

تاريخ المناقشة: 2022 / 06 / 29

إهداء

إلى ...

والدي الكريمين .. إخوتي الأفاضل ...

... عرفانا ومحبة

إلى ...

التي كانت سبب نجاحي الأول .. زوجتي

شكر وتقدير

تحية تقدير وعرفان ...

إلى القديرة التي كفلت البحث حتى أرسى إلى بر الأمان
رعاية ونصحا وتشديدا، فلها خالص الشكر والامتنان

الأستاذة الدكتورة راوية يحياوي ...

المقدمة

يعتبر الثبات عدو الإبداع الأول، لذا فقد شهد النصّ الشعريّ العربيّ الكثير من التحوّلات، التي مسّت أسسه، استجابة لدوافع الشاعر في إعادة الحياة له، انطلاقاً من مفهوم أن الشعر ينبغي عليه أن يساير النمط الحياتيّ الذي يعيشه المبدع، لذلك كانت الرغبة جامحة من قبل الشعراء في تجاوز نسقيّة القصيدة القديمة بركائزها، من تشكيل هندسيّ، وبناء لغويّ، ونسق إيقاعيّ فرض هيمنته، وأحكم سيطرته على العمليّة الإبداعية بحيث لم يكن باستطاعة الشاعر الخروج عنه.

وقد كانت مرحلة الحداثة هي الفترة التي اعتبرها الكثير من النقاد والدارسين، نقطة انطلاق التحوّلات، ثمّ الإبدالات، التي مسّت المرتكزات الشعريّة القديمة، حيث راح الشعراء يتفنّنون في الكتابة خارج البناء العموديّ التقديديّ، الذي تميّزت به القصيدة الكلاسيكيّة، محاولين فتح آفاق اللحظة الشعريّة، على امتداد لغويّ يكسر حدود البيت، وعلى متخيّل شعريّ خصب.

ولم يتوقّف مدّ التحوّل عند هذا الحدّ، بل جاءت حالة ما بعد الحداثة، لتمارس عنفوانها وتفرض منطقتها على مختلف ميادين المعرفة الإنسانيّة بما فيها ميدان الشعر، من خلال العديد من الطّروحات التي حملتها، والتي كانت كفيلة بإحداث خلخلة على مستوى الممارسة الإبداعية، حيث اكتفى الشاعر من رحلته الميتافيزيقية ليعود إلى واقعه، مُجدّداً لحظة الارتطام به، كما أنّه سعى إلى فتح النصّ الشعريّ على إمكانات جديدة، ارتقت به إلى عوالم الكتابة كما اصطلاح على ذلك الكثير من النقاد، على غرار "محمد بنّيس"، فهناك فقط يمكن احتواء المتّسع الشعريّ، والتعبير عن المتعدّد والمختلف حسب "صلاح بوسريف". وهناك فقط يتحقّق انتقالها التّام من الشّفاهي إلى الكتابي. وهناك أيضاً تحتفل العمليّة الإبداعية بعودة أطرافها الثلاثة: المبدع والنصّ والمتلقّي إلى كنفها، فتتجدّد دورة الحياة في دمائها. فالمبدع يمارس وظيفة إعادة النّظر في كل ما يدور حوله، أو بتعبير "أدونيس" يقوم برؤيا التساؤل والاحتجاج .. تساؤل حول الممكن واحتجاج على السائد، لأنّ المبدع لم يعد يرتاح للحقيقة

المطلقة أو إلى طرق تحصيلها، بل أصبح ينشد الرغبة في التجدد والبحث، عبر ارتياد مناطق السؤال المفضية إلى الحياة، وأصبح النصّ عالما لغويًا، وخطابا بصريًا، وفضاء دلاليًا، يسعى جاهدا للإحاطة برؤى المبدع، وتجاربه ومعارفه وخبراته الإنسانية، بما تحمله من اهتزازات نفسية وتموجات شعورية تصاحب هذه المحطات الخالدة في حياة الشاعر.

وبما أنّ الدارسين لم ينتبهوا إلى حالة ما بعد الحادثة في النصّ الشعريّ الجزائريّ، فقد أُندرت المراجع التي من صميم أطروحتنا، إلّا أنّه عثرنا على بعض الأطروحات التي تدور في سؤال التحوّل، والتي نوقشت في جامعة تيزي وزو، نذكر منهم أطروحة "أشكال القصيدة الجزائرية المعاصرة في ضوء نظرية الأجناس الأدبية" لـ"تؤارة ولد أحمد"، وإشكالية هذه الأطروحة تعتبر جزءا من انشغالنا المعرفي، أمّا أطروحة "يحيى سعدوني" المعنونة بـ: "جمالية الرؤيا في القصيدة الجزائرية المعاصرة"، فهي تبحث في النسق الإبداعيّ الذي يؤطر النصّ الشعريّ الجزائريّ خاصّة الرؤيا، ونحن نبحت في تمثّل هذا النصّ لطروحات ما بعد الحادثة، أمّا أطروحة "رزيقة بوشلقية" المعنونة بـ: "تحوّلات النصّ الشعريّ النسائيّ المغاربيّ من هواجس الذات إلى النصّ المفتوح"، فهي تبحث في التحوّل لكن في النصّ الشعريّ المغاربيّ دون أن تنتبه إلى التحوّل من الحادثة إلى ما بعد الحادثة، لذا كانت أطروحتنا مكرّسة لما بعد الحادثة، حيث لاحظنا أنّ النصّ الشعريّ الجزائريّ المعاصر لم يكن يوما بمعزل عن التحوّلات التي تشهدها الساحة الأدبية العالمية، إذن فقد طالته هو الآخر هذه المرة طروحات ما بعد الحادثة، فاستكانت في بنياته قناعاتها، وتغلّغت إلى جسده أفكارها، وهو ما شكّل لدينا الحافز للبحث في هذا الموضوع، ونقصي ملامح التغيّر في هذه الكتابات الإبداعية الجديدة، قصد الوقوف على مدى تمثّل الشعر الجزائريّ المعاصر لطروحات ما بعد الحادثة، متّخذين من شعر الألفية الثالثة أنموذجا لهذا البحث، لذا صغنا عنواننا لهذه الأطروحة كالتّالي: تمثّل الشعر الجزائريّ المعاصر لطروحات ما بعد الحادثة - شعر الألفية الثالثة أنموذجا-، متبنّين إشكالية تؤطر وجهتنا مفادها: كيف تحوّل الشعر الجزائريّ المعاصر في حالة ما بعد الحادثة؟ أو بعبارة أخرى، كيف تشكّلت مظاهر

ما بعد الحادثة في بنية نصوص الشعر الجزائري المعاصر؟ وهل الشعراء الجزائريون تبوّأوا جوهر ما بعد الحادثة بطروحاته أم أنهم اكتفوا بشكله فقط؟

وقد تفرّعت عن هذا السؤال مجموعة من الأسئلة:

1. ما هي الإبدالات البنيوية وحدود التجريب في النصّ الشعريّ الجزائريّ ما بعد

الحدثي؟

2. كيف تمثّلت الصّورة الشعريّة حالة ما بعد الحادثة؟

3. كيف حدثت سردنة النصّ الشعريّ الجزائريّ ما بعد الحدثي، وتشظّي الجنس

الأدبي؟

4. لنختّم جملة هذه الأسئلة بالسؤال التالي: كيف تمثّل إيقاع النصّ الشعريّ لما بعد

الحادثة؟

وتحرّكنا في هذه الأطروحة وفق خطة مكوّنة من مقدّمة وأربعة فصول، بالإضافة إلى خاتمة، حيث كانت البداية مع المقدّمة؛ التي طرحنا فيها الإشكالية الرئيسة في هذه الأطروحة، وأهداف البحث المتوخّاة منه، كما تطرّقنا أيضا إلى الاختلافات التي يتميّز بها بحثنا عن الدّراسات التي خاضت في المدوّنة الإبداعية الجزائرية المعاصرة، بالإضافة إلى إبراز معاناة المنهج في دراسة النّصوص الشعريّة، لننتقل بعدها إلى الفصل الأوّل الموسوم بـ"النصّ الشعري ما بعد الحدثي: الإبدالات البنيوية وحدود التجريب"، حيث تناولنا فيه التّحوّلات التي حدثت على صعيد المستوى اللّغوي وطبيعة الإبدالات التي طرأت على صعيد البنية النّصيّة، على اعتبار أنّ اللّغة من الأسس البانية للنصّ الشعريّ، حيث انطلقنا من تساؤل مفاده: كيف تفاعل النصّ الشعريّ الجزائريّ المعاصر ببنيته وخصائصه ومقوماته مع طروحات ما بعد الحادثة؟ أو بعبارة أخرى ما هي جملة التّحوّلات التي حدثت على صعيد النصّ الشعريّ الجزائريّ المعاصر بتشكيله النّصيّ، وأبنيته بحضورها وغيابها مع حالة ما بعد الحادثة؟ وقد قسّمنا هذا الفصل إلى مباحث ثلاثة، أولهم كان بعنوان "من المعنى

إلى الدلالة" تعرّضنا فيه إلى عملية هدم المعنى والانتقال إلى الدلالة في النصّ الشعري ما بعد الحداثي نظرا لكونها أكثر اتّساعا من المعنى، وجاء المبحث الثاني بعنوان "تغيّر العلاقة بين الدّوال من الانتظام والائتلاف إلى الفوضى والاختلاف" حيث سلّطنا الضّوء خلاله على سيطرة الفوضى التي أصبحت تحكم نظام الدّوال داخل النصّ الشعريّ ما ساهم في تفجير الدلالة وانفتاحها على أفق لا نهائيّ، أمّا المبحث الثالث فكان بعنوان "طرق الكتابة" حيث وقفنا على مدى تمثّل الشعراء الجزائريين المعاصرين لتشكيل هندسيّ مغاير للنصّ الشعريّ لما أصبح يكتسيه من أهميّة في إنتاج الدلالة.

وفي الفصل الثاني المعنون بـ"تمثّل الصورة الشعريّة لما بعد الحداثة وآليات اشتغالها داخل النصّ الشعريّ الجزائريّ" كان الاشتغال حول التحوّلات التي مسّت الصورة الشعريّة في نصّ ما بعد الحداثة، ومتابعة مراحل تطوّرها، وآليات التّصوير في المشهد الشعريّ ما بعد الحداثي، الذي تخلّص من غطرسة الرّؤية البيانيّة وغامر في تقنيّات جديدة انتقلت إليه من فنون متاخمة على غرار الموسيقى، السينما، المسرح، ... بالإضافة إلى تقنيّات أخرى تتماشى وطريقة تصوير اللحظة الزّمنيّة الرّاهنة، في شتاتها وتشظّيها، في عفويّتها وبساطتها، وعلى هذا الأساس كانت نقطة الانطلاق في هذا الفصل من التّساؤل التّالي: ما هي ملامح وسمات الصّورة الشعريّة ما بعد الحداثيّة؟ وكيف تبتكر لغتها الخاصّة وتقنيّاتها الفنيّة التي تضمن لها التّميّز والخصوصيّة؟ حيث جرى تقسيم المباحث على النحو التّالي: في المبحث الأوّل "جينالوجيا الصّورة الشعريّة وبداية التّأسيس لجماليّات جديدة" بحثنا في التّركيبة البنيويّة الجديدة للصّورة الشعريّة ما بعد الحداثيّة، نظرا إلى أنّ التّجربة الجديدة تتطلّب مغامرة في لغة جديدة تحقّق المغاير والمختلف الذي يميّزها عن السّابق، وفي المبحث الثاني "الصّورة الشعريّة وإغراءات الأجناس الأدبيّة" تتبّعنا عمليّة خروج الشعر من بوتقته المغلقة إلى رحاب المعرفة حيث تتلاقح مختلف الأجناس الأدبيّة، وهناك تدعّمت الصّورة الشعريّة بطاقات دلاليّة جديدة، بعد أن صهرت العديد من الأدوات الفنيّة والعناصر الأدبيّة لفنون مجاورة، في حين تناولنا خلال المبحث الثالث "الباروديا أو المحاكاة الساخرة" التي

تعتبر سمة من سمات ما بعد الحداثة التي كان لها الأثر في رسم معالم الصورة الشعرية، أما المبحث الرابع الموسوم بـ"فاعلية التناص في بناء الصورة الشعرية" فقد كان بحثنا فيه متمحورا حول دور النصوص الأخرى في بناء الصورة الشعرية ما بعد الحداثيّة وأثر هذه العملية في انفتاح أفق الدلالة، على اعتبار أنّ النصّ الشعريّ لم يكن يوما بمعزل عن بقية النصوص الأخرى، بل تتصهر فيه العديد من النصوص مشكّلة مزيجا وكلا متجانسا يكون ذلك النصّ عامّة والصورة الشعرية بصفة خاصّة.

أما في الفصل الثالث الموسوم بـ:"سردنة النصّ الشعريّ الجزائريّ ما بعد الحداثيّ وتشظّي الجنس الأدبيّ" فقد ركّزنا فيه على السرد كأحد الأدوات الفنيّة الفعّالة التي توهّج بها النصّ الشعريّ الجزائريّ من جديد، بفضل ما يحمله من خصائص فنيّة وسمات تعبيرية تداخلت مع بنياته النصّية، حيث ساهم هذا المكوّن الجديد القديم في إضفاء الحيويّة اللازمة بحيث يتماشى النصّ مع حركيّة العصر، ويستطيع القبض على الحالة الشعورية التي يمرّ بها المبدع، حيث يُمكنُ السردُ البناءَ اللّغويّ من الانفتاح على لانهاية الدلالة، وهذا الانفتاح ساهم في تشظّي جنس النصّ الأدبيّ، وظهور العديد من الكتابات الأدبيّة العصيّة على التّجنيس كما أكّد على ذلك النقاد والدارسون، فكانت البداية فيه بالتّساؤل حول: كيف أصبح السرد عنصرا هامّا من عناصر النصّ الشعريّ الجزائريّ ما بعد الحداثيّ؟ وما هو الدور الفعّال الذي يلعبه داخله؟ ما هي سماته الفنيّة وخصائصه اللّغويّة التي ميّزته عن السرد في بقية الأجناس الأخرى؟، وعلى هذا الأساس جاءت المباحث المشكّلة له كما يلي: في المبحث الأوّل المعنون بـ"فاعلية السرد في النصّ الشعريّ الجزائريّ المعاصر: من دائرة الانغلاق إلى آفاق الانعتاق" ركّزنا خلاله على استفادة النصّ الشعريّ من الطّاقات الإبداعية للسرد بعد أن ازدادت فاعليّته داخله، وأعاد ضبط تقنيّاته مع طبيعة التحوّلات ما بعد الحداثيّة، حتّى يكون قادرا على الخروج بالنصّ الشعريّ من حدوده المغلقة الضيّقة إلى رحاب الانفتاح، وتغيير قوانين شعرية النصّ الشعريّ من خلال تدعيمه بجهاز لغويّ يكتنز زخما دلاليّا، وفي الآن ذاته إضفاء الألق الجماليّ واللمسة الشعرية التي كادت أن تخبو في هذا النصّ، في حين كان

المبحث الثاني "السرد وحركيّة طاقة النصّ الشعري" مخصّصا للوقوف على الحركيّة التي يخلقها السرد فيجعل النصّ غنيا بالدلالات الخفيّة، وكذلك جغرافيا -إن صحّ التعبير- ليلامس كلّ نصّ أدبيّ بعد أن تتملّك كاتبه الرّغبة في ارتياد هذا الوجود المتحرّك، لنختم هذا الفصل بالمبحث الثالث "السرد وتشظّي جنس النصّ الشعريّ الجزائريّ المعاصر" الذي سلّطنا فيه الضّوء على امّحاء الجنس الأدبيّ الواحد وذلك بعد ازدياد فاعليّة السرد، فأصبحت على إثره الكتابة الشعريّة -كما أجمع على ذلك النّقاد- أرحب من أن تُحدّد ضمن نطاق أجناسيّ مغلق، لذلك غامر الشعراء الجزائريّون بمحاولات تجريبية، تنوّعت فيها الممارسات النصّية، وتعدّدت خلالها الكتابات الشعريّة حتّى أصبحت عصيّة على التّجنيس.

وفي الفصل الأخير الموسوم بـ"الإيقاع في النصّ الشعريّ الجزائريّ ما بعد الحداثي" سلّطنا الضّوء على منابع الجديدة للإيقاع في النصّ الشعريّ، وهي منابع تتّصل بالمبدع الذي لا يستطيع بأيّ حال من الأحوال أن يتحاشى دفقاته الشعوريّة التي تتسرّب إلى النصّ محدثة إيقاعا خاصّا بها، وهذا الأخير، أي النصّ هو الآخر أصبح يعتمد في إيقاعيّته على منابع جديدة متجاوزا الإيقاع الخليلي، الذي وإن اعتمده الشعراء في مدوّناتهم الإبداعية بطريقة مغايرة، إلّا أنّنا فضلنا عدم الخوض فيها لكثرة الدّراسات التي أثّرت هذا الجانب، بل فضلنا تسليط الضّوء على منابع أخرى تحقّق الإيقاع، كإنتاج الدّلالة الذي تصاحبها سيطرة حالة شعوريّة على النصّ تغذي ذلك الإيقاع، كما لا يمكن إهمال المتلقّي الذي هو الآخر يساهم بدوره في إنتاج الإيقاع، وعلى أساس ذلك كان التساؤل الذي انطلقنا منه في هذا الفصل كالتّالي: ما هي العناصر البانيّة للإيقاع في النصّ الشعريّ الجزائريّ ما بعد الحداثي؟ وقد تمّ في المبحث الأوّل الموسوم بـ"الإبدالات البنيويّة للإيقاع..إيقاع اللّغة" الوقوف على أهميّة اللّغة في تشكيل إيقاعيّة النصّ الشعريّ، وذلك بفضل الخصائص التي تمتلكها والتّشكيلات البنيويّة التي تتموضع عبرها، حيث تتآلف بنيانها اللّغويّة في انسجام وتناغم لتشكّل نظامًا خاصًا يخلق إيقاعا يستشعره المتلقّي، ويميّزه على إثره عن باقي النّصوص من الفنون الأخرى، وكذلك يفجّر طاقات اللّغة لتصبح أكثر دلالة، وأوسع معرفة

بعد أن تتضافر كل العناصر اللسانية وغير اللسانية في تأطير هذا الإيقاع الذي لم يبق أسير مصدر واحد هو الوزن، أما المبحث الثاني الذي جاء تحت عنوان "إيقاع الذات" فابتغينا فيه التركيز على أنه وإلى جانب اللغة يتشكل الإيقاع أيضا داخل النص الشعري، من جملة التقنيات الفنية التي يوظفها الشاعر الجزائري المعاصر حتى يعبر بها عن تجربته، ويصوغ بها رؤاه ومعارفه الإنسانية، وهذه التقنيات الفنية هي سبيل من سبل تحقيق الرؤيا كما يقول عن ذلك "أدونيس"، وكذلك هي استثمار من أجل صب الانفعالات النفسية التي تتبلور في خضم اللحظات الحياتية التي يمر بها المبدع، لذلك اعتبر "يوسف حمد جابر" أن الشعر، بحد ذاته، إنما يصدر عن النفس الإنسانية، وعن ردود فعل هذه النفس تجاه الظواهر الحياتية، في حين كان المبحث الثالث والأخير "تشكيل المتلقي لإيقاع النص الشعري" حيزا للحديث عن عودة القارئ في النص الشعري ما بعد الحداثي كعنصر مؤثر فيه، مكملا بذلك عقد العملية الأدبية، المكونة من المبدع، النص، والمتلقي. عودة تمنح النص فضاءات أوسع من الدلالة، وتضمن له حياة أبدية، ذلك أن كل طرف من الأطراف عاد ليقوم بدوره في إثراء النص معرفيا وجماليًا وإيقاعيًا أيضا، فإذا كان هذا القارئ طرفا فاعلا في إنتاج الدلالة، فإن له بالضرورة دورا فاعلا في إنتاج الإيقاع الخاص بالنص الشعري، كون فعل القراءة متضمن بين ثناياه فعل إنتاج الإيقاع، وذلك عبر العديد من التفاعلات، التي تحدث أثناء فعل القراءة للنص الشعري من طرف المتلقي، الذي يبقى في الأخير، ذاتا يؤثر ويتأثر من خلال النص الذي ألقاه المبدع بين يديه، بالإضافة إلى أنه يتفاعل من خلال هذه الفضاء النصي مع المبدع فيعيش حالته النفسية، ويعاين انفعالاته الشعورية، لنصل في الأخير إلى خاتمة أجملنا فيها أهم النقاط التي توصلنا إليها عبر مسار هذا البحث.

إن هذه المعاينة للمدونة الإبداعية بغية تقصي طروحات ما بعد الحداثة ومدى تمثله لها، جعلتنا نعاني من إشكالية المنهج الذي ينبغي أن نسير وفقه للوصول إلى مبتغانا، والإحاطة بأهدافنا إحاطة كاملة، ذلك أن المنهج الواحد يكرس مفاهيمه وآلياته الإجرائية المحددة من أجل إضاءة جوانب معينة ومحددة، في حين أن النص الشعري فضاء يتجاوز كل

المفاهيم، لذلك اصطلح عليه "صلاح بوسريف" بالمتسع الشعري الذي يتفقت من قيود الأدوات الإجرائية مُحاولَة تضيق الخناق عليه ضمن منهجية صارمة تفرض عنفوانها معنفة إياه. فالمنهج الواحد مهما بلغ سعيه الحثيث واجتهاداته في دراسة المدونة الإبداعية يبقى محدودا وعاجزا أمام الامتداد الإبداعي والاتساع الفني، ومهما حاول هذا المنهج أن ينجز مقارباته النصية، وفق رؤية محدّدة، تدخل إلى النصّ يبقى قد أغفل جوانب أخرى، ونتيجة لهذا كان لزاما علينا اعتماد التوليفة المنهجية، المكوّنة من مجموعة من المناهج التي تمكّنا في تظافرها من الإحاطة بالنصوص الشعرية، كالمناهج الثقافية، والأسلوبية التي استثمرناها في بنيات التحوّل النصية، وكذلك بعض المناهج التي اصطلح عليها بما بعد البنيوية، مع توظيف بعض الآليات التأويلية في أحيان عديدة.

وكلّ بحث، اصطدمت أطروحتنا بجملة من المصاعب التي ليس لنا عذر ندافع به عن أنفسنا، سوى بالقول أنّه كان لدينا تراوح في نسبة الروح البحثية التي تتطلبها إنجاز أطروحة الدكتوراه، بالإضافة إلى صعوبة الحصول على بعض المدونات الإبداعية محلّ دراستنا في ظل عزوف بعض الشعراء الجزائريين عن النشر في دور نشر وطنية، لكن بتوفيق من الله تم التغلّب على هذه الصعاب وإنجاز هذا العمل المتواضع.

وفي الختام نتقدّم بالشكر الجزيل أولا للأستاذة المشرفة، التي لم تدخر جهدا في رعايتها وتشذيبها لهذا البحث، إضافة إلى تقديم كافّة النصائح التي تهمّنا في سبيل إتمام هذا العمل، حرصا منها على اجتهدنا وتقديمنا أفضل ما لدينا في البحث، والشكر موصول أيضا إلى لجنة المناقشة التي أنفقت جزءا من وقتها لمناقشة هذا العمل وتصحيحه، وإلى كافّة الزملاء، وإلى كلّ من كان ساندنا، أنقدم بالشكر الجزيل، والله هو الموفق.

الفصل الأول:

النصّ الشعري ما بعد الحداثي:
الإبدالات البنيويّة وحدود التجريب

انكبّ الشاعر الجزائري من خلال نصوصه الشعرية القديمة ذات الهيئة الكلاسيكية شكلاً ومضموناً، على استثارة الوعي لدى الشعب الجزائري، للنهوض والوقوف ضدّ الاستعمار الفرنسي، مستعملاً إيّاها أداة من أدوات نشر الحسّ القومي وإيقاظ الهمم، وشحن النفوس للتّحريض على الثورة بغية استعادة أرض مسلوقة منه بالقوّة، لينتسّل بعد ذلك بالوعي الذي جعله يرتقي باللّغة حتّى يستطيع أن يصنع عالماً الجديد المتسامي الذي يخلقه هو، وفق رؤيته للعالم، منطلقاً من واقع أليم يجرّ أذيال الهزيمة، وينزف ألماً ومعاناة وحسرة، وذلك عبر لغة تأثّرت بمختلف الاتجاهات والتّيارات الشعرية المتعاقبة عبر التّاريخ الحديث كالواقعية، الرّومانسية، الرّمزية، السّيرالية... في محاولة منه إعطاءها أكسير الحياة؛ الذي يضمن لها شبابها ونظارتها الدّائمين، غير أنّ هذه العمليّات التّجميليّة إنّ صحّ التعبير؛ زادت من حصر فضاء الشعر وخنقه داخل نسق واحد مغلق، يكرّس لنخبويّة لغويّة، ولصنعة فنّيّة، ولممارسة أسلوبيّة يتقنها الشّاعر دون غيره، وذلك كلّ ابتغاء تحقيق الرّؤيا الميتافيزيقية التي يحلم بها، ويراهن عليها، ليلقي بها بعد ذلك وهي في قمة تعاليها ونخبويّتها إلى مُتلّق يجد نفسه عاجزاً وحائراً أمام لغة هذا النصّ المغلّف بشتّى طبقات الغموض والإبهام، ممّا يحول دون الوصول إلى أعماق المعاني القابعة في بواطن تلك النّصوص وهو الذي اعتاد أن يجدها ملقاة في الطّريق على حدّ تعبير "الجاحظ".

كلّ هذه الظّروف كانت مهاداً لأسئلة جوهرية تردّت في أعماق الشّعراء، والتي يمكن اعتبارها بوابة الولوج إلى مرحلة ما بعد الحداثة، وهي أسئلة وجّهها الشّاعر إلى قصيدته، فحواها: ما الذي جناه الشّاعر الجزائري من وراء هذا التّعالى الميتافيزيقيّ والنخبويّة اللّغويّة الفنّيّة التي تميّز بها قصيدته؟ وما جدوى صياغة عالم ميتافيزيقيّ يغترب فيه الشّاعر، ويزيّن به قصيدته، ونحن في زمن الثورة على الميتافيزيقا، التي تجعل من الغباء البحث عن معنى كلّيّ شامل ومثاليّ؟

يبدو أن الشاعر الجزائري المعاصر، وهو في غمرة هذه التساؤلات قد أفاق على حقيقة صادمة؛ تتمثل في اتساع الهوة بين الشاعر وذاته، بعد أن وجد نفسه غارقاً في عوالم ميتافيزيقية آن وأن تحطيمها من قبل معول ما بعد الحداثة، بعد أن كانت هذه العوالم الملاذ الذي يركن إليه ويشعر فيه بالراحة والسكون، الأمر الذي جعله يعاني حالة من عدم الاستقرار، فازداد بذلك عزلة عن الواقع والعالم، الذي يحياها، بكل ما تتسم به من فوضى وتناقض، ولم ينصت أو يتأمل تلك اللحظة الزمنية الصاخبة، الهاربة، الطارئة، العرضية، الجزئية ... التي تمرّ به فتلفت انتباهه وتجعله يغوص إليها ويحتفي بها بواسطة لغته الشعرية، التي أصبحت مكونة من بنيات وعناصر متشظية ومتنافرة جرّاء استدعائها ومحاولة قبضها على هذه العناصر اليومية.

وانطلاقاً من هذه التحوّلات الإبداعية، أصبح النصّ الشعريّ ما بعد الحداثي بالنسبة للشاعر الجزائري المعاصر، وسيلة للوصول إلى الذات الداخلية، استناداً إلى عالم الأشياء والموجودات في هذا الواقع، وكذا مفردات هذا المجتمع الحاليّ الذي يحياه، ليس من خلال الارتفاع فوقه أو التّسامي عليه، فهو لا يبحث عن عالم آخر، لكنّ للتعرفّ عليه ومن ثمّ التعرفّ على الذات بوصفها عنصراً منه، والسّعي إلى معرفة شعريّة الأشياء والغوص فيها لاكتشاف علاقات جديدة خافية بين مفرداتها، وعلى هذا الأساس تتنازل القصيدة ما بعد الحداثيّة عن نظرتها الميتافيزيقية، لأنّها تدخل بنا إلى عالم الأشياء والموجودات في هذا الواقع، كنوع من اكتشاف العاديّ، وكذا تعبّر عن تغيّرات العصر، وتنقلّ لنا واقع الثقافة اليومية بعشوائيّتها وتشظّيها، لا من أجل رؤيتها بل من أجل معاينتها وتأمّلها، حتّى تتحوّل إلى إعادة اكتشاف شعري.

لقد أصبحت قصيدة ما بعد الحداثة وسيلة في يد الشاعر الجزائري المعاصر ليكتب من خلالها بلغة متحرّرة تماماً من كلّ القيود والأغلال الشعريّة، رافضة لكلّ القيم والشكليات الشعريّة السابقة، خاصّة في ظلّ قدرة القصيدة ما بعد الحداثيّة على استيعاب شتّى الأجناس

الأدبية المختلفة من سرد، قص، مشاهد مسرحية ... إضافة إلى احتوائها لمختلف الفنون من رسم، تصوير، شعر ... وضمها إليها في فضاء يحقق ذلك التجانس والتشظي في الهوية، الأمر الذي يُخرج اللغة الشعرية كما تقول "وسيلة بوسيس": "من مركز وجودها بالقوة في الرصيد المعجمي إلى مركز الوجود بالفعل أين تتحقق كممارسة قولية متمظهرة شفافيا في شكل أصوات منطوقة، أو كتابيا في شكل وحدات خطية مرسومة بصريّة، فيتأرجح النصّ الشعريّ بموجب هذه الممارسة بين العرض الشفوي والعرض الكتابي، وتتغير بلاغته بناء على هذا التأرجح فتتخذ علامات اللغة الشعرية الشفوية والبصرية أشكالاً وأبعاداً متباينة في الفضاءين المنطوق/المسموع والمرئي/المكتوب، أين تفصح الدوال اللغوية - عبر فعل الانتظام في النسق التعبيري الفنيّ المنزاح عن أشكال أنساق التعبير العادية التواصلية - عن طاقاتها الدلالية الكامنة في موسيقى الصوت وفي تشكيل الصورة الشعرية"¹، التي تأثرت هي الأخرى - الصورة الشعرية - كما سنلاحظ ذلك أثناء الدراسة، باهتزازات الراهن الاجتماعي والثقافي العام والخاص، وتفاعلت مع حالة ما بعد الحداثة، من خلال كونها تقنية فنية أساسية في بناء النصّ الشعريّ الجزائريّ ما بعد الحداثي تأثرت بجماليات التناقض والفوضى والتشظي.

هذه التغيرات التي حدثت على صعيد لغة النصّ الشعريّ الجزائريّ ما بعد الحداثي، كان لها الأثر المباشر والتلقائيّ في إيقاعية النصّ، الذي أصبح العثور على منابعه في ظلّ هذه الفوضى اللغوية والتناقض والتشتت، أمرا بالغ الصعوبة، ولا يمكن الاهتداء إليه بسهولة ويسر، ذلك أنّ الدارس يبقى حائرا أمامه، متسائلا: هل الإيقاع يتأتى من المفردة أم من الجملة بما تحويه من تناقضات وانزياحات وكسر لقواعد اللغة، أم هو ينبعث قبل كلّ ذلك من الحرف الذي هو المكوّن الأساسي للمفردة، أم أن الأمر يتجاوز ذلك إلى مواطن أخرى

1- وسيلة بوسيس: في الشعرية البصرية - مفاهيم وتجليات -، مجلة العلوم الإنسانية، العدد السادس والثلاثون، جامعة منتوري، قسنطينة، ديسمبر 2011، ص 167.

كالتشكيلات البصريّة على سبيل المثال، يستمدّ منها النصّ الشعريّ الجزائريّ ما بعد الحداثيّ إيقاعيّته.

إنّ النصّ الشعريّ الجزائريّ ما بعد الحداثيّ لم يكن ليصل إلى هذا التحوّل لولا مغامرة الشّاعر الجزائريّ المعاصر في رحاب التجريب الفنّي الذي هو قرين الإبداع، بالإضافة إلى إصراره -الشّاعر الجزائريّ المعاصر- وسعيه الدّؤوب إلى كسر العادي والمألوف واختراقه البنى التّركيبية السّائدة وتجاوزها، الأمر الذي يحفّز الذات المبدعة، ويشير فيها الرّغبة للتّوقّف عند هذا المنعرج الحاسم في تاريخ النصّ الشعريّ الجزائريّ بغية مساءلته، ورصد أهمّ التّحوّلات والتّغيّرات التي طرأت عليه، وتبيان الإبدالات التي حدثت في بنيانه، مفتتحين هذا الفصل بتساؤل مفاده: كيف تفاعل النصّ الشعريّ الجزائريّ المعاصر ببنيته وخصائصه ومقوماته مع طروحات ما بعد الحداثة؟ وما هي جملة التّحوّلات التي حدثت على صعيد النصّ الشعريّ الجزائريّ المعاصر بتشكيله النصّي، وأبنيته بحضورها وغيابها، وإيقاعه مع حالة ما بعد الحداثة؟

المبحث الأول:

تمثل لغة النص الشعري الجزائري لما بعد الحداثة: بين شغب الدوال والانفتاح على الدلالة

تكتسي اللغة في النص الشعري مكانة هامة، لأنّ "الشعر كما يقول هيدجر: تأسيس بالكلام وفي الكلام، وهو اللغة العليا عند ملازميه وسيّد الكلام عند ياكوبسون"¹، إضافة إلى ذلك نجد بول فاليري يعرف الشعر بأنّه: "لغة داخل اللغة"²، بل إنّه أكثر من ذلك بعد أن اعتبره فاليري نفسه: "فنّ اللغة"³، لهذا أولى الشعراء الجزائريون أهميّة للغة النص الشعري ما بعد الحداثي باعتبارها وسيلة لإدراك العالم، ومعاينة الأشياء الموجودة فيه.

وكنتيجة لهذا الوعي تأهّبت لغة الشعر الجزائري المعاصر لتتفتح على آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية، تعلن من خلالها تحرّرها ورفضها التّام لكلّ قيم الشكليات الشعرية السابقة، بحيث تتعامل مع مختلف تغيّرات وتحولات المجتمع الجزائري المعاصر، وكذا تساير حساسية ما بعد الحداثة بطروحاتها المنبثقة عنها، هذا من جهة ومن جهة أخرى، تناهض وتتمردّ على كلّ أشكال المركزية، الحقيقة المطلقة، الانغلاق، الاكتفاء، الكمال، النسق المغلق، ... وغير ذلك من المبادئ التي سعت البنيوية إلى تكريسها عبر فرضها لهيمنة المدلول على الدالّ، وكذا "تزعمها المدّ المركزي للكلمة لتغلق التّأويل نهائياً على ما عرف

1- رينيه وليك، أوستين وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثالثة، بيروت، 1985، ص 179.

2- نقلا عن، محمد بنيس: حادثة السؤال، دار التنوير - المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء/بيروت، 1985، ص 26.

3- نقلا عن، محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، الطبعة الأولى، بيروت، 1979، ص 162.

بـ"الدال المتعالي"¹، بالإضافة إلى تمسكها بضرورة حضور المعنى داخل النص من خلال اللغة، وهو ما يؤكد عليه "تولستوي" الذي "يرى أن الأفكار إنما تتجز من خلال تسلسل السمات اللفظية، بحيث لا يجوز أن توجد خارجها"²، فيجد الشاعر بذلك نفسه مجبرا على اتباع هذا النسق المغلق وتبني معنى قائم داخل الخطاب الشعري يسوقه سلفا فتأتي الألفاظ معبرة عنه، مما أفقد اللغة الشعرية حياتها وحيويتها.

ويتأتى هذا التحرر الذي طبع هذه الممارسات التجريبية الجديدة في النص الشعري الجزائري ما بعد الحداثي من كون الدال لم يعد يهتم في أن ينتظم متسقا مع دال آخر، خاضعا لنظام سلطوي يمارس رقابته وصرامته اللغوية حتى يؤدي إلى دلالة أو يصيب معنى، لأن الدال في نظر "جاك دريدا" لم يعد مقيدا بمعناه الحرفي كون اللغة تعمل بطريقة مجازية، و"أن العناصر التي يتألف منها النص غير ثابتة الدلالة بل ومتحركة دائما لدرجة أنها تصل في معانيها إلى تناقضات لم تكن في بال المؤلف حين انتهى من كتابة النص الذي لا يبدأ وجوده المتعدد إلا بعد انتهاء مؤلفه منه؛ إذ تبدأ عمليات التوليد أو التوالد والتتويع والتعدد إلى درجة أن هذا النص يختفي تماما ولا يعود له أي وجود"³، وبهذا تعود للدال قيمته الذاتية المغيبة عنه في النظرية البنيوية وما قبلها من النظريات السياقية.

كما انعكست العلاقة القديمة التي كان فيها الدال طائعا للمدلول ومغلوبا على أمره، أو بعبارة أخرى فقد أصبحت للدال الحرية في أن يمارس لعبه ويستمتع بشعبه، فنراه مرة يباغت القارئ، ومرة يفاجئه، وأخرى يدهشه وهكذا ضمن حركيته المستمرة غير المنتظمة داخل بنية النص الشعري ما بعد الحداثي.

1- فيصل الأحمر: دائرة معارف حداثية، الجزء الأول، دار الأوطان، الطبعة الأولى، الجزائر، 2009، ص 451.

2- عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة، الطبعة الثانية، الجزائر، 2010، ص 87.

3- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، الطبعة الأولى، القاهرة، 2003، ص 225.

أما على صعيد المعنى فلا يمكن القول أن الشاعر الجزائري المعاصر غيب المعنى أو همّشه بل إنه يحتفي به أيما احتفاء، فهذا الشغب كما أسلفنا أو اللعب اللغوي على حدّ تعبير "جاك دريدا" الذي اعتمده جيل الشعراء الجزائريين منذ مطلع الألفية الثالثة يقوم بعملية تأجيل للمعنى، بعد أن تمنع نسيج النصّ عن الإفصاح عنه، ورفض البوح به، فاللذة - كل اللذة - حسب "إمبرتو إيكو" هي "أن لا يتوقّف النصّ عن الإحالات وأن لا ينتهي عند دلالة بعينها. فما دام النصّ توليفا لأسنن بالغة التنوع والتعدد، فلا وجود لأي ضفة قادرة على استيعاب مخلفات سلسلة التأويلات هاته. فالبحث عن عمق تأويلي يشكّل وحدة كلفة تنتهي إليها كلّ الدلالات سيظلّ حلما جميلا من أجله ستستمر مغامرة التأويل، حتّى وإن كان الوصول إلى هذه الوحدة أمرا مستحيلا"¹ من طرف المتلقّي بعد أن أُفسِحَ له المجال، ومنح له النصّ الشعري ما بعد الحداثي لذة التدوّق والمغامرة في متاهاته، حيث أصبح دوره في هذا النصّ منتجا لا مستهلكا.

وعلى هذا الأساس تحوّلت لغة النصّ الشعريّ الجزائريّ ما بعد الحداثيّ إلى لغة جديدة تتماشى وتحول رؤيا الشاعر الجزائريّ المعاصر إلى الإبداع الشعريّ التي تغيّرت هي الأخرى تبعا لمتطلّبات الرؤيا الشعرية والإبداعية لما بعد حداثيّة من جهة ومن جهة أخرى الثورة على الطقوس القديمة لتأسيس آفاق شعرية جديدة، فلم تعد كما تقول "راوية يحيايوي": "الكلمات دوالاً ومدلولات بل اتحدت مع الوجود، كما لم تعد تترجم المشاعر وتنقل المعاناة الذاتية بالتجسيد، بل أصبحت تخلق هذا الوجود وفق رؤى"² الشاعر، وبذلك تكون لغة الشعر الجزائريّ ما بعد الحداثيّ قد تخلّصت من عبء التعبير عن الواقع إلى وظيفة أخرى هي وظيفة الإنتاج والخلق.

1- امبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، الدار البيضاء/بيروت، 2004، ص 12.

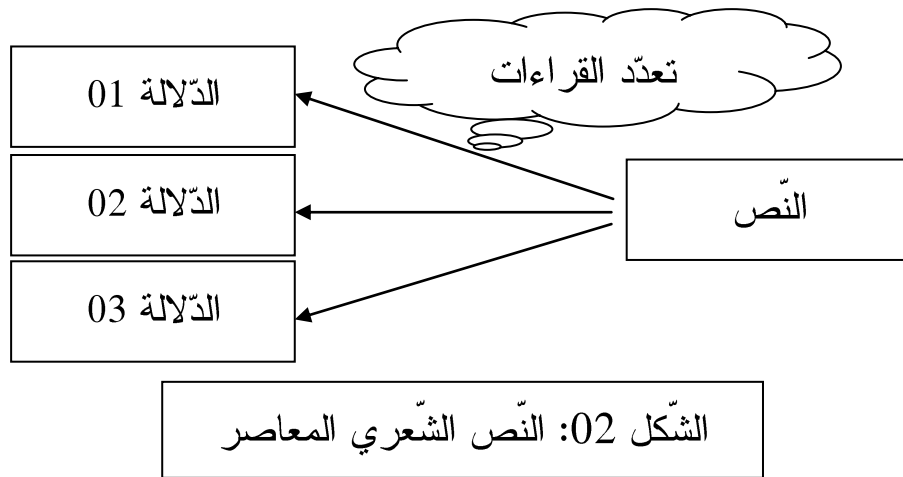
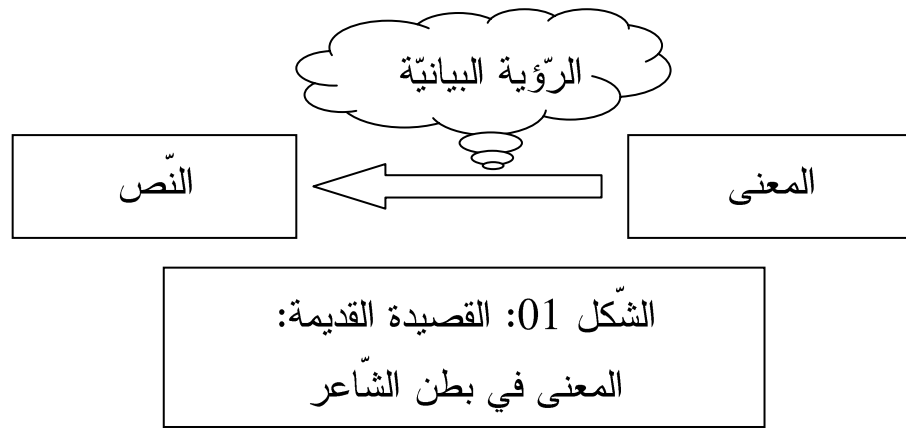
2- راوية يحيايوي: البنية والدلالة في شعر أدونيس، دار ميم للنشر، الطبعة الثانية، الجزائر، 2014، ص 15.

وتبدو خارطة الطريق واضحة المعالم في هذا المبحث إذا ما جعلنا عنوانه دليلاً لنا، إذ إننا سنحاول استكشاف لغة النص الشعري ما بعد الحداثي، التي وصفناها بالمشاغبة، وذلك لسببين أولهما أنها تطوّرت تطوّراً كبيراً وهو ما يؤكّد عليه "يوسف وغليسي" قائلاً: "إنّ اللغة الشعريّة تطوّرت - على ما كانت عليه - تطوّراً كبيراً على المستوى الإفرادي والتركيبى، من خلال تعدّد كميّات التعامل مع المعجم الشعريّ، وتعدّد الحقول المعجميّة، وتباين وسائل التركيب اللّغوي"¹ وبهذا فقد أصبحت اللّغة تمارس كل أفعال الإغراء، الإغواء، الانزياح، الخرق، الانتهاك، التمتع، التفلّت...، أمّا السبب الثاني فيكمن في أنّ الدالّ بحريّته الجديدة أصبح يمارس حيلة جميلة بغية إخفاء المعنى، بالإضافة إلى أنّه أصبح يلعب المتلقّي وكأنّ هذا الأخير طفل صغير يستثيره الدالّ ليجذبه إليه ويسافر في أغواره، محاولاً سبر مجاهيله عبر عمليّات القراءة والتأويل، حتّى ليظنّ هذا المتلقّي أنّه قبض على المعنى، فيراوغه مجدداً مخفياً إيّاه عنه، وهكذا يتوالى هذا الشّغب في مدّ وجزر إلى ما لا نهاية، لكنّ السّؤال المطروح هو: ما هي هذه الظواهر ما بعد الحداثيّة التي ساهمت في شغب اللّغة، وتحقيق التطوّر والمغايرة على صعيد البنيان النّصيّ، ممّا أدى إلى انفتاحه على الدّالة اللّانهائيّة؟

1. من المعنى إلى الدّالة:

لطالما كان المعنى أحد الرّكائز الأساسيّة التي انبنت عليها الشعريّة العربيّة القديمة، غير أنّ هذا المفهوم سرعان ما تمّ إسقاطه في ظلّ الإبدالات النّصيّة الجديدة للشعر، وانفتاح النصّ الشعريّ بنيويّاً على آفاق تجريبيّة قوّضت العلاقة القديمة القائلة بأسبقيّة المعنى على النصّ الشعريّ؛ التي كانت تتغذّى من رسوخ النّظريّة البيانيّة، المهيمنة على مقاليد النّقد العربيّ القديم، المؤسّسة لقواعد بناء القصيدة في تلك المرحلة، حيث تمكّن الشعراء المعاصرون من قلب موازين المعادلة لتصبح كما هو موضّح في الشّكل التالي:

1- يوسف وغليسي: في ظلال النصوص - تأملات نقدية في كتابات جزائريّة-، جسور للنشر والتوزيع، الطّبعة الأولى، الجزائر، 2009، ص 101.



إنّ هذا الانتقال الهامّ في تموضع المعنى داخل النصّ الشعريّ من موقع الأسبقية المحدّدة لسيروية النصّ إلى موقع اللاّحقية المرهونة بقراءات المتلقّي؛ حظي بالكثير من الاهتمام لدى "صلاح بوسريف" معتبرا إياه نقطة التحوّل في النصّ الشعريّ العربيّ المعاصر، وتغيّرا هامّا في موازين القوى داخله؛ لأنّ "النصّ لم يعد محكوما برؤية تسير في سياق معنى محدّد، أو لم يعد محكوما بالرؤية البيانية، التي تقصد الإبانة والوضوح. فالنصّ فتح لنفسه مسارب جديدة وانشرحات نقلت المعنى من وضع الهيمنة وإرادة القوة"، إلى تعدّد يتيح للغة أن تتحرّر من أسر تاريخ استعمالاتها¹، وبالتالي الانتقال من خطيّة/أفقية العبارة إلى

1- صلاح بوسريف: الشعر وأفق الكتابة، منشورات الاختلاف/ منشورات ضفاف، الطبعة الأولى، الجزائر/بيروت، 2014، ص 119.

عموديتها وذلك على مستوى الدلالة، أي أن اللغة بهذا المفهوم غدت كيانا له الدور الرئيس والحرية المطلقة في تكوين نصّ لعب، من خلال تكوين عوالم لا نهائية من الدلالات المنبثقة والمستعدة للدخول إلى عالم النصّ الشعريّ، القابلة لأن تكون عنصرا كيميائيا فعّالا وحيويا يؤثر ويتأثر، فيستعين به - النصّ الشعريّ - في بناء ذاته على حدّ تعبير "صلاح بوسريف".

ويبدو من خلال هذا الرأي أن "صلاح بوسريف" يسعى إلى إعادة روح التوهج، وإضفاء الألق الإبداعي للغة الشعرية التي خفت بريقها بسبب النظرية البيانية المنتهية مفعولها، ولذلك نراه يوجّه سهام نقده إلى الأسباب التي تؤدي إلى هيمنة المعنى على النصّ الشعريّ، وأول هذه الأسباب هي الأساليب البيانية على اعتبار أنها تؤدي إلى المبالغة الشعرية الحداثيّة على حدّ تعبير "دادلي فيتس" الذي قال عن الشاعر المكسيكي إنريك جونزاليس مارتينيز: «إنّه مسؤول أكثر من أية قوة أخرى منفردة عن التمرد على البيان الزاخر بالمحسنات اللفظية والبدعيّة عند مدرسة روبين داريو. فالشعراء يستمدّون قدرا كبيرا من الإلهام من أعماله التجريدية القويّة، الواضحة»¹، بالإضافة إلى ذلك يرى "بوسريف" أن النظرية البيانية تكرّس اللغة الشعرية لغاية واحدة هي الوظيفة التواصلية (التي تستلزم وصول الرسالة من المرسل إلى المرسل إليه واضحة دون غموض أو تشويش)، وهذا بفضل الآليات التي توظّفها في الخطاب كالتشبيه مثلا الذي يعمل على تجسيد المعنى في ذهن المتلقّي فيزداد وضوحا وتتجلي عنه الضبابيّة، وهذا الأمر سيؤدّي حتما إلى تغييب عناصر أخرى مهمّة في القصيدة والتي منها خيال الشاعر لذلك نجده يقول: "فالكثابة البيانية كانت تستنفر كلّ مكونات القصيدة لأجل أن تصبّ في المعنى. في الإبانة والتبيين. وهو ما أرغم دوالّ مثل الخيال أن تتراجع وتنزوي في منطقة معتمّة وصامتة في القصيدة، تاركا للتشبيه

1- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ص 533.

أن يعلن حضوره كضرورة لكشف المعنى وإبلاغه¹، أو على الأقل تقريب المعنى من ذهن المتلقي؛ الذي لا يجد عناء في فهم واستساغة القصيدة الموضوعية أمامه.

وإذا تأملنا المدونة الإبداعية الجزائرية المعاصرة نجد أنها صارت تنفر من الصنعة اللفظية أو ما اصطلح عليه ميشال فوكو² بـ"العادات البلاغية" التي تسعى إلى تزيين اللغة الشعرية حتى تزداد وضوحاً فيتلقفها المتلقي أحادية المعنى، وهذا ما نلاحظه من خلال عناوين المدونات الشعرية الجزائرية المعاصرة من أمثلة:

المؤلف	عنوان الديوان
- ميلود خيزار	- قدّاس زهرة الملح
- بوزيد حرز الله	1- الإغارة. 2- مصابا بلون الصلصال
- عبد القادر رابحي	1- مقصّات الأنهار. 2- كيمياء. 3- حالات الاستثناء القصوى.
- الأخضر بركة.	1- إحداثيات الصمت. 2- محاريث الكناية. 3- لا أحد يربّي الرّيح في الأفقاص.
- عاشور فني	- أخيرا .. أحدثكم عن سماواته
- عبد الرزاق بوكبة	- من دسّ خفّ سيبويه في الرمل؟

في هذه النماذج نرى أنّ المعنى الظاهري لم يعد يُشبع نهم القارئ حول فحوى المجموعة بل إنه يضعه في مأزق المعاني المحتملة من وراء المعنى الظاهري؛ ما يعني أنّ

1- صلاح بوسريف: الشعر وأفق الكتابة، ص 69.

المعنى ازداد اتساعاً وانفتاحاً بعد أن كان واحداً، وهذا ما أشار إليه "عبد القاهر الجرجاني" بـ "معنى المعنى" حيث إننا نعني "بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك إلى معنى آخر"¹ وذلك من خلال قيامه بعملية المواربة أو التخفي، حتى تحفظ للنص سيرورته، وحياته عبر تعدد القراءات الباحثة في مجاهيله عن هذا المعنى الخفي الذي يأبى الإفصاح عن نفسه.

أمّا على صعيد النص الشعري، فنلاحظ أنّ هذا الغموض يمتدّ أو يرافق لغة كلّ الدواوين الشعرية إلى نهايتها، ولنا وقفة مع ديوان "الليل كلّ على طاولتي" لـ "محمد بن جلول" حيث يظهر الشاعر منذ العتبة الأولى لديوانه وهي عنوانه، ممتعضاً من النظرية البيانية، التي تؤدي إلى نهاية حتمية واحدة هي إفشاء الأسرار المكتنزة في الداخل، لذلك جاء العنوان مغلفاً بطبقات الغموض، في محاولة من الشاعر وضع القارئ داخل متاهة من الأسئلة العويصة التي لا يفك قيودها إلا عبر رحلات عديدة من البحث والتفتيش العسير في خفايا النصوص الشعرية.

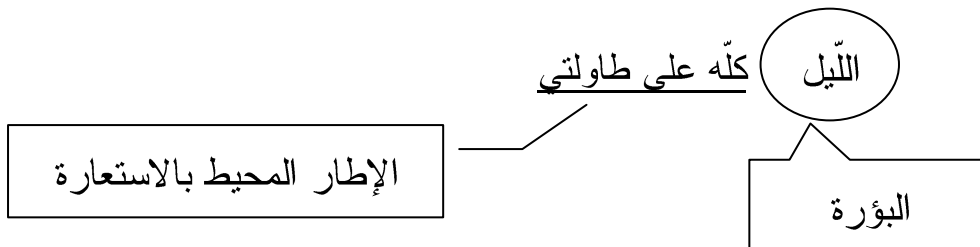
حيث يبدو الشاعر من خلال العنوان "الليل كلّ على طاولتي" أنّه ينتصر للاستعارة بدلا من التشبيه الذي كان دعامة المعنى في النظرية البيانية حسب "القاضي الجرجاني" الذي يقول: "وكانت العرب إنّما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحّته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب وشبه فقارب، ولم تكن تعباً بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود في الشعر"²، غير أنّ هذه الاستعارة الموجودة في العنوان ليست بالاستعارة التي دأب العرب على تمجيدها؛ والتي هي تشبيه حذف أحد طرفيه إمّا المشبّه أو المشبّه به، وإنّما هي استعارة غاب فيها المشبّه به

1- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، بيروت، 1988، ص 203.

2- القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبّي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد الجاوي، دار القلم، دون طبعة، بيروت، دون تاريخ نشر، ص 33-34.

وكذلك القرينة الدالة عليه، المساعدة على إدراكه أو الإدراك المعنى الخفي ما يجعل القارئ يطرح عدة تساؤلات حول طبيعة هذا الليل بعد أن دخل إلى عالم النص الشعري لدى "بن جلول"، بالإضافة إلى ذلك إنها ليست بالاستعارة المحمودة التي تطرق إليها "الجرجاني"، لأنه وإن كان "أول من أدرك بعض فخاخ المعنى، فأحدث تلك النقلة المفاجئة في نسق أو في نظام التعامل مع الرؤية البيانية متجاوزاً بذلك عائق المعنى إلى صيرورته وانفتاحه"¹ كما أورد ذلك "صلاح بوسريف"، إلا إنه مازال لم يتخلص من أولية المعنى سواء في التشبيه أو الاستعارة لأنّ المفيد في نظره "ما بان لك باستعارته فائدة ومعنى من المعاني، وغرض من الأغراض، لولا مكان تلك الاستعارة لم يحصل لك (المعنى أو الغرض أو الفائدة)، وجملة تلك الفائدة وذلك الغرض (التشبيه)"²، بل إن الاستعارة التي لجأ إليها الشاعر "بن جلول" هي تلك المبنية على التفاعل، أي إنها تخرج من نطاقها اللغوي لتصبح نتاج فكر، وهذا الفكر بصدد مخاطبة فكر آخر يتميز كلاهما بالحيوية والنشاط، الأمر الذي يُبقي النصّ منفتحاً، ودلالته في سيرورة دائمة.

وإذا أخذنا بتصور "ماكس بلاك" للاستعارة نجد أن عبارة "الليل كلّ على طاولتي" تحتوي على بؤرة الاستعارة وهي كلمة "الليل" التي استخدمها الشاعر بشكل مجازي، في حين جاءت الكلمات الأخرى المشكّلة للعنوان دالة على معناها الحرفي، ذلك أن الانتباه كلّ داخل تلك الجملة قد انصب على كلمة "الليل"، والشكل التالي يوضح ذلك:



1- صلاح بوسريف: حداثّة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص 252.

2- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، اعتنى به ميسر عقاد ومصطفى شيخ مصطفى، مؤسسة الرسالة ناشرون، الطبعة الأولى، لبنان، 2008، ص 30.

وبهذا يطلق على كلمة "الليل" بؤرة الاستعارة، وعلى باقي كلمات الجملة "الإطار" المحيط بالاستعارة، ومن خلال تفاعل البؤرة مع المحيط الذي يلفها تنتج الدلالة الخاصة بهذه العبارة التي لم تعد محصورة في معناها المعياري، المكتسب من تجاور الكلمات بطريقة معيارية؛ وهو ما يؤكد عليه "بلاك" الذي يرى "أن معنى الاستعارة الحية أو القوية، لا يعدّ جزءاً من معناها المعياري، وهذا المعنى لا يوجد في المعاجم أو الموسوعات، بل يُستشفُّ ويُستنتج بواسطة منتجي الاستعارة ومحلّليها، ومنتج الاستعارة يستعمل بعض الوسائل الصّرفيّة في كلامه العاديّ في مجتمعه.

وتأسيساً على ذلك فإنّ معنى الاستعارة الجيدة هو في الأصل جديد أو مخلوق، وليس مستنتجاً من المعجم المعياري، فمنتج الاستعارة قد يعني شيئاً جديداً ومبتكراً بتعبيره الاستعاري¹ بعيداً عن المعنى الحرفي في أن الليل يقبع فوق طاولة الكاتب، إذ إن هذه الاستعارة تخرُج بالقارئ إلى مساءلة كلمة الليل فاتحاً إيّاها على دلالات تتجاوز الإطار الزمّنيّ المعاكس للنّهار.

وبالإضافة إلى ذلك نجد متن الديوان يعجّ بالتركيبات اللّغويّة التي تبتعد عن المسار الذي رسمته إياه النظريّة البيانيّة منتصرة للغموض واللامعيارية في التّركيب اللّغوي؛ الأمر الذي جعلها تشهد عمليّات خرق وخلق دلالي على مستوى هذه التّراكيب على شاكلة قول الشاعر:

تحجّبت كثيراً بألم يديك على الطّيران

وزحفت بعيداً.

لترى أثر الليل

1- يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، منشورات الأهلّة، الطبعة الأولى، عمان، 1997، ص 160.

طرياً في العشب¹

وكذلك هذه الأسطر الشعرية المقتبسة من المجموعة، والتي هي على سبيل المثال:

محشواً بأرجل كتب بيضاء/ أفقت حجر وسادتي/ بقيت كسحابة دخان نافقة/ أوراقي
البيضاء هي كل ما يزعج الليل!/ يلبس جلدتهم غطاء من الليل/ الليل المتجمد ببرد عواء
بعيد!/ السجائر مزامير أنفاس تطلع من جحيم فمي، خانقة بنكهة أنك على السرير/ الأحمر
الكاتم على جسدك، كوردة نيفة تخوض لون، الماء!/ أشمك من مسافة موتي/ معك فقط
وأبحث عن أرجلي، كيف وصلت/ كل نافذتي احتمال غبي وساذج للصعود/ كل أرضيتي
مقبرة جماعية لأطفال لم يولدوا بعد/ أتربص بي كلص يعرف سلفاً أنني لست موجود!

2. العلاقة بين الدوال: من الانتظام والانتلاف إلى التنافر والاختلاف:

ولا يبدو أن الانتقال من المعنى إلى الدلالة ممكناً عبر كسر سطوة النظرية البيانية
فحسب، بل نجد إلى جانب ذلك حدوث جملة من التغيرات على صعيد الدال كما اصطلاح
عليه "دوسوسير"؛ حيث أصبح يتمتع بقوة وحيوية داخل النص الشعري، بعد أن صار
الشاعر يجمعه في علاقات مختلفة، يغلب عليها التنافر والاختلاف والتناقض في أغلب
الأحيان، عكس ما كان عليه في القصيدة الكلاسيكية؛ التي حرصت على تقييده بآليات عمل
داخل النص الشعري فلا يمكن له أن يحيا خارج تلك المنظومة اللغوية، ولهذا نجد "عبد الله
الجابري" في نقده لتكوين العقل العربي يوجه سهام نقده للمنهجية الصارمة التي قيد بها النحاة
واللغويون العرب - على غرار "الفراهيدي" - اللغة العربية - رغم إعجابه بمبدئهم
المنهجي - بحيث جعلوها غير قادرة على التطور. يقول: "إذا نظرنا إلى النتائج التي أسفر
عنها المبدأ الذي وضعه الخليل والطريقة التي اتبعها، وهما نفس المبدأ ونفس الطريقة اللذين
سار عليهما علماء اللغة من بعده، أو على الأقل صدروا عنهما في تصوّرهم للغة العربية،

1- محمد بن جلّول: الليل كله على طاولتي، دار ميم، الطبعة الأولى، الجزائر، 2015، ص 16.

وجدنا أنفسنا أمام طريقة لصنع اللغة وتحجيمها في قوالب ثابتة صلبة، لا أمام قواعد لجمع شتاتها وتنظيم حياتها الداخلية مع الحفاظ لها على إمكانية التطور والتجدد¹، وبالتالي الحفاظ على الحياة الدائمة للغة العربية، على اختلاف العصور.

ويبدو أن "الجابري" قد وقف على السبب الحقيقي الذي كان يسير باللغة العربية نحو حتفها، وذلك عندما تطرق إلى أن اللغة هي منبع القوة لدى الإنسان العربي القديم، التي استعملها لبناء مجتمعه البسيط الخالي من أي إيهام أو تعقيد، بالإضافة إلى التعبير عن ثقافته البدوية، وذلك بالاعتماد على مبدأي البساطة والذهنية، والابتعاد عن الغموض.

وعلى هذا الأساس جاءت اللغة في تركيبها النحوي والصرفي بسيطة معتمدة البيان، وجاءت الألفاظ قوالب لمعنى معين، وهو ما يؤكد عليه "عبد السلام بن عبد العالي" بقوله: "لعل في هذه الرؤية ما يشي بحقيقة مفهوم المعنى لدى البيانين العرب، وهو مفهوم يعود في جوهره إلى رؤيتهم الميتافيزيقية التي ظلت تنظر إلى الألفاظ اللغوية باعتبارها خزانات تحفظ للمعاني أزليتها، وتبقي على تطابقها، أي ما يجعلها لا ترى في الدليل والعلامة مكان تناحر واختلاف .. تؤثر فيه مختلف التأويلات .. فهي ترى فيه مناسبة لحضور المعنى"²، أو مشجبا تعلق عليه المعاني دون أن تتعدى هذه المهمة أو أن تتجاوزها إلى إفراز مدلولات أخرى، تساهم في إبقاء النص على قيد الحياة.

ولذلك نجد العديد من الشعراء الجزائريين المعاصرين على غرار "عبد الرزاق بوكبة" في نصوصه "من دسّ خفّ سيبويه في الرمل" يسافر كما يقول "أمين الزاوي" ليفتح النص الجزائري على أزمنة لغوية جديدة، ويشرع جناحي الغواية على سموات يلتقي فيها

1- محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة العاشرة، بيروت/لبنان، 2009، ص ص 82 - 83.

2- عبد السلام بن عبد العالي، أسس الفكر الفلسفي المعاصر، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، 2000، ص 147.

الموروث والمأمول والمدهش، كل ذلك لقول نشيد وشعرية تفاصيل الحياة اليومية¹؛ وهذا كله من أجل أن يثور ضد الحقبة التاريخية التي رافقت تقعيد علوم اللغة العربية في العصر العباسي، وتنظيم قواعدها حتى يعيد هيكلة أسسها، وتنظيم حركة الدوال هناك، لكن ليس على المبدأ نفسه الذي فرضه علماء اللغة العربية في تلك الفترة الزمنية، بل وفق نظام يريده "عبد الرزاق بوكبة". قادر على تنظيم حياة اللغة العربية بما يضمن لها الحيوية والنضارة الدائمتين، وهذا الفعل الذي قام به، هو ما سمّاه العديد من النقاد بعملية التجاوز، في حين أطلق عليه "أدونيس" مصطلح التغير الذي هو غير وهم المغامرة، حيث يقصد به "الخروج من النمطية والرغبة الدائمة في خلق المغاير"²، القادر على تنصيب نفسه نصاً خالداً أبدياً.

أي أن "بوكبة" تجاوز اللغة والواقع اللذين قيّدا التجارب الشعرية السابقة، في محاولة "لاكتناه اللحظة الحضارية الناشئة، واستخدام اللغة أي التعبير بطريقة جديدة يتيح تجسيدا حياً وفنياً لهذا الاكتناه"³، وهذا الذي لن يتحقق إلا بإعلان حالة الشقاق مع الزمن الماضي والانفلات من النظام اللغوي السابق.

لذلك تضمّن عنوان الديوان إشارة إلى أحد علماء اللغة في عصر جمعها وهو "سيبويه"؛ أي أنها إشارة إلى تلك الحقبة التاريخية التي كانت سببا في جمود اللغة العربية، في انتظار إعلان الثورة عليها من قبل الشاعر، وهو ما تفسّره عبارة من "دسّ خفّ سيبويه في الرمل" التي هي تورية أراد بها "عبد الرزاق بوكبة" الإشارة إلى القيام بتغيير شامل للمنهجية التي قعد بها اللغويون والنحاة العرب اللغة العربية، والثورة على تلك القواعد والأسس على اعتبار أنها سارت باللغة إلى حتفها، لذلك نجده يصرّح في بداية الديوان من خلال قوله:

1- عبد الرزاق بوكبة: من دسّ خفّ سيبويه في الرمل؟، منشورات البرزخ، الطبعة الأولى، الجزائر، 2004، صفحة الغلاف.

2- علي أحمد سعيد (أدونيس): فاتحة لنهاية القرن، دار التكوين، الطبعة الثالثة، سوريا، 2010، ص 245.

3- أدونيس: فاتحة لنهاية القرن، ص 244.

كل ما ترونه من اهتزاز شجرة النحو والصرف

هنا

من ريحي

ملحق سياسة البلاغة، أشد من البلاغة

الجاحظ¹

ثم بعد إعلان القطيعة مع النظام اللغوي السلطوي القديم، يبدأ "بوكبة" عملية أخرى تتمثل في اللعب على أوتار اللغة، بحيث أصبح داخلها الشاعر في صراع حاد معها -اللغة-؛ تلك اللعبة التي "تضع كل القواعد جانبا وتحاول التأسيس لتجارب جديدة ومغايرة. رغبة تكسير كبيرة لكل ما هو مألوف وبناء لنوع من الكتابة الجديدة والفريدة من نوعها"²، إنها الرغبة في إحداث كسر على مستوى البناء التركيبي والنحوي والصرفي للجمل المكوّنة لنصوصه، مما أدّى إلى تغييب المعنى الناجم عن تناسق هذه الدوال، في محاولة لتأسيس نظام لغوي جديد، يحقق له الوظيفة الشعرية، بعيدا عن الصيغة النمطية؛ التي تتركب بها اللغة الشعرية الكلاسيكية، سعيا منه لخوض غمار اللحظة الاجتماعية الراهنة، وحتى نقف عند تخوم التجريب في نصوص الكتاب، نضع هذا الجدول الذي يوضح بعض الخروقات والانحرافات التي أحدثها "عبد الرزاق بوكبة" في جسد اللغة بمختلف مستوياتها: نحوية، صرفية، إملائية... وذلك في كتابه "من دسّ خفّ سيبيويه في الرمل؟":

- نصب المبتدأ	- العبد على الأبواب (ص100)
---------------	----------------------------

1- عبد الرزاق بوكبة: من دسّ خفّ سيبيويه في الرمل؟، ص 09.

2- نجبية عامر وآخرون: مراجعة كتاب "من دسّ خفّ سيبيويه في الرمل؟" وحوار مع مؤلفه، موقع النقطة الزرقاء، تاريخ النشر 2018/08/29، تاريخ التصفّح، 2019/03/23، عنوان الموقع:

<http://bluenoqta.com/2018/08/29/%D9%85%D8%B1%D8%A7%D8%AC%D8%B9%D8%A9-%D9%83%D8%AA%D8%A7%D8%A8-%D9%85%D9%86-%D8%AF%D8%B3-%D8%AE%D9%81-%D8%B3%D9%8A%D8%A8%D9%88%D9%8A%D9%87-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%85%D9%84%D8%9F-%D9%88/>

- إلا أبي يرفض أزرع رغباتي في <u>أُتزوج</u> (ص63) - ولم يفت على <u>أُذنت</u> الفجر (ص108)	- إضافة فعل إلى حرف جر
- ويا للفرس وصلت <u>ما أخيرة</u>، أمامها <u>ما أمام</u> (ص11). - <u>ما رقيتي</u> وسلمى وافقوا يعطونها غيري (ص38). - كلّما تعشّيت وحدي، تركت له <u>ما نصف</u> عشائي (ص51)	- إضافة ما الموصولة إلى الجملة
- في حوش <u>لايه</u> ساكن (ص45) - دار أمّها تخطيط، وحلفت: <u>ما عائدة</u> وأنت تقرأها (ص99)	- عدم توافق حرف النفي للمعنى
- تعودت تتصاعد في الجامعة <u>من غير حرف تراجع</u> (ص54)	- التقديم والتأخير
- ثانيهم: <u>ها</u> فقراء (ص44) - الجسد: <u>ها</u> ذاهبة (ص44) - <u>تغوّنجت</u>: <u>مسا</u> الخير (ص47) - فبعته واشتريت <u>ها</u> البدعة (ص56)	حذف حرف أو كلمة لتقريبها من العاميّة
- السرير <u>ياكل</u> البياض، الجسد/هذا الجسد حافل (ص14) - حضرت عمّي <u>الدايخ</u> (ص35) - في قوّة الجمل الحام / تدارك <u>راسه</u> بيديه (ص48) - <u>ياتي</u> مبلّلا بالندى واحتمالات الرجوع (ص51) - لامته يضرب الابن الذي رفض <u>يقرا</u> في الكتاب (ص59) - لامها تنصر الابن الذي رفض <u>يقرا</u> في الكتاب (ص59) - لا يجدن يدا إلى عينيك أو كفيك أو شفّتيك أو <u>كاس</u> من الشاي المنعنع في العشايا (ص77) - من يعرف مشية الذبابة بين تقبة وديك (ص108)	قلب الهمزة ألفا ليّنة لتقريبها من العاميّة
- <u>الحرمونا</u> منه منذ اختاروا يقتلون؟ (ص65) - من أراد العاصمة، <u>فاليركب</u> فيها الليل، تنام (ص67)	إضافة "ال" التعريف إلى الكلمة أو الفعل

- فهم يضغطها وهو <u>الكره الأرق</u> كره الديك للديك: (ص67)	
- نعطيك ضرسة <u>لحمار</u>° (ص82) - واعطيلي ضرسة <u>لغزال</u>° (ص82)	قلب "ال" التعريف لام ساكنة لتقريبها من العامة
- وأخرى تطرح، وأخرى تشقّ، وأخرى <u>ترحل تجاور</u> (ص13) - ثم أراد <u>بنسأهما بقراً</u> الجريدة، ففاغره مقالها: (ص15) - يراهن على فرس، لابد <u>تسيق بفوز فارسها بضحك</u> (ص11) - <u>فهربت أطلب لا أخدعه</u> (ص15) - أخبرت صديقي بما قرأتكم، <u>فانفجر ضحك... ضحك</u>: (ص18) - في الموعد السّتين، ذكرت له صديقة <u>تكره يقربونها</u> (ص33) - <u>ضحك بعالج</u> رعاfe الآخر (ص40) - إذا أدن علمت تنفس الفجر فأقوم إلى صلاتي (ص56) - لامته بضرب الابن الذي رفض يقرأ في الكتاب (ص59) - لامها تنصر الابن الذي رفض يقرأ في الكتاب (ص59) - إلا أبي يرفض أزرع رغباتي في أتزوج (ص63) - دعيني أريد أستريح أفكر شبيهي جنيا (ص72) - شغلّه يشتري نقالا حتى كان، ترقص له أذناه (ص74) - أنقذته حبيبته: إلى متى <u>تصرّ تؤخرني نبي</u> بيتا يقينا (ص102) - قالها <u>تفصله</u> قادومان عن الشجرة (ص104)	- تجاور فعلين أو أكثر لإحداث خلخلة على مستوى التركيب السليم للجمل.
- هذه لا تلك <u>تكره تكون</u> الضرة تشاركها الصوت (ص13) - ذكر لها صديقا <u>يحب يلتصق</u> بهن: (ص33) - الحابس، كيف <u>يقدر يشوه</u> الحب (ص33) - وأنا أخاف أموت قبل اللؤلؤه (ص52)	- تجاور فعلين مسندين إلى الضمير نفسه وحذف أن الناصبة للإبقاء على الفعل الثاني

- <u>تعوّدت تتصاعد</u> في الجامعة من غير حرف تراجع (ص54) - وتريد الغرفة <u>تكون</u> عروسا؟ (ص53) - <u>استحي</u> بمدّ يده حيث الورقة/ <u>استحي</u> بسكت على الورقة (ص54) - إذن <u>تنوين تهجرين</u>؟ (ص55) - <u>أريد</u> <u>أصعد</u> مكانا عاليا (ص70) - هل <u>يجوز</u> <u>أذبح</u> نعجة، دخلت المرحاض (ص100) - شغلها: <u>أريد</u> <u>أزورك</u> (ص102) - لا <u>يمكن</u> <u>نلتقي</u> تحت شمس تكرهها وأتوقها (ص102) - لكن هل <u>يمكنني</u> <u>أتخيل</u> أنه كان يسترجع ديونه فقط؟! (ص103)	مضارعا مرفوعا
سي الحسين - كرتونة - ينار - الماصّة ص35 - القهوجي ص35 - اريا جيوفاني ص40 - الحومات ص42 - الكسكسي ص44 - الخلوطة ص56 - شالها ص57 - الصكّة ص62 - السلوم ص62 - طلاعة ص63 - زردة ص66 - بلارة ص70 - هرده ص76 - الشميسه ص82 - مدغول ص106	- كلمات دارجة:
السوبرمان ص63 - الكوازاكي ص65 - الكورنيش ص65 - شوبنهاور ص73 - المهاتما ص73 - الصّامبا ص78 - البودي ص83 - السيكاتريس ص83 - اليوغا ص89 - مزامير لوركا ص97	كلمات أجنبية:

وعلى ضوء هذه التّغيّرات التي أحدثها الشّاعر في جسد اللّغة الشعريّة بمختلف مستوياتها تمكّن من بناء عالمه الجديد داخل النصّ الشعريّ، بعد أن قام بابتكار لغته الشعريّة الخاصّة المنبنية أساسا على قطيعة جماليّة مع المرحلة السّابقة، بالإضافة إلى إحداث التّفافر بين الدّوال -كما لاحظنا من خلال الجدول في خلخلة المستوى التّركيبي-، وكذلك خلخلة بنيان اللّغة عبر نحت العديد من الصّيغ الصّرفيّة الجديدة، أو خرق القواعد الإملائيّة والنّحويّة التي امتدّت ردحا من الزّمن.

هذه الخروقات التي أحدثها "بوكبة" غيّبت المعنى الظاهريّ الناجم إثر التوالي الأفقي للعلامات اللغوية، كما أنّها كسرت قاعدة: الكلمة تعطي دلالتها عند تجاورها مع بنيات لغوية أخرى؛ ممّا وضع القارئ في صدمة أمام هذه النصوص، لذلك هو يصرّح في أحد الحوارات التي أجريت معه قائلاً: "فدخلت في صراع مع اللغة التي كنت أتعامل معها بصفقتها حبيبة وعشيقة وأنثى جميلة، فأصبحت أراها كائنًا يحاول أن يجعلني أقول أشياء من خلال أعين ناس ماتوا، وأصبحت أؤمن بأنّ النحو الذي يجب أن أحترمه هو نحو الواقع، بلاغة اللحظة التي أعيش هي التي تعينني، لا نحو سيبويه، إذ اكتشفت أنني أعرف من التراث أشياء لا تفيدني في لحظتي المعاصرة"¹ التي تتطلب وعياً جديداً ولغة جديدة تتماشى وهذا العصر. يضيف "عبد الرزاق بوكبة" أيضاً: "فكثبت هذه التجربة لأتطهر من ماض رومانسيّ وأؤسس لمستقبل تقوم علاقتي بالكتابة فيه على احترام بلاغتي الخاصة، بلاغة عبد الرزاق بوكبة الذي يرى ويسمع ويحسّ ويحلم"²، وبواسطة هذه الحواس يستطيع خوض غمار حياته المعاصرة، وبناء عالمه الخاص، الذي "لا يمكن أن ينشأ إلا بنوع من التعارض مع القديم"³ على حسب تعبير "أدونيس".

ومن خلال ما سبق يمكن الوصول إلى أنّ الكتابة بعد الذي أحدثه "بوكبة" أصبحت "كتيبة ترابض في جغرافيا الجمال ولا تحفل بتخوم سلطة قواعد اللغة والتقليد والمجتمع، كأنّ بوكبة يهدم أصنام من سبقه، ولا يلتفت إلا إلى "إبراهيم" في جوانبيته، ولا يولّي روحه إلا شطر كعبة قلبه المعجون بتجربة المعاناة التي تخلق المعنى، يستمدّ طقوسه وشعائره وقوانينه في البوح والخلق لتشكيل فضاءاته الشعرية"⁴ الخاصة به دون غيره من الشعراء الآخرين، بحيث يمارس عبرها مهمته في تقويض مركزية اللغة، كونها تمثّل إحدى المقولات الكبرى

1- نجيب عامر وآخرون: مراجعة كتاب "من دسّ خفّ سيبويه في الرمل؟" وحوار مع مؤلفه، موقع إلكتروني.

2- نجيب عامر وآخرون: مراجعة كتاب "من دسّ خفّ سيبويه في الرمل؟" وحوار مع مؤلفه، موقع إلكتروني.

3- أدونيس: فاتحة لنهاية القرن، ص 244.

4- عمر دريوش وآخرون: مراجعة كتاب "من دسّ خفّ سيبويه في الرمل؟" وحوار مع مؤلفه، موقع إلكتروني.

التي رست دعائمها فيما سبق، وجاءت ما بعد الحداثة لتسحب البساط من تحتها وتزيل عنها ثوب القدسية التي لطالما تباهت به، ضمن حملة تقويض المركزية، وإعلان موت السرديات الكبرى، وعلى رأسهم مركزية اللغة.

3. تنوع الدال داخل النص الشعري:

لم يصمد النص الشعري طويلاً أمام رياح التحديث، حيث لم يلبث أن تم هدم مقوماته الأساسية المشكلة له، بعد أن أعلن الشاعر تمرده على تلك المقومات، وبدأ تدريجياً في كسر القيود النسقية التي كانت تكبله وتحذ من حريته، وتضييق عليه الخناق فلا يجد الفضاء المناسب لنقل تجاربه، والتعبير عن رؤيته وأحاسيسه، فهي تحتم عليه ممارسة العملية الشعرية داخل نسق مغلق وضيق، وفق نمط معين، خاضع لمقومات كلاسيكية لها ظروفها وعصرها الذي نشأت فيه، تختلف أياً اختلافاً عن الظروف والعصر الراهن؛ عصر تماهي الفواصل والحدود بين مختلف العلوم والفنون، عصر التقنية وتكنولوجيا الإعلام والاتصال.

وما زاد من فاعلية هذا التمرد وعي الشاعر بالنص "كممارسة كتابية، تتم على الصفحة، في إبانها، أي في لحظة الكتابة، وبما تتخذ من تنويعات، في التوزيع الخطي، وفي أشكال الحروف وأحجامها، وفي مظهرها الخطي"¹، وغير ذلك مما أفرزته الحداثة من تداخل بين الفنون الكتابية والسمعية والبصرية ودمج بين اللغة والصورة، فامتزجت العلامات اللغوية مع العلامات غير اللغوية من علامات وقف وسواد وبياض وتشكيلات هندسية وخطية...، كما استثمرت الصورة بجانب النص، وتحول الإيقاع هو الآخر من إيقاع صوتي إلى إيقاع بصري.

وبالإضافة إلى هذا التداخل بين الفنون فقد ساهمت وسائل الإعلام والتكنولوجيا الرقمية والحاسوب على وجه الخصوص في ما يخص النصوص الموازية، أو طرق الكتابة وتقنيات الطباعة... مساهمة كبيرة في إحداث التغييرات داخل النص الشعري، وهي

1- صلاح بوسريف: الشعر وأفق الكتابة، ص 11.

تغييرات تراها "آمنة بلعلى" مطلباً ملحاً من مطالب التجديد الشعري، ولهذا فُتِحَ الباب واسعاً أمام محاولات لإيجاد إبدالات لتلك المقومات الكلاسيكية أو على الأقل بثّ الحيوية فيها من خلال تجديدها.

ولذلك تركّزت جهود الشعراء في البحث عن فضاءات جديدة داخل النص الشعري "يرون أنها إضافة إلى الشعر العربي"¹، واستثمار التقنيات الجديدة في مجال الإعلام الآلي كأدوات تساعد على صقل الجسد الشعري، وإيرازه كصورة بصرية، بفضل "العوامل الخارجية (طباعة، إخراج، رسم، تشكيل خطي، كالغرافيا...)"²، خاصة بعد أن أدرك الشاعر أن تلك العوامل تسمح له باستعمالها كدوال في يده، يخلق بها فضاءات لنفسه، فعمل على مزجها بحيث تتجانس مع باقي البنيات الأخرى، وتنصهر في نسيجه دونما أيّ نفور من شأنه أن يؤدّي إلى الفوضوية والإلصاق العشوائي لمختلف البنيات المكوّنة لذلك النص الشعري، وشاع استعمالها حتّى أصبحت وسيلة هامة وفضاء يحسن الشاعر توظيفه واستغلال طاقاته الإيحائية الكامنة فيه.

والمتتبّع لحركة الشعر الجزائري المعاصر منذ مطلع الألفية الثالثة يلاحظ أنّ الجيل الجديد من الشعراء الجزائريين المنتمين لهذه الفترة السابقة الذكر، بدؤوا يستجيبون بشكل لافت لتلك التّدايعات، ويخوضون غمار المتغيّرات؛ متغيّرات "تندرج في سياق التّحوّل من النّقافة الشفاهية إلى النّقافة الكتابية وثقافة الصّورة"³، ولذلك سنقف في هذا العنصر على تلك التّغيّرات التي حدثت على صعيد النص الشعري، محاولين الإجابة على التّساؤل التّالي: كيف

1- آمنة بلعلى: خطاب الأنساق - الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة -، مؤسسة الانتشار العربي، الطبعة الأولى، لبنان، 2014، ص 96.

2- عبد القادر رابحي: المقولة والعراف - دراسات في الشعر الجزائري المعاصر -، منشورات دار القدس، الطبعة الأولى، وهران، 2016، ص 129.

3- رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، م 15، ع 2، مصر، 01 أبريل 1996، ص 99.

تفاعل النص الشعري الجزائري المعاصر مع ذلك التحول من الثقافة الشفهية إلى الثقافة الكتابية وثقافة الصورة؟ وما هي التغيرات التي أحدثتها وسائل الإعلام وبخاصة الحاسوب على صعيد النص الشعري الجزائري المعاصر؟

1.3. طرق الكتابة:

تكتسي الكتابة أهمية كبيرة في النص الشعري المعاصر، فهي محور الخطاب البصري، والمنجز المادي للغة، وهو ما يؤكد عليه دوسوسير بقوله: "قالكتابة - مع أنها لا تمت بصلة إلى النظام الداخلي للغة - تستخدم كثيرا لتمثيل اللغة أو التعبير عنها. إذن لا يمكن إهمال الكتابة، بل يجب أن نلّم بفوائدها وعيوبها ومخاطرها"¹؛ لذلك أعطى الشعراء لها الكثير من الأهمية، وأفرغوا فيها جانبا مهما من الدلالة، وخصّوها الدارسون بالكثير من القراءة والتمحيص؛ فهي لا تتوقف عند كونها متوالية خطية من الكلمات أو الجمل تجتمع لتشكّل النص الشعري، بل تعدته إلى كونها وسيلة الاتصال التي تجذب القارئ وتسميت فؤاده ليجر في عوالم النص الشعري.

والمتملّ في تطورات المدونة الإبداعية الجزائرية يجد أن جيل الشعراء الجزائريين المنتمين إلى الألفية الثالثة، قد بدأ ينمو لديهم هذا الوعي الكتابي ويزيد اهتمامهم بأنماط الكتابة، مخالفين بذلك نظراءهم من جيل الشعراء الجزائريين المنتمين إلى ما قبل الألفية الثالثة؛ الذين لم يهتم معظمهم "للتوزيع البصري وما سيكون عليه النص بوصفه منجزا قرائيا/مرئيا"²، يخاطب القارئ بصريًا، بل لا يعدو أن يكون "الاشتغال الفضائي المذكور من اجتهاد النّاسخين والكتبة، وتبعاً لذلك فهو خال من أي قصيدة أو أي بعد دلالي خاص"³؛ لذلك

1- فردينان دي سوسير: علم اللغة العام، ترجمة: يونيل يوسف عزيز، مراجعة: مالك يوسف المطلبي، دار آفاق عربي، بغداد، 1985، ص 42.

2- كريم شغيدل: دلالة الشكل البصري في الشعر العربي الحديث، مجلة علامات، العدد 20، المغرب، 1 أبريل 2003، ص 80.

3- كريم شغيدل: دلالة الشكل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 137.

صارت المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة تزخر بشتى أنماط الكتابة، وبمختلف خطوطها، مع ما تحمله هذه الخطوط من دلالات وإيحاءات قادرة على إحداث تداخل بين مختلف العناصر المشكلة للنص الشعري؛ حيث ينبني هذا التداخل "على إيجاد عناصر فضائية للنص من خلال الخط، يُعوّل به على فكرة اشتراك عين المتلقي بحركة واتجاه خط اليد وتكريس أسلوب خطي معين بمثابة دال نفسي أو إيديولوجي أو ما إلى ذلك"¹.

ويعتبر الشاعر "عبد القادر رابحي" من الذين استعانوا في نصوصهم الشعرية بأنواع مختلفة من الخطوط؛ حيث وظّف الخط المغربي الذي كتب به عناوين النصوص الشعرية في ديوانه "مقصّات الأنهار"؛ وذلك من خلال ما ينطوي عليه الخط المغربي من أبعاد تاريخية (سايكولوجيًا واجتماعيًا - جماليًا وفكريًا)²، وذلك في معرض حديثه عن الوطن الذي يبدو كعتمة يلفّها السّواد والفساد من كل جانب، لدرجة أنه نام في وحل المسرّات.

وطن يصوّب نحوه "عبد القادر رابحي" سهام النقد ويضعه موضع المحاكمة، باعتباره أطروحة رعناء كاذبة على حدّ قول الشاعر، بحاضره المؤلم وماضيه الملتبس ومستقبله الغائب .. وطن تلوّن بكل صور القبح والوعود الكاذبة، وترسّخت فيه مظاهر النكران والخذلان والتّواطؤ من طرف أبنائه، وانعدمت مظاهر الجمال والإنسانية من يومياته .. وطن مخدّر بأفيون الكرة وأنغام الأناشيد الرّسميّة .. وطن شهد موت التاريخ، موت الهوية، موت الحكّام، موت النّخبة، وموت الشعب .. وطن لا يعرف معنى الأبناء بل "أشباه شعوب تتاضل خلف الشّاشات"³، كلّ هذا جعل الشاعر يعيش حالة من القهر والحزن على وطنه، فنسج منها حلّة ألبسها هذا الديوان، معلنا في الأخير عدم مصداقيّة أطروحة الوطن، فكان لزاما عليه أن يموت وينفّق، يقول الشاعر في آخر الديوان:

1- كريم شغيدل: دلالة الشّكل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 82.

2- كريم شغيدل: دلالة الشّكل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 82.

3- عبد القادر رابحي: مقصّات الأنهار، منشورات الوطن اليوم، الجزائر، 2016، ص 80.

وأنت..

..

..

من يقول لك:

كل عام وأنت بخير ..

أيها الوطن النافق

في جيوب الفقراء...؟¹

أطروحة الوطن هذه ترتسم معانيها منذ مطلع الديوان، من خلال عنوان نصّه الشعريّ الأول "أفواه وقف ودجاج مجمّد" المكوّن من ثلاثة أجزاء، والذي يبدو موعلا في الإلغاز والتّشفير، وهنا يتجلّى دور الخطّ المغربيّ الذي يفتح العنوان حتّى يمكن الغوص من خلاله إلى أعماق التّقافة الجزائريّة، وليحيل إلى واقع قاس، فيخرج بذلك العنوان - في هيأته التّركيبية الثلاثيّة - من دلالاته المعجميّة إلى شعريّة الاستعارة والتّمثيل، بعد أن استمد طاقات إيحائيّة ودلاليّة، تنبض بالحياة الاجتماعيّة.

ذلك التّمثيل الذي جاء بطريقة باروديّة، حيث جعل الشّاعر من بعض الأمثال كتابة مخصّصة لغرض محدّد ساخر أو تناصّا ساخرا" كما تعبّر عن ذلك "ليندا هتشيون" بقولها "القصة الساخرة أو الأثر الأدبيّ الساخر، وغالبا ما يدعى هذا الأثر قولا مستشهدا به ساخرا، أو أثرا خليطا يحاكي أساليب آثار أدبيّة أخرى بصورة ساخرة (Pastiche)، "غير أن هذا التّكرار التّهكميّ لماضي الفنّ ليس حنيئا إلى الماضي، فهو نقديّ دائما. كما أنّه ليس لا تاريخيا أو تجريديا للتّاريخ، وهو لا ينزع الفنّ الماضي من سياقه التّاريخيّ الأصليّ ويشبهه

1- عبد القادر رابحي: مقصّات الأنهار، ص 110.

فيدمجه في نوع ما من مشاهد الحاضر¹ في محاولة من طرف الشاعر إلى خلخلة ثوابت وأساسات هذا الطرح، فكان الخطّ المغربيّ الدليل والمفتاح الأول الذي يفتح لنا الباب لنغوص إلى أعماق العنوان، بالرغم مما يبديه من تمنع وانغلاق في وجه القارئ، حيث نجد الشاعر "عبد القادر رابحي" استخدم -كما قلنا سابقا- ثلاث كلمات مفتاحية من ثلاثة أمثال شائعة في الثقافة الجزائرية هي الفمّ (أفواه)* للذي يثرثر كثيرا دون عمل، و(قفق)* للدلالة على بيع الذمّة، أمّا (الدجاج)* فهي دلالة على الانصياع والخنوع دون الرغبة في التغيير، وفوق كل هذا فهو مجمّد من الشعور بالوطن وبآهاته وأحزانه، فتبدّلت مشاعره الإنسانية، وبردت بفعل الخطابات السياسيّة وباقي الملهيّات من كرة وأناشيد وطنيّة.

وهنا يتجلى دور الخطّ المغربيّ، بما يحمله من دلالات وإيحاءات، فيفتح المحاكمة لتشمل كل عنصر من العناصر المشكّلة للهويّة الجزائريّة بعاداتها وتقاليدها وثقافتها...؛ السائرة نحو طريق الزوال بفضل الصمت المتواطئ وخذلان الطبقة المثقفة ممّن أصبحوا يذرفون دموع التماسيح وساهموا في انتشار ظواهر اجتماعيّة كالتشرّد، وتخدير المواطنين بأكذوبة كرة القدم، وقضايا الدين؛ حيث يقول: "يقتلني هذا الصمت المتواطئ.. تقتلني هذه الكلمات الملفوفة ببياض التّأبين.. يقتلني جبروت قلوب الأصدقاء لحظة الوداع الأخير"²، ممّا يزيد في تأزّم الوضع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي للوطن، ليصل في آخر المطاف إلى لحظة النّفوق والموت.

1- ليندا هتشيون: سياسة ما بعد الحداثيّة، ترجمة: حيدر حاج إسماعيل، مراجعة: ميشال زكريا، المنظّمة العربيّة للترجمة، الطبعة الأولى، بيروت، 2009، ص ص 205 - 206.

* مأخوذ من المثل الشعبي: «اليدّين مكسّرين والفمّ مشرّك» ويطلق على الذي يثرثر ولا يعمل.

* حيث يقال للشخص الذي يبيع ذمته بمقابل مادي: «ملاولك القفّة؟»

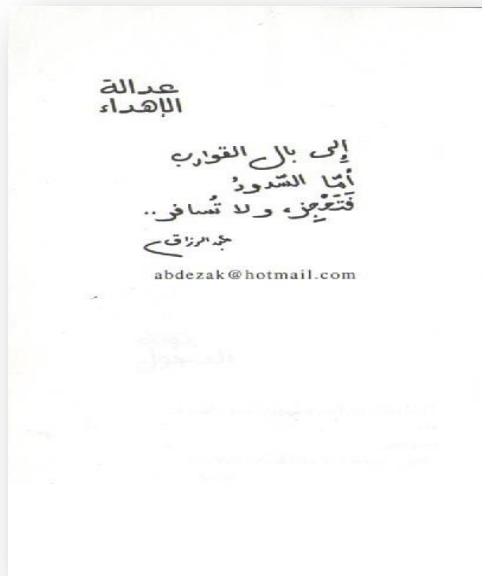
* حيث يوصف الشخص الذي يرضى بالخنوع دون مقاومة أو طرح موقفه بالدّجاجة أو "الجاجة" بالّلغة العاميّة.

2- عبد القادر رابحي: مقصّات الأنهار، ص 07.

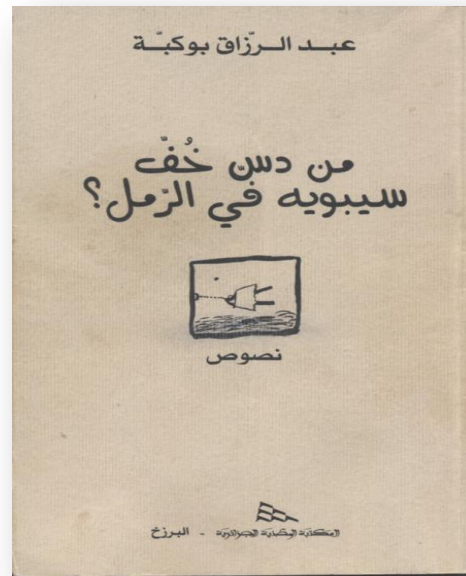
كما استطاع الشاعر أن يحمل نصوصه الشعرية أبعادا تاريخية، ساهم الخط المغربي في الإحالة إليها من خلال حمّله القارئ على السّفر في هواجس التاريخ الجزائريّ والوطن وخيالاته المتتالية، التي ستستمر دون شكّ، لترسم مستقبلا يلفّه الغموض ويتّسم بالضبابيّة؛ فيقف على أعتاب العشريّة السوداء التي فجّرت قنابلها وأبكم رصاصها أفواه مناضل تشنّت في وعي الطبقات، وطمس شعوره بالوطنية.

إنّ فالقارئ وهو يطالع سطور المجموعة الشعريّة يرتبط مباشرة بالهويّة الوطنيّة من خلال تقاسيم الخطّ المغربيّ، فنراه يسقط تلك الخيالات سواء من طرف الفئة المثقّفة أو خيانة الشّعوب أو من طرف السّيطرة على الوطن ويستنتج عبر دلالات الخطّ أسباب ضياع هذه الهويّة الوطنيّة العربيّة المغربيّة.

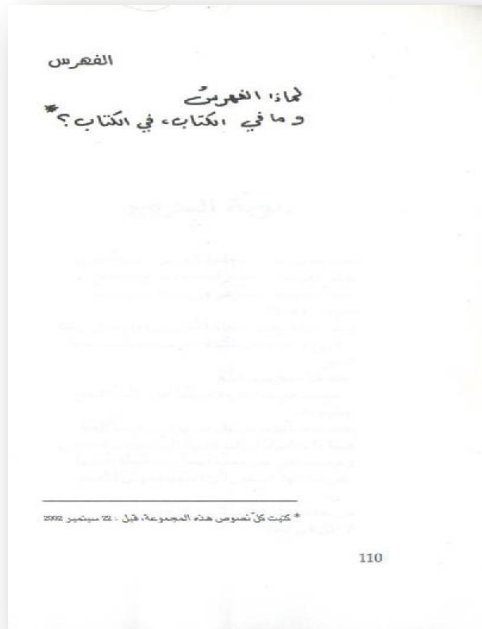
أمّا "عبد الرزاق بوكبة" فنجد أنّه قد وظّف ثلاثة خطوط في نصوصه "من دسّ خف سيّويه في الرّمّل" وهي: خطّ النسخ والخطّ البهلواني - خطّ مستحدث -، وخطّ اليد، إذ جسّد بهذه الخطوط الثلاثة الصّراع الذي يعيشه الشاعر الجزائريّ بين التّحرّر الذي يحلم به، ووسطوة النّظام الذي يكبله، والتّحرر الذي يمارسه بعض الشعراء، حيث لم يصلوا إلى درجة التّحرّر الحقيقيّ، بل ما وصلوا إليه لا يعدو كونه تحرّرا وهميّا خدع به نفسه، أو بعبارة أخرى شبه تحرّر كما هو ملاحظ في الصّور التّالية: صورة الغلاف، صورة صفحة الإهداء، وصورة النصّ الشعريّ الأوّل، وصورة الفهرس الأخيرة على التّوالي:



الصورة -02-²



الصورة -01-¹



الصورة -04-⁴



الصورة -03-³

- 1- عبد الرزاق بوكبة: من دس خف سيبويه في الرمل؟، صفحة الغلاف.
- 2- عبد الرزاق بوكبة: من دس خف سيبويه في الرمل؟، ص 07.
- 3- عبد الرزاق بوكبة: من دس خف سيبويه في الرمل؟، ص 09.
- 4- عبد الرزاق بوكبة: من دس خف سيبويه في الرمل؟، ص 110.

فالخطّ البهلواني كُتِبَ به العناوين بما فيهم عنوان الديوان، وهو خطّ لا يخضع لاستقامة الحروف، "ما جعل الكلمة فيه تتحوّل إلى فنّ، يتجاوز القواعد الثابتة"¹ وبالتالي فهو يتحرّر نوعاً ما من سطوة النظام النمطيّ لكتابة الحروف لكنه يبقى تحرّراً مشروطاً أو غير تامّ، وما يدلّ على ذلك أنّ حروف ذلك الخطّ كلّها تدور في نسق مغلق وذات صورة ثابتة، بمعنى أنّه لو كرّرنا الحروف كلّها مرّات أخرى لكانت النتيجة الحروف نفسها، بالمسافات نفسها، والشكل نفسه، فالحروف بالرغم من تحرّرها من سطوة معيار الاستقامة، تبقى خاضعة لسطوة النسق، وهو ما يجسّد صورة الشاعر العربيّ الحديث الذي يسعى إلى التحرّر في نصوصه الشعريّة غير أنّ المضمون بعد قراءته ما زال يخضع لبعض المقوّمات الشعريّة الكلاسيكيّة، بمعنى آخر؛ لم يمارس تحرّره فعليّاً، وهو ما يشير إليه "عبد الرزاق بوكبة" أيضاً بكتابته للعنوان الرئيسيّ لنصوصه، بالخطّ نفسه الذي كتب به باقي العناوين الفرعيّة لكلّ نصّ شعريّ، فعندما كتب العنوان أشار إلى ذلك التحرّر لكن بعد كتابة العناوين الأخرى بالخطّ نفسه جعل الديوان لا يتخلص من النسق المغلق الذي تدور فيه النصوص المشكلة للديوان.

