وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب و اللغات

قسم الآداب و اللغة العربية

الشعر الجزائري المعاصر بين التراث والحداثة

الشاعر عثمان لوصيف – أنموذجا –

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي

تخصص :نقد أدبي

_اعداد الطالب :

عبد الباقي بن الذيب

_ اشراف الدكتور:

محمد عبد الهادي

أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	الاسم اللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	امحمد بن خضر فورار	أستاذ	بسكرة	رئيسا
02	محمد عبد الهادي	أستاذ محاضر"أ"	بسكرة	مشرفا و مقررا
03	بشير تاوريريت	أستاذ	بسكرة	عضوا مناقشا
04	جاب الله السعيد	أستاذ محاضر"أ"	باتنة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 1432/1431ه

2011/2010م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

ما يزال الشعر الجزائري المعاصر بحاجة إلى تكثيف الدراسات النقدية الجادة، والتي من شأنها إنصافه كخطاب شعري مختلف، فلطالما نفرت الاقلام الجزائرية من الكتابة في الخطاب الشعري الجزائري، وإلى وقت قريب ظلت نظرات السخرية والاستخفاف تلاحق هذا الخطاب وتنعته بشتى ألوان الرداءة والضعف الفني، وهي حقيقة فرضت نفسها في جانب من إنتاجنا الشعري المعاصر، حين فتح المجال واسعا ولأغراض سياسية أيديولوجية، لبروز كتابات جوفاء على حساب الكلمة الهادفة فكريا والناضجة فنيّا، فلم تتمكن لا من تمثل التراث ولا من مسايرة آليات الحداثة الشعرية العربية والغربية.

وإذا ما ألقينا نظرة على الكتابة الشعرية الجزائرية خلال النصف الثاني من القرن العشرين وهي الفترة التي حددناها لموضوع الدراسة فإننا نقف على مرحلتين من الكتابة الشعرية.

المرحلة الأولى: وهي مرحلة جيل السبعينات من الشعراء، الذين تميز إنتاجهم الشعري بشبه انقطاع بين الذات الشاعرة والتراث، وفي نفس الوقت نلمس الإقبال والانبهار بكل ما هو جديد حداثي، وهو ما أدى بمنجز الشعر لهذه الفئة من الشعراء إلى طغيان التعقيد والغموض وعدم وضوح معالم التجربة الشعرية لديهم.

المرحلة الثانية: وهي مرحلة جيل الثمانينات والتسعينات، وهذا الجيل من الشعراء حاول التأسيس لتجربة شعرية جزائرية وذلك من خلال إعادة الوصل بين التراث وجديد التجربة الشعرية لاستشراف أفق الحداثة بصورة تربط ماضي الأمة بحاضرها ومستقبلها، وتحافظ على هويتها وتعزز الصلة بحضارتها.

وقد كان الشاعر عثمان لوصيف أحد أبرز هذه الأسماء وألمعها كصوت متفرد، وأحد مؤسسي الحركة الشعرية الجزائرية الحداثية، وبذلك تمكن من فرض نفسه على الساحة الشعرية العربية .

فكان هذا منطلق اختيارنا للشعر الجزائري المعاصر ولهذه الشخصية الشعرية فجاء عنوان البحث موسوما بـ: **الشعر الجزائري المعاصر بين التراث و الحداثة** الشاعر **عثمان لوصيف أنموذجا**.

وأما عن أسباب و دوافع اختيارنا لهذا الموضوع فيمكن حصرها فيما يلي:

- قلة الدراسات التي تتناول الأدب الجزائري بعامة والشعر الجزائري بخاصة، مقارنة بالدراسات المخصصة لنتاج الشعر العربي.

- أن ما قيل من شعر لرواد الشعر الجزائري قد دارت حوله دراسات كثيرة، بينما ما تزال الأقلام الشعرية الجزائرية المعاصرة بحاجة إلى مزيد من الدراسات، كما أن ما قيل من شعر قبل زمن هؤلاء الشعراء المعاصرين لا يمثل مشكلات تحتاج إلى التبسيط، لأنه متصل مباشرة بأسباب التراث على نحو وثيق.

- تميز إنتاج الشاعر عثمان لوصيف بسمات الجمع ومن ثم التوفيق بين ما هو تراثي وحداثي شكلا ومضمونا وآداءا جعل منا ذلك أحد أبرز أسباب اختيارنا لهذه الشخصية الشعرية.

- امتلاك الشاعر " **لوصيف** " لطاقات إبداعية تضاهي في لغتها وأسلوبها منجز الشعراء العرب.

من هنا تأتي ضرورة اختزال إشكالة البحث في السؤال التالي:

هل ما كتب من شعر جزائري، وبخاصة ما كتب منه خلال العقود الأخيرة تحت اسم الحداثة الشعرية ينطلق من مخزون التراث حضارة وشعرا وعقيدة في ظل رؤية حداثة عربية بعامة وجزائرية بخاصة، مراعية خصوصيات البيئة والمجتمع، أم أن ما كتب في هذه الفترة لا يعدو أن يكون مجرد صدى لإبداع الآخر ؟.

ومن أجل عرض ومناقشة هذه الإشكالة عملت على هندسة وتصميم ما توفر لدي من أفكار في خطة منهجية، كان إلزاما علي تقسيمها إلى بابين صدرتهما بمقدمة وقفيتهما بخاتمة.

وقد وسمت الباب الأول بـ: تطور مفهوم الشعر عند النقاد العرب، حيث قسمته إلى فصلين، تعرضت في الفصل الأول إلى مفهوم الشعر بين النقاد العرب القدامى ابن طباطبا العلوي وقدامة بن جعفر وابن رشيق وبين الحداثيين عز الدين إسماعيل ومحمد بنيس وعبد المالك مرتاض، فيما تعرضنا في الفصل الثاني من هذا الباب إلى اتجاهات الشعر الجزائري المعاصر وقد حددناها في ثلاثة اتجاهات: الاتجاه التقليدي والاتجاه الجديد

والاتجاه المفتوح، حيث جرى التركيز على تحديد كل اتجاه على مدى انفتاح الذات الشاعرة على الكون الشعري وما يجري على الساحة الشعرية من تطورات وتغيرات مست النص الشعري شكلا ومضمونا.

ويأتي الباب الثاني موسوما بـ: الحداثة وأثرها في غياب الوعي الفني، وقد قسمته إلى ثلاثة فصول، حيث تطرقنا في الفصل الأول إلى العوامل التي ساهمت في انحصار الوعي بالتجربة الشعرية في بعديها التراثي والحداثي خلال العقود الأخيرة من الألفية الماضية، لاسيما عند شعراء السبعينيات وقد حصرناها في نقاط أربع: المتغيرات الحضارية والثقافية والفنية التأثير المشرقي والمغربي، ضعف الحركة النقدية في الجزائر، قلة الاهتمام والوعي بالتراث.

أما الفصل الثاني فقد خصصته لذكر أهم ملامح الشعرية الجزائرية التي رأيت أنها يشترك فيها أغلب الشعراء الجزائريين المعاصرين بما فيهم الشاعر موضوع البحث وحددناها في: الغموض والتعقيد، والكشف والتجاوز، والتغيير في المعجم الشعري.

ليتأتى الفصل الثالث وهو فصل تطبيقي خصصته لدراسة المنجز الشعري لواحد من الشعراء الجزائريين المعاصرين وهو الشاعر **"عثمان لوصيف"** وقد حاولنا من خلال دراسة منجزه الشعري المنبث في مختلف دواوينه الشعرية والوقوف على مدى تمثل الشاعر لأبجديات التراث، سواءا كانت تراثا أدبيا أو دينيا أم أسطوريا او رمزيا، وفي نفس الوقت مدى تسخيره لأبعاد هذا التراث في بناء تجربته الشعرية وفق آليات ومقوات الحداثة الشعرية، وذلك من خلال الوقوف على أهم السمات التي تطبع عادة أي تجربة شعرية من لغة وصورة و إيقاع وتناص ورمز وبنية الانفتاح والانغلاق.

أما الخاتمة فقد ضمنتها حصيلة جهدي هذا، وهي ممثلة في أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

ولإخراج هذا العمل إلى النور ساعدتني جملة من المصادر والمراجع، وأما المصادر فأذكر أعمال الشاعر لوصيف الشعرية: الكتابة بالنّار، شبق الياسمين، أعراس الملح، الإرهاصات، اللؤلؤة، نمش وهديل، براءة، غردايـة، أبجديات، المتغابي، قصائد ضمأى، ولعينيك هذا الفيض، زنجبيل، كتاب الإشارات، قراءة في شعر الطبيعة، وأما عن المراجع

فأذكر على سبيل المثال لا الحصر: الشعر الجزائري الحديث لـ: **محمد ناصر**، والشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية لـ: **عز الدين إسماعيل**. ودراسات في الأدب الجزائري الحديث لـ: **أبو القاسم سعد الله**، والصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر لـ: **عبد الحميد هيمة**، والثابت والمتحول لـ: **علي أحمد سعيد**.

وقد فرضت طبيعة البحث الاعتماد على منهج يعتمد على آليات الوصف والتحليل، فالوصف أجدى وأقرب إلى الحقيقة والواقع، والتحليل يجزئ الأشياء إلى مكوناتها لتسهيل دراستها وقد مكنتنا هذه الآليات من الوقوف على نصوص البيانات ودراستها وتحليلها والتعريف بهذه النصوص التنظيرية، كما يتخلل البحث المنهج التاريخي وهذا في بداية البحث لأن طبيعة البحث اقتضت مثل هذا المنهج.

وإن كان لا يخلو بحث من عوائق تعترضه وصعوبات تقف في طريقه، فإن أهم ما واجه هذا البحث من حواجز قد تسجل في قلة المصادر والمراجع المتعلقة به وإن وجدت فهي مشتتة هنا وهناك يصعب الحصول عليها. مما اضطرني إلى السفر إلى أكثر من جامعة من جامعات الوطن، والاتصال بعدد غير قليل من الأساتذة الأجلاء في عدد من جامعاتنا حتى تمكنت من الحصول على عدد معتبر منها والفضل في ذلك لله أولا وأخيرا.

وإن كان هذا البحث قد تم بعد جهد مضن فإن الفضل في انجازه يعود إلى ما لاقاني به الأستاذ المشرف الدكتور محمد عبد الهادي من رحابة صدر، وصدق نصيحة وسديد رأي، وقيم توجيه، وكريم بذل، فله مني خالص الشكر والتقدير، دون أن أنسى فضل جميع أساتذتي بكل من جامعة بسكرة وباتنة وسطيف، وكذا ما تفضل به بعض زملائي الطلبة من مديد العون وإفادتي بما لديهم من مراجع تخدم البحث المقدم.

وحسبي أن ألتمس العذر لما يشوب هذا البحث من نقائص، فإن أصبت فذلك هو المبتغى، وإن أخطأت فحسبي أني حاولت، ولله الحمد من قبل ومن بعد.

البـاب الأول

تطور مفهوم الشعر العربي عند النقاد

الفصل الأول

مفهوم الشعر بين النقاد العرب القدامى و الحداثيين

1-عند النقاد القدامى:

1-1-ابن طباطبا العلوي

1-2-قدامة بن جعفر

1-3-ابن رشيق القيرواني

2-عند النقاد الحداثيين:

1-1-عز الدين إسماعيل

1-2-محمد بنيس

1-3-عبد المالك مرتاض.

الفصل الثاني

اتجاهات الشعر الجزائري خلال النصف الثاني من القرن العشرين

1- الاتجاه القديم (التقليدي).

2- الاتجاه المتحرر (الجديد).

3- الاتجاه المفتوح (المعاصر).

الباب الثاني

الحداثة و أثرها في غياب الوعي عند الشعراء الجزائريين المعاصرين

الفصل الأول

عوامل غياب الوعي

1- المتغيرات الفنية و الحضارية و الثقافية.

2- التأثير الحداثي.

3- ضعف الحركة النقدية الجزائرية.

4- قلة الاهتمام و الوعي بالتراث.

الفصل الثاني

ملامح الشعرية العربية الجزائرية

1- ظاهرة الغموض والتعقيد.

2- حداثة اللغة الشعرية.

3- الكشف والتجاوز

الفصل الثالث

دراسة تحليلية في شعر عثمان لوصيف

1- دراسة اللغة.

2- دراسة الإيقاع.

3- الرمز الشعري.

4- بنية الانفتاح و الانغلاق.

5- دراسة الصورة الشعرية.

6- التناص.

1- مفهوم الشعر عند النقاد القدامى:

من الصعوبات التي يتجشمها الباحث في بحثه هي إيجاد تعريف جامع مانع للمصطلح الذي يعالجه خاصة إذا كان هذا المصطلح يأبى التحديد ويتملص من التعريف العلمي الدقيق، ومن هذه المصطلحات مصطلح " الشعر" الذي عرف تحديده اضطرابا في الدراسات النقدية القديمة و المعاصرة، و أسال الكثير من حبر أقلام النقاد والباحثين في مجال الشعر و الأدب عامة، هذا على الرغم مما قد يتوهم البعض أن مصطلح الشعر لا يبلغ هذه الدرجة من الضبابية والغموض، و لكن المسألة ستتعقد لو جربنا أن نسأل أنفسنا عما نقصده بمصطلح الشعر وهو مصطلح يجنح كثيرا منّا بأنه يعرفه، لدرجة لا يحتاج معه إلى تعريف، غير أن أي دارس للأدب بعامة والشعر خاصة يعي أن الأمر أكثر تعقيدا مما توحي به الانطباعات الأولية، وما من أحد إلا ولديه تعريف من نوع ما لهذا المصطلح غير أن المعضلة يبدأ حينما نجرب البحث عن تعريف مجمع عليه، خاصة إذا اقترن تعريفه بتطور الحركة الأدبية والشعرية واقترانه بمصطلح الحداثة الذي زاده توسعا وعمقًا أحاله في خانة المصطلحات التي تأبى التحديد، وعليه وبما أننا لم و لن نجد تعريفا واحدا يتفق عليه الجميع من أهل المهنة تحديدًا فهذا يعني أننا أمام مفهوم متعدد الوجوه ومتعدد الاحتمالات، وهو بهذا مفهوم مفتوح، هو زئبقي، وغير قابل للثبات.

إن الإحساس بالتطور والتغير هو الدافع الرئيس من وراء وضع النقاد القدامى لمؤلفاتهم النقدية، ويستوي في ذلك كل من" ابن طباطبا العلوي" " وقدامة بن جعفر" " وابن رشيق المسيلي" وكثير من النقاد الذين سبقوهم أو الذين أتوا بعدهم.

فكل مواقفهم النقدية سواء ما تعلق منها بمفهوم الشعر أو السرقات الأدبية أو بالموازنة بين الشعراء تنم عن تلك الحركية والتغير التي تطرأ على الشعر من حين لآخر غير أن هذا الإحساس بالتغير والتطور في الشعر تباين وتفاوت من ناقد إلى آخر تبعا لتكوينه الثقافي والمعرفي وانتمائه المذهبي.

ولما كان تحديد المفهوم في أي مجال من مجالات المعرفة العلمية مما يساعد على البحث في الموضوع المراد الاشتغال عليه، فإن النقاد الأوائل أول ما أولوه عناية كبيرة تجلى في بحثهم في مفهوم الشعر.

1-1-عند ابن طباطبا:(ت322هـ)

لعل أول ناقد نجده قد تميز بعمق الإحساس بأزمة الشعر هو" ابن طباطبا"، هذا الأخير الذي شعر أن العادات والمثل العليا العربية التي كان يرتكز عليها الشعر في الماضي قد تغيرت، وفي تغيرها – حسب نظرة الناقد – تغيرت نظرة الشعراء والجمهور لهذا الفن الأدبي " والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح وحيلة لطيفة وخلابة ساحرة، فإن أتوا بما يقصر عند معاني أولئك و لا يُربى عليها لم يتلق بالقبول و كان كالمطروح المملول "[1].

ومن هنا فإن أول شيء قام به "ابن طباطبا" في مؤلفه " عيار الشعر " هو وضع تعريف للشعر " الشعر - أسعدك الله - كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وقسر على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه و ذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه "[2].

إن أول شيء بدأ به "ابن طباطبا" في تعريفه للشعر هو فصل هذا الأخير عن النثر " الشعر أسعدك الله كلام منظوم بائن عند المنثور..." فهو ينظر إلى الشعر من خلال شكله الظاهري، ويعرفه عن طريق مقارنته بنقيضه وهو النثر، فكلاهما يتكون من كلمات غير أن الشعر يتعدى النثر في ذلك إلى ناحية النظم، وبعد أن فرق" ابن طباطبا" وميز بين الشعر والنثر انتقل إلى خاصية الذوق والطبع، وهما الميزتان اللتان أسســـــا

[1]- ابن طباطبا، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص: 15.
[2]- المصدر نفسه، ص: 9.

عليهما نظريته النقدية الخاصة بالشعر، فالشاعر عند" ابن طباطبا" إذا صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه.

فهو يرى أن الشاعر إذا امتلك ناصية الطبع والذوق فبإمكانه الاستغناء عن العروض، وإن كانت هذه الأخيرة من أهم ما يمز الشعر عن سائر الفنون الأخرى وبخاصة النثر كما وضح في مقدمة تعريفه. فهو من هذا المنطلق قد وضع الذوق والعروض على درجة واحدة من الأهمية، بل رجح كفة الذوق على العروض " ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه "[1].

فالشاعر المُجيد في شعره عند "ابن طباطبا" هو ذلك الشاعر الذي امتلك ذوقا نظريا فنيا، فالشاعر الذي لا يمتلك هذا الذوق لا يستطيع أن يتجاوب نفسيا مع النظم وماهيته، بالإضافة إلى ذلك فإنه لا يرقى إلى درجة الشاعرية، حتى ولو كان يمتلك القاعدة العروضية، إذ أن " كل حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له إذا كان وروده عليها ورودًا لطيفا باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضادة معها، فالعين تألف المرأى الحسن وتقذى بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل المشم الطيب ويتأذى بالمتن الخبيث والفهم يلتذ بالمذاق الحلو ويمج البشع المر، والأذن تتشوق للصوت الحفيف الساكن و تتأذى بالخشن المؤذي، والفهم يأنس من كلام بالعدل الصواب الحق... ويستوحش من الكلام الجائر والخطأ الباطل "[2].

فجمال الشعر كما يبدو هنا بحسب قول "ابن طباطبا" ما كان سهل قريب منصرف إلى إمتاع النفس بما تحب وتهوى أما ما يكلفها عناء ومشقة وتعمقا فلا يعتد به، وجماله يتصل بما ألفه المتلقي خارج الشعر – كما يبدو من النص أيضا – فهو يستجيب مباشرة بما يحرك مشاعرهم عن طريق الحواس ولكن على أن يكون ذلك منفقا وما طبعت عليه هذه الحواس أصلا، وإذا كلفها الشعر أن تبتعد قليلا أو كثيرا – بحكم نوازع

(1)- ابن طباطبا، عيار الشعر، ص: 9.
(2)- المصدر نفسه، ص: 20.

قاسية معقدة – نفرت منه وعدته عدوا متجافيا يسوقها إلى معمّيات تعطل فاعليتها أو مزالق ترهقها.

هذا وعلى الرغم ما للمكانة التي أولاها "ابن طباطبا" لجانب الطبع والذوق في العملية الشعرية، فإن ذلك لا يعدو أن يكون في مرحلة الاستعداد والتثقيف والتحصيل، لأنه لا يلبث عند الخوض في طريقة بناء الشعر أن يقضي قضاء مبرما على ما أسماه النقاد بشعر الطبع عند العرب، وأن يعتمد على صنعة جديدة المضمون والطريقة في النظم، وقد تجلى ذلك في تبيانه للشاعر كيفية بناء القصيدة " فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخضَّ المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت بشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه "[1].

إن الشعر عند "ابن طباطبا" حسب نصه هذا يبدو مخالفا لما نادى إليه في مقدمة كتابه، فنظم الشعر على منوال ما وضحه في النص السابق، يعد عقلية بحتة تقوم على إجهاد النفس والفكر، فهي بذلك تكلف وترقيع، بل يذهب إلى أبعد من ذلك حين قال، وتتمة للنص السابق " بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله، فإذا كملت له المعاني وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظاما لها وسلكا جامعا لما تشتت منها، ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ونتجته فكرته "[2].

فالشعر عند "ابن طباطبا" نتاج فكري،مع النثر يدوران في إطار الموهبة الواحدة والإبداع الفني الصادر عن وعي عقلي وإرادة متمكنة، ونستطيع تقسيم مراحل نظم القصيدة بحسب القول السابق إلى ما يلي:

- مرحلة كونها فكرة مجردة (نثرا).
- تشكيل الفكرة النثرية بقوالب الشعر وألفاظه وقوافيه وأوزانه.
- التسلسل في الأبيات وتلاحمها.
- التهذيب وإعادة النظر في القصيدة.

---

[1]- ابن طباطبا، عيار الشعر، ص:11.
[2]- المصدر نفسه، ص:11.

- ولنا من كل هذا أن نتساءل: أين الروح الشعرية وأين الإلهام وأين التصوير الحي الذي يمنح الخلود للشعر؟. بل أين محل الذوق والطبع الذي بنى عليه نظريته الشعرية ؟.

إن ما ذهب إليه "ابن طباطبا "يبدو مناقضا في التوجه فبين الطبع وإعمال الفكر والعقل في الشعر فرق كبير، كما أن فيه من التعمل ما أخفى معالم تلك الروح وغيب أصالتها، وفي هذا الصدد نقول ان ابن طباطبا قد تورط في الموقف نفسه (الخلط بين مفهوم الصورة الفنية و الأداء العقلي) حيث ظلت قضية المعنى ملتبسة بقضية الصورة وذلك في زعمه أن نثر الأشعار الجيدة لا يفقدها جمالها...

بالإضافة إلى هذا المأزق الذي وقع فيه ابن طباطبا فإن نظرته إلى الخلق والإبداع قد خالفت كل ما قيل عنها قديما وحديثا، فالفلسفة اليونانية ردت عملية الإبداع إلى إلهام الآلهة، كما ردها العرب إلى الشيطان، وردتها بعض المدارس الحديثة إلى اللا شعور.

لكن هذا لم يمنع من وجود مواقف نقدية في غاية من الأهمية في الدرس النقدي لدى ابن طباطبا و لعل أهمها قضية الصدق التي دعى إليها، والتي رأى فيها أنها علة حسن الشعر وأرجعها إلى الفهم، وما دام الفهم هو منبع الشعر ومصبه فلا غرابة أن يجعل الصدق أهم عناصر الشعر وأكبر مزاياه، هذا الصدق الذي يريده ابن طباطبا يتفق وفكرة الاعتدال في الفهم فالفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق... ويستوحش من الكلام الجائر و الخطأ الباطل.

والصدق عند ابن طباطبا أنواع عديدة:

- الصدق عن ذات النفس: وذلك بكشف المعاني المختلجة فيها بما كان يكتم منها، و الاعتراف بالحق في جميعها وهذا قريب مما نطلق عليه الصدق الفني أو إخلاص الشاعر في التعبير عن تجربته الذاتية.

- صدق التجربة الإنسانية: وهذا يتمثل في قبول الفهم للحكمة لصدق القول فيها، وما أتت به التجارب منها.

- الصدق التاريخي: ويتمثل في اقتصاص خبر أو حكاية كلام.

- الصدق بمعناه الأخلاقي: وهو ما لا سبيل للكذب فيه كنسبة الكرم للبخيل أو الجبن للشجاع، وإنما هو نقل للحقيقة الأخلاقية على حالها.

- الصدق التصويري: أو ما يسميه ابن طباطبا صدق التشبيه وقد نص عليه في غير موضع من كتابه وفيه دعوة للشاعر أن يتعمد الصدق والوقف في تشبيهاته[1].

مما سبق نخلص إلى أن ابن طباطبا قد بنى تصوره للشعر على النظر إلى مختلف عناصر التواصل الأدبي نظرة تكشف عن خصائصها وعلاقاتها وعليه يمكن عد تصوره هذا إرهاصا لما سمي فيها بعد " بالتصور التداولي" فقد ركز على العناصر الأربعة المكونة للعملية الشعرية وإن كان تركيزا جزئيا على ما يتسم به من سطحية وعدم التعمق في موقفه تجاه ما يذهب إليه من آراء.

فهو قد تناول الشاعر من خلال تحليله لعملية نظم الشعر وما يلزمها من شروط وأسباب.

كما تناول المتلقي الناقد وحدد له معايير النقد وأسسه من خلال تحليله لعملية الفهم.

كما عالج قضية النص الشعري واهتم فيه بعملية البناء محددا مراحل إبداع النص، مبينا الخاصية الجوهرية في النص و بتقنيات التعبير المختلفة التي يلجأ إليها الشاعر في تشكيل نصه.

1-2-عند قدامة بن جعفر(ت 337هـ):

يعد "قدامة بن جعفر" ومن خلال ما أتى به من مواقف نقدية حول مفهوم الشعر علامة في تاريخ النقد العربي القديم، له مكانة لا يمكن إغفالها، ولعل ذلك يعود إلى عدة أسباب تظافرت فيما بينها تنتسب تارة إلى الناقد نفسه وتارة إلى طبيعة كتابه " نقد الشعر" ويمكن حصر هذه الأسباب في سببين رئيسين:

أ- ان القضايا التي طرحها قدامة حول مفهوم الشعر من حيث معانيه وأشكاله وأغراضه تدخل ضمن البحوث المنهجية المعتمدة في دراسة الشعر، وذلك على أساس نظري آخذا بعين الاعتبار وضوح الرؤية الشعرية واكتمالها.

[1]-إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط 2، 1978، ص 142-143-144.

ب- دراسة "قدامة" للأثر اليوناني، وبخاصة ما جاء به أرسطو من أفكار حول الشعر، مما أكسبه ثقافة فلسفية منطقية ساهمت في استكناه أغوار العملية الشعرية بصفة شبه كلية متكاملة خلافا لما كانت عليه عند "ابن طباطبا"، وفي هذا الصدد يقول عنه ياقوت الحموي إنّ "قدامة" قرأ صدرا صالحًا من النطق، وإنه لائح على ديباجة تصانيفه مثل كتابه نقد الشعر[1].

إن هذه العوامل وغيرها قد مكنت قدامة من الاطلاع على ما ألف حول الشعر ممارسة وتنظيرًا، وقد خلص من هذا الاطلاع إلى أنّ ما يندرج تحت العلم بالشعر إنما يتمثل في خمسة أقسام وهي: الوزن والعروض والقوافي والمقاطع واللغة وغريبها، والمعاني ومقصوده، وتمييز جيد الشعر من رديئه، كما لاحظ أن السابقين عليه استقصوا الكلام في الأقسام الأربعة الأولى، ولكنهم لم يضعوا كتابا مقنعًا في نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه، مع أن هذا القسم بحسب نظرة قدامة من أهم الأقسام وأقربها إلى العلم بالشعر " فأما علم جيد الشعر من رديئه فإنّ الناس يخبطون في ذلك منذ أن تفوقوا في العلوم، فقليلا ما يصيبون، ولما وجدت الأمر على ذلك وتبيّنت أنّ الكلام في هذا الأمر أخص بالشعر من سائر الأسباب الأخرى، وأن الناس قد قصروا في وضع كتاب فيه، رأيت أن أتكلم في ذلك ما يبلغه الوسع "[2].

إن قول قدامة بن جعفريحمل في طياته فهما ودراية عميقة بحقيقة الشعر، وذلك بالكشف عن جوهره بصفته شعرا لا باعتباره كلاما موزونا ومقفى، فالحديث عن لغة الشعر ومعانيه وغريبه ومعرفتها لا تخص الشعر وحده بل يشترك فيها النثر أيضا، وأما العروض والقوافي وإن كانت من صميم الشعر فإن العلم بها ليس ضروريا، فقد كان الشعراء يقولون شعرا فصيحا موزونا ومقفى قبل أن يضع الخليل بحور الشعر وأوزانه، كما أن الأمر فيما يخص الوزن والقافية والمعاني يتوقف عادة على الذوق والطبع اللذان يتمكن الشاعر من خلالهما الوقوف على الزحافات والعلل من دون معرفة سابقة بها، وأما العلم بجيد الشعر من رديئه فذلك شأن لا يرقى إليه إلا من امتلك دراسة واسعة بطبيعة الشعر مضافا إليها العلوم السابقة.

---

[1]- ينظر: إحسان عباس تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص: 190.

[2]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر،دار الكتب العلمية بيروت لبنان 1956 ص: 6.

مما تقدم و بعد دراسة قدامة للأشعار التي قيلت في عصره والتي قيلت قبل ذلك توصل إلى وضع تعريف للشعر فقال: " إنه قول موزون مقفى يدل على معنى"[1].

إن الملاحظ في طريقة بناء هذا التعريف يجد أن قدامة قد ترسم فيه ثقافته المنطقية التي استقاها من الفلسفة اليونانية وبخاصة المنطق الأرسطاليسي، ذلك أنه تدرج فيه من الكل إلى الجزء فكلمة قول بمنزلة الجنس وموزون فصل له عما ليس بموزون، ومقفى فصل عما هو موزون ولا قوافي له، ودال على معنى فصل له عما يكون موزونا مقفى ولا يدل على معنى.

إن هذا التعريف إذا نظرنا إليه من خلال ظاهر الشعر لا سيما في جانبه الشكلي فإننا نحكم عليه من الوهلة الأولى أنه تعريف جامع مانع كما يقول المناطقة، ذلك أنه تضمن أهم أساسيات الشعر، وهو نفس الحكم والإعجاب الذي لاقاه من لدن كثير من الدارسين والنقاد المتأخرين عن زمن قدامة، ووصفوه أنه أوضح تعريف قيل عن الشعر، نقول بالرغم من ذلك فإن تعريفه هذا يبقى قاصرا عن الإلمام بكثير من جماليات الشعر والتي لا تقل أهمية من الوزن والقافية، فهو لم يتعرض بالذكر للخيال الشعري والصور والرمز ولغة الشعر الخاصة وما يتصل بها من أبعاد مختلفة حتى قصر قوله على الوزن والقافية لأنهما في تصوره أهم الأسس الفنية المؤلفة للشعر.

وعليه فإن تعريفه هذا الذي ارتضاه لنفسه ورأى فيه أنه التعريف الذي ينطبق على ماهية الشعر، إنه قد انصرف فيه إلى النظم أكثر من انصرافه إلى الشعر كفن أدبي، إذ من المعروف أن النظم غير الشعر، فالشعر يتجاوز النظم باعتباره تجاور للكلمات بعضها إلى بعض مع رابط الوزن والروي إلى اعتبار الشعر بالإضافة إلى ذلك أنه تعبير عن وجدان الشاعر وتصوير خلجات نفسه وترجمة أحاسيسه.

بيد أن قدامة أحس بالهوة بين ما ذهب إليه في تعريفه وبين حقيقة الشعر، فتدارك الموقف، ففي تعليقه عن كلمة " معنى" الواردة في التعريف أخرج من الشعر كل غثاء وسخيف موزون، لأن كل شخص لو أراد أن ينظم القول الموزون المقفى لتمكن منه، كما

[1]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص: 64.

يقول "قدامة" نفسه « فإنه لو أراد أن يعمل من ذلك شيئا على هذه الجهة لأمكن وما تعذر عليه »[1].

فالعاطفة الجياشة والشعور الطافح المتدفق في أبيات القصيدة هو ما يجعلها شعرًا وليس مجرد كلمات وعبارات مرصوفة وموزونة ومقفاة، فأصبح الشعور والعاطفة من الأسس الرصينة التي يركز عليها الشعر ويعرف بها.

والمتتبع لما جاء به "قدامة بن جعفر" من آراء في كتابه " نقد الشعر " حول الشعر وجميع لوازمه يجد أنه ربط الشعر " بالصناعة "[*]، والصناعة مهارة يرتقي بها الشاعر إلى أعلى المراتب، « كما قد تتنزل به إلى أدنى المراتب، فإذا كان الشعر جاريا على سبيل الصناعات مقصودًا فيه، وفي ما يحاك ويؤلف منه إلى غاية التجريد، وكان العاجز عن هذه الغاية من الشعراء، إنما هو عند من ضعفت صناعته»[2].

هذا، ويعد قدامة من النقاد الأوائل الذين حصروا أغراض الشعر وحددوا معانيه وتتبعها، بل يرى بعض نقاد العصر الحديث على غرار الدكتور "بدوي طبانة" والدكتور "محمد غنيمي هلال" أنَّ قدامة أول ناقد تكلم في هذا الموضوع بشيء من التفصيل، وهو في هذا يكون قد تأثر بآراء الفلاسفة اليونانيين وبخاصة آراء "أرسطو" في حديثه عن الشعر، مستلهما هذه الأغراض والمعاني من المواقف والبواعث النفسية وما يترتب على ذلك من تخير للمعاني وطرق للصياغة.

ولما كانت المعاني المعروضة في الشعر لا يمكن بأي حال من الأحوال حصرها، رأى قدامة أن يعتمد في ذكره للأغراض الشعرية على أكثر المعاني تداولا وتكرارا لدى الشعراء، وتوصل من خلال ذلك إلى حصر هذه المعاني في ستة، كما ربط كل معنى بالغرض الذي يؤديه ليصل في النهاية إلى حصرها في المديح والهجاء والنسيب والمراثي والوصف والتشبيه و"لما كانت أقسام المعاني التي يحتاج فيها إلى أن تكون على هذه الصفة، مما لا نهاية لعدده، ولم يمكن أن يؤتى على تعديد جميع ذلك، ولا أن يبلغ

---

[1]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص: 64.

[*]- إن دلالة مصطلح الصناعة الذي ورد في قول قدامة أيخرج في معناه العام عن نطاق المهارة و التفنن في قول الشعر، و عليه فإن هذا المصطلح، بهذا المعنى غير دلالتة عند النقاد الحداثيين الذين استخدموا هذا المصطلح لكن بدلالة أكثر كثافة و عمقا. ينظر: بشير تاوريريت: رحيق الشعرية الحداثية، مطبعة مزوار، الجزائر، 2006، ص: 23.

[2]- نقد الشعر: ص: 12.

آخره، رأيت أن أذكر صدرًا ينبئ عن نفسه ويكون مثالا لغيره، وعبرة لما لم أذكره، وأن أجعل ذلك في الإعلام باقي أغراض الشعراء وما هم عليه أكثر حوما، وعليه أشد روما، وهو المديح والهجاء والمراثي والتشبيه والوصف والنسيب"[1].

1-3-عند ابن رشيق (ت 456هـ):

عند "ابن رشيق المسيلي" تتضح العملية الشعرية جيدا، ويأتي كتابه " العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده" تتويجا لجهود الأدباء والنقاد في المغرب والمشرق على حد سواء، فالشعر وما يتصل به من قضايا نقدية وفنون أدبية ظل منذ زمن الخليل بن احمدالفراهيدي ميدان دراسة ومثار مناقشة وخلافا حادا بين الشعراء المحافظين والمجددين من جهة وبين النقاد القدامى والمحدثين، ولقد رأينا كيف كانت نظرة كل من ابن طباطبا العلوي وقدامة ابن جعفر إليه، لقد كانت نظرتهما إلى الشعر جزئية، وإن بدأت تأخذ طابع منهجي لدى قدامة خلافا عما كانت عليه عند ابن طباطبا التي كانت نظرته مجرد مقالات استطرادية لا رابط يجمعها، وهذا راجع بطبيعة الحال إلى ضيق الأفق لدى مثل هؤلاء النقاد مع بداية الحركة النقدية العربية التي لا تزال في بداية طريقها.

وعليه فقد كان لابد أن تتقدم حركة النقد وتتطور لتساير حركة الشعر والشعراء لتظهربصورة أشمل وأعمق في القرن الخامس الهجري، على يد ناقد آخراتسم بسعة ثقافته وبعد نظره وعمق تفكيره واستقراءاته الفاحصة لكل ما قيل قبله في موضوع الشعر،فكان هذا الناقد هو "ابن رشيق المسيلي"، الذي جمع بين وظيفة الكتابة النثرية والشعرية والنقدية فطلع علينا بكتابات عديدة، لعل أبرزها كتابه "العمدة في محاسن الشعر وادابه ونقده " الذي عرض فيه لأكثر من مائة باب جمعت في طياتها الكثير من قضايا الشعر وآدابه وأغراضه وفنونه، كما حشد فيه الكثير من الآراء التي ظهرت في المشرق والمغرب حتى عصر "ابن رشيق".

وفي كتابه هذا العمدة عرض "ابن رشيق المسيلي" لدراسة الشعر وأفرد له أبوابًا مستقلة تحدث فيها عن ماهيته وفضله وأهدافه، مبينا بأن " الشعر أكبر علوم العرب

[1]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر: ص: 91.

وأوفر حظوظ الأدب وأحرى أن تقبل شهادته وتمتثل إرادته..." [1] موضحًا في ذات السياق الدافع من وراء دراسته " وجدت الناس مختلفين فيه، متخلفين عن كثير منه، يقدمون ويؤخرون ويقلون ويكثرون، قد بوبوه أبوابا مبهمة، ولقبوه ألقابا متهمة "[2].

إن هذا القول "لابن رشيق" إن دل على شيء إنما يدل على إحساس الناقد بأزمة الشعر، وأن هذا الأخير قد أخذ يتجه وجهة غير ما كان عليه في السابق وعلى غير ما ألفه الناس وعرفوه، وهو نفس الشعور الذي شعر به ابن طباطبا، وبالتالي سارع "ابن رشيق" إلى وضع مؤلف خاص بالشعر ونقده يوضح من خلاله أسس وقواعد هذا الفن لتضمن وتحفظ أصوله ومبادئه.

هذا وبالرغم من مرور زمن طويل على عصر التدوين والتأليف الخاصين بالشعر وكل ما يتصل به، إلا أن حركة النقد والنقاد وإلى عهد "ابن رشيق" لا تزال تعتمد على الذوق والطبع في إصدار الأفكار النقدية ذات المواقف الذاتية ونستشف ذلك بما استهل به "ابن رشيق" كتابه " وعولت في أكثره على قريحة نفسي ونتيجة خاطري "[3]، فهو يقر بأنّ أحكامه ومواقفه التي ستأتي بعد هذه المقولة ستكون نتيجة ذوق فطري وإحساس مرهف لذا لم يكن يتعدى دوره في الغالب الأعم وهو بصدد عرض آرائه المختلفة أكثر من إعادة تكرار وسرد ما قيل قبله من طرف كبار النقاد، لكن وفق أسلوب يخال لقارئه أن كل شاردة وواردة وردت في الكتب إنما هي من ابتكار "ابن رشيق" وذلك خطأ لا يتأتى إلا بعرض كتابه على ما سبق من كتب وآراء، وقد دلت هذه المعارضة على أن حظ "ابن رشيق" من الأصالة النقدية ضئيل [4].

لكن و على الرغم مما قيل عن ابن رشيق من أن مواقفه النقدية لا تعدو أن تكون مجرد صدى لآراء النقاد السابقين، إلا أنه لا يمكن أن يغفل على الدارس أن ناقدنا هذا يعد من أوائل النقاد تأريخا للشعر من حيث سبب التسمية والنشأة حيث يقول: " كان الكلام كله منثورا فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعراقها، وذكر أيامها الصالحة،

---

[1]- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر ونقده وآدابه، جزء1، مطبعة الشعبية للجيش، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص: 16.

[2]- المصدر نفسه، ص: 16.

[3]- المصدر نفسه، ص: 17.

[4]- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 445.

وأوطانها النازحة، وفرسانها الأنجاد، وسمحائها الأجواد، لتهز أنفسها إلى الكرم، وتدل أبناءها على حسن الشيم فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام فلما تم لهم وزنه سموه شعرا، لأنهم شعروا به، أي: فطنوا "[1].

وواضح أنّ "ابن رشيق" إنما ذهب إلى ما ذهب إليه اعتمادا على ثقافته الأدبية العامة، وعلى واقع المجتمع العربي الذي كان عليه إبان عهد البداوة، ومن البديهي أن يكون الكلام كله منثورا في أول أمره سابقا للشعر بمعناه الفني، فالشعرفن أدبي يعتمد على الوزن والقافية وما يستوجب ذلك من أخيلة وصور وتركيب، وهو ما لا يتأتى لعامة الناس.

كما نستشف أيضا من القول نفسه انتصار ابن رشيق للشعر على النثر، هذا الانتصار للشعر لم يكن عنده من ناحية أولية الوجود و الظهور، بل كان من ناحية الجانب الفني، وهي الناحية التي يفضل فيها الشعر على النثر، وذلك ما للشعر من خلال وزنه وإيقاعه من إطراب للنفس وإرهاف للحس وقد ربط كل ذلك بعنصر النية أو القصد إلى قول الشعر، وهو الحد الذي يميز به بين ما هو شعر وما ليس بشعر، فكل من اللفظ والوزن والمعنى والقافية إنما أمور تأتي حسب رأي ابن رشيق، بعد النية، فهذا هو حد الشعر "لأن من الكلام موزونا مقفى وليس بشعر لعدم القصد والنية كأشياء اتزنت من القرآن الكريم، ومن كلام النبي صلى الله عليه وسلم، وغير ذلك مما لا يطلق عليه أنه شعر"[2].

لعل أهم عنصر في الشعر الذي فصل فيه "ابن رشيق"، والذي دار عليه الخلاف قديما وحديثا هو عنصر اللفظ والمعنى في القصيدة الشعرية ولأهمية هذا العنصر القار في الشعر خصص "ابن رشيق" في كتابه العمدة بابا مستقلا في اللفظ والمعنى وانتهى إلى الارتباط الوثيق بينهما، وقد اتضح ذلك في معالجته لنظم القصيدة التي عرض لها بإيجاز، وفي ضوء آراء غيره ممن كانوا ينظرون إلى اللفظ والمعنى في ضوء مذاهب عدد من الشعراء أيضا، ويتضح أنه فحص تلك الآراء والمذاهب فحصا جيدا، واستخلص منها رأيا يقوم على اعتبار أن "اللفظ جسم روحه المعنى وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه، ويقوى

[1]- ابن رشيق القيرواني: العمدة، ص: 20.
[2]- ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص:119.

بقوته، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كأن نقصًا للشعر... وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظا" [1].

وهو المفهوم نفسه الذي تبناه العديد من الشعراء والنقاد بعد "ابن رشيق" بقرون، وبالضبط مع نقاد الحداثة الشعرية، فهذا أدونيس يوضح أن الفصل بين الشكل والمضمون " فصل مصطنع فالدال والمدلول في الشعر يولدان معًا بمعنى آخر لا موضوع في الشعر، بل تعبير وطريقة تعبير لا حقائق مستقلة بذاتها، بل رؤى و وجهات نظر "[2]، و بهذا يكون ابن رشيق قد تفطن إلى أن الشعر كلا لا يمكن بأي حال فصل أحد عناصره عن الأخرى فليس الشعر من هذا المنطلق علم جمال الشكل ولا هو علم جمال المضمون (المعنى)، وإنما هو جمال ينبثق من الاتحاد بين هذين القطبين، وفي الاتحاد توليد لمكمن هذا الجمال، وتبعا لذلك فإن شكل القصيدة هو القصيدة برمتها، لغة غير منفصلة عما تقوله وإيقاع ووزن وقافية غير منفصلين عن البعد الجمالي كخصيصة يتفرد بها النص الشعري، والمضمون ليس منفصلا عن الكلمات التي تفصح عنه، فالقصيدة هي هذا الكل، القصيدة في التمازج وتآلف بين هذه العناصر جميعًا.

وبهذا يكون "ابن رشيق" قد تميز في مفهومه عن سائر المفاهيم الأخرى المتعلقة بالشعر، أنه لم يقتصر رؤيته لهذا الكون الشعري عن عناصره الشكلية وإنما تطرق أيضا لجانب المضمون الكامن وراء هذه العناصر الشكلية.

ويكفي هنا أن نورد له إحدى قصائده التي تعد خير معبر عن نظرته لحقيقة الشعر:

الشعْرُ شَيْءٌ حَسَنٌ لَيْسَ بِهِ مِنْ حَرَجِ
أَقَلُّ مَا فِيهِ ذَهَا بُ الهَمّ عَنْ نَفْسُ الشَّجِي
يَحْكُمُ فِي لطَّافةِ حَلَّ عُقُودَ الحُجَجِ
كَمْ نَظْرَةً حُسْنُهَا فِي وَجْهِ عُذْرٍ سُمْجِ
وَحُرْقَةً بَرْدُهَا عَنْ قَلْبٍ صَبَّ مَنْضَجِ
وَرَحْمَةً أَوْقَعَهَا فِي قَلْبٍ قَاسٍ حَرَجِ
وَحَاجَةٍ يَسْرُهَا عِنْدَ غَزَالُ غَنَجِ

[1]- المصدر نفسه، ص 117.
[2]- علي أحمد سعيد: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979، ص:109.

وَشَاعِرٌ مُطْـرَحٌ مُغْلَـقٌ بَابَ الفَـرَجِ
قُـرْبَه لِسَانُــهَ مِـنْ مَلَكٍ مُتَـوَجٍ
فَعَـلُوا أَولاَدَكُـمْ عَقَارُ طَب المُهَـجِ[1].

تنم كل من جهود ابن طباطبا وقدامة وابن رشيق للوصول إلى تعريف الشعر، عن قلق لا يخفى، وإحساس بخطورة المشكلة وتشبعها، لذلك ظل تعريف الشعر بسبب نقصه أو عموميته عرضة لإعادة النظر والتعديل المستمرين.

إن قصور تلك التعاريف كان يفصح دون أن يحدد المشكلة عن أن هؤلاء النقاد كانوا يرون من الشعر غير دخانه العالي مع أنهم كانوا مأخوذين بجمرته اللاذعة والعذبة، لاسيما ما تعلق بناحية الخلق الشعري إذ ليس في تاريخ النقد العربي القديم ما يشير إلى النظر إلى الشعر بوصفه خلقا أو رؤيا، فقد عد على العكس شعورا وصناعة، لهذا قلما وجه الشعراء القدامى عنايتهم للمضمون، بل تركز اهتمامهم على الصياغة الشكلية، ولم يكن الناقد العربي ينظر أو يهمه أن ينظر في ما أضافه الشعر أو يضيفه من عناصر التجديد، وفي أهمية هذه العناصر بالنسبة إلى الحياة العربية الثقافية والروحية، وإنما كان يكتفي بأن يبحث فيه عن المتعة واللذة.

لقد كانت معظم محاولاتهم للوصول إلى حقيقة الشعر تهتدي بالوزن والقافية، أو تحتكم إليها كعنصرين أساسين في حين ظلت العناصر الأخرى كاللفظ والمعنى ذات أهمية ثانوية إزاءهما.

وعليه فإن تحديد شعرية النص استنادًا إلى الوزن والقافية بأرجحية واضحة كانت في الغالب واقعا مشتركا بين النقاد الثلاثة.

2-عند النقاد الحداثيين:

2-1-عز الدين إسماعيل:

يرى "عز الدين إسماعيل" أنه من الصعب بمكان وضع تعريف للشعر نظرا لقدم هذا الفن وانتشاره الواسع، وقد حاول الكثير أن يتعرضوا لذلك، وأن يدرسوا طبيعته منذ عهد

[1]- ابن رشيق المسيلي: الديوان، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص: 56-57.

أرسطو حتى الوقت الحاضر، وقد ظهر نتيجة لذلك حشد عظيم من التعريفات التي لا تكاد تتفق على شيء حتى تختلف في أشياء.

ويعزو "عز الدين إسماعيل " ذلك إلى اختلاف الأشخاص والعصور، فالشعر عند إسماعيل لم يتغير في " ذاته، و لكن الذي تغير هو فهم الأفراد و الجماعات له في البيئات والعصور المختلفة "[1]، كما يرى أن تباين الأشخاص في مستواهم الثقافي والمعرفي وكذا نظرتهم إلى الأشياء والواقع عامة تقتضي أن يكون تلقيهم للشعر ومن ثم الوقوف على معناه الحقيق مختلفا من شخص إلى آخر، إذ أن " للشعر - كالأدب- عامة طبيعة مرنة تتشكل بحسب رغبة كل إنسان وفهمه "[2].

هذا، كما امتنع " عز الدين إسماعيل " على غرار كثير من النقاد الحداثيين عند وضع تعريف نهائي لهذا الفن، لأنه يرى ذلك أمرا عسيرا، وحتى وإن اجتهد في وضع تعريف له، فإن ذلك حسبه لا يجدي نفعا ما دام هذا الكون الشعري من أهم سماته المرونة وعدم الثبات على معين.

لكن هذا لا يعني أن عز الدين إسماعيل لم يتناول هذا الفن، بل نجده قد أطنب الحديث عن فن الشعر في كثير من دراساته، وتناوله من أوجه متعددة، إلى درجة أنه يرجع إليه الفضل في إزالة الكثير من الغموض والالتباس الذي لازم هذا الفن لسنوات طويلة، حتى أصبح اليوم يشكل مثابة مرجع أساسي لكثير من الدراسات الأدبية وبخاصة منها الشعرية.

وإيمانا منه بصعوبة الحديث بشكل دقيق عن فن الشعر، فإن أول ما عمد إليه هو تبيان الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر، حيث رأى أنه بالرغم من اشتراك كل من الناثر والشاعر في استخدامهما للألفاظ، إلا أن طريقة استخدام كل منهما تختلف عن الآخر، " فاللغة في الشعر الناضج تبدو تركيبية في حين أنها في النثر تحليلية، ذلك أن التركيب عملية يقتضيها العمل الشعري، في حين أن التحليل تقتضيه الكتابة النثرية"[3]، والسبب في ذلك حسب عز الدين يعود إلى أن الشعر انفعال والنثر تفكير "وطبيعة الانفعال بحسب تجربتي على الأقل ينتقل جملة ولا يثبت للتحليل إلا في يدي الدارس، أما التفكير المنطقي المنظم

---

[1]- عز الدين إسماعيل: الأدب و فنونه دراسة و نقد، دار الفكر العربي، ط8، 2002، ص: 75.
[2]- المرجع نفسه، ص: 75.
[3]- عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد، ص:76.

فالتحليل ضروري له "[1]، كما أن نقل القصيدة من صورتها الشعرية إلى صورة نثرية يعد قتلا للشعر فيها، فكل "ما يمكن أن يقال في النثر من الأفضل دائما قوله نثرا، وهذا ما يؤكد الفارق الجوهري بين الشعر والنثر"[2].

كما نفى " عز الدين إسماعيل " أن يكون للقصيدة الواحدة، معنى واحد قار فهو يرى أن كل قصيدة تحمل في طياتها عددا غير معين من المعاني فكل قراءة جديدة لها هي بمثابة معنى جديد يختلف عن الأول، كما نفى أن يمتلك صاحب النص الشعري للمعنى الحقيقي لنصه، " فليس هناك معنى حقيقي للنص الذي نقرأه، ولا سلطان للشاعر ذاته حتى نعود إليه لنعرف منه ذلك المعنى الحقيقي، لأنه هو نفسه قد لا يستطيع التحديد، إنه أراد " أخذت عليه هذه الإرادة وجوده كله "[3].

وباعتبار الناقد " عز الدين إسماعيل" من النقاد الحداثيين، فإنه لم يغفل في دراساته الشعرية عن قضية التجديد في الشعر، فالتجديد عنده لا يتمثل في البتر بين القديم والجديد، إنما هو تواصل دائم ومستمر، إنه الحاضر والماضي معًا، لأن الشاعر عنده « قد يكون مجددًا حتى عندما يتحدث عن الناقة والجمل، فليس الهم بالنسبة للتجديد هو ملاحظة شواهد العصر، لكن المهم فهم روح العصر، هذا هو العنصر الذي يضمن بقاء هذه الدعوة "[4]، أي أن الشاعر يتخذ التراث يستلهم منه مواقفه الروحية والإنسانية، فالحداثة كما يقول يوسف الخال " ليست أشكالا يقتبسها الإنسان، أو زيا يتزين به، لأن المهم ما وراء الأشياء و الأزياء "[5].

لقد أصبح الشعر في تصور " عز الدين إسماعيل " هو الوجود، وهو التجربة وهو الحياة[6]، إنه أشد التصاقا بوجدان الشاعر، وبقضاياه المتعددة والمتناقضة التي يعانيها في حياته، وفي تعدد هذه القضايا تعدد في هيكل القصيدة وشكلها تبعا للحالة الشعورية التي يكون فيها الشاعر، فإذا كان النقاد القدامى ينظرون إلى القصيدة بوصفها بنية، فإن النقاد

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 76.
[2]- المرجع نفسه، ص 78.
[3]- المرجع نفسه، ص: 78-79.
[4]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، دار العودة و دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1981، ص: 13.
[5]- يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت،لبنان ط1، 1978، ص: 16.
[6]- ينظر: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص: 180.

الحداثيين نظروا إلى شكل أو أشكال القصيدة بأنها سمات تتعلق بالمضمون، وننظر إلى القصيدة بوضعها بنية، فهي تشرح مضامين هذه القصائد والأساليب التي تجسدت فيها، « فالقصيدة الحديثة تؤسس نفسها بنفسها، وهي على صعيد الممارسة الشعرية انتقال من التعبير إلى لغة الخلق، ومن النموذجية إلى البنية الخاصة، التي تتحقق فيها خصوصية التجربة »[1].

إن سعة خيال الشاعر المعاصر، اقتضى منه ألا يكتفي بشكل واحد لبناء قصيدته، وإنما ابتكر أشكالا متنوعة ومختلفة تتلاءم وحالته الشعورية، سواء من حيث البنية الخارجية – الطول و القصر – أو من حيث بنيتها الداخلية، والناقد " عز الدين إسماعيل" واكب هذا التطور في البنى الشعرية، حيث يدخل إلى معمارية القصيدة الحديثة، من تصنيف القصيدة إلى قصيرة وطويلة فالقصيدة القصيرة في جوهرها غنائية، وتجسم موقفا عاطفيا مفردًا أو بسيطا، وهي قصيرة تعبر مباشرة عن حالة أو إلهام غير منقطع... وتصوير لهذا الموقف الذي يتحرك ويتطور في اتجاه واحد، والقصر هنا ليس المقصود به عدد السطور في القصيدة، إذ قد تكون القصيدة طويلة، بعدد الأسطر، وقد تشتمل على ترقيم ومقاطع في بناء القصيدة الخارجي، لكن مع ذلك تظل القصيدة غنائية وقصيرة، لأنها تصور موقفا عاطفيا في اتجاه واحد[2]... وحدة العاطفة إذن وتطور هذه العاطفة في اتجاه واحد، هما السمتان المميزتان للبنية الداخلية للقصيدة المعاصرة، ومن هذا النوع من الشعر الجزائري قصيدة " أغنية الموت لـ" محمد زتيلي":

فِي قَلْبِي تَمْتَدُّ الصّلْبَانُ
فِي قَلْبِي تَشْتَدُّ الأَحْزَانُ
فِي أَعْمَاقِي
تَنْسَابُ الظَّلْمَةُ
تَمْتَصُّ الحُبَّ البَاقِي،
يَا مَوْتُ، الحُبَ فِي أَعْمَاقِي مَاتَ
يَا صُبْحُ اللَّيلِ المَاضِي

[1]- مشري بن خليفة: بناء القصيدة في النقد العربي الحديث، معه اللغة و الأدب العربي، جامعة الجزائر، 1994، (مخطوط ماجستير)، ص: 75.
[2]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص: 251.

يَا لَيْلَ الصُّبْحَ العَائِدُ
المَوتَ... والصُّلبَان... والآهَاتُ
يَا قَلْبِي
يَا فُلاَةَ
مَا دَامَ الحُبُّ فِي أَعْمَاقِي مَاتَ
سفني ضَاعَتْ فِي البَحْر، آه قَالُوا،
لاَ يَعُودُ الحُبَ يَوْمًا إَذَا مَاتَ[1]

فهذه القصيدة يمكن تصنيفها في إطار القصيدة الغنائية المعاصرة حيث « ينتظمها خيط شعوري واحد يبدأ في العادة من منطقة ضبابية ثم يتطور الموقف في سبيل الوضوح شيئا فشيئا حتى ينتهي إلى إفراغ عاطفي ملموس »[2].

هذا بالنسبة للهيكل المعماري لهذه القصيدة « أما الصورة الخارجية لهذا الهيكل، حين يكتسي اللحم و الدم، فتعدد أشكالها»[3]، وهي في نظر "عز الدين إسماعيل" ثلاثة أشكال: القصيدة الدائرية المغلقة، القصيدة المغلقة المفتوحة، والقصيدة ذات الشكل الحلزوني.

1- القصيدة الدائرية المغلقة: يلعب هذا النوع من البناء الشعري دورا في تجلية حركة الشاعر، حيث يجعل القصيدة كأنها دائرة مغلقة تنتهي حيث تبدأ، وهذا البناء يوهم بترابط الجزئيات ترابطا عضويا حيث يؤكد تجاوب هذه الأجزاء وتولد بعضها من بعض وانعكاس بعضها على بعض في ترادف كاشف[4]، وعلى هذا النحو يتحقق بناء القصيدة من حيث هي تحقيق موضوعي لهذه التجربة، تجربة استكشاف الشاعر لأبعاد ذلك الشعور الذي تبلور في نفسه[5]، وانطلاقا من هذه التجربة يحلل " عز الدين إسماعيل "هذا البناء المتعلق أساسا بالجانب النفسي للشاعر، إذ نلحظ أن القصيدة عندما تتحرك في الظاهر الموضوعي إلى أمام في الوقت الذي يكون الشاعر فيه قد أخذ يتحرك نفسيا إلى خلف، ويظل يتحرك

[1]- محمد زتيلي: فصول الحب و التحول، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، د.ت، ص: 59.
[2]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص: 251.
[3]-عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص: 252.
[4]- المرجع نفسه، ص: 255.
[5]- المرجع نفسه، ص: 257.

إلى خلف مستكشفا لنفسه، و لنا أبعاد ذلك الشعور، حتى يستنفذها، وعند ذاك يكون قد أتم الدورة وعاد إلى حيث بدأ[1].

ونموذج هذه القصيدة ذات البناء الدائري المغلق قصيدة البياتي " مقاطع من السنفونية الخامسة لبروكوفيف".

قِطَارُنَا الأَخِير فِي الغَسَقِ
أَعُولَ وَ أَحْتَرِقُ
قِطَارُنَا أَعُولَ وَأَحْتَرَقَ

ويقول في المقطع الثاني والأخير:

قَطَارُنَا الأخِير في الغَسَقِ
أَعُولُ وَأَحْتَرَقَ... [2]

فهذه القصيدة رغم أنها مقسمة إلى ثمانية مقاطع مرقمة، نموذج للقصيدة الغنائية القصيرة وهي في تجربتها تمثل الشعور بالوحدة والضياع و البحث عن الخلاص وكلها مشاعر جزئية متجانسة، يتولد بعضها من بعض، وتصنع في مجموعها موقفا شعوريا موحدًا.

2- قصيدة الشكل المغلق المفتوح: وهي تتفق في كل شيء مع الشكل الدائري ولكنها تختلف عنه من حيث النهاية، فالشاعر في هذا الشكل لا يتم دورته الشعورية، وإنما ينتهي في القصيدة إلى نهاية غير نهائية أي تبقى مفتوحة، وهي تعبير عن إحساس الشاعر بلا نهائية التجربة[3]، ومعمارية هذا الشكل أبسط كثيرا من معمارية الشكل السابق، إذ أن الشاعر هنا يتحرك في اتجاه شعوري ممتد في خط مستقيم، وقد تتعرج القضية في شكل موجات متلاحقة، كل مقطع في القصيدة موجة وكأنه ذو امتداد لا نهائي.

3- قصيدة البناء الحلزوني:

تتضمن القصيدة ذات البناء الحلزوني موقفا شعوريا واحدا، وإذا كان متعددا يجب أن يكون متجانسا ينكشف بعدا آخر وفي هذا البناء تكون الرؤية الشعورية الأولى محور

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 257.
[2]- عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 252.
[3]- المرجع نفسه، ص: 259.

