

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

الرقم:.....
رقم التسجيل:.....

جامعة منتوري قسنطينة
كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة العربية و آدابها

البناء الفني في الشعر الجزائري المعاصر
مرحلة التحولات
(1988-2000 م)

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري المعاصر

إشراف الأستاذ الدكتور:

عزيز لعكايشي

إعداد الطالب:

كمال فنيش

لجنة المناقشة:

- | | | |
|--------------|--------------------------------|---|
| رئيسا | جامعة منتوري قسنطينة | 1- الأستاذ الدكتور الربيعي بن سلامة، أستاذ التعليم العالي |
| مشرفا ومقررا | جامعة منتوري قسنطينة | 2- الأستاذ الدكتور عزيز لعكايشي، أستاذ التعليم العالي |
| عضوا مناقشا | جامعة منتوري قسنطينة | 3- الأستاذ الدكتور يحي الشيخ صالح، أستاذ التعليم العالي |
| عضوا مناقشا | المدسة العليا للأساتذة قسنطينة | 4- الدكتور رابح طبجون، أستاذ محاضر |

السنة الجامعية: 2009-2010م.

السنة الهجرية: 1430-1431هـ.

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

لقد تعددت مفاتيح النص الشعري المعاصر بعد أن كانت الدراسات النقدية الحديثة تحوم حول حمى النص ولا ترتع فيه، فبعضها يهتم بصاحب النص وظروفه الخاصة والعامة، وبعضها يهتم بالإطار الاجتماعي الذي أفرز النص، وبعضها الآخر يهتم بالسياق التاريخي فحسب. و جعلوا النص الذي هو محور الدراسة مغيبا بطريقة أو بأخرى.

وظاهرة التطور مطردة في ميادين العلوم و الآداب و الفنون لدى أمم العالم جميعها، و هي دليل على قدرة الأمة على الاستيعاب و العطاء، و لذلك حدا الأدب موكب النهوض و الانبعاث، مصورا أبعاد الحياة المعاصرة، و مدخلا عناصر جديدة على بنيته و شكله، لأننا لا يمكن أن نتصور تطور الأدب في مضامينه و محتوياته على ضوء ما طرأ على المجتمع الحديث من تغيرات و مواقف، دون أن يحدث تغيير مماثل في تركيبه اللغوي و بنائه الفني، فالشكل و المضمون يكونان وحدة عضوية متماسكة، يستجيب أحدهما لما يطرأ على الآخر من تغيير.

فالبناء الفني اتجاه شامل لتحليل النص الشعري الذي يمكن من خلاله عرض أسس البناء الشعري، فهو مفهوم يشمل الشكل و المحتوى، و يعنى بكافة تراكيب الشعر التي تتكون من مجموعة عناصر متشابكة اكتسبت خصائصها من تفاعلها داخل النص الشعري.

ففي البناء الفني، من دون سائر مكونات الخطاب الشعري، تأخذ اللغة الجانب الأوفر لإبراز عناصر هذا البناء، لأن النص الشعري إنما هو كيان لغوي بالدرجة الأولى، و على مستوى اللغة تتشكل أو تنعكس سائر البنى الداخلية للنص، من خيال بمختلف مستوياته و إيقاع بمختلف ضروبه، أو سائر البنى التكوينية الخارجية التي تسهم في إنتاج النص من قريب أو من بعيد.

و مما لا شك فيه أن ما يميز الشعراء عن بعضهم البعض، الجانب الفني أو الجمالي، و هذا الجانب يتخذ أطرا معينة و أساليب محددة تتفاوت من شاعر إلى آخر. و غاية الباحث الكشف ضمن عناصر البناء عن ماهية النص الشعري ، و مدى تمتعه بصفة الشعرية عبر استجلاء آليات تكوينه من الناحية الفنية.

وجاء النقد المعاصر ليتجاوز المناهج السياقية و ينطلق في عمله من النص وينتهي إلى النص ليحلل عناصره الفنية، ومن هنا أثرت في بحثي هذا تركيز الجهد على عناصر البناء الفني في النص الشعري الجزائري المعاصر، وهل تجلت هذه العناصر بشكل فعال في المتن الشعري الجزائري؟

وما حقيقة وطبيعة البناء الفني في ظل التحولات الموضوعية والفنية التي ميزت تلك الفترة الزمنية من تاريخ الجزائر المعاصر؟ وهل يمكن أن يقدم الشعر الجزائري المعاصر نماذج فنية راقية - وهو المهمش من أبنائه- تجاري أو تنافس النص الشعري المشرقي؟ و هل حققت القصيدة الجزائرية تطوراً في جانب البناء الفني أم أنها لا تزال تفتقي في أكثر أحوالها أثر القصيدة المشرقية؟ وهل أثمرت هذه المرحلة نصاً شعرياً جزائرياً له خصوصياته الفنية؟

و هل أولى الشعراء الجزائريون عناية خاصة بعناصر الأداء الفني أم أنهم غلبوا المعنى على المبنى؟ وما هي الإضافات التي أضافوها للقصيدة الجزائرية المعاصرة؟ و بماذا تميز الشاعر الجزائري في توظيفه لعناصر الأداء الفني؟ وغيرها من الأسئلة التي فتحت لي آفاقاً رحبة للدراسة، و قد حاولت أن أجيب عنها في غير ما موضع من فصول هذا البحث ومباحثه.

فجاء موضوع هذه الدراسة انطلاقاً من هذا التصور، ألا وهو الكشف عن مظاهر البناء الفني سواء في جانبه اللغوي أو البلاغي أو الإيقاعي.

و يرجع اختياري لهذا الموضوع إلى جملة من الأسباب تظهر من خلال الإجابة على هذين السؤالين الأساسيين: لماذا البناء الفني في الشعر الجزائري؟ ولماذا مرحلة التحولات بالذات (1988-2000).

تمّ اختيار البناء لأنه في نظري من أهم العناصر التي تشكل جمال النص، فمن خلال دراسة البنية الفنية يتسنى لنا معرفة جماليات النص وطرق توظيف تلك الجماليات. أما اختيار الشعر الجزائري (مرحلة التحولات) فيرجع إلى جملة من الأسباب: الفترة التي عاشتها الجزائر بعد سنة 1988 كانت عشوية آلام ودماء وأحزان وأن الإنتاج الشعري لتلك المرحلة كان لصيقاً بظروفه الخاصة التي أحاطت به. كما أن هذه الفترة تعد ميداناً خصباً للبحث والدراسة، وسبب آخر يضاف إلى هذه السباب وهو أن شعرنا أولى بالدراسة من غيره، فقد رأينا كيف حصد الشعراء الجزائريون الكثير من الجوائز في مسابقات شعرية عربية على أعلى المستويات مثل مسابقات (سعاد الصباح، وعبد العزيز سعود البابطين)، ولا أظن أن هذه المنتديات الأدبية كانت مجاملة لشعرنا ولا متفضلة عليهم وهي تمنحهم جوائز مسابقات يلتقي فيها أشهى ثمار النبوغ الإنساني العربي. ذلك أن إبداعهم قد فرض وجوده بما فيه من خصائص فنية راقية.

وأنا لا أزعم أن بحثي هذا الذي أقدمه إبداع لم يسبقني إليه أحد، فقد تناول الباحثون العناصر الفنية للشعر (اللغة، الصورة، الإيقاع) ولكن مع بعض الاختلافات في الرؤى لاختلاف التجارب، نذكر منها:

- "ثورة اللغة الشعرية" لعبد الوهاب بوقرين.
- "دراسات في الشعر الجزائري المعاصر" لعمر بوقرورة.
- "تطور البناء الفني في القصيدة العربية" للربيعي بن سلامة.
- "الشعرية العربية الحديثة" لشربل داغر.
- "حركة الشعر الحر في الجزائر" لشلتاغ عبود شراد.
- "في نقد الشعر العربي المعاصر - دراسة جمالية-" لرمضان الصباغ.
- "دراسات في لغة الشعر" لرجاء عيد.
- "الشعر الجزائري الحديث - اتجاهاته وخصائصه الفنية - 1925-1975" لمحمد ناصر.
- "يتم النص والجنينولوجية الضائعة (تأملات في الشعر الجزائري المختلف" لأحمد يوسف.
- "الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري" لعبد الحميد هيمة.
- "البنىات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر الشباب نموذجاً)" لعبد الحميد هيمة.
- "قضية الشعر الجديد" لمحمد النويهي.
- "قضايا الشعر المعاصر" لنازك الملائكة.

غير أن هذه الأعمال المتنوعة ما بين رسائل جامعية وكتب نقدية لم تتناول البناء الفني بعناصره الثلاث (اللغة، الصورة، الإيقاع) إلا قلة منها كدراسة محمد ناصر ورمضان الصباغ وإن كان المتن الشعري والإطار الزمني لدراسة محمد ناصر يختلف عن المتن وكذا الإطار الزمني لهذه الدراسة.

أقدم هذا العمل تحت عنوان " البناء الفني في الشعر الجزائري المعاصر (مرحلة التحولات 1988-2000) ولم أركز في بحثي على شاعر معين وإنما دواوين مختارة من المدونة الشعرية الجزائرية الخاصة بتلك المرحلة الزمنية وهي الدواوين التي وسعني الحصول عليها من دون تمييز بين الشعراء. و لهذا اعتمدت حتى على بعض الدواوين الشعرية الصادرة بعد سنة 2000 لأنني من خلال قراءة قصائدها وجدت تاريخ القصائد يدخل ضمن الإطار الزمني لهذا البحث، هذا من جهة، و من جهة أخرى، لم أر مانعا من الخروج عن هذا المحيط الزمني إلى حدود ملامسة له ذلك أن الظواهر الفنية لا تخضع للواقع التاريخي خضوعا آليا يقتضي استجابتها لأدنى تأثيراته.

وقد ارتأيت أن أقسم بحثي هذا إلى مقدمة ومدخل وثلاثة فصول (كلها فصول تطبيقية) وخاتمة. وقد تطرقت في المدخل إلى حالة الشعر الجزائري مع جيل السبعينيات والثمانينيات باعتبارها مرحلة ما قبل التحولات.

وأما الفصل الأول (بنية اللغة الشعرية) فقد جاء في مبحثين، تحدثت في المبحث الأول عن اللغة الشعرية وكذا المعجم الشعري، أما المبحث الثاني فتحدثت عن خصائص اللغة الشعرية (بعض الاستعمالات الخاطئة للغة، و التشكيل اللغوي، و التناص اللغوي).

أما الفصل الثاني (بنية الصورة) فكان المبحث الأول الصورة البيانية بعناصرها (الكناية والتشبيه والاستعارة) وما صاحبها من بعض الإنزياحات، والمبحث الثاني (الصورة الرمزية) أبرزت فيه كيف أخذ الرمز حيزاً كبيراً عند شعرائنا وكيف تنوع الرمز من المرأة إلى الأعلام إلى التاريخ. والمبحث الثالث (الصورة الكلية) وقد تناولت فيه الصورة العامة وما فيها من تفنن وكيف كَوّن الشعراء صورتهم الشعرية إذ جمعوا فيها بين أمور عديدة متباعدة إلى حدّ ما، ثم المبحث الرابع (صورة الفضاء النصي) عالجت فيه اهتمام الشعراء بتجديد الشكل الكتابي، شكل النص، وكيفية إخراجه وطريقة توزيعه على الصفحة وما صاحب ذلك من متعة القراءة.

و أما الفصل الثالث (الإيقاع) ففي المبحث الأول تناولت الإيقاع في القصيدة العمودية ونسبة شيوخ البحور، وأهم البحور المستعملة، وتناولت في المبحث الثاني إيقاع قصيدة التفعيلة من خلال إيقاع الرمل والمتقارب ثم المتدارك. و أما المبحث الثالث فقد خصصته للحديث عن قصيدة النثر وكيف كانت ملامح هذا المولود الجديد عند شعرائنا. وجاء المبحث الرابع لهذا الفصل ليتناول بعض الظواهر الإيقاعية كالتدوير والمزج بين البحور وغيرها.

وختمت البحث بخاتمة جعلتها محصلة لأهم النتائج التي توصلت إليها من خلال الفصول المذكورة. وقد اعتمدت في إنجاز هذا البحث على المنهج التحليلي الوصفي الذي يعنى بالخصائص الفنية للعمل الشعري، فقد بدا لي أكثر ملاءمة مع طبيعة هذا البحث من خلال وصف النصوص وتحليل عناصرها الفنية في جانبها اللغوي والبلاغي والإيقاعي.

هذا ولا يمكنني القول بأن البحث خلا من المتاعب والصعوبات، وهي طبيعة كل بحث، ومن بين هذه الصعوبات، قلة الدراسات النقدية للمرحلة التي أنا بصدد دراستها، وكذا صعوبة الحصول على الدواوين الشعرية.

لكن هذه الصعوبات قد ذللت بفضل تعاون بعض الشعراء الجزائريين معي وتمكينهم أيادي من دواوينهم الشعرية وإرشادات الأستاذ المشرف الذي تحمل الكثير من عثراتي.

وإذا كان هذا العمل ناقصاً فإنه في الحقيقة تجاوز كثيراً من المطبات والأخطاء، والفضل كله في ذلك يعود إلى الأستاذ المشرف، الأستاذ الدكتور عزيز لعكايشي الذي لم يدخر أي جهد في الدعم والتوجيه والنصح، فجزاه الله عني خير الجزاء فقد وجدته أباً وأستاذاً فاضلاً، والذي لولا ملاحظاته وتشجيعاته لما كان البحث بهذه الصورة.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة قسنطينة، وإلى كل أساتذتي الذين أمدوني بجميل نصائحهم وتوجيهاتهم، وإلى أعز الأصدقاء الذين ساندوني في مساري العلمي بالرأي والنصيحة والنقد، وإلى كل من ساعدني من قريب أو بعيد حتى استطعت إنجاز هذا العمل.

وختام قولي، أشكر الأساتذة الأفاضل، أعضاء لجنة المناقشة على صبرهم الجميل، وسعة صدورهم، وعظيم جهودهم في قراءة هذا العمل غربلة ونقداً.

والله ولي التوفيق.

مدخل

لا ينكر منكر أن أي وطن عانى ويلات الاستعمار ورزخ تحت نيره قرنا ونيفا من الزمن لا بد أن تكون له آثار قاسية، آثار جديرة بأن تؤخره عن مواكبة ركب الحياة على اختلاف أشكالها ومظاهرها، والاستعمار لم يأت ليزرع ثقافة عالية كما زعم الزاعمون - إنما جاء ليدمر معالم الأمة ويكتم أفواه أقطابها فلا يتحدثون إلا همسا ولا يكتبون إلا خلسة.

ولئن كانت النار تتجب دوماً رماداً فهذا الرماد من الحين إلى الحين يطوي بين جنباته جماراً تنتقد، 'فلقد وجد في ذلك الخضم من أبناء هذا الشعب العظيم من شق طريقه وسط الزعازع في صعوبة لا تنكر وشدة لا تخفى... واستطاعوا أن يتحدوا ذلك الألم وتلك المرارة في صولة تحدّ صارمة وثورة عزم حازمة.. وتلك هي شيم النفوس الأبية لا يزيدها الضغط والتحدي غير إيمان ومواجهة وإستماته ومخاطرة... من أجل كلمة ثابتة، من أجل مبدأ راسخ.'⁽¹⁾

وظهر في الساحة الإبداعية في تلك الفترة أسماء لها مكانتها في رفوف الأدب كمفدي زكريا ومحمد العيد آل خليفة - وأبو القاسم سعد الله وغيرهم، وجاءت فترة الاستقلال فبدل أن تكثر منابر العطاء الأدبي خيم صمت رهيب وركود على ساحة الأدب وانسأقت الأصوات الإبداعية مستسلمة لهذا الركود الذي ساد الحياة الثقافية قاطبة.

وكنا نتوقع من جيل الرواد أن يواصلوا عطاءاتهم ليسجلوا لنا إنجازات ما بعد الإستقلال بروح متأنية وبأدوات فنية مكتملة... «ولكن المراقب للحركة الأدبية في هذه الفترة يلاحظ أن هؤلاء الشعراء انسحبوا من الساحة الأدبية أو كادوا فمنهم من انقطع عن الكتابة. ومنهم من انصرف إلى البحث العلمي».⁽²⁾

فإذا ذهبنا نستقصي أسباب الانقطاع وجدناها ربما أكثر موضوعية حيث:

- 1- الشاعر أبو القاسم سعد الله انصرف وتوجه إلى البحث العلمي والتدريس بالجامعة.
- 2- صمت محمد الصالح بادية نتيجة لانقطاعه إلى دراسة الطب في يوغوسلافيا.
- 3- الظروف التاريخية لم تكن تسمح بتذوق كبير للشعر.
- 4- الحصار الذي كان مسلطا على العربية أثر سلبا على عدد القراء.

وهذا ما جعل الدكتور محمد ناصر يعلق على هذه الأزمة الثقافية بقوله: «كنا نحسب أن الدوافع النفسية التي كانت تدفع الشعراء الجزائريين إلى قول الشعر في فترة الثورة التحريرية لم تعد شبيهة بتلك

1- الطاهر يحيوي: البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص15.

2- شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص78.

الدوافع التي تدفعهم إلى قول الشعر في عهد الاستقلال... فقد كانت الثورة في حد ذاتها مفجراً قوياً للإبداع»⁽¹⁾.

أي أن الشعراء الجزائريين عملوا بمنطق دريد بن الصمة:

ما أنا إلا من غزية إن غزت غزوت وإن ترشد غزية أرشد

بلادهم قد دخلت في مرحلة الرشد، وعوامل التحدي قد انتفت والمتمثلة في الاستعمار الفرنسي وفي ذلك يقول مفدي زكريا:

أنا حطمت مزهري لا تسلني وسلوت ابتسامتي، لا تلمني
غاض نبع النشيد وانقطع الو جيء، وضاع الغنا، وأغفى المغني
أنا وإن كنت شاعر الثورة الكبرى فإني بخلفها لا أغني⁽²⁾

و ما إن أطلت فترة السبعينيات حتى كان الجيل الجديد الذي نما وعيه في ظل الاستقلال يخطو خطواته الأولى، ثم سرعان ما يحدث ثورة هزت خمول الشعر وأنقذته من ذلك الركود الذي لازمه في الفترة السابقة.

فإذا كانت ثورة التحرير قد فجرت كوامن الإبداع لدى شعراء الثورة، فقد فجرت حركة التغيرات الجذرية في المجتمع الجزائري بفضل السياسة التي انتهجتها الدولة، وكان لابد لهذه التحولات الجذرية أن تحدث أثرها في الحياة الثقافية والأدبية، كان لابد لها أن تفجر شيئاً جديداً يساير هذه التغيرات ويتطور معها.

وأمام الفراغ الذي شهدته المرحلة السابقة، وخلو الساحة الأدبية من الإنتاج الشعري الجديد، وبحكم سنة التواصل والتعاقب بين الأجيال، ظهرت فئة من الشعراء الشباب راحوا يفرضون أنفسهم في الأوساط الأدبية وعلى ظهر الصحف والمجلات برز من بينها اتجاهان اثنان.⁽²⁾

1- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث. اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1985 ، ص163.

2- صالح يحيى الشيخ: شعر الثورة عند مفدي زكريا (رسالة ماجستير)، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1987، ص114.

1- محمد ناصر: المرجع السابق، ص167.

- الاتجاه الأول يكتب الشعر العمودي والحر يحاول التجديد في إطاره كالغماري ومحمد ناصر ومبروكة بوساحة وعبد الله حمادي وغيرهم.

- الاتجاه الثاني انصرف إلى الشعر الحر وأعلن القطيعة بينه وبين العمودي مثل أزراج عمر، وحمري بحري، عبد العالي رزاق، أحلام مستغانمي وغيرهم. وهناك من أضاف اتجاهها آخر وهم أصحاب قصيدة النشر «تمثله نتاجات عبد الحميد بن هدوقة في (أرواح شاغرة) وكتابات جروة علاوة وهبي، وعبد الحميد شكيل في تجاربه الأولى. إن هذا التيار لم تكن له أرضية تساعده على النمو والشيوع في الجزائر، غير أن الشعر الحر نفسه مع اعتماده على موسيقى الشعر العربي، لم يرسخ تجربته بعد، ولم يخلق جمهوره الواسع».⁽²⁾

وجاءت فترة الثمانينيات والتسعينيات ويمكن أن نلاحظ لدى غالبية الشعراء في هذه المرحلة ديمومة التوتر وعدم القناعة والرضا بالواقع الراهن ومحاولة استشراف آفاق جديدة. «وكان من نتائج ذلك انفجار النص الشعري الجزائري المعاصر بسبب هذه الرغبة الملحة وخروجه عن الكثير من التقاليد والقوانين التي كانت تحكمه وذلك بخلق نص شعري جديد يستجيب لشروط الحداثة ويستوعب الواقع الثقافي والاجتماعي، بجميع خروقاته وانزياحاته».⁽³⁾

هذا الخطاب الشعري المعاصر ظهر مع جيل جديد أظهر تحكما في الأداة الفنية وليس كما حدث مع فترة السبعينات حيث كانت القصيدة رجوع صدى للقصيدة المشرقية في أحيان كثيرة. حيث يقول محمد زتيلي وهو أحد شعراء تلك الفترة: "يبدو لي أننا منذ السبعينيات على الخصوص أننا كتبنا شعراً عربياً مشرقياً ولم نكتب شعراً جزائرياً عربياً، وإن الإخوة المشاركة الذين مسحوا على رؤوسنا، وقالوا هذا شعر عربي لم يكونوا في الواقع يريدون لنا إلا أن نظل أتباعاً لأن الأسماء التي تنصدر القائمة الشعرية في

الجزائر: رزاق، زتيلي، حمري بحري ليست في الواقع إلا صور مصغرة لأسماء لها وزنها في الساحة الشعرية العربية.⁽¹⁾

2- شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر، ص 86-87.

3- عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، ط1، 1998، ص 06.

وهذا اعتراف من أحد الشعراء الجزائريين يعطينا صورة عامة للروافد الشعرية التي ينهل منها الخطاب الشعري الجزائري المعاصر في فترة السبعينيات بوجه خاص، وربما يعود ذلك إلى الاحتكاك الواقع بين التجربة الجزائرية الفتية مع التجربة المشرقية الرائدة.

فإن كان أهل الأدب متفقين على أن التأثير والتأثير أمر وارد في جميع فنون الآداب فإن التأثير بمعناه الإيجابي لا يعني المحاكاة العمياء، إنما المقصود به الاستفادة من تجارب السابقين وإعادة صياغته وفق نمط فني يحمل الخصوصية الذاتية.

إذن فجيل الثمانينيات جيل جديد شعاره «إني إلى ذات سواكم لأميل - يبحث عن معنى الشيء كمكن وراء المعنى المجازي متخذاً من اليأس صفة له من أجل البحث عن بريق الأمل، إنه أدب الجيل الحر». (2)

وأنا أود أن أسوق شاهداً من كل عصر يتحدث بنفسه، فهذا حمري بحري يتحدث عن فترة السبعينيات فيقول: «إن الأسماء التي ظهرت في الثمانينيات هي أسماء واعدة تنتظر منها الكثير في مجال الكلمة المكتوبة ولا بد هنا أن أضيف إلى أن هذه الأسماء هي امتداد لفترة السبعينيات وأجدني مضطراً لأضيف إلى هذا أن فترة السبعينيات كانت الفترة الإبداعية الذهبية بالنسبة للجزائر». (3)

نور الدين درويش وهو من الجيل الجديد الذي يقول عن مفهومه لرسالة الشعر: رسالة الشعر مقدسة، لولا النبوءة كان الشعر قرآناً نجده يتحدث عن ما يميز جيله عن جيل المرحلة السابقة فيقول: «الذي يميزنا على شعراء المرحلة السابقة هو هذا الاختلاف الكلي، فمفهومنا للشعر يختلف عن مفهومهم له وكذلك الأمر بالنسبة للوظيفة والهدف، هم يرون الإنسان مادة ماء وطين ونار أما نحن فنراه مادة وروح، كتلة من طين و إشراقه من نور كما يقول محمد قطب». (4)

1- محمد زيتلي : نقلا عن عبد الحميد هيمة (البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر)، ص 07.

2- عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط1 ، 1993، ص61.

3- يحيى الطاهر : أحاديث في الأدب والنقد، شركة الشهاب، الجزائر، ص 134-135.

4- يحيى الطاهر : المرجع نفسه، ص 150-151.

أما الشاعر يوسف وغليسي فهو يرفض أصلاً أن تسمى العشرية جيلاً ويرفض هذا الأساس الذي يقوم عليه تقسيم الأدب إلى أجيال "فليس الجيل الأدبي حقبة زمنية معينة، وإنما هو سمات وخصائص رؤيوية وفنية موحدة تدخل ضمن منظور سياسي أو اقتصادي أو اجتماعي، أو تاريخي، " غير أن الشاعر

يعد مرحلة السبعينيات من أخصب مراحل الأدب الجزائري لقيامها على الثورة الزراعية والأوضاع الاجتماعية.... أما الثمانينيات فلها توجهات فنية خاصة متمثلة في النضج الفني، وأخرى رؤوية متمثلة في " غربة الذات"⁽¹⁾

فإذا ما ذهبنا نؤرخ لحركة أدبية جزائرية وليدة الاستقلال وجدنا أن فترة السبعينيات على علاتها تعتبر النقطة الأساس في بداية حركة شعرية جزائرية، وقد أخذت هذه التجربة في التبلور والنضج أكثر فأكثر مع بداية الثمانينيات.

أما فيما يخص الجانب الشكلي فإننا نلاحظ ظاهرة لافتة للانتباه وهي ظاهرة التعايش بين الشكلين العمودي والحر، فإذا كانت فترة السبعينيات قد رفعت شعار القطيعة مع القصيدة العمودية ونعتتها بأقبح النعوت أوصلتهم إلى حد "اتهام نماذج الشعر العمودي بأنها تمثل إساءة للأدب الجزائري، هذا الجيل من الشباب وهم شعراء القصيدة الجديدة أظهروا حماساً وتعصباً للشكل الجديد فاتخذوا من مجلة (آمال) منبرا لهم".⁽²⁾

هذه المجلة نشرت في سلسلتها الأولى في الفترة الممتدة بين (1969) و(1985) تسع عشرة وأربعمئة قصيدة، منها تسعة وستون ومائتا قصيدة حرة، وخمسون ومائة قصيدة عمودية، وقد ظهر هذا التوجه إلى شعر التفعيلية في المرحلة الثالثة من عمر المجلة عندما تولى الإشراف عليها عبد العالي رزاق، إسماعيل غموقات حمري بحري، سليمان جوادي، محمد زنتلي وعبد الحميد شكيل بحكم الرؤيا الذاتية والممارسة الإبداعية لهؤلاء.⁽³⁾

يبدو من خلال هذا التوجه بأن سلطان الشكل عند هؤلاء الشعراء كان أكبر من سلطان الشعر ذاته، لأن الإبداع في جوهره لا يرتبط بالشكل بقدر ما يرتبط بالشعرية لدى الشاعر نفسه.

1- يحياوي الطاهر: أحاديث في الأدب و النقد، ص 211-212.

2- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 181-182.

3- محمد الصالح خرفي: مجلة الذ (أ) ص، جامعة جيجل، العدد 2-3 (أكتوبر، مارس 2004-2005)، ص 07.

