الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

شعريّة شعر التّفعيلة الجزائري
(2000-1980)

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الجزائري

إعداد الطالبة:

نعيمة فرطاس

إشراف الأستاذ الدكتور:

أمحمد بن لخضر فورار

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
صالح مفقودة	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	رئيسا
أمحمد بن لخضر فورار	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	مشرفا ومقررا
العيد جلولي	أستاذ التعليم العالي	جامعة ورقلة	عضوا مناقشا
نبيلة تاوريريت	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا
صونيا بو عبد الله	أستاذ محاضر(أ)	جامعة باتنة (1)	عضوا مناقشا
عبد الخالق بوراس	أستاذ محاضر(أ)	جامعة تبسة	عضوا مناقشا

العام الجامعي:1444هـ/1445هـ- 2022م/2023م.

بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٢٠

شكر وتقدير

﴿وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ﴾ [سورة إبراهيم الآية 07]

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصّالحات وبفضله تتنزّل الخيرات والبركات وبتوفيقه تتحقّق المقاصد والغايات.

من دواعي الفخر والشّرف في مقام العلم هذا أن أوجه آيات الشكر والعرفان بالجميل إلى أستاذي الفاضل "أمحمد بن لخضر فورار"، المشرف على الرسالة، الذي منحني الكثير من وقته وجهده في سبيل الإشراف طيلة مراحل البحث، فكان لرحابة صدره وسمو خلقه وأسلوبه المميز أكبر الأثر على إتمام هذا العمل، وأسأل الله العلي القدير أن يجازيه خير الجزاء في الدنيا والآخرة.

كما أتوجه بجزيل الشكر والامتنان إلى الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة الذين تكرموا عليّ بقبول قراءة وتقييم هذه الرّسالة، وأخص بالذكر الأستاذ الدكتور "جلولي العيد" الذي أحاطني بوافر الرّعاية والتوجيه .

- ولا يفوتني أن أتقدّم بالشّكر الجزيل إلى جميع الذين سخرهم الله تعالى لمساعدتي على تذليل صعوبات هذا البحث من قريب أو بعيد.

مقدمة

لقد أولت الدّراسات الأدبيّة والنّقدية المعاصرة أهمية كبيرة لموضوع الشّعرية، فصارت تندرج ضمن سياقات نظريّةٍ وتطبيقيّةٍ كثيرةٍ تهدف إلى كشف آليات وخصوصيات العمل الأدبي، التي تصنع تفرّده وتميّزه عن باقي النّصوص الإبداعيّة. ومن هذا جاء الاهتمام بموضوع الشّعرية ليثير علاقة شعر التّفعيلة الجزائري بعناصر النّظرية الأدبيّة والتي تعد من صميم العمل الأدبي الذي يجمع بين الشكل والمضمون في نسيج إبداعي واحد، وهذه هي مقاصد الشّعرية.

ويعود اختيارنا لموضوع شعرية شعر التّفعيلة الجزائري إلى جملة من الأسباب:

- أولا أسباب ذاتية متعلق بشغفنا وحبنا للشعر الجزائري قديمه وحديثه، أما اختيارنا وتحديدنا لفترة الثّمانينيات والتّسعينيات من القرن الماضي مرده إلى تلك الأحداث التي شهدتها السّاحة الثّقافية والاجتماعية والسّياسية آنذاك من اضطراب وتحول ثقافي وفكري وديني، وهو ما نمَّى شغفنا لدراسة هذه الفترة دون سواها.

- ثانيا أسباب موضوعية متمثلة في عدم تسليط الضوء على فترة الثمانينيات التي تعد نقطة انعراج كبرى ومرحلة مهمة في تشكيل الشعر الجزائري، وشعر التفعيلة بالأخص. فمعظم الدراسات انصبت حول مرحلة التحولات التي ظهرت نهاية الثمانينيات، ومنه جاءت الرغبة في تتبع مسار شعرية شعر التفعيلة من بداية الثمانينيات إلى نهاية التسعينيات، وضرورة التوقف عند كل مرحلة من مراحل تطور الشعر الجزائري، ومنه إيجاد إجابات واضحة لتساؤلات متعلقة بآلية اشتغال الشّعرية ونذكر منها:

- كيف عبرت اللّغة الشّعرية عن مضامين الشّعر؟، وما هي أبرز ملامح المعجم اللّغوي في تلك الفترة، وهل انسلخ الشّاعر الجزائري عن لغة شعراء جيل السبعينيات واستطاع خلق لغة جديدة،أم أنّه حافظ على معجم جيل السبعينيات؟

- ما هي أهم التطورات التي حدثت في شعر التّفعيلة؟. وفيم تميزت هذه الفترة عن سابقتها ؟

- وكيف تعامل الشّعراء مع مصطلح الشّعرية الذي يحفل بالمزالق ؟

- ما مدى تداخل شعر التفعيلة الجزائري مع الفنون الأخرى كالسّينما والرّسم والفنون الدراميّة، وما مقدار المسافة بين الإيديولوجيا كونها علما للأفكار، والشّعرية بوصفها نظرية أدبية؟

ومنه جاء اختيارنا لعنوان الأطروحة: **شعريةُ شعر التّفعيلة الجزائريّ (1980-2000)**. محددين بذلك أربعة عناصر: أولها الهدف من البحث والذي يتحدد في تتبع مسار الشعرية، ثانيًا جنس العمل الأدبي المعول دراسته وتحديد شعر التفعيلة دون سواه، أما العنصر الثالث فتمثل في هويّة وانتماء الشّعر(الجزائري)، وأخيرا اختيار الفترة الزمنية التي تحصر البحث ضمن أطر زمنية محددة؛ من شأنها تسهيل عملية البحث. أما اختيارنا لمصطلح الشّعرية فهو نابع من مكوناتها الجمالية وتعدد مفاهيمها بين النّقاد والفلاسفة والشّعراء من عصر إلى آخر، ممّا جعلها تتصف بالاستعصاء. أما إلحاحنا على شعر التّفعيلة الجزائري فمرده إلى توقنا لتتبع بداية تشكل ونّضج هذا النّوع من الشّعر فترة ما بعد السبعينيات في الجزائر، وأهم مظاهر التجاوز والانزياح على المستوى التركيبي والدلالي للأبنية اللّغوية والعروضية، وبعض مظاهر التشكيل الكتابي خلال تلك الفترة.

ولاشك في وجود العديد من الدّراسات النّقدية التي سلطت الضّوء على فترة العشرية السوداء والتّحولات الفنيّة التي طرأت على متنها الشّعري، إلا أنّنا نرى أنّه كان من الأجدر تتبع شعر التّفعيلة من بداية الثمانينيات إلى غاية نهاية العشرية السوداء، وهو ما لم نعثر عليه في الدراسات النّقدية السّابقة، ولذلك حُدد المجال الزمني للدراسة (1980-2000) من أجل تقديم ملخص ونتائج بحث لفترة تقارب العقدين، لأن دراسة عقد واحد من الزّمن نجده غير كاف لاستجلاء تغيرات وتجليات الشّعرية كونها عملية معقدة تستوجب فترة زمنية أطول، وذلك ما يكسب العمل نوعا من الدّقة والوضوح وإضفاء صفة الموضوعيّة عليه.

ولقد حظي البحث في الشّعر الجزائري ومصطلح الشّعرية بجملة من الدّراسات السّابقة من بينها ما قدمه:

- "محمد ناصر" في كتابه "الشّعر الجزائري الحديث" غير أنّه لم يتجاوز فترة الثمانينيات، واقتصر على فترة ما بعد الحركة الإصلاحية إلى غاية سنة 1975م.
- "عبد الله الركيبي" في كتابه "دراسات في الشّعر الجزائري الحديث".

كما أفدنا من بعض رسائل الدكتوراه مثل:

- خديجة كروش، تجليات الحداثة في الشّعر الجزائري من (1990 إلى 2010) دراسة في الرؤيا والتأويل، رسالة دكتوراه، جامعة باتنة 1، 2017-2018. وهي دراسة ركزت على التأويل والرؤيا.

- محمد بلعباسي، شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة، بحث في آلية تركيب لغة الشّعر، جامعة أحمد بن بلة وهران01، 2014-2015. وتعنى بالجانب اللّغوي من حيث التركيب.

كما استند البحث في بنائه على جملة من المصادر والمراجع أهمها:

- أرسطو طاليس، فن الشّعر.
- عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنوية.
- شلتاغ عبود شراد، حركة الشّعر الحر في الجزائر.
- صلاح فضل، أساليب الشّعريّة المعاصرة.
- عصام شرتح، آفاق الشّعرية، دراسة في شعر يحي السماوى
- كمال أبو ديب، في الشّعرية.

وكذلك تطلّب البحث في مجموعة من الدواوين والأعمال الشّعرية الجزائرية إبان تلك الفترة، ما استغرق منا وقتا طويلاً ومشقّة في الحصول على بعضها.

ومن أجل تتبع مسار الشّعرية ورصد تغيراتها، كان لزاما علينا اتباع خطة بحث صدّرنا لها مقدمةً، ومدخلاً حول تحديد مفهوم الشّعرية وشعر التّفعيلة، كان الهدف منه إرساء أرضيّة معرفيّة لمصطلح الشّعرية على المستويين النّقدي والفلسفي من خلال عرض أهم آراء القطبين العربي والغربي، عبر سلم كرونولوجي بهدف تتبع مسارها. وزيادة في التدقيق سلطنا الضّوء على شعر التّفعيلة من مرحلة الولادة والتسمية إلى مرحلة التأسيس والتّطور، وبهذا يُزال بعض اللبس عن مفهوم شعر التّفعيلة وتتضح الرؤية.

وقد اشتمل البحث على ثلاثة فصول نظريّة إجرائيّة: يُعنى فيها **الفصل الأول** الموسوم بـ **مستويات الشّعرية في النّص الشّعري** بدراسة ثلاثة مستويات أساسية لبناء أي عمل شعري.

المستوى الأول: اللّغة الشّعريّة والتي تتضمن النسيج اللّغوي المتكون من المعجم الشّعري، والمعجم اللّغوي الذي اكتنز بالخصائص الدلالية والنحوية والتركيبية.

أما المستوى الثاني: فتمثل في الصّورة الشّعرية التي تقوم على مبدأ الإدراك وتراسل الحواس فيما بينها، وكذا الصّورة المركبة، الصورة الرؤيا والصور الذهنية التي ترتكز في بنائها على الرّمز والأسطورة.

والمستوى الثالث: شعرية الإيقاع، وفيه تبرز أهم خصائص البنية الإيقاعية التي انزاحت عن النّظام الخليلي على مستوى البنى العروضية من تداخل بين البحور الشّعرية، ومراوحة بين القالبين العمودي والحر، ودراسة التدوير، وتتبع الإيقاع الداخلي للشعر كالتكرار بأنواعه، والتجنيس والتوازي.

أما **الفصل الثّاني**: فوسمناه بـ **عتبات ومصاحبات النّص الشّعري**، محاولة منّا فك شفرات النّص بدءًا من عتبة العنوان القائمة على عنصر الاقتصاد اللّغوي من جهة، وعلى ما تحققه من وظيفة إغرائية من جهة أخرى، كما ركزنا على عتبة الإهداء كبوابة عبور من العتبات الخارجية إلى عوالم النّص الداخلية، وإلى جانب ذلك كان التصدير حاضرا في هذا البحث.

ولشد عضد العتبات النصية ارتأينا تحديد أهم الشّعريات المصاحبة للنّص الشّعري، والتي تتباين نسبة حضورها من نص إلى آخر، وأهمها شعرية التناص كونه مجموعة نصوص تتناسل من بعضها البعض فتولد نصًّا جديدًا يحمل أثار نصوص غائبة. وشعرية المكان بالنّظر إليه أهم عناصر الهويّة التي تشكل الذّات الشّاعرة والتي تَربطها بأماكن معنية دون سواها، فقد يكون التّعلق بها نابع من سحرها وجمالها أوإلى ذكريات علقت بذهن الشّاعر، وربّما ارتبط الشّاعر بأماكن لم يرها قط، لكنّه رسم لها صورًا في مخيلته فأصبحت من المرجعيات. وكذلك رصدنا شعرية الألوان أين وظفت الألوان وعبرت عن تجربة كل شاعر فتباينت بذلك الدلالات اللونية.

وقد عالج **الفصل الثّالث الشّعر بين الفنون والإيديولوجيا** وفيه تتوضح علاقة التّداخل بين الشّعر والفنون كالرّسم والتّشكيل الفني، والفن السينمائي والمسرحي. وما مدى علاقة الشّعر بالإيديولوجيا التي تلخص المحمول الفكري من خلال الأنساق الإيديولوجية التي تغذي التجربة الشّعرية بأشكالها الإبداعية المختلفة، معبرة عن غاياتها ومقاصدها بطرق ووسائل متعددة لغوية وفكرية.

وفي الأخير ذيل البحث بخاتمة حوت أهم ما توصل إليه البحث في جانبه الإجرائي التطبيقي، وللإلمام بمتطلبات البحث تطلب منا ذلك اعتماد مقاربات نقدية كاستثمار المنهج الأسلوبي، الذي يناسب مثل هذه الدراسات في جانبها اللّغوي، كما لم نبخل على هذا البحث من توظيف بعض الأدوات

النّقدية والإجرائية للمنهج السيميائي التي أضفت على البحث بعدًا جماليًّا ودلاليًّا في محاولة استنطاق النّصوص الشّعرية.

ومن الصّعوبات التي واجهتنا في إنجاز هذا البحث نذكر منها:

- جمع مدوّنات البحث والتي استغرقت منّا وقتا طويلا للحصول على بعضها دون الإلمام بها كليًّا، وهو ما أرقنا طوال مدة البحث، إلا أنّنا نواسي أنفسنا بالاجتهاد قدر المستطاع وأننا لم ندخر جهدًا في سبيل النّهوض بهذا البحث إلى المستوى المقبول ويبقى ما انتهى إليه جهد المقل غيضا من فيض. كما لا يفوتنا تقديم اعتذارنا لكل شاعر لم نتحصل على ديوانه أو عمله الشّعري.
- كثرة المراجع في موضوع الشّعرية وتشعبها ممّا زاد من صعوبة فهم وتأويل وقراءة النّصوص.

وأخيرا نتقدم بخالص الشّكر، لكل من مد لنا يد العون لاستكمال هذا البحث الذي كان مجرد فكرة وخاطرة تراودنا، ظننّا أنّها ستبقى سرابًا نطارده إلاّ أنّه بفضل هؤلاء كتبت منه صفحات كانت لبنة في حاجة إلى من يشد أزرها بدراسات وأبحاث أخرى ربّما أغفلنا عنها أو قصرنا في تناولها.

كما نتقدم بشكرنا الخالص إلى أستاذنا المشرف "أمحمد بن لخضر فورار" الذي طوقنا بأذرع الأمان والعناية لاستكمال هذا البحث، وبإسداء النصح والتوجيه، سائلين المولى عزّ وجلّ أن يديم عليه موفور الصّحة والعافيّة.

مدخـل:

ضبط المفاهـيم

أولا: الشّعريّة

ثانيا: شعر التّفعيلة

إنّ الحديث عن الشّعر هو حديث عن المغامرة والشّجاعة والجرأة والابدّاع، لما يمنحه من إحساس للكلمة، وإيحاء للصورة، وعذوبة للمعاني، وتجانس للموسيقى. أنّه عالم غريب لا يمكن إدراكه، عالم الحلم واليقظة في الآن ذاته، إذ يعتبر الشّعر «من أكثر المسائل حيويّة وجذبا لكل مهتم بالأدب وأصنافه على مر العصور كما أنّها تأخذ حيزا هاما من فكر ووقت الشّاعر والناقد والمتلقي على حدٍّ سواء»[1].

وكلمة الشّعر مأخوذة من مادة "شَعَرَ" والتي تدل في اللّغة على العلم والفطنة،يقال: شعر به، أي علم، وأشعره الأمر و"أشعره به": أعلمه إياه و"شعر به": عَقِلَه وتطلق كذلك على الكلام المخصوص بالوزن والقافية، يقال: "شَعَر رجل": أي قال الشّعر. والشّعر منظوم القول، وقائله شاعر، وسمّي شاعرًا لفطنته[2].

والنّص الشّعري نصّ جماليّ، يتسم بالدّقة، والخصوصية، كما تحكمه ضوابط وقوانين تحفظ كيانه وخصائصه، والشّعرية هي الكاشف الأنجع لتحديد السّمات الفنيّة التي تصنع فرادة العمل الأدبي وتميزه عن غيره من الأجناس الأدبيّة، ومنه وجب علينا أنّ نتساءل عن ظهورها واستعمالها وتداولها، ومدى حضورها في تراثنا العربي؟، وكيف تعامل معها النقاد قديمًا وحديثًا؟.

أولا: الشّعرية:

تعد الشّعرية أحد المصطلحات الحداثيّة التي أسهمت في سبر أغوار عالم الشّعر وإدراك الانفعال الذي ينتجه الشّاعر عبر شبكة معقدة ومتشابكة من الألفاظ والمعاني، وهي مصدر صناعي وضع للدلالة على اللفظة الفرنسية(poetique) أو اللفظة الإنجليزية (poetic). فمصطلح الشّعرية ناتج عن تشابك العديد من المفاهيم الحداثية، وهذا لايلزمنا القول بأنه لا يملك جذورا ممتدةً في عمق التاريخ القديم والحديث في نظريّة الأدب، فنجد من بين الفلاسفة القدماء الذيّن اهتموا بموضوع الشّعر وماهيته وفنونه "أرسطو" بكتابه" فنّ الشّعر" الذي يصف فيه الشّعرية بأنّها علم موضوعه الشّعر،وصناعة

[1]- أيمن اللبدي، الشّعرية والشّاعرية، دار الشروق، عمان، ط1، 2006، ص 07.

[2] - ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، مادة (شعر)، المجلد 4، دار صادر، بيروت، ط7، 1997، ص410.

خاصة بالكتابة والتأليف، كما قدم "أرسطو" مفهوما للشّعرية بقوله:« أنّا متكلّمون الآن في صناعة الشّعر و أنّواعها»[1].

ويبدأ البحث عن مصطلح الشّعرية بفن الشّعر قديما، مع"أرسطو طالس" (Aristote Thales) (384ق.م- 322 ق.م) في كتابه (فن الشّعر)، أما الشّعرية العربيّة القديمة لم تنضج كمصطلح؛ أنّما كانت حاضرة من خلال المفهوم، وقد اصطلح عليها بمصطلحات عديدة منها: ما جاء في كتاب "ابن سلام الجمحي" (طبقات فحول الشّعراء): «إن للشّعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان»[2]. فالشّعر إذا صناعة كسائر الصّناعات والمهن. ومنها ما عبر عنه مصطلح (الصّناعة) و(حسن الديباجة) لـ "ابن سلام الجمحي" و(كثرة الماء) لـ "الجاحظ" (ت 255ه) و(نقد الشّعر) لـ"قدامة بن جعفر"،و(النّظم) لـ "عبد القاهر الجرجاني" (ت471ه) و(التخيّل) لـ "حازم القرطاجني" (ت684ه) و(عيار الشّعر) لـ "ابن طباطبا" و(حد الشّعر) لـ" ابن رشيق" وغيرها من المصّطلحات.

وجلّ هذه المفاهيم والمصطلحات منصب في عمليّة البحث عن قواعد الشّعر، وقوانينه التي تتحكم في عمليّة الابدّاع الشّعري وإنتاجه، ولذا تعددت استعمالات مصطلح الشّعرية عند العرب والغرب لتستحيل إلى شعريّات مثل:"شعريّة الانزيّاح" لـ "جون كوهين" و"شعريّة جاكبسون" و"شعريّة تودوروف" و "شعريّة كمال أبو ديب" و" شعريّة صلاح فضل" وغيرها من الشّعريّات.

عُرف الشّعر في المعاجم القديمة بأنّه «القَرِيضُ المحدود بعلامات لايجاوزه، والجمع أشعارٌ وقائله شاعِرٌ لأنّه يَشْعُرُ مالا يَشْعُرُ غيره أي يعلم»[3]. ويطلق على قائله لقب شاعر لتفرده بالإحساس والشّاعرية إضافة إلى العلم والإلمام بفنون القول والعلوم الأخرى، «ويسمى شاعِراً لِفِطْنَتِهِ»[4]، والمقصود بالفطنة هي سرعة البديهة وحسن التخلص؛ وقد يسمى البيت الواحد شعرا إذا أتم أركانه كما ورد في لسان العرب: «ربما سموا البيت الواحد شِعْراً»[5].

---

[1]- أرسطو طاليس، فن الشّعر، الترجمة القديمة، شروح الفارابي، وابن سينا، وابن رشد، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت-لبنان،1973، ص 85.

[2]. ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشّعراء، إعداد اللجنة الجامعية لنشر التّراث العربي، دارالنهضة العربية، بيروت، ص03.

[3]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (شعر)،المجلد4، ص410.

[4]- المصدر نفسه، ص410.

[5]- المصدر نفسه، ص410.

إنّ تعريف وورود كلمة شعر في المعاجم القديمة يكاد يكون ذاته مع تغيير جزئي وطفيف من معجم إلى آخر عكس ما تقدمه لنا المعاجم الحديثة التي تفرض رؤيتها ومنظورها الخاص للشّعر، فمنها ما أكد على عنصر التخييل والصورة الشّعرية كما جاء به "جبور عبد النور" في تعريفه للشّعر بأنّه: «فن يعتمد الصُّورة، والصَّوت، والجَرس، والإيقاع ليوحي بإحساسات، وخواطر وأشياء لا يمكن تركيزها في أفكار واضحة للتَّعبير عنها في النَّثر المألوف»[1]. فقوام الشّعر عند "جبور عبد النور" هو الصورة، ومادة التخييل عند العرب التمثيل والتصوير الحسي، ليأتي بعد الصّورة الصوت أي الكلمة ونعني بها الكلمة الموزونة ذات الجرس الموسيقي، والإيقاع المتناغم الذي يمثل كل تناوب منظم، مما يساعد على إيصال الأحاسيس والخواطر التي ملأت بها النفس البشرية، وهي غاية الشّعر وهدفه، دون غيره.

وفي نهاية المطاف يؤكد "جبور عبد النور" على استحالة إحكام القبض على تعريف الشّعر وتحديده بتعريف واحد جامع وهذا راجع لتعدد المذاهب والمشارب الأدبيّة التي ينهل منها كل ناقد، غير أنّ هذا لا يعني عدم اشتراكها في عناصر معينة لقيام وبناء الشّعر ومن بينها عنصرين أساسيين هما: اللّغة والموهبة الشّعرية[2].

وزيادة تأكيد على تلون المعاجم الحديثة بتعاريف مختلفة ما نجده في تعريف "يوسف خياط" الذي يميل فيه إلى تأويل الترابطات الحرة والأحلام[3]. وهو ما تفسره مدرسة التحليل النفسي التي تتكئ على اللاشعور والتداعي الحر والأحلام. وكما لا يمكن إغفال تعريف "إبراهيم أنيس" الذي حدد فيه الشّعر بأنّه «كلام موزون مقفى قصدا»[4]. وهو في هذا التعريف يلتقي مع "ابن رشيق" في القصدية، والتي تكون بالترغيب أو الترهيب، كذلك نلمس تأثر "إبراهيم أنيس" بالفلاسفة الإغريق، ويظهر هذا جليّا في قوله: «الشّعر المنثور كلام بليغ مسجوع يجري على منهج الشّعر في التخيل والتأثير دون الوزن»[5].

[1]- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار الملايين، بيروت – لبنان، ط1، 1979، ص148.

[2]- ينظر المصدر نفسه، ص 148،149.

[3]- ينظر يوسف خياط، معجم المصطلحات العلميةوالفنيّة، دار لسان العرب، بيروت -لبنان، ص358.

[4]- إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004، ص484.

[5]- المصدر نفسه، ص 484.

ليدخل بذلك النثر المرصع ضمن دائرة الشّعر لتوفره على عنصر الخيال. أما الدكتور "أحمد مطلوب" يقدم تعريفات عدة [1] لكلمة شعر غير أنّها لا تخرج عمَّا أشرنا إليه سابقا.

وللحديث عن مصطلح الشعرية لابد لنا من الوقوف أولا عند آراء فلاسفة الغرب، إذ لا يمكننا خوض غمار الشعرية دون التطرق إلى رأي الفيلسوف "أفلاطون" (Platon)(427ق م-347ق م) الذي قسم الشّعر إلى قسمين: ما يقوم على المحاكاة (imetimem) وما لا يقوم، ثم تقوى جدله بالتدرج لطرد الشّعر الذي يعتمد على المحاكاة، واستقى أنواعا منه ليست المحاكاة أساسا فيه.ومن هذه «الزاوية نظر أفلاطون إلى فكرة الشّعر، أو الفن عامة، فخرج من ذلك بأنَّ الشّعر،كسائر الفنون الجميلة، صورةٌ من صور التقليد، أو المحاكاة، فالشّاعر «كالمصور، يحاكي الأشياء، دون أنّ يفهم طبيعتها. وشعره بهذا تقليد، وبعيد عن الحقيقة بدرجتين، وهذا يبرهن على أنّ الشّاعر أقل منزلةً من الفيلسوف الذي يتصل بالحقيقة، وعالم المثل، بينما الشّاعر لا يتصل إلا بظواهر الأشياء الخادعة للحواس، وعلى هذا يجب طرد الشّعراء من الجمهورية الفاصلة إلاّ من كان منهم يمجد الآلهة، ويعدِّد مفاخر الأبطال، ويشيد بأعاظم الرجال»[2]. إنّ المحاكاة عند "أفلاطون" هي محاكاة الشّاعر للمثل العليا "dials" وهي عنده أصل الخلق وأصل الكون بكل جزئياته وكلياته التي جاءت على شاكلة ونحو هذه المثل، أما مقدرة الأديب فكامنة في جمال محاكاة المثل، ورسم صورة لها توهم الناظر إليها بالحقيقة.

تعد شعرية "أرسطو" (Aristote Thales)(384ق م -322 ق م)أول بذرة للشّعرية في الأدب كما أقرها "تودوروف " وهي قائمة على محاكاة جديدة غير التي كانت عند "أفلاطون" فهي تختلف من حيث المادة والموضوع والطريقة والأسلوب[3]، أما عن وسائل المحاكاة فحددها في مؤلفه "فن الشّعر" بقوله: «إن الشّعر محاكاة وهذه المحاكاة تتم بوسائل ثلاث، قد تجتمع وقد تنفرد هي: الإيقاع، والانسجام واللّغة»[4]، وبهذا يكون "أرسطو" قد خالف مفهوم وقوانين الشّعر التي تعتبر الوزن أساس الشّعر. كما يقر "أرسطو" أنّ المحاكاة وحدها لا تكفي لصناعة الشّعر؛ بل لابدّ لها من أسلوب شعري[5]، يرتكز على عنصر التخييل، ومصطلح التخييل من المصطلحات التي تقترب من الشّعرية. وهو ما أشار إليه

[1] - ينظر أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، ط 1، 2001، ص267.

[2] - أرسطو طاليس، فن الشّعر، ترجمة ومراجعة إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1989، ص61.

[3] - ينظر المرجع نفسه، ص25.

[4] - المرجع نفسه، ص40.

[5] - ينظر رمضان الصباغ، في نقد الشّعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار وفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 1998، ص25، 26.

بعض الفلاسفة المسلمون أمثال "ابن سينا" في كتابه "الشفاء" و"الفارابي" و"ابن رشد" وكذا النقاد القدامى أمثال: "حازم القرطاجني " و"عبد القاهر الجرجاني". ومنه القول إنّ كان "أفلاطون" يهدف إلى إعادة تنظيم الحياة الإنسانية، فإن "أرسطو" كان يرمي إلى إعادة تنظيم المعرفة، وإذا كان الأستاذُ مثالياً، وشاعرياً، ويكتب بأسلوب أدبي، وعينه على حاجات الدولة الاجتماعية، فإنَّ التلميذ كان عالما تجريبيا، يصل إلى أصوله بالملاحظة، والتجريب والتحليل، ويضع نظريته في شكل لغوي مباشر، وجازم فالمحاكاة الأرسطية هي محاكاة موضوعية، تصور الواقع بصور ذاتية تنتج لنا واقعا ذاتيا يتلون من شاعر إلى آخر متجاوزا بذلك الواقع، لأنّ مهمة الشّاعر تكمن في رواية الأحداث التي يمكن أنّ تقع، وليست التي وقعت حقا وهو ما يميز الشّاعر عن المؤرخ[1]، فلابدّ للشاعر من اكتساب آلية الاستشراف والتنبؤ.

إنّ تعريف الشّعر وضبط حركاته، وكشف مفاجآته ومراوغاته أمر صعب لا يمكن المسك بكل جزئياته ولا تحديد موضوعاته، وذلك لاختلاف زاوية الرؤية، الأمر الذي جعل من الشّعر مسؤولية ومن القصيدة بناءً فنياً يحتاج إلى موهبة ومهارة وثقافة وصدق تجربة ووجدان مرهف[2]. ولعل أبرز علامات الخصوصية في نظرية الشّعر للفلاسفة العرب، هو ذلك التّداخل بين المفهوم والمهمة، ومن أهم الفلاسفة العرب الذين كانت لهم رؤية في موضوع الشّعر نجد "أبو نصر محمد الفارابي" (260هـ - ت 339هـ) الذي أشار إلى فن توليف معاينة التماثيل في فعل المحاكاة بين الأقاويل الشّعرية وفن النحت إذ يرى أنّ: «الأقاويل الشّعرية هي التي شأنها أنّ تؤلف من أشياء محاكية للأمر الذي فيه القول، فإنّ محاكاة الأمور قد تكون بالفعل، وقد تكون بالقول»[3]. وتعني لفظة "الشّعرية" عند "الفارابي" هي «السّمات التي تظهر على النص بفعل ترتيب وتحسين معنيين، حيث تؤدي هذه السمات -في الأخير- إلى ظهور أسلوب شعري يطغى على النص»[4]. فهناك مميزات تتجلى بفعل الترتيب اللفظي، تكسب النّص تميزه الشّعري.

أما "أبو علي بن سينا" (370هـ -ت 428 هـ) فيرى أنّ: الشّعر كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب: مقفاة وشرحه فكفانا بذلك عناء التوضيح، فالشّعر عنده ممارسة جماليّة

[1]- ينظر رمضان الصباغ، في نقد الشّعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، ص27، 28.

[2]- ينظر عناد غزوان، مستقبل الشّعر وقضايا نقدية، دار الشؤون الثّقافيّة العامة، بغداد، ط 1، 1994، ص37.

[3]- الفارابي (أبو نصر)، كتاب الحروف، تحقيق محسن مهدي، دار المشرق، بيروت،1970، ص93.

[4]- حسن ناظم، مفاهيم الشّعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمناهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 12.

تفرضها طبيعة النفس البشرية التي تلهث نحو الالتذاذ الذي يحدث عبر الكلام المخيل الذي يتشكل وفق مجموعة من العناصر كالوزن واللفظ والمعاني والترتيب و«أمور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه، وهو الوزن، ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول،ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول، ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم»[1]. وهي فكرة تجسد مبدأ التأثير والتأثر بين الآداب والفنون.

وقد سلك ابن رشد (520 هـ -ت 595هـ)درب "الفارابي" و "ابن سينا" في كون مصطلح الشّعرية لصيقة بالشّعر، متغيرة بتغيره، تسير معه جنبا إلى جنب فهي مبحث قديم حديث، يسعى إلى إرساء قوانين وقواعد جديدة. ويرى "عصام قصبجي": «أنّ ولع ابن رشد بتطبيق أقوال أرسطو على الشّعر العربي، هو الذي أفضى به إلى التخبط - ولو أنّه ظلّ مخلصا لقوله: أنّ كثيرا من قوانين الشّعر اليوناني لا يستقيم مع أشعار العرب- نحو قوله في مدائح الفضائل - لما اضطرّ إلى اعتبار الموشحات من قبيل ما اجتمعت فيه عناصر المحاكاة الثلاثة وهي: النغم، والإيقاع، والتشبيه (التخييل)»[2]. إلاّ أنّنا نجد أنّ "ابن رشد" يبني تصوره من خلال بيئته، فيرى إمكانية التوليف بين العناصر التخييلية المتمثلة في المحاكاة في اللفظ، والوزن أو الإيقاع، واللحن وهو مانجده في الموشح الأندلسي، وبذلك يأتي مصداقا لتصوره.

وفي هذا الموضع لا يمكن إغفال رأي النقاد والشّعراء في مفهوم الشّعرية، إذ يرى الناقد "تزفيطان تودوروف" (Tzvitan Todorov)(1939م) بأنّ الشّعرية «لا تسعى لتسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل »[3]. فهو يدعونا إلى البحث والتساؤل عن أداء الشّعرية «فالعمل الأدبي ليس في حد ذاته موضوعها، وما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعد إلا تجليا لبنية محدودة وعامة، وليس العمل إلاّ إنجازا من إنجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي، بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبيّة»[4]. ليلتقي بذلك مع أرسطو في أنّ الشّعرية تكمن في الواقع الممكن لا في الواقع الحقيقي.

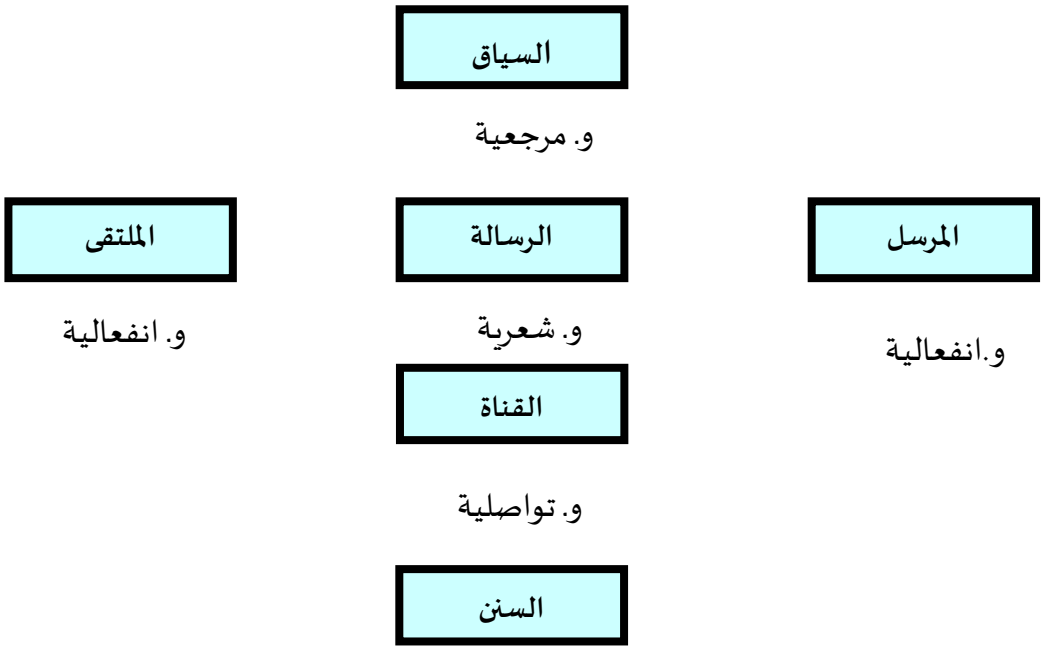
[1]- حسن ناظم، مفاهيم الشّعرية، ص163.

[2]- عصام قصبجي، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، دار التقدم، دار القلم العربي، حلب، ط1،1980، ص66.

[3]- المرجع نفسه، ص23.

[4]-تزفيطان تودوروف، الشّعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط2، 1990، ص23.

يلح "رومان جاكبسون" (Roman Jacobsen) على ضرورة ممارسة البحث اللساني لماله من سلطة لاستنطاق النّص الأدبي، مما يستوجب استدعاء نظرية الاتصال وعناصرها الست*، و ما ينتج عنها من وظائف لغوية[1]:



و"جون كوهين" (Jean Cohen) من بين الذين نظَّروا للشّعرية، إذ يرى أنّها «علم موضوعة الشّعر»[2]. و«ما يبحث من خصائص في علم الأسلوب الشّعري»[3]. مجري مقارنة بين النثر والشّعر«كون النثر هو اللّغة الشائعة، يمكن أنّ نتحدث عن معيار نعتبر القصيدة ازياحا عنه والانزياح هو التعريف نفسه الذي يعطيه " شارل برونو" للواقعية الأسلوبية»[4].

يقول "جون كوهين" أنّ لغة الشّاعر لا نظير لها لأنّ «الشّاعر لا يتحدث كما يتحدث النّاس جميعا، بل أنّ لغته شاذة وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوبا، فالشّعرية هي علم الأسلوب الشّعري

* - عناصر الاتصال: المرسل، المتلقي، السياق، الرسال، القناة، السنن.

[1] - عبد الكريم أوزغلة، الوظيفة الشّعرية في نظر ياكوبسون، مجلة القصيدة، ملحق الجاحظية، التبيين، خاص بالشّعر، العدد 2، 1992، ص 132.

[2] - جون كوهين، بنية اللّغة الشّعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986، ص9.

[3] -المرجع نفسه، ص9.

[4] - المرجع نفسه، ص 15.

وقد اعتبر طريقة خاصة في الكتابة يتميز بها واحد من الأدباء، بمعنى أنّه انزياح فردي وكان "بالي" يسميه: "انّحراف اللهجة الفردية»[1] فكانت بذلك نظرية الانزياح أساس وعماد العمل الأدبي لديه.

أما الشعرية عند النقاد العرب القدماء فتأسست على ثنائية اللفظ والمعنى. والتي تعد من أهم القضايا النقدية عند "الجاحظ"(159هـ -255هـ) بقوله: «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، وإنما الشأن إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشّعر صناعة وضرب من النسيج، وجنس من التصوير»[2]، فالشّعر الصيّاغة بين اللّفظ والمعنى والأسلوب في التّصوير.

ويشترك "ابن طباطبا" مع "الجاحظ" في كون الشّعر صناعة و«عمليّة عقلية بحتة تقوم على إجهاد النفس والفكر فهي تكلف مقيت بل تلفيف وترقيع، فأين الروح الشّعرية وأين الإلهام وأين التصوير الحي الذي يمنح الخلود للشّعر»[3]. فالشّاعر لا يمكن أنّ يتجرد من شاعريته كما يرى "ابن رشيق" «إنما سمي الشّاعر شاعرا لأنّه يشعر بما لا يشعر به غيره»[4].

يُعرف "قدامة بن جعفر" (ت337هـ) الشّعر على «أنه قول موزون مقفى يدل على معنى»[5]. وبهذا نجد أنّ "قدامة بن جعفر "قد حد للشّعر أربعة حدود هي: القول، الوزن، القافية، والمعنى، كما يراه صناعة بقوله الشّعر: «شأنه شأن الصياغة والتصوير والنقش»[6]. ويظهر تأثر "قدامة بن جعفر" بثقافات متنوعة، كما ذكر ذلك "فتحي أحمد عامر"[7]. وهو ما أكده "مصطفى الجوزو"[8]. فكان له الفضل بذلك في تأسيس الكثير من قواعد الشّعر العربي بأسلوب علمي وعقلي.

---

[1]- جون كوهين، بنية اللّغة الشّعرية، ص 15.

[2]- الجاحظ (أبو عثمان)، كتاب الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، الجزء 3، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، ص131، 132.

[3]- ابن طباطبا العلوي (أبو الحسن محمد بن أحمد)، عيار الشّعر، تحقيق وتعليق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط3، 1984، ص43.

[4]- المصدر نفسه، ص41.

[5]- رجاء عيد، التّراث النقدي، نصوص ودراسة، منشأة المعارف – الاسكندرية، 1990، ص38.

[6]- قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب العلمية، بيروت . لبنان، ص64.

[7]- ينظر فتحي أحمد عامر، من قضايا التّراث العربي، مشأة المعارف، الأسكندرية، ص 130.

[8]- ينظر مصطفى الجوزو، نظريات الشّعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1981، ص196.

ويرتبط الحديث عن الشّعرية العربية القديمة بعمود الشّعر الذي وضعه" المرزوقي" ووضحه "الجرجاني" (ت 392 ه) إذ يعود بنا "المرزوقي" في عموده الشّعري ومبادئه السبع ليجعلها معيارا يتناسب ومبدئه، واعتبر كل خروج عنه هو نوع من القصور وعدم الفحولة الشّعرية.

أما "ابن رشيق" (390ه ت 456 ه) فقد اعتمد لفظة الحد في تعريفه للشّعر إذ يراه يقوم بعد «النية من أربعة أشياء، وهي اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا هو حد الشّعر»[1]. وعنصر النية هنا يخرج بعض الكلام من دائرة الشّعر لعدم توفره على عنصر القصد؛ «لأن من الكلام موزونا مقفى، وليس بشعر، لعدم الصنعة والنية: كأشياء اتزنت من القرآن ومن كلام النبي صلى الله عليه وسلم، وغير ذلك مما لم يطلق عليه أنّه شعر»[2]. وتبدو عبقرية "ابن رشيق" كأديب ناقد وشاعر، في أدرك عمق عمق العمليّة الشّعرية القائمة على التداخل والتكامل بين ثنائية (اللفظ والمعنى)، التي أكدها حين تطرق إلى ذكر "صحيفة بشر بن المعتمر" ومنها قوله: «ومن أراغ معنى كريما فليلتمس له لفظا كريما فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف ومن حقهما أنّ يصونهما عما يفسدهما ويهجنهما»[3]. وفي رأي أخر يؤيد صحة ماذهب إليه"ابن رشيق" في مدى تكامل الألفاظ والمعاني يقول «وتأكد في النقد الحديث القضاء على تلك الثنائية بين اللفظ والمعنى، فهما متآزران متداخلان يؤديان للشاعر خلقا فنيا في تجربة جمالية، وفي الوقت نفسه فإن الفكرة هي معنى اللفظ، واللفظ هو المعبر عن الفكرة، وأن القيمة الفنيّة للفظ أو الألفاظ في كونها تؤدي في تركيبها إلى تصور ذهني له دلالته وقيمته الشعورية»[4].

الشعورية»[4].

تعد نظرية "النظم" لـ "عبد القاهر الجرجاني" (ت 471) وجها ثالثا في التأليف الشّعري، والتي تقوم على معارضة ثنائية (اللفظ، المعنى) ولا ثالث لهما في الشّعر، إذ «تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباط ثان منها وأن يكون حالك كحال الباني»[5]. ومن بين القضايا التي طرحها طرحها "عبد القاهر الجرجاني" ما اصطلح عليه (المعنى ومعنى المعنى)، وقضيّة المجاز والإيجاز والحذف والخيال وجعل منهم عناصر أساسيّة في عمليّة الخلق الأدبي.

---

[1]- ابن رشيق (أبو علي الحسن)، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، سيدا، بيروت، 2004، الجزء 1، ص 108.

[2]- المصدر نفسه، ص108.

[3]- المصدر نفسه، ص191.

[4]- رجاء عيد، التّراث النقدي نصوص ودراسة، ص50.

[5]- المرجع نفسه، ص269.

كما يعد الوزن والقافية عنصران مهمان في الشّعر لدى"حازم القرطاجني" (608هـ -ت 684هـ) كون الشّعر«كلام موزون مخيل مختص في لسان العرب بزيادة التقفية»[1]. وعنصر التّخيل هو جوهر الشّعر، إذ ينفعل لسماعه المتلقي «انفعالا من غير روية إلى جهة الانبساط أو الانقباض»[2].

أما نقاد العصر الحديث والمعاصر فقد كانت نظرتهم لمفهوم الشعرية تختلف من شاعر إلى آخر فمثلا نجد "عز الدين إسماعيل" (1929م-2007) قد أفرد كتابا للشّعر وسمه بـ "الشّعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنوية" يقدم لنا من خلاله تصورا عن هذه القضايا مركزا على الصّورة الشّعرية ومسارها من القديم إلى الحديث حيث أصبحت صورة مركبة ومعقدة «تتألف من تسلسل مجموعة من العناصر قد لا تبدو منطقية لأول قراءة»[3]. وهنا تكمن صعوبة إدراك الصّورة الشّعرية الجديدة.

ويكمن دور الشّاعر في رأي "عز الدين إسماعيل" في خلق الدينامية للأشياء الجامدة فيبث فيها الروح لتنبض بالحياة. ويأخذ الشّاعرالأشياء من الواقع فيفككها من أجل أنّ يجردها من تماسكها البنائي، حيث لايُبقي إلاّ على صفاتها أو بعض صفاتها، فالرؤية الشّعرية لا تقف عند حدود الرؤية البصرية، أنّما هي الأخرى بتفتيتها وتجاوز عناصرها الجامدة تؤدي دورا حيويا[4].

كما أطلق "عبد الله محمد الغذامي" (1946م-.....) مصطلح الشّعرية على العمل الأدبي بنوعيه الشّعر والنثر، حيث اقترح ترجمة كلمة (poetics) الغربية إلى كلمة الشّاعرية تجمع اللّغة الأدبيّة نثرا وشعرا، وينتقد ترجمة مصطلح (poetics) إلى كلمة الشّعرية كون هذا اللفظ يتوجه بحركة زئبقية نافذة نحو الشّعر.

وتتجسد الشّعرية الحداثية عند "محمد بنيس" (1948م-.....) في ثلاث مقولات: التّطور والتّغيير والتّجاوز.[5] وهي تهدف إلى بناء عالم جديد من خلال لغة جديدة تتسم بالخلق والابداع والانفتاح.

---

[1]- حازم القرطاجني (أبو الحسن)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت-لبنان، ط3، 1986، ص244.

[2]- المصدر نفسه، ص89.

[3]- عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية (مشروع تساؤل)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص 129.

[4]- ينظر عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنوية، دار العودة والثقافة، بيروت، ط3، 1981، ص153.

[5]- ينظر محمد بنيس، الشّعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها، مساءلة الحداثة، دار توبقال، المغرب، ط2، 2001، ص55.

وقد كان للشعراء مفهوم مخالف لما قدمه النقاد؛ كونهم من يصنع الإبداع الشعري، وهم بذلك يملكون الأحقية في تقديم مفهوم لمصطلح الشعرية. إذ يعد "شارل بودلير" (Charles Baudelaire)(1821م - 1867م) من أهم شعراء الغرب أصحاب الاتجاه الرؤيوي رفقة كل من "ستيفان ملارميه" (Stefan Mlarm) (1824م -1898م) و آرثر رامبو (Arthur Rambo) (1854م - 1891م). والذي يتوق إلى الكشف عن عوالم سرية لا تدركها الرؤية[1]، عبر «الملكة التي تمكن الشّاعر من تحويل الواقع وتخليصه من واقعيته يسميها بودلير الحلم كما يسميها في أحيان أخرى الخيال أو المخيلة، ويصفها بأنّها ملكة خلاقة مبدعة»[2]، وهي ما ينشدها الشّاعر "بودلير" الذي صُبغت قصائده بصور ذهنية مشتقة من عوالم مختلفة ومشبعة بدلالات جديدة. تغدو بها الأشجار زرقاء والمراعي حمراء.

يعد الشّاعر الفرنسي"رامبو" أحد أبرز معالم الثّقافة الشّعرية، ولعله أكثرها بريقا وجاذبية، يسمى بشاعر اللعنة المقدس، «وهو القائل في كتابه " رسالة الرائي ": " كن رائيا... " "عليك أنّ تكون رائيا"»[3]. إذ يرى في الشّعر تخطي الواقع وتجاوزه إلى عوالم جديدة يسمح فيها بالحلم، والاستشراف والرؤيا؛ فكسر الواقع هو بداية للحداثة الشّعرية التي يجعل فيها الشّاعر من نفسه رائيا عن طريق تشويش طويل عريض ومدروس للحواس جميعا [4].

اتخذت الرؤيا بعدا أكثر استغراقا عند "رامبو" الذي «يجمع بين أمور متباعدة كل التباعد فيجردها من كل صلة لها بالواقع، ويربط بينها كمحسوسات وبين الخيال في سياق واحد، فيهتدي بهذا إلى اللاواقعية الحسية»[5]. فالصّور التي جاء بها "رامبو" صور حسيّة، إلا أنّ العين لم تصادفها أبدا، فهي نتاج خيال مطلق تفجره الذّات الشّاعرة.

يشكل كل من "بودلير" و"رامبو"رفقة "ملارميه" ثالوثا للشّعر، فقد اتفق هؤلاء الشّعراء في وضع معالم للشّعر حيث يرون أنّ «الشّعر لا يكمن في البيت أو الغنائية، أو في الطرافة، بل في إشراق لحمته

[1]- ينظر محمد عبد الرضا شياع، الرؤيا الشّعرية سفر على أجنحة الخيال، العدد 1464، 17- 2 -2006.

http / www. Rezgar. com / debat / show.art.asp. 19/01/2022

[2]- السعيد الورقي، لغة الشّعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1984، ص 84، 85.

[3]- محمد علي شمس الدين، 150 عاما على مولد رامبو، هنا يرقد التاجر... الشّاعر، مجلة العربي، الكويت، العدد 557، السنة 2005، ص 60.

[4]- ينظر محمد بنيس، الشّعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، (الشّعر المعاصر)، دار توبقال، المغرب، ط 2، 2001، ص 44، 45.

[5]- السعيد الورقي، لغة الشّعر العربي الحديث، ص 87.

واستفزاز الفكر والحساسية الساعيين وراء المطلق»[1]. فالشّعر يولد بالاستفزاز المستمر للّغة والفكر والتصور، ويموت مع الرتابة والثبات.

أما الشعراء العرب نجد الشّاعر "صلاح عبد الصّبور" (1931م-ت 1981م) المولع بالتغيير وإحياء التّراث، والمؤمن بالرّؤيا الشّعريّة التي تتخطى قيود الزّمن فغدت عنده «الرؤيا هي قوام الشّعر، هي خاصية كل شعر عظيم ينفذ إلى أحشاء العالم ليخرجه قضية مجسدة في فضاء مادي في إيقاع وصورة»[2] ، متبعا مبدأ الشّك في الكشف عن رؤيا العالم الممكن، "فالشّاعر إذن لا يعبر عن الحياة، ولكنّه يخلق حياة أخرى معادلة للحياة»[3] برموز جديدة حيّة «لا رموز ميتة، محنطة في القواميس، ولكن رموزا حية جارية الاستعمال في الحياة اليومية »[4] وهذا لا يتحقق إلاّ بإتقان قواعد اللّغة وإعادة النّظر في ثراتنا الأدبي ومحاورته بطريقة جديّة.

"نزار قباني" (1923م – ت 1998م) صاحب مقولة «ليس عندي نظريّة لشرح الشّعر، ولو كان عندي مثل هذه النّظرية، لما كنت شاعرا»[5] يضعنا أمام فرضيّة استحالة تحديد مفهوم للشعر كونه مستعصيا لايمكن القبض عليه، هو «حصان جميل الصهيل كل واحد يركبه على طريقته الخاصة»[6]. لايؤمن "نزار قباني" بسرمدية القوانين، بل يدعو إلى إخراج الشّعر من مملكة العادة إلى مملكة الدّهشة والتي «لا تكون بالاستسلام للنموذج الشّعري العام، الذي يكتسب مع الوقت صفة القانون السرمدي.. لكن تكون بالتمرد عليه، ورفضه، وتخطيه»[7]، ومنه تصّنع فرادة العمل الأدبي.

كما يتفق "محمود درويش" (1941م-ت 2008م) مع "نزار قباني" في نظرته للشّعر إذ يرى بأنّه «يجدد حياة اللّغة دائما، وما يبدو جديدا اليوم، سرعان ما يصبح قديما وكلاسيكيا والشّعر الناجح هو ذاك الذي يقاوم الزّمن لأنّه يمتلك أسلوب التّحدي والصّمود. ولا يأتي هذا إلا باللّغة الأدبيّة المتمثلة في

[1]- محمد عبد الرضا شياع، الرؤيا الشّعرية سفر على أجنحة الخيال، الحوار المتمدن، العدد 1464، 17- 2 -2006.

http / www. Rezgar. com / debat / show.art.asp 19/01/2022

[2]- إبراهيم رماني، الغموض في الشّعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص108.

[3]- المرجع نفسه، ص 166.

[4]- المرجع نفسه، ص170، 171.

[5]- نزار قباني، قصتي مع الشّعر سيرة ذاتية، منشورات نزار قباني، بيروت، ط 1، 1973، ص 17.

[6]- المصدر نفسه، ص20.

[7]- المصدر نفسه، ص83.

الانزياح حيث تفرض على القارئ الارتقاء إلى مستواها العالي»[1]. و "محمود درويش" بهذا يرفض اللّغة المحكيّة، اللّغة العادية البسيطة.

ومن بين العناصر التي يشدد عليها "محمود درويش" ممارسة التّناص وبوعي تام؛ لأنّ الكتابة الشّعريّة كتابة إبداعية متفردة تقوم على هدم وتفجير ما تآكل وتعيد صياغته من جديد بآليات حداثية تتماشى وروح العصر.

وغير بعيد عمّا دعا إليه "محمود درويش"، نجد أنّ "أدونيس" (1930م-....) يؤكد على ضرورة إعادة بناء الكلمة التي تتشبع بمدلولات عديدة، تظهر من خلالها براعة الشّاعر حيث «ينتشل الكلمات من الغدير الذي غرقت فيه،ينسلها كلمة كلمة من نسيجها القديم، يخيطها كلمة كلمة في نسيج جديد»[2] بأيد ماهرة، فتخلق لغة شعرية حقة تتسم بروح التلميح والتجاوز والرفض والمفارقة.

ويواصل "أدونيس" تصوره للقصيدة فيرى أنّها قائمة على ثلاثة مبادئ: الأول: هو أنّ شكل القصيدة الجديدة متحول ومتغير، وليس نموذجا جاهزا، والمبدأ الثاني: هو أنّ القصيدة وحدة عضوية تستند إلى تداخل الأجزاء مع الكل، والثالث: هو أنّ الشّكل والمضمون متحدان[3].

إنّ وجود هذه التعاريف والمفاهيم العديدة، لدليل على زخم المصطلح النقدي، الذي أقر كلّ النّقاد باستحالة القبض على مقايسه، وهو ما نؤكد عليه باستمرار فالشّعرية مصطلح قديم، حديث مستمر في التّجدد والتّطور.

[1]- جهاد فاضل، أسئلة النقد، حوارات مع النقاد العرب، الدار العربية للكتاب، تونس،1993، ص 314.

[2]- جهاد فاضل، أسئلة النقد، حوارات مع النقاد العرب ، ص 168.

[3]- ينظر عاطف فضول، النظرية الشّعرية عند إليوت وأدونيس، ترجمة أسامة إسبر، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص 101.

ثانيا: شعر التّفعيلة:

يقول "جورج برنارد شو" (George Bernard shaw): «في الحياة كما في الشّعر، اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية»[1]، وهو الشيء الذي جمع ما بين مفهوم الشّعرية وشعر التّفعيلة الذي استحدث مع الشاعرة الناقدة "نازك الملائكة" في قصيدة الكوليرا سنة 1947 بالعراق، إيمانا منها بضرورة التغيير الذي لم يكن نزعة ودافعا فرديا، بل هو حلم يتوق له معظم الشّعراء كما تقول: «إنني أومن بمستقبل الشّعر العربي إيمانا حارا عميقا. أومن بأنه مندفع بكل ما في صدور شعرائه من قوى ومواهب وإمكانيات، ليبوأ مكاناً رفيعاً في أدب العالم»[2]. وأن رياح التجديد آتية لا محال، لتكسر ما يسمى بالنموذج الجاهز. ومن هذا المنطلق ظهر مايسمى بأحقية الأبوة لهذا الشّكل الجديد في الكتابة الشّعرية بين الشاعرين "نازك الملائكة" و "بدر شاكر السّياب " بديوانه " أزهار ذابلة" سنة 1947م، الذي كان له الفضل في إرساء قواعد شعر التّفعيلة، و يقر "بدر شاكر السّياب" أن البداية انطلقت من عنده سنة 1946م بعكس ما ورد أنّه كان سنة1947م. أما "نازك الملائكة" فتؤكد قائلة: «إنني لو لم أبدأ حركة الشّعرالحر،لبدأها بدر شاكر السّياب رحمه الله، ولو لم نبدأ أنا وبدر لبدأها شاعر عربي آخر غيري وغيره...لأنه قد حان لروض الشّعر أن تنبثق في سنابل جديدة باهرة، تغير النّمط الشائع، وتبدأ عصرا أدبيا جديدا كله حيوية وخصب وانطلاق»[3]. و«لقد وجد الشّعراء في التّفعيلة بدلا من نظام الشّطرين ما يحقق هذه الأمنية ويكشف عن منحي التفكير وتجارب النّفس بمختلف أنماطها وصورها فلا غرابة أن يؤثِروا شعر التّفعيلة»[4].

إن مصطلح شعر التّفعيلة مصطلح عربي بخلاف تسمية الشّعر الحر، وهو «الترجمة الحرفية لمصطلح "libre vers" أو "free verse " »[5]. وهذه الترجمة لا تنطبق عروضيّا مع ما هو في شعرنا العربي، الأمر الذي جعل الشّعراء والنّقاد العرب يجنحون إلى هذه التّسمية.

---

[1] .- نازك الملائكة، مقدمة ديوان "شظايا ورماد"، المجلد 2، دار العودة، بيروت-لبنان،1997، ص7.

[2] - المصدر نفسه، ص29.

[3] - عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، ص17.

[4] - مصطفى درواش، تشكيل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، منشورات تحليل الخطاب، دار وائل للطباعة والنشر، 2008، ص230.

[5] - جبرا ابراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، دراسات نقدية، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1967،ص 18.

و تعود الإرهاصات الأولى لشعر التّفعيلة في الجزائر إلى أواخر العقد الثالث من القرن الماضي على يد الشّاعر الجزائري "رمضان حمود" (1906-1929م) بقصيدته "يا قلبي" سنة 1928م. غير أنّ هذه التجربة لم ترسخ لمبادئ هذا الفن الجديد لأسباب عدة منها: قصر حياة الشّاعر، و تفرده بهذه الدّعوة.

إنّ البداية الحقيقية لشعر التّفعيلة في الجزائر كانت في منتصف الخمسينيّات من القرن الماضي، مع "أبي القاسم سعد الله" بنص شعري حر في الصّحافة الوطنيّة، في جريدة "البصائر" بقصيدة (طريقي) والأكيدُ «أنّ الشّاعر الجزائري الوحيد الذي اتجه إلى هذا الشّعر عن وعي واقتدار وحاول التّجديد في الإشكالية الموسيقيّة للقصيدة و في بنيتها التعبيريّة هو "أبو القاسم سعد الله"، في حين ظلت محاولات الشّعراء الآخرين من أمثال محمد الأخضر السائحي و الطاهر بوشوشي والغوالمي و أبو القاسم خمار، متسمة بالتذبذب و التردد» [1]. أما التجديد «لا يكون بالطّفرة المباغتة»[2] وتجربة "أبو القاسم سعد الله" هي فاتحة البدايات في كتابة شعرية جديدة تعبر عن تطلعات الشّعراء الجزائريين السياسية والثقافية، وإحساسهم «بضرورة التّحول عن هذا القالب التقليدي الهندسي، الصّارم إلى قالب جديد يستجيب لمتطلبات الحياة المعاصرة»[3]، وهو ما أنتج هذا النّوع من الشّعر الذي كان الفضّل الأول فيه للشّعراء المغتربين بالمشرق العربي، كما أقره "عبود شلتاغ شراد": «فلم يكتب الجزائريون شعراً حراً إلا بعدما اطلعوا على الصّحافة الأدبيّة المشرقيّة أو عندما سافروا إلى المشرق»[4].

لقد تزامن ظهور شعر التّفعيلة في الجزائر مع أحداث الثّورة، فكان النّاطق على لسانها، وهو ما يؤكد عليه الدّكتور "عبد الله الركيبي" بقوله أن: «الشّعر الجزائري الحديث مرآة صقيلة عكست بصدق وإخلاص عواطف الشّعب وانفعالاته فهو شعر الشّعب قبل أي شيء آخر»[5].

وقد مرّ الشّعر الجزائري بمراحل ثلاث هي:

1- المرحلة الأولى: (1955-1962) شهدت فيها ميلاد شعر التّفعيلة مع الشّاعر "أبي القاسم سعد الله" بقصيدة "طريقي".

---

[1] - محمد ناصر، الشّعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975م)، دار الغرب الإسلامي،بيروت-لبنان، ط1، 1985، ص131.

[2] - المرجع نفسه، ص160.

[3] - المرجع نفسه، ص152.

[4] - شلتاغ عبود شراد، حركة الشّعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص69.

[5] - عبد الله الركيبي، دراسات في الشّعر الجزائري الحديث، الدار القومية للطباعة والنشر، ص08.

2- المرحلة الثانية (1962- 1968) نعتت بمرحلة الرّكود والانقطاع الأدبي، إنّها مرحلة الهدنة التي أعقبت الاستقلال، وقد اختلفت أسباب ودوافع هذا الانقطاع.

3- المرحلة الثالثة: (1968-1975) واتسمت بالانتعاش والعودة لظهور الحركة الصّحفية التي شجعت شعراء السبعينيّات على نشر قصائدهم في الصّحف والمجلات. والتي أولت اهتماما كبيرًا لهذا النّوع من الشّعر، وهذا ما استدعى عودة بعض الأقلام الشّعرية أمثال: "محمد الصالح باوية" بثلاثية شعرية «واحة النّبي، رحلة المحراث، والرّحلة في الموت»[1]. وهي مرحلة بداية الانتعاش الأدبي الذي ظهر مع بداية العمل الصحفي.

[1] - شلتاغ عبود شراد، حركة الشّعر الحر في الجزائر، ص 83.

الفصل الأول:

مستويات الشّعرية في النّص الشّعري

أولاً:اللغة الشّعرية

1- المعجم الشّعري

2- المعجم اللّغوي

ثانيا: الصّورة الشّعرية

1- تراسل الحواس

2- الصّورة المبنيّة على المفارقة

3- الصّورة المركبة

4- الصّورة الرؤيا

5- الصّورة الذهنية

6- الصّورة الومضة (البرق)

ثالثا: شعرية الإيقاع

1-الإيقاع الخارجي

2-الإيقاع الداخلي

إن اختلاف شعر التّفعيلة عن الشّعر العمودي لا يكمن في توزيع التفعيلات بين الأبيات أو الأسطر الشّعريّة، كونه «ليس مجرد كسر الشطرين، واستخدام التّفعيلة ما يسمى فارقا بين القصيدة الجديدة والقصيدة العمودية، إن الفارق الأساسي هو تشكيلات الأداء اللّغوي وتحولات اللّغةالشّعريّة»[1]، وهو ما يجعل اللّغة أداة للتواصل الفكري والفني وجوهر العمل الأدبي ومادته التي يشكل منها خصوصيته الفنية.

أولا: اللّغة الشّعريّة:

تعد اللّغة من أهم أدوات الفن الشّعري«فهي التي تلعب الدور الأساسي في إبرازه عن طريق نقل التجربة الشعورية وتوصيلها»[2]. ويرتكز العمل الأدبي على مجموعة من العناصر أو المقومات في بناء صرحه، واللّغة أحد أهم دعائم هذا البناء اللّغوي المتشابك والدقيق، فهي ليست مجرد ألفاظ صوتية الهدف منها تبليغ رسالة معينة؛ بل هي كائن ينبض بالحيويّة والتجدد مليء بالشّحنات الانفعالية، إذن «فاللّغة الشّعريّة وجود له كيان وجسم»[3]. كما أنها ليست وسيلة للتعبير فحسب «بل هي خلق فنيفي ذاته يتشكل عبر نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشّعر بين الجوهرين المكونين للغة وهما الدال والمدلول من جهة، وبين المدلولات بعضها ببعض من جهة أخرى»[4]. والألفاظ موجودة قبل الشّعر، إلاّ أنّ الشّاعر نظمها واختار أدواته ومفرداته التي يبني بها نصّه الإبداعي بعناية فائقة، والتي تستند على محورين أساسيين هما: محور التّأليف ومحور الاختيار، وبهما يختار ويجاور الشّعر مفرداته، وبهذا يقدر تركيب وتوزيع هذين المحورين. إنَّ عمليات الاختيار بين مختلف الملفوظات المتماثلة إزاء الموقف التواصلي، إنّماتقوم على أساس من علاقات التّماثل، والتّرادفوالمشابهة، وغيرها، بينما يقع التّأليف بعد ذلك ببناء كل متوالية على المجاورة، وهنا يصبح مبدأ التّماثل في مصاف الوسيلة التي تكوِّن المتوالية[5].

ولهذا فاللّغة الشّعريّة لغة انحرافيّة تستعين في تشكلها بالإيجاز والاختزال والتكثيف، والانزياح، وهي «لغة خاصّة في بنائها وتراكيبها، ولا تخرج مفرداتها من حدود المألوف، لكنها تنفرد في قدرتها على استيعاب الصورة المختلجة في نفس الشّاعر، باستعماله تلك اللّغة استعمالا لا يخرج عن تلك

[1] - رجاء عيد لغة الشّعر، قراءة في الشّعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2003، ص9.

[2] - رجاء عيد، دراسات في لغة الشّعر (رؤية نقدية)، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1979، ص48.

[3] - السعيد الورقي، لغة الشّعر العربي الحديث، ص64.

[4] - محمد مندور، في الأدب والنقد، دار النهضة، مصر، 1988، ص19.

[5] - ينظر رومان جاكبسون، قضايا الشّعريّة، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص33.

الحدود»[1]. فهي لغة المفارقة والانزياح اللّغوي الذي تُكسر فيه القواعد اللّغوية، ويخرج الشّاعر فيها عن القوانين اللّغوية وقالبها الذي لا يمكن أن يحيد عنه الشّعر القديم؛ إما من ناحيّة الشّكل المتمثل في بناء البيت الشّعري، أو من خلال الضّوابط اللّغوية التي تشبث بها الشّعراء القدماء.

إنَّ لغة الشّعر تختلف عن لغة النّثر؛ فالنّثر هو بالتحديد اللّغة الطّبيعية أو العاديّة، أما الشّعر فلغة الفن والإبداع، يقول "عبد الرّزاق حميدة": «وفي الحق أن الإبداع الفني عمليّة معقدة، اكتفى القدماء بنسبها إلى الشياطين أو الآلهة، أما المحدثون فدرسوها من حيث القيام بها، و ما يسبقها من استعداد لها، وما يدفع إليها من دوافع نفسيّة داخلية مباشرة أو سابقة، وما يبعث عليها من بواعث خارجية تثير النّفس وتحملها عليها، ثم درسوا مدى استجابة النّفس لهذه البواعث واختلاف الشّاعر أو الفنّان في وقت عنه في الآخر، واختلاف الفنانين كل عن الآخر فيها»[2]، حيث يستخدم الشّاعر أدوات اللّغة استخداما متميزا يضفي على الألفاظ دلالات جديدة تمنح الخطاب الشّعري تفرده وجماليته المنشودة؛ فالشّعر صناعة كما ذهب إليه القدماء، ومنه «فإذا كانت اللّغة عنصرا من عناصر الشّعر المهمّة، فلا بدّ للشّاعر أن يسلك فيها مسلكا خاصا، يستطيع فيها أن يؤدي معاني بطريقة تختلف عنها فيما عدا الشّعر من فنون القول»[3]، فلغة الشّاعر ليست ارتباطا حرفيا قاموسيا ولا علاقات ذهنيّة مجردة، وإنّما هي تستمد إشعاعاتها وإيحاءاتها من تجربة الشّاعر وأصالته التي تقوم على ذوقه وإحساسه ووعيه للكلمات وأبعادها، كما ذهب إليه الدكتور "عز الدين إسماعيل" إلى أنّه من غير المنطقي «أن تعبر اللّغة القديمة عن تجربة جديدة، لقد أيقنوا أن كل تجربة لها لغتها وأن التجربة الجيدة ليست إلا لغة جيدة أو منهجًا في التعامل مع اللّغة»[4]. فكلّ عصر له لغة تميزه عن بقيّة العصور، فالشّاعر القديم يمتلك أدوات وأساليب تختلف عن الشّاعر المعاصر الذي تحكمه بيئة وقوانين لغوية جديدة، ولكلّ مبدع بصمته الخاصّة التي تميزه عن غيره، يعبر عنها بأسلوب المبدع. ولهذا نجد تمايز العصور الأدبيّة من خلال توظيف واستخدام اللّغة، دون التّطرف الكلّي للغة وإنكار جذورها ووجودها؛ لأن المغامرة الشّعريّة التي لا تحكمها أبجديات وطقوس اللّغة، هي مغامرة غير محمودة العواقب؛ بل ستكون لعنة تطارد صاحبها حتى تقضي عليه، «فكل إبداع مغامرة ومن لم يستطع أن

[1] - محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار المعرفة الجامعية،1989، ص 149.

[2] - نقلا عن يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1982، ص73.

[3] - إبراهيم السامرائي، لغة الشّعر بين جيلين، دار الثقافة، بيروت، ص08.

[4] - عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص147.

يغامر مع اللّغة، فسوف يضع نفسه في حدود تضيق عليه يوما بعد يوم حتى تخنقه»[1]. فالشّاعر يحمل مادته اللّغوية، يشكل منها خلقًا جديدًا يختلف عن غيره ويعبر عن ذاته ويضفي عليها من روحه، دون المساس بالمادة الأولية التي يشترك فيها مع غيره.

1- المعجم الشّعري:

لقد طغت الألفاظ التي تشع بالاشتراكيّة والإيديولوجيّة أحادية المركز على فترة السبعينيّات من القرن الماضي؛ إذ حملت دلالات تشجع على بناء القرى الاشتراكيّة، وسياسة الأرض لمن يخدمها وغيرها من المفردات المحملة بالإيديولوجيَة الاشتراكيّة، «أما في فترة الثمانينيّات وبعد زوال الالتزام الاشتراكي، فقد تنوع معجم الخطاب الشّعري الجزائري وانفتح على آفاق أخرى متنوعة فكان المعجم الوجداني والمعجم الصوفي»[2] هو السائد آنذاك. كما وظّف الشّاعر الجزائري عدة معاجم أفرغ من خلالها تجاربه الشّعريّة وهو ما سيأتي الحديث عنه.

1-1-معجم الطبيعة:

لطالما تغنى الشّعراء القدامى والمحدثون بالطبيعة التي هي امتداد لهم في جمالها وقوتها، وثورتها وصلابتها. والشّاعر الجزائري المعاصر ليس بمنأى عن ذلك، فقد عقد مع الطبيعة علاقة تكاملية، لا يمكنه التعبير دونها؛ إنّها علاقة الرّوح بالجسدِ، كما صبغها بصبغة إنسانيّة يتقاسم معها حالات شعوريّة متنوعة، وخير مثال على ذلك عناوين بعض الدّواوين الشّعريّة التي كتبت في تلك الفترة:

- ديوان " حقول البنفسج" للشّاعر "الأخضر فلوس".
- ديوان " عراجين الحنين" للشّاعر " الأخضر فلوس".
- ديوان " أوجاع صفصافة" للشّاعر " يوسف وغليسي".
- ديوان " النّخلة والمجداف" للشّاعر " عز الدين ميهوبي".
- ديوان " شبق الياسمين" للشّاعر "عثمان لوصيف"
- ديوان " زنجبيل" للشّاعر " عثمان لوصيف"
- ديوان " الكتابة بالنار" للشّاعر " عثمان لوصيف".

[1] - ضرغام الدرة، التطور الدلالي في لغة الشّعر، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن- عمان، ط1، 2009، ص33.

[2] - عبد الوهاب بوقرين، ثورة اللّغة الشّعريّة، دار المعرفة، الجزائر، 2004، ص21، 22.

- ديوان " أجراس القرنفل" للشّاعر" بحري حمري".

إنّ الشّاعر ابن بيئته، يتأثر بها ويؤثر فيها، معجون من ترابها، يتنفس هواءها، وروحه متشكلة من وحيها وتفاصيلها وتضاريسها؛ لذا نجد لسانه يسبح لها ويرسم أحلامه وآماله من خلالها.

إنّ المتمعن في ديوان "أجراس القرنفل" الذي ظهر سنة 1986 للشّاعر "حمري بحري" نجده يحمل من الألفاظ التي تفيض بالكثير من عناصر الطبيعة، والذي نورد منه قصيدة (جامع حب!) :

ـ يَأتِي قَمَرًا أَورَاسِيًا وَنَشِيد،

يَأتِي شَجَرا

أَو سِربَ حَمَامٍ

وَشَواطِئ تَسْكُنُهَا الرِّيَاحُ،

وَالقَلْبُ جَنَاح

يَأتِي نَهْرا،

أَو جُرْحا،

فِي كَفِّ الحَقْلِ المَدِيدِ،

ـ يَأتِي بَرْقا

أَو زَهْرًا بَرِّيا،

يَتَسَلَّقُ قَبْرَ شَهِيدٍ،

يَأتِي طَلْقا، كَحِصَانِ الشُهْبِ،

الهَارِبِ فِي نَبَضَاتِ الفَجْرِ،

يَأتِي هَمْسًا كَالهَمْسِ،

يَأتِي حَقْلاً،

وَصَبَايَا يَرْكُضْنَ

عَلَى سَاحَاتِ القَلْبِ،

وَالقَلْبُ مَرَايَا مَرْجٍ

وَعَصَافِيرٌ التَحَمَتْ بِالشَّجَر،

يَأتِي أُفُقًا،

وَسَحَابًا يَحْبُو أَو مَطَر

يَأتِي صَقْرًا،

أَو سَيْفًا مَسْلُول،

ذَا حُبِي يَا وَطَنِي،

وَالشَّرْحُ يَطُول [1]

يجد القارئ نفسه أمام تركيب لغوي ملئ بعناصر الطّبيعة الحاضرة بكل أشكالها، فلا يكاد يخلو شطر منها إلاّ وكانت أحد عناصرها تنبض وسط السّطر الشّعري (قمرا- شجرا- سرب حمام- شاطئ- الرياح- نهرا - حقلا- برقا - زهرا- قبرا -حصان - فجرا -مرج - عصافير- أفقا - سحابا - مطرا صقرا). وكل هذه التشبيهات مستمدةمن معجم الطّبيعة،وهي أقرب إلى الموصوف الوطن، وهي صور تنطلق من الوجود الخارجي وتتجه نحو تنسيق داخلي ذاتي يُصوّر فيه حب الوطن.

وبناءً على ما سبق ذكره يمكننا القول أنّ الشّاعر قد شكل من قصيدته جسدًا ينبض بروح الطّبيعة التي اصطبغت كلماتها بموقفه الذي يظهر في ختام الوصف بجملة (ذا حبي يا وطني والشرح يطول) وهكذا تبدو كل هذه الكلمات والموصوفات الطبيعيّة عاجزة أمام حب الشّاعر لوطنه، ومن هذا المنطلق تُرسم صورة الوطن الذي لا يمكن وصف حبه بأي شيء من الموجودات، فحب الشّاعر لا حدود له وشرحه يطول ويطول.

وعلى غرار ما قيل نجد أنّ الشّاعر "أحمد شنة" أحد الذين تغنوا بالطّبيعة وجمالها وأغرموا

[1] - حمري بحري، أجراس القرنفل، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائري، 1986، ص69، 72.

بأقحوانها وحقولها وبساتينها، ففاضت قصائده بشتى عناصر الطّبيعة وهذا بعض منها:

حُقُولاً مِنَ الأُقْحُوَانِ

وَأَنْهار شهدٍ

وبُسْتان حبٍ

وَكانَتْ تُحِبُّ الجُلوسَ مَع الكَادحَينَ

وَتَحْفَظُ أَسْماءَ كُلّ الرّجالِ

وَأسْماءَ كُلّ النِّسَاء

وَتَحْكِي الأَقَاصِيصَ حَتَّى يَنامَ الصِّغارُ

لَقَدْ كَانَ بَيْتِي ... بِهَذَا المكَانِ

وَكَانَتْ بِلادِي ... بِهَذَا المكَانِ

وَكُنَّا نَعِيشُ مَعًا ... فِي أَمَان [1]

يرتكز وصف الشّاعر في هذه الأسطر على عناصر الطّبيعة (حقول- أنهار- بساتين) مقترنة بمضافات جمالية (الأقحوان-شهد-حب) تبرز محاسنها وروعة المكان الذي عاش فيه الشاعر (لقد كان بيتي... بهذا المكان) و(كانت بلادي ...بهذا المكان) مؤسسا له بصيغة الماضي للدّلالة على ضياع وفقدان هذا المكان، الّذي كان يمثل أمن وأمان الشّاعر (وكنا نعيش معا ...في أمان).

وبالموازاة مع ما سبق فقد شكلت الحيوانات منذ القديم محور اهتمام الشّعراء من خلال حضورها في نسيج أشعارهم، وما حكي على لسان الحيوان من فلسفة الحياة والموت ورحلة المطاردة والصّيد المضني الذي واجهته تلك الحيوانات كالثّور الوحشي والبقرة وصورة الكلاب والذئاب المطاردة لها، وقد تلونت توظيفاته للحيوانات، مثلما نجدهعند الشّاعر "أحمد شنة" في توظيف الحيوانات بصور تجسد معاناة الإنسان المعاصر:

[1] - أحمد شنة، طواحين العبث، مؤسسة هديل للنشر والتوزيع، عنابة- الجزائر، ط1، 2000، ص109.

أُرَاقِصُ وَحْدِي الفَرَاشَاتِ ... فَجْرًا

فَقَدْ عَانَقَتْكَ الخُيولُ العِطَاش

وَقَدْ حَرفُوا فِيه ... شَدْو العَصَافِير

أُسميكَ رغم الذُبَاب

ورغم الكِلاَب

ورغم الضِّباع

ورغم الثَّعالِب ...

أُسميكَ قَبْلَ الرَّحِيلِ

وَبَعْدَ الرَّحِيلِ ...

جَزَائِرْ ... جَزَائِرْ ...جَزَائِرْ[1]

تعبق أجواء القصيدة المعاصرة بحب الوطن وتلهث باسمه قبل وبعد الرّحيل، رغم كلّ الحاقدين والماكرين، الممثلين بحيوانات عُرف عنها الخبث والمباغتة والافتراس (الضّباع- الثّعالب- الكلاب) وهذه القصيدة تحمل بين طياتها صفات متناقضة تدل على الحسن والقبح، والخير والشّر، والعطاء والفساد. وهنا يعقد الشّاعر علاقة وطيدة مع الحيوانات التي تحمل دلالة الخير والحسن والجمال (أرقص وحدي الفراشات) و(عانقت الخيول العطاش) و(شدو العصافير).

كما حمَّل الشّاعر قصيدته بمدلولات إيجابية، مليئة بالديناميّة والحركة من خلال توظيف فعل الرّقص وحيدا مع الفراشات، تلك المخلوقات الجميلة الملونة بألوان الطبيعة، وبداية يوم جديد مقترن بزمن الفجر، أين يستنشق الصّبح الهواء النّقي، وبداية طلوع شمس تشرق على هذا الوطن. إنّ رقص الشّاعر وحيدا مع الفراشات يصاحبه عناق الخيول العطاش، وقد نجح في اختيار زمن توظيف الأفعال المناسبة لتصوير المشهد، ممّا أكسب الحيوانات دورًا دلاليًا مفعمًا بالإيجابية والحرية والسّعادة. فرمز الخيول هنا يضفي عليها دلالة الأصالة والانتماء والصّبر ويكسبها الجمال الظاهري والباطني، وما يزيد

[1] - أحمد شنة، طواحين العبث، ص130، 131، 132، 133.

الصّورة وضوحاً وجلاءً ربط كلمة الخيول بصفة العطاش، إنّه زمن الحنين والتّوق إلى تلك الأصالة التي حرفوا كل معانيها، والسّطر الموالي يبرز حقيقة ذلك من خلال حرف التحقيق (قد) الذي اقترن بالفعل الماضي (حرفوا) شدو العصافير، وهو صوت وغناء الطّيور التي تنعم بالحريّة وتبعث السعادة في كل مكان.

هكذا صور "أحمد شنة" الواقع المتخيل لديه من خلال استحضار حيوانات تحمل بين طياتها صفات جميلة تدل على صورة أجمل لهذا الوطن، فرغم الفساد والممارسات اللاأخلاقيّة من خبث ومكر وتلاعب، إلاّ أنّ هذا الوطن سيبقى صامدًا خالدًا قبل الرّحيل وبعد الرّحيل من خلال تكرار كلمة (الجزائر) ثلاث مرات متتالية لتأكيد اسمها وكيانها. إن المعجم الحيواني الذي وظفه "أحمد شنة" في هذه القصيدة عبر عمَّا أراده الشّاعر بكل ما تحمله هذه الحيوانات من صفات لصيقة بها.

ويعد ديوان الشّاعر "يوسف وغليسي" "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" من أكثر الدواوين استحضاراً للطّيور الّتي تدل على الهجرة والتّرحال، وهذا لأنّها مرتبطة بتغير الأحوال والسّعي إلى ما هو أفضل، وقصيدة (فجيعة اللقاء) خير مثال على ذلك:

نَوارِسُ حُبك تَهْجُرُ بَحْرِي،

فَتَبْكِي البحَارُ اشْتِيَاقًا،.[1]

إنّ طائر النّورس من الطّيور البحريّة التي تعشق التّحليق عاليًا بفضل قوة جناحيها فهي قادرة على التحليق إلى أعالي السّماء الرّحب، وهو ما أوكل للشّاعر توظيف هذه الطّيور للتعبير عن رحلة البحث والتحليق إلى مراتب المعرفة العليا، ثم العودة بها إلى أرض الواقع. كما يؤكد الشّاعر ارتباط النّورس بالبحر في (نوارس حبك تهجر بحري) و(سفينة نوح)، وبالحزن (فتبكي البحار اشتياقا) و(وقبيل الرّحيل تذوب احتراقا) لتعود هذه النّوارس بعد انقضاء السنين بقوله:

بَعْدَ سِنِين،.

تَعودُ النَّوارسُ حُبْلى بِحُكْمِ القدرْ[2]

إنّها العودة بعد طول انتظار، عودة النّوارس حبلى بحكم القدر. كما رافقت الهجرة الشّاعر"يوسف وغليسي" في أغلب قصائد ديوانه وقصيدة (رحيل اليمام) تجربة وهجرة مختلفة عن هجرة النّوارس.

[1] - يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، دار إبداع، الجزائر، ط1، 1995، ص36.

[2] - المصدر نفسه، ص37.

يَحطُّ اليَمامْ ..

يَحطُّ اليَمام عَلَى رَاحتيَّ.

فَأبْكِي لأَنَّ اليَمامَ غَداً راحلٌ[1]

وتستمر رحلة البحث هنا مع طائر اليمام، الذي اختاره الشّاعر بعناية فائقة من بين كل الطّيور؛ لما يتميز به عن غيره، فرغم التّشابه الكبير بينه وبين طائر الحمام إلاّ أنّ الشّاعر جعله قائد هذه الرحلة، مفتتحًا قصيدته بجملة (يحطُّ اليمام) على راحتيَّ، والمعروف على اليمام أنّه طائر لا يمكن استئناسه على العكس من طائر الحمام الذي يستأنس بسهولة، وكلمة راحتيَّ تدل على الصّلة الوطيدة التي تجمع بين الشّاعروالميام، فرحيل اليمام يحزن الشّاعر ويبكيه. ويتدرج اليمام في رحلته من راحتي الشّاعر إلى شرفته، ليزداد بكاء وحزن الشّاعر على طائر اليمام الذي سيتركه وحيدا يصارع وحشته بقوله:

يحطُّ اليَمامُ عَلَى شُرْفَتِي ..

فَأبْكِي لأَنَّ اليَمامَ سَيَرْحَلُ عَنِّي!

وَأَبْقَى وَحِيداً ..

تُصَارِعُنِي وحْشَتِي![2]

ويواصل الشّاعر وصف رحلة هجرة طائر اليمام ويتدرج في تصوير مشهد الفراق (فأبكي لأن اليمام سيرحل عنّي، وأبقى وحيدا، تصارعني وحشتي) وكأن الشّاعر مستأنس بطائر اليمام وقد حدثت بينهما ألفة، إلاّ أنَّ ميزة الهجرة التي عرفت عن اليمام ما تنفك تظهر، ليطير اليمام بعيدًا.

يَطِيرُ اليَمَامْ!

وَلكِنَّنِي

أَظَلُ هُنَا وَاقِفًا تَحْتَ جَنَحِ الظّلام!

[1] - يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص51.

[2] - المصدر نفسه، ص 52.

لَعَلَّ اليَمام يَعُودُ إليَّ غداً ..

فِي شَكْلِ ذَاكَ الحَمَامْ! ...[1]

لقد حلّق طائر اليمام بعيدًا تاركًا الشّاعر تحت جنح الظّلام، متمنيًا عودته إليه ذات يوم في شكل حمام، إنّها العودة للاستقرار والتّوطن من خلال توظيف طائر الحمام الذي يعشق بيته ومهما حلق في الأرجاء إلاّ أن العودة إلى الموطن الأصل حتمية لا مفر منها، على عكس طائر اليمام الذي يسكن الخراب والمغارات في الجبال وأغصان الأشجار. وهذا ما ينشده الشّاعر "يوسف وغليسي" من هذه الرّحلة التي كبدته الحزن والبكاء والفراق.

تعددت صور الحيوان في المتن الشّعري الجزائري واختلفت من شاعر إلى آخر وهذا باختلاف التجربة الشّعورية التي حاول الشّاعر الجزائري تصويرها ونقلها للقارئ، فكان شعر التّفعيلة الجزائري مفعم بجملة من صور الحيوانات التي تحمل دلالات متعددة تعكس واقع الفرد الجزائري وما يعانيه من اغتراب وتمزق بين ذاته وبين ما يعيشه من واقع متسَلّط.

1-2-معجم الوطن:

إنَّ شُيوعَ الألفاظ الدَّالة على الوطن والمرتبطة بالفناء والموت، والدّم والتي تظهر من خلال عناوين الدواوين مثل ديوان "من القصيدة إلى المسدس" للشاعر " أحمد شنة" الذي ينتقل فيه معجم الوطن من لغة الكتابة والوعي والجمال إلى لغة العنف والدّمار والموت والفناء، ومنه يتعدى إلى قساوة الغربة أين يجد الشّاعر نفسه محاطًا بأسوارِ الضياعِ.

و«حتى يكون الوطن ذا دلالة إنسانية ينبغي أن يحقق لأجزائه شرط الحرية ويجمعهم على أساس العدل والمساواة، فلا وطن بدون سيادة تتضمن بالضرورة شرط الحرية»[2]. يقول"عز الدين ميهوبي ":

وَطَنِي الطّالع مِنْ رُوحِي دَما أَخْضَر[3]

هَلْ صَحيحٌ وَطَنُ الشّاعِرِ شَمْعَة[4]

[1] - يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 53.

[2] - أحمد يوسف، يتم النص الجينيالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص109.

[3] - عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، منشورات دار الأصالة، سطيف-الجزائر ،1997، ص81.

[4] - المصدر نفسه ، ص21.

وَطَنِي المَوشُومُ فِي قَلْبِي عِبَادَة[1]

غدا وطن الشّاعر دمًا أخضر يزهر وينمو ويكبر، منفتح على تأويلات وتساؤلات فلسفية، فهل أصبح وطن الشّاعر معادلا موضوعيًا للاحتراق والإضاءة من أجل الآخرين؟، أما أنَّ الشّاعر أرده عبادة مكانها القلب؟.

أما الشّاعر "عقاب بلخير" فقد أعرب عن تَشكلِ روح الوطن من روحه، وأنّ نبض قلب الوطن فيه:

إِنَّ رُوحَكَ يَا وَطَنِي

تَشكَّلَ مِنْ رُوحِنَا

حَيْثُ يَنْبُضُ قَلْبُكَ فِيْنَا مَعًا

لَمْ يَزَلْ يَكْبُرُ الحُبُّ فِي دَاخِلِي

وَسَنَقْسِمُهُ بَيْنَنَا

وَلْيَكُنْ بَعْضُ هَذَا الغِنَاء لِحُبِكَ يَا وَطَنِي[2]

امتزجت روح الشّاعر بروح الوطن، حتى غدتا روحًا واحدةً، لا مفر لأحداهما عن الآخرى.

