فضـــاء الـــنص الشـــعري

(القصيدة الجزائرية نموذجا)

الأستاذ: **عبد الرحمن تبرماسين**
جامعة محمد خيضر-بسكرة.

لنتعامل مع النص الشعري كجسد ماثل أمامنا ، ونعتـــبره قنـــاة توصيـــل ووسيط بين عالم الشعر والواقع والمتلقي. إذ أتمثله جسد ممثل فوق خشبة المسرح يقوم بحركات منتظمة ومتناسقة، مستقيمة ومنحنية في مجال خشبة المسرح، فيقـوم باستغلال هذا المجال زمانيا ومكانيا رفقة أنغام منبعثـــة مـــن حنايـــا المســـرح، مصحوبة بأضواء ملونة، وتارة بأضواء كاشفة، وتارة أخرى بـــأضواء يصحبـــها ظل فيقوم جسد الممثل بتجسيد النص الذي يريد تبليغه ولو بلغة صامتـــة «لغـــة البانتوميم».

فالخشبة هنا هي الورقة والممثل هو الشاعر(المبدع) و الألوان «البيـــاض والسواد» والتشكيلات الزخرفية، وعلامات الترقيم للقصيدة. والجسد هـــو النـــص الشعري الماثل أمامنا فوق الصفحة بشكله الطباعي الـــذي اختـــاره لـــه الشـــاعر (المبدع).

إن جسد الممثل فوق الخشبة وهو ساكن لا يعني شيئا ولا يقدم مدلولا يثـير فضولنا لأنه ساكن والساكن ميت لا محال، ولا فائدة ترجى منه وعنـــده تتوقـــف الحركة في اللغة العربية وعليه يتم الوقف. لكن جسد الممثل يملي تعابيره عندمـــا يتحرك في شكل فني منتظم، وتتفتق الدلالات إثر الانعكاس البصري على ما يقـوم به من حركات، لأن الحركة هي أساس الإيقاع، وهي مؤشر سيميائي في مجـــال المسرح «و تعاملت معه السيميولوجيا كعلامة بصرية تندرج في إطار منظومـــة العلامات السمعية البصرية التي تشكل لغة العرض».[1]. وهذه الحركـــة ليســـت

ببعيدة عن حركة الإيقاع في النص الشعري المعاصر، وهي الأخرى تمثل مؤشـوا سيميائيا لأنها تفتق دلالات النص وتنشرها وتعيد تشكيل لغة النص الشعري مـــن خلال ماتمنحه له من بناء أساسه الصراع : البناء والهدم، اليأس والأمل، الرغبـــة والرهبة، النجاح والإحباط، الفرح والحزن، الحياة والموت، التقلص والتمدد.

لذا فإننا نقول : إن النص الشعري " كجسد " يمتلك القدرة علـــى التحـــرك وهذه القدرة منشؤها الإيقاع الشعري الذي يقوم ــ بدورــ وظيفة ديناميكية تبعـث الحياة في النص " النص كجسد ".

الشـــكـــل الطبـــاعي:

إذا كان النص الشعري العربي القديم يتبع أقصر الطرق ليصافح المتلقـــي ويلتحم به ويثير فيه شهوة المتعة ويؤثر فيه لكونه " مطرب أو مرقـــص"[2] وفـــي ذلك كله يكون لصوت الشاعر ونبراته أثناء الإلقاء أثر ينعكس على أذن المتلقـــي فيشد انتباهه ويستحوذ على حواسه إن كان من النمط المجيد للإلقاء. ولا شك فـــي ذلك إن كان لمنظره وطريقةِ وقوفِهِ أثناء الإلقاء دورا مميزا.

إذا فالعلاقة مباشرة بين الجمهور والشاعر، ولهذا الأخير مجال واسع فـــي توسيع دائرة جمهوره ، وسحره بطريقة الإلقاء، وهذه تعوض كل شـــيء يتعلـق بالنص كعلامات الترقيم مثلا في العصر الراهن .

ومع تقدم الزمن وتطور التكنولوجيا والطباعة العصرية وانتشار الوســـائل السمعية البصرية التي تجسد عصرا حضاريا متميزا يعتمد على المشاهدة والقراءة

كان للشكل الطباعي أثره في مقروئية القصيدة ، لأن أول ما يصطدم بـــه القاريء هو شكل النص وكيفية إخراجه وطريقة توزيعه على الصفحة ومن خلاله تتحدد عدة انطباعات هامة ومؤثرة في المتلقي، وتصل إلى حد التأثير في الدلالـــة،

وتعمل على تنامي الإيقاع وتوزيعه، ومده وجزره، وانتشاره وتردده، وتقطعه واستحالته إلى واقع صامت ساكن.

لعناصر الشكل أهمية لا يجب إغفالها وإهمالها لم لها من دور أساسي في مساعدة القاريء " لتحديد جملة ما, أو سطر ما، أو فقرة كاملة أو حتى قصيدة ككل"[3] ومن هذه العناصر :

مساحة الصفحة حسب الطبعات إذا كان للنص عدة طبعات, وطريقة الإحراج والعناية به.

الصراع بين الأسود والأبيض، وكيفية توزيعه، وانحصاره وامتداده.

مرفقات النص الشعري غالبا ما تكون لوحة فنية (زيتية) من رسومات الشاعر، أو أحد أصدقائه أو شكل من هذا الكون، نباتي، حيواني، يمنح لعين القاريء المتعة والراحة ويهيئه نفسيا للاستعداد للتلقي الجيد، فالاختلاف في توزيع السطور وتصحيف بعض الكلمات ــ إن كان للنص عدة طبعات ــ أثر بالغ لأن عناصر الشكل الطباعي تؤخذ كنظام إشاري. [4]

المساحات البيضاء " الفراغات " الجلية التي تتصارع مع الأسود باعتباره ناطقا والناطق حي يتحرك ينتج الدلالة . أما الأبيض فيفرض على القاريء "المتلقي" أن يصمت أو يستريح وفي كلتا الحالتين إنتاج لدلالة ما أيضا باعتبار الصمت حكمة في كثير من الأحيان أو كما ورد في الأثر " من كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليقل خيرا أو ليصمت "[5]. وما يهمنا هو الجزء الأخير من الحديث

إذا كان " السكوت في وقته صفة الصوفي "[6] فهو في دلالته الإبداعية غوص في عمق الشاعر ومساءلة رؤاه، لم الصمت؟ أ لحكمة؟ أو لعنف يمارس ضده؟ أ و العكس؟ أو أن الشاعر يتكلم إلى نفسه؟ أم للتأمل والبحث عن شيء يتراءى كالسراب ويستحيل القبض عليه ؟ كلها أسئلة يجيب عليها القاريء وفقا

لفحوى النص وبنائه الرؤيوي ، وما يشير إليه من دلالات، " فإذا كان النطق في موضعه من أشرف خصال العارف... فإن الصمت لا يختص به اللسان لكنه على القلب و الجوارح كلها".[7] لذا فعمقه الدلالي و بعده الرؤيوي قد يكون أبلغ و أبعده دلاله ربما من الأسود الناطق، لأن الناطق- و هو الأسود- لو علم السؤال " ما آفة النطق؟ لصمت إن استطاع "[8] و لأوحى له الصمت في انتباه و خشوع ما يخفيه وما يضمره لأنه تأمل و تحول للفكر في عالم السر، في فضاء الكون المليء بالحيوات الناطقة بالجمال لمختلف الكائنات الناطقة و الصامتة، المتحركة و الساكنة .

في الصمت تغيب لغة الكلام و لا تغيب الدلالة، فبقدر هذا الغياب تكون الدلالة.

أكثر تعبيرا أو بروزا وتماوجا مع الأسود الناطق . ولعل الذات الشاعرة تتعدد هنا فتقوم بأدوار المحادثة، ذات تخاطب جمهورَها، وذات صامته تجول في عالمها الفكري، تستقريء نفسها وتخاطب روحها أو تستغرق في التأمل فتذهب بعيدا ويغدو صمتها أكثر المجالات تعبيرا عن التأمل، والبحث والمساءلة. و" تعتبر لحظة لقاء ومحاورة مع القاريء"[9] ثم تعود من جديد إلى الذات الناطقة. وفي خضم هذا الصراع تتأزم المواقف وتحدث الحركة الإيقاعية فتأخذ منحنيات واتجاهات شتى.