إذا كان من البديهي أن تؤثر التطورات السياسية والاجتماعية والفكرية في مضمون الشعر فإن تأثيرها في شكله يحتاج إلى وقت غير قصير وارتباط الفنون الأدبية بالطابع والنفوس والأذواق يجعلها بطيئة التحول، وفي حاجة إلى وقت طويل، وتحولها لا يكون طفرة واحدة، وإنما يتم بدرجات ومستويات متداخلة.⁽¹⁾

أما مع نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات، وما طرأ من تحول سواء في البنى الفكرية أو الثقافية أو الاقتصادية أو السياسية، فقد عرفت التجربة الشعرية الجزائرية عدة تحولات في البنية والشكل على سواء،" وظهر خطاب شعري يتماشى والتغيرات الحاصلة في الجزائر والعالم العربي وهذا مع جيل جديد أظهر تحكماً في الأداة الفنية وبعداً عن الشعاراتية والتبعية للآخر - السياسي - مستفيداً من الموروث الشعري السابق، ومحاولاً التأسيس لنص شعري جزائري يحمل الخصوصية الذاتية والوطنية".⁽²⁾

من هذا نستنتج أن التجربة الشعرية الجزائرية حدثت فيها نقلة نوعية في النظرة وفي التعامل مع الشعر وكذا الواقع، ولعل من إيجابيات هذه التجربة الشعرية أنها أصبحت تخاطب ذاتية القارئ ولا تقف عند حد دغدغة المشاعر والأحاسيس.

ومن هنا يبرز الدور الجديد والرسالة المثلى للشاعر ألا وهي التغني للحياة وجمالها الرائع والانتصار للإنسان وقضاياها العادلة، حيث تزيد مشاعره التهاباً وسط إفرازات عصرنا وتناقضات واقعه، طامحا من خلالها إلى تحقيق حاجاته الإنسانية، وتحقيق أحلامه على أرض الواقع في جو يضمن له كينونته الخاصة التي لا غنى له عنها.

من هنا نعلم بأن الشاعر بمفهومه ووظيفته المعاصرة لم يعد يرتبط بأحداث عصره وقضاياها ارتباط المتفرج الذي يشاهد، ويصور ما يشاهد، وينفعل مع ما يصور، إنما هو يعيش الأحداث ويحاول أن يستكنه أسرارها.

" فالشاعر ليس منفصلاً عن العالم، وليس كائناً خرافياً هبط مع أحد النيازك، وليس مجرد كائن يعيش الحياة اليومية بكل ما فيها من ابتذال وضحالة واستهلاك.. إنه كائن فريد يتفاعل مع الواقع وعبر تجربة إنسانية عميقة، تتطور حاسته الفنية وتصلق عبر حوار غامض بين ذات الشاعر وواقعه، حوار لا يدركه

1- إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب، باتنة، 1985، ص 07.

2- محمد الصالح خرفي: مجلة الند (ا) ص، ص 07.

العقل العملي بل هو ساكن في أعماق الشاعر، والذي قد يصعب عليه هو نفسه تفسيره وتأطيره في أطر ثابتة⁽¹⁾.

والحقيقة التي تبدو واضحة لنا هي أنه على قدر وعي الأديب بالواقع الذي يعايشه إدراكه لطبيعة الصراعات والعلاقات فيه ينضج موقفه الفكري إزاءه، وتتحدد فلسفته في التعبير، فهو يجسد بأساليبه الفنية هموم عصره الذي يعيش فيه.

فالوعي بالواقع يساعد على سلامة وصلابة الموقف الفكري للأديب، كما أن الاستفادة من معارف التراث يسهم أيضاً في تطور فن الشاعر والارتقاء بأدواته الفنية وقدراته التعبيرية، و التراث المقصود هنا هو الذي يمثل كل ما هو مشرق وإيجابي في موارث الإنسانية جمعاء.

أما إذا عدنا إلى قضية التأثير بالقصيدة المشرقية فإننا نجد هذا التأثير قد تضاعف في فترة الثمانينيات... ولم يعد هناك ذلك الانبهار الشديد بكل ما هو مشرق أو بكل ما يقوله الرواد "فقد حل محل الانبهار نوع من التأمل والتفحص والنظرة الناقدة... وأخذ الشاعر يدرك شيئاً فشيئاً تلك الغربة الحضارية التي يعيشها الإنسان الجزائري في وطنه وبين أهله"⁽²⁾.

ولو ذهبنا نبحت في دواوين الشعراء لوجدنا أن التعبير الدرامي ينعكس كثيراً في صورهم الفنية فإن دلّ هذا على شيء فإنّما يدل على مدى رؤية الشاعر الجزائري المعاصر للواقع ومدى تمرده عليه، من ذلك قول "الأزهر عطية".

كيف أشدو أو أغني

وأنا أحيا غريباً

في متاهات الزمان

كيف أشدو أو أغني

وأنا أحيا غريباً

أحمل الهمّ الذي لا يتحمل⁽³⁾

1- رمضان الصباغ : في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2002 ، ص101.

2- عبد الحميد هيمة : الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1 ، 2003، ص35.

3- الأزهر عطية: السفر إلى القلب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص35.

فالشاعر من خلال هذه القصيدة يبدو كسير النفس محبط الآمال، تخور قواه و تموت عزائمه لأنه يعاني مرارة الغربة و التشرد و الضياع في متاهات هذا الزمن، فنجده يكابد مشقة حتى في إخراج الكلمات، فلشدة إحباطه لم يجد عبارات تشفي غليله، ثم يواصل شارحا أسباب غرته، أسباب انكساره، أسباب إحباطه فيقول:

أي قلب سيغني
عندما يضحى سجيناً
عندما الليل يطول
عندما يبكي النهار
عندما الحب يموت

في قصور الأمراء أيها الناس أفهموني.⁽¹⁾

فالقصيدية تحيلنا إلى واقع الشاعر وواقع الشعوب العربية التي تعاني الاستبداد وتعاني العنت من حكامها الذين أذاقوها فوق ما أذاقها الاستعمار، ولهذا نجد الشاعر منكسر الحال لهذا الواقع فكلماته كلها توحى بظلمة في أعماق النفس وحرقة ومرارة يتجرعها القلب، كل هذه الأحاسيس أثمرت خيبة أمل جلية وواضحة تبرزها ألفاظ القصيدة ومعانيها.

من هنا نخلص إلى أن التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة كغيرها من التجارب الفنية مرت بمراحل مختلفة ومتفاوتة، من حيث العطاء وكذا من حيث البنى الفنية والمضامين الشعرية... ولا نقول إنها كانت تجربة وليدة العدم إنما جاءت بادئ الأمر بفضل الاحتكاك بالتجارب الأخرى وبالأخص التجربة المشرقية ثم حاولت بعد ذلك أن تصوغ نمطاً شعرياً له الخصوصية الذاتية.

فكل جيل أدبي له مميزاته وخصائصه، فيه مواطن للقوة وفيه مواطن للضعف وإن كنت أستعرض حالة الشعر الجزائري المعاصر لا لأني باستعراضي لهذه الذرية الأدبية أريد أن أذمها أو أتطاول عليها، إنما القصد من ذلك كله أن نقف على موضع الإجداد فننميه وموضع الإخفاق فنسعى جاهدين إلى تحسينه، فما حمرة الورد لولا عيون الشعراء، وما قيمة العمل الفني إذا لم يكن هناك عين ناقدة أو متذوقون؟.

1- الأزهر عطية : المصدر السابق، ص37.

"فإذا جلنا اليوم في حديقة الأدب العربي وجدنا أشجارا مملوءة بعصير الحياة، يانعة بأزهار الفن لا ينقصها إلا أن ننظر إليها بعين الرضا، وأن نتخيل ما ستكون عليه غداً من سموق وارتفاع، فلا شيء يفسد الحديقة ويفقرها ويفقرها، مثل أن نرى دائماً أشجارها شجيرات، لن تكون يوماً ضخمة الجذوع وارقة الظلال... إن الفنان لا يهدمه الذم ولا القبح بل يدعمان وجوده، إنما الذي يهدمه حقاً "الإهمال" ..كفنه منسوج من العنكبوت ومدفنه تحت غبار النسيان، ومن خيرة الفنانين من توهم أنه مهمل فدفن فيه حياً وانطلق يجد في عمل آخر من أعمال الدنيا، لا صلة له بأدبٍ ولا بفن، فخرسه الفن والأدب.⁽¹⁾

والإبداع كالشجرة يمتد ويتطور في مختلف الفصول، يبدل ويغير في أوراقه وفي مظاهر إيناعه وإثماره. ماضيه متصل بحاضره وحاضره مرتبط بحبل مستقبله.. لأن المجهودات تبني فوق المجهودات والمواهب تتبع من المواهب، وكل هذا في فلك يدور ولا ينفك عن الدوران إلى آخر الزمان.

فإذا كانت هذه حالة الشعر الجزائري المعاصر قبل مرحلة التحولات، فما هو واقع هذه التجربة الشعرية في مرحلة التحولات؟

1- توفيق الحكيم : فن الأدب، الشركة العالمية للكتاب، دت، ص 267-268.

اللغة الشعرية و المعجم الشعري:

تكمن قيمة الشعر بوصفه فناً أدبياً في استخدام اللغة على نحو خاص يكسبها قيماً وسمات فنية تحمل تأثيراً معيناً في القارئ أو المستمع الذي يجيد فهم هذه اللغة، ويملك من القدرات على تذوقها ما يملك،" فاللغة إذن هي أهم أدوات الفن الشعري فهي التي تلعب الدور الأساسي في إبرازه عن طريق نقل التجربة الشعورية وتوصيلها".⁽¹⁾

وأهم ما يميز لغة الشعر عن غيرها، أن اللغة في البناء الشعري لا يمكن أن نتصورها وسيلة للتعبير وحسب، بل هي خلق فني في ذاته يتشكل عبر نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الجوهرين المكونين للغة وهما الدال والمدلول من جهة، وبين المدلولات بعضها ببعض من جهة أخرى".⁽²⁾

فله ما أدهى اللسان والشفاه تتحرك بعشرين أو ثلاثين أو أربعين حرفاً لا أكثر، ثم ما أدهى الفكر يزوج بين تلك الحروف فإذا بها مقاطع، وبين المقاطع فإذا بها كلمات تدل على كل ما تقع عليه العين وتسمعه الأذن وبشمه الأنف، وتلمسه اليد، ويتذوقه اللسان، وكل ما ينبض به القلب من حزن وفرح، وقلق واطمئنان، ثم يزوج بين تلك الكلمات فإذا بها عبارات وفصول وروايات.⁽³⁾

فالنص الشعري إنما هو كيان لغوي بالدرجة الأولى، وعلى مستوى اللغة تتشكل أو تتعكس سائر البنى التي تسهم في بناء النص. " فإذا كانت اللغة عنصراً من عناصر الشعر المهمة، فلا بدّ للشاعر أن يسلك فيها مسلكاً خاصاً، يستطيع فيها أن يؤدي معاني بطريقة تختلف عنها فيما عدا الشعر من فنون القول"⁽⁴⁾، بمعنى أنه يجب على الشاعر أن يتحرى الجميل المناسب، لا مجرد رصف لكلمات جوفاء أو طلاس معميات تفسد على القارئ نشوته وتوقعه في الحيرة والتردد.

ولقد أولى الدارسون والنقاد أهمية كبيرة للغة ومكانتها في العمل الأدبي على اعتبار أنها العنصر الأول في كل عمل فني يستخدم الكلمة أداة للتعبير.

1- رجاء عيد: دراسات في لغة الشعر (رؤية نقدية)، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1979، ص48.

2- محمد مندور: في الأدب والنقد، دار نهضة مصر، 1988، ص19.

3- ميخائيل نعيمة: في مهب الريح، دار صادر، بيروت لبنان، طه، 1966، ص125.

4- إبراهيم السامرائي: لغة الشعر بين جيلين، دار الثقافة، بيروت، ص08.

فاللغة الإبداعية لا تكفي بمجرد الدقة والوضوح، "بل تتعدى ذلك للتعبير عن العنصر الذاتي في تجربة الكاتب، والكتابة الإبداعية بهذا صورة مصغرة لما نسميه الأدب والفن وأثنى ما في الفن هو هذه الناحية الذاتية التي يضيفها الفنان إلى الحياة الموضوعية".⁽¹⁾

فنظراً لما يوليه النقد الأدبي من أهمية للغة الشعرية ومكانتها في العمل الأدبي رأينا أن نقف عند هذا الجانب الفني الهام ونستبين الخصائص التي تميزت بها اللغة في الشعر الجزائري المعاصر.

لو ذهبنا نستقصي نوع المعجم الذي ساد الخطاب الشعري الجزائري في السبعينيات لوجدناه في أكثره يرضخ تحت وطأة الواقعية الاشتراكية التي لا تسمح للشاعر بالانسياب المطلق لمجاريه الشعرية الداخلية، بل تفتح له مجالاً آخر خارج (أناه) يفضي فيه برؤاه بوصفه صوتاً للجماعة، هذه المرحلة التي حاولت أن تموضع الذات الشعرية وأن تتشبث بالقضايا الموضوعية الخالصة، فكانت النتيجة ضياع الهويات الشخصية للشعراء في غمرة الجري وراء تلك القضايا.

"أما في فترة الثمانينيات وبعد زوال الالتزام الاشتراكي، فقد تنوع معجم الخطاب الشعري الجزائري وانفتح على آفاق أخرى متنوعة فكان المعجم الوجداني والمعجم الصوفي".⁽²⁾

فإذا ما ذهبنا إلى مرحلة التسعينيات وهي المرحلة التي نحن بصدد دراستها، وإن لم يتسن لنا أن نجري مسحاً شاملاً للمدونة الشعرية كلها لتلك المرحلة، إلا أن ما توفر لدينا من متن شعري يمكن أن يعطينا فكرة عن بعض خصائص لغة الخطاب الشعري في تلك المرحلة الخاصة من تاريخنا المعاصر، فهل انساق شعراء تلك المرحلة وراء الموروث الشعري ونسجوا على منواله؟ أم خاضوا "معركة التحرر من القوالب السلفية التي تحاول بدورها أن تشلهم وتعزلهم عن حركة التاريخ، وعن التغيير وتبقيهم في عقم الثبات؟".⁽³⁾

لأجل الوصول إلى خصائص معجم الخطاب الشعري لتلك المرحلة قمت بعملية إحصاء للألفاظ المتواترة في بعض الدواوين الشعرية فكانت كالتالي:

1- حسن شحاتة : تعليم اللغة العربية بين النظرية والتطبيق، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ، ط1، 1992 ، ص177.

2- عبد الوهاب بوقرين : ثورة اللغة الشعرية، دار المعرفة، طه ، 2004، ص21-22.

3- أدونيس: زمن الشعر، دار الفكر، بيروت لبنان، ط5 ، 1986، ص357.

المأساة والفجيرة	الدم	الجراح	الدموع والبكاء	الموت	الأرض والوطن	الدواوين	الشعراء
04	06	05	04	13	18	من القصيدة إلى المسدس	أحمد شنة
03	08	07	14	15	26	ويبقى العالم أسئلتي	عبد الغني خشة
02	11	15	10	35	32	نفحات لفتوحات الكلام	يوسف شقرة

فمن نظرتنا الأولى لهذا الجدول الإحصائي نرى تباينا في الأرقام، فهناك مؤشر صاعد ومؤشر نازل، ويكاد يكون المؤشر ذاته عند الشعراء. فالمؤشر الصاعد هو مؤشر الوطن و الموت، ويبقى المؤشر الآخر لباقي العناصر. فالتقاطع كان حاضرا من أول وهلة بين الشعراء في ثنائية (الوطن - الموت).

فالملاحظ لهذا الجدول يرى أن أكثر الألفاظ شيوعاً هو لفظ الوطن ثم يأتي بعد ذلك لفظ الموت مشكلا معجماً وجدانياً مأساوياً يبنى على ألفاظ كلها توحى بالمأساة، الدم، الجراح، الفجيرة، الدموع، الهم، الأوجاع، الخراب، الدمار، الجنازة، الحزن، الألم، فالمزاوجة بين الوطن والموت تظهر لنا حجم المعاناة الداخلية التي كابدها الشعراء حملاً لمأساة وطنهم، هذا الحمل الثقيل لم يضمّنوه قصائدهم فحسب، فأحمد شنة مثلاً في ديوانه "من القصيدة إلى المسدس" يبرز لنا حجم المعاناة من خلال الإهداء حيث قال "إلى الذين رفضوا أن يغادروا الجزائر في عز المحنة وفضلوا أن يموتوا برصاصة غادرة في وطنهم... إلى المواطنين الصابرين تحت سنابك الفتنة و رهج الدمار، وجبروت الإرهاب والقرصنة...⁽¹⁾

و هذه بعض النماذج من التراكيب المأساوية الواردة في إحدى قصائده، لا فرق بين جنازة وجنازة... الموت في وطني... ممتشقا دمي... عشب الدموع... حديق الجياح... لا الرصاص ولا الحصون... لجج الدمار... زمن الفرار... جثث وأكفان وقنبلة... وطن جريح... حرائقي لم تنطفئ... تحولوا صنما أمامك دموعنا ودمائنا وصراخنا ورفاقنا....

أما عبد الغني خشة فديوانه تتخلله ألفاظ وعبارات كثيرة من طراز "أسمعتم عن بلد؟... رصاص في جسد الموتى... وجه مزروع بالأحزان... من جرحي لا أبكي وطناه... دمي يسأل عني.. اقتلني أحياء..

1- أحمد شنة : من القصيدة إلى المسدس، مؤسسة هذيل، الجزائر، ط1، 2000، ص07.

أكتب موتي... لن تسمع في قلبي آه أو آي"... إلى غير ذلك من الألفاظ والعبارات المشحونة بأثر المأساة. أما محمد بلقاسم خمّار في ديوانه "تراتيل حلم موجوع" وإن كان قد انفرد ببعده عن ذكر الوطن و الموت إلا أننا نجده يلمح و يستعمل رموزاً تدور في فلك المأساة. فقد آثر التغمي لبلادته بادئ ذي بدء ثم راح يسرد علينا زمن المأساة قائلاً:

دهاها حبيبتنا ما دهاها	ما بين صبحية و ضحاها
على صالح و استثارت أذاها	تنادت ثمود بطغياها
فغارت مياه... و فاضت دماها	وهبت إلى عقر ناقته
نناشد أن لا يطول مداها	و ها إننا اليوم في نكبة
ومن حركوا الجمر فيها انتقاما	نناشد من أوقدوها ضراما
كفانا جراحاً... كفانا سقاما	كفانا انهياراً... كفانا انقساما
وأقبل يدعو: الونام الونام ⁽¹⁾	بكي الشعب.. يشناق عهداً سلاماً

فهذه القصيدة نجد في مقاطعها المختلفة عبارات "أوهت حياتي عذاباً... يجلي الأسي... فاجأني الدهر لسان أبي قطعوه... صوتي أخرسوه... أحرقوه... شوهوه... دمروها... دهاها، فاضت دماها.. نكبة، حركوا الجمر... كفانا جراحاً... كفى لظى... دمع اليتامى..." وكل هذه الألفاظ والعبارات تزيد من حضور المعجم الوجداني المأساوي في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر.

ذلك أن الشاعر الوجداني بحكم ميله إلى التعبير عن عواطفه وانفعالاته، لم يعد يهيمه التقيد بالتراكيب اللغوية المستمدة من التراث ولا الإقتصار على الألفاظ ذات الصخب الخطابية التي تملأ الأثداق... «وإنما الذي يهم الشاعر الوجداني قبل كل هذا هو أن يجد اللفظة التي تنسجم انسجاماً طبيعياً مع ما يحس به داخل أعماقه».⁽²⁾

لكن ذلك ليس بفضل وجود اللغة كمفردات، بل بفضل وجود الشعر الذي يجعل من اللغة سحراً ينفذ إلى كل شيء... ليس على الكلمة إذن أن تكون مجرد تعبير بسيط عن فكرة، بل إن عليها أن تخلق الموضوع

1- محمد بلقاسم خمّار: تراتيل حلم موجوع، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2003، ص73، 74.

2- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، ط1، 1985، ص317.

وتطلقه خارج نفسه. لقد انتهى عهد الكلمة الغاية وانتهى معه عهد تكون فيه القصيدة كيمياء لفظية، أصبحت القصيدة كيمياء شعورية، وأقصد بالشعور هنا حالة كيانية يتوحد فيها الانفعال والفكر".⁽¹⁾

فلغة الشعر إذن تعبير عن عمق التجربة، تعبر عن تجربة ذاتية، فالشعر وإن كان فرديا فهو إنما يتجه إلى الجماعة من خلال تفاعل الذات معه، والشاعر مطلوب منه أن يستنفذ في الكلمات كل طاقتها التصويرية والإيمانية والموسيقية في نقله تجربته إلى القارئ لأن هذا الشعر ينبع من أعماق الشاعر، فهو يعبر عن انفعال عاطفي يتوجه به الشاعر من ذاته إلى ذات الآخرين.

كما أننا نلاحظ في ذات المعجم الوجداني معجما آخر يجمع بين حب الوطن والغربة القاتلة التي يحسها الشاعر في وطنه، نلاحظ ذلك مثلا في ديوان "المدارات" ليوسف شقرة في قصيدتي "الانفجار" و "نشيد الروح" حيث يقول في قصيدته الأولى:

من بلاد لبلاد
تعرف الخيل نشيدا للوداد
وحنيني فوق رأسي،
يشدو لحن الاغتراب
أنا من ريح جنوني أتيت
أنا من ماء رميمي
ضاع في زخم العباد
ضاع في عمق البلاد⁽²⁾

ومما يثير الانتباه في هذه القصيدة تكرار الضمير "أنا" أنا في قلب أمي...أنا ما بعث بلادي...أنا ما خنت عبادي...أنا ما خضت حروب الارتداد..أنا ما بعث شبابي...إنني باق لحب كنبات الأقحوان..."
أما في قصيدة "نشيد الروح" فقد كان المطلع يبنينا بما يختلج في نفسية الشاعر إذ يقول:

لو أن لي وطننا يسكنني
لو أن لي وطننا يحتويني

1- أدونيس: زمن الشعر، ص18.

2- يوسف شقرة: المدارات، دار الحكمة، الجزائر، 2007، ص34-35.

لو أن لي جنونا جامحاً شارداً
 مثل حنيني إليك
 أنادي أي بلادي
 أحبك يا جزائر
 كنت أنا القتيل
 وكنت الضحية⁽¹⁾

هذه الهيمنة الظاهرة للضمير "أنا" أو "لو أن لي" هي مؤشر سيميائي دال على الحضور الذاتي المباشر للذات الشاعرة في القصيدة.

ويمضي المعجم الشعري لهؤلاء الذين كابدوا حب الوطن وتجرعوا الإحساس بالغربة، أقول يمضي على نسق متقارب يسعى إلى إظهار غربة الذات كما يبدو ذلك جلياً في قصيدة "ماالحب إلا لها" للشاعر يوسف وغيلسي. فبعد التغني للوطن بألفاظ وعبارات ك: بلادي قاصرة الطرق...ريحانة الحرف..أسرة الدهر...ساحرة العمر...مبتدأ الحب والمنتهى..ينتقل بنا الشاعر إلى مشهد آخر فيه: تغير طعم الهوى...تغيرت الأزمنة...وما خنت حبك...ويواصل بنا الشاعر إلى المشهد الأخير وهو ألم الاغتراب كالاتي: "يا شهقتي الكامنة..هزيت حبي،..أويت إلى الكهف وحدي...توسدت ذاكرتي...فتحت عطرها للفرشات دوني أنا...وأنا كنت دوماً هنا...أربعون مضت وأنا لم أمت...وإن شئت اطرحوني بعيداً...ليخلو وجه بلادي لكم...اشربوا نخب موتي...لكم كل ما كان...لي بعض ما قد يكون.

فنقطة التقاطع بين الشاعرين ذلك (الأنا) الحزين المترع بالآلام، المترع بالآمال، إنها آلام الواقع المعيش، وفي الوقت نفسه تحمل آمالاً حية لغد جديد. ومن خصائص لغة هذا النوع من الشعر البوح والنجوى، حيث اتسمت بها ألفاظه وجمله وتراكيبه، "فإحساس الشاعر بالغربة في أرض لا تعرفه وقوانين تلجمه وتحطم عناصر شخصيته الروحية كل ذلك إنما يجعل الشاعر مستجداً باكياً كاشفاً عن همومه وآلامه معبراً عما تحمله النفس من عنت وبؤس".⁽²⁾

1- يوسف شقرة : المصدر السابق، ص61-62-63.

2- عمر بوقرورة: الغربة و الحنين في الشعر الجزائري الحديث، منشورات جامعة باتنة، ص234-235.

" فالبوح أوج التجربة النفسية المشحونة هموماً وآلاماً، ويتخذ منه الشعراء متفرجاً يخفون فيه عن ذواتهم المثقلة، ولهذا كان أفضل الشعر مثلاً للصدق الشعوري والفني معا بما فيه من انطلاق عفوي يتحد فيه اللفظ بالشعور اتحاد الروح بالجسد في بساطة ويسر، ومن طريقه ندخل على عالم الشاعر الداخلي ونسمع حسييس عواطفه الخفية، ونتعرف على شواغله الحقيقية وأبعاد مأساته وأعماقها.⁽¹⁾

هذا البوح يعبر عن الرغبة في التواصل مع الآخر، وهو يختلف من مشاعر إلى آخر، فمنهم من يخاطب المحبوبة ثم يفصح في مناجاته قائلاً: أي بلادي.. أي بلادي.. أحبك يا جزائر كما فعل يوسف شقرة في "المدارات"، أما الشاعر يوسف وغليسي فقد اتجه إلى الحبيبة يناجيهما بما لها من مفاتن وسحر، هذه النجوى تأخذ معنى الحسرة والضياع لهذا الوطن مستعينا بالنداء في نجواه: يا سحرها المنتهى... يا شعرها... يا لميسا تميمس على شرفة الكون غنجاً.. أيا ليتني كنتها... لك الله يا عشقا غيرها... يا شهقتي الكامنة.

ومن البوح ما يبلغ حد المأساة حين يعترف الشاعر بضعفه و انهياره فيتجه إلى الخالق الذي لا يقدر عليه أرباب (السجن) المتجربون ويكشف لسلطانه عن نفس مقهورة مغلوبة على أمرها ترجو خلاصاً من غريتها.⁽²⁾

و من الشعراء الذين يمثلون هذا المنحنى الشاعر محمد بلقاسم خمار في ديوانه " ياءات الحلم الهارب، قصيدة" ربّاه رفقاً بالجزائر" حيث يقول:⁽³⁾

الله يا نعم السند	ادعوك باسمك يا أحد
ألطف بنا أنت الصمد	واحفظ لنا هذا البلد
أدعوك يا رب الفلق	أن لا يطول بنا الغسق
فأذن لشمسك بالأفق	كي نستريح من القلق
أدعوك رب الناس أن	تقي الحمى شر الفتن
من كل إنس، كل جن	وتعمّ رحمتك المدن

1- أحمد مختار البرزة: الأسر و السجن في شعر العرب، مؤسسة علوم القرآن، دمشق، بيروت، ط1، 1985، ص648.

2- عمر بوقرورة: الغربة و الحنين في الشعر الجزائري الحديث، ص.236

3- محمد بلقاسم خمار: ياءات الحلم الهارب، دار الكرمل للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1994، ص126-127.

هذه النجوى أخذت معنى القلق أو البحث عن الاستراحة والتخلص من هذا القلق.