زَعَمُوكَ بَارِيس الحَضَارَة

وَلأَنْت بَارِيس الدّعَارَة

حَسِبُوا التَّقَدمَ أَنْ نُسَامِحَ قَاتِلِينَا!

مَنْ أَيتَمُوا؟

مَنْ أَثْكَلُوا؟

مَنْ أَرْمَلُوا؟

[1] - عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص59.

[2] - عقاب بلخير، السفر في الكلمات، منشورات إبداع، الجزائر،1992، ص16.

مَنْ صَيّروا غَدنا مَئِينا!

مزقا وَأَمْشاجًا وَطِيْنَا[1].

يُنكر "الغماري" نسب الحضارة إلى باريس (زعموك باريس الحضارة) ويصفها بـ (باريس الدّعارة) كما يرفض أن نسامح قاتلينا باسم التّقدم والحضارة، فكيف لنا أن ننسى من أيتموا وأثكلوا، أرملوا من أبناء الشعب. ويواصل الشّاعر تنكره وكفره بحضارة الغرب واليسار.

إِنَّا لَنَكْفُرُ بِالحَضَارَةِ حِيْنَ يَحْمِلَهَا

شَقّة مُرَهّلَة وَوِجْدانُ غَرِيبْ

وَرُؤَى يُلَمِعُهَا الغَرِيبْ

تُغْرِي بِأَضْغَاثِ اليَسَارْ

بِالهَارِبِينَ مِنْ اللَّهِيبِ إِلى اللُّجُوءِ المُسْتَعَارْ

بِالقَارِئِينَ الغَيْبَ (تَحْتِيًّا) وَ(فَوقِي) المَسَارْ!

لَهُمْ الشِّعَارَاتُ الخَواءْ

وَلِلشُّعُوبِ صَدَى (المَدارْ)[2]

لم تجن الشّعوب من حضارة الغرب سوى الشّعارات الجوفاء التي لا تسمن ولا تغني من جوع، فهي حضارة الخراب والدّمار كما يراها "الغماري".

وَطنِي

لَمْ أُغل فِيكَ، لأنَّني أَهواكَ

لاَ سَوم وَلا غُبن

وَطَنِي إذّا غَنَّيتَ أَنْتَ لي الغِناءَ المسْتَطابْ

[1] - مصطفى محمد الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1989، ص 71،72.

[2] - المصدر نفسه، ص 74، 75.

أَنْتَ المَنَاجَاةُ الخَصِيبَةُ وَالمَوَاوِيلُ العِذابْ

لي فِيكَ مِحْرابُ الضُّحَى

بَاقٍ وَإِنْ جُنَّ اسْتلابْ[1]

إذا كان الوطن محور خصب ونماء ومواويل عذاب لدى الشاعر "الغماري"، فهو تلك المرأة العفيفة الطاهرة عند "يوسف وغليسي"، إذ يمتص الوطن من صفات المرأة ويتوشح بها في قول الشّاعر:

(وَطَنِي اِمْرَأَةٌ وَشّحَتْ رُوحَهَا بِالعَفَافِ..

وَأَنَا المَلَكُ الآدَمِيّ الذِي يَشْتَهِي

أَنْ يَمُوتَ عَلَى صَدْرِهَا المَرْمَرِيّ

خَاشِعًا يَتَصَدّعُ مِنْ خِشْيَةِ الوَجْدِ والإنخِطافْ)[2]

إنّ صورة الوطن ممثلة بالمرأة العفيفة الطّهارة التي يتمناها ويشتهيها كل إنسان، امرأة يموت على صدرها المرمري الرّجال من شدة الوجد، وفي هذه الصّورة يظهر لنا حب الشّاعر للوطن وتعلقه ووجده به، كأنّه متصوف في مقام وحضرة نشوة صوفيّة.

1-3-معجم الموت:

يشكل الموت الطّرف الثّاني من معادلة الموت والحياة التي شغلت الإنسان منذ القديم حيث ظهرت في الأساطير والمعتقدات والديانات من خلال فلسفة عميقة تبرز الصّراع القائم بين ثنائية البقاء والفناء، الموت والحياة عند الكائنات.

هُوَ المَوتُ حَطَّ عَلَى حَبَّةِ القَلْبِ

وَاللَّيْلُ سَيْفُ يَحُطُّ عَلَى الجِيدِ إمَا تَعَب!!

اِنْتَظِرْ طَعْنَةً مِنْ هُنَا

[1] -مصطفى محمد الغماري، قراءة في آية السيف، لشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1983، ص76.

[2] - يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، دار بهاء الدين للنشر و التوزيع، قسنطينة، ط2، 2003، ص34، 35.

وَانْتَظِرْ طَعْنَةً مِنْ هُنَاكَ

اَطْلِقْ رَصَاصَتَكَ الآنَ أَو فَارْتَقِبْ

قَاتِلاً لاَ يَرَاكَ[1]

في هذه المعادلة الكونية لا غالب فيها إلاّ الموت الّذي جعل من الليل بردته، وأطلق طعناته في كل مكان (طعنة من هنا- طعنة من هناك) فإن لم تواجهه في الحين كان المآل الموت حتما.

مَيِّتٌ أَنْتَ فَاخْتَرْ مَكَانَكَ بَيْنَ الخَشَبْ!!

جُثَّةٌ لِلطَّرِيقِ هُنَا

جُثَّةٌ لِلشِّعَابِ هُنَاكَ

جُثَّةٌ لِلشَّجَر

جُثَّةٌ لِلنَّهْر

لاَ وَقْتَ لِلرُّوح

لاَ وَقْتَ لِلطِّيْن

فَادْخُلْ إِلَى جُثَّةٍ وَاحْتَسِب !![2]

يتقدم الخبر (ميتٌ) عن المبتدأ (أنتَ) لتأكيد فعل الموت المحتوم وإرباك القارئ بهذه الكلمة التي استهلت في هذا المقطع فالخيار الوحيد (فاختر مكانك بين الخشب) إنها النهاية التي تفضي بفناء كل شيء (جثة للطريق- جثة للشعاب- جثة للشجر- جثة للنهر)، وما يوحي بهول المشهد هو توظيف اسم الإشارة (هنا- هناك) دلالة على تناثر الجثث، يكاد القارئ يشم رائحة الجثث وهي تخترق أنفه. وبعدها ينتقل الشّاعر من المكانيّة إلى الزّمانيّة، فلا زمن ولا وقت للحياة (فادخل إلى جثة واحتسب).

جُثَّةٌ لِلكِلاَب

[1] - فاتح علاق، آيات من كتاب السهو، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، 2001، ص60.

[2] - المصدر نفسه، ص59.

جُثَّةٌ لِلذِّئَاب

جُثَّةٌ لِلزُّهُور

جُثَّةٌ لِلمَطَر

هِي الأَرْضُ تَنْشَق

وَالوَقْتُ يَنْشَق

وَالعُمْرُ يَهوِي إِلى حَالِق فَانْتَصِب![1]

تعد هذه القصيدة رمزًا وتيمةً للموت الذي طوق بأذرعه كل ما هو موجود على وجه هذه البسيطة من حيوانات ونباتات وغيرها، كأننا أمام مشهد من مشاهد أهوال القيامة (الأرض تنشق-الوقت ينشق) أين تدك الأرض ويُمزق الزّمن ويتهاوى العمر.

إنّ توظيف المفردات الدّالة على الموت في الشّعر الجزائري قد لفّ صفحات الدّواوين والقصائد، كما لفّ القبرُ الواحد عشرات الجثث، والشّاعر يصور حضور وانتظار الأموات لأخذ دورهم في الدّفن. وهو ما يتضح في هذه الأسطر التي تنزف حزنًا:

يَبْكِي الحَفّارُ فَيَرْتَفِعُ الأَذَانُ

وَيَسْأَلُهُ الأَتُونَ

لَقَدْ حَضَرَ الأَمْوَاتُ الآنَ

القَبْرُ الوَاحِدُ لاَ يَكْفِي[2]

كل المفردات تشي بالموت والحزن (الحفار-الأذان-الأموات-القبر) إنّها منظومة الفناء والموت الجماعي الذي حلَّ بالعباد والبلاد حتى أضحى عدد الأموات يفوق عدد القبور، بل هي إبادة جماعية في قبر واحد.

ويواصل "عز الدين ميهوبي" وصفه لزمن الموت في قصيدة (شمعة لوطني) بقوله:

[1] - فاتح علاق، آيات من كتاب السهو، ص60.

[2] - عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، منشورات أصالة للإنتاج، سطيف-الجزائر، ط1، 2000، ص19.

هُم الطّالِعُونَ مِنَ الموتِ في زَمَنٍ ..

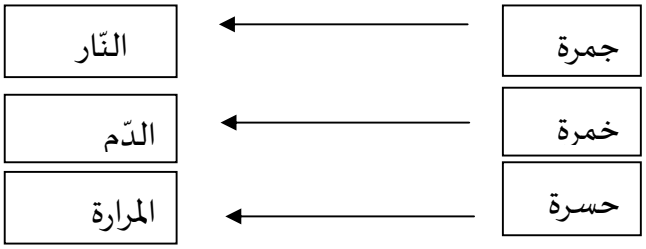
شَكْلُهُ جَمْرَة

لَونُهُ خَمْرَ

طَعْمُهُ حَسْرَة

وَالبَقِيَّة شَيء مِنَ الموتِ والانْكِسَار[1]

يتقمص زمن الموت كيانا مكتملا بذاته، له شكل ولون وطعم، يحمل كل معاني الألم والأسى:



كل هذه الدلالات (النّار- الدّم- المرارة) تحيلنا إلى الموت والانكسارات.

إنّ الهروب من شبح الفناء، هروب منه وإليه، فالإنسان المعاصر محاصرٌ بفضاء فناءه، وكل الطّرق التي يسلكها تقود إلى نهايته، إنّها لعبة غواية وبحث عن حلم مستحيل، لا يفضي إلاّ بكابوس الموت يقول الشّاعر:

هَائِمٌ فِي السِّنِينْ،،

وَالدُّرُوبُ مُلَغَّمَةٌ بِالفَجَائِعِ!

ألموتُ يَزْرَعُ كُلَّ الدُّرُوبِ..

وَكُلُّ الدُّرُوبِ تُؤَدِي إِلَى المَوْتِ ..

تَغْمُرُنِي رَجَّةُ المَوتِ فِي كُلِّ حِينْ! ... [2]

[1]- عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص77.

[2]- يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص39.

يبتدئ الشّاعر "يوسف وغليسي" المقطوعة باسم الفاعل(هائم) لدلالة على معنى التّشرد والتيه في الزّمن عبر الدروب الملغمة بالفجائع التي توحي بإحكام قبضة الموت على كل الموجودات، فالموت هو الدائرة التي يلهث داخلها الإنسان دون جدوى.

2-المعجم اللّغوي:

يستمد المعجم اللّغوي ألفاظه من اللّغة الشّعريّة، تلك اللّغة الثّورية التي «تخلق هي بدورها فجوة حادة بين الواقع اللّغوي وبين المتصور اللّغوي، بين الكون اللّغوي الذي ترسب وصفى واستقر وأصبح عرفًا مستقرًا وبين كون لغوي جديد»[1]. فإن كان الشّكل هو القالب الذي يصوغ من خلاله المبدع تجاربه وأحاسيسه وأفكاره، وهو الوعاء اللّغوي الذي يمارس داخله الشّاعر فاعلية الكتابة، فالمعجم هو تلك المفردات التي يسوق عبرها صوره ومقاصده لتصل إلى القارئ بكل سلاسة ووضوح، من خلال أسلوب الكاتب، الذي ليس «أمرا ظاهرا كالثياب مثلا بل أسلوب الكاتب هو منه اللحم والعظم والدم، والسريرة والضمير. أسلوب الكاتب هو الكاتب نفسه فكرا وخلقا وشخصية وجوهرا وكيانا»[2]. إذن التجربة الشّعريّة لصيقة بأسلوب الشّاعر وطريقته في رصف الكلمات وتحديد المدلولات. وطريقة استعمال كل مبدع للألفاظ، هي ما يميز أسلوبه عن غيره.

إنّ الحديث عن لغة شعر التّفعيلة في الجزائر يقودنا إلى براعة الشّاعر وطريقته وكيفية نظمه ورصفه للكلام وما يترتب عليه من معان، ولا يتم ذلك إلا عن طريق ما يسمى بـ "متوسط المجاوزة" لمجموعة من القصائد يمكن الانطلاق منها من النّاحية النّظرية لقيّاس "معدل الشّعريّة"[3].

ولا تتجلى قيمة اللّغة الشّعريّة إلاّ بالنّظر إلى غيرها «وإذا كان هدف اللّغة اللاشعرية التوصيل، فهذا يعني أنَّ وظيفتها مرجعية تنحصر في سواها، وهدفها الفائدة (التبليغ)، في حين أنَّ هدف اللّغةالشّعريّة في ذاتها، وبما تتضمنه من متعة جمالية»[4]. وهو ما يجعل منها عملا مستقلا بذاته.

[1] - كمال أبو ديب، في الشّعريّة، مؤسسة الأبحاث العربية،بيروت، ط1، 1987، ص75.

[2] - زكي نجيب محمود، في فلسفة النقد، دار الشروق، بيروت-لبنان، 1979، ص92.

[3] - ينظر جون كوهين، النظرية الشّعريّة، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط4، 2000، ص36.

[4] - خليل المرسي، جماليات الشّعريّة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، ص245.

1-2- لغة التّضاد والمفارقة:(Paradax)

وردت كلمة مفارقة في لسان العرب من «الفَرقَ: خلافُ الجمع فَرّقَهُ يُفَرِقُهُ، والتَّفرُقُ والافتراق سواء، والتَّفَرُقُ للأبدان، والافْتراق للكلام، يقال فرّقْتُ بين الكلاميين فافْتَرَقَا، وفَرّقْتُ بين الرَجلين فَتَفرّقا، وفارَقْتُهُ باينته، والاسم الفِرقَةُ وفَارقَ امرأته مفارقَةً وفراقاً باينها. والفرقُ والفِرقَةُ والفَريقُ، طائفة من الشيء المتفرق»[1].كما يمكن وصفها بأنها «فن قول شيء دون قوله حقيقة»[2].

وتعني المفارقة في اللغة الأجنبية (Paradax) وهي:

1-عبارة تبدو منافية للعقل. ومع ذلك قد تكون صحيحة.

2- عبارة تحمل تناقضاً ظاهرياً، ولكن بعد التدقيق نجدها تتضمن حقيقة توثق بين التناقضات فيها[3].

و«المفارقة هي إما أن يعبّر المرء عن معناه بلغة توحي بما يناقض هذا المعنى أو يخالفه، ولا سيما بأن يتظاهر المرء بتبني وجهة نظر الآخر، إذ يستخدم لهجة تدل على المدح، ولكن بقصد السخرية أو التهكم؛ وإما هي حدوث حدث أو ظرف مرغوب فيه، ولكن في وقت غير مناسب البتة، كما لو كان في حدوثه في ذلك الوقت سخرية من فكرة ملاءمة الأشياء؛ وإما هي استعمال اللّغة بطريقة تحمل معنى باطنا موجها لجمهور خاص مميز، ومعنى آخر ظاهرا موجها للأشخاص المخاطبين أو المعنيين بالقول»[4]. كما أنّ «"المفارقة التصويرية" تكنيك مختلف تماما عن الطباق والمقابلة، سواء من ناحية بنائه الفني، أو من ناحية وظيفته الإيحائية، وذلك لأنّ المفارقة التصويرية تقوم على إبراز التناقض بين طرفيها، هذا التناقض الذي يمتد ليشمل القصيدة برمَّتها، فتقوم كلها على مفارقة تصويرية كبيرة»[5]. كما سنبينه فيما يأتي.

---

[1] -ابن منظور، لسان العرب، مادة (فرق)،المجلد10،ص301.

[2] - دي سي ميويك، موسوعة المصطلح النقدي-المفارقة وصفاتها-ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المجلد 04، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص46.

[3] - نواف نصَّار، المعجم الأدبي، دار ورد للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007، ص197.

[4] - خالد سليمان، المفارقة الأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999، ص14. نقلا عن D.J.Enright ,The all uring Proble , OxfordUniversity press,1986,p5.

[5] - علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، ط4، 2002، ص 130.

ضَاقَتِ الأَرْضُ مِنْ حَولهِ فَاتْسَعْ

وَسَاقَطَتِ السَّمَاواتُ مِنْ رَأسَهِ...فَارْتَفَعْ

وتَلبَّدَ بِالحُزْنِ، بِالمَوتِ...

حَتَّى غَدَا فرحاً دَائِما

هَكَذَا لَمْ يَكُنْ مِثْلُهُ أَحَدٌ

يَسْتَعِينُ عَلَى نَفْسِهِ بِالوَجَعْ![1]

إنّ ظاهرة الجمع بين المتنافرات هي سمة غالبة في الشّعر المعاصر، وظفها العديد من الشّعراء بآليات مختلفة لما لها من وقع في النّفس ودلالة في المعنى، تقول "أحلام مستغانمي" في قصيدة (الرماد):

يَنْتَهِي حُبُّكَ إِذَنْ

يَسْخَرُ النِّسيَانُ مِنَ الشَّوْقِ

يَهْزَأُ الضَّحِكُ مِنَ الأَلَمْ

وَيسْأَلُنِي النِّسْيَانُ ضَاحِكًا

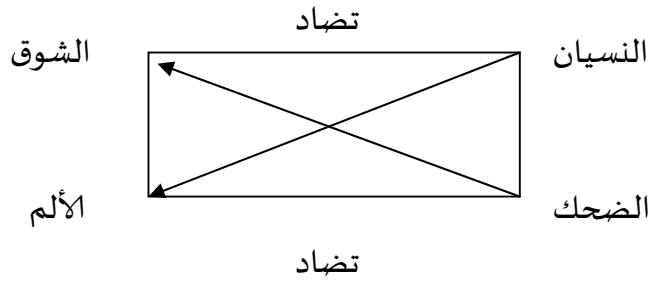
أَحَقًّا حَدَثَ أَنْ اشْتَقْتُكَ ...حَدَّ البُكَاءْ ...

فَأَكَادُ أَبْكِي مَرَّةً أُخْرَى ... مِنَ الضَّحِكْ[2].

إنّ توظيف الجمل الفعلية في زمن المضارع لدلالة عن الاستمرار في زمن الأفعال (ينتهي - يسخر- يهزأ- يسألني –أبكي).كما عمدت إلى تكريس مبدأ التناقض بين الكلمات، لتتولد دلالة جديدة، و المخطط التالي يوضح ذلك:

[1]- عاشور فني، رجل من غبار، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص 47.

[2] - أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة، موفم للنشر، الجزائر، 1993، ص93.



والجملة الحالية الجديدة المتولدة من التّضاد والمتمثلة في (يسألني النسيان ضاحكا) تكشف عن صيغة استفهامية (أحقا حدث أن اشتقتُك ...حدّ البكاء) إن هذا التساؤل ناجم عن تلك الخلخلة التي أحدثها التّضاد.«فتحطيم اللّغة المعيارية أمرٌ لازم، ومن دونه لن يكون هناك شعر»[1].

كما نجد المفارقة اللفظيّة عند الشّاعر "عثمان لوصيف" بين كلمتي (السقوط-الأعلى) و (الغوص- القمم) في قوله:

يا أنْتَ... يا أَنا ؟

مَنْ عَلَّمَكَ السُّقوطَ إلى الأَعلَى ؟

مَنْ عَلَّمَكَ الغَوصَ إلى القِمَم ؟[2]

تعمل الثنائيات الضّدية على تأسيس لغة شعرية تنتج عنها حركة من العلاقات الداخلية المتشابكة، والمضادة، يقول "عبد الله العشي" في ديوان "مقام البوح":

يَعُودُ البَسْطُ وَالقَبْضُ

يَعُودُ الأُنْسُ وَالوَجْدُ

يَعُودُ الصّحْو وَ المَحْو...

يَعُودُ الكَشْفُ وَ الإخْفَاء[3]

[1] - يان موخاروفسكي، اللّغةالشّعريّة واللّغة المعيارية، ترجمة ألفت الروبي، مجلة فصول، المجلد 5، العدد1، أكتوبر 1984، ص4.

[2] - عثمان لوصيف، براءة، دار هومة، الجزائر، ط1، 1997، ص32.

[3] -عبد الله العشي، مقام البوح(شعر)، جمعية الشروق الثقافية، باتنة-الجزائر، 2000، ص74.

تنهض هذه الأسطر الشّعرية على بنية تضاديّة متوازية بين مفردتي السّطر الواحد (البسط-القبض) و(الأنس-الوجد) و(الصّحو-المحو)و(الكشف-الإخفاء) تحمل الدلالة ذاتها.

البسط≠ القبض

الأنس≠ الوجد

الصّحو ≠ المحو

الكشف ≠ الإخفاء

وهذا التّضاد المتوازي للبنى اللّغوية والذي وقع بين شيئين لا يجتمعان في آن واحد، إلاّ أنّ الشّاعر جمع بينهما بحرف العطف (الواو)، الذي يكشف من ورائه عن اللاوعي والهذيان الذي صاحب تجربة الشّاعر.

كما تجلت تجربة الشّاعر"الأخضر فلوس" مع التّضاد في قوله:

تَتَوَقَفُ النَّقَراتُ حِينَ تفتحُ الأشْواكُ في صَدْرِي

تَنْمُو زَهْرَةٌ بَيْضَاءُ نَابِضَةٌ عَنْ صَدْرِ السُّهُولِ

الزَّهْرَةُ الأَولى تُطِلُّ وَ تَخْتَفِي...

النَّجْمَةُ الأَولى تُضِيءُ وَ تَخْتَفِي...[1]

يتجه النّص في بنائه نحو الحركة والتغير المتضاد بين أفعاله المضارعة بين (تطل- تختفي) و(تضيء- تختفي) التي تعكس السّرعة والتّحول.

2-2- التراكيب الإنشائية:

الكلام هو لفظٌ مركبٌ مفيدٌ، ينقسم إلى ثلاثة أقسام (الخبر - الطلب- والإنشاء). والإنشاء هو مرافقة المعنى للفظ، وينقسم إلى قسمين: الطلبي، وغير الطلبي، وهنا سنركز على بعض الأساليب الطلبية كالاستفهام، والنداء.

[1] - الأخضر فلوس، مرثي الرجل الذي رأى، منشورات الاختلاف، 2002، ص17.

2-2-1-الاستفهام:

يعد الاستفهام من أساليب الطلب النّحوية، وهو طلب الفهم، أي طلب العلم بشيء لم يكن معلوما، ومن أدواته: الهمزة، وهل، ومن، وما، ومتى، وأين، وأيان، وأنى، وكيف، وكم، وأي[1].وتخصص (الهمزة) للتصور أو التصديق و(هل) للتصديق فقط وبقية الأدوات للتصور.

ويظهر الاستفهام في ملصقة "عز الدين ميهوبي" بقوله:

فِي بِلادِي

أَصْدَرَ الحَاكِمُ مَرْسُوماً بِحَجْمِ المِشْنَقهْ

مُذْنِبٌ مَنْ خَرَقهْ

كُلُّ مَنْ يَفْعَلُ هَذَا...

قُلْتُ: مَاذَا؟..

قَيَّدُوني فِي سِجِلاَّتٍ وقادوني لِبَيْتٍ مُغْلَقَهْ

سَلَّموني وَرَقَهْ...

تُهْمَتِي واضِحَةٌ جِدّاً

لِأَنَّي قُلْتُ يوماً:

هَلْ رَأَيْتُمْ سارِقاً يَلْبِسُ ثَوباً سَرَقَهْ ؟[2]

يرتكز بناء هذه القصيدة على ركيزتين أساسيتين هما:

المحكوم: والممثل بأفعال القول و الاستفهام (قُلْتُ: مَاذَا؟..) ، (قُلْتُ لَمْ أَفْهَمْ لِماذا؟)، (لِأَنَّي قُلْتُ يوماً).

[1] - عبد السلام محمد هارون، الأساليب الانشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2001، ص18.

[2] - عز الدين ميهوبي، ملصقات، منشورات أصالة للإنتاج، سطيف-الجزائر، ط1، 1997، ص140.

الحاكم: والممثل بأفعال تسلطية (أَصْدَرَ الحَاكِمُ مَرْسُوماً بِحَجْمِ المشْنَقهْ)، (قَيَّدُوني فِي سِجِلاَّتٍ)، (وقادوني لِبَيْتٍ مُغْلَقَهْ)، (سَلَّموني وَرَقَهْ...).

فالعلاقة بين الحاكم والمحكوم علاقة قمعية، تتجلى في تنوع الأفعال (أصدر- قيدوني- قادوني- سلموني) بينما تنحصر أفعال المحكوم في الفعل القول، الذي يكشف في الأخير عن تلك المؤامرة التي يفضحها المحكوم بصيغة الاستفهام (هَلْ رَأَيْتُمْ سارِقاً يَلْبِسُ ثَوباً سَرَقَهْ ؟)، أين يعري المحكوم صورة الحاكم أمام القارئ من خلال تكرار صيغة الاستفهام التي تطلب العلم بشيء لم يكن معلوما، إلا أنّنا نصطدم في الأخير بخلاصة هذه الممارسات و تجريد اللبس عنها لتنكشف جليّة للمتلقي صورة الحاكم.

يتميز النّص الشّعري الجزائري باستخدام الاستفهام كسمة أسلوبيّة تترجم من خلاله حيرة وقلق الشّاعر وتزلزل هدوء المتلقي وتثير في نفسه القلق والاضطراب، وتشركه في عملية البحث عن إجابات لتلك الأسئلة، كما جاء عند "عبد الله العشي" في ديوان "مقام البوح":

هَلْ هُوَ الشَّوْقُ؟

هَلْ الوِحدَةُ ؟

هَلْ حُزْنِي؟

هَلْ هُوَ الصَّمْتُ الَّذِي يَجْرَحُ رُوحِي؟

هَلْ هُوَ الرَّغْبَة؟

هَلْ سِرّ....

لَسْتُ أَدْرِي بَعْدُ مَعْنَى لِمَعَانِيه؟

هَلْ شَتَاتُ الرُّوحِ فِي تِيهِ التَّآوِيهْ؟[1]

ويظهر التركيب الاستفهامي المكثف، والمتمثل في حرف الاستفهام (هل) و«الذي يطلب به التصديق فقط»[2] . كما وظّف الشّاعر "عبد الله العشي" أسلوب التكرار الاستفهامي بـ (هل) وهو نوع «من التأكيد أو التكريس سواء أكان على البنية اللسانية أم التمثيل الدلالي الذي يتمخض عنها، إنّه

[1]- عبد الله العشي، مقام البوح ،ص107، 108.

[2]- عبد السلام محمد هارون، الأساليب الانشائية في النحو العربي، ص19.

إلحاح على تصوير معين»[1] لعدة معان تمثلت في (الشوق- الوحدة- الحزن- الصمت- الرغبة) يبحث من ورائها عن سر المعنى (لست أدري بعد معنى لمعانيه)، وهو ما يعكس شتات وتيه ذات الشّاعر.

يقول "عبد الله العشي":

هَلْ مِنْ أَحَدٍ

مِثْلِي وَمِثْلكَ فِي بَهَاءِ العِشْقِ

فِي هَذَا البَلَدْ؟

هَلْ مِنْ أَحَدْ؟

هَلْ مِنْ أَحَدْ؟[2]

تفضي بنية تكرار الاستفهام بجملة واحدة، ودون اللّجوء إلى استبدال الطلب (هل من أحد) إلى إلحاح فعلي لمعرفة الآخر واستنطاقه ومحاورته، كما تفيد صيغة الاستفهام بـ (هل) نفي الذات وإنكارها.

ويقول "يوسف وغليسي" في قصيدة (تجليات نبي سقط من السّماء سهوا):

"يَعْقُوبُ" مَات، فَأَيّ فُؤَادٍ سَيَرْحَمُ هَذَا الفَتَى؟

أَيّ عَيْنٍ سَتَنْبُضُ حُزْنًا عَلَيْهِ غَدَاةَ تَرَى مَا أَرَى؟

مَنْ يُعِيْدُ لَهَا البَصَرَا ؟!

مَنْ تُرَى يَسْتَعِيدُ رُؤَاه ؟

مَنْ يُفَسِّرُ تِلْكَ الكَواكِب .. تِلْكَ الطَّلاسِمْ ..

مَنْ يَذْكُرُ الشَّمْسَ وَالقَمَرا ؟![3]

إنّ تنوع وتوالي الاستفهام في هذه القصيدة يبلغ ذروته، فكل سطر منها يتشكل من بنية استفهاميّة يُطلب بها التّصور وتعيين العاقل بـ (من)(من يعيد-من يستعيد-من يفسر- من يذكر).

[1] - حسن ناظم، البنى الأسلوبية -دراسة في «أنشودة المطر» للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2002، ص147.

[2] - عبد الله العشي، مقام البوح، ص 61.

[3] - يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص29.

أما الشّاعر "يوسف وغليسي" في قصيدة (تساؤل وحنيين)[1]:

أَخَلِيصَتِي!

هُزّي بِجِذْعِ الحبّ، تَسْقُطُ ثمرةٌ ..

أَخَلِيصَتِي!أَخَلِيصَتِي!أَخَلِيصَتِي! ...

آهٍ ! وَيَرْسُمُنِي النّداءُ سَحابَةً

بِالدَّمْعِ طافِحَةً،،

بِالحُزْنِ مُتْرَعَةً ،،

أَغَدًا تُسَافِرُ دَهْشَتِي ؟!

أَغَدًا تَعُودُ بَراءَتِي ؟!

أَغَدًا تَعُودُ خَلِيصَتِي؟!

أَغَدًا تَعُودْ؟!

أَغَدًا تَعُودْ؟!

أَغَدًا تَعُودْ؟!

يفتتح الشّاعر قصيدته بالنّداء (الهمزة) الذي يرسم سحابة (أخليصتي! أخليصتي! أخليصتي! ...) تمطر وتنهمر من شفتيه سيلا من الاستفهامات المستمرة المفضية إلى التّعجب الّذي يحمل دلالة القلق والتأزم النّفسي، فإذا كان المستفهِم السائل مترددا في ثبوت الشيء من عدمه « تليها جملة فعلية في الغالب، ولا يؤتى بمعادل بعدها، لما يترتَّب على ذلك من التناقض»[2]، وذلك عبر شبكة لغوية من المتكررات والمتوازيات الأفقية والعمودية لتأخذ مفهوما جديدا ودلالة مغايرة تشي بلهث الشّاعر الّذي يبحث عن راحة نفسية، عبر إجابات شافية لأسئلته التّعجبية.

[1] - يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص34.

[2] - عبد السلام محمد هارون، الأساليب الانشائية في النحو العربي، ص19.

وقد لجأ الشّاعر"عبد الله لحيلح" في بناء تساؤلاته إلى الاستفهام بالهمزة بقوله:

حِينَ يأتي الخَريف ...

رَبَّة الشّعر أدركيني !

و أجِيبيني قليلاً ..رَبَّةَ الشّعر أرضِعيني !

كُلُّ من أحْببتُ وَلُّوا

أَصَحيحٌ خالِصُ العِشقِ يُملُّ؟!

أصَحيحٌ رَبَّة الشّعر المبينِ؟!

ذاكَ دَمعي .. فاسْكُبيهِ خالصاً للشَّاربينْ[1]

يستخدم الاستفهام بالهمزة لمعرفة محتوى الجملة في حال كان السائل يجهل المضمون (أصحيح خالص العشق يمل) ، (أصحيح ربة الشعر المبين؟!)

تعددت أنواع الاستفهام وأدواته، فنجد منها استفهام الكثرة:

كَمْ مَرَّةً وَقَعَتْ خُطايَ

عَلَى خُطاهَا،

وَوَقَعْتُ مُحْتَرِقًا عَلَى بَقَايَا

مِنْ صَدَاهَا[2]

إنّ الاعتماد على هذه البنية يقود إلى معرفة العدد (كم مرة وقعت خطاي على خطاها) الغرض منه التشويق.

ومن أنواع الاستفهام كذلك نجد منه المعنوي، لا اللفظي (التنغيم) في الشّعر ويقصد بالتّنغيم لغة كما جاء في لسان العرب هو «النَّغْمَةُ، جَرَسُ الْكَلِمَةِ وَحُسْن الصَّوتِ في القِراءَةِ وَغَيْرِهَا ... والنَّغَم:

[1] - عبد الله لحيلح، وشم على زند قريشي، دار البعث، قسنطينة، ط1، 1985، ص27.

[2] - عبد الله العشي، مقام البوح، ص 17.

الكَلامُ الخَفِيُّ، والنَّغمَةُ: الكَلامُ الحَسَنُ..... وَسَكَتَ فُلانٌ فَمَا نَغَمَ بِحَرْفٍ وَمَا تَنَغَّمَ مِثْلُهُ، وَمَا نَغَمَ بِكَلِمَةٍ»[1]. ويتعلق التنغيم هنا بحسن أداء القراءة، وقد يشير إلى معنى ما خفي من الأصوات.

يمتلك المتكلم السّلطة الكاملة في التنغيم بما يقتضيه الحال، حسب إمكانياته، ومستويات الصّوت اللحنية. إذ يعتبر التنغيم (intonation) من الفونيمات فوق التركيبية أو الإضافية التي تصاحب نطقنا للكلمات والجمل، ويعني المصطلح الارتفاع والانخفاض في طبقة أو درجة الصّوت، ويرتبط هذا الارتفاع والانخفاض بتذبذب الوترين الصّوتيين اللّذين يحدثان النّغمة الموسيقيّة، أي أن التنغيم بهذا المفهوم يدل على العنصر الموسيقي في نظام اللّغة[2]. وفيه تحذف أداة الاستفهام وتعوض بالتنغيم وقد وظفه العديد من الشّعراء أمثال الشّاعر"عبد الله العشي" كما جاء في قوله:

مَوْلاي...

تَسْمَحُ لي أَنْ أَسْكُنَك،

أَذُوبَ، مِنْ وَجَدِي عَلَى أَصَابِعِك [3]

حيث حذفت هنا أداة الاستفهام (هل أو الهمزة) وعوضت بالتّنغيم وهو شكل من أشكال النبر الصّوتي الذي يحدث نغمة موسيقية يفهم من خلالها الاستفهام.

وتتواصل ظاهرة الاستفهام المعنوي عند الشّاعر"عبد الله العشي" بحذف أداة الاستفهام (هل-الهمزة) في قوله:

تُراكَ يا مَولاي تَعْذِرُ العُشَّاقَ...

حِيْنَ يَجْرُؤونَ،

مِنْ حَرِّ عِشْقِهم،

لَو عَاتَبُوكَ:

[1] - ابن منظور، لسان العرب ،مادة (نغم)،المجلد 12، ص590.

[2] - صبيح التميمي، دراسات لغوية في التراثنا القديم، صرف، نحو، تركيب، دلالة معاجم، مناهج بحث، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2003، ص163.

[3] -عبد الله العشي، مقام البوح، ص 11.

أطلت غَيبتَك[1]

2-2-2- النّداء:

النّداء هو تنبيه صوتي الغرض منه الإقبال «وأحرف النداء سبعة، وهي: (أ، أيْ ، يا ، آ ، أيا ،هَيا، وَا). فـ (أيْ و أَ): للمنادى القريب. و(أيا وهيا وآ): للمنادى البعيد. و(يا): لكل مُنادى، قريبًا كان، أو بعيدًا أو متوسطًا. و(وا): للنُّدبة، وهي التي يُنادى بها المندوب المُتفجَّعُ عليه، نحو: (واكبدي!. واحَسرتي!)»[2].

والنّداء هو المنادى بحرف نائب عن أدعو والأصل في مناداة القريب أن تكون بالهمزة أو أيْ، وفي نداء البعيد يكون بغيرهما[3] ونداء الضّمير يستغرق المنادى بشكل أكبر «فلو نودي باسمه كان الاسم مجرد لفظ دال على صفة، أو مجموعة صفات قد يشاركه فيها غيره، أما أن ينادى بضمير فإنّه نداء لكل تفاصيله أولا وله وحده ثانيا»[4].

إنّ كثرة استدعاء النداءات في الشّعر الجزائري المعاصر تعلن عن «حاجة شديدة إلى الآخر وهروبا من الغربة بالاستئناس بوجوده»[5]، ومن أمثلة ذلك قول "يوسف وغليسي":

يَا سَفَرَ البَرْقِ فِي لَيْلِ ذَاكِرَتِي ..

يَا حَنِينِي إلى حَفْنَةٍ مِنْ حَنَانِ!

يَا عَبِيرَ الهَوَى .. يَا رَحِيقَ الشِّفَاهِ ..

وَ يَا شَفَقَ الحُلْمِ، بِاللهِ، لا تَغْتَرِبْ ..

يَا رَبِيعَ الطُّفُولَةِ لا تَحْتَضِرْ ...

أُدْنُ مِني قَلِيلاً، أُنَاشِدُكَ الله، أدنُ،،

---

[1]- عبد الله العشي، مقام البوح، ص12.

[2]- مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، الجزء 3، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ط30، 1994، ص148.

[3]- ينظر عبد السلام محمد هارون، الأساليب الانشائية في النحو العربي، ص17، 18.

[4]- نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشّعر الجزائري المعاصر،شعراء رابطة "إبداع" الثقافية نموذجا، رابطة إبداع الثقافية، ط1، 2003، ص51.

[5]- المرجع نفسه، ص49.

وَتَوْجْ عُيُونِي بِلَونِ الزَّنابقِ وَالأقْحُوَانْ! ...[1]

يستند الشّاعر في هذه القصيدة على جملة من النداءات موظفا أداة النداء (يا) مناديا (سفر البرق- حنيني- عبير الهوى- رحيق الشفاه- شفق الحلم- ربيع الطفولة) ويتشكل فيها منادى مخصص بالإضافة على نحو واحد تمثل في المضاف والمضاف إليه، ليطلب منه (لا تغترب- لا تحتضر) إنّها دعوة إلى البقاء والحياة متبوعة بنقاط الحذف التي تضمر الكثير من الإيحاءات، إلاّ أنّ الشّاعر لم يكتف بهذه المعاني، بل أكد طلبه بتكرار فعل الأمر(أَدْنُ)، الذي يحرض على الاقتراب ومنه التتويج بالرّؤية.

صَاعِدٌ فِي خُيوطِ الضِّياءْ

نَحْوَ عَيْنَيْكَ، أَمْشِي عَلَى دَرَجَاتِ النَّدَى

يَا شُعْلَةَ الرُّوحِ

يَا شَهْقَةً فِي دَمِي

صَاعِدٌ نَحْوَ عَيْنَيْنِ لأَلاَءَتِينْ

هُمْا سِدْرَتِي وَزُمُرُدَتِي

يَا امْرَأَةً تَتَوَهَّجُ بِالضَّوْءِ

أَنْتِ أَمِيرَةُ هَذَا الْجُنُون المُغَامِر

أَنْتِ إِلَهَةُ الهَوَى

أَنْتِ سَيِّدَةُالشّعراءِ

وَأَنَا العَاشِقُ المُتَصَوِّفُ

عَانَقْتُ كَلّ المَدَارَاتِ

كُلَّ البُرُوقِ وَكُلَّ المَرَايَا

أُفَتِّشُ عَنْ مُنْتَهَايَ

[1]- يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص37.

أُفَتِّشُ عَنْ سِدْرَتِي [1]

إنّ النّداءات المتكررة وتنوع المنادى (يا شعلة- يا شهقة- يا امرأة) يفضي إلى تجلي حقيقة الأنا والآخر (أنت أميرة هذا الجنون- أنت إلهة الهوى- أنت سيدة الشّعراء) و (أنا العاشق المتصوّف)، إن عشق الشّاعر يحمله إلى مدارات الصّوفية الّتي تنتهي به إلى التّجلي والكشف، وترفعه إلى سدرة المنتهى أين ينعم بالرّاحة والطّمأنينة.

2-3-الألفاظ العاميّة:

لقد استخدم الشّعراء الجزائريون بعض الألفاظ الدخيلة والأجنبية في أشعارهم كغيرهم من الشّعراء، والعامل الرئيسي في دخول هذه المفردات يرجع إلى ما أتيح للشعوب الناطقة بالعربية من قبل الإسلام ومن بعده من فرص الاحتكاك المادي والثقافي والسياسي بالشعوب الآخرى... وبخاصة المفردات المتصلة بمظاهر الحياة الحضرية وشؤون التفكير الفلسفي والألفاظ المتعلقة بمنتجات الصّناعة وغير ذلك[2]. ومن بين الشّعراء العرب الذين عمدوا إلى إدخال الألفاظ الدّخيلة " بدر شاكر السياب" و "عبد الوهاب البياتي"، فهل كان حقن الألفاظ الأجنبية في الشّعر الجزائري المعاصر وليدُ التّقليد أم أنّه ضرورة يقتضيها المضمون للوصول بالقارئ إلى الفهم الجيد للنّص كون اللّغة العاميّة لغة السّواد الأعظم، أو أنّها تقنية تعبيرية تحمل أبعادًا ودلالات جديدة لا تكتمل إلاّ بتحطيم جدار اللّغة.

يقول "عز الدين ميهوبي":

جِئْتُ عَرّافَ المَدِينَة

حَامِلاً رُؤيا ابْنَتِي ...قَالَتْ: "أَبِي شُفْتَكْ

بِنَومِي!"

قُلْتُ " حَقًّا .. مَا الّذِي شُفْتِ؟ اِحْكِ لِي .."

قَالَتْ "وَكَمْ تَدْفَعْ لأَحْكِي؟"

[1] - عثمان لوصيف، براءة، ص47.

[2] - ينظر علي عبد الواحد وافي، فقه اللغة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 2004، ص153.

قُلْتُ " هَلْ تَكْفِيكِ بُوسَة؟"

"أَمْ تُرِيدِينَ مِنَ السُّوقِ عَرُوسَة؟"

ضَحِكَتْ مِنّي وَقَالَتْ:

"حَافِي الرِّجْلَيْنِ تَمْشِي..

"بَيْنَ أَفْراحٍ وَ نَعْشٍ..

" وَعَلَى رَأسِكَ حَطَّتْ قُبَّره*...

قُلْتُ" يَكْفِي يَا ابْنَتِي..

قَالَتْ " وَطَارَتْ .. نَحْوَ هَذِهِ المقْبَرَهْ"

وَأَشَارَتْ لِعُيُونِي ..

ثُمَّ نَامَتْ!

أَطْفَأَ الحُزْنُ فَوَانِيسِي

فَأَغْمَضَتُ يَدَيَّ ..

وَتَوَضَّأْتُ بِدَمْعِي ..

ثُمَّ صَلَّيْتُ عَلَيَّ [1]

إنّ تواجد اللّغة العاميّة في المتن بهذه المفردات (شفتك- بوسة- عروسة) يعد خرقا لمعجم اللّغة العربيّة، فرغم امتلاك الشّاعر لمرادفات هذه الكلمات في اللّغة العربيّة (رأيتك- قبلة- دمية) إلاّ أنّه عمل على توظيفها بالعاميّة في تصوير هذا المشهد النّاتج عن حلم ورؤية الطّفلة الصّغيرة والذي يحمل بذور الحزن والموت بين مفرادت النّص.

وقد أتيح للغة العربية ولهجاتها العامية أثناء الحروب الصليبية فرص للاحتكاك باللغات الأوربية الحديثة، فانتقل إليها على أثر ذلك بعض المفردات من هذه اللغات، وفي العصر الحديث كثرت فرص

* - قُبَّرة جمع قبُرات وقبّر: وهي عصفورة من فصيلة القُبرِيَّات، رتبة العصفوريات، تكسو ريشها سُمرة، ومنها نوع يتميز ببقعة سوداء على الصّدر، وعلى رأسِها ريشٌ منتصب، شديدة الحذر، وتعرف بتغريدها الدائم في الحقول.

[1] - عز الدين مهوبي، اللعنة والغفران، ص29.

الاحتكاك وتنوعت أسبابه [1]. فنجد مثلا الشّاعر "عز الدين ميهوبي" قد وظّف كلمة أجنبيّة لعنونة ملصقة (حيطيست) التي يصف فيها حالة الشّباب الجزائري الّذي يعاني البطالة:

مِنْ رَصِيفٍ لِجِدَارْ

مِنْ جِدَارٍ لِرَصِيفْ

مِنْ رَبِيعٍ ،، لِشِتاء ،، لِخَرِيف

نَاسِكا طولَ النَّهَار[2]

أصلها كلمة "حيطيست" كلمة فرنسية (muriste) صيغت على وزنها وهي متداولة لدى أفراد الشّعب وتعني البطالة وعدم الاشتغال بأي عمل. وقد اختار الشّاعر هذه الكلمة التي تدل على تغيير وتناوب أماكن الجلوس على الأرصفة والجدران طوال السّنة، وبتعاقب فصولها (من ربيع لشتاء لخريف) متعبدا ناسكا طول النهار، فكلمة "حيطيست" أصبحت مؤشرًا دلاليًا يشع بالصّور الذهنيّة التي يعيشها الشّباب.

وقد استطاع الشّاعر "عز الدين ميهوبي" ملامسة الواقع من خلال توظيفه ألفاظ وصور يستوعبها عامة وسواد النّاس، فها هو في موضع آخر يوظف كلمة (الجريدة) باللّغة الفرنسيّة وينحتها بصريا باللغة العربية في قصيدة (الحفّار):

مَنْ يَحْفُرُ قَبْرِي؟

وَيَدْفُنُنِي

مَنْ يَقْرَأُ فَاتِحِةَ القُرْآنِ عَليّ..؟

أَيَا وَطَنِي

يَنْشُرُ نَعْيًا فِي الجُورْنَالِ

.. ويُذَكِرُنِي[3]

---

[1]- ينظر علي عبد الواحد وافي، فقه اللغة، ص155.

[2] - عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص66.

[3] - عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، ص19.

إنّ توظيف الشّاعر لمفردات اللّغة العاميّة اليوميّة هو انزياح معجمي يصور من خلاله الذّات البشريّة التي أصبحت مغيبة تماما. إذ يتساءل الشّاعر هنا عن حفّار القبور وعن الإمام الذي يقرأ الفاتحة على تلك الأرواح التي زهقت ولم يعد أحد يسمع بها إلا ما ذكر في الجريدة (الجورنال) التي أضحت سجلاً حافلاً بالوفيات.

ويعد الشّاعر"عز الدين ميهوبي" من أبرز الشّعراء الجزائريين الذين شاعت اللّغة العاميّة في أشعرهم إذ يُوظف كلمة "الأوطوروت" بدلا عن "الطّريق" بقوله:

ذَاتَ مَسَاء رَأيْتُ صَدِيقِي

بِفَارِهَةٍ يَعْبُرُ "الأَوطُورُوتْ"

رَأَنِي ...تَوَقَّفَ طَبْعًا[1]

و"الأوطوروت" كلمة عاميّة تعود في الأصل إلى اللغة الفرنسية كتبت بحروف عربية للدلالة على رغد العيش الذي طال صديق الشّاعر، وتقريب لغة الشّعر من لغة العامة أو ما يعرف بلغة التخاطب اليومي، هو أحد مظاهر الحداثة التي دعت إلى كسر الهوة بين المبدع والمتلقي وهو الأمر الذي دعا إليه "توماس إليوت" (Thomas Stearns Eliot).

إنّ انزياح وتوظيف الألفاظ الأجنبية في سياقات كلامية يوحي بثقافة وثراء القائل -تصور سائد- في المجتمعات العربية؛ ولهذا جاء توظيف كلمة "الأوطوروت" في النّص الشّعري مطابقا للحالة الموصوفة التي توحي بالثراء الفاحش. وفي ختام اللّقاء يودّع الصّديق صديقه بنوع من الازدراء والاستهزاء.

فَوَدَّعَنِي...ثُمَّ أَرْدَفَ مُسْتَهْزِئاً بِيَّدِيهِ:

أ..توت A TOUTE[2]

ولزيادة تكريس مظهر الثراء والغنى خطّ الشّاعر مفردة الوداع بحروف أجنبية A tout إلى جانبها كتابة صوتية باللّغة العربية.

[1] - عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص127.

[2] - المصدر نفسه، ص 129.

كما يؤكد الشاعر "ميلود خيزار" على دور اللغة العاميّة في فضح الواقع المتعفن وتعريته بقوله:

هَتَفَتْ عَاشِقَةٌ

يا خَالِدُ

خَلِّ الأشْجَارَ

تَهْمِسُ كَيْفَ اِنْتَبَذَتْ"عَيْشَة"

شَاطِئَ أُسْطُورَتك المهْجُور؟

خَلِّ"اللَّهجَة" تَفْضَحُ

هَذَا الجَسَدُ المتَعَفِّنُ في بِئْرِ فَصَاحَتِهِ

"خَلُّو لَبْحَرْ يَاكُلْنِي" مَا أَرْحَمَ أَنْيابَ المَاءِ[1]

يرى الشّاعر إقتدار اللّهجة العاميّة -كأداة- على توصيل الرّسالة بصدق (هذا الجسد المتعفن في بئر فصاحته) وهي دعوة صريحة لإمتطاء صهوة اللّهجة العاميّة للإفصاح والفضح وذلك عن طريق جملة (خلو لبحر ياكلني) أين يجد الشّاعر نجاته وحياته في الهجرة غير الشّرعية، وإن لم تكتب له النجاة فإنّ البحر أرحم من الوضع الذي يعيشه.

والحديث عن اللّهجة العاميّة وهو حديث عن غربة اللّغة العربيّة وتراجع مكانتها، والّذي يعود إلى عزوف متكلميها عنها، وليس راجعا للّغة العربيّة في حد ذاتها، فالتراجع هنا مرتبط بعلاقة احتياجات المتكلمين للغة، وهو ما جعل من اللّهجة العاميّة لسانا سليطا يعبر الشّاعر من خلاله عن مأساة الفرد في مجتمع ساده التعفن، وليكشف الشاعر عن كل مظاهره قام باستدعاء شخصية عامة (الفنان خالد - عيشة) تعبر عن انتمائه.

[1]- ميلود خيزار، شرق الجسد، منشورات الاختلاف ، الجزائر، 2000، ص 77، 78.

2-4-لغة الانزياح:

يُعرف الانزياح في لسان العرب لـ "ابن منظور" بأنّه مشتق من «نزح: نزح الشيء ينزح نزحا ونزوحا: بَعُدَ، ونزحت الدَّار فهي تنزح نزوحاً، إذا بعدت، إنّما جَمْعُ منزاح وهي تأتي إلى الماء عن بعد، ونزح به وأنزحه، وبعد نازح، ووصل نازح: بعيد»[1]. ويقصد بالانزياح أنه البعد والابتعاد والبعيد، ومنه فالانزياح هو الابتعاد عن المعنى الأصلي والمعجمي للكلمة، ممّا يفسر «أن نظرية الانزياح تتجلى في خرق الشّعر لقانون اللّغة»[2]، الّذي يُحدث ما يسمى بالمفاجأة، وكسر توقعات المتلقي، ومرد ذلك هو أنَّ «عنصر المفاجأة ينشأ عن الانتهاك الصارخ لحدود المنطق، والمعيار الذي تركن إليه الذائقة الفنية التقليدية»[3]. والمبدع وحده القادر على تشكيل جمله وترتيب عناصرها حسب ما يقتضيه المعنى، من تقديم أو تأخير أو حذف إلى غير ذلك من أساليب الانزياح «وهذا الترتيب اللّغوي يخلق علاقات جديدة، وبالتالي ينتج دلالات مغايرة لترتيب العناصر وفق المعيار النحوي»[4]. وبهذا تتولد لغة شعرية وتسمى اللّغة المعياريّة، و«هي التي تشكل الخلفية التي تعكس الانحراف الجمالي للغة الشّعريّة»[5].

ويوضح "جون كوهين": «إن الفرق بين النّثر والشّعر لا يكمن في المادة الصوتية، ولا في المادة الإيديولوجية، وإنّما يكمن في نمط العلاقات الخاصة الذي ترسيه القصيدة بين الدال والمدلول من ناحية، وبين المدلولات من ناحية أخرى»[6]. إن كيفية توظيف الدوال والمدلولات هو ما يفرق بين النّثر والشّعر، وقد أحسن " فاليري" التشبيه في التفريق بينهما بقوله: «فإذا كان المشي وسيلة تقود إلى غاية وهو ما يرادف النّثر، فإن الرقص هو الوسيلة والغاية معا وهو ما يرادف الشّعر، وكلا من المشي والرقص تستخدم فيها الأرجل والأعضاء. لكن الخلاف بينهما في طريقة التي يتم كل واحد منهما بها، وكذا الأمر بالنسبة للنثر والشّعر، فكلاهما يستخدم اللّغة والاختلاف يكمن في طريقة استخداماتها

[1] - ابن منظور، لسان العرب، (نزح)، المجلد 10، ص614.

[2] - حسن ناظم، مفاهيم الشّعريّة، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص115.

[3] - حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دراسة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران-الجزائر، ط1، 2003، ص3.

[4] - حسين حضري وآخرون، سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين لعبد الله حمادي، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002، ص298.

[5] - علي ملاحي، الجملة الشّعريّة في القصيد الجديد (مفهومها، خصائصها)، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة عين شمس، 1989-1990، ص 47.

[6] - Cohen, Jean, Structure du langage poétique,p199.

والتي يهدف من ورائها كل كاتب إلى إيصال دلالات معينة»[1]. وينقسم الانزياح إلى قسمين: تركيبي، ودلالي و«يتجلى شكل الانزياح على المستوى التركيبي من خلال ظاهرة التقديم والتأخير أي التغيير في رتب الكلمات وطبيعة درجتها»[2]. «أي تغيير في النظام التركيبي للجملة يترتب عليه بالضرورة تغيّر فيالدلالة»[3]. فاستبدال مواضع الكلمات يخلق دلالات جديدة متولدة من محوري التّأليف والاختيار، فاللّغة العربية غنية بمفرداتها الدلالية وتراكيبها الاسنادية، ممّا يجعل «الجملة العربية لا تتميز بحتمية في ترتيب أجزائها»[4].

أما الدّلالي «كل ما هو البدء مجازي، يصبح بعد تداوله حقيقة، أي يتحول إلى إمكانية تغيير فهو من المتغيّرات التي يتحتم على المبدع أنْ يبدلها لكي يؤسس مجازه الإبداعي الذي يدنو من بلاغية التعبير»[5] وفي هذا الصّدد يقول الشّاعر "عز الدين ميهوبي":

ذَاتَ سَبْت ...

أَنْشَدَتْ " زَيْنَبُ " في مَوكِبِ أَطفَال

الحَوارِي "قَسَما"

سَمِعْتُ في آخِرِ الشَّارِعِ طِفْلاً أَخْرَسَ

الصَّوتِ يُغَنِي " فَاشْهَدُوا"

قَلْبُهُ المبْحُوحُ يَنُزُّو أَلَماً

فَأعَارَتْهُ فَماً....

وَ بَكَتْ زَيْنَبُ

---

[1] - أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص89.

[2] - حسين حضري وآخرون، سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين لعبد الله حمادي، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002، ص298.

[3] - محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص391.

[4] - المرجع نفسه ، ص329.

[5] - عبد الله الغذامي، تشريح النص،المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط2، 2006، ص14.

عَادَتْ تَتَهَجّى بِيديها "قَسَمًا"[1]

إنّ انزياح الصّور عن طبيعتها، هو ما يرقى بالتخييل الذهني، حين يغني الطفل الأخرس فاشهدوا، وتتهجى زينب بيدها قسما. وتقول "يمنى العيد" الانزياح هو: «انحراف باتجاه الاختلاف، مثلا تنحرف الإشارات التعبيرية على اختلاف أجناسها عند الموجودات أو الوقائع التي تعبر عنها، وإن كانت تبقى تحيل عليها»[2] فالاختلاف أو ما يسمى بالانحراف هو ما يكسب الصّورة شعريتها.

ثانيا: الصّورة الشّعريّة:

يقول أدونيس «الشّعر لا يبدأ هنا وينتهي هناك، ليس للشّعر تُخوم، لذلك ليست المسألة أن نفهمه، بل أن نتأمل في أبعاده، ليست أن نستوعبه، بل أن نواكبه. وهكذا لم يعد جائزا أن نقرأ القصيدة خطيا، سطرا سطرا، وإنّما أن نقرأها كأننا، نقرأ فضاءً»[3]، و «ليس للشّعر ماهية، ليس هناك شعر مطلق، هناك نص محدد لشاعر محدد يكون شعريا أو لا يكون، ويحدد الشّعري، بدئيًا وموضوعيًّا، بلغته، لا بفكريته. إذ لو كان يحدد بفكريته لما كانت هناك حاجة إلى نشوء لغة خاصة، شعرية»[4]. وهو في هذا المقام لا ينفي الفكرية عن اللغة الشّعرية؛ بل يرى «أن اللغة في الشّعر ليس إناءً للأفكار كما هو الشأن في العلم أو النثر، بعامة. اللغة الشّعرية نسيج خصوصي من الكلام، أوبنية خاصة تنصهر فيها الكلمات والأفكار والمشاعر والرؤى في حدس واحد، ودِفقٍ واحد»[5]. فمهمة الشّعر لا لا تكمن في الإخبار والسّرد، والشّعر لا ينجم عن العقل والمنطق، ولا الترتيب والتسلسل، وإنّما جاء ليوحي ويشير، يومض ويومئ للقارئ، لبناء صرح من التخييلات، و«كأنّ المصور المبدع، يصورّ لكي يمحو"الصّورة".بهذا المحو يخلق حضور نسيج شفّاف، لا يحيل على الواقع المباشر، بل على معناه ودلالته، وهذان غير محدودين»[6]. ووسيلة اللّغة في ذلك الاستعارة أو المجاز الذي «يشحن اللّغة بطاقة جديدة، وأنّه يضفي أسماء على أشياء ووقائع ليس لها اسم في اللّغة العاديّة، وأنه يسمّي إلى ذلك أشياء لا يمكن أن توفر لها اللّغة العاديّة عبارات محددة»[7].

---

[1] - عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص40.

[2] - يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص176.

[3] - أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، الجزء 4، دار الساقي، ص266.

[4] - المرجع نفسه، ص243.

[5] - المرجع نفسه، ص243.

[6] - صلاح فضل، أساليب الشّعريّة العربية المعاصرة، دار الأداب، بيروت، ط1،1995، ص193.

[7] - أدونيس، الثابت والمتحول، الجزء 4، ص252.

1- تراسل الحواس:

اختلف النقاد المحدثون في نظرتهم إلى مفهوم الصّورة، من حيث طريقة العرض والتناول، ممّا يدل على تطورها من الوظيفة الإخبارية التقريرية التي سادت الشّعر القديم إلى الوظيفة التأثيرية النّاجمة عن وجود علائق جديدة نشأت مع الشّعر الجديد الذي رسم صورًا تختلف عمّا كانت عليه «فتعطي المسموعات ألوانا، أو تصير المشمومات أنغاماً، وتصبح المرئيات عاطرة. لتوليد إحساسات تعنى بها اللّغة الشّعريّة، ولا تستطيع اللّغة الوصفية التعبير عنها»[1]. وهو ما نجده عند الشّاعر "بودلير" في قصيدة (تراسل) التي كسر فيها المحسوسات وشوش وظائفها؛ ليخلق من ذلك بنية تصويرية تختلف كل الاختلاف عن التصور السائد أو المتوقع وبذلك يهدم توقعات المتلقي، ويعيد بناء الصورة في ذهنه لعالم خيالي يمتزج فيه الممكن بلا ممكن. ومن هنا تبدأ الصورة الشّعريّة في تحديد معالمها الجديدة، «فالألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد. فنقل صفاتها بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو، أو أقرب مما هو، وبذا تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى أن تنقل الأحاسيس الدقيقة. وفي هذا النقل يتجرّد العالم الخارجي من بعض خواصه المعهودة، ليصير فكرة أو شعوراً، وذلك أن العالم الحسيّ صورة ناقصة لعالم النفس الأغنى والأكمل»[2]، وهو ما دعا إلى الاستعانة بتراسل الحواس.

إنّ شعر التّفعيلة في الجزائر لم يكن بمعزل عن الشّعر العربي والعالمي؛ بل سار في موكب التطور والتغيير الذي سار عليه شعراء المشرق أمثال جماعة الديوان، وجماعة "أبولو" الذين رأوا في الطبيعة ملاذا لأنفسهم التي تجنح للحرية والتوق لكل ما هو جديد. وها هو الشّاعر الجزائري يلون أشعاره بصور استعارية في قوله:

عِطْرُ الرَّياحِينِ يَهْمِسُ

وَالنَّجْمُ يُسَبِّحُ فِي المَاءِ

مُنْتَقِلاً مِنْ مَدارْ

[1] - محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط9، 2008، ص316.

[2] - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، ص395.

لِمَدارْ...[1]

لقد كوّن الشّاعر جوا من التآلفات الحسية فغدت المشمومات مسموعات، والهوائيات مائيات، وهذا التجاوب بين الحواس بعضها مع بعض يقودنا إلى مجالات حسية متنوعة؛ «أي تداعي إحساسات منتمية إلى سجلاتٍ حسية مختلفة»[2] وهو ما يمنح النّص حيوية وحركة تسرع في انتقاله من مدار لمدار.

ويعتبر تجاوب الحواس ظاهرة لسانية تجسد العلاقة بين مدلولين، وهي درجة من درجات الاستعارة، فطريقة استخدام التصوير هو ما يمنح النّص تفرده وتميزه عن النصوص الأخرى لأن «الوسائل البلاغية ليس لها قيمة أسلوبية في ذاتها، بل بحسب توظيفها في النص»[3].

يرى الشّاعر المعاصر في امتزاج وظيفة الحواس وتراسلها خلقًا جديدًا، أين يصبح للهمس رائحة ومذاق رغم البعد وانقطاع الزمن كما هو عند الشّاعر "الأخضر فلوس":

وَلَسْتُ الوَحِيدَ عَلى قِمَّةِ الشُّوقِ،

لَكِنَّنِي مُغْمَضُ المُقلَتَينِ أراكِ،،

لِهَمْسِكِ في البُعْدِ رَائِحَةٌ وَ مَذَاقْ

تَنَاءَيتِ وانْقَطَعَتْ بَيْنَنَا السَّنَواتُ،[4]

إنّ إنتفاء الرؤية البصرية في (مغمض المقلتين أراك) ينتج عنه تحول إلى الإدراك السمعي من خلال كيمياء حسيّة متعلقة بحاسة السّمع (لهمسك) التي تدل على القرب، إلا أنّ الشّاعر قرنها بكلمة (البعد) التي تناسلت وتولدت منها حاستين أحدهما شميّة والأخرى ذوقية. فالهمس أو الكلام الخافت من بعيد يحمل رائحةً ومذاقًا. فلقد جعل الشّاعر "عثمان لوصيف" المسموع مشمومًا من خلال هذا الإنزياح الذي خلق دلالة مختلفة عن الدلالة المألوفة، وهذا ما يثير دهشة المتلقي الذي تُكسر توقعاته ويسار به إلى عملية استدراج ذهني للوصول إلى دلالة جديدة بعيدة عن العلاقات النسقية.

[1] - عثمان لوصيف، زنجبيل، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، 1999، ص15.

[2] - جون كوهين، بنية اللّغة الشّعريّة، ص124.

[3] - فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشّعري، دار التنوير، الجزائر، 2008، ص80.

[4] - الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص24.

وتداخل الوظيفة السّمعية بالذّوقية يفتح مجالا واسعًا للتأويل والتأمل، فقد مزج الشّاعر حاسة السّمع مع حاسة الذّوق إذ وظف كلمة (مذاق) التي تحمل معنى الخصوصية والتفرد.

2- الصّورة المبنية على المفارقة:

هي صورة تتشكل من قطبين أحدهما موجب والآخر سالب، يتولد منهما توحد في التصور رغم التناقص الحاصل؛ إلاّ أنّ الصّورة المتشكلة تحدث الدّهشة وتزلزل توقعات المتلقي.

2-1-صورة مبنية على التضاد :

تتخذ الصّورة المبنية على التضاد، بنية التضاد اللفظي وسيلة ترتكز عليها، كما نجده في قصيدة (فجيعة اللقاء) للشّاعر "يوسف وغليسي" حيث وظف التّضاد اللفظي بين الجمل الشّعرية ليظهر من خلاله مدى التعارض فيقول:

نَوارِسُ حُبّكِ تَهْجُرُ بَحْرِي،

فَتَبْكِي البِحارُ اشْتِيَاقا،،

تَغِيبُ .. تَغِيبُ وَراءَ مَسافَاتِ عُمْرِي..

وَ تَرْسُو سَفِينَةُ " نُوحٍ" بِقَلْبِي ..وَ لَكِنَّها

قُبَيْلَ الرَّحِيلِ تَذُوبُ احْتِراقًا ![1]

بَعْدَ سِنِين،،

تَعُودُ النَّوارِسُ حُبْلَى بِحُكْمِ القَدَرْ

أَراهَا ../ يُطلُّ القَمَرْ،،

يَغِيبُ القَمَرْ!...

****

أَرَاكَ، فَيَزْدادُ نَبْضُ الأَسَى في عُرُوقِي ..

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

تُطِلُّ عَلَيّ العُهودُ القَدِيمَةُ كَالشَّمْسِ ،

لَكِنَّ شَمْسِي تَغْرُبُ عِنْدَالشُّروقِ !

أَراكِ ، فَتَنْمُو بِقَلْبِي
أَخَادِيدُ مَوْتِ قَدِيمْ !
وَ تَجْتاحُنِي حِمَمٌ مِنْ بَراكِينِ تِلْكَ الجَحِيمْ !
وَ مَا بَيْنَ مَوْتٍ قِدِيمٍ وَ مَوتٍ جَدِيدْ ،،
تُباغِتُنِي الذِّكرياتُ
وَ يَحْتَلُّنِي جُرْحُ مَاضٍ أَلِيمٍ !...
جُرْحٌ يُجَدِّدُ جُرْحِي ..
وَ رُوحٌ تُغازِلُ رُوحِي ..
فَمَنْ لِي بِرُوحٍ لِتَمْتَصَّ ذِي الرُوحَ مِنْ رُوحِي !؟ ..[1]

إنّ صوّر القصيدة مبنية على مبدأ التضاد (ترسو سفينة نوح بقلبي ..ولكنها قبيل الرّحيل تذوب احتراقا) ، (لكن شمسي تغرب عند الشروق)، (أراك فتنمو بقلبي أخاديد موت قديم) كل هذه الصّور تصب في حقل الفجيعة وتتنامى حتى أضحى القرب في البعد، وصار البعد في القرب.

قَرِيبَيْنِ فِي البُعْدِ كُنّا ..

بَعِيدَيْنِ فِي القُرْبِ صِرْنَا !!!

لِمَاذَا ؟!.. لِمَاذَا ؟!...

لِمَاذَا كَصَفْصَافَتَيْنِ بِوَادِي الرِّمَالِ اِلْتَقَيْنَا ؟!

لِمَاذَا كَصُبْحٍ وَلَيْلٍ ،، كَمَوجٍ وَرَمْلٍ ،، تَعَانَقْنَا ثُمَّ افْتَرَقْنَا ؟!

لِمَاذَا بِفَجِّ الوَدَاعِ اِلْتَقَيْنَا ؟!

لِمَاذَا بَدَأنَا ؟ وَكَيْفَ انْتَهَيْنَا ؟!

[1] - يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص37.

لِمَاذَا قُبَيْلَ الفُراقِ اِفْتَرَقْنَا ؟!

لِمَاذَا ؟! لِمَاذَا ؟!... / مُحَالٌ .. مُحَالْ ...

وَتَشْتَدُ جُذْوَةُ تِلْكَ«اللِّمَاذَا» ..

وَيَجْرِفُنِي سَيْلُ ذَاكَ السُؤَالْ ..[1]

من رحم هذه التّضادات تتولد أسئلة، واستفهامات متكررة بأداة الاستفهام (لماذا) تعكس قلق الذات البشرية وحيرتها في هذا الكون (ويجرفني سيل ذاك السؤال) لتنجلي الحقيقة في آخر القصيدة.

فَأُعْلِنُ للعَالمينَ بِأنّا:

فَرَرْنَا مِنَ النّارِ كي نَحْتَرِق!

وَأَنّا اِلْتَقَيْنَا لِكي نَفْتَرِق!

لِكَي نَفْتَرِق ..

لِكَي نَفْتَرِق ..[2]

إن كانت الصّورة المبنية على التّضاد تحمل التناقض ولا منطق (فررنا من النّار كي نحترق)، إلاّ أنها أثبتت جدارتها في التعبير بصدق عن الحالة الشّعورية التي يعيشها الشّاعر والّتي تجزم بحتمية الافتراق الذي رسمت ملامحه من عنوان القصيدة (فجيعة اللقاء).

2-2- صورة مفارقة الموقف:

«المفارقة تقع في واحد بين صنفين رئيسيين:

-الأول مفارقة يصنعها صاحبها، فيتعمد المفارقة (وهو ما يدعى عادة مفارقة لفظية).

-والثّاني هي مفارقة الموقف، أو حدث ليس فيه صاحب المفارقة، بل ثمة دوماً ضحية ومراقب»[3].

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

[2] - المصدر نفسه، ص 39.

[3] - عبد الواسع الحميري، الذات الشّاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1999، ص198.

والنّوع الثاني نجده عند الشّاعر "عثمان لوصيف":

وَأَنْتِ سَهْرَانَةٌ بِجَانِبِي

مُتَوَرِّدَةٌ

فَوّاحَةٌ

لأَلاَءَةٌ

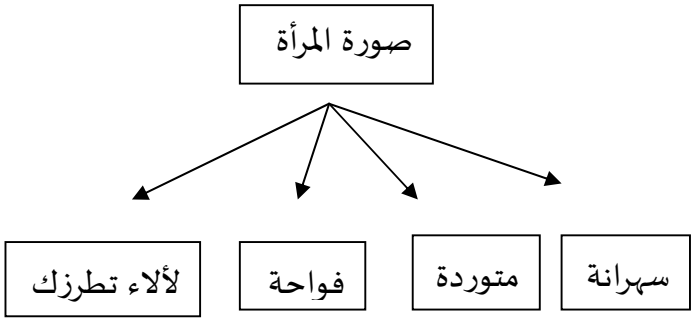
تُطَرّزُكِ البَراعِم

وَتُكَلّلُكِ الأُفُواف

أُحَاوِلُ أَنْ أَدْنُوَ مِنْكِ

فَتَحْتَجِبِينَ فِي غَلالَتكِ النُّورَانِيَّة[1]

نلاحظ توفر كل شروط التواصل



فها هي المعشوقة في قمة جمالها ساهرة تنتظر حبيبها؛ متوردة -فوّاحة- لألاءة تطرزها البراعم، تكللها الأفواف، إلاّ أنّ أول محاولة منه للاقتراب والدنو منها تكسر توقعاته، وكذا توقعات المتلقي الّذي بدأ يتصور حرارة اللّقاء، ودون سابق إنذار أو مقدمات أو أعذار تحتجب الحبيبة في غلالها النّورانية تاركة الشّاعر في حالة ذهول.

[1] - عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، دار هومة، 1999، ص21، 22.

لقد «استخدم الشّاعر القديم التقابل والتضاد، ولكن في حدود الجانب الحسي فهو يقتصر في مفارقاته على تضاد الألفاظ. أما الشّاعر فقد ركز في مقابلاته على العناصر الشعوريّة النفسيّة ليجسد من خلالها طابع الصّراع الذي هو سمة من سمات الحياة المعاصرة»[1].

شروط التواصل(الحبيبة)	فعل مساعد (الشّاعر)	ردة الفعل (الخيبة)
سهرانة بجانبي متوردة لألاءة تطرزك البراعم تكللك الأفواف	أحاول أن أدنو منك	فتحتجبين في غلالتك النورانية

إنّ المعمار البنائي في المشهد السّابق قائم على مفارقة الموقف، والذي يتنامى فيه الحدث من جو رومانسي يرجى منه لقاء الحبيبين إلى موقف مضاد تماماً، يجعل هذه الحبيبة تتوارى في غلال نورانية.

«إن الحداثة الشّعريّة قائمة على التناقض الذي يحدث عبر صور المفارقة في النص»[2]، وقد أجاد الشّاعر "نور الدين درويش" توظيف مفارقة الموقف في شعره بقوله:

لَكِنّي أيُّهَا الأصْدِقَاء

دَخَلْتُ وَحِيداً

وَمِتُّ كَثِيراً

وَلَمْ تَدْخُلُوا المَعْمَعَة

أَيُّهَا الأصْدِقَاءُ الأَعِزَّاءُ شُكْراً

فَقَدْ خُنْتُمْ النَّبْضَ ،،

بِعْتُمْ دَمِي في الخَفَاءِ إلى صَاحِبِ القُبَّعَة [3]

[1] - عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشّعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب نموذجا، دار هومة، الجزائر، ط1، 1998، ص15.

[2] - ماجد قاروط، المعذب في الشّعر العربي الحديث: في سوريا ولبنان من عام 1945 إلى 1985، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص 244.

[3] - نور الدين درويش، مسافات، منشورات جامعة منتوري، إصدارات إبداع، ط1، 2002، ص 24.

يؤكد الشّاعر "نور الدين درويش" لأصدقائه دخوله مغامرة ومعركة إثبات الذّات، وترسيخ الهوية، إنها معركة مقاومة المد الجارف الذي حصد الكثير من الأشياء الجميلة (دخلت وحيدا) دون أصدقاء، لتتهدم بذلك مقولة المشهورة "الصديق وقت الضّيق" وليواجه الموت آلاف المرات (ومتُّ كثيرا). إنَّ الشّاعر هنا يحاول التّجدد والحياة، ويلملم جراحه لينبعث من جديد كالعنقاء تولد من رماد، إلاَّ أن الموت يباغته من جديد.

ويعود الشّاعر مخاطبا أصدقاءه (ولم تدخلوا المعمعة)، والمعْمَعَةُ هي صوت الحريق والحرب، وصوت لهب النَّار إذا شبّ بالضّرامِ. وهنا تتجسد الصّورة في ذهن المتلقي، ويتنامى التوقع الذي يسفر عنه اللّوم والعتاب، غير أنَّ ردة فعل الشّاعر تصدم القارئ (أيها الأصدقاء شكراً)، وهنا تحدث المفارقة حين يصفهم بالأعزاء، ويشكرهم على أفعالهم المتمثلة في خيانة النبض؛ المجسد في الوطن، وبيع دمه في الخفاء إلى أصحاب القبعة والنّفوذ.

وفي السياق ذاته اعتمد "عثمان لوصيف" على تضاد الكلمات في مفارقته بقوله:

حَاضِرٌ

لَكِنَّهُ يَتَبَدّى

مُوغِلاً ... في عَتَماتِ الغِياب

عَارِفٌ

لَكِنَّهُ يَتَغَابَى ..

مَنْ رَأَى .. أُسْطُورَةً في ثِيابْ[1]

إن التشكيلة اللفظية الحاضرة في النّص تخلخل ذهن القارئ (حاضر ويتبدى والغيات-عارف ويتغابى وأسطورة في ثياب) وتجعله يعيد القراءة للوصول إلى الصّورة المبتغاة وذلك عن طريق الدال التنبيه المتمثل في حرف العطف (لكن)الذي يفيد الاستدراك.

كما تتكئ مفارقة الشّاعر "يوسف وغليسي" في قصيدة "فجيعة اللقاء" على بنية تضاديّة بقوله:

[1] - عثمان لوصيف، المتغابي، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ص63.

أَرَاكِ، فَيزدادُ نَبْضُ الأسَى في عُروقِي ..

تُطِلُّ عَليَّ العُهودُ القَدِيمَة كَالشَّمْسِ،

لَكِنَّ شَمْسِي تَغْرُبُ عِنْدَ الشُرُوقِ!

أَرَاكِ. فَتَنْمُو بِقَلْبِي

أَخَادِيدُ مَوتٍ قَدِيمْ!

وَتَجْتاحُنِي حِمَمٌ مِنْ بَرَاكِينِ تِلْكَ الجَحِيمْ!

وَ مَا بَينَ مَوتٍ قَدِيمٍ وَ مَوتٍ جَدِيد ،،

تُباغِتُنِي الذِّكْرَياتُ

وَ يَحْتَلُّنِي جُرْحُ مَاضٍ أَلِيمْ ! ....[1]

إنّ فلك الشّاعر تحكمه نظم غير النّظم التي يسير عليها الكون، (شمسي تغرب عند الشروق!) وهي مفارقة مبنيّة على التّضاد والتي بدورها تولد سلسلة من المفارقات (فتنمو بقلبي أخاديد موت قديم!)، والتي تحمل معنيين متناقضين أحدهما جلي والآخر خفي، وهوما يفسر وجود دال يحمل مدلولين نقيضين الأول يفهم عن طريق تفسير البنية اللغوية، والآخر سياقي باطني، يوكل تفسيره إلى القارئ.

ويقول الشّاعر "الأخضر فلوس":

عَطَّرْتُ أَرْكانَ المَدينةِ بِالبخُورِ .. وَبالدِّماءِ وَلَمْ تَجِيء

أَنْبَتُّ رِيشًا فَوقَ جِسْمِي وَ انْتَظَرْتُكِ .. لَمْ تَجِيء[2]

تقوم هذه المفارقة على التوازي التركيبي للبنى الضّدية، ما يكسب الأسطر «المترابطة بواسطة التوازي انسجاما واضحا وتنوعا كبيرا في الآن نفسه»[3]،كما تسهم المفارقة المتوازية في انتعاش الإيقاع الموسيقي للقصيدة والتحفيز النّغمي للبنى الموسيقية من خلال توالي الجرس الموسيقي.

[1] - يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص37.

[2] - الأخضر فلوس، عراجين الحنين، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2002، ص 9، 10.

[3] - رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص83.

2-3-صورة مفارقة السخرية:

وتعرف «السخرية (Irony)بأنها:

1- استعمال الكلمات لنقل معنى يناقض المعنى الحرفي لها.

2- تقنية إيحاء من خلال تطوير شخصية أو حبكة، مفهوم أو موقف يناقض ما هو مصرح به.

3- تعبير أو كلام يظهر تناقضاً معتمداً بين المعنى الواقع والمقصود.

4- أسلوب أدبي يستعمل النقائض لإحداث أثر بلاغي أو هزلي».[1]

ومنه نجد أن السخرية والمفارقة تسيران جنبا إلى جنب لتأدية المعنى بطريقة بلاغية في قالب هزلي. وهي أقرب إلى ما يسمى بـ "الأفوغرام" والذي يعرف «أنه قصيدة قصيرة تعبر عن فكرة أو خاطرة، بإحكام وسخرية»[2] وأصل الكلمة يرد إلى النقش المنظوم الذي يكتب على شواهد القبور. وقد كان شعراء الرومان يكثرون من هذا النّظم لما يحمله من إيجاز وتكثيف ومفارقة وروح الدعابة والسخرية، وقول "سليمان جوادي" يوضح هذه المفارقة:

وَ أنَا ضَخْمٌ ..

ضَخْمٌ

ضَخْمٌ

مِثْلَ الحَشَرَةِ[3]

إنّ توظيف الشّاعر لمفردة (ضخم) تضع القارئ بين مجال تصوري محدود يتكئ على مجموعة من الأشياء الضخمة، ويبعده عن التّصورات التي تشئ بالصغر والضّآلة، وهو لا يكتفي بإيراد لفظة (ضخم) مرة واحدة، بل يكررها لترسخ في ذهن المتلقي وتستقر لبناء المتخيل بكل أريحية، إلاَّ أنّه يعصف بها بتوظيف تشبيه واحد يقوض أركان هذه الصورة المتخيلة لتبنى على أنقاضها صورة نقيضة لما تخيله المتلقي .

[1] - نواف نصَّار، المعجم الأدبي، ص 99، 100.

[2] - احسان عباس، أوراق مبعثرة، بحوث ودراسات في الثقافة والتاريخ والأدب والنقد الأدبي، جمع وتعليق عباس عبد الحليم عباس، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، 2006، ص326.

[3] - سليمان جوادي، يوميات متسكع محظوظ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر، 1981، ص17.

فالشّاعر "سليمان جوادي" غذى صورته من خلال التكرار اللفظي؛ لبناء صرح جديد يتنافى مع ما يتصوره القارئ، وهو بذلك كسر توقعاته بطريقة ساخرة متمثلة في تقزيم هذه الأنا المتضخمة.

يقول "عاشور فني" في ديوان "رجل من غبار":

(...) دَارَتْ بِنَا الأَرْضُ دَوْرَتَهَا

فَإِذَا النَّمْلُ يَحْتَلُ مِئْذَنَة

وَإِذَا الفِيْلُ يَدْخُلُ فِي قَوقَعَة[1]

عرض الشّاعر فكرته بطريقة ساخرة تدل على تبدل الأحوال، ويظهر هذا في جملة (دارت بنا الأرض دورتها)، لتنقلب الأمور بداية باحتلال النمل المئذنة، وهي صورة تعبر عن صغر ووضاعة هذه الحشرة التي لا تملك القوة، لصغر حجمها فلا تكاد ترى، وقد تداس بالأقدام، لتحتل مركزا عاليا ألا هو المئذنة التي تحمل دلالة دينية. وإذا الفيل الضخم يدخل قوقعة، إن نحت هاتين الصورتين وتمثيلهما بحيوانيين متناقضين من ناحية الجسمية والقوة.

النمل (صغر حجمه – ضعفه) ⟸ يحتل مقاما عاليا دينيا

الفيل (ضخامة جسمه - قوته) ⟸ يدخل قوقعة

إنها مفارقة السخرية التي تصور رضوخ الفيل الذي لا يهاب أحد يختبئ داخل قوقعة، ويعلي من شأن النّمل ليصل به إلى المواجهة لينادي النّاس مسمعا إياهم صوته.

فالمفارقة تُعين «المبدع على الانفلات من دائرة البساطة والمباشرة ومن ثمَّ الدخول في آفاق الشّعريّة الضبابية والشفافية البعيد، والجمالية الساحرة»[2] فهي من أهم آليات الشعرية.

3- التراكم الصوري:

إن كانت الصّورة البسيطة تصور جزئية معينة أو حدثا واحدا، فالتراكم الصوري هو تضافر مجموعة من الصّور البسيطة وتشكل في الأخير صورةً كليةً مترابطة الأجزاء، و «الصورة المركبة هي

[1] - عاشور فني، رجل من غبار، ص59.

[2] - دي سي ميويك، موسوعة المصطلح النقدي-المفارقة وصفاتها-ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المجلد 04،ص27.

مجموعة من الصور البسيطة المؤتلفة القائمة على تقديم عاطفة أو فكرة أو موقف على قدر من التعقيد، أكبر مما تستوعبه صورة بسيطة»[1]. كما في قول الشّاعر"الأخضر فلوس":

لَسْتُ الوَحيد عَلَى قِمَّة الشَّوقِ،

لَكِنْنَّي مُغْمَضُ العَينينِ أَرَاكِ،،

لِهَمْسِك في البُعْدِ رَائِحَةٌ وَمَذَاقٌ

تَنَاءَيْتِ وَانْقَطَعَتْ بَيْنَنَا السَّنَواتُ،

تَوَقَفَ عِنْدَ الفُرَاقِ زَمَانِي ،، رَحَلْتَ ،،

لِمَاذا تُهاجِرُ والأرْضُ نَابِتَةٌ فِي يَدَيْكَ،

وَكُلُّ البِلادِ تُطَلِقُها إِذْ - تُهاجِر -

ثُمَّ يَدُومُ العِناقُ ،،

لِمَاذَا حَمَلْت بَقَايَاكِ ،،

ثُمَّ تَوَزَّعْت في الطُّرُقاتِ:

قَتِيْلاً ،،

فَتَى عَاشِقًا تَتَتابَعُ في صَدْرِهِ الطَّعَناتِ

وَيَضْحَكُ مِنْ شِدَّةِ الوَجدِ وَالحُزْنِ حَتَّى

يَجُفَّ الدَّمُ الذَّهَبِيّ المُراقْ

تَمايل بَيْنَ النَّقِيضَيْنِ ،، قُلْتُ:

أَنَا صَبكَ الحُبُّ ،،

لَمْ يَلْتَفِتْ قَالَ لِي:

[1] - عبد القادر الرباعي، الصورة في شعر أبي تمام، منشورات جامعة اليرموك، أربد-الأردن، 1980، ص177.

سَأَقْتُلُكَ الآنَ يَا صَاحِبِي عَاشِقًا وَقَتِيلا [1]

إنّ تشكل الصّورة الكلية لا يتأتى إلاّ بتجميع أجزاء الصّور الفرعية، ومنه تندمج هذه الأخيرة لتشكل المشهد النهائي:

الصورة الأولى: الشّوق هو القمة المشتركة.

الصورة الثانية: التنائي والانقطاع.

الصورة الثالثة: عودة ودوام العناق واللقاء.

الصورة الرابعة: القتل وتتابع الطعنات.

الصورة الخامسة: هستيرية الضّحك مع القتل عشقا.

فاندمج هذه الصور يشكل لنا الصّورة الكلية أو النهائية التي صاغها الشاعر عبر صور جزئية تلاحمت فيما بينها.

4- الصّورة الرؤيا:

وقبل الخوض في مفهوم الصّورة الرؤيا لابدَّ من التّفريق بين الرّؤية والرّؤيا «على اعتبار أنّ الأولى من فعل الباصرة في اليقظة والثانية من فعل التخيل في الحلم، والنّسبة تحيل عليهما دون تمييز يذكر، فإذا انتقلنا إلى المصطلح النقدي وجدنا أنّ الشّعريّة الرّمانسية -خاصة الإنجليزية منذ كولردج- تطلقه على الاستبصار الفنّي الذي تقوده الملكات العليا بحيث يفضي إلى الشهود، ويعبّر عن الولع بالغيبيات التخييليّة»[2]. والثانية هي ما يهمنا حيث «تشكل الرؤيا موقفا جديدا من العالم والأشياء، وهي بذلك عنصر أساس من العناصر المنتجة لدلالة القصيدة الجديدة، إلى حد أصبح فيه الشّعر، عند شعراء الحداثة الشّعريّة ونقادها المنظرين رؤيا، أي: التقاء شعري وجداني للعالم يتجاوز الظاهر إلى الباطن، ويتجاوز حدود العقل وحدود الذاكرة والحس، ليكشف علاقات جديدة تعيد القصيدة في ضوئها ترتيب الأشياء، وخلق عوالم جديدة تنصهر فيها تجربة الشّاعر باعتباره مبدعا، وتجربة المتلقي باعتباره

[1] - الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص24،25.

[2] - صلاح فضل، أساليب الشّعريّة المعاصرة، ص111.

مشاركا الشّاعر في تلك التجربة»[1] وهي من سمات الحداثة الشّعرية التي تقحم المتلقي في عملية الإبداع الشّعري .

ويرى "محي الدين صبحي" أن «الرؤيا قد تكون صورة أو نظرة إلى العالم أو تبصرا في مصير الإنسان، أو تقسيما للصراع بين الخير والشر ... وهي في الوقت ذاته تجربة جمالية تعتمد على تنامي استبصار القارئ في هذه الرؤيا بغية التماهي النهائي مع وعي الشّاعر، وبالتالي فإن الرؤيا نظرة شاملة وليست فلسفة شاملة»[2] فالرؤيا مزيج متبصر من خلال تجربة جمالية.

