغربية بفعل الحداثة وقد نجم عن هذا الانبهار التأثر الذي يختلف من بلد إلى آخر ، والإعجاب بما قدمته هذه الحداثة من منجزات تنم عن تطور الوعي، وتمنح الإنسان ما يستحقه من متعة وراحة، وسيطرة على الطبيعة، وحرية.فبدت الحداثة أسطورية، سحرية. إنها المنقذ والمخلص من العجز والتخلف اتجاه الغرب وما أنتجه من تراكمات معرفية وتطبيقية.

فألفى الإنسان العربي والشاعر على وجه الخصوص « نفسه دائما محاصرا سجينا داخل الحياة اليومية، بقيمها وثقافتها المبتذلة، وداخل المظاهر التي هي حدود وحجب دون الحياة الحقة »[1] وما هذه الحياة الحقة إلا تلك التي تدعو إلى الحداثة والتحديث واللحاق بالركب الحضاري، متجاهلا نقائص الحضارة الغربية فأصبح مقتنعا بقدراتها على التغلب على

[1] أدونيس :زمن الشعر ، دار الفكر للطباعة والنشر ، ط5، 1982.ص 44.

جميع المشكلات وأن المشروع الغربي وهو النموذج الأمثل، والحقيقة أن هذه النظرة آلية لاختلاف الواقع، والشروط والمرجعيات إذ إن هذه مجتمعة تعد عوائقا وإشكاليات في المجتمع العربي من غير السهل تجاوزها .

وهكذا أصبحت الحداثة مطلب العقل العربي وحلمه، بل وهاجسه ومما زاد الأمر شدة رحلة الغرب إلى المستعمرات وحضوره المستمر داخل ما يعرف ببلدان العالم الثالث«جعلا المجابهة بين نمطين مجتمعيين تنفجر في شكل شظايا حداثية تعمق بروح المجتمعات التقليدية ((وتشدد مسيرتها التحريرية إلى متاهات العصرية والتحديث، واستيراد النموذج الحضاري الغربي ... »[1] ، الذي يمتلك آليات الخروج من ربقة التخلف. وأدرك العرب أن البقاء على نمط الحياة نفسه يؤدي إلى الموت والاندثار .إلا أنه من غير السهل استيراد النموذج الغربي، دون أدنى شعور بالاغتراب اتجاهه خاصة أن نمط الحياة والمرجعيات الفكرية والدينية والاجتماعية قواسمها المشتركة بعيدة،الأمر الذي خلخل الذات العربية .وجعلها تتشطربين تيار تأثر بالنموذج الغربي تبناه بعض المثقفين الذين صعّبوا الوضع على «المثقف العربي المهموم بواقعه الفكري واللغوي وهو يشاهد من حوله مثقفين ومفكرين يشعرون بدونية العقل العربي، فيرتمون في أحضان فكر الآخر »[2] ، وتيار سلفي يجنح نحو الماضي المجيد ويبحث فيه عن آليات التطور والسير قدما، وقد أدت هذه الظروف الاجتماعية والفكرية إلى حدوث تحولات، وتغيرات اجتماعية لكنها« بسبب قصر عمرها وافتقارها إلى رؤية محددة، تغيرات هي أقرب إلى حالة الفوضى منها إلى التغيرات الاجتماعية والاقتصادية المؤثرة التي يمكن أن تؤدي إلى خلق حساسية أو حساسيات جديدة خاصة بالمراحل المختلفة »[3]كما هو الحال في المجتمع الغربي .

---

[1] محمد برادة : اعتبارات نظرية في مفهوم الحداثة : مجلة فصول، مج4، ع3، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، مصر، 1984. ص 16.

[2] عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة، الكويت، جمادى الأولى ، نحو نظرية نقدية عربية ، عالم المعرفة ،272، الكويت، جمادى الأولى1422هـ/2001،ص47.

[3] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

وقد طالت هذه التغيرات مجال الأدب، مما استدعى البحث والاجتهاد فيه لفهم الحداثة وآلياتها ودعواتها، فانبرى النقاد والدارسون يبحثون في كنهها وحقيقتها، ثم توسعت دائرتها لتشمل كل ما يتعلق بها.ومن بين المشتغلين عليها "أدونيس" الذي اهتم بها في مؤلفاته وفيما كتبه من دواوين، وهو من النقاد الشعراء الذين رأوا أن النقد السائد لايساير حداثة النصوص آنذاك، إذ اتسم بتبنيه لمعايير جاهزة للحكم على النصوص الإبداعية مما يتنافى مع روح التجاوز والخلق التي دعت إليها الحداثة أسسا بديلة للإبداع فقد تكفل الشعراء أنفسهم بتوجيه دفة النقد بما يتلاءم مع الإبداع الحداثي. كان هذا هو مبتغاه هو وغيره من النقاد والشعراء ولم يكن هدفه صناعة شاعر أو خلق قصيدة، إنما النظريات تدفع بالشاعر العظيم إلى الأمام .[1]

لقد اهتم "أدونيس" بالحداثة لكن لم يكن يوظفها بهذا الاصطلاح في أولى كتبه النقدية وقد ظهر أول استعمال للمصطلح لديه عند «كتابته لنص نقدي خطير جمع فيه بين الدقة وحسن التدليل وقوة الإقناع وهذا المقال النقدي نشره سنة 1959 في مجلة شعر تحت عنوان (محاولة في تعريف الشعر الحديث) وأعاد نشره في كتابه النقدي (زمن الشعر)، فهذا المقال قام على المغايرة للنصوص النقدية القديمة ».[2]وقد كان قبل هذا التوظيف لمصطلح الحداثة يستخدم مصطلح الشعر الجديد ولكنه سرعان ما تحول عن ذلك إلى هذا المصطلح وبدا من أكثر المهتمين من المنتمين لجماعة شعر « الأكثر اضطلاعا بين أقرانه بهموم الحداثة ،ثم – فيما بعد – الأوضح تعبيرا عن مفهومها أو عن خطوطه العريضة، ليس فيما كتبه من شعر وحسب، بل فيما كتبه أيضا من دراسات ومقالات»[3] تتعلق بموضوع الحداثة في الشعر وكل ما يتمحور حوله .

إن محاولة الاقتراب من مفهوم الحداثة في الشعر باعتباره الإرث الأكثر قدما للحضارة العربية الإسلامية من بين جميع الفنون التي عرفتها وتعرفها اليوم ليس مفهوما نهائيا

[1]ينظر:أدونيس:زمن الشعر، ص 317.
[2]سعيد بن زرقة:الحداثة في الشعر العربي،أدونيس نموذجا،ص144.
[3]جودت فخر الدين، أدونيس هاجس البحث والتأويل ، التعبير عن شعر الحداثة شعرا ونثرا،مجلة فصول،مج.ع182، 1997،ص216.

فالنهائية في المفهوم لا وجود لها، بل تقديم مفهوم ثابت،نهائي عبر الزمن للأشياء يؤدي حتما إلى موتها، كما أنه من الضروري تعرضه للمساءلة الدائمة، هكذا يرى" أدونيس " فوضع المفاهيم بالنسبة إليه يخضع للتجدد والتواصل والاستمرار يقول: « ينبغي التأسيس لمرحلة جديدة نقد الحداثة، فالحداثة انتقال نحو سمة،رؤية ما حساسية ما .تشكيل ما .ليست الغاية في حد ذاتها،ولذاتها قيمة بالضرورة الأساسي هو الإبداع من أجل مزيد من الإضاءة من الكشف عن الإنسان والعالم »[1].

إن محاولة البحث عن مفهوم الحداثة لدى "أدونيس" وهو من أكثر المهتمين بها لا يوقف الباحث في مؤلفاته ودواوينه على مفهوم محدد معين إذ نجد تعاريفا،ومفاهيما مختلفة عبر مؤلفاته النقدية، لكن لا شك أنها تشترك جميعا في كونها ترتبط برؤية معينة اتجاه هذا المصطلح كما أن محاولة وضعه لمفاهيم له يبدو للقارئ/الباحث أنه لا يأتي بسهولة ويسر إلا بعد أن يمهد ويقدم له والرؤية والهدف الذي يتوخاه.

فمفهوم الحداثة لديه يرتبط بالزمان والمكان، والشعب أو المجتمع الذي وردت فيه فهي« لا تبحث كمفهوم مطلق، فالحداثة هي دائما حداثة شعر،معين في شعب معين في أوضاع تاريخية معينة »[2] .فعلا إن الحداثة ليست مفهوما مطلقا يمكن أن تستخدمه كافة الشعوب والأجناس مفرغا من مرجعياته الفكرية وملابساته التاريخية وبهذا المفهوم يمكن الوصول إلى عدة حداثات، كل شعب له حداثته فالغرب عرف حداثته الشاملة عبر كافة المستويات والتي كانت تغذيها الدعوة إلى القطيعة وتبني العقلانية، والشعوب العربية عرفت الحداثة ولكن الحداثة الشعرية لا الحداثة الاقتصادية والعلمية والاجتماعية ... وغيرها من المجالات .لكن قد يتساءل المرء حول التقدم المادي المشاهد في بعض البلدان العربية .؟

لعل هذا التطور والتقدم هو شراء إن صح التعبير للحداثة، لا إنتاج لها ، واستقدام لمنجزاتها، وما هي إلا حداثة شكلية لا تكرس إلا الزيف والتبعية، كما أن استقدام هذه المنجزات لم ينشأ بإلحاح المجتمع بالدرجة الأولى، إنما هي حداثة مفروضة عليه وهذه

[1] أدونيس :فاتحة لنهايات القرن،بيانات من أجل ثقافة عربية،دار العودة،بيروت،ط1، 1980،ص340.
[2] المرجع نفسه، ص326.

الحداثة ينعتها "أدونيس" بالحداثة التلفيقية الأزيائية و تتمثل على الصعيد الحياتي –العملي في استيراد المصنوعات الحديثة من كّل نوع، وتتمثل، على الصعيد الشعري، والفكري بعامة، في اقتباس أشكال من التعبير ترتبط بلغات مختلفة، بخصوصيتها وعبقريتها جوهريا ، عن خصوصية اللغة العربية ويضيف "أدونيس" على الحداثة في الشعر الحداثة الفنية وهي جزء من الحداثة العلمية، وحداثة التغيرات الثورية – الاقتصادية والاجتماعية والسياسية. ويقصد بالحداثة الثورية بروز حركات وأفكار جديدة تأمل في التغيير النظام

والبنية التقليدية واستبدالها بأخرى جديدة .وتعني الحداثة العلمية التحولات والتغيرات المتواصلة، والمستمرة في المعرفة العلمية عن طريق البحث الدائم في طرائق المعرفة بالتجريب، والكشف، والتساؤل وهذا ما يحتاج إلى مجهودات العقل، وذلك للسيطرة على الطبيعة وإخضاعها لإرادة ورغبات وأحلام الإنسان وعبقريتها[2].

أما الحداثة الفنية فيبدو أنها لا تقتصر من خلال التسمية على الأدب وحسب، إنما تشمل الفنون المختلفة، ولا نظن أن هذا الاصطلاح برئ، وبالأخص أن "أدونيس "مطلع على الحداثة الشعرية الغربية التي بدأت في المجال الفني في بيت الفنون التشكيلية مع" بودلير" إلا أن "أدونيس" يخص بالحداثة الفنية الكتابة الأدبية وبالأخص الشعرية والتي تعد بالنسبة إليه «تساؤلا جذريا يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها، وافتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية، وابتكار طرق للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل، وشرط هذا كله الصدور عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون »[1]. الحداثة إذن ترتبط بالتساؤل أولا وقبل كل شيء، إنه المحرك الفعلي لها فهو يجعل الشاعر يعيد ترتيب الأشياء في الكون ، فتكتسي لبوسا جديدا. وتظهر على غير عادتها، فتنتعش حياة الإنسان لأن الآلية والتقليد يقتلانها وهذا ما يصطلح عليه "أدونيس "بالتنميط وهو «..إعادة إنتاج العلاقات نفسها : علاقة نظرة الشاعر بالعالم والأشياء وعلاقة لغته بها، وبنية تعبيره الخاصة التي تعطي

[2] ينظر:أدونيس:الشعرية العربية، ص92، .321

[1] المرجع نفسه،الصفحة نفسها .

لهذه العلاقات تشكيلا خاصا »[1]كما أن هذا التساؤل ليس تساؤلا سطحيا، إنه عميق جذري يتعلق بأكثر الأشياء حساسية : اللغة، والمجتمع، والذات ...

التساؤل إذن جزء من الحداثة يؤدي إلى مغامرة التجريب والكشف ، تجريب أشكال جديدة في الكتابة الأدبية، ولكن هذا التجريب لا يتأتى بيسر وسهولة بقدر ما يخضع للجهد والمعاناة والقدرة الإبداعية للشاعر، والمحاولات المتكررة للتغيير وعلى الرغم من اعتبار "أدونيس" الحداثة ثورة جذرية شاملة تمس مختلف المجالات الحياتية، فإنه يرى أن الحداثة الفنية في الوطن العربي متقدمة عن باقي المجالات وأن «الإبداع لا يخضع لقانون التبادل بين البنية الفوقية والبنية التحتية »[2] وأنها تقترب من الوقوف في المكان نفسه الذي تحتله الشعرية الغربية ، وأنه فعلا هناك تبادل بين مجالات الحياة ، وتأثرها ببعضها البعض، لكن هذا لا ينفي تقدم الشعر على المجالات الأخرى .

غير أن بعض النقاد يعتبر أن الحداثة يجب أن تكون شاملة، متبادلة بين كافة المجالات، وأن هناك علاقة بين التغيير الكائن في أدوات الإنتاج والتغيرات الإبداعية في المعرفة والفنون، ويصل الأمر إلى حد أن تكون«.. لحظة الحداثة قرينة لحظة التحديث. قد لا تتطابق اللحظتان تماما ولكن ما بينهما من علاقة متعددة الأبعاد تجعل من انبثاق إحدى اللحظتين علة، أو بشارة (..)على انبثاق الثانية »[3]. وقد يتقدم فعلا الشعري على المجالات الأخرى ولكن هذا الأمر يجعل الشاعر سجين الاغتراب ويجعله يشعر بالمفارقة بين نص متقدم متطور، وواقع متخلف ويبدو أن "أدونيس "ينطلق من رؤيته هذه من الواقع العربي، بينما ينطلق غيره من المنطق أو العقل أو من واقع الحضارة الغربية .

إن مفهوم الحداثة لديه أو لدى غيره من النقاد لا يكاد يخرج عن النظر إليها أو مناقشة كل ما يتعلق بها من منظور الثنائيات كالحداثة /المعاصرة، أو الحداثة /التراث ،..أو غير ذلك ...محاولة منهم تمييزها عن غيرها من المصطلحات التي قد تكون جزءا منها أو مرافقة

[1] أدونيس : الشعرية العربية، ص319.
[2] محمد برادة : اعتبارات نظرية في مفهوم الحداثة،ص 22.
[3] جابر عصفور :هوامش على دفتر التنوير،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،بيروت،1994،ص99.

لها، ومع ذلك يقع اللبس بينها وبين مفهوم الحداثة .وقد يكون هذا السبب هو الذي دفع غير واحد من النقاد إلى تجنب مصطلح الحداثة في إشارتهم لتطور الشعر العربي ومن هؤلاء "نازك الملائكة" إذ « كانت على وعي تام بما يثيره هذا المصطلح من إشكالات نقدية فضلا عن المناخ الأجنبي الذي نشأ فيه ، واكتسب من خلاله ظلالا نقدية هي أبعد ما تكون عن واقع البيئة العربية »[1] .وفي المقابل هناك من استخدمه وانطلق باحثا فيه تارة من خلال الجانب الشعري للقصيدة في محاولات خروجها عن السائد والمألوف، وتارة أخرى من خلال واقع المفهوم في انتقاله من الثقافة الغربية إلى العربية .

فمحاولة مقاربة الحداثة من الناحية اللغوية يعود بالناقد إلى المرجعية العربية اللغوية التي ترتبط بوضع مصطلح الحداثة مقابل القدامة أو المحدث مقابلا للقديم ومن ناحية الاصطلاح إلى التسمية الغربية، والتي ترتبط بمرجعيات تاريخية، فكرية وفلسفية، فكيف نظر هؤلاء النقاد لهذه الإشكالية وكيف استطاعوا رأب الصدع لغويا ؟ .

بدءا يرى" جابر عصفور" أن عمر مصطلح الحداثة قصير ويحدده بربع قرن قائلا: « الإلحاح على صيغة ((الحداثة)) لا يتجاوز ربع قرن تقريبا، فهو إلحاح يرتبط بتأكيد جذرية ثورة القصيدة العربية المعاصرة في خروجها على التقاليد، ويرتبط باجتهاد معاصر في تأسيس مصطلح جديد يقابل مصطلحا أجنبياModernityأو Modernism، يشير مدلوله إلى ثورة إبداعية، لعلها أعنف الثورات في التاريخ الثقافي لأوروبا الحديثة »[2].

إذن يقر الناقد مسبقا بأن مصطلح الحداثة دخيل على اللغة العربية وعلى حقل الدراسات الأدبية والنقدية والمصطلح يرتبط بالأب الغربي وبالحضارة الغربية ككل، تبنته الدراسات الغربية وألحت عليه في مقارباتها لتطور القصيدة العربية وثورتها كما يرى، ولكن الملاحظ على رأيه أنه يساوي بين المصطلحينModernityأوModernism ، وما مساواته هذه إلا دلالة على الخلط بينهما في مكان نشوئهما .

---

[1] عبد الله أحمد المهنا : الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة ، مجلة عالم الفكر، مج19، ع3، أكتوبر،نوفمبر، ديسمبر، الكويت ،1988، ص597.

[2] جابر عصفور :معنى الحداثة في الشعر المعاصر ،مجلة فصول، ج2،ع4،مصر،1984، ص35

كما نجد الرأي ذاته لدى عبد العزيز حمودة ويضيف على سابقه النتائج التي أحدثها المصطلح بنقله من مجال بيئته، إذ هي نتائج سلبية أحدثت فوضى دلالية داخل الواقع العربي على كافة مستوياته.[1]

وعود على بدء إلى الناقد جابر عصفور إذ يرى أن مصطلح الحداثة شمولي مقارنة بالمصطلحات الأخرى التي تعبر عن تحول مكون من مكونات القصيدة وحسب كاللغة والإيقاع ..أو غير ذلك فنجد « مصطلحات من قبيل ((الشعر الحر))، و((شعر التفعيل))، و((الشعر الجديد))((الشعر المعاصر))، و((الشعرالحديث)) ، ((الشعر المسترسل)) ((الشعرالمنطلق)) »[2] ولا يتعلق الأمر بالتجديد في مكون من مكونات القصيدة، إنما كذلك بالوعي الشعري ومستواه، وآليات التغيير .

كما يرى أن مصطلح الحداثة لا يبتعد كل البعد عن المصطلحات التراثية التي أطلقت على التغيير في الشعر الذي وقع في العصور السابقة، خاصة العصر العباسي فيقول: «وإذا عدنا إلى هذه السياقات لاحظنا دلالة مركزية، تصل بين الصيغ الاشتقاقية المتغايرة-محدث، محدثون، حديث، حداثة- وتنتظم المستويات المتباينة للاستخدام هذه الدلالة تشير إلى الابتداء ، والخرق، والانتهاك، وعنف الخروج على ما هو متعارف عليه... »[3]وعلى الرغم من أن الحداثة مصدر إلا أنها تنصرف إلى الفعل، لأن« الحداثة » قرينة «الإحداث » بالشعر في العصر».[4]

وإذا ترك جابر عصفور المصطلحين دونما تفسير فإننا نعثر عليهما كالآتي : «الحداثةmodernity والحداثوية والحداثانيةmodernism لأن المصطلح الأول لا يتقيد باشتراطات مذهبية أو مفهومية في أدب أمة معينة، أما الثاني فإنه يدل على حركية أدبية ونقدية معينة لها سياقاتها التاريخية والمعرفية والفنية في الأدب الغربي»[5]. ويجعل "عبد

[1] ينظر:عبد العزيز حمودة:المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية،عالم المعرفة 232،الكويت ،أبريل، 1988،ص 34.
[2] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، ص 36.
[3] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.
[4] جابر عصفور :معنى الحداثة في الشعر المعاصر ، ص37
[5] سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي أدونيس نموذجا ،ص 18.

الله الغذامي" الحداثة ذلك التجديد الواعي[1] الذي يصدر عن الشعر المدرك لهدف التجديد وغاياته وآلياته، ولا ينساق فقط خلف الشعارات المنادية بالتجديد والتغيير وحسب.التجديد إذن أو الجدة جزء من الحداثة، إنه نتاجها ومنجزها الذي لا يرتبط بزمن إلا أن الاثنين يشتركان في لا نهائيتهما ومغامرتهما في البحث عن التغير والتطور الذي يحدوه دوما انفتاح السؤال .

ولا تقل المعاصرة أهمية عن الجدة أو التجديد في جعلها مرادفا للحداثة، فهل الحداثة هي نفسها المعاصرة؟ هل الشاعر الذي يعيش في هذا العصر هو شاعر حداثي بالضرورة ؟

إن العصرية أو المعاصرة تنم عن دلالة زمنية، إنها من مظاهر التحديث والتطور في مستويات الحياة المختلفة في اللحظة الراهنة.ولا شك أن روح العصر ومتطلباته وضرورة مواكبته تقتضي إدخال عناصر جديدة تتواءم مع الحياة الجديدة أو الحياة المعاصرة.والحق أن التمييز بين المصطلحين له ما يبرره إذ « يساعد على فض الوهم الشكل الذي يجعل كل من ترك الكتابة بالشطرين إلى الشطر الواحد شاعرا معاصرا، وفض الوهم المضموني الذي لا يؤكد التمييز داخل ((الشعرالحر)) نفسه بين شاعرة مثل نازك الملائكة وشاعر مثل سعدي يوسف، وفض الوهم النظري الذي قد يشد الحداثة إلى لون جديد من المحاكاة، ينقل روح العصر بدل إعادة صياغته»[2] .ومن ثمة يعود بالشاعر إلى التقليد بدل التجديد .

كما قد يقع الشاعر في تعبيره الشعري في تقليد تجارب معاصرة له ، بخلاف الحداثة التي تتجاوز إبداع تجارب تتميز بالفرادة والجدة .كما يصبح الشعر المعاصر معاصرا، حداثيا وفق معيار الزمن وليس وفق رؤيته للعالم ومكوناته.وهذا ماينفيه "أدونيس "عن الزمن فقد نجد نصا حداثيا في القديم،وقد نجد نصا حديثا معاصرا وهو قديم ، فتصنيف النصوص الشعرية انطلاقا من الزمن قديم/حديث يوقع في وهم الزمنية ، فيتركز النظر على «

[1] ينظر:عبد الله محمد الغذامي: حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، بيروت ،لبنان ط 3 ،2005، ص38.

[2] جابر عصفور: معنى الحداثة في الشعر المعاصر، ص37.

اللحظة الزمنية لا على النص بذاته وعلى حضور شخص الشاعر، لا على حضور قوله وهي هنا تؤكد على السطح لا على العمق، وتتضمن القول بأفضلية النص الراهن، إطلاقا، على النص القديم »[1].

كما أن استخدام المضمون الذي ينم عن منجزات العصر ليس بالضرورة من شعر الحداثة وهذا يصب في وهم الزمنية، فقد يتناول الشاعر القضايا الراهنة برؤية تقليدية، إذن حداثة المضمون في الموقف والعقلية والرؤيا وابتكار أساليب التعبير كما فعل "الزهاوي " "والرصافي"، "وشوقي"، تمثيلا لاحصرا، وكما يفعل اليوم بعض الشعراء ،باسم بعض النظرات المذهبية الإيديولوجية .فكما أن حداثة النص الشعري ليست في مجرد زمنيته،فإنها كذلك ليست في مجرد مضمونيته.[2]

الحداثة إذن غير المعاصرة،غير الزمنية إذ لو كان الشاعر المعاصر أو الحديث حداثيا فان كل شاعر قديم ليس حداثيا، وبهذا تنتفي القيمة الجوهرية للشعر الحداثي« فكم من شاعر قديم عُدّ شعره حداثيا وكم من شاعر معاصر أبدع قصائد قديم مضمونها وشكلها، فرق بين هذين الشاعرين، فرق بين «من يعيش في العصر مشدودا إلى عناصره الثابتة، غير منتم إلى العناصر المتحولة، ومن يعيش في العصر مشدودا إلى تحولاته، منتميا إلى حركته المتجاوزة »[3] الحداثة إذن تضمن للنص الشعري وقوعه خارج الزمن باختلافها عن العصرية، وهذا لا ينفي اشتراكهما في وجود مظاهر الحياة المعاصرة في كليهما ولكن برؤية وآليات مختلفة.وتأسيسا على ما سبق نجد أن الجدة والمعاصرة لا تشكلان بديلا عن الحداثة وهو أمر يكاد يتفق فيه النقاد والدارسون .

إن الحداثة في الشعر كذلك كثيرا ما ارتبط مدلولها بالقطيعة مع الماضي والهدم والثورة على التراث وكذلك النظم الشعرية التقليدية وبناء وتشكيل حساسية جديدة وقد تزامنت هذه الفكرة وانتعشت مع الثورات السياسية والاجتماعية العربية، إذ رافقت الثورة على القديم

[1] أدونيس:فاتحة لنهايات القرن، ص 313.
[2] ينظر: أدونيس: فاتحة لنهايات القرن،ه،ص 316.
[3] جابر عصفور:معنى الحداثة في الشعر المعاصر ، ص 36.

الشعري الثورة على سيادة الأجنبي وعلى سيادة الأوضاع والتقاليد البائدة الفاسدة، ولعل ما أذكى من ناحية الدعوة إلى اعتبار الحداثة قطيعة ما توصلت إليه المجتمعات الغربية من تطور ورقي بفعل الحداثة التي ترفض الماضي وتعلن معه القطيعة التامة.

ومن النقاد والأدباء الذين دعوا إلى اعتبار الحداثة تقوم على فعل القطيعة,يوسف الخال[1] الذي لم يكن يريد للقصيدة العربية الحديثة أن تنطلق من الشعرية العربية القديمة «...بل كان يريدها قصيدة أخرى تماما فإذا ما أريد البحث لها عن نسب فالأجدر أن تنسب عنده إلى تراث الشعر الأوروبي أو الغربي المعاصر.»[2]

ويرى "أدونيس" -من خلال عديد مؤلفاته- أن الحداثة لا تقوم على قطع الصلة التامة مع الماضي، والتراث فليس كل ما فيه سلبي إنما هو يشتمل على الميت الذي يحول دون التطور والنمو، وعلى الحي الذي يساهم في عملية الإبداع والخلق .كما يدعو إلى الحوار مع الماضي وإعادة قراءته،قراءة جديدة لأن الحداثة لا يمكن لها أن « تحدث فجأة، فهي حدث له أصوله وتراكماته، ولا تهبط من خارج، وإنما تحدث ضمن ما ترثه، وفي اللغة التي نكتب بها »[3]وفهم الحداثة بهذا الشكل يؤدي إلى إنتاج حداثة تحافظ في جزءها الأكبر على خصوصية الأمة وهويتها .

إن الحداثة قطيعة مع الماضي، جذرية، وشاملة وجعل هذه القطيعة هدفا يوقع في وهم المغايرة وهي السعي إلى كتابة شعر يختلف في الشكل والمضمون عن الشعر القديم « وهذه النظرة آلية تقوم على فكرة إنتاج النقيض وهي، شأن النظرة السابقة، تحيل الإبداع إلى لعبة في التضاد .تلك تضاد الزمن بالزمن، وهذه تضاد النص بالنص وهكذا يصبح الشعر تموجا ينفي بعضه بعضا، مما يبطل معنى الشعر ومعنى الإبداع، على السواء »[4] كما أن محاولة إنتاج المختلف /النقيض مع القديم لمجرد مناقضته ونفيه – حتى وإن كان على مستوى جد رديء من الناحية الفنية – قد يوقع الشاعر فيما يسمى بالتخريب، وإنتاج

[1] يوسف الخال شاعر وصحفي لبناني(1987/1917)يوسف)(1867ar.m.wikipidia.org.wik\\: https
[2] جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث،دار الشروق ،بيروت،القاهرة، ط1،1984،ص 327.
[3] أدونيس: كلام البدايات دار الآداب،بيروت،لبنان،ط1،1989 ، ص151.
[4] أدونيس: فاتحة لنهايات القرن ،ص 214.

جديد وقبوله مهما تكن صفته.كما أن الحداثة في الشعر هي امتداد لحداثات شعرية قديمة، إذ الشعر يقوم على التواصل والاستمرار لا القطيعة النهائية .

كما أن التماثل مع الغرب في منجزاته الشعرية يلغي الخصوصية والهوية العربية ويجعل الشاعر يشعر بالانهزامية،زيادة على أن الذي يتبنى هذا الموقف منبهر بمنجزات الحضارة الغربية والحداثة الشعرية الغربية على وجه الخصوص لأن المماثلة مع الغرب تلغي الخصوصية والذات وتجعل الشاعر مقلدا، ذائبا في الآخر الغربي كما أنه يلغي التنوع الذي تقوم عليه الحياة وهذا ما ينعته "أدونيس" بوهم المماثلة التي تعكس انقطاعا عن الماضي أو تقليدا للحداثة الغربية فـــ « الممارسة هنا وهناك استلاب، لذلك تقتضي الحداثة قطعا مع التأسلف ومع التمغرب في آن ومن أجل كتابة الذات الواقعية الحية وقد وعت فرادتها وخصوصيتها إزاء الآخر»[1].

كما أن الدعوة إلى مغايرة الحداثة الشعرية الغربية بالنسبة إليه لا يعني قطع الصلة بها تماما ، فلا توجد حضارة بنيت دون الأخذ والإطلاع على منجزات الخارج وإن عدنا إلى الحداثة في الشعر الغربي في حد ذاتها نجدها لم تكتف بمنجزات "بودلير "التي بدأها وإنما استمدت من الشعوب والثقافات الأخرى.ومن ثمة فالعلاقة بين الحداثة في الشعر العربي والغربي يجب أن تكون علاقة حوار مع نصوصه وجمالياته أو مع نظرياته ومقارباته ومفهوماته .

الحقيقة لا ينكر المرء دور الحداثة الشعرية الغربية في تغيير مسار الشعر العربي بفعل الاحتكاك بها ولكن لا يعقل أن يأخذ المرء كل ما في الحداثة بعينين مغمضتين فهذا تفكير نقدي غير منطقي يهدف إلى الحط من قيمة الثقافة العربية وبث الشعور بدونيتها .كما أن اعتبار الحداثة قطيعة مع الماضي لا يستدعي بالضرورة تبني النموذج الغربي الحداثي فقد يلجأ الشاعر إلى الحداثة «عن طريق تلقيح قيمنا العاجزة عن النمو بقيم تراث أجنبي أثبتت

[1] أدونيس: فاتحة لنهايات القرن ، ص 215.

أنها قادرة على التجدد والاستمرار»[1] إضافة إلى أن إعلان القطيعة التامة لا ينتج إلا حداثة مشوهة لا غاية لها . كما أن الدعوة إلى القطيعة التامة هي دعوة غير ممنهجة إذ إن الخروج على المألوف والتجاوز ولكي لا يكون لأجل التجاوز وحسب لابد أن يخضع لأهداف في خدمة الفن والشعر بخاصة حتى لا تتناقض الآراء وتستحيل الغايات .

الحداثة إذن ليست انقطاعا عن الماضي بقدر ما هي قطع وهدم وثورة على الأساليب الشعرية ومفهومات الشعر ومقارباته التقليدية، وليست انقطاعا تاما عن القديم، إنها ثورة لأجل التجديد والتجاوز، لا لأي سبب سوى لتطوير الشعر والمضي به قدما ليساير الحياة في تطورها عن طريق التساؤل، والمغامرة، والتجريب والكشف والخروج عن التقليد والنمطية التي تميت الحياة وتجعلها نمطية وآلية لا روح فيها، إنها كما عبر عنها «الشاعر الفرنسي المعاصر رينه شار R.char الكشف عن عالم يظل أبدا في حاجة إلى الكشف »[2].

ويرى "عبد العزيز المقالح" أن الحداثة في الشعر أو ما يصطلح عليه بالقصيدة الجديدة هي انفصال وانقطاع عن الأساليب الشعرية القديمة، ولكن لابد للشاعر وهو يخرج القصيدة إلى الوجود متبنيا هذا الانفصال أن لا يهمل القارئ أو المتلقي إذ على «... الشاعر أن يقطع الصلة بينه وبين الاتباعية الشعرية والتركيب التقليدي للقصيدة وأن يمارس التمرد في ظل تأسيس رؤيته الشعرية، فإن عليه بالمقابل أن لا يقطع الصلة بينه وبين المتلقي، والمتلقي ليس ذلك الذي يعرف القراءة والكتابة، وإنما ذلك المثقف الذي حصل على قدر من المعلومات الأدبية والفنية التي تؤهله للتفريق بين الأنواع الأدبية وتجعله قادرا على تذوق الشعر وبقية الفنون الجميلة ».[3]ويرى كذلك أن الذين أعلنوا القطيعة مع الماضي اعتبروا الأشكال الشعرية التقليدية معادية للحداثة، ومعرقلة لها، فنجد بعض التعابير التي تنم عن التعصب للرأي، وتجاهل إمكانية تعايش القديم والحداثي جنبا إلى جنب وتمثيلا لا حصرا يقدم لنا هذا القول الذي يوحي بالتعصب للشعر الحداثي:

[1] فاتح العلاق : مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر،دارالتنوير للنشر والتوزيع ،الجزائر،ط1، 2010، ص 43.
[2]أدونيس:زمن الشعر، ص 9.
[3] عبد العزيز المقالح : أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل، دار الآداب،بيروت، ط1985،ص 11.

«الشعر العمودي كنص لشاعر لا أطيقه في القرن العشرين . من هذا الشعر تعلمت الكثير ولكن القصيدة العمودية هي الآن معادية للتاريخ »[1].

وفي المقابل نجد من يرد على هؤلاء الذين يدعون إلى القطيعة التامة والتعصب لشكل الحداثة دون جوهرها، وطرح بدائل غير واضحة لها من ذلك ما طرحه محمود درويش من أسئلة تفصح عن استغراب اتجاه هؤلاء «هل شرح لنا الذين لا يعرفون لغتهم ماذا يعنون بالمصطلح الدارج ((تفجير اللغة)) وهل أوضحوا لنا مفهوم الموسيقى الداخلية في إصرارهم على احتقار الإيقاع ؟ولماذا تعجز ثورة الشعر الإيقاعية عن موسيقى داخلية ؟؟ وقبل ذلك بالضبط الموسيقى الداخلية وما هي الموسيقى الخارجية ؟؟...»[2]

بعد هذا الطرح الذي يُعد الحداثة قطيعة مع الماضي أو استمرارا له يجدر بالباحث القارئ التساؤل حول إمكانية قطع الصلة بالماضي.فهل يمكن فعلا للشاعر أن ينقطع تماما عن الماضي ويتنكر له، ويبني قصائده على غير منوال سابق ؟ويعتبر الماضي معرقلا لذات الشاعر عن الإبداع ؟.

لا شك أن الحداثة في صيغتها العربية أو الغربية، ممثلة في حركات التجديد عبر الزمن شعارها هو الثورة والتمرد على السائد والمألوف والآلية التي تئد الإبداع وتُعَود المتلقي على ذائقة فنية واحدة، رتيبة، متوارثة .إنها ثورة تتصف« بتدميرها للأشكال الثابتة التي تحول دون تطور الفن والمشاعر والأفكار والعادات، وبالتالي الحداثة تسمح بذلك التبرم المبدئي إزاء ما هو موجود، وما يعتبر نفسه مالكا لشرعية مطلقة، إنها لا تسلم أبدا بقدسية أي شيء»[3] أو نهائيته، إنها ثورة تبتغي الحركة التي لا نهاية لها ولا قرار .

إلا أن الإشكالية التي تتمحور حول الحداثة المأخوذة بالانقطاع عن القديم عن قناعة مضمرة أو خفية، ومحوه والبدء من جديد هي قطيعة عن اللغة،والجسد، والمجتمع،

[1] المرجع نفسه،، ص 28.

[2] عبد العزيز المقالح : أزمة القصيدة العربية ، مشروع تساؤل، ، ص80.

[3] لطفي فكري محمد الجودي :نقد خطاب الحداثة في مرجعيات التنظير العربي للنقد الحديث ، قراءة في تجربة د عبد العزيز حمودة " المرايا المقعرة،الخروج من التيه،المرايا المحدبة" أنموذجا ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة ،ط1، 2011 ،ص45.

والتاريخ وهذه كلها عوائق تمنع حدوثها لأن الماضي ليس مجرد ذكريات عابرة نستحضرها متى نشاء إنه كل ما تركه لنا الأولون ماديا ومعنويا.

وعلى هذا الأساس يمكن للحداثة بدل أن تحقق هذا الانفصال التام أن تقوم بفعل القراءة الواعية للقديم «..من النصوص وذلك بالكلام على هذا القديم بلغة حديثة، أو برؤية ما لا يرى منه، أو بفهمه بمفهوم أوسع، أو بتصييره معقولا بعد أن كان غير معقول أو بتقديم نسخة جديدة عنه تقوم مقام النسخ الأخرى .بهذا المعنى ثمة انقطاع لاعن القديم في الأسلوب أو المنهج أو الرؤية أو المفهوم .ولكن لا قطيعة جذرية لأنه لا قطيعة أنطولوجية .وإذا كان لا شيء يعود كما كان عليه، فلا شيء في الوقت نفسه يتغير بالكلية »[1] وإنما هناك تدرج في التغيير .

كما أن الانفصال الجذري عن الماضي، دعوة غير ممنهجة عامة عصية على التطبيق الشعري مما يجعل النص الشعري يسير في منحى وهذه الدعوات النظرية للحداثة تجادل وتحاور في منحى آخر الأمر الذي يشكل انفصالا بين الاثنين فيستمر النص في الإبداع ويستمر النقد في تكريس مغالطة القطيعة .كما تجعل النص رهين تقليد الحداثة الشعرية الغربية، التي لم تستطع في بعض الظروف والمراحل أن تحقق هذه القطيعة تحقيقا تاما ولنا خير مثال في الشاعر الفرنسي "رامبو"[2] الذي يمقت إن صح التعبير التراث المسيحي ولكنه وجد نفسه بين أحضانه أثناء كتابة قصائده ، كما وجدت الحداثة نفسها في مراجعة دائمة.

زيادة على أن اللجوء إلى القطيعة تأسيا بالحداثة الغربية على مستوى النص الشعري يوقع المبدع فيما يسمى بالتغريب الذي يفقد النص الشعري أصالته وخصوصيته بفعل« فقدان اللغة المشتركة والثقافة الشعرية المشتركة .هناك إذن بين الشاعر والواقع تنافر يوازيه

[1] علي حرب:النقد والحقيقة ،3 الممنوع والممتنع نقد الذات المفكرّة،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،لبنان،ط4،2005 ،ص33.

[2] عبد الغفار مكاوي:الشعر العربي الحديث، من بودلير إلى العصر الحديث،ج 1، ص 114.

تنافر بين الشاعر والقارئ،(..).ولعل هذا التنافر هو أبرز خصائص الشعر الجديد وأكثرها أصالة وعمقا. »[1]

ويذكر لنا "مصطفى السعدني "في كتابه "التغريب في الشعر العربي المعاصر " النتيجة التي يؤول إليها الشعر الناجم عن القطيعة مع الماضي، المرتمي في أحضان الحداثة الشعرية الغربية دونما عودة إلى الأصول ومراعاتها حيث حصر التغريب ضمن حيز الغرابة والغموض والتكلف وغير ذلك مما شاع في المتن الشعري العربي المعاصر[2] .

وقد لا تدفع القطيعة إلى اللجوء إلى احتذاء النموذج الغربي، إنما قد تبقى دائرة في حلقة مفرغة ، مشتتة بين عدة أطراف وجهات يمكن إجمالها في الدعوة إلى العودة إلى الماضي المجيد ومحاولة الاحتماء بذاكراته ، أو إلصاق المسؤولية بالآخر الغربي وبأنه سبب لكل المآسي التي تحول دون تحقيق الحداثة .

ومن الرؤى النقدية والشعرية التي لا تعتبر الحداثة قطيعة مع الماضي، وتصفها بضرورة الانتقاء رؤية عبد الله حمادي، إذ كانت رؤيته متراوحة في الظهور بين بعض كتبه النقدية ودواوينه الشعرية التي كان يقدم لها بالحديث عن الشعر ومفهومه ووظيفته وحداثته وآلياتها وتظهر بدايات وضع مفهوم الحداثة بالنسبة إليه مع ديوان "تحزب العشق يا ليلى" وقد استهله بمقدمة نظرية بعنوان " لوازم الحداثة والمعاصرة للقصيدة العمودية/ شبه تنظير" وهو الشأن كذلك في دواوينه اللاحقة، خاصة "البرزخ والسكين"، وحسب رأيه«الحداثة الإبداعية ليست معادية للتراث كما يخطئ البعض فمن خصوصياتها تمثل التراث وليس اجتراره ،وتتمثل على وجه الخصوص في كل ما هو دائم الإضاءة فيه ...إنها لا تلغي التراث،لأنها تساؤل مستمر الوَهَج عن الواقع، ودَحْضٌ لهذا الواقع، بل قل إن ما يميز الحداثة الإبداعية كأساس جوهري هو حدة الوعي المستمر بالتحول »[3].

---

[1] أدونيس:زمن الشعر،ص 91.

[2] ينظر:مصطفى السعدني :التغريب في الشعر العربي المعاصر، بين التجريب والمغامرة،قراءة في النص،منشأة دار المعارف،دط،دت،ص11.

[3] عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر، ط3،ص9، 10.

ويرى كذلك أن الماضي فيه ما هو صالح يستحق البقاء، وما هو غير ذلك مما عفا عنه الزمن، ومن ثمة يجدر بالشاعر تجاوزه، وتخطيه إلى ما يساير الحياة، ومن هذا الماضي أو التراث اللغة التي شكلت موضوع نقاش عميق، وجاد بين الداعين إلى الحداثة فيرى أن منها ما هو قادر على الثبات والاستمرارية، ومنها ما هو غير ذلك مما يحتاج إلى تحريره من الدلالات الما قبلية وشحنها بدلالات جديدة لا يمكنها على الإطلاق أن تخضع للقياس القاموس[1]. اللغة إذن من مكتسبات التراث إلا أنه ليس كل ما فيها يمكن أن يساير الحياة، واللغة التي يحسن الشاعر استخدامها فتلك اللغة الضوئية التي تجمع بين الماضي والحاضر.

ونظرا لدعوات القطيعة السابقة دعا "عبد العزيز حمودة" إلى مساءلة خطاب الحداثة لأطروحاته ومنجزاته بعد مرور زمن لا بأس به على الحداثة في الشعر العربي، إذ هو لا ينفي ضرورة الاستفادة من تجارب الأمم الأخرى، والانفتاح على الآخر الغربي حيث أن هذا الانفتاح يجعل الأدب بخاصة والمجالات الأخرى بعامة كما يجعل المجتمع يصمد ويقاوم الاندثار والزوال، كما يجعله يشارك في بناء المجتمع الإنساني،لكنه لا يرى أن عالمية الحداثة وشموليتها واستقطابها للمجتمعات غير الغربية أمر برئ هدفه فقط فعل التحديث والتطور، إنما تخفي خلفها هدفا مضمرا .

ويعتبر أن القطيعة مع الموروث الأدبي أو غير الأدبي مستحيلة لأن المقدمات التي قامت عليها الحداثة الغربية غيرها التي قامت عليها نظيرتها العربية، ومن ثمة لن تكون النتائج نفسها، فالماضي الغربي شكّل عائقا للغربيين على النهوض، ومن ثم تمت زحزحته وهدمه وإعادة تأسيسه بخلاف الماضي العربي الذي يحمل بين طياته الإيجابية، ويدعو إلى تبني النزعة الانتقائية اتجاه الماضي العربي أو المنجز الغربي إذ«كان من الممكن أن ندخل عليه كل ما شئنا من عمليات التحديث، من تطعيم ذكي بالتراث الغربي واختيار حصيف لأفضل ما فيه (..) وكان من الممكن أن نمارس مع تراثنا جميع عمليات الاختيار

[1]ينظر: مجموعة من الأساتذة والنقاد، سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين لعبد الله حمادي،دراسات نقدية ،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،دار هومة الجزائر،ط1، 2002.ص 283.

والحذفelimination and selectionبدلا من تبيني نتائج تعتمد على مقدمات – واقع حضاري وثقافي ليست مقدماتنا . »[1]

ويعد التجريب كذلك من المفاهيم التي تلتبس بمفهوم الحداثة، وهو لا يقتصر على مجال العلوم الطبيعية وإنما يشمل كذلك التجريب في ميدان الأدب من أجل اكتشاف أشكال شعرية جديدة، وقد رافق الإنسان في مراحل حياته التي اتسمت بالثورة على المألوف والرغبة في التغيير وهو يمتد بجذوره إلى آماد بعيدة، مارس الإنسان فيها الكتابة بشكل بسيط جدا ، وما لبث أن تصاعد اهتمامه بها إلى أن بلغ موضعا من التعقيد والتجريد مسايرا في ذلك مراحل نشوء الكتابة وارتقائها .والتجريب بكل ما يحمله من أخطاء وانحرافات هو أفضل سبيل للاستكشاف والتغيير، وخيرا له من الاستسلام للسائد والمألوف والجمود والركود .وإذا كانت العلوم المختلفة خاصة التي تعتمد في المقام الأول على العقل من خلال التجريب يلغي لاحقها سابقها، فإن التجريب في الأدب نسبي ولا ينسخ بعضه بعضا وقد يتجاور الجديد الناجم عن التجريب مع القديم .

وقد عرف الشعر العربي التجديد عبر مراحل تطوره من ذلك ما قام به الشعراء العباسيون من محاولات لتغيير نمط الكتابة الشعري، وقد دعا المحدثون المعاصرون إلى التجريب الذي لا يتأتى من فراغ أو قطيعة تامة مع الماضي والسائد، إنما يصدر عن ذات واعية لها المعرفة والقدرة المسبقة والدراية التامة للخروج عن السائد والإبداع على غير مثال سابق وليس الهدف هو إثبات هذا الإبداع وهذه القدرة والتطور والتغير في الأشكال الشعرية بقدر ماهو إثبات لقدرة المبدع /الشاعر على مجاراة الزمن في حركته والاستجابة لمتطلبات العصر .

ونظرا لارتباط التجريب بالحداثة منذ بداياتها اعتبر بعضهم التجريب الحداثة نفسها ، إنها مطابقة له وهذا ما نجده لدى محمد فكري الجزار الذي اعتبر التجريب الفني مرتبط

[1] عبد العزيز حمودة ،المرايا المحدبة، ص57، 58.

ارتباطا وثيقا بدلالات الحداثة [1]. بينما يعتبر جابر عصفور وغيره من النقاد التجريب الوجه العملي خاصية من خصائصها على غرار المغامرة ، وحرية الفكر والإبداع وغير ذلك ..[2]

والحقيقة أن هناك ترابطا وثيقا بين الحداثة والتجريب لكن لا يمكن اعتبارهما مصطلحا مرادفا أو واحدا لاختلاف جزئي في المرجعيات والملابسات التاريخية التي أفرزت كلا منهما.

وبالإضافة إلى المفاهيم السابقة التي تلتبس بمفهوم الحداثة نجد كذلك" ما بعد الحداثة ".فهل الحداثة هي مرحلة زمنية انتهت وحلت محلها مرحلة جديدة هي مرحلة ما بعد الحداثة أم أن الحداثة نفسها اتخذت لنفسها مراجعات نقدية وخرجت للوجود تحت مسمى آخر ؟

يتخذ مصطلح "ما بعد الحداثة" مسميات أخرى كالحداثة الثانية،الحداثة الجديدة ..وغيرها إشارة إلى إشكاليات،وقضايا جديدة عن تلك التي تم تناولها في مراحل سابقة خاصة في الحداثة العربية كالخروج من الأطر التقليدية، ومن الشكل العمودي،الموحد ومن الوزن والقافية،وبهذا المفهوم يمكن اعتبار ما بعد تدل على الزمنية أي على مرحلة لاحقة للحداثة .وأن الحداثة مرحلة زمنية قد انتهت على الرغم من بقاء الكثير من الإشكاليات المتعلقة بها لعل أهمها مفهومها في حد ذاته .وقد أتت ما بعد الحداثة لتشكل تحديا على المستويات الآتية :

«أولا: التشكيك بفكرة الأصالة في الأدب

ثانيا: إزالة الحدود بين الأجناس الأدبية

ثالثا: إزالة الحدود بين الأشكال الفنية .

---

[1] ينظر:محمد فكري الجزار:لسانيات الاختلاف،الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع،مصر،2002 ،ص102.

[2] ينظر:جابر عصفور: افتتاحية مجلة فصول،التجريب والمسرح،ع4، مج13،ج1 الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،شتاء1995، ص5.

رابعا: إزالة الحدود بين نظرية النقد والأدب نفسه

خامسا: إزالة الحدود بين ما يدعى بالأدب الرفيع وبين ثقافات الإعلام الجماهيري .

سادسا: إيلاء فكرة الاختلاف أهمية استثنائية وتغليب المحلي والإثني والخاص على العامي المرتبط بالنزعة المركزية الأوروبية . »[1]

ولكننا نجد تقاطعا بين أفكار الحداثة وما بعد الحداثة خاصة بعد مراجعة أفكار الحداثة باستمرار وهذا ما يبدو من خلال النقاط السابقة كالقطيعة مع الماضي التي تبناها الكثير من الشعراء والأدباء الأوربيين ولكنهم لم يستطيعوا تفعيلها، كما أن فكرة إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية والفنية بصفة عامة نشأت في بيت الحداثة .

غير أن ذلك التغير الذي طرأ على الحداثة ينعته "أدونيس" بـــ"ما بعد الحداثة "، "والحداثة الثانية "، إذ لاحظ أن الإشكاليات والتساؤلات المتعلقة بمجال الشعر الحداثي قد تتغير ومن ثمة لا بد للمصطلح كذلك أن يتغير فيقول: « إننا نواجه مشكلات غير التي كنا نواجهها مثلا في مجلة ((شعر))، الخروج عن الأطر التقليدية ومن الشكل الموحد، ومن الوزن والقافية،المشكلة اليوم يمكن أن تكون، ماذا يقول؟ما الأفق الذي يفتحه الشاعر العربي »[2]وتأسيسا على ماقاله" أدونيس" نجد أن ما بعد الحداثة التي يعلن عنها تتعلق فقط بمجلة شعر التي تجمع ثلة من الأدباء اللبنانيين والسوريين كما أن التساؤل الذي يفرض نفسه : هل مجرد تغير نوعية الأسئلة والإشكالية يؤدي بكل بساطة إلى تغير المصطلح علما أن المصطلحات ترتبط بمرجعيات فلسفية وجمالية وغير ذلك ..ومن غير الهين أن تنشأ في مدة زمنية وجيزة ، ولعل هذه الثغرة هي التي أذكت نار الرفض لدى البعض حينما يتعلق الأمر بما بعد الحداثة في الشعر فيتساءل في سخافة قائلا: « ويدخل علينا ثالث ليأخذنا إلى مابعد الحداثة وكأننا أنهينا مرحلة الحداثة وصرنا مستعدين لاستقبال الـــ (مابعد) والحجة في ذلك هي (تطوير في الحداثة وليس انسلاخا عنها)على وفق قاعدة تقول : (إن

[1] خلدون الشمعة:أفول عصر التنويرو صعود ما بعد الحداثة في الأدب العربي،مجلة الجديد ع13،فبراير/شباط2016،ص 13، ينظر:
www.aljadeedmagazine.com

[2] سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي، أدونيس نموذجا، 157، 158.

المنفصل جزء من قانون المتصل، فالأصول تتلاءم مع العوالم الجديدة المتغيرة) كل ذلك يحدث في زمن لا يتجاوز نصف قرن " حداثة وما بعد حداثة " »[1].

مما سبق نجد أن الحداثة مصطلح واسع، غير قابل للتحديد النهائي، والضبط والتدقيق وهذا ناجم من ناحية عن الظروف والملابسات التي أفرزته كما يرتبط بالواقع المتغير، ومن ناحية أخرى بالنقاد والدارسين الذين تتسم آرائهم في حد ذاتها بالغموض والضبابية فالناقد قد يغرق «..النص حديثا عن الحداثة دون أن يمهلنا ما به نساهم في إدراك مقصوده من الحداثة » [2]ومن ثمة نصل إلى أن لكل بيئة ثقافية وحضارية وأدبية حداثتها الخاصة بها، وهذا لا يعني أن نجد جدارا فاصلا بين الحداثات وغياب نقاط الاشتراك والأخذ والعطاء لكن من غير المعقول أن ترتبط الحداثة ببيئتها ومن غير المعقول أن تنفصل عنها فتبدو زائفة إذا ما أزيح الستار عن خصوصيات البيئة.

تأسيسا على ما سبق الحداثة هي التحولات الواعية الفاعلة التي لا تتحقق بغرض التجديد فقط ومقاطعة القديم، أو مغايرته أو غير ذلك من الأهداف الضيقة التي سرعان ما تذبل وتموت .إنها تصور جديد للحياة واستجابة لمتغيراتها وفق استيعاب عميق للماضي والحاضر ومساءلتها والاستفادة منها مع الانطلاق من واقع البيئة وإضفاء غلالة من خصوصية عليها في المقام الأول لتبدو طبيعية، منسجمة قابلة للاستمرار والتجدد والصيرورة .

[1] عبد العزيز إبراهيم: شعرية الحداثة :منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2005،ص 44.
[2] عبد السلا م المسدي: النقد والحداثة مع دليل بيبليو غرافي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1983، ص11.

2.الرؤيا:

يرتبط مفهوم الرؤيا ويتقارب ويلتبس بمفهوم الرؤية، والتي يقصد بها في المجال الديني فعل الاستشراف ومعرفة الغيب، هذه الدلالة التي تستشف من الآيات الكريمات: «**وَإِذْ قُلْنَا لَكَ إِنَّ رَبَّكَ أَحَاطَ بِالنَّاسِ وَمَا جَعَلْنَا الرُّؤْيَا الَّتِي أَرَيْنَاكَ إِلَّا فِتْنَةً لِلنَّاسِ وَالشَّجَرَةَ الْمَلْعُونَةَ فِي الْقُرْآنِ وَنُخَوِّفُهُمْ فَمَا يَزِيدُهُمْ إِلَّا طُغْيَانًا كَبِيرًا (60)**»سورة الإسراء، وقوله عز وجل أيضا« **إِنْ كُنْتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ (43)**» سورة يوسف، إلى غير ذلك ..من المواضع القرآنية التي تجعل الرؤيا تتعلق بمجال الروحي والغيبي . و قد وردت في لسان العرب« رَأي: الرّؤية بالعين تتعدى إلى مفعول واحد، وبمعنى العلم تتعدى إلى مفعولين..»[1]« وقال ابن سيدة : الرّؤية النظر بالعين والقلب»[2]، « ..والرّؤيا: ما رأيته في منامك ...،»[3]ومن ثمة تعزز هذه المعاجم ما بين الرؤيا والرؤية من ترابط والتباس.

ويرتبط مصطلح الرؤيا بالشعر المعاصر والقصيدة الحداثية على وجه الخصوص ،وقد اهتم به النقد الحديث ، نجد ذلك في كتابات "أدونيس "النقدية، فالقصيدة الحداثية هي في المقام الأول قصيدة رؤيا،لا رؤية حيث تتصف الأولى بالبحث عن الباطن أما الثانية بالظاهر والمحسوس والاعتماد على ما تقع عليه عين الشاعر. لذلك فالقصيدة التقليدية قصيدة رؤية لاعتمادها على مجرد الوصف، والرؤية الحسية المشتركة بين عامة الناس ومن ثمة يمكن التساؤل – حسب" أدونيس" - ليس حول ما رأى الشاعر إنما« كيف رأى وهذا السؤال الثاني هو الأكثر أهمية على الصعيد الفني » [4].

[1] ابن منظور: لسان العرب، مج14،مادة رأي ، ص360.
[2] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.
[3] المرجع نفسه، ص366.
[4] أدونيس : الثابت والمتحول، ص 195.

الرؤية بالعين المجردة يتصف بها جميع الناس ويرون وفقها القضايا والموضوعات سائدة مألوفة بينما يصنع الشاعر بفضل الرؤيا موقفا لا يدركه الجميع يقوم على الإدهاش والإبداع. وقد تكون هذه الرؤيا « صورة أو نظرة أو تبصرا في مصير الإنسان أو تقييما للصراع بين الخير والشر أو كل ما هو تعبير من الكاتب عن قسم من فلسفته للحياة في قصائد»[1] ، تتسم برؤياها العميقة ونفاذها لجوهر الأشياء بشكل فني مما يجعل الرؤيا الشعرية تختلف عن باقي الرؤى كالرؤيا العلمية، والفلسفية، والدينية ولكل « حقل من هذه الحقول رؤياه الخاصة وطريقته في تجسيدها، فالعلم والفلسفة ليسا تابعين للشعر ولا الشعر تابع لهما ،لكل طريقته في البحث عن الحقيقة ولكل حقيقته التي يتوصل إليها»[2].

ويوظف "أدونيس" مصطلح الرؤيا للدلالة على النفاذ إلى جوهر الأشياء « والفرق بين رؤية الشيء بعين الحس ورؤيته بعين القلب، هو أن الرائي بالرؤية الثانية إذا نظر إليه يراه لا يستقر على حال، وإنما يتغير مظهره، وأن يبقى جوهره ثابتا، فتغير الشيء تغيرا مستمرا في نظر الرائي يدل على أن هذا الرائي يرى بعين القلب لا بعين الحس »[3]، ونجد أن الرؤية قد تكون بالعين وقد تكون بالقلب، فإذا كانت بالقلب فهي رؤيا والرؤيا بالقلب تقوم على التقلب والتغير وفق الحالات النفسية التي يعيشها الشاعر اتجاه الحياة وأحداثها ومتغيراتها ومكوناتها ومتناقضاتها .

أما "جبرا إبراهيم" ونظرا للاختلاف في مصدر الرؤيا بين الواقع، الحدس، الإلهام والعقل أو الحلم رأى أنها تحمل عدة معاني ودلالات « فهي الرؤية بالعين والعقل والقلب معا ، زائدا الحلم ، زائدا التطلع الإنساني الأرحب الذي اقترن في ذهن البشرية بتوق

[1] محي الدين صبحي: الرؤيا في شعر البياتي،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،العراق،ط 1987، ص30
[2] فاتح علاق :مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، ص 146.
[3] أدونيس :الثابت والمتحول ، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب -3 صدمة الحداثة ، ط1، 1978، ص 07.

الأنبياء والفلاسفة والشعراء ، ذلك الماورائي الذي يبدو صورا لا يعللها المنطق بالضرورة ، ولكنها تكتظ بالرموز لما هو في الصلب من الكينونة الإنسانية واندفاعها »[1].

وهناك من يوظف مصطلح الرؤية الشعرية ويوازيها بمصطلح الرؤيا وبمصطلحات أخرى كـــالتصور، التمثل، الإدراك، الوعي، المعرفة[2] ولا يعتبر الشعر شكلا وحسب « ..بل هو قبل ذلك نوع من المعرفة المتميزة، التي تبدع وتجسد ما تبدعه في هذا الشكل إنه نوع من الوعي الذي يدرك الوجود الطبيعي والإنساني إدراكا خاصا، يختلف فيه عن أشكال الوعي الأخرى»[3] .ونلحظ هنا تجاوز الفرق اللغوي بين المصطلحين وعدم فك الفرق الدلالي بين الرؤية والرؤيا.

مما سبق نجد أن هناك اختلافا بين النقاد في فك الالتباس بين مصطلحي الرؤية والرؤيا، فهناك من اعتمد على المعنى اللغوي للرؤية وقرر أن الرؤية بالعين المجردة وتكون سطحية والرؤيا وتكون بالقلب ولكنهما في الحقيقة غير منفصلتين فالرؤية الأولى تساهم بالقليل أو الكثير في إنتاج الرؤيا وتجعلها تقترب من الواقع لا مجردة، والرؤيا تبث الروح في مكونات القصيدة الشكلية .

الرؤيا إذن هي الموقف والمعرفة التي تنفذ إلى عمق الأشياء ولا يمكن تحديد منشئها بالتدقيق لان ذلك يختلف من شاعر إلى آخر، يعكسها النص لا تكون سطحية جزئية، بل كلية وعميقة وذلك بفعل وعي الماضي والحاضر وعيا دقيقا، يستطيع الشاعر من خلاله النفاذ إلى عمق الواقع واستنطاقه وجعله وإن بدا مألوفا مغايرا .

[1] جبرا إبراهيم : ينابيع الرؤيا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1، 1979، ص07.
[2] عبد الله العشي : أسئلة الشعرية، بحث في ألية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2009 ، ص116
[3] المرجع نفسه، ص 5

3.**التشكيل:**

على غرار مصطلح الرؤيا الذي تسرب إلى حقل الأدب من حقول أخرى كالدين وتفسير الأحلام ،...وما إلى ذلك نجد أن مصطلح التشكيل يخضع للمنطق ذاته إذ إنه انتقل إلى حقل الأدب والشعر على وجه الخصوص من مجال الرسم والفنون التشكيلية نظرا للحدود التي أَخَذت تذاب وتتصهر بين الفنون، وقد يعود ذلك إلى عدة نقاط مشتركة لعل أهمها الجانب الجمالي الفني من ناحية ومن ناحية أخرى رغبة الشعر الدائمة في البحث والتوسع وتوسيع منطقة الاشتغال الأدبي والبحث عن آليات إبداعية لكسر الرتابة والتخلص من التقليد.غير أن القول بانتقال المصطلح من حقل الفنون التشكيلية لايعني أن آليات اشتغال المصطلح هي نفسها وذلك للاختلاف بين الرسم و الشعر.

إذا عدنا إلى مصطلح التشكيل للبحث في جذره اللغوي فإننا نجد" ابن منظور" يورده كالآتي:«الشكل: المثل، تقول:هذا على شكل هذا أي على مثاله »[1].إن التأمل في هذا التحديد المفهومي اللغوي يؤدي إلى اعتبار الشكل يرتبط بالشبه مما يحيل على الفكرة القديمة التي تعد الإبداع الشعري محاكاة، كما نلحظ أن الشكل الذي يدل على قالب شعري مسبق في ذهن القارئ والشاعر مسبقا مفروضا على التجربة الشعرية فرضا كما يجعل التجارب الشعرية جميعها متشابهة.

إن "محمد صابر عبيد" وفي حديثه عن التشكيل تجاوز الشكل وحدد مراحل التشكيل التي تقوم على التجريب وهو مرحلة مهمة جدا تقوم على رغبة الذات في التحديث وكفاءتها الإبداعية الموهوبة والمكتسبة للقيام بهذا الفعل لتصل إلى مرحلة التشكل التي تعد « النتيجة الطبيعية لمرحلة التجريب من حيث الوصول إلى مستوى من العمل قريب من الجهد النظري في مقاربة التأليف النصي للجنس الأدبي ويشبهها بالخارطة الصماء في علم الخرائط من حيث تقديمها الشكل الأول للمادة الجغرافية أما مرحلة التشكيل فهي

[1] ابن منظور:لسان العرب،مج 11،مادة شكل، ص426.

المرحلة الأخيرة إلى أن تأخذ التجربة شكلها النهائي انطلاقا من المرحلتين السابقتين»[1].إلا أن هذا التقييم يستبعد الشكل باعتباره معطى ثابتا، ومحفزا في الوقت نفسه للشاعر الحداثي للتجريب وخاصة أنه لا يوجد إبداع إنساني لا يقوم على ماهو معطى ليحوله إلى ما هو غير مألوف إلى ما يسمى بالتشكيل .

إن محاولات فهم مصطلح التشكيل في الشعر لم تستقر على شكلها النهائي ، فالمصطلح في الحقيقة عصي على التحديد الدقيق إلا أن أهميته ليست محددة ونهائية إذ اعتبر أحدهم « أن القصيدة التي تفتقد إلى التشكيل تفتقد الكثير من مبررات وجودها »[2]. ولكن يمكن الفهم بأنه يتعلق بالديمومة والحراك الذي يعرفه العمل الأدبي خاصة على مستوى البناء اللغوي و التخييلي وما إلى ذلك من عناصر تكوينه.

[1] محمد صاير عبيد:التشكيل الشعري، الصنعة والرؤيا،دارنينوى للدراسات والنشر والتتوزيع ،2011، ص11، 12.
[2] محمد صابر عبيد : التشكيل مصطلحا أدبيا ينظر: www.star times.com

ثانيا/ مسارات الحداثة في الشعر الجزائري قبل 1990:

يربط كثير من الدارسين والنقاد الحداثة في الشعر الجزائري بفترة السبعينيات وبالفترة التي تليها، كما يؤرخون لانطلاقتها خاصة على مستوى التحديث الشكلي العروضي بأول نص كتب[1] وهو أمر منطقي ومعقول لما شهدته هذه المرحلة من كثافة في النصوص ونزوع نحو فعل الحداثة بشكل غير مسبوق .غير أن هذا لا يعني أنها ارتبطت ارتباطا نهائيا في بدايتها بأول نص كتب أو بالفترة السبعينية إذ إنه وفي مراحل سابقة[2] بدأ الوعي بضرورة التحديث على الرغم من الظروف السياسية القاسية التي عاشتها الجزائر.

ارتبطت الحداثة الشعرية في السبعينيات بظروف تحديث الدولة وهياكلها وميادينها السياسية والاجتماعية والاقتصادية بصرف النظر عن آليات هذا التحديث وطبيعته وملائمته للمجتمع الجزائري أو عدم ملائمته .كانت هذه الحداثة تسير جنبا إلى جنب مع محاولات التحديث في الميادين السابقة، ولم تكن نابعة من صدام عميق بين المنقضي والآني على غرار الحداثة الغربية بقدر ما كانت بنسبة كبيرة مفروضة فرضا وجزءا من نظام وإستراتيجية لابد أن تتحقق.

لقد ظهر الشعر السبعيني بشكل كمي يحيل على نشاط شعري مكثف إذ تستوقف الدارس أسماء شعرية كثيرة لم تكن لها جميعا في وقت لاحق المقدرة على مواصلة الكتابة الشعرية منها : "مصطفى الغماري"، "أحمد حمدي" ، "حمري بحري"، "عبد الله حمادي"، "ربيعة جلطي"، "أحلام مستغانمي"، "عبد الحميد شكيل"....وغيرهم من الشعراء الذين احتضنت إبداعاتهم وتجاربهم المجلات «....وأمدتها بالرعاية والاهتمام نذكر منها على وجه الخصوص مجلة(آمال) وجريدة (الشعب الثقافي) و(المجاهد الأسبوعي) يضاف إلى ذلك المؤسسة الوطنية للكتاب التي دعمت نشر دواوين الشعراء الذين يؤيدون التوجهات

[1] كتب أول نص من شعر التفعيلة على يد أبي القاسم سعد الله سنة 1955،ينظر:شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر ،م،و،للكتاب ،الجزائر،1985،ص69.

[2] هذا ما يتجلى في كتابات رمضان حمود ينظر: يوسف ناوري: الشعر الحديث في المغرب العربي ج1، دار توبقال للنشر،المغرب،ط1، 2006،ص229.

السياسية للدولة.[1]»مما طبع رؤيا القصيدة بالواقعية والالتزام لهذه التوجهات وإبداء الاهتمام بواقع الشعب، وما يكابده فكانت« لصيقة بالطرح الإيديولوجي المبني على مذهب الواقعية الاشتراكية، نظرا للامتداد الطبيعي لصدى الأفكار في مكنونات كتابه وشعرائه، على الرغم من ظهور المؤشرات الأولية لبداية تهالكها على مستوى الاقتناعات الفكرية والإبداعية في العالم » [2]غير أن هذا الاهتمام بواقع الشعب ما كان غير اهتمام شكلي لم يعكس الجوهر بقدر ما عكس المظهر المتجلي في الشعارات التي تعج بها النصوص.

إن الاهتمام بما هو إيديولوجي قد لا يؤثر على النصوص الشعرية إذا كانت للشاعر القدرة على عدم تغليبه و على المواربة والإخفاء، وغير ذلك يقود إلى طمس جوانب أخرى خاصة الجانب الفني. فكانت اللغة صدى لرؤيا الشاعر فغلبت عليها التقريرية والخطابية كما عجت قصائدهم « بالمفردات الشعبية وتوظيف اللغة العامية تحقيقا لمبدأ الرؤيا الواقعية، التي غالبا ما كانت على حساب الرؤيا الفنية» [3]، فضلا على اعتبار الكثير من الشعراء أن الحداثة الشعرية هي تمرد وقطيعة مع الماضي والتراث وكل ما يتعلق به فهو رجعي ومتخلف.

ولعل من أشد اهتمامات شاعر السبعينيات " الشكل العروضي " الذي يثبت قدرته الشعرية الحداثية فتنوعت الأشكال الشعرية بين التقليدي والعمودي، وشعر التفعيلة، وظهور ما يصطلح عليه بـــ" قصيدة النثر"، إلا أن هذه الأشكال لم تكن تتعايش جنبا إلى جنب بقدر ما كانت تعيش حالة صراع مما يحيل على البعد الإيديولوجي إذ مثلت القصيدة العمودية الماضي، الرجعي أما ما عداها فقد مثلت الحاضر الحداثي التقدمي.

---

[1] عبد الحميد هيمة:الخطاب الصوفي وآليات التأويل، قراءة في الشعر المغاربي المعاصر ،موفم للنشر،دط،دت،ص 32.

[2]عبد القادر رابحي: المقولة والعرّاف، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، منشورات دار القدس العربي،دط،دت، ص17.

[3] أحمد يوسف :يتم النص والجينالوجيا الضائعة،تأملات في الشعر الجزائري المختلف، منشورات الاختلاف، ط1، 2002،ص80.

ومما يؤخذ على الشاعر والشعر السبعيني عدم تزويد نفسه بكفاءات شعرية عن طريق عمق الإطلاع والاستيعاب مما أربكه وأوقعه في شراك التقليد ، تقليد القصيدة المشرقية من ناحية ومن ناحية أخرى سطحية تجربته بسبب الاكتفاء« بثقافة شعرية سطحية ليس لها جذور أصيلة في الشعر العربي القديم»[1].

إن هذه السقطات التي أخذها النقاد على شعر السبعينيات والمتمثلة أساسا في أحادية الرؤيا وإيديولوجيتها لا يمكن أن يتحملها الشعراء وحدهم فقد تضافرت عدة عوامل وأذكى النقد جانبا كبيرا منها من خلال« غيابه أو غياب آليات تواكب هذه التجربة الشعرية وإنما يخدم قضايا هامشية»[2].

ومهما يكن من أمر فقد شكل الشعر في السبعينيات اللبنة الفعلية لإرساء معالم الحداثة في الشعر الجزائري والنزوع الواضح نحوها من خلال الكم الهائل من الدواوين التي تتوخى فعل التحديث الشعري كما مهدت الطريق للأجيال المقبلة فهل واصل شعر الثمانينيات وفق هذا النحو أم أنه شق طريقا آخر؟.

لقد أدرك جيل الثمانينيات ما كان يعتري المرحلة الشعرية التي سبقته من سمات اتصفت بها لعل أولاها أحادية الرؤيا وإيديولوجيتها مما هيأ الفرصة للجيل الجديد من أجل الدخول في رؤية أدبية مختلفة عن سابقتها من خلال استغلال هذه الفجوات وذلك بتجاوز « المعضلة العروضية بكل ما حملته من سقطات موسيقية وهفوات إيقاعية أثرت على بنية النص الشعري السبعيني، وأصبحت جزءا منه لا يتجزأ وتجاوز الإشكال الإيديولوجي المرتبط بالموضوعات التي كان يحددها المذهب الواقعي، والتي عادة ما أسرت القصيدة السبعينية داخل دائرة ضيقة من التخييل الشعري الموصدة أبوابه بمفاتيح مبدأ الالتزام الذي

[1] محمد ناصر:الشعر الجزائري الحديث ،اتجاهاته وخصائصه الفنية،1925،1975، ص 168
[2] المرجع نفسه،ص 161.

كان يحدد موضوعات الكتابة الإبداعية ويحدد طرائق تحققها الفكري على مستوى النصوص ويحدد قاموسها اللغوي ودلالاته الظاهرة والباطنة»[1].

فحاولت الفكاك من المنطق الجماعي الذي فرضه الارتباط الإيديولوجي نحو الفردية وهو في الواقع من صميم الأفكار الحداثية، محاولة أن تبرز أسئلة الذات الشعرية الجديدة وإشكاليتها المختلفة وأن تصر على لحظة التميز أثناء الكتابة الشعرية ومصادرة الفهم العادي الذي ألفه المتلقي.