بينما كانت قيمة الوطن في شعر عز الدين ميهوبي تمثل شبه امتداد للشعر الجزائري الحديث ما قبل الاستقلال وتؤشر في الوقت نفسه على فترة زمنية مغايرة لها خصوصيتها، حيث تعرض الوطن إلى فتنة كادت تعصف به، حتى تساءل كل من ميلود خزار "قائلاً" "ألنا وطن؟" وكذا علي ملاحي "كيف لي أجد الوطن؟ حيث يقول:

نحن اليتامى والوطن
في كف سادتنا وثن
من أين لي أجد الوطن
من أي لي أجد الوطن⁽¹⁾

فالوطن من منظور هؤلاء الشعراء ارتبط بسلوك سماسة السياسة وانحرافاتهم وباعة القيم الوطنية والتاريخية ومن هنا جاء عنوان قصيدة "تحية لوطن الأشواق" ليعرب عن وجود مسافة بعيدة بينه وبين الوطن الذي يحتكره هؤلاء، وتستغرق قصيدة "انكسارات" في قلب المرايا البلورية" ليوسف شقرة في البحث عن الوطن الضائع: وطن يعيش غريباً في وطنه... آه يا وطننا بلا وطن... يا وطننا بلا حنين ولا وئام... يا وطننا بلا زمان ولا مكان..

فالوطن إذا لم يكن الفرد يتمتع فيه بسيادته وحرية يبقى مكاناً لا دلالة له لأنه « حتى يكون الوطن ذا دلالة إنسانية ينبغي أن يحقق لأفراده شرط الحرية، ويجمعهم على أساس العدل والمساواة، فلا وطن بدون سيادة تتضمن بالضرورة شرط الحرية». ⁽²⁾

وهذا طبقاً لما أشار إليه المفكر الفرنسي "لابرويير La Bruyère" وتمثله أديب إسحاق "لا وطن يحكمه الاستبداد" وما الفائدة أن يكون وطني عظيماً كبيراً إن كنت حزيناً حقيراً، أعيش في الذل والشقاء خائفاً أسيراً". ⁽³⁾

1- أحمد يوسف : يتم النص و الجينياالوجية الضائعة، منشورات الاختلاف، ط1، 2002، ص109.

2- أحمد يوسف : المرجع نفسه، ص109.

3- أديب إسحاق: الكتابات السياسية والاجتماعية، نشرها ناجي علوش، دار الطليعة، بيروت، 1978، ص7

هذا الوطن الذي لا يمكن للإنسان أن يعيش بدونه كما يقول ميهوبي:

- وطني الطالع من روعي دماً أخضر⁽¹⁾
- هل صحيح وطن الشاعر شمعة؟⁽²⁾
- وطني الموشوم في قلبي عبادة⁽³⁾

لقد شعر هذا الجيل بأن وطنهم تائه وأنه وطن منسي ينام فوق الأرصفة. مخرج بدماء العذارى فالوطن مساحة لا حدود لها كما أراده ميهوبي "أريد مساحة حب بحجم الوطن".⁽⁴⁾

لقد تولد الشعور بالغربة في الأوطان لدى بعض الشعراء وأدركهم الإحساس بالتشرد وعدم امتلاك المكان... ويبدو لنا واضحاً جلياً أن الإحساس بالضياح مرتبط بالمحن والفجائع التي مرّ بها الوطن ولعل شعرية الإهداء في مقدمة قصيدة "آه يا وطن الأوطان" ليوسف وغليسي أبلغ تعبير عن هذا الإحساس داخل الأوطان حيث يقول: "إلى شعب يستوطن بلاد الواق واق/ إلى شعب لاجئ في وطنه/ إلى الشعب الجزائري العظيم المغلوب على أمره".⁽⁵⁾

فالشاعر وظف كلمات أبلغ ما تكون في الإيحاء والتعبير عن غربة شعب في وطنه فاستعمل كلمة بلاد الواق واق وهي من الجزر الخرافية التي تم ذكرها في أحاديث ألف ليلة وليلة، يقول الشاعر:

أطوف بكعبة الذكرى	عسى التذكار يشفيني
يشرقني.... يغربني	يباعدني.... ويدنيني
غريب في دنى وطني	ولا أوطان تأويني
لماذا الهم يا قدرتي؟	لماذا الخطب يضمنيني؟ ⁽⁶⁾

1- عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، منشورات دار الأصالة، سطيف، الجزائر، ط1، 1997.

2- عز الدين ميهوبي: المصدر نفسه، ص 21.

3- عز الدين ميهوبي: المصدر نفسه، ص 59.

4- عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرينيكا الرايس، مؤسسة أصالة، سطيف، الجزائر، ط1، 2000، ص 45.

5- يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، رابطة إبداع، الجزائر، ط1، 1994، ص 80.

6- يوسف وغليسي: المصدر نفسه، ص 18.

فالوطن التائه متعب، لم يبق منه إلا الأطلال... التي طالما استوقفت الشعراء:

هل يعرف الرمل أنه يحضن الآن أفراحك المرعبة؟

سماء وماء

و أنت وحيد كغيم الصحاري

وأنت غريب بلا وطن وأغاني

وملكك أبعد من رحلات الصواري

ومن غجر لا يحبون أن يجحروا في الدوار (1)

والشاعر لا ينحاز إلا للوطن بوصفه جملة من القيم قبل أن يكون مكاناً جغرافياً، فالوطن في حقيقته

أعلى من كل شعار كما يقول ميهوبي:

وطني أكبر مني

وأنا أكبر من كل الجراح

وطني الطالع من روعي دماً أخضر

من كفي لاح

وطني يا نسمة هبت علينا

تحمل الخير إلينا (2)

يكاد ديوان "اللجنة والغفران" يشكل أغنية للوطن ممزوجة بيكائية (بلادي التي علمتني البكاء)، إذ تتلازم قيمة الوطن مع معجم شعري قاتم "يذبحون بلادي"، أقاموا لها مشنقة "أعدوا لقلبي الكفن" "وطني أموت هنا معك" ويأتي ديوان "كاليغولا يرسم غرينيكا الرايس" ليهدي أشعاره "إلى الجزائر بعيداً عن الدم قريباً من الفرح". (3)

غير أن الملاحظ أن بعض الشعراء اتخذوا من الصوفية ملاذاً لهم، ولست أقصد بالصوفية مذهباً اعتنقوه ولكن كنمط من أنماط الكتابة.. وملاذاً لبعض الشعراء لتفريغ الشحن الذاتية والانضواء تحت غطاء الروح (الذات)، هو وجه آخر من أوجه التجريب ربما بغرض "الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى

1- حكيم الميلود: جسد يكتب أنقاضه، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 1996، ص20.

2- عز الدين ميهوبي: اللجنة والغفران، ص81.

3- أحمد يوسف: يتم النص، ص117.

طبيعة جديدة، هذا الخروج هو خلق ما يسمى بالفجوة أو مسافة التوتر، وخلق المسافة بين اللغة المترسبة واللغة المبتكرة".⁽¹⁾

ونحن عندما ندرس اللغة الشعرية عند هذا الصنف من الشعراء نركز أكثر على طريقة الكتابة عندهم وكيفية تعاملهم مع اللغة الشعرية.

فالمتمأمل للغة الشعرية في قصيدة البرزخ والسكين "الشاعر عبد الله حمادي" يجد اقتباساً من القرآن الكريم حيث يورد هذه الألفاظ "تمثل بشراً سوياً.. ظلل من غمام.. برداً سلاماً.. نور يراوده النور".."يدبر الأمر... أنست ناراً... من حما مسنون... أين المفر؟... لكل جعلنا منسكاً... لتفسدن في الأرض مرتين.. تتخذون سكراً ورزقاً... علواً كبيراً... وكل كلمة لها دلالتها. وقد أضفى الشاعر على هذه القصيدة صبغة صوفية حيث تتواتر ألفاظ من المعجم الصوفي مثل: البرزخ-المطلق- الخطيئة-النور-التجلي-النزول-المعراج-العاشقين-شبق-خيال...التنور...أهوى...حيث يقول الشاعر:⁽²⁾

كانت تغمرني الفتنة
وضياء الفلك مؤوود على الجودي
وضحايا زمن مسفوك
من شبق السلطان
رؤيا من فلق الإصباح
فاتحتي
وهجوم ليلى يلجمه
التفتع والجريمة

فالذات تبحث عن كينونتها وسط السؤال الأبدي، سؤال الوجود..ثم تتعدد الأسئلة من منطلق وجودي متأزم ينبئ بقرب التجليات التي يصعق عندها الرائي أو تنتابه السكينة، هذه السكينة لا تكون إلا للكامل من البشر أما مادونهم فتأخذهم الحيرة والدهشة وتنتابهم أحاسيس الفقد والضياع حيث يواصل الشاعر قوله:

هو الوحل ممتد إلى الأعناق
و صراط مستقيم

1- كمال أبوديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1 ، 1991 ، ص38.

2- عبد الله حمادي: البرزخ و السكين، دار هومة، الجزائر، ط3 ، 2002 ، ص131.

أدق من الشعرة
وأحد من لغة السكين !!
أين المفرد؟ (.....)
ما فوقكم هواء
ما تحتكم هواء
ولكل جعلنا منسكاً⁽¹⁾

يأتي بعد ذلك السؤال الذي يطرح نفسه على القارئ فلا يجد له مخرجاً... إنه سؤال العماء والبرزخ حيث ختم الشاعر به قصيدته الطويلة:

عاقبة البدء
وخاتمة السكين (...)
خيال في خيال
سؤال في خيال
خيال في عماء (..)؟ ؟ !⁽²⁾

فالعماء عند أقطاب التصوف كابن عربي مرادف للبرزخ وقد ورد في القرآن الكريم في قوله تعالى "مرج البحرين يلتقيان بينهما برزخ لا يبغيان".... وقال تعالى "ومن ورائهم برزخ إلى يوم يبعثون". والبرزخ لدى ابن عربي يقصد به حقيقة أو مرتبة لها عدة مواصفات هي مرتبة الجامع بين عالمين أو حالين أو مرتبتين أو صفتين... وهما في الواقع متناقضان.⁽³⁾

إن البرزخ لدى الشاعر عبد الله حمادي لا يعبر فقط عن قصيدته البرزخ والسكين بل هو عنوان التجربة الشعرية الأخيرة باعتبارها برزخاً بين ما كان وما سيكون، بين القديم البالي والجديد الحاضر والمستقبلي... بين الواقع المر وبين ما ينشده الشاعر من أفق رحيب.

1- عبد الله حمادي: المصدر السليق، ص 133.

2- عبد الله حمادي: المصدر السابق، ص 141.

3- سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، دار دندرة للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط 1، 1981، ص 192-193.

فالتجربة الحمادية قد استمدت بعض رموزها من فلسفة القطب الجامع ابن عربي الذي أثر أيما تأثير في الحركات الحدائثية المعاصرة خاصة أدونيس وغيره حيث راحوا يتتبعون كتابته الصوفية التي تمثل ذروة الانزياح عن المألوف.⁽¹⁾

والحق أن التجربة الصوفية ليست مجرد تجربة في النظر، وليست مذهبا دينيا فحسب وإنما هي أيضا تجربة في الكتابة، ولقد استخدم الصوفيون في كلامهم على الله والوجود والإنسان الفن، الشكل، والرمز والمجاز والصورة. "والقارئ يتذوق تجاربه ويستكشف أبعادها عبر فنيته وهي مستعصية على القارئ الذي يدخل إليها معتمداً على ظاهرها اللفظي أي يتعذر الدخول إلى عالم التجربة الصوفية عن طريق عبارتها، فالإشارة لا العبارة هي المدخل الرئيس".⁽²⁾

فما يفهم من هذا الكلام أن اللغة الصوفية لغة شعرية رمزية ورمزيتها تكمن في أن كل لفظة تكتسب محمولات جديدة بمجرد توظيفها في التجربة الصوفية فهي بذلك تخلق عالمها الخاص "فهذا الميدان خير ميدان تنفتح فيه ذاتية الشاعر وفرديته فهو ينفصل عن المجتمع ظاهرياً ليعيش آلامه التي هي نفسها آلام المجتمع بوجود مأساوي".⁽³⁾

فالشاعر عبد الله حمادي يتجه بنصوصه الشعرية الأخيرة نحو صوغ تجربة متعالية مع المطلق انطلاقاً من أن النص له قدسيته وشرعيته التي تنمهي مع جوهر الفن، "فقصيدة البرزخ والسكين تحاول استدراج المخيلة الإسلامية بمحمولاتها المقدسة لتصوغ عبر تجلياتها داخل النص نصاً يتقاطع في كثير من مكوناته مع المقدس حيث تحضر القصة بكل حيثياتها وتحضر الشخوص وتترأى لنا الأمكنة وكأنها قد لبست ممسوح الغواية وارتدت محاولة استدراج الزمن، أو استدراج الشاعر لتلك الأزمنة".⁽⁴⁾

وينتقل بنا الشاعر في قصيدة "يا امرأة من ورق التوت" حيث تحضر المرأة من منطلقات ورؤى عدة، ففي تجاربه السابقة كان حضور المرأة فيه نوع من إحياء جراحات الماضي العربي، وقد اتسعت مدلولات المرأة في خطابه الشعري بين الرمزية والحضور الاضطراري.

1- محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2003، ص106.

2- أدونيس: الصوفية والسيرالية، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص23.

3- إحسان عباس: نقلا عن عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، دار الوصال، الجزائر، 1994، ص51.

4- محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ص111.

فليلي: تمثل القضية التي يناضل الشاعر من أجل تحريرها.
وليلي: الذات المطلقة التي يسعى الشاعر في طلب القرب منها.
حيث يقول الشاعر:

توهمت أنك أي (...)

يا امرأة تنهشني

في السر

وتنشرني للموج.....

منهوك سحر مدينتنا

منهوب عطر مفاتها

ما أ جمل أن ترسو حرائقنا

على شفة يسكنها المطر

الداقي

وأعراس من نور فوقية⁽¹⁾

فعند قراءتنا لمختلف مقاطع القصيدة نجد أن الشاعر يورد في مطلع قصيدته: توهمت أنك أي (...). ثم يورد في المقطع الثاني سطرًا آخر يستقي من الأول ملامحه الأسلوبية ولكنه يحاول خلق فجوة: (...). أنا غائب بك أي، ثم يورد سطرًا آخر في صدر المقطوعة الثالثة: أيقنت أي أنا (...). ويأتي في المقطع السادس ليعيد السطر الأول كما هو: توهمت أنك أي (...). حيث يبوح فيها بأنثوية المحبوب وضمحلل كيانه فيها حيث يتجلى الشطح مع الاتحاد.

والقارئ العادي يحس أول مرة أن تلك النصوص ربّما هي استجابة لتجارب ذاتية بالنسبة للشاعر، ولكن القراءة التأويلية تكشف عن دلالات أخرى متخفية لأن التأويل "يعتمد إزاحة الدلالة الأمامية المكشوفة للحس النظري واستحضار الدلالة الخلفية التي هي نتاج علاقة وموقع وسياق، لأن الدلالة الصريحة ليست هدفاً للشعر بينما تكون الدلالة الضمنية عماد الشعر وأصله، لقبضها على حرية الانفتاح والتوالد والتلون والتحول والحركة"⁽²⁾.

فعندما يصبح المحبوب عين حبيبه وتنتفي الحواجز، ويرى روحه قد انجذبت والتحمت بروح محبوه تصبح الضمائر (أنا-أنت) شيئاً واحداً حيث يورد الشاعر كثيراً هذه العبارة "توهمت أنك أي" أو ما يقاربها

1- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص152.

2- أسيمة درويش: مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992، ص228.

أنا غائب بك أي "أيقنت أي أنا". وهي كلها إشارات توجي بحصول حال الفناء في المحبوب، حيث تصبح الذاتان ذاتاً واحدة في المخيلة فقط، ومثل هذه الشطحات كثير في شعر حمادي مع حضور مختلف من نص لآخر.

فالشاعر المعاصر لا يستعمل اللغة ولكن اللغة هي التي تتكلم من خلاله، والعالم يفتح للإنسان من خلال اللغة ليس باعتبارها وسيطاً بين العالم والإنسان ولكنها ظهور العالم وانكشافه بعد أن كان مستتراً، فهي تجلّ وجودي للعالم.⁽¹⁾

هذا الظهور والانكشاف صاغه الشاعر وفق نمط فني خاص أولى فيه اهتماماً كبيراً لعنصر البياض المتمثل في نقاط الحذف حيث نجد:

توهمت أنك أي (...)
والغارات المهزومة....
.... أنا غائب بك أي
أيقنت أي أنا (...)
.... كنت رحيق الأرض
وتشترني للموج.....
منهوب عطر مفاتها.....
يرهقها البوح وأطياف غيبية (...).⁽²⁾

فثمة مساحات بياض في النص تختلف أحجامها وأطوالها صغراً وكبراً، ضيقاً واتساعاً وهي تعطي للقصيدة شكل السلسلة المنفصلة الحلقات، إلا أن ظهور الحلقات البيضاء لا يعني انفصام السلسلة النصية وتلاشي الحلقات الغائبة في النص، بل يعني استمرارية القول الشعري واستمرارية الفيض والكتابة ولكن بالحبر السري، المفرغ من اللون وفي ذلك تصعيد أقصى، لتضعيف الدلالة وتعدد الاحتمالات في استيلاء نصوص من النص الواحد وفي جو من الغموض البالغ يصل فيه الغياب والحذف والمحو والانفصام الدلالي حدّاً منقطع النظير.⁽³⁾

1- نصر حامد أبو زيد: الهير مينو طيقا ومعضلة التفسير، مجلة فصول، القاهرة، مج1، ع3، أبريل، 1981، ص 150.

2- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص149، 150، 151، 152، 153.

3- أسيمة درويش: مسار التحولات، ص 220.

فنقاط الحذف هذه لها دلالاتها فربما الشاعر يحاول خلق التواصل مع القارئ الذي يمارس فعل التلقي من خلال تلك الفضاءات النصية للشكل الشعري. بل قد يضيف القارئ أشياء كثيرة دون أن تكون هناك ضرورة لإضافتها، والنص بهذا الشكل يصبح قابلاً لإعادة الإنتاج والصياغة مع كل قراءة جديدة.

أما الشاعر مصطفى الغماري، والذي نراه يسعى إلى الدفاع عن الرؤيا الصوفية عامة في بعض دواوينه حيث قال:

قالوا التصوف بدعة من شر أخلاق الهنود
قلت التصوف يافتى شوق الخلود إلى الخلود.
لولا التصوف لم يكن سر الوجود ولا الوجود.
جملوك يانون الوجود لأنهم حاء الجمود.⁽¹⁾

غير أن صوفية الشاعر ليست إلا صوفية زويان في الذات الإلهية وما يمت إليها بصلة، وفنائها في حب "خضراء" ذات المدلول "الإيديولوجي" الإسلامي، حيث يقوم معجمه اللغوي على ألفاظ الروح، الهوى، الوجد، الخمر، السكر، الخلوة، النور، التوهج، الشطحات..... الحب القدسي.....

أما لغة الشاعر فليست ارتباطاً حرفياً قاموسياً ولا علاقات ذهنية مجردة، وإنما هي تستمد إشعاعاتها وإيحاءاتها من تجربة الشاعر وأصالته التي تقوم على ذوقه الرفيع وإحساسه العميق ووعيه للكلمات وأبعادها وأبعاد أبعادها. حيث يقول الشاعر في قصيدة "براءة":

كفروا بمعجزة العصور
بالمرسلات.../العاصفات.../الناشرات...../الفارقات.....
الموغلات مع الهجير
كفروا بمعجزة العصور
عجبا.....⁽²⁾

فالشاعر يظل رافعاً صوته بمبدئه، صارخاً في وجه أولئك اللؤماء ليوخز ضمائرهم و يحرك فيهم شعور التأنيب، ويذكرهم كل يوم حقيقتهم فلا يستريحون إلى شططهم الضال، ولا يطمئنون إلى انحرافهم

1- مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ش و ن ت، الجزائر، 1983، ص 49.

2- مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص 67.

وارتدادهم، هؤلاء الذين كفروا بكل شيء... نلاحظ أن النص القرآني المقدس حاضر بألفاظ تحمل دلالات شتى حيث قال:

كفروا ب: المرسلات. كفروا ب: العاصفات. كفروا ب: الناشرات. كفروا بالفارقات، هذه الألفاظ جاءت كل واحدة منها في سطر يتبعها نقاط الحذف لنترك لكل قارئ المجال للإضافة والفهم وإعادة الإنتاج، وبيان ذلك أن هذه المفردات الواردة في سورة "المرسلات" اختلفت في تفسيرها، فهي تحمل دلالات متعددة، منهم من قال بأنها الملائكة، ومنهم من قال أنها الريح، والبون شاسع بين المفسرين، وهذا يعطي انفتاحاً أكبر للمعنى، والصور النفسية التي يريد الشاعر تقديمها لنا هي وصف هؤلاء الذين كفروا بكل شيء بكل ماله قيمة في هذه الأمة، ثم ينتقل الشاعر إلى تصحيح الشعارات ثقة منه أنه على صواب وغيره هم الذين على خطأ حيث يقول:

زعموك باريس الحضارة

ولأنت باريس الدعارة

حسبوا التقدم أن نسامح قاتلتينا!

من أيتموا

من أكلوا

من أرموا

من صيروا غدنا مئبنا

مزقا وأمشاجاً وطنينا.⁽¹⁾

فالشاعر هنا رافض لكل انهزام نائر على كل ذلة ومهانة...يحاول الأعداء إلحاقها بتاريخه أو عقيدته، فهو سيل جارف في دفاعه وهجومه، لا يقف عند نهاية محدّدة غير نهاية الانتصار، وعلى هذا كان رفضه للواقع رفضاً كلياً لا توسط فيه، حيث جعل أحد دواوينه تحت عنوان (مقاطع من ديوان الرفض).

أما مواقفه الدفاعية والتي يرد بها على خصومه ويفند بها أقاويلهم ومزاعمهم يغلب عليها الطابع التوتري الانفعالي ويتحول فيها الشاعر إلى حالة هجوم حيث يصرح:

1- مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص71-72.

شقة مرهلة ووجدان غريب
 ورؤى يلمعها الغريب
 تغري بأضغاث اليسار
 بالهاربين من اللهب إلى اللجوء المستعار
 بالقارئ الغيب (تحتيا) و (فوق) المسار!
 لهم الشعارات الخواء
 وللشعوب صدى (المدار).⁽¹⁾

فالشاعر يدين الواقع على المستوى الوطني أو القومي ولجأ إلى الشدة وكى الجراح تعبيراً عن الرفض وطلباً للسلامة والبرء، ويكفيها برهاناً على ذلك أن القصيدة معنونة بـ"براءة".

إن تلك الأحلام الوطنية والنبوءات أو البشارات الطالعة من تجربة الشاعر والمقدوفة في وجه الظلمة الحالكة على مستوى الواقع الوطني أو القومي، ربما كانت نوعاً من التعويض النفسي عن مرارة هذا الواقع وما يصيب الشاعر من الحزن، أو ما يتسرب إلى نفسه من اليأس نتيجة هذا الخسران و الترددي الذي يجده على أرض بلاده وأمته، فضلاً عن كون أحلامه وتطلعاته استشرافاً للمستقبل، وتحريضاً للأنا العربي كي يستفيق من سباته.

" وربما كان الشعر يبني له مملكة من الحلم، فأحلام الشاعر تنتوع وتتراسل في الوقت نفسه وهي تصب في مجرى عام هو الوجود نفسه."⁽²⁾

ونحن إزاء شعر الغماري بما فيه من جموح ولغة تعبيرية جياشة مفعمة بالخصوبة التي تفيض بها ذاكرة الشاعر طوال الوقت لتصنع دفقا يتغشى أعماقنا ويضعنا عند مكامن الدهشة، لنغير نظراتنا تجاه أشياء كثيرة من حولنا، وتصبح القراءات المتلاحقة اللامتناهية لقصيدته مجرد اجتهادات تصب أو تخطئ، فلا يزعم أحد أنه فهم هذا الشعر أو استنتق كنهه بدرجة نهائية كاملة محسومة. ثم يختتم الشاعر قصيدته بمشهد فيه ترنيمة للوطن حيث يقول:

1- مصطفى الغماري: المصدر السابق، ص74-75.

2- فاروق عبد الحكيم درباله : الموضوع الشعري، ايتراك للنشر والتوزيع، ط1، 2005، ص241.

لم أغل فيك، لأنني أهواك
لا سوم ولا غبن
وطني إذا غنيت أنت لي الغناء المستطاب
أنت المناجاة الخصبية والموويل العذاب
لي فيك محراب الضحى
باق وإن جن استلاب⁽¹⁾

فالغماري حاول أن يكتب قصيدة ذات منحى رافض آمل، إذ يبدو فيها غياب (النحن) وضموره من خلال ضمور الفعل الايجابي الذي أنجزه في زمن الثورة التحريرية، وبالعكس (فالأننا) يبدو قوياً لا يتقوقع ولا يستسلم، بل هو الرافض الباحث عن الأمل أو الفعل الايجابي الذي سيأتي دون شك.

والشاعر الغماري مع "نص التجاوز الذي يكتبه ينطلق من سلسلة الغيابات المكونة للسقوط الذي يؤول بالشاعر إلى البحث عن البديل، وتأتي الغيابات عنده في شكل تتابعي مكثف حين تشمل الإنسان والحاكم والمثقف، فهؤلاء في نظره الأساس الفاعل في سلم الحضارات ولكنهم قد آلوا جميعاً إلى السقوط حين انتهت فيهم الإيجابية التي لا تمر إلا من خلال الوطن المؤيد بالإسلام".⁽²⁾

لقد حاول الشاعر في غير ما موضع من دواوينه الشعرية العديدة أن يصور لنا هذا المخلوق الذي غابت وتبعثرت فيه إنسانية المسلم وصفاته من الشرق إلى الغرب وضاع دينه فلم يجد سوى جسد تحركه الأطماع السافلة والشهوات:

ونحن في فراغنا المحيط.
من أندونيسيا إلى المحيط
ننام ونصحو على البضاعة.
لترتع الأطماع في الوضاعة
نهبَ ولكن لهوى البطون.
و شهوة ملتاعة الجفون! ⁽³⁾

1- مصطفى الغماري : قراءة في آية السيف. ش.و.ن.ت، الجزائر، 1983، ص76.

2- عمر بوقرورة : دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2004، ص88-89.

3- مصطفى الغماري : المصدر نفسه، ص26.

لقد جاءت اللغة تقريرية في هذه المقطوعة الشعرية، والمعنى واضح جلي، فالأمة في مشارق الأرض ومغاربها تعاني الفراغ الروحي، تعيش حياة لا همة فيها، فنومها سبات و صحوها أطماع وضيعة لا تتجاوز هوى البطون وشهوة الفروج.

"فالإنسان المسلم السوي الفاعل هو الغائب الأكبر-إذن-في نص الغماري" يليه الحاكم الذي لا يفعل شيئاً سوى أنه يمارس ما يجعل الرعية تابعة والمتقف مدجّناً والإعلام صورة لرغبة خاصة وفي سبيلها تجوز كل الأفعال السيئة.⁽¹⁾

هذا المتقف على اختلاف صورته، خاصة أولئك الذين كانوا يمثلون المنابر الأدبية والثقافية، يفترض فيهم أن يكونوا أحراراً لا يسمعون إلا لنداء الداخل، وما تمليه عليهم قيمهم بعيداً عن أي تأثير أو تزلف لأحد.