بعد ذلك مباشرة وكما هو موضّح في الصّورة رقم 2 جسّد لنا "عبد الرزاق بوكبة" صورة التحرّر الذي يريده، والذي يحلم به؛ من خلال عتبة الإهداء المعروفة بأنّها فضاء الشاعر الخاصّ، حيث كتب تلك العتبة النصّيّة بخطّ اليد، في إشارة إلى أنّه يعيش من خلالها أكثر لحظات الحرّيّة، كيف لا وهو الذي تمرّد حتّى على الخطوط المنتظمة التي يفرضها عليه جهاز الكمبيوتر، كما أن خطّ اليد يتوقّف على ميزة هي عدم الخضوع لأيّ سلطة، فلا الحروف تتشابه عند إعادتها مرّات عديدة، ولا هي خاضعة لقوانين الاستقامة وما إلى ذلك، وهو ما يجعل الشاعر يتحرّر من هذا النسق، في بداية نصوصه وأيضاً في نهايتها وذلك في صفحة الفهرس كما لاحظنا في الصّورة 04، لكن تجدر الإشارة إلى تعمد الشاعر "عبد

1- محمّد عروس: التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، دار الألمعية، الطبعة الأولى، قسنطينة، 2012، ص 202.

الرزاق بوكبة" تخصيص الإهداء والفهرس بكتابتها بخطّ يده حتى يجسّد تحرّره في نقد وكسر القواعد اللغوية، وكلّ ما له صلة بأساسيات الشعر العربي الواقعة بين عتبتَي الفهرس والإهداء، بمعنى أنه يعيش التحرّر في النقد وفي كسر أسس الشعر العربي من الإهداء وحتى الفهرس.

أمّا خطّ النسخ فقد استعمله الشاعر في النصوص الشعرية ليجسّد لنا حالة بعض الشعراء الجزائريين المقيدين في ممارساتهم الشعرية، دون أدنى محاولة لكسر ذلك الجمود والصورة النمطية للخطاب الشعري الكلاسيكي، ولذلك هو يقوم بمحاولة فكّ تلك القيود والتحرّر، سواء من خلال نصّه "توبة الدّخول" الذي يقول فيه:

كل ما ترونه من اهتزاز شجرة النحو والصرف

هنا

من ريحي

ملحق: سياسة البلاغة أشد من البلاغة

الجاحظ¹

أو في قوله:

يشاهد يتبارى الناس في الخيل ركضها يضبح

يراهن على فرس، لا بد تسبق يفوز فارسها يضحك

ويا للفرس وصلت ما أخيرة، أمامها ما أمام²

فبعد أن أعلن تمرّده على القواعد النحوية والصرفية للغة العربية في نصّه الأول، نلاحظ في النصّ الثاني أنّه أحدث أيضا العديد من الخروقات على مستوى البناء اللغوي

1- عبد الرزاق بوكبة: من دس خف سيبيويه في الرمل؟، ص 09.

2- عبد الرزاق بوكبة: من دس خف سيبيويه في الرمل؟، ص 11.

للنص الشعري إلى درجة لم يعد الكلام مفهوماً، فأى معنى نفهمه من النص السابق، وبالتالي فـ"عبد الرزاق بوكبة" تجاوز التمرّد على القواعد اللغوية إلى التمرّد على البنية الأفقية، وهو مجال آخر لا يسعنا الحديث عنه خلال هذه الفسحة حتّى لا نخرج عن صلب الموضوع، وكلّ هذا في سبيل تقويض التشكيل الخطّي للغة، "وتخطّي عقبة النمطية الإبداعية التي تمثّلها اللغة من حيث هي تكتل قاموسي ودلالي يصمد في وجه الشاعر"¹، فلا يفسح له المجال ليتحرّر.

2.3. العلامات غير اللسانية:

كثير من النقاد والدارسين يطلقون اسم علامات الترقيم على علامات مثل النقط وعلامات الاستفهام والخطّ المائل ... ذلك أنها في الأصل هي "علامات لا أثر لها في سلسلة الكلام أثناء القراءة بصوت مرتفع كعلامات صوتية، ولكن يبرز أثرها كعلامات ضابطة للنبر"²، لكننا نفضّل أن نطلق عليها اسم علامات غير لسانية؛ ذلك أنّ مهمتها داخل النصّ الشعريّ تضاهي العلامات اللسانية، فهي تدخل في نسيج النصّ وتعتبر أدلة بين جملة الأدلة المكوّنة للكيان النصّي، فقد استطاعت هذه العلامات أن تحجز لنفسها حيّزا دلاليّا ضمن المنظومة الدلالية الكبرى للنصّ الشعريّ بما تحمله من دلالات وإيحاءات، كاسرة بذلك حاجز التهميش الذي كانت تعاني منه، حتّى أن "ملارميه" على سبيل المثال منع "ترقيم النصوص الشعريّة لأنّ إيقاعيتها تكفي، وهكذا اجتهد هذا الأخير في تجريد علامات الترقيم من طبيعتها"³، ووظيفتها ودلالاتها داخل النصوص، واستطاعت أن تلفت انتباه الشعراء إليها بعد أن تمّ التخلّي عنها في سبيل تحقيق الموسيقى الخاصة للنصّ الكلاسيكيّ.

1- عبد القادر رابحي: المقولة والعراف - دراسات في الشعر الجزائري المعاصر -، ص 138.

2- محمد الماكري: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 109.

3- محمد الماكري: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 110.

ومن أكثر العلامات غير اللسانية استعمالاً في النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة

نجد:

1.2.3. النقطة:

تتوزع النقطة داخل النص الشعري لتشير إلى فضاء مخصص للمتلقى يمارس من خلال حضوره القرائي، بعد أن حذف منه الشاعر علاماته اللسانية، وأفسح المجال للمتلقى ليمأله بتأويلاته، وعلى هذا الأساس أصبح النص الشعري ملكاً للشاعر والمتلقى في الآن نفسه يتجانس فيه كلاهما، ويمارسان فيه إبداعهما في الوقت نفسه، الشاعر بخطابه الشعري والمتلقى بتأويلاته، بعد أن كانت وظيفة المتلقى تأتي خلف وظيفة الشاعر أو بعد أن يخرج النص الشعري إلى الوجود ككيان شعري له حضوره المادي، ومن أمثلة ذلك ما جاء في إحدى ومضات "يوسف الباز بلغيث" بعنوان "فنجان أحرق":

- ناداه:

"شحوب غيومك

تعصر تقاسيم غيثك

تحتاج إلى.....!

وإلى....!

هاك تميمة البركة..

وهات درهمين...!¹

فالشاعر "يوسف الباز بلغيث" من خلال نصّه الشعري الذي بين أيدينا، أفسح المجال للقارئ حتى يشارك في إنتاج الدلالة، ويمارس حضوره الفعلي داخل النص من خلال

1- يوسف الباز بلغيث: خربشات على حفرية حزن - ومضات نثرية -، موفم للنشر، الطبعة الأولى، الجزائر، 2015، ص59.

تأويلاته اللانتهائي لهذه العلامات غير اللسانية، وقراءاته المتعددة والمختلفة لها، حيث يفتح هذا الحذف فضاء التأويل للجزء الناقص من الكلام فإلى ماذا يحتاج المتلقي المعني (المخاطب) داخل النص الشعري السابق ؟....؟ وإلى ؟.....؟

ولا تتوقف مهمة النقط عند أداء تقنية الحذف فقط، بل تجسّد كلّ الفضاءات التي يتركها الشاعر للمتلقّي، فالنقاط الموجودة بعد السطر السادس والسابع: هاك تميمة البركة..، وهات درهمين..! لم تجسّد تقنية الحذف، فهذين السطرين أسلوبهما إنشائيّ غرضه الأمر، ولا وجود لتساؤل أو تعجّب ولا وجود لحذف، وإنّما كانت غاية الشاعر أن يعطي المتلقّي مساحة ليترك انطباعه حول هذه الجملة الأمرية بما تحمله من مضامين ودلالات، والأثر الذي خلّفته في نفسيّته، وهو ما يدلّ دلالة واضحة على أن الشاعر والمتلقّي أصبحا يتقاسمان النصّ الشعريّ، ولم يعد يهيمن عليه أحدهما سواء الشاعر أو المتلقّي.

2.2.3. علامات الاستفهام:

ومن العلامات غير اللسانية أيضا التي يستعين بها الشعراء الجزائريون المعاصرون بكثرة؛ نجد علامات الاستفهام؛ التي توجّه القارئ أثناء فعل القراءة وتؤطره، ولنلاحظ قول الشاعرة "عفاف فنوح":

كل على جمر يقلب ماجني؟؟

هل ذقت في فمها حلاوة سكر

هل من مزيد أوقدت

في الكائن؟؟

هل.....؟؟

هل.....؟؟

.

.

ها أحرقت تفاحها

قهرا دمي ..

ورمت فصول ربيعها

ب م د ا ف ن ي

بمدافني؟؟؟؟1

فأول ما يُسجّل على هذا النصّ الشعريّ أنّه يتوفّر على علامات استفهام مكرّرة يتراوح عددها بين العلامتين إلى أربع علامات استفهام في السّطر الواحد، وهي بذلك تساهم في إحداث صدى لذلك السّؤال في النصّ الشعريّ، فيجعل المتلقّي يعيد ذلك السّؤال مرّات عديدة، إلى أن يخلق في نفسه الرّغبة والحافز للبحث عن أجوبة لتلك الأسئلة، هذا أوّلا أمّا الأمر الآخر الذي نلاحظه على النصّ الشعريّ هو تموضع علامات الاستفهام أمام أسطر لم تأت بصيغة التّساؤل كما في السّطر الأوّل: كلّ على جمر يقلّب ماجني؟؟، والسّطر الأخير: ها أحرقت تفاحها، قهرا دمي ..،ورمت فصول ربيعها، ب م د ا ف ن ي ، بمدافني؟؟؟؟، ولكنّ المألوف أن علامة الاستفهام تشير إلى تساؤل، إذن فالشّاعرة هنا تدفع المتلقّي ليعيد مسائلة ما جاء في السّطر الشعريّ ويستكشف خباياه.

3.3. التقطيع:

التّقطيع الكتابيّ هو "تقطيع كلمة أو مجموعة كلمات إلى أجزاء متعدّدة داخل النصّ الشعريّ، فهو عدول بصريّ في طريقة الرّسم الكتابيّ العاديّ للمفردات الشعريّة، تعبيرا عن البعد النّفسي لدلالة المفردة المقطّعة في القصيدة"²، وتعتبر ظاهرة "التّفنيت أو التّشذير أو

1- عفاف فنوح: إنا للحب وإنا إليه راجعون، منشورات ANEP، الجزائر، 2013، ص ص 42-43.

2- ياسين أحمد جار الله: شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزعني، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلّد 02، العدد 04، كلية الآداب، جامعة الموصل، 2005، ص 173.

بعثرة الكلمات على الصفحة من أبرز مظاهر التشكيل الذي يميّز القصيدة الجديدة، وشكلا من أشكال التجديد الصياغي والتحرير البصري والتشكيل الحرفي، وجزءا من الثورة اللغوية¹ التي اقتحمت عالم الكتابة الشعرية، فتمتّلها الشعراء الجزائريون في نصوصهم الشعرية، لمقدرة هذه الآلية على التعبير بدقة وإضفاء طاقات إيحائية على المفردة أو الجملة المجزأة ولنلاحظ على سبيل المثال النص الشعري السابق لـ "عفاف فنوح" الذي تقول فيه:

ها أحرقت تفّاحه

قهرا دمي..

ورمت فصول ربيعها

ب م د ا ف ن ي

بمدافني؟؟؟؟²

فالشاعرة "عفاف فنوح" جزأت/قطّعت مفردة "مدافني" إلى حروف منفصلة يفصل بينها فراغ ثم أعادت لمّ شمل أجزائها في كلمة واحدة؛ للتعبير بدقة عن اختلاف المناطق والأماكن التي تدفن فيها الشاعرة "فنوح" الأشياء المنتهية الصلاحية أو الميتة من حياتها، وفي الوقت نفسه تعبّر بذلك التجزيء/التقطيع عن الحالة التي تعيشها في تلك اللحظة، حالة التشتت والتبعثر، حالة التمزق والتشظي. وما زاد من دلالتها علامات الاستفهام التي جاءت في نهاية السطر الذي يلي الكلمة المجزأة؛ والذي كما قلنا سابقا تدفع المتلقي لإعادة قراءة وتمعن وفهم لتلك الكلمة المتبوعة بعلامات استفهام عدّة مرات وهذه الإعادة تستوجب الوقوف والتأمل العميق وانطلاقا من هذه الوقفة تبدأ لحظة المعرفة، فيسافر المتلقي إلى عوالم الدلالات اللانهائية من أجل القبض على المعنى، بعد أن استناره وحفره ذلك التقطيع الخاص بكلمة "مدافني" إلى التساؤل حول خلفيات هذه المفردة التي ذكرت مركبة، وقبلها ذكرت

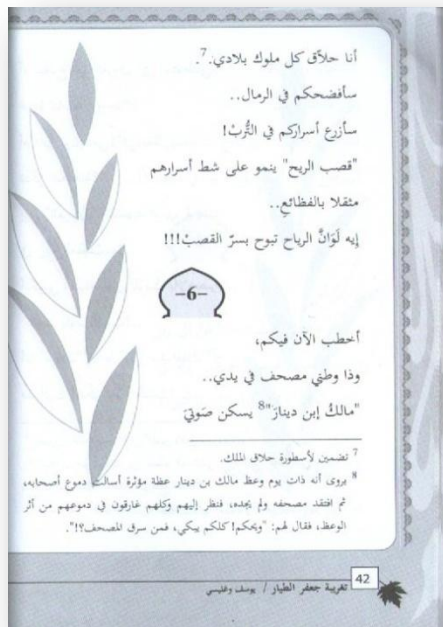
1- وليد منير: التجريب في القصيدة المعاصرة، مجلة فصول، المجلد 16، العدد 1، 1997، ص 179.

2- عفاف فنوح: إنا للحب وإنا إليه راجعون، ص 43.

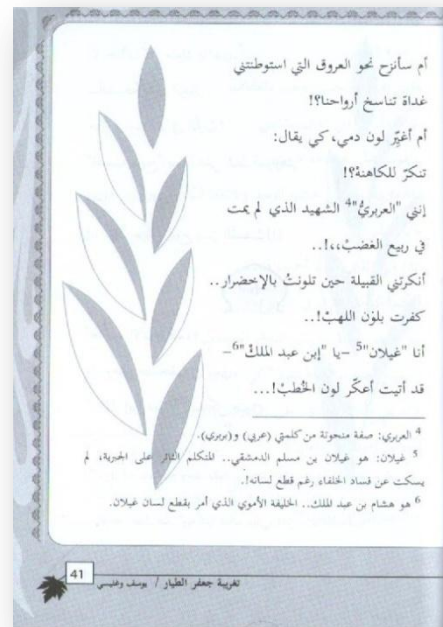
مجزأة. وهكذا اتحدت هذه التّمظهرات الغرافيكية مع لغة النصّ الشعريّ، واستطاعت أن تحوز على اهتمام المتلقّي، وتساعد على إنتاج الدّلالة وكشف خبايا ومجاهيل النصّ الشعريّ.

4.3. التّهميش:

يعتبر التّهميش من الأدوات الكتابيّة التي ولجت النصّ الشعريّ المعاصر عن طريق تشظّي الأجناس الأدبيّة والذهاب بهندسة النصّ الشعري إلى المخطوطات القديمة، لكن سرعان ما تحوّلت إلى أداة تساعد المتلقّي في إنتاج الدّلالة، ذلك أن التّهميش عادة ما يستخدمه الشاعر لتوضيح مقصده ومراده من جملة أو كلمة واردة في نصّه الشعريّ، وهذا التّوضيح قد يكون مباشرا وقد يكون رمزيّا، ولنلاحظ الصّورة المأخوذة من مجموعة "يوسف وغليسي" الشعرية المعنونة بـ "تغريبة جعفر الطيار":



الصورة -06-²



الصورة -05-¹

1- يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، دار جسور، الطبعة الأولى، الجزائر، 2013، ص 41.

2- يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص 42.

فالملاحظ على التهميش أنه يشرح بعض المفردات الواردة في النص الشعري، والتي ظن الشاعر أنها ربما تستعصي على المتلقي، فأراد توجيهه إلى معناها كشرحه لكلمات: عربري، غيلان، وأيضا توجيهه لدلالات بعض الكلمات التي وظفها وظن أن المتلقي لن يلتفت لها في حين أن لها دلالات مركزية، كما في قوله (الصورة 06): أنا حلاق كل ملوك بلادي، فقد أشار في الهامش إلى أن كلمة حلاق التي وظفها في هذا السطر الشعري إنما أراد بها أسطورة حلاق الملك ميداس، والتي أفشى فيها الحلاق سر ملكه بعد أن اكتشف سره وهو يهيم بحلاقة رأسه.

أما "عبد الرزاق بوكبة" فقد أختار أن يوجه المتلقي لكن بطريقة رمزية، أي يتوصل القارئ إلى دلالة ذلك التوجيه من خلال قراءته الخاصة، حيث يقول في نصه "توبة الدخول":

كل ما ترونه من اهتزاز شجرة النحو والصرف

هنا

من ريحي

ملحق: سياسة البلاغة أشد من البلاغة

الجاحظ¹

فالشاعر هنا جعل من التهميش دالا يخضع لقراءة وتأويل كما يخضع له النص الشعري، ويبذل مجهودا في قراءته.

1- عبد الرزاق بوكبة: من دس خف سيويه في الرمل؟، ص 09.

المبحث الثاني:

من تشظي البنية إلى تشظي الدلالة:

يعتبر التشظي سمة من السمات التي تميّزت بها حالة ما بعد الحداثة، إن لم نقل بؤرة غموضها؛ لأنّ ما بعد الحداثة كما جاء في دليل الناقد الأدبي "مظلة عامّة تتشظّي داخل نفسها لتكوّن ذاتها، فتتعدّد وتتقسم إلى ما بعد حداثات مختلفة، مجموعها العامّ يشكّل ما بعد الحداثة العامّة، ويكون هذا الانقسام والتشظي سمتها القارّة"¹ التي انعكست على المبدع فصار يبحث في شظاياه وانقساماته عن ذاته المبعثرة في هذا العالم المشتّت، كما يرى "فاضل ثامر" أنّ التشظي هو سمة متولّدة عن حالة ما بعد الحداثة تجسّد حالات "الهدم لما هو قديم وفيه يسقط النسق ويسقط التمرّكز الأحادي وتُخلَقُ بدلا من ذلك سلسلة من البؤر الشعريّة المتشظيّة التي تخلّلت فيها ثوابت الأجناس الأدبيّة من خلال تداخل اللّغات والرّوى والأساليب"².

وربّما لا يتطلّب النظر في لغة الشعر الجزائري ما بعد الحداثي عينا بصيرة أو نظرة خبير ليرى التطوّر الحاصل على صعيدها، وهذا ما أكّده النّقاد والدارسون لها، حيث أجمعوا على أنّها أصبحت لغة مشاغبة تغري القارئ بالتكشّف وإجلاء ما خفي من المعنى له، عندما تبدأ بمغازلته، وتبيّن له بأنّها ترغب فيه كما يقول عن ذلك "رولان بارت" في كتابه "لذة النص"، لكن ما إن تورّطه حتّى تتوارى محتجبة عنه، تطلب محاولة أخرى في عمليّة رفع الحجب عن المعنى.

1- سعد البازعي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، الدار البيضاء/المغرب، 2002، ص 223.

2- فاضل ثامر: شعريّة الحداثة من بنية التماسك إلى فضاء التشظي، دار المدى للثقافة والنشر، الطبعة الأولى، دمشق/سوريا، 2012، ص ص 10 - 11.

هي هكذا لغة النص الشعري الجزائري ما بعد الحداثي، لغة مبهمة وغامضة كونها تتميز "ببنية مخلخلة متشظية متشذرة بفراغاتها وغياب روابطها"¹ التي تجمع بين الدوال المكونة للبيان النصي، الأمر الذي ينقلها من الدلالة الأحادية إلى تعددية الدلالة، وإذا تعددت الدلالة فهذا يعني تعدد القراءات وانفتاح النص على التأويل.

وقد جاءت لغة بعض الشعراء الجزائريين المعاصرين متشظية في تشكّل مدلولاتها ودوالها، وهو ما يبدو عليه نصّ "عتبات البياض" لـ "الأخضر بركة" الذي جاء مشحونا بالدلالة المتشظية؛ حيث يعتبر "عملا حفريًا تتناسق فيه شعريّة الذات مع منطقيّة الرؤيا الباحثة عن موضوعات جديدة غير ملموسة، وتتناسب فيه حمولات المعنى المكتشف مع موازين اللغة الأخاذة في توصيف الشيء"² الذي هو البياض المتجسّد في دلالاته عبر عتبات متشظية في دوال منتشرة، مبعثرة، متفرقة عبر الجسد النصي تجمع بينها رغم تباعدها علاقات موضوعية ودلالة مركزية واحدة، تحتم على هذه الدوال السّفر في مناطق البياض القصية ثم العودة مجددًا إلى تلك الدلالة المركزية التي تحركها رؤيا الشاعر ونظرته لها، بحيث تثير كلّ مجموعة من هذه الدوال جملة من الأسئلة الوجودية، الفكرية، والفلسفية، وتسافر بالمتلقّي في عوالم التخيل لاكتشاف دلالات البياض المحركة لسلاسل الدوال تلك، المنتشرة بداية بالدوال التي تفرض على القارئ استعمال مخيلته وهي:

1. البحث عن البياض عبر ذاكرة الحنين:

يتوسّم الشاعر في كتابته عوالم الحنين، مفتشًا بين ثنايا ذاكرته عن تلك اللحظات الوامضة بالدلالة، حتّى يستطيع امتصاص بعض دلالاتها، التي يرغب من خلالها الشاعر في

1- عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة -العوامل والمظاهر وآليات التأويل-، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الطبعة الأولى، الكويت، 2002، ص 298.

2- عبد القادر رابحي: شعريّة التحوّلات.. الأخضر بركة بعيدا، في عمق الغاب، موقع ثقافات، تاريخ النشر: 20 جوان 2016، تاريخ النصفح: 20 مارس 2020، عنوان الموقع:

<http://thaqafat.com/2016/06/31810>

تغذية النص بصور سريالية وتعابير مجازية تفتح مهارات القارئ "فتجعله يتقدّم في قراءة النصّ، ومعه صوب المعنى"¹ المنتشر عبر توالي المدلولات وتناسقها واتصالها المتين بالدوال الأخرى المشكلة للدلالة العامة.

وتشكّل العودة بالذاكرة إلى المواطن التي بقيت راسخة في ذهن الشاعر أولى محطات الانعتاق من اللحظة الزمنية الآنية التي تعاني من التدنيس الواقعي، صوب النقاء الوجودي الخالص الذي تبحث عنه الذات الشاعرة، كون هذه العودة كما يقول "عبد الحميد هيمة" "تحمّل دلالة التحرّر من كلّ نظام والهروب من كلّ قانون .. الهروب من اللحظة الآنية لمعانقة المطلق"² والخالص في عالم الشاعر الخاصّ بعد أن انتفت في العالم الواقعي الرأهن أساسيات الكينونة الفعلية، وهو ما يؤيده "محمد زكي العشماوي" بعد أن شبّه الشاعر الذي يرجع من خلال ذاكرته إلى محطات تاريخية معينة يحنّ إليها بذلك "الإنسان المذعور الذي يخاف أن يدنسه الواقع إن هو لمسه، والذي يرى فيه عدواً خطراً فيهرب ما وسعه الهروب إلى الخيال الطفوليّ، إلى عالم الأحلام والوهم محاولاً ما استطاع أن يتجنّب الخوض في المجتمع الحديث"³، حيث يقول الشاعر الأخضر بركة" في مقدّمة نصّه "عتبات البياض":

بيضاء في الصبح السّماء

كصوف خرفان المراعي، أم كقمصان الضباب فوق

سهل..؟

لا نعوت ولا صفات للبياض،

1- محمد الأمين سعيد: شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار فيسيرا، الطبعة الأولى، الجزائر، 2013، ص 162.

2- عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر - شعر الشباب نموذجاً-، مطبعة هومة، الطبعة الأولى، د.ب. ن، 1998، ص 58.

3- محمد زكي العشماوي: الأدب وقيم الحياة المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، الإسكندرية/مصر، 1984، ص 176.

مذاق خبز الأم أبيض،

ريشة العصفور في خيط النسيم،

بخار إبريق الحليب

ورغوة الصابون تقطر من لباس الليل في حبل النهار¹

يعكس هذا المقطع حركية كثيفة للدوال التي تصطف في علاقات مختلفة، مما يعطيها خاصية التعدد الدلالي، بالإضافة إلى خاصية التشويق والدهشة التي تستطيع بفضلها تأدية دورها في رسم الصور ونحت المجازات التي تعبّر بقوة عن المعنى المراد إبرازه من قبل الشاعر هذا على إثر الخاصية الأولى، أما الخاصية الثانية فهي التي تصدم القارئ فتفرض عليه الخوض في عوالم الحنين، مستفيدة في ذلك من قدرة الشاعر على التحكم في اللغة الشعرية، وما يدعم قولنا هذا هو الصور الشعرية التي أوردها "الأخضر بركة"، إذ إن المتأمل فيها يلح ببساطة أنها تنفر من السرد الطويل الذي يسلب النصّ شعريته فيغدو على إثره باهتا، ويقترب "من السرد الشعري" الذي يهمل كثيرا من التفاصيل منتصرا للمجاز، ويبنى حكايته على شراكة بين الأشياء المعلومة في العالم وبين انبعاثها من جديد داخل العالم الشعري²، وعلى ضوء كل هذا يتحقق هدف هذا المقطع من النص وهو إبراز العتبة الأولى من عتبات البياض من خلال التركيز على الصور والمشاهد التي تتضح باللحظات المشعة بدلالات الحنين إلى النقاء والصقاء النفسي الخالص.

2. الصمت عتبة أخرى للبياض:

يَعْبُرُ الشاعر عبر المقطع الثاني إلى دلالة جزئية أخرى تمثل عتبة مهمة من عتبات البياض يخوض خلالها غمرات الصمت، منتشيا بحالة تأملية ترفع الغطاء عن هذا الواقع

1- الأخضر بركة: لا أحد يربّي الرّيح في الأفقاص، منشورات الوطن اليوم، الطبعة الأولى، سطيف/الجزائر، 2016، ص 104.

2- محمد الأمين سعيد: شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص 161.

وتزيد من وضوح رؤية الشاعر، ليمرّ عبره إلى عوالم الإبداع، بعد أن امتلك الأداة الفاحصة للقيام بذلك، فالصمت هو ذلك الفعل المرادف لعملية التأمل، أو كما يقول "محمد بنيس": "من رحم الصمت يولد هذا التأمل، وفيه يقيم. سنة بعد سنة، يتعاضم الصمت"¹ فيكسب الذات الشاعرة قوة في البصر والبصيرة التي لا تلبث أن تتحوّل إلى معول لهدم هذا العالم بمختلف عناصره المكوّنة له، وإعادة بعثه من جديد في عالم الشعر حيث يتخلّص هناك من الشوائب التي علقت به فدّنته، ثم يتطهّر بعد ذلك ويظهر في ثياب الصفاء والنقاء الخالصين، يقول الشاعر "الأخضر بركة":

الصمت بيت أبيض الجدران

قبل إدارة المفتاح في قفل الكلام،

وبعد أن يتوقّف المفتاح في قفل الكلام،

الصمت كرسيّ البياض²

ويبدو أنّ الصمت أو العملية التأملية التي يمارسها "الأخضر بركة" هي التي تحرّك عمليته الإبداعية والبيت الأبيض الجدران الذي تقيم فيه، حتّى ولو جنح الشاعر إلى المراوغة والمواربة اللغوية من خلال الغموض بغية إخفاء المعنى الحقيقي معتمداً في ذلك على القوة الإيحائية والخصائص الفنية للمفارقة الموجودة في النصّ؛ (قبل إدارة المفتاح في قفل الكلام، / وبعد أن يتوقّف المفتاح في قفل الكلام)، إذ إنّها تفتح أفق التأمل على مصراعيه، وتكسر حدوده عبر الثنائية الضدية "قبل وبعد" التي تساهم العلاقة التي تجمعهما في الهروب من تحديد حيّز دلالي معيّن نحو خلق دلالة أعمق من الدلالة السطحية الظاهرة، فلم يعد للصمت/التأمل بداية أو نهاية وإنّما حالة استثنائية يعيشها الشاعر "الأخضر بركة" حتى تستدعي فعل الكتابة.

1- محمد بنيس: الحداثة المعطوبة، دار توبقال، الطبعة الثانية، الدار البيضاء/المغرب، 2012، ص 20.

2- الأخضر بركة: لا أحد يربّي الرّيح في الأفق، ص 104.

وهذه الحالة الاستثنائية يعتبرها "محمد بنيس" شرطاً من شروط الكتابة تستولي عليه حتى يبلغها لتعطيه تلك الحالة منظارا جديداً يبصر عبره اتساع الحياة والموت، إنها تكسبه حياة أقوى مما تعود عليه حيث يقول "بنيس": "الصمت، إذن، ضرورة. لابد منه للكتابة (...)، لأنه الطريق إلى ميلاد إنسان غريب عني، لا أثر عليه إلا في العزلة. وهي التي تدلني على المكان الأصلي، الكتابة. أي أن ما يعيدني إلى الصمت هو الرغبة نفسها في الكتابة، بل هي الكتابة. لذلك يلزمي أن أذكر، بالمناسبة، أن هذا الصمت متعدد. ولا يمكن اختزاله. صمت يمتد من ما قبل الكتابة إلى الكتابة. يقع بين خارج الكتابة وداخلها. في الصمت تنشأ الكتابة مثلما الصمت في الكتابة يدوم، ذلك هو صمت الكتابة. إنه المابين. أو هو إن شئت، البرزخ الموجود بين اللامكتوب والمكتوب"¹، هناك تماماً حيث يقبع البياض المنشود.

ذلك البياض الذي يسعى الشاعر "الأخضر بركة" إلى أن يعيشه ويلزم المتلقي أن يعيشه هو الآخر، عبر آليات فنية تركز على اقتناص اللحظة الزمنية المتأملّة في تفلّتها ثم الاعتماد على التعبير المقتضب والجمال القصيرة واللغة البسيطة، لتشابه تماماً تلك اللحظة الهاربة الاستثنائية في حياة الشاعر الخالية من التعقيد، المفعمّة بروح وجوديّة تصدح بالحياة، وبهذا يصبح هذا "النص" على قصر عباراته واقتضاب التعبير فيها يكون مثقلاً بمعان عميقة"²، تحتاج بعد ذلك فقط إلى فعل الصمت/التأمل العميق من قبل القارئ حتى يلامس من خلالها هو أيضاً ذلك البياض، لأن قصر العبارة يعني فسح المجال أمام المتلقي ليعاين لحظة زمنية توجد في شظايا الكلمات، وكونا "في المادة يتحرك. ثم كأنك في صفاء الصمت تنصت إلى هذا الكون بالحواس كلّها، بحثاً عن الاستثنائي"³ كما يقول عن ذلك "محمد بنيس".

1- محمد بنيس: كلام الجسد، دار توبقال، الطبعة الأولى، الدار البيضاء/المغرب، 2010، ص 113.

2- محمد عروس: التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، ص 171.

3- محمد بنيس: كلام الجسد، ص 113.

لقد سعى الشاعر "الأخضر بركة" من خلال عملية الصمت هذه أو العملية التأملية في دلالتها أو ممارستها من قبل القارئ، والتي يستوي من خلالها العالم خلقا آخر، إلى بلوغ الدلالة الكبرى المؤطرة لجملة الدوال الجزئية وهي البياض، لذلك جعل الصمت في إحدى الأسطر الشعرية (الصمت كرسي البياض) بمثابة عرش يعتليه البياض، أو هدفا ساميا يصبو إليه الشاعر والقارئ على حد سواء، كمثل الذي يبحث عن مجد أو عظيم إنجاز، هذا هو الصمت الذي "يعيد الجسد إلى لحظة الارتباط بالعالم، أشياء وإنسانا وكونا، ذلك هو الإحساس الذي يعنيه العرب القدماء بكلمة الشعر"¹، وسعوا إلى بناء تعريفاتهم حوله.

3. السقر عبر الماء في ثنايا الأنا للقبض على البياض:

يفرض الماء نفسه في قصيدة عتبات البياض دالا طاغيا ومسيطرا على سيرورة النص الشعري، موجها للعملية الإبداعية، حيث تسرب في انسيابية وسلاسة إلى أعماق النسيج اللغوي للنص محدثا فيه نوعا من الخلطة المفضية إلى إعادة هيكلة للدوال، وهذا بفضل الدلالات العميقة التي يحملها عنصر الماء، ثم من الهيكلة البنيوية تغلغل بعد ذلك إلى الفضاء الدلالي العام متحكما فيه ومؤطرا له، بحيث أصبح ظاهرا أن الشاعر "يمجد الماء بوصفه أصلا ورمزا للنقاء والطهارة، هو الذي يمسح كل متسخ وينزع عن الوجود ما يعكره، لذلك تحن الكائنات إلى التمرغ في أمواجه والتستر بردائه، فعطر الماء فواح، وقطراته تبعث الحياة في كل شيء"² كان قد شهد الموت في هذا العصر.

ولعل ما يؤكد قولنا هذا هو سعي "غاستون باشلار" من خلال الدراسة التي قام بها عن الماء إلى إثبات أن هذا العنصر قد تحول إلى أداة فنية فاعلة في النصوص الشعرية، من خلال حضوره المكثف داخلها، وأثناء ذلك الحضور يحدث التفاعل بين جزئيات الماء في

1- محمد بنيس: الحق في الشعر، دار توبقال، الطبعة الأولى، الدار البيضاء/المغرب، 2007، ص 203.

2- صفيّة دريس: بنية الخطاب الشعري عند عبد الحميد شكيل، دار الألمعية، الطبعة الأولى، الجزائر، 2014، ص

شتى تحولاته وتمظهراته وبين بنية اللغة الشعرية، لتفرز هذه العلاقة في الأخير رمزا طبيعياً غنياً بالدلالات، قادراً على قول ما يختلج العالم الداخلي العميق للإنسان، كما أنه يعبر تعبيراً قوياً صادقاً عن أحلام الشاعر التي يسعى إلى ملامستها، وإفضاءاته التي يصبو إلى البوح بها، لذلك "قالما له ارتباط بالشعر إذ الشاعر هو الإنسان الوحيد الذي يتقن جيداً فنّ الإصغاء للماء وللأسرار التي لا يبوح بها إلا لعاشقه. وهذا ما جعل "باشلار" يصور الماء على أنه كائن حي"¹ يتواصل مع الشاعر، في لحظة تأمل ومكاشفة، يسمح خلالها الماء للشاعر إلى الدخول إلى أعماقه، ليكافئه بعدها بأن تحول إلى وسيلة تساعد الشاعر على الكتابة، لهذا يقول "غاستون باشلار" في هذا الصدد: "هكذا سيبدو لنا الماء مثل كائن شامل، له جسد، وروح، وصوت وقد يكون للماء، أكثر من أيّ عنصر آخر، واقع شعريّ كامل، ويمكن أن تضمن وحدة ما شعرية الماء، على الرغم من تنوّع مشاهدته، إذ يجب أن يوحي الماء إلى المشاعر بواجب جديد"² عليه أن يؤدّيه، وعليها أن تتصاع -أي المشاعر- لهذا الطلب.

ويبدو أن هذا التأثير الذي أحدثه الماء على النصّ بنيويّاً ودلاليّاً، قد أضفى عليه مسحة صوفيّة، أتاحت للشاعر "الأخضر بركة" الانتقال عبر لحظة مكاشفة في سفر روحي يتبصر من خلاله أسرار الكون والعوالم الداخلية العميقة للإنسان لملامسة البياض فيهما، وهذا الذي نلاحظه من خلال قوله: ماء الحزن أبيض/بيضاء أسنان الهواء تعظ أنفاسي أمام البحر/ دمة السكير/الإيقاع في تنهيدة الأمواج أبيض/انكسار بداية الأمطار فوق زجاج نظّارات أعمى/النوم أبيض مثل ماء مشيمة كونيّة/أبيض موتي كماعون تقطر فيه صوت الماء من حنفيّة الأرق/ سليقة الماء الممزّق فوق أحجار/دموع الناي في البريّة، السحب البعيدة. فالشاعر يستعين بالماء في شتى تمظهراته الماديّة (ماء، بحر، دمة، أمواج، مطر)

1- أحمد قيطون: حضور الماء في الشعر الجزائري المعاصر، مجلّة مقاليد، العدد الثالث، جامعة ورقلة/الجزائر، ديسمبر 2012، ص 141.

2- غاستون باشلار: الماء والأحلام، ترجمة: علي نجيب إبراهيم، مركز دراسات الوحدة العربيّة، الطبعة الأولى، بيروت، 2007، ص 05.

ليكون بوابةولوج إلى عوالم الأشياء، فيفتح مغاليقها ويعين بفضل انسيابيته على الوصول إلى المناطق القصية فيها، وعلى هذا الأساس انتقل الماء من هيأته الفيزيولوجية إلى أداة فنية تساهم في العملية الإبداعية، حيث أصبح بمثابة "المداد الذي يكتب به الشاعر تجربته"¹ عندما يكون في حالة مخاطبة للحياة أو الاقتراب من شراستها على حدّ تعبير "صلاح بوسريف"، كما أنّه تخلّص -أي الماء- من الدلالات الطبيعية التي تصاحب هذا اللفظة في سياقاتها الاعتيادية، مرتقيا إلى دلالات صوفية أخرى خفية تتموقع خلف الدلالة الظاهرية لهذا الماء، وهي دلالات ناضحة بالحياة، معانقة للمطلق في محاولة لتحقيق ذلك التماهي بين الذات وهذا الوجود، لأنّ الشاعر في غمرة ذلك التّسامي الروحي تتلاشى ذاته في سبيل الاتحاد مع الكون الذي يعيش فيه، فتتّشأ من هذا الاتحاد ذات أخرى تعيش حرارة التّمرّد، عصية على الخضوع، رافضة لنمطية الواقع المعيش الذي أصبحت تراه بشفافية واستجلاء لا يستطيع أي إنسان آخر أن يراه كما تراه هي، حيث يقول "الأخضر بركة":

كلّما اسودّ البياض، ابيضّت الكلمات في حمى القصيدة،
كلّما قمر تكسّر في تجاعيد المياه، ارتجّت الأجراس
في روح البحيرة،
كلّما ثلج تهامل،
قام ثلج آخر من نومه فينا إليه،
القلب عاصمة البياض،
ولو تقلّب مثل معدن فضّة في النار،²

فكما نلاحظ من خلال الأسطر الأولى تحقّق ذلك الاتحاد بين الشاعر والوجود، بحيث استطاع رسم لوحيتين تجسّدان ذلك التماهي بين الكون والأنا، ثم انطلقا من هذا التماهي

1- صفيّة دريس: بنية الخطاب الشعري عند عبد الحميد شكيل، ص 133.

2- الأخضر بركة، لا أحد يربّي الرّيح في الأفقاص، ص 107.

يحدث تفاعل آخر بين العالم الداخلي للشاعر بمختلف مكوناته النفسية، والعالم الخارجي، وهذا التفاعل يبرز في قوله (كلما قمر تكسر في تجاعيد المياه، ارتجت الأجراس/ في روح البحيرة)، لكن الشيء الخفي في هذا التفاعل هو وجود طرف ثالث يتسبب في نزوع الشاعر نحو هذه الاتحاد والذي يكون في الطبيعة هو الريح في العادة التي تتسبب في تحريك المياه، حتى تتكسر صورة القمر المرتسمة فوق سطح البحيرة الرامزة إلى البياض، غير أن هذه الريح لم تدرك بأنها عندما كسرت صورة القمر بأنها ستحرك أيضا الأجراس المعلقة بمحاذاة البحيرة وفي روح الشاعر أيضا لأن العالم الداخلي للشاعر والواقع متجاوران.

ولا يتوقف الشاعر عند هذا البوح الشعري المفعم بالشغف الروحي، بل يسترسل بانسيابية وشفافية مرة أخرى في فضاء هذا الكون الفسيح، وفي لحظة مكاشفة أخرى متحريرا عن الحقيقة التي يودّ بلوغها، راسما مشهدا على شاكلة المشهد الأول، لكنه يزيد من اتساع الرؤية الصوفية التي تعلن عن ميلاد ذات جديدة، سندها في ذلك هو الماء في هيئة فيزيولوجية مختلفة هي الثلج، وهذا من خلال قوله (كلما ثلج تهامل / قام ثلج آخر من نومه فينا إليه)، لكن الملاحظ على قول الشاعر هنا، هو تأجج الاتحاد بين ذاته والكون لتصل إلى أسمى مقامات الارتباط تجسدها الثنائية الفعلية (تهامل وقام) التي تحيل إلى التلاقي المادي والتلاحق الروحي، الذي يحقق الطهر النفسي والنقاء الوجداني بعد أن سيطرت على الشاعر هواجس مجتمع فاسد، يعاني من برودة العلاقات الإنسانية، ما جعله يستعين بالثلج الذي يرمز إلى التطهير.

لقد كافأ الماء "الأخضر بركة" بعد أن شبع نصّه به بأن وهبه أكسير الحياة الأبدية سواء من الجانب البنيوي، أو الدلالي، أو الجمالي، وكذلك أكسب النصّ كما يقول "عبد الغني خشة": "قوة البحر، وانسيابية أمواجه، وخصائصه الصوتية. لقد اهتمّ الشاعر بعنصر الماء جاعلا منه أكبر العناصر خصبا في خطاب القصيدة، وليهيمن عليها، وليخصّب عناصرها، فيظهر لنا توق الشاعر إلى تموج الماء، إلى حركته وتحوّله وعبوره، وبما يزخر به من أبعاد

رمزية وإحياءات أسطورية¹، أطرت مختلف فضاءات النص الشعري وساهمت في نقل رؤية الشاعر إلى المتلقي.

1- عبد الغني خشة: إيضاءات في النص الشعري الجزائري، دار الألفية، الطبعة الأولى، قسنطينة/الجزائر، 2013، ص 65.

المبحث الثالث:

المفارقة:

تعتبر المفارقة ظاهرة أسلوبية، أدرجها النقاد ضمن خانة الشغب اللغوي الذي يمارسه الشاعر في نصّه الشعري، بدءاً بـ "أفلاطون" الذي يعدّ أول من استعمل المصطلح في مملكته المثالية، حيث جعل مفهومه مقترناً بالتلاعب اللغويّ وهذا عندما "صوّر لنا التلاعب والاستعمال المزاوغ للغة عند سقراط"¹، وصولاً إلى العصر الحديث حيث بقيت محافظة على صفات المخاتلة والمزاوغة "وعلى جمع النقيض بالنقيض، والمؤتلف بالمختلف في بوتقة واحدة وفي زمن بيولوجي ونفسيّ واحد أيضاً"² فيعرفها "خالد سليمان" بقوله هي عبارة عن "لعبة لغوية ماهرة وذكية بين الطرفين، صانع المفارقة وقارئها على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النصّ بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفض معناه الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفي³ المحيل إلى عالم المتناقضات الذي أصبح يلفّ الإنسان ويحيط به من كلّ جانب، حتى أنّ الشاعر من خلالها يحاول تلمّس جوانب حياته بمختلف تناقضاتها ضمن هذا الراهن الاجتماعي والثقافي بمكانه وزمانه، لأنّه يشكّل وجوده وكيونته.

ولنا بذلك عينة هو ديوان "الأخضر بركة" الأخير الموسوم بـ "لا أحد يربّي الرّيح في الأقفاص" حيث يشتمل على مفارقات وجودية صارخة كونه يسترسل في طرح أسئلة وأفكار

1- رزيقة بوشلقية: التشكيل الفني في الشعر النسائي الجزائري المعاصر، دار ميم، الطبعة الأولى، الجزائر، 2015، ص 95.

2- رزيقة بوشلقية: التشكيل الفني في الشعر النسائي الجزائري المعاصر، ص ص 95-96.

3- خالد سليمان: المفارقة والأدب - دراسات في النظرية والتطبيق -، دار الشرق، الطبعة الأولى، عمان/الأردن، 1999، ص 46.

حول وجوده في الواقع الاجتماعي والثقافي، "ويتحقق هذا النوع من المفارقة حين تدخل الذات في مراقبة ما حولها بحساسية شديدة، وتبدأ في اكتشاف كون التناقضات التي تملأ العالم، وتؤثر على عالمها الخاص. وهي بهذا مفارقة ذات طبيعة تأملية فلسفية تترك الإنسان مفعماً بالشك والحيرة أمام مواضيع مرتبطة بهويته وماهية وجوده، بالذات والآخر، بالحياة والموت، الحب والكراهية، وغيرها من الثنائيات المتعارضة التي قد تتحول في لحظة مفارقة إلى أشياء متساوية وبالقيمة نفسها"¹ التي تتحدد جواهر الأشياء.

هذه الأسئلة والأفكار الوجودية تتزاحم منذ العتبات الأولى للديوان، وذلك عبر عنوانه الذي يحتفي فيه بالمفارقة المنبئية على أساس دلالات السجن والتقيد وهو المعنى الظاهري الذي يدهش القارئ ويستثيره لاستمالاته بغية توريطه لاستكشاف مكنوناته، وفي مقابل ذلك هناك دلالات التحرر والانعقاد والذي هو المعنى الخفي.

وقد تجسدت هذه المفارقة العنوانية على مستوى الصياغة والتشكيل اللغوي وكذا على مستوى الدلالة، حيث أراد الشاعر من خلال التشكيل اللغوي للعنوان أن يتوسط الدال (كلمة الريح) دالين آخرين هما (يربي) و(الأقفاص)، فلم يجعل عنوانه على سبيل المثال: الريح لا تربى في أقفاص، أو الأقفاص ليس أمكنة تربى فيه الريح، وذلك أن هذا النوع من التشكيل اللغوي، والترتيب الخاص لدوال العنوان يوحي بمعاناة هذه الريح - التي من خصائصها الحرية والانفلات - من حاجزين يمنعانها من الحركة والترحال ويحدان من حريتها، أولهما التربية (يربي) التي تحمل دلالات التطويع والإخضاع لمبادئ معينة وإيديولوجيات خاصة، والثاني هو القفص (الأقفاص) الذي يحمل معاني السجن والتقيد، وذلك بعد أن جرد "الأخضر بركة" هذه الريح من طبيعتها المادية الفيزيائية وألبسها ثياب التذوّت الإنساني، ثم أجبرها على الخضوع والخنوع والسجن لتعادل بذلك ذات الشاعر وما تعانیه أثناء كتابتها للنص، لأنها لم تعد تمثل نفسها - هذه الريح - بل أصبحت تمثل الشاعر وتتنطق بلسانه لتعبّر عن

1- محمد الأمين سعيدي: شعريّة المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص43.

حاله وهمومه، و"التجريد هنا ليس مجرد آلية تشكيليّة، بل هو فلسفة عميقة، ترى أبعد من حدود البصر، وتستشعر أعماق ممّا خلف السطوح من الأشياء. هذه الفلسفة لا تنبري عن موقف إيديولوجي ضيق ومحدود، بل عن موقف أنطولوجي أكثر عمقا وامتدادا، يحسن كيف يرصد مشاهد الصّورة بانعكاساتها على مرايا الذات بدقّة عالية المستوى، والعكس صحيح أيضا، كيف تنعكس الذات رؤية، ومعاناة واقعيّة، وتفصيل يوميّة على أجزاء الصّورة المشهد، لتمنحها الحياة، وواقعيّة الموقف"¹ الذي يعاني فيه الشاعر حالة السّجن الوجودي.

وبهذه المفارقة في مستواها التشكيلي يؤكد "الأخضر بركة" على مغايّرتة في توظيف ظاهرة المفارقة بعد أن اعتمد كما تقول "راوية يحيايوي": "آليات مغايرة لآليات الشعراء الآخرين، ومن بينها الدّخول مع الطّبيعة والأشياء في تبادل الممارسات، فتؤنّسن الأشياء ويُشَيّئ الإنسان؛ إنّه يحاول أن يتقمّص الوجود وأن يكون صوته مشبعا بفلسفة وحدة الوجود"² بحيث يظهران كتلة واحدة، بعد أن تماهت بينهما الحواجز، فلم يعد يفصل بينهم أي فاصل.

أمّا على المستوى الثّاني فتزداد من خلاله المفارقة وضوحا وتجلّيّا لأنّ هذه الرّيح وإن كانت مقيدة في العنوان وسجينة مثل الشاعر، فهذا يعني أنها أظهرت المعنى الزائف وأضمرت المعنى الخفيّ، ذلك أن الشاعر يتّخذ من هذا التّقيد مرتكزا للوقوف، وسبيلا نحو التحرّر الذي يمارسه عبر نصوص الديوان عامّة ونصّ "الرّيح" خاصّة الذي يتغيّر فيه تركيب عناصر الجمل الشعريّة، ويعاد فيه تشكيل الدّوال، بحيث يعود فيها الدّال (كلمة الرّيح) إلى صدارة الجمل الشعريّة، وهذا لأنّها صارت ذاتا فاعلة مقرّرة لمصيرها، ومتحرّرة من كل الإيديولوجيّات المفروضة عليها وأصبحت هي التي تأخذ زمام المبادرة، تسافر، ترتحل، وتمارس أفعال التّحرّر وهذه أمثلة عن ذلك من قصيدة "الرّيح":

1- سليمة مسعودي: جدلية الصّراع في نصّ النّبتة التي تنام فوق الثّلاجة لعبد القادر رابحي، موقع فني دي زد، د.ت.ن، تاريخ التّصفّح: 2019/08/05 عنوان الموقع:

/جدلية-الصراع-في-نص-النبتة-التي-تنام-فوق/https://www.fenni-dz.net/

2- راوية يحيايوي: البنية والدلالة في شعر أدونيس، ص 39.

الريّح معماريّة الهذيان/ الريّح فوق الرّمْل تكتب ثمّ تمحو،/ الريّح فوق الماء تسكر
ثمّ تصحو،/ تهبّ الريّح كي تتكلّم الأشجار،/ الريّح لا ترتاح في مقهى/ الريّح انكسار قناعة
الفولاذ/ عطر الريّح موسيقى الرّذاذ على التّراب/ الريّح غربال الفصول/ الريّح امرأة تزغرد
في تلابيب المكان/ الريّح أرض ليس يحرقها سوى المخيال/ لا تحمل الريّح الحقائق حين
ترحل/ الريّح مئذنة الخريف وصولجان البحر،/ الريّح متّكأ القصيدة/ تفتح الريّح الرّسائل
حين ينبثق الحنين من الحجارة،/ الريّح في الصّفايف بيتهوفن مصاب/ الريّح فوق بحيرة
البطّ المرابط في مساء السّهو/ بعد الريّح يمكن أن يدق الصّمت مسمارا/ الريّح تشهد: لا
إله لها هنا في الأرض إلا الله،¹

وتستمرّ لذة المفارقة في نصوص الديوان باستمرار مفارقة الذات لذاتها عبر التأمّلات
الفكريّة الفلسفيّة الوجوديّة التي يقوم بها "الأخضر بركة" للواقع، وكذا رصد مختلف التناقضات
التي تعيش حوله حيث يقول في مقطع "ورد اليوم الثاني" من قصيدة "الأوراد"؛ والتي هي
عبارة عن قصيدة شذرية/مقطعيّة تتألف من عدّة مقاطع لكل مقطع منها عنوان:

تستمرّ الحياة

على عجل في التّدرج فوق الرّصيف

دكاكين سلعتها واحدة

تستمرّ الحياة

على مهل في التّبوّل بين جدارين فوقهما

كتب العابرون شتائمهم ومضوا

تستمرّ الحياة

هلاميّة

في التّسوّل بين نهارين بينهما

1- الأخضر بركة: لا أحد يربّي الريّح في الأفاص، ص ص 5-12.

عظمة سقطت من فم المائدة¹

من خلال هذا المقطع نلاحظ أن نيران المفارقة الوجودية تتأجج أكثر، وذلك بفضل القدرة التي يتمتع بها الشاعر على ابتكار تشكيلات جديدة للكلمات ومهارته في الصياغة الفذة للدوال، بحيث جعلها تستفيد من شتى أنواع العلاقات التي تجمع بينها سواء كان تضادا أو تنافرا، فتحقق لتلك المفارقة الوجودية التي صاغها الشاعر أبعادها البلاغية، وتعبيرها الإيحائي، بعد أن هيأ نفسه جيّدا "للافتتاح على حركة الجدل التي تدير الوجود وتملأ بالصراع حياة الإنسان (...)"، ومن ثمة يصغي إلى نداء الوجود، وينفذ إلى التناغم الكوني العام الذي يحجبه التنافر الظاهر² بين الأشياء الموجودة في العالم والرؤية الخاصة للشاعر "الأخضر بركة".

وعلى هذا الأساس نقل الشاعر بفضل هذه المفارقة الوجودية المتلقي إلى داخل الواقع ليلامس حجم المتناقضات والمفارقات الموجودة فيه ويعاين عن كثب ما يتخبط فيه، لكن ليس ذلك عبر المعنى الظاهري المخادع والمراوغ الذي تؤدّيه دلالة العبارة (تستمر الحياة)، بل عن طريق شعرية المفارقة التي تصبح "هنا وجها من وجوه تمظهر المعنى المختلف بطرائق تعبيرية مخاتلة"³ يبدو فيها للمتلقي أن الدلالة السطحية لتلك العبارة (تستمر الحياة) صحيحة، بالرغم من المفارقات الثلاث التي تنصوي تحت عبارة (تستمر الحياة) في النص، في حين أن المعنى الخفي الذي يقبع في ثناياها هو عرقلة سيرورة الحياة بسبب هذه التناقضات التي تشكل أبرز الأزمات والمشاكل التي يتخبط فيها المجتمع، وهذه المفارقات هي:

1- الأخضر بركة: لا أحد يربّي الرّيح في الأفقاص، ص 110.

2- محمّد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية -إطالة على مدار الرّعب-، سراس للنشر، الطبعة الثانية، تونس، 1998، ص 25.

3- محمّد الأمين سعيدي: شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص 68.

- المفارقة الأولى: مفارقة الزمن الضدية التي تؤدّيها العبارات (على عجل في التّدرج فوق الرّصيف/دكاكين سلعتها واحدة/على مهل في التّبوّل بين جدارين فوقهما/كتب العابرون شتائمهم ومضوا)، فبين العجلة الكبيرة التي تميّز حياة أصحاب المال ونهمهم لكسب الثروة مستولين في ذلك على أرصفة الطّريق التي هي حقّ للمارّة، حتى أصبح هذا المشهد بفعل تكرّره مظهرًا من مظاهر الرّتابة والنّمطيّة، تأتي الصّورة الأخرى المضادّة لها وهي تباطؤ سير الزمن عند أولئك الذين لا شأن لهم بالحياة ولا قيمة لهم فيها؛ كونهم يعانون من وطأة الشّقاء والحرمان، فلا اهتمام ينالونه، ولا حقّ يأخذونه فهم مجردّ عابرين فقط في هذه الحياة.

- المفارقة الثّانية: المفارقة المكانية التي تتبني على أساس الثّنائيّة الدّاليّة (فوق الأرصفة/بين جدارين) حيث أنّ الأرصفة التي هي أماكن للمارة وحقّ من حقوقهم المدنيّة، غير أنّ هذا الحقّ سلب منهم بفعل تنامي ثقافة الاستهلاك وطغيان الاقتصاد الرأسمالي وهو ما جعلها تعيش حركيّة ذات وتيرة متسارعة، وعلى الضّدّ من ذلك هناك الطّرق التي يكتبّ على جدرانها فتكون عادة مهجورة ولا تعرف حركة سير كثيفة كما الحال مع الأرصفة وهناك تبدو وتيرة الحياة بطيئة.

- المفارقة الثّالثة: المفارقة الطبقيّة التي يشهدها هذا الواقع إذ أصبح متشظيًا إلى فريقين فريق يضمّ أصحاب رؤوس الأموال والاقتصاديّين في هذا العصر الرأسمالي الاستهلاكي، وفريق آخر يضم الطبقة الكادحة ممّن يعيشون الشّقاء ويعانون الحرمان بمختلف أشكالهما، ويخضعون لنظرة دونيّة من طرف المجتمع، فيحاولون الخروج من خناق التهميش والحصار والطبقيّة، إلى فضاء البوح والتّعبير المفتوح عبر هذه الجدران.

وأمام هذا التّناقضات التي أصبح يشهدها الرّاهن الاجتماعي والثقافي يستمرّ الشّاعر من خلال هذه المفارقات في البوح بما "يعتمل في دواخل الذات الشاعرة وهي تؤسّس لرؤيتها الخاصّة بها، وتبحث في الآن نفسه عن احتمالات للتّعبير تكسر بها نمطيّة الكلام السائد وتفتح

بواسطتها نافذة على المعنى المبتكر والتعبير المغاير، وإذا كان هذا ما يتأتى لبعض الشعراء تحقيقه¹، فلأنّ شعريّة النصّ هنا كما يقول "صلاح بوسريف"، هي إنصات لنبض الذات وهي توقّع نموذجها، وتفيض عن حدود اللفظ والمعنى، لتتكاثر وتتشظى²، كما تستمرّ في عمليّة المخاتلة والمراوغة التي يقوم بها الشاعر بواسطة هذه اللّغة واضعا القارئ في دوامة استفهامات كبيرة حول حقيقة استمراريّة هذه الحياة في ظلّ هذه الإشكاليّات والأزمات التي يشهدها المجتمع الجزائري المعاصر.

1- محمّد الأمين سعيدي: شعريّة المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص79.

2- صلاح بوسريف: المغايرة والاختلاف في الشعر المغربيّ المعاصر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الدار البيضاء/المغرب، 1998، ص 08.

الفصل الثاني:

الصورة الشعرية وآليات اشتغالها داخل

النص الشعري الجزائري ما بعد

الحدائي

تشكّل الصورة الشعريّة إحدى اللّبنات الأساسيّة في التركيبة اللّغويّة للنصّ الشعريّ، لذلك عَنَى الشعراء الجزائريّون كثيرًا بها، كونها تجسّد رؤيتهم الفنيّة المرصّعة بطاقات خياليّة، تخيليّة، تضيفي على النصّ الشعريّ فاعليّة شعريّة، ومسحة جماليّة، من خلال الأدوات الفنيّة التي أصبحت تحوزها، فهي تمثّل مجالًا تبرز فيه موهبة الشّاعر، عبرها وصول ويجول، يسافر إلى جوهر الكلمات، ويستخرج نفيس دلالاتها، ثمّ يعيد تنظيم العلاقات بينها مستخدمًا قدراته الإبداعيّة في خلق لغة جديدة، تحافظ على أناقتها وحياتها إن هي تجسّدت نصًّا شعريًّا، وعلى إثر ذلك يتحرّر الشّاعر الجزائريّ المعاصر من أسر الألفاظ ليخرج إلى آفاق من العلاقات الجديدة التي تربط بين الأشياء، وإلى معانٍ بكر، غير مستهلكة تبحث عن يطلق سراحها.

وقد تعدّدت وتنوّعت الدّراسات التي خاضت في هذا المجال، لذلك سنحاول تجنب الغوص في أعماق الصورة الشعريّة عبر امتدادها التاريخي، وتشكّلاتها اللّغويّة منذ بدايتها، لنبتغي التحديد أكثر فأكثر، من خلال التوقّف عند مرحلتين متأخّرتين من مراحل تطوّر الصورة الشعريّة وهما مرحلتا الحادثة، وما بعد الحادثة، لتمييز الملامح والسّمات الجمالية للصورة الشعريّة الحداثيّة عن غيرها ما بعد الحداثيّة، وإن كان هذا التّمييز أو الفصل هو فصل نظريّ فقط، لأنّه كما أسلفنا الذكر في المقدّمة، "ليس ثمّة ستار حديدي أو سور كسور الصّين يفصل بين الحادثة وما بعد الحادثة، فالّتاريخ يتضمّن طبقات متعدّدة من المعاني والتّفاصيل، والثّقافة تخترق الماضي والحاضر والمستقبل"¹، لتتعانق كلّها داخل الوجود الشعريّ، لذلك صار أشبه بالمستحيل أن نميّز نصًّا شعريًّا إن كان حداثيًّا أم ما بعد حداثي، تمامًا كما يصعب تميّز الجنس الذي ينتمي إليه العمل الإبداعي.

ونبدأ عرضنا للصورة الشعريّة الحداثيّة بهذا التعريف لـ "عبد الإله الصّائغ" حيث

1- إيهاب حسن: سؤال ما بعد الحادثة، ترجمة: بدر الدّين مصطفى أحمد، مؤسّسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، المغرب، 2016، ص 14.

يقول: إنّها "نسخة جماليّة تستحضر فيها لغة الإبداع الهيئتين الحسيّة والشعوريّة للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تملّحها موهبة المبدع وتجربته وفق تعادليّة فنيّة بين طرفين هما المجاز والحقيقة، فتكون العمليّة الصّوفيّة"¹، والملاحظ على هذا التعريف أنّه يركّز بشكل كبير على إبراز اللّغة الشعريّة التي هي الرّكيزة الأساسيّة وعنصر رئيسيّ من عناصر الصّورة الشعريّة في حلّة إبداعية جديدة، تتزيّن بها، بعد توسيع أفقها من طرف الشاعر الحدائيّ، وتفجير مكنوناتها، بالإضافة إلى العبث بالعلاقات التي تجمع بين مختلف بناها من علاقات الانسجام والانتظام والمنطقيّة إلى النقيض تماما، حيث سادت المفارقات، والغرابية في العلاقات، والتحقّت اللّغة بطبقات من الغموض وبعُدّت عن الفهم؛ حتّى أنّ المبدع لم يعد يجد سببا في ملائمة المستعار للمستعار له، أو يبتغي المقاربة بين طرفي التّشبيه، بل أهمل تماما وجه الشّبه بينهما، كونها لم تعد تعتمد على دعم النّظريّة البيانية بمختلف أشكالها وصورها، وهو الأمر الذي يؤكّده "أدونيس" بقوله: "إنّ الصّورة الشعريّة ليست تشبيها واستعارة، فالتّشبيه يجمع بين الطّرفين: المشبّه والمشبّه به، إذن هي جسر بين نقطتين، أمّا الصّورة فإنّها توحد بين الأجزاء المتناقضة، بين الجزء والكلّ، إنّ شبكة ممتدّة الخيوط تربط بين نقاط كثيرة"² تتشابهك لتشكّل أديما صاغته رؤيا الشاعر المعاصر؛ الذي أصبح يغامر في عالمه الواقعي، فيعيث فيه تحليلا وتجزئيا، حتّى يغدوّ عناصر مجردة من كيانها المادّي، انسلخت بفضل مقدرة ومهارة الشاعر في الغوص إلى أعماق هذا العالم، وبعد هذا التّحليل يأتي الدّور على إعادة التّركيب، والتي يبدأ فيها الشاعر "الصّوغ اللّساني المخصوص، الذي بواسطته يجري تمثّل المعنى جديدا ومبتكرا، ممّا يحيلها إلى صورة مرئيّة معبرة"³ ذات أبعاد جماليّة، تتسم بالفراغة والتّميز عن باقي الصّور الشعريّة، حيث ترتبط الصّورة بالتّفرد في

1- عبد الإله الصّانغ: الخطاب الشعريّ الحدائيّ والصّورة الفنيّة - الحداثة وتحليل النصّ -، المركز النّقافي العربي، بيروت/لبنان، 1999، ص 163.

2- علي أحمد سعيد (أدونيس): زمن الشعر، دار العودة، الطّبعة الأولى، بيروت، 1972، ص 154.

3- بشرى موسى صالح: الصّورة الشعريّة في النّقد العربي الحديث، المركز النّقافي العربي، الطّبعة الأولى، المغرب، 1994، ص 03.

صوغ الإيحاء، فالمبدع يملك رؤية خاصّة تضئ جوهر العالم وتعمل على تأسيس وجود جديد. وتبني قدرته رؤيته الفنّية في تجاوز المألوف. ويركّب الصّور تركيباً معقّداً وفق تناقضات تدهش القارئ وتخلخل ذاكرته الفنّية. وتقوم على انفتاح معنويّ وشعوريّ يحقّق التّكثيف الدّلالي، بحيث لا يستطيع القارئ القبض على الدّلالة النهائيّة¹ للصّورة الشعريّة في هيئتها الختاميّة.

لقد أصبحت مهمّة المبدع خلال بنائه للصّورة الشعريّة الحداثيّة تتمثّل في إفراغ "الألفاظ من دلالتها، ثمّ يقوم بشحنها بدلالات جديدة، فالخيال لديهم سبيل للكشف والفيض، ووسيلة لإدراك الحقائق المترفّعة عن عالم المادّيّات والمنافع"²، فهو يبتغي السّفر بخياله إلى حيث الجوهر النّقي للأشياء، وإلى حيث البياض المنتشي بالصفاء، لذلك تنعّق الألفاظ من مخزونها الدّلالي القديم لتتشرّب من مخزون دلالي جديد، اكتسبته بعلاقات جديدة اقتضاها الوجود الشعري، في حالة شبيهة بحالة الصّوفيّ الذي اتّخذ الخيال "مطيّة للولوج إلى العوالم الغيبيّة، والارتقاء إلى درجات الماورائيّات، والاستناد عليه في تصوير العالم السّماويّ والروحيّ، والتّحليق به في مستويات إلهيّة لا يمكن النّفاذ إليها إلا بواسطة؛ لأنّ القدرات الفعلية والبرهان المنطقيّ عاجز عن تشخيص الغيبيّات أو التّبصّر بأحوالها، وفي ضوء هذا التّصور الصّوفيّ للمخيّلة يرى الصّوفيّون أنّ هذه القوّة إذا وصلت إلى مرتبة عالية من الإدراك الإلهي تصبح سبيلا إلى الاتّحاد بالذّات الإلهيّة أو تلقّي المعرفة عنها"³، وهذا في حدّ ذاته دليل على دور الخيال في الصّورة الشعريّة الحداثيّة الذي يُمكنُ الشّاعر من الاتّحاد بالوجود، بحيث يطوّعه ليصبح وجوداً شعريّاً آخر في عوالم الصّورة الشعريّة.

1- راوية يحيوي: البنية والدّلالة في شعر أدونيس، ص 93.

2- أماني فؤاد: تحولات الصّورة الشعريّة في قصيدة ما بعد الحداثة، مجلّة علامات في النّقد، العدد 70، المجلّد، 18، شعبان 1430 هـ/أغسطس 2009، جدّة، ص 61.

3- هديّة جمعة البيطار: الصّورة الشعريّة عند خليل حاوي، دار الكتب الوطنيّة، الطّبعة الأولى، أبوظبي، 2010، ص 09.

وعلى إثر هذا التطوّر الفنيّ للغة الشعريّة تسامى الشعر بسموّ لغته وصورته وكافة عناصره المشكّلة له، عن عموم النّاس الذين ألفوه سهل التّناول، يسيّر الخوض فيه، أو بعبارة أخرى فنّا جماهيريّا، حتّى صار محصورا في طبقة خاصّة، هم فئة النّخبة، ممّن لهم القدرة على ممارسة هذا اللّعبة الفنيّة الصّعبة، كما أنّه أصبح لهذه النّخبة "متعة لها، متعة الباحث عن الجمال المجرّد، الجمال الذي نلهث وراءه خلف المتجاورات، خلف المتناقضات، في داخل الفوضى ذاتها"¹، وبين ثنايا الشّتات المميّز لهذا الواقع الجديد، بعد أن تغير موقع الإنسان فيه، وتغيّرت مختلف العلاقات التي تجمع به، بحيث أصبح يعيش أزمت متعدّدة تحدّ من إثبات وجوده، وصراعات مختلفة الجوانب زلزلت ثقته اليقينيّة بهويّته الثقافيّة.

والشّاعر إنّما عمد إلى توسيع أفق اللّغة، سعيا إلى فتح الصّورة الشعريّة لتصبح قادرة على الإحاطة بوجدانه وأسر عالمه الشعوري من حب، كراهيّة، حزن، توتر، اغتراب...، الذي تخلخل كما قلنا بتغيّر العالم، لذلك بنى عالما آخر، مواز لعالمه الواقعي، يجد فيه ذاته التي لم تتحقّق، إضافة إلى ذلك يستطيع التّغيير فيه، حتّى يجسّد داخله أحلامه وآماله المقتولة، كما أنّه يمكن له اصطناعه وفق رؤيته الخاصّة، معتمدا على الخيال، وكذلك اعتمادا على ما تحوزه اللّغة من طاقات وإمكانات تعبيريّة قادرة على ابتكار صور شعريّة تبوح بمكبوتاته النفسيّة، وهو ما يؤكّد عليه "عبّاس الجرّاري" بقوله: إن "الصّورة هي مرآة التّجربة التي تعكس من خلال خيال الشّاعر قوّة انفعالاته، في شكل خيوط تلتحم وتتنامى منسجمة في إحائها وتجريدها مع إيقاع الحروف والكلمات لتبعث دلالات تتلقّاها النّفس مثارة مُشرقة، بما تحمله من أحاسيس الشّاعر ودفقات إبداعه"²، ولو تأملنا هذين التعريفين اللّذين أخذناهما على سبيل التّمثيل لا الحصر لوجدناهما يجتمعان ويتقاطعان في تعيين أهمّ عناصر الصّورة الشعريّة التي تتمثّل في "لغة الإبداع والدّلالة، وكذا تجربة الشّاعر التي تعطي الصّورة ميزة

1- أماني فؤاد: تحولات الصّورة الشعريّة في قصيدة ما بعد الحداثة، ص 60.

2- عبّاس الجرّاري: تطوّر الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب، مطبعة الأمنية، الطّبعة الأولى، الرّباط، 1997، ص 509.

خاصّة تميّز هذا الإبداع عن غيره¹، غير أنّ هذا التميّز في اللّغة الإبداعية للشّعر الحداثيّ، وكذلك المبدع الذي هو الفاعل الرئيس في نسج خيوط نصّه الشعريّ، كانا بوابة العبور التي ولجت عبرها رياح المساءلة والنّقد للصورة الشعريّة الحداثيّة، لذلك تتوجّه "أماني فؤاد" بتساؤل على لسان المبدعين والشّعراء خلال مواجهتهم لقصائدهم الحداثيّة قائلة: "ماذا صنع التّعالى الميتافيزيقيّ والنّخبويّة الفنيّة؟"²، كما أنّنا بدورنا نحن أيضا نتوجّه بسؤال مشابه مفاده: أليس هذا الانعزال الفنيّ داخل عالم متسامٍ هو اغتراب آخر أشدّ خطرا وفتكا من الأوّل لأنّه اغتراب ذاتي يضاف إلى الاغتراب الواقعي الذي يعاني منه الشّاعر الحداثيّ؟

بعد هذه الفترة الزمانيّة التي عايش خلالها الشّاعر مرحلة الحادثة بكلّ تغيراتها، كان لزاما عليه أن يعيد ترتيب أوراقه، تمهيدا لمرحلة ما بعد الحادثة، وأن يفكّر في العودة من رحلته الميتافيزيقيّة إلى الواقع المُعاش؛ بعد أن تفتّطن إلى وجود فجوة أو هوّة كبيرة كما تقول "أماني فؤاد" ازدادت "اتّساعا بين المبدع وذاته، فلم يجد ملاذا مستقرا يركن إليه، وازداد عزلة، ولم يعبر عن حياته الواقعيّة بكلّ تناقضاتها وفوضاها"³، بالرّغم من أنّ هذه العودة كانت مفروضة عليه، نتيجة انهيار النظريّات الكبرى، لأنّه كما "أعلن" ليوتار: "أن أهمّ معالم المرحلة الرّاهنة من معالم المعرفة الإنسانيّة، هو سقوط النظريّة الكبرى، وعجزها عن قراءة العالم"⁴، لذلك سقط الشّاعر من هيئته الميتافيزيقيّة، التي اكتسبها من المركزيّة العقليّة، إلى إنسان مهمّش، غارق في حياته اليوميّة، يعيش مجتمعا استهلاكيّا سلعيّا، تتنامى فيه صور الفوضى واللاتّظام، كما تتعالى داخله أيضا مظاهر الابتذال واليومي، ولعلّ هذا ما جعل

1- حسن السّطوطي، الصورة الشعريّة عند علال الخيّاري، النّادي الأدبي/إفريقيا الشّرق، الطّبعة الأولى، المغرب، 2016، ص 25.

2- أماني فؤاد: تحولات الصورة الشعريّة في قصيدة ما بعد الحادثة، ص 64.

3- أماني فؤاد: تحولات الصورة الشعريّة في قصيدة ما بعد الحادثة، ص 64 - 65.

4- فرانسوا ليوتار: الوضع ما بعد الحداثيّ -تقرير عن المعرفة-، نقلا عن عصام عبد الله: "الجذور النيّتشيويّة لما بعد الحادثة"، نيّتشه وجذور ما بعد الحادثة، مجموعة مؤلّفين، تحرير: أحمد عبد الحليم عطية، دار الفرابي، الطّبعة الأولى، لبنان، 2010، ص 131.

"هيبدايج" يفصل نظريًا بين الحادثة وما بعد الحادثة من ناحية الملامح المميّزة لكليهما، حيث يؤكد على أن: "ما بعد الحادثة هي الحادثة الخالية من الأحلام والآمال التي مكّنت البشر من احتمال الحادثة. فما بعد الحادثة هي حالة من (فقدان المركزية (decentring)، ومن التشعّب والنشئت¹ الذي يعيشه الإنسان في هذا العصر الراهن.

ولعلنا نلمس من كلام "ليوتار" و"هيبدايج" بعض الملامح التي أصبحت تميّز الصورة الشعريّة ما بعد الحداثيّة، وأوّل هذه الملامح هو غياب الفعاليّة الحُلميّة، أما الملمح الثّاني فهو ابتعاد الشّاعر عن قراءة العالم، التي تؤدّي إلى تجاوزه، بحثًا عن عالم آخر، وكأنّ هذه الرّؤية هي غاية في حدّ ذاتها، "فهو يشحذ الوعي بمفردات العالم الذي يحياه، ليس عن طريق الارتفاع فوقه أو تغييبه لكن لتعرّف العالم بكونه وسيلة وعلى أشيائه، لا غاية له، فهو لا يبحث عن عالم آخر أو عن غيبيّات، أو ما شاكل ذلك. إنّّه يحاول رؤية شعريّة الأشياء (...). إنّ عمليّة القبض تلك لا تتأسّس على الرّؤية، أو حتّى الرّؤيا بمفهومها النبوي الملهم، لكنّها تنتج عن حالة استبصار ترتبط بحالة قويّة من الوعي، بمعنى أنّها ليست ابتعادًا عن الواقع لتأسيس علاقات خارجة عنه، لكنّها غوص فيه لاكتشاف علاقات جديدة خافية بين مفرداته. وبالتالي فإنّ الشّعر في هذه الحالة يتنازل عن نزعته الميتافيزيقية، لأنّه يدخل بنا إلى عالم الأشياء، لا لنراها، ولكن لنعاينها، أي أنّه يجعلنا نتحقّق منها أكثر ممّا نتعرّفها. عكس التّصور الميتافيزيقيّ عند «وردزورث»، والذي يفترض أنّ أهم شروط الشعريّة هو تجاوز الواقع²، إلى عالم آخر ميتافيزيقيّ.

إنّ هذا التّراجع للإنسان عن مركز الكون، فتح الباب أمام الأشياء المشكّلة له -أي الكون-؛ حتّى تصبح عناصر فعّالة في خلق صورة شعريّة، تحتاج فقط إلى أن يتعامل معها الإنسان بحواسه الطّبيعيّة البكر، دون الرّجوع إلى سلطة مرجعيّة سابقة، فرضتها النظريّات

1- دايك هيبدايج: الاختباء في الضّوء - على الصّور والأشياء -، نقلًا عن عصام عبد الله: "الجذور النّيتشويّة لما بعد الحادثة"، نيتشه وجذور ما بعد الحادثة، مجموعة مؤلّفين، ص 128.

2- أمانى فؤاد: تحولات الصّورة الشعريّة في قصيدة ما بعد الحادثة، ص 65.

الكبرى، وعلى هذا الأساس تم الانتقال من الرؤيا الشمولية في خلق عالم ميتافيزيقيّ موحد، إلى عالم واقعيّ يسمح بتلمّس ومعاينة عناصره المشكّلة له، لذلك "يتساءل ليوتار: «هل الهدف من مشروع الحادثة هو بناء (وحدة) ثقافيّة اجتماعيّة تنتظم فيها كلّ عناصر الحياة اليوميّة والفكر في وحدة عضويّة»؟!». ويجب: «بأنّ ما بعد الحادثة ضدّ هذه الوحدة الوهميّة»¹ التي لم تعط أهمية للأشياء والموجودات في هذا الكون، ولم تراعي أجزاءه في هيئتها الوجوديّة الحقيقيّة.

كما ترصد "أمانى فؤاد" تحوّلًا آخر على مستوى الصّورة الشعريّة، يتمثّل في "صدارة المشهد، وهو تحوّل يعيد إنتاج عناصر الشعريّة السّابقة، ليعيد ترتيبها طبقا لاحتياجات النّموذج الصّاعد، وغالبا ما يفرض النّموذج الجديد عناصر شعريّة جديدة تختلف وتتوافق في ذات الوقت عن النّماذج السّابقة"²، لذلك ابتكرت الصّورة الشعريّة جماليّات جديدة مستمدّة من هذا الشّتات الذي يعيشه المبدع، وكذا التّهميش الذي يتعرّض له، بالإضافة إلى المفارقات الصّارخة، والفوضى التي أصبحت عنوان حياته.

إنّها جماليّات تسمح بتجسيد الواقع داخل النصّ الشعريّ كمشهد تتعاقب فيه مختلف التّقنيّات الفنيّة لأجناس أدبيّة متاخمة، استغلّها الشّاعر ليسمح بمعاينة عناصر الوجود عبر العديد من التّقنيّات كتقنيّة المونتاج، والحذف والتّقديم...، كما يسمح أيضا بعرض الواقع عبر سيرورته الزّمنية.

بعد هذا العرض السّريع لملامح الصّورة الشعريّة في مرحلتي الحادثة وما بعد الحادثة، سنحاول من خلال هذا الفصل الاهتمام بقضيّة أسباسب محورها الرّئيس هو رصد سمات الصّورة الشعريّة في النصّ الشعريّ الجزائريّ ما بعد الحداثي، ويبدو أنّنا نتفق

1- فرانسوا ليوتار: الوضع ما بعد الحداثي -تقرير عن المعرفة-، نقلا عن عصام عبد الله: "الجذور النيّتشيّة لما بعد الحادثة"، نيتشه وجذور ما بعد الحادثة، مجموعة مؤلّفين، ص 133.

2- أمانى فؤاد: تحولات الصّورة الشعريّة في قصيدة ما بعد الحادثة، ص ص 66-67.

و"أماني فؤاد" -ولو أنّه لكلّ منّا منهجيّته وطريقته في إبراز سمات الصورة الشعريّة ما بعد الحداثيّة- في التّركيز على "التّحوّلات بمعنى التّغيّرات، وبدائل التقنيّات الفنيّة بالشّكل الذي آلت إليه الصورة الشعريّة، ولا أقول التّطوّرات، لأنّ الأمر غير خاضع للتّطوّر بقدر ما هو خاضع لتغيّرات، وبدائل فنيّة في تكوين الصورة الشعريّة في قصيدة ما بعد الحادثة، والتي ارتبطت بتغيّرات المجتمع الثقافيّة العامّة والخاصّة وتغيّر مفهوم الشعر والصّورة الشعريّة، وتغيّر الذات المبدعة، ومفهوم اللّغة، وعلاقة الشعر بالمجتمع"¹، وغير ذلك من التّغيّرات التي كان لها الأثر البالغ في إبراز الصورة الشعريّة ما بعد الحداثيّة في هيئتها الرّاهنة.

واستكمالاً لهذه المقدّمة، نطرح التّساؤل التّالي بغية الإجابة عنه فيما تبقى من صفحات هذا الفصل والذي فحواه ما يلي: ما هي ملامح وسمات الصورة الشعريّة ما بعد الحداثيّة؟ وكيف تبتكر لغتها الخاصّة وتقنيّاتها الفنيّة التي تضمن لها التّميّز والخصوصيّة؟

1- أماني فؤاد: تحولات الصورة الشعريّة في قصيدة ما بعد الحادثة، ص 53.

المبحث الأوّل:

جينالوجيا الصّورة الشعريّة .. بداية التّأسيس لجماليّات جديدة:

كان لزاما علينا ونحن نتطرّق إلى ملامح الصّورة الشعريّة ما بعد الحداثيّة في المدوّنة الشعريّة الجزائريّة المعاصرة، أن نغوص في الجينات المكوّنة لها، مع إشارة سريعة إلى المنطلقات الفكريّة، الممهّدة لانبثاق جماليّات جديدة رسمت معالم أدب ما بعد الحداثة، "فمن المنطقيّ أنّ التّجربة الجديدة تبتكر لغتها الجديدة، أو أنّ فيها القدرة على ذلك"¹، وإلاّ ما تمّ تمييزها عن المرحلة السّابقة، واستنادا إلى هذا القول يتميّز أدب ما بعد الحداثة كما تؤكّد "غنيّة كبير" في تركيبته الفكريّة، الفلسفيّة، النّصّيّة، الجماليّة .. عن أدب الحداثة، حيث إنّ هذا الأخير -أدب الحداثة- "قد قام على فهم خاص للعالم، مرجعيّاته العقلانيّة والعلم والتّوير والتّاريخ، أمّا أدب ما بعد الحداثة فهو أدب التنوّع والاختلاف والتّشظّي والتفتّت"²، بعد أن تأثّر بمغادرة المبدع عالم الحقيقة المنبثقة من أساس عقليّ مثاليّ، عائدا إلى حياته اليوميّة، وانغمسه في تجاربه الواقعيّة.

لذلك يرفض "جون ديوي" ارتباط اليقين أو الحقيقة المطلقة بالعالم العقليّ المثاليّ، لأنّه يجب أن يرتبط بالعالم الواقعيّ بما يزخر به من تجارب فعليّة، مخالفا بذلك كلّ الفلسفات السّابقة، "فإذا كانت الفلسفة التّقليديّة قد التمسّت اليقين في العالم العقليّ المثاليّ وليس في عالم الحياة والتّجارب، لأنّ معرفة عالم التّجارب متغيّرة فاسدة لا يأمن لها العقل، في حين أنّ المعرفة التي يقدّمها العالم العقليّ المثاليّ معرفة ثابتة ومطلقة (...)" فإنّ "ديوي" يحاول أن

1- محمّد حسن عبد الله: الصّورة والبناء الشعريّ، دار المعارف، الطّبعة الأولى، القاهرة، 1981، ص 29

2- غنيّة كبير: إشكاليّة وعي الحداثة الشعريّة، منشورات الوطن اليوم، الطّبعة الأولى، الجزائر، 2017، ص 15.

يسبح عكس التّيّار بتأسيس اليقين على أسس تجريبية ونفسية وحياتية بعيدا عن العقل الذي اعتبر عرين اليقين لآلاف السنين، وبعيدا عن الأديان التي آمنت بالوحي الخارجي، وبعيدا عن الرياضيات التي اعتبرتها البشرية المثل الأعلى لليقين¹، ولذلك يمكن أن نفهم من خلال هذا، أن أول صرخة أطلقها مبدعو ما بعد الحادثة، هي تلك الصرخة المنادية بضرورة العودة إلى الحياة الواقعية، فلا يجب أن يحجب العقل تجاربنا اليومية، وتفاصيل واقعنا المعاش.

ويواصل "جون ديوي" دفاعه عن كون التجارب اليومية الحياتية هي المصدر الرئيسي لليقين، فـ"يرفض ذلك التميّز الذي أحدثته البشرية بين النشاط النظري والنشاط العملي، كما رفض تقسيم العالم إلى عالم مثاليّ وعقلي، وعالم واقعي، لأنّه يعتبر أن تلك القسمة من صناعة العقل الذي اعتقد بدوره أنّه يستطيع أن يسدّ أوجه النقص في العالم الواقعي، وذلك باختراع عالم مثالي يحقق كلّ أمانينا التي لم نستطع تحقيقها في العالم الواقعي، ويمنحنا الأمان الذي افتقدناه بسبب ضغوط الحياة وظروفها الصعبة"²، وهذا التقسيم الذي توصّل إليه "جون ديوي"، هو من تبعات سقوط الهيمنة العقلية، وفقدان الثقة في النظريات المركزية، تمهيدا لعودة الشاعر إلى حياته اليومية الواقعية.

ونحن إنّما سلطنا الضوء على هذا المنطلقات الفكرية حتى نوضح أنّ الجماليات الجديدة التي انبنت عليها الصّورة الشعريّة، هي جماليات الفوضى والتناقض والانظام. جماليات ابتكرتها ذات مبدعة جزائرية معاصرة "غرقت في اليوميّ، تعيش مجتمعا استهلاكيّا سلعيّا، وودّعت الآمال الكبرى، ورصدت في وعي سافر للمعيش وللمتاع، وشكّلت العالم من حولها مشاهد، مشاهد خاضعة للمفارقات والصّدفة والسّخرية من كلّ شيء، جسّدت العالم في لقطات تضحّ بالتناقضات والفوضى والعلاقات التّجاورية، كما عبّرت عن نوع سلبيّ من

1- رشيد الحاج صالح: الإنسان في عصر ما بعد الحادثة، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2013، ص ص 125-126.

2- رشيد الحاج صالح: الإنسان في عصر ما بعد الحادثة، ص ص 129-130.

الرّفّض الموشّى باللامبالاة الظّاهرة، واهتمّت بالمهمّش من الأشخاص والأشياء والأفكار، وأعدت النّظر حتّى في التقنيّات الفنّيّة، تناولتها من زوايا أخرى وكانت منها بالطّبع الصّورة الشعريّة¹، التي سنرصد أولى ملامحها من خلال التطرّق إلى لغتها في العنصر الموالي.

1. من لغة الائتلاف والنّظام والثّبات إلى لغة الاختلاف والفوضى والتّغيّر:

لقد عبّرت الصّورة الشعريّة ما بعد حداثيّة، من مرحلة التّجسيد المخيّلتي إلى مرحلة الفعاليّة المشهديّة، بحيث تنازل الشّاعر الجزائريّ المعاصر قليلا عن اعتماده المفرط على مخيّلته، فاتحا الباب أمام حواسه، لترى العالم، فتكوّن مشاهد ولوحات، يلعب فيها الانطباع الحسيّ المباشر الدّور الرئيسيّ في بنائها، كونه القناة الوحيدة التي تتفاعل مع هذا العالم الذي يحياه، مع ما يتّسم به هذا الانطباع الحسيّ من فوضويّة في العلاقات انعكست عليه من فوضى الواقع، وكانت سببا في فقدان نظام تفاعل الدّوال داخل النصّ الشعريّ، وعبثيّة التّراكيب والعلاقات فيه، وهذا كلّ ناجم عن فلسفة الشّاعر الجزائريّ في التفكير من داخل هذا الواقع المبعثر، لكن دون الارتقاء فوقه، بل التّفكير بطريقته، والتّعبير عن هذا الوجود في أدقّ جزئياته، فهي تراه على هذه الهيئة المبعثرة، لذا تفكّر مثله وتعبّر عنه بهذه الصّورة.

ولو تأملنا نصّ "طنجة" لـ"بوزيد حرز الله" فسنلاحظ أن هذه الفوضى، هي السّمة المميّزة للعلاقات التي تشكّل نسيج صورهِ الشعريّة، حيث يقول الشّاعر:

كنت أبصر هذا الغناء الجميل

أذني تكتفي بالنّظر.

وحده فندق (الرّيّتز) يسمع يوسف يبكي على خبز

جدّته بالعراق..

حافيا صوت شكري. يمرّ أمامي على حافة السّور..

1- أماني فؤاد: تحولات الصّورة الشعريّة في قصيدة ما بعد الحادثة، ص ص 70-71.

كنت أبصر هذا البكاء..

أرقصي..

أذني تكتفي بالنّظر.¹

نلاحظ من خلال النصّ أن الصّور الشعريّة تتوالى في لامنطقيّة تركيبية، ولا معقوليّة تجانسيّة كبيرة، فلا كلمة تصف هذا التّراصّ الصّوريّ سوى كلمة الفوضى، بحيث أنّ القارئ لا يكاد يستوعب الفوضى بين دوال الصّورة الشعريّة الواحدة حتّى تباغته فوضى أخرى تحملها الصّورة الشعريّة الثّانية، في غياب تامّ لكلّ العلاقات الكلاسيكيّة التي حافظت على انتظام الدّوال في ما بينها.

ويبدو أنّ الشّاعر "بوزيد حرز الله" من خلال هذه الآليات الفنيّة التّصويريّة، النّافرة من النّظام، تتملّكه رغبة جامحة في خوض تفاصيل الحياة، للتّعبير عن واقعه، بالإضافة إلى ذلك هناك قراءة أخرى تقترحها "أماني فؤاد" وهو أن مبدعي ما بعد الحادثة لم يجدوا "سوى هذا النهج الفنّيّ الفوضويّ ليعبروا من خلاله عن عالم أكثر فوضى"²، بحيث احتضن الشّاعر فجعل عالمه الدّاخليّ أكثر صخباً من خارجه، لذلك هو يبتعد عن خياله في صوغ عباراته، ويهجر ميدان البحث عن حقيقة مثاليّة، وراء هذا الواقع الرّاهن، بل يصغي إلى واقعه الرّاهن بحواسه المتأثّرة بأنّين ذاته، حيث يعتمد في تجسيد صورته الشعريّة على حاستين هما السّمع والرّؤية، لكنّ اللامنطقيّ فيها هو إسناد الفعلين "السّمع والرّؤية" إلى غير حواسّهما، وكذلك الجمع بين العديد من العناصر المتنافرة التي لا تجتمع في أصل واحد "يوسف، العراق، خبز، فندق الرّيتز، صوت شكري"، حيث تتملّك القارئ العديد من الأسئلة على شاكلة: ما الفائدة البلاغيّة من وضع "فندق الرّيتز" في استعارة؟ وما الهدف من جمع كلمة تنتمي إلى المعجم

1- بوزيد حرز الله: مصابا بلون الصّلتصال، دار العين للنّشر، الطّبعة الأولى، القاهرة، 2017، ص 86.

2- أماني فؤاد: تحولات الصّورة الشعريّة في قصيدة ما بعد الحادثة، ص 80.

اليومي "فندق الريتز" مع رمز ديني "يوسف"؟ وهل من رابط يجمع "يوسف" بكلمة "الخبز"؟
أو على الأقل ما الرّابط الذي يجمع "يوسف" بأرض العراق؟

لذلك جاءت الصّورة الشعريّة مزيجاً من العلاقات اللامنطقيّة المعبّرة عن صخب الواقع ما بعد الحداثي، الذي يقترن "بفلسفة الفوضى، والعدميّة والتّفكيك واللامعنى واللائظام"¹، ف"العلاقات التي يقدّمها المبدع وتشكّل جسد قصيدته علاقات فوضوية، لا تحتمل وصفا سوى المراوغة والتّحايل، وهي بالرّغم من ذلك قائمة، لأنّها قائمة في هذا العالم الذي نحياه، وتتداح منه الأشياء في مزيج غير عقلائي"²، ولا منطقي، وهو ذاته ما نجده عند "عبد الرزّاق بوكّبة" في نصّه "حصانة الكانون" حيث يقول:

نامت الأسرة، واشتعلت أفخاذ المدينة بدبيب
الأشباه والأضداد، مصابيح تقارب المصابيح
وحوانيت بالحديد فاعرة خوفها من كلابة الليل
أنصاف سجائر محشوّّة، على أنصاف أصابع
محشوشة. / مجانين يتهاشون على كرتونة لا موز
فيها. فيما تقرّفت هموم على كانون زاده
الجريدات

وهناك في الزاوية عار على عارية، يتبادلان دفيئة
الأنفاس

قال ذو القرطاس:

يدي تفّاحة ينخرها بردٌ ينّار

وأدخلها جيبه المثقوب بقلم عمل يكتب... يكتب

1- جميل حمداوي: نظريّات النّقد في مرحلة ما بعد الحادثة، مؤسسة المتّقف العربي، أستراليا، 2010، ص 15.

2- أماني فؤاد: تحولات الصّورة الشعريّة في قصيدة ما بعد الحادثة، ص 75.

.....

بعد غد

ألقموا لكانون الرّصيف الجرائد إلا واحدة كان

كتبهم فيها¹

تبدو الفوضى نهجا فنيّا يسلكه الشّاعر "بوكبة"، وآليّة من الآليات التّصويريّة التي تغطّي على تركيب هذا المشهد، وذلك على مستوييه العمودي من خلال تشظّي الدّلالة، كما أنه "على المستوى الأفقي النصّ يوحى بالفوضى، فوضى إحساسه بالقدرة على التّحكّم بالأماكن والأزمنة، فوضى العلاقة بين أصدقائه وتشكيل هذا المشهد المكانيّ الزّمنيّ، فوضى علاقة النصّ بالعنوان"²، ليتحوّل بذلك المشهد الشعريّ إلى جسد صاخب، مع ما في الصّخب من تحرّر يكسر به كل حواجز النّسق، حيث يخرج "بوكبة" في هذا النصّ من سطوة النظريات المركزيّة، أو دائرة الانغلاق العقلي الرّاغب في التحرّر وتغيير العالم، لينفتح على واقع مجتمعه، حيث يقتحم عوالم التّهميش أو المسكوت عنه معاينا ومعبّرا، وذلك حين يهتمّ بطبقة مهمّشة، تظهر وراء سكون اللّيل، حتّى يرينا صخبا آخر غير صخب النّهار، وهو صخب المعاناة، في واقع ما بعد حدائهم.

ولو تأملنا النصّ نجد أنه يعجّ بالأشياء الهامشيّة، التي يريد "عبد الرّزّاق بوكبة" معاينتها، وصرف نظر القارئ إليها، حتّى تحوّل النصّ الشعريّ عبر الصّور والمشاهد التي يضمّنها، من حالته السّكونيّة التي تخضع لنظام ثابت يؤدّي إلى هدف معيّن أو لحقيقة مركزيّة تدور في فلكها وتريد أن توصلها إلى القارئ، إلى حالة من الحركيّة المتواصلة والتّغيير المستمرّ، تخلقه تلك الفئة المهمّشة؛ التي تتخذ من اللّيل مسرحا لعيش حياتهم، أو لإخراج مكبوتاتهم وانفعالاتهم، "ولذا فإنّ عالم ما بعد الحادثة ليس نظاما حركيّّا منفتحاً ذا مركز وغاية

1- عبد الرّزّاق بوكبة: من دسّ خفّ سيبويه في الرّمّل؟، ص 23

2- أماني فؤاد: تحولات الصّورة الشعريّة في قصيدة ما بعد الحادثة، ص 82.

وتراتب هرميّ -مثل عالم التّحديث-، ولا هو بعالم مغلق يحاول الانفتاح مثل عالم الحادثة وأن يفرض ترتيباً هرميّاً ذا معنى.. وإنّما هو نظام لا مركز له، مكوّن من نظم صغيرة مغلقة يدور كلّ منها حول مركزه وحول نفسه، ويأخذ شكل صور متجاوزة لكلّ معناها المستقلّ لا يربطها رابط ولا توجد أي صلة بينها"¹، سوى أنّها تُكوّنُ صوراً أو مشاهد تنفرد بخصائصها الذاتيّة.

إنّ هذا الشّتات اللّغوي، والتركيب العلاّقاتي العبثي الذي يميّز الصّورة الشعريّة رسم مساراً آخر بفتيّاته، ومهدّ لظهور جماليّات جديدة خاصة بشعر ما بعد الحادثة، جعلت "أمازي فؤاد" تصرّح قائلة: "أستطيع أن أزعم أنّها جماليّات تعبّر عن هذا الشّتات، عن هذا التّهميش، عن هذه المفارقات التي تصل إلى حدّ السّخرية والألم، إنّها جماليّات مجردّ الجوار، ضرورة التناقض، حتميّة الفوضى، لكن ما يجب أن أشير إليه أنّها جماليّات تعبّر عن واقع راهن، عن رؤية واقعيّة لهذا العالم، عن فلسفة ترى العالم على هذا النحو، ترى العالم بالرّغم من هذه المتجاورات والتّناقضات والفوضى، تعبّر هكذا عن اتّساق كوني، الاتّساق هنا في الاختلاف مع التّجاور، في التّناقض، في الفوضى، فأنا لا أتصوّر أنّ القصيدة فيما بعد الحادثة لا تحمل رسالة، لكنني أرى أنّها تعني أن تصوّر هذا الشّتات والتّشظّي، لذا فهي فنّيّة تأتي على النهج الفكريّ الذي تعبّر عنه"² تلك الذات المبدعة في عصر ما بعد الحادثة، الهاربة من سطوة نسق فكريّ حدّثيّ من حرّيتها، وأسقطها في دوامة من الأوهام كما يؤكّد على ذلك الكثير من النّقاد والدّارسين.

2. من لغة الغموض إلى اللّغة التّقريرية:

لم يعد الشّاعر الجزائريّ المعاصر يشعر بالمتعة في توليف التّراكيب اللّغويّة الغامضة، أو يستشعر علاقته بالإبداع الفنّي للصّور الشعريّة، تماماً كما كان في مرحلة ما

1- عبد الوهّاب المسيري وفتحي التريكي: الحادثة وما بعد الحادثة، دار الفكر، دمشق، 2003، ص 85.

2- أمازي فؤاد: تحولات الصّورة الشعريّة في قصيدة ما بعد الحادثة، ص ص 72-73.

قبل الحداثة، "إذ تميّزت علاقة الفكر بالفنّ في مرحلة الحداثة بالحميميّة والتّواشج، أي أن يكون الفنّ كمعطى مادّي متحقّق إبداعيّاً تابعا لقيم عليا وثوابت مثّلت قوى مهيمنة على مجمل النشاط المعرفي والعمليّ الإنسانيّ، منذ بواكير الفلسفة اليونانيّة وإلى مراحل متأخرة من القرن المنصرم، وهذه (القيم) قد جُمعت بشكل توافقي تحت مسمّى ثالث القيم (الحق، الخير، الجمال)، إذ لم يخرج الفعل الإبداعيّ كوجود عيانيّ قابل للقراءة والتداول إلا بوجود يمكن تسميته اصطلاحا بالوجود بالقوّة، أي كصور وتمثّلات فكريّة عدّها بعض الفلاسفة، ومنهم (كروتشه) بأنّها تمثّل الفنّ والإبداع دون حاجة إلى وجود مادّي أو نفعي يصاغ العمل الفنيّ تبعا لها"¹، أو خاضع لسلطتها، تفرض عليه الانتظام وفقا لمعايير خاصّة هي من صميم فلسفتها، ونابعة من فكرها الخاصّ.