الانطلاقة في آفاق الرؤيا بحيث يبدأ كل مقطع من نقطة الانطلاقة الأولى، يدور الشاعر دورته ليؤلف دورة كاملة لا تنغلق على نفسها إنما تسلم ذاتها إلى دورة ثانية وثالثة[1] وبنية القصيدة على هذا النحو تشبه السلك الحلزوني الذي يبدو لنا في النظرة الأفقية إلى مجموعة من الحلقات المستقلة، ولكنها في الحقيقة مترابطة ويربط بينها الموقف الشعوري الأول، فكل دائرة تنتهي بذاتها إلى نهاية القصيدة، فالبداية والنهاية تكونان تجريديتين فيما جسد القصيدة تجسيميا.

هذا بالنسبة للقصيدة القصيرة وأشكالها، أما القصيدة الطويلة عند "عز الدين إسماعيل" فهي أقرب ما تكون إلى بناء القصيدة الحلزونية في القصيدة القصيرة مع فارق جوهري، هو هيمنة شعور موحد على أجزاء القصيدة القصيرة وفكرة موحدة على أجزاء القصيدة الطويلة وقد تخلصت هذه القصيدة من البساطة والعاطفة ذات الاتجاه الواحد، والتسطيح والتراكم، والنزعة الغنائية والفجوات، حيث ركزت على الامتداد الطولي، والتعقيد والصراع، وتشابكت بنيتها، وتداخلت حركاتها، وتعددت أصواتها، فالقصيدة الطويلة ترتكز على العاطفة والفكرة، ومن ثم يلجأ الشاعر إلى عناصر أخرى من خارج كون الشعر، خاصة من القصة والمسرحية وتتعاون الأجزاء في القصيدة الطويلة لخلق جو الإيحاء المعقد الذي يكون الكل " فالقصيدة الحديثة، تختلف عن القصيدة الكلاسيكية، بأكثر من الوزن والقافية تختلف بالحركة لأن القصيدة عندما تفقد الحركة تفقد عنصر الصراع وهو العنصر الضروري لإبراز ناحية التفاعل في مراحل تطور القصيدة... "[2].

ولتطوير عنصر الصراع كان الشعراء يلجؤون إلى السرد والحوار، أي إلى الدرامية التي تسهم في تعدد الأصوات والشخصيات، وهذا البناء يحقق الوحدة العضوية، حيث تنمو الفكرة بأجزائها، بنمو الصور والدلالات، وبذلك تصبح القصيدة بنية حية، تنبض بإيقاع التجربة الكلية. ويقر عز الدين إسماعيل ضمن هذا المنظور "أن القصيدة الطويلة تتطور الآن تطورا ملحوظا، فتزداد بنيتها تعقيدا حتى صارت القصيدة موقفا فكريا غاية في التعميم و الشمولية، و غاية في الدقة و الرهافة في الوقت نفسه، صارت القصيدة عنوانا عاما يضم

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 260.

[2]- محمد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشركة العالمية للكتاب، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1986، بيروت،لبنان ص: 85.

عدة قصائد، وتطورت في اتجاه الشكل الدرامي فصارت مجموعة من الأصوات المختلفة أو المتميزة "[1].

كما لم يغفل " عز الدين إسماعيل " الجانب الموسيقي وما له من دور في ترجمة أحاسيس الشاعر وتجاربه المختلفة مع الذات والواقع، حيث خصص فصلا كاملا من كتابه " الشعر العربي المعاصر" تابع فيه بشيء من الدقة والموضوعية قضايا التشكيل الموسيقي الجديد مقارنا بينه و بين التشكيل الموسيقي التقليدي، والشاعر المعاصر في تصوره لم يلغ الوزن نهائيا في الشعر، ولكنه أدخل عليه بعض التعديلات الجوهرية التي أحس بضرورتها، فأصبحت موسيقى القصيدة الشعرية موسيقيا نفسية بالدرجة الأولى، ترتبط ارتباطا وثيقا بحركة النفس والانفعال، حيث ترتسم صورة العامل بكل تناقضاته وصراعاته على نفسية الشاعر، وذلك بهدف خلق نوع من الانسجام النفسي بين الشاعر والعالم الخارجي،" فالشاعر ككل إنسان يحاول أن يخلق نوعا من التوافق النفسي بين وبين العالم الخارجي عن طريق ذلك التوقيع النفسي، الذي يعد أساسا في كل عمل فني "[2].

قديم أم حديث، فلا يمكن تصور عمل شعري دون حضور عنصر الموسيقى ذلك " ءان جزءا كبيرا من قيمة الشعر الجمالية يعزى إلى صورته الموسيقية، بل ربما كان أكبر من هذه القيمة مرجعه إلى هذه الصورة الموسيقية وكثير من النقاد يعزون ما نجده في الشعر من سحر، وما يحدثه فينا من حالة نوم مغناطيسي، إلى صورته الموسيقية "[3].

ومثلما اهتم عز الدين إسماعيل بالجانب الموسيقي في القصيدة نجده كذلك أولى اهتماما كبيرا بجانب الصورة الشعرية، حيث تأتي هذه الأخيرة عنده في نفس المرتبة من الأهمية مع الصورة الموسيقية، فهما خطان متلازمان في العملية الإبداعية، ومصدرهما ذات الشاعر يعمل على تشكيلهما وفق ما يتلاءم وحالته الشعورية، وبالتالي فليسا قالبين جاهزين يخضع لهما تجربته و"من هنا يمكن أن نضع المسلمة الأولى التي يقوم عليها

(1)- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص: 276-277.
(2)- عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 124.
(3)- المرجع نفسه، ص: 124.

تشكيل الصورة في الشعر الجديد، وهي أن التشكيل المكاني في القصيدة – كالتشكيل الزماني- معناه إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجتها "[1].

فإذا كان الشاعر القديم يجيد محاكاة الأشياء ونقل المشاهد نقلا أمينا بحيث لا يفوته شيء مما تقع عليه حواسه، فإن الشاعر الحديث يغلب عليه التفكير الحسي، والتركيز على الحركة الباطنية، " فالشاعر المحدث يولي هذه الحركة كل عنايته، فقد وثق الشعراء المحدثون في الشعور الباطني من حيث هو ملتقى الأهواء المتنازعة، ومن حيث نفاذه وتغلغله في صميم الأشياء دون صورها الخارجية، ومعانقته بذلك للحقائق الجوهرية "[2]، ومن القول نستخلص أن عز الدين إسماعيل يغلب جانب الصور النفسية الداخلية على الصورة الخارجية، إذ بالعاطفة يستطيع الشاعر أن يدرك الأشياء وأن يجعلها تصطبغ بدمه، وتتلون بروحه، كما أنه بفضلها يستطيع الجمع بين الأشياء المتباعدة وحتى المتنافرة وبذلك " لم تعد الصورة محاكاة للواقع الطبيعي أو قياسا منطقيا متناسب العناصر، متآلف الأجزاء، واضح المعاني، يستمد تشابيهه واستعاراته من منبع قريب... وإنما غدت تركيبا معقدا، أو مسرحا للتناقضات تقوم على تراسل الدلالات والأشياء وانصهار العلاقات البنوية العضوية في بوتقة التجربة الكلية التي تمتد في كل جانب، وتنفتح على زخم معنوي وشعوري غير متوقع "[3] وحتى و إن بدت صور الشاعر مستمدة من العالم الخارجي ومن الطبيعة، فإنها حسب "عز الدين إسماعيل" فإن هذه الصور ما هي إلا وسيلة للتعبير عن الأحاسيس والمشاعر الذاتية، فالمشهد الخارجي الذي يقدمه النص لا ينفصل عن مشهد داخلي لم يجد الشاعر بدا من أن يتبناه حتى يعانق ذاته، وفي هذه المرحلة، حين يتعانق الشاعر والطبيعة، تخضع لفكرته فإذا هي صورة لفكرته، وليست صورة لذاتها.

لقد جسدت حركة الشعر الحديث انهيار المركز، انهيارا لنموذج، انهيار الإجماع، ذلك أن الحداثة استطاعت أن تبلور رؤيا للعالم، ومن ثم البحث عن أشكال في اللاشكل، والدخول في مرحلة الكتابة، وفي ضوء هذا التصور الحداثي، أصبحت الحداثة في الشعر هي قلق النمذجة، لذلك تصبح حركة الحداثة شعريا هي حركة البحث عن فضاء للكتابة،

---

[1]-المرجع نفسه، ص: 126.

[2]- عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 157.

[3]- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص: 258.

التي لها حساسيتها و لغتها وصورها وموسيقاها الخاصة هي بالضرورة ليست لغة وصورة و موسيقى القصيدة التقليدية.

2-2- محمد بنيس:

يعد الناقد "محمد بنيس" رائدا من رواد التجديد وأحد منظري الحداثة الشعرية العربية، ومن ثم فإن آراءه التجديدية ومواقفه النقدية التي يؤسس بها لماهية لشعر لا تخرج عن نطاق الحداثة بأبعادها المختلفة والمتباينة.

لقد ربط "محمد بنيس" بين الشعر و الحداثة، حيث رأى أن هذه الأخيرة قد ساهمت إلى حد بعيد زعزعة كل مفهوم للشعر من شأنه أن يستمر عليه في نهاية الأمر بل زادته سعة على سعته السابقة، و" لعل اتساع مصطلح الحداثة في الخطاب النقدي والسجالي كما تشهد على ذلك الكتب والصحافة والندوات واللقاءات الشعرية عبر العالم العربي هو ما يفضي بأي تعريف إلى مأزقه السريع "[1].

وقد نظر "محمد بنيس" إلى الشعر نظرة حداثية بعيدة كل البعد عن نظرة النقاد القدامى له، وذلك بأن جمع كل ما من شأنه أن يؤثر في عملية الإبداع الشعري سواء ما تعلق بداخل النص أو بخارجه، ويشخص نقطة التحول في مفهوم الشعر ببداية الإحساس بالتصدع والتي تعود جذوره إلى بداية طروحات الرومانسية... أما اللحظة مع الشعر المعاصر من نهاية الأربعينات ونهاية الخمسينات والشعور بالتصدع الثابتة فيها ازداد اتساعا، وهي اللحظة الكونية التي يتأصل فيها الشعر العربي في اختيار العالم الحديث، وهذه الرؤيا الشمولية الكونية تصبح جوهر الحداثة الشعرية، التي تتحسس التصدع متكاملا ومتشعبا ومتجذرا.

ويرى "محمد بنيس" أن هذه الرؤية أكدت على مسلمات ثلاث هي امتداد الخطى الأولى من الحداثة الرومانسية:

أ- الخروج عن الشعر العربي القديم ضرورة وهو موقف لا مفكر فيه لدى القدامى على عكس ما حصل في الحقول المعرفية الأخرى.

ب- اعتماد الشعر العربي، الشعر الغربي (الكوني) معيار للشعر والشاعرية.

[1]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث التقليدية، ج1، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص: 25.

ج- إعادة قراءة الشعر العربي قديمه وحديثه في ضوء معطى "روح العصر"[1].

كما يرى بنيس أن بداية التصدع بين الشعر القديم والحديث الذي أنتج فيما بعد قضية الحداثة الشعرية بدأ بفعل السؤال وأزمة الواقع وتجلت بداية الانشقاق عن النماذج الأبوية بنصوص دخلت مغامرة التغيير بكسر سلطة النموذج والتوكيد على تصدع الذات الكاتبة، أين ظهرت مفاهيم ومقولات حديثة طبعت سمة الشعر الحديث لم تكن ضمن اهتمام الشعر والشاعر القديم، وهي " "التغيير" و"التجاوز" و"التخطي" كفرضيات لانتقال الشعر العربي، في عصره الحديث من بنية إلى أخرى "[2] والتي أعطتنا فيما بعد ما أطلق عليه "بنيس" مصطلح " الإبدال "، هذا الأخير يقوم على نقاط خمس وهي: الانفصال والاختلاف والتمايز والانفتاح والإفراغ[3]، وهي مفاهيم توحي كلها بعدم الثبات والاستقرار، وهي التي بنى عليها "بنيس" نظرته للكون الشعري، مما أدى به إلى إعادة النظر إلى الشعر باعتباره كيانا اجتماعيا وثقافيا وهي طبيعة الموجودات والوجود في كل عصر، ويستشهد "بنيس" على ذلك الانقلاب المعرفي العلمي الذي ساد العصر العباسي الأول أين كان لظهور المعتزلة والاتجاه العقلي إلى جانب ترجمة الثقافات غير القريبة من الحقل الثقافي الإسلامي من يونانية وهندية وفارسية... جعلت الشعراء يحسون بتخلف الممارسة الشعرية عن الحقول الأخرى.

إن تشبع "بنيس" بطروحات الحداثة الشعرية العربية وغير العربية ووعيه بمدى تأثير هذه الطروحات على المنجز الشعري استقر به إلى فهم مغاير للشعر ووظيفته ضمن رؤية كونية جمع فيها بين الشكل والمضمون والذات الكاتبة وخارج النص وداخله، على شكل مقارنة بما كان عليه الشعر في السابق من خلال كتابه " الشعر العربي الحديث " في جزئه الأول وبين ما أتى به في الكتاب نفسه في جزئه الرابع "مساءلة الحداثة".

ولهذا يمكن القول بأن تنظيرات "بنيس" للشعر إنما أتت بعد إطلاعه على ما أتى به سابقوه شعراء ونقاد من أعمال إبداعية وآراء نقدية، فهو يعتبر الشعر الحديث حصيلة لإمبراطورية الشعر القديم وتأويلا له.

---

(1)- محمد بنيس: حداثة السؤال، دار التنوير و المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص: 134.

(2)- محمد بنيس: مساءلة الحداثة، دار توبقال للنشر و التوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص: 62.

(3)- ينظر: المرجع نفسه، ص: 76-77-78.

وهكذا يتضح لنا أن "بنيس" قد عمل جاها على التأسيس لشعرية جديدة تتسم بالانفتاح والتطور والتجاوز والتغيير، وهي كلها آليات يتحقق بموجبها ما يسميه بنيس بالإبدال، إنها شعرية حداثية تقوم على الاختلاف والتمايز أو التغاير رافضة حيزها الزماني أو المكاني من أن يتحول إلى مد حلزوني دائري، واللغة في هذه الشعرية تبنى على منطق التعدد في الممارسات النصية بل هي لغز هي لغة للتناسل الدلالي والإيقاع فيها ملتحم بمعنى النص ويبطل من أن يكون شكلها موسيقيا خاليا من المعنى، باختصار يمكن القول إن الشعرية التي نادى بها بنيس هي شعرية الانفتاح والتجاوز والتغيير.

2-3- عبد المالك مرتاض:

يعد الناقد "عبد المالك مرتاض" من أكثر النقاد العرب وعيًّا بأهمية تحديد المصطلح ومكانته داخل الخطاب النقدي، ومن أشدهم حرصًا على تجذيره وتأصيله وضبطه ومراجعته، سواء من حيث الحد أو من حيث المفهوم قبل الخوض في الممارسة والتطبيق، لأنه كان فيما نعتقد على وعي كبير بأن نواة المنهج ولبه هي المصطلح، وأن الفشل في ترجمته أو تعريفه عبر تأصيله ضمن طرائق معرفية هو فشل في مواجهة الخطاب الأدبي وبالتالي المسار النقدي عموما، بالإضافة إلى هذا فإن حرصه البالغ على الاهتمام بالمصطلح ومراجعته الدائمة والمستمرة عبر تصحيحه وتطويره والاجتهاد في صياغة تحليلات موضوعية بشأنه، تكفل مقارنة نقدية صحيحة، وممارسة تطبيقية موفقة وسديدة، كان الدافع إليها ذلك الخلط و تلك الفوضى المصطلحية التي تعج بها الساحة النقدية العربية الحديثة، نتيجة غياب تنسيق جماعي موحد في هذا المجال.

ويشترك الناقد "مرتاض "مع "بنيس" على سعة الكون الشعري وتماهيه مع مختلف العلوم والمعارف الإنسانية، الأمر الذي أدى إلى استحالة القبض على حقيقته، ومن ثم ظل النّاس " منذ العصور الموغلة في القدم يتجادلون حول تعريفه، ويتجادلون أكثر من ذلك حول بنيته، هل هو كلام عادي أو هو كلام خارق ؟"[1]

إن استهلال الناقد "مرتاض" كلامه حول الشعر بالتساؤل إنما يتم على مدى وعي هذا الناقد بصعوبة المغامرة في تحديد مفاهيم مثل هذه المصطلحات نظرا لتشعب الظاهرة

[1]- عبد المالك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة " أشجان يمانية"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص: 3.

الشعرية ومدى زئبقيتها، وبالتالي استعصائها على الإمساك والإحاطة، وما يؤكد ذلك هو توالي الأسئلة التي طرحها مرتاض حول مختلف جماليات الشعر من لفظ ومعنى ولغة وصورة وإيقاع وأساليب.

ولكي تتضح الرؤى عن هذه التساؤلات رأى مرتاض أنه ينبغي أولا التفريق بين الشعر والنثر، ذلك أنهما صنوان يشتركان في كثير من الخصائص الجمالية الفنية على غرار اللفظ والمعنى وتأدية رسالة معينة.

ويرى "عبد الملك مرتاض" أنه « بقدر ما كانت الهوة سحيقة بين الشعر والنثر الأدبي في العصور القديمة، بمقدارما اغتدت ضيقة في العصور المتأخرة، حتى إن بعض النظريات النقدية الجديدة تحاول في بعض مقولاتها إزالة الحواجز بين الصناعتين بمصطلح "أبي هلال العسكري"، فإذا الشعر نثر أو أسوأ منه إذا كان نظما باردًا، وإذا النثر شعر إذا كان مشبعا بالصور البديعة وموقرا بالرؤى الشفافة، ومحملا على أجنحة الألفاظ ذات الظلال الشعرية الرقيقة»[1].

ويفهم من القول السابق لـ "مرتاض" أن الشعر فن، وهذا الفن يجب أن يشتمل على صفة " الشعرية "، والشعرية في أبسط تعاريفها عند مرتاض ما حوى على صور أو تصور ينأى بالمتلقي عن الصور البسيطة السطحية و يسرح به في مدارات رحبة، "إذ ليس الشعر مجرد رصف كلمات في إيقاع عروضي لا يعدوه، فذلك قد يكون شعرا. كما قد يكون نظما، وإنما الشعر هو كل كلام يستطيع التعبير، بكيفية متفردة تبلغ درجة الإدهاش، عن العاطفة الجياشة، أو يعالج مسألة عامة بلغة لا يشترط فيها الأناقة اللفظية الشديدة بالضرورة، وإنما يشترط فيها أن تحمل صورا جديدة ذات ظلال.."[2] ويشترط في كل ذلك عند "مرتاض" أن يكون في صياغة سمتها التناسق والانسجام والإيحاء " والحق أن الشعر، كما هو معروف، ليس علما وما ينبغي له، ولكنه فن من الفنون، والفن في ماهيته شكل وليس شيء آخر غير الشكل، فالشاعر مطلق الحرية في أن يعري الحقائق الجديدة دون

---

[1]- عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، 2007، ص: 93-94.

[2]-المرجع نفسه ، ص: 101.

حدود، واللغة الطبيعية، يحكم ماهيتها، هي النثر، في حين أن الشعر هو لغة الفن، أي لغة الزخرفة "[1].

ويتفق "مرتاض" مع النقاد الحداثيين بأن الحداثة الشعرية، قد ساهمت بمقولاتها (الكشف والتجاوز والتخطي والهدم وإعادة البناء...) في إلغاء كثير من الفواصل التي كانت تميز بين الشعر والنثر لاسيما ما يتصف به الشعر من قيود العروض الصارمة والقافية الرتيبة، والتي كانت كفيلة في تمييز الشعر عن النثر، وعند تلاشي مثل هذه الحدود " هارت دولة الشعر من أركانها وأخبت جذوتها من أساسها، فجعلتها جنسا أدبيا يشاركه النثر في أغلب الخصائص النسجية، ولا يستميز عنه إلا بصفات شكلية محدودة"[2]، لا تتحقق إلا من خلال رؤية عميقة لجوهر الشعر ورؤية عميقة للعالم، وهذه الراية تقتضي مهارة كبيرة في الإبداع كي تبدو البنية الشعرية متماسكة وشاملة، لذلك كان من الضروري بالنسبة للشعراء الذين انفتحوا على الكتابة الشعرية الحداثية أن يدركوا حدود التقاطعات والمساحات المشتركة بين جنس الشعر وأفق الحداثة.

[1]- المرجع نفسه، ص: 96.
[2]-عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي ، ص: 100.

1- الاتجاه التقليدي:

لقد عرفت الحركة الشعرية الجزائرية حيوية ملحوظة إبان الثورة التحريرية الكبرى، إلا أنها سرعان ما أخذت في التراجع بعد الاستقلال مباشرة ولذلك أسباب عديدة أهمها المكسب الثوري الذي تحقق، فربما أخمد استقلال البلاد وهج القصيدة الثورية، ومثالنا على ذلك الشاعر أبي القاسم سعد الله، هذا الشاعر الذي كتب قصائد رائعة أثناء الثورة التحريرية وانتظر ميلاد ضوء القمر وشدو الطيور فلم يجدها بعد الاستقلال حين حل حلها السرب:

أَأَنْتَ الذِي كُنْتَ تَحْلُمُ بِالمُسْتَحِيل
وَتَصْنَعُ لِلشَّمْسِ حَبْلٌ الوِصَالَ
وَتَكْتُبْ فِي وَجَنَّاتُ النُّجُومِ
حِكَايَاتُ عِشْقِكَ
وَتَحْرِقُ قَلْبَكَ بِالنَّبَضَاتِ المُضِيئَة
وَكُنْتَ تَقُولُ: سَأَفْتَحُ بَابَ السَّمَاءِ
وَأُبْدِعُ جَنَّاتَ عَدْنٍ
تُسَمَّى وَطَنْ[1]

وترقب الشاعر بشغف وأمل كبيرين الحرية والانعتاق بعد الاستقلال فلم يجدها:

خُدْعَتِنِي
وَعَدَتْنِي حُرِّيَتِي
فَلَمْ أَجِدْ سِوَى قَفَصْ[2].

هذا في الوقت الذي كان يفترض أن يكون التحول بعد هذا الانتصار إلى النوعية والتشييد، تشييد القصيدة الجزائرية المستقلة، إلا أن شيئا من ذلك لم يحدث على الأقل في مرحلة الاستقلال أي طيلة عقد من الزمن. بحيث استمرت القصيدة العمودية مشكلة المشهد الشعري الجزائري مع ما يؤخذ على هذه القصيدة من مآخذ لا سيما من حيث افتقارها المضامين الموضوعية الهادفة، وهذا ما صرح به الشاعر "مفدي زكريا " وهو

(1)- أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1985، ص: 37
(2)- المصدر نفسه، ص: 369.

الذي كتب للثورة أجمل الأشعار، تلتقي به وقد استولت عليه المرارة والحسرة فكتب قصيدته " عيد وطني " بعد الاستقلال بسنتين فقط قائلا:

أَنَا حَطَّمْتُ مِزْهَرِي لاَ تَسَلْنِي وَسَوَّلْتُ ابْتِسَامَتِي لاَ تَلُمْنِي

غَاضَ نَبَعُ النَّشِيدِ وَانْقَطَعَ الوَحْيُ وضَاعَ الغِنَا وَأَغْفَى المَعْنَى[1]

فإذا كان هذا هو الحال مثل هذا الشاعر المحترف مع المنجز الشعري فكيف سيكون حال الشعراء الآخرين الذي لا يرقون في ممارساتهم الشعرية إلى مكانة هذا الشاعر.

إن جمود الحركة الأدبية بعامة والشعرية بخاصة وعدم تفتح أفق الاتصال داخليا وخارجيا أمام الشعراء أدى بالعديد منهم إلى الاكتفاء واستهلاك ما كان سائدا من تجارب شعرية متخذين إياها نموذجا يحتذى بها، هؤلاء الشعراء الذين شكلوا بتوجههم هذا اتجاها شعريا عرف بالاتجاه التقليدي، وهو نوعان:

نوع يخص بناء القصيدة شكلا ومضمونا وفق نظرية عمود الشعر، بناء يلتزم فيه الشاعر بكل أسس البناء التقليدي لغة وإيقاعا وصورة، كما أن الشاعر من خلاله لا يكاد يخرج في مواضيعه عما هو سائد ومألوف لديه، هذا النوع من البناء الشعري، فصله المرزوقي في مقدمة ديوان الحماسة وانتهى إلى القول«إنهم كانوا يحالون شرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته والإصابة في الوصف... والمقاربة في التشبيه والتحام أجزاء النظم والتئامها مع تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر ولكل باب منها معيار"[2].

النوع الثاني وهو الذي يتحرر فيه الشاعر من شكل القصيدة العمودية إلى شعر التفعيلة، ومع ذلك لا تزال سمات التقليدية جلية في القصيدة فالتجديد الحق لا يتعلق بشكل القصيدة بقدر ما يتعلق بالرؤية التي يشتغل عليها الشاعر تجاه موضوعه. " ويلاحظ

---

[1]- صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص: 119.

[2]- المرزوقي: مقدمة شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص: 9.

الدارس في هذا المجال أن الشعر العربي – مهما يوغل في التجديد – يظل مرتبطا على نحو ما ببعض المظاهر الفنية في تراث الشعر العربي القديم "[1].

وفي محاولة منا بحث في العوامل التي أدت بالشاعر الجزائري إلى الاحتفاظ بنموذج القصيدة العمودية واستمرارها مع كل الأجيال التي أتت بعد الثورة التحريرية، نجد أن هناك عوامل سياسية و اقتصادية واجتماعية، ساهمت وتضافرت فيما بينها مشكلة في النهاية طبيعة المشهد الشعري الجزائري.

إن الشعر الجزائري ذو الطابع التقليدي الذي كتب بعد الثورة أي أثناء فترة الاستقلال كان مرتبطا بالأساس بالحركة الوطنية ومعبرا عن مسيرتها، حتى إذا ما استطاعت الحركة الإصلاحية أن تكون اتجاها بارزا في الحركة الوطنية كان الشعر صوتها المنافح وأداتها المبلغة، فارتبط الشعر بمفهومها عن الأصالة والتراث، وعمق من ميله إلى الأدب القديم، وتشبثه بكل ما يحافظ على الشخصية الجزائرية كرد فعل ضد وسائل التبعية الاستعمارية، وكان الشعر بناء على ذلك أن لا يخرج على القوانين الموروثة للشعر العربي، لأن ذلك يشكل علامة تذويب لهذه الشخصية وتفتيت لها حسب مفهوم تلك المرحلة، وكان على الشعر أن يكون خطابيا يعنى بالفكرة وتبليغها، ثم إن الشعر العمودي أكثر تعبيرا عند الأهداف الواضحة، فليس هناك مسوغ للخروج على الشكل العمودي القديم الذي ألفته الجماهير إلى أشكال تجريبية أخرى تقتضي وقتا طويلا حتى يألفها القارئ ويتفاعل معها.

ولما كانت الجزائر في هذه الفترة لا تزال حديثة عهد الاستقلال فإن آثار الاحتلال الجهنمية لا تزال سارية المفعول، والتي كانت تستهدف رموز الشخصية العربية ومنها الجزائرية، إنها اللغة العربية التي عمل المستعمر بكل ما وسعه على تجميدها وعدم تجدد أثوابها، وحصرها من جهة في ميدان التعليم الديني.

من هنا كان للشعر القديم تأثيره على المشهد الشعري الجزائري، لأن الجزائريين تأخروا عن باقي الأقطار العربية الأخرى في الاستقلال عن الحكم الأجنبي، فلم يعرفوا الاستقرار والنهوض إلا في نهاية العقد السادس من القرن الماضي، ولهذا السبب كان الاتجاه المحافظ في الشعر الجزائري هو المسيطر على الساحة الشعرية الجزائرية في

[1]- عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1981، ص: 391.

العقدين الخامس والسادس فلم يواجه المحافظون أية دعوة للتحديث إلا في حدود العقد السابع من نفس الألفية، وهذا دليل على تمسك المبدعين الجزائريين بتراثهم ولغتهم أمام تيارات التغريب و الحداثة الأوربية، و في هذا الصدد يقول أبو القاسم سعد الله " والشعر الجزائري كان قليل التأثر بالمذاهب الأدبية الصرفة، ميالا إلى الاعتدال والحذر في اعتناق كل شيء غير ديني وغير إصلاحي، ولذلك لم تنجح الرومانتيكية في الجزائر بالرغم من وجودها في الشعر الفرنسي وفي شعر الشابي »[1]، فقد «تسلطت الأحداث بمآسيها واضطرابها وتوترها الشديد على الشاعر، فلم تترك له فرصة التجديد أو التفكير للحظة واحدة في ابتكار الجديد... ومن هنا لم تأت قصيدته إلا صورة للثورة ولم يستطع صوته أن يكون غير رجع صدى لدوي الرصاص "[2].

وقد انعكست هذه العزلة الثقافية على الخطاب الشعري الجزائري آنذاك حيث جعلته يقتات من نفسه، ومن واقعه ومن بعض ما تيسر من معارف تراثية، ومن ثم وسمته بالانغلاق حيث نلحظ في متنه شيوع التعبيرات المستمدة من المأثور القديم والمنعكسة عليه بشي من النمطية الجاهزة، التي تعتمد على استملاء الذاكرة مما كان أثر سلبي في عرقلة التطور الفني لدى شعراء الاتجاه التقليدي الذي لم يخضع لاستخدام لغة معاصرة أو صور طريفة.

فمن حيث اللغة فهي تتسم في أغلب نماذج هذه الفترة بالمباشرة والتقرير والوضوح والتحديد، وتبتعد في أغلب حالاتها عن طبيعة لغة الشعر التي تتطلب لغة إيجابية تصويرية رامزة " فعناصر كالكشف والتحليل والسؤال غائبة عن هؤلاء، وان الدراسة على أيديهم لا تقدم الكثير للأجيال المبدعة، لأنها تتعامل مع النص أو المادة الموروثة في إطار الانبهارية الخالية من عناصر الحياة "[3]، وهذا ما يفسر الإقبال الكبير من القارئ على دواوين أصحابها، ذلك أنها لا تتعارض مع مناخه الثقافي الذي " يعنى بالمعلوم لا بالمجهول، وتسيطر عليه نزعة التعليق لا نزعة الاكتشاف، ونزعة القبول لا نزعة التجاوز "[4].

---

(1)- أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1977، ص: 53-54.
(2)- إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب، باتنة، الجزائر ، 1985، ص: 67.
(3)- عمر أحمد بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر "الشعر و سياق المتغير الحضاري"، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، 2004، ص: 139.
(4)- علي أحمد سعيد: الثابت و المتحول، صدمة الحداثة، ج3، ص: 147.

وهذا ما أدى إلى رداءة الجانب الفني الذي عكسه التصوير الضعيف، فالصورة عند هؤلاء الشعراء تفتقد ما يتطلب في الصورة الشعرية عادة من مفاجأة وابتكار ودهشة، لأن الشاعر لا يعتمد على خياله يسعفه باللمحات الفنية والإشارات الذكية الإيحائية وإنما يعتمد على ذاكرته يستمد منها تعبيره حيث تختزن آلاف الصور المحفوظة والقوالب الجاهزة من خلال قراءته الطويلة في التراث[1].

فانفتاح الخطاب الشعري الجزائري خلال العقد الخامس والسادس من الألفية الماضية كان انفتاحا جزئيا يتمثل في نصوص التراث التي لم يكن يلم بها إلمام ذوق وإحساس يستطيع من خلالها خلق لغة شعرية جديدة بواسطة الخيال الشعري الذي من خصائصه الهدم وإعادة البناء من جديد.

ولعل هذا يعود إلى مواكبة الشعراء لأحداث هذه الفترة والكتابة عنها بسرعة وسطحية، وعدم انصهارهم في قضية كبرى من خلالها يشكلون مواقفهم تجاه القضايا الملحة التي تفرض نفسها على وجودنا.

أما من حيث الشكل، فإن نتاج هذه المرحلة ظل يتفاعل مع موسيقى الشعر العربي القديم، فكل شعر هذه المرحلة التزم بنظام بحور الخليل ما عدا بعض التجارب الشعرية القليلة التي انفتحت على نظيرتها العربية، وتفاعلت معها، نذكر على سبيل المثال: تجربة أبي القاسم سعد الله في قصائده الحرة، وتجربة صالح باوية في ديوانه " أغنيات نضالية "، حيث يبدو فيها مطلعا على مختلف المدارس والاتجاهات الأدبية الحديثة، هاضما لتراث الأسلاف، لذلك نجده يحاول بجد تأصيل الحركة الشعرية الجزائرية الحديثة « يتفاعل مع الواقع السالف والجديد تفاعلا فنيا متطورا، ويغامر بكل الوسائل الفنية كالرمز والأسطورة الشعرية ليحاور الواقع بغية الكشف عند حركية مجتمعنا»[2].

وبحلول العقد السابع من الألفية الماضية ومع جيل السبعينات فإننا نجد أن الاتجاه الشعري التقليدي قد استمر مع هذا الجيل من الشعراء، ولم يشأ العديد من محافظيه التخلي عنه، وإن اختلف عن المرحلة السابقة بين خدمة الثورة قبلا والبناء الاقتصادي والتوجه

(1)- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1985، ص: 428.

(2)- عمر أزراج: الحضور "مقالات في الأدب و الحياة"، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، ، 1983، ص: 19-20.

الإيديولوجي لاحقا، فجاء بذلك شعرهم مزيجا من الكتابة على نموذج الشعر العمودي والشعر الحر. كما فعل " مصطفى الغماري" و" عبد الله حمادي" و"عياش يحياوي" و" جمال الطاهري" و " محمد بن رقطان"، وغيرهم[1].

وهو في مجمله شعرا نضاليا ضد الإقطاعية وكل أشكال الاستغلال والطبقية، منافحا عن المحرومين والطبقات الكادحة، فاصطبغ بسمة الإيديولوجية بعيدا عن الجمالية الفنية، حتى إن " محمد بن رقطان " صرح بضرورة توجه الشعر إلى خدمة النضال الفكري أساسا فقال مستهدفا لغة مفدي زكريا.

وَتَأبَى الجَزَائِرْ سِحْرَ القَرِيضَ إِذَا لَمْ يَكُنْ مَصْنَعَا يَشْمَخِرُّ

تَفْضَلُ رَوْيَتُــهُ مَعْهَــدَا يُغَذِي العُقُولُ ويَبْنِي الفِكْرَ[2]

لهذه الأسباب وغيرها بقيت التجارب الشعرية الأولى تراوح مكانها وتدور في حلقة تقليد القدامى، نجد ذلك عند غالبية الشعراء، في بداية السبعينات، ومثالنا على ذلك شعر "عبد الله حمادي" حيث نجده في ديوانه " الهجرة إلى مدن الجنوب " يسلك مسلك سابقيه من الشعراء الرواد كـ "أبي القاسم خمار"، و"محمد الأخضر عبد القادر السائحي" وغيرهم، من حيث استخدام الصور التقليدية التي تقوم على رصد القرائن المنطقية، والتشبيهات الجاهزة، يقول في قصيدة " قسنطينة اهتزي ".

طَلَعَتْ عَلَيْنَا كَالشِّهَابِ مَنُورَا فَغَابَتْ مَعَ سُودُ الدِّيَاجِي الفَوَاصِلُ

تَجَلَّيَتْ فَاخْتَرَتَ لِنُورِكَ فِتْيَةٌ وَهَا هُمْ عَلَى رُوحِ الإِمَامِ مَوَاثِلُ

شَبَابٌ كَأَمْثَالُ النُّجُومِ تَأَلُّقًا وَهُمْ لاخْتِرَاعُ المُعْجِزَاتِ صَيَاقِلُ[3]

لقد حرص الشاعر في بناء صوره في هذا النموذج الشعري على الصور الوصفية التقريرية التي نجدها في الشعر العربي القديم، والتي تعتمد أساسا على رصد القرائن

---

(1)- ينظر: محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث – اتجاهاته و خصائصه الفنية، ص: 167.

(2)- مهرجان الشعر الثاني عشر، وزارة الإعلام الجزائر، نقلا عن الوناس شعباني، تطور الشعر الجزائري منذ سنة 1945 حتى سنة 1980، د ط، ديوان المطوعات الجامعية، الجزائر. د.ت، ص: 137.

(3)- عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1995، (مخطوط ماجستير)، ص: 63، نقلا عن عبد الله حمادي: الهجرة إلى مدن الجنوب، ص: 26.

المنطقية، ومخاطبة العقل قبل الحواس، كما نجد النبرة الخطابية في رنينها.... وفي جماليتها المختزنة في الذاكرة الشعرية[1].

فالشاعر من خلال هذه الصور لم يخرج عما ألفه الشعراءالقدامى من حشد للصور المستقاة من العالم الخارجي، البعيدة عن عالم الذات الشاعرة، ففي البيت الأول نجد تشبيها بالأداة " طلعت علينا كالشهاب منورا "، وفي البيت الثالث تشبيه بالأداة أيضا مفادها أن الشباب كالنجوم في الإشعاع والتألق، وقد جاءت هذه الصور كلها بصرية، لم يخرج الشاعر فيها عما ألفه القدامى من حشد للصور بشكل خارجي دون أن يكون لها أي إيحاء نفسي.

هذا، ولم يمنع تحرر الشاعر من شكل القصيدة العمودية من الحنين إلى جماليات هذه القصيدة، وخاصة في علاقتها وصلتها بالتراث، يقول الشاعر أحمد حمدي في قصيدة غاية الميلاد:

" فَتَمْتَمَتْ، وَعَيْنَاكِ نَخِيلُ
آهُ...
يَا لَيْلَي، وَيَا عَبْنِي عَلَيْكِ
حُبُّنَا يَكْبُرُ كَالطِّفْلُ
وَكَالرُّعْبُ
الذِّي يُولَدُ في لَيْلٍ
الحَزَانِى الكَادِحِينَ
وَأَنَا نَهْرُ الهُدَى الجَارِي
جَرَّاح المُتْعِبِينَ "[2].

وعند قراءتنا لهذا المقطع نشعر بحنين الشاعر إلى صور القصيدة التقليدية حيث اتكأ في بناء صورة على الاستعارة والتشبيه، وهما صورتان استوحاهما من عالمه الخارجي على غرار صور الشعراء القدامى.

2- الاتجاه المتحرر (الجديد):

---

[1]- رجاء عيد: لغة الشعر " قراءة في الشعر العربي الحديث" منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1985، ص: 9.
[2]- أحمد حمدي، انفجارات، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1982، ص: 6.

لقد اكتنف الكثير من الغموض حول البداية الحقيقية والجادة لظهور الشعر الجديد - الشعر الحر – في الجزائر باعتباره اتجاها مستقلا بذاته عن الاتجاه التقليدي العمودي، ومما ساعد على ذلك غياب دراسات نقدية خاصة تبحث في مجال الشعر وتساير مراحله وخطواته، وهي ظاهرة لا تخص الشعر الجزائري فحسب، وإنما يشترك فيها الأدب العربي عامة ومنه الشعر.

ولما كانت الصحافة هي الوسيلة الوحيدة المتاحة للمبدعين كتّابا وشعراء لإيصال إبداعاتهم إلى جمهورهم القراء، فإنه وبالرجوع إلى هذه الصحافة نجد أن أول نص شعري يحمل سمات التجديد والخروج عن أبجديات القصيدة العمودية شكلا ومضمونا يعود إلى عام 1955 متمثلا في قصيدة الشاعر الدكتور "أبو القاسم سعد الله" طريقي هذه القصيدة التي يمكن اعتبارها بمثابة البداية الفعلية الجادة نحو اتجاه شعري جديد، وهو ما أجمع عليه أغلب الدارسين(*)حين يؤرخون لبداية ظهور الشعر الحر في الجزائر[1]، وهي فترة متأخرة إذا ما قيست بتاريخ ظهور هذا اللون من الشعر في المشرق العربي.

لكن هذا لا يثني تلك المحاولات المبكرة في هذا الاتجاه، والتي تعود إلى أواخر العقد الثاني من الألفية الماضية، والتي تمثلها الشاعر الناقد رمضان حمود ونخص بالذكر قصيدته " يا رفيقي " فبإسقاط خصائص الشعر الحر الفنية على هذه القصيدة نجد أنها احتوت غالبية هذه الخصائص حيث اتسمت " بكونها متعددة الأوزان متغيرة القوافي كما أنها تشمل مقاطع لا يمكن أن تخضع لبحر معين من البحور الخليلية المعروفة "[2].

غير أن تجربته هذه بقيت مجرد ظاهرة متفردة في تاريخ الشعر الجزائري الحديث، وللدارس أن يسأل بعد هذا عن السبب أو الخلفية الكامنة وراء تعثر هذه التجربة إلى غاية 1955، كبداية فعلية لهذا الاتجاه.

إن النظرة التي اشتغل بها شعراؤنا ونقادنا تجاه الإبداع الشعري غير النظرة التي اشتغل عليها نظراؤهم المشارقة، ففي الوقت الذي أخذ فيه المبدع المشرقي ومنه الشاعر بأسباب الحضارة ولا سيما منها الحضارة الأوربية نجد أن الشاعر الجزائري وقف موقف

(*) – نذكر منهم: صالح خرفي ومحمد الصيد دودو، و د. عبد الله الركيبي، ينظر: محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص: 149.

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 149 .

[2]- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص: 150.

العداء من الثقافة الغربية والفرنسية بخاصة فلم يحتك بها إلا في زمن متأخر بعد ما تبين له أنه لا مناص من النهوض بفن ما إلا في كنف التأثر والتأثير المتبادل " فالتفاعل والتبادل هما اليوم خصيصة أساسية من حركة الثقافة في العالم"[1]، أو كما عبر عنه رمضان حمود في قوله « فلا ينهض الأدب العربي من كبوته هذه إلا إذا نهض العالم الناطق بالضاد من غفلته، و أرسل بعثات علمية إلى عواصم أوربا من نخبة شبابه الزاهر لدراسة جميع اللغات الحية كما فعلت مصر و سوريا، فإذا رجعوا إلى أوطانهم بثوا آداب و علوم تلك اللغات في قومهم بطريق التعليم و الترجمة »[2].

غير أن العداء المستحكم بين الثقافة الجزائرية و الأوربية و بخاصة الفرنسية كان في أوجه إبان الثورة التحريرية، مما جعل الشعراء الجزائريين يولون وجهتهم إلى المشرق ضمن بعثات علمية إلى جامعاته، فاحتكوا بحركة التجديد الشعري فيه و تجاوبوا معها، و لهذا فإن تأثر شعرائنا الرواد بتجربة الشعر الحر لم تكن على يد الشعراء الغربيين بقدر ما كانت على يد الشعراء المشارقة الذين تأثروا هم الآخرون بشعراء الغرب، و هذا ما ذهب إليه الدكتور " عبد الله ركيبي " الذي يرى أن الشعر الحديث في الجزائر فرع من شجرة التجارب المشارقية، و لا يمكن أن نعزله عنها، كما أن شعراءه من الجيل الثاني قد تأثر بعضهم بتجربة الشعر الجديد في المشرق نظرا لأن الرواد منهم "أبو القاسم سعد الله" و "محمد الصالح باوية" و "أبو القاسم خمار"، قد التقوا بهذه التجارب في بيئتها حين ذهبوا إلى الدراسة بالجامعات العربية[3].

فالتجربة الشعرية الجديدة دخلت إذن إلى الجزائر بفضل عودة روادها الذي قضوا ردحا من الزمن في المشرق لينهلوا ما استطاعوا من حياض الثقافة العربية الإسلامية، وأخذت هذه التجربة تشق طريقها بتؤدة لضعف المستوى الثقافي حينئذ والاتصال غير المباشر بالينابيع التي روى منها روادنا الأولون، إلا أن المستوى أخذ يرتفع فأخذت التجربة هي الأخرى تتمتع بسمة من التماسك التركيبي نفحة من الجمال الشعري، ولا زالت في تصاعد مستمر مع تصاعد الحركة الفكرية والثقافية والنضالية.

---

(1)- علي أحمد سعيد: الثابت و المتحول، ص 270.

(2)- رمضان حمود: بذور الحياة، مكتبة الاستقامة، تونس، 1928، ص: 105.

(3)- عبد الله ركيبي: الأوراس في الشعر العربي، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1982، ص: 67-68.

إن بروز اتجاه شعري جديد في الساحة الشعرية الجزائرية كان بعد أن وجد الشعر الجزائري نفسه أمام مفترق الطرق، جيل الثورة يتجه في الغالب نحو الصمت، وكأن القصيدة المعاصرة شاخت بُعيد ولادتها، في هذه الفترة فاجأ الشباب السبعيني المطبعة، فاجأوا الصمت، أخذوا ينزلون دواوينهم إلى الأسواق، بعد أن دفعوا ثمن طبعها من فقرهم، وحملوها على أكتافهم إلى القارئ محمومين بالشعر، كانت تجاربهم تتكاثر وتتنوع، والأصوات تتمايز.

هكذا كان قانون الشعر الجزائري في كل لحظة يخرج إلى الصمت أصوات من بدأوا يمارسون الشعر، ليطلع جيل جديد آخر شاب لا عهد له بالشعر، لا يجد صعوبة كبيرة في تشغيل صفحات الجرائد الفارغة من الأصوات التي يفترض فيها الاستمرار، إذن لم يكن هناك صراع ملموس وعميق حول التحولات الشعرية في الجزائر، وهذا منذ عشرينات القرن الماضي حتى الآن، ما عدا استثناءات محصورة صنعتها أسماء شعرية هي الأخرى شابة، أتت بعد هذا الجيل، وهم جيل الثمانينات والتسعينات أو ما يعرف بشعراء الحداثة الشعرية، مما يدل على أن الممارسة الشعرية غير واضحة، ينسحب الأولون بهدوء ويملأ فراغهم اللاحقون بقليل من المجاهدة، اللاحقون عادة ما يطلعون من اتساع الغضب وحب الانخراط في التحول وإثبات الذات الموسيقية للقصيدة وفي بنيتها التعبيرية « في حين ظلت محاولات الشعراء الآخرين من أمثال "محمد الأخضر عبد القادر السائحي" و"الطاهر بوشيشي" و"الغوالمي" و"أبو القاسم خمار" متسمة بالتذبذب والتردد، فإن أغلب تلك التجارب كانت إلى الشعر العمودي أقرب منها إلى الشعر الحر »[1].

يقول "أبو القاسم سعد الله" في قصيدة " طريقي"[2]:

يَا رَفِيقِي
لاَ تَلُمْنِي عِنْ مُرُوقِي
إِنَّ أَنَا اخْتَرْتَ طَرِيقِي
وَطَرِيقِي كَالحَيَاةُ
شَائِكُ الأَهْدَافِ مَجْهُولُ السِّمَاتِ

[1]- محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث، ص: 151.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص:218.

عَاصِفُ الأُرْيَاحِ وَحْشِي النِّضَالَ

صَاخِبُ الشَّكْوَى، عَرَبِيدُ الخَيَالَ.

نلاحظ من خلال هذا المقطع أن الأسطر الشعرية جاءت على تفعيلة الرمل "فعلاتن" متكررة مرة واحدة في السطر الأول ومرتين في السطرين الثاني والثالث والرابع، وثلاث مرات في باقي الأبيات الأخرى، وهو من هذه الناحية قد التزم شكل القصيدة الحرة التي تتفاوت فيها عدد التفعيلات من سطر إلى آخر، غير أن الملاحظ من جهة ثانية من حيث روي وقافية هذا المقطع أن هذين العنصرين وردا على شكل ثنائي مروقي- طريقي، الحياة- السمات، النضال- الخيال، وعليه يبقى التجديد في مثل هذه القصيدة محدودًا إذا ما قيس بقصائد رواد الشعر العربي في نفس الفترة كقصائد السياب وصلاح عبد الصبور والبياتي.

ولهذا فإن حركة الشعر الحر في الجزائر وإلى غاية منتصف العقد السادس قد تميزت بالسير بخطى مقيدة إذ لم تستطع أن تتحرر من شكل إلى شكل آخر، وهو ما تعكسه القصائد الأولى لهذه التجربة والتي تكاد تجمعها سمة واحدة لا تتعداها إلى أخرى وهي تحررها من أسلوب الشطرين إلى نظام التفعيلة وما عدا ذلك فلم يلحقها التغيير على غرار المباشرة والتقريرية في الخطاب.

يقول "الأزهر عطية": **"أيُ قَلب سَيُغنيِ**

عندمَا يَضْحَى سَجينًا

عِنْدمَا اللَّيْلُ يَطُولْ

عِنْدمَا يَبْكِي النَهَارُ

عِنْدمَا الحُبُ يَموتُ

في قُصُورِ الأمَراءِ

أيُها النَاسْ افهَموني" [1]

فهذا المقطع الشعري لسعد الله لا يجمع بين أسطره غير الوزن، ولولا هذا الوزن لبقيت عباراته نثرية علمية، لا تكاد تلتقي بنغمة شعرية أو لمحة خيالية وما يزيد من

[1]- الأزهر عطية: السفر إلى القلب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص: 37.

تقريريته تكرار لفظة "عندما" مما أخرج معنى القصيدة من الإيحائية إلى التقريرية المباشرة.

لكن ومهما تعددت وتنوعت المآخذ التي يمكن أن تؤخذ على تجارب هذا الشاعر في هذه الفترة مقارنة بنظريتها المشرقية فإنها تبقى مشروعة بالنظر إلى واقع الأدب والشعر الجزائري، فكل بدايات رواد التجديد من أمثال "عباس محمود العقاد" و"أحمد زكي أبو شادي" وغيرهم لم يستطيعوا التوفيق بين النظرية والتطبيق.

غير أنه إذا تجاوزنا هذه المحاولات الأولى وجدنا الشاعر الجزائري قد أصبح يعبر "بالصور النفسية القائمة على نقل الذبذبات الشعورية"[1]، هذا بعد أن كان يعتمد على محاكاة الأشياء و نقل المشاهد نقلا أمينا كما رأينا عند أبي القاسم سعد الله بحيث لا يفوته شيء مما تقع عليه حواسه، وعليه فقد تخلى الشاعر إن لم نقل تجاوز تلك الصور الحسية إلى التركيز على الحركة الباطنية أين أصبح " الشاعر المحدث يولي لهذه الحركة كل عنايته، فقد وثق الشعراء المحدثون في الشعور الباطن من حيث هو ملتقى الأهواء المتنازعة، ومن حيث نفاذه وتغلغله في صميم الأشياء دون صورها الخارجية، ومعانقته بذلك للحقائق الجوهرية "[2].

لقد حقق الشعراء الجزائريون ولاسيما بعد اطلاعهم على الشعر العربي الحديث الذي كانوا يطلعون عليه من خلال الصحف والمجلات على إحداث نقلة نوعية في مسار الشعر الجزائري وبخاصة من جانب الصور الشعرية، بحيث " لم تعد الصورة محاكاة للواقع الطبيعي، أو قياسا منطقيا متناسب العناصر متآلف الأجزاء واضح المعاني يستمد تشابيهه واستعاراته من منبع قريب وإنما غدت تركيبا معقدا، أو مسرحا للتناقضات يقوم على

(1)- عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر، ص: 69.
(2)- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، ص: 257.

تراسل الدلالات والأشياء وانصهار العلاقات البنوية العضوية في بوتقة التجربة الكلية، التي تتمدد في كل جانب، وتتفتح على نظم معنوي وشعوري غير متوقع "[1].

إلا أن ذلك لم يكن ليرقى في مستواه الفني إلى درجة الانفتاح والتوظيف لمختلف آليات التجديد الشعري بل بقي في أغلبه يراوح بين المد والجزر بين الشكل العمودي والحر وإن كان في الغالب أكثر تجوابا مع الماضي، وهذا ما يظهر بجلاء في القصائد التي كتبت أثناء هذه الفترة من مرحلة الشعر الجزائري الذي بقي إلى يومنا هذا محافظا على شكل القصيدة العمودية، وكأن للشكل على هؤلاء سلطانا أكبر من سلطان الشعر.

فشعر هذه الفترة لا يعدو أن يكون مجرد رصد للصور السطحية التي عايشها الشاعر أو وقع عليها نظره حيث تقوم على "شذرات مبتسرة تشبه بقعا لونية تتزاحم أحيانا وتتنافر أحيانا أو تتمزق أحيانا "[2] و هذا راجع إلى سيطرة نمط القصيدة التقليدية على شعراء هذه الفترة من جهة ومن جهة ثانية الصعوبة التي واجهها الشعراء لتحويل ذوق وطبائع القراء إلى تذوق الشعر الجديد، غير أنا هذا كما أسلفنا الذكر كان بمثابة إرهاصا في تحول الشعر من وإلى نمط جديد.

حيث نجد أن هناك شعراء قد وفقوا إلى أبعد حد في استغلال تقنيات الشعر الجديد، يقول الشاعر "عمار أبو الدهان":

ضَيَّعُونِي
غَرَسُوا الخِنْجَرَ فِي صَدْرِي، أَرَاقُوهَا دِمَاءٌ
زَرَعُوا الأَشْوَاكَ فِي دَرْبِي وَفِي غَيْمِ السَّمَاءِ
قَتَلُونِي
شَنَقُوا فَجْرَ عُيُونِي،
ضَيَّعُونِي!

(1)- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص: 258.
(2)- رجاء عيد: لغة الشعر "قراءة في الشعر العربي الحديث"، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1985 ، ص: 389.

عَارِيًا عُدْتُ إِلَيْهُمْ تَنهَشُ الأَحْزَانَ صَدْرِي
تَحْفُرُ الأَيَّامَ قَبْرِي
ضَاعَ قَلْبِي!
ضَاعَ حُبِّي!
ضَيَّعُوا دَمْعِي وَآهَاتِي وَأَحْزَانُكَ يَا قَلْبِي الذِّي مَلّ البُكَاءَ،
ضَيَّعُونِي فِي بِحَارُ المَوتِ والغُرْبَة والتِّرْحَالِ، فِي بَحْرُ
الأَغَانِي وَالتَّعَابِير الحَزِينَةُ[1].

إن ما يمكن ملاحظته حول هذا المقطع هو شيوع الحزن الذي شكل ميزة شعراء هذه الفترة، هذا الحزن والألم الذي يخفي وراءه نفوسا منكسرة حائرة، وهو من بوادر الإدراك الواعي للواقع متخذًا منه موضوعا وإشكالا للمعالجة، هذا بعد أن كان الشاعر في الماضي يقتصر على تسجيل الأحداث أو التأريخ لها شعريا.

وفي خضم هذا التحول في الوعي الإبداعي الذي لم تكتمل معالمه بعد، ظهر شعراء عملوا على المزج بين الشكلين العمودي والحر مسايرين بذلك ما هو واقع في العالم العربي، وما هو واقع فرضته التجربة الشعرية للشاعر، فيجد نفسه بين شكلين في عالم نفسي واحد لا يستطيع التعبير إلا بالشكلين معًا، وهذا يبرز مقدرة الشاعر في التعامل مع البناء، وفي إخراج دواخله بأي طريقة كانت، المهم أن تصل القارئ في شكل جميل، وقد تفاجئ متلقي النص الشعري بهذا التجاور لكنه سرعان ما يكتشف أن النص لحمة واحدة، فهذا التوجه نحو المزج بين القصيدة العمودية والقصيدة الحرة نابع من رؤية بعض الشعراء.

ولهذا يبدوا أن جيل السبعينات من الشعراء لم يحل الإشكالة التي وقعت فيها القصيدة الجزائرية، إذ لم يتمكن من تكوين دائرته المفتوحة المتطلعة في سماء الإبداع الفني، فعجزت كثير من التجارب التي تزعم الحداثة أن تكوّن فضاءها الشعري المتميز، وبقي الشاعر مجرد متحدث فقط ينقل حكايات الواقع بأسئلة الإيديولوجي المباشر لا بأسئلة الفن و اللغة.

[1]- عبد الحميد هبة: الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر، ص: 70، نقلا عن: عمار بو الدهان: معزوفة الضمأ، ص: 17.

إلا أنه و مع منتصف الثمانينات انتقل المتن الشعري الجزائري من مرحلة الهضم والاستيعاب إلى مرحلة أخرى تجسدت فيها بشكل أقوى ملامح الذات الجزائرية الأصيلة وهي الفئة الثانية من الشعراء و أغلب شعرائها ممن كتبوا أثناء الثمانينات والتسعينات، هذه الفئة التي أرادت أن تستدرك ما وقع فيه الجيل السبعيني وأن تعيد للساحة الشعرية الجزائرية خصوصيتها فكانت رؤيتها للتراث رؤية استيعاب وتجاوز في آن واحد، أي أنها لم تقف عند حد تمثل التراث بل اتخذته بمثابة نقطة ارتكاز وانطلاق نحو آفاق التجربة الشعرية الحديثة، وأغلب ما يميز هذه الفئة من الناحية الفنية والشعورية هو ديمومة التوتر وعدم القناعة و الرضا بالواقع الراهن، ومحاولة استشراف آفاق جديدة، وكان من نتائج ذلك انفجار النص الشعري بسبب هذه الرغبة الملحة، وخروجه عن كثير من التقاليد والقوانين التي تحكمه، وذلك بخلق نص شعري جديد يستجيب لشروط الحداثة والتراث على حد سواء، ويستوعب الواقع الثقافي والاجتماعي بكل خروقاته، ولم يكن ذلك مجرد لحظة عابرة، وإنما كان مشروعا ثقافيا إبداعيا مؤسسا ينطلق من الموروث كقاعدة لبلوغ آفاق الحداثة المتفتح على احتمالات وإمكانات فنية هائلة لا نهائية.

3- الاتجاه المفتوح (المعاصر):

بالرغم ما شاب القصيدة الجزائرية السبعينية من نقائص سيما ما تعلق منها بفقدان الشاعر السبعيني للوعي بالذات و الوعي الفني، إلاّ أن ذلك لم يعق الانطلاقة الجادة في مسيرة الشعر الجزائري المعاصر، بالنسبة لجيل الثمانينات، بل عمد هذا الجيل من الشعراء إلى استدراك وتصحيح كل ما وقع فيه الجيل السبعيني، فقد شهد الشعر الجزائري المعاصر خلال العشريتين الأخيرتين من القرن الماضي تطورا ملحوظا شكلا ومضمونا أثرى التجربة الشعرية الجزائرية بألوان شتى لم تظهر قبل هذه الفترة ومن ذلك استلهامها لمختلف آليات وجماليات الحداثة الشعرية استلاما خاضعًا للنقد والتمحيص والغربلة، محققة بذلك شعر الاختلاف كما يطلق عليه " أحمد يوسف " في كتبه " يتم النص "، إذ قدم دراسة تومئ إلى لبنات جادة في الدراسة النقدية للخطاب الشعري الجزائري المعاصر، وأشار إلى كثير من الأقلام المعاصرة التي استطاعت أن تحقق تميزًا فنيا من شأنه إخصاب التجربة الشعرية الجزائرية، وإعادة بعثها في حلة جمالية مختلفة تميزها عن غيرها من التجارب

الشعرية العربية المعاصرة ومنها "عبد الله العشي"، "ميلود خيزار"، "ياسين بن عبيد"، "مصطفى محمد الغماري" وغيرهم[1].