فبعض الشعراء "إذا لم نحد عن جادة الحق قلنا إن قصائدهم كتبت خارج دائرة أنفسهم، ومن يراجع قصائدهم يشعر كأنهم صحافيون يصورون ما يحدث حولهم دون معاناة وجدانية، ومن هنا جاءت تجاربهم باردة، وبعضهم غرق في الهلوسة والإيهام، وأنت تقرأ بعض الأشعار تحس كأنك لا تقرأ"⁽²⁾ هؤلاء وأمثالهم يقول في حقهم الشاعر:

مغلبون بضاعات موردة مخدرون بإغراءات المدى الأثير
يخاصرون الليالي و هي زانية تمرست بفنون العهر من صغر.⁽³⁾

فالشاعر يلقي ببصره مديداً في أرض وطنه وفي عاصمة بلاده فلا يرى ما يسره، عقيدته ليس منها إلا الشعارات، تراث بلاده حيث يتبوأ الشهيد أجل مكان فيه لم يبق منه إلا أسماء الشوارع حولها الزمن الرديء مرتعا للأطماع الوضعية:

اسق الرفاق
وللشهاد نكري وأغنية وعيد
اسق الرفاق

1- عمر بوقرورة : دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص91.

2- الطاهر يحيوي : أحاديث في الأدب والنقد، شركة شهاب الجزائر (حوار مع الشاعر قدور رحمان) ص158.

3- مصطفى الغماري: بوح في مواسم الأسرار، مطبعة لافوميك، الجزائر، 1985، ص08.

ودعك من ماض هلامي تليد
اسق الرفاق فر بما طرب العبيد⁽¹⁾

فالشهيد أصبحت ذكراه عيداً للأغنية وموسماً للسكر، والشاعر يعيش من خلال النموذج الكائن في الأعماق مفحماً بالأمل الذي يحده ليجد فيه متنفساً في عالم أكثر طهراً ونقاءً، إنه الزمن المستقبلي الذي لا يكون إلا من خلال العقيدة الإسلامية:

أتيك من بوابة الجسور
جسورنا الممتدة العريقة
بحجم قصة من الفتح المظل بالحقيقة
أتيك من كتاب
أسراره الخضراء في أسفارنا انقلاب
أتيك من بوابة الشروق
وجهاً من الأصالة ممتدة العروق
سيف علي في يدي ودرة الفاروق
أتيك في قصائد الرعود والبروق
وأترك الناعين في تغريبة اليسار!⁽²⁾

فالأمل الذي يحده الشاعر هو العودة إلى النبع الصافي إلى الأصول العريقة الأصلية إلى تحكيم شريعة الإسلام تماماً كما أقامها الأولون من أمثال علي والفاروق (ض). "وقصيدة الوطن قد نجحت على أيدي الشعراء الإسلاميين المعاصرين في التعبير عن هم الإنسان المسلم الذي يرجو أن يشكل مطامعه و أحلامه وفق الاسلام و وفق وطن عزيز"⁽³⁾.

و الغماري رغم تمكنه الفني إلا أن النقاد عابوا عليه أموراً، من ذلك ما قاله الدكتور محمد حسين الأعرجي حيث قال: ألاحظ على شعره ملاحظتين:

1- مصطفى الغماري : مقاطع من ديوان الرفض، ص69.

2- مصطفى الغماري : المصدر نفسه، ص21.

3- عمر بوقرورة: الاغتراب في الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر، دكتوراه مخطوطة، جامعة قسنطينة، 1993، 1994، ص275.

الأولى: أنه يتغنى بالمثل الإسلامية دون النفاذ إلى واقع هذه المثل ومن هنا أرى أن الغماري مؤهل للتصوف أكثر من أي شيء آخر.

أما الملاحظة الثانية فهي نتيجة للملاحظة الأولى أعني معجمه اللغوي صار محدوداً حتى تشعر أحياناً وأنت تقرأ ديواناً له، كأنك قرأت قصيدة واحدة على قوافٍ مختلفة وبمقدار ما يدل هذا على تمكنه من الصنعة الشعرية فإنه يدل على ثقته الزائدة بهذا التمكن⁽¹⁾.

أما الدكتور أحمد يوسف فيقول في حقه: " أتت العرفانية الشعرية لدى محمد مصطفى الغماري نقياً لإيديولوجية يسارية غلبت على بعضها الإسفاف الفني باسم الواقعية الاشتراكية والتحزب السياسي، لهذا ألفت لديه عرفانية النص الشعري نفسها تدخل حلبة السجال الإيديولوجي، ولولا هذا المناخ السوسيلوجي والثقافي الذي غلبت روح الإقصاء والتصفية الثقافية لاستطاع الغماري أن يكتب نصاً عرفانياً خالصاً يتضمن رؤيته للعالم دون السقوط في لعبة الخصم لكونه أكثر اقتداراً على الممارسة الشعرية وامتلاكاً لأدواتها الفنية"⁽²⁾

وبذلك فالتجربة الصوفية في الشعر الجزائري المعاصر تؤسس للحل الفردي لتعاسة الواقع وبؤس الحياة من خلال فعالية الواقع، ورفضه ومجاهدته، ويتجلى ذلك في شيوخ معاني الحزن والإحساس بالغرابة والظماً النفسي لمعانقة المطلق في المتن الشعري.⁽³⁾

ولذلك يذهب البعض من النقاد إلى القول بأن "الخلاص من محنة الغربة إنما هو رهين بتمية ملكة الرؤى والكشف الصوفية، وأن وصول الإنسان إلى لحظات الكشف هذه تحرره أولاً من التفكير العقلي المجرد الذي أثبت أنه غير قادر وحده على إدراك أي معنى حقيقي وراء هذا العالم، وسوف تساعده ثانياً على أن تفتح أمامه مصادر أخرى لمتع كثيرة في الحياة لم يكن تفكيره المادي الصرف يمكنه من الاستعانة بها."⁽⁴⁾

1- الطاهر يحيوي: أحاديث في الأدب و النقد (حوار مع الأعرجي)، ص244.

2- أحمد يوسف: يتم النص، منشورات الاختلاف، ط1، 2002، ص231.

3- عبد الحميد هيمة: التجربة الصوفية في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة الكاتب الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2005، ص245.

4- محمد زكي العشماوي: الأدب و قيم الحياة المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ط2، 1984، ص59.

ومن الشعراء الذين اتخذوا من الكتابة الصوفية ملاذاً لهم أيضاً الشاعر عثمان لوصيف. ذلك أن معجمه الشعري ثري بألفاظ صوفية مختلفة تتواتر في دواوينه الكثيرة كديوان الكتابة بالنار قصيدة "العناق

الطويل" نجد هذه الألفاظ و العبارات: تراءت لي الغيوب-أقرأ البحر- فيوضات المشرق الرياني، زهراً قدسيا، موجة من الغيب، طرنا عبر السماء، انصهرنا مع السلام، لمستنا يد الإله، لحظة القيامة، لحظة الدهشة، الشهوة، الغرام، الشبق، الاحتواء، بحار الغوايات، عبور إلى المدى النوراني، نبض الرؤيا، غممة الكشف والتكوين.....فيض المعاني.....

بينما نجده في ديوان آخر من دواوينه "براءة" يعنون قصيدته بعنوان "التجلي" إذ هو من مقامات الصوفية:

صاعد في خيوط الضياء
 نحو عينيك، أمشي على درجات الندى
 يا شعلة الروح
 يا شهقة في دمي
 صاعد نحو عينين لألاءتين
 هما سدرتي وزمردتي
 يا امرأة تتوهج بالضوء
 أنت أميرة هذا الجنون المغامر
 أنت إلهة الهوى
 أنت سيدة الشعراء
 وأنا العاشق المتصوف
 عانقت كل المدرات
 كل البروق وكل المرايا
 أفتش عن منتهي
 أفتش عن سدرتي⁽¹⁾

فالشاعر يقدم لنا مشهداً خيالياً فوق الواقع حيث يصعد على خيوط الضياء طلباً لهذا النور المتألي من عيني هذه المرأة المتوهجة بالضوء، ليبين لنا أن عشقه ليس عشق العوام إنما هو عشق الصوفيين- عشق ينتهي بهم إلى التجلي والكشوفات ،عشق ينتهي بهم إلى المقام الرفيع إلى سدرة المنتهى حيث تظمن الروح.

1- عثمان لوصيف : براءة، دار هومة، الجزائر، ط1 ، 1997، ص47.

وبقي لنا معجم واحد هو المعجم الواقعي وسأقتصر هنا على ملصقات عز الدين ميهوبي باعتبارها تجربة شعرية لها أبعادها من حيث المبنى و المعنى، قصائد هذا الديوان جاءت كل منها في شكل "ومضة" حيث التعبير الشعري المكثف عن تجربة شديدة الالتصاق بالواقع عادة بلغة تختزل التجربة في أقل عدد ممكن من الكلمات مع سعة التلونات الدلالية للرؤيا الشعرية التي تتضمنها تلك التجربة".⁽¹⁾

وقصيدة الومضة التي يمثل الشاعر العراقي أحمد مطر بلافتاته الشهيرة ريادة كمية وكيفية لهذا الفن الشعري الجديد. "أما المحاولة الظاهرة التي كانت على شيء كبير من الاستقلالية والأصالة الشعريتين فهي محاولة عز الدين ميهوبي مع كل ما ميز تجربته الشعرية في تفصلها المرحلي من تباين في القوالب والأشكال، فإنها ظلت تتقاطع دلاليا في الهم السياسي الذي ما انفك عالقاً بها، لا لشيء إلا لأن واقعنا يغري بالكتابة في هذا المجال على حد تصريحه ذات يوم".⁽²⁾

والملاحظة في هذه الملصقات أن أكثر الألفاظ شيوعاً "كلمة" الحزب "حيث تواترت أكثر من ثلاثين مرة تليها عبارة "في بلادي" حيث كاد الشاعر أن يجعلها بادئها و فاتحة لكل ملصقة إضافة إلى بعض المفردات ك: السياسي، الكرسي، السلطان، الشعب...وهي تدل على المحور الثلاثي العام، النظام، الأحزاب والواقع الشعبي، حيث جاءت هذه الملصقات لتعبر عن الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي في أشكال تكاد تكون في بعض الأحيان "دراما هزلية" إضافة إلى ما تضمنته بعض الملصقات من نص حوار و هذا ما جعل بناء الومضة الشعرية يقترب بشكل عام من البناء السردى للقصة القصيرة مع مراعاة الاقتصاد اللغوي والتكثيف الدلالي، من ذلك ملصقة "تهريب" إذ يقول فيها:

على شرفة مائلة
قال لي: هل تصدق أمر الرشاوي
التي هزيت في الجيوب...

وأمر ملاييرنا الهائلة؟
هل تصدق ما كتبته الصحافة؟
قلت: لماذا التعجب يا صاحبي..

1- يوسف و غليسي :مقدمة ديوان ملصقات لعز الدين ميهوبي، منشورات أصالة، سطيف، الجزائر، ط1، 1997، ص 10-

.11

2- يوسف و غليسي : المصدر نفسه، ص 12.

كيف لا يقدرّون.....
وقد هربوا أمة كاملة؟! (1)

فالشاعر لجأ إلى أسلوب الحوار بدلاً من الأسلوب التقريري ليعبر لنا عن عدم تعجبه من قصة الملايير (حتى أنه في الهامش كتب 26 مليار دولار فقط)، فالذي غيب وهرب أمة بأكملها لن يتوانى في فعل ما دون ذلك.

أما ملصقة "أمنية" فهي تنبئ عما وصل إليه التردي السياسي في الوطن:

قال لي: مادمت بطالاً
ولا أملك في الدنيا رغيّف
مسكني اليومي... أرجاء الرصيف
ما الذي يمنّني لو أنني شكّلت حزياً
مثل كل الناس
موفور العدد.
ربّما أصبحت في يوم زعيماً للبلد! (2)

لقد بلغت درجة الانحطاط بكل متسفل أن يمّني نفسه بتأسيس حزب، عله يصبح يوماً زعيماً ورئيساً لهذا البلد، لأن المعايير انقلبت والمبادئ ديست ولم يعد هناك مانع من تطاول الرعا ع وارتقائهم في سلم المجد والسياسة.

ويبلغ الشاعر بتكثيفه الدلالي واقتصاده اللغوي الحد الأدنى كما في ملصقة عزاء حيث يقول:

غاضبا كنت.....
لأنّي كنت من غير حذاء....
مر قريبي فاقد الساقين
فاخترت العزاء (3)

1- عز الدين ميهوبي: ملصقات، ص91.

2- عز الدين ميهوبي: المصدر نفسه، ص99.

3- عز الدين ميهوبي: ملصقات، ص62.

هذه الملمصقة التي بلغت أربع جمل شعرية حيث بدأها وأنهاها بوصف حالتين مختلفتين هما على التوالي: الغضب ثم العزاء وجعل في الجملتين الوسيطيتين أسباب التحول من الغضب إلى العزاء لمجرد مرور فاقد الساقين هانت مصيبة الشاعر الذي ظن أن مصيبتة كبيرة لأنه بلا حذاء.

أما ملمصقة (تراباندو) حيث تعد من أطول الملمصقات جاءت في شكل مشاهد قصصية تصور الانتقال من حالة إلى أخرى حيث يستهلها قائلاً:

صديقي الذي كنت أعرفه مند عام...
يعشش في جيبه العنكبوت
إذا ما استمر على وضعه سيموت
لأنه لا يملك المعرفة...
وهذي البطالة في حقه مجحفة
وكل الذي كان يعرفه جدران الأزقة والأرصفة⁽¹⁾

فصديق الشاعر ما هو إلا كل مواطن احتضنته البطالة، فجيوبه التي طالما ظلت فارغة قد عشش العنكبوت فيها، فهو لا يعرف أحداً ذا جاه، جل معارفه جدران الأرصفة والأزقة ولئن استمر به الوضع هكذا سيموت، وإلى هنا ينتهي بنا الشاعر من المشهد الأول في ملمصقته هذه، ثم يأتي البيان من هذا الصديق:

كنت قابلته قال لي:
إن بقيت على حالتي هكذا.....
سوف أضطر يوماً لنهب البيوت
هكذا...مثلما الحوت يأكل حوت
منذ عامين أسأل عن خبزة وكساء
وتأمين قوت
فوضعي ومهما أعطيه
ليست تغطية أوراق توت.⁽²⁾

1- عز الدين ميهوبي : ملمصقات، ص126.

2- عز الدين ميهوبي : ملمصقات، ص127.

هذا الذي ضاقت عليه سبل الحياة، لو استمرت به الحال هكذا سيحترف النهب تماماً كما يأكل الحوت الحوت. فالرجل لا يطمع في شيء سوى في هذه الثلاثية: خبز، كساء، تأمين قوت. ليصل بنا الشاعر إلى مشهد يختلف تماماً عن المشهدين الأولين حيث يقول:

ذات مساء رأيت صديقي
بفارحة يعبر "الأوطوروت"
رآني...توقف طبعاً
فتحت فمي لم أصدق...
وحدثته في خفوت
أنت الذي كنت أعرفه منذ عام
وكنت أخاف عليه الموت؟
لم تعد مثلما كنت يا صاحبي منذ عام....
فقال بخبث رجاءً سكوت!⁽¹⁾

انقلب الوضع وإذا بالفقير المحتاج يمتطي سيارة فخمة يعبر بها الطريق السريع ويجده الشاعر غير ذلك الذي كان يعرفه ولم يترك الشاعر يتخبط في دهشته إنما أجابه قائلاً في مشهد آخر من مشاهد الملصقة:

أنا لم أفكر بشي يضر البلاد
سوى أن أومن قدرأ من القنوعت!
فتاجرت في كل شيء
من الجبن والملح والموز واللوز والجوز
حتى مواد البناء
وأقمشة بجميع النعوت
ولم أقترف أي إثم ولكني كنت هربت كل الزيوت
أنا لم أسء لبلادي
ولكنني كنت أعلم أني إذا ما بقيت على حالتي هكذا دون تأمين قوت
فعمري يفوت
ثم إني رأيت بعيني هنا
الحوت يأكل حوت.⁽²⁾

1- عز الدين ميهوبي : ملصقات، ص127.

1- عز الدين ميهوبي : ملصقات، ص128-129.

فالرجل سبق إلى إجابة الشاعر حتى لا تأخذ به الظنون مأخذاً، فهو في ظنه لم يسيء لا إلى البلاد ولا إلى العباد، إنما كل الذي فعله أنه مارس التجارة، تجارة في كل شيء من ملح، إلى جبن، إلى جوز وموز، فمواد البناء فأقمشة من كل الأصناف، وتنتهي به تجارته إلى تهريب الزيوت، ثم المتاجرة في العملة الصعبة"، ثم ما الذي دفع به إلى كل هذه الممارسات؟! يبرر لنا الشاعر على لسانه قائلاً: " إنني رأيت بعيني هنا الحوت يأكل حوت.

بعد هذه المشاهد المختلفة يختم الشاعر ملصقته بقوله:

ضحكت وقلت: صدقت...

أحتاج واقفاً - يا صديقي -

لتأكيد هذا الثبوت

فودّعني...

ثم أردف مستهزئاً بيديه:

أ. Atoute (2)

إنه مشهد ينبئ عن التحول، فهذا الذي كان قبل عام يبحث عن "خيز وكساء وتأمين قوت" أصبح يرفل في النعمة، فبعدما كان لا يعرف إلا جدران الأزقة والأرصفة... أصبح يمتطي الفارقات ويلعب بالمليارات ويتقن جزءاً من لغات...

إنه الغياب التام للقيم وانقلاب موازين الحياة فالوطن كان يحتضر... والأشقياء من أصحاب النفوس الدنيئة جعلوها فرصة ليرتعوا في خياراته من الحلال والحرام، لا يهم كيف ولكن الذي يهم كما قال الشاعر على لسان الرجل أن يتحول رغم المصاعب شيئاً ثقيلاً تنوء به لفظة الجبروت.

فاحتضار الوطن يصوره الشاعر في ملصقة سماها "آخر الملصقات":

لأنني رأيت البلاد بأوجاعها مرهقه

ورأيت الحقيقة رغم مرارتها مطلقه

ورأيت الشعارات في وطني زندقه
 ورأيت ثلاثين حزيا...
 وأخرى ستطلع من شرنقه
 ورأيت نضال الموائد والفندقه
 ورأيت القبور تداس وأعيننا مطبقه
 ورأيت المواطن في زحمة الخوف
 يبحث عن ملعقه
 ورأيت الجزائر ما بين منذنة ويد
 تحمل المطرقه (1)

فكل سطر من هذه الملصقة يعبر عن حقيقة مرة عاشها هذا الوطن وأهله، حيث سادت الشعارات المزيفة وكثرت الأحزاب السياسية التي لم تحقق شيئا للمواطن، إنما نضالها من أجل الموائد، من أجل المؤتمرات الاحتفالية حيث يضيع المال بسخاء، وضاع في هذا الخضم المواطن البسيط ودولة الجزائر... هذه الجزائر التي ظلت الحلم المنشود للشاعر.

ربما تنجب بعد اليأس عاقر
 ربما يحكمنا في دولة القانون بالكعيبين ماجر
 ربما يمتلك الذرة شعب جائع من دون حاضر
 ربما يحكم عرش الصين قاصر
 ربما يحترف التأليف تاجر
 ربما أسست المرأة جزيا لانكيا باسم آلاف الحرائر
 ربما يحفظ ماء الوجه للدينار مهاجر
 ربما..
 ربما
 أحلم يوما في بلادي... بالجزائر (2)

1- عز الدين ميهوبي : ملصقات، ص147.

2- عز الدين ميهوبي : المصدر نفسه، ص146.

هذه الملصقة جاءت في صياغة لغوية خاصة ساد فيها عنصر الاحتمال حيث جعل الشاعر مطلع كل جملة شعرية "ربما متبوعة بالفعل المضارع" ربما تنجب، ربما يحكمنا، ربما يمتلك، ربما يحترف... في هذا دلالة على ضعف احتمال حدوث الأمر ليختم الشاعر ملصقته بالأمر الذي يترجى حدوثه بإلحاح "ربما أحلم يوما" في بلادي بالجزائر.

فالمصقات في عمومها أشبه ما تكون بأدب السخرية الشعرية حيث تنتهج أسلوب السرد القائم على الاستهزاء الساخر والتهكم اللاذع، فهي أقرب إلى لغة الأقصوصة التي تقتصد في عملية البناء الفني العام وحتى في الدلالة السيميائية لعناوينها المقتضبة.

وفوق ذلك نرى فيها إحياءات الخطاب البصري الذي يستغل الطاقات الحيوية للتشكيل الفني سواء تمثل ذلك في اختياراته لألوان أغلفة الدواوين ورسوماتها أم في الخطوط المرافقة للمصقات التي اكتفت باللون الأبيض واللون الأسود، إنها بداية لاستثمار طاقات الشكل وأبعاده الإيقونية وجمالية هندسة الكتابة.

إن المصقات ذات طبيعة ميلو درامية من حيث أنها تهجن ما هو مأساوي بما هو كوميدي ضمن بوتقة اللغة الدرامية التي تنمهي الكرنفالية التي تحدث عنها ميخائيل باختين بخصوص أدب رابليه حيث أنها تمزج بين ما هو مأساوي الذي يتمثل في الإحساس، بتريدي الواقع وانحطاطه: تظلم، خصام، موبوء، القصيدة السوداء، انكسار، هموم، موت/ مصادرة، سقوط، سؤال، خيانة، تلاشي، عدالة، مذنب، تيه، وساطة، خمسة، كرسي، حيطيست، ريب، دوفيز، رجعي، تراباندو، هذا التهجين بين المأساوي والكوميدي يتم ضمن كثافة لغوية تقوم على أسلوب البرقية أو التوقيعة، مع إشباع هذه اللغة الشعرية بالدلالة الإيحائية التي تحتوي نقدًا اجتماعيًا حادًا ونقدًا سياسيًا لاذعًا وسلوكًا اجتماعيًا منحرفًا.⁽¹⁾

خصائص اللغة الشعرية:

تتشكل اللغة-أي لغة- من عدد هائل من المفردات و التعابير، فإذا أراد شخص ما أن يعبر عن رأي أو موقف أو شعور، فإنه لا بد أن يختار أنسب المفردات في أنسب التعابير ليتسنى له التعبير عما يريد، وهذا

1- أحمد يوسف : يتم النص، ص158.

لا يعني أن الناس يختارون العبارات نفسها للمشاعر ذاتها، ذلك لاختلاف قدراتهم اللغوية وملكاتهم الثقافية. " إن الاختيار يعني وجود تعبيرين أو أكثر لهما المعنى نفسه، بيد أنهما يختلفان في طرائق تأديته." (1)

ويذهب الدكتور عز الدين إسماعيل إلى القول بأنه "في شيء بل ربما كان من غير المنطقي أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة، لقد أيقنوا أن كل تجربة لها لغتها وأن التجربة الجديدة ليست إلا لغة جيدة أو منهجاً جديداً في التعامل مع اللغة." (2)

و من هنا نفهم بأن الشاعر مطالب دون غيره أن تكون لغته حية نابضة بإحساس الشاعر وواقعه فمن خلال لغته نستطيع أن نعرف مدى استجابة هذا الشاعر أو ذلك لظروف عصره وهمومه ومشاكله وقضاياها....

"فلا يكفي للحكم على جودة النص وتفتح استخدامه لتعابير أو جمل مستخرجة من الحياة اليومية الواقعية، بل إن الجودة يجب أن تكون مجسدة في تميز اللغة الشعرية بأن نجد فيها بصمات الشاعر وصوته وشخصيته، فإذا وقع الشاعر المعاصر أسير نص سابق لشاعر معاصر مثله فإن هذا الشاعر لا يعتبر شاعراً مجدداً بحال من الأحوال." (3)

1- الاستعمال الخاطئ للغة (الضعف اللغوي):

لئن كان عيب على شعراء المراحل السابقة التفشي الكبير لظاهرة الضعف اللغوي في أشعارهم يتمثل هذا الضعف في الأخطاء النحوية الشائعة في أشعار بعض الشباب الذين أداروا ظهورهم للتراث من أمثال: أزراج عمر، وأحمد حمدي، وعبد العالي رزاق، وأحلام مستغانمي وغيرهم ممن تكتظ بهم مجلة (آمال)، إذ يصعب على المرء أن يقرأ صفحة واحدة من دواوين هؤلاء ولا يتعثّر في الأخطاء النحوية أو الصرفية التي تبدو في أغلب الأحيان فاحشة لا يمكن التغاضي عنها أو التغافل إزاءها. (4)

1- حسن ناظم: البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 2002، ص56.

2- عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياها و ظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1981، ص147.

3- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 357.

4- محمد ناصر: المرجع السابق، ص 361.

هذا الضعف ربما يعود إلى جو الاغتراب العام الذي عاشته اللغة العربية في المستعمرات الحديثة الاستقلال من جهة أو إلى التأثير بالنظريات الغربية وما دعت إليه من تجاوز لقواعد اللغة من نحو وصرف وعروض بدعوى التجديد.

و مع أن هذا الضعف اللغوي قد قل عند شعراء المرحلة التي نحن بصدد دراستها، إلا أن بعض مظاهره نجدها بين الفينة والأخرى في ثنايا بعض القصائد من تلك الأخطاء قول الشاعر: (1)
"تأن آلام ' تغلي النزاجيل الغضاب، حيث جاءت الهمزة مكتوبة على الألف بينما المقام يقتضي أن تكتب على النبرة لأنها مكسورة " تئن آلام".

كذلك من الأخطاء تقديم مالا يتقدم كما فعل محمود بن حمودة في قوله:
"مثنياً كم صار بيتي بالدماء" (2)؟ حيث قدم خبر صار المنسوب "مثنياً" مع أن السياق لا يخول له التقديم والصواب أن يقول: كم صار بيتي مثنياً بالدماء، ضف إلى ذلك أن هذا الخبر له جارو مجرور متعلقان به "بالدماء" ففصل في تعبيره بينهما بالكلية فهو بين أن يقول: كم صار بيتي مثنياً بالدماء أو كم صار بيتي بالدماء مثنياً.

و من الأخطاء أيضاً قول صالح سويعد:

وكلاب الغرب تراقبني

كي زيتي لا يبرق (3)

حيث وظف الشاعر "كي" الناصبة التي تفيد سببية ما قبلها لما بعدها على أن تسبقها لام التعليل لفظاً ويأتي بعدها الفعل المضارع منصوباً، غير أن الشاعر استعملها مع الاسم والصواب أن يقول لكيلا يبرق زيتي.

وكذلك قول بوزيد حرز الله "فأصير كأنتم أصفق قبل الكلام" (1)، حيث أدخل كاف الجر والتشبيه على الضمير وهي حرف جر مبني يجر الاسم الظاهر دون الضمير.

1- عبد الغني خشة : ويبقى العالم أسئلتي، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، 2004، ص42.

2- محمود بن حمودة : حرائق الأفئدة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، 2004، ص33.

3- صالح سويعد : الأعمال غير الكاملة، منشورات الأوراس، الجزائر، 2007، ص64.

وهذه الظاهرة لا تشمل كل الشعراء في هذه المرحلة لأن الأمر هنا يتعلق بثقافة الشاعر ومستواه التعليمي ومدى صلته بمنابع العربية التراثية الأصيلة واحتكاكه بها، وفي المقابل نجد شعراء استطاعوا أن يحافظوا على سلامة لغتهم وأساليبهم وطرق تعبيرهم نذكر منهم عبد الله حمادي ويوسف وغليسي ومصطفى الغماري الذين أظهرت دواوينهم تحكما ودراية بأساليب العربية الصحيحة وكذا التعامل مع مفرداتها وتراكيبها كما تقتضيه قواعدها.