وفي هذا الإطار استثمر الشّاعر "نور الدين درويش" الصّورة الرؤيا في عرض صورة الوطن المغدور مستندًا على أرضية دينية متمثلة في استحضار شخصية "مريم العذراء"، وشخصية السيد المسيح "عيسى" عليه السّلام بقوله:

وَلَدِي رَأَيْتُكَ فِي المَنَامِ مُسَافِراً مِنْ غَيْرِ زَاد

وَلَدِي رَأَيْتُكَ فِي المَنَامِ بِلاَ جَواد

وَلَدِي رَأَيْتُ النَّار تَلْتَهِمُ القُبُورَ .. وَكُنْتَ أَشْبَهَ بِالرَّماد

وَلَدِي رَأَيْتُكَ كُنْتَ عِيْسَى فِي المَنَام

وَكُنْتُ مَرْيَم

وَامْتَدَّ بِي الحُلُمُ الغَرِيبُ

رَأَيْتُ اِمْرَأَةً يُطَارِدُهَا غَرِيب

نَادَيْتُ بِاسْمِكَ .. كُنْتُ أَصْرُخُ فِي الشِّعَابْ

وَكُنْتَ تَسْمَعُنِي وَلَكِنْ لاَ تُجِيبْ

مَنْ ذَا يُخَلِّصُهَا سِوَاكْ

.....

[1] - عدنان حسين قاسم، التصوير الشّعري، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر،2000، ص108.

[2] - محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1987، ص30.

وَرَأَيْتَنِي مُمْتَدَة بَيْنَ الفَضِيحَةِ وَالفَجِيعَةِ

كَانَتِ الأَقْدَارُ تَرْكُلُنِي وَتعْبُرْ

.....

سَأَلَتْنِي العَذْرَاءُ فَانْشَقَ الزُّجَاجْ

وَأَبْدَت المِرْآةُ بَعْضًا مِنْ جِرَاحِي

عَذْراءُ كُفِي

أَخْرِجِي السِّكِينَ مِنْ صَدْرِي[1]

وبعد هذا الصّمت يجيب الابن أمه:

أُمَّاهُ هَلْ يُجْدِي فِرَارِي

لاَبَأْس نَامِي..

حِيْنَ تَذْبُلُ هَذِهِ الأَمْوَاجُ .. أَصْحُو

ثُمَّ أَرْسُمُ بَيْنَ عَيْنَيْكِ اِنْتِصَارِي

.....

سَأُقَاتِلُ الأَشْبَاحَ وَحْدِي

سَأُعِيْدُ تَرْتِيبَ الفُصُولِ كَمَا أَشَاء

وَأُعِيْدُ لِي وَطَنِي المُهشَّم

وَعُيُون أُمّي فِي الفُؤَادِي[2]

[1] - نور الدين درويش، مسافات، ص 58، 59، 60.

[2] - المصدر نفسه، ص 69، 71.

تنزف كلمات القصيدة بخيبة الأمل التي منيت بها الأم رمز الوطن، ومع تكثيف الشّاعر لفعل الرؤية من خلال الجملة (ولدي رأيتك)

ولدي رأيتك في المنام مسافرًا:

- من غير زاد
- بلا جواد

إنَّ هذا السّفر محكوم عليه بالفشل قبل بدايته، فرحلة الولد ستكون محفوفةً بالمخاطر الشّاقة والمميتة، رحلة نحو الموت والمجهول، وهذا لعدم توفر شروط الرّحلة (الزاد-جواد)، ويستمر الشّاعر في تأكيد عدم نجاة هذا الولد من خلال تصوير النَّار التي تلتهم القبور، إنّ الموت في هذا المشهد لم يقتصر على مظاهر الحياة، بل طال الأموات؛ إنّها النّار التي تأكل الأخضر واليابس، نار لا تفرق بين الحياة والموت، وقد شبه ذلك الولد بالرَّماد. والذي يحيلنا بدوره إلى تصورين متناقضين الأول؛ هو ما تبقى من حطام النَّار الذي لا يسمن ولا يغني من جوع، والثّاني المتمثل في الرّماد الذي تنبعث منه حياة ثانية؟ ولمعرفة أيّ الصّورتين أرادها الشّاعر لابدّ من استكمال الصّورة الرؤيا، وهو الأمر الكفيل بكشف تلك الحقيقة.

إنّ تجلي صورة سيدنا "عيسى" في المنام في شخص الولد؛ إنَّما تعكس صورة المسيح منقذ البشرية، أمَّا الأم فجُسدت في صورة "مريم" العذراء رمز الطّهارة والنّقاء؛ وهنا يعمل الذِّهن على خلق وشائج مترابطة بين صورة مريم العذراء وصورة الوطن الطّاهر.

غير أنَّ الشّاعر يكسر كل توقعات القارئ، ففي قصّة سيدنا "عيسى" عليه السّلام نجد الابن يجيب النّاس ويبرئ أمه وهو في المهد، إلاَّ أنّ عيسى هذا الزّمان ليس بسيدنا "عيسى" فهو لا يجيب نداء أمه (ناديت باسمك...كنتُ أصرخ في الشّعاب، وكنت تسمعني ولكن لا تجيب)، فإنْ كان "عيسى" عليه السّلام مخلص البشرية، فعيسى هذا العصر لا حول ولا قوة له، إنّه عاجز مكبل يستمع إلى استغاثة أمه -الوطن- إلا أنّه لا يبدي أي ردة فعل.

إنّ الصّورة التي رسمها الشّاعر تبين مدى رضوخ واستسلام الفرد لهذا الواقع المرير، غير أنّ الشّاعر لم يريد لشخصية المسيح أن ترضخ لواقعها؛ بل استشرف لها صورًا تعكس صحو المسيح بعد أن تهدأ الأمواج (حين تذبل هذه الأمواج .. أصحو) ليعيد تشكيل هذا الوطن من جديد كما يشاء ويعود

إلى فؤاد أمه من جديد مثل العنقاء التي تولد من رماد. فالشّاعر «لا يريد أن يتحدث بلسانه وصوته مباشرة فقد استخدم القناع وسيلة لتقديم ما لدى الآخرين بأصواتهم فتجنب بذلك الذاتية»[1].

5- الصّورة الذهنيّة:

ويكون فيها الحظّ الأوفر للذّهن في بناء التّصورات ورسم أبعاد الصّورة التي تنهض على بناء العلاقات بين الأشياء، وهي صورة وليدة الخيال تتشكل من عناصر عالم الإدراك؛ لتولد صورة جديدة بعيدة عن الصّور المباشرة.ومنه «كلما ازداد تعقد الحياة حول الأديب، واشتد الابتذال في محيطه السياسي والاجتماعي والثقافي ازداد هو إمعانا في الرمزية والصوفية، بوصف ذلك نوعا من الحصانة الذاتية والثورة النفسيّة»[2].

لقد حفظت المعاجم العربية معنى الرمز وشرحته على أنّه «تصويت خفي باللسان كالهمس والرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم والرمز كل ما أشرت إليه مما يبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين»[3].

أما في القرآن الكريم فورد بمعناه الإشاري.

﴿قَالَ رَبِّ ٱجۡعَل لِّيٓ ءَايَةٗۚ قَالَ ءَايَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ ٱلنَّاسَ ثَلَٰثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمۡزٗاۗ وَٱذۡكُر رَّبَّكَ كَثِيرٗا وَسَبِّحۡ بِٱلۡعَشِيِّ وَٱلۡإِبۡكَٰرِ(41) ﴾[4].

فالإنسان عند "بودلير": «كائن حي يمشي وسط غابة مملوءة بالرموز»[5]. واللّغة أحد هذه الرّموز «إن اللّغة قدرة ذهنية تتكون من مجموع المعارف اللّغوية، بما فيها المعاني والمفردات والقواعد التي تنظمها جميعا. تتولد وتنمو في ذهن الفرد ناطق اللّغة أو مستعملها فتمكنه من فهم مضامين ما ينتجه من هذه العبارات، وبذلك توحد الصّلة بين فكره وأفكار الآخرين»[6].

---

[1] - محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، ص134.

[2] - عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر(فترة الاستقلال)، الجاحظية، 2000، ص7.

[3] - ابن منظور، لسان العرب، مادة (رمز)، المجلد 6، ص222، 223.

[4] - سورة آل عمران، الآية 41.

[5] - نبيل راغب، مدارس الأدب العالمي، مطبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،1970، ص70.

[6] - أحمد محمد المعتوق، الحصيلة اللّغوية، أهميتها-مصادرها- وسائل تنميتها، سلسلة المعرفة، العدد 212، ربيع الأول 1417، أغسطس1996، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص33.

يصور الشّاعر "الأخضر فلوس" شخصيّة "حيزية" * رمز الحب العذري ويصفها بقوله:

وَجَاءَتْ ..

مِثْلَ طَيْرٍ أَخْضَر الرِيشَاتِ حَيْزِيَّة

بِقَامَةِ نَخْلَةٍ فَرْعَاء ..

بِعَيْنَيْهَا يُغَرِدُ جَدْوَلٌ صَافٍ

كَأَنْوارٍ سَمَاوِيّةٍ

لِمَنْ جَاءَتْ؟ وَمِنْ أَيْنَ؟ ..

فَقَالَ الشَّيخُ: مِنْ كَبِدِي!.

عَجُوزٌ غَمْغَمَتْ حُزْنًا:

أَتَتْ مِنْ وَهَجِ جُرْحِ الكُوكَبِ النَّائِي!.

وَقَالَ الكَهْلُ: مِنْ عَزْمِي!.

صَبِيّ قَالَ: جَاءتْ مِنْ رُبَى اليُتْمِ!.

سَعِيّد حِيْنَ أَبْصَرَهَا

أَحَسَّ كَأَنَّهُ قَدْ كَانَ يَحْمِلُهَا

قُرُوناً بَيْنَ جَنْبَيْهِ!

* - حيزية وسعيد قصة حب جزائرية بدوية صحراوية، حدثت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في بلدة (سيدي خالد) التابعة لولاية بسكرة، بوابة الصحراء الكبرى، في منطقة الزيبان في جنوب شرق الجزائر، وهي تشبه قصص العذريين في التراث العربي القديم، أو قصة روميو وجوليت وغيرها. وبما أنّ لقصة (حيزية)، نواة تاريخية واقعية، إلاّ أنّ الرواة سردوها بأساليب مختلفة، مما جعل القصة تتأرجح بين حدين: حد الواقع، وحد الأسطورة، وبقيت هذه السرديات مجرد احتمالات وتوقعات ورغبات، لكن أهم سرديتين لقصة حيزية، هما: سردية محمد بن قيطون باللهجة الجزائرية 1878م، وسردية عز الدين المناصرة وهي قصيدة من نوع الشّعر التفعيلي الحر الحديث باللغة الفصحى عام 1986م وعنوانها (حيزية عاشقة من رذاذ الواحات)، وهما سرديتان متناقضتان في شرح أسباب موت حيزية.
ar.m.wikipedia.org

دُهُوراً بَيْنَ عَيْنَيْهِ

لَقَدْ خُطِفت وَعَانَق صُبْحُكِ اللَّيلا!

مُحَالٌ إنَّها فَجْرِي .. مُحَالٌ إنَّها ..!

- خُطِفَتْ ..لَقَدْ سُبِيَّتْ ..![1]

وتتشكل الصّورة الذّهنية من وحدات لغوية تتأسس من عنصر المنافرة حتى تقترب إلى السّريالية، وهنا يستدعي الشّاعر شخصيات قصّة حيزية كمؤشر رمزي يبني عليه صورته الذهنيّة والتي يصور من خلالها واقع الوطن الذي تعددت فيه رؤى التشكل فيقول الشيخ جاءت (من كبدي) والعجوز (أَتَتْ مِنْ وَهَجِ جُرْحِ الكُوكَبِ النَّائِي!)، أما الكهل أتت (من عزمي!)، والطفل (جَاءتْ مِنْ رُبَى اليُتْمِ!)، وفي الأخير تتشكل الصّورة من إحساس "سعيد" (أَحَسَّ كَأَنَّهُ قَدْ كَانَ يَحْمِلُهَا قُرُوناً بَيْنَ جَنْبَيْهِ! دُهُوراً بَيْنَ عَيْنَيْهِ) وتفضي النهاية المحزنة للوطن (خُطِفَتْ ..لَقَدْ سُبِيَّتْ ...) حيث يلقي بها إلى القارئ موظفا نقطتي التوتر، ونقاط الحذف من أجل لاستكمال الصّورة الذهنية وتطويرها.

6- الصّورة الومضة(البرق):

تعد قصيدة الومضة شكلاً شعريا وأسلوبا بنائيا جديدا يرتكز على عنصر التكثيف والإيجاز، وقوة الإيحاء والإدهاش والسّرعة في ختم القصيدة؛ إنّها قصيدة ومض البرق، تتركب من لقطات سريعة وخاطفة «يلتقطها الخيال ببراعة فائقة من مشاهدات الواقع، ويعقد بينها أواصر وثيقة ومنطقية، تهز الخيال بغرابتها، وما فيها من عنصر مفاجئة وإمتاع وطرافة ومفارقة وحسن التناول وجمالية التلقي والألفة»[2].

والومضة لغة كما وردت في لسان العرب: «وَمَضَ: وَمَضَ البَرْقُ يَمِضُ ومْضاً ووَمَضاناً، وتوْماضاً أي لمعَ لمْعاً خفسًا ولم يتعرض في نواحي الغَيم، قال امرؤ القيس: أصاحِ تَرَى برقاً أُرِيكَ وَمِيضَه،كلَمْع اليَدَيْنِ في حَبِيٍّ مُكَلَّلِ...، وأَوْمَضَت المرأَةُ: سارقَتِ النَظَر»[3]. وقد «اشتهر بهذه الومضات الشّاعر الفرنسي

[1] - الأخضر فلوس، أحبك... ليس اعترافا أخيرا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص50، 51، 52، 53.

[2] - موسى كراد، تجليات الواقع السياسي في ملصقات عز الدين ميهوبي، مجلة الأثر، العدد23، ديسمبر 2015، ص 39.

[3] - ابن منظور، لسان العرب، مادة(ومض) ، المجلد 7، ص252.

جاك بريفير الذي كان له دور جد فعال في انتشارها في الشّعر العربي المعاصر»[1]، كذلك اتجه الشّعراء في الجزائر إلى هذا النوع من الصّور لعرض واقعهم بايجاز وتكثيف.

إذ يقول الشّاعر "عز الدين ميهوبي" في ملصقة (عدالة):

في بِلادِي..

مُدَّ رِجْلَيْكَ عَلَى قَدْرِ

كسَائِكْ

هَكَذَا الوَضْعُ وَإلاَّ ..

صَادَرَ الحُكامُ صَحْناً مِنْ

حَسَائِكْ[2]

من خلال هذه الأسطر الشّعرية القليلة تتضح الحالة المزرية التي يعيشها الفرد في هذه البلاد، أين يوؤد الحلم وتضيع الآمال والطّموحات، فالسّلطة الحاكمة تمسك قبضتها على الموطن حتّى تصل إلى مقاسمته حسائه. ومن هنا يتضح الوضع بجلاء في صورة وامضة تختزل الكثير من المعاناة.

وتتوالى الصّور الوامضة في ديوان الشاعر "عز الدين ميهوبي" :

مِنْ رَصِيفٍ لِجِدَارْ

مِنْ جِدَارٍ لِرصِيفْ

يَدُهُ تَسْأَلُ عَنْ ظِلِّ رَغِيفْ

مَرّ عَامٌ ..

طَلَعَتْ مِنْ كَفِّهِ بَعْضُ شُجَيْراتُ الخَرِيفْ[3]

[1] - فيصل صالح القيصري، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان،ط1، 2006، ص95.

[2] - عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص135.

[3] - المصدر نفسه، ص66.

إنّ الصّورتين (يده تسأل عن ظل رغيف) و(مرّ عام طلعت في كفه بعض شجيرات الخريف) كفيلتان لرسم المشهد وصورة البطّال الذي لا يمتلك ظل رغيف.

كما تستند قصيدة (الجرس) في بنائها على الصّورة البرق، أين تومض وتعصف بذهن القارئ عبر صور سريعة متلاحقة موظفة في ذلك الإيجاز والتكثيف الدلالي:

عِنْدَمَا دَخَلُوا بَيْتَنَا

لَمْ يَكُنْ عِنْدَنَا جَرَسٌ لِلبُكَاءْ

فَرَسٌ لِلهُرُوبِ إلى مَلْجَإٍ في العَرَاءْ

لَمْ يَكُنْ عِنْدَنَا وَطَنٌ مِثْلُهُمْ

إنّمَا عِنْدَنَا جَنَّةٌ في السَّمَاءْ [1]

وتتسم قصيدة (جنون) للشاعر "يوسف وغليسي" بلا منطق وبرقية الصّور المتلاحقة، على وزن بحر المتدارك بقوله:

آهٍ لُو يَهْجُرُ العَقْلُ رَأسِي ..

يُسافِرُ في اللامَحْدُودْ..

لَيْتَهُ يُفْلِتُ الآنَ مِني،

وَبَعْدَ إنْتهاءِ"الحِوارِ"

يَعُودْ!.. [2]

[1]- عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، ص51.

[2]- يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص65.

ثالثا: شعرية الإيقاع:

الشّعر بناء موسيقي متكون من إيقاعات، تعتمد الانسجام النغمي والتناظر والتركيب والتكرار الذي يمنح للنص الشّعري موسيقى داخلية خاصة به، تتميز عن الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية. والإيقاع هو النظام العام للكون، إذ يبدو في دقات القلب، ودوران الشّمس والقمر، وتعاقب الليل والنهار ودوران الفصول وغيرها من مظاهر الحياة.

وجاء في لسان العرب أنّ الإيقاع من «الْمَيقَعُ والْمَيْقَعَةُ كلاهما المطرقة ... ومن إيقاع اللحن والغناء وهو أن يُوقّعَ الألحان ويُبَيّنَهَا»[1]. وفي القاموس المحيط «هو إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها»[2].

أما الإيقاع من وجهة نظر حديثة فهو مصطلح إنجليزي اشتق أصلا من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق، وتطور فيما بعد ليصبح مرادفا للكلمة الفرنسية (mesure) المعبرة عن المسافة الجمالية[3]. ويعني بذلك التواتر المتتابع بين الثنائية: الحركة / السكون، الصمت/الصوت، أو القوة/الضعف، القصر / الطول...وغيرهم.

وقد نشأ الإيقاع عن عاملين أساسيين هما: التّوقع والتّكرار «سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل، أو لا يحدث وعادة ما يكون هذا التوقع لا شعوريا»[4]. لأن القارئ أثناء عملية التلقي يتنبأ بنمط معين للتتابع المقاطع وبالعديد من التوقعات في كيفية بناء المعاني واختيار الألفاظ، إلى أن يكتشف النص الأدبي رويداً رويداً، وهذه العملية ينتج عنها ما يسمى بالمفاجأة أو خيبة الأمل. إنّ النّمطية تؤسس للإيقاع الموحد، وكسرها يولد التنوع الإيقاعي.

لا يقتصر الإيقاع على الشّعر والنّثر الفني فحسب، بل يدخل في دقائق وتفاصيل الحياة، إنّه قاعدتها ونواتها فهناك «إيقاع للطبيعة، وآخر للعمل، وإيقاع للإشارات الضوئية، وإيقاع للموسيقى، وهناك بالمعنى المجازي إيقاعات للفنون التشكيلية»[5]. إن الكون مبني على جملة من إيقاعات متتالية

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (وقع)، المجلد 8، ص407، 408.

[2]- الفيروز أبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب)، القاموس المحيط، مادة (وقع)، دار الحديث، القاهرة- مصر،2008، ص1773.

3 -Paul robert ,Dictionnaire de langue française(tome),société du nouveau lettre paris ,1975,p213.

[4]- مصطفى السعدني، التعريب في الشّعر العربي، منشأة المعارف، الاسكندرية ،1988، ص124.

[5]- رينيه ويليك وأسطن وارس، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،1987، ص170.

التي تكسبه التّجانس والتّناغم فيما بينه. «فالشّعر يعمل من خلال عناصره المكونة جميعا على تحقيق أعلى نسبة ممكنة من الانسجام والتوافق في القصيدة ويأتي الإيقاع لدعم هذا الاحساس العام بالانسجام»[1].

يعد الشّعر الحرّ من مؤشرات الحضارة الأوروبية التي احتضنها العرب في العصر الحديث، إلاّ أن شعراءنا وجدوه أكثر استجابة لنوازعهم وأحاسيسهم الداخلية من النظام البيتي القديم[2]. وقد اكتفى الشّعراء «في إطار الشّعر الجديد بإعطاء الحرية لأنفسهم في إعادة توزيع موسيقى البحر أو تعديلها بكيفية تمكنهم من التعبير عن مشاعرهم دون أن تلغي النظام الموسيقي، وفي أن ينوعوا القافية ويعدلوا موقعها بكيفية تمكنهم من إفراغ شحناتهم العاطفية في الوقت المناسب دون أن يتخلوا عنها بشكل نهائي إلا في القليل النادر»[3].

و«القصد من الصورة الموسيقية في الشّعر، البناء الموسيقي، كتكوين من الإيقاعات المعتمدة على النغمات والانسجام، والتناظر التي تتجاوب مع النفوس متلقية ومنتجة وذلك من خلال عنصري التركيب والتكرار»[4]. لقد دعت "نازك الملائكة" في مقدمة ديوانها " شظايا ورماد" إلى التحرر من عبودية البيت وموسيقى البحور الشّعريّة متسائلة «ألم تصدأ لطول ما لامستها الأقلام والشفاه منذ سنين وسنين؟ ألم تألفها أسماعنا، وترددها شفاهنا، وتعلكها أقلامنا، حتى مجتها»[5].

1-الإيقاع الخارجي:

ويتمثل الإيقاع الخارجي في البحور الشعرية، والوزن والقافية والتدوير.

1-1 البحور الشّعريّة:

قسمت بحور شعر التّفعيلة إلى قسمين: بحور صافية وأخرى ممزوجة.

1 -**البحور الصّافية:** وهي التي يتألف شطراها من تكرار تفعيلة واحدة ست مرات هي:

[1] - جون كوهين، بنية اللّغةالشّعريّة، ص86.

[2] - ينظر شلتاغ عبود شراد، حركة الشّعر الحر في الجزائر، ص143،142.

[3] - الربعي بن سلامة، تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدى، عين مليلة، ط1، 2006،ص86.

[4] - السعيد الورقي، لغة الشّعر العربي الحديث، ص159.

[5] - نازك الملائكة، مقدمة ديوان "شظايا ورماد"، المجلد 2، ص 8.

الكامل شطره: متفاعلن/متفاعلن/متفاعلن

الرمل شطره: فاعلاتن/فاعلاتن/فاعلاتن

الهزج شطره: مفاعيلن/مفاعيلن

ومنها بحران يتكون كل شطر فيهما من أربع تفعيلات:

المتقارب وشطره: فعولن/فعولن/فعولن/فعولن

المتدارك وشطره: فاعلن/فاعلن/فاعلن/فاعلن

أو فعلن/فعلن/فعلن/فعلن

2- **البحور الممزوجة:** و تتألف من تفعيلتين متماثلتين تليهما تفعيلة مختلفة في الشطر الواحد:

السريع شطره: مستفعلن/مستفعلن/فاعلن

الوافر شطره :مفاعلتن/مفاعلتن/فعولن

إنّ هذه الكتابة لا تعد خروجا عن بحور الخليل، وإنّما تعديلا لها كما توضح "نازك الملائكة" في مقدمة ديوان "شظايا ورماد": «وينبغي أن لا ننس أن هذا الأسلوب ليس خروجا عن طريقة الخليل وإنّما هو تعديل لها يتطلبه تطور المعاني و الأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل»[1].

وتؤكد "نازك الملائكة" أن شعر التّفعيلة (الحر) شعر موزون كالشّعر التقليدي، إنّما يختلف عنه في عدد التفعيلات المستعملة في السطر. فالقصيدة الشّعريّة الحديثة تكتب في سطور متفاوتة الطول والقصر غير مرتبطة بعدد محدد من التفعيلات، ولا بأي شكل خارجي ثابت يلزم الشّاعر التقيد به، إنّماغدت مرتبطة بالحالة النفسيّة والتدفقات الشعورية التي تكتنف عالم الشّاعر، لتحدد شكل القصيدة فيما بعد.

ومن البحور الشّعرية نجد الرمل « فهو ذلك البحر الذي ظل في أشعار القدماء خامل الذكر، حتى جاء العصر الحديث ونهض به نهضة كبيرة أوشكت أن تنزله المنزلة الثانية في أوزان الشّعر»[2].

[1] - نازك الملائكة، مقدمة ديوان "شظايا ورماد"، المجلد 2، ص30.

[2] - ابراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1965، ص200.

فقد لجأ إليه شعراء التّفعيلة لتناسبه مع تجاربهم الشعورية لأن تفعيلته المتكررة (فاعلاتن) ذات نغم سريع الحركة. ويعد بحر الرمل الأكثر شيوعا والسبب في ذلك «أن فاعلاتن إذا قورنت بـ(متفاعلن)، أو (مستفعلن) أو (مفاعيلن) مثلا بدت ذات نغم سريع الحركة، ولعل ذلك متأتٍّ من أنه يبدأ بسبب خفيف ثانيه حرف مد (فا)، وهو يختلف حتى عن (مس) السبب الخفيف الذي تبدأ به تفعيلة (مستفعلن) نظرًا إلى خفته، وهذا ما يتناسب مع التأملات الفلسفية أو المواقف التحليلية التي كثيرا ما تملي على الشّاعر اختيار (الرجز) بجوازاته المتعددة التي تقرّبه من النّثر أحيانا» [1].

عِنْدَمَا تَهْتَزِئ الأَحْزَابُ .. فاعلاتن / فعلاتن/ فاعـ

فَابْشِرْ بِانْتِكاسَة

مَا الّذِي نَرْجُوهُ مِمَّنْ طَبْعُهُ كَانَ..الخَمَاسَه فاعلاتن/فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن

سَقَطَتْ كُلُّ الشِّعَاراتِ وَ لَمْ يَسْقُطْ

وَأَضْحَى يَدَّعِي فِيْنَا السِّيَاسَه

نَاسُهُ مِثْلُ الخَفَافِيش..

تَنامُوا في دَهَالِيزِ التَّعاسَهْ

إنَّمَافِي طَبْعِهِمْ حُبُّ الرِئَاسَهْ

مَرْحَباً أَيُّهَا العُمَّالُ

فِي سُوقِ النّخَاسَهْ[2]

تكررت (فاعلاتن)أربع مرات في السّطر الثالث. كما الكلمات التالية (انتكاسة- خماسه- تعاسه- نخاسه) وكلها تصب في حقل دلالي واحد هو الذّل و الهوان والضّعف.

[1]- شلتاغ عبود شراد، حركة الشّعر الحر في الجزائر، ص146.

[2]-عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص109.

وبحر الوافر من «البحور ... الموفورة الحظ في كل العصور، يطرقها أغلب الشّعراء ويكثرون النظم منها»[1]؛ لأنّه «ألين البحور وأكثر مرونة، يشتد إذا شددته ويرق إذا رققته، وهو في كلا الحالتين يشع فيه نغم جميل وموسيقى عذبة تنساب في أطراء أجواءه»[2].

أما إيقاع بحر المتقارب فهو فعولن كما نجده في قول "يوسف وغليسي":

إِذَا زَلْزَلَ الشَّوْقُ زِلْزَالَهُ.. فعولن/فعولن/فعولن/ فَعُلْ

وَ أَخْرَجَ قَلْبِي أَثْقَالَهُ.. فعول/فعول /فعولن/فَعُلْ

وَقَالَ المُحِبُّونَ: فعولن/فعولن/ فـ

«مَا لَهُمَا؟!..مَالهُ؟ عول/ فعولن/فَعُلْ

هَلُمُّوا ..هَلُمُّوا

لِنَسْمَعَ أَخْبَارَهُ!»

تُحَدِّثُهمُ وُرحُ (مَرْيَمُ) مِنْ غَورِ رُوحِي :

«هُوَ العَاشِقُ الزَّاهِبُ الصُّوفِيّ...

تَبُوحُ لَكُمْ بِالسَّرَائِر أَحْوالُهُ..»

فَيَصْدُرُ كُلُّ المُحِبّين أَشْتَاتًا:

«هَكَذَا العِشْقُ أَوحَى لَهُ!» [3]

ويقول الشاعر "بلقاسم خمار":

سَئِمْتُ -مَلَلْتُ-كَرِهْتُ فعولن/فعولن/فعولن

مَخَاُض الحَوامِلِ في وَطَنِي

[1] - إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، ص 190.

[2] - محمود فاخوري، موسيقا الشّعر العربي، مديرية الكتب المطبوعات الجامعية، حلب-سوريا ، 1996، ص 33.

[3] - يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص65.

فَمِنْ كُلّ جِيْلٍ جَنِينُ سِيّاسِة

وَدَاهِيَّةُ في التَّعَاسَة

وَمِنْ كُلّحَلْقٍ أَنَاشِيدُ سَائِس ...

مِلْيُونُ حَارِس..

ومليون، مليون، بَائِس...

أَلا لَعَنَ الله هَذَا الوِفَاق [1]

ومن «الشائع أنَّ تفعيلة المتدارك هي (فاعلن) بيد أنّ ثمة من يسميه (الخبب)، وذلك إذا أصابه الخبن، أي إذا حُذف الساكن الثاني في (فاعلن) لتصبح (فعلن)، وإذا أصابه القطع أو التشعيث ليصبح (فعْلن)»[2]. إذيقول الشّاعر"فاتح علاق" في قصيدة (اشرب):

اشْرَبْ !اشْرَبْ !

اشْرَبْهَا مُعَتَّقَةً اشْرَبْ

الفَأْرُ بِسَاحَتِنَا يَلْعَبْ

القِطُّ هُنَا أَضْحَى أَرْنَبْ

كَمْ غَضَّ طَرْفَهُ عَنْ أَشْعَبْ

اشْرَبْ! اشْرَبْ!

لاَ تَرْفَعْ إِصْبَعَكَ اليُمْنَى

فِي وَجْهِ الظُّلْمِ إِذَا غَنَّى

لاَ تَشْكُ الهَمَّ إِذَا أَدْنَى

[1]- محمد بلقاسم خمار، ياءات الحلم الهارب، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب، عمان،1994، ص58، 59.

[2] - حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في «أنشودة المطر» للسياب، ص91.

فَالصَّبْرُ هُوَ الحُبُّ الأَصْعَبْ

اشْرَبْ! اشْرَبْ!

إِنَّا لأَعْطَيْنَاكَ الكَوْثَرْ

وَكِبَاشَ حَارَتِنَا فَانْحَرْ

وَمَالَ خَزَائِنَنَا فَانْخَرْ

وَاصْعَدْ فَوْقَ المَنْبَرْ وَاخْطُبْ

اشْرَبْ! اشْرَبْ!

ذَا عَصْرُ القِرَدَةِ يَا لَيْلَى ...

فَلنَرْقُصْ مِنْ طَرَبٍ لَيْلا

وَلِنَيْلِ الزُّمْرَة وَالطَّبْلَا

إِنّي أَمَنْتُ بِالمُطْرِبْ

اشْرَبْ !اشْرَبْ ![1]

ويعد ديوان مقام البوح للشّاعر "عبد الله العشي" فضاءً شعريًا متميزًا، يظهر كأنّه قصيدة مطولة تتكون من 17 مقطعًا شعريًا تتشكل فيه محطات رحلة الشّاعر الصّوفي العاشق، الذي يقر أن: «قصائد هذه المجموعة كتبت في حالة شعورية واحدة، حتى تكاد تتخيل أنها قصيدة واحدة»[2].

إنّ النّصوص السبعة عشر تتهجى إلى الإيقاعات العروضية الآتية:[3]

1-الكامل(07 قصائد) بنسبة 41,17%

2-الرمل(04 قصائد) بنسبة 23,52%

[1]- فاتح علاق، آيات من كتاب السهو، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر،2001، ص103، 104.

[2] - جريدة الشروق اليومي، العدد 1956، أفريل 2007، ص19.

[3] - يوسف وغليسي، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009، ص179.

3-المتدارك (03 قصائد) بنسبة 17,64%

4-الرجز (قصيدتان) بنسبة 11,76%

5-امتزاج المتقارب بالمتدارك (قصيدة واحدة) بنسبة 5,88%

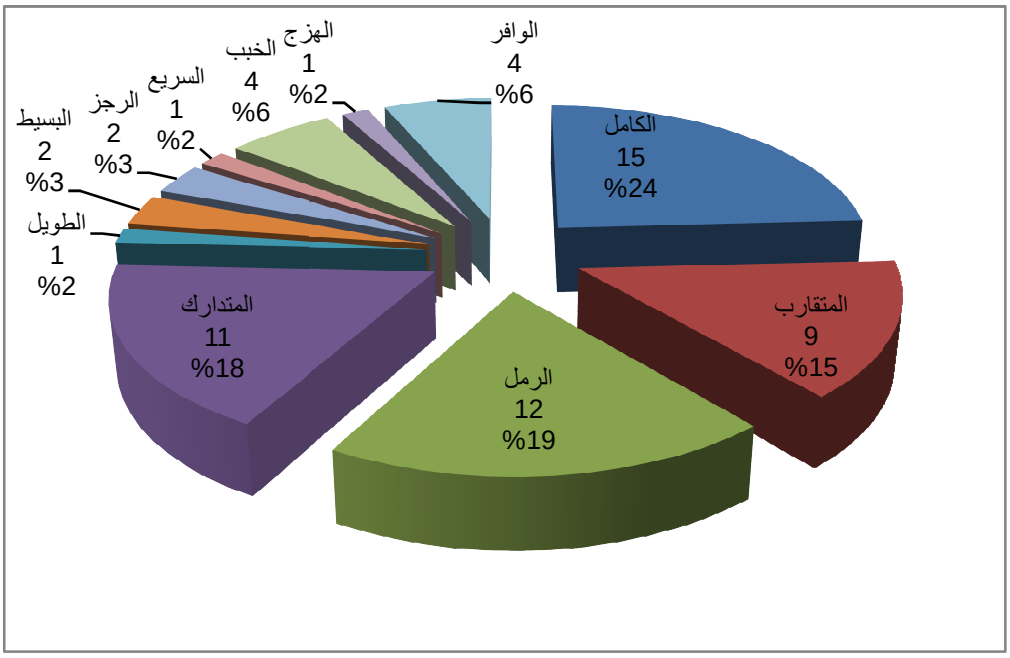
ومن خلال النسب السّابقة نجد أن الديوان يتسم إيقاع البحور الصّافية.

أمّا إيقاع الكامل«يصلح لأكثر الموضوعات الشّعريّة، ويمتاز بجرسٍ واضحٍ، ينبعث من هذه الحركات الكثيرة المتلاحقة التي تكاد تنحو به نحو الرّتابة لولا ما يعتورها من كثرة الإضمار»[1].

ولتقصي شيوع البحور الشعرية في شعر التفعيلة عمدنا إلى مجموعة من الدواوين الشّعرية، درسنا بحورها الشعرية، والجدول أدناه يوضح ذلك.

الدواوين / البحور	الكامل	المتقارب	الرمل	المتدارك	الطويل	البسيط	الرجز	السريع	الخبب	الهزج	الوافر
مرثية الرجل الذي رأى	3	6	2	3	1	2					
مقام البوح	7		4	3			2				
تغريبة جعفر الطيار	3	3		5					4		
أسرار الغربة										1	4
قراءة في آية السيف	1		6								
مقاطع من ديوان الرفض	1							1			

[1] - علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشّعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،1993، ص109.



نسبة البحور الشعرية في شعر التفعيلة الجزائري (1980-2000)

من خلال الإحصاء تتضح هيمنة البحور الصّافية في شعر التفعيلة الجزائري فترة ما بين (1980-2000): مثل الكامل والرمل والمتدارك، المتقارب، حيث احتلت هذه البحور النصيب الأوفر (الكامل 24٪ ، الرمل 19٪، المتدارك 18٪، المتقارب 15٪) ليليها بعد ذلك بقية البحور بنسب أقل ، وهو ما يتوافق مع رأي "علي جعفر علاق": «لقد أخرج الواقع الموسيقي معظم البحور المركبة، أو البحور الممزوجة من دائرة الفاعلية والتأثير بشكل يكاد يكون تاما، واقتصر التشكيل الموسيقي في معظم الكتابات الشّعريّة على البحور المفردة، وما اصطلح عليه بالبحور الصافية»[1].

ومن الظواهر العروضية التي اتسم بها شعر التّفعيلة الجزائري نجد ما يسمى بتداخل البحور، فقد تحتوي القصيدة الواحدة على أكثر من بحر، كما في المثال الآتي:

وَإِذَا أَدْرَكُوا أَنَّ أَحْلامَهُمْ زُيِّفَتْ	فعلن / فاعلن/فاعل/فاعلن/فاعلن	المتدارك
وَإِذَا أَدْرَكُوا أَنَّ آمَالَهُمْ غُلِّفَتْ	فعلن/ فاعلن/ فاعل/ فاعلن/ فاعلن	
وَإِذَا الجَمَاجِمُ فِي المَقْبَرَةْ	فعلن/ فعول/ فعولن فعو	المتقارب
لَا تُسَاوِي لَدَى بَعْضِهِمْ مَخْمَرَةْ[2]	لن/ فعولن/فعولن/ فعولن/ فعو	

[1] - علي جعفر علاق، في حداثة النص الشّعري، دراسات نقدية، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط3، 2013، ص76.

[2] - عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص109.

إنّ تداخل بحر المتقارب مع بحر المتدارك ناجم عن تواجدهما ضمن دائرة عروضية واحدة، كما أنّهما يشتركان في بنية (//0 /0) فعولن و (/0 //0) فاعلن أي سبب خفيف ووتد مجموع.

أما عن تداخل الأشكال الشّعرية فقد وجدنا جنوح بعض الشّعراء إلى توظيف الشّعر العمودي والحر في القصيدة الواحدة مثلما هو الحال عند الشاعر "عز الدين ميهوبي" الذي لجأ إلى هذه المزاوجة في قوله:

بَعْدَ البَدْءِ:

كُنْت صَغِيرًا..

أَشْجَارُكَ كَانَتْ وَاقِفَةٌ ..

كَالنَّاسِكِ .. كَانِتْ وَاقِفَةٌ ..

كَالفَجْرِ .. وَلا تَذْبَلْ ..

وَأَنْتَ تُسَافِرُ نَحْوَ السِّدْرَةِ ..

تَسْأَلُكَ الأَجْرَامُ

وَتَعْلَمُ أَنَّكَ كُنْتَ تَمُدُّ يَدَيْكَ

لِتَبْلُغَ عِشْقَكَ الأَول![1]

وَاقِفٌ.. كَالظِّلِ مَصْلُوبَ الشِّفَاهْ

شَدَّنِي الصَّخْرُ .. إِلى البَدْءِ البَعِيدْ

جِئْتُ مُحَمْولاً .. كَأَنَّ القَلْبَ تَاهْ

وَارْتَوى مِنْ خَمْرَةِ الجَفْنِ .. الحَصِيدْ

جِئْتُ كَالقَادِمِ .. مَوشُومَ الجِبَاهْ

وَعَلى كَفَّيْه مَا ضَخَّ الوَرِيدْ [2]

[1] - عز الدين ميهوبي، في البدء ..كان أوراس، ص 32، 33.

[2] - المصدر نفسه، ص33.

ومن بين الشّعراء كذلك نجد الشّاعر "يوسف وغليسي":

مُدِي ذِراعَيْكِ، يَا وَهْرانُ، ضُمِّيني

فَإنَّني قَادِمٌ مِنْ "طُورِ سِنينِ"!

مُسَافرٌ في غَمَامِ الرُّوحِ،، أَمْخُرهُ..

مُشَرَّدٌ،، لاَجِيءٌ،، لاَ قَلْبٌ يَؤْوِينِي..

وَهْرَانُ! أَنْهَكَنِي التّرْحَالُ.. هَأَنَذَا

أَطْوي الصَّحَارِي .. وَلا ظلٌّ يُوارِينِي!

فَالرّمْلُ يُغْرِقُني.. وَالنَّخْلُ يُنْكِرُنِي..

وَالغَيْمُ يَلْعَنُنِي .. وَالقَيْظُ يَكْوِينِي!...

****

"سِرْتا" مَدِينَةُ عِشْقِي الأَبَدِيّ..

مِعْرَاجُ النُّبُوَةِ .. مَكَّةُ العُشَّاقِ..

مُبْتَدَأ الرِّحَال، وَمُنْتَهى خَبَر السّؤالْ...

"وَهْرَانُ" مَنْفَى الأَنْبِيَاءِ وَكَعْبَةَ الفُجّارِ..

نَافِذَةُ الفُؤادِ عَلَى تَضَارِيسِ الجِمَالْ!

وَطَنُ الغَوانِي القَادِمَاتُ مِنَ الشَّمالْ ...[1]

إنّ تداخل الأشكال الشّعرية ظاهرة منتشرة بين الشّعراء، وربّما يعود سببها إلى الطبيعة النّفس التي تتوق إلى التغيير، أو لإبراز مهارة الشّاعر في الانتقال بين النموذجين القديم والحديث، ومثال ذلك ما نجده عند "يوسف وغليسي" في بداية المشهد الثّاني من قصيدة (جعفر الطيار):

[1]- يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص104.

- **النَّجَاشِي:**

مَاذَا جَرَى؟

- **جَعْفَرُ:**

حُلْمٌ تَخَطَّفَنِي،،

فَأَيْقَظَنِي،، وَسَافَرَ فِي الكَرَى!

- **النَّجَاشِي:**

مَاذَا رَأَيْتَ؟

- **جَعْفَرُ:**

إِنّي رَأَيْتُ بِمَوطِنِ مَلَكَيْنِ قَامَا

بَعْدَ طُولِ تَنَازُعٍ فَتَحَاوَرَا

مَلَكَيْنِ يَرْوِي أَنَّ هَذَا قَدْ"تَأَبْطَ

شَرَّهُ"، لَكِنْ ذَاكَ" تَشَنْفَرَا"

وَتَبَادَلاَ عَلَمَ البِلادِ وَأَعْلَنَـــا

حُكْمًا يَكُونْ تَدَاوُلاً وَتَشَاوُرا

كُلُّ الحُرُوفِ تَعَرَّبَتْ فَتَلاَلآتْ

وَتَلَـوّنَ الوَطَنُ المُكَحّلُ أَخْضَرا

وَاللاجِئُونَ رَأَيْتُهُم يَتَتَرَّلُونَ

مِنَ الجِبالِ.. مِنَ المَدائِنِ.. وَالقُرَى

وَرَأَيْتُ أَسْرابَ الحَمَامِ تَوافَدَتْ

وَرَأَيْتَنِي الحَـــــمَائِم طائِرا

وَسَمِعْتُ صَوْتًا هَاتِفًا: أَ أُ سِرُّ بِالسّلمِ

المُغَرِدِ فِي السَّماءِ وَفِي الثَّرَى؟[1]

[1] - يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص54، 55، 56.

1-2-القافية:

تعرف القافية عند "ابن منظور" في مادة (قفا): «قفاه واقتفاه، وتقفاه، وتقفّاه: تبعه واقتفى أثره»[1]. أي يتبعه، وسميت كذلك لأنها «تقفوا أثر كل بيت، وقال قوم، لأنها تقفو أخواتها»[2]. فموضعها آخر البيت وتجدها «من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله حركة الحرف الذي قبل الساكن»[3]، إذن فالقافية هي عبارة عن أصوات تتكرر في أواخر الأبيات، وهذا التّكرار يعتبر ذا أهمية في الموسيقى الشّعرية [4].

لم تختف القافية في شعر التّفعيلة رغم المطالب التي دعت إليها "نازك الملائكة" بالتّحرر من قيود القافية بقولها: «إنني أتمنى لو تعاون الشّعراء الشباب المثقفون في البلاد العربية جميعا على دك جدران هذه القلعة العتيقة -قلعة القافية- فلن يكون لها أثر سوى من عصر الظلام عاما أو عامين أو قل عشرين على الأكثر، فلما لا تختصر الطريق»[5]. فنازك الملائكة تدعو الشّعراء الشباب إلى التخلي عن ركن من أركان الشّعر العربي والمتمثل في القافية، والتي تنسبها إلى عصر الظّلام، بأنّه لم يعد لها دور في الشعر الحديث.

وممّا لا شكّ فيه أنّ للقافية دور مهم لا يقل عن دور الوزن في بناء الصّورة الموسيقية لدى الشّعراء فقد وظفوا القافية بشتى أنواعها، كما سنبين ذلك من خلال قصائدهم.

1-2-1– القافية المترادفة: /00

هي كل لفظِ قافيةٍ توالى ساكناه بغير فاصل[6] (/00) كما في قول "عبد الله العشي"[7]:

يَتْبَعُنِي صَوْتُكِ فِي كُلَّ مَكَانْ /0// 0/0/ ///0 //0/ 00/

يَتْبَعُنِي صَوْتُكِ فِي كُلِّ زَمَانْ /0// 0/0/ ///0 //0/ 00/

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (قفا)، المجلد 12، ص 167.

[2] - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، ص154.

[3] - المصدر نفسه، ص15.

[4] - ينظر إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، ص273.

[5] - نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط1، 1962، ص 83، 85.

[6] - عددنان حقي، المفصل في العروض والقافية، وفنون الشّعر، دار الرشيد، دمشق وبيروت، ط1، 1987، ص203.

[7] - عبد الله العشي، مقام البوح، ص29.

كما نجدها في:

لَسْتُ أَدْرِي بَعْدُ مَعْنَى لمعَانِيهْ /0//0/ /0//0/ ///00/0/ فاعلاتن/فاعلاتن/فعلاتان

هَلْ شَتَاتُ الرُّوحِ فِي تِيهِ التَّآوِيهْ [1] /0//0/ /0//0/ /0//0/00/ فاعلاتن/فاعلاتن/فاعلاتان

1-2-2- القافية المتداركة: /0//0

هي كل لفظِ قافيةٍ فصلَ بين ساكنيه حركتان متوليتان [2] (/0//0) كما جاء به "مصطفى محمد الغماري" في ديوان "قراءة في آية السيف"[3]:

يُولَدُ الحَيُّ مِنّ المَيْتِ كَمَا تُولَدُ نَارٌ مِن حَجَرْ! /0//0/ ///0/ ///0/ ///0/ **/0//0**

لاَ تَقُولُوا: إِنَّ للرِّيحِ جَفَافًا /0//0/ /0//0/ ///0/

ومِنَ الرِّيحِ سَقَر! ////0/ ///0

نَحنُ لولاَ الرِّيح مَا كُنَّا، ومَا كَانَ المَطرْ /0//0/ /0//0/ /0//0/ /0//0/ **0//0/**

قَدرٌ أنْ نَعشَقَ الشَّمْسَ ///0/ /0//0/ /

وأنْ نَحمِلَ آلامَ البَشَرْ //0/0/ /0/0/// **/0//0/**

1-2-3- القافية المتواترة: /0/0

هي كل لفظِ قافية بين ساكنيها حركة واحدة [4] (/0/0)

قول الشاعر"الأخضرفلوس"[5]:

يَمْشِي عَلَى شَفَتِي سِحرُ الخُضْرَةِ الزَّاهِي، /0//0/ ///0/// /0//0/ **/0/0/** مثْفا

وَتَنْدَى لَفْتة الرَّيحَانَةِ الأَولَى عَلَى قَلْبِي //0 /0//0/ /0//0/ /0//0/ **/0/0/** عِلَن

[1] - عبد الله العشي، مقام البوح، ص79.

[2] - عددنان حقي، المفصل في العروض والقافية، وفنون الشّعر، ص202.

[3] - مصطفى محمد الغماري، قراءة في آية السيف، ص33.

[4] - عددنان حقي، المفصل في العروض والقافية، وفنون الشّعر، ص202.

[5] - الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص33.

1-2-4- القافية المتراكبة: /0///0

هي كل لفظ قافية فصل بين ساكنيه ثلاث حركات متوالية [1]، ومثال ذلك قول الشّاعرة "خيرة حمر العين"[2]:

وَكَأَنَّ البَحْرَ يَلْطُمُنِي //0/0/0 //**0///0**

عَلَى وَجْهِي بِلا رَحْمَةْ //0/0/0 //0/0/0

كَأنّي صَخْرَةٌ هَرِمَهْ //0/0/0 //**0///0**

1-2-5- القافيةالمتكاوسة: /0////0.

وهي أقل القوافي ورودًا في الشّعر العربي.

وقد يجتمع نوعان أو أكثر من القوافي في القصيدة الواحدة، كما نجده عند الشاعر "عاشور فني" في ديوان "رجل من غبار"[3]:

ثُمَّ قَالْ /0//**00**

إِنَّهُم يَسْجُدُون /0//0 /0//**00**

كُلَّمَا ارتَفَعَ الوَثنُ /0//0 //**0/// 0**

يَنْهَضُونْ /0//**00**

كُلَّمَا سَقَطَ الوَطَنُ /0//0 //**0/// 0**

يَصغُرُونْ /0//**00**

كُلَّمَا كَبُرَ الزَّمَنُ /0//0 //**0/// 0**

تأرجحت القصيدة بين القافية المتواترة والمتراكبة مانحة إياها تنوعا وانزياحا إيقاعيا.

[1] - عددنان حقي، المفصل في العروض والقافية، وفنون الشّعر، ص202.

[2] - خيرة حمر العين، أكوام الجمر، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، ط1، 1996، ص11.

[3] - عاشور فني، رجل من غبار، ص 46.

وفي الأخير يمكننا القول بأنّ القافية في شعر التّفعيلة أخذت عدة أشكال وتنوعت بحسب ما تمليه الضّرورة الشّعرية والجمالية، كما هيمنت القافية المترادفة على المتن الشّعري الجزائري، تليها القافية المتداركة. أما القافية المتكاوسة فلم تحض بإقبال الشّعراء وهذا لصعوبة بنائها.

1-3-التدوير:

هو أحد التقنيات والأساليب التي يعتمدها الشّاعر لإبراز جماليات القصيدة، وتتمثل أهمية التدوير عند الشّاعر في «تخليصه من الوقوف على نهاية السطر الشّعري استجابة لمتطلبات الوزن المكتمل، وبدلا من ذلك يتوقف الشّاعر على نحو تلقائي يتكامل فيه البعدان الدلالي والإيقاعي»[1].

تقول "نازك الملائكة": «أن التدوير يمتنع امتناعاً تاماً في الشّعر الحر فلا يسوغ للشاعر على الإطلاق أن يورد شطرا مدورا»[2] وهي بهذا تعده من عيوب الشّعر، إلاّ أنّ هناك من انتصر لعنصر التدوير ورأى فيه توليداللدفقة الشعورية: «والتدوير كما يعرفه الجميع تمدد للجملة الشّعريّة حتى تكون معادلة لدفعة شعورية موحدة تنطلق بها ومعها من بدايتها إلى منتهاها نفس واحدة، أو أنفاس متلاحقة ومتلاحمة»[3].

«فالإيقاع في القصيدة المدورة إيقاع الموضوع، إذ تتلاحم الانفعالات مع الكلمات في ترتيبها داخل النص مع التّفعيلة لتقدم إيقاعا شاملا بما يتخلله من أصوات وتداعيات تسهم جميعا في الجو النفسي للنص، وتمنح القصيدة بعدا دراميا وتفسح المجال للتأمل أكثر من التلقي الإنفعالي البسيط أو الغنائي»[4].

في قصيدة "تجليات نبي سقط من الموت سهوا" بلغت نسبة التدوير فيها ما يفوق ثلث مجموع الأسطر الشّعريّة التي قدرت بـ 214 سطرًا شعريًا. من بحر المتدارك (فاعلن)

قُلْ إِنّي مَا قَتَلُونِي، وَ مَا صَلَبُونِي، وَ لَكِنْ/0/0 /0/0 ///0 //0/0 ///0 //0/0 /**0فا**

سَقَطْتُ مِنَ المَوتِ سَهْواً //0 ///0 //0/0 /**0فا**

[1] - سامح رواشدة، معاني النص، دراسات تطبيقية في الشّعر الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006، ص205، 206.

[2] - نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ص116.

[3] - عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، ص368.

[4] - رمضان الصباغ، في نقد الشّعر العربي المعاصر، ص239.

علن

رُفِعْتُ إلى حَضْرَةِ الخُلْدِ...[1] **//0** ///0 /0//0 /0/

علن

وقول "الأخضر فلوس":

وَ رَائِحَةُ المَاءِ وَ الشَّجَرِ العَذْبِ //0/ //0/0 //0/0 **/ فـ**

والأُغْنِيّاتُ الحَزِينَةُ حِينَ تَمُرُّ عَلَى البَالِ /0/0 //0/0 //0/ //0/ //0/ //0/0 **/ فـ**

عولن

حَامِلَةً شَجَنَ الملكُوتِ إلى عَبْدِهِ[2]**/0/** //0/ //0/ //0/ //0/0 //0/

عول

وفي قصيدة "كيف":

كُلُّ شَيءٍ في بِلادِي/0//0/0 /0/0//0/ فاعلاتن فاعلاتن

بَيْنَ مُمْتَازٍ /0/0//0/ **/0** فاعلاتن **فا**

وَعَادِي[3] **//0/0** **علاتن**

وأما التّدوير الدّلالي كما في قول الشّاعر:

يَتْبَعُنِي فِي اليَقَظَةِ، في النَّومِ، فِي الحُلْمِ ... **//0/** **/0/0** **/0/0** **///0** **/0/ فاعـ**

يُرَفْرِفُ حَولِي **/** **//0/** **/0/0**

ـلَ

[1] - يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص 40.

[2] - الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص 27.

[3] - عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص 42.

التّدوير الدلالي تكتمل فيه الجملة ومنه تمام المعنى كما هو في المثال:

لاَ تَقْلَقْ

لِلأرْضِ حَدِيثٌ أَجْمَلُ مِنْ أُغْنِيةِ هَذَا

العَائِدُ مِنْ»طَروادة» أَو « بيروت»

يقَلّبُ بَعْضَ مَواجِعه ..

وَيُفَتِشُ عَنْ مُدُنٍ أُخْرَى..

لا تَعْرِفُ غَيْرَ شُمُوس تَخْجَلُ حِيْنَ

تَراكَ وَحِيدا..

2- الإيقاع الداخلي:

ويتمثل الإيقاع الداخلي في القصيدة من وحدات إيقاعية تكسب النّص الشعري جمالية وتوشيه، ومن بين هذه الوحدات نجد:

2-1-التّكرار:

يعد التّكرار ظاهرة لغوية اعتمدها العرب منذ الجاهلية، وأولوها أهميّة بالغة وتطرقوا إليها في الكثير من القضايا والدّراسات النّقدية، وهذا لما تتوفر عليه من إمكانيات إيقاعية تثير حماسة المتلقي.

أ- لغة: هو مصدر الفعل كرّ أو كرَّ يقال: " كره وكر بنفسه، يتعدى ولا يتعدى".والكرّ: مصدره كر عليه يكرّ كرا وتكرارا، عطف وكر على العدو يكر، ورجل كرّار، ومكرّ، وكذلك الفرس.وكرر الشيء كركره: أعاده مرة بعد أخرى، والكرَّة: المرَّة، والجمع الكرَّات. ويقال: كرّرت عليه الحديث وكركرته إذا رددته عليه. وكركرته عن كذا كركرة إذا رددته، والكرّ الرجوع على الشيء ومنه التكرار... قال أبو سعيد الضرير: قلت لأبي عمرو: ما بين تِفْعَالٍ وفِعَال؟ فقال: تِفْعَالٌ اسم وتَفْعَال بالفتح، مصدر[1].

[1] - ابن منظور، لسان العرب، مادة (كرر)، المجلد 5، ص135، 136 .

ب- **اصطلاحا:** فهو «الإتيان بعناصر متماثلة مواضع مختلفة من العمل الفني»[1]، وينقسم التكرار عند "ابن رشيق" إلى ثلاث: «تكرار اللفظ دون المعنى ويرى أنه أكثر أنواع التكرار تداولا في الكلام العربي، وتكرار المعنى دون اللفظ وهو أقلها استعمالاً، وتكرار الاثنين أي (اللفظ والمعنى)، وقد أعتبر القسم الأخير من مساوئ التكرار، بل حكم عليه بأنَّه الخذلان بذاته»[2].

«إذ يتميز التكرار في الشّعر الحديث عن مثيله في الشّعر التراثي بكونه يهدف بصورة عامة على اكتشاف المشاعر الدفينة، وإلى الإبانة عن دلالات داخلية فيما يشبه البث الإيحائي، وإن كان التكرار التراثي يهدف إلى إيقاع خطابي متوجه إلى الخارج، فإن التكرار الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع درامي»[3]، وهو ما سعى إليه شعراء العصر الحديث لإضفاء إيقاع موسيقي ونفسي على روح القصيدة المعاصرة، «إذا كان التكرار في النّثر حشوا لا طائل منه، فهو الشّعر ليس كذلك، فالصورة المكررة لا تحمل الدلالة نفسها، بل تحمل دلالة ثانية جديدة بمجرد خضوعها للتكرار، فتقرأ في الصورة المكررة شيئا آخر غير الذي سبق، وهذا التكرار... يسهم في عملية الإيحاء وتعميق الصورة في ذهن القارئ»[4].

إنّ التّكرار بوسعه أن يثري المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، لذلك استطاع الشّاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه في موضعه، وإلاّ فليس أيسر من أن يتحول هذا التّكرار نفسه بالشّعر إلى اللفظية المبتذلة التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشّعراء الذين ينقصهم الحس اللّغوي والموهبة والأصالة.[5]

و«يلجأ الشّاعر المعاصر إلى التكرار ليوظفه -فنيا- في النص الشّعري المعاصر، لدوافع نفسيّة، وأخرى فنية، أما الدوافع النفسيّة فإنها ذات وظيفة مزدوجة، تجمع الشّاعر و المتلقي على حد السواء، فمن ناحية الشّاعر يعني التكرار الإلحاح في العبارة على معنى شعوري، يبرز من بين عناصر الموقف الشّعري أكثر من غيره...ومن ناحية المتلقي يصبح ذا تجاوب يقظا مع البعد النفسي للتكرار من إشباع توقعه، وعدم إشباعه، فتثرى تجربته بثراء التجربة الشّعريّة المتفاعل معها، و تكمن الدوافع الفنية

[1] - مجدي وهبة، وكامل المهندس، معجم مصطلحات العربية، مكتبة لبنان، ط1، 1974، ص117

[2] - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، ج2، ص92.

[3] - رجاء عيد، لغة الشّعر، قراءة في الشّعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1985، ص60.

[4] - عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشّعر الجزائري المعاصر، ص96.

[5] - ينظر نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ص264.

للتكرار في تحقيق النغمية، و الرمز لأسلوبه، ففي النغمية هندسية الموسيقى التي تؤهل العبارة، وتغني المعنى »[1]. ومن أبرز مظاهر التّكرار نجد تكرار الصّوامت.

2-1-1-تكرار الصّوامت:

«إن تكرار الصوامت في النص الأدبي، بصورة عامة - يحمل في ثناياه قيمة دلالية- إذ يضيف إلى موسيقية العبارة نغمات جديدة، ويسهم بنصيب قل أو كثر في تعزيز معنى العبارة أو في محاكاة حالات النفس وأحداث الطبيعة، ويعقد بين أجزاء البيت نطاقا يزيدها تماسكا وارتباطا»[2]. ولا يقتصر العمل على مجرد عزل وإحصاء الصّوامت وتحديد نسبها؛ بل لابد من الوقوف على مواقع مكررات الصّوامت.

يقول "أحمد شنة":

تَكَلَّمْ لِكي أَرَاكَ

تَكَلّمْ لِكي لاَ تُطَهِرني بِالدِّمَاءِ يَدَاكَ

تَكَلَّمْ لِكي لا تُضِيء الكُهُوف

تَكَلَّمْ لِكي لا أَرَاكَ

تَكَلَّمْ لِكي لا تُطَهِرني يَدَاكَ

تَكَلَّمْ بِكُلِّ اللُّغاتِ ولا تَحْتَرِفْ حُبَّ هَذَا الوَطَن[3]

يشكل تكرار الصّامتين (اللام والكاف) لوحة دلالية تعكس إلحاح الشّاعر على الإفصاح والبوح بكل اللّغات بفضل فعل الأمر (تكلّم). فصوت اللام فيه «يتصل طرف اللسان بأصول الثنايا العليا وبذلك يحال بين الهواء ومروره من وسط الفم، فيتسرب من جانبيه»[4] ، وتكمن فيه إمكانيات تعبيرية تدل على الحزن والأسى، إضافة إلى صوت الكاف، «صوت شديد مهموس»[5]، يساهم في خلق إيقاع متميز في الشّعر ويتعدى حدود الصّوت إلى حدود الدلالة، فقد تواتر في هذه الأسطر بسبعة عشر مرة،

[1] - مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشّعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية ،1987، ص 172، 173.

[2] - ممدوح عبد الرحمان، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشّعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية-مصر، 1994، ص94.

[3] - أحمد شنة، طواحين العبث، ص22، 23.

[4] - إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغوية، مكتبة أنجلو المصرية، داروهدان للطباعة والنشر، ط5، 1979، ص64.

[5] - المرجع نفسه، ص83.

وهوما يستدعي التمعن وخاصة حضوره على شكل كاف الخطاب في (أراك -يداك)، حيث تُظهر الطرف الآخر، كما «تشير الكاف في حالة كونها ضميرا إلى أحد محوري النص»[1].

يعد الفونيم أصغر وحدة فونولوجية لتشكيل الكلمة ومنه «فالأصوات اللّغوية في داخل الكلمة رموز لغوية ذات دلالات معينة»[2] تحدد مسار المعنى الإجمالي للنّص وتوجهه إلى عوالم جديدة، والشّاعر "أحمد شنة" من بين الشّعراء الذين غالوا في تصوير أحزانهم وآلامهم من خلال قصائد ديوان "طواحين العبث"[3]:

أَنَا لا أَقُولُ الَّذِي لا يُقَال

وَلا أَرْتَضِي أَنْ يَمُوتَ السَّموألُ بِينَ الدِّيارِ

أَنَا لا أَقُولُ لأَسْيادِكُمْ: اُدْخُلُوا القَاهِرَة ..

وَنَامُوا .. عَلَى شُرُفَاتِ سَطِيف

أَنَا لا أَقُولُ لَهُمْ: لَمْ تَعُدْ زَنَاتَة مَا يَسْتَحِقُ العِنَاق

أَنَا لا أَقُولُ لَهُمْ: إِنَّ أَحْزَابَنَا مُومِسٌ عَاهِرَة

أَنَا لا أَقُولُ لَهُمْ: إِنَّ فُرْسَانَنَا نَائِمُون

أَنَا لا أَقُولُ لأَسْيَادِكُمْ: اُدْخُلُوا أَرْضَنَا آمِنِين..

أَنَا لا أَقُولُ الَّذِي لا يُقَال..

يتألف النّص من جملة أصوات يتكرر بعضها مع بعض مولدا كلمات عديدة تتشكل من خلالها الجملة، ومن ثمة النّص.

ومن التّكرار نجد الأصوات الطّويلة:

اِنْسَكِبِي اِنْسَكِبِي

يَا كُلَّ دُمُوعِي اِنْسَكِبِي

[1] - مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشّعر العربي الحديث، ص35.

[2] - تمام حسان، اللغة بين المعيارية والوصفية، عالم الكتاب، مصر، ط1، 2001، ص116.

[3] - أحمد شنة، طواحين العبث، ص57، 58.

وَالْتَهِي يَا كُلَّ ضُلُوعِي

ثُمَّ تَلاَشِي وَانْسَحِبِي[1]

وتمثلت في الكلمات التالية: (انسكبي –دموعي – التهي-تلاشي)

كَانَ لِي وَطَنٌ يَوْمَ كَانَ" أَرَاغُونَ" يَشْدُو

غِنَاءٌ فَتَنْتَصِبُ الأُغْنِيَّاتُ عُيوناً لِـ"إِلزَا"...

كَانَ لِي وَطَنٌ يَوْمَ كَانَ الحَمامُ يَحْمِلُ" أَسْماءَ"

أَشْوَاقِيَ الكَامِنَاتِ، وَكُنْتُ أَنَا

" الحارِثَ بَنْ حَلْزَه"

كَانَ لِي وَطَنٌ يَوْمَ كَانَ، وَكُنْتُ، وكُنَّا وَكَانَ

"كثيرُ" يَعشقُ " عزه"...

كَانَ لِي وَطَنٌ ضاربٌ في دَمي،

راسِخٌ فِي امْتِدادِ الزَّمان،

سَامِقٌ في السَّماءْ،،

شامِخٌ كَالنَّخيلْ،،

فارِعٌ كَالصَّنوبرِ والزَان والسنديانْ...

كَان لِي وطنٌ يومَ كانْ !...

كَان لِي وطَنٌ يوم كَانَتْ سَراديبُه تَسْتَضيء

بِنُوري المَقْدِسْ

وَكنتُ أنا " خالد بنْ سنانْ"!...[2]

[1] - عبد المالك بومنجل، لك القلب أيتها السنبلة، شعر، دار الأمل، تيزي وزو-الجزائر، 2000، ص42.

[2] - يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص35،36، 37.

وتظهر في: (كان- أرغوان- يشدو- غناء- أغنيات- إلزا-الحمام - أسماء- أشواقي - الكامنات- الحارث- كنا- ضارب- راسخ- امتداد- الزمان- سامق- السماء- شامخ - النخيل- فارع- الزّان- السنديان- نوري- سراديبه- خالد- سنان) وتحتل الأصوات الطويلة حصّة الأسد في هذه القصيدة.

2-1-2-تكرار الكلمة:

تعد الكلمة «المصدر الأول من مصادر شعراء الحداثة التكرارية، والتي تتشكل من صوت معزول أو من جملة من الأصوات المركبة الموزعة داخل السطر الشّعري أو القصيدة بشكل أفقي أو رأسي»[1].
يقول الشّاعر "حسين زيدان" في ديوانه "شاهد الثلث الأخير":

أَنَا أَكْرَهُ الشِّعْرَ وَالشُّعَرَاء

وَأَكْرَهُ تَصْفِيقَةَ المُتْرَفِينَ

وَأَكْرَهُ نَحْنَحَةَ الأُمَرَاءِ ...

وَأَكْرَهُ مَا يُلْهِبُهُ قَلْبِي[2]

يضغط تكرار كلمة (أكره) عموديا على القصيدة مولدًا تنبيهًا صوتيا للقارئ يركز فيه على مدلول فعل المضارع (أكره) الذي يدل على استمرارية وتجدد كرهه لعدد من الأشخاص (الشّعراء-المترفين- الأمراء) وأفعالهم (كتابة الشّعر-تصفيق-نحنحة) وينمو هذا الكره ويتنامى حتى يصل إلى ذات الشّاعر (قلبي) التي تلهب كل هذا.

ويواصل الشّاعر تكرار الفعل (أكره) من صيغة المضارع إلى صيغة الماضي (كرهت) بقوله:

كَرِهْتُ التَّلَونَ وَالاصْفِرارَ

كَرِهْتُ مُسَاوَرَةَ الاحْمِرارِ

كَرِهْتُ مُناجَاةَ قَافِلَةٍ

أَخْرَجَتْ حَادِي العِيسِ عَنْ صَوْتِهِ

[1] - عصام شرتح، جمالية التكرار في الشّعر السوري المعاصر، دار رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق-سوريا، ط1، 2010، ص493.

[2] - حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002، ص90.

لِتُغَنِيَّ المزِيدَ، المزِيدَ مِنَ الاحْتِضَارِ ...[1]

لم يكن كره الشّاعر وليد الحاضر؛ بل كان كرهًا دفينًا متجذرًا في الأعماق عبر عنه بتكرار الفعل الماضي (كرهت)، وهذا ما تؤكده الكثير من الدراسات المحدثة،فالفعل هو الأكثر مركزية من باقي أقسام الكلم الأخرى.[2]

ويوظف "سليمان جوادي" ظاهرة التّكرار في قوله:

الجِسْمُ الرَّابِضُ فَوقَكَ يَا وَطَنِي

قَالُوا مَرِن مَرِن مَرِن

قُولٌ قَدْ يَقْبَلُهُ المنْطِقِ

صَدِّقْ ...صَدِّقْ ...صَدِّقْ

فَالكَلِمَةُ فِي وَطَنِي كَالغَادَةِ إِذْ تُعْشَق

تَتَرَبْعُ فَوْقَ العَرِيشِ وَتُمْتَحَن

صَفِّقْ ... صَفِّقْ ...صَفِّقْ[3]

إن كان التّكرار العمودي يضغط على بنية القصيدة ليزيد من عمليّة تأكيد الدلالة، فالتكرار الأفقي للكلمات ينزاح نحو التّناغم الإيقاعي من خلال جرس موسيقي فالكلمات (مرن، صدق، صفق)، وكل كلمة تكررت ب(3)مرات متتالية في السّطر الشّعري الواحد، وهو ما أكسب القصيدة تنام وتنوع إيقاعي. فالتّكرار هنا ليس من قبيل العبث اللّغوي؛ بل جاء ليفجر ويخلق تناغمًا جماليًا إبداعيًا في بنية القصيدة ويحقق المتّعة السمعيّة والبصريّة، لأن التّكرار «أسلوب تعبيري يصور اضطراب النفس ويدل على تصاعد انفعالات الشّاعر، وهو منبه صوتي يعتمد الحروف المكونة للكلمة في الإشارة وعلى الحركات، إذ بمجرد تغيير حركة المغني يتغير النغم»[4].

[1] - حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص 90.

[2] - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص60.

[3] - سليمان جوادي، يوميات متسكع محظوظ، ص22.

[4] - عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص194.

يقول الشّاعر " أحمد حمدي" في ديوان " قائمة المغضوب عليهم ":

يَكْبُرُ شَكْلُ الحُلْمِ في العَيْنَينِ

كُنْتَ مَطَراً

كُنْتَ ثِمَاراً

كُنْتَ نَخِيلاً

كُنْتَ مَوسِماً لِهَذَا البَلَحِ الأَصْفَر

كُنْتَ في شِفَاهِ الصّبِية الحَقَّاةِ بَسْمَة[1]

يتمازج نوعان من التّكرار الأفقي والعمودي، فيحدث ما يسمى بإمتاع حاستي البصر والسّمع معا، كما يعمل التّكرار كمنبه دلالي يدغدغ ذهن المتلقي بمتكررات الكلمة، لتصبح بعد ذلك مدارا تعود إليه الدّلالة النّصية التي تسهم في تشكيل البناء النّصي.

وَاقفٌ ... أَسْتَعِيدُ بَقَايَاَ الجِراحْ

فِي خَرِيْفِ الهَوَى ...عِنْدَ مُفْتَرَقِ الذِّكرَيات...

كَصَفْصَافَةٍ صَعَّرَتْ خَدَّهَا لِلرِّياحْ !

وَاقفٌ أَتَحَسَّسُ ذَاكِرَةَ اليَأسِ ظَمْأَى..

يَزيدُ اشْتِعَالُ المَدَى ،،

وَبَرَاكِينهِ مَا ارْتَوَتْ مِنْ ينابيعِ دَمعِي

وَ مِنْ دَمِي المُسْتَبَاحْ !

وَاقفٌ عِنْدَ سَفْحِ السِّنين الخَوَالِي وَحِيداً،،[2]

[1] - أحمد حمدي، قائمة المغضوب عليهم،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1980، ص7.

[2] - يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص25.

إنّ تكرار كلمة (واقف) دلالة على الصّمود والمقاومة، وقد وردت خبرا لمبتدأ محذوف تقديره (أنا) كما ارتبط الوقوف بالجمل التالية "بقايا الجراح" و " ذاكرة اليأس" و " السنين الخوالي" إنه وقوف على الماضي الأليم الذي يحمل الجراح واليأس والوحدة التي طوقت الشاعر وأسرته. فلجوء الشّاعر إلى التكرار وهدفه «تحقيق النغمية، والخفة في الأسلوب، مما يضفي على النص القدرة أكبر على التأثير على المتلقي»[1].

2-1-3-تكرار الجملة:

يعد التكرار ميزة أساسية في بناء الشعر المعاصر وأسلوبا من الأساليب الحديثة رغم وجوده في الشعر العربي القديم، وهذا لما له من دلالات نفسية وجمالية. ومن المواضع التي برز فيها التكرار نجد تواتر الجمل الإسمية كما هو الحال في هذا المقطع:

كَانَ لِي وَطَنٌ يَوْمَ كَانَ" أَرَاغُونَ" يَشْدُو

غِنَاءٌ فَتَنْتَصِبُ الأُغْنيَّاتُ عُيوناً لِـ"إِلزَا"...

كَانَ لِي وَطَنٌ يَوْمَ كَانَ الحَمامُ يَحْمِلُ" أَسْماءَ"

أَشْوَاقِيَ الكَامِنَاتِ، وَكُنْتُ أنَا

" الحارِثَ بَنْ حَلْزَه"

كَانَ لِي وَطَنٌ يَوْمَ كَانَ، وَكُنْتُ، وكُنَّا وَكَانَ

"كثيرُ" يَعشقُ " عزه"...

كَانَ لِي وَطَنٌ ضاربٌ في دَمي،

راسِخٌ فِي امْتِدادِ الزَّمان،

سَامِقٌ في السَّماءْ،،

شامِخٌ كَالنَّخيلْ،،

فارِعٌ كَالصَّنوبرِ والزَان و السنديانْ...

[1] - عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشّعر الجزائري المعاصر، ص56.

كَان لِي وطنٌ يومَ كانْ !...

كَان لِي وطَنٌ يوم كَانَتْ سَراديبُه تَسْتَضيء

بِنُوري المَقْدِسْ

وَكنتُ أنا " خالد بنْ سنانْ"!...[1]

«والعبارة المكررة حينما تشكل محور التجربة الشّعريّة وأساس بنية القصيدة تصبح بقية العناصر اللّغوية مجرد ملحقات لتعميق الإحساس بما تفرزه العبارة المكررة من دلالة»[2]،فهي المفتاح الذي يفرج به عن الدلالة.

وها هو الشّاعر" يوسف وغليسي" يوظف التّكرار الجملي في قصيدة (صقيع):[3]

يَسْكُنُني الصَّقيعُ..

لأِنَّ الغُيُومَ الَّتي نَصَبَتْ نَفْسَهَا حَاكِمًا بِأمُورِ الفُصُولْ،

صَادَرَتْ شَمْسَنَا..

خَبّأتها وَراءَ الضّبابْ،

بَعْدَمَا أَعْلَنَتْ عَنْ قُدُومِ الرّبيعْ! ... .

يَسْكُنُني الصَّقيعْ... .

*** * * ***

يَسْكُنُني الصَّقيعُ ..

لأنَّ الفَتَاةَ الَّتِي نَوَّمَتْ شَفتيْها عَلَى شَفَتيَّ

طَوالَ التَّهزِيعْ ..

---

[1] - يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص35، 36، 37.

[2] - حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشّعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء،2001، ص85.

[3] - يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص102، 103.

أَنْكَرَتْنِي صَبَاحًا، وَقَالَتْ:

وَدَاعًا لِكُلِّ مُحِبٍّ وَفِيٍّ مُطِيعْ ! ... .

*** * * ***

<u>يَسْكُنُنِي الصَّقِيعُ ..</u>

لأَنَّ الفَتَاةَ الَّتِي بَايَعَتْنِي أَميرًا عَلَى صَدْرِهَا

مِثْلَ طِفْلٍ رَضِيعْ،

خَانَتِ البَيْعَةَ الخَالِدَهْ ..

حِيْنَمَا أَسْقَطَتْنِي صَرِيعْ ! ... .

*** * * ***

<u>يَسْكُنُنِي الصَّقِيع</u> ..

لأَنَّ البِلادَ الَّتِي شَرّدَتْنِي سِنِينًا عِجافًا ،

وَجَدْتُهَا فِي لَحْظَةٍ

مَلْجَأً لِلجَمِيعْ !

<u>يَسْكُنُنِي الصَّقِيعْ... .</u>

إنّ تكرار الجملة (يسكنني الصّقيع) يلف أجواء القصيدة ويبعث فيها روح التّجمد والصّدِ والفناء بجميع أشكاله المحسوسة والمعنوية (صادرت شمسنا-الضباب-أنكريني-وداعا-خانت-أسقطتني-شردتني- عجافا- صريع) والتي تندرج تحت حقل دلالي يشي بالخذلان والفناء كما تحمله دلالة الجملة (يسكنني الصقيع) .

ويقول "نورالدين درويش":

أَنَا المَيّتُ الحَيُّ،

لازَمنِي الموتُ أثناءَ بَعثِي،

وَأثْنَاءَ مَوتِي،

وَفِي لَحظَات العُبور

تَمزَّقتُ أكْثَرَ مِنْ مَرَّةٍ،

ومِتُّ أكْثَرَ مِنْ مَرَّةٍ،

كَانَ مَوتِي بَطِيئًا بَطِيئا

وَمِثلي أنَا لا يَزُولُ[1]

يؤكد الشّاعر أنّ الإنسان يتقلب بين موت وحياة وتّمزق أكثر من مرة، من خلال تكرار جملة (أكثر من مرة) دلالة على الألم والحزن الذي يتأكد بجملة (كان موتي بطيئا بطيئا) التي تجسد قمة المعاناة، وفي الختام يصرح "نور الدين درويش" للقارئ بقوته وصلابة جأشه (ومثلي أنا لا يزول). فموت الحلم والأمل هو موت للإنسان وإنبعاثه من جديد يشكل مقاومة للزوال وهو ما دعا إليه الشّاعر.

وقد أخذ تكرار الجمل نصيا كبيرا عند الشّاعر"عبد الله العشي" في ديوان "مقام البوح" في قوله:

قُدُسِيّ حُبُّك يَا مَولاتي

يَغْمِسُنِي في مَاءِ الطُّهْرِ

وَيُلْهِمُنِي الأشْعَار

قُدُسِيّ حُبُّك يا مَولاتي

يَسْقِينِي خَمْرَ العُشَّقِ...

وَيَسْكُبُها فَوقَ دَمِي

أَنْهار[2]

[1]- نور الدين درويش، مسافات، ص62، 63.

[2]- عبد الله العشي، مقام البوح، ص 32.

وظف الشّاعر الجملة الاسمية (قدسي حبك يا مولاتي) التي تحمل العديد من الدلالات، القداسة عند الشّاعر "عبد الله العشي" مستمدة من مصدر الإلهام وسقيا الخمر، وتكرار جملة (قدسي حبك يا مولاتي) هي زيادة تأكيد على أنها هي الملهمة لأشعاره وهي السّاقية.

ويواصل "عبد الله العشي"ظاهرة التّكرار في قصيدة (قمر تساقط):

صِحْتُ: المَدَدْ!!

صِحْتُ: المَدَدْ!!

هَلْ مِنْ أَحَدْ؟

مِثْلِي وَمِثْلُكَ في بَهَاءِ العِشْقِ

في هَذَا البَلَدْ؟

هَلْ مِنْ أَحَدْ؟

هَلْ مِنْ أَحَدْ؟؟؟[1]

يتجلى التّكرار في أول المقطع (صحت: المدد / صحت: المدد) تليه تكرار الجملة الاستفهامية (هل من أحد؟). فالصيّاح بالمدد فهو لطلب العون والنجدة، حين لا يجد الشّاعر يد العون التي تمد له، وتكرار الجملة الاستفهامية (هل من أحد؟) تصف للمتلقي الحالة الشعورية التي وصل إليها الشّاعر ولا أحد معه في وحدته.

أما تكرار صيغ التّمني بالأداة (ليت) والمقترنة بأداة النداء (الياء) فقد كانت حاضرة في النّص الشّعري لـ "عبد الله العشي":

يَا لَيْتَ لي حُجَة

أَلْقَاكَ في صُبْحِي

يَا لَيْتَ لي

[1] - عبد الله العشي، مقام البوح، ص 45.

يَا لَيْت

يَا لَيْتَ لِي ثَغْرَكَ

طيرًا عَلَى شَفَتِي

يَمْتَاحُ مِنْ صَدْرِكَ

يَسْتَقِي ظَمَأَ لُغَتِي

يَا لَيْتَ لِي

يَا لَيْت

يَا لَيْتَ لِي

يَا لَيْت[1]

يقول الشّاعر "مصطفى محمد الغماري" :

اِسْقِ الرِّفَاقَ

وَللشَّهِيدِ ذِكْرَى وَأغْنِية وَعِيْد

اِسْقِ الرِّفَاقَ

وَدَعْكَ مِنْ مَاضٍ هُلامِي تَلِيْد

اِسْقِ الرِّفَاقَ فَرُبَّمَا طَرُبَ العَبِيد [2]

إنّ تكرار الجملة "اسق الرفاق" واشتغال هذه الأفعال الضّاغطة عموديًا على آلية التشكيل المتمثلة في فعل الأمر، هو ما منح المعنى تأكيدا لفعل الأمر (اسق).

[1] - عبد الله العشي، مقام البوح، ص56.

[2] - مصطفى محمد الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، ص69.

2-1-4-تكرار المقطع:

و«يأخذ التكرار في الكثير من المقاطع دلالة إيقاعية. إنه يزيد التأكيد على اللحظة الواحدة التي تتشظى إلى مئات اللحظات. إنه لا يضيف، يوقع ويعطي القصيدة رتابة متحركة، يبقي القصيدة في زمن واحد، لكنه يحرك هذا الزمن بأشكال متعددة»[1].

يعاني الشّاعر "الأزهر عطية" الغربة النّفسيّة من خلال تكرار مقطع يتساءل فيه، كيف يمكن له الشّدو أو الغناء، وهو يحيا غريبا، بقوله:

كَيْفَ أَشْدُو أَو أُغَنّي

وَأَنَا أَحْيَا غَرِيبا

في مَتَاهَاتِ الزَّمَن

كَيْفَ أَشْدُو أَوْ أُغَنِّي

وَأَنَا أَحْيَا غَرِيبا

أَحْمِلُ الهَمَّ الَّذِي لا يُحْتَمَلْ[2]

لقد عبر الشّاعر"الأزهر عطية"عن معاناته بظاهرة التكرار المقطعي الذي لازم القصيدة برمتها، فالغربة التي يحياها الشّاعر لا يمكن أن تعبر عنها الكلمة الواحدة أو التكرار اللفظي للمفردة، بل يرى ظالته في تكرار المقطع الشعري الاستفهامي (كيف أشدو أو أغني وأنا أحيا غريبا) وبعدها يعزز تساؤلاته التي لا يجد لها إجابات بالتكرار المتوازي في قوله:

أَيّ قَلْبٍ سَيُغَنِّي

عِنْدَمَا يُضْجِي سَجِينا

عِنْدَمَا اللَّيلُ يَطُول

عِنْدَمَا يَبْكِي النَّهَار

[1] - إلياس خوري، دراسات في نقد الشّعر، دار ابن رشد، بيروت، ط1، 1981، ص152.

[2] - الأزهر عطية، السفر إلى القلب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص35.

عِنْدَمَا الحُبُّ يَمُوت

في قُصُورِ الأُمَراءِ أَيُّها النَّاسُ اَفْهِمُونِي[1]

فالتّكرار عند الشّاعر"الأزهر عطيه" يتأسس من البعد النفسي، وهوما جعله يلجأ إلى التّكرار المتوازي ؛ لأنّ الأثر النّفسي للجمل كان متشابهًا.

2-2- التجنيس:Paronomasia

يلعب التجنيس دورًا مهمًا في بناء نغميّة القصيدة إذ يعمل على زيادة سرعة وحركة الإيقاع ومرجع ذلك إلى المماثلة التي يبنى عليها التجنيس، وهو ما ذكره "ابن رشيق" في كتابه "العمدة": «التجنيس ضروب كثيرة منها المماثلة، وهي: أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى»[2] وهو من فنون البديع اللفظية التي يستند عليها الشاعر في القول الشّعري ومنه يمكن تصنيفه ضمن الانزياح الصوتي وتمثيلا له اخترنا ديوان"بوح في موسم الأسرار" للشّاعر "مصطفى محمد الغماري" لما يزخر به من أنواع التجنيس ، و قصيدة (مناجيات) يتموج فيها الجناس إلى أقصاه :

ولو أنّ لي قوَّةً بالبحارِ

لأبحرتُ أبحرتُ حتَّى العُبورْ!

ولكنَّما البحرُ سر عميقٌ

توارتْ به آبقاتُ العصورْ!

وتحملني عيناك حرفاً تغرَّبا

وأمعنَ في وادي الغُروبِ فأغرَبا!

وعيناك سرٌّ لا يريمُ محجَّبٌ

ما ألطفَ السرَّ العميقَ المحجَّبَا!

بِصحراء يمتدُّ فيها الصّدى

[1] - الأزهر عطية، السفر إلى القلب، ص37.

[2] - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، ص283.

وتشرق بآلال منها الخيَامْ!

أرودُ السّماءُ بها موعِدَا

وأروي إلى الصَّحْو شدْوَ الغَمامْ !

وتوغل بي عيناك جرحا توزَّدا

ومن مقلتيْ ليلى وقيسٍ تزوَّدا !

تعدَّد.. يُغريه الفراغُ فعدَّدا

ووحَّدَ معنَى ذاته فتوحَّدا !

عشقتُ صِبَا نجد

فعشت صِبَا وجدي

شقيتُ به وحْدي

على القرب والبعدِ!

ويا رب: هل أشْقى

بحبي .. وهل أبقى ؟!

كما الرمل .. لا يُسقَى

بغير الصدى ودقا!

أسائل في عينيك نجما توضأ

بنار الهوى العذري حتى تضوَّءَا!

لعل رؤاه البيض تأسو فأبرأَ

وتملي مناجاة الحبيب فأقرأ !!

وجُنَّت مرايا حين تدعوك باسمِها

فيا لِجنونِ الحادثاتِ برسمِها !

تعلِّلها بيضُ الأماني بجسمِها!

وقهقهة الماضي هتوف بطسمِها!

أرى نارها تدنو فتعشُو محاجرُ!

كأن جفون اللاهثين مقابر!

ونجواك يا ذات الحبيب الحقائق

وإن غرقت في طينهن الخلائق!

ودقت فرقت ذات شجو وشجون!

بأمر.. وكان الأمر منه بحرفين !

فدون اللقاء الصَّعب تمَدَّ جدرانُ

ودون الوصالِ العذبِ تنقَدُّ قضبانُ![1]

يمارس التّجنيس سلطته على كامل متن القصيدة وبهذا يتحفز المتلقي على السير نحو الأمام بوتيرة متتابعة تكسب القصيدة إيقاعا متسارعا.

2-3-الترصيع أو التوازي(parallélisme):

وهو عنصر إيقاعي، ويتمثل في «توازن الصوائت (حركات ومدود)، ومنه صرفي حال توازنها بالنوع، وتقطيعي حال توازنها مقطعيا، بقطع النظر عن نوع الصوائت، وسجعيٌّ وهو تردد صائت في بيت أو قصيدة دون ارتباط بكلمات أو أنساق صرفية أو تقطيعية»[2]. يضفي على القصيدة رونقا وجمالا كما

[1] - مصطفى محمد الغماري، بوح في مواسم الأسرار،مطبعة لافوميك، ط 1، 1985،ص 87، 88، 89، 90، 91، 92.

[2] - محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشّعريّة، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، أفريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص138.

ذهب إليه "عبد الرحمان تبرماسين" إذ يراه أنّه «عنصر بديعي وعامل إيقاعي يعمل على تحلية القصيدة، فيضفي عليها شيئا من الرونق يحيي ماءها الذي يمنحها نوعا من الومضات النغمية التي تجعل العملية الإيقاعية تتجدد وتتمدد»[1].وقد قسمه "حسن الغرفي" إلى:[2]

- الترصيع المتجاور: ويكون في البيت الواحد
- الترصيع المتوازي: وينتج من تماثل المواقع بين بيتين أو أكثر، لذلك فهو غالبا ما يُدعّم بالتكرار
- الترصيع المرجّع للقافية: ويكون صدى لها.
- ترصيع المضارعة: ويحدث على مستوى القافية.