هؤلاء الشعراء الشباب وغيرهم بتوجههم هذا يكونون قد شكلوا اتجاها شعريا حداثيا مغايرا في شكله وبخاصة في مضامينه ورؤيته للذات والواقع وللعام، اتجاها مفتوحا، ذلك أن الشاعر فيه لا يقف "على صعيد التبدلات الظاهرية التي تخاطب الحراس؛ أي في نطاق الوزن والقافية والوصاف، بل على صعيد النظر إلى دور الشعر، وإلى موقف الشاعر من قضية التعبير نفسها "[2]، ولكن هذا لا يعني أن يقف الشاعر عند هذا الحد من الموقف والنظر، بل عليه دائما وأبدا إعادة النظر من جديد في قضية التعبير، ذلك أنها حسب المفهوم الحداثي للشعر مهما بلغت قمة التجاوز والتخطي فإنها تبقى نسبية باعتبار الشعر يتطور، فهو لا يعرف الاستقرار ولا يقف عند أية حدود، إنه في حركية دائمة لا تعرف قرار، وهذا ما عبر عنه " عبد الله حمادي" في قصيدته " الشعر":

الشِّعْرُ وَثَبٌ عَلَى سِرْجٍ لِأَقْمَارٍ

وَطَولَ شَوقٍ إِلى اسْتَنْطَاقَ أَفْكَارٍ[3]

فالتجديد الشعري إذن في حقيقته، ليس مجرد عملية تحطيم للأوزان الخليلية وتنويعها في القوافي والروي، وهو ليس طريقة خاصة في رصف الأسطر فحسب، ولا محض حشد لمختلف القيم الجمالية الشعرية المعاصرة حد الغموض و التعتيم، فالتجديد في الشعر شكلا ومضمونا من هذا المنطلق لا يمكن اعتباره مقتصرا على كسر قيود الشعر التقليدية، أو على إبداع أوزان جديدة تقتضيها جدة الموضوعات "فالمغالطة التاريخية الكبرى رافقت ولادة الشعر الحديث ذاته حين أعلنت " نازك الملائكة " في قصيدتها " الكوليرا " و" السياب " في قصيدته " هل كان حبا"أن استعمال التفعيلة يحرر الشاعر من قيود الشعر التقليدية ... كذلك من استعمال موضوعات تقليدية "[4]، ثم يعلق الدكتور " سعد الدين كليب" « بأن مكمن الخطأ في مناقشة "نازك الملائكة" هو أنها لم تفرق بين

(1)- ينظر أحمد يوسف: يتم النص – الحينالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص: 231-236.
(2)- خالدة سعيدة: حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 2، 1982 ، ص: 91.
(3)- عبد الله حمادي: تحزب العشق يا ليلى، دار البعث، قسنطينة، 1982، ص: 216.
(4)- سعد الدين كليب: جمالية الرمز الفني في الشعر الحديث، الوحدة ، المجلس القومي للثقافة العربية، عدد82، 1991 ص: 6.

إصلاح العروض وتجديد الشعر، وقد تابعها على هذا الخطأ جميع نقاد الشعر العربي الحديث حتى الساعة. السبب هو تجاهل البديهية البسيطة بأن العروض مختلف عن الشعر، و أنه آلة من آلاته، مما يعني أن إصلاح الجزء لا يفضي بالضرورة إلى إصلاح الكل »[1].

إن التجديد، إذن تغيير يمس أساسا الوعي الفني لدى الشاعر، تقتضيه المرحلة الراهنة التي يعشها من رؤية مختلفة، و موقف مغاير: اجتماعيا، وفنيا، فهذا التجديد لا يهدف إلى إصابة شكل القصيدة العربية الحديثة بسهامه كغاية، فذلك لا يعدو أن يكون أحد نتائج ومظاهر هذا التجديد الشعري، إنما وجب أن يزعزع هيكلية الشعر العربي، ويهز كيانه من حيث الوعي الشعري بالمرحلة أولا، ثم ما يستتبع ذلك بشأن بنية النص: صورة، ولغة، وإيقاعا، « إنه موقف تساؤل مطلق، حس عميق بالانخلاع... إنها المعرفة الشعرية التي تبتغي تعرية العالم و لقاء الذات من حيويتها البدائية من قبل أن تحنطها المفاهيم في قابلية ميتة »[2].

وهذا يقودنا إلى التفريق والتمييز بين المعاصرة والحداثة وبالتالي بين الشاعر المعاصر والشاعر الحداثي، لأنه يساعدنا على فض الاعتماد السائد الذي يجعل كل من ترك الشعر العمودي وانصرف إلى الشعر الحر شاعرًا معاصرًا أو حداثيًا والمؤكد أن كل الشعر الحر معاصر على أساس زمني، ولكن ليس كله محدث على أساس رؤية العالم.

ففي نزوع الشعر الجزائري المعاصر نحو الميتافيزيقية تعبير عن أزمة الهوية وتبدو إشكالة الهوية فيما اصطلح عليه في الشعر العربي الحديث بصدمة الحداثة التي بدأت بشكل عام مع النهضة لتشتد مع الوعي الحديث الذي يعاني انفصاما حادا بين ماضٍ قومي وماضٍ غربي، وفي خضم هذه الجدلية أطل على الساحة الشعرية الجزائرية جيل موالي لجيل السبعينات، جيل جاء حاملا أسئلة القلق ومواصلة البحث عن الذات، صار فيه الشاعر يبحث عن الشعر بغض النظر عن الموقف، مقابل سيطرة الموقف في شعرية السبعينات، وعلى العموم، فإننا نسجل مع الناقد "عبد الحميد هيمة" بالنسبة لشعرية الثمانينات والتسعينات بأن جيل الحداثة الشعرية يمثل الولادة الحقيقية للشعر الجزائري الحديث

(1)- المرجع نفسه، ص: 6.
(2)- علي أحمد سعيد: الثابت و المتحول، صدمة الحداثة، ص: 99.

بالمفهوم الحداثي للشعر " ويمكن أن نلحظ لدى غالبية الشعراء في هذه المرحلة ديمومة التوتر، وعدم القناعة والرضا بالواقع الراهن، ومحاولة استشراف آفاق جديدة، وكان من نتائج ذلك انفجار النص الشعري الجزائري المعاصر بسبب هذه الرغبة الملحة، وخروجه عن كثير من التقاليد والقوانين التي كانت تحكمه، وذلك بخلق نص شعري جديد، يستجيب لشروط الحداثة "[1] ويستوعب الواقع الثقافي والاجتماعي بجميع خروقاته وانزياحاته ولم يكن ذلك مجرد رؤية عابرة إنما كان رؤيا و مشروعا ثقافيا مؤسسا، يقوم على الموروث كقاعدة لبلوغ أفق الحداثة المتفتح على احتمالات وإمكانات فنية هائلة ونهائية.

وبالرغم ما شاب هذه التجربة من إشكالات في الشكل والمضمون وسمت بالتردد والتذبذب إلا أن ذلك لم يعطل الانطلاقة الجادة في هذه الفترة، فقد عكس أصحاب هذا الاتجاه أحداث العشريتين الأخيرتين من القرن الماضي والتي تميزت بالاضطراب والتوتر، ولم يكن الشعر بعيدًا عن ذلك فتميز هنا الاتجاه وعرف بالواقع الملحمي لاعتماد التجربة فيه على عنصر التحرش بعناصر الأزمة والاشتباك معها ومجادلة الواقع برغم تصلبه قصد تحريك عناصره الإيجابية الفاعلة قصد إزاحة الستار عند مصدر الأزمة وتعرية مصادر الشر وإبطال مفعولها، ومن ثم التعجيل بالحل المرتقب.

« ولقد ترتب على هذا التوجه المغاير انشغالات جديدة أكثر عمقا وفعالية إذ أصبح من اللازم أن يجري الشاعر خصوصا والمبدع عموما حوارا بين تاريخه بشقيه القومي والإنساني، وفي العودة إلى بدايات هذا الحوار يفج المبدع والمتلقي على حد سواء بغور التصدعات واتساع الشروخ وهذا كله يفسر لنا كيف تمت عملية تحرير الشعر اليوم فظهر بمظهر الانقلابي المسكون بالحساسية الجمالية المغايرة والمحمول بغريزة مبدأ رفض وهدم الاحتذاء مهما جلت قدرته "[2]، وقد احتل هذا الجزء حيزا كبيرا ملأت فضاءه أسماء إبداعية كثيرة مثل" الزبير دردوخ"، "جديد بن يوسف"، "الأخضر فلوس"، "عاشور فني"، "مأمون حمداوي"، "عياش يحياوي"، "عثمان لوصيف"، وهي أصوات فرضت إبداعها

---

[1]- عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، (شعر الشباب نموذجا)، مطبعة هومة، الجزائر، ط1 ، 1998، ص: 6.

[2]- عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الإتباع و الابتداع، منشورات اتحاد الكتاب الجزائر، ط1، 2001، ص: 198.

على العمل النقدي، وتؤسس الآن لميلاد شعرية جزائرية في خصوصياتها التعبيرية وفي طروحاتها، وفي رؤيتها الكثيفة، ومن دون شك فإن الحديث عن هذه الأسماء لا يمكن أن يتأسس هكذا تلقائيا، لأنه يحتاج نقديا إلى تحرر ومتابعة وقراءات متعددة، قادرة على تحديد طبيعة هذه الشعرية بما تمتلك من قيم أسلوبية وبنائية وسيميائية لم تكن مهيأة في تجارب شعرية سابقة، وهو تحول له مبرراته الثقافية والأدبية والفكرية كما لم يكن تحولا اعتباطيا فضوليا ولم يكن موقفا تجريبيا في وجوده، بل تواصلا لتجارب ظلت تصنع حيزها، وترسم معالمها وتنتقي ما تيسر من المفردات التي تتواتر مع القيم الشعرية بكل تحولاتها المهولة، بمعنى أنها تعمل على إعطاء اللغة توزيعا جديدًا وفق علاقات وأنساق لم تكن معهودة في لغتنا الشعرية الجزائرية " من أجل خلخلة البنيات الذوقية والجمالية السائدة، لأن الحداثة الإبداعية تنطوي على قلق دائم لا يعفو عليه الزمان، وعلى نوع من الهدم المستمر من الزمن دون أن يتحول إلى بنية ثابتة، إنها تنطوي على سؤال مفتوح لا تأتي السنوات بالإجابة عنه مهما حبلت بالتجارب والمعرفة، ومعنى ذلك أن الحداثة الإبداعية لا يمكن أن تنتهي ولا يمكن أن يتجاوزها الزمن فهي لا قيمة تاريخية وفي الوقت ذاته مرتبطة بالتاريخ ومقتحمة لحدوده "[1].

ولما كانت النظرة الحداثية للشعر لا تحدها حدود ولا تسيجها قيود زمنية ولا مكانية، فإن نظرة الشاعر الجزائري الحداثي إلى الشعر لا تكاد تخرج عند نظرة الشاعر العربي عامة إلى هذا الكون الشعري، وهي نظرة حصرها " أدونيس" في مبادئ أربعة أساسية وزعها بين الموضوع و طريقة التعبير عن هذا الموضع، وبالمنجز الشعري في حد ذاته ومبدع هذا الشعر، حيث:

المبدأ الأول: يتصل بالموضوع أو المضمون، وخلاصته أن الحياة الجديدة التي يحياها الشاعر ولدت مشكلات جديدة، ولهذا فإن عليه أن يعي هذه المشكلات، ويشتق موضوعاته منها.

[1]- عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع، ص: 199.

المبدأ الثاني: ويتصل بطريقة التعبير، فإذا كانت المشكلة قد تغيرت فإن على الشاعر أن يغير طريقة تعبيره، فلا يمكن التعبير عن مضمون جديد بشكل قديم، فتغير المضمون يستدعي إذن تغيير الشكل.

المبدأ الثالث: ويتصل بتعريف الشعر، فتعريفه في الماضي تابعا لأغراضه وأشكاله، وبما أن هذه الأغراض والأشكال قد تغيرت فإن تعريفه يجب أن يتغير.

وينبثق **المبدأ الرابع**، من المبادئ الثلاثة الأولى، وخلاصته أنه علينا أن نغير النظرة إلى الشاعر، فلم يعد الشاعر من يكتب القصيدة تلو القصيدة دون رؤيا للعالم، أو موقف منه، بل الشاعر هو الذي يصدر عن رؤيا يربط فيما بينها ويوحدها[1].

وإن ما يؤكد مسايرة الشعراء الجزائريين المعاصرين لهذه النظرة الحداثية للشعر وفق المبادئ الأربعة السابقة، هو ذلك التحول الذي شهده النص الشعري الجزائري المعاصر خلال العقود الأخيرة من القرن الماضي والذي تجسد في تحولين بارزين:

التحول الأول: فقد طرأ على البنية الشكلية للقصيدة، هذه الأخيرة التي انتقلت من بنية البيت إلى بنية القصيدة المقطع، ومنها إلى بنية القصيدة الديوان.

التحول الثاني: ويتعلق بمحاولة القارئ، ونظرا لوقوفه عاجزا في بعض الأحيان عند فهم النص الشعري إلى إشراكه لكل من حاسة السمع والبصر مع العقل، وذلك رغبة منه في الحصول على فهم متكامل للنص الشعري، بالإضافة إلى استحضاره للداخل النصي وخارجه، ذلك أن المتلقي اليوم أصبح يعي جيدا بأن فهم النص لا يتأتى له إلا إذا أشرك كل هذه العناصر والآليات التي تعتمد على السائد والمحتمل في آن واحد، وعلى الخبرات الجمالية السابقة المتجلية في النص الحاضرة والمتضمنة في ذاكرة المتلقي.

في خضم هذا التحول الهادف كان لابد للشعر الجزائري أن تكبر حديقته وتغرد باسمه العصافير مرحة الروح، وكان لابد أن يتحول إحساس الشاعر ليتخذ لنفسه بعدا آخر، عماده البحث عند الذات، في مسافات ثقافية قلقة في مفرداتها، في مسعى عميق قوامه هذا الوجود الإنساني، وهكذا تأسست بنية نصية شعرية مفتوحة على كم هائل من الدلالات والاتجاهات والانزياحات بنية جديدة متكاملة، قابلة للدارس والوصف والمعاينة.

---

[1]- ينظر: علي أحمد سعيد: الثابت و المتحول، صدمة الحداثة، ص: 40-41.

هذا ولقد أثمرت الجهود السابقة ميلاد شكل شعري جديد ضم أخيرا إلى الساحة الشعرية الجزائرية، إنها " قصيدة النثر"، إذ كان من أوائل الذين كتبوا القصيدة النثرية في الجزائر مقتفين آثار " أنسي الحاج " و" تسعيد عقل" و" يوسف الخال" كل من "عبد الحميد بن هدوقة" في ديونه " أرواح شاغرة" و " جروة علاوة وهبي " في ديونها " الوقوف بباب القنطرة "، و "محمد زيتلي" و "ربيعة جلطي"، وزينب الأعرج، هذه الأخيرة حاولت التنظير أيضا للقصيدة النثرية في مقال لها بمجلة " آمال " بعنوان جماليات القصيدة النثرية، وخير ما نستشهد به في هذا اللون من الشعر الشاعر "عبد الرحمان بوزربة " الذي صنع الاستثناء بتحوله الأخير نحو القصيدة النثرية وهو الذي كتب القصيدة العمودية والقصيدة الحرة وأجاد فيهما، فبعد أن جربت الشكلين السابقين ها هو يجرب الشكل الثالث معتمدًا على دهشة اللغة في ديوانه النثري " ممكن الشعر ومستحيل العشق"، وهو في نصه هذا وإن سلمنا جدلا بشعريته أحسن بكثير ممن كتبوا هذا الشكل وتخصصوا فيه حيث يقول:

" هَلْ كُنْتِ إِمْرَأَةً فِي شَكْلِ حُلْمٍ
أَمْ كُنْتِ خَيْبَةً فِي شَكْلِ إِمْرَأَةً ؟
هَلْ كُنْتِ مِرْآةٌ بِأَلْفَ وَجْهَ
أَمْ كُنْتَ وَجْهًا بِدُونِ مَرَايَا
هَلْ كُنْتَ عَاصِمَةً ضَيَّعَتْ أُنُوثَتَهَا
أَمْ كُنْتَ غَرْنَاطَة أُخْرَى
لَمْ تَسَعُهَا رُجُولَتِي ؟! "[1]

وفي سياق الحديث عن حركة التجديد في القصيدة الجزائرية المعاصرة نلقي الضوء على الفرق بين " الشعر الحر " وقصيدة النثر " بحيث تتفق أن الشكلين لا يلتزمان بوزن وقافية محددة، غير أن ما يميز قصيدة الشعر الحر عن قصيدة النثر أن الأولى متحررة من قوالب العروض والقافية مع احتفاظها بالشكل البنائي على بياض الصفحة، حيث تكون القصيدة عبارة عن سطور متلاحقة تشبه قصيدة التفعيلة في ذلك، أما قصيدة النثر فهي لا تكون رهن أي قيد على الإطلاق ولا تخضع لأي التزام من ناحية الوزن والقافية من ناحية

[1]ـ إسماعيل جواد: التجريب الفني في الشعر العربي المعاصر، 2009، نقلا عن :
http: //samar.i,.goo.com/montada

حضورها على بياض الصفحة فهي تمارس حرية كاملة في تشكيل حضورها بفنية خاصة ".

والحقيقة أن هذا التحول الذي مس القصيدة الجزائرية إنما هو تحول في الرؤية، فالشكل في القصيدة لا يضيف قيمة جوهرية للفن الشعري بل ما يعلي حضور الشعر هو قيمة وجمال الرؤيا التي تسكن القصيدة.

وهكذا استمرت رياح التغيير في المشهد الشعري الجزائري بالهبوب حاملة رؤى الحداثة سواء من أثر الاحتكاك بالثقافات أو نتاج الإبداع الغربي أو من أثر جهد عربي خالص حمل لواء التغيير انطلاقا من وعي قائل بأهمية ومشروعية التجديد في الحياة.

وبهذا تكون مرحلة النضج الحقيقية للشعر الجزائري مرتبطة بفترة الثمانينات والتسعينات بفضل عطاءات إبداعية متميزة كشفت عن تطور كبير في وعي الشاعر، وبداية خلق علاقة جديدة مع التراث، ليس عربيا فحسب، ولكنه يأخذ من الانجازات الشعرية والفنية العالمية، غير أن هذا الأخذ لم يفض بالشاعر إلى الانبهار والذوبان في نتاج الآخر، وهذا ما يعكسه هذا الجيل من الشعراء على صعيد التفاعل مع الوافد الآخر من الشعر، بحيث تميز بقلة انبهارهم بكل ما تقذف مطابع الشرق، فلم يعد بذلك يشكل لديهم كبير اهتمام مقارنة بجيل السبعينات، إذ حل محل الانبهار نوع من التأمل والفحص، والنظرة الناقدة، وأخذ الشاعر يدرك شيئا فشيئا تلك الغربة الحضارية التي يعيشها الإنسان الجزائري في وطنه وبين أهله، فكانت محنة الشاعر الجزائري الذي يرفض واقعه وما آل إليه، ساعيا إلى خلق واقع مغاير، لذلك نجد دائما في المتن الشعري لهؤلاء الشعراء إلحاحا على فكرة " الانفصال عن النحن"[1].

ومن هنا نتوصل في ختام حديثنا عند هذا الاتجاه الشعري أن الشاعر السبعيني يمكن اعتباره شاعرا معاصرا وليس حداثيا، ذلك أن المعاصرة « تكتفي بمجرد الوجود في العصر دون اقتناص لدلالات الخرق التي ترتكبها الحداثة... ومعنى الشاعر معاصرا أي أنه يعيش في زماننا بوجوده الجسدي، أو بترديده لشعارات العصر السائدة، لكن أن يختار هذا الشاعر موفقا جذريا في العصر ومن العصر فإنه يقدم على إحداث حدث فيه ومنه وحده،

(1)- عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد، ج 2، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص: 103.

فباختياره لمثل هذه المواقف ينسلخ عن المعاصرة، وهو الأمر الذي اضطلع بالقيام به رواد المستوى الثالث من الشعرية »[1].

ومن خلال استقرائنا للاتجاهات الثلاثة نصل إلى القول، بأن القصيدة الشعرية الجزائرية منذ الخمسينات من القرن الماضي ظلت تتسم بالتذبذب والجمود أحيانا والاندفاع إلى الأمام أحيانا أخرى دون أن ترتسم معالمها ففي الوقت الذي تقوقعت فيه القصيدة الجزائرية وتطرقت لخدمة القضية الأولى (الاستقلال)، واختارت التقليد كرد فعل غريزي على الحداثة المستوردة والمنحازة تاريخيا وثقافيا وشكليا للعدو المستعمر، معتملة قول أدونيس أنه لا يجوز إزاء القيد الكلي سوى التكسير الكلي، وبالتالي كل ما يخص الآخر مرفوض، كانت القصيدة العربية تعيش على وقع انقلابات و تغيرات سريعة على يدي "نازك الملائكة" و "بدر شاكر السياب" إلى "أمل دنقل" و "بلند الحيدري" فلّما كان الاستقلال أخيرا، كانت الحداثة من منظارها الشكلي، قد أوشكت أن تعلن عجزها، بعدما استغلتها كل الأصوات الناعقة، فأنهكتها وقتلتها في وقت قياسي (خمسين سنة) ولما أرادت التجربة الشعرية الجزائرية مجارات جيرانها، كانت الكارثة أكبر لأن الشعراء الجزائريين ما ساهموا في التنظير ولا في تطبيق هذه الانقلابات يوما، وإنما أتوا إليها جاهزة في تجارب "نزار قباني" و "محمود درويش" و "الماغوط" وغيرهم، وبالتالي لا يمكن أن تكون امتدادا للتجربة الجزائرية القديمة المختلفة اختلافا بينا شاسعا عن التجربة المستوردة من الشرق.

[1]- عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الإتباع و الابتداع، ص: 199-200.

1- المتغيرات الفنية و الحضارية و الثقافية:

لقد برهنت التحولات الأخيرة في الشعر الجزائري المعاصر على التعارض القائم بين أشكال الممارسة الشعرية والموروث الأدبي، نظرا لما يعيشه العالم اليوم وما يعشيه الوطن العربي والجزائر بخاصة من متغيرات في مختلف الأنظمة والمجالات، والتي لا تكاد تستقر على حال من الأحوال إلا وتأخذ شكلا مغايرا لسابقه.

ففكرة اللامحدود هذه قد استهوت الكثير من شعراء الحداثة، والشعراء الجزائريين المعاصرين هم كذلك نحوا هذا المنحى لاسيما منهم شعراء السبعينات.

وربما كان من المنطقي لتجربة فتية كتجربة القصيدة الجزائرية أن تعبر هذه المسالك خاصة بالنظر إلى طبيعة الظروف السياسية والاجتماعية، فبلوغها ذروة النضج لا يتأتى من قفزة واحدة، بل لابد من مسار تسلكه، تتعانق فيه خيبة الأمل، والفشل بالنجاح، حتى يشتد عودها، فتثبت أمام عواصف الحداثة والمتغيرات، ضاربة بجذورها كشجرة أصيلة **{... أصلها ثابت و فرعها في السماء تؤتي أكلها كل حين بإذن ربها...}**[1].

ولكن إذا كانت التجربة الشعرية الجزائرية في فترة السبعينات استطاعت أن تمزق المألوف، فإنها سرعان ما خلقت مألوفا من نوع جديد، وهو الوقوع في أسر التوجه الأيديولوجي، واختفاء المذهبة السياسية وراء هذه الحركة الشعرية، فأصبح شعرنا مليئا بالقضايا، ولكنه خال خلوًا شبه تام من الشعر.

إلا أن أبعاد الظاهرة قد ترجع إلى عوامل سوسيو تاريخية، إذ أننا نلمح أن الفعل الثقافي عموما والإبداع الفني خصوصا كان مشروعا فرديا وليس عملا مؤسسا مما ألغى الإطلاقية في التصور وسادت الاحتمالية والشكلية، إذ أن الشاعر الجزائري السبعيني دخل في عملية تأسيس لأشياء هذا العالم من منابع قلما يقال عنها أنها لا تتوافق ومرجعياته الدينية و الثقافية، مما جعله يخلق مرجعياته الخاصة، وصارت ذاته في فرديتها المركز المعرفي للواقع، بكل ما تعنيه هذه الفردية من تناقضات وانفعالية.

فالتطورات التي حصلت في العقود الأخيرة زلزلت في وعي الشاعر الجزائري صور عالمه القديم، وزلزلت أفكاره وطرق تفكيره، لم تعد هناك حقائق ثابتة ولا أشكال ثابتة،

[1]- إبراهيم، 24-25.

وتبعا لذلك لم يعد الشاعر الجزائري ينطلق من أفكار مسبقة ولم يعد بصدر من معان جاهزة، وإنما أصبح يسأل ويبحث محاولا أن يخلق معنى جديد لعالمه الجديد الخاص به، ومما زاد في الأمر تعقيدا هو تباين مصادر استقاء الشاعر لمقولات الحداثة الشعرية بين رواد الشعر العربي وبين رواد الشعر الغربيين بحكم تخلف الشعر الجزائري عن مسايرة ركب الحداثة الشعرية منذ بواكيرها الأولى وهي سمة أنتجها فعل الحداثة بحسب الرأي الذي ذهب إليه الناقد مشري بن خليفة حين تحدث عن حداثة القصيدة في الجزائر فقال حول هذا الموضوع، " إذا كان النص الشعري الحديث قد خرج من معطف الشعرية العربية وأسس بنية جديدة تعبر عن مرحلة الحداثة العربية التي هي استجابة حضارية للواقع المتغير، فإن الشعر الجزائري الحديث ما زال يخطو خطوات واثقة نحو الحداثة حتى يصبح متميزا في الساحة المغربية المعاصرة "[1].

إن الأنا الحداثية وفي خضم التحولات الحافلة على المستوى الإقليمي والعالمي هي التي تعيش هذه التحولات دون أن تذعن وتكون خاضعة كلها، كما تمارس اختيارها الجمالي دون أن يترك فيها أثرًا " فالطقس الشعري الحداثي برزخ تتحد فيه الكائنات وتنمحي فيه جلالة الفواصل والحدود بين الموجودات، لهذا تهوى أمام أنظارنا حصون التقليد في الشعر و الثقافة و السياسة و يسقط الأصل و تتسع آفاق المغامرة "[2]. فلم يعد القارئ اليوم للشعر المعاصر يستوعب و يتابع ما يقرأ، إذ يجد نفسه في بحر من الدلالات و المعاني التي تنأى عادة عن بيئته و ثقافته و بأشكال شعرية هي الأخرى بحاجة إلى تأمل و تدبر، و هي ظاهرة عامة يشترك فيها الشعر المعاصر عامة " و يبدو أن هناك سوء تفاهم يتجدد و يتعقد بين القراء وهذا الشعر المعاصر،جسور كثيرة تقطعت بين هذا الشعر وبين ضرورة الوصول إلي القراءة ، فالشعر رسالة من الشاعر إلى المتلقي وهي غايته الأولى، ويبدو وكأن الكثير من محاولات البحث المحمومة من أشكال جديدة تتحول إلى غاية في ذاتها

[1]- مشري بن خليفة: سلطة النص، منشورات رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000. ص: 24.
[2]- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، منشورات جامعة قسنطينة، الجزائر، ط1، 2000، ص: 8.

مبتعدة بهذا عن كون التجديد هو بالدرجة الأولى استجابة لضرورات التعبير عن حالات وتطورات وأوضاع جديدة في الحياة والفكر والفن "[1].

2- التأثير الحداثي:

لقد وجد المثقف الجزائري ومنه الشاعر المعاصر نفسه أمام مركزين للإبداع والخلق الأدبي سيطرا لمدة طويلة على مجرى الساحة الأدبية العربية، هما المركز الغربي المتمثل في الثقافة الغربية وبخاصة الفرنسية منها، والمركز الشرقي المتمثل في الأقطار العربية الثلاثة مصر، سوريا والعراق، مما شكل لدى الشاعر الجزائري المعاصر شبه تصادم بين رغبتين رغبة في الإخضاع والتدجين وبين رغبة محلية في التطويع والتنافس، أي أن الواقع يشير إلى تناقض صارخ بين مصدرين أو حضارتين الشرق والغرب، ففي ضمير الصفتين وفي واقعهما تقوم العلاقة على الصراع و التصادم والتباين، ويزداد التمايز كلما ازداد التقارب، بينما فتح الفن كما الفكر و العلم آفاقا للاستفادة والتأثر، وبوجود صيغتين في التعامل مع الوافد من الآخر – مشرقيا و غربيا – يكون الصراع محتوما.

فبالنسبة للمركز الغربي فقد عمل هذا الأخير في إطار هيمنة كونية أو عولمة على دعم الخط الذي يقتل العنصر المحلي الثابت والمقصود بالثابت هنا التراث من لغة ورموز وعقيدة وأبعاده عند المتلقي، ويقوم في المقابل بتأمين نقل صوته وصورته ورؤيته هو فقط، "وهو ما أثر سلبا في المبدع والمتلقي على السواء، كما ساهم في التداخل مع مفاهيم ذات خصوصية غربية إنطلاقا من وسائل خاطئة بدايتها المناهج المتعلقة بالبحث، والتي اعتمدت في ثقافتنا بأساليب غير علمية منها النقل المنبهر المؤيد لغياب النقد والمراجعة" [2].

لقد فرض الغرب سيطرته على شعرائنا المعاصرين متخذا من أسلوب الحداثة الشعرية وسيلة إخضاع، خضع لها المثقف والمبدع على حد سواء، حين صار الكثير منهم

---

[1]- محمد دكروب: تساؤلات أمام الحداثة و الواقعية في النقد العربي الحديث، دار المدى للثقافة والنشر، ط1 ، 2001 ، ص 36.

[2]- عمر أحمد بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص: 133-134.

ناطقا باسمها خاضعا لها بدلا من أن ينقاد إلى صوت ضميره الذي يجعله مثقفا حرا متميزًا، وقد تم كل ذلك في ظل وعي غائب أجج أقلام كثير من الشعراء المندفعين المتأثرين، فكتبوا قصائد لا تخرج من حيث الدلالة عن قصائد رواد الحداثة الغربية أمثال: "شارل بودلير" 1821 -1967، والأديب الفرنسي "غوستاف فلوبير" 1821-1880 والشاعر الفرنسي "مالارميه" 1842-1898، والأديب الروسي "مايكوفسكي" الذي نادى بنبذ الماضي والاندفاع نحو المستقبل " لأن الحداثة ضمن إطارها الغربي هي تعبير عن هذا الصراع المتجسد في البنية الاجتماعية، واشتداد التناقضات الداخلية للنظام الرأسمالي وتأثيراته على الإنسان الذي تحول داخل هذا النظام المأزوم إلى سلعة، ومن ثم أحس الفنان المبدع بالاستلاب أو الاغتراب داخل مجتمعه "[1]، ومنه فإذا كان لهذه الحداثة تأثيرها بهذا الشكل على الإنسان والمبدع الغربي، فإن تأثيرها على الجزائري سيكون بلا شك أبعد من هذا وأخطر نظرا لشدة التباين بين خصوصيات كل منهما.

فالحداثة في وجه من وجوهها، " هي كما يقول "أنطوان أبو زيد" أن يكتسب نتاج الشاعر صفة العصرية حالما تنعكس معرفته بالعصر – العميقة، الذاتية، البالغة الإرهاف – في نتاجه الشعري (...) وبالمقابل يؤثر كثيرون (من الشعراء) عدم الكتابة إلا انعكاسا كليا لمرآة الحداثة الغربية، وإذ نعترف أن الغرب اليوم يقدم لنا غالبية عناصر الحداثة الأدبية والشعرية، فإن الانقياد والامحاء الكلي أمام نماذجه يحرماننا من تكوين لغاتنا الشعرية الخاصة "[2].

فالغرب باعتباره مؤسس الحداثة الشعرية، أصبح يمتلك زمام هذه الحداثة، وما على الشاعر إلا السير وفق المنحى الذي سطره الشعراء الغربيون عله بذلك يضفي على ممارساته الشعرية سمة التحديث، فمشروعية الحداثة اليوم أصبحت لا تتأتى من بنية المجتمع العربي المعاصر، بقدر ما تتأتى من التأثر الثقافي النخبوي بالغرب الأوربي سواء أكان ذلك على صعيد التجديد الإيقاعي، أم التصوير الفني، أم التعامل الأسطوري أم

[1]- مشري بن خليفة: بناء القصيدة في النقد العربي الحديث، معهد اللغة و الأدب العربي، جامعة الجزائر، 1994، (مخطوط ماجستير)ص: 31.

[2]- محمد دكروب: تساؤلات أمام الحداثة والواقعية في النقد العربي الحديث، ص: 51، نقلا عن: مجلة الناقد: 1989، ص: 45.

الموضوعات الشعرية، وبهذا المعنى يكون شعراؤنا المعاصرون قد تأثروا بموجة الحداثة الشعرية ببعديها التقدمي والتاريخي الغربيين.

هذا بالنسبة للتأثير الغربي، أما التأثير المشرقي فهو الآخر قد فرض سيطرته على الساحة الشعرية الجزائرية، فاحتكاك الشعراء الجزائريين الشباب بالشعر المشرقي جعلهم يتأثرون به إلى حد بعيد، وقد جعل هذا الاحتكاك صورهم ومعجمهم الشعري يتأثر بالمنجز الشعري المشرقي إلى حد الاحتذاء و التقليد لهذا الشاعر أو ذاك و بخاصة الشعراء الرواد من مؤسسي الحداثة الشعرية العربية أمثال: "أدونيس"، "يوسف الخال"، "عبد الوهاب البياتي" وهذا ما يجعلنا نفتقد سمة التفرد و التميز في كثير من قصائدهم، فتمرد العديد من شعراء الموجة الأخيرة " فقد صفة الوعي، وفقد هدفه أيضا، فصار مسايرة وسعيًا إلى لفت الأنظار ودفعا لتهمة التخلف... فحين يفقد التمرد عمقه وهدفه تصبح الحداثة وهمًا وادعاءا كاذبا، ويصبح الشاعر مجرد مساير أو مقلد... وقد نشير هنا إلى مقلدي "أدونيس" في المشرق والمغرب "[1]، بل تكاد بعض التجارب الشعرية المعاصرة تكون موجهة إلى جمهور مشرقي لا إلى جمهور جزائري له تقاليده وعاداته وتاريخه وشخصيته، وهي ظاهرة استوقفت أغلب الدارسين للشعر الجزائري المعاصر، فهذا شاعر جزائري من الشعراء الشباب يعترف أخيرا بهذه الظاهرة ويعدها من أبرز سلبيات هذا الشعر، وذلك حين يقول: " يبدو لي أننا منذ السبعينات على الخصوص قد كتبنا شعرا عربيا مشرقيا، ولم نكتب شعرا جزائريا عربيا... لأن الأسماء التي تتصدر القائمة الشعرية في الجزائر: "رزاقي"، "زتيلي"، "حمدي"، "بحري"، ليست في الوقع إلا صور مصغرة لأسماء لها وزنها في الساحة الشعرية العربية "[2].

والقول إن دل على شيء إنما يدل على درجة اتكاء الشاعر الجزائري المعاصر على نظيره المشرقي إلى حد الذوبان في نتاجه الشعري مما أفقد الشعر الجزائري المعاصر خصوصية وأصالة الإبداع، التي هي ركن أساس في كل إبداع أدبي، فتاريخ الآداب العالمية تشهد على حركية التبادل والتفاعل فيما بينها غير أن ذلك لم يصل إلى درجة انصهار

---

[1]- محمد دكروب: تساؤلات أمام الحداثة والواقعية في النقد العربي الحديث، ص: 50.

[2]- عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الشعر العربي المعاصر، ص: 20، نقلا عن: محمد زتيلي: جريدة الشعب، ع (25- 01 – 1981).

طرف في الطرف الآخر، بل إن هناك سمات مشتركة كما أن هناك سمات التمايز والتي تحدد أصالة كل منهما " فالحداثة الشعرية في أمريكا اللاتينية مثلا تؤسس فضاءها في الأفق الفرنسي، والحداثة الفرنسية تؤسس فضاءها في الأفق الأمريكي، وهناك بلدان بكاملها الصين تمثيلا لا حصرا تؤسس حداثتها على فكر يناقض تراثها كليا وليس في هذا كله مع ذلك ما يتنافى مع خصوصية وأصالة الإبداع، وإن تنافى مع أصالة الموروث وخصوصيته "[1].

إن مما زاد من حدة تأثير الشعر المشرقي على الشعر الجزائري لاسيما عند شعراء السبعينات هو حداثة التجارب الفنية لدى هؤلاء الشعراء، الذين وجدوا أنفسهم مدفوعين إلى تقليد النموذج المشرقي على علاته، غير مدركين أن مرحلة التقليد واحتذاء الآخر في ممارسته الشعرية ينبغي أن تسبقها مرحلة الوعي الفني للشاعر، وهي الحلقة التي نراها مفقودة عند عديد شعراء السبعينات، فبامتلاك الشاعر للوعي الفني من شأنه بلورة وعيه بالمرحلة الراهنة التي يعيشها، وما تقتضيه من رؤية مختلفة، وموقف مغاير هو طبعا يختلف عن رؤية وموقف الآخر اجتماعيا وفنيا.

والحقيقة أن ما حدث، يعود إلى انقلاب كلي ناجح، عرفه الشعر الحديث، " ومصدر الكلية أن الوجدان القومي الجمعي، كان موحدا وراء رؤيا لأمة عربية مستقلة موحدة، من هذه الرؤيا انبثقت رموز الخصب والانبعاث والولادة الثانية.." [2] لهذا سرعان ما سيطر شعر الرواد على المشهد الشعري العربي في أقل من أربع سنوات، ذلك أن تجربتهم الشعرية هذه كانت ثمرة مخاض عسير عرفته الساحة العربية: سياسيا، واجتماعيا، وفكريا. فلما أحسنت تمثله واستيعابه، اعتلت بجدارة عرش القصيدة المعاصرة، وبخاصة إثر موجة القضايا والنظريات التي شهدتها القصيدة العربية بقيادة "نازك الملائكة" و"عبد الوهاب البياتي والسياب"، و"صلاح عبد الصبور"، ويمثل في الجزائر الشاعر "أبو القاسم سعد الله" خير مثال ممن تصدر قائمة الشعراء الجزائريين الذين تأثروا بموجة الحداثة هذه، وقد تجلى ذلك في قصائده التي كتبها على منوال قصائد رواد الحداثة المشارقة، وهذا ما أفصح عنه بقوله " وكنت أتردد على إدارة مجلة الرسالة الجديدة التي

[1]- علي أحمد سعيد: الثابت والمتحول ، صدمة الحداثة، ص :270

[2]- سعد الدين كليب: جمالية الرمز الفني في الشعر الحديث، ص: 6.

كان يختلف إليها عدد من الأدباء أمثال "عبد الرحمن الخميسي" و "عبد الرحمن الشرقاوي" و "محمود أمين العالم"، كما كنت ألتقي في مؤتمرات و نوادي الطلبة العرب بالأدباء الشباب المجددين أمثال "رجاء النقاش" و "أحمد عبد المعطي حجازي" و "صلاح عبد الصبور" و "الفيتوري" وغيرهم "[1].

ولما كانت الممارسة الشعرية أبلغ تعبيرا عن مدى تأثر الشعراء الجزائريين برواد الحداثة العربية في المشرق فإننا نورد مقطعا شعريا لأبي القاسم سعد الله والذي يقول فيه:

وَظَلَّتْ حَيَاتِي تَجُوسَ الرِّمَمَ
وَتَبْحَثُ عَنْ أَصْلَهَا فِي العَدَمَ
وَتَدْعُو الرُّؤَى
وَتَسْتَهْدِفُ الضَّوْءَ عَبْرَ الخَلاَيَا..
خَلاَيَا الحِقَبَ
... وَبَعْدَ التَّعَبَ
جَنَتْ حَتفَهَا لَأَنَّ الوُجُودَ كَثِيفٌ كَثِيفٌ! [2]

إن القارئ لهذه الأسطر الشعرية لأبي القاسم يخال له من الوهلة الأولى أنه يقرأ قصائد الحيرة والبحث والسؤال التي ما فتئت الشاعرة العراقية نازك الملائكة تدبج بها تجاربها الشعرية، ويمكن أن نقرأ ذلك في قصيدتها " أنا " حيث تقول:

وَالذَّاتُ تَسْأَلُ مَنْ أَنَا
أَنَا مِثْلُهَا حَيْرى أَحدَقُ فِي الظَّلاَمَ
لاَ شَيْءَ يَمْنَحُنِي السَّلاَمَ
أَبْقَى أَسَائِلُ والجَوَابَ
سَيَظِلُّ يَحْجُبُه سَرَابَ
وَأَظَلُّ أَحْسِبُهُ دَنَا
فَإِذَا وَصَلْتَ إِليهِ ذَابَ

---

[1]- عمر أحمد بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص: 136. نقلا عن: أبو القاسم سعد الله: النصر للجزائر، الجزائر، ط2، ، 1984، ص: 10.

[2]- أبو القاسم سعد الله: الزمن الأخضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص: 150.

وَخَبَا وَغَابَ[1]

ومع جيل السبعينات أقبل الشاعر الجزائري على تجارب الشعراء المشارقة الرواد دراسة وتذوقا، مما أدى إلى ظهور الشاعر المشرقي في بعض تجاربهم بشكل مكشوف بدل الشاعر الجزائري، وإن كنا نلاحظ مع ذلك حضور مكثفا للهم الجزائري بنسب مختلفة من شاعر لآخر، مما يجعلنا نقول ان القصيدة الجزائرية في فترة السبعينات كانت مجرد بدايات غير موفقة فنيا، رغم أنها حاولت اعتناق الواقع الجزائري بكل حيثياته، مما يجعلنا نؤكد " أن مفهوم كتابة النسخة ظل سائدا خلال فترة لا بأس بها "[2] في القصيدة الجزائرية الحديثة، بحيث نشعر ونحن نقرأ بعض التجارب وطأة القصيدة المشرقية عليها، بل إننا نقع على قصائد كثيرة ليس لها فضل سوى أنها تكرار لقصائد مشرقية كما هو الحال عند الشاعر " أحمد حمدي" الذي يقتبس كثيرا من شعر السياب في قصيدته " تائه في مملكة القلق"[3]، بل و يردد عبارات السياب في قصيدته " غريب على الخليج ". وقصيدة " رحل النهار"، هذه الظاهرة نجدها أيضا عند الشاعر " أزراج عمر" الذي يلجأ كثيرا إلى الاقتباس تحت ظل الانبهار بتجارب المشارقة، فيأخذ خاصة من "أدونيس"، و"سعدي يوسف" و "محمود درويش"، " ومن هذه التجارب الفنية... تجربة الغربة والحنين في شعر "محمود درويش" وهي مؤسسة على انفعال حقيقي، ومعاناة صادقة وقد منحها إيقاع درويش الصافي ولغته المكتنزة مستوى من النضج، والكمال جعلها مصيدة للكثير من الشعراء الضعاف، ومن هؤلاء "عمر أزراج"، و "محمد زتيلي"[4].

وقد كان من النتائج المترتبة عن " هذا التأثر العاطل، والجنوح المريب تقمص شخصية الشاعر الآخر، أبن غابت ملامح الواقع الجزائري... أعني الواقع النفسي والنضالي والحضاري الجاد عند كثير من هؤلاء الشعراء "[5]. وهو قانون لا يقتصر على الإبداع الشعري فحسب بل ينطبق على سائر الإبداع الفكري والحضاري، ولنا في الحضارة العربية الإسلامية وكيف تعامل روادها وصانعوها مع الفكر الآخر مثالا يحتذى به، فهذه

---

(1)- نازك الملائكة: شظايا و رماد، دار العودة، بيروت، لبنان، 1971، ص: 115.
(2)- عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد، ص: 12.
(3)- أحمد حمدي: انفجارات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، 1982، ص: 13.
(4)- عثمان حشلاف: الصورة والرمز في الشعر العربي المعاصر بأقطار المغرب، معهد اللغة العربية وآدابها، الجزائر، 1992، (أطروحة دكتوراه،) ص: 153.
(5)- عثمان حشلاف: الصورة والرمز، ص: 154.

الأخيرة لم تكن لتنتج أعلامًا كبارًا كـ "الخوارزمي"، و"الفارابي"، و"ابن سينا"... إلخ، إلا بعد أن استنشق هواءها مناخا ساعد على امتصاص عصارات اليونان والفرس وغيرهم، فالعرب أخذوا من الغير الأشياء التي تساعدهم على هضم الجديد، الدخيل بتأصيله في إبداع جديد، فلم يقلدوا منطق الأوائل، إلا إذا أسهم في ابتداع منتوج تحددت به خصوصية العربية الحضارية "[1].

فظاهرة اقتباس جمل شعرية بكاملها، بالإضافة إلى ألفاظ وتراكيب مستمدة في الغالب الأعم من دواوين الشعراء المشارقة الرواد لا تكاد تخفى على أحد، فهذا مثلا نزار قباني الذي ترك بصمات واضحة في قصائد بعض شعرائنا، إذ قلده بعضهم بطريقة تنم عن غياب الوعي الفني لدى صاحبها، وذلك في طريقة نسج القصائد وفي تراكيبه وصيغه وحتى في ألفاظه التي عرف بها، مثل هذا التقليد والتأثير نجده عند الشاعر سليمان جوادي في قصيدته " أغنية لم يلحنها الشيخ إمام " التي نقتبس منها هذا المقطع، حيث يقول جوادي:

نَحْنُ لاَ نَطْلُبُ مِنْكُمْ أَيُّهَا السَّادَة تَحْلِيقَ الشَّوَارِبَ
نَحْنُ لاَ نَطْلُبَ مِنْكُمْ أَيُّها السَّادَة إِلْغَاءَ الضَّرَائِبَ
تِلْكَ أَشْيَاءٌ رَوَتْهَا شَهْرَزَادُ
وَأُمُورٌ قَالَ عَنْهَا سَنْدِبَادُ
نَحْنَ لاَ نَطْلُبَ مِنْكُمْ أَنْ تُعِيدُوهَا إِلَيْنَا
قَدْ مَلَلْتُ أُيُّهَا السَّادَة صُنْدُوقَ العَجَائِبَ
وَغَدًا عِبْئًا ثقيلاً كَالضَّرَائِبِ
وَنَحْنُ نَرْجُوا أَنْ تُعِيدُوا سُورَة النَّاسِ إلى القُرآنَ فَورًا
أَنْ تُعيدُوا لصَلاَحُ الدّين سَيْفًا عَرَبِيًا[2].

" فتعابير نحن لا نطلب منكم " و" أيها السادة" و" أشياء روتها شهرزاد" ورد سورة القرآن إلى القرآن وإعادة السيد لصلاح الدين وغرفة التحقيق وغيرها من التعابير الكثيرة في هذه القصيدة، مأخوذة عن قصيدة نزار الشهيرة "الخطاب".[3]

---

[1]- نديم نجدي: أثر الاستشراق في الفكر العربي المعاصر، دار الفارابي، ط1، 2005، ص: 517.
[2]- سليمان جوادي: يوميات متسكع محظوظ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1981، ص: 9.
[3] - محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص: 405.

كما ادى منجز الشعر للشاعر الفلسطيني "محمود درويش" هو الآخر تأثيره على شعرائنا المعاصرين، ففي قصائد "أحمد حمدي" يطالعنا من خلال نسيجها العام طريقة نسج "محمود درويش" لقصائده، ولعل قصيدة "درويش" الشهيرة "بطاقة هوية"[1] والتي مطلعها "سجل أنا عربي" كان لها من التأثير على "أحمد حمدي" ما جعله يكتب قصيدته "القدس" معارضا فيها قصيدة "درويش"، يقول "أحمد حمدي":

وَلَكِنَّنِي إِنَّنِي لَهَبٌ

حَذَارِ، حَذَارِ

وَفِي بَقِيّة مِنْ جَدْوَة العَرَبِ

حَذَارِ، حَذَارِ...[2]

فأجواء هذا المقطع الشعري من قصيدة "القدس" لأحمد حمدي تكاد تكون في عمومها هي نفسها أجواء قصيدة "بطاقة هوية" "لمحمود درويش" وذلك من خلال اللغة المستعملة وأسلوب القصيدة وفي طريقة رصف مفرداتها وانتقائها.

3- ضعف الحركة النقدية الجزائرية:

إن المتتبع والمهتم بالحركة النقدية في بلادنا سيلاحظ في يسر كثرة الكلام عن أزمة النقد الأدبي، ومن غير شك أن لهذا الكلام جذورا كما أن هناك اختلافا بين النقاد في تحديد طبيعة هذه الأزمة، ذلك أن أزمة النقد عندنا هي مرآة عاكسة لأزمة الأدب، وبالتالي فأزمة النقد من أزمة الأدب، فالأدب والنقد صنوان متلازمان لا يمكن بأي حال من الأحوال فصل احدهما عن الآخر، فهذا الدكتور "أبو القاسم سعد الله" لما طرح سؤاله: " إلى أي حد ساهمنا في حركة النقد الأدبي وتطويرها ؟"[3] نجده يستطرد على هذا السؤال مستبعدا أن يكون هناك نقد بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى فني، " إذ كيف نتحدث عن النقد الأدبي في الجزائر، بينما نحن لا نعترف أولا نكاد نصدق أن عندنا أدبا ناضجًا شق طريقه مع قافلة الأدب العربي المعاصر، أو الأدب العالمي "[4] وربما حالف الصواب الدكتور "سعد الله" في طرح مثل هذا السؤال " فالأدب عندنا كفن ما يزال متخلفا من حيث الكم و الموضع

(1) – ينظر: المرجع نفسه، ص: 402.
(2) - أحمد حمدي: انفجارات، ص:55.
(3)- أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص: 84.
(4)- المرجع نفسه، ص: 84.

والأسلوب، فليس هناك بالعربية قصة توفرت لها شروط الإجادة في التقنية والعلاج، أو شعر تطور مع عواطف الناس و ظروفهم ولا إنتاج مسرحي واكب المرحلة الراهنة من تاريخنا وعبر عن مشاعرنا في الحب والكفاح "[1].

وإذا ما استقرأنا واقع النقد الأدبي ومدى مساهمة النقاد في دفع حركة الشعر لاسيما منه المعاصر وبلورة الوعي الإبداعي لدى الشعراء، وبالتالي إلى التطور ومواكبة نطيره المشرقي، فإننا نجد هناك جملة من الأسباب تكاد تجمع كلها في عدم مسايرة حركة النقد لحركة الشعر.

فالدراسات النقدية الراهنة ذهبت في تحصيلها للنصوص الشعرية على التركيز على الجماليات الشكلية والسيميائية للقصيدة الحديثة لجيل الثمانينات تارة وعلى التوظيف الأسطوري للموروث تارة أخرى فإن رؤيتها النقدية ظلت قاصرة عن إدراك ومن ثم تحليل القصيدة من منظور الوعي بالكتابة ودلالتها القيمية في الثقافة المحلية، وليس هنا ثمة ما نسميه ضربا في الرؤيا والمنهج، ولكن أن تتحول رؤيتنا للنصوص إلى نوع من التنميط المنهجي، وكذلك إلى إقرار لرؤيا إلى الشعر لا تتأصل كوعي فلسفي للحياة فإن المعضلة وعي تسطيحي لا يرتبط بالشعر فقط، وإنما يشمل الحياة بسرديتها المعقدة .

كما يعزو الباحث " محمد مرتاض " عزوف النقاد عن تناول النصوص الأدبية الشعرية بشيء من الموضوعية والصرامة في النقد إلى " الوصل المهيمن على غالبية الأدباء من رد الفعل وهروبهم من الكلام البذيء اللاذع الذي يرد به صبية الأدب على الناقد و بخاصة وأن طائفة غير قليلة من المتطفلين على الأدب يوجدون على رأس الصفحات الثقافية في الجرائد اليومية أو الأسبوعية فهم لذلك لا ينشرون إلا ما يساير رغبتهم واتجاههم ومعارفهم "[2].

كما يؤكد الباحث في السياق نفسه ضلوع هؤلاء المشرفين والقائمين على نشر الجرائد والمجلات في تهميش ما يرسل إليهم من مقالات نقدية، والتي من شأنها المساهمة في بلورة الوعي الفني لدى المبدع"فكثير من المقالات التي ترسل إلى الجرائد ولا تنشر بسبب انتماء

[1]- المرجع نفسه، ص: 85.

المشرف على الصفحة الثقافية إلى الشخص المنقود إنتاجه"، ولتأكيد ما ذهب إليه "أردف مرتاض" بالقول " والنادي الأدبي في جريدة الجمهورية يعرف هذا جيدا "[1].

كما تعد عبارة " الشعراء الشباب " من بين الأسباب التي جنت من جهة على النقد الجزائري والشعر المعاصر على حد سواء، و"هي عبارة مركبة ومفتوحة حين تقترن إلى نمط من الشعراء، لأنها تعني الزمن ولا تعنيه وتأتلف مع النسق وتخالفه، وربما انساق النقاد وراء هذه العبارة المظللة فرفعوا وخفضوا بسبب منها دون أن يلتفتوا إلى الإبداع والفن " وقديما حسم ابن قتيبة هذه الإشكالية لصالح الإبداع، فانتصر للشباب الذي جعله البعض شتيمة ومثلبة " فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله ويضعه في متخيره ويرذل الشعر الرصين ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه أو أنه رأى قائله... كان "أبو عمرو بن العلاء" يقول: لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته... فكل من أتى بلحن ذكرناه وأثنينا به عليه ولم يضعفه عندنا تأخر قائله ولا لحداثة سنه "[2].

وبهذا المعنى لا نجد سببا البته في إثارة التضاد التقليدي بين الحداثة والتراث، فالحداثة وإن كانت تنطوي على قلق دائم يتجاوز الزمن فإنها لا تنافي التراث بل تتمثله تمثلا واعيا، وإنما التضاد يكمن في مدى استيعاب كل من الناقد والشاعر للعلاقة القائمة بين ما هو تراثي وحداثي فمن جهة الناقد فإنه على هذا الأخير أن يعي أن الحداثة ليس المقصود منها العزف على وتر الجديد، وإهمال القديم كلية، أو النظر إلى القديم على حساب الجديد وإنما هي النظرة الشاملة الواعية الفاحصة إلى هذا التراث القديم بمنظار جديد، ومما يؤسف له حقًا أن عددًا من المثقفين، ومنهم النقاد يظنون أن الحداثة يتوقف حدها عند تحطيم الجدار الشكلي للقصيدة، والدوس على ديباجة العمل الفني، متناسين أبجديات الحداثة، ومن ثم اشتدت الفوضى بين النقاد في فهم حقيقة الحداثة، إننا نقول مع الدكتور "عبد الله حمادي " إن الحداثة لا تكمن في قول المدافعين أو المقومين لخصائصها في كونها استطاعت أن تطلق صراحها من عمود الخليل، وتتخذ التفعيلة الموحدة، أو المختلفة كبنية خارجية، وتستهدف

---

[2]- عبد الله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية الحداثة وتحليل النص، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999 ، ص: 122.

[1]- ابن قتيبة: الشعر و الشعراء، ط3، 1977، ص: 69.

قضايا العصر كغاية منشودة"[1] كما أنها لا تعني التعصب للقديم ورفض الجديد على الصعيد الفني والفكري، إن منطق دعوتنا الجديد، كما يرى الدكتور حمادي " من أهدافها حسم النزاع القديم، وإعادة رباط القطيعة، ومحاولة الاستفادة المتبادلة المنصفة من كلا التجربتين"[2] كما على الناقد من جهة ثانية أن يعي أن الحداثة اليوم أصبحت ذا مفهوم حضاري قبل كل شيء، وما حداثة الشعر إلا جزءا لا يتجزأ من هذا المفهوم الكلي، فالحداثة أكبر من كونها كسر للقيود الشعرية الخليلية وتجاوز للمكان سعيا للتغيير ومواصفات الأشياء، فلا يعدو ذلك أن يكون مجرد دعوى شكلية سطحية تتعلق بمظاهر الأشياء " إنها الصياغة الجمالية الصحيحة للإنسان العربي الحديث، لا في همومه العاطفية أو احتياجاته الاجتماعية أو لوازمه النفسية، وإنما في ثورته الحضارية المعاصرة "[3]، فالحداثة صحو ينفتح على كل الفضاءات، ويتصالح مع الحركيات، فهي ليست هدمًا للموروث، وإنما هي على العكس استمرار للحساسية الشعرية العربية.

ولكن، ماذا عن النقد الأدبي؟.

أين مكانه، دوره ومسؤوليته، في دوامه هذه الأزمة ؟ هل هو في مكان الحكم والقاضي والموجه،المحلل والباحث عن الجديد في الإبداع..أم هو جزء أساس في مكونات الأزمة، فهو يحتاج أيضا إلى نقد؟.

بعض الشعراء يطالبون بـ"عودة النقد" ويطرحون القضية بهذا الشكل"ما نحتاج إليه حقا– يقول الشاعر "سليم بركات"، موجها كلامه إلى الناقد "غالي شكري" –هو الحركة النقدية المواكبة لنا حتى لا نصاب بالبلبلة، لم يأت أحد بعد جيلكم من النقاد الشباب في مستوى عطائهم لقصيدة الرواد، الموجودون الآن هم إما صحفيون وإما أولئك الذين يكتبون نصوصا عمياء من البنوية التي تصلنا في أردأ صور الترجمة العربية، نحن في مأزق ونطالب بعودة النقد"[4] وإن كان الكلام موجها إلى ناقد مشرقي لا إلى ناقد جزائري فإنّ الإشكالية المطروحة هنا هي واحدة، باعتبار النقد الأدبي اليوم يسير نفس خطوات الحداثة الشعرية فهو لم يعد يعترف بالحدود الجغرافية الفاصلة بين أمة وأخرى. وكما هو معلوم،

(1)- عبد الله حمادي: لوازم الحداثة و المعاصرة للقصيدة العمودية، مجلة الثقافة و الثورة، ص: 65.
(2)- المرجع نفسه، ص:66.
(3)- غالي شكري: شعرنا الحديث... إلى أين ؟ دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2/ 1978، ص: 114.
(4)- محمد دكروب: تساؤلات أمام الحداثة والواقعية في النقد الأدبي، ص:53، نقلا عن غالي شكري: برج بابل، ص: 47.

فإن الحديث عن النقد الأدبي في الجزائر يضم إلى جانب قضية التجديد في الشعر، قضايا متعددة، لعل أبرزها قضية الوعي النقدي ومدى تمثله في الممارسة النقدية للنصوص الشعرية، ومن ثم المساهمة في دفع و تطوير الحركة الشعرية ، فلا يمكن تصور حركة شعرية مزدهرة ما لم تصاحبها حركة نقدية تكون قد وجهتها ووفرت لها عوامل التطور والازدهار، غير أن الطرح الموضوعي لهذه الظاهرة طرح شاق تعترضه الانزلاقات الفكرية التي تحكم سواء بوعي أو بغير وعي المنهج البحثي في الممارسة النقدية.فالنقد استعمال منظم للتقنيات غير الأدبية ولضروب المعرفة في سبيل الحصول على بصيرة نافذة في الأدب ، وكل هذا يؤكد امتداد الأزمة التي يعاني منها مسارنا النقدي واستفحالها، وأعني بها أزمة البحث عن منهج، وهي الصفة النوعية الملازمة لمسار النقد العربي الحديث منذ ولادته أوائل القرن العشرين وحتى يومنا.

إن إلقاء الضوء على طبيعة الممارسة النقدية في الجزائر تجاه معالجة النصوص الشعرية يقودنا إلى الكشف عن الوعي الأدبي ومدى تأرجحه بين الذاتية والموضوعية، وذلك يخضع لتباين المستوى الفكري والثقافي عند النقاد ولعل التباين في الممارسات النقدية يعود إلى التباين في مستوى الوعي المصاحب لكل عمل نقدي، مما أدى إلى عدم الإرساء على قواعد ثابتة مؤسسة تخدم النقد الأدبي.

كما أن إشكالة الضبط المنهجي لمفهوم الممارسة النقدية لا تنطبق على النقد الجزائري فحسب، وإنما على واقع النقد العربي المعاصر، لأنه يعيش نفس التحولات والغابات المرجوة منه، فالضبط المنهجي يقوم على الوعي النقدي الذي يتأصل ويتبلور نتيجة الوعي بالذات وهو أساس مقومات الشخصية المتشكلة من القيم الحضارية والفكرية والدينية للأمة، وبناءا على هذا فإن الضبط المنهجي للممارسة النقدية الأدبية الشعرية من شأنه إكساب النقاد وعيا بمضامين المناهج النقدية وما تتضمنه من مفاهيم دخيلة، حتى لا تتغلب هذه الأخيرة بما تحمله من قيم الآخر على القيم الذاتية فتميعها وتصبح تابعة لها، وهذا ما يشهد عليه الواقع فالنقاد يطبقون كل ما يقرؤون بحذافيره دون مراعاة لمتطلبات الواقع الفكري ودرجة التخلف في المجتمع مما جعلهم يجنحون في آفاق بعيدة عن واقع المجتمع، و "لذلك لن يجدي نفعا تحويل العمل الإبداعي على يد النقاد إلى وثيقة سيكولوجية أو اجتماعية طالما لم

تتضمن الوقوف على التحولات المفصلية التي تطرأ على بنية خطابنا الثقافي الأدبي من العمق، وطالما اقتصرت وظيفة المقاربة النقدية على تحليل العنصر الجمالي اللغوي من دون أن يستتبعه وعي بالمفارقة الزمنية التي تحرك النصوص من الداخل، وتضفي عليها سمة التحديث من الداخل "[1].