إن إهمال هذا العنصر " البياض" والتقليل من قيمته هو بمثابة غض البصر عن عنصر يعد عاملا عير حيادي في العملية الإبداعية ويوليه الشعراء المعاصرون أهمية كبيرة وفيهم من يبذل جَهدا في تشكيله وتوزيعه على مساحة الصفحة كالشاعرين: العراقي يوسف سعدي والمغربي محمد بنيس[10] حتى يصير النص وكأنه فسيفساء ناطقة يتداخل فيه الأبيض والأسود في أشكال مؤطرة أو متماوجة توحي وتفصح عن دلالة الصراع القائم في الواقع " لأن البياض ليس

فعلا بريئا أو محايدا، أو فضاء مفروضا على النص من الخارج بقدر ماهو عمل واع ومظهر من مظاهر الإبداعية وسبب لوجود النص وحياته "[11] ويلعب دورا أساسيا في تنظيم معمار النص فوق الصفحة يمينا ويسارا، وتارة يخترق وسط الصفحة ليعلن عن نهاية جزء من النص الكلي، وإذا ما تكرر يصبح دالا بصريا على تعدد الأجزاء في القصيدة الواحدة.

إن معانقة الأسود للأبيض فوق الصفحة التي تجسد لنا القصيدة في شكلها الماثل أمامنا وفي كيفية تنظيم كلماتها وكتابتها عليها وعرضها بطريقة خاصة وشكل خاص هو نوع من اللعب بالإيقاع البصري. الفراغات المتناثرة تبحث عن القاريء ليملأها ودعوة من المبدع لمشاركة قارئه في العملية الإبداعية[12]. ومساءلته عن معاني القصيدة التي امتنعت عن التدفق بفعل المساحات البيضاء.

إن امتناع البياض عن معانقته للسواد هو نوع من الجدب والجفاف وانعدام للخصوبة، وعلامة على توقف صوت المبدع " الشاعر"؛ وانحباس زفراته.

في ضدية الأبيض والأسود تكمن اللعبة بين العدم والوجود فيستحيل الأسود الذي تتقزز منه النفس البشرية باعتباره علامة الحزن والأسى إلى الوجود الحي النابض برموز الحياة المليء بالأنوار وكأنه رحم الأمومة الذي يمنح الحياة بعد الموت ويصبح بمثابة " الخزان الحاوي لكل الأشياء الحامل للحياة والإخصاب "[13]. في انحصار السواد وامتداد البياض، في تقلص الثاني وانبساط الأول يحدث التوتر ويشتد الانفعال وتضطرب النفس المبدعة معلِنة عن توزيع إيقاعي ناتج عن عملية التوازي الشكلي بين الأسطر بل بين الأجزاء. ويبدو لنا النص في شكله المتموج عبر صفحة بيضاء يتحكم فيه المد والجزر بين الضد بين الأسود والأبيض.

في امتداد البياض وانتشاره تغييب للحرف الطباعي لكنه " لا يرمز إلى غياب الصوت لأنه لا يحتاج إلى ترميز وإنما يرمز إلى حضور الصمت"[14] وفي

حضور الصمت، وفي غياب لرمز الصوت يتوارى الشاعر من خشبة المسرح الشعري لمدة زمنية ليجدد هيئته كما يفعل الممثل المسرحي، ليترك لنا المجال للتأمل ولتوقع ما سيحدث ليعود من جديد إن لم تنته المشاهد التي يحدثنا عنها أو ينشدنا إياها، وهذا ما ينطبق مع قول سقراط لرجل صامت: تكلم حتى أراك! و القاريء ينفذ إلى روح الشاعر عندما يستنطق الضدين الأسود والأبيض، وحينما تنفك عقدة الصمت، يندفع صوت الشاعر المبدع معلنا عن ما يخفي، " يتداخل البصري في السمعي، بل يتداخل الحسي في الحسي، وينبثق الإيقاع ويتسع مدلوله"[15] وتبرز مظاهر الشخصية الإبداعية من خلال حالة الهدوء والتوتر والانفعال والقلق والشك، نكتشفها بين علامات الترقيم التي تجسد الحالة العصابية للشاعر، والتي تمنح النص مزيدا من النغم يضفي على صوره المجازية صورا إيقاعية تبعث فيها حركة تزيد من حيوية الصورة الفنية للنص الشعري. إذ تقوم علامات الترقيم بنوع من الاستنطاق للنص أو بالإجابات عن سؤال يؤرق قارئ النص، كما تقوم بإحداث الصدمة لدى القاريء كأن تثير انتباهه أو تزيد من إعجابه، أو تحاوره. وهي في هذا عامل مساعد أو قل : وسيط مهم بين الشاعر والقارئ، إذ تعمل على نقل انفعالات الشاعر التي يحملها النص إلى القاريء مباشرة فتدخله في الحقل المغناطيسي للنص فيتفاعل معها هذا الأخير بفضل ما تثيره من حركة إيقاعية صاعدة أو هابطة أو مسطحة ويستمتع بلحظة اللقاء، لحظة اقتران الصورة المجازية بالصورة الإيقاعية .

إن حضور علامات الترقيم في النص يَحْصُرُ مجال الدلالة ويوجهها إلى مُؤَوِّلْ Interprétant يعني لا يقبل إنتاج النقيض فالنص الشعري المقسم إلى أجزاء، والمرقم، تعمل علاماته على تحديد العلاقات بين أجزائه.فعلامة التعجب بقدر ما تثير من انفعال فإنها تعمل " على التشكيك في تقريرية الجملة الواضحة وتشير إلى شيء ينبغي أن يضمِّنه القاريء في الجملة"[16] والعارضة(ـ) تقوم في

الغالب مقام الفاصلة ونقطتا الإبداع (..) المتواليتان تشيران إلى التواصل، والنقـاط المتوالية في السطر(...) تشير إلى استمرار الحـــدث، والأقـــواس( ) وعلامـــات التنصيص« » والتعجب (!) قد تأخذ منحى آخر كأن يستعملها الشاعر للتـــهكم أو التشكيك، والتأريخ يفيد الزمكانية والظروف المحيطة بالمبدع أثناء عملية الإبداع . والزمكانية تقتضي دراسة المجال، وفي المجال تحدث وتتحدد الحركة الإيقاعيـــة، كما تتحدد الصورة الفنية التي يكون للخيال فيها دورٌ كبيرٌ في إغنائـــها بعنـــاصر البناء والهدم والخرق، خرق السنن الكونية واللغوية أيضا.

على عكس الحضور يتم الغياب، ولا يحدث الترقيم، ولا يلجأ إليه الشـــاعر لسببين :

1. الرغبة في اتساع الدلالة أو إنتاج معنى نقيـــض،[17] وأصحـــاب هـــذا الاتجاه* يرون أن الإيقاع وحده كفيل بضبط الدلالة، والقيام مقام علامات الـــترقيم في توجيه المتلقي فالشاعر الفرنسي " مالارميMallarmé " الذي أنتج ديوانا خاليا من الترقيم يرى أن المدلول " يبقى جليا بما فيه الكفاية حتى في غياب علامـــات الترقيم ".[18]

ونرى في ذلك استحالة على المتلقي العادي الذي لا يملك ثقافـــة شـــعرية خاصة تؤهله لفهم الدلالات ولتتبع نغمات وحركات الإيقاع فيصعب عليه المســـك بزمام الدلالة، وتقصي المؤوّلات والوقوف على الرؤى المقنعـــة التـــي تتطلـــب علامات تزيل الإبهام عنه فيغدو كسائق في مفترق الطرق لا يتبين أي مسلك يسلك في غياب علامات المرور، ويبقى المجال مفتوحا أمامه. والمتلقي هو الآخر يقـــف على قراءات متعددة في غياب الترقيم الذي يؤطّره ويوجهه.[19] ويغـــدو مجـــال النص مفتوحا لأي تأويل.

2. إن الشعراء المعاصرين عَادة ما يلغون علامات الترقيم وبإلغائهم لها يتم إلغاء الرموز النغمية، فعندما نقرأ لنور الدين درويش :

أين دربي الذي خطه قدري

من هنالك.

أم من هنا.

ربما قد تجيب النجوم.

ربما قد يجيب القمر. [20]

لا نجد أية علامة رقمية ، لماذا؟ لأن النص "دراميٌ" وجوُّه العام هو الحزن والأسى والكآبة، والملل والضجر. فالشاعر عندما حذف علامة السؤال الدالة على الاستفهام ، والشك قلل من النغمة الموسيقية ليفضح لنا الصورة الحقيقية لجو النص" لذا لا ينبغي الاعتقاد بأن الشاعر لابد أن يضع هذه العلامة "[21] على حد قول جون كوهن.