2- التشكيل اللغوي:

يقوم هذا الشكل على العلاقات المنطقية الذهنية المباشرة. بين أركان التركيب اللغوي، إلى الحد الذي تكاد تتوحد فيه لغة الشعر ولغة النثر وحتى لغة العامة من الناس حيث نجد بعض القصائد قد شاعت فيها اللغة المباشرة بعيداً عن أي صياغة فنية مؤثرة وكأن الشاعر فيها ينقل أخباراً ليس إلا. من ذلك قول بوزيد حرز الله:

كان يروى لنا،
أنه واهب الأمن واليمن
يطلق شيطانه
في الشوارع والندوات
ويودع كل المجانين
في السجن⁽²⁾

فلا فرق بين هذه المقطوعة ونص صحفي ينقل أخبار الحياة اليومية بلغة تقريرية فلا وجود فيها لجماليات الأسلوب واللغة. ويمضي على النسق نفسه بلغة تقريرية محمد بلقاسم خمار يقول في قصيدة:
آلاف... الآلاف:

من أبناء (محمد)
ومئات الآلاف... من الأحرار
من أكباد الوطن العربي
من بغداد إلى وهران

1- بوزيد حرز الله : الإغارة، دار الحكمة، الجزائر، ط2 ، 2007 ، ص130.

2- بوزيد حرز الله : الإغارة، ص46.

بأمر من حكام البيت الأسود
بيت الوكر
وباسم رعاة/حقوق/البقر...الإنسان
يا ذرية ابراهام⁽¹⁾

وكان الشاعر يقدم بياناً سياسياً بعيداً عن اللغة الشعرية الفنية ذات الطابع التأثيري في المتلقي
ويعمضي على النسق نفسه حيث يقول:

يا أبرهة الأشقر
إن الشعر العربي نبي بيان
فإن غرتك ليونة عبد الله
فمكة/أصعب/أعظم
أخطر مما تتصور
فلا تتوعد أو تتجبر
قد تزحف نحوك
وفيلك إسرائيل
مثل جراد أسود أسمر
أبيض...أحمر...أصفر⁽²⁾

فاللغة التقريرية من ألد أعداء الخطاب الشعري لأنها تجعل منه مجرد خطاب عادي كسائر ضروب
الكلام والتعبير.

1- محمد بلقاسم خمار: تراثيل حلم موجوع، ص32.

2- محمد بلقاسم خمار: تراثيل حلم موجوع، ص38.

و من الشعراء من جعل لغته وقصائده منبراً للخطابة يأمر وينهي متناسياً أن اللغة الشعرية تتطلب
من الشعر أن يسلك فيها مسلكاً خاصاً ليستطيع فيها أن يؤدي معانيه بطريقة تختلف عنها فيما عدا الشعر
من فنون القول.

من نماذج ذلك قول محمود بن حمودة :

جلادي زده عذاباً ضعفاً في عند
شغل تيارك وابحث

واحشد أدواتك، قدر في السرد
 أخره إلى الغسق الداجي
 أطعمه هنا صابونا
 واسقه جلادي بترولاً
 وارم ربه من علو
 عجل للمقصلة الداني منهم والقاصي في البلد.⁽¹⁾

لقد حفلت هذه القصيدة كلها بأوامر حيث جعل الشاعر مطلع كل جملة شعرية فعل أمر، وكأنه يسن القرارات.

ومن الأمثلة كذلك على هذه اللغة الخطابية، قصيدة "بداية البداية" لعبد الغني خشة حيث يقول فيها:

يا فتى الفتیان
 تدفق من دفقة الآفاق
 وتعملق في ومضة الأحداق
 غامر...في حوصلة الدنيا
 كن مجرى النهر
 كن فيض الرفض
 وكن روض الأشواق.⁽²⁾

فكل الجمل الشعرية مطلعها فعل أمر، فالشاعر صاغ رفضه كله في بيان أمرى خطابي لفتاه عله ينهض في زمن الإخفاق. وربما هؤلاء الشعراء أثروا الفكرة وتوصلوها على الصياغة الفنية الجميلة لهذا جاءت أشعارهم بهذا النمط.

كذلك من خصائص اللغة الشعرية توظيف أسماء الأعلام والأماكن وقد شاع بكثرة عند محمود بن حمودة و بلقاسم خمار حيث نجد أن هذه الأسماء تمثل نوعاً من النشاط في الجملة الشعرية كما أن الكثير منها يعد دخيلاً لا علاقة له بالعربية فنجد هذه الكلمات:

فرجوية، شعاب الآخرة، ميلة، أبو الصوف، الميلي، صناوة، الفلاقة، شلغوم، لودكة 'عين عباس"، قطار، التويري، أولاد كباب، بوحاتم، لوشار جنجا، جبل الفلتان، السقاطة، جيجل، سطيف، قالمة، سكيكدة،

1- محمود بن حمودة : حرائق الأفتدة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، 2004 ، ص 24-25.

2- عبد الغني خشة : و يبقى العالم أسئلتي، ص63-64.

أغسطس، تاسوست، بومرداس، وجانة، جنان عياد، بنوسيار، بني عافر، أحمد محمود، جميلة، المرج، الأربعاء، وادي الفؤوس، المرس، لعبي، بوعة، هيليبوليس، بومدين، عاشوري أحمد، فالشاعر قد وظف كل هذه الكلمات في ديوانه "حرائق الأفتدة" في مختلف قصائده على ما في هذه الكلمات من طول في عدد الحروف والأسماء المعجمية الطويلة التي يصعب نطقها وما شابهها من ألفاظ لا إحياء فيها فضلاً عن نشازها الإيقاعي والصوتي.

ويطالعنا "خمار" في ديوانه "تراتيل حلم موجوع" بهذه الكلمات: الأمريكي، السويرمان، الميكي، الفينيق، أبراهام، واشنطن، أبرهة الأشقر، ليبيا، بلاد الشام، الجولان، منيكا، لقد بلغ الحد بالشاعر أن تأخذ هذه الكلمات جملة شعرية كاملة كقوله:⁽¹⁾

يا ذرية ابراهام
وواشنطن
سيدكم ميكي السويرمان

وتشيع مثل هذه الظاهرة اللغوية أيضاً عند عز الدين ميهوبي في ملصقات، حيث يطالعنا بكلمات مثل: لائكية، دوفيز، دولار، ين، ميكروفون، مديونية، London، Mandela، جنرال عون، بروتروبيكا، حطيت، سريون، Atoute، أستراليا، ماجر... وتوظيف عز الدين ميهوبي لهذه، الكلمات جاء في أكثر أحواله مغايراً للشاعرين السابقين إذ أنه أكثر ما وظف هذه الكلمات كعنوان لملصقاته. وعنونة الملصقة بهذا الشكل لها دلالتها الخاصة إلى درجة أنه وظف كلمة "تراباندو" بالمقلوب (كتابة عكسية) وهذه تحمل من الإحياء ما تحمل.

إن كان توظيف اللفظ الأجنبي لا يعتبر أمراً جديداً في الشعر العربي، فلقد سبق الشعراء الجزائريين شعراء آخرون إلى هذا الاستعمال كأحمد شوقي والرصافي والسياب والبياتي وغيرهم، "ودخول الأساليب الأعجمية في اللغة العربية قديم يتصل بالعهد الجاهلي، وربما وجد له شواهد في شعر "عدي بن زيد العبادي" الذي تربي في بلاد الأكاسرة، وله شعر مملوء بالكلمات الأعجمية.. وكذلك يقال في شعر الأعشى وغيره من الشعراء الذين خالطوا الأعاجم وتأثروا بثقافتهم".⁽²⁾

1- محمد بلقاسم خمار : تراتيل حلم موجوع، ص32.

2- علي عبد الواحد وافي: فقه اللغة، دار نهضة مصر، القاهرة، ط1، 1972، ص237-238.

3- التناص اللغوي:

لم تعد القصيدة في ضوء النقد الجديد عملاً بسيط التكوين بل هي نسيج محكم، تشكله وتغذيه جملة من العناصر تلعب فيه ذاكرة الشاعر الدور البارز لما تجيش به من مخزون معرفي ووجداني "إذا كان أسلوب الحوار بين النصوص يندمج كل الاندماج بالنص الشعري إلى درجة يغدو معها المجال الضروري لولادة معنى النص فإنه ظاهرة معتادة على طول التاريخ الأدبي، أما بالنسبة للنصوص الشعرية الحدائث فإننا نستطيع القول بدون مبالغه بأنه قانون جوهرى، إذ هي نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى".⁽¹⁾

فكما يقول محمد بنيس "الذاكرة الشعرية بئر طافحة حتى القرار بخزين لا ينتهي من القراءات المنسية والواعية، ولا تتم القصيدة بمعزل عن تلك البئر الغاصة بخزينا المتلاطم، فهي ليست نتاجاً تلقائياً، بل عمل يستند إلى خميرة من الخبرات والقراءات التي تنتشر في ثنايا النص لتتجسد بعد ذلك عبر مرآياه المتشكلة صياغة وأبنية وتقنيات".⁽²⁾

وحين نتأمل الشعر الجزائري المعاصر فإننا نلمح نصوصاً غائبة كثيرة، قد تكون مرة نصاً قرانياً أو حديثاً نبوياً أو نصاً شعرياً قديماً أو حديثاً، ولا يبدو هذا الحضور شديد البروز دائماً، ففي أحيان كثيرة نجده خفيفاً على اختلاف الشعراء في إعادة إنتاج النصوص الغائبة وإضافتهم عليها اللمسات الذاتية.

1- التناص مع القرآن الكريم والحديث النبوي:

لقد كان النص القرآني حاضراً في النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة، اتخذ منه الشعراء الجزائريون متنفساً لهم في كثير من القضايا التي طرقتها في أشعارهم وخاصة القضايا التي تمس الأمة فمن هذه الأمثلة قول الغماري:

كفروا بمعجزة العصور

بالمرسلات.....

العاصفات.....

الناشرات.....

1- جوليا كريستيفا : علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط2، 1997، ص79.

2- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: مقارنة بنيوية تكوينية، دار التنوير، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1985، ص251.

الفارقات.....
الموغلات مع الهجير⁽¹⁾

فإذا كان الله سبحانه وتعالى قد أقسم بكل من المرسلات، الناشرات، العاصفات ليثبت بعد ذلك بوقوع وعده "إنما توعدون لواقع" فإن هذا كله صاغه الشاعر ولكن ليعطيه رؤيا أخرى وهي أن كل ما أقسم به الله تعالى على صدق وعده بوقوعه قد أصبح محل كفر ونبذ ونسيان، ولذا فالشاعر يعجب العجب كله من هذا الانقلاب وجري الناس وراء مغريات العصر، وترك النبع الصافي الذي يضمن للناس سعادة الدنيا والآخرة.

وأما الشاعر محمد بلقاسم خمّار فهو يستحضر النص القرآني في شكل قصصي يتلخص في كلمات طافحة بالعبرة فيقول:

وما بين صبحية وضحاها

دهاها (حبيبتنا) مادهاها.

تنادت ثمود بطغيانها

على (صالح) واستثارت أذاها.

وهبت إلى عقر (ناقته)

فغارت مياه.... وفاضت دماها.

وها أننا اليوم في نكبة

نناشد أن لا يطول مداها.⁽²⁾

فقصة ثمود التي يذكر بها القرآن الكريم في غير ما موضع من سورة وآياته^(*) استثمرها الشاعر من خلال رموزها الثلاث "ثمود، صالح، الناقة" لاستخدام مفردات التراث الروحي الديني لإثارة وجدان القارئ واستدعاء ذكرياته ومالها من ارتباطات بالنص القرآني. فمن شأن هذه الإشارة أن تحشد القارئ إلى وصف الشاعر وتريه قصده الشعري بطريقة مؤثرة ألا وهي الاتعاظ بمصير الأمم السابقة التي كان هلاكها على يد القدر الإلهي لما بدّلوا وكفروا بأنعم الله.

1- مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص 67.

2- محمد بلقاسم خمّار : تراثيل حلم موجوع، ص 73-74.

*- ذكرت قصة ثمود في القرآن في سور كثيرة منها: الحاقة، ص، النجم، إبراهيم، القمر، الشمس...

فالشاعر عند اختياره نصّاً معيناً كنصّ مصدري إنّما يختار هذا في إطار تجربته الشعرية والحياتية، ووفقاً لاعتبارات وشبكة علاقات معقدة لكي يفضي إلى هذا النصّ المصدر أو يجعله يتفجر بإمكانات جديدة في حوار مع نصه المبدع، فهو يبني قصيدته فوق قاعدة من النصّ المصدري بكل ما يحمله من تجارب وأبعاد نفسية وتاريخية وثقافية.⁽¹⁾

ولا تزال هذه القصة القرآنية حاضرة في المتن الشعري الجزائري فهذا فاتح علاق يقول:

كذبت عاد بالنذر
وراغت ثمود إلى ناقتي
بعد أن ثاب قلبي إلى النهر⁽²⁾

فهذا النمط من الإشارة يقدم للشاعر عوناً كبيراً لتركيز ما يريد قوله وتكثيف بناء التعبير أيضاً إذ أن قدراً كبيراً من التدايعات يمكن إثارته بأقل قدر ممكن من الكلمات وتلك إحدى مزايا استخدام الإشارة في الشعر.⁽³⁾

من الأمثلة كذلك قول عبد الله حمادي:

يسجى بها شجر الغضا
برداً.....سلاماً....
منبع النار
ومنهل الصالحين (...)⁽⁴⁾

ففيها إشارة واضحة إلى قصة إبراهيم عليه السلام التي توحى بالصراع القائم بين أنصار الحق وأنصار الباطل، فهذه النار التي تعتبر ظلماً في قصة إبراهيم نجدها تتكرر عند الشاعر لتأخذ معنى وسياًقاً آخر حيث يقول:

آنست ناراً...رياضاً للعارفين.⁽¹⁾

1- رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، 2002، ص339.

3- فاتح علاق: آيات من كتاب السهو، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، 2001، ص27.

4- علي جعفر العلق: الشعر والتلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2002، ص133.

1- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص126.

فالإشارة بالنار هنا غير الإشارة بالنار في الموضوع السابق، فالنار الثانية متعلقة بقصة موسى عليه السلام وهي قبس نوراني كانت بدايتها ناراً ونهايتها وحي. لكن هذه النار تأخذ أبعاداً أحرارة عند الشاعر فاتح علاق في قصيدة (إيمان):

سيعود إبراهيم محتطباً

حتى يرى نمرود في اللهب

يا نار كوني حارة أبداً

لا تتركي أثراً على التراب⁽²⁾

لقد استدرك الشاعر إلى قصيدته نصاً آخر لكنه دمجها ضمن سياق جديد، فإبراهيم في النص الغائب، جمع الحطب من أجل حرقه، وجاء الأمر الإلهي بأن تكون النار برداً وسلاماً عليه ولكن الشاعر "بإيمانه" يرى أنه لا بد من تحول في مقاييس الحياة ليعود لإبراهيم حقه وقد كان مظلوماً ويقتص من النمرود الذي زعم الربوبية وزعم قدرته على إحياء وإماتة الناس. والقصاص العادل في إيمان الشاعر أن لا تكون هذه النار برداً وسلاماً، إنما مقتضى القصاص أن تكون حارة دائماً لتتال من كل أولئك الظالمين.

وأما قصيدة "ما الحب إلا لها" ليوسف وغليسي فتستند في بعض أجزائها إلى قصة النبي يوسف عليه السلام، وفيها إحالات إلى القصة القرآنية:

صار لي عصابة حاسدون.....

صرت يوسف! يا إخوتي.. فاقتلون

اقتلوني وحيداً..

وإن شئتم

اطرحوني بعيداً.. بعيداً...

ليخلو وجه بلادي لكم⁽³⁾

2- عبد الله حمادي: المصدر نفسه، ص129.

3- فاتح علاق: آيات من كتاب السهو، ص97.

3- الجاحظية : ديوان الجاحظية، منشورات التبيين، المؤسسة الوطنية للنشر والإشهار، 2007 ، ص333-334.

إن كان الشاعر يضيف على القصة معنى آخر فيوسف في النص القرآني حيكمت المؤامرة ضده على غير علم منه، ليخلو لإخوته وجه أبيهم، ولكن الشاعر هنا يوظفها في سياق آخر جديد إذ هو من يطلب الموت من أولئك العصابة أو إبعاده بحيث لا يرى- وهو الغيور لما يجري لبلده على يد تلك العصابة من الناس، والتي رمز إليها بـ "الأربعون" ليعمق المعنى والرمز ويؤكد بإضافات تجعل من قصيدته نصاً على نص، فالأربعون شبههم بتلك القصة المشهورة بـ "علي بابا واللصوص الأربعون" و لا يزال الشاعر يستلهم من القصة ذاتها زاداً آخر لتجربته الشعرية:

أنا لست العزيز
ولكني بزليخا أحق
فمن ذا يقول لنا هيت يا ربنا؟
.....وهمت وهمت....
وكنّا.....
فكان انتشاء المدى في زمان الفنا.....
كان قصر العزيز وبرهان ربي يباركنا..
والذي قدّ من كل أطرافه
كان...حقاً..قميصي أنا...
كان ذا ممكنا
حين كانت "زليخا" تلقب بالكاهنة..(1)

فالشاعر أعاد صياغة القصة وفق تجربته الخاصة بوصفها تجربة شعورية لا كما يصيغها اجترارياً الشاعر "كمال عمار" حيث يقول:

سيدتي تكثر في التعريض وفي الإيماء
أعرف ما تعنيه
لكنني أمضي فيما كنت سأمضي فيه
من أسباب
حتى كنّا ذات مساء
أمرتني بالنبرات المرتجفة
أن أغلق شبابك الغرفة
حين فعلت أدارت قفل الباب

1- الجاحظية : المصدر السابق، ص332.

وانتظرت أن أبدأ.....(1)

ولم يقف الحضور القرآني عند يوسف وغليسي بقصصه فقط بل تعداه إلى أشكال من الصياغة كما فعل في قصيدة "الزلزلة" حيث يقول:

إذا زلزل الشوق زلزاله
وأخرج قلبي أثقاله
وقال المحبون:
ما لهما؟!... ما له
هلموا....هلموا
لنسمع أخباره!
فيصدر كل المحبين أشتاتا
هكذا العشق أوحى له! (3)

فالسورة القرآنية "الزلزلة" تحدثت عن أمر عظيم ألا وهو زلزال يوم القيامة وما يتبعه من أهوال فاستثمر الشاعر هذا النص القرآني ليعيد صياغته من جديد وفق ما أملته عليه حالته الشعرية ليخرج أثقال قلبه وجراحاته، مع محافظته على إيقاع قصيدته وفق إيقاع النص الغائب (السورة).

الشاعر في هذه القصيدة يبدو لنا مقتنيا أثر الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور في تناصه مع القرآن الكريم في قصيدة (الموت بينهما) حيث جاء مطلع القصيدة كله آيات قرآنية:

والضحى
والليل إذا سجي
ما ودّعك ربك وما قلى
وللاخرة خير لك من الأولى
ولسوف يعطيك ربك فترضى (2)

2- عمار كمال: صياد الوهم نقلا عن رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص 402-403.

3- يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في موسم الإعصار، ص 65.

2- صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة (الدواوين)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص 607.

وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدل على أن النص القرآني كان حاضراً في النص الشعري الجزائري المعاصر كما كان حاضراً في نظيره العربي.

وكما كان النص القرآني نهراً لا ينضب له معين للاعتراف، كان الحديث النبوي الشريف حاضراً في النص الشعري الجزائري ومن أمثلة ذلك قصيدة (خمسة) لعز الدين ميهوبي:

في بلادي...
 بني الوضع على خمس...
 وإن شئت فقل عنها مطالب
 -سكن بعد وظيفة
 - وزواج بعفيفة
 - وجواز..
 -وإذا أمكن...سيارة زوجين خفيفة
 هكذا الوضع والإلا...
 فعليها وعلينا..

وعلى الأحزاب...والحكام
 مليون قذيفة⁽¹⁾

فالشاعر يستمد قصيدته من حديث النبي (ص): "بني الإسلام على خمس، شهادة أن لا إله إلا الله وأن محمداً رسول الله، وإقام الصلاة وإيتاء الزكاة وصوم رمضان وحج البيت لمن استطاع إليه سبيلاً". فإذا كان الدين الإسلامي يقوم على هذه الأركان بنص الحديث فقد قلب الأمر وأصبحت الأركان الخمسة في حياة الناس أشياء أخرى.

فالشاعر يوظف النص الغائب ليحيلنا ويذكرنا بالنبع الصافي ألا وهو مشكاة النبوة لأنه لا خلاص إلا بالعودة إليه كما قال (ص): لن يصلح آخر هذه الأمة إلا بما صلح به أولها.

بينما الشاعر عبد الله حمادي نجده يوظف الحديث النبوي في قصيدة "البرزخ السكين"

1- عز الدين ميهوبي : ملصقات، ص54.

فيقول:

هو الوحل ممتد إلى الأعناق
وصراط مستقيم
أدق من الشعرة،
وأحد من لغة السكّن!!
أين المفر؟ (...)⁽¹⁾

فالشاعر في تماهيه الصوفي يستحضر حديث النبي (ص) في وصف الصراط وهو جسر ينصب على جهنم أدق من الشعرة وأحد من السيف، وهو من الأمور الغيبية التي أخبر عنها النبي (ص)، إذ لا مفر للإنسان من اجتياز ذلك الامتحان العسير والشاعر في هذا المقام الصوفي يعرج بالمتلقي إلى فضاء أرحب وأوسع ينبئ عن عمق تجربة الشاعر وكذا إمامه الكبير بالتراث الديني من خلال توظيفه للنص القرآني أو الحديث النبوي الشريف.

ويذهب الشاعر يوسف وغليسي المذهب ذاته في توظيف الحديث النبوي فيقول:

أنا المهاجر نحو الله في صلوا
تي....رحت أسأله كيما ينجيني.....
محجل، ، غرة في جبهتي ظمئ...
وا.....حوض أحمد! إن الظمأ يفنيني!⁽²⁾

فالشاعر هنا يستلهم الحديث النبوي في إشارات تنبئ عن ظمأ روحه فهو يبحث ويريد إرواء غليله، إرواء روحه، بعدما فشلت ظروف الحياة في إروائه، فهو اختار هذه الإشارات النبوية، فالإشارة الأولى " الغرة والتحجيل" فقد قال رسول الله(ص) "وددنا قد رأينا إخواننا، فقال الصحابة أولسنا بإخوانك يا رسول الله؟ فقال(ص): أنتم أصحابي، إخواني قوم يؤمنون بي ولم يروني، يأتون غرّاً محجلين من آثار الوضوء" ولكن الشاعر يستفيد واستغاثته بحوض أحمد لأنه كما قلنا يريد إرواء لظمئه، واختياره "حوض أحمد" بالذات جاء مقصوداً لأنه جاء في أوصاف هذا الحوض قول النبي:"حوضي كما بين (عدن) و(عمان)، أبرد من الثلج، وأحلى من العسل، وأطيب ريحا من المسك، أكوابه مثل نجوم السماء، من شرب منه لم يظمأ أبدا..."

1- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص133.

1- يوسف وغليسي : أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 83.

فالشاعر يجعل من حضور الحديث النبوي فيما أخبر به (ص) من أمور الغيب شفاءً لآلام نفسه وإرواءً لظماً روحه.

ب - التناص مع الشعر العربي:

يشكل الشعر العربي متنفساً كبيراً للشعراء في المشرق والمغرب لأن النص الشعري ليس عالماً مغلقاً على ذاته. "فالنص يطوي في جوانحه نصوصاً أخرى تتلاقى فيه على غير ميعاد، ودون تقصد، ثم تتلاشى آخر الأمر عبر ذاتها لتنتج من ذاتها لغة جديدة ينتج منها نص محايد جديد، وتلك هي الإنتاجية (Productivité)"⁽¹⁾.

الشعر الجزائري المعاصر لم يكن بمنأى عن هذا التأثير أو التأثير على اختلاف بين الشعراء في مدى نهلم من تراث من عاصروهم أو سبقوهم، ومن أمثلة ذلك قصيدة "يا امرأة من ورق التوت" في بعض مقاطعها يقول الشاعر:

دعيني يا امرأة
ألتقط يا قوت الرحمة
من لقياك
وأحترف فطرتك الأنثى
من عينيك
وألوذ من أبخرة الفتنة
بجدائل تدغدغي للتيه
على شفة
الخمسين
تغري ما أبقاه البرق (.....)⁽²⁾

لقد كانت المرأة ولا تزال محل إلهام الشعراء، الشاعر هنا بعدما هزمه الليل وأرهقته الطرق الوهمية يريد أن يحظى بلقاء المرأة، لعل اللقاء يشفي غليله وينتشله من هزيمته وإرهاقه، والشاعر يبدو منساقاً وراء فتنة الشاعر نزار القباني المعروف بشاعر المرأة خاصة في قصيدته (رسالة تحت الماء):

1- عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، 2007، ص 289.

2- عبدالله حمادي: البرزخ والسكين، ص 153-154.

اشتقت إليك فعلمي ألا أشتاق
علمني كيف أقص جذور هواك من الأعماق
علمني كيف تموت الدمعة في الأحداق
علمني كيف يموت الحب وتنتحر الأشواق
إن كنت أعز عليك فخذ بيدي
فأنا مفتون برأسي إلى قدمي
....إني أتفس تحت الماء
إني أغرق ... إني أغرق إني أغرق (1)

ويبلغ التناص مداه سواء من حيث اللغة أو من حيث الدلالة أو من حيث الإيقاع في ملصقة عزالدين ميهوبي بعنوان "ربما" حيث يقول:

ربما تنجب بعد اليأس عاقر
ربما يحكما في دولة القانون بالكعبين ماجر
ربما يملك الدرة شعب جائع من دون حاضر
ربما يحكم عرش الصين قاصر
ربما يحترف التأليف تاجر
ربما أسست المرأة حزبا لائكيا باسم آلاف الحرائر
ربما يحفظ ماء الوجه للدينار بطل مهاجر
ربما...
ربما...
أحلم يوما في بلادي - بالجزائر. (1)

بمجرد قراءة واحدة للقصيدة نلاحظ المسحة البارزة لأحمد مطر في ملصقته "ربما" والتي تقول:

ربما الزاني يتوب
ربما الماء يروب

1- نزار قباني : الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، 1979، ج 1، ص 675.

ربما يحمل زيت في الثقوب
 ربما شمس الضحى
 تشرق من صوب الغروب
 ربما يبرأ إبليس من الذنب
 فيعفو عنه غفار الذنوب
 إنما لا يبرأ الحكام
 في كل بلاد العرب
 من ذنب الشعوب!⁽²⁾

وإن كان الشاعر عزالدين ميهوبي أراد أن يعطي لملصقته لمسة ذاتية في جعل قضيته هي البحث عن وجود لبلاده ولكن حتى المعاني تبدو مستوحاة من النص الغائب ولذا كان حضورها بارزا في ملصقته.

1- عز الدين ميهوبي : ملصقات، ص.146

2- محفوظ كحوال : أروع قصائد أحمد مطر، نوميديا للطباعة و النشر و التوزيع، 2007، ص.43.

وهناك من الشعراء من استهلكوا وتأثروا بشاعر الثورة الكبرى مفدي زكريا فراحوا يوظفون من قاموسه الثوري التحرري الحماسي كما فعل محمود بن حمودة في قصيدته "نوفمبر العرس والذاكرة".