كما أن تعريف الشعر لم يتحقق في عمل النقاد المعاصرين لأنهم اختلفوا اختلافا ملحوظا في طرائقهم وأساليبهم، فغلب على كتاباتهم الجديدة طابع غربي وبخاصة في تونس والجزائر، لذلك كان عملهم النقدي حول المنجز الشعري المعاصر بالذات يتميز بالتعقيد والغموض في بعض الأحيان " فالكتابة النقدية الحديثة ببلاد المغرب وبخاصة في مجال نقد الشعر تميزت باتجاهها الغربي في مواقف كثيرة، لأن البعض من نقادنا الجدد تمثلوا مناهج النقد الفرنسي واستخدموها في تقييم أدبنا المغربي دون فهم وإدراك "[2].

فبقدر ما استفاد النقاد من الانفتاح على الثقافات الحديثة وما احتوته من حركات فلسفية وفنية ونقدية ازداد المتلقي الجزائري للنص الشعري الحديث إقصاء وعزلة لأنه لم يعد قادرا على متابعة مسيرة الشعر والنقد على حد سواء، فالنقد في الجزائر بخاصة وفي العالم العربي عامة أصبح في إطاره العام تابعا إلى حد بعيد لمفاهيم ومعايير النقد العربي ولم يحاول إيحاء توازن بينه وبين متطلبات واقع الأمة التي تتخبط في صراعات حادة خاصة في ظل العولمة التي هيمنت على واقع شعوبها، على الرغم من أن وظيفة الناقد في دستور النقاد تكمن في ربط النقد بالمجتمع.

وإذا كان موضوع بحثنا ليس البحث في واقع النقد الأدبي الجزائري، إنما أردنا من خلال ذلك الكشف عن مدى مساهمة الحركة النقدية في بلورة الوعي الإبداعي لدى الشعراء الشباب وتوضيح مسار الحركة الشعرية في امتداداتها التراثية، وبما أن واقع النقد في الجزائر لم يرق بعد إلى مستوى تطلعات الحداثة الشعرية فإن ذلك انعكس سلبا على تجارب

---

[1]- محمد الحرز: شعرية الكتابة و الجسد، دراسات حول الوعي الشعري والنقدي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص: 99-100.

[2]- أبو القاسم سعد الله: قراءات نقدية، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 1981، ص: 93، نقلا عن: محمد مفتاح عبد الجليل، نظرية الشعر المعاصر في المغرب العربي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 2007، ص:52.

الشعراء الشباب الذين وحدوا أنفسهم ملزمين على اقتفاء سبل الإبداع من ينابيع عادة ما تكون بعيدة في خصوصيتها عن خصوصية الانتماء.

وإذا كان قد أشرع نوافذ واسعة غير الترجمة والكتابة على النقد الأدبي في العالم، تياراته ومذاهبه ومنجزاته، فلكي يقدم معرفة به إلى الشعراء والنقاد على حد سواء، ولكن ليس عليهم أن يلتزموا بمذاهبه واستنتاجاته وقوانينه، فهي مستمدة من سياق أدب آخر ومسارات تاريخ آخر، " فلكل أدب من آداب الأمم مداخله النقدية المتوافقة مع سياقه ومساره، بل ولكل عمل أدبي مفرد مدخله النقدي الخاص، ولكل ناقد أصيل ومستقل مداخله الخاصة إلى هذا العمل الأدبي أو ذاك "[1].

4- قلة الاهتمام و الوعي بالتراث:

لقد تعرض الوطن العربي بعد الحرب العالمية الثانية إلى رياح التغيير العميقة، ووجد نفسه ربما لأول مرة وجها لوجه مع عالم لم يألفه من قبل، جديد و صارم، وتفتحت أمام الشاعر العربي طرق جديدة للنظر إلى العالم، و تيسرت له كذلك إمكانات التعبير عن هذه النظرة لا عهد له بها سابقا.

لم يكن التحرر من القافية الواحدة هو انجاز القصيدة الحديثة، كما أن الالتفات إلى التفعيلة كوحدة موسيقية ليس مأثرة كبيرة، مع كثير ما طرأ على المنجز الشعري من أساليب معاصرة، لكن هذا كله سيفقد معناه ولا يكون له أي معنى إذا لم تصاحبه رؤيا حديثة للشاعر إزاء واقعه وصلته بالعالم، هو بعبارة أخرى وعيه لزمنه ومكانه ، وعليه فكثيرا ما توصف التجربة الشعرية لشاعر ما بأنها مجتزئة غير كاملة المعالم، نظرا لغياب الوعي العميق لدى صاحبها، بما ينبغي أن يرتبط الشعرية جوهريا وما ينبثق عن هذا الارتباط من ملامسة الحقيقة الفنية التي ينهض بها الشاعر، وهي لا تنفصل عن مداخل إنسانية الإنسان وكذا وجوده.

[1]- محمد دكروب: تساؤلات أمام الحداثة و الواقعية في النقد العربي الحديث، ص: 145.

إن وعي الشاعر بماضيه وحاضره، و بالتالي تراثه الزماني والمكاني يساعد بلا شك من انتقال الممارسة الشعرية من مرحلة المقاربات إلى مرحة يستقر فيها الوعي الفني بالملامح العامة للشاعر، وبخاصة إذا كانت تستند إلى خلفية معرفية عميقة.

إن إشكالة الوعي بالتراث هنا ليست قائمة على أساس "أن نحدد نظريا عناصر التراث التي نرى أنها مفيدة لنا اليوم فنستعيدها ونتبناها، والعناصر التي نرى أنها غير مفيدة نهملها، فهذا كله نافل، وليست له أهمية على صعيد الإبداع، المسألة، كما تبدو لي، هي: هل يمكن للعربي اليوم، أن يتابع في فكره وفنه وشعره المشكلية ذاتها التي طرحتها حضارته الأولى ؟ وهي تبعا لذلك: هل مشكلتنا اليوم، في الربع الأخير من القرن العشرين هي إبداعيا، مشكلتنا نفسها في القرن السادس أو العاشر أو التاسع عشر؟.[1]

وبالرجوع إلى تاريخ الشعر العربي القديم نجد أن أهم سمة ملازمة لهذا الشعر كونه " ديوان العرب " أنه يمثل الوثيقة أو السجل لما يتضمنه من المناسبة والحدث والتاريخ والواقعة، وهذه الصفة سقطت من الشعر الحداثي وغابت هوية النصوص، وبالتالي غابت هذه الوظيفة التقليدية الإخبارية التقريرية، وعملية النقل التي مارسها الشاعر التقليدي وإن كان ينظر إليها اليوم من طرف النقاد والشعراء على حد سواء بأنها لم تعد تخدم لا النص الشعري ولا متلقي هذا النص، إلا أنها بالرغم من ذلك فإنها تسجل وعيًّا تاريخيا لذلك الشاعر فيما يتعلق بماضيه وواقعه وتاريخه الأدبي، وهذا ما لم يتحقق في الممارسة الشعرية الحديثة أين تخلخل الوعي بهذا التراث الأدبي وغابت الدلالة وانتفت الممارسة والفكرة والحدث، وحلت محلها الرؤيا، حيث لم يستطع هذا الشعر على مر قرابة نصف قرن من الالتقاء في " جذور واحد يمهد لتكوين فكرة صائبة عن التراث في ذهن المتلقي، وعدم اللقاء هذا قد سمح للصور المشوهة المضطربة أن تمارس سيادتها في ظل المكون الواعي الجيد الذي يبقى غائبا "[2].

وبالنزول إلى الساحة الشعرية الجزائرية لاسيما منها السبعينية فإننا نجد أن قضية التراث في علاقته بالممارسة الشعرية الحداثية لدى الشعراء الشباب قد أخذت أبعادًا خطيرة

(1) - علي أحمد سعيد: الثابت والمتحول، ص: 260- 261.
(2)- أحمد بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص: 141.

حين غدت صورة التراث بأكملها هزيلة وأن التفاعل الجيد معه بقي إلى حد بعيد ضعيفا بل وغائبا أحيانا[1].

فلقد عرف الشعر الجزائري مرحلة تفتح على منافذ تعبيرية جديدة بلورت ملامحها بعض عطاءات الحداثة الشعرية، وليس غريبا أن يكون هذا التحول قد واجه إشكالات كبيرة متعلقة بالدلالة ذاتها، وباللغة الشعرية التي تستوعب هذا التوجه من غير أن تكون استحضارًا جافًا لدلالات و مصطلحات بعيدة عن التجربة الشعورية للشاعر الجزائري، لذلك كان على هذه التجربة أن تجد لنفسها المبررات الفنية اللازمة لكي تصبح رافدًا جديدًا في الشعر الجزائري المعاصر، إذ لم يكن الوعي الإبداعي بالتراث بوصفه رافدًا أساسا من روافد التجربة الإبداعية في فترة السبعينات و حتى بداية الثمانينات يشكل منطقة انفتاحية قابلة للتحولات و التبدلات، ولم يكن كذلك يدخل ضمن دائرة الاهتمام لتأسيس وعي إبداعي مغاير يستجيب بصورة كبيرة لمتغيرات الواقع المعاش في لحظته الآنية، بل إن الذي حدث في المقابل هو انفتاح تطبيقي وانغلاق مفهومي، أي أن الممارسة التطبيقية الإبداعية وصلت في جانب كبير منها إلى حد التضخم والامتلاء، ولم يؤد ذلك أو يفض إلى إزاحات نوعية في بنية الوعي الإبداعي المتجذر في المشهد بشكل ثابت ومؤثر، والسبب في ذلك يعود إلى غياب التعامل العقلاني في فهم التراث أي " قراءة تراثنا ليس بطريقة انتقائية محكومة بمحددات إيديولوجية، وإنما قراءته بشكل تاريخي يسمح لنا بفهمه من جانب وتوظيفه من جانب آخر "[2].

وهنا مكمن المفارقة أو الإشكال الذي يصاحب التجارب الشعرية بحيث يحد من حركيتها ومن رؤيتها الإبداعية، وقد يبدو ذلك ليس في شكل تعبيري محدد من دون شك آخر، وإنما ينطبق إجمالا على جل الممارسة الإبداعية في الساحة الأدبية، ولو أخذنا الكتابة الشعرية مثالا لوجدنا أن نفتح الوعي الأولي على الشعر قد ارتبط ارتباطا وثيقا بالطريقة ذاتها التي يتم من خلالها تلقي الشعر بوصفه ديوان العرب وبوصفه جزءا من التراث ينبغي

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 141.

[2]- علي رحومة سحبون: إشكالة التراث والحداثة في الفكر العربي المعاصر، توزيع منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، 2006، ص: 146.

إحياؤه واستدعاؤه بأي طريقة كانت وبأي وسيلة من دون مشروطية التركيز على انطلوجية الشعر وعلاقته الحميمة بالحياة وبصيرورتها المعقدة.

فالتعتيم الذي وسم الصورة الشعرية رغم وضوح آمال الجزائري، وطغيان المضمون المتواضع على الجانب الفني للقصيدة كانا من أهم المآخذ على هذه الحركة الشعرية، فضلا عن عدم استيعاب الموروث الفكري المحلي منه والعالمي، لبحث الحركة الشعرية التي ما تزال تحمل سمات الفتوة، وقد أشار الناقد "عبد الحميد هيمة" في رسالته " الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر " إلى أن شعر السبعينات بخاصة ظل شعرا يعكس قضايا المجتمع والواقع بمنظار أيديولوجي بعيدا عن اللغة والفن، ولذلك أسباب عدة منها: الاهتمام بالخط الاشتراكي والصراع ضد البرجوازية وكذا الفقر المعرفي لدى الشعراء المحدثين وانفصام العلاقة بين الشاعر وتراثه، وافتقاره إلى قواعد المعرفة الشاملة لتاريخه الثقافي، فضلا عن تقليدهم للنموذج المشرقي على علاته[1]، وعليه فإذا كان يمكن اعتبار التجربة الشعرية العربية عامة والمشرقية بخاصة لاسيما منها تجارب الشعراء الرواد تراثا عربيا ينبغي على الشاعر الجزائري المعاصر الرجوع إليه وقراءته من زاوية تقدمه الزماني لا من حيث اعتباره شيئا مقدسا ينبغي النسج على منواله شكلا ومضمونا، فإن ذلك كله يجب أن تسبقه مرحلة هضم هذا التراث واستيعابه ثم الانطلاق في تأسيس الشعرية الجزائرية الأصلية، وذلك طبعًا بعد استيعاب الموروث المحلي.

إلا أن هذه الشروط غالبا ما تكون غير متوفرة حينما ننزل إلى الساحة الشعرية الجزائرية إذ أننا نصطدم بواقع مغاير تماما على مستوى الممارسة الشعرية ومتلقي هذه الممارسة، إذ نجده على المستوى الإبداعي نصا بهدم اللغة الشعرية الموروثة بتفكيكها، ويشيد لغة جديدة تتسع للتعدد والاختلاف، هو إذن " فضاء فسيح للمكونات غير المتجانسة، والتوترات الحادة، والتناقضات العميقة التي تشكل في النهاية جوهر إبداعه... وبناء صوره، إذ لا يستقي هذا النص الإشارة من خارج مداراته لتشكيل معماره الفني... ويدع فسحة كبيرة للمتلقي لبناء المعنى المتعدد "[2].

---

[1]- عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر، ص: 21-22.

[2]- أحمد يوسف: يتم النص (الجينيالوجيا الضائعة)، ص: 256.

أما على مستوى المتلقي فهو غير محظوظ ببيئة ملائمة " وظروف مواتية لإدراك جمالياته في ظل تفشي الأمية بمستوياتها العامة والخاصة... إذ غياب القارئ المتميز يسهم في عزل النص وحرمانه من التناسل المتجدد والتوالد المثمر، فالجدب العرفي يحاصره من كل النواحي..." [1] إلى درجة أن الناقد " أحمد يوسف" يسمي مثل هذه النصوص " النص المستحيل" ويصفه باليتم، لغياب تراث يسنده وأرضية تستقبله، شعر تميز بمواصفات أسلوبية خالية الجذور في الذاكرة التراثية، متعب للقارئ لا يقدم له المعنى تامًا كاملا بل ناقصا، وعليه إكمال النقص وسد الفجوات مما ضيع النسق اللغوي القديم، وجعل البحث عند المعنى داخل السياقات وليس خارجها.

هذه السياقات التي تميزت بانزياحات غير متناهية شوهت العمليات العادية الموروثة للاتصال عبر الانحراف، والانحراف يمكن أن يؤدي دلالة لكن من خلال جهد القارئ واتساع خياله الذي يعوض المعنى الظاهري بعلاقات أكثر عمقا، إلا أن قارئنا الجزائري كان عاجزًا كفاقد الشيء، وحال غموض الرسالة دون استقبالها، في غياب شفرتها، وعلى غير المألوف تم خلق لغة جديدة، لم يدرك الكثير كيفية فك طلاسمها فتاه ولم يستسغ وهالته ثغرات النسق الجديد، ومن هنا نسجل رؤيتين للشعراء الجزائريين إلى التراث:

- فئة نظرت إلى التراث بمنظار ضيق تحكمه كتل إيديولوجية متشابكة ومتناقضة أحيانا، وهي الفئة التي فرضت التعامل مع نوع من التراث دون غيره حين حصرته في منطلقات " إيديولوجية مذهبية تحدد بصورة قبلية الرؤية للتراث ومنهج قراءاته والهدف منها "[2] أي أنها تعاملت مع التراث تعاملا خاصا وفق ما يقتضيه " المكون الإيديولوجي الذي يملي عليهم مسبقا مجموعة من البنى الفكرية التي لا يجوز لهم أن يخرجوا عنها "[3].

وقد أدى الأمر بهذه الفئة من الشعراء إلى الخروج بالشعر الجزائري من سماته الأصلية، والزج به في غياهب التعتيم وعدم وضوح الرؤية وهو ما آل بهم في النهاية إلى معاودة دراسة ما كتبوه من شعر وفق ما تقتضيه الخصوصية الجزائرية، أين ضم النقاد صوتهم إلى هذه الفئة بعد أن شعروا بأن القصيدة الجزائرية الجديدة تعاني من أزمة اتخذت

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 256.

[2]- عمر أحمد بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص: 140.

[3]- المرجع نفسه، ص: 147.

مظهر التعقيد والتقعر، والتوهم، وفي مزاوجة المفردات والتراكيب البهلوانية وليس من سبيل لإزاحة هذه الأزمة إلا بالعودة إلى الينابيع الصافية التي انطلق منها... لاسترداد نصغ ريان بدأ يجف في أوساط جيل جديد من الشعراء الشباب.

إن بروز هذه الظاهرة بهذا الحجم في الشعر الجزائري المعاصر، جعلت بعض الشعراء الشباب الواعي يدرك خطرها، مما دفع بالبعض إلى أن يوجه نداءًا حازًا إلى زملائه من الشعراء بالقول " آن الأوان للبحث عن الجذور الحقيقية لكلمتنا الشعرية حتى نشتم رائحة تربة هذا الوطن وهذا لا يتأتى إلا بالعودة إلى ثقافة هذا الشعب وتراثه الأصيل عن طريق الفهم والاستيعاب "[1].

ولهذا يبدو أن جيل السبعينات لم يحل الإشكالة التي وقعت في القصيدة الجزائرية، فعجزت كثير من التجارب التي تزعم الحداثة أن تكون فضاءها الشعري المتميز، وبقي الشاعر مجرد متحدث فقط ينقل حكايات الواقع أسئلة الإيديولوجي المباشر، لا بأسئلة اللغة والفن.

-وفئة ثانية من الشعراء وهم جيل الثمانينات والتسعينات، هذه الفئة حاولت تجاوز ما وقعت فيه الفئة الأولى، وبناء تجربتها الشعرية انطلاقا مما تفرضها عليها الذات الشاعرة وتكوينها الديني والثقافي والأدبي والاجتماعي، لا مما يفرض عليها من مصادر ومحددات قبلية لاسيما منها ما يتعلق بالمضامين الشعرية، وبالتالي اقتصرت على استيراد أشكال الكتابة الشعرية ومناهجها المعاصرة لتسخيرها في خدمة منجزها الشعري، فجاءت تجاربها الشعرية كلها أسرار على البحث والتجاوز للوصول إلى عالم يضيء الوجود.

[1]- عبد الحميد هيمة، الصور الفنية في الشعر الجزائري المعاصر، ص:20، نقلا عن: محمد زيتيلي: جريدة الشعب، ع 25 جانفي 1981.

..1- ظاهرة الغموض والتعقيد:

قبل البدء في البحث عن ظاهرة الغموض والتعقيد في نتاج الشعراء الجزائريين المعاصرين، تجدر بنا الإشارة أولا إلى التمييز بين مصطلح " الغموض" ومصطلح آخركثيرًا ما توهم البعض أنهما مترادفان في المعنى غير أنهما في حقيقة الأمر ليسا كذلك، وهو مصطلح الإبهام.

فبالعودة إلى مصادر اللغة العربية نستبين الفرق بين لفظة الغموض ولفظة الإبهام، ومن هذه المصادر لسان العرب لابن منظور حيث قال هذا الأخير في مادة غمض " أغمض طرفه عني وغمضه وأغلقه... أنشد ابن بري لرؤبة:

بِلاَلُ، يُا بْنَ الحَسَبِ الأَمْحَاضَ لَيْسَ بِأَدْنَاسَ وَلاَ أَغْمَاضَ

جمع غمض وهو خلاف الوضوح، وقال غيره: أغمضت الفلاة عن الشخوص إذا لم تظهر. والغامض من الكلام خلاف الواضح، وقد غمض غموضة وغمضته أنا تغميضا... [1]

فالملاحظ حول هذا التعريف الأولي أنّ الغموض خلاف الوضوح أي ما كان مضمرا غير بارز.

وأما الإبهام فقد جاء كذلك في لسان العرب في مادة " بهم ": طريق مبهم إذا كان خفيا لا يتبين... واستبهم عليه الأمر أي استغلق... وأمر مبهم لا مأتى له... وكلام مبهم لا يعرف له وجه يؤتى منه.

مأخوذ من قولهم حائط مبهم إذا لم يكن فيه باب... يقال أمر مبهم إذا كان ملتبسا لا يعرف معناه ولا بابه[2].

وعليه فهناك فرق واضح بين الغموض والإبهام، فالغموض كلمة يكثر استخدامها لاسيما في الدراسات الأدبية والمتعلقة أساسا بدراسة مناحي الشعر الجيد، بينما مصطلح الإبهام فنادرا ما يستخدم، فالإبهام " صفة نحوية بصفة أساسية أي ترتبط بالنحو وتركيب الجملة، في حين أن الغموض صفة خيالية، تنشأ قبل مرحلة التعبير المنطقية، أي قبل مرحلة الصياغة اللغوية النحوية "[3].

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ج7، ص: 200.
[2]- المرجع نفسه، مجلد 12، ص: 56- 57.
[3]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص: 189.

وعليه إذا فهمت وظيفة الكلمات النحوية اتضح المعنى، وبالتالي يرتبط الإبهام بالبنى السطحية بينما يتعلق الغموض بالبنى العميقة، يقول "عبد الرزاق بوكبة":

" يَدَيَّ وَهِي تَرْقُصُ فِي
أَعْيُنَ العَائِدَاتِ مِنْ العَيْنَ / عَيْنِي
التَشَهَّدْ/ كَلَّ الذِّي وَرَثَ القَلْبَ
مِنْ فَرْحَةِ العَاشِقِينَ / التَّشَكُلَ فِي
النَّجْمَةَ الرَّاعِبَةَ
سَهْرِي/ شَبَقٌ الغَمَزَاتِ / دَمِي
دَمْعَتِي / سُورَة الفَتَحِ / تُفَّاحَةً البَدْءِ
مَا التَّجَلِّي / تَعَاوِيذَ بُوذَا / مَزَامِيرَ لُورْكَا
صَهِيلَ الحُسَيْنِ "[1]

تتقاسم القصيدة كلمات لا رابط بينها، وتفصل بينها خطوط دالة على انفصام عرى الترابط، فالسياق هنا غائب تماما، والمفردات حرة في إقامة علاقاتها إذ أن حرمان التشكيل اللغوي من السياق يحرر قدرة المفردات والجمل من أسر مواصفاتها، فهي هنا جمل إشارية حرة المعنى، مجرد احتمال من احتمالات عدة باعتباره إمكانة قرائية، مما يجعل هذا المعنى في حالة توتر بين الإثبات والنفي، والعالم الشعري في عمومه غائم القسمات يتناول القارئ معانيه برؤية شاكلة لا مكان فيها لليقين، هذا عن السياق، ويغرق المعنى في الالغاز حين تتحاماه حشود من الرموز والأساطير، وليؤدي الإفراط في الضبابية والتعقيد والرموز المتجاوزة لموضوعية توظيفها إلى إعراض المتلقي والانصراف عنه كونه اقترب من الإبهام " فاللغة في الشعر ليست إناء للأفكار كما هو الشأن في العلم والنثر بعامة، اللغة الشعرية نسيج خصوصي من الكلام، أو بنية خاصة تنصهر فيها الكلمات والأفكار والمشاعر والرؤى في حدس واحد ودفق واحد "[2].

---

[1]- عيساني بلقاسم: النص المفتوح في الشعر الجزائري المعاصرة، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 2006، (مخطوط ماجستير)، ص: 105-106. نقلا عن قصيدة: حالتان لعاشقة واحدة، القصيدة، ع10، 2003، ص:51.

[2]- أدونيس: الثابت و المتحول، صدمة الحداثة، ص: 286.

ولما كانت خاصية الغموض من بين الخصائص الشعرية التي أصبحت أكثر ملازمة لطبيعة الشعر الحداثي، فإنها لقيت اهتماما كبيرا من طرف النقاد والشعراء النقاد على حد سواء، بين مؤيد داع لها ورافض ساخط عليها.

ومن منطلق الرفض والدعوة لهذه الخاصية، فقد تباينت أوجه النظر فيها وفي صفتها الفنية، فلم يتحدد موقف جماعي بين النقاد حول هذه الإشكالة، بل تعددت الآراء والكتابات النقدية على تفاوت واضح بين الكتاب والدارسين في التحليل والبحث "فالاختلاف بين النقاد والباحثين حول موضوع الغموض وفعله الفني في الشعر أصبح إشكالا من إشكالات النقد المعاصر، واحتمال التنوع في مدلول الكلمات، فهو المفهوم المناسب لمصطلح الغموض في النقد العربي الحديث "[1].

فإذا كان النقد العربي القديم، والنقد الكلاسيكي يرفضا الغموض[*].

انطلاقا من الرؤية العقلية الثابتة للشعر، فإن النقد الحديث يقر الغموض في الشعر كجوهر قار في ذاته ويسلم بوجوده الشرعي، "فهو حقيقة واجبة في النص الشعري تتموضع في قلب السياق الإنشائي الذي يكتفي بذاته، ويحقق هويته بعيدا عن مراهنات الواقع وقواعد الاستدلال المنطقي الواضح"[2].فمن بين النقاد المعاصرين في الوطن العربي والذين انتصروا لظاهرة الغموض في الشعر نجد الدكتور "عزالدين إسماعيل" الذي يرى أن الغموض ليس خاصية ينفرد بها الشعر الجديد، وإنما هو خاصية مشتركة بين القديم والجديد على حد سواء، وكل ما في الأمر أن الغموض قد صار ظاهرة واضحة في الشعر الجديد تدعونا إلى التأمل، ولعل ما يوضح أكثر انتصار هذا الناقد لهذه الظاهرة الشعرية هو نفيه بأن تكون ظاهرة الغموض عيبا في الشعر الحداثي حيث يرى أن " هذا الشعر الجديد يمثل اتجاها جماليا يختلف عن اتجاه الشعر القديم بل ربما وقف منه موقف النقيض، وربما حاول الجادون أن يتغلبوا على تلك الصعوبة أن يكيفوا أنفسهم وهذا الاتجاه الجديد، ولكن كثيرا ما يقف حائلا دونهم وهذا التكيف خاصية في الشعر الجديد هي في الحقيقية مقوم من

---

[1]- مفتاح محمد عبد الجليل: نظرية الشعر المعاصر في المغرب العربي، ص: 285.

[*]- لم يخل الشعر العربي القديم كلية من الغموض، و إنما كان قليلا أمام نسبة الوضوح فيه، يتجلى ذلك في محاولات كبار شعراء العصر العباسي كـ "المتنبي" و "المعري" و "أبي تمام"، وغيرهم.

[2]- إبراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر 2007، ص: 118

مقومات وجوده، وأعني بذلك غموض هذا الشعر"[1]. من خلال القول نستشف أن الناقد "عز الدين إسماعيل" يرى في الغموض خاصية للشعر على غرار خصائص الشعر الأخرى، كما أن الغموض عنده يشكل فرضية لنظرية تقرن الغموض بالشعر و كأنه لازمة من لوازم ظهوره كما لا يمكن النظر إليه على انه مجرد صفة سلبية أي على أنه فشل من جانب الشاعر في الوصول إلى حالة الوضوح التام وإلى جانب الناقد "عز الدين إسماعيل" نجد أيضا الناقد السوري "أدونيس" هو الآخر يقر بالغموض دون أن يفصح عنه كلية، إنه المفهوم المتافيزيقي للحداثة الذي يتجاوز حدود الواقع الاجتماعي والتاريخي ولا يتحدد بمغايرة التراث، أو مماثلة الغرب، أو استحداث الشكل والمضمون أو تقمص روح العصر، وإنما بفعل الإبداع الذي تصنعه الحداثة وتتجلى من خلاله.[2]

فالغموض إذًا حقيقة واجبة الوجود في الشعر"إنه طاقة الإبداع في النص التي تفتح مداه على عوامل لا نهائية من الدلالات الإيحائية، التي تلقي ظلالها الكثيفة، أو تقربنا عبر قراءة عنيدة من مدلولات تجربة لا نأتيها أو فبلغها في يسر"[3].بل إن الغموض مظهر من مظاهر الحداثة، فكما أن الوضوح واكب القصيدة التقليدية في نشأتها و تطورها فإن الغموض رافق تجارب الشعر الحديث الذي امتاز بخصوصياته المتفردة على الصعيد اللغوي،وللغة في هذا الشعر شأن خاص"فهي تتحول من مجرد وسيلة في الأداء إلى لبنة من لبنات الدلالة في النص، قيمتها فيما توحي به، لا فيما تخبر إخبارًا، وفيما تولده في النص من أوضاع جديدة"[4].

ومثل هذه اللغة يسميها الدكتور "عبد الله حمادي" اللغة الضوئية [5]، وهي لغة خاصة تنأى بالقصيدة المحدثة عن الوضوح المنطقي أو واحدية المستوى الدلالي التي نألفها في كثير من الشعر المعاصر،فالقصيدة المحدثة ليست زجاجا ناصع الشفافية لا نراه بقدر ما نرى ما يقع وراءه، وإنما هي قصيدة تجذب الانتباه إلى نفسها بوصفها صنعا متميزًا في

---

(1)- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ط3، ص: 187 .

(2)- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص: 50 .

(3)- المرجع نفسه، ص : 118 .

(4)- محمد الهادي الطرابلسي: من مظاهر الحداثة في الأدب الغموض في الشعر. فصول 4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، عدد4، ص: 30.

(5)-عبد الحميد هيمة:الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر، ص:15 نقلا عن عبد الله حمادي: لوازم الحداثة و المعاصرة للقصيدة العمودية ، الثقافة و الثورة 69/10.

اللغة وباللغة. إن ما ذهب إليه هؤلاء النقاد وغيرهم من أن الغموض خاصية في الشعر لا يمكن بأي حال من الأحوال الاستغناء عنه، لأنه يمنح القصيدة إيحاءات وقراءات عديدة و يجعلها نابضة بمعاني جديدة ومتجددة هو ما أطلق عليه في الدراسات الشعرية بالغموض الإيجابي وهو مطلوب ولا سيما في الشعر الحداثي، لكن هناك في المقابل نوعًا آخر من الغموض أولع به ثلة من الشعراء و لاسيما منهم الشعراء الشباب و هو ما أطلق عليه الغموض السلبي، أي أن يبالغ الشاعر في الإكثار من الألفاظ و المعاني الغامضة إلى درجة التعقيد، مما يحول دون فهم القصيدة، بل إنه أحيانا يخرج القصيدة من دائرة الشعر كلية، فهذا صلاح عبد الصبور نجده يرد قائلا لما سئل: هل تقرأ لجيل الشباب ؟ فأجاب " نعم بكل تأكيد، و لكني في بعض الأحيان أجد صعوبة في فهم ما يرمي إليه الشاعر، و قد قرأت في إحدى المرات قصيدة لشاعر شاب فلم أفهمها ومعروف عني أنني أقرأ القصيدة لمرة واحدة فأردد غيبا أغلب أبياتها، ولكن الذي حصل هذه المرة أنني لم أفهمها فأعدت قراءتها مرة أخرى لا بل مرات أخرى ولم أفهمها أيضا، فأدركت في النهاية أن العيب ليس في أو في ذاكرتي، ولكن العيب هو في كاتب هذه الكلمات المبهمة والمستعصية على الفهم "[1].

ومثلما تباينت الآراء حول فعل الغموض في الشعر بين النقاد والشعراء، نجد كذلك تباينا في الآراء حول مصدر هذا الغموض، هل يعود إلى الشاعر أم نتاجه الشعري أم إلى متلقي هذا النتاج ؟، فكثيرا ما يشكوا قراء الشعر المعاصر من غموضه واستغراق معانيه، ويرجعون ذلك إلى عنصر الرموز والأساطير فيه، ولكن بعض النقاد يرون أن الغموض في الشعر ليس منشؤه هذه الرموز والأساطير بقدر ما يعود إلى طبيعة التفكير الشعري الجديد، وهو تفكير يعود بالشعر إلى ينابيعه الأولى التي يحيطها الغموض والإبهام إذ " لولا الغموض الواضح – إذا جاز التعبير – في القصيدة الجاهلية وفي شعر أبي تمام وفي جانب كبير من شعر المتنبي ما عاش ذلك الشعر محاطا بهالة من الإعجاب والتجدد "[2]، من خلال تعبير الشاعر عما يحيط به من مظاهر طبيعية تعبيرًا مجازيًا.

كما ذهب آخرون إلى تفسير هذا الغموض إلى ثقافة الشاعر الموسوعية العميقة التي تتجاوز الثقافة الأدبية واللغوية للمتلقي، فالشاعر المعاصر لم يعد يصدر عن تجاربه

[2]- عمران عز الدين احمد: من مقال الغموض في الشعر العربي الحديث، ينظر الموقع http://ikhuan.net

[2]- عبد العزيز المقالح: أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل، دار الأدب، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص: 34.

الخاصة كما كان قديما، بل عن ثقافة هذا العصر التي تشعبت فيه العلوم الإنسانية والتطبيقية.

ولما كانت ظاهرة الغموض تكاد تكون السمة العامة عند كثير من الشعراء الجزائريين المعاصرين، فإن بعضهم قد بالغ في استخدام الأدوات التي من شأنها أن تضفي غموضا على غموض إبداعاتهم كاستخدامهم لغريب اللغة و الرموز والأساطير والألغاز، مما يجعل ورودها في بعض القصائد ورودا غير موضوعي فتزداد بذلك درجة الإبهام والإلغاز في ذهن المتلقي الذي يجد نفسه أمام حشد من الرموز والأساطير.

إضافة إلى ما سبق يمكن أن يكون لظاهرة الغموض مسوغات نفسية كون الإبداع أداة لبسط المكبوت والمترسب في ذات مؤلفه وإفراغ للعقد اللاشعورية ،لكن عبر كثافة فنية معقدة ،وتوظيف رمزية تجسيدية عميقة،وهنا تفرض الحاجة إلى التأويل نفسها لتحليل المعنى الذي يبدو ظاهرا إلا أنه يختزل عوامل الذات وتحولاتها الضاربة في العمق ،إذ أن الشعر تحويل للغة من المنطق الصافي أو القصدي إلى الإيحاء المبدع للتصورات والحالات الوجدانية التي يختزنها باطن الذات في بناء متماسك مع ظاهر المضمون، وعلى هذا الأساس يتعامل الشاعر مع اللغة من حيث قوتها الشاعرة في بناء ما تظهره خاصيتها الرمزية حيث تتجاوز مدلولها الإنشائي إلى معناها الموصى به في متصورها الحدسي [1].

وفي هذه الحالة يبلغ التعقيد والغموض ذروتهما، لأن الشاعر لم يقصد إلى الرمز قصد تفجير طاقته الشعرية، وإنما سعى في الظهور أمام القارئ بمظهر المثقف العارف بكل شيء، وهذا ما أكده الباحث محمد حسين الأعرجي حين قال: " ولا أكاد أشك في أن طائفة من الشعراء ينحون هذا النحو، وآية ذلك أنك تقرأ قصائدهم ولا تجد للرمز الذي استعمله من صدى في القصيدة "[2].

إن اللغة الأدبية الحقيقية " تنفلت من التعقيدات اللغوية العامة، وتنسلخ من مواصفات الناس في منطوقهم الاعتيادي المشدود بالقواعد المتعارف عليها"[3]، وتحلق في عالم خاص

---

[1]- عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1998، ص:386.

[2]- محمد حسين الأعرجي: مقالات في الشعر العربي المعاصر، منشورات دار وهران للنشر، نقوسيا، قبرص، 1985، ص: 63.

[3]- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص: 162.

غريب يعطي إمكانات لا نهائية للتجربة الشعرية، وبهذا يمكن أن نحدد مفهومًا جديدًا للشعر، وهو مفهوم يقترب كثيرا مما قاله "جون كوهين" "Jeon cohe " في كتابه "بنية اللغة الأدبية": " ليس الشعر هو " التعبير عن عالم اعتيادي، ولكنه التعبير غير الاعتيادي عن عالم اعتيادي[1].

وهذا المفهوم الشعري الجديد هو الذي دفع الشاعر الحديث إلى تحطيم قوانين الحديث اليومي، قصد بناء عالمه الشعري المتميز بالغرابة و الغموض، والذي أصبح اليوم سمة مميزة للشعر الحديث والمعاصر.

ومن استقرائنا للشعر الجزائري المعاصر نلاحظ أنه يتحرك من الوضوح إلى الغموض، وكلما تقدمنا في الزمن تزداد كثافة النص الشعري المعاصر إلى أن تصل به في أحايين كثيرة إلى درجة التعقيد.

يقول "أزراج عمر":

إِنْ تَفْهَمُونِي، تُبْصِرُوا مِنَّا جُسُورًا

إِنَّ الغُمُوضَ حَدِيقَتِي

والسَّطْحُ كَرَمَتْهُمْ جَمِيعًا

شَيْءٌ يُمْضِي هَكَذَا...

فَكُّوا الرُّمُوزَ تَرَوا وُضُوحِي صَارِخًا[2]

والحق أن استخدام الشعراء لآليات الغموض كالرمز والأسطورة بكثافة أحيانا وبلا وعي فيما توظف من أجله هذه الآليات يستدعي التأمل فيها ومن ثم فهمها، لأن الشاعر لم يكن يفتعل الإشارة إلى هذه الرموز، بل يوظفها للتعبير عن معانيه المتزاحمة في صدره وذاكرته، و يجد فيها ما لا يجده في البوح المباشر، بل إنما لتختصر له المسافات الطويلة من التعبير بلمحة فاطمة، وإن كان هذا يعتمد إلى حد كبير على ثقافة المتلقي واستعداده لتقبل هذه الكثافة يرمي إلى تجاوز التخلف الحضاري ومواجهته.

لكن القول بعدم تحمل الشاعر لإشكالة الغموض في نتاجه الشعري وحده، لا يعني أن يطلق العنان لكل معنى غريب مستعصي الفهم و هو يعلم بجدلية سير الواقع والفن، ففي

---

[1]- المرجع نفسه: ص: 162.

[2]- عمر أزراج: الجميلة تقتل الوحش، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ت، ص: 110.

الوقت الذي ارتقت فيه القصيدة العربية درجات كبيرة شكلا ومضمونا نجد أن الواقع بكل أبعاده الاجتماعية والاقتصادية والثقافية قد راوح مكانه إن لم نقل قد تراجع مستواه إلى الخلف.

فانخراط الشعراء الجزائريين المعاصرين في التجريب اللامحدود أنتج مفاهيم غامضة عبر مصطلحات براقة في غلالة موضوعاتية عبر الاتجاه نحو الحديث اليومي والنزعة الدرامية مما يدنيه من النص المغلق دلاليا، ليصبح تأويله ضربا من البحث داخل طلاسم و ألغاز لغوية لا حل لها، لتصبح المسافة بين الرمز والإلغاز وبين الغموض والإغراب مفقودة، ليضحى الغموض رديفا للالتباس.

يقول الطبيب لسلوس في مجموعته الشعرية " هيروغليفيا " – ولعل العنوان ذاته يحمل دلالة الانغلاق وإرادة التعتيم عن المعنى-:

سَوْفَ غَدٍا هُنَاكَ
يَحْفُرُ قَبْرَهُ فِي قِطْعَةَ الحَلْوَى
لِشِتَاءِ عَدَمِي
يُخَبّئُ كَتِمِيمَةِ
ذَلكَ الجَهْلُ المَنْذُورُ
لِحَفْرِ المَدَارَ
يُصْبِحُ قَبْرًا رَائِعًا يُبْدِعُ المُبْنَات[1]

وهذا الاتجاه الغرائبي الموغل في الضبابية يسير في غائية تحقيق سمة الاختلاف، وقد يحققها إلى حين، لكنه يقصر به عن نجاح شعري حقيقي ودائم ويحول بينه وبين التفاعل مع جمهور المتلقين، بل قد تصل اللغة الجديدة هذه إلى حذلقة تنطلق من فراغ بعدما حطمت كل الجسور التي توفر التواصل مع أنساق الفهم لدى القارئ، وعادة ما تترافق هذه الظاهرة مع سطحية فكرية وعدم تمكن من مقومات اللغة، يقول "إبراهيم قرصاص":

النَّـهْرُ الشَّجَرِي
الشَّجَرُ النَّـهْرِي

[1]- الطيب لسلوس : هيروغليفيا: منشورات اتحاد الكتاب، دار هومة، الجزائر، ط1، 2003، ص: 7.

المَاءُ المُلُونُ بِالمَاءِ
وَأَنَا لاَ شَرِيكَ لِي مَعَ ذُبَابَ العَطَشِ
أَوزَعُ مَنَاشِيرَ النَّهْدِ عَلَى نُطْفَة القَيّمِ
الآيَة البَائِدَة
لَسْتُ شَاعِرًا[1]

ولعل هذا الاعتراف الأخير يكسب السياق معناه، ليجتمع الاستغلاق في المعنى إلى ضحالة تقترب من تلك التي عرفناها في عصر الضعف وإلى ولع بتحطيم المنطقي وتفكيك المنظم، يقول "عثمان لوصيف":

يَسْتَهْوِينَا المُغْلقُ
فَنَغَامَرُ... فِي المُطْلَقِ
مُنْذُ الأَزَلْ... الأَزَلْ
نَبْحُرْ فِي المَوتَ بِلاَ وَجَلْ[2].

وهذا التوجه للحداثة الشعرية تجسيد واستجابة للكم الفكري المنجز على المستوى الفلسفي الذي يعتبر الفوضى نظاما مفارقا للنظام وليس معاكسا له، يقول أدونيس " إن العلامة الأولى للجدة الشعرية هي في إيصال الانفصال إن صح التعبير، أي في نفي السائد المعمم، ورفض الاندراج فيه، والانفصال عن هذا الكلي القمعي، فالرفض أو النفي بهذا المعنى علامة الأصالة إضافة إلى كونه علامة الجدة"[3].

2- حداثة اللغة الشعرية

لم تعد لغة التعبير الشعري تصف العالم المادي الخارجي بقدر ما أصبحت تصف العالم الداخلي للذات الشاعرة، كما لم يعد الشعر مجرد قوالب نحوية وصرفية وبلاغية وعروضية جاهزة يصب فيها الشاعر معانيه وأفكاره، بقدر ما أصبح تشكيلا جديدا في فضاء يسوده غموض العبارة وسحرها الفياض، كما قد يؤدي ذلك إلى أن يخرج الشاعر عن تقاليد الشعر وقواعده مما قد يبعده عن صفة الشاعرية، وتبعا لذلك فإن لغة التعبير

(1)- إبراهيم قرصاص: مراحل جلالة الحلم، منشورات الجاحظية، ط1، 1997، ص: 28.
(2)- عثمان لوصيف: نمش و هديل، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 1997، ص: 34.
(3)- علي أحمد سعيد: في الشعرية، حولية المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم، تونس،1981، ص: 35.

الشعري قد انتقلت من لغة الوقائع إلى اللغة المغايرة، أو من لغة الظواهر ولغة الإيضاح إلى لغة الإشارة، إنها في النهاية تعبير عن شجن الشاعر النفسي باستخدام لغة تعبيرية مكثفة لتلك الشاعر، "حيث أصبح هذا الاختراق منفذا لنقد وهدم الأفكار السائدة، ولنشر ما يتعارض معها في شؤون المجتمع والثقافة والاعتقاد، أي في الرؤية إلى الإنسان وعلاقته بالحياة والموت [1].

فإذا كان الشعراء الجزائريين الرواد أبي القاسم سعد الله و محمد الأخضر عبد القادر السائحي وأبو القاسم خمار قد كتبوا في ظل لغة مستوحاة عادة من البيئة العربية ومن التراث العربي فإن الأمر لم يعد كذلك مع الشعراء المعاصرين، وهذا منذ أن حمل جيل السبعينات مشعل الشعر الجزائري هؤلاء الشعراء الذين تعدوا في تجاربهم الشعرية حد التجديد إلى ابتداع مفردات وتراكيب استقوها من مختلف التيارات والمذاهب الأدبية والفكرية، بل إن الأمر لم يتوقف إلى هذا الحد بل ان هؤلاء الشعراء لم يخضعوا ما اطلعوا عليه إلى الغربلة والنقد، بل وظفوه كما وجدوه عند غيرهم من الشعراء المشارقة والغربيين.

يقول "أحمد حمدي" في قصيدته " قائمة المغضوب عليهم":

" أَوَلُ الشَّارِعْ والقَهْوةَ والسُّوقَ المَحَلّي
وَحَلِيبَ المَرْأَةِ العَاقِرْ
فِي الفَمِ
وفِي القَلْبِ جَرَاحات العَانِس الأخْتُى
وَأَحْلاَمُ الرِّفَاقِ الصَامِدِينَ
كُلُهُمْ في أَولُ الشَّارِعِ كَانُوا يَعْرِفُونَنِي "[2]

وهنا نلاحظ أن الأداء التعبيري عند الشاعر قد تجاوز النزعة الغنائية المتراخية المتمهلة وتعدى الخطابية الصائحة واللّصوق المزخرفة، وقد اهتم في مقابل ذلك بما هو مستمد من حياته وتجربته الإنسانية، و "هي لغة ذات بنيات معجمية حداثية منقولة جسدها

[1]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، مساءلة الحداثة، ص: 90.
[2]- أحمد حمدي: قائمة المغضوب عليهم، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1980، ص: 85.

الطارئ الإيديولوجي والأخلاقي المؤسس لسلطة المجتمع الحداثي أو المعادل لزمن الشهداء "[1].

إن الشاعر المعاصر لا يأنف من القول في كل شؤون الحياة العادية أو اليومية أو مشكلات الطبقات الدنيا، ولذلك فإن مفرداته وصوره أصبحت تتسع لكل الموضوعات والمضامين و" تختلف عن سابقتها من حيث علاقتها بالظروف المعيشة الراهنة بالأفكار والتصورات و الآراء والقضايا وبكل ما يمثل الجوانب المادية والروحية في حياتنا "[2].

غير أن هذا التجاوز وهذا التخطي لما هو سائد سعيا للتجديد قد فُهم من بعض الشعراء الشباب المعاصرين بمعنى التحرر من كل القيود أدبية ولغوية وثقافية وهم بالأخص جيل السبعينات فإن الناظر في نصوصهم الشعرية من جانبها اللغوي والصرفي والمعجمي ليأسف لما يشيع بين مفرداتها من ضعف، والأمر لا ينطلق على كل الشعراء لأن هناك من الشعراء الشباب من استطاع أن يكتب في ظل مستوى لغوي معتبر مثل: "مصطفى الغماري"، "محمد بن رقطان"، "جمال الطاهيري"، "عبد الله حمادي"، "عياش يحياوي" و "عثمان لوصيف" وهو دليل على تمسكهم بأصالتهم المستوحاة من تراثهم، ودرايتهم بأساليب العربية الفصيحة.

وعليه فإن أي محاولة للتجديد في المعجم اللغوي دون العودة إلى التراث شعره ونثره وبخاصة لدى أولئك الشعراء الذين لا يتمتعون بحصيلة لغوية كافية ودراية بأساليب اللغة، يعد ضربا من المغامرة الفاشلة، ونذكر من هؤلاء الشعراء ممن قللوا أهمية التراث ودوره في سبك تجاربهم الشعرية وصقلها كل من الشاعر "أزراج عمر"، "أحمد حمدي"، "عبد العالي رزاقي" و "أحلام مستغانمي".

إن الضعف الموجود على مستوى اللغة يعود أساسا إلى محدودية شعرائنا الثقافية والتعليمية وإهمالهم للتراث العربي القديم، ويظهر هذا الضعف في " الأخطاء النحوية والصرفية التي تبدو في أغلب الأحيان فاحشة، لا يمكن التغاضي عنها، أو التغافل إزاءها

[1]- عمر أحمد بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص: 145.
[2]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص: 113.

"[1]. و هذا على عكس من جيل الشعراء الرواد الذين أظهروا تحكما في الأداة التعبيرية نحوا أو صرفا وإملاءًا، ومن الأخطاء الشائعة نجد قول "أزراج عمر":

" وَهَا أَنَّنِي أَلْمَحُ الآنَ كُلَّ المِيَّاهِ تَدُقُّ السُّدُودَ

وَهَا أَنَّنِي أُبْصِرُ إلاَّ غُرْبَةً

وَهَا أَنَّنِي أَعْشَقُ الجُرْحَ وَالضَّوءَ "[2]

حيث استخدم حرف - أن- بفتح الهمزة في موضع استجوب كسرها، كذلك نجد قول "أحلام مستغانمي":

" أَصَحِيحًا صَارَ حُبِي اليَومَ عَامٌ "[3]

حيث رفعت ما حقه النصب أو العكس.

ويقول "أحمد حمدي":

" وَأَبُو نَواسَ المَاجِنُ، لاُ يَزَالُ يُعَرْبِدُ "[4]

حيث أدخل الحرف " لا " على الفعل " زال " في حالة يستوجب إدخال " ما " لأن " لا " تدخل على الفعل زال إذا أريد منها الدعاء فقط.

ولعل السبب من كثرة الأخطاء النحوية و الصرفية مرده أساسا إلى تأثر شعرائنا بالشعر الوافد من لبنان المتأثر بنظرية " إليوت " فنجد الشعراء اللبنانيين يعتمدون على تجاوزقواعد اللغة العربية من نحو وصرف وبلاغة وعروض بدعوى التجديد المستمر[5].

ومن مظاهر التغيير في المعجم اللغوي والشعري الجزائري المعاصر نجد ظاهرة استخدام العامية على ما تحمله هذه العامية من مفردات مبتذلة متداولة أو استخدام الشعر الملحون الذي نشعر به مقحما على القصيدة ولا يضيف جديدا لا من الناحية الفنية ولا من الناحية الفكرية، على أن يميل أحيانًا إلى معايشة الواقع لا يعني استخدام كلام الناس

---

[1]- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص: 361.

[2]- عمر أزراج: وحرسني الظل، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، 1976، ص: 43، نقلا عن المرجع نفسه، ص: 361.

[3]- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث،ص361 نقلا عن، عمر أزراج، وحرسني الظل، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1976، ص: 43.

[4]-محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص:362، نقلا عن: أحلام مستغانمي، على مرفأ الأيام،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1972، ص: 58.

[5]- المرجع نفسه، ص: 366 نقلا عن: أحمد حمدي، قائمة المغضوب عليهم، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980، ص: 366.

العادي، وربما كانت هذه الخصيصة سليمة عندما يجعلها الشاعر فكرة معينة أو مدلولا معينا، فقول "عبد العالي رزاقي" في قصيدته " الرجل خلف العيون السوداء " يحيلنا إلى التساؤل على أن هذا الكلام نظرا لتدني مستواه، وهذا مقطع من ذلك:

" وَتَنَاسَبَ مَعَ الذِّكْرَى

حَكَايَا عَنِ لَيَالِي سَمَرَ التجربة

عَنْ قَهْوة أَو شَاي بِلادي "[1]

فإلى جانب البساطة نجد إدخال العامية في الجملة وقد تكون أحيانا ذات أصل فرنسي، فمن بين الكلمات الأكثر استعمالا نجد " الشيك، البنك، الديالكتيك، التكنولوجيا، الفواتير" وغيرها من الكلمات التي دخلت العامية الجزائرية من طول احتكاك الشعب الجزائري باللغة الفرنسية[2].

فنجد "أحمد حمدي" على سبيل المثال يكثر من استعمال الكلمات ذات الأصل الفرنسي في قصائده، و هذا مقطع من واحدة منها:

" وَخَرَائِطَ حُزْنٍ وَفَاتُورَة الخُطُّواتِ الجَرِيئَة..

... لاَ أَعْرِفُ سِرَّ المَوتِ مَجَانًا

ولاَ هَذَا الدّيَالِكْتِيكْ...

... فِي شَرْعِية النِّظَامِ

فِي إيْدْيُولُوجِياتِ المُعَارِضِين "[3].

وإن كان هناك من النقاد المعاصرين من كانت له نظرة مختلفة عن النقاد الآخرين على غرار الناقد المغربي محمد بنيس، الذي رأى بأن اللغة المستخدمة في الشعر ينبغي أن تكون في مستوى المتلقي وقدراته الثقافية والفكرية، وهو في تصوره الحديث لهذه اللغة نبه إلى جهد أدونيس في هذا المجال، فهو يعده من بين النقاد العرب المهتمين بمسألة التوافق اللغوي في الشعر[4]، إلا أن تجارب الكتابة في هذا اللون من التعبير لم تصل

---

[1]- المرجع نفسه، ص:127. نقلا عن: عبد العالي رزاق، الحب في درجة الصفر، ص: 372.

[2]- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص: 372-373.

[3]- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص: 374، نقلا عن أحمد حمدي: قائمة المغضوب عليهم، ص: 41،8،99،100.

[4]- ينظر محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاتها (الشعر المعاصر)، ج3، ص: 84.

في كثير من الأحيان إلى غاياتها لأن هناك فروقا ملحوظة في مستويات الفهم و التلقي والإدراك من قبل الجميع، فضلا عن تباين القيم المستعملة وعدم انتظامها في السياق العام للشعر المنجز.

3- الكشف والتجاوز:

لا تكاد الحداثة الشعرية تتأسس دون أن تؤكد على ارتباطها بخاصيتي الكشف والتجاوز المستمر والتخطي الدائم للمنجز الشعري، فالشعر كما يرى عبد الله حمادي لا يتكلم عن العالم و توضيحه لك، وإنما المنتظر منه هو صوغ تجربة مع العالم تعتمد صلة حميمية بمكوناته تسبق كل فكرة عنه، لأن وظيفته الجوهرية هي الإيحاء وليس المطابقة، إنه السمو بتعبيرية الأشياء والسعي إلى إحداث عملية تشويش مقصودة في قاموس اللغة وهو في هذا تجسيد لإرادة الشاعر في التغيير، ورمز للإيمان بالإنسان، وقدرته غير المحدودة على الإيمان بالمستقبل[1].

فالتجاوز والكشف يشكلان فيما بينهما عملية توليدية، أي أن محاولة اكتشاف حقيقة ما في لحظة من لحظات الإبداع يقتضي من الشاعر أن يتجاوز ويتخطى لحظته الآنية ليرحل في عالم المستقبل، فبفضل هاتين الخصيتين الكشف والتجاوز، يكون الشاعر قد غير إيقاع نقل الواقع بإيقاع إبداعه حيث يستحدث واقعا أغنى وراء وقائع العالم، ذلك هو طريق الشعر الحداثي كونه يسعى إلى التخلص من كل شيء مسبق ومن الآراء المشتركة جميعا[2].

لقد وعى شعراؤنا الحداثيين – شعراء الثمانينات والتسعينات – أن الثابت في تجربة الحداثة هو الذي أخذ شكله النهائي و نسقه المحدد، أو على الأقل استقر في وضعه التاريخي وارتبط به، وما دام هذا الثابت هو كذلك فلابد من تجاوزه لتحقيق لحظة الحداثة مادام تنمط وثبت في موقعه واستنزف، أما المتحول فهو تلك القوة التي تتنكر لانجازها، و تبحث عن أفق جديد وتجربة مغايرة "، فالتجريب في العمل الشعري بحث مستمر عن نظام آخر للكتابة، انبثاقا و ليس تراكما"[3]، إن التجاوز يستحيل في التجربة الحداثية إلى بحث عن الوارد الجديد، واقتراب مستمر من حالة مطلقة، وهو مسلك للتجريب والكتابة، وتعبير عن

---

[1]- عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الاتباع و الابتداع، ص: 96.

[2]- بشير تاوريريت: استراتيجية الشعرية و الرؤيا الشعرية عن أدونيس، دار الفجر للطباعة و النشر، ط1، 2006، ص: 182-181.

[3]- علي أحمد سعيد: زمن الشعر، ص: 289.

إيمان بالممكن، والقدرة على تحقيقه، وهو من هذا المنطلق إرادة لتحقيق أبعاد جديدة للمعنى وطرائق مختلفة للعبارة، فما يقلق الإنسان في تجربته الحداثية هو تناهيه وتضاؤل خياراته التعبيرية، لذلك نراه دائم القلق دائم البحث عن الجديد.

وفيما يخص المجال اللغوي، نلاحظ أن الشاعر يجنح إلى المخالفات المقصودة التي نسميها " الانزياحات "[1] ، ولو حاولنا تأمل المتن الشعري الجزائري المعاصر، لتأكد لنا سعي الشاعر إلى تجاوز المعطى اللغوي الجاهز والبحث عن لغة شعرية تتجاوز الدلالية المعهودة، وذلك لحظة إعلانهم تجاوزهم للنمط التعبيري التقليدي، وتحولهم إلى نمط آخر يختلف عن الأول في الرؤى والمفاهيم والتصورات شكلا ومضمونا، إنهم بإعلانهم ذلك يكونون قد دخلوا دائرة الكشف عن الحقيقة، حقيقة الوجود التي لطالما سعوا إلى كشفها في النمط التقليدي، غير أن قواعد وأصول ومبادئ هذا الأخير لم تسمح لهم بكشف أكثر مما توصلوا إليه من خلاله، وحتى إذا ما حاولوا عن قصد أو عن غير قصد تجاوز أعراف وتقاليد النص الشعري التقليدي الصارمة فإنهم يصطدمون مرة أخرى بالواقع الذي لا يسمح لهم بالخوض في العالم الداخلي للشاعر، وهو العالم الذي يجسد ذاته عكس العالم الخارجي الذي يجسد ذوات الآخرين، فما كان لهم إلا أن يثوروا على هذين الحاجزين حاجز النمط الشعري القديم وحاجز تقاليد الواقع متخذين من خاصيتي الكشف و التجاوز وسيلة لتحقيق ذاتهم من خلالهما، فإذا كان ما يحدد ماهية الشعر التقليدي وجوهره هو الوصف فإن ما يحدد ماهية الشعر الحداثي هو« الكشف عما هو منحجب عن الرؤية، ولا يتم ذلك إلا باختراق الواقع بتجسداته وتمظهراته العيانية، والنفاد عميقا إلى دواخل الأشياء لخلق علاقات متماهية تحدد البعد المستور الذي يخفي عالما تخييليا خصبا ومعقدًا »[2].

على أن تبني خاصية الكشف والتجاوز كآلية من آليات التعبير الشعري لدى شعرائنا المعاصرين قد اقتضى منهم التحول من نمط شعري إلى آخر، أي من النمط التقليدي ذي

---

[1]- عملية الانزياح يحددها (جون كوهين) في نقاط هي:
1- اختلال الترابط المنطقي و العقلاني.
2- اسناد صفات غير معهودة على الأشياء.
3- الخروج عن المعيار المتفق عليه.
- ينظر: جون كوهين: بنية اللغة الشعرية (ترجمة محمد الولي و محمد العمري)، دار توبقال، المغرب، 1986، ص:7.

[2]- عبد الله شني: الوعي الصوفي والحداثي في الشعر الجزائري المعاصر، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة قسنطينة، 2004، (مخطوط ماجستير)، ص:102، نقلا عن: عبد العزيز بوسهولي: الجسد، رؤية واكتشاف المختلف، مجلة كتابات معاصرة، م7، 1995، ع 25، ص: 36.

الصلة الوثيقة بالموروث وكل ما هو تراثي شكلا ومضمونا لغة وصورة إلى نمط لا يولي عناية كبيرة لمثل هذه الأمور، فالإبداع الشعري كما عرفناه خالق للمعنى الساحر من خلال منطق المجاوزة التي تتعدى في كثير من الأحايين إنشاء العمل الشعري أو في تفسيره، " أما في الشعر الحداثي فإن المجاوزة تعني القطيعة التي قضت على كل أواصر العلاقة مع الموروث في مغامرة البحث عن المجهول الدلالي ومحاولة اكتناهه لتتوج الاحتمالية منارة للتأويل مما خلق نصا جديدا يعتمد الحركة والتخطي بالتمرد على الأشكال القديمة ، أداته في ذلك مقولات مفتاحية كالرفض والتغير "[1].