لقد ظهرت أسماء خلال هذه الفترة كـــ"الأخضر فلوس"، "عثمان لوصيف"، "عز الدين ميهوبي"، "عبد الله العشي"، "أحمد عبد الكريم"..وغيرهم كما راجعت بعض الأسماء الشعرية التي ظهرت في السبعينيات مسارها الشعري الحداثي واشتغلت عليه أكثر كـــ"عبد الله حمادي"...مما يدل على زيادة الوعي الحداثي لدى الشعراء ممن ناحية ومن ناحية أخرى الجهد المبذول للارتقاء بالفعل الشعري بفضل اعتبار الموهبة غير كافية لكتابة القصيدة ما لم تتوج بالبحث والتقصي عن آليات تحسينها وتحديثها .

انطلق إذن هؤلاء الشعراء بخطوات ثابتة ليبرزوا آرائهم وأفكارهم الذاتية لا أفكار الجماعة لاقتناعهم بأن« البحث عن الذات الشعرية في تصور العملية الإبداعية عنصر مركزي كفيل بتغيير الاقتناعات الفنية والجمالية التي صاحبت المتن الشعري الجزائري منذ بداية القرن العشرين .ولم يكن في جوهر الشعر -في يوم من الأيام - وفي أعمق مفاهيمه الفلسفية وتعقد آلياته الجمالية، ما يناقض حريته الذاتية وحرية تحق رؤيته على مستوى الكتابة وعلى مستوى التلقي..»[2].

لقد عاد النص الثمانيني إلى الموروث ولم يعلن القطيعة معه فكان من بين ما عاد إليه النص الصوفي الذي رأى فيه معينا لا ينضب يمده بالطاقة الشعرية ويحتوي تجربته بكل قوتها .كما اتشح شعرهم بالاغتراب الذي ولدته الظروف السبعينية، إذ لم تنهض المشاريع

[1] عبد القادر رابحي : المقولة والعراف، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر،ص17.
[2] المرجع نفسه،ص25.

المخطط لها في مرحلة سابقة بتحقيق أحلام الشعب خاصة الكادحين والفقراء، أما بالنسبة للشكل العروضي فقد كانت للكثير من هؤلاء الشعراء القدرة على الكتابة وفقا للشكلين العمودي والتفعيلة، وقد تنقل الشاعر بين الشكلين ليثبت قدرته على الكتابة في كليهما.

هذه إذن بعض مسارات الحداثة قبل 1990، فما هي خصوصيات الحداثة الشعرية الجزائرية خلال العقدين التسعيني ومطلع الألفية الثالثة على مستوى الرؤيا والتشكيل؟

أولا/الرفض والتجاوز:

1.رفض جرح الوطن

2..استنكار الواقع السياسي

ثانيا/الصوفية:

1..حضور المرأة

2..الحب والفناء

3.الكشف

ثالثا/التراجيدية

1.رؤيا الموت

2.ديمومة الاغتراب

رابعا /الأنثوية:

1. اتجاه قضايا اجتماعية

2. اتجاه قضايا نفسية

خامسا/الغموض:

1.اتساع الرؤيا وتعدد مصادرها

2.التجريد

3.عدم اكتمال الرؤيا

أولا: الرفض والتجاوز:

لقد توشحت الرؤيا في الشعر العربي المعاصر بالرفض، وعدته مطية لتجاوز المألوف والسائد الذي يهلك روح وجوهر الشعر، والرفض لا يتوقف على الشعر وحده، إنما يمتد ليشمل مجالات الحياة كلها، ولعل هذا ما يبوح به قول رامبو: «يجب علينا أن نخلص الرسم من عادة النسخ القديمة لكي نجعله فنًّا شامخا مستقلا بنفسه(...) بدلا من إعادة نسخ الأشياء»[1]. فالرفض هو أولى الخطوات نحو الإبداع الشعري، بله الإنساني وإن كان مرتبطا بغير مجال الشعر فإنه من أهم خصائصه«... فبدون التجاوز والتخطي لن يكون ثمة اختلاف بين الشعر وغيره، والتجاوز بهذا المعنى هو منطق الشعر فالشعر في أصله تجاوز لنمط التفكير والتعبير السائد » [2].

إن الرفض والتجاوز والتمرد دوال لا تحمل المدلولات نفسها ذلك أن «فلسفة الرفض(النفي)ليست إرادة سالبة، فهي لا تنطلق من تناقض يعارض بدون أدلة، ويثير جدالات فارغة داخل منظومة غامضة، وهي لا تتهرب منهجيا من كل قاعدة، إنها خلافا لذلك كله، وفية للقواعد، داخل منظومة قواعد»[3]. أما التمرد فهو رفض للقواعد والقوانين وإن كانت منطقية ومعقولة ومن ثمة فهو يرتبط بنفسية المبدع وحالته أكثر من فكره.

وإذا كانت الأحوال الاجتماعية والسياسية، والثقافية هي التي أذكت الرفض ودفعت به إلى الظهور لدى الشعراء فإن هناك من يربط وجوده في الشعرية العربية المعاصرة بالثقافة الغربية التي شجعت الرفض والتجاوز عن طريق فلسفات ومرجعيات غربية

---

[1] عبد الغفار المكاوي: ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحديث،ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972، ص141.

[2] عبد الله العشي: أسئلة الشعرية ، بحث في آلية الإبداع الشعري، ص121.

[3] غاستون باشلار: فلسفة الرفض، تر:خليل أحمد ، دار الحداثة ، لبنان، بيروت، ط1، 1985، ص05.

كالماركسية والهيجلية وغيرها من المذاهب والنظريات الغربية[1]،التي تأثر بها الشـــعروهو يتلمس طريقه نحو التغيير والتجديد.

كما يلعب الجانب النفسي للشاعر دورا مهما في الرفض و التجاوز إذ يركز فيه محمد بنيس على ما يسمى بالوقوع في الحيرة و الاضطراب[2]بين الشاعر ونفسه أو بينه و بـــين الواقع،أو بين ما هو كائن وما يجب أن يكون فيسعى إلى الرفض والتجاوز.

إضافة إلى أن التساؤل يشكل عتبة الدخول إلى محاريب التجاوز «فهو كما يقول البردوني مفتاح الأسرار وصيحة الاهتمام[3].» به يعيد الشاعر النظر والتأمل في الأشياء والأحداث بشكل مختلف، فيضع يده على المناطق المعتمة المألوفة في القصيدة فـــ.«.. القصيدة العربية الجديدة، تعانق الحادثة وتتجاوزها، ترفض الواقع لحظة تقبله وتحاوره وتعيشه تصدر عن الأقاصي في نفس الشاعر، وتحمل الناس معها في رحيلها وتطلعها»[4]إلى غد أفضل.

ولعل من أسمى أهداف الرؤيا الرافضة والمتجاوزة السعي لابتكار عالم شعري جديـــد على وجه الخصوص، وعالم واقعي أفضل على وجه العموم،زيادة علـــى إيقـــاظ وعـــي المتلقي لكي لا يتعود على السائد والمألوف، فتنشأ لديه حساسية أدبية متجددة.

إن الرفض والتجاوز من خصائص الرؤيا الشـــعرية الجزائريـــة المعاصـــرة فتـــرة التسعينيات وما بعدها له تجليات عدة «مرة ماثل فـــي رفـــض الظلـــم وإقـــرار العدالـــة الاجتماعية ومرة في رفض البالي من القديم وإحلال الجديد الناصع محلـــه، ومـــرة فـــي

[1] ينظر: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته و ابدالاتها،4- مساءلة الحداثة، ص65، 66.

[2] المرجع نفسه، ص69.

[3] عبد الحميد الحسامي: الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشعر اليمني نمونجا، دار التنوير، الجزائر، 2012، ص 49.

[4] أدونيس: زمن الشعر، ص161.

رفض قوى السيطرة والتحكم الأجنبي بكل أشكاله السياسية والثقافية والاقتصادية ورفض التبعية بشكل عام، وإجبارها على التقدير والاحترام»[1]، والفنية في رفض التقاليد الأدبية السائدة وفي دور الشعر ووظيفته التقليدية.

إلا أن البحث سيركز في هذا المقام على الجانب السياسي، وهذا لا يجعل الشعر وثيقة شاهدة على أحداث تاريخية تفقده أهم جانب فيه وهو الجانب الفني بقدر ما هو تبيان لحضور السياسي في الرؤيا الشعرية.

مما يطرح التساؤلات الآتية: هل الرفض والتجاوز من خلال الجانب السياسي يعني فعل القطيعة مع منجزات الثورة أو الثورة التحريرية ذاتها؟ وكيف تم رفض الجانب السياسي السائد في مرحلة التسعينيات والعقد الأول من الألفية الثالثة؟

1.رفض جرح الوطن:

إن المتأمل في الدواوين التي كتبت سنوات التسعينيات يجد أنه لا يكاد يخلو ديوان من البوح بمأساة الوطن الجزائري فاتسمت الرؤيا الشعرية برفض هذا الجرح والبوح بعدم القدرة على تحمله، فبعدما اشتهر الشاعر الجزائري بالتغني بالوطن وثورته التحريرية الكبرى ووصف منجزاتها والتغني بها، والوقوف عندها إذ هي مكسب عظيم تجاوزذلك الشاعر الجزائري إلى مأساة الجزائر، وما حل بها من خراب ودمار.

فاختلفت نظرتهم اتجاه هذا الواقع السياسي المأزوم الذي لم يأت إلا بالعار والدمار، فرفض هؤلاء ما كان سائدا وهو التغني بالثورة التحريرية وتجاوزوها وأحلو محلها وصف الواقع، والتأمل فيه وفي الأسباب التي قادت إلى هذا الوضع يقول "يوسف وغليسي " في قصيدته(يسألونك):

يسألونك عن وجع الورد والياسمين!.

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، دار العودة، بيروت، ط5، 1988،ص421 .

يسألونك عن غابة النخيل في وطني

شتتها الأعاصير ذات الشمال وذات اليمين[1].

تتمحور الرؤيا الشعرية هنا حول ضياع الواقع، وضياع الوطن وتترك لنا إشارة للتأويل إنه الانقسام بين أحزاب اليسار واليمين، وبين التعصب للرأي الذي قاد إلى ما لا يحمد عقباه من ضحايا أبرياء.

ويستحضر في نص آخر مجد الوطن الضارب بأطنابه في القدم ليضع القارئ أمام مفارقة بعينها ومقارنة بين الآني والمنقضي:

كان لي وطن ضارب في دمي.

راسخ في امتداد الزمانْ..

سامق في السماءْ..

شامخ كالنخيلْ..[2]

إن هذا الوطن تغير،فلم يعد كما كان، لقد أصبح إرهابا وموتا. كما أن للسلطان في هذا يد وقد يقصد به الإرهاب الذي لم يذكره ، ولكن يكفي أنه أشار إلى صفاته يقول في (لافتة لم يكتبها أحمد مطر):

أتعجب من سلطان أحمرْ.

عاث فسادا في بلد أخضرْ!.

أتقزز منه...

يمارس في الليل الفحشاء

[1] يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، مجموعة شعرية، جسور للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 2013، ص71.

[2] المصدر نفسه، 44

بها يأمرْ

لكنه، ياوخذي، ينهى

في الصبح عن المنكر![1].

أما "عز الدين ميهوبي" في ديوانه" اللعنة والغفران "وبـــ قصيدته "بكائية وطن لم..يمت" فإنه يرى أن الوطن ملّ من شعبه ومن حبه، ويستنكر ما يقع من الوطن/ الأم التي علمته التضحية منذ الثورة التحريرية، إنها تصيبه بالحيرة والتساؤل:

بلادي التي علمتني الكتابة بالدم

في أضلع الشهداءْ

أغلقت بابها

أنكرت- لحظة الموت- أحبابها

وانتمت للدماءْ

ألبست ناسها سترة من عزاءْ

لم تجد وطنا غير صمت الزمنْ

صرخت ملء فيها: أعيدوه لي..

أو أعدوا لقلبي الكفنْ![2]

إلا أنه وعلى الرغم من العذاب والرفض نجد الشاعر يستشرف المســتقبل وتتحــول رؤياه الشعرية إلى نبوءة:

---

[1] يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار ، ص 78.

[2] عز الدين ميهوبي: اللعنة و والغفران، منشورات دار أصالة، سطيف، الجزائر، ط1، 1997، ص53.

ولا تيأسنْ

ستطلع رغم المواجع

شمس الوطنْ. [1]

كما نجد العديد من القصائد التي تصور برمزية وكثافة دلالية عالية صـــور الخـــراب ورائحة الموت، والقتل العشوائي للأبرياء من الجزائريين على اختلاف مستوياتهم "كبختي بن عودة"[2] فتتعاضد الرؤية الحسية لليومي، والواقعي لتولد رؤيا الرفض :

أشتهي أن أرسم الآن وجوه الأصدقاء الغائبين..

الطالعين الآن من كفّي كأعشاب الربيع المتعبهْ

صورة تحملها الريح لطفل نائم في مكتبهْ

صورة أخرى لـــ«بختي»[3]

تتناوب صور الغائبين إذن تباعا وتتوقف عند صورة"بختي" التي تغذي فعل الرفض الشعري و الرغبة في التجاوز.

لقد حفلت الدواوين الشعرية في مرحلة التسعينيات بالشخصيات التي وقعـــت ضـــحية الفوضى وعدم الاستقرار فعلى غرار بختي نجد"محمد بوضياف"[4] في قصيدة لـــلشاعر بو زيد حرز الله "سفر في رؤى العائد":

---

[1] عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران،ص66.

[2] بختي بن عودة:مفكر و باحث وشاعر جزائري ولد سنة 1961 وأغتيل في 22 ماي 1995 ينظر:بن عودة في سطور ، https :\\www.djazairess.com.elddjoumhouria

[3] عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص66.

[4] محمد بوضياف (1931\1992) رابع رئيس للدولة الجزائرية وأحد رموز الثورة ، اغتيل بولاية عنابة.

للجزائر أيقونة العاشق

المستحم بضوء الصباح

الذي ظل يشرب من دمه

حينما أبعدوه عن الأم ذات رياحْ

الذي قال في حجة للوداع

بـــ«بونة» لا للفتنْ

لم يمتْ

إنه الآن مرتسم

نجمة في سماء الوطن. [1]

على الرغم من أن النص يستنكر فعل الإبعاد والنفي لهذه الشخصية إلا أن الشاعر اعتمد على الرؤية الحسية التي تستند إلى الواقع أكثر مما تنفذ إلى الأعماق.

أما إذا طالعنا قصيدة مدينتي من ديوان "البرزخ والسكين" فإننا نجدها تعكس لنا الرؤيا الشعرية الرافضة الراغبة في تجاوز الواقع التسعيني بمرارة، فالكل مشارك فيما اصطلح عليه "بالأزمة "والكل مذنب:

مدينتي...

مُحَاصَرَهْ

بالخِزْي وَالإِصْلَاحْ

فشرعها معطّل

بوضياف https:\\ ar.m. wikipidia.org.wiki

[1] بوزيد حرز الله:الإغارة،منشورات،Anep،الجزائر، ط2003 ،ص94.

وَكُفْرُهَا مُبَاحْ

وَكَلْبُهَا مُرَوّضٌ

وَشَعْبُهَا نَبَّاحْ

لِوَاؤُهَا جَلاَّدْ

إِمَامُهَا سَفَّاحْ!...[1]

يرصد الشاعر مظاهر الفوضى والفساد مما عمّ البلاد وساد العباد، ولا يكاد ينـــأى "عقاب بلخير"عن هذا الموقف في قوله:

في بلادي ألوف من القطرات التي انسكبت

كالمطرْ

في الشوارع والطرقات، وفي الريف حيث الصغار

على شفرة تتطاير أشكالهم فوق سقف البيوت ووسط الحفرْ

حيث أغنية الراهبين وحيث الليالي

تخبأ غول الكهوف الذي يتسلل بين الشجر

حيث سكرة الأربعين وحيث الطريق هنالك دون رجوع

وحيث الحقيقة خادعة في تراب بغير أمان

وفي مسكن ليس فيه بشرْ[2]

أما قصيدة "الطوفان" لعثمان لوصيف فهي تقوم على رفض واقع الوطن ولكنها تتجاوز الوضع برسم صورة المستقبل المشرق رغم المحن:

---

[1] عبد الله حمادي:البرزخ و السكين، ص119.

[2] عقاب بلخير:الأرض و الجدار،إصدارات رابطة إبداع،طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية،الجزائر،دط دت،ص94.

إنه الطوفان...

هاتي يدك اليمنى

اركبي الفلك معي واستبشري!

منِّي.. ومن عينيك إذ تعتنقان العشق[1]

الشاعر هنا هو المالك للرؤيا والعارف بخباياها المتحمل لعذاباتها، عذاب الذات المتأزمة الفاقدة لتوازنها واستقرارها، المشتعلة بنار القلق والعذاب، ولكنها على الرغم من كل هذا تتنبؤ للجزائر بالمستقبل المشرق.وهكذا نجد أن الرؤيا الشعرية التسعينية اتشحت بالرفض بسبب الفوضى وانعدام الأمن الذي غذي بفعل الفرقة والشتات وعلى الرغم من اجتماع الشعراء على هذا الموضوع إلا أنهم يختلفون في طرائق نظرتهم له ويحاولون تجاوزه.

2.استنكار المسار السياسي:

نجد أن الرؤيا الشعرية قد تجاوزت مع مطلع الألفية الثالثة تدريجيا العنف والإرهاب الذي عاشه الوطن، وهذا ما نلفيه في بعض الدواوين الشعرية كقصيدة "جيم" للأخضر بركة التي يحاول فيها فهم الواقع السياسي للجزائر، إذ يرى أنه لابد من الحوار بين الشعب والسلطة للوصول إلى عالم أفضل، إلى الجزائر التي يحلم بها أبناؤها :

لنجلس معا، نتحاورْ،

فلي...

أن أرمِّم أخطاءك، لا بأسَ

[1] عثمان لوصيف:نمش وهديل،دار هومة للطباعة والنشر و التوزيع،بوزريعة،الجزائر،دط،دت،ص77.

أمحو قسوتك الدمويّة.

أنسى شتائمك الأبويّة لي،

سأنسى

أكاذيبك الانتخابية أيضا

*** * ***

أتذكَّرُ:

كنتُ أغنّيك في لوح سبّورةٍ

لستُ أُنْكِرُ.

أتذكرُ:

كم مرّة قد مددتُ يدي لكَ

كم مرّة قد رفضتَ مصالحتي

خائفا من عواطف قد يتصدع منها النظام

تُحيّرني فيك كيمياؤك السلطويَّةُ،

هل بشر أنت أم كتلةٌ من عشائرَ أم ضابطٌ أم عصابة؟

حاجة أن أخفف عنك حمولة بعض النِّفاق

ألست ترى أنَّ إدمانك المدح قد أفسدكْ

ألست ترى أن لا خلاص لكَ الآن منّي

وأن لا خلاص لي الآن منكَ،

سوى أن نتسالمَ... [1]

يتساءل الشاعر -والسؤال مفتاح المعرفة وركيزة تشكيل الرؤيا -عن مظاهر واقعية وطنية يرفضها، يستنكرها ويدعو إلى تجاوزها بالحوار الذي ينم عن فطنة ووعي وإدراك.

أما الشاعر طارق ثابت فإنه يتلفت إلى زاوية أخرى مع مطلع الألفية الثالثة يحقق من خلالها فعل الاستنكار للواقع السياسي :

أتساءل ...

ما معنى أن يحيا الناس...

بلا معنى...وبلا ذات،

عن معنى خارطة..

قد ضيّعها جيلٌ

لا يفهم أن الكلمة لا تكفي ..،

كي تبني وطنًا..

لا تسقطه الطعنات. [2]

يقوم هذا النص على مضمر أساسي وهو عدم بناء الوطن على الشعارات والخطب الرنانة ويدعو إلى تجاوز هذا الفهم. وقد تبلغ الرؤيا الرافضة ذروتها كما هي الحال في نص لـ" عبد الرحمن بوزربة":

وماذا يريدون منّا..؟

---

[1] الأخضر بركة:الأعمال الشعرية،دار ميم للنشر،الجزائر،ط1، 2013، ص110، 111.

[2] طارق ثابت: إفضاءات...في أذن صاحبة الجلالة،دار الهدى،الجزائر،ط1،جانفي2007،ص37، 38.

سقطنا تماما ..

وليس لنا رغبةٌ في الوقوفْ..

وليس لنا غير داليةٍ

يبست فوقنا

ويبسنا انتظاراً

ولم تتدلَّ القطوفْ..![1]

التجأ الشاعر هنا إلى الرفض الذي قاده إلى الاستسلام واليأس، والانصراف عن أمل قد ينسي مرارة الانتظار.

هذه إذن بعض تجليات الرؤيا الشعرية الرافضة لواقع الوطن سواء بما عرفه من عدم استقرار في التسعينيات أو ما انتظره الشعراء من غد أفضل بعد هذه المرحلة،فاستنكروا واقعه تارة ورسموا له الأمل تارة أخرى وفي كلا العقدين لم يقطع الشعراء الجزائريون صلتهم بالحديث عن الثورة التحريرية ولكنهم وقعوا في فعل المقارنة بينها و بين واقعهم.

[1] عبد الرحمان بوزربة:واسع كل هذا الضيق، دار الريحانة للكتاب، الجزائر، دط،دت ص64، 65.

ثانيـــــــــــا:الصوفية

إن الجمع بين الرؤيا الشعرية،الحداثة، الصوفية، ليس من قبيل الصدفة، إنه جمع بـــين متشابهات على الرغم من أنه يبدو عند أول وهلة جمعا بين متناقضات، فالرؤيا الشـــعرية والصوفية لها تاريخ عريق، تاريخ تجاذب ولقاء. إذ كانت الصوفية حركة دينيـــة بـــدأت إسلامية ثم تأثرت بأفكار فلسفية نبذت من المجتمع الإسلامي آنذاك- في القـــرن الثالـــث الهجري والرابع، حيث كان المجتمع العباسي يحيا ظواهر معقدة إلـــى جانـــب ظـــاهرة التصوف. مما أدى إلى التصادم والرفض وعدم الرغبة في الاهتمام بهذه الظاهرة الجديدة التي أخذت تتنامى شيئا فشيئا«لأنه لم تكن هناك نظرة نسقية، فكل كان ينظر مـــن مكانـــه للآخر، مما أنتج أزمة تلق في كل المجالات وخاصة أنه كان لكل فئة ثقافتهـــا ووضـــعها المعرفي، فللعامة وضعهم وللنخبة ثقافتهم وللخاصة أساليبهم في الخوض فـــي المعـــارف وتلقيها». [1] وقد اعتمدت هذه الحركة في التعبير عن نفسها على مجموعة مـــن التعـــابير والسلوكات غير المألوفة بالنسبة للمجتمع والتي لا تفك غوامضها لأي كان.

فعلى مستوى التعبير نجد المتصوفة استعانوا بجميع الأجناس الأدبية خاصة الشعرية لما لها من قدرة دلالية،وبنيوية على استيعاب بوحهم اتجاه المقدس. وإذا كانت الصـــوفية قـــد استعانت بالشعر للتعبير عما هو غير تقليدي وعادي، وكان بالنسبة إليها معينًا لا ينضب

[1] آمنة بلعلى:تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة ،دار الأمل للطباعة و النشر،الجزائر ط3، 2009،ص30.

فنتج عن هذه الإفادة ما يسمى بالشعر الصوفي، فإننا نجد الحداثة في الشعر قد عايشت هذا الوضع من خلال الثورة، وتجاوز كل تعبير أدبي تقليدي.

إذن العلاقة التي تربط الشعر،الصوفية،والحداثة هي الرغبة في التغيير وتجاوز السائد والمألوف وقد كانت هذه العلاقة حاضرة ضمنيا غائبة علينا، إذ لم يُشرْقديما–في حدود الاطلاع- إليها أحد من النقاد وإلى ما بينها من تشابك وتشابه وتجاور، وعلى الرغم من هذا التاريخ العريق الذي ينم عن هذه العلاقة فإن الشعراء الحداثيين المعاصرين لم يعيروها اهتماما إلا بعد أن اطلعوا على الحداثة الغربية واكتشفوا أن الرؤيا الشعرية حينما تكون صوفية فإنها تحقق للنص الشعري حداثته من ناحية ومن ناحية أخرى تجعل حداثته هذه مرتبطة بالتراث، يقول "أدونيس" :« وفي هذا الإطار أحب أن أعترف أيضا أني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية من داخل النظام الثقافي العربي السائد وأجهزته المعرفية فقراءة بودلير هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس وكشفت عن شعريته وحداثته(...) وقراءة نرفال وبريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية بفرداتها وبهائها»[1]والحقيقة أن اكتشاف الصوفية وتوظيف إمكانياتها في الشعر لم يرتبط فقط بالثقافة العربية إنما نلفيه حاضرا في الثقافة الغربية، إذ ارتبطت الصوفية بالمسيحية كذلك والتي تمثلها أعمال القديس أغسطين[2] وغيره.... كما ارتبطت كذلك بالحركات التي ظهرت في أوروبا في وقت لاحق كالرمزية والرومانسية حيث تجنح الرمزية إلى الاشتغال على الحروف والرموز، وتقوم السريالية على الخيال والحلم.

وقد بدأ الشعر الغربي يميل نحو العوالم الصوفية الروحية لطغيان العقلانية والمادية التي تم فيها تشكيل الإنسان من خلال نظام الحضارة المعاصرة وتفصيله وفق مقاساتها. مما دفع بعض الشعراء الحداثيين للتعبير والبوح بسلبية عن هذه الحياة وآليتها كـ«الشاعر الأنجلو- أمريكي ت.س إليوتT.S eliot الذي أثر كثيرا في الشعر الحداثي العربي، فقد

[1] أدونيس:الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت،1989،ص86.

[2] أوغسطين: (430/354م)كاتب و فيلسوف يوناني من أصل نوميدي لاتيني. http :\\ar.m. wikipidia.org.wiki

عبّر إليوت عن الخواء الروحي في العالم والحضارة الأوروبية على وجه الخصوص في قصيدته الشهيرة "الأرض الخراب""The Waste Land" [1]».

إن أول شيء يلفت الانتباه عند حضور الثلاثية(الرؤيا، الحداثة، الصوفية) هو الرغبة في التغيير والسعي نحو الجديد وغير المألوف وصولا لما هو أفضل، فالشعر الحق هو الذي يرفض النمطية، والسائد الذي أصبح من تكراره جسدا بلا روح أو شكلا بلا معنى، كما أن الصوفية تسعى إلى النفاذ إلى باطن الأشياء دون ظاهرها، أما الحداثة فدعامتها الرفض والثورة على التقليد ، هذه الثلاثية إذن تسعى إلى التغيير لتحقيق المعرفة ولا تتحقق إلا بوجود الحرية التي قد تكلف ثمنا عزيزا قد يكون حياة الشاعر الصوفي أو الحداثي «فالحداثي يشترك مع الصوفي في عشقه للحرية، في انفلاته من كل القوانين الفقهية التي تضع قوالب للدين، ليكون العشق والفناء المباشر مع الله، مع الغيب، مع المطلق، أيّا كانت التسمية>>. [2]

كما نجد كذلك الاهتمام بالذات وجعلها المركز، فمنها تنطلق رحلة البحث عن المعرفة لدى الشعراء والصوفية و الحداثيين وفي« ظل غياب الفلسفة عن الواقع العربي- في رأي خالدة سعيد – أي انعدام أي فاعلية لفهم الوجود يشرق الفعل الشعري معرفيا، ليأخذ بيد هذه الذات في نزوعها نحو المطلق،« في الغرب وقفت الفلسفة إلى جانب الإنسان في ضعفه ويأسه، هذا ما فعلته الوجودية مثلا، أما عندنا فلم تولد الفلسفة بعد وبقي عبء تغيير العالم ومواجهة مشكلاته على عاتق الشعر وحده. [3]»

[1] إبراهيم منصور:الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر(1995/1954)،دار الأمين للنشر والتوزيع ،1999،ص96.

[2] إبراهيم منصور:الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر(1995/1954)،ص23.

[3] خالدة سعيد:بوادر الرفض في الشعر العربي الحديث، مجلة شعر، ع19، 1961ص91.

هذه إذن بعض نقاط التشابه بين الأقطاب الثلاثة السابقة، وطبيعي انطلاقا من هذه التشابه أن يجد الشاعر نفسه صوفيا، حداثيا إلى جانب عوامل أخرى كـ «العامل الداخلي المتعلق بالمجتمع وتطوره وما مر فيه من حركات وتغيرات اقتصادية وثقافية وسياسية والعامل الخارجي الناشئ عن الاتصال بالغرب اتصالا قويا، بلغ حد طمس الهوية العربية، وما الاستعلاء على العرب من بعض أبناء العرب أنفسهم إلا دليل صادق على ما بلغته الأمور من الخلط والتشويه[1]».

و يعد الشعر الجزائري جزءا من الشعر العربي عموما الذي أفاد من الصوفية لكن الظروف المختلفة جعلت له خصوصيات معينة، فإذا بدأ احتكاك الشعر العربي في بعض الأقطار العربية بالصوفية في الخمسينيات والستينيات ،فإنه في الشعر الجزائري قد تأخر قليلا ولم يبدأ هذا الاحتكاك ناضجا وعميقا. فبعد الاستقلال لم يلتفت الشعراء الجزائريون للصوفية أو الخطاب الصوفي الذي يعبق بالخيال، والإبحار في العوالم الروحانية، وذلك لاصطباغ هذا الخطاب بصبغة سلبية، فنظر إليها بعين واحدة وحصر في كونه مجرد دروشة وسذاجة، ورفع للأعلام وهز للأجسام تحت دق للدفوف وتعال للصيحات في مظاهر أقرب إلى البدائية منها إلى الحضارية والهدوء والسكينة التي تطمئن لها النفوس.

ولعل ما يعزز هذا الوصف وهذه السلبية اتجاه الصوفية ما كتبه "الطاهر يحياوي"في دراسة له عن شعر مصطفى الغماري الذي أفاد من التجربة الصوفية : «فهل يعلم الذين يجهلون ولا يعلمون أبدا ويتهمون أبدا الغماري بالعشوائية والهروبية والرجعية... والخلط والخبط والصحو والمحو... أن الغماري إذا كان صوفيا فهو من طراز(س)

[1] إبراهيم منصور:الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر(1995/1954)، ص14.

"مودرن".»[1]والسؤال الذي يستجوب الطرح: ما العيب في أن يكون الشاعر صوفيا؟ وما العيب في توظيف المصطلحات الصوفية؟.

إن المتتبع لتطور استغلال الصوفية في الشعر الجزائري لا يجد الشعراء الجزائريين قد نهلوا في بداياتهم من التراث، ولعل هذا ما يعكسه المتن الشعري الجزائري خاصة في فترة التسعينيات إذ يرى محمد كعوان« أن تجربة الكتابة الصوفية في الجزائر لم تكن امتدادا لسابقتها لدى الأمير عبد القادر الجزائري، الذي كان صوفيا كتابة وسلوكا وقد تجلى ذلك في نصوصه وفي سيرته الذاتية وجهاده ضد المستعمر، وإنما هي محاولة للخلق والتجديد والتجريب في آن واحد[2]».

كما أن شيوع الثقافة الإصلاحية التي تبنتها جمعية العلماء المسلمين زمن الثورة وما بعدها هي التي جعلت الشعراء يبتعدون «عن موضوع التصوف الذي يفرض نوعا من الروحية المتسامية فوق الواقع، وينطبق هذا على شعراء الجزائر منذ زمن ما قبل الثورة التحريرية 1954 حين كانت ثقافة الثورة الإصلاحية في عهد جمعية العلماء المسلمين الجزائريين التي انتصرت لثقافة مصدرها الكتاب والسنة، وفقه الواقع، بعيدا عن الطرق الصوفية التي رأوا في منهجها الاعتقاد المستكين[3]».

ويرى "عمر بو قرورة" في كتابه (الشعر الجزائري المعاصر وسياق المتغير الحضاري) أن مساحة التجربة الصوفية قليلة في الشعر الجزائري الحديث والمعاصر وأن

---

[1] الطاهر يحياوي:البعد الفكري و الفني عند الشاعر مصطفى الغماري ، المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر،1983 ص132.

[2] محمد كعوان :شعرية الرؤيا و أفقية التأويل ،دراسات في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،ط1، 2003،ص22.

[3] عمر بوقرورة:دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، وسياق المتغير الحضاري،دارالهدى،عين مليلة، الجزائر ،2004،ص100.

ظهورها «لا يتعدى مجالا بنائيا أساسه نشدان الحقيقة في ظل الإسلام، بعيدا عن تجـــارب الحلول والاتحاد التي نقرأها في تراثنا وتكمن الملاحظة الثانية في أصحاب هذه التجارب أنفسهم إذ لا يشكلون مجتمعين مدرسة شعرية صوفية ترى وفق تواصل معرفي يتيح لهم أن يكتبوا مؤثرين ومتأثرين، فالموجود ماهو إلا نفحات إيمانية عُلوية بدت صامتة شعريا عند محمد العيد وثائرة عند الغماري وحلولية مبتدئة عند ياسين بن عبيد [1]».

لقد تفطن الشاعر الجزائري في فترة التسعينيات وما بعدها بشكل ناضـــج وواع إلـــى الصوفية وحاول الإقتراب منها واستغلالها لإثراء التجربة الشعرية، ولعل ما أذكى نـــار الاهتمام خاصة في هذه الفترة وما بعدها هو الهروب مـــن الواقـــع المـــادي السياســـي، والاجتماعي المأوزم بحثا عن عالم أكثر روحانية وصفاء وعن ينبوع تستقطر منه الرؤى وقد تكون الصوفية نزعة كامنة في الشاعر الجزائري يمكنه «استخدامها واســـتثارتها إذا تهيأت عوامل معينة[2]»، لعل أبرزها اعتبار الإنسان بشكل عام مجرد فرد تنحصر قيمتـــه الوحيدة في وظيفته لا في ذاته، ومن هنا فإن اللجوء إلى الصوفية هي انعتاق من سطحية الحياة وتفاهتها، وتحرير للإنسان من شقه الترابي كما أنها توفر للشاعر الاتصال بقلـــب الحقيقة، إنها نوع من المعرفة التي تقود إلى الجوهري و تحرر الإنسان من قيود الزمان و المكان.

فنحوا في رؤياهم الشعرية نحو شيوخ العرفان وهم يرتقون في معارج السالكين معبرين عن بهاء الإشارة برمزية العبارة.

1.حضور المرأة:

[1] المرجع نفسه، ص129.

[2] مصطفى هدارة: النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث،مجلة فصول،ع4،يوليو 1981، ص107.

يشكل الحضور الأنثوي في الشعر سمة بارزة منذ القديم، ربما لاعتبار المرأة مصدرا للمشاعر الإنسانية، والإلهام والعطاء الدّائمين تدفع القصيدة للميلاد في الكثير من الأحيان إلا أن زاوية النظر إليها ليست واحدة لا عبر الزمان ولا المكان أو الغاية. فإذا كان الشاعر الجاهلي يحبها حبا بشريا، ويجاهد قبيلته للفوز بها فإن الشاعر العُذْري يموت لأجلها محبة ووفاء وهو بهذا يكون قد رفعها من سلطة الجسد إلى سلطة الروح، إلاّ أنه لم يصل بها إلى مستوى الرؤيا الصوفية، فالمرأة لدى الصوفية مظهر من مظاهر التفكير والتعبير، فكل شيء قد تغلب عليه الأنثوية فالكلمة «عند الصوفية أنثى حبلى بطاقة الخلق»[1] و«..علة الوجود، ومكان الوجود والعاشق كي يحضر فيها يجب أن يغيب عن نفسه – عن صفاته يجب أن يزيل صفاته، لكي يثبت ذات حبيبته، وينوجد بهذه الذات»[2] ، ومن ثمة فالمرأة أو الأنثى هي دليل يقود إلى الحقائق الإلهية سواءأ كانت أنثى حقيقية أو إحدى صفاتها التي ألبسوها لأي شيء آخر.

إن الأنثى أو المرأة لدى الصوفية هي الحادي الذي يقود الشاعر الصوفي أو الصوفي الشاعر إلى الجمال المطلق إلى اللانهائي، إلى الحب والفناء، فالمشاهدة والكشف. ونجدها كذلك حاضرة في الصوفية الغربية وهذا ما يبدو من خلال « "مقولة جان شوفالي"إنها ظلت بالنسبة للرجال مثالا للجمال الإلهي، وفي ذات الوقت أنموذجا للإغواء الشيطاني »[3] ،كما أن السريالية ترى في المرأة قدر الرجل وخلاصه، وقدر الإنسانية وخلاصها إلا أنها لا تطلب من خلالها المقدس.

وإذا طالعنا الشعر الجزائري المعاصر الذي تتسم فيه الرؤيا بالصوفية فإننا نجد المرأة أو الأنثى حاضرة بشكل لافت للنظر ينم عن انقلاب الحداثة على نفسها، فبعدما اعتبرت

[1] عبد الحميد هيمة:الخطاب الصوفي و آليات التأويل،قراءة في الشعر المغاربي المعاصر،ص88.

[2] أدونيس:الصوفية و السريالية،دار الساقي،دط،دت، ص202.

[3] سفيان زدادقة: الحقيقة و السراب،قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا و ممارسة،منشورات الاختلاف،الجزائر ط1 ، 1429هـ/2008،ص306.

الحداثة المرأة صنوها صنو الرجل أو ربما جسدا لتحقيق أغراض معينة، فإنها سرعان ما انقلبت على هذا المبدأ واكتشفت بأن العقل ليس له القدرة المطلقة على اكتشاف الحقيقة هذه الحقيقة أو المعرفة التي تقود إليها المرأة من عالم المدنس إلى المقدس نجـــدها حاضـــرة ومهيمنة على ديوان "مقام البوح"وأحيانا أخرى في ثنايا قصائد دواوين أخرى:

أحبيبتي....

اقتربي، وكوني نجمتي...

لأرى حدود الكون....

أدنو من غموض الغيب.....

أبصر ما تخفّى من حدود العين....

أدخل في اليقين [1]

المرأة في هذه القصيدة هي الحادي الذي يقود الشاعر نحو المعرفة، ونحو تلقي مزيـــد من الحقائق المستترة:

ها هي من ثبج المياه تطل قامتها الجميلة

قديسة وإلها.

ها هي تقبل من وراء الأفق.

أنصع من بياض الغيم.

أجمل من صباها. [2]

[1] عبد الله العشي:مقام البوح ،دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع،الجزائر،2007،ص38.

[2] المصدر نفسه، ص12.

إنه يجعلها في مقام الآلهة تطل بعد تستر واحتجاب لتجود بفيوضات المعارف، كما أنها ذات نور و جمال تجعل الشاعر ينذهل ويندهش وهو بهذا « يتخذ المحسوس سبيلا إلى اللامحسوس أو قل إنه يضايف بين المرئي والمجرد في صرامته وخلوه من الأشكال والمجسم.»[1].

أما عثمان لوصيف فيرى أن الجمال الإلهي يتجلى من خلال الأنثى وأنه معراج السالكين:

اختصر البارئ كل الجمالات

في جسد امرأة

الجمال كالإيمان

لا يشرق إلا في حديقة القلب

للجمال موسيقى

تشترك جميع الحواس

في الانجذاب لها

أيها الكافر بالله

هل بمقدورك أن تكفر بالجمال؟

الجمال تجليات الخالق في الملكوت

لا ينبع الجمال

[1] عاطف جودت نصر،الرمز الشعري عند الصوفية،دار الأندلس ودار الكندي بيروت،ط1، 1978ص176.

إلا من الفوضى[1]

يقدم لنا الشاعر رؤياه وفق توجه سريالي صوفي هذا ما يثبته اللاترابط الذي يبدو سطحيا من خلال أسطر القصيدة والترابط الداخلي الذي تبطنه القصيدة، وهو السمو بالجسد نحو الروحي والمطلق وحتى بالنسبة للشاعر قد يبد و المرئي أو الحسي يخضع للفوضى وعدم الترابط لكنه استطاع أن يوحد بين هذا الشتات من خلال الصدور عن رؤيا صوفية شعرية ترى الجمال متجليا في مظاهر الكون ذلك أن الرؤيا الصوفية تعتبر الكائنات والأشياء «..بمثابة أشكال وجودية (Des forms existentielles) تدل على معانيها وحقائقها الخاصة بها ،هذا على المستوى الأول من الدلالة يعطي الدلالة الوجودية تلك على المعاني الإلهية التي تتجلى فيها وتتخللها كل لحظة، وهذا المستوى الثاني من الدلالة الرمزية».[2]

ومن مظاهر الجمال الإلهي المرأة ، ولا يمكن إدراك ذلك إلا بنظرة صوفية يعبر هذان المقطعان لعبد الله حمادي عن هذا المعنى ويجنبان المتلقي الظن «بأن التجربة الآنية مستعارة، مخترقة، أو موضوعة على سبيل الترف الفكري»[3]. يقول:

وأسرار الحرف مواعيدٌ.

تحن إلى اللّقاء(...).

كانت فاتحتَي عَيْناها.

وبقايا ضفيرة.

---

[1] عثمان لوصيف:كتاب الإشارات،دارهومة، دط،دت،ص25، 26.

[2] عبد الحق منصف:أبعاد التجربة الصوفية،الحب،الإنصات،الحكاية،أفريقيا الشرق،المغرب ،2007،ص22.

[3] ياسين بن عبيد:الشعر الصوفي الجزائري ،المفاهيم و الإنجازات،عمر أبو حفص(1990/1913م) نموذجا،الجزائر عاصمة الثقافة العربية،2007،ص242.

يركبها الوجعُ.

وَفضْلُ مودّةٍ.

يَسْكُنُها الجَليد(...)[1]

ويقول كذلك:

لا يا سيّدة الأقطار السبعة

والشّعَر الوردي

ونار الغيب

ومِعْرَاج الأمن

ومفتاح الفتح

وقاهرة الأحزانْ...[2]

لا ينأى عبد الله حمادي عن الصوفية بتوظيفه للمظاهر الجسدية للأنثى، ذلك أنهم اهتموا بها كذلك وهذا ما نجده لدى بعض الباحثين كعلي حرب من خلال النص الغزلي الذي وجده منسوبا«.. للمحاسبيّ والمسمىّ "كتاب التوهم" وهو نص لفت بمضمونه الغزلي وقيمته الجمالية نظر باحث عربي معاصر من أهل المغرب هو سالم حميش" فأورده كمثال على الأدب الإيروسي في الإسلام».[3] غير أن وجود نص واحد غير كاف على إثبات توظيف الصوفية القديمة للغزل الصريح أو المهتم بجسد الأنثى.

[1] عبد الله حمادي:البرزخ و السكين، ص140.

[2] عبد الله حمادي:البرزخ و السكين ،ص 174.

[3] علي حرب:الحب والفناء،تأملات في المرأة و العشق والوجود،دارالمناهل،بيروت،لبنان، ط1، 1990ص196.

وعود على بدء لعبد الله حمادي ووقوفا على النص السابق نجد الشاعر موظفا، مركزا على المظاهر الجسدية لهذه الأنثى التي توقظ فيه نار الغيب ومعرفة المستتر، والمتخفي كالشعر، والثغر.. وكأنها تختبر نفسه الشعرية« بالغواية والشهوة، وتبتلى في مدرج المعرفة بما ينبغي عليها أن تتجاوزه صوب جمال أكثر سموا وكلية وثباتا»[1].

فالشاعر هنا يعيد التعامل مع الأنثى من وجهة نظر صوفية فيتوسط هذا التعامل قصيدته ويحتفي بتعابيرها بما يتلاءم مع متطلبات الحداثة الشعرية، وهذا تجسيد لأفق كتابي جديد لأنه إفراغ لهذه الرؤيا من المبتذل والعادي إلى غير العادي، والجديد المتجاوز.

ولعل الشاعر قد استحضر مفاتن الأنثى هنا بشكل واضح على غرار الغزل الصريح رغبة منه في الارتقاء بالواقع المشلول إلى الآتي وهو المأمول، إذ يتخيل نفسه فيها بواسطة صورته وهي الأنثى التي تأخذه في رحلة عبر السموات (الأقطار السبع) وتلفه بالأمن و الطمأنينة وتنسيه الأحزان، وتنقله من حال إلى حال.إن استحضار المفاتن الأنثوية أمارات.«..لعالم آخر وتعبير عن حنين يشد الإنسان إلى تلك الحالة الأصلية التي يضم فيها الأزمنة ويقبض على الأبدية... » [2] كما أنه يريد أن يعود بالإنسان إلى فطرته وحياته الأولى إ ذ يبدو أن هذا المناخ صوفي « يشي بالرغبة الخلاقة في تقديم ثقافة الجسد على ثقافة العقل، وتقديم البداهة والفطرة على المنطق والتحليل».[3]

2.الحب والفناء

[1] جودت عاطف نصر،الرمز الشعري عند الصوفية،ص 196.

1. جودت عاطف نصر،الرمز الشعري عند الصوفية ، ص143.

[3] ميخائيل عيد:أسئلة الحداثة،منشورات إتحاد الكتاب العرب،1998ص60.

يعد الحب قيمة من القيم الإنسانية التي طالما باح بها الشعراء، بعد أن اكتووا بنارهـــا ولم تخل أشعارهم منها، ويقوم الشعر الصوفي عليها فهي سبب وجود التصوف ذلـــك أن الكون في رأي الصوفي « خلق بالحب ويدرك بالحب والله جل جلاله لا تدركه الأبصار، ولا تحيط به العقول، ولكن الصوفي يوقد مشاعل الحب في قلبه ووجدانه وروحه فيمتطي بذلك المعراج الأكبر الذي يصله بربه»[1].

وقد كان التعبير عن هذه القيمة في الشعر الصوفي يستند إلى الشعر العذري ذلـــك أن البوح المباشر يقود إلى الهلاك خاصة في مراحل سابقة من التاريخ الإسلامي ، ومن هنا تأتي صعوبة الفصل بين قصيدة تتناول حبا حسيا، وواقعيا وأخرى تتناول حبا للمقـــدس للالتباس اللغوي الحاصل بينهما، وقد يقود هذا الحب الصوفي بنار الشوق الملتهبـــة إلـــى الفناء وهو «آخر مقامات المحبة والغاية القصوى من أحوال العاشقين. والحق أن الحب لا يتصور من دون الفناء .ذلك أن قوام اللذة هو فناء المحب في موضوع حبه، وبهذا المعنى يقول هيغل بالحب وحده يتحد الإنسان بالموضوع»[2] والفناء يؤدي به كذلك إلـــى الغيبـــة والنفي « لا ينفي الحياة لأنها باطلة، عدمية غيبية، وإنما ينفيهـــا لأنهـــا تحجـــب الحيـــاة الحقيقية، غير أنها كحجاب جزء لا يتجزأ من الحياة الحقيقية، ومن الحياة نفســـها ، إنهـــا صورة حقيقية، لذلك لا ينفيها بل يتجاوزها»[3]. يقول "عبد الله العشي":

قدسيً حبُّك يا مولاتي

يسقيني خمر العشق....

ويسكبها فوق دمي...

---

[1] علي الخطيب:اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج و ابن عربي،دار المعارف،القاهرة،دط دت ص11،12.

[2] علي حرب: الحب والفناء، تأملات في المرأة والعشق، والوجود،ص 148.

[3] أدونيس: الحوارات الكاملة، 1960،1980، ج1، بدايات للنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 2010، ص48.

أنهار.

أترنحَّ يا مولاتي

تتقاذفني ريح...

وتلمُّ شتاتي أمطار

يحجبني قمر عنِّي

وتعرّج بي نحوك أقمار

...

مولاتي...

جردني صمت العالم من ذاتي

هل أحلم أن تتوحد ذاتك...

في ذاتي...

لتضيف إلى عُمْري

أعمارْ.[1]

إنها ثنائية الشاعر ومن يهواه يحلم من خلالها بالغياب عن نفسه والانشغال التام بمولاته لتضيف إلى عمره أعمارا بما تمنحه من سعادة. وهنا لا يوجد التفكك والصراع بقدر ما يوجد الانسجام والتوافق، فالأنثوي لا يقف في مجابهة الذكوري كثنائية ضدية، وإنما كلاهما جزءان يتكاملان ليشكلا وحدة معا.

[1] عبد الله العشي : مقام البوح، ص 32، 33.

كما نجد في ديوان الشاعر عبد الله العشي "مقام البوح" اللحظة المتوهجة التي تعجز عن لم شتاتها العبارة:

حين أكون يا أميرتي..

في قمة العشق...

أضيع العبارة...

والنّحو والعروضَ والمجازَ والفصاحة.[1]

إنه إحساس الذات الشاعرة كذات عارفة بثنائية المدنس والمقدس وقيمة كليهما، إنها ترتفع بالحب والعشق لتتلقى المعرفة على الرغم من الضياع والذهول الذي يقع نتيجة « انبهار الذات أمام العالم وما هو غريب عنها، انبهار يكشف عن تفاهة الإحساس بمركزيتها وتضخم معارفها[2]» وامتلاكها لذاتها ولأية معرفة. يقول "عبد الله حمادي ":

توَهَّمتُ أنّكَ أنّي (...)

يا جسدا محفوفا

بالظُّلُمَات،

علَّقت عتابي على باب مدينتكم

أحْتَرِفُ العِشْقَ [3]

إن هذا النص ينم عن مرحلة استيهام يصل إليها الشاعر في ثوب صوفي يتحد فيها بشكل خيالي مع المحبوب وهو ما يسمى بالشطحات الصوفية فيؤسس لنا حضورا واحدا

[1] المصدر نفسه، 58.

[2] عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، الحب، الإنصات، الحكاية، ص36.

[3] عبد الله حمادي، البرزخ والسكين،ص 149.

وهذا ما يثبته «إسقاط الياءات... يعني إثبات نفسه في جميع الأشياء بسره كقولـــه: بـــي، ولي، ومني وإليّ وعليّ وفيّ وعنيّ، فيسقط هذه الياءات ويجحدها بسّره»[1].

3.الكشف:

يمثل الكشف جوهر التصوف لما ينكشف للصوفي من أنوار إلهية، وحقائق ،وفيوضات رحمانية تختلف طبيعتها من صوفي إلى آخر، هدية أو إثابة له على ملازمتـــه الطريـــق والسلوك الصوفي الذي يتسم بالآداب والأخلاق التي خطّها الصوفية لأنفسهم والتي تشمل جانبي العبادات والمعاملات، ولعل الكشف يختلف في نتائجه من صوفي لآخر لاخـــتلاف الأفراد والتجارب على الرغم من أنها تبدو واحدة، كما أن هذه التجربة ليست عقليـــة، أو محسوسة أو مرئية طريقها القلب. والكشف لا يشكل نهائية المعرفة، فـــإذا وصـــل إليـــه الصوفي العارف لا يتوقف عنده،إنما يواصل الطريق وإلا فإن معارفه تنتهي ويغلق بـــاب العرفان عنه ومن ثمة يبقى في سعي دائم نحـــو التزكيـــة والتطهيـــر وتجـــاوز العقـــل والمحسوسات المرئية معتمدا على الذوق، والحدس وعلى تلك اللحظة الإكســـيرية لنقـــاء العالم التي يرى فيها المعرفة أو حقائق الوجود.

ويقود الكشف إلى التجلي والمشاهدة، تجلي المستتر الذي لا يظهر لأي كان، إنما لمـــن تطهر وتزكى، « ومهما حاول الصوفي أن يتابع التجليات وأن يلـــم بالمظـــاهر الكونيـــة للحقيقة، فإنه لا يكشف سوى ضآلة إمكانياته المعرفية، فهو «يتخيل أنه في أول تجل قـــد

[1] السراج الطوسي: اللمع في التصوف، تح: كامل مصطفى الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1،2001،ص33.نقلا عن: سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب ، قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، ص152.

بلغ المقصود وحاز الأمر وليس وراء ذلك شيء يطلب سوى دوام ذلك فيقوم لـــه تجـــل آخر»[1] وهكذا يبقى مشاهدا مكابدا للتجليات وتواليها في حيرة من أمره.

ولعل اكتشاف الشعراء الحداثيين للصوفية منبعا لإثراء التجربة الشعرية قـــادهم إلـــى الكشف، الذي نجده حاضرا كثيرا في كتابات أدونيس إذ يستخدمه حينا بهذا الاصـــطلاح وأحيانا أخرى بمصطلحات أخرى كالإلهام والرؤيا بشكل مترادف على الرغم مـــن عـــدم ترادفها.[2]

ومهما يكن من أمر فقد استغل الشاعر الجزائري الكشف الصوفي سمة حداثية للرؤيـــا مما جعله ينفذ إلى الأعماق، ويدرك الحقائق المستترة بخلاف الشاعر العادي الذي يكتفـــي بظاهر الأشياء.

نجد الكشف متجليا في ثنايا الدواوين الشعرية الجزائرية في هذه الفترة (2010/1990) على تفاوت بين الشعراء الجزائريين في استخدامه، وفي طبيعته بين العرفاني، والسلوكي أو بينهما معا يقول أحمد عبد الكريم في قصيدته "شيزوفرينيا" التي تسيطر عليها طقـــوس الصوفية السلوكية كالمزار، واللون الأخضر:

وذبَّانَةُ الهَذَيَانِ

تُطوِّحُ بي في سَديم الكَلامِ

أراها بعينين صافيتين

ولا تُبْصرون سِوَايْ [3]

[1] عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، الحب، الإنصات، الحكاية، ص 34

[2] سفيان زدادقة:، الحقيقة والسراب ، قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، ص329.

[3] أحمد عبد الكريم، معراج السنونو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002،ص55.

إن احتفاء الشاعر بهذا الجو الصوفي القديم يعد استلهاما للتراث وهو دلالة علـــى « أن الذات الأصيلة لا تريد أبدا أن تقلع من جذورها لأن هذه الجذور هي الشيء الوحيد الذي بقي راسبا في القرار.»[1].

وقد يكون الكشف والرؤيا مجرد شهب وإشارات وتلميحات غير تقريرية يقول "عبد الله العشي":

أرى ما أرى...

(.....)

لست أقوى على وصفه.

امرأة من سراب...

ترش العطور على سنواتي،

وتملأ بالوهج الخصب...

حقل العبارة في كلماتي.

وتثير الفتى

كي يطول الطريق. [2]

يصل الشاعر إلى مستوى الرؤيا (المعرفة) غير أنه يعجز ولا يقوى علـــى الوصـــف بالعبارة، ويكتفي بما تحققه من سحر على كيانه.غير أنه في نص آخـــر يغـــاير النظـــرة

[1] عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل ، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران الجزائر، ط1، 1994، ص27.

[2] عبد الله العشي،:مقام البوح، ص18.

السابقة ويزيح الستار عن فعل الكشف ويسرد في إعجاب ما رأى ، رؤيا تنفذ إلى الأعماق من غير السهل على المتلقي فك شفراتها:

ورأيت أجمل ما رأيت:

فيروزة من سندس

وحمامة من نرجس:

ورأيت دنيا غير ما ألفت عيوني:

ضوءا يمازج بالبها ضوءا...[1]

وقد يرتبط الكشف بالحلم ليفتح الوضع الشعري على آفاق استشرافية، تـــزوده بعـــين تخييليه قادرة على اختراق حاجز الإبصار التقليدي والنفاذ إلى عمق المجهول انتقالا مـــن الرؤية الحسية، الضيقة المنتهية إلى حدودها غير المنتهية .والحلم إنصافا ارتبط بالشـــعر الحداثي ولكن قبله وُجد عند المتأخرين من الصوفية خاصة أن كتاباتهم الإبداعية تحكـــي عن توتر تجربتهم وانفصامها بين حلم التجربة والواقع الذي يعيشونه:

ما الذي يحدث في أرضي الجديبة؟

مُذُني حلمٌ...

وأخباري عجبيه.[2]

إن الكشف الصوفي هنا يجعل الرؤيا صوفية، والحلم يلتبس بالحقيقة بكل ما يجمعـــه الحلم من تناقضات ومفارقات، وأمان.

[1] عبد الله العشي: مقام البوح،ص 39.

[2] المصدر نفسه، ص 87.

ثالثا: التراجيدية

إن تساؤل الشاعر المستمر وفضوله المعرفي العميق اتجاه الحياة يؤدي به إلى النفاذ إلى قلب الأشياء، والأحداث، وجوهرها ومعرفة حقيقتها مما يقوده إما إلى الوقوف على تناقضاتها، ومفارقاتها وإما إلى عدم القدرة على فهمها ويتحول هذا الفضول في كلتا الحالتين إلى شعور بالمرارة والتراجيدية التي تتلون بها الرؤيا الشعرية عبر نصوص الشعراء.

ولعل أسباب تراجيدية الرؤيا في الشعر الجزائري لا تتعلق فقط بالفضول المعرفي بقدر ما تتعلق كذلك بالذات الجزائرية الشاعرة إذ « تنهض في أفق المعاناة الدرامية، معاناة المواجهة والصراع الدائمين، الوجود ≠ اللاوجود أو الوجود≠العدم ، الحرية والضرورة،أو الواقع والمثال»[1]كتجربة انعدام الأمن والاستقرارالتي عاشها الشاعر الجزائري خلال فترة التسعينيات من إرهاب، وخراب ودمار وهي تجربة فردية/جماعية.كما أن للتطور الرقمي والتكنولوجي المتزايد دورا مع مطلع الألفية الثالثة في تراجيدية رؤيا الشاعر نظرا لما أحدثه من إزاحات كبيرة على مستوى القيم والاعتقادات والحقائق والمبادئ والسعي إلى إبعاد وتغييب بعض الهويات.غير أن هذا لا ينفي فرضية تأثر الشاعر ببعض الدعوات الحداثية، فكيف تجلت تراجيدية الرؤيا في الشعر الجزائري خلال هذين العقدين ؟

1.رؤيا الموت:

يرتبط الموت بالدلالة السلبية وهي توقف الحياة لدى الإنسان العادي لكنه لا يرتبط بهذا المدلول عند بعض المتصوفة و الشعراء،فالمتصوفة رأوا فيه وسيلة توصلهم إلى المحبوب أما الشعراء المعاصرون فبعضهم دل به خلاله على الانبعاث والميلاد خاصة

[1] عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان ط1، 1999/1419، ص 21.

حين لا تشعر الذات الشاعرة «.. بالانسجام فإنها تنزوي هاربة من تلك الحياة إلى سراديب الحزن والإحباط، والقلق، ويتراءى الموت كغيمة تظلل أفق رؤيتها»[1] وتَجْذِبها إلى الإحباط فتفقدها ثقتها في ذاتها، وفي كل شيء حتى ما ورثته من مكتسبات يقينية. ومن ثمة يصبح الموت مساءلة حداثية متجدِدة و محورا شعريا«تمتد جذوره إلى ملحمة جلجامش، وهو يسكن الفعل الشعري بما هو فعل كوني تتجاوب فيه الشعوب بعيدها وقريبها.»[2] وقد اتسمت الرؤيا في الشعر الجزائري خلال العقدين بالتراجيدية بسبب الواقع من ناحية ومن ناحية أخرى تبنيا للتيارات الحداثية .

يقول عز الدين ميهوبي في قصيدته اللعنة والغفران مكررا اللازمة" ربما":

ربما

أخطأني الموت سنةً

ربما أجلني الموت لشهر أو ليوم..

كل رؤيا ممكنةٌ

ربما تطلع من نبض حروفي...سوسنةً

أنا لا أملك شيئا غيركم..

وبقايا أحرف تورق في صمت الدم المر حَكَايَا

محزنه[3]

[1] عبد الناصر هلال : تراجيدية الموت في الشعر المعاصر، مركز الحضارة العربي، القاهرة، 2005،ص114.

[2] محمد بنيس :الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، 3، الشعر المعاصر، دار توبقال، المغرب، ط3، ص 213.

[3] عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص25.

يتلون هذا النص برؤيا الموت بشكل واضح لا يحتاج إلى حفر في بواطنه ،ربما لقلق الذات إزاء الوضع، إذ لم يعد في مقدورها إخفاء قلقها اتجاه ظاهرة تشاهد كل يوم، وهي الموت المرتبط بالخراب والدمار. لقد أصبح الموت هاجسا يلاحق الشاعر أينما حل وارتحل في وعيه ولا وعيه، وليس له إلا الكتابة- أملا في الخلود- ليقاوم، وتقاوم بصمتها الحزين.

يقول كذلك:

مرّبي نعشٌ

سألتُ الناس "من"؟

قالوا "فلانة"

خرجتْ تسألُ عن عُلبَةِ كبريت فعادتْ

في خزانة [1]

قد تبلغ إذن التراجيدية عبر الموت ذروتها، حينما تنتهي حياة الإنسان بأتفه الأسباب ويصبح كل ما حمله من تراكمات وثقل وآلام وأحلام عدما. فيصور الشاعر لنا الموت بأنه بلغ أشده في التضييق على الإنسان إذ لم يعد في وسعه حتى الخروج لقضاء أبسط انشغالات حياته اليومية ومن ثمة تصبح الرؤيا هنا منذرة لا مبشرة، فعّلت الحدث المأساوي وأثرت من خلاله في ذات القارئ، كما لا تصبح الظاهرة فردية تبوح فقط بمخاوف الشاعر إنما بخوف جماعي.

وقد يدل الموت على الانبعاث حيث يصبح الانتهاء ابتداء والتضحية من خلال الموت حياة أخرى للوطن، فما قيمة الإنسان- في رأي الشاعر الجزائري- بلا وطن؟.

فإن لم تمت أنت...

[1] عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص 45، 46.

هو..

أنا..

هي..

هم..

هنّ..

نحن جميعا..

فيا صاحبي كيف يحي الوطنْ.. [1]

ولا نجد الشاعر "عز الدين ميهوبي "وحده الذي يدعو إلى الموت في سبيل الوطن، بل كذلك مختار ملاس الذي يتجاوز في نصه أفق الانتظار والتوقع في بساطة وتقريرية:

أنا البّحار

عشاق إلى قلبي

هو المطر

ومجنون أنا بالموت

بالموت الذي

يحيا به البشر [2]

[1] عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص 73.

[2] مختار ملاس: عندما يأتي الصباح، موفم للنشر، الجزائر، 2007، ص17.

إنها لحظة صعبة يحاول الشاعر أن ينهض بها«في زمن تحاصره الظلمات عبر دائرته الضيقة المتناهية حيث لا دفء يجمعنا، ومع ذلك يتشبث بها لأنها برهة الخلق والابتكار»[1]

لم يعد الموت من خلال هذين النصين دعوة إلى انتهاء الحركة بقدر ما أصبح حركة في حد ذاته، إنه يوصل بالإقبال عليه إلى حياة أبدية أو يبشر بميلاد للآخر له قيمة مثقلة بالإيجابية، ومن هنا يتحول من مأساويته إلى وسيلة لابد منها للعبور نحو غد أفضل في حياة الفرد أو المجموع.

وقد يعبر الشاعر عن الموت بشكل رمزي يقول" عقاب بلخير" :

ثورتي اكتملت، كان ظلي يرافقني في دروب السفر

حينما أبصرت أعيني

من وراء الشجر

غنما، لم يكن غنما، كانت إمرأة

سكنت في عيون الوطن

لم تكن خيط وهم ولكنها ظهرت من زمن

ثم جاء الذئاب وما برحوا

حيث قامت وما نهضت من كفن [2]

تتبدى تراجيدية الرؤيا هنا من خلال اللجوء إلى المرأة أو الأنثى في عيون الوطن مستحضرا ما ترمز إليه المرأة من الخصب والعطاء ، والحرية والاستقرار، إلا أنه يضع

[1] عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل ، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص26.

[2] عقاب بلخير ، الأرض والجدار، ص44.

القارئ أمام مأساة تراجيدية وصورة للانهيار والدمار، بقتل كل حلم أو أمل ووضعه في كفن. كما أن الشاعر وهو النائب عن الذكورة (ثورتي، اكتملت، يرافقني) يدل على عجز الذكورة ضمنيا عن التغيير، والتحول الإيجابي فلجأ لإعادة التوازن عبر المرأة واستشراف التغيير بها لكن دون طائل أو جدوى.

كما قد يرى الشاعر عبر الموت الانكسار الحضاري:

لم يبق غير الأبيض/ الكفن

حمامَةٌ

تؤنس معدن العمودْ!

لم يبق في النشيدْ

سوى "فعولن"

وفعولن وحدها

لا تشعل النجوم حين يظلم النهار

لا تعيد الفرح المغتال للأطفال

لا تحتبس الدمع... صَباحَ العيدْ![1]

الموت في هذه القصيدة دمج بين الموت الحقيقي من خلال الكفن و الموت الرمزي (الحضاري) الذي ينم عن الانكسار، إذ لم يبق من علم الجزائر وهو رمز السيادة الوطنية سوى العمود وحمامة متخيلة رمزا للحرية تنتظر ..

[1] ميلود خيزار: شرق الجسد، رابطة الاختلاف، الجزائر، ط1، أوت، 2000،ص 10، 12.

وقد تتجلى كذلك تراجيدية الرؤيا في موت الكلمة الشعرية التي آمــن بهــا الشــعراء وحملوها همومهم وآمالهم يقول "مختار ملاس" :

سأدفن في دمي عمري

وأترك غربة الملعب

لن أكتب؟!

لمن أكتب؟"!

دمي في غرفة التعذيب منشور

وكلّ الناس

كلّ الناس تستغرب

دمي يتوسّل المستقبل الأعمى

بأن يرنو

وأن ينمو

وكلّ النّاس

كلّ الناس تستغرب [1]

إنه تعبير عن حال الشاعر وعن موت الكتابة، وعن وعيه بالوضع الذي تهــوي فيــه الكلمة الشعرية بالتدرج في مهاوي سحيقة. إنه وضع معقد مأساوي، إذ لم يعد للكتابة من جدوى فهي وإن كانت وسيلة للبوح فإنه لم يعد هناك الكثيرممن يتمتعون بها حسب رؤيا

[1] مختار ملاس: عندما يأتي الصباح، ص 23.

الشاعر إلا أن هذا لم يمنع موت الكلمة أو القصيدة من القضاء على استبصـــار الشـــاعر ورؤياه اتجاه الآتي، إنه احتفاء بالموت الباعث للحياة.

2.ديمومة الاغتراب:

لقد شكل الاغتراب حديث الشعراء لأنهم يتميزون عن غيـــرهم بإحساســـهم المرهـــف بذواتهم وبمن حولهم، ولو كانوا كسواهم لكانوا نسيا منسيا. وعلى هذا الأساس نجد الكثير من الكتب النقدية، وغير النقدية التي اهتمت بهذه الظاهرة لشيوعها في المجتمع العربـــي خاصة لدى المثقفين الذين تباينت ردود أفعالهم بين الانسحاب من الواقع إلى هامش الحياة، أو الرضوخ للنظام القائم والاندماج في مؤسساته أو التمرد بنوعية الجماعي والفـــردي أو الهجرة إلى خارج الوطن بحثا عن واقع أفضل.

وقد ساد الاغتراب وهو من مظاهر تراجيدية الرؤيا في الشعر الجزائري إذ لم تتحقق آمال الشعب التي كان يراقب تشكلها عبر المشاريع الموعودة لحظة بلحظة،وكان نتيجتهـــا الاضطراب و اللا ستقرار الاجتماعي يقول "محمد شايطة ":

طلع الصباح، << يا صاحبي طلع الصباح

ودموع ليلك لم تزل

وشما تغازلها الرياح

طعنوك كم طعنوك واغتصبوك

في مهد الطفولة

باسم التحضر والتعدد في السياسة والنضال

فاكمل رحيلك بالدمار من الدمار إلى الخراب

وإلى الخراب[1]

يبدو اغتراب الشاعر واضحا من خلال البكاء الدال على العجز وعلى شعوره بالأسى بسبب الفرقة و الشتات.

ويقول أيضا :

وحدي ووحدي من تعلق بالرؤى

والحلم في زمن الذين ترعرعوا وتمرغوا

بالنفط والدولار في الوطن الشريد

وأنا هنا وحدي هنا

يجتاحني قلق القصيد[2]

الشاعر وعى المأساة وتيقظ للمؤامرة إلا أنه يناضل دون جدوى في سبيل الخلاص، لقد صور الشاعر نفسه ملتزما بالقضية، وصور الآخر أنانيا مستغلا مما أدى بالذات إلى الشعور بالمهانة والدونية في عيون الآخر.

وقد يقود الاغتراب الشاعر الجزائري إلى البوح بقضاياه النفسية و الاجتماعية، يقول ياسين بن عبيد: "

إلى الحلم راحت

وفي يدها باقة من ظنوني

وفي شفة ما تبقى

من السنوات

[1] محمد شايطة: احتجاجات عاشق ثائر، رابطة إبداع، دط،دت، ص 55.

[2] محمد شايطة: احتجاجات عاشق ثائر، ص77.

ومما اختلفنا عليه

ومما التقينا على حاجب الريح تحسره فوق الجهات!

عَدَت فوقنا ظلمة فاختفينا

وعادت تراودنا والزمان الذبيحُ رقيبُ

يطاردنا للشتاتِ!

وهبنا خطاه مناديل فيها الصبا

واغترابُ الأماني

وعطرُ الزمان

الذي لم يلدنا لغير اغتيال الحياةِ![1]

ينم هذا المقطع عن التراجيدية التي ولدتها خيبات الأمل في الحياة مما عمق من إحساس الشاعر بالإغتراب وبعدم جدوى حياته و حياة أمثاله

ومن مظاهر الاغتراب كذلك الاستسلام للحياة والانزواء عنها والركون إلى اليأس:

كمنجتيّ ملّت من الغناء

وملّت الزّهور والربيع..

لقد كسرت، يا صديقتي، قيثارتي

وبعت أشعاري إلى المنفى

وودعت القطيع[2]

[1] ياسين بن عبيد : هناك التقينا ضبابا وشمسا، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007،ص 35.

[2] مختار ملاس: عندما يأتي الصباح، ص44.

إنها الذات الشاعرة تحولت عن طبيعتها الإيجابية وهي الغناء والشدو والجمال إلى السلبية، إذ تعلن عن تصدعها الداخلي، وعدم القدرة والتحمل، ملت الكمنجة الغناء فسدت مسارب التنفس. ولم يجد الشاعر إلا المنفى و الاستسلام حلا لحالة الضياع التي يعيشها داخل أهله معلنا عدم قدرته على تحقيق كينونته على اعتبار وجوده بينهم ليس على الشكل الذي يريد. والرؤيا التراجيدية هنا لا يعجز القارئ عن اكتشافها واستيعابها ، إنها تبدو متشاكلة مع النصوص الرومانسية في هروبها ورغبتها في الانعتاق من القيود.

وقد يكون الشعر ملاذا للهروب من الواقع المأزوم مما يحيل على اغتراب عميق لا نجاة منه إلا بالكتابة:

يحاصرني اليأس من كل جانب

فأهرب للشعر كي أستريح

من الموت أهرب

من كل شيء أراه كسيحا

من الذكريات التي لا تفوح بعطر الورود

من الوطن البربري

ومن شقة في دمي

تعيد الكهف في عرفها

و الجريحا

من الليل أهرب

من ثورة اليأس أهرب[1]

[1] مختار ملاس: عندما يأتي الصباح، ص44.

إن آمال وأحلام الشاعر تتبخر فتتضاعف آلامه ليبلغ حالة اليـــأس، وتصـــبح الرؤيـــا تراجيدية اتجاه كل ما تقع عليه عيناه من الذكريات، ومن هموم الوطن فيقوده الاغتـــراب إلى الشعر قشة يتعلق بها.

وفي كثير من الأحيان ما ينكفئ الشاعر على الذات ،ويحس بغموض المســـتقبل ممـــا يولد فعل الخوف والقلق، والشعور بالاغتراب يقول" عقاب بلخير":

غيبتني الطرقْ

لا أرى من هنالك غير النفقْ

أتسلل منه أرى خلفي العالم المنغلقْ

وخطى المارة الرائحين وألواح مملكة

الملوك بها ذاهلين يمدون للحلم المنطلقْ

خيط نور ولكنهم عبثا ينشر النور أشكاله

عبثا ينشر النور أغلاله

غيبتي الطرقْ

كيف لي أن أوحد بيني وبين المسافات أن أنطلق

وأنا شمعة في نفقْ[1]

الشاعر هنا يجمع بين الحزن والفرح فهو لا يرى « الجانب الناصع وحده أو الجانـــب القاتم وحده، وإنما يرى الجانبين ممتزجين، فإذا هو رأى الجانب الساطع، مازجـــت هـــذا الجانب قتامته، وإذ هو رأى(" الجانب القاتم، استشرف فيه السطوع والضوء")»[1].

[1] عقاب بلخير: الأرض والجدار، ص 87.