وعرف بأنّه «بمثابة متواليتين متعاقبتين أو أكثر لنفس النظام الصرفي النحوي المصاحب بتكرار أو باختلاف إيقاعية وصوتية أو معجمية (دلالية)»[3].

إن «الجزء المصنوع من الشّعر ويمكن بلا شك، أن نصيب القول بأن كل صنعة تختزل إلى مبدأ " التوازي" فبنية الشّعر تتميز بتوازٍ مستمر»[4].

جاءت أسطر قصيدة (إشارات من ذاكرة خريفية) لـ "محمد بلقاسم خمار" متوازية في البنية التركيبية:

يَا خَلَفاً بِلاَ سَلَفْ

يَا سَلَفاً بِلاَ خَلَفْ

لاَ تضربوا كفّاً بِكَفْ

أصاب رأيَكُمْ تَلَفْ

فِي الرَّكضِ مِنْ أَجْلِ الصُّدَفْ

[1] - عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص240.

[2] - ينظر حسن الغرفي، حركية الإيقاع، ص45، 46.

[3] - محمد كنوني، التوازي ولغة الشّعر، مجلة فكر ونقد،العدد 18، السنة الثانية، 1999، ص 80.

[4] - رومان جاكبسون، قضايا الشّعريّة، ص103.

بِغيْرِ فِكْرٍ أَو هَدَفْ

حَتَّى رَماكم مُنْعَطَفْ

بِدُون ساقٍ أَو كَتِفْ...[1]

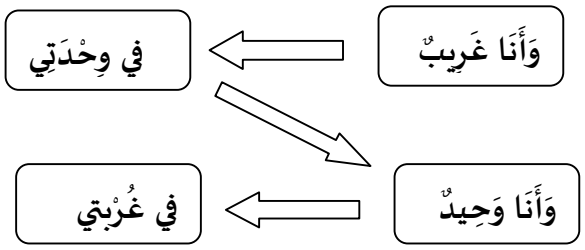
ويحدث التّوازي نوعًا من التّناغم الإيقاعي الذي يرفع النّص الأدبي إلى مرتبة شعرية عاليّة، مرتكزا في ذلك على التساوي بين التراكيب والبنى النّحوية، دون تكرار للألفاظ أو المعاني، وهذا ما يسمو بجمالية النّص الأدبي، كما يرى "محمد مفتاح" التوازي بأنّه «التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو مجموعة من أبيات شعرية»[2].

يقول الشّاعر "يوسف وغليسي":

وَأَنَا غَرِيبٌ / في وِحْدَتِي

وَأَنَا وَحِيدٌ / في غُرْبتي[3]

إنّ التّوازي الذي أحدثه الشّاعر في هذين الشطرين الشعريين أعطى للقصيدة رتابة نغمية منحتها إيقاعا موسيقيا، فتكرار البنى النحوية الممثلة في الجملة الاسمية (وأنا غريب/ وأنا وحيد) والتي تلتها شبه الجملة (في وحدتي/ في غربتي) خلق توازي حلزوني عبر من خلاله الشّاعر "يوسف وغليسي" على شدة الإغتراب.



كما يقول:

والشّعرُ معتقلٌ في سِجْنِ أفْكَارِي ..

[1] - محمد بلقاسم خمار، ياءات الحلم الهارب، ص 92.

[2] - محمد مفتاح، التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص97.

[3] - يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص32.

وَالحُزْنُ مَصْلُوبٌ عَلى أَوتَارِ أَشْعَارِي[1]

ويقول الشّاعر "عثمان لوصيف":

مُلَبِينَ

مُهَلِلِينَ

مُكَبِرِينَ

طَائِفِينَ ..عَاكِفِينَ

رُكّعاً .. سُجّداً [2]

يكتفي الشّاعر بكلمة واحدة في الشّطر الأول و الثّاني و الثّالث (ملبين- مهللين- مكبرين) ، وكلمتين في الشّطر الرابع والخامس (طائفين - عاكفين)، (ركعا - سجدا).إنّ توظيف تفعيلة واحدة أو تفعيلتين يمنح القصيدة سرعة في الإيقاع متأتية من تكرار الوحدة، والتي تعمل على تكثيف الصّورة، كمايوضح الشكل أعلاه الممثل لحركة الرّكوع والسّجود.

أما "عثمان لوصيف" يعمد إلى متوازيات للجملة الاسمية في قصيدة (عرس البيضاء):

جِسْمُكِ فَاكِهَةُ البَحْرِ

جِسْمُكِ عِيْدُ المَرَايَا

وَجِسْمُكِ النَّبِيذُ الإلَهِيّ

أَنْتِ الحَقِيقَةُ بَيْنَ يَدَيّ

وَأَنْتِ البَرَاءَةُ تَفْتِرُ عَنْ لَيْلَةِ القَدْرِ[3]

[1] - يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ، ص32.

[2] - عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفبض، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1999، ص36.

[3] - عثمان لوصيف، اللؤلؤة، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 1997، ص31.

قام الشّاعر بتركيب الجمل تركيبًا متساويًا بحيث تتفق فيه البنى النّحوية اتفاقًا تامًا، وهذه التراكيب هي أحد الأنماط التعبيرية في اللغة العربية. إن توازي الجمل الاسمية توازيا رأسيا منح القصيدة ثراءً إيقاعيًا.

أما قصيدة (ما سر القمة يا أماه) للشّاعر" سليمان جوادي" المبنية على متوازيات استفهامية، تقابلها متوازيات إنكارية في قوله:

مَا سِرُّ القْمَةِ يا أُمِي

لا أَعْلَمْ لا أَعْلَمْ

مَا سِرُّ الصَّخْرَةِ يا أُمِي

لا أَعْلَمْ لا أَعْلَمْ

مَا سِرُّ الجُرْحِ النَّازِف في كَتِفِي

لا أَعْلَمْ لا أَعْلَمْ[1]

إنّ الأمّ هي بيت الأمان وهي الوحيدة التي تملك الإجابة عن تلك الأسئلة التي يطرحها الطّفل، إلاّ أنّها هنا فاقدة للحقيقة والجواب الذي يبحث عنه الشّاعر، ويظهر هذا من خلال متوازيات استجوابية؛ سؤال مقابل جواب.

ومن بين المتوازيات التي حضي بها شعر التّفعيلة نجد نمط التّوازي التّركيبي الاستفهامي في هذا المقطع:

يَسْرِقُنِي العُمْرُ ... أَمْ تَسْرِقُنِي

عَيْنَاكِ؟

يَغْمُرُنِي الطَّيْفُ ... أَمْ يَنْهَبُنِي

لُقْيَاكِ؟[2]

[1] - سليمان جوادي، الأعمال غير الكاملة، الجزء 1، منشورات أرتيستيك، القبة، الجزائر، ط1، 2009، ص30.

[2] - عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، دار هومة، الجزائر، ط3، 2003، ص144.

فَفِي الصُّبْحِ نَدْعُو ... لِتَحْرِيرِ حَيْفَا

وَفِي اللَّيْلِ نَدْعُو ... لإِعْدَامِ بَابِل

وَفِي الشِّعْرِ نَدْعُو ... لإِحْيَاءِ أَمْجَادِ قَيْسٍ

وَفِي النَّثْرِ نَهْجُو ... مَمَالِيكَ وَائِل[1]

جاءت المتوازيات في هذه القصيدة على شكل جمل فعلية (يسرقني العمر، أم تسرقني عيناك) (يغمرني الطيف، أم ينهبني لقياك) ما أكسب القصيدة حركة إيقاعية.

وينسب"عبد الله حمادي" أفعالا للعرب توحي بالخزي والعار عبر متوازيات تركيبية لصيقة بمفردة العرب وهذا لزيادة التأكيد في قوله:

« عَرَبٌ أَبَاحُوا عِرْضَهُمْ
عَرَبٌ أَطاعُوا رُومَهُمْ
عَرَبٌ تَهاوَى عَرْشُهُمْ
عَرَبُ تَبَعْثَرَ جُرْحُهُمْ
مَا بَيْنَ شَكٍّ أَوْ يَقِين ... »[2]

عبر الشّاعر عن سخطه للعرب وتخاذلهم اتجاه قضايا أوطانهم بتكرار متوازيات ارتكزت في بداية كل سطر منها على كلمة (عرب) التي نسبت إليها الأفعال (أباحوا-أطاعوا)، ما نتج عنها فيما بعد (تهاوى-تبعثر) إلى أن يصل بالمتلقي إلى النتيجة، أين أصبح العرب بلا هوية واضحة، فاختلط فيها يقينهم بالشّك. وهي الحالة التي سعى الشّاعر إلى تصويرها عبر المتوازيات والتي توحي بالاضطراب والخلخلة. يقول الشّاعر" مصطفى محمد الغماري " في قصيدته (براءة):

كَفَرُوا بِمُعْجزةِ العُصُور.
بِالمُرسَلات ....
العَاصِفات ....
النَّاشِرات....

[1] - أحمد شنة، طواحين العبث، ص102.

[2] - عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص178.

الفَارِقات....

المُوغِلاتِ مَعَ الهَجِيرِ

كَفَرُوا بِمُعْجِزَةِ العُصور

عَجَباً....[1]

تجسدت في هذا النّص ظاهرة التّسابق اللفظي والمعنوي، كأنَّ «اللفظ يسابق المعنى والمعنى يسابق اللفظ»[2]. فالمتلقي في هذه الأسطر مسترسل في قراءة النّص وهذا بفضل تناسخ وتكافؤ بنيّة المفردات فيه كونها ارتكزت على توازي بنية صرفيّة واحدة، هي جمع المؤنث السّالم (المرسلات-العاصفات-الناشرات-الفارقات-الموغلات) تتبع بنقاط الحذف البعدي، مِمَّا ينتج عنه «طاقة توليدية لحركة التداعي والاستدعاء، والتحوّل والتّفاعل، وما يرافق ذلك من انبثاقات دلالية مفاجئة»[3] تؤدي بدورها إلى تكوين بنية موسيقية.

[1] -مصطفى محمد الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، ص67.

[2] - الجاحظ، البيان والتبيين، الجزء 1،دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 1968، ص115.

[3] - خالدة سعيد، حركة الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص191.

الفصل الثاني:

عتبات ومصاحبات النّص الشّعري

أولاً: العتبات النصية

1- عتبة العنوان

2- عتبة الإهداء

3- عتبة التصدير

ثانيا: المصاحبات النّصية

1- شعرية التناص

2- شعرية المكان

3- شعرية الألوان

أولاً: العتبات النصية:

إن العتبات النّصية أو ما يسمى بالنّصوص الموازية (paratexete)كما أطلق عليها "جيرار جنيت" (Gérard Genette) هي من أكثر وأهم قضايا النقد الأدبي المعاصر لأهميتها وقدرتها على كشف خبايا النّص وإضاءة جوانبه، ومن أبرز العتبات النصية نجد:

1- عتبة العنوان:

لقد احتل العنوان مكانة مرموقة في الإنتاج الأدبي والدراسات النّقدية الحديثة والمعاصرة باعتباره عتبة إغرائية جمالية يدلف بها القارئ إلى جسد النّص في محاولة منه فكّ شفرات العنوان ومنه إلى مضمون النّص من خلال ربط العلاقة بينهما. وقد ورد في لسان العرب لابن منظور بأنّ «العنوان سمةُ الكتاب، وعنونَهُ وعنوانا وعنَّاه، كلاهما: وسمه بالعنوان، وقال أيضا ... وفي جبهتهِ عنوانٌ من كثرة السجود؛ أي أثرٌ»[1]. فالعنوان هو الأثر الدّال على النّص، وتأتي أهميته بشكل عام من كونه أهم العناصر الدلالية في القصيدة، إذ يعتبر بمنزلة الرّأس للجسد، وهو أول ما يُستقبل منه، ويلتقي هذا التمثيل مع رأي "بورخيس" الذي يصف العنوان بأنّه: «البهو الذي أدلف منه إلى النّص»[2]. ويعد بوّابة النّص ومدخله، باعتباره البنية اللّغوية الصّغرى التي تلخّص النّص الكلّي على حدّ قول"محمد مفتاح": «هو أول مفتاح إجرائي نفتح به مغالق النُّصوص، كونه علامة سيميوطيقية، تضمن لنا تفكيك النص وضبط انسجامه، فهو المحور الذي يتوالد ويتنامى، ويعيد انتاج نفسه»[3]. أماالجهاز العنواني «هو في الغالب مجموعة شبه مركبة، أكثر من كونها عنصرا حقيقيا»[4].

وينقسم العنوان منهجيا إلى ثلاثة أنواع حسب رأي (جيرار جنيت) [5]:

1- العنوان الرئيسي .

2- العنوان الفرعي.

3- المؤشر الجنسي.

---

[1] - ابن منظور، لسان العرب، مادة (عنا)، المجلد 15 ، ص106.

[2] - شعيب حليفي، النص الموازي في الرواية ،استراتيجية العنوان، مجلة الكرمل، قبرص، العدد 46 ،1992، ص82.

[3] - محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإيجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1990، ص 72.

[4] - جميل حمداوي، السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، المجلد25، العدد3، يناير-مارس، 1997، ص 106.

[5] -Gérard Genette, seuils, collection poétique aux édition de seuil, paris, 1987, p85.

والعناوين الرئيسية هي ما تنصب عليها هذا البحث.

يمثل العنوان «علامة كاملة،كما يمثل العمل هو الآخر علامة كاملة أخرى، وتأتي العلاقة الحملية بين العلامتين لتخلق علامة وسطية بين الاثنين»[1].والتي «تبنى من مدلول العنوان + دال العمل وهي العلامة هدف التحليل، أكان تحليلا للعمل من جهة عنوانه، أم تحليلا للعنوان من جهة عمله»[2]، وهذا ما يؤكد أنّ«النص الشّعري يتكون من نصين يشيران إلى دلالة واحدة في تماثلهما، مختلفة في قراءتهما، هما النص وعنوانه، أحدهما مقيد موجز مكثف، والآخر طويل»[3].

وكذلك شبهت العلاقة بين العنوان والنّص بلحظة الولادة «إذ يعد العنوان مرسلة لغوية تتصل لحظة ميلادها بحبل سري يربطها بالنّص لحظة الكتابة والقراءة معا فتكون بمثابة الرأس للجسد نظرا لما يتمتع به العنوان من خصائص تعبيرية وجمالية كبساطة العبارة وكثافة الدلالة وأخرى استراتيجية إذ يحتل الصدارة في الفضاء النصي للعمل الأدبي»[4]، إذن فالعنوان هو «بمثابة الدال الإشاري للنص فهو كالاسم للشيء، به يعرف وبفضله يتداول، ويشار به ويدلّ عليه»[5]. وهو ما دعا النّقاد والمبدعين يولونه عناية واهتماما بالغا في دراسة النُّصوص الأدبيّة، ممّا جعل منه مؤشرًا لغويا، وعلمًا مستقلا بذاته يطلق عليه "علم العنونة"(titrologie).

ويرى النّاقد "طاهر روابنية" أنّ العنوان هو «أول عبارة مطبوعة وبارزة من الكتاب، أو نص يعاند نصا آخر ليقوم مقامه أو ليُغَينَه، ويؤكد تفرده على مرّ الزمان، وهو قبل كل شيء علامة اختلافية عدولية، يسمح تأويلها بتقديم عدد من الإشارات والتنبؤات حول محتوى النص ووظيفته المرجعية، ومعانيه المصاحبة وصفاته الرمزية، وهو من كل هذه الخصائص يقوم بوظيفتي التحريض والإشهار»[6]

[1] - محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998، ص19، 20.

[2] - المرجع نفسه، ص 20.

[3] - عامر رضا، سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، جامعة غرداية، المجلد7، العدد 2، 2014، ص90.

[4] - شادية شقروش، سيميائية العنوان في "مقام البوح" لـ: عبد الله العشي، محضرات الملتقى الوطني الأول السيميائية والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة،6-7 نوفمبر 2000، ص271.

[5] - روبرت شولز، سيمياء النص الشّعري (اللّغة والخطاب الأدبي) ترجمة سعيد الغذامي، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط1، 1993، ص159.

[6] - الطاهر روابنية، شعريّة الدال في بنية الاستهلال في السرد العربي القديم ضمن الناشئة والنص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة ،1995، ص141.

وهنا يتضح دور العنوان وأهميته. وزيادة على ذلك فهو: «إظهار لأمر خفي وكشف له، وهو كذلك تعريف للمكتوب، به يعرف الكتاب ويتميز عن غيره، وهو تجميع واختزال لنوى دلالية متناثرة وموسعة في فضاء الكتاب. قال السيوطي: "عنوان الكتاب يجمع مقاصده بعبارة موجزة في أوله" (...) وتعمل على تلخيص المقاصد الكبرى والرئيسة فيه، تسهيلا لعملية الاطلاع والبحث»[1] فالعنوان ملخص مكثف وموجز للنّص.

وقد حُددت وظائف العنوان عند (جيرار جنيت) [2]

1- وظيفة تعيين العمل وتكون إلزامية
2- وظيفة تعيين محتوى العمل وتكون اختيارية
3- وظيفة جذب الجمهور وتكون اختيارية.

أما "عبد الله الغذامي" فله رأي مخالف عمّا سبق إذ يرى أنّ «العناوين في القصائد ما هي إلاّ بدعة حديثة، أخذ بها شعراؤنا محاكاة لشعراء الغرب - والرومانسيين منهم خاصة-»[3].

فبالرّغم من أهميّة العنوان إلاّ أنّه أُهمل من قبل الدارسين والنّقاد ردحًا من الزمن واعتبر ملفوظًا فقيرًا لا يقدم إضافة إلى النّص، إلا أنّ هذه النّظرة بدأت بالتلاشي والتبدّد بعد ما قام بعض النّقاد المعاصرين بتسليط الضّوء على عتبة العنوان من خلال دراسات معمقة نفضت الغبار على هذه العتبة المهمة حيث «أخذ العنوان يتمرد على إهماله فترات طويلة، وينهض ثانية من رماده الذي حجبه عن فاعليته، وأقصاه إلى ليل من النسيان، ولم يلتفت إلى وظيفة العنوان إلاّ مؤخرا»[4].

تعددت أنواع العناوين واختلفت من ناقد إلى آخر، فمنهم من حددها بالغاية، ومنهم من ذهب إلى تقصي البنية النحوية والتركيبية، من حيث المسند والمنسد إليه، وغير ذلك من التفصيلات. أما دراستنا للعنوان وأنواعه فسوف ترتكز على البناء الدلالي للعنوان، ومنه جاءت العناوين كالآتي:

[1] - محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسالك التأويل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،1432- 2011، ص14.

[2]- Gérard Genette, seuils, collection poétique aux édition de seuil, paris, 1987, p73.

[3] - عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير-من البنيوية إلى التشريحية-قراءة نقدية لنموذج الإنسان المعاصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1985، ص261.

[4] - علي جعفر العلاق، شعريّة الرواية، مجلة علامات في النقد، المجلد6، العدد 23، السنة 1997، ص100.

1-1 - العنوان دلالة تصادميّة:

يعد العنوان «سماً وترياقاً في آن واحدٍ: فالعنوان عندما يستميل القارئ إلى اقتناء النص، وقراءته يكون ترياقا محفزا لقراءة النص، وحينما ينفر القارئ من تلقي النص يصير سماً يفضي إلى موت النص وعدم قراءته»[1]. فالعنوان سلاح ذو حدين يحمل حياة النّص وولادته المتجددة من خلال التّفاعل الإيجابي للقارئ الذي تتولد من استجابته آفاق لا نهائية من التّصورات والقراءات، وإما أنْ يكون موتًا آنيًا للنّص بانقطاع فعل القراءة، «إنها لحظة تأسيس، إما لاستراتيجية إغرائية قادرة على شد انتباه القارئ وحمله على المتابعة رغبة في التواصل والاستكشاف، وإما أن تصده عن المتابعة والتواصل»[2]. وتقنية التّصادم أو التّضاد هي أحد الاستراتيجيات التي يعمل عليها الشّاعر في نسج عناوين دواوينه وقصائده.

1- <u>ديوان اللعنة والغفران:</u>

هو أحد العناوين الصّادمة للقارئ،والمغرية لتتبع دلالة العنوان الذي يعد في النُّصوص الأدبيّة «نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية تغري الباحث بتتبع دلالاته، ومحاولة فك شفرته الرامزة»[3]. ويحمل تضاد العنوان موقف الشّاعر الجزائري المعاصر الذي يجمع متناقضات وشظايا الواقع في تركيب لغوي واحد، يجمع بين لفظتي اللعنة والغفران بواو العطف، كأنّه جسد واحد محمل بالمتناقضات.

فاللفظة الأولى: تتّسم بالنّزعة التّشاؤمية المتمثلة في معاناة البشرية الأولى خطيئة آدم التي كلفته دفع ثمنها بالتّوبة.

واللفظة الثّانية: والتي لا وجود لها إلا بثبوت الأولى -اللعنة - وهي نزعة تفاؤلية يسعى لها الإنسان عبر التاريخ لمحو خطاياه.

ويتخلص الشّاعر"عز الدين ميهوبي " في ديوان "اللعنة والغفران" من كل خطاياه بقوله:

قُلْتُ لَا

[1] - محمد بوعزة، من النص إلى العنوان، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، المجلد14، العدد53، رجب 1425هـ-سبتمبر 2004، ص408.

[2] - بسام قطوس، العنوان، مركز رؤيا للتصميم، أربد، 2000، ص60.

[3] - المرجع نفسه، ص33.

وَطَنِي يَذْبَحُهُ اليَومَ.. سِوَايْ

قَدَرِي أَنْ أَحْمِلَ الشَّمسَ عَلَى كَفِّي

وَأَمْضِي فِي مَسَافَاتِ العَرَاءْ

غَجَرِيّ الوَشْمِ ..

فِي صَدْرِي خُرَافَاتٌ وَحِنَاءٌ بِرُوحِي

وَانْتِمَاءْ..

شَجَرُ الزَّقُومِ لَا أَعْرِفُ شَكْلَهْ..

فَلِمَاذَا أَدَّعِي- بِالزَّيفِ - أَكْلَهْ ..[1]

قدر الشّاعر أن يحمل مشعل التغيير على كفيه، ويصارع العراء وحيدا لمسافات طويلة؛ عله يكفر عن ذنبه وخطيئته، فلولا صلاح البذرة التي في قلبه (في صدري خرافات وحناء بروحي وانتماء) لما تكبد مشاق التوبة (شجر الزقوم لا أعرف شكله .. فلماذا أدعي –بالزيف- أكله..) ومرارتها من خلال تشبهها بشجر الزقوم.

إن كانت البنيّة التّصادميّة صارخة الدّلالة ومتجلية في ديوان"اللعنة والغفران" من خلال تشكيل تضادي بين لفظتين تولد عنهما دلالتان متضاربتان، فإنّه بإمكان البنية التصادميّة كذلك أن تتشكل من تحري الدلالة دون الاتكال على الدال ونظيره، كما هو الحال في بنية عنوان ديوان "النّخلة والمجداف" الذي يحيلنا إلى تتبع دلالة اللفظتين .

2- <u>ديوان النّخلة والمجداف:</u>

إنّ القراءة الأولى لعنوان الديوان لا توحي لنا بعلاقة التّضاد بين الدال الأول (النّخلة) والدال الثاني (المجداف) ولا يجد القارئ بينهما أي علاقة؛ إلاّ أن القراءة الثانية تمنح المتلقي فرصة محاورة العنوان ومركباته اللّغوية والدلالية.

1- دلالةالنّخلة: تحمل النّخلة دلالة الأصالة والثبات فهي رمز للمقاومة والتشبث بالرمل.

[1] - عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص32، 33.

-أَصْوَاتُ النَّخْلِ تَشُدُّكَ نَحْوَ الرّمْلِ

- وَالرّمْلُ تَشَبَّثَ بِالنّخلة[1]

فالعلاقة بين النّخلة والرّمل، علاقة موت وحياة، كلاهما يحتاج إلى الآخر متعطش لوصله وعناقه؛ إنّها علاقة عشق أبدي.

2- دلالة المجداف: من دلالات المجداف أنّه لا يستكين، يهوى الحركة والتنقل، يحيا في البحر، وتستهويه المغامرة والإبحار إلى عوالم جديدة، يبحث فيها عن حياة غير التي تعيشها النّخلة.

والأكيد أنّ عملية الإبحار بالمجداف لا تكون إلاّ يدويا أو ذاتيا، وهو ما يدعونا إلى الإمعان في هذا الجداف الذي يحمل دلالة التّنقل الذّاتي والذي يحتاج إليه كل إنسان لإحداث ثورة التغيير والتّقدم نحو الأمام.

وهو ما كشفت عنه مميزات وصفات كل من النّخلة والمجداف:

النّخلة		المجداف
الثّبات	⟷	الحركة
الرّمل	⟷	البحر
الأصالة	⟷	التّغيير
السّكينة	⟷	المغامرة والأخطار

ومن هذا المنطلق يبدو أنّ العنوان محمّل بالتّضاد المعنوي الذي افترش أرضية لا توحي بالتّصادم الدلالي، والذي كشف عن وجه الآخر بعد مراوغة تحليلية للمعنى.

فالنّخلة توحي بالثبات والسّكينة، الأمر الذي جعلها تعقد أواصرًا متينةً مع ذرات الرّمل، الذي تتمسك به، غير أنّها تعاني الإغتراب والوحدة:

لماذَا اِغْتِرابُكِ يا نَخْلَة

[1] - عز الدين ميهوبي، النّخلة والمجداف، منشورات أصالة للإنتاج، سطيف، الجزائر، ط1، 1997، ص37.

كُنْتُ علّقتُ– يا ويلتي- كنت علّقتُ

عُمْرِي الّذِي أَعْلَنَ القَادِمُونَ مَعَ الرّيح

نَحْوِي

اِنْتِهَاءَ البِدايَة

وَالمَوتُ خَلْفَ القَوافِل ..

وَالبَحْثُ عَنْ رِحْلَةِ الصَّيف

وَالمَوسِمِ المتَجَدّد

قَحْطًا

وَنِفْطًا [1].

للقصيدة المعاصرة أدواتها وفلسفتها الخاصّة التي يبنى عليها عالمها المتفرد، أين يتصادم الواقع بالخيال ويموج أحدهما بالآخر ليصور لوحة فنيّة ونصًّا جديدا لا يشبه ظاهره باطنه. وهذا ما سعت إليه جهود المبدعين والنّقاد.

جسّدت النّخلة هنا وصوّرت واقع الإنسان العربي الذي أُجتث من أرضه غصبا؛ليهيم في فضاءات الاغتراب والضّياع النّفسي الذي أفقده أمانه.

1-2-العنوان دلالة مفارقة:

ويمكن للعنوان أيضا أن يبني هيكله على المفارقة؛ لاشتمالها على عنصر التّلذذ «بوصفها أسلوبا تقنيا ووسيلة لمنح المتلقي التلذذ الأدبي ولتعميق حسّه الشّعري بواسطة الكشف عن علاقة التضاد غير المعهودة بين المرجعية المشتركة الحاضرة أو الغائبة والرؤية الخاصة المبدعة»[2]، و«لا يتم الوصولإلى

[1] - عز الدين ميهوبي، النّخلة والمجداف، ص41.

[2] - قيس حمزة الخفاجي، المفارقة في شعر الروّاد، دار الأرقم للطباعة والنشر، بابل، العراق، ط1، 2007، ص63.

إدراك المفارقة إلا من خلال إدراك التعارض أو التناقض بين الحقائق على المستوى الشّكلي للنص»[1]، ومنه تتشكل عملية الإغراء التي تُسلط على المتلقي.

1- <u>ديوان قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا:</u>

أُستخدم البناء المفارق في المتون الشّعرية، وكذا في العناوين الرئيسية والفرعية على حد سواء بوصفه مراوغة لفظية وذهنية تشد انتباه المتلقي من خلال كسر توقعاته. وديوان"قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا" للشاعر "سليمان جوادي" تُبِين محاولة الجمع بين صورتين ذهنيتين متنافرتين، فالقارئ عند تلقيه جملة (قصائد للحزن وأخرى) تتشكل في ذهنه مباشرة جملة جاهزة مفادها (وأخرى للفرح) وهو ناتج عن مخزون التراكيب العقلانية الآنية التي بناها العقل سلفا، وهنا تحدث المفارقة التي تكسر التوقعات وتضع لافتة حمراء أمام القارئ (قف) لإعادة النّظر في سياق هذا التركيب. وبمأنّ البناء الشّعري الحداثي قائم على عنصري المراوغة والغموض نجد العديد من العناوين التي تستدعي التريث والمعاينة أثناء عملية القراءة (الميتالغوية)، كما يوحي بذلك عنوان ديوان"قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا" يقول "سليمان جوادي":

هَذَا المَسَاءُ، مُسْتِشَارُ ابَنْ المْهِيدِي

يَسْتَضِيفُ طَفْلَةْ

لَمْ تَكْتَمِلْ أَوْرَاقُهَا

لَكِنَّهَا الأَحْزانُ فِيهَا اكْتَمَلَتْ

لَمْ تَشْتَعِلْ أَثْدَاؤُهَا

لَكِنَّهَا الآلامُ فِيهَا اشْتَعَلَتْ[2]

ومن المجزوء الشّعري السّابق يظهر لنا الحزن المبكر الّذي ألقى بظلاله على هذه الأبيات، فإنّ استدعاء الطفلة هو استدعاء للبراءة وللعالم الطفولي الذي لم تكتمل قسماته بعد إلاّ أنّ أحزانه قد

[1]- نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة فصول -مجلة النقد الأدبي –، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،المجلد 07، العدد 3 و4، أفريل-سبتمبر 1987، ص133.

[2]- سليمان جوادي، الأعمال غير الكاملة، الجزء 2، منشورات أرتيستيك، القبة، الجزائر، ط1، 2009، ص22، 23.

اكتملت. والصّورة (لم تشتعل أثداؤها) استعارة مكنية عن عدم نضج وبلوغ هذه الطفلة (لكنّها الآلام فيها اشتعلت).

إنّ الحزن عند "سليمان جوادي" متغلغل وملازم لكل المراحل بدءًا من طهارة وبراءة الطّفولة إلى كل شيء من حوله.

2- **ديوان بوح في موسم الأسرار:**

"بوح في موسم الأسرار" عمل شعري يناهض من خلاله الشّاعر زمن السّكوت والاستكانة، ويفضح أسرار هذا الزّمن المرّويبوح بكل ما فيه عن تجاوزاته وانزلاقاته:

أَيَا زمَنَ السَّلام المُرّ..

فِينَا يُقتَلُ الإنْسَانُ !

مِنَّا يُسْلَبُ الايمَانُ

يَا زمَنَ الثّراءِ وَبِاسْمِهِ جَاعَتْ مَلايينٌ!

أَ إِنْسَانٌ ..

وَفِي أَضْلاعِهِ يَنْقَضُّ تِنّينُ !![1]

- البَوْحُ: بَاحَ، بَوْحًا: ظهر - فلانٌ بالسَّرّ: أظهره. فهو بائحٌ، وبَئُوحٌ[2].

- موسم: موسم الشي: وقت ظهوره فيه، أو اجتماع النّاس له كموسم العنب، أو القطن، أو الحج، أو الصيد، أو الاصطياف.

- الأسرار: مفردها (السِّرُّ): ما تكتمه وتخفيه. و- الأصلُ. و- من كلِّ شيءٍ: أكرمه وخالصُه. يقال: سرُّ الوادي، وسِرُّ الأرض: أكرم موضع فيها.[3]

ومن خلال ما سبق تتضح لنا دلالة العنوان، وتنكشف، إنَه الإظهار والكشف لما تكتم وخفي في زمن ووقت اجتماع النّاس.

[1] - مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص62، 63.

[2] - ينظر إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ص75.

[3] - ينظر المصدر نفسه، ص 426.

وقد تشكلت العديد من عناوين الدواوين الجزائرية على البنية المفارقة التي استطاعت بفضل دلالتها المراوغة كشف ما يصبو إليه الشّاعر من طرح لمعاناة الشّعب إبّان تلك الفترة التي سادتها المفارقات والمتناقضات، فجاء بنية العناوين فاضحة لتلك المعاناة النفسية، ومن أمثلة ذلك نجد ديوان "عولمة الحب، عولمة النار":

أَنَا مِنْ بِلادٍ أَبْصَرَتْ أَثْمَ الأَحِبَّةِ

فَاكْتَوَتْ فِي صَمْتِهِ

ثُمَّ احْتَمِتْ بِالصَّبْرِ لَمْ يَتْرُكْ زَوَايَا بَيْت

رَامَ الأَحِبَّةُ مَوتَهُ

لَكِنَّهَا انْبَعَثَتْ كَمَا الفني

تَسْأَلُ مَنْ يُسَرُّ بِمَوتِهَا[1]

وكذا بعض عناوين الشّاعر "عثمان لوصيف" كديوان "الكتابة بالنار"، وديوان "أعراس الملح" الذي نورد منه قصيدة (السّنابل):

تَحْتَ أَطْبَاقِ الرَّمَادِ

فِي ظَلامِ العَالَمِ المَنْسِيّ

فِي حِمَى التُّرابِ

أَغْمَضَتْ أَجْفَانَهَا

وَاسْتَسْلَمَتْ لِلْحُلْمِ

مِنْ أَجْلِ صَبَاحٍ آخَر يَشْرُقُ فِي عُمْقِ السَّوادِ[2].

[1] - عز الدين ميهوبي، عولمة الحب، عولمة النّار، ص32.

[2] - عثمان لوصيف، أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص18.

1-3-العنوان دلالة مرجعيّة:

يتكئ العنوان المرجعي في تأسيسه على العديد من الخلفيات والمرجعيات، كالمرجعية الدينية، والتراثية، والتاريخية والفلسفية والفكرية وغيرها من مُؤسِسات العمل الأدبي.

1- ديوان "قراءة في آية السّيف":

ويستمد مرجعيته الدينيّة من المصطلح الإسلامي الذي استخدمه علماء التفسير للإشارة إلى الآية الخامسة من سورة التوبة: ﴿ فَإِذَا ٱنسَلَخَ ٱلۡأَشۡهُرُ ٱلۡحُرُمُ فَٱقۡتُلُواْ ٱلۡمُشۡرِكِينَ حَيۡثُ وَجَدتُّمُوهُمۡ وَخُذُوهُمۡ وَٱحۡصُرُوهُمۡ وَٱقۡعُدُواْ لَهُمۡ كُلَّ مَرۡصَدٖۚ فَإِن تَابُواْ وَأَقَامُواْ ٱلصَّلَوٰةَ وَءَاتَوُاْ ٱلزَّكَوٰةَ فَخَلُّواْ سَبِيلَهُمۡۚ إِنَّ ٱللَّهَ غَفُورٞ رَّحِيمٞ (5)﴾[1]

كما يكشف الديوان عن تناص مع عنوان كتاب"آية السّيف " للشيخ "يوسف القرضاوي" الّذي أفاض فيه بالشّرح المطول لما أطلق عليه بآية السّيف.

وتعد الآية الخامسة من سورة التّوبة من الآيات التي كثر الجدال في تفسيرها والحديث عنها إذ أطلق عليها البعض مقولة (الجهاد الفريضة الغائبة) ، غير أنّ الشّاعر "مصطفى محمد الغماري" ركز على ابتداء ديوانه بكلمة قراءة والتي تعني تقصي المعرفة من خلال القراءة العميقة لا السطحية السّاذجة التي وقع فيها العديد من القراء الذين ركزوا على ظاهر اللفظ وإغفال الدلالات العميقة لهذه الآية الكريمة ؛إنها دعوة لإعادة النّظر في محتوى الآية التي أنزلت في ظروف معينة مخصصة بأشخاص بعينهم فغدت هذه الآية من أكثر الآيات إشكالية في فهم معالم فلسفة الجهاد الإسلامي، ومؤسسة للعنف والجهاد، وقد تبناها التيار السلفي الجهادي الذي ظهر بقوة في الجزائر غداة العشرية السوداء، ممّا أدى إلى إراقة دم إخوانهم، وديوان "مصطفى محمد الغماري" دعوة صريحة لقراءة الآية الكريمة وتدبر معانيها المستمدة من الإسلام دين التسامح والعفو كما ورد في آخر الآية: ﴿ إِنَّ ٱللَّهَ غَفُورٞ رَّحِيمٞ (5)﴾

يقول الشّاعر:

يُولَدُ الحَيُّ مِنَ المَيْتِ كَمَا تُولَدُ نَارٌ مِن حَجَرْ!

لَا تَقُولُوا: إِنَّ لِلرِّيحِ جَفَافًا

[1]- سورة التوبة، الآية: 5.

وَمِنَ الرّيحِ سَقَر!

نَحنُ لَولَا الرّيح مَا كُنَّا، ومَا كَانَ المَطرْ

مِنْ رَبِيعِ الصَّحوِ يَخْضَرُّ المَطَرْ

قَدَرٌ أَنْ نَعشَقَ الشَّمسَ

وَأَنْ نَحمِلَ آلامَ البَشَرْ

أَنْ نُنَاجِي طَيفَ ذِكرَانَا

وَأَنْ نَحلُمَ ..

وَالحُلمُ الظَّفرْ..[1]

يرفض الشّاعر تصوير الريح على أنّها عنصر خراب وتدمير (لَا تَقُولُوا: إِنَّ لِلرّيحِ جَفَافًا وَمِنَ الرّيحِ سَقَر!)، بل يراها أساسا للحياة (نحن لولا الريح ما كنا، وما كان المطر) تشكل الرّيح ثورة لتغيير الأوضاع التي تشبه فيها ولادة الحي من الميت بولادة النّار من الحجر، موظفا التناص الديني في قول الله عزّ وجلّ: ﴿ يُخۡرِجُ ٱلۡحَيَّ مِنَ ٱلۡمَيِّتِ وَيُخۡرِجُ ٱلۡمَيِّتَ مِنَ ٱلۡحَيِّ وَيُحۡيِ ٱلۡأَرۡضَ بَعۡدَ مَوۡتِهَا وَكَذَٰلِكَ تُخۡرَجُونَ (19) ﴾ [2].

2- ديوان "براءة":

"براءة" ديوان شعري للشاعر "عثمان لوصيف" يستند في بنائه على المرجع القرآني المتمثل في آيتي التوبة 1- 2: ﴿ بَرَآءَةٞ مِّنَ ٱللَّهِ وَرَسُولِهِۦٓ إِلَى ٱلَّذِينَ عَٰهَدتُّم مِّنَ ٱلۡمُشۡرِكِينَ (1) فَسِيحُواْ فِي ٱلۡأَرۡضِ أَرۡبَعَةَ أَشۡهُرٖ وَٱعۡلَمُوٓاْ أَنَّكُمۡ غَيۡرُ مُعۡجِزِي ٱللَّهِ وَأَنَّ ٱللَّهَ مُخۡزِي ٱلۡكَٰفِرِينَ(2) ﴾ [3].

هَذَا الطِّفْلُ العَابِثُ ..مِزْمَارٌ لاَ يَصْدَأُ

نَارٌ لَا تَهْدَأُ

[1] - مصطفى محمد الغماري، قراءة في آية السيف، ص33.

[2] - سورة الروم، الآية: 19.

[3] - سورة التوبة، الآيتان: 1، 2.

رِيحٌ تَجْتَاحُ الأَرْضَ

وَمَدٌّ يَتْبَعُهُ مَدْ

.....

يَا طِفْلَ البَرْقِ وَطِفْلَ الرَّعدْ

دَمْدِمْ مِلْءَ الآفَاقْ

دَمْدِمْ فِي أَعْمَاقِ الأَعْمَاقْ

وَدَع الإِعْصَارَ الغَاضِبَ يَشْتَدُّ .. وَيَشْتَدُّ

فَمَدَائِنَنَا عَرْبَدَ فِيهَا السُّلْطَانْ

وَطَغَى فِيهَا الكُهَّانْ[1]

يعد ديوان "براءة" ثورةً طفوليّةً تعصف بكل أشكال الظّلم، ونارًا تلتهم مدائن السّلطة وكنائس الكهان.

1-4-العنوان دلالة طبيعية:

حملت الدواوين الجزائرية العديد من العناوين ذات الدلالة الطبيعية، كالديوان "قالت الوردة" للشاعر "عثمان لوصيف"، ديوان "حقول البنفسج" للشّاعر "الأخضر فلوس"، وديوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" للشّاعر "يوسف وغليسي" وهذه قصيدة (انتصار) تكشف عن مدى الصّراع القائم في الديوان:

أُصَارِعُ مَوتِي بِلَا قُوة

فِي سِنِينِ الهَجِيرِ العِجَافْ!

وَهَذِي السَّجَائِرِ بَيْنَ يَدي تَنْتَحِرْ..

أُصَارِعُ مَوتِي كَمَا زَهْرَة

[1] - عثمان لوصيف، براءة، 64، 65.

فِي صِبَاهَا اعْتَرَاهَا الجَفَافْ..

أُنَادِيكِ«هِيْلانَا» .. إِنَّنِي أَنْتَظِرْ ،،

وَلَسْتُ أَمَلُّ انْتِظارا !

أُنَادِي .. وَهَذِي السَّجائِرُ بَيْنَ يَدي تَنْتَحِرْ..

أُنَادِي: مَتَى تُمْطِرِينَ بِدَرْبِي؟

مَتَى تُزْهِرِين؟..

مَتَى تَطْلَعِينَ جَهَارًا نَهَارا ؟!

مَتَى يَرْتَوِي-مِنْكِ يَا كَوثَرِي- قَيْظُ قَلْبِي؟!

لِأَحْيَا .. وَكَيمَا غدًا أَنْتَصِرْ![1]

إنّه الانتصار في موسم الإعصار، كما يبدو من عنوان الدّيوان الّذي يجسّد صمود الصّفصاف أمام الأعاصير فالشّاعر يستحضر وينادي هيلانا رمز القوى الكامنة متأملا الغيث والإزهار والارتواء منها من أجل حياة جديدة وانتصار بعد آلام الموت والجفاف والانتحار.ولقد شكل العنوان الرئيسي للدّيوان محور العناوين الفرعية التي تولدت وتفرعت منه.

1-5-العنوان دلالة شخصية:

لم تقتصر الشخصيّة التراثيّة على القصيدة؛ إنّما استطاعت أن تبرز كعنوان لديوان أو مرحلة أو عمل شعري متكامل ترافق الشّاعر على امتداد مراحل تطور العمل الشّعري-الديوان- ويتطلب استخدام هذه الشخصيّة «نفسا طويلا و طاقة شعريّة خلاقة، وامتلاكا لأدوات تعبيرية خاصة، وهيمنة من خلال الوعي و المخزون المعرفي لموقع الشخصيّة في بطن التراث -على عنان الشخصيّة- حتى يخرج الشّاعر منها ما يريد، ويقودها في الاتجاه الذي يرغبه، وإلا قادته الشخصيّة بمعطياتها التراثيّة وثوابتها، وسيطرت عليه، فيعطل المغزى المنشود من وراء استدعائها »[2] لأن

[1] - يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص67.

[2] - عبد الناصر هلال، الشّعر العربي المعاصر (انشطار الذات وفتنة الذاكرة)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2009، ص 149.

استخدام الشخصيّة بمثابة سلاح ذو حدين؛إما أن تسيطر الشخصيّة التراثيّة على الشّاعر و تبحر به إلى عوالمها الخاصة وقوانينها الجبرية، فينساق وراءها محترما كل خصائصها ومميزاتها، أو يجعل الشّاعر منها أداته الطيعة ليكشف من خلالها ذاته، و واقعه. و«تنهض الفعالية الاصطلاحية لـ "قصيدة الشخصيّة" داخل المفهوم الحيوي على تشغيل الفعل الشّعري وتنشيطه وتمتينه وتركيزه، بطاقته الدرامية والسردية على شخصيّة منتخبة ومتميزة، لها حضور تاريخي وجغرافي ونفسي ووجداني وذاكراتي ثري في ذاتية الشّاعر وحلمه، تكمن فيها الكثير من القيم والمعاني والدلالات، ولها سيرة عميقة في ذاكرة القصيدة وحلمها أيضا على النحو الذي تظهر فيه مجموعة المشاهد واللقطات ولحظات التنوير الشّعريّة، التي تتحلى بها هذه الشخصيّة داخل حاضنة فضائية متماسكة يشتغل فيها المكان و الزمان بصورة دائبة و دينامية منتجة، بحيث يتم عرض سيرة خاصة (نوعية) يؤلفها الراوي الشّعري الذاتي بعناية فائقة»[1].

ونجاح الشّاعر في تشكيل الشخصيّة لا يتأتى إلا بالاقتراب الحذر منها مستغلا كل طاقاتها وقدراتها على التوصيل في أعمق حالاتها، وديوان "تغريبة جعفر الطيار" لـ "يوسف وغليسي" أحد النماذج التي اتخذت من الشخصيّة التراثيّة عنوانا لعمل شعري، فأصبحت بذلك أداة تعبيرية حية، يجسد عبرها حالاته النفسية والفكرية والفنية، كما يقول الشّاعر في مقدمة ديوانه أن هذه التغريبة مستوحاة من النص الشّعري (هجرتان) للشاعر الجزائري الأستاذ "مصطفى محمد الغماري"، وقد قادته هذه الأخيرة إلى هجرات متشاكلة الأحداث، رغم تباعد الأزمنة واختلاف الأمكنة، جمع شظاياها في هذه الحوارية الدرامية مع الاحتفاظ بالنواة الأولى للمرجعية التاريخية (أسماء الشّخصيّات وبعض العبارات اللّغوية التاريخية الغائبة وبعض تفاصيل قصة الهجرة إلى الحبشة دون التقيد بترتيبها المنطقي وصرامتها الواقعية[2].

تمر عملية توظيف الشخصيّة التراثيّة، لدى "علي عشري زايد " بثلاث مراحل هي:

1- اختيار ما يناسب تجربة الشّاعر من ملامح هذه الشخصيّة المستدعاة.

2- تأويل تلك الملامح تأويلا خاصا يناسب نمط التّجربة.

[1] - محمد صابر عبيد، التشكيل الشّعري (الصنعة والرؤيا)، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق - سوريا ، 2011، ص39.

[2] - ينظر يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، مقدمة الديوان، ص 16.

3- إضفاء أبعاد معاصرة لتجربة الشّاعر على تلك الملامح.[1]

«فالشّاعر إذ يلج إلى غايات الاستدعاء من الشّخصيّات التراثيّة، والأسطورية ويحيل إلى نصوص، غائبة، شعريّة أو دينية وغيرها، فإن هذا يحتاج منه إلى فهم دقيق للنص الغائب حتى يتسنى له إدماجه وامتصاصه في النص الحاضر كما يحتاج إلى رؤيا وثقافة واسعة حتى يتمكن من الانتقاء الأمثل والوقوع على النص المصدري المتفاعل مع النص الحاضر»[2]. ومثال ذلك ديوان "يوميات الحسن بن الصباح*" للشّاعر "عبد العالي رزاقي" الذي يحمل اسم شخصيّة " الحسن بن الصباح" إذ يقول:

هَا أَنْتَ وَحْدَكَ

تجتازُ" أوراس"

والمدُنَ السَّاحليَّةَ

تَدْخلهَا عارياً

تسأل الدَّارَ عنْ سَاكِنيها

فيُصبحُ للدَّار قبوٌ

فتسكت جدرانُهَا

خِشْيةُ البوحِ بالسِّرّ

والحسنُ الحميريُّ يزَجُّ به في السفينةِ

وهي " تحطُّ" على " المَوتِ"[3]

[1] - ينظر علي عشري زايد، استدعاء الشّخصيّات التراثيّة "في الشّعر العربي المعاصر"، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1997، ص190.

[2] - رمضان الصباغ، في نقد الشّعر العربي المعاصر، ص340.

* - هو حسن الصباح أو حسن بن علي بن محمد الصباح الحميري (430هـ/ 1037م- 518هـ/ 1124م)، ولد و مات في فاس. الملقب بالسيد أو شيخ الجبل، وهو مؤسس ما يعرف بالدعوة الجديدة أو الطائفة الإسماعيلية النزارية المشرقية أو الباطنية أو الحشاشون حسب التسمية الأوروبية. https:// ar.m.wikipedia. Org. 07/09/2020

[3] - عبد العالي رزاقي، يوميات الحسن بن الصباح، لافوميك للنشر، الجزائر،1985، ص23.

وكذا ديوان "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" الذي استدعى فيه الشّاعر "عز الدين ميهوبي" شخصية "كاليغولا" وربطها بكلمة "غرنيكا" بواسطة الفعل المضارع يرسم، والسؤال أين يكمن وجه الترابط بين دلالتي (كاليغولا) و(غرنيكا) إلا أنّ القراءة المتفحصة تفضي بوضوح الرؤية، وتخبرنا أن المجارز التي أرتكبت في حق الشعب كانت على يد أبنائه الذين سادتهم أفكار غريبة جعلت منهم وحوشا بشرية، فأريقت الدماء وشاع الموت. إذن غرنيكا هي لوحة مجزرة الإرهاب، وقد ربط الشّاعر غرنيكا بالرايس (المضاف إليه) لتحديد مكان وقوع المجزرة؛ وهو (الرايس) أحد البلديات الجزائرية التي شهدت أبشع مظاهر الإرهاب أثناء العشرية السوداء.

وفي الأخير يمكن القول إن استحضار الشّخصيات التاريخية أو التراثية، لا يأتي جزافا، بل ينبع من رؤية فكرية عميقة للشّاعر، فكاليغولا في ديوان "عز الدين ميهوبي" هو رمز الطغيان الذي لا يدوم، فكما انتهت حياة كاليغولا على يد أبناء شعبه كذلك ينتهي الإرهاب في الجزائر ويسود السّلام والوئام على يد أبناء الجزائر.

1-6-العنوان دلالة بصريّة (فراغية):

تتشكل العناوين في المتن الشّعري بطريقتين إما أنّ تكون كاملة البناء، وإما مختزلة مبتورة الدلالة تنطوي على ما يسمى بالمسكوت عنه،وهو نوع من إشراك المتلقي في عملية الإبداع الفني، بترك مطبات وفراغات بصرية تستدعي القارئ إلى ملء هذه الفجوات ومنه تتشكل قراءات لا منتهية. وديوان "في البدء .. كان أوراس" للشاعر "عز الدين ميهوبي" هو شكل من أشكال البناء البصري الذي يراه البعض غيابا لغويا يشل من حركة التوصل بين جزئي العنوان، غير أنّ التقنية كشفت على الحضور المكثف للدلالة المنتجة التي تبوح بالعديد من القراءات.

جاء عنوان ديوان "عز الدين ميهوبي" " في البدء .. كان أوراس" مكونا من شقين فصل بينهما فراغ نقطي. الشّق الأول: يتكون من شبه جملة (جار ومجرور)،(في البدء) دلالة على الزمن الماضي.

الشّق الثاني: جملة فعلية تبدأ بالفعل الناقص (كان) متبوع باسم (أوراس) رمز المقاومة والثورة. يفصل بينهما بنية بصرية متمثل في الحذف النقطي الذي تنزلق منه التأويلات، فلولا هذا البناء البصري لانحصر المعنى (في البدء كان أوراس) أي ارتبط أوراس بالبداية فقط، وينتفي بذلك حضوره واستمراره.

يقول الشّاعر:

قَبْلَ البَدْءِ:

يَا صَخْرُ!

لَنْ أَبْرَحَ هَذِي الأَرْضَ ..

رَأَيْتُ الطِّينَ يَذُوبُ ..

وَأَنْتَ تَضُمُّ النَّارَ إلى عَينَيكَ

وَتَرْحَلْ

كَانَتْ أُمِّي ..

وَطُيُّورُ العَالَمِ ..

تَأتِي مَعَ الأَنْهَارِ إِلَيْكَ ..

وَالنَّجْمُ الثَّاقِبُ

يَحْمِلُ نَحْوَكَ بَعْضَ الضَّوءِ

وَيَأْفُلْ[1]

البَدْءُ:

تَتَجَاوَبُ أَورِدَةُ الأَكْوانِ..

تُمُور الأَرْضِ ..

وَتَسْقُطُ قِطْعَةَ فُخَّارِ..

الصَّخْرُ يَذُوبُ ..

[1] - عزالدين ميهوبي، في البدء ..كان أوراس، ص31.

وَكُنْتُ أُمَرِّرُ هَذَا القَلْبَ

لِيَأْخُذَ مِنْ رَحِمِ الأَحْجَارِ رُؤى النَّارِ![1]

بَعْدَ البَدْءِ:

كُنْت صَغِيراً..

أَشْجَارُكَ كَانَتْ وَاقِفَةٌ ..

كَالنَّاسِكِ .. كَانِتْ وَاقِفَةٌ ..

كَالفَجْرِ .. وَلا تَذْبَلْ ..

وَأَنْتَ تُسَافِرُ نَحْوَ السِّدْرَةِ ..

تَسْأَلُكَ الأَجْرَامُ

وَتَعْلَمُ أَنَّكَ كُنْتَ تَمُدُّ يَدَيْكَ

لِتَبْلُغَ عِشْقَكَ الأَول![2]

1-7-العنوان دلالة مكانية:

احتل المكان منزلة مرموقة في الإنتاج الأدبي لارتباطه بالإنسان، وقد كان الشّعراء أكثر تشبثا به منذ عصر الجاهليّة بالوقوف والبكاء على الأطلال والدمن، واستمر حنين وتعلق الشّعراء بالمكان عبر العصور. ويعد الشّاعر الفلسطيني "محمود درويش"من أبرز الشعراء الذين تغنوا بالوطن فكان محور فلك الشّاعر المعاصر.

والشّاعر الجزائري كغيرة من الشّعراء قد شكل المكان عنده فضاءً رحبًا يستسقي منه عطشه عبر توظيف أسماء المدن التي شكلت هويته، وكانت منبع إلهام لشعره، وعثمان لوصيف ذلك المتيم بعشق الوطن يختار مدينة غرداية عنوانا لديوانه الذي نورد منه:

[1] - عز الدين ميهوبي، في البدء ..كان أوراس،ص 32.

[2] - المصدر نفسه، ص 32، 33.

صُورَةٌ أَنْتِ لِامْرأَةٍ شَرّشَتْ فِي عُرُوقِي وَ

أَخْيِّلَتِي

امْرَأَةٌ شَرَّدَتْنِي فِي كُلِّ مَكَانْ

إِنْ مَشِتْ بَرْعَمَتْ زَهْرَتَان

امْرَأَةٌ تتزيا بِكُلَّ الصِّفَات

وَتَسْطعُ فِي سِحْرِ كُلّ النِّسَاءِ الحِسَان[1]

لتصبح غردايةَ محبوبة الشّاعر التي توحد فيها وصارت البدء والمنتهى:

آه ..غَردايَة المشْتَهى وَالغَرامُ الدفينْ

بالمَحَبّةِ أَسْأل عَينيكَ أَنْ تَرْحَمانِي

آه ... غَرْداية البَدْء والمنتهى![2]

هَا أنا أَتَوحّدُ فِيك بغِواياتِي

أَتَوَحّدُ بالذّهبِ المتَرقْرِقِ عِنْدَ المغَيبِ

وَباللّيْلِ يَنْثالُ فَيْرُوزجًا .. وَحَنِينْ

أَتَوَحّدُ .. حَتَّى أَصِيْرَ أنَا البَرْقُ والهيمناتُ

أنَا السِّحْرُ والغمغماتُ

أنَا النّايُ يَجْرحُ قَلْبَ السُّكونْ

وَأَصِيْر أنَا أنْتَ

[1] - عثمان لوصيف، غردايةَ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،ط1، 1997، ص79.

[2] - المصدر نفسه، ص32.

أَنْتَ ومَا مَان فِيْك .. وما سَيَكُونْ[1]

ولقد حُفل بالمكان في العديد من عناوين الدواوين كديوان (في البدء ... كان أوراس) للشاعر "عز الدين ميهوبي" وحقول البنفسج للشاعر "الأخضر فلوس"، و"قصائد من الأوراس إلى القدس" للشّاعر "حسين زيدان" وغيرهم.

2- عتبة الإهداء:

يُعد الإهداء من بين أهم العتبات النّصية التي تشكل النّص الأدبي، شأنه في ذلك شأن العنوان والتمهيد، والنّص الملحق غير المباشر(Epitexte)، والتي لها صلة وثيقة بمحمول النص، وتتخذ أشكالا مختلفة حسب وظيفتها التي يبني عليها المتلقي تصوراته وتوقعاته قبل قراءة النص.

ويعرف الإهداء في لسان العرب بأنّه: أهديت الهدي إلى بيت الله إهداء. وعليه هدية؛ أي: بدنة الليث وغيره: ما يهدى إلى مكة من النعم وغيره من مال ومتاع، فهو هدي وهدي، والعرب تسمي الإبل هديا، ويقولون: كم هدي بني فلان؛ يعنون الإبل، سميت هديا لأنها تهدى إلى البيت[2]. فالإهداء هو تكريم واحتفاء بالمتلقي وتعبير عما يحض به من اعتبار وتقدير من قبل المؤلف[3]. وعلى العكس من ذلك يعتقد البعض أنَّ عنصر الإهداء علامة لغوية، لا قيمة لها في تفسير وفهم النّص، هو عنصر ثانوي جمالي لا يخدم النّص.

بيد أن الشّعريّة الحديثة (Poètique) أعادت الاعتبار لما سمي بالعتبات النصية المحيطة بالنّص، وتبقى دراسة جيرار جنيت (Gérard Genette) هي الرّائدة في الدّراسات الشّعريّة الغربية التي اهتمت بالإهداء.

ومن بين الشّعراء الذين أولوا الإهداء أهمية، نجد الشّاعر "أحمد شنة" الذي يرفع إهداءً في ديوانه" من القصيدة إلى المسدس" إلى كل أحرار الجزائر «إلى الذين رفضوا أن يغادروا الجزائر في عز المحنة وفضلوا أن يموتوا برصاصة غادرة في وطنهم ... إلى المواطنين الصابرين تحت سنابك الفتنة ورهج الدمار، وجبروت الإرهاب والقرصنة»[4]. فهذا الإهداء موجه إلى مجموعة من الأشخاص يشتركون

[1]- عثمان لوصيف، غرداية، ص32.

[2]- ينظر ابن منظور، لسان العرب، مادة (هدي)، المجلد 15، ص359.

[3]- ينظر عبد النبي ذاكر، عتبات الكتابة، دار ليلي للطباعة والنشر، مراكش، ط1، 1998، ص9.

[4]- أحمد شنة، من القصيدة إلى المسدس، مؤسسة هديل للنشر والتوزيع، عنابة-الجزائر، ط1، 2000، ص07.

في صفات محددة ويحملون آلام مشتركة. وعليه فالإهداء جملة أو نص قصير لا يخلو من القصدية يختاره المبدع بعناية فائقة موظفا التعيين، والترميز والإحالة إلى غير ذلك من العلاقات.

والشّاعر "عبد الله العشي" الذي وصفه "يوسف وغليسي" بأنه «سيد العارفين بلا مساحيق إعلامية في زمن الصخب والتهريج»[1]، صاحب ديوان "مقام البوح" تلك التّجربة الشّعريّة الرائدة في شعر التّفعيلة الجزائري، والتي قدم لها الشّاعر بإهداء «إلى من يحس أن هذه القصائد كتبت له، أو كتبت عنه، أهدي هذا الديوان»[2]. فاتحا بذلك ذراعيه إلى عدد كبير من القراء، ليجدوا تجاربهم وأحاسيسهم مجسدة في هذا العمل الشّعري.

أما الإهداء الخاص فيعنى بشخص محدد يصرح باسمه في الإهداء كما نجده عند الشاعر "يوسف وغليسي" في قصيدة حلمٌ من أوجاع الزَّمن الأموي!...

الإهداء/ إلى صديقي الهمام الذي غنّى ذات صيْفٍ

" للحُب والانتظار" ..أخي الشاعر "نور الدين درويش" .... .[3]

قدم لنا الشاعر "يوسف وغليسي" جملة من الصفات للمعني بالإهداء (صديقي الهمام-أخي الشاعر) وهاتان الصفتان أشد التصاقا بمشاعر الحب الإنسانية التي تربط بين شخصين وتتجلى في القصيدة بتكرار كلمة (الهمام– صديقي) منقوشة على جسد القصيدة:

أَنَا وَالهُمَامْ،،

أَنَا وَالَّذِي حَطّ أَحْلاَمَهُ الخضْرَ فَوْقَ رِمَالِ المَدائِنِ،،

بِتْنَا سُكارَى عَلَى نَخْبِ حُلْمٍ تَهَشَّمَ ذَاتَ شِتَاءٍ،

نُعَانِقُ طَيْفَ حَمَامْ!

أَنَا وَالهُمَامْ،،

أَنَا وَالَّذِي كَانَ أَهْدَى وُرودَ الشَّمالِ لِرَمْلِ الجَنوبْ!

[1] - يوسف وغليسي، في ظلال النُّصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009، ص177.

[2] - عبد الله العشي، مقام البوح، مقدمة الديوان.

[3] - ينظر يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص85.

أَنَا وَالَّذِي شَرَّدَتْهُ الصَّحارِي بِغَيْر ذُنوبْ!..

نَظَلُّ– عَلَى ذِمَّةِ الحُلُمِ– نَرْسُمُ خَارِطَةً لِبِلاَدٍ

إِلَيْهَا نُهَرّبُ أَحْلاَمَنَا،

حِيْنَ حظْر الهَوَى ..

وَحِيْنَ يُصَادَرُ حَقُ الكَلامْ! ... .

وَذَاتَ شِتَاءٍ، رَكِبْنَا الدُّجَى

وَرَحَلْنَا عَلَى صَهَواتِ الغَمامْ ..

فَأَنْبَأَنَا الغَيْمُ أَنّ شُموسًا وَرَاءَهُ قَادِمَة،

لِتَسْحَقَ هَذَا الشِّتَاءَ الطَّويلَ الثَّقيلَ الَّذِي خَانَ سَيْرَ الفُصولْ! ..

وَحَدَّثَنَا الكَوْنُ عَنْ قَمَرٍ سَوْفَ يَفْضَحُ هَذَا الظَّلامْ!

يَقُولُ صَدِيقِي الهُمامْ:

«حَمامًا أَرَى فِي المَنامْ!

أَرَاهُ يُرَفْرِفُ فِي المَلَكُوتِ،، يَحُطُّ عَلَى شُرْفَتَيْنَا ..

عَلَى عَاتِقَيْنَا ..

يَنَامُ .. وَلَكِنَّنَا لاَ نَنَامْ!» ،،

فَأَهْتَزُّ مِنْ رَعْشَةِ الحُلُمِ ،،

يُفجعني طَيْفُ ذَاكَ الحَمَامْ!

وَأَهْتِفُ: صَبْرًا صَدِيقِي الهُمَامْ!

وَصَبْرًا أَيَا آلَ "غِيْلانَ" رَغْمَ اكْتِحَالِ المَدَى بِالسَّوادْ ،،

سَتُبْعَثُ عَنْقَاءُ أَحْلامنَا مِنْ رِمَادْ!

وَصَبْرًا !فَمَا قَتَلُوا حُلمَنا - ياصَدِيقِي – وَمَا صَلَبُوهُ ،،

وَلَكِنَّه سَاكِنٌ فِي أَقَاصِي الذُّرى .. كَالمسِيحِ ..

سَيَجْتَاحُ هَذَا المَدَى بَعْدَ عَامْ![1]

التحمت ذات الشّاعر "يوسف وغليسي" بذات الشّاعر "نور الدين درويش" وتعانقتا حتى غدتا ذاتا واحدةً (بتنا- نعانق - نظل - نرسم - فأنبأنا - نهرب - لا ننام -ركبنا -رحلنا - أحلامنا) بعد أنْ كانت كل منهما مستقلة عن الأخرى (أنا والهمام)، ثم تعود لتنفصل مرة الأخرى في بناء مستقل (يقول صديقي الهمام) يعيد فيه الشّاعر حرية الآخر موظفًا ضمير المفرد المتكلم (أرى- أراه - أهتف- يفجعني - أهتز) تحت سلطة فضاءٍ مكاني مستقل لكلتا الذاتين (شرفتيْنا) إلا أنّها تعود إلى الانصهار في الأخير بعد صبر (ستبعث عنقاء أحلامنا من رماد).

يقول الشّاعر "يوسف وغليسي" في قصيدة (خيبة انتظار)

الإهداء: «إلى عندليب الشّعر العربي، الشّاعر الكبير (سليمان العيسى) الذي ظلَّ -إلى سنوات طويلة- يهرق دمعه وشعره على زنبقة سرابية حالمة، يسمونها "الوحدة العربية"، ليفيق - ذات شتاء " بغدادي" ثلجيّ- على خيبة حلم في مأتم " الوحدة العربية" !!!...»[2]. فيقول:

سَلْمانُ ! يا ذَاكَ الغَرِيبْ !

سَلْمانُ ! يا (....) يأيُّها العَرَبِيُّ.. يا (....)

بَغْدادُ في مَنْفَى العُروبَةِ؛ لا رَفِيق ولا حَبِيبْ ..

أَفْرِغْ نَشِيجكَ مِنْ نَشِيدكَ

بِالنَّشِيد ،،

وَاطْعَنْ قَصِيدَكَ بِالقَصِيْدِ

[1] - يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص85، 86.

[2] - المصدر نفسه، ص 48.

مِنَ الوَرِيدِ إلى الوَرِيدْ! ....

سَلْمَانُ ! قَدْ طَالَ اِنْتِظارُكَ- وَاِنْتِظارِي-

بِالمرَافِئِ ..

وَالسَّفِينَةُ بِالقَصَائِدِ لا تَفِيءْ ! ....[1]

ولعلّ في القصيدة (آه يا وطن الأوطان!) للشاعر "يوسف وغليسي" أبلغ تعبير عن الإحساس بالضّياع داخل الأوطان. بقوله: «إلى شعب يستوطن بلاد «الواق واق»!، إلى شعب لاجئ في وطنه!، إلى الشعب الجزائري العظيم المغلوب على أمره!...»[2]. إهداء ملغم بشفرات ترميزية متبوعة بعلامات التعجب التي تذيل كل الجمل.

كما يزخر ديوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" بالإهداءات بأنواعها وقصيدة (مهاجر غريب في بلاد الأنصار) يتصدرها إهداءٌ معنوي مرسل «إلى وطني المطعون من الوريد إلى الوريد .. الوطن المشتت ذات اليمين وذات اليسار.. الوطن الذي طالما اشتاق إلى رسول جديد يؤاخي بين "أنصاره" و"مهاجريه"!!! ....»[3]

وهناك نوع من الإهداء يسمى الإهداء المتأخر يأتي نهاية النّص، مثل مانجده عند الشاعر "يوسف وغليسي" في نهاية قصيدة (أنا وزليخة .. وموسم الهجرة إلى بسكرة!)، و العادة أن يتصدر الإهداء بداية الصّفحة، فمن الغريب أن نجده نهاية الصّفحة موسوم بعبارة إهداء متأخر/ إلى ملازمي في هذه الرّحلة "الثلجية" الباردة حدَّ الموت،،صاحب التقاسيم "البسكرية" الأصيلة، الممزوجة بألوان الرّمال والنخيل... أخي وصديقي الفنان الموهوب (فيصل معامير).[4] لقد ارتبط الإهداء بمكانية القصيدة ومسقط رأس صديق الشّاعر "يوسف وغليسي".

[1] - يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 49.

[2] - المصدر نفسه، ص80.

[3] - المصدر نفسه، ص75.

[4] - ينظر المصدر نفسه، ص97.

3- عتبة التّصدير:

يعد التّصدير من العتبات النّصية التي شغلت الشّعرية وهي نصوص أو أقوال منفصلة عن النّص الأم مرتبطة بدلالته، تتخير لنفسها الصّادرة، ومنه استقت اسمها. وقد يورد الشّعراء التّصدير في قصائدهم «في إشارة واضحة إلى إعجابهم أولا بهذه المقولات المنتخبة عادة من مدونات فلاسفة أو شعراء أو كتاب كبار، وتتكشّف في الوقت نفسه عن قيم تعبيرية ودلالية ورمزية عالية قابلة للتفاعل والتعالق والتوظيف النصيّ، فضلا على قربها الوثيق من تجربة الكتابة في هذا المنجز الأدبي الذي تتصدره المقولات المستعارة، وهي تسهم في إلفات نظر القراء إلى إدراك صورتها الدلالية العامة التي يمكن أن تكون أحد مفاتيح القراءة للدخول إلى عالم النُّصوص فيها»[1]. وتتعانق التصديرات بعدة أصوات قد تكون داخلية نابعة من ثقافة المؤلف وبيئته متشكلة من الذّاكرة الأدبيّة أو الدّينية أو الشّعبية، كما أنّها قد تكون أصوات خارجية تعود إلى ثقافات متعددة المشارب.

وفي تصدير قصيدة (تجليات نبي سقط من الموت سهوا)[2] للشّاعر "يوسف وغليسي" استهلت بموال عراقي:

اللِي مضَيّعْ ذَهَبْ * بِسوقْ الذَّهَبْ يَلْقَاهْ

وَاللِي مضَيَّعْ حَبِيبْ * بِمْكِنْ سَنة وَيَلْقَاهْ

بَسْ لِمضَيَّعْ وَطَنْ * وِيْن الوَطَنْ يَلْقَاهْ

إنّ اهتمام الشّاعر بعتبة التّصدير لنص شعري بمفرده يضع القارئ ضمن إطار يوجهه نحو دلالة بعينها إلى معنى محدد أرداه الشّاعر. وهنا تبدأ رحلة البحث عن الوطن وهي من أصعب التّحديات التي تواجه "يوسف وغليسي"، فضياع الذَّهب عودته مقترنة بالسّوق، وعودة الحبيب مكفولة بالزمن أمّا ضياع الوطن فلا سبيل إليه إلاّ من خلال طرح التّساؤل (وين الوطن يلقاه).

[1] - محمد صابر عبيد، التشكيل الشّعري (الصنعة والرؤيا)،دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق،2011، ص41.

[2] - يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص24.

ونبقى مع الشاعر "يوسف وغليسي" في قصيدة (حنين) التي صدّر لها بمقولة «إننا لا ندرك قيمة الماء إلاَّ عندما تجفُّ البئر»(طوماس فولر)*:

قِطارٌ يَجِيء ..

وَآخرُ يمضي كطيفٍ عَبَرْ!

زمانٌ يَعودُ...

زمانٌ يَمُرّ..

وَإنّي هُنَا

على سكّة الدّهر.. وَحْدِي أَنَا ...

أَحِنُّ إلى الشَّمْسِ حِينَ الغُروبِ،،

وَحِينَ يهِلُّ القَمَرْ!

أحِنُّ إلى الصّيفِ حِينَ الشّتاءِ ..

ولمَّا يُراودني الصيفُ

أبْكي شتاءَ العُمُرْ!!! ...[1]

استحضار مقولة "توماس فولر" (Thomas Fuller) كانت بمنزلة المشعل الذي ينير الطّريق أمام القارئ الذي يتحسس دلالة معاني المقولة في كل سطر من أسطر هذه القصيدة.

إنّ ثقافة الشّاعر تظهر من خلال التّصديرات التي ينتقيها فـ"يوسف وغليسي" متشبع بالثّقافة الإسلامية النّابعة من القرآن الكريم وآياته متخذا منه تصديرًا لقصيدته الموسومة بـ(سلام):

﴿ وَدَخَلَ جَنَّتَهُ وَهُوَ ظَالِمٌ لِّنَفْسِهِ قَالَ مَآ أَظُنُّ أَن تَبِيدَ هَٰذِهِ أَبَدًا(35) ﴾[2]

* - هو دكتور ومؤرخ وكاتب بريطاني، ولد في 24 يونيه 1654 في روسهيل، وتوفي في 17 سبتمبر 1734 في بريطانيا. له عدة مقولات حول الحقيقة والعمل والقناعة. ar.m.wikipedia.org

[1] - يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص66.

[2] - سورة الكهف الآية 35.

ثانيا: المصاحبات النّصية:

ونقصد بالمصاحبات النصية هي تلك العناصر المؤسسة للنص الأدبي والتي تدخل في بنائه، وقد يتباين حضورها من نص إلى آخر، و تعد من صميم العمل الأدبي، والتي لا يمكن الاستغناء عنها، شأنها في ذلك شأن العتبات الخارجية للنص، ومثال ذلك:

1- شعريّة التّناص:

إنّ دراسة شعريّة التّناص في متن شعر التّفعيلة الجزائري، يلزمناالوقوف على مفهوم النّص أولاً، النّص لغةً: وتأتي لفظة نصّ في لسان العرب من «نصَّ المتاعَ نصاً جعل بعضه على بعضٍ»[1]. ويعني به هنا التّراص والتّراكم، وفي موضع آخر ويراد به كذلك معنى الثبات «والنّصْنَصةُ إثبات البعير ركبتيه في الأرض، وتحرُّكه إذا همَّ بالنّهوض»[2].

أمّا النّص اصطلاحا: يمكن تلخيصه من التّعريفات المتداولة للنّص الأدبي، التي أوردها "محمد مفتاح":

1- النَّص مدوّنةٌ كلاميَّةٌ.
2- النَّص حدثٌ يقع بين زمان ومكان معينين.
3- النَّص يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف ونقل تجارب إلى المتلقي.
4- النَّص مغلق، وتوالدي: مغلق بفعل انغلاق سمته الكتابية الأيقونيّة التي لها بداية، ونهاية، وتوالدي لأنّ الحدث اللّغوي ليس منبثقا من عدم، وإنّما هو متولد من أحداث تاريخية، ونفسية ولغوية، حيث تتناسل منه أحداثٌ لغويَّةٌ أخرى لاحقةٌ له.[3]

يعد التّناص من المصطلحات الجديدة في الأدب العربي، وظاهرةٌ نقديةٌ وأدبيةٌ قديمةٌ، وهذا لأنّ «ظاهرة تداخل النُّصوص هي سمةٌ جوهريّة في الثّقافة العربيّة حيث تتشكل العوالم الثّقافية في ذاكرة الإنسان العربيّ ممتزجة ومتداخلة في تشابك عجيب ومذهل»[4]، فلا يمكن كتابة نصّ دون مرجعيّات ثقافيّة أو أدبيّة أو دينيّة، فالنّص مهما استقلّ بذاته لا يمكنه التّشكل دون نصوص سابقة له، وذلك

[1] - ابن منظور، لسان العرب، مادة (نصَّص)، المجلد 7، ص97.
[2] - المصدر نفسه، ص98.
[3] - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري، ص120.
[4] - عبد الله الغذامي، ثقافة الأسئلة "مقالات في النقد والنظرية "، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط2، 1992، ص119.

بوعي من الكاتب أو دون وعي منه، فإنه « لا غنى للشاعر عن تلك النُّصوص التي يتحاور معها في امتزاج منتج للدلالة، لا يغض من طبيعة التّجربة، وخصوصيّتها، و لا ينال من أصالة المتناص منه، أو يلغي نسبه، فهو ليس عدواناً على أملاك الآخرين، ومحصولات قرائحهم، وسبب هذا أنّ الطريقة الشّعريّة تعتمد على التداعي، والتداعي يسوق محمولات تشبه أن تكون ضرورية، تمتدُّ من عناوين الصحف إلى محفوظات أيَّام الطلب إلى ألف ليلة وليلة »[1]. إذا فالتّناص في الأدب ظاهرة طبيعيّة موجودة بوجود الإنسان، فلا يمكن صناعة أو صيّاغة نص فريد لا ينتمي إلى أيّ نص أو نصوص سابقة، وهو ما يفضي ويؤكد أنّ الشّعر ليس «تشكيلا مغلقا أو نهائيا لكنّه يحمل آثارا Traces نصوص سابقة، إنّه يحمل رمادا ثقافيّا»[2].

1-1- التّناص الديني:

ويعد القرآن الكريم «أحدث ثورة فنيّة على معظم التعابير التي ابتدعها العربي ليخلق تشكيلا فنيًّا خاصًّا متناسق المقاطع، تطمئن إليه الأسماع، وينفذ إلى الأفئدة بسهولة ويسر»[3]، ممّا جعل منه مرجعيّة مؤسسة لفكر ووعي الشّاعر الجزائري، وقد سجل الخطاب الشّعري الجزائري تفاعله مع الآيات والشّخصيّات والأحداث التي وردت في القرآن الكريم؛ إمّا من خلال توظيف آيات القرآن أو معانيه، وذلك لارتباط الإنسان بالعقيدة الدينية التي تفسر له الكون والخلق، وإن لم يؤمن بوجود الله، كما يقول الشّاعر الإسباني (Francisco Pino): «إنني أرى أنَّ كلّ الشّعر متوحِّد بالحس الديني، فالدّين مشتق من كلمة إعادة الارتباط بهذا الخلق الذي نبدعه، إنَّ الكلمة التي تحمل شيئا إلهيًّا هي كلمة ليست شعريّة، فالمطلق يستعيد وجوده في الكلمة، وهذا الحسُّ الدّيني نجده عند الشّعراء الذين لا يعلنون تدينهم والملحدين»[4].

لقد تحدثنا في شعرية العنوان عن عناوين الدواوين الجزائرية التي استلهمت من القرآن الكريم ومعانيه، ومنه رأينا أنه من الأجدر بنا في هذا الجانب أن نولي الاهتمام بمحتوى النّص الشّعري.

يقول الشّاعر "نور الدين لعراجي":

---

[1] - إحسان عباس، عبد الوهاب البياتي والشّعر العراقي الحديث، دار بيروت،1955، ص24.

[2] - عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1995، ص316، 317.

[3] - جمال مباركي، التّناص وجماليته في الشّعر الجزائري المعاصر، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2003، ص48.

[4] - محسن الرملي، الشّاعر الإسباني فرانشيسكو بينو (هذا أتكلم الشّعر)، العدد 1064، 8 فبراير2006، نقلا عن آمنة محمود، توظيف اللهجة القرآنيّة، ضمن كتاب محمد صابر عبيد، فضاء الكون الشّعري، ص95.

وَقَالُوا

جِئْتَهُم رَجُلاً تَسْعَى

تَبْحَثُ عَنْ امْرَأَةٍ غَرِيبَةٍ

وَتَشَابَهَتِ النِّسَاءُ

مَنْ تُرَى فِي " الْيَمِ " تَرْمِي رَضِيعَهَا[1]

وهذا النّص الشّعري لـ "نور الدين لعراجي" جاء ملتحفا بقصّة سيّدنا "موسى" يحمل صور القصص القرآني ويأخذ منه مادته الخصبة في تشكيل الصّورة التي أراد من خلالها الشّاعر تصوير مشهد البحث عن المرأة التي وضعت صغيرها في اليم. من خلال التناص الذي ترى فيه "جوليا كريستيفا" (Julia Kristeva) بأن «كل نص هو عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى »[2] وهذا النص الشّعري استمد مادته من الآية: ﴿وَجَآءَ رَجُلٌ مِّنْ أَقْصَا ٱلْمَدِينَةِ يَسْعَىٰ قَالَ يَٰمُوسَىٰٓ إِنَّ ٱلْمَلَأَ يَأْتَمِرُونَ بِكَ لِيَقْتُلُوكَ فَٱخْرُجْ إِنِّي لَكَ مِنَ ٱلنَّٰصِحِينَ(20) ﴾ [3].

وهي تصور حادثة التّآمر التي كُشفت عن طريق الرّجل الذي سعى إلى سيدنا "موسى" من أقصى المدينة ناصحا له، في حين أنّنا نجده في النّص الشّعري جاء يسعى بحثا عن أم سيدنا "موسى" التي رمت برضيعها في اليم. ﴿إِذْ أَوْحَيْنَا إِلَىٰٓ أُمِّكَ مَا يُوحَى (38) أَنِ اقْذِفِيهِ فِي التَّابُوتِ فَاقْذِفِيهِ فِي الْيَمِّ فَلْيُلْقِهِ الْيَمُّ بِالسَّاحِلِ يَأْخُذْهُ عَدُوٌّ لِّي وَعَدُوٌّ لَّهُ وَأَلْقَيْتُ عَلَيْكَ مَحَبَّةً مِّنِّي وَلِتُصْنَعَ عَلَىٰ عَيْنِي(39)﴾[4].

إذا كان الله سبحانه وتعالى قد نجا سيدنا "موسى" في صغره بوضعه في اليم، فقد نجاه مرة أخرى من تآمر الماكرين له من طرف رجل من المدينة. كذلك كانت نجاة المرأة في نص "نور الدين لعراجي" حين تشابهت النّساء وتوارت المرأة التي ترمي برضيعها في اليم. والنّجاة في النَص الشّعري عُبر عنها بشخصية سيدنا "موسى" التي أراد لها الله النّجاة رغم كلّ الظّروف.

والتّناص ليس مجرد اقتباس من السند القرآني يلون المتن الشّعري ويوحي بثقافة المبدع الدينية، إنّما يعد تفاعلا بين النّص الحاضر مع النّص القرآني. ويحفل المتن الشّعري الجزائري بالتّناص القرآني

[1] - نور الدين لعراجي، زمن العشق الآتي، رابطة إبداع، 1996، ص49.

[2] - محمد عزام، نظرية التناص، مجلة البيان، الكويت، العدد 364، نوفمبر 2000، ص09.

[3] - سورة القصص، الآية: 20

[4] - سورة طه الآيات 38، 39.

متخذا في ذلك عدة أشكال، ومقتبسا من آياته القرآنية سطرًا شعريًّا خالصًا يترجم من خلاله الشّاعر رؤيةً وموقفًا بعينه، والشّاعر "سليمان جوادي" يبرز ذلك في قصيدة (الشّمس في استقالة مؤقتة):

تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبْ

فَالمَجْدُ دَوْمًا لِلعَرِبْ

وَالنَّفْطُ دَوْمًا لِلعَرَبْ

هَذَا الَّذِي حَفِظْتُه فِي المَدْرَسَةِ الصَّغِيرةِ

الذُّلُ دَوْمًا لِلعَرَبْ

وَ الجَهْلُ دَوْمًا لِلعَرَبْ

وَ الفَقْرُ دَوْمًا لِلعَرْبْ

و الجِنْسُ دَوْمًا لِلعَرَبْ

تَبَّتْ يَدَا (بَعْض) العَرَبْ

هَذَا الَّذِي عَرَفْتُ فِي المَدْرَسَةِ الكُبْرَى[1]

يستقبل المتلقي لهذه القصيدة الآية القرآنيّة " تبت يدا أبي لهب" من سورة المسد. ﴿ تَبَّتْ يَدَآ أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ (1) مَآ أَغْنَىٰ عَنْهُ مَالُهُۥ وَمَا كَسَبَ (2) سَيَصْلَىٰ نَارًا ذَاتَ لَهَبٍ (3)﴾ [2].

استحضر الشّاعر لصوغ أبياته الشّعرية سورة المسد وما تصوره بخسرت يدا "أبي لهب بن عبد المطلب" أي خسر عمله. والمقترنة بالمفردات التالية (المجد/ النفط) دوما للعرب؛ معللا ذلك بقوله (هذا ما حفظت في المدرسة الصغيرة). أما المفردات الآتية الذكر (الذل/ الجهل/الفقر/ الجنس) اقترنت دوما بالعرب، وهذا الاقتران الأخير ناجم عن المعرفة وليس الحفظ والتلقين كما ورد في الجمل السّابقة التي بدأت بالآية القرآنيّة؛ وإنّما بما اختبر في مدرسة الحياة الكبرى التي أعانته على رد الأفعال إلى أصحابها فبدلا من قوله " تبّت يدا أبي لهب" يعيد الصّياغة الصّحيحة المتمثلة في قوله" تبت يدا (بعض) العرب".

[1] - سليمان جوادي، الأعمال غير الكاملة، الجزء 1، منشورات أرتيستيك، القبة، الجزائر، ط1، 2009، ص94، 95.

[2] - سورة المسد، الآيات: 1- 3.

إنّ التّناص القرآني هنا كان قاعدة بنائيّة تمهيدية يصل من خلالها الشّاعر إلى بناء حقيقة معرفيّة قائمة على الخبرة والتّجربة، والمتتبع للمفردتين التاليتين يجد أنَّ:

- الحفظ يحيل إلى حقيقتين إيجابيتين: المجد ⟵ دوما للعرب

النفط ⟵ دوما للعرب

وهذا مبني على الآية (تبت يدا أبي لهب) وهي كذلك محفوظ.

الحفظ يقابله الحفظ.

أما المعرفة تحيل إلى عدة حقائق سلبية:

الذل ⟵ دوما للعرب

الجهل ⟵ دوما للعرب

الفقر ⟵ دوما للعرب

الجنس ⟵ رب العرب

إنّ الصّياغة الجديدة منحت النّص الشّعري روحا ومعرفة مغايرة توصلنا إليها عن طريق الامتصاص والتحوير لإنتاج معرفة تفضي بأن الخسران للعرب ومنه تتشكل البنية اللّغوية الجديدة (تبت يدا بعض العرب).

النّص الشّعري الحداثي نص تناصي من الدرجة الأولى، لا يمكن للقارئ فك شفراته إلاّ بالرجوع إلى النّصوص الغائبة، ومنه فليس غريبا أن يحضر الموروث الديني ضمن نصوص الشّعراء الجزائريين، فهو مصدر أساسي ومرجعي، والقرآن الكريم نصّ إلهي مقدس لا يمكن الوصول إلى تميزه لقوله تعالى: ﴿قُل لَّئِنِ ٱجْتَمَعَتِ ٱلْإِنسُ وَٱلْجِنُّ عَلَىٰٓ أَن يَأْتُوا۟ بِمِثْلِ هَٰذَا ٱلْقُرْءَانِ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِۦ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيرًا (88)﴾ [1].

يحاول الشّاعر الاقتراب من النّص القرآني بحذر ليبلغ منه ولو القليل من البيان والفصاحة والإعجاز الذي يتسم به. وهو ما حاول الشّاعر "فاتح علاق" نهجه:

[1] - سورة الإسراء، الآية: 88.

كَذَّبَت عَادُ بِالنُّذُر

وَرَاغَتْ ثَمُودُ إِلى نَاقَتِي

بَعْدَ أَنْ ثَابَ قَلْبِي إِلى النَّهْرِ[1]

﴿كَذَّبَتۡ عَادٞ فَكَيۡفَ كَانَ عَذَابِي وَنُذُرِ (18) إِنَّآ أَرۡسَلۡنَا عَلَيۡهِمۡ رِيحٗا صَرۡصَرٗا فِي يَوۡمِ نَحۡسٖ مُّسۡتَمِرّٖ (19) تَنزِعُ ٱلنَّاسَ كَأَنَّهُمۡ أَعۡجَازُ نَخۡلٖ مُّنقَعِرٖ (20) فَكَيۡفَ كَانَ عَذَابِي وَنُذُرِ (21) وَلَقَدۡ يَسَّرۡنَا ٱلۡقُرۡءَانَ لِلذِّكۡرِ فَهَلۡ مِن مُّدَّكِرٖ (22) كَذَّبَتۡ ثَمُودُ بِٱلنُّذُرِ (23) فَقَالُوٓاْ أَبَشَرٗا مِّنَّا وَٰحِدٗا نَّتَّبِعُهُۥٓ إِنَّآ إِذٗا لَّفِي ضَلَٰلٖ وَسُعُرٍ (24) أَءُلۡقِيَ ٱلذِّكۡرُ عَلَيۡهِ مِنۢ بَيۡنِنَا بَلۡ هُوَ كَذَّابٌ أَشِرٞ (25) سَيَعۡلَمُونَ غَدٗا مَّنِ ٱلۡكَذَّابُ ٱلۡأَشِرُ (26) إِنَّا مُرۡسِلُواْ ٱلنَّاقَةِ فِتۡنَةٗ لَّهُمۡ فَٱرۡتَقِبۡهُمۡ وَٱصۡطَبِرۡ (27)﴾[2].