إذن نقول: إن لعلامات الترقيم أدوارا تقوم بها:

1. توجيه المتلقي أثناء القراءة
2. إنتاج المعنى والإيقاع ، باعتبارها دالة
3. تزيد من جمالية النص شكلا فتبرز نغمية النص البصرية، أو تُعْدمُها، لذا" يمكن أن يَنظر إلى حضورها أو غيابها كأيقون على الانفتاح والتحرر أو العكس، أي كأيقون على الانضباط والالتزام بإلزامات المواضعات التخاطبية ".[22]
4. انعدامها في النص يمنحنا تعددا في القراءات، والتأويل أيضا.

المكان

المكان يحدد "الفضاءَ" . في غيابه لا يمكن إيجاده هذا إذا أردنا تحديد المصطلحين بدقة، ولكي لا نخلط بينهما. وهو الذي يؤطر الفضاء وبهما معا

يتحدد المجال إذ الفضاء أوسع من المجال وبدونهما ــ المكان والفضاء ــ لا يمكن أن تَحْدُثَ الحركة والعلاقة بينهما تتحدد باستغلال المجال.

في تفحصنا لدواوين الشعر الجزائري المعاصر لم نجد من الرعيل الأول من اهتم بهذا العنصر واستغلاله حسبما يجب. وأقصد بالتحديد استغلال مساحة الصفحة وطريقة الإخراج باستثناء الشاعر صالح باويه. ربما لظروف لم تكن مواتية لهم للتخلص من طريقة السماع والإنشاد، أو لأن الجمهور غير مهيإ فنسبة الأمية كانت متفشية في الناس ، والوسائل التقنية لم تكن متوفرة كما هي الآن.

وبعد الستينيات نجد من الشعراء من اهتم بإخراج الديوان ومنحه نبرا بصريا مميزا يعمل على استقطاب إدراك المتلقي وجذب بصره، وتفننوا في إبراز"كاليكرافية " العنوان بطرق شتى وبخطوط عدة، لأن نبر الصورة ونبر العنوان هما أول ما يصافح المتلقي ويصدُم بَصَرَهُ، وأصبحا بمثابة العلامة الدالة على شيء مجهول تقوم بتعريفه والإشارةِ إليه وهو " كالاسم للشيء به يعرف وبفضله يتداول"[23] وهو مؤشر سيميائي ومفتاح للنص وأولي عناية فائقة من قبل الشعراء فكتبوه بخط يدوي مميز, أو بأحرف طباعية لافتة للنظر تميزه عن "النص المتن". وكان للفنان الحظ الأوفر في كتابة عناوين الدواوين والقصائد. كما كان للذات الشاعرة حضورُها الأوفرُ في تشكيل العنوان أو اللوحات التي تتصدر الدواوين سواء برسوماتها أو بإضفاء بصماتها من خلال إيحائها للفنان بما ترغب في تجسيده كواقع شعري في لوحة زيتية تتصدر الديوان.

إن العنوان بالنسبة للشاعر هو عبارة عن إنجاز عملية معقدة ــ عند بعض ــ من الصعوبة الظفرُ بها لأن الإيقاع يلعب دورا كبيرا في تجسيد الصورة، ومن ورائها الحكمة التي يريد الشاعرُ نقلها وتبليغَها إلى غيره, وكيف يتم التجاوب بينه وبين القصائد؟ فهو رسالة محملة بهموم القصَائد التي يضمها الديوان , لذا فهو يحتل موقعا متميزا؛ إذ يتصدر اللوحة بالنسبة للغلاف, والصفحةَ بالنسبة للقصيدة "

بوصفه نصا أصغر Micro texte ويقوم بوظائف ثلاث: إذ يحدد, يوحي, ويمنح النص الأكبر Macro texte قيمة, ويفتح شهية القراءة La fonction apéritive كما يقول: ر. بارت"[24]

إن العنوان الذي يتصدر الديوان ــ بالخصوص ــ هو من يميز الهوية ويعلن عنها من بعد. فعندما يصطدم بصرك بخط هذا العنوان «قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا» [25] لا يمكنك إلا أن تقول بأنها مغاربية أي أن تضعها في الدائرة الكبرى أولا ثم تقوم بنقلة إيقاعية فتحدد جغرافيتها بدقة ثم تضعها في الدائرة الصغرى "الوطن الأم " بعد القراءة طبعا لأن الخط المغاربي نبره البصري واحد.

أما اللوحات الفنية التي تتصدر أغلفة الدواوين فهي تحمل في أجنحتها مؤوّلاتِها الدلالية ، فهي ناطقة بغير لفظ, ومشيرة بغير يد،"كالنصبة " كما يقول الجاحظ. وتنطبق تمام الانطباق على ديوان " النصر للجزائر " الذي صممه الخطاط يوسف الاضرع واختار له الألوان الوطنية , أما "الحرف الضوء"[26] و"ألحان من قلبي"[27] و "من عمق الجرح يا فلسطين"[28] فإن نبرهم متميز ودال بألوانه الزاهية وسيرياليته التي تميز معظم لوحات الفنان" الطاهر ومان ". إن التمييز يبلغ درجة إيقاعية كبيرة ودقيقة في " أغنيات النخيل"[29] إذ لا يكفي الإيقاع البصري بالدليل على أنها جزائرية فقط وإنما يغوص في عمق الدائرة الأصغر ليجسد هوية متميزة في واقعنا الجزائري خاصة والإسلامي عامة, فتنقلنا الحركة والصورة الإيقاعية إلى غرداية، فمن لا يعرف "محمد ناصر" فإن إيقاع اللوحة يحدد ويمنح عنوان ولادته ــ إن صح التعبير ــ ولا يكتفي بذلك فهو يوحي بخصوصيات الوسط الجغرافي والتراثي والثقافي والديني والاجتماعي والعمراني، فهو صدع ورجع بين اللوحة والقصائد والبيئة والمبدع لها في حين تتعرى لوحة قصيدة "غرداية"[30] من جميع مميزاتها الفنية التي جاءت متناقضة مع بيئتها أمام

لوحة " أغنيات النخيل" التي تتزاحم فيها القباب والنخيل والألوان المتساقطة من أشعة الشمس .

إن إيقاعات الألم والمنفى والهجرة القصرية وعذاب الغربة والعمل في الخنادق والأنفاق والمناجم تجسدها لوحة " العودة إلى ثيزي راشد"[31] التي تشغل حيزا ضيقا في وسط أسفل الصفحة كما يشغل المهاجر حيزا لا يتعدى مجالها الفضائي سريرا في غرفة محتشدة، فهي معادل إيقاعي للقصيدة التي يضمها الديوان، ومعادلٌ دراميٌ نقش جُرحا عميقا في نفسية الشاعر, فصورتها القاتمة اللون تجسد الفجيعة التي راح ضحيتها عمال جزائريون من بينهم شقيق الشاعر. واللوحة مجهولة التوقيع لا نعرف هُويتها إلا بعد السؤال، كالذين ماتوا تحت الردم لا يُعرفون إلا بعد التحقيق. هنا تكمن العلاقة الإيقاعية بين هوية اللوحة وهوية المغترب في اللاانتماء إلا للغربة والمنفى, واللوحة هي تَطابُقٌ لما في "قصيدة الوصية ".

أما إيقاعات "وحرسني الظل"[32] تختلف كل الاختلاف عن سابقتها فهي أقرب في حركتها الإيقاعية من "أغنيات النخيل" إذ تحتل موقعا متميزا في الغلاف ونبرها عالي الشدة وواضح يتجسد في الحرف الأمازيغي وفي اللون الأصفر الذي رافق المرء الأمازيغي عبر العصور، وفي قسمات الوجه وبريق العينين، وفي تشققات اللون الأسود الذي يمثل البيئة الجبلية التي انحدر منها الشاعر. هذه كلها عناصر تشكل حركة صراع قائم على الصدمة وإثارة الصدمة . فأول ما يصدمنا هو الحرف الأمازيغي الذي كان محرما ليس من التداول فقط، إنما من البروز. وما تثيره الصدمة هو خيانة الحبيبة لفتاها المهاجر. وبين لوحة " وحرسني الظل" وقصيدة "ثيزي راشد" تناغم إيقاعي وتجسيد لآلام الضياع وانفجار لشحنات وجدانية.