هذا الانتفاء في العلاقة بين الفكر والفنّ، وإصابة الشّاعر الجزائريّ المعاصر بالإحباط تجاه النّخبويّة التي طالما تفاخر بها، كلّ ذلك كان مهادا لدخوله في حالة من تخبّط المعايير، بعد أن تمّ تحطيمها هي الأخرى تحت سطوة نزعة الشكّ والعدميّة التي اشتهر بها "تيتشه" "فلا قيمة تحكم العمل ونموّه سوى علاقته الذاتيّة النّفسية، التي أراد منها الفنّان أن تكون معبّرة عن عدميّة العلاقة بينه وبين العمل الفنيّ، وبينه وبين الآخر (المتلقّي)، فهو نوع من اللّعب الحرّ، تحكمه اللّذة، لا يمنعه تردّد معرفيّ أو فنيّ أو جماليّ ما، وهو هنا يغيب مفهوم الضّرورة لأجل معنى محدّد، فكلّ ما يمكن تصوّره وفعله هو ما يمكن أن يكون دون تعيين غائي"²، أو هدف محدّد يلتزمه الشّاعر الجزائريّ المعاصر من وراء ابتكاره لصور شعريّة جديدة، وهذا حتّى يسمح لنفسه بالتطهّر بماء الواقع، وإطلاق العنان لفكره من أجل أن يعبر عن واقعه الرّاهن في حالته الفوضويّة.

1- منذر فاضل حسن الدليمي: العدميّة في رسم ما بعد الحداثة، مؤسسة دار الصّادق النّقّافيّة/دار صفاء، الطّبعة الأولى، عمان/العراق، 2012، ص ص 09-10.

2- منذر فاضل حسن الدليمي: العدميّة في رسم ما بعد الحداثة، ص ص 265-266

لذلك لم يعد يعني الشاعر التميّز بلغته عن اللغة اليومية الواقعيّة التّقريرية، وهذا استنادا إلى تغيّر الأسس الجماليّة عنده، بل إنّ وعيه الجمالي الجديد دفعه إلى التخلّي عن لغته المتعالية، أو بعبارة أخرى تخلّصه من الحلّة المثاليّة التي صبغ بها لغته وفكره؛ اقتناعا منه أنّ ذاته التي تعرّضت للتّهميش في عصر ما بعد الحادثة، لا بدّ لها تعبّر عن نفسها بنفسها، وهذا الذي يتأتّى لها من خلال "شحن الوعي بمفردات العالم الذي يحياها"¹، وعلى هذا الأساس فقد "شهد الخطاب الجماليّ والبصريّ والفنيّ بشكل عام، حالة تطرّف وإزاحة عن سياق المترسّخ والثابت في الوعي الجماليّ والفنيّ المهيمن على مساحة واسعة"² من الفن ما بعد حدائى عامّة والشعر الجزائريّ ما بعد حدائى خاصّة.

يقول "عبد القادر رابحي" في نصّه "لحى بيضاء تثبت في ملاعق السكر":

هواء مالح

ورطوبة لا تطاق..

وصناديق انتخابات فارغة..

كلّ شيء جاهز

ليحلم هذا الشقيّ

الواقف في صفّ الحياة/بغد أجمل ممّا يراه..

-17-

مراقبون نشطون

ينتشرون في كلّ مكان

تعرفهم من بطاقات

تحمل صورهم الشّخصيّة

1- أماني فؤاد: تحولات الصّورة الشعريّة في قصيدة ما بعد الحادثة، ص 65.

2- منذر فاضل حسن الدليمي: العدميّة في رسم ما بعد الحادثة، ص 09.

يعلّقونها على صدورهم الأنيقة

يسرعون الخطى

في كلّ اتجاه..

كأنّما يبحثون عن شيء ما

يريدون إخفاءه في الصناديق الشفّافة

بعد سقوط المغرب¹

يبني الشاعر "عبد القادر رابحي" مشاهد هذه معتمدا اللّغة البسيطة، "قلعة المشهديّة لغة تقريرية توحى باكتشاف عوالم شعريّة غنيّة في لغة الحواس، لغة الواقع اليومي"²، حيث يؤسّس عبر آليّاته الفنيّة التجريبيّة لجماليّات جديدة، تعتمد على شدّ المتلقّي إلى السّطح الدّلالي للّغة، موازاة مع المشهد السّطحي للواقع الرّاهن المتعفن، الذي يعاني فيه الإنسان الجزائريّ المعاصر من ويلات التّهميش، وهو الذي فقد الحقيقة، وفقد أحلامه في مجتمع أصبح هواؤه مالح، ورطوبته عاليّة، مع ما تشير إليه الصّورتان من دلالات العطش والاختناق، التي أصبحت تحيط بعملية انتخابيّة شرعيّة، ينتظر منها الفرد الجزائري تحقيق أحلامه، لكنّ هذه الأحلام اغتيلت، وسقطت الإيديولوجيات الدّوغمائيّة عند اكتشاف تلاعباتها، واستراتيجيتها في تهميش الإنسان الجزائري المعاصر، عن طريق تغييب إرادته الفرديّة باستعمال طرائق الغشّ والتزوير كما يحيل إلى ذلك النصّ.

لكن بالتركيز على اللّغة الخاصة بالصّور الشعريّة الواردة في النصّ؛ نجد أنّ "عبد القادر رابحي" صار ينفر من آليات المجاز، الذي هو أساس العمليّة الإبداعية في عصر الحداثة وما قبلها، فاتحا المجال أمام ملكة الحواس تعالين ما تعيشه على أرض الواقع، وهذا الآليات الفنيّة أسمتها "أمني فؤاد" "اللّقطة البصريّة" معتبرة إيّاها أساس الشعريّة ما بعد

1- عبد القادر رابحي: مقصّات الأنهار، ص 75.

2- أمني فؤاد: تحولات الصّورة الشعريّة في قصيدة ما بعد الحداثة، ص 71.

الحداثيّة، حيث تقول: "إنّ هذه اللّقطات المختلفة تتجمّع في نمط من التّناول الشعريّ، تتضمّن فيه العين وتحلّ محلّ ذات الشّاعر، وتعدّ اللّقطّة البصريّة هي بؤرة الشعريّة، وهي التّكوين الجماليّ الذي يتجاوز مع آخر وآخر مكتفين بالتّجاوز وفي غنى عن إدخال الذات المحلّلة أو المعلّقة أو المنفصلة، إلا في لمحات كنائيّة مركّزة ودالّة - ذات الفنّان أغنى - المبدع ينقل ما يراه، لكنّه لا ينقل ما يفكر أو يعتقد فيه، لأنّ الأفكار خديعة، وهو لا يمارس مع العالم هذه اللّعبة الحقيرة"¹؛ التي ثار عليها، رافضا إيّاها، بل يكفي فقط بالمعاينة الحسيّة ذات الانطباع الأوّلي عن الأشياء والموجودات داخل هذا الواقع، وهنا نعطي مثالا آخر عن هذا، حيث يقول "الأخضر بركة" في نصّه "يمشون لا يمشون":

موتى غرائيون ملتصقون بالأحياء

لا ثورات تكشطهم

ولا نسيان يشفطهم إلى قاع القيامة،

كلّما قلنا اختفوا طلّعوا علينا،

احتار ناموس الرّيح²

ينعدم في هذا النصّ أيضا، المجاز الذي طالما تغنّى به شعراء الحداثة، ليحلّ محلّه السّرد التّقريريّ البسيط المميّز لمشاهد واقعيّة تتسم بنوع من العبثيّة، حيث إنّ "السّرد قائم في هذا المقطع من القصيدة من خلال جمل تقريريّة لا مساحة للخيال المجازيّ بها، ونلمس الحياء الذي يعبر عن العبثيّة"³ في موقف الشّاعر اتّجاه شخوص المشهد، فهو لا يبدي رأيه فيها، وهذا في حدّ ذاته وجه من "وجوه سقوط الإيديولوجيا؛ لأنّ كل تفسير في النّهاية تعبير عن تملك إيديولوجيّ للمفسّر، الكناية الآن تنأى عن التّفسيريّ؛ لأنّها تشعر أنّها لا تملك العالم

1- أماني فؤاد: تحولات الصورة الشعريّة في قصيدة ما بعد الحداثة، ص 77.

2- الأخضر بركة: لا أحد يربّي الرّيح في الأفقاص، 128.

3- أماني فؤاد: تحولات الصورة الشعريّة في قصيدة ما بعد الحداثة، ص 75.

إيديولوجيًا، وترى العالم مغلقا غير قابل للإدراك¹، ولهذا ينشغل المبدع برصد الأشياء الهامشيّة، ليعبر عنها شعريًا، حتّى يكتمل النصّ في النهاية، وقد تحوّل كما أسلفنا الذكر إلى مجموعة من المشاهد الحسيّة أو اللّقطات البصريّة المتّسّمة باللّغة التّقريرية البسيطة، تتجاوز فيما بينها، بعد أن نقلها المبدع كما هي، متأثرة بنفسيّته القلقة والمتوتّرة، من هذا العالم، فتخلق تلك الفوضى المضاهية لفوضى الواقع وعبثيّة العالم الذي تحياه.

3- لغة التشيؤ أو فاعليّة الأشياء في بناء الصورة الشعريّة:

إنّ عودة الشّاعر الجزائريّ المعاصر لاكتشاف العالم الذي يحياه بطريقة مغايرة، مدفوعا برغبته في استعادة مكانته ضمن الرّاهن الاجتماعيّ، ساهم في ضخّ أدوات فنيّة جديدة، تساعد كثيرا على تشكيل الصّور الشعريّة، وهو الذي دشّن مرحلة جديدة من مراحل الوعي الجماليّ، تتطلّب حسب "راوية يحيايوي" خلق لغة جديدة، تتماشى ومتطلّبات هذا الوعي الجماليّ الجديد، حيث تقول: "إنّ الشّاعر مطالب بلغة مبتكرة، وهذا ليس معناه ابتكار أدلّة لغويّة جديدة غير واردة في المعجم، إلّا أنّ الابتكار يكون في التّشكيل، وهو التّركيب المميّز للأدلّة"²، أي أنّ الشّاعر الجزائريّ المعاصر أصبح مطالبا بأن يضخّ الحياة في المفردات اللّغويّة؛ عبر ابتكار علاقات جديدة، ينسجها بين مختلف تلك الدّوال حتى تصبح قادرة على الظّهور مرّة أخرى في حلّة إبداعية جديدة، تنماز عن هيئتها السّابقة؛ التي تسرّب الموت إلى أعماقها، في سياقها العاديّ المتكلّس والمتحجّر.

هذه الأدوات الفنيّة تنبجس من أشياء هذا الواقع الفعليّ في هيئتها التّداوليّة، لتتعلق في تشكيلات لغويّة تشكّل صورا شعريّة، يستطيع الشّاعر الجزائريّ المعاصر بواسطتها التّعبير جماليّا عن فلسفة هذا العصر الاستهلاكيّ المتشيّ، أضف إلى ذلك أنّه يُحقّق الاتّحاد بين

1- كمال أبو ديب: اللّحظة الرّاهنة للشعر، شعر اللّحظة الرّاهنة، مجلّة فصول، المجلّد 15، العدد 3، خريف 1996، ص 16.

2- راوية يحيايوي: البنية والدّلالة في شعر أدونيس، ص 37.

الشّعْر والواقع، ويوازن المعادلة بينهما، حتى يكون كلاهما في الكفة ذاتها، فيتحقّق ذلك التّمازج والتداخل.

ولعلّ هذا ما يصبو إليه "محمّد بن جُلُول"؛ الذي يبحث عن تشكيل الواقع صوريّاً عبر بنية النّصّ، لكن لا ليعيد خلق الواقع من جديد أو يتسامى عليه، بل ليتفاعل معه، حيث يقول الشاعر في نصّه "مشهد الغرفة u17":

أذكر مشهد النّافذة في الغرفة u17

أذكر الشّجرة الفارعة بأغصانها العارية

ك_____الأخطبوط

أذكر ضجيج الغرفة المجاورة كنشيد بحّارة

عابرين

أذكر الكتب القليلة المرميّة كطوق نجاة.

أذكر حبال الغسيل الزّرقاء،

أذكر زجاجات الماء الضّبيحة كنوارس نائمة.

أذكر القمصان المعلّقة كأشرعة.

كنّا غرقى يا صديقي وتلك الأحذية المرميّة عند

الباب

لم تكن سوى أسماك تونة وسردين!!¹

يخلق الشّاعر في هذا النّصّ صورا شعريّة جديدة، قوامها الأشياء المحسوسة لهذا الواقع، حيث تتفاعل فيما بينها في فوضى وتناقض كبيرين، مساهمة في تفجير الطاقات الكامنة للغة، عبر خاصيّة التّفاعل لا الخلق، حيث نقصد بالتّفاعل أنّ ذات الشّاعر أصبحت

1- محمّد بن جُلُول: اللّيل كلّهُ على طاولتي، ص 92.

تجد ذاتها عبر إحساسها بالأشياء المحيطة بها، (أي في الشجرة الفارعة ذات الأغصان العارية، ضجيج الغرفة المجاورة، الكتب القليلة المرميّة، حبال الغسيل الزرقاء، زجاجات الماء، القمصان المعلّقة، الأحذية المرميّة عند الباب) كما أنّها تركز للسكون في ظلّ السّقر الدائم لاكتشاف عالم الأشياء الحركي الفوضوي.

فالصورة الشعريّة بهذه اللّغة المتشبيّهة الفوضويّة أصبحت تضج بالحياة الخارجة عن نطاق النصّ، بل انتقلت إليها من الواقع المعاش، ممّا يعني أنّها اكتسبت طاقات فنيّة جديدة، وأبعادا تصويريّة تعيد لها نظارتها وحياتها المفقودة في المرحلة السّابقة المعروفة بالحادثة.

كما نجد "الأخضر بركة" يستعين بأشياء هذا الواقع في تشكيل صورهِ الشعريّة، حتّى يقبض على اللّحظة الزّمنيّة الرّاهنة في تحوّلها تفلّتها، كونها تحتاج إلى لغة تساير هذه اللّحظة، حيث يقول في نص "وهران":

كنفير سيّارات إسعاف
يمرّ الوقت في وهران،
قلت القصعة اترعت بكسكس طبخة التّجار
والضّجر، المدينة
بين فكّي المتاهة قطعة الإسفنج تقطر بالبقايا
من زيوت محرّكات بواخر غرقت بلا بحر على هذا
الرّصيف الآن،
مقهى ينطح المقهى،
هنيئا للهواء بحقنة الموتى
هنيئا للتّراب بحلّة الاسمنت،
للعربي بن مهدي الشّارع "الغاشي"
تكلّلت العيون بمنظر التّرامواي منزلقا جديدا

في الزقاق كلعبة الأطفال في العيد الصغير،

ازداد منسوب الغبار عباءتين،

ازداد سردا بين منسوب التسوّل،

تحت قيطون النهار،¹

لقد حوّل "الأخضر بركة" نصّه هذا إلى مشهد تصويري واقعي، تتصارع فيه الأشياء بشغف وحركة كبيرين، في محاولة للقبض على اللحظة الزمنية التي عاشها بمدينة "وهران"، وهنا تكمن براعة التصوير وجماليّته، فـ"كيف للمبدع أن يلتقط معنى مراوغ مبتكر، إلا بلغة تخلق المعنى في لحظة تكوّنه نفسها، فهو معنى مراوغ لا يلتقط، أو يصبح شيئا إلا في النصّ"² الشعري، حيث يقول الشاعر أيضا في النصّ نفسه:

ازداد منسوب التّأؤب طابقين،

الآدميون استفاقوا للتوّ.. ماليين مركومين تحت الحائط،

المستشفيات حدائق الرّعب المعلّب، ثمّ ها

الأيام تجلس قرفصاء على خواء

تمضغ الأجساد، مثنى أو ثلاثا أو رباعا في شوارع،

لا يرتقّ ما تفتّق من جلود الرّيح إلا الرّيح،

لا سينما هنالك،

لا مسارح، لا مساحة تستضيف الورد، أو

هذا المسمّى الشعر في شعر المكان الأجعد المندكّ

مثل عجينة الإسفلت،

قلت: إذن أعود غدا لعلّي كنت أخطأت القصيدة،

1- الأخضر بركة: لا أحد يربّي الرّيح في الأفقاص، ص ص 137-138.

2- أماني فؤاد: تحولات الصورة الشعريّة في قصيدة ما بعد الحادثة، ص 108.

قد أرى عيّاش يحياوي يسير الآن قرب البحر،
ينظر كي يرى لا شيء إلا ما تراه سليقة المخيال،
قد ألقى سعيد هادف
يلور شعلة الكلمات في فنجان قهوته،
وينظر في اتجاه الباب منتظرا هبوب الرّيح،
من منا يشيخ، الجسم أم حجر المكان؟
اشتقتها..... وهران.¹

إنّ البدائل الإبداعية التي وظّفها الشاعر، في تشكيل صورهِ الشعريّة ألغت بشكل شبه كلّ مفعول العناصر البلاغية السابقة، معيدة إيّاه -أي الشاعر- إلى لحظة الصّدّام مع الواقع الذي يعيشه، لذلك كان تصويره لهذا المشهد بمدينة وهران معتمدا على اللغة المتشبيّهة، الغرض منها تجسيد رغبة "الأخضر بركة" بأنّ "علينا أن نستعيد إحساسنا بالأشياء من خلال إعادة اكتشاف الواقع والإنصات الجيّد للحياة؛ الاستمتاع بالصّوت كما هو، واللّون كما هو، والوجود والموجودات كما هي"²، وهذا التّصوير الفنّي يتمّ عبر تقنيّات التّفاعّل مع الأشياء، وملامستها من قبل الشّاعر في لحظتها الآنيّة تلك.

بالإضافة إلى خاصيّة أخرى وهي أنّ هذه الأشياء في امتزاجها بلغة الشّعْر، لا تفقد قيمتها التّداوليّة المألوفة، أو أنّها تتجرّد من حمولاتها الدّلاليّة الأصليّة، بل على العكس تماما، حيث إنّ الصّور الشعريّة ما بعد الحداثيّة وعند اعتمادها على اللغة المتشبيّهة تستدعي تلك اللغة بمخزونها الدّلالي الكامل، ثم نترك حريّة التّصوير لها، في انعتاق تامّ من أي مرجعيّة أو أصل، أو نسق تدور في فلكه، ولنا بذلك وقفة مع نص "تدور القطارات.. يضحك الأطفال بنهم" لـ "عبد القادر رابحي" حيث يقول فيه:

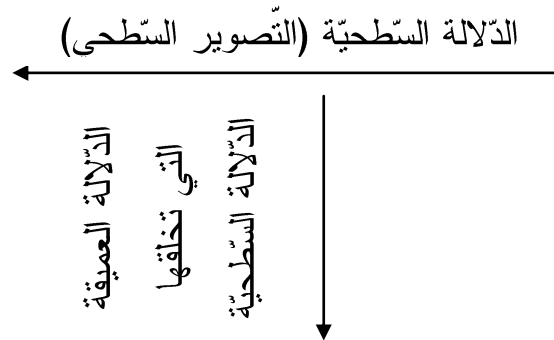
1- الأخضر بركة: لا أحد يربّي الرّيح في الأفقاص، ص ص 138-139.

2- بدر الدّين مصطفى: دروب ما بعد الحداثة، ص 69.

في قاعات الانتظار

يهرع المسافرون إلى أقذارهم،
يتمددون على أرائك من حديد بارد،
يتأهبون للانقضاض على مقاعد تطلّ على البهاء..
تلج الأعين ظلمة القطار..
يلج القطار ظلمة المرآب..
كما تلج الأشياء الأشياء..
يستأنس المسافرون بطيبة النفق المظلم..
حيث تربض توار يخ الوطن النافق
وحقائب أخرى
تستحي قصيدة النثر
من البوح بأسرارها..¹

نلاحظ من خلال هذا النصّ لغة بسيطة تحتضن أشياء هذا الواقع وتعاينها، ومساران دلاليّان يفتحهما اللغة الشعريّة للصورة الشعريّة، أولهما المسار الأفقي الذي هو الدلالة السطحية العادية التي يصوّر من خلالها الشاعر مشهداً لحالة من الركّاب يستعدّون لركوب قطار، أما المسار الثاني فهو المسار العمودي؛ الذي تشقّه الدلالة السطحية ويسمى الدلالة العميقة وسنمثّل لهما بالشكل الموالي:



1- عبد القادر رابحي: مقصّات الأنهار، ص 17.

والملاحظ على "عبد القادر رابحي" أنّه يحاول "اكتناه اللحظة الحضاريّة الناشئة، واستخدام اللّغة - أيّ التعبير بطريقة جديدة يتيح تجسيدا حيّا وفنّيّا لهذا الاكتناه"¹، وهذا الذي يتأتّى عبر توظيف الأشياء في حالتها الواقعيّة الحركيّة أو السّكونيّة، وبكيانها الرّاهن مع الحفاظ على طبقاتها الدلاليّة التي وجدت عليها، في لحظة سبرها من طرف الشّاعر، لترسم مشهدا خاما بسيطا وغنيّا بالدلالات في الآن نفسه، يقول "عبد القادر رابحي" أيضا في النصّ نفسه:

النافذة العمياء

شاشة ملوّنة..

في مقصورة الباب الموصد..

-وأنت تنظر من مقعد رحلتك-

يبدو كل شيء جميلا:

- المساحات الخضراء..

- القرى المرسومة بلطف..

- المرافق المبنية حديثا..

على جانبي الحلم الكاذب،

- والجسور المشيّدة بعرق النوايا..

الإشارات الفوسفوريّة المعلّقة بين جبلين

تدلّ على موعد الوصول إلى غرفة المعنى..

والقصور المغروسة في حقول البرتقال

تدلّ على انبجاس العصير الأسود²

1- أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص 244.

2- عبد القادر رابحي: مقصّات الأنهار، ص 20.

يجنح "عبد القادر رابحي" من خلال صورته الشعريّة "إلى وقائع حياته اليوميّة، وأشياءه الخصوصيّة والعابرة، من منطلق أنّها الأشياء التي تحمل نبضا ودماء في حياته التي تتسم بالحياد والعدميّة في هذا العالم، لذلك فهو يبحث عن ألفة بينه وبين الأشياء، ألفة لا يجدها مع العالم والأشخاص من حوله، إنّهُ يللم الوجود في هذا العالم من خلال حسيّة عارمة"¹، كما إنّ المتلقّي الذي يقف أمام هذه الصّور الشعريّة المترابطة يجد نفسه يعاين مشهدا بسيطا يعيشه يوميّا، لكنّه وأثناء تلك المعاينة للأشياء يطلق العنان لمخيّلته فيدخل عالما شعريّا آخر، بحيث إنّهُ يرى الأشياء بطريقة مغايرة، لأنّه فعلا اعتاد أن يرى أثناء سفره تلك المناظر (المساحات الخضراء، القرى المرسومة بلطف، المرافق المبنية حديثا، الجسور المشيدة بعرق النّوايا، القصور المغروسة في حقول البرتقال) لكنّه لم يعتد أن يتأمل فيها، أو يكتشف حقائقتها وزيفها، فهي على الرّغم من جمالها تحمل دلالات أخرى هي دلالات الموت الذي أصبح يميّز هذا الواقع.

4- غربة السّؤال وصدمة النّهائيات المفاجئة:

لطالما تباغت الصّورة الشعريّة بحلّتها الأنيقة التي ارتدتها في مرحلة الحادثة ومقدرتها على استكناه العالم الدّاخليّ للشاعر الجزائريّ، مع ما تصفيه اللّغة بعنفوانها، من ألق تعبيريّ، ودفق جماليّ، وسحر تركيبّي ينساب بين مفردات اللّغة المتعلّقة من رحيق الواقع، المتشربّة بنبيذ الخيال الخلاق، غير أنّ الوضع اختلف كثيرا في المرحلة التي بعدها، بعد أن تغيّرت التّقنيّات الفنّيّة والطّرق التّعبيريّة عن المحتويات الفكرية والنّقائيّة للشاعر الجزائريّ ما بعد الحداثيّ، الذي بدا "متشظّي الصّورة والدّلالات"²، تائها، يقف في وسط الطّريق بين الحضور والغياب، بين الوجود والعدم، بين يقين الحادثة ولا يقين ما بعد الحادثة، ما جعله يغرق في لجج من الأسئلة النّاجمة عن الشّك المستمرّ، لهذا أصبحت لغته

1- أماني فؤاد: تحولات الصّورة الشعريّة في قصيدة ما بعد الحادثة، ص 67.

2- هيفاء النّكيس: "ما بعد الميتافيزيقا: أو ميتافيزيقا الرّاهن"، خطابات الما بعد، مجموعة مؤلّفين، إشراف وتقديم: علي عبّود المحمّدّاوي، منشورات الاختلاف، الطّبعة الأولى، الجزائر، 2013، ص 198.

تتسم بطابع التّساؤل الدّائم، بحثاً عن إجابات هو في حدّ ذاته لا يملكها أو ينفر منها، وإذا ما امتلكها فإنّه يتوارى من سوء ما بُشّر به، كونه لم يعد يرغب فيها، لذلك اختار أن تكون نهاياته مفاجئة، وحياته عديمة الغاية، حتّى تستمرّ لذة التّساؤل لديه، دون الوصول إلى نهاية تختتم رحلته داخل متاهة الشّك، أضف إلى ذلك أنّ هذا الاختيار الفنّيّ المعتمد من طرف الشّاعر الجزائريّ ما بعد الحداثيّ "يحمل على المستوى العميق طبيعة دلاليّة فلسفيّة، تتمثّل في عدم النّقة في أيّ حقيقة، وعدّ هذه الحياة زيفاً وخداعاً، عالم من المشاهد الذي نحيّاه ونعيش به فوق كراسي عرض متحرّكة، ذوات منفصلة عن نفسها وعالمها"¹ سقطت ضحيّة تحت وطأة نزعة العدميّة التي مهّد لها نيتشه، وأرسيّ أسسها فلاسفة ونقاد جاؤوا بعده.

وحثّى لا نغوص كثيراً في المنطلقات الفكرية التي أدّت إلى تسرّب هذه الظّاهرة الأسلوبية داخل بنية الصورة الشعريّة ما بعد الحداثيّة، وحثّى لا نحيد كثيراً عن الظّاهرة التي نحن بصدد تسليط الضّوء عليها، نتناول هذا النصّ لـ "عبد الرّزّاق بوكّبة" المعنون بـ "قربان أوّل" حيث يقول فيه:

أردفت فتاتي على الكوازاكي، وسابقت الرّيح

والكورنيش

إلى متى..متى، أبقى يخيفني هذا الطّريق

الحرمونا منه منذ اختاروا يقتلون؟

وألهب حماسي حماسها / أطفأته إشارة من لحية

فاجأتنا تسدّ المنعرج

.....

هل من سارد ينوب عني؟²

1- أماني فؤاد: تحولات الصورة الشعريّة في قصيدة ما بعد الحادثة، ص 80.

2- عبد الرّزّاق بوكّبة: من دسّ خفّ سيّويه في الرّمّل، ص 65.

تتعاقد علامة الاستفهام مع بقيّة الدّوال الأخرى، وتتزاحم سلسلة التّساؤلات في هذا المشهد الشعريّ؛ الذي أثر فيه "عبد الرّزّاق بوكّبة" أن يستجلي لحظة شعوريّة ذاتيّة يبتشي فيها بنشوة التّحرّر المطلق، حيث يكون فيها برفقة صديقه، يسابق الرّيح مُطلقاً العنان لذاته، تمارس حرّيتها الفعليّة على الكورنيش، تصاحب تلك الحرّية ممارسة لغويّة متحرّرة هي الأخرى عبر استخدام "بوكّبة" مفردات من المعجم اليومي، لأنّه أحيانا "يتعمّد مبدع ما بعد الحداثي استخدام دوالٍ سوقية ومبتذلة، تحمل في طيّاتها مخزونا حسّيّاً شعبيّاً متداولاً، اعتماداً على أنّها -دون غيرها- هي ما يحمل المعنى الذي يريد أن ينقله الشّاعر، سواء صدمت هذه الألفاظ الذّوق الشعريّ أم لم تصدمه، فالمبدع لا يعترف بهذا، فليست هناك ألفاظ شعريّة أو غير شعريّة، بل هو في بعض الأحيان يتعمّد الصّدمة التي تصنعها دواله"¹، ليكتمل شعوره في الاستمتاع بتلك اللّحظة الزّمنيّة الآنيّة، بعد أن أحاط بكل جزئياتها، فأصبح يمتلكها فعليّاً ولغويّاً/شعريّاً، ونتيجة لهذا الامتلاك الفعليّ ثمّ اللّغويّ/الشّعريّ يطمئن الشّاعر إلى أنّ وجوده متحقّق على أرض الواقع.

تتحوّل بعد ذلك هذه اللّحظة التي يتعاضم فيها شعور الشّاعر بالحرّية، إلى عَمٍّ؛ وذلك تحت وطأة السّؤال «إلى متى..متى، أبقي يخيفني هذا الطّريق»، أو بمعنى آخر إنّ التّساؤل الذي طرحه الشّاعر وَضَعَ اكتمال تحقّق اللّحظة الزّمنية السّابقة على المحكّ، بفعل ارتباطها بحاجز يعيق اكتمالها أو وصولها إلى مبتغاها، لأنّ ذلك السّؤال بمثابة حاجز يُحيل على الخوف والشّك من المصير المجهول إذا الشّاعر قرّر السّير في تلك الطّريق مع صديقه، ما يعني تكسّر عرى الحرّية المنشودة من طرف "بوكّبة" على أعتاب توجّه إيديولوجي مخالف انتشر خلال العشريّة السّوداء، يتّخذ من القوة ملاذاً لإثبات وجوده على حدّ تعبير الشّاعر، ومن هنا نفهم الحالة التي يعيشها "بوكّبة" في أنّه وقع موقع الوسط بين وجود يتمناه، ومستقبل يخشاه، لذلك أثر الرّكون إلى تساؤلات يغذي بها مشهد الشعريّ، والتي تحيل أيضاً -

1- أماني فؤاد: تحولات الصورة الشعريّة في قصيدة ما بعد الحادثة، ص 89.

التساؤلات- إلى رغبة الشاعر في عمليّة التّجاوز أو التّحطيم لما اصطلح عليه بالسّرديات الكبرى، المتمثلة من خلال النصّ في مقولتين مركزيّتين هما الإيديولوجيا والتّاريخ، لأنّ الشاعر يرفض الإيديولوجيا الإسلاميّة وليس النظريّة الإسلاميّة -إن نحن أخذنا بتقسيم "عبد الله العروي"- من حيث أن الإيديولوجيا يُقصد بها "الفكر المغرض الهادف"¹ الذي ينبع من "الطبيعة المهيمنة من أجل تزيف الواقع، وتبرير الهيمنة"²، في حين أنّ النظريّة؛ هي الشريعة الإسلاميّة المنبنيّة على أسس وقواعد صحيحة ومتينة سنّها القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، كما يرفض الشاعر أيضا الامتداد التاريخي الماضي إلى العصر الرّاهن وحضوره الدائم فيه، وبالتالي فإنّ أسلوب السّؤال الذي اعتمده الشاعر في مشهده هو انتصار لعمليّة التّجاوز، وثورة على فعل التثبيت العقلانيّ، على اعتبار أنّ "فعل التثبيت لما يضعه العقل في فترة ما على أنّه وضع مطلق ونهائيّ، يجب على جميع البشر الخضوع إليه، هو في حدّ ذاته ممارسة لا عقلانيّة، لأنّها تتشبّث بما يجب على العقل تجاوزه، فتطمح إلى تثبيته وترسيخه واعتباره وضعاً نهائياً ليس له "ما بعد". وما يمكننا ملاحظته هنا هو أنّ هذه الممارسة اللاعقلانية منحازة لمبدأ "الهيمنة" على حساب مبدأ "النقد". ممّا يجعلها تسقط في الإيديولوجيا بما هي وعي زائف وغير مطابق لمنطق كلّ من العقل والواقع"³ اللّذين يستمدان شرعيتهما وسيرورتهما التاريخيّة من النقد الذاتي الواعي، المؤسّس لفعل التّجاوز.

إنّ هذه الأسئلة التي تفرض نفسها كأسلوب فنيّ أساسيّ، وتقنيّة تصويريّة هامّة في المشهد الشعريّ، تساهم أيضا في تشظّي دلّالته، كون الإجابة عنها تبقى مؤجلة إلى ما لا نهاية، زد على ذلك أنّها تلعب دورا كبيرا في استمالة القارئ حتّى يعيش متعة الأسئلة والبحث عن إجابة نهائيّة، مع ما يضمنه هذان الإعلان من استمراريّة لحياة النصّ الأبديّة.

1- عبد الله العروي: الإيديولوجيا العربيّة المعاصرة، ص 19.

2- نادرة السّنوسي: "ما بعد الإيديولوجيا: التّفكّك وإعادة التّشكيل"، خطابات الما بعد، مجموعة مؤلّفين، ص 117.

3- نادرة السّنوسي: "ما بعد الإيديولوجيا: التّفكّك وإعادة التّشكيل"، خطابات الما بعد، مجموعة مؤلّفين، ص 119.

ومع اقتراب النصّ من الختام، يصدّم "بوكبة" القارئ بنهاية مفاجئة، خالية من أي نتيجة يصل إليها المشاهد في الأخير، حيث يتوقّع القارئ استمرارية المشهد من حيث السرد والتصوير، أو حتّى التعليق عليه من طرف الشاعر، ليجد القارئ نفسه وسط كومة من الأسئلة التي ليس لها إجابات، بالإضافة إلى مجموعة من النقاط الدالة على عمليّة المحو أو الحذف "بوصفها آليّة من آليات الكتابة، تعكس رغبته (الشاعر) الجامحة ونزوعه العميق نحو استبعاد أجزاء أساسيّة من الوجود الملموس والمادّي من ذاته وكيانه أو من العالم بمكوّناته المتشظيّة"¹ ليؤكد بذلك "بوكبة" على انسحاب الشاعر الجزائري ما بعد الحداثي من عوالم الفكر، ولنا عينه أخرى للشاعر نفسه وهو نصّ "لا قشعريرة في الصنم" حيث يقول فيه:

استعجلت فراشي إلى جنب جدتي أستحكيها

- نم قد نمنا على كلّ حكايانا

وانقلبت على يمانها تستحضر الله ورسوله

وأجدادها في التراب

انقلبت عليها أمسح وشمها: أُمي الكبيرة، لماذا لا

تستضيفين جدّة أخرى، إذا نامت إحداكما سمعت

الصّاحية؟

- بخ.. بخ.. بخ²

إنّ ما يميّز هذا النصّ وغيره من النصوص في مدوّنة "من دسّ خفّ سيبويه في الرّمْل؟" هو أنّها "تتميّز بسرديّتها الجميلة، وصناعتها للمعنى من خلال الحكاية التي تضع قدما في الواقع المعروف، وأخرى في المجهول الكبير"³، لكن عادة ما تتميّز الحكاية أو السرد بخاتمة ينتهي عندها الحكّي أو فعل السرد، وهذا ما لا نجده في هذا المشهد الشعري،

1- ناصر حسن يعقوب: أشكال التعبير عن دلالات التّشظّي والغياب في شعر محمود درويش، ص 472.

2- عبد الرّزّاق بوكبة: من دسّ خفّ سيبويه في الرّمْل؟، مصدر سابق ص 16.

3- محمّد الأمين سعدي: شعريّة المفارقة، مرجع سابق، ص 162.

حيث يبرز الصّراع بين الشّاعر وجدّته، في صورتين شعريّتين تجسّد الأولى مدى الحضور الفعلي للتراث في الواقع الرّاهن، في حين تصوّر الثّانية الدّين ومدى حضوره الفعلي هو الآخر في الواقع الرّاهن، وكلا الصّورتان تحيلان على تساؤلات، ففي الصّورة الأولى تساؤلات ضمنية حيث إنّ «بوكبة يسأل جدّته أن تحكي له حكاية، لكن الجدة تردّ عليه بتساؤل ضمنيّ آخر مفاده: ما فائدة الحكايا وقد نمنا عليها»، أمّا في الصّورة الثّانية فإنّ أسلوب الاستفهام ظاهر في قوله: «لماذا لا تستضيفين جدة أخرى، إذا نامت إحدكما سمعت الصّاحية؟»، هذه الأسئلة وغيرها ترهن الواقع الجزائريّ المعاصر بالحصول على أجوبة تبقى غائبة وذلك في مسألة مهمّة، وهي متى يكون حضور التّراث والدّين فعليّاً؟ وإلى متى سيبقى حضورهما انتقائيّاً؟ ونتيجة لهذا الأسلوب الاستفهامي يفتح "بوكبة" باب المجهول ويتّضح خوفه من استمراريّة هذا الوضع الوسطي فلا نحن استفدنا من التّراث في حياتنا المعاصرة، ولا نحن طبّقنا تعاليم الدّين كما هي، أي أنّنا نكتفي بالانتقائيّة الخاضعة لأهوائنا الشّخصيّة، وفي هذا السّؤال سخريّة مؤلمة، تحيل إلى مستقبل مجهول تجسّدها النّهاية المفاجئة التي اختتم بها المشهد الشعريّ.

نّهاية مفاجئة تتمثّل في انسحاب الجدة والشّاعر من الصّراع، حيث إنّ الشّاعر رفض الخوض في تفاصيل هذه المسألة، وانسحب من التّفكير فيها؛ لأنّه لا يريد الوصول إلى نّهاية/حقيقة، واضعاً نصب عينيه أنّ الواقع الرّاهن "لا مكان فيه لمفهوم الحقيقة"¹، في حين استسلمت الجدة إلى النّوم المحيل على الموت الرّمزي، دون الوصول إلى إجابة محدّدة أو نتيجة نّهاية، وعلى أساس ذلك يبقى المستقبل غامضاً ومجهولاً، لأنّه مرهون بإجابة منعدمة، حتى "بوكبة" نفسه لا يعلمها، أو لا يريد أن يخوض بحثاً عنها.

صراع آخر وأسئلة أخرى يطرحها "محمد الأمين سعيدي" في نصّه "آخر الموت يا نخلتی المتعبه" الذي يقول فيه:

1- بدر الدّين مصطفى: دروب ما بعد الحادثة، ص 28.

الحقيقة والوجود الفعليّ اليقينيّ نحو أرض الشكّ واللايقين، ما فتح أبواب التساؤل على مصراعيها حول وجود نهاية لهذا الوضع الذي وقع فيه، أو هل ستنتهي هذه الرحلة إلى فرج قريب.

وأمام هذه التساؤلات التي لا يأمل الشاعر "محمد الأمين سعيدي" من وراءها "أن يصل إلى قاعدة إيمانيّة، بل هو تساؤل اللّجاج والتّأرجح بين طرفي المعادلة الجدليّة المستمرّة القائمة بين توازنات الأضداد، وفي مناطق حائرة وقلقة بين حدود الأشياء والمعاني والأفكار"¹، فيختتم المشهد الشعريّ الذي بناه بنهاية مفاجئة وصادمة، يجد المتلقّي نفسه عند الاصطدام بها مطالباً بالعودة المتكرّرة إلى متنه حتّى يشبع فضوله منه ويجد نهاية يستريح إليها.

إنّ هي هكذا الصّورة الشعريّة جينالوجيّا، استطاعت أن تكتسب خصائصها التي تميّزها تجريبيّا عن خصائص الصّورة الشعريّة الحداثيّة، وذلك عبر تركيبات فنيّة وآليات تصويريّة، وملاحح جماليّة جديدة تستمدّ طاقاتها من فوضى الواقع وتناقضاته، لتتجسّد عبر لغة بسيطة خاليّة من التعقيد والغموض الذي لفّ طبقاتها، في ادّعاء من طرف الشاعر "محمد الأمين سعيدي" بأنّ له الحقّ الخاصّ والكامل والمطلق، دون غيره في ممارسة هذه الصنّة الفنيّة.

وحثّى تتّم لحظة التماسّ مع الواقع كان لا بدّ للشاعر "محمد الأمين سعيدي" أن يعيد النظر في أشياء عالمه، وفي لحظات حياته، كما كان يجب عليه أيضا أن يجدد المنظار الذي يستقرئ به هذا الكون، لأنّ عليه أن يعيشه لا أن يتسامى فوقه، وبالتالي يخلق غربة أخرى تلغي وجوده وكيونته الفعليّة، وهذا الذي جعله يعيش خائفا، متوتّرا من الحقائق السّابقة، فأصبح يعيش في عالم الأسئلة التي تهدم صروح اليقين، وتبدّد مخاوفه من الوصول إلى

1 - أماني فؤاد: تحولات الصّورة الشعريّة في قصيدة ما بعد الحادثة، ص 109.

الحقيقة المطلقة، فكانت نهاياته فجائيّة، صادمة للمتلقّي، لا تعباً بخاتمة أو الوصول إلى هدف
ينهي رحلته السّندباديّة.

المبحث الثّاني:

الصّورة الشعريّة وإغراءات الأجناس الأدبيّة:

بعد أن تطرّقنا في العنصر السّابق إلى جينالوجيا الصّورة الشعريّة وكيفيّة تفاعل العناصر والعلامات اللّغويّة فيما بينها عبر شتّى العلاقات حتّى تؤدّي وظيفة الخلق والإبداع اللازمة لحياة الصّورة، سنحاول في هذا العنصر رصد مختلف "الآليات المستغلّة لتقريب الصّورة من الحلم. وكيف استغلّ الشّاعر تقنيّات الأجناس الأدبيّة الأخرى ليصل إلى الكتابة الشعريّة، وكيف تحقّقت تجريبيّة القصيدة مع المعرفة والفكر"¹، حتّى أصبحت وعاءً تتفاعل فيه هذه العناصر الثلاثة المحقّقة لفرازة النّصّ الشعريّ، وهذا التّفاعل هو ما جعل "يمنى العيد" تعرّف الصّورة الشعريّة بأنّها "تركيب مجازي"² تتصهر فيه العديد من الأدوات الفنيّة، وعناصر أدبيّة لحقول أدبيّة مجاورة، ما جعل دراستها أمرا في منتهى الصّعوبة بالنّسبة للقارئ الذي يحاول فكّ شفراتها.

إنّ هذه الصّعوبة التي أصبحت تكتنف دراسة الصّورة هو أمر بديهيّ حسب "راويّة يحيايوي" التي تقول: "لذا أصبحت دراستها من أعقد الدّراسات، لأنّها أخذت أسسا فنيّة جديدة ومضامين مبتكرة، اعتمادا على الرّمزيّة والخلق الشعريّ. وأدخلت كلّ العناصر المعرفيّة وعناصر الفنون الأخرى كإبدالات تثري بنيتها. القارئ الذي يتوجّه إلى الصّورة، لابدّ أن يكون ملما بالمعارف الحديثة، ويكون قارئاً من الدّرجة الأولى للأجناس الأدبيّة، إلى جانب

1- راوية يحيايوي: البنية والدّلالة في شعر أدونيس، مرجع، ص 90.

2- يمى العيد: في معرفة النّصّ (دراسات في النّقد الأدبي)، دار الآفاق الجديدة، الطّبعة الأولى، المغرب، 1988، ص 105.

تسلّحه بالنظريّات الفلسفيّة الفاعلة¹ التي بدورها تساهم بجزء كبير في إثراء الصّورة الشعريّة عبر مدّ الجسور بين الشعر والفلسفة.

1. الصّورة الشعريّة والموسيقى:

ولو نتأمّل الصّورة الشعريّة في المدوّنة الجزائريّة المعاصرة، نلاحظ أنّها أصبحت تشعّ بالحيويّة، وذلك نتيجة اغتنامها العديد من الخصائص النّابعة من عديد الفنون على غرار فنّ الموسيقى - الذي سيكون أوّل فنّ نترصدّ حضوره في بنية الصّورة الشعريّة -، كما هو الحال على سبيل المثال في نصوص "من دسّ خفّ سيّويه في الرّمْل؟"، حيث مزج "عبد الرّزّاق بوكّبة" كلمات من أغاني شعبيّة ببنية نصوصه الشعريّة حتى يستطيع أن يصرّو حالة الشّاعر في اللّحظة الزّمنية الرّاهنة، والتي يرفض فيها كل أشكال الخضوع للعقليّات والأنساق الفكرية الماضية ذات البكاء والنّحيب والعويل، بالإضافة إلى الاستئناس بالخمرة المصاحبة لفترة التّمذّن في العصر العبّاسي، محاولا التّملّص من كل مقوّمات القصيدة القديمة المنبئية على تقديس الأطلال أو التّغنّي بالخمّر، واتّخاذها ركنا أساسيّاً يصاحب القصيدة منذ مطلعها، لذلك يقول في نص "عتبة اللّيل":

«يدزينا م الكاس والمائدة

راهي عشرة بلا فائدة»

وانتبه إلى أنّ ما يغنيّه يعنيه، فانتبذ مكانا من البار

انحنى، وتداعى عويلا، هبّت من كانت أدري به:

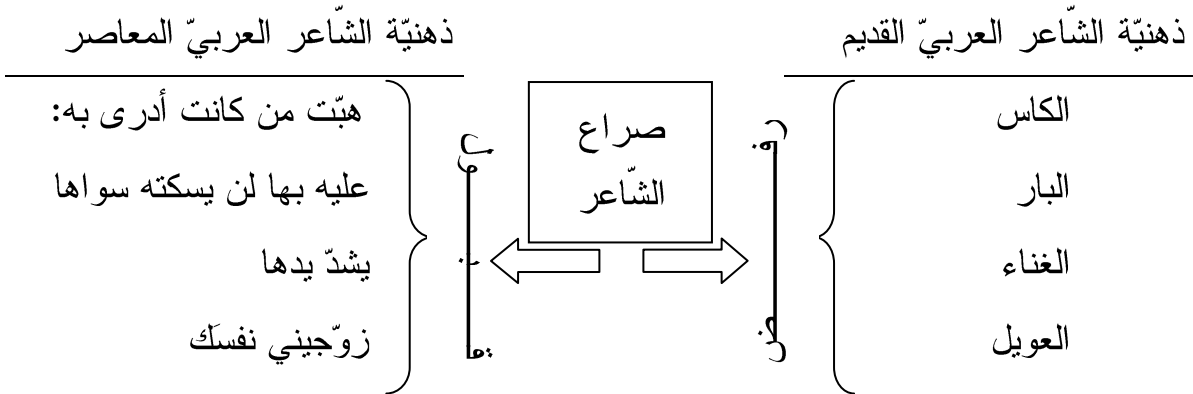
عليه بها لن يسكته سواها

وانتبهت إليه يشدّ يدها، زوجيني نفسك²

1- راوية يحياوي: البنية والدلالة في شعر أدونيس، ص 93.

2- عبد الرّزّاق بوكّبة: من دسّ خفّ سيّويه في الرّمْل؟، ص 86.

فـ"عبد الرزاق بوكبة" جعل من مطلع أغنية "أحمد وهبي" وسيلة لرسم الحالة التي يعانيتها، ويحاول الخروج منها أو رفضها بعد أن غرق في أحوالها، وهي ذهنيّة الإنسان العربي القديم التي سيطرت عليه لعقود من الزمن، وكانت سببا في تغذية القصيدة الكلاسيكيّة كالبكاء على الأطلال، وكذلك الخمرة المصاحبة للعصر العبّاسي، والأدهى من ذلك هو وعيه بهذه الحالة وهذا ما تشير إليه عبارة "وانتبه إلى أنّ ما يغنيه يغنيه"، ونتيجة لهذا أصبح ينتظر اللحظة التي تُعتق فيه روحه فيتحرّر، إلى أن تجلت أمامه تلك الرّوح التي تُذهّبُ عنه هذا السّحر، ما جعله يحاول التمسّك بها، ليتجسّد بذلك "صراع الشّاعر مع الذهنيّات التي تحمل التّراث العربي"¹، فهي ذهنيّات أقلّ نجمها وخفت بريقها، فلا تستطيع أن تعطي الشّاعر طاقات جديدة، لذلك وجب التخلّص منها، وهذا الصّراع يمكن أن نمثّله بالمخطّط التّالي:



ونتيجة لهذا الصّراع الذي يعيشه "عبد الرزاق بوكبة"، أصبحت الكأس أو الخمرة عنده "وسيلة من وسائل التّغلب على الهموم النفسيّة التي يعانيتها المرء في هذا العصر الموبوء"²، المغلف بشتى طبقات الخيبة والهزيمة والجمود، ممّا يفرض حالة من السّقر إلى

1- محمّد عروس: التّجريب في الشّعر الجزائريّ المعاصر، ص 280.

2- عبد القادر فيدوح: دلاليّة النصّ الأدبيّ -دراسة سيميائيّة للشّعر الجزائريّ-، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الطّبعة الأولى، وهران، 1993، ص 72.

باطن الأشياء وتقليب تربتها، تماما كما تفعل الخمرة بصاحبها، حيث أنّها "تقتلعنا من وحل الأشياء العاديّة، وتقذف بنا فيما وراءها، وتعلمنا أنّ المرئيّ وجه اللامرئيّ، وأنّ الملموس تفتّح لغير الملموس، فما نراه ونحسّه ليس إلا عتبة لما لا نراه، ولا نحسّه وتجتاز بنا هذه العتبة حيث تزول هذه الفواصل، ويصبح الظاهر والباطن واحدا"¹، وهي المرتبة التي يريد "بوكبة" الوصول إليها، ومن ثمّ التمسك بها، استنادا إلى ما توحى إليه عبارة «زوّجيني نفسك»، لأنّ ذكرها بالنسبة إليه "يبدّد الهموم والأحزان، ويهيئ لشاربها أسباب الفرح والغبطة، يسكر النّدامى ختمها ... وهي بعد ذلك كلّ سرّ الحياة وباطن الحقيقة"² التي تمثّل الهدف المراد الوصول إليه من طرف الشّاعر، حتّى يتمكّن من كسر الجمود، والتمرد على الواقع، ليولد بعد ذلك بروح جيدة لا تخضع لأيّ شيء، لها قوانينها ومبادئها، ونظامها الذاتي الذي يحقق لها كينونتها ووجودها، خارج نطاق الزّمن الرّاهن، بل خارج هذا الواقع المحاصر بالذهنيّات الثّقافيّة القديمة، والترسّبات الفكرية الماضية.

كما تتجسّد جسور التّواصل كذلك بين فن الموسيقى والصّورة الشعريّة عندما عمد الشّعراء الجزائريّون إلى توظيف العديد من الأصوات المعبرة عن حالاتهم النفسيّة المثقلة بمختلف الهموم، الرّغبة في الانعتاق، حيث نسمع مع "محمد الأمين سعدي" العديد من الأصوات التي تتبع من أعماقه فتجسّد لنا روح الشّاعر في طبقاتها المختلفة حيناً والمتناقضة حيناً آخر، حيث يقول مثلاً في نصّه "تناقض أول":

هل تصدّق أنّ القصيدة حين تنام العيون

تحرق أثوابها

ثم تأتي إليّ لكي ترتدي جسدي

1- نصر حامد أبو زيد: إشكاليّات القراءة والتأويل، المركز الثّقافي العربي، الطّبعة الثّانية، بيروت، 1992، ص 243.

2- عاطف جودة نصر: الرّمز الشعري عند الصّوفيّة، دار الأندلس، الطّبعة الثّالثة، بيروت، 1983، ص 368.

هل تصدّق أن فضاءً تمدّد في داخلي¹

فالشّاعر هنا يفسح المجال لصوت غير صوت الشّاعر، والذي هو صوت جسده حتّى يتكلّم ويعبّر عن الحالة التي صار عليها بعد أن لامسته روح القصيدة، وكذلك نلاحظ صوتاً آخر وهو صوت دواخله، التي تمدّدت بفعل هذا الفعل الإبداعي؛ وعلى هذا الأساس أصبح النصّ الشعريّ حيويّاً بفعل تعدّد الأصوات داخله حتّى أصبح نصّاً غنياً بالدلالات، لأنّه "أمام هذا التّكثيف يحتاج القارئ إلى رصيد في استنباط القرائن وفكّ التّداخل الحاصل في الأصوات، وإدراك التّفجّرات الدّاخلية التي من خلالها ينقسم ويتوزّع إليه صوت الشّاعر، مع الإمساك على قرائن تحيل على الدّوات المتعدّدة المقصودة، خاصّة عندما تكون القصيدة طويلة وتحتوي وعياً مشطوراً، فالبنية الدّلالية تختفي، وكأنّها طريقة لتلبس الأقنعة، خاصة عندما تتداخل الأصوات وتتعارض أخرى داخل بنية متتابعة"² تتميز بالتماسك الشّديد بين عناصرها.

وفي قول "محمد الأمين سعيدي" أيضاً من نص "تناقض رابع"، يواصل النصّ إظهار أصوات أخرى فاعلة محاولاً أن يرتقي بنصّه الشعريّ إلى درجات من الغموض، ويدفع عنه كل محاولات القراءة حيث يقول:

في داخلي تكثر الأضداد ..

يسكنني

نورٌ ونارٌ وآفاقٌ محجّبة

وظلمةٌ ..

وبقايا الإثم والورع

1- محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرّمليّ، ص 31.

2- راوية يحيوي: البنية والدلالة في شعر أدونيس، ص 115 - 116.

يطوف بي الشعر في أنحاء ذاكرتي¹

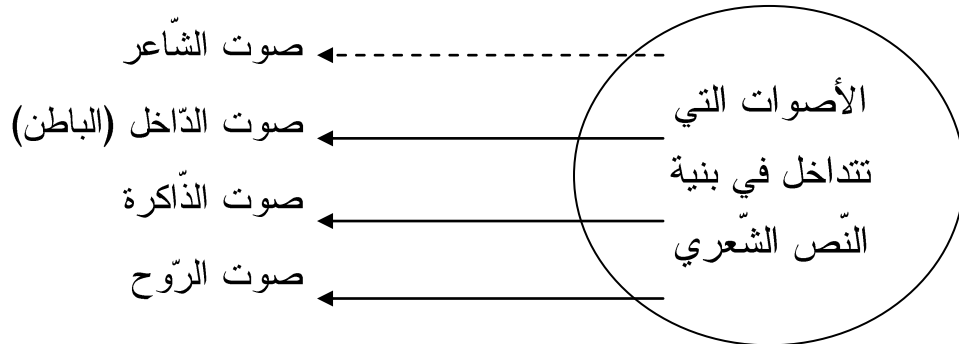
وكذلك نجد هذا التعدّد الصوتي في موضع آخر، حيث يقول "محمد الأمين سعيدي" من نص "تناقض رابع":

أنا.. أنا حامل الفوضى

وملتحف بالانسجام

وروحى منبع المتع²

من خلال هذين المقطعين، نجد أن هناك ثلاثة أصوات تتناوب في الحديث أضافها الشاعر إلى جانب صوته



كما يمكن القول أنّه "تتقاطع شخصيّات متعدّدة عبر شخصيّة الشاعر، وتخرق صوته أصوات كثيرة"³ هي: دواخله، ذاكرته، روحه، التي تجسّدت شخصيّات؛ بعد أن طالها التجريد من قبله لتصبح ذواتا تحدّث المتلقّي، وتعبّر له عمّا يخامرها من انفعالات جرّاء

1- محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرّمليّ، ص 35.

2- محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرّمليّ، ص 36.

3- خالدة سعيد: حركيّة الإبداع -دراسات في الأدب العربي الحديث-، دار العودة، الطّبعة الثّانية، بيروت، 1982، ص 98.

تلبّسها بروح الإبداع، وكذلك جرّاء ارتدائها ثوب الكلمات الأنيفة، وحملها للفوضى والانسجام معا.

إنّ القصيدة على هذا المنوال أصبحت "تحمّل في صلبها أكثر من نبرة وتنبني على أصوات عديدة متداخلة"¹، حتّى تضمن لنفسها كثافة الدّلالة، وتحقيق الإغراء لجذب القارئ إليها، وفي هذا الصّدّد يقول "عبد الله حمّادي": "توجّب على العمل الإبداعيّ الرّفيع أن يكون مسكونا ومبطّنا بتعدديّة الإفضاءات الإيحائيّة داخل إطاره الفنّيّ الأحاديّ الذي ينفّث فيه الفضاء لفاعليّة مختلف الإيماءات حتّى تهبّي المناخ المتاح لإحداث الانفعال، لأنّ المتلقّي وهو يلج أغوار القصيدة لا يستقبل ظاهرة المعاني المتلبّسة بظاهر الألفاظ بقدر ما تلبّس إحساسه «معنى المعنى»"² أو المعنى القابع في أعماق النّصّ الشعريّ.

2. الصّورة الشعريّة والدّراما:

وإلى جانب الموسيقى، نجد أن الصّورة الشعريّة قد استعانت بالدّراما في تشكّلاتها الفنّيّة، "وتعني الدّراما الصّراع والحركيّة في المواقف لأنّ الحياة مبنية على الدّراما، وهذه الخاصيّة تتميّز بها الأعمال السّردية، من قصّة ورواية ومسرح، ودخلت إلى الأعمال الشعريّة، حتّى أنّ أروع القصائد العالميّة تميّزت بهذه الميزة كـ «الأرض الخراب» لـ «إليوت»³، حيث حدث نوع من التفاعل بين السّرد والشعر جعل من النّصّ الشعريّ لوحة فنّيّة تتدفّق فيها الحياة، وتتألف فيها عناصرها بتلك الرّوابط الشعريّة الجماليّة التي تساهم في بلورة رؤيا الشاعر.

1- محمّد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، في بنية الشعر العربي المعاصر، دار فراس للنشر، الطّبعة الأولى، تونس، 1985، ص 99.

2- عبد الله حمّادي: تأمل في الخطاب الشعريّ المعاصر من منظور دلاليّ، مجلّة السيميائيّة والنّصّ الأدبيّ، أعمال ملتقى معهد اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة عنّابة، 1995، ص 113.

3- رواية يحيوي: البنية والدّلالة في شعر أدونيس، ص 104 - 105.

إنّ هذه الخطوة التي خطاها الشعر الجزائري المعاصر، في سبيل انفتاحه على مختلف الفنون المتاخمة له، تأتي في خضمّ حركة شاملة شهدها الشعر العربيّ؛ الذي "أخذ يتطوّر في القرن العشرين نحو المنهج الدراميّ (...) أعني تطوّر القصيدة العربيّة ذاتها من الغنائيّة الصّرف ومن خاصيّة التجريد إلى الغنائيّة الفكرية التي تتمثّل في القصيدة الدراميّة"¹، ذات الطّبيعة المنبئية على مبدأ الصّراع، حيث بدأ الشّاعر الجزائريّ المعاصر في الاستجابة إلى حيثيّات الصّراع الذي يلتهب في داخله، ويدفعه شيئاً فشيئاً نحو التّمرد، ممّا يحقّق له الوجود أو الكينونة التي تتحقّق فوق الجسد الشعريّ؛ لأنّ الصّراع هو حياة الشّاعر.

وتتجلّى ملامح الدّراما في ديوان "أسلي غربتي بدفء الرّخام" للشّاعر "إسماعيل بيرير" عندما يتّخذ من واقعه بكل جزئياته (مكان، زمان، ثقافة، ...) طرفاً في الصّراع، فأصبح يشعر بآلام الغربة أو المنفى الذاتيّ، لذلك انتبذ مكاناً داخل النصّ الشعريّ، اعتمده الشّاعر لمهمّة واحدة فقط وهي التّسليّ، أو بعبارة أخرى نسيان الهموم التي يعانيتها، ويحقّق حياته الخاصة داخل هذا النصّ الشعريّ، كما ويعيد إليها -حياته- دفنها الذي افتقدته داخل هذا الواقع، الذي تجاوز في برودته برودة الرّخام، حيث يقول في نصه "أسلي غربتي بدفء الرّخام":

أيّها الوقت صرت تمطّي الخطى،

هادئاً كعجوز تمهلّ توقّه للعشق؛

خيّب نزعتة الأنثويّة

خيّبه العمر والأصدقاء الذين قضوا؛

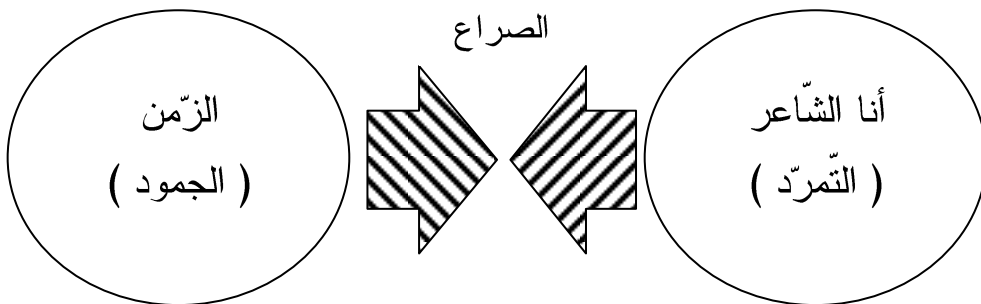
فمضى هائماً، غائماً

دائماً في الأساطير يبحث -نبعث- عن حالة

1- عز الدين إسماعيل: الشعر العربيّ المعاصر -قضاياها، وظواهره الفنيّة والمعنويّة-، دار العودة، الطّبعة الثّالثة، بيروت، 1981، ص 282.

تنقذ المتورّط منّا
أيا وقت صرت تلفّ مشاعرنا مثل تبغ؛
وتنفث فينا الرّغائب؛
تنثرنا في الهواء
ورحلتنا كالمجاز نلاحقها في الفضاء، فتأبى،
ونأبى الخضوع لمحنّتنا
لا تضاريس نمسحها فنرى،
لا عواصف تمسحنا فنرى
لا بريدٌ يدوّن أشواقنا
لا غناء يجيش حالاتنا
لا يهددنا حلمٌ أو يحفّزنا
وفقط كلّما اقترب الليل كنّا ندخّن كلّ السّواد؛
لنغفو عند الصّباح¹

تدور حلقات الصّراع في هذا المقطع الشعري بين أنا الشّاعر الطّامحة إلى الحرّيّة والتمرد على السّكون من جهة ومن جهة أخرى الوقت الذي وقف سدّا منيعا ضدّ هذا التمرد الذي تتوق إليه أنا الشّاعر، وهذا بعد أن اتّسم بالخيبات والجمود



1- إسماعيل بيرير: أسليّ غربتي بدفء الرّخام، دار العين، الطّبعة الأولى، القاهرة، 2017، ص 9-10.

وقد وردت في النصّ العديد من القرائن الدّالة على طرفي هذا الصّراع، حيث نجد الوقت متمثلاً في: عجز طاعن في السنّ فقد رغبته في الحياة فصار بطيء الحركة، وذلك بعد أن مات فيه التّوق والحافز، وكذلك تلاشت نزواته الأنثويّة، وهذا كلّ بعد أن تركه العمر والأصدقاء، فأصبح كالشّريد دون مأوى، لأنّ كلمتي «هائما، غائما» تحيلان على التّشردّ والبقاء دون مأوى، وهذين العبارتين أيضاً تحيلان بدورهما على فقدان الوطن الذي هو الحزن الحاضن لأبنائه، كما نجد الشّاعر أيضاً قام بتضمين طرف الصّراع "الوقت" قرينة أخرى ممثّلة في: شارب التّبغ أو المخدّرات، الذي يعبث بمشاعر النّاس مثل تلك اللّفافة التي يلفّها ثمّ ينفث أحلام النّاس في الهواء، ليكون مصيرها الاندثار.

أمّا ذات "إسماعيل يبرير" فهي ممثّلة بـ «نحن» الرّغبة في التمرّد ضد هذا الوضع، لذلك نجدها تقف في وجه الوقت تارة لتبحث عن ذاتها المتورّطة وتقوم بإنقاذها، وتارة أخرى نجدها تلبس ثوب الإباء وعدم الخضوع لهذه المحن. ومن خلال هذا الاستقراء نستنتج أنّ هذا المقطع تضمّن دورتي صراع، في إشارة من الشّاعر إلى الاستمراريّة الزّمنيّة لهذا الصّراع منذ الزّمن الماضي وامتداده إلى الحاضر، لتتضح بذلك أكثر دراميّة الموقف الذي يعيشه "إسماعيل يبرير"، وترسم لنا الحالة النّفسيّة والذهنيّة المسيطرة على الشّاعر.

أمّا العنصر الثّاني من عناصر الدّراما، التي تدخل في تشكيل الصّورة الشعريّة، فهو الحوار بنوعيه داخليّ وخارجي. والذي يتجسّد بفعل "حضور أكثر من شخصيّة في القصيدة"¹، وهذا العنصر يتجلّى أكثر في الفنون المسرحيّة، التي تضيف نوعاً من التّكثيف حسب ما توضّح ذلك "راوية يحيايوي" قائلة: "وتتكتّف عناصر الدّراما مع دخول الفنّ المسرحي في الإبداع الشعري وتتصاعد درجة التّكثيف لأنّ هناك شخصيّات كثيرة ستدخل في ذات الشّاعر، وتتكيّف مع مواقفها. ويبدو الشّاعر مقتدراً لأنّه يقدّم شخصيّاته بذكاء دون

1- علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، مكتبة الآداب، الطّبعة الأولى، القاهرة، 2008، ص 198.

وساطته"¹، وحسب هذا القول؛ يبدو أنّ الحوار يؤثّر في النّصّ الشعريّ نتيجة لسببين أحدهما هو الحضور المتنوّع للشخصيّات، أمّا السّبب الثّاني فيتمثّل في إبداع الشّاعر في توظيف هذه الشخصيّات التي تساهم في رسم الصّورة الشعريّة، وتهيئة المناخ الذي يساعد في إنتاج الدّلالة، أو على الأقلّ تخفيض حدّة الغموض الذي يكتنف النّصّ الشعريّ المعاصر.

والنّصّ الشعريّ الجزائريّ المعاصر كانت له لمسته المتميّزة في تحقيق هذا التّزاوج بين الإبداع الشعريّ والفنّ المسرحي، حيث يحاول "عبد القادر رابحي" من خلال نصّه "كلّ عام وأنت بخير" أن يبني حواراً بين شخصيّاته المستمدّة من الطّبيعة، بعد أن أوجدها خلقاً إبداعياً آخر، لكنّ هذا الحوار يدور في داخل الشّاعر، وكأنّ الشّاعر ينصت بقلبه لصدى أصوات الجماد ويفهمها، ثم ينقل ما قاله إلى المتلقّي بلسان الشّاعر في قالب إبداعي، وهنا تبدو براعة الكاتب وإبداعه في محاورة الكائنات، لذلك يمكننا تصنيف هذا الحوار في خانة الحوارات الدّاخلية، حيث يقول الشّاعر "عبد القادر رابحي":

تقول الوردّة المجفّفة

في كتاب الأميرة النّووم:

كلّ عام وأنتم بخير..

يقول المطر النائم

في أحراش القصر المحروس:

كلّ عام وأنتم بخير..

تقول الأحجار الكريمة

في عنق الطائر الأزرق:

كلّ عام وأنتم بخير..

يقول البرد القارص للطفّل الشارد

1- رواية يحيوي: البنية والدّلالة في شعر أدونيس، ص 108.

في رصيف الميناء:

كلّ عام وأنتم بخير..

وأنت..

.

.

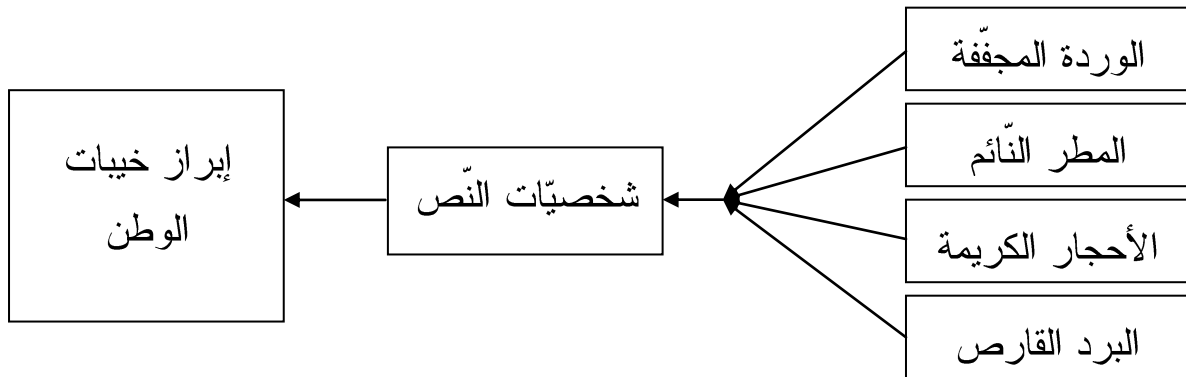
من يقول لك:

كلّ عام وأنتم بخير..

أيها الوطن النافق

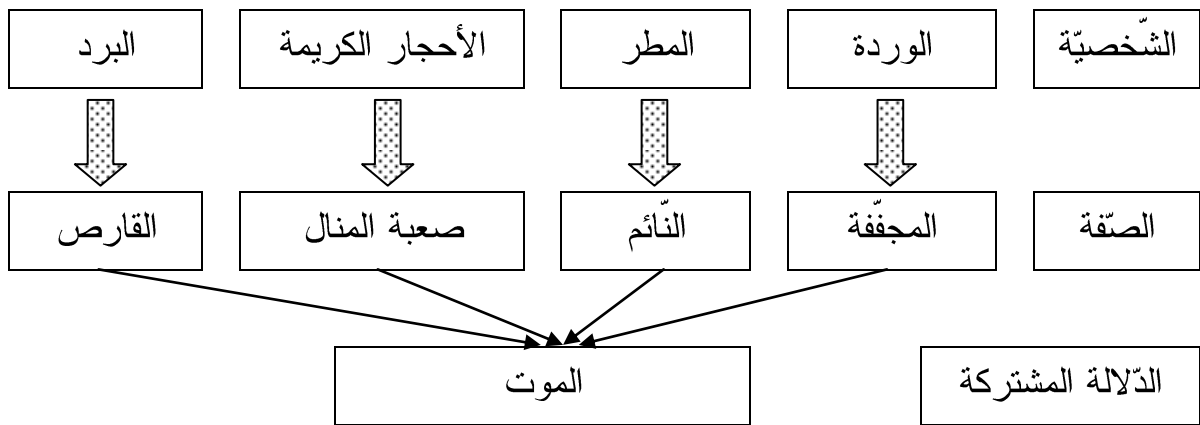
في جيوب الفقراء¹

يعمدّ الشاعر إلى العديد من الشخصيات التي تنتمي إلى الجماد وهي: الوردة المجففة، المطر النائم، الأحجار الكريمة، البرد القارص، فيوظفها في قصيدته بعد أن أعطاها طابع الإنسانية أو خاصية التذويت، وذلك كله من أجل إبراز فكرة أساسية مفادها كثرة الخيبات التي يعاني منها الوطن.



1- عبد القادر رابحي: مقصّات الأنهار، ص 110.

فكما نلاحظ من خلال النصّ الشعريّ، أنّه تتناوب كل شخصيّة على التصريح بقولها، ودليل ذلك أنّها جاءت مسبقة بكلمة «تقول» أو «يقول»، ممّا يؤكد على فعل الحوار بين الشخصيّات، لكنّها تقول العبارة ذاتها وهي «كلّ عام وأنتم بخير..» التي تستعمل عادة للتهنئة، غير أنّ هذه العبارة كانت لتؤدّي دلالتها العادية، لولا الصفات التي لازمت الشخصيّات الواردة في النصّ الشعريّ.



حيث تقترب كل شخصية من صفة الموت، وهذا لأنّها تقال من لسان شخصيّة تعاني الموت، وهذه الصفة الأخيرة أفرغت العبارة «كلّ عام وأنتم بخير..» من محتواها العادي؛ التي هي التهنئة وخرجت بها إلى دلالات مغايرة، وهي دلالات السخرية من الحالة التي آل إليها هذا الوطن، خاصة في ظل تكرار الشخصيّات للعبارة ذاتها، أو الشّهادة ذاتها، ممّا "يسهم في عمليّة الإحياء، وتعميق أثر الصورة في ذهن القارئ"¹، بالإضافة إلى أنّ التكرار يعني تأكيد المعنى وتقويته، وكأنّ كل شيء في هذا الوطن يشهد على موت الوطن ونفوقه.

أمّا "ناصر معماش" فيميل إلى توظيف الحوار الخارجي، ويتجلّى ذلك في نصّه الشعري "الوزير الأخير"، والتي "هي قصيدة طويلة تمثّلت فيها عناصر المسرحيّة من

1- عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائريّ المعاصر، دار هومة، الطبعة الأولى، الجزائر، 1998، ص 46.

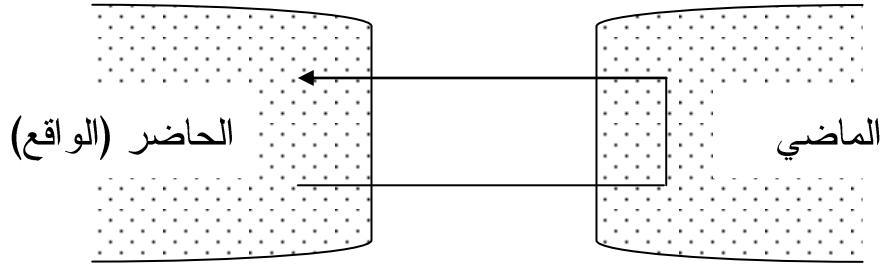
شخصيّات، والعمود الفقري فيها هو الحوار، مع تقديم المشاهد¹ التي تساعد على إبراز الحالة الاجتماعية والثقافية للحظة الزمنية الراهنة التي تعيشها تلك الشخصيات هذا من جهة، ومن جهة أخرى تُعين المتلقّي على إحداث التفاعل مع النصّ الشعري بعد أن يستطيع وضع الشخصيات في سياقها الحضاري، وربطها بمختلف العلاقات التاريخية - قديما أو حاضرا أو مستقبلا-، وهذه العوامل كلّها تخرج بالنصّ الشعري الجزائري المعاصر إلى آفاق إبداعية أرحب، وتساهم في بلورة الرؤيا الخاصة بالشاعر. حيث يقول "ناصر معماش":

قال الخليفة للوزير وقد بدا	متحيّرا من قلة التدبير
ماذا سنفعل بالرّعية إن بدا	منها الرّدى، أو كثرة التفكير
أو قام فيها قائم متحمّل	وزر الوزير وعلة التّزوير
شدّ الوزير على يمينه، وانتشى	يا سيّدي فلتستمع تقديري
إن قام فيهم قائم متحمّل	عبء الحقيقة يبتغي تكسيري
ملكته حقّ التّسييس كي يرى	شعبا تخدّر دونما تخدير ²

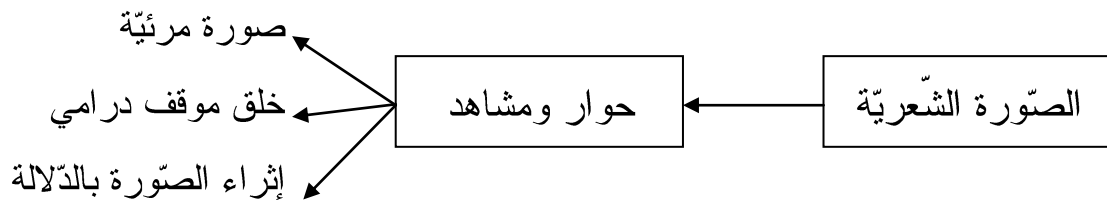
تَحضُرُ الشّخصيّات في هذا النصّ الشعريّ حضورا بارزا، وهما: الخليفة والوزير؛ حيث إنّهما شخصيّتان رمزيّتان تحيلان إلى الزّمن الماضي بما يحمله من محاولات ثقافية وترسّبات فكريّة، والذي مازال يسيطر في العصر الرّاهن، أو بعبارة أخرى حضور الماضي في الحاضر، خاصة السّلطة التي يبدو أنّ فكرها مازال ماضويّا، وهذا الذي يظهر من خلال حوارها، لذلك عاد "ناصر معماش" إلى تربة الماضي مقلّبا إياها وغارفا منها بما يساعده في رسم صورة فنيّة مجسّدة لتلك السّلطة، كما أنّها تعبّر في الوقت ذاته عن هموم واقعه.

1- راوية يحيى: البنية والدلالة في شعر أدونيس، ص 109.

2- ناصر معماش: فجائع الإسمنت والعرب، منشورات الإمتاع والمؤانسة، الطبعة الأولى، الجزائر، 2005، ص



إن هذا الاستحضار للشخصيات، البانية لحوار خارجي، في بنية النص الشعري له العديد من الأبعاد الفنية والدلالية، التي تستلزم العديد من القراءات للإحاطة به، لكننا سنركز في وقفنا هذه على التغيير الذي أحدثه حضور الحوار في تشكيل الصورة الشعرية؛ حيث كسر في هذا النص الذي بين أيدينا كما يؤكد على ذلك "صلاح بوسريف" الهيمنة الغنائية التي سيطرت على النص الشعري الكلاسيكي، وأخرجه إلى تعدد أصوات الشخصيات الحاضرة في النص الشعري بما يحقق له ذلك الإبدال الفني من الصوت الواحد إلى الأصوات المتعددة، حيث يقول: "وأيضاً بنقل النص من الغنائية التي كان الصوت الواحد فيها هو الحاضر، إلى النص المركب، ذي الأصوات، والضمائر الكثيفة المتداخلة، أي بإضفاء البناء المسرحي - الدرامي على النص، من خلال الحوار، وأيضاً السرد، وأشكال الاسترجاع المختلفة التي إما أن تكون عودة على الماضي، من خلال الحوار مع مرجعيات قديمة، من التاريخ أو التصوف أو الشعر نفسه، أو بالعودة إلى الذاكرة نفسها، كاستعادة لمشاهد، أو لحظات، لها علاقة بسياق النص أو بفكرته..."¹، وعلى أساس ذلك فقد تدعّمت الصورة الشعرية، بطاقات تصويرية جديدة تمثلت في عرض حواريّ مشهديّ يساهم في رصف الدلالات لهذه الصورة.



1- صلاح بوسريف: الشعر وأفق الكتابة، مرجع سابق، ص 11.

فالشّخصيّات التي تقوم بالحوار في النصّ الشعريّ لا تظهر فيه على أساس أنّها "تلقّي علينا خطبا عقليّة، بل تحكي قصص الإنسان الحي"¹ الواقعيّ الذي أُلّف هذه النّمودج السلطوي، حتّى أصبح مخدّرا، وعلى هذا الأساس يمكن القول أنّ الصورة الشعريّة انتقلت من الجمع بين شيئين إمّا حسيّ أو معنويّ، إلى صورة مرئيّة ذات محتوى فكريّ؛ تضجّ بالحياة الاجتماعيّة التي يعيشها الشّاعر، حيث يهدف إلى "خلق موقف دراميّ، أو رمز فنيّ يضيف على صوت الشّاعر نبرة موضوعيّة من خلال شخصيّة من الشّخصيّات"² التي تنتظر إلى هذا الواقع نظرة بصيرة، أو ترى ما وراء الأشياء، فيحدث ذلك التّزاوج، أي أنّ صوت الشّاعر يصبح ممزوجا بصوت هذه الشّخصيّات المتحاورّة في النصّ.

وحثّى نحيط بمختلف العناصر الدّرامية التي تساهم في خلق وبناء الصّور الشعريّة، ننتقل إلى العنصر الثّالث من عناصر الدّراما، الذي هو المشهد؛ حيث يعد الرّكن الأساسيّ في السّينما. يعرفه "هديّة جمعة البيطار" بأنّه "مشهد تصويريّ متلاحق تتألى فيه الصّور، وتتراكم بطريقة ملحمة يكون للسرد فيها أثره الأكبر، فيأثلف من ذلك مشهد شعريّ وصفيّ، يقدّم رؤية فكريّة ورؤيا حلميّة ملحمة يمتزج فيها الكابوس والأسطورة"³، وتتعانق فيها الهموم والآمال، مشكّلة فضاء شعريّا، ذو قدرات إبداعيّة جديدة تتألف فيها الصّور البسيطة مع المركّبة داخل الجسد النصّيّ؛ عبر تقنيّات المونتاج السّينمائيّ من قطع، وتقديم وتأخير، وتركيب ..

تميل الصّور البسيطة في تركيباتها إلى الاعتماد كثيرا على الاستعارة والمجاز -وهو القول الذي أكّد عليه "صلاح بوسريف" كثيرا كما سبق وأشرنا- تجسيدا لرغبة الشّاعر الجزائريّ المعاصر في التّغريد خارج سرب اللّغة، "فالاستعارة تمثّل خروجها واضحا على

1- شربل داغر: الشعريّة العربيّة الحديثة -تحليل نصّي-، دار طوبقال للنشر، الطّبعة الأولى، المغرب، 1988، ص 125.

2- خليل موسى: بنية القصيدة العربيّة المعاصرة، منشورات اتّحاد العرب، دط، دمشق، 2003، ص 209.

3- هديّة جمعة البيطار: الصّورة الشعريّة عند خليل حاوي، ص 102.

نظام اللغة، وتمردًا على سلطة المعاني المألوفة، لأنّ المفردة في الاستعارة تَبْطُلُ أن تكون إشارة إلى مفهوم يحيل على شيء، بل تختار مفهومًا آخر غير الذي تحيل عليه، تختزن الاستعارة طاقة خارقة لتغيير اللغة، إذ تنقل المعاني المعتادة إلى معانٍ قد تصدم القارئ وتشوّش عليه القرائن¹، في حين يذهب المجاز باللغة إلى أقاصيها، حتّى تغتسل بمياه الغموض، فتعود ملتحفة، مغطّاة، يقع القارئ وهو بصدد مواجهتها في أزمة البحث عن المعنى الخفيّ، ما يعني محاولاته العديدة لاستقراء هذه اللغة الشعريّة.

وتبدو الصّور البسيطة وسيلة هامة لبث الحركة في هذا الوجود، وقطع السّكون الذي يرفضه الشاعر الجزائري المعاصر جملة وتفصيلاً، لأنّ هذا الأخير -الشاعر- في عمليّته الإبداعية يسافر عبر لغته الشعريّة إلى ما وراء الأشياء، كما ينتقل من الوجود إلى ما خلف الوجود لينصت، يفهم، يحلّل، يحاور ... أجزاءه، محاولاً إعادة تركيبه، وفق رؤيا جديدة، لذلك أصبح القارئ عند مواجهته للنصّ الشعريّ الجزائريّ المعاصر مصدوماً من هذا الوجود المختلف، المتغيّر عمّا ألفه في أرض الواقع، فهو يرى الجماد متحرّكاً ذو حيويّة، وغير المؤنّسن قد طالته يد التجريد؛ فأصبح مؤنسناً عاقلاً يحاور المتلقّي، كما تغيّرت أيضاً وظائف مختلف الحواس؛ حيث أصبح الإنسان يسمع بغير حاسة السّمع، أو يرى بغير حاسة الرؤية، وبالإضافة إلى ذلك نجده يبت الحياة في كائنات شهدت الموت بمختلف أنواعه حقيقيّاً كان أم رمزيّاً، إلى غير ذلك من الاختلالات التي تتمّ بواسطة اللغة الشعريّة، ومن الأمثلة على ذلك؛ هذه المقاطع الشعريّة المستقاة من ديوان "مصابا بلون الصّلصال" لـ"بوزيد حرز الله"، نبدوها بنصّه الشعريّ المعنون بـ "وماذا بعد؟":

أيّها الموت

هذه أمّي بين يديك

بابتسامتها

1- راوية يحيوي: البنية والدلالة في شعر أدونيس، ص 118.

ودموعي

هل ذقت الفقد؟¹

يُظهِرُ الشّاعر الموت في هذا النصّ الشعريّ، على أنّه إنسان يحاوره، ويسأله إذا كان ذاق الفقد؟ أو تجرّع مرارة اليتيم، وهو الذي طالما تلذذ برؤية الناس يشربون من هذه الكأس، لذلك يخوض معه سجالاتاً فكرياً فلسفيّاً، تمهيداً لرحلة طويلة تستمرّ عبر نصوص الديوان، يأخذ فيها "بوزيد حرز الله" هذا الموت، ليُريه، ما هيّته الحقيقيّة الباعثة على التّجدّد لا السّائرة إلى الفناء، من خلال عودة الإنسان المتكرّرة إلى صلصاله الذي خلق منه، ويقول في نصّه "voyage":

استيقظ اللّيل قبلي

ليرافقتني

في سفر محتمل هذا الصّباح²

يُؤنّس الشّاعر اللّيل في هذه الصّورة البسيطة، معتمداً على الاستعارة ذات الطّاقات التّجسديّة التّشخيصيّة، كما أنّها تعدّ -الاستعارة- "إغفالاً أو تعتيماً يصيب بعض المكوّنات المعنويّة للمفردة المستعملة"³، ولذلك خرجت كلمتا «اللّيل» و«الصّباح» من ضيق علاقة التّضاد، إلى فضاء أرحب من دلالات التّشخيص والأنسنة، بحيث صارت معه لكلّ كلمة من الكلمتين السّابقتين «اللّيل» و«الصّباح»، عالم خاصّ. فاللّيل أصبح إنساناً يحب السّفر والترحال، ويهوى التأمّل والتّفكير، بعد أن صَحِبَ الشّاعر في حياته اليُتيميّة، فاستلذّاً معاً متعة الفقد في العالم الواقعيّ، لاجئين إلى عالم الأسئلة ملاذاً آمناً لهم، لعلّه يميّط اللّثام عن أمل

1- بوزيد حرز الله: مصابا بلون الصّلتصال، دار العين للنّشر، الطّبعة الأولى، القاهرة، 2017، ص 11.

2- بوزيد حرز الله: مصابا بلون الصّلتصال، ص 23.

3- بسّام بركة: التّحليل الدّلالي للصّور البيانيّة عند ميشال لوغوران، مجلّة الفكر العربيّ المعاصر، العدد 48-49، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، 1988، ص 27.

جديد أو غد مشرق، وذلك ما توحى إليه كلمة الصّباح، ذات دلالات التجدد. ويقول "بوزيد حرز الله" أيضا في نصّ شعريّ بعنوان "يحدث":

قدمي

تكنم أسفاري أحيانا

وتفشيها أحدىتي المهترئة.¹

اعتمد الشاعر في نصّه هذا على تقنيّة فنيّة جديدة لرسم صورته الشعريّة، هي تقنيّة "تراسل الحواس" وفيها يتمّ نقل دلالة الكلمة في الاستعارة من حاسة إلى أخرى، مثلا من اللمس إلى الذوق، أو من السمع إلى البصر²، كما لاحظنا من خلال النصّ السابق، "وعندما يعتمد الشاعر إلى إثارة هذه الصّور بالأخيلة وبحيل لغويّة أخرى مثل تراسل الحواس وتجسيد المجرّدات فإنّه يستثمر هذا الوعي لهدف جمالي"³، حيث أسند الشاعر «التكنم» أو الصمت إلى القدمين، و«الإفشاء» أو الكلام إلى الأحذية، وهما -أي التكنم والإفشاء- من وظائف الفم، وكذلك نرى هذه التقنيّة في نصّ آخر، بعنوان "ابتسامة":

بأمّ عيوني

أسمعك حين تبتمسين⁴

في هذا النصّ، يعتمد الشاعر على ما يمكن تسميته بـ "تراسل الحواس المزدوج"، وفيه يتمّ وصل عمليتي تراسل حواس بجانب بعضهما البعض، الأولى هي: «بأمّ عيوني أسمعك»، والثانية هي: «أسمعك حين تبتمسين»، وهذه العمليّة تضفي على النصّ لمسة

1- بوزيد حرز الله: مصابا بلون الصلصال، ص 33.

2- راوية يحيوي: البنية والدلالة في شعر أدونيس، ص 118.

3- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النصّ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص 186.

4- بوزيد حرز الله: مصابا بلون الصلصال، ص 37.

جمالية و طاقة فنيّة، تسحر لبّ القارئ بطريقة تشكيّلها، كما أنّها تلف النصّ بطبقات من الغموض، حيث ينتظر القارئ عمليّة انزياح واحدة تتمثّل في إسناد عمليّة السّمع إلى حاسة العيون، لكنه يصاب بحالة من الارتباك عندما يصطدم باستعارة ثانية، وفيها تنزاح عمليّة رؤية الابتسامة إلى حاسة أخرى غير حاسة البصر وهي حاسة الأذنين، فبدلاً من أن يرى الشاعر الابتسامة بعينه مرتسمة على الشّفاة، يسمعها بأذنيه.

أما الصّور المركّبة -و التي أطلق عليها الدّارسون والنّقاد العديد من التّسميات على غرار: الصّور المونتاجية، الصّور المشهديّة، ...- فقد كان لها حضور واسع في المدوّنة الشعريّة الجزائريّة المعاصرة، لأنّها تعطي الشّاعر فسحة لإبراز طاقاته الإبداعيّة وقدراته التّخييليّة، التي لم تسمح بها الصّورة البسيطة، المتميّزة بتشكيل أو رسم مشهد سريع، عبر تقنيّات تعبيرية بسيطة كالاستعارة والمجاز -مثلاً أشرنا سابقاً-، لذلك ينحو الشّاعر الجزائريّ المعاصر إلى بناء مشهد شعريّ طويل أو عام، قادر على احتواء مشاهد بسيطة ذات حركيّة، عبر امتدادها الزّمني الطّويل أو في مختلف تحولاتها وتغيّراتها، أمّا من ناحية الأداء التّعبيريّ في الصّور المركّبة فيعتمد كما تقول "رجاء عيد" "على تشكيّلات تنقلّيّة مستمدّة من الفنّ السّينمائيّ فيما يعرف بالمونتاغ، حيث تتوالى صور متعدّدة، تعقبها صور أخرى، يجمع بينها جميعاً في الصّورة الكلّيّة توحّد وتناسق يصنعه الشّتات الظّاهريّ الذي يستطيع في تواليه، في أنساقه المرئيّة والسّمعيّة، يستطيع إثارة توجّه نفسيّ للخيط الدّخليّ الذي يجمع وحداته المبدّدة عند النّظرة الأولى، وينفسح المجال لرسم صورة شاملة منفسحة وذلك بتضامّ تلك الصّورة السّريعة داخل اللّوحة الكاملة"¹ أو الكلّيّة ذات الائتلاف الجيني الدّخليّ للصّور الفرعيّة السّريعة.

1- رجاء عيد: لغة الشّعر -قراءة في الشّعر العربيّ الحديث-، منشأة المعارف، الطّبعة الأولى، الاسكندريّة، 1985، ص 17.

وتبدو أواصر اللّحمة واضحة داخل الصّورة الكليّة التي تجمع النّصوص الشعريّة الفرعيّة العشرة (قسم - نبوؤة - تذكّر - رؤيا - مناداة - وعد - مصير - معركة - قراءة - أيقونة) لنصّ "توجّعات الفارس القديم" من ديوان "أرى شجرا يسير" لـ "عبد القادر رابحي"، وما زاد في تثبيت أركانها قيام الشاعر بعمليات مونتاجيّة في الصّورة المركّبة على مستويات عدّة، حتّى تخضع لإرادته في تشكيل موقفه الذي يقع نقطة الوسط بين الألم والشّجاعة، بين الخنوع والثّورة. إنّهُ يقف همزة الوصل وهمزة القطع معا بين مد الغياب وجزر الحضور، هنالك بين مسافتين هما الموت والحياة، فهو على امتداد نصوصه الشعريّة يستند إلى جراحه ليقف من جديد وقفة الفارس الشّجاع الذي يأبى إلا أن يستبسل في وجه الخطوب "فتتأجج لديه رغبة التّدمير والتّمرد، ولكنّه يظلّ متأرجحا بين آلامه الذاتيّة، وعمق الجرح الغادر الذي يلتهم جسد أمّته، فيبحث عن الخلاص الكلّيّ ويشدو قصائده لبعث جديد يتحرّى الآفاق منقّبا عن لحظة تخلع نورها"¹ السّاطع لينفلت مرتحلا في ثنايا هذا الوجود، مفتّشا عن ملامح حلمه الأزلي بين عالمين يختلف فيهما ظاهريا موضع الميم فقط هما الألم والأمل، ولذلك نراه نصّه الشعريّ الأوّل "قسم" بقوله:

لن يستريح الجرح في سقمي..

لن تستريح الذّكريات الدّاهيات سدى

من غير ما مدن تنأى

فتتبع من خطى قدمي

لن يستريح دمي

لن تستريح الأضلع الحمقاء

في جسد

أنت له الأوطان

1- هديّة جمعة البيطار: الصّورة الشعريّة عند خليل حاوي، ص 102.

والأحزان

والأجراس تقرر في لظى الجرح المرابط

في صدى ألمي ..

لن يستريح فمي..

مما تقول الرّيح للصّخر الحزين

وما تقول الأمّهات

لغبطة النّدم..

لن تستريح قصائدي العصماء

من قلّمي..

من حبر أسئلتي

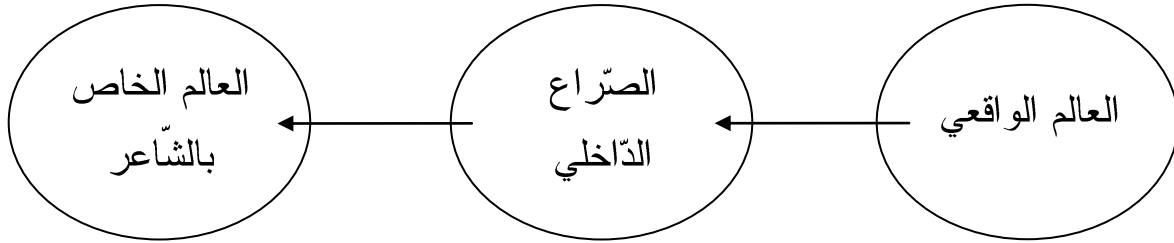
ومن منفاي

من وقتي المعلّق في صراخ الذّكريات

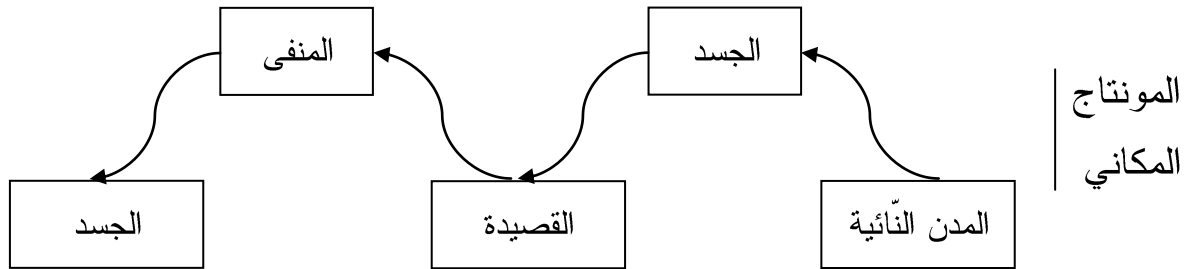
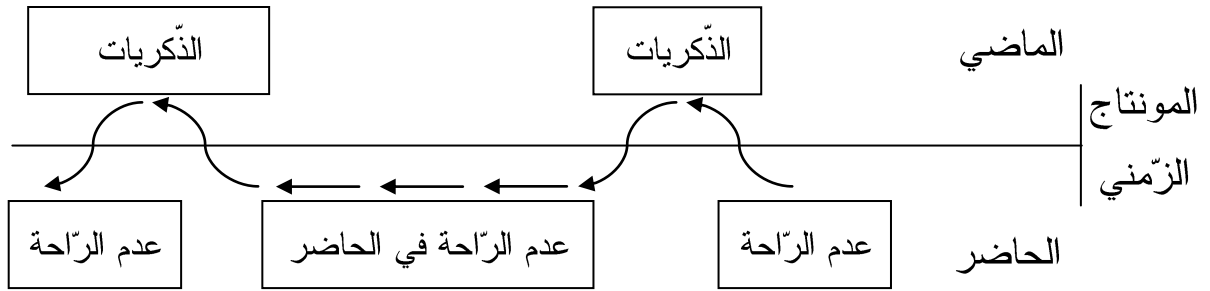
وفي خطوط دمي¹

تبدو رغبة الشّاعر جامحة في الانبعاث مجدّداً، من خلال الخروج من دوامة الأحزان إلى آفاق السّكون الرّوحي، ولذلك نجده يعيش صراعاً يمتد من الظّاهر إلى الباطن، أو من الواقع إلى أعماق الشّاعر، ثمّ من أعماق الشّاعر ينتقل الصّراع إلى النّصّ الشعري فيستكين صراعاً إبداعياً داخل عالم الكلمات، حيث يستطرد "عبد القادر رابحي" في التعبير عن هواجسه وآلامه للخروج من العالم الواقعي، إلى عالمه الخاص أو عالم الأمل الذي يسعى إليه عبر المرور بالصّراع الدّخلي الذي يكتنفه.

1- عبد القادر رابحي: أرى شجراً يسير، منشورات ليجوند، الطّبعة الأولى، الجزائر، 2011، ص ص 71 - 72



لذلك يتأجج النص بالكثير من المصطلحات التي تدلّ على الصراع أو تنتمي إلى أطراف الصراع، لكنّ ما ساهم في تكثيف الصورة الشعرية هو العمليات المونتاجية التي أحدثها "عبد القادر رابحي"، فنراه يسافر بين الأزمنة والأمكنة التي تتضح بالحياة والدلالة، ليلتقط مشاهد سريعة تغذي الصورة الكلية.