وقد يتلون النص الشعري الجزائري بالاغتراب،فلا يجد غير الأنثى ملجأ حاميا يقــول "عثمان لوصيف":

العالم يتوحش ممعنا في الفظاعة

أيتها الأنوثة الفواحة

بهزيج الآلهة

المغسولة بوله الفطرة

ونزغات الطفولة

تقدمي كما الغيمة العاشقة

وانسكبي زخات خضراء

على أرضنا المترمضة [2]

إن اغتراب الشاعر هنا على الرغم من مأساويته إلا أنه لا يخلو من إيجابية تجلت فــي وجود الخلاص في الأنثى، ذلك أن من طبائع «الأنا "ميلها إلى العزلة التي تتهددها دائما، ولكن "الأنا" تعمل باستمرار لتنمية قدرتها –عبر سعي متواصل- على مواجهة عزلتهــا، شريطة أن تحافظ على خصائصها وحريتها من جهة، وأن " تعلو على نفسها" من خــلال الاتحاد بــ "أنا أخرى" تفهمها فهما صادقا»[3] تكون إيجابية معطــاءة وتحقــق الاســتقرار النفسي فلم يجد الشاعر إلا الأنثى هروبا من وحشية العالم ، وهي في الحقيقة ليست فكرة حداثية بحتة ذلك أن الأنثى منذ القديم رمز للخصب والعطاء.

وقد يؤدي الاغتراب بالشاعر إلى العودة إلى الطفولة:

---

[1] عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، ص 354.

[2] عثمان لوصيف: جرس لسماوات تحت الأرض، منشورات البيت، 2008، ص 141.

[3] محمد راضي جعفر: الاغتراب في الشعر العراقي، مرحلة الرواد، -دراسة- ، اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص16.

أتيقّظ طفلا

براعم بيضاء تنمو على جسدي

سقسقات

مرايا

رؤى

وسبانخ منفوشة..

أتمرّغ في لجج الضوء

أخرج من ليل قوقعتي

من ترابيتي

أتناسخ منسكبا في شفافيتي

لم أعد صورة اللحم والدم

صرت ملاكا بهيا

وطيفا سنيا

تلألأت الأرض بي.. [1]

يحاول الشاعر الجزائري "عثمان لوصيف "في هذا المقطع أن يهرب من واقعه إلى واقع الطفولة النقي ويتمتع به و يكتشفه من جديد ببراءة الأطفال. وقد يقوده أحيانا إلى الجنون:

[1] عثمان لوصيف: نمش وهديل، ص 26.

ربّما كان من الحكمة أن

أن أعدل عن هذا الجنونْ

ربّما... لكن ! وماذا؟

ليس لي فيكم سوى هذا الجنونْ! [1]

لقد و عى الشاعر الجزائري من خلال التسعينيات و بداية العقد الأول من الألفية الثالثة جيدا همومه النفسية ، و الاجتماعية مما وسم الرؤيا الشعرية بالتراجيدية التي تجلت في العقد التسعيني عبر الذكر الدائم للموت الواقعي ،و المجازي (الحضاري)أو الاغتراب الذي قاد تارة إلى اليأس والاستسلام وتارة أخرى إلى الهروب نحو الكتابة،أو الأنثى أو غير ذلك مما سلف ذكره.

رابعا: الأنثوية

لعل جعل الأنثوية من سمات الرؤيا الشعرية يضع المتلقي وجها لوجه أمام ثنائية أنثوية الشعر أو ذكوريته، والحقيقة أن التفكير بهذا الشكل يفتح المجال للعديد من التساؤلات والإشكاليات التي لا يعد هذا البحث أول من يفتحها ، إذ قضية أنثوية الإبداع الأدبي قضية معقدة وإشكالية أدت إلى انقسام النقاد والدارسين والمبدعات أنفسهن إلى مؤيد للفكرة ومعارض لها ولكل ما يتعلق بها بدءا بالمصطلح .[2]

---

[1] المصدر نفسه، ص 62.

[2] تعددت مصطلحات الكتابات الأنثوية منها: الأدب النسائي، أدب المرأة، أدب الأنوثة، أدب الحريم،...إلى غير ذلك ينظر: يوسف وغليسي : خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر،ط1 2013، ص29.

والحقيقة أن هذه الفكرة ظهرت بوضوح مع الحداثة وحركات التحرر النسائية وتحـــرر الفرد بشكل عام، من خلال تصاعد إحساس الفرد بذاتيته وتراجع دور الجماعة أو القبيلة، ومن ثمة فالفرد خاصة الأنثى وضعت موضع تحد لإثبات الذات فـــي كافـــة المجـــالات والشعر على وجه التحديد من خلال لعبة الكتابة وتشكيل الأنا (الأنثى) من خلال نفسها لا من خلال الآخر(الرجل).

ومهما يكن من أمر حول فكرة وجود أو تشكل رؤيا شعرية أنثوية أو ذكورية من عدمه فقد اقتنعت المرأة المبدعة، الشاعرة بضرورة الكتابة وبضرورة رفع الغبن والتهميش الذي عانت منه في مراحل سابقة من حياة الإنسانية، وبأن لها كذلك الحق فـــي التعبيـــر وفـــق رؤيتها وانطلاقا من وعيها بذاتها، ولا تعتبر نفسها في الإبداع من الدرجـــة الثانيـــة بعـــد الرجل خاصة وأن الأدب طغى عليه الجنس الذكوري فـــ« صارت العبقريـــة الإبداعيـــة تسمى (فحولة) وليس في الإبداع (أنوثة)، وإذا ما ظهرت امرأة واحدة نادرة وقالت بعض شعر فلا بد لها أن تستفحل ويشهد لها أحد الفحول مؤكدا فحوليتها وعدم أنثويتهـــا لكـــي تدخل على طرف صفحات ديوان العرب وتتوارى تحت عمود الفحولة هـــذا مـــا جـــرى للخنساء [1]».

ولا شك أن أنثوية الرؤيا الشعرية الجزائرية ليس لها أمد طويل في الظهور فقد كانـــت الأصوات الأنثوية ضئيلة جدا في السبعينيات وبداية الثمانينيات، كما أنها سارت في درب الإبداع الشعري على استحياء من خلال أسماء مستعارة تخفي بها إبداعها، وقد يعود ذلك لطبيعة المجتمع الذي أنهكه الاستعمار بشروره، وقد نالت منها المرأة قسطا وافـــرا مـــن خلال التهميش والعزل، لولا حركات الإصلاح التي استدركت- ولو بالنزر اليسير- مـــا لحق الشعب بعامة والمرأة بخاصة من تدمير نفسي، واجتماعي،وتاريخي.

[1] عبد الله الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي،ط2، 2005، ص12، 13.

وقد حاولت الشاعرة الجزائرية بالتدرج الدخول في حوار مع نفسها وإقناع الأخريات بضرورة تغيير الوضع، ورسم طريقها صوب الهدف المنشود « بمأخذ هادئ لم يفح في جنباته التَعَئْتُ الذكوري، ولم تلاق الصد والرفض في واقع مشاركتها الفنية، بل على العكس ما كان من أمر الصراع المشرقي المدسوس.»[1]وشرعت تبحث في طرق تطوير الكتابة وآلياتها فظهرت في البداية: "مبروكة بوساحة"، "ربيعة جلطي"، "أحلام مستغانمي"، ثم توالت الأسماء بشكل ملاحظ في مرحلة التسعينيات وما بعدها.

لقد اهتدت الشاعرات الجزائريات إلى قضايا تتعلق بذاتها وطموحاتها تعبر عنها انطلاقا من تصورها للعالم وللأشياء من حولها، ولعل هذه الكتابة تقربها باعتبارها أنثى من المجتمع و تسعى عبرها للتغيير عن طريق العملية الشعرية فإذا وقفت الفلسفة إلى جانب الإنسان الغربي في ضعفه ويأسه، هذا ما فعلته الوجودية مثلا فـ«قد بقي عبء تغيير العالم ومواجهة مشكلاته على عاتق الشعر وحده عند العرب [2]».

لعل القارئ لدواوين الشاعرات الجزائريات خلال الفترة محل الدراسة يجد أنثوية الرؤيا التي نفذت إلى عمق القضايا ولم تتوقف عندها سطحيا إذ اتخذت الشاعرات الجزائريات «..موقفا سلوكيا وحياتيا من هذه القضايا بحيث يتمثل هذا الموقف بشكل عفوي فيما تكتبه»[3].

1. أنثوية الرؤياتجاه قضايا اجتماعية:

من الرؤى التي نجدها مبثوثة وتحيل على رؤيا أنثوية اتجاه قضايا مجتمعية ، قضية التضييق الاجتماعي على حرية الأنثى تقول" زينب الأعوج":

[1] سليم كرام، صورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر، دراسة تحليلية مقارنة، مخطوط دكتوراه، جامعة باتنة 2015/ 2016، ص122.

[2] خالدة سعيد: بوادر الرفض في الشعر العربي الحديث، ص91.

[3] محي الدين صبحي: الرؤيا في شعر البياتي، ص150.

نحن ..

كلنا الأنثى..

ولكم القوامة

تأشيرتكم

لا حياء في الدين

والرجال على النساء

قوّامون إلى يوم القيامة

أنا الإلهة

لحظة هيجانكم

ربّة الحسن وربّة الجمال

ربّة الحب وربّة الغواية

أطفئ بعيني ... بكبتي

سنيني المكوية

قهرا

لحظة تأجّجكم..[1]

تعبر الشاعرة عن شخصية الأنثى وتنفذ إلى أعماق روحها الرافضة للواقع المفـــروض عليها والمسطر وفق قرارات ذكورية ،غير أن النص لا يخلو من إيديولوجيـــة انفتاحيـــة ترفض كل أشكال الالتزام الديني والمجتمعي.

[1] زينب الأعوج: رباعيات نوارة لهبيلة، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، 2010،ص 47.

أما "راوية يحياوي " في قصيدتها " عودوني" من ديوانها " ربّما" فإنها تثور كذلك وبشكل مختلف بصوت الأنثى على التقاليد البائدة التي تعتبرها أدنى مرتبة من الرجل، وبأنها لا قرار لها إنما قرارها بيد مجتمعها فهو الذي يعرف مصلحتها، وسعادتها الحقيقية ، وقد قامت الشاعرة برص كل التقاليد الواحدة تلو الأخرى التي تشوه نفسية الأنثى وتجعلها تخجل من كونها كذلك، ومما يؤكد هذه الرؤيا ارتباطها بالبنيات الداخلية التي تبديها لغة القصيدة كاعتبار الأنثى وصمة عار ، ورمزا للضعف والليونة ، ...وغير ذلك مما يَنِمُ عنها السياق الاجتماعي، والتاريخي، والثقافي الذي كانت تعيشه الجزائر:

عودوني تهمة ووصمة

عودوني صراخا سخيا

وذكروني أسفا مبحوحا

يضرب في عمق أمس مقيت

كان يرسم آخر تقاسيمي

ويلملم أنوثة تبعثرت

بين ذكر يشتهيني في نهم

ويستبيح دونّيتي

يوقظ فيّ رفضي الأخرس

وعيني الثالث

وعمر يتأرجح ليورّثني

طفلا وسيمة

وبيتا وغيمة

عوّدوني لفّ شعري

في ضفيرة تزاحمني[1]

تسير القصيدة في مسار الحداثة التي تنادي بالتحرر، فخرج النص عن المتوقع من الأنثى وهو القبول والليونة والضعف، والخضوع والرضا بالقرار وبالوضع، والاستسلام للراهن، فإذا بالشاعرة تكسر أفق توقع المتلقي بالدعوة الصريحة لرفض هذه العادات البالية والتفكير المتحجر الذي يفرض على الأنثى السير نحو مصير واحد غير متعدد، إلا أنه بمحاولة القارئ تأويل: القصيدة يعن في ذهنه سؤال: لمّ تبوح الشاعرة بمشاعر معظمها قد بدأ يتبدد في الزمن المعاصر؟. وهنا يتدخل التأويل مرة أخرى وتكثر الاحتمالات إذ أن النص «موضوع التأويل، نسيج مما لم يقل أو المسكوت عنه، والفضاءات البيضاء والفجوات التي يجب ملؤها، ومنتجه ينتظر ملأها [2]».

وعلى هذا الأساس تكون الشاعرة إما مذكرة بزمن قاهر عانته الأنثى في مسيرتها لتصحيح النظرة نحوها أو أن الرؤيا الشعرية وقعت على واقع مهين اتجاه المرأة مازال كائنا ينتظر فجرا قريبا.

وفي سياق الحديث عن استغلال المركز والسلطة التي أوكلت إلى الرجل تتفطن "زينب الأعوج " إلى قضية قلما نجدها في دووين غيرها من الشاعرات الأمر الذي يشكل حداثة رؤيوية وهي استغلال النساء في الحملات الانتخابية:

تشيّعون كل قاماتي

في السياسة

تستنجدون

---

[1] راوية يحياوي: ربما ، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2006، ص 74، 75.

[2] محمد البازي: التأويلية العربية، نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 2010، ص62.

بكل أصواتي

في الذاكرة..

أحمل أحرفا .. كتبا .. ووصايا

كتبت من جمر..

من نار وحرقة

أحبل

بكل الأوصياء علينا

من قاضي القضاة

إلى مفتي القرية [1]

يشي هذا النص برؤية أنثوية حداثية اتجاه الواقع الذي تعبر عنه الشاعرة بشكل إبداعي فني إذ لم يتقبل المجتمع الذكوري سلطة نسائية إلا أنه في الوقت نفسه يتقبل أن تنتخبه ويستغل صوتها في تحقيق مبتغاه، مما يجعل الشاعرة تتساءل عن جدوى هذا التفكير وعن جدوى إقصاء المرأة من المركز وهي السبب في وجود كل مسؤول وصاحب سلطة.

2. أنثوية الرؤيا اتجاه قضايا نفسية:

بالإضافة إلى هذه الرؤيا الرافضة والثائرة اتجاه بعض القضايا الاجتماعية التي تتعلق بها نجد كذلك بعض الرؤى المتعلقة بالتعبير عن نفسية الأنثى اتجاه بعض القضايا النفسية كموقفها من الرجل،إذ نجد هجوما لا هوادة فيه مبثوثا في الدواوين الشعرية الأنثوية حتى إن القارئ ليظن أنه يقرأ عن معركة من المعارك اتجاه الجنس الذكوري سواء بذكر لفظ الرجل مما يرد في المتون الشعرية أو باستخدام للمذكر بشكل عام، مما يعكس موقفها اتجاهه سواء غذت هذا الموقف تجارب شخصية معينة أو غذاه التفكير المجتمعي الذي

[1] زينب الأعوج: رباعيات نوارة لهبيلة، ص 41.

ورثته المرأة بشكل إرادي أو لا إرادي، تقول "زهرة بلعاليا "في ديوان ما لم "أقله لك" في قصيدة " سِحْر":

يقرأ في كفي

أحلاما تثقله

ويقول بأني أميرَتُه

ورسالته الـــ... تطلع

من وجع فيه

وتكمله

وبأن جميع قصائده

لا تعدل بيتا

يكتبه

في حبي لو ... أمهلهُ.

يختال كأنه ينطق

عن حبٍّ..

أحتال كأنّي..

سأصدِّق ما ينقلهُ

ويظلُّ يمارس سحرا..

مكشوفا .. لا أجهله.

وأظل أردِّدُ واثقةً:

<< إن الله سَيُبْطِلُهُ>>

<< إن الله سَيُبْطِلُهُ>>[1]

يظهر النص أحكاما مسبقة عن الرجل مبثوثة في ذهن الأنثى،هاجسها الشك وسوء الظن وإبراز قوة الذات الأنثوية إذ إنها ليست تلك الأنثى المبهورة بحبه لها المتصفة بالليونة والانكسار أمام عطور الكلام، إنها لا تصدق فهو يزعم حبّها، كما تظهر دهائها بتصديقه وانتظار ساعة انكشاف الحقيقة في يقين وثبات،وبهذا يحمل النص رؤيا أنثوية حداثية بامتياز تكسر المتوقع وتتجاوزه.

كما تحفل القصائد الأنثوية برؤيا الكره والاشمئزاز اتجاه الرجل الذي لا يرى فيها سوى جسدا جميلا له منفعته بجرأة، وصراحة تلتقي مع ما تنادي به قيم الحداثة من تحرر مطلق من كل أشكال التقييد الاجتماعي والأخلاقي :

ساءلتَ رجولتك

كم يسيل لعابك يومياً

مثل قطّ مسعور

يرصد اللحم في شبق

لا تفقه في الأنثى إلا خصرها[2]

فالرؤيا الشعرية الأنثوية هنا تبوح باستياء الأنثى من رجل لا يعترف إلا بالجسد ملغيا الروح، وهي بهذا تقلل من إنسانيته ، تقول" زهرة بلعاليا ":

قبلي كانت

هند وسلمى

---

[1] زهرة بلعاليا: ما لم أقله لك، أرتيستيك، الجزائر، 2007،ص 19.

[2] راوية يحياوي: ربما، ص 54.

وأماني

بعدي تأتي

زهرة أخرى أو ليلى

أو سجاح[1]

وهكذا تتعدد مسميات الشخصيات الأنثوية وتكتوي الذات الشاعرة بنارها لتكشف عــن رؤيا سلبية اتجاه الرجل.

كما نعثر في مثل هذه النصوص على رؤيا المرأة للخيانة التي ولدها المجتمع المتحضر ووقعها على نفسيتها، تقول "حنين عمر" في قصيدة امرأة مؤجلة :

تؤجّلني

إلى يوم تتعب فيه

من الإبحار إلى متاهات النساء الغافيات على البلَهْ.

المصّنعات في روما وبيروت والمكسيك

المستترات وحوشا خلف أقنعة الغواية

شياطين على صدركْ

كفراً من فوق الكفر قد لامستهُ

وأشركتَ في شركهنِّ المجففْ

وقلتَ في نفسك أنّي سأرضى

بوقوف نبضي على عتبة البابِ

[1] زهرة بلعاليا : مالم أقله لك، ص76.

إلى حين انتهائك من نزوتك

فتطردهن من الشباكْ

وتفتح للشعر الطويل المهفهف

نافذة الريح المريبةْ [1]

إن هذا النص يبدو منتهي التأويل إذ إن الشاعرة قد كشفت المعنى المقصود وهي خيانة الرجل للمرأة إلا أن هذا لا يعني انتهاء التأويل، وإلغاء مشاركة القارئ فالنص ينفتح هنا على معاني أعمق تكشف عمق الرؤيا ولا تقف على أعتابها، اذ يطرح إشكالية زيف المظاهر. فعلى الرغم من جمال النساء الغربيات –حسب رأي الشاعرة- إلا أنهن فقدن كل قيمة إنسانية بخلاف المرأة العربية الأصيلة (الشعر الطويل المهفهف)، التي ترمز إلى الوفاء، والانكسار اتجاه خيانتها (روما، المكسيك، بيروت)، وهي غير مسالمة اتجاه هذا الفعل الذي تنتفي عنه كل قيمة أخلاقية.

وإذا كانت الرؤيا الأنثوية ضد الذكر فيما سبق سلبية فهذا لا يعني التخلي عنه، ففي كثير من النصوص نجد أنه مصدر سعادة الذات الأنثوية الشاعرة، تقول "نادية نواصر":

يا رجلا حرك أغواري

فاستيقظ عوسج أيامي

وتمايل وردي وريحاني

وتغنى من نشوة قلبي

ربيع العمر بأيامي

كلماتك أغنى كنوز الأرض

[1] حنين عمر: سر الغجر، منشورات أهل القلم، ط1، 2009،ص 153.

يا أطيب رجال الأرض

يا حبا إني من أجله

كسرت جميع قوانيني. [1]

إننا أمام رؤية أنثوية بديلة، تبوح بمشاعرها بعيدا عن حياء الأنثى إذ إن تعلقها بمحبوبها (الرجل) جعل. حياتها تظهر جميلة، فانفتحت روح الشاعرة على فضاء الفرح فتحول الشعور من الواقع إلى بوح على ورق، كما أن الشاعرة قربانا لهذا الحب تكسر كل قوانينها العرفية والاجتماعية، ولا تبالي بها. كما نجد في كثير من الأشعار مخلفات الرؤيا الأنثوية اتجاه فعل الحب ووصف للمحبة والخوف من الفراق:

قلتَ لي

طريقي.. لا تحت أرجلي بل داخل حقائبي

فأدركت أن اليَّم سيسافر معك

إلاي..

لأنّي سأروي لبنات الريف

قصَّة الغبار والزيتون..

وأن الفرح توأم الحزن. [2]

لقد تعود القارئ على أن الشعراء الرجال هم من يبوحون بألم الحب والفراق، إلا أن الشاعرة هنا تأتي بمعنى ذا غرابة، لا يتوقع القارئ أن يصدر عنها فهي الأنثى، فتلخص لنا قصتها مع رجل تعلقت به إلا أنه ولظروف لم تفصح عنها الشاعرة صراحة (لا تحت

[1] نادية نواصر: زمن بلا ذاكرة، دار الهدى، الجزائر، 2007، ص 14.

[2] راوية يحياوي: ربما، ص 12.

أرجلي بل داخل حقائبي) يمّم وجهه شطر بلد آخر ليتركها تعاني فراقه وتسرد حالتها النفسية والاجتماعية لبنات جنسها (الغبار والزيتون).

كما تقدم للقارئ مقطعا يشكل لعبة مكرٍ خفية " وأن الفرح توأم الحزن " فمثلما فرحت هي الآن حزينة لفراقه، ولكنها كذلك قد تفرح وبهذا تنقل القارئ إلى لحظة الاستشراف والبشرى بآتٍ جميل لا يتوقف عند رحيل محبوبها، وبهذا تكون أبدعت في البوح بمشاعرها بعيدا عن المألوف والسائد و المتوقع منها وتكون بذلك «... قد اقتربت من أسرار القصيدة، وكانت أقل انصياعا لعادتها الشعرية، وقبل هذا تكون أكثر بعدا عن عادات المحيط الشعري في الماضي والحاضر»[1].ولا يكاد يبتعد نص" حنين عمر" عن التألم لفراق الرجل تقول:

لا شيء ظلَّ بعد الرَّحيل

سوى وجهك

يذكرُّني ولا أتذكَّرْ

سوى عطرِك على صدْرِ ثوبي

يُنشبُ فيّ مخالبَهُ

يفتَق كلّ جروحي القديمة.[2]

إن هذا البوح برؤيا أنثوية طافحة بالمشاعر الإنسانية والرومانسية يجمع بين الحنين والحزن لحظة الانكسار يدل على النفاذ إلى عمق نفسية الأنثى.

[1] حميد سعيد : الكشف عن أسرار القصيدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1994،ص 05

[2] حنين عمر: سر الغجر، ص 122.

كما نعثر كذلك على الرؤيا الأنثوية اتجاه قضية الأمومة، إذ نجد الشـــاعرات يتحـــدثن عنها إلا أن ليس الهدف من إثارة هذه القضية هو توجيه نصائح ووصايا بشـــكل مباشـــر ،تقول "صوفيا منغور "في قصيدتها " طفلي":

... أطعمته بيدي

... كطفل صغير

كان يبتسم في صمت

يمد نظراته حول عنقي

ليدرك أخيرا أنني أمه

أنني من أعطيته الحياة والحب.

... واليوم سأبحر بعيدا

... قبل الفطام...

أتركه يتسول الحنان

بعيدا عن فلكي

فلكي الغادي في بحر المصير

قريبا من قلبي الذي طلق الضمير

... طفلي فرح بلعبته الجديدة [1]

يلاحظ من خلال النماذج السابقة التي تعرض لأنثوية الرؤيا حضور الآخر الرجل من ناحية ومن ناحية أخرى تحول لأنثى من مادة للكتابة إلى أنثى تكتـــب نفســـها، همومهـــا وتطلعاتها .

[1] صوفيا منغور: رصّع بي شفتيك، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص41.

خامسا: الغموض

ترتبط خاصية الغموض بالشعر لما يحمله من انفعالات نفسية، وقد ازدادت ارتباطا به مع تصاعد المد الحداثي ، فلم تعد الرؤيا الشعرية تقنع بما هو سطحي خارجي إنما تضرب بأمدها وسلطتها في الأعماق، أعماق الأشياء، الأحداث والانفعالات، وقد تكون كل هذه جميعا أو مفردة غامضة، باطنية مما يجعل الرؤيا الشعرية غامضة يصعّب الوصول إليها. وتشتد مع كل نص حيرة القارئ فيبدأ في تشغيل طاقته الذهنية، وإعمال فكره وتوقع الدلالات المحتملة، ومحاولة اصطياد ما يتوارى عنه من خلال مؤشرات قد يطرحها النص بالاستناد إلى ذاكرته القرائية وخبرته المتراكمة إلا أن هذا لا يعني أن القارئ سيصل إليها، وربما قد يبلغ به الأمر حد كد الذهن دون طائل.

وقد حاول النقاد قديما وحديثا البحث في ظاهرة الغموض الشعري عموما، إذ ربطها بعض القدماء بالغرابة. والوصول بالمتلقي إلى فعل الإبداع لا يكون إلا عبر التصور ، وفتح المجال للتخيل الفني يقول الجاحظ:« الشيء من غير معدنه أغرب، وكل ما كان أغرب أبعد في الوهم، وكل ما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب وكلما كان أعجب كان أبدع.[1]».

ولعل من الأسباب المؤدية إلى غموض الرؤيا الشعرية اتساع معارف الشاعر والمنابع التي تصدر عنها ، فالشاعر الحداثي لم يعد يكتفي بما هو قريب من نفسه، وذاتيته وما يحيط به فقط، إنما تعدى ذلك لما هو فلسفي، وصوفي وأسطوري وتاريخي ... وغير ذلك من المجالات والمعارف المتعددة ، المتنوعة والمختلفة، كما أنه « لا يقدم هذه الألوان

[1] الجاحظ: البيان والتبيين، تح: موفق شهاب الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، مج1،ص 89.

المعرفية أخبارا ومعلومات، إنه يقدمها في صيغة تساؤل حينا، وفي صيغة محاكمة حينا، وفي صيغة توليد معرفي حينا آخر[1]، »متجانسة في شكل جمالي.

وقد يعود غموض الرؤيا كذلك إلى جِدتها أوجدة الموقف الذي يعبر عنه الشاعر، ولم يتعود عليه القارئ ومن ثمة يصف النص ورؤياه بالغموض، فالغموض إذن «وصف يطلقه القارئ على نص لم يقدر أن يستوعبه، أن يسيطر عليه، ويجعله جزءا من معلوماته الحداثة هنا، تتطاول وتستمر، بهيئتها وعناصرها، ومثل هذا الانقطاع يقود إلى ضياع القارئ الذي لا ذخيرة له غير الذاكرة الحافظة، وغير التقليد والعادة»[2].

وإذا عاد الباحث إلى دواوين الشعر الجزائري لفترة التسعينيات والعقد الذي يليها فإنه يجد أن الغموض من خصائص الرؤيا الشعرية إذ تجاوز الشاعر الجزائري في هذه الفترة تلك الطريقة التقليدية التي يعتمد فيها على موضوعات «موجودة سلفا في ذهنه وهي خاضعة لقوانين العقل، والمنطق و أصبح موضوع النص الحداثي يولد من جديد بعد الكتابة وعلى يد قارئ معاصر يولد معه النص من جديد ولادة خصب ونماء وهكذا فإن قراءة النص الحديث هي قراءة كشفية تسعى جاهدة إلى خلق النص وتشكيله من جديد، في حين أن القراءة التقليدية هي قراءة اكتفاء بما هو موجود من معان سطحية في المنجز النصي».[3] ومن ثمة أصبحت القصيدة في هذه الفترة لا تسير مستقيمة، بل تتعرج في منحنيات ومنعطفات كثيرة يقول" الأخضر فلوس":

أمس جاءت لتشكو

وكانت يداها تحسس بنبض الجريدة

---

[1] عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة ، العوامل والمظاهر والآليات، ص 24، 25.

[2] أدونيس : زمن الشعر، ص208.

[3] بشير تاوريريت : الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة، دراسة في الأصول والمفاهيم والنظريات الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد، 2010، ص 421.

" إن شعرك صعب... معانيه عني بعيدة

قلت يا- سيدتي أنت – لا تقرئيه...

فإنك –وحدك- أحلى قصيدة.[1]

و يمكن رصد بعض مظاهر غموض الرؤيا من خلال:

1. **<u>اتساع الرؤيا وتعدد مصادرها:</u>**

ومن الرؤى الشعرية التي يلفها الغموض بسبب اتساع الرؤيا وتشتتها ولجوءها إلى التاريخ قصيدة " كلمة حب في الوطن" لعقاب بلخير، إذ يبدو من خلال النص وهو نص شعري طويل للقارئ، نصا يجمع الماضي والحاضر بطريقة ضبابية، من غير الهين اليسير الوصول إلى رؤيا واضحة من خلاله بالاعتماد على قراءة، أو قرائيتين له ومن ثمة يلجأ إلى قراءته مرات ومرات إلى أن ينقشع ضباب الرؤيا :

عبر كل الدروب تثور الطبيعة من حجرها

أنا كلمتهم عنك يا وطني

حيث كانت عيونك ذابلة

وطريقك مغمورة بالحفرْ

حينها كنت ياوطني

في العيون التي اكتهلت من عناء السفرْ[2]

فيبدو للقارئ أنه ممسك بتلابيب الرؤيا، وهي تبدأ في التشكل بذكر هموم الوطن "الجزائر" وطن الشاعر، إلا أن القارئ يضيع بعد هذا فلا يعرف أي هم؟ وأي ألم؟ هل هو

[1] الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص11.

[2] عقاب بلخير: السفر في الكلمات، حقوق الطبع محفوظة لـ" لإبداع"، ط1، 1992، ص37

هم الاستعمار؟ أم هم الإرهاب؟ أو غيرها مما لا يبوح به النص. فيترك الشـــاعر تـــارة مؤشرات سيتدرج بها القارئ نحو الوضوح تتعلق بتاريخ الجزائر:

يا فرنسا أصيخي لهذا الدعاء.

واسمعي.

نغمات تغازل في غضبة إصبعا.

قد سرى المجد في إثرنا

فغدى المجد قائدنا المصقعا.

وتغنى الزمان بنا.

وأعاد الصدى مسمعا.

ثورة باركتها السما

أنجب الدهر منها نفمبر فاحتال بالنار مذ لعلها [1]

وهي- كما يلاحظ- عودة إلى التاريخ الذي يحكي مجد وخلود الثورة الجزائرية، غير أن الشاعر يعود في ثنايا النص ليموه القارئ بعبارات وجمل شعرية أخرى وهي كثيـــرة مضللة للقارئ:

فالذي يعرف البندقية يعرفني.

ويناطح زندي ويحملني.

عندما أنفلت.

قمري يا قمر.

[1] عقاب بلخير: السفر في الكلمات، ص 40، 41.

لو تبينته.

لعرفت الذي كان منه استتر.

كان الحلم بعيدا يراوده.

والعيون التي سافرت.

ودعته بنارين نار حريق ونار سهرْ.[1]

سيشعر القارئ وهو يحاول التفاعل مع رؤيا النص أن الشاعر يرغب في أن يقول كل شيء دفعة واحدة بغير تسلسل، مما يوقعه في الارتباك والحزن، ومن ثمة يحاول إزاحة الغموض وصولا للرؤيا التي يعكسها النص. فالشاعر لجأ إلى ماضي وتاريخ الوطن الجزائري وهو مجد الثورة وما حققته من انتصارات ليبرز قدرته على الصمود ومقاومة الوقوع والانكسار، إلا أن هذا النهوض يبقى حلما في عيون الراحلين، والغائبين بفعل الحرائق والفتن، والتفكير العميق في مكدسات الراهن المعطوب. وبهذا تصبح رؤيا النص غامضة مبدئيا، إلا أنها تؤدي بعد كد ولأي وربط مفاصل النص الدلالية إلى الرؤيا الشعرية، وبهذا يكون غموض الرؤيا إيجابيا لا سلبيا.

وإذا كان غموض الرؤيا في هذا النص لم يبحر في التاريخ ويصول في جنباته كثيرا فإننا نجد "عبد الله حمادي "في قصيدة "الشوفار" [2] يقلب صفحات التاريخ العربي والبربري، وينقل القارئ إلى أمكنة وشخصيات ضاربة في القدم، مما أدى إلى غموض الرؤيا، الأمر الذي يستدعي التأويل:

يحاصرني تاريّخ عينيها

يلقي بي على شفة الهزيمة

يتجدّد السفر المُؤَبَّدُ للحنين...

---

[1] عقاب بلخير: السفر في الكلمات،40،41.

[2] عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 181.

"دمشقُ والمسافاتُ... البدايات

... ما بيني وبين "الكاهنة" [1]

إن الشاعر يبدأ في تشكيل رؤياه الشعرية من خلال عده الأمة العربية امرأة يود قراءة عينيها عميقا، فيحاصره تاريخها، فلا يلقي عليه إلا بالهزائم فيحن إلى الانتصار. ولا تعد هذه القصيدة « استجابة مباشرة للعواطف أو تقصيرا تلقائيا لها، ليس للمشاعر سيطرة متحكمة مطلقة»[2] إنما هي بين هذا أو ذاك، إذ إنها تزخر بالمشاعر التي يحس فيها صاحب النص بألم الجماعة ولكنه في الوقت نفسه يحتكم إلى الفكر، ويعود إلى التاريخ فيستدعي لنا الشخصيات، ويحشدها مما يكثف فعل القراءة، إنها شخصيات تاريخية متباعدة تجعل الرؤيا متشابكة،غامضة لا تلقي نفسها على القارئ بكل يسر ووضوح.

إن القراءة المعمقة للنص ومحاولة تأويله بالتقلب بين جنباته تفضي إلى تبدد ضبابية الفهم و تكشف عن استحضار الشاعر لماض مجيد وهي البدايات، إلى كينونة الشاعر ونبضه الأول، ونقطة البدء، إلى الصمود والمقاومة المتجلية في الكاهنة:

هتكوا حدّود الورد

المعبق باخضرار الفاتنين

قدُّها الحلبيُّ هتَّان...شهيٌ

مائدة جياع... غادة للخائنين

...إيهِ دمشَقُ والضياءُ رصافة تغري [3]

كما أن القارئ لا يجد ترابطا يبدو واضحا للعيان في القصيدة، وعدم إكمال الشاعر الفكرة ووجود أفكار ومشاهد جزئية، تبدو مفككة وهي كلها من خصائص قصيدة الحداثة

[1] عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 179.

[2] عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر والآليات، ص 31.

[3] عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص 183.

حيث يبدو عدم التماسك بين أجزائها و في بنيتها السطحية. هذا المجد الذي حققه القـــدماء ضاع:

عَرَبٌ أبَاحُوا عِرضَهُم

عَرَبٌ أطاعُوا رُومَهُمْ

عَرَبٌ تهاوى عَرْشُهُمْ

عَرَبٌ تَبَعْثَر جُر حُهُمْ

ما بين شك أو يقين [1]

ويتجلى الضياع في فقدان دجلة والفرات، ويافا وجنين، والأوراس الذي بقـــي شـــامخا مكابرا يحتمي بالصّبار، وتبقى البدايات أو الانتصارات، والنهايات أو الانكســـارات ثقـــلا تحمله الأجيال على عاتقها، ولا يمكنها الخلاص والعودة إلى النصر القديم إلا بقوله:

ما حكّ جنبك غير ضفرك

يا فتى... [2]

وبهذا تكون القصيدة – على الرغم- من الغموض الذي يكتنفها قد بلغت رؤياها ممـــا أدى إلى إثراء النص والمساهمة في بناء ذوق المتلقي، واستلطافه للغموض الإبداعي الذي يعد من صميم أطروحات الحداثة، التي ترى أن القصيدة باب موصد لا يفتح إلا للمجتهـــد في التأويل لتحقيق فضول الفهم.

كما نجد غموض الرؤيا كذلك حينما يلجأ الشـــاعر إلـــى الصـــوفية وإلـــى رموزهـــا ومصطلحاتها دون أن يحيل بها إلى تعبير معين ينم عن عشق إلهي أو إنساني،يقول "عبد الله العشي: "

[1] عبد الله حمادي : البرزخ والسكين، ص 189.

[2] المصدر نفسه، 191.

غيمة تتناثر في صحوها

كنت اتبع خُطواتها

عند منحدر الغيم

كانت تغيَّر ألوانها

في الصَّباح اقتربت

صرت بين الضُّحى وضياءاتها

عانَقَتنيْ...

ارتجَفْتُ...

وأخفيت مائي في حوضها

عانقتي

وأرخت قناديلها

بين موجي وشطآنها

هالني فيضها...

جَمْرُ أنْفَاسه[1]

إن القارئ لهذه القصيدة يرى أن الرؤيا غامضة لتعددها، وتباينها، فعلى مستوى تعددها قد تكون امرأة، أو قضية أما تباينها فعلى مستوى المقدس والمدنس وعلى هـذا الأسـاس يتدخل فعل التأويل، وإن كان « يفتقد في كثير من الأحيان التبريرات الكافية، ومع ذلـك يقبله المؤول لأنه هو الإمكانية الوحيدة للتعامل مع خطاب المتكلم حينما تغيـب إمكانيـة

[1] عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص 113، 114.

الفهم وإدراك المقاصد،»[1] إلا أن بعد المسافة بين القارئ ورؤيا النص بقدر ما يطرح من غموض بقدر ما يكسبه إغواء وسحرا، وفضولا يحدوه لفك شفراتها.

إن الشاعر لجأ إلى بعض المصطلحات الصوفية التي تبدو بسيطة، وعادية (كالصحو، الفيض، اللمع، الأسرار)، إلا أن المتمعن فيها يجد أن لها علاقة بالمعجم الصوفي الـــذي تصدر عنه الرؤيا الشعرية للقصيدة.

وقد يعود الغموض إلى الإغراق في الذاتية وهو «يعد هروبا، بل تبلورا للرؤية والرؤية في الوعي الوجودي، أن الذات مرآة الجماعة، والشرط التاريخي يتحرك وقد مس التغيـــر آليات التفاعل... فنأت هذه الحساسية عن الشعارية وصرامة الالتزام وصـــارت الـــذات بشكل متجاوز للشعرية الرومانسية صوتها ونكهتها ولغتها.»[2] والتأمل الداخلي والغـــوص في غوامضه والحديث إلى الأنا، وزيادة على تطعيم النص بما يتعلق بالأســـطورة يقـــول "عبد الرحمن بوزربة ":

طردتك الشابيك مني

وطاردني الليلُ

ما زلت أعدو

وأعرف أني سأبقى

طريدًا...طريدًا

تسلّقْ دماك بلا خجلٍ

أبدا تدرك الآنَ

[1] عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية، الحب، الإنصات، الحكاية، ص18.

[2] مجموعة من المؤلفين: الحساسية الجديدة في الشعر المغربي المعاصر، الانعطاف الجمالي والمنجز النصي، سلسلة فريق البحث في الأدب والنقد،ج2، مطبعة وراقة بلال ، المغرب، ط2015، ص45.

أنكَ سيزيفُ...

أنك صخرتهُ.

صاعدٌ

وليسقط الجبل الآنَ.[1]

إن هذا المقطع من قصيدة " أنا لم أراهن عليك" يبدو متشابها مع المقاطع الأخرى في الغنائية و الذاتية التي طغت عليه، ويبدو أن الرؤيا هنا تتمحور حول الإبعاد والنفي للآخر وسلبيته ورغبة الشاعر في التملص منه، فأنا الشاعر تمثل القيم الإنسانية الضائعة كالوفاء 'كمأأن البقاء ليس للأقوى، إنما للأصلح وأن الذات الشاعر على قناعة بمبدئها مهما نالها من وصب:

أنا لست من هذه القافلة...

بيننا الآن يا سيدي

سرٌ فاصلةٌ

جائعان ويختلف الخبزُ.[2]

إن الرؤيا الشعرية هنا غامضة لاتساع الدلالة، تخوض في عوالم واقعية تستحضر الآخر المختلف عنها في بداية القصيدة إلى أن الشاعر يضيقها بالتدرج إلى النهاية، فالتدرج في دلالات القصيدة يساعد القارئ على فك شفرات النص، و مما زاد الرؤيا غموضا مخاطبة الذات بضمير المخاطب مما يجعل الأمر ملتبسا على القارئ، وكأنه في مساءلة داخلية، كما أن توظيف أسطورة سيزيف يقود إلى التساؤل عن ضرورتها في هذا المقام مما يقطع حبل الفهم ويغير مساره نحو عالم آخر، أسطوري.

[1] عبد الرحمن بوزربة: واسع كل هذا الضيق، ص 14.

[2] المصدر نفسه، ص18.

إن سيزيف هو رمز للجلد والمعاناة الأبدية لما فرضته عليه الآلهة من عذاب، إذ هو يحمل الصخرة إلى ذروة الجبل حتى إذا كان رمزا للمعاناة فإنه كذلك للصبر والتحدي، فإذا وظف الشاعر سيزيف فهو معادل موضوعي للشاعر نفسه نحو معاناته مما شاع في المجتمع من الخيانة والبيروقراطية:

وليست تهم الأيادي

التي لن تصفق [1]

وهي لن تهمه وبهذا يتضح غموض الرؤيا التي ساهم فيها تشابك جزئياتها واستغلاق دلالاتها، ولعله من غير الضروري على القارئ أن يفهم جميع الجزئيات ما دامه محيط بالكليات فما «دام الإنسان نفسه لم يفهم نفسه... ومن لا يعرف نفسه المعرفة كلها، لمن يعرف أن يدرك المعنى كله ذلك أن الإنسان مهما حاول لا يستطيع إدراك جميع المعاني..»[2].

2.التجريد:

كما يتجلى غموض الرؤيا كذلك في لجوء الشاعر الجزائري إلى التجريد والحلم وتهاويمه ليمتح منه رؤياه مما يجعلها محيرة قرينة « الغرابة الناجمة عن إلغاء العقل وتعطيل المنطق، كسر قوانين الثبات الموضوعي، اختراق تخوم المألوف والمعلوم، الارتماء في المغامرة البكر وعالم الانزياح الدائب في تأسيس بلاغة جديدة»، [3] فتجعل القارئ يحس بالغموض خاصة إذا تعلق الأمر بالحلم الذي يخضع للتفكيك، والخيال والرمزية. فالحلم رمزي، مكثف مما يستدعي التأويل المضاعف:

[1] عبد الرحمن بوزربة: واسع كل هذا الضيق، ص15.

[2] أدونيس : زمن الشعر، ص 166.

[3] إبراهيم: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1991،ص 38.

ها أنت ذا

في عتمة بيضاءَ تبصر جسمك الموصول بالغيب

انبعاثك فوق أرض النوم،

أمشاج احتمالِ كتابة أخرى

يطير هُنَيْهَةً مثل الفراشة ثقلك الطينّي. [1]

يهرب الشاعر من عالم مزيف إلى عالم يبنيه كما يشاء وكيفما يشاء، إن هذه القصيدة بين الخيال والواقع والحلم حيث أن النوم وهو موت صغرى، يخاطب الشـــاعر ذاتـــه أو غيره ويدعوه لأن يتصور نفسه وهو كفن (غيمة بيضاء)، إنه تاريخ آخر للإنسان فتاريخه الطيني انتهى ليبدأ تاريخ الروح ثم يتأمل الشاعر ويتساءل:

هل أنت محضُ تزاحم الصور، اكتظاظُ

مساحة بيضاء بالأشياء هل

غُسْلاً هُلامياً... يكون النوم؟. [2]

تقوم هذه الرؤيا على «المعرفة الحدسية التي تستعيد " نظرية المراسلات" التي تـــدمج بين المرئي واللامرئي وتوحّد كل الحواس كأداة لتعرية الوجود المزيف،و القـــدرة علـــى تخطيه باتجاه الأغوار الداخلية التي تصل إلى درجة من التخفي.»[3].

3.عدم اكتمال الرؤيا:

[1] الأخضر بركة: الأعمال الشعرية ، ص 97.

[2] المصدر نفسه، ص 98.

[3] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 115.

كما نعثر في بعض القصائد على عدم اكتمال الرؤيا مما يبقيها مبتورة في ذهن المتلقي، كما هو الحال في قصيدة " مرافئ البرج المتحرر" التي تشكل فيها الرؤيا تدريجيا ثم مـــا تلبث أن تتوقف:

سفر إلى الجزر الموءودة بالحلم.

قرف الحكايا

منابر الرياء المزخرف

لا تستهوي البرج

من قلب الحنجرة

صدى يتعثر...

يسقط صوته سهوا

ينفلت الوصل

ولب القول ينتهي إلى التبعثر. [1]

فكأن القصيدة تصدر عن اللاشعور لعدم وجود الترابط بين مقاطعها، وقد دعا "عـــز الدين إسماعيل "المتلقي وهو يحاول تأول الرؤيا أن يتلقاها دفعة واحدة فإما أن يقبل عليها، وإما أن ينفر منها، إما أن نحبها و إما أن ننفر منها لأن إدراكها بالمنطق والعقل كان من الأجدر بالشاعر أن يكتبها نثرا[2] وقد يكون الناقد لجأ إلى هذا التبرير انطلاقا من مبدأ كون القصيدة الحداثية قصيدة رؤيا تدرك جملة لا قصيدة رؤية تدرك بالتجزئة..

[1] صليحة نعيجة: زمن لانهيار البلاهة وعهد قيصر، دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009، ص06.

[2] عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، ص 193.

من الصعوبة لمس دلالات معينة في هذا النص ، كما أن الشاعر لا يترك أثرا للقـــارئ يتبع فيه مسارات الرؤيا، وحتى لغته تساعد على الإبهام أكثر من الوضـــوح ممـــا يفـــتح المجال الواسع للتأويل. إلا أن هذا يدفع إلى العديد من التأويلات التي قد تكون متضاربة ، وهذا من صميم أطروحات الحداثة التي تبحث عن اللامعنى والتي لم يقو من خلالهـــا « كثير من الحداثيين على تقديم نماذج شعرية ناضجة، فلم تقدم محاولاتهم، إلا جسدا شعريا ممزقا، وعينين كفيفتين، ورأس لا عقل له، وأنفاس رتيبة فاقدة لحرارة الريح. »[1].

هذه إذن أهم خصوصيات الرؤيا في الشعر الجزائري الحداثي التي أفصحت عن نفسها تارة وكانت مطمورة في ثنايا النصوص تارات. ومهما حاول الدارس فصلها فإنها يمكـــن أن تتداخل فقد تكون الرؤيا صوفية رافضة في الآن نفسه وقد تكـــون أنثويـــة تراجيديـــة ...إلى غير ذلك من الاحتمالات .حاول الشاعر الجزائري أن يشتغل على تشكيلها بالاتكاء على رؤية الواقع السياسي، والاجتماعي والفني بشكل حداثي عبر أول ما يقابل المتلقـــي وهو اللغة بكل ما تحمله من تخييل.

[1] ليلى قرازوان ومحمد زمري: التصوف في مرآة معاصرة، مجلة جامعة النجاح للأبحاث والعلوم الإنسانية، مج27(3)، 13،2،ص 485 .

أولا/التشكيل الجمالي الحداثي للغة في الشعر:

1.حداثة مفردات اللغة:

أ.المفردة الجسدية.

ب.المفردة المحظورة.

ج.المفردة اللونية

د.المفردة السردية و الدرامية:

ل. المفردة التناصية: التناص القرآني نموذجا

ن.المفردة العامية واليومية.

هـ.المفردة الأجنبية

و. المفردة الحروفية.

2.تشكيل بنية المفردة:

أ.إهمال الإعراب

ب.استعمال الـ التعريف في غير موضعها.

ج.تجاوز الرسم الصحيح للمفردة.

3.تشكيل العلاقات اللغوية:

أ.رصف الأدوات اللغوية.

ب.التقديم والتأخير.

ج.الحذف.

ثانيا. التشكيل الحداثي للصورة الشعرية:

1.الصورة الرمزية

2.الصورة الأسطورية

3.الصورة السينمائية.

أولا.التشكيل الحداثي للغة الشعرية:

تعد اللغة الشعرية عنصرا مركزيا من عناصر تشكيل القصيدة بشكل عام، والقصيدة الحداثية بشكل خاص لا يقل أهمية عن العناصر البنائية الأخرى كالايقاع، لذا حظيت باهتمام بالغ لدى الشعراء الحداثيين، والنقاد وكل المشتغلين في حقل الأدب والنقد. ولا يتعلق الأمر في سياق الحديث عن أهمية اللغة الشعرية بمفرداتها أو ألفاظها إنما يتجاوزها إلى التركيب والعلاقات بين المفردات ذلك أن "الطاقات الإيحائية" للكلمات لا يمكن أن تتحقق وتكتمل إلا عبر العلاقات التي توجه التقاءها وتراكبها في الخطاب، فجمال اللغة في الشعر كما يعبر" أدونيس" إنما يعود إلى نظام المفردات وعلاقاتها بعضها بالبعض الآخر، وهو نظام لا يتحكم فيه النحو، بل الانفعال والتجربة[1]. ومن ثمة فإن الاهتمام باللغة والخروج عن الشكل اللغوي القديم يعد من معالم حداثة وجدة القصيدة، وخروجا عن المنقضي والآني عن الماضي والسائد. ولعل أهمية اللغة الشعرية تتمحور حول كونها مفتاحا للولوج إلى القصيدة ومعرفة دواخلها ومعايشة التجربة الانفعالية التي كابدها الشاعر، شريطة أن يكون مقتدرا مبدعا يطلق كلماته إلى اللامحدود وتكون انطلاقتها قوية وجبارة، بحيث تحلق معها مخيلة القارئ فلا يلبث أن يقرأها حتى يطير معها غير واع بنفسه كما تشكل بالنسبة إليه لعبة مكر خفية تستدرج قارئها للتأويل وتفتح المجال للتخيل وتوالد الدلالات.

إن الوصول إلى تحقيق مكانة اللغة في القصيدة دفع الشعراء الى البحث في كيفية تطويرها، والعمل على ألا تكون مفرداتها ذات دلالات نهائية ينتهي بها المطاف الى الاستقرار على دلالة واحدة تصبح جاهزة في ذهن القارئ. كما اعتبروا أنه لا وجود للغة شعرية وأخرى غير شعرية إذ« ما من كلمة هي شعرية بذاتها أكثر من غيرها، هناك كلمات تتضمن استخدامها أولا تتضمن طاقة شعرية. إن للكلمة عادة معنى مباشرا، ولكنها في الشعرية تتجاوزه إلى معنى أوسع وأعمق لابد للكلمة في الشعر أن تعلو على ذاتها، أن

[1] كمال خيربك : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، دراسة حول الإطار الاجتماعي- الثقافي للاتجاهات والبنية الأدبية، دار الفكر، ط2، 1982، ص148.

تزخر بأكثر مما تعد به وأن تشير إلى أكثر مما تقول، فليست الكلمة في الشعر تقديما دقيقا أو عرضا محكما لفكرة أو موضوع ما، ولكنها رحم لخصب جديد»[1] ومن ثمة فلغة الشعر إيحائية في المقام الأول.

ولقد جنح الشاعر الجزائري بإيعاز من وعيه الحداثي إلى التعمق في لغته محاولا فهمها، منقبا عن آليات جديدة للخروج عن لبوسها القديم وكسائها ثوبا يليق بأن يقال عن القصيدة التي ترتديه قصيدة حداثية وبهذا يحق استغراب" عبد الله الغذامي" إذ رأى أن «من المفارقات العجيبة أن يكون عصرنا عصر السرعة والأعمال الجاهزة في حين صارت القصيدة عملا معقدا يحتاج للقراءة والمراجعة... ولعلها تمثل بهذا المسار محاولة لإنقاذ الإنسان المعاصر وانتشاله من دوامة المتاهات النفسية المرهقة »[2]. فكيف اشتغل الشاعر الجزائري في الفترة محل الدراسة على لغته ؟ وما هي الآليات الحداثية التي استند إليها، وما هي الظواهر اللغوية التي نجمت عنها ؟

الحقيقة سيحاول البحث أن يدرس هذه اللغة في سياق القصائد لا مجزأة ذلك أن القصيدة « إن جزئت ضاع أثرها، فهي كاللوحة للرسام، لابد أن تراها كاملة حتى إن تكونت من عناصر أولية متعددة، إذ إن هذه العناصر تتخذ أخيرا في شكل فني متكامل هو "القصيدة"»[3].

1.تشكيل مفردات اللغة:

أ.المفردة الجسدية:

إن المتأمل في الشعر العربي القديم يقع على نصوص شعرية تناولت الجسد في مختلف حالاته، وعملت على تصويره حزنا أو فرحا، يأسا أو أملا... عن طريق التلميح

[1] مجلة شعر: ع11،س3،حزيران 1959، نقلا عن: منى علام: عناصر التحديث في مجلة شعر ، مخطوط دكتوراه،2006،2005 ، جامعة الجزائر،ص 196.

[2] عبد الله محمد الغذامي: تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية، دار الطليعة للطباعة والنشر، 1987 ص25.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أو التصريح كما هي الحال مع امرئ القيس وغيره من الشعراء. كما تضمنت النصوص جسد المرأة أو جسد الشاعر، وهو يفتخر بنفسه وبنيته الجسدية على وجه التحديد نظرا لما شكلته من سد منيع يدافع به عن نفسه وعن قبيلته[1] ومن ثمة فهو يحقق دورا إيجابيا لا غنى له ولقومه عنه.

لقد أصبحت لغة الجسد محددة بدخول الإسلام ومحصورة في زاويتين الزاوية الأولى هي: قداسة الجسد، والثانية هي: شهوانية الجسد وهو الجسد الدنيوي فإنه يبقى محملا بالغرائز التي يلزم كبتها وكبحها ومنحها صورة تتناغم مع العمل الإيماني.[2] ومن هذا المنطلق حاول الشعراء المسلمون تطويع لغة الجسد لخدمة أغراض دينية كالتضحية والدفاع عن الإسلام، ولم يكن الشاعر في هذا العصر بعيدا بالإضافة الى استعمال لغة جسده عن تناول جسد المرأة بكل مفاتنه فقد «لجأ الى التشبيهات المجازية المستوحاة من الطبيعة كي تخلصه من الجهر بالممنوع، فتكون الطبيعة بما تحتويه من معالم جمالية منقذا له من الجنوح الشعري نحو تصوير المرأة حسيا»[3].

لقد شكل الجسد مثار جدل بالنسبة للحداثة كحركة اجتماعية وفنية فعدته مكان استثمار سواء أكان هذا الجسد جسد الطبيعة أو المجتمع أو الفرد، يرى "ميشال فوكو" أن « ...هذا الجسد هو الذي وقعت محاصرته وحسبان حركته في المكان والزمان بخطوط الطول والعرض، والاستدارة والوزن، والكثافة بغية مراقبته وإخضاعه إنه موقع المعرفة والرغبة والمصلحة فلابد أن يكون محل نزاع وصراع »[4]. فعملت الحداثة على تحرير كل ما يمكن أن يعيقه اجتماعيا أو دينيا.

ولا يعد الشاعر الجزائري بمنأى عن الأفكار الحداثية ، فكيف استثمر لغة الجسد وحمّلها تجربته الشعورية ؟

---

[1]- الأمثلة من التاريخ الجاهلي عديدة كعنترة بن شداد، عمرو بن كلثوم، وغيرهم...

[2]- فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام،أفريقيا الشرق، المغرب، بيروت،لبنان،1999، ص 10.

[3]- محمد حسين محمود: شعرية الجسد(عصر صدر الإسلام العصر الأموي) فحص أثر الجسد في هذين العصرين، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص44.

[4]- ميشال فوكو: المعرفة والسلطة، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1،1992، ص84.

تجدر الإشارة قبل البدء في البحث عن لغة الجسد في الشعر الجزائري أنها قد تكون لغة محظورة اجتماعيا وهو أمر سائد في الدراسات المعاصرة غير أن البحث لن يتناولها من هذه الزاوية. يقول "عقاب بلخير":

الأرض أرضك أقذف الطلقات، حتى إن رموك بطلقة.
فاقذف بنفسك وانهمر.
والزند زندك والحقيقة مرة
في عينك الحبلى بألوان الزهر.
هذا امتداد العين، هذي النار تشرب من دم.
جسد يموت ولحظة فوق العمر[1].

تشكل لغة الجسد حضورا طاغيا في هذا المقطع من خلال: زندك، عينك ومن خلال مفردة الجسد بعينها، استغلها الشاعر كونها وسيلة للإقامة في الحياة والتي تشير إلى التحقق والوجود ليدل بها على ما أصاب الحياة في الجزائر من عطب، وعدم استقرار وقد تجاوز الشاعر المفردات السابقة التي تعد جزءا من الجسد إلى مفردات أخرى لتعبر عن حاله:

في عيوني ينام القمر
يتوسدني ضوءه المنكسر
وأريد الصباح الندي ورعشة وجه يحب الصفاء
وغناء الطيور التي انتشرت في بساط السماء
المراسيل تحملني
تطلق العزف من دفء أغنية ودمار
يقرع الصوت أذني
دمار...
دمار...

[1]- عقاب بلخير: الأرض والجدار، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، د ط، د ت، ص18.

دمار...[1]

العيون، الوجه، الأذن لغة جسدية كثيرا ما توظف للدلالة على الجمال و البوح بمشاعر الحب، أما الشاعر هنا فقد وظفها توظيفا جديدا، وهذا من صميم أطروحات الحداثة إذ يجعل الشاعر اللغة المألوفة غير مألوفة بإخراجها من المعاني الحرفية إلى إيحاءات خارج نصية منفتحة.

وإذا كان "عقاب بلخير" يستغل لغة الجسد لينزل بها إلى قلب الأحداث السياسية والاجتماعية التي أصابت الجزائر فإن "مصطفى دحية "في قصيدته "جسد" يستغلها للتعبير عن مكابدة الشاعر لحظة الإبداع الشعري:

جسد مليء باللغة

ويدان ترتبكان

كيف يهيجك الشبق العتيد

وأنت من طين خرافي

سفته الريح

وانتسبت الى الكيمياء؟

كأنك الآن ابتدأت من اليقين

من التلذذ بالمتاه[2]

إن هذا المقطع يركز على اليد يوظفها للدخول إلى متاهات القصيدة، فاليد هي الوسيلة لتحقيق الفعل الشعري، إلا أنها غير قادرة لحظة الكتابة فكأنها وحي و إلهام وكأن لحظة الكتابة فعل جسدي. وإذا كان التصوف كثيرا ما يوظف جسد المرأة أو مفردات الغزل العذري للبوح بحالات وجدانية صوفية، فـــ"ياسين بن عبيد" يوظف لغة جسده:

شرفة النار استوت ريحا.

طليقه.

وفيافي من دمي.

---

[1]- المصدر نفسه، ص62، 63.

[2]مصطفى دحية: بلاغات الماء، منشورات الاختلاف،الجزائر، ط1، 2002، ص07، 08.

تجتاحني للمستحيل

المرتدي ثوب الحقيقة

أيها الأعلى اختزلني

في رموشي

في ثقوب العمر أحلامي غريقة

أنا غيري

غربتني أغنياتي

وأشاع الليل في صدري بريقه![1]

يصور الشاعر هنا من خلال توظيف مفردات كالدم، الرموش، الصدر، عذابات الجسد، محاولته الارتقاء نحو المطلق والازورار عن الفاني، وهو بهذه اللغة يترك مجالا للقارئ للامساك بتلابيب المعنى إنها لغة و مفردات متداولة استطاع الشاعر أن يبدع من خلالها و يكون مساحة رهيبة من الفراغات التي يتعين على القارئ ملء فراغاتها واستنطاق كوامنها .أما عبد الله العشي فيوظف لغة الجسد، جسد المرأة:

فلتفتحي صدرك.

إلى العاشق المجهد.

وخرجت من جسد الفجيعة...

من تراث الحزن.

من تيه الفلاة.[2]

يطهر الشاعر هنا لغة الجسد الأنثوي مما علق بها من الشوائب الشهوانية وقد اختار من جسدها الصدر وهو مكمن الأسرار.

ولم يقتصر توظيف لغة الجسد على الشعراء الجزائريين إنما تجاوزه الى الشاعرات فنجد قاموس الجسد مبثوثا في ثنايا قصائدهن تقول" زينب الأعوج":

تحضر

---

[1] ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا وشمسا، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص14.

[2] عبد الله العشي: مقام البوح، ص48.

في كفي النجوم

وجوهي التي غابت

شمسا تصير

نطفكم تغزو الأرحام

سيوفكم على رقابي تنام

أحكمتم غلق كل الأبواب

إلا باب المقبرة[1]

تستغل الشاعرة هنا مفردات الجسد كالأرحام، الكف، الرقاب وهي في الحقيقة لغة غير مألوفة في جسد المرأة إذ كثيرا ما التفت بصر الشاعر وانصرف اهتمامه إلى الشعر أو العيون... إلى غير ذلك من المألوفات اللغوية لتعبر عن موقفها.

كما يعثر القارئ في دواوينهن على ألفاظ الجسد وما يتعلق بها من أدوات الزينة الخاصة بالمرأة، وهي ظاهرة تحضر في أكثر من ديوان ومن نماذج ذلك ما ورد في ديوان

"ما لم أقله لك"لزهرة بلعاليا وهو في الحقيقة من قبيل الخصوصية اللغوية:

في بلدي

ما أسهل أن أتحضر

يكفي أن أصبغ وجهي كجدار

وألطخ طهر شفاهي

بالأحمر[2]

الوجه، الشفاه مظهر من مظاهر جمال الأنثى لكن الشاعرة ترفض المقياس الجمالي القائم على اصطناع الجمال المادي الذي يشتغل على لغة الإغواء الحسي، وقد لجأت إلى لغة الجسد للذم والتقريع لعقلية بلدها المهتمة بالشكلي النابذة للجوهري.

[1]- زينب الأعوج: رباعيات نوارة لهبيلة، ص34.

[2]- زهرة بلعاليا: ما لم أقله لك، ص98.

ب.المفردة المحظورة:

إن سعي الحداثة إلى نيل الحرية الفردية والاجتماعية، والفنية قادها إلى كسر القيود سواء أكانت اجتماعية أو دينية. والحقيقة أن ظاهرة الوقوع في المحظور الديني والأخلاقي بواسطة اللغة كونها أداة للتعبير ليس وليد اللحظة في الشعر الجزائري، والعربي عموما. وقد وقع الشاعر الجزائري في هذا المحظور الديني والاجتماعي من خلال توفر لغته على جرأة كبيرة رغبة منه في تحقيق الحداثة الشعرية مما يصدم وعي المتلقي خاصة إذا قرأها منطلقا من رؤية دينية يقول"عثمان لوصيف":

أنت ڤيتارة الله في الكون

لولاك هل غرد الكروان[1]

تفتح هذه اللغة مجالا واسعا للتأويل، وتدخل المتلقي في المتاهات والاحتمالات، وغير بعيدة عن هذه اللغة المجازية قول "مصطفى دحية: "

« ولقد كنتم تمنون الموت من قبل أن تلقوه فلقد رأيتموه وأنتم تنظرون»

قرآن كريم

هل أطمع في عمرك

يا الله ؟

رغبتي جامحة

في أن أرى الله بأنفي[2]

يشكل هذا النص تعارضا حقيقيا بالنسبة للقارئ فهو يؤكد من ناحية على مرجعية دينية، ومن ناحية أخرى يوظف لغة تبدو محظورة إلا أنها تحتمل التأويل والتخلص من القراءة المسبقة، إذ يبدو أن هناك علاقة بين تنظرون وبين أن أرى الله بأنفي،فإذا حكمنا عليها بالنظرة الدينية فهي تبدو محظورة والعكس إن حكمنا عليها بالنظرة الفنية.

أما "تصيرة محمدي " فتقول في ديوان روح النهرين:

[1]- عثمان لوصيف،:براءة، دار هومة، بوزريعة، الجزائر،دط،دت، ص72.

[2] مصطفى دحية: بلاغات الماء، ص32.

اتهجى آيات المصير وحدي

في الأحداق أقرأ بكاء الله[1]

نسبت الشاعرة ظاهريا البكاء لله ولكن قد تقصد بكاءها الذي خلقه الله كما نجد في قصيدة "عيسى قارف" هذا المقطع:

«تيبازا» وللأقدار آثار ملونة

وطأنا لوحة لما تجف كأن الله للتو انتهى

من رسمها

ورمى بقايا اللون

في الغيب المطل من النساء[2]

يحاول الشاعر أن يعبر عن روعة منظر هذه المدينة و كأنها ليست من صنع البشر غيرأن مفردات(الله للتو انتهى من رسمها) تضع القارئ موضع حيرة و استغراب.

إضافة إلى ما سبق تحضر اللغة التي لا تنتمي إن صح القول إلى الرقي الأخلاقي وقد يكون السبب في ذلك عائدا إلى الرغبة في كسر اللغة المألوفة أو البوح بمكبوتات اجتماعية ونفسية وإن كانت عادية بالنسبة إليهم وإلى بعض القراء فإنها بالنسبة للبعض الآخر تثير النفور خاصة إن لم يكن هناك من داع لتوظيفها.

توظف "صليحة نعيجة" لفظة المومسات عبر كافة دواوينها حتى أصبحت خاصية أسلوبية في شعرها:

ولكِ

شتاء مومسات مقفر باللاجدوى[3]

أما" زينب الأعوج" فتقول:

البغي

المتبرجة

العاهرة

---

[1] نصيرة محمدي: روح النهرين، ص45.

[2] عيسى قارف: مهب الجسم... مهب الروح، منشورات الاختلاف، ط1، 2010، ص45، 70.

[3] صليحة نعيجة: زمن لانهيار البلاهة وعهد قيصر، ص 120

الداعرة

المارقة

الفاسقة

الخبيثة

الشيطان

الماكرة

السافلة

يتجدد القاموس

يطفئني شرفا مبهما[1]

تحشد الشاعرة هذه الألفاظ للتعبير عن رؤيتها، وموقفها لكنها في الحقيقة وقعت في التقريرية ومن ناحية أخرى بدت وكأنها تستحضر قاموسا من المحظور الاجتماعي.

ج.المفردة اللونية:

إن توظيف اللغة اللونية مظهر غير حديث في حد ذاته ذلك أن اللون استدعى انتباه واهتمام الشعراء منذ القدم لما كانت توفره الطبيعة من ألوان تجذب البصر وتأسر لباب الشعراء، إلا أن طريقة توظيفه بين الشعراء القدماء والمحدثين ليست واحدة[2] وقد استدعى اللون اهتمام الشاعر الحداثي لما طغى على حياته اليوم من وسائل مرئية بصرية من ناحية، ومن ناحية أخرى لتداخل الفنون واستفادتها من بعضها البعض خاصة الفنون التشكيلية فالرسام والشاعر على درجة من التقارب والالتصاق، بحيث يتشابهان في الكثير من الأشياء من ناحية المجال النفسي الذي ينبعثان منه ويؤثران من خلاله ومن حيث

[1] زينب الأعوج: رباعيات نوارة لهبيلة، ص90،91.

[2] - مع المدارس التي رافقت فكرة الحداثة كالانطباعية، والتكعيبية والدادائية، والسريالية والتجريدية أخذت فكرة التقليد الخارجي تلاشى مع بداية القرن العشرين، وتحل محلها أفكار ونظريات جديدة عن مفهوم الإبداع ودور الفرد فيه وكون الحقيقة موضوعية ذاتية شكلت منهج هذه المدارس الفنية الحديثة ينظر كلود عبيد: جمالية الصورة ، في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، مجد المؤسسة الجمالية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،ط1، 2011، ص74.

القدرات النفسية الأساسية التي يفترض وجودها لدى الفنان المبدع حتى يكتمل لها النضج فيتألقان في العمل الفني رسما أو شعرا.[1]

لقد مال الشاعر الجزائري إلى توظيف اللغة اللونية سواء كانت أسماء الألوان أو ما يدل عليها ليولد دلالات نصية غير مباشرة مرتكزا على تجربته الداخلية يقول "عثمان لوصيف" محتفيا باللون:

أنا زهرة العالم

أمنحه العطر والرحيق

أمنحه اللون والضياء[2]

إن إقرار الشاعر بما يمنحه للقارئ من ألوان قد لا يقصد بها المدركات الحسية للون إنما يقصد بها الانفعالات النفسية البشرية وهذا فعلا ما تعبر عنه هذه المقطوعة لـــ"عقاب بلخير":

أبتغي النار... النار تحرق هذا المدار

لا...

أريد الجمار...الجمار التي تصنع الاحمرار[3]

إن اللون الأحمر يدل على الخطر والمنع وهي من مكتسبات العصر الحديث[4] ومن ثمة فالاحمرار يدل على الحرب التي قد تحقق السلام على الرغم مما ستخلفه، رغبة من الشاعر في التخلص من الوضع الذي يعيشه وتعيشه بلاده خلال الزمن التسعيني خاصة وأن النص كتب خلال هذه الفترة كما أن الشاعر لا يكتفي باللون الأحمر للتعبير عن هذا الوضع إنما يوظف كذلك اللونين الأسود، والأصفر يقول:

ما أرى إلا السواد

بين خطين وهذا الامتداد

---

[1]- المرجع نفسه، ص09

[2]- عثمان لوصيف: قراءة في ديوان الطبيعة، مطبعة دار هومة، دط، دت، ص89، 90.

[3]عقاب بلخير: الأرض والجدار، ص61.

[4] ظاهر محمد هزاع: اللون ودلالته في الشعر، دار حامد للنشر والتوزيع، المملكة الهاشمية الأردنية، ط1، 2008، ص53.

صار ضدين وأحلام البلاد

ورق أصفر أمسى للرماد[1]

يوظف الشاعر اللون الأسود صراحة ليعبر عن الكآبة والسوداوية التي سيطرت على نفسيته، فالسواد خراب ودمار، سببه الاختلاف بين تيارين إنه سواد ممتد إلى ما لانهاية وتحولت أحلام الشعب من الأصفر الدال على الإشراق أو الذبول إلى الرماد الدال على الضعف والموت والاستسلام، ومن هنا يؤكد الشاعر على أن الكلمات أو الألفاظ ليست شعرية بحد ذاتها إنما تكمن شعريتها في حسن توظيفها.

أما "عز الدين ميهوبي" فإنه يجمع بين عنصرين متنافرين وهما النعش والجواد الأبيض وهو أمر يعد من صميم أطروحات الحداثة إذ أنها أولت اهتماما كبيرا للجمع بين عنصرين أو عدة عناصر متنافرة:

«يكبر النعش بظلي... كسؤال أبدي الكلمات»

«كجواد أبيض السحنة محمولا على أجنحة العنقاء يأتي...»[2]

يوظف الشاعر اللون الأبيض لخدمة فكرة ثنائية وهي التشاؤم/التفاؤل إذ يمثل النعش الدال على الموت في الزمن التسعيني بالجزائر، والجواد الأبيض التفاؤل، ومحاولة الحلم بغد أفضل، وقد شكل الشاعر أفقا غير متوقع وغير اعتيادي ذلك أن المتلقي يتوقع مقابلة الأبيض بالأسود مما عمق الحدث الدرامي وهو الاختلال بين ما هو كائن (الواقع) وما يجب أن يكون (الأحلام). وبعيدا عما يكابده الشاعر اتجاه وطنه، ينقلنا أحمد عبد الكريم إلى فضاء صوفي موظفا اللون الأزرق:

على عرعر هرم في المقام

تدبجه خرق ودم أزرق[3]

يضعنا الشاعر في جو صوفي سلوكي وينقل إلينا الرهبة والخوف من خلال تحول الدم إلى اللون الأزرق.

ومن الألوان الشائعة كذلك اللون الأخضر تقول" صليحة نعيجة":

---

[1] عقاب بلخير : الأرض والجدار، ص55،56.

[2] - عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص36.

[3] أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص19.

عملة الحب هوت

وتلاشت من القلب

خضرة باسقة[1]

إن توظيف اللون هنا نتيجة باعث نفسي وهو احساس الشاعرة بوجود العطاء والبهجة، والجمال التي انتهت بفعل انتهاء الحب الذي كان أخضر خصبا، وقد حافظت الشاعرة على دلالة اللون الأصلية وهي الحياة والأمل، والخصب والاستبشار ووظفتها بحسب ما يقتضيه شعورها.

ولعل من بين أكثر الشعراء الجزائريين احتفاء باللغة اللونية الشاعر "عثمان لوصيف " إذ نجد هذه اللغة حاضرة بشكل متواتر، ومتنوع في شعره حتى غدت دواوينه فسيفساء للغة الألوان فمن اللون الأزرق:

هذه المرآة الزرقاء الهائلة

التي تغطي العالم بأسره[2]

يوظف الشاعر مفردة الزرقاء لتوحي بالصفاء «فلم تعد طبيعة اللون الخارجية هي التي تقرر معناه ودلالته، بل إن هناك طبيعة داخلية مكتسبة من خلال العلم والمعرفة والخبرة والتجربة»[3].

يشكل إذن اللون لغة قائمة بقاموسها اعتمد عليها الشاعر الجزائري لتشكيل لعبة الكتابة الشعرية باعتبارها انفعالا نفسيا، فساهم في الانتقال به من التوظيف السطحي إلى المركب، ومن التقليدية صرفيا ومعجميا ودلاليا إلى مجالات أرحب وأوسع مما يحقق الإبداع والمتعة الفنية المتولدة عن الاكتشاف والتجاوز إلا أنه لم يستغل جميع الألفاظ الدالة على اللون ذلك أنه يلاحظ غياب بعض الألوان كالبني والفضي.

د.<u>المفردة السردية والدرامية:</u>

[1] صليحة نعيجة: زمن الانهيار البلاهة وعهد قيصر، ص35.

[2] عثمان لوصيف: قراءة في ديوان الطبيعة، ص06.