إن نبر الصورة يبقى هو العنصر الإيقاعي المميز لهوية الديوان فصفحة "خضراء تشرق من طهران"[33] يشغل مكانَها وفضاءَها صورة "الإمام الخميني" ويكسوها اللون الأخضر كعنصر رجع وصدى لكلمة خضراء: أما "قصائد مجاهدة" فاختار لها صاحبها لوحة من فن المنمنمات الإسلامية وتبقى بقية لوحات دواوين مصطفى محمد الغماري "عرس في مأتم الحجاج" " قراءة في آية السيف"وغيرها توحي إلى القاريء بما يبوح به الشاعر، وتفرده عن غيره وتوضح انتماءها العقائدي والأيديولوجي. والوحيد من حافظ على تبوء البسملة مختلف دواوينه.

في الجيل الجديد من الشعراء من يتقن الفنين معا الشعر والرسم كَ: عز الدين ميهوبي وعثمان ولوصيف, لكنهم يودون إشراك غيرهم في منح دواوينهم توقيعات ببصمات غير بصماتهم ، لأنها أكثر جاذبية وإثارة , وأوقع في النفس. وتملأ فضاء الصفحة بكامله كما : " في البدء .. كان أوراس "[34] و"اللعنة والغفران"[35] و" قالت الوردة".

أما يوسف وغليسي فلم يكتف بلوحة واحدة لديوانه "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار". الأولى تغطي واجهة الديوان (رسم قرورو) والثانية في الصفحة الموالية للغلاف (رسم فضيلة)،لأن أوجاع الشاعر كانت أعمق من أوجاع الصفصافة في مواسم الإعصار. إذ هي نوع من الإسقاط. وإيقاعات أوجاعه أقوى وأعمق وأكثر حركة من إيقاعاتها. فالسند إلى الآخر هو السبيل للتخلص من حدة الآلام.

ومن الظواهر الجديدة طغيان الذاتية, كما هو متعارف عليه في علم النفس: أن الفنان يعاني من تضخم الأنا, هذه المعانات نقلها أصحابها إلى المتلقي بـ بُورتريهPortrait خاص بهم تعلوه ابتسامة في "المتغابي"[36] و"من القصيدة إلى المسدس"[37] وتبقى إيقاعات البورتريه هي التي تعمل على كسر الحواجز بين الشاعر والمتلقي، فالشاعر الذي كان يُسمع به أو يُقرأ له صار يعرف شكلُهُ

وملامحه، بل وصورة زوجته كما في ديوان "الإرهاصات" لعثمان لوصيف*.فلفظة إرهاصات : تجسد إيقاعات الآلام الحادة لزوجة تعاني من الورم الخبيث ، تموت ببطء ولا من ينقذها أو يعينها إلا خالقُها، فعبر إيقاع الصورة تنقل هذه الأوجاع والمخاضات التي في قلب الشاعر والزوجة إلى المتلقي.

قديما كان العبور من الخط اليدوي إلى الخط الطباعي أمر يتطلبه العصر لظهور تقنية الطباعة الآلية وتوفيرها لجهد كان يقوم به العديد من النساخ, أما الآن وبعد أن بلغت الحضارة الإنسانية ما بلغته من تقدم إعلامي تقني وفر كل الشروط والخصائص الجمالية التي يرغب فيها المبدع. أصبح يبحث عن طريقة العودة بالعبور من حيث انطلق لا لأنه يرفض تقنيات الحضارة وإنما لينقل بصر قارئه من وضع ألف الحرف الآلي وشكلِه الطباعي إلى وضع مغاير تماما أي أنه يغير له الإيقاع البصري الذي تعود عليه إلى إيقاع لم يألفه, إيقاع الحرف المخطوط بعناية ودقة , إيقاع سمتي روعيت فيه مقاييس الجمالية في انعراجاته وامتداداته وانفراجاته في سمكه ورقته ، ليُشبع رغبة البصر في رؤية حركة الخط ويمتعها مثلما تتمتع النفس بالقراءة وحركة الصورة أي أنه يستحوذ على لحظتي المتعة : متعة الذهن بالقراءة, ومتعة البصر بالرؤية, وليقرن لذة الإشباع بين العين والأذن, فالعين والأذن لا تشبعان من البصر والخبر كما يقول المثل العربي .* فالنظر إلى القصيدة وهي تحتل موقعا فوق الصفحة أولي عناية فائقة لاستغلال المكان والفضاء ليخرج القصيدة في حلة زاهية, ومن ثم يمنحُه نسبتَه ومنشَأه كالقصائد التالية: قصيدة الزلزلة. حنين, انتصار، للشاعر يوسف وغليسي.

ومن شعراء الجزائر الذين أولوا عناية فائقة لدواوينهم وحرصوا أيما حرص لتخرج في حلة تصافح المتلقي وتجعله يحس بحلاوة النغمة مقرونة بحلاوة الخط الشاعر الدكتور أبو القاسم سعد الله في ديوانه "النصر للجزائر" الطبعة الثانية. ميز بين المقدمة والقصيدة الشعرية , اعتمد في الأولى الحرف الطباعي

وفي الثانية الخط اليدوي "النسخي" في جميع القصائد مدعمة بلوحات يتصارع فيها الأبيض والأسود, ومستوحاة من القصائد ذاتها، وذلك ليقدمها إلى جمهوره في هيأة عمل فني يثير نشاطه العقلي ، ولتصبح هذه الإثارة عبارة عن مناجزة ذهنية لدى القاريء المتأمل. وتلك هي المتعة العقلية التي يسعى كل شاعر أو مبدع في خلقها أو بثها في جمهوره من خلال عمله الفني. في هذه الحالة تصبح اللفظة الشعرية غير مكتفية بنفسها مهما أوتيت من دلالة ومن قوة إيحاء لأنها تبحث عن إنجاز زخرفي يرفقها ليكمل جمالها ويتمم معناها.

لقد تنبه الشاعر الجزائري مثله مثل إخوانه الشعراء في المغرب و المشرق إلى هذه الظاهرة الفنية التي تجعل من الديوان مجموعة من اللوحات الزخرفية التي تجعل المتلقى يقف أمامها ملاحظا ومتأملا ومتفحصا وناقدا في ذات الوقت, فظهرت سلسلة من الدواوين بأشكال خطية فنية رائعة من: الخط النسخي، و الرقعة و الثلث، و بخط فني آخر جديد تستعمله المجلات الفنية بكثرة (كاريكاتوري) و هذه الدواوين هي:" عرس في ما تم الحجاج، قراءة في آية السيف، أغاني الزمن الهادي، قصائد غجرية، أجراس القرنفل، في البدء كان أوراس, أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، السفر الشاق". ربما كان من بين هذه الدواوين من لجأ إلى الخط اليدوي ليعجل من عملية الإخراج و الطبع كديوان: " في البدء.. كان أوراس". إلا أن هناك رغبة ملحة من صاحبه ــ كما أخبرني ــ في أن يكو ن بتلك الحلة التي اختارها له ليحمل بصماته الخطية و الفنية، فاللوحات الداخلية و الخطوط من رسم وخط الشاعر وكذلك الشأن لـ" أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" الذي شارك فيه صاحبه في تخطيط العديد من قصائده.

إن سبب اختيار الشعراء لهذه الطريقة هو" خدمة المعنى، و الإفصاح عنه من جهته تجميل شكله"[38] وتعويضا لفصاحة اللسان بدقة القلم، و جهارة الصوت

بسواد المداد[39] فجمال الخط وَ وُضوحِهِ يسهل من عملية القراءة و يقرب العمـــل الأدبي من قارئه وفي ذلك تعويضٌ للإلقاء و اختيار للمواجهـــة البصريـــة بـــدل المواجهة السمعية، و مراعاة إيقاع التناسب و التناسق بين الحروف، كما يراعـــي في إيقاع الوزن التجاور و التجانس بين التفاعيل. فمثلما يبعث الشـــعر بهجـــة و حركة في النفس، يقوم الخط بكسر الإيقاع الساكن الذي يطغى على المكان فيمـــلأه دبيبا و حركة. و مثال ذلك قصيدة: [40] "آه يا وطن الأوطان" التي تملأ الصفحـــة أي تشغل مجالا في فضائها كقصيدة أولا, و كلوحة فنية ثانيا، كقصيدة زينت بـــها اللوحة ثالثا. أي أن هناك نوعا من التداخل في الأشياء داخل المكان ليشغل فضاءَه بأبعاد ثلاثية

أ = جمال الشكل والمضمون.

ب= جمال الصنعة والحبكة.