من خلال هذا التمثيل نلاحظ حركية الشاعر بين طرفين سواء كان طرفين زمنيّين أو أطراف مكانية؛ وهذا يدلّ على اللاتبات الذي يكتنف نفسيّته، نتيجة للصراع الذي يعيشه، فهو ينتقل زمنياً بين الماضي والحاضر، وكذلك مكانياً من المدن النائية التي تنتمي إلى عالم الواقع حيث يحسّ الشاعر بالغربة والضّياع داخله، إلى الجسد الذي تحوّل بدوره إلى مكان تدور فيه أحداث الصراع، وهذا المكان ينتمي إلى عالم الشاعر الداخلي، ثم بعد ذلك ينتقل

إلى مكان آخر وهو مكان القصيدة ذو التوتر العالي لأنّه فيه يتمّ احتضان وبلورة أحلام "عبد القادر رابحي" وآماله في هذا العالم الخاص أو العالم الثالث، لتتجسّد بعدها تلك الأحلام والآمال نصّيّا، لذلك هو لا يشعر بالراحة بل لا يريدّها إن صحّ التعبير، رغبة منه في تفجير قصيدته بقلمه وحبره وأسئلته، وبعد هذا الانتقال يعود مجدّداً إلى الجسد في رحلة أخرى، تضمن بقاء الشاعر في حركيّة دائمة جسّداً لنا عبر تقنيّات مونتاجيّة ترابطيّة أي أنّها مبنية "على تقنيّة الترابط، إذ يُقوّم المونتيير عدداً من اللّقطات المتباينة على المستوى الظاهر، لكنّها مترابطة على صعيد التجربة الشعريّة للنص"¹، واستناداً إلى هذا التقنيّة المونتاجيّة تنقلّ الشاعر بين فضاءات عديدة وصاغ مشاهد مختلفة، حتّى يرسم الصّورة الكلّيّة ذات النّسق التركيبي، وهذا الصّراع هو ذاته ما يتجدّد عبر نصّه الشعريّ الثانيّ المُعَنون بـ "نبوّة" الذي يقول فيه "عبد القادر رابحي":

لا تقل لي

حروفي التي أوقرت غابة الحزن في رملها

وجيوشي

التي غادرت حرقتي

باتّجاه القصيدة

لا تقل لي

صدى الجرح في أعين الأمّهات

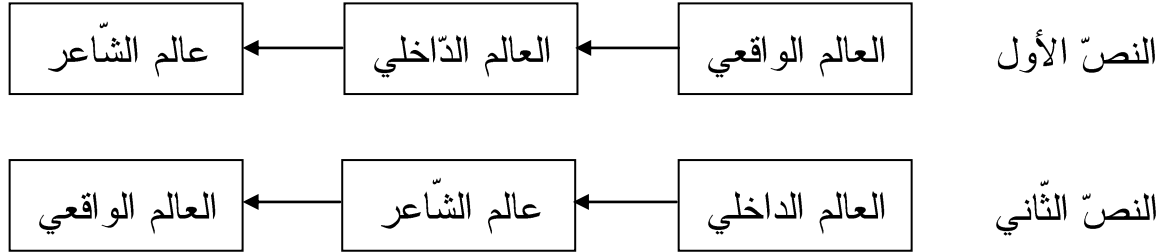
وذاكرة الطّفّل

في محمّات الخيول الشريده..²

1- محمّد الصّقراني: التشكيل البصري في الشعري العربي الحديث، النّادي الأدبي بالربّاض، الطّبعة الأولى، الربّاض، 2008، ص 253.

2- عبد القادر رابحي: أرى شجرا يسير، ص 74.

في هذا النّصّ الشعريّ يتغيّر ترتيب المشاهد عن النّصّ الأوّل، فبعد أن انطلق في هذا الأخير - النّصّ الأوّل - من العالم الواقعيّ ثمّ العالم الدّاخليّ للشّاعر إلى عالم القصيدة أو عالم الشّاعر الخاصّ، أعاد "عبد القادر رابحي" في هذا النّصّ ترتيب المشاهد لتصبح على النّحو التّاليّ:



وبالإضافة إلى تغيير التّرتيب نجد أن الشّاعر لم ينجح إلى توظيف العديد من المشاهد، فقط احتاج إلى ثلاث مشاهد أولها ينتمي إلى العالم الدّاخليّ للشّاعر بعد أن اختلطت عليه الحروف فلم يعد يستطيع البوح، أما المشهد الثّانيّ فهو الانطلاق بشغف وتحرّر نحو عالم القصيدة مغادرا الحرقّة والحزن، في حين جاء المشهد الثّالث معبراً عن العالم الواقعيّ ذو الخيبات المتكرّرة حتّى أصبح المجتمع صدى لجراح متتالية، وبالرّغم من قلّة المشاهد فإنّ هذا الأمر لا يعني انتفاء الصّراع الذي يعيشه الشّاعر، وإنّما هو يحاول الخروج من العالم الأوّل إلى أفاق عالمه الخاصّ، ما يعني أنّه مازال يتأرجح بين عالمين عالمه الواقعيّ الذي يشعر فيه بالألم، الرّاغب في الخروج منه، والعالم الخاصّ به الرّاغب في اللّجوء إليه.

أمّا في نصّه الثّالث الموسوم بـ "تذكّر"، فقد اتّخذ الشّاعر من الصّراع عتبة انطلاق لممارسة عمليّته النّقديّة للواقع الاجتماعيّ الرّاهن، وبالتّاليّ فإنّه انتقل من المشاهد التي تدلّ على الصّراع إلى مشاهد أخرى كانت سببا في تحريك الصّراع، أو بعبارة أخرى انتقل من مشاهد التي تدلّ على تأزّم الواقع الاجتماعيّ الرّاهن إلى نقد العوامل التي ساهمت في ركوده مثل السّلوكات الإنسانيّة ذات المحدوديّة الإبداعيّة، التي توقّفت عند حدود الماضي فلم تتغيّر أو تتطوّر، لذلك نراه يعود بالزّمن إلى الماضي حتّى يتذكّر مشاهد الألق الحضاريّ، بعد أن

كانت الحدّ الأخير لمظاهر الازدهار الاجتماعي، لتتحول منذ ذلك الحين إلى مآسي اجتماعية في الحاضر، و"إنّ المفارقة في إرادة الصعود، والهبوط في المرحلتين تمنح النصّ شعريته، وتمارس نقداً مبطناً للسلوك الاجتماعي الذي يفرض هيمنته على الإنسان"¹، حيث يقول "عبد القادر رابحي" في نصّه "تذكر":

ها أنت تذكر هذه الأسماء

تذكر ما تذكره المسافرين في المنافي..

ها أنت تذكر هذه الأحجار

والأنهار تذكرها ..

وتذكر ما تبوح به القصائد

والشدائد والكروم..

ها أنت تسأل عن حصيد

دافئ الكلمات

لا تنداح من دمه القوافي..

ها أنت تذكر ما تخبئه المسافات الحزينة

في النجوم..²

وكذلك في نصوصه: الرابع الموسوم بـ "رؤيا"، السابع الموسوم بـ "مصير"، الثامن الموسوم بـ "معركة" يعود "عبد القادر رابحي" إلى الزمن الماضي، وبالذات إلى الأصل الإنساني، بعد أن تكون من طين، ليرسم صورة "تندلق من أحشاء الطين، كأسطورة تحكي أمجاد سلالة صافية، نشأت من البذرة الأولى، وتمددت في حركتها الهوليلة نحو الأعلى، ثم ما لبثت أن كرّرت دورتها اللانهائية في النشوء والارتقاء، إنها الفكرة الصوفية التي تتلبس

1- عبد الحميد الحسامي: تحولات الخطاب الشعري في المملكة العربية السعودية، ص 253.

2- عبد القادر رابحي: أرى شجرا يسير، ص 75.

بأسطورة الطّين، والخلق الأوّل وبداية التّكوين¹، التي يشير بها الشّاعر إلى اللّحظة الأولى لخلق الإنسان وهناك بث فيه الله عزّ وجلّ القدرة على العزيمة والنّهوض ضد أشكال الرّكود، لأنّ الإنسان مجبول على الثّورة والتمردّ، محبّ للتطوّر، وليس من مكوناته الجينيّة الثّبات، لذلك يوجّه الشّاعر تهما لأطراف خفيّة بتغيب هذه الصّفات، فهو يرى أن الإنسان إنّما قتلت فيه الصّفات الإنسانيّة الرئيسيّة التي تحرّك داخله قيم الثّورة والتمردّ حيث يقول الشّاعر:

في الطّينة الدّفينة

ترابط الجيوش

منذ أن رأيت..

...

...

ها أنت قد أتيت..

وها هي الجيوش تثقب الرّياح

ترتمي على أبواب هذه المدينة..²

كما يقول "عبد القادر رابحي" أيضا في نص "مصير":

لا أحتمي بالمرايا

والتّعابير..

لا بدّ تبزغ من قلبي

مكابدة..

لا بدّ تصقلني طين الأعاصير

1- هديّة جمعة البيطار، الصّورة الشعريّة عند خليل حاوي، ص 109.

2- عبد القادر رابحي: أرى شجرا يسير، ص 76.

وأرتمي في أتون الحرب

يحصدني جرحي..

ويعجنني جرح الجماهير...¹

أمّا في نص "معركة" فيقول "عبد القادر رابحي":

الولد الشقيّ للفراش

والنساء

للمعانقة..

يجهّز الجالس جيشه العنيد

للصدّام

مثلما

يجهّز الفارس أجود الخيول

للمسابقة..²

يبحث "عبد القادر رابحي" فيما ما وراء الإنسان الحالي أو الإنسان ما بعد الحداثيّ المستهلك، مندفعاً بإيمانه بالإرادة الإنسانيّة، المحقّقة لوجوده -الإنسان- عن طريق الرّغبة في الحياة، فالشّاعر "آمن بالفرد وهو يواجه معضلات الوجود والحياة"³، كما أنّه يثق في مقدّراته على شقّ طريقه نحو الكينونة الحقّة إن هو استطاع أن يوقد تلك الشّعلة الضّامرة داخله، وهو ما يفسّر استعانتّه وتركيبه لهذه المشاهد التي يعود من خلالها إلى أصل الإنسان حيث كان عبارة عن مادّة خام يحركها التمرّد، بغية إعادة بعث الإنسان في صورته الفطريّة الأولى، أو بعبارة أخرى إعادة الإنسان الثّائر، المتمرّد، المغامر، الذي باستطاعته خوض

1- عبد القادر رابحي: أرى شجرا يسير، ص 80.

2- عبد القادر رابحي: أرى شجرا يسير، ص 81.

3- راوية يحيوي: البنية والدلالة في شعر أدونيس، ص 123.

صراع الحياة الاجتماعيّة الراهنة، وقلب موازين الصراع لصالحه، فهو يستحقّ أن يعيش وفقاً لإرادته الإنسانيّة.

فالمونتايج في هذه النصوص الثلاثة: "تذكر"، "رؤيا"، "مصير" يلعب دوراً مهماً في بناء الصورة الشعريّة الكلّيّة، لأنّه يختزل الطّريق بين عالمين مختلفين، يحضّران داخل جسد نصّيّ واحد، لكنهما يتقابلان ضدياً، حيث يستثيران القارئ لتشكيل مقابلة بين العالم الواقعيّ الحاليّ للإنسان المستهلك، والعالم الماضيّ للإنسان المحارب، حيث نلاحظ أنّ هناك انتقالاً زمنياً من الحاضر إلى الماضي؛ حتى يقتبس منه الشاعر مشهداً للإنسان في طبيعته الفطريّة الأولى، ثم يعود إلى الحاضر، حاملاً معه جذوة التمرد والثّورة تلك التي أوقدها بعودته إلى الماضي، فيستطيع بها أن يجهّز عدّته وجيشه لخوض الصراع في العصر الراهن، لذلك فـ "قد مارس الشاعر تقنيّة سرديّة هي تقنيّة القطع - أو الوقفة السردية - للانتقال الزماني" ¹ من الحاضر إلى الماضي، وكذلك لتجسيد الصراع الذي يعيشه الإنسان، بعد أن اقترب منه أكثر في نصّه "مناداة"، حيث يقول فيه:

يا أنت..

ما أدناك

يا أقصاي

ما أقصاك

يا أدنى الخطى

تمشي..

وتنتحب..

يا أنت..

يا بوابة

1- عبد الحميد الحسامي: تحولات الخطاب الشعري في المملكة العربيّة السّعوديّة، ص 253.

لسماء من كانت تحنّ له..

الألواح

والكتب..¹

نلاحظ من خلال هذا النصّ أنّ "عبد القادر رابحي" يعتمد على تقنية المونتاج في رسم معالم التجربة وتقديم رؤية الذات² في موقفها من ذاتها، وكذلك موقفها من الذات الأخرى، في خضمّ الصراع الذي يعتل دواخلها، فهي تعيد تقييم كل شيء حولها، وتعيد النظر إليه وفق رؤية جديدة، ولذلك نراه في المشهد الأوّل ينادي على الذات العميقة النقيّة باستعمال أداة النداء للبعيد "يا". تلك الذات التي يضعها في صورة مجهولة، متحرّرة من الهوية، كلّ ما يشير إليها هو ضمير المخاطب "أنت"، وهذا التجريد الذي قام به الشاعر لكلّ مقوّمات الهوية، هو رغبته في مخاطبة الذات الإنسانية في جوهرها النقيّ، وليس الذات كفرد مقيد بانتماء، بل تلك الذات البعيدة عن الشوائب الهويّانية التي يتلطّخ بها الفرد عند انتسابها إلى عالم الواقع، ثم بعد ذلك معرفة موقعها من ذات الشاعر وعلاقتها مع ذات أخرى تقاسمها نفس النقاء، لكن المفارقة تأتي في المشهد الثاني عندما تجد ذات الشاعر نفسها بعيدة عن أعماقها أو جوهرها، كما هو مبين في قوله: "يا أقصاي ما أقصاك"، فهي ذات متشظية إلى الذات الجوهر، والذات الظاهرية أو السطحية، وهذا ما يعيق تواصلها مع الذات الأخرى، لذلك أصبحت تعاني من حزن يلزمها وكأبة مستمرّة؛ لا يقضي عليه إلا العودة إلى التواصل الذي يرسم من خلال المشهد الثالث، بحيث تكون فيه الذات عالما خاصا للتواصل الإنساني وفضاء رحبا للرقيّ الفكري.

ولا تبدو آثار الصراع التي يعيشها الشاعر متوقّفة عند حدود الذات الإنسانية بل تمتد لتشمل الهوية العربية، حيث بنى مشاهدته في قصائده الثلاث الأخيرة: "وعد"، "قراءة"،

1- عبد القادر رابحي: أرى شجرا يسير، ص 77.

2- عبد الحميد الحسامي: تحولات الخطاب الشعري في المملكة العربية السعودية، ص 255.

"مصير" على ركام حضارة عربيّة متهاكة ضاعت معها الهوية، لأنّ الهوية مرتبطة أشدّ الارتباط بالرقعة الجغرافيّة أو ما يسمى بالوطن؛ إذ إنّ "لا وجود لهويّة خارج المجتمع والتّاريخ"¹، بل هي تنضوي داخلهما، وهو ما يؤكّده أيضا "حسن حنفي" بقوله: "الهويّة هي الوجود"²، وهذا الوجود هو الوجود الزماني والمكانيّ للإنسان، حيث يقول "عبد القادر رابحي" في نص "وعد":

لصلاح الدّين مناقب عدّه..

آخرها..

صدّق ما في القلب

وحقّق وعده..³

إنّ الرّغبة في الخروج من هذا الواقع المهزوم، واستعادة وطن مسلوب هي ما معالم مشهد ارتسم عبر تجسيد ملامح الشّخصيّة الإسلاميّة النّاصر صلاح الدّين الذي كان من سماته أنّه استمع إلى ما يقول قلبه من رغبة في تحقيق انتصار استثنائيّ فكان له ذلك، ويقول الشّاعر أيضا في نص "قراءة":

وطن عليه..

ولوحدّه..

والوقت في منفاه

قُبْرَة..

وباب تنتهي عتبات دهشته إليه..

النّهر في دمه نضب..

1- أحمد بلعبي وآخرون: الهوية وقضاياها في الوعي العربي المعاصر، تحرير وتقديم: رياض زكي قاسم، مركز دراسات الوحدة العربيّة، الطّبعة الأولى، لبنان، 2013، ص 24.

2- حسن حنفي حسنين: الهوية، المجلس الأعلى للثقافة، الطّبعة الأولى، القاهرة، 2012، ص 25.

3- عبد القادر رابحي: أرى شجرا يسير، ص 79.

والبحر من أحزان مرفئه اقترب..

والباب لم يفتح لغير الوافدين إلى مرفئه..

تناءى جرحه..

والمزهريات الحزينة لم تعش عاما

لترحل في غيوم تسكن المنفى

وذاكرة القباب..

الريّح في أضغاث ثورته كتاب:

اقرأ..

(فأنت الآن حرّ)(*)..

اقرأ..

فهذا الحرف في منفاك

مر..¹

وتستمر مشاعر الألم والحزن التي تتملّك صاحب النصّ، الناجمة عن اغتيال الوطن

الذي هو حيّز يضمن حياة الإنسان ووجوده، في نص "أيقونة" حيث يقول الشاعر "عبد القادر

رابحي" فيه:

...

والوطن المسلوب؟؟

قال:

عندما أجاوز المعبر دون أن أخترق الجدار..

أكون قد تركت ما يجول داخل العلبة..

من عفونة..

1- عبد القادر رابحي: أرى شجرا يسير، ص ص 82 83.

أكون قد فتحت هذه الطريق

ورفعت عن بقايا شعبي الحصار..

والقدس؟؟

قال

أكتفي بهذه الأيقونة..

1...

من خلال استقراء النصوص الثلاثة يبدو أن الشاعر يلوم على الإنسان العربي عامة والجزائري خاصة قبوله بحالة الاغتراب بسبب هويته المستلبة الجديدة، "فقد تتحول الهوية إلى اغتراب. تنقسم الذات على نفسها، وتتحول مما ينبغي أن يكون إلى ما هو كائن، من إمكانية الحرية الداخلية إلى ضرورة الخضوع للظروف الخارجية بعد أن يصاب الإنسان بالإحباط عكس التحقق، وضعف الإرادة، وخيبة الأمل، وتخل عن الحرية. تشعر بالحزن دون معرفة السبب. وتشعر باليأس والشقاء كما وصف فلاسفة الوجود مثل كيكجارو وهيدجر وسارتر. ثم يسيطر الاغتراب على موضوع الهوية"²، ولذلك ساق الشاعر العديد من المشاهد المعبرة عن حالة الوطن الضائع في منفى الوقت، يصارع أحزانا، ويعاني مواتا يشمل كل كائناته الحية، كما أنه فقد بريق مناظره، لأنه سيطر عليه القبح من كل الجهات، وهذا ما فتح باب الصراع الذي استكان نفسيّة الشاعر، فهذا الأخير لم يعد يتقبل هذا الواقع الجديد، ولم يعد يتقبل الصفات الإنسانية الجديدة التي تجرّعها الإنسان العربي، فبدأ يعيش حالة من الصراع الداخلي، جعله يحلم بعالم جديد تعود فيه للإنسان إنسانيته الأصلية الصافية النقية، ويعود للواقع بريقه الخافت.

لقد تبين لنا من خلال تتبع جزئيات الصورة الكلية أهمية المونتاج في تركيبها، حيث "إنّ المونتاج يقوم على اختيار المشاهد، وإعادة ترتيبها، وتحديد سرعتها، ودرجة ميلان هذه

1- عبد القادر رابحي: أرى شجرا يسير، ص 84.

2- حسن حنفي حسنين: الهوية، ص 24.

الصّور، وتتابعها سواء كان على أساس الانسجام بالتّماثل والرّبط بين المتشابهات والمتناقضات حسب السّلك الواقعي، أو بتواليها على أساس التّتابع أو الفصل أو التّكديس على مفهوم غالبا ما يكون نفسيّا أو شعوريّا. وتجمع المشاهد من آفاق عديدة لا تلتقي في الواقع، ولكن بفضل المونتاج تتجاوز وتتلاحم وتدلّ دلالات جديدة¹، وهذا ما لاحظناه مثلا من خلال تشكّلات الصّورة الكلّية في النّصوص الشعريّة الجزائريّة المعاصرة التي أصبحت تؤمن بالتّجريب، واقتحام أجناس أدبية وفنون متاخمة لساحة الإبداع الشعريّ الذي يجب أن يتحوّل حسب "صلاح بوسريف"، و"أدونيس" إلى كتابة لا تعترف بالحدود والفواصل لأن "الحدود التي كانت تقسم الكتابة إلى أنواع يجب أن تزول لكي يكون هناك نوع واحد من الكتابة، لا نعود نلتزم معيار التّمييز في نوعيّة المكتوب: هل هو قصيدة أم قصّة؟ مسرحيّة أم رواية؟ وإنما نلتزمه في درجة حضوره الإبداعي"²، وهذا يعتبر نقلة نوعيّة، عرفها النصّ الشعريّ الجزائريّ المعاصر الذي أسّس لنفسه ملامح جماليّة جديدة، وتجاوز الحيل البلاغيّة القديمة، والأساليب المبتذلة في بناء الصّورة الشعريّة، بحيث اعتمد الشعراء على أساليب بنائيّة جديدة تحقّق لهم الابتكار والتميّز، ووظّفوا تقنيّات كتابيّة مغايرة في نسج خيوط الصّورة الشعريّة، حتّى إنّ القارئ أصبح يبحث عن أدوات جديدة، ويتسلّح بقاعدة معرفيّة تمكّنه من التّعامل مع الصّورة الشعريّة في هيأتها الجديدة.

1- عمران خضير حميد الكبيسي: لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الطّبعة الأولى، الكويت، 1982، ص ص 127 - 128.

2- علي أحمد سعيد (أدونيس): الثّابت والمتحوّل - صدمة الحداثة -، دار العودة، الطّبعة الرّابعة، بيروت، 1983، ص 312.

المبحث الثالث:

الباروديا أو المحاكاة الساخرة:

المحاكاة الساخرة، أو كما تسمّيها "ليندا هتشيون" القصة الساخرة، أو الأثر الأدبي الساخر، كلّها مسمّيات لأحد أصناف التّهمك، والتي ارتبطت بما بعد الحادثة حسب المهتمّين بهذه المرحلة ذات التّضارب المفهومي، والجدل التّشخيصيّ حتّى بين أبنائها، "ومع ذلك كان إيهاب حسن حريصا على ألا يترك الأمور متميعة على طريقة أنصار ما بعد الحداثيّة المتطرفين، بل سعى لإيجاد تحديد مبدئيّ لما بعد الحداثيّة، موضّحا أنّ من خصائصها الأكثر تحديدا: المفارقة والمحاكاة التّهمكيّة"¹، أو المحاكاة الساخرة. هذه الأخيرة تشير إلى أحد الأنماط أو الأساليب التّعبيريّة التّهمكيّة الشائعة في الفنون المتاخمة للأدب خلال مرحلة ما بعد الحادثة، على غرار المسرح، السّينما، الرّسم،...، وحتّى في ميدان الأدب نفسه نجد هذا الأسلوب قد شاع كثيرا في بعض الأجناس الأدبية المتاخمة للشعر خلال هذه المرحلة على غرار القصة حيث "تعتبر المحاكاة الساخرة تقنيّة من تقنيّات القصّ ما بعد الحداثي المدعو بالميتاقص"²، لكن وكما أشرنا إليه سابقا، جاءت ما بعد الحادثة لترفع الحواجز أمام هذه الفنون والأجناس الأدبيّة، تتفاعل فيما بينها، وخلال رحلة التّفاعل تلك، تسرّب هذا الأسلوب التّعبيري، إلى النصّ الشعري فأصبح أسلوب كتابة شعريّ ما بعد حداثي "يحاكي أساليب آثار أدبيّة أخرى بصورة ساخرة (pastiche)، أو هو كتابة مخصّصة لغرض محدّد وبصورة ساخرة، أو تناصّا ساخرا - والذي يعتبره عادة كلا من المنتقسين من قيمته والمدافعين عنه

1- نبيل راغب: موسوعة النظريّات الأدبيّة، ص 536.

2- فيصل الأحمر: دائرة معارف حداثيّة، ص 464.

مركزيًا لما بعد الحادثة¹، لكن بالرغم من اختلاف الآليات المعتمدة والقالب الذي يصاغ فيه حسب ليندا هتشيون² يبقى أسلوبا تجريبيًا جديدًا يغذي النصّ الشعري ما بعد الحداثي، ويساهم في تشكيل مختلف عناصره وبنياته المشكّلة بما فيهم الصورة الشعريّة.

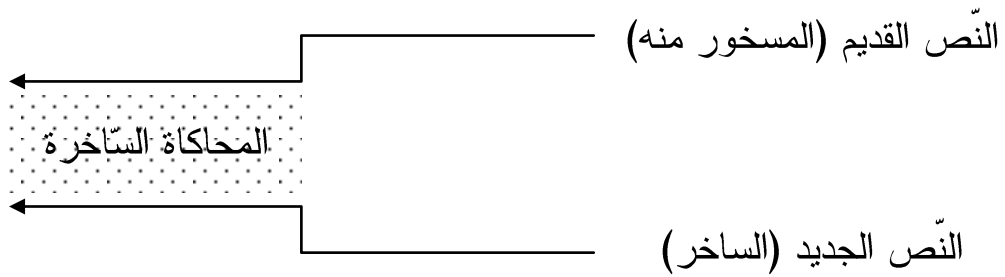
ونحن إنّما أصرّينا على ارتباط المحاكاة السّاخرة بما بعد الحادثة حتّى نوضّح الاختلاف - وإن كان نسبيًا- بين المحاكاة السّاخرة التي هي سمة ما بعد حداثيّة وبين السّخرية كظاهرة إنسانيّة قديمة قدم الإنسان، يلجأ إليها الفرد أو الشّخص في موقف معيّن لإبداء استهزائه بموضوع معيّن آخر واحتقاره له، أو كما يعرفها "عبد الفتاح عوض" بأنّها "إدراك نقدي يتمّ التعبير عنه بخطاب متعدّد المعاني"²، وكذلك حتّى نوضّح الاختلاف بين المحاكاة السّاخرة والأدب السّاخِر الذي يعتبره "شاكر عبد الحميد" نوعًا من التّأليف الأدبي أو الخطاب التّقافي الذي يقوم على أساس الانتقاد للرّدائل والحقائق والنّقائص الإنسانيّة الفرديّة منها والجمعيّة ومهاجمة الوضع الرّاهن في الأخلاق والسياسة والسلوك والتّفكير وهي أحد أشكال المقاومة وقد تشمل السّخرية على استخدام التّهكّم والاستهزاء لأغراض نقدية وتصحيحيّة ورقابيّة وتحذيريّة وهي غالبا ما تُوجّه نحو الأفراد والمؤسّسات والشّخصيّات العامّة ونحو السلوك التّقليديّ، والسّخرية مظهر من مظاهر الفكاهة ومن أكثر أشكالها أهميّة³، وفي السّياق ذاته يوافق هذا التعريف للأدب السّاخِر تعريفا آخر لـ "محمد ناصر بوحاجم" حيث يقول: هو "طريقة فنّية أدبيّة ذكيّة في الإبانة عن مواقف وآراء ذات رؤية خاصّة وبصبغة فنّية متميّزة، وهي أسلوب نقدي هادف في التّعبير عن أفعال معيّنة كعدم الرضا بتناقضات الحياة وتصرفات النّاس وكشف الحسرة والمرارة بطريقة غير مباشرة، بعيدا عن العاطفة الجامحة والانفعال الحادّ قصد الإصلاح والتّقويم نحو الأحسن وطلباً

1- ليندا هتشيون: سياسة ما بعد الحداثيّة، ص 205.

2- عبد الفتاح عوض: السّخرية في روايات بابيستر -دراسة لغويّة سيكولوجيّة-، عين للدراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة، القاهرة، 2001، ص 13.

3- شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضّحك -رؤية جديدة-، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 2003، ص ص 51-52.

للتّفيس عن آلام مكبوتة¹، ومن خلال التعريفات السابقة؛ نستنتج أن السّخرية والأدب السّاخر كلاهما يتجسّدان عبر عمليّة واحدة في التّعبير بطريقة ساخرة، أمّا المحاكاة السّاخرة فهي عبارة عن عمليّتين متجاورتين تندمجان معا في اتّساق تام: استحضر للنّص القديم إنتاج النّص الحاضر، ليصبح بذلك "تركيبا نصّيّا مزدوجا، أي أنّها تدمج النّص المسخور منه في النّص السّاخر"² وعلى هذا الأساس تتحقّق المحاكاة السّاخرة من خلال "حدوث حوار بين نصّين يقوم من خلاله الكاتب بالتركيب بين نصّين أو بين نصوص، وذلك بدمج النّص القديم داخل النّص الجديد، ممّا يسمح بتحقيق نوع من التركيب النّصي"³ ذو التركيب المتّسق السّاخر.



وعند التأمّل في المدوّنة الإبداعية لجيل الشعراء الجزائريّين منذ مطلع الألفيّة الثالثة، يجد أنّهم بدؤوا الاعتماد على هذا الأسلوب في تشكيلهم لمختلف الصّور الشعريّة مُحفّزين في ذلك بدافعين؛ أوّل هذه الدوافع أنّ الصّورة الشعريّة ما بعد الحداثيّة تدعّمت بالعديد من التّقنيّات الفنّيّة والطّاقات التّصويريّة، المنتمية إلى فنون متاخمة على غرار السّينما والمسرح والموسيقى...، فأصبحت الصّورة الشعريّة عبارة عن مشاهد، تمثّل حسب "أمانى فؤاد"

1- محمّد ناصر بوحاجم: السّخرية في الأدب الجزائري الحديث، جمعيّة التراث القرارة، الجزائر، 2004، ص 19.

2- محمّد الزّموري: شعريّة السّخرية في القصّة القصيرة، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، مكناس، 2007، ص 63.

3- عبد المجيد نوسي: السّخرية ومراتب المعنى، مجلّة جذور، العدد 11، المجلّد 6، النّادي الأدبيّ الثّقافي، جدّة، 2002، ص 475.

المحيط الذي يحتضن الأساليب السّاخرة والقلم الذي يبرع في تشكيلها، لأنّ الذات الشّاعرة ما بعد الحداثيّة "شكّلت العالم من حولها مشاهد، مشاهد خاضعة للمفارقات والصدّفة والسّخرية من كلّ شيء"¹، حيث تقول: "والمشهديّة هنا تعتمد خلق مشهد شعريّ يتّسم بالاضطراد والاكتمال، وهذا الاكتمال لا يتحقّق إلا عند الوصول إلى الكلمة الأخيرة من المقطع، أو القصيدة، وهي عادة تعبّر عن مفارقة ساخرة"² تهكميّة، تعبّر عن الفوضى والتناقض الذي يعيشه الشّاعر المعاصر على أرض الواقع.

إنّ من خلال ما ذكرته "أماني فؤاد" نستطيع القول؛ إنّ تحوّل الصّورة الشعريّة في مرحلة ما بعد الحداثة من الصّورة البيانيّة الكلاسيكيّة البسيطة نحو المشهديّة، أعطاهما فائضا من الأدوات الفنيّة الجديدة، والتّقنيّات التّصويريّة الحديثة، ومن بين تلك التّقنيّات؛ الأسلوب السّاخّر، فالصورة الشعريّة عند تحوّلها إلى مشهد شعريّ يشكّل الإطار العام الذي تدور في فلكه شخصيّات وأشياء فإنّها تجتمع شعريّا في فوضى وتناقض، تصل إلى حدّ المفارقة والسّخرية، بفعل ارتباطهما مع بعضها البعض داخل المشهد الشعريّ.

أمّا الدّافع الثّاني المُحفّز على اللّجوء إلى المحاكاة السّاخرة، فيتمثّل في رغبة الشّاعر الجزائريّ ما بعد الحداثيّ برفع الحُجُب عن الماضي، والنبش في أركان هذا الصّرح العتيّد، ومحطّاته، وطروحاته، ... ففي "حين كانت الحداثة تتمنّى دون طائل أن تلغي الماضي، فإنّ ما بعد الحداثة تعود إليه في أيّ وقت تاريخيّ وبروح ساخرة"³ تهكميّة، تحمل بين طيّاتها نقدا لاذعا، يهدف إلى إزالة ثوب القداسة الذي ارتداه هذا الماضي أو التّاريخ، في إطار حملة شاملة تنوّق لإسقاط النّظريّات والأفكار المركزيّة الكبرى، ومقاومة فكرة الأصل أو المرجع الثّابت الذي يستمدّ نفوذه من هذا الكيان الضّارب بجذوره في أعماق التّاريخ. ولهذا كانت

1- أماني فؤاد: تحوّل الصّورة الشعريّة في قصيدة ما بعد الحداثة، ص 70.

2- أماني فؤاد: تحوّل الصّورة الشعريّة في قصيدة ما بعد الحداثة، ص 71.

3- بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة: عبد الوهاب علّوب، منشورات المجمع الثّقافي، الطبعة الأولى، الإمارات العربيّة المتّحدة، 1995، ص 354.

عودة الشاعر الجزائري ما بعد الحداثي إلى الماضي وتكراره، ليس شوقاً إليه أو رغبة في الارتقاء بين أحضانه كما كان سائداً في العصر الحداثي، بل نقداً له، وهو ما تؤكّد عليه "ليندا هتشيون" بقولها: "غير أنّ هذا التكرار التهكميّ لماضي الفنّ ليس حنيناً إلى الماضي، فهو نقديّ دائماً. كما أنّه ليس لا تاريخياً أو تجريبياً للتاريخ، وهو لا ينزع الفنّ الماضي من سياقه التاريخي الأصلي ويشبهه فيدمجه في نوع ما من مشاهد الحاضر. فعوضاً عن ذلك، تشير الكتابة الباروديّة السّاخرة، عبر عمليّة مزدوجة، تشمل الإدخال والتهكم، إلى كيف جاءت أشكال التّمثيل الحاليّة من أشكال تمثيل ماضية، وما هي النّتائج الإيديولوجيّة التي تنبثق من الاستمراريّة والاختلاف"¹، أي إنّ الباروديا وفق هذه التّقنيّات هي شكل من أشكال إعادة إنتاج الماضي بصورة مغايرة، لكن في سياقه التاريخي الأصلي دون تجريد، وذلك عبر عمليّتين فنّيتين هما عمليّة إدخال الماضي في سياقه التاريخي إلى الصّورة أو المشهد الشعري، وعمليّة التّهكّم المحاكية لذلك التّمثيل الماضوي، وعلى أساس ذلك التّجاور التّمثيلي في المشهد أو المشاهد، تنتج شظايا الدّلالة، وتتعدّد عمليّات القراءة.

ولو تأملنا نصّ "ورد لامرئ القيس" في ديوان "لا أحد يربّي الرّيح في الأفقاص" لـ"الأخضر بركة" سنجد أنّ المحاكاة السّاخرة تساهم كثيراً في تشكيل المشهد الشعريّ الذي يشكّل الإطار العام للنّص، إنّ لم نقل المحور الرئيس الذي يحرك عناصر المشهد، والقلم الذي يعتمد عليه الشاعر في تشكيل المشهد، وذلك من خلال استعارة الشاعر "أسلوب أو مفردات نصّ معيّن مع اختلاف المضمون بهدف السّخرية أو الفكاهة"² حيث يقول في نصّه:

وقد اغتدي

برباعيّة الدّفع والطّير في وكناتها،

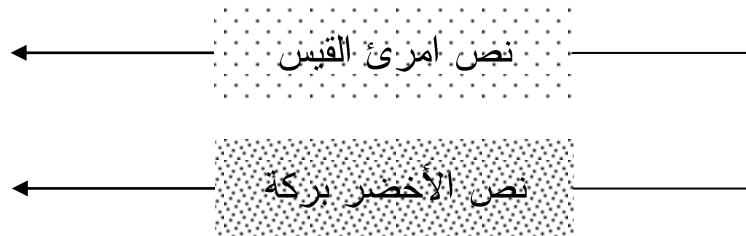
ويدي تشدّ على جموح المقود

1- ليندا هتشيون: سياسة ما بعد الحداثيّة، ص 206.

2- بهاء الدّين محمّد مزيد: إنسانيّة المحاكاة السّاخرة، نقلاً عن: فيصل الأحمر: دائرة معارف حداثيّة، ص 463.

مكرّ، مفرّ كصخرة سيزيف
من جبل الأمس تسقط في طرقات الغد
لها شهقة الخيل، صوت الرياح
وتنهيدة الرّوح في معبد
غير مكترث بكمان أمنية
غير مكترث بالجبال
تحقق في شبحي عابرا
مثل تشطبية فوق لوح الخيال
ينزّ المحرّك مشتعلا بوقود: مازوته
وصقور الهواجس تعلو
وتهبط بالرّوح في الجسد
ينزّ المحرّك، لكنّ ثقل الليالي
يلاحقني مثل موج ليصفعني
على شاطئ الضّجر الأسود¹

يدرك القارئ لهذا المشهد الشعري وجود نصّين مختلفين زمنياً، يتساوقان في اللحظة ذاتها بانسجام تامّ، أحدهما لـ "امرئ القيس" والآخر لـ "الأخضر بركة".



لكنّ هذا التّجاور يُظهر الكثير من السّخريّة، التي لا تُستَحْضَر لغرض المحاكاة الجافّة، وإنّما تؤدّي حسب "ميخائيل باختين" إلى التّحاور النّصّي، الذي يؤدّي بدوره إلى

1- الأخضر بركة: لا أحد يربّي الرّيح في الأفقاص، ص 120.

إبراز الاختلاف القابع في وسط الاتفاق، وإبراز الانقطاع الموجود في عمق الاستمرار¹، وذلك هو "مناط التّحدّي في باروديا ما بعد الحداثة، حيث يظهر الانقطاع القائم على المفارقة عادة في قلب الاستمراريّة، والاختلاف في قلب التّشابه"²، زد على ذلك أنّ هذا الأسلوب التّصويري السّاخر في بناء المشهد، كان مُتعمّداً من طرف الشّاعر؛ حتى يؤسّس للحظة الزّمنية الرّاهنة أو الخاصّة به، المختلفة عن تلك اللّحظة الزّمنيّة القديمة، فهو يعيد كتابة أبيات من شعر "امرئ القيس" بطريقة ساخرة، معتمداً في ذلك لغة جديدة متحرّرة، لها مقوماتها، جماليّاتها، علاقاتها، أشياءها،...، التي تنماز عن تلك اللّحظة الزّمنيّة السّابقة، وهو بعمله هذا، إنّما يقابل الشّاعر التّصورات الكلاسيكيّة في اقتناص اللّحظة القديمة بسخريّة قاسية، ذلك أنّ التّعبير اللّغوي عنها، أو تصويرها كان مبنياً على أعراف شعريّة تتغيّأ المثاليّة العقلية من خلال خضوعها لنسق ثقافي مغلق تتحكّم فيه جملة من الأسس والأعراف الاجتماعيّة، الثقافيّة وحتى فنيّة عديدة لا تخرج عنها، بمعنى آخر تصوير الشّاعر لتلك اللّحظة كان مقيداً ولم يكن متطابقاً مع واقعها، ولا راسماً أحداثها فعليّاً، بل مقدّماً -على العكس- تمثيلات افتراضيّة متقبّلة على صعيد العرفين؛ الاجتماعي والفني³، في حين أنّ "الأخضر بركة" يمتلك كلّ مقومات الحرّيّة في خوض تفاصيل الحياة بفوضاها وعشبيّتها التي تتجلّى من خلال قوله: « غير مكترث بكمائن أمنيّة / غير مكترث بالجبال / تحدّق في شبحي عابراً / مثل تشطّيبية فوق لوح الخيال ».

فالشّاعر يعيد تنقيح الأسس الجماليّة الكلاسيكيّة البانية للصّور الشعريّة، عبر توظيف الباروديا، ممّا يسمح له بهدم المرتكزات البيانيّة والتمثيلات الاجتماعيّة والثقافيّة الكلاسيكيّة، ثمّ بعد ذلك تحطيم النّسق الفكري والفني المتجذّر في طبقات الفكر العربي، المتغذّي على أوهام الماضي، المترسّب عبر السيّورة التّاريخيّة للشعر العربي، ليتمكّن بعد ذلك كلّ من

1- فيصل الأحمر: دائرة معارف حدائثيّة، ص 464.

2- أحمد خريص: العوالم الميتافسقيّة في الرّواية العربيّة، دار أزمنة للنّشر والتّوزيع، عمان، 2001، ص 86.

3- أحمد خريص: العوالم الميتافسقيّة في الرّواية العربيّة، ص ص 63-64.

خوض تفاصيل الواقع المعاش، وفق منظور مغاير لما قبله، وهذا الذي لن يتمّ إلا بأدوات فنيّة، ووعي جمالي ما بعد حدائيّ، قادر على استكناه عالم الموجودات الذي يحياه، وعلى هذا الأساس يتّضح أنّ الشاعر أصبح يتميّز بوعي ذاتيّ، وبإدراك تام للعالم الذي يعيشه بمختلف الأشياء الموجودة فيه، المتّسم بشتّى مظاهر الفوضى والتناقض.

"عبد الرزّاق بوكبة" هو الآخر يعتمد في تشكيل مشاهدته الشعريّة على المحاكاة الساخرة، ليقوم بعملية المفضلة المتمثلة في النبش عبر تراب الماضي، لأنّ "ما بعد الحدائي يستلزم تنقيباً في المدخّرات الصوريّة للماضي لإظهار تاريخ الأشكال التمثيلية"¹، التي تلفتنا إليها قصّة تراثيّة، تغلّغت في الوعي الفكري الاجتماعي منذ الصّغر، حيث يقول في نصّه "ضرس العقل":

خلع ضرسه ورماه أرضاً، فأشعلته أمّه: ارمها

شمسا وترجّها

- يا الشميسة

نعطيك ضرسه لحمار

واعطيلي ضرسه لغزال

- أمّي عندما تعطيني أسنان الغزال، فهو كيف

يتعوشب؟

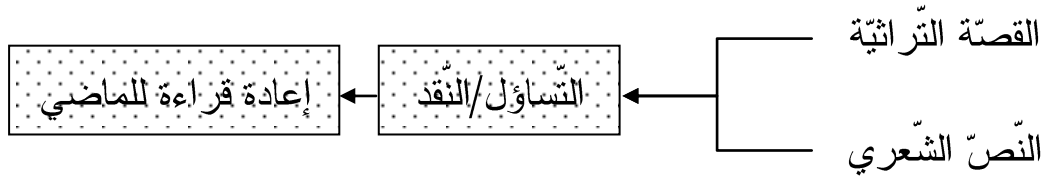
نهاية أخرى: لا.. لا أمّي، تكفيني أسنان الله.²

يوجّه "عبد الرزّاق بوكبة" سهام النّقد للموروث القصصي التّراثي، ذو النّسق التّقافي المغلق، كونه من صنع أوهام العقل الماضوي، حيث بنى مشهده الشعري وفق أسلوب باروديّ محض، من خصائصه الحفاظ على الانسجام بين النّصّين السّابق واللاحق، وهو ما

1- ليندة هتشيون: سياسة ما بعد الحداثيّة، ص 205.

2- عبد الرزّاق بوكبة: من دسّ خفّ سيّويه في الرّمل؟، ص 82.

أنتج نمطا من الكتابة يندمج فيه أسلوبا كتابة لنصّين مختلفين (القصّ مع الشّعري)، لأنّ الكتابة الباروديّة "تعني بالضرورة، انزياحا عن قواعد كتابة معيّنة، وحفاظا عليها في الوقت نفسه ذلك لأنّ العمل المحاكّي يقبع في خلفيّة مشهد العمل المحاكّي"¹، وعلى هذا الأساس يغدّي كل منهما الآخر عبر التّواصل والاندماج النّصّي، كما أن "عبد الرّزاق بوكّبة" يعتمد على الأسلوب البارودي، لأنّه يتعامل "مع تراث قصّي بنوع من المحاسبة التّهميّة"²، والنّقد التّفنيدّي المفضي إلى إعادة قراءة لهذه التّمثيلات التّراثيّة، التي عملت على إرساء نسق ثقافي مغلف بطبقات من الخرافات والأساطير.



حيث إنّ هذه القصة التي ألّفها الفرد العربي، وشكّلت محطة من محطات الوعي الفكري لديه، يعيد "عبد الرّزاق بوكّبة" تمثيلها بطريقة ساخرة، لأنّه يلفت القارئ إلى مرحلة كان من المفترض أنّها تشكّل الانطلاقة الفعلية لبداية الوعي الفكري، لكنّ هذه الانطلاقة هي في حد ذاتها انطلاقة خاطئة، مبنية على أسس مغلوطّة، مجافية للتّنتشئة القويمة، كونها ناتجة عن عقل عرف بنتاجه الوهمي، حيث نسج بإتقان خيوط أساطير وخرافات، باستطاعتها التّغلغل إلى وعي الفرد الجزائري، وذلك من خلال القدرات التي تمتلكها هاتان القصّتان: الخرافة والأسطورة، من قدرة على التّرسّب في طبقات الوعي، لتصبح فيما بعد منهجا في التّفكير، وطريقة حياة، يحيد به عن الرّؤية الحقيقيّة للوجود، زد على ذلك أنّها هي السّبب المباشر للأزمات المتتالية، والخيبات العديدة التي يتخبّط فيها الفرد العربي عامّة، والجزائري خاصّة.

1- أحمد خريص: العوالم الميثاقصيّة في الرّواية العربيّة، ص 144.

2- أحمد خريص: العوالم الميثاقصيّة في الرّواية العربيّة، ص 61.

لذلك هو يتوجّه في نهاية المشهد بتساؤل مفاده: «أمّي عندما تعطيني أسنان الغزال، فهو كيف يتعوشب؟» معبراً عن سخريّته، من هذه الخرافة، وذي ذات السياق يفتح شهية القارئ للمساءلة، فالسؤال يستدعي إجابة من طرف القارئ، ثم إنّ السؤال يقود إلى سؤال آخر، وهكذا فـ"خاتمة القصيدة ما بعد الحداثيّة التي تعتمد المشهديّة والسرد، لابدّ لها من قفل أو طريقة لوقف السرد، وغالباً ما يستخدم مبدعوها خاتمة مشوّقة، تعبّر عن المفارقة في هذا العالم، وتجعل القصيدة في ذات الوقت تفتح أبوابها وتثير أسئلة أخرى في لحظة نهايتها نفسها"¹، حتّى تجعل منها عالماً مفتوحاً، لا ينتهي بنهاية المشهد الشعريّ.

ولعلّ هذه الرغبة التي تتمكّ الشاعر هي ما يبرّر صياغة خاتمة ثانية للمشهد الشعريّ، في مغامرة تجريبية من طرفه يهدم بها حيثيات القصّة التراثيّة التي يحاكيها من جهة، ومن جهة أخرى يسافر في "بحث دائم عن صياغة متجدّدة للإبداع تشمل أشكال التعبير وقضايا التفكير"²، لذلك تظهر جلياً لامبالاته وعبثيته بتلك التّميّقات اللّغويّة والأوهام العقليّة المغربيّة للأسلوب القصصي الخرافي، ممّا يجعله يسخر منها، مكتفياً برؤية واقعيّة بسيطة، تتجسّد في قوله: «نهاية أخرى: لا.. لا أمّي، تكفيني أسنان الله»، وبهذا القول تجتمع لذّة التّجريب الفنّي، مع باروديّة الموقف، وكذلك العبثيّة اتّجاه هذه الأفكار التي تشكّلت في الوعي الفكري العربي مسلّمات لا تقبل النّقض أو المساءلة، فتبدأ عملية الهدم ابتداء من مخيال "بوكبة"، لتتجسد لغوياً من خلال المشهد الشعريّ، إلى أن يتلقّاها القارئ بعد ذلك، مكملًا هذه العملية الفنيّة الفكرية التي ساهم فيها الأسلوب البارودي بشكل فعال.

إنّ هذه المحاكاة الساخرة تساهم في تشكيل مشهد شعريّ آخر، يتميّز بحوار نصّين داخله، أو بعبارة أخرى يتميّز بتركيب نصّي مزدوج؛ نص سردي تراثي ينتمي زمنياً إلى الماضي ونصّ شعريّ هو نتائج الشاعر في تلك اللحظة الرّاهنة، هذا المشهد هو في نصّ

1- أماني فؤاد: تحولات الصورة الشعريّة في قصيدة ما بعد الحداثة، ص 100.

2- خالد الغريبي: الشعر التّونسي المعاصر بين التّجريب والتّشكّل، دار نهى للطباعة والنّشر والتّوزيع، تونس، 2005، ص 12.

"الجرح والتّعديل"، لتتواصل معها عمليّات "بوكبة" في التّقيب داخل تربة الموروث القصصي العربي؛ ممحصّا، مفنّدا، كاشفا زيف التّمثيلات التاريخيّة للتراث، لأنّه وكما تقول "ليندا هتشيون" "إنّ ما بعد الحداثي يستلزم تنقيبا في المدّخرات الصّوريّة للماضي لإظهار تاريخ الأشكال التّمثيليّة التي تلفتنا إليها القصّة الباروديّة"¹ حيث يقول فيه الشّاعر:

تصدّع من أثر استمع / استمع
منذ أشرقت والمعلّم يتشعب في أشعب، حتّى بات
يراه لو صدّقه أطعم من طمع
وهو يسترجع يده من مسمار في حذائه
نبجه المعلّم:
- هل أتاك حديث أشعب؟
- نعم سيّدي، لكن هل يمكنني أتخيل أنّه كان
يسترجع ديونه فقط؟!²

تعمل الباروديا في هذا المشهد الشعري، على إعادة كتابة أو بعث قصص أشعب من جديد لكن بطريقة ساخرة، ومع إعادة الكتابة أو البعث هذه، يطالعنا الشّاعر بقراءة مختلفة للقراءات الماضيّة، فهي مخالفة ومغايرة لها تماما، بل "مناهضة للتّصوّر الحداثي للعقل ومفهوم النّسق"³ الذي يعمل على فهم وقراءة هذه النّصوص التّراثيّة «قصص أشعب» ضمن حدوده المغلقة؛ التي ما تزال تستعصي على الهدم وتنفّر من عمليّات الحفر والتّقيب من قبل معول ما بعد الحداثة. وعملية التّحطيم هذه هي ما يريد الشّاعر "عبد الرّزّاق بوكبة" القيام بها في هذا المشهد الشعري، حيث يعتمد أسلوب المحاكاة الساخرة لكسر هيمنة الأسس المركزيّة المسيطرة على فكر الفرد، وتخطيم "الثّوابت التي تحكم الإنسان وتحكم تجربته كما تحكم

1- ليندا هتشيون: سياسة ما بعد الحداثة، ص 205.

2- عبد الرّزّاق بوكبة: من دسّ خفّ سيبويه في الرّمّل؟، ص 103.

3- بدر الدّين مصطفى: دروب ما بعد الحداثة، ص 67.

الصّيرورة الثقافيّة فتفسّر المتغيّرات العابرة وتمنح مشروعيّة تبريريّة عقلانيّة لحالة الفوضى التي تتسم بها التجربة الآنيّة¹، كما أنّها تمنع عنها عمليّات القراءة، من خلالها إعطائها هالة من القداسة الإيديولوجيّة الميثولوجيّة، المستمدّة من العقل الثقافيّ الدوغمائي، ولذلك أصبحت هذه الثّوابت عائقا أمام تحرّر الإنسان المعاصر من قيود هذا النسق العقلي، الذي يمنعه من أن يسافر في أعماق تجربته الآنيّة، وأن يعيش بكلّ حرّيّة غمار تلك اللّحظة الواقعيّة في تشكّلاتها الفوضويّة، دون تمركز حول تفسيرات لوغوسيّة سابقة، كان للميثولوجيا دور كبير في صياغتها.

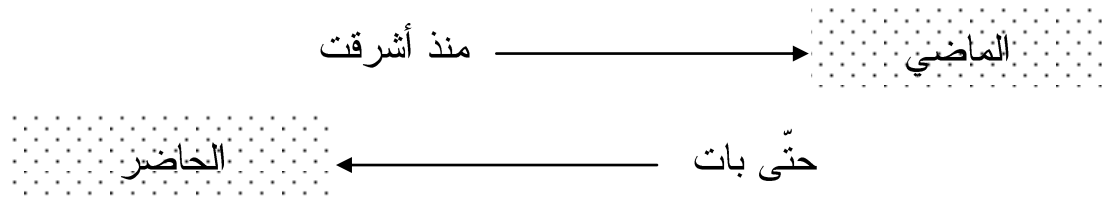
لذلك يرى "جميل حمداوي" أن "من إيجابيّات ما بعد الحادثة أنّها حركة تحرريّة تهدف إلى تحرير الإنسان من عالم الأوهام والأساطير، وتخليصه من هيمنة الميثولوجيا البيضاء"²، التي أصبحت مع مرور الوقت حجابا أسودا يغطي المشهد الثقافيّ، مانعا إيّاه من كلّ تحرّر، أو فكّك من قبضته، ليواصل بعد ذلك "جميل حمداوي" حديثه عن ما بعد الحادثة ونظريّاتها قائلا: "وتتميّز نظريّات ما بعد الحادثة عن الحادثة السّابقة بقوة التحرّر من قيود التمرکز، والانفكاك عن اللّغوس والتقليد وما هو متعارف عليه، وممارسة كتابة الاختلاف والهدم والتّشريح والانفتاح على الغير عبر الحوار والتّفاعل والتّناص"³ مع ما تتيحه هذه العمليّات من بثّ للحياة في بعضها البعض عبر عمليّات الهدم والمراجعة التي تقدّمها المحاكاة السّاخرة.

وهذا هو حال قصص أشعب كما يعبر عن ذلك "عبد الرّزّاق بوكّبة" في المشهد الشعريّ، حيث ما زال ذلك المعلّم يحاول جاهدا الغوص إلى أعماق حياة أشعب المروية عنه في قصصه، عبر الامتداد الزّمني الذي تؤدّيه العبارة التّالية «منذ أشرقت والمعلّم يتشعب في أشعب، حتّى بات»

1- ميجان الرّويّلي وسعد البازعي: دليل النّاقّد الأدبي، ص 225.

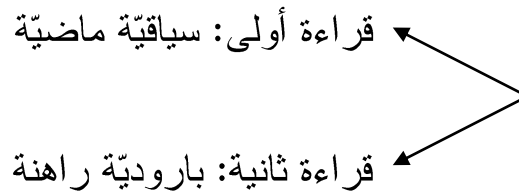
2- جميل حمداوي: نظريّات النّقد في مرحلة ما بعد الحادثة، ص 29.

3- جميل حمداوي: نظريّات النّقد في مرحلة ما بعد الحادثة، ص 15.



أي أنّ الشاعر يريد أن يبيّن للقارئ انفتاح الزّمن على الماضي أي «منذ أشرقت» في إشارة واضحة إلى العصور الماضيّة المعروفة بالعصور الذهبيّة للحضارة العربيّة، وإلى غاية عصور الانحطاط التي يرمز إليها الشاعر بعبارة «حتّى بات»، كون هذه الفترة عرفت ظلاما حالكا وجمودا فكريّا دخل معه الإنسان العربي نفقا مظلمًا، لم يهتد منه إلى طريق للخروج بعد، وهذا الذي يرفضه "عبد الرزّاق بوكبة" في المشهد، حيث يقترح قراءة أخرى لقصص أشعب يقابل بها تمثّلات وقراءات هذا المعلم الرّامز إلى السّلطة المركزيّة اللّغوسيّة في المجتمع العربيّ.

هذه القراءة الجديدة التي يقدّمها الشاعر، تجسّد عدم رغبته في استمراريّة السيّاق الماضي، زد على ذلك أنّها "تجرّد من معناها افتراضاتنا الجامدة المتعلّقة بأشكال تمثيلنا للماضي"¹، لذلك هو يقترح على المعلم بأسلوب بارودي، أسبابا أخرى لطمع أشعب تتمثّل في قوله: «- نعم سيّدي، لكن هل يمكنني أتخيّل أنّه كان يسترجع ديونه فقط؟!»، وعلى هذا الأساس أصبح لدينا قراءتان لقصص أشعب



1- ليندا هتشيون: سياسة ما بعد الحداثيّة، ص 213.

هاتان القراءتان تمكّنتا من تأديّة التفاعل النصّي، بفضل الدّور الذي لعبته المحاكاة السّاخرة، من خلال هدم القراءة الثّانية للقراءة الأولى التي كانت تقبع في خلفيّة المشهد الشعريّ، وهي ذات العمليّة التي قامت بها "فضيلة ملهاق" في نصّها "مربط كلام" من ديوان "سبّورة أفلاطون" مع اختلاف من ناحية الموضوع، حيث أنّ الشّاعرة تعيد تمثّل أو قراءة أقوال الفيلسوف اليوناني "أفلاطون" بأسلوب بارودي محض مبدية تناقضا كبيرا في أقواله فيما يخص المرأة والرّجل، وعلى هذا الأساس تحوّلت المحاكاة السّاخرة من سخريّة عاديّة، هدفها خلق جو من التّسلية إلى سخريّة لها أبعاد رمزيّة أعمق، كونها أصبحت تعبّر كما يقول "محمّد الأمين سعيدي" عن أزمة ذاتيّة داخلية يعيشها الإنسان في زمن ما، وتحت ظروف معيّنة، أضف إلى ذلك أنّ ما يحتمّ عليه اللّجوء إلى هذه المحاكاة السّاخرة هو أنّه "حين ينتبه الإنسان إلى مقدار التّناقضات التي تحيط به، ولا قدرة عنده على تجاوزها أو الفكّك منها¹، لأنّها أصبحت تلفّه من كلّ جانب، لذلك تقول:

أفلاطون رجل فيلسوف

وقد قال عنها:

إنّها شيطان جميل

لكنّه أيضا قال:

- يمكننا أن نسامح بسهولة الطّفّل الذي يخاف من

الظّلام.. لكنّ مأساة الحياة الحقيقيّة هي عندما يخشى

الرّجل الضّوء.

- كلّ إنسان يصبح شاعرا إذا لامس قلبه الحبّ.

- لو أنّ الحقيقة صنعت امرأة جميلة لأحبّها كلّ النّاس.

- من يحبّ .. يحبّ إلى الأبد.

1- محمّد الأمين سعيدي: شعريّة المفارقة في القصيدة الجزائريّة المعاصرة، ص 52.

- في الحب خطابات نبعث بها وأخرى نمزّقها وأجمل

الخطابات هي التي لا نكتبها.

- الحبّ أعمى

- المرأة بلا حبّ ميّنة.¹

تفتتح "فضيلة ملهاق" مشهدها البارودي هذا بمقارنة بين العديد من أقوال "أفلاطون"، حيث تحاول التركيز على أقواله، أو بالأحرى التركيز على اللغة باعتبارها أداة الفكر أو وعاء الفكر كما اصطلح عليها العديد من النقاد والمفكرين، فاللغة حسب "مارتن هايدجر" "وحدها هي التي تفسح لنا الطريق وتسمح لنا بالمرور نحو كلّ إرادة في التفكير"²، وعلى هذا الأساس فإن نقد اللغة يعني نقد الفكر؛ وبخاصّة الفكر الماضوي، أي أنّ الشاعرة تتسلّل إلى فكر "أفلاطون" عبر بوابة اللغة (أقواله)، وهذا في حدّ ذاته محاولة من طرف "فضيلة ملهاق" للقيام بثورة ضدّ إحدى أهمّ المسلّمات الكبرى هي اللغة، التي أرست تمثيلات حول المرأة تحيد بها عن الكينونة الواقعيّة، والتمثيل الوجودي الحقيقي، بحيث صورتها في هيئة «شيطان» يتنكر بثياب الجمال، وهو ما يكسبها أيضا صفة الخداع والمكر، كونها تتخفى تحت ثوب الجمال لتمارس مكرها وخداعها.

هذه التّمثيلات المخادعة للمرأة عبر اللغة، تحاول "فضيلة ملهاق" كشف ألاعيبها وزيفها، لأنها مقتنعة تمامًا أنّ كلّ هذه الأقوال وعلى رأسها أقوال "أفلاطون"، التي ترسّبت في الوعي الإنساني حتّى أصبحت صرحا يختزن نسقا ثقافيا مضمرا، هي في الحقيقة "تأنيث ساخر بأشكال التّمثيل التقليديّة أو أشكال التّمثيل الذكوريّة المقنّنة الخاصّة بما يدعى الرّجل - الإنسان الشّامل"³، واستنادا إلى أشكال هذه التّمثيل اللّغوي التقليديّ انبنى الوجود المهمّش أو

1- فضيلة ملهاق: سبورة أفلاطون، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2015، ص ص 11-12.

2- مارتن هايدجر، السّؤال 4، نقلا عن جاك دريدا، استراتيجية تفكيك الميتافيزيقا، ترجمة وتقديم: عز الدين الخطابي، إفريقيا الشرق، المغرب، 2013، ص 189.

3- ليندا هنتشون: سياسة ما بعد الحداثيّة، ص 212.

الإقصائي للمرأة -إن صحّ التعبير-، لهذا تحارب الشاعرة هذا النّسق اللّغوي الخاطي عندما تحاول التأسيس لوجود ثان من خلال اللّغة مناهض للوجود الأول الذي فرضه التّصوّر الأفلاطوني حول المرأة، لأنّ علاقة اللّغة بالوجود هي علاقة متينة حسب "آمنة بلّعلي" التي تقول في معرض دراستها للّغة الشعريّة من منظور "عبد المحسن القحطاني": "العلاقة مع اللّغة علاقة حبّ ومودّة؛ بحيث لا يرى الشّاعر وجوده بمعزل عنها"¹، فهي بيت الوجود أو "منزل الكينونة"² كما يقول عن ذلك "هيدجر"، ومن هذا المنطلق يلعب الأسلوب البارودي دورا مهمّا في هذا التّحقّق الوجودي الثّاني المنبني على السّخريّة والنّقد من الوجود الماضي الأول.

النّصّ الأوّل (الماضي) ← الوجود الأوّل (المسخور منه)

النّصّ الثّاني (الحاضر) ← الوجود الثّاني (السّاخر)

يتبيّن لنا إذن ممّا سبق قوله، أنّ الشاعرة في هذا المشهد وباعتمادها على الأسلوب الباروديّ تقوم بما يشبه خلخلة ميتافيزيقا الحضور، التي يقوم بها "جاك دريدا" "لأنّ الإطار الذي انبنت عليه هذه الميتافيزيقا يحدّد الوجود بوصفه حضورا، بكلّ ما تحمله هذه الكلمة من معاني، سواء اتّخذ اسم "الصّورة" أو "الفكرة" أو "الأصل" أو "الغاية" أو "الحقيقة" إلخ..."³، لذلك هي تخلخل الوجود الإنسانيّ الذّكوري المهمّش للمرأة بوصفه حضورا في الزّمن الرّاهن. إنّها تحاول بعثرة أوراق أفلاطون الذي أقام دعائم نظام ذكوري جائر، والانفتاح على هذه الجنس المهمّش "والكشف عن الخلفيّات الثّاوية وراء البديهيّات والمسلمات التي

1- آمنة بلّعلي: خطاب الأنساق -الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة-، ص 56.

2- مارتن هيدجر: الكينونة والزّمان، ترجمة وتقديم وتعليق: فتحي المسكيني، مراجعة: إسماعيل المصدّق، دار الكتاب الجديد المتّحدة، الطّبعة الأولى، لبنان، 2012، ص 31.

3- جاك دريدا: استراتيجيّة تفكيك الميتافيزيقا، ص 07.

اعتمد عليها الفكر الغربي في بناء أنساقه وفي بلورة مؤسّساته المختلفة¹ التي كرّست لهذه الطّبقيّة، عبر مختلف العصور الماضية الممتددة إلى الحاضر.

لكنّ الشاعرة وإن ركّزت على اللّغة فهي لا تهمل بعض الصّفات الشعوريّة للإنسان وعلى رأسها "الحبّ"، الذي يعتبر ضروريًا لحياته، لكن هذا الإحساس أو الشعور يتطلب وجود طرفين لتحقيقه، وهو الذي تناساه "أفلاطون" بالرّغم من كونه إنسانا فيلسوفا مع ما تحمله الفلسفة من بحث دائم عن الحقيقة لكن على ما يبدو أنه لم يصل إليها أو تغاضى عنها، لذلك وظّفت "فضيلة ملهاق" هذا الأسلوب الباروديّ الذي يكشف مغالطات قامت بها السّلطة الذّكورية -مُمثّلة بأفلاطون- من أجل إقصاء أو تهميش المرأة.

ومن أجل تحقّق الأسلوب البارودي وضعت الشاعرة القول المسخور منه في أعلى المشهد الشعري، ثم أتبعته بأقوال أخرى ساخرة تدحض هذا القول، تاركة القارئ يسبح في دوامة الأسئلة التي يفجرها الأسلوب البارودي من جهة، ومن جهة أخرى المقارنة التي أجرتها بين العديد من أقوال "أفلاطون" لتنتهي بعد ذلك المشهد الشعري بالعديد من التساؤلات المتعلّقة بهذه السّلطة الذّكوريّة، التي توجّه إليها سهام النّقد، وتبث فيها رياح الشكّ، عبر العديد من الأسئلة، لأنّ الكتابة الباروديّة من مهامها الرّئيسيّة حسب "ليندا هتشيون" أنّها تقاوم افتراضاتنا الإنسانيّة الخاصّة بالأصالة (...) ومثل أي شكل من أشكال إعادة الإنتاج- خضعت فكرة الأصلي من حيث إنه النادر، والمفرد، وذو القيمة (بلغة الاستيعاب) والمصطلحات التّجاريّة)، للشكّ²، حيث تقول "فضيلة ملهاق" في نهاية المشهد:

.. أيّ منها كتبها الرّجل وأيّ منها كتبها الفيلسوف؟

أيّ منها كتبها وهو مبصر وأيّ منها كان أعمى وهو

يكتبها؟

1- جاك دريدا: استراتيجيّة تفكيك الميتافيزيقا، ص 07.

2- ليندا هتشيون: سياسة ما بعد الحداثة، ص 206.

.. ثمّ كم من أفلاطون يعترف بالحقيقة في داخله

ويصمت عنها؟¹

يبدو موقف الشاعرة واضحا وصريحا من تمثّل السلطة الذكورية الماضية للمرأة، فبعد أن اعتمدت الأسلوب البارودي في تشكيل مشهدها الشعري، رمت بالكرة إلى المتلقّي يحلّل ويستقرئ ما سبق، لذلك تفتح النصّ من خلال التساؤل على عوالم لا نهائية من الدلالة تسمح للقارئ أن يستعمل مخيلته ويُعَمِّل فكره لتقويض هذه السلطة المركزية الذكورية، لأنّ اللغة البارودية هنا صارت "صيغة سؤال كامل لا ينطلق من قاعدة ولا يأمل أن يصل إلى قاعدة إيمانية، بل هو تساؤل اللّجاج والتّأرجح بين طرفي المعادلة الجدلية المستمرة والمعاني والأفكار، فالمشهد قد تبدو لغته تقريرية، لكنّه السؤال الكامن خلف التقريرية، السؤال الصّريح، والسؤال الذي يستشفّ من الكنايات التي يتغيّرها المشهد الشعريّ، والسؤال من التراكيب البلاغية التي لا تحسم موقفا دلاليّا، ويعدّ نموذجا لفوضى القصيدة"² ما بعد الحداثة، التي لا يهتمّها الوصول إلى حقيقة تختم المشهد بل فقط سلسلة تساؤلات لا نهائية تستثير القارئ، وتدفعه لمعاينة الكون بتناقضاته العديدة.

نلتمس في نهاية هذا المبحث أنّ الأسلوب البارودي كان له أثر كبير في تشكيل المشهد الشعري داخل المدونة الإبداعية الجزائرية لجيل الشعراء الجزائريين المنتمين إلى الألفية الثالثة، لما له من قدرات فنية وطاقت تصويرية تؤكّد وعيهم بأعمال الشعراء الآخرين من جهة، ووعيهم بالماضي الشعريّ من جهة أخرى، وهذا الذي تؤكّد عليه "ليندا هتشيون" حيث تبين أنّ الباروديا ما بعد الحداثيّة "هي أكثر من مجرد علامة على التفاتة الفنانين واحدهم لأعمال الآخر ولفنّ الماضي، فقد تكون الباروديا متورّطة بالقيم التي تنشئها

1- فضيلة ملهاق: سبورة أفلاطون، ص 12.

2- أماني فؤاد: تحولات الصورة الشعريّة في قصيدة ما بعد الحداثة، ص 109.

وبتدميرها أيضا¹، أي أنّ المحاكاة السّاخرة تشكّل همزة الوصل بين مختلف الأعمال لعدد الشعراء المنتمين إلى الماضي والحاضر، مؤدّية فعل الهدم والتّجاوز الذي هو الهدف الرئيسيّ لهذا الأسلوب ما بعد الحداثيّ.

وبذلك نكون قد وضّحنا للقارئ أنّه كان من المفترض أن ندرج هذا العنصر ضمن المبحث الأوّل "جينالوجيا الصّورة الشعريّة .. بداية التأسيس لجماليّات جديدة" لكن الأهميّة التي أصبح يكتسيها هذه الأسلوب ما بعد الحداثيّ وأهمّيته في تشكيل مختلف المشاهد الشعريّة، حتّى أصبح جزءا لا يتجزأ منه، جعلنا نترجع عن ذلك لنخصّص له مبحثا منفردا.

1- ليندا هتشيون: سياسة ما بعد الحداثيّة، ص 225.

المبحث الرابع:

فاعليّة التّناص في بناء الصورة الشعريّة:

لم تكن الكتابة الإبداعية يوماً، بمعزل عن باقي النصوص الأخرى، تتفاعل معهم مؤثرة ومتأثرة، بحيث أنّ النصّ الشعريّ الواحد يمكن تشبيهه بالوعاء الذي تنسكب فيه مختلف الكتابات المتاخمة، ولذلك تعتبر "جوليا كريستيفا" بأنّ التناص "قانون جوهريّ؛ إذ هي نصوص تتمّ صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيّاً"¹، وهذا بعد أن تبين أن كل نصّ مهما كان جنسه الأدبيّ يُصنع من نصوص متضاعفة التعاقب على الذهن، منسحبة من ثقافات متعدّدة ومتداخلة في علاقات متشابكة من المحاورة والتعارض والتنافس"²، حيث تنصهر كلّ تلك النصوص مشكلة مزيجاً وكلاً متجانساً يُكوّن ذلك النصّ، الذي ينفي بذلك "الكثير من التّصورات الواهمة بأنّ النصّ الأدبيّ نصّ يقوم في الفضاء المطلق ويتبرأ من التّأثير والتّأثر، وينعزل عن سواه من النصوص"³ فلا يتشاكل أو يتداخل معها سواء كان ذلك في الشكل أو المضمون أو كلاهما معاً.

ولقد اكتسب التناص أهميّة كبيرة في الدّراسات النّقدية ما بعد الحداثيّة، كونه أصبح يشكّل معولاً لعملية الهدم ونفث الشّكوك ما بعد الحداثيّة، ونعني بعملية الهدم؛ ما ذكرناه سالفاً، أي ما قام بها الفلاسفة ما بعد الحداثيون في ثورتهم على المقولات الكبرى؛ من إعلان

1- جوليا كريستيفا: علم النصّ، ترجمة فريد الزّاهي، دار توبقال للنشر، الطّبعة الثّانية، الدّار البيضاء/المغرب، 1997، ص 79.

2- عبد الله محمّد الغدّامي: الخطيئة والتّكفير - من البنيويّة إلى التّشريحية -، المركز الثقافي العربي، الطّبعة السادسة، بيروت/لبنان، 2006، ص 191.

3- فيصل لحمر: دائرة معارف حداثيّة، ص 352.

لنهاية التاريخ، وتحطيم لفكرة الأصل الواحد، وكذا الجنس النقيّ، لأنّ مفهوم التناص ظهر "في الدراسات النقدية الحديثة ردّا على المفاهيم البنيويّة في المحايثة التي أكّدت على انغلاق النصّ على نفسه بحجّة اكتفائه بذاته، وأنّه قائم بنفسه"¹، بالإضافة إلى ذلك نجد أنّ فكرة التناص حسب "مارك أنجينو" ترفض انغلاق النصّ²، أو حصره ضمن حدود معيّنة لأنّ هذه الحدود هي حسب "جاك دريدا" من مزايا النصّ في مفهومه القديم "الذي يرى النصّ واضح المعالم والحدود، نص له بداية ونهاية، له وحدة كليّة ومضمون يمكن قراءته داخل النصّ، له عنوان ومؤلف وهوامش وله أيضا قيمة مرجعية حتّى وإن لم يكن محاكاة للواقع الخارجي، كلّ هذه تمثّل حدود النصّ"³، في حين أنّ النصّ في مفهومه الجديد "ليس تشكيلا مغلقا أو نهائيا ولكنه يحمل آثار نصوص سابقة، وحيث إنّه غير مغلق وحمل بآثار نصوص أخرى من ناحية، وحيث إنّ القارئ يجيئه هو الآخر بأفق توقّعات تشكّله في جزء منه على الأقلّ النصوص التي قرأها، من ناحية أخرى فمعنى ذلك في حقيقة الأمر أنّه لا يوجد نصّ، ما يوجد هو بين نصّ، وبهذا يصبح التناص الأساس الأوّل للانهاية المعنى في استراتيجية التفكيك"⁴، كونه ألغى الحدود الذي قيّد بها نفسه في مفهومه القديم.

حيث يعتبر التناص حلقة أو عمليّة ضمن سلسلة من عمليّات؛ الغرض منها هو القيام بأفعال التقويض التي مؤرست في مرحلة ما بعد الحداثة ضدّ فكرة الأصل أو الجذور التاريخيّة النقيّة للميتافيزيقا الغربيّة عامّة وللنصّ الأدبيّ خاصّة، حيث يتمّ من خلالها نفي فكرة أنّ يكون النصّ من إنتاج كاتب/فكر/أصل واحد، أو بعبارة أخرى "دحض أسطورة

1- أحمد ناهم: التناص في شعر الرّوّد، دار الآفاق العربيّة، الطّبعة الأولى، القاهرة، 2007، ص 11.

2- نور الدين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، الجزء الثاني، دار هومة للطّباع والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2010، ص 110.

3- عبد العزيز حمّودة: المرايا المحدّبة من البنيويّة إلى التفكيكيّة-، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1998، ص 320.

4- عبد العزيز حمّودة: المرايا المحدّبة من البنيويّة إلى التفكيكيّة-، ص ص 316-317.

انغلاق النصّ واستقلاله المزعوم¹، لأنّه في الحقيقة نتاج مرجعيّات ومسارب متعدّدة، وبذلك يخرج النصّ من نسقيّته السوسيريّة (دال يعطينا مدلول) إلى عالم الدلالات اللانهائيّة، بالإضافة إلى ذلك تتحطم هالة النّقدّيس عن النصّ باعتباره نصّاً متسامياً مقدّساً، تمّ إنتاجه من طرف عقل مثاليّ هيمن على الميتافيزيقا الغربية طوال مرحلة الحداثة.

هذه العمليّة سبقتها عمليّة أخرى قام بها "رولان بارت" تتمثّل في القتل الرمزي للمؤلف، وذلك في مقال له بعنوان "موت المؤلّف"، حيث يرفض من خلاله "النّظرة التقليديّة التي ترى في المؤلّف أصل النصّ ومصدر معناه والسلطة الوحيدة لتفسيره. وعند النظر، تبدو نظرة بارت -في هذا المقال- كأنّها تأكيد للمعتقد المألوف للنّقد الجديد عن استقلال العمل الأدبي أو "اكتفائه بنفسه" عن مهاده التّاريخي وعن حياة صاحبه، فلقد آمن النّقاد أنّ وحدة النصّ لا تكمن في مقصد المؤلّف بل في بنية النصّ. ولكن لهذه الوحدة المكتفيّة بنفسها صلات خفيّة بمؤلّفها (...). أمّا فكرة بارت عن المؤلّف فهي فكرة جذريّة تماماً في رفضها لمثل هذه الأفكار الإنسانيّة التي ينطوي عليها النّقد الجديد. إنّ المؤلّف عنده عار تماماً من كل مكانة ميتافيزيقيّة، ويتحوّل إلى مجرد ساحة (مفرق طرق) تلتقي وتعيد الالتقاء فيها اللّغة²، وهو بذلك، أي "بارت"، يجعل من النصّ كيانا مستقلاً، لأنّه قطع صلته بعاملين رئيسيين استعان بهما النّقاد فترة من الزّمن ليباعدوا عن لدّة النصّ من خلال "تقديم براهين متماسكة لحلّ الإشكال في عمليّة وصف الخطاب أو الاقتراب إلى معناه³ بطريقة مباشرة، وهذان العاملان هما المؤلّف، والمهاد التّاريخي أو الأصل النّقيّ للنصّ الأدبي.

بالإضافة إلى ذلك نجد الكثير من النّقاد يعتبر التّناص أداة فنيّة تعين الصّورة الشعريّة

1- أحمد ناهم: التّناص في شعر الرّوّاد، ص 11.

2- رامان سلدن: النّظريّة الأدبيّة المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنّشر، القاهرة، 1998، ص 121.

3- عبد الله إبراهيم وسعيد الغانمي وعوّاد علي: معرفة الآخر -مدخل إلى المناهج النّقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الطّبعة الثّانية، الدّار البيضاء/بيروت، 1996، ص 113.

على التجدد والانبعث مجدداً في هيئة جماليّة ذات طاقات دلاليّة، وأبعاد فنيّة وإيحائيّة جديدة، وعلى هذا الأساس يرى "عبد الله الغدّامي" إنّ "تداخل النصوص لا يعني بحال أن الكاتب أصبح مسلوب الإرادة، وأنّه ليس سوى آلة لتفريغ النصوص. إنّ هذا أبعد صور الحقيقة صدقا على حالة الإبداع. والسّرّ يكمن في طاقة الكلمة وقدرتها على الانعتاق. فالكلمة، وهي موروثة رشيق الحركة من نصّ إلى آخر، لها القدرة على الحركة أيضاً بين المدلولات بحيث إنّها تقبل تغيير هويّتها ووجهتها حسب ما هي فيه من سياق"¹، وعلى هذا الأساس تتجلى قدرة الكلمة في تخلصها من استعمالاتها السابقة سواء كانت عاديّة أم إبداعيّة لتدخل في سياقات جديدة، وبالتالي تكمن جماليّة التّناص في اكتشاف مجاهيل جديدة للنصوص المتفاعلة داخل النصّ الكتابي الرّاهن، وكذلك في قدرة الشّاعر على إضفاء روح الألق الإبداعي، والتوهّج الشعري للكلمة المنتمية إلى النصوص السابقة بعد أن يعتقها لتنتقل في مهمّة جديدة مغايرة تماماً لسابقتها، وهذا الذي يركّز عليه "عبد الله الغدّامي" حيث يؤكّد من خلال النصّ الموالي على جماليّة التّناص وأهمّيّته في بناء الصورة الشعريّة، حيث يقول:

"ولكلّ كلمة لغويّة بعدان أساسيّان تتحرّك فيهما: بعد آني (synchronic) وآخر تاريخي (diachronic). وفي الخطاب العادي يبرز بعدها الآني (وهو استعمالها العصري) لأنّ الهدف منه مباشر ونفعي. أمّا في النصّ الأدبي، فإنّ الموروث الفنّي للجنس الأدبيّ الذي يتقمّصه النصّ، يعلي جانب البعد التّاريخي للكلمة. ولكنّه لا يسجنها فيه، فهي بقدر ما تترفّع عن البعد المباشر فإنّها أيضاً تتجاوزه منفتحة على المستقبل. ورصيدها الموروث يمكنها من منح إحياءات متعدّدة المضامين، وهذا يفتح مجالها لتكون قادرة على الدّلالة على أيّ شيء يتخيّله متلقّيها، حتّى لكأنّها تدلّ على كلّ شيء، أو لا تدلّ على شيء أبداً. وهذا هو تحوّل الكلمة إلى (إشارة) وانعتاقها التّام

1- عبد الله محمد الغدّامي: الخطيئة والتّكفير - من البنيويّة إلى التّشريحيّة -، ص 191.

لتصبح حرّة طليقة -كما أشرنا من قبل- وفي هذه العملية يتوحد الموروث مع الإبداع. وتتضافر نظريّة (النصوص المتداخلة) مع نظريّة (الإشارات الحرّة) لتسمح للإبداع الأدبي كي يكون إبداعا في النصّ نفسه، يتجدّد مع كلّ قراءة للنصّ، ويصبح القارئ مبدعا للنصّ الذي هو (النصّ الكتابي)¹

نلاحظ من خلال النصّ أن "الغذامي" جعل جماليّة التّناص تبرز انطلاقا من مقدرة النصوص السّابقة على التجرّد من المعنى المباشر، والدخول في مهمّة الإحياء بمضامين جديدة، أي بمعنى أن المبدع يتجاوز أو يهدم المعنى السّطحي ليخلق معنى إبداعيا، كما يشير إلى ذلك "أدونيس"، الذي يصرّ هو الآخر على أنّ المبدأ الأساسي للنصوص الإبداعية هو التّفاعل فيما بينها وعلى أساس هذا المبدأ نشأت الحضارة العربيّة التي هي "في أعماق أبعادها، جسد مغاير للجسد الثقافيّ الجاهلي. إنّه مزيج تأليفيّ من الجاهليّة والإسلام، تراثيّ، ومن الآخر، -الهند وفارس واليونان، تفاعليّا- أيّ ممّا كان يشكّل النّاتج البشري الأكثر حضورا وفاعليّة بالإضافة إلى العناصر الأكثر قدما ممّا ترسّب في الذاكرة التاريخيّة: سومر، وبابل، وآشور في صورها الأراميّة-السريانيّة. وفي هذا أعطت الفاعليّة الإبداعية العربيّة المثل النموذجيّ الأوّل: لا يمكن أن تقوم لشعب ما، ثقافة بذاتها ولذاتها، في معزل عن ثقافات الشعوب الأخرى. فتقافة كلّ شعب حضاري إنّما هي تأثّر وتأثير، أخذ وعطاء؛ حركة من التّفاعل. وتكون الحضارة تأليفا من هذا التّفاعل أو لا تكون. كذلك أعطت الفاعليّة الإبداعية العربيّة المثل الآخر وهو أنّ شرط هذا التّفاعل أن يتّسم بالإبداعية والخصوصيّة في أنّ² واحد، حتّى يستطيع النصّ تحقيق الحوار التّفاعلي بين مختلف الكتابات، تأثرا وتأثيرا، هدمًا وبناء، يُكوّن بعدها هويّته النصيّة الذاتيّة.

والتّناص حسب "رولان بارت" وكثير من النّقاد والدّارسين ما بعد الحداثيّين، بما أنّه

1- عبد الله محمّد الغدّامي: الخطيئة والتّكفير - من البنيويّة إلى التّشريحيّة -، ص ص 191 - 192.

2- أدونيس: فاحة لنهاية القرن، ص 244، 245

حوار مع الكتابات الأخرى، هو في الوقت ذاته استراتيجية فعالة للولوج إلى النصّ الشعريّ، بغية تحليله وتفكيكه خيوط هذا الصّرح الإبداعي المتكامل، لذلك كان التّناص مفتاح قراءة، وسبيلا منهجيّا سلكه العديد من النّقاد والدارسين لاكتشاف عوالم النّصوص الإبداعية؛ على غرار "محمد بنّيس" الذي اشتغل على الشعر المغربي المعاصر، بالإضافة إلى "أحمد ناهم" في مسأله لشعر الرّواد، وكذلك "راوية يحيايوي" في تأسيسها لقراءة جديدة تفهم من خلالها النصّ الأدونيسي، وتفكّك دعائمه، حيث تقول: "وفي دراستنا للتّفاعل النّصّي بمتابعة التّناص في شعر أدونيس نكون قد فتحنا قراءة جديدة لفهم وتفكيك النصّ «الأدونيسي»"¹، المختزن لقاعدة معرفيّة ولذاكرة مرجعيّة متشعّبة المنابع.

وحثّى ننقل إلى دراسة التّناص في الشعر الجزائري ما بعد الحداثي، بالإضافة إلى تقيّدنا بالموضوع، يتحمّ علينا تجنب الغوص إلى أعماق هذا المفهوم، والتّعرّض إلى الكثير من العناصر المتعلّقة به، لكنّ ذلك لا يعني عدم التّطرّق إليها في صلب التّحليل، لأنّنا سنحاول اقتفاء أثر التّناص في تشكيل الصورة الشعريّة ما بعد الحداثيّة، مع التّعريح على الأبعاد الجماليّة النّاجمة عن هذا التّناص ومن هذا المنطلق ظهر المعنى المتعدّد للنّص الأدبي² ما بعد الحداثي.

لذلك ستكون أوّل وقفة لنا مع نصّ "عودة سيزيف" من ديوان "أرى شجرا يسير" لـ "عبد القادر رابحي"، الذي يكتنز العديد من النّصوص الأخرى، جعلت منه مسرحا تفاعليّا، أسهم في تغذية المشاهد والصّور الشعريّة التي حواها هذا النصّ، وهذا نتيجة انفتاح مرجعيّاته، وتشعّب منابعه المعرفيّة، حيث يظهر من خلال هذا النصّ مقدرة الشاعرة الفنّيّة وبراعته التّصويريّة، على دمج مختلف البنى النّصّيّة بحيث تتفاعل وتتجاوز وفق منظومة تركيبية، مدعّمة بآفاق تخييليّة، سمحت بتوسيع أفق المشهد الشعري على دلالات لا نهائية، أو

1- راوية يحيايوي: البنية والدّلالة في شعر أدونيس، ص 139.

2- أحمد ناهم: التّناص في شعر الرّواد، ص 12.

كما أطلق على تسميته النقاد بالمشهد الشعري المفتوح على لا نهائيّة الدلالة.

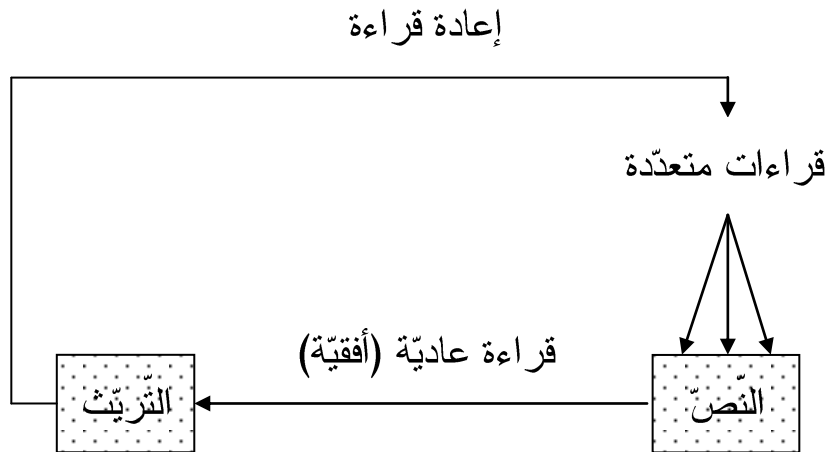
وبخصوص النصّ الذي هو بين أيدينا، فيمكن تقسيمه إلى مقطعين اثنين، يساعدان على تتبّع الخيوط المرجعيّة سواء الدنيّة أو التاريخيّة، واقتفاء حركيّة النصوص، أثناء توغلهم عبر جسد النصّ، بعد أن أصبحوا لبنة أساسية تمتزج في التشكيل اللغوي والفنيّ للصورة الشعريّة ما بعد الحداثيّة، مساهمة في رسم ملامحها، وموسّعة أفق دلالتها. هذان المقطعان جعل الشاعر لهما ما يشبه العنوان المحيل إلى حالة شعوريّة، تشبه الزرّ الذي يتحكّم في السيّورة الإبداعية، والخيوط الذي يربط النصوص أثناء عمليّة التفاعل، حيث يمكن أن نعنون المقطع الأوّل بكلمة «أثريث»، أمّا المقطع الثانيّ فسنعنونه بكلمة «أتصور»:

سيزيف الجديد: «البنية النصيّة»	سيزيف في الأسطورة: «المتفاعل النصّي»
أثريث.. حين يمرّ على كاهلي جرح سيزيف أهجع حين يصدّقني حزنه وهو يذرو جراحاته للرياح ويصبر... علّ الذي فات أكبر ممّا تبقى وعلّ الذي يتعلّمه الجرح.. أجمل من حزن المساء الكئيب.. أثريث ¹	أوردت العديد من المصادر أنّ سيزيف كان ماكرا جدّا وجشعا، ومنها ما ذكره أمين سلامة: "شجّع سيسيفوس، ملك كورنثة، التجارة والملاحة ولكنه اتّصف بالجشع والغش" ²

1- عبد القادر رابحي: أرى شجرا يسير، ص 20.

2- أمين سلامة: الأساطير اليونانيّة والرّومانيّة، د. دار نشر، د. ب. ن، د. س. ن، ص 111.

إنّ وَضْعَنَا لعنوانٍ يرشدنا في هذه الدّراسة لم يكن عبثاً، وإنّما حتّى نتعرّف على الآليّة التي اعتمدها "عبد القادر رابحي" في تشكيل مشهده الشعريّ التفاعلي، معتمدا حالة شعوريّة هي التريث، التي هي مفتاح مقدّمة لغويّة من طرف الشّاعر يكسر بها نمطيّة القراءة الأحاديّة لدى المتلقّي، أو يغيّر بها "النّقْلِيد النّقْدي السائد الذي اعتاد على التّفْسير الأحادي والضيق"¹، ليقوده نحو إعادة قراءة أو القراءة المفتوحة للنصّ، حيث أنّ عمليّة التريث تنتج عادة عند الاصطدام بموضوع معيّن، ثم يستدعي ذلك الموضوع عدم التعجّل في إصدار الأحكام، وفي بعض الأحيان الأخرى نجد أنّ عمليّة التريث تلي عمليّة إصدار الحكم، وبالتالي فإنّ هذه العمليّة تصبح عمليّة مراجعة للحكم السّابق، نتيجة الشكّ الذي انتاب صاحب الحكم، وهذه العمليّة هي التي تصدم أفق القارئ، إذ أنّها تجعله يتهيّب المجازفة في قراءة عاديّة تتمّ عادة في مستوى أفقي لقصة سيزيف في إطارها الأسطوري ذات صفات المكر والجشع، ولهذا ينعكس مسار القراءة لديه من قراءة أفقيّة إلى إعادة قراءة تتولّد معها قصة سيزيف الجديد المظلوم والمجروح في إطارها الإبداعيّ، مع ما تحمله هذه الإعادة من متغيّرات، تسهم في إنتاج الدّلالة لهذا المشهد الشعريّ.



1- أمبرطو إيكو: الأثر المفتوح، ص 10.

لكن يبدو أنّ الخطوة الأولى ليست الوحيدة التي تساهم في انفتاح المشهد الشعريّ، ذلك أنّ التعارض بين النصّين السّابق «سيزيف القديم»، واللاحق «سيزيف الجديد» هو الآخر يخلق جماليّات مغايرة ودلالات لا نهائيّة تنبني على أساس التّناقض، لأنّنا أمام مشهد يختزل نصّين آخرين، يتناقضان ويتفاعلان في الآن ذاته على عديد المستويات، أي أنّ القارئ من خلال هذا النصّ اللاحق «سيزيف الجديد» يهدم النصّ السّابق «سيزيف القديم»، لذلك «بإمكاننا أن نتصوّر صورة للنصّ اللاحق داخلها صورة السّابق، فهما نصّان يتجاوران ويتكاملان، يُحدّث الثاني الأوّل أحيانا ويعارضه أحيانا أخرى. لقد وجدنا المعارضة واردة أكثر. إنّنا أما نصّ جديد»¹، يحتفي بجماليّات التّعبير بالضدّ كما تسمّي ذلك «راوية يحياوي»، بعد أن تحوّلت هذه القراءة المغايرة للنصّ اللاحق إلى ميلاد كتابة جديدة، نابعة من السّابقة، لكنّها تتجاوزها إلى معنى جديد هو من إبداع الشّاعر الخاص، الذي استطاع بفضل قدراته الإبداعيّة على الارتقاء بالتّناص إلى عمليّة حواريّة تفاعليّة بين مختلف البنى النصّيّة، وهذا الحوار يكون كما يقول «محمد بنّيس» «قراءة نقدية علميّة»² لا مجرد تضمين أو اجترار لنصوص سابقة ضمن النصّ اللاحق.

استنادا إلى هذا المقطع الأوّل نلاحظ أنّ «عبد القادر رابحي» وعى قصّة سيزيف جيّدا «وحولها وفق رؤاه إلى تجربة جديدة قام بالهدم والبناء فيها»³، حيث لاحظنا عمليّة الهدم من خلال المقطع الأوّل أمّا المقطع الثّاني فيظهر فيه كثيرا عمليّة البناء الجديدة التي يقوم بها الشّاعر، ولنتوقّف مع المقطع الثّاني، حيث يقول فيه:

أتصوّره غامضا

وجميلا..

ويحمل أبهة المطر المستفيق لأعدائه..

1- راوية يحياوي: البنية والدلالة في شعر أدونيس، ص 147.

2- محمد بنّيس: ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب، ص 270.

3- راوية يحياوي: البنية والدلالة في شعر أدونيس، ص 149.

وكثيرا من المدن النّائمت

تؤيّده..

وتسير وراء ابتساماته

-كي تبلّل أحلامها بالكروم التي خنّرتها له

الآلهة..

أتصوّره نازلا من سماعات أبراجه

والجراحات،

من فرط فرحتها،

تنزيّن في غفلة منه..

تملأ كل المنافي التي طرّزت حزنها بالورود..

تتذكّره أرضه

وتقول لأعدائه:

كنت أعرف أنّ الفتى

ذات يوم

يعود..¹

يشرع الشاعر في هذا المقطع أو المشهد الشعري في عمليّة البناء الخاصّة بشخصيّة سيزيف الجديدة، بعد أن أتمّ عمليّة الهدم في المقطع الأوّل، وهذه العمليّة تعتمد على قوّة التّخيل مع القدرة الفنّيّة على التّصوير، لكن دائما في إطار الحوار النّصيّ مع الشخصيّة القديمة، التي حوّل قوانينها، وعاث فيها تعديلا، كون الشخصيّة القديمة كانت تتميّز بالمكر والخداع، في حين أنّ سيزيف الجديد أصبح غامضا وجميلا، وأنّ خداعه هو في حقيقة الأمر فطنة ودهاء يجابه به أعداءه الذين يتربّصون به، وهذه الفطنة والدهاء يلقي التّأييد من طرف

1- عبد القادر رابحي: أرى شجرا يسير، ص ص 22-24.

العديد من المدن النّائمت، أو بعبارة أخرى المدن الميّتة بموت وعيها، فهي بالرّغم من جراحاتها لا تزال تنزّين لسيزيف الجديد، وتغطي أحزانها بالورود، خادعة نفسها بأنّه هو الشّخص الأسطوريّ الذي سيعود يوما حاملا معه ملامح غد مشرق.

إنّ المفارقة هنا في بناء الشّخصيّة يكمن في أنّ سيزيف القديم لم يكن يخفي مكره وخداعه، ما يعني وجود أنا واحدة للشّخصيّة القديمة هي التي يبدو عليها، وهي ذاتها التي يُعرّفُ بها، وبالمقابل كان الناس على وعي به وبمكره وخداعه، في حين أنّ سيزيف الجديد يخفي مكره وخداعه تحت ثوب الجمال والغموض والأبهة، أي أنّ الشّخصيّة الجديدة تنقسم إلى أنا داخلية مخفية وأنا خارجيّة بادية للعيان، وهو ما جعل شعبه ينخدعون به، ولا يعون حقيقته لأنّهم يرون الأنا الخارجيّة فقط ذات النّقاء الحاملة لصفات الجمال والخير، بل حتى الذين يعون حقيقة الأنا الدّاخلية يخفونها تحت غطاء الوهم الإدراكي، وعلى هذه الشّاکلة "شكّل النصّ اللاحق النصّ السّابق وفق رؤيته، وتجربته، حتّى غدا إحدى مكوناته وجزءا لا يتجزّء منها، تركيبيا ودلاليا"¹، أي أنّ الشّاعر جعل النصّ السّابق يجتاز تلك المرحلة القديمة القديمة ليعبر عن حالة واقعيّة اجتماعيّة راهنة تجسّد الطبقة السياسيّة من خلال النصّ اللاحق.

ثم تزداد خيوط هذه الشّخصيّة تشعّبا تركيبيا وانفتاحا دلاليا، بعد أن تتعاضد أواصرهما بالمرجعيّة الدّينيّة، حيث تعرّف من معين القرآن الكريم، الذي يعتبر نصّا روحيا مقدّسا، يساهم في بناء وتشكيل رؤية الشّاعر الخاصّة لعالمه، لأنّ القرآن كما يعتبر ذلك "أدونيس" لم يكن رؤية أو قراءة جديدة للإنسان والعالم وحسب، وإنّما كان أيضا كتابة جديدة²، لها أدواتها أدواتها لها أدواتها وتقنيّاتها الفنّية، ذات التأثير القوي على المتلقّي، بطبيعتها التركيبية والدلالية الإعجازيّة، حيث "لفت أنظار المتلقّين من زمن بعيد، ولما يزل يمارس نفس الهيمنة

1- عصام حفظ الله واصل: التّناص التّراثي في الشعر العربيّ المعاصر، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، الطّبعة الأولى، عمان، 2010، ص 77.

2- أدونيس: الشعرية العربيّة، ص 35.

الروحانيّة والجماليّة¹ على الشاعر الجزائري، ويصاحبه في مختلف محطاته الحيائيّة، ولهذا نراه دائماً الامتزاج بمختلف خطاباته اليوميّة أو الإبداعية، وما نراه في نصوص الشاعر هو مثال على ذلك، حيث يقول "عبد القادر رابحي":

سيزيف الجديد: «البنية النصيّة»	النبي يوسف: «المتفاعل النصّي»
أَتَصَوَّرُهُ فَارْعَا والجماليات يهدين أيديهنّ له.. عَلَّه يَتَلَفَّتْ عَنْ طَوْعِهِ لُظْفَائِرُهُنَّ فَتَتَنَّبَهُ الْأَرْضُ.. تصرخ: هذا الَّذِي كُنْتُ رَاوِدْتُهُ عَنْ نُبُوءَاتِهِ ذَاتَ يَوْمٍ وَكُنْتُ لِمُتَنَّنِي فِيهِ.. هذا الَّذِي حَرَمْتَنِي الْجِبَالَ الْحَزِينَاتِ مِنْ غَيْمِهِ حَرَمْتَنِي السَّنُونَ.. ومن يومها لم أَرِ السَّيْلَةَ.. لم تَطْرُبِي بِحَقُولِ الْحَنِينِ إِلَى مَا تَرَاكُمُ فِي قَلْبِهِ من حنين ولم يَفْتَحِ السَّجْنَ أَبْوَابَهُ الْمَقْفَلَةَ.. ²	«وَرَاوَدْتُهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ» ﴿23﴾ سورة يوسف - 23- «وَقَالَ نِسْوَةٌ فِي الْمَدِينَةِ امْرَأَتُ الْعَزِيزِ تُرَاوِدُ فَتَاهَا عَنْ نَفْسِهِ قَدْ شَغَفَهَا حُبًّا إِنَّا لَنَرَاهَا فِي ضَلَالٍ مُبِينٍ ﴿30﴾ فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَكْنًا وَأَتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِنْهُنَّ سَكِينًا وَقَالَتْ أُخْرِجْ عَلَيْهِنَّ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ اللَّهُ مَا هَذَا بَشَرًا إِنْ هَذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ ﴿31﴾ قَالَتْ فَذَلِكُنَّ الَّذِي لُمْتُنَّنِي فِيهِ وَلَقَدْ رَاوَدْتُهُ عَنْ نَفْسِهِ فَاسْتَعْصَمَ وَلَئِنْ لَمْ يَفْعَلْ مَا أَمَرُهُ لَيُصْجَبَنَّ وَلَيَكُونَنَّ مِنَ الصَّاعِرِينَ ﴿32﴾» سورة يوسف - 32/30-

1- عصام حفظ الله واصل: التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، ص 77.

2- عبد القادر رابحي: أرى شجرا يسير، ص 25.