ثورة التحرير عاهدنا البنينا
 والضحى أشرق من أوراس فينا
 يا رفاقي من في الليالي
 نعصر البوح كما الغيث معينا؟
 في ثبات يعلم الله وإننا
 من دمانا لو ترانا باذلينا
 في ثبات يعلم الله وإننا
 من روانا اليوم جيل يقتفينا
 من نظامنا كان نوفمبر عرسا
 أترانا عنه حدنا من سنيانا؟
 من دمانا نبت الفل أريجاً

وعبيراً في مسار الكادحين⁽¹⁾

فهذه القصيدة تحيلنا إلى قصيدة مفدي زكريا بعنوان "نوفمبر" والتي يقول فيها:

نوفمبر جل جلاك فينا	أست الذي بثّ فينا اليقيناً ؟
سبحنا على لجج من دمانا	وللنصر رحنا نسوق السفينا
وثرنا نفجر ناراً و نوراً	ونصنع من صلبننا الثائرينا!!
ونلهم ثورتنا مبتغانا	فتلهم ثورتنا العالمينا
وتسخر جبهتنا بالبلايا	ففسخر بالظلم والظالمينا ⁽²⁾

فالشاعر محمود بن حمودة لا يتوانى في استعمال كلمات بذاتها هي " نوفمبر، دمانا، السنين، وبالنبيرة الحماسية ذاتها يعيد اجترار القصيدة كلها، وربما التأثر الكبير بشاعر الثورة جعله حاضراً بهذا الشكل. كما نجد أيضاً نموذجاً آخر يمثل هذا التناص عند عبد الله حمادي في قصيدته "قصيدة الجزائر" وقد نيفت على الخمسين بيتاً يقول الشاعر في أبيات منها:

قدر الجزائر أن تكون الأكبرا	وتكون سفراً للشهادة أخضرا
وتكون حلما بالفتوة يانعا	وربيع عمر بالنضارة أجهرا
وتكون همساً للخلود و نشوة	ونهار أنس قد تناغم مزهرا
وتكون في وهج الطقوس قصيدة	عصماء...أوقدها فأبهرا
وتهز من عرف البطولة فتنة	وتصوغ من ألق الفداء تجمهرا. ⁽¹⁾

فهذه القصيدة تستثمر نصاً آخر لمفدي زكريا خاصة من الناحية الدلالية حيث يقول مفدي زكريا:

وقل الجزائر واصغ إن ذكر اسمها	تجد الجبابرة ساجدين وركعاً
إن الجزائر في الوجود رسالة	الشعب حرّرها وريك وقعا

1- محمود بن حمودة : حرائق الأفئدة، ص 63-64.

2- مفدي زكريا : إلباظة الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1992، ص70.

إن الجزائر قطعةً قدسية
وقصيدة أزلية أبياتها
في الكون لحنها الرصاص وقعا
حمراء كان لها نوفمبر مطلقاً⁽²⁾

فإعجاب الشاعر حمادي بمفدي واضح من خلال حضور نصه في القصيدة ك: الجزائر قصيدة عصماء، أوقدها الجمال، عرف البطولة، عمر الخلود، نوفمبر، الفداء، وإن كان الشاعر يشغل على النص السابق إلا أنه تجاوزه من حيث النبوة الحماسية الفخرية إلى مقاطع أخرى من الإلياذة، ولاعجب فمفدي قد أرخ للثورة الجزائرية بأحرف من ذهب، هذه الثورة التي لازالت تستدر قريحة الشعراء، ولذلك فالشعراء يَمرون إليها عبر قطبها البارز مفدي زكريا.

1- عبد الله حمادي: البرزخ و السكين، ص.29

2- مفدي زكرياء: اللهب المقدس، نشر وزارة التعليم الأصلي و الشؤون الدينية، الجزائر، ط2، 1973، ص.57.

والشاعر عبد الله حمادي في "قصيدة الجزائر" يسافر بنا إلى عمق تجربته الشعرية وهو الذي كابد سنين الثورة في صباه، وربما كان أحرق بالشاعر أن يكتب قصيدة كهذه في عهد قريب من الاستقلال لحرارة الموقف وجيشان العاطفة إذ ذاك، ولكن تأخرها إلى هذا التاريخ له ما يبرره، فهو يريد أن يحي تلك الأمجاد وبعيد كتابتها بعد أن صارت بلاده تكابد ظروفًا خاصة كادت تؤدي بكيانها، ولعله بقصيدته يريد أن يفعل ما كان العرب الأقدمون يفعلونه إذا أرادوا انتقاماً فهم يهيجون النفوس بإثارة مواجع وجراحات الماضي، فهو يريد أن يعيد للذاكرة أمجادها لتتحرك نخوة الغيورين.

وكما استلهم الشعراء الجزائريون النص القرآني وتفاعلوا معه وكذا الحديث النبوي والشعر العربي، فنجدهم كذلك يستلهمون التاريخ بأبعاده ووثائقه، ويجعلوا منه حاضراً ينبض بالحياة متى ما دعت الحاجة إلى ذلك ، يقول الشاعر فاتح علاق:

أنا التاريخ قد عدت إلى داري
كي أكسر اللغة العقيمة
أجلد الموتى وأحلام الجدار
أتيت من عمق النهار لأصلب الليل القديم على ناري
هذا زمان نقل
من كان يؤمن بالهوى قد ضلّ

من كان يعبد عقله فالعقل ظل
أو كان يعبد صمته، فالصمت تل(1)

فهذه المقاطع الأخيرة تحيلنا دون عناء إلى خطبة أبي بكر الصديق (ض) المشهورة التي قالها في وفاة النبي (ص) عندما اضطرب الناس لهول الفاجعة فقال بعدما حمد الله وأثنى عليه "أما بعد : من كان يعبد محمداً فإنّ محمداً قد مات، ومن كان يعبد الله فإن الله حي لا يموت".(2)

فالشاعر يوظف النص الغائب بعدما أثبت أنه يعيش في زمان فساد، ولا بد فيه من تغيير، وهو إذ يقرر بعض الأمور المقلوّبة استلهم النص الغائب يضاف إليه السياق التاريخي الذي ورد فيه ليصحح تلك الحقائق، فأبو بكر أراد أن يبلغ الناس أن المعبود بحق هو الله تعالى، والشاعر عمد إلى خلق نسق حوارى إثراءً لتجربته الشعرية ورفضاً لواقعه ذلك آملاً في مستقبل أكثر إشراقاً.

ونجد الشاعر في موضع آخر في قصيدة أطلال يقول:

ارسم رجلك حتى تفر من القتل
فالق عصاك
أمامك بحر وخلفك روم
والطريق هوان
لا بر لك، لا بحر لك
لا شيء تملكه هنا
لا شيء ثمة يملكك(3)

فنحن نجد هنا تناسلاً مزدوجاً، فالتناص الأول يمكن ربطه بقصة موسى (عليه السلام) ونجاته، والتناص الثاني البارز يعود بنا إلى فتوحات طارق بن زياد وخطبته المشهورة في جنده بعد ما أحرق سفنهم، فالتقاطع كبير بين النص الحاضر والنص الغائب الذي يريد الشاعر من خلاله شحذ العزائم لمواجهة

1- فاتح علاق : آيات من كتاب السهو، ص87.

2- علي محمد الصلابي: الانشراح ورفع الضيق بسيرة أبي بكر الصديق، دار الإيمان للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2002، ص136.

1- فاتح علاق: آيات من كتاب السهو، ص82.

الظروف الحالية التي يكابدها الوطن، رافضا الهزيمة، مستلهما الشجاعة والجرأة من القصتين، على الرغم من أن وطنه هذا لم يذّر عليه بشيء، ولكنها الغيرة لهذا الوطن رغم أحزانه وآلامه. واستثمار الشاعر لهاتين القصتين يجعل نضجه أكثر انفتاحاً على قراءات متجددة ومتباينة بحسب عمق تجربة القارئ.

فاستثمار تلك النصوص الغائبة يعمل "على تعميق النص وتنويع إشارات ومدّ أبعاده، فلم يعد النص الشعري بفضلها نصاً مباشراً محدوداً ولا مكشوفاً، لقد أضحي هو الآخر إشكالياً في قراءته كما هو إشكالي في إبداعه، أضحي مفتوحاً في كل اتجاه، متعدد الاحتمالات، فياض الدلالات".⁽¹⁾

فهذا غيظ من فيض مما في الشعر الجزائري المعاصر من تناص لا يسعني المقام أن أستفيض فيه أكثر هنا لطبيعة البحث، وخلاصة ما أقوله في جانب التناص أن الشعراء الجزائريين أدركوا أن علاقتهم بالتراث وبكل أنواعه (نص قرآني، حديث نبوي، نص أدبي، وقائع تاريخية...) يجب أن تقوم على فهمه واستيعابه وحواره وتوظيفه بأبعاده النفسية والتاريخية والإنسانية، واستلهموا منه ما يحقق الديمومة والاستمرار ليكون نابضاً بروح العصر الذي يعيشون فيه.

" فالشاعر إذ يلج إلى غايات الاستدعاء من الشخصيات التراثية، والأسطورية ويحيل إلى نصوص، غائبة، شعرية أو دينية وغيرها، فإن هذا يحتاج منه إلى فهم دقيق للنص الغائب حتى يتسنى له إدماجه وامتصاصه في النص الحاضر كما يحتاج إلى رؤيا وثقافة واسعة حتى يتمكن من الانتقاء الأمثل والوقوع على النص المصدر المتفاعل مع النص الحاضر".⁽²⁾

وإن كانت زاوية الرؤية تختلف بين هذا الشاعر وذاك كما اختلف نمط الاستلهام بين الشعراء وفقاً لثقافة كل شاعر والتي يحتاجها لإبداع نضجه، وإثرائه وشحنه بالانفعالات، فالقارئ أو المتلقي قد يواجه مشكلة الثقافة أيضاً ليفض بها مغاليق النص، ويستطيع الولوج إلى عوالمه الداخلية.

2- نعيم الباقي : أوهاج الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1993، ص80.

1- رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، ص340.

بنية الصورة :

الصورة هي الشكل و القالب الذي يصب فيه الأديب أفكاره و معانيه و عواطفه، غير أن هذا القالب يختلف بين شاعر و آخر باختلاف أحوال الأديب (النفسية و الاجتماعية) و الموقف الذي دعاه إلى قرص الشعر، فبوساطة الصور يستطيع الشاعر أن ينقل إلينا حالات غامضة تخالج نفسه، فإذا أظهرها و عرضها عارية من الإيحاءات الشعرية لا تثير فينا شيئاً و تبدو أهميتها أيضاً في شد انتباه السامع للمعنى الكامن فيها و جعله منفعلاً معه.

و لقد اتسع مجال الحديث عن الصورة في النقد الحديث و تعددت الرؤى و التعريفات و العناصر المشكلة لها و ذهب النقاد في تعريفها كل حسب مذهبه و اتجاهه، خلاصة ذلك كله أن الصورة في النقد الحديث شملت كل ما من شأنه إبراز المعنى و شملت اختيار الكلمة المفردة و شملت العبارة و شملت فكرة الأديب و عاطفته و خياله.

و الصورة الفنية ليست جديدة في عالمي الأدب و النقد، فالشعر منذ بداياته قائم على التعبير الفني الجميل و لم يستغن عنها يوماً أبداً ، وهل يستطيع الشعر أن يقوم على غير الموحى من الألفاظ و العبارات اللغوية، "فالصورة الشعرية هي العنصر الأبرز في لغة الشعر ، و الفاعلة في التحولات التي عرفتتها القصيدة العربية منذ فجر النهضة العربية فيها يتعلق نجاح كل شاعر برزته ربة الشعر و منحنه موطئ قدم في حماها ، وبها تتعلق خيبة كل هاو للشعر أقصته إلهة الشعر من حماها و أخرجته من حرمة كسير البال خاوي الوفاض ، وذلك لأن الصورة الشعرية هي المكون الذي لا ينفع في اكتسابه حفظ القواعد، و محاكاة الأشكال، و إنما لا بد فيه من موهبة و التجريب و المران و الدأب، و الزاد المعرفي القادر على نقد الذات و اللغة و الفكر"⁽¹⁾

و لقد ظهرت أنواع عديدة من الصور الشعرية، فمن حيث تركيبها و هيئتها نجد الصور البسيطة و المركبة و الكلية و الجزئية و الحسية و التجريبية، و أما من حيث نوعها و تكوينها و بناؤها نجد الصور الرمزية، و الإيقاعية، و التضامنية، و العنقودية، و التشكيلية، و كذا الصور الاسترجاعية و الاستكشافية و الاستشراقية، و نجد كذلك صور الإشراقات الصوفية... الخ

و قد ركزت في بحثي على أربعة أنواع من الصور هي الصور البيانية لأنني رأيت ما فيها من انزياحات فيما قدمته من تشبيهات و كنايات و استعارات. و الصور الرمزية و الصور الكلية و صور الفضاء النصي، لأنها أخذت حيزاً كبيراً في المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة.

1- محمد بن عبد الحي: التنظير النقدي و الممارسة الإبداعية، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2001، ص 151.

الصور البيانية:

لقد أرهفت الصحراء عند العرب القدماء حاستي البصر و السمع، وظهر تأثير هذه الرهافة في تكوين الطبيعة الفنية الخاصة لشعرهم، "فهم في شعرهم يحاولون تهيئة المتلقي لأن يبصر و يسمع الشيء الموصوف. ومادة هذا الشيء الموصوف كانوا يستمدونها من البيئة المحيطة بهم".⁽¹⁾

و لذلك نجد أن التشبيه قد كثر استعماله في الشعر العربي أكثر من أي نوع آخر، لأنهم يميلون إلى محاكاة صور الطبيعة، و الشاعر المجد هو الذي يحسن نقل هذه الصورة بالصورة البيانية من تشبيهات و استعارات و كنايات و مجاز، و يختلف مدى تأثيرها و تذوقها من جيل إلى جيل لأن ما يعده الأقدمون قمة في التصوير قد لا يحرك في المحدثين شيئا و يعدونه من عناصر النشاز في القصيدة.

و انظر إلى هذه الكناية "علية بعيدة مهوى القرط" و التي طالما استوقفت البلاغيين و النقاد القدامى و كيف أعجبتم، فعدوها من فلتات البلاغة التي لا تتكرر ، كيف علق عليها الدكتور عبد المالك مرتاض قائلاً: إن ألفاظ هذا النص لا تحمل شيئاً من الرقة ، ولا تكاد توحى بأية شاعرية و ثلاثتها خالية من الماء الشعري.. ولكنك حين تذكر القرط و هو لفظ من حيث منطلقه ليس جميلاً و لا ينبغي له أن يكون من الألفاظ الشاعرية.. و إذن فهذه الصورة هنا لا تعدو أن تكون تجسيدا للذوق البدوي الذي لا يخلو من جفاء و اخشيان و مثل ذلك لا يكاد يثير في نفوسنا أي إحساس باللذة الفنية يذكر"⁽²⁾

من هنا نفهم بأن الذوق الفني المعاصر يختلف عن الذوق الفني القديم ، لكن ليس معنى هذا أن الشعراء الجزائريين المعاصرين قد ثاروا على الأنماط البلاغية القديمة و أهملوها، لهذا سنقف عند بعض الشواهد لنرى كيف استلهم الشعراء تلك الأنماط و كيف وظفوها في شعرهم؟ و هل من إضافة تذكر في هذا التوظيف؟

إن مما يثير انتباه الدارس و هو يتفحص المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة هو كثرة شيوع التشبيهات و الاستعارات، لأن التشبيه يقوم بتقريب الدلالة للمتلقي، هذا التشبيه الذي يقوم على أركان أربعة، المشبه و المشبه به ، و وجه الشبه و الأداة، و قد يحدث أن يستغني الشاعر عن بعض هذه الأركان بما يزيد من قوة التشبيه الذي يرمي إليه"⁽³⁾

من هذه التشبيهات قول و غليسي:

1- ناهد الشعراوي : عناصر الإبداع الفني في شعر عنتره ، دار المعرفة الجامعية، 2005 ، ص 267.

2- عبد المالك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، د.م.ج، الجزائر، 1991، ص 51.

3- محمد بركات حمدي أبو علي: البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل، دار البشير للنشر و التوزيع، ط 1 ، 1992، ص 37.

ألم يشب بمهجتي
دمع يعانق مقلتي
وأنا غريب كاغتراب الدين في هذه المدينة..
أو كاغتراب الحب في مدن الفضيلة..
و كحلة في روضة⁽¹⁾

و قبل الحديث عن التشبيهات فنحن نرى أن كل بيت قد حوى صورة بيانية و إن كانت هذه الصورة باستعاراتها و تشبيهاتها قد ارتبطت ارتباطا وثيقا بالشاعر : حيث جعل الألم كائنا حيا يولد و يكبر معه أضف إليه ذلك الدمع الذي عانقه واحتضنه فهو لا يفارقه. و بعد هاتين الاستعارتين يأتي إلى إعطاء صورة أخرى للحالة التي يعيشها الشاعر، فهو يشبه نفسه في غربته تماما بالحلة في الروضة ، و معلوم أن الروضة بجمالها و خضرتها تكون قبلة للنحل ليرتعوا في رحيقها و أزهارها، و لكن الروضة قد هجرت فليس بها إلا نحلة واحدة و الجمع بين الاستعارات و التشبيهات في هذه الأبيات كشف لنا الغطاء عن آلام الشاعر و ما تتطوي عليه نفسه من جراح.

و يذهب الشاعر عبد الغني خشة في استعانهه بالصورة البيانية للتعبير عن غربته على النحو التالي:

أنحر الآلام فوق الكلمات
أعبر الموت إلى بر الحياة
ها أنا أحمل شعري
حزمة من نور طور أبدي الخفقات
و شراعي كجناح الرخ في رجب الفضاء
أبيض في زرقة البحر، و أبراج السماء
كغريب..
عباً الأشواق في أوردة الصمت⁽²⁾

فنحن نرى أن الشاعر مزج بين الاستعارات و التشبيهات ليصور لنا غربته فهو بدل أن يقول لقد كانت كلماتي عزاء لي عن كل ألم في أسلوب تقريرى مباشر فاستعار كلمة أنحر و أسندها إلى الآلام في صورة استعارية معبرة، و هذه الكلمات ليست كلمات عادية إنما أعطاها الشاعر وهجا قدسيا من جبل الطور، حيث تلقى موسى الألواح من ربه، هذه الكلمات جعلت الشاعر هائما على نفسه يطير كطائر الرخ و المشبه به هنا "طائر الرخ" لم يأت عبثا فالرخ طائر خرافي بالغ القدامى في وصفه، فهو يريد أن يخرج بنا من دائرة

1- يوسف و غليسي: أوجاع صفصافة، ص 32.

2- عبد الغني خشة: و يبقى العالم أسئلتي، ص 11-12.

المحسوس إلى الإيحاء. فهناك طريقتان متميزتان يولد بهما الشعراء صورهم ، و الفرق بين هاتين الطريقتين هو الذي يميز شعر التقدير عن شعر الإيحاء".⁽¹⁾

و لعل الشاعر أراد أن يعطينا بعض الملامح ليتضح المعنى قليلا و تبقى الصورة "يتسع مدارها بطول تأملنا لها و لاسيما حين تربطها بالسياق العام الذي ترد منه، و اتساع المدار هنا نتيجة الإشعاعات التي تشعها الألفاظ حولها أو الإيحاءات التي تثيرها، و نمو الصورة هنا مصدره عاطفة الشاعر و روحه الحية".⁽²⁾

و إذا كانت كلمات و شعر عبد الغني خشة استنقت نورها من جبل الطور فكلمات الشاعر حسن دواس لها صور أخرى حيث يقول:

هو السحر ينساب
ظلا ظلّلا
بحيرة عشق واحة صفو
نفوح بعطر الورود النديه
شهاب يلف الفضاء سناء
وعاصفة تشعل البندقية
هو الصرخة المشتهاة تغذي
بفيض التحدي جنون الشبيه⁽³⁾

فلقد أفاض الشاعر على الشعر من التشبيهات الكثير، معظمها تشبيهات بلاغية، و لعل هذه الصورة قد استغرقت من الشاعر أكثر مما تستحقه في مجملها، لأننا رأينا النقاد و كيف عرفوا الشعر و رأينا الشعراء و كيف وصفوا الشعر بكلمات معدودات، هذا الاستغراق يوحي بمدلول الشعر و مكانته الخاصة عند الشاعر. و الشاعر بما أغدقه على الشعر من أوصاف و تشبيهات يقول عن نفسه:

أنا (...) غدير ضياء
أنا جوهر كل النور و صفوته
قيس الكون و آيته⁽¹⁾

1- محمد مصطفى بدوي: دراسات في الشعر و المسرح، الهيئة المصرية العامة، الإسكندرية، ط2، 1979، ص25.

2- محمد مصطفى بدوي: المرجع نفسه، ص27.

3- حسن دواس: أمواج وشظايا، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002 ، ص18.

فقد جعل في كل جملة شعرية تشبيها بليغا الشاعر طرف فيه، فهو نبع فيض من الضياء و بعدها يشبه نفسه بجوهر النور ثم يبلغ تشبيهه مداه في كونه قبس الكون و آيته و هذا في شيء من المبالغة "فلا يقف معها التعبير عند المعنى القليل ، بل يزداد و يتسع و يكون بذلك عاملا مهما من عوامل التأثير في المتلقي و لا غرابة في ذلك فالمبالغة تبلغ بالمعنى أقصى غاياته و أبعد مراميه و من شأنها أن تمنح التعبير شيئا من الطرافة"⁽²⁾.

و مع ذلك يواصل الشاعر في تشبيه نفسه قائلا:

أنا قنديل الكل
أنا تنهدة الصب
مجمرة القلب
وهج الآه
وقد الصبوات الحرى⁽³⁾

فالشاعر صبغ هذه الصور الكلاسيكية بلون من التصوير النفسي الذاتي ،حيث يتحطم العالم الواقعي و يتفجر تحت سلطان الذات الشاعرة التي لم تعد تقنع بأن تتلقى مضموناتها و صورها، بل تصر على أن تخلقها بنفسها خلقا.⁽⁴⁾

بينما وجد الشاعر علي بوزوالغ في التشبيه ضالته لوصف حبيبته "فوزية" فيقول:

فوزية تفاحة الغيب...كل الغياب
الجناح الذي لا يكل
الوردة التي ما انحنت للخريف
الدم الذي جاوز الانسحاق
عبير المطر الذي لا يكف
الثلوج الجليئة
شمس الاستواء
آخر ما أبدع الله⁽¹⁾

1- حسن دواس: المصدر السابق، ص 49.

2- إبراهيم الغنيم: الصورة الفنية في الشعر العربي، الشركة العربية للنشر و التوزيع، الرياض، 1415 هـ، ص 21.

3- حسن دواس : المصدر السابق، ص 50-51.

4- هوجو فردريتشن: ثورة الشعر الحديث، ترجمة عبد الغفار مكاي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972 ، ج1، ص 140.

فلقد أبدع الشاعر في إعطاء محبوبته من الأوصاف المادية، فهي تفاحة ، و جناح ، ووردة و دقة و عبير المطر و ثلوج و شمس و مع ذلك فنحن نرى أن الصورة كانت في مخيلة الشاعر أكبر مما رسمه لنا، و لذلك فهو يرى بأنه لم يوفها حقها بكل هذه التشبيهات التي أوردها فختم صورته بقوله " آخر ما أبدع الله" أي أن محبوبته قد تناهت في روعة جمالها و خلقتها.

و يلجأ الشاعر و غليسي إلى التشبيه أيضا ليصور لنا حبه و عزه بوطنه فيقول:

كان لي وطن ضارب في دمي

راسخ في امتداد الزمان

سامق في السماء

شامخ كالنخيل

فارح كالصنوبر و الزان و السنديان..(2)

فالشاعر شبه وطنه في رسوخه و شموخه بالنخيل، و " لكنه قبل أن يشبه وطنه بين لنا موضعه من هذا الوطن ثم مكانة هذا الوطن إذ هو ليس وليد الحاضر إنما هو وطن له تاريخه العريق ، وله صيته في كل مكان"⁽³⁾ ، ثم شبهه بالنخيل في شموخه و شبهه في علوه وارتفاعه بالصنوبر و الزان و السنديان ليعبر عن مدى عزه وافتخاره بانتمائه لهذا الوطن في قالب فني يبدو عليه التسلسل و الترابط.

و عندما يشبه الشاعر وطنه (المقصود به الانتماء) و دلالاته معنوية بالنخيل و الصنوبر إذ أنها من الماديات أو المحسوسات البصرية، " و لا يخفى على أحد أن حاسة البصر من أظهر الحواس أثرا و أكثرها أهمية و ذلك بأن ينقل الشاعر ما يراه إلى المتلقي ذكرا أوصافه و أحواله المرئية ، أو يبرز أمرا عقليا في صورة آخر مرئي"⁽⁴⁾.

و لقد سيطر التشبيه عند يوسف و غليسي في قصيدته " قراءة في عينين عسليتين" حتى لا يكاد يخلو بيت في القصيدة من التشبيه نجد فيها ما يزيد على العشر تشبيهات فيقول:

عينك نرجسة تا الله ما ذبلت

1- علي بوزوالغ : فيوضات المجاز، منشورات دار الاختلاف و جمعية ترقية الثقافة لولاية سكيكدة، ط1 ، 2001 ، ص128-129.

2- يوسف و غليسي : تغريبة جعفر الطيار، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، فرع سكيكدة، 2000 ، ص 27.

3- سفيان بو عينينة: الانزياح في الشعر الجزائري المعاصر، ماجستير مخطوط، جامعة قلمة، 2006-2007، ص99.

4- إبراهيم الغنيم : الصورة الفنية في الشعر العربي، ص 89.

عيناك بالعسل الصافي تبللتا
 عيناك شلال وحي بات يمطرني
 سحابتان برملي قد تصببتا
 عصفورتان على أفناني عششتا
 و نغمتان على عودي ترددتا
 عيناك من عدن! أه و من سقر
 عيناك ناران في قلبي تمازجتا!
 ورد وشوك هما عيناك قاتلتني..
 رصاصتان بقلب القلب أنبتتا!
 جزيرتان هما عيناك فاتنتني
 إليها زورقي الولهان إقتنتا
 عيناك نجمان في ظلماتي ارتحلا
 نجمان ما أفلا..نجمان ماخفتا⁽¹⁾

فالشاعر في تشبيهاته قد تجاوز عقد العلاقة الشكلية و الجزئية بين المشبه (العينين) و المشبه به (النرجسة شلال الوحي ، العصفورتان ، الورد بالشوك..). فلم يقف مدلول كلماتها عند المعنى الحرفي لها و إنما تجاوز ذلك إلى الإيحاء، فارتبطت تشبيهاته للعينين بالشعور السائد و المسيطر على الشاعر. " و عندما نصف الصورة بالإيحائية إنما نعني قبل كل شيء أنها تشمل من العنصر العاطفي أو الروحي و من تجارب الشاعر النفسية ما يجعلها غير مستقلة أو منفصلة أو مقصودة لذاتها، فإن أخص خصائص الصورة الإيحائية أن عاطفة واحدة تربط بينها و بين زميلاتها من الصور"⁽²⁾

فهذه التشبيهات جاءت طبيعية و من صميم التجربة التي يكون الشاعر واقعا تحت تأثيرها و تمثل جزء لا يتجزأ من وعيه وحالته النفسية و الشعورية.

فالشاعر و هو يصور بتشبيهه إنما يكشف عن حقيقة الموقف الشعوري أو الفني الذي عاناه أثناء الإبداع، و هو يرسم أبعاد ذلك الموقف عن طريق الربط بين طرفي التشبيه في وضع يكشف القيم الجمالية التي امتلكت ذات الشاعر، و سيطرت على تصويره التشبيهي.