ج = المتعة والمناجزة العقلية. [41]

بهذه الأبعاد أصبحت القصيدة علامة ناطقة ومشيرة ومنتمية بفضل التأطير الزخرفي بخطوط تراثية جزائرية . وأيقون دال على الانفتـــاح علـــى المـــوروث الثقافي وعلى الانتماء لوسط جغرافي محدد بالوطن"الجزائر". والصراع القائم بين الأسود والأبيض هو نفسه الصراع القائم بين الأطراف المتناحرة في الجزائر على سدة الحكم, همومه وعذاباته يتكبدها الشعب والوطن, هو تأويل ســـيميائي لإيقـــاع يتناغم بين الشكل والمضمون.

إن الزخرفة المحيطة بالنص هي أداة اتصـــال وتواصـــل بيـــن المـــاضي والحاضر كاللغة تماما ولا فرق بين المستوى اللغوي وتركيبه والمستوى الزخرفي وتشكيله لأن الأول: هو"تشكيل زماني وتعبير صوتي" والثاني: هو" تشكيل مكـــاني وتعبير بصري كالعمارة".[42] وهما معا يشكلان ما يمكن أن نتفق عليه كَ "تعبـــير سمعي بصري". إن معظم الزخارف التي يضمها ديوان "أوجاع صفصافـــة فـــي

مواسم الإعصار" لم تخرج عن إطارها التجريدي الذي يجسد طقوس الانتماء. فإيقاعاتها التجريدية تؤكد هويتها ضمن الدائرة الأكبر, دائرة الإسلام مثل: فاتحة الأوجاع, غربة وتعب, طلاق، مهاجر غريب في بلاد الأنصار، حلم من أوجاع الزمن الأموي.

إن الإيقاع في الفن التجريدي ــ الإسلامي خصوصا ــ يتعالق مع إيقاع أصوات اللغة العربية كلاهما يعتمد على المشبك الثلاثي، فالكلام: اسم وفعل وحرف. والأشكال الأساسية ثلاثة : المثلث والمربع والدائرة. إن لم نقل الدائرة هي الأصل لأن الأشكال تستخرج منها. و"كأن المشبك اللغوي هو المشبك الزخرفي"[43] فتداخل اللغة في بنائها وفق المنطق المعهود (الفعل + الفاعل + المفعول. أو المبتدأ + الخبر. أو المسند والمسند إليه) كتقاطع الخطوط وتكرار الحروف في تشكيل شبكة زخرفية تخضع لقوانين فنية تعتمد على التناسق والتناسب في بناء مشبك زخرفي أو عمارة كالقصيدة ــ تماما ــ التي تتوفر فيها شروط الحيوية والنماء التي تمنحها حركة إيقاعية تنبض بالحياة، فجمال اللغة لم يكتف به الشاعر المعاصر, ولم يشبع نهمه الإبداعي فراح يبحث عن شيء يتمم النقص الذي يَشْعُر به فوجده في السمت الخطي وفي الشكل الزخرفي, وفي اللوحة المناسبة للقصيدة ليحدث تجاوبا عاطفيا سحريا ورمزيا بين المتأمل والعمل الإبداعي, والزخرفة والقصيدة، ليمنح قصيدته بعدا فنيا وروحا تثير الدهشة وتهبها هالة من الفخامة والخلود. إننا لا نجد قصائد طويلة في الشكل الذي نتحدث عنه عند شعراء آخرين من غير يوسف وغليسي، بالمعنى أنها مؤطرة ومزخرفة، بل هي قصائد طويلة في الغالب تحتل فضاء الصفحة بكامله ماعدا قصائد نور الدين درويش فإنها تحتل يمين الصفحة من أعلى إلى أسفل أو قصائد سليمان جوادي التي تحتل وسط الصفحة مثل: انتصرنا, تمهل, ماكرة. وهذه القصائد لا تملك أية حلة زخرفية ماعدا السمت الخطي, ولا خصوصية تحدد انتماءها الجغرافي .

إن القول بتجريدية الزخرفة لا يمنح أي شيء يزيد من العاطفة ويقوي الخيال، فوظيفتها لا تتعدى حدود التأطير، أو إعطاء قسط من الجمال الناتج عن التكرار، أو التقاطع والتعامد. إن مثل هذا القول هو اعتراف بوظيفتها الجمالية وخدمتها للمعنى والإفصاح عنه بتجميل شكله الذي يريح البصر ويمتع العين كالموسيقى تماما فهي لا تمثل أي شيء لكنها " أشبه بالمشبك الصوتي تتداخل فيه الوحدات الصوتية والنغمات بعضها مع بعض وفق نظام داخلي خاص يمتع الأذن ويطربها" و" يضع الرؤية في السمع " أضف لذلك أن هذه التجريدية هي وليدة الدين الإسلامي الذي حطم الأصنام وغير العقليات والمعتقدات وحول كل شيء إلى ما ورائي أو إلى تجريدي, ولذلك كان من الطبيعي أن يتخلى الفنان المسلم عن الفنون التي تجسد الجسد وتبرز مفاتنه وأن يبتعد عن المظاهر التي تمنح الضلال، ومن ثم جاء إيقاع صوره إيقاعا تجريديا سطحيا. لا يعني ذلك أن الفلسفة الإسلامية تمنع البحث في العمق والحجم وإنما تتجنب بعض العناصر التي في الطبيعة كصورة الحيوان والإنسان وصنع تمثال له. كان هذا هو المعتقد، وإلا لماذا لانعثر على فنون تجسد مظاهر الطبيعة الحية وتمنحها الضلال والعمق ؟ وبالرغم من ذلك فقد تبحر المسلمون في مسائل أكثر تعقيدا من فنون الرسم والشعر, فكان مثلا علم الفلك والرياضيات والكيمياء من العلوم التي غاصوا فيها وأتقنوا دراستها. إذن مظهر التجريد والاهتمام بالخط مرده ديني بحت, وخدمة للدين والكتاب المقدس" القرآن" ومن ثم انتقلت العدوى إلى الشعر وكتب اللغة, فأطروها ووضعوا لها الهوامش.

إن التجريدية في الفن الإسلامي تمنحنا دائما إيقاعا دائريا, وإن لم يكن ذلك فحلزونيا كما في فن المنمنمات, والقصائد التي أشرت إليها في ديوان: " أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" تؤكد ذلك.

المســـاحـــات البيضـــاء

بين القصيدة العمودية والقصيدة الحرة اختلاف كبير في استغلال الصفحـــة "المكان" فالشكل المكاني للأولى لا يعترف للمساحات البيضاء إلا بما يمليه عليـــه البناء التناظري القائم على التوازي, أي أن شكله جامد وطريقة استغلاله للمكـــان إيقاعيا معروفة بشكل مسبق بالنسبة للبصر وللذهن أيضـــا, فـــلا يمكـــن تصـــور القصيدة العمودية خارج هذا الشكل الإيقاعي

بيـــاض البدايـــة	الصـــــدر	قاسمة أو بياض ايساوي وقفة زمنية	العجـــــز	بيـــاض النهايـــة

لأن الشكل المكاني في القصيدة العمودية يخضع للبنية الزمنية التي تخضـع للبنية العروضية في تنظيم المكان. والشاعر في هذه الحال مقيـــد بنمـــط البنيـــة الإيقاعية التي ينسج عليها قصيدته, كأن تكون ذات بنية تامة أو ناقصة . والناقصة ثلاثة أشكال هندسية: مجزوءة، ومشطورة، ومنهوكة. وهذا البناء يرفـــض مبـــدأ الجريان"Enjambement" إذ عد التضمين في نظر النقاد القدماء عيبا في نســـيج الشعر.