عاد هم قوم يسكنون اليمن في منطقة الأحقاف، يمتلكون قوة عسكرية كبيرة حتى أصبحوا خلفاء قوم "نوح" عليه السّلام، أرسل الله سبحانه وتعالى نبيه "هود" إليهم يدعوهم إلى الإيمان، فلم يستجيبوا له واستهزءوا بدعوته. فسلط الله عليهم الرياح التي دامت ثمانية أيام اقتلعت فيها بيوتهم وأهلكتهم عن آخرهم رغم القوة التي كانوا يتمتعون. أما ثمود فتعود تسميتهم إلى جدهم ثمود بن عامر بن أرم بن سام بن نوح، وقيل ابن عاد. فقد بعث الله عزوجل إليهم النبي "صالح" ليهديهم وينهيهم عن عبادة الأوثان، فطلبوا منه آية دليلا لهم على صدقه، فأخرج الله لهم النّاقة من قلب الصخرة، وكانت ناقة ضخمة تقشعر لها الأبدان، لكنهم أعرضوا وتولوا، وعقروها. فحل عليهم الله غضبه وعذابه بصواعق تنهي أمرهم.

إنّ قصّة عاد وثمود تحمل الكثير من المواعظ التي تدل على قدرة الخالق، ولهذا جاءت أرضية يستند عليها نص الشّاعر "فاتح علاق".

ويستمر حضور التّناص القرآني والتّلون في شعر التّفعيلة الجزائري من شاعر إلى آخر،من خلال التّوظيف الفني. إذ يمتص الشّاعر "يوسف وغليسي" من الآيات القرآنيّة مفرداتها ومعانيها وصورها في قوله:

إِذَا زَلْزَلَ الشَّوْقُ زِلْزَالَهُ..

[1] - فاتح علاق، آيات من كتاب السهو، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر،2001، ص27.

[2] - سورة القمر، الآيات: 18- 27.

وَ أَخْرَجَ قَلْبِي أَثْقَالَهُ..

وَقَالَ المُحِبُّونَ:

«مَا لَهُمَا؟!..مَالهُ؟

هَلُمُّوا ..هَلُمُّوا

لِنَسْمَعَ أَخْبَارَهُ!»

تُحَدِّثُهمُ وُرحُ (مَرْيَمُ) مِنْ غَورِ رُوحِي :

«هُوَ العَاشِقُ الرَّاهِبُ الصُّوفِيّ...

تَبُوحُ لَكُمْ بِالسَّرَائِر أَحْوالُهُ..»

فَيَصْدُرُ كُلُّ المُحِبّين أَشْتَاتاً:

«هَكَذَا العِشْقُ أَوحَى لَهُ!» [1]

إنّ الأسطر الشّعريّة السّابقة تعبق بمعاني وألفاظ السّورة القرآنيّة المتمثلة في سورة الزلزلة: ﴿إِذَا زُلْزِلَتِ ٱلْأَرْضُ زِلْزَالَهَا (1) وَأَخْرَجَتِ ٱلْأَرْضُ أَثْقَالَهَا (2) وَقَالَ ٱلْإِنسَٰنُ مَا لَهَا (3) يَوْمَئِذٍ تُحَدِّثُ أَخْبَارَهَا (4) بِأَنَّ رَبَّكَ أَوْحَىٰ لَهَا (5) يَوْمَئِذٍ يَصْدُرُ ٱلنَّاسُ أَشْتَاتًا لِّيُرَوْاْ أَعْمَٰلَهُمْ (6) فَمَن يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْرًا يَرَهُۥ (7) وَمَن يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرًّا يَرَهُۥ (8)﴾ [2].

استناد الشّاعر إلى التّناص «كمفهوم جديد أصبح عاما يدخل اشتغاله في المعاني وقراءة كل النُّصوص الإبداعيّة، وهو دراسة تتبع كلا العلائق التي تربط النص بنص أخر سواء أكان ذلك في الموضوع، اللغة، الإيقاع، المفردات، الأفكار أم الشفرات التعبيريّة التي تخص العمليّة الإبداعيّة» [3]. فالشّاعر "يوسف وغليسي"يصف لنا شوقه وعشقه كيوم الزلزلة أين يصدر النّاس أشتاتا، إنّ عشقه عشق صوفي يشبه أهوال يوم القيامة في قوّته.

[1] - يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص65.

[2] - سورة الزلزلة من الآية 1-8.

[3] - عبد الوهاب ميراوي، شعريّة التّناص في القصيدة المعاصرة، أطروحة دكتوراه، 2005، وهران، ص27.

تعد قصّة سيّدنا "يوسف" من أروع القصص القرآني وأجملها لقوله تعالى: ﴿ نَحۡنُ نَقُصُّ عَلَيۡكَ أَحۡسَنَ ٱلۡقَصَصِ بِمَآ أَوۡحَيۡنَآ إِلَيۡكَ هَٰذَا ٱلۡقُرۡءَانَ وَإِن كُنتَ مِن قَبۡلِهِۦ لَمِنَ ٱلۡغَٰفِلِينَ (3)﴾ [1].

وهو ما أغر الشّعراء بأن يغرفوا من هذا المنهل المقدّس، والشّاعر" الأخضر فلوس" واحد من هؤلاء الذين صاغوا أشعارهم من وحي القرآن الكريم، إذ نجد صورة سيّدنا "يوسف" شاخصة في هذه المقطوعة بقوله:

كَانَ أَصْغَرَ إِخْوَتِهِ

حِيْنَمَا دَخَلَ القَصْرَ جَذَبَهُ لمَعَانُ الشُّمُوعِ

فَلَمْ يَطْلُب المَاءَ بَلْ حَمَلَ الشَّمْعَدَانَ وَنِيرَانَهُ

اقْتَرِبْ

هَا هِي امْرَأَةٌ تَغْزِلُ العَاشِقِينَ عَلَى سَاقِهَا

ثُمَّ تَقْطَعُهُم واحِد ...واحِد...[2]

قد حظيت قصّة سيّدنا "يوسف" بتوظيف متعدد في الشّعر المعاصر، فلم يقتصر ورودها على سبيل القصص؛ بل نسجت على عديد الدلالات، أما في هذه الأسطر فتتضح قصّة سيدنا "يوسف" جلية بدءً من (كان أصغر إخوته- دخل القصر- امرأة تغزل العاشقين على ساقها ثم تقطعهم واحد واحد) وهي تمثل صورة "يوسف" الطفل البريء (جذبه لمعان الشموع) الذي حمل عذابات النّار، لتأخذ هذه الصّورة بعدًا يتجاوز الذّات الفردية إلى الذّات الجماعية، فإن كانت "زوليخة" زوجة "العزيز" سببا في قطع أيدي النّسوة اللاتي ذهلن من جمال سيدنا "يوسف"، فهي في هذه الأسطر تغزل العاشقين على ساقها وتقطعهم واحدا واحدا.

إنّ النّص الديني حاضر في الشّعر، فإن كان بناء الإسلام على خمسة أركان، فلا بد من الظفر بخمسة أركان للعيش أيضا في بلد الشّاعر "عز الدين ميهوبي" محددا هذه الأركان في قصيدة (خمس5ة) التي يقول فيها:

[1] - سورة يوسف، الآية 3.

[2] - الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص55.

فِي بِلادِي ...

بُنِيّ الوَضْعُ عَلَى خَمْس...

وَإِنّ شِئْتَ فَقُلْ عَنْهَا مَطَالِب

- **مَسْكَنٌ بَعْدَ وَظِيفَة**
- **وَزَوَاجٌ بِعَفِيفَة**
- **وَجَوَازٌ..**
- **وَإِذَا أَمْكَنْ ...سَيَّارَةُ زَوجِينِ خَفِيفَة**

هَكَذَا الوَضْعُ وَإِلاَّ ...

فَعَلَيْهُما وَ عَلَيْنَا ..

وَعَلَى الأَحْزابِ ... وَالحُكّامِ

مِلْيُون قَذِيفَة[1]

يُحدث الشّاعر مقارنة أساسية مع أركان الإسلام الخمسة التي اسقطها على أركان ومتطلبات العيش في البلاد (مسكن- وظيفة- زواج بعفيفة- جواز- سيارة زوجين خفيفة) هكذا الوضع وإلاّ فمليون قذيفة.

يوظف الشّاعر "عبد الله حمادي" الحديث النّبوي في قصيدة (البرزخ والسكين) فيقول:

هُوَ الوَحْلُ مُمْتَدٌ إِلى الأَعْنَاقِ

وَصِراطٌ مُسْتَقِيمٌ

أَدَقُ مِنَ الشّعرةِ،

وَأَحَدُّ مِنْ لُغَةِ السِّكِينِ!!

[1] - عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص54.

أَيْنَ المَفَرُّ؟ (....) [1]

ويقتبس الشّاعر من الحديث النّبوي الشّريف لوصف الوضع (الوحل ممتد إلى الأعناق) وهي كناية عن سوء وتردي الأحوال، وهذا الوضع يشبه الجسر المعلق فوق جهنم، فهو أدق من الشعرة وأحد من السيف، حيث استبدل الشاعر كلمة السيف بلغة السكين دلالة على الموت الذي لا مفر منه (أين المفر؟ (....)) بوضع علامات الترقيم، الاستفهام والنقاط الحذف (...) بغية إشراك القارئ.

ومن قصة سيّدنا " عيسى" عليه السّلام يقول الشّاعر "يوسف وغليسي":

يَسْأَلُونَكَ عَنِي ..

قُلْ إنّي مَا قَتَلُوني وَما صَلَبُوني وَلَكِن

سَقَطْتُ مِنَ الموتِ سَهْوا ..

رُفِعْتُ إلى حَضْرةِ الخُلْدِ ..

إنّي تَلاشَيْتُ سَكْران ..

إنّي تَشَظَّيْتُ في وَهَجِ الوَجْدِ.. [2]

يتقمص الشَاعر شخصيّة السيد المسيح "عيسى" عليه السّلام، فينطق على لسانه ومفسرا للقارئ وجوده وقصته (يسألونك عني .. قل إني ما قتلوني وما صلبوني ولكن سقطت من الموت سهوا). إنّ تفلت الشّاعر المسيح من الموت كان صدفة وسهوا ليدخل بعد ذلك إلى حضرة الخلد أين يعيش سكرات الصّوفية ووهج الوجد.

لا يتوقف الشّاعر "يوسف وغليسي" عن استلهام أشعاره من القصص القرآني، ليطلّ علينا من خلال قصّة سيّدنا "سليمان" عليه السّلام قائلا:

[1] - عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص133.

[2] - يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص40.

بَرْبَروا لُغَةَ الطّيرِ وَالكَائِناتَ!...

نَهَبُوا مُلْكَ" بلقيس " مِنْ بَعْدِ مَا

أَوقَفُوا هُدْهُدِي ..

صَادَرُوا مُصْحَفِي ..

لَفَظُونِي عَلَى شُرْفَةِ الحُلمِ السُنْدُسِي، وَ قَالُوا

أَمَوِيّ يَحِنْ إلى الزَّمَنِ الهَاشِمِي ![1]

دعا "سليمان" الله عز وجل أن يؤتيه ملكا لا يؤتيه لأحد بعده، فاستجاب الله له وأيده بالملك والنّبوة معا، وأنعم عليه بفهم لغة الطّير التي سخرها في عمليات تحري عن وجود الماء، وأخبار الأمم. إن واقع الشّاعر محاصر بجملة من الأفعال والأسماء التي تدل على تكبيله (بربروا- نهبوا- أوقفوا- صادروا- لفظوني) بكل القيود حتى أنهم أنكروا نسبه (أموي يحن إلى الزمن الهاشمي). ومن قصّة سيدنا "سليمان" ينتقل مباشرة إلى قصّة سيدنا "يونس" والحوت، فيقول:

فَأبَقتُ إلى الفُلْكِ أَبْحَثُ عَنْ مَرْفَإ للعَزاءْ

يَتَعاوَرُني اليَأْس براً وبحراً..

تَدَثّرْتُ بِالأمْنِيات،، تَزَمّلْتُ بالمعْجِزات،،

و لا عَاصِم مِنْ عنَاء

كُنْتُ وَحْدِي أُساهِمُ.. وَحْدِي أَرُدُّ الأعَادِي

وَحِيْنَ تَرَدّيْتُ، كَانَ لِي الحُوتُ مَنْفَى وَمَقْبَرَةَ

كُنْتُ فِي بَطْنِهِ غَارِقاً فِي التَّسَابِيح؛

سَبّحْتُ بِاسْمِ دَمِ الشَّهيد ،،[2]

[1] - يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص31، 32.

[2] - المصدر نفسه، ص31.

يرد القصص القرآني في كل بيت من أبيات قصيدة "تجليات نبي سقط من الموت سهوا.."، كما يصرح به صاحب العمل في كل هوامش القصيدة، ويحيل من خلاله إلى القصّة بالتصريح لا بالتلميح.

ويتم التّناص على مستوى الشّكل والمضمون، فتتحدد وفقه النّصوص الغائبة ضمن النّصوص الحاضرة بأشكال مختلفة، يقول الشّاعر "عثمان لوصيف":

إنَّه الطُّوفَانْ

هَاتِي يَدكِ اليُمْنىَ

ارْكَبِي الفُلْكَ مَعي واسْتَبْشِري[1]

إنّ رحلة الشّاعر تحمل بذور النّجاة وأماراته في زمن الطّوفان (هاتي يدك اليمنى-اركبي الفلك معي واستبشري)، فهاهي سفينة نوح رمز النّجاة قريبة (هاتي يدك) ومن فعل الأمر (اركبي واستبشري) يتأكد الرسو على شاطئ الأمان، وهنا تظهر رؤيا الشّاعر تشع بالأمل القريب.

فإن كانت النّجاة مكفولة عند الشّاعر "عثمان لوصيف" بركوب الفلك، فإنّ الصّبر عنده أنجى وأنجى، وما لنا سواه إذ يقول:

آه ..أوَّاهِ !

أَيُوبُ لمَّا يَزلْ يَتنَاسَخُ فِيْنَا

وَهَا نَحْنُ عَبْرَ العِجاجِ

نَعُضُّ الجَمْرَ

نَمْشِي عَلَى الشَّوكِ

نَرْفَعُ أَشْلاءَنَا رَايةً تتلألأْ

أَو آيةً قُدُسِيَّة[2]

[1] - عثمان لوصيف، نمش وهديل، دار هومة، الجزائر، 1997، ص77.

[2] - عثمان لوصيف، أبجديات، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر،1997، ص35،36.

يعد المتلقي طرفا مهمًا من عناصر الرّسالة، فهو المقصود بالعمل لذا وجب تمكنه من ناصية المرجعيات التي تؤهله إلى دخول عالم النّص ومحاوته وكشف أغواره. فالشّاعر "عثمان لوصيف" يطلق حكمه (أيوب ما يزل يتناسخ فينا) ويظهر صبره في عدة أفعال (نعض الجمر- نمشي على الشوك) التي تقوده إلى السّمو بأشلائه راية تتلألأ، أو آية قدسية، فبعد المحنة والإبتلاء يأتي الفرج كما ذكر في القرآن الكريم:﴿ وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَىٰ رَبَّهُۥٓ أَنِّي مَسَّنِيَ ٱلضُّرُّ وَأَنتَ أَرْحَمُ ٱلرَّٰحِمِينَ (83) فَٱسْتَجَبْنَا لَهُۥ فَكَشَفْنَا مَا بِهِۦ مِن ضُرٍّ وَءَاتَيْنَٰهُ أَهْلَهُۥ وَمِثْلَهُم مَّعَهُمْ رَحْمَةً مِّنْ عِندِنَا وَذِكْرَىٰ لِلْعَٰبِدِينَ(84) ﴾ [1].

1-2-التّناص الشّعري:

ويبلغ التّناص مداه سواء من حيث دلالة الألفاظ والاستعمال اللغوي، وكذلك من حيث جرس الإيقاع الموسيقي الذي نجده في ملصقة "عز الدين ميهوبي" بعنوان (ربّما) والتي يقول فيها:

رُبَّمَا تُنْجِبُ بَعْدَ اليَأْسِ عَاقِرْ

رُبَّمَا يَحْكُمُنَا فِي دَوْلَةِ القَانُونِ بِالكَعْبَيْنِ مَاجَرْ

رُبَّمَا يَمْتَلِكُ الذَّرَةَ شَعْبٌ جَائِعٌ مِنْ دُونِ حَاضِرْ

رُبَّمَا يَحْكُمْ عَرْشُ الصِّينِ قَاصِرْ

رُبَّمَا يَحْتَرِفُ التَّأْلِيفَ تَاجِرْ

رُبَّمَا أَسّسَت المَرْأَةُ حِزْبًا لاَئِكِيًّا بِاسْمِ أَلافِ الحَرَائِرْ

رُبَّمَا يُحْفَظُ مَاءُ الوَجْهِ لِلدِينَارِ مُهَاجِرْ

رُبَّمَا...

رُبَّمَا...

أَحْلُمُ يَوْمًا فِي بِلادِي ... بِالجَزَائِرْ [2]

[1]- سورة الأنبياء، الآيتان، 83، 84.

[2]- عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص 146.

إنّ النّص الميهوبي المتمثل في ديوان "ملصقات" هو تناص أو إحتذاء بديوان "لافتات" للشاعر "أحمد مطر"، فلا عجب أن تكون قصائد "ملصقات" منسوجة على طريقة "أحمد مطر"، حيث نجد التّناص كليّ مع قصيدة (ربّما):

رُبَّمَا الزَّانِي يَتُوب

رُبَّمَا المَاءُ يَرُوب

رُبَّمَا يُحْمَلُ الزَّيْتُ فِي الثُّقُوب

رُبَّمَا شَمْسُ الضُّحَى

تَشْرُقُ مِنْ صَوْبِ الغُرُوب

رُبَّمَا يبرأُ إِبْلِيسُ مَنَ الذَّنْبِ

فَيَعْفُو عَنْهُ غَفَّارُ الذُّنُوب

إِنَّمَا لا يبرَأ الحُكّام

فِي بِلادِ العَرَبِ

مِنْ ذَنْبِ الشُّعُوبِ[1]!

ويقول "عبد الله العشي" في قصيدة (القصيدة) :

تَسْأَلُنِي أَمِيرَتِي

إِنْ قُلْتُ فِيهَا اليَوْمَ شِعْرًا ...

وَهَلْ لَفَفْتُ صَدْرَهَا بِاللَّوزِ،

أَوْ فَرَشت خُطاها ...

[1] - محفوظ كحوال، أروع قصائد أحمد مطر، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، 2007، ص43.

زَهْرًا؟[1]

يحس قارئ هذه الأبيات أنها جزء من قصيدة (الحب في هذا الزمان) للشاعر"صلاح عبد الصبور" والتي مطلعها:

تَسْأَلُنِي رَفِيقَتِي: مَا آخِرُ الطَّرِيقْ

وَهَلْ عَرفْتَ أَوَّلَهْ ...[2]

وفي قصيدة أخرى يقول الشّاعر "عثمان لوصيف":

كَانَ اللَّيلُ الأَردوازي

يَنُوءبِكَلْكَهِ عَلَى البُيوتات[3]

اللَّيْلُ الرَّصَاصِيّ

يَجْثُمُ

بِكَلْكَلِهِ عَلَى الأَرْضِ[4]

ويحمل تناصا مع قول "أمرئ القيس":

وَلَيْلٍ كَمَوجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ عَلَيّ بِأَنْواعِ الهُمُومِ لِيَبْتَلِي

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَـــطَّى بِصُلْـبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءَ بِكَلْكَلِ[5]

وقد بلغ التناص الدلالي أوجه في هذه القصيدة:

---

[1] - عبد الله العشي، ديوان مقام البوح، ص77.

[2] - صلاح عبد الصبور، الديوان، المجلد 1،2، دار العودة، بيروت، ط4، 1983، ص219.

[3] - عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، دارهومة،1999،ص18.

[4] - المصدر نفسه، ص26.

[5] - امرئ القيس، ديوان امرئ القيس بن بحر الكندي، تصحيح الشيخ بن أبي شنب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1974، ص80، 81.

فِلسطينُ..أَنْتِ الشِّعارُ الوَحيدُ

إذَا قَرَّرَ العَربُ

شَاءَ القَدرْ

فِلسْطينُ...أَنْتِ الخَلاصُ الوَحيدُ،

إذَا لَمْ نَمُتْ فِيكِ،

مَاتَ الشَّجرْ.

فَلسطِينُ.. أَنْتِ الغَرامُ الوَحيدُ.

إذَا لَمْ نَذُبْ فِيكِ،

ذَابَ الحَجَرْ[1]

قول "بلقاسم الشابي":

إِذَا الشَّعْبُ يَوماً أَرادَ الحيَاةَ فلاَ بُدَّ أَنْ يَسْتَجِيبَ القَدرْ[2]

لقد وجد الشّاعر" أحمد شنة "المعنى الذي يرومه في أحد أبيات الشّاعر"بلقاسم الشابي"، الذي يؤكد أن مشيئة الشّعب حتما تغلب مشيئة القدر (فإذا قرّر العرب شاء القدر).

1-3-التناص التراثي:

إنّ مفهوم التّراث غير مستقر «فهو تارة "الماضي" بكل بساطة. وتارة العقيدة الدينية نفسها، وتارة الإسلام برمته، عقيدته وحضارته، وتارة "التاريخ" بكل أبعاده ووجوهه»[3]. لذا وجب التعامل مع التّراث بوعي وجدية تامة لأن «الوعي بالتراث والوعي بالدور التاريخي هما القدمان اللتان يمشي بهما التراث، واللتان تقودان خطواته وتوجهانها، ولا يمكن أن تتحقق مسيرة بقدم واحدة، فالوعي بالتراث دون وعي بالدور التاريخي من شأنه أن ينتهي بهذا التراث إلى الجمود، حيث تغيب كل الفعاليات اللازمة لاستمرار

[1]- أحمد شنة، طواحين العبث، ص64.

[2]- أبو القاسم الشابي، الديوان، تقديم وشرح أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان،ط4،2005،ص 70.

[3]- فهمي جدعان، نظرية التراث و دراسات عربية و إسلامية أخرى، دار الشروق، عمان،ط1،1985،ص16.

حيويته. والوعي بالدور التاريخي دون وعي بالتراث يمثل قطيعة إبستمولوجية ضد تاريخية الإنسان النفسية والعقلية»[1].

وثمة آليات كثيرة يلجأ إليهاالشّعراء في استدعاء الشّخصيّات التّراثيّة في نصوصهم الشّعريّة المختلفة، كآلية العلم بأقسامه المختلفة (اسم مباشر، كنية/ لقب)، وآلية الدور التي تتمثل في استدعاء الشخصيّة التّراثيّة من خلال ذكر أفعالها الدّالة فقط، دون التّصريح باسمها في سياق القصيدة، وآلية القول التي تتمثل في استدعاء الشخصيّة التراثيّة من خلال ذكر أقوالها فقط، دون تصريح باسمها في سياق القصيدة[2].

و "عبد الله العشي" «واحدٌ من الذين يبدعون الشّعر بوعي نقدي متبصّر بجماليات الحداثة الشّعريّة التي تتطلب ثقافة تراثية عميقة ومعرفة بإنجازات النظريات الأدبيّة الحديثة، مما يؤهل تجربته الشّعريّة لأن تكون ذات رؤية عميقة نعدمها كثيراً في بعض التجارب الشّعريّة في الجزائر»[3].

ينادي "عثمان لوصيف" كل من الروائي " الطيب صالح" والشّاعر " عنترة العبسي" ويدعوهما لسل سيفيهما المتثل في القلم بقوله:

يَا صالحُ !

يَا عَنْترةُ العَبسيُّ !

حَانَ الوَقْتُ ... حَانْ

إنْ نُعَرَّى سَيْفَنا البَتَّارْ

كيْ نمحُو الهَوانْ

كُلُّ مَا يَملِكُهُ القُرصَانُ سَيفاً مِنْ خَشَبْ

أَيُّهَا الزِّنْجِيُّ

[1] - عز الدين إسماعيل، توظيف التراث في المسرح، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بولاق –القاهرة ، المجلد1، العدد1، أكتوبر1980، ص166، 167.

[2] - ينظر أحمد مجاهد، أشكال التّناص الشّعري، دراسة في توظيف الشّخصيّات التراثيّة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998، ص8.

[3] - أحمد يوسف، يتم النص، ص250.

يَا ... يَا العربيُّ المُغْتَرِبْ[1]

«ومن الطبيعي أن تكون شخصيات الشّعراء من بين الشّخصيّات الأدبيّة هي الألصق بنفوس الشّعراء ووجدانهم؛ لأنها هي التي عانت التّجربة الشّعريّة ومارست التعبير عنها، وكانت هي ضمير عصرها وصوته، الأمر الذي أكسبها قدرة خاصة على التعبير عن تجربة الشّاعر في كل عصر»[2].

إن توظيف التّراث الشّعبي واستخدامه في الشّعر يصبغه «بلون محلي إقليمي خالص يصعب أن يتخطى حدود الإقليم الواحد، وهو يرسم بذلك مستوى أخر-أعمق دلالة على الإقليمية- من الطّابع الإقليمي العفوي الذي يميز الشّعر المصري عن العراقي عن اللبناني عن التونسي»[3].

يستدعي الشّاعر "الأخضر فلوس" شخصيّة "حيزية":

وَجَاءَتْ ..

مِثْلَ طَيْرٍ أَخْضَر الرِيشَاتِ حَيْزِيَّة

بِقَامَةِ نَخْلَةٍ فَرْعَاء ..

بِعَيْنَيْهَا يُغَرِدُ جَدْوَلٌ صَافٍ

كَأَنْوارٍ سَمَاوِيّةٍ[4]

ارتبطت قصة "حيزية" و "سعيد" بأشهر قصص العشق في التّراث الجزائري حتى أضحت أيقونا تراثيا يحمل آلام ومآسي الحب الذي انتصر بعد صراعات كثيرة، غير أنّ صولجان الموت أعلن نهاية هذا العشق بفراق الحبيبين، إذ يوارى جسد "حيزية" التّراب ويهيم "سعيد" ويتيه في الصّحراء حزنا على حبيبته.

أما الشّاعر "عز الدين ميهوبي" فيرى في قصّة "براقش"غايته فيقول:

شَاعِرُ يَطْعَنُ في الحِزْبِ

---

[1] - عثمان لوصيف، زنجبيل، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر،1999، ص37.

[2] - علي عشري زايد ، استدعاء الشّخصيّات التراثيّة في الشّعر العربي المعاصر، ص138.

[3] - عباس إحسان، اتجاهات الشّعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمان، ط2 ،1992، ص119، 120.

[4] - الأخضر فلوس، أحبك... ليس اعترافا أخيرا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص50.

وَفي الحُكْمِ يُناقِش

سِيقَ للسِّجْنِ

فَقَالَ النَّاس يَسْتَاهِل هَذَا

هَكَذا تَجْنِي عَلَى الكُلِّ

بَرَاقِش[*1]

يُقدمُ الشّاعر بوصفٍ مشابهٍ لصورة "براقش" التي جنت على نفسها وعلى أهلها، فرغم ما يقدمه الشّاعر من طرح للأفكار، إلاّ أنّه لا يلقى إلاّ ما لقته براقش.

أما استدعاء الشخصيات التّاريخية والتّراثية في النّص الشّعري الجزائري فكان غزيرا، فقد ظهرت الأسماء ذات الحضور الثّقافي في نص الشّاعرة "ربيعة جلطي":

سَلامٌ عَلَيْكَ يا عَلُولَة يا صَديقِي الكَبير

سَلامٌ يا بَخْتِي يا عُصْفُور الأحْلامِ وسَامُورَاي التِّيه

يا يُوسُف سَبْتِي أيُّها الصُّوفي غَريقَ المعْنى

يا جَمال الزَّعتر يا هَزاز قَسنْطينَة حَكِيم ..يا...يا...

كثر .....كثر...[2]

إنّ توافر هذه الأسماء دفعة واحدة في النّص الشعري يعكس ألم وتفجع الشّاعرة لموت نخبة السّاحة الثّقافية أثناء العشرية السّوداء، والتي طال الموت فيها خيرة أبناء هذا الوطن، فلم يفرق الإرهاب بين صغير ولا كبير، امرأة أو عجوز، كذلك استهدف كل رموز الثّقافة والسّياسة، وعددهم لا يحصى (كثر كثر).

---

[*] - يقال أن براقش كانت كلبة، وقد أغار قوم على قومها، فنبحت فنهت قومها فقاموا، وذهبوا إلى مغارة؛ ليختبئوا فيها، وعندما جاء اللصوص أخذوا يبحثون عن أهل القرية، فلم يجدوا أحد، وعندما هموا بالانصراف نبحت الكلبة براقش، فانتبه لها اللصوص، فقتلوا عددا من قومها، وقالوها أيضا فقيل جنت على أهلها براقش. ar. m. wikipiedia.org

[1] - عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص 112.

[2] - ربيعة جلطي، كيف الحال، دار حوران للنشر، دمشق، ط1 ،1996، ص108.

إنّ القارئ للمتن الشعري العربي، يلاحظ غزو التّناص الأسطوري دواوين الشّعراء وهذا لاطلاعهم على التّراث اليوناني القديم، فتأثروا بأساطيره ومعتقداته، ممّا جعل الشّاعر المعاصر يستقي صور ومعاني الرمز الأسطوري بشكل مخالف لما سبق إذ كان الشّاعر القديم يستخدم الأسطورة لاستعارة المغزى منها، غير الشّاعر المعاصر أرادها بناءً متناميا متطورا يجسد قضايا عصره، «مما يتيح للمتلقي أن يستشعر الماضي في الحاضر والحاضر في الماضي»[1]. فكانت الأسطورة المتنفس الوحيد الذي يلوذ إليه الإنسان في تفسير الظّواهر الميتافيزيقية التي لم يجد لها تفسيرًا منطقيًّا أو علميًّا. فكانت المصدر الأول له في حل شفرات الكون من حياة وبعث وخلق ومنه نسجت أحبالها على الأعمال الشّعرية والفنية.

يستلهم الشّعراء من التّراث مادتهم وصورهم الشّعرية التي تعبر عن أحاسيسهم ورؤيتهم للكون، من خلال عملية التّناص، فيستدعون الأساطير والخرافات القديمة عبر قنوات وشبكات تناصيّة تختلف من شاعر إلى آخر، كل بحسب رؤيته. وطائر العنقاء أحد أهم الأساطير التي وظفت في الشّعر، لما يحمله من فكر وفلسفة عميقة توحي بالبعث والتّجدد، إذ يقول الشّاعر "يوسف وغليسي":

الآنَ، شَيَّعَتِ الحُروفُ جَنازَتِي! ..

وَ مَضَتْ تُعانِقُ جُثّتِي ..

وَأَنَا أَمُوتُ وَلاَ أَمُوتْ،

كَالسِّنْدِبَادْ؛

فَأَنَا أَمُوتُ، نَعَمْ،

وَكَالعَنْقَاءِ* أُبْعَثُ مِنْ رَمَادْ![2]

---

[1] - رجاء عيد، لغة الشّعر، قراءة في الشّعر العربي الحديث، ص288.

[*] - العنقاء: طائر أسطوري، ورد في لسان العرب: والعنقاء طائر ضخم ليس بالعقاب و قيل: سميت عنقاء لأنه كان في عنقها بياض كالطوق، وكل ألف عام، تريد العنقاء أن تولد ثانية، فتترك موطنها و تسعى صوب فينيقيا و تختار نخلة شاهقة العلو لها قمة تصل إلى السماء، و تبني لها عشا، بعد ذلك تموت في النار، و من رمادها يخرج مخلوق جديد ..دودة بها لون كاللبن تتحول إلى شرنقة، وتخرج من هذه الشرنقة عنقاء جديدة تطير عائدة إلى وطنها الأصلي، وتحمل كل بقايا جسدها القديم إلى مذبح الشمس في هليوبوليس بمصر. وقد اختلفت الروايات التي تسرد أسطورة العنقاء أو الفينكس. https://ar. m. wikipedia. Org . . 07/09/2020

[2] - يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص33.

من الخصائص الفنية التي تميزت بها القصيدة الجزائرية المعاصرة تقنية المزج بين الأساطير؛ أين تتداخل العوالم الأسطورية في الخطاب الشعري الذي تحركه مشاعر داخلية تهدف إلى خلق جو من التواشج بين العالم الأسطوري والعالم الواقعي كما هو الحال عند "يوسف وغليسي" الذي جمع بين أسطورة (العنقاء) وأسطورة (السندباد) في قصيدته (تراتيل حزينة من وحي الغربة).

وهنا يستدرج الشاعر القارئ إلى منطقة اللامنطق، أين يحتار المتلقي في العلاقة الرابطة بين الأسطورتين، إذ ربّما لا يمكننا إيجاد تبرير منطقي على المستوى الفني؛ لأن التعالق هنا لا يشير إلى نقاط وصل ظاهرة ومحددة. فدخول السندباد على هذا المشهد الفني لا يضيف شيئا للصورة الغارقة في فلسفة الموت والحياة؛ لأنّ أسطورة العنقاء أكثر قربا وأصدق تعبيرا عن هذا التوجه.

لكن هناك رأي آخر يؤكد على أن هذه المساحة الضيقة - المقطع الشعري- قادرة على خلق روح جديدة أكثر نبض حين توظف أكثر من أسطورة واحدة، فأسطورة السندباد تشير إلى الإرادة والتغيير، فهي رحلة محفوفة بالمخاطر، وتلتقي بأسطورة العنقاء التي لاتستكين للفناء. فقد قام الشّاعر يتوليفة مزج فيها بين أسطورتين مختلفتين ظاهريا، ومتكاملتين ضمنيا. إنّ قيمة الرمز الأسطوري كامنة في كينونته الجوهرية والمشهد السّابق غارق في تراجيدا الموت والحزن والألم، وصوره حبلى بصراعات نفسية متضاربة مع بعضها تجسد بذلك النزاع الفكري بين ثنائية الموت والحياة عبر تجربة إبداعية رائعة تصور واقعا مأسويا.

ويستمر الشّعراء في توظيف واستحضار طائر العنقاء يقول "نور الدين درويش":

أَطْلِق النَّار

أَقْرأ عَلى جَسَدِي آية البَطْشِ

واشْفِ غَلِيلَكَ يا سَيِّدِي بالكُحُول

وَلَكِنني عَنْقَاء

أُولَدُ مِنْ رَحِمِ الموتِ[1]

[1] - نور الدين درويش، مسافات، ص61.

إنّ توظيف الأسطورة في الشعر، ظاهرة ملفتة للنّظر، يقيم فيها الشّاعر علاقة حميمية مع القصص الأسطورية التي يُحضرها ثم يُعيد بناءها ونسجها على طريقته، والنّص الغائب في الأسطر السّابقة يعود إلى أسطورة طائر العنقاء ذلك الطائر الخرافي الذي يموت ويحيا من رماد. فالشّاعر يربط بين انبعاث طائر العنقاء من جديد وبين ولادته وانبعاثه مجدد.

إنّ توظيف الرمز الأسطوري واستغلاله في رسم معالم الصورة الشّعريّة ليس إسقاطا عشوائيا للرمز؛ إنّما هو إظهار لرؤية جديدة تحمل بذور الرمز وتتشكل قريبا منه دون أن تنسخه، واستدعاء الرّموز الأسطورية وتفعيلها في احتواء الماضي والحاضر والمستقبل ينم عن مقدرة الشّاعر في إعادة بناء الرمز الأسطوري والنّفاذ إلى أعماق معاناة الشّاعر. يقول الشّاعر "عثمان لوصيف" في ديوان "أعراس الملح":

عَاشِقًا كَانَ يُنادِي

في أعَاصِير الرَّمَاد

وَيُعَانِي

مِنْ تَبَاريح الحَنَانِ

خَلّه يَلْبَسُ مَوجَ البَحْرِ والرّيحُ قناعْ

خَلّه يَطْوي المسَافَاتْ

وَيَمْضِي في مَداهَا

إنَّه كالسِّنْدِبادْ

يَعْشَقُ البَحْرَ ويَغوِيه الضَّياع[1]

يُعد "السندباد" رمزا أسطوريا يشع بالمغامرة وعدم الاستكانة والتّوق إلى الحقيقة، وهذا لأنّ روح السندباد متشكلة من حب وعشق المغامرة والبحث الدائم عن الحقيقة واكتشاف المجهول، (عاشقا كان ينادي في أعاصير الرماد)، أين تتاح له الولادة من جديد في رحم البحر(يعشق البحر ويغويه

[1] - عثمان لوصيف، أعراس الملح، ص27.

الضياع)، ويستمر في رحلة الضياع التي يتنفس في أجوائها على عكس أسطورة "السندباد" الذي يتوق إلى كشف الحقيقة.

كما يظهر "السندباد" بصورة أخرى مع الشّاعر "الأخضر فلوس" :

حَمَلْتكَ مَوسِم خَصْب ...

جَمِيعُ الجهاتِ مُحاصَرَةٌ بالجَراد!

وَمَا عَرَفُوا أَنَّ جُرْحَكَ يَنْزِفُ مِنْ رِئَتِي ..

وَأَنَّكِ بَابِلِيَّة تُحْيينَ أُمْنِيةً هَاهُنَا!

وَتُحْيينَ نَاراً بِقَلْبِ الرَّماد!

أُحِبُّكِ لَيْسَ اِعْتِرافاً أَخِيرا!

فَهَلْ تَقْبَلِينَ سُكُونَ البِحار عَلَى راحَتَيْكِ ..

لِيَبْدَأَ رِحْلَتَه السِّندِبَاد[1]

يتخذ الشّاعر من المكان المحاصر بالجراد، والجسد الذي ينزف من دمي، أرضية يستند عليها الرمز الأسطوري (بابلية تحيين أمنية هاهنا – تحيين نارا بقلب الرماد) الذي يشع بالانبعاث من خلال كلمة (تحيين)، وتعود مغامرة البحر السندبادية من جديدة، لكن هنا تطلب سكون البحار ليبدأ السندباد رحلته.

ويقول الشاعر "عثمان لوصيف" في ديوان " أبجديات":

تِزِي وزو

مُدِّي يَدَكِ اليُمْنَى

هَيَّا نَتَعانَقُ تَقْبِيلا

تِزِي وزو

[1] - الأخضر فلوس، أحبك... ليس اعتراف أخيرا، ص9، 10.

تَمّوزُ صَحَا ... تَمّوزُ يُغَنّي

وَيُغَنّي التّوتُ المتَوهِج

وَالقزّ... القزّ

تِزِي وزو

جَفْنٌ يَتَغامَزُ مِنْ كَلَف

وَأَنَا يَصْعَقُنِي

يَصْعَقُنِي الغَمْز[1]

إن انبعاث الرمز الأسطوري "تموز" دلالة واضحة على بداية جديدة تحمل كل بشائر الخير لمدينة "تيزي وزو" التي تمثل "عشتار" آلهة الخصب والنماء، والتي تنتظر استفاقة حبيبها "تموز" من الموت (**تَمّوزُ صَحَا ... تَمّوزُ يُغَنّي**) لكي تنشر الفرح وتملأ الكون إخضرارا، فحياة "تيزي وزو" وخصوبتها مرتبطة بعودة "تموز" من العالم السفلي.

أما اختيار الشاعر لمدينة "تيزي وزو" معادلا موضوعيا للآلهة "عشتار" لم يكن من المصادفات والاختيارات العشوائية؛ إنّما لشتراكهما في عنصري الجمال والخضرة التي تتمتع بهما منطقة "تيزي وزو" والتي تمثل جزءا من الوطن الذي يتوق فيه الشاعر إلى حياة جديدة ملؤها الفرح والحب.

2- شعريّة المكان:

لقد ارتبط الإنسان ارتباطا وثيقا بالمكان، حيث اعتبر الوطن الذي يقيم فيه، وقد وظف بشتى أنواعه وأنماطه ومعانيه. ومن أبرز معاني المكان في القرآن الكريم هي الوضع أو المحل، وبدلاً من، والمنزلة[2]. لقوله تعالى: ﴿ وَٱذۡكُرۡ فِي ٱلۡكِتَٰبِ مَرۡيَمَ إِذِ ٱنتَبَذَتۡ مِنۡ أَهۡلِهَا مَكَانٗا شَرۡقِيّٗا (16) ﴾[3].

[1] - عثمان لوصيف، أبجديات، ص69.

[2] - ينظر غيداء أحمد سعدون، المكان والمصطلحات المقاربة له - دراسة مفهوماتية -، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد11، العدد2، ص 243.

[3] - سورة مريم ،الآية: 16.

والمكان في اللغة العربية كما أورده ابن دريد (ت 321هـ) كلمة مكان تحت مادة (كمن) وليس (مكن)، فقال: «(كمن الشيء في الشيء)، وكَمَن يكمُنُ كُموناً إذا توارى فيه، والشيء كامِنٌ، ومنه سمي الكمين في الحرب، كل شيء استتر بشيء، فقد كمن فيه ... والمكان مكان الإنسان وغيره، والجمع أمكنة، ولفلان مكانة عند السلطان أي منزلة، ورجل مكين من قوم مُكناء السلطان»[1].

أما المكان اصطلاحا فهو: «وسط غير محدود يشتمل على الأشياء، وهو متصل ومتجانس لا تميز بين أجزائه، وذو أبعاد ثلاثة هي الطول والعرض والارتفاع ... وإذا جمع بين الزمان والمكان في تصور واحد نشأ عنهما مفهوم جديد هو المكان الزماني، وله أربعة أبعاد هي الطول والعرض والارتفاع والزمان»[2].

إنّ أصالة العمل الأدبي مرتبطة بالمكانية التي تضعه داخل حيز معين وبالتالي تكسبه خصوصيته كما يقول "غالب هلسا": «إن العمل الأدبي حين يفتقد المكانية فهو يفقد خصوصيته، وبالتالي أصالته»[3]. وكذلك «إن المكان دون سواه يثير إحساسا ما بالمواطنة، وإحساسا آخر بالزمن والمخيلة حتى لنحسبه المكان الذي لا يحدث شيء بدونه»[4]وفيه مرتع الألفة الاسقرار، إذن فالمكان ركنٌ ركينٌ في البناء الأدبي، وهو الإطار العام الذي ينجز داخله العمل، كما يعطي للمتخيل صورة الحقيقة.

أخذ الحديث عن المكان حصة الأسد في دواوين الشّعراء، لما له من أهميّة في تشكل الذّات والهويّة الوطنيّة التي ضاعت. ومنه تبرز ملامح المدينة في المتن الشّعري الجزائري المعاصر، إذ شكلت العديدة من الصّور والمعاني، ومنها صورة المدينة التي يراها الشّاعر "عاشور بوكلوة " في قوله:

وَجْهُ المَدِينَةِ ضَاعَ يَا أُمِي

وَضَاعَ صَوتِي في صَدَاه

قَلْبُ المدِينة ضَاَع يَا أُمِي

---

[1]- ابن دريد (أبو بكر محمد بن الحسن الأزدي البصري) كتاب جمهرة اللغة، مادة (كمن)، الجزء 3، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية، بغداد، ط1، 1345 هـ، ص171

[2]- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الشركة العالمية للكتاب، دار الكتاب اللبناني، بيروت لبنان، دار الكتاب المصري، القاهرة، ص191.

[3]- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، مقدمة المترجم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط2، 1984، ص5، 6.

[4]- ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، دراسات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط1، 1986، ص5.

وَضَاعَ عُمْرِي فِي هَوَاه [1].

إنّ تشظي وجه المدينة يلجم معه صوت وحرية الشاعر الذي يمثل القلم الذي لا ينضب، فالشاعر يرى أن المدينة معادل موضوعي يشكل المعادلة الآتية: (المدينة = صوتي + عمري). فالمدينة عند "عاشور بكلوة" تمثل وجود حياة أو قدر موت. وتسير القصيدة وفق تكرار الفعل (ضاع) الذي يؤكد على دلالة تشظي الذّات التّواقة إلى الحرية.

وتبقى المدينة عشّق الشّعراء، فربطوها بعشق القصيدة كما نجده عند "عبد الله حمادي":

مَدِينَتِي، قَصِيدَتِي

قَصِيدَتِي .. مَدِينَتِي

بِضَاعَةٌ مُهَرَّبَة

فَلْيَحْذَرِ الجَمَارِكُ

وَلْيَحْذَرِ المسْتَهْلِكُ

رُمُوزُهَا المزَوَرَة[2]

مدينة الشّاعر قصيدة ملغّمة، يستوجب على متلقيها الحذر والحيطة، فهي من خيوط زئبقة لا يمكن المسك بها، مستعصية على مرتديها صعبة المراس. شبيهة بالقصيدة التي لا يمتلك زمامها سوى الشّاعر.

تعد مدينة "وهران" من أكثر المدن التي تعنى بها الشّعراء أمثال "عثمان لوصيف" حين يقول:

آهِ وَهرَانُ !

نَابِتَةٌ فِي ضُلوعِ الصُّخُورِ

وَ نَابِتَةٌ فِي جُذُورِ العُصورِ

تَهُبَّين نَحوَ النُّجومِ البَعيْدَةِ مَحْفوفَةٌ بِالتَّهاويلِ

[1]- عاشور بوكلوة، الحشائش والحلازين، منشورات أمواج سكيكدة، الجزائر، ط1 ،2002، ص64.

[2]- عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص114.

آهِ! تَهُبَّين.. أيَّ نِداءٍ خَفيٍّ تغلْغَلَ بَيْنَ حَنايَاكِ؟

أيَّةُ رِيحٍ خُرافيَّةٍ أيقَظتْ فِيكِ هَذَا الجُنون، السَّدِيمِي؟[1]

يحاول الشّاعر الجمع بين العراقة والأصالة والقوة في وصف مدينة وهران (نابتة في ضلوع الصخور- نابتة في جذور العصور- تهبين نحو النجوم) الذي أكسبها القوة والجلال في (الجنون السديمي). ويمتد عشق الشّاعر لمدينة "وهران" حتّى يجعل منها قبلته التي يحج إليها في قوله:

آهٍ وِهْرَان

آهٍ لَبَيْكِ .. لَبَيْكِ

أَنْتِ المحَجَّةُ .. أَنْتِ المحَبَّةُ

أَنْتِ البَرِينَةُ .. أَنْتِ النَّقِيَّةُ .. أَنْتِ

البَهية

وَأَنَا عَبْدُكِ المتَصَوّفُ فِيْكِ[2]

لم تعد تغدو علاقة الشَاعر بوهران علاقة بالمكان فحسب، إنّما نسجت منها عباءة صوفيّه تتلحف كيانه، فيلهث لسانه بحبها وجمالها (أنت المحجة- أنت المحبة، أنت البريئة، أنت النقيّة، أنت البهية).

"وهران" ملكة السّحر التي لا يضاهيها شيء عند الشّاعر "عثمان لوصيف" بقوله:

تَذَكَّرْتُ نَجْدًا .. بُثَيْنَة .. لُبْنى

سُعادُ وَ عَفْرَاءُ

رَابِعَةُ العَدَوِيَّة وَالسَّهرُودِي .... لَكِن سِحْرُكِ أَقْوَى[3]

[1]- عثمان لوصيف، براءة، ص56.

[2]- المصدر نفسه، ص52.

[3]- المصدر نفسه، ص56.

تَذَكَّرْتُ بَابِلَ، شِيرازَ، أَنْدَلُسًا

مِصْرُ وَالشَّامُ، لَكِن سِحْرُكِ أَقْوَى[1]

تتجه بوصلة المكان - وهران- نحو أرقى درجات السّمو والرفعة والسّحر حتّى غدى لا يضاهيه شيء،إن كل المدن (نجد- بابل- شيراز- أندلس -مصر-الشام) وكل النّساء اللواتي قيل فيهن الغزل (بثينة-لبنى-سعاد-غفراء) وكل المتصوفة (رابعة العدوية- السهرودي) إلاّ أنّ سحرك "وهران" أقوى.

لم يقتصر شعراء الجزائر في قصائدهم على ذكر الجزائر وبلدانها، إنما تغنوا بالدول العربية التي شكلت القلب النابض لكل عربي، فهاهو الشّاعر"عز الدين ميهوبي" يعلن نهاية الوطن الكبير بعد موت "بغداد" الحضارة بقوله:

بَغْدَادُ تُعْلِنُ مَوتَها..

وَالنَّفطُ يُعْلِنُ لِلجَميعِ نِهايَةَ الوَطَنِ

الكَبيرِ..وَ أَنَّنَا لُعَبْ !

يَا وَيلَتَاهُ.. قَصيدَتي التَهَبَتْ..

وَ كُنْتُ أدُسُ- مِنْ خَجَلي-

القَصائِدَ في التُرابْ ![2]

وقصيدة (الوطن) للشّاعر"عقاب بلخير":

أَيُّهَا الوَطَنُ المُشْتَعِلُ

بِشُعَاعِ الأَمَلْ

أَيُّهَا الوَطَنُ المُحْتَرِقُ

بِلَهِيْبِ العَرَقْ

[1]- عثمان لوصيف، براءة ، ص56.

[2]- عز الدين ميهوبي، في البدء..كان أوراس، ص104.

كُنْتَ تَسْأَلُ عَنْ وَرْدَةٍ

أَحْمَر لَوْنُهَا

أَنَا غَنَّيْتُكَ يَا وَطَنِي

.....

يَا وَطَنِي

إنَّ رُوحَكَ يَا وَطَنِي

تَشَكَّلَ مِنْ رُوحِنَا

حَيْثُ يَنْبُضُ قَلْبُكَ فِيْنَا مَعًا

لَمْ يَزَلْ يَكْبُرُ الحُبُّ فِي دَاخِلِي

وَسَنَقْسِمُهُ بَيْنَنَا

وَلْيَكُنْ بَعْضُ هَذَا الغِنَاءُ لِحُبِكَ يَا وَطَنِي[1].

ارتبط المكان عند "عقاب بلخير" بالوطن الذي امتزجت روحه بروح الشّاعر، فتحول إلى روح تسامت عن المكانية والحدود الجغرافية، ما منحه الأمل والحياة، والنبض (ينبض قلبك فينا) (وطني المشتعل بشعاع أمل).

ويقول "عمار بن زايد":

تَمْتَدُ أَصْنَامُ المَدِينَةِ ... فِي وُجُوهِ مُرهق

نَحْوَ السَّمَاءِ المَثْقَلَةْ

بِالغَازِ، وَالمَوتِ البَطِيء وَالدُّمُوعِ القَاحِلَةْ

وَتَلْتَوِي الشَّوارِعُ الحُبْلَى بِأَتْعَابِ السِّنِين الرَّاحِلَةْ

[1]- عقاب بلخير، السفر في الكلمات، منشورات إبداع،1992، ص15، 16.

حَوْلَ شَرَايِينِي صَباحًا وَمَساء

وَأَسْمَعُ الأَجْرَاسُ فِي عَمْقِ الصُّدُورِ الغَاضِبَة[1]

لقد جاءت صورة المدينة مثقلة بالهموم والمتاعب (بالغاز والموت البطيء والدموع القاحلة)، (الشوارع حبلى بأتعاب السنين الراحلة)، إنها تعكس الذّات الإنسانية المتعطشة للهدوء و السكينة التي فقدتها مع الأزمنة (صباحا ومساءً).

كما تجلت مدينة "غرداية" بأصالتها وجمالها عند الشّاعر "عثمان لوصيف" بقوله:

أَه ...غَرْدَايَة المُشْتَهى وَالغَرَامُ الدَّفِينْ

بِالمَحَبَّةِ أَسْأَلُ عَيْنِيك أَنْ تَرْحَمَانِي

آه ... غَرْدَايَة البَدْءِ وَالمُنْتَهى!

هَا أَنَا أَتَوَحَّدُ فِيْكِ بِغِوَايَاتِي

أَتَوَحَّدُ حَتَّى أَصِيْرَ أَنَا البَرْقُ وَالهَيْمَنَاتْ

وَأَصِيْرُ أَنَا أَنْت

أَنْت مَا كَانَ فِيْك... وَمَا سَيَكُون[2]

تصدر آهات الشّاعر المتيم بعشق مدينة "غرداية"، يسائلها الرّحمة والرّأفة بحاله (بالمحبة أسأل عينيك أن ترحماني)،

ويقول "سليمان جوادي" في قصيدة (وهران تلفظ آخر الصعاليك):

تَوَزَّعَ فِي لَيْلِ وَهْران حُزْنِي

وَعَادَ إِلَيَّ

فَلَمْلَمْتُ بَعْضِي اتَّكَأْتُ عَلَيّ

[1]- عمار بن زايد، رصاص وزنابق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص13.

[2] - عثمان لوصيف، غرداية، ص32.

وَأَجْهَشْتُ بِالحِقْدِ فَارَقْتُ صَبْرِي

تَدَاعَيْتُ..

لَمْ يُبْقِ لِي لَيْلُ وَهْرَان

جُزْءًا سَوِيا

وَكُنْتُ كَمَا الأَنْبِياءِ صَبُورًا[1]

«فعودة الشّاعر الجزائري للمدينة هي عودة للمكان الذي يضجُّ بالحياة والحركة المستمرة في الليل والنهار، وعودة لمكان الدراسة أو العمل أو التجارة فهو عائد إليها للضرورة الحياتية، ولذلك تتعدد مشاعره نحوها، بين القبول والرفض، بين الهروب واللجوء، وهذا الشعور المتعدد للشاعر نابع من عدم رضاه بالرتابة والروتين، فهو يسعى للعيش المتجدد في كل مرة ولا يهمه نوع المكان -القرية أوالمدينة- بقدر ما يهم نوع الشعور الذي يسيطر عليه وهو في ذلك المكان»[2].

وقصيدة (مهاجر غريب في بلاد الأنصار) للشّاعر "يوسف وغليسي" تظهر «ارتبط الشّخص بوطنه، وتعلقه به باعتباره مثوى آبائه، وأجداده»[3] بقوله:

رَأَيْتُ الّذِي لاَ يُرَى!

وَ ذَا شَجَرُ " الغَرْقَدِ" – اليَومَ- إِنّي رَأَيْتُه يُمْعِنُ

في الامْتِدَادِ عَلَى طُولِ سِرْتَا !

بَكَيْتُ ...بَكَيْتُ بِمِلْءِ دُمُوعِي،،

لأنّي أَعْشَقُ سِرْتَا ... أَغَارُ عَلَيْهَا

وَقَفْتُ غَرِيبًا عَلَى بَابِ سِرْتَا الّتِي قَدْ

تَدَلّى عَلَى صَدْرِهَا سَعَفُ العِشْقِ وَ الكَلِمَاتْ !

[1] - سليمان جوادي، قال سليمان، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، 2002، ص63، 64.

[2] - محمد الصالح خرفي، جماليات المكان في الشّعر الجزائري، رسالة دكتوراه (مخطوط)، كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة، 2006، ص199.

[3] - طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، دارنوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 2000، ص54.

وَ سِرْتَا تُراوِدُ عُشَّاقَهَا..

أَوقَفَتْنِي عِنْدَ مَدْخَلِ الصَّخرِ../ بُحْنَا بِمَا قَدْ

تَجَذَّرَ في القَلْبِ مِنْ شَهَقاتِ الهَوى وَ شَظَايَا الضُّلُوعْ..

وَ عَنْ نَفْسِي رَاوَدَتْنِي ! ..

وَ لَكِن أَبْناءَهَا رَفَضُوا أَنْ تَكُونَ عَشِيْقَةَ كُلّ الجُمُوعْ !

وَ قَالُوا- بِمِلْءِ الجِراحَاتِ وَ الرَّاجَفَاتِ الدَّفِينَةِ- :

سِرْتَا لِأَنْصَارِ سِرْتَا[1]

إنّ الحديث عن الوطن هو حديث عن مواجهة الذّات والإنتماء، للوصول إلى الاستقرار (إني أعشق سرتا أغر عليها)، غير أن هذه الأخيرة تراود عشاقها وترواد "يوسف" الشّاعر كما راودت "زليخة" النبي "يوسف"، أما أبناء "سرتا" فغلقوا الأبواب أمام هؤلاء العشاق ورفضوا أن تكون "سرتا" للجميع. ألاّ أنّ الشّاعر"يوسف وغليسي"سيبقى متيما بحب "سرتا" مهما سافر وارتحل، فلا حب يضاهي حبها، فهي القدر الذي رُسم له:

قَدَرٌ.. قَدَرْ

أَبَدا أُسَافِرُ في تَفَاصِيلِ الدُّنَى

أبدا..وَ أَلْقَى في غِيَّابَاتِ

التَّشَرُّدِ وَ الضَّجَر...

قَدَرٌ .. قَدَرْ

لاَبُدَّ مِنْ " سِرْتَا" وَإِنْ طَالَ السَّفَرْ!! [2]

[1] - يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في موسم الإعصار، ص78.

[2] - المصدر نفسه، ص107.

رغم كل الصّد الذي يواجهه الشّاعر من أبناء "سرتا"، إلاّ أنّه على يقين من قدره الذي سوف يجمعه بها وإن طال السّفر. لقد تحولت المدينة -سرتا- من صورة جغرافية إلى فتنة روحية وعشق أبدي لا يمكن للشّاعر التّملص منهما.

ومن فضاء المدينة الواسع إلى فضاء الحي الضّيق، حيث تكون التفاصيل جلية، إذ يقول"عز الدين ميهوبي":

غَريبٌ عَنِ الحَي

أَبْصَرَنِي وَاقِفًا مِثْلَهُ قَالَ لِي:

غُرْبَتِي وَطَنٌ فِي تَجَاعِيدِ عُمْرِي..

وَ هَذَا خَرِيفُ المَدِينَةِ يَتْعِبُنِي..

فَلِمَنْ كُلُّ هَذِهِ التَّوابِيتُ؟

هَلْ بَيْنَهَا نَعْشُ "بَخْتِي"

وَ هَلْ بَيْنَهَا زَوجُ أُخْتِي

وَ جَارِي الّذِي بَتَرُوا سَاقَهُ فِي فَرَنْسَا[1]

ويتخد الحيّ هنا مكانا للحوار بين الشّخصيات، إنّه مكان ضيق ومغلق يبحث فيه السّائل عن توابيت الموت الكثيرة وهوية صاحب كل تابوت (هل بينها نعش بختي-وهل بينها زوج أختي- وجاري الذي بتروا ساقه في فرنسا) فالقارئ يجد ألفة بين المتحاورين رغم عدم المعرفة المسبق بينهما (غريب عن الحي أبصرني) فيصبح المكان المغلق أرضية يبحث من خلالها عن الهويّة الضّائعة.

3- شعريّة الألوان:

تعد الألوان من الظّواهر الطّبيعة التي تجذب انتباه الإنسان على مر العصور وفي مختلف الحضارات، لأنّ اللّون «يمنح الحياة والوجود قيمة لا يمكن إغفالها فهل نتخيل أنفسنا نرى لوناً واحداً؟ هل نشعر بلذة الجمال لو اختفت الألوان من الأرض، وأصبحت ترى بلا ألوان؟ عالماً مخيفا

[1] - عز الدين ميهوبي، عولمة الحب، عولمة النار، منشورات أصالة للإنتاج، سطيف، الجزائر، ط1، 2002ص52.

يبدو كالصحراء الممتدة أطرافها بلا ماء أو شجر أو ظل أو نهاية؟ إن هذا التخيل يدفع النفس إلى النفور والملل، فلا حياة بلا لون»[1]. وهذا ما وطد العلاقة بين علم النّفس والعلوم الطّبيعيّة.

وقد اتفق «علماء النّفس على مدلولات نفسية للألوان، فاللون الأبيض لون الطهارة، والأسود لون الحداد والموت، والأصفر يدل على الضيعة والخداع، ويدل الأحمر على القوة والإثم والخطي، والأزرق يدل على النبل والحكمة والثبات، والبنفسجي لون للطغيان والسلطان والحب، ويدل الأخضر على الأمل والسعادة»[2]،إلاّ أنّ هذه الدلالات ليست مسلمات، لا يمكن أن نحيد عليها فدلالة اللون متغيرة ومتجددة من عصر إلى آخر،وقد تكون مرتبطة بعادات ومعتقدات الشعوب.

يرتبط اللون بماضي وحاضر ومستقبل الإنسان «فتباين الدور النفسي للألوان عامة يترجم تداعيات مغمورة ومربوطة باطنيا بمخزون تاريخي، كظروف النشأة والتربية والأحداث والذكريات السارة والمخزنة، والمستوى الثقافي والاجتماعي للفرد والمجتمع، وما إلى ذلك مما يتعلق ويعلق بأغوار النفس الإنسانية»[3] فكان اللون أساس الفنون كالرسم والتشكيل وهذا لما له من تأثير نفسي وعصبي على على خلايا الإنسان.

ومن المنطق أن يكون الشيء المتخيل مهما كان شكله يحمل دالا لونيا يميزه عن غيره من الأشكال، إذ ربط الإنسان «الألوان بالعالم المرئي من حوله، ورمز بها إلى قوى خفية يشعر بها ولا يراها أو يعرف كنهها، كذلك غزت الألوان عادات الشعوب وتقاليدها حتى صارت جزءًا من تراثها، واستخدمها الإنسان القديم والحديث في طقوسه الدينية وفي عبادته»[4].

و«إننا باختيار الألوان قد اخترنا خاصية ذات صعوبة معينة في معالجتها شعريا، فاللون من أكثر المعطيات التجريبية جلاء في عالمنا من خلال ارتباطه بالأشياء، فأن نعطي شيئا لونا ليس له، وأن نزيد فنجعل هذا اللون (خبرا) له، يبدو كل ذلك وكأنه تحد متعمد للعقل»[5].

---

[1] - ظاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالته في الشّعر، الشّعر الأردني نموذجا، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص13.

[2] - عفيف البهنسي، علم الجمال وقراءات النص الفني، دار النشر، دمشق، ط1، 2004، ص39.

[3] - سامي يوسف أبو زيد، وعبد الرؤوف زهدي مصطفى، دلالة الألوان في آيات القرآن، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد 13، 1998، ص 202.

[4] - أحمد مختارعمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997، ص 161.

[5] - جون كوهين،النظرية الشّعريّة، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، ص 135.

«لم يعد ذكر اللون وحده كافيا -في القصيدة– للإحالة إلى العلاقة الاعتباطية مع مدلوله، بل دخل في شبكة من العلاقات مع مجاوراته من الألفاظ والتراكيب التي تنتظم بدورها في علاقة شمولية مع النص وسياقاته»[1]. فاللون رسالة تبليغيّة لها دور كبير في حياتنا، لا يمكن لأحد أن ينكر وجوده ويجحد فضله من النّاحية الدّلالية، فاختيار اللون مرده إلى العديد من الأسباب منها النّفسيّة، والدينيّة، والفيزيولوجيّة .

3-1-اللّون الأبيض:

احتل اللّون الأبيض مكانة متميزة منذ القدم، فهو ابن بيئته التي يعيش فيها يطبع بظروفها ويخضع لقوانينها التي تفرض عليه دلالة معينة، وهو من الألوان الصريحة الدّالة على السخاء والنقاء الذي يعكس ملامح المرء الطفولية فيبدو أكثر طيبة وبراءة[2]. ومن ذلك «اللون يصبح رمزاً إذا صار تعبيرا يوحي بمعنى أو معان متفق عليها، في ذاكرة المجتمعات الشّعريّة لغة وثقافة ودينا وتراثاً»[3] فجعل منه رمزا للحياة والموت، الأمل والرحمة، كما له بعدا أسطوريا تمثل في لون آلهة الحب والجمال عن الرومان.

وممّا لا شك فيه أن الشّعر قد اتخذ من الألوان مادة خصبة للتعبير عن دلالة الأشياء فاستخدمه في نصوصه لإضفاء نوع من الجمالية التي تطمح إليها الشّعرية. وفي هذا المقام نجد الشّاعرة "ربيعة جلطي":

قُمْ يا نُوحُ مِنْ بَيَاضِ المتَوَسِّطِ

غَالِبْ دَمْعَكَ

وَاقْرِنِ اللَّوحَ بِاللَّوحِ

لا تَبْكِ يَا نُوحُ

[1]- أحمد رحاحلة وحنان العمايرة، شعريّة الألوان في ديوان محمود درويش الأخير" لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي"، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، فلسطين، المجلد 29 (10)،2015، ص1932.

[2]- ينظر فدوى حلمي، ألوانك دليل شخصيتك، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، الطبعة العربية، 2007،ص42.

[3]- يونس شنوان، اللون في شعر ابن زيدون، منشورات جامعة اليرموك، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، أربد-الأردن، 1999، ص75.

صَارِعْ المَرارَةَ مَا اسْتَطَعْتَ

وَافْرِشْ شَفَتَيْكَ لِلْحَمامِ الجَرِيحِ

فَالبَحْرُ أَبْيَض[1]

تعددت دلالة الألوان وتباينت فمثلا اللّون الأبيض تارة هو لون الحياة والفرح وتارة لون للموت والكفن، وهو كذلك لون للعبور والتغيير «الأبيض هو لون المرشح، أي من يريد أن يغير الشّروط (المرشحون للمناصب العامة يرتدون الأبيض)»[2]، فهو لون دال على التغيير من حال إلى حال. فها هي الشاعرة "ربيعة جلطي" في محاولة منها لإنقاذ ما يمكن إنقاذه في مجتمع ساده الحزن وتوالت عليه الهموم، مصورة واقعه المشابه لقصة سيدنا "نوح"، إذ تدعوه إلى القيّام (**قم يا نوح من بياض المتوسط**) وغالب دمعك واصنع سفينة نجاتك بيدك إنها دعوة صريحة إلى انتشال الذّات بالذّات (واقرن اللوح باللوح) (فالبحر أبيض)، فلا سبيل إلى النّجاة إلاّ بخوض غمار هذه المغامرة التي ستثمر بلا شك إلى الرّسو على شاطئ الأمان. وقد كثر ورود اللون الأبيض في الكتاب المقدس للدلالة على التّفاؤل والإشراق.[3]

3-2-اللّون الأسود:

يستمد اللّون دلالته من السّياق الذي يوضع ضمنه لأن «السياق وحده هو الذي يحدد وظيفة اللون وفاعليته»[4]. واللّون الأسود من الألوان الأكثر شيوعا في كتابات الشّعراء منذ القدم لما يتميز به من معان ودلالات. فبعضها يدل على الجمال كسواد الشّعر والعينين، ورمز للأناقة، كما ارتبط اللّون الأسود بالحزن والألم والتّشاؤم.

[1] - ربيعة جلطي، كيف الحال؟!، دار حوران للنشر، دمشق، ط1 ،1996، ص110.

[2] - كلود عبيد، الألوان، (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، مراجعة محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2013، ص53.

[3] - ينظر أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص221.

[4] - صالح شتيوي، رؤى فنية، قراءات في الأدب العباسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2005، ص11.

حفل المتن الشّعري الجزائري فترة الثّمانينيّات والتّسعينيّات من القرن الماضي بتوظيف اللّون الأسود،الذي وسم عنوانا لقصيدة الشّاعر "حسن دواس" في ديوانه الشّعري"أمواج وشظايا" بقصيدة (سواد)[1]:

سَوادٌ .. سَوادٌ .. سَواد

سَوادٌ تَهادَى

يَلُفُ البَيَاضْ

سَوادٌ تَرَامَى

تَنَامَى

يُذِيعُ الحِدَاد

سَوادٌ

يَضُمُّ المَدِينَة

وَيَمْحُو الرِّياضْ

وَأَصْحُو..

فَلا شَيءَ غَيْر اللَّظَى

وَلا شَيءَ غَيْر السَّوادْ.

لقد عبر الشّاعر"حسن دواس" على الموت وفناء الأشياء بصيغة المبالغة (سواد) بدلاً من (أسود) والتي تحمل في طياتها عظمة هذا السّواد الذي أضفى بظلاله منذ الوهلة الأولى مجسدا في عنوان القصيدة. إذ تلبس السّواد القصيدة من أول سطر شعري إلى آخره من خلال ظاهرة التّكرار في كلمة (السّواد) ثلاث مرات متوالية دون متجاورات لفظية مستعينا بتقنية الحذف للدلالة على عمق

[1]- حسن دواس، أمواج وشظايا، إصدارات رابطة إيداع الثقافية الوطنية، ص16، 17.

واستحالة وصف هذا السّواد، كما يشرك القارئ في العمليّة الإبداعيّة لعلّ هذا الأخير يجد وصفا لما عجز عنه قلم الشّاعر.

لقد تعددت حركات السّواد وتهادى حتى طوق ولفّ البياض واستمر في زحفه يتنامى ويترامى حتى ساد الحداد أسوار المكان وأرجاء المدينة عاصفا بآمال وأحلام الذات البشرية، يمحو كل ما هو جميل أمامه . ليأتي زمن الصحو (وأصحو) صحو حسي ويقظة من كابوس سوداوي إلى واقع يترجم رؤيا هذا الكابوس الذي يظهر حتمية الوضع المأساوي (فلا شيء غير اللّظى)، (ولا شيء غير السواد) وما يعزز هذه النهاية توظيف علامة الوقف التي تدل على انتهاء الجملة وانتهاء كل احتمالات، ومنه يمكن القول بأنّ براعة الشاعر "حسن دواس" تكمن في رسم قصيدته بألوان حقيقة غير مزيفة مستنبطة من مرارة ومعاناة الذات.

3-3-اللّون الأخضر:

قد وظّف المؤلفون والمبدعون اللّون الأخضر في تسمية عناوين الكتب*، لما يحمله من دلالة. ويأتي اللون الأخضر مابين الأزرق والأصفر، كما «ذكر في القرآن الكريم في سبع آيات، وله دلالة متميزة عن باقي الألوان، ومقدم عليها، إذ هو من الألوان المحببة، إنه لون الجنة، ولون الحياة، ولون القيامة، وقد وُعد المسلمون المتقون بالجنة حيث السندس والإستبرق الأخضر، والظلال الخضر في أرجاء الجنة وجوانبها ....»[1] وهو ما انعكس على شعر "الغماري":

يَلُوكُنِي أَلمِي... يَا أُمِي ... يُدْمِينِي..

فَاجْعَلِ الحُزْنَ بَعْضاً مِنْ تَلاحِيْنِي

أَرْنُو.. وأُبْحِرُ في الأبْعَادِ..ظامِئَةٌ

سُفُنِي..وَ بِحَارُ الشَّوقِ تُقْصِينِي

أَنَا المُسافِرُ ..يَا شَوقِي وَ يَا أَمَلِي

* -(الكتاب الأخضر)، وضعه العقيد معمر القذافي الليبي، (الحرف الأخضر) اسم ديوان شعري بعنوان موسم الحصاد لسيف الدين الدسوقي، (تلال إفريقيا الخضراء) رواية واقعية كتبها الكاتب الأمريكي أرنست همنغواي.

سليمان بن على بن عبد العزيز النغيميشي، معجم الألوان والمسميات المرتبطة بها، بيت الأفكار الدولية للنشر، الرياض، 1999، ص 157.

[1] -كلود عبيد، الألوان، ص95.

وَإنْ تَدَجَّى الأسَى ، هَيْهَاتَ يُثْنِيني

زَادِي شَرِيعَتِي الخَضْراء تُطْعِمُنِي

وَمِنْ كُرُومِكَ يَا رَبَّاهُ تَسْقِينِي[1]

يرمز اللّون الأخضر في الثّقافة الإسلاميّة إلى الحياة و النّماء و النّعيم لقوله تعالى:﴿ مُتَّكِئِينَ عَلَىٰ رَفْرَفٍ خُضْرٍ وَعَبْقَرِيٍّ حِسَانٍ (76) ﴾[2]. فقد ارتبط اللّون الأخضر في النّص الغماري بالشّريعة الإسلاميّة حاملا لواءها ورايتها. فلا زاد له سوى عقيدة الإسلام التي يتغذى ويسقى من مبادئها.

يأخذ اللّون الأخضر عند الشّاعر "الأخضر فلوس" مكانة اللّون الأحمر، ويرجع ذلك إلى مقولة: «يبدأ ارتقاء الحياة من الأحمر ويغيب في الأخضر. اعتبرت بعض الحضارات القديمة اللون الأخضر لوناً ثانوياً ينتج عن الأحمر.»[3]، وهو ما يؤكد عليه الشّاعر"الأخضر فلوس":

أَيَا رَوْضَة فُجِّرَتْ بِالوُرُودِ

لَقَدْ جَاءَ مِنْهَا شَهِيدٌ وَ لَكِنَّهُ لَمْ يَعُدْ

جَاءَ مِنْها دَمٌ أَخْضَرُ كَالشَّهِيدْ[4]

دم أخضر ——— الشهيد (رمز الطهارة والنقاء)

فالشّاعر لا يتقيد بدلالات الألفاظ ولا بوصف الواقع مثلما هو، كذلك يفعل مع الألوان، فتختلط دلالة اللون مع روح الشّاعر منسابة منها دلالات جديدة تنبض من وحي شعوره، فتؤدي إلى ظهور إحساس جديد يحمل أجزاءً من مكنونات اللّون وأخرى من ذاته.

يعد اللّون الأخضر لون الخصب، والخير، والنّماء، والحياة، والتّجدد، والطبيعة الحيّة، وكثيرا ما نجده في الأمثال التعبيرات الدارجة.[5] كونه يحمل «دلالة قوية استشفها من التوظيفات المختلفة التي اشتغلها؛ فهو لون الخصب والرزق، ويدل أيضا على السواد في اللغة العربية»[6]. فهو «أكثر الألوان في

[1] - مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1982، ص55.

[2] - سورة الرحمن، الآية 76.

[3] - كلود عبيد، الألوان، ص93.

[4] - الأخضر فلوس، عراجين الحنين، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2002، ص55.

[5] - ينظر أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص211.

[6] - المرجع نفسه، ص79.

التراث الشعبي استقرارا في دلالته، وهو من الألوان المحبوبة ذات الإيحاءات المبهجة كاللون الأبيض، ويبدو أنه استمد معانيه المحبوبة من ارتباطه بأشياء مبهجة في الطبيعة كالنبات، وبعض الأحجار الكريمة كالزمرد والزبرجد»[1]. ويواصل الشّاعر "الأخضر فلوس"، توظيف اللون الأخضر في قوله:

يَا شَوْقِي الأَخْضَر هَلْ تَأتِي

إنّي أَتَوَارَى مِنْ جَسَدِي

وَعَلَى ظَهْرِي يَتَفَتَّتُ طِيْن

تَتَدَفْقُ مِنْ شُرْيَانِ الجُمْجُمَة المذْبُوحِ عُيونْ ![2]

وتستمر مناداة الشّاعر "الأخضر فلوس" للشّوق الأخضر، مقترنا بدعوته ورجائه للحضور

يَا شَوْقِي الأَخْضَر هَلْ تَأتِي؟

إنّي أَتَوَارَى مِنْ جَسَدِي

وَعَلَى ظَهْرِي يَتَوَالَدُ دَاء

هَلْ تَأتِي

إنّي مُنْتَظِرٌ..

الحُبَّ وَالوَفَاءْ[3]

يبعث اللّون الأخضر البهجة والأمل في النّفوس، إنّه لون المساحات الخضراء التي تسر النّاظرين. ولون الحب والوفاء والأمل المنتظر (إني منتظر الحب والوفاء).

إنّ قاموس اللّون الأخضر بحر لا ينضب، فقد ربط الشّاعر "نور الدين درويش" اللّون الأخضر بجهنم التي غالبا ما يرمز لها بالأحمر لقوله:

[1] - أحمد مختار عمر، اللغة واللون ، ص210.

[2] - الأخضر فلوس، حقول البنفسج، ص12.

[3] - الأخضر فلوس، حقول البنفسج، ص15.

لِلغُرْفَةِ الخَضْراءِ نَافِذَةٌ تُطِلُّ عَلَى جَهَنَّم[1]

إلى أن يصل إلى قوله:

لِلغُرْفَةِ نَافِذَةٌ تُطِلُّ عَلَى الجِراحِ[2]

إنّ سلبية دلالة اللّون الأخضر في المجزوء السّابق تجسد الألم النّفسي والجراح التي مزقت ذات الشّاعر، فارتبط اللون الأخضر بـ (جهنم - الجراح) بدلا من اللون الأصلي ألا وهو الأحمر.

أما قصيدة (غيم) للشّاعر "يوسف وغليسي" فقد وظف فيها اللّون الأخضر رمزا للوطن إذا يقول:

أُحِبُّكَ يَا وَطَنِي الأخْضَرْ..

وَ لا أَبْتَغِي مَوْطِناً لي سِوَاكْ ..

أُحِبُّكَ .. أَفْنَى هَوَى في هَوَاكْ ..

وَلَكِنْ

لماذا يُبَاغِتُنِي الغَيْمُ

حِيْنَ تُلوّحُ لي نَجْمَةٌ في سَمَاكْ ؟![3]

اختار الشّاعر "يوسف وغليسي" اللّون الأخضر صفة لصيقة بالوطن، لأنّ الأخضر يحمل «قيمة معتدلة، وسطية بين الساخن والبارد، العالي والهابط، هو لون مسكن، منعش وإنساني»[4]، فوطن الشّاعر جنّة لا يبتغي عنها بديلاً، وكان اللّون الأخضر مقدساً عند قدماء المصريين، يمثل الطبيعة الأبدية، لون به أوزيروس أبو الموتى الخالدين، كان رمزا لبث الحياة، والحيوية والشباب [5]، ومن كل هذه الإيحاءات الإيجابية للون الأخضر يستمد الشّاعر لون الوطن.

إنّ صورة العيون الخضراء حاضرة في شعر "عثمان لوصيف":

---

[1] - نور الدين درويش، مسافات، ص73.

[2] - المصدر نفسه،ص81.

[3] - يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص70.

[4] - كلود عبيد، الألوان، ص91.

[5] - ينظر المرجع نفسه، ص79، 80.

هَاجَرتْ في عُيونِها الخَضْراء

أغنيةٌ جريحةٌ وطائرٌ مغرمٌ

سَمَّيتُها مَريَم

مِنْ زَمَن أُعيدُها

وَلَم أَزَلْ أَغْرفُ مِنْ عُيونِها الضِّيَاء[1].

ترمز العيون الخضراء إلى الأنانية، النّابعة من الثّقة بالنّفس، كما تحمل دلالة الغدر والخبث. فقد «كان المصريون يخافون الهررة ذات العيون الخضر، ويحكمون بالموت على كل من يقتل حيوانا من هذا النوع»[2] لاعتقادهم بوجود قوى خارقة تتملك هذه الحيوانات ذات العيون الخضراء. غير أنّ الشّاعر يرى في العيون الخضر سحرا يغرف منه الضياء.

3-4 -اللّون الأحمر:

يعتبر اللّون الأحمر عموما رمزا للقوة والشّدة، ففي العربية «يقال حمراء الظهيرة: شدة الحر، وفلان أحمر: لا سلاح معه. وأتاني كل أسود وأحمر: أي جميع الناس. وتطلق كلمة الأحمرين على العديد من الثنائيات ومنها: الذهب والزعفران، الخبز واللحم، اللحم والخمر... أما قولنا: أمضى ليلة حمراء، أي خليعة ماجنة، وأظهر له العين الحمراء: توعده وهدده، والشمع الأحمر والختم به: الإغلاق والمنع من الإطلاع أو التصرف... »[3]. والأحمر لون الشّدة والقوة عند "عثمان لوصيف" إذ يصف به الريح:

رُبَّمَا هَبّتَ عَلَيْنَا الرِّيحُ حَمْراء عَتِيّة

رُبَّما في ظُلمَاتِ الزّبَدِ الغَربِي ضعْنَا

رُبَّمَا، آه

فَتَشَبّثْنَا بِنَارٍ وَثَنِيّة

[1] - عثمان لوصيف، أعراس الملح، ص49.

[2] - كلود عبيد، الألوان، ص99.

[3] - المرجع نفسه، ص77، 78.

وَتَرَكْنَا الرَّايَةَ الخَضْراءَ تَبْكِي

وَخَذَلْنَا المُلْحَمَة

ثُمَّ ذُبْنَا في صِراعِ الأنْظِمَة[1]

ويغدو اللّون الأحمر عند "يوسف وغليسي"، " لافتة لم يكتبها أحمد مطر":

أَتَعَجْبُ مِنْ سُلْطانٍ أحمرْ

عَاثَ فَسَاداً في بَلَدٍ أَخْضَرْ

أَتَقَزَّزُ مِنْه ..

يُمَارِسُ – في اللَّيْلِ – الفَحْشَاء ..

بِها يَأْمُرْ ..

لَكِنَّهُ ، يَا وَخْذِي، يَنْهى

في الصُّبْحِ عَنِ المُنْكَرْ ! ...[2]

إنّ الأحمر رمز للافتات المنع «وإشارات المرور، حجرة العمليات، اللمبة الحمراء للبيوت المغلقة بانتهاك الممنوعات (الغريزة الجنسية، الشهوة....)»[3]، فقد اختاره الشّاعر "يوسف وغليسي" تماشيا مع موضوع القصيدة الذي يسرد فيه انتهاكات الاستعمار من ممارسة الفحشاء، والفساد تحت جناح الليل وعتمته، وفي الصبح يتجرد من ثوبه المقزز، ليلبس ثوب الناصح الذي ينهى عن المنكر.

3- 5- اللّون الأزرق:

واللّون «الأزرق أعمق الألوان، يدخله النظر دون أية عوائق، ويسرح فيه إلى ما نهاية، حتى لكأننا أمام هروب مستمر. هو لون أثيري، الأكثر تجريدا بين الألوان. تقدمه الطبيعة بشكل عام كمظهر للشفافية، للفراغ المتراكم، فراغ الهواء، فراغ الماء، فراغ الكريستال أو الماس، فراغ صحيح، صاف

[1] - عثمان لوصيف، أعراس الملح، ص67.

[2] - يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص69.

[3] - كلود عبيد، الألوان،ص74.

وبارد. هو الأبرد بين الألوان، والأنقى. من صفاته الأساسية هذه، تصدر مجموعة استعمالاته الرمزية»[1] والتي تتشكل من دلالة المعنى، يقول الشّاعر "عثمان لوصيف":

ثَمِلاً بِبَخُورَاتِها .. موغلاً في التَّراتيلِ

هومتُ بين بساتين زرقاءِ

هفهافةِ الظِّلّ

بَيْنَ عَرائِس ماءٍ يُسرِّحنَ فوضى جدائلهنَّ

ويَغْمِسْنَ في الشَّمْسِ فاتحةَ العِشْقِ

ثُم يَنمنَ على سُرُرٍ من تعاويذ[2]

إنّ تطابق الأزرق مع عناصر الطبيعة لا يُنكر إلاّ أنّ التجربة الشّعورية تفلته من حدوده لتأخذه إلى عوالم الوهم والحلم، فالدخول «في الأزرق يشبه قليلاً أَلِيس في بلاد العجائب، الدخول من الجهة الثانية في المرآة»[3]، ويدخل الشّاعر هنا (بساتين زرقاءِ) بدلا من البساتين الخضراء أين تسرح العرائس جدائلهن، ويغمسن في الشمس فاتحة العشق، والذي لم يتأت إلاّ بدلالة اللّون الأزرق وهذا لأنّه «قائم بذاته، لا ينتمي إلى أي مكان، الأزرق ليس من هذا العالم، يوحي بالخلود الهادئ والسامي، الفوق إنساني ... حركة تتجه فقط إلى نقطة المركز الخاص به التي تجذبه مع ذلك نحو اللانهاية، وتوقظ فيه رغبة الطهارة والعطش الماورائي»[4] وإلى الخلود الأبدي أين (ينمن على سرر من تعاويذ).

وقد يأتي اللّون الأزرق محملا بدلالة السلبيّة والخزي كما في قوله تعالى: ﴿يَوْمَ يُنفَخُ فِي ٱلصُّورِۚ وَنَحْشُرُ ٱلْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٖ زُرْقًا(102)﴾ [5].

ويذكر بعض المفسرين أن المجرمين يحشرون وعيونهم ووجوههم زرقاء، كما يدل اللّون الأزرق على التّعذيب فالجسد المعذب يتغير لونه إلى الأزرق ويتجمد الدم فيه.

---

[1]- كلود عبيد، الألوان ،ص81.

[2] - عثمان لوصيف، غرداية، ص16.

[3]- كلود عبيد، الألوان، ص82.

[4]- المرجع نفسه، ص82، 83.

[5]- سورة طه، الآية: 102.

وفي الأخير يمكننا القول إن شعرية اللّون قد أسهمت كثيرا في توجيه بوصلة المعنى، فقد يوظف الشّاعر لونا واحدا ويجعل منه مدارا كاملا للقصيدة، كما يمكنه توظيف العديد من الألوان في القصيدة الواحدة وهذا راجع للحالة الشّعورية التي يصورها، كما هو الحال عند "عز الدين ميهوبي" الذي حمّل قصيدته العديد من الألوان في قوله:

اللَّونُ الأبْيَضُ «غَرْنِيكا»

وَالطِّفْلُ النَّائِمُ لا يَسْهَرْ

أَحْلامُ العَاشِقِ دَالِيّة

تَتَمَاهَى مِنْ أَلَقِ المَرْمَرْ

اللَّونُ الأخْضَرُ «غَرْنِيكا» ..

وَالعُشْبُ الطّالِعُ لايَكْبُرْ

الوَرْدَةُ لا تَخْتَارُ العِطْرَ..

وَتَنْكُرُ رَائِحَةَ العَنْبَرْ

اللَّونُ الأزْرَقُ «غَرْنِيكا»

وَسَمَاءُ «الرَايِّس» لاتُمْطِرْ

لا تُنْبِتُ شَيْئاً في المَنْفَى ..

اللَّونُ الأصْفَرُ «غَرْنِيكا»

وَالصَّمْتُ أَقَاحٍ في المجْمَر

اللَّونُ الأسّودُ «غَرْنِيكا» ..

وَمَلاءَةُ سَيِّدَةٍ تُقْبَرْ

اللَّونُ الأحْمَرُ...«غَرْنِيكا»

«غَرْنِيكا الرَايِّسَ» بِالأحْمَر

طِفْلاً يَتَأَبَّطُ كُرَّاساً ..

وَدَماً مِزْرُوعاً في الأجْفَانِ

مَنْ يَعْرِفُ مِنْكُمْ «بِيكَاسُو» ؟

«غَرْنِيكا» يُعَلِقُهَا «كَالِيغُولا» عَلَى الجُدْرانِ

«غَرْنِيكا الموتُ» بِلا أَلْوَان ..[1]

إنّ التّكثيف الحضوري للألوان في هذه القصيدة، قد رسم لوحة فنيّة تولدت عنها كل دلالات الموت («غَرْنِيكا الموتُ» بِلا أَلْوَان)، فإذا مزجنا ألوان الطّيف نتحصل على الضّوء الأبيض لون الكفن والموت والفناء أين تنعدم الألوان وتُخسف الحياة، وهي خلاصة رؤيا الشّاعر"عز الدين ميهوبي" لغرنيكا الرايس.

[1] - عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، ص77، 78، 79.