والقول بأن الكشف والتجاوز هما من خصائص الحداثة الشعرية فإن التحول إليهما من طرف الشعراء الجزائريين المعاصرين لم يكن دفعة واحدة وإنما عبر التدريج، نلمس ذلك مثلا عند " لخضر فلوس" أخذنا نموذجا نصيا كتبه الشاعر قبل اكتمال رؤيته الحداثية إبداعيا، ولا يزال ينتمي إلى ذائقة شعرية لم تتحول كل التحول، إذ نجده يحافظ على بعض أطر التعبير القديم، ولكنه في نفس الوقت نجده نصا يجسد الانسلاخ الذي سينضج في الدواوين اللاحقة، يقول "فلوس" من ديوان "حقول البنفسج".

" أفْدِيكِ يَا شَهْقَةَ والبَابُ يَفْتَــرُ ... عَنْ بَسْمَةَ صَاغَهَا مِنْ سِحْرِهِ الفَجْرُ

تَنْسَابُ فِي القَاعَةِ الصَّمَاءُ أغْنِيَةً ... فَتُورِقُ الكُتُبُ الصَّفْرَاءُ.. والحِبْرُ

قَدْ لَوحَتْ فِي المَدَى الأشْيَاءُ ظَامِئَةً ... فَسَاقَهَا لِبِحَارِ النَّشْوةِ السِّحْرُ

تَكَوَّمَتْ أضْلُعِي العَطْشَى بِزَاوِيَةٍ ... لَمَّا صَحَا مَوْجُهَا والمَدُّ.. والجَزْرُ

عَلَى يَدِي سَوَاقِ لَسْتُ أمْلِكُهَا ... وفِي لَهَاتِي حُقُولُ البُوحِ تَصْفَرُ

تَرَحَلَتْ مِقْلِي فِي ضَوءِ قَامَتُهَا ... وغَرّدَتْ فِي دَمِي خُطَواتِهَا الخُضْرُ

تَدْنُوا الخُطَى وحَفِيفُ الثوبِ يَلْسَعُنِي ... بِقُرْبِهِ... ويَرْوي أنْفِي العِطْرُ

وتَصْرُخُ النّفْسُ فِي الأعْمَاقِ صَامِتَةً ... هَذَا فُؤَادِي اسْكُنِيهِ إنّهُ قَصْرُ

وَيَبْسُطَ المِقْعَدُ المُخْتَارُ رَاحَتَهُ ... فَيَزْدَهِي فِي ذِرَاهُ الفَلُّ والزّهَرُ

وفَاضَ فَوقَ حُقُولِ المُهْجَةِ النّهْرُ ... لَمَّا تَرَبَّعَتْ السَّمْرَاءُ فِي مِقْلَتِي

[1]- عيساني بلقاسم: النص المفتوح في الشعر الجزائري المعاصر(مخطوط ماجستير)، ص: 11.

مَليكَة للأغَانِي عَرْشُهَا العُمْرُ "[1]

فرغم الجو شبه السردي الذي يعم أنحاء القصيدة إلا أننا نتلمس في ثناياها معاني تترادف بانزياحات وبخاصة على مستوى الصورة وذلك في مفارقتها للتركيب القديم نحو الانتقاء البارع للألفاظ والعبارات، كل ذلك تم داخل سياق دلالي على صعيد ما يسمى في الدراسات الأسلوبية بمحور الاختيار، فالقصيدة وإن اعتمدت الشكل التقليدي إلا أنها تقمصت صيغ التعبير الحداثي نلمس ذلك من خلال الخلق الإبداعي للصور التي لامست إلى حد ما أوجه الحداثة الشعرية فالبسمة صاغها من الفجر، والكتب الصفراء تورق مع الحبر، وتسود الخضرة والوجه الحسن ليعوّم المكان بسحر حضور الطبيعة المتنوعة بين عوالم الغاب والبحر، إذ الأشياء ظامئة تنتظر الغيث، والفرحة بحار يخلقها السحر الأنثوي... إلى غير ذلك من المعاني التي جاءت كلها في تحول من المعاني التقليدية إلى معاني أكثر مغايرة وخلقا و رؤيا.

إنّ العديد من الشعراء الجزائريين المعاصرين الذين اعتمدوا خاصيتي الكشف والتجاوز في ممارساتهم الشعرية كانوا قد تأثروا بآراء ونظريات التصوف والمتصوفين، فالكشف عن هذه الناحية يعد أهم مصطلحات التصوف، وقد عرف لدى كبار الشعراء المتصوفين قبل أن يستقر ويرتبط استخدامه كآلية من آليات الشعرية الحداثية، وليس أدل على ذلك من أنه بواسطة الكشف والتجاوز " يطلع المتصوف على ما حجب عنه في الحالات العادية، ويعسر حسب مقولات المتصوفة أنفسهم أن يتوصل إلى معناه الحقيقي، وإنما يتم إدراكه ذوقا دون قدرة العبارة على تحديد مفهومه"[2].

وعليه فقد أضحى الكشف والتجاوز في زمرة المصطلحات التي تأبى التحديد الدلالي لها وتنفلت من كل محاولة لتسييجها في مفهوم معين على غرار مصطلح الشعر والشعرية والحداثة.

لقد تمكن الشعراء الجزائريون بفضل تبنيهم لخاصية الكشف والتجاوز اتخاذها كمعيار من معايير الممارسة الشعرية من فك النص الشعري الجزائري من أسر التقليدية والثبات إلى شعر قائم على حداثة الانفتاح على منطلق التطور والتجاوز والتغيير،

---

[1]- لخضر فلوس: ديوان حقول البنفسج، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ت، ص: 47.

[2]- عبد الله شنيني: الوعي الصوفي و الحداثي في الشعر الجزائري المعاصر(رسالة ماجستير)، ص:102.

فالشعر « بحث مستمر عن الجوهر، يحاول الكشف عن الأجزاء الخفية أو المنتظرة أو الغائبة من وجودنا ومن مصيرنا على حد سواء[1] وبما أن خاصية الكشف والتجاوز قد ارتبطت – كما أسلفنا الذكر – بعلم التصوف، وبما أن شاعرنا الذي نحن بصدد دراسة شعره وهو الشاعر عثمان لوصيف يقترب في كثير من تجاربه الشعرية من تلك السرحات الخيالية والتأملات الباطنية التي نألفها في قصائد الشعراء المتصوفين الكبار أمثال "ابن عربي" و"ابن الفارض"، فإننا آثرنا البدء بهذا الشاعر وذلك باستجلاء بعض أوجه الكشف والتجاوز التي وردت في بعض من نصوصه الشعرية.

يقول "عثمان لوصيف":

" وَأَنَا صَاعِدٌ فِي التَّرَاوِيحِ نَحْوكِ أَيَتُهَا المَرْأةُ المَشَنّقَةُ

نَحْوَ عَيْنَيْكِ

إَنَّ دَمِي يَتَدَفَّقُ أُدْمِيّةِ

وَيَدِي زَنْبَقَة

آه يَا رَبِي

فِي جَهَنّمْ أو فِي النَّدَى" [2]

يحاول الشاعر من خلال هذه الأسطر الشعرية أن يكشف ويبوح لنا بجمال مدينته " مدينة طولقة"، وما تزخر به هذه المدينة من جمال،و ما يكنه الشاعر لها من حب وامتنان لها، غير أنه لم يتكىء في كشفه هذا على المعاني القاموسية واللغوية المألوفة والسائدة لدى الشعراء التقليدين، بل إن معانيه تفيض بروح صوفية عارمة، ذلك أنه لم يتطرق إلى ذكر مناحي الجمال لهذه المدينة من جبال ورمال ونخيل ولا بذكر أهلها وأعرافهم ولا تقاليدهم، وإنما تجاوز كل ذلك إلى الكشف عن عالم خفي لا مرئي لا يحس به ولا يدركه إلا إذا توحدت الذات الواصفة مع الشيء الموصوف، وقد تمثل ذلك في هذا المقطع الشعري بتوحد ذات الشاعر مع مدينة طولقة حيث ذاب في طبيعتها فتسربل بل سعف نخيلها ولبس تاجا من الطع وحمل بين يديه جذورها، جاعلا من النخيل بلاده ومن الطين مملكته.

---

[1]- علي أحمد سعيد، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص: 27.

[2]- عثمان لوصيف، اللؤلؤة، دار هومة، الجزائر، 1977، ص: 52.

هذا، ونجد الشاعر "عثمان لوصيف" في موضع آخر من تجاربه الشعرية أكثر استغراقا لخاصية الكشف والتجاوز يقول:

" هَذَا الطِّفْلُ العَابِثُ .. لَيْسَ لَهُ حَدْ
مَنْ يَلْمَسُ أَطْرَافَ الكَونِ
ويَسْبِـُر أغْوَارَ الأوقْيَانَوس المُمْتَد ؟

.....

يَا طِفْلَ البَرْقِ، وَطِفْلَ الرَّعْدِ
دَمْدِمْ مِلءَ الآفَاقْ
دَمْدِمْ فِي أعْمَاقَ الأَعْمَاقْ
وَدَعِ الإِعْصَارَ الغَاضِبَ يَشْتَدُّ .. وَيَشْتَدْ"[1]

تتجلى من خلال هذا المقطع الشعري محاولة الشاعر كشف أسرار الكون، وسبر أغواره الخفية. وبما أن المنطق الذي يحكم سيرورة هذا الكون لا نهائي، فإن العملية تبدو غير محددة، كما أنها غير متوقفة على شكل من الأشكال (ليس له حد). والشاعر على دراية بذلك، غير أن حالته الشعرية لحظة الممارسة الشعرية اقتضت منه تجاوز ذلك، و ليس أدل على ذلك من خلال المقطع السابق أن ربط ذلك العالم اللامتناهي في رحابته وسعته، وما يكتنفه من غموض وأسرار بعالم الطفولة، فكلاهما غير قابل للكشف، فالطفولة في فضولها وفي شغبها المستمر والمتجدد شبيهة بتلك الحقائق المتجددة التي يتوصل إليها الباحث غداة كل إعادة نظر في هذه الحقائق من جديد، ومن الواضح أن سعي الشاعر في ملامسته أطراف الكون والغوص في بحاره العميقة ليس محصورا في المعرفة المتجهة إلى الطبيعة بل يمكن أن نعتبره صورة استعارية لمفهوم " رؤية العالم بشكل جديد، وإعادة النظر فيه "[2].

إن التيه في ثنايا المجهول الخاضع للكشف يتخذ اتجاهين، اتجاه نحو الداخل والمتمثل في (الذات الشاعرة)، واتجاه نحو الخارج والمتمثل في (العالم)، وهما مستويين يكتنفهما الغموض وعدم الرؤية، فلا يعرفان إلا كشفا فـ " مشاهدات القلوب ومكاشفات

(1)- عثمان لوصيف: براءة، ص:64-65.
(2)- علي أحمد سعيد: سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط2، 1996، ص: 26.

الأسرار لا يمكن للعبارة فيها أن تتحقق، بل تعلم بالمنازل والمواجيد "[1]. وهذا ما ركز عليه الشاعر لوصيف وذلك حين تمثل نفسه تمثل الطفل العابث المتمرد على كل الأعراف والتقاليد التي من شأنها أن تحد من تطلعاته مهما بلغت هذه التطلعات درجة الغرابة فالاتجاه نحو الداخل مقابل الاتجاه نحو الخارج إبداع طرق للتعبير تتألف مع هذا الداخل، ورفض لكل ما يحول دون ذلك سواء جاء من جهة المقاييس الأخلاقية أو من جهة المقاييس الفنية"[2].

لقد أضحت الحاثة الشعرية مع مرور الزمن تبتعد شيئا فشيئا عن عالم الماديات والمحسوسات والمرئيات والمعقولات لتتجه صوب اللامعقول واللامنطق والمفاجئ، على الرغم من أن المنطق الذي تشتغل عليه القصيدة الحداثية هوالواقع العادي، غير أن الشاعر لا يكتفي بما هو مألوف ومعروف من هذا الواقع بل يغوص في طبقاته المعتمة، ومن الطبيعي أن تكون المعاني المقصودة حسب هذه الرؤيا ليست لها علاقة بالفهم التقليدي الذي يقسم الشعر إلى شكل ومضمون، أو المضمون إلى بنية سطحية وبنية عميقة، بل إن الأمر يتعدى ذلك – حسب وجهة النظر الحداثية – إلى الكشف عن ماهية الشعر والتي هي " استعادة دائمة لأسئلة ليست لها أجوبة نهائية"[3].

ومن هذا الطرح يمكن اعتبار الكشف والتجاوز هما بمثابة حاسة مضافة إلى الحواس الخمس لدى الشاعر، هذه الحاسة التي وجد فيها الكثير من الشعراء المعاصرين ضالتهم بعد أن عجزت حواسهم الأخرى من استكناه خبايا الحقيقة والوجود، يقول الشاعر "ميلود خيزار":

" كَانَ عَلَى الشَّاعِرِ أَنْ يَمُوتَ
كَيْ يَسْتَعِيدَ الرِّيحَ
مِعْطَفَ الأَحْلاَمِ
مِنْ كَتِفِ الشَّبحِ المَنْحُوتِ
مِنْ حَجَرِ المِخْيَالِ

---

[1]- علي زيعور: العقلية الصوفية و نفسانية التصرف، دار الطليعة، للنشر، بيرون، ط1، 1979، ص: 148 .
[2]- علي أحمد سعيد: سياسة الشعر، ص: 123.
[3]- علي أحمد سعيد: كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص: 165.

في حَدِيقَةِ الكَلِامِ
كَان عَلَى الوَرْدَةِ أن تَنْهِشُهَا
مَخَالِبَ الوَصْفِ
لَكَيْ تُضِيءَ قَلْبَهَا
وَكَيْ تَرَى مِثْلِي الصَّبَاحَ
عُصْفُورًا جَدِيدًا
طَالِعًا
مِنْ قَفَصِ الأَيَّامِ "[1].

يرى الشاعر " ميلود خيزار " أنه على الشاعر أن " يموت " أي خروجه من عالم الجسد إلى عالم الروح، هذا الأخير الذي يجسد فيه مفاهيم ومصطلحات لمسميات أخرى جديدة لم تكن معروفة ولم يتواضع عليها لغويا، واختيار الشاعر لعالم الروح دلالة على الخلود في مقابل الجسد الذي هو دلالة الفناء، فالروح لا تفسد ولا تنتهي بفناء الجسد، وإنما تتحول من منزلة إلى منزلة، وفي كل تحول تنكشف حقيقتها الخالدة.

يتضح عنصر الكشف والتجاوز في المقطع الشعري السابق من خلال استعمال الشاعر "ميلود خيزار" لعملية العبور، التي تمكنه من نزع أتربة وحجب الواقع عن خياله، هذا المخيال كما يقول ينمو في حديقة الكلام دون أن يتمكن من التجسد والكشف النهائي للحقيقة القابعة خلف عالم الجسد، ولقد لجأ الشاعر "خيزار" لتوضيح وتبيان رؤياه الشعرية لذلك العالم من اللجوء إلى الإضافة الاستعارية، وهو ما يتضح في قوله:

كَانَ عَلَى الوَرْدَةِ أَنْ تَنْهَشُهَا
مَخَالِبَ الوَصْفِ

والمعنى هنا أن تتماثل الوردة للوصف، فالإضاءة الواضحة لا تنبجس إلا بالكشف، إنه الضوء الذي يقذف في القلب الرائي، وهنا نرى ذات الشاعر قد توحدت مع الوردة – كي ترى مثلي الصباح – والصباح هنا هو المقصود من عملية الكشف والتجاوز.

[1]- ميلود خيزار: شرق الجسد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص: 90.

إن الشاعر "ميلود خيزار" لا يكتفي بما هو جلي وظاهر، بل يسعى إلى النفاذ إلى عمق الأعماق، وهذا ما اقتضى منه اللجوء إلى خاصية الكشف والتجاوز لأنها " رؤيا غير مقيدة بالشهود الحسي "[1].

وفي نفس سياق مفارقة الجسد ورمزية الموت نجد الشاعر " عبد الله حمادي" قد اتخذ من هذا الرمز – الموت – بوابة للكشف لا يتخلله حجاب ولا تعيقه مادة أو كثافة، إنه اتصال مباشر بينبوع الحقائق، فنراه يقول:

" لاَ تُرْهِقُنِي الأَحْوَالُ
الطِّينُ والمَاءُ
والنَّارُ والهَوَاءُ
كَانَتْ بِدَايَتُهَا
كَانَتْ نِهَايَتُهَا
مِنْ حَمَإٍ مَسْنُونِ
.....
مَنْ حَمَإٍ مَسْنُونِ
تَرْهَقُهَا الخَطِيئَة
والبَحْثُ في عَمَاءِ
لا يُدْرِكُهُ البَصَرُ "[2].

يرحل الشاعر "عبد الله حمادي" في هذه الأشطر الشعرية عبر رحلة الكشف عن سؤال القلق، الذي لطالما بقي يتجدد باستمرار، إذ كيف للمتناهي وهو هنا الجسد أن يحتوي اللامتناهي وهو الروح، فهناك شبه صراع بينهما، فما دام الجسد محكوم بقوانين المادة ومحدود القدرة فإنه يشكل عائقا أمام تطلعات الحالة الشعرية التي تكتنف الذات الشاعرة إلى الاضطلاع إلى عالم الروح غير المحدود، لتحصيل مفاهيم المطلق، وكشفها

[1]- محمد بنعمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، شركة النشر و التوزيع ، المدارس الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص: 55.
[2]- عبد الله حمادي: البرزخ و السكين، منشورات جامعة قسنطينة، الجزائر، د.ط، 2000، ص: 119- 120.

لما وراء الطبيعة،" فالعلاقة بين القلق وسؤال الجسد نابعة أساسا من إدراك الكائن لتناهيه في الزمان، وشعوره بتلاشي جسده وانمحائه كذات، لذا فسؤال الجسد هو طرح حداثي"[1].

إن استغراق الشاعر في عالمه الداخلي، عالم اللاوعي يجعله منفصلا عن المحسوس، بجعل روحة تتطلع وتحاول أن تنفصل عن خطيئة الجسد، وتبحث في العماء عن طهارتها والمقصود بالعماء وهو ما قبل الزمان والمكان، أي ما قبل خلق المادة والكون، وهنا يجد الشاعر نفسه أمام منبعين من التساؤل الكشفي، يتجلى الأول في الذات الشاعرة باعتبارها تمتلك قوة تكشف بواسطتها ما يتحجب عن الآخرين، والثاني اعتقادي استمده الشاعر من ما ورد في النصوص القرآنية والأحاديث النبوية والذي مفاده أن الإنسان هو أولاً وأخيرًا تراب، أي أن أصله ترابي من حيث مادته الجسدية، وروحه نفخة من روح الله الخالدة، وهنا تقف ذات الشاعر أمام عالمين أولهما محكوم عليه بالنهاية الحتمية.

كَانَتْ بِدَايَتُهَا

كَانَتْ نِهَايَتَّهَا

مِنْ حَمَإٍ مَسْنُونِ

وعالم أبدي خالد لا يدركه البصر وهو عالم الروح

والبَحْثُ فِي عَمَاءِ

لاَيُدْرِكُهُ البَصَرُ

وفي نفس منحى الجدلية، جدلية البقاء والفناء يقول الشاعر "عثمان لوصيف":

" أَتَمَرَّغُ فِي لُجَجِ الضَّوءِ

أُخْرُجُ مِنْ لَيْلٍ قَوقَعَتِي

مِنْ تُرَابِيّ ـَـتِي

التَّنَاسَخَ مَنْسَكِبًا فِي شَفَافِيَّتِي

لَمْ أَعُدْ صَورَةَ اللَّحْمِ والدَّمِّ

صِرْتُ مَلاكًا بَهِيًا

وَطَيْفًا سِنِّيًا "[1].

[1]- عبد العزيز بوسهولي: الجسد، رؤيا و اكتشاف المختلف، ص: 37.

في هذا المقطع يعلن الشاعر "عثمان لوصيف" تمرده عن الجسد، فالجسد عنده ما هو إلا قوقعة تحول دون تحصيل لحظة الكشف، وهنا يقرر الانفصال عنه وعن ترابيته، وقد تتبع في سبيل الوصول إلى هذا الكشف خاصية التناسخ المستمر، حتى تتحقق له لحظة النورانية والشفافية والملائكية، حين ذاك يكون قد انتفى من صورة اللحم والدم، لينتقل إلى عالم عميق وأصيل " ذلك التحقق الذي إن وقع كان أخره إمكانة للهوي، وهي إمكانة الموت "[2].

إنه لا يمكن تفسير هذه الرغبة للشاعر لوصيف في سعيه لتجاوز عالم الواقع والمادة ، وهي رغبة يشاركه فيها الكثير من الشعراء الجزائريين إلا بالعودة إلى فترة الثمانينات والتسعينات وما أفضت إليه من حالة من العتمة وفقدان الهوية، الشيء الذي ولّد لدى هؤلاء الشعراء حتمية إعادة النظر شاملة للمنجز الشعري ولاسيما في مجاله السياسي والاجتماعي، مادام هذا المنجز الشعري قد أثبت ضحالته وعدم قدرته على المواجهة المستمرة لمجمل الأسئلة والتحديات الجديدة التي أصبحت تؤرق الشاعر، لذلك لم يجد شعراء هذه الفترة من سبيل سوى البحث في المطلق الذي لا يحده ولا يتحكم فيه تأثير الزمان والمكان ولا الأحداث " سعيا منهم لتحقيق خلود العبارة الشعرية ما دامت ملازمة لجوهر الأشياء وعمقها الذي لا يتوصل إليه إلا كشفيا بعد التجرد من كل سياق أو انفعال مصاحب لراهن ما "[3].

هذا، ونجد أن بعض الأسماء الشعرية قد لجؤوا إلى توظيف خاصية الكشف والتجاوز ليس رغبة في التحرر من عالم الجسد والارتماء في عالم الروح المطلق، بل إن السبب يكمن حسبهم في عجز اللغة أحيانا عن التعبير والإيفاء بما يطمح إليه الشاعر إلى كشفه من مدلولات لدوال، فهناك فرق بين الرؤيا الشعرية ولغة التعبير، هذه الأخيرة تبقى في الغالب الأعم " عاجزة إذا لم تتحرر من الاستخدام الوصفي الذي هيمن عليها أمدا من الدهر "[4].

---

[1]- عثمان لوصيف: نمش و هديل، ص: 26.

[2]- عبد الله شنيني: الوعي الصوفي والحداثي في الشعر الجزائري المعاصر، ص:108، نقلا عن: مطاع صفدي: نظرية إبطال الإنسان بين استبدادية الدلالة و استحالة المعنى، مجلة الفكر العربي المعاصر، ص: 11.

[3]- عبد الله شنيني: الوعي الصوفي و الحداثي في الشعر الجزائري المعاصر، ص: 108.

[4]- محمد بنعمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، ص: 49.

يقول الشاعر "الأخضر فلوس":

" فَاجَأَ القَلْبَ أسْرَارَهُ

وهِي تُبدِي مَفَاتِيحُهَا للرّيَاح

فَعَاتَبَهَا بِالسُّكَاتِ وصِدْقِ... وصِدْقِ

حَتَّى اسْتَقَرَّ عَلى نَخْلَة مُنْهَكَةُ "[1].

فالشاعر دائم التجاوز لوصفه المعرفي، ولا يتوقف عند حالة بعينها، ولا تفيه العبارة حق التعبير، فيترقى إلى غيرها إلى أن يصل أحيانا إلى حالة شعورية يجد فيها اللغة عاجزة عن ترجمة تلك الحالة، وبنفس المنطق نجد الشاعر "لوصيف" بعد أن أحس بعجز اللغة و قصورها عن تأدية المعنى لجأ إلى لغة الإشارة بهدف استنباط روح العالم في تمزقه وتشتته وذلك بإعلانه الثورة على المعاني القاموسية والموضوعات الجاهزة والمسبقة، وهو ما تجلى في استخدامه للفظة " القلب " التي توحي بارتباط الشاعر بالنزعة التأملية الرؤياوية التي يعتبر فيها القلب منبع المعرفة، إنها المعرفة الكشفية التي نقذف فيه لحظة الحال ودون سبب أو علة.

يقول "عثمان لوصيف":

" العَنَادِلُ المُتَلاَغِيَّةُ

تَجْرَحُ سَكِينَةُ الغَلَسِ

والقِطَطُ الغَرْثَى تَتَرَصَّدُ

حَمَأَمَا

يَتَكَورُ مُبتهِجًا للفَلَقِ

شَذَرَاتٌ قُرْمُزِيَّة تَتَوَامَضُ

طُوبَى لِمَنْ نَفَّذتْ إليهِ

لَمَسَاتُكِ الإلَهِيَّةُ

عَبْرَ مَسَارِبِ الحَنْدَسِ الطَّاغِي

طُوبِي لِمَن طَرّزتُ فَجْرَهُ يَدَاكِ

[1]- الأخضر فلوس: عراجين الحنين، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2000، ص: 74.

بِالنَّمَشِ الزَّاهِي للصّبُواتِ المَرِيرَة
أَفْتَرْشُ شَرْشَفَ أَرِيجُكِ
أعْتَرِشُ رَفْرَفُ أَغَانِيكِ
أُصَلِي لِعَيْنَيْكِ السَّمَاوِيتَيْنِ
وانْتَظِرُ مَطْلَعَ أنْوَارَكَ الرَّبَانِيَّة
مُنْتَصِرًا عَلَى زَبَانِيّة المَوتِ
وكَوَابِيسَ البُهْتَانِ" [1].

إنه تجاوز لمواضعات الأشياء، يظهر المكان عبر حضور صوتي بينما يتجلى الصوت الصامت مساحة من اللون، إن التراسل بين الحواس هنا يخرج الوجود من العدم، ثمة شيء يتخلق في رحم هذا الفراغ، إنها طاقة الأمل الكامنة كمونا جنينيا داخل هذا المدى المتناهي المعادل للواقع اليائس، والتعبير الذي يؤكد خصوصية الصورة وجمالها اللامألوف، إنه الأسلبة الجديدة للواقع التي تتجاوزه تشكيليا مما يسمح للشاعر بتجاوز السرد والعرض السطحي ويتيح لربط بين الذات وهمومها المعاصرة وبين الدلالات الأكثر عمقا.

غير أن تجاوز حيثيات الواقع والخيال المنطقي قد تصل أحيانا بالشاعر في هذا التجاوز إلى حد الإغراب كاستجابة لرؤية جمالية تتمثل في رفض المنطق والسذاجة في تصور الأشياء، وبحث عن نظام جديد لكن دون الالتزام بقيود المنطق الحالية.

[1]- عثمان لوصيف: و لعينيك هذا الفيض، دار هومة، الجزائر، 1999، ص: 32-33.

1-اللغة:

منذ أوسط الستينات، وبعد هول الخامس من يوليو **1967**، بدأت دائرة الاحتذاء بالنموذج التقليدي في الانكسار، لتحل محلها دائرة التخطي والتجاوز، تخطي ما قيل وتجاوزه إلى ما لم يقل، ويأخذ لوصيف في انجاز مشروعه الإبداعي الذي يواكب بتدفقه وبكارته وغناه هذا التحول فترة ما يقارب ثلاثة عقود، فيها يراجع معاييره ويمحص لغة القصيدة المثال، ويجرب في إجراءاته الفنية، ويبلور لحنجرته الفنية الخاصة صوتا متميزًا ضمن مئات الأصوات التي حفل بها عصره.

والتجربة الشعرية عند لوصيف تقوم على جعل اللغة تنفصل عن نظامها وبنياتها الأولية التي يمكن أن توصف بالمنطقية، وتتجه إلى تغيير هذه البنيات داخل القصيدة واستبدالها بعلاقات جديدة تزيح اللغة عن وضعها الحيادي، فتتلبس بمدلولات ليست متطابقة مع الدوال المرجعية، وبما أن اللغة " تكشف عن الإمكان أو عن الاحتمال؛ أي عن المستقبل، وبأن المستقبل لا حد له فإن اللغة الشعرية تبعا لذلك تحويل، أي تحويل للعالم وتغيير دائم للواقع وللإنسان "[1]، إذ أن البقاء في نطاق جمالية شعرية معينة يحيل العملية الإبداعية إلى مجرد محاكاة أو استحضار لنصوص وطرائق في الكتابة ثم النسج على منوالها.

وعليه فمن اليسير أن نصف لغة شعرية مألوفة، ونكتشف المرتكزات الجمالية التي تستند إليها، لأننا لا نتجاوز في وصفها المنظومة اللغوية التي أنتجت في إطارها، ولا الجمالية التي تعبر عنها، وبخاصة إذا كانت تنتمي إلى مدرسة أدبية معروفة الأصول والطرق في الكتابة، ولكن العملية قد لا تكون بالبساطة نفسها إذا تعرضنا بالدراسة إلى لغة شعرية جديدة، تحاول التأسيس وتعتمد التجريب، وتخرق ذوقنا الأدبي المألوف، فالنصوص الشعرية التي تدخل في إطار دراستنا هذه تنتمي إلى مدرسة يمكن وصفها بمدرسة التجريب، لأن التجريب والخرق من أهم مقولات الحداثة الشعرية، فما ينتج اللغة هو الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، هذا الخروج هو خلق ما يسمى

[1]- علي أحمد سعيد: الثابت و التحول (صدمة الحداثة)، ص: 294.

الفجوة أو مسافة التوتر، وخلق مسافة بين اللغة المترسبة واللغة المبتكرة[1]، هذه الفجوة هي تلك التي تفرغ الكلمات من مدلولاتها المرجعية، وتجعلها تتلبس بمدلولات ومحمولات جديدة تبدو أحيانا غريبة وغير مألوفة.

إن ما ينتج هذه الفجوة والانزياحات اللغوية هو الرغبة في إعادة التسمية وتكريس إحدى أهم مقولات اللسانيات المعاصرة وهي اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول، وإن كان الشاعر لا يفكر بمنطق لساني فإنه يستكنه مدلولات الكلمات من خلال علاقته المباشرة بها في العملية الإبداعية وليس من خلال ما علق في مدركاته اللغوية السابقة، فهو أثناء العملية الإبداعية يصادر ما اصطلحه الآخرون من تسميات، ويحتكر الحق في منح الكلمات والصيغ المعنى الذي يراه أقرب إلى ذاته، فاللغة عند الشاعر الحق تصدر من روحه لا من الآخرين.

لقد أصبحت اللغة الشعرية من وجهة النظر الحداثية واجهة محايدة، تتلبس بالمعنى الذي يختاره الشاعر، لأن الشعر يعلن من البداية عن تحطيمه للدلالات المرجعية للألفاظ، ولا يقيم اعتبارًا للفظ خارج العبارة، هذا لا يعني أن ما يحقق الشعرية هو التحطيم والهدم فقط " فالشعر لا يحطم اللغة إلا ليعيد بناءها على مستوى أعلى "[2]، بمعنى أن هناك وعيا شعري أثناء القيام بإزاحة الألفاظ عن معانيها المعجمية، بل يتطلب ذلك مستوى أعلى في التعامل مع المادة اللغوية في الشعر.

فمثل هذا القول ينطبق إلى حد بعيد على كثير من تجارب عثمان لوصيف الشعرية لاسيما منها ما جمع فيها بين التيار الصوفي والحداثي الشعري وهما تياران ينحو كلا منهما عكس الآخر، وهنا يجد الشاعر نفسه مضطرا إلى إيجاد المبررات الكافية لجعل اللغة الشعرية تنتج الدلالة الجديدة والمغايرة استجابة للتيار الحداثي الشعري، وفي الوقت نفسه يحافظ على القوانين العامة للشعرية، وبخاصة تلك التي تفتح مجالا للتأويل، وإعادة القراءة، كضرورة الوعي العميق أثناء التغيير في البنية التركيبية للجملة، وما يحدثه من أثر على الدلالة الشعرية، لأن غياب هذا الوعي يحيل النص إلى فضاء للتداخل غير المبرر، والهدم

(1)- كمال أبو ديب: الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص: 38.
(2)- جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص: 49.

من دون إعادة البناء، وبالتالي ينغلق النص ولا يمنح إمكانة اكتشاف بنياته العميقة ولا العلاقات التي تربط أركان ألفاظه وعباراته.

وسنجعل من قصيدة " **أبجدية البحر** " كأنموذجا لتبيان ما إذا حافظ لوصيف على أبجديات الكتابة الشعرية الصوفية التراثية أم أنه سعى إلى وضع صوفية جديدة.

"أبجدية البحر":

" أُشرِدُ في هَوَاجِسَ الْمَحَارِ
مَهْمُومًا خَلْفَ مِيَاهِ اَلْلَيْلِ
حَيْثُ الْجَرَسُ الْخَفِي
وَحَيْثُ يُلْقِى رَبَهُ الَنَبِيُّ
أَوْغِلُ في طَلاَسِمِ اَلبَحْرِ
فِي مَدَائِنِ الأَسْرَارِ
أَغيبُ في دَوَامَةِ الإِيقَاعِ
عَلَى جِرَاحِ رَمْلِ هَذَا القَاعِ
أَفْتِقُ الأَجْرَاسَ والْمَرَايَا
أُوقِظُ الْجُذُورَ والْخَلاَيَا
تَعْشِقُنِي سَوسَنَةُ الْمِلْحِ
وَنَخْلَةُ الْجُرْحِ
يَشْتَاقُنِي الْنَخِيلُ
وَالْنَهْرِ والْشِّبَاكُ والمَنْدِيلُ

.....

غَدًا
غَداً أطْلِعُ مِنْ تَوَجُعِ الْمَحَارِ
أجِيءُ في سَفِينَةِ الْبَرْقِ
وَفي قَصِيدَةِ الأشْرَارِ
مُثْخَنًا بِوَهْنِ الْشَهَادَةِ

و حاملا نبوءة الريح التي تأتي

و أبجدية الولادة "[1].

تبدو القصيدة من خلال طبيعة الألفاظ و التراكيب من خلال عنوانها " أبجدية البحر " واجهة للرؤية الصوفية، و اللغة التي تحاول إعادة تسمية الأشياء وفق المنظور الصوفي، فكلمة " أبجدية " تحيل مباشرة إلى الحرف مفصولا عن كل بناء داخل اللفظ أو العبارة، أي الحرف باعتباره إشارة مرجأة المعنى، و أو علامة بلا دلالة، فجعل " الأبجدية " عنوانا للقصيدة يعني أن القصيدة ذاتها هي إعادة تهجي لمعنى لم تتشكل ملامحه، إن العنوان باعتباره إشارة هنا لا يعطي و لا يلوح بأي مضمون، بل على العكس يؤكد صعوبة تشكيل هذا المضمون، و يدع المجال مفتوحا على التأويل، و يتناسب ذلك مع الرؤية اللسانية المعاصرة التي تعتبر الكلمات بلا دلالة خارج السياق، لكن العنوان و إن كان من حيث بنيته التركيبية مفصولا عن النص الشعري، فإنه على مستوى الدلالة يظل مشدودا إليه.

و يتكرس هذا المفهوم من خلال العلاقة الدلالية الواضحة بين " أبجدية البحر" الذي صيغ في تركيب إضافي، و بين الإشارات التي تحيل إليه داخل القصيدة، فأبجدية البحر من حيث مدلولها تشير إلى الرؤية البرزخية للشاعر باعتبار البحر أفقا مفتوحا يمنح في شساعته مساحة للتأمل الداخلي (الذات) و الخارجي (العالم)، و عند الوقوف على ما يمنحه من معنى بقع الجدل الكبير في علاقة الذات الشاعرة بالعالم و الأشياء، و عندها تعيد هذه الذات ترتيب علاقاتها فتصادر بعضها و تتعمق في البعض الآخر، و كأنها تتعرف لأول مرة على العالم، و لعل هذه الرؤية الشعرية هي التي تفسر الجمع بين " الأبجدية " و " البحر " في تركيب إضافي واحد يكون عنوانا لهذا النص الشعري.

أما النص فتبدو كثرة الأفعال أهم سمة فيه، إذ لا يكاد يخلو سطر شعري من فعل مضارع، و في تكرار الأفعال المضارعة دلالة قوية على التحول و الحركة (أشرد، أوغل، أغيب، أفتق، أوقظ، أطلع، أجيء...).

---

[1]- عمان لوصيف: أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص: 23-24.

فتوالي الجمل غالبا ما يحملنا على الظن بأن الأفعال المتوازية و الفواعل المتقابلة تكون نصًا دلاليًا متشاكلا و متقابلا، و هذا ما يجعل الأفعال تفسر بعضها البعض، فرحلة التحول بدأت بالشرود، ثم التوغل في الغيبة ثم التفتيق ثم الإيقاظ و الطلوع و المجيء، كأن خيطا من الحركة يربط هذه الأفعال جميعًا، فدلالة الحركة تنتقل من فعل لآخر حاملة الطاقة الشعرية المختزنة في الأفعال نفسها و في العبارات التي تتلوها، و أغلب هذه العبارات مبنية بناءًا إضافيا (هواجس المحار، مياه الليل، طلاسم البحر، مدائن الأسرار، دوامة الإيقاع، سوسنة الملح، نخلة الجرح، توجع المحار...)، و في هذه التراكيب الإضافية انفتاح كبير للدلالة، و ترميز واضح، و كأنها محاولة تشفير الدلالة المقصودة تقنيعها – و هذه الدلالة في مجموعها هي الاستغراق اللغوي في الغيبة العشقية الباحثة عن التوحد بالمعنى الصوفي، لكن تركيزنا أكثر على الحقول الدلالية الواردة في النص، أغلبها من حقل " الغياب" لا يجعلنا نحمل الدلالة محمولا صوفيا خالصا، بل يمكن اعتبار أن " الشاعر يمارس نوعا من التجريد، دون أن يكون له مرجعية سوى التجربة اللغوية. ليثبت من خلالها "دوره الفاعل في رؤية التاريخ، والتعبير عن مصير الإنسان وقد استحال إلى أسطورة رؤياوية تكشف عن الذات وهي تمر عبر قنوات اللغة ".[1]

إن اللغة في هذا النص تبدو متورطة أكثر مع شعريتها و قدرتها على توليف المتناقض و الجمع و المفارقة، و لا تحيل إلى استيطان منظم لتجربة روحية عميقة، فالشاعر " لوصيف " من خلال المعجم اللفظي المستعمل يحاول إعادة صياغة تجربة الغياب الصوفي باستعمال مسميات تقف أحيانًا حاجزًا أمام هذا المسعى، و بخاصة تلك التي تراهن على المجهول الملغز مثل: (الخفي، الأسرار، الطلاسم، الليل، المرايا...)، إننا من خلال هذه اللغة التي وظفها الشاعر " لوصيف" في قصيدته نرى أنَّ الشاعر

و إن اعتمد على الرجوع إلى المضامين الصوفية القديمة إلا أن طريقة التعبير عنها كانت حداثية، و هو ما يصعب عملية تفكيك دلالات النص و رموزه، لأنها لا تستند سلفا إلى المعايير و القواعد المحددة سلفا في تجربة التصوف أو اصطلاحاته، بل تتوقف على قدرة القارئ التي تتكون أثناء عملية القراءة و من خلالها، فالمحار و الليل و الإيقاع

(1) - صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،1998، ص: 202.

الجذور و الخلايا يمكن أن تفكك – إذا اعتبرت رموزًا – على غير ما أريد لها من معنى التصوف، و قد تتجه بدلالتها إلى ما يشبه الرومانسية، أو إلى غير ذلك إذا حدث أن تلقى القارئ رموزها، بما يحقق عنده مفهوما مغيرا تماما.

و لذلك يبدو أن الشاعر يمارس صوفية معينة باتجاه اللغة، مستنطقا شعريتها و إمكاناتها غير المنتهية على محور الاختبار الدلالي، و هذا التجريب اللغوي يصح ذا قيمة جمالية مهمة إذا تكمن الشاعر من استحضار مفهوم الخلق في عملية الإبداع و هو " مرتبط بقدرة الشاعر على تخليص الكلم من القيود التي يكبلها بها الاستعمال، و تطهيرها مما يتراكم عليها من ضبابية الممارسة، فالإبداع إحياء للكلمة بعد نضوبها، في إحياء الكلمة بعث جديد للتجربة المعيشة في غياهب الذات و الزمن"[1].

و إذا تجاوزنا لغة الشاعر لوصيف الصوفية إلى لغته الشعرية بعامة، فإننا نقول أن شاعرنا مافتئ منذ ديونه الأول " الكتابة بالنار " الصادر عام 1982، في تجاوز لغة القصيدة الخليلية، إلى لغة الخلق و الإشارة و الإيحاء، سواء ما جاء منها في قصائده العمودية أم الحرة.

فإرهاصات التحول في لغة لوصيف " إذن من المباشرة و التقريرية بدأت منذ ديوانه الأول " الكتابة بالنار " و يمكن أن نشير إلى أنه من بين هذه الإرهاصات أبرزها هو انتقاله من الإطار الشطري إلى إطار التفعيلة

و من تجليات هذه النقلة قصائده: إعلان عن هوية، أناديك يا زهرة العاشقين، كلمة إلى الجرح، تجيئين يستيقظ البحر و الريح و الميتون، أغنية إلى الفراشة، عودة العاشق، الكتابة بالنار، أطفالنا على الطريق، و هي ثمانية قصائد حرة في مقابل خمس قصائد عمودية من الديوان نفسه، و هي: لامية الفقراء، أه يا جرح، العناق الطويل، أنشودة الرحيل، الطوفان، و لا يخفي أن التحول من شكل شعري لآخر يقتضي معه التحول في استخدام اللغة، مفردات و تعابير و معاني، " فكل تجربة جديدة تتطلب بالضرورة لغة جديدة ، إذا أنه ليس من المعقول أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة "[2].

---

[1]- عبد السلام المسدي: النقد و الحداثة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص: 57.

[2]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص: 178.

فالشاعر عثمان لوصيف يسعى من خلال كل دواوينه المتقدمة منها و المتأخرة إلى إثبات أصالته عبر اللغة، و الأصالة عند عثمان لوصيف تعني " تكامل القدرة السحرية على أن يكتشف الشاعر في بساطة تذهل الآخرين علاقات مدهشة لعناصر الوجود التي طمستها الرتابة اليومية و عادات الحياة التي يتهاوى الإنسان في أسارها منذ مولده حتى مماته"[1].

فالشاعر المجدد هو الذي يرى الأشياء برؤية جديدة، حتى و لو كان يتحدث عن الناقة و الرحلة و سرى الليالي، بحيث يبتكر لغة جديدة من لغة مستهلكة، فيقدم إحساسه بالحياة في صورة فنية يكتب بها الخلود و الديمومة و الأصالة، لذلك فالشاعر الأصيل يحتاج إلى ثقافة عميقة، و لوصيف و عبر كامل دواوينه كتب في موضوعات تعيد ذاكرة المتلقي إلى مضامين القصيدة الشعرية التراثية، غير أن الغوص في دلالتها يكشف عن زخم الدلالات المفتوحة التي تكتنز بداخلها عكس القصيدة القديمة التي عادة ما تحمل دلالة واحدة.

و ليس معنى ذلك أن شاعرنا " يفصل بين التراث و الحدثة، فهو يعي جيدا أن الحداثة ما كانت لتكون لولا اتكاؤها على المستودع التراثي، و ما كان التراث ليكون مجرة مضيئة لولا الحداثة "[2].

و من خلال تفحصنا لمختلف النماذج الشعرية العمودية و الحرة للشاعر عثمان لوصيف وجدنا أنه عمل على تشكيل لغته الشعرية بالاتكاء على مفردات استوحاها من التراث الشعري على مر العصور، إدراكا و وعيا منه بما تمثله هذه المفردات من قيمة معنوية و بعد تاريخي لا ينضب حتى و لو صيغ في شكل شعري قديم، و من بين هذه المفردات التي رأينا أنها تتكرر عبر مختلف قصائده و يمنحها في كل مرة بعدها الدلالي نذكر: الليل، البحر، النّار، الماء، هذه المفردات و نتيجة لتكرارها تكاد تشكل ظاهرة لغوية عند لوصيف، كما أنها من جهة ثانية تعد من المفردات التي تستوعب المتناقضات، أي أن الشاعر يتمكن من خلالها من تحميل معاني الأمل و الألم باستخدام نفس اللفظة.

---

[1]- عثمان لوصيف: ديوان الكتابة بالنار، ص: 10.

[2]- بشير تاوريريت: رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين و الشعراء النقاد المعاصرين، مطبعة مزوار، 2006، ص: 182.

فإذا جئنا إلى لفظة الليل، فإننا نجده قد تعامل مع دلالة هذه اللفظة كما تعامل معها شعراء كثر في القديم منذ العصر الجاهلي و امتداد في العصور التالية له، باعتبار الليل مصدر هموم الشاعر و مبعث آلامه.

" فمن منا لا يردد قول امرئ القيس و هو يرى الليل همًا في قوله:

وَ لَيْلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الْهُمُومِ لِيَبْتَلِي"[1]

أو قول النابغة الذي يرى في الليل قدرا مبتلى به لا يستطيع منه هربًا حين جمع بينه و بين النعمان بن المنذر، مصدر خوفه الدائم:

" و إِنَكَ كَالْلَيْلِ الذّي هُوَ مُدْرِكِي وَ إِنْ خِلْتَ أَنَّ الْمُنْتَأَى عَنْكَ وَاسِعَ"[2].

أو قول المتنبي الذي انطلق من كون الليل زمانًا للرعب، و البيداء مكان هذا الرعب.

" الْخَيْلُ وَ اللَيْلُ وَ الْبَيْدَاءُ تَعْرِفُنِي وَ الْسَيْفُ وَ الْرُمْحُ وَ الْقِرْطَاسُ وَ الْقَلَمُ"[3]

أو قول أبي فراس الحمداني الذي كان الليل عنده فرصة تسعف الأبي المهموم على الاختلاء بنفسه و منح دموعه حرية الانهمار و التفريج عما يعانيه و يكابده.

" إِذَا الْلَيْلُ أَضْوَانِي بُسِطَتْ يَدُ الْهَوَى وَ أُذْلِلَتْ دَمْعًا مِنْ خِلاَئِقِهِ الكِبَرُ"[4].

و الخلاصة أن الليل في خيال الشاعر العربي قديما تحول من كونه ظاهرة طبيعية إلى كونه زمانا لتجارب حياتية تجسدت فيها رؤى الشعراء و مواقفهم و مشاعرهم.

و لا تكاد دلالة الليل عند "لوصيف" تبتعد كثيرًا عن دلالتها عند الشعراء السابقين هذه نماذج توضح و تبين ذلك، ففي قوله من قصيدة الطوفان:

" سِرْتُ وَ الْلَيْلُ مُطَبِقُ وَ الدِيَّاجِي مُوحِشَاتُ تُمُورُ بِالأَشْبَاحِ"[5]

و قوله من نفس القصيدة:

" آهٍ يَا لَيْلَ وَحْشَتِي وَعَذَابِي وَ ضَيَاعِي وَ حَيْرَتِي وَ نَوَاحِي"[6]

---

[1]- عبد القادر الرباعي: جماليات المعنى الشعري التشكيل و التأويل، دار جرير للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص: 184.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص: 184.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص: 184.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 184.

[5]- عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص: 67.

[6]- المصدر نفسه، ص: 68.

و قوله:

" هُوَ ذَا الْلَيْلُ

يَبْسَطُ أجْنِحَةً سَوْدَاء

لِغِرْبَانٍ بِلاَ أَجْسَادٍ "[1]

و قوله:

" كَمْ أَنَا طَوَّفْتُ فِي لَيْلِ الْعَذَابِ

وَ بِصَدْرِي كُلَ أحْزَانِ الْسَّحَابِ

وَ بِعَيْنِي بُكَاءَ الْمَطَرِ

وَ وَجُومِ الَشَّجَرِ "[2]

و ما يلاحظ على النماذج الشعرية السابقة هو اقتران حزن الشاعر بالليل الباعث للمصائب، بل مرادفها في المعنى أحيانا.

فأساس المقابلة بين الشاعر / الليل رمزا للعدو الداخلي هو اختلاف الرؤيتين الذي أدى إلى خصام فمعاداة، فبدلا من أن يكونا معا على عدوهما المشترك أصبحا متناحرين ينشغل أحدهما بنفي الآخر أو تصفيته.

يطلعنا الليل في النموذج الأول على أنه عدو الشاعر الذي يسير خلفه يمحو كل آثاره أو يسحق كل ما يثبته من حقائق في موقفه و مكانه، و ما يستوقفنا هنا هي عبارة " سرت و الليالي " التي توحي بتلازم الشاعر مع الليل عبر استخدامه لواو المعية.

و في النموذج الثاني ربط الشاعر وحشته و ضياعه و حيرته و نواحه بالليل، و هذا كافيا بأن الليل ندا للشاعر يعكر عليه صفو حياته.

و في النموذج الثالث يستوقفنا اسم الإشارة " ذا " السابق على الليل في بداية القصيدة، بإيحائه بأن الليل عند الشاعر ليس طارئا و إنما تشكل منذ زمن و أصبح له تأثير سلبي حتى غدت الإشارة إليه تخصيصا لا تعريفا.

---

[1]- عثمان لوصيف: قراءة في شعر الطبيعة، دار هومة للطباعة، الجزائر، 1999، ص: 47.

[2]- عثمان لوصيف: الإرهاصات، ص: 77.

أما عبارة " كم أنا طوفت " فارتباطها بسياق الكلام في موضعها يوحي بملازمة الليل للشاعر و تتبعه إياه تتبع الغريم غريمه كي يتعرف على خططه و أعماله فيحبطها قبل أن تبلغ غايتها، إنه في هذا لا يقل خطورة عن العدو الخارجي المشترك بينهما.

غير أن الشاعر " لوصيف " و في قسم كبير من شعره لم يقف عند حد هذه الدلالة السلبية لليل، إذ نجده قد أضاف إليه من خياله بكونه في المقابل بابا لمتعة الحياة و طموحه و آماله، يقول لوصيف:

" عُرْسُنَا عَنْبَرَةُ
تَتَفَتَّتُ عَبْرَ الأَثِيرِ
بِسَاطَ مِنْ الْرِيحِ يَحْمِلُنَا
وَ يُهَاجِرُ بَيْنَ النُّجُومِ
جَرَسٌ فِي الغُيُومِ
يَتَرَقْرَقُ... وَ الْلَيْلُ كَالْجَوْهَرَةِ "[1]

و قوله:

" وَلِيْ مِنْ وَرَاءِ الْلَّيْلِ دُنيَا تَرَاقَصَتْ عَلَيْهَا عَنَاقِدُ الشُّمُوسِ الْمُضِيئَةِ "[2]

حيث يطالعنا الشاعر عبر النموذجين بدلالة إيجابية لليل بعد أن خاض ثورة على ذاته أدت إلى إحياء الأمل في نفسه، إذ راح من جديد ينزع إلى استرداد الهوى و المتع، و استقبال الحياة بشعور آخر مخالف.

فالليل في النموذج الأول جوهرة شفافة ناعمة تظل المحبين، تجاوبا مع جمال اللحظات التي تثير النجوم و الغيوم، و تعيد في الخيال رجع أصوات المحبين في الأزمان الغابرة، فيلتئم الماضي و الحاضر في صدى طيب النغمة يتردد مع الهواء العليل.

و لا يختلف معنى الليل عند الشاعر في النموذج الثاني عند النموذج الأول، إذ أنه الدنيا التي ملأت عليه فضاءه الرحب و صبيرته كعناقيد الشموس المضيئة.

و نورد فيما يلي بعض النمادج من دواوين لوصيف و عناوين القصائد التي ورد فيها ذكر لفظة الليل:

---

[1]- عثمان لوصيف: المصدر السابق، ص: 54.
[2]- عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص: 42.

الديوان	عنوان القصيدة	الصفحة
الإرهاصات	- صراع مع الشيطان	18
	- باتنة	32
	- المعجزة	38
	- أنا آت	41
	- أحزان	43
أعراس الملح	- تحولات في مرآت الانكسار	32، 33، 34
	- سيمفونية البعث و الحضور في خريطة	42، 44
	الوطن المفقود	56
	- المرايا	61
	- مجنون طولقة	62
	- الصوت	
زنجبيل	- بين اثنتين	11
	- النوبيات	23
	- الذرة	46
	- الجمال	63
قراءة في شعر	- الليل	47، 50
الطبيعة	- الجبال	61
	- الصفصافة	64
	- النار	83
	- العقرب	107

و ثاني لفظة رأينا أنها أخذت حيزًا كبيرًا من لغة لوصيف هي لفظة " البحر " حيث وجد في دلالة هذه اللفظة طاقة كبيرة في البوح عن لواعج نفسه و خبايا كينونته فالبحر هو الحب و هو العدو و هو المجهول و هو الأرض و... ففي قصيدة " عرس البيضاء " و التي هي قصيدة حب إلى الجزائر العاصمة مثلا تختلط الأشياء على القارئ في بداية النص و لا

تتجلى الحقيقة بالصفات المذكورة إلا في آخر النص المعتمد على الوصف، عندما يصرح الشاعر باسم الجزائر، و هي حيلة لغوية يلجأ إليها الشاعر المعاصر ليخلط الحقيقة بالخيال، ثم يأتي بالقرينة اللغوية لمحو المغالطة الفكرية و الفنية التي لجأ إليها في أول النص لتظهر شاعرية المكان بصورة واضحة:

" والبحر يمزج ظلين في نور واحد
يصهر نورينا في ظل واحد
أبحث عنه وجهي فيتلاشى في البحر
تبحثين عند وجهك فيتلاشى في البحر
إلى قبة السماء
نبوءة ... ورؤيا
لا نبوءة إلا في البحر
لا رؤيا إلا في البحر "[1]

يحاول الشاعر في هذا المقطع الشعري الابتعاد عن النمطية و مفاجأة القارئ الذي تكتنز ذاكرته جملة من الأسئلة التي يبحث لها عن إجابات في هذا النص، فـ " البحر " في هذا المقطع ابتعد فيه الشاعر عن معناه التقليدي ليمنحه بعدًا رؤيويا لا يرقى إلى استكناه دلالته في النص إلا قارئا متمرسا.

و إذا كانت لفظة " البحر " في النص السابق جاءت مطلقة، فإنه في نصوص أخرى لجأ إلى تحديدها، من ذلك نصه الطويل " وهران"حيث تحدث في هذا النص عن بحر وهران دون غيره من البحار، بالرغم من أنه متشابه مع الشواطئ الجزائرية الأخرى، لكن ما صنع الاستثناء هو مدينة وهران التي تختلف عن غيرها من المدن الجزائرية، فاختلف حتما بحرها، الذي لجأ إليه الشاعر ليغسل عنه الأردان، لأنه النبع الحقيقي و عنوان المدينة التي أحبها الشاعر و لجأ إليها و إلى بحرها ليعرف اسمه الحقيقي، و ليعرف جوهر كينونته و روحه، فبحر وهران منطلق الشاعر للبحث عن الحقيقة، و وهران هي وجه البحر، و هو

[1]- عثمان لوصيف: قراءة في شعر الطبيعة، ص: 70-71.

و الشاعر معًا، تشكلا ليعليا قيمة الإنسان و من قيمة الشاعر و لأن لا بحر في الجزائر إلا بحر وهران:

" آهْ يَا بَحْرَ وَهرَانِ ... يَا نَبْعَهَا الْقُدُسِي !
أُنَاشِدُكَ الْدَمْعَ وَ الزَّفَرَاتِ
أُنَاشِدُكَ العِشْقَ وَ الْكَرَامَةِ الْفَارِضِيةَ
آه ! دَعْنِي أَمْرِغُ فِيكَ هُمُومِي
وَ أَغْسِلُ قَلْبِي وَ أوْرَدتِي
آه ! دَعْنِي أُعَانِقُ فِي مَائِكَ اِسْمِي الْحَقِيقِي
مَعَانِي... رُوحِي... وَ جَوهَرِ كَيْنُونَتِي "[1]

إن معاني و دلالات البحر في هذا المقطع و في المقطع السابق لا يمكن وضعها إلا في خانة الدلالات المفتوحة الكشفية، أي ليست تعبيرية بحيث يسعى إلى إشراك القارئ في إنتاج النص.

و لما كانت دلالات البحر عند الشاعر المعاصر تأخذ في كل مرة بعدًا غير البعد الذي أخذته في نص سابق حسب الحالة الشعورية التي تكتنف الشاعر أثناء الكتابة الشعرية، فإننا نجدعثمان لوصيف، قد اتخذ من البحر في نصه " كالبحر أنت " صفات أسقطها على المرأة، و جعلها تأخذ منها العمق و الغنى و الفرح، و اليوم الجديد حيث جعل المرأة صورة مصغرة للبحر، لينطلق في فتوحاته الجديدة، ليصل إلى فجره الجديد و لن تكون المرأة البحر إلا طريقا لسفينته:

" كَالْبَحْرِ أَنْتِ عَمِيقَةٌ
كُلُ الدُرُوبِ تَضِيعُ فِيكِ
كَالْبَحْرِ أَنْتِ غُنْيةٌ
فِي مُقْلَتَيْكِ مَوَاسِمَ تَصْحُو وَ أعْرَاسٌ تَقُومُ
كَالْبَحْرِ أَنْتِ عَصِيَةٌ
وَأَنَا

[1]- عثمان لوصيف: براءة، دار هومة، الجزائر، ط1، 1997، ص: 61.

أَنَا رُبَانُكَ الْمَشْحُونِ بِالهَوْسِ العنِيدِ
اَجْتَاحُ لَيْلُكِ
وَ فِيكِ أَرْقُبَ مَطْلَعَ الفَجْرِ الجَدِيدِ "[1]

فالبحر عند الشاعر لوصيف هو ملجأ الحلم و الحقيقة، و مادة تضاف إلى التشكيل الشعري للخروج بدلالات جديدة و متعددة، لأنه رمز للرحلة و المغامرة و البحث السندبادي، و هو رمز الاتساع و اللانهاية و السر اللامنتهي و الحياة و الحب و اللقاء الجميل...، يلجأ إليها الشاعر ليصل إلى الآخر، و هذا الآخر غالبا ما يكون قلب أنثى، علّ الرسالة تصل إليها، و لعلّ البحر يعطي الجواب الذي يبحث عنه منذ زمن بعيد، فالبحر رسول الشاعر الذي أرسله، و هو الذي يعلم سر الفاتنة، تصادق معه و تجعله إنسانا واعيا يدرك معانيه.

فتدبيج الشاعر لوصيف نصوصه الشعرية بلفظة " البحر" زادتها سعة في المعنى و التأويل، و هو غرض مقصود من الشاعر، كما أنه وجد في البحر ما لم يجده في ألفاظ أخرى، و بهذا يكون لوصيف قد استبدل المكان الضيق " الأرض " بالمكان " الرحب " في خطاب شعري شفاف ينبض بالحياة و البحث عن استثمارها، ليتحول عنده إلى طريق للخلاص أو إلى منفذ يتسرب منه:

" وَاِقَفٌ عِنْدَ الشَوَاطِئِ
فِي خُشُوعٍ وَ سَكِينَةٍ
اَبْتَنِي فِيهَا مَرَافِئ
وَ شِرَاعًا وَ سَفِينَةً
وَاقِفٌ أَلْهُو بِدَمْعِي
إِذْ جَرَى مِنْ مُقْلَتَيْاَ
هَا أَنَا قَدْ سَاقَنِي الْوَجْدُ إِلَيكَ
جِئْتُ لَمَّا ضَاقَتْ الأَرْضُ عَلَيَّا
آوِنِي أَيُّهَا الْبَحْرُ إِلَيْكَ "[1]

[1]- عثمان لوصيف: شبق الياسمين، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1982، ص: 33.

و من الدواوين التي ورد فيها ذكر " البحر" نذكر:

الديوان	عنوان القصيدة	رقم الصفحة
الكتابة بالنّار	- لامية الفقراء	20
	- أناديك يا زهرة العاشقين	25
	- آه يا جرح (1)	28
	- آه يا جرح (2)	35
	تجيئين يستيقظ البحر و الريح و الميتون	41
	.	
	.	
	.	
أعراس الملح	- تحولات في مرآة الانكسار	32
	- سيمفونية البعث و الحضور في خريطة الوطن المفقودة	45
	- المرايا	55
	- الصوت	62
	- ثلاث حالات	65
	.	
	.	
	.	
الإرهاصات	- صراع مع الشيطان	18
	- أنا آت	41، 42
	- المرآة	52
	- ماذا على العشاق	61
	- زفرة	65

(1)- عثمان لوصيف: الإرهاصات، ص: 69.