يعتمد الشاعر في تناصّه هذا آليّة التّخطيط من خلال الشّرح لأنّه يريد أن يثبّت للقارئ التّشعّبات التّركيبية والدّلالية للشّخصيّة الجديدة، أو بعبارة أخرى يستمر في بناء شخصيّة سيزيف الجديدة، التي استطاعت أن تخدع النّاس معتمدة في ذلك على أنها الخارجيّة وليس أنها الدّاخلية التي تمثّل منبع القوة للأنا الخارجيّة، ثم انطلاقاً من هذا الخداع بنت وجودها وكيونيتها، مستغلّة انبهار الآخرين بالجمال الخادع للأنا الخارجيّة، فحرموا من رؤية الأنا الدّاخلية على حقيقتها، وهو ذاته ما حدث مع النّبي يوسف عليه السّلام وزوجة العزيز، أو مع النّبي يوسف والنّسوة اللّاتي قطعن أيديهنّ، حيث لمّا أهملوا الأنا الدّاخلية واشتدّ بهم الإعجاب بالأنا الخارجيّة للنّبي يوسف عليه السّلام وأرادوا مراودته عن نفسه، رغبة في تلك الأنا الجميلة الخارجيّة، حرّمهم الله عزّ وجلّ هذا المبتغى، بالرّغم من إصرارهم الكبير، في حين أن زوجة العزيز بعد إدراكها للخطأ الذي وقعت وبأنّ رؤيتها قاصرة، وانتباهها إلى أنّ الرّؤية هي رؤية الأنا الدّاخلية كافأها الله بأنّ زوجها النّبي يوسف عليه السّلام، وهذا الذي لم يحدث مع سيزيف الجديد من خلال المشهد الشعريّ، حيث ما زالت العلاقة مقطوعة بينه وبين الأرض التي حرّمت منه ومن خيراته، كونه مازال يخفي جوهره الحقيقي.

إنّ هذا المشهد الشعريّ النّهائي الذي أبان عن تعالق نصّي من خلال تحويل نص سابق (hepatexte) إلى نصّ لاحق (hepertexte)¹، تمكّن الشاعر من خلاله من صياغة رؤية شاملة لعالمه الخاصّ من خلال هدم أسطورة سيزيف وبناء مشهد إبداعى آخر بطله سيزيف الجديد المختلف عن السّابق، لكن في الوقت ذاته، استطاع أن يصل بالمشهد الشعري إلى آفاق رحبة من الدّلالة، من خلال التّفاعل النّصي، الذي يبقى شاهداً على عدم استقلاليّة النصّ الواحد، أو كما يقول جونثان كولر "فهو يلفت انتباهنا من ناحية إلى أهميّة النّصوص السابقة ملحقاً على أنّ استقلال النّصوص فكرة مضلّلة، وأنّه ليس للأثر المعنى الذي له إلا

1- راوية يحيى: البنية والدّلالة في شعر أدونيس، ص 150.

لأنّ أشياء معيّنة كُنّيت سلفاً¹، فأصبحت تغذيها عبر مدّ جسور التّواصل والحوار معها داخل النصّ اللاحق.

وفي وقفة أخرى مع شاعر جزائريّ معاصر هو "فيصل الأحمر"، تمكّن هذا الأخير من نسج توأمة فنيّة يلتقي فيها ألق الماضي مع روح العصر، اتّحدت كلّها في مشاهد فنيّة جديدة مفتوحة الأبعاد، ذات رؤيا كونيّة، ونسق جماليّ ما بد حدائيّ، أضف إلى ذلك أنّ هذه التّوأمة الفنيّة جسّدت ارتباط الشاعر الجزائريّ المعاصر بماضيه الشعريّ العربيّ ارتباطاً وثيقاً، معتبرا إياه منبعاً فكريّاً، وإرثاً ثقافياً غنياً يغذي نصّه الشعريّ من مختلف الجوانب، حيث يعمل المبدع على إعادة رسكلة الكثير من النّقاط والجوانب المضيئة فنيّاً في الأعمال الإبداعية ذات التّأثير الرّاسخ على المتلقّي، لتصبح حينئذ فضاء إبداعياً جديداً يتضمّن نظرة مغايرة وخاصّة بالشّاعر الجزائريّ المعاصر نحو الواقع والحياة والوجود، بعد أن ظلّت ردحا من الزّمن أسيرة تصوّر فكر إنسانيّ قديم.

ونتيجة لهذا التّفاعل الإبداعيّ بين الحاضر والماضي، أصبح كل منهما يغذي الثّاني إلى درجة أن شكّل "كل منهما مكسبا لروح الآخر، فيغدو التّراث مندمجا في روح العصر، غير غريب عنه، ومندمغا في جماليّاته، والحاضر -تماماً- آخذاً من هذا التّراث ما يجدي بحيث يتعايشان دون قطيعة إنسانيّة، أو تغريب ما"²، عبر الجسد الشعريّ الواحد، وذلك عبر عملية فنيّة يقوم بها الشّاعر الجزائريّ المعاصر، الذي ما انفك يغرف من نبع الشعر القديم، فيشكّل صورا شعريّة ذات دلالات لا نهائيّة، استنادا إلى الرّؤيا الكونية التي أعاد الشّاعر بلورتها بما يتناسق وطيفه الشعوريّ ما بعد الحدائيّ.

ولنتأمّل نصّ "معابر" من ديوان "المعلّقات التّسع" لـ"فيصل الأحمر"، حيث يقول فيه:

سنجمع أمتعة القلب

1- حصّة البادي: التّناص في الشعر العربيّ الحديث، دار كنوز المعرفة، الطبعة الأولى، عمان، 2008، ص 104.

2- عصام حفظ الله واصل: التّناص التّراثي في الشعر العربيّ المعاصر، ص 120.

نستجمع المتبقي من الأهل

في معجم الأشقياء

ونشرع في سفر للخروج

من الزّمن الرّخو صوب الهوان الأكيد

شامتك ظعن الحيّ حين تحمّلوا

فتكنّسوا قنطا تصرّ خيامها

صادفن فيها غرّة فأصبّنها

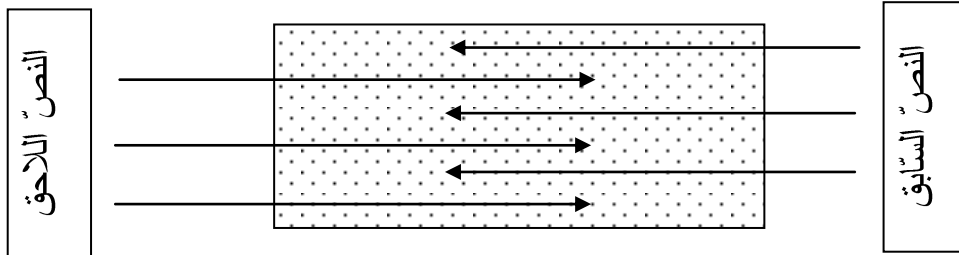
إنّ المنايا لا تطيش سهامها

الخرائط لا تدرك الرّسم والاسم

والوجه والفرق بين السّجين وبين السّجين¹

من خلال هذا المشهد الشعري نلاحظ أنّ هناك تفاعلا نصّيّا يساهم في بناءه، حيث أنّ نص "فيصل الأحمر" يتناص بنيويّا مع معلّقة "البيد بن ربيعة"، لكنّ هذا التّناص تجاوز حدود الاجترار كما اصطلاح على ذلك "أحمد ناهم"، لأنّ "الاجترار هو تكرار للنّصّ الغائب من دون تغيير أو تحوير، وهذا القانون يسهم في مسح النّصّ الغائب لأنّه لم يطرّره ولم يحاوره واكتفى بإعادته كما هو أو مع إجراء تغيير طفيف لا يمسّ جوهره بسوء"²، في حين أنّ ما قام به الشّاعر، هو أنّه دمج بأسلوب فنّي النّصّين حتّى أصبحا نصّا واحدا متّسقا ومنسجما ذو أبعاد دلالية جديدة اكتسبها من السّياق الرّاهن

المشهد الشعريّ



1- فيصل الأحمر: المعلّقات التّسع، دار الأوطان، الجزائر، 2015، ص 55.

2- أحمد ناهم: التّناص في شعر الرّوّاد، ص 50.

أو بعبارة أخرى أدخِل النصّ السّابق في علاقات عموديّة مضمونيّة تغوص إلى أعماق الدّلالة، ولم يكتف بالعلاقة الأفقيّة البنيويّة، ذات الغرض الاستشهادي؛ بل كان حضور النصّ السّابق عميقاً وفعّالاً في رسم معالم مشهد شعريّ يعبر بقوة عن حال الأمّة العربيّة التي ارتحلت من زمن القوة إلى زمن الهوان، لذلك يدعو الشّاعر إلى جمع ما تبقى من شتات الأهل والخروج أو الارتحال إلى زمن الذلّ نتيجة تخبّطهم في براثن الهزيمة، واستكانتهم للطّيش فأصابتهم سهام الموت التي لا تخطئ هدفها، كما عبّر عن ذلك "البيد بن ربيعة"، وعلى هذا الأساس جاء المشهد الشعريّ ممزوج البنية اللّغويّة، وهذا الامتزاج أعطاه الكثير من القوة التّعبيريّة، أضف إلى ذلك اتّساع الدّلالة، حتّى أن القارئ يتوقّف عند هذا التّدخل كاسراً قراءته الأفقيّة، منتقلاً إلى القراءة العموديّة الكاشفة لأعماق النصّ لتفتّح بذلك بوابة من الزّخم الدّلالي الذي لا ينتهي، بالإضافة إلى أنّ المشهد الشعريّ أصبح يبدو متيناً، متداخلاً الأنسجة، متناغماً من النّاحيّة التّعبيريّة، ما زاد من متانة ذلك الخيط الإبداعي، الذي يستشعره المتلقّي وهو يعاين المشهد الشعريّ، ويتجوّل بين ثنايا عالمه الدّاخلي؛ لأنّ هذا الأخير؛ أي المشهد الشعريّ اتّحد مع نصّ سابق ذو بعد روحي ونسق جمالي.

وكذلك نلاحظ هذا التّناص في موضع آخر من النصّ الشعريّ نفسه، حيث يقول "فيصل الأحمر":

وقد رحل السّاكنون

وهل عرفت الدّار بعد توهم¹؟

وكذلك يقول الشّاعر "فيصل الأحمر" في النصّ نفسه:

يا دار ميّة بالجواء تكلمي

فلن تسلمي بعد هذا الصّباح

القبور قبور مرارا

1- فيصل الأحمر: المعلّقات التّسع، دار الأوطان، الجزائر، 2015، ص 58.

أسلمي، دار ميّة، أمرك لله.

لن تسلمي...

الخرائط لا تسمع الحكّي...

لا ...

والمنايا لا تطيش سهامها

لا تصدّق سيل الخرافات

لكنّها ترسم البغض فوق وجوه الأرامل

عند عروق الجياح بيافا وحيفا وغزّة والنّاصره

فالمنايا لا تطيش سهامها

يا خرافات، يا أيّها الواقع المرّ،¹

يكتّف الشّاعر "فيصل الأحمر" هنا من فاعليّة التّناص في بناء مشهده الشّعري، ويزيد من قوّة التّفاعل بين النّصوص السّابقة والنّصّ اللاحق، حتّى أصبح ذلك المشهد عبارة عن ساحة أو حلبة تتنافس فيها مختلف النّصوص المُدمّجة على إضفاء ومضات جماليّة وفتح أفاق دلاليّة، لكن في الوقت ذاته تنسجم فيما بينها بنويّا، دون أيّ نفور لغويّ أو إكراه نصّي ناجم عن الاختلاف الزّمني والأسلوبي بين مختلف النّصوص الموظّفة، وهذا كلّ حتّى تساهم هذه النّصوص كطرف فعّال في سبك نسيج النّصّ داخليّا وخارجيّا، حيث يوظّف العديد من الأبيات المنتمية إلى المعلّقات التّاليّة:

معلّقة النّابغة الذّبيانيّ:

أقوت و طال عليها سالف الأبد

يا دار ميّة بالعلياء فالسّند

عيّت جوابا وما بالرّبع من أحد.²

وقفت فيها أصيلا كي أسائلها

1- فيصل الأحمر: المعلّقات التّسع، ص ص 58-59.

2- محمّد الأمين الشنّقيطي: المعلّقات العشر وأخبار شعرائها، دار النّصر، د.ب.ن، د.س.ن، ص 160.

معلّقة عنتره بن شدّاد:

هل غادر الشعراء من متردّم وهل عرفت الدّار بعد توهم؟
يا دار عبلة بالجواء تكلمي وعمي صباحا دار عبلة واسلمي.¹
معلّقة لبید بن ربیعة:

صادفن منها غرّة فأصبناها إنّ المنايا لا تطيش سهامها.²
معلّقة الحارث بن حلزة:

لا أرى من عهدت فيها فأبكي اليوم دلها.. وهل يحير البكاء³

وهذا التّوظيف أو الاستحضار للنّصوص السّابقة بغية رسم معالم وطن عربيّ مندثر، بفعل اندثار الأراضي الفلسطينيّة، ولا سبيل لعودة الرّوح إلى هذا الوطن، فقد أصبح كلّ جزء منه ميّتا، وكلّ كائن يعاني فيه اليتيم والترمل، والجوع ..، لذلك تجاوز هذا التّناص الحدود الظّاهرية أو ما يسمى التّناص الخارجي، المحصور في حدود الاستشهاد، والذي يضرّ كثيرا بالنّصوص السّابقة كونه يجعلها لا تخرج عن سياقها التّاريخي الماضوي، سواء من ناحية اللّغة أو من ناحية الدّلالة، في حين أنّ الوظيفة التي استهدفها الشّاعر من وراء هذا التّناص هي عميقة، حيث تتغلغل هذه النّصوص إلى أعماق النصّ الرّاهن لتندمج في تركيبه مشكله نسقه الجمالي، خاصّة وأنّه تطعم بنفحات إبداعية، ذات أسلوب فنيّ، لأنّ الشّاعر في خضمّ دعوته لاستفاقة همم عربيّة ميّنة، يستعين ببيت لـ "عنتره بن شدّاد" وهو يكلم الأطلال (دار عبلة) وكذلك ببيت لـ "النّابغة الذّبياني" الذي يحاور دار ميّة، ويستجديها الكلام، لكن دون جدوى، فهي لا تعدو أن تكون أطلالا عفا عليها الزّمن، ثم بعد ذلك يدعو إلى القتال والصّمود مع القضية الفلسطينيّة، التي لم يعد للعرب قدرة على توجيه سهام المنية ضدّ

1- محمّد الأمين الشنقيطي: المعلّقات العشر وأخبار شعرائها، ص 122.

2- محمّد الأمين الشنقيطي: المعلّقات العشر وأخبار شعرائها، ص 100.

3- محمّد الأمين الشنقيطي: المعلّقات العشر وأخبار شعرائها، ص 135.

المحتلّ، وفي هذا السياق استدلّ بقول "البید بن ربیعة" الذي يذكر أن المنية لا تطيش سهامها، وفي الأخير يتحسّر ويرثي واقعا مرّا فيوظّف بيتا من معلّقة "الحارث بن حلزة" الذي يبكي بحرقه فراق حبيبته، في إشارة رمزيّة إلى فقدان هذا المكان العربي المشكّل لمرجعيّة دينيّة تعلّق بها الإنسان العربي فأصبحت بمثابة معشوقة له ينعاها كلّما وجد فسحة لذلك.

لكن ما يلاحظ على هذا التّناص أن تركيبه كان فوضويّا، أيّ أن الشّاعر عمد إلى بعض التّغيير في تركيب الأبيات الأصليّة، الأمر الذي أحدث صدمة لدى القارئ، لأن هذا التّغيير عكّر سيرورة الدّلالة، وشتّتها حتّى أصبحت هي الأخرى فوضويّة بعد أن كانت منتظمة، فالمتلقّي يعي أن الفوضى يعني غياب الدّلالة، ولذلك ستزداد صعوبة مهمّته في فتح شفرات هذا المشهد الشعري، الذي يصر فيه "فيصل الأحمر" على المرجعيّة التّاريخيّة والأدبيّة لنصّه، حتّى يحكم ربط الأوصال بين الماضي والحاضر، ولنتوقّف أيضا عند مشهد شعريّ آخر من نسج "محمد الأمين سعدي" الذي يقول في نصّه "حتّى يرجع الأمل":

وأغلب النّاس عن بلدانهم نزحوا

ودّع بلادك (إنّ الرّكب مرتحل)

(فهل تطيق وداعا؟) -إنّهم تركوا

أولادهم في جحيم - (أيّها الرّجل)¹

ينبني هذا المشهد الشعري على تفاعل نصوصيّ بين نص غائب هو من معلّقة "الأعشى" الذي يقول فيه:

ودّع هريرة إنّ الرّكب مرتحل وهل تطيق وداعا أيّها الرّجل²

وبين نصّ لاحق هو نصّ الشّاعر "حتّى يرجع الأمل"، حيث أنّ الفعاليّة النصّوصيّة

1- محمد الأمين سعدي: ضجيج في الجسد المنسي، ص 15.

2- محمد الأمين الشنقيطي: المعلّقات العشر وأخبار شعرائها، ص 122.

أضفت على المشهد الشعريّ بعدا دلاليّا إضافيّا، جعلت منه مشهدا متعدّدا، لأنّ الشاعر هنا تجاوز الاستعانة بالبيت السّابق في حدود التّناص الخارجيّ، ما أعطاه صفة التّعلّق الدّاخلّيّ والخارجيّ معا، وهذا ما جعل من المشهد الشعريّ يشعّ جماليّا بعد أن تناثرت دلالاته عبر كامل المشهد الشعريّ أفقيّا / بنيويّا / تركيبيا وعموديا / دلاليّا وبالتالي قضى على ذلك الجفاء الجماليّ، والفتور الدّلاليّ، والجمود الفنّي الذي صار يصاحب المشهد الشعريّ الجزائريّ الحديث، نتيجة لطريقة تعامل الشعراء مع النصّ الغائب تعاملًا مقدّسا لا إبداعيا، وهو ما يؤكّده "محمد بنّيس" بقوله: "إذ يتعامل الشعراء مع النصّ الغائب بوعي سكوني لا قدرة له على اعتبار النصّ إبداعا لا نهائيا. فساد تمجيد بعض المظاهر الشّكليّة الخارجيّة في انفصالها عن البنية العامّة للنصّ، حركة وسيرورة، وكانت النتيجة أن أصبح الغائب نموذجا جامدا تضمحلّ حيويّته مع كلّ إعادة كتابة له بوعي سكوني"¹، فهم لم يتخلّصوا كليّا من سطوة النّمودج، الذي لم يستطيعوا أن يمسّوه بسوء "بسبب نظرة التّقديس والاحترام لبعض النّصوص والمرجعيات لاسيما الدّينيّة والأسطوريّة منها من جهة ومن جهة أخرى فقد يعود الأمر إلى ضعف المقدرة الفنّيّة والإبداعيّة لدى الذات المبدعة في تجاوز هذه النّصوص شكلا ومضمونا إذ تبقى النّصوص الجديدة أسيرة لتلك النّصوص السّابقة"²، وليس لها القدرة على محاورتها أو إخضاعها للتّحوير أو التّغيير، ما أثر على الصّور الشعريّة لغة ودلالة، أو شكلا ومضمونا، غدت على إثره باهتة من مختلف النّواحي.

في حين؛ إنّ المشهد الشعريّ ما بعد الحداثي هو أفق لاحتتمالات شائكة التّعقيد، ناجمة عن كون النصّ كما يؤكّد على ذلك "محمد بنّيس" يتركّب "كبنية لغويّة متميّزة من مستويات من العلائق اللّغويّة، الدّاخلية والخارجيّة، التي تتحكّم في نسج ترابطه، وبنيته على نموذج يختصّ به دون غيره. على هذا النحو يتحدّد تركيب النصّ مهما كانت صلات القرابة بينه وبين النّصوص اللّغويّة الأخرى، من شعريّة ونثريّة، في اللّحظة التّاريخيّة نفسها التي كتب

1- محمد بنّيس: ظاهرة الشّعّر المعاصر في المغرب، ص 269.

2- أحمد ناهم: التّناص في شعر الرّوّاد، مرجع سابق، ص 50.

فيها، أو في الفترات التاريخيّة السابقة عليه¹، ومن خلال هذا القول نتوصّل إلى أنّ ظاهرة اجترار النصّ الغائب يساهم كثيرا في قتل روح التوهّج، والحد من فعاليّة الصورة الشعريّة ما بعد الحداثيّة.

مشهد شعريّ آخر يشهد حوارا نصّيّا أقامه "محمد الأمين سعيدي" في النصّ المعنون بـ"في حضرة المتنبي"، حيث يعتمد على التّناص مع التّراث الشعري العربي كأحد الآليات المساهمة في تخصيب المشهد، وإثرائه فنيّا وتركيبيا ودلاليّا، يقول الشاعر:

"أنام ملء جفوني عن شواردها

ويسهر الخلق جرّاه ويختصم"

يا أنت ما الكلم؟

ما الحرف؟ ما كذب التّاريخ؟ ما الكرم؟

أراك منذ انقسام الحبّ في ورقي

تغوص في لجج المعنى وتلتطم

يا سابحا في سماء الرّوح

تفرغني فيك الكؤوس

ويسقيني بك القلم

ما زلت تنقسم

ما بين قلبي الذي تاهت به مدن

وبين قلبي الذي في قلبه العدم²

إنّ هذا المشهد الشعري الذي بناه الشاعر يستند إلى حوار نصّي بين هذا النصّ اللاحق والنصّ التراثي السابق الذي يعود لـ"المتنبي"، وهذا الحوار أساسه إعادة المراجعة

1- محمد بنّيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 267.

2- محمد الأمين سعيدي: ضجيج في الجسد المنسي، ص 87.

ما بعد حداثيّة، حيث يورد الشاعر النصّ الأصلي، ثمّ يتوجّه إليه بجملة من الأسئلة المفتوحة (ما الكلم؟ ما الحرف؟ ما كذب التاريخ؟ ما الكرم؟) التي تعبّر عن هموم عصره بكلّ أزماتها وتحولاتها، حتّى غدا المشهد على إثره وكأنّه محاكمة يقوم بها "محمد الأمين سعيدي" اتجاه "المنتبّي"، أو إن أردنا التدقيق أكثر نقول أنّها محاكمة فكر إنساني راهن لفكر إنساني ماضي تمّ استحضاره عبر عمليّة التناص، ليحكي ويحاكي، يؤثّر ويتأثّر، يجيب ويسأل، وأثناء هذه المحاورّة يحدث التماهي بين النصّين لغويًا، وكذا فكريًا بعد أن أفرغت ذات الشاعر من لحظتها الآنيّة، مسافرة إلى ذات المنتبّي في زمانها ومكانها، تبتغي الارتواء من قلمه ذي الإبداع الفنّي والتأمّل الفلسفي للكون، ثم بدوره المنتبّي انقسم إلى قسمين تحقيقًا لرغبة "محمد الأمين سعيدي" في إطلاعه على صورة مجملّة عن ذاته الرّغبة في عدم الاستقرار أو السّكون ضمن اللّحظة الزّمنيّة الرّاهنة، مفضّلة السّفر عبر أزمنة وأماكن لا نهائيّة.

وعلى إثر هذه العمليّة الفنّيّة صار المشهد الشعريّ مشحونًا بالتوجّس والخوف، الذي يتنامى في حالة من التوتّر وعدم الاكتمال، تميّزه نزعة الشكّ والقلق الذي يتسرّب عبر جملة الأسئلة تلك عن جدوى اللّغة، وجدوى التاريخ، وجدوى القيم والأخلاق، فتبقى "النفس قلقة موزّعة غير مكتملة كحال المبدع وحال العالم من حوله"¹، ونتيجة لهذه الحالة التي تصاحب هذا المشهد يتناثر المعنى إلى ما لا نهاية، عبر احتمالات عدّة يثيرها الشاعر، ويثيرها المتلقّي، ليصبح التناص في هذا المشهد الشعريّ تناصًا إيجابيًا لا سلبيًا، أي أنّ "محمد الأمين سعيدي" لم يكن أخذه هذا للتراث الشعري العربي "سكونيًا جامدًا -في معظمه- بل أخذ يحاوره، وينفي بعض مضامينه، ويخلخل بعضها، سيما تلك التي مثّلت حجر عثرة أمام التّجديد الشعري، وتطوّر الإبداع، الذي يمثّل هاجسًا يظلّ الشاعر مسكونًا به، بغية الإتيان بالجديد، وعدم اجترار الأفكار بعلايتها، وأشكالها ومعانيها النمطيّة، ومن ثمة فهو لا يتناص مع التراث تناصًا عابرًا، كما أنّه لا ينفصل عنه انفصالًا قاطعًا"²، بل يستند إلى هذا الصّرح

1- أماني فؤاد: تحولات الصورة الشعريّة في قصيدة ما بعد الحداثة، ص 78.

2- عصام حفظ الله واصل: التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، ص 119.

الإبداعي لينجز عمله الفنّي الخاص ذو المميّزات الفريدة عما سبقه، كونه صاغ أسئلته الخاصّة بنفسه، في حين كان النصّ السّابق مرجعا أو مستندا فقط، وهذا ما تؤكّده "أمني فؤاد" بقولها "إنّ النصّ فيما بعد الحداثي عمل جمالي، وهو أيضا عمل معرفي، كيف كان ذلك؟ هي ليست المعرفة اليقينيّة، بل هي معرفة الذي لا يملك سوى قدرته على صياغة السّؤال بطريقة صحيحة وحسيّة تنتمي إلى واقعه ويحمل معه الدّهشة. المعرفة هنا معرفة من يثير التّساؤل؟"¹ ويطرح الانشغالات المتعلّقة بهذا العصر، أو هذا الوجود في لحظته الزّمنيّة الراهنة.

ثم انطلاقا من هذه التّساؤلات والانشغالات التي يضمّنها الشّاعر -تضيف "أمني فؤاد"- تنهيّ هذه القصيدة "لتفتح أبوابها وتثير أسئلة أخرى في لحظة نهايتها نفسها"²، بما يجعل منها نصّا مفتوحا على لا نهائيّة الدّلالة ، كون النّهاية أصبحت بداية أخرى، أو سؤالا آخر يستوجب البحث والتّمحيص للإجابة عنه.

1- أمني فؤاد: تحولات الصّورة الشعريّة في قصيدة ما بعد الحادثة، ص 81.

2- أمني فؤاد: تحولات الصّورة الشعريّة في قصيدة ما بعد الحادثة، ص 100.

الفصل الثالث:

سردنة النصّ الشعريّ الجزائريّ

ما بعد الحداثي وتشظّي الجنس

الأدبي

في خضمّ التحوّلات التي مسّت النصّ الشعريّ الجزائريّ المعاصر، أصبح هذا الأخير نصّاً عابراً للأجناس، عصياً على التّحديد ضمن حيّز أجناسيّ ضيق، ذلك أنّه غدا قابلاً لاستثمار العديد من التّقنيّات الفنّية التي تنتمي إلى أجناس أدبيّة أخرى داخل متنه اللّغوي، على غرار الصّورة، المسرح، الدّراما، ... عبر خاصيّة التّلاقح المعرفي بين مختلف العلوم والفنون؛ التي عرفت فاعليّة كبيرة خلال مرحلة ما بعد الحداثة، لذلك كانت السّمة الملازمة لها كما يؤكّد ذلك "نبيل راغب" هو تداخل الأجناس وعدم الفصل بينها حيث يقول: "ولمّا كانت أعمال ما بعد الحداثيّة تراوغ محاولات التّصنيف والتّحديد دوماً، فإنّها تدفع النّاقّد بدوره إلى تجاوز التّصنيفات والحدود الفاصلة بين فروع المعرفة الإنسانويّة"¹، فما يُطلَقُ عليه بالمعرفة الإنسانويّة أبعد من أن نقيّده بجملة من التّقنيّات في حين هي تسعى لتحتضن تقنيّات من معارف أخرى متاخمة لها.

وتحت شعار التّلاقح المعرفي برز السّرد محرّكاً فاعلاً، وعاملاً مؤثراً يوجّه العمليّة الإبداعيّة، من الثّبات والركود نحو الحركيّة الدّائمة، معلناً في الآن ذاته جملة من التّغيّرات ذات الفرادة الفنّية والتّميّز الجمالي، حيث منح المبدع الحرّيّة التّعبيريّة التي طالما بحث عنها بعد أن كسر قاعدة الشّعريّات القديمة، أو بعبارة أخرى انحصار الشّعْر داخل أنموذج يضيق الخناق على السّرد، فوجد المبدع نفسه بعد هذا التحرّر يعيد قراءة العالم والموجودات وفق رؤيا مغايرة تتّسم بالحيويّة، فتكسر الحدود لتسافر به عبر جوهر الأشياء، حتّى يكتشف أبعاداً جديدة قابضة خلفها.

إنّ هذه الفعاليّة السّرديّة التي توهّج بها النصّ الشعريّ الجزائريّ المعاصر من جديد يعود لها الفضل في أن أكسبته طاقات تخيلية وأساليب فنّية كامنة داخل هذا الأسلوب التّعبيريّ تضيف على النصّ الشعريّ رونقه الخاصّ؛ بحيث أصبح يسود نوع من التّجانس الفنّي والأسلوبي بين مختلف العناصر المكوّنة للنصّ الشعريّ والسّرد الذي يمكن اعتباره

1- نبيل راغب: موسوعة النظريّات الأدبيّة، ص 546.

القلب الجديد النابض بالحياة، الحامل معه أفقا لدلالات لا نهائية، قادرة على تشكيل رؤيا الشاعر، وعلى إثر هذا اتّناغم والتجانس بين الشعر والسرد، غدا النصّ الشعري عالما جديدا تنصهر فيه مختلف الجزيئات اللغوية لتشكل في الأخير عوالم لا نهائية من الدلالات التي تزيد من متعة القارئ وهو يبذل قصارى جهده في السّفر بين هذه العوالم الدلالية من أجل اكتشافها وسبر أغوارها داخل النصّ الشعري.

وقد حدث هذا التغيّر نتيجة عاملين مؤثرين هما الوعي الإبداعي، الذي أصبح يتمتّع به الشاعر الجزائري المعاصر خلال الألفية الثالثة، بالإضافة إلى النزعة التجريبية التي طبعت هذه الأعمال الإبداعية؛ حيث تعرّض الشعر -في ظلّ التجريب الإبداعي- إلى خلخلة في تشكيله اللغويّ حين تمازجت عناصره اللغوية بعناصر، تتحدّر من طبيعة أجناسية مغايرة، فعمدت إلى كسر الحدود بين الأجناس وتشكيل فضاء إبداعيّ مشترك، من أجل تحقيق فرادة العمل الأدبي وخصوصيّة شعريّة مغايرة¹، تسائر الحساسية الجمالية ما بعد الحداثيّة، وتعمل على خروج الشعر من بوتقة النّسق القديم، لتعبّر عن واقع الشاعر لا ان تسمو فوقه، أو أن تهمله في حين تكتفي الذات الشاعرة بالانطواء داخل عوالم ميتافيزيقية شكّلها العقل الباحث عن القيم المطلقة، المخدّر بأسراب القيم المثالية، في حين هي تحول بين الشاعر وواقعه، أو بعبارة أخرى تحول بينه وبين الحقيقة الفعلية المتجلىة في الوجود الواقعي لعالم الأشياء في فوضاه وتناقضاته ومفارقاته، وهذا الذي جعل السرد أداة فنيّة مهمّة في شعر ما بعد الحداثة فهو يعين المبدع على مسابقة حيوية الواقع وحركيته، كما يمكنه أيضا من القبض على اللحظة الزمنية في تفلّتها وتموّجها.

إنّ السرد بما يكتسيه من خصائص فنيّة وسمات تعبيرية جعله بحقّ أكسير النصّ الشعري ما بعد الحداثي الذي نستعدّ لأن نخوض في معماره الذي عليه تشكل داخل النصّ الشعري الجزائري المعاصر في محاولة للتأكيد على صحّة هذه المقولة والبرهنة على أنّه

1- رزيقة بوشلقية: التشكيل الفني في الشعر النسائي الجزائري المعاصر، ص 233.

غدا عنصرا هاماّ يساهم في تشكيل العمل الإبداعي، لكن قبل ذلك حريّ بنا طرح تساؤل يحركّ فينا الرغبة في البحث، وبيعت في أنفسنا الفضول للاكتشاف مفاده: كيف أصبح السرد عنصرا هاما من عناصر النصّ الشعري الجزائري ما بعد الحداثي؟ وما هو الدور الفعال الذي يلعبه داخله؟ ما هي سماته الفنيّة وخصائصه اللغويّة التي ميّزته عن السرد القديم؟

المبحث الأول:

فاعليّة السرد في النصّ الشعريّ الجزائريّ المعاصر: من دائرة الانغلاق إلى آفاق الانعتاق

لقد وجد النصّ الشعريّ الجزائريّ المعاصر نفسه في مرحلة ما بعد الحداثة، يحارب من أجل إمكانات إبداعية نصّية، التي كادت أن تخبّت في مرحلة الحداثة، حيث أصبح معها النصّ الشعريّ نسقا مغلقا، يخضع لجملة من القوانين الصارمة، التي تفرض عليه احترامها وعدم الخروج عليها، وحتىّ الدّراسات النّقدية التي كان تستكشف هذه الأعمال الأدبية، كان هدفها الرئيسيّ "إرساء نظرية أدب تضع العمل الأدبي موضع اهتمامها الرئيسيّ، رافضة المقاربات النفسيّة والاجتماعيّة التي كانت تؤلّف جوهر الموروث النّقدّي من قبل"¹، بل وصل بها الأمر، بأن عزلت كل ما هو خارج عن أسوار النصّ الأدبيّ في مقارباتها له، متجاهلة بذلك أطراف التّواصل الأخرى كالمؤلّف والمتلقّي، فنادت بضرورة موت المؤلّف، معتبرة إيّاه هو الآخر عنصرا يقع خارج محيط النصّ.

ومن بين نقاط الإبداع التي سعى الشّاعر من أجل إعادة إحيائها هو بث الرّوح في عناصر التّواصل الأخرى التي لا يمكن أن تتحقّق عمليّة الإبداع دونها، ونقصد بذلك أن النصّ الشعريّ ليس بمعزل عن مؤلّف يخرج به إلى الوجود ويضمّنه رؤاه إلى العالم وإلى كلّ ما يحيط به، بلمسته الإبداعية الخاصّة التي تجعل عمله ينماز عن بقية الأعمال الأخرى، وكذلك يضع النصّ الشعريّ نصب عينه أنّه بحاجة أيضا إلى متلقّ يحتضنه ويحاوره باحثا عن متعة القراءة، فيجب على النصّ بذلك أن يمارس هوايته في التّمنّع والتستّر، دون الكشف عن مكنوناته لهذا القارئ رغم محاولاته العديدة، أو أن يبدي معانيه المستترة خلف بنيانه

1- عبد الله إبراهيم وسعيد الغانمي وعوّاد علي: معرفة الآخر -مدخل إلى المناهج النّقدية الحديثة، ص 09.

اللغوي لهذا المتلقي إلا بعد جهد يبذله في البحث والتّقيب، ثم بالإضافة إلى ذلك فإنّ النصّ الشعري يتأثّر بجملة من الظروف الاجتماعية والثقافية، والسياسية، ... التي تحيط بميلاده قبل أن يخرج إلى الوجود في الهيئة التي هو عليها.

وحتى داخل النصّ الشعريّ نفسه، كان لزاما على المبدع أن يفتح أفق التّواصل مع عوالم أخرى، وأجناس أدبية متاخمة مؤثرا ومتأثرا، فاعلا ومتفاعلا، فبما أنّ النصّ الشعري فرع أدبي يجانس فروعاً أخرى تتضوي جميعها تحت مظلة عامّة هي مظلة العلوم الإنسانية، فهو إذن ليس بمعزل عنها، ولا بد أن يمسه مدّ الفنون الأخرى التي تدور معه في الفلك ذاته، وبالتالي فإنّ المشكلة التي وجد النصّ الشعري الجزائري المعاصر نفسه يحارب من أجل الخروج منها، هو كيفية التخلّص من مأزق النسق المغلق الذي وقع فيه ليحلّق نحو فضاء الانفتاح على أجناس وفنون متاخمة، يستمدّ منها طاقات إبداعية بديلة وأدوات تعبيرية غنيّة بالدلالات، أو بتعبير آخر يمكننا أن نعبر عن هذا المأزق الذي وقع فيه النصّ الشعري الجزائري بالقول أنّ هذا النصّ الشعري القديم استنفد طاقاته الإبداعية الداخليّة وخارت قواه اللغوية القديمة، فكان لزاما عليه أن يبحث عن طاقات إبداعية في عوالم أخرى خارج حدوده النصّية الذاتيّة.

غير أنّ هذا الوضع لم يكن لينتج لولا ما شهده العالم من انفتاح كبير كانت البداية فيه كما يرى ذلك "إدغار موران" بانفتاح الأنظمة السياسيّة، والتي "بدأت مع الغزو الأمريكي وتطوّر الملاحه حول العالم بهدف إقامة أمتن الروابط بين كلّ أجزاء العالم¹، ووصل مختلف الدّول بعضها ببعض عبر علاقات استراتيجيّة عالميّة، وروابط تحفظ لكل دولة مصالحها عند الدّولة الأخرى، وهذا ما يحقّق للإنسان أن يعيش في حرّيّة التطوّرات الاقتصاديّة والسياسيّة والاجتماعيّة، ... التي يشهدها العالم، وفي الآن ذاته "يكون الإنسان فيه سيّدا على ذاته ومالكا

1- جان بودريار وإدغار موران وآخرون: عنف العالم، ترجمة: عزيز توما، دار الحوار، الطّبعة الأولى، سوريّة، 2014، ص 79.

للعالم¹ الذي هو جزء منه وعنصر فعال داخله، ثمّ بعد ذلك تواصل مدّ الانفتاح ليصل إلى الأنظمة الاقتصادية التي بدأت تبحث عن فضاءات أخرى تمارس فيها نشاطها وتفرض داخلها هيمنتها التجاريّة، وقد بدأت ملامح الانفتاح الاقتصاديّ كما يرى "موران" بعد تهاوي الأنظمة الاقتصادية الاستبدادية والبيروقراطية التي تمنع التواصل مع الدّول الأخرى، ما فتح الطريق أمام العالم ليكون سوقا واحدة تسمح بالتبادلات التجاريّة في حرّية تامّة، حيث يقول: "عقب نهاية الاتحاد السوفييتي وإفلاس الاقتصاديات البيروقراطية، فأصبح سوق الدولة عالميا، أي كونيا وأدير من قبل الليبرالية. فالسوق التنافسيّ بوسعه ليس فقط ضبط الاقتصاد، إنّما أيضا معالجة القضايا الاجتماعية الكبرى. هذا الاندفاع الجديد للسوق وللرأسمالية مفعم بالديناميّة لأنّه، من ناحية، سوق جديد جيوجرافيا ومن ناحية أخرى، يغدو الإعلام بضاعة كالشمس، كأوقات الفراغ، كجسد إنساني. الجميع يدخل إلى دائرة البضاعة، بمعنى آخر يجتاح الاقتصاد جميع القطاعات البشريّة"²، التي تحوّلت فيما بعد عالم من البضاعة التي تباع وتشتري.

وبالرغم ممّا يحيل إليه قول "إدغار موران" من سلبيات كثيرة لهذا الانفتاح والذي جعل من كل شيء سلعة تباع وتشتري داخل سوق عالميّة، إلّا أنّه يشير إلى تواصل مدّ الانفتاح ليصل بعد الانفتاح السياسي والانفتاح الاقتصادي إلى الانفتاح الاجتماعي، كون هذه الحركة الاقتصادية التي مسّت العالم كما لاحظنا من خلال قوله قادرة على معالجة قضايا اجتماعيّة يعاني منها الإنسان، على غرار مشاكل: الفقر، البطالة، ...، وكذلك الحال بالنسبة إلى الانفتاح الثقافي الذي هو نتيجة منطقيّة لهذا التفاعل العالمي في مختلف المجالات وعلى كافّة الأصعدة وبخاصّة المجال السياسي والاقتصادي، الذي امتدّت يداها ليُحكّم قبضتهما على الآلة الإعلاميّة جاعلين منها وسيلة لاندماج الثقافات بعضها ببعض، والتعريف بمختلف

1- محمّد سبيلا ومحمّد بنعبد العالي: ما بعد الحداثة -دفاتر فلسفيّة ونصوص مترجمة مختارة- (الجزء الأول:

تحديدات)، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، المغرب، 2007، ص 37.

2- جان بودريار وإدغار موران وآخرون: عنف العالم، ص 81.

الثقافات معروفة كانت أو مغمورة مثل: ثقافة الأقليات، الثقافة الجماهيرية، ... لهذا يعتبر "فيصل الأحمر" أن سمة ما بعد الحداثة هي تطور وسائل الإعلام حيث يقول: "يكفي القول أن ما بعد الحداثيّة صياغة لذروة تألق التلفزيون، وشبكة المعلومات، وسائل الاتصال الحديثة (الميديا)"¹ التي ساهمت في تفاعل الثقافات، وهو الأمر ذاته الذي يؤكّد عليه الفيلسوف الإيطالي "جيانى فاتيمو" الذي يرى أن "تطوّر وسائل الإعلام أفسحت مجالاً للثقافات المحليّة ولثقافة الأقليات"²، حتّى تظهر إلى الوجود وتتفاعل مع ثقافات معروفة أخرى، وتتواشج الصلّات بينهم.

بعد هذه التحوّلات الجذريّة التي حدثت في كافة المجالات، وصل الأمر مضمار العلوم الإنسانيّة، أو بتعبير أدقّ مضمار الشعر الذي هو مدار بحثنا، والذي استفاد من هذا التفاعل والانفتاح، فتدعّم بنيانه النصّي بتقنيّات جديدة تنتمي إلى أجناس أدبيّة وفنون متاخمة، على غرار الرسم، والتّصوير، والموسيقى ... وكذلك نشطت بعض الآليات التي كانت خامدة فيه، على اعتبار أنها تنتمي أو على الأقل ذات فعاليّة في أجناس أدبيّة أخرى مثل: الرواية، القصّة، ... ونقصد بذلك السرد الذي زادت فاعليّته داخل النصّ الشعري، وأعاد ضبط تقنيّاته مع طبيعة التحوّلات ما بعد الحداثيّة، حتّى يكون قادراً على الخروج بالنصّ الشعري من حدوده المغلقة الضيّقة إلى رحاب الانفتاح، وتغيير قوانين شعريّة النصّ الشعري من خلال تدعيمه بجهاز لغوي يكتنز زخماً دلاليّاً، وفي الآن ذاته إضفاء الألق الجمالي واللمسة الشعريّة التي كادت أن تخبو في هذا النصّ.

وهو بهذا -أي السرد- يتحوّل إلى أداة فعّالة تمكّن الشاعر من إثبات وجوده مبدعاً للنصّ، أو بعبارة أخرى تمكّن الشاعر من تجديد إعلان حياته عوض موته، بعد أن كانت

1- فيصل الأحمر: دائرة معارف حداثيّة، الجزء الأول، ص 315.

2- محمّد سبيلا ومحمّد بنعبد العالي: ما بعد الحداثة -دفاتر فلسفيّة ونصوص مترجمة مختارة- (الجزء الأول: تحديدات)، ص 38.

مهمّته تنتهي عند إنجازهِ للنصّ الشعريّ، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى تحوّل السرد إلى منجم لغويّ يعين الشاعر على توفير الطّرق المناسبة التي يعبر بها عن رؤيته للعالم والموجودات، وكل ما يحيط به في هذا الكون، من خلال ابتكار نسيج نصي مغاير يحمل معنى مستترا، وصياغات جديدة للنصّ الشعري تضمن حماية الدلالات من الانكشاف، وفي الوقت ذاته يكسر بها أفق توقّع المتلقّي الذي اعتاد أن يتعامل مع نص ذو دلالة جاهزة يصيبها منذ أول النقاء به.

إذن، ما نحاول أن نقف عنده في هذا المبحث، هو أننا سنسلط الضوء على فعاليّة السرد داخل النصّ الشعري الجزائري المعاصر، محقّقاً انفتاحاً على مستوى الممارسات الكتابيّة، وتجاوزاً لحدود القصيدة إلى أفق النصّ الشعري الذي هو من إبداع مؤلف، في ظروف خاصّة، يتوجّه به إلى متلقّ يحاوره ويسعى جاهداً إلى استكشاف مكنوناته المعرفية، ومخزوناته الدلاليّة، مستهلّين هذا المبحث بتساؤل يوجّهنا مفاده: كيف ساهم السرد ما بعد الحداثي في تجاوز النصّ الشعري الجزائري المعاصر لحدوده النسيقيّة، والخروج به من دائرة الانغلاق إلى آفاق من الانفتاح والتحرّر والانعتاق؟

1- سردنة الشعر وانفتاح النص:

بعد الحركيّة والتفاعل اللذين حدثا داخل مضمار العلوم الإنسانيّة عامّة والأدب خاصّة، كان لزاماً على قوانين الشعرية أن يُعاد صياغتها حتّى تستوعب التحوّلات الجديدة التي مست البنيان النصّي الشعري ما بعد الحداثي، بعد أن انكسرت تلك الصّرامة التي كان يميّز بها ذلك الصّرح العتيق؛ من خلال انكسار سطوة الوزن، الوضوح، بلاغة التشبيه وقوّته، الدقّة في التعبير، الإيجاز في اللفظ، ... ذلك أنّ العديد من الخصائص والميزات قد انتقلت إليه من أجناس أخرى، فبدأت تظهر أعراض انتفاء الخصوصية وتماهي الحدود الجنسيّة بينه وبين باقي النصوص الأخرى المتاخمة.

إنّ هذا الأمر أدّى كما ترى ذلك "راوية يحيايوي" إلى انتفاء الثنائية المتقابلة «شعر نثر»، بل ظهرت محاولات تجريبية تخرج عن قانون الجنس الواحد لتتفاعل مع أجناس أخرى، غير أبهة لصرامة القوانين التي تقيدّها، فزاوجت في خصائصها بين جنسين مختلفين هما جنس الشعر وجنس النثر، حيث تقول: "ولا يمكننا أن نغفل أنّ الثنائية التّقابلية (شعر نثر) غابت مع إمكانات التّجريب الشعريّ وعملت الحداثة الشعريّة في النصّ الشعريّ العربيّ المعاصر على الدّخول في تجربة تتطابق فيها خصائص الشعر مع خصائص النثر لذا ظهرت أجناس شعريّة مغايرة أثارت الجدل كقصيدة النثر"¹، التي تواشجت فيها خصائص الشعر والنثر، فالتبس على النّقاد والدّارسين تصنيفها، أو تبويبها بعد أن رفضت الامتثال لقانون الجنس الأدبي الذي يعرف بأنّه ذلك "الترتيب للأعمال والمواضيع بناء على معايير خاصّة، أسلوبية كانت أم خطابية أم موضوعية أم غير ذلك"²، وكذلك تعرّف "راوية يحيايوي" الأجناس الأدبية بأنّها "تسمح لنا بتبويب النصوص حسب تشابهها في مجموعة من الخصائص، التي بدورها تتحوّل إلى موجّهات قرائية تسهّل على القارئ تأطير النصّ والدّخول إلى عالمه من خلال خصائصه"³ التي يتوفّر عليها، والأمر ذاته في معجم السرديات حيث يُعرّف الجنس الأدبيّ بأنّه "هو الذي يحدّد أفق الكتابة، وهو الذي يعيّن كذلك أفق التّلقّي"⁴. إذن، هناك مهّتان يقوم بهما الجنس الأدبي نستشفهما من خلال التعاريف الثلاثة الواردة، هما مهمّة ضبط الخصائص المشتركة التي يُعرّف بها العمل، والمهمّة الثّانية هي توجيه المتلقّي حتّى يعرف جنس هذا العمل، في حين أنّ هذا الأمر انتفى في قصيدة النثر التي تواشجت الصّلات فيها بين جنسين مختلفين هما الشعر والنثر.

1- راوية يحيايوي: من قضايا الأدب الجزائري المعاصر قراءات في مختلف الخطابات، دار ميم للنشر، الطّبعة الأولى، الجزائر، 2018، ص 123.

2- إيف ستالوني: الأجناس الأدبية، ترجمة: محمّد الزّكراوي، تلمنظمة العربيّة للترجمة، الطّبعة الأولى، لبنان، 2014، ص 20.

3- راوية يحيايوي: الإنصات إلى مختلف الخطابات، دار ميم للنشر، الطّبعة الأولى، الجزائر، 2021، ص 263.

4- محمّد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمّد علي للنشر، الطّبعة الأولى، تونس، 2010، ص 133.

إذن قصيدة النثر -على سبيل المثال لا الحصر- هي قصيدة تلاعبت بالعلاقة التي تجمع بين الشعر والنثر وحوّلتها من علاقة تضادّ إلى علاقة تفاعل، فالتناظر الذي كان يميّز علاقة الأجناس الأدبيّة عامة، وجنسي الشعر والنثر على وجه الخصوص، وتمايزهما عن بعضهما البعض في الماضي قد زال، وتحوّل إلى تفاعل وتداخل. يغدّي من خلاله كل جنس الآخر بخصائص معيّنة كانت في القديم حكرا عليه دون بقيّة الأجناس، وعلى هذا الأساس أصبح الشعر يغدّي النثر والنثر يغدّي الشعر.

لقد كانت هذه العلاقة الجديدة بداية ما أسمته "راوية يحيياوي" «سردنة الشعر»¹ أو «تسريد الشعر»، وهي تقنيّة تعبّر عن التفاعل بين الشعر والنثر حيث تقول: "حدث تسريد الشعر، وانفتح المحكيّ الشعري"²، خاصة في ظلّ عودة الشاعر الجزائري ما بعد الحداثي إلى واقعه بعد أن تغيّرت ذاته الشاعرة، وتغيّرت معها رؤاه للوجود والواقع، غير أنّ ما يجب التأكيد عليه هو أنّ "الشعر حينما يكتب بشكل نثر فإنّه بالنهاية سيكون شعرا، والمميّز بين النثر والشعر ليس الوزن كما يعتقد، ولا الصّورة الشعريّة والمجاز العالي كما أثبتته الشعر السردّي، إنّما المميّز بينهما أنّ الشعر السردّي يشتمل على السرديّة التعبيريّة، أي السرد لا يقصد الحكاية والتوصيل، بل السرد الممانع للسرد، بينما السرد النثري إمّا قصصي حكاويّ يقصد الحكاية أو توصيليّ بشكل خطاب ورسالة. بمعنى آخر أنّ الفرق بين الشعر والقصّ واللذين يشتملان على السرد، أنّ السرد في القصّة حكاويّ قصصي يقصد الحكاية والوصف، بينما السرد في الشعر هو تعبيريّ أي هو سرد لا يقصد السرد، وإنّما هو السرد الذي يمانع ويقاوم السرد؛ إنه السرد بقصد الإيحاء والرمز لا بقصد الحكاية والوصف"³ النمطي المعروف في أجناس الرواية والقصّة. من خلال هذا القول تتحدّد الرّسوم والفواصل بين تخوم السرد القصصي والسرد الشعري الذي يمارسه الشاعر في تبصّره بأمور واقعه،

1- راوية يحيياوي: من قضايا الأدب الجزائري المعاصر، ص 121.

2- راوية يحيياوي: من قضايا الأدب الجزائري المعاصر، ص 123.

3- أنور غني الموسوي: جماليّات ما بعد الحداثة، دار أفواس للنشر، العراق، 2020، ص 79.

بعد أن عاد إليه، ففي "الحياة يصير الشاعر أمهر الباصرين وفي اللغة يصير الشاعر أمهر الكيميائيين من حيث توليده الدائم لنسق من البلاغات الجديدة"¹ التي يترصد من خلالها السرد الشعري أو المحكي الشعري، الذي ليس القصد منه كما قلنا "الحكاية والوصف وبناء الحدث، وإنما القصد الإيحاء ونقل الإحساس، وتعمّد الإبهام، فيكون تجلّ لعوالم الشعور والإحساس. إنّ الميزة الأهمّ للشعر السردّي الذي يميّزه عن النثر وإن كان شعرياً هو التعبيريّة في السرد، فبينما في النثر السردّي يكون السرد لأجل السرد والحكاية، فإنّه في الشعر السردّي يكون موظفاً لأجل تعظيم طاقات اللغة التعبيريّة"²، وإفراز دلالات جديدة، تتحطّم عبرها حواجز النسق النصّي المغلق الذي تخبّط فيه النصّ الشعري ردحا من الزّمن حارماً الشاعر الجزائريّ من التّحليق في سماء واقعه، مبتكراً دلالات جديدة، ومرتاداً تراكيباً لغويةً بكراً، تعبّر عن رؤيته لكلّ ما يحيط به في هذا الوجود.

لم يعد النصّ الشعريّ الجزائريّ ما بعد الحداثيّ بعد هذه التّحوّلات الجذريّة، نصّاً مغلقاً يلتزم بقواعد الشعريّة المغلقة، وينبني ضمن أسس نصيّة نسقيّة جافّة ألفها ردحا من الزّمن، حتّى أصبحت أشبه بأسطوانة اجترحها الزّمن فوق آلة صمّاء فكان مصيرها التّكرار الأبدي، بل بخلاف ذلك أصبح نصّاً مفتوحاً؛ "ينفتح عمودياً نحو الماضي وأفقيّاً نحو الأنواع الكتابيّة المجاورة له، أي أنّ الشعر يتخصّب هنا بآليّات وطرائق قديمة وجديدة تكمن في نصوص غير شعريّة (...) ولذلك فهو يستفيد من آليّات الفنون ويحفّز بها إنتاج أنواع جديدة من النّصوص المفتوحة"³، التي أصبح التّعامل معها مختلفاً، باختلاف عناصر ثلاثة تكون أسس العمليّة الإبداعية، والتي تذكرها "أمانى فؤاد" هي: "تغيّر الذات المبدعة، ومفهوم اللغة وعلاقة الشعر بالمجتمع"⁴، وكلّها أسس كسرت حاجز النسق لتفرض قراءة جديدة تراعي هذه

1- خزعل الماجدي: العقل الشعري، النّياى للدراسات والنّشر والتّوزيع، الطّبعة الأولى، سوريّة، 2011، ص 443.

2- أنور غني الموسوي: جماليّات ما بعد الحداثة، ص ص 79-80.

3- خزعل الماجدي: العقل الشعري، ص 18.

4- أمانى فؤاد: تحولات الصّورة الشعريّة في قصيدة ما بعد الحداثة، ص 53.

العناصر الثلاثة، أو بعبارة أخرى "تغيّر التعامل مع الجنس الأدبي من اعتباره قائمة قواعد للكتابة مغلقة، إلى النظر إليه على أنّه كائن حيّ ذو وجود تاريخيّ وامتداد اجتماعي¹ يبدأ أفقه من المبدع ليلاّمس واقعه، ويعيش لحظاته بكلّ تفاصيلها، ثم يرتقي إلى عالم آخر حيث يصوغه بلغته الخاصّة وبأسلوب تعبيريّ منفرد، ليكون بعد ذلك بين يدي قارئ يحاول فتح مغاليقه متسلّحاً بعدّة إجرائيّة تمكّنه من الوصول إلى أعماق ذلك النصّ واكتناه أسرارهِ والكشف عن مجاهيله.

وحَتّى نتبيّن أكثر فاعليّة السرد في تقويض الأسس النّسقيّة للنصّ الشعريّ نعاين بعض النّصوص من المدوّنة الإبداعيّة الجزائريّة، والتي نبذوها بديوان "الخضر شوار" المعنون بـ "الجهة الأخرى من الأشياء"، والذي يسافر فيه عبر الكلمة وجماليّات اللّغة بعد أن تهيّأت خلقاً آخر إلى ما وراء الأشياء، وقد انفصل عن ذاته بعد أن حرّرها لتكون ذاتاً أخرى تعانق الواقع من جديدة، وترمي بنفسها لتحتضن الحياة في عفويتها وقسوتها، في بساطتها وتعقيداتها، في شدّتها ورخائها، لذلك كان حقّاً على الشّاعر أن يعلن موته قبل أن يبدأ نصوص الدّيوان، لتكون بداية الانعتاق من الذات الإنسيّة إلى ذات ثانية تستطيع رؤية جوهر الأشياء بصورة مغايرة، وكذلك باستطاعتها أن تعيش الواقع كما تراه هي، وتعبّر عن هذه الرّؤيا بلغتها المتفجّرة الانسيابيّة، وبتراكيبها النّصيّة الفريدة المتميّزة، وبعدّتها الدّلاليّة التي تحفظ لها حياتها الأبديّة.

إنّ هذا الموت المعنوي الذي يمارسه الشّاعر على ذاته ليعيد إحياءها من جديد في عالم الأشياء، هو تأكيد منه على أنّ "هناك إيماناً بأنّ الموت لا يعني النّهاية، بل هو بداية للمستقبل"²، أو على حدّ تعبير "محمد بنّيس" هو الموت من أجل التّفرّغ والعيش في وطن

1- محمّد القاضي وآخرون: معجم السرديّات، ص 133.

2- راوية يحيوي: البنية والدّلالة في شعر أدونيس، ص 124.

الكتابة التي يستدعيها "عنصران متلازمان: حرّية الرؤية، وأدوات تحديث الرؤية"¹، والحرّية هنا، إنّما أهمّ شرط من شروط تحقّقها هو التجرّد من الرؤية السطحيّة إلى الرؤيا الإبداعية العميقة، التي يصل إليها عبر السرد، بما يعادل الموت للوصول إلى الحياة، لهذا نرى في بداية المجموعة الأولى اقتباسا لسيزار بايخو، يعلن من خلاله "الخضر شودار" بداية حياته بعد إعلان موته، وهذه المقولة هي: "أنا على العموم لا أملك لكم سوى الموت لأشرح لكم معنى حياتي"، فمن خلال هذا القول نلاحظ أنّ الموت هو أساس الوصول إلى جوهر المعنى، في حين أنّ السرد هو السبيل الوحيد بعد ذلك للتّمكّن من رؤية الحياة حقيقة، وانطلاقا من هذا تبدأ رحلته حيث يقول:

أنا الآن أعيش حياتي الطويلة

بعد الموت

منذ قرنين ماضيين أو ثلاثة

الحظّ وحده جاء بي

إلى هذه الأرض

لا اختيار للكون في ما يفعله بنفسه

فحظّ أن يزحف القمر للمعجبين

وراء الغيم

حظّ، سكّون هذه المحيطات في البعاد

تصرّفات الليل والنهار

حظّ، ظهور العشب والبشر على التراب

هذه الألوان والكائنات

لم يقل الأثير كل شيء بعد

1- محمّد بنّيس: كتابة المحو، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، المغرب، 1994، ص 41.

لا زال يحتفظ بصخب العالم
في أباريق الزينة على الرفوف
لم تمت القدامة تماما
ولا العصور
لا فروق هناك
في الناس والأشياء
ولا المسافات¹

من خلال هذا المقطع الشعري تتجسّد لنا ملامح الانفتاح في النصّ الشعري وذلك عبر سفر "الخضر شودار" في روح الأشياء، ومعانقة جوهرها، فيسرد لنا طبيعة هذا السّفر وطبيعة هذه الحياة الأخرى التي يعيشها، حيث نلاحظ على الشاعر ابتهاجه "وهو يفتح مغامرة الانتماء مجدّدا للحياة، وأن ينتمي للحياة معناه أن يغيّر الرّؤية إلى النصّ ووضعيّة الذات الكاتبة فيما هو يغيّر الرّؤية إلى العالم"²، وهو بذلك يعيد الحياة إلى قطبين مهمّين في العملية الإبداعية أولهما الشاعر الذي أصبحت وضعيته مختلفة عن السابق، فهو صار يسافر عبر السرد ليعاين الوجود ويستوعب ما حوله استيعابا مطلقا، وبشكل أكثر عمقا وشمولية، ثم بعد ذلك يجدّد النظرة أو الرّؤية إليه، لينماز عن الرّؤية التقليديّة، حتّى إذا تمّ ذلك للشاعر المعاصر أصبحت رؤياه الخاصّة وحساسيّته الجماليّة مغايرة للسّابقة، وكذلك بناء التّعبيريّة جديدة، وهذا الذي لمناه جليّا عند "الخضر شودار" إذ نلاحظ حضور روحه لا حضور قوله فقط.

بالإضافة إلى تغيّر نظرة الشاعر، نجد أنّ رؤيته للنصّ هي الأخرى تغيّرت تبعا للتّغيّر الأوّل، فبعد أن جعل مغامرة الحياة تصبح طويلة، وكذلك بعد أن أصبح يرى الحقائق

1- الخضر شودار: الجهة الأخرى من الأشياء، دار خطوط ظلال للنشر، الأردن، 2021، ص ص 02-03.

2- محمّد بنيس: كتابة المحو، ص 48.

وجوهر الموجودات، من: أرض، كون، قمر، غيم، محيطات، ليل، نهار، عشب، بشر، تراب، ألوان، كائنات، الناس، مسافات... تغيّر معها أولاً الرؤية إلى النصّ الشعري الذي تحول من النسق المغلق ذو حواجز، إلى نصّ يتسم بآليات سردية ساهمت في فتح دلالاته، على غرار تعدّد الضمائر الموظّفة بين (أنا، نحن، هم، هي)، وكذلك تناثر الفعل السردّي وانقطاع السيّورة السردية التي نجدها في الحكاية، فنجد لكل سطر سرده الخاصّ، بل لكل شيء سرد خاصّ به يختلف عن الآخر، ذلك أنّ الشاعر يقصد كما قلنا سابقاً الإحياء ونقل الإحساس، وتعمّد الإبهام، فيكون تجلّ لعوالم الشعور والإحساس. إنّ الميزة الأهمّ للشعر السردّي الذي يميّزه عن النثر وإن كان شعرياً هو التعبيرية في السرد، فبينما في النثر السردّي يكون السرد لأجل السرد والحكاية، فإنّه في الشعر السردّي يكون موظفاً لأجل تعظيم طاقات اللغة التعبيرية¹، وتفجير مخزونات الدلالية، بحيث تتجلى وفق حساسية جمالية جديدة مغايرة.

أمّا في مقطع آخر، فنلاحظ أنّ للسرد فعالية كبيرة، وأنّه قد ساهم بشكل مؤثر في رسم معالم المقطع الشعري بنيويّاً وفنّيّاً، ذلك أنّه سمح للشاعر بفضل تقنيّاته أن يعبر عن ذاته ما بعد الحداثيّة المتشظيّة، والتي تعيش واقعها في مختلف صوره، فهي لم تعد تنبذ الواقع، أو تتعالى عليه، رافضة إيّاه، بل أعادت علاقتها معه، مستكشفة فضاءاته وعناصره، التي طالما ترفّعت عنها، لتستخلص منه رحيق حياتها، وتشاهد ذاتها المبعثرة المشتتة داخله، لذلك نجد "الخضر شудар" يسرد لنا تفاصيل مشهد واقعي ويحتفي بتفاصيل يومية، تتناثر فيها ذاته إلى شخوص عدّة يتقاسمون الغربة والتوتر، ويشاركون في المبيت داخل ذات الشاعر، لكن في النهار حيث الحياة، فكلّ شخصيّة تمارس حياتها الطبيعيّة، لتلتقي جميعاً تحت غطاء واقع يواجههم بصرامته المعهودة، فلا يجدون القدرة والرغبة في التّعالى عليه، أو إنشاء واقع مواز، حيث يقول:

1- أنور غني الموسوي: جماليّات ما بعد الحداثة، ص ص 79-80.

كلّ يوم أتسكّع بالمدينة مع نفسي في شخوصي الكثيرة
وبكثير من الأريحية نتفرّق مثل غرباء في الطرقات على الأرصفة والمسارح
ومقاعد العراء والبارات..
لا أحد منّا يشبه الآخر
أحدنا، يطوف على الكنائس ويجلس صامتاً في مقصورة الاعتراف تاركاً الله يسأل
وينتظر: "تكلم يا ابني"..
أحدنا، يلاطف بائعات الورد، وكالحبّ يقف تحت المطر على الجسور..
أحدنا، يملّ سريعاً من كلّ شيء؛ من الكتب والمعلّمين والأدب الرفيع، ويظلّ يذهب
ويجيء، يجيء ويذهب في فوضى الحواس..
أحدنا، مات قبل أعوام يبكي من سيموتون بعد أعوام
أحدنا، يركب المصعد؛ طابق الشّمس، طابق القمر، طابق الأرض إلى أن يصل إلى
ثقبه الأسود..

ثمّ يعودون مساءً مثل مشرّدين إلى مأوى ليتقاسموا غرفهم في داخلي وأقضي معهم
ليلة أخرى؛ أعترف وأبكي وأقف على الجسور وأدور حول نفسي من طابق إلى طابق¹

تتناوب الشخصيات في هذا المشهد على سرد رؤيتها، والتعبير عن إحساسها، حيث
تتشترك جميعاً في الطّريق والغاية لكن تختلف في الرّؤيا والإحساس، وكذلك نمط الحياة، فبعد
أن خرج الشّاعر وبداخله شخوصه داخل التّكوثر مرّ إلى التّسكّع، افترقوا بعد ذلك، لكن
النقطة الأساسية في هذا المشهد هو الخروج معاً في جسد واحد من أجل المشاهدة، ومعاينة
الواقع، في تناقضاته وفوضاه، يعيش أحداثه بواقعية مفرطة، لكن بعد هذه المقدّمة السردية،
يتحوّل المسار السردى، ليحدث بعد الانسجام لشخصيات المشهد الشعري، افتراق وتشظّي
وهو افتراق ليس كشخص تجميعهم صلة قرابة أو علاقة معينة بل غرباء، ليمارس كل منهم

1- الخضر شودار: الجهة الأخرى من الأشياء، ص 04.

حريّته في التعبير عن رؤيته للوجود، وكأنّ الشاعر يرفض مصدر الحقيقة النابع من الرؤية الشمولية، وينتصر للرؤية الذاتية، فيشارك مع "رشيد الحاج صالح" في تساؤله عن الحقيقة قائلاً: "هل هناك ما يسمّى اليوم الحقيقة؟ أم أنّ هذا المصطلح الجميل الذي تغنّت به البشرية لآلاف السنين انحلّ إلى شبكة من المصالح والرؤى الذاتية ليس إلا، ليعيد كلّ فرد أو فئة بناءه بما يتناسب ووضعه داخل المجتمع؟"¹، وكذلك نظرته إلى الأشياء والوجود، لتتشكّل بذلك الحقيقة المطلقة إلى حقائق ذاتية، تنفر من الشمولية.

إنّ الافتراق أو التشظّي الذي حدث على مستوى الشخصية الرئيسة لا يعبر فقط عن الانتقال من الرؤية الشمولية إلى الرؤية الذاتية التي نصل عبرها إلى الحقيقة، بل يعبر كذلك عن عدم بحث "الخضر شудар" عن علاقات الوحدة وعدم اقتناعه بالانسجام بينه وبين واقعه، بل بخلاف ذلك أنّه صار مقتنعا بالتشتت والفوضى الذي يعيشها، ومستسلما للاختلاف الذي يحياه، ويحكم علاقته بكل ما يحيط به، لذلك كان أمراً حتمياً أن تفرق كلّ شخصيّة وتتشظّى عن الأخرى، حتّى صاروا غرباء لم تجمعهم علاقات الوحدة والانسجام من قبل، بل الشيء الوحيد الذي يجمعهم أو العلاقة الوحيدة التي توحدهم هي علاقتهم بالواقع والوجود الذي يدورون في رحاه، بحيث يسعون إلى الوصول إلى جوهر الأشياء ليكتشفوا انتظامها، ومن ثمة يصلوا إلى وحدة الوجود، وهو الأمر ذاته التي تعبّر عنه "أماني فؤاد" بوحدة الباطن بين الأشياء، الذي يحاول الشاعر الوصول إليه والكشف عنه، ليعيد تنظيم حالة الفوضى الظاهرية لنصل بعد ذلك إلى وحدة الوجود حيث نقول: "إنّ العلاقات بين التكوينات الشعريّة والأشياء التي تحويها القصيدة قائمة بالقوّة لا بالفعل، الوجود الشعريّ فقط هو ما يكشف عن وحدة الباطن بين الأشياء، ما يكشف عن انتظام الفوضى الظاهرية، ما يكشف عن وحدة الوجود في علاقات التناقض، هناك دائماً انسجام خفيّ وتجانس بين مفردات الوجود، وهو ما يصفه

1- رشيد الحاج صالح: الإنسان في عصر ما بعد الحداثة، ص 06.

الصّوفيّون «بوحدة الوجود»¹.

ومع هذه الغربة يبدأ السرد الذاتي الخاص بكلّ شخصيّة ونمط حياتها، ومختلف أحاسيسها، ويبدأ معها كذلك حالة التوتر والخوف الذي يتملّك الشخصيّة في مواجهتها لهذا الواقع، خاصّة بعد انفصالها عن الشخصيّة الرئيّسيّة أو بعبارة أخرى انعقادها من فكرة المرجع أو الأصل فهي حرة تعيش لحظتها الآنيّة دون تقييد، تسافر، تعبّر، تكتشف، لذلك كان سردها واقعيّاً تغيّر معها طريقة القارئ في التّعامل مع النصّ، فهو اعتاد أن يتعامل مع لغة متساميّة متأنّقة في عباراتها ونسيجها النصّي، فإذا به يصطدم بلغة تتماشى وفوضى الواقع، تعبّر عن الاختلاف والتّناقض الذي تعيشه تلك الذات المليئة بأحاسيس التوجّس والخوف من الواقع والمستقبل الذي تواجهه، لذلك كان على هذا القارئ أن يبحث عن أدوات إجرائيّة جديدة يفكّ بها شفرات هذا النصّ الجديد، ويستطيع عبرها أن يكتشف تفاصيل هذه الحساسيّة الجماليّة ما بعد الحداثيّة التي لها فنيّاتها وتقنيّاتها اللّغويّة المتميّزة عن الحساسيّة الجماليّة الحداثيّة.

إنّ النصّ الشعريّ الجزائريّ ما بعد الحداثيّ لم يعد نصّاً مغلقاً وذلك ما لمسناه من خلال ما سبق، إذ أنّه فرض على المبدع أن يغيّر رؤيته إليه، وهذا التّغيير استدعى أيضاً تغيير رؤيته أيضاً إلى طريقة الكتابة، وهذا التّغييرات هي الأخرى فرضت على المتلقّي أن يغيّر طريقة التّعامل معه، بحيث يستطيع أن يصل إلى أعماقه، وهذا الذي لا يتأتّى له إذا اعتمد على عدّته الإجرائيّة التي كان يتعامل بها مع النصّ الحداثي، لذا فالنصّ ما بعد الحداثي تغيّر معه مفهوم الشعر، وتغيّرت معه أدوات الشعر، وعلى القارئ أن يستوعب ذلك حتّى يستطيع الغوص والولوج إلى أعماق هذه التّجارب الإبداعيّة التي راهنت في المختلف إبداعياً.

1- أماني فؤاد: تحولات الصّورة الشعريّة في قصيدة ما بعد الحداثة، ص 62.

2- مساهمة السرد في رحلة النصّ الشعري من القصيدة نحو الكتابة:

انهالت الانتقادات وتواتت النداءات من قبل العديد من النقاد والدارسين بغية تجاوز الشكل أو القالب النصي القديم المسمّى بالقصيدة، كونه لم يعد يقوى على مسايرة الحساسية الجمالية ما بعد الحداثيّة، وكذلك لم يعد يستوعب السمات والخصائص الفنيّة التي أصبحت تتميز بها قصيدة أو نصّ ما بعد الحداثة؛ لذلك وجب الانتقال إلى فضاء له الإمكانية والقدرة على احتواء هذه التغيّرات الجديدة، وهذا الفضاء هو ما اصطُح عليه بالكتابة.

وبالرغم من الغموض الذي يكتنف هذا المصطلح "حيث كثيرا ما يتواتر في ثنايا الكتب النقديّة، إلا أننا لا نعثر على التّحديد النهائي له. ولم يبلغ درجة من الاستنزاف حتّى يستغنى عنه ويترك جانبا"¹ ولذلك ما زال الجدل قائما حوله سواء كان ذلك في النقد الغربي أو العربي، إلا أنّ الكثير من النقاد أجمعوا على ضرورة اعتماده بديلا لمصطلح القصيدة.

فهذا "صلاح بوسريف" يؤكّد أنّه "علينا الذهاب صوب الكتابة باعتبارها مقترحا شعريّا، كان محكوما بلقائنا اليومي، بالممارسة النصيّة لهذا المقترح؛ قراءة وتأملا. فالشعر الذي كان بالأمس أسير القصيدة، وأسير تصوّر واحد يختزل كلّ المقترحات الجماليّة والتاريخيّة للممارسة الشعريّة العربيّة كاملة في هذا المنجز الواحد المفرد، وسّع من نطاق ممارسته. لم يعد الشعر في القصيدة، ولم تعد القصيدة، كمفهوم وممارسة، هي هذا المتّسع الشعري، بما يمثّله من أنماط ومقترحات، فالشعر كجمع، هو تعبير عن هذا المتعدّد والمختلف، فيما القصيدة كمفرد وواحد، ظلّت تعبيراً عن ممارسة لها نظامها وقوانينها التي عمل التّصوّر النقدي القديم على تكريسها كاختيار تامّ ونهائي"² لا يمكن للمبدع أن يتجاوز صرامته، ونسقه الجمالي الخاصّ به.

1- رواية يحيوي: شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة -الكتاب 3،2،1 نماذج-، مخطوط دكتوراه علوم، جامعة

مولود معمري، تيزي وزو، قسم الأدب العربي، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، 2010، ص 13.

2- صلاح بوسريف: حداثّة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص 05.

هناك إذن حركة كبيرة حدثت على مستوى الممارسة الشعريّة تمّ خلالها تجاوز العروض وانفتاح الإيقاع، كذلك حدوث تحولات على صعيد اللغة الشعريّة، بالإضافة إلى انفتاح كل جنس على أجناس أدبيّة أخرى، والأهمّ من ذلك كلّ زيادة الفاعليّة السردية في الممارسة الشعريّة؛ حيث يبقى السرد من بين الدوافع التي جعلت الانتقال إلى الكتابة أمراً مشروعاً، لأنّ الإلمام بهذا المتنوع الشعري والإحاطة بمختلف جوانبه تستدعي أدوات فنيّة ذات حيويّة، ولها القدرة على سبر أغوار جواهر الأشياء، التعبير عن المتعدّد والمختلف، اقتناص اللحظة البسيطة والمعقّدة، اعتناق المجهول والواضح، السّفر عبر عوالم الأشياء... وهذا الذي يحقّقه السرد عبر مختلف تقنيّاته، فما يسمّيه "صلاح بوسريف" "بمرحلة الكتابة أو النصّ المركّب (هناك من يسمّيه ما بعد الحادثة)، هذا النصّ هو ذلك الذي اختار النسيان كاختراق لعوائق الذاكرة وموانعها، وانفتح على برامج جديدة لا تحتكم لسلطة القانون أو التّداول بل إلى ما تملّيه ضرورات الكتابة، أو ما يمكن أن نسمّيه هنا بإبدالات الرّؤية أو الإدراك"¹ حيث تساهم هذه البرامج في بلورة هذه الرّوى داخل النصّ الشعري، والتي منها: السرد الذي جعل كما قلنا سابقاً النصّ الشعري ما بعد الحداثي لا يحتكم إلى قانون القصيدة الصّارم، ونظامها المتسلّط، بل يجعل شعريّتها مفتوحة ترفض كل محاولات جمعها داخل النّسق النهائيّ المكتمل.

إذن ما نلاحظه من خلال قول "صلاح بوسريف" أنّه يركّز على ضرورة فتح آفاق رؤيويّة جديدة داخل النصّ الشعري، والخروج من الثّبات الذي تتّسم به القصيدة، نحو الحركيّة والتحوّل الذي تميّز به الكتابة، أو بتعبير آخر الخروج عن البنى الشعريّة القديمة التي أقصت السرد وهمّشته إلى بنى شعريّة جديدة تنتصر للسرد وتحتفي بالتقنيّات السردية التي تساعد الشاعر الجزائري على العودة مجدداً إلى واقعه يعيش يومياته ويعاين موجوداته.

1- صلاح بوسريف: مضايقات الكتابة -مقدمات لما بعد القصيدة-، دار الثقافة، الطّبعة الأولى، الدّار البيضاء، 2002، ص 13.

الأمر ذاته نجده عند "راوية يحيايوي" التي ترى في الكتابة فضاءً أكثر اتّساعاً من النصّ نفسه، لما تحويه من إمكانيات فنيّة وطاقات تعبيرية، وجماليّات جديدة لا يمكن أن تُحدّد داخل النصّ أو القصيدة لذلك تقول: "فالكتابة أكثر اتّساعاً من النصّ، لأنها تفتح إمكانات كثيرة وهذا ما يضمن القراءات الكثيرة"¹ والدلالات اللانهائيّة التي تنتشر من هذه الكتابات الجديدة، التي نراها تمتطي السرد سبيلاً نحو تجديد البنية اللغويّة الشعريّة، وتكثيف الدلالات المحمّلة داخلها، فتنبعث هذه الكتابة الإبداعية مثل العنقاء التي اكتسب حساسية جماليّة مغايرة لسابقتها تتماشى ومرحلة ما بعد الحداثة، فتستثير القارئ، وتغريه لممارسة أنواع اللذة حتّى تستنهض حيويّته الغائبة كونه اعتاد أن يجد المعنى واضحاً جليّاً على أعتاب اللّغة الشعريّة، فلا يبذل مجهوداً في البحث أو التّقيب عنه.

إنّ الفعاليّة السردية أصبحت تمثّل منعطفاً هاماً في الشعر الجزائري ما بعد الحداثي، حيث نرى "توأرة لحرش" تركّز عليه في نصوصها التي اشتمل عليها ديوانها الموسوم "مكان لا يعول عليه"، حيث تسافر عبر متاهات السرد لتلامس كينونتها، وتبحث عن وجودها الحقيقي، في هذا الواقع، الذي لم تعد سطحيّته وظاهره مكاناً يعول عليه، بل يجب السّفر إلى أعماقه، عبر اللّغة، وعبر الأشياء، وتتشد مكانتها إلى جانب الآخر، فتقول في نصّها الشعري المعنون "قميص":

أفتح قميص اللّغة

أنزوي فيه

كما لو أنّه جنّتي

أتسلّل من البرد الذي راود أصابعي

كيما تتلبّد من شدّته وما تلبّدت

ظلت ناضجة بالحزن،

1- راوية يحيايوي: شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة - الكتاب 3، 2، 1 نماذج -، ص 28.

مدجّة بالحنان.

قميص اللّغة وحده الكفيل بما لم تسعه الحياة.¹

من خلال هذا النصّ نلاحظ أنّ أوّل ما يجذب المتلقّي هو العنوان، ليبحر معه في عوالم من الدّلالات. فهذا الرّداء البسيط على أرض الواقع تحوّل داخل النصّ الشعريّ إلى قطب لغوي وعنصر جماليّ، يثير الكثير من الدّلالات، حيث تحاول الشّاعرة أن تجعله سطحاً يخفي تحته جبلاً من الجليد، تماماً كما هو على أرض الواقع؛ سطح يخفي تحته جسد الإنسان، ثمّ بعد هذا يجد المتلقّي نفسه يسافر في أعماق الوجود الأنثوي عبر السرد الذي أعطاهما الحرّية للتمكّن من ذلك، وتنقل تفاصيل تلك الرّحلة بتعابير لغويّة جديدة، بعد أن «تفتح قميص اللّغة» لتزوي داخله، وتستنشق عبره نسيم الحنان تارة والحزن تارة أخرى، وتعاني كذلك من لسعات البرد التي يوجّهها الواقع عبر سهامه للإنسان من حين لآخر، يتعلّم معها كيف له أن يعيش فيه ويتأقلم معه، لتكون اللّغة عند الشّاعرة «وحدها الكفيلة بما لم تسعه الحياة».

إنّ هذه اللّغة الشعريّة التي وظّفها "نوّارة لحرش" عبرت بها حدود الجنس المفرد ذا النسق المغلق والصّرامة الجماليّة، إلى فضاء النصّ المركب أو المتعدّد الأجناس حيث تتداخل مختلف التّقنيّات، فالشّاعرة كسرت بلغتها هذه حدود اللّغة الشعريّة الموظّفة في القصيدة الكلاسيكيّة، مؤسّسة للغتها الشعريّة الخاصّة بها، وهذه الممارسة يسمّيها "صلاح بوسريف" بتوسيع أفق اللّغة، بحيث لم تعد محصورة في حدود الجنس الواحد شعريّاً كان أم نثريّاً، بل اتّسعت لتلامس كلاهما الشعر والنثر، ولذلك فإنّه من الأجدر أن لا تبقى محصورة في فضاء القصيدة الضيق بل يجب أن تنتقل إلى فضاء أرحب هو الكتابة، حيث أن الشّاعرة قامت -كما يرى "بوسريف"-: "بتوسيع لأرض اللّغة نفسها، بإعادتها إلى أصلها الشعري

1- نوّارة لحرش: كمكان لا يعول عليه، منشورات الوطن اليوم، الجزائر، 2016، ص 08.

الذي لم تكن فيه المسافة بين لغة لـ النثر ولغة لـ الشعر قد حدثت بعد¹¹، أي أنّها أعادت جسور التّواصل بين الشعر والنثر من خلال إعادة الانسجام بينهما، فكانت لغة النصّ ذات جماليّات مغايرة، وأبعاد دلاليّة لا نهائيّة، تستدعي قارئاً متمرساً حتى يستطيع فكّ شفراتها، وهذا الذي نراه في موضع آخر من نصّها "حالة غياب" الذي تقول فيه:

مدّ يده

شكّني سماء بلمسة حنان

مدّ بعده

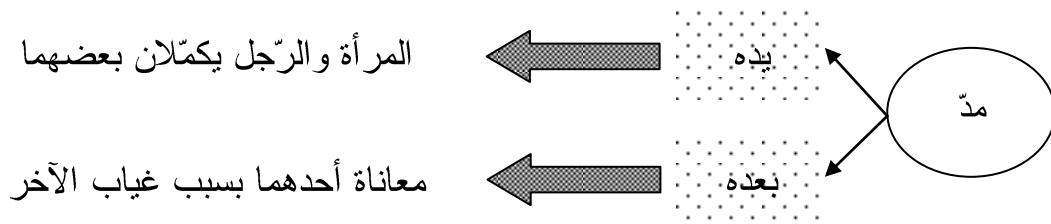
أحالي غروباً بلمسة غياب²

رحلة أخرى في أعماق الهوية واستكناه الوجود الأنثوي تقوم بها "نوّارة لحرش"، وهي تتلمّس ذاتها في علاقتها بالآخر بأسلوب سرديّ أكسب النصّ فائضاً من المعنى، حيث افتتحته بالفعل مدّ، لتبدأ معها رحلة السرد، حيث يستثير هذا الفعل فضول المتلقّي ليكتشف الدلالات الخفيّة وراء هذا الفعل ليكتشف بعدها أنّه يبحر معها في رحلتها السردية، فالفعل مدّ يحمل دلالات التّواصل لكنّه، تواصل من نوع خاصّ لأنّه يتمّ عبر اليد التي تشير إلى الرّفق والمودّة والألفة، فهي التي يتمّ عبرها المصافحة وإفشاء السّلام، وهي التي تمسح دمعاً، وتُمدّ لقبول المساعدة، ... لذلك كانت هذه الجملة السردية «مدّ يده» فاتحة علاقة جديدة مع الآخر مبنية على أساس التّواصل وليس التّهميش أو الإقصاء، لذلك تحوّلت الشاعرة بعد ذلك إلى سماء ليس لها حدود، ثم تتكرّر بعد ذلك الفعل «مدّ» لتبدأ رحلة أخرى عبر السرد، مع تغيير بسيط في الدلالة فبعد أن مدّ الآخر جسور التّواصل مع الذات الأنثويّة وتغيّرت علاقتها معها إلى تكامل وانسجام هاهو يمتد داخل الشاعرة ليمس وجدانها، ويستكين داخل أعماقها، حتّى أصبح وجودها لا يكتمل إلا بوجوده، وأنّ أي غياب له سيجعل من الشاعرة شمسا تسير نحو

1- صلاح بوسريف: الشعر وأفق الكتابة، ص 11.

2- نوّارة لحرش: كمكان لا يعول عليه، ص 10.

غروبها. إذن ما نلاحظه من خلال هذا النصّ الشعريّ أن الجملتين السرديتين «مدّ يده» و«مدّ بعده» وبالرغم من تكرّرهما إلا أنّهما فتح الدلالة على أفقين رحبين من الدلالة أحدهما هو عندما يكون الرّجل والمرأة بجانب بعضهما البعض فتكون علاقتهما تكاملية، أما الأفق الآخر فهو عندما يغيب أحدهما عن الآخر فيسير الطّرف الآخر إلى فناءه أو زواله لأن الآخر غاب عنه.



كما نلاحظ الفعاليّة السردية تبلغ ذروتها وتجعل النصّ الشعري يتخلّص من قيود القصيدة لينتقل إلى فضاء الكتابة، وذلك في ديوان "حجر يسقط الآن في الماء" لـ"الأخضر بركة" الذي هو عبارة عن نصوص هايكو، حيث يقول:

تنظر الأمّ من النافذة

إلى ابنها يهاجر

يختفي ولا تترك الأمّ النافذة¹

من خلال نصّ الهايكو الذي بين أيدينا، نلاحظ أنّ الشاعر يستوقف الزّمن عند لحظة ليست ككلّ اللحظات، ألا وهي توديع الأمّ لولدها دون علمها حين يهاجر سرّاً بطريقة غير شرعية، مع ما في هذه اللحظة من أحاسيس ومشاعر، تنتاب الأمّ والابن معاً، لذلك يعدّ "الأخضر بركة" العدة اللغوية والأدوات الفنيّة، التي يوفّر لها السردّ بغية معاينة هذه اللحظة

1- الأخضر بركة: حجر يسقط الآن في الماء، دار فضاءات، الطبعة الأولى، عمان، 2016، ص 179.

عن كُتب، مُحيطًا بمختلف جوانبها، مُستكشفًا خباياها، مُميّطًا اللّثام عن دلالاتها السّطحيّة والعميقة، مصوّرًا لنا كذلك مشهدًا عن حالة الأمّ في اللحظة التي تفقد فيها فلذة كبدها، مهاجرًا نحو مستقبل غير معلوم، في مقابل لامبالاته بهذه المشاعر، رغم أنّه يرهّن روحه للموت، ومستقبله للمجهول، فلا شيء مضمون في هذه الرّحلة المحفوفة بالمخاطر، أو ما تسمى بـ"رحلة الموت"، لذلك تكون النّهاية دائميًا أن الابن يهاجر لكنّ قلب الأم يبقى كسيرًا، جريحًا عليه، فتعتاد مصاحبة النّافذة أو عتبة الباب ترقّبًا لعودته، حتّى تحوّلًا إلى أنيسين لها بمثل مشاعرهما، نتيجة اليأس الذي يتملّكها من عودة ابنها لأحضانها، يقول في مقطع آخر:

تجلس الأمّ في العتبة، تنتظر ابنها،

في اليأس من عودته.

تجلس العتبة مع الأم¹

إنّ "الأخضر بركة" من خلال نصّه هذا، حقّق نقلة نوعيّة في الانتقال من الإنشاديّة إلى التّصويريّة، أي قام "بنقل النصّ من الغنائيّة التي كان الصّوت الواحد فيها هو الحاضر، إلى النصّ المركّب، ذي الأصوات، والضمائر الكثيرة المتداخلة، أي بإضفاء البناء المسرحي - الدرامي على النصّ، من خلال الحوار، وأيضًا السرد"²، الذي ساهم بشكل كبير إلى جانب الأدوات الأخرى، في الانتقال إلى فضاء الكتابة، لأنّ الشّاعر يحاول اقتناص لحظة هاربة في بساطتها وعمقها، عفويّتها وقصديّتها، ثم يسمو بها لتصبح حالة من الدّهشة بالنسبة للقارئ، وبالتالي فقد تحوّل هذا النصّ إلى "مسطرة أسر المشهديّة، وترويض دهشتها"³، حتّى لتغدو لحظة فراق الأمّ لولدها وهو يهاجر بطريقة غير شرعيّة من لحظة بسيطة لا ينتبه إليها الكثير إلى فترة زمنيّة شعريّة تفيض أحاسيسًا، وتتفّيع دلالة بعد أن استفادت من تقنيّات

1- الأخضر بركة: حجر يسقط الآن في الماء، ص 173.

2- صلاح بوسريف: الشّعر وأفق الكتابة، ص 11.

3- معاشو قرور: هايكو القيقب، دار فضاءات، الطّبعة الأولى، عمان، 2016، ص 07.

سردية جديدة تساهم في تصوير المشهد وتجسيده في الآن ذاته.

3- التّخييل السّردى ومشروع إعادة القارئ:

بعد أن وقفنا على فعالية السرد وكيفية مساهمته في فتح آفاق الدلالة داخل النصّ الشعري، وكذلك كيف أصبح عنصراً فاعلاً يتكاثف إلى جانب أدوات فنية أخرى ليكسر قوانين القصيدة الصّارمة متجاوزاً إيّاها نحو أفق الكتابة التي اقترحها النقاد والدارسون بديلاً للقصيدة الغير قادة -حسبهم- على احتواء ذلك المتّسع الشعري، ولا بإمكانها مسايرة الممارسات الشعريّة التجريبية ذات الحساسية الجمالية ما بعد الحداثيّة، بعد أن رجع الشاعر الجزائري المعاصر إلى واقعه يعيد علاقته معه، ويجدّد حياته داخله.

نصل الآن إلى نقطة أخرى من خلال مبحثنا هذا لنقف على أهميّة التّخييل السّردى داخل النصّ الشعريّ الجزائريّ ما بعد الحداثي ودوره في استثارة فضول القارئ واستنهاض همّته قصد جلبه للسّقر في ثنایا النصّ واستكشاف مجاهيله، لأنّ النصّ الشعريّ ما بعد الحداثي شكّل ذاته على أساس عدم "الاستئثار بالمعرفة، أو بالرؤية أو بالموقف، بل يدعو القراء إلى المشاركة"¹ فيما يقوله النصّ الشعري، وما يحويه من كنوز دلالية دفيئة داخل عمرانه اللّغوي.

ففي خضمّ التحوّلات الرّاهنة، وجد المبدع ذاته قد اختلّ توازنها بعد عديد الانهيارات التي عايشتها فهي شهدت "سقوط إيديولوجيات، وكذلك سقوط الفكر الثابت والنخبوي والكلّي، وسقوط المركز في كلّ مجال ومكان وزمان وخطاب كلامي"²، لذلك أصبحت ذات المبدع مشتتة متشظية بين واقعين كما يؤكّد على ذلك "عبد القادر فيدوح" هما الواقع المأمول الذي ينشده المبدع ويرتاده عبر مخيلته فيصوّره متسامياً عبر لغته الشعريّة، والواقع المعمول أو

1- يمني العيد: الرواية العربيّة -المتخيّل وبنيته الفنيّة-، دار الفارابي، الطبعة الأولى، لبنان، 2011، ص 09.

2- ليندا هتشيون: سياسة ما بعد الحداثيّة، ص 09.

الحقيقيّ الذي ينهل منه الجزئيات المشكلة لواقعه المأمول، حيث يبحث هذا الأخير أو "الواقع المأمول لنفسه -أبدا- عن نسق توافقي، يبتكر فيه الإنسان ذاته، ولكن بعد أن عمّت ظلال العتمة، وغمر سراب الآمال الوجود، أصبح الفنّان يرنو إلى الواقع المعمول، يديم النّظر إليه، ويتطلّع إلى اكتشاف الواقع المأمول على حساب ظلمة الأول، ودُجنته؛ إذ ذاك يحاول رسم صورته في لحظة التّجليّ بالكشف حين يريد معرفة الواقع السّائد لكي يردّه إلى الأسمى، ويبعث فيه روح السّناء والرّقة"¹. إذن فالعلاقة تغيّرت ومكانة الواقعين تبدّلت، لأن المبدع بعد أن كان يتجاوز الواقع المعمول إلى الواقع المأمول، أصبح الآن يغامر في الواقع المعمول ليصل إلى الواقع المأمول، وهو ذاته ما ذهبت إليه "أماني فؤاد" التي ترى أن الشاعر لم يعد يبتغي التّعالّي الميتافيزيقي والنّخبويّة الفنيّة لأن هذا الأمر زاد من اتّساع الهوة أو الفجوة بين المبدع وذاته، حيث تقول: لقد ازدادت الهوة اتّساعا بين المبدع وذاته فلم يجد ملاذا مستقرّا يركن إليه، وازداد عزلة، ولم يعبر عن حياته الواقعيّة بكلّ متناقضاتها وفوضاها"²، خاصّة بعد التّوتر والخوف الذي سيطر عليه بعد أن أصبح كائنا هامشيّا، تحاصره التّكنولوجيا وتغريه ثقافة الصّورة، التي جعلت منه كائنا مستهلكا.

وقد امتدّ هذا الاهتزاز ليحصل أيضا على مستوى التّخيّل كما تؤكّد على ذلك "يمنى العيد" التي ترى أنّه هو الآخر "عاني، فنيّا، قلق المتغيّر والمختلف"³، وتوجّس من الفوضى والشتات الذي يعيشه في الواقع، لذلك كان هذا التّخيّل السّردي ملاذا يركن إليه المبدع بحثا عن الحقائق المشتتة في هذا الواقع، المتشظّيّة بين ثنايا هذا الوجود وأشياءه، بل إنّ "عباس عبد جاسم" يذهب إلى إنّ المبدع ما بعد الحداثي صار يجنح كثيرا إلى زعزعة الواقع من خلال التّخيّل السّردي، بحثا عن الحقائق الكامنة فيه، وفي شتات أشيائه الظّاهري، اقتناعا

1- عبد القادر فيدوح: تأويل التّخيّل -السرد والأنساق التّقافيّة-، دار صفحات للنشر والتّوزيع، الطّبعة الأولى، الإمارات العربيّة المتّحدة، 2019، ص ص 09-10.

2- أماني فؤاد: تحولات الصّورة الشعريّة في قصيدة ما بعد الحداثة، ص 64.

3- يمى العيد: الرواية العربيّة -التّخيّل وبنيتّه الفنيّة-، دار الفارابي، الطّبعة الأولى، لبنان، 2011، ص 09.

منه أنّ هذه الفوضى السطحية يكمن خلفها الانتظام الحقيقي، حيث يقول: "فضهرت أنساق قصصية وسردية مغايرة، اتّجهت نحو كسر الأنماط السائدة بقوة، وذلك بزعة الواقع بالتّخييل، وتنشئة بنى افتراضية موازية للبنى الواقعية، بصيغ متعدّدة من الإزاحة والبدل، ومن هذه الطّرائق: الانتصااص، الميتاسرد، الكتابة النصّوصية"¹، وغيرها من الطّرائق التي جعلت من التّخييل السّردي "من هذا المنطلق اختراقا لمعرفة الواقع السائد، انطلاقا من الظنّ بالمساءلة، رغبة في التّغيير نحو الأسمى، وفي هذه الحال يلهب المتخيّل السّردي فعل الوعي"²، ويستدعى معه في الآن ذاته القارئ بعد أن يثير فضوله إلى مشاركة هذا الوعي بالواقع، عبر استكناه النصّوص الشعريّة.

نصّ "ذهب الصّحراء" لـ "عبد الرزّاق بوكبة" من ديوان: "من دسّ خفّ سيبويه في الرّمّل"، هو أحد النصّوص التي وقف فيها الشّاعر على الواقع فشخص أعطابه، واستساغ مشاكله، ووعى همومه، لذلك أصبحت هذه المشاكل الغذاء الرّوحي لمخيال الشّاعر، فراح يعالج به إحدى القضايا المهمّة وهي مشكلة المثقّف ومكانته في المجتمع، التي تصارع نسقا ثقافيا، وصراعات إيديولوجيّة، وكذلك صراع المثقّف داخليّا. كلّها عوائق تحول دون تحقيقه لمكانته الحقيقية في المجتمع، وممارسته وجوده داخله، لأن تحقيق الوجود يكون أولا عبر حسم الصّراع الدّاخلي، وتحقيق السّكينة والراحة النّفسية بأحقّيتك لتلك المكانة، التي تتحوّل فيما بعد إلى يقين مطلق، لا يمكن له أن يتزعزع لسبب من الأسباب مهما كان نوعه، ثم مواجهة كل الصّراعات النّقافيّة، الإيديولوجيّة، الاجتماعيّة التي تواجهك في سبيل تحقيقك لهذه المكانة، حيث يقول "عبد الرزّاق بوكبة":

ملأ عليها الدّار كتباً، فملأتها عليه فراغا منها تملأ

دار أمّها تخيط، وحلفت: ما عائدة وأنت تقرّأها

1- عبّاس عبد جاسم: سرد ما بعد الحداثيّة، دار الشؤون النّقافيّة العامّة، الطّبعة الأولى، بغداد، 2013، ص 09.

2- عبد القادر فيدوح: تأويل المتخيّل -السرد والأنساق النّقافيّة-، ص 13.

حلف: ما معيدك وأنت تكرهينها
وهذّ وحدته الشّهر والشّهران، فنبت في رأسه
يخرج عناده، ويدخل يدخل عليه يعيد يدها
أورقت فكرة الأفكار: يكتب إليها رسالة تعينه عليها
كتبه يستشيرها، فلم تشر عليه بحرف
أشار إليها بغضب: خزّانة لا تحلّ مشكلة سرير
وأفرغ منها البيت / ملأت عليه الباب: كنت أدفع
في السّوق / كانت نافذتنا تدفع كتبك، فجئتك
بالقفتين ..¹

إنّ هذا النصّ الشعريّ الذي نسجه الشّاعر عبر مخياله السّرديّ يدعو فيه المتلقّي إلى ضرورة تأسيس منهج صارم من أجل استعادة مكانة المتقّف في المجتمع. تلك المكانة النّابعة من يقين مطلق نابع من داخل ذاته، ولذلك وجب عليه مجابهة كلّ الأنساق النّقائيّة والمشاكل الاجتماعيّة التي تحول دون ذلك، وعلى هذا الأساس فإنّ أهميّة المتخيّل السّرديّ في نسج هذا المشهد تتجاوز حسب "عبد القادر فيدوح" الصّورة النّقليديّة التي تملّحها عناصر السرد النّمطيّة، لذلك يقول: "إنّ إدراك وزن المتخيّل يتجاوز الصّورة النّمطيّة التي عرضها علينا السرد، أو تلك التي نتلمّسها من الوقائع، والأحداث، وتفاعل الشّخصيّات، بل من خلال ما تتركه في المتلقّي من تأثير متبادل"²، فيؤثّر في النصّ الشعريّ قراءة واكتشافاً، ويتأثّر به يقينا عملياً مطلقاً بمكانته في هذا المجتمع، وضرورة استعادته لهذه المكانة إن هي أخذت منه، حتّى يتحقّق وجوده الحقيقيّ فيه.