الفصل الثالث:

الشّعر بين الفنون والإيديولوجيا

أولاً: تداخل الشّعر مع فنّ الرّسم والتشكيل

1-شعرية الفضاء النّصي

2- شعرية الفضاء الصّوري

ثانيا: تداخل الشّعر مع الفنون الدرامية

1- الحوار الخارجي

2- الحوار الداخلي

3- الصراع الدرامي

إنّ الكتابة الشّعريّة المعاصرة تجنح وتميل إلى التمنع وعدم الإفصاح عن دلالتها؛ موظفة إشارات الترميز والإيحاء وكل مدارات الغموض الفنّي، وهي بهذا تخرج المتلقي من دوره القديم، والمتمثل في فهم مضمون النّص لتتعداه إلى المساهمة في إنتاج النّص الغائب، وهو نص جديد موازللنّص الأم من خلال القراءة التفاعلية بدلا من القراءة التفسيرية (السطحية). ويعزى هذا الأمر إلى التطور الذي يعيشه العالم، حيث أضحت تسوده ثقافة الإعلام البصري بتنوع اختصاصاته ووسائله، ما انعكس على الشّعر كونه أحد الفنّون الأدبيّة البارزة على الساحة. فقد دخل الشّعر الحديث والمعاصر حيز الصورة المرئية والتشكيل الفنّي مبتعدا عن ثقافة السمع والمشافهة التي سعى إليها الشّعراء القدماء وحرصوا كثيرا على تنمية الأذن الموسيقية، وهذا لا ينفي اهتمام الشّعراء القدماء بالفضاء المكاني، حيث «كان ظهور الموشحات بداية اهتمام بالفضاء المكاني يتناسب مع تطور الحضارة هناك، غير أنه مع ذلك لم يكن مقصودا بالدرجة الأولى، إذا كان لايزال الإنشاد، وربما السماع في حلقات المجالس، والغناء أيضا في مجالس الأنس واللهو... وسيلة اتصال مفضلة بين الشّاعر ومتلقي شعره، وقبل ذلك ظهرت أشكال للقصيدة كالمخمس والمسمط وغيرها»[1] . أما الشّاعر المعاصر فقد أرهص جميع حواسه لفلك شفرات النّص المعاصر، وفي الإطار ذاته حرص المبدع على أن يجد لنفسه مكانا داخل منظومة السمعي البصري ليؤسس شعريّة جديدة لا تشبه الشّعريّة القديم تكون هي الأخرى مرآة عاكسة لعصره.

أولاً: تداخل الشّعر مع فنّ الرّسم والتّشكيل:

للحديث عن التّشكيل والانزياح الكتابي لابد لنا أولا أن نفرق بين الشّكل وبين التّشكيل، وهذا الأخير هو ما سنوليه اهتمامنا.

الشّكل هو القالب والوعاء الذي يصيغ ضمنه المبدع انتاجه الأدبي، ونجده في المفهوم القديم الذي يطلق عليه دراسة الشكل والمضمون؛ إذن هو الشكلالخارجي للعمل الأدبي سواء كان شعرا أو نثرا.

أما التّشكيل فهو مستعار من فنّ الرّسم (الفنّون التشكيلية)، والشّعر أقرب فنّون الكلام إلى التّشكيل وهو «المرحلة الأخيرة من مراحل الصنعة الأدبيّة عموماً، والشّعريّة خصوصاً، وتبدأ المرحلة الأولى مع بروز مصطلح "التجريب" وهي مرحلة غاية في الأهمية و الخطورة إذ بها يمكن أن تشرع

[1] - يحي الشيخ صالح، حداثة التراث، تراثية الحداثة قراءات في السرد والتّناص والفضاء الطباعي، دار الفائز، قسنطينة-الجزائر، 2009، ص135، 136.

التّجربة بمسيرة صحيحة أولاً، و تحتاج عملية التجريب إلى وعي عال، و فهم دقيق، و عزيمة قوية، وإيمان بجدوى الممارسة، حتى يتمكّن المجرّب من استغلال مساحة التجريب و حقل التّجربة و آليات التجريب للوصول إلى نتائج ظاهرة و واضحة و عملية، تؤهّله للمضي قدُماً في سبيل بلوغ المرحلة الثانية وهي مرحلة "التشكيل"»[1].

وتنقسم الشّكول البصريّة إلى مستويين:

1 - مستوى الفضاء النّصي، ويقدم مقطعا لغويا للقراءة.

2- مستوى الفضاء الصّوري، ويكون شكلا بصريا يقدم لوحة تعبيرية للمشاهدة.

لقد «اختلطت العلامات اللّغوية بالرسوم والأشكال، وأصبحت القراءة تذهب من الصورة إلى النّص، وتعود من النّص إلى الصورة لإحداث التواصل، فالقصيدة انتقلت من الإيقاع الصوتي إلى الإيقاع البصري وأصبحت بحق قصيدة بصرية أو قصيدة تشكيلية»[2]، إنها المراوحة الفنّية بين الكتابة والتصوير لذا «يمكن اعتبار النبر البصري منها أسلوبيا أو نبرا خطيا بصريا يتم عبره التأكد على مقطع أو سطر أو وحدة معجمية أو خطية. ومن هذا المنظور فإن دوره الإيحائي يقارب الذي يلعبه النبر في الإنجاز الصوتي للنص»[3].

1- شعريّة الفضاء النّصي (التشكيل الكتابي):

حاول شعراء الحداثة استثمار كل الأدوات والأساليب الفنّية لخدمة نصوصهم الشّعريّة وإعطائها درجة من التّميز في بناء النّص الشّعري الحداثي الذي يسعى لكسر نظام الكتابة المألوفة، ويظهر ذلك من خلال الانزياح الكتابي الذي «هو في الحقيقة نوع من علاقة غريبة في جسد القصيدة من خلال العمليّة الإبداعيّة في تمزيق أوصال الكلمة الواحدة، أو تفتيت الكلمة، أو تقنية الفراغ والنقاط في جسد النّص الشّعري أو تضمين ألفاظ أو عبارات من لغات أخرى، أو توظيف الأشكال

[1] - محمد صابر عبيد، التشكيل الشّعري (الصنعة والرؤيا)، ص11.

[2] - محمد الصالح خرفي، التلقي البصري للشعر "نماذج شعرية جزائرية معاصرة"، محضرات الملتقى الدولي الخامس "السيمياء والنص الأدبي"، جامعة بسكرة، 15-17 نوفمبر 2008، ص541.

[3] - محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص236، 237.

المختلفة والاهتمام بالفنّون التشكيلية في نسج القصيدة»[1]. التي أضحت جسدا لغويا مغايرا تتشارك فيه العديد من الفنّون، فاتخذ الشّعراء عدة أساليب في تشكيل نصوصهم الشّعرية، وطريقة إخراجها للمتلقي وأهمها:

1- 1- لعبة السّواد والبياض:

إنّ إعادة بناء الشيء، وما يقابله في الفنّون الأدبيّة يسمى بـ "لعبة السّواد والبياض". فالبياض نص غائب يقابل نصّا حاضرا، والمتمثل في السّواد أو الأثر الكتابي.

لم يعد البياض فراغا عفويا، أو نمطيا لابد للمبدع التّقيد به كما كان الشّأن في الشّعر العمودي الذي حافظ على النمط الكتابي القديم والممثل في بناء شطري البيت الشّعري الذي أفقد البياض حريته وحصره ضمن إطار محدد، بل غدا عنصرا دلاليا لا يقل وزنا عن السّواد؛ وأصبح البياض ندا لند للسّواد، مشكلا مناظرة بين الموجود واللاموجود، وبين المقول واللامقول؛ لتتحول لعبة السّواد والبياض إلى عمل إبداعي يتشاطره كل من المبدع ألا هو المؤلف بكلماته وأقواله وجمله وأفكاره، وبين المتلقي ألا وهو القارئ بأدواته وأساليبه وثقافته في فك شفرات النّص وملء فراغاته. وهذا يعني «أنّ البياض ليس فعلا بريئا أو عملا محايدا أو فضاءً مفروضا على النّص من الخارج بقدر ما هو عمل واعٍ ومظهر من مظاهر الإبداعيّة وسبب لوجود النّص وحياته. إنّ البياض لا يجد معناه وحياته وامتداده الطبيعي إلا في تعالقه مع السواد، إذ تفصح الصفحة بوصفها جسداً مرئياً عن لعبة البياض والسواد بوصفه إيقاعاً بصرياً»[2].

والفراغ ممثل في اللون الأبيض «هذا اللون المحايد، أو اللون القيمة، في عرف التشكيليين يكتنز كل ألوان الطيف لكنه يحمل سرًا لا يريد أن يبوح، لذا اختاره الشّاعر ليقول كل الأشياء بكل الألوان، وفي الوقت نفسه لا يقول شيئا، محافظا على سر النفس المرهق»[3].

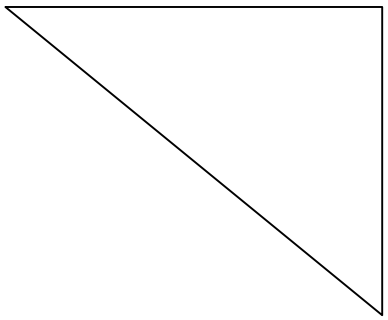
ويعكس الاضطراب في الكتابة ما بداخل الكاتب من تمزق وحيرة، ولربّما هو الخوف من المجهول الذي يجعل من مسافة البياض تطغى على رقعة السوادالذي انحصر في مكانه ولا يجد ما يقوله.

[1] - علي أكبر محسني و رضا كياني، الانزياح الكتابي في الشّعر العربي المعاصر (دارسة ونقد)، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان الإيرانية بالتعاون مع جامعة تشرين السورية، السنة الثالثة، العدد 12، السنة 2013، ص90.

[2] - رضا بن حميد، الخطاب الشّعري الحديث من اللّغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، العدد2، السنة 1996، ص100.

[3] - نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشّعر الجزائري المعاصر، ص47.

إنّ التراجع في الاسترسال والكلام هو تصريح بعدم البوح، وهذا ما جنح إليه الشّاعر "عامر شارف" من خلال البنية الاختزالية بقوله:



مُعْلِنَةً أَنّ بَابًا فَتَحْنَاهُ بَيْنَ الأَغَانِي

تَنَاءَى وَمَرَّ مُرُورَ الأَغَانِي

تَنَاءَى وَمَرَّ مُرُورًا

تَنَاءَى وَمَرَّ

تَنَاءَى ...[1]

لقد وظّف الشّاعر هندسةً بصريّةً فضائيّةً لبنيةٍ لغويةٍ، راوح فيها بين فنّ الكتابة وفنّ التّشكيل والهندسة؛ ليعرض لنا نصًّا أدبيًّا متعدد القراءاتِ منفتحا على العديد من التصورات.

يصور "عامر الشارف" البعد والتنائي على هيئة جمل شعريّة تتناقص وتختزل شطرا بعد شطر، فكلّما طال بعده إلاّ وفقد أحد عناصره التي تشكل ذاته ليصل في الأخير إلى كلمة واحدة تجسد معاناته الممثلة بالفعل الماضي (تناءى) الذي استهل به جميع الأسطر الشّعريّة، وهو الفعل المتكرر من البداية إلى النهاية، إنها رحلة كتب لها الانفصال والهجر من البداية إلى النهاية.

إن كان البناء التّراجعي عند "عامر شارف" يوحي بالانقطاع والهجر، فإنه يأخذ شكلا مغايرا عند "أحمد حمدي" في قصيدة (هذا الصّباح) إذ يتخذ من البنية الاختزالية صورة مرئية تكشف عن مدى عجز كلمات الشاعر أمام ما قدم له هذا الوطن، فالشاعر عاجز على رد جميل هذه البلاد بقوله:

يَا بِلادِي الَّتِي عَلَّمَتْنِي الهَوى
وَالَّتِي عَلَّمَتْنِي العَنَاءَ
وَالَّتِي عَلَّمَتْنِي الشَّهَادَةَ
فِي زَمَنِ الشَّدائِدِ
فِي زَمَنِ المعْجِزاتِ
يَا بِلادِي الَّتِي

[1] - عامر شارف، ديوان الظمأ العاتي، منشورات إبداع، الجزائر، ط1، 1991، ص 54.

وَالَّتِي وَالَّتِي[1]

يستهل الشّاعر قصيدته بأداة النداء (يا) لمناداة بلاده ومخاطبتهامباشرة شهادة منه وإقرارا بصنيعها معه، عبر جمل متسلسلة تتضمن فعل التعلم (التي علمتني الهوى) فكان الحب أول دروسها، ثم تتناقص الجمل وتتخذ تركيبا يتكئ على أشبه الجمل (في زمن الشدائد - في زمن المعجزات) المكونة من ظرف الزمان (زمن) بعدها يعيد إنتاج حلقة جديدة يبتدئها بنداء البلاد للمرة الثانية، غير أنّ البنية الاختزاليّة أسدلت الستار وأخرست صوت الشّاعر وخلخلت أفكاره، فيبقى لسانه يلهث باسم الموصول (والتي- والتي - والتي) المسبوق بواو العطف الذي يدل على بنية جمل معطوف محذوفة.

إنّ التّشكيل البصري الممثل عبر الأشكال الهندسية، هو وسيلة جديدة للتعبير عمّا يختلج ذات الشّاعر من أحاسيس وأفكار تدفع بالمتلقي إلى إنتاج دلالة ضمنية يتآزر فيها الفضاء المرئي بالعناصر اللّغوية كما في قول الشّاعر "يوسف وغليسي":

وَاحَسْرَةَ قَلْبِي!

فَالَّتِي كُنْتُ فِي بَيْتِهَا..

بَاتَتْ عَنْ نَفْسِي تُرَاوِدُنِي !

وَاحَرَّ فُؤَادَاهُ !

فَـ « زُلَيْخَةُ» هَمّتْ بِي، وَهَمَمْتُ بِها !

آهٍ ! لِمَ لَمْ تُرِنِي بُرْهَانَكَ يَا رَبَّاهُ!...[2]

يستهل الشّاعر أسطره الشّعرية بالحسرة وخيبة الأمل التي مني بها، مبتدئًا بسرد أحداث الواقعة وتنامي الأحداث الدراميّة التي تتناسل شيئا فشيئا مع الشّكل المرفق أعلاه -بالتدريج - من خلال توظيف الأفعال التي تدفع بالقصّة إلى موجة إسراع وتوالي الأحداث (باتت- تراودني- همّت- هممت- ترني) فالفعل باتت يدل على طول المراودة التي وصلت إلى قمتها (همّت- هممت) ليعود إلى الحسرة والتساؤل من جديد دون اللجوء إلى علامة الاستفهام، وبتعويضها بالتعجب وعلامات الحذف.

[1]- أحمد حمدي، أشهد أنني رأيت، ص97، 98.

[2] - يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص96.

ويتكئ الشّاعر "الأخضر فلوس" في قصيدة (أشجار الجنوب) على بنية سهميّة بصريّة، يخط أبياتها على الشكل الموضح:

سَأقَاتُلُكَ الآنَ يَا صَاحِبي عَاشِقًا وَقَتِيلا.

وَرُحْنا نُفَتِشُ عَنْ نَبعة كِي نُعِدَ السِّهامَ،

... وَجَدْنَا ...

وَكَانَ يَرِيشُ،، وَكُنْتُ أَرِيشُ

وَلماذَا إِذَا سُدِّدَ السَّهْمُ نَحْوِي أَصَابَ

وَسَهْمِي يَطِيشُ ؟ [1]

وتتطابق نواصي المعاني وصورة تصويب السّهم مع الأثر الكتابي (السّواد) باختيار الشّاعر الموفق للبنية السّهمية، التي تظهر مدببة الرأس توحي بنفاذ الفعل وسرعة تنفيذه، وزيادة ثراء الصورة والدلالة. فبعد إعداد السّهام (كي نعد السهام) تأتي كلمة (وجدنا) محاصرة بالحذف النقطي، القبلي والبعدي (... وجدنا ...) الذي تبنى عليه الكثير من التأويلات، و تليها بعد ذلك انطلاقة السهم.

ويظهر شكل آخر من أشكال الكتابة الشّعرية المعاصرة، على شكل مستطيل في قول الشّاعر:

مَنْ أَنْتَ؟

أَنَا ضَائِع

مَا الاسْم؟

أَنَا جَائع

وَالعُمْر؟

بِلا مَأوَى [2]

[1]- الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص25.

[2]- عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، ص73.

تخترق هذه البنية الهندسيّة بصر المتلقي وتحوله نحو الشكل العمودي المتمثل في المستطيل، وفيه يعرض الشّاعر استجوابا خاطفا بين شخصين، أما الفراغ الكاسح للفضاء النّصي والمعبر عنه بالبياض فإنّه يشي بالصّمت الرّهيب والسّكون أمام تلك الوحدات اللّغوية.

أما قصيدة (عذّبني) للشّاعر"أحمد حمدي" تبرز لنا شكلا من أشكال الكتابة الشّعرية تتناوب فيها الأسطر بين الطول والقِصر:

عَذَّبَنِي

قَمَرٌ يَتَدَحْرَجُ مِنْ عَلْيَائه

عَذَّبَنِي

نَهْرٌ يَجْرِي بِلا مَائِه

عَذَّبَنِي

لَحْنٌ يَتَثَاءَبُ في ضَوْضَائِه

عَذَّبَنِي

ضَوءٌ في عَتْمَتِه [1]

إنّ القصيدة الحداثيّة تختلف عن التّقليدية من حيث الشّكل والمضمون، فقد غير شعراء التّفعيلة من شكل القصيدة من البناء الشّطري إلى السّطري الذي لا يحكمه طول ولا قصر، فهي قصيدة حرّة تعبر عن الحالة النّفسية للشّاعر، و مرتبطة بالدّفقة الشّعورية التي تتحكم في طول السّطر الشّعري، كما جاء في ديوان "أحمد حمدي" الذي شكل فيه المتموج الكتابي نوعا من الاضطراب النّفسي عبر حركة المد والجزر بين الأسطر.

1-2-التّمزيق البصري:

إنّ «الشّعريّة الجديدة في جهتها الدلالية قد أخذت منحى جديدا في تقنياتها الأدائية المتداولة من خلال خلق أبنية منحرفة في القصيدة، وذلك بوضع حفر ومطبّات لا يقرّها عالم اللّغة مثل تقطيع

[1]- أحمد حمدي، أشهد أنني رأيت، ص65.

الجمل، وتقطيع الكلمات، وكسر الجمل...»[1] وهذا ما يسعى إليه شّعراء الحداثة في بناء قصائد مستعصية الفهم لا تلين ولا تفصح عن مكنوناتها، إلاّ بتحليل وتمزيق وفك الشّفرات.

والتّمزيق البصري هو عبارة عن «تقطيع كلمة أو مجموعة كلمات إلى أجزاء متعددة داخل القصيدة، فهو عدول بصري في طريقة الرسم الكتابي العادي للمفردات الشّعريّة، تعبيرًا عن البعد النفسي لدلالة المفردة المقطعة في القصيدة»[2]. وتسعى عمليّة التّشظي إلى كشف المكامن النّفسية للمبدع، وقد تتم بوعي منه أو بدونه.

وقصيدة ("مهاجر" غريب في بلاد "الأنصار") للشّاعر "يوسف وغليسي" تمثل وجها من وجوه التّمزيق البصري:

فَأَطْرَقْتُ حُزْنًا ..

وَأَعْلَنْتُ أَنْ أَنَ لِلحُلْمِ أَنْ يُوءَدَ- الآن- بِالدَّمْعِ وَالغَمِّ ..

وَأَنْ أَنَ لِي أَنْ أَلُمَّ هَوَايَ ،،

وَأَنْ أَقْبِرَ الحُلْمَ فِي وَاحَةِ الذِّكْرَيَاتْ ،،

وَفِي «جَبَلِ الوَحْشِ» أَدْفنّ هَمِّي ! ... .

وَرَفْرَفَ فِي «الأَبْيَضِ المتَوسِّطِ» ذَاكَ الشّراعْ ..

عَسَى أَنْ يُثِيرَ اِشْتِيَّاقُ الرّفَاقِ إليّ ..

وَلَكِنَّهُمْ (.....) !

فَأطْرقتُ مَثْنى ..ثُلاثَ..رُباعْ...

وَأَعْلَنّتُ بَدءَ الوداعْ:

[1] - علي ملاحي، المجرى الأسلوبي للمدلول الشّعري المعاصر، دار الأبحاث، الجزائر، ط1، 2007، ص76.

[2] - أحمد جار الله ياسين، شعريّة القصيدة عند منصف المزعني، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد2، العدد4، 2005، ص173.

وداعاً... و ..دا..عاً... و..د..ا..عْ ![1]

اعتمد الشّاعر على ظاهرة التّمزيق البصري في بناء وداعه من خلال تقطيع كلمة (وداعا) تدريجيا، لتطبع في ذهن المتلقي صورة الوداع الذي أراده الشّاعر، وداع معلن عنه(وأعلنت أن آن للحلم أن يوءد- الآن) بوعي من الشّاعر وإصرار منه بحتمية الموت المعجل (وأن أقبر الحلم في واحة الذكريات) من خلال الفعل أقبر الذي يحمل كثافة وقوة في فعل الإخفاء حتى لا يبقى له أيّ أثرٍ، (وأعلنت بدء الوداع) فهي بداية يتدرج منها إلى أن يصل الوداع مداه، أين يعرض لنا الشّاعر كلمة وداع الأولى متماسكة المبنى يلحق بها تتابع نقطي يترك تأويله للقارئ، ثمّ يتدرج إلى التّشظي الصّوتي الذي يعمل على فك بناء الكلمة المتكونة من صائت قصير وصائتين طويلين يفصل بينهم نقاط حذف، والتي تدل على استمرار الحدث. إن وداع "يوسف وغليسي" وداع موؤد وممنهج يتسلسل إلى أن يصل نهايته أين تُفكك أجزاء الكلمة صائتا صائتا فيخيل للقارئ أن الشّاعر يقبر ويوئد حلمه حتى يتناءى عن الأنظار من خلال تمثيل الوداع على بياض الصّفحة بطريقة تبرز وتجسد الكلمة تجسيدا ذهنيّا وموسيقيّا.

وتتواصل ظاهرة التّمزيق البصري على المحور الأفقي، وهذه المرة مع الشّاعر"الأخضر فلوس":

تتنامى على تربة .. غيثها .. م ..ن

د ... م ...ي.[2]

واللّافت أن اللّغة الجديدة تخلق فضاءها المكاني بطريقة تتماهى والمضمون، فقد عمد الشّاعر إلى تجزئ حروف كلمة (دمي) وحرف الجر (م .. ن) تخللها نقاط لإعطاء مساحة تنقل للقارئ صورة الدم الذي ينزل كالغيث نقطة نقطة. وهو شكل من أشكال الانحراف والانزياح الكتابي الذي يوحي إليه تمزق الكلمة إلى تعبير عن تمزق الذّات الشّاعرة، وهو أقدر الأشكال تعبيرا عمَّا بداخل الشّاعر من ضياع وشتات.

وفي ذات السّياق نجد أن الشّاعرة "زينب الأعوج" تبنت هذه التقنية في التعبير عن الحالة النفسية بقولها:

[1] - يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 79.

[2] - الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص28.

فَفِي وَهْجِ

وَهْج العُيونِ

يَا وَطَنِي

وَ يَا ... وَطَنِي ..

يُمْكِنُكَ أَنْ تَنَامْ ..؟؟

و .. أَ ..نْ ..تَ ..نَ ..امْ !!! ..؟؟[1]

ويتم تمزيق الدّوال في هذه الأسطر الشّعريّة على المستوى الأول في أداة النداء والمنادى إذ اقترنا في السّطر الثالث (يا وطن)، ثم انفصلا في السّطر الرابع (يا ... وطني) والتنقيط هنا يعني «وضع مجموعة من النقاط السود بجوار كلمات سواء قبلها أو بعدها، أو بين كلمة أو أخرى داخل السطر أو بين السطور كفاصل بصري، والتنقيط كناية بصريّة عن دال (كلمة أو جملة) مغيب بنحو مقصود من قبل الشّاعر، تجنبا للحساسية الدلالية التي يمكن أن يثيرها ذلك الدال لو ظهر علنيًا في القصيدة التي حذف منها ووضعت في مكانه مجموعة من النقاط كعلامة على الحذف أو بمعنى آخر كعلامة على الصمت»[2]. و«الدوران بالكلمة في حدود توزيع جغرافي على بياض الصفحة لإظهار معنى معين أو لإظهار وقفة موسيقية إيقاعية، أو لتكرار حرفي لهدف معنوي .... وكلها محاولات على مستوى الكلمة والحرف بشكل أقرب إلى التجريد أو الرمز الموازي لقدرات رمز شكل الحرف لصوته، وصوته لمعناه داخل الكلمة»[3]. وليتبع بعد ذلك بالاستفهام (يمكنك أن تنام .. ؟؟)، غير أن المعنى بقي مبتورا إلى أن تكتمل الصورة من خلال التشكيل الطباعي الذي يظهره السطر الأخير (و .. أَ ..نْ ..تَ ..نَ ..امْ !!! ..؟؟) حيث تشتغل الشّاعرة على مستوى الكلمة من تشذير أفقي وتوظيف لعلامات التنقيط والتعجب والاستفهام، وهذا البناء الشكلي بكل تصادماته الطباعية والمعاينة البصرية هو تدثير وتكثيف للمعنى ومنه للصّورة الشّعريّة.

كما قد وجد الشّاعر "محمد بلقاسم خمار" ضالته في تفتيت الدّوال اللّغوية حين قال:

---

[1] - زينب الأعوج، راقصة المعبد، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2002، ص 171، 172.

[2] - أحمد جار الله ياسين، شعريّة القصيدة القصيرة عند منصف المزغني، ص172.

[3] - محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، دراسات أدبية، الهيئة العامة للكتاب، مصر، 2006، ص338، 339.

بِأَمْرٍ مِنْ حُكَّامِ / البَيْتِ / الأَسْودِ

/ بَيْـ ...تُ / الْـ ... وَكْرِ[1]

البيت: وهو مكان المبيت وجمعه بيوت، يجتمع فيه أفراد العائلة الواحدة.

والوَكْرُ: هو عُشُّ الطائر الذي يبيض فيه ويُفرخ، سواء اعتلى جبلا أو شجرة أو غيرهما[2]

والملاحظ هنا أنّ كلمة بيت جاءت مفكّكة تدل على التّفرقة. أما كلمة وكر فقد فصلت فيها لام التعريف لتصبح نكرة دالة على مقر لصوص، فنّقول (وكر لصوص) أين يجتمع فيه مجموعة لا هويّة لهم يشتركون في سوء الصّنيع وتأكيدا على هذا الوصف ما نجده في السّطر السّابق (البيت الأسود) عوض (البيت الأبيض) وهذا لما يرتكب تحت سقفه من أعمال مخزيّة.

وفي المقام ذاته يصوّر الشّاعر "يوسف وغليسي" شخصيّة "جعفر الطيار"* في ديوانه "تغريبة جعفر الطيار" تصويرا بصريا ينحت فيه تمزق شخصيّة "جعفر" بحرفية إذ يقول:.

- **عمرو:**

إِنَّا أَتَيْنَا مِنْ بِلاَدِ العُرْبِ وَالبَرْبرْ..

جِئْـنَاكَ فِي شَـأْنِ الفَـــتَى جَعْـــــــــــــــــ ..

ـــــــــــــــفَـــــــــــرْ !!![3]

ارتسمت كلمة "جعفر" طويلة مبتورة يفصل بين جزأيها نقاطتي التّوتر ومذيلة بعلامات التّعجب المتكرر ثلاث مرات. وهو ما يمنح النّص تعدد القراءة، فهنا يمكننا تقليب كلمة جعفر على وجهين هما:

الوجه الأول: يسوقنا فيه هذا النّبر البصري للكلمة ويحيلنا إلى الشّخصية الرئيسيّة التي أُستمد منها عنوان الديوان ألا وهي شخصية "جعفر الطيار"الذي بترت يداه أثناء غزوة مؤتة.

[1] - محمد بلقاسم خمار، تراتيل حلم موجوع!، اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2003، ص32.

[2] - ينظر إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ص1053.

* - جعفر الطيار، هو جعفر بن أبي طالب الهاشمي القريشي، مشهور بذي الجناحين، وهو ابن عم الرسول صلى الله عليه وسلم، أسلم ثم هاجر مع جماعة من المسلمين إلى الحبشة، مكثوا فيها عند ملكهم النجاشي، ثم هاجر جعفر إلى المدينة المنورة يوم فتح خيبر، استشهد في غزوة مؤة، محمد راجي حسن كناف، شهداء الإسلام، مؤسسة المعارف، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص168.

[3] - يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص 51.

أمّا الوجه الثّاني: فيحمل دلالة شقي الكلمة، الأول (الجوع) والثّاني (الفرار) ومنه يصبح الأول سببا للثاني. وللقارئ في هذا المقام حرية التّأويل التي ينجر عنها فيما بعد إنتاج تصورات وقراءات مختلفة تثري دلالة النّص الشّعري.

ومن بين النّصوص التي عمد فيها الشّاعر إلى تقنيّة التّمزيق أو البناء المتدرج أين يبني الشّاعر الكلمة اعتمادا على تشكيلها من أصغر وحدة فونيم (phoneme) ما ورد عند "عز الدين ميهوبي":

الصّمت يفتش عن كلمة

ا

ال

الصّمـ

الصّمت ..

الباب يختبئ نعشًا

النّعش الموت [1]

إنّ القارئ يجد نفسه منساقا إلى القراءة بصوت خافت أو ما يسمى بالنّبر الصّوتي وهو ما قابلته البنيّة البصريّة التي تتدرج بالفونيمات إلى أن تصل إلى تمام الكلمة، والمتمثلة في الصّمت الذي يوصل إلى باب النهاية أين يختبئ النّعش والموت.

1-3-سمك الخط:

وهو أحد تقنيات النّبر البصري التي تقوم على مستوى الكلمة بتغيير سمك الخط (غليظ- رفيع) أو بتضخيم أو تقزيم الكلمة، وهوما يعرف بالاجتياح النّصي المكثف، وهذه التقنية مقابلة لنبرة الصّوت أو التّنغيم في الشّعر الشّفوي؛ والغرض منها تسييج الكلمة وتمييزها عن غيرها لغرض ما. ومن النّصوص المبنيّة على هذه التقنية ملصقة "عز الدين ميهوبي":

إِنْ رَأَيْتَ النَّار

[1]- عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، ص5.

شَبَّتْ لَيْلَة

فِي بَيْتِ جَارِكْ

فَاجْلِبِ**المَاء**

لـ ..

داركْ ![1]

وفي موضع آخر نجد قول الشّاعر:

وَرْدَةٌ عِطْرُهَا ذَابِلٌ

تَقْتضِي ظِلَّها في حَدِيث النَّسَاءِ

تَسْتَجِي مِنْ عُيونِ**رُقَيَّة**[2]

شكلت كلمة (رقيّة) سيماءً بصريا أكد عليه الشّاعر من خلال نحت وحداته بخط سميك لتمييزه عن باقي المفردات، رقيّه نواة هذه الأبيات ومركز ثقل التّجربة الشّعرية عند الشّاعر"عز الدين ميهوبي".

1-4-علامات الترقيم:

توظف علامات الترقيم بهدف تنظيم عملية الكتابة أو الجملة الكلامية والغاية منها الإفهام، كما أنها تمنح المتلقي زمنا للتنفس واستمرار القراءة، فهي «دوال بصرية تتفاعل مع الدوال اللّغوية في إتمام المعنى وإنتاج الدلالة»[3]. فعلامات الترقيم «لا أثر لها في سلسلة الكلام أثناء القراءة بصوت مرتفع كعلامات صوتية ولكن يبرز أثرها كعلامة ضابطة للنبر(intonation)»[4]، كما يوضح "رولان بارث" (R. Barthes) «أن علامات الترقيم تسهم في تحقيق صورة النّص، و بدونها لا يكون النّص نصا، فهي إحد شروط نصيتها، لكن ليس معنى هذا أنها تتحكم في الدلالة، بل توجهها فقط »[5]. إنّ علامات الترقيم ليست زخرفا بصريا يكتمل به الفضاء النّصي إنّما تعد من الممهلات والمحطات التي يتوجب على القارئ الاحتفاء بها، كونها تعمل على تنظم تصاف وترتيب الألفاظ وبدونها تحدث خلخلة في النّص ممّا يُضعف المعنى.

[1] - عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص45.

[2] - عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، ص9.

[3] - محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث (1950م- 2004م)، النادي الأدبي، الرياض، ط1، 2008، ص200.

[4] - محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص109.

[5] - جون كوهن، بناء لغة الشّعر، ص24.

إنّ «الشكل الكتابي يتجلى لا باعتباره مجرد وسيلة اصطناعية لتسجيل النّص، بل بوصفه إشارة إلى الطبيعة البنائيّة، يقوم الوعي البشري بمقتضاها بوضع النّص المقترح عليه داخل بنية معينة من العلاقات الخارجية»[1]. ولذا «يمكن اعتبار الكتابة موضوعاً "سيميوطيقيا"، لأنها نسق دلائلي يمكن تحديده وضبطه، وتمثيل علاقاته، وباعتبارها نسقا، فهي دلالة، ومتضمنة في نفس الآن للكتابة والحركة، أي للأشكال الخطية وطريقة بناء تلك الأشكال، لهذه الاعتبارات، أمكن اقترح تناول سيميوطيقي للكتابة تحت اسم الغرافيستيك»[2].

1-4-1- الفاصلة(،):

وتعرف الفاصلة في اللّغة بأنّها «الوقوف على القليل في الجملة الواحدة»[3]، فهي تمنح القارئ فاصلا زمنيّا بسيطا يستعيد فيه نفسه لاستكمال ما تبقى من الجملة دون التّوقف التّام. فهي «خرزة خاصة تفصل بين خرزتين في العِقد ونحوه»[4] كما جاء في المعجم الوسيط، وتحمل دلالة الاستمرارية في انتاج المعنى، وقصيدة "موت وحياة" للشاعر "يوسف وغليسي" تكرس ما ورد سابقا:

الآنَ، شَيَّعَتِ الحُروفُ جَنازَتِي! ..

وَ مَضَتْ تُعانِقُ جُثّتِي ..

وَأَنَا أَمُوتُ وَلاَ أَمُوتْ،

كَالسِّنْدِبَادْ؛

فَأَنَا أَمُوتُ، نَعَمْ،

وَكَالعَنْقَاءِ أُبْعَثُ مِنْ رَمَادْ![5]

لم يوظف الشّاعر الفاصلة كزخرف بصري يوشي به قصيدته ويمتع نظر المتلقي بهذه العلامة الترقيمية فالجملة (فأنا أموت ولا أموت،) تقحم المتلقي إلى إمعان النّظر في هذه الجملة؛ ليأتي رد

[1] - يوري لوتمان، تحليل النّص الشّعري، بنية القصيدة، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر،1995، ص52.

[2] - محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص87.

[3] - عبد الستار عوني، مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 26،العدد 02، 1997، ص281.

[4] - إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ص691.

[5] - يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص33.

الشّاعر سريعا فيزيل حيرة القارئ موظفا عنصر التّشبيه (كالسّندباد؛) مرفقا إياه بعلامة الشّرح الممثلة بالفاصلة المنقوطة وهنا يتجلى حرص الشاعر في توجيه المتلقي صوب دلالة بعينها وينفي باقي التصورات الأخرى (فأنا أموت، نعم، وكالعنقاء أبعث من رماد!) وكلمة (نعم) تؤكد صريح المعنى.

وقد تأتي الفاصلة مضاعفة (، ،) وهنا تكون من سبيل الزخرف البصري الذي يوشي النّص الشّعري، والقصيدة المعاصرة وظفت كل ما يندرج تحت الجمال والإبهار البصري.

1-4-2-نقطتي التوتر(..):

وهما «نقطتين أفقيتين بين مفردتين أو عبارتين أو أكثر من مفردات أو عبارات النّص الشّعري»[1] وتنجم عن توقف مؤقت لصوت الشاعر بسبب التوتر والاضطراب الذي تشهده نفسية الشّاعر ومثال ذلك قول الشاعر "يوسف وغليسي" في قصيدة (طلاق):

قَدْ كُنْتُ أُوغِلُ فِي سُبَاتْ!

قَلْبِي هُنَاكْ ../ وَأَنَا هُنَا !

جَسَدِي هُنَا ../ وَرُوحِي هُنَاكْ!

فَأَنَا هُنَا، وَأَنَا هُنَاكْ!!

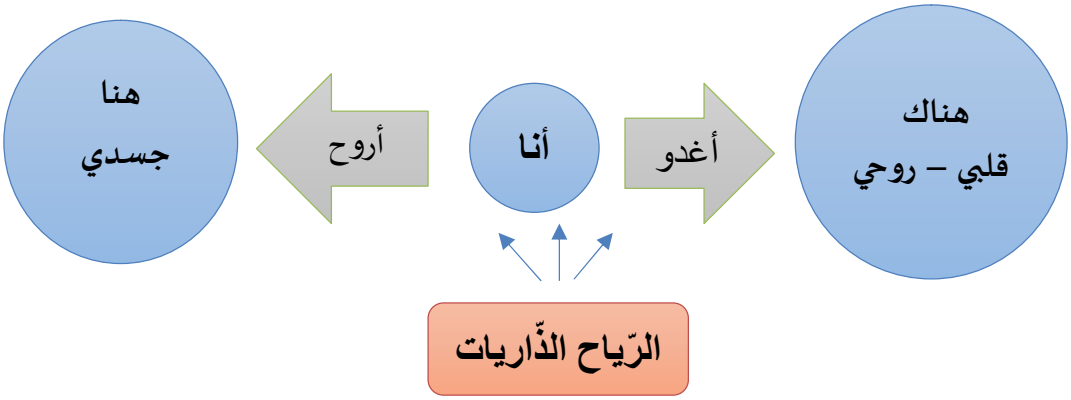
وَأَنَا- هُنَا- أَغْدُو .. أَرُوحُ .. كَمَا الرَّمَادْ

مَعَ الرِّيَاحِ الذَّرِياتْ! ...[2]

وتبرز نقاط التّوتر في هذه القصيدة بين ثنايا السّطر الشّعري فيبدو التوتر داخليّا ملتصقا بأنا الشّاعر (قلبي هناك ../ وأنا هنا) ،(جسدي هنا../ روحي هناك !) إنّه التمزق بين الذّات والأنا بين القلب والأنا ، وبين الجسد والرّوح، وبين الأنا وذاتها(أنا هنا، وأنا هناك!!) وما يزيد الصّورة وضوحا وتكثيفا حضور الفعل (أغدو.. أروح..) دلالة على عدم الاستقرار والاضطراب كما الرَّماد تذروه الرِّياح وتعبث به في كل اتجاه (كما الرَّماد مع الرياح الذّاريات) ولتأكيد التّشويش الذي تعانيه أنا الشّاعر فقد وظف جمع التكسير (الرّياح) بدلا من ريح واحدة التي ربّما تكون أقل وطأة.

[1] - محمد الصفراوي، التشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث، ص420.

[2] - يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص70.



1-4-3-نقاط الحذف(...):

وتكون «ثلاث نقاط لا أقلَّ ولا أكثر، توضع على سطور متتالية أفقيا لتشير إلى أنَّ هناك بتر أو اختصار في طول الجملة»[1]، ويعد الحذف من أبرز التقنيات التي يلجا إليها الشاعر لتنشيط مخيلة المتلقي والمساهمة في البحث عن المعاني والصور الغائبة. وجاء في المعجم ابن الأثير: «والأصل في المحذوفات جميعا على اختلاف ضروبها، أن تكون في الكلام ما يدل على المحذوف، فإن لم يكن هناك دليل على المحذوف فإنه لغو من الحديث لا يجوز بوجه ولا سبب، ومن شروط المحذوف بحكم البلاغة، أنه متى ظهر صار الكلام إلى شيء غث لا يناسب ما كان عليه أولاً من الطلاوة والحسن»[2]. فالمبدع مدرك للتقنية الحذف التي يقوم بها؛ لذا وجب عليه ترك ما يدل على المحذوف، فإن لم يكن كذلك فهو ضرب من اللغو. والشّاعر البارع هو من ينصب فخاخه اللّغوية على شكل فجوات بصريّة، تحفز القارئ لملء هذه الفجوات بما يراه مناسبا، وبهذا تتعدد القراءات والتّصورات الذهنيّة والفكريّة، مستنسخة العديد من النّصوص الموازية للنّص الأصلي.

و بما أنّ الحذف هو أحد التقنيات البصريّة في القصيدة العربيّة المعاصرة، يمكن للقارئ طرح بعض التساؤلات هنا: ما هي أسباب و دواعي توظيف هذه التقنية في الشّعر؟.

وقد تكون الإجابة ربّما لأحد السببين التاليين:[3]

[1] - عمر أوكان، دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، أفريقيا الشرق، طرابلس، ط1، 2002، ص119.

[2] - ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشّاعر، تحقيق محمد محي الدين عبد المجيد، المكتبة العصرية، بيروت، الجز2، ط1، 1995، ص76.

[3] - سامح الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل،دراسة في الشّعر العربي الحديث، منشورات أمانة عمان الكبرى، الأردن، ط1،2001، ص109.

الأول: للرقابة المفروضة على المبدع، فيستعيض عنها بالنقاط.

الثاني: الحذف المقصود ويراد به التحفيز ومشاركة المتلقي في العمليّة الإبداعيّة.

و"عز الدين ميهوبي" أحد الشّعراء الذين وظفوا تقنية الحذف في الكثير من المواضع، ونجد منها ملصقة (أخرس) التي توحي من عنوانها بانقطاع الكلام:

كُنْتُ مِنْ غَيْرِ لِسَانْ

نَائِبًا فِي البَرْلَمَانْ ..

رُبَّمَا كُنْتُ كَمَا قَالُوا ...

جَـ ... ان ! ...[1]

وفي هذا النّموذج نجد أنَّ الشّاعر تبنى تقنية الحذف التي تأسست على ترك أثر يوجه الدّلالة ويحصرها في نطاق معين، من شأنه كذلك تحريض القارئ على البحث والسّعي وراء إتمام حروف الكلمة المسلط عليها الحذف، والتي هي في كثير من الأحيان تنصرف دلالتها إلى تأويل القارئ، فمن خلال سياقها القبلي يمكن للمتلقي أن يحدد مجموعة من الاحتمالات الممكنة لتوجيه دلالة الكلمة.

وبالرجوع إلى الأسطر الشّعرية السّابقة للكلمة المقصودة نجد أنّ "عز الدين ميهوبي" ترك أثر الحذف والمتمثل في الجملة (كنت من غير لسان) التي توحي بالجبن والخوف وغيرها من دلالات السكوت؛ إذن فالقصيدة البصريّة «تحاول أن تستعيض من خلال التعبير بالصورة البصرية عن مبدأ التعبير بالصورة اللفظية، لذا لم يعد المعروض نصّا بل هو إلى جانب النّص فضاء صوري شكلي لا يخلو من دلالة تحكمها مقصدية منتج الخطاب»[2].

وفي السّياق ذاته نجد أن الشّاعر "يوسف وغليسي" قد وجد في تقنية الحذف شاسعةً في التأويل وإشراكا للقارئ في عملية تعدد القراءات وتنوعها ومرده إلى أنّ «التوقف عن الكلام وتعويضه بالنقاط يلعب دورا أساسيا في بناء التشكيلات الدلالية لدى القارئ»[3] الذي يفكك شفرات الصّمت والحذف

[1] - عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص 65.

[2] - محمد الماكري، الشكل والخطاب،مدخل لتحليل ظاهراتي ، ص213.

[3] - أحمد جار الله ياسين، شعريّة القصيدة القصيرة عند منصف المزغني،ص173.

بغية الوصول إلى المسكوت عنه، فها هو الشّاعر يرمي إلى المتلقي بحبل العملية الإبداعية وينتظر منه إكمال النّص بطريقته وأسلوبه الخاص في هذه الأسطر:

وَسَمِعْتُ صَوْتًا هَاتِفًا: أَ أُسَرُّبِالسّلمِ

المُغَرّدِ فِي السَّمَاء وَفِي الثَّرَى

أمْ ...

• النَّجَاشِي:

أم تُرى ... ؟[1]

إنّ نقاط الحذف هنا كانت بمنزلة الشّفرة اللّغوية بين جعفر الطيار والنجاشي فكلاهما يعلم ما يريد الآخر الإفصاح عنه، إلاّ أنهما لاذا بالصّمت المتبادل، وهذا شكل من أشكال الكتابة الحداثية التي «تلوذ بالصمت لأنها لا تجد فيما تنقل من جديد تفرج به وله إنها تترك لفراغها طاقة التعبير بما تشاء نيابة عنها»[2].

2- شعريّة الفضاء الصّوري(الاشتغال البصري):

ويقصد به في هذا المقام كل تلك الرموز غير لغوية كالرّسومات والأشكال والألوان المصاحبة للنّص الشّعري والمتممة له.

2-1- الاشتغال البصري في تشكيل الواجهة الأمامية:

يعد الغلاف أو الواجهة الأمامية أحد العتبات المسيجة للنّص انطلاقا من الصّورة المجسدة على الغلاف والألوان المتخيرة والتي لها دور كبير في استنطاق مضمون النّص من خلال الإيحاءات والإرهاصات التي يعمد المتلقي على كشفها، وهو ما يجعل الغلاف علامة سيميائية تشع بالدلالات التي أرادها المبدع أو النّاشر.

[1] - يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص56.

[2] - حبيب مونسي، شعريّة المشهد في الإبداع الأدبي، ص 123.

تشكل الواجهة الأمامية أول عتبة بصرية تستقطب المتلقي وتدفعه إلى قراءة النّص أو تنفره منه، وهو أول علامة بصرية من علامات التداخل بين فنّ الشّعر وفنّ الرسم والتشكيل. ومن هذا المنطلق نبدأ بعرض مجموعة من الواجهات الأمامية لدواوين الشّعر الجزائري للفترة الممتدة بين (1980-2000) وكيف صور الشّاعر غلاف ديوانه وما هي أهم الآليات المعتمدة في ذلك وهل يمكن القول أنّ الشّاعر الجزائري قد جانب الصّواب في اختيار إخراج عمله الشّعري من حيث الوظيفة الإغرائية التي تربك القارئ وتنشط حاسة البصر لديه من خلال اختيار الألوان التي شكلت الواجهة الأمامية للعمل الإبداعي، أما الوظيفة الدلالية فيوكل إليها ربط صورة الغلاف بمضمون النّص ، وهذا لا يتأتى إلا من خلال رؤية واضحة للعمل الأدبي للناشر أو المبدع الذي قد يكون صاحب الفكرة أو صانعها.

فنّجد مثلا ديوان "بوح في موسم الأسرار" للشّاعر "مصطفى محمد الغماري" واجهة ديوانه مشكلة من ثلاثة ألوان (الأخضر- البني الفاتح – الأبيض).

ويعد اللون الأخضر من الألوان الأساسية وبه كُتب اسم المؤلف متوسطا أعلى الصفحة دلالة على الرفعة والسمو، وتأكيدا على السلطة الأبوية للنص وشاهدا عليه، أما الحيز الأكثر انتشار للون الأخضر هي تلك الدائرة التي رسمت في قلب الغلاف مكتوب بداخلها عنوان الديوان (بوح في موسم الأسرار) يتوسط الدائرة الخضراء ويتجزأ إلى سطرين الأول يشتمل كلمة بوح والثّاني تتمة العنوان، لتظهر دلالة هذا البوح وتفرده.

واللّون الأبيض هو لون حيادي يرمز للنّقاء والصّفاء والبراءة، كما يلقب بلون الفجر والعبور. أما اللّون البني الفاتح الذي عمّ خلفية الغلاف دلالة على ضبابيّة المشهد الذي يتقلب فيه الشّاعر وأسراره.

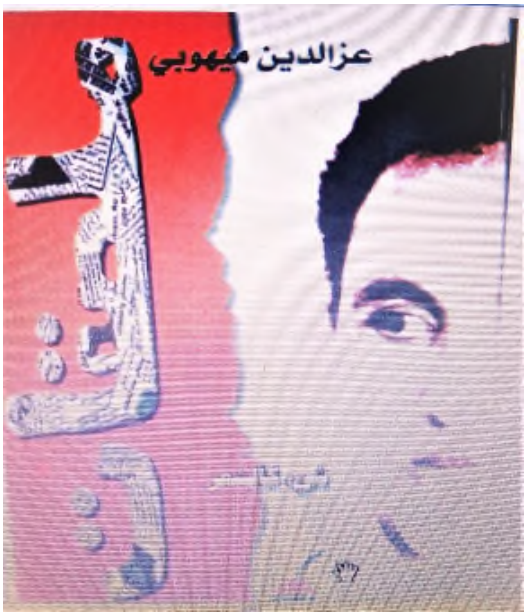
وفي الأخير ذيل وسط الغلاف اسم دار النّشر (لافوميك) التي أخرجت هذه النسخة للقارئ بالمشاركة في اللون الأخضر الذي كتب به اسم المؤلف، دلالة على المشاركة في إخراج هذا العمل بفضل سلطة الإبداع وسلطة النشر.

وبتعقب واجهات دواوين الشّاعر "عز الدين ميهوبي" نجد أنّها شكلت أيقونا فنّيا لافتا للإنتباه يتطلب من القارئ إدراك الأبعاد الفنّيّة للوحات المجسدة على الغلاف وتتبع مسار اللّون وإنتاج الدلالة منه، مما يدعونا إلى إمعان النّظر في كل جزئيات العمل.

وقد طغى اللّون الأسود على خلفية صورة غلاف ديوان "النّخلة والمجداف" الذي تبرز فيه صورة لبصمة كف أخضر بارز الأصابع دلالة على الهويّة الإسلاميّة التي ينتمي إليها الشّاعر كتب عليه باللّون الأحمر لون الدّم والجهاد والتّضحية عنوان الدّيوان "النّخلة والمجداف" وجاءت في سطرين : الأول يحمل كلمة النّخلة و الثاني يحتوي على لفظة المجداف يربط بينهما رابط كبير مجسد بنبر بصري واضح ألا وهو الحرف العطف (واو).ليظهر في الأخير إنفراج لقتامة الألوان متمثل في اللّون الأبيض الذي شكل أرضية لكل تلك العناصر السيميائيّة المتداخلة من كتابة ورسم ولون.

ونبقى مع دواوين الشّاعر "عز الدين ميهوبي" أين تجد الذّات الفنّية شغفها ولهفتها في فكّ شفرات غلاف مدونة من أجمل مدونات الشّاعر، والتي نسجت على منوال ديوان "لافتات" للشّاعر "أحمد مطر".

يشكل ديوان "ملصقات" كتابات جدارية للوحات شعريّة وصفها الشّاعر بـ (شيء كالشّعر) يظهر في الواجهة الأمامية للغلاف نصف وجه "عز الدين ميهوبي" ربّما عبر هذا الديوان على نصف الحقيقة وأنّه لم يبح بها كاملة فهو ينظر خلسة وبعين واحدة على كلمة (ملصقات) التي كتبت على هيئة أجزاء ملصقات جدارية وضعت عشوائيا على أرضية خضبت باللون الأحمر الذي يشي بعلامات الوقوف الحمراء.



لطالما لعب اللّون دورا مهما في إبراز الدلالة وتوجيه القارئ نحو معنى ما، وداووين الشّاعر"عز الدين ميهوبي" تقاسمت في تشكيل أغلفتها الألوان الآتية الذّكر:

اللّون الأحمر: من الألوان السّاخنة (الحارة) التي ترمز للدم والقتل و المنع. و«يعتبر الأحمر عامة الرمز الأساس لمبدأ الحياة بقوته، وقدرته، ولمعانه، فهو لون الدم والنار، يملك دائما نفس التعارض الوجداني لعنصري الدم والنار»[1]، والأحمر كذلك «لون الروح، لون الشهوة، لون القلب»[2].

ولهذا كان وجود اللّون الأحمر صارخا بكل درجاته في ديوان "عولمة الحب، عولمة النّار" يجمع بين دلالتي الحب والنّار. واختيار الشّاعر "عز الدين ميهوبي" للّون الأحمر الفاقع لرسم كلمة عولمة الحب ناجم من أنّ «الأحمر الفاقع، النهاري الشمسي، النابذ، المحفز للفعل، هو صورة النشاط، والجمال.... صورة الشباب، الصحة، الغنى، الايروس (غريزة الحب عند فرويد) المتحرر والمنتصر»[3].

اللّون الأسود: يرمز إلى الحزن والألم، كما«يعبر الأسود عن السلبية المطلقة، حالة الموت التامة واللامتغيرة، الأسود إذن لون الحداد، ليس كما الأبيض، بل بطريقة مفجعة»[4]، ويحمل اللّون الأسود دلالات كثيرة منها التعبير عن المرجعية والقوة، فغالبا ما نجده في لباس رجال الدين، وعمائم علماء

[1]- كلود عبيد، الألوان، ص73.

[2]-المرجع نفسه، ص74.

[3] - المرجع نفسه، ص76، 77.

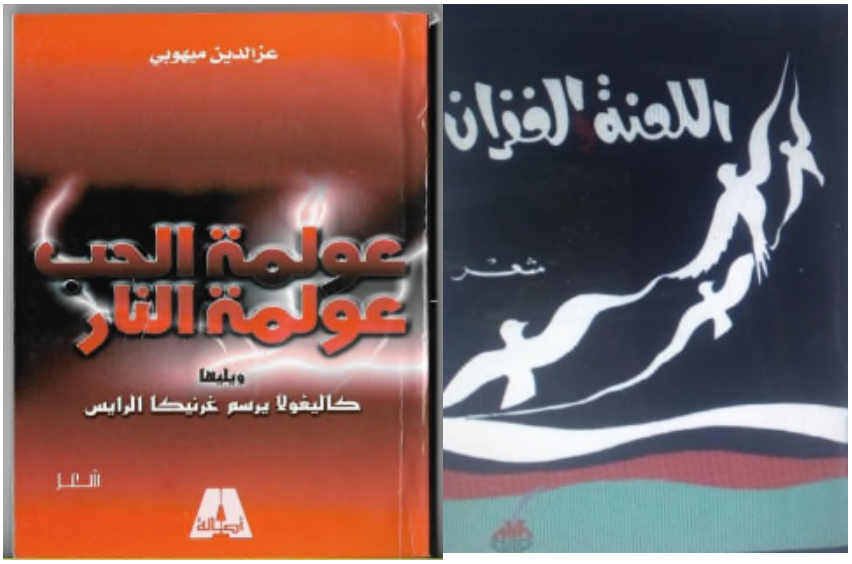
[4] -المرجع نفسه، ص64.

الشّيعة التي يضعونها على رؤوسهم[1]. ومنه يمكن القول أنّ اللّون الأسود الذي شكل خلفية ديوان "النخلة والمجداف" وهو تعبير عن المرجعيّة والقوة.

اللّون الأخضر: من الألوان الثّانوية التي تتولد من امتزاج اللون الأزرق البارد والأحمر السّاخن، يرمز للعطاء والنّماء والأمل. وهو «قيمة معتدلة، وسطية بين الساخن والبارد، والعالي والهابط، هو لون مسكن، منعش وإنساني»[2]. ويحمل الأخضر «لون الأمل، القوة، طول العمر، هو لون الخلود الذي ترمز إليه الغصون الخضراء»[3] ويدل هذا اللون إلى جانب اللون الأحمر والأبيض إلى العلم الوطني الجزائري في ديوان "اللعنة والغفران".

اللّون الأبيض: يرمز إلى النّقاء والسّلام والفرح،« فالحصان الأبيض وفارسه الوسيم، رمز الأحلام الجميلة للفتيات »[4]. يقول الشّاعر "عز الدين ميهوبي":

كَجَوادٍ أَبْيَض السّحنةِ مَحْمُولاً عَلى أَجْنِحَةِ العَنْقاءِ يَأتِي ....[5]



وقد شكلت هذه الألوان مدارات لمضامين وعناوين دواوين الشّاعر.

[1] - ينظر كلود عبيد، الألوان، ص66.

[2] - المرجع نفسه، ص91.

[3] - المرجع نفسه، ص93.

[4] - المرجع نفسه، ص61.

[5] - عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص36.

أما ديوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" للشّاعر "يوسف وغليسي" هو عمل فنّي بامتياز يتكئ على السّرد البصري الذي انتقاه الشّاعر بعناية فائقة بدءًامن واجهة غلاف الديوان الذي كتب عليه عنوان الدّيوان واسم الشّاعر والمؤشر الجنسي للعمل ودار النّشر ضمن لوحة فنّية خطت باليد وبالخط العربي على شكل فسيفساء لغويّة نحتت عليها الوحدات اللّغوية للعنوان وبعض الرّموز الدينيّة كالمسجد والمآذن و رموز تدل على الصّمود والإنفراج كشجرة الصّفصاف و الشّمس وغيرها من الرّموز الدّالة.

إنّ أول ما يقرؤه المتلقي كلمة أوجاع التي تُرصف جنبا إلى جنب مع اسم الشّاعر "يوسف وغليسي" فالقراءة الخطيّة تقودنا إلى جملة (أوجاع يوسف وغليسي) مباشرة وهذا راجع إلى المسافة التي فصلت بين المضاف والمضاف إليه في بناء عمودي للعنوان؛ إذ يتدلى كلمة كلمة على واجهة خضراء توحي بالخصب والنماء والعطاء المنتظر، وقد تم «تعظيم اللون الأخضر في عصرنا، لأنّه رمز الطبيعة، وقد ازداد هذا الاتجاه في تزايد تهديد الحضارة الصناعية للطبيعة بالموت.وهكذا أضاف علماء البيئة الأخض إلى رمزيته الأولية درجة لونية ثانية: الحنين إلى الماضي »[1]

[1]- كلود عبيد، الألوان، ص101.

أما شجرة الصّفصاف فقد غرست جذورها في الشّعر وتطاولت بأغصانها اللّينة والمتفرعة نحو اسم الشّاعر "يوسف وغليسي" فأوجاع شاعرنا تمتد جذورها من تربة شعره إلى أن تتصل بقلبه وذاته.

وديوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" صورة نابضة حيّة لتداخل وتوازي الأعمال الأدبيّة وفنّ التّشكيل ممّا يسهم في عمليّة إثراء المستوى الجمالي وتحفيز المتلقي نحو القراءة الجمالية، فهاهو الشّاعر يباغتنا بواجهة ثانية بعد واجهة الغلاف تحمل صورة امرأة نابتة من أرض قاحلة، ترفع ذراعيها نحو السّماء والرياح تعصف بجسدها المورق ذو الأغصان الضّعيفة وبوجه غطاه الشّعر المتطاير.

إنّ الواجهة الثّانية في الديوان هي قراءة سيميائيّة ثانية للعنوان ودلالته، فكأنّما الشّاعر يصرح لنا باستحالة القبض على مضمون ديوانه، إلاّ من خلال ممارسة القراءة الفعليّة للنّص، فالدّيوان محمّل بالرّموز والدّلالات التي لا بدّ من مسك طرف خيطها وتتبع تفاصيلها بالدّوال اللّغوية و الشّفرات الفنّيّة.

"تغريبة جعفر الطيار" هي رحلة للبحث عن الذّات وعن الوطن تشبه تغريبة "بني هلال" في خروجهم من ديارهم بحثا عن وطن جديد، وقد شكلت سيرة "بني هلال" ذاكرة شعبيّة جماعيّة نُظمت أحداثها في أكثر من مليون بيت شعر. أما عن إختيار شخصيّة "جعفر الطّيار" فتعود إلى التّضحية التي قدمها "جعفر بن أبي طالب" في غزوة مؤتة بعد ما قطعت يداه وهو يحمل الراية، وحينها أقر الرّسول صلى الله عليه وسلّم بأنّ الله أبدله إياهما جناحان في الجنّة، ومنه تأتي تسميته بجعفر الطّيار.

إنّ الصّورة التي جُسدِت على الواجهة الأماميّة للدّيوان تعبّر بصدق عن فكرة تغريبة وهروب الإنسان من مكان إلى آخر بحثا عن راحة ينشدها ووطن يسكن فيه وإليه ،وحتّى تذوب ذاته وتنصهر مع الوطن المنشود.

ويرمز "جعفر الطّيار" إلى شخصية "يوسف وغليسي" وإلى كل مواطن شريف في أرض الجزائر يعيش سطوة الفنّاء والقهر والجراح جراء تناحر الجبهتين والذي لم يجن منه الجزائري سوى الخراب بقوله:

أَنَا حبَّةُ مِنْ أَلْفِ سُنْبُلَةٍ يُغَالِبُهَا الفنّاءُ وَفَوْقَنَا

صَقْرَانِ يَقْتَتِلانِ يَا مَلِكَ المُلُوكْ

وَيَهْوِيَانِ عَلَى سَنَابِلِ حَقْلِنَا!

لاَ غَالِبَ إِلاَّ الخَرابَ وَلَا ضَحِيَّةَ غَيْرَنَا![1].

أما ديوان "أشهد أنني رأيت" للشّاعر "أحمد حمدي" فهو تجربة شعرية إعترافية تؤكد فعل الرّؤية (رأيت) الماضي المتصل بتاء المتكلم.جاء هذا في مركبات الغلاف على واجهة بيضاء كتب في أعلاها اسم الشاعر بلون أسود يثبت من خلاله هويّة صاحب العمل، أما تشكيل العنوان فجاء منفصلا:

السّطر الأول: كتب فيه (أشهد أنّني) باللّون البنفسجي، تليه لوحة فنّيّة غلب عليها اللّون الأحمر وتشابكت فيها الأشياء حتى سادها الغموض.

[1] - يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص46.

السّطر الثّاني: ونقش عليه فعل الرؤية (رأيـــــــت) بطريقة بصريّة توحي بحجم الرّؤية، وتكملة للجملة الأولى (أشهد أنني) باللّون ذاته (البنفسجي)« هو لون الاعتدال، ينتج عن كميات متساوية من اللونين الأحمروالأزرق»[1]،ويرمز للوضوح ونفاذ البصيرة والعمل العاقل والتوازن ... والحكمة [2]. وهو ما يعكسه عنوان الديوان. وكذلك يوظف اللّون البنفسجي في عملية التّسويق والتّجارة ، ومن هنا يتضح اشتراك رؤية المبدع والنّاشر في دلالة هذا اللّون. أما كلمة (رأيـــت) بنبرها البصري فقد أوحت للمتلقي بطول زمن الرؤية وكثافة وتعدد المرئيات، وهو ما يؤكده الشاعر:

أَشْهَدُ أَنَّنِي رَأَيْتُ تَارِيخًا مِنَ الأَمْطارِ وَالدُّخَانِ

أَشْهَدُ أَنَّنِي رَأَيْتُ عُشَّاقًا بِلا أَشْوَاقِ

أَشْهَدُ أَنَّنِي رَأَيْتُ مُدُنًا تَغرقُ فِي الأَنْفَاقِ

أَشْهَدُ أَنَّنِي رَأَيْتُ أَشْجَارًا مِنَ النِّسْيَانِ وَالأَحْزَانِ[3]

[1] - كلود عبيد، الألوان، ص119.

[2] - ينظر المرجع نفسه، ص119.

[3] - أحمد حمدي، أشهد أنني رأيت، ص11.

لقد طغى حضور الطبيعة والمرأة كعناصر تشكيل بصري على واجهات دواوين الشّاعر "عثمان لوصيف" الذي تغنى بكل ما يحيط به من نار، بحر، ونخيل، سحب وغيرها.

أمّا صورة المرأة فكانت حاضرة بصورة لافتة للنّظر، مُثلت بصورة زوجته في ديوان "الإرهاصات" فربّما كان ذلك تكريما لذاتها، أو إشارة واضحة إلى ملهمة إرهاصاته. فالشّاعر متيم بالمرأة عاشق لها في كل تلوناتها، وديوان "اللؤلؤة" تبرز من واجهة غلافه عينان خضراوتان تموجان في لجج البحر.

أما ألوان واجهات دواوين "عثمان لوصيف" فتراوحت بين اللّون الأصفر والأزرق المخضر والأحمر وهي ألوان تحمل راحة للعين والنّفس عكس ما ألفيناه عند الشّاعر "عز الدين ميهوبي".

ومن دواوين الشّاعر" الأخضر فلوس" نعرض ديوان "مرثية الرجل الذي رأى"

ديوان"مرثية الرجل الذي رأى"، تشترك في غلافه العناصر اللّغوية التالية: (اسم صاحب العمل الشّعري، واسم الديوان، وجنس العمل الأدبي، ودار النشر) مع لوحة فنية تبرزفيها صورة وجه إنسان تظهر منه عين واحدة وأنف أما العين الثانية فمغطاة برداء أو شبه ستار، وهو الحال كذلك بالنسبة

إلى فمه الذي استتر، أو كمم. ولعل الرؤية بعين واحدة تنجم عنها الضّبابيّة والغموض، إذ يقول الشّاعر "الأخضر فلوس":

هَذِي الخُطَى للطِّفْلَةِ الأُولَى ...

وَهَذِي لَحْظَةُ العُشَّاقِ ..

خَطَّتْ عُمرَهَا فِي دَفْتَرِي ..

وَرَمَتْ بَقَايَا القَلْبِ للدَّربِ الَّذِي امْتَدَّتْ يَدَاهْ ..

تَابَعتُهُ ..

اضْطَرَبَتْ خُطايْ ..

وَلَم يَكُنْ بَصَرِي حَدِيداً كَي أَرَاهْ[1]

وتتوسّط العناصر اللّغوية غلاف الديوان، وقد نُسخت بنوعين من الخطوط:

-الأول خط طباعي تقني كتب به اسم الشّاعر، والمؤشر الجنسي للعمل، وجاء باللّون الأزرق الذي «يشجع على الإبداع لأن الناس تربط هذا اللون بالمحيط والسماء والحرية والسلام»[2]، ويقال أيضا عن المصريين «أنهم كانوا يعتبرون الأزرق لون الحقيقة»[3] وهو ما يؤكد سبب اختيار هذا اللون، فلا حقيقة واضحة غير اسم الشّاعر وشعره .

-الثّاني خط نسخي كأنّه بخط اليد تناول عنوان الدّيوان (مرثية الرجل الذي رأى) وقد اجتمع اللّون الأصفر في العنوان والوجه الذي يطل من وراء السّتار «والتقويم السلبي للأصفر ثابت أيضا فيمسرح بكين، حيث يطلي الممثلون وجوههم بالمساحيق الصفراء، إشارة إلى القساوة والتهكم والوقاحة والسخرية والاستخفاف»[4]. ومنه يمكن القول بأنّ كل هذه الرّموز قد أسهمت في رفع بعض الغموض عن دلالة هذا الدّيوان الشّعري.

[1] - الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص 19.

[2] - كلود عبيد، الألوان، ص24.

[3] - المرجع نفسه، ص83.

[4] - المرجع نفسه، ص112، 113.

ثانيا: تداخل الشّعر مع الفنّون الدرامية:

اتسعت رقعة تداخل الفنّون و العمل الأدبي ليشمل هذا الأخير فنّ الرّسم و الهندسة و المسرح والسّينما و غيرها من الفنّون، آخذا منها ما يتماشى مع طبيعته ؛وقد حرصت القصيدة العربية على مد جسور التواصل مع هذه الفنّون«و الإفادة من تقنياتها المختلفة لتطوير أبنيتها و تغذيتها بوسائل فنّية جديدة تجعلها قادرة على بلورة ما يستجد عليها من دلالات و رؤى معاصرة (الفنّ السابع)، الذي تعالق بدوره مع الشّعر و استمد منه بعض تقنياته التعبيرية كالكناية و الاستعارة، و لا سيما في مرحلة التأسيس، فكان أن نشأت بينهما علاقة متبادلة قائمة على أساس التأثر و التأثير، و الأخذ و العطاء »[1].

فكما أخذت السّينما من الأعمال الشّعريّة مادة خصبة للاقتباس والمحاكاة، كذا أفاد الشّعر من السّينما وهو ما سوف يأتي الحديث عنه من خلال التطرق إلى ما يسمى بالصورة الشّعريّة المشهدية وأبرز عناصرها وأنماطها، وتحديد أهم التقنيات السّينمائية التي وظفت في القصيدة، وإلى أي مدى ساهم الفنّ السابع في شعرية شعر التّفعيلة الجزائري.

إنّ العمل الدرامي هو عمل فنّي يجمع بين القصّة والرّواية والمسرح، وهو الذي يشكل القصيدة الدراميّة، وشعر التّفعيلة الجزائري يحمل بين طياته العديد من القصائد ذات النّسق الدرامي الذي يتكئ على تنامي الصّراع والحدث والحوار في بنائه الشّعري.

يعد الحوار من أهم عناصر البناء الدرامي الذي يقوم على إظهار رؤى ومواقف وتصورات مختلفة أو متشابهة من خلال أقوال تتبناها شخصيّات العمل الأدبي، وهذا لإضفاء الشفافيّة والموضوعيّة، وهو عكس ما تسعى إليه الشّعرية التي تتّخذ من الانزياح والغموض مادتها الدّسمة مثلما دعا إليه أنصار الشّعرية أمثال: "رومان جاكبسون"، و"جان كوهين". والسّؤال المطروح ماذا يضيف الحوار كمكون سردي إلى شعريّة القصيدة؟ وكيف ينزاح ليصبح مكونا شعريا تعول عليه الشّعرية لإبراز جمالية القصيدة.

يعرف الحوار بأنّه أحد تقنيات المسرح الذي يتشكل من «حديث يدور بين اثنين على الأقل ويتناول شتى الموضوعات، أو هو كلام يقع بين الأديب ونفسه»[2]. فهو ينطوي ضمن ما يسمى بنمط التواصل، ما يحيل إلى وجود نوعين من الحوار، حوار خارجي بين الأشخاص وحوار داخلي ذاتي بين

[1]- أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشّعر العربي المعاصر، دراسات، عمان -الأردن، ردمك، ط1، 2015، ص21.

[2] - جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص100.

الكاتب ونفسه. وما يهمنا في هذا البحث هو الحوار الدرامي وأشكاله كونه «حديث فنّي ينتمي بكليته إلى عالم الفنّ، ولا يجوز الحكم عليه بمقاس الكلام العادي في الحياة اليومية، وهو لا يعكس صفة الدرامية إذا كان يفتقر إلى الهدف أو إلى الأثر الكلي»[1]. فمن مقومات وأساسيات الحوار الدرامي اشتماله على هدف يقوم عليه أو أثر كلي، وهذا ليميزه عن الحوار العادي اليومي.

1-الحوار الخارجي: Dialogue

لقد أدرك الشّاعر المعاصر «أنَّ التجربة ليست إلا ثمرة التفاعل بينه وبين العالم الخارجي. وفي هذا العالم الخارجي شخوص أخرى لها ذواتها الخاصة. ومادام من شأن هذه الشخوص أن تنطق وتعبر عن ذواتها فليتح لها الشّاعر فرصة الكلام والتعبير. والطبيعي أنه من الممكن استخلاص نتيجة- أي نتيجة-لما قد يدور بين الشخوص المختلفين من حوار، وأنه في وسع الشّاعر أن يصل إلى هذه النتيجة مباشرة، لكن المشهد نفسه، الذي تتنوع فيه الأصوات تبعا لتنوع الشخوص المشتركين فيه، يكون أدل وأكثر حيوية وتأثيراً، حتى عندما لا تنكشف لنا دلالته بوضوح. فمن خلال التجاذب، والتلاقي والتنافر بين الأصوات المتجاورة، تتضح لنا أبعاد الموقف وتنطبع في نفوسنا صورته»[2]. إن تعدد الأصوات داخل القصيدة الواحدة يولد قنوات تواصلية جديدة تقحم المتلقي في العمل الأدبي، وتجعل منه صوتا مؤثرا وجزءًا مهما في الحوار.

يقول "عز الدين ميهوبي" في ديوانه "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" * في قصيدة (الطفل)[3]:

-أَبِي احْكِ لِي أُحْجِيَّة

-نَمْ حَبِيبي..

-إِذنْ غَنِ لِي أُغْنيَّة

[1] - عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،1998، ص143.

[2] - عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنّية والمعنوية، ص299.

* - كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، عنوان مجموعة شعرية يبدو معقدا، لكن إذا جمعنا الكلمات بعد شرحها سيكون واضحا وشفافا؛ كاليغولا هو إمبراطور روماني اشتهر بدمويته وإهانته للناس، أما غرينيكا فهي قرية إسبانية تعرضت للتدمير أبان الحرب الأهلية الإسبانية، خلدها بيكاسو في لوحة استخدم فيها لونين هما الأبيض والأسود، أما الرّايس فهو حي شعبي تعرّض لإبادة من طرف مجموعة إرهابية عام 1997.ولكم أن تتصورا كاليغولا يأتي ليرسم غرينيكا أخرى في حي الرّايس.إنها مفارقة التاريخ.تمت ترجمة النّص إلى اللغتين الفرنسية والإنجليزية من طرف الأستاذين عمر زياتي ومرزاق بقطاش.

[3] - عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، ص31، 32.

-لَيْتَني عَنْدَلِيبًا..

-إِذَنْ اِفْتحِ البَابَ حتَّى أَرَى قَمَرَ الصَّحْوِ...

أَسْأَلُهُ أُمْنِيَّة

-أَخَافُ عَلَيْكَ حَبِيبِي ..

-مِمَّ تَخَافْ ؟

-مِنَ الصَّحْوِ...

-مِنْ لَحْظَةِ الاعْتِرَافِ

وهذه الدّرامة الحواريّة التي تعبر عن رؤيتين مختلفتين:

الابن	الأب
- احك لي أحجية	- نم حبيبي
- غن لي أغنية	- ليتني عندليبا
- افتح الباب حتى أرى قمر الصحو	- أخاف عليك حبيبي
أسأله أمنية	- من الصحو
- مم تخاف؟	- من لحظة الاعتراف

يستفتح الشّاعر الحوار في هذه القصيدة بجملة طلبية من طرف الابن الصّغير الذي يرمز إلى البراءة والتوق إلى معرفة وسرد الماضي، من مالك المعرفة ألا وهو الأب، إلاَّ أنَّ نيّة بتر الحوار كانت مبيتة من الوهلة الأولى من طرف الأب، غير أنّ الطّرف الثّاني المتمثل في شخص الطّفل المشحون بلهفة وشغف المعرفة دفعه إلى مواصلة الحوار وتناميه بتغيير صيغة الطلب (من طلب حكاية إلى طلب أغنية) لعله يوفق هذه المرة في استرسال الحوار وتطوره، إلاَّ الأب لا يحمل إجابات محددة ويفضل الصّمت بعد جملة التّمني (ليتني عندليبا). وهنا يتحول الحوار إلى منعرج آخر يوظف فيه الطّفل جملة أمر بتركيب طويل يتنفس من خلاله ويشرح فيه ما يختلج ذاته، وما يؤكد ذلك توظيف الشّاعر لعلامات الحذف للدّلالة على تعدد أمنيات هذا الصّغير الذي يحمل أحلاما كثيرة، وفي هذه الأثناء تنقلب موازين الحوار لتصبح أكثر تطورا وطولا من لدن الأب الذي فضّل الصّمت طويلا رغم امتلاكه الحقيقة (أخاف عليك حبيبي) وهنا يقابله صوت الطّفل مقتضبا (ممَّ تخاف؟) وبهذا يذاب الجليد وتكسر الهوة بين المرسل والمرسل إليه بإجابات صريحة (من الصَّحو ....من لحظة الاعتراف)، ومن هنا

يمكننا القول أنّ الحوار لم يكن مجرد قالب لإظهار موقف سلبي أو إيجابي بين المتحاورين، بل أتى مشحونًا بصور موجزة ومعبرة بطريقة فنّية .

ويتجلى الحوار الخارجي في ديوان "تغريبة جعفر الطيار" كما وصفها كاتبها الشّاعر "يوسف وغليسي" أنها «دراما شعرية قصيرة في مشهدين»[1]، محددًا بذلك نوع الشّعر وانتمائه الذي أرد كتابته، مقسما إياه إلى مشهدين يبتدئ المشهد الأول بتعارف بين الشخصيتين الآتي ذكرهما بقوله:[2]

المشهد الأول:

•النّجَاشِي:

مَنْ أَنْتَ يَا هَذَا المسَرْبَلُ بِالشّكُوكْ؟

•جَعْفَـرُ:

أَنَا " جَعْفَرُ الطَّيار" ، جِئْتُ مَعَ

الرّيَاحِ عَلَى جَناحِ الرُّعْبِ ،،

يَامَلِكَ المُلُوك

من المقطع أعلاه تتجلى كلمة "النجاشي" ذلك الملك العادل الذي لا يظلم عنده أحد، ولربّما هو السّبب الذي دعا "جعفر الطيار" اللّجوء إلى ملك الحبشة، مع الرّياح وعلى جناح الرّعب، إنّه الفرار نحو الحماية وطلب الأمان. وهدفنّا هنا لا يكمن في دراسة التّناص التّراثي؛ بل التركيز على دوره في تشكيل الحوار بين شخصيتين مختلفتين زمنيّا. إذ يستهل "النّجاشي" حواره باستجواب "جعفر الطيار": من أنت يا هذا المسربل بالشُكوكْ؟، وهي بداية التّعارف بين الأشخاص، وإثبات هويّة الآخر، الذي تحوم حوله العديد من الشّكوك والتّساؤلات، ليجيبه الطّرف الثّاني (أنا "جعفر الطّيار"، جئت مع الرياح على جناح الرعب) محملاً بالخوف الذي يطارده لعله يجد ضالته المنشودة عند "النّجاشي". وهكذا يتخذ الحوار طريقه بين الشخصيتين الرئيسيتين؛ ليتوضح المشهد أكثر فأكثر.

• النَجاشِي: مَنْ أَيْنَ جِئْتَ؟ وَمَا تُريد ؟!

[1] - يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص42.

[2] - المصدر نفسه، ص42.

•- جَعْفَر:

إنِي أَتَيْتُكَ مِنْ بِلادِ النَّارِ..

مِنْ وَطَنِ الحَدِيدْ !

شَيَّعتُ أَحْلامِي وَ أَحْبَابِي .. صِبايَ ..

وَ كُلّ مَا مَلَكَ الفُؤاد .. وَجِئْتُ كَالطَّير

المهَاجِر أَبْتَغِي وَطَنًا جَدِيدْ[1]

إنّه الفرار من بلاد النّار ووطن الحديد تاركا وراءه أحلامه وأحبابه، حتى صباه، مشيعا كل شيء جميل من حوله وكل ما ملك الفؤاد، إنها الهجرة نحو الحياة والهروب من الموت المحتوم ليضعنا داخل صورة تشبه الفرار يوم الحساب حين يفر المرء من أمه وأبيه وصحبه وبنيه، يشبه تلك الهجرة بهجرة طائر يبتغي وطناجديدا. و "يوسف وغليسي" كذلك ينشد وطنا غير الذي دمر وانتهك، يحلم بوطن جديد، بشمس لم يصادروا دفأها، بوطن لم يكبله الجليد، ويبقى كل هذا مجرد أحلام.

لَفَظَتْنِي الأحْلامُ في فَجٍ بَعِيدْ ..

وَ تَقَيَّأَتْنِي الأَرْضُ إِذْ شَرِبَتْ دَمِي ..

كُلّ الدُّروبِ إِلَيْكَ مُفْضِيَّةٌ ، لأَنَّكَ

مَلْجَأ الأَحْرَارِ مِنْ كَون العَبِيدْ ..

هَاجَرْتُ مِنْ جَسَدِي الشَّهِيد إِلَيْكَ رُوحا

لاَجِئا يا أَيُّها الملكُ السَّعِيدْ ! ..[2]

كل أمنيّات الشّاعر أضحت أحلاما بينه وبينها ألف أخدود وواد، إذ يقول:

جَعْفَرُ: يَا لَيْتَهُ فِيها تَجَلَّى أَو سَقَطْ

[1] - يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص42، 43.

[2] - المصدر نفسه، ص44.

لَكِنَّه، يَا حَسْرَتِي، حُلْمُ فَقَطْ! ..

بَيْنِي وَبَيْنَهُ أَلْفُ أُخْدُودٍ وَواد ..

حُلْمٌ يُهدْهِدُنِي قَلِيلاً ،،

ثُم يَفْتَحُ مُقْلَتِيَّ عَلَى السُّهادْ

حُلْمٌ وَ"دُونَه -سَيّدِي- خَرْط القَتَادْ"

النَّجَاشِي: لا يَا فَتَي!

دَعْنَا مِنْ الهَذْرِ الملَبَّدِ بِالسَّوادْ[1]

إنّ الهدف من الحوار وهو إنشاء علاقة تواصليّة بين طرفين؛ أي بين المرسل كصاحب رسالة والمرسل إليه كمستقبل لعملية الارسال. والتي ينجم عنها تفاعل إيجابي أو سلبي. والشّاعر "عز الدين ميهوبي" يعرض لنا نوعا من الحوار الخارجي الذي ينعدم فيه الانسجام بقوله:

مَنْ أَنْتَ؟

أَنَا ضَائِع

مَا الاسْم؟

أَنَا جَائع

وَالعُمْر؟

بِلا مَأوَى[2]

إنّ القارئ يستشف عدم مطابقة طبيعة الأسئلة مع الأجوبة المتوقعة ممّا يؤدي إلى صعوبة تحقيق الوظيفة الافهامية *(conative). ولهذا جاء الحوار على شكل ومضات خاطفة ومقتضبة سؤال مقابل جواب، دلالة على الحالة النّفسيّة التي يعيشها الفرد وسط مجتمع يُفتقر فيه لأدنى متطلبات

[1] - يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص57.

[2] - عزالدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، ص73.

* - الوظيفة الافهامية لها علاقة بالشخص الذي يتلقى الرسالة اللّغوية، أي المرسل إليه، أو المتلقي كما يسمى في بعض المراجع ، ولذلك تكثر في هذه الوظيفة ضمائر المخاطب، وأكثر ما نجد هذه الوظيفة في الكتابات الثورية، والحديث عن الانتفاضة إذ تكثر فيها ضمائر المخاطب التي تساعد على استثارة مشاعر المتلقي و التأثير فيه.

العيش الكريم. أما السّلطة فتظهر من خلال أسئلتها الروتينية التي توحي بلامبالاتها اتجاه شريحة هشة من المجتمع. كما يصور هذا الحوار مدى اتساع الهوة بين السّلطة والفرد، فكل منهما يهيم في واد غير آخر.

2- الحوار الداخلي:Monologue

قد حدّد الباحثون الفرق بين نوعي الحوار الخارجي والداخلي؛ فالأول يكون بين شخصين أو أكثر، بينما الثاني فهو «حوار منفرد بين صوتين لشخص واحد أحدهما صوته الخارجي العام؛ أي صوته الذي يتوجه به إلى الآخرين والآخر صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه غيره» [1]. ومثال على ذلك:

أَنَا أَنْتَ .. وَ أَنْتَ أَنَا !

أَهْوَاكَ لِأَنِي مِنْكَ ،،

وَأَنَّكَ مِنِّي

رُوحُكَ حَلَّتْ فِي بَدَنِي ..

أَنَا "حَلَّاجُ" الزَّمَن ..

لَكِن ،،

مَا فِي الجُبَّةِ

إِلَّاكَ أَيَا وَطَنِي ! .. [2]

ويستمد الحوار أهميته من اللّغة الشّعرية الصّوفية التي جعل منها الشّاعر أداة طيعة يصهر من خلالها ذاته ووطنه حتى يغدوا شيئا واحدا، أين تذوب روح الوطن في جسد الشّاعر الذي أضحى"حلاج" هذا الزمن.

[1] - عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره المعنوية، ص294.

[2] - يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص67.

وتكمن أهمية الحوار حسب رأي "سيد فيلد" في الآتي: «أولاً، الحوار يدفع القصّة إلى الأمام. ثانياً الحوار يوصل الحقائق والمعلومات للقارئ أو الجمهور. ثالثاً الحوار يكشف الشخصية»[1]. كما هو الحال عند الشاعر "عقاب بلخير":

إنَّ رُوحَكَ يَا وَطَنِي

تُشَكَّلُ مِنْ رُوحِنَا

حَيْثُ يَنْبُضُ قَلْبُكَ فِينَا مَعًا

لَمْ يَزَلْ يَكْبُرُ الحُبُّ فِي دَاخِلِي

وَسَنَقْسِمُهُ بَيْنَنَا

وَلْيَكُنْ بَعْضُ هَذَا الغِنَاء لِحُبِّكَ يَا وَطَنِي[2]

تتأسس عمليّة التّواصل على عنصرين أساسيين هما: المرسل والمرسل إليه تربط بينهما رسالة ما. وهو ما نجده في هذه الأبيات إذ يصبح المرسل والمرسل إليه عنصرا واحدا متشكل من روح واحدة وقلب واحد، وذلك عبر التنقل السلس بين الضمائر؛ لإضفاء طابع الحيوية والتنوع، وهي تقنية شعرية تعصف بأركان عملية التواصل، لتعيد بناءها من جديد عبر انزياحات لغوية تسهم في تعزيز شعرية النّص.

لم يكتف الشّاعر الجزائري بالتنقل بين الضّمائر في قصائده لإضفاء التّنوع في الأصوات؛ بل جمع المتنافرات ومزجها ضمن سياق جملي واحد، وهو ما يضع القصيدة الشّعرية على أرضية مضطربة غير متزنة تعكس الحالة النفسية التي يمر بها الشّاعر، وقد عبر عنها بصور ذهنيّة متضاربة، كما جاء في قول الشّاعر "عثمان لوصيف":

يَا أنْتَ... يا أَنا ؟

مَنْ عَلَّمَكَ السُقوطَ إلى الأَعَلَى ؟

[1] - سيد فيلد، السيناريو، ترجمة سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد،1989، ص25.

[2] - عقاب بلخير، السفر في الكلمات، ص16.

مَنْ عَلَّمَكَ الغوصَ إلى القِمم ؟[1]

استطاع شعراء التّفعيلة تشكيل الحوار في قصائدهم الشّعرية من خلال كسر نمطية السرد، بفضل تضييق وكسر الهوة بين المرسل والمرسل إليه؛ ليولد فيما بعد نموذجا تواصليا متفردًا يعزز شعرية القصيدة، إضافة إلى ذلك نجد تداخل الضمائر في المونولوج بين المتكلم (أنا) والمخاطب (أنت) فاتحا ذراعيه لآفاق رحبة تتنفس عبرها الشّعرية.

3-الصّراع الدرامي: Dramatic Conflict

امتلك الشّعر الجزائري فترة العشرية السّوداء خصوصيّة عمّا قبله، وذلك راجع لما شهدته تلك الفترة من عنف طال حياة الأفراد في جميع المجالات، فكان من المنطقي ظهور إفرازات تنم عن تلك الأوضاع التي كسرت ذات الفرد الجزائري وحولت أفكاره وأحلامه عن مسار لطالما حلم به، وقد عبر عن ذلك من خلال الشّعر والسّينما، وما أتيح له من الفنّون الأخرى.

فبالرغم من أسبقية الشّعر للسينما إلا أنهما استطاعا السير جنبا إلى جنب والأخذ من بعضهما البعض، كونهما من نتاج الفكر الإنساني المبدع، فتشكلت بينهما نقاط تقاطع وتشابه وضوابط وقواعد تفرق بينهما، غير أن العلاقة أضحت حميمية ما تنفك تجمع الفنّيين معا لتولد لنا صورا شعرية تختلف عن تلك التي عهدناها في الشّعر القديم. فمسألة التراسل بين الفنّون إذا إنّماهي محاولة للوصول إلى عمل إبداعي مفتوح يستثمر عناصر شتى تزيده ثراءً وعمقاً وأمانةً مع التجربة[2].

والصّراع الدرامي يمكن أنَّ «يسمى تضاد الأشخاص أو القوى الذي يعتمد عليه الفعل في الدراما ... والصراع هو الصراع الذي ينمو من تفاعل قوى المتعارضة»[3]، لطرح آرائها وأفكارها، وتنقسم الدراما -حسب رأي الدارسين- إلى ثلاثة أقسام واضحة التمايز وهي:

«الدراما الذهنية (دراما الأفكار) Drama of ideas

الدراما الواقعية Realistic Drama

[1] - عثمان لوصيف، براءة، ص32.

[2] - ينظر سعيد مصلح السريحي، الكتابة خارج الأقواس، دراسات في الشّعر والقصة، نادي جازان الأدبي،السعودية، ط1، 1986، ص69.

[3] -إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1986.ص222.

الدراما الشّعريّة poitical Drama»[1].

والدراما الشّعريّة هي ما نحن بصدد دراستها.