1- يوسف و غليسي: أوجاع صفصافة، ص 55-56.

2- محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، 2005، ص 299.

أما الاستعارة فقد غرف منها الشعراء الجزائريون لأنها تبرز من بين أهم وسائل التعبير الشعري بقدرتها على تصوير الأحاسيس الدفينة، و تجسيدها تجسيدا يكشف عن ماهيتها و كنهها بشكل يجعلنا ننفعل انفعالا عميقا بها ، لما تضيفه على التعبير الشعري من حيوية و وضوح و اختصار، و اجتناب رتابة التعبير المباشر المألوف⁽¹⁾

فهذا عثمان لوصيف اتخذ من الاستعارة مطية لرسم إحساسه بالألم فيقول في قصيدة " النخلة و الغبار":

أنصتوا ماذا توشوش الريح للشجيرات النخيلة هذا المساء
مات النغم وانتحرت البحيرات
صدئت المسافة و اغبرت الخطوط
تاهت الخطى و ماج السراب على المدى⁽²⁾

فالشاعر استعار الريح لتوشوش، أي تتكلم بكلام خافت و الكلام ليس من خصائصها و لا من صفاتها، ليستعين بعد ذلك في استعارته بأفعال توحى بوخز الألم الذي تحاشى الشاعر الإفصاح عنه مباشرة كقوله " مات ، انتحرت، صدئت، تاهت، ماج السراب" فاستعارة "الموت" للنغم مع استعارة " الانتحار" للبحيرات يستلزم استحضر صورة الكائن الحي يضاف إليهما صداً المسافة و تيه الخطى لنرى سعي الشاعر إلى تأكيد بعد معين في رسمه لتفاصيل الصورة الاستعارية، و هو الإحساس بالضياح و الإحساس بالألم.

و يذهب و غليسي المذهب نفسه في قصيدته "إلى أوراسية" فيقول:

فيسقط الموج مغشيا عليه جوى
و يسكر البدر من جراء أسئلتي
ويصمت الريح من أوجاعه و جلا
فيرتمي القلب في أحضانه ثملا⁽³⁾

1- محمد مصطفى أبو شوارب : جماليات النص الشعري، دار الوفاء لنديا الطباعة و النشر، الإسكندرية، ط1، 2005، ص 122.

2- عثمان لوصيف : براءة، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، 1997 ، ص 26.

3- يوسف و غليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص52.

ففي هذين البيتين في كل مقطع منهما موصوف "الموج، الريح، البدر، القلب" و هي كلها موصوفات غير عاقلة استعار الشاعر لها من صفات هي أخص ما تكون بالإنسان العاقل، فالموج استعار له الغشيان و إنما غشي عليه من شدة عشقه وولعه وحبه.

واستعار للريح الأوجاع، هذه الأوجاع التي ألزمتها الصمت، ثم البدر أصابه السكر و هو في عليائه، لنأتي إلى بيت القصيد حيث يوحى لنا السياق من خلال استعمال كلمتي جراء أسئلتني أن الصور الاستعارية السابقة إنما جاءت لتوحي بالحيرة التي يتقاسمها الشاعر مع نفسه و قلبه.

و لا يزال الحزن يرسم صوراً استعارية عند الشعراء فهذا يوسف شقرة في قصيدته " اعترافات العشق و المطر " يقول:

و أجنى الحزن من عين
سواء الليل يسكنها
و أجنى الموت من قلب
بحمى الرعب ممزوج
لذا في البحر قد وضعت
ومنه اليوم قد جنّت⁽¹⁾

فالحزن صار عند الشاعر مادة تقطف و تجنى مصدرها العين، هذه العين التي كانت رمزا إيحائيا لكل جمال قد انقلبت عند الشاعر إلى مورد للحزن فأضاف لهذه الاستعارة كناية " سوداء الليل يسكنها" لأن الشاعر يلح و يؤكد على دواعي الحزن و الألم و رثاء الذات ، ويبقى الشاعر مع استعاراته يجدد جنيه ، ولكنه بعدما جنى الحزن يأتي ليجني الموت من قلب سكنه الرعب، و إن كان هذا الحزن و هذا الموت سببا لضياح الشاعر و آلامه و أحزانه فهما في الوقت نفسه قد أعطوه روحا أخرى نستوحىها من قوله " في البحر قد وضعت و منه اليوم قد جنّت".

فهذه الصورة ليست مجرد أداة لتوصيل المعنى سواء كان ذلك مباشرة أو بشكل غير مباشر، إذ يبدو لهذه الصورة مستويان من الفاعلية المستوى الدلالي المعنوي و المستوى النفسي، و إن حيوية الصورة و قدرتها على الكشف و الإثراء و تفجير بعد تلو بعد من الإيحاءات في الذات المتلقية ترتبطان بالاتساق و الانسجام اللذين يتحققان بين هذين المستويين للصورة⁽²⁾.

1- يوسف شقرة: نحات لفتوحات الكلام ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، عنابة، ط1 ، 2005 ، ص65.

2- كمال أبو ديب : جدلية الخفاء و التجلي، دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979، ص 21.

مما سبق كله نخلص إلى أن الشاعر في استعماله للصورة يحاول أن يقدم ما يجول بداخله عبر تشكيكه من هذه الصور التي تفيض بمختلف الدلالات و تعمق المعنى الذي يهدف إليه الشاعر، كما أن الخيال يكون بمثابة أداة خلاقة تساعد الشاعر على التعبير عن الانفعالات و الأفكار التي تجول بخاطره، ولذا فإن سعة أفق الشاعر و قدرته على الإتيان بالصور وانطلاقه من أرض الواقع إلى سماء الخيال كل هذا يثري القصيدة و يتيح فرصا أكبر للتعبير و كسر الحاجز الواقعي الذي يحاول تطويق عالم الشاعر.

و مما لا شك فيه أن الصورة لا تخلق من فراغ و لا في فراغ " و إن ما يصوغها ليس مجرد الظاهرة اللغوية للفكر الذي تجسده دور و معنى و دلالة، و للخيال الذي تتخلق في رحمه مهمة و فاعلية، و للإيقاع الذي تشارك في صنعه حيز و مكانة، وللاإحساس أو الانفصال الذي تصدر عنه أساس و سبيل".⁽¹⁾

فالصورة وحدة تركيبية معقدة تتداخل فيها شتى المكونات من واقع و خيال و لغة و فكرة و إحساس و إيقاع الأنا و العالم، يتناسج الجميع و يتشابك من أجل تحقيق أدبية النص و تجسيدها في خلق فني سوي و بديع.

الصور الرمزية:

الشعر تجربة ذات طبيعة خاصة، تجنح نحو الإيغال و الاستبطان و الكشف، واللغة العادية بقواعدها العقلانية الصارمة ربما تعجز عن ذلك فيكون من الضروري اختيار أسلوب تعبيرى خيالي غير مباشر يتخطى اللغة المعيارية و يخترق قواعدها الثابتة، بحيث يمكنه صياغة هذه الدلالات الشعرية في تعقدها و شموليتها ، ويسمى هذا الأسلوب الخيالي باللغة الرمزية.

1- نعيم اليافي: أوهاج الحداثة في القصيدة العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1993، ص 175.

ولعل أول مقترَب نحو الرمز الفني "أن يلاحظ الدارس في ثنايا الصورة نفسها، و هي ذات طبيعة حسية في أكثر الأحيان، وجود ظلال من المعنى تتحرك خلف النسيج الحسي لألفاظ اللغة لتشير بقوة إلى وجود شيء معنوي، أو مجرد متعدد أو متفرد يشد إليه الدهن ويحرك خيط الفكر، و تؤول إليه أيضا كثير من وجوه التأويل المجازية في مجمل الأبيات الشعرية أو في القصيدة كلها.⁽¹⁾

فالرمز الأدبي أساسه علاقة اندماجية بين مستوى الأشياء الحسية الرامزة، و مستوى الحالات المعنوية المرموز إليها، و علاقة التشابه هنا تنحصر في الأثر النفسي و من ثم فهو يوحي و لا يصرح و ربما أوغل في الغموض و لم يوضح.

و لا يكتسب الرمز دلالة إلا في ذاته بمعنى لا يمكن استبداله أو نثر معطياته، كما يتضمن قدرا ضروريا من الغموض لا يصل إلى حد الإبهام لأنه كما يقول مصطفى ناصف: "ربما لا يكون الشيء الغامض في الرمز هو الفكرة التي تقع من خلفه، و لكنه مساق الدلالات الضمنية التي تسكن هذه الفكرة، فالخاصية الحقيقية للتعبير الرمزي ليست هي الغموض أو السرية ، ولكنها الالتباس و تنوع التفسيرات الممكنة حتى نجد معنى الرمز يتغير تغيرا مستمرا"⁽²⁾

أما فيما يخص علاقة الصورة بالرمز كما يقول إبراهيم رماني: "تعدو العلاقة بينهما نظرية فقط، إذ أن تعقد الصورة و تآزرها الذي يبلغ درجة من التجريد يجعل منها رمزا، و لذلك لم ينظر إليها بعض النقاد إلا نوعا من الرمز. و نظرا لتطور الصورة على يد شعراء الرمزية و المدرسة التصويرية تكاد تمحي الفروق في درجة الإيحاء و التجريد عند شعراء محدثين كالبيوت و باوند، و ذلك ما نشهده أيضا في بعض شعرنا العربي الحديث."⁽³⁾

و من هنا نفهم ما يمنحه التعبير بالصورة الرمزية من ثورة نفسية و حصانة ذاتية و حرية في الإبداع ورحابة التخيل و ثراء التأويل و القدرة على تكثيف الموافق لذا جعله الشعراء ملاذا لهم.

إن ثمة ظاهرة رمزية يكاد يتفق حولها الشعراء الجزائريون و هي استخدام رمز المرأة معادلا موضوعيا للوطن، ففي معظم الدواوين الشعرية يلحظ الدارس هذه الظاهرة بارزة للعيان، حيث نجد الشعراء يصفون

1- عثمان حشلاف: الرمز و الدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر ،منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 2000، ص08.

2- مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي ،دار الأندلس. بيروت، ط3، 1983، ص132-133.

3- إبراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث،وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص341.

الوطن بكل الصفات التي لا يمكن أن تتصف بها سوى المرأة، و الشواهد على ذلك كثيرة، منها قصيدة " صور...لما بعد التشويه لمحمد الصالح زوزو:

خيظ من ضوء بائس يشد حبيبي...!
 فتراني مزهوا....
 أبصر بعينين من جوع....
 حضارة من زجاج مأجور...
 و قوارير صدئت....
 أبصر علب الأدوية و أقراص الأسبرين...
 و الحقن المستوردة....
 آه.....ماذا أبصر لو تسعفني الدموع؟
 النباح و الرصاص.....
 و الكلاب التي لا تجوع....!(1)

فكلمة حبيبي ترمز للوطن، هذا الوطن الذي لا يزال يتشبث ببصيص من الأمل لينتظر غدا مشرقا، و يتناسى ماض كله آلام و خراب و دمار، فلقد انتقل هذا الوطن من مرحلة سنين الجمر إلى مرحلة أخرى، إنها مرحلة التيه و الضياع في مستنقع الرذيلة و قد رمز بالحضارة من زجاج إلى عدم القدرة على المقاومة و الصبر، لأن الزجاج عرضة للتلف في أي لحظة ثم رمز بعبارة "قوارير صدئت" لضياع القيم لأن القوارير يغلب عليها أن تكون من زجاج و الزجاج ليس الصداً من خصائصه. مادام الصداً قد أصاب القوارير فإن الأمر قد بلغ أوجه، و لقد لجأ الشاعر إلى أسلوب الرمز لأنه يملك طاقة هائلة لخدمة الفكرة أو الموضوع الشعري ، الفكرة التي يعبر عنها بطريقة مباشرة تكون ربما فاترة أو راكدة و مطولة، أما حين يستخدم الرموز للتعبير عنها فيمكن أن تصبح حيوية و موجزة و أكثر تأثيرا من جانبها الوجداني.

و يتجلى رمز المرأة الدال على الوطن بشكل لافت للنظر في قصيدة "ما الحب إلا لها" ليوسف و غليسي حيث يقول:

يا سحرها المشتهى.
 يا رنين الخلاخل في مرمر الساق.
 يا شعرها
 المترامي على كتفيها سنابل شمس

1- محمد الصالح زوزو: وطن لا يقبل القسمة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر ، 2004، ص61.

تغار عليها و منها الريح
تهدها تارة .. و تبعثرها ..
ثم تزرعها جنة في أقاصي السهى⁽¹⁾

فالمتمأل في هذه الصور لا يخامره شك أن الحديث عن الخليفة، لما أسبغ الشاعر عليها من الأوصاف التي لا تكون إلا للأنثى "كالخلخل" الساق، الشعر المترامي على الكتف..

و يواصل الشاعر في استخدام رمز المحبوبة و هو يقصد الوطن، ولكنه يوظف في السياق كل ما يمكن جعل صورة الوطن بعيدة عن ذهن المتلقي حيث يضيف قائلاً:

لك الله يا لاني في هواها ..
لك الله يا عاشقا غيرها ..
ما الرصافة؟ .. ما الجسر؟ ..
ما ظبية الحي؟ .. ما جيدها؟ ..
ما عيون المها؟ ..
و نقل فؤادك حيث تشاء ..
فما الحب إلا لها.⁽²⁾

فهذه الأوصاف التي تختص بها المرأة الطبية، "المهاة" فالمهاة هي البقرة الوحشية تشبه بها المرأة في جمالها و حسن عينيها ولا أخال الشاعر قد أجحف في وصف الحبيبة من هذا الجانب.

أما الوصف الثاني و هو " الطبية " فللظبي في المخيال العربي تاريخ من السياقات الثرية فهو مادة شعرية يرتبط بها التكوين الشعري ارتباطاً عضويًا، و يزرخ الشعر الجاهلي بتشبيه المرأة بالطبية حيث نجدها تتداخل مع صورة الطلل و الذكرى و الجمال.

و التشبيه هنا لم يأت مصادفة فالظباء أجمل الحيوانات أجسادا " و أطيبها أفواها، و للظبي قيمة دلالية هامة للأعراب فهو مادة غذاء و مادة بقاء، و هو لحم يؤكل و هو رمز للمرأة.

1- الجاحظية : ديوان الجاحظية ، (قصائد جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر ، 1990-2006) منشورات التبيين، 2007، ص 332.

2- الجاحظية : المصدر نفسه، ص 332.

"و لقد حاك القدماء حول الطبي الأساطير لأنها مخلوقات طاهرة لا يحسن مسها بأذى، و قد كونوا عنها انطباعات عديدة ترمز إلى التجديد، فإذا بحث الرجل عن زوجة جديدة أكثر شبابا و جمالا من زوجته الأولى فإنه يقول: الطباء على البقر.. وهي إلى هذا لا تعرف المرض حتى قالت العرب للمعافى: به داء طبي، و كانت العرب تسمى الطباء مطايا الحب"⁽¹⁾.

و لكن الشاعر بعد أن أسبغ على حبيبته من أرق الأوصاف يفضي إلينا بسرره قائلا:

بلادي قاصرة الطرف..

قاهرة الروح..

ريحانة الحرف..

آسرة الدهر..

ساحرة العمر..

مبدأ الحب و المنتهى⁽²⁾.

فهذه التي كانت قبل قليل تحمل معاني وصفات الحبيبة قد بدت في النهاية أنها وطن الشاعر و بلاده، فهي بالنسبة إليه كل شيء، فقد فرضت حبها عليه و قهرت روحه فلم يعد يلهج إلا بذكرها و هي التي أوحى له بكل هذه الأشعار، و فوق هذا و ذاك فهي التي أوحى إليه بهذا الحب و إليها ينتهي أيضا.

أما الشاعر عبد الغني خشة في قصيدته "يا حلوة العينين" فإنه يغرق محبوبته في الدلال و أنه مصر على حبه لها فيقول:

زوري شرايين، و تيهي في الوريد الأبهري.

و تبخترى ولهانة فوق الفؤاد الأخضر.

يا حلوة العينين: شديني لربع أنضر

لا الموت يثنيني عن الحب السعيد الأكبر

لا النار.. لا الأزراء تثني عزمتي فتذكري⁽³⁾

1- عبد الله محمد الغدامي: القصيدة و النص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص134-135.

2- الجاحظية: ديوان الجاحظية، ص332.

3- عبد الغني خشة: ويبقى العالم أسئلتي، ص46.

فهذه الخطابات و هذه المواصفات لا تصلح إلا للمحوبة، و لكن الشاعر وجد فيها ملاذا رحيبا يعيد شحنها بما يجعلها أكثر صلة به، و لكننا عندما نواصل قراءة القصيدة يتبين لنا جليا أن هذه المحبوبة ليست إلا وطنه و أمته و أنه هذا في صورته و نظمه حذو الشاعر يوسف و غليسي فيفصح لنا عن خبيئة نفسه قائلًا:

هم حاصروك أوابد العصر الوضيع المصحر.
 الخانعون..الراكعون..التابعون لقيصر
 قولي لهم قد صرت نحو جنان خلدي معبري
 يا حلوتي..صخر المحامد في مناقب عنتر
 هذا الزمان: زمان دجال خبيث أعور
 زمن الحریم، و كل خوان لعهد أكفر
 زمن الرداءة، و الدعاية للتبعية الأحقر.⁽¹⁾

فنحن نرى أن الشاعر اتجه إلى استغلال المرأة أو الحبيبة بوصفها رمزا يفيد من معاني الوطن و الثورة أو يتحد بها، و هذا يعد امتداد لحمى الرفض للواقع المعيش الذي هيمن عليه الذل ، ولذلك نرى كيف يستعين الشاعر برموز أخرى كـ " صخر " و " عنتر " و لا يخفى على أي دارس ما يرمز إليه صخر من الإقدام و ما مدحته به أخته الخنساء من أشعار ترسخ هذه الخصال التي اتصف بها ، و أما عنتر فهو أسطورة زمانه في الشجاعة و البسالة، فالشاعر وجد عزاءه في ذكر أمجاد الأمة، ثم بعد ذلك يوغل بنا في رمز جديد ألا و هو الدجال ليصور لنا انقلاب الموازين، فالدجال كما تحدثت كتب السنة رمز لكل شر و هو فتنة كبيرة.

و يطالعنا الشاعر عثمان لوصيف بصورة رمزية أخرى المرأة فيها هي بؤرة الرمز إذ يقول:

امرأة شردتني بكل مكان
 إن مشت.. برعمت زهرتان
 أورنت..لألآت نجمتان
 أه! امرأة كلما قلت أعبدها
 ينحني الكون لي
 امرأة تتزيا بكل الصفات
 و تسطع في سحر كل النساء الحسان⁽¹⁾

1- عبد الغني خشة: المصدر السابق، ص47.

فالشاعر أسبغ على امرأته هذه من صفات الحسن ما أسبغ و قد عظم شأنها عنده، وهي في نهاية الأمر ليست إلا وطنه الذي عبده حتى النخاع. و إن كان الشاعر قد تحرى الإيغال في رمزه لوطنه بمحبوبته هذه .

وأما الشاعر عبد الله حمادي فقد جعل ليلاه رمزا لوطنه المحبوب في قصيدة (هي ليلاي) حيث يقول:

لا تلمني في حبها و هواها
لست أختار ما حبيت سواها
لست أختار فالجزائر لحنى
منتهى الوصل أن أغني بهاها
هي عشقي و مهجتي و حياتي
هي عيني و قبلتي و صلاتي
هي تختال في الضمير غناء
أبديا ضفافه الإغراء
يا حبيبي و للجزائر نفسي
هي (ليلي) ولي بها وجد (قيس).⁽²⁾

فلو حذفنا كلمة الجزائر لما تبين للقارئ أن الشاعر بصدد التغني لوطنه و بلاده، بل يتغنى بحبيبته و هواها، و هو من وله بها فقد أصبحت له كليلى العامرية يحمل لها من الوجد ما حمله قيس لليلى. و ختم الشاعر القصيدة برمز آخر هو خير دليل على ما ذهبنا إليه، ذلك أن أسطورة (قيس و ليلى) هي مضرب المثل في الحب و الصبر على لأواء الفراق و التفاني في الإخلاص للمحبيب.

لقد بات من الواضح أن حداثة القصيدة لا تتلخص فقط في الخروج على الوزن و القافية، بل تشمل كذلك توجه الشاعر لبلورة رؤيا خاصة به و ما يتبع ذلك من بحث عن رموز يجسد فيها رؤياه و يعطيها شكلا حيا ملموسا.

و الرمز الشخصي هو ذلك الرمز الذي يبتكره الشاعر ابتكارا محضا أو يقتلعه من حائطه الأول، ليفرغه جزئيا أو كليا من شحنته الرمزية الأولى، ثم يملأه بدلالة شخصية أو مغزى ذاتي مستمد من تجربته

1- عثمان لوصيف : غرداية، دار هومة، الجزائر، 1997، ص 80-81.

2- عبد الله حمادي: البرزخ و السكين، ص 25-26.

الخاصة، و في كلتا الحالتين يصبح الرمز ذا نكهة شخصية ، ويغدو مفتاحاً مهماً يساعد على فهم تجربة الشاعر، و فض المغاليق التي تفضي إلى هواجسه، و رؤاه، و انشغالاته.

ومن الشعراء الذين صاغوا لأنفسهم رمزا محضا حيث نجه يعاود استثمار طاقته الرمزية في أعمال متعددة الشاعر مصطفى الغماري حيث يقول في قصيدة " سلي جفونك":

آت لأسرق يا حبيبة
منك شدو الياسمين
أحيك يا ذاتي
و من يحيك يسخر بالمنون
بيني و بين الصبح يا حسناء
نهر من حنين
فلينتحر يا ليل في عينيك الظنون
غدنا ربيع يا حبيبة مشرق
ثل الجبين...
غدنا صلاة في شفاه الوصل
خضراء العينين
أنا أنت يا وجه الضياء
سلي جفونك عن جفوني...⁽¹⁾

و إن كان الشاعر قد غذى قصيدته برواه الصوفية من «صلاة، و ضياء، أنا أنت..» إلا أن حبيبته الحققة إنما هي خضراء إذ طالما يشيع هذا الرمز في قصائد الشاعر حيث يقول في الديوان نفسه في قصيدة "أي العاشقين الزئبق":

و لأنت وجهي يا ربيع مواسمي
وسواك يسبح في الضباب و يغرق
عبثا يحاول أن يطاول راية
خضراء تعبق بالضياء و تشرق⁽²⁾

1- مصطفى الغماري : مقاطع من ديوان الرفض، ص 81-82.

2- مصطفى الغماري : المصدر نفسه، ص 11.

فلقد حاول الشاعر أن يتجاوز الرموز الجاهزة، و يصوغ رمزا أكثر صلة به وصلة بتوترات عصره و ضغوطه و لكن الشاعر يبدو مسرفا في استعمال رمزه هذا حيث نجده في موضع آخر يقول:

الحاقدون عليك يا خضراء كم
قالوا و عمقت الجراح و صفقوا
يتأولون و ما يفيد تأول
ويكابرون و أنت وعد يصدق.⁽¹⁾

و نجده في القصيدة ذاتها يعاود استعمال هذا الرمز بالمدلول نفسه معاودة يستهلكها من دون أن يبعث فيها دما جديدا، أو نسمة مغايرة فيقول:

و نذك شهوات الرمال ندوسها
شوقا إليك و إن حبك معرق
خضراء يا كرم السماء خضيلة
و لها بشریان الوجود تألق.⁽²⁾

و عن سبب ورود هذا الرمز " خضراء " بهذه الكثافة يجيب الشاعر " اللون الأخضر رمز إسلامي هو رمز للسلام، فإذا كان خصومنا رفعوا اللون الأحمر رمزا للدم فالإسلام يرفض هذا لأنه سلام و لون السلام و الصفاء و الدعة و الطمأنينة و هو الأخضر، نبات الجنة عمائم الملائكة.. فالإسلام عقيدة لم تأت لتتازع الآخرين بل لتسعدهم و قد وظف هذا اللون من الشعراء الكثير.⁽³⁾

و أما قضية التكرار التي عيب عليها الشاعر واتهم بأنه يدور في حقل مغلق من المعاني و الرموز فيقول: " أما بالنسبة للتكرار، فإن كان الموضوع واحدا تتنامى عند الإنسان لغة يطمئن إليها و يرتاح لها و ليس معنى ذلك أن يكرر القوالب.. و أنا أعلم أن هناك كثيرا من الظلم جراء القراءة السريعة"⁽⁴⁾.

1- مصطفى الغماري : المصدر السابق، ص12.

2- مصطفى الغماري : المصدر السابق، ص13 .

3- محمد الصالح خرفي: هكذا تكلم الشعراء ، منشورات جامعة جيجل، ط1، 2004، ج 1 ص 95.

4- محمد الصالح خرفي: المرجع السابق، ص94.

فالشاعر إنما يريد منا قراءة نقدية مسؤولة لأن لكل مدرسة معجمها اللغوي الخاص، و الملاحظ أن الشعراء الجزائريين الذين اعتنوا بالرمز أو بصورة الاشراقات الصوفية هم في الحقيقة ركنوا إلى "اصطناع الأسلوب الصوفي دون تجربته الغيبية اللاهوتية الحميمية، يتم تبني اللغة و طرح الأيديولوجيا الشارحة، وهذا يجعل هذا التفسير أمرا عسيرا، لا يعتمد على قواعد مسبقة، بل يتكون خلال ممارسة القراءة ذاتها، و يتوقف نجاحه على إمكانات كل قارئ و خبرته في إعادة التفسير و مهارته في إدارته".⁽¹⁾

و لعل التجربة الشعرية الصوفية هي أحد أخصب التجارب التراثية احتفاء و توظيفا للرمز لأن المتصوفة جردوا الكلمات من معانيها المعجمية، و جعلوا لها معاني اصطلاحية لا يعرفها إلا هم، و من صور الرموز الصوفية قصيدة " الشبابة" للشاعر عثمان لوصيف حيث يقول:

أتملى جمالات وجهك مغتسلا
برذاذ التسابيح
تغلبنى الحال، أغرق في نور
عينيك
حيث تشف المرايا و تنمو الغصون
أنتشي فتنة... أنتشي
أه ! يا امرأة من أريج السماوات
من صب فيك المدام
وصاغك روحا إلهية النبرات
ومن مد بيني و بينك خيطا من
النار
فأنا شاعر ألهمته البروق
فألقي على قدميك مزاميره
و أنا آية تتلظى و أنا جرس يتشظى
من معين الطفولة أنهل
من وحي شبابة مزجت فمك
بفمي
سكبت دمها في دمي
وشممتني بنار النبوغ
و فاضت إلى سدة الغيب مغولة

1- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة و النشر، القاهرة، ص277.

(1) باللحون

تقوم هذه الصورة بادئ ذي بدء على فعل التلمي و التأمل في جمال وجه الحبيبة ليأتي فعل تغلبي الحال، و هي حال الشطح الصوفي حيث يكون انتشاء الفتنة، و الفتنة في العرف الصوفي مرتبطة بالأنثى ليغرق الشاعر في نور العينين و لعل هذا النور يعني به الذات المطلقة، ثم يجنح الشاعر في حالته تلك إلى التساؤل عن مصدر هذه الخمرة و جعل لهذه الشبابة روحا عليية. و الخمر مفتاح السكر إذ يبدو هناك تقارب في الصورة بين حالة السكران فهو مع نشوته فاقد للوعي، وكذلك حالة الغيبة الصوفية ذات الطابع الروحي المحض، حيث يكون الصوفي ثملا في تأملاته الباطنية التي لا يستوعبها العوام.