إن خضوع البنية الزمانية للتشكيل القبلي، جعل من المكان شـــكلا جـــاهزا وقبليا، ومن ثم أصبح البصري قبليا كما يقول محمد بنيس؛ فأصبحت " القصيـــدة العمودية منزلة تنزيلا فوق الصفحة الطباعية"[44] والشاعر ملزم بهذا البنـــاء ولا يملك حق التصرف فيه. لكن بعد اصطدام الصدر بالعجز تداخلت "الأجزاء" * في بعضها وتعدد البياض وأصبح مبدأ الجريان هو السائد ولم يبق إلا مثـــول الجســـد أمام الشاعر. وأصبحت القصيدة شكلا هندسيا, أو جسدا أنثويا يفعل به مـــا يشـــاء ويبتكر له الهيئة التي يشاء ويوزعها على الصفحة ليشغل الفضاء الذي يمكنه مـــن التنفس بالطريقة التي تريحه وتجعل القاريء أكثر تأملا واستقراء للصراع الدائـــر في القصيدة من خلال صراع الأسود والأبيض . إذا فلتشكيل المكان وملء فضائه

أصبح عمديا وغير قبلي, وأبدى الشاعر له أثر في كل تصميماته وإخراجه حسب ما تمليه نفسه ومشاعره, فامتداد البيت الخطي وانقباضه، وامتلائه وشحوبه, وتمزقه وتواصله، من فعل الشاعر وهذا الفعل له مؤَوِّلٌ يؤَوِّلُه، وكما فعل محمد الصالح باويه بقصيدة " ساعة الصفر" هذا الفعْل:

في ترابي, أيها النجم الصديقْ
قد صحا الكنز البطولي الغريقْ
في بلادي, بحُرْةِ الشوق الطليقْ
إن تزرنا, تلْق في وهران قبرًا
وشجيرات كئيبة
لا تسلْها عن شحوب الشمس
نجْمي,
لا تسلْها عن غموض السر . . .
مهلا ،
إنه قبر خطيب وخطيبة
وعدا صحبي بنصر, بزفاف ساحريٍّ,
بعْد تمزيق المصيبهْ
وأخيرا .. كان يوم ،
مزَّقا فيه انْتظارا,
يوم خلْق و عروبه
حدثت عنه النجوم السبعُ
دهرًا. . .
عانق الصبح دروبه[45]

إن معمارية هذا النص وطريقة توزيعه في فضاء الصفحة منحه هندسة مميزة اقتصرت على شغل مجال شبيه بالعمود في استقامته لا في امتلائه إذ اعترضته توزيعات يتعانق فيها الأبيض بالأسود داخليا لا على الهامش فقط، مما يجعل البصر يصطدم بصورة إيقاعية يبرزها البياض والفراغات بين ثنايا السطور, وتتضمن دلالات ناطقة يؤكدها السواد الناطق, وبفضله أصبحت دالا بصريا يوحي بالشحوب والغموض والقبر و التمزق. وكل هذه المفردات الأربع لها وقع في النفس يثير فينا صورا إيقاعية مأساوية أليمة لكن محفّزة توعد بالنصر. لما فيها من إيحاء دلالي وإيقاعي, فإيحاؤها سبع وهو نوع من الإلهام الشعري حينما حدث عنه الشاعر: النجوم السبع , وعانق الصبح دروبه. وسنوات الثورة سبع وإيقاعها رملي مسرع مليء بالفجوات والتمزقات , مليء بالدماء أيضا. والإيحاء يمتد في الجزء الأخير من القصيدة حيث يملأ السواد الأسطر, وتصبح الكلمات متراسة وتنسجم البنية الزمانية مع البنية المكانية ، ويصير المجال في وسط الصفحة عمودا مستقيما وممتلئا وتتجاوب أصوات القافية المقيدة (الراء واللام) مع بعضها ملبية للشرط " إن تزرنا أيها النجم المغامر " استجابة الشعب للثورة. (النص مقيد بـ 1958)

عند جيل ما بعد الثورة

أ. عبد العالي رزاقي

الصفحة عنده كلها فضاء ووطن يتنقل فيها ويستقر كيفما شاء دون قيد أوشرط كما في قصائد " أطفال بور سعيد يهاجرون إلى أول ماي " وإيقاعها يميل للتدرج إلى أن ينتهي البيت الصوتي بوقف حيث يكون مشبع بالمعنى والوزن . يقول في قصيدة" إعلان في فائدة الغائبين ": ــ من الكامل ــ

الحب صار مدينة

يتسكع الشعراء في دمها
ويمتهنون قتل الوقت
وللفقراء (أوسمة)
يقدمها الملوك
إلى الملوك
هديـــة.
وأنا وأنت
يشدنا عرق السواعد والجبين
وليس أوسمة الملوك[46]

إن التشكيل المكاني عند الشاعر عبد العـــالي رزاقـــي يخضـــع لمعـــادل موضوعي له علاقة بإيقاع الانتماء. فاتجاه الكتابة العربية من اليمين إلى اليســـار أمر لا جدال فيه لكن أن يبني الشاعر مجاله ويملأ فضاء الصفحة وفق ما يناســب الدلالة والمعنى فهو مؤول لتوليد المعنى. فحينما يتعلق الأمر بالأرض الأم، يكون الاستقرار والوقف النهائي في الوسط، مما يعني الوسطية، فلا غلـــو ولا تطـــرف فيما يتعلق بالوطن . يقول في قصيدة " الوطن الحب الغربة ":

في كبوة انتحار
يمتد ظلي . . أتنفس دخان الغارقين في بحيرة اغتراب.
أبحر عبر رحلة الميلاد والموت لأهتف أمام الله
والإنسان والتراب:
ـــ أحبها
وسوف أبقى دائما أحبها
وغارقا في حبها
جزائر. [47]

واضحة جدا لغة الصراع القائمة بين لعبة الأبيـــض والأســـود فـــالامتداد والإبحار في الشاهد يحتل السطر بكامله, والإيقاع متواصل بين الســـواد والنفـــس الشعري والتوقع مستمر, وفجأة تحدث الخيبة ويتدخل الأبيض وينحصر الامتـــداد , ويتبدل عنصر الخيبة ويتحول إلى مد وجزر, وتدرج نحو النهاية, ونحن في أشـــد

اللهفة لمعرفة لون وشكل واسم الحبيبة, وإذا به يستقر في الوسط معلنا عن نهايـــة البيت الصوتي ومصرحا باسم الحبيبة " الجزائر", كل هذا الإيقاع يدركه البصر.

يقول في قصيدة " أغنية إلى مستفيد من الثورة الزراعية ":

ـــ من الكامل ـــ

يا أيها الشعراء
حولنا السفينة نحو ميناء جديد .
لغة المناجل
والمعاول
علمتنا :
كيف نحرث، كيف نزرع, كيف نحصد, كيف نبني،
كيف نعلي، كيف نصبح ثائرين. (48)

الإيقاع البصري في هذا المقطع يبدأ بالسواد من اليمين ثم يمتد لينتهي عنـد الوقف في اليسار وفي البيت الثاني أخذ في التدرج من اليمين إلى اليسار , وفـــي الوقت الذي نتوقع فيها أن يعلن النهاية تحدث الخيبة فيمتد السواد ليمتلئ الســـطر, ويفاجئنا بالتمزق من جهة اليمين الذي فضل الصمت ، ويحتـــل الســـواد أقصـــى اليسار.

مثل هذه الإيقاعات عديدة في دواوين عبد العالي رزاقي، ومنها ما يعكـــس البصر في السمع كرقم سبعة:

.. على القلب أحفر وجهك .. ،
والعرق المتصبب، فوق الجبين ،
يبرعم في الأرض سنبلة .
والمناجل،
تعشـــق ،
حصـــــد،
السنابـــل. (49)

إن هذين البيتين يشكلا ن فضاء رقميا(رقم سبعة) الذي يتجاوب إيقاعيا مع الإهداء:

" إلى المليون

.. إلى أبطال

الأرض "

فحصد المليون استمر لسبع سنوات, وحصد السنابل : يوحي بالرقم كمرجع بصري ، وترجيع في السمع من خلال استحضار الآية الكريمة (.. وسبع سنبلت خضر وأخر يابست) [50] هذا الترجيع الإيقاعي رأى الشاعر تجسيد زمكانيته ليستوقف البصر عنده.

أما أزراج فيختار للجزء الثامن من قصيدة " يوميات مغترب يمزق الخريطة" عنوانه "عرس" الشكل العمودي الذي يحتل وسط الصفحة في استواء قائم يذكرني إيقاعه بإيقاع الألوان والخيرات في العرس الأمازيغي حيث يملؤون المزاود

الملونة بكل الخيرات (حبوب، تمر، تين، حلوى..الخ) فيرصفونها بعضا على بعض في شكل عمودي يتوسط جدار بيت العروس . وتجلس العروس مسندة ظهرها له وإذا بالبيت لوحة فنية من أجمل ما يكون ــ وتسمى ثيجي ــ ربما كان وعي الشاعر هو الذي استدعى هذه الصورة الإيقاعية الملونة بالألوان وخاصة " الأصفر والأزرق والعنابي والأخضر"والخيرات التي ملأت وجدانه فجسدها كالتالي:

8 ــ عـــــرس

تزوجت كهفـــا
فأنجبت ظلمـــة
تزوجت همـــا
فأنجبت قرحـــه
تزوجت ذاتـــي
فأنجبت غربـــه
تزوجت بحـــرا..