إنّ فالتّخيّل السّرديّ أصبح وسيلة هامّة لدى الشّاعر الجزائريّ المعاصر، لتحقيق

1- عبد الرّزّاق بوكّبة: من دسّ خفّ سيبويه في الرّمّل، ص 99.

2- عبد القادر فيدوح: عبد القادر فيدوح: تأويل المتخيّل - السرد والأنساق النّقائيّة-، ص 173.

المعرفة ومشاركتها مع القارئ الذي بدوره يغذّي النصّ بقراءاته المتعدّدة، ولهذا نرى "الأخضر بركة" يعتمد عليه في تصوير مشاهدته التي استوقف فيها لحظة زمنيّة يتزاوج في الماضي والحاضر، وكذلك الفعل والكتابة، الصّمت والكلام، كل ذلك ينصت إليهم الشّاعر ليستخلص منهم رحيق الحقيقة، حيث يقول في نصّه المعنون "ورد لأمّي" من ديوان "لا أحد يربّي الرّيح في الأفقاص":

أشاهد أمّي مطأطئة

تفتل الكسكسيّ الرطب تحت سماء يديها

تدور حبة حبة،

أشاهد ضوء النّهار

يفضح ملح ابتسامتها،

وهي تسألني كيف حال الصّغار

أشاهدني

أسوق الآن منها طريقها

في كتابة نصّ على ركبتني

قرب موقد نار،

أشاهدني من جديد

بصابونة الصّمت أغسل ثوب الكلام

أعلّقه فوق حبل الكتابة، ينشف،

لكنّ ريح القراءة تخطفه

في اتّجاه البعيد¹

1- الأخضر بركة: من يربّي الرّيح في الأفقاص، ص 113.

يعتمد الشاعر في نصّه هذا على السرد وخياله السردى لهدم العديد من التّصورات التي تغلف الممارسة الإبداعية وكيف إنتاجها، وبخاصّة التّصور القديم الذي لا يهتم "إلا بالجانب الشكلي للشعر، فهو يقوم على أساس الانتظام الخارجي للكلمات، وهو بذلك لا يكشف عن الجانب التخيلي من الشعر، فالشعر بهذا المعنى بنية لغوية منتظمة تقوم على الطّبع والذّوق"¹، حيث يصوّر لنا الشاعر من خلال نصّه هذا لحظة زمنية لأّمه وهي تقوم بقتل الكسكسيّ وذلك باستعمال السرد، غير أنّ أهميّة هذا المشهد يكمن في كونه نقطة الانطلاق نحو الكتابة، وإنتاج نصّ إبداعي، أو بعبارة أخرى الباعث على إنتاج نص شعريّ ما بعد حداثي، له مقومات مغايرة عن النصّ الشعري التقليديّ، حيث أنّ "الأخضر بركة" يحاول كسر الأعراف والمنظورات الإيديولوجيّة السّابقة والتي ترجع البواعث الحقيقيّة لإنتاج النّصوص الشعريّة إلى عوامل بيئيّة كالحدا، حيث "كانوا يحدّون الإبل من أقدم أزمانهم بكلام وأصوات تشبه النقيع؛ لأنّه من المعلوم بالضرورة أنّه لا ينفّس من التعب ولا يبعث على النشاط غير الأصوات الموقعة على وزن ما"² أو ثقافيّة، لحاجة العرب إلى التّغني بمكارم أخلاقها، أو نفسيّة كالإلهام مثلاً أو المرور بحالة نشوة أو شعور بالحزن، وحتّى عوامل ميتافيزيقيّة كوجود شيطان أو جن يوحي إلى الشاعر فينتج ذلك النصّ الشعري.

فالشاعر من خلال هذا النصّ يؤسّس لنظرة مغايرة تماماً تنطلق من الواقع وتغوص فيه في الآن ذاته، أو بعبارة أخرى يؤسّس إلى أن كل عمل إبداعي يُعلن ميلاده، ويستمدّ نبضه، وتُفتّ فيه الحياة انطلاقاً من مشهد واقعي يستوقف المبدع، وفي هذا تأكيد على عودة الشاعر الجزائري ما بعد الحداثي إلى واقعه مُجدداً علاقته معه، ثم انطلاقاً من هذا المشهد يكون بداية المغامرة نحو الكتابة حيث «يسرق الشاعر منها طريقته» التي تتعامل بها مع

1- محمّد كرد: الشعر والوجود عند هيدغر، مخطوط دكتوراه علوم، جامعة وهران، قسم الفلسفة، كليّة العلوم الاجتماعيّة، 2012، ص 20.

2- مصطفى صادق الرّافعي: تاريخ آداب العرب، المجلّد الثّاني، مكتبة الإيمان، المنصورة/مصر، 1997، ص 19.

هذا الوجود، فيبدأ في كتابته الإبداعية، وقد اغتسل بترياق الصمت، وحين يكون هذا الاغتسال يحين وقت الكتابة كما يقول عن ذلك "محمد بنّيس" "قالصمت يظلّ سيّدا. إنّهُ الرّحم. فيه تنشأ حال اليد الكاتبة. صمت يعيد الجسد إلى لحظة الارتطام بالعالم، أشياء وإنسانا وكونا. ذلك هو الإحساس الذي يعنيه العرب القدماء بكلمة الشعر. علاقة حسّية، في لمح البصر، تخترق الجسد من حيث لا يدري. وأنا مرّة أخرى أعطي هذا الحسّي مرتبة ما لا يمكن تعويضه"¹ بعد أن وهب الشّاعر الحياة داخل الكتابة الإبداعية، وسيطر على كلامه كلّهُ، ليطيّر بعد ذلك الصمت ويحلّ محله الكلام عندما يلتقي بالمتلقّي الذي يمارس معه متعة الاكتشاف.

هذا هو الصمت الذي يستدعي الكلام. الصمت الذي يتفجّر من غمرة الأشياء في علاقة حسّية مبنية على مخيال سردي يؤسّس لتلك اللحظة فيجذب معه القارئ ليتشارك معه نشوة الحياة مجدّدا في كنف هذه الحياة، وفي معانقة هذا الواقع مرّة أخرى، حيث الحقيقة تكون عبر الكشف والتّقيب عنها في باطن هذا الوجود.

لذلك نرى هذه العلاقة الحسّية مرّة أخرى في نص "أخرى أجيء" من ديوان "أنا لا أحد" لـ "راوية يحيايوي" التي تحيا مرة أخرى داخل هذا العالم مؤسّسة لوجودها بإحساسها بهذا الواقع، لذلك هي تشحن مخيالها السّردّي لتصوّر تلك العلاقة الحسّية التي تعيد إليها حياتها من جديد، وتجعلها تعيش اللحظة بطريقة مغايرة للحظات العادية، الأمر الذي يستثير القارئ ويولّد لديه الرّغبة في عيش هذه التجربة مع الشّاعرة حيث تقول:

كم احتاج أن أخلع

كلّ حواسي

وأكون واضحة

كلحظة عري

1- محمد بنّيس: الحقّ في الشعر، ص 203.

لأجسّ نبض التراب
بنهايات أصابعي
شاعرة ما .. تحلّ بي
في روعي المدينة
تصاحب ساقية تفيض
وتتبع جذور السرو
وتداعب حبّات رمل عجلي
وقد تتبّع شرود نملة
تجرب موتها
في كلّ درجة .. تجيء
كلّ شيء ينتمي إليّ ولا أكون إلاّ معنّاي¹

إنّ المفارقة التي ينطلق منها السرد في هذا المشهد تجعل الدلالة تتفتح على أفق لا نهائيّ، حيث تصرّ الشاعرة في البداية أنّها تريد التخلّص من كلّ حواسها لكنّه يتفاجأ أن سردها وتجاربها الحيائيّة، كلّ ذلك مبني على الحواس، فهي «تمشي حافية القدمين، تصاحب ساقية، تتبع جذور السرو، تداعب حبّات الرمل، تتبع شرود نملة...»، لذلك فقد انكسرت خطيّة السرد وأفقيّته، فهي بين خلع الحواس والاعتماد عليها تعيش التجارب الإنسانيّة ولحظات حياتها التي تريد نقلها إلى اللّغة، حتّى ليغدو النصّ عالماً يكتنز الخبرات الحيائيّة الخاصّة بالشاعرة، وفضاء ينضح بالمعرفة، وهو الأمر الذي يؤكّد عليه "بول ريكور" الذي حاول الاستفادة من نظريّة المحاكاة كونها تمكّن الشاعرة من نقل تجاربه إلى اللّغة الشعريّة لذلك يقول عنه "فلاح رحيم" في المقدمة التي استهلّ بها ترجمته لكتاب "بول ريكور" «الزّمان والسرد»: "بدلاً من التّكرّر لمفهوم المحاكاة والنّظر إليه باعتباره خروجاً على مبدأ انغلاق

1- راوية يحيوي: أنا لا أحد، دار ميم للنشر، الطّبعة الأولى، الجزائر، 2022، ص ص 32-33.

النصّ، ضاعف ريكور هذا المفهوم وتوسّع فيه ليجعله الإطار النظري لتأمّلاته في واحد من أهمّ معضلات الفكر، وأعني بها العلاقة الغنيّة بين اللّغة والتّجربة الإنسانيّة المعيشة. لقد ظلّ ريكور يؤكّد مرارا على أنّ الخطاب لا يوجد البتّة من أجل تمجيد ذاته بل هو يحاول في كلّ استخداماته نقل تجربة ما إلى اللّغة، طريقة ما لسكنى العالم أو الوجود في العالم¹ الذي يحياه الشاعر.

1- بول ريكور: الزّمان والسّرد -التّصوير في السّرد القصصي-، الجزء الثّاني، ترجمة: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتّحدة، الطّبعة الأولى، لبنان، 2006، ص 08.

المبحث الثاني:

السرد وحركة طاقة النصّ الشعري

لطالما كان السرد مرافقا للمبدع أثناء بناءه للنصّ الأدبي، لذلك يقول عنه "سعيد يقطين": "السرد فعل لا حدود له"¹، أي أنه يتسع بنيويا ليخلق حركة تجعل النصّ غنياً بالدلالات الخفية، وكذلك جغرافياً -إن صحّ التعبير- ليلاصق كل نصّ أدبيّ بعد أن تتمكّ كاتبه الرغبة في ارتياد هذا الوجود المتحرّك، وبالتالي فإنّ هذه المقولة تجسّد لنا عمق التشعب والاتساع الذي يمتاز به هذا الفعل الموجود في كافّة التخصصات والفروع الأدبية عبر تمثّلات شتى وبكيفيات مختلفة، "ففي كلّ هذه ثمة قصص تُحكى وإن لم يكن ذلك بالطريقة المعتادة"² التي ألفها القارئ، ولنا بذلك مثال عن الشعر -منذ العصور اليونانية وصولاً إلى العصر الراهن- الذي وإن كان له أسلوبه الخاصّ إلا أنه في جوهره يسرد تفاصيل الحياة الاجتماعية التي يعيشها الشاعر لكن بأسلوب سردي له آليات وفنّيات تختلف عن تلك التي في الرواية أو القصة.

ولعلنا نتوافق من خلال قولنا هذا مع ما ذهب إليه "شوقي بدر يوسف" الذي يعتبر هو الآخر أنّ "السرد فعل لا حدود له، ومتاهة تتسع لتشمل كلّ الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان. وهو طريقة لاستدعاء الماضي القريب أو البعيد بجميع الصيغ الممكنة عن طريق الحكى والقصّ، لإثراء الواقع على أساس منطقي،

1- سعيد يقطين: الكلام والخبر -مقدمة للسرد العربي-، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، 1997، ص 19.

2- سعد البازعي وميجان الرويلي: دليل النّاقّد الأدبي، ص 174.

وهو إلى جانب ذلك يتّخذ من التخيل سبيلا لإيجاد أبنية تتيح لنا الانفتاح على كثير من الأزمنة والأمكنة المتواترة بمواقفها ودلالاتها وتفسيراتها، كلّ هذا من خلال المحاكاة وتجسيد صيغها المختلفة¹ داخل الفعل السردّي، الذي يتحوّل بعد كلّ هذا إلى حركيّة وحيويّة دلاليّة تثبّت الحياة داخل النصّوص التي يكون فيها هذا السردّ عنصرا أو مكونا بنيويا إلى جانب المكونات الأخرى.

واستنادا إلى ذلك يمكننا القول أنّ السردّ قرين الحياة، ملازم للحركة والتغيّر، فهو عبر آليّاته وفنّيّاته يستطيع الإحاطة بتفاصيل الحياة أو التعبير عن المشهد المراد في حركيّة، كما أنّه ينفذ إلى أعماق الواقع بحيويّة تمكّنه من رؤية جواهر الأشياء، وذلك كلّه من خلال التقنيّات المرنة التي يميّز بها، ثم انطلاقا من هذه الحيوية السردّيّة يكتسب النصّ الشعريّ أبعادا جماليّة، بعد أن اكتسب طاقات جديدة إثر تخصّبه بالسردّ، ليصبح الأخير -النصّ الشعري- عالما مغايرا يتمكّن عبر سماته الجماليّة أن يقترب من الواقع أكثر، فيعائنه عن كثب، وهي الغاية التي أصبح ينشدها فيما بعد الحداثة، حيث يريد أن يعيد تلك الرّحلة التي يكتشف عبرها المبدع ذاته وواقعه.

إنّ هذا العالم الشعريّ الجديد الذي صنعه المبدع مُحييا داخله فنّيّات السردّ، جعل منه عالما عصيا على البوح الدلالي، مكتفيا بمغازلة القارئ، حيث يتمنع في وجه كلّ قراءة، ويأبى أن يبوح بعالمه إذا وُضع تحت مجهر النقد، وإنّما يصبح طيعا إذا تحقّقت جدليّة القراءة في ظلّ بنائيّته التي تحوّلت من سياق الغنائي إلى سياق الدرامي نتيجة لحركيّة النصّ الدائبة ومحاولته الخروج على الأنساق البالية الجاهزة، والرّوى المسطّحة التي يقودها وعي مغلف بالرجعيّة وغياهب التقليد²، التي عصفت بالنصّ الشعري ردحا من الزّمن، ليخرج بعد

1- شوقي بدر يوسف: متاهات السردّ، الهيئة العامّة لقصور الثقافة، الطّبعة الأولى، القاهرة، 2000، ص 05.

2- عبد الناصر هلال: آليّات السردّ في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربيّة، الطّبعة الأولى، القاهرة، 2006، ص 09.

ذلك إلى عالم من الدلالة، ولنا بذلك عينة من ديوان "للجسيم إله آخر" لـ "حسناء بروش" حيث نقول في نصّ "عتبة واطنة لسيدّ الجسيم":

كان يتماسخ في يقينه إله آخر على هيئة النّار والنّور .. إله خارج عن قانون الأهواء والأشياء والعناصر .. إله سيدّ .. (على شاكلة جلجامش) الباحث عن كليّة الذات دهرًا ..

كانت ذاته تطلّ من عربة الجسيم توزّع الأحلام المحروقة والمسروقة للعاشرين .. وقبل أن ينبعث من جنّته (التي حبس عنها وفيها) استيقن العابرون أن للجسيم إلهًا آخر يمتنّ الغفران بيد أنّه! على شاكلته ..

.....

كان سيّده يحتضن ذاته التي ملأت المكان قسرا ودهرًا .. قبل أن يصيح في نفسه:

«الجسيم هو الآخر..»

قالها بعد أن نفّض يديه عن كلّ الكون الذي بدأ يتماثّل للآخر في دورانه .. رمق الجسيم بعينه التي لا تنام ناظرا إلى كلّ المبعثر فيه .. كان مستيقنا أنّه تناقص في جدواه .. مستكثرا من يقينه .. (أن لا إله سواه..) قبل أن يعي جيّدا فحوى

«الجسيم والإله الآخر»¹

من خلال هذا النصّ تتعامل الشاعرة بنوع من التوجّس من الآخر أو كما تسميه إله خارج عن قانون الأهواء والأشياء والعناصر .. إله سيدّ .. (على شاكلة جلجامش) الباحث عن كليّة الذات دهرًا ... وهذا التوجّس نلاحظ أنّه ممزوج بتحدّ ورغبة في كشف كينونته التي قسّمتها إلى هيئة خارجيّة توزّع الغفران وذات داخلية تتسيدّ الجسيم الذي هو رمز ديني يقترن بالعذاب والألم، مع ما تمثّله كل هيئة من ملامح، ولهذا التّشكيل الفنّي للشخصيّة دلالات التّشظّي الذي يعتبر أولى عمليّات نزع الحجب التي تعتمدّها الشاعرة للكشف عن

1- حسناء بروش: للجسيم إله آخر، دار التّنوير، الطّبعة الأولى، الجزائر، 2014، ص 12.

خبايا الآخر، المتشبع بالكثير من المفارقات لعلّها أهمّها تلك المفارقة الصّارخة بين الخارج الملائكي والداخل الجحيميّ، بين النّار والنّور، أو منبع العذاب إن صحّ التعبير.

وانطلاقاً من هذه المنهجية المتّبعة من قبل "حسناء بروش" تُقيم علاقة جدليّة بينها وبين الآخر، تلج عبرها إلى مغاليق هذا الكائن النرجسي المتسامي منذ القدم، والذي ملك أفعال الجحيم، يتحكّم بها كيفما يشاء، فيُعلي من مكانته، ويُقصي الأطراف الأخرى، حتّى يبقى متفرداً بعظمته، أو على حدّ قول الشاعرة "إله سيّد"، وبعد أن تتمّ عمليّة الولوج إلى أعماق الآخر، يصبح بإمكانها تفكيك هذا الصّرح الفكري الغائر في التّاريخ، إذ أن هذا الولوج هو في حقيقة الأمر ولوج ثورة ورفض متسرّبة إلى ذات الإنسان في مرحلة ما بعد الحداثة، فأمن من خلالها المبدع بسقوط اليقينيّات الرّاسخة وانهيار المسلّمات الثّابتة، ورفض فكرة الدّونيّة التي لازمت المرأة، فجعلت منها كائنًا هامشيًا، يتمّ إقصاؤه وفقاً لرغبة الرّجل ذو المركزيّة الخاصّة، لذلك "كانت ذاته تطلّ من عربة الجحيم توزّع الأحلام المحروقة والمسروقة للعابرين ...

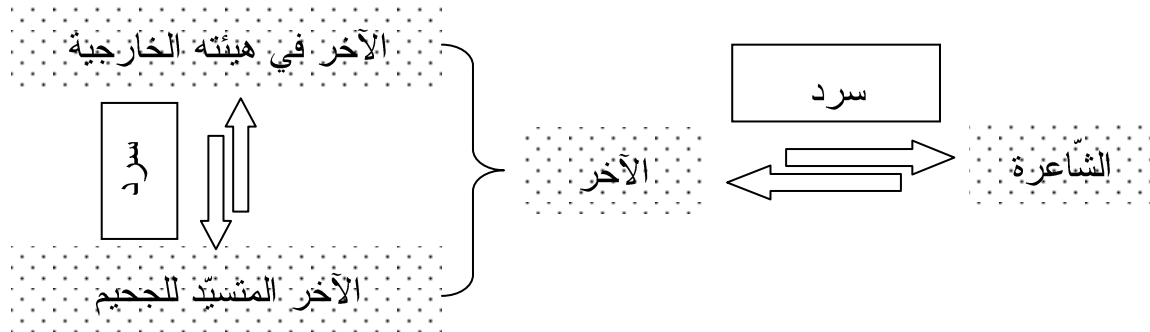
لقد رسّخت فترة ما بعد الحداثة هذه الثّورة، مؤكّدة "على أنّ" الحقيقة الثّابتة" ما هي إلّا صناعة لغويّة. أمّا المنظور الإيديولوجيّ السّياسيّ (منظور التّحيّز) فهو يرى أهميّة ما بعد الحداثة من خلال نتائجها، إذ هي قادرة على خلق الإشكاليّات ضمن المسلّمات حتّى يتسنى لها خلخلة النّقّة بما لم يكن سابقاً يقبل الشّكّ، وبذلك تلعب ما بعد الحداثة دوراً هاماً في إعادة تعريف الحقائق المتغيّرة وفي زعزعة الثّوابت ممّا يفضي إلى تعرية صيرورة الحقائق وتحيّزاتها"¹، إلى هذه المسلّمات الكبرى باعتبارها شعارات مقدّسة لا يمكن المساس بها، "وبهذا يمكن اعتبار خطاب ما بعد الحداثة وإبداعها الفنّيّ مجرد محاولات لتفكيك وكشف ادّعاءات «الشّرعيّة» و«المصادقيّة» التي طرحتها الحداثة"²، بما تحمله من طروحات

1- ميجان الرّويّلي وسعد البازعي: دليل النّاقّد الأدبي، ص 228.

2- نبيل راغب: موسوعة المصطلحات الأدبيّة، ص 545.

تجذّرت في فكر الإنسان ومخياله، حتّى أصبحت ذات هالة قدسيّة، ولعلّ هذا ما جعل مؤلّفِي دليل النّاقّد الأدبي "ميجان الرويلي وسعد البازعي" يؤكّدان على صفة الثّورة التي لازمت مرحلة ما بعد الحداثة حيث يقولان: "جاءت ما بعد الحداثة لتقلب مقولات الحداثة وفرضيّاتها تماماً، ليس هناك ثمة ثابت يحكم المتحوّل وليس ثمة عقل يفسّر تفسيراً غير متحيّز أوجه النّشاط الثقافيّ البشري"¹ الذي دأب عليه منذ عقود زمنيّة خلت.

ثمّ بالإضافة إلى العلاقة الجدليّة بينها وبين الآخر تُقيّم "حسناء بروش" علاقة جدليّة أخرى داخلية بين طرفين اثنين يتكوّن منهما الآخر حيث كان يتماسخ في يقينه إله آخر، أي الآخر الخارجي، والآخر الدّاخلي، وتدور حيثيّات هذا الصّراع من خلال العلاقتين اللّتين رصدناهما داخل عالم الواقع والعالم الآخر الذي تصفه الشّاعرة بالجحيم، معتمدة السرد الذي جعل النصّ أو المشهد الدرامي يعجّ بالحركيّة السرد-شعريّة "لأنّ الشعر خطاب، يحتمل السرد. والسرد حضور ضدّ غياب وضدّ عزلة وضدّ أحاديّة، حين يشغل حقل التّخاطب مع السرد، فهو عمليّة إضفاء لمسلك إنساني لا يجد نفسه إلا مع الآخر"²، ونتيجة لهذا التّفاعل استطاعت الشّاعرة أن تنفذ إلى أعماق هذا الآخر المثير للجدل في تفكيره وقيمه وأحكامه، مُحاولةً سبر ذاته الخفيّة الحاكمة للجحيم.



1- ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل النّاقّد الأدبي، ص 226.

2- محمّد الجزائري: آلة الكلام النّقديّة -دراسات في بنائيّة النصّ الشعري-، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1999، ص 36.

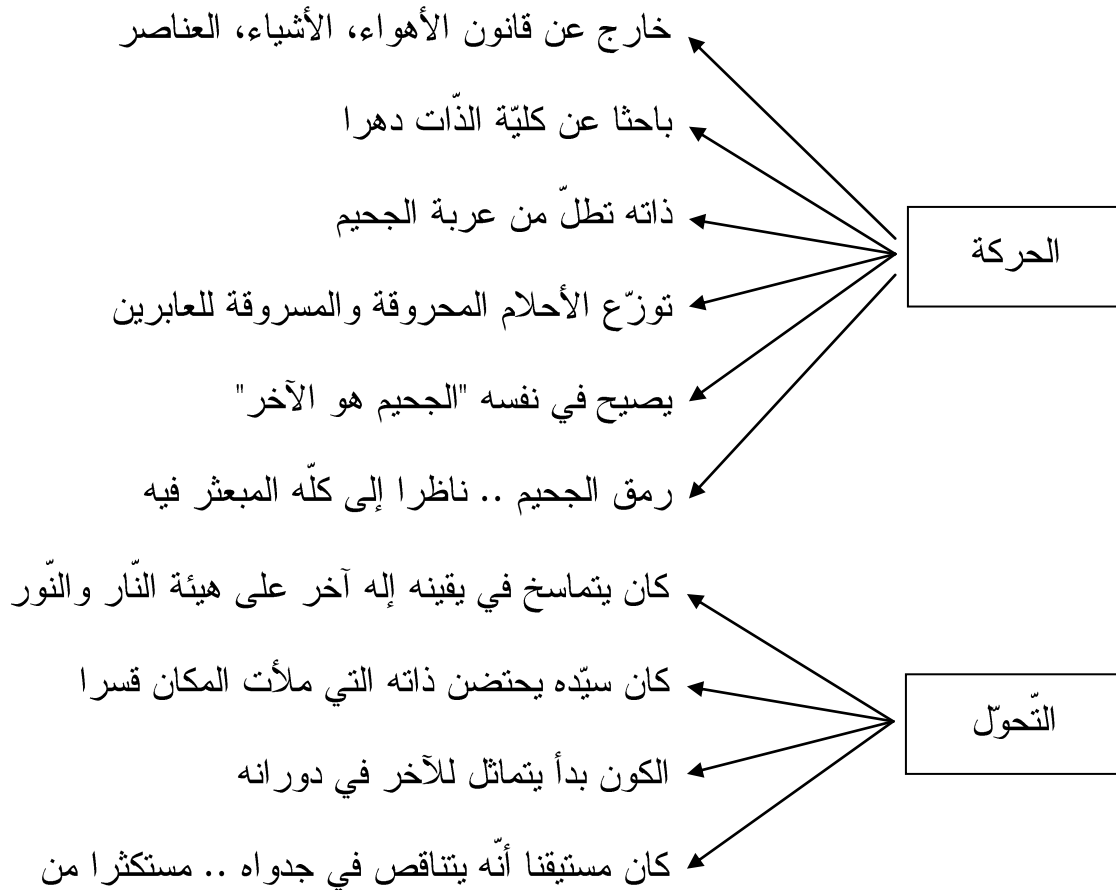
إنّ هذه العلاقة الجدليّة التي سعت الشاعرة إلى تسليط الضوء عليها، لم تكن لتظهر بهذه القوة التعبيريّة، والطّاقات الدلاليّة؛ لولا توظيفها للسرد؛ الذي يبرز في هذا المشهد بفضل قدرته على الإحاطة بتفاصيل الأنا بمختلف هواجسها، أحاسيسها، نبضها، ميولاتها، بوحها، معاناتها، رغباتها، انتقالها بين النّار والنّور ... حيث يتعلّق مع الشعر بنويّا ليظهر ويخفي، يَبُوح ويَتَكْتَم، يَكْشِف ويَسْتُر ... كلّ هذا في الآن ذاته، حتّى يسدّ الطّريق أمام القارئ؛ الباحث عن الدّلالة الجاهزة التي اعتادها في السرد الروائي وهنا تكمن جماليّة الائتلاف السرد الشعري حسب "عبد الناصر هلال" الذي يقول: "بالإضافة إلى مكونات الخطاب المجازي الذي يعدّ سمة قارّة في النوع الشعري أخذت التّقنيّات السردية تمارس حضورها وحركتها في بنية النصّ، تلك التّقنيّات التي تماهت مع الشعر في بذوره الجينيّة مؤكّدا طبيعة الإنسان في الحكي والسرد ليكشف عن وجوده (تكلم حتّى أراك)، فأخذت الآليّات السردية بمفهومها الحديث طريقها إلى النصّ الشعري وأصبحت واحدة من جماليّاته الجديدة التي يتّكئ عليها، مؤكّدة وحدة الأنواع وتجاذبها وتحاورها"¹، داخل النصّ الواحد في انسجام وتعلّق تام.

وتتواصل حالة التوجّس في النصّ الشعري، ويتواصل معها السرد قائما بمهمّته في إبراز شخصيّة الآخر أو الرّجل لكن هذه المرة سنسلط الضوء على تحولات الشخصيّة وتحركاتها، خالقة بعدا تأثيريا قويا يزيد من إبراز معالم التوتر والقلق الذي ينتاب الشاعرة "حسناء بروش" من الآخر، ومن تموضعها المركزي، داخل هذا الواقع، ما تسبّب في امحاء الهويّة الأنثويّة على حدّ تعبير "لويس اريغاري" التي سعت جاهدة إلى عودتها لكن بصورة مستقلّة عن هذه المركزيّة، حيث تقول: "أنّ الهويّة الأنثويّة لم يتمّ ذكرها، بل نسيانها وتهميشها، وأعلنت بالتّالي أنّها بمثابة هويّة مستقلّة عن أفكار المركزيّة الذكوريّة"²، ذات

1- عبد الناصر هلال: آليّات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص 10.

2- محمّد بكاي: أرخبيلات ما بعد الحداثة (رهانات الذات الإنسانية: من سطوة الانغلاق إلى إقرار الانعتاق)، منشورات دار الرافدين، الطّبعة الأولى، لبنان، 2017، ص 331.

النزعة التّهميشيّة للمرأة، وهذا ما نلاحظه في العبارات التّالية التي أوردها الشّاعرة "حسناء بروش":



إنّ هذه الحركيّة التي امتلأ بها النصّ عند تراصّ أفعال الحركة مكنّ الشّاعرة من مهاجمة "أشكال الهيمنة الذّكوريّة المختلفة على المرأة. وبالفعل، كانت المرأة تعدّ دائما في الكتاب المقدّس وعبر التّاريخ الكائن "الآخر"، حيث سيطر الرّجل في جميع المجالات الثقافيّة المؤثّرة"¹، بعد أن اكتسب خصائص وسمات خرج بها عن قانون الأهواء، الأشياء والعناصر، فلم يعد الكائن الخاضع للنّقد، أو القابل للتّوجيه والنّصح، بل همّه في ذلك كلّهُ هو البحث عمّا يحقّق ذاته المكتملة، ولو كان ذلك على حساب الآخرين، لأنّ شعاره في ذلك

1- جميل حمداوي: نظريّات النّقد في ما بعد الحداثة، ص 155.

"الغاية تبرّر الوسيلة، لذلك لم يعد يجد حرجاً في الكذب والزيف عبر رسائل الغفران التي يوزّعها، لأنّه أفنّع نفسه، بوصوله إلى غايته، التي هي تهميش الآخر، وجعله كائناً خاضعاً لسيطرته بعد أن أعطاه هيئة نسجها له بنفسه، وهي التي تعبّر عنها "حسناً بروش" بقولها: (الجحيم هو الآخر).

وبهذا تتوافق الشاعرة مع ما ذهبت إليه "لويس اريغاري" في أن المحور الرئّيس الذي يجب التّركيز عليه هو الآخر في تمثّلاته، وطروحاته، ... حيث تقول "اريغاري": إنّ المحور الرئّيس الذي أركّز عليه في عملي حول الذاتيّة النسويّة، هو ما تعلّق بسؤال الآخر أو الأخرى الذي تشدّني إشكاليّته وتقلّني بقدر ما تهمّني (...). أقول بأنّ سؤال الآخر قد تمّت صياغته صياغة سيّئة في التّقليد الغربيّ؛ حيث ينظر للآخر دوماً كآخر غريب عن الأنا أو الذات عينها. وبدلاً من التّفكير كذات أخرى (un autre sujet) غير قابلة للاختزال في الذات الذكوريّة، لابدّ أن تتقاسم أو تتعادل معه في الكرامة نفسها. وهذا ما لا نجده في تقاليدنا الفلسفيّة، إذ لم يكن هناك -حقاً- آخر في الموضوع الفلسفي، أو أكثر عموماً في الموضوعين التّقافي والسياسي¹، واستناداً إلى هذا القول، تلجأ "حسناً بروش" إلى الخطوة التّالية في مشهدها الشعري والذي هو عنصر التّحوّل، حيث أنّه بعد الحركيّة السرديّة التي قامت بها الشّخصيّة لتبلور ذاتها للقارئ، وتعبّر عن كينونتها للمتلقّي حتّى يُشكّل صورة عن هذا الرّجل في هيئته المركزيّة، تبدأ مرحلة نسف هذه اليقينيّات المقدّسة من قبل الشاعرة، منتصرة للمرأة أو الآخر كما اصطّلع عليها.

إنّ هذا الرّجل الذي تماسخ في يقينه وتعاضمت ألوهيّته مهما تعدّد أنواعها واختلفت صورها وأشكالها، وملء المكان قسراً بذاته الرّغبة في الكمال والهيمنة، كان لزاماً عليه أن تنكسر شوكته، وأن يعيد ترميم خارطته الإيديولوجيّة، لأنّ الكون الذي طالما خضع لسلطته المطلقة، بدأ يتمنّئ للآخر، ويعترف بدوره على الصّعيد التّقافي، السياسي الاجتماعيّ،

1- محمّد بكاي: أرخبيلات ما بعد الحداثة، ص 336.

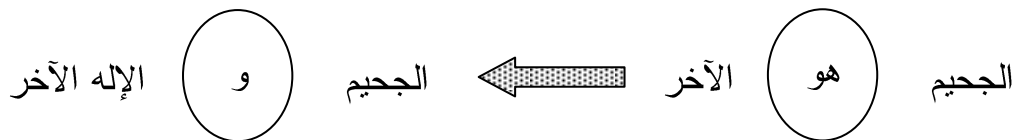
الفكري، ... واستنادا إلى هذا التحوّل بدأ يتسرّب إلى الرّجل حقيقة مفادها أنّ ما شيّده خلال أزمنة غابرة بدأ في التلاشي والانهيّار، أو كما عبّرت عنه "حسناء بروش": (كان مستيقنا أنّه تناقص في جدواه)، لذلك شهدت هذه المركزيّات عامّة والرّجل بصفة خاصة حالة من التشظّي أو بتعبير الشاعرة (التّبعر) "ذلك أنّ التشظّي يعتبر سمة من السمّات التي تميّزت بها ما بعد الحداثة، إن لم نقل بؤرة غموضها"¹ التي جعلت الرّجل ينسحب إلى فضائها.

لتكون خاتمة هذا السرد الخاص بالشخصيّة، بكلّ تحولاتها وحركيّتها مقولة جعلتها الشاعرة خاتما لهذا المشهد وهذه العبارة هي اعتراف الرّجل بالمرأة شريكا له في هذا الكون، بعد أن أفسح لها المجال لتمارس دورها الفاعل فيه، حيث تقول "حسناء بروش":

قبل أن يعي جيّدا فحوى

«الجحيم والإله الآخر»²

إذ نلاحظ من خلال القول (الجحيم والإله الآخر) استبدال الشاعرة الضمير المنفصل (هو) الذي يؤدّي وظيفة التعريف بحرف العطف (الواو) الدال على مطلق الجمع والاشتراك بين شيئين، بعد أن كان في العبارة الأولى التي يتباهى بها الرّجل دوما بمركزيّته، وتهميشه للآخر، وهي عبارة: (الجحيم هو الآخر)، كما هو موضّح من خلال المخطّط التّالي:



1- فرج الله يعقوب وراوية يحيياوي: لغة النصّ الشعريّ الجزائريّ ما بعد الحداثي من تشظّي البنية إلى تشظّي الدلالة -الأخضر بركة أنموذجا-، مجلّة إشكالات في اللّغة والأدب، المجلّد العاشر، العدد الأوّل، جامعة تامنغست، 2021، ص 465.

2- حسناء بروش: للجحيم إله آخر، ص 12.

حيث ومن خلال استقرائنا لهتين العبارتين، نتوصّل إلى وجود تحوّل حدث على صعيد المنظور الإيديولوجي للرّجل اتجاه المرأة، وكذلك المنظومة الثقافيّة بصفة عامّة لدى الذّكر انتقلت به من المركز إلى الاشتراك مع المرأة في إدارة مختلف المواضيع، عبر اشتراكهما في مختلف الأدوار على أرض الواقع، انطلاقاً من علاقة تكاملية تجمع بينهما، دلّ عليها حرف العطف الواو الوارد في العبارة التي اختتمت بها "حسنا بروش" مشهدها الشعريّ.

والتحوّل أضيف له عنصر آخر ذو تأثير في المشهد، ويساهم في خلق جو تفاعلي ينتج آفاقاً لا نهائية من الدلالة وهذا العنصر هو تعدّد الشخصيات الخيالية في المشهد، حيث "يحمل هذا النوع من الشخصيات مساحات سردية تسهم في خلخلة البنية الأحادية في النصّ الشعري وتمنحه حركة وتوتراً كما في حركة الشخصية وامتلاكها قدرات مختلفة، وإمكانات سردية تحرّك القارئ من حياديّته إلى حالة الاندماج والمشاركة، فقد يخلع عليها الشاعر معطيات جديدة طبقاً لتصوراته هو وفلسفته، يختبئ وراءها بوصفها قناعاً، يحمل قدرة على المواجهة وكشف عري الواقع"¹ الذي تحوّل في مرحلة ما بعد الحداثة إلى عالم من المفارقات.

فمن خلال المشهد الذي بين أيدينا نجد أنّ الشاعرة تعتمد إلى استغلال الطّاقات الخيالية والقوى الإعجازية التي تتوفّر عليها الشخصيات المتواجدة فيه والتي هي: الإله، الجحيم، الذات، السيّد حيث تبدو بقولها:

أفرغ ذاته منه .. واهبا إياها للجحيم .. للشيطان كان يؤمن أنّه سيّد ذاته (تلك التي يستبيحها ببوهيمية قاتلة) بعيداً عن عيون الآلهة.²

1- عبد الناصر هلال: آليات السرد في النصّ الشعري العربي المعاصر، ص 89.

2- حسنا بروش: للجحيم إله آخر، ص 11.

نلاحظ أن "حسناء بروش" تتخلّى عن التماهي الحاصل بين الذات والنفس وأنّهما يعبران عن شخصيّة إنسانيّة واحدة، بل تجعل من الذات شخصيّة قائمة في حدّ ذاتها، تعبّر عن جوهر الإنسان، وعن ذلك الفضاء؛ حيث الصفات الإنسانيّة الفطريّة المصاحبة له منذ مجيئه إلى الحياة، وهذا التعبير ينعطف بالسرد من المظهر الخارجي للإنسان إلى عمقه ليضاهي عمق الشخصيّة التي يعبر عنها، وهو ما يخلق فضاءً سرديًا جديدًا غير مألوف بالنسبة للقارئ، كون هذا الأخير -القارئ- لم يعتد أن يصل إلى هذا المستوى من العمق أو أن يعاين هذا الجوهر البعيد من الإنسان، ولم يعيش هذا الامتداد الكينوني للشخصيّة الموظّفة في المشهد، وهو ما يجعله يعيش حالة من النشوة لتعرّفه لأول مرّة على مميّزات وخصائص هذا الجزء من الإنسان، الذي يكتنز عالما معقّدا من المشاعر والأحاسيس المضمرّة عن الآخر، لذلك يجد القارئ نفسه مندمجا داخل هذا الفضاء السردّي المنفتح على آفاق دلالية واسعة، يتتبع تحولات الشخصيّة، وميولاتها، وتوتّرها الذي تسعى الشاعرة إلى إبرازه.

ثمّ من شخصيّة الذات تنتقل "حسناء بروش" إلى شخصيّة أخرى عبر آليات سرديّة لتسلّط الضوء على حالة التشظّي الدّاتي التي قام بها الرّجل، حيث قام بإفراغ ذاته المشكّلة وعاءً لنفسه بما تحمله من مشاعر فطريّة، وأحاسيس جُبِلَ عليها كلّ إنسان، ليقوم بعدها بتقديمها هو بنفسه إلى الشخصيّة الخياليّة الثّانية، وهي شخصيّة الشيطان، التي تعتبر رمزا للشخص الذي يتّصف بكل صفات السّوء، ويتعدّى ذلك إلى زرع هذه الصفات في الغير حتّى يتلبّس بها الواقع، فتصبح حينئذ نسقا ثقافيّا يكتسب متانته وتجذّره من التّراكمات الزّمنية والإيديولوجيّة المتواترة عبر الأجيال، ثم انطلاقا من هذا المشهد تؤسّس الشاعرة "حسناء بروش" البنية النّصّيّة، والأرضيّة السرديّة التي تتحرّك منها وعبرها حيوات القصّة¹ المراد تصويرها عبر السرد في النصّ الشعري.

أمّا الشخصيّة الخياليّة الرّئيسيّة التي يتمحور حولها النصّ الشعري ككلّ فهي شخصيّة

1- رزيقة بوشلقبة: التّشكيل الفنّي في الشعر النّسائي الجزائريّ المعاصر، ص 237.

الإله، والتي تتميز بدلالات التحكّم المطلق والسيطرة الشاملة، فهو بيده ملكوت كلّ شيء، يأمر فيطاع، وينهى فيتبع، لذلك كانت الشاعرة حريصة على بدء مشهدها بهذه الشخصية ثمّ العودة إليها مجدداً حتّى تختتمه به، لتعبّر عن جملة من التحوّلات والمنظورات الوجوديّة التي تتعلّق أساساً بالعلاقة القائمة بين الرّجل والمرأة على أرض الواقع انطلاقاً من السرد المتعلّق بتحوّل الظاهرة أو العلاقة، نحو الامتلاك الكلّي لزمّام الأمور، أو من الإله إلى الإله السيّد الباحث عن كليّة ذاته، إلى أن تصل بعد ذلك إلى السرد المتعلّق بتفسير الظاهرة أو العلاقة بين الرّجل والمرأة، ثمّ في الأخير تحطّ الرّحال عند السرد الاستنتاجي أو الختامي الناتج عن حوصلة شاملة للعلاقة ككلّ، تقول "حسنا بروش":

كان يتماسخ في يقينه إله آخر على هيئة النّار والنّور .. إله خارج عن قانون
الأهواء والأشياء والعناصر .. إله سيّد .. (على شاكلة جلامش) الباحث عن كليّة الذات
دهرا ..

إلى أن تقول:

.. مستكثراً من يقينه .. (أن لا إله سواه..) قبل أن يعي جيّداً فحوى

«الجحيم والإله الآخر»¹

نلاحظ من خلال هذا المشهد حضور التقنيّات السرديّة الخاصّة بكلّ مرحلة من المراحل السّابقة الذّكر والتي تقوم بفعل التحوّل من الإله المالك للجحيم؛ الذي يمارس سطوته في الهيمنة وإخضاع النّاس لقراراته، إلى الإله الذي يميّز بين الجحيم والإله الآخر، حيث تجعل الشاعرة الساردة من المكان والزّمان والسرد، حالة تؤسّس عبرها بنية «الآخر/الرّجل»، فتسهم في ارتفاع مستوى التوتّر إلى أقصاه، وخلق أفق توقّع قرائي متعدّد ومنفتح² بعيد عن التّصوّرات الإيديولوجيّة القديمة، والأسس الثقافيّة التي انبنى عليها المجتمع

1- حسنا بروش: للجحيم إله آخر، ص 12.

2- رزيقة بوشلقبة: التّشكيل الفنّي في الشعر النّسائي الجزائريّ المعاصر، مرجع سابق، ص 237.

منذ أزمنة تاريخيّة غابرة.

ويتألق السرد أيضا في شعر الومضة حين تتشاكل تقنيّاته مع مهارات الإبداع الشعريّ، معطيا إياه زخما دلاليّا وآفاقا تخيليّة إبداعية رحبة، رغم الفسحة القصيرة، والمساحة النصّية الصّغيرة، التي يحتلّها نصّ الومضة على جسد الورقة، وكذلك رغم البنى اللّغويّة القليلة التي يوظّفها الشّاعر في ومضته، فتكون على حسب تعبير "يوسف وغليسي" "صغيرة الحجم، لطيفة الشّكل"¹. حيث نجد الدلالات تجتاح العبارات مهدّدة بالانفجار تحت وطأة السرد الإبداعي، والمعنى يختال بين ثنايا العلامات اللّغويّة متخفّيا مستترا كعذراء في خدرها، كما هو الحال تماما مع نصوص الشّاعرة "راوية يحيايوي" التي اخترقت حدود الكينونة الأنثويّة لتعبّر عن مجموعة من الهواجس التي تنتاب بأسلوب سرديّ إبداعي، حيث تقول في نصّها "هواجس":

1- ملء المكان .. أنا

وملء الطّين

وهو يرتل قصّة

البدء والنّهاية²

تنطلق الشّاعرة في سرد هواجسها من فكرة التّضادّ، حيث نرى أن عمليّة السرد تتّسع لتشمل عناصر ثلاثة هي: الضّمائر السّاردة المتضادّة، سرد الشّخصيّات المتضادّة، وكذلك سرد الرّؤى والإيديولوجيّات المتضادّة، فلو نلاحظ العنصر الأوّل نجد أنّ "راوية يحيايوي" تعتمد ضميرين ساردين يحرّكان سيرورة المشهد هما الضّمير «أنا» والضّمير «هو»

1- يوسف وغليسي: خطاب التّأنيث -دراسة في الشعر النسوي الجزائريّ-، جسر للنشر والتّوزيع، الطّبعة الأولى، الجزائر، 2013، ص 179.

2- راوية يحيايوي: أنا لا أحد، ص 20.



لكن كما هو معلوم أنّ الضمير السارد ليس هو الصّوت السارد، فهذا الأخير -أي الصّوت السارد- حسب "عادل ضرغام" هو "الصّوت الذي يحمل النصّ إلى المتلقّي، والصّوت يمكن أن يكون منطلقاً من الذات في إطار المتكلّم، ويمكن أن يكون موضوعياً إخبارياً عن العالم بشكل عام في إطار الغائب، ويمكن أن يكون في منطقة وسطى بين الذاتيّة والموضوعيّة في إطار المخاطب، مع الإلحاح على أنّ الذاتيّة والموضوعيّة لا تتفصلان، والنصّ الشعريّ من خلال استخدام هذه الأصوات، يقدّم لنا خبرة إنسانيّة ومعرفة خاصّة، ترتبط بتعدّد المنظورات التي يقدّمها النصّ الشعريّ"¹، وانطلاقاً من هذا المفهوم نتبيّن أنّ رواية يحياوي" تستهدف صياغة تجربة عاشتها، وتريد التعبير عنها، لذلك لم نشأ إدراج الآخر كشخصيّة حقيقية في المشهد بل اكتفت باستحضاره فقط لكن بصوتها هي، لتزيد من آفاق دلالات الهواجس التي تتابها اتجاه الآخر، والتي تعبّر عنها بقولها أيضاً في النصّ الشعري "حالات":

كلّما ازداد نورك

كنت العتمة

وكلّما ازدادت يقظتك

كنت الغفلة²

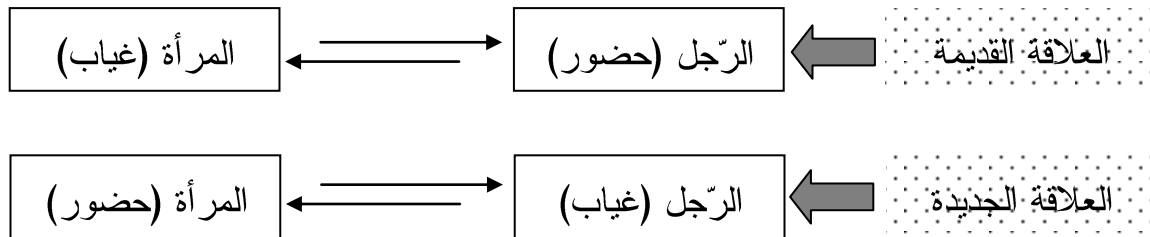
وعلى هذا الأساس نرى أنّ هواجس الشاعرة ومعايشتها لهذا المشهد، يحول دون معايشتها للمشهد مرّة أخرى في عالم الإبداع، لذلك جعلت الضمير المعبّر عن ذاتها هو

1- عادل ضرغام: في تحليل النصّ الشعريّ، منشورات الاختلاف/الدار العربيّة للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى، الجزائر/لبنان، 2009، ص 71.

2- رواية يحياوي: أنا لا أحد، مصدر سابق، ص 19.

الضمير «أنا» حتى تستعيد هويّتها الثقافية المسلوبة، وصوتها المحو، فتتكلم بصدق عن تجربة إنسانية وخبرات معرفيّة وأنساق ثقافيّة صاغها الآخر، محاولاً الحدّ من حرّيتها، لذلك تعتمد إلى إلغاء أو إخفاء صوته مكتفيّة بإبراز شخصيّة من خلال الضمير «هو»، في حين أن الصّوت السارد هو صوت الشاعرة، وفي هذا ردّ فعل على عمليّة الإقصاء الذي تتعرض له الذات الأنثويّة، حتّى تنتقل من موضع المفعولية إلى موضع الفاعليّة، لأن حديث الرّجل هو بصوت الشاعرة، وهو ما أطلقت عليه "راوية يحياوي" عبارة: "تأنيث مملكة الرّجل بامرأة"¹، لأنها بالرغم من تسليمها الكلام للرّجل لكنها تعبّر عنه بصوتها الخاص لا بصوته هو.

وتكمن الدلالة الثّانية لاستعمال الضمير "أنا" من قبل الشاعرة، في مقابل الضمير "هو" للرّجل، في أنّ "راوية يحياوي" تقلب موازين المعادلة القديمة التي كانت تتمثّل في حضور الرّجل في مقابل غياب المرأة، إلى حضور المرأة في مقابل غياب الرّجل كما هو موضّح حسب الشكّل التّالي:



فالضمير الموظّف من قبل الشاعرة هو ضمير المتكلّم الدالّ على حضور الشّخصيّة في المشهد، وتفاعلها مع الأحداث، في حين يدلّ الضمير "هو" على الغائب التي استعملتها للتعبير عن الرّجل رغبة منها إعادة فرض ذاتها المنتكسة من قبل هذه السّلطة التي تمارس عليها كلّ أشكال التّهيش والإقصاء، لذلك تعتمد إيصال صوتها بنفسها للمتلقّي دون أن يقوم بذلك الرّجل.

1- راوية يحياوي: من قضايا الأدب الجزائري المعاصر، ص 160.

أمّا في يخص سرد الشخصيات المتضادة، فالملاحظ أنّ الشخصيتين الرئيسيتين هما الشاعرة بتمثيلها للمرأة، والشخصية الثانية هي شخصية الآخر/الرجل، حيث يتناوبان على الحديث أو الحكى، لكن المتلقّي يجد نفسه في صدمة بعد معرفته أنّ أول من بدأ الحديث هي المرأة وليس الرجل كما جرت العادة، حيث تقول في نصّها "هواجس":

1- ملء المكان .. أنا

وملء الطين¹

وفي هذا كسر واضح للأنساق الثقافية المتوارثة، التي اعتاد الرجل أن يبدأ هو الكلام في مختلف المجالس، وأنّ كلامه هو الفيصل في أي حوار، أو بعبارة أخرى هو سيّد المشهد، لهذا أرادت "راوية يحيايوي" تعرية هذا النسق الذكوري واستعادة حق طبيعي مسلوب، تحت وطأة مقولات إيديولوجية كبرى تصرّح بها شخصية الرجل في المشهد بقوله: «يرتل قصة البداية والنهاية».

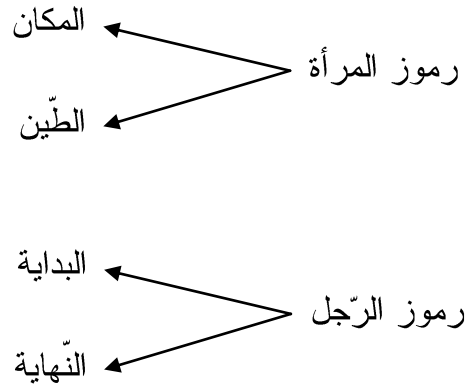
فالعمل "يرتل" يحيل إلى دلالات التكرار والاجترار التاريخي من قبل الرجل لمقولات عفا عليها الزمن فلم تعد تؤتي أكلها أو تصنع الفارق بين الرجل والمرأة حسب الشاعرة، وكذلك لم تعد ذات جدوى على حدّ تعبير "إيهاب حسن" لأنها مقولات حداثيّة كرسّت نظاماً لا يسير بطريقة عادلة، لذلك يدعو إلى ضرورة تجاوز هذه المقولات في مرحلة ما بعد الحداثة، تحقيقاً لعدل شامل بين مختلف أطراف المجتمع؛ حيث يقول: "يجب إذن النظر إلى تلك الثقافة (ثقافة ما بعد الحداثة) باعتبارها نتيجة طبيعيّة لما مرّ به الغرب من تناقضات وانقسامات في الإيديولوجيات الحداثيّة، لاسيما في علاقة المركز بالهامش، وما نشأ عنها من قيم الاستغلال والاستعمار، وغياب المساواة، وسيطرة النخبة ... إلخ؛ ومن الطبيعيّ أن تنشأ، كنوع من ردّة الفعل، اتجاهات مضادة تتادي بسقوط الإيديولوجيات والسرديات الكبرى ونهاية الميتافيزيقا"²

1- راوية يحيايوي: أنا لا أحد، ص 20.

2- إيهاب حسن: سؤال ما بعد الحداثة، ص 04.

التي ظلّت تحكم ردحا من الزمن ضمن نسق لم يجبر القوي على تغيير أفعاله، ولم ينصف الضّعيف أو المهمّش.

ولعلّنا من خلال تحليلنا لبعض التّقنيّات السّردية الممارسة من قبل الشّاعرة في ومضتها هذه، نكون قد مررنا إلى العنصر الثالث من السّرد الذي تمارسه الشّاعرة داخل هذا المشهد، والذي هو سرد الرّوى والإيديولوجيّات المتضادّة، حيث نلمس جليّا رغبة "راوية يحياوي" في أن تفتح المجال لصوتها في الإفصاح عن التّهميش والتّعبير عن الإقصاء الذي يمارسه الآخر عليها، ولهذا نلاحظ أنّها "كتبت ضدّ إيديولوجيا السّلطة الذّكوريّة، التي تعرّي الرّجل بعيدا عن كينونته الإنسانيّة حين يمارس محو المرأة كذات وكإنسانة، فتحاول الشّاعرة المبدعة أن تستعيد موقعة أناها كـ"ذات" لها هويّتها المجتمعيّة والإنسانيّة¹ التي تضاهي الهويّة التي يمتلكها الرّجل، ولذلك نلاحظ أنّها دعت بنيتها النصّيّة بجملة من الرّموز والتي تتمثّل في:



نلاحظ من خلال هذه الرّموز محاولة الشّاعرة إثبات الذات الأنثوية والتأكيد على هويّتها المجتمعيّة والإنسانيّة الرّاسخة، لذلك نجد أنّها عند محاورتها للآخر تركّز على أنّها هي المكان والطين، ومعروف أن المكان ارتبط بالشّاعر ارتباطا وثيقا، كما يؤكّد على ذلك

1- راوية يحياوي: من قضايا الأدب الجزائري المعاصر، ص 159.

"محمد الصالح خرفي" الذي يقول: "ارتبط الشاعر بالمكان الذي ولد فيه، وعاش به، فشده إليه، وتغنّى به في شعره ونثره، حتّى وإن كان المكان بعيدا عنه جغرافيًا، فهو قريب منه نفسيًا وروحياً، بل يعيش في داخله"¹، واستنادا إلى هذا نستنتج أن المكان يرمز إلى الهوية المجتمعية والانتماء الثقافي.

وكذلك الحال بالنسبة للطّين الذي هو أصل الإنسان، ومنه خُلق، لكنّ المفارقة في هذا المشهد هو أنّه على الرّغم من إصرار الشاعرة على هويّتها وانتمائها إلّا أنّ ذلك الإصرار قوبل بالرفض أو عدم الاعتراف من قبل الآخر متحجّجا بحجج واهية تشير إليها الرموز التي وظّفتها "راوية يحياوي" وهما رمزا البداية والنهاية. كلّ هذا سحب الشّرعية عن العلاقة القائمة بينهما، خاصّة وأنّ البداية والنهاية رمزان يحيلان إلى قصّتين، مع ما يعتمل القصص من شك وارتباب في الكثير من محطاتها، وأحداثها، ولنا في هذا السياق رأي لـ مديحة عتيق² التي ترى أن الفكر الميثولوجي في قصص البداية والنهاية وحدّ "بين المرأة والشيطان والحياة جاعلا المرأة سبب الخطيئة، ومصدر السقوط والشقاء ... وظلّ هذا الوزر يطاردها جيلا بعد جيل يبرّر اضطهادها وتهميشها تبريرا أسطوريا يرفض أي مناقشة أو إعادة نظر"²، ولذلك استمرّت هذه التراكبات الثقافية ذات الطّبيعة الميثولوجية، واستمرّ معها الإقصاء والتهميش.

وهذا ما تذهب إليه "خديجة صبار" أيضا التي ترى أن قصة خلق المرأة هي الأخرى ساهمت في تحقيق ذلك الإقصاء حيث تقول: "قصّة خلقها من الضلع الأعوج، وتوحدها بالحياة وبابليس، والطرد من الجنة يشكّل الإطار المرجعيّ المؤسّس لاضطهادها التاريخي"³، ويمهّد لوضعها في خانة المهمّشين، وعلى هذا نلاحظ أن كلّ من "خديجة صبار" و"مديحة

1- محمد الصّالح خرفي: جماليّات المكان في الشّعر الجزائريّ المعاصر، موفم للنشر، الجزائر، 2014، ص 08.

2- مديحة عتيق: أسطورة العالم الآخر في الشّعر الحديث والمعاصر، دار ميم للنشر، الطّبعة الأولى، الجزائر، 2010، ص 128.

3- خديجة صبار: المرأة بين الميثولوجيا والحداثة، دار إفريقيا للشرق، المغرب، 1999، ص 10.

عتيق" يوجّهان سهام النّقد إلى الفكر العبراني والمسيحي كونهما جعلوا من قصة البداية أساطير تغلفها الأكاذيب، ويسودها الشكّ والأباطيل، لأنّهم أعادوا صياغة هذه القصص من منظور خاص يوجّهه توجّه ذكوري واضح، وفي هذا الصّد تقول "مديحة عتيق": صادق الفكر العبراني والمسيحي على "القصة الأسطوريّة حين أعاد صياغة قصّة الخطيئة الأولى، فجعل المرأة مخلوقاً من الدّرجة الثّانية، تابعاً، منفعلاً، وطائشاً، يستجيب لمطالب العاطفة دون رويّة أو تعقّل، نزاعاً بطبعه إلى الشرّ، فكان طبيعيّاً أن تستجيب حواء إلى إغراء الحيّة/الشيطان لاختراق طابو الأكل بل ودعت آدم إلى التذوّق معها، فغلبت الشيطان حين استطاعت ما عجز هو عنه، ونعني إغراء آدم بالمعصية والتذوّق من الشجرة. انطلاقاً من هذه القصة الجاهزة، وتحت وطأة السّلطة الذكوريّة، نشطت المخيّلة البشريّة -التي تعزّزها الثّقافة الذكوريّة في أغلب الأحيان- في صياغة مئات القصص التي تجعل المرأة سبب الخروج من الفردوس، وسبب ما ابتلي به الإنسان من شقاء وجوع، ومرض وألم، وظلّت هذه اللّعة تطاردها إلى اليوم"¹، لذلك نجدها تحاول التسلّح بالوعي من أجل أن تعيد لنفسها مكانتها المهضومة من قبل مركزيّة ذكوريّة أحكمت سيطرتها على المقولات المركزيّة الكبرى، فأصبحت موجّهة للفعل الثّقافي، ومهيمنة على سلطة القرار في المجتمع.

1- مديحة عتيق: أسطورة العالم الآخر في الشعر الحديث والمعاصر، مرجع سابق، ص 128-129.

المبحث الثالث:

السرد وتشظّي جنس النصّ الشعريّ الجزائريّ المعاصر

لقد امتدّ السرد في مرحلة ما بعد الحداثة ليلامس بشكل كبير مختلف الأجناس الأدبية مؤثرا ومتأثرا، والتي لم تستطع مقاومة مدّة الجارف، وذلك بفضل القيمة الفنيّة التي سيضيفها عليهم نظرا لآليّاته وتقنيّاته وحتى حيويّته التي تجعل من أي نصّ أفقا مفتوحا من الدلالة، وعالما غنيا بالمعارف والتّجارب الإنسانيّة. ولعلّ هذا ما جعل "محمد الجزائري" يؤكّد على رحابة الأجناس الأدبية بعد تشابكها فيما بينها، وبخاصّة تشابكها مع السرد، واستفادتها من مختلف التقنيّات الخاصة بكلّ جنس مستورد، بما فيها النصوص الشعريّة فيقول في هذا الصّدّد: "إنّ الكتابة الشعريّة -الآن- أرحب من أن تُحدّد داخل جنس أدبي واحد يسمّى بقصيدة، فهو قائم في كلّ جنس ولا جنس له، لأنّه سرّ الفعلية الأدبيّة حاضرا ومستقبلا"¹، وكذلك يمكن اعتباره أملا نحو اقتحام دلالات جديدة، وآفاق تعبيرية مدعّمة بتنوّعات في التراكيب البنيويّة اللغويّة للنصّ.

ولو تتبّعنا الدّراسات التي خاضت في هذا المجال لوجدنا أنّ العديد من النّقاد والدّارسين يتبنّون الطّرح القائل بأنّ مسألة التّدخل الأجناسي تعود إلى أسباب عدّة لكن أهمّها هو السرد، وهو الرّأي الذي يذهب إليه "محمد بنيس" أثناء معالجته لقضية المسألة الأجناسيّة في كتابه "الشعر العربي الحديث" حيث يتتبّع جذور هذا التّدخل ليعود بنا إلى القرن التّاسع عشر، بعد أن شهد الوطن العربي حركة واسعة في مجال التّرجمة، حيث يقول: "إنّ تناول

1- محمد الجزائري: آلة الكلام النّقدية -دراسات في بنائية النصّ الشعري-، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1999، ص 36.

المسألة الأجناسيّة في الشعر العربي الحديث، يعود إلى بدايات اللّحظة التي تمّ فيها تداخل النصّ الأدبي العربي، في القرن التاسع عشر، مع النصوص الأدبية الأوروبيّة، من الأجناس المختلفة، وخاصة منها القصة والرواية والمسرح (الشعري منه، والنثري)، ويتفاعل أيضا مع ترجمة أعمال أدبيّة أوروبيّة، وفي مقدّمتها ملحمة الإلياذة لهوميروس¹، بالإضافة إلى ترجمة أعمال أخرى خلّدها التاريخ، لكن ما ينبغي التّركيز عليه في قول "بنيس" هو إشارته إلى تحقيق التّداخل الأجناسي عند تماسّ الشعر العربي الحديث مع أجناس أدبيّة سمتها الرّئيسيّة هو السرد الذي تميّز به هذه الأجناس الأخرى رغم الاختلاف الواضح بين كل جنس من ناحية التّقنيّات والآليات السردية الموظّفة فيه.

ونلاحظ التّوجّه ذاته عند "ابن سينا" الذي كان أحد الشّواهد التي دَعَمَ بها "محمّد بنيس" رأيه، والذي يرى أن اليونانيّين كانت كلّ أشعارهم مستمدّة أو تعتمد على خرافات وأساطير متوارثة، ومعلوم أنّ الخرافات أو الأساطير تعتمد خاصيّة السرد الذي يحقّق لها الشرعيّة أو التّجدرّ في مجتمع معيّن حيث يقول "ابن سينا": "مدار كلّ أشعارهم على خرافات كانوا يضعونها يفرضون فيها وجود أشياء وصور لم تقع في الوجود، ويجعلون أحاديثها أمثالا وأمثلة لما وقع في الوجود"²، وهو هذا القول يؤكّد على أن الشعر اليوناني انبنى على خاصيّة السرد التي تسمح لهذا الشعر من التّعبير عن ثقافتهم، وتأطير عاداتهم وتقاليدهم ضمن هذا الفضاء الإبداعي.

وحتى لا نسهب كثيرا في هذا الموضوع فنحيد عن هدفنا، نكتفي بأنموذج آخر كان لها باع أيضا في هذا الموضوع وهي "راوية يحياوي" التي تعرّضت إلى مسألة إنتاج تشكّل أجناسيّ جديد، وظهور أخرى تنفر من التّصنيف بسبب الرّغبة التي تملّكت الشعراء

1- محمّد بنيس: الشعر العربي الحديث -مسألة الحداثة-، ص 11.

2- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، نقلًا عن: محمّد بنيس: الشعر العربي الحديث -مسألة الحداثة- مرجع سابق، ص 14.

المعاصرين في أخذ الإبداع النصّي إلى إمكانات جديدة، لم يألّفها الجنس الأدبي الواحد المغلق، وهذه الممكّنات تراوحت بين تغييرات شكلية، كالتّي حدثت عند التحوّل من القصيدة العمودية إلى الشعر الحر، أو إبدالات نصيّة، كدخول أدوات فنّيّة جديدة مثل السرد وذلك خلال الانفتاح الذي حدث على صعيد الأجناس الأدبيّة، لذلك تقول: "وإذا ربطنا هذه النقطة بالإبداع الشعري العربي نستوقفنا التحوّلات الحاصلة لأشكال الشعر؛ ففي عبور الشعر من العمودي إلى الحرّ حدث التحوّل الشكليّ، من نظام الشّطرين إلى السّطر الشعري، فظهر شعر التفعيلة، إلّا أنّ التحوّل داخل الشعر الحرّ ولّد قصيدة النثر، وسردنة الشعر، وأشكال شعريّة لحدّ الآن لا نستطيع تحديدها؛ كالنّقارب الحاصل بين القصّة القصيرة جدّاً وقصيدة النثر الوجيزة"¹، غير أنّ المشترك بين هذه الأشكال الشعريّة كلّها، أنّها ارتادت أفق الكتابة، بعد أن استسلمت لنفحات السرد، فجعل منها فضاءً يتمتّع بديناميّة كبيرة، وانفتاح لا نهائيّ على الدلالة، كما سمح للغة الشعريّة أيضاً أن تتوضع داخل النصّ في كامل حلّتها الجماليّة، وأناقته اللّغوية، وأسلوبها الفنّي المغربي بالنسبة للمتلقّي، لتصبح في الأخير كتابة تفاعليّة عابرة للجنس الواحد، عائدة إلى أصلها الأوّل حيث كانت الأجناس خاماً تتلاقح فيما بينها في حريّة تامّة. "فالكتابة كممارسة نصيّة لا تقبل التجزئ أو الاختزال؛ بما يعنيه المفهوم من انشراح وتكثّر، وبما يتيح من توالجات، يعمل النصّ من خلالها، على استقبال غيره من ممكّنات الكتابة، حيث تصير اللّغة وحدة وكلاً، وأرضاً واحدة"²، لا حدود تحدّها ولا قيود تقيدّها أو تحول دون التّقاء جنس أدبي مع غيره من الأجناس الأدبيّة الأخرى، لأنّ الكتابة في الأخير هي فضاء للتفاعل، ومساحة يتم اختراقها ليوظّف فيها مختلف التّقنيّات من مختلف الفنون والأجناس المتاخمة.

وعلى هذا الأساس أصبح السرد في مرحلة ما بعد الحداثة المفتاح الرئيسي الذي يسمح للأجناس الأدبيّة في التفاعل فيما بينها، والمحرّك الذي يبيث فيها الحيويّة الدلاليّة والبنى

1- رواية يحيوي: الإنصات إلى مختلف الخطابات، ص 268.

2- صلاح بوسريف: حداثّة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص 09.

اللغويّة التي تعيد من خلالها شحن طاقاتها الإبداعية من جديد، فينبعث النصّ بعد ذلك وهو في أوجّ نظارته مكثفا مفتوحا، لا تحدّه القوانين الصارمة ولا يلتزم بالحدود النسقيّة المغلقة، بل نصّا سندباديا، متفلّتا، لعبا، متحرّرا، ذو حساسيّة جماليّة وذو شعريّة مغايرة. "ينفتح عموديا نحو الماضي وأفقيّا نحو الأنواع الكتابيّة المجاورة له، أي أنّ الشعر يتخصّب هنا بالآيات وطرائق قديمة وجديدة تكمن في نصوص غير شعريّة (...) ولذلك فهو يستفيد من آليات الفنون ويحفّز بها إنتاج أنواع جديدة من النصوص المفتوحة"¹ على لا نهائيّة الدلالة، وبالتالي تكون الأجناس الأدبيّة بذلك كلّها ذات طابع تفاعلي، يمدّ بعضها لبعض جسور التّواصل اللّغوي والفنيّ، وينهل كلّ جنس من معين الآخر.

بعد هذه الحركة التفاعليّة الكبيرة التي أحدثها السرد "اختار الشعر الجزائريّ المعاصر -على غرار الشعر المغربي والعربي- رهان التّجريب، إلى درجة أصبحت بعض النصوص دون هويّة موجّهة للقراءة، وفلنت من المؤسّسة الأدبيّة التي تصنّف وتبوّب الأجناس"² حسب الخصائص التي يملئها كلّ جنس أدبي على نفسه لينغلق على نفسه، ويبقى حدوده ضمن نسق مغلق. حيث غامر الشعراء الجزائريّون بمحاولات تجريبيّة، تنوّعت فيها الممارسات النصيّة، وتعدّدت خلالها الكتابات الشعريّة، وهو ما تؤكّد عليه "أمنة بلعلي"، حيث ترى أنّ حركة التّجريب ساهمت في خلق أشكال جديدة، فرضت نفسها، على غرار قصيدة النثر، شعر الومضة، شعر الهايكو، القصيدة الحوارية، القصيدة الديوان، القصيدة المتعدّدة المقاطع، ... فتقول: "وأمام هذا التّجريب المتسارع، تستوقفنا مجموعة من الأشكال الكتابيّة الجديدة، التي تزاومت وحاصرت الذائقة العربيّة وأربكتها، وصدمت آفاق انتظار القراء"³، بما تحمله من تقنيّات جديدة تتشابه فيما بينها مع مختلف الأجناس الأخرى، حتّى فرضت نفسها بقوة على السّاحة الأدبيّة، وألزمت المتلقّي على إعادة برمجة -إن صحّ

1- خزعل الماجدي: العقل الشعري، ص 18.

2- راوية يحيوي: من قضايا الأدب الجزائري المعاصر، ص 123.

3- أمنة بلعلي: خطاب الأنساق، ص ص 134 - 135.

التعبير - لمنظومته القرائيّة وجهازه النقديّ حتّى يستطيع التعامل مع هذه الكتابات الشعريّة الجديدة، التي تختلف إلى حدّ كبير مع الكتابات الشعريّة التي انحصرت فيما مضى ضمن حدود القصيدة.

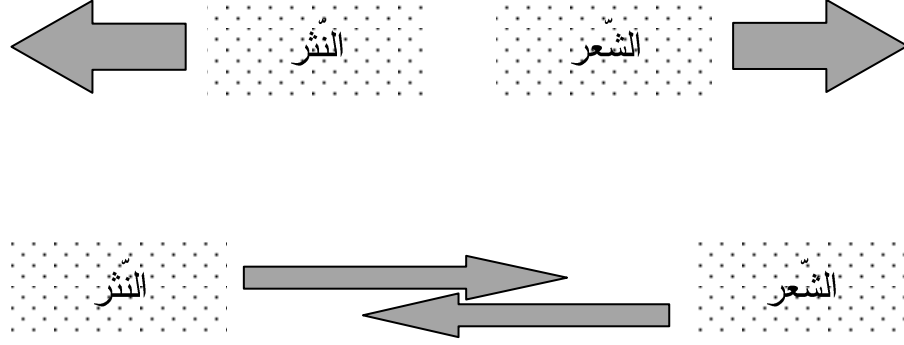
إذن من هنا بدأت بوادر الاختلاف الفنّي تظهر على النصّ الشعريّ الجزائري المعاصر، واقتُرحت الحساسيّة الجماليّة لمرحلة ما بعد الحداثة الإعلان عن نفسها موجّهة لهذه الكتابات الشعريّة التجريبيّة، وكذلك تتسرّب أيضا إلى داخل النسيج النصّي، الذي استسلم إلى الإبدالات الجديدة التي انصهرت داخله، فانفتح على إمكانات جديدة تجاوز من خلالها النصّ الشعريّ حدود الجنس الواحد. لكن بعد هذا التمهيد ألا ينبغي أن نتساءل ونقول: بما أنّنا ذهبنا إلى أنّ الفعاليّة السردية كان لها بالغ الأثر في تداخل النصوص وتعالق بعضها ببعض، لكن كيف تم للسرد ذلك؟ أو بعبارة أخرى ما هي التقنيّات والآليات السردية التي أحدثت هذا التفاعل الأجناسي؟

قد يبدو السؤال للوهلة الأولى مربكا، لكن بعد التمهيد والدراسة نلاحظ أن السرد تمكّن من إحداث هذه النقلة النصّية عبر آليتين مهمّتين سيُشكّلان عنصري هذا المبحث وهما: انفتاح بنى النصّ ورفض قانون التّجنيس، أمّا العنصر الثاني فهو التّحليق خارج المركز، نحو شعريّة الاختلاف.

1- انفتاح بنى النصّ ورفض قانون التّجنيس:

لقد استطاع النصّ الشعريّ أن يخلق لنفسه فضاء جديدا، يتيح للشاعر أو المبدع الحرّيّة التامّة في الممارسة النصّية، فيفتح إمكاناته، ويستخدم التقنيّات التي يراها مناسبة لتلائم مخيلته، ويستعمل كلّ التقنيّات المتاحة حتّى يخلق نصّه الشعري الخاصّ بتعبير "أدونيس"، فهو لم يعد ملزما بضوابط، ولا مقيدا بقيود تستلزم الانصياع لها، وذلك بعد أن حارب من

أجل سقوط الجذر الفاصلة بين الأجناس الأدبيّة والفنيّة»¹، وإزالة الحدود بين شتى الفنون المتاخمة، ما أدى إلى انتفاء العلاقة القديمة تمايز الشعر عن النثر إلى تداخل بين الشعر والنثر.



ولذلك لم يعد هناك حسب "صلاح بوسريف" شعر أو نثر في الممارسة الشعريّة، بل حقل واحد هو الشعر، فيقول: "لا نثر ولا نظم، بل الشعر وهو يفتح اللّغة على إمكانات انكتابها ويضعها بالتّالي أمام مصائر تشكّلاتها، حيث النصّ يُقرأ في مختلف تكاثراته، ويصير أكثر قدرة على تجسيد أوضاع الممارسة الشعريّة، بما هي امتداد، وليست حدّاً أو انتهاء"²، وهذا الذي لا يتحقّق بالتزام القيود النّسقيّة، لذلك أصبحنا نرى النصّ الشعري يتفنّن في استخدام التّقنيّات القصصيّة، ويتفاخر في تضمين النصّ الكثير من الشخصيّات الروائيّة التي تبلور رؤيا الشاعر، وتساعد على تجسيد مخياله عبر الجسد اللّغوي للكتابة للنصّ الشعري، "فالتّخييل النّثري هو الطّرح القائم في آليّة السّرد، وهو المعنى الدّقيق للنصّ القصصي، حيث أنّ القصّة نظام لغوي يعكس واجهة الحياة ومرآتها، وهي المكتوب الذي يصرّ أدقّ سماتها وخصائصها، وهي أيضاً تلك اللّوحة النّاطقة التي يرى فيها الإنسان تجسيد انعتاق الذات من

1- بدر الدّين مصطفى: دروب ما بعد الحداثة، ص 82.

2- صلاح بوسريف: حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص 09.

أحاديثها، وتحرّرها من فرديّتها ومن سجن رؤيتها الضيّقة¹، إلى آفاق الرّؤيا الكونيّة حيث تتعالق مع الشعر لتحقّق ذلك التّجانس اللّغوي، والانسجام في الرّؤيا، من خلال تضافر التّقنيات السردية والشعرية ليصبّحا قادرين على بناء نصّ جديد له أدواته الفنيّة المتداخلة والمتفاعلة فيما بينهما.

هذا النصّ الشعريّ الذي يحقّق هذا التّمازج بين الأدوات السردية نجده نصّا يرفض قواعد التّجنيس، امتثالاً لرفض بناء تلك القواعد التي تخضعها لجنس واحد، وهذا الذي نجده في نصّ "كحبة طماطم فاسدة" لـ "عبد القادر رابحي" الذي يقول فيه:

خطأ فادح ما انفك يردّده أخوك.. قبل أن يعود إلى الحياة..
مفاده أنّ الدّنيا لا زالت بخير .. وأنّ هذا الـ(أ) خير..
-على عكس الحبل السّريّ-.. لا ينقطع بين أخوين..
فرقت بينهما أمهما الأرض.. وعلى أيّة حال .. هو أكبر
منك حبّاً.. ولم يتحصّل بعد.. على قبر لائق في حي
المخدوعين.. حيث تنحدر جميع الأجيال المتعاقبة .. من
سلالة الذّباب الأزرق..²

يتعامل الشّاعر في هذا النصّ مع الزمّن السردّي تعاملًا خاصًا، حيث يوظّف فيه تقنيّة الاستباق، التي تلعب دور أداة الرّبط، كونه يتم عبرها التداخل والتّرابط الوثيق بين الشعر والنثر، بما يجعل هذه البنى اللّغويّة عصيّة على التّصنيف ضمن جنس معيّن شعرا كان أم نثرا، وكأنّ الشّاعر يسعى "لتحقّيق الشعر الكامل بالنثر الكامل، وتحقيق حالة الشعر المنبثق من وسط النثر، فوفّر الإمكانية والقدرة على تحقيق نظام (التّوافق النثريّ شعريّ). ولا بدّ من التّأكيد أنّ فكرة التّوافق بين الشعر والنثر ولا ذاتيّة تضادّهما هو نتاج أصيل ومستقلّ للسردية

1- شوقي بدر يوسف: متاهات السرد، ص 06.

2- عبد القادر رابحي: مقصّات الأنهار، ص 34.

التعبيريّة وغير مسبوقه في هذا الفهم¹، فالأخ الذي يردّد كلاماً، إذن من المفترض أن يكون على قيد الحياة، لكن الشاعر يكسر أفق التلقّي لدى القارئ حين يقوم بتقنيّة العودة بالزّمن إلى الوراء، وهذه العودة يعلن معها أن هذا الأخ كان يردّد هذا الخطأ «قبل أن يعود إلى الحياة»، وبالتالي المتلقّي هنا يجد نفسه لم يعد يتعامل مع بنية شعريّة بل مع بنية سرديّة، التي تلعب دوراً هاماً في تغذية المفارقة التي قوامها الموت داخل الحياة، حيث يتشكّل الموت الرّمزي عندما يكون الإنسان فاقداً لحريّته وحقّه في تسيير أموره، ليصبح مسيراً من طرف الآخر، حينذاك يكون ميتاً داخل الحياة والواقع المعيش.

كما نجد على مستوى الشخصيّات مزجاً بين الشخصيّات الحقيقيّة والشخصيّات الخياليّة، حتّى يظنّ القارئ لوهلة أنّه يتعامل نصّ قصصي أو روائي، أو مسرحي، وليس نصّاً شعريّاً، فالبنى النصيّة تمازجت بين بعضها البعض، وتداخلت حتّى تؤكّد للقارئ صعوبة تصنيفها ضمن حيّز أجناسيّ معيّن، بعد أن أصبحت مهمّتها داخل النصّ هو الالتفاف حول المعنى، وإبرازه ضمن نمط كتابي خاصّ، بصيغ لغويّة جديدة، وليس على أساس أن كل بنية لغويّة تنتمي إلى جنس معيّن، فكما نلاحظه م خلال النصّ أن الأخ وأخوه تجمعها رابطة قويّة وأصل واحد هو الأم في العادة، غير أنّ الشاعر في هذا النصّ الشعريّ يقوم باستبدال الأم بشخصيّة أخرى وهي الأرض، ليشير الشاعر إلى أن العلاقة التي تبنى على أساس القرابة يمكن لها أن تهدم إذا هدمت علاقة الوجود بينهما، وتشتتت أو اصر انتمائهما وهويّتهما، فوجود الفرد أهم من كلّ العلاقات الأخرى، لأنّ هو الأساس الذي يضمن باقي العلاقات، واستناداً إلى هذا التّعامل مع الشخصيّات، يكون الشاعر قد جعل فضاء النصّ الشعريّ أفقاً لكتابة جديدة لا تعترف بمنطق الجنس الأحادي، بل تنتصر لقانون تفاعل الأجناس الأدبيّة.

وترتسم في النصّ الشعريّ المعنون بـ "تشيد الأمير" لـ "سفيان زدادقة"، ملامح وطن عربيّ مضرّج بدماء الخيبات والانهمامات، فتجتاحه التقنيّات الكتابيّة من مختلف الفنون،

1- أنور غني الموسوي،جماليّات ما بعد الحداثة، ص 113.

حيث نرى السرد يتداخل مع الشعر، والتناص القرآني والرمز يعلنان حضورهما بالقوة، ليصبح النصّ الشعريّ في الأخير مزيجاً من اللغة العابرة للأجناس، حيث يقول:

وأغلب الظنّ أيّها الأمير أنّ الاشتقاق العمودي لهذه الذاكرة إنّما هو
انعطاف آخر من انعطافاتنا غير المحمودة. إنّ الحياة لهي مهبط
القوّة وشدّ العزيمة في حرب خاسرة، خذ هذا الخاتم فألقه على وجه
الحبيب يردّ له بصره بعدما تولّى. أو ليس الحزن يفقد البصر بل
السمع واللذة والشوق، فإذا رجع فأخبره الموعدة الكبرى يوم يتزيّن
النّاس وانذر في النّاس خبرنا. قال رجل إنّ أنت إلّا كاهن مطرود
أعمتك الجنّ عن بصيرتها، وللقتل لك أحقّ وأوجب. قال طفل في
الظلمات يخنقه غدا عدّ السنين والحساب اتركوا العاشق يأكله شوقه
ولينظر أحكمما في صاحبه هل يرى فيه انشقاق أو اعوجاج جسد¹

يبدو واضحاً من خلال النصّ اعتماد الشاعر السرد قصد إعادة قراءة التاريخ العربي، والوقوف على نقاط الضعف، وبالتالي فقد تحوّل التاريخ عند "سفيان زدادقة" إلى "ذاكرة مضادة"، سيرورة لقراءة التاريخ ضدّ ميله الفطري، والاضطلاع بدور فعّال معترف به في تأويل التاريخ، عوضاً عن مجرد الاكتفاء بدور المعاينة السلبيّة. إنّ الذاكرة المضادة تعترض التاريخ ولا تكتفي بتسجيل وقائعه؛ وهذا الاعتراض، تحديداً، هو دور الأدب ما بعد الحداثي الذي أطلقت عليه "ليندا هتشيون" الميثارواية التاريخيّة. إنّ كاتب الميثارواية يرفض إمكان النظر إلى الماضي والكتابة عنه كما كان حقيقة، وإنّما يضطلع بدلاً من ذلك بدور فعّال، إنّهُ ينتج الماضي/ مشاركا، ومسائلا، ومستجوبا²، وليس مكتفياً فقط بإعادة سرد له، ولهذا يحذّر

1- سفيان زدادقة: أرض الكلام، دار ميم للنشر، الطبعة الأولى، الجزائر، 2014، ص 15.

2- براندا مارشال: تعليم ما بعد الحداثة - المتخيل والنظريّة -، ترجمة: السيّد إمام، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى، القاهرة، 2010، ص 195.

الأمير من مغبّة الاشتقاق العموديّ للذاكرة، لأنّ هذا سيؤدّي غلى ما لا يحمد عقباه، بل يجب تجاوز الماضي حتّى نعيش اللحظة التي نتمنّع فيها بقوة التّجاوز، ونعطي أنفسنا حقّ حقّ بناء الحاضر من منطق إرادتنا، وليس الأمر في ذلك بهيّن إذ يشير "سفيان زدادقة" إلى وجود عوائق وحدوث صدمات بفعل التراكمات الثقافيّة.

إنّ النصّ بهذا التّشكيل الشعريّ، نراه يطمح "إلى بناء درامي، وقد تحقّق له بعض عناصره كالحوار والبنية السردية أو بنية الحكى وتعدّد المشاهد، واستطاع الأداء اللغويّ أن يجسّد الواقع السّوداوي الذي لم يفلح الشّاعر في تغييره، فظلّ رسماً قاتماً معطلاً¹ لذلك نراه يتوجّه باللّوم لهؤلاء الذين يمجّدون التّراث ويعيشون تحت غطاءه رافضين الخروج من تحت قوقعته فيقول:

أما آن لهذا المنادي أن يخرس صوته لا يكلمنا. ذراعي يحتجّ
وصورة المرأة التي فارقتها في دمعي تتراءى أشباحها الكثيرة فممّ
أستعصم ولماذا تراني أحملك أيّها الأمير النقيّ القطني المخمليّ
الوديع المنذور لسعادة القصوى قصصي الغابرة²

يتولّى الشّاعر في هذا النصّ مسؤوليّة السرد فهو يعاين ويسائل في الآن ذاته، وهذا الذي جعله يتمسّك لنفسه بأن يكون يكون راويًا، "لأنّ الراوي في الشعر هو الذي يحقّق انبثائيّة النصّ من خلال أشكال حضوره في القصيدة بوصفه ساردا يكشف للمروي عليه/القارئ الفعلي والضمّني حالاته وقدرته على الفعل والتّجاوز أو انكساره وانهزامه ورؤيته للعالم وفق إيديولوجيّة ما فيحقّق تنظيمًا داخليًا خاصًا به"³ يمكنه من عرض رؤاه وفق تصوّره الخاص وبأسلوبه اللغويّ الذاتيّ.

1- فوزي عيسى: النصّ الشعري وآليات القراءة، دار المعرفة الجامعيّة، مصر، 2006، ص 400.

2- سفيان زدادقة: أرض الكلام، ص 17.

3- عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص 72.

ليصل في الأخير "سفيان زدادقة" وعبر السرد إلى رثاء الأمة العربية من خلال رسم الصورة التي وصلت إليها حالتها، فهي ترفض الاستيقاظ من سباتها، لأنها أمة منومة من طرف أمرائها الذين يمثلون السلطة، حيث يقول:

نم أيّها الأمير .. دع القصص لأصحابها وليشغلك حبيبك في المملكة
الأخرى عن حروبنا الليلية التافهة، نم أيّها الأمير ولا تسمع صخبنا
وجلبتنا في تباشير الفجر. نم فإنّي أرى النعاس يظلل أجفان عينيك
بين أقواس المخدع. وقل لي كم هي جميلة تلك الجارية التي تنام
عند أقدامك. أو حدثني إن شئت عن صيدك المليّ مساء البارحة¹

هكذا كانت اللغة الشعريّة في هذا النصّ قد جمعت بين الشعر والسرد، فأبّت أن تعترف بنقاء الجنس، وهذا ما يؤكّد عليه "عبد الغني بارة" أيضا بقوله: "هو الحال في هذا النصّ الذي يعدّ نمطا مختلفا من الكتابة؛ الكتابة المتفلّنة التي تنفي ذاتها بحثا عن الممكن/المستحيل كما لو أنّه النصّ/الأرض التي لا معلم لها ولا دليل إلى ذاتها. أرض بكر/بوار/عصية لا حظّ فيها إلّا لما هو غريب/مهاجر/منفي"²، ولا تعترف إلا بالشعر أساسا للإبداع فيها.

2- من القراءة الأحادية إلى القراءة الهجينة:

إنّ النصّ الشعريّ الجزائريّ المعاصر، وهو يفتح آفاقه على إمكانات جديدة، ويوسّع حدود ممارسته الشعريّة، لاستجلاب تقنيّات وآليات فنيّة مغايرة، حتّى يحقق لنفسه الإبداعات المناسبة، ويغذّي تخوم جسده النصّي، بما يتماشى والحساسية الجماليّة ما بعد الحداثيّة. وكذلك حتّى "يترجم ضغط الاشتراطات الفنيّة والواقعيّة التي تدفع الشاعر العربيّ المعاصر لأنّ

1- سفيان زدادقة: أرض الكلام، ص 17.

2- سفيان زدادقة: أرض الكلام، ص 09.

ينجز نصّا ذا حساسيّة خاصّة قمينا بترجمة هذه اللّحظة، هاجسا بتحوّلاتها¹. كلّ ذلك أحدث خلخلة نقدية لدى القارئ، أصبح على إثرها يبحث عن طرق مغايرة يتعامل بها مع هذه الكتابات الجديدة، ذات الحيويّة اللّغويّة، العصيّة على التّجنيس، المخترقة حدود الجنس الواحد إلى الجنس المركّب، ولعلّ هذا ما جعل الأمر يتطلب من المتلقّي "شرودا معرفيّا وانشغالا نقديا عالمًا حتّى يهتدي إلى قراءة أدبنا الجزائريّ تاريخا وراهنّا ومآلا وتحوّلا"². قراءة تضيء مجاهيلا وتكشف دررا يحتوي عليها هذا الأدب بما يجعله يعود إلى مكانته المعهودة بين الآداب العربيّة الأخرى.

وما دعا إليه النّقاد والدارسون من ضرورة أن يكون القارئ، قارئاً معرفيّاً عالماً، إنّما هو تحقيق للقراءة المتعدّدة المركّبة وخروج عن دائرة النّقد المغلق، مساهمة في ذلك، للانفتاح الذي حدث على صعيد النصّ الشعري المعاصر، الذي تخصّب بالأجناس الأدبيّة المجاورة، وتزوّد بالسرد حتّى يغني بنيته النّصيّة، لذلك كانت هذه القراءة المغايرة أو الهجينة إن صحّ التعبير هي تأكيد آخر على أهميّة الفاعليّة السردية في تحقيق هذا الانفتاح، على مستوى النصّ الشعري الجزائري ما بعد الحداثي، والانتقال به إلى فضاء الكتابة، حيث لا وجود للحدود أو الفواصل في العمليّة الإبداعية، ولا قيود تفرض على المبدع أثناء ممارساته الشعريّة.

لم يعد القارئ اليوم يهتمّ أن يعاين وزن النصّ ولا قافيته، لا جزالة اللفظ ولا الإصابة في المعنى، ولا حتّى صورته البيانيّة التي كانت فيما مضى إحدى مقوّمات عمود الشعر بحيث يشترط على الشاعر المقاربة في التّشبيه، بل أصبح القارئ اليوم فقط يتوخّى الاقتراب من معنى النصّ، ويقلب تربته اللّغويّة حجرا حجرا، عساه يظفر بطرف خيط يقوده نحو المعنى المتخفّي خلف كل علامة لغويّة مهما كان نوعها، وأينما كان محلّها داخل الإطار العام

1- عبد الحميد الحسامي: تحولات الخطاب الشعري في المملكة العربيّة السّعوديّة، ص 09.

2- راوية يحيوي: من قضايا الأدب الجزائري المعاصر، ص 07.

للنصّ، ولذلك يتعيّن علينا ونحن نقرأ نصّاً لـ "حليمة قطاي" -على سبيل المثال-، بعنوان "الليل أكثر هبلاً منّا" يتعيّن علينا أن نقرأه بتمعّن، لأنّه نصّ "يتداخل فيه الإيديولوجيّ بالإبداعيّ، والمحليّ بالعالمي، والفنيّ بالفني¹، والنثري بالشعري، فنحن ندرك أنّ هذا النصّ يجسد لحظة بالغة التعقيد، يرتطم فيها الشاعر مع هذا الواقع الذي تغيّرت فيه يقينيّات الإنسان، وتسارعت وتيرة الشكّ والخوف التي تنتابه من المستقبل الذي يحيط به، والآخر الذي يتعامل معه، حيث نقول:

نفسا واحدا من جسدين

من واحدنا!

يخرج هذا النفس

أكثر عمقا

أكثر شبقا

أكثر رقا

أكثر عتقا..

ولها/

ولعا/

فزعا/

شغفا/

طمعا/

صبرا/

دمعا/

عرقا/رقا

1- عبد الحميد الحسامي: تحولات الخطاب الشعري في المملكة العربيّة السّعوديّة، ص 09.

من منّا سيطوّق واحداً ونحن اثنين..!

أفسدنا منظومة جمع الجسدين!

أفسدنا الحسبة يا فيتاغورث

شوّهنا عمليّات الجمع للوغارتم!

من منّا سيفصلنا عنّا..!

من منّا منهم فينا¹

ليس صعباً على أي قارئ وهو يعاين هذا النصّ الشعريّ، أن يكتشف عجزه إذا ما تسلّح بعدّة قرائيّة كلاسيكيّة، لأنّ هذا القارئ ببساطة سيجد نفسه يحاور نوعاً جديداً من الكتابات المفتوحة، تسرد فيه الشاعرة لحظة واقعيّة يغمرها الارتباك والتوجّس منها، لذلك تستخدم الكثير من الكلمات والألفاظ «أكثر عمقا، أكثر شبقاً، أكثر رقاً، أكثر عتقا، ولها، ولعا، فزعا، شغفا، طمعا، صبرا، دمعاً، عرقاً، رقاً» التي تعبّر عن إحساسها في لحظة واحدة هي لحظة خروج النّفس، في محاولة لإدراك إحساسها في تلك اللّحظة، واستجماع ذاتها لتعيشها، لكنّها تفشل في ذلك لاضطرابها وتداخل مشاعرها، نتيجة للتوتّر والخوف الذي ينتابها، كما أن لغتها تمتدّ أفقيّاً وعموديّاً. أفقيّاً لتلامس نصوصاً أخرى، حيث تتناص في بعض كلماتها مع القرآن الكريم مثل كلمة: «صبرا»، وعموديّاً لتعيش الحاضر، وتمتد عميقاً لتستكشف الماضي، فتنتقي منه رمز «فيتاغورث».

حتماً سيعجز المتلقّي إذا هو تسلّح بعدّة قرائيّة كلاسيكيّة لأنّه سيصطدم بحركيّة الضّمائر السرديّة داخل النصّ، حيث تأتي الضّمائر السرديّة بوصفها مرتكزات مفصليّة تشير إلى شرايين فاعلة في نسيج النصّ، بوصفها أدوات ربط من جهة أولى، وبوصفها خيوطاً تنظّم عمليّة بناء الدلالة من جهة أخرى، فالضّمائر -على حدّ تعبير "محمد فتوح" نقلاً

1- حليلة قطّاي: حين تنزلق المعارج إلى فيها، دار ميم للنشر، الطبعة الأولى، الجزائر، 2012، ص 64.

عن ياكوبسون - «تمثّل بحقّ أعصاب النصّ الشعري، وجماع قسماته المميّزة»¹، حيث نرى "حليمة قطاي" تنتقل من الضمير أنا وأنت في قولها: «من واحدنا»، بعد أن كانت اللّحظة خاصة بين ذاتين فقط، إلى الضميرين نحن وهم، وذلك بعد أن تماهت فيما بعد مع الجماعة، أو بعبارة أدقّ تحوّل الصّراع من أنا وأنت إلى نحن وهم، لأن هذه اللّحظة لم تعد خاصّة بهم، بل سلبت منهم وأصبحت لحظة مشتركة، لذلك تحوّل الضميران إلى نحن وهم، من خلال قولها: «من منّا سيفصلنا عنّا..!»، من منّا منهم فينا».

ويبني "رشدي رضوان" نصوصه على شاكلة نصوص "حليمة قطاي" من حيث التّنوّع اللّغوي، والتّعدد الفنّي المستثمر للكثير من التّقنيّات المستمدّة من أجناس أخرى، فيقول في نصّه "قائحة الجبين":

الـ..هنا،

وجع ترسّب من هناك

والـ..أناك،

يساوي أنّك ناقص ممّن سواك

يا الذي، شابّته نفسك، فاعتذرت

ولمتها/المرأة، حين دخلتها لتراك

هل تُراك،

رأيت غيرك، كي تكذبها رؤاك

هل أتاك،

حديث نفسك موعلا؛ في الارتباك؟

فكنتها

..(شابّتها)

1- عادل ضرغام: في تحليل النصّ الشعري، ص 57.

لا كنتها

..(شابهتها)

بل كنتها.

لا فرق بين خطيئة وخطيئة

كلّ الذنوب ما اقترفت يداك¹

يشكّل المكان السردّي في هذا النصّ بؤرة غموض بالنسبة للمتلقّي الذي يتشكّلت بين التعريف والتّكثير وبين "هنا" و"هناك"، فالمكان بالنسبة للإنسان هو رمز للهويّة بحيث يحسّ من خلاله بالرّغم ممّا حدث له بالانتماء، بعيدا عن الذّكر العشوائيّ، ومحاكاة المكان فقط²، لذلك عندما يسأل الشّاعر، ذاته فهو يسألها عن وجودها وكيّونتها الحقيقيّة التي تشظّت بين مكانين، هنا وهناك، القريب والبعيد، الحاضر والماضي، ثمّ انطلقا من هذا التشظّي في المكان يعتمد بعدها السرد من حيث هو تجاوز للوعي السائد، واختراق للمعرفة السطحيّة حتّى يغامر عبره في تشظّي آخر على مستوى الذات، التي تنقسم إلى شخصيّتين يبني بينهما الشّاعر حوارا، الشّخصيّة الأولى هي شخصيّة الشّاعر الذي يقوم بفعل السرد، أمّا الشّخصيّة الثّانية فهي أناه التي تتميّز بالنقص نتيجة لعدم امتلاكها الثّقة في ذاتها، فهي لا ترى ذاتها كاملة أبدا إلا بجوار الآخر، أو تابعة له، وذلك بالرّغم من مشاهدتها لنفسها في المرآة، لكن عوض أن تفتنّ بوجودها الكامل والمطلق، إلّا أنّها راحت تبحث داخل المرآة بعد أن كذّبت رؤيتها، وشكّكت في مصداقيّة المرآة.

إنّ هذا الارتباك الذي حدث على مستوى الشّخصيّة، إنّما هو ارتباك ناجم عن خوفها وتوجّسها من الحاضر والمستقبل، بعد أن فرض عليها الآخر هيمنة ثقافيّة، وجردّها من هويّتها الثقافيّة، في هذا العصر الذي يشهد صراعا لن يكون إيديولوجيا أو اقتصاديا، بل

1- رشدي رضوان: 33 -نصوص شعريّة-، منشورات ANEP، الرويبة/الجزائر، 2013، ص ص 19-20.

2- محمّد الصّالح خرفي:جماليّات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، ص 34.

سيكون الانقسام الكبير بين البشر، والمصدر الغالب للصّراع ثقافيًا¹، لذلك لم تعد الذات قادرة على الوثوق في ذاتها، فأصبحت تؤكّد ذاتها ثمّ تنفيها حيث يقول كما رأينا في النصّ السابق:

حديث نفسك موغلا؛ في الارتباك؟

فكنتها

..(شابهتها)

لا كنتها

..(شابهتها)

لذلك بعد هذه الحالة من الارتباك تصل إلى نتيجة مقنعة وهي أن هذا الخوف والتوجّس ما هو إلا نتيجة منطقيّة، كانت هي السّبب فيه، وأنّ الذنب هو ذنبها لأنّه اقترفته بيديها.