[3] ظاهر محمد هزاع: اللون ودلالته في الشعر، ص61.

1.المفردة السردية:

اتسمت القصيدة العربية منذ نشأتها بالغنائية، إذ يصور الشاعر انفعالاته وأحاسيسه ويبكي أتراحه ويعلن أفراحه في زهو وخيلاء، مما دفع شعراء الحداثة إلى تجاوز هذه النمطية التقليدية، المتوارثة جيلا بعد جيل فوجدوا في السرد والدراما ضالتهم المنشودة إلا أن هذا لا يعني أن القصيدة التقليدية لم تشهد السرد إذ على العكس من ذلك كانت الحكاية أو السرد مبثوثا في ثناياها إلا أن إدخال السرد إلى صلب النصوص الشعرية لتأدية وظائف بنائية خالصة ارتبط بالنهضة الشعرية العربية. إذ يستدرج الشاعر بالسرد من القص المباشر الى السرد في أثناء الشعر عبر تقنيات وسبل أما توظيف السرد باعتباره حكاية فهو ما عرفته النصوص الشعرية منذ القدم إذ كان الشاعر «يوظف الحكاية في عدد من قصائده منذ الشعر الجاهلي فالمعيار هو وجود حكاية ما دون العناية بالإمكانيات الفنية الأخرى التي تساعد على بنائها».[1]

وزيادة على الرغبة في التجديد يفسر اللجوء إلى لغة السرد والدراما وتقنياتها بإحساس « الذات الشاعرة بضرورة تطوير وسائلها أو تعديل معطيات إستراتيجيتها في مواجهة الواقع وتحويرها، بل وأحيانا تغييرها تماما[2]» كما تجدر الإشارة إلى أنها تأثرت « بشعر إليوت ومقولته عن المعادل الموضوعي بصورة خاصة، إذ يلجأ الشاعر إلى نقل انفعالاته الى عقل القارئ عبر وسيط مجموعة من الموضوعات ضمن موقف أو سلسلة من الأحداث»[3] والوقائع.

لا شك أن اللجوء إلى اللغة السردية والدرامية واستثمارها في مجال القصيدة يؤدي إلى «خفوت الغنائية الحادة، ونشوء نص شعري مغاير يكتسب روح الشعر ولغته الموحية

[1] محمد صالح المحلفي :توظيف السرد في الشعر العربي الحديث، دار التنوير، الجزائر، 2013، ص57.

[2] عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة،، ص176.

[3] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، ص282.

ونغمته الموسيقية، وكذلك الموضوعية القارة في كيان الفنون الأخرى المتأثر بها»[1] ويبقى هناك حاجز دقيق يفصل نوعا أدبيا عن آخر.

وقد جنح الشعراء الجزائريون نحو اللغة السردية والدرامية التي سيركز عليها البحث في هذا المقام فكيف استغل الشاعر الجزائري خلال التسعينيات والعقد الأول من الألفية الثالثة هذه اللغة لإمداد قصيدته بطاقات دلالية وفنية موحية ومعبرة وكيف تجلت عبر لغته ؟

أ.مفردات الحدث السردي:

يعد الحدث عنصرا مهما من عناصر السرد ومن الأهداف التي يقوم لأجلها وهو يشكل مركز البنية السردية إذ يقوم بتوليد عناصر أخرى تتشابك حوله لتشكل النسيج الدرامي، وهذا الحدث أو مجمل الأحداث تتفاعل وتتصاعد لتصل إلى ذروة التعقيد...، ويسهم الحدث كذلك في بناء الشخصية والكشف عن صفاتها الداخلية والخارجية.

تكاد تكون لغة الحدث الماثلة في الأفعال حاضرة بنسبة كبيرة في النصوص الشعرية الجزائرية مما قاد إلى « ملاحظة منطقة أدبية تتمتع بكثير من التعقيد التكويني في النص وذلك أنها منطقة تمتص سمات السردية الروائية أو القصصية في الوقت الذي تمتص فيه سمات الشعرية الغنائية، فهي منطقة تنتمي إلى سمة التصاهر الذي يولد منتجا أدبيا يحمل صفات تصبغ المكون النصي بصبغة خاصة»[2]، ويعد نص "الشهيد والدرس" المتمحور حول الشهيد الفلسطيني محمد الدرة "لعقاب بلخير" [3] التي تستحوذ على انتباه القارئ من النصوص التي تزخر باللغة السردية من خلال الأفعال التي حققت الحدث والحركة والموضوعية، التقط فيه الشاعر ما هو جوهري واستغنى عن التفصيلات غير

---

[1] المرجع نفسه، ص11.

[2] فايز عارف القرعان، بلاغة تقاطع الخطابين بين السردي والشعري، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر 22، 24 تموز 2008، تداخل الأنواع، جامعة اليرموك، الأردن، مج2، ط1، 2009، ص50.

[3] محمد الدرة(2000/1988) طفل فلسطيني ،كان برفقة أبيه واغتاله العدو الصهيوني ، والتقطت على المباشر هذا الحدث عدسة المصور شارل إندرلان المراسل بقناة فرنسا2. ينظر:

https:\\ar.m. wikipidia.org.wiki

الجوهرية التي قد تعن إلى ذهن المتلقي وهو يقرأ النص، والتي يمكن أن يعثر عليها في لغة النص السردي من قبيل: من هو هذا الطفل ؟ وما الذي أتى به إلى هذا المكان ؟ ومن ثمة يكون الشاعر قد جمع بين لغة السرد التي تتصف بالموضوعية، ولغة الشعر الإيحائية، يقول "عقاب بلخير":

خ..ر..ج

ض..ح..ك

ص..ر..خ

صرخاته كانت تهد وقلبه

ما بين جنحيه كعصفور يصارع من خطرْ

والطفل ناء بالنداء وعينه حبلى

.....بألوان الزهرْ

ن..ظ..ر

خ..و..ف

خوف يذيب القلب ...حلم ينقضي

والنار واثقة تجر ذيولها

وجدار دار كان يشرب من دماء

والنار قاطعة حبال الصوت.

غائرة بأحشاء تئن من الرجاء

ق..ب..ض

ح..ض..ن

وأب يواجه حتفه

ويمد في يده حماما للسلام

والطفل منبطح، يحاول أن يخبئه

.....فيسبقه اللئام

الدرس لم يبدأ..وذاب الصوت..نام الحق

.....وانفجر الصدام[1]

يستثمر هذا النص الشعري اللغة السردية بشكل كبير هذا ما تترجمه الوحدات اللغوية الصغرى المتمثلة في الأفعال الماضية والمضارعة التي أضفت على لغة النص الحيوية والحركة وقللت من غنائية الشعر، كما أبرزت الجانب الموضوعي. فنقل الشاعر تعاطفه مع الطفل بشكل إيحائي اعتمد على التكثيف، والإيجاز دون أن يشعر المتلقي بذلك معتمدا على الأفعال الماضية التي دلت على الحياة الطبيعية اليومية، التي كان يعيشها الطفل محمد من قبيل: خرج ضحك ليفصل بين المقاطع والأفعال المضارعة ثم يختم النص بالمزاوجة بين الماضي والمضارع ثم بالفعل غاب للدلالة على الموت والانتهاء.

وإذا اتسمت القصيدة السابقة بالحضور المكثف للأفعال السردية فإننا نعثر في قصائد أخرى على قلتها وخضوعها للمنطق الشعري وهو التكثيف والإيجاز يقول "عثمان لوصيف" في قصيدته الوردة:

تجهل الوردة

من أين أتت

تجهل سر اللهب الأول

سر الماء والصبوة

سر المعجزة

غير أن النور

يمتد إليها

فتغني للنهارات

نشيد الحب

تمشي شره مكتنزة[2]

---

[1] عقاب بلخير:بكائيات الأوجاع وصهد الحيرة في زمن الحجارة،إصدارات رابطة إبداع الثقافية،طبع بمطبعة دار هومه،دط،دت،ص 15، 16.

[2] عثمان لوصيف: براءة، ص74.

ينتهي النص بهذا الإيجاز ويفتح المجال واسعا أمام المتلقي للتأويل وقد نعثر في بعض القصائد على لغة الحدث المعتمدة على الأفعال الماضية الدالة على استرجاع الماضي وربطه بحياة الشخصية في النص:

حينما قابلته أو مرة

كان في شارع سعد(1)

يشرب القهوة مره

لم أشاركه ولكن

جرحتني شفرة الغربة لما

أخرج الشيخ من البستان زهرة

فتعرفت على رائحة (الأوراس) فيها

إنها من بلدي

لم تمت بعد ثلاثين من الصبر

بعيدا عن ربيع البلد[1]

اعتمد الشاعر على لغة سردية استرجاعية، استطاع أن يبث موقفه الشعري من خلالها وهو تصوير حال أوفياء الوطن في بلاد الغربة مما أسهم في إثراء النص.

ولم يكتف الشاعر الجزائري باسترجاع الأحداث عبر مفردات اللغة السردية إنما قد يعثر القارئ على استباق الأحداث وهذا ما يبدو في قصيدة "المدينة" لعثمان لوصيف:

طفل مجهول

يقتحم المدينة

يكشف عن عورتها

ويعرض فضائحها للإشهار

ربوطات تملأ شوارع المدينة

وهي تترنح في خيلاء

[1] الأخضر فلوس: مرثية الرجل الذي رأى، ص 43.

نباتات لا نسغ فيها

لا تزال سجينة وراء واجهات المتاجر

مداخن عملاقة

تزفر غيوما من دخان داكن[1]

فكانت تغطية وتوضيحا لما تقدم، وتحركت في الاتجاه نفسه منخرطة في مسارلا تخرج عنه.

ب.استحضار الشخصيات:

إن استحضار الشخصيات وتوظيفها من عمل اللغة السردية التي تبث فيها الحركة عن طريق السرد فتظهر للمتلقي ماثلة أمام عينيه بكيانها الشخصي والاجتماعي والثقافي وقد وظف الشعر الجزائري خلال الفترتين الشخصيات السردية ولم يكتف بتوظيفها بشكل سطحي وإنما تعمق في دواخلها وجسد همومها وتطلعاتها بشكل تفصيلي أحيانا ومكثف أحيانا أخرى، كما بين في نصوص أخرى تطورها ونموها وتغيرها مع الحدث، واكتفى في نصوص أخرى بجعلها ثابتة قارة من بداية النص إلى نهايته ومن النصوص التي توظف الشخصية السردية قول "الأخضر فلوس":

جاء من جنته يبحث عن دفتر حظ...

حمل النخل البعيد

في يديه...

حينما صافح جدران الليالي والجليد...

صارت النخلات تبكي

عن تراب أول

واستقرت جمرة في جانبيه...[2]

[1] عثمان لوصيف: الإشارات، ص76.

[2] الأخضر فلوس: مرثية الرجل الذي رأى، ص42.

يقوم هذا المقطع على مفردات سردية وهي عبارة عن فعل أو أسم مرتبط بضمير(جنته،يديه،جانبيه.) .

ومن النصوص التي تستحضر الشخصية وتمارس عليها فعل السرد بحرية نظرا لغيابها النص الآتي:

سيجئ الذين أحبوك...

لن يجلسوا أبدا

في انتظارك هذا الصباح

ولن يسألوا أحدا

أينك الآن ؟

هم يعرفون[1]

وقد تكون الشخصية السردية شخصية الشاعر نفسه لا يعلن عنها إلا مع نهاية النص تقول" صليحة نعيجة ":

كانت تسمى "تيماء"

هبة الحلم واستشراف العظمة التي تأبى الانحناء

هي... كل أوسمة البذخ وترف الفضيلة الذي يهوى الفرح

هي... مقصلة الادعاءات وتاج وارف الألقاب

يكتب تاريخه بالصدق والنزيف الحار للأوفياء

وهو...

ما صدق أمنياتها الباهتة في جوف عينيها فغاب[2]

تلقي الشاعرة إذن باسم "تيماء" وتكشف عن شخصيتها فتوهم المتلقي بمجموعة من الصفات المنسوبة لهذه الشخصية التي يتبين لاحقا أنها شخصية الشاعرة نفسها .

[1] .عبد الرحمان بوزربة: وشايات ناي، ص36،37.

[2] صليحة نعيجة: لماذا يحن الغروب إلي؟، دار فيسيرا، دط،دت، ص49

إن استحضار الشخصيات إذن من عمل النصوص السردية ، استغلها الشعراء الجزائريون لعدة أغراض أهمها الغرض الفني.

ج.مفردات الزمان والمكان:

1- مفردات الزمان:

يرتبط الزمن في كثير من الأحيان بالسرد، وقد يكون زمنا طبيعيا يخضع للترتيب وقد يتصرف فيه السارد بالتقديم والتأخير، على حسب قدرته ومهارته في سرد الأحداث وقد يكون زمنا أسطوريا .كما نجد أن الشاعر الذي يوظف اللغة السردية يلجأ إلى الزمن وهو ينقل الأحداث، يساعد المتلقي على استيعاب الحدث ذلك أن السرد «حركة ولا يمكن تصور الزمن بدون حركة ولا حركة بدون زمن»[1] ومن ثمة سيتم البحث في هذا المقام عن الوحدات اللغوية السردية الدالة على الزمن في بواطن النصوص وظواهرها ولن ندرس الزمن بوصفه جزءا من السرد، كما سيتم الكشف عن تأثير التوظيف اللغوي لهذه المفردات الزمنية في النص الشعري، وقد اخترنا نصا من "ديوان مرايا الظل" لعبد الكريم قذيفة:

كأنا اتحدنا معا ذات

ليشتعل الضوء فينا... ولا ينطفئ

كلانا مضى نحو أحلامه وأمانيه

منفردا

وكلانا تخلص من كل ماضيه

من كل أحزانه...وصبأ

كلانا تراجع عن كل أيمنه... وانكفأ...

ولم يبق من صرحنا ...من أنا شيدنا...

غير ضوء على القلب كنا نسميه حبا

وبعد مرور السنين اكتشفنا الخطأ

[1] محمد صالح المحفلي: توظيف السرد في الشعر العربي الحديث، ص141.

كل ذلك كان إذا خطأ في خطأ

وافترقنا...

ولم نلتق أبدا

مرت السنوات... ولا هاتف أو نبأ...

كلانا ترقب من خله لفتة أو سؤالا

كلانا ترقب حتى النهاية ما لم يجيء

وها نحن في آخر العمر

مشتركان معا في الظمأ[1]

عرض من خلال هذا النص قصة عاشقين افترقا تاركين خلفهما كل الأحلام والأماني المشتركة، فوظف الشاعر لهذا الحدث مؤشرا زمنيا دالا على الماضي وهو "ذات يوم" ليختصر السرد بعد ذلك بعبارة "بعد مرور السنين" التي تجاوز من خلالها التفصيلات السردية، ثم ينقل القارئ إلى الزمن الحاضر عبر "ها نحن" الدالة على الحاضر وقد استطاع الشاعر بهذه المفردات السردية الزمنية توجيه أحداث النص والانتقال به دون أن يحس القارئ بملل وبهذا يكون قد حقق متعة القارئ من ناحية، ومن ناحية أخرى بين قدرته على نقل النص عبر أزمنة مختلفة وقدرة لغته على استيعاب المؤشرات السردية التي خففت من آنا الشاعر.

يعثر القارئ كذلك في نصوص أخرى على مؤشرات زمنية تدل على زمن معين يتصف بالقصر كالصباح أو المساء أو الليل، أو غير ذلك كما ورد في قصيدة "شمس الشموس" لعثمان لوصيف":

فتحت الشباك هذا الصباح

لأستقبل الشمس

فأومأت لي من شرفتك المقابلة

وحييتني بابتسامة بلورية[2]

---

[1] عبد الكريم قذيفة: نهر الغوايات، منشورات أر تيستيك، الجزائر، 2007،ص 8 ،9، 10..

[2] عثمان لوصيف: جرس لسماوات تحت الأرض، ص 31.

يتمثل المؤشر السردي هنا في وقت الصباح وقد منح السرد صفة الآنية والتحديد.

2- مفردات المكان:

لم يحضر المكان في الشعر العربي المرتبط بالسرد فقط، إنما كان حاضرا في النصوص الشعرية التي قد لا تتوفر على السرد، وقد حفل الشعر الجزائري بالمكان الذي يعد جزءا من السرد، كما تنوعت بين مؤشرات مكانية طبيعية وجغرافية وأخرى متولدة عن مخيلة الشاعر، فنجد الأمكنة الطبيعية كثيرا في شعر "عثمان لوصيف" كهذا النموذج:

في الجنينة

المتاخمة للضجيج

كان ثمة نحلة عاشقة

تسلك في السرمد سبلا[1]

وقد يشكل المكان محركا للتداعي السردي فيسترسل الشاعر في سر ذكرياته أو أحلامه:

في الزاوية المهجورة

من المقهى الصاخب

وقد أخذت أشياؤك كلها

تزاحمني

وتحرك في الغوايات

فإذا أنا زاخر[2]

ينطلق الشاعر في وصف حالته انطلاقا من مكان وهو المقهى، أما عز الدين ميهوبي فيوسع في هذا المكان ليشمل رقعة جغرافية كقصيدة "سوق أهراس":

في بياض ناصع

مرت امرأة من سوق أهراس

أعجبني البياض

لم أنظر إلى عيني المرأة

[1] عثمان لوصيف: قصائد ظمآى ، مطبعة دار هومه، دط،دت، ص80.

[2] المصدر نفسه، ص 86.

ولم ألتفت إلى من هم حولي...

أعجبتني كثيرا[1]

ينطوي هذا المقطع على مؤشر مكاني ليس هو المقصود بحد ذاته ذكره الشاعر لأغراض أخرى يكشف عنها النص عبر القراءة.

4.مفردات الوصف:

يتلازم الوصف مع لغة الفعل السردي ويشكل جزءا منه يعينه على تحقيق الهدف الذي يبتغيه المبدع وهو إثارة خيال المتلقي، وقد يكون الوصف ماديا أو معنويا أو هما معا وقد ورد النوعان معا في النص الشعري الجزائري يبدو هذا من خلال توظيف النعوت والأحوال والألوان، ورد في مقطوعة لعثمان لوصيف في قصيدته "المتغابي":

هو من كينونة

تتلظى...

فتهب النار...من كل باب

يده

بيضاء...من غير سوء

وعصاه... فصل كل خطاب[2]

ينهض هذا المقطع على وصف الشخصية إلا أنه وصف أقرب إلى الخيال منه إلى الحقيقة، إذ يصعب على القارئ تصورها، كما أحاط الشاعر بهذا الوصف الشخصية بهالة من العظمة من خلال وصف أفعالها وقدراتها. ومن نماذج النصوص التي تجمع بين الوصف المادي والمعنوي :

واقفة وحيده

كأن بينها وبين الناس

مسافة بعيدة...

واقفة

---

[1] عز الدين ميهوبي: أسفار الملائكة، منشورات البيت، دط، 2008، الجزائر، ص77.

[2] عثمان لوصيف: المتغابي، ص 58، 59.

تمد قامة مديدة..[1]

يتضمن هذا المقطع توظيف مفردات الوصف السردي (وحيدة) وهو وصف معنوي و قامة مديدة وهو وصف مادي تعاضدا لإثراء الموضوعية في هذا النص الشعري.

2.المفردة الدرامية:

أ- حضور القناع:

يرتبط القناع بالفن المسرحي والروائي، غير أن الفن المسرحي هو المجال الأول الذي

ظهر فيه، استعان به الشاعر الحداثي تمردا على السائد والمألوف ورغبة منه في إلقاء موقفه بشكل غير مباشر وتحميل لغته كثافة وإيحاء يستحق الوقوف والتأمل من قبل القارئ زيادة على فتح لغة النص الشعري على فنون وأجناس أدبية أخرى ،دون المساس بالمكونات الجوهرية للقصيدة، وإن كان هذا القناع مستمد من التراث فإن الشاعر يكون قد مد الأواصر بينه وبين نصه .

إن سعي الشاعر إلى إمداد لغة نصه بمعنى لا ينضب من الإيحاء والتأثير بواسطة القناع لا يعني أن كل قصيدة يكتبها تشتمل عليه «فإذا طغى وجه الشاعر وعلا صوته كانت الغنائية والخطابية، وإذا تلاشى نهائيا غاب حسه في التجربة كانت الدرامية المسرحية أو السردية إلى درجة الانفصال الكامل عن الشاعر وهي ليست الدرامية الشعرية المبتغاة، أما إن ظل الشاعر في أعماق التجربة ينفث فيها من روحه، ويكسوها بحرارة عواطفه دون أن يبعد قناعه أو يتخلى عنه تحقق ثراء التجربة ودرامية القصيدة وموضوعيتها».[2]

لقد توفرت النصوص الشعرية الجزائرية خلال التسعينيات و العقد الأول من الألفية الثالثة على القناع الذي أمد لغتها بالإيحاء الذي أشع عبر كافة جسد النص، لجأ إليه الشاعر الجزائري لعدة أسباب سياسية اجتماعية ودينية غير أن الدارس لا يجد الظاهرة

---

[1] عبد الكريم قذيفة: نهر الغوايات، ص 21.

[2] محمد علي الكندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، السياب ونازك والبياتي، دار الكتب العلمية،بيروت، لبنان ط1، 2003.، ص83.

تشيع بشكل كبير بين الشعراء إلا لدى من هو مقتدر لغويا وشعريا يثبت كفاءته على الجمع بين شخصيته والشخصية القناع، فنجدها لدى يوسف وغليسي، أحمد عبد الكريم، عثمان لوصيف من ذلك نموذج "الحطيئة" لعثمان لوصيف:

آن أن ألعنك

يا حطيئة يا نحس هذا الزمان

آن أن أطعنك

أيها العنكبوت الجبان

زمن قد مضى...

لم تكن ناعما...لم تكن مستساغا

كلامك مر

وعزمك فوضى

تحاول أن تتخطى الرمال

ولكن كثبانها تتراكم دوما

ورجليك سائختان

هو الموت في السافيات

وعبر القفار

العقارب مسعورة

والسماوات جفت

وبين يديك سراب

وفي مقلتيك بقايا شرر[1]

يكثف الشاعر الصفات التي ينسبها للحطيئة كالهجاء، الذي يتصف به الحطيئة بشكل حقيقي ، ويبدو أن القناع الموظف تضمن جزءا من شخصية الشاعر أو أن تشابها بينهما في محاولة كليهما تخطي البيئة المحلية التي يعيشان فيها إلا أن هذا لم يتحقق (وبين

[1] عثمان لوصيف، براءة،66، 67.

يديك سراب)، ثم يوهم المتلقي بأنه يتحدث عن الحطيئة وأنهما شخصيتان منفصلتان من خلال هذين البيتين لشخصية القناع:

أبت شفتاي اليوم إلا تكلما

بسوء فما أدري لمن أنا قائله[1]

ليواصل الشاعر نصه بوصف الشخصية وصفا حسيا ماديا (ووجهك المسخ...وجهك... هذا الذي حفرته المخازي) محاولا أن يجمع بهذا بين الغنائية والدرامية حيث يقدم جزءا من شخصيته وما كابده من معاناة ومخازي وفشل وهموم(والليل يغشاك) مواريا هذه الغنائية بالدرامية من خلال قناع الحطيئة الذي يمثل السلبية:

يا جلف بادية أمحلت !

آه...أين الملاذ وأين المفر؟[2]

كما ينقل تساؤلات الشاعر التي تحلق بغية افتقادها لفعل التغيير، ليختم نصه بتذكير الشخصية/ الشاعر بزمن مضى، زمن سعيد من خلال الإبقاء على ضمير المخاطب أين يقف على بعد مناسب منه أو من الحطيئة، ويوهم المتلقي بأنه يحاكمها بينما هو في الحقيقة في حوار داخلي:

أمس...حين نزلت بعبقر كنت الفتى

أمس حفت بك الجن

والطير والساحرات

وصلت على قدميك المرايا

وشعشعت الأغنيات

وأمس اجتبتك فتاة البراري

وأهدتك خاتمها والكمان المجنح

أية ريح مدنسة داهمتك؟[3]

---

[1] المصدر نفسه، ص67..

[2] المصدر نفسه، ص68

[3] عثمان لوصيف:المصدر نفسه، ص 68.

استطاع الشاعر إذن بتوظيفه القناع الجمع بين اللغة الذاتية الغنائية والدرامية الموضوعية، مما أكسب النص قيما جمالية تحقق المتعة للمتلقي وتبعث فيه فعل التساؤل والبحث والتأويل، جسد الشاعر من خلاله كذلك صراعا بين حالتين حالة الركود والجمود التي يعكسها النص من خلال الحاضر، والحيوية والحركة الايجابية التي يمثلها الماضي. كما نعثر على قصيدة أخرى لا تبتعد كثيرا عن هذه القصيدة وهي ماذا أفعل في انتظار الجلجلة ؟ لأحمد عبد الكريم[1] التي يوظف فيها شخصية طرفة.إلا أ نها لا تبتعد كثيرا عن هذا النص.

ب.مفردات الحوار الدرامي:

يرتبط الحوار الدرامي بالفن الدرامي أو المسرحي والاعتماد عليه في القصيدة من شأنه أن يخرجها من حدود الفن الشعري إذا استطاع الشاعر بقدرته ومهارته الإبداعية استغلاله وذلك بجعله بواسطة اللغة على لسان الشخصيات أكثر حيوية، ويكمن الفرق بين الحوار الدرامي وغيره في كونه «يصور صراعا دراميا بين إرادتين تحاول كل منهما كسر الأخرى وهزيمتها».[2]

ويكاد يتفق النقاد على أن الحوار نوعان: داخلي وخارجي، يتعلق الداخلي بحديث الشخصية إلى ذاتها تنقل المواقف وتحرك الأحداث بحديثها المنفرد إلى نفسها، أما الحوار الخارجي فيتمحور حول شخصيتين أو أكثر وهو يجعل النص يكون «أدل وأكثر حيوية وتأثيرا، حتى عندما لا تكتشف لنا دلالته في وضوح، فمن خلال التجاذب والتلاقي والتنافر بين الأصوات المتحاورة، تتضح لنا أبعاد الموقف، وتنطبع في نفوسنا صورته».[3]

[1] أحمد عبد الكريم: معراج السنونو،ص 65.

[2] عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص138، 139.

[3] محمد علي الكندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص299.

وإذا تصفحنا النصوص الشعرية للفترتين محل الدراسة فإننا نعثر على هذين النوعين من الحوار، ومن نماذج ورود الحوار الداخلي مقاطعا في ثنايا النصوص قول "عبد الرحمن بوزربة ":

هل كنت امرأة في شكل حلم

أم كنت خيبة في شكل امرأة...؟

هل كنت مرآة بألف وجه...

أم كنت وجها دون مرايا

هل كنت عاصمة

ضيعت أنوثتها

أم كنت غرناطة أخرى

لم تسعها رجولتي[1]

النص ينهض على جملة من التساؤلات التي يطرحها الشاعر على نفسه، ولا يجد لها جوابا، وقد تستند القصيدة على الحوار الداخلي بشكل تساؤلات:

لماذا تذبح السنبلة

قبل أن تكتنز بالذهب؟

لماذا يكسر جناح الصقر

سيد الأعالي؟

لماذا

يصلب الأنبياء المحبون

وتقطع ألسنة الشعراء؟

ولماذا لا تبنى العروش

إلا على جماجم الفقراء؟[2]

كما نعثر على الحوار الخارجي الذي يقوم على حديث شخصيتين أو أكثر بشكل مباشر:

---

[1] عبد الرحمن بوزربة: وشايات ناي، ص138.

[2] عثمان لوصيف : قصائد ظمأى، ص74، 75.

قيل لي:

أيها الكائن الأرجواني

قف خلف سور الدماء

تنحى بعيدا

ولا تقترب من حقول السياسة

لا تلق بالا

إلى أفق طلقته الطيور

لأن المدى حامض

والرصاص كثيف

قلت: يا أيها الناس

ارحموا وحشة الشعراء[1]

يصطدم صوت الشاعر مع صوت الناس مشكلا بنية حوارية درامية تفضح طبيعة القدرة التي يخفيها الشاعر في رفضه وتمرده مما تجعله يعيش العزلة والاغتراب، فيجسد لنا من خلال اللغة/الحوار ثنائية درامية وهي: الرغبة/الرفض وقلما نعثر على نصوص يتحاشى فيها الشاعر توظيف القول.

ل.المفردة التناصية: التناص القرآني نموذجا:

لعل من أهم المبادئ التي استندت عليها الحداثة الشعرية فكرة قطع الصلة أو القطيعة بكل ما يصدر عن الماضي إن كان ما يزال قادرا على النفع في الحاضر ومن ثمة ألغت المحمولات الفكرية والثقافية للعقل الجمعي العربي، فلا يوجد شيء ثابت أو مقدس فضلا عن الاهتمام بالعقلانية، والذاتية والتجربة الإنسانية الآنية، ومن هنا يعن للقارئ لأفكار الحداثة وما دعا إليه بعض الشعراء والنقاد سؤال يتعلق بعلاقة نصوص الحداثة الشعرية بالنصوص الدينية خاصة القرآن الكريم.

إن شعراء الحداثة العربية لم يقطعوا صلتهم بالنصوص الدينية خاصة القرآن الكريم لأسلوبه الراقي وخصوصيته وتميزه الذي يتعلق بالذاكرة فاستغلوه وأثروا لغتهم

[1] أحمد عبد الكريم: معراج السنونو،ص 47، 48.

الشعرية بواسطة التناص «فأوغلوا في توظيف النصوص الدينية المقدسة ما بين محاورة شكلية ومحاورة مضمونية تؤكد مضمون النص المقدس أو تعارضه، وكانت المحاورة أو تحطيم قدسية ن النص في رأيهم إثراء للتجربة الشعرية بشكل غير مسبوق، وكانت محاذاة النص المقدس تتم بطرح نص آخر بدلا منه هو نص الرؤيا الذي ينشد رؤيا حضارية إنسانية أخرى»[1].

أما إذا عدنا إلى النصوص الشعرية الجزائرية باعتبارها جزءا من النصوص الحداثية العربية فإننا لا نجدها تحقق قطيعة مع هذه النصوص خاصة القرآن الكريم إذ اعتبره الشعراء منبعا لا ينضب، استقوا منه لغتهم في معجمها وتراكيبها وأساليبها وغير ذلك مما ينم عن إعجاب مبطن به، ولعل التناص مع هذه النصوص شكل أرضية مشتركة بين نصوص هؤلاء الشعراء والقارئ عن طريق العودة إلى مدخرات الذاكرة واكتشاف الإبداع الشعري.

إذا قرأنا النصوص الشعرية خلال هذه الفترة محاولين تبيان علاقة المفردة الشعرية بالنص القرآني فإننا نجدها علاقة تناصية، غير أن هذا لا يعني أن جميع الدواوين قد توفرت عليها هذه الظاهرة أو العلاقة، فهناك دواوين تكاد تنعدم فيها وأخرى يصعب على القراءة السطحية اكتشافها وقبل البدء في استجلاء تفصيلات الظاهرة في النصوص الشعرية الجزائرية لابد من فهم المقصود بالتناص.

يعد التناص ظاهرة قديمة تشهدها النصوص الشعرية أو غير الشعرية منذ القدم إلا أنها لقيت آراء مختلفة للنقاد من حيث سلبيتها أو ايجابيتها،[2] وهو يعكس فكرة عدم انعزالية النصوص الأدبية وعدم قدرتها على التفرد في بناء النص، فالذاكرة تلعب دورا مهما في تشكيل هذه النصوص بصورة واعية أو غير واعية. وقد لقي مفاهيم مختلفة لعل أهمها

[1] آمال لواتي: قداسة النص القرآني في ضوء التناص الحواري، قراءة في الشعر الحداثي، ص1 ينظر:
www.univ-emir.dz>revues>lawati33

[2] اعتبر النقد القديم التناص مسخا وسلخا وغصبا وسرقة، ولا يخلوا النقد الغربي من هذه الظاهرة إذ يعتبر الكاتب كالنحلة التي تجني الرحيق أو كالسارق الذي يقوم بالاختلاس،ينظر:
Nathalie piégay-Gros :INTRODUCTION A L INTERTEXTUALITE, Dunod ,PRIS,1990,p04(l'auteur est comme l'abeille qui butine ;ou comme le voleur qui commet un larcin)

يعود لصحبة المصطلح جوليا كريستيفا فهو بالنسبة إليها«جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة بين كلام تواصلي يهدف إلى الأخبار المباشر وبين ألفاظ عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه، فالنص إذن إنتاجية»[1]. تحصر الناقدة إذن التناص في الجانب اللغوي، يرتكز على مبدأ الاختيار والانتقاء الذي يبني نصا ما ومن ثمة يحقق الفائدة أو ما تصطلح عليه "بالإنتاجية".

ومهما يكن من أمر فإن التناص هو دخول النص في علاقة مع نصوص أخرى بالإفادة منها مضمونا أو شكلا أو كلاهما معا وبطرق مختلفة تتباين من مبدع إلى آخر وكلما أخفى المبدع النص المتناص معه حرك وعي القارئ وشده إلى نصه أكثر وإلا وقع في التقليد والتكرار.

إن البحث في نصوص الشعر الجزائري الحداثي في الفترة محل الدراسة لاستجلاء علاقة هذه النصوص بالنص القرآني و المفردات التناصية –على وجه الخصوص –تقود إلى اكتشاف أشكال مختلفة للتناص اللغوي ومن أشكاله استدعاء بنيات لغوية صغرى كالأسماء:

إنني آخر الأنبياء بهذي البلاد

ولكنني أول المرسلين !

تتخطفني ومضة من سد يم السموات...

تجذبني نحوها قمرا يتدلى على شرفة الكون...

ينفطر الكون... يعلن للأرض أني (عيسى بن مريم)

أسري بي من "سدوم" الخطايا

إلى سدرة "الصالحين"[2]

[1] جوليا كريستيفا علم النص، تر، فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدرا البيضاء، المغرب،،ط2، 1997، ص62.

[2] يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار،جسور للنشر والتوزيع،ط1، 2013،ص34.

اشتغل الشاعر على استحضار أكثر من مفردة، وجملة (الأنبياء، المرسلين، تتخطفني، السموات، عيسى بن مريم، الصالحين...) التي لا تحيل على آية قرآنية بعينها إذ نجدها في أكثر من آية وقد شكلت باجتماعها فسيفساء شعرية منسجمة، منحت اللغة الشعرية الإحالة والإشارة إلى بنيات نصوص قرآنية، وهذا النص نموذج عن أمثلة كثيرة يتوفر عليها ديوان "تغريبة جعفر الطيار" فالنص السابق اختار مجموعة من الألفاظ القرآنية بينما هذا النص اختار عبارة واحدة:

تساءل أبناء أمي حيارى

غداة رأونا ندافع عن عرضنا !

ولما تساءلت عن سر امرأة

من بلادي

على الآخرين توزع فتنتها

قيل لي:

"لكم دينكم ولها دينها"[1]

يحيل هذا المقطع الذي وضعه الشاعر بين شولتين على سورة الكافرون يقول عز وجل «**قُلْ يَا أَيُّهَا الْكَافِرُونَ (1) لَا أَعْبُدُ مَا تَعْبُدُونَ (2) وَلَا أَنْتُمْ عَابِدُونَ مَا أَعْبُدُ (3) وَلَا أَنَا عَابِدٌ مَا عَبَدْتُمْ (4) وَلَا أَنْتُمْ عَابِدُونَ مَا أَعْبُدُ (5) لَكُمْ دِينُكُمْ وَلِيَ دِينِ (6)**».

يكتفي الشاعر بالآية الأخيرة مع تحويل وتغيير في التصريف ليتناسب مع بنية النص لا للموافقة إنما لإبداء الاستغراب، وقد أحسن الشاعر استخدامها حيث أنها لا تبدو حشدا أوحشوا داخل النص .

كما جذبت الفواصل القرآنية الشاعر الجزائري كمصطفي دحية الذي يقول:

أهرقت فيك نبوءتي وكتابيا

وطفقت أذرو حضرتي وغيابيا

[1].يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار،ص 77.

وارتبت، هل جسد يطاول صبوتي؟

أو جذوة تهب السماء رماديا؟[1]

كما شكلت القصة القرآنية بمادتها اللغوية معينا لا ينضب ليستقي منه الشاعر الجزائري ما شاء من المفردات، والتراكيب وهي تحضر في أكثر من ديوان يشتغل "عيسى قارف" في أحد نصوصه الشعرية على إيراد مجموعة من الأسماء التي تحيل على القصة القرآنية وتغني عن التفصيلات، والأحداث الجزئية:

رؤى كلمات لم يلحظها الذئب الوهمي

لإخوة يوسف

تسرح في مرعى الراوي

وتدور ولا تسقط في الجب

وثمة قافلة من حبر

وبكاء صبي

فوق بياض الفكرة

ثمة

" ما لا عين رأت...[2]

يجمع الشاعر في هذا النص بين أسماء تبدو إشارية تختزل أحداثا يعيد الشاعر الاشتغال عليها لابتكار معاني جديدة تتمحور حول معاناة الكتابة. أما" زهرة بلعاليا "فتختار من الآية القرآنية جملة "غلقت الأبواب" في قوله عز وجل:« **وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ (23)»** على سبيل تناص المخالفة:

غلقت الأبواب وقالت..

يتبعني ظلي

ترعبني خطوته

[1]- مصطفى دحية:بلاغات الماء، ص49.

[2] عيسى قارف: مهب الجسم...مهب الروح، ص67.66.

ترتعش من فزع مثلي

هل أدرك خدعة

عالمه؟

فأتى يستكشف ما حولي؟[1]

فالعبارة لا توافق معنى السياق الذي وردت فيه القصة القرآنية فقد وظفت العبارة القرآنية من سورة يوسف للدلالة على الخوف من الرجل بينما دلت العبارة في سياق الآية للدلالة على مكائد المرأة ،وبهذا تحقق بهذه اللغة الإحالية من ناحية، ومن ناحية أخرى تكسر أفق توقع القارئ وتفاجئه بدلالة جديدة، إضافة إلى نصوص أخرى تورد قصصا قرآنية كقصة سليمان عليه السلام، حيث يقول "مصطفى دحية":

لماذا يا أبي

لن تفقه الهدهد

لم تبتسم لنملة الوادي

لم تنتبه لساق بلقيس تفيض بالشطآن[2]

إن حضور الهدهد والنملة، وبلقيس يعود بذاكرة القارئ إلى القصة القرآنية إلا أن انتقاء المفردات بهذا الشكل يجعل اللغة تتصف بالإيجاز والتكثيف. ويشكل ديوان "فجر الندى" لناصر لوحيشي لغته بصورة حداثية لا تقطع صلتها بمنابع الشاعر الروحية التي تتمظهر عبر نصوص الديوان من ذلك هذا النموذج الذي يحول فيه كلمة" اساقطت "من سياقها القرآني في سورة مريم «**وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا (25)**

»إلى سياق جديد:

أغنيك يا همسة الفجر

يا نسمة عند ذاك المغيب

أغنيك قافيتي ورؤاي

ترقبين خطاي

---

[1] زهرة بلعاليا: ما لم أقله لك، ص22.

[2] مصطفى دحية: بلاغات الماء، ص65.

أغنيك يا نخلة الأنس والهمس

واسّاقطت ،،

لمسةٌ..لمستان،،

على موجعي [1]

ممايؤكد قدرة الشاعر على التغيير والتجريب الإبداعي ،هذه إذن بعض النماذج التي تحيل على عدم قطع الشاعر الجزائري لغته عن منابعها الروحية ، مما أمد لغة النصوص بطاقات هائلة حاول الشاعرأن يحورها مما أمتع المتلقي وأدخله في لعبة البحث عنها.

ن.اللغة اليومية والعامية:

لقد عمل الشاعر الحداثي على خلخلة اللغة والتجريب على مستوى مكوناتها خاصة المفردات أو الألفاظ، فاكتشف أن اللغة الفصحى لغة طبقة معينة بينما اللغة العامية هي لغة سواد الشعب، ومن ثمة فإن تقريب التجربة الشعرية يحتاج إلى تذويب جدار اللغة الفصحى وتوظيف العامية واليومية. ولا تعد الرغبة في تقريب العالم هي السبب الوحيد إنما الرغبة كذلك في التجديد والخروج عن اللغة المألوفة إنها كما يقول "أدونيس " لغة « ... زخرفية، والمجتمع هنا يستهلك اللفظة كمتعة فردية أي كما يستهلك السلعة، هكذا فقدت اللغة حيوية الإبداع وحرارة الحياة»[2]. وبهذا تكون محاولة الخروج عن المألوف ليست من قبيل التنكر للفصحى إنما محاولة تحويلها من الفخامة إلى السهولة التي تخضع للتكثيف والإيحاء.

إن توظيف العامية واللغة اليومية ليس وليد الحركة الحداثية، بل ارتبط بجذور قديمة حيث وظفها العباسيون في شعرهم وكذلك الأدباء في عصر الانحطاط، وفي مراحل لاحقة دعا الرومانسيون إلى اليومي والعامي الذي يقترب من الواقع وينأى عن الطبقة الأرستقراطية. إلا أن الجنوح بشكل لافت نحو الألفاظ والتراكيب والجمل اليومية والعامية اعتبر قضية مثار جدل ونقاش مع حركة الحداثة ومع احتكاك الشعراء بالأدب الغربي .

[1] ناصر لوحيشي: فجر الندى، ص 51.

[2] أدونيس: زمن الشعر،129.

وقد لجأ الشعر الجزائري إلى استخدام اللغة العامية في السبعينيات ولم يتوقف توظيفها «عند حدود المفردات، وإنما تعداه إلى إدخال مقاطع كاملة من الأغاني والمرويات الشعبية آخذا بالتقنيات الجديدة التي شاعت في شعر التفعيلة في هذه السنوات الأخيرة وأصبحت من فنيات البنية التعبيرية في هذا الاتجاه».[1] إلا أن هذه الظاهرة كما يرى" يوسف وغليسي" تراجعت خلال الثمانينيات يثبته البحث عن آثارها في القصائد والمجموعات الشعرية الجديدة ولم يجد لها أثرا، إلا عند الشاعر (محمود بن مريومة) في قصيدته (النيل وعيون غنية) وفي معظم قصائد (أحمد عاشوري) بحكم أن هذا الأخير ولوع بتوظيف الخرافة الشعبية المحلية...[2]، بينما يرى بعضهم أن الظاهرة تطورت مع جيل الثمانينيات الذي كان أكثر قربا من الشعر المشرقي المتأثر بدعوة "إليوت" فتسربت اللغة العامية إلى نسيج القصيدة الجديدة خاصة، ويقدم نموذجا واحدا فقط لسليمان جوادي[3]. وإذا كانت الحال هذه في العقدين السابقين فهل تجلت المفردات اليومية و العامية في فترة التسعينيات وما بعدها؟

لقد لجأ الشاعر الجزائري إلى العامية والى اللغة اليومية كالمشي، والتسوق...وما يقوم به الإنسان من سائر الأعمال اليومية مما يبدو غير شعري، واستخدمه مادة لغوية للبوح بأفكاره ومواقفه وانفعالاته النفسية ، يقول "عز الدين ميهوبي" في ديوانه "ملصقات":

إن بقيت على حالتي هكذا...

سوف أضطر يوما نهب البيوت

هكذا...مثلما الحوت يأكل حوت

منذ عامين أسأل عن خبزة وكساء

وتأمين قوت

فوضعي ومهما أغطيه

---

[1] محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، 1925،1975، ص376.

[2] يوسف وغليسي،: في ظلال نصوص ،تأملات نقدية في كتابات جزائرية، ص63،64

[3] لخميسي شرفي: تجليات الحداثة في الشعر الجزائري،مخطوط دكتوراه،جامعة بسكرة،2014، 2015، ص132،133.

ليست تغطيه أوراق توت[1]

تتنوع لغة هذا المقطع بين ما هو يومي (خبزة، كساء...) وبين العامي كعبارة "الحوت يأكل حوت"وهي عبارة ذات مفردات عامية تشكل خروجا عن المألوف اللغوي تدل على سيادة مبدأ القوة وظفها الشاعر في هذا النص تأكيدا على ضرورة حفظ البقاء بشتى الطرق، والعبارة وإن كانت تقرب المتلقي من الواقع ولا تحدث خللا في موسيقى النص إلا أنها تبدو غريبة عن القارئ الذي لم يتعود على حضور اليومي والعامي في النصوص الشعرية،وتجدر الإشارة أن شعر" عز الدين ميهوبي" خاصة الذي كتب في التسعينيات يزخر بهذا النوع من الحضور اللغوي خاصة في ديوانه السابق، كما نعثر على الظاهرة بشكل أقل في ديوان اللعنة والغفران ومن نماذج ذلك:

بلادي التي تعشقون

تبيت على حزنها

وتخبئ أحلامها لغد...

وتردد في صمتها "أزمة وتهون !"

وعند المساء...

تعد ضحايا الجنون![2]

"أزمة وتهون" من العامية تتحد مع عبارات النص لتحمل عمق التجربة الشعرية المتلونة بالأسى الناجم عن الواقع التسعيني الذي لم يعرف إلا الخراب والدمار الماثل في الضحايا ومن ثمة فإن توظيف هذه المفردات انسجم مع النص ومنحه بعدا أخلاقيا عميقا من ناحية تمثل في الصبر ومن ناحية أخرى جسد حجم المفارقة بين محاولة تهوينها وهول واقعها.

ولا يبتعد القارئ عن الدلالات التي وظفت لأجلها هذه اللغة، ومن بينها ما أصاب الجزائر في التسعينيات، وما نجم عنه من اغتراب الشاعر يقول "عقاب بلخير":

أحضر القهوة، خلينا نغني وعلى الشمعة نرخي للقمر

[1] عز الدين ميهوبي:ملصقات، شيء كالشعر، ص127.

[2] عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص56.

فرحة اللقيا

وماذا ننتظر[1]

لا يبتعد الشاعر في هذا المقطع عن الواقع الشعبي يصور من خلال عبارة "خلينا نغني" مدى الاغتراب الذاتي والاجتماعي نتيجة الواقع المأزوم.

أما إذا عدنا إلى الدواوين التي كتبت في نهاية التسعينيات و العقد الذي يليها فإننا نجد الظاهرة بدأت في الانحسار إلا أنها ليست منعدمة تعكسها بعض االدواوين كديوان ميلود خيزار "شرق الجسد"الذي يتوفر على هذه الظاهرة بشكل ملحوظ:

رآني في برعم آذار

قالني عند جرة النهد

سكر بابلي

ورجفة...ودوار

ولزحف النمال

أسلمت النار

مفاتيحها

وفك الإسار[2]

بغض النظر عما تستبطنه هذه اللغة من تجريد فإن الشاعر يوظف الكلمة العامية "النمال" إشارة منه إلى النمل وقد لجأ إليها الشاعر لما تحمله الألف في الكلمة من مبالغة بعكس وجودها في الفصحى دون ألف هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى إنها تعكس الحالة في هذا النص فالسكر يتبعه التلفظ بكلمات دون رقابة من الوعي. أما نص "عصفور الظل" إلى المغني العالمي الشاب خالد فإنه يزخر بالعامية من مفردات وتراكيب ومقاطع من الأغاني يبدأ النص بـــ:

هتفت عاشقة

يا خالد

---

[1] عقاب بلخير: الأرض والجدار، ص57.

[2] ميلود خيزار: شرق الجسد، ، ص49.

خل الأشجار

تهمس كيف انتبذت "عيشة"

شاطئ أسطورتك المهجور؟

خل "اللهجة" تفضح

هذا الجسد المتعفن في بئر فصاحته

"خلو لبحر ياكلني" ما أرحم أنياب الماء[1]

تحمل هذه البداية ثقلا دلاليا تعكسها لفظة اسم العلم "عيشة" أو "عائشة" باللغة الفصحى وعبارة "خلو لبحر ياكلني" يتمثل فيما يعانيه الشباب من تهميش وتفضيل الموت على البقاء في واقع موبوء ثم يواصل:

حيث الرقص بمعنى

حيث الإيقاع الأول

للجسد الحار

خالد

خنجر ضوء

زهرة نار

غثيان...حمى...ودوار[2]

"سكنت مرسيليا...

البيرة عربية والويسكي قاوري..."[3]

وآخر مقطع يوظفه:

ينهشه قرش القيتار

حين...

وتنتحر الأشجار

"ما أنديرك بعيدة

---

[1] ميلود خيزار: شرق الجسد، ص78.77.

[2] المصدر نفسه، ص78.

[3] المصدر نفسه،78،79.

ما نبكي عليك"[1]

يمثل خالد هنا شخصية جزائرية شعبية غنائية، لم يقم الشاعر بتعريفها وكأنه أشهر من نار على علم، وإنما اكتفى في الهامش بالإشارة إلى أن الأغاني الموضوعة بين شولتين تعود لهذه الشخصية الغنائية. استهل الشاعر نصه بوصف ما كان يحياه خالد وهو رمز لأغنية الراي القديم المتجدد على يده وعلى غيره من الشباب الذي مثل قيم المدينة الحديثة والنزعة الفردية وتبجيل الحرية الجسدية،[2] وحتى لا يعرض الشاعر لأسباب فنية أغاني خالد بشكل صريح مهد له باسم المغني، وصور توقه للحرية وشعوره بالتكبيل وكسر للقيد بشكل مطلق:

هالته الحرية...

مات

أضاءت نجمة

على كتف الـــ...ضفدع[3]

اعتمد الشاعر على تقنية الاسترجاع التي تحضر في النصوص السردية وذلك بالعودة الى بدايات خالد ليبث بعد ذلك عناوينا ومقاطعا و مفردات من أغانيه (عيشة، خلو لبحر ياكلني، سكنت مرسيليا، البيرة عربية، والويسكي قاوري) وقد تعمد الشاعر وضعها بين شولتين، وهذه الأغاني في نظر الشاعر كافية لآداء المعنى وتحقيق الجمال الفني المنشود من خلال وخز فصول المتلقي للتنقيب عن علاقة الأغاني وعناوينها ببعضها البعض وبالنص ككل. كما تجدر الإشارة إلى أن الشاعر لم يقم بتعريبها أو تفصيحها محافظة منه على إيحائيتها. ولكن ما قيمة توظيف العامية هنا بشكل مكثف؟

لقد وظفها الشاعر لأنه رأى فيها قدرة على الإيحاء والإشارة إلى واقع الشباب الجزائري وما يحياه من ضياع تكشف عنه أغاني الحب الناجمة عن المشاعر المكبوتة نتيجة الضغوطات الاجتماعية، إذ ألفى الشباب أن الحبيبة هي وطن آمن لم يطله الخراب والدمار وكأنها تعويض لا شعوري يعيد لنفس الشاب توازنها من ناحية ومن ناحية أخرى

[1] ميلود خيزار: شرق الجسد، ص80.

[2] احميدة عياشي، أزمة الراي أم راي الزمة، www.ma3azef.com

[3] ميلود خيزار: شرق الجسد، ص 75.

يصور بتوظيفه هذه المفردات صور المجون "البيرة عربية والويسكي قاوري" والجرأة في هذه الأغاني التي تكشف الطابوهات والمحظورات، دون تجاوز الإشارة إلى التهميش (خلو البحر ياكلني) ومشاكل المهاجرين "سكنت مرسيليا" كإشكالية الهوية. وإذا تجاوزنا فترة نهاية التسعينيات نعثر على مفردات عامية في بعض الدواوين التي تحمل تجارب الشعراء الذاتية من ذلك قول "نصيرة محمدي":

أبي

من نظرته بابا نحو السماء

من حضنه علما إلى الأرض

صغيرة حلوته "الكابراس"[1]

وتقول في قصيدة "رماد":

في هذه "الحومة" وحومات أخرى

حيث لا يسمح للبنات الصغيرات

أن يلعبن، تحدق تلك الطفلة[2]

بالإضافة إلى توفر هذين النصين على ما هو يومي كاللعب، الحلوى نجد المفردتين الحلوى، والحومة من العامية الجزائرية تذكر الشاعرة حلوى "الكابراس" لتنقل من خلالها للقارئ ذكريات طفولتها، فعلى بخس ثمن الحلوى فإنها تفوح منها عاطفة الأبوة والحنين إليها وكذلك لفظة "حومة".

ومن النصوص التي تتوفر على لغة تبدو غير شعرية يحاول الشاعر أن يرقى بها إلى درجة الإيحاء بعض الألفاظ اليومية يقول" الأخضر بركة":

أشير الى أي شيء ليجمعني في مكاني...

...يحددني...

يجفل الباب والخشب المتآكل

أعمدة كهرباء ...حبال الغسيل

---

[1] نصيرة محمدي: روح النهرين، 34.

[2] المصدر نفسه، 58.

وتنكرني نسمة عابرة ![1]

ينتقي الشاعر ما هو يومي كالغسيل، الخشب المتآكل... مما يلاحظه المتلقي ونلاحظ الظاهرة بشكل متواتر في دواوينه:

من دون إذن يسكنون البيت

صرصار الخزانة، كومة الصمت الخبيث، حريق العشب

فوق رق اللوح في الشباك، شرذمة الدخان أو الرماد[2]

يوظف الشاعر هذه الألفاظ اليومية التي تلاحظ في هذا النص وعبر كافة قصائده الشعرية خلال التسعينيات وما بعدها.

إن توظيف اليومي والعامي من الألفاظ ساد بشكل ملحوظ في فترة التسعينيات ولكن بشكل معتدل وكلما تصاعدنا في الزمن نجد أن الظاهرة تقل وتنحسر، لم تكن هذه الألفاظ مفروضة على النصوص إنما أوردها الشعراء لغايات فنية، كما أنهم وجدوا فيها العفوية والهامشية.

هـ.المفردة الأجنبية:

إن شيوع اللغات الأجنبية الفرنسية والانجليزية خاصة وانتشارها وليد العصر الذي يعيش فيه الشاعر المعاصر، وقد تأثر الشاعر الجزائري باللغات الأجنبية خاصة الفرنسية في المقام الأول لأسباب تاريخية واجتماعية ونفسية، يضيق المقام لبسط القول فيها ومن هذا المنطلق سعى إلى استثمار هذه اللغة دخيلة ومعربة حتى يحقق لنصه قدرا من الإبداع من خلال كسر نمط الكتابة المألوف وزيادة الدلالات المحتملة التي يولدها القارئ بواسطة التأويل. إلا أن الجنوح نحو اللغة الأجنبية قد يضفي أبعادا دلالية وجمالية، وقد يكون نشازا أو حشوا وابتذالا يوهم المبدع بحداثية نصه. وعلى هذا الأساس يجوز التساؤل: ما مدى حضور هذه الظاهرة الحداثية في نصوص العقدين؟ وإلى أي حد يتقبل جسد النص حضور لغة تختلف عن لغته تاريخا وطبيعة؟ وما الفائدة المرجوة منها على صعيد النص الشعري الجزائري؟

---

[1] الأخضر بركة: الأعمال الشعرية ،ص77.

[2] الاخضر بركة: الأعمال الشعرية، ص16.

إن المتأمل في الدواوين الشعرية يعثر على تنويع في توظيف اللغة الأجنبية إذ يقوم الشاعر أحيانا بتعريبها لتتناسب مع نصه وأحيانا أخرى يوردها كما هي، ومن الدواوين التي تشهد الظاهرة ديوان "ملصقات" لـــ"عز الدين ميهوبي":

ذات مساء رأيت صديقي

بفارهة يعبر"الأوطوروت"

رآني...توقف طبعا

فتحت فمي لم أصدق...

وحدثته في خفوت

أأنت الذي كنت أعرفه منذ عام

وكنت أخاف عليه الموت؟

لم تعد مثلما كنت يا صاحبي منذ عام...

فقال بخبث رجاء سكوت ![1]

يستخدم الشاعر لفظة "الأوطوروت" وهي أجنبية فرنسية معربة وتعني الطريق السريع لم يوظفها بديلا لكلمة "طريق" أو "طريق سريع" إنما وظفها ليدل بها على شدة السرعة والتحول من الفقر إلى الغنى، ويعكس النموذج السابق بعض الظواهر الاجتماعية التي تؤكد على تغير القيم التي لا يستوعبها العقل الإنساني بسهولة.

وعلى غرار "عز الدين ميهوبي" يعرّب "ميلود خيزار" كلمة " سرك " الفرنسية:

لكلام الجسد المتبخر

للرقص برؤيا

للفوضى

لفرار الحيوانات المحبوسة

من "سرك"... الأخلاق[1]

[1] عز الدين ميهوبي: ملصقات شيء كالشعر، ص127.

يبدو أن الشاعر هنا لم يجد في قاموسه الشعري ما يقابل كلمة "سرك" وهو المكان الذي تعرض فيه الألعاب السحرية والبهلوانية، من العربية ففضل تعريب الكلمة الأجنبية ليحملها دلالات اجتماعية وفنية وهي في الواقع لا تشكل نشازا لقدرته على دمجها في بنية نصه.

وبعيدا عن تعريب الألفاظ الأجنبية، هناك من فضل استخدامها كما هي دون تحويل أو تغيير يقول "عز الدين ميهوبي ":

ضحكت وقلت: صدقت...

أيحتاج واقعنا -يا صديقي-

لتأكيد هذا الثبوت

فودعني...

ثم أردف مستهزئا بيديه

أ A tout[2]

إن هذه اللفظة التي أوردها الشاعر إنما هي اختصار لكلمة فرنسية تشير إلى "اللقاء لاحقا" وقد أنتج هنا تداخلا لغويا ينم عن مقدرة الشاعر على المراوغة والتجريب وقد استعان بها ليدل على ذروة الاستهزاء. إلا أنه قدم دلالة نهائية للقارئ من خلال استخدامه لمفردة "مستهزئا" التي أنهت الاحتمال الدلالي للفظة الأجنبية.

وقد يختار الشاعر السياق أو المقام المناسب ويوظف ما يلائمه من الكلمات الأجنبية فنصيرة محمدي، وفي معرض حديثها عن باريس تستخدم اللفظ الأجنبي ، تقول في نصها "قصيدة نزهة":

هناك أخطو في فستاني القصير

أنبض في عطري(...Poème)

ألهو في نصي

---

[1] ميلود خيزار: شرق الجسد، ص25.

[2] عزالدين ميهوبي،:ملصقات شيء كالشعر، ص129.

هناك رأتني باريس[1]

قد يتبادر إلى ذهن القارئ أن الشاعرة تريد أن تنقله عبر اللغة إلى جو النص وتؤكد على ذلك بكلمة Poème التي قد تدل على عطر أو قصيدة.

إن النماذج السابقة جنحت نحو توظيف اللغة الأجنبية الفرنسية إلا أن هذا لا يعني غيابا للغات أخرى إذ نجد اللغة الانجليزية لدى" مصطفى دحية ":

وفيما تستحم الأرض...

تسفر الغيوم عن غودو الجديد

ملتحفا أسما له...

يبيع الأزل

والذاكرة

ورأسماله

عواطف من كربون

أحلام من الكرتون

مدون على صفحتها Made in USA[2]

تشكل العبارة الأجنبية الانجليزية ومضة يهتز لها المتلقي وتدعوه إلى التأمل ومحاولة فتح مغاليق النص. إضافة إلى لغات أخرى يقول "بوزيد حرز" الله في ديوانه الإغارة:

مطر يستنفر roi de Salado فيذوب الملح

أشجار الخمر فتبتسم الأجواء وترقص

غيمات وفراشات...فضاءات ومواعيد...[3]

وقد يوظف الشاعر مفردات أجنبية يتيه معها القارئ:

الكلام معابر صوب الفضاء الجديد

الكلام عيون المنجم، قلب التعاويذ

---

[1] نصيرة محمدي: روح النهرين، ص8.

[2] مصطفى دحية : بلاغات الماء، 13، 14.

[3] بوزيد حرز الله: الإغارة، ص118.

ثم انبثاق الحياة بهذا الفراغ العنيد

الكلام رجال

نريد التوقف، يملؤهم منبثق للمزيد

Jedo es Leja

Y las visions

Estes lignas sobre

La cara Del ceilo trist

الكلام مواعيد معنى بعيد لمعنى بعيد

Eche voi chete diva , a more ?

Accendo un attimo le uttima camera

المكان حكايا السراب العديمة

والزمان سراديب صوب اللغات الأليمة

والمكان دروب تؤدي إلى وجهة لا تؤدي

والزمان الجواب المرير لأسئلة يوم التحدي...

Per mon soffrire di salituadines basta

Prendere une gualiciosa stoida perit sud[1]

إن تضمين اللغة الأجنبية في هذا النص شوهه ولم ينهض بأية وظيفة معرفية أو جمالية نظرا لطول العبارات من ناحية، ومن ناحية أخرى لاعتماده على لغة ليست من اللغات الشائعة بين عموم القراء مما يؤدي إلى تنفير المتلقي إذ إن هذه اللغات المتمازجة فرضت على النص فرضا فبدت أقرب إلى الترجمة منها إلى الإفادة من اللغات الأخرى.

و.اللغة الحروفية:

إن تحديث اللغة الشعرية جعل الشاعر الجزائري في بحث دائب عن بدائل فنية تثري نصه وتضفي عليه قدرا من الإبداع، وبالإضافة إلى آليات التحديث السابقة التي شملت المفردة والتركيب انتبه إلى الحروف وجعلها مفردة في حد ذاتها واستثمرها في

[1] فيصل الأحمر: كتاب الرؤى، دار الأمير خالد للنصر والتوزيع، 2008، ص101، 102.

نصه، وانزاح بها عن استعمالها الوظيفي والمتواضع عليه إلى مستوى يزيد من قدرة النص اللغوية ويفتحه على دلالات ممكنة فضلا عن التأثير في المتلقي.

إن قضية توظيف الحروف ليست بالجديدة كل الجدة في هذا العصر، إنما بدأت مع محاولة تفسير الحروف الواردة في أوائل السور. ثم سلط عليها الضوء أكثر مع المتصوفة في العصر العباسي، «فلم ينظروا إليها على أنها مجرد رموز أو وحدات كتابية تعبر عن الوحدات الصوتية المنطوقة ولا نظروا إليها كما اصطلح عليها علماء القراءات أو أصحاب المعاجم فلم تأت نظرتهم قاصرة على المعنى اللغوي، أو المعنى الاصطلاحي عند النحاة والفقهاء، وإنما جعلوا الحروف عالما كعالم المتصوفة، وأمة كأمتهم لها ما لأمتهم التي خلقوها بفكرهم وخيالهم من نظام وأحكام وأسماء ومفاهيم»[1]، كما فصلوا الحروف بعضها عن بعض. وربما يعود هذا الاهتمام إلى التستر عن معانيهم لتكون مستبهمة عن غير أهل التصوف لا تفهم بظاهرها وإنما بباطنها.

كما يرى بعضهم أنها لا ترتبط فقط بالصوفية ولا تقتصر عليهم إنها «منهج غنوصي حروفي يتصل بالفيتثاغورية الحديثة وما دخلها من غنوصيات تجعل لكل حرف مزايا و صفات و دلالة على عالم من عوالم الأفاق و الأنفس».[2]

ومهما يكن من أمر حول البدايات الأولى لظاهرة الكتابة بالحرف و جعله لفظة أو مفردة لها ما تحيل عليه من الدلالة، فقد انتبه الشاعر الجزائري إلى هذه الظاهرة وحاول استثمارها في نصوصه. فليحظها القارئ في الدواوين الشعرية الجزائرية ولدى عدد من الشعراء كعبد الله العشي... ناصر لوحيشي عبد الله حمادي..الأخضر بركة ...وغيرهم مما يثير في ذهن القارئ جملة من الأسئلة من قبيل: هل الحروف الحاضرة في المتون الشعرية الجزائرية حروف صوفية أم هي نمط من المغايرة الأسلوبية؟ ، هل هذه التجربة

[1] كمال نشأت، شعر الحداثة في مصر الابتداءات...الانحرافات...الأزمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص175.

[2] محمد جلال شرف الدين:دراسات في التصوف الإسلامي، شخصيات ومذاهب،دار النهضة العربية،1984، ص 191.

على قلة حضورها يمكن أن تؤسس لتجربة حروفية تحتفي بالأبجدية و تؤسس للقصيدة الحروفية في الجزائر؟ ما الذي استطاعت أن تضيفه هذه الحروف للقصيدة؟.

من بين أولى الدواوين التي تثير انتباه القارئ للشعر الجزائري ديوان "مقام البوح" بقصيدته "احتفال الأبجدية" التي لم يأت فيها الحرف «ليتخذ قوامه المعهود في الترابط والتناسق لبناء الكلمة، أو تطابقه مع الصوت الذي يماثله أو مقامه في توضيح المعنى ، أو لضرورة لغوية من حروف المباني و حروف المعاني، أو لدلالته على المعنى في نفسه،أو من حيث وضعه في سياقه الذي من شانه أن يؤدي إلى اختلاف في معنى الكلام».[1]إنما اتخذ

توظيفا مغايرا يقول الشاعر:

من أيما غيمهْ

من أي غيب ساحر

من أي افق ..

أيما نجمه

حطت على شفتي هذي الأيجدية ؟

ألف تعطر بالخزامى

وتضوعت منه اللحون

والميم حورية تسرح شعرها الفتان

قرب النبع

تحت التَين و الزيتون

وترف هاء كالفراشة

كي تحط على الندى...

وتبوح بالأسرار

[1]عبد القدر فيدوح: أيقونة الحرف في شعر أديب كمال الدين، ينظر:

www.adeebk.com>new-page-282.

بَوْح الباء تكشف سرها للنون

أَلِفُ و نون

عين و نون

هذا احتفال الأبجدية ..

بالغواية و الفتون .[1]

يستهل الشاعر نصه " احتفال الأبجدية " بالتساؤل عن مصدر تداعي الأبجدية إذ هو مصدر عصي على التحديد، تضيق به اللغة , يريد الشاعر أن يكشفه إذ هو مجهول، لا يكمن بالضرورة في العالم الخارجي الماثل أمام حواس الشاعر،فهل هي غيمة ؟ غيب ساحر ؟ أفق أم نجمة؟ هل هو العطاء والخير؟ هل هي الميتافيزيقي و الغيبي؟ هل هو السهر و التأمل الذي أوحى إليه بهذا الفيض؟ وإلى هنا تبدو لغته ذات انحراف يسير، و تفعيل معقول لآليات المجاز ، والإيحاء ثم يعمل على زيادة معدلات الانحراف اللغوي حينما يستحضر بعض الحروف الأبجدية كالألف، و الميم و الباء، و النون و العين و يعتبرها أسماء لها دلالات تفرض على القارئ التنقيب عنها.

ترى "شادية شقروش" في محاولتها قراءة هذه القصيدة أن الحروف الموظفة فيها «تبوح فيما بينها بأسرارها فكأنها تتهيأ إلى احتفال كبير و هو العبور من الصمت إلى الكلام، فتتزاوج الحروف فيما بينها بعد أن أغوت بعضها البعض في بساتين الحروف، المشاكلة لبساتين الطبيعة الإنسانية بأنهارها و تينها و زيتونها »[2].

لقد انطلقت الباحثة هنا في فهمها لهذا النص من المرجع الصوفي الذي يعتبر الحرف بالإضافة إلى كونه علامة تعبيرية لغوية، علامة تعبيرية جسدية.

[1] عبد الله العشي: مقام البوح،ص 35، 36.

[2] شادية شقروش، سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، عالم الكتب الحديث، إربد،الأردن، 2010، ص135.

إن المتأمل لهذه الحروف في سياق النص لا ينكر وجود بعض المظاهر التعبيرية الجسدية (الإغواء و الافتتان ،تسرح شعرها ،تعطر...) التي تحيل على مرجعية (صوفية ،غزلية ،فنية) ،تقدم مفاتيحا للقارئ للفهم.

إن أول ملاحظة تستدعي انتباه و اهتمام القارئ أن هذه الحروف لم ترد منعزلة ذلك أنه جعلها تشترك تارة مع مفردات أخرى (تعطر ،تسرح ،تبوح...)، وتارة أخرى ربطها ببعضها البعض في تعايش أليف .يبدأ أبجديته بأول الحروف وهو الألف، قطب الحروف «،ومقامه مقام الجميع و له من الأسماء اسم الله ،وله من القيومية ،وله من المراتب كلها ،وله مجموع الحروف ومراتبها.»[1] وهو مبتدؤها ،وهو القلم الذي به تتحقق الكتابة ،جمع الشاعر بينه وبين الهاء و الميم و الباء و العين و النون و هي من طبقة خواص الحروف. ثم يجعل بعد الألف الميم لما لها في الترتيب الصوفي من أهمية و هكذا... إلا أن يختم نصه بالنون و هي «اسم لما به القيام من الظهور.»[2] وبالربط بين الألف والنون يبدو أن الألف هو القلم والنون هي كينونة القصيدة ،و التأكيد على ميلادها وما بينهما من الحروف مكابدات الكتابة .

أما الشاعرة "راوية يحياوي" فتستغل الحروف لغة للشعر تحملها رؤيتها للكتابة و تبوح بأهميتها بالنسبة إليها ،إنها الحياة. إذ قامت بأنسنة الحروف الأبجدية وبهذا حاولت أن تجدد لغة الشعر و تنقذها من التقليد والتلاشي ،و تجدد معها الوجود الإنساني الذي قد يصيبه الجمود . تقول :

الحذق يسترق إلى كل الأزمنهْ

وأنت أبجديتي

تشرئبين الى كل حماقاتي

ألفك سنونوة ابتهالاتي

[1] كمال نشأت: شعر الحداثة في مصر، الابتداء، الانحرافات، الأزمة، ص 158.

[2] .محي الدين بن عربي: المبادئ والغايات في معاني الحروف والآيات ويليه العقد المنظوم فيما تحويه الحروف من الخواص والعلوم، تح: سعيد عبد الفتاح، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1971، ص53.

يالله ما أعظمك

باؤك شراع لذاكرتي

بر الأمان لأمسي و غدي

تاؤك كم تحتويني

أراجع فيها أنوثتي ومملكتي

وجيمك تذكرني

الراعي وجرته

وكيف تسقط الأحلام النحيلة

وحاؤك ما أعذبها

حب يورق في خلدي.[1]

إلا أن الشاعرة عملت على إبانة و توضيح الحروف من خلال إردافها كل حرف بجملة (سنونوة ابتهالاتي...شراع ذاكرتي..) مما قلل من فتح باب التأويل و الاحتمال. و يعمل الأخضر بركة في قصيدته "من كتاب الحروف" على الاشتغال على حرفين و هما الحاء و الباء اللذين يشكلان كلمة حب:

حاء البحر و باء البر

والموجة بينهما تمحو ما تكتبه ريحٌ والسرْ

في حاء البوح بما في الباء على مرأى حبات الرمل

لو فكت باء الحب إلى باءين

لضمهما حاء الحدة ثانية في همسة ظل

لولا قوة صمت الباء

لفاضت حاء البحر و أغرقت الدنيا

بحرائق ماءْ.[2]

[1] راوية يحياوي: ربما !! ص70.

[2] الأخضر بركة: الأعمال الشعرية، ص 176.

يشتمل النص على إيحاءات دلالية ولدها الشاعر من حرفين هما الحاء و الباء غير أن هذا النص على الرغم مما ينطوي عليه من تجريب، و تحديث يعكس جزئيا الفكرة التقليدية اتجاه الحرف التي تعتبره جزءا غير منفصل عن منظومة من الحروف تهدف لتشكيل كلمة وهذا ما تمليه المواضعة اللغوية. إضافة إلى التركيز على التأثير أو الدلالة الصوتية للحرفيين.

هذه إذن بعض النماذج التي نهضت بتوظيف الحروف و جعلتها مفردات قائمة بذاتها وبهذا يكون الشاعر الجزائري قد حول اللغة المألوفة ،المتواضع عليها إلى لغة غير مألوفة إذ جعلها تعبر عن حيوات، و ذوات عوالم ناجمة عن التخيل المبدع الذي لا تقعر ولا غريب ولا نشار فيه مما يمهد لتجربة القصيدة الحروفية في الجزائر. وعلى الرغم من أن الحروف واحدة إلا أنها اختلفت في توظيفها بين الشعراء فمنهم من اكتفى بدلالتها السطحية ومنهم من تعمق فيها وكلاهما لم يخل من الإيحاء الذي يخضع اللغة لتشفيرات عليا تدعو القارئ إلى إعمال توقعاته عبر خلخلتها للوصول إلى الفهم والمتعة الفنية.

2.تشكيل بنية المفردة:

لعل الحداثة اللغوية لم تشمل محاولة البحث عن مفردات بديلة ،إنما شملت كذلك التجريب و التحديث على مستوى الألفاظ بالإبقاء عليها و تحويرها ومحاولة خلخلة العلاقة بينها داخل النظام الجملي التقليدي فيولد الشاعر ما يسمى ب "شعرية النص" التي تنأى قليلا أو كثيرا عما ألفه المتلقي.

إن هذا الخروج عن السائد و المألوف الشعري من أهم شروط الحداثة الشعرية لتصبح اللغة قالبا غير جاهز بالنسبة للشاعر الحداثي ،بل هي قابلة للتجدد لأنها تعبر عن العالم الذي يتصف بالحركية و الاستمرار ولا يتم ذلك له إلا بإعادة التفكير في تشكيل الألفاظ وفي العلاقات التي يقيمها بينها ،و إذا كانت تبدو هذه التراكيب للولهة الأولى من القراءة نمطا «...من التلاعبات الخطية تكشف أحيانا عن مزاج فنتازي و براعة بهلوانية محضة

،فإنها تعرب في الغالب عن استخدام كامل تقريبا مع مجموع البناء الشكلي من جهة و مع المضامين التي تقدمها من جهة ثانية.»[1].