فأنجبتْ غيمـــــــه
تزوجت كل الأغاني
فأنجبت ذلّـــــــــه
وحين تزوجت تربة
ولـــدنـــا السنـــــابل
وأقسمت من يومها أن أظل وفيا لها !. (51)

إن هذه الصورة مفعمة بالإيقاع البصري فالبياض الذي يحاصرهـــا مـــن اليمين واليسار يمنحها الإزدواجية التي يعكسها السواد الممثلـــة فـــي تزوجـــت ، وأنجبت ، والدلالة المتولدة عن : كهفا, هما, ذاتي, بحرا، الأغاني، تربة. كمـــا أن التكرار الصرفي بتبادل المواقع أعطى نوعا من التظافر الإيقاعي كما في "ثيجـــي" أو في المشبك الزخرفي للعمود الذي يتوسط عمارة المنزل .

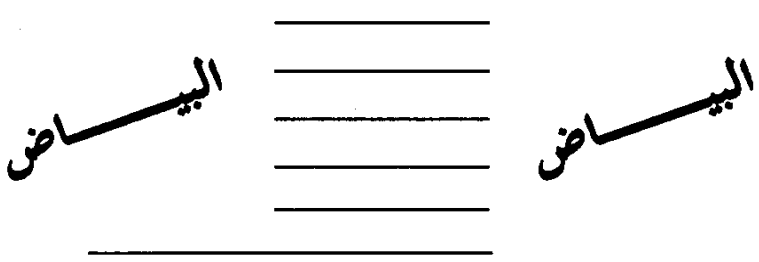
إن إيقاع الألم والغربة والتوجع ينطق به مؤول دلالات الإنجـــاب ، إلا أن الأمل في الوطن، وحب الوطن أنسى الشاعر كل الهموم عندما غير من:

1. إيقاع الوزن بزيادة تفعيلة ودخول ظرف الزمان المبهم "حين" الذي يدل على قدر من الزمان
2. تغيير مدلول الكلمة من فعل أنجب إلى فعل ولد، ومن المفرد إلى الجمع وكأن الإنجاب متعلق بحالة فرد فقط والولادة متعلقة بحالـــة ثنـــائي أو جمع.
3. حاجة الشاعر إلى تغيير الظرف الراهن لا المكان، للدلالـــة علـــى أن خصوبة المكان متوفرة والمراهنة تبقى على تغيير الزمان لا المكان.

ونضيف إلى الشكل أنه قلب إيقاع البصر في البيت العمودي قلبا عكســـيا تماما، فاستحال السواد إلى بياض، والبياض إلى سواد. فحيث يصمت في العمودي وينتفس يكون النطق على هذا الشكل:

الشكل الأول: العمود التناظري التراثي

الشكل الثاني: العمود الأحادي القائم



في قصيدة "عودة خيول مملكة المساحيق"[52] قام الشاعر باستغلال فضاء الصفحة بكيفية تعكس حركة إيقاع رمل الصحراء أو في تموجات تشبه كثبانا رملية وخياما بدوية. أما الغيوم فقد أحاطت بعنوان المدخل في أعلى يمين الصفحة وهذا ما يفصح عنه السواد. فباستغلال عنصر السواد منح الحياة للبياض بان يصير دالا على بوابة الخيمة والسواد ضلالا بين كثبان الرمل وذلك عندما نقوم بوصل رؤوس الخطوط. والقصيدة في هذه الحالة أصبحت جسما طباعيا له هيئة بصرية ساهم الشاعر بخط يده في تجسيده لإبراز القلق الذي ينتاب الغريب ومدى الحيرة التي يقع فيها.

في قصيدة " تراتيل حزينة من وحي الغربة" يقوم يوسف وغليسي ب:

1. **الفصل** بين الكلمات بالخط المائل ليوظف قافية داخلية وليحافظ على إيقاع الوزن.

وأنا غريب / في وحدتي
وأنا وحيد / في غربتي
الشعر معتقلي[53]

2. **الوصل** بنقاط الوصل كي يستمر تدفق الإيقاع وتتجسد الحيرة في الصراع القائم بين الفراغات التي تحتلها نقاط الوصل والكلمات.مثل:

لكنني متثاقل ..
متشرد .. متسكع .. متسائل..
أنا مبحر في يم أحزاني ..
وهذا اللغز أشرعتي .. ,,
متسائل ــ في حيرة ــ ،
والصمت أجوبتي ! ... . (54)

اللغز، سؤال يبحث عن جواب. قلق يفتش عن هدوء، لكن تدخل الفاصلتين المتتابعتين بعْد نقاط الوصل (وهذا اللغز أشرعتي .. ,,) زاد من الحيرة وطغيان الأحزان التي لم يجد أجوبة لأسئلتها إلا الصمت واستمرار الصمت المؤكد بعلامات الترقيم (! ... .) التعجب، والاستمرار، ونقطة الوقف.

إن الصراع بين الفصل والوصل يزداد اشتعالا ليفصح عن موقف درامي حزين فلم يكفه التماوج بين الأبيض والأسود لملء فضاء الصفحة فاستنجد بالتشكيل الزخرفي للأحرف وهي في صراع مع الموت من أجل البعث، وفي هذا الخضم كان للموت لون أبيض كالكفن، يتجلى للبصر في كلمة "موت" وهي بيضاء، يشيع جنازته الحرف الأسود، الحرف الخصب المشكل لكلمة حياة.

إن لعبة الفراغات التي تتطلب من القاريء الجهد لملئها ضئيلة جدا وتكاد تنعدم في الشعر الجزائري المعاصر ــ (_الموزون) ــ كهذا المثال: (من الكامل)

سلمان! يا(...) ! يا أيها العربي .. يا (...)
بغداد في منفى العروبة؛ لا رفيق ولا حبيب ..
أفرغ نشيجك من نشيدك
بالنشيد، (55)

إن النقاط :بين الأقواس توحي بنص غائب على القـــاريء اســـتحضاره، الغاية من ذلك؛ إشراك القاريء في العملية الإبداعية، واســـتنطاق الســـواد بـــدل الاعتماد على السماع. والتذوق وحده لا يكفي، فالمتلقي لهذا النوع من الشعر لابـد أن يكون قارئا ويملك ثقافة شعرية ونقدية لأن مثل هذه النصوص موجهـــة إلـــى جمهور معين يتلقى بالسمع والبصر،

إيقـــاع النهـــايـــة

في القصيدة الجديدة إيقاع النهاية ــ للبيت الصوتي أو للقصيدة ــ أصبـــح يدرك بصريا قبل إدراك السمع ، فحسن التخلص هو إيـــذان بانتـــهاء البيـــت أو القصيدة بحيث لا يبقى للتنفس بعده تشوف، كالشكل التالي :

أ. نموذج نهاية البيت الصوتي في شكل متدرج:

يتغنى عربيا
ساحر الألحان، قاهر
سيد الأحرار .. ثائر ..
الجزائر .. الجزائر..
أنا بنت النور
أخت النار
أم المعجزات. (56)

ب. نموذج متدرج مع تكرار صوتي لحرف حلقي للشاعر حمري بحري:

حلو صوتي .. حلو ..
يا ريح
يا ريح
امنحيني صوت الشيح(57)

ج. نموذج تتكرر فيه الكلمة الواحدة بشكل متقاطر عموديا، وتكرارها رجع لصدى حرف الراء الذي من صفته التردد:

آه امرأة تتسمي فيبتهج الله
ثم ترددها الكائنات:
جزائر!
جزائر!
جزائر! (58)

وهذا شكل لنهاية القصيدة

أ. أبو القاسم خمار (من المتقارب)

أيا صرخة الثأر في أضلعي..!
مطية..!
شهية..!
ضحية.!
ربوعي شقية. (59)

إن تقاطر الكلمات في الشكل العمودي توحي صورته الإيقاعية بالتشوف إلى الخاتمة

ب. الأخضر فلوس

أن الممات . .
. . هو الحياة . .
بلا انتماء
والياسمين . .
هو البنفسج . .
والشقائق ! (60)

إن التدرج الذي تعرضت له القصيدة في الشكل الخطي لم يحدث لها إلا في آخرها وهو دال لا يحتاج إلى تأويل آخر غير الإشارة إلى النهاية.