إنّ استخدام كل هذه العدة القرائيّة أثناء محاورة النصوص من قبل القارئ والتي تنتمي في أغلبها إلى أجناس أخرى سرديّة هو أكبر دليل على أن السرد أصبح فاعلا في النصّ ويقود حملة تشظّي الجنس الأدبي بعد أن تشظّت أدواته الإجماليّة، ليستطيع معها المتلقّي من الاقتراب من المعرفة وهي في خدرها، تتحاشى الظهور أمامه، وتتغلّت من كل محاولات الاقتراب منها أو القبض عليها، لذا لا يمكننا أن نتحدّث عن سردنة الشعر إلّا كطاقة نصيّة تحتاج إلى قارئ بعين ثالثة يملك الحسّ القرائي وهو يعبر بين الأجناس، إلّا أنّه يملك القدرة على فهم المهيمنة التي قال بها "ياكوبسون"، وهي التي تجعله يركن إلى الجنس الأدبي الغالب على النصّ.

1- صامويل هنتجتون: صدام الحضارات -إعادة صنع النظام العالمي، ترجمة: طلعت الشايب، سطور للنشر، الطبعة الثّانية، دون بلد نشر، 1999، ص 10.

الفصل الرَّابِع:

تمثّل الإيقاع في الشّعر الجزائري لما
بعد الحادثة

ارتبط الشعر العربي منذ نشأته بالإيقاع، لكن بالرغم من تباين المفاهيم لهذا المصطلح، إلا أن المتفق حوله قديماً أنّ الإيقاع، يقصد به الوزن والوقافية، المُحدثان لنغم موسيقي، يتردّد صداه داخل القصيدة الشعريّة، وفق نسق معيّن يتكرّر مع كلّ بيت، فيجب احترامه والكتابة على منواله، وإلاّ عدّ ذلك خروجاً عن الشعر، كما يؤكّد على ذلك "عبد القاهر الجرجاني" في قوله: "وإنّ زعم أنّه ذمّ الشعر من حيث هو موزون مقفّ، حتّى كأنّ الوزن عيب وحتّى كأنّ الكلام إذا نُظِمَ نظمَ الشعر، اتّضع في نفسه، وتغيّرت حاله، فقد أبعد، وقال قولاً لا يُعرَفُ له معنى، وخالف العلماء في قولهم: إنّما الشعر كلام فحسّنه حسن، وقبيحه قبيح، (...) فإنّ زعم أنّه إنّما كره الوزن، لأنّه سبب لأنّ يُتغنّى في الشعر ويتلّهّى به، فإنّا إذن لم ندعه إلى الشعر من أجل ذلك، وإنّما دعواناه إلى اللفظ الجزل، والقول الفصل، والمنطق الحسن، والكلام البين، (...) فلا مُتعلّق له علينا بما ذكر، ولا ضرر علينا فيما أنكر، فليقل في الوزن ما شاء، وليضعه حيث أراد، فليس يعنينا أمره"¹، واستناداً إلى هذا الرأي فإن الوزن والوقافية هما الفيصل في تصنيف الكلام سواء كان إلى خانة الشعر ينتمي، أم إلى غيره من فنون الأدب الأخرى المعروفة آنذاك لدى العرب.

غير أنّه، وبمرور النصّ الشعري عبر العديد من المراحل، وحدث العديد من التغيّرات على صعيد عمرانه، وصولاً إلى اليوم، نلاحظ أنّ الشعر العربي المعاصر، لم يعد يقدّس هذين المكوّنين، بل يعتبرهما مُعيقين للعمليّة الإبداعية، وجب التحرّر منهما لأنّ مفهوم الكتابة كما يراه "صلاح بوسريف" بدأ يتجاوز مفهوم الوزن ويحتويه، أي يصيرُه عنصراً من العناصر البانية للإيقاع² وليس المهيمن عليه، فلا يمكن الخروج عنه كما كان سائداً، وهو ما تذهب إليه "خالدة سعيد" أيضاً، حيث ترى أنّ الإيقاع "ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان، الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها، وإنّما يفهمها قبل

1- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق: أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2000، ص 24.

2- صلاح بوسريف: حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص 132.

الأذن والحواس الوعي الحاضر والغائب. لهذه اللغة علاقة ثنائية بالأجواء تستحضر الأجواء والأجواء تبعثها. هذا يعني، بالتالي، أنّ الإيقاع ليس مجرد تكرار لأصوات وأوزان تكراراً تتناوب تناوباً معيناً: مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن أو مستفعلن مستفعلن ... الخ، وليس عدداً من المقاطع، اثني عشرية مزدوجة أو خماسية مفردة. وليس قوافي تتكرر بعد مسافة صوتية معينة لتشكل قراراً، هذه كلّها عناصر إيقاعية ولكنّها جزء من كلّ واسع ملوّح متنوّع. فضلاً عن أنّها بشكلها المنظم المعروف صارت لغة مستنفدة لا تقول جديداً¹ أو تحقّق انتقالاً، أو تخلق إبداعاً، فهي أصبحت عاجزة حسب كثير من النقاد والدارسين للشعر العربي عبر سيرورته التاريخية.

إنّا وإن نحن تمعّنا، في قول "خالدة سعيد" نجد أنّها لا تشير من خلاله إلى عجز القافية والوزن الخليلي عن مجازاة الكتابة الإبداعية في لحظتها الآنية، المنفتحة على الرّاهن الاجتماعي، المحتضنة للمتّسع الشعريّ، الرّغبة في مدّ جسور التّواصل مع الأجناس الأدبية المتاخمة، بقدر ما يشير إلى ضرورة اكتشاف منابع الإيقاع الأخرى داخل النصّ الشعريّ، بما أنّ هذه العناصر السابقة، ليست إلّا عناصر إيقاعية تنضوي جميعها ضمن كلّ واسع ملوّح، تتألف كلّها لتكمل عقد الإيقاع على جسد النصّ الشعريّ، وهو ما يصرح به "أدونيس" من خلال قوله: "الإيقاع في اللغة الشعرية لا ينمو في المظاهر الخارجية للنغم. القافية، الجنس، تزاوج الحروف وتنافرها، هذه كلّها مظاهر أو حالات خاصّة من مبادئ الإيقاع وأصوله العامّة. إنّ الإيقاع يتجاوز هذه المظاهر إلى الأسرار التي تصل فيما بين النفس والكلمة، بين الإنسان والحياة"²، إذن لو تأملنا هذا القول هو الآخر، سنجد أنّ هذه منابع الإيقاعية الجديدة التي يشير إليها النقاد، هي منابع لا تنضب أبداً كونها تفتن بالتجدّد والحياة الدائمة، حيث تتصل من جهة بذات المبدع بما يعتمل دواخلها من دفقات شعورية غزيرة

1- خالدة سعيدة: حركية الإبداع، ص 107.

2- علي أحمد سعيد (أدونيس): مقدّمة للشعر العربي، دار العودة، الطبعة الثالثة، لبنان، 1979، ص 94.

وتموجات نفسية عاطفية كثير تصاحب العملية الإبداعية، فالشعر، بحدّ ذاته، إنّما يصدر عن النفس الإنسانية، وعن ردود فعل هذه النفس تجاه الظواهر الحياتية. ولأنّ الظواهر الحياتية متباينة وغير ثابتة، إذن فردود الفعل غير ثابتة أيضا، إذن، فالنفس الإنسانية تعيش في حالة الخلق الشعري، حالات من ردود الفعل المختلفة بين الشدة والضعف وما بينهما. من هنا، فإنّ الإيقاع أقرب ما يكون إلى تماوج هذه النفس، ومدى انسجامها أو تنافرها مع الواقع. هذا من جانب، ومن جانب آخر، فإنّ دراسة هذه الظاهرة على أساس تفاعيل الخليل وما يصدر عنها من علل مختلفة، يعتبر قسرا للفاعلية الإيقاعية وقصورا في فهم منطلقاتها. بسبب أنّ هذه التفاعيل إنّما تتّصف في النهاية، بالمحدودية، وعدم القدرة على الاستجابة للفعالية، الأمر الذي يؤدّي إلى مسخها وتدميرها¹، وتدميرها تتعطّل آليات العملية الإبداعية، كونها قادرة على إحداث إيقاع يعين المبدع على

ومن جهة ثانية نجد أنّ هذه المنابع الإيقاعية، تتّصل أيضا بالنصّ الشعري في مستوياته الثلاثة اللغوي، والدلالي، والبصري، فالنصوص الشعرية ما بعد الحداثيّة أصبحت "تستبدل الإيقاع العالي المعتاد في الشعرية الغنائية أو النصوص المسجوعة بلازمة تقفية واحدة أو متنوعة، يستبدل هذا بما يطلق عليه "جبرا إبراهيم جبرا" «موسيقى الأفكار» أي الإيقاع الداخلي غير الزّاعق، ولا يهتمّ بالصورة الشعرية الدّارجة المألوفة المتداولة، بل يجنح في نصوصه إلى الغرابة وتشكيل عبارته الشعرية بمغايرة مقصودة، مستفيدا من مواصفات النصّ الحديث التي جاء بها الناقد الأمريكي "إيهاب حسن" في توصيفه لمصطلحات ما بعد الحداثة الأدبية والفنية، التي تتّسم في الشكل التعبيري المفكك المفتوح، معكوسا ومضادا الشكل الترابطي المعهود في اللغة الشعرية وانسيابيتها العفوية، كذلك فهو يتلاعب باللفظة اللغوية الشعرية، في سياق من التشتت البنائي الجمالي ليعطي القارئ، لغة شعرية وأسلوبا تجديديا، يقود بها عمدا القارئ غير المتمكّن غير الحصيف، لما يسمّى بـ "القراءة الضالّة" في عدم

1- يوسف حمد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، د.ت.ن، ص 243.

فهم واستيعاب مدلولات نصّه الشعري¹، الذي يتجسّد أيضاً، عبر هيكله هي الأخرى تشارك منظومته اللغويّة والدلاليّة عمليّة حمل المعنى، فهي أصبحت ذات أهميّة وجب على القارئ استخلاص المعنى من بين ثناياها، والاستماع إلى الذبذبات الموسيقيّة التي تحدثها والاهتزازات النفسيّة التي تعبّر عنها داخل النصّ الشعريّ.

في حين يتمثّل الطّرف الثالث المشكّل للمنابع الإيقاعيّة داخل النصّ الشعريّ، في المتلقّي، حيث من غير الممكن، استشعار الإيقاع دون متلقٍّ، يتفاعل مع التّموجات الشعوريّة لذات المبدع، والتّموضع النصّي للكتابة الشعريّة. حيث تتضافر هذه العناصر الإيقاعيّة السابقة الذكر مع بعضها البعض، لتغازل المتلقّي وتجذب انتباهه من خلال اللّعب على وتر الإيقاع النفسيّ، بحيث تحدث لديه هذه الانفعالات والدّققات الشعوريّة بالإضافة إلى انسيابيّة اللّغة الشعريّة، صدى يتردّد في ذاته ليصل إلى أعماقه، بحيث يتمكّن منه، جاعلاً إياه طرفاً فاعلاً في إنتاج الإيقاع.

إنّ الإيقاع في النصّ الشعريّ ما بعد الحداثي، لم يعد لغة مستنفدة بتعبير "خالدة سعيد" بل طاقة متجدّدة تسعد على بث الحياة داخل النصّ الشعريّ، وتساهم في خلق إبداعيّة، حيث يكون نتيجة انسجام مختلف العناصر التي تدخل ضمن نطاق العمليّة الإبداعيّة، لكن ليس بالضرورة إحداث التوافق والتوازي اللّغويّ، أو تكرار نسق موسيقيّ، لأنّ هذا النسق أو ما يُعرف بالعروض، هو من مميزات الموسيقى الشعرية القديمة، ونحن إذ نقول ذلك، ليس معناه أن الشعراء تخلصوا من هذا العروض تماماً، وإنما مازال شعرهم ينبني وفقاً للوزن والقافية، والدليل على ذلك أن الكثير من الشعراء الجزائريين المعاصرين يبنون قصائدهم

1- علي محمد اليوسف: شعريّة ما بعد الحداثة ومقاربة المنجز الشعريّ، صحيفة المتّقف، العدد 4020، تاريخ النّشر: 2017/09/07، تاريخ التّصفّح: 2021/09/18، عنوان الموقع:

<https://www.almothaqaf.com/b2/920447>-شعريّة-ما-بعد-الحداثة-ومقاربة-المنجز-

الشعري

ملتزمين في ذلك الوزن والقافية، لكن ما ينبغي الإشارة إليه، أنّ التزام هؤلاء الشعراء الجزائريين المعاصرين بالموسيقى الشعرية القديمة، يأتي تماشياً مع حاجة المبدع لذلك الإيقاع الذي نتحفّظ عن تسميته إيقاعاً قديماً، كونه يصدر عن ذات تعيش توافقاً نفسياً وانسجاماً روحياً فجاءت الكلمات موافقة لذلك.

يبدو الطّريق إذن، واضحاً أمامنا لخوض غمار هذا الفصل والبحث في منابع الإيقاع داخل النصّ الشعري الجزائريّ ما بعد الحداثي، لاستقصاء حركيّته الإيقاعيّة، واكتشاف الكيمياء التفاعليّة المحدثة لهذا المكوّن المهمّ في النصّ، ألا وهو تمثّل الإيقاع لما بعد الحداثة، فما هي هذه العناصر البانيّة للإيقاع في النصّ الشعري الجزائريّ ما بعد الحداثي؟

المبحث الأول:

الإبدالات البنيويّة للإيقاع .. إيقاع اللّغة

تلعب اللّغة دوراً هاماً في تشكيل الإيقاع على مستوى النصّ الشعريّ، وذلك بفضل الخصائص التي تمتلكها والتشكيلات البنيويّة التي تتموضع عبرها، حيث تتألف بنياتها اللّغويّة في انسجامٍ وتناغمٍ لتشكل نظاماً خاصاً يخلق إيقاعاً يستشعره المتلقّي، ويميّزه على إثره عن باقي النصوص من الفنون الأخرى، وكذلك يفجّر طاقات اللّغة لتصبح أكثر دلالة، وأوسع معرفة بعد أن تتضافر كل العناصر اللّسانية وغير اللّسانية في تأطير هذا الإيقاع الذي لم يبق أسير مصدر واحد هو الوزن أو ما أسماه "صلاح بوسريف" بـ «الدّالّ اليتيم»، الذي يتمّ العناية به تماماً كما اليتيم في القصيدة، وكبح جماح بقيّة عناصرها ومن بينهم اللّغة حفاظاً على خصوصيّة الشعر بدالّه اليتيم؛ الوزن¹، كونه المسؤول الوحيد والأهمّ عن الشعر، المحدّد لخصوصيّته، الباني لعمرانه، المميّز لجيدّ الشعر عن رديئه، فلا يمكن أن تستقيم القصيدة إلّا به.

وحيث أنّ النصّ تخلص من هذا الدّالّ المهيم فقد أصبح يوظّف كل العناصر اللّغويّة التي تدرج ضمن الإطار العامّ للنصّ الشعريّ، ويعتمد على كلّ العلامات اللّغويّة التي تشكل جسده، ومن خلال مبحثنا هذا سنقف على جملة من التقنيّات التي تحقّق للنصّ إيقاعاً يستمدّ منه خصوصيّته ويساهم في فتح الدّلالة التي يستعين من خلاله القارئ للبحث عنها والقبض عليها، وأولى هذه التقنيّات هي الجملة الشعريّة، وما تحدّثه بفعل شتاتها في خلق نبض إيقاعي خاصّ بها.

1- صلاح بوسريف: حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص 25.

1- إيقاع الجملة الشعريّة:

لقد أصبحت الجملة الشعريّة في النصّ الشعريّ الجزائري ما بعد الحداثي موضع اهتمام المبدعين؛ كونها تساهم في إنتاج وتوليد دلالات واسعة، وتخلق إيقاعا تساهم به في الإيقاع العام، لذلك أصبح الشعراء الجزائريون المعاصرون يعطونها الأهميّة اللازمة، عكس ما كان في القصيدة الكلاسيكيّة التي كان الوزن فيها يُخلَق انطلاقا من الكلمة التي تشكّل في توالي جملة منها ما يسمّى الوزن، كما أنّه كان يُخلَق أيضا انطلاقا من الحرف الذي يشكّل في نهاية البيت حرف الروي أو في توالي عدد من حروف القافية.

وهي بذلك تبلغ كما يقول "عزّ الدين إسماعيل" مرحلة متطورة من الإيقاع "يمكن تسميتها بمرحلة الجملة الشعريّة"¹ بعد مرحلة البيت الشعري، ومرحلة تفتّت البنية العروضية ليكتفي خلالها بوحدة موسيقيّة واحدة هي "التفعيلة"، ومن الواضح أنّ هذه المرحلة الثالثة (مرحلة الجملة الشعريّة) المقصودة من طرف "عزّ الدين إسماعيل" يعتمد فيها الشاعر على إيقاع الجملة الشعريّة التي هي "نفس واحد ممتدّ، يشغل أكثر من سطر. فإذا استعصى من الناحية البيولوجيّة أن يمتدّ زمن النفس الواحد لكي يكفي لقراءة هذه الأسطر المكوّنة فيما بينها جملة واحدة، فقد يتحمّ عندئذ أن تتخلّل هذه الجملة حين تمتدّ في عدّة أسطر وقفات يستطيع الإنسان عندها أن يلتقط نفسا جديدا. وليس حتما عندئذ أن يحدث هذا عند نهاية كل سطر، أو عند نهاية أيّ سطر، وإنّما قد يحدث هذا التوقّف كذلك داخل السّطور نفسها، فليس لهذا قاعدة، ولا يمكن أن تكون له قاعدة، وإنّما هي مسألة جماليّة صرفة، ينجح الشاعر أو يخفق في تحقيقها"²، ولذلك يمكننا القول أن الجملة الشعريّة إنّما تحقّق إيقاعيّتها، بتحقّق شرطين؛ أولهما أنّها تؤدّي وظيفة كاملة في الدلالة أو التّشويق، بمعنى سواء وقف عندها القارئ لانتهاؤ الدلالة عندها، أو توقّف عندها القارئ وقد انقطع عنه حبل الدلالة فتستثير تلك

1- عزّ الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 79.

2- عزّ الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 110.

الجملة الشعريّة فضوله ليواصل القراءة نحو جملة شعريّة أخرى، وقد قامت تلك الجملة بعملها الإيقاعي في إشباع نهم المتلقّي بالمعرفة، أو الفضول، أمّا العامل الثاني أنّها لا تخضع لقوانين الجملة التركيبيّة (فعل لازم + فاعل) أو (فعل متعدّد + فاعل + مفعول به) إن كانت الجملة فعليّة، وإن كانت جملة اسميّة (مبتدأ + خبر) وإنّما تمتدّ إلى آخر النفس، فيتوقّف عندها القارئ حينئذ يلتقط أنفاسه ليواصل بعدها عمليّة القراءة.

ولو تأملنا المدونة الإبداعية الجزائرية ما بعد الحداثة لوجدناها تعتمد في تحقيق إيقاعها على الجملة الشعريّة، كأحد الرّكائز الأساسيّة، ولنا من ذلك وقفة مع نصّ "أول السكر" لـ "ميلود خيزار" الذي يعرج فيه إلى حيث الصّقاء الروحي، ليجمع شتات لحظات تواصل بينه وبين الآخر تقبع خلف الأشياء والموجودات، يكونان خلالها طاهرين من تدنيس الصّحو، معتقّين بكأس من الخمر، تهبهما حياة أخرى نقيّة غير هذه الحياة الواقعيّة، كما تجعل الشّاعر أيضا "يرتحل عبر فضاءات الرّؤيا إلى عوالم المعنى، يمتصّ الرّحيق ليس من الزّهر، بل من حرائق التّجربة"¹، ومن رماد التّفاعل مع الواقع في صورته البسيطة المعقّدة في الآن ذاته، حيث يقول:

لغمّت نظرتها

مدّت ذراعين / ربيعين إلى صيفي

وقالت: دونك الموسم فاض.

بغلال الفكرة/ الأنثى، فكن عرس الحصاد.

وأشارت أن «تقدّم»

فترنّحت من السكر

تلاشت فيّ أصداء الأقانيم ونادتني الغياض:

أيّها الأعمى أضئ نايك

1- عبد الحميد الحسامي: تحولات الخطاب الشعري في المملكة العربيّة السّعوديّة، ص 57.

كي يبصر جمر

نائم كالحلم في حضن الرّماد.

ثم، لا أذكر، هل متّ أم استفرد بي وحش البياض¹

عند قراءة النصّ الذي بين أيدينا، واستشعار الإيقاع النابع عن الجمل الشعريّة يمكن

تقسيم هذه الجمل كما يلي:

النصّ الأصلي	نص يوضّح الجمل الشعريّة
لغّمت نظرتها	لغّمت نظرتها
مدّت ذراعين / ربيعين إلى صيفي	مدّت ذراعين / ربيعين إلى صيفي وقالت:
وقالت: دونك الموسم فاض.	دونك الموسم فاض.
بغلّال الفكرة/ الأنثى، فكن عرس الحصاد.	بغلّال الفكرة/ الأنثى، فكن عرس الحصاد.
وأشارت أن «تقدّم»	وأشارت أن «تقدّم»
فترنّحت من السّكر	فترنّحت من السّكر
تلاشت فيّ أصداء الأقانيم ونادتني الغياض:	تلاشت فيّ أصداء الأقانيم ونادتني الغياض:
أيّها الأعمى أضئ نايك	أيّها الأعمى أضئ نايك، كي يبصر جمر،
كي يبصر جمر	نائم كالحلم في حضن الرّماد.
نائم كالحلم في حضن الرّماد.	ثم، لا أذكر، هل متّ أم استفرد بي وحش البياض
ثم، لا أذكر، هل متّ أم استفرد بي وحش البياض	

نلاحظ من خلال الجدول أن الجمل الشعريّة التالية: «لغّمت نظرتها»، «دونك الموسم

فاض.»، «فترنّحت من السّكر»، «تلاشت فيّ أصداء الأقانيم ونادتني الغياض:»، «ثم، لا

1- ميلود خيزار: قدّاس زهرة الملح، دار ميم للنشر، الطّبعة الأولى، الجزائر، 2018، ص 15.

أذكر، هل متّ أم استفرد بي وحش البياض» هي جمل شعريّة عاديّة تحقّق إيقاعها عند نهاية الجملة وبحدود نهاية السّطر الشعريّ، فلا يحتاج القارئ إلى إطالة النّفس، ولا الشّاعر إلى تمديد البناء اللّغوي لأنّ دفقته الشعوريّة انتهت بنهاية هذه الجملة الشعريّة، في حين أن الجملة الشعريّة التّالية « مدّت ذراعين / ربيعين إلى صيفي وقالت:» امتدت حتّى فعل القول، لتحقّق إيقاعها من خلال استكمال النّفس إلى حدود الفعل «وقالت»، هذا من جهة، ومن جهة أخرى تحقّق إيقاعها أيضا من خلال استثارة فضول القارئ عند توقّفه حيث الفعل «وقالت». ينتظر ما الذي ستقوله هذه المرأة.

وكذلك الأمر عند الجملة الشعريّة التّالية: «أيّها الأعمى أضى نايك، كي يبصر جمر، نائم كالحلم في حضن الرّماد.»؛ حيث نلاحظ أنّ هذه الجملة الشعريّة تمتد لتشمل ثلاثة أسطر شعريّة، وهو ما يؤكّد ما ذهب إليه "عزّ الدين إسماعيل" في أن إيقاع الجملة الشعريّة أكبر من إيقاع السّطر الشعريّ؛ الذي يكون عادة محصورا بعدد من التّفعيلات المتكرّرة، حيث يقول: "فإذا كان السّطر الشعريّ بنية موسيقيّة تشغل من حيث الحيز سطرًا من القصيدة، يصل امتداده الزّمني في بعض الأحيان وفي أقصى الحالات إلى تسع تفعيلات، وإذا كانت هذه البنية مكثّفة بذاتها وإن مثّلت جزئيّة ترتبط موسيقياّ بباقي الجزئيّات وتتفاعل معها، فإنّ الجملة الشعريّة بنية موسيقيّة أكبر من السّطر وإن ظلت محتفظة بكلّ خصائصه، فالجملة تشغل أكثر من سطر، وقد تمتدّ أحيانا إلى خمسة أسطر أو أكثر"¹، وهذا الذي أتاح للشّاعر "ميلود خيزار" مساحة لغويّة أكبر، تغطّي الدّققة الشعوريّة التي كان يمرّ بها، أثناء استماعه إلى المرأة تكلمه فتقول له: «أيّها الأعمى أضى نايك»، لتتواصل بعد ذلك عمليّة الإنصات ويستمر معها الإيقاع الشعريّ باستمرار الجملة الشعريّة، التي تتواصل بغية تبرير فعل الإضاءة الخاصّة بالنّاي وهذا التّبرير هو: «كي يبصر جمر»، غير أنّه بنهاية هذا السّطر يجد الشّاعر نفسه لم يكتمل فعل الدّلالة لأنّه يلتبس منها أن تزيد عمليّة الوصف، ويطلب منها أن

1- عزّ الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 108.

تواصل عملية الكلام، حتى تتواصل معها الدققة الشعورية، الخالقة لإيقاع خاص بتلك الجملة الممتدة إلى السطر الثالث، لذلك هي تواصل قولها فتصف هذا الجمر الذي يبصر بقولها: «نائم كالحلم في حضن الرماد.»، ومع نهاية هذا السطر الشعري الثالث تكتمل معها الجملة الشعرية.

وتمتدّ معالم الجملة الشعرية لتشمل أكثر من سطر شعري، محققة إيقاعا خاصا بها، وذلك عندما يتدفق السرد الشعري ليعبر عن حالة شعورية تتمكّك الشاعرة "منيرة سعدة خلخال" عندما تتحدث عن علاقتها بوطنها، وأسفها على الحالة التي وصل إليها، فتقول في نص "برد" من ديوان لا قلب للنهار:

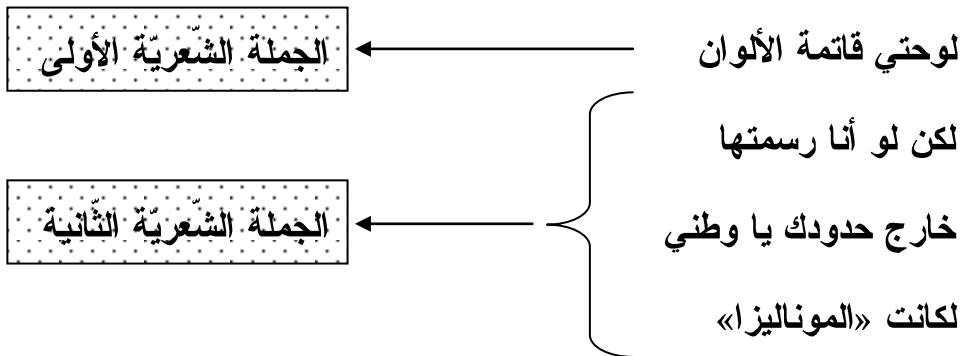
لوحتي قاتمة الألوان

لكن لو أنا رسمتها

خارج حدودك يا وطني

لكانت «الموناليزا»¹

رغم امتداد النصّ جغرافيا ليصل إلى خمسة أسطر شعرية، إلا أنه ينقسم فقط إلى جملتين شعريتين، إذا ما استشرنا إيقاع النصّ، حيث أن الجملة الشعرية الأولى «لوحتي قاتمة الألوان» ذات امتداد بسيط تنتهي بانتهاء السطر الشعري، في حين أن الجملة الشعرية الثانية تشتمل على ثلاثة أسطر شعرية لتكون كالتالي:



1- منيرة سعدة خلخال: لا قلب للنهار، دار ميم للنشر، الطبعة الأولى، الجزائر، 2015، ص 104.

إن الجملة الشعريّة الثّانية، لم تنته بانتهاء السّطر الشعري الأوّل لأنّ الدّقة الشعوريّة كما يسمّيها "عزّ الدين إسماعيل" لم تنته بانتهائه، وتواصلت حتّى نهاية السّطر الثّالث، لأنّه لا يمكن لهذه الدّقة الشعوريّة أن تتحصّر في مساحة صغيرة هي السّطر الأوّل، "وكلّ من عانى تجربة الشّعْر يعرف كيف تمتدّ الدّقة الشعوريّة في النّفس في بعض الأحيان فتبلغ حدّا من الطّول لا يقبله إطار البيت التّقليديّ المحدود الطّول، المغلق بقفل القافية، كما لا يكفيه السّطر الشعري الواحد وإن امتدّ زمنا إلى تسع تفعيلات. وقد كان الشّاعر التّقليديّ مضطّرا بحكم تحرّكه عمليّا في إطار البيت - لأنّ يمزّق هذه الدّقة الشعوريّة الممتدّة ويقسمها موسيقيا على عدّة أبيات، أي عدّة وحدات موسيقيّة، ينفصل بعضها عن بعض ويستقلّ ومعنى هذا أنّ الدّقة الشعوريّة الممتدّة لا تظفر من الشّاعر ببنية موسيقيّة موحّدة وموازية ومساوية لهذه الدّقة¹ عكس الجملة الشعريّة التي تتيح له ذلك عبر عامل الاتّساع الجغرافي والكثافة اللّغويّة وطول المدّة الزّمنيّة.

ومن خلال ملاحظتنا للسّطر الشعري الأوّل، نرى أنّ الشّاعرة مازالت لم تنتهي من سرد حالتها الشعوريّة، حيث احتاجت إلى مساحة أكبر تتيح لها ذلك، وتوضّح عبرها الحيز المكاني الذي تتمنّى لو أنّها رسمت فيه لوحتها، ولذلك احتاجت إلى سطر شعريّ ثانٍ، ثم إلى سطر ثالث، تصب فيها النّتيجة التي ستحدث إن هي رسمت لوحتها خارج حدود فستكون الموناليزا، وباكتمال الجملة الشعريّة الثّانية يستشعر المتلقّي إيقاعا لهاتين الجملتين، تحقّق عبر ما أحدثناه من تموجات موسيقيّة ناجمة عن حالة المأساة التي نتجت عن كلّ جملة، فالجملة الأولى تركت المتلقّي يعيش عبر إيقاعها الحزين، مأساة الشّاعرة ويستشعر حالة الحزن التي تتناوب "منيرة سعادة خلخال" التي أصبح كلّ شيء في حياتها قاتما، وهو ما تعبّر عنه عبارة لوحتي، ثم إلى جانب هذا الإيقاع الحزين، تزداد شدّة هذا الإيقاع حزنا مع نهاية الجملة الشعريّة الثّانية التي يتعرّف المتلقّي عبرها أكثر عن مأساة الشّاعرة، وأنّها تعاني

1- عزّ الدين إسماعيل: الشّعْر العربي المعاصر، ص 108.

التّهميش داخل وطنها الذي من المفروض أن يكون هو مصدر سعادتها والمنصّة التي تنطلق منها نحو تحقيق آمالها وأحلامها.

وهناك جمل شعريّة أخرى يتخلّلها الصّمت كالتي توظّفها "حسّاء بروش" من خلال نصّها "خلخلة" الذي تقول فيه:

الإله الذي يعتلي الوقت

مذ رغبة موغله..

منذه..

والسمّوات عن كُلتّي

مقفلة..

منذه.. وأنا

ها هنا..

لحظة.. مهملة..

1.....

يتخلّل الجملة الشعريّة «منذه.. وأنا ها هنا.. لحظة.. مهملة.....» التي تمتدّ لتشملّ خمسة أسطر شعريّة، صمت مخيم على الجملة الشعريّة بحيث تترك للقارئ يعيش معها تلك الحالة الشعوريّة التي تعيشها الشاعرة، كما تسمح له بأن يتأمّل ويعاين، ويتوقّف، ويستقرئ تلك المرحلة الزمّنيّة التي تمتدّ منذ أن كانت إلى جانبه وإلى أن تحوّلت إلى لحظة مهملة، لا شيء يحتويها فكلّ السّماوات مقفلة، وهنا يتجسّد إيقاع هذه الجملة الشعريّة التي يستشعر معها المتلقّي إيقاعاً حزيناً يضاهي تلك التّجربة التي تعيشها "حسّاء بروش" وتعاني منها وطأتها.

1- حسّاء بروش: للجحيم إله آخر، ص 21.

2- التّكرار:

إنّ التّكرار من العناصر المهمّة التي كانت ولا تزال فاعلة في خلق إيقاع خاصّ بالنّصّ الشعريّ منذ نشأته وعبر مراحل تطوّره وصولاً إلى المرحلة التي هو عليها الآن، ذلك أنّه لعب دوراً فعّالاً في تحقيق الوزن والعروض في القصيدة القديمة، ما لم يكن تكرار مضموماً، ثم بعد الثّورة على العروض، بقي محافظاً على فعاليّته لما يخلقه في قصيدة التّفعية من جرس موسيقيّ ناجم عن انسجام صوتي بفعل تكرار عدّة كلمات، لتؤلّف نغمة تطرب لها الأذن ولذلك نادى النّقاد بضرورة "تحرير الإيقاع من التّقنين والنّمطية، ومحاولة تحقيقه بالتّكرار والتّوازي على المستوى الصّوتي والتركيبي، والدّلالي والبصري"¹، حفاظاً على شعريّة النصّ الشعري، وترسيخاً لمقوماته، التي تقوم على أساس أنّ أي نصّ شعري ينبغي على إيقاع موسيقيّ خاصّ به -بالمفهوم الضيق والواسع لكلمة إيقاع-.

وتتواصل هذه الفعاليّة في النّصوص الشعريّة ما بعد الحداثيّة، لكن بمفهوم مغاير للتّكرار. مفهوم يتناسب ومسار هذه الكتابات الإبداعية التي تسعى كما يقول "أدونيس" إلى "أن تقدّم صورة جديدة للعالم الذي يعيش فيه والعالم ككل"²، أن تعيش حياتها الواقعيّة، وتنقل تجاربها اليوميّة، وخبراتها المعرفية. أو تسعى ببساطة إلى تصوغ رؤيتها الحقيقيّة لهذا الوجود، وهذا الذي لا يمكن أن يحقّقه التّكرار في مفهومه القديم الذي ترسّخ حتّى في أكثر مراحل القصيدة تطوّراً، وهو الذي ينتقده "صلاح بوسريف" بشدّة حيث يبيّن أنّه "في الممارسة الشعريّة، ظلّت المفاهيم هي ذاتها، مقتنعة بما جاء من هناك، من الماضي تحديداً. لا شيء تغير، وكأنّ النصّ الذي يكتب اليوم هو ذاته الذي كتب بالأمس. لا فرق، ولا مسافة؛ صوت واحد مازال يستعيد أصداء ذاته"³، لكن بالرّغم من ذلك توّهّم النّقاد والشّعراء على حدّ سواء

1- عبد الله شريق: في شعريّة قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الطّبعة الأولى، الرّباط، 2003، ص 34.

2- أدونيس: فاتحة لنهاية القرن، ص 239.

3- صلاح بوسريف: حداثّة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص 09.

أنّ هذا التّكرار صار له مفهوم آخر لكن في الحقيقة، مازال دوره مقتصرًا على خلق نغمة موسيقيّة جراء تناسق الأصوات وانسجامها، وكذلك حدوث الجرس الموسيقي النّاجم عن تكرار عدّة مفردات متوازيّة صوتيّة أو تركيبًا أو نحويًا ...

إنّ التّكرار بما هو عنصر فنّي يساهم في الإيقاع يجب أن يكون نمطا جديدا من الكتابة تغذّي النّسيج اللّغوي في إطار "افتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية، وابتكار طرق للتّعبير تكون في مستوى هذا التّساؤل"¹ الذي يطرحه المبدع، كما تساهم في جلب المتلقّي ليبحر عبر هذا التّكرار في بحار من الأسئلة التي تقوده في النهاية إلى استجلاء رؤيا الشّاعر، واستنباط دلالات النصّ من بين غياهب الغموض الذي يكتنف هذا البيان النصّي، وفي خضم هذه الرّحلة التي يخلقها التّكرار يحدث ذلك الإيقاع النّاجم عن تجدّد الأسئلة، وزيادة علامات الاستفهام، التي تجلب معها الرّغبة في الاستكشاف الجديد والمغاير خلف هذه العبارات المكرّرة.

إنّه إيقاع السّؤال المتجدّد القابع بين ثنايا التّكرار، ليقود إلى مغامرة الاستكشاف، والبحث عن المعرفة، التي يرغب "عبد القادر رابحي" في توجيه المتلقّي إليها، ولنا من ذلك مثال، حيث يقول في نصّه "مات":

زيف في فضّة الرّمّل

زيف في صدأ الحديد

زيف في عبارات الإسمنت

زيف في حبيبات الماء المالح

هل أنت هو

ذلك الذي انتشل من ردم الأنساق

1- أدونيس: فاتحة لنهاية القرن، ص 241.

ذات نصّ بئس

هل أنت هو

ذلك المفتون بالبنية المسوّسة

على حساب جمع غفير من التوجّعات

ذات هزّة من يقين الإشارات¹

يعجّ هذا النصّ الشعري بمظاهر الزيف، التي تمتدّ لتشمل كل مظاهر الحياة، غير أنّ الشاعر كان القدرة على كشف تسرّباته داخل الواقع، لذلك عمل على إظهارها بأسلوب شعري، استعمل فيه التكرار وسيلة لذلك، حيث أنّ هذا الأخير -التكرار- كان له دور فاعل في طرح سؤال متجدّد مع كلّ سطر شعريّ، يبعث من خلاله على الرّغبة في اكتشاف مظاهر الزيف خلف هذه الأشياء، فهو في البداية يجعلنا نبحت عن الدلالات القابعة خلف الفضة والرّمّل على حدّ سواء، وإلى أي مدى يمكن أن يمسهما الزيف والخداع فيدّس الفضة التي هي رمز البياض. وما يكاد المتلقّي ينهي هذه الرحلة المعرفية، حتّى يتفاجأ بالسؤال يتكرّر مرّة أخرى، عن واقع هذا الزيف؛ الذي تغلغل إلى الحديد، وجعل الصّلاية التي يتباهى بها دائماً، تُصبح صدئة هشّة، وبالتالي فإنّ هذا الزيف حول الصّلاية إلى هشاشة تلطّخ به الحديد، ومع نهاية هذا السؤال المعرفي، يباغت المتلقّي سؤال ثالث ورابع يفتحان فضوله ليستكشف التجربة الإنسانيّة، التي يعيشها المبدع، وينسجم معها، من خلال الإيقاع الذي خلقه هذا التكرار؛ إذ "إنّ الإيقاع بهذا المعنى ترجمة دقيقة (للحالة) حالة التجربة أن إبداعها، ترجمة صادقة لتوترات النصّ بين السكونيّة والحركة"² النفسيّة، التي تتملّك الشاعر وهو يلقّح تجربته بنسغ اللّغة، فينتج عن ذلك التّلاقح إيقاع يتسرّب إلى القارئ أثناء معاينة النصّ وعبر استكشاف لغته المتميّزة، ذات التراكيب الفريدة، المعبرة عن تجربة الشاعر الإنسانيّة، ورؤيته

1- عبد القادر رابحي: حالات الاستثناء القصوى، منشورات ليجوند، الطّبعة الأولى، الجزائر، 2010، ص 51.

2- محمود إبراهيم الضّبيح: قصيدة النثر وتحولات الشعريّة العربيّة، الهيئة العامّة لقصور الثقافة، الطّبعة الأولى، القاهرة، 2003، ص 320.

لهذا الوجود.

وقد يحدث أن يقع التكرار في بداية كلّ جملة شعريّة، تماما كما فعل "ميلود حميدة" الذي أراد أن يمدّد الحركة الداخليّة لنصّه الشعريّ ويخلق فيها تموجات تطوّل بطول الأسطر الشعريّة التي تحتويها الجملة الشعريّة، حيث يقول الشاعر في نصّه "بعيدا عن وقائع هذه الشمس":

في الكتابة ما يشتهي

الماء

حين يلوذ إلى صمته..

في الكتابة صحو الجنون

هدوء التلال،

وشمس الحصاد

تحدث في لهب الشعر عشاقها..

في الكتابة شيء يلون السراب

كصورة ظلّ

يشكّل في الوأب وجهها يصارح أخطاءه¹

يخوض الشاعر كما نلاحظه من خلال النصّ تجربة الكتابة، ثم ينقلها وينقل ما يعيش إبّانها، معتمدا التكرار ليعبر عن الحركة الداخليّة التي تنتاب المبدع حين يمارس هذه العمليّة وهو ما أعطى إيقاعا خاصا بهذه التجربة، إذ "إنّ الإيقاع استجابة للحركة الداخليّة التي تعتمل آن الإبداع"²، وكذلك هو استسلام للحالة الشعوريّة المصاحبة لفعل الكتابة، ممّا يولّد تموجات إيقاعيّة يتلقّاها المتلقّي المتمكّن من قراءة هذه النوات الموسيقيّة المنبعثة من الباطن الشعوري

1- ميلود حميدة: مثل كلّ الدهر.. يشبه صمته، دار ميم للنشر، الطبعة الأولى، الجزائر، 2014، ص 111.

2- محمود إبراهيم الضّبع: قصيدة النثر وتحولات الشعريّة العربيّة، ص 320..

للمبدع، "القادر على تمييز هذا التناظم في الذوق الإنساني المنسجم مع طبيعة التجربة الشعريّة والمنخرط فيها أيضا، وليس الذي يراقبها من بعد ويفرض عليها قوالب تحدّ من مسيرتها أكثر ممّا تمهّد لها"¹، وتقوّضها أكثر ممّا تحرّرها، لأنّ المتلقّي في هذه الحالة يهدم أحد مقوّمات النصّ الشعري ما بعد الحداثيّ، التي هي الإيقاع.

"شامة درويش" هي الأخرى تتسج لنا من أعماق تجاربها الإنسانيّة، نصوصا ذات إيقاع خاصّ بها، حيث تقول في نصّها "رؤي—(ة)—(ا)":

أحلم بالركّض في ساحات الحقول
أرغب أن توقفني الأحصنة
أحلم أن نتمرّغ في صفوف الفول
أحلم أن نختفي في زهره هربا من المطر
أرغب أن نتبلّل بالمطر ونحمي الأزهار
أن نغتسل تحت سلال الضوء
أحلم بكوخ خشبي
نخزّن فيه القمح والفول وبعض التبن
أحلم بتبن جيّد (للحصان)
أرغب أن أمدّ يدي في الحقيبة
وأخرج منها ألف حكاية²

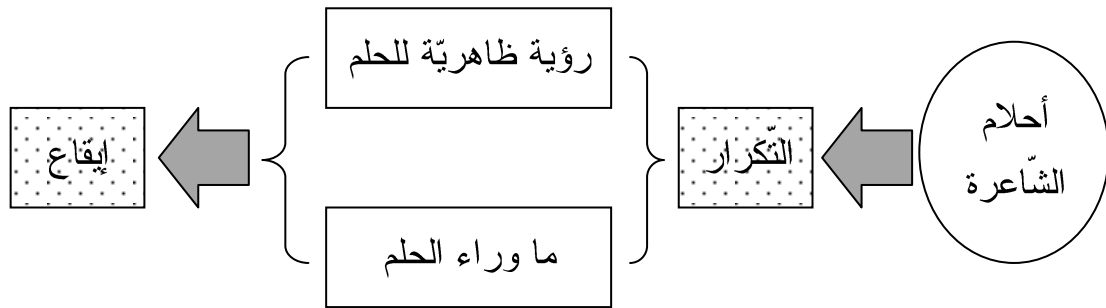
إنّ عنوان هذا النصّ الشعري يمثّل العتبة التي تمهّد لإيقاع خاصّ مستمد من ضديّة هي الرؤيّة والرؤيا، وبينهما تعيش الشاعرة أحلامها البسيطة، لكن خلف البساطة يكمن جوهر

1- يوسف حمد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص 244.

2- شامة درويش: كعب يمشي على حافة الألوان، دار الألميّة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الجزائر، 2016، ص 39.

الحلم، والراحة النفسيّة، لذلك كانت هذه الحالة الشعوريّة مساعدة على خلق إيقاع يتردّد مع كل تكرار لغوي لكلمة «أحلم»، حيث يجد المتلقّي نفسه يعاين الحلم في بساطته، لكن في الآن ذاته يغوص إلى باطن هذا الحلم البسيط، ليكتشف أشياء هذا الواقع، حيث يمكن للشاعرة «أن تركض في ساحات الحقول، أن تتمرّع في صفوف الفول، أن تختفي في زهره هرباً من المطر، أن تغتسل تحت سلال الضوّء،...»

إذن، هو التكرار الذي سمح للمتلقّي أن يعيش مع كلّ حلم حياتين، وأن يراه وفق منظورين رؤية ظاهريّة للحلم، ورؤيا تكتشف ما وراء هذه الأحلام البسيطة



يمكننا إذن، بعد استشعار أثر التكرار في النصّ واكتشاف دلالاته، أن نلاحظ التفاعل بين الحلم في ظاهره وباطنه، وكذلك بين الحركات الداخليّة التي تتناوب نفسيّة الشاعرة وهي تسرد أحلامها، وبين التموّجات الشعورية المنبثقة مع كلّ سطر شعريّ ينضح بالدلالة عند اكتشافها من طرف المتلقّي، وانطلاقاً من هذه الثنائيّة التفاعليّة ينتج الإيقاع الخاصّ بالنصّ الشعري، كما يرى ذلك "يوسف حمد جابر" من خلال قوله أنّ الإيقاع في النصّ الشعري "كامن في حركتها الداخليّة بالمقدار الذي يتبدّى في حركتها الخارجيّة. ووفقاً لهذا المنطلق فإنّها لا تقيم وزناً للتفاعيل، وإنّما أساسها ردود الفعل تجاه الواقع، وما تخلقه هذه الردود من

تناغم مصدره نفس الشاعر المنفعلة أو الفاعلة¹، مع هذا الواقع، الذي تعيش فيه.

3- التّشكيل الهندسي للنّصّ الشعري:

لقد أصبح التّشكيل الهندسي للنّصّ الشعري أحد مظاهر التّحرّر التي يمارسها الشاعر الجزائري المعاصر داخل نصّه، بعد أن تمّ هدم النّموذج الخاص بالقصيدة وإعلان الخروج عن هذا البناء الموحش؛ حيث المساحة الإبداعية ضيّقة، والقيود النسقيّة صارمة، والموسيقى العروضية لم تعد تتأقلم مع طبيعة الحركة الدّاخلية للمبدع في هذا العصر ما بعد الحداثي، لكن مع تصاعد وتيرة التحوّل أصبح ذلك التّشكيل الهندسي أحد الظّواهر الفنّية التي تثبّت الإيقاع في النصّ الشعري بديلاً للعروض الخليلي، و"ظاهرة موسيقىّة بالدرجة الثّانية، لأنّها تثري الإيقاع، محاولة أن تعوّض الجوانب الموسيقيّة الخليليّة التي تخلّت عنها القصيدة الحديثة"²، وذلك بعد أن كان أحد مصادر الدّلالة في النصّ، ويمثّل عتبة نصيّة تساهم تغذية النصّ دلاليّاً ومعرفيّاً، بما يحمله من تنوع في التّشكيل الهندسي، واختلاف في البناء العمراني للنّصّ الشعري.

فالتّشكيل الهندسي إذن، لا يقتصر عند كونه خطاباً بصريّاً يخاطب المتلقّي، أو وعاء يحتوي التّشكيلات اللّغويّة المختلفة، بل يتعدّى ذلك إلى خلق إيقاع خاص بالنّصّ الشعري يستشعره المتلقّي وهو يستقرئ السّطور الشعريّة ويُقاوِتُ بينها من حيث الطّول والقصر، أو الامتداد والاكتفاء بحجم معيّن، وكذلك حين يلتزم بقواعد التّوقّف أو المواصلّة حسب حجم السّطر الشعريّ، كل هذه التّشكيلات الهندسيّة التي يرسم وفقها النصّ الشعري تقوم حسب "عبد الحميد الحسامي" بمهمّة الأداء الذي من شأنه أن يوجّه عمليّة التّلقّي، فيقول: "إنّ التّشكيل البصري لجسد النصّ قد قام بمهمّة الأداء الذي من شأنه أن يبعث على التّلقّي بشكل

1- يوسف حمد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النّثر، ص ص 243 - 244

2- راوية يحيوي: البنية والدّلالة في شعر أدونيس، ص 131.

ما¹، ويأخذ به نحو استقبال النصّ الشعريّ بكيفية خاصّة، تباغت القارئ وتربكه، وتستثير فضوله مرة أخرى لاستكناه هذا النصّ.

فعندما نرى نصّ "ترنيمة أخرى لغياب" لـ "لطيفة حسّاني" على سبيل المثال، ندرك أنّ هذا التّشكيل الهندسي، واختلاف طول الأسطر الشعريّة، ليس عبثاً، بل يكتنز الكثير من الدّلالات التي تريد أن تقول معاني خاصّة بها، تماماً كما هي البنى اللّغويّة للنصّ الشعريّ، أو بتعبير "راوية يحيايوي": مثلما للنصّ الشعريّ "من اللّغة والصّورة والإيقاع لها من هندسة البناء"²، وبالتالي فقد تحوّل هذا التّشكيل الهندسي كما يقول "صلاح بوسريف": إلى "عنصر تشويش وإرباك، وهو ما سيضع القارئ أمام حالة من الدّوار التي أصبحت معها القراءة عنصر إبدال في الكتابة"³ حيث تقول في نصّها:

ربّما آتي كما تأتي الصّدف

من شقوق الماء

من حلم الصّبا

من ضياء يتهجّى ما تغنيه الشّرف

ربّما بعد زمان لم أعه

أو مكان بتقاسيم غيايبي يتّصف

ربّما أرحل عني

مثلما أرحل عنكم

دون إذن مسبق

قطعت كفّ تبيد الشّمس

1- عبد الحميد الحسامي: تحولات الخطاب الشعري في المملكة العربيّة السّعوديّة، ص 113.

2- راوية يحيايوي: البنية والدّلالة في شعر أدونيس، ص 244.

3- صلاح بوسريف: حداثّة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص 285.

تقصي وجهها حدّ الشّغف

وطني حاربت وحدي

دون سيف

دون جيش

دون شيء

قدر حلم العمر

قدر الأمنيات الخضر

قدر الوطن الماسيّ

إنّي أعترف

انهزمت يا زمان ال.... لست أدري

فلنسافر ولنغادر

مثلما جاءت بنا الصّداف¹

لقد بنّت الشّاعرة تشكيّلها الهندسي لهذا النصّ، بحيث يتحتّم على القارئ أن يتوقّف عند كلّ سطر شعريّ، ليعيش معه شعورا مختلفا، يعاينه، يقيم معه اتّصالا ورابطا قويا، فيتعرّف من خلاله على حالة الاغتراب التي تعيشها "لطيفة حسّاني" داخل وطنها، وبالتالي فإنّ كتابته بتلك الصّورة البصريّة -التي وردت في الديوان- لم تكن اعتباطا، بل حقّقت محاكاة للأداء الشّفوي الذي يستثير شهية المتلقّي لاستنباط دلالات إضافيّة ناجمة عن التّوزيع البصري، يجد المتلقّي نفسه يحاور مؤشّرات التّكهن بمقاصد المبدع؛ فهناك تقطيع دلاليّ يشكّل انزياحا عن التقطيع العروضي المعهود²، وهذا التقطيع الدلالي يخضع لحالة التوقّف التي يقوم بها المتلقّي مشافهة عند كل سطر شعري، حيث تستوقفه في البداية تشكّل ذات

1- لطيفة حسّاني: أغنية تشبّهني، دار ميم للنشر، الطّبعة الأولى، الجزائر، 2015، ص 40.

2- عبد الحميد الحسامي: تحولات الخطاب الشعري في المملكة العربيّة السّعوديّة، ص 115.

الشاعرة الأولى، عند ارتمائها في حضن هذا الوطن، فيتفاجأ بتشكّل وجوديّ مفعم بالارتياح والشك الذي يؤدّي حتماً إلى زعزعة الثقة، وتهدّم العلاقة بين الشاعرة وهذا الوطن، فهي لم تعد تعني له شيئاً، وكأنّها جاءت من قبيل الصدفة، أو يحاول تغييبها، لذلك تعلن رحيلها، مسافرة كصدفة شبيهة بالصدفة التي تشكّلت بها، بعد أن حاربت من أجل هذا الوطن، لكنّها فشلت وانهمزت، وتبقت سطورها الشعرية شاهدة على حالتها النفسية التي ساعد امتدادها وتشكّلها على إضفاء أبعاد دلالية تستوقف القارئ على استكناها مع نهاية كلّ سطر، حتّى يخلص في الأخير وقد استشعر من خلال هندسة النصّ الشعري إيقاعاً ينسجم والحالة الشعرية التي أرادت "لطيفة حسّاني" أن تضمّنّها داخل كتابتها الإبداعية، وإن تنقل للقارئ تجربة شعورية صادقة عاشتها ويعيشها المتلقّي بعد قراءته للنصّ الشعري.

وتفاجئ "نعيمه نقري" القارئ بهندسة نصيّة مغايرة، يقف على إثرها مندهشاً من الدلالة القابعة خلف هذا التصميم، متطلّعا إلى اكتشاف الإيقاع الذي سيستشعره حين انتهائه من قراءة هذا النصّ المعنون بـ "رسائل الحب"، تقول فيه:

وردة

قطر عطر

خاتم

أغنية

أو ربّما كلمة حبّ

رسل

أو طرق شفافة

قد تصل القلب

بقلب.

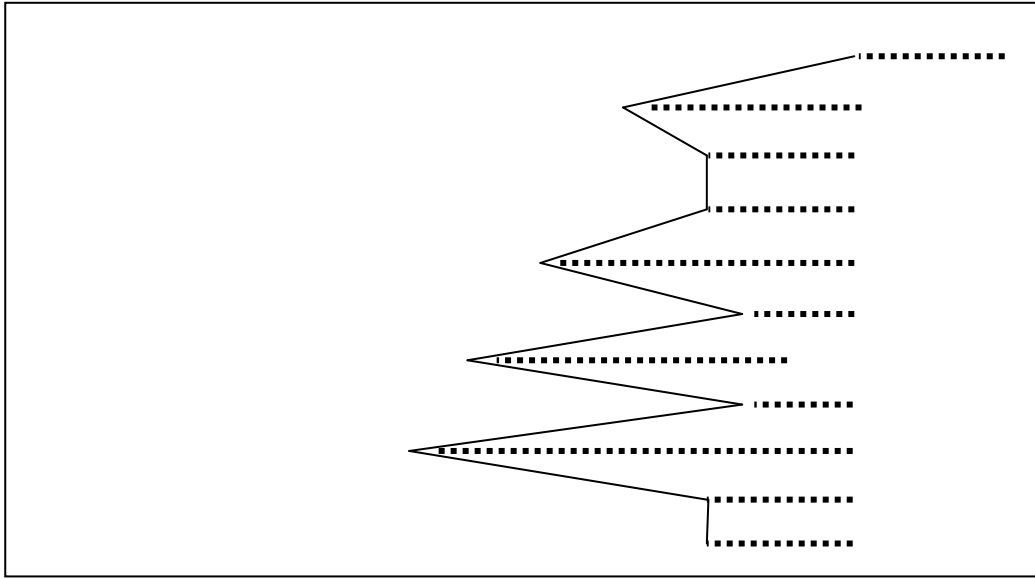
منطق... لا ريب... لا يفهمه

ذئب

ولا تدركه

سيرة كلب¹

يتخذ هذا النصّ هندسة خاصّة به، حيث يتموضع وفق التصميم التّالي:



نلاحظ من خلال المخطّط الموضّح للشكل الهندسي للنصّ الشعري، عدم توازي الأسطر الشعريّة، الأمر الذي سيحدث تنذباً لدى المتلقّي أثناء القراءة. تنذب يوازي اهتزازات النفس وتموجاتها الشعورية، بالإضافة إلى استشعار المتلقّي حركيّة الانفعالات التي تصاحب العمليّة الإبداعية، وكذلك تصاحب لحظة العودة إلى أولى مراحل الحب، حيث بداية التّواصل مع الآخر، عبر رسائل حبّ تتعدّد وتختلف بين «وردة، قطرة عطر، خاتم، أغنية، كلمة حب، رسل، ...» فينغمس القلب في دقات شعوريّة تصله بالقلب الآخر.

وإذا ما عدنا إلى النصّ نجد أن الشاعرة تفتتح نصّها هذا بكلمة واحدة هي: «وردة». يتشكّل منها السطر الشعري، غير أنّ القارئ يندهش من بداية السطر الثاني التي لا تكون

1- نعيمة نقري: كائي... به، دار ميم للنشر، الطّبعة الأولى، الجزائر، 2013، ص 36.

موافقة لبداية السّطر الأوّل، بل تبدأ من حيث انتهى السّطر السّابق، ما يعطيه انطباعاً بأنّه أمام "فضاء نصّي مفتوح. فيه تتوزّع الكلمات وفق تجربة واسعة"¹، تمكّنها من خلق إيقاع استناداً إلى توزيع الكلمات داخل الصّقّة، بالإضافة إلى ما يعبر عنه هذا التصميم.

إنّ بداية السّطر الشعريّ من نقطة معيّنة، ثم تغيير نقطة بداية السّطر الثّاني إلى حيث نهاية السّطر السّابق يربك القارئ ويجعله يطرح العديد من الأسئلة، فهل بداية السّطر الثّاني هي تكملة لما جاء في السّطر الأوّل قراءة ودلالة، أم السّطر الثّاني ينضوي داخل الطّر الأوّل وبالتالي هو امتداد لجملة شعريّة واحدة؟ أو بعبارة أخرى هل الوردّة هي الرّسالة الأولى من رسائل الحب التي تليها مع مرور الزّمن رسائل أخرى بين الحبيبين؟ أم أن الوردّة هي عنوان لحظة شاملة وممتدّة تحتوي ما جاء في الأسطر الشعريّة الباقية وبالتالي فهي لحظة تشتمل كلّ رسائل الحبّ معا «قطرة عطر، خاتم، أغنية، كلمة حب، رسل، ...»؟. هكذا يتفاعل التّشكيل الهندسي مع حمّى أسئلة اللّغة التي تستثير القارئ ليعايش الكون الشعوري والفضاء الانفعالي الذي تعيشه الشّاعرة حين لحظة الإبداع، فيخلق ذلك الإيقاع الذي يحفظ عمليّة التّواصل بين المتلقّي والنّصّ ويحميه من الانقطاع.

وفي نصّ آخر بعنوان "تذكّر" لـ "نعيمة نقري" يلعب التّشكيل الهندسي دوراً مهماً في خلق إيقاع خاصّ بالنّصّ الشعريّ، حيث تقول:

تذكّر أيّها الثّائر

بأنّي نصفك الآخر

ولولا هذه الرّيشات

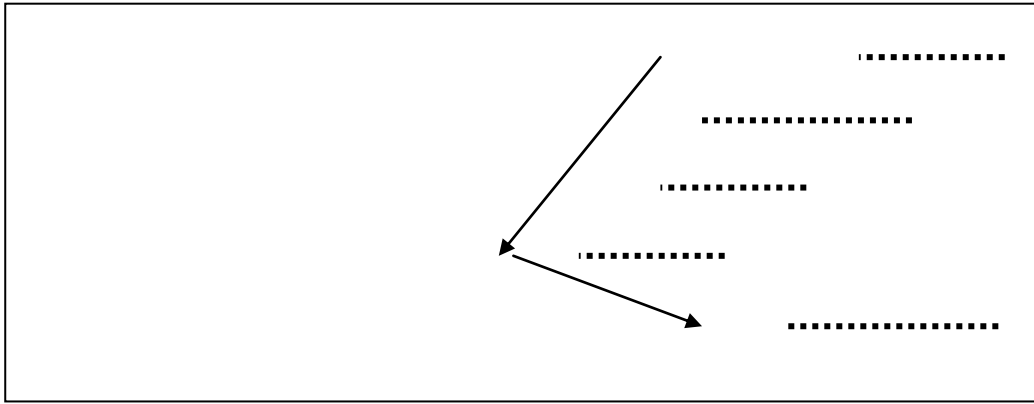
ما رفّت بقلب الرّيح أجنحة

ولا سمّيتك الطّائر²

1- رواية يحياوي: البنية والدّلالة في شعر أدونيس، ص 245.

2- نعيمة نقري: كأني... به، ص 55.

تعتمد الشاعرة في هذا النصّ الشعريّ، على ترتيب الأسطر الشعريّة، ترتيباً تصاعدياً، يتّامى مع بداية السطر الشعريّ الأوّل، لتعود في الأخير إلى النزول، وبداية السطر الشعريّ من أوّل سطر الورقة، حيث يدرك المتلقّي، أنّ هذا البناء الهندسيّ التّصاعديّ، يضاهي الإيقاع الداخليّ التّصاعديّ للشاعرة، حيث تتعامل مع الرّجل بفاعليّة تتصاعد تدريجيّاً، مع توالي الأسطر الشعريّة، وتدعوه إلى التّذكّر بأنّها نصفه الآخر، وليست دون سواها، ولهذا الأمر، لن تتنازل عن هذه المكانة، أو تقبل دون هذه العلاقة مهما كان الأمر، لذلك تزداد وثيرة أحاسيسها، ويتصاعد منحى شعورها ليبلغ ذروته مع السطر الشعريّ الرابع، كما موضّح:



إنّ كما نلاحظ، من خلال المخطّط "تلمح تلك التّقنيّة التّشكيليّة في توزيع مفردات البيت لا بمنطق الرّسم الكتابي المتواتر في الذاكرة العربيّة؛ فالشاعر يجترح طريقته في الكتابة"¹، التي تساعد على إقحام تجربته الإنسانيّة المخصّبة بجملة أحاسيسه ومشاعره، ولذلك فإنّ هندسة النصّ الشعريّ هو أحد العتبات النّصيّة، ومن جهة أخرى أداة فنيّة تساهم في خلق الإيقاع.

4. التشكيل البصري:

1- عبد الحميد الحسامي: تحولات الخطاب الشعري في المملكة العربيّة السّعوديّة، مرجع سابق، ص 117.

ونقصد بالتّشكيل البصريّ "الصّورة البصريّة للنصّ الشعريّ المطبوع بتشكيل معين فوق بياض الورقة"¹ والذي يساهم في خلق الإيقاع وفق طريقته الخاصّة، فقد تميّز النصّ الشعريّ الجزائريّ المعاصر بتشكيل بصريّ يتناسب مع التجربة الشعريّة للشعراء الجزائريين، حيث هيمن التّشكيل المتموج على معظم النصوص الشعريّة منذ مطلع الألفيّة الثالثة، وهذا التّشكيل تتنوع فيه "امتدادات سطوره بين الطول والقصر على غير تسلسل مطّرد، فلا تجيء مسافات امتدادها" متساوية، ممّا يؤثّر على إيقاعيّته عبر خلقها لنسق تشكيليّ هندسيّ يجبر القارئ على اكتشاف كنهه قبل الخوض في غمار النصّ، وهذه الوقفة التأمليّة التي تجذب ذهن القارئ تساهم هي الأخرى في اختيار الطّابع الإيقاعيّ الذي يسير وفقه النصّ، كما نرى ذلك مثلاً في نص "ترانيم الغسق" لـ"منير مزليّني":

هل سيأتي..؟!

هل سيأتي..

مثلما كنا نفكر..

حاملاً قبضة ريح.. وأريجا من صقيع؟!

عله القلب يحن للخفوت..

ليداري ما يداري..

من دموع الآبهين..

ثم يتلو ما تيسر من قنوط!!²

1- ياسين أحمد جار الله: شعريّة القصيدة القصيرة عند منصف المزعني، ص 181.

2- منير مزليّني: قل لأدم، منشورات وزارة الثقافة، الطبعة الأولى، الجزائر 2007، ص 36.

المبحث الثاني:

إيقاع الذات

إلى جانب اللغة يتشكّل الإيقاع داخل النصّ الشعريّ، من جملة من التقنيّات الفنيّة التي يوظّفها الشاعر الجزائريّ المعاصر حتى يعبر بها عن تجربته، ويصوغ بها رؤاه ومعارفه الإنسانية. تقنيّات فنيّة هي امتداد للنّزعة المعلنة على النّزعة الإيقاعيّة الشكليّة كما يسمّيها أدونيس¹ فلقد "أدت هذه النّزعة الشكليّة إلى أن يحذف الشاعر العربيّ العالم الموضوعيّ الخارجيّ ويحذف الأشياء. فهو في شعره لا يعبر أو يشارك أو يرى، بل يمتنع ويصف ويصطنع. وهذا قلّما نجد في شعره موقفاً أو موضوعاً، وإنّما نجد مغالاة في النّواحي الموسيقيّة. وهذا يؤدّي إلى حذف الشعر نفسه إذ دون المادّة الشعريّة لا تجدي الموسيقى ولا يجدي الإيقاع. فالتعبير في الشعر ملتصق جوهريّاً بما نسمّيه الدلالة أو المعنى أو المضمون"²، الذي يتخذ لنفسه مكاناً عميقاً داخل النصّ، ملتصقاً غطاء اللغة، التي يوظّف الشاعر من خلالها مختلف التراكيب اللغويّة والتقنيّات الفنيّة التي تؤدّي هذه الدلالة وتشكّل هذا الإيقاع.

هذه التقنيّات الفنيّة التي يمتطيها الكاتب في نصّه، هي سبيل من سبل تحقيق الرّؤيا كما يقول عن ذلك "أدونيس" فهو "يربط الإيقاع بأبعاد أخرى على رأسها بعد «الرّؤيا»"²، التي يضمّنها الشاعر نصّه فتحقّقه له المغايرة والتّجديد الإيقاعيّ، وكذلك هي استثمار من أجل صبّ الانفعالات النفسيّة التي تتبلور في خضمّ اللّحظات الحياتيّة التي يمرّ بها المبدع،

1- أدونيس: مقدّمة للشعر العربيّ، ص 94.

2- راوية يحيوي: البنية والدلالة في شعر أدونيس، ص 207.

وهو الذي يؤكّد عليه "يوسف حمد جابر" حيث يقول: "فالشعر، بحدّ ذاته، إنّما يصدر عن النفس الإنسانية، وعن ردود فعل هذه النفس تجاه الظواهر الحيّاتيّة. ولأنّ الظواهر الحيّاتيّة متباينة وغير ثابتة، إذن، فردود الفعل غير ثابتة أيضا، إذن، فالنفس الإنسانية تعيش في حالة الخلق الشعريّ، حالات من ردود الفعل المختلفة بين الشدّة والضعف وما بينهما. من هنا، فإنّ الإيقاع أقرب ما يكون إلى تماوج النفس، ومدى انسجامها أو تنافرها مع الواقع.¹ لكن سواء كان الإيقاع يصدر عن الرؤيا، أو تموجات النفس البشريّة ذات الانفعالات المختلفة، أو أيّا كان السبب في ذلك، فإنّ المصدر الرئيس الذي يخلق الإيقاع هو الذات المبدعة التي تعيش حالة الإبداع واقعا وكتابة، حيث وبين الحالة الأولى والثانية تُوظّف هذه الذات مختلف التقنيّات الكتابية التي تجسّد كلتا الحالتين على جسد النصّ.

فالإيقاع إذن حسب "إبراهيم الضبيّع": "إنّما هو نظام خاصّ للغة يتحقّق من خلال الذات المتكلّمة (مبدع النصّ) حين تقوم هذه الذات المتكلّمة بتنظيم حركة اللّغة، وهذا التنظيم إنّما هو مظهر من مظاهر الكتابة على اختلاف أنواعها -الأدبيّة وغير الأدبيّة-، وكما يقول بول شاول: ليس هناك كتابة دون إيقاع، وأيّا كان نوع هذه الكتابة، ومهما ابتعدت عن الأدب، الإيقاع موجود في كلّ حركة تصدر عن الإنسان سواء أكانت ذهنيّة أم عقليّة أم رياضيّة أم فيزيائيّة، اللاّإيقاع ليس موجودا إلّا في الموت"²، حيث يموت الإنسان ويموت معه الإيقاع الذي يخلقه بحركته، ولغته، بتجاربه وكتابته.

واستنادا إلى هذه الكتابة التي تنشئها الذات المبدعة، وتنظّم عبرها اللّغة، يُخلق الإيقاع، لكنّه لا يظهر جليّا، ويبقى في انتظار طرف آخر يستشعره، ويضطرب عند الاستماع إليه، وبالبحث في ثنايا النصّ مستأنسا بهذا الإيقاع فيكون دافعا وحافزا له، للبحث في أطراف النصّ، لاستخلاص مكنوناته، واستجلاء معارفه، وهذا الطّرف الآخر هو المتلقّي، حيث

1- يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص 243.

2- محمود إبراهيم الضبيّع: قصيدة النثر وتحولات الشعريّة العربيّة، ص ص 315 - 316.

يخضع القارئ النصّ الشعري بعد تلقّيه إياه وهو في مظهره الخام، الملتحف بغطاء من التراكيب اللغوية والتقنيات الفنية، للرؤية المجهرية التي تسمح بتكبير الصورة، أو إظهار ما يختفي خلف التقنيات التي تلبسها¹، فينتج عن ذلك الاحتكاك بين النصّ والمتلقّي إيقاع خاصّ بذلك النصّ كان قد ضمّنه المبدع في نصّه، واستخدم في ذلك طريقة خاصّة في الكتابة، تميّز ذلك الإيقاع عن غيره.

ومن التقنيات الفنية التي اعتمد عليها الشاعر الجزائري المعاصر داخل نصّه، وتساهم في خلق الإيقاع، السرد.

1- إيقاع السرد:

أسهبنا من خلال الفصل الثالث، في التعريف بالسرد، وبيان أهميته داخل النصّ الشعري الجزائري ما بعد الحداثي، وكيف أنّه أصبح بمثابة أكسير أعاد للنصّ شبابه، ونظارته التي افتقدتها، وذلك حين امتزجت دماؤه بدماء النصّ الشعري، فأينعت التراكيب اللغوية، وتنوّعت الأساليب التعبيرية، فأثريّ النصّ جمالياً، وبلغ مرحلة النضج فنياً، معلنا عن مرحلة جمالية جديدة ذات حساسية جمالية تختلف أيّما اختلاف عن المراحل السابقة بخصائصها المتميّزة.

غير أنّنا وإن ركّزنا على هذا الجانب من السرد، إلّا أنّ هناك جانبا آخر يحقّقه، ويساهم في خلقه داخل النصّ الشعري، والذي هو الإيقاع، لكننا آثرنا أن نبقي هذا الجانب إلى هذا الفصل، حتّى يكون سبيلنا واضحا، وإمامنا بالإيقاع في قصيدة ما بعد الحداثة شاملا، يكفي المتلقّي لتشكيل صورة عنه، وعن تمظهراته داخل النصّ الشعري، حيث يستطيع السرد عبر تقنيّاته الفنية من: توظيف للشخصيّات المتعدّدة، واشتمال على ضمائر مختلفة، وتبادل للأدوار من حيث فعل السرد، بالإضافة إلى تنامي حركة الأفعال وخفوتها داخل الأسطر

1- عبد الغني خشة: إيضاءات في النصّ الشعري الجزائري، ص 94.

الشعرية... كل ذلك يؤدي إلى إحداث إيقاع موسيقيّ، يتداخل مع بقية العناصر الفنية من أجل تشكيل الإيقاع العام للنصّ الشعريّ.

والإيقاع السردّي الذي نحن بصدد رصده داخل المدوّنة الإبداعية الجزائرية المعاصرة، إنّما "يشير إلى نوع من الحركة، وإلى نوع من التتابع والتعاقب السردّي"¹ الذي يخلق حركيّة، تكسر ذلك الثبات الموسيقيّ الناتج عن الموسيقى العروضية، التي يتكرّر خلالها العديد من الحركات والسكنات، ضمن نسق مغلق ونظام صارم، فرض على الشعراء سطوته، فلا يمكن لهم الخروج عنه، بل تملي عليهم كما يقول "صلاح بوسريف": "شروط انكتابها، فيما ينعكس على النصّ في نظمه وتركيبه، أي في وضع انسياحه اللغويّ والإيقاعيّ، في مهبّ النظم وتحت سلطته"²، لكن في النصّ الشعري الجزائري المعاصر، فالأمر يختلف بوجود مختلف التقنيّات الفنيّة، والتعدّد في الأنماط التعبيريّة، التي يتيحها السرد، بعد أن تفاعل مع الشعر وتلاقح داخله بنيويًا، ولنا بذلك عيّنة من ديوان "أخيرا... أحدثكم عن سماواته" لـ "عاشور فني"، حيث يعتمد السرد من خلال نصّه الموسوم بـ "شيء تكسر في مكان" لرسم معالم واقع مغاير، لم يعهده الشاعر، أو بالأحرى لم يرد أن يعيشه، فهو يحلم بوطن يحتمي بمقوماته الثقافيّة العربيّة ذات الامتداد التاريخي. وبالتالي فقد تكسّرت في هذا الواقع تلك الصورة التي أحبّها، فبقيت راسخة في ذهنه، لذلك فهو يستحضر تلك الصورة الراسخة متحسّرًا، فيقول في نصّه:

شيء تكسر...

مرّة وإلى الأبد

وبقيت وحدي واقفا في الماء

واشتعل البلد

1- عادل ضرغام: في تحليل النصّ الشعري، ص 143.

2- صلاح بوسريف: حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص 129.

عجما وأعرابا أضاعوا النحو

واللبن المخثر

والوتد¹

يتفاجأ القارئ وهو يطالع هذا النصّ الشعري، باستفحال السرد وتمكّن الآليات السردية منه، فيدرك أنّه مقبل على نصّ مشحون بالدلالات، مفعم بالحركة، ممّا يجعله يتهيأ له، ويهيأ الجوّ النفسي الذي يتناسب مع مثل هذا النصوص، حتّى يتحقّق ذلك التّواصل الخاصّ، وبالتالي يعيش الزمن الماضي، والحاضر معاً، ثم يعي الكسر الحاصل بين الواقعيين، وهذا كلّه عبر توالي الأحداث، بعد أن أعلن الشاعر أنّ هناك شيئاً ما تكسر في السّطر الأوّل، لكن بعد هذا السّطر الشعري تتوالى الأفعال «بقيت وحدي، اشتعل البلد، أضاعوا النحو»، فتزداد معها حركيّة الإيقاع، حتّى نتمكّن من اكتشاف طبيعة التّحوّلات بين الماضي والحاضر، "وحتّى يتسنّى لنا أن ندرك أنّ هذا الإصرار على تصوير (اليومي) يرتبط بفكرة إنسانيّة وبسؤال وجودي"²، أصبح مرهونا في هذا العصر بصراعات ثقافيّة، وتمازجات إثنيّة، تفرض على الإنسان وعيا بهذا الخيط التّواصلي الذي يربط الماضي بالحاضر.

إنّ هذه التّقنيّات السردية هي التي تخلق إيقاعها الخاص، حيث تستثير المتلقّي، وتجذبه ليعيش حمّى الأحداث، وحركيّة الشخصيات، وهذا الذي نلاحظه من خلال نصّ "طارق" لـ"محمد بن جلول" الذي ينفصل عن ذاته ليشكّل شخصيتين تتناوبان على قيادة النصّ الشعري بحثاً عن كينونة الشاعر المفقودة، حيث يقول:

أنا عائد

مثل جنديّ عاطل فقد عينه بالخطأ

وحنيه القديم

1- عاشور فنّي: أخيراً...أحدتكم عن سماواته، منشورات ANEP، الجزائر، 2013، ص 36.

2- عادل ضرغام: في تحليل النصّ الشعري، ص 143.

وكلّ رسائله المزعومة
إلى امرأة نائمة.
أنا عائد كي أطرق الباب
ولا أدخل
أستند كجثة على كتفي.
أجرني مرارا ولا أشعر بي.
يرعيني ذلك
يرعيني أكثر أن أموت بين يدي.
أنا العائد ناقصا وحيدا
في كلّ مرّة..¹

يتنافس الشاعر وذاته كشخصيتين تديران دفّة الحركة، ومنه تنشيط الانبعاثات الإيقاعية للنصّ، حيث ينفصل "محمد بن جلّول" عن ذاته بحثا عن كينونته، مستجمعا شتاتها الذي تنأثر إلى شطايا. لكنّه حينما يعود إليها، يكون جريحا، متأثرا بإصاباته، تماما كمن خاض حربا أثناء البحث عن ذاته، لذلك فهو لا يستطيع العودة. وأمام هذا المدّ والجزر السردّي، وتنامي وتيرة الأحداث داخل عالم الشاعر الخاصّ، تتشكّل الفسيفساء الإيقاعية الناجمة عن هذه التقنيّة السردية، والتي تتواصل، ويتواصل معها الإيقاع السردّي، معبرا عن حالة الاغتراب التي تنتاب الشاعر، ويصبح نتيجة لها؛ جثة تستند إلى جسده الخالي من الرّوح، وقد شملهما الموت معا.

ومع تصاعد وتيرة السرد في هذا النصّ، يتنامى الإيقاع تبعا لتنامي الأحداث، الذي يزيد هو الآخر من دلالات التّشظّي والشّعور بالاغتراب الذي يمرّ به "محمد بن جلّول"، واضعا المتلقّي في مواجهة مشهد درامي يضج أحداثا وإيقاعا، فيتفاعل معه، ويقيم معه

1- محمد بن جلّول: اللّيل كلّ على طاولتي، ص ص 90-91.

تواصلنا متيناً، وبالتالي يصبح هذا النصّ أو العالم الذي صنعه الشاعر في متخيّله ويحيلنا إلى العالم المحسوس، ثم يسرده لنا "ليس له معنى إلى من خلال الانخراط فيه"¹، وهذا الإيقاع السردّي يساعد المتلقّي على حالة الاندماج داخله.

ثم يقول بعد ذلك في نصّ آخر بعنوان "وجهة" من الديوان نفسه:

تلك الجثة التي كنت أحملها قبل قليل
وتحملني.

تستأذن هي الأخرى الآن كي تترجّل
نكمل الطريق معا دون أن يسأل أحدا الآخر
عن الوجهة الموالية²

يوصل الشاعر "محمد بن جلّول" في هذا النصّ سرد عالمه الخاص، والذي يرسم من خلاله معالم التّشظّي التي يعيشها، غير أنّ الإيقاع انخفض قليلا في هذا النصّ، ليكون بمثابة إعلان بوصول إلى خط النهاية، حيث نقلّ الأحداث « تستأذن هي الأخرى الآن كي تترجّل، نكمل الطريق معا دون أن يسأل أحدا الآخر»، وكذلك نقلّ حدّة الصّراع، وتخفّ وتيرة الحركة، بعد أن وصل الشاعر مع ذاته إلى مرحلة الاتّفاق، غير أنّه اتّفاق على مواصلة التّشظّي، وبذلك يكون إيقاع النصّ قد سار وفق منحى تنازلي خضع فيه إلى المسار التّنازليّ للسرد.

ويتعالق السرد الشعري مع السرد القرآني، خالقا إيقاعا فريدا، تجتمع عبره فنيات التجربة الإنسانيّة التي عاشها الشاعر، مع سمو التّقنيّات الفنيّة للسرد القرآني ذو الطّابع القدسي، وذلك الذي نلاحظه من خلال نصّ "النّمائل" من ديوان "الإغارة" لـ "بوزيد حرز

1- رواية يحياوي: من قضايا الأدب الجزائري المعاصر، ص 125.

2- محمد بن جلّول: اللّيل كلّ على طاولتي، ص 98.

الله"، الذي يقول فيه:

حين أقرأ سورة يوسف أستغفر
الذنب ألقي إلى البئر كلّ الذي سوف
سيأتي من المغرضين الأحبة ثمّ ألوذ
إلى الكهف أزكى فضاء يبدد ما في
القصيدة من عتمة.

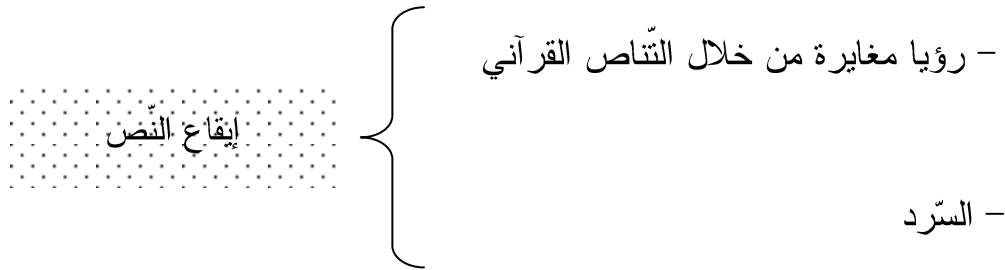
وأعدّ الملايين مثلي، وتخفني الكلمة
لن أقصّ عليكم أنا - ما رأيت -
أخاف من الكلب يفضحني
فأصير كأنتم أصفق قبل الكلام.
سلاما على الميتين
عليكم سلام.

سوف لن أستفيق من العشق لو نخلة ارتمت
بين بيني أشدّ إليها الشهيق وأفنى.
سوف لن أستفيق لينسدل العمر/ينساب/
/يرتاب/أشهى وأضنى.¹

يفتح الشاعر نصّه هذا، بإعلانه قراءة سورة يوسف، ما يوحي بأننا على موعد مع
تناصّ قرآني أفقي من ناحية تشاكلة بنيويا مع لغة النصّ الشعري، وعموديا بحيث يتماشي
ورؤية المبدع. هذا الذي يجعل المتلقّي يتأهّب لمواجهة سرد شعري يميّز بإيقاعيته الخاصة
ذات التأثير الروحي، لأنّ "القرآن الكريم نصّ روحي مقدّس، ورؤية وقراءة مغايرتان،

1- بوزيد حرز الله: الإغارة، منشورات ANEP، الطبعة الأولى، الجزائر، 2003، ص ص 110-111.

للإنسان والعالم، وكتابة جديدة¹ على حدّ تعبير "أدونيس" الذي يقول: "لم يكن القرآن رؤية أو قراءة جديدة للإنسان والعالم وحسب، وإنما كان أيضا كتابة جديدة. وكما أنّه يمثّل قطيعة مع الجاهليّة، على مستوى المعرفة، فإنّه يمثّل أيضا قطيعة معها، على مستوى الشّكل التّعبيري"²، واستنادا إلى هذا القول، نلاحظ أن إيقاع النصّ بدأ في التّشكّل انطلاقا من هذا البعد الروحي، والاختلاف في الرؤيا، ثم يتحقّق من خلال السّرد باعتباره الوعاء الذي يحتضن هذه الرؤيا، ويحقّق لها التّشكّل نصّيّا، أو بعبارة أخرى الرؤيا كانت حافزا للسّرد لتحقيق إيقاعيّه الخاصّة.



ثم يتطوّر السّرد بعد ذلك في القصيدة من التّعبير عن الخيانة العظيمة تمام كما حدث في قصّة النبيّ يوسف عليه السّلام مع إخوته، إلى الفرار إلى الكهف. وهنا يعيدّ الشّاعر مزج لغته الشعريّة مع لغة النصّ القرآني، عبر تقنيّة التّناصّ، وذلك لوجود تساوq في الرؤيا، ارتأى الشّاعر أن ينهل منها، ويغذي بها رؤيته الخاصّة، وكذلك تعطي لغته الشعريّة طاقات إيحائيّة جيدة، "حيث تتسجم هذه النّصوص مع السّياق الروائي (أو الشعري) وتؤدي غرضا فكريّا أو فنيّا أو كليهما معا"³، وكذلك تتسجم هذه النّصوص مع السّياق الشعري لتؤدي

1- عصام حفظ الله واصل: التّناصّ التّراثي في الشعر العربي المعاصر، ص 77.

2- علي أحمد سعيد (أدونيس): الشعرية العربية، دار الآداب، الطّبعة الثّانية، بيروت، 1989، ص 35.

3- أحمد الزّعبي: التّناصّ نظريّا وتطبيقيّا، مؤسسة عمون للنّشر والتّوزيع، عمان، 2000، ص 37.

غرضاً إيقاعياً، يوفر للنصّ مساحة جديدة تثبّت من خلالها دلالات رغبة، وكذلك تؤثر في المتلقّي فتستثير انتباهه، فتفتح شهيتّه ليتحاور مع النصّ الشعري باحثاً في أغواره عمّا يكتنزه من معارف وخبرات إنسانية.

2- إيقاع اللغة الكثيفة:

يُطلق على العصر الذي نعيش فيه حالياً، عصر السرعة، نتيجة للتكنولوجيا التي اجتاحت كل الميادين، وغزت كل مجالات حياتنا حتّى أصبحت لا تفارقنا، بل تخترق كلّ النشاطات التي نقوم بها، حيث اختصرت العدد والجهد، وكذلك الزمان والمكان. هذه التغيّرات كلّها، لم تمرّ على الشاعر مرور الكرام، فهو الذي اعتاد أن يتفاعل مع كلّ ما يجري من حوله، يتقصّى، يكتشف، يعاين...، لذلك كان لزاماً عليه أن يبتكر من خلال نصوصه الشعرية طرقه التعبيرية، ذات الأساليب الفنية، والتراكيب اللغوية "المناسبة لإيقاع الحياة المعاصرة المتسارع"¹، بحيث يتماشى الشعر مع عصره، ويتخصّب معه في سماته، أدواته، فنياته...، كما أصبح لزاماً عليه أيضاً، أن يجد السبيل الفنية، للقبض على تلك اللحظات المتقلّبة، الهاربة، والقصيرة، التي أصبحت تستهويه، محاولاً الغوص إلى أعماقها، واكتشاف منابع الجمال فيها، ولذلك ظهرت العديد من النصوص الشعرية التي تعتمد هذا البناء الفني ذو "الكثيف والإيجاز، وكذلك ذوّ المصطلحات غير الدقيقة"²، كما يقول عن ذلك "عبد الله بن سليم الرّشيد"، نذكرها منها على سبيل المثال لا الخوض فيها: الومضة، الهايكو، النثيرة، القصيدة القصيرة، القصيدة القصيرة جداً...

لقد أصبحت اللحظات الزمنية القصيرة على أرض الواقع، عالماً جديداً واسعاً بالنسبة للمبدع، فهو يعيد اكتشافها على نحو مغاير، يراها وفق منظور يختلف عمّا يراها الآخرون،

1- محمّد عروس: التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، ص 167.

2- عبد الله بن سليم الرّشيد: القصيدة القصيرة جداً -لمح من تجربة ورأي في المصطلح"-، مجلّة قوافل، العدد ثلاثون، النادي الأدبي بالرياض، السعودية، 2013، ص 208.

يصل إلى أعماق ممّا يصل إليه عامّة الناس، ولذلك فهو يحتاج إلى آليات فنيّة تُحكّم الوصل بين الفضائين، وتسهّل الانتقال من لحظة زمنيّة عابرة، إلى فضاء واسع مغاير، يكمن وراء هذه اللحظة الزمنيّة، أو كما يقول عن ذلك "محمد عروس": إنّ الشاعر يلتقط "مشهدا حياتيا، قد يكون مثيرا للانتباه، فيزيد الشاعر من إبرازه، بتركيز عدسة التصوير عليه وتضخيمه، أو يكون مشهدا لا يثير أي انتباه للمشاهد العادي، ولكنّ الشاعر يصنع منه حدثا بالتعليق الساخر، أو التصوير المفارق"¹، وفي كلّ هذا يحتاج لغة كثيفة، وهذه اللغة لها إيقاعيّتها الخاصة رغم مساحتها النصّية الصّغيرة، إلّا أنّ كثافة اللغة، والإحاطة بذلك المشهد البسيط، هو ما يحقق لها ذلك.

وقد شهدت المدوّنة الإبداعية الجزائرية المعاصرة، العديد من الكتابات التي تتبنّى هذه الأساليب ذات اللغة المكثّفة، حيث استهواها النقاط اللحظية الحياتية التي تثير انفعالاتها، ولنا من ذلك عيّنة من ديوان "هايكو القيقب"، لـ "معاشو قرور"، فيقول:

ذو الوجه الكئيب

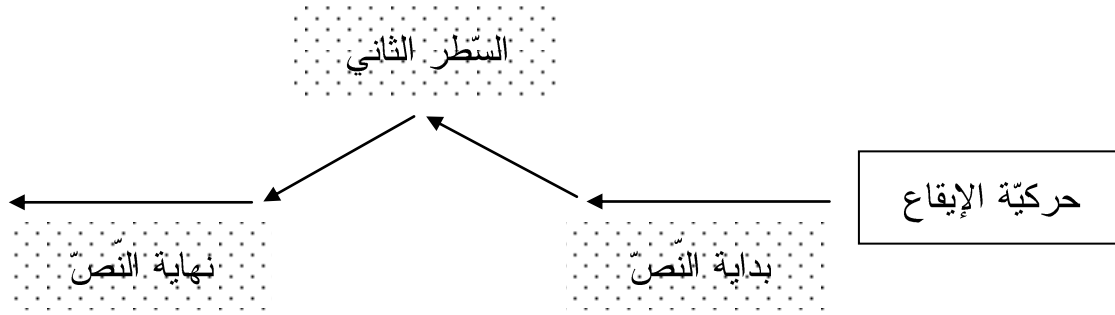
حتّى قلم الفحم،

لا يخفي البثور²

يتتبّع الشاعر من خلال نصّه هذا، حالة نفسيّة ذات امتداد زمني معيّن، لأنّ الإنسان تحكمه جملة من الانفعالات. غير أنّه يركّز على الحالة النفسيّة الكئيبة، ويوفّر لذلك لغة ذات كثافة دلالية، وهو ما أعطى النصّ إيقاعا سريعا يصاحب سرعة التصوير، فيبدأ من نقطة الصّقر أو الثّبات، ثم يرتفع، ليعود مجدّدا نحو الثّبات مع نهاية النصّ

1- محمد عروس: التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص ص 166-167.

2- معاشو قرور: هايكو القيقب، مصدر سابق، ص 63.



وكما نلاحظ من خلال التّرسّيم، نرى أنّ الشّاعر يَصوّر اللّحظة الزّمنية بسرعة، من خلال كلمات ثلاثة: «ذو الوجه الكئيب»، ثمّ مباشرة بعد هذا الوصف نجد أنّ القارئ ينتظر تفاصيل أكثر حول هذه الحالة، وهنا يرتفع الإيقاع بارتفاع التّرقّب، وقصر المعطيات، لكنّ الشّاعر يباغته بانقطاع الوصف، معلنا استسلامه أمام هذا المشهد، لتنتهي هذه الحالة، وينتهي معها إيقاعها السّريع على وقع فضول لم يشبع بعد.

وفي نصّ آخر للشّاعرة "طالبي قمير عفراء" من ديوانها "لا أثر على الرّمْل لأعود"، توقف الزّمن لترسم مشهدا ينسجم فيه الرّجل والمرأة، دون أيّ تهميش أو إقصاء، حيث تقول في نصّها:

صياح الديك

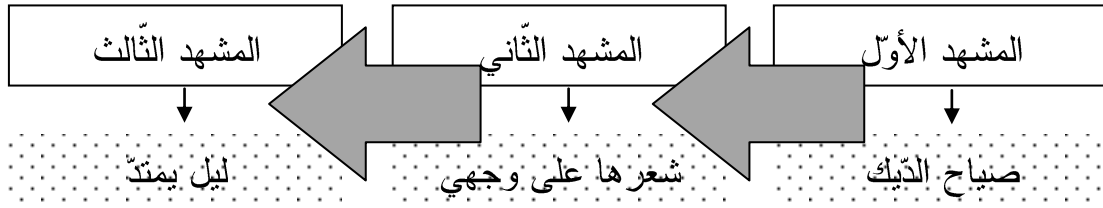
شعرها على وجهي

ليل يمتد¹

تبني الشّاعرة نصّها هذا "عبر الاستعانة، بالتّكثيف التّعبيري والتّصويري، الذي يساعد الثّراء الموسيقي"²، ويحقّق الإيقاع الخاص، وذلك من خلال تقنيّة التّركيب المشهدي، حيث نرى في النصّ تجاور ثلاثة مشاهد هم: «صياح الديك»، «شعرها على وجهي»، «ليل يمتدّ»

1- عفراء قمير طالبي: لا أثر على الرّمْل لأعود، دار فضاءات للنّشر والتّوزيع، الطّبعة الأولى، عمان، 2016، ص 28.

2- أحمد درويش: الإبيجراما الشعريّة العربيّة -محاول للبحث عن تقنيّات النصّ-، مجلّة قوافل، العدد 30، النّادي الأدبي، جدّة، 2013، ص 156.



تجتمع هذه المشاهد جميعا ليشكّلوا المشهد العام، حيث تكون البداية مع المشهد الأول الذي يحيل إلى الزّمان، وبتعبير أدقّ الصّباح، حيث ذلك الزمن المتميّز بإيقاعيّته الهادئة، ثم بالإضافة إلى هذا المشهد، يأتي المشهد الثاني الذي ينسدل فيه شعر الفتاة على وجه الرّجل، ليشعر بحالة انفعاليّة متمزج مع إيقاعيّة المشهد الأول، ليبحر من خلال المشهد الثالث في لحظة غامرة، بحيث ينسجمان معا.

انسجام يخلق إيقاعا خاصّا بتلك اللّحظة الختاميّة التي انتهى إليها المشهد العام، ومن ناحية ثانية، إيقاع يلخصّ لنا المشهد العامّ الذي يبحث فيه كلّ من الرّجل والمرأة عن علاقة متينة يكونان فيها مكملّين لبعضهما في انسجام وتوافق، وهذه الخاصيّة التي اعتمدتها الشاعرة نجدها كذلك كثيرا في شعر "الأخضر بركة"، حيث يقول:

الصّيام الصّيام ..

ترتفع الأسعار

ترداد القمامة¹

يكثّف "الأخضر بركة" من خلال نصّه هذا، لغته الشعريّة، محاولا "اقتناص اللّحظة الهاربة، بل ويعلي من شأوها كلّ دهشة سائحة"²، فيجعل منها عالما لا محدود الدّلالة، مقلوبا رأسا على عقب بعد أن زرع أركانه برؤيته الخاصّة لتلك اللّحظة التي يقبض عليها في خضم سيرورة تاريخيّة نمطيّة، بسيطة، هو شهر رمضان. شهر يمرّ على النّاس جميعا

1- الأخضر بركة: حجر يسقط الآن في الماء، ص 41.

2- معاشو قرور: هايكو القيقب، ص 07.

لكنّه أبداً يفلت من مصيدة الشاعر، حيث يكوّن مشهده العام لشهر رمضان من خلال مشاهد ثلاثة هي: «الصّيام الصّيام»، «ترتفع الأسعار»، «تزداد القمامة»، وهذه المشاهد الثلاثة تمّ اختزالها من قبل الشاعر في كلمتين لكلّ مشهد. حيث اختزل المشهد الأوّل الذي هو تصوير لشهر رمضان، بنفحاته الإيمانيّة ونسماته التعبدية، بكلمتي «الصّيام الصّيام»، أمّا في المشهد الثّاني الذي هو ارتفاع الأسعار، وعدم احترام الطبقة الغنيّة من التّجار لحرمة هذا الشّهر، وكذلك المشهد الثّالث الذي يتمثّل في هدم واضح لقداسة هذا الشّهر عبر رمي القمامة، وارتفاع نسب التّبذير من طرف المواطنين الذين جعلوا من هذا الشّهر مناسبة لإشباع شهوات بطونهم ونسوا المعنى السّامي لشهر رمضان.

إنّ هذه الرّؤيا لمغايرة لشهر رمضان، لم تُثنِ "الأخضر بركة" عن ارتياد هذه اللّحظة الزّمنيّة، بل استعمل الإيجاز والتّكثيف ليصوّر لحظة بسيطة استثارت فضوله، وقد تولّد عن هذا التّكثيف والإيجاز إيقاع متسارع، تسارع هذا الشّهر الفضيل الذي اختزله النّاس في مشهدين اثنين، فتماهت قدسيّته، وتلاشت معانيه السّاميّة ضمن مشهدين متناظرين هما ارتفاع الأسعار، وازدياد التّبذير. بعد ذلك يستخدم الإيجاز والتّكثيف في نصّ آخر من الدّيوان نفسه، يقول فيه:

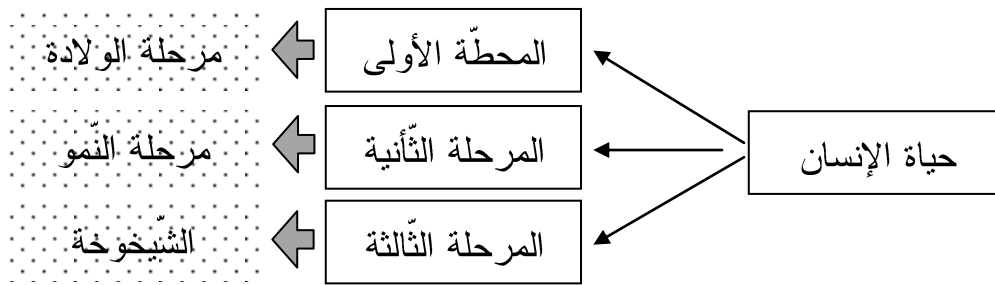
نولد داخل المنزل

نكبر في المتاه

نشيخ عند العتبة¹

يبلغ الإيجاز والتّكثيف في هذا النصّ مبلغاً كبيراً إذ يختصر حياة الإنسان الطّويلة، في نصّ شعري لا تتجاوز عدد كلماته تسع كلمات، وذلك بفضل التّكثيف اللّغوي، الذي تمكّن من خلاله الأخضر بركة من اختزال حياة الإنسان ضمن محطات ثلاثة مهمّة

1- الأخضر بركة: حجر يسقط الآن في الماء، مصدر سابق، ص 175.



هذه المحطات الثلاثة استطاع الشاعر، عبر تقنيّات التّكثيف والإيجاز والاختزال، أن يمرّ لغويّاً، مروراً سريعاً، عبر مراحل الحياة التي ذكرها، وكذلك استطاع الشاعر أن يعطي صورة شاملة للمتلقّي عنها، بالإضافة إلى ذلك فقد جعل أسلوب التّكثيف والإيجاز والاختزال كما تقول "أماني فؤاد": "النّصّ على قصر عباراته واقتضاب التّعبير فيه يكون متقلاً بمعان عميقة، أثر الشاعر التّعبير عنها بألفاظ بسيطة"¹ خالية من التّعقيد، تماماً كما هي بساطة اللّحظة الزّمنية على أرض الواقع، واستناداً إلى هذه الأساليب المعتمدة من طرف الشاعر، والبناء النّصّي القصير، انبنى الإيقاع بالموازاة مع كل هذا، حيث من السّهل على المتلقّي أن يستشعر إيقاعاً يوازي الانتقال السّريع، وقصر العبارات واقتضابها. إيقاع خاص بالنّصّ الشعري، يحقّق له فرادته وتميّزه، ويضمن له فضاء دلاليّاً، يستشعره المتلقّي وهو يعاين هذا النّصّ، ويكتشف عوالمه الثلاثة التي تتشكّل من كلّ مشهد من المشاهد الثلاثة التي سبق لـ"الأخضر بركة" ذكرها في نصّه.