إن القارئ المتأمل للدواوين الشعرية الجزائرية يلحظ هذا الخروج عن لبوس اللغة التقليدية في إعادة تشكيل الألفاظ ،والعلاقات بينها ،ولا يمكن في هذا إنكار أن لكل شاعر فرادته في التعبير الشعري إلا أن هناك نقاط اشتراك بين الشعراء الجزائريين على اختلاف أعمارهم الشعرية و مستوياتهم الإبداعية، و نتاجاتهم.ولعل الأهم في هذا الاشتراك هو خلخلة المعايير التقليدية التي قد تكون ناجمة عن الحداثة أو انعدام المعرفة الكافية بالنحو ،و إما إلى عدم المبالاة بسلطة القواعد المكتوبة ،وفي الحالتين ثمة امتناع واضح عن التطابق مع النظام القائم و المتناقل عبر التراث.[2]ومن الظواهر التي يمكن رصدها من خلال الدواوين الشعرية ما تعلق بتشكيل الكلمة و منها ما تعلق بنظام الجمل :

1. الإعراب :

إن المعلوم لعموم القراء وخواصهم أن أواخر الكلمات في اللغة العربية تنتهي بحركات إعرابية توضح موقعها في نظام الجمل ،وقد لا تتضح حركتها الإعرابية بفعل عوامل وجد لها النحو العربي تسويغا. و إذا عدنا إلى نصوص الشعر الجزائري فإننا نجد الشعراء قد كسروا هذه القاعدة من خلال عدم توضيح الحركة الإعرابية للمفردة مما يشكل خروجا عن «التقليد المألوف قديما وفتح التركيب النحوي الدلالي على أفق الحركية و التعدد والغموض.»[3] من ذلك قول "عثمان لوصيف":

سيدي نائل !

يا ربا...محنط

لم تكن تعرف ما الاسمنت

---

[1]- كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دراسة حول الإطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، ص152.

[2]- المرجع نفسه، ص148.

[3]- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص210.

ما الإسفلت

ما الزيف ..المبلطْ

آه دعني أحتضن عذراء

من آياتك العصماء

دعني.. في هواها أتورطْ!!.[1]

استهوى الشاعر إذن الإيقاع الموسيقي فأخذ في تتبعه متجاوزا قواعد النحو التي تقتضي تبيان الحركات الإعرابية لأواخر الكلمات. مما فتح المجال للتخيل والدلالات المحتملة اتجاه الكلمات. كما تشيع الظاهرة بشكل ملاحظ في "ديوان حلمي لا يحتمل التأجيل "للوازنة بخوش":

ألا من يحب الوطن؟

لا أحدْ

ونحن نعاني من المحن

ونرقص حول الجنازة

ثم ننام...ونحلم

أنا نحب الوطن

لا أحدْ[2]

فضلا عما حققته كلمة "لا أحد" من إيقاع موسيقي فقد اشتغل تسكينها على تحقيق النفي التام.

2.استعمال الـــ في غير موضعها:

تشهد النصوص الشعرية الجزائرية في الفترة محل الدراسة استغلال الشاعر الجزائري لـــ "الـــــ" التعريف وإدخالها على الأفعال أو إضافتها للاسم للدلالة على ضده ويبدو أنه بإدخالها على فعل يريدها الشاعر أن«تنهض بدور الاسم الموصول، والتي لابد

[1]- عثمان لوصيف: أبجديات، مطبعة دار هومة ،ط،دت ص25.

[2]- الوازنة بخوش، حلمي لا يحتمل التأجيل، الجزائر عاصمة الثقافية العربية، 2007، ص37.

أن يذكرنا تكرارها لدى شعرائنا بحاجة الشاعر الحديث لتعريف كل شيء، وكذلك لـــ"القبض" على كل شيء»[1] ومن نماذج إدخالها على الفعل قول بـــ"ـــوزيد حرز الله":

الشارع مشحون بالخطوات

بضوضاء الأفعال

ألـــ مروا كالطيف نسيما وغناء

والشاعر يحتج -ولا زال-

بعصر الخيمة

في صحراء البلغاء[2]

ومن أمثلة إدخال صيغة الـــــ التعريف مضافة إلى لا النافية للدلالة على ضد الكلمة قول "منيرة سعدة خلخال":

الانتظار، مجرة القحط المهيب

توافق اللامعنى

ثورات الهيثم المترددة

سكوت الهدير عن الهمهمة

ذكرى الأنين[3]

قامت الشاعرة بإدخال الـــ التعريف إضافة إلى لا النافية لتنتج مفردة غير مألوفة.

3. إهمال الرسم الصحيح للمفردة:

يقع بصر القارئ على العديد من النماذج التي يهمل فيها الشاعر الجزائري الرسم الصحيح للكلمة أو أحد حروفها كإهمال كسر همزة إن بعد القول التي تظهر في الكثير من الدواوين من ذلك ديوان عيسى قارف "مهب الجسم،...مهب الروح":

قيل أنك بعض البلاد

---

[1]- كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دراسة حول الإطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية،ص156

[2]- بوزيد حرز الله: الإغارة، ص74.

[3]- منيرة سعدة خلخال: لا ارتباك ليد الاحتمال، ص34.

وعيناك منفى

الضفائر أحزاننا احتمرت[1]

ويكررهذا الأمر في أكثر من نص:

من قال أن هذا شعرا

هذه تيمة لطرد الخوف[2]

إن عدم الاهتمام بضبط الرسم الصحيح للكلمة يعكس تحرر الشاعر من القيود اللغوية.

كما نعثر كذلك بشكل واسع على الخلط في كتابة همزة الوصل والقطع، إذ يكتب الشاعر همزة القطع وصلا والعكس مثلما هو الحال في ديوان "بلاغات الماء"[3] لمصطفى دحية وغيره، إضافة إلى كتابة التاء المفتوحة مربوطة كقول "زينب الأعوج":

بالوجوه النقية

لملمي شتاة

مراياك[4]

هذه إذن بعض التجاوزات التي تظهر تشكيل الشاعر الجزائري المفردة بشكل واع،قصدي وأحيانا بشكل غير قصدي.

3. التشكيل الحداثي للعلاقات اللغوية :

1. رصف الأدوات:

حيث يعمد الشاعر إلى توظيف مجموعة من الأدوات اللغوية تباعا رغبة منه في تشكيل جملة لاهي جملة فعلية ولا هي اسمية أو غيرها يقول" بوزيد حرز الله":

موافق على جميع ما ترونه

---

[1]- عيسى قارف: مهب الجسم...مهب الروح، ص48.

[2]- المصدر نفسه، ص78.

[3]- ينظر: مصطفى دحية: بلاغات الماء، ص 78.

[4] زينب الأعوج،:رباعيات نوارة لهبيلة، ص84.

ملائما لعيشنا المنكد

وواقف على الذي إذا

وفي، وإنني أندد[1]

إن رصف الأدوات بهذا الشكل يؤدي ظاهريا إلى عدم توليد المعنى، لكن هذا الرصف بحد ذاتها معنى إذ يلخص حجم الفوضى، والضغط الذي يعيشه الشاعر.

2. التقديم والتأخير:

يعد التقديم والتأخير ظاهرة قديمة اكتشفها النحاة والبلاغيون العرب القدماء انطلاقا من اعتقادهم أن الجملة في اللغة العربية تخضع للترتيب بين أجزائها المكونة لها، ويعد الخروج عنها نوعا من الابتعاد عن المعيار أو القاعدة التي تضبط المعنى من خلال رتبة الكلمة في التركيب، ومن ثمة فإن المعنى وأهميته ناجم عن أهمية موقع الكلمة ومعرفته، إلا أن هناك فرقا في هذا بين موقف النحاة والبلاغيين ، فقد اهتم الموقف الأول بترتيب الجمل الثابت منها والمتحرك ما يجوز أن يتقدم على غيره وما لا يجوز، ويتوقف النحاة على رصد الظاهرة فقط و أما الموقف الثاني وهو للبلاغيين يعنى بالتقديم والتأخير لاكتشاف قيمته الدلالية والجمالية في النص الأدبي.[2]

وقد جنح شعراء الحداثة نحو هذه الظاهرة لما تمثله من كسر للقواعد التركيبية من ناحية ولكونها كذلك من صميم أطروحات الحداثة،كما تعكس القيمة الجمالية النصوص حيث يرى الشاعر فيها وسيلة فنية تمكنه من البوح بمكنوناته النفسية ،ومن أمثلة هذه الظاهرة تقديم الفاعل على الفعل، يقول "رابح حمدي":

فاكهة لله

تنزل من جسد

دافق شعاع السماوات

يهطل من وهج العرش

[1] بوزيد حرز الله: الإغارة، ص47.

[2] ينظر:أحمد الصغير المراعي: الخطاب الشعري في السبعينات، دراسة دلالية فنية، ص 130.

من سدرة المنتهى[1]

قدم الشاعر الفاعل، فاكهة الله على الفعل ، تنزل وهذا خلافا للغة المعيارية فعل+ فاعل .والأصل : "تنزل فاكهة الله من جسد دافق بشعاع الأمل"، ولعل هذا التقديم والتأخير له دلالات عديدة تتجاوز قضية الاهتمام والاختصاص. كما نعثر على تقديم نائب الفاعل على الفعل وهذا ما يشهد تواترا في بعض الدواوين كديوان "حبيباتي" لعلي مغازي:

أنت "روسبينا" القديمة

وأنا حنبعل القرطاجي أعود من جروحي ضد النسيان

باب يغلق

نافذة تفتح...[2]

يدل المبني للمجهول هنا على عدم معرفة فاعل الفعل وأن فاعلا ما يستبد بذاكرته وفي كلا المثالين تقديم الفاعل وتأخير الفعل أو تقديم نائب الفاعل على الفعل خروج عن المألوف ومحاولة إثبات أحقية الاسم على الفعل ذلك أن القصيدة التقليدية زخرت بالفعل بسبب طول البيت مما يجبر الشاعر على إطالتها بمساعدة الجمل الثانوية والعبارات الملحقة وهكذا يتولد لديه العدد المرتفع نسبيا من الأفعال.[3]

كما نجد بعض الشعراء يشتغلون على تقديم الخبر وتأخير اسم الاستفهام الواقع مبتدأ:

يا راكب الريح في بلدي للفضاء البعيد

أنت أين؟

إلى أين تمشي

وتحمل عطر النشيد؟[4]

كما يجد الدارس تقديم الأحوال على الأفعال وهي أساس الجملة:

متهاويا...أسري إليك...تضمني

---

[1] رابح حمدي: مدائح السنديان: منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، 2001، ص 31.

[2]- علي مغازي: حبيباتي، ميم للنشر، ط1، 2008، الجزائر، ص15-16.

[3]- كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي، دراسة حول الإطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية ص157.

[4]- ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا وشمسا، ص51.

متسائلا...أبكي...لديك...تردني

متمرغا...متناثرا ذات اليمين

أو الحنين أو الشمال أو الجماد[1]

إن الألفاظ متهاويا، متسائلا، متمرغا هي أحوال قدمها على صاحب الحال مما ولد دلالات مختلفة، زيادة على التقديم والتأخير في أحد مكونات الجملة. يعثر الدارس كذلك على تقديم شبه الجملة:

كل الأزقة تلعنني

كل الأحايين تسلم من جبيني خشية

التورط

في أهداب اللقيا شيء ما...[2]

قدمت الشاعرة إذن شبه الجملة على المبتدأ المعرف.

3.الحذف:

يعد الحذف من الوسائل التي يلجأ إليها الشاعر لما له من قدرة على إشغال ذهن المتلقي في البحث عن المعنى الغائب من ناحية، واختصار واقتصاد اللغة من ناحية أخرى،وبهذا يتحقق ثراء القصيدة وجمالها وتبتعد عن المعاني الجاهزة، « وليس معنى ذلك أن الحذف أفضل من الذكر لأن هناك مواضع للحذف قد تؤدي إلى الغموض الشديد والتعقيد وهذا قد يحدث خللا في المعنى وإفسادا في التراكيب لأن المحذوف لم يكن حاضرا في ذهن المتلقي، أو بمعنى آخر لم يدرك المتلقي ما حذف من النص الشعري».[3]

وقد يشمل الحذف الحرف أو الضمير أو الكلمة أو الجملة، وقد يترك الشاعر أثرا لهذا الحذف وقد لا يترك. وقد اهتم به النقاد والبلاغيون القدامى وفطنوا إلى أهميته وقيمته

[1]- فيصل الأحمر: منمنمات شرقية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، ص24.

[2]- صليحة نعيجة: الذاكرة الحزينة، دار ابن الشاطئ للنشر والتوزيع،الجزائر، ط1، 2015، ص22.

[3]- أحمد الصغير المراغي: الخطاب الشعري في السبعينات، دراسة فنية دلالية، ص141.

الإيحائية على وجه الخصوص ومن ذلك حذف الفعل كما ورد في قصيدة "سقوط الحدود" للوازنة بخوش:

ويسقط عنك الغبار

ويحمر وجه الأفق

وتصبح كل المعالم نورا

ويمضي الغسق !

وتزهر في مقلتيك الورود

وتسقط فيك الورود

ويبقى الأفق...

تميلني نحو الغروب

بلون الشحوب الذي...

تحملني...الذي...

ترسمني على شفتيك

ويصعد من وجنتيك

لهيب الصقيع... الذي

...تحملني... !![1]

تستهل الشاعرة نصها بمخاطب غير معروف بصيغة المؤنث وكأن القارئ يعرفه سلفا، ولعل الشاعرة قد عمدت إلى حذف عائد الضمير لتفتح مجال التخيل لديه وحتى لا تضع الخطاب في إطار محدد. ثم لا تكتفي بهذا الحذف إنما تتجاوزه إلى حذف آخر يشكل لعبة مكر خفية في قولها: بلون الشحوب الذي... تحملني...الذي، فالذي الأولى قد توهم المتلقي أنه لا يوجد حذف إلا أن النقاط التي وضعتها تدل على وجوده كما قد يتوهم أن الفعل هو المحذوف، ولكن الذي قد تحتمل جارا ومجرورا بعدها.كما نجد حذف الخبر،ورد في مقام البوح:

[1]- الوازنة بخوش،:حلمي لا يحتمل التأجيل، ص21.

وكأني أمسك بالصوت

لكأن الصوت القادم نحوي...

أنت...

أمد يدي...

أنت...

.....[1]

نجد في هذا النموذج للشاعر "عبد الله العشي" لعبة الكتابة نفسها التي تقوم على الحذف وترك الأثر بواسطة النقاط ثم تضليل القارئ ، إذ يقوم بحذف الخبر للاسم (الصوت) ، على الرغم من أنه يمكن قراءة المقطع دون أن تختل الدلالة، وربما مقام النص الطقوسي يحتاج الاقتصاد في الكلام مما أعطى حيوية للنص أبرزت رؤى الشاعر.ومن نماذج حذف أدوات الربط يقول" فيصل الأحمر":

السديم مروج من القلق الساكتي

والمعارج مني إلي...

ومارد أسئلتي فاتني

والطلاسم مسكونة برموز الرقى

والذي جاء فعل يؤول أنثاي في لأروقتي[2]

يحاول الشاعر في هذا المقطع أن يتجاوز التركيب اللغوي المعياري من خلال حذف ضمير الربط .ومن مظاهر الحذف كذلك الحروف التي تأثرت فيها القصيدة بالسريالية، فقد أسرف السرياليون في هذا الاتجاه، حيث كانوا يرون أن الجمل ينبغي أن تتوالى آليا كما ترد في الذهن ودون أي تدخل من الفكر لتنظيمها أو الربط بينها في بناء

[1]- عبد الله العشي: مقام البوح، ص31.

[2]- فيصل الأحمر:كتاب الرؤى، ص10،09.

القصيدة،[1] والمتأمل في الدواوين الجزائرية خلال هذه الفترة يلحظ ذلك بشكل واسع بدءا بحذف حرف النداء كما في دواوين "عثمان لوصيف" من ذلك:

يعانق لغته الأبدية

يصرخ: لبنى !

سعاد!

شيماء!

سعدى![2]

يستمر الشاعر في حذف أداة النداء عبر كافة جسد النص، أو كذلك بحذف حروف الجر والعطف. وقد يكون هذا الحذف جزئيا كما في قول فيصل الأحمر في قصيدة "أشيائي":

ألمي، أنفي، انتمائي

سفري، عقلي، مواويلي، عيوني

وحيويتي واستيائي

هيأتي، دربي، سؤالي[3]

ويواصل الشاعر بهذا الشكل بين حذف حروف العطف وتعويضها بفواصل وبين ذكرها. وقد يكون الحذف بشكل موسع كما هي الحال في قول "ربيعة جلطي":

أيتها الطرقات/الممر/الإقلاع

السفن الزاحفة/الأنهار/أعمدة الكهرباء

الراجعة/قمم الثلوج في رجفتها

بائع الآثار.../فصوص النهار/[4]

---

[1] ينظر: علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، طبع بمطابع ابن سينا، القاهرة، ط4، 2002، ص63.

[2] - عثمان لوصيف: أبجديات، ص22.

[3] - فيصل الأحمر: منمنمات شرقية، ص34.

[4] - ربيعة جلطي، من التي في المرآة، دار الغرب للنشر والتوزيع، دط،دت، ص8.

يلاحظ القارئ من خلال هذا المقطع حذفا لحروف العطف وتداعيا لألفاظ وجمل تفتح باب التأويل.

ثانيا :التشكيل الحداثي للصورة في الشعر الجزائري:

إن العلاقة بين الشعر والصورة علاقة وثيقة فهي أحد المكونات الأساسية في تشكيل القصيدة و«الأداة الرئيسية لخلق عالم جديد نحلم به ونحله محل العالم القديم ليست شيئا آخر سوى ما يدعوه الشاعر بالصورة»[1]، ونظرا لهذه الرابطة المقدسة بين الاثنين فقد كانت مناط اهتمام الشعراء قديما وحديثا على الرغم من أن مصطلح الصورة بهذا الشكل لم يكن شائعا بين القدماء كـــ"الجاحظ "الذي يعد من أوائل من اهتموا بالتصوير و"عبد القاهر الجرجاني" وغيرهم ممن «تلمسوا جوانب مهمة من مفهوم الصورة ووظيفتها، وجاءت آراؤهم حولها مبثوثة في كتبهم ورسائلهم بطريقة عفوية غير منتظمة أو مبوبة، لتعبر عن أهمية الصورة قديما وحديثا في إثراء العمل الأدبي، وتعميق جوانبه التعبيرية والجمالية»[2]، ولعل أهم ما يميز الصورة التقليدية أو صورة عمود الشعر كونها لا تتعدى الأشكال البلاغية المتمثلة في التشبيه، والاستعارة وغيرها.

ولعل من أهم خصائص الصورة القديمة، كونها «حسية حرفية شكلية، وقد استتبع ذلك صفة جوهرية أخرى هي (الجمود)، فلم يكن في الصورة أي خاصة عضوية أو حركية بل كانت عناصر جامدة، وكذلك كانت الصورة القديمة جميلة دائما لكنه الجمال الذي يتمثل للحس،وإعجاب الناس بها راجع إلى ذلك الجمال الذي يروع الحواس، لأن فهمهم للجمال كان يقف عند هذا المدى».[3]

تستهدف الإقناع والتأثير للكشف عن تجربة خاصة« تمثل المعاني تمثيلا جديدا مبكرا بما يحيلها إلى صور مرئية معبرة وذلك الصوغ المتميز والمنفرد هو في حقيقة

[1]أحمد درويش: في النقد التحليلي في القصيدة المعاصرة، مكتبة النهضة المصرية، 1989، ص185..

[2]- محمد علي الكندي: الرمز والقناع في الشعر العربي، ص24.

[3]- ياسين صلاح: شعرية الصورة بين التراث والحداثة،مجلة قراءات ،مج6،ع6، 2014.

الأمر عدول عن صيغ إحالية من القول إلى صيغ إيحائية تأخذ ماديتها التعبيرية في تضاعيف الخطاب الأدبي».[1]

لقد طرحت الحداثة عدة إشكاليات جمالية على الذوق السائد خاصة دور ومفهوم الصورة الشعرية ، فخلخلت الوعي الجمالي لتغيير الشكل الفني، ولا يمكن الإنكار أنها استفادت من حقول عديدة في نظرتها للصورة، حقول ألسنية، جمالية، أسطورية نفسية إلى غير ذلك ومن بين المفاهيم التي تطرح في تعريف الصورة أنها ذلك الشيء الذي يجعلنا « ..نرى الأشياء في ضوء جديد، وخلال علاقات جديدة،تخلف فينا وعيا وخبرة جديدة..»[2] ، ولعل الدافع إلى التحديث حدا بالشاعر الحداثي إلى البحث عن ألوان غير معهودة في مجال التصوير مجاراة للتطور الفني والجمالي .زيادة على تنوع أساليب وطرائق إنتاج الشعر وممارسته كما أنها أي الصورة التقليدية، لم تعد ملائمة له لاهتمامه بجوانب ذهنية كالإدراك، والتأمل العميق يقول "أدونيس:" «الصورة الشعرية ليست تشبيها ولا استعارة فالتشبيه يجمع بين طرفين المشبه والمشبه به، إذن فهي جسر بين نقطتين أما الصورة الشعرية فإنها توحد بين الأجزاء المتناقضة وبين الجزء والكل، إنها شبكة ممتدة الخيوط تربط بين نقاط كثيرة وهي تنفذ إلى أعماق الأشياء فتظهرها على حقيقتها ومن هنا تصبح الصورة (مفاجأة) و(دهشا) تكون رؤيا أي تغييرا في نظام التعبير عن هذه الأشياء».[3] ومن ثمة البحث عن علاقات جديدة لا تكون علاقة تشابه أو غير ذلك مما ساد في الصورة التقليدية من علاقات جزئية منفصلة و من عدم ارتباط بالبناء الكلي للقصيدة.

إن الشاعر المعاصر والحداثي -على وجه الخصوص- وحتى يصل إلى المغايرة والاختلاف لابد له من مصادر مختلفة تمتح منها الصورة تتنوع بين الذات الشعرية والواقع وتلعب الموهبة الشعرية دورا لا يقل أهمية عن هذين المصدرين فلها القدرة «على إبداع الصور المؤدية للوظيفة الجمالية للشعر، لأن هذه الموهبة تحيل القيم والأفكار إلى

---

[1] بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص13.

[2] جابرعصفور: الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، المركز الثقافي العرب، بيروت ، ط3، 1992ص310.

[3] أدونيس: زمن الشعر، ص 154،155.

دلالات موحية عبر الشعور النفسي فتتحقق للنص غايته الفنية والمعنوية حتى يصل إلى المتعة والإثارة في نفوس المتلقين»[1]، ويكون بهذا قد حقق ما ينشده. ولعل المتأمل في الدواوين الشعرية الجزائرية لهذه الفترة يجد فيها تنويعا بين الصور الشعرية تحكمه ثقافة الشاعر ووعيه بحقيقة التعبير الفني والتغيير الحداثي.

1.الصورة الرمزية:

إن التعبير بالرمز من أهم الأدوات الحداثية التي عرفتها القصيدة العربية والغربية وجعلتها تنأى عن التقريرية والمباشرة، وتعلو بها صوب الإيحاء والتكثيف والقدرة على اختزال مشاعر المبدع خاصة وأن «النفس البشرية عرضة لحالات فكرية وعاطفية بالغة التعقيد لا يمكن أحيانا تبسيطها أو تحليلها ولا يتأتى التعبير عنها بالأسلوب المألوف، فلا يعود أما م المبدع عندها إلا سبيل الصورة الرمزية التي تثير في نفسية المتلقي حالا مشابهة عند تفاعله مع تلك الصورة بشكل مناسب».[2] وهذا ما يميز الخطاب الشعري كونه يحتل مرتبة مميزة في الإغراء والمخاتلة.

والرمز حسب« ناقد الرمزية الكبير، وليم يورك تندال، W.Y.Tindelتركيبا لغويا أساسه الإيحاء عن طريق المشابهة بما لا يمكن تحديده بحيث تتخطى عناصره اللفظية كل حدود التقرير موحدة بين أمشاج الشعور والفكر».[3]

ترى "بشرى موسى صالح" «أن الرمز بحسب النقاد العرب ينقسم قسمين" أما الأول فهو الرمزي الذاتي أو الفردي وغالبا ما يكون خاص الدلالة، وكثيرا ما يأتي على هيئة استعارة أو مجاز ولا يتوصل إليه إلا من خلال نسقه وتجربة الشاعر الكلية، بينما الثاني هو الرمزي العام أو النموذجي على اختلاف مصادره المستقرة في اللاوعي الجماعي من

[1]- مفتاح محمد عبد الجليل : نظرية الشعر المعاصر في المغرب العربي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2007، ص 211.

[2]- علي الكندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص32.

[3]- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص273.

دينية أو أسطورية أو تاريخية».[1] وعلى الرغم من أن الرمز واحد بين الشعراء لكنه يختلف في إيحاءاته من شاعر لآخر حسب السياق أو المقام الذي يرد فيه، لكن ما علاقة الصورة بالرمز؟ . لا شك أنه يوجد اختلاف بين الاثنين ذلك أن الصورة «علاقة الجزء بالكل أو علاقة الصور البسيطة بالبناء الصوري المركب وبينما تظل الصورة محافظة على قدر من الكثافة الحسية، يبلغ الرمز درجة قصوى من الذاتية واسطة بينهما ،والتجريد يغدو معها شيئا مستقلا في ذاته».[2] و«الرمز أحد وجوه الصورة الشعرية، وقد تخلت عن الانفعال المباشر وأصبحت رؤية ملحة تبدأ من الواقع وتعتمد الترجيح والإصرار والإلحاح»[3].

إن قراءة متأنية لدواوين بعض الشعراء خلال هذه الفترة بحثا عن الصورة الرمزية التي تعد من مظاهر الحداثة الشعرية يجد سيطرة بعض الرموز على الدواوين كالرمز الصوفي، والرمز التاريخي، ومن الصور الرمزية قول "عبد الله حمادي":

ما أطغى القبلة تنهال على مهل!!

تعبر شطآن السوء،

تقيم شعائر قداس،،

ترفع ألوية النصر،

يتيح حدائق غلبا،

تعتصر الكرم،

تسكر من سكر السكر،

تتوسد غابة أمجاد

يكنفها حبل موعود(...)

ينتحر العري على أقدام

---

[1]- بشرى موسى صالح:الصورة الشعرية في النقد الحديث، ص127.

[2]- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص275.

[3]- نعيم اليافي: الصورة الفنية، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982،ص282.

مدائنها(...)[1]

يستند هذا المقطع إلى مدركات حسية يعضدها الإتكاء على الاستعارة (تعبر، ترفع تعتصر، تسكر...)في شكل تصاعدي من السكر[2]المادي إلى الروحي الذي يعد مصطلحا دالا على السكر على غرار مصطلح الكرم .وهي جميعا تنوب عن رمز الخمرة المباشر ونلاحظ أن تلك الصور الجزئية القائمة على الاستعارة كما سلف الذكر تتحلق جميعا حول رمز الخمرة/السكر.

كما نجد بعض الصور التي تقوم على رمز العنقاء، سيزيف ،إيزيس وهي مشتركة بين الشعراء الجزائريين خلال العقدين ربما لظروف سياسية واجتماعية ،تقول "سامية زقاري":

أنا كسرى

المستحيل في شموخي

يستحل صفرا

أنا اهتداء الروح للطموح

وعقرب الساعة

يجيء لا يروح

ألا تبوح بشيء يعتريك

يا جبان وكيف لا تبوح[3]

لقد استطاعت الشاعرة أن تربط بين قوتها وقوة كسرى[4] في تعاملها مع الرجل وهذا الاكتشاف هو اكتشاف ذاتي غير مفروض على القصيدة، رفع التكثيف والإيحاء الذي

[1]- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص168.

[2]- السكر«غيبة بوارد قوي يعطي الطرب والالتذاذ» ينظر: الشريف الجرجاني، التعريفات، وضع حواشيه وفهارسه، محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ، د،ط، ص123.

[3]- سامية زقاري، قصائد معتقة بالأسى، اصدارات رابطة ابداع الثقافية، ص 49.

[4]-كسرى الأول (501-579) معروف أيضا بأنو شروات العادل(...) أحد الأباطرة الأكثر شعبية في الثقافة الإيرانية والأدب ينظر:ar.wikipedia.org.wiki

يستدعي التأويل و« أساسه علاقة اندماجية بين مستوى الأشياء الحسية الرامز ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها، وعلاقة التشابه هنا تنحصر في الأثر النفسي لا في المحاكاة ومن ثم فهو يوحي ولا يصرح، يومض ولا يوضح.[1]» يقول" عبد الله حمادي":

مدينتي...

مثابرة: الخبز والزيتون

شعارها الجهاد

وعودة الميلاد

بيتها "الحسين"

وسيفها"يزيد"

جوارها" صفين"

وقلبها"جنين"

أغلبها مرتزقة

وجلهم عنين...؟![2]

يستند هذا المقطع إلى رموز من التراث العربي الإسلامي،استطاع الشاعر أن يقلل من حسية الصورة بتجريدية الرمز، ويقيم صرحا من التواصل الدلالي بين الواقعي والتاريخي والخيالي من ناحية، ويشع بإيحاءاته الجمالية من ناحية أخرى، وكثيرا ما تشكل هذه الرموز مادة حصينة لخيال الشاعر وتغنيه عن التصريح المباشر وتنقل البعد الذاتي النفسي للشاعر الذي يلتحف بالهم الجماعي. ومن الصور التي تستند على الرمز الديني:

أعطني وجعي

والصليب الذي في عيونك

في شفتيك

وفي دورانك حولي...

[1] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 273.

[2]- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 120، 121.

وارحل![1]

يدخل رمز الصليب في بنية الصورة الشعرية في هذا النص ويشتغل على التكثيف والغموض، فالصليب يتعلق بالمسيح و بغربة الشاعر الروحية وانكساراته النفسية. فالصليب آلام وعذاب وإن كانت هذه الصورة الرمزية قد أبانت قليلا عما تخفيه من دلالات فإن ستارا ثقيلا مازال قائما لا يخترق بسهولة ليدخل المتلقي أو القارئ إلى ما يريده ويدفعه إلى الكثير من الاحتمالات الدلالية والفنية.ومن الرموز الأدبية يقول "يوسف وغليسي":

كان لي وطن يوم كان "أرغون" يشدو

غناء فتنتصب الأغنيات عيونا لـــ "إلزا"

كان لي وطن يوم كان الحمام يحمل"أسماء"

أشواقي الكامنات، وكنت أنا

"الحارث بن حلزه..."[2]

إن الصورة الشعرية "أنا الحارث بن حلزة[3] تقوم على المشابهة بين الشاعر "والحارث بن حلزة" تخفيفا لتجريدية الرمز، ولعل هذه الصورة الرمزية قد شغلت جزءا ثانويا من النص ولكنها ليست منفصلة عن الجزء الذي قبله .الصورتان تشتركان في التعبير عن ضياع الوطن وتختلفان فيما تحمله من قيم دلالية وجمالية، وقد استطاع الشاعر أن يوجد علاقة بين الرمز والمرموز بواسطة خياله وتجربته الشعرية، ونلاحظ أن استدعاء الرمز في الصور السابقة جميعا استدعاه السياق «فلا يحقق الرمز شيئا إن أقحم على العمل الأدبي دون أن يستدعيه السياق، فالقوة في أي استخدام خاص للرمز لا تعتمد على الرمز نفسه بمقدار ما تعتمد على السياق».[4]

---

[1]- ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا وشمسا، ص16.

[2]- يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص44.

[3]- الحارث بن حلزة الشكري، شاعر جاهلي قديم من أصحاب المعلقات (580م/50ق،هـ) ينظر: www.arab_ency.com/ar/

[4]- علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، 55.

2.الصورة الأسطورية:

إن الشاعر الحداثي وهو يبحث عن منافذ للتحديث عن طريق التجريب وجد الأسطورة التي تحولت بالنسبة إليه- وبدرجة أولى- إلى وسيلة فنية جمالية من غير السهل التخلي عنها .ولا يقتصر اللجوء إلى الأسطورة على هذا المبرر وحسب إنما هناك العديد من المبررات ،لعل أهمها ما يعانيه الإنسان الحديث من قلق أنطولوجي في مناخ آلي معقد يضيع فيه الثبات والاطمئنان و يحضر فيه الصدام مع سلطة الواقع بآلياته الإيديولوجية المتعددة التي تتغلغل في ذاته لتصبح ضوابط لا شعورية تجعل من حضورها الدائم شيئا يشبه "الأسطورة اليومية"[1].غير أن استغلالها من قبل الشاعر ينبغي أن يتوفر له«.. شرطان هما: حاجة القصيدة إليها بحيث لا تغد واستعراضا لاتساع الثقافة أو رصفا خارجيا يشبه "البديع" القديم والقدرة على تمثلها بعمق، وتحويلها إلى عنصر بنائي داخلي عضوي يذوب في قلب التجربة».[2] و يتماهى مع معطياتها، فكيف وظف الشاعر الصورة الأسطورية في متنه بشكل حداثي؟.

بالعودة إلى الدواوين الشعرية نجد أن حضور الأسطورة لم يكن بذلك الشكل الواسع من ناحية، ومن أخرى لا يكاد يعثر الباحث خلال العقدين على أساطير خاصة بالتراث الجزائري بقدر ما يعثر على أساطير يونانية،يقول "عقاب بلخير" في نص"الولادة":

أين سيزيف يعبئ العقل يحيا
يحمل الشمس ولا يعرف سره
قدر المكلوم في هذه الحياة
قدر المشتاق لا يدرك صبره
قدر الميت في صمت الرفات
فتعلم أيها الحب احتمالا
لست وحدك

[1]- ينظر: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص288.

[2]إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث ، ص292.

يعاني وهو مكلوم بجمره

إنها الشمس تنادينا تعالوا

من وراء الحجب ذوبوا في مصابيحي التي أشعلت عمره[1]

يستهل الشاعر نصه بإلقاء أسطورة سيزيف منذ الوهلة الأولى ليضع ما يقابلها (المكلوم، المشتاق، الميت، الحي ، تعالوا)إنه صورة لكل الذين يعانون ولا تقوم هذه الصورة على التشابه بقدر ما تقوم « على التقريب بين حقيقتين متباعدتين كثيرا أو قليلا وكلما كانت الصلات بين الحقيقتين اللتين يقرب بينهما الشاعر بعيدة ودقيقة كانت الصورة أقوى وأقدر على التأثير وأغنى بالحقيقة الشعرية»[2]. ومن ثمة فالصورتان متباعدتان قليلا ذلك أنه وبناء على الفجوات التي يتركها النص للقارئ خاصة حديثه عن الشمس الرامزة للحرية فإن سيزيف رمز المعاناة والتحمل عوقب بالصخرة على غرار الجزائريين في الزمن التسعيني. أما "عبد الحميد شكيل" فيوظف الصورة الأسطورية متكئا على طائر العنقاء:

رأس الحمراء

أيتها الطائر الناري،

الناهض أفواجا

من رماد الوقت

هات الماء، السحب الحبلى

ببتلات الخلجان

وامرقي من خلل الريح،

أقيمي المدن الموصوفة

فالفتية ضاقوا بالأرجاء!![3]

---

[1]- عقاب بلخير: السفر في الكلمات، ص22.

[2]- علي عشري زايد:عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص69.

[3]- عبد الحميد شكيل: كتاب بونة ، موفم للنشر، الجزائر،2008، ص60، 61.

يستهل الشاعر نصه بخطاب موجه إلى الطائر/طائر العنقاء الذي لا يعلن عن اسمه صراحة إنما يكتفي بالإشارة إلى خواصه (النهوض،الرماد) وعلى الرغم من أن الصورة تستند إلى بعض المدركات الحسية إلا أنها بالغة التجريد لا تترك للقارئ فجوة ينسحب منها إلى قصد النص ، سوى كون العنقاء ليس طائر نار أي حرب، ويناشده أن يحمل بدل النار ماء يبعث الحياة من جديد إلى المدن الدامية. ومن الشعراء الذي يشتغل على تحديث متنه الشعري "عبد الله حمادي " إذ يوظف الأساطير بالاستناد إلى التراث الصوفي، يقول في نصه جوهرة الماء:

...كان البحث يثير الألم المعقود

على ناصية الأحلام

يسرج ناقة ليل الفقراء

يمرق في شطط"السيمرغ"

نصف يخترق الآفاق

وصفير قافلة مدفون

في صحراء الرغبات

(...)عائدة...والوجد يقيم بمعبرها

يسكنها وزر الماء

وعتق النار،

ومرموز الذكر،

وآونة الميعاد(...)[1]

يبدو أن النص يحوم حول جو صوفي، ورحلة روحية يذكر فيها الشاعر طائر السيمرغ [2]بوصفه طائرا أسطوريا. فالرحلة إليه ليست بالهينة،إنها صورة شعرية تستند إلى معطيات صامتة تؤرق القارئ.

---

[1]- عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011،ص47، 48.

[2]السيمرغ:أحد الطيور الخرافية التي يكثر ذكرها في الأساطير الدينية والتاريخية في الشاهنامة، يُتصور أن ألوفا من الطير تسعى إليه في رحلة متعبة، محفوفة بكثير من المخاطر والشهوات ، اشتهر أمره على يد فريد الدين العطار .ينظر:

https:\\ar.m. wikipidia.org.wiki

وقليلا ما نجد الصورة الأسطورية التي تستند إلى التراث الجزائري خصوصا والعربي عموما يقول "عيسى قارف":

غدا أتلو صحائف من دم الجاني

لأحفاد الضحية

فيك من كأسي زجاج واضح

والوقت غو...ل...[1]

يستخدم الشاعر الغول ليشكل الصورة الشعرية التي تعكس الخوف و الرهبة.

3.الصورة السينمائية:

تعد الصورة البصرية أساس العصر الحديث خاصة مع نهاية القرن العشرين و بداية القرن الواحد العشرين، يقصدها الشاعر المعاصر بوعي أو دون وعي ، يقصدها بوعي للتجريب و خلق الإثارة وجذب القارئ ، ويقصدها دون وعي لوقوع عينه عليها أينما حل و ارتحل كلما تقدم في الزمن عن طريق اللقطات ،والمشاهد .

تقول سامية زقاري في إحدى قصائدها :

سبع عجاف

تولت إدارة بيتي

أعاصير شتى ضباب كثيف من الشرق حتى..

كثير من الأبرياء غرقى

نساء ،رجال ،شيوخ ،صغار كثيرون حرقى [2].

يتكون هذا المشهد الشعري من لقطتين الأولى تحققت من خلال (تولت إدارة بيتي) وهي توحي بمشهد السلبية و الخراب المقبل ،أما اللقطة الثانية فهي نتيجة للأولى تضم مجموعة من النتائج بالتدريج ،أعاصير ،ضباب ،أناس من مختلف الفئات العمرية غرقى حرقى ،وقد إعتمدت في اللقطة الأولى على الصورة البلاغية القديمة (سبع عجاف تولت إدارة بيتي) أما الثانية فقد ركزت على المشهد السينمائي.

---

[1]- عيسى قارف: مهب الجسم...مهب الروح، ص75.

[2]- سامية زقاري،:قصائد معتقة بالأسى، ص43.

و من الصور الشعرية السينمائية نص " أحب عنابة":

زحمة النساء في اتساع الشارع

ثورة الكفل يودأن يصير نحو

الأذرع الممنعة !

حمحمات الجسد الضاج

باشتهاءاته

انسدال الشعر

إذ يصفع الأوجه

في اتساع المضائق

الصاعدة نحو عمق المدينة !

ليلى إذ تقبل

تدفعها الرعشة

قصد التوحد بالحريق [1]!

إن الشاعر هنا لا يسعى إلى حشد هذه الألفاظ و تكديسها بتشكيلاتها المختلفة بقدرما يسعى للابتكار و التجريب في مجال الصورة. تبدو هذه الانتقاءات مفككة للقارئ و العناصر التي اختارها متباعدة من عالم الحس.

« إن رغبة المبدع قي بث التناسق و النظام بين مكونات الوجود النفسي و الواقعي ،و إخفاق الواقع في تلبية هذه الرغبة يدفع المبدع إلى توظيف الصورة لتحقيق هذا العالم المتناسق إما بخلقه أو باكتشاف علاقاته و أنظمته الخفية التي تحقق الوحدة و الجمال بين أجزائه".[2] تعتمد هذه الصورة على التكثيف المتلاحق لمجموعة من المشاهد التي تكسب النص غموضا فنيا ساحرا يستدعي التأمل نشأ عن التفكك و التكثيف و الإيحاء و الربط

[1]- عبد الحميد شكيل: كتاب بونة، ص71.

[2]- علي الكندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص39.

غير الأليف بين الأشياء (شتات من المركبات أو الأشياء) وهذا التلاحق ناجم عن الحالة النفسية و الشعورية.

إن هذا المشهد يجذب انتباه القارئ و يبعث فيه فعل الفضول و التساؤل عن الرابط بين هذا الشتات من المدركات الحسية و بهذا تبلغ هذه الصورة درجة من التكثيف و الإيحاء و الغموض الذي تكسره الشاعرة و تحد منها فيما يلي هذا المقطع من القصيدة حينما تقول:

أقول عسى أن تحقن بيتي الدماء

أقول عسى في بلادي

تكف أغاني الخفافيش و اليوم

تقول عسى بالوئام يحبس الأسى

فاه و آه و آلاف حرقة آه متى دفنها

إلى كم سيبقى البلاء ؟[1]

وبهذا المقطع تقلل من تجريدية الصورة السابقة و تعمل على فعل الوضوح و الإباحة و هو فعل من خصائص الصورة التقليدية .

وفي نص آخر لـــ"نادية نواصر"يعمل على ذكر الجزئيات وهو من عمل الصورة السنيمائية تقول:

إنهم يطلقون الرصاص على الشاعرة

إنهم يحرقون

شعرها...

جلدها ..

يقلعون اظافرها الناعمة

يذبحون..

قلبها ينهشون..

صدرها ...[1]

[1]. -نادية نواصر: زمن بلا ذاكرة، ص44.

تصور لنا الشاعرة هنا لقطات جزئية أقرب إلى الصورة السنيمائية على الرغم من أنها شعرية إلا أنها تثير في المتلقي فعل التخيل الدقيق.

لقد اشتغل الشاعر الجزائري إذن خلال العقدين على تحديث لغته من خلال إدخال مفردات عليها لم تكن معهودة حقق بها جمالية نصه الشعري من ناحية وأثبت قدرته على التحديث من ناحية أخرى، كما حاول إخراج الصورة الشعرية من لبوسها التقليدي خاصة ما تعلق منها بالصورة الرمزية.

[1] المرجع نفسه ، ص49.

أولا. نمط تحديث الشكل العمودي ووهم المغايرة

ثانيا. نمط شعر التفعيلة وآليات التجاوز

1.التكرار

2.التدوير

3.القافية

4.الوزن

ثالثا. نمط التناوب الوزني بين الشكلين العمودي والحر

1.التناوب بين الشكلين بوزن موحد

2.التناوب بين الشكلين بوزنين مختلفين

رابعا.نمط قصيدة النثر وشعر الهايكو

1.قصيدة النثر

2.شعر الهايكو

يعد التشكيل الموسيقي للشعر من أهم العناصر التي تساهم بحظ وافر في تحقق الفعل الشعري، وفي بث الدبيب المتواصل في أوصاله وثنياه ليؤدي وظائفه خاصة الجمالية والرؤيوية. ومن ثمة يجد الدارس للحداثة الشعرية العربية جدلا كبيرا منذ بداياتها الأولى حول علاقة الحداثة الشعرية بموسيقى القصيدة العربية،إذ اعتبر الشكل الخليلي العمودي «شكلا عاجزا عن استيعاب الانفعال الشعري في انطلاقته وحيويته، شكلا لا يتلاءم والحرية التعبيرية من جهة، ولا يتلاءم من جهة أخرى، والنظرة الجمالية الجديدة، وهو ما اقتضى إيجاد شكل إيقاعي يحقق ما قد عجز عنه ذلك الشكل»[1] التقليدي.

لقد بدأ التحديث الموسيقي الشعري انطلاقا من الوعي الحداثي الذي يلفظ النموذج الجاهز وينادي بالتجديد خاصة وأن الشاعر يلفي نفسه «..، قبيل الكتابة، في بحر من الإيقاعات والأصوات والأنغام والأجراس...»[2]، وفي الوقت نفسه هناك نموذج سائد يكبت حريته الإبداعية ولا يجاري حياته الحالية، ولعل هذا ما عبرت عنه " نازك الملائكة" حينما قالت عن موسيقى الشكل العمودي ، الخليلي :« ...ألم تصدأ لطول ملامستها الأقلام والشفاه منذ سنين وسنين؟ ألم تألفها أسماعنا، وترددها شفاهنا، و تعلكها أقلامنا، حتى مجّتها . منذ قرون ونحن نصف انفعالاتنا بهذا الأسلوب حتى لم يعد له طعم ولا لون، لقد سارت الحياة، وتقلبت عليها الصور والألوان والأحاسيس ومع ذلك ما زال شعرنا لقفا نبك. وبانت سعاد، والأوزان هي هي، والقوافي هي هي، وتكاد المعاني تكون هي هي، »[3].ترفض الملائكة إذن جمود موسيقى الشعر، بلهْ الشعر كله مقابل السيرورة والحركية الاجتماعية لما يولده هذا التناقض الصارخ من اغتراب وتباعد.

انطلاقا إذن من أهمية الموسيقى الشعرية وضرورات تحديثها، شرع الشعراء في تجريب أنماط وأشكال موسيقية بالاتكاء على الشعر العمودي، أو تجاوزه، كما بحثوا عن آليات موسيقية تبعث الشعر فيغدو حيا في النفوس المتلقية ، وتفتح التشكيل الشعري

[1] سعد الدين كليب : وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط،دت، ص16.
[2] عبد الله العشي: أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، ص30.
[3] نازك الملائكة: ديوان نازك الملائكة، مج2،دار العودة،بيروت،1997،مقدمة شظايا ورماد، ص07.

الموسيقى على أنماط غير جاهزة سلفا في ذهن الشاعر لا تخضع للتكامل والتناظر بقدر ما تخضع للتداخل والاختلاف.

ولئن كان التحديث الموسيقي للشعر العربي بصفة عامة قد بدأ فعليا من خلال عملية التحوير والتغيير الجوهري على "يد نازك الملائكة "،و "بدر شاكر السياب" بابتداع شعر التفعيلة، فإن تحديث موسيقى الشعر الجزائري بدأت على يد أبي القاسم سعد الله سنة 1955[1] من خلال نص " طريقي "، وعلى الرغم من الانطلاقة القوية للتحديث الموسيقي الشعري الجزائري بدأت عبر هذا النص إلا أن «أول ما يلفت النظر في هذه التجربة الرائدة، هو أن سعد الله قسمها إلى مقطوعات كما أن كل مقطوعة تحتوي عشرة أسطر شعرية، وهو تقسيم يعطينا انطباعا، على أن الشاعر لم يتحرر التحرر الكامل من قيود الشكل العمودي والقالب التقليدي المتحكم الذي يوجه التجربة لأن الشاعر في هذه الحالة سيكون مضطرا إلى احترام عدد الأسطر في كل مقطوعة من مقطوعاته»[2]، ومن ثمة سيخضع انفعالاته الشعورية لسلطة التوزيع الموسيقي وليس العكس، غير أنه حاول أن يتخطى هذه الميزة في نصوص أخرى، وهذا طبيعي ومحتمل ذلك أن التغيير لن يكون دفعة واحدة، فـــ«..أخذ يتخلص من هذا النظام الرتيب حين أصبح التشكيل الموسيقي عنده خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها..»[3].

لم يكن "أبو القاسم سعد الله "بعد هذا النص وحيدا في مضمار التحديث الموسيقي للشعر الجزائري، إنما توالى بعده الشعراء كـــ"محمد الصالح باوية"، "أبو القاسم خمار"، وغيرهم ممن حاولوا تجاوز الموسيقى الشعرية القائمة على التفاعيل والأوزان إلى قصيدة النثر كـــ"عبد الحميد شكيل"، و"عبد العالي رزاقي"، وغيرهما... وقد حاول الشعراء الجزائريون خلال العقدين في إطار الحداثة الشعرية تجديد الموسيقى مما أنتج الأنماط الآتية|:

[1] محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث ،اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975، ص216.
[2] المرجع نفسه،ص218.
[3] المرجع نفسه، ص 221.

1) تحديث الشكل العمودي ووهم المغايرة:

يعد الشكل العمودي للقصيدة من أقدم الأنماط التي عرفها الشعر العربي، وأقدم الأشكال التي وصلتنا، ولا شك أنه لم يستقر على هذه الحالة إلا بعد محاولات عدة لم يصلنا منها شيء. والشكل العمودي أو التقليدي يقوم على « «البيت» الشعري ذي الشطرين المتوازيين عروضيا، الذي ينتهي بقافية مطردة في الأبيات الأخرى. وفي هذا النوع من البيت الشعري تتمثل كل القيم الجمالية التشكيلية التقليدية التي عرفها الشعر العربي منذ البداية»[1]ولم يستقر هذا الاصطلاح إلا على يد الدراسات النقدية القديمة، ولم تُعرف سمات وخصائص هذا الشكل أي العمودي بصورة نظرية إلا بعد أن قننها "الخليل بن أحمد الفراهيدي "مما أفرز مصطلحا آخر يوازي مصطلح "عمود الشعر" أو" الشكل العمودي" وهو" الخليلي."

إن الشعر الجزائري لا يكاد يخرج عن الشعر العربي من حيث ابتدائه النظم وفق الشكل العمودي، ففي الشعر الحديث نظم الشعراء الجزائريون وفق هذا الشكل، ولكن حاولوا الخروج عنه وخير دليل على ذلك اتجاه الشاعر«رمضان حمود إلى كتابة القصيدة ذات القوافي المتراوحة في وقت كان فيه الشعراء المعاصرين له يلتزمون القافية المطردة والشكل العمودي الصارم»[2]، مما يشكل بدايات للنص الشعري بالاتكاء على الموسيقى، لتعرف بعد ذلك هذه الأفعال التحديثية طريقها في شعر السبعينيات والثمانينات. إلا أن حضور بعض أشكال التحديث في شعر التسعينيات وما بعده يثير فعل التساؤل : لماذا اللجوء إلى هذه الأشكال التي تعتبر بدايات للحداثة الشعرية؟ .

تطالعنا بعض الدواوين خلال الفترة محل الدراسة بنصوصها التي تبدو للعين الباصرة ذات تشكيل موسيقي حداثي يجنح نحو كسر عمود الشعر، حتى ليكاد المرء يجازف ويحكم على هذه التجارب بكونها إنجازات حداثية، إلا أنه بعد المراودة والمصاحبة ومعاودة القراءة، يكتشف أنها اشتغلت على اللعب الطباعي وقد اخترنا نصين الأول ينتمي

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر ظواهره وقضاياه الفنية، ص97.
[2] محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية. 1925/1975.ص210.

إلى مرحلة التسعينيات موسوم بـــ"المعجلة" لبوزيد حرز الله ونظرا لطوله ولكون استحضاره كاملا لا يخدم البحث سنورد منه بعض الأبيات فقط:

ترتـــــــــــــــــــــدي الصّمت تحتمي بقضاه

مستطابا جفاؤه ورضـــــــــــــــــــــــــــــــــــــاه

واستحـــــــــــــــــــــــالت لدى الربيع خريفا

ريحه منه، تستلذّ شـــــــــــــــــــــــــــــــــــذاه[1]

يستمر الشاعر بهذا الشكل، بجعل أشطر الأبيات أسفل بعضها البعض إلى أن تبلغ أربعين شطرا تجتمع هذه الأشطر على بحر واحد وهو الخفيف.

ولو أعدنا كتابة هذه الأبيات لوجدناها من الشعر العمودي ذات بحر واحد وقافية مطردة:

ترتدي الصمت تحتمي بقضاه مستطابا جفاؤه ورضاه

واستحالت لدى الربيع خريفا ريحه منه تستلذ شذاه

ونجد هذا النموذج الذي يشتغل على الشكل الطباعي لإيهام المتلقي في ديوان "مهب الجسم مهب الريح "[2]، وكذلك في ديوان "مسقط قلبي"[3] لسمية محنش،ومن الديوان نفسه لسمية محنش نعثر على الشكل الطباعي الذي يوهم بوجود الشكل الحر،تقول "سمية محنش" في نص "لوردة مخضلة"...:

هذا المساء كخنجر من سله

صوب الضلوع

بساعة مختله؟؟

[1] بوزيد حرز الله: الإغارة، ص15.
[2] عيسى قارف: مهب الجسم مهب الروح، ص12.
[3] سمية محنش: مسقط قلبي،منشورات الاختلاف،ط1، 2013 ص28.

لكأنه يهذي

ويهذي أنه

ذبح الوريد لوردة مخضله

لكأنما الدنيا تكفر قوله

وتحرم الإفصاح

كيف أحله؟

كذب هراؤك

فأختبر غيري بأنباء الوفاة

ومده بأدلة[1]

يحيل هذا المقطع على الشكل الحر، ويوهم المتلقي بذلك اعتمادا على الشكل البصري غير أن الموسيقى الشعرية المتكأة على الإيقاع: الوزن أو البحر+ القافية يثبت العكس فالنص من وزن الكامل الذي أصابته بعض التغيرات:

متفاعلن ← مستفعلن

متفاعلن ← مستفعل

كما أن القافية موحدة ويمكن إعادة كتابة الأسطر السابقة بهذا الشكل:

هذا المساء كخنجر من سله / صوب الضلوع بساعة مختلـــــــــــــــــــــــــه

لكأنه يهذي ويهذي أنه / ذبح الـــــــــــوريـــــــــد لوردة مخـــــــــــــــــضله

[1] سمية محنش: مسقط قلبي، ص16، 17.

لكأنما الدنيا تكفر قوله / وتحرم الإفصاح كيف أحـــــــــــــــــــــــــــله

كذب هراؤك فأختبر غيري / بأنباء الوفـــــــــــــــــاة ومــــــــــــــده بأدلــــــــــــــــــه

وبهذا نجد أن الشاعرة كتبت النص وفق الشكل العمودي ذو الأشطر المتساوية والقافية الموحدة وما يستحق الملاحظة فقط هو نظمها على وزن الكامل، وهو بحر صاف من البحور المستحبة في الشعر المعاصر أو شعر التفعيلة.

إن وجود الأشكال الموسيقية السابقة إذن خلال العقدين يحيل على التجريب الموسيقي الذي بدأ بمحاولات التغيير الموسيقي البسيط.

ثانيا : نمط شعر التفعيلةو آليات الانفتاح

يعد شعر التفعيلة محاولة ناجحة للحداثة الموسيقية التي تمكنت من تفتيت وحدة البيت، وحولت اهتمام الشاعر إلى التفعيلة المتكررة في القصيدة حسب حالات الشاعر النفسية والشعورية، غير أن هذا لا يعني أن الشاعر الجزائري ألغى كل العناصر المكونة للقصيدة العمودية ، وأبدع أخرى من جديد إنما اعتمد عليها ولكن بشكل مختلف ومن هذه الآليات التي استطاع استغلالها في شعر التفعيلة:

1.التكرار:

إن الرغبة القائمة على التغيير وتجاوز الشكل الموسيقي العمودي دفع إلى البحث بشكل أدق، وبتفاصيل أكبر عن آليات التجاوز، ولم يمنع الأمر من النظر إلى الشكل السابق المتواضع عليه والبحث فيه عن مواد موسيقية ، يمكن استخدامها لبناء القصيدة بشكل مغاير ومختلف فكان التكرار من هذه العناصر التي اتكأ عليها شعر التفعيلة بل وأصبح من أخطرها لقدرتها على الاشتغال والعمل«.. على المستوى الصوتي كعملها على

المستوى الدلالي وقد اعتمد شعراء الحداثة على هذه البنية بخواصها الإيقاعية»[1]لتحقيق غايات شعرية ، إضافة إلى رفع مستوى إيقاعية النص و مساعدة المتلقي على الفهم ويرتبط التكرار بـــ «إلحاح على جهة هامة في العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها»[2] كما أن موقعه غير محدد سلفا في النص، ولا يفرض على الشاعر ولا يسيطر عليه باعتباره زخرفا وزينة وحاشية. إنما يكون ذلك بحسب انفعالاته وما تقتضيه حالته أثناء الكتابة الشعرية مما يكسبه وجها طبيعيا في النص لا مصطنعا مفروضا عليه.

إن الباحث في النص الشعري الجزائري و الترحال عبر الدواوين وحناياها خلال العقدين يسمع موسيقى التكرار ، بما تحققه من تشابه إيقاعي مع اختلاف في مواقع تواجده أو أشكال ظهوره من البسيط إلى المعقد:

أ.تكرار البداية:

وهو التكرار الواقع في مستهل النص الشعري «فهو يمكن أن يحي الكلمة أو يميتها في الوقت عينه»[3]ومن نماذج هذا التكرارقول "عيسى قارف":

تخيّر سماء

لما يشبه الريش

أو شفة لجناح الكلام...

تخير دما هاربا

واتخذها سؤالا !

فالجميلات ما يتبقى من الغيم

[1]أحمد الصغير المراعي: الخطاب الشعري في السبعينات، دراسة فنية دلالية ، ص232.
[2]نازك الملائكة : قضايا الشعر العربي المعاصر، دار العلم للملايين،ط4،بغداد،1974، ص272.
[3]محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة،حساسيةالانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات،عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن،ط2 ، 2010، ص202.

والحب ما يتبقى

من الريح

في المكان

الذي ضاق

يبدو الفراغ أنيقا

الفراشة

كانت

هنا [1]!

يكرر الشاعر –كما هو ملاحظ بصريا وسمعيا عبر النص- الفعل تخير مرتين في مستهل النص مما يولد إيقاعا صوتيا، وتأكيدا دلاليا على فعل الاختيار الذي يحيل على الحرية التي تتصف بها الذات المتلقية حسب الشاعر، كما أن الشاعر بهذا التكرار الاستهلالي، ساهم في تحقيق التأثير في المتلقي والجذب منذ البداية.

ب.<u>تكرار النهاية:</u>

يتضح من المصطلح أن هذا الشكل من التكرار يقع في ختام النص ويبدو أنه يكون بشكل مفاجئ للقارئ وبالأخص إن لم تكن القصيدة منطوية على تكرار سابق يقول "عبد الله العشي" في نهاية "نص تجاوب":

كم مرة وقعت خطاي

على خطاها،

ووقعت محترقا على بقايا

[1] عيسى قارف :مهب الروح...مهب الجسم، 50، 51.

من صداها

تابعت إيقاعا سماويا يرن بداخلي

هو صوتها...

لا.

بل صوتها.

هو صوتها:

فكأنه وحي إليّ

وكأنني من نشوتي الكبرى نبيّ.[1]

يحيل تكرار كلمة "صوتها" أكثر من مرة على التردد، وعدم القدرة على تقبل المرئي، الذي يبدو في مخيلة الشاعر وكأنه سراب. والحقيقة أن الشاعر بالإضافة إلى تكراره الكلمة "صوتها"، فإن تكرار المفردات واختيارها بحد ذاته ينم عن وعي جمالي راق لما تحققه هذه الحروف خاصة الهاء من إمكانيات إيقاعية تعكس الحالة النفسية التي تنتابه.

ج.تكرار اللازمة:

يقصد به استحضار الشاعر لعبارات ،أو لكلمات، أو لمقاطع عدة مرات في نصه على «... شكل فواصل تخضع في طولها وقصرها إلى طبيعة تجربة القصيدة من جهة، وإلى درجة تأثير اللازمة في بنية القصيدة من جهة أخرى.»[2]، يمكن تقديم هذا المقبوس من نص "لعقاب بلخير":

غربة الجالس وحده

لو بدت من خلف عينيه ظلال

[1] عبد الله العشي: مقام البوح، ص13.
[2] محمد صابر عبيد :القصيدة العربية الحديثة،حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات ص224.

خبأ الرأس ومده

وبكى في حين غره

لصبي كان مره

يحفظ البسمة عنده

غربة الجالس وحده

أنت لا تعرف ضره

يقتل الصمت ليليه يميت الخوف صدره

يتمشى بين أصداف الدياجي

ذارفا في الخد عبره

لو مشى تحسبه يحفر حفره

هاوي الرأس يهد الخوف جهده

غربة الجالس وحده[1]

يقوم هذا المقطع، بل النص ككل على تكرار جملة "غربة الجالس وحده" التي تملأ فضاء العين والأذن بنغم موسيقي حزين، يدعم غنائية القصيدة مقابل السطور الأخرى التي تتجه صوب الدرامية بما توفره من وصف وسرد لمعاناة شخصية "غربة الجالس وحده" وقد استطاع الشاعر عبر هذا التكرار للازمة أن يحقق موسيقى داخلية تشغل أذن القارئ وتجذب اهتمامه. وقد يكون تكرار المقطع في البداية والنهاية:

ا..ل.. ج

يا فراشات اللهب

[1] عقاب بلخير :السفر في الكلمات، ص35.

رفرفي فوق جفوني

واغسليني باللهب

ثم غني.. لعروس

من أميرات العرب

واستفزي نزواتي

وتغاوي في شغب

يا فراشات اللهب [1]!

يستحضر الشاعر "عثمان لوصيف" هذه اللازمة في مستهل النص وفي نهايته وهي أقرب إلى الأناشيد الرومانسية .ليثير إعجاب المتلقي منذ البداية، ثم يختم بها نصه ليغري القارئ بمتابعة النغم الداخلي الذي صار مكونا جماليا بانيا لشعرية وإيقاعية القصيدة.

د.<u>التكرار الهرمي:</u>

يقوم هذا النمط من التكرار على استحضار الدال اللغوي نفسه عبر كافة جسد النص مما يتطلب من الشاعر كفاءة وجهدا لا يستهان بهما، ويمثل هذا النوع نص " منيرة سعدة خلخال " "أكتب؟" :

أكتب عني لكن لا أكتب لي..

أكتب للمحتمل، للمفترض، للممكن

أكتب للذي بيني وبينه،

مسافة الوهم

[1] عثمان لوصيف: أبجديات، ص19، 20.

حرف الروي

أكتب مشتاقة،

أكتب مستاءة،

أكتب دمي

أكتب الوجد، أكتب المجد،

أكتب القلق السري..

أكتب ماذا، أكتب أيضا، أكتب كيف

أكتبني

أكتب لولا، أكتب سوف، أكتب قد..

أكتب عنوة، أكتب فجأة،

أكتب مادام

أكتب ربما على يد القلب

تهتدي

أكتب حين

أكتب ليت

وأكتب يا ويلتي[1]

لا مشاحة أن هذا النص بني في إيقاعه الداخلي على تكرار فعل "أكتب" الذي أنقذ النص من الوقوع في النثرية أو من الوزن الرتيب الذي تخيرته الشاعرة، كما أن تكرار الفعل

[1] منيرة سعدة خلخال : لا ارتباك ليد الاحتمال، ص3، 4.

أكتب أكد على ملازمة فعل الكتابة للشاعرة في مختلف حالاتها الحياتية والشعورية أو النفسية.

ه.التكرار الدائري:

ينهض هذا النمط التكراري على استحضار الدوال اللغوية نفسها في بداية القصيدة وفي نهايتها، مما يشكل فعلا دائريا يمثل هذا النمط النص المقتبس من ديوان تغريبة جعفر الطيار"ليوسف وغليسي":

أنا والحبيبة والعواصف

والغمام

الليل يسكن مقلتيك

حبيبتي

وأنا أخاف من الظلام [1]!

لا شك أن هذا النص قصيدة قصيرة الأمر الذي يقتضي من الشاعر استغلال كافة طاقاته الإبداعية لشحن النص على عدة مستويات لتحقيق شعريته، فكان التكرار الداخلي لضمير "أنا" أحد الآليات لتحقيق الإيقاع الداخلي من ناحية، والتكثيف الدلالي من ناحية أخرى. وقد أدى هذا التكرار إلى خلق انسجام إيقاعي بين البداية والنهاية وجعل النص يحفل بمعاني كثيفة من خلال الأنا الأولى والأخيرة.

ن.التكرار التراكمي:

يمكن أن يحضر التكرار في النص عبر إعادة دوال لغوية مختلفة كالحروف والأسماء والأفعال عبر كافة جسد النص سواء أكانت بشكل منتظم، متساو أو غير ذلك ويمكن ملاحظة هذا التكرار في نص "كاف الكون" لعبد الله حمادي:

[1] يوسف وغليسي :تغريبة جعفر الطيار، ص75.

خطرت ومعبرها الموج

يعيد للمجاري لذاذة الأوتار

وقصة فردوس يانع

شنّف السمع ومرقد

الأحجار...

يعيد.. بعناية الملّاح

خواطر العطر وضوءها الموعد

ومنقبة الغوايات...

****

حبيبتي.. لا تسألي عن جذوة للنار

عن شجر الخطيئة /

عن موعد البدايات /

عن تفّاحة الأقدار /

... هناك في الآفاق

موعدنا اللّقاء،

ورشفة من وارف الّزلال

ينهكها الدّبول

وطائر من شتاء...[1]

يقوم هذا المقطع على مجموعة من التكرارات اللفظية للحروف (الراء،حرف الجرعن، وللفعل يعيد) مما أكسب القصيدة غنائية تتراقص فيها الحروف والأفعال تحت إيقاع الحالة النفسية للشاعر.

2.التدوير:

لعل مما دعت إليه الحداثة فعل القطيعة مع التراث ومع التقاليد الشعرية القديمة، غير أن الواقع يثبت العكس في بعض تجلياته في قصيدة التفعيلة التي تعد أحد وجوه الحداثة .إذ يشكل التدوير أحد هذه التجليات فهو آلية إيقاعية قديمة عرفها الشعر العمودي غير أن استغلال الشاعر الحداثي لها لم يكن بذلك الشكل المعهود والسائد، ذلك أنه كان يقصد به تشارك الشطر الأول مع الشطر الثاني بكلمة يكون جزء منها في الأول والآخر في الثاني وقد لا تقع في مطلع القصيدة، إنما في «آخر البيت الأول مع أول البيت الثاني مع الإبقاء على استقلالية القافية والوزن..»[2]بهدف تكملة موسيقى البيت فلا تبقى مقطوعة، مبتورة، ولا يشمل ذلك كافة أجزاء النص.

أما التدوير في الشعر الحداثي فيتم بتقسيم التفعيلة بين آخر السطر والسطر الموالي«... أو تدوير شطر تقليدي من الأوزان الممزوجة، أو تدوير مقطع أو بعض المقاطع أو تدوير كل مقاطع القصيدة، أي النص الشعري كاملا بوصفه جملة طويلة واحدة»[3].

إن التدوير في القصيدة التقليدية مغلق غير مفتوح لاقتصاره على جزء محدد سلفا من النص وهو مطلعه، مما يُضيق على الشاعر أثناء الكتابة بخلاف التدوير الذي يدعو إليه شعراء الحداثة،إذ يمكنه من إطلاق العنان لمشاعره والتخلص من قيد القافية التي تجعل التجربة آلية وجاهزة، كما يجعل انفعاله الشعري ممتدا غير متوقف مما يساعد على توالد الدلالات وترابطها لا مجرد تقنية للربط الموسيقي. ولتحقيق هذه الأغراض الجمالية لابد

[1]عبد الله حمادي :أنطق عن الهوى، ص22، 23.
[2]عبد الحميد الحسامي: الحداثة في الشعر العربي المعاصر،الشعر اليمني نموذجا، ص86.
[3]المرجع نفسه، ص229.

للشاعر أن يكون ذا مهارة عالية وإلا وقع في التكرار الممل وفي الرتابة، والآلية التي تفرض فرضا على النص بفعل الالتزام بتكرار التفعيلة.

لقد توفر النص الشعري الجزائري خلال التسعينيات وبداية الألفية الثالثة على ظاهرة التدوير كآلية موسيقية داخلية بالدرجة الأولى ، غير أن هذا لا يعني أنها كانت حاضرة في كل الدواوين الجزائرية فهناك العديد من القصائد التي لم تتوفر عليها .يمكن تقديم مثال بنص انكسار [1]لطارق ثابت الذي لم يهتم فيه بالتدوير وخضع فيه لسلطان القافية. لقد تضمن المنجز الشعري التدوير الذي تجسد في :

أ.التدوير الجزئي:

وهو ما وقع في جزء من القصيدة سواء جملة شعرية أو سطرا أو مقطعا من النص أو مقطعين وهو قليل في المتن الشعري الجزائري ومن القصائد التي تعكس هذا النمط نص "سباخ الروح" لأحمد عبد الكريم:

هل ترى ما أرى

سبخة الرّوح شاسعة

إنّما الأبجدية إسورة

والبلاغة ماء

أيها الوقت عظني

وأعطيك من دهشتي

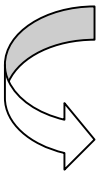
ما تشاء.[2]

[1]طارق ثابت:إفضاءات في أذن صاحبة الجلالة، ص47.
[2]أحمد عبد الكريم :معراج السنونو، ص07.

بنيت هذه القصيدة على بحر المتدارك (فاعلن) الذي شهد تغيرات عروضية، زيادة ونقصانا (فعلن/ فعلان/ فاعلان). ليتلاءم مع الرؤيا الشعرية ولم يقع التدوير في النص ككل إنما أصاب جزءا منه في السطر الخامس والسادس بهذا الشكل:

أ يـــــيـــها لوقت عظني

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



فاعلن فاعلن فا

وأعطيك من دهشتي

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

علن فاعلن فاعلن

يبدو أن التدوير بين هذين السطرين لم يقع بصورة عشوائية أو عن غير قصد، لعل الشاعر تعمد ذلك حين ربط بين فعلين إذا تحقق الأول، تحقق الثاني (عظني/أعطيك) ومن ثمة لم يشأ أن يكمل الموسيقى بقدر ما أكمل المعنى باستغلال واستثمار التدوير الذي ساهم في ثراء هذا النص الإيقاعي الذي شاركت فيه المفردات (عظني/دهشتي) إلى جانب (تشاء/ماء).

ب.التدوير الكلي:

وهو ما تعلق بالنص ككل بحيث يلازمه فيصبح وكأنه جملة شعرية واحدة يمثل نص "لا تصمتي لعبد الله العشي" التدوير الكلي:

قولي...

لا تصمتي أبدا

فكل دقيقة عندي بعام

لا تصمتي...

كل التّمار على حقولك أحرف،

ويداي أعرف بالكلام.

ضُمي على جنبيك...

ماء حديقتي...

حتى يفرّخ في حدائقنا الحمام.

نامي إلى جنبي...

فلست غريبة

أنت ابتداء الهجرة الكبرى...

إلى ماء الغمام

نامي إلى جنبي...

سأحرق الأشياء

في جسدي

لأختصر المسافة بين روحينا...

ويشملنا السلام.

أنا لم أكن ...

إلا لأنك كنت ستولدين...

غزالة برّية...

من رحم أندلس وشام.[1]

ينهض هذا النص على تدوير كلي شمل معظم أسطر النص، بنى الشاعر نصه على بحر الكامل بما لحقه من تغيرات. ولم يوزع التدوير بشكل منتظم عبر كافة الأسطر إذ اشتغل على حضوره وغيابه حيث اشتمل السطر الثاني والثالث عليه(أبـــــــــد ا فـــــــــكـــــــل)ثم غاب في السطر 4، 5، 6 وحضر في :7، 8 (جنبيك مـــا) وغاب في 9، وحضر بين الأسطر 10، 11، 12، 13، 14، 15، 16، 17. وغاب في 18، 19،20.ثم ختم به النص:

منرحْم أندلسن وشام

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

مستفعلن / متفاعلان

على الرغم من أن النص يقوم على مقطعين قام الشاعر بفصلهما بفراغ إلا أن التدوير جعلهما كتلة موحدة وكأنه «مدى مفتوح، يتسع أو يضيق، يتوتر أو يرتخي، يتشظى، أو يلتئم، وفي كل هذه المستويات لا يصغي الشاعر إلا إلى إيقاعه الداخلي»[2]ومن ثمة استطاع الشاعر في هذا النص أن يفيد من التدوير دون أن يحس القارئ بجاهزيته وتسلطه وهذا ما يبدو في المفردات التي تضمنها والتي كانت خادمة لسياق التجربة.

3.القافية:

لقد كانت القافية مناط اهتمام الشاعر العربي القديم، إذ هي أساس الشعر عنده لا تقوم لقصيدته قائمة إلا بها متعاونة مع الوزن فهي تعد «شريكا فاعلا لا مكملا تزينيا قابلا

[1] عبد الله العشي :مقام البوح، ص51، 52، 53.
[2] جعفر العلاق :في حداثة النص الشعري،دراسات نقدية، ص88.