	. . .	
قـراءة فــي شــعر الطبيعة	- العاصفة - الجبال - البحر - الصخرة	42 58 77، 78، 79، 80 102

و إذا جئنا إلى تأويل معنى " البحر " عند "لوصيف" خارج دلالته في النص الشعري، فإننا نقول إن البحر عند الشاعر لوصيف هو الماضي، و ماضي الشاعر ليس ماضيًا على الإطلاق، لأن علاقته بالماضي هي أساس حاضره، فهو ماضي متجدد عكس ماضي الشاعر التقليدي، و ينبثق على انبثاق الحديث الجديد عن القديم، قيام زاوية جديدة ينظر منها إلى الماضي، يرى من خلالها علاقات متجددة، و حقائق أخرى لم تكن واضحة أو ملموسة من قبل هذا الماضي.

و ثالث لفظة كثر استعمالها في شعر لوصيف هي لفظة " النار" التي حمّلها الشاعر مضامين الانعتاق و التحرر و الأمل في غد مزهر، و هذا يدل على عدم رضى الشاعر عن واقعه و حاضره، و ليس أدل على ذلك من توظيف لفظة النار ضمن تشكيل عنوان أول ديوان من دواوينه و هو " الكتابة بالنار " و النّار هنا دلالة التغيير و الهدم و إعادة البناء، بناء حاضر على أنقاض الماضي المتردي، كما لم تخل أول قصيدة من ديوانه الأول هذا، من لفظة النّار التي وردت في بداية السطر الثاني من قصيدة " إعلان عن هوية ":

" وَ لِي نَشْوَتِي وَ عَذَابِي
لِي النَّارُ وَ الحُـّلْمُ وَ الرَغْبَةُ الجَامِحَةُ
وَ تَوْقٌ يَرُفُ مَعَ الغَيْمَةِ الرَّائِحَةِ
لِي الأَمَلُ البِكْرُ أَنْهَلُ مِنْ فَيْضِهِ

وَ أَعَبُ رَحِيقُ الْحَيَاةِ "[1].

فإذا كانت " الناقة " عند الشاعر القديم رفيقه في الرحال و سميره في الترحال فإن النَّار هي أنيس الشاعر "لوصيف"، التي وجد فيها ما لم يجد في سواها:

" أَيّتُهَا النَّـَارُ العَاشِقَةُ

يَا أنِيسَتِي فِي الِوحْدَةِ

يَا لَوْنَ صَبَابَتِي ... وَ نَزَواتِي

يَا شَجَرَةًُ جُذُورُهَا فِي السَّمَاءِ "[2].

فاللغة عند الشاعر الحداثي ليست ثابتة بل هي متحولة، بحيث يشكل ألفاظه وفق ما يقتضيه روح القصيدة، و من هنا وجد لوصيف في لفظة " النار " انفتاح على عالم رحب لا تحده حدود الزمان و المكان، و المنطق، فالشعر بوصفه رؤيا يخضع اللغة للحقيقة الباطنية، و لا يتأتى ذلك إلا عن طريق الحياد بالكلمات عن معناها المعجمي، و لفظة " النّار " عن "لوصيف" من الكلمات التي خرجت من معناها المعجمي القديم و ارتمت في أحضان الثورة و الهدم، و ذلك ما يجعل الكلمة تشبع بعلاقات غير مألوفة.

فإذا كانت النَّار في المقطع الشعري السابق قد جعل منها أنيسا له في وحدته، فإننا نجده في قصيدة أخرى قد جعل لهذه النار " أنبياء ":

" أُشَرِدُ فِي دَوَائِرِ الإِشْعَاعِ

حَيْثُ الزَّمَانُ وَ البِكْرُ وَ العَرَائِسُ الأَزْهَارُ

وَ حَيْثُ يَحْيَا أَنْبِيَاءُ النَّارِ"[3]

و عليه فقد عمل "لوصيف" على إخراج هذه اللفظة " النّار" من معناها المعجمي المألوف و السائد، و أعمل فيها هدما و نقضا و إعادة بناء من جديد، حتى غدت و كأنها غير مألوفة لدى المتلقي نتيجة الإيحاءات و الدلالات الجديدة و المتجددة التي يحملها إياها لوصيف، يقول في قصيدة: " غروب ":

" وَ عَلَى سَعَفَاتِ النَّخِيلِ نَثَارُ

---

[1]- عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص: 15.
[2]- عثمان لوصيف: قراءة في شعر الطبيعة، ص: 82.
[3]- عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص: 54.

مِنْ بَقَايَا النَّهَارِ

وَ الغُرُوبِ... الغُرُوبُ تَمَجِدُهُ النَّارُ

وَ الجَلْنَارُ.. "[1]

لقد فتح "لوصيف" من خلال هذا المقطع الشعري للكلمة الشعرية أبواب عالم آخر لم تتحقق لها من قبل في المعجم الشعري القديم، و هذا ما تشف عنه كلمة " النّار" حيث ابتعد بها عن دلالاتها المنطقية و اكسبها دلالة إيحائية إشارية، فإذا هي كائن ينبض بالروح و الحياة و هذا ما يوضحه الفعل المضارع " تمجده " فالمجد من صنع الإنسان لا من النار.

و لما كان لا يخلو ديوان من دواوين "لوصيف" من ورود كلمة النار فإننيا سنقتصر على إيراد بعض الدواوين الشعرية و معها بعض القصائد التي جاءت حاملة للفظة النار:

الديوان	عنوان القصيدة	رقم الصفحة
الكتابة بالنّار	- لامية الفقراء	17
	- آه يا جرح (1)	29
	- آه يا جرح (2)	38
	- تجيئين يستيقظ البحر و الريح و الميتون	43
	- أغنية إلى الفراشة	45
	.	
	.	
أعراس الملح	- تحولات في مرآة الانكسار	33
	- أعطيك أن تحترقي	39
	- سيمفونية البعث و الحضور في خريطة الوطن المفقودة	41
	- ترتيلة المسافر	51
	- المرايا	43
	.	

[1]- عثمان لوصيف: زنجبيل، دار هومة للطباعة، الجزائر، 1999، ص: 15.

	. .	
الإرهاصات	- صراع مع الشيطان - التحدي - باتنة - عروسين كنّا - المعجزة . .	21 29 32 36 39
نمش و هديل	- ليس لي إلا الجنون - آه... يا شاعري - تاج العروس - مرثية	60 66 73 79

و رابع لفظة أخذت حيزًا معتبرًا من الاستعمال المعجمي عند لوصيف هي لفظة " الماء" و من المعلوم أن موضوع الماء شكل باستمرار رمزًا شعريًا وظفه الشعراء العرب قديمًا و حديثًا، و لقد استعمل الشاعر " الماء" كدلالة برؤى و تصورات عديدة تختلف من قصيدة لأخرى، و يكفي هنا أن نخص بالذكر ديوانه " زنجبيل " هذا الأخير الذي شكل فيه عنصر الماء و مرادفاتها ظاهرة ملفتة للانتباه، إذ جعل منه الشاعر النواة الدلالية المتناسلة عبر كل قصائد الديوان و الحلمة الجامعة بين نصوصه: فالماء بما يوحيه من أبعاد رمزية و إيحاءات أسطورية يعتبر قيمة مهيمنة في الديوان بامتياز، و كأن نصوصه تتموج بالماء، و تتحرك تحرك الماء، على بياض صفحاته، و هي في تحركها تتحرر من الجمود و الثبات، أو هي تنساب انسياب أسطرها و جملها الشعرية، و تخرق الوقفات الدلالية و النظمية و الإيقاعية.

تكررت لفظة الماء في ديوان زنجبيل (22 مرة) و بالتالي هيمن على المستوى المعجمي حقل الماء و الألفاظ الدالة عليه إما بالترادف (سحاب، البحر، الندى، الثلج، المطر...)، أو بالتعالق و المجاورة (الشاطئ، الأشجار، الطيور، الأزهار، ...).

و هكذا يشكل الماء بؤرة تضاف إلى بؤرة الليل و البحر و النّار، و هي بؤر متشاكلة و متناغمة داخل أوصال الخطاب الشعري في أعمال لوصيف.

و تأسيسًا عليه يتيح اللجوء إلى الماء و الاحتماء به سبر أغوار الذات بكل عمق، حيث يشكل الماء و فضاءه في المتن الشعري للديوان تعالقا متشاكلا، فالفضاءات المائية (بحيرة، البحر، الشاطئ...) تتسم في الأغلب الأعم بصفة الثبات و الضبط، في حين يتميز الماء بالحركية، و التدفق و الإنسيابية.

و هكذا تتحكم شعرية الماء في الكتابة الشعرية لديوان زنجبيل منفتحة على التأويلات المتعددة لمكون الماء الذي يعد المعادل الموضوعي للحياة، و محاولة إعادة تشكيل هذه الحياة، و إعادة فهمها و التواصل معها، حيث يغدو الماء ظلا و هامشا حلما...، يحارب معالم الكون الطحلبية، و بيتني نبض الحياة و دم الوجود و ماء الممكن يقول "لوصيف":

" أَعْشَقُ المَاءَ
أَعْشَقُ أُسْطُورَةَ المَاءِ
مَلْحَمَةَ الله تَقْرَأُهَا الكَائِنَاتُ
وَ كُلُ الذِي قَدْ نَمَا.. فَاتّسَقَ
أَعْشَقُ المَاءَ..
يَا مَاءَ كُنْ قَدَرِي الحَامِلِي
نَحْوَ مَهْدِي الذِّي صَاغَهُ الْحَقُ مِنْكَ
وَ مِنْ طِينَةٍ حُرَةٍ...
أَعْشَقُ المَّاءَ ما هَبَتْ الرِيحُ "[1]

[1]- عثمان لوصيف: زنجبيل، دار هومة للطباعة، الجزائر، 1999 ، ص: 58.

و بالماء كهرباء الوجود الساري في ضلوع الشاعر، و في الكائنات، إليه البعد الأنطولوجي للماء الذي تتحول دلالته إلى معادل موضوعي للمعرفة، و تبعًا لذلك فإن الماء يجري في جسد الشاعر.

و من بين تجليات اللغة الشعرية التراثية التي تستوقفنا في تجارب لوصيف الشعرية قصيدة " قفانبك "[1] و بالتحديد لفظة " صاحبيّ " هذه المفردة التي تذكرنا باستخدام الشاعر الجاهلي لمثل هذه المفردات في خطابه الشعري كقول امرئ القيس في فاتحة معلقة " ففانبك "، فهناك مجال اتفاق بين خطاب الشاعرين أمرئ القيس و لوصيف، و المتمثل في التوجه اللغوي و إيحائه الدلالي الذي يستبطن حاجة الإنسان الفرد إلى مجموع يخاطبه، من هنا حرص كل من الشاعرين على مخاطبة اثنين لا واحد، لأن الاثنين يشكلان معه ثلاثة، و هو الحد الأدنى للجمع في العربية، و قد بلغ حد احتذاء الشاعر لوصيف بامرئ القيس أن خطابه الموجه لصاحبه كان للوقوف معه بالبكاء على الأطلال، و هي سمة من سمات الشاعر الجاهلي لا المعاصر، و لا يمكن تفسير ذلك إلا بالقول بأن شاعرنا وجد موقفه يتماثل مع موقف الشاعر الجاهلي حيال ما ألم به من فرط التوجع و ألم الفراق و البعد جراء فقدان الحبيبة.

كما تبدو تجليات الحس التراثي أكثر رحابة و عمقا في تلك التضمينات الشطرية (العمودية) المنبثة في تضاعيف أعماله المصوغة في الإطار التفعيلي، و من ذلك قصيدة " ثلاث حالات "[2] المكونة من ثلاثة مقاطع الأول تفعيلي و الثاني عمودي و الثالث تفعيلي، و هي تضمينات سبق و أن لجأ إلى نظائر لها رواد الشعر الجديد مثل بدر شاكر السيّاب و صلاح عن الصبور.

إنَّ هذا الجمع في الكتابة الشعرية بين شكلين في قصيدة واحدة من شأنه أن يمنح النص وظيفة فنية بالغة التأثير، إذ أنها تنشط بنية النص عن طريق التراسل بين اللغة الأم و اللغة الفرع، " فعن طريق التراسل بين النسق الأم و النسق الفرع تنبثق علاقة تشبه بتلك التي تتوالد بين الملحوظة و ردها في سياق الحوار، و بهذا تنشأ من ثمة جدلية العلاقة بين

(1)- عثمان لوصيف: المتغابي، دار هومة، الجزائر، 1999، ص: 72- 73.
(2)- عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص: 64-65.

أحدهما و الآخر "[1]، و يصبح النص مسرحًا لدفق من الأنظمة المختلفة، ويتخلى عن أحادية الصوت إلى حيث يغدو النص قيثارة متعددة الأصوات.

هذا، و لم تخل أعمال الشاعر لوصيف من سمات التجديد و التجاوز للغة القديمة إلى لغة الدلالة المفتوحة و العميقة في آن واحد فلو أجرينا مقارنة بسيطة بين قصائد ديوان " الكتابة بالنَّار " التي كتبت في إطار شعر التفعيلة و قصائد ديوان أعراس الملح التي كتبت بنفس الإطار الشعري فإننا نلاحظ أن قصائد الديوان الأخير، أعراس الملح أصبحت لغتها أكثر رؤية جمالية و أكثر كثافة، و إنتاج الدلالة أكثر ثراء و تعقيدا، و نريد هنا أن نركز على المكونات اللفظية التي صيغ بها أسطره الشعرية في كلا الديوانين، حيث يلاحظ أنها في ديوانه أعرس الملح أقل عددا منها في ديوانه الكتابة بالنّار، كما أنها أشد صقلا و أمعن في الدقة و الانتقاء.

و المصطلح الذي ينضوي تحته هذا النوع الشعري هو ما يعرف في الآداب الأوربية باسم الإبيجراما Epigram ، مع اختلافات هينة في طريقة هجائه و نطقه من لغة إلى أخرى، و إن كان المراد به لا يكاد يتفاوت كثيرا في غالب الأحوال، رغم هذه المفارقات النطقية فهو " القصيدة التي تتميز على وجه الخصوص بتركيز العبارة و إيجازها و كثافة المعنى فيها "[2].

كذلك من تجليات تجاوز لوصيف لجماليات اللغة الشعرية القديمة إلى جماليات القصيدة الحديثة هو عدم احتفائه بزخارف الصنعة الشعرية إلى محاولة إشباع النص و إثراء دلالاته الفكرية و تكثيف إيحاءاته، الأمر الذي ربما يفضي بالشاعر أحيانا إلى إنتاج المحصول الدلالي تحت ضغط الرغبة في إشباع النص و تخصيب مردوده النظري، فالقارئ لديوان " قراءة في شعر الطبيعة " يلاحظ أن الشاعر قد اتخذ لنفسه لغة جديدة هي لغة ذات مفردات مستوحاة من مكونات الطبيعة بما فيها عناوين قصائد الديوان، الليل، العاصفة، الشلال، الجبال، الزهرة، شجرة...، غير أن دلالاتها تتعدى حد وصف المظاهر الخارجية لتتجلى أحيانا تحت تقنية " الأقنعة " التي شرع لوصيف في استثمارها، إيمانا منه بما توفره من نأي عن المباشرة، و سخاء في الإيحاء و رقي

[1]-محمد فتوح أحمد: مفارقات الشعرية، دار غريب للطباعة و النشر، القاهرة، 2009، ص: 138.
[2]- أحمد الصغير المراغي :بناء قصيدة الإبيجيراما ، دار العلم والإيمان ، دمشق، سوريا، 2009، ص: 20.

في آلية " الترميز " التي هي عصب كل إبداع شعري أصيل فقصيدة " الليل "[1] من ديوان " قراءة في شعر الطبيعة " التي تحدث فيها الشاعر عن الليل خير دليل على أن اتخاذ الشاعر لسمات الليل من السواد، الأشباح، صور بلا لون، الدامس...، ليشكل منها في المقابل قناعا يخفي وراءه دلالات تتطابق مع مراد الشاعر دون أن يصرح بها مباشرة، غير أن سياق الكلام في القصيدة يوحي بأن المقصود من الليل هنا ليس هو هذه الظاهرة الطبيعية و إنما يمكن أن يشكل عدو الشاعر الداخلي و الخارجي، كما يمكن رده إلى ما أصاب الجزائر من أزمة حادة إبان العشريتين السابقتين.

و ربما يكون هذا التمحيص الذي يمثل استقلالية الشاعر هو جوهر معاناته في العثور على صوته " الخاص " بين ركام الأصوات، فلكي يكون يمكنة الشاعر أن يسهم في إثراء لغته القومية ينبغي أن يتم ذلك عن طريق لغته الخاصة، حتى تمتاز اللغة الشعرية التي يتوسل بها إلى إعادة خلق الواقع لغاية فنية عن أية أنماط لغوية سواها.

و خلاصة الحديث عن اللغة الشعرية عن لوصيف أن رحلة الشاعر في عالم اللغة كانت رحلة عجيبة حقًا، فهي على مدارها الزمني. صراع دائب بين المحاذاة و التجاوز، بين تمثل تراثه البعيد و القريب، و الانفلات منه أحيانا، بين ما قيل و ما لم يقل، كان يدرك – عن حق – أن تميز البنية الإبداعية لا يكون إلا من خلال صدع البنية السائدة بنية الأشباه و النظائر، التي لا تتفاضل و لا تتغاير، إلا بقدر نصيب المبدع من معايير الإبداع ، و لكنه كان يعي أيضا أنه لكي يصدع هذه البنية السائدة ينبغي أن يتمثلها و يعتصر ثمراتها، حتى يتسنى له أن يتعامل مع مذخورها تعاملا نقديا، و أن يمحص لغة القصيدة المثال، حتى يجد لحنجرته الذهبية صوتها المتميز بين أصوات الآخرين.

2- الإيقاع :

إذا كان الشعراءالقدامى قد أولوا اهتماما كبيرا بالإيقاع الخارجي المتمثل أساسا في الأوزان الخليلية في نصوصهم الشعرية، فإن شعراء الحداثة أولوا اهتمام مماثلا بالإيقاع الداخلي بإمكاناته النغمية المختلفة المتمثلة في البنى التكرارية و التقابلية و التنويع في

[1]- عثمان لوصيف: قراءة في شعر الطبيعة، ص: 47.

استخدام القوافي كما لم يغفلوا إلى جانب ذلك أوزان الخليل و بخاصة ما جاء من تجاربهم الشعرية على نمط القصيدة العمودية.

و بما أن شاعرنا قد كتب في الشعر العمودي و في شعر التفعيلة، فإنه راعى لكل بناء شعري إيقاعه الخاص، ففي النمط العمودي نجده قد اعتمد بشكل أساس على قوالب الخليل بن أحمد فيما يتعلق بالوزن و القافية و الروي و لم يخرج عليها، و هو النمط الشعري الذي يتمكن الشاعر من خلاله من تمثل كل القيم الجمالية الشكلية و التقليدية التي عرفها الشعر العربي منذ بدايته، هذا على الرغم ما وجه لهذا النوع الشعري من انتقادات من طرف الشعراء و النقاد على حد سواء، واصفين إياها بأنها تحول بين الشاعر و قدرته على التعبير بكل حرية عما يريد الإفصاح عنه.

إلا أن القارئ لشعر عثمان لوصيف لا يحس بأن القافية وقفت حائلا دون التعبير عما يختلج نفسه من آمال و آلام، و هذا إن دل على شيء إنما يدل على قدرة الشاعر و تمكنه من آليات الشعر القديمة و الحديثة تمكنا أهله لتسخير هذه الآليات لخدمة الشعر لا أن يكون منقادًا لها، إذ الملاحظ على كامل دواوينه الشعرية أنه لم يلغ الوزن، بل عدل فيه، فكتب القصائد العمودية التقليدية، و القصائد الجديدة القائمة على التفعيلة، و اختار الوزن المعبر عن حركة المشاعر، موجدًا بذلك القيم الجمالية النابعة من طبيعة الشعر، لا من قوالب جاهزة تحد من انفعال الفنان، و لكنه لم يستشعر وطأة الموسيقى الشعرية التقليدية، فحاول الجمع بين القديم و التجديد مواكبا محاولات رواد الحداثة الشعرية في الخروج من الإطار الموسيقي، فاستحدث بذلك آليات إيقاعية عديدة منها: إيقاع التكرار، إيقاع التقابل، إيقاع القافية.

1- الإيقاع الخارجي:

الوقفة: و تتمثل أساسا في عمود الشعر القديم، و نجدها في قصائدالشاعرعثمان لوصيف العمودية، فإذا أخذنا مثلا ديوانه الأول الكتابة بالنار، فإن الوقفة تتجلى في كل من

قصيدة لامية الفقراء، آه يا جرح، العناق الطويل، أنشودة الرحيل، الطوفان، و سنعطي مثالين على ذلك. من قصيدة " لامية الفقراء":

" تُمَزِقُنَا الْعَوَاصِفُ وَ اللَّيَالِي وَ نَبْحَرُ فِي الحُتُوفِ وَ لاَ نُبَالِي

نُسَافِرُ فِي الجِرَاحِ وَ فِي الرَزَايَا وَ نَرْحَلُ فِي السُّقُوطِ إلَّى المَعَالِي "[1]

و من قصيدة " آهْ يَا جِرَاحْ":

" أوْموضَ الجُرْحِ فاحْضِنِي نِبْرَاسَهُ فِي الدِياجِيرِ وَ ارْقَبِي أَعْرَاسِهِ

ارْفَعِيهِ مَنَارَةٌ فِي الفَيَافِي نَقْتَبِسُ مِنْهَا للحَيَارِى اقْتِبَاسَهُ "[2]

فكلا المقطعين تمثلت فيهما الوقفة الثلاثية (النحوية، الدلالية، العروضية)، و هي وقفة تامة، غير أن الشاعر لم يسلم من هذه الوقفة حتى في شعره الحديث، و هذا نموذج يمثل ذلك من قصيدة " تجيئين يستيقظ البحر و الريح و الميتون ":

" تَجِيئِينَ يَسْتَيْقِظُ البَحْرَ وَ الرِيحِ وَ المَيْتُونِ

يَعُودُ رَبِيعُ الزَّمَانِ يُدَغْدِغُ صَمْتَ السِّنِينِ

يَزِّخُع لَيْنَا المَطَرَ

تَذْرِ الضُرُوعُ

تَفِيضَ الزُرُوعُ "[3].

فهذه القطعة تختلف من حيث الأسطر طولا و قصرا، و لكن كل سطر ينتهي بنهاية موسيقية مريحة، و هي من هذه الناحية قد تحقق فيها عنصر الوقفة، فلا نجد فيها تدويرًا، و هي قطعة تغلب عليها الطبيعة الخطابية، و هي سمة بارزة في شعره، لاسيما في ديوانه هذا الكتابة بالنار فكل بيت من قصائده العمودية، و كل سطر من قصائده الحديثة يكاد يكون وحدة نغمية قائمة بذاتها، مشتملة على عناصر التأكيد اللازمة لها، فالسطر لا يحتاج إلى المساندة مع غيره من السطور، و عليه تتوقف الحركة الموسيقية عند نهاية كل سطر، لتبدأ حركة جديدة لها استقلاليتها.

---

[1]- عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص:17.

[2]- المصدر نفسه: ص: 33.

[3]- المصدر نفسه: ص: 41.

و من خلال الأمثلة السابقة نجد أن الشاعر لوصيف قد جمع في مجموعتة الشعرية الأولى الكتابة بالنار بين النموذجين العمودي و الحر، و بقي وفيا لعنصر الوقفة إلا أنها خرجت عند نظام الشطرين إلى نظام الأسطر.

الوزن: و نبدأ الحديث عن الوحدة الوزنية (التفعيلة)، و التي نجد أنها متجسدة بالشكلين التامة و الناقصة، و شكل التفعيلة التامة أخذ حصة الأسد، و هذا نموذج ذلك:

تجيئين يستيقظ البحر و الريح و الميتون: فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعول

يعود ربيع الزمان يدغدغ صمت السنين: فعول/ فعولن/ فعول/ فعول/ فعولن/ فعول

يَزِّخُ علينا المطر: فعول / فعولن / فعل

تَدْرِ الضُرُوعُ : فعولن / فعول

تَفِيضَ الزُرُوعُ "[1]: فعولن / فعول

و هذا مقطع آخر:

عَرَفْنَاكَ نَغْمَةً: فعولن / فعولن

رَسَمْنَاكَ وَشْمًا: فعولن / فعولن

تَجِيئِينَ يَا أَلْفَ مَرْحَى[2]: فعولن / فعولن / فعولن

و قد استمد التفعيلة من أحد البحور الصافية (المتقارب) حيث التزم التفعيلة و لم يلتزم بعددها.

و أما شكل التفعيلة الناقصة التي يشترك فيها سطران أو ما يسمى بالتدوير فهي قليلة المجيء في دواوينه الشعرية و من ذلك:

" هل تبصرين كيف يحضن الجياع السنبلة: مستفعلن / متفعلن/ متفعلن / مستفعلن

يَقَدِسُونَّهَا: متفعلن / متف

كَمَا يُقَدِسُونَ القُنْبُلَةَ "[3]: متفعلن / مستفعلن

---

[1]- عثمان لوصيف:الكتابة بالنار، ص: 41.

[2]-المصدر نفسه، ص: 43.

[3]-عثمان لوصيف:الكتابة بالنار، ص: 47.

و في ديوانه الثالث " أعراس الملح " الصادر عام 1988، ما يزال الشاعر "لوصيف" في هذا الديوان محتفظا بالإيقاع الخارجي للنص الشعري، رغم أن قصائد الديوان تكاد تكون كلها قصائد حرة، و لعل ذلك يفسر لنا رغبة لوصيف الملحة على تجاوز الشكل العمودي للقصيدة إلى شعر التفعيلة، لكن ثقافة الشاعر التراثية و حبه الشديد لموروثه الأدبي القديم لا يزال يشد به إلى إيقاع القصيدة العمودية، فقد ضمن ديوانه هذا " أعراس الملح " قصيدة تعد من أطول قصائد الديوان و هي قصيدة " سيمفونية البعث و الحضور في خريطة الزمن المفقود " المتكونة من 65 بيتا شعريا عموديا، و اختار لها بحر الطويل الذي يعد مطية الشعراء القدامى، و أكثر البحور استعمالا لديهم:

" أرَيقَي عَرُوسِ النَّـارِ خَمْرٌ فَجِيعَتِـي و َغَنِّي فُتُوحَاتِي وَعِيدُ قَصِيدَتِي"[1]

فعولن/ مفاعيلن/فعول/ مفاعلن فعولن/ مفاعيلن/ فعول/مفاعلن

و إذا انتقلنا إلى ديوانه الرابع " الإرهاصات " الصادر عام 1997، فإننا نجده لا يزال يحتفظ كذلك بالإيقاع الخليلي إلى جانب شعره الحديث، و هذا إن دل على شيء إنما يدل على مدى وعي الشاعر بوقع الإيقاع الخارجي على النفس، و أنه يعد الركيزة الأساسة لكل شاعر يسعى إلى التحديث في إيقاع نصوصه الشعرية.

و في ديوانه هذا الإرهاصات، اعتمد على أوزان الخليل سواء في قصائده العمودية أم الحرة، فمن بحر الكامل نجد كل من قصيدة الغابة العذراء، التحدي، المرآة، قولي لعينيك، ماذا على العشاق، زفرة، عين، و هذا نموذج من قصيدة " شريعة الحب":

"عَيْنَاكَ يَا أُغْرُودَةَ الرَحْمَّنِ مِنْ أغْرَهُمَا فَتَجلَّتْ الأَسْرَارَ"[2]

مُتْفاعلن مُتْفاعلن مُتْفاعلن مُتْفاعن مُتَفاعلن مُتْفاعلن

و من بحر الرمل نجد كل من قصيدة باتنة، المعجزة، أنا آت، صرخة فدائية، صبية، و هذا نموذج من قصيدة " باتنة ":

سَأَلُونِي عَنْ هَوَى بَاتنَة قُلْتُ نَّارٌ فِي ضُلُوعِي تَسْتَعِرُ[3]

فعلاتن فاعلانن فعلن فاعلانن فاعلانن فعْلن

---

[1]- عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص: 41.
[2]- عثمان لوصيف: الارهاصات، ص: 16
[3]-عثمان لوصيف: الارهاصات، ص: 32.

و من الخفيف نجد كل من قصيدة غادة الشعر، فراشة لفراشة، إشراقات، و من بحر الرجز نجد قصيدة صراع مع الشيطان.

و هكذا مع سائر دواوينه الشعرية الأخرى، بحيث أن القارئ لها يشعر بأن عنصر الإيقاع متوفر بالقدر الكافي لها و إن اختلفت طبيعته في دواوينه المتأخرة من الإيقاع الخارجي إلى الإيقاع الداخلي و هو المناسب للقصيدة الحديثة.

و من هنا نستخلص أن " لوصيف " رغم كونه من رواد الشعر الحر و من دعاة الحداثة الشعرية، إلا أن ذلك لم يكن حائلا بينه و بين تراثه الشعري، فالمزاوجة بين الكتابة العمودية و الحديثة عن لوصيف مكنته من الارتقاء بشعره لغة و إيقاعا إلى مصاف الشعراء الكبار، الأمر الذي أهله بعد ذلك إلى الكتابة وفق آليات الإيقاع الحداثي الداخلي، و هذا بعد أن تأكد له و لغيره من الشعراء المعاصرين بأن فلسفة التذوق في القصيدة الشعرية بإيقاعها الخليلي الخارجي لم تعد تجلب انتباه القارئ اليوم،فأصبحت بذلك الحاجة ماسة إلى إيقاع جديد يكون أكثر تأثيرا في النفس و مناسبا للشكل الجديد.

3-2- الإيقاع الداخلي: و يتخذ هذا الإيقاع أنماط ثلاثة: تكرار الحرف، تكرار المفردات، تكرار التراكيب، ليخلق الشاعر من خلال ذلك إيقاعية جديدة.

أولا:إيقاع التكرار:

أ- تكرار الحرف: إن أول المؤشرات الإيقاعية الحداثية التي لجأ إليها الشاعر" لوصيف " هو الاتكاء على تكرار الحرف مستمدًا منه لغته و إيقاعه، و العمل على تفجير إيقاعات هذا الحرف بتوزيعه في جميع أركان النص الشعري، و من ذلك قصيدة " تحولات في مرآة الانكسار" التي وردت في ثمانية مقاطع، و هذا مقطع منها:

" و انكسرنا... آه يا مقبرة الورد سلاما! حبنا ينزف، كان البحر مشنوقا، و كانت زهرة الشمس على أنقاضنا نبكي.. و أسرار السنونو و المناديل و أكواخ اليتامى.. كلها همّت و لجّت في تراتيل الوداع... "[1].

حيث اعتمد فيها الشاعر" لوصيف " تكرار حرف النون 184 مرة، ليصنع من خلال هذا الحرف إيقاعية مختلفة يعوض بها الفاقد التفعيلي، و تكمن دلالة اتكاء الشاعر على هذا

[1]- عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص: 36.

الحرف في سببين أولهما: أن الشاعر يريد أن يلزم نفسه بما لا يلزم، فقد جمع المفردات التي تكون حرف النون أحد مكوناتها ليظهر مدى امتلاكه للغة، و ثانيهما: أن الشاعر مغرم بالحروف اقتفاءً بالمتصوفة الكبار، و هذه التكرارية للحرف هي لعب لغوي؛ فاللعب فلسفة قد تسيطر على عقل الشاعر وفنه، و ترجع أهمية هذا الحرف أيضا في أنه " يحدث نغمة صوتية مميزة لها دورها في إنتاج الشعرية، و بخاصة إذا نظرنا لعملية و احتياج هذا الحرف في النطق إلى إضافة صوتية عند الوقوف عليه إذا جاء آخرا، و الضغط عليه انفجاريا إذا جاء وسطا، و انطلاق الصوت متضخما إذا جاء أولا؛ أي أن هناك وعيا إبداعيا بالإحداثات الصوتية التي تلازم التعامل مع الحرف"[1].

ب- تكرار المفردات: فإذا انتقلنا من تكرار الحرف إلى تكرار اللفظ، نجد أن لوصيف قد استعذب تكرار اللفظ من حين لآخر، و نلاحظ ذلك مثلا في قصيدة " المرايا " حيث عمل على تكرار لفظة " المرايا " عشر مرات في القصيدة من أولها إلى آخرها، كما عمل على تكرارها في سطرين متتابعين كقوله:

" كُنَّا ابْتَكَرْنَا نَحْنُ هَذِّهِ المَرَايَا
كُنَّا زَرَعْنَا الأُفُقَ بِالْمَرَايَا
.....
لِنَنْغَمِسَ بِكُلِنَا فِي هَذِهِ المَرَايَا
فَحُبُنَا مَرَايَا
وَ مَوْتُنَا مَرَايَا "[2].

و لعل أبرز قصيدة يظهر فيها إيقاع اللفظ هي قصيدة " غردايـة " حيث عمد إلى تكرار مفردات بشكل متتابع، إذ يقول في المقطع الثامن من القصيدة:

" أَتَذْكُرُ... لاَ إنَ طِفْلاً تَوَغَّلَ فِي
الْعَيْبِ هَا هُوَ يَنْبَثِقَ الآنَ مِنْ
أَضْلُعِي... ثُّمَ يَصْعَدُ

---

[1]- أحمد الصغير المراغي: الخطاب الشعري في السبعينات، دراسة فنية دلالية، دار العلم و الإيمان، القاهرة، مصر، 2008، ص: 234.

[2]- عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص: 56-57.

يَصْعَدُ

يَصْعَدُ "[1]

و كذلك فعل في المقطع التاسع:

" يَا عَازِفُ النَّارِ

غَنِ

وَ غَنِ

وَ غَنِ

بِرُغْمِ الحَتُوفِ... وَ رُغْمِ السِّقَامِ "[2].

ففي الدفقتين الشعريين السابقين يعتمد الشاعر على تكرار كل من لفظة " يصعد " و " عن ".

و من ظواهر تكرار المفردات عند لوصيف استخدامه لمفردة بعينها و الاتكاء عليها مما قد يؤدي إلى انغلاق النص، يقول في قصيدة سيمفونية البعث و الحضور في خريطة الوطن المفقود، و هي قصيدة عمودية، إلا أن موضوع القصيدة استدعى من الشاعر عدم الاكتفاء بالإيقاع الخارجي حيث قال في المقطع الثاني:

" ضَبَابُ ضَبَابُ وَ المَسَالِكُ وَعْرَةٌ وَ مَا بَيْنَنَا يَمْتَدُّ بَحْرُ الفَجِيعَةِ

ضَبَابٌ ضَبَابٌ و العواصف جلجلت و ما يدريك سر غيمتي

ضَبَابٌ ضَبَابٌ و التقينا و لفنا ضبا ب و غبنا في ضباب الأشعة "[3]

فقد تردد دال الضباب في الأبيات الثلاثة تسع مرات، و هذا لا يخلو من دلالة، فقد صنع الشاعر من خلال التكرار إيقاعا سريعا يجذب السمع و أيضا اعتنى الشاعر بدلالة الضباب لأنها تمثل الحالة الشعورية التي كان يحياها، و التي يكتنفها الكثير من الضبابية و عدم وضوح الرؤيا.

---

[1]- عثمان لوصيف: غرداية، دار هومة، الجزائر، 1999، ص:50-51.

[2]- المصدر نفسه، ص: 56.

[3]- عثمان لوصيف :أعراس الملح ، ص : 46-47

ج- تكرار التراكيب: و هو أن يعتمد الشاعر على تكرار جملة بعينها عدد من المرات في القصيدة، بحيث يتشكل هذا التكرار للجملة إيقاعا داخليا و من ذلك قصيدة "غرداية" التي عمد فيها الشاعر إلى تكرار عبارة " أحدس الآن أني أرى " ست مرات.

" هاَ تشَرَّبْتُ عِشقَكَ حَتَّى الثَّمَالةَ

إنِّي أُسَافِرُ عَبْرَ سَمَاوَاتِ عَيْنَيْنِ صُوفيَّتَيْنِ

.....

أَحْدُسُ الآنَ أنِّي أَرَى....

مَوْجةً تتلأْلأُ

تَجْرفُنِي... فَأُغْمِغُمُ منْجَذبًا لِهَوَاهَا

.....

أحْدُسُ الآنَ أنِّي أرَى "[1].

ثانيا: إيقاع التقابل: إن بنية التقابل في النصوص الشعرية الحداثية كان لها أبلغ الأثر في خلق الإيقاع الداخلي في النص الشعري، و قد حاول الشاعر لوصيف أن يستثمر هذه البنية إلى أبعد مدى في التعبير عن أبعاد التجربة الشعرية التي مر بها هو خاصة وجيله من الشعراء المعاصرين عامة، و قد كان هاجس الشاعر لوصيف هو تحقيق الإيقاع بأية صورة ممكنة بخلق شبكة من المتناقضات التركيبية التي تصدم المتلقي أحيانا و تجعله ينفر من تلقي النص.

و نلاحظ أن لوصيف قد استخدم هذه البنية استخداما واسعا ليحقق من خلالها أكبر قدر من الإيقاع الداخلي فيقول:

" أَنْتِ مَلاَذي وَ خَلاَصي

أنْتِ مَنْفَايَ وَ غُرْبتِي الْجَمِيلَة

.....

أنْتِ لذَّتي وَ عَذَابي

أَنْتِ عَرشِي

[1]- المصدر نفسه، ص :34-35

وَ أَنْتِ نَعْشي

وَ أَنْتِ مَهْدِي

و َأَنْتِ لَحْدِي"[1]

تتجسد بنية التقابل بشكل جلي فيما يشبه الثنائيات الضدية (منفاي، غربتي)، (لذتي، عذابي)، (عرشي، نعشي)، (مهدي، لحدي)، هذه الصور التقابلية قد خلقت إيقاعا حيا يحقق اندماجا موسيقيا هادئا بجذب أذن السامع و عين القارئ و حواسه كلها.

ثالثا: إيقاع القافية: لعل من بين الأمور التي عمل لوصيف إضافتها على مستوى الإيقاع بالإضافة إلى إيقاع التكرار و إيقاع التقابل هو استعماله للقافية المقيدة و هذه القافية بالرغم من عدم شيوعها في شعرنا العربي القديم، إلا أن حب شاعرنا في التجديد الإيقاعي و عدم الركون إلى مستوى معين و محدد من الإيقاع جعله يدخل هذا النوع من التقفية في شعره.

و من هنا يمكن القول بأن "لوصيف" في هذا يمثل رفاقه من الشعراء الجزائريين المعاصرين، إذ أن حركة الشعر الحديث تعتمد على نظام القافية المقيدة اعتمادا كبيرا رغبة منها في الانفلات من الغنائية التي يحفل بها الشعر القديم و مثال ذلك قول لوصيف في قصيدة الغريق:

" مَنْ أَيْقظَ الحَنينْ

وَ حَرَّكَ الأشْياءْ

مَنْ طَرّز الجَبينْ

بِالوَشْمِ وَ الُّرمُوزِ وَ الخُطُوطْ

مَنْ حَرَّرَ الأَنْفاَسِ

فَحَمَلَتْ فِي زُرْقَةِ الهَوَاءْ

تَ ِرنُّ كَالأجْرَاسْ

وَ تَجْرحُ السُّكُونْ "[2]

---

[1]- عثمان لوصيف: الكتابة بالنار ، ص: 31-32

[2]- عثمان لوصيف: نمش و هديل، ص: 57.

و على هذا فيلاحظ أن أكثر المقاطع الصوتية (الأنساق الوزنية) التي تأتي في نهاية السطور في شعر لوصيف هو ذلك المقطع الزائد الطول (/00) الذي ينتهي بساكنين و يحتل هذا المقطع الزائد نسبة كبيرة في القافية إنه يختار قدرات كامنة لها فيخرجها عن المعنى أو المعاني الممكنة لها باحتكام إلى قوانين المعجم و التركيب و هذا ما يجعلها مشحونة بطاقات إيحائية أكبر بكثير مما لو أنها وردت وسط السطر الشعري مثلا. كما أن الناظر في أنواع الكلمات الواردة مقاطع في شعر لوصيف يلاحظ تفوقا تاما و متواترا للمقاطع الواردة أسماء على تلك الواردة أفعالا أو حروفا، بل إن أغلب القصائد تغيب عنها المقاطع الحرفية (جار و مجرور، ضمير)، و بعضها تغيب عنها المقاطع الفعلية، و إن وجدت فنسبتها ضعيفة جدا.

و في المقطع السابق ما يدل على ذلك، فقد وردت القافية كلها أسماء (الحنين، الأشياء، الجبين، الخطوط، الأنفاس، الهواء، الأجراس، السكون).

إن ما رمناه أساسا من دراسة المقاطع من زاوية الاسمية و الفعلية و الحرفية هو البحث عما إذا خضع الشاعر لوصيف في شعره لنوعية المقطع في القصيدة القديمة أم خرج عنها، إلا أن الإحصاءات في هذا المجال في حكم المعدومة و تصفحنا لجزء كبير من المدونة الشعرية القديمة أمكننا من القول بأن جزءا كبيرا من الشعر الجاهلي اسمي المقطع، فالمتأمل في درة الشعر العربي القديم أو ما يسمى بالمعلقات يجد التفوق الاسمي في مقاطع القافية على المقاطع الفعلية و الحرفية، و هو ما تؤكد عليه مطالع القصائد في قول امرئ القيس:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبيبٍ وَ مَنزِلِ بَسْقطُ اللِّوَى بين الدخول فحومل[1]

أو قول "عمر بن كلثوم":

ألاَ هُبِّي بِصَحْنِكِ فَاصْبَحينَا وَ لاَ تُبْقِي خُمُورَ الأَنْدَرينَا[2]

أو قول "لبيد":

عَفتِ الدِّيارُ مَحَلُّهَا فَمُقَامُهاَ بِمِنىً تَأَبَّدَ غُولُهَا فَرِجَامُهاَ[1]

---

[1]- الخطيب التبريزي: شرح المعلقات العشر، (تحقيق فخر الدين قياوة)، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1997، ص: 23.

[2]- المرجع نفسه، ص: 252.

و لا يخفى أن صيغة الاسم تتصف بالثبات، الذي يؤكد عمق الرؤية و ثباتها و على هذا يمكن القول بأن لوصيف يقترب من الناحية النفسية بالقصيدة العربية القديمة.

و تتعدد أشكال القافية عند لوصيف في ظل الحرية الممنوحة للشاعر المعاصر في تشكيل سطره الشعري في بناء قصيدته، و يمكننا رصد أهم أشكال القافية عند "لوصيف" كما يلي:

أ- القافية المتتابعة: و هي أن تأتي جميع قوافي القصيدة متحدة الروي، و القافية المتتابعة نادرة المجيء في شعر لوصيف المعاصر، خلافا لشعره العمودي الذي يعد مثل هذا النوع من القوافي من عناصره الرئيسة و من ذلك قصيدة الدجاج:

" فِي الْحَظِيرَة كَانَ الدَّجَاجُ
يَتَهادَى
يَهُزُّ الذُّيولَ، و يَلْتقِطُ الْحَبَّ فِي نَشْوَةٍ وَ ابْتهَاجِ
وَ يبيِضُ يَبيِضُ
وَ يَأْتِي المُدَجَّنُ بِالفَضَلاَتِ التي بَقِيتَ وَ الأجَاجِ
وَ الدَّجَاجِ يَرُوحُ وَ يغْدوُ وَيَنْظُرُ فِي دَهْشَةٍ لِلرُّتاَجِ
قِيلَ جِئْتَ مِنَ الْغَابِ مِنْ صَرَخاَتِ الفِجَاجَ
مُثْقَلاً بِاللَّظَى وَ الْعَجَاجِ
وَ اقْتحَمْتَ الْمَدِينَةَ هَشَّمْتَ كُلَّ الزُّجَاجِ
غَيْرَ أنَّ الدَّجَاجْ
ظَلَّ يَلْتقِطُ الحَبَّ فِي نَشْوَةٍ وَ ابْتِهَاجْ "[2]

ب- القافية شبة المتتابعة: و في هذه الصورة من القافية يسيطر حرف روي واحد سيطرة تكاد تكون تامة، باستثناء عدد قليل جدا من السطور الشعرية، و هي في هذا قريبة الشبه من القافية المتتابعة، و نجد هذا اللون من القوافي عند لوصيف في قصيدة أغنية

[1]- المرجع نفسه، ص: 116.
[2]- عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص: 50.

لليأس[1]، حيث يلاحظ سيطرة حرف (السين) على أسطر القصيدة في تسع مواضع من أصل عشرين سطرًا تتكون منها القصيدة.

ج- القافيـة البـارزة: و هـي تلـك القافيـة التـي تتـردد فـي الـنص الشـعري كلـه دون أن تسجل نسبة مرتفعة جدا تؤهلها أن تكون قافية شبه متتابعة و على هذا فهي قافية مسيطرة ما على الأسطر الشعرية سيطرة ملحوظة و لكن ليست السيطرة الكاملة، لأننا نعثر على قواف أخرى بين جنبات النص و من القصائد التي تظهر فيها هذه الصورة قصيدة " ترتيلة المسافر ":

" مُسَافِرُ عَبْرَ مَهَامِهِ الصَّدَى وَ الْجُوعَ وَ الْهلاَكْ
أَمْشِي عِلَى النِّيرَانِ وَ الأَشْوَاكْ
وَحْدِي بِلاَ رَفِيقْ
يَجُرُّنِي الطَّرِيقْ
وَحْدِي، أُوَاجِهُ الرَّدَى وَ الْيَأْسَ وَ الْحِصَارْ
و َأَصْرُعُ السُّقُوطَ وَ العِثَارْ
مُسَافِرٌ..
مُسَافِرٌ..
.....
مِنْ عَيْنَيْكِ
كَالأشْرَارْ "[2].

حيث يلاحظ سيطرة حرف (الراء) على أسطر القصيدة في إحدى عشر موضعًا من أصل اثنين و عشرين سطرًا شعريًا تتكون منها القصيدة.

القافية الخافتة: و يقصد بها عدم وضوح القافية، فهي خافتة النغم داخل القصيدة، و مغيبة داخل السطر الشعري، فالقصيدة الواحدة يتنازع فيها أكثر من حرف يحاول الحضور و الظهور قافية، و لكن يفشل في ذلك، لأن هذه الأحرف المتنازعة تظهر بنسب قليلة في

[1]- المصدر نفسه، ص: 70.
[2]- المصدر نفسه، ص: 51-52.

القصيدة و مثال ذلك قصيدة "الطائر العاشق"[1]، التي يتنازع فيها كل من حرف "الدال" و"الياء" دون أن تكون الغلبة في الحضور لأي منهما، حيث تستمر القصيدة على هذا المنوال إلى آخر سطر فيها، و يرجع ذلك إلى أن الموقف و الجو الذي يتحدث عنه الشاعر يوحي بتصرم الصلات و تقطع الروابط، و من ثم جاءت الجمل الشعرية لتعكس هذا الجو الثقيل و توحي بعدم الترابط، و انقطاع الصلات اللغوية، و من ثم تفتت القافية على سطور القصيدة و اختفت في داخلها.

و على هذا يمكن القول إذ خفوت القافية و عدم ظهورها إنما يكمن في تلك القصائد التي تحتاج إلى إيقاع شعري بارز، و ذلك لأن طبيعة التجربة الشعرية فيها تتناسب مع تدفق العبارة، و انسيابها دون وقفات موسيقية عالية، تدل عليها القافية، لا سيما القصائد التي بها مسحة حزن أو يأس، هذا اليأس أو الحزن يجعل وحداته مشغولا بهمومه الداخلية و حالة التوتر التي يعانيها، و هذا يدفع الشاعر إلى عدم الاكتراث بالقافية، لأنه منهك كليا في التعبير عما بداخله.

3-الرمز الشعري:

المتأمل في الشعر الجزائري المعاصر يجد بلا شك تلك النزعة المتنامية لاستخدام الرموز، حتى أصبح من الأدوات الفنية التي يعتمد عليها كثيرا من الشعراء، و الرمز في اللغة الإيماء أو الإشارة و العلاقة و يقول صاحب ابن رشيق في تعريفه للرمز هو " الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم ثم استعمل حتى صار إشارة "[2]، و هناك تقارب بين الرموز و الصور، و الاختلاف بينهما لا يكمن في نوعية كل منهما، بقدر ما هو في درجته من التركيب و التجريد " فالرمز يتعدى حدود الصورة المفردة التي هي شكل حسي محدود، أم الرمز فلا يقبل التحديد، و قد تتحول الصورة إلى رمز عندما تبلغ درجة عالية من التجريد، و لذلك يعتبرها بعض النقاد رمزًا "[3].

وبالنزول إلى الساحة الشعرية العربية عامة و الجزائرية خاصة نجد أن الرموز أنواع عديدة، فمن حيث أقسامها نجد أن هناك رموزًا عامة و أخرى خاصة، أما من حيث الدلالة،

---

[1]- عثمان لوصيف: براءة، ص:63.
[2]- ابن رشيق: العمدة، ج1، ص: 97.
[3]- عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص: 72.

دلالة الرمز فنجدها تراوحت بين الرموز التاريخية الأسطورية و الرموز الاجتماعية مع تفاوت في الاستخدام من رمز إلى آخر حسب موقف و رؤية الشاعر تجاه هذا الرمز.

الرموز العامة: و هي تلك التي لها مرجعية في الذاكرة الجماعية و هي تضم عددًا من أصناف الرموز، تتمثل في:

الرموز الأسطورية: و هي رموز شائعة التوظيف في عموم الشعر العربي المعاصر تحيل على دلالات متنوعة، اقتبسها الشاعر العربي المعاصر من أكثر من نبع[1]، فبعضها من الحضارة اليونانية، و بعضها من الحضارة البابلية، و أخرى من التراث العربي القديم، و حتى من ميراث حضارات شعوب أخرى كالرومان و الفراعنة، فمن الحضارة الأولى نجد " سيزيف " و " أدونيس " و " سربروس "، و من الثانية نجد " عشتار " و " تموز"، و من الثالثة نلتقي بـ " العنقاء " و من الأخيرة بـ" آمون "، و كل من هذه الرموز له إحالاته، و لنا أكثر من مثال للرموز الأسطورية في شعرنا المعاصر[2] أبرزهاما ظهر منها في شعر " السياب " و " أدونيس " على أن مثل هذه الرموز الأسطورية ليست كما يظن البعض مجرد نتاج إبداعي يرتبط بمراحل ما قبل التاريخ أو بعصور التاريخ القديمة بل " هي عامل جوهري و أساس في حياة الإنسان في كل عصر، و في إطار أرقى الحضارات الصناعية و المادية الراهنة، ما زالت الأسطورة تعيش بكل نشاطها و حيويتها، و ما زالت كما زالت – كما كانت دائمًا – مصدرًا لإلهام الفنان الشاعر "[3].

الرموز التاريخية: و هي الرموز ذات الصلة الوثيقة بكل ما هو تاريخي، في تاريخ الحضارة العربية الإسلامية بعامة، و هي عادة ما يقترن استخدامها بالرموز الطبيعية، هي الرموز التي دعت إليهما الضرورة إلى تناولها في الشعر العربي المعاصر بشكل لافت للانتباه، و ذلك إثر الصراع الحضاري الذي بلغ الآن أوجه حتى بدا فائقا حد الصراعات الأسطورية القديمة، كما أن الرموز التاريخية أكثر واقعية في الذاكرة الجماعية و أكثر ارتباطا بآلام و آمال الشعوب من جهة، و بأفكار و توجهات الشعراء من جهة ثانية، و من الرموز التاريخية تلتقي بـ " الحجاج " رمز الظلام و الاستعباء، و " قريش " رمز القيادة

(1)- تعرف الأسطورة على أنها القسم الناطق من الشعائر و الطقوس الدينية البدائية، و بمعناها الواسع أية قصة مجهولة المؤلف تتحدث عن المنشأ و المصير، و يفسر بها المجتمع ظواهر الكون و الإنسان في صورة تربوية.

(2)- محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص: 290 – 292 .

(3)- عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص: 222.

العربية الفاشلة مع انزياح دلالي، فقريش التي شكلت محور القوة العربية في زمن مضى هي الآن تبيع شعوبها لقوة السلاح بلا ثمن.

الرموز الاجتماعية: و هي رموز عادة ما يستقيها الشاعر المعاصر من الشعر العربي القديم، وهي أقل السابقين حظًا، فلا نكاد نعثر منها سوى على " قيس" و " ليلى" عند " الغماري " "و عنترة " عند " وغليسي" و " حذام " و" الزرقاء " عند "عجالي " و " الغماري" و " ميه " عند " لحيلح".

الرموز الخاصة: و هي رموز يختص استخدامها شاعر دون آخر بنسبتها له، كذكر أسماء الشخصيات: أسماء المحبوبة، مثل: "ريم" عند " شابطة" و " و خليصه" عند " وغليسي"، و "سمحة" و " سمحاء " و " خضراء " عند " الغماري" و غيرها، أو بعض رموز المكان التي كانت في أصلها رموز عامة، اكتست صفة الخصوصية مثل "مكة " "يثرب" عند " وغليسي"[1].

غير أن ظاهرة تخصيص الرموز، بنسبتها للشاعر، شكلت تقاطعا بين كثير من الشعراء، حتى اكتست من جانب آخر سمة العموم، تماما كما هو الشأن بالنسبة لرمز " المدينة " الذي يعد من بين الرموز الأكثر ذيوعا في الخطاب الشعري العربي المعاصر، حتى اكتسى صفة العموم، و إن كان في أصله سليل الرموز الخاصة.

على أننا نلاحظ في حديثنا عن الرمز الشعري في الشعر الجزائري المعاصر تداخلا بين هذه الرموز، إلى درجة صعوبة تصنيف فئاتها تصنيفا يعزل كل فئة على حدة، الرموز السياسية منها عن الدينية و الأخيرة عن الاجتماعية فالدارس للشعر الجزائري المعاصر و بخاصة لدى جيل السبعينات يجده مفتوحا على عالم الرموز لاسيما منها الأسطورية بمختلف أنواعها، فـ " قد استهوت العديد من هؤلاء الشعراء ، إذ وردت في أشعارهم بكثرة لافتة للنظر "[2] غير أن هذا الاستخدام للرموز تفاوت من شاعر إلى آخر تبعا لمدى وعي كل شاعر و فهمه الخاص، و من ثم يوظفه على النحو الذي يتلاءم مع موقفه و رؤيته، لذلك يمكن التمييز بين نوعين من الشعراء.

---

[1]- ينظر: وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص: 75.

[2]- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص: 579.

نوع يستخدم الرموز لاسيما منها الأسطورية على غرار الشعر الكلاسيكي الرومانسي، و نلاحظ ذلك بالخصوص عند شعراء الستينات على نحو ما نجده في شعر أبي القاسم سعد الله و أبي القاسم خمار وعبد القادر السائحي، وهؤلاء لا يتعدى توظيفها كونها موضوع للقصيدة.

نوع من الشعراء تجاوزوا في استخدامهم للرموز الشعرية تلك النظرة التقليدية كما هو الشأن عند شعراء الصنف الأول، إلى كونها تعبير عن مواقف يعيرون من خلالها عن رؤياهم المعاصرة، بحيث تسمو القصيدة عن طابعها الذاتي إلى الشمولية ذات الأبعاد الإنسانية العالمية.

و هنا يكمن الفرق بين الصنفين، حيث بإمكان القارئ العادي لنصوص الصنف الأول الوقوف عند دلالتها إذ لا تتعدى الدلالة التي ألف غيرهم من الشعراء السابقين توظيفها من أجلها، في حين يطالب القارئ لنصوص الصنف الثاني بالمغامرة للكشف عن الدلالات القصية التي تختفي وراء التوظيف الجمالي للرمز و ذلك في أبعاده الإشارية الإيحائية و الفكرية.

وإذا ما حاولنا استجلاء بعض نماذج الرمز الشعري في نتاج الشاعر " عثمان لوصيف " فإننا نجد أن هذا الأخير و إن عمد إلى استحضار رموزه من التراث العربي الأدبي إلا أنه لم يقف عند حد دلالتها التاريخية و الاجتماعية أو باعتبارها موضوع للقصيدة، بل أضفى عليها حياة معاصرة من ذاته و واقعه و بخاصة تجربته الحياتية المكتنزة بكثير من الآلام و الحرمان المادي و المعنوي، فالحب و الحرية و الانعتاق من هذا الواقع المر لم يتحقق للشاعر واقعيا فلجأ إلى تحقيقه شعريا، فالناظر في شعر" عثمان لوصيف " يكتشف للوهلة الأولى أن مفتاح الرمز الشعري في فنه هو " الحب " الذي يرتبط بكل ما حوله من الكائنات و من مفردات الناس و الطبيعة، حيث ملأ نفسه إبداعه على السواء، رمز و إن تنوعت موضوعاته و مضامينه إلا أنه يومئ في النهاية بخطاب موجه إلى أهله و إخوته و أبناء وطنه بألا أمل إلا أن يحب بعضنا بعضًا، بحيث يصبح كل فرد فينا شعلة تضيء طريق الحياة لأخيه الإنسان، هنا فقط سوف نبعث أحياء، و هنا يتحقق انتصارنا على الموت.

ينطلق الشاعر " عثمان لوصيف " في البحث عن ضالته المنشودة عبر الرمز الشعري في تأمل ميتافيزيقي أحيانا، و حطام الواقع أحيانا أخرى، باحثا عن الحيز المطلق، أو الجمال الأزلي، لكنه لا يجد غير حقيقة صادمة، و هي أنه يعيش في عالم حافل بالمتناقضات الهائلة، و مع هذا راح يتعلق بأذيال العالم السحري كأنه طوق نجاة، لعل هذا ما أوقع شاعرنا في هذا الصراع النفسي بين واقع مادي معيش تلفه الكآبة الظلمة و الجمود، و عالم سحري يحتضن أمله المنشود.

أما الواقع المادي المعيش فإنه يراه بنظرة معتمة قائمة، فالسمة المميزة للأمة العربية في هذا الواقع المعيشي هي الخذلان و الهوان و سيادة البلادة الفطرية فالعقل ميت التفكير عقيم لا يتناسب و مذهب الشاعر، و من ثم فقد الإنسان العربي اتخاذ القرار كما فقد الحرية.

و لعل أول رمز يستوقف القارئ لنتاج " لوصيف" الشعري هو رمز المرأة، هذا الرمز الذي جمع فيه الشاعر بين إيحاءاته التراثية و الحداثية في الوقت ذاته، فالمرأة تعد بشكل عام أحد منابع الشعر الخالدة، فقد استهوى الشعراء الجزائريين المعاصرين على غرار ما استهوى الشعراء العرب عامة، فقلة هم الشعراء الذين لم يهيموا بجمالها، يتعبدوا في محرابها، و بخاصة إذا اقترن هذا الرمز بالتجربة الصوفية للشاعر كما هو الحال في قصائد الشاعر " لوصيف " الصوفية، التي قرن فيها بين حبه للمرأة و الحب الإلهي، أي التعبير عن العشق الروحي في صور مادية و أساليب غزلية موروثة مع إضفاء عليها مضامين حداثية يقول لوصيف:

" عَيْنَاكِ فِي غَسَقِ الدُّجَى أَوْتَارٌ وَ مَعَارِجُ نَحْوَ السَّمَاءِ وَ نَارُ
عَيْنَاكِ يَا أغْرُودَةَ الرَّحْمَنِ مِنْ أغْرَاهُمَا فَتجَلَّتِ الأسْرَارَ [1]"

نلاحظ هنا أن الشاعر يفر من واقعه و يحتمي يعيون المرأة، يسافر عبر أهدابها في المدى البعيد، ينفصل الشاعر عن العالم المادي، و يجعل من عيني المرأة كتأشيرة الوصول إلى الحقيقة و بلوغ الكمال الروحي، و لهذا النص بعدين البعد الظاهري، يتصل و يتمثل في عيون المرأة الذي أكثر الشاعر من وصفهما تأكيدًا على رغبته في التوحد والذوبان، أما

[1]- عثمان لوصيف: الإرهاصات، دار هومة، الجزائر، 1977، ص: 16.