لقد استطاع الشاعر من خلال هذا النّصّ، أن يخلق له إيقاعاً يتماشى وسماته، المستمدّة من معايشة اللّحظة الواقعيّة، وذلك بفضل أسلوبه الفنّي في تكثيف اللّغة الشعريّة واختزال التّراكيب اللّغويّة، بحيث "يعبر عن استدعاء ملاحظة أو إحساس عن العالم الخارجيّ، ولحظة حاضرة، ينبغي للقارئ أن يعيشها مع الكاتب لكي يشاركه فيها، بعدما أشيع أنّ الشاعر يعيش وحده في عزلة"²، متسامياً عن واقعه، يرفض أن يخوض فيه، أو

1- محمّد عروس: التّجريب في الشّعر الجزائري المعاصر، ص 171.

2- أمانة بلعلي: خطاب الأنساق - الشّعر العربي في مطلع الألفيّة الثالثة-، ص 139.

يكتشف أشياءه.

3- ذات المبدع .. منبع آخر من منابع الإيقاع:

يمرّ المبدع في حياته اليومية بالكثير من التجارب الإنسانية، ويتزعزع في بيئات تترك فيه أثرها. يعيش أمكنة وأزمنة تتسرب إلى أعماق وعيه، فتشكّل وعاء يحتضن مخياله، ويستمدّ منها إيقاع حياته، ونمط عيشه. وبين كل هذا وذاك، تتشكّل الكثير من الانفعالات والمشاعر، وتتبلور العديد من الأحاسيس والهواجس التي تنتاب المبدع وهو يتعاش مع هذه المشاهد والخبرات، فتتسرب طوعا أو كرها في غمرة العملية الإبداعية إلى جسد النصّ ليتشكل بعد ذلك ما يمكن أن نطلق عليه اسم «مناخ» خاص به، يعكس الحالة النفسية والانفعالية للمبدع، ويسيطر على النصّ سواء كان ذلك المناخ عاطفيا، حزينا، ملحميا، تأمليا، ...

ولا يمكن إنكار أنّ هذه الحالة النفسية تؤثر على المبدع، بحيث تجعله يُضمّن نصّه رصيда لغويا وأساليب تعبيرية وتقنيات فنية، تمكنه من الإحاطة بالعملية الإبداعية، لغة ودلالة وإيقاعا، وهذا الذي يسمّيه "حبيب مونسي" بالمرتكزات، فيقول: "وكانّ هذه المرتكزات هي البؤر الدلالية الأولى التي قامت هياكل لرفع البناء، وإليها تعود القصيدة بتأثيرها الفني في جملتها، وكانّ ما يصاغ من تعابير وظلال وصور، إنّما هو الحشو الذي يعطي للنصّ لحمته، ويفعمه بالحركة التي يسايرها فعل القراءة لاستخلاص الدلالة من طرف أول، وجني اللذة من طرف ثان"¹، ثم إلى جانب هذا المناخ واللغة يتجنّد الفضاء البصريّ أو الاشتغال الفضائي كما يصطلح عليه "محمد الماكري" لتدعيم هذا الفضاء النصّي العام، والاشتغال الفضائي هو مجموع مظاهر «التفضية» في عرض النصوص الشعرية المكتوبة، أي تلك المعطيات الناتجة عن الهيئة الخطيّة أو الطباعية للنصّ²، بما يحقق خطابا بصريا يرافق الخطاب

1- حبيب مونسي: توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009، ص 94.

2- محمد الماكري: الشكل والخطاب -مدخل لتحليل ظاهراتي-، ص 05.

اللغوي في محاوره المتلقّي.

إذن، هكذا يتجسّد النصّ في إطاره العام، حيث تتدرج تحته الفسيفساء النصّية، أو مجموع العناصر الكيميائية التي يدمجها الشاعر في نصّه، لتخلق العديد من الدلالات، تشكل ذلك الإطار العام وتغذيه، ويندرج خلفه حالة الشاعر النفسيّة، بيث نجد النصّ في كلّ ذرّاته عبّر أيضا عن تلك الحالة التي تعتمل المبدع أو يريد أن يضمّنها نصّه. وحين ينبني هذا التّجانس بين حالة المبدع وذرّات الفضاء النصّي العام، ينبعث خيط الإيقاع ليتداخل مع جسد النصّ، تكون انطلاقته الأولى من داخل ذات المبدع، ليحطّ الرّحال داخل الفضاء النصّي العام، فيتلقّقه المتلقّي خاشعا، منصتا لإيقاع الحياة الجديدة المبتوثة داخل هذا العمل بعد أن الشاعر "مادّة تدحر الموت. ومن العدم بعث شيئا أطول عمرا من الخشب والحجارة.. وبفضله تجلّى الخالد"¹، وتحقّقت عمليّة الخلق على حدّ تعبير "أدونيس"، واستوى الإبداع خلقا لغويا يختال على الصّفة.

هو هكذا إيقاع الذات المبدعة، الذي يبتدئ من تواترات تنمو داخل النّفس فيُسمَع له صدى أصوات موسيقىّة داخل النصّ الشعري. إنّه الإيقاع بالمعنى العميق حسب "خالدة سعيد"، والذي يُبنى من أعماق الشاعر ليستقرّ في أعماق النصّ، لذلك يتطلّب وعيا خاصا، وإحساسا مرهفا لتُسمَع ذبذباته، حيث تقول: "الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها، وإنّما يفهمها قبل الأذن والحواس الوعي الحاضر والغائب"²، الذي يتّصل عبر إنصاته إلى النصّ مع الشاعر، فيكون ذلك الأثير الخاصّ الذي تنطلق عبره نغمات إيقاعيّة خاصّة.

إنّنا إن تأملنا نصّ "خذ يقينك إلى عتبة الرّيح... ودعه يشكّ" لـ"راوية يحياي" من ديوانها "أنا لا أحد" فسنلاحظ حتما، أنّه يخيم عليه صراع بين ثنائيتين متناقضتين، هما الموت

1- حبيب مونسي: تواترات الإبداع الشعري، ص 177.

2- خالدة سعيد: حركيّة الإبداع، ص 111.

والحياة، وبينهما تنبجس رغبة الشاعرة في معانقة الحياة، والفرار من الموت، وهذا ما يعطي النصّ إيقاعاً حيويّاً خاصّاً به نابعا من هذه الرغبة، ومن هذا الإقبال على الحياة لتحقيق وجودها، حيث تقول:

1- هل أنت حيّ ... بما فيه الكفاية

- ربّما خارج الظلّة وأنا

على قيد المحبّة

2- في طريقنا إلى الحياة

كم من موتة

تلتزمنا؟

قال للمسافة:

خذيّ إليك

لأكون القريب

البعيد¹

إن هذه الرغبة في الحياة، التي تتملّك الشاعرة وأثارت انفعالاتها، أحدثت إيقاعاً خاصّاً يصدق به النصّ. إيقاع حيوي ينبض بالحياة ويمقت كل أشكال الموت، إيقاع متجدّد لا يستسلم للتّبات منسجما في ذلك مع نفسيّة "راوية يحيايوي" غير المستقرّة عند حقائق هذا العالم، لذلك فهي لا تركز إلى اليقين أبداً، فنراها تسافر نحو متاهات الشكّ أو أرض السّؤال، أين تجد فيها متنفسها، ذلك أنّ الذات التي تعيش على السّؤال، وترغب في البحث، هي ذات ترغب في الحياة بشدّة، فتأبى الموت، وهذا هو صلب الإبداع كما يراه "أدونيس"، إذ إنّ

1- راوية يحيايوي: أنا لا أحد، ص 11.

إدراك الواقع والعالم والكتابة عبر غربة السؤال، لأن إخضاع كلّ شيء إلى السؤال معناه الإبحار في أعماقه، واكتشاف جوهرة كما يتبدّى للشاعر أو المبدع، لا الاستناد إلى تفاسير من الماضي، لذلك هو يقول: "طرح الأسئلة من ضمن إشكالية الرؤيا العربية-الإسلامية، حول كلّ شيء، لكن من أجل استخراج الأجوبة من حركة الواقع نفسه، لا من الأجوبة الماضية. وهي على الصعيد الشعري الخاص، الكتابة التي تضع العالم موضع تساؤل مستمر، وتضع الكتابة نفسها موضع تساؤل مستمر"¹، فإذا انقطع هذا التساؤل، وتوقّف هذا البحث الدائم تعرّض المبدع لما يشبه الموت، لأنّه استسلم للثّبات.

لو حاولنا تبصّر كيفية تأثير ذات الشاعرة في هذا الإيقاع، فيكفي أن نتتبع كيف انسحبت الحالة النفسية على كافة العناصر المشكّلة للنصّ، حيث أصبحت كل جزئياته المشكّلة له تغمرها هذه الثنائية المتضادة، بدءاً من العنوان، إلى الجهاز اللغوي، ثم الفضاء الدلالي والاشتغال الفضائي ... فنلاحظ من خلال العنوان «خذ يقينك إلى عتبة الريح... ودعه يشكّ» تصريحاً مباشراً من قبل الشاعرة بأنها ترفض اليقين وتستبدله بالشكّ، وكذلك الأمر مع الجهاز اللغوي الذي توظّفه في نصّها هذا، والذي نراه يغذّي هذا الصراع بين ثنائية الموت والحياة ليزيد من إيقاع النصّ من خلال إبراز الحالة النفسية التي تتتاب "راوية يحياوي"، وسنضع جدولاً يوضّح ذلك:

الحياة	الموت
- حي	- الظلمة
- على قيد المحبة	- موتة
- الحياة	- البعد
- القرب	

1- أدونيس: فاتحة لنهاية القرن، ص 254.

من خلال الجدول، نلاحظ وجود صراع محتدم، من أجل إثبات الرّغبة في الحياة من طرف الشّاعرة، وهذا الذي يتحقّق من خلال غلبة المصطلحات المعبّرة عن الحياة، في مقابل المصطلحات المعبّرة عن الموت، ومن خلال هذا الصّراع تولّد إيقاع، يحثّ القارئ نحو المضيّ قدما في سبيل معانقة الحياة، وعدم الاستسلام للموت أو اليقين، وهذا الإيقاع الذي نستشعره من خلال النصّ يستند إلى نفسيّة الشّاعرة الرّغبة في السّفر إلى عوالم البحث والسّؤال، لذلك نراها تستهلّ نصّها بسؤال توجّهه إلى المتلقّي، حول ما إذا كان حيّا، وما إذا كان يشعر بإيقاع الحياة، «هل أنت حيّ ... بما فيه الكفاية»، فهذا السّؤال هو بمثابة جرس موسيقيّ محفّز للقارئ، حتّى يستشعر لذّة أن يكون موجودا، وينساب مع موسيقى الحياة الحقيقيّة، التي لا تتأبى إلا عبر تخطّي لحظات الموت، فهي تقول:

2- في طريقنا إلى الحياة

كم من موة

تلزمنّا؟¹

ويبرز الاشتغال الفضائي، جانبا مهماً آخر من حالة الشّاعرة الدّاخلية، فيدعم الإيقاع بما يمتلكه من طاقات، إذ أنّها تعتمد نقاط الحذف بعد السّؤال التي استهلّت به نصّها «هل أنت حيّ ... بما فيه الكفاية»، وهذه النّقاط وغيرها من علامات التّرقيم، حسب "محمّد الماكري" "غالبا ما تكون سببا في اتّساع الدّلالة، أو إنتاج معنى نقيض. لهذا السّبب حسب «ليوطار» امتنع أرسطو عن ترقيم نصوص «هيراقلطس» خوفا من منحها معنى مضادا²، ومن جهة ثانية، تساهم هذه النّقاط في توجيه المتلقّي قرائيا، وإرشاده إيقاعيا، حيث تفرض عليه الصّمت عند الوصول إليها بعد القراءة، أي التّحوّل من حالة الكلام إلى الصّمت، فيغتنم هذا السّكون القرائي ليفسح لنفسه المجال من أجل ممارسة فعل السّؤال، وانطلاقا من فعل السّؤال هذا

1- رواية يحيى: أنا لا أحد، مصدر سابق، ص 11.

2- محمّد الماكري: الشّكل والخطاب -مدخل لتحليل ظاهراتي-، ص ص 109-110.

ينخرط في إيقاع مغاير يعيش عبره لذة السؤال من ناحية، ومن ناحية أخرى يتناغم مع حالة إيقاع الذات المبدعة التي تعيش معه الحالة ذاتها.

وبوجود نقاط الحذف مع نهاية هذا السؤال، وتوقف المتلقي يدرك أنّ هذا السؤال يفتح على آفاق دلالية تتسع لتكون قابلة لاستيعاب هذا الفضاء الزماني بما يحويه من إيقاع، لذلك هو يستشعر هذا الإيقاع، بغية أن يستهض همّته ليكون قادراً أن يخوض غمار الحياة، ويقبل عليها، كما يتمكن من أن يتجاوز -كما تقول الشاعرة "راوية يحياوي"- الموت مرات عديدة حين تصادفه وتحيد به عن مساره.

وتخالج "بوكبة" حالة عاطفية صاحبت تذكره لأمّه ما يضيفي على النصّ إيقاعاً يتناسب وحالة الحنين التي يمرّ بها، فأصبح النصّ مشحوناً بالدلالات العاطفية ذات الإيقاع الصادق، البعيد عن التوتر أو القلق، المتموّج تموّج الأحاسيس النابعة عن قلب يعبر عن حنينه بصدق، تجاه أمه التي أفنت حياتها في تربيته، حيث يقول في نصّه "كنا نرقص حول الكوخ":

أمّاه كم نبضا سيكفي للعبور إليك؟/ كم حقلا من

الصلوات يكفي للحلول؟

وهذه كفيّ تماهت والهواء

أنا المباهل رغبتني في الصدق

مزمورا يلاهب ما تبقى من حقيقة ويخبو

لا الحكايات القديمة أصبحت تغري شفاهي

بالهديل

ولا الجديدة أسلمتني للمرايا!¹

تنتاب الشاعر من خلال هذا النصّ عواطف جيّاشة، تنماز بالحنين لأمّه، وهذا الحنين

1- عبد الرزاق بوكبة: من دسّ خفّ سيبويه في الرمل، ص 78.

من "صنيع الحبّ الذي يعكس آية العرف والعقل والتّواضع"¹، فينثر إيقاعا يتميّز بالصدّق في مشاعره اتجاه أمّه، حيث تتساب هذه العواطف عبر جسد النصّ، جاعلة منه مقطوعة موسيقيّة، تشعّ أحاسيسا، بعد أن خيم على النصّ جوّ من الحنين والاشتياق الذي توحى به الكثير من الألفاظ التي يوظّفها: «نبض، حقل، صلوات، الصدّق، الحكايات القديمة، الهديل، الحكايات الجديدة، المرايا»، وهي ألفاظ تحفظ للنصّ إيقاعه الهادئ البعيد عن الصّخب، أو الانفعال، ليدخل بعدها في حالة أخرى من التّساؤل الذي يخترق به عوالم الحنين، فيبني إيقاعه عبر مساعلة العديد من الذّكريات التي ظلّ يحتفظ بها مع أمّه، حيث يقول:

تذكرين مراوحي؟/مهدي / صبايا؟

زورقي الورقي يحبو؟

عنزتي البيضاء؟

مذياعي؟

أبي يحسو سجائره؟

دمي يكسو الأراجيح؟

الحمار جحا؟

سراويل القطيفة؟

جدّتي تشكو العياء؟

رقية؟

الكاثون؟

صوص الجار مخنوقا؟

سلام النبض أيتّها البقايا

1- حبيب مونسي: توتّرات الإبداع الشعري، ص 136.

سلام النبض / السلام عليكم¹

تتوالى الذكريات، وتتعاقب المحطات التي بقيت راسخة في ذهن "عبد الرزاق بوكبة"، لذلك هو يحاول أن يستخلص منها رحيقا موسيقيا، يصل عبرها إلى التعبير عن حالته النفسية إزاء أمّه، فيتشكّل في ثنايا هذه العمليات الإبداعية إيقاع النصّ، وما كان للشاعر أن يحقق مبتغاه، لولا أن وضع كلّ لحظة زمنية، أو محطة تاريخية، ضمن سياق لغوي استفهامي، يجبر المتلقّي على الخضوع لسلطة الاستفهام، التي تجعل القارئ يعيش كلّ محطة من محطات ذاكرة الشاعر "كاستفسار دائم، وكنهر، على مائه أن يظلّ متدفقا دائم الخفقان، لا هدنة ولا استقرار، فما يستقرّ يموت ويمحي"²، أمّا هذه المحطات فلا يجب عليها أن تفنى أو تزول من ذاكرة "عبد الرزاق بوكبة"، فيُعمل بذلك القارئ تفكيره، ويزيد تركيزه، حتّى يستشعر الذبذبات الموسيقية التي تنبّأها هذه المحطات التذكارية الخالدة في أعماق الشاعر.

وعلى عكس "راوية يحياوي" تتخذ "توأرة لحرش" من الأنين إيقاعا، ومن اللوعة بلسما يقيها كربات الحياة التي ألحقت بها الكثير من الضرر، فصارت حياتها نغمة موسيقية حزينة تتدفق ألما ومعاناة، لذلك تقول في نصّها "أناشيد العطب" الذي يندرج ضمن ديوانها "مكان لا يعول عليه":

أندثر بذكريات باردة،

أربت على جراح منكشة في أريكة من نزيف

وأرتشف غيمة على مهل

على حين غفوة طارئة

تتسلّل حشرات ضارّة إلى مفاصل الوقت

تصيبها بلوثة أسي،

1- عبد الرزاق بوكبة: من دسّ خفّ سيبويه في الرّمل، ص 78.

2- صلاح بوسريف: الشعر وأفق الكتابة، ص 17.

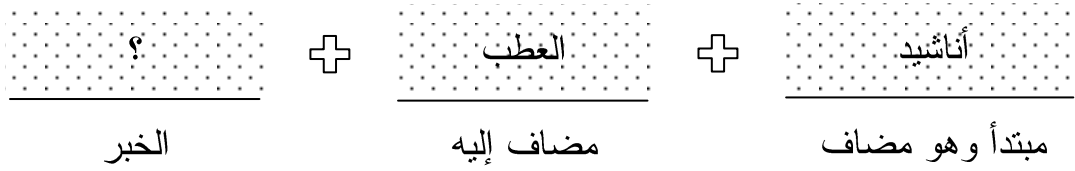
تنخرها بلا جدوى الحياة¹

يحمل عنوان النصّ باعتباره العتبة الأولى التي تواجه القارئ، الكثير من الدلالات التي تفضح نفسيّة الشاعرة المتعبة، جرّاء ما تعانیه من أعطاب الحياة، فأعلنت استسلامها لهذا الخصم الذي أنهكها، كونها لم تعد تقوى على مقاومتها، لذلك لم يكن العنوان معقّداً، بل جاء في تشكيل لغويّ بسيط يتماشى مع حالتها النفسيّة الواضحة الخاليّة كذلك من أيّ تعقيد، حيث لا يتميّز العنوان كما يعبر عن ذلك "جيرار جينيت" بصفة المراوغة، أو الإغراء، أو الطّبيعة السرياليّة "التي لا تطابق نصوصها تماماً، وتحتاج إلى تأويل وحفر في طبقاتها قصد قراءة وفهم تلويحاتها وتلميحاتها"²، بل يرسم صورة واضحة عن الألم الذي تعانیه الشاعرة، والذي هو من بين المشاعر التي لا يحتاج الناظر فيها، إلى عين متبسّرة، ليلحظ ملامح هذا الشّعور على وجه صاحبه، لذلك كان العنوان «أناشيد العطب»، إعلاناً من "نوّارة لحرش" بأنّ إيقاع النصّ الذي ستّخذ به بمثابة أناشيد تتردّد في كلّ لحظات حياتها، سيكون نابعا من هذا العطب، والألم الناجم عن الحياة، استناداً في ذلك إلى لفظة أناشيد الواضحة والصّريحة حيث إنّها تلعب دور الجرس الموسيقيّ المهيّئ للإيقاع، الذي سينبني عليه النصّ، ويكتشفه القارئ داخله.

غير أنّنا لو تأملنا التشكيل اللّغوي للعنوان، فسنرى أنّ الشاعرة تبقي المجال الدّلالي مفتوحاً من خلاله، كون العنوان خال من خبر يكمل عقد الجملة الاسميّة، حيث ورد عنوان النصّ مركّباً من مبتدأ ومضاف إليه فقط، أي أنّه ينقصه خبر يتمّ معنى الجملة الاسمية ويوضّح العنوان.

1- نوّارة لحرش: كمكان لا يعول عليه، ص 82.

2- عبد الحقّ بلعابد: عتبات -جيرار جينيت من النصّ إلى المناص-، منشورات الاختلاف، الطّبعة الأولى، الجزائر، 2008، ص 79.



إنّ بقاء العنوان منفتحاً على الدلالة، يجعله همزة وصل تربط العنوان بالنصّ؛ وهو ما يسمح باستمرار النسق الإيقاعي الذي تولّد مع العنوان، لأنّ المتلقّي يضطرّ بعد استثارة فضوله في العنوان، إلى مواصلة فعل القراءة بغية إشباع نهمه، والإجابة عن تساؤلاته التي طرحها في العنوان، ولذلك يتواصل الإيقاع الذي ابتدأ مع العنوان إلى صميم النصّ، حيث يصطدم المتلقّي بالعديد من المظاهر التي يمكن لها أن تُكوّن إيقاع المعاناة، وتشكّل أناشيد العطب لدى الشاعرة ومن بينها «برودة الذكريات، الجراح، النّزيف، ارتشاف الغيمة، تنخرها الحياة...»

وإذا ما تأملنا النصّ أيضاً، فسنرى أنّ هناك حركة كبيرة وتوالي للأحداث والذكريات، تدلّ على ذلك كثرة الأفعال في النصّ، حيث يحيل كل فعل إلى نهاية حدث حزين تعيشه "نوّارة لحرش"، حيث تقول:

أقضم تفاحة الوهم في هزيع المواسم القاحلة،
 أتهادى على ساعد عمر مقتضب
 أتعثر بذيل جحيم يتّسع في أتون الخيبة.
 أخربش جسد حياة يتهالك في المعنى بأمنيات
 مقضومة
 أنضج ثمرة محفوفة باليتم في فكرة العراء
 أفتح أسارير حتفي على أسارير العزلة،
 ألتفت إلى جرحي المترامي في ضمادة بالية.¹

1- نوّارة لحرش: كمكان لا يعول عليه، ص 84.

تستهلّ الشاعرة "توّارة لحرش" كلّ سطر شعريّ من أسطر نصّها بفعل، وهذه الأفعال هي كالتّالي: «أقضم، أتهادى، أتعثر، أخربش، أنضج، أفتح، ألتفت». أفعال -في مجملها- تنتمي إلى الحقل الدّلاليّ الخاصّ بالألم والحزن والحسرة، لذلك اكتسب النصّ هذا النّغم، وتدعم بهذا الإيقاع المنبعث من نفسيّة الشاعرة، بعد أن أصبح ينمو تدريجيّاً منذ عتبة العنوان، مروراً بكلّ سطر شعريّ، حيث يتغذى هذا الإيقاع داخل المتن الشعريّ، من جملة الأفعال التي تحيل أغلبها إلى معاناة الشاعرة في هذه الحياة، حتّى أضحي كل فعل، أو كلّ حدث، أو كلّ لحظة تعيشها معاناةً، يتولّد عنها حزن كبير، لا يفارقها، كونه حزن متجدّد بتجدّد الأحداث، وتوالي اللحظات الزمّنيّة، لذلك الشاعرة "تطلق العنان لأفكارها حتّى تتصاعد الحالة النفسيّة، لترسم بخطى متناقلة ذاتاً مكسورة زمكانيّاً"¹، مشوّشة نفسيّاً، مرهقة جسديّاً، فكان الإيقاع نتيجة لذلك مرآة عاكسة لهذه الحالة النفسيّة المنكسرة.

كما تبدو حالة التّشظي التي تعيشها "توّارة لحرش" واضحة جليّة في النصّ، وهذا الذي نلمحه من خلال اعتمادها على شخصيّتين تعبّر بهما عن ذاتها ويؤطّران المشهد الشعريّ، ليسهما في الدّفع بعجلة الإيقاع نحو البروز أكثر، تماشيّاً مع حالة الذات النفسيّة المضطربة والمشوّشة، حيث تقول في النصّ ذاته:

ألتفت

فأراني: مجرد عاشقة دُبلت أسايرها في هزيع

المواسم القاحلة،

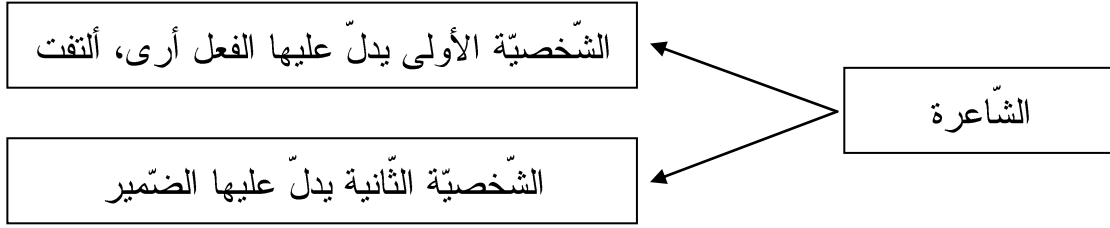
وذبلت ألحانها في ناي يحفه زمهرير.²

يسهم هذا التّشظي داخل ذات الشاعرة "توّارة لحرش" في استمراريّة إيقاع النصّ، حيث يضفي فضاء دلاليّاً يجبر المتلقّي على تبصّر هذا الحالة وتتبع منعرجاتها لغويّاً ودلاليّاً،

1- رزيقة بوشلقية: التّشكيل الفنّي في الشعر النّسائي الجزائريّ المعاصر، ص 68.

2- نوّارة لحرش: كمكان لا يعول عليه، ص 84.

داخل النصّ وخارجه،



والتي تبدأ بنوع من التوجّس والخوف ينتاب "تواراة لحرش"، يشير إليه الفعل «ألتفت»، فترى نفسها وقد تحوّل عشقها لهذه الحياة إلى ذبول، وتغيّرت فرحتها إلى حزن وأسى، بفعل هذا الزّمن القاحل على امتداد مواسمه، والذي لم يكتف باغتيال العشّاق داخلها، بل امتدّت يدها لقتل ألحان ألفت إنشادها لتعانق بها هذه الحياة، غير أنّ هذه الأخيرة أدارت ظهرها لها، واستنادا إلى ذلك ينتهي إيقاع النصّ بين لحنين حزينين أحدهما كان من العطب والآخر ذبل، وكلاهما تمّ القضاء عليه بمخالب هذه الحياة وقساوتها، ليكون في الأخير هذا الإيقاع المتهادي من النصّ الشعري، متّصلا بالإيقاع الداخلي لذات الشاعرة، مقترنا بحالتها النفسيّة المضطربة والمشوشة.

المبحث الثالث:

تشكيل المتلقّي لإيقاع النصّ الشعريّ

لقد شهد النصّ الشعريّ في مرحلة ما بعد الحداثة، عودة القارئ كعنصر مؤثر فيه، مكمّلاً بذلك عقد العملية الأدبية، المكوّنة من المبدع، النصّ، والمتلقّي. عودة تمنح النصّ فضاءات أوسع من الدلالة، وتضمن له حياة أبدية، ذلك أنّ كلّ طرف من الأطراف عاد ليقوم بدوره في إثراء النصّ معرفياً وجمالياً، ومثلما يتحقّق فعل الإنتاج من طرف المبدع أصبح القارئ هو الآخر منتجا للنصّ، حيث يذكر "عبد الله الغدّامي" في هذا الصّدّد بأنّ "جينيّه" قال عن الأدب: "إنّ الأدب يكشف عن نفسه بفعل القراءة مثلما يكشف بفعل الكتابة"¹، وهذا القول يجسّد عمق الصّلة بين الأطراف الثلاثة للعملية الأدبية (مبدع، نصّ، متلقّي)، فلا يمكن إقصاء أي طرف مهما كانت الأسباب، ومهما تعدّدت النتائج، خاصّة كما قلنا، بعد أن أصبح القارئ طرفاً فاعلاً في إنتاج النصّ، "فالكاتب لا يبدع نصّاً إلّا وصورة قارئ ما منتصبه أمامه"²، يكتب ليحاوره، يعيش التجارب لينقلها إليه عبر أثر الكلمة التي هي همزة الوصل بين المبدع والمتلقّي.

وإذا كان هذا القارئ طرفاً فاعلاً في إنتاج الدلالة، فإنّ له بالضرورة دوراً فاعلاً في إنتاج الإيقاع الخاصّ بالنصّ الشعريّ، كون فعل القراءة متضمّن بين ثناياه فعل إنتاج الإيقاع، وذلك عبر العديد من التفاعلات، التي تحدث أثناء فعل القراءة للنصّ الشعريّ من طرف المتلقّي، الذي يبقى في الأخير، ذاتاً يؤثّر ويتأثّر من خلال النصّ الذي ألقاه المبدع بين يديه،

1- عبد الله محمد الغدّامي: الخطيئة والتكفير - من النبويّة إلى التّشريحية-، ص 63.

2- فيصل الأحمر: دائرة معارف حداثة، الجزء الأول، ص 413.

بالإضافة إلى أنّه يتفاعل من خلال هذه الفضاء النصّيّ مع المبدع فيعيش حالته النفسيّة، ويعاين انفعالاته الشعوريّة، فالإيقاع هنا كما تبين ذلك "راوية يحياوي" يرتبط بالقصيدة، كما يرتبط بالحالة النفسيّة للقارئ، بحيث يصل إلى تذوّق موسيقى المقاطع وفق إحداث المفاجأة¹، أو التربّص بلحظة الدهشة والمغامرة في متاهات التساؤل للبحث عن المعرفة، حينئذ يتكشف النصّ أمام أعين المتلقّي جليّاً محاطاً بدفقات شعوريّة، ممزوجة بأحاسيس معنّقة كانت قد انفلتت من الشاعر في لحظة إبداع، فامتزجت برحيق النصّ الذي بنى على إثر ذلك إيقاعه الخاصّ به، مندمجا بعدد الآليات النصّيّة، والتجارب الإنسانيّة.

إنّ فعل القراءة هو كذلك فعل لإنتاج الإيقاع، أو بعبارة أخرى المتلقّي هو الآخر منتج للإيقاع، وليس وحده النصّ أو المبدع كما سبق وأشرنا، وهذا الذي تؤكّد عليه "أماني فؤاد" حيث تقول: "ويبقى النصّ في حاجة لإدخال ذات القارئ، ليضع هو علاقات ما بين هذه المتجاورات، ويسدّ فجوات تُتركّ له عمداً، ليكمل المتلقّي الانطباع كما يحلو له، أو يتركه لحياده كما وجده، فتبقى النفس قلقة موزّعة غير مكتملة كحال المبدع وحال العالم من حوله"²، ونتيجة لهذا التفاعل ينتج حوار ذاتين يعتمل في دواخلهما العديد من المشاعر والأحاسيس، همزة الوصل بينهما هو النصّ، الذي يحدث إتيانه الانسجام المؤدّي إلى خلق إيقاع ينطلق من المبدع ليخترق النصّ وصولاً إلى المتلقّي حيث يكمل سيرورة النسق الإيقاعي للنصّ الشعريّ.

ويبني المتلقّي إيقاعه الخاصّ للنصّ نتيجة العديد من التقنيّات الفنيّة، والآليات المنهجية التي يعتمدها في كلّ قراءة، لتحقيق له هذه الغاية، تماماً كما هو الحال عند معاينة نصّ "رجل من حرير" من ديوان "وجهي الذي لا يراني" لـ"رابح ظريف"، حيث يتّخذ من الألم إيقاعاً لحياته، ممّا يجعل القارئ يتفاعل مع هذا الجوّ المشحون بدلالات الحزن والأسى، حيث يقول:

1- راوية يحياوي: البنية والدلالة في شعر أدونيس، ص 208.

2- أماني فؤاد: تحولات الصّورة الشعريّة في قصيدة ما بعد الحداثة، ص 78.

حين ولدت حملت على شفتي كفني/وانتظرت الجنازة
قبل الحياة..

أنا شاعر حين سمّيتوني باسمي
كنت أرى الموت ينتظر الانتباه..

على غفلة منك يا رجلا كالحرير/ مشيت معي متعبا،
خائفا، وركبت قطار المريدين/هيأت دمعي لأغنية وهي
تنشر في عشب ذاكرتي/

طلعت من حدائق في البال أشواق/سمّيت موتي حياة..
وواصلت موتي على غفلة من خطاي..
أيا رجلا كالحرير/ أنا شاعر جئت أحمل في شفتي
كفني..

فا.....¹

يكشف المتلقّي وهو يعاين هذا النصّ الشعري بغلبة إيقاع الحزن والألم، حيث يصطدم منذ البداية بتصريح من طرف الشاعر باستبداله الحياة بالموت، في لحظة هامّة من لحظات حياة الإنسان وهي لحظة الخروج إلى هذه الحياة ومعانقة حيثيّاتها: «حين ولدت حملت على شفتي كفني/وانتظرت الجنازة قبل الحياة..»، ممّا يجعل القارئ ينغمس في الحالة الشعورية لـ"رابح ظريف"، ويعايش معه عمق المعاناة التي يمرّ بها، فيتولّد عن هذا الانغماس في حالة الشاعر صدى إيقاعي يمتدّ إلى المتلقّي، بحيث يتولّد في أعماقه هو الآخر -أي المتلقّي- إيقاع ألم وحزن شبيه بإيقاع الحزن والألم الذي يمرّ به المبدع.

ثم تزداد وتيرة هذا الإيقاع مع تكثيف الشاعر للغته الشعريّة، عبر تحميله النصّ جهازا لغويّا مشحونا بعدة دلاليّة تغذّي إيقاع الألم والحزن: «الكفن، الجنازة قبل الحياة،

1- رابح ظريف: وجهي الذي لا يراني، منشورات ANEP، الجزائر، 2013، ص 70.

الموت، الانتظار، الغفلة، متعباً، خائف، الدّمع، الأشواق، خطاياي»، لتكون اللّغة الشعريّة محاوراً هاماً ينصت عبره المتلقّي إلى حالة الشّاعر النفسيّة فهي "تقيم معه التّأثير والتّأثر في تفاعل متبادل، ويكون النصّ هو الطّرف الأقوى"¹ الذي يمنح المتلقّي مفتاح العبور إلى فضاء الشّاعر الخاص، حيث الإيقاع ينسجم بين القارئ المتلقّي. أحدهما يبيّنه في النصّ والآخر يتردّد صداه داخله من خلال علاقة التّفاعّل التي قام بها المتلقّي بعد عملية القراءة للنصّ الشعري الذي بين يديه.

وتنحو "خالدِيّة جاب الله" المنحى ذاته، الذي سلكه "رابح ظريف" حيث تجعل المتلقّي يعيش معها الحالة النفسيّة المؤلمة التي تعيشها، غير أنّها تختلف معه في طريقة عيش هذا الألم، الذي تحياه بنوع من التّحدّي، فهي لا تريد أن تبقى أسيرة الحزن، تعاني لوعة الحسرة والألم، بل تسعى لاتّخاذ هذا الألم، منصّة للانتصار على الانكسار، حيث تقول في نصّ "هامش الفرح" من ديوان "للحزن ملائكة تحرسه":

تعال برفق نهدهد أوجاعنا

ونهطل دفء

عساها مواجعنا تستقل القطار...

مطاردة منذ بدء الزّمان خطانا

وكل الدّروب محاصرة

غير درب كقامتنا دائم الاخضرار...

تغيّبك الانكسارات عمرا

أيا عمرنا المتأرجح

بين البياض؛ وبين السّواد

كجيل من الانكسار

1- راوية يحيوي: البنية والدلالة في شعر أدونيس، ص 22.

غرورا سنلبس هذا التّحدّي

غرورا نشرّع قانون غاب

ونكسو العظام جنون القرار ...

على هامش الحزن¹

ينبني إيقاع هذا النصّ من عمق المعاناة التي تعيشها الشاعرة في هذه الحياة، بعد أن عانت من ويلات التّحطّم والانكسار، متأرجحة بين البياض وبين السّواد، وهذا الذي يستشفّه المتلقّي حين قراءته للنصّ، حيث تتسرّب إلى نفسه نفحات حزينة نابغة من ذات ذاقت مرارة الألم، فيحسّ بإيقاع يصاحب هذه الحالة الشعورية التي تمرّ بها "خالدّة جاب الله"، ويتناغم مع نفسيّتها. إيقاع تشكّل بعد أن تردّد صدى صوت الشاعرة وأحاسيسها المنبثقة من أعماق التّجارب الإنسانية التي تمرّ بها، داخل ذات المتلقّي، جعله يهيئ نفسيّته هو الآخر بما يتناسب وهذا النصّ ليخوض غماره ويكشف مجاهيله.

كما لاحظنا أيضا أن للتكرار دورا فاعلا في استثارة المتلقّي لتحقيق الإنصات اللازم للنصّ، قصد تشكيل تواصل قويّ بين المتلقّي والمبدع، حتّى يستأنس بالتّموجات النفسيّة لـ"خالدّة جاب الله"، ويتفاعل مع اهتزازات حالتها الشعورية، حيث "تندفع السّاردة بالحدث إلى ذروة عالية مستثمرة ما في غنائيّة التّكرار من إثارة وتصيد، فتفعل الأحداث سرديّة المقاطع، ويضفي التّكرار غنائيّة فيتمازج السّرديّ والشّعري"²، وتتسجم ذات الشاعرة مع ذات المتلقّي في إحساسها وإيقاعيّة مشاعرهما، حيث الشاعرة عبر أحاسيسها المستمدّة من التّجارب الإنسانية التي عاشتها، والمتلقّي عبر أحاسيسه التي نجمت عن الصّدّي أو التّفاعل مع مشاعر "خالدّة جاب الله" المنبثقة من خلال تعاريج النصّ الذي تضمّن "مجلّ الهواجس والمنافي القلبيّة التي تورّق الذات الأنثويّة العربيّة، إذ تعكس مأساة الأنثى، تحت تأثير رهاب

1- خالدّة جاب الله: للحزن ملائكة تحرسه، موفم للنشر، الجزائر، 2015، ص ص 39-40.

2- رزيقة بوشلقبة: التّشكيل الفنّي في الشعر النسائي الجزائريّ المعاصر، ص 245.

الزّمن"¹، وتحكي تفاصيل المعاناة التي تترسب في أعماق وعيها، فتنتهز فرصة الخروج عبر لغتها الشعريّة.

وحَتّى يتحقّق للقارئ التّفاعل التّام مع إيقاع النصّ، وتشكيل إيقاع ينسجم مع الذي يبثّه، يجب عليه أولاً أن يتقن لغة العيون إن صحّ التعبير، أو أن ينصت إلى النصّ حين يوظّف تركيبه العلاميّ البصري قصد إبراز أبهته مغازلا إياه، لأنّ هذه العناية الجسديّة لم تكن عبثاً، أو تشمل فقط الجانب اللّغويّ للنصّ الشعري، بل أصبحت العناية تشمل مجموع مظاهره كنتاج بدءاً من الحجم مروراً بنوعيّة الورق والتقنيّات الطّباعيّة الموظّفة في تنظيم الصّفحة وانتهاءً بالغلاف وتركيبه العلاميّ البصري، (عناوين / صور / رسوم / ألوان..). إذ لم يعد المعروف نصّاً فقط، بل هو إلى جانب النصّ فضاء صوري شكليّ لا يخلو من دلالة"²، وهذه الدلالات تنبعث شيئاً فشيئاً، وتتبدّى للقارئ حينما يحسن استقبالها، فيعطيه قيمتها القرائيّة والتأمليّة والاستكشافيّة، التي تمكّنه من استشعار الإيقاع بطريقة سلمية لا لبس فيها، أو تشويش، تماماً كما نلاحظ في نصوص ديوان "هكذا الحبّ يجيء" للشاعرة "حليمة قطّاي"، حيث تقول في نصّها "غميضة أولى":

أنا يا أبي تلحّفت بيديك قامة (جثّي)

فحملت عرفك يا أبي

طفلاً يغمّض جفّنك كي يراك

ثمّ يطمع أن تنام لكي يراك ولا يراك

أنا يا أبي حرف.. تهجّس بالدموع لكي يراك..!

لكنّهم قالو بأنّي

بعد أن أغمضت جفّنك لن أراك.

1- يوسف وغليسي: خطاب التّأنيث -دراسة في الشعر النسوي الجزائري-، ص 112.

2- محمّد الماكري: محمّد الماكري: الشّكل والخطاب -مدخل لتحليل ظاهراتي-، ص 109-110.

..

طفل يعرّي الشّوق لماّ أغمض باليدين طريّتين

وناصعات أحرفه..

ويقول يمزح...^١

.

.

.

نم يا أبي..

أغلق جفانك

لا تراني .. كي أراك..أأأأ

نم يا أبي:

ولا تفتح عيونك كي تراني

نم كي أراك

أخبّي الأحلام بعدك .. (في جفاني)

نم يا أبي

فأنا أراك ولست يا أبتى تراني¹

يبدو النصّ الذي بين أيدينا مشحونا بالدلالات العاطفيّة التي تنثير في النفس صدى اليتيم، وإيقاع الإحساس بفقد الحب، بعد خسارة الأب، لذلك تسخر "حليمة قطّاي" إلى جانب النظام اللّغوي، نظاما علاماتيّا بصريّا وهندسة تشكيليّة، تمكّن القارئ من استشعار الحالة العاطفيّة التي تصاحب هذا الموقف، حيث تبدأ بتوزيع البياض والسّواد توزيعا يتماشى وسيرورة المشهد الذي تسرده، وكذلك يتناسق وإيقاعيّة الحالة النفسيّة التي تمرّ بها، وهذا هو

1- حليمة قطّاي: هكذا الحبّ يجيء...!، منشورات ضفاف، الطّبعة الأولى، لبنان، 2015، ص ص 21-22.

موطن الإبداع الشعري لدى الشاعرة، الذي يتحكّم فيه حسب "حبيب مونسي" ما يسمّى بالدّق الشعري، الذي يفرغ شحناته على شاكلة الشؤبوب من المطر. قد يكون طويلاً غزيراً، وقد يكون قصيراً رذاذاً. لأنّ المتحكّم في الدّق الشعري عاملان: عامل التوتّر الداخلي الذي يصاحب عمليّة القول، والفكرة التي يرفدها ذلك التوتّر. فإذا كانت الفكرة ذات امتداد معنوي، اقتضت من الدّق المصاحب لها أن يكون مصاحباً لمساحتها تناسبا طردياً، تحدّده الفكرة طولاً وقصر¹، لذلك كانت الأسطر الشعريّة في البداية طويلة نوعاً ما، ثم تبدأ في القصر تدريجياً بعد تداخل المشاعر وامتزاجها بالصمت والتأمّل، وتداخل أحاسيس الحب والألم، واليتم والفقد لشخص هو السند والدّرع والركيزة الأساسيّة التي تحافظ على الأسرة، بتوفيره الأمن والأمان للعائلة، ألا وهو الأب.

فالمتلقّي وهو يمارس فعل القراءة، يلفت انتباهه حجم الأسطر الشعريّة، لذلك حين يحدث أيّ تغيير على مستوى طولها، فإنّه يدرك هذا التحوّل الذي أحدث صدّي إيقاعياً فيتفاعل معه طولاً أو قصراً حسب امتداد الحالة الشعوريّة، التي تبلغ ذروتها حين يبدأ الطّف في مخاطبة والده طالبا منه النهوض ظلّاً منه أنّه نائم

ويقول يمزح...²

.

.

.

نم يا أبي..

أغلق جفانك

لا تراني .. كي أراك..²

1- حبيب مونسي: التوتّرات الإبداع الشعري، ص 132.

2- حليلة قطّاي: هكذا الحبّ يجيء...!، ص 21.

حينئذ يطغى الصمت، وتكرّر نقاط الحذف التي ينبغي على القارئ الوقوف عندها، مستغرقاً في اكتشاف إيقاع هذه اللحظة الزمنية المتمردة على قوانين العقل، الخاضعة لمنطق القلب، المتمركزة بين تخوم الألم والحب، فيتولد إحساس اليتيم والفقد، الذي يتسرّب إلى نفسيّة المتلقّي وهو يمرّر بصره على هذه العلامات، خاضعاً بقراءته إلى سطوة هذا النظام البصري الذي يفرض عليه ارتياد هذه المناطق المعنّمة من النصّ، لأنها تحوي زخماً دلاليّاً، يتطلّب منه ملأه، كون هذا "النسق الذي يبني ذلك النصّ لا يمرّر إلى القارئ مدلولات واضحة، لذا فعليه أن يتسلّح بحيل القراءة كملء الفراغات الدلالية ومناقشة ما لا يقوله النصّ"¹، حتّى يتمكن من ضبط شجى الإيقاع المتولد عن هذا النصّ الشعريّ.

ويساهم تقطيع الكلمة القارئ في تبصّر الإيقاع الثاوي في النصّ الشعريّ، إذا ما هو تسلّح بالآليات قرآنية، تعطي لهذا النمط الكتابي قيمته القرآنية، وحقّه الصوتي، ولنا من ذلك عيّنة من نصّ "رؤيا ابن سيرين وهـ..ندسة الخليل" ضمن الديوان نفسه، لـ"حليمة قطاي" حيث تقول فيه:

إني أحبّك

قصة، وآخر سطرها

الشعر

ح

ش

ر

ج

ة

تقيّة...

1- راوية يحياي: البنية والدلالة في شعر أدونيس، ص 22.

أو ربّما... الشعر هندسة (غبيّة)

أم تراني يا ابن سيرين

أنا كنت (أهذي)!!؟..

أو فيما أرى..هي

زندقاتها،،

اللغة

ال

ع

ص

ي

ه!

وتقول في خفر بليد يشبهك. فاوض وقاتل قدرا بغيك أو

بغبيك؛

لكن برّك لا تجادل!!¹

يعطي تقطيع الكلمة القارئ انطبعا، على أنّ تلك اللحظة الزمنية التي مسّها التّشظّي على مستوى الكتابة، تحمل بين ثناياها إيقاعا خاصّا، فهي تضاهي حالة التّشظّي في الحب الذي تعيشه "حليمة قطّاي" وتكنّه للآخر، فهي "ترفض ممارسة الحبّ الهادئ/العادي وتأبى إلّا أن ينعكس على الجسد"² اللّغوي للنّصّ، تماما كما هو الحال مع الشعر الذي لا يمكن للمبدع فيه أن يعيش اللحظة الزمنية في سيرورتها العادية، بل يعيش لحظات تشبه الحشرة التي تكون فيه اللّحظات الزمنية متباطئة عسيرة المرور على الشخص الميت، لتزاحم

1- حليمة قطّاي: هكذا الحبّ يجيء...!، ص ص 67-68.

2- يوسف وغليسي: خطاب التأنيث -دراسة في الشعر النسوي الجزائري-، ص 117.

الأحداث والانفعالات، وتماثما كما اللّغة أيضا، يكون الحبّ عصيّا، يتفّلت من التّناثر على جسد النصّ، لأنّ اللّغة يصعب على أيّ كان أن يجعلها طيّعة، تدعن لتموجات النّفس وأحاسيسها، فتشكّل حينئذ إيقاعها الذي يحدث صدى لدى المتلقّي بحيث ينسجم مع إيقاع النّفس المبدعة.

ويمكن للشّاعر أن يستعين بتقنيّات فنيّة مستمدّة من فنون متاخمة، على غرار الموسيقى، المسرح، الرّسم، بحيث يراها قادرة على إحداث صداها لدى المتلقّي، فيمزجها بجسد النصّ، حتّى إذا استكانت داخله أصبحت منبعا يثير شجون المتلقّي، حيث تقول "منيرة سعدة خلخال" في نصّ لها بعنوان "حنين لا يصادقه الغناء" من ديوان "أشجان الملح":

محكوما بمستقرّ الحكاية:

«مسافر عابر سبيل،

وأنت وقّفت الرّحيل،

ضيّعت عقلي،

وأنت في العقل الدّليل»..

من كان المغني،

في ذلك الفصل من انكسارات البرد

بأصيل اللّغة؟

كيف انتهت إليه الصّحراء،

فاغرة هجيرها لأنواء التّعب؟¹

نرى في النصّ توظيفا من طرف الشّاعرة لمقطع من أغنية تراثيّة لفنان ليبي: «مسافر عابر سبيل، وأنت وقّفت الرّحيل، ضيّعت عقلي، وأنت في العقل الدّليل» بحيث

1- منيرة سعدة خلخال: أشجان الملح، موفم للنشر، الجزائر، 2013، ص 58.

يترك صدى إيقاعياً لدى المتلقّي بما يحمله من محمولات دلالية وأبعاد فنيّة تراثيّة تثير فيه الحنين إلى حيث الزّمن الجميل، وتشكل لديه لوحات نوستالجيا، فيسافر عبر أثر هذه الأغنية إلى أعماق الماضي، مصاحباً في ذلك الشّاعرة التي تحنو هي الأخرى إلى الماضي، لذلك نراها ترسم عبر لغتها الشعريّة، حالة شعوريّة تنتابها فيتشكل من هذه التّموجات إيقاعاً نابعا من صدق مشاعر الحنين والشّوق، الذي تحس به "منيرة سعدة خلخال".

إذن، هو الإيقاع "الذي يتشكّل في أثناء نموّ القصيدة ومع بنائها الفني"¹ فيخلخل ذات المتلقّي ويجعله ينساب مع ذات المبدع، فيشاركه أحاسيسه ومشاعره، ويتذوّق طعم الحنين، ويستأنس بالإيقاع النّاجم عنه.

ثمّ تواصل "منيرة سعدة خلخال" بوحها الشعري ويتواصل إيقاع النصّ محدثاً صداه لدى المتلقّي، حيث تقول الشّاعرة في النصّ ذاته:

وكيف تدفّق بالحنان ووهب؟

هل كان يبصر في هدير الصّوت

همهمة الشّوق

تنزاح دون تودّد في غمرة الوجوم

في انفلات المقام من حضور «سيّدة السّلام»

بليل المدينة،

لم يعد يأبه للصّبّح

حين ارتجى من الصّبّح عودة

«بعد سنة، مش قبل سنة»...؟

بالكاد، تسعفني نظّارتي

1- شاكر النّابلسي: دراسة في الشعر السّعودي المعاصر، العصر الحديث للنّشر والتّوزيع، الطّبعة الأولى، السّعوديّة، 1992، ص 177.

فألمحك ..
 بنصف تبصر،
 موسما للبليري،
 يقطفه الصّباح المغادر في مطلعك
 بأقل بكثير من من توق
 يسافر «عفوا» في مطمحك
 مفعمة بك،
 ما المسافة،
 وقد اعتراها خجل الطّريق
 فأنحازت لصوت فيروز
 صديق القلب:
 «أنا يا عصفورة الشّجن»...¹

تتزايد توترات الإيقاع في هذا النصّ مع تزايد توظيف الشاعرة لمقاطع غنائية تراثية، حيث وظفت في هذا النصّ مقطعين من أغنيتين أولاهما لأم كلثوم: «بعد سنة، مش قبل سنة»...؟، وثانيتهما للمغنية فيروز: «أنا يا عصفورة الشّجن»...، وكلا الأغنيتان تتموضعان في وعي الإنسان العربيّ بما يكتنزان من دلالات الجمال الذي يزيّن الماضي، لذلك تحوّلت هاتان الأغنيتان إلى رمز تراثي يداعب وجدان القارئ ويستثيران فيه أحاسيس الحنين، ومشاعر الشوق، إنّ هي باغنته أثناء عمليّة القراءة.

إنّ هي هندسة لغوية يمتزج فيها جمال اللغة مع أصالة الفن، وتفرضها أحاسيس

1- منيرة سعدة خلخال: أشجان الملح، ص ص 58-59.

الشاعر وأفكاره، وتبرزها عاطفته، فهي نابغة منها متأصلة فيها"¹، بحيث تتدفق في انسيابية لتجد ذات المتلقّي متهيئة لاحتضانها، والاستئناس بحال المبدع، ما يحقق لهذا الاستئناس صدى إيقاعا يتردد في دواخل المتلقّي، بحيث يعيش النصّ الشعريّ تماما كما عاشته "منيرة سعدة خلخال"، ويلامس جملة الانفعالات الحسيّة والدّققات الشعوريّة التي انتابت الشاعر في لحظات العملية الإبداعية.

وفي ختام هذا المبحث ينبغي التأكيد على أهميّة المتلقّي في العملية الأدبية، ودوره الهامّ في إنتاج الدلالة من ناحية وإنتاج إيقاع النصّ من ناحية ثانية، وذلك بفضل تفاعله مع النصّ ككائن لغويّ حامل لدلالات وإيقاع خاصّ يكشف عن حالة شعوريّة يمرّ بها الشاعر الجزائريّ المعاصر، تساعد على تحقيق التّواصل بينه وبين ذات المبدع.

1- عزّ الدّن منصور: دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة المعارف، الطبعة الأولى، بيروت، 1985، ص 18.

الخاتمة

لقد تمكّن الشعر الجزائريّ المعاصر، بداية من الألفية الثالثة، من أن يخطّ لنفسه مساراً جديداً مغايراً للمراحل السابقة، وذلك بعد أن تأثّر برياح مرحلة ذات طروحات خاصّة، وأفكارها جديدة مغايرة، هي مرحلة ما بعد الحداثة، حيث أصبحت المدوّنة الإبداعية الجزائرية المعاصرة تمتاز بمنظومة لغوية، وبخصائص فنية، وأساليب تعبيرية لها سماتها المتفرّدة، التي تتماشى مع الحساسية الجمالية للمرحلة الراهنة، وبالتالي فقد حقّق النصّ الشعري الجزائري المعاصر لنفسه نقلة نوعية، تستجيب لمتطلّبات العملية الإبداعية في تشكّلاتها الزمنية الآنية، المسكونة بروح التجدّد والثّورة، الرّغبة في تحقيق الانفتاح والتّعدّد والاختلاف، المنبئية على علاقة جدلية ثلاثية الأطراف هم المبدع والنصّ والمتلقّي، تحتمل بينهم شرارة الجدل والرّغبة في إثبات الحضور ضمن العملية الإبداعية.

وإن نحن رمنا تلخيص النتائج التي توصلنا إليها، من خلال أطروحتنا التي أنصت إلى المدوّنة الإبداعية، نستخلص النقاط الآتية:

- معرفة السّاحة الأدبية منذ مطلع الألفية الثالثة، لحركة تجريبية يقودها شباب مبدع يحمل روح المغامرة التي تتجاوز به حدود السائد للوصول إلى جوهر الأشياء، وكذلك هو يحمل في أعماقه وعياً بأن الإبداع لا يكمن في الثّبات أو الرّكون إلى الحقيقة حيث تشعر نفسه بالراحة النفسية، مثيراً الكثير من الأسئلة التي تضمن له الحياة الأبدية ضمن عالم الإبداع، بحثاً عن أساليب تعبيرية ترضي ذائقته الجمالية، طارحاً أفكاراً تلبي احتياجاته المعرفية، وهذه الحركة التجريبية إن هي دلّت على شيء فإنّما تدلّ على عودة روح التّمرد الباعثة على الرّغبة في معانقة الوجود الفعلي، وتجدد روح السّؤال لدى المبدع الذي يخوض في المعلوم للوصول إلى المجهول.

- مغامرة النصّ الشعري الجزائري المعاصر كغيره من النّصوص، حيث شهد انفتاحين مختلفين، أولهما من خلاله تناصّه مع نصوص أخرى، إذ أثبتت الدّراسة التي قمنا بها، أنّه يتغذى من حوار مع غيره من النّصوص، حيث يتفاعل معها مؤثراً ومتأثراً، فلا وجود لنصّ

نقي، خالٍ من تأثيرات نصوص سابقة أو متاخمة، وهو الحال الذي هو عليه النصّ الشعري الجزائري المعاصر، أمّا الانفتاح الثاني فهو على فنون وأجناس أدبية تجاوره، حيث كما لاحظنا أنّ هذا الانفتاح قد مكّنه من اكتساب تقنيّات جديدة فتحت آفاقه الدلاليّة، ونوعت أساليبه وطرقه التعبيريّة، وكذلك عزّزت نظامه اللّغويّ ليجاري تحولات الإبداع في سيرورتها وتحولاتها الراهنة.

- سماح التحوّلات التي عرفت المدوّنة الإبداعية الجزائرية المعاصرة لنا بالقول أنّها خرجت من بوتقة النّسق الذي كانت تفرضه القصيدة إلى فضاء الكتابة الرّحب، بما أصبحت تحتويه من متنّ شعريّ، إذ أنّ جيل الشعراء الجزائريين المنتمين لما بعد الألفيّة الثالثة ومن خلال كتاباتهم التجريبيّة قد فتحو النصّ على إمكانات جديدة تجاوز مستوى النّظام الواحد، الذي هو الخطاب اللّغويّ إلى النّظام المتعدّد الذي يضمّ كذلك النّظام البصري، حيث أصبح هذا الأخير نظاما له أهمّيّته داخل النصّ الشعري يتجاور إلى جانب اللّغة في إنتاج الدّلالة، ويسهم في خلق إيقاع خاصّ بالنّصّ.

- اعتبار اللّغة الشعريّة أكثر إغراء ومراوغة، ذلك بفضل القيمة التي اكتسبها الدّال، حيث لم يعد طيّعا خاضعا للمدلول، بل أصبحت له الحرّيّة على ممارسة شغبه، ومباغته القارئ، وهو ما أعطى اللّغة الشعريّة حركيّة جديدة، تبتعد بها عن إفشاء أسرار النّصّ، بالإضافة إلى أنّه شهد تنوعا أثرى بنيان النّصّ، فمن الدّال اللّغوي، أصبح هناك دال آخر هو الدّال البصري يسهم في إنتاج الدّلالة.

- خوض الشّاعر الجزائريّ المعاصر مرحلة التّجريب في الكتابة الشعريّة التي لا تحفل بتخوم سلطة قواعد اللّغة والتقليد والمجتمع، بحيث يمارس عبرها مهمّته في تقويض مركزيّة اللّغة، كونها تمثّل إحدى المقولات الكبرى التي رست دعائمها فيما سبق، وجاءت ما بعد الحداثة لتسحب البساط من تحتها وتزيل عنها ثوب القدسيّة التي لطالما تباغت به، ضمن حملة تقويض المركزيّات، وإعلان موت السرديّات الكبرى، وعلى رأسهم مركزيّة اللّغة.

- تعرّض بنية النصوص الشعريّة للتشظّي والتي هي سمة تميّزت بها حالة ما بعد الحداثة والتي انعكست على المبدع الذي أصبح يبحث في شظاياه وانقساماته عن ذاته المبعثرة في هذا العالم المشتّت.

- انفلات النظرية البيانية هي التي تتحكّم في زمام الصورة الشعرية، ورسم معالمها، وإدارة مجرياتها، واتّخاذها آليات تصويرية جديدة وتقنيات فنيّة، تمكّنها من الإحاطة بالمشهد الشعري في آنيّه، وزمنيّه. هذه الآليات التصويرية اكتسبها من خلال انفتاحها على فنون وأجناس أدبية مجاورة لها، على غرار السينما، الموسيقى، المسرح، ...

- سقوط الشاعر الجزائري المعاصر من هيئته الميتافيزيقية، التي اكتسبها من المركزية العقلية، إلى إنسان مهمّش، غارق في حياته اليومية، يعيش مجتمعا استهلاكيا سلعيّا، تنامي فيه صور الفوضى والانّظام، كما تتعالى داخله أيضا مظاهر الابتذال واليومي، لذلك ابتعدت صورته الشعرية عن التسامي اللغوي وغاصت في البسيط، التّقريري، الفوضوي، المتناقض، المختلف، المتغيّر، حيث عالم الأشياء الواقعية التي أصبحت عناصر فعّالة في خلق صورة شعرية، تحتاج فقط إلى أن يتعامل معها الإنسان بحواسه الطّبيعية البكر، دون الرجوع إلى سلطة مرجعية سابقة، فرضتها النظريات الكبرى، وعلى هذا الأساس تم الانتقال من الرؤيا الشمولية في خلق عالم ميتافيزيقيّ موحد، إلى عالم واقعي يسمح بتلمّس ومعاينة عناصره المشكّلة له.

- تدعيم الشاعر الجزائري المعاصر الصورة الشعرية بتركيبات فنيّة وآليات تصويرية، وملامح جمالية جديدة تستمدّ طاقاتها من فوضى الواقع وتناقضاته، حتّى تتمّ لحظة التماسّ معه، ذلك أنّه وجد نفسه مجبرا على إعادة النّظر في أشياء عالمه، وفي لحظات حياته، كما وجد نفسه مجبرا أيضا على تجديد المنظار الذي يستقرئ به هذا الكون، لأنّ عليه أن يعيشه لا أن يتسامى فوقه، وبالتالي يخلق غربة أخرى تلغي وجوده وكيونته الفعلية، وهذا الذي جعله يعيش خائفا، متوتّرا من الحقائق السابقة، فأصبح يعيش في عالم الأسئلة التي تهدم

صروح اليقين، وتبدّد مخاوفه من الوصول إلى الحقيقة المطلقة، فكانت نهاياته فجائية، صادمة للمتلقّي، لا تعباً بخاتمة أو الوصول إلى هدف ينهي رحلته السّندباديّة.

- مساهمة السّرد بشكل فعّال بعد أن أُعطيت له الأهميّة اللاّزمة من جعل النّصّ عابراً للأجناس، عصياً على التّحديد ضمن حيّز أجناسيّ معيّن، وبالتالي فقد كان له الدور البارز في خروج النّصّ الشّعريّ الجزائريّ المعاصر من بوتقة القصيدة إلى فضاء الكتابة، حيث لا وجود للرّكود أو الثّبات، بل الحركة الدائمة التي تمنح الشّاعر الحرّيّة التّعبيريّة التي طالما بحث عنها.

- جعل الشّاعر الجزائريّ المعاصر نصوصه الإبداعيّة، نصوصاً مفتوحة بعد أن غير نظرته إليها، وهذا التّغيير استدعى أيضاً تغيير رؤيته أيضاً إلى طريقة الكتابة، وهذا التّغييرات هي الأخرى فرضت على المتلقّي أن يغيّر طريقة التّعامل معه، بحيث يستطيع أن يصل إلى أعماقه، وهذا الذي لا يتأتّى له إذا اعتمد على عدّته الإجرائيّة التي كان يتعامل بها مع النّصّ الحدائي، لذا فالنّصّ ما بعد الحدائي تغيّر معه مفهوم الشّعر، وتغيّرت معه أدوات الشّعر، وعلى القارئ أن يستوعب ذلك حتّى يستطيع الغوص والولوج إلى أعماق هذه التّجارب الإبداعيّة التي راهنت في المختلف إبداعياً.

- تحقيق نقلة نوعيّة في الانتقال من الإنشاديّة إلى التّصويريّة، من خلال نصوص الهايكو التي تعتمد على تكثيف اللغة والبراعة في التقاط اللحظة الزمنية الهاربة، وتوظيف مختلف التّقنيّات السّرديّة لتصوير المشهد البسيط بحيث يصبح كونا جديداً، سواء باستخدام أصوات متعدّدة، أو بالضّمائر الكثيرة المتداخلة، أي بعبارة أخرى إضفاء البناء المسرحي - الدرامي على النّصّ؛ الذي ساهم بشكل كبير إلى جانب الأدوات الأخرى، في الانتقال إلى فضاء الكتابة، لأنّ الشّاعر يحاول اقتناص لحظة هاربة في بساطتها وعمقها، عفويّتها وقصديّتها، ثم يسمو بها لتصبح حالة من الدّهشة بالنّسبة للقارئ، وبالتالي فقد تحوّل هذا النّصّ من لحظة

بسيطة لا ينتبه إليها الكثير إلى فترة زمنية شعريّة تفيض أحاسيساً، وتتفّيع دلالة بعد أن استفادت من تقنيّات سردية جديدة تساهم في تصوير المشهد وتجسيده في الآن ذاته.

- بروز ما اصطلحنا عليه بسرد الرّوى والإيديولوجيات المتضادة بعد ما مرّ به الشاعر الجزائري المعاصر من تناقضات وانقسامات في الإيديولوجيات الحداثيّة، لاسيما في علاقة المركز بالهامش، وما نشأ عنها من قيم الاستغلال والاستعمار، وغياب المساواة، وسيطرة النّخبة ... إلخ؛ ومن الطّبيعيّ أن تنشأ كنوع من ردّة الفعل، اتّجاهات مضادة تنادي بسقوط الإيديولوجيات والسّرديات الكبرى ونهاية الميتافيزيقا التي ظلّت تحكم ردحا من الزمن ضمن نسق لم يجبر القوي على تغيير أفعاله، ولم ينصف الضّعيف أو المهمّش، الذي فتح المجال لصوته في الإفصاح عن التّهميش والتّعبير عن الإقصاء الذي يمارسه الآخر عليه.

- الخوض في العديد من التّحوّلات على مستوى الإيقاع، ما جعلته يتجاوز الإيقاع الخليلي، الذي لم يعد قادرا على مجارة العمليّة الإبداعية، المنفتحة على الرّاهن الاجتماعي، المحتضنة للمتّسع الشعريّ، الرّغبة في مدّ جسور التّواصل مع الأجناس الأدبيّة المتاخمة، بقدر ما يشير إلى ضرورة اكتشاف منابع الإيقاع الأخرى داخل النّصّ الشعريّ، بما أن هذه العناصر السابقة، ليست إلّا عناصر إيقاعيّة تنضوي جميعها ضمن كلّ واسع ملوّن، تتألف كلّها لتكمل عقد الإيقاع على جسد النّصّ الشعريّ.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر:

1. الأخضر بركة: حجر يسقط الآن في الماء، دار فضاءات، الطبعة الأولى، عمان، 2016.
2. الأخضر بركة: لا أحد يربّي الرّيح في الأفقاص، منشورات الوطن اليوم، الطبعة الأولى، سطيف/الجزائر، 2016.
3. إسماعيل بوير: أسلي غربتي بدفء الرّخام، دار العين، الطبعة الأولى، القاهرة، 2017.
4. بوزيد حرز الله: الإغارة، منشورات ANEP، الطبعة الأولى، الجزائر، 2003.
5. بوزيد حرز الله: مصابا بلون الصّلتصال، دار العين للنّشر، الطبعة الأولى، القاهرة، 2017.
6. حسناء بروش: للجحيم إله آخر، دار التّنوير، الطبعة الأولى، الجزائر، 2014.
7. حلّمة قطّاي: حين تنزلق المعارج إلى فيها، دار ميم للنّشر، الطبعة الأولى، الجزائر، 2012.
8. حلّمة قطّاي: هكذا الحبّ يجيء...!، منشورات ضفاف، الطبعة الأولى، لبنان، 2015.
9. خالديّة جاب الله: للحزن ملائكة تحرسه، موفم للنّشر، الجزائر، 2015.
10. الخضر شودار: الجهة الأخرى من الأشياء، دار خطوط ظلال للنّشر، الأردن، 2021.
11. رابح ظريف: وجهي الذي لا يراني، منشورات ANEP، الجزائر، 2013.
12. راوية يحيّاوي: أنا لا أحد، دار ميم للنّشر، الطبعة الأولى، الجزائر، 2022.
13. رشدي رضوان: 33 -نصوص شعريّة-، منشورات ANEP، الروّبية/الجزائر، 2013.
14. سفيان زدادقة: أرض الكلام، دار ميم للنّشر، الطبعة الأولى، الجزائر، 2014.

15. شامة درويش: كعب يمشي على حافة الألوان، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الجزائر، 2016.
16. عاشور فني: أخيرا ... أحدثكم عن سماواته، منشورات ANEP، الجزائر، 2013.
17. عبد الرزاق بوكبة: من دسّ خفّ سيبيويه في الرّمل؟، منشورات البرزخ، الطبعة الأولى، الجزائر، 2004، صفحة الغلاف.
18. عبد القادر رابحي: أرى شجرا يسير، منشورات ليجوند، الطبعة الأولى، الجزائر، 2011.
19. عبد القادر رابحي: حالات الاستثناء القصوى، منشورات ليجوند، الطبعة الأولى، الجزائر، 2010.
20. عبد القادر رابحي: مقصّات الأنهار، منشورات الوطن اليوم، الجزائر، 2016.
21. عفاف فنوح: إنا للحب وإنا إليه راجعون، منشورات ANEP، د.ط، الجزائر، 2013.
22. عفراء قمير طالبي: لا أثر على الرّمل لأعود، دار فضاءات للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، عمان، 2016.
23. فضيلة ملهاق: سبّورة أفلاطون، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2015.
24. فيصل الأحمر: المعلقات التسع، دار الأوطان، الجزائر، 2015.
25. لطيفة حسّاني: أغنية تشبهني، دار ميم للنشر، الطبعة الأولى، الجزائر، 2015.
26. محمّد الأمين سعدي: ماء لهذا القلق الرّمليّ، دار فيسيرا، الطبعة الأولى، الجزائر، 2011.
27. محمّد بن جلّول: اللّيل كلّه على طاولتي، دار ميم، الطبعة الأولى، الجزائر، 2015.
28. معاشو قرور: هايكو القيقب، دار فضاءات، الطبعة الأولى، عمان، 2016.
29. منير مزليني: قل لأدم، منشورات وزارة الثقافة، الطبعة الأولى، الجزائر، 2007.
30. منيرة سعدة خلخال: أشجان الملح، موفم للنشر، الجزائر، 2013.

31. منيرة سعدة خلخال: لا قلب للنهار، دار ميم للنشر، الطبعة الأولى، الجزائر، 2015.
32. ميلود حميدة: مثل كلّ الدهر.. يشبه صمته، دار ميم للنشر، الطبعة الأولى، الجزائر، 2014.
33. ميلود خيزار: قدّاس زهرة الملح، دار ميم للنشر، الطبعة الأولى، الجزائر، 2018.
34. ناصر معماش: فجائع الإسمنت والعربير، منشورات الإمتاع والمؤانسة، الطبعة الأولى، الجزائر، 2005.
35. نعيمة نقري: كأنّي... به، دار ميم للنشر، الطبعة الأولى، الجزائر، 2013.
36. نوّارة لحرش: كمكان لا يعولّ عليه، منشورات الوطن اليوم، الجزائر، 2016.
37. يوسف الباز بلغيث: خربشات على حفرة حزن - ومضات نثرية -، موفم للنشر، الطبعة الأولى، الجزائر، 2015.
38. يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، دار جسر، الطبعة الأولى، الجزائر، 2013.

قائمة المراجع:

1. أحمد الزّعبي: التّناص نظريًا وتطبيقيًا، مؤسسة عمون للنشر والتّوزيع، عمان، 2000.
2. أحمد بلعبيكي وآخرون: الهوية وقضاياها في الوعي العربي المعاصر، تحرير وتقديم: رياض زكي قاسم، مركز دراسات الوحدة العربيّة، الطبعة الأولى، لبنان، 2013.
3. أحمد خريص: العوالم الميثاقصيّة في الرواية العربيّة، دار أزمنة للنشر والتّوزيع، عمان، 2001.
4. أحمد ناهم: التّناص في شعر الرّوّاد، دار الآفاق العربيّة، الطبعة الأولى، القاهرة، 2007.
5. أمبرتو إيكو: الأثر المفتوح، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، الطبعة الثالثة، سورية، 2013.
6. امبرتو إيكو: التّأويل بين السّيميائيّات والتّفكيكيّة، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثّانية، الدّار البيضاء/بيروت، 2004.

7. أمانة بلعلی: خطاب الأنساق - الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة-، مؤسسة الانتشار العربي، الطبعة الأولى، لبنان، 2014، ص 96.
8. أمينة رشيد: تشطّي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.
9. أنور غني الموسوي: جماليّات ما بعد الحداثة، دار أقواس للنشر، العراق، 2020.
10. إيف ستالوني: الأجناس الأدبيّة، ترجمة: محمّد الزّكراوي، تلمنظمة العربيّة للترجمة، الطبعة الأولى، لبنان، 2014.
11. إيهاب حسن: سؤال ما بعد الحداثة، ترجمة: بدر الدّين مصطفى أحمد، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، المغرب، 2016.
12. بشرى موسى صالح: الصّورة الشعريّة في النّقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، المغرب، 1994.
13. بول ريكور: الزّمان والسّرد - التّصوير في السّرد القصصي-، الجزء الثاني، ترجمة: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتّحدة، الطبعة الأولى، لبنان، 2006.
14. بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة: عبد الوهاب علّوب، منشورات المجمع الثقافي، الطبعة الأولى، الإمارات العربيّة المتّحدة، 1995.
15. جاك دريدا، استراتيجيّة تفكيك الميتافيزيقا، ترجمة وتقديم: عز الدّين الخطابي، إفريقيا الشرق، المغرب، 2013.
16. جان بودريار وإدغار موران وآخرون: عنف العالم، ترجمة: عزيز توما، دار الحوار، الطبعة الأولى، سورية، 2014.
17. جميل حمداوي: نظريّات النّقد في مرحلة ما بعد الحداثة، مؤسسة المثقّف العربي، أستراليا، 2010.
18. جوليا كريستيفا: علم النّص، ترجمة فريد الزّاهي، دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية، الدّار البيضاء/المغرب، 1997.

19. حبيب مونسي: توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009.
20. حسن السطوطي، الصورة الشعرية عند علال الخياري، النادي الأدبي/إفريقيا الشرق، الطبعة الأولى، المغرب، 2016.
21. حسن حنفي حسنين: الهوية، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى، القاهرة، 2012.
22. حصّة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، دار كنوز المعرفة، الطبعة الأولى، عمان، 2008.
23. خالد الغريبي: الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكل، دار نهى للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، 2005.
24. خالد سليمان: المفارقة والأدب - دراسات في النظرية والتطبيق -، دار الشرق، الطبعة الأولى، عمان/الأردن، 1999.
25. خالدة سعيد: حركية الإبداع - دراسات في الأدب العربي الحديث -، دار العودة، الطبعة الثانية، بيروت، 1982.
26. خديجة صبار: المرأة بين الميثولوجيا والحدائق، دار إفريقيا للشرق، المغرب، 1999.
27. خزل الماجدي: العقل الشعري، النأياء للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سورية، 2011.
28. خليل موسى: بنية القصيدة العربية المعاصرة، منشورات اتحاد العرب، دط، دمشق، 2003.
29. رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998.
30. راوية يحيايوي: الإنصات إلى مختلف الخطابات، دار ميم للنشر، الطبعة الأولى، الجزائر، 2021.
31. راوية يحيايوي: البنية والدلالة في شعر أدونيس، دار ميم للنشر، الطبعة الثانية، الجزائر، 2014.

32. راوية يحياوي: من قضايا الأدب الجزائري المعاصر -قراءات في مختلف الخطابات-، دار ميم للنشر، الطبعة الأولى، الجزائر، 2018.
33. رجاء عيد: لغة الشعر -قراءة في الشعر العربي الحديث-، منشأة المعارف، الطبعة الأولى، الاسكندرية، 1985.
34. رزيقة بوشلفيّة: التشكيل الفني في الشعر النسائي الجزائري المعاصر، دار ميم، الطبعة الأولى، الجزائر، 2015.
35. رشيد الحاج صالح: الإنسان في عصر ما بعد الحداثة، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2013.
36. رينيه وليك، أوستين وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثالثة، بيروت، 1985.
37. سعد البازعي وميجان الرّويّلي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، الدّار البيضاء/المغرب، 2002.
38. سعيد يقطين: انفتاح النصّ الروائي -النصّ والسياق-، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، الدّار البيضاء/بيروت، 2001.
39. شاكّر النّابلسي: دراسة في الشعر السعودي المعاصر، العصر الحديث للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، السعودية، 1992.
40. شاكّر عبد الحميد: الفكاهة والضّحك -رؤية جديدة-، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 2003.
41. شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة -تحليل نصّي-، دار طوبقال للنشر، الطبعة الأولى، المغرب، 1988.
42. شوقي بدر يوسف: متاهات السرد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الطبعة الأولى، القاهرة، 2000.
43. صامويل هتنتجتون: صدام الحضارات -إعادة صنع النظام العالمي، ترجمة: طلعت الشايب، سطور للنشر، الطبعة الثانية، دون بلد نشر، 1999.

44. صفية دريس: بنية الخطاب الشعري عند عبد الحميد شكيل، دار الألمعية، الطبعة الأولى، الجزائر، 2014.
45. صلاح بوسريف: الشعر وأفق الكتابة، منشورات الاختلاف/ منشورات ضفاف، الطبعة الأولى، الجزائر/بيروت، 2014.
46. صلاح بوسريف: المغامرة والاختلاف في الشعر المغربي المعاصر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الدار البيضاء/المغرب، 1998.
47. صلاح بوسريف: مضايق الكتابة -مقدمات لما بعد القصيدة-، دار الثقافة، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، 2002.
48. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992.
49. عادل ضرغام: في تحليل النص الشعري، منشورات الاختلاف/الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى، الجزائر/لبنان، 2009.
50. عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، الطبعة الثالثة، بيروت، 1983.
51. عباس الجراري: تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب، مطبعة الأمنية، الطبعة الأولى، الرباط، 1997.
52. عباس عبد جاسم: سرد ما بعد الحداثة، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، بغداد، 2013.
53. عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثي والصورة الفنية -الحداثة وتحليل النص-، المركز الثقافي العربي، بيروت/لبنان، 1999.
54. عبد الحق بلعابد: عتبات -جيرار جينيت من النص إلى المناص-، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، الجزائر، 2008.
55. عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، الطبعة الأولى، الجزائر، 1998.

56. عبد الرحمن بن خلدون: مقدّمة ابن خلدون، دار الكتب العلميّة، لبنان، د.ت.ن.
57. عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة -العوامل والمظاهر وآليات التأويل-، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الطّبعة الأولى، الكويت، 2002.
58. عبد السّلام بن عبد العالي، أسس الفكر الفلسفي المعاصر، دار توبقال للنشر، الطّبعة الأولى، الدّار البيضاء، 2000.
59. عبد العزيز حمّودة: المرايا المحدّبة -من البنيويّة إلى التفكيكيّة-، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1998.
60. عبد الغني خشة: إيضاءات في النّص الشعري الجزائري، دار الألميّة، الطّبعة الأولى، قسنطينة/الجزائر، 2013.
61. عبد الفتّاح عوض: السّخريّة في روايات بابيستر -دراسة لغويّة سيكولوجيّة-، عين للدراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة، القاهرة، 2001.
62. عبد القادر رابحي: المقولة والعراف -دراسات في الشعر الجزائري المعاصر-، منشورات دار القدس، الطّبعة الأولى، وهران، 2016.
63. عبد القادر فيدوح: تأويل المتخيّل -السرد والأنساق النّقائيّة-، دار صفحات للنشر والتّوزيع، الطّبعة الأولى، الإمارات العربيّة المتّحدة، 2019.
64. عبد القادر فيدوح: دلاليّة النّص الأدبي -دراسة سيميائيّة للشعر الجزائري-، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الطّبعة الأولى، وهران، 1993.
65. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، اعتنى به ميسّر عقاد ومصطفى شيخ مصطفى، مؤسّسة الرّسالة ناشرون، الطّبعة الأولى، لبنان، 2008.
66. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمّد رشيد رضا، دار الكتب العلميّة، الطّبعة الأولى، بيروت، 1988.
67. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق: أبو فهر محمود محمّد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2000.

68. عبد الله إبراهيم وسعيد الغانمي وعوّاد علي: معرفة الآخر -مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، الدار البيضاء/بيروت، 1996.
69. عبد الله حمّادي: تأمل في الخطاب الشعري المعاصر من منظور دلالي، مجلة السيميائية والنص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، 1995.
70. عبد الله شريق: في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى، الرباط، 2003.
71. عبد الله محمد الغدّامي: الخطيئة والتكفير - من البنيوية إلى التشرحيّة -، المركز الثقافي العربي، الطبعة السادسة، بيروت/لبنان، 2006.
72. عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة، الطبعة الثانية، الجزائر، 2010.
73. عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، الطبعة الأولى، القاهرة، 2006.
74. عبد الوهّاب المسيري وفتحي التريكي: الحادثة وما بعد الحادثة، دار الفكر، دمشق، 2003.
75. عزّ الدّن منصور: دراسات نقدية ونماذج حو بعض قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة المعارف، الطبعة الأولى، بيروت، 1985.
76. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر -قضاياها، وظواهره الفنية والمعنوية-، دار العودة، الطبعة الثالثة، بيروت، 1981.
77. عصام حفظ الله واصل: التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار غيداء للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، عمان، 2010.
78. عصام عبد الله: "الجزور النيّثويّة لما بعد الحادثة"، نيّثشه وجزور ما بعد الحادثة، مجموعة مؤلّفين، تحرير: أحمد عبد الحليم عطية، دار الفرابي، الطبعة الأولى، لبنان، 2010.

79. علي أحمد سعيد (أدونيس): الثَّابِت والمتحوّل - صدمة الحادثة-، دار العودة، الطّبعة الرَّابعة، بيروت، 1983.
80. علي أحمد سعيد (أدونيس): الشَّعْرِيَّة العربيَّة، دار الآداب، الطّبعة الثَّانية، بيروت، 1989.
81. علي أحمد سعيد (أدونيس): زمن الشَّعر، دار العودة، الطّبعة الأولى، بيروت، 1972.
82. علي أحمد سعيد (أدونيس): فاتحة لنهاية القرن، دار التَّكوين، الطّبعة الثَّالثة، سوريا، 2010.
83. علي أحمد سعيد (أدونيس): مقدِّمة للشَّعر العربي، دار العودة، الطّبعة الثَّالثة، لبنان، 1979.
84. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربيَّة الحديثة، مكتبة الآداب، الطّبعة الأولى، القاهرة، 2008.
85. عمران خضير حميد الكبيسي: لغة الشَّعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الطّبعة الأولى، الكويت، 1982.
86. غاستون باشلار: الماء والأحلام، ترجمة: علي نجيب إبراهيم، مركز دراسات الوحدة العربيَّة، الطّبعة الأولى، بيروت، 2007.
87. غنيَّة كبير: إشكاليَّة وعي الحادثة الشَّعْرِيَّة، منشورات الوطن اليوم، الطّبعة الأولى، الجزائر، 2017.
88. فاضل ثامر: شعريَّة الحادثة من بنية التماسك إلى فضاء التَّشظّي، دار المدى للثقافة والنَّشر، الطّبعة الأولى، دمشق/سوريا، 2012.
89. فردينان دي سوسير: علم اللغة العام، تر: يوثيل يوسف عزيز، مر: مالك يوسف المطليبي، دار آفاق عربي، بغداد، 1985.
90. فوزي عيسى: النَّصّ الشَّعْري وآليَّات القراءة، دار المعرفة الجامعيَّة، مصر، 2006.
91. فيصل الأحمر: دائرة معارف حداثيَّة، الجزء الأوَّل، دار الأوطان، الطّبعة الأولى، الجزائر، 2009.

92. القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتتبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، دون طبعة، بيروت، دون تاريخ نشر.
93. ليندا هتشون: سياسة ما بعد الحداثة، ترجمة: حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، بيروت، 2009.
94. مارتن هيدجر: الكينونة والزمان، ترجمة وتقديم وتعليق: فتحي المسكيني، مراجعة: إسماعيل المصدق، دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى، لبنان، 2012.
95. مجموعة مؤلفين: التاريخ، إعداد وترجمة: محمد الهلالي وعزيز لزرقي، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، المغرب، 2014.
96. محمد الأمين سعيد: شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار فيسيرا، الطبعة الأولى، الجزائر، 2013.
97. محمد الزموري: شعرية السخرية في القصة القصيرة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، 2007.
98. محمد الصالح خرفي: جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، موفم للنشر، الجزائر، 2014.
99. محمد الصقراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي بالرياض، الطبعة الأولى، الرياض، 2008.
100. محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، الطبعة الأولى، تونس، 2010.
101. محمد بكاي: أرخبيلات ما بعد الحداثة (رهانات الذات الإنسانية: من سطوة الانغلاق إلى إقرار الانعتاق)، منشورات دار الرافدين، الطبعة الأولى، لبنان، 2017.
102. محمد بنيس: الحداثة المعطوبة، دار توبقال، الطبعة الثانية، الدار البيضاء/المغرب، 2012.

103. محمد بنّيس: الحقّ في الشّعْر، دار توبقال، الطّبعة الأولى، الدّار البيضاء/المغرب، 2007.
104. محمد بنّيس: حداثّة السّؤال، دار التنوير - المركز الثّقافي العربي، الطّبعة الأولى، الدّار البيضاء/بيروت، 1985.
105. محمد بنّيس: ظاهرة الشّعْر المعاصر في المغرب، دار العودة، الطّبعة الأولى، بيروت، 1979.
106. محمد بنّيس: كتابة المحو، دار توبقال للنّشر، الطّبعة الأولى، المغرب، 1994.
107. محمد بنّيس: كلام الجسد، دار توبقال، الطّبعة الأولى، الدّار البيضاء/المغرب، 2010.
108. محمد حسن عبد الله: الصّورة والبناء الشعريّ، دار المعارف، الطّبعة الأولى، القاهرة، 1981.
109. محمد زكي العشماوي: الأدب وقيم الحياة المعاصرة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، الطّبعة الثّانية، الإسكندريّة/مصر، 1984.
110. محمد سبيلا وحمد بنعبد العالي: ما بعد الحداثّة - دفاتر فلسفيّة ونصوص مترجمة مختارة - (الجزء الأول: تحديدات)، دار توبقال للنّشر، الطّبعة الأولى، المغرب، 2007.
111. محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربيّة، الطّبعة العاشرة، بيروت/لبنان، 2009.
112. محمد عروس: التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، دار الألمعية، الطّبعة الأولى، قسنطينة، 2012.
113. محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشّعْر العربي المعاصر، في بنية الشّعْر العربي المعاصر، دار فراس للنّشر، الطّبعة الأولى، تونس، 1985.

114. محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية -إطلالة على مدار الرعب-، سراس للنشر، الطبعة الثانية، تونس، 1998.
115. محمد ناصر بوحاجم: السخرية في الأدب الجزائري الحديث، جمعية التراث القرارة، الجزائر، 2004.
116. محمود إبراهيم الضبع: قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الطبعة الأولى، القاهرة، 2003.
117. مديحة عتيق: أسطورة العالم الآخر في الشعر الحديث والمعاصر، دار ميم للنشر، الطبعة الأولى، الجزائر، 2010.
118. منذر فاضل حسن الدليمي: العدمية في رسم ما بعد الحداثة، مؤسسة دار الصادق الثقافية/دار صفاء، الطبعة الأولى، عمان/العراق، 2012.
119. نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، الطبعة الأولى، القاهرة، 2003.
120. نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة والتأويل، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، بيروت، 1992.
121. نور الدين السدّ: الأسلوبية وتحليل الخطاب، الجزء الثاني، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010.
122. هدية جمعة البيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، دار الكتب الوطنية، الطبعة الأولى، أبوظبي، 2010.
123. هيفاء النكيس: "ما بعد الميتافيزيقا: أو ميتافيزيقا الراهن"، خطابات لما بعد، مجموعة مؤلفين، إشراف وتقديم: علي عبود المحمداوي، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، الجزائر، 2013.
124. يمني العيد: الرواية العربية -المتخيل وبنيته الفنية-، دار الفارابي، الطبعة الأولى، لبنان، 2011.

125. يمني العيد: في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي)، دار الآفاق الجديدة، الطبعة الأولى، المغرب، 1988.
126. يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، منشورات الأهلية، الطبعة الأولى، عمان، 1997.
127. يوسف حمد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، د.ت.ن.
128. يوسف وجليسي: خطاب التأنيث -دراسة في الشعر النسوي الجزائري-، جسور للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الجزائر، 2013.
129. يوسف وجليسي: في ظلال النصوص -تأملات نقدية في كتابات جزائرية-، جسور للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الجزائر، 2009.

قائمة المجلات والدوريات:

1. أحمد الودرني: في السرد الشعري من خلال قصيدة لعمر بن أبي ربيعة، مجلة قوافل، العدد ثلاثون، النادي الأدبي بالرياض، السعودية، أوت 2013.
2. أحمد درويش: الإبيجراما الشعرية العربية -محاول للبحث عن تقنيات النص-، مجلة قوافل، العدد ثلاثون، النادي الأدبي بالرياض، السعودية، 2013.
3. أحمد قيطون: حضور الماء في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة مقاليد، العدد الثالث، جامعة ورقلة/الجزائر، ديسمبر 2012.
4. أماني فؤاد: تحولات الصورة الشعرية في قصيدة ما بعد الحداثة، مجلة علامات في النقد، العدد 70، المجلد 18، شعبان 1430 هـ/أغسطس 2009، جدة.
5. بسام بركة: التحليل الدلالي للصورة البيانية عند ميشال لوغوران، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 48-49، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، 1988.
6. بوعيشة بوعمار: تشعير السرد وتسريد الشعر في الخطاب الشعري العربي المعاصر، مجلة التواصل الأدبي، العدد الثامن، جامعة عنابة، جوان 2017.

7. رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، م15، ع2، مصر، 01 أبريل 1996.
8. عبد الله بن سليم الرشيد: القصيدة القصيرة جدًا -لمح من تجربة ورأي في المصطلح-، مجلة قوافل، العدد ثلاثون، النادي الأدبي بالرياض، السعودية، 2013.
9. عبد المجيد نوسي: السخرية ومراتب المعنى، مجلة جذور، العدد 11، المجلد 6، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 2002.
10. كريم شغيدل: دلالة الشكل البصري في الشعر العربي الحديث، مجلة علامات، العدد 20، المغرب، 1 أبريل 2003.
11. كمال أبو ديب: اللحظة الراهنة للشعر، شعر اللحظة الراهنة، مجلة فصول، المجلد 15، العدد 3، خريف 1996.
12. وسيلة بوسيس: في الشعرية البصرية -مفاهيم وتجليات-، مجلة العلوم الإنسانية، العدد السادس والثلاثون، جامعة منتوري، قسنطينة، ديسمبر 2011.
13. وليد منير: التجريب في القصيدة المعاصرة، مجلة فصول، المجلد 16، العدد 1، 1997.
14. ياسين أحمد جار الله: شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزعني، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد 2، العدد 4، كلية الآداب، جامعة الموصل، 2005.
15. يعقوب فرج الله وراوية يحياوي: لغة النص الشعري الجزائري ما بعد الحداثي من تشظي البنية إلى تشظي الدلالة -الأخضر بركة أنموذجاً-، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المجلد العاشر، العدد الأول، جامعة تامنغست، 2021.

قائمة الرسائل الجامعية:

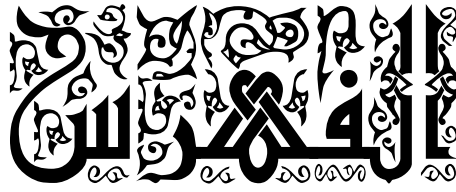
1. راوية يحياوي: شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة -الكتاب 3، 2، 1 نماذج-، مخطوط دكتوراه علوم، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 2011.

2. محمد كرد: الشعر والوجود عند هيدغر، مخطوط دكتوراه علوم، جامعة وهران، قسم الفلسفة، كلية العلوم الاجتماعية، 2012.

قائمة عناوين المواقع الالكترونية:

1. سليمة مسعودي: جدلية الصراع في نصّ النبتة التي تنام فوق الثلاجة لعبد القادر رابحي، موقع فني دي زد، د.ت.ن، تاريخ التصفح: 2019/08/05 عنوان الموقع: <https://www.fenni-dz.net/> جدلية-الصراع-في-نص-النبتة-التي-تنام-فوق/
2. عبد القادر رابحي: شعرية التحوّلات.. الأخضر بركة بعيدا، في عمق الغاب، موقع ثقافات، تاريخ النشر: 20 جوان 2016، تاريخ التصفح: 20 مارس 2020، عنوان الموقع: <http://thaqafat.com/2016/06/31810>
3. علي محمد اليوسف: شعرية ما بعد الحداثة ومقاربة المنجز الشعري، صحيفة المثقف، العدد 4020، تاريخ النشر: 2017/09/07، تاريخ التصفح: 2021/09/18، عنوان الموقع: <https://www.almothaqaf.com/b2/920447> -شعرية-ما-بعد-الحداثة-ومقاربة-المنجز-الشعري
4. نجيب عامر وآخرون: مراجعة كتاب "من دسّ خفّ سيبيويه في الرمل؟" وحوار مع مؤلفه، موقع النقطة الزرقاء، تاريخ النشر 2018/08/29، تاريخ التصفح، 2019/03/23، عنوان الموقع:

<http://bluenoqta.com/2018/08/29/%D9%85%D8%B1%D8%A7%D8%AC%D8%B9%D8%A9-%D9%83%D8%AA%D8%A7%D8%A8-%D9%85%D9%86-%D8%AF%D8%B3-%D8%AE%D9%81-%D8%B3%D9%8A%D8%A8%D9%88%D9%8A%D9%87-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%85%D9%84%D8%9F-%D9%88/>



مقدمة.

01 الفصل الأول: النصّ الشعري ما بعد الحداثي.. الإبدالات البنيوية وحدود التجريب.

- المبحث الأول: تمثّل لغة النصّ الشعري الجزائري لما بعد الحداثة: بين شغب الدّوال والانفتاح على الدّلالة 06
1. من المعنى إلى الدّلالة..... 09
2. العلاقة بين الدّوال: من الانتظام والانتلاف إلى التّنافر والاختلاف 16
3. تنوّع الدّال داخل النصّ الشعري..... 24
- 1.3 طرق الكتابة..... 26
- 2.3 العلامات غير اللسانية..... 34
- 3.3 التقطيع..... 37
- 4.3 التّهميش..... 39
- المبحث الثّاني: من تشظّي البنية إلى تشظّي الدّلالة..... 41
- المبحث الثّالث: المفارقة..... 52

59 الفصل الثّاني: تمثّل الصّورة الشعريّة لما بعد الحداثة وآليات اشتغالها داخل النصّ الشعري الجزائري

- المبحث الأول: جينالوجيا الصّورة الشعريّة وبداية التأسيس لجماليّات جديدة..... 68
1. من لغة الانتلاف والنّظام والثّبات إلى لغة الاختلاف والفوضى والتّغيّر.... 70
2. من لغة الغموض إلى اللّغة التّقريريّة..... 74
3. لغة التّشويؤ أو فاعليّة الأشياء في بناء الصّورة الشعريّة..... 79

4.	غربة السّؤال وصدمة النّهايات المفاجئة.....	86
المبحث الثّاني: الصّورة الشّعريّة وإغراءات الأجناس الأدبيّة.....		
1.	الصّورة الشّعريّة والموسيقى.....	95
2.	الصّورة الشّعريّة والدّراما.....	96
المبحث الثّالث: الباروديا أو المحاكاة السّاخرة.....		
المبحث الرّابع: فاعليّة التّناس في بناء الصّورة الشّعريّة.....		
الفصل الثّالث: سردنة النّصّ الشّعريّ ما بعد الحداثيّ وتشظّي الجنس الأدبيّ.....		
المبحث الأوّل: فاعليّة السّرد في النّصّ الشّعريّ الجزائريّ المعاصر: من دائرة الانغلاق إلى آفاق الانعتاق.....		
1.	سردنة الشّعر وانفتاح النّصّ.....	115
2.	مساهمة السّرد في رحلة النّصّ الشّعريّ من القصيدة نحو الكتابة.....	175
3.	التّخييل السّردّي ومشروع إعادة القارئ.....	179
المبحث الثّاني: السّرد وحركيّة طاقة النّصّ الشّعريّ.....		
المبحث الثّالث: السّرد وتشظّي جنس النّصّ الشّعريّ الجزائريّ المعاصر.....		
1.	انفتاح بنى النّصّ ورفض قانون التّجنيس.....	190
2.	من القراءة الأحاديّة إلى القراءة الهجينة.....	197
الفصل الرّابع: الإيقاع في النّصّ الشّعريّ الجزائريّ ما بعد الحداثيّ.....		
المبحث الأوّل: الإبدالات البنيويّة للإيقاع .. إيقاع اللّغة.....		
1.	إيقاع الجملة الشّعريّة.....	206
2.	التّكرار.....	225
3.	التّشكيل الهندسي للنّصّ الشّعريّ.....	229
4.	التّشكيل البصريّ.....	235

المبحث الثاني: إيقاع الذات.....	270
1. إيقاع السرد.....	272
2. إيقاع اللغة الكثيفة.....	279
3. ذات المبدع .. منبع آخر من منابع الإيقاع.....	285
المبحث الثالث: تشكيل المتلقي لإيقاع النص الشعري.....	297
خاتمة	311
قائمة المصادر والمراجع.	317
الفهرس	334

الأطروحة: تمثل الشعر الجزائري المعاصر لطروحات ما بعد الحداثة - شعر الألفية الثالثة أنموذجا -

المشرف: د. راوية يحيايوي

الاسم: يعقوب

اللقب: فرج الله

ملخص:

إنّ النصّ الشعري الجزائري المعاصر لم يكن يوما بمعزل عن التحوّلات التي تشهدها السّاحة الأدبيّة، بل طالته هو الآخر هذه المرّة رياح ما بعد الحداثة، فاستكانت في بنياته طروحاتها، وتغلّغت إلى جسده أفكارها، وهو ما شكّل لدينا الحافز للبحث في هذا الموضوع، وتقصّي ملامح التغيّر في هذه الكتابات الإبداعية الجديدة، قصد الوقوف على مدى تمثّل الشعر الجزائري المعاصر لطروحات ما بعد الحداثة، متّخذين من شعر الألفية الثالثة أنموذجا لهذا البحث، عبر اعتماد خطة تنقّب في أركان أربعة تشكّل أساس هذه النصوص هي: اللغة الشعريّة، الصّورة الشعريّة، السرد، والإيقاع، مستهلّين هذا البحث بإشكالية توطّر وجهتنا مفادها: كيف تحوّل الشعر الجزائري المعاصر إلى ما بعد الحداثة؟ أو بعبارة أخرى، كيف تشكّلت مظاهر ما بعد الحداثة في بنية نصوص الشعر الجزائري المعاصر؟

الكلمات المفتاحية: ما بعد الحداثة، النصّ الشعري الجزائري المعاصر، اللغة الشعريّة، الإيقاع.

The Thesis : Contemporary Algerian poetry representation of postmodern ideas - poetry of the third millennium as a model -

First Name : Ferdjallah

Name : Yaâkoub

Superisor : Dr. Raouia Yahiaoui

Abstract

The contemporary Algerian poetry has never been apart from the shifts in the literary arena, but this time it has also been affected by the winds of postmodernism. The latter settled deeply in the structures of the poetic texts. This has gave us the motivation to research this subject and explore the features of the change in these new creative writings in order to identify the extent to which contemporary Algerian poetry is represented in postmodern ideas. We adopted the poetry of the third millennium as a model of this research through relying upon a plan based on four corners that form the basis of these texts: Poetic language, poetic image, narration, and rhythm. We started this research with a problem that frames our direction: **How did contemporary Algerian poetry become postmodern? In other words, how did postmodern manifestations form in the structure of contemporary Algerian poetry texts?**

Keywords: Postmodernism, contemporary Algerian poetic text, poetic language, rhythm.