للحذف»[1]. كما أنها تدخل في تحديد ماهية الشعر، الذي يعتبر كلاما موزونا ومقفى يدل على معنى. ونظرا لما تتسم به القافية من تكرار في كل مقطع كونها «آخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن...»[2] يتكرران سواء في كلمة أو أقل أو أكثر عبر الأبيات مما يولد فعل التوقع لدى السامع لما سيأتي بعد سماعه لهذا التكرار الصوتي لمرة أو اثنتين، فتحدث «استجابة سريعة تهز المتلقي وتنقله إيقاعيا إلى مناخ القصيدة»[3].

لقد ناهضت الحداثة فكرة القافية المتكررة عبر الأبيات لما تحققه من رتابة، غير أنها لم تتخلص منها شعريا بسهولة، فكان الشاعر تارة يحافظ عليها وأخرى يتجاوزها نسبيا وقد يتخلص منها نهائيا. وحسبه في كل هذا أنه استطاع أن يبدع أشكالا لها تمكنه من التنقل بينها بحرية عكس الالتزام الصارم بها الذي يفرض مفردات دخيلة على التجربة الشعرية.

إن قراءة متأنية للمنجز الشعري الجزائري بحثا عن القافية، يجد لها أشكالا مختلفة تتراوح بين الشكل البسيط الذي يقترب من قافية الشكل العمودي، والشكل المركب الذي يحيل على تطور ملحوظ في التعامل معها:

أ.<u>الشكل القافوي البسيط:</u>

يمثل هذا الشكل من القافية مرحلة ابتدائية للخروج عن الشكل العمودي، إذ يعتمد فيه الشاعر على قافية موحدة، يحس المتلقي كأن النص المعتمد عليها من الشعر العمودي نظرا لتكرارها وتماثلها.ومن النماذج التي تحيل على هذا النمط قول "عزوز عقيل "في ديوانه "مناديل العشق":

مددت يديّ

لأمسح وجه القمر

[1]محمد صابر عبيد :القصيدة العربية الحديثة ،حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، ص91.
[2]ابن رشيق القيرواني:العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،تح: محي الدين عبد الحميد،دار الجيل، ط4، 1972 ،ص 151.
[3]محمد صابر عبيد:، :القصيدة العربية الحديثة (حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات)، ص93.

ورحت أردد أغنية للوداع

على شرفات السّحر

وفي دمدمات الرّياح

يزخ علينا المطر

فينبض قلبي وينبض قلب الحجر.[1]

إن القافية التي اعتمدها الشاعر هنا من أشد أنواع القافية بساطة ولا تكاد تختلف عن قافية الشكل التقليدي سوى في اعتمادها على نظام السطر بدل البيت. وقد جعل الشاعر كلمات (القمر، السحر، المطر، الحجر) قافية لكل سطر متتابعة غير متباعدة مما حقق التأثير الجمالي التقليدي وجعل التحديث هنا سطحيا.

وإذا كان الشاعر "عزوز عقيل "قد اعتمد على نص قصير مبرزا فيه القافية البسيطة فإن "عثمان لوصيف" يقدم لنا نصا أطول ويحافظ بقدرة كبيرة على القافية إلى نهايته:

مثلما

تنتفض العنقاء

من تحت الرماد

حمحم المهديّ.. مشبوب الفؤاد

وانبرى

يرسل أنوار الهدى

بين الروابي والوهاد

[1] عزوز عقيل :مناديل العشق، ص44.

كان.. مثل السندباد

يجرح اليمّ

ويجتاح السواد

آه ! من يوقف

هذا الفاتح المسلم

من يمنحه.. ماء وزاد؟

كلّما داهمه الإعصار

لا يزداد إلا صبوات

وعناد..

قال محموما:

أنا المنتظر الحق

أنا المهديّ

ها.. الآفات ترتجّ

وها.. النور يغّطي كلّ واد

أمّ درمان.. تناديه

تسوّي من ذراعيها

فراشا..

ومن الحبّ غطاء.. ووساد

ولمر الأعصر الحبلى

يمر المؤمن الرائي

وفرسان الجياد

وإذا اليوم

هنا.. بين عتيقات المباني

مسجد يرسم بالنور المدى

مئذنة شامخة

تستقبل الآتيين

من كل بلاد

وضريح

لفه الرحمن باليمن

إلى يوم المعاد

نم هنيئا

واسترح

ياذا الحجى الرّاسخ

في درب السداد

نم.. فلا المأساة تنسينا معانيك

ولا هذا الحداد.[1]

لقد اعتمد الشاعر في هذا النص على قافية موحدة متتابعة تارة (الرماد، الفؤاد، السندباد)، ومتباعدة تارات (السواد، زاد، عناد، واد، وساد، جياد...) ارتكز فيها على التنويع في الأسماء لغويا، والاحتفاظ بالإيقاع موسيقيا. ويبدو أن الشاعر بالإضافة إلى ما يمثله هذا النص من رغبة في التجريب يحاول أن يوقظ المتلقي الذي يستسلم لسردية النص فلا يفيق إلا على وقع القافية المكررة. كما يمكن أن نستشف من هذا النص إشارات تحيل على إعجاب مبطن بالنصوص السردية التي تركز على السجع في جملها، مما يجعل النص أقرب إلى الشكل التقليدي خاصة من حيث القافية.

إن هذا النص مثال عن نصوص كثيرة في ثنايا ديوان "زنجبيل" لعثمان لوصيف ولعل الشاعر يسير على درب التجريب، لأن هذا الديوان من تجاربه الشعرية الأولى لذلك اعتمد فيه على القافية البسيطة، ولا يتعلق هذا النوع بديوان "عثمان لوصيف" فقط إنما نجده في دواوين أخرى كثيرة.

ب.الشكل القافوي المركب:

يخرج هذا الشكل القافوي عن شكل القافية السابقة الذي يبدو بأنه مرحلة ابتدائية، تجريبية إلى شكل أرحب وأوسع يلائم التعقيد الذي تتصف به القصيدة الحداثية يقول "عز الدين ميهوبي ":

وطني أكبر مني

وأنا أكبر من كل الجراح

وطني نغمة ناي

عزفتها يد أطفال ب «ماي»

[1] عثمان لوصيف :زنجبيل، مطبعة هومه،دط،دت، ص40، 41، 42، 43.

وطني قطعة سكّر

وبقايا حلم طفل في «نوفمبر»

ويدي عصفورة دون جناح

وعيوني قمر يختزن الضوء بأضلاع الصباح

وطني الطالع من روحي دما أخضر

من كفي لاح

وطني يا نسمة هبت علينا..

تحمل الخير إلينا

وطني

هذي شموس الحبّ تنأى

وعيون الطفل تنأى

وطيور الفرح المجنون تنأى

شفتي أصغر من «واو» ومن «طاء»و«نون»

واللواتي صغن من أهدابهنّ الصبر

كحلا للعيون

والذين انكسروا في لحظة النصر

استحالوا سحبا تمطر صمتا وجنون

وطني يا قطعة الحلوى

ويا أكبر مني

من أنا؟

من أنت

لا أدري كلانا من يكون[1]

يلاحظ القارئ لهذا المقطع كثافة التقفيات وتنوعها (ناي، ماي، سكر، نوفمبر، جناح، صباح، أخضر، لاح، علينا، إلينا، تنأى، نون، صبر، عيون، النصر، جنون، حلوى، يكون). ثم إن الشاعر لم يلتزم فيها بالانتظام . وهو ما عرفه الشكل التقليدي إنما ترك طريقة توزيعها لحالته النفسية فكان يقربها (ناي، ماي) و يباعدها أو يناوبها كما في نهاية النص (صبر، عيون، النصر، جنون) ، وهو بهذا خرج عن القافية البسيطة وكسر الجمالية التقليدية وزود القصيدة بإمكانيات إيقاعية ثرية تناسب الموقف الشعوري والحالة المأساوية التي آل إليها وطنه وتمكن من استيعابه موسيقيا دونما حشو أو تكرار رتيب، مما يحيل على قدرة الشاعر اللغوية ووعيه بها من خلال ما انتقاه من ألفاظ ساهمت في دعم غنائية القصيدة.

وقد يحصر الشاعر الجزائري نصه في قوافي معينة كما هي الحال في نص "لناصر لوحيشي" الذي يناوب فيه بشكل غير منتظم بين القوافي:

جلست مرة..

أمام شاشتي الكبيره،

أستلهم الإلهام،،

أشاهد الرسوم والأفلام،،

رأيت مسرحية قصيرة...

[1] عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص21، 22، 23.

فصولها عجيبة،،

وسرها إبهام،،

تشابهت أحداثها،،

فأختلط الإصباح بالظلام...

عنوانها: معركة..

بين الذي يدل عن... !!

وبين حرف اللّام...

كظمت غيظي حينها،

فصاح صاحبي: فهمتها.. وجدتها..

إنّ البقاء للقدم،

وليسقط القلم،

إن البقاء للقدم.[1]

يبدو تركيز الشاعر في هذا النص على القافية واضحا دون أن يشعر المتلقي بالتكلف والزخرفة، والتصنع وذلك لما تخفيه هذه القافية بالإضافة إلى إيقاعها الموسيقي دلالتها الإيحائية التي عبرت عنها نهايات القوافي من خلال الهاء في (كبيرة، قصيره) الدالة على الدهشة، وحرف الميم وما يحدثه من جرس موسيقي حتى إنه يمكن القول: إن الشاعر لاذ بالقافية ليحملها دلالات عميقة.

لقد نوع الشاعر في القافية مما شكل مظهرا من مظاهر حداثة النص، كما أنه لم يلتزم فيها بالنظام ،إذ إنه بدأ بقافية (الكبيره) ثم غادرها إلى أخرى (الإلهام، الأفلام) ثم عاد إليها

[1] ناصر لوحيشي :فجر الندى، ص73، 74.

باستخدام مفردات أخرى (قصيره، عجيبه) ليعود إليها مرة أخرى في نهاية النص، وقد منح هذا التنويع الشاعر الحرية داخل فضاء القصيدة، كما بث أجواء إيقاعية متنوعة.

4.الوزن:

لقد اهتمت الحداثة بالوزن الشعري لا من حيث حضوره في النصوص وسيطرته عليها كما هي الحال في القصيدة التقليدية، إنما عنيت به بشكل نظري في المقام الأول فميز الشعراء والنقاد بينه وبين مصطلحات أخرى كالإيقاع، فالإيقاع في نظر" أدونيس" «أعم من الوزن، وأن الوزن ما هو إلا شكل من أشكال الإيقاع، ولا نهاية لأشكال وأوزان الإيقاع، ومن ثم يمكن أن يعتمد الشعر عنده على أشكال إيقاعية غير الأوزان المعروفة. بل يربط الشعر بالإيقاع لأنه حركة ولا يربطه بالوزن لأنه قالب وقاعدة...»[1]ومن هنا فالإيقاع أشمل من الوزن.

إن الوزن في القصيدة التقليدية يقوم على تكرار عدد معين من التفعيلات يراعيها الشاعر في حد ذاتها ولا يراعي تجربته الشعورية، بخلاف شاعر الحداثة الذي يفرض انفعالاته الشعورية على الوزن الذي يعد «مادة موسيقى الشعر ولا يمكن لهذه المادة أن تحيا من تدخل الروح فيها، وروح الوزن هو الإيقاع الذي يولد من خلال امتزاج التجربة بالوزن.. ولا تظهر القصيدة بوزنها عند المتلقي إنما تظهر بإيقاعها»[2].

إن قراءة الشعر الجزائري الحداثي خلال الفترة محل الدراسة يقود إلى الوزن الذي شهد إملاءات الوعي الفني والتحولات التي طرأت على الساحة الشعرية فتميز شعر التفعيلة على مستوى الأوزان بـــ "انتقاء: الأوزان المفردة في المقام الأول ثم المركبة كما اشتغل على الجمع بين الأوزان، والتداخل بينها.

أ.استخدام الأوزان المفردة:

[1]فاتح علاق: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، ص296.
[2]محمد صابر عبيد :القصيدة العربية الحديثة،حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، ص20

يقصد بها تلك التي تعتمد أو ترتكز على تفعيلة واحدة ، ذلك أن الشاعر الحداثي اعتبر الأوزان المزدوجة التفعيلة قد شهدت رتابة وتكرارا، ويرى" جعفر العلاق" أن الشاعر الحداثي لم يبق سوى على «..ثمانية بحور شعرية فقط يمكن أن تسهم في تشكيل إيقاع القصيدة الحديثة أما عمليا فإن نصف هذا العدد، أو أقل من ذلك، هو ما يؤدي دورا موسيقيا واضحا في شعرنا الحديث»[1]وتتمثل هذه البحور في: المتدارك، المتقارب، الرجز، الكامل، الهزج، الرمل، السريع. وقد استغل النص الشعري الجزائري التفعيلي بعض الأوزان كآلية للانفتاح والتجاوز أهمها:

1.المتدارك:

لقد كان المتدارك من البحور المهملة في الشعر التقليدي، إلا أنه شائع الاستعمال في الشعر الجزائري خلال الفترة محل الدراسة، و من نماذج ذلك:

قطرة إنه البحر

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

فاعلن فاعلن فاعـــ

موطنها

0///0/

لن فعلن

طلسم الآلهه

0//0/ /0//0/

فاعلن فاعلن

[1]علي جعفر العلاق :في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية، ص81.

قطرة أي معجزة

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

فاعلن فاعلن فعلن

فجرت لحنها

0//0/ 0//0/

فاعلن فاعلن

فاستفاقت على الضوء

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

فاعلن فاعلن فاع

كل الفقاقيع

/0/ 0//0/ 0/

لن فاعلن فاع

والسحب الوالهه

0//0/ 0/// 0/

لن فعلن فاعلن

قطرة

0//0/

فاعلن

ثم كان على الماء

/0/ 0/// 0///

فاع فعلن فعلن

عرشك سيدتي

0/// 0/// 0/

لن فعلن فعلن

آه

0/0/

فاعل

فلتسقط الشعوذات

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

فعلن فعل فاعلن فـــ

وكل الأراجيف

/0/ 0//0/ 0//

علن فاعلن فاعـــ

والخطب

0//0/

فاعلن[1]

يبدو أن القصيدة يسيطر عليها بحر المتدارك ولكن يمكن في نهاية النص أن ترتب حركاتها وسكناتها على فعولن في قوله:

قط الشعوذات وكـــــــــل الأراجـــــــــــــــــيـــــــــــــــف

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

فعولن فعول فعولن فعولن

وهي تفعيلة المتقارب، ومهما يكن من أمر فإن هذا الاحتمال لا ينطوي على هذا النص إنما نجده في كثير من النصوص.

لقد سيطرت تفعيلة (فاعلن) من بحر المتدراك على النص بالرغم مما أصابها من تغيرات (فاعلن فعلن)، (فاعلن ← فعل)، (فاعلن ← فعلن) غير أن التفعيلة فعلن هي الأكثر ترددا .

إلا أن هذه السيطرة لا تعني الالتزام الصارم فقد لائمت الشاعر وناسبت حالة الاسترسال والرغبة في تحقيق ومواكبة سرعة الحركة. وقد استغل الشاعر تفعيلة "فاعل" المقطوعة إذ حذف آخر الساكن من" فاعلن "وقام بتسكين المتحرك، وعلة القطع في المتدارك محل خلاف بين القدماء[2]، ولكن الشاعر يوردها هنا بشكل عادي مراعيا تجربته الشعرية لا الوزن.

2.المتقارب:

[1] عثمان لوصيف: المتغابي، ص113، 114.
[2] ناصر لوحيشي :المرجع في العروض والقافية، جسور للنشر والتوزيع، ط1، نوفمبر 2010، ص141.

يعتمد هذا البحر على تفعيلة "فعولن" التي تتكرر عبر الأسطر بحسب الحالة الشعورية وقد اعتمد الشعراء الجزائريون على هذا الوزن في الكثير من الدواوين والنصوص يقول "يوسف وغليسي" :

تساءل أبناء أمي حيارى

//0/ |//0/0| //0/0| //0/0

فعول فعولن فعولن فعولن

غداة رأونا ندافع عن عرضها

//0/ |//0/0| //0/ |//0/0//0

فعول |فعولن| فعول |فعولن فعو

ولمّا تساءلت عن سر امرأة

/ |//0/0| //0/0| //0/0| //0/ |//0

ل |فعلن| فعولن| فعولن| فعول| فعو

من بلادي

/0| //0/0

لن | فعولن

علـــــــى الآخريـــــــــن تـــــــــــــــــــــــــــــــــــوزع فتنتها

//0/0|//0/| //0/ | /0/| //0

فعولن| فعول| فعول| فعول| فعو

قيل لي:

0// 0/

لن فعو

لكم دينكم ولها دينها[1]

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

ل فعلن فعول فعولن فعو

اختار الشاعر بحر المتقارب ليلحق بسرعة الحوار وبساطته، إذ يتصف هذا البحر بالسرعة والرشاقة الإيقاعية، كما استطاع الشاعر أن يستثمر التغيرات التي يتيحها، ولم يلتزم بتفعيلة واحدة "فعولن" وحسب، فقد أصابها القبض فعولن فعول إذ حذف ساكنها الخامس، كما أصابها القصر فعولن فعو إذ حذف منها السبب الخفيف.

3.الكامل:

يعد هذا الوزن محط اهتمام الشعراء القدماء، ومع ذلك لم يهمله شعراء الحداثة الشعرية الجزائرية ربما لما «.. يتمتع به من جلال وفخامة في الإيقاع مردها إلى كون وحدة إيقاعه (متفاعلن) من أوفر وحدات الإيقاع..»[2]نجده لدى الكثير من الشعراء منهم "يوسف وغليسي "في ديوانه "تغريبة جعفر الطيار"، و في ديوان "مقام البوح " "لعبد الله العشي"...وغيرهما "كمختار ملاس "الذي افتلذنا من ديوانه هذا النص:

صفق إذا شئت

/0/0//0/0/

[1] يوسف وغليسي :تغريبة جعفر الطيار،ص77.

[2] جميلة السعيدي: بنية النص في شعر محمود درويش، مطبعة فن الطباعة، تونس، جوان2012، ص61.

متفاعلن متف

انـــــــــــــــــــتبـــــــــــــــــه

/0/ //0

عل فعل

سنعيد ترتيب الحـــــــــــــقيقــــــــــــــه

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

متفاعلن متفـــــــــــــــــــــاعلاتن

ها هنـــــــا نـــــــــــــــــار

/0//0/ /0/0

فاعلن متفا

هنالك قنـابل

//0///0//0

علن متفاعلن

وصغيرة تبكي على أحلامها

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

تاهت وضاعت في الظلام

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

متفاعلن متفاعلان

لو أنّ لي وطن لكنت أنا العظيم

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلان

وكان يعرفني النخيل

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

مفاعلن متفاعلان

وكان يمنحي الصباح عبيره

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

مفاعلن متفاعلن متفاعلن

كنت اختصرت جميع أوردة زمان

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

مستفعلن متفاعلن متفاعلان

وسرت خلف السائرين[1]

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

[1]-مختار ملاس :عندما يأتي الصباح، ص26، 27.

مفاعلن متفعـــــــــــــــــــلان

يلاحظ على هذا النص أن الشاعر تصرف في الوزن بكل حرية، يعكس ذلك التغيرات التي تعرضت لها تفعيلة متفاعلن كالآتي:

التفعيلة	ما لحقها من تغيير	السبب
متفاعلن	متفاعلاتن	الإضمار (تسكين الثاني المتحرك) +الترفيل(زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع) .
	فاعلن	الخزل(إضمار+طي(تسكين الثاني المتحرك وحذف الرابع الساكن).
	متفاعلن	الإضمار.
	متفاعلان	التذييل (زيادة ساكن على ما أخره وتد مجموع).
	مفاعلن	الوقص(حذف الثاني المتحرك).

إن تفعيلة "متفاعلن" تحولت إلى"مستفعلن" وتحضر كثيرا في الشعر القديم مما يجعل الكامل يلتبس بالرجز، كما نجد كذلك حضور" متفاعلان"، "متفاعلاتن"في تغييرات وزن الكامل قديما، أما باقي التفعيلات فإنها نادرة وهامشية وقد استغلها الشاعر أكثر من مرة ليحول الهامشي إلى مركزي والعكس صحيح.

4.الرمل:

استغل الشاعر الجزائري بحر الرمل لكن بدرجة أقل من البحور السابقة مستثمرا سرعته ومناسبته لكل الحالات الشعورية يقول "عثمان لوصيف ":

واقف والبحر يمتد أمامي

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

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن

في مراياه العميقه

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

فاعلاتن فاعلاتن

أجتلي خطو لغمام

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

فاعلاتن فاعلات

راسما ثمّ طريقه

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

فاعلاتن فعلاتن

واقف والشمس تلتاح خجوله

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

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن

في احمراركلعقيقه

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

فاعلاتن فاعلاتن

بعد أناة طويله

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

فاعلاتن فاعلاتن

سقطت فيه غريقه

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

فعلاتن فعلاتن

واقفن ألمح أنقاض العصور

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

فاعلاتن فعلاتن فاعلات

في حنايا تتجرجر

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

فاعلاتن فعلاتن

في شهيق وزفير

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

فاعلاتن فعلات

وعلى صمم صخور

00//0/ 0/0///

فعلاتن فاعلات

تتكسر[1]

0/0///

فعلاتن

ليستمر النص بهذا الشكل إلى نهايته، وقد تعرضت التفعيلة لثلاث تغيرات الأولى فعلاتن التي حذف فيها الثاني الساكن (الخبن)، والثاني" فاعلات" وقد حذف منها ساكن السبب الخفيف من آخرها وتم تسكين المتحرك قبله،وهي علة القصر، أما الثالث والأخير فهو الجمع بين الخبن والقصر في تفعيلة"فعلات" وهي تغيرات عرفت في الشعر القديم، ولا يقتصر الشاعر الحداثي في توظيفه لهذا البحر على التفعيلات المتغيرة السابقة فقد نجد كذلك فعلا التي أصابها الخبن والحذف بإسقاط السبب الخفيف من آخرها من ذلك نص "سياج "للأخضر بركة الذي يستخدم تفعيلة" فاعلا":

وسماء ضحكت بالقرب من شاطئهم

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

فعلاتن فعلاتن فاعلاتن فعلا

أخرج الأشياء من أشيائها

[1] عثمان لوصيف، زنجبيل، ص65،66.

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلا

في القفة الخضراء مذياع حليب فاكهه

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

تن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلا

5.الرجز:

يشكل الرجز بتفعيلته "مستفعلن" وزنا هامشيا في الشعر القديم، وهناك [1]من لم يعده من الشعر، إلا أن الحداثة الشعرية الموسيقية في بداياتها احتفت به ولكن ما لبثت أن انصرفت قليلا عنه، أما إذا عدنا إلى المدونة الجزائرية خلال الفترة محل الدراسة، فإننا نعثر عليه لكن بشكل أقل مقارنة بالبحور السابقة، وقد اقتطفنا نموذجا لهذا الوزن من ديوان مقام البوح وهو " أول البوح":

أوقـــــــــــــــــــــــفتني في الـــــــــــــــــــــبوح يا مـــــــــــــــــــــــــولاتي

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

مستفعلن مستفعلن مستفعل

قبضتني، بسطتني

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

[1]من هؤلاء أبو العلاء المعري الذي قال فيه: قصرت أن تدرك العلياء في شرف /إن القصائد لم يلحق بها الرجز . ينظر ناصر لوحيشي: المرجع في العروض والقافية، ص99.

متفعلن متفعلن

طويتني، نشرتني

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

متفعلن متفعلن

وبحت عن غوامض العباره

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

متفعلن متفعلن متفعل

وقلت يامولاي

00/0/0//0//

متفعلن مستفع

أعطيت لك

0//0/0/

مـــــــــــــستفعلن

أعطيت كل شيء لك

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

مستفعلن متفعل مس

أفرغت فيك ما جمعت من محبتي

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

تفعل متفعلن متفعلن متفعلن

ومن بحار نشوتي

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

متفعلن متفعلن

أطلقت للمواجد الشراع[1]

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

مستفعلن متفعلن متفع

لقد طوع الشاعر هذا الوزن لتجربته الشعورية مما وسع من أشكال التفعيلة المتغيرة:

التفعيلة	ما لحقها من تغيير	السبب
مستفعلن	مستفعل متفعلن متفعل مستفع متفع	القطع (حذف ساكن أخر الوتد المجموع وتسكين المتحرك قبله. الخبن (حذف الثاني الساكن). الخبن+ القطع

[1] عبد الله العشي :مقام البوح، ص05.

لم يكتف الشاعر الجزائري بإحداث تغييرات في هذا الوزن إنما هناك تغييرات أخرى في الديوان نفسه ، وفي نصوص أخرى لشعراء جزائريين كنص "لو تعلمين" لعقاب بلخير وغيره.[1]

ب.استخدام الأوزان المركبة:

يقصد بالأوزان المركبة أو الممزوجة تلك التي تتكون من تفعيلتين، وقد أخرجتها الحداثة الشعرية «... من دائرة الفاعلية والتأثير بشكل يكاد يكون تاما..»[2]وذلك لازدواج التفعيلة بشكل مختلف مما يحد من حرية الشاعر، ويضطره دوما لاستكمال التفعيلة الثانية مما يفرض على التجربة مفردات وعبارات قد لا تنتمي لمجالها.

إن الباحث في ثنايا الدواوين الجزائرية عن الأوزان المركبة خلال العقدين التسعيني ومطلع الألفية الثالثة لا يعثر إلا على القليل من النصوص كنص "بهجة لعبد الله العشي" من ديوانه " مقام البوح"، أو نص "عزف منفرد" أو "النوافذ المنكسة"للأخضر فلوس من ديوانه "مرثية الرجل الذي رأى"، فقد ورد نص "عزف منفرد "وفق بحر البسيط:

للأفق فاتحة الأشياء

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

مستفعلن فعلن مستفع

لي تعـــــــــــــــبي

0///0/

لن فعلن

أزهو به

[1]عقاب بلخير :بكائيات الأوجاع وصهد الحيرة في زمن الحجارة،ص 07.
[2]علي جعفر العلاق :في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية،ص81.

0//0/0/

مستفعـــــــــــــــــــلن

وأغالي برعما نبتا

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

فعلن مستفعلن فعلن

للغيب وحدته

0///0//0/0/

مستفعلن فعلن

قد كان متكئا على الحديث

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

مستفعل فعلن متفعلن ف

ولما أشرقت سكتا

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

علن مستفعلن فعلن

يبني ويهدم يستعدي حرائقه

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

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

وينـــــــــــزل ا لـــــــــأرض

/0/0//0//

متفعلن فاع

مثل البرق منصلتا

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

لن مستفعلن فعلن

بالأمس جاء وكـــــــــــــــــان العمر يرقبه

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

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

في البال ضوء كذكرى

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

مستفعلن فاعلن فا

وملتفتا[1]

0/// 0//

علن فعلن

[1] الأخضر فلوس :مرثية الرجل الذي رأى، ص55، 56.

يحاول الشاعر أن يطوع بحر البسيط لتجربته الشعرية، غير أن الحفاظ على القافية (نبتا، سكنا، ملفتا...) ساهمت في تحقيق جمالية النص التقليدي، كما حاول إعطاء الحرية التي سلبها التمسك بالتفعيلة الثانية عن طريق التدوير الذي لجأ إليه في بعض الأسطر.

ج.التداخل الوزني:

إن تركيز الحداثة الشعرية الموسيقية على أوزان بعينها، عرّضها لكثير من التغيرات من ناحية، ومن ناحية أخرى إلى توظيف أكثر من وزن أو تفعيلة على مستوى النص الواحد مجاراة لتموجات التجربة الشعرية وإثراء لمستواها الموسيقي. شريطة أن يخضع هذا التداخل للانسجام وحسن الانتقاء الذي يستوعب أفكار النص ، حتى لا يقع الشاعر في مهواة التجريب، والتحديث الشكلي الذي يكون على حساب تجربته الشعرية.ومن مظاهر التداخل الوزني أو العروضي:

1.الجمع بين التفاعيل:

لا تلم

0//0/

فاعلن

أنا غنيتها أول ا لقـــــــــــــــــــــــــول لحـــــــــــــــــــنا فـــــــــــــــــريدا ولـــــــــــــــم

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

فعول فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

لم أعقب

0/ 0//0/

فاعلن فا

ولم ألتـــــــــــــــــــــــــفـــــــــــــــت

0//0/ 0//

علن فاعلن

هذه شمعة شاهده

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

فاعلن فاعلن فاعلن

أغنيك يا نفحة في دمي

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

فعولن فعولن فعولن فعو

ترقبـــــــــــــــين خـــــطـــــاي

00/// 0//0/

فعلان فاعلن

أغنيك يا لفظة في فمي

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

فعولن فعولن فعولن فعو

ربما عاتبتني عـــــــــــــــيونك عـــــــــــــــــــــند

اغـــــــــــــتراب الأصـــــــــــــــيـــــــــــل

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

فاعلن فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فاعلن فاعلان

حـــــــــــــــين أنزلته المـــــــــــــائده

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

فاعلن فعولن فاعلن

حاورتنـــــــــــــــي الفـــــــــصول

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

فاعلن فعلن فعول

جاورت مقلتيـــــــــي عيونـــــــــــــك

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

فاعلن فاعلن فعلن فع

أبعدت سرّالأفول

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

لن فعولن فاعلان

أغنيك أيتها السائدة[1]

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

[1] ناصر لوحيشي: فجر الندى، ص50.

فعولن فعول فعولن فعو

يعتمد النص على تفعيلة المتدارك التي تكررت كثيرا، تتخللها تفعيلة المتقارب والحقيقة أن هاتين التفعيلتين تكادان تكونان متلازمتين تقريبا في النصوص الشعرية الجزائرية، وقد وائمتا مناخ النص فالتفعيلتان بسيطتان، مناسبتان لسرعة مرور اللحظات الجميلة التي يتذكرها الشاعر عن والدته.

وقد يكون التداخل بين تفعيلتي الرجز والهزج كذلك، ورد في نص" استهلالات من آية الماء" :

وإذا رآني شاخص في الماء ماء رجعتي [1]

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

مفاعلن مستفعلن مستفعلن مفاعلن

2.الجمع بين الأوزان:

قد يجمع الشاعر الجزائري بين أكثر من وزن في نصه، إلا أن هذا يختلف بحسب حاجته التعبيرية، الشعرية طولا وقصرا، في نص "يا امرأة من ورق التوت" لعبد الله حمادي يستهله بالمتقارب:

توهمت أنّك أنّي

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

فعولن فعول فعولن

ثم ما يلبث مباشرة أن ينتقل إلى الرجز:

يا جسدا محفوفا

[1] مصطفى دحية :بلاغات الماء، ص27.

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

متفعلن / مستفعل

بّالظلمات

00///0/

مفتعلان

علّقت عتابي على باب مدينتكم[1]

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

مستفعل مستفعلن / متفعلن / فعلن

يبدو أن الشاعر قد لجأ في السطر الأول إلى المتقارب ليعبر بموسيقاه السريعة عن سرعة لحظة التوهم، لكنه غير وجهته إلى الرجز ليصطلع بمهمة السرد والوصف، وقد أدى هذا الجمع بين البحرين على مستوى هذا المقطع إلى الاشتغال على إدخال المتلقي في جو النص باستثمار الطاقة الموسيقية للأوزان الشعرية .

ثالثا. نمط التناوب الوزني بين الشكلين العمودي والحر

يلاحظ القارئ المستكشف في النصوص الشعرية جَمْعَ الشاعر الجزائري بين الشعر العمودي،وشعر التفعيلة ولكن بشكل باهت قليلا وربما يرجع ذلك إلى «.. محاولة تصعيد غنائية القصيدة الحديثة، لأن الانتقال من الشكل الحر إلى الشكل العمودي يصاحبه نقل كامل في طريقة معالجة الحال الشعرية إيقاعيا، بما يدفع بالمتلقي إلى استحضار ذائقته وخبرته التقليدية في الاستجابة لهذا التحول الشكلي في القصيدة..»[2].

[1] عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص149.
[2] محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة ،حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، ص243.

1.التناوب بين الشكلين بوزن موحد:

نعثر على هذه الظاهرة في شعر "عبد الله حمادي "، "ناصر لوحيشي"، و"عقاب بلخير وغير هؤلاء قليل.يقول"عبد الله حمادي":

حبيبتي للّوز في عينيك

لوزتان:

لوزة للرّعشة/

وفاتنة ودهشة/

متى حبيبة العبور

يكون للتوسّل

رحابة استجابه...؟

أنا وعرشك المقام

تقادم.../أزلية..حكاية./

عباده.../

أولها التاريخ،

أخرها وساده

ينهار فيها الّرأس،

يزكيه التدليس

تنتابه رياده؟؟؟

فماذا لو ترجّل الصّهيل

وأنت في براءة الضيا

ونكهة الخصوبه...

وموقع القياده؟؟؟

قطر تقّطر من بهاها

وسرّ قد تعطر من شذاها

ومن فيض لمحت الكون فيه

يدنّي عيبتي في منتهاها

فحلت في الحلول به ظنوني

وهامت تستطير لمبتغاها.[1]

يستهل الشاعر نصه بشكل غزلي غنائي ويختار وزن الرجز الذي تتداخل فيه التفعيلتان"مستفعلن"وتفعيلة الهزج "مفاعلن"، وفي غمرة هذا التداخل تحدث وقفة إيقاعية يحسها المتلقي ولكنها منسجمة مع سياق النص موظفا الأبيات العمودية من وزن الهزج، غير أن هذا لا يعني أن للشكلين وظيفة واحدة انحسرت في الغنائية بل النص من شعر التفعيلة تضمن بعض الدرامية مقارنة بالعمودي في قوله: (أولها التاريخ، أخرها وساده، ينهار فيها الرأس).

وفي نص آخر يجمع بين الشكلين يقول "عقاب بلخير":

هدهد البحر شراع المركب الخضراء والنور اتضح

ككريات الدرر

[1] عبد الله حمادي :أنطق عن الهوى، ص30، 31، 32.

بين دقات الفرح

ستغني الشمس أحلام القمر

وأفاق الطير من فوق الشجر

وتراخى الليل حتى لم يعد

ملأ الغيم من الماء وطر

ومضى يغمر أصداف الجسد

بسيول الشوق والشوق انتظر

حين تأتي بين دقات الفرح

وتغني الشمس أحلام القمر

سوف تأتي

نبرات القرب مسترسلة خطواتها تسأل عني

وأنا أجهل عرض البحر لكني بعمق البحر أمتد كضوء فيه ظلّ

والذي يعرف ما معدن عينيها وما سحر النظر

يفتح الباب الذي فيه خطر

ويغني لتلاويح الفرح[1]

يعتمد النص هنا على تفعيلة"فاعلاتن" من وزن الرمل للأسطر الشعرية ،وللأبيات العمودية المجزوءة، غير أن التزام هذه التفعيلة في كلا الشكلين يجعل المتلقي يضع احتمال اعتبار الأبيات جميعا عمودية ولكن الشاعر تصرف في طريقة توزيعها.

[1] عقاب بلخير بكائيات الأوجاع وصهد الحيرة في زمن الحجارة، ص159، 160.

2.التناوب بين الشكلين بوزنين مختلفين:

وقد يجمع الشاعر بين العمودي والتفعيلة بوزنين مختلفين كالمتدارك، والكامل كما في نص " الحنين" لناصر لوحيشي.[1]

وقد نجد الشاعر الجزائري خاصة في بداياته الشعرية يجمع بين الشكلين لتحقيق ظاهرة التناص.يقول عثمان لوصيف في نص"الحمامة الأسيرة":

أحاول أن أستعيد صباي

وريشي الذي مزقته الرياح

أحاول أن أتخلص من شركي

فيحاصرني الطين

والقهقهات.. الغبيه

كأن القلب ليلة قيل يغذى

لليلى العامريّة أو يراح

قطاة غرّها شرك فباتت

تعالجه وقد علق الجناح[2]

رابعا.نمط قصيدة النثر وشعر الهايكو:

1.قصيدة النثر:

[1] ناصر لوحيشي:فجر الندى، ص27، 28.
[2] عثمان لوصيف :المتغابي، ص44.

إن الاجتهاد المتواصل للشعراء في إطار الحداثة قاد إلى التغيير والتجاوز على كافة عناصر الفعل الشعري ولعل العنصر الموسيقي من أكبرها اهتماما لما تركته القصيدة العمودية من رتابة ونمطية في رأي الشعراء الحداثيين في الأذن العربية. فأصبح النظر إلى أجناس أخرى خارج جنس الشعر من طموحات الحداثة الشعرية، فظهرت قصيدة النثر التي ولدت العديد من التساؤلات التي كانت ولا تزال مثار جدل بين النقاد والشعراء وكل المشتغلين في حقل الأدب. وخاصة ما تعلق منها بالوزن إذ شكلت قضية علاقة قصيدة النثر بالوزن «مسألة على درجة عالية من الحساسية فيما يخص انتماء (قصيدة النثر) إلى الشعر أو عدم انتمائها.»[1] انطلاقا من المصطلح الذي أطلق عليها وانتهاء بمكوناتها الجمالية الداخلية أو الخارجية.

إن مجمل التساؤلات التي حامت حول حمى هذا المولود الجديد "قصيدة النثر" تتبدى – بصرف النظر عن النقاد- في: ما ماهية قصيدة النثر؟ ما طبيعة العلاقة بين الموسيقى الشعرية وقصيدة النثر؟ لماذا اللجوء إلى قصيدة النثر؟ هل تنتمي إلى الشعر الجزائري الحداثي؟ ما خصوصياتها لدى الشعراء الجزائريين خلال الفترة محل الدراسة؟

لعل أولى التساؤلات تتعلق بماهية قصيدة النثر فالمصطلح في حد ذاته يطرح اختلافات عديدة بين النقاد والشعراء و يطرح ردود فعل واسعة بين الاستحسان والاستهجان، فهناك من بدأ البحث في الجذر اللغوي للمصطلح بشقيه: قصيدة/ النثر. لرفع الخلاف حول تناقض التسمية ، إذ كيف يمكن أن يجتمع الشعر والنثر. فرأى أن الجذر «.. يشير إلى فكرتين متلازمتين: إحداهما هي القصد والتعمد، أي أن القصيدة «هي الكلام المقصود في ذاته» هي اللغة عندما تصبح هدفا فنيا محددا وليست مجرد وسيلة للتواصل تحترق بانتهائه..»[2] كما يضيف إلى القصيدة ما يسمى بالاقتصاد، والإيجاز الشديد.[3]

وما يفهم من هذا التحليل أن قصيدة النثر تجمع بعض خصائص الشعر والنثر لتولد شكلا أجناسيا جديدا، غير أن هذا لا ينفي من خلال هذا المصطلح وجود إشكالات تتعلق

[1] محمد علاء الدين عبد المولى: مفهومات قصيدة النثر نموذجا، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط،دت،ص107.
[2] صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص218.
[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بالعلاقة بين الشعر والنثر ومحاولة تغليب الأول على الثاني ذلك أن «تبعية (النثر) للشعر هو انتقاص حقيقي من قيمة النثر، لأن ذلك يضمر قناعة لدى أصحابه بامتياز وتفوق الشعر الذي يجب أن نلحق به كل شيء، مما يعني اعترافا ضمنيا بتدني مرتبة النثر..»[1] ولكنه كذلك في الوقت نفسه يطرح إمكانية تشجيع الإمكانيات الشعرية في النثر[2] بواسطة الشعر وعلى هذا الأساس يُعَرف بعضهم قصيدة النثر أنها تلك التي «تستعمل كلّ آلية شعرية قد

يجدها المرء في الشعر باستثناء السطر المقطوع.»[3].

ويعرفها "أدونيس" من خلال التمييز بينها وبين النثر الشعري «.. النثر الشعري إطنابي، يسهب، بينما قصيدة النثر مركزة ومختصرة، وليس هناك ما يقيد مسبقا النثر الشعري، أما في قصيدة النثر فهناك شكل من الإيقاع ونوع من تكرار بعض الصفات الشكلية، ثم إن النثر الشعري سردي، وصفي، شرحي، بينما قصيدة النثر إيحائية»[4].

الحقيقة أنه بقدر ما توفر التراث العربي على نصوص نثرية إلا أن الظهور الفعلي لقصيدة النثر لم يكن عند العرب، إنما لدى الغرب ففي سنة «1842، طُبع«جاسبار الليل»، وهو مجموعة من مقالات النثر القصيرة بتوقيع ألويزيوسبرتران. ولهذه القصص والتأملات تأثير فائق في أسلوب بودلير بديوانه «قصائد قصيرة في النثر»، ثم انعكس بدع بودلير بدوره على الشابّ أرتور رامبو، الشاعر الفرنسيّ المنتج بحياته القصيرة ثروة من

[1] محمد علاء الدين عبد المولى: مفهومات قصيدة النثر نموذجا ، ص111.

[2] قد يتوفر النثر على الموسيقى بشكل عام كالجناس والطباق، والسجع وما تتركه هذه الآليات البلاغية من إيقاع في الأذن المتلقية وخير دليل على ذلك سجع الكهان في الجاهلية عند العرب، وبعض النصوص في العالم كـــ («الهيبان» الياباني الذي يجمع بين النثر وشعر الهايكو، والفوا وهو شكل من النثر الإيقاعي في الصين،.. وكثير من النصوص الشفاهية البدائية، ينظر بريان كليمنس/ جيمي دونام مقدمة لقصيدة النثر، أنماط ونماذج تحريروتر : محمد عيد إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص07، 08.

[3] المرجع نفسه، ص09.

[4] أدونيس :الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب،3-صدمة الحداثة، ص209.

قصائد النثر تعد الآن من كلاسيات هذا النوع»[1]ثم غدت بعد هذا التاريخ شكلا أدبيا فرض نفسه على حقل الأدب وهبّت رياحه على سائر الآداب الغربية والعربية.

لقد توفر الأدب العربي على بعض الأشكال التي تقترب من قصيدة النثر وتضاهيها في خروجها على الشكل العمودي كالنثر الشعري على اختلاف تسمياته[2] الذي يمثل حلقة من حلقات التغيير والتي جسدها بعض الشعراء الرومانسيون ، غير أن الاحتكاك بالغرب أظهر اهتماما أكثر بمثل هذه الأشكال إذ شاع مصطلح "قصيدة النثر" على يد مجلة شعر اللبنانية وبالأخص لدى "أدونيس "الذي تحمس لهذا النوع الجديد بعد ترجمته لقصائد جون بيرسsaint-john-perse وبترجمته هذه كتب قصيدته «وحدة اليأس» محاكاة. وبإطلاعه أكثر على كتاب سوزان برنار (القصيدة النثرية من بودلير إلى يومنا هذا)[3] صدرت محاولاته التنظيرية لقصيدة النثر.

ولعل من أكثر القضايا المتعلقة بـــ "قصيدة النثر" لا ترتبط بمصطلحها وتاريخ ظهورها، والاختلاف حول نسبتها إلى كونها تغييرا في الشكل أو الجنس الأدبي بقدر ما تتعلق بالإطار الموسيقي وبالإيقاع بالتحديد، حيث أن الشائع أن هذا النوع يكاد يتخلص من الإيقاع وهذا ما يستشف من المصطلح في المقام الأول. حتى إن بعضهم يرى أن المبدع الذي يطأ أرض قصيدة النثر بقلمه يهرب من الأوزان ويتستر على عيوب الإيقاع.

غير أن المقصود بالإيقاع في رأي بعضهم خاصة "أدونيس" ليس من الضرورة أن يرتبط بالوزن والقافية ، إنما يتعدى ذلك إلى المكونات الداخلية للنص فالبيت هو الوحدة الأساسية الخاصة بوزن القصيدة العمودية والجملة هي الوحدة الأساسية في قصيدة النثر وهي ذات إيحاء وجمالية شعرية بحيث تخلق «..إيقاعا جديدا لا يعتمد على أصول الإيقاع في قصيدة الوزن. وهو إيقاع متنوع يتجلى في التوازي والتكرار والنبرة والصوت

[1] بريان كليمنس/ جيمي دونام :مقدمة لقصيدة النثر أنماط ونماذج، ص08.
[2] الشعر الحر أو المطلق، الشعر الرمزي، المنثور، الشعر المطلق،ينظر:سعيد بن زرقة :الحداثة في الشعر العربي،أدونيس نموذجا، ص183.
[3] ينظر:سعيد بن زرقة :الحداثة في الشعر العربي،أدونيس نموذجا، الصفحة نفسها.

وحروف المد وتزاوج الحروف وغيرها »[1] وتجتمع حول رأي "أدونيس "هذا آراء أخرى كـــ"رأي يمنى العيد "التي تركز على خاصية التكرار وتوزيع الجمل، وتقسيمها بحسب ما يتوخاه المبدع من أهداف .زيادة على التركيز على الجرس الموسيقي الذي تبثه ألفاظ النص[2] وبهذا يكون الإيقاع قد عرف معنى جديدا يتجاوز الحدود الضيقة المتمثلة في الموسيقى الخارجية التي كانت تعد الأساس في النص الشعري وفي اختلافه عن النثر.

ولعل اللجوء إلى الموسيقى الداخلية واعتبارها أساس قصيدة النثر هو إعادة الاعتبار لما هو هامشي وثانوي، وتعويضا عن الجانب العروضي ممثلا في الوزن حيث تقوم «قصيدة النثر على تعطيل المعامل الأساسي في التعبير الشعري وهو الأوزان العروضية، دون أن تشل بقية إمكانيات التعبير في أبنيتها التخيلية والرمزية (...) فما يبقيها في نطاق الشعر – دون أن تغدو نثرا خالصا- هو كفاءتها في تشغيل بقية درجات السلم تعويضا لتعطيل الدرجة الإيقاعية»[3]ومن ثمة يصبح المركزي وهو الموسيقى الخارجية هامشيا والعكس، غير أن كل محاولة للقول بأن الموسيقى الداخلية أمر جديد على الشعر العربي مرفوض ذلك لتوفرها وحضورها في القصيدة العمودية بشكل هامشي مقارنة بالوزن والقافية.

لقد برزت كتابة قصيدة النثر أو ما يحوم حولها في الشعر الجزائري بشكل ملاحظ في بداية السبعينيات، و «برز من بين هؤلاء«جروة علاوة وهبي» الذي انقطع إلى كتابة هذا النوع من التجارب عن قناعة كما يقرر ذلك متحدثا عن قصائده : «إنني لا التزم فيها بالتفعيلة، حيث أن ذلك لم يكن يهمني، بقدر ما كنت أهتم بالمضمون، وإيصال الفكرة بالدرجة الأولى، وكنت أولي عناية خاصة للمفردة اللغوية المشحونة السليمة أكثر من أي شيء أخر...»[4] ويبدو أن الشاعر هنا على وعي تام بما يتطلبه هذا النوع من بناء إيقاعي داخلي يشتغل على اللغة في المقام الأول قبل الأوزان والقوافي، وإضافة إلى "جروة علاوة وهبي" نجد "أحلام مستغانمي" و"زينب الأعوج" و"عبد الحميد شكيل" وغيرهم. وإذا كانت

[1]في قصيدة النثر، علي أحمد سعيد (أدونيس)، مجلة شعر اللبنانية، ع14 ربيع، 1960، ص76.نقلا عن: المرجع نفسه، ص184.
[2]يمنى العيد :في معرفة النص، دار الآداب، ط4، بيروت لبنان، 1999، ص106.
[3]صلاح فضل :أساليب الشعرية المعاصرة، ص217.
[4]محمد ناصر :الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925،1975، ص240.

الإنطلاقة الحقيقة في السبعينيات فما حال قصيدة النثر في التسعينيات والعقد الأول من الألفية الثالثة؟

إن الباحث في الدواوين الشعرية الجزائرية خلال هذه الفترة عن قصيدة النثر بالاتكاء على قضية الإيقاع الداخلي يجد تطورا كميا للكتابة في هذا النوع خاصة من قبل الأقلام النسوية حيث ترى "آمنة بلعلى" أن هذه الظاهرة ليست حديثة عهد على التجربة الشعرية الجزائرية إذ «رافقت الشعر النسوي منذ ثمانينيات القرن الماضي عند أحلام مستغانمي، وزينب الأعوج، وربيعة جلطي...»[1]،غير أن الكم الهائل للقصائد النثرية –بصرف النظرعن جودتها- يعود لبداية التسعينيات ويبلغ ذروته مع مطلع الألفية الثالثة أين استطاعت الشاعرات الجزائريات طبع دواوينهن.

إن المتأمل في الدواوين التي تتضمن قصيدة النثر يلحظ تباينا بين الشعراء فهناك بعض الشعراء من اهتم بها منذ بداية مشواره الإبداعي كـــ"عبد الحميد شكيل"، و"الوازنة بخوش ".. وغيرهم وهناك من له محاولات في هذا المضمار تجسده بعض نصوص "عقاب بلخير" التي كتبها في التسعينيات –على قلتها في دواوينه- وقد اقتطفنا هذا النص الذي يبدو بأنه محاولة من الشاعر لكتابة قصيدة النثر:

-لحظة الصفا-

سوف تدعونا الخيول السبع في ألق النورانية البيضاء عبر الحلم والموت معا، فأشرب حبيبي من بحار النور كي تحملني، تصبح في عيني ألواحا، وفي أيدي أسوارا من الفضة والمرجان والورد المذهب.

وعلى قمة هذا الشجر الممتد يحلو الثمر الداني كؤوسا شربت منها طيور الحلم وأمتد عمود الضوء في شكل مكعب.

[1] آمنة بلعلى :خطاب الأنساق ،الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة،، الانتشار العربي،بيروت، ط1، 2014،ص242.

ساحل العودة يا حبي، طريق العمر أن تشقى وأن تركب بالأحلام هذا البحر حتى تصبح الأحلام مركب.

كنت لا تسأل إلا عن عيوني كيف أبدو وأنا في أوج حبي أتيتك.

كيف أدعوك وتدعوني وفي هذا المدى صار غمام الشوق سيالا، وصارت أعيني بالدمع تنحب.

أه لا تبلغ ما أبلغه من عشة[1] في نشوة الوجد المعذب.

كيف يدرون بهذا الظل، من يعرف أن الحب أقوى وبأن الشوق أرحب.

ها هنا سارية الأقمار والضوء على الخدين هيمان وهذا الورد سكران بماء الراح يسقينا وتأتينا الخيول السبع في خفق فنركب.[2]

يوهم هذا النص المقتطف من عنوان رئيسي "البكائيات الأربع" المتلقي بأنه نصه نثري، غير أن الشاعر يعتمد فيه على وزن متذبذب في تفعيلاته وهو "بحر الرمل " كما أنه يستند في نهاية كل سطر أو سطرين إلى مقطع صوتي متكرر (المذهب، مكعب، مركب، تنحب، المعذب، أرحب، فنركب) يبدو أنها قافية. وكأن الشاعر يتدرب على كتابة قصيدة النثر لكنه لا يلبث أن يقع في شراك الوزن فلا يستطيع منه خلاصا، كما تجدر الإشارة إلى أن هذا المقطع يقترب من النثر الشعري الذي اشتهر به الرومانسيون يعضد هذا الحكم حضور المعجم الطبيعي (الخيول، والنورانية، الشجر، غمام...) غير أنه لا يمكن إنكار اهتمام الشاعر بالموسيقى الداخلية كالتكرار (النورانية، النور، الحلم، الأحلام، الخيول السبع).

وإذا كان هذا النص في سياق التجريب، فإننا نعثر على نص آخر لـــ"عبد الحميد شكيل" يتضمن السرد، ويبدو أنه أقرب إلى القصة القصيرة:

[1] الكلمة رعشة وليست عشة خطأ مطبعي يؤكده وجود هذا النص في ديوانه المطبوع في التسعينيات السفر في الكلمات ينظر: الشعر في الكلمات، ابداع، ط1، 1992، ص25.
[2] عقاب بلخير: بكائيات الأوجاع وصهد الحيرة في زمن الحجارة، ص107.

..وكان على السفح المجنح نحو الدغل، يقف طائر الفينيق، يفرد جناحيه باتجاه البراري المسكونة بالنساء النهريات، وفي المساءات الأخرى المساءات الممهورة: بالشوق والرغبات الكبيرة، يعود طائر الفينيق حاملا جثة امرأة شهية، تصارع أنفاسها الأخيرة، يحلق بها في رحابة الفضاءات الواسعة، ينعشها، يقويها، يوصل روحه بروحها، يندمجان، ينصهران، يتحدان... [1].

إن هذا المقتطف من نص "طائر الشفق" سردي بامتياز يشتغل فيه الشاعر على تكثيف استخدام بعض الحروف كالحاء، وعلى وقفات الجمل وهذا النص في الحقيقة يعد نمطا من أنماط قصيدة النثر الذي بدأ يشيع خاصة في الغرب ويطلق عليها نمط قصيدة الحكاية[2] وهي تنسب إلى قصيدة النثر.

إن النصين السابقين يختلفان في طريقة وآليات التشكيل الموسيقي الداخلي، ويتفقان في الشكل الخارجي وهو السطر الكتابي الممتد الذي يتسم به النثر يحيل على قصيدة واضحة في اختراق منطقة ومجال الجنس النثري.

ومن التجارب التي تتسم بالنضج الجمالي لقصيدة النثر ديوان "أوقات محجوزة للبرد" لنوارة لحرش الذي نقتطف منه هذا النص:

صلاة خارج المواقيت

الحمد لله

المطر أناني

المطر أذاني

قالوا: هو بشرى

قلت: هو في القلب

[1] عبد الحميد شكيل: فجوات الماء، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2007، ص78.
[2] بريان كليمنس/ جيمي دونام :مقدمة لقصيدة النثر أنماط ونماذج، ص15.

جرح لذكرى

والحمد لله

المطر أناني

المطر أذاني[1]

تتخلى الشاعرة هنا عن الموسيقى الخارجية وتركز على التكرار الماثل في لفظة المطر، وعلى التشابه بين الألفاظ (أناني، أذاني، بشرى،ذكرى) وما تحدثه من نغم موسيقي يشغل القارئ عن الأوزان التي تعود عليها . وقد لا نجد في بعض النصوص هذه الخاصية وهي الإيقاع الداخلي كما في نص " الأصدقاء" لـــ"عبد الحميد شكيل":

تذهبون

في الصمت العميق...

تزعمون

أن الدروب لا تلوب في محدودباتها.

ألتقط

قسوتكم.

ألوكها

تفاحة الوقت الحامض

أرحل

صوب هسيس نبتة،

[1]نوارة لحرش: أوقات محجوزة للبرد، الجزائر عاصمة الثقافة العربية،2007، ص15.

تتعالى

في شجو نشيدها البائس.. !

أنثر

في مديح الوقت

ما كان بيننا من عراء الكلام.. ![1]

لا يجد القارئ في هذا النص الإيقاع الداخلي كما هي الحال في النص السابق، كما لا يعثر على الوزن ، مما يكاد يلغي الحدود تماما بين الشعر والنثر.

لقد لجأ الشاعر الجزائري إلى قصيدة النثر رغبة منه في تحقيق الفعل الحداثي ، وبحثا عن أنماط موسيقية جديدة ،غير أن قصيدة النثر الجزائرية إذا اتسعت من حيث الكم فإنها مازالت في حاجة أكثر للاشتغال على خصائصها وملامحها الموسيقية.

قصيدة الهايكو:

ليس بدعا أن يواصل الشعراء الجزائريون البحث الدائم عن تجريب أشكال كتابية عالمية، لم يألفها المتلقي، ويشكل نص الهايكو أفقا إبداعيا جديدا في الساحة الشعرية الجزائرية، إذ بدأ بعض الشعراء الكتابة وفق هذا النمط الشعري. فما المقصود بمصطلح "الهايكو" شعريا؟ وهل يستند إلى مرجعية وزنية أو موسيقية بالمعنى الأشمل؟ وهل وفق الشاعر الجزائري في هذا النمط بشكل إبداعي؟

إن نص الهايكو شعر أو قصيدة يابانية قديمة مؤلفة من «مقطعين هما "الهاي" و"الكو" ويعنيان معا الكلمة المضحكة، وهذا يدل على أن الهايكو هو حسّ الطرافة بشكل جدّي، ففي كثير من الأحوال تتحول الصراحة في الحياة والدقة في التفكير إلى مواقف

[1] عبد الحميد شكيل :شوق الينابيع إلى إناثها،موفم للنشر، الجزائر،2008، ص62، 63.

مضحكة[1] »وقد يطلق عليها كذلك مصطلح «الهوكو وتتكون من مقاطع موحدة 5-7-5» .[2] تعبر عن مظاهر الطبيعية مهما كانت قيمتها سواء أ كانت جبالا أو سهولا، حيوانات أو مياها أو غير ذلك.. وتقوم بتتبعها في أدق تفاصيلها في اقتصاد لغوي وإيجاز شديد مع الإيحاء إلى أبعاد عميقة.

إن تجربة الهايكو سمعية، بصرية تهتم بكل ما هو هامشي، خاصة مظاهر الطبيعة المهملة بخلاف الشعر المعاصر الذي يتصف بالتجريد، كما أنها ردة فعل على مظاهر المدينة والتحضر التي لم تولد سوى الاغتراب والاستلاب. يهتم شاعر الهايكو في نصه بالبداية والمتن والخاتمة، كما يتجنب اللغة المجازية وينحى نحو التصويرية والواقعية.

تعد قصيدة الهايكو تطورا «لشكل أدبي آخر سبقها زمنيا هو الرنغا(Renga)، والرنغا هي سلسلة من القصائد الطويلة المتصل بعضها ببعض، ويقوم به عادة مجموعة من الشعراء وليس شاعرا واحدا، بدأت في القرن الثاني عشر الميلادي(...) وفي بداية القرن الثامن عشر الميلادي أصبح البيت الافتتاحي أو البيت المطلعي، أو ما يسمى بالهوكو(hokku) شكلا شعريا مستقلا بذاته حصل هذا بسبب تأثير الشاعر الكبير ماتسوباشو (1644-1694م) الذي رفع الهايكو إلى أسمى درجاته »[3]والذي بفضله عرّف بالهوية اليابانية في بقاع كثيرة من العالم.

لقد اطلع بعض الشعراء الجزائريين كـــ"عاشور فني"، "فيصل الأحمر"، "حبيبة محمدي"... وغيرهم بفعل عدة طرق منها الترجمة أو غيرها.. على شعر الهايكو فصوبّوا نظرهم إلى وجهة أخرى . يقول عاشور فنيّ: «...كلّ هذا الضجيج حول حداثة الشعر يقف عند أعتاب الغرب ولا يتعداه إلى المصدر "الشرقي" للحداثة الغربية نفسها، إزرا باوند، أبو الشعر الحديث في أمريكا والغرب وليس أكثر من تلميذ لأستاذ التصويرية في

[1] شعر الهايكو الياباني: مجموعة باحثين:ص1 .ينظر:www.syr-res.com?R3667occtobre 3 2014 10:09p ..

[2] TERAD Torahiko:l'esprit du haïku' traduit du japonaise par olivier Birman et hirokotoura edition philippe ,picquier, 2016, p13, (…haiku ou encore hokku (…) des syllabes limittées a 5-7-5..)

[3] TERAD Torahiko:l'esprit du haïku' traduit du japonaise par olivier Birman et hirokotoura,p 13.

الهايكو، الشاعر الياباني شيكي ماساؤوكا تلميذ الأستاذ الأكبر باشوماشيو وناقده في نفس الوقت (1867-1902) ..»[1] ولعل هذه التجربة كانت تختمر في ذوات الشعراء في مرحلة التسعينيات، ولم تلق الجرأة لعرضها على الساحة الأدبية ذلك أن كل جديد غير مقبول خاصة أنها لا توافق ميولات الذات المتلقية التي تعودت الموسيقى المنتظمة أو غير المنتظمة. إلى أن صدرت مجموعة "أعراس الماء" لعاشور فني سنة 2003 مما مهد لتجارب أخرى في هذا المضمار.

لعل من أكثر التجارب اهتماما بشعر الهايكو تجربة "عاشور فني" الذي نجد في دواوينه اهتماما بجوهر الهايكو الحقيقي من حيث التعامل مع الطبيعة والاهتمام بموضوعاتها ومظاهرها الهامشية ،وهذا ما تحيل عليه نصوص الهايكو في دواوينه، بينما نجد أن العثور على الموسيقى الخارجية (الوزن والقافية) مجرد شذرات ربما سقطت من الشاعر سهوا كما في هذا النص:

ساعة يد

إلى أين تأخذني

أيها الوقت

من معصمي؟[2]

ورد هذا النص وفق بحر المتقارب، (فعولن) مع تغيرات عروضية (فعول، فعل) أما باقي النصوص فمن الصعوبة بما كان الإحساس بوزنها الشعري ،إذ معظمها لا يلتزم بالوزن أو القافية ولا يوليهما اهتماما. إلا أن الشاعر يعتمد على بعض المفردات والحروف وتكرارها مما يحدث نغما موسيقيا وهي آلية تشبه السجع العربي يقول:

الجزائر

[1] عاشور فني :هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي هايكو،دار القصبة للنشر، الجزائر،2007، ص05.
[2] عاشور فني :هناك بين غيابين يحدث أن نلتقي هايكو، ص32.

بحر توقف

عند باب الدار

ومدينة ترسو

على الأسوار[1]

كما يعتمد على آليات أخرى تحدث الإيقاع كالتخلي عن حروف الربط مما يحدث تتابعا لفظيا:

نهاية الصيف

هبة هواء بارد

تكنس بقايا الصيف

على الشاطئ[2]

أو التشابه بين بعض حروف الكلمات وهو ما يعد جناسا ناقصا في البلاغة العربية:

الثكنات

قصور فسيحة

وجيوش كسيحة[3]

كما قد يعتمد على الإيقاع المتخيل الذي تبثه دلالات النص:

لون

قلم يتحرك

[1] المصدرنفسه ،ص17.
[2] عاشور فني :هناك بين غيابين يحدث أن نلتقي هايكو ، ص31.
[3] -المصدر نفسه ،ص40.

على ورقة بيضاء

صوته أزرق[1]

بمجرد قراءة هذا النص يحس المتلقي بصوت القلم على الورقة مما يشكل إيقاعا متخيلا.

مما سلف نجد أن تجربة الهايكو الجزائرية مظهر من مظاهر الحداثة التي كسرت الموسيقى المألوفة ،والتحمت بجوهر الهايكو وهو (ماذا، متى، أين) في مقاطع تشكل قصائد منفصلة مكتفية المعنى، كان بإمكانها الالتزام بالموسيقى الخارجية بالاعتماد على مهارات وإمكانيات الشاعر ، غير أن الشاعر فتح باب الحرية لنفسه، ونأى عن الوزن إلا ما سقط منه سهوا واستبدل الموسيقى الخارجية بموسيقى داخلية أحيانا كانت مألوفة كالجناس والسجع، وأحيانا أخرى غير مألوفة كتخيل المعنى وما بينه من موسيقى واقعية كصوت الماء، أو الأقلام، أو المطر، أو التشكيل البصري ومن ثمة فإن الشاعر الجزائري في هذه التجربة تجاوز لعبة الوزن ولم يطوعها انطلاقا من النموذج السائد والطاغي.

[1]-المصدرنفسه ، ص44.

أولا. التشكيل البصري للعتبات النصية :

1. الغلاف
2. العناوين الداخلية
3. الإهداء
4. التصدير
5. الهوامش

ثانيا. التشكيل البصري للنصوص الشعرية

1. علامات الترقيم
2. الخط أو الكاليغراف
3. النبر
4. علامات الإعراب
5. التشذير
6. موقع النص الشعري على الورق
7. الأرقام
8. الرسومات
9. الأشكال الهندسية
10. البياض أو الفراغ
11. الأشكال الخارجية للنصوص

إن التشكيل الحداثي للنصوص الشعرية لم يقتصر على المكونات الداخلية التي تساهم في بناء القصيدة كالإيقاع،واللغة والتخييل والقدرة على تحقيق التواشج بينها مما يولد فعل الإثارة والإدهاش في المتلقي الذي يعتمد قديما -بالدرجة الأولى- على الجانب السمعي دون البصري للنص.إنما تعدى ذلك ليشمل الجانب البصري ،غير أن الاهتمام بهذا الجانب المكاني الشعري لم يكن للحداثة فضل السبق فيه، إذ بدأ الاهتمام به في النصوص الشعرية مع بداية التدوين ومع التطور الأدبي في الأندلس حيث «كان ظهور الموشحات بداية اهتمام بالفضاء المكاني يتناسب مع تطور الحضارة هناك،غير أنه، مع ذلك لم يكن مقصودا بالدرجة الأولى،إذ كان لا يزال الإنشاد،وربما السماع في حلقات المجالس،والغناء أيضا في مجالس الأنس واللهو.. وسيلة اتصال مفضلة بين الشاعر ومتلقي شعره،وقبل ذلك ظهرت أشكال للقصيدة كالمخمس والمسمط وغيرها ..تختلف في التسميات وتتفق في التأشيرإلى الاهتمام بالفضاء الكتابي، وإلى المستوى الحضاري المتقدم الذي أفرزها.»[1]فضلا على أن النقاد القدماء اعتبروا الاهتمام بالجانب المكاني للنص ضربا من الترف والحلية التزينية،ولم يربطوها بالنص الشعري.

إلا أن الظاهرة اتسعت أكثر بالاحتكاك بالغرب وما شاع فيه من مدارس أدبية كالسريالية والتكعيبية[2]،وما انتشر فيه من نصوص شعرية كـــإحدى القصائد«..لأبولونيير التي طبعها بحيث تبدو حروفها مناسبة تجاه أسفل الصفحة مثل:دموع سائلة،ومنذ الحرب العالمية الثانية قام كثير من الشعراء البريطانيين بتجارب بارزة في هذا الشأن،منهم سايمون كاتز/سيتوارات ميلز/إيان هاملتون فنلر بالإضافة إلى الشاعرة الانجليزية "إيلن

[1]يحي الشيخ صالح :حداثة التراث/تراثية الحداثة قراءات في السرد والتناص والفضاء الطباعي ،دار الطباعة للنشر والتوزيع الفائز ،ط2009ص135،136..

[2]السريالية: لفظة بدأ استعمالها عام 1917وشاعت في بيئات الأدباء القائلين بتحرير الشعر من المنطق والأغراض الجمالية والأخلاقية ، ليعبرعن حركة فكرية أصيلة تغوص أحيانا في اللاشعور، وقد طبقت على عدد من الفنون لاسيما الرسم.أما التكعيبية فهي نزعة فنية حديثة ظهرت عام 1906وذهبت إلى أنه من الواجب النظر إلى اللوحة والتمثال على أنهما عمل تشكيلي مستقل عن التقليد المباشر لمشاهد الطبيعة. ينظر: عبد النور جبور :المعجم الأدبي، دار العلم للملايين،بيروت لبنان،ط1، 1979، ص 76، 139.

سولت»[1] فأصبح الاهتمام بالفضاء الشعري الكتابي مستوى آخر يضاف إلى مستويات تحديث القصيدة.

ولعل مازاد الظاهرة اتساعا وانتشارا طبيعة العصر الذي يعيش فيه الشاعر إذ شهدت نهاية القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين تطورا ملحوظا في المجال البصري واهتماما كبيرا بقدرته على النقل والتوصيل، فضلا على الجانب الإمتاعي مما أسس ويؤسس لذائقة جديدة يتوسل بها المبدع ليعضد هدفه الشعري ويحقق المغايرة في التلقي من السماعي إلى البصري.

إن التركيز على جانب الفضاء البصري الشعري يجب أن لا يكون اعتباطيا إذ ينبغي أن يخضع لقصدية الشاعر لأن التركيز على هذا الجانب والاشتغال عليه يجعل الفضاء الخارجي والداخلي جزءا مكملا للدلالة النصية مسهما في فتح مجال للتأويل .فضلا عن تحقيق جمالية يتمتع بها النص وتعمل بكل ما أوتيت من مظاهر الإغراء والإغواء على جذب المتلقي.

لقد سعت الحداثة الشعرية العربية إلى تركيز الاهتمام على الجانب المكاني للنص ولما يحيط به (الأغلفة،العناوين،والتصديرات، الإهداءات والهوامش،والحواشي وترقيمها وخطوطها وتأطيرها) وما إلى ذلك... من إشارات غير لغوية حتى أصبحت واقعا شعريا وجزءا لا يتجزأ من التحديث الشعري.

إن التركيز على الجانب البصري للنص بإيعاز حداثي يؤدي إلى الاقتصاد اللغوي وإلى اختزال الخطاب الشعري وتغليب الجانب الكتابي على جانب الإنشاد والسماع ، مما يولد ثنائية المسموع والمرئي، فلا يكتفي المتلقي بما يسمعه بل بما يراه كذلك ومن ثمة يصبح أمام لعبة بصرية.

أولا. التشكيل المكاني للعتبات النصية:

[1] محمد نجيب التلاوي :القصيدة التشكيلية في الشعر العربي ،ص 30، ينظر:www.kotobarabia.com

إن للعتبات النصية فضلا في التلقي القرائي للأعمال الشعرية يتمحور حول الاقتراب من دلالة النصوص، إضافة إلى ما تحققه من متعة فنية على المستوى البصري إذ كانت محط عناية الأدباء ومثار اهتمامهم. وتتعلق العتبات النصية بكل«العناصر الموجودة على حدود النص،داخله وخارجه في آن تتصل اتصالا لا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته وتنفصل عنه انفصالا لا يسمح للداخل النصي،كبنية وبناء يشتغل وينجز دلالته»[1]وبهذا يمكن رصد هذه العناصر انطلاقا من الاطلاع على الدواوين أو النصوص فنجد الغلاف ،الإهداء،العناوين(الرئيسية والفرعية)،الهوامش،الحواشي أو فضاء كتابة النص وهو ما يصطلح عليه "جيرار جينيت" "النص المحيط"péritext«أما النص الفوقيEpitext أو ما يتعلق بخارجية النص ،من استجوابات ،ومراسلات ،وتعاليق...»[2]لا تتعلق بالجانب الشفوي بقدر تعلقها بالجانب الكتابي الطباعي، تمثل نصا هامشيا انتقاليا إلى جانب النص المركزي.

إن ما سيركز عليه البحث في هذا المقام هو العتبات النصية المتعلقة بالديوان بشكل مباشر أو النص المحيط كالغلاف والحواشي والهوامش،التصدير وغيرها..وتبيان كيفية الاهتمام بها بدافع الوعي الشعري الحداثي.

1.الغلاف:

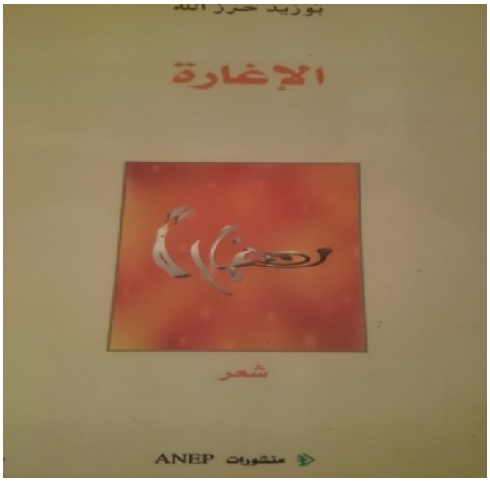
أ. الغلاف الأمامي:

إن المتأمل في أغلب الدواوين الشعرية خلال الفترتين يلحظ اهتماما بها من قبل الشعراء الجزائريين،ولا يعثر إلا على القليل منها الذي يبدو أن الاهتمام بالغلاف فيه قد أوكل إلى الهيئة الطباعية دون تدخل الشاعر.

[1] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها، التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1989، ص76.
[2] يوسف وغليسي: في ظلال نصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، ص 133.

لقد اهتم الشعراء الجزائريون بالغلاف الأمامي كما اهتموا بالغلاف الخلفي فقلما نعثر على عدم اهتمام به كما في ديوان " قصائد معتقة بالأسى" لسامية زقاري أو "بكائيات الأوجاع وصهد الحيرة في زمن الحجارة" لعقاب بلخير ...أو غير ذلك وهو قليل.

إن ما يجذب المتأمل في أغلفة الدواوين الشعرية الجزائرية خلال الفترتين خاصة الغلاف الأمامي هو التنوع والثراء وشكل ومحاولة التعبير بغلاف الديوان عن دلالة النصوص،إذ غلبت صور الحزن والضياع على الدواوين التي كتبت في التسعينيات، من ذلك ديوان "الإغارة" لبوزيد حرز الله:



يبرز هذا الشكل للغلاف الأمامي باللون الأحمر ما عاشته الجزائر خلال التسعينيات من خراب ودمار وفوضى يقول الشاعر في إحدى قصائد هذا الديوان:

لن يعدموا نبضي

لن يكسروا قلمي

إن جفّ حبري ترا-

-ني أستعير دمي

من جرح قافيتي

من شهقة الألم

أقتلت يا وطني

حتّى ذرى الحلم[1]

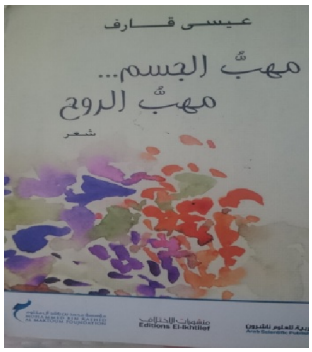
يبرز إذن الغلاف الأمامي « المعنى الذي تحمله اللغة وتؤديه كافة عناصر التجربة بما يجعل النسق الشكلي لكتابة القصيدة طباعيا عنصر من عناصر أداء التجربة وتصويرها»[2] ومعلم أول من معالم الوصول إلى الدلالة على القارئ أن يدرك أهميته، كما يحيل على قصدية واضحة في اهتمام الشعراء بمكان النص الشعري.