ج. نموذج ثالث يمثله التلكؤ في نطق الكلمة و كأن الناطق يعاني من الهتهته ولا يتم نطقها إلا بعد انفجار صوتي الذي هو صدى الانفجار. يقول سليمان جوادي:

إن من فات ما مات
لكنه زمن يتمدد ،، يمتد ..
فوق بساتين حقدي
و ينت ...
و ينتظ ...
ينتظ ...
ينتظ ...
ينتظر الانفجار ... (61)

د. نهاية تتمثل في إيقاع بطيء يعلن عنه تمزق الكلمة الواحدة إلى أحرف

اصمتي لا تكملي
إن البركان موعده
و جسمي ...
م ... ث ... ق ... ل ... (62)

هـ. ترديد الكلمة في هيئة تكرار يهب السمع إيقاع الصدى الذي يتباعد شيئا فشيئا

إلى أن يختفي. وأمثال هذه النهايات يستخدمها الشعراء بكثرة وفي أشكال هندسية مختلفة. يقول يوسف وغليسي:

أغدا تسافر دهشتي ؟!
أغدا تعود براءتي ؟!
أغدا تعود خليصتي ؟!
أغدا تعودْ ؟!
أغدا تعودْ ؟!
أغدا تعودْ ؟! ... (63)

و. نموذج ينتهي ببياض و تتوقف الذات الشاعرة عن الإنشاد وينقطع الصوت ثم تعود في هيئة راوية لتروي ما حدث لها، وتترك الحدث مستمرا كما في قول الشاعر عبد الله العشي:

يا خالقي ...
يا خالقي ...

صرختْ ،،
صرختُ ،
صرختْ ،
وانقطع الكلام ....
.....
.....
وسقطت ...
مغشيا علي ... (64)

عندما انقطع الكلام ساد الصمت وصارت الصفحة يبابا والموقـــع جدييـــا والمكان خاويا.

ي. نموذج ينتهي بنقاط القول، ثم تليه أسطر بيضاء موقعها بين القوسين إذ يستحيل الصمت إلى أثر رجعي للصوت يرى ولا يطبع

سأسميه . . .
ولكن . . .
سوف لن يسمعه . . .
أحد مني سواك .
فاسمعيه :
(. . . .
. . . .
. . . .) (65)

هذا البياض الذي انتهت به القصيدة هو نوع من الهمس في أذن المخاطبـــة لا يسمعه أي منا ، إنه البوح الذي لا تأويل له إلا من خلال القصيدة

الهوامش

[1]. هناء عبد الفتاح. مسرحية على معزوفة الجسد الإنساني. مجلة إبداع. العدد التاسع. القاهرة. سبتمبر1997. ص140.

[2]. نور الدين بن علي بن الوزير أبي عمران. المرقصات والمطربات. دار حمد ومحيو. .بيروت. ص7.

[3]. د. سيد البحراوي. في البحث عن لؤلؤة المستحيل. دار شرقيات. القاهرة ط1. 1996. ص43.

[4]. جون كوهن. بناء لغة الشعر. ترجمة أحمد درويش. دار المعارف. مصر. ص 117.

[5]. يحيى بن شرف النووي. رياض الصالحين. مؤسسة الرسالة ط 10. 1985 ص420.

[6]. عبد المنعم خفاجي . المعجم الصوفي. دار الرشاد القاهرة. ط1. ص150.

[7]. نفسه ص 150.

[8]. نفسه ص 150.

[9]. رضا بن حميد. الخطاب الشعري. مجلة فصول. مجلد15 عدد2. صيف 1996 ص102.

[10]. يوسف سعدي. الأعمال الكاملة. دار الفرابي. .بيروت ط2 . 1997ص51. محمد بنيس. في اتجاه صوتك العمودي. مطبعة الأندلس. الدار البيضاء 1997ص65.

[11]. رضا بن حميد. المرجع السابق ص 100.

[12]. رضا بن حميد. المرجع السابق ص100.

[13]. محمد فكري الجزار. لسانيات الاختلاف. الهيئة العامة لقصور الثقافة مصر 1995 ص61.

[14]. أ. د. أحمد السرغيني. إيقاعية الشعر العربي، مجلة العلوم الإنسانية. شتاء 1998 جامعة الكويت ص118.

[15]. د. سيد البحراوي. في البحث عن لؤلؤة المستحيل. ص47

[16]. محمد الماجري الشكل والخطاب. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء ط1. 1991ص109

*. أرسطو لم يرقم نصوص هيراقليطس خوفا من منحها معنى مضادا.

[17]. محمد الماجري. المرجع السابق. ص110

[18]. نفسه ص260

[19]. نور الدين درويش. ديوان السفر الشاق. رابطة إبداع . الجزائر. صفحة 22

[20]. جون كوهن. بناء لغة الشعرص117.

[21]. محمد الماجري. المرجع السابق. 266

[22]. لحسن احمامة . قراءة النص , بحث في شرط تذوق المحكي. دار الثقافة. المغرب ص 141

[23]. رضا بن حميد. المرجع السابق ص 100

[24]. ديوان لـ: سليمان جوادي

[25]. ديوان لأبي القاسم سعد الله

[26]. ديوان لأبي القاسم خمار

[27]. ديوان لـ: محمد الأخضر عبد القادر السائحي

[28]. ديوان لـــ: محمد الأخضر عبد القادر السائحي

[29]. ديوان لـــ : محمد ناصر

[30]. قصيدة في هيئة ديوان للشاعر عثمان لوصيف

[31]. ديوان لـــ: عمر أزراج

[32]. ديوان لـــ: عمر أزراج

[33]. ديوان لـــ: مصطفى محمد الغماري

[34]. ديوان لـــ: عز الدين ميهوبي

[35]. ديوان لـــ: عز الدين ميهوبي

[36]. ديوان لـــ : عثمان لوصيف

[37]. ديوان لـــ: أحمد شنة

* أخبرني الشاعر أنه حينما أهدى هذا الديوان لزوجته بدأت تتحسن صحتها وأكد له الأطباء ذلك. ففي هذا الديوان تحتـــل صورة الزوجة موقع القلب من الصفحة في شكل قلب أيضا مطرز بالورود ومن خلف الديوان صـــورة الـــزوج الشـــاعر والإهداء لها.

* قالت العرب: أربع لا يشبعن من أربع : عين من بصر وأذن من خبر وأنثى من ذكر وأرض من مطر.

[38]. رشيد يحياوي. شعرية النوع الأدبي. إفريقيا الشرق. ط1. 1994 ص150

[39]. نفسه ص147

[40]. يوسف وغليسي. أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار. دار الهدى الجزائر ط1 . 1995 ص80

[41]. د. الطاهر لدرع. بحث في خصائص الفنون الإسلامية وتطبيقاتها في فن العمارة. كلية العمارة. جامعة محمد خيضر بسكرة. الجزائر 1999ص6

[42]. نفسه ص9

[43]. نفسه ص9

[44]. نفسه ص9

[45]. شربل داغر. الشعرية العربية الحديثة. دار طوبقال للنشر. المغرب 1988 ص27

* الأجزاء: تسمى التفاعيل ، أو الأركان.

[46]. محمد الصالح باوية. أغنيات نضالية. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع . الجزائر ص56

[47]. عبد العالي رزاقي . أطفال بور سعيد يهاجرون إلى أول ماي. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. ط2 .1983 ص 32

[48]. عبد العالي رزاقي . الحب في درجة الصفر. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائرص23

[49]. نفس المرجع ص41,42

[50]. نفس المرجع ص 51

[51]. سورة يوسف آية 46

[52]. عمر أزراج . وحرسني الظل. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر ص83

[53]. عز الدين ميهوبي. في البدء.. كان أوراس. دار الشهاب الجزائر ط1. 1985ص203

[54]. أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ص32

[55]. نفسه ص 33

[56] نفسه ص 49

[57]. محمد بلقاسم خمار. الحرف الضوء الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر1979 ص74

[58]. حمري بحري . ما ذنب المسمار يا خشبة. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.الجزائر 1981ص 9

[59]. عثمان لوصيف غرداية ص82

[60]. محمد بلقاسم خمار المرجع السابق ص65

[61]. لخضر فلوس. حقول البنفسج. المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر1990 ص75.

[62]. سليمان جوادي. قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا. المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1985 ص72

[63]. نفسه ص 64

[64]. أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ص34

[65]. عبد الله العشي. مقام البوح. باتنيت الجزائر ط1. 2000 ص 19و 20

[67]. نفسه ص 110