البعد الباطني فيتمثل في الحلم الواعد، و التوحد مع المطلق، والسمو على الواقع و الوصول إلى معارج السماء.

و هكذا تنكشف الأنثى بوصفها تجسيدًا للحب الإلهي، تجلي العلو في الصورة الحسية، و إذا ما أزحنا الشكل " الغلاف الخارجي " وجدنا الشاعر يتأمل الجمال الأبدي المطلق في المرأة فهي إذًا:

وسيط بين المادي ⟺ و الروحي

أو هي معراج المخلوق ⟺ نحو الخالق

و غير بعيد عن رمز المرأة التي اقترن ذكرها بالتجربة الصوفية للشاعر و ففي قصيدة " غادة الشعر " حيث قال:

" غَادَةُ الشِّعْـرِ اسْبَحِـي لْلمَرَاقِـي هَامَ قَلْبِي وِ فَاضَ... فَاضَ مَذَاقِي
صَاعِدٌ فِـي عَيْنَيْكِ نَحْـوَ الأعَالِي فِـي ازْرِقَاقٍ يَمْتَدُّ خَلْفَ ازْرِقَاقِ
فِي الأَغَانِي.. وَ صَاعَدَ فِي السَّمَاوَاتِ وَ فِـي.. فِـي مَدَارِجِ الإِشْرَاقِ "[1]

نجد أن الشاعر يستخدم كلمة " غادة " كرمز للمرأة التي تلهمه الوحي الشعري، تصبح هي الطريق يوصله إلى الله، و عبر عينيها يرتقي إلى السماوات، ليبلغ سدرة المنتهى، و العيون سمة تنفتح على دلالات عميقة تحيلنا الى المعاني الروحية المختزنة، التي تتخذ منحنى تصاعديا من الدلالة المادية إلى الدلالة المعنوية الروحية، و هكذا يؤول الرمز إلى التأليف بين السماوي و الأرضي، إذ يجعل الشاعر من المرأة وسيطا جماليا للوصول إلى الجمال المطلق في المنظور الصوفي، فالمرأة تعتبر " تجسيدا فيزيائيا لتجلٍ إلهي يتنوع ظهوره فيما لا يتناهى من الصور "[2].

كذلك من بين الرموز التراثية ذات الدلالات الحداثية و التي تندرج ضمن الرموز الطبيعية نجد رمز " الريح " الذي يعد من بين الرموز التي شكلت قمما، لا في الشعر الجزائري المعاصر فحسب، بل و في عموم الشعر العربي المعاصر.

---

[1]- المصدر نفسه، ص: 12 -13.

[2]- عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص: 106.

و الريح عامل طبيعي مهم، ارتبط بالإنسان منذ القدم، و قد أخذه الشاعر لوصيف بهذا المعنى مع تحميله بدلالات متعددة ترتبط كلها بالرّيح كمؤثر طبيعي، من شأنه أن يغير و يهدم، ذلك أن عملية الهدم تعد إحدى مصاحبات التغيير.

يقول "لوصيف":

" خلّنّني للنّارِ أمْضِي
بيْنَ أمْواجِ الحَرائِقِ
و اصْطِخابَاتِ البَنادِقِ
فاتِحًا دَرْبَ الرِّيَاحِ العَاصِفَةِ
وَ الأغَاني النَّازِفَةِ
صَامِدًا وَ الرَّعْدُ يُدَوِّي
صَامِدًا وَ الأفقُ يَعْوِي
وَ الصَّوَاعِدُ... "[1]

فـ " الرياح العاصفة " الواردة في المقطع تحيل على التغيير و البعث، لاسيما أنها جاءت بصيغة الجمع (الرياح) رمز للخصب و النماء و الخير عموما. و يقول أيضًا:

" لاَ يَرْعَكَ الظَّلاَمُ عِنْدَكَ النّورُ قَدْ غَزَلْنَا بدَمْعِهِ أقْبَاسِهِ
أشْعِليهِ مَعَ الرِّيَاحِ بُروُقَا ثُمَّ سِيرِي وَ نَغِّمِي أجْرَاسَهُ "[2]

ففي البيتين اتخذ الشاعر من الرياح كمعادل موضوعي للمعنى المراد توصيله إلى الشعب المقاوم و الخطاب هنا موجه إلى الشعب الفلسطيني داعيا إياه إلى المقاومة ورفع المعاناة و المحنة.

و رمز الرياح في النموذجين السابقين قد اتخذ دلالة إيجابية و هي دلالة التقى فيها كثير من الشعراء الجزائريين المعاصرين، و شكلت إحدى محطاتهم الرمزية، مع تفاوت في نسبة توظيف هذا الرمز في أشعارهم، كالشاعر " يوسف وغليسي " في ديوانه (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار) و كذا " عز الدين ميهوبي " في ديوانه (الرباعيات) على صغر حجمه.

---

[1]- عثمان لوصيف: الارهاصات، ص: 469.
[2]- عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص: 39 -40 .

و كما استعمل لوصيف رمز (الرياح) بدلالته الإيجابية نجده من حيثية أخرى قد رمز به إلى دلالة سلبية، و ذلك بتوظيفه بلفظة (الريح) مستمدًا هذه الدلالة بما تحيل إليه من معاني في النص القرآني، و هي في عمومها مصاحبة للعقاب الذي يجر معه الخراب و الفناء و الإبادة كما في قوله تعالى: (**إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُواْ لَن تُغْنِيَ عَنْهُمْ أَمْوَالُهُمْ وَلاَ أَوْلاَدُهُم مِّنَ اللّهِ شَيْئًا وَأُوْلَئِكَ أَصْحَابُ النَّارِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ مَثَلُ مَا يُنفِقُونَ فِي هِذِهِ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَثَلِ رِيحٍ فِيهَا صِرٌّ أَصَابَتْ حَرْثَ قَوْمٍ ظَلَمُواْ أَنفُسَهُمْ فَأَهْلَكَتْهُ وَمَا ظَلَمَهُمُ اللّهُ وَلَكِنْ أَنفُسَهُمْ يَظْلِمُونَ**)[1].

يقول لوصيف:

" رُبَّمَا هَبَّتْ عَلَينَا الرِّيحُ حَمْرَاءُ عَتيَة
رُبَّمَا فيِ ظُلمَاتِ الزَّبَدِ الغَرْبيِ ضِعْنَا
رُبَّماَ، آه!
فّتشّبَّثْنَا بِنَارٍ وَثنيَّةٍ
وَ تَرَكْنَا الرَّايَةَ الخَضْرَاءِ تَبْكِي
وَ خذَلْنَا المْلحَّمَةَ "[2]

فرمز الريح في المقطع تحيل إلى دلالة سلبية يختصر فيها الشاعر نفسه، بما تجرّه عليه تلك الريح من صفوف الشقاء، و المعانات و التعب، و هي ذاتها الريح المحيلة على الدمار و الهلاك في قصيدته (رحلة الموت و الميلاد)، إذ يقول: " فأرى حبيبتي التي قد كنت أعبدها قديما في زمان الريح و الطوفان، أدعوها فتغمرني في المياه و يحتويني الحوت و الشبق العتيق... "[3].

و بتأثير بعض الشعراء العرب الحداثيين و الذين عرفوا بالتموزيين أثرت أسطورة أدونيس في الشعر الجزائري المعاصر، فتموز عند البابليين، و أدونيس عند الفينيقيين إله الجمال و الخصب و الانبعاث يموت كل سنة و ينزل إلى العالم السفلي المظلم و تكاد تقترب

---

[1]-آل عمران، 116- 117.
[2]- عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص: 67.
[3]- المصدر نفسه، ص: 74.

الأرض من فنائها، إلا أن حبيبته المخلصة تقوم بإعادته لينبعث الجمال و تنطلق الحياة عبر الربيع من جديد غير أن شاعرنا لم يأت بالرمز التموزي بلفظه وحمولته الدلالية التراثية بل نجده قد حور فيه ليتلاءم وواقعه الراهن وذلك بالسعي إلى تغيير هذا الواقع لاستشراف مستقبل زاهر، وبذلك يكون عثمان لوصيف قد انفتح على المأثور من التجارب الفنية القديمة والحديثة معا حيث يقول:

" لَيْسَ وَجْهُكِ هذَا الذي
يَحْتَويهِ الضّبَابُ
لَيْسَ وَجهُكِ هَذَا الذِي
يَشْتهِيهِ التُّرَابُ
وَجْهُكِ السَّرْخَسُ
المُتهَدِّلُ فيِ زُرْقَةِ الْبَحْرِ
وَجهْك هَذَا النَّدَى
المُتَنَاثِرُ فِي غَبَشِ الفَجْرِ
وَجْهُكِ هَذَا البُكاءِ الخَفِي
أيُّهَا الكَوْكَبُ المُتلَثِّمُ بِالمُسْتَحِيلِ
خُذْ دَمِي رَايَة
خُذْ فَمَِي آيةً
وارْوِ للأَرْضَ أسْطُورة الفَاتحِينَ "[1]

فالسياق التموزي باد على المقطع، إذ عوامل الخصب والحياة والانبعاث تكتنف دلالته، ذلك أن لوصيف يسعى دائما إلى تغليب كفة الانتصار على كفة الهزيمة رغم ما يعيشه ويكابده في واقعه من محن وآلام.

و بالرغم من أن واقع الشاعر ضباب و ظلام، لكنه الأمل المخرج في الأفق عبر التضحية، فتموز يمنح تغيير الأوضاع طابع الحتمية، كحتمية صيرورة الزمن و تغير الفصول، و بالتالي يجعل التفاؤل أقرب إلى اليأس، و الخلاص أقرب الموت.

[1]- عثمان لوصيف: شبق الياسمين، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1982، ص:49-50.

كذلك من بين المنابع التي استقى الشاعر " لوصيف " منها رموزه و كان لها أثر إيجابيا في خدمة نماذجه الشعرية التراث العربي الإسلامي لاسيما و أن الشاعر من حفظة القرآن الكريم، و اطلاعه على الثقافات الأجنبية المختلفة، كل هذا جعله يوظف طاقته الكامنة في اختيار الرموز المناسبة، قوية الدلالات و الإيحاءات، فنجده استخدم إلى جانب رمز المرأة و أسطورة السندباد و أسطورة أدونيس، نجده استخدم الرمز التاريخي الأسطوري الذي خدم المعنى و الهدف المراد، فاتخذ من كلمة " الشيطان " في أكثر من موضع كرمز للشر و الظلم، كما ورد في الكتب المقدسة، و كل الثقافات الأنثروبولوجية المختلفة، فإذا أخذنا مثلا قصيدته المطولة " صراع مع الشيطان" وجدنا أن رمز الشيطان قد بنى عليه الشاعر كامل معاني قصيدته هذه، حيث قال:

رُحْتُ مَعَ الشَّيطَانِ فِي عَاصِفَةِ الجُنُونِ
مَخُوضًا فيِ مَلَكُوتِ الأرْضِ وَ المُنُونِ
مُغَلغِلاً عَبْرَ دُرُوبِ السِّحْرِ وَ الدُّخَّانِ[1].

و يستمر الصراع مع الشيطان، الذي هو في الحقيقة صراع مع قوى الشر، و يمثل الشاعر هنا دور النبي، أو الصوفي، الذي يحمل في أعماقه الشعلة الإلهية و الإيمان العميق بالحياة، و هذا ما يعطيه القوة الكافية ليخوض معركة عنيفة و شرسة مع الشيطان، و هو على يقين أنه سينتصر عليه في النهاية، إذا قال:

وَ رِحْلَتِي أنَا مَعَ الشَّيْطَانِ
عَبْرَ بِحَارِ التِّيهِ وَ الغِوَايَةِ
كَانَتْ وَ لَمْ تَزَلْ بِلاَ نِهَايَةٍ
فَكَمْ صَرَخْتُ خَلْفَهُ فِي ظُلُمَاتِ البَحْرِ
أعْرَيتُهُ بِالشِّعْرِ
رَجَمْتُهُ... لَعْنَتَهُ الدَّهْرَ فَمَا تَابَ
هُوَ الشَّيْطَانُ[2]

لينتصر الشاعر في النهاية على الشر – الشيطان – و يتركه طعينا في الوحل:

---

[1]- عثمان لوصيف: الإرهاصات، ص: 18.
[2]- المصدر نفسه، ص: 22.

أمَّا عَنِ الشَّيطَانِ
تَرَكْتَهُ يهْوَى مَعَ الأوْثَانِ
يَهْوَى بِلاَ قَرَارِ
تَرَكْتَهُ طَعِينَ
مُمَرَّغًا فِي الطِّينِ[1]

يؤكد النص السابق للشاعر لوصيف أنّ هذا الأخير لم يقف عند حد استهلاك الرموز التراثية على غرار رمز الشيطان في صورة الخير و الشر بل عمد إلى إضفاء عليها من ذاتيته و فنيته، فإذا نحن أمام نص شعري في قالب قصصي، و بذلك نقول إن شاعرنا قد استطاع بهذه التقنية المعاصرة من كسر الحدود القائمة بين فنون الأدب (النثر و الشعر) فعمد إلى استغلال فن القصة في بناء النص الشعري، و قد استطاع بفضل ذلك أن يتجنب أسلوب المباشرة و التقريرية، و هو ما أهل نصه إلى الإيحاء بالعواطف الذاتية عن طريق رموز متماسكة تحقق وحدتها البنائية في إطار قصصي متميز.

و في نفس القصيدة نجده يوظف رمز " قابيل و هابيل " و ذلك بعودته إلى القرآن الكريم ليقتبس من هذا الرمز الحي، رمز أول جريمة قتل ترتكب على وجه الأرض، عندما قتل قابيل أخاه هابيل، هذه القصة وردت في الكريم في سورة المائدة (**وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِن أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الآخَرِ...**)[2]، فقابيل رمز للمجرم القاتل الذي يسفك الدماء و يرتكب المعاصي في كل عصر.

يقول "لوصيف":

" وَ الأُفُقُ شَلاَّلٌ مِنَ الرَّصَاصِ
طَرَّزُه قَابِيلُ بِالمَعَاصِي "[3]

و نجده يوظف لفظة " التتر " رمز للمستعمر، و هم الذين عرفوا تاريخيا بأنهم جيوش اشتهرت بالوحشية و القساوة و التعذيب و التخريب، و يتناول الشاعر هذا الرمز ليصبح

---

[1]- المصدر نفسه، ص: 18.
[2]- المائدة،
[3]- عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص: 18.

بين يديه رمزًا للمستعمر الغاشم في العصر الحديث، الذي تكالب على شعوب الأرض و مزقها تمزيقا، و عاث في الأرض فسادا، إذ يقول الشاعر:

" فَتَحوُا الصَّخْرَ رَصاَصًا و ًلَظىَ فَتَوَلَّى دُونَهُمْ زَحْفَ التَّتْرِ"[1]

و يقول كذلك:

" مَوْتَى وَ نُولَدُ كُلَّ ثَانِيَةٍ هَلْ يسْتجيرُ بِمَوْتِنَا التَّتْرُ "[2]

فالتتر رمز الاستعمار الأوربي الذي استولى على الأراضي العربية و نهب خيراتها.

و من أنواع الرموز التراثية المكانية التي وظفها لوصيف في تجربته الشعرية نجد رمز " القدس "، الذي شكل خلفية مهمة في تاريخ الشعر الجزائري مع محمد العيد آل خليفة و غيره من الشعراء[*] إلى اليوم، لما يحمله من أبعاد دينية و حضارية وتاريخية، و الشاعر لوصيف عندما يوظف القدس كرمز شعري لا يكتفي بالذكر الحرفي لها و تزيين النص بها ليظن القارئ أن الشاعر مرتبط برموزه العربية و متسلح بثقافة دينية، بل ليبرر قيمة هذا الرمز و تأثيره في حركية الأمة و التاريخ العربي الإسلامي المعاصر، و ليُبقي القارئ مرتبطا بتاريخه المجيد، و حضارته الرائعة، و يجعله حافزًا له و قابلا للتجدد مرة ثانية، إن توفرت الشروط المادية و المعنوية لذلك:

" عَيْنَاكِ علَى الأُفُقِ الضَّمْآنِ

تَرْتَقبِاَنِ وَمِيضَ الْبَرْقِ

هَلْ لاَحَ مِنَ الشَّرْقِ

لِيَشُقَّ دَيَاجِيرَ القُدْسِ عَنْ لُؤْلُؤَةِ الشَّمْسِ "[3]

فالقدس تحولت إلى رمز تاريخي عند لوصيف و عند الشاعر العربي عامة، و أصبح الشعراء يحنون إليها لأنها الفردوس المفقود، و التاريخ الثري بالأحداث العظام، قريبة منهم مكانا بعيدة التحقيق.

---

[1]- المصدر نفسه، ص: 33.

[2]- المصدر نفسه، ص: 30.

[*]- ينظر: حسين زيدان في ديوانه قصائد من الأوراس إلى القدس، والشاعر مصطفى محمد الغماري في ديوانه بوح في مواسم الأسرار، و الشاعر أحمد شنة في ديوانه طواحين العبث.

[3]- عثمان لوصيف: الإرهاصات، ص: 43.

كما أن توظيف لوصيف لرمز "المكان القدس" في النص الشعري لم يكن هدفه الأسمى تشكيل تجربته الشعرية من خلال هذا الرمز فحسب، و إنما كذلك لإعادة كتابة تاريخ القدس و فلسطين عامة و انتشالها من هول النسيان، فيتلبس بها الشاعر صراحة أو بما يدل عليها، فبرزت في قلبه و ذاكرته في صورة جميلة مرة و في صورة مأساوية مرات كثيرة.

فعندما يضمن الشاعر نصه رمز القدس، فهو يعود إلى الماضي المشرق المميز و الأيام الجميلة الزاهية، و إلى زمن العز، و إن كانت القصيدة تحمل عنوانا " أحزان " فذلك دلالة على اتصال الشاعر ماضيا و حاضرا و مستقبلا بالقدس، لما كانت هي العنوان الأول و الأخير، هذا العنوان الذي يسعى الشاعر استعادته إلى حظيرة الأمم العربية، فيقول في مقطع من القصيدة ذاتها:

" مَا زِلَت عَلَى الأُفُقِ الضَّمْآنِ
وَ فِلِسْطِينُ يَبْحَثُ عَنْ عُنْوَانِ
بُرْجٌ مَنْسِي فِي أقْصَى الأزْمَانِ
قِيثَارٌ مَقْطُوعَ الأوْتَارِ "[1]

كما نجد من أسماء المدن الجزائرية التي شكلت رموزا مكانية في شعر لوصيف مدينة طولقة، التي عشقها الشاعر حتى النخاع، فطولقة بالنسبة إليه هي المرأة المشنقة، و هي ربة في جهنم أو في الندى، إذ يقول في روح صوفية عارمة:

" وَ أنَا صَاعِدٌ فِي التَّرَاوِيحِ نَحْوَكِ أيَّتُهَا المَرْأَةِ المُشْنِقَةِ
نحْوَ عَيْنيكِ
إنَّ دَمِي يّتَدفَّقُ أدْعِيةً
و يَدِي زَنْبَقةً
آه ياَ رَبِّي
فِي جَهَنَّمَ أوْ فِي النَّدَى "[2].

[1]-عثمان لوصيف: الإرهاصات، ص 44.
[2]- عثمان لوصيف، اللؤلؤة، ص: 52.

فطولقة رمز للبيئة الصحراوية عند عثمان و هي الواجهة الذهبية، فهو يتشرف بانتمائه لها حيث يتوحد و يذوب في طبيعتها:

" طُولَقَة تَرْحَلُ بِالعَاشِقِينَ
مَجْنُونَةً... تُعَانِقُ اليَاسَمِينَ
نَخِيلُهَا عَرَاجِينُهُ
و رَمْلُهَا يَبْكِي علَى الظَّاعِنِينَ "(1)

و ما يؤكد أيضا ارتباط عثمان بتاريخه و أرضه و مدينته هو تخليده للأحداث التاريخية التي وقعت في مدينة طولقة، و من ذلك معركة العروسين(*) حيث كتب قصيدة تحمل اسم هذا الحدث التاريخي.

" عَرُوسَيْنِ كُنَّا وَ كَانَ الرَّصّاصُ زَغَارِيد مِلْءَ الدُّنَى تَنْتَشِرُ
رَصَاصٌ... وَ يَبْدَأُ عُرْسُ الدّمَاءِ وتَشْتَغِلُ الأغْنِيَات الأخَرْ
رَصَاصٌ... وَ يَتَّحِدُ العَاشِقَانِ وَ تَكْتَمِلُ المُعْجِزَاتُ الكُبَرْ
رَصَاصٌ.. وَ فِي الْبَدْءِ كَانَ الرَّصَاصُ وَ كُنَّا شَهِيدَيْنِ مُنْذُ الصِّغَرْ
عَرُوسَيْنِ كُنَّا.. وَ تَبْقَى هُنَا وَ يَبْقَى الرَّصَاصُ..وَيَبْقَى الحَجَرْ!"(2)

4-بنية الانفتاح و الانغلاق:

تعد هذه البنية سمة بارزة في شعرنا الجزائري المعاصر، حيث نتحسس من خلالها روح الدرامية المتمثلة في العقدة التي يعقبها الحل فلقد " توافرت كل صيغ البناء الدرامي عند شعرائنا المعاصرين و لعل النص الشعري المؤسس على الحركة الدرامية ليس إلا قراءة في المعنى و المغزى الكوني الذي يفكر بالحياة، و ليس من أجلها... إن البنية الدرامية للنص تكشف عن جوهر هذه الحياة و تفجير مكبوتاته الجمالية في رؤياويتها وفق ما تمثله الذاكرة المكانية و الخيالية للمبدع، و ما يستفيض به الواقع من إمكانات و تناقضات تعمل المخيلة الإبداعية على ضبطها و تنسيقها بما يتلاءم مع رؤيته الشعري"(3).

يقول "لوصيف":

---

(1)- المصدر نفسه، ص: 50.
(*)- معركة وقعت في جبل العروسين شمالي طولقة سنة 1956، ينظر: ديوان عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص:35.
(2)- عثمان لوصيف: الإرهاصات، ص: 37.
(3)- عبد القادر فيدوح: دلالية النص الأدبي، ص: 69.

اللَّيْلُ يُعَانِي منْ حُمَّى الْغَثَيَانِ
وَ ضُلُوعُ البَحْرِ تَمْزُقُهَا النِّيرَانُ
وَ النُّطْفَةُ فِي بِئْرِ النِّسْيَانِ
تتَهَيَّأُ وَ الأَلْوَانُ
تتَشَكَّلُ فِي وَلَهٍ وَ حَنَانْ[1].

فالمقطع قائم على دلالتين " الانغلاق و الانفتاح " حيث تشكل الثانية حلا للثانية.

- الليل يعاني من حمى الغثيان ← دلالة الموت (الانغلاق).
- تتشكل في وله و حنان ← دلالة الحياة (الانفتاح).

و الدلالتين تحيلان على الحالة الشعورية التي تكتنف الشاعر، و هي ليست بالغريبة عليه، و هو الذي يريد الخروج من شرنقته فدلالة الانفتاح و الانغلاق من الدلالات التي التزم بها الشاعر " لوصيف" في العديد من دواوينه لتتفاوت بين الوضوح و التضمين من ديوان إلى آخر، غير أنها تكاد تجمع في النهاية على رغبة الشاعر في التحرر من مآسيه و آلامه و ما رغبته في ذلك إلا صورة مصغرة في رغبته لتحرر أمته من براثن الجهل والأمية و شتى أنواع العبودية و الاستعمار، كيف لا و هو الذي عاش جزءا كبيرا من حياته في كنف الأحزان و المرض و الحرمان، الأمر الذي شكل لديه مثابة واقع منغلق فاتخذ بذلك من الممارسة الشعرية واقعًا و حياة يتنفس و يضطلع من خلالها إلى كل ما هو طاهر و روحي و مزدهر. يقول "لوصيف":

" تَجيئِينَ... فَمِنْ قَدَمَيْكِ تَطْرُزُ
بالنَّجْمِ هَذَا الغَسَقُ
وَ فَاضَ عَلَى الكَوْنِ بَحْرُ الأَلَقِ
وَ كُنَّا هَيَاكِلَ قَشٍّ وَ أَعْمِدَةٍ نَخِرَة
فَجِئْتِ تَرْشِينَ أَنْقَاضَنَا شَهْوَةً مُزْهِرَة
و هَا أَنَّهُ الآنَ تُولَد أَيَّامُنَا
و يَمْتَدُّ تَارِيخُنَا"[1].

[1]- عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص: 79.

نلاحظ من خلال المقطع افتتاحه بصبغة المؤنث – تجيئين – و هي صيغة تكثر في دواوينه، و نحن في حديثنا عن دلالة الانفتاح في شعر " لوصيف " فإن المرأة وحدها تشكل عنده أساس كل انفتاح، فببروزها يتحول كل شيء إلى الضد فهي (النجم، الألق، الشهوة المزهرة) الدالة على فجر جديد.

و إذا ما تأملنا المقطع تبين لنا أنه يحوي زمنين يؤول أحدهما إلى الآخر و ينفتح عليه، و هما زمن كنا فيه (هياكل قش، أعمدة نخرة، أنقاض موتى)، و زمن مرجو فيه (ميلاد الأيام، و امتداد سيرورة التاريخ)، و يمكن التمثيل لهذين الزمنين بمعادلة الانغلاق و الانفتاح كما يلي:

الغسق ←
هياكل قش ← } دلالة الموت (الانغلاق)
أعمدة نخرة ← } و هو يمثل زمن الخراب و الدمار

بحر الأفق ←
تولد أيامنا ← } دلالة الحياة (الانفتاح)
يمتد التاريخ ← } و هو يمثل زمن الميلاد و الخصوبة

هذا، و نجد الشاعر " لوصيف " قد وظف ثنائية الانغلاق و الانفتاح هذه و التي تعد من خصائص الشعر الحداثي في شعره العمودي، نجد ذلك في قصيدته المطولة " صراع مع الشيطان " من ديوان الإرهاصات، حيث يقول في المقطع السابع:

"يَا رَاعِيِ الَقطِيعْ
ابْكِ علَى الرَّبيعْ
لاَ عُشْبَ لا نَوَارْ
فيِ هذِه الدِّيارْ
هَذَا زَمَانُ العُقْمِ وَ الخَرِيفْ

(1)- عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص: 42.

وَ المَوْتِ وِ النَّزيفْ

وَ هَذِه المِـَوَاشيِ

قَدْ أوْغَلَتْ

فِي حَلَكِ البَسابِسِ العِطَاْش"[1]

لقد استطاع الشاعر من خلال هذا المقطع رغم بساطة ألفاظه و تراكيبه من تجسيد حياة الانغلاق حيث الموت و الفناء و افتقاد العشب و النوار، و ظهور البسابس العطشى، إنه زمن (العقم و الخريف) على حد تعبير الشاعر، و هو الزمن الحاضر كما هو واضح من خلال دلالة الألفاظ، و في مقابل هذا الزمن الهرم العابس المنغلق ينفتح الشاعر على الزمن الفتي المزهر:

"وَ صُحْتُ فيِ وُجُوهِهِمْ:

أنِ انْهَضُوا... أنِ انْهَضُوا حَمَائِمًا بَيْضَاءْ

تَرُِفُّ فَوْقَ الأرْضِ بِالضِّياءْ

وَ صُحْتُ: يَا... يَا سُجَنَاءَ المَوْتِ وَ الظَّلامْ

يَا ُشهَدَاءَ الحُبِّ وَ السَّلامْ

هَذَا أوأنَ البَعْثِ قُومُوا رْتِلُوا الآيَاتْ

وَ بَارِكُوا الحَيَاة"[2].

إن الشاعر يؤمن أن تغيير الأوضاع من السيئ إلى الأحسن مهما كان مجالها لا يتأتى إلا بالحركة و النهوض و المضي قدمًا نحو الأمام و التصدي لكل العواقب التي من شأنها أن تحول دون تحقيق ذلك، فهذا على حد رأي الشاعر أفضل من السكون البكاء على ما مضى، و بالتالي فلا موت مع الحركة و الكفاح و لا حركة مع الجمود والقعود، و المقطع من هذه الناحية يعد انفتاحا عن المقطع السابق على النحو التالي:

البكاء على الربيع ←——— الدعوة إلى النهوض

زمن العقم ←——— أوان البعث

ملك البسابس ←——— مباركة الحياة

---

[1]- عثمان لوصيف: الإرهاصات، ص: 23.

[2]- عثمان لوصيف: الإرهاصات، ص: 25-26.

و تبقى مثل هذه المعاني، معاني الانفتاح تعبيرا يدل على النفسية المتفائلة للشاعر، إذ يعبر عن وجه مشرق للمستقبل يتجلى في الحمائم البيضاء و الضياء، و أوان البعث، وعدم الالتفات إلى كل ما من شأنه أن يعكر صفو هذه الحياة، و لعل بالقارئ أو الدارس لمثل هذه المعاني التي تبدو متناقضة فيما بينها، أن يتسأل: إذ كيف بالشاعر أن يجمع بين حياتين مختلفتين و زمانين متباينين و بين الآمال و الآلام في نفس القصيدة ؟ فيجيب عبد الله راجع على ذلك بالقول: " إن ما يبدو تعارضا، و تناقضا بين لوحة و أخرى في ثنايا القصيدة الواحدة إنما هو تناقض طبيعي نظرا لوجود حالة نفسية هي في الواقع حالة مخاض تحافظ على بصمات الماضي فيما هي تشرف على المستقبل و تتطلع إليه "[1]، لبناء سياق جديدة موسعة لإنتاجية دلالية متمثلة في الشعرية، والتي تعني إطلاق إمكانات اللغة عبر إثراءها بحقول معرفية أخرى، أي بتغييب السياق كما يتمظهر به الداء، وبتحطيم النحو والدلالة.

5- الصورة الشعرية:

إن المتأمل فيما كتب من شعر منذ أن خط أول شاعر أول قصيدة يجد أن هذا الشعر نشاط فكري جاد جوهره في ذلك التصوير " إذ الصورة الشعرية... أسبق من الفكر الذي لا يصير مادة للشعر بغيرها "[2]، و قديما تنبه أسلافنا من النقاد القدامى إلى أن الإبداع الشعري كلما ابتعد فيه صاحبه عن المباشرة و التقريرية كلما كان أبلغ في التأثير و أوقع على النفس، فاتفقوا انطلاقا من ذلك على " أن الكتابة أبلغ من الإفصاح، و التعريض أوقع من التصريح و أن الاستعارة مزية و فضلا، و أن المجاز أبلغ من الحقيقة "[3].

و يتضح ذلك ليس فقط على مستوى الكتابة الشعرية بل حتى في مخاطباتنا اليومية، فقولنا مثلا: فلان بلغ الشيخوخة لا يكون بنفس مستوى التعبير و تأدية المعنى لو قلنا، فلان لوت الليالي كفه على العصا، كذلك بالنسبة لقولنا: تألمت من الغضب و قولنا كواني الغضب، و تباين بارز بين قولنا: لا يمكن فصل الكلمة عن معناها، وقولنا: تحتوي الكلمة معناها كما تحتوي الزيتونة زيتها و الوردة أريجها.

---

[1]- عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة و الاستشهاد، ج1، ص: 258 .

[2]- خليل أبو جهجة: الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع و التنظير و النقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص: 231.

[3]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، (تحقيق محمد التنجي)، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص: 69.

هذا، و لم تعد الصورة الشعرية في الشعر المعاصر قائمة على رصد القرائن المنطقية، كما أنها لم تعد تخاطب العقل بقدر ما تخاطب الشعور و الخيال مما أهّل هذه الصورة أن تتعدد و تتباين من قصيدة إلى أخرى فهناك الصور البيانية و الصور المتضادة و الصورة المتقابلة... إلخ.

أولا: الصورة البيانية:

من المتعارف عليه لدى علماء اللغة و البلاغة العربية أن الصور البيانية تتمثل أساسا في الكناية و التشبيه و الاستعارة، و التي تعد مرحلة متقدمة و متطورة لعلم البلاغة بمعناه القديم، بل أنها عوضت هذا العلم بأكمله[1]، و بالتالي فهي متجذرة في الدرس البلاغي القديم، إذ أن الشاعر الحديث ورث تراثيا صورة تتميز بالسكون و الثبات، مفردات جملها تقف عند حدود الدلالة القاموسية لتكون في الأخير نسقا لا يتجاوز العناصر المشكلة له، أي الوقوف عند المعنى الأول و هذا هو الوضوح، أما حركية الجملة، فإنها تكسب السياق زخما معنويا ينقله من التحديد إلى الإمكان، مما يتولد منه شبه تعارض بين البنية اللغوية و البنية الدلالية، فالشاعر الحداثي و إن عمد على توظيف نفس مفردات و تراكيب النص الشعري القديم إنه يدبجها بدلالات خالقة تتجاوز حدود ما استعملت فيه في سياقها القديم، مما يخلق سياقا شعريا منقطعا عن المعنى الأول و متجها أكثر فأكثر إلى ما أطلق عليه النقاد " معنى المعنى " حيث العلاقات أكثر تعقيدا و كثافة، محملة بفجوات غنية هي الأخرى بإيحاءات متعددة مصدرها تلك الجمل الحرة التي تبدو أن كل جملة منها تستقر بمعناها الخاص و لا رابط فيما بينها، كل هذا يفتح آفاقا إيحائية عبر صيغ جمالية جديدة، الأمر الذي يكسبها انفعالات لم تكن لها من قبل.

و من تلك الصيغ الجمالية التي تنطوي تحت تفرعات الصور البيانية نجد تقنية التشبيه، تلك التقنية القديمة الجديدة، القديمة من حيث ظهورها و تداولها على ألسنة الشعراء منذ العصر الجاهلي و الجديدة من حيث سياقات توظيفها و الرؤية التي اشتغل الشاعر المحدث تجاهها، و عدوله عن الرؤية القديمة إلى رؤية حداثية نتيجة إدراكه بأن " قيمة

[1]- عبد الملك مرتاض: بينة الخطاب الشعري، ص: 50.

التشبيه لا يكسبها من طرفيه فقط و لا من وجه الشبه القائم بينهما، بقدر ما استمدادها من الموقف الذي يدل عليه السياق و يستدعيه الحس الشعوري المنبث خلال الموقف التعبيري، كذلك فإن النسق اللغوي يضفي حياة على الصورة التشبيهية ويكسبها ظلالا إيحائية "[1]

و عليه فالسؤال الذي يطرح نفسه علينا في هذا المقام هو: هل اكتفى الشاعر عثمان لوصيف في بناء صوره البيانية على ما أطلع عليه من تراث سابقيه أم عمل على إضافة جديد إلى ذلك أو حتى إثراء ذلك القديم من الصور ؟

إن أول ديوان صدر للشاعر لوصيف كان ديوان " الكتابة بالنار " 1982، و باعتباره باكورة إصداراته الشعرية، فقد اتضح فيه استعانته فيه بتقنيات التصوير البياني التراثي من استعارات و تشبيهات و كنايات... لكن هذا لايعني أنه توقف عندها لمجرد الإتباع و التقليد، بل إن سمة المحاولة و الإضافة و التجديد عما ينقله من صور بادية في أكثر مواضع قصائد هذا الديوان، فواقع الشاعر المعاصر غير الشاعر العربي قديما مما استدعى على الشاعر "عثمان" انطلاقا من هذا إلى إعادة "النظر في المواضيع و الصور القديمة، و طرق مواضيع جديدة كالمواضيع الاجتماعية و السياسية و الفكرية"[2]

و بذلك يمكن القول ان "عثمان لوصيف" و إيمانا منه بأن الإبداع و الإبداع الشعري محاكاة و صيرورة و استشرافا فلم يلبث و أن جدد في الصور بأقرب ما يمكن إلى طريقة الشعر الحر، و هذا ما تجلى في دواوينه التي أتت بعد ديوانه الأول.

يقول "عثمان" في قصيدة له بعنوان "أطفالنا على الطريق" مصورا لنا مشاهدا لتلاميذ المدارس جاعلا ذاته تتماهى مع ذواتهم، معبرا عن أحاسيسه و موقفه تجاههم، و عن قيمة من مثل هؤلاء في مجتمع أصبح في أمس الحاجة إلى عطائهم:

" وَ يَقْفزُونَ فِي تَسَابُقٍ عَلَىَ أَرْصِفَةِ الطُّرُقِ
وَ كُلهُّمْ تَوَثُّبٌ وّ كُلُّهُمْ قَلَقٌ
كَأنَّمَا بِهِمْ هَوَى يَوَدُّ لوْ يَقُومُ العَالَمُ مِنْ جَدِيدٍ
وَ يَبْدُلُ الأشْوَاكَ بِالوَرْدِ
كَأنَّهُمْ عَلَى ضُلُوعِي يَرْكُضُونَ

[1]- رجاء عيد: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، دار المعارف، الإسكندرية، ط2، 1988، ص: 305.
[2]- محمد بوشحيط: الكتابة لحظة وعي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص: 32.

وَفَوْقَ صَدْرِي يَمْرَحُونَ

يَمْسَحُونَ عَنْ جَبِينِي البُؤْسَ وَ العَرَقَ"[1] .

يتكئ الشاعر في مقطعه هذا في بناء صوره على عنصري التشبيه و الاستعارة، فالأسطر الشعرية الأولى غلب عليها التشبيه التمثيلي حيث قرن صورة هواه المستفيض من أعماق نفسه بصورة التلاميذ، و ذلك باستخدامه لأداة التشبيه" كأن" كما يتضح أيضا من خلال البنية الواردة في المقطع أن الشاعر تجاوز فيه التشبيه الحسي الظاهري المتعلق بالعالم الخارجي ليربط هذا الأخير بعالمه الداخلي و هي ظاهرة شائعة في صور "عثمان"، و هي دليل على استفادته من تقنية الربط بين المشبه و المشبه به، و تجديده في طبيعة المشبه به عن طريق ربطه بالذات المبدعة عكس الصور البلاغية القديمة التي يكون فيها طبيعة المشبه به على درجة من الوضوح.

و في السطرين الخامس و السادس يحتفظ الشاعر في تشبيهه التمثيلي بالمشبه التلاميذ و يوزع المشبه به ليصبح صورتين استعارتين متحركتين الأولى "على ضلوعي يركضون"، و الثانية " فوق صدري يمرحون"، كما جاء أيضا السطر السابع "يمسحون عن جبيني البؤس" لتتداخل مع صورة حقيقية متضمنة في نفس السطر تقديرها "يمسحون عن جبيني العرق".

فالصور عند عثمان لا تنبع من عالمه الخارجي بقدر ما يستقيها من عالمه الداخلي فالحاجة إلى التعبير عن العلاقة بين الأشياء و المشاعر هي التي تضطر للتشبيه والاستعارة.

وبرغبة من الشاعر تجاوز الواقع و الانفكاك من أسره فقد سعى إلى توظيف صور تشبيهية أكثر كثافة و إيحاء:

"آسِيَا...نَغَمٌ فِرْدَوْسِي النَّبْرَة

وَ شُعَاعُ مِنْ كَامِلْيَا وَ أكَآسِيَا

آسِيَا..

جَمْرٌ وَ حَمِيّا يَمْتَزِجَانِ

[1]- عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص:11.

نَوَافِيَر تَهْتِفُ

وَجْدٌ يَعْصِفُ

وَمَوَاوِيلُ مِنْ أَرْضِ بِلادَي" [1]

فالتشبيه حاضر الكثافة في هذا المقطع رغم غياب الأداة، يقرب الصورة لتقترب من فجاجة النثرية في آخر المقطع:

" ذَهَبُ حَدِيثُكِ

أَمْ نَوَافِحُ زَنْجَبِيلٍ يَنْسَكِبُ

وَ الْمَبَسمَ الوَضَّاحُ تُوتٌ

أَمْ عِنَبٌ "[2]

لقد لعب الخيال في هذا المقطع على تحرير التشابيه من حيثيات الواقع الاجتماعي لتستجيب لتحفيز النسق اللغوي، لأن الصور الشعرية واقعة بين الواقع و إرادة تجاوزه، مما جعلها تتراوح بين الوضوح و الغموض ذلك أن كسر القيد الدلالي عن المشبه و فتحه على احتمالات الدلالة التي يقدمها المشبه به يؤدي إلى انسحاب التحديد عنه و ينتقل إلى الاحتمال أي الإيحاء[3].

و إذا انتقلنا إلى ديوان آخر و هو ديوان " شبق الياسمين " و الذي يمثل المجموعة الثانية لعثمان لوصيف و استقرأنا أحد قصائده من شعر التفعيلة و لتكن قصيدة "فلسطين" والتي جاءت في تسعة أسطر فإننا نجدها حافلة بالكثير من الصور المجازية، و لتوضيح ذلك أكثر نورد فيما يلي الجدول التالي:

رقم السطر	الصورة	نمطها البلاغي	طبيعتها الحسية
1	فلسطين قلبي	تشبيه بليغ	بصرية
2	جوعها في مفاصلي	استعارة تصريحية	ذوقية
3	ينادي	استعارة مكنية	سمعية
4	و عيناها	استعارة تصريحية	بصرية

[1]- عثمان لوصيف: المتغابي، ص: 105-107.
[2]- المصدر نفسه، ص: 107.
[3]- عيساني بلقاسم: النص المفتوح في الشعر الجزائري المعاصر، ص: 112.

5	تثيران لهفتي	استعارة مكنية	بصرية
6	هي الزهرة البيضاء	تشبيه بليغ	بصرية
7	تنزف بينهم	استعارة مكنية	بصرية- سمعية
8	و هم يعجنون النفط	استعارة مكنية	بصرية- لمسية
9	في شكل زهرة	كناية	بصرية

من خلال هذا الجدول التوضيحي يتضح لنا أن جل صور القصيدة قائمة على الاستعارة العائدة على حاسة البصر، غير أن اعتماد الشاعر على هذه الحاسة و التي غلبت على تشبيهات أسلافها من الشعراء القدامى لا يعني أن عثمان مجرد مقلد حرفي لهؤلاء الشعراء الأسلاف بقدر ما يعني مدى ارتباط الشاعر بتراثه الأدبي البلاغي، ومدى محاولته الإضافة إلى الصور القديمة حين قدم الاستعارة عن باقي الأنماط البلاغية الأخرى و ما تقديمه لها إلا دلالة على امتلاك الشاعر حسا فنيا مرهفا ذلك أن الاستعارة تصويرية بطبيعتها و لذلك فهي تخلق ما يسمى باللغة التجسيمية و ليست مغالطة زخرفية كما كانت عند البلاغيين.

فالشاعر في ذلك قد زاوج بين النظرة التراثية للاستعارة و النظرة الحداثية لاسيما لدى الذين يفضلون الاستعارة على التشبيه الأمر الذي يمكن اعتباره ضربا من الدقة في التفكير البلاغي، إلى جانب استعماله لطائفة من الأفعال المضارعة: ينادي، تثيران، تنزف، يعجنون، فهذه الأفعال لم يأت بها هكذا، و إنما لغرض معين و دقيق و هو دلالة على الحركة في الوقت الراهن و اسمرارها في المستقبل، الأمر الذي يعكس رؤية الشاعر للقضية الفلسطينية، فصوره صور رؤية و هدف، و ليست صور تنميق و تزيين لعبارات القصيدة.

لقد أضحى الابتكار في تقنيات الشعر على غرار اللغة و الصورة أمر ضروري في شعر الحداثة الذي ما يلبث يستقر على نمط إلا و يتجاوزه إلى نمط آخر أكثر تعبيرا واستشرافًا لعالم المستقبل، لاسيما لدى شاعر مثل عثمان لوصيف كما عبر عنه الدّارس نبيل نوفل: " يؤمن في محاولاته بقيمة الإبداع الشعري و فاعليته باعتباره الروح التي تدب

في الصور الشعرية فتحولها من هيئة التماثيل الصماء إلى هيئة الكائنات الحية "[1]، و هذا ما لمسناه و نحن نتصفح ديوانه الثالث "أعراس الملاح" 1988، هذا الديوان الذي يمكن اعتباره بمثابة انطلاقة أكثر في مسار تطوير الصورة و الكتابة الشعرية عامة لدى الشاعر.

إن رتابة الواقع و ثقل المادة و عمق المأساة التي كان يتخبط فيها الشعراء الجزائريين و الشاعر عثمان أحدهم، كل ذلك لم يقض على عزيمته و أمله في غدٍ أفضل مشرق وسعة طموحه في مستقبل زاهر رغم ما يحيط به من مظاهر البؤس و الشقاء.

يقول عثمان في قصيدة " السنابل" من ديوانه " أعراس الملاح":

تَحْتَ أطْيَافِ الرَّمَادِ

فِي ظَلاَمِ العَالَمِ المَنْسِي

فِي عَمَى التُّرَابِ[2]

يرسم الشاعر من خلال هذا المقطع مأساة الشاعر الجزائري المعاصر بخاصة و العربي بعامة، لكن و كما أسلفنا ذكره فإن هذه المأساة لم تنل من طموحه و عزيمته و إرادته في بلوغ غد مشرق حيث يقول و استمرارًا للمقطع السابق:

أغْمَضَتْ أَجْفَانَهَا

وَ اسْتَسْلَمَتْ لْلحُلمِ

مِنْ أجْلِ صَبَاحٍ آخَرَ يُشْرِقُ فِي عُمْقِ السَّوَادِ[3]

و بعدها يعقب الشاعر بالقول:

نَحْنُ طَوَّعْنَا لهَا الرِّيحَ

زَرَعْنَا البَرْقَ

أَرْسَلْنَا السَّحَابَ

وَ مَنحَنَاهَا بَرِيقَ الدَّمْعَ فيِ لَيْلِ الحِدَادِ[4]

---

[1]- عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص: 11.
[2]- عثمان لوصيف: أعراس الملاح، ص: 18.
[3]- المصدر نفسه، ص: 18.
[4]- المصدر نفسه ، ص: 18.

و فيه تجسيد لمكابدة الشاعر للأهوال و المصائب و ما يبذله من مجهودات في سبيل الارتقاء بنفسه و بأبناء مجتمعه إلى أعلى المراتب و الدرجات ليختم الشاعر قصيدته بأسطر شعرية تنم عن ذلك الأمل الذي يحذو الشاعر تجاه غد واعد حيث يقول:

وَ غدًا أطْفَالُنَا يَأْتُونَ

فِي لَيْلِ المَخَاضَاتِ وَ مِنْ جُرْحِ الْخَرَابِ

يَمْلؤُونَ الأرْضَ عِشْقًا

وَ يُغَنُّونَ سِنَى الشَّمْسِ و َأعْيَادَ الحَصَادِ[1]

تكتنف المقطع رؤية روحية لتحقق أمل الشاعر في المستقبل الزاهر من خلال ما جاء به من مفردات ترمز إلى التفاؤل و الاستبشار كالأطفال، العشق، الشمس، الحصاد، وهي مفردات اكتسبت من كثرة استعمالها في الشعر الحديث و المعاصر معاني الخصب والنماء و الانبعاث، بما فيها عنوان القصيدة " السنابل" الذي ما هو إلا رمز لذلك المثقف المنتج الذي يقاوم العوائق مثله مثل السنابل التي تعطي الحبَّ و التي تعمل على حمايته إلى غاية نضجه من خطر الرياح و الأمطار.

إن القصيدة مثل قصيدة " السنابل" يصعب بمكان الوقوف على صورها بدقة و ما تحمله من دلالات نظرًا لتداخل هذه الصور فيما بينها، الأمر الذي يصعب معه معرفة صور التشبيه من صور الاستعارة و المجاز، و لجوء الشاعر عثمان إلى مثل هذه الصور يعد نقلة نوعية في سبيل خدمة صوره، و في ذلك انتقال من مجرد الإقناع بفكرته إلى التأثير الوجداني في المتلقي، فقصائد الشاعر تحمل إلى جانب الخاصية الفنية الجمالية أفكارا و رؤى لا تزول بمجرد الانتهاء من قراءة القصيدة.

بل يبقى مفعولها ساريا في نفس القارئ و وجدانه، و هو ما يستدعي من الشاعر ت جاوز الصور الواضحة و التحديد العقلي لها ذلك أن الأسلوب القديم القائم على الاستعارة و التشبيه يتضح معناه بمجرد معرفة الأطراف التي يتشكل منها[2]، و هذا لا يتماشى و موح الشاعر عثمان بالارتقاء بصوره إلى مستويات أعلى من الإيحاء.

---

[1]-عثمان لوصيف: أعراس الملاح، ص: 18.

[2]- محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984، ص: 336.

هذا، و لو أعدنا النظر في قصيدة " السنابل" و قرأناها قراءة ثانية و خاصة من حيث بناء أفكار هذه القصيدة و صورها لتبين لنا مدى تلاحم أسطرها و تضافر معانيها وفق منهجية دقيقة راعى فيها الشاعر تسلسل صورها الجزئية، فالقصيدة كما يرى النقاد هي مجموعة من صور، و كل صورة تتولد من الصورة التي قبلها إلى أن تتشكل القصيدة التي هي في نهاية المطاف بمثابة حلم يسعى الشاعر إلى تحقيقه.

فبعد أن صور لنا الشاعر عذابات الشعراء، انتقل إلى تجسيد أملهم في تغيير الواقع المتردي، و تحقيق ذلك لا يتأتى إلا ببذل مجهود في سبيل ذلك، ليخلص في النهاية إلى ما ستؤول إليه هذه المجهودات من مستقبل شاعري زاهر، و هذا الترابط والتسلسل في إيراد هذه الصور لم يأت هكذا عفو الخاطر بل ينم عن تخطيط مسبق وتصميم قبلي للقصيدة قد يكون متعمدًا و في اختيار الصور و تشكيلها تظهر قوة الخيال عند الأديب و قدرته على وضع تصميم أو تخطيط لعمله الفني[1].

و في إتلاف الصور المجازية دلالة على استفادة الشاعر عثمان لوصيف من البلاغة القديمة تزويدها بتقنية فينة جديدة هي تنويع الصور داخل النص الواحد من جهة، تضافرها لتجسيد مغزى واحد من جهة ثانية، فتكون المعاني التي توحي بها – رغم تنوعها – تجمعها في النهاية بؤرة واحدة هي رؤية الشاعر أو موقفه العام أو خلاصة ثقافته وتجاربه...

و إذا عرفنا أن عثمان في مجموعاته الثلاث الأولى: (الكتابة بالنار)، و (شبق الياسمين)، (أعراس الملح) قد استوحى منهج الصور البيانية التراثية من تشبيهات واستعارات و مجازات... فمن المفيد – هنا – أن نسجل ما لاحظناه على صور المجموعات الشعرية التي تلتها، و التي نشرت ابتداءً من عام 1997 إلى غاية عام 2000؛ حيث أصبحت أكثر ميلاً إلى الترميز و التشويش و الأخذ من لاشعور الشاعر على غرار الصور الحديثة المتفوقة " التي يبدو من الواضح أن القواعد البلاغية القديمة لم تعد قادرة على

[1]- محمد حسن عبد الله: مقدمة في النقد الأدبي، دار البحوث العلمية، الكويت، ط1، 1975، ص: 240.

استيعابها، و أن المشبه به، و العلاقات المجازية المعروفة في علم البلاغة لم تعد صالحة لأن تكون قواما لها "[1]، أو معيارًا نقديا تقوَّم به.

و خلاصة الكلام إن الصور البيانية في شعر عثمان نجدها بارزة في مجموعاته الثلاث الأولى: (الكتابة بالنار)، و (شبق الياسمين)، و (أعراس الملح) باعتبار أن الانطلاقة الأولى لأي شاعر لابد أن تستمد – و لو قليلا – من التراث إلا أن هذه الصور لا تحمل كل ملامح الصور القديمة، و ليست نسخًا لها، بل أضافت إليها أشياء حديثة، زادت عليها بملامح لا نجدها في القديم، و يمكن حصر هذه الإضافات و الملامح في النقاط الآتية:

1- ربط المشبه به في الصور التشبيهية بالذات المبدعة ربطا واضحا.

2- إخراج الصورة انطلاقا من العالم الداخلي للشاعر ثم إسقاطها على أشياء العالم الخارجي بعد ذلك.

3- صبغ الصور الكلاسيكية بلون التصوير النفسي الذاتي الذي لا يتفق – في كثير من الأحيان – مع توقعات القراء، فتحدث بذلك المفاجأة و الإثارة.

4- تقديم الاستعارة على باقي الأنماط البلاغية التصويرية.

5- دمج الرؤية في الصورة، لتصبح الصور حاملة للرؤى و ليست مظهرا للتنميق و التزيين.

6- تنويع الصور البيانية داخل إطار العمل الإبداعي الواحد؛ لدفع الملل و الرتابة، و إسقاط إيحاءاتها في بؤرة واحدة تجسد موقف الشاعر، لجعلها بناء جماليا متناسقا.

ثانيا: الصور المتضادة:

و المقصود بها تلك الصور التي يكون بين عناصرها تجاذب و تنافر يعكسان بقوة وصدق تاريخ القوى البشرية، و تعارض مصالحها على أرض الواقع[2]، فهي قائمة على التعارض و التقابل بين عناصرها في آن واحد، و من هذا التعارض و التقابل ينشأ معنى منسجما لا تناقض فيه.

---

[1]- أحمد بسام ساعي: الصورة بين البلاغة و النقد، دار المنارة، عمان، الأردن، ط1، 1984، ص: 21.

[2]- عثمان حشلاف: التراث و التجديد في شعر السيّاب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986، ص: 114.

فالصورة الحداثية اليوم أصبحت مبنية على " العلاقة التجاذبية بين عناصرها، بشكل يستحيل فيه الفصل بينها، أو النظر إلى أحد العناصر بمعزل عن تداخله بالآخر"[1] في حين أن الصورة الكلاسيكية فهي قائمة على تراكم عناصرها و تجاورها لا على التجادل و التداخل فيما بينها، و الشاعر عثمان باعتباره أحد شعراء الحداثة الشعرية الجزائرية، فإنه وظف صورا متضادة في العديد من قصائد دواوينه، و لعل طبيعة موضوع القصيدة أحيانا يستوجب مثل هذه الصور المتضادة لتبليغ المعنى بأكمل وجه، فالتضاد سمة الوجود فهو أساس التقابل في اللغة، و هذا ما يؤكده الدكتور عبد الرحمان بدوي بقوله: " والوجود في مشاقة مع ذاته... التناقض جوهره، و التغيير قانونه الذي يجري عليه في تحققه، و التغيير معناه المغايرة، و المغايرة أن يصير الشيء إلى ذاته، و هذه الغيرية معناها وجود التضاد في الوجود... و إذا كان التغيير جوهر الوجود كان التضاد من جوهر الوجود كذلك " [2].

نستنتج من قول الدكتور بدوي أن الوجود نسيج من الأضداد، و مادام كذلك فإن الوجود كله طباق و تقابل خصب، و من هنا ينقلنا الدكتور من المفهوم الخاص للتضاد إلى المفهوم العام، إذ يربطه بالوجود بأكمله، و من أهم الذين أفادوا من الثنائيات الضدية في دراسة المعنى " غريماس"، إذ صنف التقابلات إلى عدة أنواع:

1- تقابلات محورية لا تقبل وسيط (زوجة / زوج)

2- تقابلات مراتبية (كبير/ وسط / صغير)

3- تقابلات متناقضة (متزوج / أعزب)

4- تقابلات متضادة (صعد / نزل)

5- تقابلات تبادلية (اشترى / باع) [3]

وللأضداد في النص الشعري دور في متابعة النص، و ما يتشكل عنها من علاقات، تتحرك هذه العلاقات قي تواتر و تجاذب و كأنها شبكة تتابع خيوطها، وتتبادل مواقعها وتتشابك تطريزاتها على جسد النص، ويكمن الدور الأساس للأضداد في النص الشعري في

---

[1]- سعد الدين كليب : وعي الحداثة - دراسات جمالية في الحداثة الشعرية-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1997 ، ص 37.

[2]- عبد الرحمان بدوي: الزمن الوجودي، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، ط2 ، 1955، ص: 25-26.

[3]- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص ، دار التنوير للطباعة و النشر، لبنان، د.ت، ط1، ص: 239.

تأسيس الوجه الأهم في البنية الحركية للنص، وهكذا تؤدي الأضداد إلى تصعيد الحركة الداخلية، و إنتاج الدلالات المطلقة، ومن هنا يمكن القول " إن قيمة التضاد الأسلوبية في نظام العلاقات الذي يقيمه بين العنصرين المتقابلين، و على هذا فلن يكون له أي تأثير ما لم يتداع في توال لغوي، و بعبارة أخرى، فإن عمليات التضاد الأسلوبية تخلق بنية مثلها في ذلك مثل بقية التقابلات المثمرة في اللغة "[1].

لقد أثمرت نكسة عام 1967 لدى الشاعر المعاصر تصورا جديدًا للواقع، و الذي ترجمه في ممارساته الشعرية، و ذلك بالعمل على نقل القارئ أو المتلقي لنصه من الوقائع إلى المعالم النفسية و الاجتماعية الرهيبة المجهولة، و هو نفس الأمر الذي دأب عليه شعراء الجزائر المعاصرين، و حياة الشاعر عثمان التي قضاها بين الآمال والآلام، بين الابتسامات و الدموع، بين الظلمات و الأشعة كفيلة بأن تمنح إبداعا بمستوى هذه الثنائيات الضدية، إنها رحلة البحث عن الذات المتشظية في عباب الحياة الطاغي.

ففي قصيدة " آه يا جرح " يمثل عثمان بالجرح ألمه الشديد و أسفه الكبير على الوضع السيئ الذي آلت إليه مدينة القدس الفلسطينية، بسبب الإحتلال الصهيوني الغاشم فيخاطبها قائلا:

" أنْتِ مَلاذِي وَخَلاَصِي
أنْتِ مَنْفَايَ وَغُرْبَتِي الْجَمِيلَة
أنْتِ بَأْسِي السَّاطِعَ وَحُزْنِي المُتَمَرِّدَ
أنْتِ لَذَّتِي وَعَذَابِي
أنْتِ الْجِسْرُ الذِي أرْفَعُهُ وَيَرْفَعُنِي إلَى الله
لَسْتُ أمْلِكُ سِوَاكَ أيُّهَا الْجُرْحُ
أنْتِ عَرْشِي
وَ أنْتِ نَعْشِي
أنْتِ مَهْدِي
وَ أنْتِ لَحْدِي

[1]- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، 1988، ص: 256.

أُقَدِّسُكِ وَ تَبْقَى دَرْبيِ الطَّويلُ

وَ مَرْفَئيِ المُسْتَحيلُ

وَ مَوْتِيَ الْجَمِيلُ"[1]

إن النظرة العامة لهذا المقطع نظهر أنه يعرض تضادات عدة و مشاعر متناقضة، غير أن ذلك لم يخلخل عناصر القصيدة بل كان عاملا رئيسا في تلاحمها.

منفاي ≠ غربتي الجميلة

لذتي ≠ عذابي

أرفعه ≠ يرفعني

عرشي ≠ نعشي

مهدي ≠ لحدي

الموت ≠ الجميل

إن هذه الثنائيات المتضادة إذا جمعناها مع مراعاة ما يصل بثنائية مع أخرى فإننا نصل في النهاية إلى صورة موحدة لها تعكس هموم و عذابات الإنسان العربي عامة والفلسطيني خاصة و ما يتولد عنه من اضطراب نفسي و فكري، و هو في النهاية نتيجة رئيسة لاضطراب الواقع الاجتماعي.