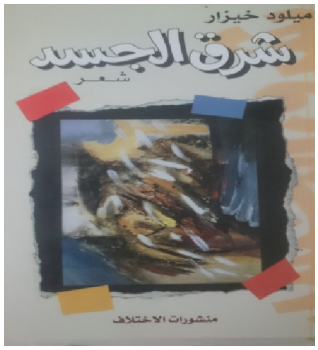
أما غلاف ديوان "عقاب بلخير" " بكائيات الأوجاع وصهد الحيرة في زمن الحجارة" فنجد فيه صورة جمجمة فوقها شجرة وداخل الجمجمة يجلس هيكل عظمي كلها باللون الأخضر، والأسود، والبني، والسماء خضراء على أحد جانبيها قمر وقد جعل هذه الصورة في شكل مربع، ولا يختلف عنه ديوان عز الدين ميهوبي" اللعنة والغفران" الذي تضمن غلافه الحمامات البيضاء التي تعد رمزا للسلام:

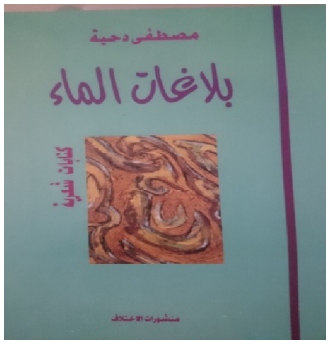
[1] بوزيد حرز الله: الإغارة، ص94.

[2] كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية، دار المطبوعات الجامعية الإسكندرية، القاهرة، ط1، 2007، ص461.

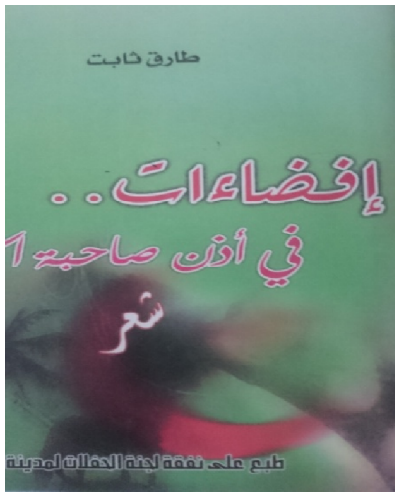
نلاحظ كذلك حضور الفن التشكيلي الذي تتمازج فيه الألوان ولاتحيل على دلالات معينة كما في أغلفة الدواوين الآتية :



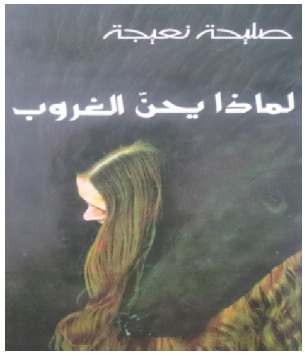




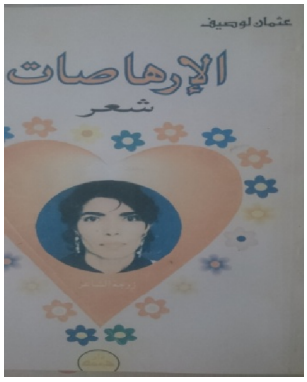
إضافة إلى توفر بعض أغلفة الدواوين على أشكال وصور مباشرة دون مراوغة أو مواربة يعكسها ديوان " إفضاءات في أذن صاحبة الجلالة " لطارق ثابت:



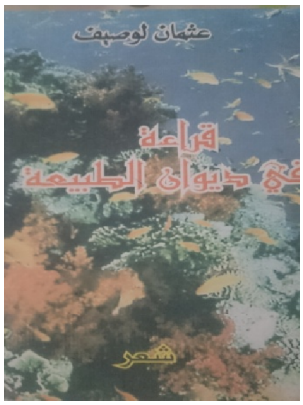
كما شكلت المرأة حضورا في الأغلفة الأمامية للدواوين سواء أكانت هذه الدواوين لشعراء أو شاعرات محاولين تحقيق التواشج بين مضامين النصوص، وعنوان الديوان والغلاف مما يجعل التجربة الشعرية مُشعة على ما هو لغوي وبصري،وهذه الدواوين نماذج من توظيف صورة المرأة دون أن تحيل على امرأة بعينها:

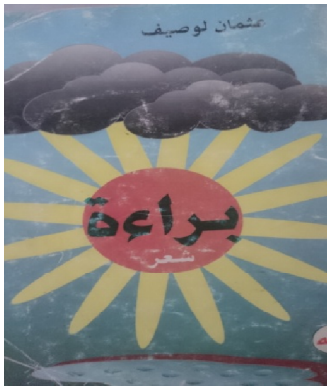


أما بالنسبة لصورة النساء الحقيقيات اللواتي يحضرن على أغلفة الدواوين فهي ظاهرة نادرة في الدواوين الجزائرية،و يكاد ينفرد عثمان لوصيف بهذا الفعل،حيث تقع عين القارئ على صورة زوجته في شكل قلب:

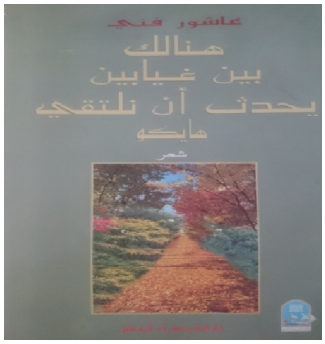


وتحيل أغلفة بعض الدواوين على ميول هؤلاء الشعراء إلى الطبيعة كعثمان لوصيف التي لا يعثر فيها الباحث على غياب أو غياب جزء منها خاصة الطبيعة الجامدة كالنخيل،الشمس...وغيرها مما تعكسه النصوص وعناوينها.



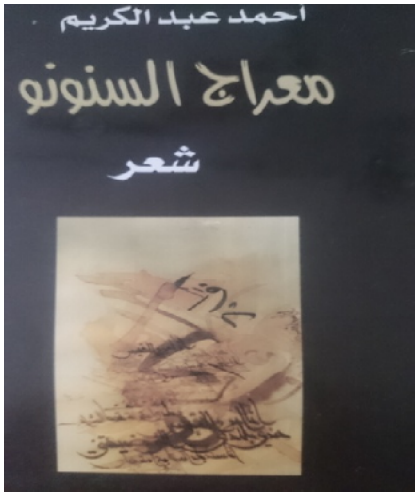


إن هذه الدواوين وغيرها توظف الطبيعة بكل عناصرها للتعبير عن دلالات شعورية كما في نصوص: النجوم[1]، الريح[2]، الغابة[3].كما يوظفها عاشور فني كذلك على غلاف ديوانه:



يبرز هذا الديوان" هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي هايكو" تجربة شعرية جديدة في الشعر الجزائري، تهتم بالطبيعة.

أما بعض الشعراء فقد انفرد بوضع صور للخط العربي مما يحيل على هوية الذات الشاعرة، كما هي الحال في الدواوين الآتية :



هذه إذن بعض الصور والأشكال التي تخيرها الشاعر الجزائري للغلاف الأمامي لديوانه مبرزا بها مظاهر الحداثة التي مست الجانب المكاني الذي يحتوي النصوص.

[1] عثمان لوصيف: قراءة في ديوان الطبيعة، ص04.

[2] المصدر نفسه، ص08.

[3] المصدر نفسه، ص14.

أما بالنسبة لما تشتمل عليه الأغلفة من المؤشر التجنيسي الذي يقوم «بتوجيهنا قصد النظام التجنيسي للعمل،أي يأتي ليخبر عن الجنس الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي أوذاك[1]» واسم المؤلف ودار النشر ،فقد توفرت معظم الدواوين على لفظة شعر،مجموعة شعرية، كتابات شعرية كما في دواوين:صليحة نعيجة "زمن لانهيار البلاهة وعهد قيصر"،رباعيات نوارة لهبيلة" لزينب الأعوج، "نهر الغوايات" لعبد الكريم قذيفة وغيرها.

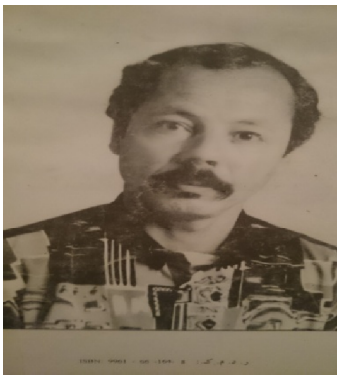
وقلما لا نعثر على العبارات التجنيسية التي تحدد جنس الإبداع وهويته كما في ديوان "قصائد منتفضة"،أسرار من كتاب النار لمصطفى الغماري. أو أن العبارة التجنيسية تعوض بعبارات أخرى تخرج نصوص الديوان عن الجنس الشعري وتجعله ينفتح على أفق كتابي آخر كعبارة(نصوص إبداعية) على غرار غلاف ديوان عبد الحميد شكيل "كتاب الأسماء ...كتاب الإشارات" أو في دواوين" شوق الينابيع إلى إناثها" ،"كتاب بونه"، "كتاب الأحوال" أما بالنسبة لعناصر أخرى تكمل الغلاف الأمامي كاسم المؤلف ،دار النشر فقد كانت حاضرة في كل الدواوين ،وقد تراوح بين الأعلى والأسفل.

أما اسم الشاعر أو المؤلف فقد كان في معظم الأحيان يتخذ موقعه في أعلى الغلاف وقد يحيل على الإعلان عن النفس، وتحمل مسؤولية الديوان فكريا وجماليا وشكليا وقلما نعثر عليه في وسطه كما في غلاف ديوان "محمد شايطة":

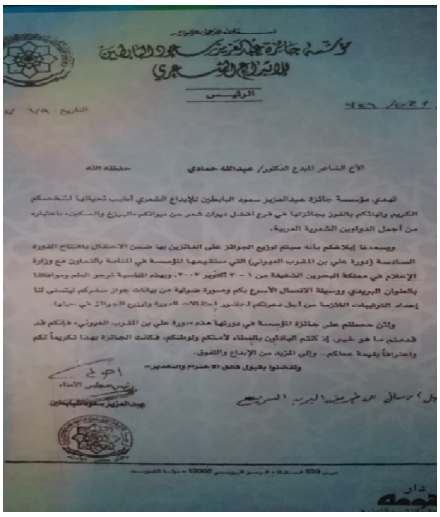
[1] عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت، من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2008، ص 89

ب.الغلاف الخلفي:

لقد لقي الغلاف الخلفي للدواوين الشعرية الجزائرية اهتماما يكاد يضاهي الاهتمام بالغلاف الأمامي، وقلما نجد عدم اهتمام به.وإن عدنا لمظاهر هذا الاهتمام فإننا نجده في غالب الأحيان لا يخرج عن اختيار قصيدة من الديوان أو جزء منها مع صورة الشاعر ذات الحجم الصغير أو الكبير. و الملاحظ لصور الشعراء من خلال هذه الدواوين يحاول أن يقرأ العلاقة بين القصيدة وصورة الشاعر أو بين السيرة الذاتية للبحث عن الدلالة أو ملء تساؤلات ولدتها نصوص الدواوين:



وقد يعثر الدارس على التقديم أو ما أحرزه الديوان بشكل بارز من جوائز ،كديوان " البرزخ والسكين":



كما نجد اهتماما من قبل بعض الشعراء وتطورا ملحوظا من حيث الاهتمام بالشكل البصري لدواوينهم كما هي الحال في الديوان السابق"البرزخ والسكين" لعبد الله حمادي الذي أخرجه في التسعينيات ، ولم يلق الاهتمام الشكلي الخارجي على عكس ديوان "أنطق عن الهوى" الذي أخرج في العقد الأول من الألفية الثالثة .

2.العناوين الداخلية :

اشتغل الشعراء الجزائريون في إطار الحداثة على الفضاء الكتابي لعناوين النصوص خلال العقدين محل الدراسة محاولين جعلها علامات مؤثرة دلاليا لا مجرد حلية تتزين بها ،ومما يمكن ملاحظته حول حداثة الشكل المكاني للعنوان، الاهتمام بموقعه بالنظر إلى القصيدة ففي بعض الأحيان يختار الشاعر للعنوان جهة اليمين، ورد في ديوان" الوازنة بخوش":

خشوع السجود:

إذا ما رأيت الأمام هفا

فحتما هو الظلم كان يسود

إذا ما اختلفنا عن الأمنيات

فحتما إلهي رضاك نريد[1]

نلاحظ أن كتابة العنوان على يمين القصيدة يحيل على إيديولوجية الشاعرة وتوجهها الديني الذي يعكسه المقطع الأخير من النص. أما "الأخضر فلوس" فيختار يسار الصفحة للعناوين الرئيسية مغايرا، مخالفا لما هوسائد ومألوف:

عزف منفرد

[1]الوزانة بخوش:حلمي لا يحتمل التأجيل،ص102.

للأفق فاتحة الأشياء

لي تعبي،،

أزهو به

وأغالي برعما نبتا،،

للغيب وحدته،

لعل وعسى

قد كان متكئا على الحديث

ولما أشرقت سكتا[1]

بينما اختار بعض الشعراء موقع الأسفل بدل الأعلى ،تعكس دواوين " اللعنة والغفران" لعز الدين ميهوبي ، و" "أنطق عن الهوى" لعبد الله حمادي ذلك ، مع جعل العناوين على صفحات منفردة. وقد يختار الشاعر موقع الوسط كما ورد في بعض نصوص " ياسين بن عبيد"[2].

كما أدخل الشاعر الجزائري علامات الترقيم على عناوين نصوصه، وهذا ما تترجمه العناوين الآتية:

حلمي لا يحتمل التأجيل[3]...حافية اليدين[4] الجسد[5]؟؟ ،لا،ياسيدة الإفك[6]...؟! .

3.الإهداء:

[1]الأخضر فلوس: مرثية الرجل الذي رأى،ص 102.
[2] ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا وشمسا، ص 29
[3]الوزانة بخوش :حلمي لا يحتمل التأجيل،ص70.
[4]ياسين بن عبيد :هناك التقينا ضبابا وشمسا، ص43.
[5]عبد الحميد شكيل: كتاب الأحوال ،ص25.
[6]عبد الله حمادي :البرزخ والسكين، ص167.

كثيرا ما تظهر على صفحات الدواوين أو القصائد عتبة " الإهداء" وهي عبارة عن «تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين سواء كانوا أشخاصا أو مجموعات واقعية أو اعتبارية ،وهذا الاحترام يكون إما في شكل مطبوع(موجود أصلا في العمل، الكتاب)،وإما في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة [1]».

والناظر إلى الإهداء في النصوص يجده لا يخرج عما حدده "جيرار جنيت " من إهداء خاص وآخر عام[2] وقد انطوت الدواوين الجزائرية في مقدماتها على الإهداء بنوعيه بينما لم تكترث كثيرا إلى الإهداء عتبة وفضاء مكانيا يختص بقصيدة بعينها، ولعل مرد ذلك إلى كون الاهتمام به في بعض وجوهه يقود إلى الحط من قوة إثارة فعل التأوي اتجاه النص كقصيدة "أستاذ" لعثمان لوصيف:

أستاذ

إلى أدونيس

-1-

لم أصافحك ذات صباح

على عجل

لم أقبل جبينك

لم نرتشف قهوة الشعراء معا

كنت وحدك تبحث عن زمن عربي

تخوض في لجج الموت وحدك

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص،ص93.
[2] ينظر: المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

كلما تفك رموز الحبيبة [1]

يشكل الإهداء توضيحا وتفسيرا للعنوان والمتن في الآن نفسه يجذب بموقعه المكاني البصر لا بشكله الكاليغرافي، كما يُتبعه الشاعر بنقطتين متواليتين تتكفل القصيدة بتفسيرهما.

وإذا كان هذا الإهداء خاصا بالشعراء، فقد يكون عاما، ويتخذ موقع الوسط أسفل العنوان، ويتميز خطيا عنه مثلما هو الحال في ديوان "قصائد معتقة بالأسى":

سادة العبيد

الإهداء: إلى جماعة الزواحف التي تلبس جلد غيرها [2]

وقد يتجاوز الإهداء السطر إلى السطرين أو أكثر مما يجعله يقترب في شكله من النص:

إهداء:إلى خمس عشرة سنة من الصمت إلى أيامي في المنفى الجميل أيام الجوع والشوق إلى الحرف والكلمات.[3]

إن إهداء بهذا الشكل شغل حيزا مكانيا يفرض على عين القارئ الوقوف عنده ومقارنته بما ورد في المتن واستجلاء مكمن العلاقة بينهما.

4.التصدير:

كثيرا ما تقع عين الباحث في الأعمال الأدبية على مقبوسات دينية أدبية، أسطورية، صوفية..أعجب بها الأديب أو لها علاقة بالعمل الإبداعي الذي يقدمه تسمى

[1] عثمان لوصيف:أبجديات،ص45.
[2] سامية زقاري: قصائد معتقة بالأسى، ص45.
[3] نادية نواصر : زمن بلا ذاكرة، ص 20.

"**التصدير**«يصطلح عليه جيرار جينيت (تصدير الكتاب Epigraph) ويعتبر تصدير الكتاب /العمل كاقتباس يتموضع(ينقش) عامة على رأس الكتاب في جزء منه [1].

يتموقع التصدير في مكان قريب «من النص، عادة ما يكون في أول صفحة بعد الإهداء وقبل الاستهلال، أما ما كان معمولا به قديما هو التصدير في صفحة العنوان ويعمل به

حتى الآن وإن قل عما سبق». [2]

نجد التصدير حاضرا في بعض الدواوين الشعرية بشكل جلي وطاغ، بينما يغيب في دواوين أخرى،كما يشكل ميزة لدى بعض الشعراء "كيوسف وغليسي"، و"عبد الله حمادي"، و"عبد الحميد شكيل". وقد تنوع التصدير لدى هؤلاء وغيرهم بحسب ما يصبو إليه الشاعر من علاقات ينشئها مع التصدير ونصه الشعري.

فنجد النص القرآني في ديوان "تغريبه جعفر الطيار "ليوسف وغليسي:"«ودخل جنته وهو ظالم لنفسه، قال ما أظن أن تبيد هذه أبدا»"قرآن كريم"

ثم يقول في النص:

سلام على زرقة البحر في ناظريها

سلام على مغرب الشمس في المقلتين

سلام على مشرق الليل في شعرها

سلام على مصرع الكرز في الوجنتين[3]

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص،ص107.
[2] المرجع نفسه ص 107، 108.
[3] يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص 84.

ثم يختم النص بقوله:

وليس السلام على صاحب الجنتين"[1]! ..

حاول الشاعر الاهتمام بالتصدير، فجعله ممهدا للنص وترك للقارئ مسؤولية البحث عن العلاقة بين هذا التصدير ونصه، كما شغل حيزا مكانيا مثيرا لانتباه القارئ.

وقد يكون التصدير من الكتب السماوية الأخرى كالإنجيل، الذي اقتطف منه الشاعر عبد الله حمادي جزء ا لا يشغل مساحة مكانية كبيرة ، ولكنه ليس مألوفا في الدواوين الجزائرية في نصه"يا امرأة من ورق التوت " [2] .

وقد نجده أدبيا إما لشاعر عربي حداثي كما هي الحال في قصيدة "الجار العاشق"من ديوان "عندما يأتي الصباح "لمختار ملاس [3] التي يوظف فيها مقبوسا شعريا لعبد الوهاب البياتي، أو في قصيدة "اصطخاب المسألة"التي استخدمت فيها" منيرة سعدة خلخال" مقبوسا للشاعر الجزائري عمار مرياش[4].

كما تشكل النصوص الصوفية الشعرية أو النثرية حضورا طاغيا باعتبارها تصديرا هذا ما ورد في نص "غبار":

(إن العين لتزداد من خياله نورا، ولكنها مع كل هذا مظلمة أمام وصاله)

"جلال الدين الرومي"

تقولين لي:

- ابتدئ!

منبهرا أحدق في مستهل القصيدة،

---

[1] المصدر نفسه،ص84، 85.
[2] عبد الله حمادي : البرزخ والسكين، ص149.
[3] مختار ملاس :عندما يأتي الصباح ،ص16.
[4] منيرة سعده خلخال : لا ارتباك ليد الاحتمال، ص70.

في لحظات النمق الجميل لبدء اغترابي...

تقولين لي:

-ابتدئ !

سوف لن أبتدئ يا امرأة من وضوح...

فكل بداية عندي غموض،

وكل لقاء رماد...

وكل وصال هو المبتدأ لاحتمال الفجيعة

دعيني أعانق صوت الحنين،

كي لا أعذب في وحدتي

بأسئلة العابرين في أرصفة من غبار[1]

وقد تكون هذه التصديرات كذلك أمثالا شعبية كـــ"نص خرافة"[2]ليوسف وغليسي أو أغاني شعبية[3]أو من كتب التراث الأدبي أو اللغوي كما هي الحال في ديوان " البرزخ والسكين"[4].

إن التصديرات السابقة كلها تصديرات بدئية لغوية تنوعت بين الطول والقصر وبين الكتابة على جهة اليمين أو اليسار، كتبت بعد عناوين القصائد مباشرة وضعها الشعراء الجزائريون إما بين شولتين،أو مزدوجتين، أو قوسين للدلالة على أنها ليست ملكية الشاعر مع الإشارة لصاحبها كما هي الحال في النصوص السابقة، وقد لا يفعل الشاعر ذلك ظنا

[1]إدريس بوذيبة: الظلال المكسورة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، 2003، دار هومة، ص50، 51.
[2]يوسف وغليسي :تغريبة جعفر الطيار،ص70.
[3]المصدر نفسه، ص31.
[4]عبد الله حمادي : البرزخ والسكين، ص167.

منه أنها مشهورة كما في نص "أنطق عن الهوى" لعبد الله حمادي الذي يورد بعد عنوان القصيدة هذا البيت:"

"...وتزعم أنك جرم"لطيف"

وفيك انطوى العالم الأكبر"[1]

مما يجعل القارئ يتساءل عن مصدره ، وقد لا يحيل الشاعر بمقبوسه على مصدر معين مما يُوقع القارئ في اضطراب وتساؤل عما إذا كان المقبوس للشاعر أو لغيره خاصة إن لم يكن معروفا كما ورد في هذا النموذج:

كم من عراء وكم لا سقف

(سقفي دمعة أمي)

سقف أكيد (يحتاج الحب إلى سقف من حنان ليستمر ويحتاج العمر إلى سقف من أمام ليبتسم)[2].

وإذا كانت التصديرات السابقة لغوية كتابية، فإن ديوان "احتجاجات عاشق ثائر" لمحمد شايطة من الدواوين القليلة جدا التي اشتغلت على التصدير رسما [3]:

[1] عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى، ص132.
[2] منيرة سعد خلخال :لا ارتباك ليد الاحتمال، ص44.
[3] محمد شايطة: احتجاجات عاشق ثائر، ص39.

يمثل هذا التصدير بوحا بالمكبوت السياسي إذ لم يكتف الشاعر باللغة فلجأ إلى الانفتاح على ملفوظات أخرى غير لغوية بصرية ممثلة في الرسم الذي سبق القصيدة. فلا يمكن الدخول إلى متاهاتها إلا عبره.وقد شملت معظم قصائد الديوان هذا النمط من التصدير مما أخرج الديوان عن السائد والمألوف الشعري البصري إلى المغايرة الحداثية.

5.الهوامش:[1]

تعد الهوامش ظاهرة خاصة بالكتب العلمية أو الأكاديمية يشار بها إلى المصدر أو المرجع تستخدم للتوضيح أو غير ذلك من الوظائف التي تستغل لأجلها، وقلما يعثر القارئ عليها في الشعر القديم. وقد اهتم الشعر الحداثي بهذه الظاهرة واعتبرها مظهرا من مظاهر حداثة التشكيل المكاني للنصوص الشعرية التي تسهم في توجيه فعل القراءة، وتعمل على إضاءة المناطق المعتمة في النص على الرغم من اعتبار الغموض والتكثيف جوهر النص الشعري. كما تشكل علامة جذب بصرية .ويعد"جيرار جينيت" من أكثر المهتمين بالعتبات النصية التي تعد الهوامش واحدة منها، إذ يضع لها محاولة ضبط اصطلاحي فهي« ملفوظ متغير الطول مرتبط بجزء منتهي تقريبا من النص،إما أن يأتي مقابلا له(en regard)وإما أن يأتي في المرجع»[2].والحقيقة أن هذا المفهوم ينطبق على الهوامش كما ينطبق على الحواشي.قد ترد الهوامش لتحقق عدة وظائف«..للتفسير أو الشرح أو التعليق أو الإخبار عن

مرجعها»[3].

[1]هناك من يوظف مصطلح الهامش مرادفا لمصطلح الحواشي ينظر: يحي الشيخ صالح: حداثة التراث، تراثية الحداثة قراءات في السرد والتناص والفضاء الطباعي ، ص143، 144.
(والفرق بين الحاشية والهامش: الحاشية هي الفراغ الأيمن أو الأيسر من الصفحة وأما الهامش فالمراد به الفراغ في أسفل الصفحة، وما كان يستعمله الأقدمون من هذه الفراغات إنما هو الحواشي اليمنى واليسرى) .ينظر:التحقيق العلمي للمخطوطات مركز الحسو للدراسات الكمية والتراثية.
www.ahnadal hasso.com

[2]عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص،ص 127.
[3]المرجع نفسه، ص131.

لقد توفرت الدواوين الشعرية الجزائرية على هذه الظاهرة البصرية الحداثية، فنجدها متجلية في ثناياها خلال العشريتين - محل الدراسة-مما يحيل على وعي الشاعر الجزائري ويمكن تقسيم هذه الهوامش إلى:

أ.هوامش التفسير:

يوردها الشعراء الجزائريون في نهاية الصفحة قبلها خط صغير تكون مرفوقة إما بنجمة أو ترقيم في بعض الأحيان. قد يراد بها تعيين المكان وتوضيح موقعه ،يقول عثمان لوصيف في ديوانه"أبجديات":

هز عثمان رجليه

شد الرحال...وغادر وهران

كي يتقرى خطى يوسف

*1

في المدارس أو في مقاهي المدينة*

ثم يورد في الهامش :

***هي مدينة سيدي بلعباس حيث قضى سعدي يوسف 7 سنوات مدرسا.[1]**

لقد لجأ عثمان لوصيف إلى تفسير كلمة"المدينة"ليوجه القارئ نحو مدينة بعينها وهي مدينة سيدي بلعباس الجزائرية ،ولا يبقي على الغموض الذي يكتنف الكلمة وقد ورد هذا الهامش موجزا ولكنه متمم لمعنى النص وبالأخص حينما أضاف الشاعر على تفسير عبارة المدينة عبارة أخرى وهي "حيث قضى 7 سنوات "للإخبار.

[1] عثمان لوصيف :أبجديات،ص10، 11.

وقد لا يوظف الشاعر الهامش لتعيين الأماكن،إنما يوظفه لأغراض أخرى تقول" سمية محنش":

وما الشمس بعد الشمس إلا شقيقها

أبو طالب *للمجد فيه ترعرعا

***أبو طالب:**جبل يطل على مدينة بريكة من الشمال الغربي على حدود مدينة سطيف.[1]

عمدت الشاعرة سمية محنش إلى إيراد تفسير لـــكلمة "أبو طالب" خشية أن يلتبس على القارئ فيظن أنه أبو طالب عم الرسول(صلى الله عليه وسلم)،وبهذا رسمت حدودا للقراءة النصية.

كما تميز ديوانها أيضا في هوامشه بإيراد بعض الألفاظ الخاصة بألبسة بعض المناطق الجزائرية التي تعرف بهويتها الاجتماعية، المحلية كلفظ "العْجَارْ".

سلوا وشم شيخ بالعمامة قد زها

وبرنس عز والعجار*ومن معا

***العجار:**يشبه النقاب، وما تغطي به المرأة وجهها وترتديه المرأة مع الحايك :اللباس الذي

تتميز به المرأة الجزائرية طيلة العصور الماضية.[2]

وقد يحيل الشاعر الجزائري بهذه الهوامش على شخصيات وأحداث تاريخية إذ ورد في ديوان"مدائح السنديان"لرابح حمدي:

إيه...

[1] سمية مخنش: مسقط قلبي، ص39.
[2] سمية محنش : مسقط قلبي، 39.

تذكرت خير الدين*

تذكرتك الآن يا صاحبي

***خير الدين:**هو الاسم الذي يعرف به الشاعر عبد الله بوخالفة عند أبناء بلدته.[1]

وقد يجمع الشاعر بين الأمكنة والشخصيات في الهامش كما هي الحال في قصيدة ،"المنستير" لعلي مغازي في ديوانه حبيباتي[2].

كما نجد في بعض الدواوين الهوامش التي تفسر وتوضح بعض المفردات عن طريق شرحها السياقي سواء أكانت هذه الألفاظ متعلقة بالعنوان كما في نص اليأفوقة[3] " لعثمان

لوصيف" أو في نص" جسد"[4] المتعلق بالنص،والحقيقة أن هذه الهوامش تُعود القارئ على الخمول والكسل وتوجه فعل القراء على الرغم من تنويعها وإثراءها للفضاء المكاني الشعري.

ب.هوامش التعليق:

تبدو قراءات نقدية إيقاعية أو تناصية يوردها الشاعر في الهامش،فمن الأولى نجد نصا للشاعر "يوسف شقرة ":

وضعوا ماس المدينة وأقاموا

"عرس بغل"(1) في بلادي

(1) رواية للروائي الجزائري الطاهر وطار[5]

---

[1]رابح حمدي : مدائح السنديان، ص65.
[2]علي مغازي : حبيباتي، ص19.
[3]عثمان لوصيف: قصائد ظمأى، ص31.
[4]المصدر نفسه : الصفحة نفسها.
[5]يوسف شقرة:المدارات،دار الحكمة،الجزائر، 2007، ص40.

وظف الشاعر عنوان رواية ثم وضح للقارئ كاتبها وفي هذا قضاء على متعة القراءة التناصية التي تقوم على البحث في باطن الذاكرة. ولا يكاد يبتعد نص عبد الكريم قذيفة عن هذا المقبوس:

مات

اختار في الحب خلاصة

أنت اخترت من الشعر

رصاصة

لا شيء يهم الآن

لا شيء يهم الآن

نامت وهران

1و2 الشهيد حمه لخضر ووهران إشارة إلى قصيدتين للشاعر سليمان جوادي[1].

وقد تكون ذات وظيفة إيقاعية.ورد في نص "شوق وهمسات" لناصر لوحيشي:

أو كلّما أبدلت بالوَصل القديم عشيّة*

همت الطفولة مُدَيةً،بكت السّما

وفي الصفحة الموالية يورد الهامش كالآتي:

*ورد هذا الشطر هكذا –عفوا وسجية،بزيادة في الوزن (زيادة جزء أو تفعيلة)[2]

ج.هوامش التوثيق والتأريخ:

[1]عبد الكريم قذيفة : مرايا الظل، الجزائر عاصمة الثقافة العربية،2007،ص42.
[2]ناصر لوحيشي : فجر الندى،ص86، 87.

يستخدمها الشاعر الجزائري ليوثق ويؤرخ لتاريخ ومكان كتابة القصيدة أو مكان نشرها وهو يساعد الدارس على استجلاء الدلالة النصية بالاستناد إلى تاريخ،ومكان كتابة النص وقد ورد هذا النوع من الهوامش في دواوين كثيرة من الشعر الجزائري خلال التسعينيات والعقد الأول من الألفية الثالثة. هناك من أورد تاريخ ومكان كتابة القصيدة ومكان نشرها الورقي وهو قليل نجده في ديوان سامية زقاري[1] على يسار الصفحة في أسفلها ، أو أنه يكتفي بالتاريخ محددا فقط، وهي ظاهرة عرفتها الكثير من الدواوين كديوان "مقام البوح " لعبد الله العشي،"الإغارة" لبوزيد حرز الله،" اللعنة والغفران "لعز الدين ميهوبي، "البرزخ والسكين" لعبد الله حمادي، بعض دواوين عثمان لوصيف كـــ"ديوان براءة" ،" قصائد ظمأى"، "نمش وهديل" وغيرها، وقد اتخذت الموقع نفسه تقريبا في كافة الدواوين، نقدم هنا مقطعا مقتبسا تجنبا للطول من نص "الطيب صالح" لعثمان لوصيف:

يزرع القرصان

قارًا..ومداخنْ

وهُنا..بين الرمالْ

نزرع الحُبّ

وآلاف الجنائن

ديننا حبّ..ولا شيء سوى الحبّ

وآيات السلامْ

آهِ..هل هذا حرامْ

[1]سامية زقاري :قصائد معتقة بالأسى ،ص18، 23.

آهِ ..هل هذا حرامْ[1] طولقة في: 1997/10/18

يقدم الشاعر المكان والتاريخ على يسار النص في الأسفل ليحدد تاريخ كتابة، ومكان النص ويعين القارئ على فك مغاليقه.

هذه إذن أهم أنواع الهوامش التي اشتغل عليها الشاعر الجزائري، وشغلت فضاء مكانيا .

ثانيا.التشكيل البصري للنصوص الشعرية:

1.علامات الترقيم:

تعد علامات الترقيم رموزا مكانية تحضر بين الكلمات أو الجمل «لا أثر لها في سلسلة الكلام أثناء القراءة بصوت مرتفع كعلامات صوتية ولكن يبرز أثرها كعلامة ضابطة للنبر(**Intonation**) [2] وكذلك لتعيين مواقع الفصل والوقف والابتداء، وأنواع النبرات الصوتية والأغراض الكلامية في أثناء القراءة»[3].كما تتجلى أهميتها في التوضيح وفي منح القدرة على الفهم من خلال التدرج في إدراك دلالة الجمل و الكلمات.

وقد تكون في حد ذاتها علامات قادرة على تقديم الدلالة في إيجاز ولها قدرة كبيرة على التوصيل الذي تضطلع به الرموز اللغوية على الرغم من الاختلاف في الطبيعة ، ذلك أن علامات الترقيم بصرية بينما الرموز اللغوية سمعية/بصرية. يؤكد هذا الحكم بعض علامات الترقيم التي تعكس التساؤل أو الحيرة أو غير ذلك كعلامة الاستفهام، أو التعجب، وقد تتفاعل الرموز اللغوية مع علامات الترقيم لتُتِمَ الدلالة أو تنتجها بواسطة التأويل .

---

[1] عثمان لوصيف :زنجبيل، ص31، 38.

[2] محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط، 1991 بيروت، ص109.

[3] أحمد زكي باشا : الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، قدم له واعتنى بنشره عبد الفتاح أبو غدة، دار البشائر الإسلامية، بيروت، لبنان، 1978، ص14.

وإذا كان وضع علامات الترقيم يحتاج إلى تدقيق ونظر فإن غيابها ليس اعتباطيا ،ففي كثير من الأحيان ما يعكس ذلك مقاصد يتوخاها المبدع ، وخير نموذج عن غياب علامات الوقف بعض نصوص "ملارميه" الذي امتنع فيها عن « ترقيم النصوص الشعرية لأن إيقاعيتها تكفي، وهكذا اجتهد هذا الأخير في تجريد علامات الترقيم من طبيعتها عن طريق نقلات لا تحدد حافات المعنى بل تمنح رسم شكل معين،..»[1].

لقد اشتغل الشاعر الجزائري الحداثي على علامات الترقيم ليمنح نصه سعة دلالية ويركز على بعده المكاني، ويخرج هذه العلامات في حد ذاتها عن معيارتها المصطلح عليها. فاهتم بهذه العلامات بمختلف أنواعها: النقطة، الفاصلة، النقطة الفاصلة أو الشولة المنقولة، علامة التعجب أو الانفعال، نقطة الحذف والإظهار، الشرطة والاستفهام، النقطتين المعترضتين، المزدوجتين، الأقواس. و بالعودة إلى النصوص الشعرية الجزائرية خلال العشريتين يتضح الانشغال الواعي، والقصدي الذي تتراوح فيه هذه العلامات بين الحضور والغياب وستقف الفقرات اللاحقة عند حضور كل علامة من هذه العلامات في النصوص ثم على غيابها وما تحدثه من أثرعلى المستوى البصري.

تعد دواوين "عبد الحميد شكيل"جاذبة لاهتمام القارئ وبصره في المقام الأول باشتغالها على علامات الوقف خاصة ديوان" كتاب الأسماء ...كتاب الإشارات" التي سيقتطف منها البحث بعض النصوص التي توفرت على الفاصلة، ورد في نص " الفراشة":

وقت بين السهو،

واللهو،

واللحظة التي تتعالى،

في احتدام الشواظ،

هل ثمة لغة لا تتفاخم،

[1]أحمد زكي باشا: الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، ص110.

في متسع النبل..؟[1]

تؤدي الفاصلة في هذا النص بالإضافة إلى الوظيفة المعتادة وهي الفصل بين الكلمات(السهو، واللهو) وظيفة أخرى هي الوظيفة الإيقاعية، ذلك أن الشص الشعري العمودي ينطلق من« جمالية فطرية تعلن عن جمالية مبدأ التماثل الثنائي بين الشطرين لإجادة الإلقاء، ولإبراز الموسيقى الشعرية بشكل أفضل »[2] أي تعويض الروي أو المقطع المتكرر (القافية) التي تعودها القارئ الكلاسيكي بالفواصل، كما استغلها لتوجيه القراءة فالدلالة التي تقفز إلى ذهن القارئ(التي تتعالى ، في احترام الشواظ..) تختلف بحذفها أو غيابها.

كما استغل الشاعر الجزائري النقطة منفردة أو مكررة بشكل مكثف فمن نماذج توظيفها منفردة ومكررة بشكل بسيط قول أحمد عبد الكريم في نص" الغميضة":

- حَبِيْبِي..

إذاأنت أغْمَضْتَ عَيْنَيْكَ

كَيْ لاَ تَرَانِي

سَأُعْطِيْكَ أجْمَلَ

مَايشْتَهِيْ عَاشِقَان[3]

يردف الشاعر كلمة "حبيبي "بنقطتين ليفتح المجال للقارئ لتخيل الدلالات المحتملة بعد هذه الكلمة. بينما ينهي النص ويوجه القراءة بوضعه النقطة أو ليترك للمتلقي الحرية في التصور وتخيل نهاية الأحداث، وقد يلجأ الشاعر إلى تكثيف النقاط للدلالة على الإيجاز

[1] عبد الحميد شكيل: كتاب الأسماء...كتاب الإشارات، موفم للنشر، الجزائر،2008، ص17.
[2] نجيب التلاوي : القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص20.
[3] أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص 31.

خاصة إذا كان في مقام السرد الذي تجسده بعض النصوص كقصيدة "اللعنة والغفران"[1]لعز الدين ميهوبي أو لتجنب التكرار كهذا النص لعثمان لوصيف:

كم أحبك وهران

كم أتحرق للموت بين يديك

وماذا يُهمّ إذا قيل عني جننت؟

وماذا يهم إذا قيل عني كفرت؟

أحبك..آه..أحبك[2]

إن استخدام النقاط في العبارة الأخيرة يجنب الشاعر تكرار الكلمة ويفتح خيال القارئ على دلالات كثيرة محتملة.

إن تكثيف النقاط ظاهرة يشهدها كثيرا المكان البصري لديوان "مقام البوح" بعدة نصوص منها نص " الغياب"[3] الذي يبدو من خلاله الشاعر عاجزا عن الكلام، غير قادر على اتساع الرؤيا.

وإذا عدنا إلى طريقة تكثيف النقاط في النصوص من حيث الكتابة فإننا نعثر على كتابتها أفقيا بشكل طاغ ، وقلما يعثر الباحث على تكرارها عموديا ماعدا النقطتان الدالتان على التفصيل أو الشرح:

وماذا يريدون منا..؟

يريدون بعض الركوع وبعض السجود.

وبعض الهتاف وبعض الرعود

[1]عزالدين ميهوبي : اللعنة والغفران، ص24

[2] عثمان لوصيف، براءة ،ص 54.

[3]عبد الله العشي : مقام البوح، ص76.

لأهل الركود..

وصرف النقود لصنع القيود..

وفتح الحدود أمام العدو الحميم

وصقل الحديد لأجل الصديق الكذوذ

ونفي الأسودِ..

وتسريح كل الجنود..

وبيع بعدلٍ:

خيولٌ بقملٍ

وجيشٌ بجحشٍ

وعرشٌ بنعشٍ

و"عرسٌ لبغلٍ"

يعيش العريسُ

يعيش العريسُ

نموت، نموت..[1]

استخدم الشاعر النقطتين عموديا للتفصيل الذي أفصح عنه النص، كما نوع الشاعر الجزائري في الفضاء البصري للنقطة فاحتلت موقع البداية أو الوسط أو النهاية وفي كل هذا قصدية واضحة لإثراء دلالات النص ونقله من الشفوي إلى البصري.

[1] عبد الرحمن بوزرية : وشايات ناي، ص58، 59.

نعثر كذلك على علامات أخرى لا تقل أهمية عن النقاط والفواصل ،إنها علامات الاستفهام والتعجب، وقد وظفت بشكل جلي في ديواني" اللعنة والغفران" لعز الدين ميهوبي، و"مهبّ الجسم...مهبّ الريح "لعيسى قارف. تعكس علامة الاستفهام هذه في ديوان "اللعنة والغفران" الحيرة والضياع في الزمن التسعيني وبهذا عضدت علامة الاستفهام الدلالة النصية :

مُوحشٌ قلبي كدَمعَهْ..

ما الذي يجمعُ بين الصّبر والصّبار..

والنّهر الذي ..يمتصُّ نبْعَهْ؟

اسألوا الناس جميعا:

((هل صحيحٌ..وطنُ الشاعر..شمعهْ))؟[1]

أما علامة التعجب فيحتفي بها ديوان "مهبّ الجسم...مهب الريح" كثيرا من ذلك نص "مرثية رجل متصوف ":

كم مرّ ورد..أنت منتظر

والعمر يسقط

والفتى أغلى !

أنّق صلاتك، هذه امرأة

والدير

ملّ صلاتك الخجلى !

[1] عز الدين ميهوبي : اللعنة والغفران، ص39.

مرت،

فأشرق ملء خلوتنا

عطر يثارُ

ورغبة تتلى[1]

تفرض هذه العلامة على القارئ الانتباه لحضورها ومحاولة إيجاد دلالتها، خاصة وأن الشاعر وظفها في أسطر شعرية دون أخرى.

كما ينفرد ديوان سليمى رحال "هذه المرة " بالاهتمام بالفاصلة المنقوطة من خلال عدة نصوص.[2]

إضافة إلى علامات الوقف السابقة نجد علامات أخرى اكتسحت فضاء النص وساهمت في بناء الدلالة، استغلها الشاعر الجزائري لعدة مقاصد، مستثمرا ما عرفه مجال الكتابة الطباعي، والتطور التكنولوجي فنجد الأقواس في هذا المقبوس:

قلت،((ياعراف إنّي ..

"متعبٌ..

((هذه خطايْ

((تعجنُ إلاثمَ يدايْ

((كلّما أبصرتُ طيراً من بلادي..

((قلت نبّئني..

دميَ المذبوحُ..ماتْ

[1] عيسى قارف: مهب الجسم....مهب الروح، ص35.
[2] سليمي رحال : هذه المرة، نشر رابطة كتاب الاختلاف،ط1،أوت،2000، ص09.

((لم يقل شيئا..وفاتْ[1]

تعود القارئ على وقوع بصره على حضور قوسين بداخلهما جمل أو أسطر إلا أن الشاعر هنا اكتفى بفتحهما دون إغلاقها مما يساعد على بناء الدلالة وهي شعوره بالاختناق والرغبة في انفراج الأزمة التي عاشتها الجزائر خلال الزمن التسعيني.

وقد وظف الشاعر الجزائري القوسين صغيرتين أو كبيرتين للأسماء كما هي الحال في نص "صدأ الظلال "[2] وغيره من النصوص .وقد يوظفها كذلك لغايات أخرى:

أمها قالت لها:

(إن تجرحي التربة تثمر

والسحاب الأبيض الهائم يمطر)

فاشترت لي-بكتاب الحب- خنجر

حينما لامس قلبي..

صار لون القلب أخضر [3]!

وضع الشاعر السطر الأول والثاني بين قوسين ليبين أهمية العبارة وأثرها على الشاعر وليدعو القارئ في الوقت نفسه للانتباه لأهمية الخطاب الموضوع بين القوسين.

وكثيرا ما يلاحظ الدارس للنصوص توظيف الأقواس للاقتباس أو الدلالة على وجود التناص وهو أمر وارد في أكثر من ديوان خاصة ديوان عيسى قارف"مهب الجسم..مهب الروح" من خلال نصوص:" سعيد بغبائي..."[4]، "معلقة أخيرة"[5]، "معلقة(2)".[1]

---

[1]عز الدين ميهوبي : اللعنة والغفران، ص35.
[2]أحمد عبد الكريم : معراج السنونو، ص71.
[3]الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى، ص46.
[4]عيسى قارف: مهبّ الجسم....مهبّ الروح، ص66.
[5]المصدر نفسه، ص11.

إضافة إلى علامات الترقيم السابقة يعثر الباحث على المعترضتين وهي قليلة في النصوص الشعرية الجزائرية، ويمكن تعويضهما بالقوسين أو المزدوجتين من ذلك ماورد في ديوان سامية زقاري " قصائد معتقة بالأسى"وربما الشاعرة قد خضعت في توظيف المعترضتين لما هو شائع آنذاك من شروط الكتابة والإخراج الطباعي:

ستطلب مني باكيا

شهادة ميلاد...[غيرت]...

رخصة السياقة

[ضيعت]...

وجواز السفر...[قديم]...[2]

اشتغلت الشاعرة على حذف القول(قال/ قلت) وعوضتها بالمعترضتين لتحدث خروجا عن المألوف وتركيزا على الجانب البصري لا الشفوي الذي يعتمد على القول.

إلى جانب الحضور الجلي للمزدوجتين« »والشولتين " " أو علامتا التنصيب[3] التي يلجأ إليها الشاعر للاقتباس أو لوضع بعض الأسماء، وكذلك الخط المائل(/) الذي عوض في بعض الأحيان الفاصلة .كما هي الحال في ديوان"بلاغات الماء"[4] و يعثر القارئ كذلك على النجمة أو تكثيف لها للفصل بين المقاطع في العديد من الدواوين الجزائرية خلال العقدين.

في المقابل نجد بعض الدواوين التي تخلو من علامات الوقف « إذ حرص الشعراء على عدم استخدام علامات الترقيم لاسيما كتاب"قصيدة النثر"وهم يعبرون بذلك عن

---

[1] المصدر نفسه، ص08.
[2] سامية زقاري :قصائد معتقة بالأسى، ص32.
[3] أحمد زكي :الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، ص15.
[4] مصطفى دحية : بلاغات الماء، ص53.

القصيدة ذات الدفقة الشعورية الواحدة، والبعض الآخر يساعده تغييب علامات الترقيم على التجريد المقصود في نصه الشعري...»[1] .

وإذا عدنا إلى النصوص الشعرية فإننا نجد نموذجين لغياب هذه العلامات الأول" ليوسف شقرة"من خلال نصه "حلم" :

قالت بهية

حين الكلام انقضى واستراح

أحبك أيها المغامر

في عيوني كل صباح

أحبك أيها الشقي المشاكس

يا عنيف الطبع صعب المزاج

وغابت بهية في آهات الناي

وانقطع الحلم حين أطلت مع الصبح انشراح

حينها نمت أنا في صوتي ككل القطيع

ونام صوتي في القطيع واستراح[2]

يبدو أن الشاعر لجأ إلى تغييب علامات الوقف التي من المفترض أن يكون حضورها بعد قالت بهية، وفي ثنايا الأسطر الشعرية أو بين الكلمات حتى لا يقطع حبل التخيل لدى القارئ ولينقل النص من الغنائية الشعرية التي تمنحها بعض الكلمات بالتوقف عندها إلى السردية.

[1] نجيب التلاوي : القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص504.
[2] يوسف شقرة : المدارات، ص12،13.

كما نعثر كذلك على غياب علامات الترقيم يقول "عقاب بلخير":

من يغطيني يداريني يمني أعيني بالنوم وسط الكلماتِ

ترحل المركب عني سفني مكسورة ليلي سحيق الظلماتِ

قلت لم أذنب جعلت البحر في عينيك دنيا واستطالت رحلاتي

قلت لم تسمع لمَ الصرخة في وادي المحبين صدى للصرخاتِ

لمَ لم تسمع وكلي قوة وأن احتويها بحنان الأمهـــــــــــــــــــــــــــــــاتِ

هي لم تسمع لمن يهتف هذا الورد من يدعو بأغلى الأغنيـــــــــــــــــــاتِ[1]

يتفق هذا المقطع مع المقطع السابق في الاشتغال الحداثي على تغييب علامات الوقف في هذا النص الشعري الوارد في شكل نثري مما قلل من الغنائية .اشتغل الشاعر إذن على توزيع علامات الوقف وفق غايات دلالية، وجمالية كما تصرف في توزيعها وخرج بها عن المألوف.

.2.الخط أو الكاليغراف:

إن الاهتمام المتصاعد بكل ما هو بصري قاد بشكل ضروري وحتمي الشاعر الحداثي إلى الاهتمام بخط الكتابة الشعرية مواكبة منه للتطورات التي يعايشها، وتحقيقا للفعل الحداثي، ومما زاد هذا الاهتمام على وجه الخصوص وجود الحاسوب الذي يلفت انتباه الشاعر إلى خطوط لم تكن مألوفة بالنسبة إليه. غير أن الاهتمام بالخط الكتابي للقصيدة يجب أن يخضع لقصدية الشاعر حتى يكمل دلالات النص، و يفتح شهية القارئ للولوج إلى عالم القصيدة.

يلحظ الباحث في الدواوين الشعرية الجزائرية اهتماما متصاعدا بخط الكتابة فبعضهم بقي ثابتا مستقرا لم يهتم بهذا الجانب، وبعضهم حاول التغيير أما البعض الآخر فقد اشتغل

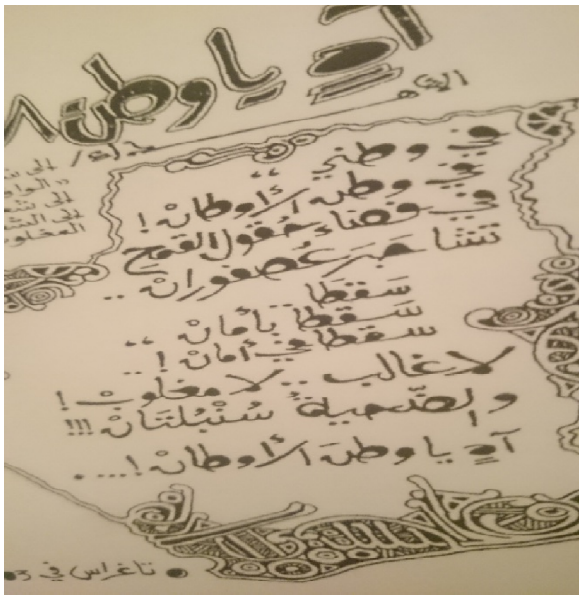
[1] عقاب بلخير: بكائيات الوجع وصهد الحيرة في زمن الحجارة، ص151.

على هذا الأمر وهذا ما تعكسه الدواوين الشعرية، واستغل الخط بكل خصوصياته من تعقيد أو بساطة من صعوبة وسهولة ليحقق الجمالية ويعكس القيمة الحضارية والفكرية للأمة التي ينتسب اليها.

أ-نوع الخط:

1.خط اليد:

إن الكتابة الأولى –في كثير من الأحيان- ما تكون بخط يد الشاعر إلا أن هذه الظاهرة قليلة في الدواوين الشعرية الجزائرية، بالرغم من أن« الخط المطبعي عادة ما يلغي النص كجسد، حروف باردة تسقط على الأوراق البيضاء ويتحكم فيها سفر من اليمين إلى اليسار يختزل النص في معنى، والمعنى في كلام يمحو نشوة القراءة وتعدد الدلالة»[1]. وقليلا جدا ما نجد الشاعر يكتب نصه بيده، من ذلك ما يعكسه ديوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار الذي اقتطفنا منه قصيدة"آه يا وطن الأوطان"[2]:



[1] محمد ينيس : حداثة السؤال،بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب،ط2، ص26.

[2] يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، إصدارات إبداع، الجزائر، 1995، ص 80.

على الرغم من شيوع الطباعة في الفترة التي كتب فيها الديوان إلا أن الشاعر لجأ إلى كتابتها بخط يده، مما أضفى على مكان كتابة النص غلالة من خصوصية.

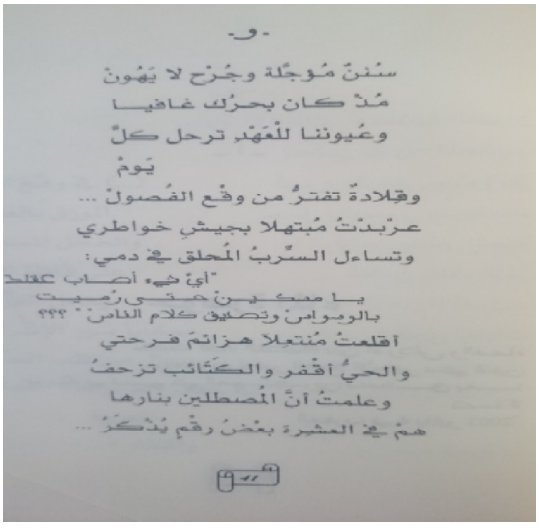
ب-خط الآلة:

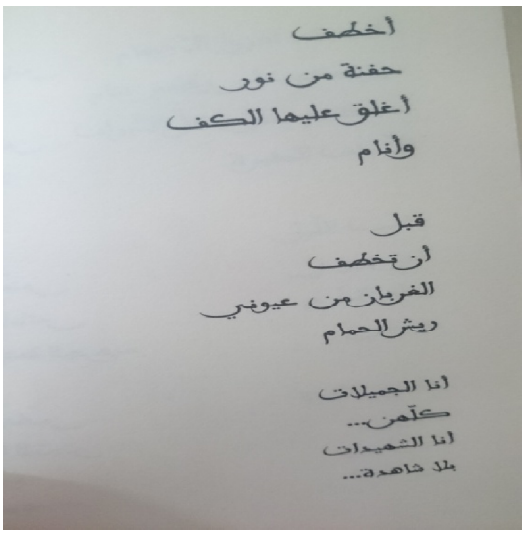
لا شك أن لخط اليد طابعا خاصا إذ بواسطته ينقل الشاعر أحاسيسه وأفكاره يحمل كثافة المعنى وتشكيلاته وجزءا من ذاته، مما يجعل البعد الشكلي أو البصري أو الغرافيكي جزءا من التجربة الشعرية، ولم تعد لغة صماء بل صار لها شكل، تنتجه بنفسها.

لقد وسع الحاسوب من أنواع الخطوط، ومكن الشاعر من اختيار الخط القادر على نقل تجربته، ذلك أن اختلاف الخط يحدث تأثيرا في نفس المتلقي.

إذا تأملنا أنواع الخطوط الواردة في النصوص الشعرية الجزائرية فإننا نجد ديوان " أنطق عن الهوى" يمثله النموذج رقم(1)،[1] وديوان" رباعيات نوارة لهبيلة" لزينب الأعوج يمثله النموذج رقم(2).[2]

النموذج(1) النموذج(2)





[1] عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى، ص41.
[2] زينب الأعوج: رباعيات نوارة لهبيلة، ص 36.

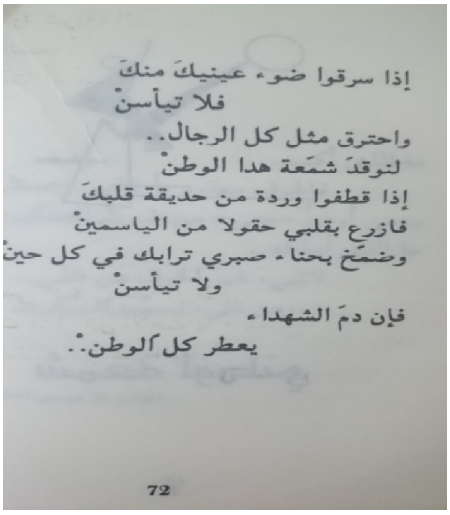
في هذين الديوانين يعثر القارئ على الخط المغربي في" ديوان أنطق عن الهوى" اختار الشاعر هذا الخط ليناسب سياق القصيدة.

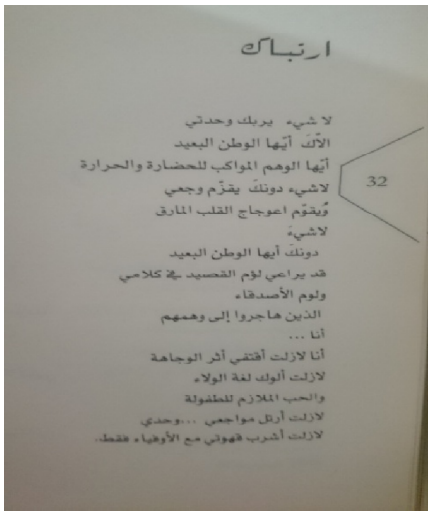
أما بالنسبة لزينب الأعوج فقد اختارت هذا الخط عبر كافة القصائد، ويبدو أن الشاعرة متأثرة بالزوايا الصوفية[1].على الرغم من أن نصوص الديوان تتمحور حول تحرير الذات الأنثوية .بالإضافة إلى هذه الدواوين التي اهتمت بالخط نجد في المقابل الكثير من الدواوين التي خضع الخط فيها لسلطة الناشر أو الانتقاء العشوائي له من قبل الشاعر، فتنوعت بحسب أنواع الخط العربي المتوفر في الحاسوب.

2)حجم الخط ودرجة كثافته:

لم يشتغل الشاعر الجزائري على التنويع في الخط وحسب إنما تجاوز ذلك إلى تقنية التصغير أو التكبير وإلى تكثيف لونه أو غير ذلك، فبعض الدواوين ورد الخط فيها صغيرا، بينما فضل شعراء آخرين تكبيره وبقي البعض الآخر في موقع الوسط. فهل للتكبير أو التصغير علاقة بمعنى بالحداثة وبمعنى النص؟

يقع بصر القارئ لأكثر من ديوان صدر في التسعينيات على خط كتب بالبنط الأسود السميك سواء أكان حجمه صغيرا أو كبيرا:


إذا سرقوا ضوء عينيكَ منكَ
فلا تيأسنْ
واحترق مثل كل الرجال..
لتوقدَ شمعة هذا الوطنْ
إذا قطفوا وردة من حديقة قلبكَ
فازرع بقلبي حقولا من الياسمينْ
وضمّخ بحناء صبري ترابك في كل حينْ
ولا تيأسنْ
فإن دمَ الشهداء
يعطر كل الوطن..
72


ارتباك
لا شيء يربك وحدتي
الآنَ أيّها الوطن البعيد
أيّها الوهم المواكب للحضارة والحرارة
لاشيء دونكَ يقزّم وجعي
ويُقوّم اعوجاج القلب المارق
لاشيء
دونكَ أيها الوطن البعيد
قد يراعي لوم القصيد بي كلامي
ولوم الأصدقاء
الذين هاجروا إلى وهمهم
أنا ...
أنا لازلت أقتفي أثر الوجاهة
لازلت ألوك لغة الولاء
والحب الملازم للمقولة
لازلت أرتل مواجعي ...وحدي
لازلت أشرب قهوتي مع الأوفياء فقط.
32

[1]ورد في مستهل الديوان قولها :(...إليك يا ابنة فضاءات"بيدر" المتربعة على عرش الجمال وعرش الحروف المسكونة بنور سيد مقامها الولي الصالح سيدي عبد المومن بوقبرين.ينظر: المرجع نفسه، الإهداء.

نص من ديوان اللعنة والغفران/عزالدين ميهوبي الذاكرة الحزينة/ صليحة نعيجة

يكتب الشاعر "ميهوبي" نصوصه بالخط الأسود بحجم أكبر رغبة منه في فك الحصار عن بلده وحزنه وأساه لما يشهده .ومن ثمة اختار الشعراء هنا الأسود نظرا لما يحمله من القسوة والعنف.أما الشاعرة صليحة نعيجة فتختار اللون الأسود مع تكثيف الكتابة على الورقة مما يحيل على الزخم الشعوري الذي ترغب الذات الأنثوية الشاعرة في البوح به. ومن ثمة نجد أن الذات الشاعرة واعية وهي تشتغل على تحديث الفضاء البصري، وربطه بمعنى النص من ناحية أخرى.

3.النبر:

يتعلق مصطلح "النبر"stress بعلم الأصوات ويرتبط بـــ« إثقال وضغط "على الكلمة أو على أحد حروفها، ومقاطعها»[1]، إلا أن التحول الحداثي في الشعر المعاصر من الشفوي إلي البصري قاد إلى هذه الظاهرة التي تساهم في تشكيل الدلالة والوصول إلى الرؤيا الشعرية . وقد يتعلق الأمر بكلمة أو سطر أو مقطع من خلال تمييزها عن غيرها في كتابتها بخط أسود غامق والمتن بأسود باهت أو العكس أو بكتابتها بشكل أقل حجما.

فمن نماذج الكلمة قصيدة" الزهو يليق بـــ"بونة ":

في اتساع الصباح،

مشتلة الذي أجج وحشته

في مرايا الهباب،

وأعطى الملكات شبق الجوز،

عن البيلسان،

[1]كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974، ص293.

وسن للمدينة-**بونة**-شرعتها

الغجرية،

سرها القرمزي،

مفاتيح بهجتها

التي لا تتصادى،[1]

نلاحظ النبر على كلمة "بونة"لجأ إليه الشاعر ليبين الثقل الشعوري الذي يحمله اتجاه هذه المدينة، كما نعثر في ديوان آخر للشاعر "كتاب الأسماء...كتاب الإشارات "على النبر بالبنط الرقيق وبالخط العادي لا السميك من خلال "نص النساء."[2]

كما توفرت نصوص شعرية أخرى على النبر بالخط السميك للمقاطع كما في ديوان من "زمن بلا ذاكرة" لنادية نواصر:

وأهرب من وعي

ومن أحضاني صحوي

إلى عفويتي

فصحو الصحو شقائي

وقوة عشقك احتمائي بكذبة

العمر الملفوفة في بياض القطن..

وأكتب على جدار الروح

إعلاناتي إليك

[1] عبد الحميد شكيل: كتاب بونة، ص50، 51.
[2] عبد الحميد شكيل : كتاب الأسماء...كتاب الإشارات، ص25.

تلك الممزوجة بدماء الصحو والغفوة.

إعلان 1:

الرجاء.. أركض بعيدا عن أدغال قلبي

حتى لا تضفي عطبا آخر

على أجنحة عصافير الروح الضالة

وحتى لا تفقأ عيون أوردتي الطافحة

بالبريق..

فإنني أخشى أزمنتك

الراكضة في باحة العمر بلا ذاكرة[1]

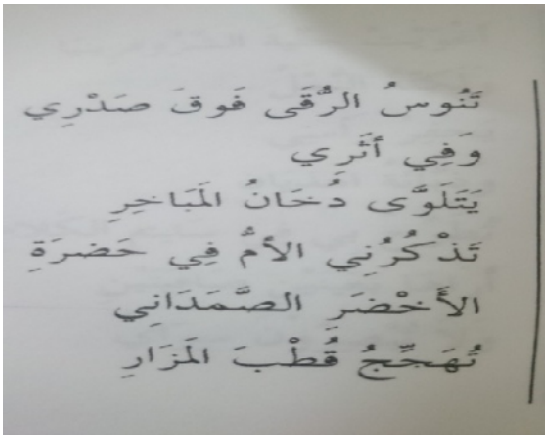
يكشف النبر البصري للمقطع الثاني من نص "إعلانات إلى رجل أحببته" على تركيز الشاعرة على حالتها النفسية، وعلى المخاطب/الرجل الذي يعد محور الاهتمام في هذا النص، كما يعكس هذا المقطع كثافة انفعالية تقفز إلى ذهن المتلقي بمجرد وقوع بصره عليه واختلافه عن المقطع الذي يسبقه وفي هذا مزاوجة بين بلاغة العين وبلاغة الأذن.

4.التشكيل أو العلامات الإعرابية:

تنفرد اللغة العربية بهذه الميزة وهي ميزة علامات الإعراب التي يعين وجودها المستمع أو القارئ على فهم المعاني، وتغييرها يؤدي«..إلى تغيير وظيفة الكلمة، وبالتالي إلى تغيير المعنى»[2] فضلا على أن لها جذبا بصريا جماليا.

[1] نادية نواصر: زمن بلا ذاكرة، ص46، 47.
[2] أحمد مختار عمر: علم الدلالة،عالم الكتب، ط5، 1998 ، ص20.

تلاحظ الظاهرة في الدواوين الجزائرية ولكنها ليست على درجة كبيرة من الانتشار من هذه الدواوين اقتطفنا مقطعا من ديوان "معراج السنونو"[1] لأحمد عبد الكريم :



نلاحظ أن هذا النص قد احتفى بعلامات الإعراب بشكل مكثف مما جذب عين القارئ، وصحح قرائته وضبطها، وقد وجهت هذه العلامات فعل القراءة ومنحت النص جمالا مكانيا شكليا.

5.التشذير:

ظاهرة التشذير أو التفتيت أو التقطيع...أو غير ذلك من المصطلحات في القصيدة الحداثية يقصد بها «بعثرة الكلمات على الصفحة على شكل سلم متدرج أو غيره من الأشكال ، من أبرز مظاهر التشكيل الذي يميز القصيدة الجديدة، وشكلا من أشكال التجديد الصياغي والتحيز البصري والتشكيل الحرفي وجزء من الثورة اللغوية»[2]كما تعد كسرا للنمط الكتابي المألوف ذلك أن الكتابة العربية المألوفة تعتمد فيها الكلمة على اجتماع حروفها أو كلماتها. لا تناثرها تظهر في الدواوين الشعرية الجزائرية هذه الظاهرة الحداثية مما يدعو للتساؤل ما الغاية المتوخاة منها؟ وكيف تساهم في تشكيل الرؤيا الشعرية والتأثير في مكان النص؟

[1] أحمد عبد الكريم: معراج السنونو،ص 55.
[2] وليد منير: التجريب في القصيدة المعاصرة، مجلة فصول، مج16، ع1، 1997، ص179.

يتجلى التشذير في النصوص الجزائرية وفق قسمين يتعلق الأول بتشذير وتشظية الكلمة الواحدة إلى حروف، أما الثاني فبعثرة الكلمات على الصفحة. تطالعنا نهاية قصيدة "بلح" وهي طويلة نسبيا بتجلي القسم الأول الذي يعتمد تشذير الكلمة الواحدة :

غدا أتلو صحائف من دم الجاني

لأحفاد الضحية

فيك من كأسي زجاج واضح

والوقت غو...ل...[1]

قام الشاعر بتشذير وتفتيت كلمة غول متبعا إياها بنقاط ليعضد دلالتها المتمحورة حول الرعب والخوف وهي حالة نفسية رغب الشاعر أن يبثها في القارئ. وإن كان تفتيت هذه الكلمة مبسطا فإن "عبد الحميد شكيل" يرتكز على الظاهرة في دواوينه ويعمل على بعثرتها بشكل كبير، وقد تكون البعثرة أفقية كما هي الحال في نص" رفاق":

حملتهم في دمي نغما،

وقصيدة مثلي،

وترانيم من قول عتيد

ولما توجهت الجهات

سفحوا

جثتي-

في

م

[1]عيسى قارف: مهّب الجسم...مهّب الروح، ص75.

ن

ح

د

ر

ا

ت اللغة،

ومرواإلى بلاغات الريش.. [1]!

لم يكتف الشاعر بالنبر على حروف الكلمات، إنما قام كذلك ببعثرة حروفها مما يجذب بصر المتلقي، ويحدو فضوله لنطق الكلمة ويعمق الحالة الشعورية التي تنم عن خيانة الرفاق .إضافة إلى بعثرة حروف الكلمة نجد بعثرة الكلمات نفسها وفق أشكال مختلفة، ورد في نص "مراثي خرساء لطفلة الياسمين" لأحمد عبد الكريم:

أقف ذاهلا

وأشهر سبابتي

كي أؤاخذ القِبلة

القدر حرباء

وجهات

القدر حرباء

وجهات[1]

[1]عبد الحميد شكيل: شوق الينابيع إلى إناثها، موفم للنشر، الجزائر، 2008، ص70.

يوائم الشاعر بين حالة الحيرة والاضطراب والتساؤل، وبين الشكل المكاني لكتابة الكلمات الشعرية ، مما يشكل لعبا بالفضاء النصي .

ويشكل ديوان "شرق الجسد" لميلود خيزار، "الظلال المكسورة" لإدريس بوذيبة،" المدارات "ليوسف شقرة،" أنطق عن الهوى"،...وغيرها من الدواوين أمكنة خصبة للظاهرة لغايات بلاغية، وبصرية.

6.موقع النص الشعري على الورق:

إن الكتابة باللغة العربية تتخذ جهة اليمين لعدة أسباب منها «الطبيعية والثقافية والعلمية وأيضا المتعلقة بأدوات التدوين وباختيار شكل الحروف وطرق كتابتها. فاليد اليمنى طبيعيا وعند الغالبية العظمى من الناس أكثر مهارة من الشمال إلا إذا كان المرء أيسرا (...)وثقافيا هي مفضلة عند الكثير من الشعوب ومنها العربية بل وتكتسي عملية التفضيل هذه أحيانا نوعا من الطقوس الدينية (...) أما الأسباب العلمية فهي عديدة وقد جعلت الحروف العربية تتطور تدريجيا لتكتب من اليمين إلى الشمال»[2].

ومن هنا يمكن تفسير لجوء معظم دواوين الشعر الجزائري إلى كتابة النصوص على يمين الصفحة ومن ثمة يصبح الأمر شائعا، سائدا أو مألوفا، مما دفع بالشاعر الجزائري الحداثي إلى تغيير موقع الكتابة على الورق واختيار مواقع أخرى كالوسط أو اليسار كسرا منه للسائد والمألوف.كما هي الحال في ديوان " أنطق عن الهوى" إذ عمد إلى كتابة بعض القصائد في وسط الصفحة[3]، بينما اختار أخرى لكتابتها على اليسار[1].

---

[1] أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص81.

[2] عبد الرحمن الصباغ :لماذا نكتب الأسطر من اليمين إلى اليسار

www.diwanabarale.com

[3] عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى، ص 104.

7.الأرقام:

لجأ الشاعر الجزائري إلى توظيف الأرقام مكتوبة بالأعداد رغبة منه في إحداث تأثير في نفس المتلقي، إلا أن هذه الظاهرة لم تعرف انتشارا واسعا بين الدواوين .ورد في نص" شارع 22":

لا أؤمن بالتسيير العشوائي

للثروات الوطنية

باسم الليبرال

لا ينفع منطق توزيع الكوطات

على شركاء البؤس

والتقصير

لا تكفي نسبة 1000 بالمئة

كي تصبح ربا شرعيا[2]

استخدم الشاعر العدد 1000 بالأرقام ليحدث هزة في نفس المتلقي ينقلها البصر كما لعب دور التأكيد على دلالة النص.

وقد يدل توظيف العدد على التحديد والتدقيق يقول الأخضر فلوس في" مرثية الرجل الذي رأى":

حينما قابلته أول مرة

[1] المصدر نفسه، ص 108.

[2] عادل صياد: أصابع الرأس، دار الحكمة، الجزائر، 2007، ص150.

كان في شارع سعد(1)

يشرب القهوة مرة

لما أشاركه ولكن

جرحتني شفرة الغربة لما

أخرج الشيخ من البستان زهرة

فتعرفت على رائحة الأوراس فيها

من بلدي

لم تمت بعد ثلاثين من الصبر

بعيدا عن ربيع البلد[1]

يلاحظ القارئ وجود عددين الأول بالأرقام والثاني بالحروف يبدو أن الشاعر لجأ إلى كتابة الرقم بالعدد لاعتباره شيئا مألوفا بالنسبة للمتلقي من ناحية، وحتى يدخله إلى جو النص من أخرى وليحافظ على إيقاعه.

8.الرسومات:

لقد دخل الشعر مع الفنون الأخرى خاصة الرسم في علاقة لا نهائية لا تحدها الحدود ولا التصنيفات، مع محافظة كل منهما على خصائصه علما أن تشابكها يؤدي إلى توليد الدلالة وشد عضد النص ومساعدة القارئ على ربط العلاقة بين الرسم والنص الشعري، والحقيقة أن هذه العلاقة لم تنشأ مع الحداثة وحسب إنما نشطت وازدهرت معها. يفسر هذا الحكم أن«مئات من الشعراء والفنانين التشكيليين على مدى المئات من السنين قد تبادلوا التأثير والتأثر فأستلهم الشاعر اللوحة

[1] الأخضر فلوس: مرثية الرجل الذي رأى، ص43.