4-التّصوير المشهدي:

استلهم التّصوير المشهدي خصائصه من البناء الدرامي الذي يتولد من «حدث نامٍ وصراع وتقابل مواقف وشخصيات»[2]. ويلجأ في بعض الأحيان «إلى استعارة القالب المسرحي بكل عناصره ومقوماته، بما في ذلك التوجيهات المسرحية التي يكتبها المؤلف لرسم المشهد»[3].

4-1-الصّورة الشّعريّة المشهدية:

نجد من المهم الوقوف قليلا عند المشهد السّينمائي كونه يمثل النموذج الفنّي المحتذى في بناء الصّورة الشّعريّة المشهدية، سواءً أكانت بنية صغرى في القصيدة أم بنية كبرى؛ أي أنها القصيدة بتمامها[4]. ويُحدد المشهد على أنّه «التقسيم الجزئي من الساحة الكليّة للفيلم السّينمائي»[5]، ويختص بحدث معين في منظر واحد وشخصيات محددة، وأي تغيير للمنظر أو الشخصيات هو انتقال من مشهد إلى أخر، لذا يمكن وصفه بأنه «جزء رئيسي من الفيلم، يقابل الفصل في الكتاب»[6]. ويعرفه "نواف نصّار"

مشهد SCENE هو

1- جزء من نصّ مسرحي

2- وحدة صغيرة من الحدث والزمان في التطور المسرحي.

[1] - سعيد الورقي، تطور البناء الفنّي في أدب المسرح العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2000، ص92.

[2] - محسن إطميش، دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنّية في الشّعر العراقي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط1، 1982، ص76.

[3] - علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، ط4، 2002، ص206.

[4] - أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشّعر العربي المعاصر، المكتبة الوطنية، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص22.

[5] - يوجين فال، فنّ كتابة السيناريو، ترجمة مصطفى محرم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1997، ص56.

[6] - دوايت سوين، كتابة السيناريو للسينما، ترجمة أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1988، ص297.

3- في الرواية: حدث متصل بالأحدث الأخرى. وينتهي باشتراك -أو مغادرة- شخص أو أشخاص.[1]

ويتضح لنا تصوير المشاهد في قول "عز الدين ميهوبي":

صَدِيقِي الَّذِي كُنْتُ أَعْرِفُهُ مُنْذُ عَام...

يُعَشِّشُ فِي جَيْبِهِ العَنْكَبُوتْ

إِذَا مَا اسْتَمَرَّ عَلَى وَضْعِهِ سَيَمُوتْ[2]

كُنْتُ قَابَلْتُهُ قَالَ لِي:

إِنْ بَقِيْتُ عَلَى حَالَتِي هَكَذَا...

سَوْفَ أَضْطَرُ يَوْماً لِنَهْبِ البُيُوتْ

هَكَذَا ...مِثْلَمَا الحُوتُ يَأْكُلُ الحُوتْ[3]

ذَاتَ مَسَاء رَأَيْتُ صَدِيقِي

بِفَارِهَةٍ يَعْبُرُ "الأَوطُورُوتْ"

رَآنِي ...تَوَقَّفَ طَبْعًا

فَتَحْتُ فَمِي لَمْ أُصَدِّقْ...

وَحَدَّثْتُهُ فِي خُفُوتْ

أَأَنْتَ الَّذِي كُنْتُ أَعْرِفُهُ مُنْذُ عَامْ

وَكُنْتُ أَخَافُ عَلَيْهِ المَوتَ؟

لَمْ تَعُدْ مِثْلَمَا كُنْتَ يَا صَاحِبِي مُنْذُ عَامْ...

---

[1] - ينظر نواف نصّار، المعجم الأدبي، ص192.

[2] - عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص126.

[3] - المصدر نفسه، ص 127.

فَقَالَ بِخُبْثٍ رَجَاءً سُكُوتْ [1]!

ليأتي المشهد الثالث:

أَنَا لَمْ أُفَكِرْ بِشَيءٍ يَضُرُّ البِلادْ

سِوَى أَنْ أُؤَمِّنَ قَدْرًا مَنَ القُوتْ !

فَتَاجَرْتُ فِي كُلِّ شَيء

مِنَ الجُبْنِ وَالمِلْحِ وَالمَوْزِ وَالجَوْز

حَتَّى مَوادَّ البِنَاءْ

وَأَقْمِشَةً بِجَمِيعِ النُّعُوتْ

وَلَمْ أَقْتَرِفْ أَيَّ إِثْمٍ وَلَكِنِّي كُنْتُ هَرَّبْتُ كُلَّ الزُّيُوتْ

وَأَنَا لَمْ أُسِئْ لِبِلادِي ...

وَلَكِنَّنِي كُنْتُ أَعْلَمُ أَنِّي إِذَا مَا بَقِيْتُ عَلَى حَالَتِي هَكَذَا دُونَ تَأْمِينِ قُوتْ

فَعُمْرِي يَفُوتْ

ثُمَّ إِنِّي رَأَيْتُ بِعَيْنِي هُنَاالحُوتُ يَأْكُلُ الحُوتْ[2]

وفي الأخير يختم الشّاعر ملصقته:

ضَحِكْتُ وَقُلْتُ: صَدَقْتَ...

أَيَحْتَاجُوَاقِعُنَا-يَا صَدِيقِي-

لِتَأْكِيدِ هَذَا الثُّبُوتْ

فَوَدَّعَنِي...ثُمَّ أَرْدَفَ مُسْتَهْزِئًا بِيَّدِيهِ:

[1] - عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص127.

[2] - المصدر نفسه، ص 128، 129.

أ .. توت A TOUTE[1]

ويتشكل المشهد عادة «من سلسة من لقطات مرتبطة ببعضها، يجمع بينها عنصر مشترك، هو المنظر أو الحركة أو الشخصية أو الحالة النفسيّة أو ما إلى ذلك»[2]. والصّورة السّابقة مستوحاة من تقنية سنيمائية بحتة تشكلت من لقطات شعريّة تجوب بالمتلقي مسرح الأحداث، يسمع أصوات الشّخصيات ويتحسس أمكان تواجدها عبر كاميرا الشّاعر الذي ركز على بعض الأشياء بتفاصيلها، فصورها بدقّة واحترافيّة عالية، وهذا ما أضفى على النّص الشّعري جمالية.

4-2-التضاد المشهدي:

وهو تقابل بين مشهدين كما في المثال التالي:

المشهد الأول: **كَمْ يُسْعِدُنِي أَنْ أُبْصِرَ تِلْكَ الزَّيتُونَة**

يَأْتِيهَا عُصْفُورٌ

فِي فَمِهِ أَيَة حَب ...يَقْرَأُهَا

يُودِعُهَا قَلْبَ الزَّيتُونَةْ.

المشهد الثاني: **كَمْ يُحْزِنُنِي أَنْ أَسْمَعَ صَوْتَ البُومِ**

يَنْعَبُ بَيْنَ الصَّبَّارِ

قُرْبَ الأَسْوَارِ

أَنَّ اللَّيْلَ يَجِيءُ دُونَ نُجُوم[3]

قال لي:

كَتَمَ الْقَلْبُ أَوجَاعَهُ زَمَنًا

ثُمَّ أَجْهَشَ فِي حِيدرَهْ

[1] - عز الدين ميهوبي، ديوان ملصقات، ص129.

[2] - داويت سوين، كتابة السيناريو للسينما، ص297.

[3] - أحمد عاشوري، أزهار البراوق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1984، ص18.

المَبَانِي عَالِيَّة

وَالمَلاعِبُ وَاسِعَةٌ

وَأَنَا ...

خِلْسَةأَتَزَوَّجُ فِي المَقْبَرَه[1]

يُضمر المشهد مفارقة قاسيّة (خلسة أتزوج في المقبره) ارتبط فيها الزواج بالموت المحتوم، فبعد الكتمان المطول يجهش بالبكاء، لتأتي بعده لحظة التفريغ النّفسي الذي يسفر عنه الاخبار المتمثل في الجمل الخبرية (المباني عالية) و (الملاعب واسعة) بوتيرة عادية إلى أن تدخل كلمة خلسة أين ينتاب المتلقي الشّك والرّيبة في تسلسل ومنطقيّة هذا المشهد، فكلمة خلسة كسرت بناء التّصور وقلبته رأسا على عقب، وذلك ببناء صورة جديدة قوضت أركان الصّور السّابقة، إن اتساع وعلو الأماكن يوحي بالرّحابة والتي فجأة ما تعود بالمتلقي إلى مدارها الأول (أوجاع – أجهش) والذي يتناسب حضوره مع مكان المقبرة، أما المفارقة فأتت بتوظيف كلمة (أتزوج).

ويواصل الشّاعر "عاشور فنّي" رصف اللّقطات بعضها ببعض مولدا لنا مشهدا متكاملا، متبعا في ذلك التقنيّة ذاتها في التّصوير إذ يتناسل منه المشهد الثّاني المتمثل في قوله:

ثُمَّ قَالَ: الوُجُوهُ الَّتِي أَعْرِفُهَا

هَا هِيَّ الآنَ تَنْكُرُنِي

وَالدِّيَارُ الَّتِي كُنْتُ أَسْكُنُهَا

هَا هِيَّ الآنَ تَسْكُنُنِي

وَالْقُبُورُ الَّتِي اِنْفَتَحَتْ هَكَذَا ...

فَجْأَةً ...

لَمْ تَسَعْ جُثَّةَ الوَطَنْ![2]

[1] -عاشور فنّي، رجل من غبار، ص9.

[2] - المصدر نفسه، ص10.

يبدأ المشهد بصورة تصادميّة، تمثلت في المعرفة التي يقابلها نكران الآخر، وتقلب الأحوال (والديار التي كنت أسكنها ها هي الآن تسكنني)، فقد عمد الشّاعر إلى تراسل تبادل وعاء الاحتواء بين المادي والمعنوي. وكذا القبور التي فتحت ذراعيها لتضم كل شيء، وعجزت وضاقت أن تحوي جثّة هذا الوطن الذي حوى كل العباد موظفا الكلمة (فجأة) دلالة على سرعة الانتقال، لتحدث المفارقة التي تصور عظمة الوطن الذي لا يموت، فهو أكبر من الموت ذاته. وتظهر لنا هذه اللّقطات مفككة العناصر متباعدة دلاليا، إلاّ أنّ الشّاعر استطاع أن يجمعها بروابط خفيّة، شكلت خيوطها من المفارقة والتّجاوز والانزياح الدّلالي.

4-3-المونتاج:(التقطيع)

لقد حقق الشّاعر المعاصر إنتاجا شعريا غزيرا يرتكز على شد روابط الشّعر بآليات فنّ السّينما من خلال توظيف أساليبه المتعددة، فغدت القصيدة المعاصرة نصّا شعريّا يتزين بحلي متنوعة الخامات، ومن بين ما رفع النّص الشّعري إلى مصاف التّميز والتّفرد تقنيّة المونتاج الذي يعرف بأنّه عمليّة خاضعة إلى تجميع لقطات متفرقة وإعادة تركيبها من جديد، وهو ما يعكسه التّصوير السّينمائي، إذ يرصد لها المخرج لقطات مختارة بعناية وفق تسلسل معين تصل من خلاله الصورة المراد إحداثها في نفس المتلقي وهو ما يقابله في الشّعر من رصف الموصوفات التي تنتمي إلى حقل دلالي واحد.

يقول الشّاعر"عز الدين ميهوبي":

سَألَ العُصْفُورُ الشَّمْسَ:

الضَّوءُ تكسّر في الغِربَالِ ..

أَجْنِحَةُ الغِرْبَالِ تُوزّعُ حَلْوىَ للأطْفَالِ

الظِّلّ تَمَدّدَ في الأَحْراشِ

وَدَالِيَّةُ الأَوجَاعِ تَقطّرُ دَمْـ (ـــــعا)

فِي الأَوْحَالِ

وَاللَّيْلُ يُراجِعُ هَنْدَسَةَ الأشْكَالِ

سَأَلَ العُصْفُورُ..

فَغَطّى الشَمْسَ سُؤالُ

اِنْتَظَرَ العُصْفُورُ العَامَ الأَوّلَ

أَبْصَرَ نَهْراً مِنْ حِنَّاءِ

العَامُ الثَّانِي..

أَبْصَرَ عُشْباً نَارِياً..

العَامُ الثَّالِثُ..

أَبْصَرَ مَاءً

العَامُ الرَّابِعُ

أَبْصَرَ طِفْلاً فِي المَنْفَى

العَامُ الخَامِسُ

أَبْصَرَ خَارِطَةَ الأَسْمَاءِ

العَامُ السَّادِسُ

مَاتَ العُصْفُورُ..

تَغَيّرَ شَكْلُ الشَّمْسِ

تَخَشّبَتِ الأَشْيَاءُ

العَامُ السَّابِعُ

عَرّافُ«الرَايَس» يَحْمِلُ عُصْفُوراً وَيُغَنِّي..[1]

[1]- عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، ص17، 18، 19.

تشكلت القصيدة من مجموعة من الأحداث المتسلسلة عبر لقطات ومشاهد سينمائية مبنيّة على التّسلسل الزّمني: العام الأول، العام الثّاني إلى غاية العام السّابع، الأمر الذي دفع بالمتلقي إلى تتبع الأحداث وطلب الاستزادة واللهث وراء النهاية أو ما يسمى بعنصر التّشويق.

إنّ انفتاح النّص الشّعري على الفنون الإبداعيّة وليد التشابك والاحتكاك بالتجربة الإنسانية التي جعلت من الشّاعر مخرجا لغويا بامتياز يعرض صوره وأفكاره بطريقة سينمائيّة يستثمر من خلالها أساليب وأدوات السينمائي.

ثالثا: تداخل الشّعر مع الإيديولوجيا:

يُعد الشّعر نشاطًا جماليًّا بالدَّرجة الأولى وحركة إبداع باللغة، لما يحمله من صورٍ بيانيةٍ ومحسناتٍ بديعيةٍ ترفعه إلى مصاف الإبداعِ الفنّي والتّفردِ والتّميزِ عن بقيّة الفنون الأدبيّة الأخرى. والأكيد أنَّ الشّاعر صاحب رسالة ساميّة وموقف نضالي يدافع عنه سواء كان بالإضمار أو الإفصاح، لكنْ وجب عليه صياغة أفكاره ومواقفه ضمن قوانين وحدود الشّعر.

ومن أجل هذا سلطنا الضوء على شعر التّفعيلة الجزائري لدراسة حدود تداخل الشّعرية والإيديولوجية ضمن العمل الشّعري الذي يقوم أساسا على المغامرة والتأويل والجرأة في الإيحاء والتّصوير والتّجانس الموسيقي الذي يخاطب الذوق، عكس ما تتجه إليه الإيديولوجيا التي تُعنى بمخاطبة الفكر وتبادل الآراء بلغة المنطق والتحليل مقدمة انتاجا فكريا ورؤيا للعالم. ومن هذا فالشّعر لا يستغني عن الفكر، وهو ما نجده عند الشّاعر الجزائري الذي أجاد ترويض الأنساق الإيديولوجية الجامحة ضمن أعماله الشّعرية وفق أساليب شعرية متعددة.

1- الإيديولوجيا بين المصطلح والمفهوم.

إنّ مصطلح الإيديولوجيا من أكثر المصطلحات استعصاءً على الفهم لتقاسمه مع عدة علوم كالفلسفة والأدب والسياسة وغيرها؛ ولما يحمله هذا المصطلح من معانٍ متشابكة ومتشابهة. وهو ما يستوجب علينا ضبط وتحديد المفاهيم والمصطلحات المقاربة له، والجدير بالإشارة ارتباط مصطلح الإيديولوجيا بفنّ الأدب عامة وبفنّ الشّعر خاصة، وهو ما ينصب عليه البحث.

وبما أنّ الفنان لسان حال المجتمع ومرآته التي يطرح من خلالها أفكاره وآراءه التي تعكس توجهاته ورؤيته للحياة عامة وللظواهر و التصورات خاصة، هوما يدفعنا للقول: «إن الفنّ الجدير

باسمه هو ما كان مرآة للعصر، وترجمانا لظروفه، وفي هذه الثقافات التي تمدُّ جذورها عبر خطي التطور الفكري، ينسج الفنّ خيوطه ليصوغها ثوباً حضارياً، يُغطيّ جسدَ أمتهِ بالملاءمة بينه، وبين قضاياها، فلم يعد يحفل بالرنين اللفظي، أو الخطابيّة ذاتِ الضجيج الفخم المعتمد على إثارة المشاعر الرمادية الباهتة، بل أضحى انصهاراً في بوتقة الوعي، منبثقاً من خضمِّ هدير حياتنا»[1]. فالفنّ ترجمان للحياة الفكرية والحضارية والثّقافية بثوب جميل يغطي جوانب عديدة من الحياة.

لذا يعد المفكر والأديب والشّاعر من الأوائل الذين رفعوا راية التّغيير لكشف خبايا التجاوزات التي تحدث في المجتمع وفضح شتى الخروقات التي لم يعبر عنها إلاّ «عندما ارتفعت أصوات المفكرين والأدباء، والنقاد منادية بإحكام الصلة بين الأدب والحياة، وجعل الأدب يصدر عن الواقع الحي، فيفسره، وينقده، ويصوره، ويكشف ما فيه من حقائق، ومع هذا الاتجاه نما، وتوضَّح دور الأديب، وتأثيره في المجتمع، ورسالته في الحياة، وقدرته على تنبيه النفوس، والكشف عن واقعها ومصيرها بحيث يكون التعبير الأدبي وسيلة فعالة في تغيير أسس العيش، وتحرير الإنسان فرداً وجماعةً من كلِّ ما يستبدُّ به»[2] فالمفكر هو الصّوت الشّجاع الذي يعبر عن الذات و المجتمع، يكشف و يصور ما عجز عنه الآخرون. والفنّان صاحب رسالة سامية تضبطه أخلاقيات ومبادئ لا يجب أن يحيد عنها؛ لذا وجب «أنْ يتقيد الأدباء، وأرباب الفنون في أعمالهم الفنّية بمبادئ خاصَّةٍ، وأفكارٍ معينةٍ يلتزمون بالتعبير عنها، والدعوة إليها، ويقربونها إلى عقول جماهير الناس، ويحبِّبونها إلى قلوبهم»[3]. وهذا لا يتعارض مع جماليّة الطّرح وأسلوب الصيّاغة والصّنعة، فالشّاعر ينسج قصيدته في ثوب جمالي يتحكم فيه النّشاط الإبداعي والتّصور الفكري معا. «لا يريد الشاعر أن يستقبل القارئ، أو المستمع قصيدتَه بوصفها نشاطاً جمالياً، وحركة إبداع باللغة، بل هي فاعلية نضالية، وتوجيه سياسي إيديولوجي يتحول بهما الشاعرُ محتويا للقارئ ومنظويًا إلى نهج في الفكر»[4]. والخطابات الشّعرية «ليست موجودةً كي تحدِث مزيدا من الجمال في العالم، وحسب ولكن أيضا لكي تقول لنا ما هي حقيقة هذا العالم، وكي تحدثنا عمَّا هو عادلٌ، و جائرٌ»[5].

[1] - رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، منشاة المعارف بالإسكندرية،1988، ص6، 7.

[2] - أحمد أبو حاقة، الالتزام في الشّعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 1،1979، ص17.

[3] - بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، دار المريخ للنشر، الرياض، ط1، 1404هـ -1984، ص15.

[4] - أحمد الجوة، شعرية وقضية، دراسة في شعر معين بسيسو، مطبعة سوجيك، تونس ،1999،ص14.

[5] - تزفيطان تودوروف، نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1986، ص92.

وقد تفيد بعض تحديدات الفنّ، والموقف أنهما قطيعان ضديان، وأن العلاقة بينهما تنافرية دوما بسبب أن الفنّ نشاط جمالي، وأن الموقف سلوكٌ نضاليٌّ، غير أنَّ العلاقة بينهما قد تغدو تكامليةً إذا أحكم الفنّان وسائل البناء، والإنشاد، واندرج الموقف في الأثر الجمالي دون عسفٍ، أو إكراه على النحو الذي صاغ به أبو نواس خمرياته[1]. فالفنّ والفكر لا يتضادان بل يسيران جنبا إلى جنب قد يسمو أحدهما عن الآخر إلا أنه لا يمكن استغناء أحدهما عن الآخر كما يقره "أحمد أبو حاقة" في قوله: «لقد كان كلُّ أدب دوما الاثنين معا، فنّا وإيديولوجية، ومن العبث البحث عن جواهر صرفة»[2].

لذا تعد الأيديولوجيا واحدة من أهم المحمولات الفكريّة التي يحملها النّص، أو الخطاب الشّعري، بل تكاد تلازمه في سياق عملية التّواصل التي تؤديها اللّغة التّواصليّة إلى تجاذب شديد بينها وبين عناصره البيانية والجمالية، فتعددت الأصوات التي تلح على تجسيد الخطاب الشّعري أن يكون منبرا إيديولوجيا، وهذا ما يقودنا إلى طرح العديد من التّساؤلات حول هذا المصطلح: ما مفهوم مصطلح الإيديولوجيا، وإلى من تعود أصول هذه الكلمة.

ومن المتفق عليه أنّ مصطلح أو كلمة الإيديولوجيا، كلمة غير عربية لا وجود لها في معاجمنا اللّغوية؛ إنما ترد بمعنى «علم الأفكار، أو نظام الأفكار، والمفاهيم الاجتماعية ....أي مجموعة التصورات التي تعبر عن مواقف تحدده تجاه علاقة الإنسان بالإنسان، وعلاقة الإنسان بالعالم الطبيعي، وعلاقته بالعالم الاجتماعي. وهي بهذا توازي مصطلح العقيدة، وإنْ يكن مصطلح العقيدة يتصل بالدين، وهي تتصل بقيم سياسية اجتماعية ثقافية»[3]. كما أنّ«كلمة إيديولوجيا دخيلة على جميع اللغات الحية، تعني لغويا، في أصلها الفرنسي، علم الأفكار، لكنها لم تحتفظ بالمعنى اللّغوي، إذ استعارها الألمان وضمنوها معنى آخر، ثم رجعت إلى الفرنسية، فأصبحت دخيلة حتى في لغتها الأصلية»[4].

و«يرجع الفضل في استخدام مصطلح الإيديولوجيا إلى المفكر الفرنسي أنطوان ديستوت دي تراسي(1754-1836) (ANTOINE DESTUTT)في كتاب له بعنوان الإيديولوجية....المنشور عام 1801،

[1]- ينظر أحمد الجوة، شعرية وقضية، ص4.

[2] - أحمد أبو حاقة، الالتزام في الشّعر العربي، ص119.

[3]- شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 103.

[4]- عبد الله العروي، مفهوم الايديولوجيا، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، ط5، 1993، ص9.

وقد كان يهدف من ورائه إلى تأسيس علم جديد هو: علم الأفكار»[1]. الذي يشمل جميع جوانب الحياة «وكما أنَّ الإيديولوجيا تجزم باستطاعتها إدراك الواقع على الرغم من تنوعه، وتغيره فهي من حيث كونها نمطاً من أنماط الفكر الإنساني تبحث عن نقاط ارتكاز في مجرى الحياة بتصور حالات، وأشياء تحدده واستخدام إدراكات ثابتة، وتصورات ساكنة»[2]. ومنه «إن أي موقف إزاء الإنسان، والعالم هو أيديولوجيا مؤسسة. حتى الديانة الطوطمية البائدة وعبادة البقر المعاصرة والانحياز إلى فريق رياضي لا يمكن أن يكون خارج إطار مقولة الأيديولوجيا (إن رفض الأيديولوجيا أيديولوجيا مضادة)»[3]

وقد أُطلق اسم الإيديولوجيين على دعاة التّفكير العلمي السّليم الذي يرفض كل ما هو ميتافيزيقي وهو ما أثار غضب نابليون «فأطلق عليهم باحتقار اسم الايديولوجيين، وبهذا اتخذت الكلمة معنى تحقيريا....واحتفظت به حتى اليوم، وعلى كل حال لوتفحَّصنا المضامين النظرية لهذا الاحتفاظ لوجدنا أن الموقف الإزدرائي الذي تنطوي عليه هو في الأساس ذو طبيعة ابستيمولوجية، ووجودية»[4].

إنّ «التفاعل الايديولوجي، يحدد نمط الشخصية المبدعة، من حيث تطلعاتها، ولذا فإنَّ من أبرز مظاهر التفاعل الايديولوجي التأمل بالمسلمات الوجودية، وإدراك أبعادها، ونفي الحقائق، وإثبات تناقضاتها، بمعنى أن التفاعل الايديولوجي يمثل أعلى مستويات التفاعل مع الحيزات الوجودية بنقائض متضاربةٍ تعكس انعكاس الوجود في تأمل، تفكيرٍ منفيّ»[5]. ومنه تجزم الإيديولوجية بقدرتها على طرح ومناقشات الأفكار التي تعكس المستوى الفكري للشّخصية.

«فإذا كانت الموضوعات هي نقطة البداية والكلمات هي نقطة النهاية، فإنَّ بينهما آلة تحول الموضوعات إلى كلمات وتحول الأفكار إلى شعر، إنَّه الشاعر، وعبره يتقرر مصير القصيدة، وحين نقول الشاعر فإننا نقول الرؤية الشّعرية، نمط الإدراك الذي يدرك به الشاعر الواقع، أو الموضوعات أو الأفكار، أو اللغة»[6]. وهو ما يقودنا إلى أنّ «علاقة الشاعر بالفكر لا تنبع من إدراكه لبعض القضايا بحيث يتمثل هذا الموقف بشكل عفويّ فيما يكتبه....وهو في مرحلة الإبداع ينظر في ذاته ليرى من

[1]- وسيلة خراز، الإيديولوجيا وعلم الاجتماع، جدلية الانفصال والاتصال، منتدى المعارف، بيروت، ط1، 2013، ص18.

[2]- بكري خليل، الإيديولوجيا والمعرفة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2002، ص33.

[3]- مسلم حسب حسين، جماليات النّص الأدبي، دراسات في البنية والدلالة، دار السياب، لندن، ط1، 2007،ص 208.

[4]- وسيلة خراز، الإيديولوجيا وعلم الاجتماع، ص19.

[5]- عصام شرتح، آفاق الشّعرية، دراسة في شعر يحي السماوى، دار الينابيع، دمشق -سوريا، ط1، 2011، ص150.

[6]- عبد الله العشي، أسئلة الشّعرية، بحث في آلية الإبداع، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2009، ص94.

خلالها الكون، و الكائنات، ينبغي أن يتمثل الشاعر أفكاره لتتحول في نفسه إلى رؤى، وصور كما يتمثل النبات ضوء الشمس لتتحول إلى خضرة مضللة، وزاهية فالشاعر لا يعرض آراء، ولكنه يعرض رؤية »[1] فيجوز للشّاعر ما لا يجوز لغيره .

إنّ «انصهار الفكر في وهج الرؤيا التي تحيله إلى نظرة شعرية، تعبر عن ذاتها بالعنصرين: الصورة والإيقاع، غير أن ليس ضروريا أن تختفي الصيغ الفكرية تماما في الشّعر لكنها متى استقلت به حولته عن طبيعته إلى تقرير نثري، ويكون السؤال أساسيا، وجوهريا: هل انطلق الشاعر من رؤيا أم من فكرة مجردة؟ في الحالة الأخيرة يأتي الشّعر باردا، جافا، مهما حاول الشاعر أن يسبغ عليه من صيغ المجاز الذي يلتصق بالفكرة التصاقا خارجيا»[2].«فلدى منتج النّص أولوية الاختيار بين مجموعة من العناصر اللّغوية، والدلالات، والصور، والمجازات المطروحة، لإعادة تشكيل نصه وفق خياراته النفسية، والفنّية الخاصة، ثم يكون للمتلقي حالات التأويل المتعددة، والمتاحة لقراءة هذا النّص من زواياه الخاصة،والنفسية أيضا، ولكن ضمن سياقات النّص التي تقدم اقتراحاتها السياقية النّصية، والتاريخية، والزمانية والاجتماعية، والنفسية»[3]. ومن كل ما سبق يظهر لنا ما يسمى بالموقف الإيديولوجي.

2-المواقف الإيديولوجية:

إنّ المواقف الإيديولوجية تنم عن أفكار حاملها، يدافعون عنها بضراوة، وبكل الوسائل التي تكفل لهم إيصال أفكارهم، وقد تعدد المواقف الإيديولوجية وظهرت جلية في النّصوص الأدبيّة وخاصّة السّرديات، أما حضورها في الشّعر فنلمسه في تتبع قصائد الشّاعر.

وممَّا لاشك فيه أنّ الكتابة الشّعرية ليست بمعزل عن مبدئها الذي يحمل فكرا وآراءً إيديولوجيّة تظهر بشكل أو بآخر في أعمال الكاتب، ممّا يؤكد أنّ «تفاعل الرؤى، والعقائد، والتأملات، والمنظومات الفلسفية في المبدع لنستشف من خلالها نمط تفكيره، واستراتيجية الفكرية، ونظرته الإيديولوجية للحياة، وطبيعة الخلق والكون، بمعنى أدق يحدد لنا ما هي المسلمات الوجودية في سيرورة استراتيجية الكثير من قصائده الشّعرية، ومكنوناتها الدلالية، و وجهة نظره في مجرى الأحداث

[1]- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشّعر، دار العودة، بيروت، ص62.

[2]- جهاد فاضل، قضايا الشّعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط1، 1984، ص271.

[3]- فاطمة الشيدي، المعنى خارج النّص، أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب، دار نينوى، دمشق، سوريا، 2011، ص56.

الملتقطة، و توجيه مسارها باتجاه فكري، أو نمط إيديولوجي معين »[1]. فالشّاعر مهما أراد الابتعاد عن عرض أفكاره و معتقداته و آرائه، فإنّه سائر إليها لا محالة من خلال نفي أو إثبات قضية معينة تعكس ثقافته وتفكيره في جوهر الأشياء ومكنونات الحقائق، «والموروث الثقافي والفكري والديني والأدبي والفنّي، والمضمون الذي تحمله الكلمة داخل خطابنا العربي المعاصر ملفوفا في بطانة وجدانية إيديولوجية» [2].

2-1-الموقف الاشتراكي:

و«تنطلق الواقعية الاشتراكية في التزامها من تعاليم كارل ماركس Karl Marx ، ونظريته في الجدل المادي، وخلاصة ذلك أنَّ الإنسان لابد له قبل الاهتمام بالسياسة، و العلم، و الدين، و الفنّ من أن يحصل على طعامه، وشرابه، ملبسه، ومسكنه، وسائر ما يؤمن له الاستمرار في العيش، فالأساس الاقتصادي القائم على الإنتاج الزراعي، والصناعي، وتبادل السلع، والخدمات، وتوزيعها بين طبقات المجتمع هو الذي يحدد في نهاية المطاف التطورات السياسية، والاجتماعية, والحضارية وكلّ نموّ، وتغيير، وتطور في حياة المجتمع، وأنظمته مرده إلى الأنظمة الاقتصادية »[3]. والاشتراكية تعني ببساطة اشتراك الجميع في ملكية أدوات الإنتاج، والحد من ملكية الأفراد الخاصة لها، فالاشتراكية نظام اقتصادي ذو فلسفة اجتماعية، وسياسية تقوم على التوسع في ملكية الدولة العامة، وإضعاف الملكية الخاصة، والغرض من ذلك تجنب مساوئ النظام الرأسمالي، وطغيان أصحاب رؤوس الأموال، وإزالة الفوارق بين طبقات المجتمع، وضمان العدالة وتوزيع الثروات[4].

يقوم المجتمع الاشتراكي على قيم أخلاقية، هدفُها هو تحسين المستوى المعيشي للجنس البشري، وذلك في مقابل القيّم الاستغلاليّة للمجتمع الرّأسمالي، وإذا كان معظم الاشتراكيين يرون في مجتمع العدالة الاجتماعية مجتمع الغد المأمول، فإنّ "ماركس" قد دعا إلى تجاوزه إلى مجتمع شيوعيّ تمَّحي فيه الطبقات تماما، وتملك فيه البروليتاريا زمام الأمور وتسقط فيه الدولة، وتزول فيه أشكال الاستغلال كافة[5]. يقول "مصطفى محمد الغماري":

آتِيكَ مِنْ بَوابَةِ الشُّرُوق

[1] - شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 105.

[2] - محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1991، ص 23، 24.

[3] - أحمد أبو حاقة، الالتزام في الشّعر العربي، ص14.

[4] - ينظر وسيلة خراز، الإيديولوجيا وعلم الاجتماع، جدلية الانفصال والاتصال، ص84.

[5] - ينظر المرجع نفسه، ص84.

وجْهاً مِن الأَصالَةِ مُمْتدة العُرُوق

سَيْفُ عَلِيّ في يَدي الفَاروق

آتِيكَ في قَصَائِدي الرُّعود والبُروق

آتِيكَ النَّاعِين في تَغريبَةِ اليَسار[1]

يقول "أحمد يوسف": «أتت العرفانية الشّعرية لدى محمد مصطفى الغماري نقيضا لإيديولوجية يسارية غلب على بعضها الإسفاف الفنّي باسم الواقعية الاشتراكية والتحزب السياسي»[2]، ولولا ذلك لاستطاع "الغماري" أن ينتج لنا نصًّا شعريا متضمنا رؤية جديدة للعالم، الذي يعيد فيه ترتيب أركانه من خلال رفضه لكل أشكال الانهزامية، والمهانة والاستسلام والرّضوخ. ويظهر هذا في عنوان ديوانه "مقاطع من ديوان الرفض" هو تعبير صريح عن ذلك، إذ يقول في قصيدة (براءة):

إِنَّا لَنَكْفُرُ بِالحَضَارَةِ حِيْنَ يَحْمِلَهَا

شَقّة مُرَهّلَة وَوِجْدانُ غَرِيبْ

وَرُؤَى يُلَمِعُهَا الغَرِيبْ

تُغْرِي بِأَضْغَاثِ اليَسَارْ

بِالهَارِبِينَ مِنْ اللَّهِيبِ إِلى اللُّجُوءِ المُسْتَعَارْ

بِالقَارِئِينَ الغَيْبَ (تَحْتِيًّا) وَ(فَوقِي) المَسَارْ!

لَهُمْ الشِّعَارَاتُ الخَواءْ

وَلِلشُّعُوبِ صَدَى (المَدارْ)[3]

والشّاعر مع «نص التجاوز الذي يكتبه ينطلق من سلسلة الغيابات المكونة للسقوط الذي يؤول بالشاعر إلى البحث عن البديل، وتأتي الغيابات عنده في شكل تتابعي مكثف حين تشمل الإنسان

[1]- مصطفى محمد الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، ص21.

[2]- أحمد يوسف، يتم النّص، ص231.

[3]- مصطفى محمد الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، ص74،75.

والحاكم والمثقف، فهؤلاء في نظره الأساس الفاعل في سلم الحضارات ولكنهم قد آلوا جميعا إلى السقوط حين انتهت فيهم الإيجابية التي لا تمر إلا من خلال الوطن المؤيد بالإسلام»[1].

وقد ظّف الشّاعر "عز الدين ميهوبي" ألفاظا تدل على الجو الاشتراكي في قوله:

فِي الزُّقَاقْ ..

قَالَ لِي بَعْضُ الرِّفَاقْ ..

عِنْدَمَا تَعْطُسُ " مُوسْكُو" ..

بَعْضُنَا، بِالطَّبْعِ، يَشْكُو ..

نَزْلَةً "حَمْرَاء"

مِنْ فَرْطِ الزُّكَامْ ![2]

يتحدث الشّاعر عن الاشتراكيّة الممثلة في موسكو، والتي غزت الكثير من الدّول (عندما تعطس موسكو ، بعضنا بالطبع يشكو نزلة حمراء) دلالة على التّبعيّة.

2-2-الموقف القومي:

تعرف القوميّة (Nationalism) بأنّها:

1- فخر المرء واعتزازه بأمته، واستعداده للدفاع عن حياضها ومصالحها.

2- الرغبة في استقلال الأمة وتقدمها وتطورها.

3- شعور شديد بالهويّة الوطنيّة، ويرتبط غالبا بالشوق إلى الاستقلال والرّفعة وفصل مصالح الأمة عن مصالح الأمم الأخرى وبطبيعة الحال، ينعكس الشّعور القوي على أعمال أدباء العالم، وبذات الملتزمين بقضايا أممهم، ونجد ذلك واضحا في الأدب العربي، خاصّة زمن الاستعمار، وفي الأدب الفلسطيني منذ الانتداب البريطاني وحتى اليوم[3].

[1]- مصطفى محمد الغماري، قراءة في آية السيف، ص76.

[2]- عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص74.

[3]- ينظر نواف نصّار، المعجم الأدبي، ص164.

إنّ قوميّة الفرد نابعة من ارتباطه بأمته وحبه وشوقه لتلك اللحمة، والشّاعر الجزائري معتز بعروبته وانتمائه الإسلامي، غيور على ما آلت إليه فلسطين، معقل الأنبياء والرّسل. لهذا نجد أنّ الشّعراء أفاضوا في ذكر فلسطين وخيبة أملها من الحكام العرب، مثلما نجده عند الشّاعر "سليمان جوادي":

فَمَاذَا إِذَنْ يَا فَلَسْطِينُ تَنْتَظِرِينَ ؟

مِنَ الأَدْعِياءِ العَرَبْ

فَمَاذَا إِذَنْ ؟

وَ مَاذَا تُرِيدِينَ بَيْرُوتُ مِنْ هَؤُلاءِ العَرَبْ ؟

صَلاحٌ مَضَى

وَمَضَى خَالِدٌ وَأَبُو خَالِدْ

هَلْ تُرِيدِينَ لَيْلَةَ أُنْسٍ وَحَفْلَ طَرَبْ؟

مَضَى طَارِقٌ وَاسْتَقَالَ الحَرَسْ

فَلاَ لَيْلَةَ الوَصْلِ عَادَتْ

وَلاَ عَادَتِ الأَنْدَلُسْ ...

تَمُوتِينَ بَيْرُوت

لاَ لَنْ تَمُوتِي ...

فنحْنُ هُنَا جَسَدٌ وَاحِدُ

إِذَا مَا شْتَكَى مِنْهُ عُضْوٌ

تَدَاعَى لَهُ سَائِرُ الجَسَدِ[1]

[1]- سليمان جوادي، قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،ط1، 1985، ص118، 119.

ترجم الشّاعر خيبة الأمل التي منيت بها الدول العربية، وعلى رأسها فلسطين، من خلال توظيف أسلوب الاستفهام (فماذا إذن يا فلسطين تنتظرين؟ من الأدعياء العرب؟ فماذا إذن؟) والغرض من إنشائه السخرية واستصغاره للعربودعاتها جراء مواقفهم المتخاذلة في نصرة إخوانهم. ويواصل الشاعر أسلوب الاستفهام لكنه يغير الوجهة إلى بيروت (ماذا تريدين بيروت من هؤلاء العرب؟). ويذكرها بأنَّ عهد "صلاح الدين"، و"خالد" و"أبو خالد" و"طارق بن زياد" قد مضى وولى، وأيام الأنس والطرب التي لا تعود (فلا ليلة الوصل عادت ولا عادت الأندلس) إنّه الواقع المرير للوطن العربي والّسقوط الذي لم يله النهوض. غير أنه سرعان ما يستشعر الأمل من خلال بناء خطاب الرفض المتمثل في (تموتين بيروت -لن تموتي) مرتكزا في ذلك على الحديث النّبوي الشّريف. عن "النعمان بن بشير" رضي الله عنهما، قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم (مثلُ المؤمنينَ في تَوادهم وتراحمهم وتعاطفهم، مثل الجسدِ إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الجسدِ بالسَّهر والحمى) متفق عليه.

ولازالت انتكاسات وهزائم العرب مصدر إلهام الشّعراء، ومحرك ضخ لأحاسيسهم اتجاه أوطانهم وعروبتهم، وهذه المرة يصور لنا الشّاعر "عز الدين ميهوبي" واقع العرب الملطخ بالانهزامات:

يَا أَيُّهَا الزَّمَنُ المُلَطَّخُ ..

بِانْهِزامَاتِ العَرَبْ

مَهْلاً .. فَهَذِي الأَرْضُ

تُنْبِئُ بِالبِدَايَةِ

وَاحْتِرَافَاتِ السُّحُبْ

سُحْقًا لِمَنْ وُلِدُوا لِذّلِ الأَرْضِ.

يَا حُكَامَنَا الأَبْطَالْ

مَا جَدْوَى الشَّنَبْ

الخَارِجُونَ مِنَ النَّخِيلِ أُحِبُّهُمْ ..

وَ العَائِدُونَ مَعَ الصِّغَارِ أُحِبُّهُمْ ..

وَ أُحِبُّ وَرْدَةَ الشَّاعِرِ..

تَنْمُو عَلَى وَجَعِ اللَّهَبْ[1].

ينادي الشّاعر الحكام العرب ويلصق بهم صفة الأبطال وهو نوع من التهكم اللفظي الذي ينجلي سريعا بالاستفهام (ما جدوى الشنب) فهؤلاء الحكام لا يمتلكون من الرجولة سوى الشنب. وهو بذلك يقصيهم من عملية البناء المنتظرة، موجها بوصلته نحو فئة جديدة يتوسم فيها النضال والتحدي (الخارجون من النخيل أحبّهم ..)، (العائدون مع الصّغار أحبهم ..) و (أحب وردة الشاعر تنمو على وجع اللهب) إنها ولادة جديدة من جيل جديد يحمل صلابة وأصالة النخيل وبراءة الصغار وثورة ولهيب الشّاعر.

إنّ الشّاعر الجزائري مشدود الأواصر مع مرجعيته القومية، يتألم بتألم شعوب الوطن العربي الإسلامي، ويصرخ لصراخها. وفي هذا المقطع تستصرخ فلسطين وتستجدي إنقاذها بقول الشّاعر "عثمان لوصيف":

وَامُعْتَصِمَاهْ! وَامُعْتَصِمَاهْ!

تَصْرُخُ فَلَسْطِينْ

أَسْمَعُ الفُصْحَى تُنَادِي

أَنْقِذُونِي ... أَنْقِذُونِي!

بُيُوتُ اللهِ عَامِرَة

وَلاَ يُسْتَجَابُ دُعَاؤُنَا

حِيْنَ نَخْسِرُ المَعْرَكَةْ

نَتَسَلَى بِالكَلِمَاتِ المُتَقَاطِعَةْ

يَا وَطَنًا يَعْشَقُ التَّزيفْ[2]

[1]- عز الدين ميهوبي، في البدء كان... أوراس، ص102.

[2]- عثمان لوصيف، كتاب الإشارات، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1999،ص112.

وَظّفَ الشّاعر كلمة (وامعتصماه!) دلالة على استغاثة فلسطين، ويعود أصل هذه الكلمة إلى قصة دارت أحداثها أيام الدولة العباسية، حينما استنجدت إحدى النساء بالخليفة "المعتصم بالله" بعد أن أسرها الروم، وسيقت إلى سوق العبيد أين تباع هناك السبايا، ولأن الإسلام رفع من شأن المرأة وجعلها حرة أبية تنعم بالحرية فأخذت تبكي وتستغيث "وامعتصماه"، لتنشب بعد ذلك حرب ضروس بين المسلمين والروم من أجل فكّ أسر هذه المرأة التي استغاثت فلبى أمير المؤمنين نداءها، وعادت الحرية لجميع السبايا والأسرى الذين كانوا قد وقعوا تحت سطوة جيش الروم آنذاك.

وهنا تشكل فلسطين معادلا موضوعيا لصوت الفصحى، صوت العرب، إنها تستجدي و تصرخ (أنقذوني ..أنقذوني) فهل من مجيب؟ فها هي المساجد ممتلئة بالمصلين، ولعل الله يستجيب لدعائهم، غير أنَّ دعاءهم غير مستجاب، رغم الكثرة إنّما النّوايا التي تضمرها القلوب هي المنقذ، فبمجرد الخسارة يعود العرب إلى لهوهم متناسين جراحات هذا الوطن الذي ارتبط بعشق النزيف.

كما تربعت فلسطين قلب الشّاعر "عثمان لوصيف" وسرى حزنها في كل جسده بقوله:

فِلِسْطِينُ قَلْبِي

جُوعُهَا فِي مَفَاصِلِي

يُنَادِي

وَعَيْنَاهَا

تُثِيْرانِ لَهْفَتِي

هِيَّ الزَّهرةُ البَيْضاءْ

تَنْزفُ بَيْنَهُم

وَهُمْ يَعْجُنُونَ النِّفْطَ

فِي شِكْلِ زَهْرَة[1]

يقول الشّاعر "عثمان لوصيف":

[1] - عثمان لوصيف، شبق الياسمين، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص121.

قِيْلَ: بُعِثَ عَنْتَرَة العَبْسِي

وَأَتِى عَلَى نَفْسِهِ أَنْ يُعِيدَ مَجْدَ العَرَبْ

لَكِنَّهُ نَسِيَّ رَأْسَهُ

يَتَدَحْرَجُ فِي رِمَالِ الجَاهِلِيَّة[1]

إنّ إعادة أمجاد العرب تستوجب قوة "عنترة" العبسي ورجاحة عقله، إلاّ أنّ الشّاعر صوره لنا جثة من دون رأس كناية عن الظلال في الجاهلية.

2-3-الموقف الوطني:

إنّ فترة الثّمانينيّات والتّسعينيّات من أصعب الفترات التي عاشتها الجزائر المستقلة، حيث شهدت ويلات الإرهاب والعنف السياسي والإيديولوجي الذي لم ينساه من عايش تلك الفترة العصيبة، والشّاعر الجزائري جزءٌ لا يتجزأ من نسيج هذا المجتمع، فقد تغنى بحب الوطن وعبر عن سخطه وحزنه وانكساراته لما آل له هذا الشعب الذي طالما حلم برياح الحرية والاستقرار والديمقراطية، إلا أنّه يجد نفسه ضمن منظومة جائرة، يقاسي التهميش والاغتراب في وطنه، الذي مزقته أيدي الغدر، متمنيا العودة إلى أحضان أمه التي حملت همومه وعانت طيش شبابه، لعله يجد الأمان والطمأنينة في أحضانها . وهو ما نجده جليا في مضامين شعر تلك الفترة، إذ تتفاعل ذات الشاعر مع وطن وتذوب وتمتزج معه لتشكل فيما بعد ذات واحدة وقصيدة (حلول) للشاعر "يوسف وغليسي" تجسد حالة التلاحم والانصهار والحلول بقوله:

أَنَا أَنْتَ .. وَ أَنْتَ أَنَا !

أَهْوَاكَ لِأَنِي مِنْكَ ،،

وَأَنَّكَ مِنِّي

رُوحُكُ حَلَّتَ فِي بَدَنِي ..

[1] - عثمان لوصيف، كتاب الإشارات، ص 111.

أَنَا " حَلاجُ" * الزَمَن ..

لَكِنْ ،،

مَا فِي الجُبَةِ

إلاكَ أَيَا وَطَنِي ! ..[1]

إنّ توحد روح الشّاعر بنبض الوطن ما هو إلاّ تعبير عن حالة روحيّة معقّدة، «فالنّص في نهاية الأمر ليس سوى تعبير يشكل جزءًا من عملية اجتماعية معقّدة؛ ممّا يجعل من الضّروري استحضار الملابسات الشخصية والاجتماعية واللّغوية والأدبية "والإيديولوجية" التي كُتب فيها النّص»[2] فالشّاعر في النّص حلاج هذا الزمان ولا قضية لديه سوى هذا الوطن المتحلل في ذاته.

إن كانت روح الوطن قد حلّت بدن "يوسف وغليسي" وذابت فيه، فإنَّ الشّاعر "عبد المالك بومنجل" أضحى بقايا روح تسبح فوق السّحب:

أَنَا فِي هَذَا الكَوْنِ بَقَايَا رُوحٍ، مُنْسَحِقٍ مُغْتَرِبْ

فَخُذِ الرَّمَقَ المُوشِكَ أَنْ يَتَلاشَى، ذَرَاتٍ تَسْبَحُ فَوْقَ السُّحُبْ

وَتَعَالَى بِرُفَاتِ الرُّوحِ الظَّامِي عَنْ أَرْضٍ مَا عَادَتْ تَصْلُحُ

حَتَّى لِلَّعِب[3]

من المقطع أعلاه تتضح لنا ذات الشّاعر التي أضحت بقايا روح سحقها الاغتراب في أرض لم تعد تَصلح حتى للعب، موظفا في ذلك ألفاظا تشي بالفناء والموت والعدم (الرمق - يتلاشى- تعالى- فوق السحب- رفات - الروح - الظّامي) إن هذه الألفاظ تفوح منها رائحة الموت التي اكتسحت كل فئات

* - الحسن بن المنصور الحلاج (244هـ - 309هـ) لقب بشهيد التصوف الإسلامي، والتصوف عند الحلاج هو جهاد في سبيل الحق، وليس مسلكا فرديا بين المتصوف والخالق فقط. لقد طور الحلاج النظرة العامة إلى التصوف، فجعله جهاداً ضد الظلم والطغيان في النفس والمجتمع. https://ar.m.wikipedia.org. . 07/09/2020

[1] - يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص67.

[2] - صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، مصر، ط1، 1998، ص250.

[3] - عبد المالك بومنجل، لك القلب أيتها السنبلة، ص42.

المجتمع ، فلم ترحم كبيرا ولا صغيرا، حتى الطفولة وئدت في هذا الوطن، لتتضح لنا بعد ذلك الحالة النّفسية التي صار عليها الوضع؛ حيث يطلب الشّاعر تخليصه من هذا الجسد الذي يلفظ أنفاسه الأخيرة (فخذ الرمق الموشك أن يتلاشى، ذرات تسبح فوق السحب) ويتعالى بتلك الروح العطشى ليوصل إلينا مدى قنوط الشّاعر من عدم جدوى النّضال من أجل الحياة و الاستمرار.

2-4-الموقف الصّوفي:

تعد النّزعة العلميّة من أهم مميزات عصرنا الحديث، «في حين يمثل التصوف تيار الشطح والأحلام ويعبر عن نزعة مثالية في الإنسان وموقف كلي من ألون والحياة. أي أنه يعبر عن واقع الحلم، وقد يكون الجمع بين هذين العالمين: عالم الواقع وعالم حالم هو هدف الشاعر المعاصر بالذات»[1]. لتحقيق التّوازن النّفسي والمصالحة بين العقل والروح لابدّ من عودة التّيار الصّوفي.

ولقد برز العديد من الشّعراء الجزائريين الذين انتهجوا التّجربة الصّوفية في أشعارهم أمثال: "أحمد عبد الكريم"، "مصطفى محمد الغماري"، "مصطفى دحية"، "عثمان لوصيف"، "يوسف وغليسي"، "عبد الله العشي" وغيرهم. فالتّجربة الصّوفيّة تجربة روحانيّة تنقل الشّاعر من الحياة العادية إلى فراديس الجنّة والسّماوات أين النّشوة والبوح والوجد الذي يصبو إليه الشّاعر المعاصر الذي يرى في التّصوف عودة إلى الأصل وكذلك «هي محاولة واعية للعودة إلى الذات واستكناه مواطن القوة في فكرنا وعقيدتنا وجماليات القول الفنّي»[2]. والشّعرية الصّوفيّة «لم تنشأ من فراغ ولاهي طفرة بل لها أسبابها الذاتية والموضوعية ... وما نعنيه بصوفية الشاعر المعاصر، هو أن يتلبس الحالة الوجودية التي يكون فيها ارتباطه بالعالم الحسي مشروط بارتباط آخر لا حسي، أي بعالم الغيب والهيمان، فالتصوف مظهر شعوري وميتافيزيقي لا يرتبط بثقافة معينة، ولا جنس إنساني بعينه بل هو تجربة حياة»[3].

أيقن الشّاعر الجزائري أنَّ اللّغة الصّوفيّة لغة شعريّة، رمزية بامتياز حيث تكتسب كل لفظة منها دلالات وإيحاءات متعددة تغني النّص الشّعري وتمنحه العديد من التّصورات الظّاهرية والباطنيّة التي تجعل من القارئ الحداثي «يعتمد إزاحة الدلالة الأمامية المكشوفة للحسّ النظري واستحضار

[1] - عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، ص45.

[2] - محمد كعوان، الرمز الصوفي في الخطاب الشّعري العربي المعاصروفعاليات التجاوز، دكتوراه في الأدب العربي الحديث، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2005-2006،المقدمة، ص (ب).

[3] - أحمد بوزيان، المنحى الصوفي في الشّعر العربي المعاصر، من خلال الرواد: السياب- صلاح عبد الصبور- خليل الحاوي- أدونيس- البياتي، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، جامعة وهران، 1997-1998، ص2

الدلالة الخلفية التي هي نتاج علاقة وموقع سياق، لأن الدلالة الصريحة ليست هدفا للشعر بينما تكون الدلالة الضمنية عماد الشّعر وأصله»[1]. وهذا ما سعى إليه الشّعراء لكشف مكامن الشّعرية.

لم تعد فكرة الصّوفيّة تصورا فقط بل تعدّت ذلك لتصبح فكرة إلزاميّة لا بد منها متخذة من التّصوف أساس الحياة وعمادها، وها هو الشّاعر "مصطفى محمد الغماري" يتعدى هذه الرؤية ليجعل منها سر الوجود ككل بقوله:

قَالُوا التَّصوّفَ بِدْعَةٌ مِنْ شَرِ أَخْلاقِ الهُنُودْ

قُلْتُ التَّصوّفَ يَا فَتَى شَوْقُ الخُلُودِ إِلَى الخُلُودْ

لَوْلاَ التَّصوفُ لَمْ يَكُنْ سِرُّ الوُجُودِ وَلاَ الوُجُودْ

جَمَّلُوكَ يَا نُونَ الوُجُودِ لأَنَّهُم جَاءُ الجُمُودْ[2]

لقد وصل التّصوف بالشّاعر إلى ذروته وإلى حد اقترانه بالوجود، بل ينكر الوجود دونه، والتّصوف عند "مصطفى محمد الغماري" يعبر عن إيديولوجية وفكر ومنهج للحياة ككل.

يقدم الشّاعر"مصطفى محمد الغماري" تصورين لمفهوم التّصوف، الأول من وجهة نظر الآخر (قالوا التصوف بدعة من شر أخلاق الهنود)، والثاني من وجهة نظره (قلت التصوف يا فتى شوق الخلود للخلود)، مقدما ما يثبت تصوره ويدعم قوله. ويواصل الدفاع عن فكرته التي يتبرأ فيها من كل ما هو دخيل عن المجتمع الإسلامي والعربي.

وكذلك يصل التّصوف عند " عثمان لوصيف" أوجّه في قصيدة " تجلي" إذ يقول:

صَاعِدٌ فِي خُيوطِ الضِّياءْ

نَحْوَ عَيْنَيْكَ، أَمْشِي عَلَى دَرَجَاتِ النَّدَى

يَا شُعْلَةَ الرُّوحِ

يَا شَهْقَةً فِي دَمِي

[1] - أسيمة درويش، مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992، ص228.

[2] - مصطفى محمد الغماري، قراءة في آية السيف، ص49.

صَاعِدٌ نَحْوَ عَيْنَيْنِ لأَلاَءَتِينْ

هُمْا سِدْرَتِي وَزُمُرُدَتِي

يَا امْرَأَةً تَتَوَهَّجُ بِالضَّوْءِ

أَنْتِ أَمِيرَةُ هَذَا الْجُنُون المُغَامِر

أَنْتِ إِلَهَةُ الهَوَى

أَنْتِ سَيِّدَةُ الشّعراءِ

وَأَنَا العَاشِقُ المُتَصَوِّفْ

عَانَقْتُ كَلّ المَدَارَاتْ

كُلَّ البُرُوقِ وَكُلَّ المَرَايَا

أُفَتِّشُ عَنْ مُنْتَهَايَ

أُفَتِّشُ عَنْ سِدْرَتِي [1]

لا يتوانى الشّاعر "عثمان لوصيف" في البوح بعشقه الصّوفي معانقا كل المدارات الصّوفية بحثا عن سدرة المنتهى، «فإن الصلة بين التصوف والشّعر تنبثق من سعي كل منها إلى تصور عالم أكثر كمالاً من عالم الواقع ومبعث هذا التصور هو الإحساس بقطاعة الواقع وشدة وطأته على النفس وصبوة الروح لالتماس الحقيقة التي تعذب كياننا»[2].

3- شعرية الأنساق الإيديولوجية:

3-1-نسق إيديولوجيا النّفعية (البراغماتيّة):

البراغماتيّة (pragmatism)هي توجه فكري يخدم المصلحة الشخصيّة أو الفرديّة، وذلك بإيهام خصومه بخدمة المصلحة العامة، ويظهر هذا الأخير في شعر التّفعيلة الجزائري من خلال شخصيات

[1] - عثمان لوصيف، براءة، ص47.

[2] - عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشّعر المغاربيالمعاصر)،موفم للنشر، الجزائر، 2008، ص118.

تبنَّت هذا التوجه، حيث تقوم هذه الشخصيات باستغلال الثروات والمناصب دون وجه حق، ودون تفكير في عواقب الأمور. ويطرح الشّاعر"عبد العالي رزاقي" سياسة الحاكم والمحكوم الّذي يجد نفسه محاصرا بكل أنواع التسلط من تطبيق للقوانين الجائرة التي تخدم مصالح الطبقة الحاكمة في هذه البلاد، والتمييز المقنن والتشريع الزائف الذي يتماشى وأهواء طبقة الوسطاء في قوله:

«وَحِيْنَ تُصَادَرُ دَارُ فَقِيرْ

يَقُولُونَ: أَوسَاخُهُ كَثُرَتْ

وَالنَّظَافَةُ مِنْ وَاجِبَاتِ المُواطِنْ

وَحِيْنَ تُبَاعُ الفنادِقُ لِلوُسَطَاءْ

يَقُولُونَ: قَدْ أَفْلَسَتْ

وَالتِّجَارَةُ حَقٌّ لِكُلِّ مُوَاطِنْ...[1]

إنّها سياسة الكيل بمكيالين، وهي ميزة من ميزات الإيديولوجيا النَّفعيّة التي تستثمر وتستغل كل وسائل التّسلط؛ لتحقيق مآربها تحت شعار ما يسمى بالواجبات والحقوق، وهذا التوجه البراغماتي يرفع شعاراته الزائفة التي تخدم مصالح الطبقة المسيطرة والأقوى نفوذا، على حساب الطبقة المستضعفة الفقيرة.

الطبقة المستضعفة	الطبقة المسيطرة
الفقير	الوسطاء
تصادر داره	تباع لهم الفنادق
أوساخه كثرت	أفلست
من واجبه النظافة	من حقه التجارة

علاقة حتمية

السبب

النتيجة

ومن الجدول أعلاه يتضح لنا حقلين دلاليين للطبقتين المسيطرة والمستضعفة.

[1] - عبد العالي رزاقي، يوميات حسن الصباح،لافوميك للنشر، الجزائر، 1985، ص64.

فالطبقة المستضعفة حظيّت بمعجم دلالي يكشف حالتها، وتمثله الكلمات التالية التي تشع بالضّعف والهوان (الفقير-تصادر داره-أوساخه كثرت-من واجبه النظافة) وعلى النقيض من ذلك، فالطبقة المسيطرة مثلت بالكلمات التي تحمل دلالة القوة والسيطرة (الوسطاء-تباع لهم الفنادق-أفلست-من حقه التجارة). كما تظهر الصورة الفقير مرتبطة بكثرة الأوساخ، أما صورة طبقة الوسطاء فهي من يتكبد الخسائر والإفلاس. لتفضح بذلك الإيديولوجيا النّفعيّة الأرضية التي تستند عليها؛ إنّها أرضيّة محمّلة بالنفاق الأخلاقي والاجتماعي.

ويعود زمن "قابيل" و "هابيل" من جديد، ليقتل الأخ أخاه من أجل مصالح شخصية أو فكرية، عبر عنها الشّاعر "فاتح علاق" بقوله:

هَذَا زَمَانُ الدَّمِ

قَابِيلُ يقتلُ هَابِيلَ

أُودِيبُ يَقْتُلُ لاَوُوسْ

فَاهْرُبْ إِلى جَنَّةِ وَاحْتَجِبْ!![1]

استطاع الشّاعر إعادة بناء وتشكيل الحاضر من الارتداد الزّمني والعودة بخيوط من الماضي السّحيق، يُمرر عبره المشهد المأسوي المتمثل في حادثة القتل الأولى في تاريخ البشرية، بأبشع صور الإرهاب الإنساني مسقطا ذلك على الواقع المرير الّذي يتخبط فيه الشعب الجزائري إبان العشرية السوداء، أين تغذت العقول على إيديولوجيا البراغماتية التي كسرت أقوى الروابط الإنسانية المقدسة بتوظيف الفعل المضارع (يقتل) الذي يفيد الاستمرارية، ليتحول الزمن إلى زمن الدّم بامتياز، بنسج الشّاعر لصوره عبر شعرية التّناص التي تؤيد أن الشّعر ليس «تشكيلا مغلقا أو نهائيا لكنه يحمل آثار Traces نصوص سابقة، إنه يحمل رمادا ثقافيا»[2] مستحضرا أسطورة "أوديب" لكشف ممارسة المحرمات واللعنة التي حلت بالشّعب بتوظيف مركز ودقيق وموجز لشخصية "أوديب " ملك طيبة الذي توصل إلى حل لغز أبى الهول، وقتل أباه وتزوج من أمه، وهو أحد حكام طيبة الذين قدر عليهم أن تكون حياتهم مأساة؛ بسبب لعنة "بيلوبس"[3]. لم تتوان البراغماتية في سلك كل السبل والوسائل العقلية واللّغوية وغير اللّغوية لإثبات كينونتها وتحقيق أهدافها.

[1] - فاتح علاق، آيات من كتاب السهو، ص59.

[2] - عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص316، 317.

[3] - ينظر مجدي كامل، أشهر الأساطير في التاريخ، دار الكتاب العربي، دمشق، القاهرة، ص109.

وتتواصل الإيديولوجية البراغماتية في حب ذاتها وخدمة مصلحتها الشّخصية، غير مولية الاهتمام إلى غيرها، وملصقة "احتياط"مظهر من مظاهر ذلك:

إِنْ رَأَيْتَ النَّار
شَبَّتْ لَيْلَةً
فِي بِيْتِ جَارِكْ
فَاجْلِبِ المَاء
لـ ..
دَارِكْ ![1]

تجسد هذه الملصقة مدى سريان إيديولوجيا المنفعة في المجتمع سريان النّار في الهشيم لتطال كل طبقات المجتمع، وتصل إلى أقرب الأشخاص؛ ألا وهو الجار الذي أوصى به الرسول صلى الله عليه وسلم خيرا في حديثه، عن ابن عمر وعائشة رضي الله عنهما قالا: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم (مازال جبريل يوصيني بالجار حتى ظننت أنه سيورثه) متفق عليه.

ومن هذا الحديث تتبين علاقة الجار بالجار من خلال كلمة (سيورثه) أي أنه بمنزلة الأهل، غير أن الشاعر أفصح لنا عن ظهور علاقة منافية لذلك متمثلة في استغلال الجار عوض مساعدته بمفارقة الموقف، حين كسر توقعات المتلقي بكلمة (دارك) عوض داره، ولم يقف الشّاعر في تصوير هذه الإيديولوجية عند هذا الحد، بل نحت معالمها بتقنية التّشكيل البصري موظفا سمك الخط وحجمه في رسم الكلمتين المفتاحيتين (النّار) التي نسبت للجار، و(الماء) التي خص بها نفسه، و هي دلالة قاطعة على أنّ الإنسان المعاصر بصفة عامّة، والفرد الجزائري بصفة خاصّة أصبح لا يلتفت لمأساة غيره؛ بل أضحى يستند عليها للنهوض بنفسه.

وغير بعيد عن الصّورة السّابقة، والمتمثلة في الأنانية، نجد ملصقة (أنانية) للشّاعر "عز الدين ميهوبي" تصور الحلول المقدمة من طرف الأحزاب، ورؤساء الأحزاب في الجزائر، تلك الحلول التي هي مجرد حبر على ورق؛ ابتغاءً من وراء ذلك اعتلاء كرسي السّلطة بقوله:

فِي بِلادِي ..
كُلُّ الأَحْزاب يَدّعِي مَا لَيْسَ يُبْدِي
فَهُوَ لاَ يَمْلكُ حَلاًّ

[1] - عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص45.

إِنَّمَا الأَفْكَارَ يُبْدِي ..
وَهُوَ يَدْعُو: حَلّكُمْ يَا نَاسُ عِنْدِي!
وَكَلاَمٌ حزْبَويٌّ لَيْسَ يُجْدِي
وَلِسَانُ الْحَالِ دَوْمًا: أَحْكُمُ الكُرْسِيَّ وَحْدِي ..
... وَدَعُوا الطُّوفَانَ بَعْدِي! [1]

لقد رقص البراغماتيون على كل الحبال موظفين كافة الطّرق و السّبل للوصول إلى غاياتهم، ومبدؤهم و شعارهم في ذلك (الغاية تبرر الوسيلة)، ولقد بلغ بهم الأمر إلى البيع و المتاجرة بالكلام ، وإبداء الحلول التي لا توجد إلا بحوزتهم، ومن هنا تتجلى ظاهرة الاحتكار المزيف للحقيقة التي أصبحت لا تخفى على أحد بقوله (كلام حزبوي ليس يجدي..)،و ما يزيد تأكيد هذا قوله (و لسان الحال دوما) ومن هذه الجملة يحسم الأمر، المرتبط بمركزية الحكم، و التّفرد في إصدار الأحكام والقوانين، ضاربا بعرض الحائط كل الشركاء الاجتماعيين و الفاعلين في صنع القرار بجملة (ودعوا الطوفان بعدي!).

إنّ مركزية السّلطة أو الحكم صادرت الرّأي، وحكمت على من يخالفها بالخيّانة مصدرةً بيانًا يُوضح ذلك في ملصقة "بيان":

أَصْدَرَ الحِزْبُ بَيَانْ
يُحْظَرُ التَّصْفِيقُ إِلاَّ .. لِفُلاَنْ
كُلّ مَنْ خَالَفَ خَانْ [2]

استطاع أرباب إيديولوجية المنفعة أن يُقْصوا مخالفيهم، ويضعونهم داخل خانة الخائنين، ويطردونهم ويحرمونهم من حقّ ممارسة الحياة السّياسيّة القائمة أساسا على مبدأ التّشاور والتّفاوض، وإبداء الرأي. إنّه الواقع الذي تفنّن الشّاعر "عز الدين ميهوبي" في إظهار كل صوره من خلال ديوان "ملصقات" والذي نرى أنه استطاع أن يحصر ضمنه أغلب الخطابات الإيديولوجية التي سادت فترة الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي موظفاً عدة أساليب شعرية تصويرية تعري الواقع وتقدمه دون مساحيق.

ويواصل الشّاعر "عز الدين ميهوبي" ممارسة الضّغط على القارئ بتقديم كل الممارسات التي فرضت على الشّعب الجزائري من خلال شبكة متماسكة من الصّور والأساليب التي اتبعتها الطبقة البراغماتية لتحقيق أهدافها من تهريب ورشاوي، ومتاجرة بالمبادئ في قوله:

[1] - عز الدين ميهوبي، ملصقات ، ص110.

[2] - المصدر نفسه، ص69.

عَلَى شُرْفَةٍ مَائِلَةْ

قَالَ لِي: هَلْ تُصَدِّقُ أَمْرَ الرَّشَاوِي

الَّتِي هُرِّبَتْ فِي الجُيُوبْ

وَأَمْرُ مَلايِيرِنَا الهَائِلَةْ؟

هَلْ تُصَدِّقُ مَا كَتَبَتْهُ الصّحَافَةْ؟

قُلْتُ: لِمَاذَا التَّعَجُّبُ يَا صَاحِبِي ..

كَيْفَ لاَ يَقْدِرُون ..

وَقَدْ هَرَّبُوا أُمَّةً كَامِلَةْ؟![1]

تستند هذه الملصقة على بنية مكانية تتمثل في (على شرفة مائلة) الأرضية المستند عليها الحوار، وهي أرضية مائلة غير سوية، تصوراختلال الوطن وزلزلة كيانه، ومرد هذا الأخير إلى اختلال القيم والأخلاق والمبادئ التي يبنى عليها استقرار المجتمع. ولبسط الصّورة أكثر عقد الشّاعر حوارا بين شخصيتين تتناقشان في واقع البلاد وما آلت إليه، فاصطبغت الملصقة بالحيوية؛ و«الحيوية في الحوار تتحقق بما يصاحب الأداء من حركة عضوية، أو القراءة من الحركة الذهنية، وكذلك حين يرتبط الحوار بالشخصيات، فيدل عليها من حيث وضعها الاجتماعي، ومستواها الفكري، والخلقي، ومثلها في الحياة»[2].

إنّ الحوار الدائر بين هاتين الشخصيتين يكشف عن مدى النّضوج الفكري لديهما، كونهما تنتميان إلى مستوى فكري واحد، ويظهر هذا في توظيف كلمة (يا صاحبي)، ليقدم أحدهما خلاصة الحوار و يكشف عن الحيرة و التساؤل المطروح، مختصرا القول في (كيف لا يقدرون .. وقد هربوا أمة كاملة ؟!) ليزال بعدها اللثام عن هذه المسألة.

ومن مظاهر الفساد التي تغلغلت وسط المجتمع نجد ظاهرة الوساطة التي غرست أنيابها في المجتمع تحت ظلّ القانون، ما جعل الشّاعر "عز الدين ميهوبي" يسلط عليها الضّوء في ملصقة "وساطة" من خلال تقنية التشكيل البصري بآلية دقيقة يكاد المتلقي يحكم قبضته على جميع زوايا التصوير بقوله:

فِي بِلادِي ...

كُلُّ شَيءٍ صَارَ مَحْكُومًا

[1] - عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص92.

[2] - عز الدين إسماعيل، الأدب وفنّونه (دراسة ونقد)، دار الفكر العربي، مصر،1983، ص182.

بِقَانُونِ

الـ

الوَ...

الوَسَ...

الوَسَاطَ...

الوَسَاطَة[1]

لقد اختار الشّاعر "عز الدين ميهوبي" تقنية طباعية متمثلة في تفتيت الدّوال إلى وحدات حرفيّة أو صوتيّة للوصول إلى دلالة معينة يصبو إليها عن طريق التشكيل البصري، وهي «ظاهرة بدأت على استحياء في السبعينيات واستمرت بعد ذلك بالتركيز على إبراز صوت الكلمة المفردة موزعاً على حروفها (فونيماتها)، وذلك عن طريق المعاينة البصرية لتشكيل كتابة هذه الحروف»[2].

أراد الشّاعر أن تصوير المجتمع ورفع اللثام عن تلك الممارسات المرفوضة التي أضحت قانونا للتعامل بقوله (كل شيء صار محكوما بقانون الوساطة)، أما من النّاحية البصرية فكتبت كلمة "الوساطة "تحت كلمة "قانون" وهي مضاف إليه، معتمدا شكل الكتابة العمودية بدلا من الكتابة الأفقية، ما يؤكد شرعيتها بدءًا من أعلى هرم في المجتمع إلى أسفله، وهو ما يمنح النّص روحا تبض بالحركة والديناميكية، شكلها الشّاعر على هيئة أحرف في كل سطر يضيف حرفا لاستكمال الكلمة المرادة، وكأنّ هذه الوساطة مشكلة من عدة وساطات. كذلك يمكن القول أنّ الشّاعر يحطم بنية كلمة "الوساطة "ويشذرها بصريا ليعبر بذلك عن رفضه لهذه الظاهرة بدك أركانها، إنّها الثّورة على الواقع واللغة معا.

3-2-نسق إيديولوجيا الرّفض والتّغيير:

تنوع الرّفض وتعدّدت أشكاله وموضوعاته من حيث زاوية الرؤية بين رفض للواقع الاجتماعي والثقافي وبين التردي الأخلاقي والسياسي عبر عنه بعدة قوالب إبداعية وأساليب تعبيرية ولغوية، مارس من خلالها الشّاعر الجزائريُّ رفضه لأشكال القمع والعنف المسلط على الفرد والمجتمع عبر أفكاره بقول الشّاعر "فاتح علاق":

[1] - عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص32.

[2] -عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّية والمعنوية، ص405.

مَا زِلْتُ أَصْرُخُ فِي المَدَى المَوتُ لِلحَجَّاجِ
مَازِلْتُ أَنْسُجُ مِنْ رَايَتِي مِنْ جُبَّةِ الحَلاَّجِ
فَلْتَصْلُبُوا رَعْدِي
وَلْتَشْنُقُوا بَرْقِي
أَنَا دِيدُوشُ وَالعَرْبِي
أَنَا زِيغُودُ وَالحَوَّاس
أَنَا لُطْفِي وَبُوجَمْعَة
فَلْتُطْفِئُونِي إِنْ قَدرتُمْ شَمْعَةً شَمْعَةْ
سَأَظَلُّ أَصْرُخُ فِي المَدَى
لَكَ الطُّوفَانُ يَا حَجَّاج
يَا شَانِقَ الدَّمْعَة ...[1]

ركز الشّاعر في نقل أفكاره على عدة مجالات مبتكرة من توظيف واستعمال الحواس واستدعاء الشّخصيات التاريخيّة والوطنيّة؛ لإظهار رفضه لواقع أصبح فيه الموت والقتل دون وجه حق. فها هم سفاحو الدماء يعودون في ثوب "الحجاج بن يوسف"* تلك الشّخصيّة التي عرفت بالدموية وشدة قتلها للنّاس، (الموت للحجاج)، (لك الطوفان يا حجاج) فالشّاعر يمارس رفضه من خلال موت شخصية الحجاج وهلاكها، ويستدعي الشخصية المناقضة لها، ممثلة في شخصية "الحلاج" التي تعد من أعلام التّصوف في العالم العربي والإسلامي التي يؤكد فيها الشّاعر نسج رايته على هديها. كما أكد الشّاعر على موقفه الرافض للرضوخ في اتحاد ذاته بذات وأسماء شهداء الثّورة (أنا ديدوش والعربي-أنا زيغود والحواس-أنا لطفي وبوجمعة) ولكل من هذه الشّخصيات أسطورة وحكاية في المقاومة والشّجاعة والبسالة التي لا يمكن محوها أو إطفاؤها (فلتطفئوني إن قدرتم شمعة شمعة). فنور الشّاعر وبرقه مستمد من الشّخصيات التي وظفها إيجابيا حتى تشكلت شمعة شمعة في سمائه التي لا تنطفئ.

[1] - فاتح علاق، آيات من كتاب السهو، ص25، 26.

* - هو أبو محمد الحجاج بن يوسف بن أبي عقيل بن الحكم الثقفي (40هـ - 95هـ /660م -714م) سياسي أموي وقائد عسكري، من أشهر الشخصيات التاريخ الإسلامي والعربي، عرف بطغيانه، وبلاغة خطبه، ومن بين أقواله «من تكلم قتلناه ومن سكت مات بدائه»، وقد دخلت شخصية الحجاج القصص الشعبي والمخيلة الشعبية فظهر جشعا سفاحا.

فرغم كل تلك الممارسات التي سلطت على الفرد الجزائري من قمع وقتل واضطهاد، من أجل التخلي عن القضية الوطنيّة وترك هذا البلد، إلاّ أنّه يرفض الاستسلام ومغادر هذا البلد الذي يمثل وجوده وكيانه. وفي هذا الصّدد يصور لنا الشّاعر "عبد العالي رزاقي" تشبثه بالبلد فيقول :

أَنَا لَنْ أُغَادِرَ هَذَا البَلَدْ
سَأَبْقَى
وَلَوْ فِي دَهَالِيزِ سِجْنٍ
أُدَافِعُ عَنْ لُغَةٍ
تَتَكَاثَرُ فِيهَا صِفَاتُ وُجُودِي
وَذَنْبِي
أُكَفِّرُهُ
بِالذُّنُوبِ[1]

إنّ البقاء في السجن وبين الدهاليز أفضل من الهروب وترك هذا البلد يتخبط في دمائه، فالشّاعر يحاول بكل الأساليب أن يمد يده لانتشال الوطن، ولو بالقلم والكتابة عساه يسهم في الدفاع عن أحد مقومات هويته والمتمثلة في اللغة العربية (وذنبي أكفره، بالذنوب)، ففي ممارسة الكتابة نوع من التّصدي والدفاع عن الوطن.

وغير بعيد عن مضمون ما سبق نجد الشّاعر "عثمان لوصيف" يصور رفضه للواقع الذي طمست فيه كل معاني الإنسانيّة وسُلطت عليه كل أنواع الظّلم الذي زحف وقطع رقاب الأبرياء؛ متسلحا بأسطورة "بروميثيوس" التي يراها معادلا موضوعيا لواقعه، فيقول:

أُسْنِدُ النَّارَ لِلنَّارْ
وَالجُرْحَ لِلجُرح
وَأَرْفَعُ بِالدَّمِ وَالنَّارِ
مَعْرَاجَ كُلّ البَشَرْ[2]

وأما الشّاعر "عز الدين ميهوبي" قد أبان عن رفضه لسياسة الاستنساخ التي أرادها حكام وزعماء السّلطة في ملصقة (استنساخ) إذ يقول:

يُرِيدُونَ أَنْ يَحْكُمُوا الشَّعْبَ

[1] - عبد العالي رزاقي، يوميات حسن الصباح، ص17.

[2] - عثمان لوصيف، قالت الوردة، دار هومة، الجزائر،2000، ص14.

بِاسْمِ الزَّعَامَةِ وَالمَشْيَخَةْ

وَبِاسْمِ الشِّعَارَاتِ يَسْتَثْمِرُونَ عَوَاطِفنا

وَكَأَنّا قَطِيعٌ يُقَادُ إِلى المَسْلَخَةْ[1]

تستمد الملصقة شعريتها بدءًا من العنوان، الذي يكشف عملية الحصول على صورة طبق الأصل، والاستنساخ من الفعل(نسخ)؛ وهو الحصول على صورة طبق الأصل من النسخة الأصلية،

وقد اختار الشاعر صورة الشعب في نظر الحكام بعناية (كأنّا قطيع يقاد إلى مسلخة) وهي صورة تشبيهية بليغة تجسد الوضع الذي يعانيه الشعب، موظفا الألفاظ المناسبة للموقف الذي يريد تصويره «والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضربا خاصا من التأليف ويعمد بها إلى وجه التركيب والترتيب»[2]. فاختيار الشّاعر لكلمة (القطيع) تدل على سلب الإرادة والحرية، وما يزيدها تكثيفا الفعل (يقاد) المشتق من الانقياد والتبعية؛ إنّها الرّحلة نحو الموت والفناء، إلى المسلخة أين تتم عملية الموت والسّلخ.

ورفض الشّاعر لما يريده الحكام يعد الدليل على فشلهم وسبب رفض الشعب لهم ولبرامجهم الفارغة.

يُرِيدُونَ أَنْ يَحْكُمُونَا

وَكُلُّ البَرَامِجِ فَارِغَةْ ..

لاَ تُقَدِّمُ لِلنّاسِ شَيْئًا

وهَلْ فَاقِدُ الشَّيءِ يُعْطِيْكَ شَيْئًا ..

وَيَعْلَمُ أَنَّ البَرَامِجَ مُسْتَنْسَخَةْ[3]

ليخلص في الأخير إلى أن العقول الفارغة لا تقدم سوى برامج فارغة، وفاقد الشيء لا يعطيه.

وتتواصل إيديولوجيا الرّفض عند شعرائنا كل بحسب ثقافته ونظرته للحياة وأسلوبه في التفكير والعرض من خلال تصوير الواقع، والحلم بما سيكون. وقد استطاع الشّاعر أن ينقل لنا الوضع الثّقافي في الجزائر بكل تفاصيله من خلال توظيف أداة النهي(لا) وقصيدة (شهادة) شهادة على ذلك:

فِي بِلادِي ...

لا تَقُلْ عِنْدِي شَهَادَةْ

أَوْ أَنَا خِرّيجُ "سُورْبُون" وَ "أَزْهَرْ"

[1] - عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص125.

[2] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص111.

[3] - عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص125.

إِنَّ لِلإِنْسَانِ مِلْيُونَ وِلادَةْ
وَهُوَ بَطَّالٌ وَمَشْبُوهٌ بِمَحْضَرْ
لاتقُلْ شَيْئًا ..
فإِنَّ الوَضْعَ مَحْكُومٌ بِعَادَه
كُلُّ مَنْ يَحْلُمُ طَبْعًا ..
يُحْرِجُ السُّلْطَةَ وَالنَّاسَ.
وَيُغْرِي بِالزِّيَادَةْ
لا تَقُلْ شَيْئًا ..
فَإِنَّ الأَمْرَ مَوْكُولٌ لِأَصْحَابِ السَّعَادَةْ ..
لا تَقُلْ عِنْدِي شَهَادَهْ
لا تُفَكّرْ...
فِي بِلادِي ..لَعْنَةُ العِلْمِ تُعَكَّرْ
أَنْتَ إِنْ قُلْتَ لَهُمْ عِنْدِي شَهَادَهْ
أَوْ إِذَا قُلْتَ لَهُمْ عِنْدِي إِرَادَةْ
قَيَّدُوا اسْمَكَ فِي قَائِمَةِ المَرْضَى ..
وَقَادُوكَ إِلَى أَيِّ عِيَّادَةْ
هَكَذَا الوَضْعُ يُفَكّرْ
لا تَقُلْ شَيْئًا ..
وَسَبِّحْ بِاسْمِ أَرْبَابِ القِيَّادَةْ
فِي بِلادِي
أَصْبَحَ التَّسْبِيحُ لِلسُّلْطَةْ
مِنْ بَعْضِ الْعِبَادِةْ[1]

توظيف الشّاعر لإيديولوجيا الرّفض بأداة النّهي (لا) ليس توظيفا عارضا، كونها أداة مسننة تسنينا حادا؛ للتعبير عن مناخ عام ساد حياة الفرد والمجتمع الذي كُسرت فيه أنظمة الأخلاق والقوانين الاجتماعية، إذ تساوى فيه المثقف والأمّي، بل غدا هذا الأخير أسمى وأرفع شأنًا.

[1] - عز الدين ميهوبي، ملصقات ، ص 124.

إنّ تواتر جملة النّهي (لا تقل) خمس مرات في القصيدة، وتكاثفها يدعم تغييب المثقف وتهميشه وتقزيمه، مع فرض سلطة الصّمت عليه وعدم المشاركة الكلاميّة فيما يخص الثّقافة والفكر (لا تقل عندي شهادة - أو أنا خريج "سوربون" و "أزهر"- لا تفكر)، فهذا يصبح يجعل المجتمع مغيبا، ماديا ومعنويا -كلاميا وفكريا- ونفسيا (كل من يحلم طبعا...يحرج السّلطة والنّاس).

إنّ كافة هذه اللافتات الممنوعة، لابد من احترامها، وكل مخالف لهذه القوانين من تصريح بحلم أو حمل شهادة أو امتلاك إرادة سوف يدفع ضريبة ذلك بتقييد اسمه ضمن قائمة المرضى، ويقاد إلى أي عيادة. فلا خيار له هنا إلا الخضوع والعبودية (وسبح باسم أرباب القيادة -أصبح التسبيح للسلطة من بعض العبادة)، يقول "أبو القاسم سعد الله":

يَا لَيْلُ تَمَهَلْ

وَاشْدِدْ رِبِشَكَ فِي الأُفق

وَاغْرِزْ ظُفْرَكَ فِي الصَّخْرِ

لا تَهْرُبْ لا تَخْجَلْ

سَأُغَنِّي لِنُجُومِكَ

سَأُنَاجِي قَمَرَكْ

سَأُمَزْقُ أَسْرَارِي

عَنْ نَارِي[1]

إنّ سياسة الهروب لا تجدي في نظر الشّاعر، فلابد من مواجهة المواقف دون خجل، والتّسلح بالصّبر(تمهل)، كما يوظف الشّاعر فعلي الأمر (اشدد-اغرز) لدلالة على القوة والتّحدي. فقد رسم "أبوالقاسم سعد الله" طريقا للكفاح ينحت فيه الصخر بأظافره، من أجل غدٍ أفضل مع تقديم كل المحفزات الأدائية (سأغني-سأناجي-سأمزق).

وفي (ثورة الإيمان) من ديوان "أسرار الغربة":

أحَارَبُ فِي دِيْنِي وَفِكْرِي وَمَذْهَبِي

[1] - أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص303.

وَأَرْمَى بِزُورِ القَوْلِ فِي كُلِّ مَشْعَبِ

وَمَا أَنَا إلاَّ غَصَّةً فِي حُلوقِهِمْ

وَحَشْرَجَةُ الأَقْدارِ فِي صَدْرِ مُذْنِبِ

وَمَا أَنَا إلاَّ النَّار تَشْوي قُلوبَهُم

وَإلاَّ الضُّحى يَرمي بِأشْلاءِ غَيْهَبِ

يُعانِقُنِي عَزمُ الآلى صَنَعوا العُلَى[1]

يعبر الشّاعر "عز الدين ميهوبي" عن رفضه للاستسلام واليأس بقوله:

إِذَا سَرَقُوا ضَوْءَ عَيْنَيْكَ مِنْكَ

فَلا تَيْأَسَن

وَاحْتَرِقْ مِثْلَ كُلّ الرِّجَالْ ..

لِتُوقدَ شَمْعَةهَذَا الْوَطَنْ[2]

ها هو الشاعر "الأخضر فلوس" يصّور رفضه للضعف والانحطاط في قوله:

إِنّي اِبْنُ الشَّمْسِ وَعَاشِقُهَا

حُلْوٌ كَتُمُورِ بِلادِي

مُنْتَصِبٌ كَنَخِيلِ بِلادِي[3]

تتضمن هذه الأسطر رفض ضمني لكل العراقيل والصّعبات التي تواجه ابن الصّحراء، إنّها معركة إثبات الذّات، بين بيئة صعبة وصمود الشّاعر أمامها، حيث نجده يصف نفسه بابن الشّمس

[1] - مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، ص31.

[2] - عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص72.

[3] -الأخضر فلوس، أحبك... ليس اعترافا أخيرا، ص56.

وعاشقها، حلو كتمور بلادي، منتصب كنخيل بلادي، فكل هذه التّشبيهات تدور ضمن حقل دلالي يمثل القوّة والصّمود، عبر العلامة الرمزية التي أحسن الشّاعر توظيفها من:

1- الشّمس، مصدر الضياء والحرارة والدفء؛ مما جعلها تقدس قديما واعتبرت عند الشّعوب القديمة إله هذا الكون.

2- النّخلة عند "عثمان حشلاف": «فالنخلة المعطاء تنتصب بقامتها النحيفة، فارعة وسط المحيط الرملي.. تقاوم الرياح ومظاهر الجدب في الصحراء، وتمتنع عن الفناء»[1].

رغم قساوة الطبيعة إلاّ أنّ النّخلة بصمودها تنتج تمرا حلوا.

أما الشّاعر "أحمد حمدي" فيجاهر برفضه للواقع المعيش، ويصفه بالحوار العقيم إذ يقول:

وَأُحَاوِرُ مَوْتَى

يَسْتَدْرِجُ بَعْضِي بِعَضِي الأَخَرْ

فِي حَفْلَةِ قَتْلٍ

تَصْهَلُ فِيهَا " نَوْبَاتُ الرَّاي"

"وَدُعَاءُ" الشَّيْخِ

وَ"عُوَاءُ" السَّاسَةْ

وَطَنِي يَتَأَلَّمُ مِنْ رَأْسِه[2]

الحوار أسلوب حضاري يكون بين شخصين فأكثر، يتبادلان فيه وجهات النظر أو مناقشة مسألة ما. إن طرف هذه المعادلة مبتور بقوله (أحاور موتى) إنّه الجزم المسبق بفشل الحوار وعقمه، ويظهر من بداية السّطر الأول. إنَّ انتفاء الطّرف الثّاني في الحوار يدخل الشّاعر في حوار ذاتي مستدرجا بعضه في حفلة قتل، والقتل هنا يجسد تكميم أفواه الأخرين وسلب حرياتهم ومصادرة حقهم في إبداء الرأي، موظفا الألفاظ التي تدعم أجواء الحفل (نوبات الراي-دعاء الشيخ)، والألفاظ التي تختزن مظاهر القتل و الموت (عواء- يتألم) .