إن هذا التضاد في الصور التي توحي بزي التناقض و الاضطراب لم تلغ سمة الانسجام و الترابط بين عناصر القصيدة، بل كانت عاملا قويا في خدمة معانيها و طموحات الشاعر، فميزان الشعر هو الشعور لا ميزان المنطق العقلي، فالقدس ملاذ ومنفى في الوقت نفسه، لأن الملاذ الذي لا يتحقق سيصبح ذات يوم مصدر كدر لمن يبتغي تحقيقه فيبعث فيه شعورا بالوحدة و الغربة، كما أن اللذة التي يسعى الإنسان إلى الحصول عليها تصبح مصدر تعذيب له إن لم يتوصل إليها، و نفس الأمر بالنسبة لصورة النعش و العرش فضياع العرش من الملك يستوي مع الحامل على النعش، وكذلك الأمر مع المهد و اللحد، إذ أن فقدان المهد في مرحلة الاحتياج له يجعل كل الأماكن خلافه لحودًا.

[1]- عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص: 31-32.

والشاعر وهو يلجأ إلى مثل هذه الصور المتضادة، لا يلجأ إليها لمجرد التزيين اللفظي و إن كان ذلك من خصائص الشعر الجمالية، و التي يمكن اعتبارها رؤية فنية، إلا أن الشعر والشاعر الحداثي لا يتوقف إلى حد هذه الرؤية بل إن هناك رؤى أخرى يسعى إلى تحقيقها و تجسيدها من خلال إبداعه الشعري كالرؤية الوجودية مثلا من الحياة.

ولتوضيح ذلك نورد هذين السطرين لعثمان حيث قال:

" وَهُوَ المَيِّتُ بّيْنَ الأَحْيَاءِ

الْحَيُّ بَيْنَ الأمْوَاتِ"[1]

يبدو من خلال هذين السطرين أن الشاعر في موضع تلاعب بألفاظ لا أكثر، لكن بعد إمعان النظر فيهما يتبين أن السطرين الشعريين يحملان تعبيرا مكثفا جدا عن رؤية وجودية للحياة و الناس وطرح لقضية تأثير البيئة الاجتماعية في الشاعر، هذه البيئة التي حرمته من الكثير من الأمور الحياتية التي يسعى إلى تحقيقها، فالفقر والمرض الذين ابتلي بهما كفيلان بذلك، وعليه فالشعر الحداثي شعر قضايا لا شعر ألفاظ ومعاني مجردة، فالتقابل في النصوص هو انعكاس لنقائض الذات، وخلاصة جدلها بالواقع والزمن في تحديد علاقتها بتشخيص الحياة[2].

إذن التضاد في هذه الصورة المرنة المكثفة ليس تضاد ألفاظ بقدر ما هو تضاد قضايا ورؤى، إنه تضاد بين رؤية الناس للشاعر، ورؤية الشاعر لنفسه، إذ هو بالمعيار الأول أي الاجتماعي ميت ين الأحياء والمعيار الثاني أي الذاتي حي بين الأموات.

إن وعي الشاعر عثمان بواقعه الذي يحياه و يعيشه و مجتمعه بأنه واقع حرمان بؤس و شقاء جعله يرفض هذا الواقع من جهة و يسعى إلى تغييره و تحسينه من جهة أخرى، وفي هذا الصدد يقول:

" فِي صَحْرَاءِ الفَرَاغِ

يُلْقِي نِطَافُ اللقَاحَاتِ

---

[1]- عثمان لوصيف: براءة، ص: 30.

[2]- عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1 ، 1993، ص: 90.

وَفِي السَّرَابِ يَزْرَعُ وَرْدَةً "[1]

إن هذا المقطع قائم على ثنائية التقابل بين قضيتين أساسيتين بين واقع كائن مترد يرفضه الشاعر و هو ما يتجلى في السطر الأول و السطر الثالث و بين واقع ممكن يشكل في الأخير صورة مركبة متعددة الأطراف، و يمكن التمثيل لذلك بما يلي:

صحراء الفراغ ←واقع كائن ←متردي مرفوض

نطاف اللقاحات ←واقع ممكن ←جميل مقبول

السراب ← واقع كائن ←متردي مرفوض

الوردة ← واقع ممكن ←جميل مقبول

إن ما يمكن ملاحظته على صور التضاد التي وردت في منجز لوصيف الشعري أن هذه الصور ليست من ابتداع الشاعر، فقد استخدمها الشاعر القديم في تجاربه الشعرية، ويبقى الفرق بين صور هذا و ذاك أن الشاعر القديم كان يقتصر في مفارقاته على تضاد الألفاظ، أما شاعرنا فقد ركز على العناصر الشعورية و النفسية ليجسد من خلالها طابع الصراع الذي هو من سمات الحياة المعاصرة، " و انعكاس لنقائص الذات، و خلاصة جدلها بالواقع و الزمن "[2].

ثالثا: الصور المتقابلة:

كذلك نجد من بين الصور التي لجأ إليها الشاعر لوصيف في دواوينه الشعرية الصور المتقابلة و التقابل طريقة من طرق التصوير و طريقة من طرق التلحين و يتم تشكيل هذه الصور عبر " تجميع الصور في مشاهد و لوحات يقابل بعضها بعضا مقابلة تناظر و تعارض يفضي في النهاية إلى تأكيد وحدة الموقف "[3] داخل القصيدة الواحدة.

و الفرق بين التضاد و التقابل أن هذا الأخير لا يرد صورا جزئية بمعنى لفظة مقابل لفظة، و إنما يرد على شكل صور مركبة تشغل حيزًا من القصيدة كأن تكون الصورة مقابلتها مقطعين شعريين كاملين مشكلين مشهدين متقابلين، كثيرا ما يقع التقابل في المشاهد بين واقعين مختلفين كل الاختلاف و هو ما " من شأنه أن يوسع دائرة الصراع حتى يشمل

---

[1]- عثمان لوصيف: كتاب الإشارات، ص: 60.

[2]- عبد القادر قيدوح: دلائلية النص الأدبي، ص: 90.

[3]- عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص: 29.

الماضي و الحاضر و المستقبل "[1] و يضرب " عبد القادر فيدوح" مثالا على هذا النوع من الصور المتقابلة عند الشاعر " بكر بن حماد " في هذين البيتين:

يا ضَرْبَةً مِنْ تَقيِ مَا أرَاَد بِـهَا إلاَّ لِيَبْلُغَ مِنْ ذِي العَرْشِ رِضْوَانَا

بَلْ ضَرْبَةً مِنْ شَقيٍ أوْرَثَتْهُ لَظًى مُخَلَّدًا قَدْ أتَى الرَّحْمَنُ غَضْبَانَا

يا ضربة ≠ بل ضربة من شقي

يبلغ من ذي العرش رضوانا ≠ قد أتى الرحمن غضبانا[2]

و لكن هذين البيتين لا يعطياننا الصورة الواضحة للتقابل التي أصبحت بمثابة بنية أسلوبية مميزة في الشعر العربي المعاصر، و الشاعر " لوصيف" كغيره من الشعراء المعاصرين استغل هذه البنية لخدمة صوره و قصائده لاسيما ما احتوى منها أكثر من مشهد، و من ذلك قصيدة " إصرار" من ديوان قصائد ضمأى التي تتكون من مقطعين حيث يقوم المقطع الأول بصورة ثم ينمو بناء النص ليقابل هذه الصورة بصورة أخرى.

" حُنْجُرتِي مَحْشُوَّةٌ بِالبَارُودِ

عَيْنَايَ تَغْشَاهُمضا

دَوَّامَاتٍ مِنَ الدُّخَانِ

فِي بِرَكِ الدِّمَاءِ"[3]

المقطع كما هو واضح مشكل من ثلاث أفكار جزئية حيث كل فكرة تمثل صورة، فالسطر الأول يجسد صورة الحنجرة، حنجرة الشاعر المملوءة بالبارود، و السطرين الثاني و الثالث يجسدان عيني الشاعر المحاطتان بالدخان، في حين يجسد السطر الرابع 0.. الخامس القدمان المضمختان بالدماء، و الصور الثلاث: البارود و الدخان و الدماء تعمل مجتمعة في تصوير الحالة المزرية التي يحياها الشاعر، و التي نستشف منها أنها إحالة رمزية أو رمز للحالة المزرية التي تتخبط فيها الجزائر، فدلالة البارود و الدخان و الدماء كافية لاستكناه ذلك.

---

[1]- عثمان حشلاف، الصورة و الرمز في الشعر العربي المعاصر بأقطار المغرب العربي، ص: 128.

[2]- عبد القادر فيدوح: دلالية النص الأدبي، ص: 91.

[3]- عثمان لوضيف: قصائد ظمأى، دار هومة، الجزائر، 1999، ص: 42.

إلى هنا لم تكتمل الصورة الشعرية التي أراد الشاعر أن ينقلها لنا و هو ما جاء به المقطع الثاني من القصيدة ذاتها:

" غَيْرَ أنِّي أصْرُخُ مِلْءَ الدُّنْيَا
أُحِبُّكِ
أيَّتُهَا العَرَبِيَّة المَوْشُومَةُ
بِالأمْجَادِ و َالمَلاَحِمِ!
أعْبُدُكِ
وَ يَكْفِيَنِي فَخْرًا
أنْ أسْجُدَ بيْنَ يَدَيْكِ
وَ أنْفُضَ مَا تَناثَرَ مِنْ رَمَادِ الفَجِيعَةِ
عَنْ قَدَمَيْكِ القُدُسِيتَيْنِ"[1]

يحمل المقطع مشهدا تفاؤليا يصر الشاعر من خلاله على ضرورة تغيير الأوضاع من السيئ إلى الأحسن، فالسطر الأول يحمل في بدايته صورة جديدة للواقع " غير أني أصرخ " و المقطع كسابقه يحمل ثلاث صور مركبة يمكن اعتبار الواحدة منها صورة مقابلة للصور الثلاث الأولى من المقطع الأول على الترتيب و هي كما يلي:

تصريح الشاعر بحبه لوطنه – أحبك

خضوع الشاعر لوطنه سجودا و ركوعا و هو هنا تعبير مجازي

التنظيف المجازي للقدمين

فدلالة الحب و العبادة و نفض الرماد كلها معاني صادقة توحي برغبة الشاعر في بناء حياة كريمة مطمئنة، فحياة الشاعر " لوصيف" التي قضاها بين الآمال و الأحلام، الابتسامات و الدموع، المد و الجزر، بين الظلمات و الأشعة أنجبت إبداعا ينم عن هذه الصور المتقابلة المشاهد و الدلالات، فقد عاش حياة مليئة بالتناقضات، بين الأفراح و المسرات، و إن كانت الكفة الراجحة للطابع السوداوي.

[1]- المصدر السابق، ص: 42-43.

و لعل ما يميز " لوصيف" عن غيره من الشعراء في مثل هذه الصور المتقابلة هو تغليبه دائما لكفة الانتصار على كفة الهزيمة و الاستسلام و كفة الآمال على كفة الآلام، يقول عثمان مصورا معاناة القدس:

فإِذَا اللَّيْلُ مِنْ حَوَالَيْكِ أدْحَى وَ طَغَى الهَوْلُ كَاشِرًا أضْرَاسَهُ

وَ أحاَطَتْ بِكِ المَخَالِبُ غَرْثَى وَ أنْبَرَى المَوْتُ مُسْرِجًا أقْرَاسَهُ[1]

إن هذه الصورة السوداوية القاتمة لم يدعها الشاعر هكذا بلا حل و جواب، بل قدّم للقارئ ما يقابلها على شكل مداعبة إلى رفع هذه المعاناة و مقاومة هذه المحنة.

لاَ يَرْعَكَ الظَّلاَمُ عِنْدَكَ النُّورُ قدْ غَزَلْنَا بِدَمْعِهِ أقْبَاسَهُ

أشْعِلِيهِ مَعَ الرِّيَاحِ بُرُوقًا ثُمَّ سِيرِي وَ نَّغمِي أجْرَاسَهُ[2]

إن هاتين الصورتين رغم تعارضهما، فإنهما في الأخير يمثلان معنى فكريا وفلسفيا مفاده أن الإنسان ابن سعيه، و بإمكانه أن يبتعد عن التفاهة و الاستسلام إذا تحرك و استغل كل إمكاناته، و لو كانت بسيطة استغلالا عقلانيا، و من ثم يكون إنسانا فعالا ينتج من المعطيات البسيطة أشياء عظيمة، و يجعل من الحنظلة ليمونة، و لا عجب في هذا فهو نفخة من روح الله العظيمة، كذلك بإمكان القدس التحرر إذا عزم أهلها و أصروا على حقهم في الحرية و ما ضاع حق وراءه طالب أبدا.

من خلال الأمثلة السابقة لمختلف الصور التي وظفها الشاعر " لوصيف" في تجاربه الشعرية نلاحظ " تحولا واضحا في فن الصورة الشعرية في الشعر الجزائري الحديث، إذ تصبح الصورة الشعرية عند هؤلاء الشعراء... إطارًا للأحاسيس، بل إن أحاسيس الشاعر تصبح البؤرة الحقيقية التي يرتكز حولها الوصف أو الخلفية الأساسة لكل المشاهد التي يرغب الشاعر في رسمها"[3].

و لعل أهم ما تحقق لدى الشاعر بشكل عام فيما يخص تشكيل الصورة الشعرية هو ذلك " الوعي بضرورة بناء العمل الشعري بواسطة الصورة و اعتبار الصورة خيوطا

---

[1]- عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص: 39.

[2]- المصدر نفسه، ص 39-40.

[3]- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص: 511.

يتكون منها نسيج القصيدة "[1]، بل إن الصورة تعتبر بمثابة " الخيط النفسي و الشعوري الذي يربط بنية القصيدة كلها "[2]، وما يوحي بمدى إدراك "لوصيف" إلى أهمية الصورة ودورها في إبراز تجليات منجزه الشعري بما يخدم الغرض المنشود منه.

6- التناص:

أ- التناص مع القرآن الكريم:

يعرف التناص بأنه مجموعة من طرائق الإنتاج الفني التي يثبت من خلالها تفاعله مع نصوص سابقة عليه أو متزامنة معه، أو هو عبارة عن علاقة تفاعلية بين نص سابق و نص حاضر لإنتاج نص لاحق، و التناص كما يراه بعضهم ظاهرة حتمية في كل النصوص سواء أكانت على مستوى الكتابة أو على مستوى القراءة[3].

وقد تعددت مصادر استلهام التراث عند لوصيف بين القرآن الكريم و الشعر العربي و الأساطير القديمة، فقد انشغل لوصيف كغيره من الشعراء الحداثيين بلغة القرآن وبمواقفه العظمية مما أضفى على نصوصه اتساعا في المبنى و المعنى، يقول لوصيف:

أهِيَ بَلقِيسُ تَكْشِفُ عَنْ سَاقِهَا الطُّهْرُ

أمْ رَبَّةُ الشِّعْرِ فِي صُوَرٍة بَشَرِيَّة[4]

فالشاعر يستخدم هنا الصياغة القرآنية في قوله " تكشف عن ساقها الطهر " فهو يستدعي الآية القرآنية (**قيل لها ادخلي الصرح، فلما رأته حسبته لجة، و كشفت عن ساقيها قال إنه صرح ممرد من قوارير قالت رب إني ظلمت نفسي وأسلمت مع سليمان لله رب العالمين**)[5]،و الشاعر في استدعائه للخطاب القرآني إنما كان الغرض منه التفتيش عن عبارات جديدة، و لغة جديدة غير مستهلكة تستطيع أن تنقل أكبر قدر ممكن من المعاناة و الإحساس.

فاستدعاء النص القرآني و التناص معه، أو بعض مفرداته قد تضفي على النص الشعري الحاضر عمقا و قوة، و بعدًا في الدلالة، و ربط الماضي بالحاضر و يلاحظ من

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 527.

[2]- المرجع نفسه، ص: 528.

[3]- خليل بن ياسر البطاشي: الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، دار جرير للنشر و التوزيع، ط1، 2009، ص: 97.

[4]- عثمان لوصيف، غرداية، ص: 24.

[5]- النمل، 44.

خلال المقطع السابق أن ثقافة لوصيف التراثية قد مكنته من توسيع مجال التناص في تجربته الشعرية إذ أنه استطاع الجمع بين الاستدعاء للنص القرآني و الأسطورة اليونانية التي تجعل لكل مظهر من مظاهر الطبيعة، و كل شيء فيها ربًا، و من ذلك الشعر الذي جعلت له ربه أنثى، و ذلك في تقاطع و تواشج في المعنى بين النص القرآني و النص الأسطوري.

و للتناص القرآني ثراؤه و اتساعه، إذ يجد فيه الشاعر كل ما قد يحتاجه من رموز تعبر عما يريد من قضايا من غير حاجة إلى الشرح و التفصيل فلم يجد الشاعر لوصيف من أسلوب أشمل و أعمق في تأدية المعنى في وصفه للطوفان إلا الاستعانة بأسلوب القرآن الكريم حيث يقول:

" غُيُومٌ تَحْجِبُ الآفَاقَ

مَوْجٌ خَلْفَهُ مَوْجٌ

وَ صَيْحَاتُ نَبِيَّة "(1)

و هنا نلاحظ تقاطع لوصيف في نصه مع الآية الكريمة **(أو كظلمات في بحر لجيّ يغشاه موج من فوقه موج من فوقه سحاب)**(2).

هذا ، ولم يقف لوصيف عند حد توظيف أسلوب القرآن الكريم فحسب ، بل نجده في موضع أخر قد تناص تناصا صريحا مع آي الذكر الحكيم، كما في قوله:

"أيُّهَا التَّائِهُ

.....

"قُلْ أعُوذُ بِرَبِّ الفَلَقِ"(3).

ب- التناص مع النصوص الشعرية التراثية:

يمثل الخطاب الشعري التراثي ذاكرة الأمة على امتداد تاريخها الطويل و استدعاؤه يستحضر معه مجموعة من المعارف التراثية الشعرية لذا اتجه شعراء الحداثة إليه، وأصبح توظيفه يحتل مساحة كبيرة على خريطة الإبداع المعاصر، و قد تعددت مستويات

(1)- عثمان لوصيف: نمش وهديل، ص: 76.
(2)- النور، 40.
(3)- عثمان لوصيف: قالت الوردة ، دار هومة ، الجزائر، 2000، ص: 22-23.

استدعاء هذا الخطاب و أنماط تناصه مع الخطاب الشعري منذ الوهلة الأولى، لأن استدعاؤه تم بصورة كبيرة في سياقه و أحيانا يكون التناص خفيا يحتاج إلى جهد في الوصول إلى مرجعيته التراثية لأن الشاعر لجأ فيه إلى التفكيك و كسر سياقه و تركيبه، فقد انشغل شعراء الحداثة بموروثهم الشعري القديم، و آثروا الاتحاد معه و استدعاءه داخل نصوصهم الشعرية الجديدة.

و لقد استغل الشاعر لوصيف ما توصل إليه الإبداع الشعري في مجال استخدام التناص، فعمل جاهدا على أن يرد هذا الأخير في منجزه الشعري على أشكال متعددة، فهو لم يقتصر على مجرد التوظيف للنصوص التراثية بل عمل على استغلال تقنيات التناص الحداثية، فهو من هذه الناحية قد جمع بين التناص بمفهومه القديم و التناص بمفهومه الحديث.

و عموما يمكن القول بأن الشاعر لوصيف يعد من بين الشعراء الجزائريين المعاصرين الذين استمدوا طاقتهم الإبداعية من تراثهم بمختلف أبعاده الفنية و الجمالية واللغوية.

يقول لوصيف في قصيدة " قفا نبك ":

" صَاحِبّي!
هَلُمَّ.. إذَنْ
وَقِفَا نَبْكِ مِثْلَ امْرِئِ القَيْسُ
وَ الجَاهِلِيينَ
نَبْكِ علَى دَارِسَاتِ الدِّمَنْ
فَالحبَيِبَةُ قَدْ أَوْغَلَتْ
فِي سَرَابِ الفَيَافِي
وَ لَمْ يَبْقَ إلاَّ الأَثَافِي
وَ هَذَا الرَّمَادُ الذِي تَتَنَاهَشُهُ
عَاصِفَاتِ الزَّمَنِ "[1].

[1]- عثمان لوصيف: المتغابي، ص: 72-73.

يمكن أن نلاحظ عبر هذا المقطع تناص واضح مع النص الشعري القديم سواء من ناحية اللفظ أو المعنى، و هذا التناص مع النص الشعري القديم جاء على مستويين.

المستوى الأول و هو الاستدعاء المباشر لشخصية أدبية تراثية و المتمثلة في شخصية امرئ القيس " الشاعر الجاهلي بخاصة و استدعاء لفظة " الجاهليين " التي توحي كذلك بالشعراء الجاهليين بعامة، و كان استدعاء لوصيف لهذه الشخصيات لما وجد بينها و بين موضوعه وشيجة قد لا يفطن إليها هو ذاته، بمعنى أن ذلك الاستدعاء قد يكون غير واع من المبدع، فهو لا يعد عملية منظمة لإدخال تلك الشخصية في نصه ولكنه يستحضرها عند التقائها بفكرة نصه فيضمنه إياها، داعما رؤاه برؤى غيرية، تقتصد التفصيل في عرض الموضوع لينوب عنه الزمن و الإشارة عبر التناص، و يدعى هذا النوع من التناص بآلية استدعاء الشخصية.

و أما المستوى الثاني من التناص المتضمن في المقطع السابق فهو استدعاء الخطاب، أي استدعاء خطاب النص الشعري القديم و ذلك من خلال الألفاظ التي جاء بها الشاعر لوصيف في النص (صاحيّ، قفابنك، دارسات، الدمن، الفيافي، عاصفات الزمن)، و هي ألفاظ و عبارات أكثر الشعراء القدامى لاسيما منهم الجاهلين في استخدامها في نصوصهم الشعرية، و قد تمكن الشاعر لوصيف من خلال هذه الآلية من التناص من تحقيق وظيفيتين في نصه هي التفاعل الحر مع شفرات النص، واستحضار صورة الشخصية في ذهن المتلقي.

و لعل عنوان القصيدة " قفا نبك " لخير شاهد على قمة التناص و الذي يذكر بمطلع معلقة امرئ القيس، كما أن موقف الشاعر لوصيف في هذه القصيدة يتفق وموقف امرئ القيس اللذان هيمنا عليهما الحزن و الأسى جراء فقدانهم للحبيبة.

كذلك من الإشارات الضمنية للتراث الشعري في شعر لوصيف قوله:

" وَعُدْتُ إلىَ ذَاتي لأُنْشِدَ مَوْطنِي فَقَالتْ أنَا المَنْشُودُ ثُمَّ اضْمَحَلَّتْ
وَ حِينَ تشَهَّتنِي الحُقُولُ أجَبْتُهاَ فَغَمسْتُ أَرْضي وَ ٱلتَحَمْتُ بِجَنَّتـي
وَ لِي وَطَنٌ مِنْ أدْمُعِي قَدْ جَبَلْتُهُ وَ رَبَّيْتُهُ فِـي مُهْجَةِ الَبشَرِيَّـة "[1]

[1]- عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص: 43.

إشارة إلى مشاركته المجاهدين الأحرار في الذود عن أرض وطنه و أهله، و إشارة أيضا إلى دوره في الجهاد بالكلمة، إذ بذل جهدًا زائدًا و شجاعة نادرة أفضت إلى اعتراف الجميع بمنزلته الاجتماعية.

فقارئ هذه الأبيات الشعرية للشاعر لوصيف يلحظ بسهولة استحضاره بيت طرفة بن العبد و الصدور عنه في يته الشعري المنتج إذ قال:

إذاَ القَوْمُ قَالوُا مَنْ فَتَى خِلْتُ أنَّنيِ عنَيَتْ ُفَلَمْ أكْسُلْ وَ لَمْ أتَبَلّدُ[1]

و معنى الكلام أن بيت طرفة زاحم لوصيف في ذهنه و نفسه، فالقوم نادوا إذا نابهم خطب جسيم من الشجاع الذي يكفي مُهِمًّا أو من يدفع شرا ؟ فتيقن طرفة أنه المقصود بذلك فبادر و لم يتثاقل، فطرفة في بيته يفخر في ذاته، و لوصيف في أبياته الثلاثة يفخر بذاته أيضا، إذ حضر في ذهنه صوت من التراث يماثل صوته و يوائمه، فاستلهمه، وعثمان لوصيف في استلهامه بيت طرفة لم ينقله بتركيبته لفظا و حرفا، و لم يحوله من موضوعه الذي وضع له دافعه أنه يخدم التوجه الذي ينطلق منه طرفه.

و مثلما تناص لوصيف مع التراث الشعري القديم نجده كذلك قد تناص مع تاريخ الجزائر، يقول لوصيف في قصيدة غردايةٍ:

" مِنْ شَوَامِخِ أوْرَاسَ
وَ الوَنْشَرِيسَ
حَفِيدَةَ عِزٍّ... تَرَعْرَعَتْ تَحْتَ سيُوفِ الأمِيرِ
مُسَرْبَلَةٍ بِالصِّبَى
وَ ابْنُ بَادِيسَ غَمَسَ فيِ دَمِهِ الأمَازِيغِي
صَادًا إلِيْهِ النَّبرَاتِ
وَ خَطَّ وِسَامًا عَلَى جَبْهَتِي الأطْلَسيَّة
شَعْبُ الجَزَائِرِ مُسلْمٌ وَ إلَى العُرُوبَةِ يَنْتَسبْ
مَنْ قَالَ حاَدَ عَنْ أصْلِهِ أوْ قَالَ ماَتَ فَقَدْ كَذَبْ"[2]

---

[1]- طرفة بن العبد: الديوان، (تحقيق علي الجندي)، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، 1958، ص: 54.
[2]- عثمان لوصيف: غرداية، ص: 27-28

فعبر آلية استدعاء الشخصية، يستحضر الشاعر لوصيف شخصيتين معروفتين في التاريخ الجزائري الحديث، و هما شخصية الأمير عبد القادر و شخصية ابن باديس و لعل التناص مع هاتين الشخصيتين اللتين كانتا قريبتي العهد بالقارئ مقارنة بالشخصيات التراثية الموغلة في القدم يرشح آلية استدعائهما، و يكون للشاعر في ذلك

دور كبير في إبراز هذه الشخصيات من خلال توظيفها لتخلق رمزا و نموذجا يحتذى مع الالتقاء بتجربة مماثلة.

كما وظف لوصيف في المقطع السابق آلية استدعاء الخطاب و التي تمكن من خلالها من استحضار قول ابن باديس بلفظه و معناه.

شَعْبُ الجَزَائِرِ مُسْلِمٌ وَ إِلَى العُرُوبَةِ يَنْتَسِبْ

مَنْ قَالَ حَادَ عَنْ أصْلِهِ أوْ قَالَ مَاتَ فَقَد كَذَبْ(*)

و هو حين يضمن شعره كلاما لآخرين بنصه، إنه يدل بذلك على التفاعل الأكيد بين أجزاء التاريخ الروحي و الفكري للإنسان [1].

ولس أدل من تعلق لوصيف بتراث أمته العربية من ذلك المزج بين ماضي هذه الأمة وحاضرها في قصيدة واحدة، إنها قصيدة "الطيب صالح"، حيث يقول لوصيف

" يَا عَنْتَرَةَ العَبْسِي!

هَذَا مَوْسِمُ الهِجْرَةِ...قُمْ!

ٌقُمْ نُهَاجِرُ عَبْرَ هذَا الأزْرَقِ المُمْتَدِّ

حَتىَّ نَهْتَدي نَحْوَ هَذَا الشَّمَالِ

نَحْوَ أبْنَاءِ الجَنُوبِ الحَي

أبْنَاءِ اللَّهَبِ

أرْضُنَا تَزْخَرُ شِبْرًا

وَرَحِيقًا يَنْسَكِبُ

وَالمَجَاعَاتِ...

(*)-البيتان كما هو معروف لابن باديس و هما من قصيدة مطولة في الشهاب، ج4، مج 13، ص: 200-202، بقسنطينة في 11 جوان 1937، نقلا عن: يحي الشريف عبد الرزاق، الانسجام و الاتساق في شعر لوصيف، قصيدة غردايا نموذجا، جامعة بسكرة، 2005، ص: 114.

المَجَاعَاتِ...

هُنَا تَنْخُرُ مِثْلَ السُّوسِ فِي أعْظِمِنَا

يَا ... لَلْعَجَبِ "[1]

فقد تمكن لوصيف من خلال هذه القصيدة "الطيب صالح" من أن يتناص:

أولا: مع شخصية شعرية تراثية وهي شخصية "عنترة العبسي" الشاعر الجاهلي، وشخصية روائية معاصرة و هي شخصية "الطيب صالح" الروائي السوداني.

وثانيا: مع رواية هذا الأخير "موسم الهجرة إلى الشمال" وذلك في علاقة تأويلية، كما أن أهم ما سيتوقف القارئ لهذا المقطع من القصيدة، هو النداء "يا عنترة!... يا للعجب" وهو نداء استخدم من طرف الشاعر مجازيا ورمزيا من قبيل الاستنجاد بالتراث العربي، وذلك في مواجهة الراهن الموبوء الذي خلا أو كاد من حماة الحمى أمثال عنترة، وهو ما يتضح فيما بعد من خلال مواصلة القراءة التأويلية للمعاني، لينكشف أن عنترة الواردة في النص ما هو إلا الروائي السوداني "الطيب صالح" وذلك استنادا إلى عدة مؤشرات في القصيدة:

1- عنوان القصيدة: الطيب صالح.

2- الإهداء الذي وشح به الشاعر ديوانه "زنجبيل" والذي بعث به إلى الشعب السوداني.

3- ما ورد في النص من مثل قوله "هذا موسم الهجرة"، "قم نهاجر"، "نحو الشمال".

ج- التناص مع الأسطورة:

من الأساطير التي كان لها حضور قوي في شعر لوصيف، والتي تناص لها سواء مع شخوصها أو مضامينها، نجد أسطورة السندباد البحري والتي وجد فيها الشاعر لوصيف ما يعبر به عن تطلعاته في البحث والمغامرة، يقول لوصيف:

" عَاشِقًا كاَنَ يُنَادِي

فِي أعَاصِيرِ الرَّمَادِ

وَ يُعَانِي

مِنْ تَبَارِيحِ الْحَنَانِ

خَلِّهَ يَلْبسُ مَوْجَ البَحْرِ وَ الرِّيحُ قِنَاعُ

[1]- عثمان لوصيف: زنجبيل، ص: 35-36.

وَ يَمْضِي فِي مَدَاهُ
إنِّهُ كَالسِّنْدِبَادِ
يَعْشَقُ البَحْرَ وُيغْوِيهِ الضَّيَاعُ "[1]

فالشاعر في هذا النموذج يتنفس في أحواء أسطورة السندباد البحري و رحلاته المتعددة، و هي أجواء مليئة بالمغامرات و المتاعب، حيث تخيل الشاعر نفسه سندبادًا معاصر يعيش في واقع متصلب متعب يشد قبضته على حريته الفردية، بحيث لا يتركه يعتمد على ذاته لخوض الأهوال و المصاعب بغية الإتيان بالنفائس و العجائب، و مواصلة " البحث عن انبعاث جديد يبدد مرارة اليأس و يخص الحياة بالأمل في ولادة جديدة منتظرة "[2].

كما يوظف الشاعر عثمان لوصيف أسطورة السندباد في قصيدته سمفونية البعث والحضور في خريطة الوطن المفقود:

" وَأحْفِرُ فِي مَتْنِ الرِّيَاحِ مَسَالِكِي وَ أنْحُتُ مِنْ غَيْضِ الصَّوَاعِقِ لَهْجَتِي
وَ أزْحُفُ فَوْقَ الشّوْكِ أزْحُفُ فِي اللّظَى إلِيْكِ وَ فِي عَيْنَيْكِ أبَدًا رِحْلَتِي
أنَا سِنْدِبَادُ الشّمْسِ عُمْرِي عَجَائِبُ وَ فِي كُلِّ يَوْمٍ مَرْفَئِي بِجَزِيرَةٍ
نَثَرْتُ عَلَى الألْوَاحِ حَبِيبٌ مُلاَحِمًا وَ أوْدَعْتُ جِمَ الأرْضِ نَبْضِي وَ شَهْوَتِي
وَ خَضْتُ مَجَاهِيلَ البِحَارِ وَ لَمْ أزَلْ أمُوُت وَ أحْيَا فِي جَهَنّمَ رَغْبَتِي
إلَى مَلَكُوتِ الله سَارَتْ مَرَاكِبِي وَ لاَ شَيءَ غَيرَ الشّمْسِ تَغْسِلُ جَبْهَتِي"[3]

هذا النص يشتغل على نص أسطوري سابق هو " أسطورة السندباد " بالإضافة إلى بعض التنويعات الصوفية، غير أن الشاعر لم ينقل إلينا النص بحمولته التاريخية، و إنما حور جزءًا كبيرا منه، حيث أضفى عليه من ذاته و من تجربته الخاصة، فإذا نحن أمام سندباد معاصر، يبحث عن مبتغاه في الأرض و السماء، فالسندباد الأسطوري و الشاعر (السندباد المعاصر) كلاهما جواب آفاق، لكن الثاني يبحث عن حقيقة روحية تنتشله من

(1)- عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص: 27.
(2)- عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص: 90.
(3)- عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص: 45.

واقعه المهترئ و تبعثه من جديد، فهو سندباد شمسي لا بحري، لا يستقر له قرار (في كل يوم مرفئي بجزيرة). كذلك من بين الأساطير الضاربة في عمق الحضارة الإنسانية " أسطورة جلجامش" الملحمية الأشورية المشهودة التي استدعاها لوصيف حيث يقول:

" لَيْسَ لَدَيَّ عُشْبَةَ جَلْجَامِشْ
لِأَهبَكِ الخُلُوْدَ
لَدَيَّ فَقْط خَيَالَ شَاعِرٍ
وَ قَلْبُ شَاعِرٍ "[1].

نجد أن الشاعر لوصيف قد تناص في هذا المقطع من قصيدة " النجوم " مع مضمون ملحمة جلجامش، هذا الأخير الذي تروي الأسطورة أنه ذهب في البحث عن النبتة التي تضمن الخلود لمن أكل منها، غير أن الشاعر لوصيف أراد من خلال المقطع السابق إعادة كتابة نقدية لما اطلع عليه من فحوى الأسطورة و يقدم للنظر إعادة صياغة جديدة للنص انطلاقا من النص الغائب.

و من رموز الإصرار على المقاومة و التضحية من أجل البشرية، التي لجأ إليها لوصيف من أجل التعبير عن وجه من وجوه التنافر مع الواقع الذي يحياه، أسطورة بروميثيوس، و ذلك بذكر الشخصيات المعروفة تاريخيا بالرفض و التمرد و التضحية، و التي تتوافق في ذلك مع مضمون أسطورة بروميثيوس، يقول لوصيف:

أبُو ذَرٍ يطَوِي الفَيَافِي وَ نَبْقَى لِلرَّحِيلِ وَ لِلَّيَالِي
وَ عَنْتَرَةَ يَخُوضُ بِنَا المَنَايَا وَ يَظْرِمُ فِي العَبِيدِ لَظَى النِّزَالِ
وَ عُرْوَةَ يُوقِظُ الفُقَرَاءَ فِينَا وَ يَشْحَذُ لِلصَّعَالِيكِ العَوَالِي[2]

و هنا يخلق لوصيف أسطورته الخاصة بالرجوع إلى فحوى الأسطورة البروميثيوسية، فهذه الأخيرة غائبة و حاضرة في نفس الوقت، غائبة إذا اعتبرنا لحظة كتابة النص التاريخية، و حاضرة إذا أخذنا طموح الشاعر إلى إعطاء وجه مشرق من وجوه النضال و الرفض كما تحيل إليها معاني الشخصيات التراثية القديمة التي استحضرها

[1]- عثمان لوصيف: قراءة في شعر الطبيعة، ص: 5- 6
[2]- عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص: 20.

لوصيف في نصه، و بذلك ينفتح لوصيف على تراث الإنسانية انطلاقا من تراثه العربي، و يخلق بذلك أسطورته الخاصة به النابعة من تراثنا الأصيل.

و هكذا فالتناص عن لوصيف لا يعني مجرد اجترار للنصوص المقتبسة أو امتداد أفقي لها، و إنما يقوم أصلا على فتح حوار مع النص المقتبس بهدف توظيفه و إعادة إنتاجه، كما أن ظاهرة استدعاء التراث عند لوصيف لم تأت اعتباطا و لكنها أتت من خلال الاتحاد في الرؤية و في الدلالة، كما أشار إلى ذلك عز الدين إسماعيل إلا أن تجربة الشعر الحديث مخلصة كل الإخلاص للتراث و لم تنفصل عنه و لم تنفه " فكل من يتجاوز عن قضية الشكل و يتأمل هذا الشعر يلمس بوضوح كيف يعيش التراث في ثناياه ؟ ! كل ما في الأمر أنه لا يعيش فيه شكلا كما كان الحال عند شعراء المدرسة الإبتداعية، بل يعيش فيه كيانا بنائيا مقصودًا إليه قصدا و له أبعاده الفكرية والإنسانية"[1].

[1]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، ص: 29.

لقد كشفت هذه الدراسة أن التلازم بين التراث والحداثة ضروري، وهذا التلازم لا يتحقق إلا بفعل الإبداع، لأن الإبداع هو ماهية الفن، والفن شكل ومضمون، فالشكل هو صيغة التعبير والمضمون هو الموقف، وما تعبير الحداثة في الشعر إلا مرادف لتعبير الإبداع، كما أن الدعوة إلى التراث فقط يؤدي إلى التقليد وتكراره وفي ذلك جمود لحركية الإبداع وزوالها، والدعوة إلى الحداثة فقط يؤدي إلى إخراج العمل الإبداعي عن معناه فيصبح بوق دعاية لاتجاه فكري أو سياسي أو عقائدي.

ولئن كانت الحداثة الشعرية تجديدا في الشكل والمضمون للقصيدة العربية الحديثة، فإنها لا يمكن أن تبنى من فراغ تراثي أو حضاري، إنما تجمع بينهما، والشاعر الحق من استطاع الجمع بين التراث والعصر، فلولا التراث ما كانت الحداثة، ولولا الحداثة لما تمكن المبدع شاعرا أو أديبا من فهم التراث.

ومثلما أؤمن أن الشعر لا يولد إلا من رحم المعاناة، أؤمن به أيضا أنه لا يولد إلا من رحم التراث، وكذا كان ميلاد القصيدة الجزائرية المعاصرة، التي أذكت الثورة شرارتها، فغدت نارًا تلظى، إلا أنها، وككل الأشعار مرت بانكسارات هزت مسارها.

وقد كانت بداية هذه الانكسارات مع جيل السبعينات من الشعراء الذين وجدوا أنفسهم أمام تيار شعري جديد، جديد في شكله، و في مضامينه التي يدعو إليها وجديد في خصائصه، إنه تيار الحداثة الشعرية، هذا التيار الشعري الذي انبهر به شعراؤنا في السبعينات نتيجة ما يحمله في طياته من مقولات الانفتاح والتجاوز والتخطي لتقاليد القصيدة الشعرية التقليدية الصارمة، كما وجدوا فيه حيزا وفضاءا رحبا لا تسيجه حدود الزمان والمكان للتعبير والبوح عن كل ما من شأنه أن يختلج ذات الشاعر من آلام وطموحات، ربما كان من الصعب التعبير عنها ضمن أساليب الشعر التقليدي.

وربما الشيء الذي لم يلتفت إليه هؤلاء الشعراء هو التحري عن مصدر هذه المقولات الشعرية والبحث في ماهيتها وفيما تصبو إليه، ذلك أن الكثير من شعرائنا قد ذهبوا ضحية الحداثة الشعرية لاسيما فيما تعلق بموقف هذه الأخيرة من التراث ومن الماضي والتقاليد العريقة للأمم، ولعل السبب – حسب اعتقادنا – لا تتحمله هذه الحداثة، بقدر ما تقع المسؤولية على الشاعر الذي فهم عن قصد أو عن غير قصد حقيقة هذه الحداثة، والتي

أدرك أغلب الدارسين في حقل الإبداع فيما بعد أن من خصوصيتها الأساسية هي تمثل التراث، وعلى وجه الخصوص تمثل كل ما هو دائم الإضاءة فيه وليس إلغاؤه وإحداث القطيعة بينه وبين الشاعر المعاصر، وهي النقطة الجوهرية التي غفل عنها جيل شعراء السبعينات.

ومن هنا أطلت على الساحة الشعرية الجزائرية المعاصرة أسماء شعرية أحدثت نقلة نوعية في النظر وفي التعامل مع الشعر والواقع التاريخي، تمكنت من الوصول بالقصيدة الجزائرية إلى مكانتها اللاحقة بها. وهم جيل شعراء الثمانينات والتسعينات حاولت التوفيق إبداعيا بين كل ما هو تراثي إيجابي وبين ما هو حداثي.

وقد حاولنا من خلال هذه الدراسة إعطاء نماذج شعرية لشعراء جزائريين معاصرين مقتفين من خلال إنتاجهم آثار التراث والحداثة ومدى توقيفهم في استيعاب مضامين كلا الاتجاهين، وقد تبين أن عدم فهم واستيعاب بعض الشعراء، وهو شعراء السبعينات لماهية الإبداع والغاية منه قد حال دون توصل هؤلاء الشعراء إلى التأسيس لشعرية جزائرية تكون كحلقة وصل بين تجارب الشعراء الرواد وبين شعراء الثمانينات و التسعينات، ولكن هناك في المقابل ثلة من الشعراء استطاعت أن تهضم مقولات الحداثة وتربط بينها وبين ما يقتضيه تراثها وأمتها منها، فجاءت تجربتها الشعرية مؤسسة على قواعد متينة صلبة.

وقد كان الشاعر عثمان لوصيف واحد من هؤلاء الشعراء الجزائريين المعاصرين ومن الذين كتبوا في السبعينات والثمانينات، ولم ينحازوا إلى لاتجاه التراث وحده ولا بالإقبال الكلي على كل ما هو حداثي، بل جاء إنتاجه الشعري توفيقا بين الاتجاهين، فروابط الاتصال بين خيط التراث والحداثة في منجز لوصيف الشعري واضحة وجلية من خلال ما تطرقنا إليه في هذه الدراسة من معالجتنا لعديد الخصائص الشعرية الفنية عنده من لغة وصورة و إيقاع ورمز وتناص وبنية الانفتاح والانغلاق.

ولئن كانت مثل هذه الخصائص لا يكاد يخلو منها أي إبداع شعري قديم أو جديد، فإن الشاعر لوصيف لم يقف عن حدودها التقليدية، بل دبجها بفضاءات ودلالات مفتوحة، ربط بينها وبين واقع تجربته الشخصية، فجاءت بحق تعبير عن واقع أمته وشعبه وأرضه.

ولعل مغزى التجربة الشعرية عن لوصيف يكمن في مخاطبة ذاتية القارئ وعدم الوقوف عد حد دغدغة المشاعر والأحاسيس وذلك من خلال اتكائه على خصائص الحداثة الشعرية من الكشف والتجاوز وعدم إلا نكفاء بدلالة واحدة في النص الشعري، ومن هنا نرى عبقرية الشاعر تتجسد في التغني بالحياة وجمالها الرائع، والانتصار للإنسان، وقضاياه العادلة، حيث تزيد مشاعره التهابا وسط إفرازات عصره، وتناقضات واقعه، في محاولة منه لمعانقة المطلق وسط عالم الجزئيات والرغبات الجامحة التي لا حدود لها، طامحا من خلالها إلى تحقيق حاجاته الإنسانية الأساسية، وتحقيق أحلامه على أرض الواقع في جو يضمن له كينونته الخاصة التي لا غنى عنها.

ومن هنا يمكن إجمال ما توصل إليه البحث على مستويين:

المستوى الأول ونخص به النتائج التي خرج بها البحث فيما تعلق بالشعر الجزائري المعاصر بعامة فحصرناها فيما يلي:

- أن التشبث بالتراث والنظر إليه بأنه هو مبدأ الإبداع ومنتهاه سيحول دون التواصل بين جيل من الشعراء والجيل الذي سيأتي بعده، وبالتالي عدم التأسيس لحركة شعرية لها من الركائز ما يدفعها نحو التطور والانفتاح.

- أن الدعوة إلى الحداثة وتبنيها بحذافيرها ومقولاتها و أطروحاتها كما هي دون تمحيص وتدقيق وغربلة لما يصلح وما لا يصلح سيؤول بالشاعر في نهاية المطاف إلى مجرد صدى لإبداع الآخرين.

- تحفل الساحة الشعرية الجزائرية المعاصرة بشعراء استطاعوا تمثل أساليب الحداثة الشعرية وتسخيرها لخدمة إنتاجهم الشعري، بحيث لا يشعر القارئ لنتاجهم الشعري بالقطيعة والانفصال عن التراث، بل يجد أن هناك تلاحما بين الرؤية التراثية والرؤية الحداثية، فكان التراث بالنسبة إليهم أساسًا لاستشراف أفق الحداثة الشعرية وقد كان الشاعر عثمان لوصيف أحد أبرز من تمثل هذه الخاصية.

أما المستوى الثاني فاخص به ذكر النتائج التي توصل إليها البحث من خلال دراسة منجز الشعر عند لوصيف وهي كما يلي:

- أن الشـاعر لوصـيف يعـد بحـق رائـدا مـن رواد الشـعراء الجزائـريين المعاصـرين وأحد أعمدة الشعر العربي.

- تميـز إنتاجـه الشـعري إلـى جانـب غزارتـه بخصوصـية الانتمـاء والاتصـال بأرضـه وشـعبه وتراثـه، وهـذا مـا جعلـه يؤسـس لتجربـة حداثيـة مبنيـة علـى أسـس متينـة انعكسـت بالإيجاب على مجمل الساحة الشعرية الجزائرية ومرجعا للشعراء الشباب.

- لم يقف الشاعر لوصيف في تمثله لإبداع القدماء من الشعراء عند حدود مـا استقروا عليه من خصائص الإبداع بل تجاوزها سواء من حيث اللغة أو الصورة والإيقاع الشعري. وغير ذلك من الخصائص الفنية الشعرية.

- كشفت التجربة الشعرية للشاعر عثمان لوصيف باعتباره أنموذجا التجربـة الشـعرية الجزائرية، أنه لا توجد بيئة مستحيلة على التحديث في إنتاجها الشعري، فإن كان للغرب فضل السبق في التقعيد لأطر الحداثة الشعرية فليس بالضرورة بالنسبة للبلاد العربية الاتكاء الكلي على هذه الأطر شكلا ومضمونا ولكن يبقى استلهام المبـادئ الإنسـانية الكبرى للحداثـة أمرًا أساسا لعملية التحديث باعتبار أن المشترك الإنساني هو أساس هذه التجربة.

قد حاولنـا فـي هـذه الدراسـة معالجـة موضـوع التـراث والحداثـة فـي أعمـال الشـعراء الجزائريين بعامة وعند الشاعر عثمان لوصيف بخاصـة، فـإن وفقت فمن الله العزيز القدير وإن لم اصب فمن نفسي ومن الشيطان، فمن اجتهد و أصـاب فلـه أجـران، ومـن اجتهد ولـم يصب فله أجر واحد.

وإذا كانت جدلية التراث والحداثة في شعر "عثمـان لوصـيف" هـي الإطـار العـام الـذي اشتغل عليه البحث، فإن هنـاك العديد من الموضـوعات التـي أصـبحت تطـرح نفسـها للبحـث انطلاقا من هذا الإطـار العـام، نـذكر منهـا علـى سـبيل مثـال الحصـر، البنيـات الأسـلوبية فـي شعر "عثمان لوصيف".

وفي الختام اسأل الله أن يكون هذا العمل خالصا لوجهه الكريم، والله من وراء القصد.

ملخص خاص بالتعريف بالشاعر عثم

- **القرآن الكريم برواية ورش**

أولا: المصـادر:

-عثمان لوصيـف:

1. الكتابة بالنار، دار البعث، قسنطينة، 1982
2. شبق الياسمين ، المؤسسة الوطنية للكتابة بالجزائر ، ط1، 1982
3. عراض الملح، المؤسسة الوطنية للكتبة ، الجزائر، 1988
4. الإرهامات، دار هومة، الجزائر 1977
5. اللؤلؤة، دار هومة، الجزائر، 1977.
6. نمش وهديل، دار هومة للطباع والنشر والتوزيع
7. براءة دار هومة ، الجزائر، ط1، 1997
8. غرداية دار هومة ، الجزائر، 1997
9. أبجديات، دار هومة، الجزائر، 1997
10. 1متغابي: دار هومة، الجزائر، 1999
11. قصائد ضمأى: دار هومة، 1999
12. ولعينيك هذا الفيض، دار هومة، 1999
13. زنجبيل، دار هومة للطباعة، الجزائر ، 1999
14. كتاب الإشارات: دار هومة، 1999
15. قراءة في شعر الطبيعة، دار هومة للطباعة، 1999
16. قالت الوردة : دار هومة، الجزائر، 2000
17. عبد الله حمادي: الهجرة إلى مدن الجنوب
18. أحمد حمدي: انفجارات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982
19. عبد الله حمادي: تحزب العشق باليلى، دار البعث قسنطينة، 1982
20. أبو القاسم سعد الله: الزمن الأخضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1985
21. السياب: ديوان بدر شارك السياب ، مع ، دار العودة ، بيروت، 1971

22. سليمان جوادي : يوميات متسكع محظوظ، المؤسسة الوطنية النشر والتوزيع للكتاب، الجزائر، 1981.
23. الطيب لسلوس: هيروغليفيا، منشورات إقاد الكتاب، دار هومة، الجزائر، ط1،2003
24. إبراهيم قرصاص: مراحل جلالة الحلم، منشورات الجاحظية، الجزائر، ط1،1997
25. أحمد حمدي: قائمة المغضوب عليهم، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1980.
26. عمر أزراج: وحرسني الظل، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1976.
27. أحلام مستغانم: على مرنأ الأيام، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، 1972
28. ميلود خيزار: شرق الجسد، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2000
29. عبد الله حمادي: البرزخ والسكين: منشورات جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، د.ط، 2000
30. الأخضر فلوس: عراجين الحنين، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط 1، 2000.
31. نازك الملائكة: شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، لبنان، 1991
32. ابن طباطا: عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982.
33. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1956.
34. ابن رشبق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، المطبعة الشعبية الجيش ، وزارة الثقافة، 2007.
35. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد التنجي، دار الكتب، بيروت، لبنان، ط1، 1995.

ثانيا: المراجع

36. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1971

37. عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط 1981

38. عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دراسة ونقد، دار الفكر العربي، ط1، 2002

39. صالح خرفي : الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1984

40. أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الآداب، ط2، 1977

41. ابراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007

42. ابراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب، باتنة، 1985

43. عمر أحمد بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، الشعر وسياق المتغير الحضاري، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2004

44. أحمد يوسف: يتم النص، الجينالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2002

45. عبد الله ركبي: الأوراس في الشعر العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 2002

46. محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، إتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الاسلامي، لبنان .

47. عبد الله حمدي: الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط 1، 2001.

48. بشير تاوريريت: إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أونيس، دراسة في المنطلقات والأصل والمفاهيم، دار الفجر للطباعة والنشر، ط1، 2006

49. رمضان حمود: بذور الحياة، مكتبة الاستقامة، تونس، 1928.

50. على رحومة سحبون: إشكالية التراث والحداثة في الفكر العربي المعاصر، توزيع منشأة المعارف الاسكندرية ، 2006

51. مفتاح محمد عبد الجليل: نظرية الشعر المعاصر في المغرب العربي، مكتبة الآداب، القاهرة ، ط1، 2007
52. عبد العزيز المقالح: أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل، دار الآداب، بيروت، ط1، 1989.
53. محمد بنعمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000
54. عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط1، 1984
55. محمد بوشحيط: الكتابة لخطة وعي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984
56. محمد مصايف: النقد الأدبي في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، 1984
57. محمد حسن عبد الله: مقدمة في النقد الأدبي، دار البحوث العلمية، الكويت، ط1، 1975
58. عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر الشياب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986
59. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، (د.ت).
60. عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1998.
61. رجاء عيد: فلسفة البلاغة بين النقدية والتطور، دار المعارف، الاسكندرية، ط1988،1
62. محمد بنيس: حداثة السؤال، دار التنوير والمركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1985

63. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، (مساءلة الحداثة)، ج4، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2001

64. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (التقليدية)، ج1، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2001.

65. محمد صمود": الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشركة العالمية للكتاب، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1986.

66. نديم نجدي: أثر الاستشراق في الفكر العربي المعاصر، دار الفارابي، ط1، 2005

67. غالي شكري: شعرنا الحديث.... إلى أين ؟، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2،1978.

68. عبد القادر الرباعي: جماليات المعني الشعري" الشكيل والتأويل "، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009

69. محمد فتوح أحمد: مفارقات الشعرية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة، 2009

70. عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة " أشجان يمانية " ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 19991

71. عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2007

72. عبد الملك مرتاض: أي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، 1992.

73. رجاء عيد: لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث)، منشأة المعارف بالاسكندرية، 1985

74. عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1981

75. عمر أزراج: الحضور (مقالات في الأدب والحياة)، المؤسسة الوطنية للكتاب ط2، 1983

76. الوناس شعباني: تطور الشعر الجزائري من 1985 حتى سنة 1980، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، (د.ط) و(د.ت).

77. رجاء عيد: لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث)، منشأة المعارف بالاسكندرية، 1985.

78. خالدة سعيد: مركبة الابداع، دار العودة، بيروت، ط2، 1982

79. عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، مطبعة هومة، الجزائر، ط1، 1988

80. عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد، ج2، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، 1988

81. مشري بن خليفة: سلطة النص، نشر رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000

82. محمد دكروب: تساؤلات أمام الحداثة والواقعية في النقد العربي الحديث، دار الهدى للثقافة والنشر ، ط1، 2001

83. الخطيب التبريزي: شرح المعلقات العشر، تحقيق فخر الدين قياوة، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1997

84. يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1978

85. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، 1998

86. صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، كتاب النادي الأدبي، جدة، 1988

87. علي أحمد سعيد: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، ط4، 1983

88. علي أحمد سعيد: سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت،لبنان ط2، 1986
89. علي أحمد سعيد: كلام البدايات، دار الآداب، بيروت،لبنان ط1، 1989
90. عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1983.
91. كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 1991.
92. عبد الله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، الحداثة وتحليل النص، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999.
93. علي زيغور: العقلية الصوفية ونفسانية التصوف، دار الطليعة للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1979.
94. خليل أو جهجة: الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، ط1، 1995.
95. عبد الرحمان بدوي: الزمن الوجودي، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، ط2، 1955.
96. أحمد الصغير المراغي: الخطاب الشعري في السبعينات، دراسة فنية دلالية، دار العلم والإيمان، القاهرة، مصر، 2008.
97. خليل بن ياسر البطاشي: الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 2009.
98. محمد حسين الأعرجي: مقالات في الشعر العربي المعاصر، منشورات دار وهران للنشر، نقوسيا، قبرس، 1985.
99. محمد الحرز: شعرية الكتابة والجسد دراسات حول الوعي الشعري والنقدي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
100. عباس بن يحي: مسار الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

ثالثا: المراجع المترجمة.

101. جون كوهين: بنية اللغة الشعرية: ترجمة محمد الولي ومحمدالعمري، دار توبقال، المغرب، 1986.

رابعا: الرسائل الجامعية:

102. عثمان حشلاف: الصورة والرمز في الشعر العربي المعاصر بأقطار المغرب، (أطروحة دكتوراه)، معهد اللغة العربية وآدابها، الجزائر، 1992.

103. عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في لشعر الجزائري المعاصر، (رسالة ماجستير)، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1986.

104. عيساني بلقاسم: النص المفتوح في الشعر الجزائري المعاصر، (رسالة ماجستير)، معهد اللغة والأدب العربي.

105. مشري بن خليفة: بناء القصيدة في النقد العربي الحديث، (رسالة ماجستير)، اشراف الدكتور عبد القادر هني معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1984.

106. عبد الله شنيني: الوعي الصوفي والحداثي في الشعر الجزائري المعاصر، (رسالة ماجستير)، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة قسنطينة، 2004.

خامسا: المجلات.

107. حوارات في الفكر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ج4، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

ملحق خاص بالتعريف بالشاعر عثمان لوصيف:

عثمان لوصيف: شاعر جزائري، ولد عام 1951 في مدينة طولقة ولاية بسكرة، تلقى تعليمه الابتدائي، و حفظ القرآن الكريم من الكتاتيب، ثم التحق بالمعهد الإسلامي ببسكرة، و ترك المعهد بعد أربع سنوات، و واصل دراسته معتمدًا على نفسه، و بعد حصوله على شهادة البكالوريا، التحق بمعهد الآداب و اللغة العربية بجامعة باتنة، و تخرج عام 1984، انخرط في سلك التعليم منذ وقت مبكر، أحب منذ طفولته الموسيقى و الرسم، و بدأ نظم الشعر في سن مبكرة، قرأ الأدب العربي قديمة و حديثه، كما قرأ الآداب العالمية، حصل على الجائزة الوطنية الأولى للشعر 1990.

الأستاذ الشاعر عثمان لوصيف أمير شعراء الصوفية الجزائيين، منذ صدور ديوانه الأول الكتابة بالنّار سنة 1982 وصولا إلى ديوانه السادس عشر قالت الوردة الذي صدر سنة 2000، مرورا بتجربته في النثر التي حملت عنوان " ريشة خضراء".

ظل الشاعر عثمان لوصيف يمثل ظاهرة في الشعر الجزائري الحديث، ظاهرة على مستوى البنية الفنية للنص، وظاهرة على مستوى مسار التجربة، مما حدا بجيل كامل من الشعراء إلى اعتباره (أمير شعراء الجزائر) تقديرًا لثراء تجربته و تميزها عن غيرها من التجارب التي سبقته و التي تلته.

يعتبره أغلبية شعراء التسعينات مرجعا و نموذجا يقتفى به و يستفاد من تجربته، منجذبا نحو لغة صوفية راقية، بتلقائية و دون افتعال، مكتملا في بناء نصه خليليا كان أم مرسلا، مبتكرا لغته و قاموسه الأدبي.

يحرر لوصيف نصه من أي إطار إيديولوجي قد يوضع فيه، على خلاف شعراء السبعينات الذين أثخنت نصوصهم المصطلحات السياسية و الفكرية، وفيا لعصاميته في بناء ذاته الشاعرة.

ظل الشاعر لوصيف منزويا بعيدًا يشكل عالمه الشعري انطلاقا من ذاكرة غنية بما انكب على قراءته من مناهل الأدب العربي القديم و الحديث، كما ساعده تعلمه للغتين الفرنسية و الإنجليزية على مطالعة الكثير من الآداب العالمية، كما أغنى تجربته ميله إلى الفنون الأخرى كالرسم و الموسيقى و الخط، و المجسمات و تجويد القرآن الكريم.

حصل على شهادة البكالوريا سنة 1974، لكن ظروفه الاجتماعية حرمته من الدراسة في الجامعة حتى 1980، ليتخرج منها بشهادة الليسانس أدب عربي عام 1984.

عمل بالتعليم الثانوي لسنوات طويلة، و نظرا لحالته الصحية المتعبة أحيل على التقاعد المسبق بطلب منه.

ظل الشاعر لوصيف لسنوات طويلة يكتب بعيدًا عن الأضواء، بعيدا عن صخب الملتقيات و المناسبات، لكنه عاد مع بداية التسعينات تقديرا لمجموعة من الشعراء الأوفياء، حيث أصدر عدة دواوين تباعا، كما حصد عديد الجوائز وظنيا، و لعل الأهم في كل ذلك التكريمات التي حظي بها من عدة هيئات ثقافية تقديرا لتجربته المتميزة في الكتابة.

أعماله الشعرية:

1- الكتابة بالنار: 1982.

2- شبق الياسمين: .1986

3- أعراس الملح: .1988

4- الإرهاصات: .1997

5- اللؤلؤة: .1997

6- نمش و هيدل: .1997

7- براءة: .1997

8- غرداية: .1997

9- أبجديات: .1998

10- المتغابي: .1999

11- قصائد ضمأى: .1999

12- و لعينيك هذا الفيض: .1999

13- زنجبيل: .1999

14- كتاب الإشارات: .1999

15- قراءات في شعر الطبيعة: .1999

16- قالت الوردة: 2000.