والصورة والنقش والتمثال والأيقونة، كما استوحى الرسام والمصور والخطاط ومصمم البناء والمعمار قصيدة شاعر من الشعراء قد تخيله وصوره بالكلمة»[1].

إن المتأمل في الدواوين الشعرية الجزائرية يلحظ حضورا لرسومات سواء كانت بخط يد الشاعر أو بخط يد غيره، وقد طغت الظاهرة على نصوص التسعينيات .وكأن الشاعر لم يعد قادرا على التعبير باللغة فتجاوزها إلى الرسم.

اخترنا ديوانين في فترة التسعينيات محاولين اكتشاف علاقة الرسم بدلالة القصيدة :

النموذج الأول: من ديوان الإغارة لبوزيد حرز الله

هذا الرسم يسبق قصيدة "هكذا ...شيء بها كالعطش !"ويرد في صفحة منفردة ثم يقول الشاعر:

(1)

هكذا دونما موعد، سكنت هاتفي ذات حين لموسمها

المتأخر قسرا، وراحت تبدد في الصمت صفوي، وإذ أسأل

المستميتة في الجبروت الشهي

تفجّر فاتحة للسؤال وخاتمة للكلام.

[1] ريجيس دوبري: حياة الصورة وموتها تر فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، دط، دت،ص40.

(2)

هكذا شردتني القصيدة، من قال إني سأكل تفاحة الإثم

ثانية وأهيم؟ ! "أليتها" المستبدة ضد اشتعال الأنوثة فيها

..لك الآن أن تبعثي حرقة، قد أصير سلاما وبردا ومئذنة ونبيذا

ونهر حرام[1]

يحاول الشاعر أن يعضد اللغوي بالبصري من خلال الرسم الذي ينبئ عن العزلة والانكفاء على الذات.

النموذج الثاني: من ديوان "شرق الجسد" لميلود خيزارالذي ضمن قصائده صورا مرسومة دون أخرى اقتطفنا منها نص عصفور الظل/ إلى المغني العالمي الشاب خالد :

ذات صباح...

انفتحت زنزانته

عرف الحرية...

هالته الحرية...

مات

أضاءت نجمه

مزقت الظلمة

راحت تسأل شكرا

كي ترقص أخبث

[1]بوزيد حرز الله : الإغارة، ص57.

أبدع

أكثر[1]

ثم يتبع نهاية القصيدة التي يعد المقطع السابق جزءا منها بهذا الشكل وهو من وضع رسام لا من وضع الشاعر، لكن هذا لا يستبعد الاتفاق الحاصل بينهما حول الشكل المرسوم لما يحيل عليه من وجود آلات موسيقية يحاول بها الشاعر أن يعضد دلالة نصه.

ولم يتخل الشعراء الجزائريون عن ظاهرة توظيف الرسومات داخل نصوصهم في المرحلة التالية للتسعينيات ولكن بشكل أقل يجسدها نص "مقام الضجر" للأخضر بركة الذي يردفه بشكل مرسوم:

على رسل

يدع النسغ في أنبوب "آلات من العادات كي يستنبت

الشيء المسمى

زهرة اليأس النبيه

ضجر يقض مضاجع الإ..يمان في عقد الغريزة،

يرتدي شوك الصداقة في ضجيج الآخر الأحوى،

[1] ميلود خيزار : شرق الجسد، ص75، 76.

يمطر ريقه الزيتي من ثقب الأبد

لو مسه حجر يقيء، استنبحته وحدة، فانفت ذرات

صامتا[1]

9.الأشكال الهندسية:

إن رغبة الشاعر الجزائري في تجسيد الحداثة الشعرية قاده إلى الإفادة من المجالات الأخرى وتوظيفها في الفضاء الخارجي أو الداخلي للقصيدة كالأشكال الهندسية مثل الخطوط أو الدوائر... وغيرها ليحقق إيحاءات عميقة يهتدي إليها القارئ من ناحية ومن أخرى رغبته في تجسيد حالته الشعورية بصريا وبشكل غير لغوي.

إن المطلع على الشعر الجزائري يمكنه التمييز بين نمطين من تجلي الأشكال الهندسية داخل النصوص يتعلق الأول بالحضور المباشر لهذه الأشكال، أما الثاني فيشمل الاشتغال على البنية اللغوية وتشكيلها وفق شكول هندسية معينة تتضح للإدراك الحسي بشكل تلقائي.

أ.الأشكال الهندسية المرئية:

يعكس هذا النوع من الشعر الجزائري نصوص قليلة، إذ نعثر على الأسهم والدوائر، في دواوين" فيصل الأحمر" يقول في ديوانه "منمنمات شرقية":

أنا ما دريت بأنني أصلى جبينك نارهم

وأبيع ابنا، أشتري حزنا

وأرهن بعض عمر بالكلام إذا نطقت

...وبالسكوت إذا سكت

[1]الأخضر بركة : الأعمال الشعرية، ص143.

ماكان أجمل رسمنا الخرائط الدنيا

نقاط ثم سطر ← أسيا

دوائر ثم تحتها نقط ← أوروبا

ثم قوس ثم قوس ثم سطر ← سوريا

ثم العراق ونجد...أردن...فالكويت[1]

لا شك أن هذا المقطع قد استطاع أن يكسر المألوف بتوظيفه للأسهم وطريقة توزيعها في الفضاء النصي، لكنها تبدو مضافة بشكل قسري على النص ذلك أنه يمكن الاستغناء عنها أو تعويضها بنقاط دون أن تختل الدلالة.

كما توفر ديوان " سين" لمشري بن خليفة على هذه الأسهم ،ورد في نص " جنازات":

محاصر [أنا]ر من الجهات الأربع ... ولا حدود لي ←

وطني يأتي من غروبه وحيدا[2]**،**

2.الأشكال الهندسية الوهمية:

هي عبارة عن أشكال هندسية كالمثلثات،أوالمربعات ، أو خطوط غير مجسدة بشكل واضح أو غير ذلك مما قد يدركه البصر تلقائيا وقد يحتاج إلى تأمل وإدراك . نعثر على الخطوط في قول "عبد الحميد شكيل ":

وردة كنت،

أو جنة من حبق المحبة؟

أم مطرا"

[1] فيصل الأحمر: منمنمات شرقية، ص93، 94.

[2] مشري بن خليفة: سين ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومه، ط1، 2002، ص 36.

تهاطل،

بالهطول[1]

يلاحظ القارئ أن الأسطر الثلاثة الأخيرة تنزل بشكل خط منحرف/ بحيث تتناسب مع الدلالة، وهي هطول المطر مما يشكل متعة فنية وتقريبا للدلالة، وتشاركا بين البصري واللغوي.

إضافة إلى الخطوط المستقيمة والمائلة نعثر على أشكال هندسية خاصة المستطيلات أم المثلثات، أو المربعات:

لا زلت أعشق بذخك

رونقك

سحرك

ضياءك[2]

يأخذ هذا المقطع شكل المثلث الذي عكسته التجربة الشعرية لصاحبة النص.

ويحضر شكل المثلث قائما ومقلوبا كثيرا في النصوص الشعرية إضافة إلى شكل مستطيل أفقي أو عمودي ورد في نصوص رباعيات "نوارة لهبيلة" لزينب الأعوج:

في اللغو..

في الغبن..

في القهر..

في الغفوة..[1]

[1] عبد الحميد شكيل : كتاب بونة، ص89

[2] صليحة نعيجة : لماذا يحن الغروب إليّ، دار فيسيرا، دط،دت، ص54.

إن هذا المقبوس من الديوان يتكرر بهذا الشكل عبر كافة صفحات الديوان، تشترك في هذه المقاطع في شكلها المستطيل، وفي دعوتها لتحرير المرأة من المجتمع الذكوري قد تكون الشاعرة لجأت إليها لأنها تعتبرها لوائح للإدانة والمطالبة بحقوق الأنثى.

أما في نص" حالات للخفق والفداحة !" لعبد الحميد شكيل فإنه يورد مقاطعا بشكل مربع:

الذي في القوادم،

أسكرني الوجد،

هدهد في الرعد،[2]

10.البياض أو الفراغ:

يعد البياض المتروك على الصفحة أو الفراغ الذي لا ينطوي على الكتابة المعاصرة جزءا من التشكيل المكاني للقصيدة الحداثية، إذ يقع بصر القارئ على نص مكتوب وبياض يحيل على أشياء مسكوت عنها قصدا يولدها الفعل القرائي وكثيرا ما يميل البصر «إلى المغيب في البياض الذي لا يفصح عن نفسه بصور واضحة، ولا يبين عن خواطره بشكل مباشر، ولكنه يسبك رؤاه بصيغة يجعل منها شكلا متوازيا مع المتن[3]» .مع النص المكتوب بالأسود، وسيحاول البحث هنا تركيز جهوده على البياض الموجود بالنظر إلى النص المكتوب ذلك أن بعض الدواوين تترك صفحة دون كتابة مما لا يقدم مؤثرات مساعدة على القراءة، بخلاف البياض الوارد مع المتن الذي يحيل على قصدية ورغبة في تأدية مقاصد معينة.

---

[1]زينب الأعوج: رباعيات نوارة لهبيلة، ص44.
[2]عبد الحميد شكيل : كتاب بونة، ص85.
[3]عبد القادر فيدوح : بلاغة التوازي في الشعر العربي المعاصر، ص1.
fidouh.com/details.php?artid=194

يحضر البياض أو الفراغ في النصوص الشعرية الجزائرية ليبين عن مقصدية حداثية وعن وعي واهتمام بالفضاء الشعري المكاني، بعض هذا البياض تخلل دواخل الأسطر الشعرية ،والبعض الأخر تعلق بفضاء القصيدة.

فالذي تعلق بالأسطر الشعرية إما يملؤه الشاعر بعلامات الوقف، و إما أن يتركه كما هو وهو أمر شائع في الدواوين الجزائرية خلال العقدين، كنص "الشاعر والزورق" لعثمان لوصيف:

شاعر لجّ في شعشعان الغسق

زورق غاص في النيل

ثم ارتمى

يترنح..عبر الأفق

شاعر من شجى..وشبق

زورق من لظى..وقلق[1]

اشتغل الشاعر على ترك فجوات من البياض حينا، وملأ بعضها الآخر بالنقاط المتوالية في شكل أفقي حينا آخر، خاصة في عبارة"ثم ارتمى" ليحقق الإيقاع الموسيقي بصريا، ويدخل المتلقي في جو النص ومن ثمة استطاع البياض أن يعضد النص المكتوب في دلالته.

أما إذا عدنا إلى موقع البياض في شكل القصائد فإننا نجد التنوع والثراء في الدواوين الجزائرية فقد احتل موقع البداية:

ارتباك فراغ

لا شيء يربك وحدتي

[1] عثمان لوصيف : زنجبيل، ص55.

إلا ك ايها الوطن البعيد

أيها الوهم المواكب للحضارة والحرارة

لا شيء دونك يقزّم وجعي

ويقوّم اعوجاج القلب المارق

لا شيء

دونك أيها الوطن البعيد[1]

تستهل الشاعرة نصها بخلاف النصوص الأخرى في الديوان بفراغ يحيل على صعوبة البوح، وبهذا تكون قد اشتغلت على تغييب جزء من النص في شكل بياض.

وقد يعثر القارئ على البياض في نهاية الصفحة بشكل ملحوظ كما في معظم نصوص" عبد الحميد شكيل" في ديوانه كتاب الأسماء كتاب الإشارات:

شهريار

بروق اللحظة البلهاء،

وهي تشمر قطوف السأم

في ليل بلا أقداح..[2]

ليترك ما تبقى من النص أبيضا وكأن اللغة عجزت وذهلت أمام الشاعر مما يجعل «الصمت أشد مضاعفة وكثافة لأنه في تحليقه فيما وراء اللغة يطمع إلا أن يلتقط حركة الروح. وعندئذ نرى أن توزيع الكلمات على السطور في القصيدة ليس مجرد أداة للتوافق الإيقاعي في الأوزان..»[3] بقدر ما هي تأثير في المتلقي وفتح لباب التخيل.

---

[1] صليحة نعيجة : لماذا يحن الغروب إليّ، ص32.
[2] عبد الحميد شكيل : كتاب الأسماء...كتاب الإشارات، ص62.
[3] صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصر، ص223.

وقد يتخلل البياض مقاطع النص:

هذا المساء كخنجر من سلّه

صوت الضلوع

بساعة مختلفة؟؟

لكنه يهذي

ويهذي أنه

ذبح الوريد لوردة مخضلة[1]

يقوم الفراغ أو البياض مقام الحد الفاصل بين دلالتين (الوصف)، (هذيان ضمير المذكر)عكس البياض هنا الانتقال من حالة الوصف الأولى إلى الثانية. وكأنها تجسيد اللحظة الزمنية والمكانية التي انتقلت فيها عين الشاعر من وصف لآخر وبهذا تخرج عن أعراف الكتابة السائدة.

وقد ينوع الشاعر في الفراغ بين الأعلى والأسفل، وقد يفاجئ القارئ بصفحة لا تتضمن في أسفلها إلا سطرين كما هي الحال في نص علي مغازي "خطوة أولى في البياض الذي يكتب أيام الظل الآتية"[2].

قد يستغرب المتلقي من هذا الفعل البصري الكتابي، الحداثي الذي لا يجعل على البياض إلا النزر من السواد الذي يجعل من خلاله القارئَ منبهرا ، متسائلا محاولا اكتشاف الدلالة الرمزية والإيحائية لهذا البياض .

11.الأشكال الخارجية للنصوص:

[1] سمية محنش: مسقط قلبي، ص16.
[2] علي مغازي : حبيباتي، ص23.

اهتم الشاعر الحداثي الجزائري كذلك بمكان القصيدة الخارجي مما نجم عنه وجود أشكال خارجية مختلفة أهمها:

أ.التشكيل المعماري:

يقصد بالتشكيل المعماري أو القصيدة المعمارية [1] ذلك التشكيل الذي« يتخذ صيغة نص شعري ذي أناشيد متعددة أو مقاطع أو متواليات أو فقرات، وأحيانا تحمل الأناشيد أرقاما متتابعة أو عناوين مترابطة»[2] والمتأمل في الشعر الجزائري خلال الفترة محل الدراسة يقع على النوعين: القصيدة التي تقوم مقاطعها على الأرقام المتتابعة وتلك ذات العناوين المترابطة إلا أن النوع الأول هو الأكثر شيوعا في الدواوين الجزائرية، إذ لا يكاد يخلو ديوان من هذا النمط، ويعد ديوان "ألف نافذة وجدار" لحسين عبروس مجسد بحق لهذا النوع فكل قصائده اعتمدت عبر مقاطعها الأرقام المتوالية، وقد تصل أرقام المقاطع إلى العشرين أو يزيد كما هي الحال في" ديوان كتاب الأحوال""لعبد الحميد شكيل "أو" بلاغات الماء""لمصطفى دحية"،"البرزخ والسكين"" لعبد الله حمادي"وغيرهم... وتجدر الإشارة إلا أن التشكيل المعماري لا يرتبط بالشكل العمودي أو الحر بل يحضر فيهما معا.

من النصوص التي يمكن تقديمها نموذجا عن القصيدة المعمارية المعتمدة على الأرقام نص "حنطة "لمصطفى دحية الذي نقتبس منه ثلاثة مقاطع توخيا للطول:

1

لا تأس على معنى فاتك

فالنسيان هو المعني

[1]القصيدة المعمارية لها مصطلح آخر وهو القصيدة المقطع ينظر : محمد صالح خرفي : التحولات النصية والمتغيرات الشكلية، مجلة العلوم الانسانية ،ع28 ديسمبر2007، مج ب، قسنطينة، الجزائر، ص81.

[2]كمال أبو ديب : جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، دار العلم للملايين،بيروت، لبنان،ط1، 1997 ص101.

2

عندما جاء من وقته

فتح البدء

وأمتعض الجرح

كي يضيف إلى غليان القصيدة

ثمانين ساعة...

وهو آخر الوقت؟[1]

لعل السبب الذي جعل الشاعر يقسم نصه إلى مقاطع هو إيهام المتلقي باختلافها ، إذ يبدو المقطع الأول أشبه بحكمة أما المقطع الثاني فقد كان سرديا. أما ما يتعلق بالنوع الثاني من القصيدة المعمارية وهو الذي يرتبط بعناوين مترابطة نص: "ماذا سأفعل في انتظار الجلجلة؟" [2]! إذ يقسم الشاعر" أحمد عبد الكريم "القصيدة خمسة مقاطع كالآتي: (النبوءة ،نشيدة لطرفة، شجوية، العرافة، النبوءة الثانية، مرثية أخيرة) تجمع على دلالة مركزية.

كما تجسد نص "مصيدة" من ديوان "هذه المرة لسليمى رحال" هذا النوع ،إذ تعنون القصائد بـــ:

الحبّ:

الطائشة التي لا تستنيم لفكرة

بدلت إثر فورة رأيها

[1] مصطفى دحية : بلاغات الماء، ص79، 80.
[2] أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص65.

فهذا الذي يفزع سرب الكريات فتنفرط

ثمّ يرصها فتنضغط

ليس هو الحبّ

إنّه..إنّه..إنّه[1]

ثم تعنون المقاطع الأخرى التي تبدو وكأنها نص واحد (رجل، مشترك، رجل يدري جنون، افتراء، جلسة، استماتة، صغيرة، مضمر غامض،.....).

وقد يجمع الشاعر بين نوعين كما في نص" ثلاث قصائد لمن لم يدرك الرحلة !" إلى كل من عرف أسرار طاولة الجراحة من ديوان نافذة وجدار[2].

ب.التشكيل الوامض:

يرتبط التشكيل الوامض أو القصيدة الوامضة بقصر القصيدة سواء أكانت من العمودي أو الحر من ناحية ، وعلى الاقتصاد اللغوي الذي يحيل إلى دلالات مكثفة ، ومختلفة ،وهي من التجارب الحداثية التي ظهرت مواكبة«... لعصر السرعة لأن قيمة اللحظة في حياة الإنسان المعاصر لا تقاس بشيء، إذا ما قورنت بحياة الإنسان القديم الذي كان دائم البحث عن شيء ينسيه وقته »[3].

وقد انطوت دواوين الشعر الجزائري خلال التسعينات والعقد الأول من الألفية الثالثة على التشكيل الوامض ،نجده لدى شعراء أمثال" يوسف وغليسي"، "حبيبة محمدي"، "عاشور فني"...وغيرهم،وقد اخترنا ثلاثة نماذج الأولى من العمودي والثانية من الحر، والثالثة من شعر الهايكو.

[1] سليمى رحال : هذه المرة، ص91.
[2] حسين عبروس : ألف نافذة وجدار، ص10.
[3] محمد كعوان : شعرية الرؤيا، وأفقية التأويل دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص60.

إن القصيدة الوامضة في الشعر العمودي شبه غائبة في الدواوين الجزائرية، ولا يُعثر عليها إلا بعد لأي وجهد ، يعكسها ديوان "هناك التقينا ضبابا وشمسا" الذي يتوفر على نصوص عمودية لا تتجاوز أربعة أسطر كـــ"نص الغصن الغريق":

لا نخل في دربي سواك فمددي

أجل الغروب لكي أراك شروقا

سرّحت طرفك في حرائق هجعتي

فأرتك أني لا أزال حريقا

وأرتك أني في التوحد مدلج

ضيعت في دربي إليك طريقا

للطير من لغتي الجريحة شاهد

باق سيذكرني لديك غريقا[1]

بينما نعثر في نصوص الشكل الحر على التشكيل الوامض في أكثر من ديوان "تغريبة جعفر الطيار" ليوسف وغليسي،" الخلخال لحبيبة" محمدي، "كتاب الأسماء...كتاب الإشارات "لعبد الحميد شكيل، ورد في الديوان السابق "لحبيبة محمدي":

أيها النمل:

خيّل إليّ

أنني

أحزن

وحدي[1]

[1]ياسين بن عبيد : هناك التقينا ضبابا وشمسا، ص42.

إن هذا النص يقوم على التكثيف اللغوي، إذ يتكون من بضع مفردات يمكن جمعها في جملة واحدة.

ولا يكاد ينأى ديوان عاشور فني "هناك بين غيابين يحدث أن نلتقي هايكو" عن الاشتراك بشكل كبير في القصر مع النصوص السابقة:

في المساء

ما الذي حرك أشجار المساء؟

هبت الريح

وهبت كل أسباب البكاء[2]

وبهذا نلحظ تطورا في كتابة القصائد من الطول إلى القصر، الذي لا تشغل من خلاله القصيدة حيزا فضائيا كبيرا.

ج.التشكيل الهندسي:

يقصد بالتشكيل الهندسي تلك القصائد التي يبدعها الشاعر وفق أشكال هندسية معينة بشكل قصدي كالهرم، والمستطيل، والخطوط المنكسرة، ومما يلفت انتباه القارئ التشكيل عبر الهرم !:

حلم

تعالي إذن

لنحلم بالانتصارات

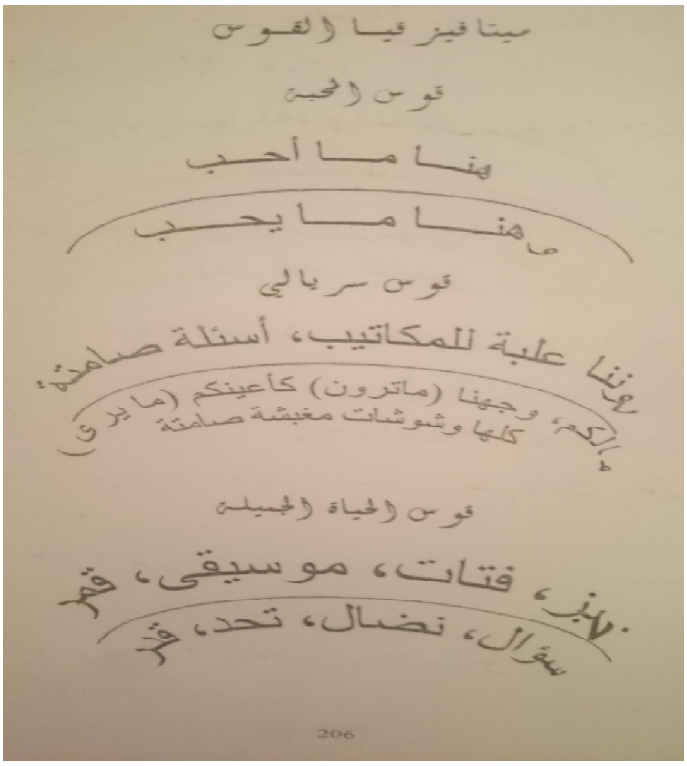
[1]حبيبة محمدي : الخلخال ،عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص84.
[2]عاشور فني: هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي هايكو، ص24.

ففي البدء كنا حبيبين

وكنا يهددنا الانتظار

تعالي إذن لنحلم بالانتصارات[1]

كما تضمنت بعض الدواوين القصيدة بشكل أقواس محدثة تغييرا غير مألوف يعكسها ديوان كتاب الرؤى- ببعض نصوصه- لفيصل الأحمر[2]:


سيتا فيز فيا (القوس
قوس (المحبة
هنا ما أحب
هنا ما يحب
قوس سريالي
هنا علبة للمكاتيب، أسئلة صامتة
إليكم، وجهها (ماترون) كاعينكم (ما يرى)
كلها وشوشات مغبشة صامتة
قوس (الحياة الجميلة
لابز، فتات، موسيقى، قمر
سؤال، نضال، تحد، قمر
206

يخرج شكل القصيدة هنا عن الشكل المعهود الذي ألفه المتلقي، ويفتح النص على أفق للتأويل والتساؤل عن سبب لجوء الشاعر لهذا الشكل.

[1]-عزوز عقيل: مناديل العشق، ص45.
[2]-فيصل الأحمر : كتاب الرؤى، ص206.

د.القصيدة المتناوبة:

وهي التي تجمع بين عدة أشكال شعرية بصرية كالعمودي والتفعيلة أو النثري والتفعيلة وهي في الواقع قليلة نذكر منها هذا النص لعبد الله حمادي:

أولها التاريخ،

آخرها وسادة

ينهار فيها الرأس،

يركبه التدليس

تنتابه زيادة؟؟؟

فماذا لو ترجل الصهيل

وأنت في براءة الصبا

ونكهة الخصر به...

وموقع القيادة؟؟؟

قطر تقطر من بهاها

وسر قد تعطر من شذاها[1]

ويمضي النص إلى نهايته عبر الشكل العمودي ، مما يخرج القصيدة عن الرتابة البصرية.

[1]-عبد الله حمادي : أنطق عن الهوى، ص31، 32.

مما سبق نجد أن الشعر الجزائري خلال العقدين اهتم بالتشكيل البصري الخارجي للنصوص من ناحية ومن ناحية أخرى بتشكيلها البصري الداخلي، مما ترجم رغبة الشعراء في اللحاق بركب الحداثة العالمية والعربية. ولم يقتصر ذلك على العقد الأول من الألفية الثالثة وحسب ، إنما بدأ في التسعينيات وقد زاد النصوص في كثير من الأحيان جمالا وعزز الدلالة الشعرية المقصودة أحيانا أخرى.

الخاتمة

هذه إذن جولة في المتن الشعري الجزائري خلال العقدين من 1990إلى2010 انتهت إلى النتائج الآتية:

- الحداثة ظاهرة غير مرتبطة بزمن، هي تحرر من السائد وكشف دائم عن غير المألوف لها دعواتها ومبادؤها ، وشعاراتها التي تستند إلى مرجعية حضارية وفكرية وفلسفية .دخلت الشعر الجزائري عبر الرؤيا التي تشكل الموقف والمعرفة العميقة ، والتشكيل الذي يعد الاشتغال الدائم على ما هو نصي .نحا من خلالها الشعراء الجزائريون نحو المغايرة والاختلاف.

- لقد عكست الرؤيا الشعرية موقف الشعراء النافذ إلى عمق وجوهر الحياة والعالم واتسمت بجملة من الخصائص النابعة من وعيه بالمجتمع وثقافته .فكان الرفض والتجاوز من أولى السمات التي اكتسبتها من الحداثة الشعرية التي ترتبط بالهدم والبناء المستمرين ، غير أن خصوصية الرفض والتجاوز زيادة على تعلقها بالجانب الفني تتعلق كذلك بالجانب السياسي الذي يحيط بالشاعر .فتجلت الرؤيا الرافضة والمتجاوزة في نبذ ما مرّ به وطن الشاعر في التسعينيات من مآسي وجراح .

ولم تتوقف عند فعل الوصف السطحي إنما نفذت إلى قلب الأحداث بواسطة التساؤل بهدم الدلالات السائدة وإعادة بناءها. أما الرفض والتجاوز للجانب السياسي في العقد الأول من الألفية الثالثة فقد تجلى في استنكار مسار الوطن بعدم قبول الجاهز وتكرار الدلالات السائدة المتمثلة في الإشادة بإنجازات الثورة التحريرية مع التأسف على إنجازات مضت لم تستطع الأجيال الحفاظ عليها. وفي كلتا الحالتين للرؤيا الرافضة والمتجاوزة كان الشاعر الجزائري متراوحا بين الدعوة إلى تجاوز الآني والراهن والحث على إعادة بناء الذات الجزائرية.

-إن إدراك الشاعر الجزائري ووعيه بواقعه وواقع المجتمع ،والحياة ،والعالم وسمَ الرؤيا بالتراجيدية من خلال رؤيا الموت في السبعينيات التي زادت من حدة هذه الخصوصية وتصاعدها، ومن خلال ديمومة الاغتراب التي عكستها نصوص شعراء العقد الأول من

الألفية الثالثة على الرغم من أن الاغتراب ملازم للشاعر الجزائري عبر العقدين ، فظهرت تراجيدية الرؤيا في :اليأس والتشاؤم، العزلة..وغير ذلك .

-إن رغبة الشاعر في الرفض والتجاوز المستمرين والبحث الدائم عن مجالات خصبة تمد التجربة الشعرية بطاقات حية جعل الشاعر الجزائري يميل إلى الصوفية منبعا روحيا يشفيه من علة الاغتراب وينتشله من المادية التي تصاعدت لتطغى على روحه الحساسة فانجذب نحوها مما جعل الرؤيا الشعرية تتصف بالصوفية، ولكنها صوفية فنية لا سلوكية لدى معظم الشعراء الجزائريين .اكتشفت الدراسة هذه الخاصية الرؤيوية عبر بعض العناصر الصوفية كالمرأة التي جعلتها الرؤيا الشعرية الصوفية طريقا للمعرفة ، كما اتسعت هذه الرؤيا وتماهت مع المطلق عبر الحب والفناء لتحقق فعل الكشف الذي تتلقى فيه المعرفة وهي معرفة ذاتية قلبية.

- إن تصاعد وتزايد كتابات المرأة منذ التسعينيات وسم الرؤيا بخصوصية لم تكن مألوفة خاصة من حيث الكم دون إهمالٍ كذلك للكيف، وهي الأنثوية التي عكست اهتمامات الذات الأنثوية الشاعرة التي رفضت أن يكتبها الرجل انطلاقا من وعيها بذاتها فنفذت الرؤيا إلى ما تحسه الأنثى اتجاه الرجل وموقفها منه ومن المجتمع والمرجعيات السائدة الذي تعده ذكوريا في المقام الأول.

- إن عدم قدرة الذات الشاعرة أحيانا على البوح وتعقد الحياة والكون في نظرها قد قاد إلى خصوصية أخرى للرؤيا وهي الغموض الذي أبعدها عن المباشرة، وجعل المتلقي يتعلق بالنص الشعري الجزائري عبر محاولة فهمها ومساءلتها.

- لقد حمل خصوصيات الرؤيا الشعرية الجزائرية الحداثية التشكيل النصي للمتون الشعرية الجزائرية التي أخذت تتشكل وتنمو بفعل مقولات حداثية اختمرت في وعي الشاعر الجزائري تحيل على حمولات جمالية ، حداثية متنوعة حاول الشاعر استغلالها بشاعرية خلاقة تثبت فعل المغايرة والاختلاف فشحن لغته بمفردات الجسد ، جسد الشاعر الذي أدرك بأنه ملكه لا ملكا للمجتمع فحمل بأعضائه دلالات كثيفة ، كما دخلت بفضل

الكتابة الأنثوية مفردات جديدة لم يشهدها الخطاب الشعري من قبل . يستكشف الدارس كذلك حضور المفردات المحظورة سواء تلك المتعلقة بالتنافر مع القيم الأخلاقية أو التي لا يمكن فهمها وتقبلها من القارئ لأنها تمس بهويته الدينية مما يحيل على قبول بعض الشعراء الجزائريين بفكرة الهدم الحداثي بشكل مطلق لما هو سائد.

-كما شكل اللون قاموسا قائما بذاته انتقى منه الشاعر مفرداته ولكن هذه المفردات أدمجها في بنية نصوصه ليشكل لها معاني جديدة ويحركها تحريكا شعريا.ولم يأنف الشاعر الجزائري عن تبني الفكرة الحداثية التي تدعو إلى الانفتاح على الأجناس الأدبية والفنون المختلفة التي تزود لغته بطاقات شعرية شريطة أن يحافظ على خصوصيات هويته الشعرية فكانت اللغة السردية والدرامية من نتائج هذه الإفادة التي أمدت اللغة الشعرية بالدرامية وقللت من غنائيتها غير أن هذه الإفادة على مستوى القناع كانت قليلة بالنسبة للشعراء الجزائريين إذ يكاد يعد في الدواوين الشعرية خلال العقدين على أصابع اليدين.

- لم يشأ الشاعر الجزائري الحداثي أن يقطع لغته العربية وهو ينحى بها نحو فعل الحداثة عن منابعها فلجأ إلى النص الديني القرآني، يمتح منه إعجابا ليولد لغة غير مألوفة للمتلقي وإن كانت كذلك وفي هذا إبداع لا يعكس التراكم السطحي بقدر ما يتوخى التحول العميق من ناحية ويكشف عن المتناقضات البادية في الجمع بين الديني وغيرالديني .

-وقد رأى الشاعر اللغة الفصيحة غير كافية للبوح بالرؤيا مما ألجأه إلى العامية خاصة في العقد التسعيني ظنا منه أنها ستحقق له حداثة لغة النص ولكنها أوقعته في شراك الدعوات الحداثية الهادمة من ناحية وهدم لغته من ناحية أخرى .إذ جعلها تقع في المحلية التي تجعل شعره حبيس القارئ الجزائري وحسب. كما أن مفردات اللغة الفصحى يمكن تطويعها لتستوعب الرؤيا وإن اتسعت .

- لقد توفرت مفردات النص الشعري الجزائري الحداثي على مفردات لغات أجنبية إذ أصبحت اللغات الأجنبية على تفاوت نسبة حضورها جزءا من حياته اليومية ، وقد تراوح توظيفه لها بين الجمالي الإبداعي الذي لا يؤثر على جسد النص بقدر ما يضع القارئ في

جوه وبين المبالغة المخربة له .كما اشتغل على شق طريق لغوي جديد تمثل في تعويض المفردات بالحروف التي حولها إلى كلمات ذات دلالات يستكشفها القارئ عبر التأويل، وهي وسيلة فنية تحيل على تشكل ظاهرة لغوية جديدة لم تكن مألوفة من قبل.

-ولعل البحث عن قاموس بديل قاد كذلك إلى الاشتغال على التشكيل الحداثي وبناء المفردة في حد ذاتها فقام بتخريب بنائها الأصلي مما يحقق نفورا قرائيا وذلك بزيادة الـــ التعريف للأسماء أو الأفعال، أو إهمال الإعراب أو الرسم الخاطئ للمفردات. وقد يكون هذا الفعل الحداثي الأخير ناجما عن وعي أو عن قلة الكفاءة اللغوية . ذلك أن الشعراء ينتمون إلى مجالات مهنية مختلفة، ويمكن احتمال وجود أخطاء طباعية في الدواوين .

- لقد اشتغل الشاعر الجزائري في التركيب اللغوي للمفردات على تقنيات بعضها قديم كالتقديم والتأخير ،والحذف ،وبعضها حداثي كرصف الأدوات التي تعوض النواة في الجملة الفعل في الجملة الفعلية والاسم في الجملة الاسمية ، مما يشكل في آن عبثية التركيب اللغوي وفوضى مشاعره .

-لقد نقلت لنا لغة الشعر الجزائري التي استثمر طاقاتها التخييل الذي لم يقطع صلته بالواقع الحسي والمعيش عبر الصورة الشعرية السنيمائية من ناحية، ومن ناحية أخرى بالماضي الذي تعكسه الصورة الرمزية والأسطورية، ولكنها مازالت في حاجة إلى الاشتغال عليها أكثر.

- من تجليات الحداثة كذلك الموسيقى الشعرية التي تمظهرت في شكل أنماط رتبها البحث بشكل تصاعدي للمد الحداثي إذ تبدأ بوهم المغايرة الماثل في تحديث الشكل العمودي أو اللعب بتوزيع شكله المكاني، مما يوهم المتلقي بالتحول الذي سرعان ما يتلاشى بمجرد الاقتراب من موسيقى النص .لتتطور إلى الاعتماد على التفعيلة الواحدة باستغلال آليات كانت موجودة في الشعر العمودي بهدم مركزيتها وإعادة تشكيلها كالتكرار والقافية .إضافة إلى استحداث تفاعيل لم تكن مألوفة .كما انفتحت موسيقى النص الشعري الجزائري الحداثي على آفاق شعرية فاتجهت صوب قصيدة النثر، وشعر الهايكو والتركيز

فيهما على الإيقاع الداخلي الظاهر في انتقاء المفردات والحروف ، غير أن هذا الانفتاح الحداثي مازال قيد التشكل .

- لقد تجلت الحداثة في الجانب المكاني للنص الشعري كذلك الذي شهد اهتماما متزايدا إذ حاول الشاعر الجزائري تجاوز اللغة والتعبير بفن الرسم والاهتمام بالفضاء والكتابة بشكل عام لغايات جمالية ودلالية، وقد أبدع في انتقاء الأغلفة وفي طريقة كتابة النصوص ومفرداتها، إلا أن بعض العتبات النصية التي أولاها اهتماما مازالت بحاجة إلى أن يشتغل عليها أكثر ومنها الحواشي بمعناها القديم التي تكون مقابلة للنص وتفرض سلطتها على القارئ .

ختاما لقد تجلت الحداثة الشعرية الجزائرية خلال العقدين في مظاهر عديدة من النص الشعري إلا أنها ما تزال في حاجة إلى البحث والتدقيق.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

أولا.المصادر:

1.أحمد عبد الكريم : معراج السنونو، منشورات الاختلاف الجزائر،ط1 ،2002.

2.الأخضر بركة: الأعمال الشعرية ، دار ميم للنشر، الجزائر، 2003 .

3.الأخضر فلوس: مرثية الرجل الذي رأى، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1 ،2002.

4.ـــ:الأنهار الأخرى،عاصمة الثقافة العربية، منشورات أرتيستيك،الجزائر،ط1 2007.

5.إدريس بوذيبة: الظلال المكسورة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،دار هومه 2003.

6.بوزيد حرز الله: الإغارة، منشوراتANEP ،ط1، 2003.

7.حبيبة محمدي : الخلخال ، الجزائرعاصمة الثقافة العربية، 2007.

8. حنين عمر :سر الغجر، منشورات أهل القلم،ط1، 2009.

9.رابح حمدي : مدائح السنديان،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ،2001.

10.راوية يحياوي: ربّما!!، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2006.

11.ربيعة جلطي: من التي في المرآة،دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط د،دت.

12.زهرة بلعاليا: ما لم أقله لك، منشورات أرتيستيك، الجزائر،2007.

13.زينب الأعوج: رباعيات نوارة لهبيلة، الفضاء الحر، منشورات الجزائر،2010.

14.سامية زقاري: قصائد معتقة بالأسى، إصدارات رابطة إبداع الثقافية.

15.سمية محنش: مسقط قلبي، منشورات الاختلاف،ط1، 2013.

16.سليمي رحال : هذه المرة، نشر رابطة كتاب الاختلاف، ط1،أوت 2000.

17.صليحة نعيجة: زمن لانهيار البلاهة وعهد قيصر، دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،ط1، 2009.

18.ـــ:لماذا يحن الغروب إليّ،دار فيسيرا، دط،دت

19.صوفيا منغور: رصّع بي شفتيك، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر،2007.

20.طارق ثابت: إفضاءات في أذن صاحبة الجلالة، دار الهدى، الجزائر،ط1، جانفي 2007.

21.عادل صياد: أصابع الرأس، دار الحكمة، الجزائر، 2007.

22.عاشور فني: هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي هايكو، دار القصبة للنشر،الجزائر،2007.

23.عبد الحميد شكيل: كتاب بونة، موفم للنشر، الجزائر، 2008.

24ـــ: فجوات الماء،منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، دط،دت.
25ـــ: شوق الينابيع إلى إناثها، موفم للنشر، الجزائر، 2008.
26ـــ: كتاب الأحوال،الجزائر عاصمة الثقافة العربية،2007.
27ـــ : كتاب الأسماء...كتاب الإشارات، موفم للنشر، الجزائر، 2008.
28.**عبد الرحمان بوزربة**:واسع كل هذا الضيق، دار الريحانة للكتاب، الجزائر،دط،دت.
29.**عبد الكريم قذيفة:** مرايا الظل، الجزائر عاصمة الثقافة العربية،2007.
30.ـــ:نهر الغوايات،منشورات أرتيستيك،الجزائر،2007.
31. **عبد الله العشي :** مقام البوح، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر،2007.
32.ـــ:صحوة الغيم، فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، دط،دت.
33.**عبد الله حمادي:** البرزخ والسكين، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر، ط3.
34ـــــــــــــــ:أنطق عن الهوى، دار الألمعية للنشر والتوزيع،الجزائر،ط1، 2011.
35. **عثمان لوصيف**:أبجديات، مطبعة دار هومة.دط،دت
36.ـــ: براءة، دار هومة، بوزريعة، الجزائر، دط،دت.
37.ـــــــــــــــ: جرس لسماوات تحت الأرض، منشورات البيت،، الجزائر،2008.
38.ـــ: زنجبيل، مطبعة هومة،دط،دت.
39.ـــ: قراءة في ديوان الطبيعة، مطبعة دار هومة، دط، دت،
40.ـــ: قصائد ظمأى، مطبعة دار هومة،دط،دت
41.ـــ: المتغابي، مطبعة هومة،دط،دت.
42.ـــ: كتاب الإشارات، مطبعة هومة،دط،دت.

43.ــ:نمش وهديل، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر،دط،دت.

44.عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، منشورات أصالة، سطيف، الجزائر،ط1، 1997.

45.ــ:عناقيد الفجر، منشورات أصالة،الجزائر، 2010

46.ــ: أسفار الملائكة، منشورات البيت،الجزائر، 2008.

47.ــ: ملصقات ،شيء كالشعر، منشورات أصالة، الجزائر،ط1،ديسمبر1997.

48.عزوز عقيل:دار الأوراسية،الجزائر، ط2 ،2010.

49.عقاب بلخير:الأرض والجدار، إصدارات رابطة إبداع، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية للفنون، الجزائر.

50.ــ:بكائيات الأوجاع وصهد الحيرة في زمن الحجارة،إصدارات رابطة إبداع الثقافية.

51.ــ:السفر في الكلمات، إبداع،ط1،دت.

52.علي مغازي: حبيباتي، ميم للنشر،الجزائر، ط1، 2008.

53.عيسى قارف: مهب الجسم... مهب الروح، منشورات الاختلاف، ط1، 2010.

54.فيصل الأحمر: منمنمات شرقية،إصدارات رابطة إبداع الثقافية، دط،دت.

55.ــ: كتاب الرؤى:دار الأمير خالد،دط ،دت.

56.محمد شايطة: احتجاجات عاشق ثائر، رابطة إبداع، دط،دت.

57.مختار ملاس: عندما يأتي الصباح، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر،2007.

58.مشري بن خليفة:سين،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،دار هومه،2002.

59.مصطفى دحية: بلاغات الماء، منشورات الاختلاف، ط1، 2002.

59. منيرة سعدة خلخال: لا ارتباك ليد الاحتمال ،دار هومه، ط1، 2002.

61.نادية نواصر: زمن بلا ذاكرة، دار الهدى، الجزائر، 2007.

62.ناصر لوحيشي:فجر الندى، منشورات أرتيستيك،الجزائر،ط1، 2007.

63.نصيرة محمدي: روح النهرين، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، موفم،2007.

63.نوارة لحرش: أوقات محجوزة للبرد،الجزائر عاصمة الثقافة العربية،2007.

64.الوازنة بخوش: حلمي لا يحتمل التأجيل، الجزائر عاصمة الثقافية العربية، 2007.

65.ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا وشمسا،الجزائر عاصمة الثقافة العربية،2007.

66.يوسف شقرة:المدارات،دار الحكمة، الجزائر، 2007

67.يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار،جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013.

68.ـــــــــــــــــــــــــــــــــ: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، إصدارات إبداع، الجزائر 1995.

ثانيا. المراجع:

1. المراجع العربية:

68.أدونيس: الثابت والمتحول ، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب الأصول ، ج1، دار الساقي ،بيروت ،لبنان،1994.

69.ـــــــــــــــــــــــ:زمن الشعر ، دار الفكر للطباعة والنشر ، ط5، 1982.

70.ـــــــــــــــــــــــــــــ: فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية ، دار العودة، بيروت ط1، 1980.

71.ـــــــــــــــــــــــــ: كلام البدايات دار الآداب، بيروت، لبنان،ط1، 1989 .

72.ــــــــــــــــــــــــ :الثابت والمتحول ، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب -3 صدمة الحداثة ، ط1، 1978.

73.ــــــــــــــــــــــــــــ: الصوفية والسريالية، دار الساقي،دط، دت.

74.أدونيس: الحوارات الكاملة(1980/1960)،ج1، بدايات للنشر والتوزيع، سوريا، ط2 2010.

75.آمنة بلعلى :خطاب الأنساق (الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة)، الانتشار العربي بيروت، لبنان، ط1، 2014.

76.ــــــــــــــــــــــــــــ:تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمل للطباعة والنشر، الجزائر،ط3، 2009.

77.إبراهيم منصور: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر(1995/1954)، دار الأمين للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1999.

78.إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث،ديوان المطبوعات الجامعية،1991.

79.أحمد الصغير المراغي: الخطاب الشعري في السبعينات، دراسة فنية دلالية، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع،كفر الشيخ،ط1، 2008.

80.أحمد درويش: في النقد التحليلي في القصيدة المعاصرة، مكتبة النهضة المصرية 1989.

81.أحمد زكي باشا : الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، قدم له واعتنى بنشره عبد الفتاح أبو غدة، دار البشائر الإسلامية، بيروت، لبنان، 1978.

82.أحمد مختار عمر: علم الدلالة، ط5، 1998، عالم الكتب.

83.أحمد يوسف :يتم النص و الجينالوجيا الضائعة- تأملات في الشعر الجزائري المختلف منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.

84.بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي،بيروت، لبنان،ط1،1994.

85.بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة،دراسة في الأصول والمفاهيم والنظريات الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2010.

86.جابر عصفور :هوامش على دفتر التنوير،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب، 1994.

87.جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر ،قبرص، ط1 1991.

88.الجاحظ: الحيوان، تح وشرح: عبد السلام محمد هارون، ج3،ىشركة ومطبعة، مصطفى البابي الحلبي بمصر ، 1385هـ/ 1965م.

89. جبرا إبراهيم: ينابيع الرؤيا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 1979.

90. جمال شحيد، وليد قصاب: خطاب الحداثة في الأدب الأصول والمرجعيات ،دار الفكر،دمشق ، سورية، ط1، 2005.

91. جميلة السعيدي: بنية النص في شعر محمود درويش، مطبعة فن الطباعة، تونس جوان2012.

92. جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث،دار الشروق ،بيروت،القاهرة،ط1، 1998.

93. حميد سعيد: الكشف عن أسرار القصيدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1994.

94. حلمي علي رزق: في النظرية الأدبية والحداثة ،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية ، جمهورية مصر العربية، 2004.

95. ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط4، 1972.

96. الطاهر يحياوي: البعد الفكري والفني عند الشاعر مصطفى الغماري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1983.

97. ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، شرح وتح: عباس عبد الساتر، مراجعة : نعيم زرزور، دار الكتب العلمية،بيروت، لبنان، 2005.

98. ظاهر محمد هزاع :اللون ودلالته في الشعر،دار حامد للنشر والتوزيع، المملكة الهاشمية الأردنية،ط1، 2008.

99. سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب، قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 1429هـ/2008م.

100. سعد الدين كليب : وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط،دت.

101. سعيد بن زرقة : الحداثة في الشعر العربي أدونيس نموذجا، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، ط1، 2004 .

102. شادية شقروش: سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2010.

103. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995.

104. عاطف جودت نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس ودار الكندي بيروت، ط1، 1978.

105. عبد الحميد هيمة:الخطاب الصوفي وآليات التأويل، قراءة في الشعر المغاربي المعاصر موفم للنشر،دط،دت.

106. عبد الحميد الحسامي: الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشعراليمني نموذجا،دار التنوير، الجزائر، 2012.

107. عبد الرحمن محمد القعود :الإبهام في شعر الحداثة العوامل والمظاهر وآليات التأويل عالم المعرفة279، الكويت ،2002.

108. عبد العزيز إبراهيم: شعرية الحداثة :منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2005.

109. عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة ، نحو نظرية نقدية عربية ، عالم المعرفة 272، الكويت، جمادى الأولى 1422ه/أغسطس2001

110. عبد العزيز المقالح : أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل، دار الآداب،بيروت ط1985.

111. عبد الغفار مكاوي :ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحديث ،ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1972.

112. عبد القادر رابحي: المقولة والعرّاف، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر منشورات دار القدس العربي،دط،دت.

113. عبد القادر فيدوح : الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة ديوان المطبوعات الجامعية، وهران،ط1، 1994.

114. عبد السلام المسدي : النقد والحداثة مع دليل بيبليوغرافي،دار الطليعة للطباعة والنشر ،بيروت، لبنان، ط1983

115. عبد االله العشي : أسئلة الشعرية، بحث في ألية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2009 .

116. عبد الله محمد الغذامي: تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية، دار الطليعة للطباعة والنشر، 1987.

117. ــ:تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي،ط2 2005.

118. ــــــــــــــــــــ:حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية، المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء، المغرب البيضاء،المغرب، ط 3 ،2005.

119. عبد الناصر هلال: تراجيدية الموت في الشعر المعاصر،مركز الحضارة العربية،القاهرة ، 2005.

120. عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربيةالمؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،لبنان،ط1، 1419هـ/1999م.

121. عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر،قضاياه وظواهره الفنية، دار العودة بيروت،ط5، 1988.

122. عمر بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر،الشعر وسياق المتغير الحضاري،دار الهدى،عين مليلة ، الجزائر،2004.

123. علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان ،الأردن، ط3، 2013.

124. علي حرب : النقد والحقيقة3، الممنوع والممتنع نقد الذات المفكرة ،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء ،المغرب،ط4، 2005.

125. ــ: الحب والفناء، تأملات في المرأة والعشق والوجود،دار المناهل،بيروت ،لبنان،ط1، 1990.

126. علي الخطيب: اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي،دار المعارف،القاهرة،دط،دت.

127. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا،القاهرة،ط4 1423هـ/2002م.

128. فاتح العلاق : مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر،دار التنوير للنشر والتوزيع ،الجزائرط1، 2010.

129. فريد الزاهي:الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، إفريقيا الشرق المغرب،1999.

130. كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي،دارسة حول الإطار الاجتماعي-الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، دار الفكر، للطباعة والنشر والتوزيع،، لبنان، ط2 1986.

131. ابن قتيبة الدينوري: الشعر والشعراء، تح وشرح، أحمد محمد شاكر، دار المعارف القاهرة، دط، دت.

132. كمال أبو ديب: جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، دار العلم للملايين بيروت، لبنان، ط1 ، 1997.

133. ــ:في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974.

134. كمال نشأت : شعر الحداثة في مصر، الإبتداءات...الانحرافات ، الأزمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

135. كلود عبيد: جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، مجد المؤسسة الجمالية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2011.

136. مجموعة من المؤلفين: الحساسية الجدية في الشعر المغربي المعاصر، الانعطاف الجمالي والمنجز النصي، سلسلة فريق البحث في الأدب والنقد، ج2، مطبعة وراقة بلال، المغرب،ط2015.

137. المرزباني : الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء تح: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط1، 1415هـ/1995م.

138. محمد البازي:التأويلية العربية،نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 1431هـ/2010م.

139. محمد بنيس:الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها ،1- التقليدية، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء، ط1 ، 1989.

140. ـــــــــــ: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها :4 مساءلة الحداثة ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ،المغرب، ط2، 2001،

141. ـــــــــــ: حداثة السؤال، بخصوص الحداثة العربية، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط2.

142. محمد جلال شرف الدين:دراسات في التصوف الإسلامي ، شخصيات ومذاهب،دار النهضة العربية1984،

143. محمد حسين محمود: شعرية الجسد(عصر صدر الإسلام العصر الأموي) فحص أثر الجسد في هذين العصرين، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، ط1، 2014، عمان الأردن.

144. محمد عزام : الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995 .

145. محمد علاء الدين عبد المولى: وهم الحداثة، مفهومات قصيدة النثر نموذجا،إتحاد الكتاب العرب، دمشق.دط،دت.

146. محمد علي الكندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث،السياب ونازك والبياتي،دار الكتب العلمية،2003،بيروت،لبنان،ط1، 2003.

147. محمد صابرعبيد: القصيدة العربية الحديثة، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات،عالم الكتب الحديث،إربد، الأردن،ط2، 2010.

148. ـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــ:التشكيل الشعري، الصنعة والرؤيا، دار نينوى، سورية، دمشق 1432هـ/2011م.

149. محمد صالح المحفلي: توظيف السرد في الشعر العربي الحديث،دار التنوير، الجزائر 2013.

150. محمد مصطفى هدارة : اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، القاهرة، 1963 .

151. محمد فتوح أحمد : الحداثة الشعرية الأصول والتجليات ، دار غريب للطباعة والنشر القاهرة،2007.

152. محمد فكري الجزار:لسانيات الاختلاف،الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع،مصر،2002 .

153. محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، دراسات في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1 ،2003.
154. محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط 1991 ، بيروت.
155. محمد ناصر:الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية،(1925-1975)،دارالغرب الإسلامي، بيروت، لبنان،ط1، 1985.
156. محي الدين صبحي: الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد،العراق،ط 1987.
157. مصطفى السعدني :التغريب في الشعر العربي المعاصر، بين التجريب والمغامرة،قراءة في النص،منشأة المعارف، مصر،دط،دت.
158. لطفي فكري محمد الجودي : نقد خطاب الحداثة في مرجعيات التنظير العربي للنقد الحديث ، قراءة في تجربة د عبد العزيز حمودة " المرايا المقعرة،الخروج من التيه،المرايا المحدبة" أنموذجا ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة ،ط1، 2011.
159. ميخائيل عيد:أسئلة الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،1998.
160. نازك الملائكة:ديوان نازك الملائكة،مج2،دار العودة،بيروت،1997
161. ناصرلوحيشي: المرجع في العروض والقافية، جسور للنشر والتوزيع،ط1،نوفمبر2010.
162. نعيم اليافي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي،دمشق، 1982.
163. ياسين بن عبيد : الشعر الصوفي الجزائري، المفاهيم والإنجازات، عمر أبو حفص(1990/1913) نموذجا، الجزائر عاصمة الثقافة العربية،2007.
164. يحي الشيخ صالح :حداثة التراث/تراثية الحداثة قراءات في السرد والتناص والفضاء الطباعي ،دار الطباعة للنشر والتوزيع:الفائز ،ط،2009.يمنى العيد :في معرفة النص،دار الآداب ،ط4،بيروت، لبنان،1999.
165. يوسف ناوري:الشعر الحديث في المغرب العربي، ج1،دار توبقال للنشر،المغرب،ط1، 2006.
166. يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر،ط1 ،2013.
167. ــــــــــــ: تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، ط1 2009.

2. المراجع المترجمة:

168. ألان تورين :نقد الحداثة،تر:أنور مغيث،المجلس الأعلى للثقافة،1997.

169. برهان غليون : لا هي حداثة ولا هو تقليد، الحداثة : إعداد وترجمة :محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي ، دفاتر فلسفية نصوص مختارة -6 دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب ،ط3، 2008، ص 110.

170. بريان كليمنس/ جيمي دونام :مقدمة لقصيدة النثر، تر : محمد عيد ، أنماط ونماذج تحرير: إبراهيم الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط،دت.

171. بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة ،تر: عبد الوهاب علوب، مراجعة جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي،ط1985.

172. جوليا كريستيفا: علم النص، تر، فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدرا البيضاء، المغرب، ط2،1997.

173. ريجيس دوبري: حياة الصورة وموتها تر فريد الزاهي، افريقيا الشرق.دط،دت.

174. غاستون باشلار: فلسفة الرفض، تر: خليل أحمد، دار الحداثة، بيروت، لبنان،ط1 1985.

175. مالكوم برادبري، جيمس ماكفارلن : الحداثة، المقدمة ،تر: مؤيد فوزي حسن، مركز الإنماء الحضاري،دار المحبة، دمشق،2009.

176. ميشال فوكو: المعرفة والسلطة، مركز الإنماء القومي، ط1، بيروت،1992.

3.المراجع الأجنبية:

197. TERAD Torahiko:l'esprit du haïku' traduit du japonaise par olivier, Birman et hirokotoura, edition philippe picquie, 2016.

198. Paul De Man: Literary History and Literary Modernity,Reviewed : work(s):Source: Daedalus, Vol 99, No. 2, Theory in Humanistic Studies (Spring, 1970), pp. 384-404Published by: The MIT Press on behalf of American Academy of Arts & SciencesStable .

199.Pierre Arnoux et Evelyne Boulonge:Remarque sur la((modernité)) Baudelairienne. Revue d' études Françaises n 8 :2003.

200.**Nathalie piégay-Gros** :INTRODUCTION A L INTERTEXTUALITE, Dunod ,PRIS,1990.

ثالثا.المعاجم:

177. الفراهيدي: العين ، ترتيب وتح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1424هـ/2003.

178. أبو الفضل جمال الدين ابن منظور:لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ط1، 2003.

179. الشريف الجرجاني: التعريفات، وضع حواشيه وفهارسه،محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ، دط ،دت.

180. عبد النور جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان،ط1، 1979.

رابعا.المجلات:

181. جودت فخر الدين:أدونيس هاجس البحث و التأويل ،التعبير عن الحداثة شعرا ونثرا،مجلة فصول،مج16،ع2 ،1997.

182. جابر عصفور:معنى الحداثة في الشعر المعاصر، مجلة فصول، ج2، ع4، مصر، 1984.

183. جابر عصفور:افتتاحية مجلة فصول،التجريب و المسرح ع4،مج13.ج1،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة شتاء1995.

184. صالح جواد طعمة:الشاعر العربي المعاصر و مفهومه النظري للحداثة ، مجلة فصول ،ج2،ع4، تموز/أيلول،مصر، 1984.

185. عبد الله المهنا : الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة مجلة عالم الفكر،مج19،ع3،أكتوبر،نوفمبر،ديسمبر الكويت1988

186. علي أحمد سعيد:(أدو نيس) ،مجلة شعر،اللبنانية،ع14،ربيع1960.

187. فايزة يخلف :الأدب الإلكتروني و سجالات النقد المعاصر،مجلة المخبر أبحاث في اللغة و الأدب، جامعة بسكرة،ع 9،2013.

188. محمد برادة: اعتبارات نظرية في مفهوم الحداثة،مجلة فصول، ع4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1984.

189. محمد صالح خرفي:التحولات النصية و المتغيرات الشكلية، مجلة العلوم الإنسانية،ع28،ديسمبر2007 ،مج ب،قسنطينة، الجزائر.

190. محمد عبد المطلب :الحداثة في اللغة و الأدب مج فصول،ج1،الهيئة المصرية العامة للكتاب.

191. محمد مصطفى هدارة: النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث ،مجلة فصول،ع4،يوليو 1984.

192. وليد منير: التجريب في القصيدة المعاصرة، مجلة فصول،مج 16،ع1، 1997.

193. ياسين صلاح : شعرية الصورة بين التراث والحداثة، قراءات،، ج6، ع6.جامعة بسكرة.

خامسا. المخطوطات:

194. سليم كرام: صورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر، دراسة تحليلية مقارنة، مخطوط دكتوراه، جامعة باتنة2015 /2016.

195. منى علام: عناصر التحديث في مجلة شعر ، مخطوط دكتوراه، جامعة الجزائري2006/2005.

196. لخميسي شرفي: تجليات الحداثة في الشعر الجزائري،مخطوط دكتوراه، جامعة بسكرة، 2015/2014.

سادسا.المواقع الإلكترونية:

202. بن عودة في سطور

https :\\www.djazairess.com.elddjoumhouria

202.ليلى قراوزن ومحمد زمري: التصوف في مرآة معاصرة، مجلة جامعة النجاح للأبحاث والعلوم الإنسانية، مح 27، 3، 2،13**.**

https \\:journals.najah.edu full- texts

203. خلدون الشمعة:أفول عصر التنوير، وصعود ما بعد الحداثة، مجلة الجديد، ع13،فبراير، / شباط.

www.aljadeedmagazine.com

204.محمد صابر عبيد: التشكيل مصطلحا أدبيا

www.star times.com

205.آمال لواتي: قداسة النص القرآني في ظل التناص الحواري،قراءة في الشعر الحداثي

www.univ-emir.dz>revues>lawati33

206 .حميدة عياشي: أزمة الراي أم راي الأزمة؟

www.ma3azef.com

207. عبد القادر فيدوح: ايقونة الحرف في شعر كمال أديب الدين

www.adeebk.com>new et hirokotoura

208.محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي

www.kotobarabia.com

209.التحقيق العلمي للمخطوطات|، مركز الحسو للدراسات الكمية والتراثية

www.ahnadal hasso.com

210 . www2.lingue.unibo.it/dese/didactique/travaux/Righetti/naissancegiordano.

ملخص البحث

-بالعربية-

ملخص البحث

الملخص:

لقد شهدت الحداثة في الشعر والأدب بعامة اهتمامات نقدية واسعة لما تبطنه من اختلافات ، وتناقضات، ومحمولات وخلفيات تاريخية، وفلسفية، ودينية فتعددت مفاهيمها وأصبح من المتعذر القبض عليها غير أن المتأمل فيها لا ينكر دعوتها لضرورة مسايرة الشعر للتحولات وكسر السائد والمألوف . وقد أنصت الشعر الجزائري خاصة في مرحلة السبعينيات والثمانينيات لدعوتها فعبرت نصوصه عنها وخلفت آثارا حداثية جمالية ، لكنها لا تخلو من مطبات . وقد واصل شعراء التسعينيات والعقد الأول من الألفية الثالثة السير على خطى السابقين من حيث الاهتمام بالحداثة الشعرية استجابة لمبدأ الحياة الذي يجهر بالاستمرارية والحركية. إن اللجوء إلى البحث الموسوم بـــ:تجليات الحداثة في الشعر الجزائري من (1990إلى 2010)دراسة في الرؤيا والتشكيل له مبرراته التي تنوعت بين ماهو ذاتي وموضوعي ويمكن إجمالهما في النقاط الآتية:

_ضرورة التوقف عند كل مرحلة من المراحل التي يقطعها الشعر الجزائري وإبراز وجوه حداثته وما أنجزه .و لايمكن أن يكون – في حدود علمنا- عقد واحد كافيا لاستجلاء تجليات الحداثة وتنوع ظواهرها .

_الرغبة في تحديد موقع الشعر الجزائري خلال الفترة محل الدراسة من الحداثة الشعرية العربية ، وفهم تجلياتها لفهم الذات الجزائرية وفهم الآخر.

_البحث عن خصوصيات الشعر الجزائري وكيفية تعامله مع الحداثة الشعرية العربية التي تحفل بالمزالق والمخاطر لخلفياتها المختلفة، والمتعددة .

_قلة الدراسات المتعلقة ببعض تجليات الحداثة في الشعر الجزائري خاصة ما تعلق منها بالرؤيا، وبعض خصوصيات التشكيل اللغوي والبصري.ومن ثمة فإن الاهتمام بها يشكل استكمالا ودعما لمشروع الحداثة في الشعر الجزائري .

_كما لايمكن للمرء أن ينكر ما لمحبة الشعر والشعر الجزائري خصوصا عبر متعة القراءة دافعا لهذه الدراسة.

لقد شكلت هذه المبررات جملة من التساؤلات التي اختمرت عبر الزمن:

ما هي المكونات النصية الشعرية التي تجلت عبرها الحداثة ؟ هل يمكن توقع وجود ظواهر نصية حداثية متعلقة بشاعر دون آخر؟هل يمكن أن تتباين الحداثة في الشعر الجزائري بين عقد وآخر في كيفية تلقيها واستيعابها ؟هل جسدت الحداثة في هذه الفترة فعل القطيعة مع ماسبقها أم أنها استمرار لها؟هل حقق الشاعرالجزائري الحداثي ما كان متوقعا منه ؟.

إن التساؤلات السابقة قادت إلى وضع خطة منهجية تضطلع بمحاولة البحث عن إجابات فتضمن البحث مدخلا وأربعة فصول ،عنون المدخل بـ: **مقاربات مفاهيمية في مصطلحات البحث ومسارات الشعر الجزائري قبل 1990.** ليحمل الفصل الأول عنوانا لأولى تجليات الحداثة في الشعر الجزائري لفترة التسعينيات والعقد الأول من الألفية الثالثة موسوما بـ: **خصوصيات الرؤيا وحداثيتها في الشعر الجزائري خلال العقدين** فركزت الدراسة على مباحث تعكس هذه الخصوصية تمثلت في: الرفض والتمرد، الصوفية، التراجيدية الأنثوية.مستندين في ذلك إلى المدونات الشعرية.

أما الفصل الثاني فقد اشتغل على **التشكيل الحداثي للغة والصورة الشعرية** إذ تضمن المبحث الأول المتعلق بدراسة دوال اللغة بتبيان حداثة المفردات، كاللغة الجسدية، واللونية ، والحروفية، والجسدية واليومية والعامية ، واللغة السردية والدرامية. والتناصية كما اهتم هذا المبحث باستجلاء كيفية تشكيل هذه الدوال عبر آليات حداثية كإهمال الإعراب ،واستغلال الـ التعريف في غير ما وضعت له في الأصل، وإهمال الرسم الصحيح لبعض المفردات فضلا عن دراسة العلاقات بين دوال اللغة على مستوى الجملة الواحدة كالتقديم والتأخير والحذف .أما المبحث الثاني فقد عني برصد أنواع الصورة الشعرية الحداثية في المتن الشعري كالصورة الرمزية، والأسطورية، والسينمائية.

ولاغرو أن أهم قضية حداثية يعكسها الفصل الثالث : **أنماط التشكيل الحداثية للموسيقى الشعرية** فدرس هذا المكون الشعري من خلال عدة أنماط موسيقية شكل النمط الأول الشكل العمودي بدايات وأوهاما للحداثة، أما الثاني فتمثل في شعر التفعيلة ببسط آلياته الموسيقية الداخلية والخارجية كالتكرار،والتدوير،والقافية ,والبحور المفردة، والمركبة والتداخل

العروضي.ليعرض النمط الثالث للتداخل الشكلي ممثلا في التناوب بين الشكلين العمودي والتفعيلة.أما النمط الرابع فهو نمط الانفتاح والتجاوز الإيقاعي عبر قصيدة النثر وشعر الهايكو.

وقد ترجم الفصل الأخير ملاحظة تزايد الاهتمام بالتشكيل البصري للنصوص وكذا تصاعد المد الإلكتروني فوسم بـ **تمظهرات الحداثة عبر التشكيل الشعري المكاني** فانطوى الفصل على تجليات الحداثة عبر الشكل النصي الخارجي ممثلا في العتبات كالأغلفة، والإهداء، والتصدير والأشكال الهندسية المصاحبة للنص، وأشكال النصوص ذاتها وعبر الشكل الداخلي لها كالنبر ، والتشكيل أوعلامات الإعراب ،وتوظيف الأرقام.وموقع الكتابة على الورق ،نوع الخط .حاول البحث في مقام هذا الفصل أن يعرض لآليات جمالية التشكيل وعلاقتها بالوصول إلى دلالات النص.لتقفى الفصول السابقة بخاتمة أجملنا فيها أهم النتائج التي توصل إليها البحث، وهي نتائج غير نهائية بقدر ماهي محاولات للإجابة عن التساؤلات السابقة وتخصيب لها وشحن دائم لاستمراريتها.

ملخص البحث

-بالفرنسية-

Résumé

La modernisation de la poésie et la littérature a bénéficie en général a des intérêts critiques majeurs en raison des différance et des opposition philosophiques, historiques et religieuses ce qui expliquée un mal-entendue pour sa compréhension ; la poésie algérienne surtout de la période des années 1970 et 1980 lui adonnée un intérêts pendant cette dernière (poésie Algérienne) plus moderne .

Les poètes Algériennes dans les années soixante-dix ont suivi le trajet des aines dans la modernisation poétique en rependant aux principes de la vie.

On peu pas nier la valeur de la poésie et plus particulièrement l'Algérienne dans le plaisir de ce qui incite son étude, toutes ces recherches ont conduite a mettre un plan pour avoir des réponses, la recherche a comporté quatre tomes, titre d'entrée :notion approximatives de la terminologie de la recherche et trajet de la poésie Algériennes avant 1990.

Le but d'avoir des notions terminologiques de recherches ce n'est pas dire la définition pédagogique simple mais l' exactitudes et faire une enquête des multi sens, or ce lui qui se relie a la modernisation avant 1990 on a exposée brièvement les modifications du texte poétique .

Le premier chapitre comporte des premiers reliefs de la modernisation de la poésie Algérienne dans les années quatre-vingt -dix, en portant le titre les particularités visuelles dans poésie Algérienne moderne.

Le deuxième chapitre s'est occupé de la construction modern de la langue et son image; il contenait la recherche liée aux notions grammaticales de la langue telle que corps, couleur, lettre,…il est intéressée aussi part la détection des méthodes de construction de la langue

Le deuxième sous chapitre s'est occupée des différentes images poétiques moderne tel que sensorieles les symboliques, cinimatiques

La plus importante partie dans le troisième chapitre et la méthode moderne de la musique poétique.

Le dernier chapitre a apportée une grande importance des construction visuelle des texte en donnant le titre : les esthétique de la construction visuelle de la poésie Algérienne et la donnée un grand itérée a l'emage extérieur (dédicasse, format de texte …).

Tous les chapitre précédents ont donne un résume pour arriver a ses résultats qu'apporte ce type de recherche , résultats non exhaustif mais beaucoup plus des essais pour les question précédentes et sa persévérance .

فهرس
الموضوعات

الموضوعات	الصفحة
مقدمة	06
مدخل:مقاربات نظرية في مصطلحات البحث ومسارات الحداثة قبل 1990:	
أولا/ مقاربات نظرية في مصطلحات البحث:	
1.الحداثة :	**14**
أ.في النقد العربي القديم	**20**
ب.في النقد الغربي	**27**
ج.في النقد العربي الحديث	
2.الرؤيا	**49**
3.التشكيل	**52**
ثانيا/ مسارات الحداثة في الشعر الجزائري قبل 1990	**54**
الفصل الأول:خصوصيا ت الرؤيا وحداثيتها في الشعر الجزائري خلال العقدين:	
أولا/الرفض والتجاوز:	**60**
1.رفض جرح الوطن	**62**
2..استنكار الواقع السياسي	**68**
ثانيا/الصوفية:	**72**
1..حضور المرأة	**77**
2..الحب والفناء	**83**
3.الكشف	**86**
ثالثا/التراجيدية	**90**
1.رؤيا الموت	**96**
2.ديمومة الاغتراب	**104**
رابعا /الأنثوية:	**104**
1. اتجاه قضايا اجتماعية	**109**
2. اتجاه قضايا نفسية	**117**
خامسا/الغموض:	**119**
1.اتساع الرؤيا وتعدد مصادرها	**127**
2.التجريد	**128**
3.عدم اكتمال الرؤيا	
الفصل الثاني: التشكيل الحداثي للغة والصورة في الشعر الجزائري	

أولا/التشكيل الجمالي الحداثي للغة في الشعر الجزائري:	
1.حداثة مفردات اللغة:	
أ.المفردة الجسدية.	132
ب.المفردة المحظورة.	137
ج.المفردة اللونية	140
د.المفردة السردية و الدرامية:	143
ل. المفردة التناصية: التناص القرآني نموذجا	159
ن.المفردة العامية واليومية.	165
هـــ.المفردة الأجنبية	172
و. المفردة الحروفية.	176
2.تشكيل بنية المفردة:	
أ.إهمال الإعراب	182
ب.استعمال الـــ التعريف في غير موضعها.	184
ج.تجاوز الرسم الصحيح للمفردة.	185
3.تشكيل العلاقات اللغوية:	186
أ.رصف الأدوات اللغوية.	186
ب.التقديم والتأخير.	188
ج.الحذف.	192
ثانيا. التشكيل الحداثي للصورة الشعرية:	192
1 .الصورة الرمزية	194
2.الصورة الأسطورية	198
3.الصورة السينمائية.	202
الفصل الثالث:أنماط التشكيل الحداثي للموسيقى الشعرية	
أولا. نمط تحديث الشكل العمودي ووهم المغايرة:	206
ثانيا. نمط شعر التفعيلة وآليات التجاوز	
1.التكرار	210
2.التدوير	218
3.القافية	223
4.الوزن	231
ثالثا. نمط التناوب الوزني بين الشكلين العمودي والحر	254
1.التناوب بين الشكلين بوزن موحد	257
2.التناوب بين الشكلين بوزنين مختلفين	
رابعا.نمط قصيدة النثروشعر الهايكو	

1.قصيدة النثر	258
2.شعر الهايكو	267
الفصل الرابع:تمظهرات الحداثة عبر التشكيل الشعري المكاني	275
أولا. التشكيل البصري للعتبات النصية :	
1. الغلاف	275
2.العناوين الداخلية	282
3.الإهداء	284
4.التصدير	286
5. الهوامش	290
ثانيا. التشكيل البصري للنصوص الشعرية	
1. علامات الترقيم	296
2. الخط أو الكاليغراف	306
3. النبر	309
4.علامات الإعراب	311
5.التشذير	313
6. موقع النص الشعري على الورق	315
7.الأرقام	316
8.الرسومات	318
9.الأشكال الهندسية	324
10.البياض أو الفراغ	328
11.الأشكال الخارجية للنصوص	
الخاتمة	**337**
قائمة المصادر والمراجع	**343**
الملخص باللغة العربية	**357**
الملخص باللغة الفرنسية	**361**
فهرس الموضوعات	**364**