[1] - عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، ص56.

[2] - أحمد حمدي، أشهد أنني رأيت، ص14.

إنّ رفض الشّاعر للواقع الذي أدخل البلاد في أزمة سببه عواء ساسة وقادة هذا الوطن المبتلى بهؤلاء الذين صدعوا رؤوسنا بشعاراتهم الجوفاء وبرامجهم السياسيّة التي أضحت حبرا على ورق.

3-3- نسق إيديولوجيا الهدم والبناء:

تتأسس الحياة على ثنائية الهدم والبناء، الموت والانبعاث وهي فكرة فلسفية تبنتها الشّعوب وطمحت إليها منذ خلق الأرض، ونجدها عند القدماء المصريين، حيث أعد الفراعنة كلّ طقوس الموت والبعث. وإن كانت الحياة حيزًا زمنيّا للتشتت وللغياب المكاني فالانتحار والموت هو طريق التّوحد الرّوحي كما جاء في قول الشّاعر"عبد العالي رزاقي":

«بَيْنَ رَحِيْلِ عاشِقَينِ
لَمْ يَجِدَا زَمَنًا لِلتَّوَحُد
أَوْ وَطَنًا لِلتَّجَلِّي
فَانْتَحَرَا
قَصْدَ أَنْ يَتَوَحَّدَ فِي المَوتِ رُوحَانِ
فِي جَسَدٍ وَاحِدْ
أَتُرَى المَوتُ جَاءتْ
تُوَحِّدُ فِي النَّفْسِ نَفْسا؟» [1]

لا مكان للحب والعيش في هذا الوطن إنّها معادلة الموت والحياة؛ إنّه الهدم والفناء، حيث يغيب الزمن ويتوه المكان، ليصبح الانتحار هو الحل الوحيد للتّوحد والتقاء الروحين في جسد واحد. أين يصبح الموت فيه نافذة للانتقال إلى فراديس حياة جديدة.

يقول الشّاعر "عز الدين ميهوبي" في ملصقة (mondela):

لِأَنَّكَ مِنْ طِيْنَةِ الرَّفْضِ
قُلْتَ احْتِراقِي يُضِيءُ الطّرِيقْ
تَذَكّرْت أَنّكَ مِنَ السِّجْنِ قُلْتَ
أَمُوتُ وَيَبْقَى الطّرِيقُ

[1]- عبد العالي رزاقي، يوميات حسن الصباح، ص19.

ثَلاثُونَ عَاما[1]

يحمل هذا الخطاب الشّعري روح التّصدي والمواجهة رغم المعجم الدلالي لمفرداته التي تشكل معان للضّعف وللفناء (احتراقي - السجن- أموت) فمن هذه المفردات تتولد أفعال دالة على الولادة والنور والاستمرار والبقاء (يضيء - يبقى)، إن الموت في هذه الملصقة طريق إلى بداية طريق جديد نحو حياة جديدة.

وعطفا على ما سبق نجد وجها مقابلا للموت، ففي الحيز المكاني ذاته الممثل باسم الإشارة (هنا) لدلالة على المكان القريب؛ أي أنّ المكان الذي تقام فيه طقوس الموت هو الكان ذاته الذي ستمطر وتزهر فيه أحلام الشّاعر "الأخضر فلوس" الذي يؤمن بأن الحرف المدبّب والصّادق ستُولِدُ حياة خصيبة يخضر بها مستقبل البلاد:

المَوتُ يَبْدَأُ مِنْ هُنَا!
وَحَيَاةُ أَمْطَارِي سَتَبْدَأُ مِنْ هُنَا!
مِنْ خِنْجَرِ الْحَرْفِ الْمُدَبَّبِ يَبْدَأُ المَوتُ الخَصِيب[2]

إنّ أول ما يستهل به الشّاعر "الأخضر فلوس" هي كلمة (الموت) التي تترجم نهاية حياة الكائنات، ليضع المتلقي ضمن سياق الفناء غير أنّه سريعا ما يعود مستهلا السّطر الثّاني بكلمة (حياة أمطاري) التي سبقها حرف العطف (الواو) وتليها الجملة الفعليّة المرتبطة بحرف الاستقبال (س) والمقترن بالفعل (يبدأ) فترتسم الصّورة وتصبح جاهزة في ذهن المتلقي الذي يربط علاقة جديدة بمكان جديد (هناك) ويتخيل سياق الجملة كالآتي (وحياة أمطار ستبدأ من هناك) إلاّ أنّ المتلقي يجد نفسه فريسة لمفارقة الموقف أين يحدث العصف الذهن والإمتاع الجمالي في المشهد. كما يقدم الشّاعر بديلا لفك هذا الغموض متمثلا في تقديم مفاتيح الحياة الجديدة وسلاح المقاومة (من خنجر الحرف المدبب يبدأ الموت الخصيب) المتمثل في القلم والكلمة الجريئة التي تخترق الصعب فينتج عن ذلك ثنائية تصادمية يولد منها موت مزهر خصيب.

تلونت أشكال الموت وتعددت، بتعدد الطّرق فها نحن أمام موت افتراضي (سرقوا البسمة) يسير بالشاعر نحو القتل المجهول والمتعدد (لم يعرف من قاتله أو قاتلوه):

سَرَقُوا البَسْمَةَ يَوْمًا مِنْ شِفَاهٍ أَبَوِيَّة

[1] - عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص88.

[2] - الأخضر فلوس، أحبك... ليس اعترافا، ص59.

أَرْضَعُوهُ مِنْ حَلِيبِ القَهْرِ حَتَّى قَدَمَيْه
لَمْ يَعْرِفْ مَنْ قَاتَلَه
أَوْ قَاتَلُوه[1]

رغم قلة هذه الأسطر إلاّ أنّها تلخص معاناة شعب برمته سلب حق الحريّة والتعبير حتى الابتسامة صُدرت منذ عهد الآباء إلى عهد الأبناء، وتوالت سياسة القهر الكلّي الّذي طال كل ميادين الحياة في عبارة (وأرضعوه حليب القهر حتى قدميه)، وهي صورة تشي بالظلم والقهر والاستعباد، حتى غدا المواطن الجزائري لا يدري من أي اتجاه يُصوّب عليه، أتحاربه سلطة واحدة أم عدة سلطات و كلمة (قاتله- قاتلوه) تحمل دلالة ضمنيّة على المباغتة في الفعل.

ولقد عبرت اللّغة عن الوعي الاجتماعي والسياسي والثّقافي في المقطع أعلاه بالألفاظ التي أضفت عليه طابعا إيديولوجيا، وهذا ما يؤكد «أن الكلمة تصحب كل فعل إيديولوجي وتعلق عليه»[2]. فمن أول وهلة تتضح رؤية الشاعر للواقع الذي يتخبط فيه الفرد الجزائري الذي لم ينعم بالاستقرار والحرية من خلال تلك الشبكة اللّغوية التي بنى الشّاعر أركانها، فإن «الكلمات منسوجة من خيوط إيديولوجية عديدة لا تحصى، إنها لحمة العلاقات المجتمعية لجميع مجالاتها، ويتضح من ثمَّ أن الكلمة ستكون دائما المؤشر الأكثر ملموسية لكل التحولات المجتمعية»[3].

ويستمر الاستلاب المعنوي في الشّعر المعاصر في قول الشّاعر"عز الدين ميهوبي":

إِذَا سَرَقُوا ضَوْءَ عَيْنَيْكَ مِنْكَ

فَلا تَيْأَسَن

وَاحْتَرِقْ مِثْلَ كُلّ الرِّجَالْ ..

لِتُوقدَ شَمْعَة هَذَا الْوَطَنْ
إِذَا قَطَعُوا وَرْدَةً مِنْ حَدِيقَةِ قَلْبِك
فَازْرَعْ بِقَلْبِي حُقُولاً مِنَ اليَاسَمِينْ
وَضَمّخْ بِحِنَّاءِ صَبْرِي تُرَابَكَ فِي كُلّ حِينْ

[1] - عبد العالي رزاقي، يوميات حسن الصباح، ص9.

[2] - ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري، ويمنى العيد، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص25.

[3] - المرجع نفسه، ص29، 30.

وَلَا تَيْأَسَن

فَإِنَّ دَمَ الشُّهَدَاءِ

يُعَطِّرُ كُلَّ الوَطَنْ[1]

كذا قول الشّاعر "الشريف بزازل":

يُؤَبِنُونَ جَنَازَتِي ..

يَا فَرْحَتِي ..

كَمْ كُنْتُ نَسّيَا تَتَسَلّى بِجُرْحِهِ الأَحْزَانُ

شُكْرًا لِسَانِحَةِ المَوْتِ السَّعِيدِ

شَكْرًا لِعِيدِ مِيلادِي الجَدِيدِ

شُكْرًا لَه ...

عَلَّمَتْنِي طُقُوسُهُ

كَيْفَ أَسْمُو ..

كَيْفَ أَخْتَرِقُ الحُدُود ..

كَيْفَ يُدْرِكُنِي الخُلُود ...[2]

وكل هذه القصائد تشع بالأمل المتجدد،

تَحْضُرُ فِي مُقَلِ الحَاضِرِينَ القُبُور ..

وَتَرتج فَوْقَ الشوايين ...مَمْلَكَةُ اللَّيْل ...

تَنْمُو الزَّنَابِقُ بَيْنَ الشَّظَايَا

بَيْنَ الدُّخَانِ ..!

تَضِيعُ المَسَافَاتُ بَيْنَ الشَّظَايَا

وَبَيْنَ الوُرُودِ ...

مِنَ الجُرْحِ يَنْعَتِقُ العِطْرُ .. وَالاِخْضِرَار

وَمِنْ جُبَّةِ اللَّيْلِ يَأْتِي جَنَاحُ النَّهَار[3]

---

[1] - عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص72.

[2] - الشريف بزازل، واجهة قمر شعري، قصيدة ومراسيم جنازة، سلسلة الأمواج الأدبية، سكيكدة، ط1، 2002، ص97.

[3] - الأخضر فلوس، أحبك... ليس اعترافا أخيرا، ص44، 45.

يقول الشّاعر:

يَا زَهْرَتِي فِي الرَّمَادِ

وَ يَا قَمَرِي فِي المَتَاهَةِ

وَ يَا سَيِّدَتِي فِي الانْكِسَارَات[1]

يَا نَبِيَّةَ السُّقُوطِ وَالاِشْتِغَال

الأُفُولِ وَالمِيلاد

الصُّعُود

الصُّعُود

الصُّعود[2]

عبّر الشّاعر بمفارقة تصويرية عن حسده لجاره الميت (اليوم مات جارنا الجبان)، وتخلصه من جبنه (لم أرثه كسائر الجيران لكنني حسدته لأنّه الآن فقط أصبح إنسان) يرى الشّاعر أنّ الخلاص والطّهر البشري يكون بالموت الذي يرفع من شأنه ويعتقه من عبودية الجبن والخوف ليصل به إلى مصاف الإنسانيّة التي تستوجب الشّجاعة والجرأة.

اليَوم يَا أُمَّاهُ

اليَوْم مَاتَ جَارُنَا الجَبَان

لَمْ أَبْكِه، لَمْ أَرْثِه

كَسَائِرِ الجِيرَانْ

لَكِنَّنِي حَسَدْتُهُ

لأَنَّهُ الآنَ فَقَطْ

[1] - عثمان لوصيف، براءة، ص33.

[2] - المصدر نفسه، ص34.

تَخَلَّصَ مِنْ جُبْنِهِ

وَأَصْبَحَ إِنْسَانْ[1]

أما "ربيعة جلطي" فتقول:

مِنْ عُمْقِ الشَّتَاتِ يَنْسَلُ خَيْط

يَخْفقُ سِرْبٌ مِنَ العَصَافِيرِ المُلَوَّنَة

يَشُقُ الخَرَابَ .. يُبْهِر الحُلْم

سَنَخْلِقُ مُتَّسَعًا لِلْغِنَاء

أَيَّتُهَا العَصَافِيرُ المُلَوَّنَةُ .. يَا قَلْبِي

مُتَّسَعٌ لِلْغِنَاء

مُتَّسَعٌ لِلْغِنَاء[2]

تتشكل الحياة من خيط رفيع للأمل، يحمل معه كلّ عناصر الحياة من شدو العصافير الملونه، وفضاء للغناء، بعد ما أطبق الخراب على كل الموجودات يسطع حلم الحياة من جديد. رؤيا لعالم وردي بعيد من الموت والفناء.

وبهذه الأنساق الإيديولوجية تجاوز شّعراء التّفعيلة في الجزائر مرحلة من أصعب ما يمكن للوطن أن يعيشه، ومن أقسى التّجارب إيلاما يولد العزم والقوة التي دفعت الشّعراء إلى سنّ وشحذ أقلامهم لمجابهة الفساد و التّعفن السياسي والفكري الذي عانى منه أبناء تلك الحقبة الزمنية. فظهرت دواوين الشّعر التي صدحت بالكلام وأومأت بالرّمز وعبرت بالشكل عمّا عاناه الشّعب الجزائري.

[1] - مالك بوذيبة، عطر البدايات، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2003، ص55.

[2] -ربيعة جلطي، شجر الكلام، منشورات السفير، مكناس المغرب، ط1، 1991، ص11.

خاتمہ

وفي نهاية البحث يمكننا إجمال أهم ما انتهى إليه البحث فيما يأتي:

- إن درس الشّعرية وتحولاتها لا ينتهي إلاّ باندثار الإبداع الأدبي؛ لأنّ كيانها مستمد من عناصره وطبيعته الديناميكية المتجددة.

- حظي شعر التّفعيلة الجزائري بمراحل تطور عديدة من التقليد إلى الاستقلالية والتميز والتفرد من ناحية الشّكل والمضمون.

- وظف شعراء التفعيلة في الجزائر فترة الثمانينيات والتسعينيات البحور الصّافية للتعبير عن أغراضهم الشعرية فكان منها الكامل، والمتدارك، ثم المتقارب، والرمل. كما زاوجوا بين البحور الشعرية في القصيدة الواحدة مثال: بحر المتقارب والمتدارك وهذا لوجودهما ضمن دائرة عروضية واحدة، وكذا لتقارب بنائهما.

- اتجه الشّعراء إلى ما يسمى بتداخل الأشكال الشّعرية؛ من خلال الانتقال بين الشكلين العمودي والحر في القصيدة الواحدة.

- تعددت العناوين وتنوعت من حيث التركيب، فهي لا تقف عند شكل ثابت، فقد تبنى على الكلمة المفردة أو الجملة التامة.

- يشتغل العنوان في دواوين الشّعر الجزائري على عدة وظائف إغرائية تستفز المتلقي نحو المغامرة والبحث في أغوار المتن الشّعري، وإيحائية ووصفية تترك فرصة للمتلقي لإعمال ذهنه في عملية الاستنباط والتحليل للوصول إلى نص جديد يتماشى مع النّص القديم أو يخالفه.

- كانت عتبة الإهداء حاضرة في القصيدة الشّعرية الجزائرية للإحتفاء بالمهدى له وتكريمه أو اشراكه ودعوته إلى القراءة.

- سعى شعراء التّفعيلة إلى تأسيس لغة جديدة تحمل هموم الذات الإنسانية بتوظيف الانزياحات التركيبية والدلالية التي تثري اللغة من الناحية الوظيفية والتركيبية. كما شهدت فترة الثّمانينيات والتسعنيات من القرن الماضي توظيفا للغة العاميّة وخاصّة عند الشاعر "عز الدين ميهوبي" و"عبد العالي رزاقي"، و"ميلود خيزار" وغيرهم.

- تطور الفضاء النّصي وتغيرت أشكاله وأساليب التشكيل الكتابي فيه من تمزيق للكلمة، وإعادة تشكيلها ورسمها من جديد لإضفاء الدلالة عليها. وقد سعى الشّعراء في الجزائر إلى بناء نص شعري على الاشتغال البصري وخاصة ما وجدناه على واجهة الدواوين

الشّعرية من رموز ولوحات فنّية تعكس وبصدق مجهود المبدعين في عملية إخراج العمل الشّعري.

- إن إشراك المتلقي في العمليّة الإبداعيّة، من أهم السّمات التي ظهرت على شعر التّفعيلة الجزائري وذلك رغبة من الشّاعر في إقحام المتلقي لإخراج نص جديد.

- ساهمت تقنية التشكيل البصري في تطوير الفضاء الشّعري الجزائري، حيث أظفت على الجانب السّمعي إيقاعا بصريا من خلال تشكيل الكلمة ومراوغة مساحة البياض مع السّواد.

- يؤثر الإيقاع على البنية الدلالية ويزيد من فاعلية الإيقاع في الشّعر الحر من خلال التكرار بأنواعه فتتناغم فيه الحروف ويزيد وقع تكرار الكلمة واجتماع الألفاظ في تشكيل الجرس الموسيقي الذي يحقق النغمية.

- اتخذ الشّاعر اللغة الشّعرية وسيلة لتحرير أفكاره وذلك عبر المفارقة والتّضاد انطلاقا من الانحراف اللّغوي الذي يعتمد المراوغة والتأويل.

- تعد الأساليب الإنشائية من أهم مكونات النّص الشعري التي لجأ إليها الشّاعر في مد جسور التواصل بين المبدع والمتلقي، وادخاله في عملية استفزازية تهيج ذهنه وتحفزه للاستجابة، والتي بدورها تولد نصا جديدا. كما خرجت الأساليب الإنشائية إلى أغراض بلاغية متفاوتة الحضور في النّص الشعري الجزائري.

- ارتقت التجربة الصّوفية في الشعر الجزائري المعاصر إلى تحليل النفس الإنسانية، فقد برع الشعراء في التعبير عن هموم الشعب وأحواله والخروج من دائرة الذات والنفس إلى ما هو أسمى وأرقى، إذ عبروا عن مواقفهم الإنسانية عكس ما كانت عليه الصوفية التي مثلت الانعزال والانغماس في الذات الواحدة ومن أمثال هؤلاء الشعراء نجد: "مصطفى محمد الغماري"، "عبد الله العشي"، "يوسف وغليسي"، "عثمان لوصيف"، "عبد الله حماي" وغيرهم.

- استند الشّاعر في عرض تجاربه على عدة فنون مجاورة مستلا منها بعض التّقنيات التي أسست لخطابه الشّعري، منها تقنية السّرد التي أفاد منها في بناء الحوار الداخلي فكان بمنزلة تنفيس شعوري للذات المتشظية.

- إن تناص النّصوص الشّعرية وتقاطعها مع ثقافات ومرجعيات مختلفة يتولد عنه نصوص جديدة تحمل بذوراً أصيلة تمتد من أغوار الماضي في ثوب جديد يليق بحداثتها، فقد تراوحت المتناصات ما بين النّص الديني والشّعري والتّراثي الذي شمل كل ما هو إرث ثقافي من

أسطورة وشخصيات تراثية وغيرها. وقد تفنن الشّعراء في توظيفه باضفاء روح ورؤية كل شاعر على النّص الأصلي فتعددت التّصورات وتباينات من شاعر إلى شاعر حتى غدا النّص الجديد مناقضا للنّص الأصلي يحمل تقاطعات باهتة.

- توجه الخطاب الشّعري إلى الاحتفاء بالفضاء النّصي التشكيلي من خلال لعبة البياض والسّواد، وعلامات الترقيم التي تتحكم في جماح المتلقي، وربّما كانت لعبةً أو حيلة يمارسها المبدع على القارئ لاستدعائه إلى عملية الخلق الإبداعي.

- شكل المكان في المتن الشعري الجزائري أيقونا دلاليا زاخرا بتكثيف دلالي يحمل مدلول الوطن والحلم، ورمزاً للمقاومة والصّمود كما جاء في ديوان عز الدين ميهوبي "في البدء...كان أوراس" وديوان عثمان لوصيف "غرداية".

- اشتركت الإيديولوجية مع فن الشّعر في تقديم ووصف الواقع بفكر إيديولوجي عبر صوت ولغة الشّاعر، فكانت مرآة سحرية تعكس عذابات وآمال الإنسان برؤية فنّية ممزوجة بالوعي والثّقافة.

- تشكلت الصّورة المبنية على المتناقضات في شعر التفعيلة من أحاسيس وتصورات غامضة تذوب في النّص وتتفاعل معه.

وختاما نأمل أن يكون البحث قد استوفى جوانبه في شّعرية شعر التفعيلة الجزائري (1980-2000)، ومسَّ عديد المستويات الجمالية والفنية لفترة تاريخية كانت المنعرج الأساسي في رسم هويّة شعرية جزائرية متميزة، كما نأمل أن يكون هذا البحث شمعة منيرة في درب الدّراسات الجزائرية المعاصرة التي تنتظر من الباحثين الكثير لاستكمال عملية التنقيب والبحث.

ملحق

1- أحمد حمدي :

شاعر جزائري من مواليد 1948 بمدينة الوادي، بدأ تجاربه الشّعرية في الصحف والمجلات الوطنية. وهومن الشّعراء الشباب الذين برزوا بعد الاستقلال، وكونوا جيلا يدعو إلى توظيف تقنيات الشّعر الحر.

1- مجموعة من المؤلفين، موسوعة الشّعر الجزائري، دار الهدى مج1،ط1، 2009، ص457.

2- أحمد شنة:

من مواليد 23 فبراير 1967 بمدينة نقاوس ولاية باتنة، حاز على اللسانس في اللغة العربية وآدابها في شهر جوان من سنة 1990،ولسانس ثانية في العلوم القانونية ودكتوراه في اللغة العربية اشتغل بالصحافة المحلية الوطنية، ثم عمل في الإدارة وتقلد مناصب سامية في الدولة (1994-1999)، وهو عضو اتحاد الكتاب الجزائريين منذ 1985. وباحث مهتم بالآداب والإعلام والعلوم السياسية، وله إسهامات في مجال البحث حول تطوير مناهج العمل الإداري في الجماعات المحلية.

2- المصدر ديوانه طواحين العبث، صفحة الغلاف.

3- أحمد عبد الكريم:

من مواليد 16 أوت 1965 م بالهامل جنوب مدينة بوسعادة، تلقى تعليمه الأولي في الكتاتيب والزوايا القرآنية ببلدية الهامل المعروفة بزواياها العريقة، ثم تدرج في التعليم النظامي إلى غاية دخوله جامعة الجزائر، غير أنه لم يتمكن من متابعة دراسته بمعهد اللغة العربية وآدابها لظروف قاهرة،كما عمل أستاذا للتربية التشكيلية منذ عام 1987 م.

حاصل على ليسانس في الصحافة المكتوبة، عمل متعاونا مع إذاعة المسيلة الجهوية في إعداد وتقديم البرامج الثقافية من 2006 إلى 2010، يعمل صحفيا متعاونا مع القسم الثقافي لجريدة الفجر اليومية.

بدأ نشر قصائده في الصحف الوطنية منذ منتصف الثمانينيات، ثم نشر مساهماته في المجلات والجرائد داخل الجزائر وخارجها. وله دراسات منشورة في مجال النقد التشكيلي. وتحصل على العديد من الجوائز مثل: جائزة محمد العيد آل خليفة عامي 1986 و1999، وجائزة مفدي

زكرياء المغربية لعامي 1995 و2000. وكذا جائزة أول نوفمبر عن وزارة المجاهدين عامي 2000 و2001.

له العديد من المشاركات في الملتقيات الوطنية والعربية، ومثل الجزائر في الأيام الجزائرية بسوريا عام 2001. كما نشط ندوات وأمسيات شعرية بمكتبة الأسد بدمشق وحلب وجنوب لبنان. ومثل الجزائر في تظاهرة الدوحة عاصمة الثقافة العربية عام 2010.

وردت ترجمته ونماذج من شعره في معجم البابطين للشعراء العرب والمعاصرين، وديوان الحداثة، وموسوعة أدباء الجزائر المعاصرين، له عدة إصدارات منها:

1- كتاب الأعسر، نصوص نثرية عن الجاحظية عام 1995م.
2- تغريبة النخلة الهاشمية،مجموعة شعرية عن الجاحظية عام 1997م.
3- معراج السنونو،مجموعة شعرية عن الاختلاف عام 2002م،وترجمت إلى الفرنسية.
4- رواية عتبات المتاهة عن منشورات الاختلاف عام 2007م.
5- موعظة الجندب، مجموعة شعرية، دار أسامة للطباعة والنشر عام 2008م.
6- اللون في القرآن والشّعر، دراسة منشورات البيت عام 2010م.

3– سيرته كما أفاد بها يوم 2014/10/09.

4 – الأخضر فلوس:

ولد بمدينة الهامل بتاريخ 24 فيفري1959. انتقل بعدها إلى مدينة عين لحجل حيث ترعرع هناك ودرس المرحلتين الابتدائية والإعدادية بهذه المدينة سور الغزلان حيث تحصل على شهادة البكالوريا من ثانوية الإمام الغزالي ليلتحق بمعهد اللغة العربية وآدابها بالجزائر،وقد سافر الأخضر فلوس إلى مصر وبالضبط إلى الإسكندرية للدراسة لكن ظروف حياته حالت دون إتمام دراسته فعاد إلى أرض الوطن بعد ثلاث سنوات.نشر إنتاجه في الصحف والمجلات الوطنية كمجلة آمال.

4 – سيرته كما أفاد بها في 2005/10/24..

5– حسين زيدان:

من مواليد 1960/02/22م، وحصل على شهادة الكفاءة للمدرسين عام 1981م بتفوق، ثم تحصل على شهادة الكفاءة أيضا لأساتذة الرياضيات سنة 1982 ليكمل تعليمه الجامعي بنيله لشهادة اللسانس في اللغة العربية وآدابها عام 1990.

ناقش بعدها رسالة الماجستير المعنونة بـ الهاجس المستقبلي في المعرفة الشّعرية مع توصية بالتوظيف من طرف اللجنة عام 1996، ثم نال شهادة الدكتوراه المعنونة بـ التحليل المستقبلي للأدب وامتازت حياته رحمة الله عليه بالعديد من النشاطات الأدبية والثقافية.

- عضوا عاملا في الاتحاد الوطني للكتاب الجزائريين.

- عضوا عاملا بالمكتب البلدي لاتحاد الكتاب الجزائريين بباتنة.

- رئيس تحرير مجلة "الرواسي" التربوية ذات الطابع الأكاديمي جانفي 1991.

درس بالتعليم المتوسط بصفة رسمية من 1983-1995 وفي التعليم الثانوي بصفة مستخلف من 1994-1995، ثم بجامعة التكوين المتواصل سنة 1996، بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بباتنة وبصفة أستاذا مشاركا من سنة 1998-2000 وبجامعة أدرار محاضرا لمدة ثلاث سنوات. وأخيرا بكلية العلوم الشريعة والعلوم الإنسانية بباتنة منذ 2004 إلى حين وفاته في 2007/11/03.

دواوينه المطبوعة :

- فضاء لموسم الإصرار

- اعتصام.

- قصائد من الأوراس إلى القدس.

- شاهد الثلث الأخير.

دواوينه المخطوطة:

- نهار لأهل الكهف.

- أهديكم السكوت.

5 – توفيق بن خميس، البنية اللّغوية في شعر حسين زيدان، ديوان قصائد من الأوراس إلى القدس، أنموذجا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية تخصص لسانيات، إشراف بلقاسم ليبارير، جامعة باتنة، 2008، ص04-05 .

6 – حمري بحري:

شاعر من شعراء الجزائر الشباب الذين ظهروا على الساحة الأدبية بعد الاستقلال من مواليد 1947م بسور الغزلان. بدأ يمارس الشّعر في وقت مبكر إلى جانب أسماء شعرية جزائرية أخرى يكتب القصيدة الحرة ويستعين ببعض التقنيات المعاصرة في كتابة شعره من منشوراته الشّعرية:- ما ذنب المسمار يا خشبة.

- أجراس القرنفل.

6 - مجموعة من المؤلفين موسوعة الشّعر الجزائري، مج1، ص 100.

7 – سليمان جوادي:

ولد بتاريخ 1953/02/12م بلدية جامعة ولاية الوداي، خريج دار المعلمين ببوزريعة دفعة 1971م، ثم المعهد العالي للفنون الدرامية ببرج الكيفان دفعة 1977م. التحق بالعمل الصحفي منذ منتصف السبعينيات، ومن الجزائر التي عمل بها محررا ثم سكرتيرا للتحرير بمجلة ألوان ونائب رئيس تحرير مجلة الثقافة ثم كبير المحققين بجريدة الشعب، ثم بمجلة الوحدة. كلف مع مجموعة من الصحافيين والكتاب من طرف وزارة الثقافة والإعلام بالإشراف على مجلة آمال التي تعنى بأدب الشباب، كما عين سنة 1995م مديرا للثقافة بعدة ولايات، وكان عضو المجلس الوطني لاتحاد الكتاب الجزائريين لعدة عهدات إلى أن تقاعد. أنتج عدة حصص للإذاعة الوطنية منها: (الساقية والخيمة)، (ضياف ربي)،(حقيبة الأسبوع). كما أنتج للتلفزيون مجموعة من المنوعات ذات الطابع التاريخي والاجتماعي بعنوان: (حاجي لي يا جدي).

أسهم سنة 1994 في كتابة ملحمة الجزائر من إنتاج الديوان الوطني للثقافة والإعلام وألف عددا كبيرا من الأناشيد والأغاني الوطنية. كما ألف النشيد الرسمي للحماية المدنية، وأدى قصائده عدد كبير من المطربين منهم: مصطفى زميرلي، محمد بوليفة، زكية محمد، الشاب خالد، صليحة الصغيرة، يوسفي توفيق، وردة الجزائرية، دنيا الجزائرية، مريم وفاء،سلوى، عبد الله مناعي.

نشر أعماله الأدبية في أغلب الصحف الوطنية والمجلات العربية.

من أعماله:- يوميات متسكع محظوظ، أغاني الزمن الهادئ، ثلاثية العشق الآخر، ويأتي الربيع، قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا، رصاصة لم يطلقها حمة لخضر، قال سليمان، لا شعر بعدك.

المجموعة غير الكاملة وسليمان جوادي يغني الوطن.

7 – سيرته كما صرح بها يوم 2014./10/09

8 – عاشور فني:

من جيل الثمانينات شارك في العديد من المهرجانات الشّعرية الوطنية أكثر شعره في التّفعيلة شاعر جزائري معاصر، وأحد الأسماء الشّعرية البارزة على الساحة الوطنية. بدأ يمارس الكتابة الإبداعية في وقت مبكر مع جيل الثمانينيات، شارك في العديد من المهرجانات الشّعرية الوطنية، ومن بين اللقاءات الأدبية مهرجان عنابة الثقافي الذي نظمه البلدي للثقافة والسياحة في صيف 1996، يميل إلى كتابة القصائد الشّعرية الحديثة ذات النمط الحر.

ومن مؤلفاته : - زهرة الدنيا، مجموعة شعرية صدرت عن دار الفارابي للطباعة والنشر والتوزيع بالعلمة ولاية سطيف.نظم معظم قصائد هذه المجموعة الشّعرية في الثمانينيات وبداية التسعينيات. ترتكز هذه القصائد في أغلبها على موضوعات ذاتية ووطنية صاغها الشاعر بلغة شعرية موحية وأداء قصصي ودرامي، ولا سيما في تجاربه الشّعرية الأخيرة، حيث يعمل الشاعر باستمرار على تطوير أدوات التعبير الشّعري في القصيدة الجديدة، وذلك من خلال استثمار الموروث الشّعري والثقافي العربي.

8 – مجموعة من المؤلفين، موسوعة الشّعر الجزائري، مج 2، ص427.

9 – عبد العالي رزاقي:

من مواليد 1949/04/03 بمدينة عزّابة ولاية سكيكدة شرق الجزائر، بدأ يمارس الكتابة في وقت مبكر، نشر تجاربه الشّعرية ومقالاته النقدية في العديد من الصحف، مهتم بقضايا الأدب الجزائري ومشكلات الكتابة الأدبية، نشر بعضها في جريدة الشعب عام 1980.

حاصل على شهادة اللسانس في الصحافة سنة 1974م وماجستير في علوم الإعلام والاتصال حول موضوع سياسة الجزائر في ميدان الكتاب 1992م. بدأ مشواره الصحفي عام 1970م بجريدة الشعب الجزائرية. واصل الكتابة في العديد من الصحف الجزائرية والعربية مثل الآداب البيروتية منبر أكتوبر والحياة، والجيل. ترأس تحرير مجلة آمال التابعة لوزارة الإعلام والثقافة وكذلك أسبوعية الشروق الثقافي المستقلة وهورئيس الجمعية الجزائرية لأدب الطفل، وعضو اتحاد الكتاب الجزائريين سنة 1974م، وأمين وطني مكلف بالشؤون الخارجية عام 1992م. حائز على وسام استحقاق للدولة الجزائرية عام 1984م. كما نال شهادة تقدير من رئيس الدولة الجزائرية بمناسبة الذكرى الخامسة والعشرين لاستقلال الجزائر سنة 1987.

- يعمل حاليا أستاذا بكلية العلوم السياسية والإعلامية، جامعة الجزائر. ويعمل إلى جانب التدريس في الجامعة مديرا لشركة المغرب العربي للثقافة والاتصال والإعلام، وكاتب مقالات أسبوعية في ثلاث صحف جزائرية " صوت الأحرار" التابعة لجبهة التحرير الوطني،وأسبوعية السفير ذات التوجه الإسلامي، ويومية الأحداث المستقلة. وحاليا جريدة الشروق اليومية الجزائرية.

- شارك في العديد من الملتقيات الدولية والحوارات التلفزيونية مثل الاتجاه المعاكس الذي تبثه الجزيرة إلى جانب الكتابة في الجزيرة نت. ومثل الجزائر في العديد من المهرجانات الدولية.

- ورد اسمه في معجم (لاروس) للآداب الأجنبية.

- مؤلفاته: مختارات من الشّعر الجزائري المعاصر. الأحزاب السياسية في الجزائر. سياسة الجزائر في ميدان الكتاب (رسالة ماجستير).

- دواوينه الشّعرية:- الحب في درجة الصفر 1977. أطفال بورسعيد يهاجرون إلى أول ماي 1980. هموم مواطن يدعى عبد العال 1983. الحسن بن الصبّاح 1985.

9 – رضوان بوغرارة، قصيدة القناع عند عبد العالي رزاقي من خلال ديوانه يوميات الحسن بن الصباح، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير فيالأدب الجزائري المعاصر،إشراف يوسف وغليسي، جامعة منتوري قسنطينة،2012/2011، ص166-167.مجموعة من المؤلفين، موسوعة الشّعر الجزائري،مج 1،ص426.

10- عثمان لوصيف:

شاعر جزائري، ولد عام 1951م في مدينة طولقة ولاية بسكرة، تلقى تعليمه الابتدائي، وحفظ القرآن الكريم من الكتاتيب، ثم التحق بالمعهد الإسلامي ببسكرة، وترك المعهد بعد أربع سنوات،

وواصل دراسته معتمدا على نفسه، وبعد حصوله على شهادة البكالوريا، التحق بمعهد الآداب واللغة العربية بجامعة باتنة، وتخرج عام 1984، انخرط في سلك التعليم منذ وقت مبكر. حصل على شهادة البكالوريا سنة 1974، لكن ظروفه الاجتماعية حرمته من الدراسة في الجامعة حتى 1980، ليتخرج منها بشهادة ليسانس في الأدب العربي عام 1984. عمل بالتعليم الثانوي لسنوات طويلة، ونظرا لحالته الصحية أحيل على التقاعد بطلب منه.

توفي يوم الأربعاء27 جوان 2018 .

10- بالعربي العايب، جماليات المكونات الشّعرية في شعر ياسين بن عبيدة، مذكرة مقدمة لنيل الماجستير في الأدب الحديث، إشراف معمر حجيج، جامعة باتنة،2009/2008، ملحق المذكرة.

11- عز الدين ميهوبي:

من مواليد 1959(أيام الثورة الجزائرية) بالعين الخضراء(ولاية المسيلة). جده محمد الدراجي أحد معيني الشيخ عبد الحميد بن باديس في جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، كان قاضيا بالثورة التحريرية. أما والده فهو جمال الدين أحد أعيان الحضنة، مجاهد وإطار متقاعد.

درس في الكتّاب بمسقط رأسه، والتحق بالمدرسة النظامية في 1967 بمدرسة عين اليقين (تازغت- باتنة) في السنة الرابعة ابتدائي، ثم انتقل إلى مدرسة السعادة ببريكة، ومنها انتقل إلى مدرسة لسان الفتى (تازولت- باتنة) ومتوسطة عبد الحميد بن باديس (باتنة)، ودرس بثلاث ثانويات هي الشهداء(عباس لغرور بباتنة، ومحمد قيرواني بسطيف، وعبد العالي بن بعطوش ببريكة) حيث حصل على شهادة البكالوريا آداب.انظم سنة 1979 إلى المدرسة الوطنية للفنون الجميلة (الجزائر)، ثم معهد اللغة والأدب العربي بجامعة باتنة (دراسة متقطعة). وتحصل سنة 1984 من المدرسة الوطنية للإدارة بالجزائر على ديبلوم تخصص الإدارة العامة. كما تحصل سنة 2007 من جامعة الجزائر على ديبلوم في الدراسات العليا المتخصصة- فرعالاستراتيجيا. تقلد عدة وظائف وله نتاج غزير نذكر منه: في البدء كان أوراس (ديوان شعر) عام 1985، منشورات الشهاب، باتنة. الرباعيات (ديوان شعر) 1997، منشورات أصالة سطيف. الشمس والجلاد (نص أوبيرت) 1997، منشورات أصالة سطيف. اللعنة والغفران (ديوان شعر)1997، منشورات أصالة سطيف. النّخلة والمجداف (ديوان شعر) 1997، منشورات أصالة سطيف. ملصقات (ديوان شعر)1997، منشورات أصالة سطيف.

11- موقع عز الدين ميهوبي .azzedinemihoubi.com/category/tags

12- عقاب بلخير:

صوت شعري من أصوات هذا الوطن الجزائري الواسع،برز على الساحة الأدبية مع جيل الجديد بحضوره الإبداعي المتميز وبنشاطهالشّعري المستمر، مع جيل رابطة (إبداع) من أمثال حسين عبروس ونور الدين درويش وغيرهما من الأسماء الشّعرية الشابة التي تألقت في الشّعر الجزائري المعاصر.

شاعر دائم الحضور الأدبي يمارس الكتابة بصفاء وهدوء، ولكنه الصفاء الشّعري الذي يصل إلى قلب ويوحد الوجدان.

شارك في العديد من التظاهرات الأدبية والشّعرية. ومن مؤلفاته الشّعرية " السفر في الكلمات" مجموعة شعرية صدرت عن رابطة " إبداع" الطبعة الأولى عام 1992م.

يكتب القصيدة العمودية والحرة، ويسعى إلى تطوير أدوات التعبير الشّعري في القصيدة الحديثة.

12- مجموعة من المؤلفين، موسوعة الشّعر الجزائري،مج 2، ص 308 .

13- علي ملاحي:

أستاذ وناقد وشاعر جزائري، بدأ نشاطه الشّعري في الثمانينيات، ولد في عين الدفلة سنة 1961، تلقى تعليمه الابتدائي والمتوسط والثانوي في محيط مسقط رأسه، أما الدراسة الجامعية فقد تلقاها في معهد اللغة العربية وآدابها بجامعة وهران،وبعد حصوله على شهادة الليسانس انتقل إلى جامعة " عين شمس" ليسجل أطروحته في الماجستير وحصل على الدرجة العلمية.

13- مجموعة من المؤلفين، موسوعة الشّعر الجزائري، مج1، ص119 .

14- أبوالقاسم خمار:

من مدينة بسكرة سنة 1931 تلقى تعليمه الابتدائي بها ثم سافر إلى قسنطينة، والتحق بمعهد عبد الحميد بن باديس سنة 1948، حيث حصل على شهادة الأهلية وفي سنة 1951، التحق بجامع الزيتونة بتونس ثم سافر إلى سوريا، حيث تخرج من كلية الآداب 1964. عاد بعد استقلال الجزائر، ليعمل صحفيا، ثم موظفا في وزارة الشبيبة، ثم مديرا لمجلة " ألوان " وأغلب إنتاجه الأدبي شعر، ونشط في عدة برامج إذاعية وتلفزيونية، وكتب في أغلب الصحف والمجلات الجزائرية، كما شارك في عدة مهرجانات شعرية عربية ودولية، وقد أصدر عدة دواوين نذكر منها:ربيعي الجريح،

ألوان من الجزائر، ظلال وأضداد، أوراق، الحرف الضوء. ويكتب إلى جانب القصيدة العمودية القصيدة الحرة، وأيضا يعد من أوائل ناظمها في الجزائر.

14- محمد ناصر، الشّعر الحديث، وديوانه ياءات الحلم الهارب.

15- عبد الله حمادي:

خريج جامعة مدريد المركزية complutense، إسبانيا مختص في الأدب الأندلسي والإسباني واللاتينوأمريكي، يعمل حاليا أستاذا لمادة الأدب بجامعة قسنطينة، وكان رئيسا سابقا لاتحاد الكتاب الجزائريين، وهوشاعر ومترجم أنجز العديد من الدراسات الأكاديمية المتنوعة، والمشورة في دور النشر الوطنية والعربية والدولية.

صدر له الكثير من الكتب والدواوين نذكر منها: الهجرة إلى مدن الجنوب، 1981. تحزب العشق يا ليلى 1982. قصائد غجرية، 1983. البرزخ والسكين 1998. مدخل إلى الشّعر الإسباني، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985. دراسات في الأدب المغربي القديم، دار البعث، قسنطينة، 1986. مساءلات في الفكر والأدب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1994. الحركة الطلابية الجزائرية، 1871-1962، منشورات المتحف الوطني للمجاهد،1996. تحفة الإخوان في تحريم الدخان لعبد الراشدي القسنطيني، دراسة وتحقيق، دار المغرب الإسلامي، بيروت،.1997

15- ديوانه البرزخ والسكين، ص181-.182

16- عبد الله العشي:

شاعر وأكاديمي جزائري بارز،يشتغل أستاذا في جامعة باتنة من مواليد 23مارس 1954 بباتنة، بدأ حياته الدراسية على كبر، وهوفي حدود السادسة عشر من عمره في المعهد الإسلامي، بعد حصوله على البكالوريا سنة 1976، دخل جامعة قسنطينة ثم وهران، حيث أحرز الليسانس سنة 1980، ثم الماجستير 1984، ثم دكتوراه دولة 1992، عن بحثه الموسوم بنظرية الشّعر في كتابات الشّعراء المعاصرين، أشرف عليه الدكتور عبد الملك مرتاض، صدر له : مقام البوح، زحام الخطابات، مدخل تصنيفي لأشكال الخطابات الواصفة عن دار الأمل بتيزي وزو، وديوان يطوف بالأسماء، ثم صحوة الغيم.

16- يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، جسر للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009، ص182 .

17- عبد الله عيسى لحيلح:

شاعر جزائري معاصر، تألق على الساحة الأدبية في الثمانينيات، بعد أن عرف إنتاجه الشّعري الغزير طريقه إلى النشر، وهويعد من بين الشّعراء الجزائريين المعاصرين الشباب الذين نضجت أدواتهم اللّغوية والفنية من أمثال الغماري وغيره من الأسماء الشّعرية الجديدة التي برزت في الوسط الأدبي والثقافي الجزائري ولقد مكنته دراسته الجامعية من الاستفادة من الثقافة النقدية البلاغية القديمة في تطوير إثراء القصيدة الغنائية العربية، ومن خلال جماليات الشّعر الحديث، مع المحافظة على تقاليد الشّعر العربي القديم. يتميز شعره بالثراء اللّغوي وتوظيف التراث الأدبي ولا سيما مأثوراته الشّعرية.

ويستخدم لغة أكثر استيعابا لتجاربه في القصائد العمودية وغير العمودية تجعله قادرا على التطور باستمرار في مجال الكتابة الإبداعية على النسق العمودي والحر.

17- مجموعة من المؤلفين، موسوعة الشّعر الجزائري، مج2،ص، 493.

18- مصطفى دحية:

كنعان (الجزائر). ولد عام 1964 في الهامل، تلقى تعليمه الابتدائي والمتوسط والثانوي بمسقط رأسه وفي بوسعادة وسطيف، درس دراسة نظامية في فرع العلوم الطبيعية، وحصل على الماجستير في البيئة النباتية. عمل أستاذا مساعدا في علم البيئة في جامعة سطيف في الجزائر، نشر بعض إنتاجه خارج القطر الجزائري.

18- مجموعة من المؤلفين، موسوعة الشّعر الجزائري، مج1، ص 567 .

19- مصطفى محمد الغماري:

شاعر وباحث جامعي يحاضر في كلية الآداب بجامعة الجزائر، اشتهر بكتابة القصيدة العمودية ولا يعجزه أن يكتب شعر التّفعيلة، ولكنه فيه مقل.

أصدر العديد من الدواوين منها: أسرار الغربة، 1977. نقش على ذاكرة الزمن، 1978. أغنيات الورد والنار، 1980. بوح في زمن الأسرار،1985. وعدة دواوين أخرى، ومن مجموعة الأعمال الإبداعية للأطفال.

19- عبد المالك مرتاض، معجم الشّعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007،ص.260

20- نورالدين درويش:

من مواليد 1962 بمدينة سيرتا قسنطينة، يشغل منصب الأمين العام لكلية العلوم الدقيقة بجامعة قسنطينة، تحصل على شهادة اللسانس في الحقوق 1989، ومتحصل كذلك على شهادة الكفاءة المهنية في مهنة المحاماة سنة 1994. شارك في العديد من الملتقيات العربية كان عضوا في اتحاد الكتاب الجزائريين، ثم عضوا مؤسسا في رابطة إبداع الثقافية الوطنية. ورد اسمه في الكثير من المعاجم (معجم البابطين / موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين/ معجم الشّعراء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002/ معجم الشّعراء في القرن العشرين..)

من مؤلفاته: ديوان السفر الشاق، مسافات، البذرة واللهب، روضة التلميذ (شعر للأطفال).

20- كما أفاد بها صاحبها بتاريخ 2014./09/04

21- يوسف وغليسي:

من مواليد 31 ماي 1970 بقرية تاغراس ولاية سكيكدة، بدأ حياته الدراسية بمسقط رأسه، ثم أتم الدراسة الثانوية بمدينة تمالوس، حتى أحرز شهادة البكالوريا سنة 1989، ثم التحق بمعهد الآداب واللغة العربية لجامعة قسنطينة سنة 1989، وحصل على شهادة الليسانس مع جائزة أحسن طالب في الدفعة، التي منحته إياها وزارة التربية الوطنية ورئاسة الجامعة اشتغل صحفيا طوال أربع سنوات (1991- 1995) وعمل بعدة جرائد (النور، الأصيل، الحياة) قبل أن يترقى إلى رتبة رئيس التحرير بأسبوعية الحياة، واستقال ليتفرغ للبحث العلمي، نال الماجستير في جوان 1995، والدكتوراه 2005 وله العديد من الإنجازات كما أحرز عدة جوائز.

25- مجموعة من المؤلفين، موسوعة الشّعر الجزائري، مج2، ديوانه أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، 1995، تغريبة جعفر الطيار، 2000.

قائمة المصادر

والمراجع

- **القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.**

أولا: المصادر:

مدونات البحث:

1- **أبو القاسم سعد الله**، الزمن الأخضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

2- **أحلام مستغانمي**، أكاذيب سمكة، موفم للنشر، الجزائر، 1993.

3- **أحمد حمدي:**

- أشهد أنني رأيت، دار الحكمة، الجزائر، 2000.
- قائمة المغضوب عليهم، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1980.

4- **أحمد شنة:**

- طواحين العبث، مؤسسة هديل للنشر والتوزيع، عنابة-الجزائر، ط 1، 2000.
- من القصيدة إلى المسدس، مؤسسة هديل للنشر والتوزيع، عنابة-الجزائر، ط1، 2000.

5- **أحمد عاشوري**، أزهار البراوق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1984.

6- **الأخضر فلوس:**

- أحبك .... ليس اعتراف أخيرا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.
- حقول البنفسج، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.
- عراجين الحنين، منشورات اتحاد الكتاب العرب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002.
- مرثية الذي رأى، منشورات الاختلاف، الجزائر ،2002.

7- **الأزهر عطية**، السفر إلى القلب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

8- **حسن دواس**، أمواج وشظايا، إصدارات رابطة إبداع الثقافية الوطنية.

9- **حسين زيدان:**

- شاهد الثلث الأخير، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002.

10- **حمري بحري**، أجراس القرنفل، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائري، 1986.

11- **خيرة حمر العين**، أكوام الجمر، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، ط1، 1996.

12- **ربيعة جلطي:**

- شجر الكلام، منشورات السفير، مكناس المغرب، ط1، 1991.

- كيف الحال؟!، دار حوران للنشر، دمشق، سوريا، ط1 ،1996.

13- **زينب الأعوج**، راقصة المعبد، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2002.

14- **سليمان جوادي:**

- الأعمال غير الكاملة، ج1، ج2، ج3، ج4، منشورات أرتيستيك، القبة، الجزائر، ط1، 2009.

- قال سليمان، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر،2002.

- قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1985.

- يوميات متسكع محظوظ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.

15- **الشريف بزازل**، واجهة قمر شعري، قصيدة ومراسيم جنازة، سلسلة الأمواج الأدبية، سكيكدة، ط1، 2002.

16- **عاشور بوكلوة**، الحشائش والحلازين، منشورات أمواج سكيكدة، الجزائر، ط1 ،2002.

17- **عاشور فني**، رجل من غبار، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003.

18- **عامر شارف**، ديوان الظمأ العاتي، منشورات إبداع، الجزائر، ط1، 1991.

19- **عبد العالي رزاقي**، يوميات الحسن بن الصباح، لافوميك للنشر، الجزائر،1985.

20- **عبد الله العشي**، مقام البوح (شعر)، جمعية الشروق الثقافية، باتنة، الجزائر، 2000.

21- **عبد الله حمادي:**

- البرزخ والسكين، دار هومة، الجزائر، ط3، 2002.

22- **عبد الله لحيلح**، وشم على زند قريشي، دار البعث، قسنطينة، ط1، 1985.

23- **عبد المالك بومنجل**، لك القلب أيتها السنبلة، شعر، دار الأمل، تيزي وزو-الجزائر، 2000.

24- **عثمان لوصيف**:

- أبجديات، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر،1997.
- أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ، 1988.
- اللؤلؤة، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 1997.
- المتغابي، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر.
- براءة، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1997.
- زنجبيل، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، 1999.
- شبق الياسمين، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
- غرداية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1997.
- قالت الوردة، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،2000.
- كتاب الإشارات، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1999.
- نمش وهديل، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997.
- ولعينيك هذا الفيض، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1999.

25- **عز الدين ميهوبي:**

- اللعنة والغفران، منشورات دار الأصالة، سطيف، الجزائر، ط1، 1997.
- النّخلة والمجداف،منشورات أصالة للإنتاج، سطيف، الجزائر، ط1، 1997.
- عولمة الحب، عولمة النار، منشورات أصالة للإنتاج، سطيف، الجزائر، ط1، 2002.
- في البدء ..كان أوراس، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، الجزائر، ط1، 1985.
- كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، منشورات أصالة للإنتاج، سطيف، الجزائر، ط1، 2000.
- ملصقات، شيء كالشّعر، منشورات أصالة للإنتاج، سطيف، الجزائر، ط1، 1997.

26- **عقاب بلخير**، السفر في الكلمات، منشورات إبداع، الجزائر، ط1 ،1992.

27- **علي ملاحي**، صفاء الأزمنة الخانقة، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر، 1989.

28- **عمار بن زايد**، رصاص وزنابق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

29- **فاتح علاق**، آيات من كتاب السهو، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر،2001.

30- **مالك بوذيبة**، عطر البدايات، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2003.

31- **محمد بلقاسم خمار**، ياءات الحلم الهارب، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب، عمان،1994.

32- **مصطفى محمد الغماري:**

- أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1982.
- بوح في موسم الأسرار، مطبعة لافوميك، ط 1، 1985.
- قراءة في آية السيف، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1983.

- مقاطع من ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.

- حديث الشمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.

33- **ميلود خيزار**، شرق الجسد، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000،

34- **نور الدين درويش**، مسافات، منشورات جامعة منتوري، إصدارات إبداع، ط1، 2002.

35- **نور الدين لعراجي**، زمن العشق الآتي، رابطة إبداع، 1996.

36- **يوسف وغليسي:**

- أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، دار إبداع، الجزائر، ط1، 1995.
- تغريبة جعفر الطيار، دار بهاء الدين للنشر و التوزيع، قسنطينة، ط2، 2003.

مصادر:

37- **ابن دريد** (أبو بكر محمد بن الحسن الأزدي البصري) كتاب جمهرة اللغة، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية، بغداد، ط1، 1345هـ.

38- **ابن رشيق**(أبو علي الحسن)، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، سيدا – بيروت، 2004.

39- **ابن سلام الجمحي**، طبقات فحول الشّعراء، إعداد اللجنة الجامعية لنشر التّراث العربي، دارالنهضة العربية، بيروت.

40- **ابن طباطبا العلوي**(أبو الحسن محمد بن أحمد)، عيار الشّعر، تحقيق وتعليق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط3، 1984.

41- **أبو القاسم الشابي**، الديوان، تقديم وشرح أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط2005،4.

42- **امرئ القيس**، ديوان امرئ القيس بن بحر الكندي، تصحيح الشيخ بن أبي شنب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1974.

43- **الجاحظ** (أبو عثمان):

- البيان والتبيين، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 1968.

- كتاب الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت– لبنان.

44- **حازم القرطاجني**(أبو الحسن)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت-لبنان،ط3، 1986.

45- **صلاح عبد الصبور**، الديوان، دار العودة، بيروت، ط4، 1983.

46- **ضياء الدين بن الأثير**، المثل السائر في أدب الكاتب والشّاعر، تحقيق محمد محي الدين عبد المجيد، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1995.

47- **عبد القاهر الجرجاني**، أسرار البلاغة،تعليق محمود محمد شاكر، منشورات دار المدني، جدة.

48- **الفارابي**(أبو نصر)، كتاب الحروف، تحقيق محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، 1970.

49- **قدامة بن جعفر**، نقد الشّعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب العلمية، بيروت،لبنان.

50- **محفوظ كحوال**، أروع قصائد أحمد مطر، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، 2007.

51- **نازك الملائكة**، ديوان "شظايا ورماد"،دارالعودة،بيروت-لبنان، 1989.

52- **نزار قباني**، قصتي مع الشّعر سيرة ذاتية، منشورات نزار قباني، بيروت، ط 1، 1973.

ثانيا: المراجع

<u>مراجع باللغة العربية:</u>

53- **إبراهيم أنيس**:

- الأصوات اللّغوية، مكتبة أنجلو المصرية، دار وهدان للطباعة والنشر، ط5، 1979.

- موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1965.

54- **إبراهيم رماني**، الغموض في الشّعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991.

55- **إبراهيم السامرائي**، لغة الشّعر بين جيلين، دار الثقافة، بيروت.

56- **إحسان عباس**:

- أوراق مبعثرة، بحوث ودراسات في الثقافة والتاريخ والأدب والنقد الأدبي، جمع وتعليق عباس عبد الحليم عباس، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، 2006.
- عبد الوهاب البياتي والشّعر العراقي الحديث، دار بيروت،1955.

57- **أحمد أبو حاقة**، الالتزام في الشّعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 1979،1.

58- **أحمد الجوة**، شعرية وقضية، دراسة في شعر معين بسيسو، مطبعة سوجيك، تونس، 1999.

59- **أحمد مجاهد**، أشكال التّناص الشّعري، دراسة في توظيف الشّخصيّات التراثيّة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998.

60- **أحمد محمد ويس**، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

61- **أحمد مختار عمر**، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997.

62- **أحمد يوسف**، يتم النص الجينيالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2002.

63- **أدونيس**، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب،الجزء 4، دار الساقي.

64- **أسيمة درويش**، مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992.

65- **إلياس خوري**، دراسات في نقد الشّعر، دار ابن رشد، بيروت، ط1، 1981.

66- **أميمة عبد السلام الرواشدة**، التصوير المشهدي في الشّعر العربي المعاصر، المكتبة الوطنية، عمان، الأردن، ط1، 2015

67- **أيمن اللبدي**، الشّعرية والشّاعرية، دار الشروق، عمان، ط1، 2006.

68- **بدوي طبانة**، قضايا النقد الأدبي، دار المريخ للنشر، الرياض، ط1، 1404هـ -1984.

69- **بسام قطوس:**

- العنوان، مركز رؤيا للتصميم، أربد، 2000.
- سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1 ،2001.

70- **بكري خليل**، الإيديولوجيا والمعرفة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002.

71- **تمام حسان**، اللغة بين المعيارية والوصفية، عالم الكتاب، مصر، ط1، 2001.

72- **جبرا ابراهيم جبرا**، الرحلة الثامنة، دراسات نقدية، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1967.

73- **جمال مباركي**، التّناص وجماليته في الشّعر الجزائري المعاصر، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2003.

74- **جهاد فاضل:**

- قضايا الشّعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط1، 1984.
- أسئلة النقد، حوارات مع النقاد العرب، الدار العربية للكتاب، تونس،1993.

75- **حبيب مونسي**، شعريّة المشهد في الإبداع الأدبي، دراسة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران-الجزائر، ط1، 2003.

76- **حسن الغرفي**، حركية الإيقاع في الشّعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء،2001.

77- **حسن ناظم:**

- البنى الأسلوبية –دراسة في «أنشودة المطر» للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.

- مفاهيم الشّعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمناهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

78- **حسين حضري** وآخرون، سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين لعبد الله حمادي، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002.

79- **خالد سليمان**، المفارقة الأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999.

80- **خالدة سعيد**، حركة الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979.

81- **خليل المرسي**، جماليات الشّعريّة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.

82- **الربعي بن سلامة**، تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدى، عين مليلة، ط1، 2006.

83- **رجاء عيد:**

- لغة الشّعر، قراءة في الشّعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2003.

- التّراث النقدي نصوص ودراسة، منشاة المعارف، الإسكندرية، 1990.

- دراسات في لغة الشّعر (رؤية نقدية)، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1979.

- فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، منشاة المعارف بالإسكندرية، 1988.

- **لغة الشّعر**، قراءة في الشّعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1985.

84- **رضا بن حميد**، الخطاب الشّعري الحديث من اللّغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، ع 2، السنة 1996.

85- **رمضان الصباغ**، في نقد الشّعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار وفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 1998.

86- **زكي نجيب محمود**، في فلسفة النقد، دار الشروق، بيروت، لبنان، 1979.

87- **سامح الرواشدة:**

- إشكالية التلقي والتأويل، دراسة في الشّعر العربي الحديث، منشورات أمانة عمان الكبرى، الأردن، ط1، 2001.

- معاني النص، دراسات تطبيقية في الشّعر الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006.

88- **السعيد الورقي**:

- تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2000.

- لغة الشّعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1984.

89- **سعيد مصلح السريحي**، الكتابة خارج الأقواس، دراسات في الشّعر والقصة، نادي جازان الأدبي،السعودية، ط1، 1986.

90- **شكري عزيز الماضي**، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

91- **شلتاغ عبود شراد**، حركة الشّعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

92- **صالح شتيوي**، رؤى فنية، قراءات في الأدب العباسي، ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2005.

93- **صبيح التميمي**، دراسات لغوية في التراثنا القديم، صرف، نحو، تركيب، دلالة معاجم، مناهج بحث، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2003.

94- **صلاح عبد الصبور**، حياتي في الشّعر، دار العودة، بيروت،

95- **صلاح فضل:**

- أساليب الشّعريّة المعاصرة، ، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995.
- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، مصر، ط1، 1998.

96- ضرغام الدرة، التطور الدلالي في لغة الشّعر، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان ط1، 2009.

97- **طه وادي**، جماليات القصيدة المعاصرة، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 2000.

98- **ظاهر محمد هزاع الزواهرة**، اللون ودلالته في الشّعر، الشّعر الأردني نموذجا، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، 2008.

99- **عباس إحسان**، اتجاهات الشّعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمان، ط2، 1992.

100- **عبد الحميد هيمة:**

- البنيات الأسلوبية في الشّعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب نموذجا، دار هومة، الجزائر، ط1، 1998.
- الخطاب الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشّعرالمغاربي المعاصر)،موفم للنشر، الجزائر، 2008.

101- **عبد الرحمان تبرماسين**، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003.

102- **عبد السلام محمد هارون**، الأساليب الانشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي،القاهرة، ط5، 2001.

103- **عبد العزيز حمودة:**

- البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،1998.
- المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1995.

104- **عبد العزيز المقالح**، أزمة القصيدة العربية (مشروع تساؤل)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.

105- **عبد القادر الرباعي**، الصورة في شعر أبي تمام، منشورات جامعة اليرموك، أربد-الأردن، 1980.

106- **عبد الله الركيبي**، دراسات في الشّعر الجزائري الحديث، الدار القومية للطباعة والنشر.

107- **عبد الله العروي**، مفهوم الايديولوجيا، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، ط5، 1993.

108- **عبد الله العشي**، أسئلة الشّعرية، بحث في آلية الإبداع، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2009.

109- **عبد الله الغذامي**:

- تشريح النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006.
- الخطيئة والتكفير-من البنيوية إلى التشريحية- قراءة نقدية لنموذج الإنسان المعاصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1985.
- ثقافة الأسئلة " مقالات في النقد والنظرية "، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط2، 1992.

110- **عبد الناصر هلال**، الشّعر العربي المعاصر (انشطار الذات وفتنة الذاكرة)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2009.

111- **عبد النبي ذاكر**، عتبات الكتابة، دار ليلي للطباعة والنشر، مراكش، ط1، 1998.

112- **عبد الواسع الحميري**، الذات الشّاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1999.

113- **عبد الوهاب بوقرين**، ثورة اللّغة الشّعريّة، دار المعرفة، الجزائر، 2004.

114- **عثمان حشلاف**، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر (فترة الاستقلال)، الجاحظية، 2000.

115- **عدنان حسين قاسم**، التصوير الشّعري، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر،2000.

116- **عز الدين إسماعيل:**

- الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، دار الفكر العربي، مصر، 1983.
- الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط3، 1981.

117- **عصام الدين عبد السلام أوزلال**، ألفاظ الألوان في القرآن الكريم.

118- **عصام شرتح:**

- آفاق الشّعرية، دراسة في شعر يحي السماوى، دار الينابيع، سوريا، دمشق، ط1، 2011.
- جمالية التكرار في الشّعر السوري المعاصر، دار رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2010.

119- **عصام قصبجي**، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، دار التقدم، دار القلم العربي، حلب، ط1،1980.

120- **عفيف البهنسي**، علم الجمال وقراءات النص الفني، دار النشر، دمشق، ط1، 2004.

121- **علي جعفر علاق**، في حداثة النص الشّعري، دراسات نقدية، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط3، 2013.

122- **علي عبد الواحد وافي**، فقه اللغة، نهضةمصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 2004.

123- **علي عشري زايد:**

- استدعاء الشّخصيّات التراثيّة "في الشّعر العربي المعاصر"، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1997.
- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزريع والتصدير، القاهرة، ط4، 2002.

124- **علي ملاحي**، المجرى الأسلوبي للمدلول الشّعري المعاصر، دار الأبحاث، الجزائر، ط1، 2007.

125- **علي يونس**، نظرة جديدة في موسيقى الشّعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1993.

126- **عناد غزوان**، مستقبل الشّعر وقضايا نقدية، دار الشؤون الثّقافيّة العامة، بغداد، ط 1، 1994.

127- **فاتح علاق**، في تحليل الخطاب الشّعري، دار التنوير، الجزائر، 2008.

128- **فاطمة الشيدي**، المعنى خارج النص، أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب، دار نينوى، دمشق، سوريا، 2011.

129- **فتحي أحمد عامر**، من قضايا التّراث العربي، مشأة المعارف، الأسكندرية.

130- **فدوى حلمي**، ألوانك دليل شخصيتك، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة العربية، 2007.

131- **فهمي جدعان**، نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى، دار الشروق، عمان، ط1، 1985.

132- **فيصل صالح القيصري**، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006.

133- **قيس حمزة الخفاجي**، المفارقة في شعر الروّاد، دار الأرقم للطباعة والنشر، بابل، العراق، ط1، 2007.

134- **كلود عبيد، الألوان**، (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، مراجعة محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2013.

135- **كمال أبو ديب**، في الشّعريّة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1987،1.

136- **ماجد قاروط**، المعذب في الشّعر العربي الحديث: في سوريا ولبنان من عام 1945 إلى 1985، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

137- **مجدي كامل**، أشهر الأساطير في التاريخ، دار الكتاب العربي، دمشق، القاهرة.

138- **محسن إطميش**، دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشّعر العراقي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط1، 1982.

139- **محمد الصفراوي**، التشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث (1950م - 2004م) بحث في سمات الأداء الشفهي «علم تجويد الشّعر»، النادي الأدبي، الرياض، والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008.

140- **محمد العمري**، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشّعريّة، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، أفريقيا الشرق، المغرب، 2001.

141- **محمود فاخوري**، موسيقا الشّعر العربي، مديرية الكتب المطبوعات الجامعية، حلب- سوريا، 1996.

142- **محمد الماكري**، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991.

143- **محمد بازي**، العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسالك التأويل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1432- 2011.

144- **محمد بنيس:**

- الشّعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، (الشّعر المعاصر)، دار توبقال، المغرب، ط2، 2001.
- الشّعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها، مساءلة الحداثة، دار توبقال، المغرب، ط2، 2001.

145- **محمد زكي العشماوي**، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، 1989.

146- **محمد صابر عبيد**، التشكيل الشّعري (الصنعة والرؤيا)، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق-سوريا، 2011.

147- **محمد عابد الجابري**، التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1991.

148- **محمد عبد المطلب**، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1984.

149- **محمد غنيمي هلال:**

- الأدب المقارن،دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط9، 2008.
- النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997.

150- **محمد فكري الجزار**، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998.

151- **محمد مفتاح:**

- التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1996.

- تحليل الخطاب الشّعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992.

- دينامية النص (تنظير وإيجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.

152- **محمد مندور**، في الأدب والنقد، دار النهضة، مصر، 1988.

153- **محمد ناصر**، الشّعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975م)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

154- **محمد نجيب التلاوي**، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، دراسات أدبية، الهيئة العامة للكتاب، مصر، 2006.

155- **محي الدين صبحي**، الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1987.

156- **مسلم حسب حسين**، جماليات النص الأدبي، دراسات في البنية والدلالة، دار السياب، لندن، ط1، 2007.

157- **مصطفى الجوزو**، نظريات الشّعر عند العرب، (الجاهلية والعصور الإسلامية)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1981.

158- **مصطفى السعدني:**

- البنيات الأسلوبية في لغة الشّعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987.

- التعريب في الشّعر العربي، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1988.

159- **مصطفى الغلاييني**، جامع الدروس العربية، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، ط3، 1994.

160- **مصطفى درواش**، تشكيل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، منشورات تحليل الخطاب، دار وائل للطباعة والنشر، 2008.

161- **ممدوح عبد الرحمان**، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشّعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1994.

162- **نازك الملائكة**، قضايا الشّعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة،بغداد، ط1، 1962.

163- **نبيل راغب**، مدارس الأدب العالمي، مطبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1970.

164- **نسيمة بوصلاح**، تجلي الرمز في الشّعر الجزائري المعاصر،شعراء رابطة "إبداع" الثقافية نموذجا، رابطة إبداع الثقافية،ط1، 2003.

165- **وسيلة خراز**، الإيديولوجيا وعلم الاجتماع، جدلية الانفصال والاتصال، منتدى المعارف، بيروت، ط1، 2013.

166- **ياسين النصير**،إشكالية المكان في النص الأدبي، دراسات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط1، 1986.

167- **يحيى الشيخ صالح**، حداثة التراث، تراثية الحداثة قراءات في السرد والتّناص والفضاء الطباعي، دار الفائز، قسنطينة-الجزائر، 2009.

168- **يوسف أبو العدوس**، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007.

169- **يوسف حسين بكار**، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1982.

170- **يوسف وغليسي**، في ظلال النُّصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009.

171- **يونس شنوان**، اللون في شعر ابن زيدون، منشورات جامعة اليرموك، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، أربد-الأردن، 1999.

<u>مراجع مترجمة:</u>

172- **أرسطو طاليس:**

- فن الشّعر، الترجمة القديمة، شروح الفارابي، وابن سينا، وابن رشد، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت-لبنان، 1973.

- فن الشّعر، ترجمة ومراجعة إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1989.

173- **تزفيطان تودوروف:**

- الشّعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط2، 1990.

- نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1986.

174- **جون كوهين:**

- النظرية الشّعريّة، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط4، 2000.

- بنية اللّغة الشّعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986.

175- **داويت سوين**، كتابة السيناريو للسينما، ترجمة أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988.

176- **روبرت شولز**، سيمياء النص الشّعري (اللّغة والخطاب الأدبي) ترجمة سعيد الغذامي، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط1، 1993.

177- **رومان جاكبسون**، قضايا الشّعريّة، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988

178- **رينيه ويليك وأسطن وارس**، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،1987.

179- **سيد فيلد**، السيناريو، ترجمة سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد،1989.

180- **عاطف فضول**، النظرية الشّعرية عند إليوت وأدونيس، ترجمة أسامة إسبر، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.

181- **غاستون باشلار**، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط2، 1984.

182- **ميخائيل باختين**، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري، ويمنى العيد، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986.

183- **يان موخاروفسكي**، اللغة الشّعريّة واللغة المعيارية، ترجمة ألفت الروبي، مجلة فصول، المجلد 5، العدد 1، أكتوبر 1984.

184- **يوجين فال**، فن كتابة السيناريو، ترجمة مصطفى محرم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1997.

185- **يوري لوتمان**، تحليل النص الشّعري، بنية القصيدة، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر،1995.

مراجع أجنبية

186- **Cohen, Jean**, Structure du langage poétique.

187- **Gérard Genette,** seuils, collection poétique aux édition de seuil, paris, 1987.

188- **Paul robert**, Dictionnaire de langue française (tome), société du nouveau lettre paris ,1975.

ثالثا: المعاجم:

189- **إبراهيم أنيس وآخرون**، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004.

190- **إبراهيم فتحي**، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1986.

191- **إبراهيم مصطفى وأحمد حسن الزيات**، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع.

192- **ابن منظور**(أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1997.

193- **أحمد مطلوب**، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، ط 1، 2001.

194- **جبور عبد النور**، المعجم الأدبي، دار الملايين، بيروت - لبنان، ط1، 1979.

195- **جميل صليبا**، المعجم الفلسفي، الشركة العالمية للكتاب، دار الكتاب اللبناني، بيروت لبنان، دار الكتاب المصري، القاهرة.

196- **سليمان بن على بن عبد العزيز النغيميشي**، معجم الألوان والمسميات المرتبطة بها، بيت الأفكار الدولية للنشر، الرياض، 1999.

197- **الفيروز آبادي** (مجد الدين محمد بن يعقوب)، القاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة-مصر، 2008.

198- **مجدي وهبة، وكامل المهندس**، معجم مصطلحات العربية، مكتبة لبنان، ط1، 1974.

199- **نواف نصَّار**، المعجم الأدبي، دار ورد للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007.

200- **يوسف خياط**، معجم المصطلحات العلمية والفنيّة، دار لسان العرب، بيروت –لبنان.

رابعا: الموسوعات:

201- **دي سي ميويك**، موسوعة المصطلح النقدي-المفارقة وصفاتها-ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المجلد 4، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 1993.

خامسا: المجلات والدوريات والجرائد:

202- **أحمد جار الله ياسين**، شعريّة القصيدة القصيرة عند منصف المزغني، مجلة أبحاث بكلية التربية الأساسية، المجلد 2، العدد4، 2005.

203- **أحمد رحاحلة وحنان العمايرة**، شعريّة الألوان في ديوان محمود درويش الأخير" لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي"،مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، فلسطين، المجلد 29(10)، 2015.

204- **أحمد محمد المعتوق**، الحصيلة اللّغوية، أهميتها-مصادرها– وسائل تنميتها،سلسلة المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت، العدد 212، ربيع الأول1417، أغسطس، 1996.

205- جريدة الشروق اليومي، العدد 1956، أفريل 2007.

206- **جميل حمداوي**، السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، المجلد25، العدد3، يناير-مارس، 1997.

207- **رضا بن حميد**، الخطاب الشّعري الحديث من اللّغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، العدد 2، السنة .1996

208- **سامي يوسف أبو زيد، وعبد الرؤوف زهدي مصطفى**، دلالة الألوان في آيات القرآن، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد 13، 1998.

209- **شعيب حليفي**، النص الموازي في الرواية، استراتيجية العنوان،مجلة الكرمل، قبرص، العدد 46، 1992.

210- **عامر رضا**، سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي،مجلة الواحات للبحوث والدراسات، جامعة غرداية، المجلد 7، العدد 2، 2014.

211- عبد الستار عوني، مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 26، العدد 02، 1997.

212- **عبد الكريم أوزغلة**، الوظيفة الشّعرية في نظر ياكوبسون، مجلة القصيدة، ملحق الجاحظية، التبيين، خاص بالشّعر، العدد 2، 1992.

213- **عز الدين إسماعيل**، توظيف التراث في المسرح، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بولاق - القاهرة، المجلد 1، العدد 1، أكتوبر1980.

214- **علي أكبر محسني ورضا كياني**، الانزياح الكتابي في الشّعر العربي المعاصر (دراسة ونقد)، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان الإيرانية بالتعاون مع جامعة تشرين السورية، السنة الثالثة، العدد 12، السنة 2013.

215- **علي جعفر العلاق**، شعريّة الرواية، مجلة علامات في النقد، المجلد6، العدد 23، السنة 1997.

216- **غيداء أحمد سعدون**، المكان والمصطلحات المقاربة له – دراسة مفهوماتية -، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد11، العدد 2.

217- **محمد بوعزة**، من النص إلى العنوان،مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، المجلد14، العدد53، رجب 1425هـ-سبتمبر 2004.

218- **محمد عبد الرضا شياع**، الرؤيا الشّعرية سفر على أجنحة الخيال، مجلة الحوار المتمدن، العدد 17،1464- 2 -2006.

219- محمد عزام، نظرية التناص، مجلة البيان، الكويت، العدد 364، نوفمبر 2000.

220- **محمد علي شمس الدين**، 150 عاما على مولد رامبو، هنا يرقد التاجر... الشّاعر، مجلة العربي، الكويت، العدد 557، السنة 2005.

221- **محمد كنوني**، التوازي ولغة الشّعر، مجلة فكر ونقد، المغرب، العدد 18، السنة الثانية، 1999.

222- **موسى كراد**، تجليات الواقع السياسي في ملصقات عز الدين ميهوبي، مجلة الأثر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، العدد23، ديسمبر 2015.

223- **نبيلة إبراهيم**، المفارقة، مجلة فصول -مجلة النقد الأدبي- ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد 07، العدد 3 و4، أفريل- سبتمبر 1987.

سادسا: الملتقيات:

224- **شادية شقروش**، سيميائية العنوان في "مقام البوح" لـ: عبد الله العشي، محضرات الملتقى الوطني الأول السيميائية والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة 6، 7 نوفمبر 2000.

225- **الطاهر روابنية**، شعريّة الدال في بنية الاستهلال في السرد العربي القديم ضمن الناشئة والنص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، 1995.

226- **محمد الصالح خرفي**،التلقي البصري للشعر "نماذج شعرية جزائرية معاصرة"، محضرات الملتقى الدولي الخامس "السيمياء والنص الأدبي"، جامعة بسكرة، 15-17 نوفمبر 2008.

سابعا: الرسائل والأطاريح الجامعية:

227- **أحمد بوزيان**، المنحى الصوفي في الشّعر العربي المعاصر، من خلال الرواد: السياب-صلاح عبد الصبور-خليل الحاوي-أدونيس-البياتي، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، جامعة وهران، 1997-1998.

228- **علي ملاحي**، الجملة الشّعريّة في القصيد الجديد (مفهومها، خصائصها)، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة عين شمس، 1989-1990.

229- **عبد الوهاب ميراوي**، شعريّة التّناص في القصيدة المعاصرة، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران،2005.

230- **محمد الصالح خرفي**، جماليات المكان في الشّعر الجزائري، رسالة دكتوراه (مخطوط)، كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة، 2006.

231- **محمد كعوان**، الرمز الصوفي في الخطاب الشّعري العربي المعاصر وفعاليات التجاوز، دكتوراه في الأدب العربي الحديث، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2005-2006.

ثامنا: المواقع الإلكترونية:

232- http / www. Rezgar. com / debat / show.art.asp 19/01/2022

233- https://ar. m. wikipedia. Org . 07/09/2020

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

العنوان	الصفحة
مقدمة	أ-هـ
مدخل:ضبط المفاهيم.	
أولا: الشّعرية	8
ثانيا: شعر التّفعيلة	21
الفصل الأول:مستويات الشّعرية في النص الشّعري	
أولا: اللغة الشّعرية	25
1-المعجم الشّعري	27
1-1-معجم الطبيعة	27
1-2- معجم الوطن	34
1-3 معجم الموت	37
2-المعجم اللّغوي	41
2-1-لغة التضاد والمفارقة	42
2-2-التراكيب الإنشائية	45
2-2-1- الاستفهام	46
2-2-2- النداء	52
2-3- الألفاظ العاميّة	54
2-4- لغة الانزياح	59
ثانيا: الصّورة الشّعرية	61
1- تراسل الحواس	62
2- الصّورة مبنية على المفارقة	64
2-1-صورة مبنية على التضاد	64
2-2-صورة مفارقة الموقف	66
2-3-صورة مفارقة السخرية	70
3- الصّورة المركبة	72
4- الصّورة الرؤيا	74
5- الصّورة الذهنية	78

6- الصّورة الومضة (البرق)	80
ثالثا: شعرية الإيقاع	83
1- الإيقاع الخارجي	84
1-1-البحور الشّعرية	84
1-2-القافية	95
1-3- التدوير	98
2-الإيقاع الداخلي	100
2-1-التكرار	100
2-1-1- تكرار الصوامت	102
2-1-2- تكرار الكلمة	105
2-1-3- تكرار الجملة	108
2-1-4- تكرار المقطع	114
2-2-التجنيس(**Paronomasia**)	115
2-3-الترصيع أوالتوازي	117
الفصل الثاني: عتبات ومصاحبات النّص الشّعري المعاصر	
أولاً: العتبات النصية	125
1- عتبة العنوان	125
1-1-العنوان دلالة تصادمية	128
1-2-العنوان دلالة مفارقة	131
1-3- العنوان دلالة مرجعيّة	135
1-4-العنوان دلالةطبيعية	137
1-5- العنوان دلالة شخصية	138
1-6- العنوان دلالة بصرية (فراغية)	141
1-7-العنوان دلالة مكانية	143
2-عتبة الإهداء	145
3-عتبة التصدير	150

ثانيا: المصاحبات النّصية	152
1-شعرية التناص	152
1-1-التناص الديني	153
1-2-التناص الشّعري	164
1-3-التناص التراثي	167
2- شعرية المكان	175
3-شعرية الألوان	184
3-1-اللون الأبيض	186
3-2-اللون الأسود	187
3-3-اللون الأخضر	189
3-4-اللون الأحمر	193
3-5-اللون الأزرق	194
الفصل الثالث:الشّعر بين الفنون والإيديولوجيا	
أولاً: تداخل الشّعر مع فن الرّسم والتشكيل	199
1- شعرية الفضاء النّصي (التشكيل الكتابي)	200
1-1-لعبة السواد والبياض	201
1-2-التمزيق البصري	205
1-3-سمك الخط	210
1-4-علامات الترقيم	211
1-4-1- الفاصلة	212
1-4-2- نقطتي التوتر	213
1-4-3-نقاط الحذف	214
2-شعرية الفضاء الصّوري (الاشتغال البصري)	216
2-1-الاشتغال البصري في تشكيل الواجهة الأمامية	216
ثانيا: تداخل الشّعر مع الفنون الدرامية	229
1-الحوار الخارجي	230

2-الحوار الداخلي	234
3-الصراع الدرامي	236
4-التصوير المشهدي	237
4-1-الصورة الشّعرية المشهدية	237
4-2-التضاد المشهدي	240
4-3-المونتاج (التقطيع)	242
ثالثا: تداخل الشّعر مع الإيديولوجيا	244
1-الإيديولوجيا بين المصطلح والمفهوم	244
2-المواقف الإيديولوجية	248
2-1-الموقف الاشتراكي	249
2-2-الموقف القومي	251
2-3-الموقف الوطني	256
2-4-الموقف الصوفي	258
3-شعرية الأنساق الإيديولوجية	260
3-1-نسق إيديولوجيا النفعية (البراغماتية)	260
3-2-نسق إيديولوجيا الرفض والتغيير	266
3-3-نسق إيديولوجيا الهدم والبناء	274
خاتمة	281
ملحق	285
قائمة المصادر والمراجع	297
فهرس الموضوعات	322
ملخص	

الملخص:

تعد الشّعرية جوهر الصّناعة الأدبيّة، فهي مصطلح قديمٌ تعود أصوله إلى"أرسطو" من خلال عرضه لمفهوم المحاكاة ، وحديثٌ لأنّه أخذ شكلا من أشكال العلم الذي يتطور ويتجدد من عصر إلى آخر، وهو ما أكسبه الزئبقية التمنع، واستعصاء الكشف ما جعل منها مادة خصبة للنّقاش في ميدان الدراسات النّقدية والأدبية المعاصرة. وتَلونُ الشّعرية بمفاهيم ومصطلحات عديدة دليل على زخم المصطلح النقدي وثرائه ومن أبرز مصطلحاتها: علم الأدب، بويتيك، نظرية الشّعر، فن الشّعر، فن النظم.

وهذا لا يتعارض مع إمكانية حصر الشّعرية في مفهوم عام تحت ما يسمى بالبحث عن القوانين التي تحكم النّص الأدبي سواءً كان شعرًا أو نثرًا.

وتشترك الشّعرية في تحررها وتلونها مع شعر التّفعيلة الذي أبى أن يستكين إلى نظام العمود الشّعري، حيث اتخذ من التّفعيلة نواته التي يتشكل منها متخطيا بذلك نمطية الشكل. وقد شهدت القصيدة الجزائرية الحرة ثورة على مستوى الشكل والمضمون شأنها شأن نظيرتها في المشرق العربي، فغرفت من الفنون والفكر والتّراث والسّينما وغيرها ما تحتاجه للنهوض بذاتها المتعطشة لعنصر التفرد والتميز متجاوزة كل الحدود.

ومنه أتى عنوان البحث موسوما بـ "شعرية شعر التّفعيلة الجزائري (1980- 2000)" محاولة منا خوض غمار الشّعرية وتقصي أساليبها وممارساتها على نص القصيدة الجزائرية بمنهج أسلوبي إضافة إلى تضافر بعض المناهج لخدمة البحث كالمنهج السيميائي.

تأسس البحث من مدخل حدد فيه مصطلح الشّعرية وشعر التّفعيلة، وتلته ثلاثة فصول كان الاهتمام فيها بالجانب الإجرائي أكثر من النّظري، وفي الأخير جمعت محصلة البحث وأهم نتائجه في خاتمة.

تناول الفصل الأول مستويات الشّعرية في النّص الشّعري مرتكزا على مستوى اللغة الشّعرية من خلال المعجم الشّعري الذي تطرقنا فيه إلى أهم الحقول الدلالية كمعجم الطبيعة ومعجم الوطن، ومعجم الموت. أما المعجم اللّغوي فاقتصرنا فيه على لغة التضاد والمفارقة، واللغة العامية وغيرها. وأما المستوى الثاني فأبان على أنواع الصّورة الشّعرية من تراسل الحواس، والصورة الذهنية والصورة الرؤيا وغيرها من أنواع الصور. وأخر مستوى تمثل في شعرية البنية الإيقاعية من

خلال الإيقاع الخارجي والداخلي والوقوف على أهم السّمات الإيقاعية التي شكلت شعر التّفعيلة الجزائري.

أما الفصل الثاني فقد عالج أهم عتبات ومصاحبات النّص الشّعري من عتبة العنوان، وعتبة الإهداء والتصدير وغيرها من ملازمات النص الشّعري، وكذلك اتجه البحث في هذا الفصل إلى دراسة أهم الشّعريات المصاحبة للنص مثل شعرية التناص وشعرية المكان وشعرية الألوان.

أما الفصل الثالث فقد تحدد بـ الشّعر بين الفنون والإيديولوجيا ومدى تجاور الشّعرية مع الفنون التشكيلية والسينمائية، وكذا مدى إفادة الشّعر من الإيديولوجيا وأنساقها بوصفها علمًا للأفكار، وكيف صاغ الشّاعر الأفكار الإيديولوجية المحكمة والعصيّة بأسلوب شعري نفذ به إلى أذهان القراء باختلاف مستوياتهم.

Abstract :

Poetics is the essence of the literary industry. It is an ancient term that has its origins in Aristotle through his presentation of the concept of imitation, and a modern one because it took a form of science that devolops and renews from one era to another.This is what earned it mercurialism and abstention ; and the intractability of detection ,which made it a fertile material for discussion in the field of contemprory critical and literary studies.The coloration of poetry with many concepts and terminology is evidence of the momentum and richnesss of the critical term ,and the most prominent of its terms are : literature science ,poetics , poetry theory poetry art,and rhyming art.

This does not contradict the confinement of poetics in a general concept under what is called the search for the laws that govern the literary text, whether it is poetry or prose .

Poetics shares its liberation and coloration of the poetry of activation, which refused to be content with the system of poetic intention, as it took the nucleus of activation from which it is formed, by passing the stereotypical form.The Algerian poem witnessed a revolution in terms of form and content, just like its counterpart in the Arab East .Poetry scooped up art, thought, heritage and cinema, and provided it with what it needed to advance itself, which was thirsty for the element of uniqueness and distinction transcending all boundaries.

So, the title of the research was tagged with the poetics of Algerian verbal poetry (1980-2000) an attempt by us to delve into poetics and

investigate its methods and practices on the text of the Algerian poem with a stylistic approach, in addition to combining some approaches to serve the semiotic research.

Verbal poetry was established, and itwas followed by three chapters, all of which are concerned with the procedural side more than the theoritical. In the end, the outcome of the research and its most important results were collected in a conclusion.

The first chapter dealt with the levels of poetics in the poetic text, based on the level of language through the poetic lexicon, in which we touched on the most important semantic fields such as the complex of nature, the lexicon of homeland, the lexicon of death. As for the linguistic lexicon, we limited it to the language of antagonism, paradox, colloquial language, and others .For the second level, he explained the types of poetic image from the correspond of the senses. And the mental image, the foreword-lookingview, and other types of images, and the last level is represented in the poetic rhythmic structure through the external and internal rhythm, and to stand on the most important creative features that formed the Algerian poetics.

As for the second chapter, it dealt with most important thresholds and accompaniment of the poetic text, as the threshold of the title, the threshold of dedication, the foreword and other aspects of the poetic text .Also ,the research in this chapter tended to study the most important poetics suitable for the text such as the poetics intertextuality, the poetics of place and the poetics of colors. As for the third chapter, it was determined by the meaning of poetry between ideology and the extent to which poetry transcends plastic and cinematic arts, as well as the extent to which poetry benefits from ideology and its formats as a science of ideas, and how the poet formulated ideological and difficult ideas in a poetic style that was implemented to the ears of readers of differnt levels.