و خلاصة الصورة التي غذاها الشاعر برموز صوفية أن هذه الشبابة التي ألهمت الشاعر أألحانا سببها جراح هذا الوطن الذي رمز إليه بهذه المرأة و بريق عينيها، إذ العينان هما رمز الجمال و السحر، و الشاعر إنما يرمز بالشبابة و أألحانها إلى صورة الغد المشرق الذي يصبو إليه في وطنه حيث ختم القصيدة قائلا:

أصلي لعينين صوفيتين
هما آيتا دهشتي وفنائي و معراج
هذا الحنين
موغل في التلاحين
أرفع نحوك شبابتي و أغني
أغني: أنا عندليب...أنا سوسنة
تتحرر من عطش الأزمنة
تستعيد شفافية الملكوت و سحر
البيكاره
تستعيد الندى و النضارة
تستعيد بريق النجوم
تستعيد ألوهية العاشقين.(2)

ففي الفعل " تستعيد " أمل يحدو الشاعر لغد أكثر إشراقا. فنحن نرى أن الرمز ارتبط بعمق التجربة و الحالة الشعورية ليدل على المواقف الخاصة و الانفعالات الموهلة في الذاتية و الفردية عند الشاعر و هو يفتح النص على قابلية أكثر للتأويل.

1- عثمان لوصيف: مجلة القصيدة، مجلة فصلية تعنى بالشعر المغربي المعاصر تصدرها الجاحظية، 1995، ع4، ص 18.

2- عثمان لوصيف: المرجع السابق، ص 18.

لم يقتصر الشعراء الجزائريون على رمز المرأة فقط، بل ضمنوا أشعارهم رموزاً أخرى كالرموز التاريخية و الرموز الدينية و من الأمثلة على ذلك قول عبد الغني خشة في قصيدة " عرس الفتوحات":

كنت وحدي
أحمل قيثار ، أشدو..
أعزف الموالم في صدر الصدى
كالطفل لوحث بكفي
لأحييها امتدادات طريقي
كنت أتلو سورة (الإسراء) سرا..
ورمال الشاطئ القاصي رجائي
و أمني نفسي بالأمن..
بأجواء الصفاء⁽¹⁾

فالصورة التي أراد الشاعر أن يعطينا بعض ملامحها هي صورة الاغتراب، صورة الوحدة، صورة اليأس، هذه الصورة الظاهرة أما الصورة الباطنة فهي صورة الأمل في الخلاص، حيث تغذي هذه الصورة رموز، كرمال الشاطئ القاصي، و لا أحد يأمل أن يصل إلى رمال الشاطئ القاصي إلا من كان في بحر خضم تتجاذبه أطراف الأمواج، فالشاعر و الحالة هذه يتلو سورة "الإسراء" و تلاوته لسورة الإسراء بالذات لم يأت عبثاً، فهذه السورة القرآنية سورة للعزاء و السلوى، سورة للغد المشرق. و لقد لخص الشاعر حالته النفسية كلها في رمز "الإسراء".

لقد أسري بمحمد (ص) بعد مأس كثيرة كابدها و لعلي أذكر بعضها لتتضح لنا أبعاد الرمز أكثر:

- المأساة الأولى: حصار الشعب الذي دام ثلاث سنوات اضطر فيها المسلمون إلى أكل أوراق الشجر.
- المأساة الثانية: وفاة أبي طالب الحصن الحصين الذي كان يحمي النبي (ص).
- المأساة الثالثة: وفاة خديجة (ض) الزوجة البارة المؤمنة.
- المأساة الرابعة: خروج النبي (ص) إلى ملوك الطائف و ما فعلوه به من تسليط سفهائهم عليه حتى ضربوه بالحجارة. كل هذه المآسي شكلت حالة نفسية سماها المؤرخون "عام الحزن" وحتى يسليه ربه و ينشرح صدره أكثر لما أصابه، أسري به إلى بيت المقدس، ثم عرج به إلى السموات السبع. ثم إلى

1- عبد الغني خشة: و يبقى العالم أسئلتي، ص 07.

سدرة المنتهى و رأى من الأمور العظيمة ما رأى، فهذه الأمور التي حدثت كلها لخصها شاعرنا في "رمز الإسراء" ليصور لنا ما يكابده من آلام و ما يرجوه من آمال.

أما الشاعر يوسف وغليسي فيعطي لرمزه معنى آخر من نشوة الانتصار حيث يقول:

أيها الأربعة
 هنينا لكم كل ما تصنعون
 اشربوا نخب موتي..
 هنينا مرينا لكم أيها الشاريون
 هنينا لكم عير البلاد
 و أنفالهها يوم (بدري)
 هنينا لكم ما تنهبون
 لكم كل ما كان
 لي بعض ما قد يكون..(1)

جاءت الصورة في هذه المقطوعة الشعرية يغذيها رمزان، الرمز الأول " الأربعة" و الرمز الثاني "يوم بدر" و الشاعر يقدم لنا من خلال هذا الرمز (القناع) تجربته معرفيا و جماليا بحيث يصل الحاضر بالماضي و الماضي بالحاضر ليخترق حدود واقعه و يخرج في ثوب جديد ليعطي لعمله الفني تأصيلا أكبر إذا ما اضطرت الرؤيا بينه و بين قارئه.

فرمز " الأربعة" يحيلنا إلى القصة المشهورة، قصة "علي باب و اللصوص الأربعة"، و الشاعر استعملها هنا للدلالة على كل مفسد في هذا الوطن من جهة، و ربما رمز بها إلى أربعين سنة من الاستقلال و لا يزال الناس يعيشون الأكدار، و الهموم، و الأحزان، و الشاعر يهنئهم على كل ما صنعوا، و يبدو أنها تهنئه من لا يملك من الأمر شيئا، فهو يقدم لهم التهنئة على استحواذهم على خيرات البلاد التي رمز لها بـ"العير" و هي عند العرب رمز غناهم و مالهم - و لكن الشاعر استعمل الرمز " بدر" و أعطاه دلالة معاكسة، فبدر رمز لانتصار الحق على الباطل، رمز لانتصار المستضعفين على الظالمين، و ما غنمه المسلمون في بدر وزعه النبي (ص) على المجاهدين المنتصرين في المعركة، و لكن الصورة هنا توحى بأنه حتى أنفاله بدر أخذها هؤلاء و ما تركوا منها شيئا، و لكنه يأمل في غد تسعده فيه وردة الروح، و ثمار الرزيفون.

1- يوسف وغليسي : ديوان الجاحظية ، منشورات التبيين، المؤسسة الوطنية للنشر و الإشهار، الجزائر، 2007، ص 334.

و يذهب الشاعر مصطفى الغماري مذهباً بعيداً في كثرة توظيف رموز الأعلام في ديوانه " قصائد منتقضة " حيث يقول:

لو يستطيع شقيهم لقضى على
"أم الكتاب" و مزق الأستار
يسود من غيظ على أنسابها
ويرى المروعة أن يسب "نزار"⁽¹⁾

حيث وظف الشاعر في هذين البيتين رموزاً "ثلاثة" هي أم الكتاب و الأستار و نزار. و أم الكتاب هي سورة الفاتحة، و الشاعر هنا استعملها للدلالة على القرآن الكريم، أو بالأحرى أمة القرآن الكريم، و أما الأستار فهي أستار الكعبة، و القضاء عليها فهو من جهة القضاء على شعيرة عظيمة من شعائر الإسلام و هي الحج، و من جهة أخرى فهو رمز لطمس معالم و تاريخ هذه الأمة، و أما نزار فهو رمز للعروبة الأصيلة لأنه من أجداد النبي (ص) فلقد استقر في الحرم و أنجب مضراً و ربيعة و أنمار و لقد أوغل الشاعر في أجداد النبي (ص) و لكنه لم يجاوز النسب الثابت فقد قال (ص): لا ترفعوني فوق عدنان⁽²⁾ بمعنى أن ما ذكره النسابون فوق عدنان فيه ربما تدليس أو كذب و عدنان هذا أنجب ولدين هما عك و معد و ولد معد نزار.

و الرمز هنا بعناصره الثلاث وظفه الشاعر ليصور لنا الحقد الدفين الذي يضمه اليهود و محاولتهم لو استطاعوا طمس معالم هذه الأمة ممثلة في كتاب ربه و بيته العتيق و سلالة نبيه محمد(ص) الطاهرة.

و من الرموز التاريخية التي يوظفها الغماري أيضاً قوله:

تدمى الجوارح .. كل جارحة دم
و من الدماء غد يضيء و أنجم!
أودى "يزيد" و لم يزل إلا صدى
منه يردده الشقي المبهم
أيرد بأس الله عن أعدائه
إن حل أو يستأجر المستقدم؟⁽³⁾

1- مصطفى الغماري : قصائد منتقضة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، 2002، ص68.

2- أبو بكر جابر الجزائري: هذا الحبيب (ص) يا محب، مكتبة لينة للنشر و التوزيع، دمنهور، ط2، 1991، ص 20.

3- مصطفى الغماري: المصدر نفسه، ص75.

لقد لخص الشاعر الصورة هنا في "يزيد" و المقصود به هو يزيد بن معاوية (أبو خالد الأموي) فهو رمز للظلم و الطغيان و الفساد و يكفيه خسة و ظلما أنه أمر بقتل الحسين (ض) و قد قتل تسعة عشر رجلا من أهل بيته معه،⁽¹⁾ فمهما كان طغيانه و مهما كان سفكه للدماء و قتله للأبرياء فإن الله سنة في الظالمين لا ترد، و إن من هذه الدماء يأتي النصر و الغد المشرق كما يصبو إليه الشاعر.

هذا الرمز "يزيد" و "الحسين" نجده ذاته يتكرر عند عبد الله حمادي:

مدينتي...

مثابرة : الخبز و البنون

شعارها الجهاد

و عودة الميلاد

نبيها "الحسين"

و سيفها "يزيد"

حوارها "صفيين"

و قلبها جنين

أغلبها مرتزقة

وجلهم عنين...؟!⁽²⁾

لقد لخص الشاعر حالة وطنه في رموز، فالخبز و البنون ترمز إلى حياة الناس الخاصة، أي أن عيشهم منصب مثابر من أجل هم الرغيف و هم الأولاد، و مع ذلك فهم يتغنون بالجهاد و لكنه جهاد مبني على غرور، كما غرر أهل العراق بالحسين (ض) و خذلوه، و لعل الرمز هنا "الحسين" ثم "يزيد" إحياء إلى الظروف الخاصة التي عاشها الوطن، و حالة الطوارئ التي عاشها الوطن جعلت لكل واحد الحق في التشيع لأي طائفة كانت، و كل طائفة تزعم صدق توجهها، و الجمع بين الحسين و يزيد دلالة أخرى على اختلاط الحابل بالنابل و خلاصة ما هم عليه أنهم ليسوا على شيء كلهم، و ليس في مقدورهم فعل شيء لأنهم كما وصفهم الشاعر أغلبهم "عنين" و العنين هو العاجز الذي لا يقدر على الجماع لمرض به، فهؤلاء لا يغيرون شيئاً لأنهم ليسوا أصحاب أهداف سامية و لا مبادئ راسخة، إنما أعلنوا العودة إلى الجهاد من أجل الاسترزاق.

1- جلال الدين السيوطي: تاريخ الخلفاء. دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط 03، 2002، ص 159.

2- عبد الله حمادي : البرزخ و السكين، ص 120-121.

و هناك من الشعراء من استعمل رموز الثورة التحريرية كما فعل فاتح علاق:

أنا ديدوش و العربي
أنا زيغوت و الحواس
أنا لطفي و بوجمعة
فلتطفنوني إن قدرتم شمعة شمعة
سأظل أصرخ في المدى:
لك الطوفان يا حجاج
يا شانق الدمعة⁽¹⁾

فنحن نرى أن الشاعر عمد إلى ذكر رموز كثيرة من أقطاب الثورة التحريرية كديدوش و زيغوت و الحواس و لطفي و هم من القادة المدبرين للثورة، و مقام حضورهم هنا يكمن في كونهم رمزا للبسالة و الشجاعة و الإقدام ثم التضحية في سبيل الوطن، فهم مع استشهادهم فقد نالت بلادهم الاستقلال و تمتعت بحريتها، و الشاعر هنا يشبه نفسه بأولئك الرموز الشوامخ ليقف في وجه أعداء الحرية ورمز إليهم بكلمة " الحجاج" لأن الحجاج يعمل بمنطق " لآخذن الولي بذنب مولاه و المقيم بذنب الظاعن، و المطيع بذنب العاصي، حتى يلقي الرجل أخاه، فيقول له : انج سعد...فقد هلك سعيد".⁽²⁾

و إذا كان فاتح علاق استعمل بعض رموز من صنعوا الثورة فإن من الشعراء من جعل بعض أماكن الثورة رموزا تحمل من الإيحاءات و الدلالات الكثير. فمثلا نور الدين درويش يستعمل رمز "الأوراس" فيقول:

أوراس يا جبل المليون من بطل
مازال من جعيتي التوحيد ينسكب
مازال في نظر الأبطال مشتعلا
في الهول نلثاك في الميدان تلتهب⁽³⁾

فالشاعر ينتقي من تاريخ وطنه الحافل بالبطولات "الأوراس" فاستعارها من سياقها في الماضي، وأدخلها في شعره لفظا أو معنى ليحملها في سياقها الخاص دلالات جديدة و معاني أخرى و مواقف معاصرة تضاف إلى ثراء الدلالة الأصلية في التراث".⁽⁴⁾

1- فاتح علاق : آيات من كتاب السهو، ص 25.

2- خالد محمد خالد : خلفاء الرسول (ص)، دار النشر، بيروت، 1996، ص 508.

3- نور الدين درويش: السفر الشاق، منشورات رابطة إبداع، الجزائر، 1993، ص 16.

4- عثمان حشلاف: الرمز و الدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، ص 65.

و أما الشاعر أحمد شنة فيوظف الأوراس قائلاً:

مولاي السلطان..

أصدق كل خرافاتك.. أصدق كل بياناتك

لكني أرفض أن يحيا أوراس بأفكارك..

فهنا شعب سجد التاريخ له .. و هنا شعب لن يلمس أقدامك⁽¹⁾

و في كلا النموذجين السابقين كلمة أوراس فيها إحياءات العزة و الشموخ، فيها رمز البطولة الخالدة، فيها الحنين إلى أمجاد الماضي التي أضاعها المعاصرون.

فنحن نقرأ هذه النماذج نشعر في أعماقنا بشعور غريب يهزنا إلى أجوائها، و يجعلنا نتفاعل و نتأثر بالمواقف البطولية و الثورية التي استمدها الشعراء من وهج جبال الأوراس" التي تحمل دلالة المقاومة، و التحدي و رفض الواقع الفاسد و السعي لتغييره، و استبداله بواقع أفضل و هذا ما يميز بين الرمز العربي و الرمز الأوربي الذي نشأ في الأصل هروبا من الواقع إلى الغيب.⁽²⁾

و هناك من الشعراء من أعطى لرموزه حقلا أوسع ليشمل أمته العربية كما فعل الشاعر خمار في قصيدته "أرضية .. و ثلاثة مداخل للجنوب":

منذ متى ..؟ و أمتي كحانة ليلية...

كأسهم نارية هزلية

يلهو بها الصبيان...

كدمية من مصر

في كل مكان..

يأخذها فرعون

من كف ابن الخطاب

يلقي بها عروسة للنهر

في حقل تحويل مجاري النيل

إلى مستعمرات إسرائيل...⁽³⁾

1- أحمد شنة: من القصيدة إلى المسدس، ص 65-66.

2- عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، ط1، 1998، ص 76.

3- محمد بلقاسم خمار : ياءات الحلم الهارب، ص 11-12.

لقد وظف الشاعر عدة رموز هي : فرعون، مصر، ابن الخطاب، عروسة النهر، فأصل رموز القصة يعود إلى خلافة الفاروق عمر (ض) في فتوحات بلاد مصر، حيث كانت عند أهل مصر عادة تتمثل في رمي فتاة بكر في نهر النيل، و هو لا يجري في زعمهم إذا لم يرموا فيه الفتاة، يفعلون ذلك مرة في كل عام، فلما هموا بفعلهم بعد دخول الإسلام رفض الوالي عمرو بن العاص (ض) ذلك، و استشار الخليفة عمر (ض) فنهاء أن يفعل و أرسل إليه برسالة أمره أن يرميها في النيل.⁽¹⁾

و لكن الشاعر أعطى لهذه القصة بعدا آخر ، فعروسة النيل أولا تؤخذ من كف ابن الخطاب دلالة على موافقة الساسة العرب على تسليم بعض أراضيهم لإسرائيل، و الذي يأخذها هو فرعون الذي يرمز به ربما لحكام مصر، لأن فرعون عاش في مصر، و كيف تقاعسوا أمام القضية العربية.

و هناك من الشعراء من لجأ إلى الطبيعة مستخدما رموزا محاولا إضفاء الحركة و الحياة على عناصرها كما فعل عثمان لوصيف في قصيدة " السنابل " :

تحت أطباق الرماد
في ظلام العالم المنسي
في حمى التراب
أغمضت أجفانها
واستسلمت للحلم

من أجل صباح آخر يشرق في عمق السواد⁽²⁾

كأن الشاعر يرمز بالسنابل لمأساة وطنه التي يعايشها كل غيور و مثقف بقلب حي نابض بالأمل ، فهو يريد أن يقول أنه إذا كان الرماد في حقيقته ما هو إلا نار قد خبت فإن هذا الرماد يخبي في أحشائه أحيانا جمارا متقدة حتى و إن كانت تغطيها أطباق الرماد، وهي بمجرد نفخة فيها تشتعل من جديد، و الشاعر يحدوه أمل كبير في تجاوز هذا السواد، و بعد ذلك يعطينا الشاعر تصويرا لعطاء المخلصين لبلادهم تماما كما يمن الخالق على مخلوقاته:

نحن طوعنا لها الريح
زرعنا البرق

1- لمزيد من التفصيل انظر : علي محمد الصلابي (عمر بن الخطاب شخصيته و عصره) ص209.

2- عثمان لوصيف :أعراس الملح ، دار البعث، قسنطينة ، ط1، 1988، ص18.

أرسلنا السحاب

و منحناها بريق الدمع في ليل الحداد⁽¹⁾

فالسنابل لا يحييها من موتها إلا الماء، و في ذكر الشاعر للريح و البرق و السحاب إنما هو دلالة على إعطاء روح جديدة لبعث تلك السنابل من موتها و الصورة الباطنية المقصودة من وراء هذا كله أن الخيرين من أبناء هذا الوطن بذلوا قصارى جهدهم لبعث الحياة الجديدة في وطنهم بعدما نكأته الجراح. فالشاعر رمز بالسنابل لكل معطاء دؤوب لا يكل و لا يمل، لأن السنابل تتقاذفها مظاهر عاتية من مظاهر الطبيعة من هبوب ريح إلى إشراق شمس و نزول مطر، و مع ذلك فهي تقاوم و لا تتكسر لتعطي في النهاية محصولها.

"الشاعر يلجأ إلى الطبيعة هرباً من الواقع المتأزم و هي في هذه الحالة تغدو عالماً مثالياً أو معادلاً لما يفتقده الشاعر في واقعه المعيش خاصة عندما يتقل عليه الواقع و يسيطر عليه الشعور بالكآبة، فيصبح الهروب إلى الطبيعة نوعاً من الرفض لهذا الواقع".⁽²⁾

و خلاصة القول في الصور الرمزية أنها كانت حاضرة في الشعر الجزائري المعاصر على أشكال مختلفة باعتبارها رؤية فلسفية و نفسية ، فمرة يكون الرمز ممثلاً في المرأة ومرة يكون ممثلاً في شخصيات دينية أو تاريخية، و مرة أخرى يتخذ الشعراء الطبيعة حقلاً ثرياً لرموزهم، وقد كشف لنا توظيف الشعراء لهذه الرموز عن تنوع في الإطار و خصوبة في الدلالة الرمزية التي لم تعد تقتصر على الجمع أو الحشد و التراكم.

1- عثمان لوصيف: المصدر السابق، ص 18.

2- عبد الحميد همية: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص 126.

الصور الكلية :

الصورة الكلية هي صورة تقوم على تشكيل مشاهد عن طريق تجميع مجموعة من الصور الجزئية المتآزرة، و نعني بذلك أن الشاعر لا يعتمد في إبراز الفكرة أو الحالة الشعرية على صورة واحدة، بل يعتمد إلى إثراء الصورة بصور أخرى مماثلة، و إذا كانت هذه الصور تبدو للوهلة الأولى غير مترابطة إلا أن ثمة خيطا يجمع بينها.⁽¹⁾

و نبدأ دراستنا من قصيدة ليوسف وغليسي بعنوان "بطاقة حزن" حيث يقول:

بحار الشوق تغرقني	و لا ميناء ينجيني
فذاك الموج يلطمني	و ذاك الموج يرميني
دموع الأمس تشريني	دموعي الآن تسقيني
بكيت، و كم بكيت أنا	بكاء الناس يبكييني

1- عبد الحميد هيمة : الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1 ، 2003 ، ص

و صمت الجرح يكويني	جراح الصمت تلذغني
كقارئة الفناجين	أنوح.. أنوح في صمت
و قد قاضت براكيني	أفئق الآن من صمتي
جراح الناس تحييني	جراحي الآن تقتلني
قتادا في شراييني	جراحي الآن أرسمها
و جرح بات يشجيني	فجرح نام في كبدي
و أطويها و تطوييني	دروب الحزن أعرفها
و كأس الهم يحوييني	كووسي الآن تسكبني
فصاح القلب يكفيني! ⁽¹⁾	شربت الهم أودية

تقوم الصورة في هذا النص على صورتين، صورة ظاهرة و أخرى باطنه و أحيانا يحدث الالتحام، فالصورة الظاهرة يمثلها الموج يلطمني، دموع الأمس، فاضت براكيني، بكيت أنا، وأما الصورة الباطنة فيمثلها، جراح الصمت، أنوح في صمت، جراحي تقتلني، كأس الهم يحوييني، شربت الهم أودية ..

فتراكيب النص تسير على وتيرة تبدأ أحيانا متنافرة، فبحر الشوق يغرق، و دموع الماضي تشرب الشاعر، ودموع الحاضر تسقيه، فللصمت جراح، و للجرح صمت يكويني، الجراح مرة تقتل و مرة تحيي، لينتهي الأمر بالشاعر إلى إظهار جراحه و لكن ملخص هذه الجراح "قتادا" في شرايينه، و لعل هذه الصورة الجزئية أجمل ملخص لحالة الشاعر النفسية، فالقتاد شجر صلب له أشواك كالإبر و أما الشريان فهو العرق الذي يحمل الدم من القلب إلى أعضاء الجسد، فإذا كانت الشرايين قد تعطلت بفعل إبر القتاد فما ظنك بباقي الأعضاء؟!

ثم الدمع مادة تزعج العين و تحول دون الرؤية الواضحة الصافية، و الدمع مصدر للحزن و الشقاء، هذا الدمع الذي لازم الشاعر في ماضيه ولا يزال يلزمه في حاضره، فدموع الماضي و دموع الحاضر عند الشاعر سيان و مجيء الفعل المضارع "تشريني" ثم "تسقينني" دلالة أمينة على ابتغاء رسم هذا الحزن. فالحزن الذي لا يزال الشاعر يتجرعه و لا يكاد يسيغه ينقلب في آخر المشهد من فعل مضارع يفيد التجدد و الحدوث إلى فعل ماض يفترض فيه انقضاء أوانه مع الفعل " شربت" و لكن الصياغة جاءت في صورة استعارية أبلغ ما يكون فيها التعبير، إذ هذه الأودية من الهم التي تجرعه الشاعر بقي يئن تحت و طأتها حتى في حاضره، و هذا الهم الذي كان في مرحلة أولى كأسا قد أصبح في مرحلة لاحقة أودية "فصاح القلب يكفيني".

2- يوسف و غليسي : أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص17.

هذه الصورة الحالكة نجدها تتكرر في غير ما موضح من قصائد الشاعر، حيث نجد صورة مشابهة إذ يقول في قصيدة " فجيعة اللقاء "

سمرء لاحت كالوميض بناظري	فاهتز كالبركان موج مشاعري
عصفت عهودنا و الهموم بمهجتي	فتجدد الجرح الدفين بخاطري
جرح على جرح و جرحي واحد	و الجرح نبع قصائدي و محابري
أيوب سافر في دمي، لكنني	أتقيأ الذكرى ، و لست بصابر
فالغربة السوداء تنهش أضلعي	و تصادر الورد الجميل بناظري... ⁽¹⁾

فالصورة هنا تقوم على مشهدين، المشهد الأول ظهور هذه السمرء، هذا الظهور الذي لم يجاوز زمن الوميض حيث شبه الشاعر سمرءه في سرعة ظهورها و سرعة اختفائها بالبرق الخاطف ثم تأتي الصورة التي أحدثها هذا الظهور إذ اهتزت مشاعر الشاعر كالبركان في صورة استعارية جميلة فاجأنا فيها الشاعر بتقديم المشبه به مع الأداة على المشبه ذاته الذي تضمن صورة استعارية جزئية أخرى تؤلفها كلمتا "الموج و الشاعر". فلم يقف معها التعبير عند المعنى القليل بل ازداد وأشبع مع تجسيم هذه المشاعر و إعطائها صورة الموج المحسوس فيغدو أقرب إلى الإدراك، و أخرى بالتأمل لأن الشيء المحسوس لا يكلف الذهن مشقة التلمي منه، و التعرف على صفاته بخلاف ما هو معنوي.

أما المشهد الثاني المكون لهذه الصورة فيبدو بعدما عصفت الهموم بمهجة الشاعر تجدد الجرح الدفين، هذا الجرح هو النواة التي تقوم عليها الصورة في المشهد الثاني حيث يقول:

جرح على جرح ، و جرحي واحد
و الجرح نبع قصائدي و محابري

هذه الجراح المتوالية التي لازمت الشاعر لخصها في صورة "أيوب" هذا النبي الذي كان مرتعا رحيبا للآلام و الأحزان و المصائب حتى أصبح مضرب المثل في أفانين الصبر، ويكون الشاعر يفاجئنا بمفارقة أخرى و هي أنه من كثرة توالي الجراح لم يعد يقدر على الصبر و جاءت الصياغة باسم الفاعل تجاوزا لكل زمن و بالتالي تشكل الصورة (صورة الرفض) دون تقييد زمني ليختم لنا الشاعر هذه الصورة بمشهد آخر هو تبرير عدم قدرته على الصبر فيقول

فالغربة السوداء تنهش أضلعي

1- يوسف و غليسي : أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص36.

و تصادر الورد الجميل بناظري

وهي صورة جزئية أخرى صاغها الشاعر وفق نمط استعاري فجعل من الغربة شيئاً محسوساً و لونه بالسواد، و الغربة في منطق العقل و الواقع لا تقبل السواد و مع ذلك فقد أسبغ عليها الشاعر من أحاسيسه ما يجعل منها كالكائن الحي ينهش و يفسد على الشاعر حياته.

فالصورة الكلية عند الشاعر بنية حية متفاعلة العناصر، و إن بدت لأول وهلة غير متجانسة العناصر.

أما الشاعر عز الدين ميهوبي في ملصقة "واقعية" وهي ملصقة طويلة مقارنة مع باقي الملصقات و هذه الملصقة تمثل صورة كلية لما آل إليه وضع الفساد في بلادنا، و هي الأخرى مكونة من صور جزئية تتآزر في بينها لتشكل المشهد الكامل الذي يريد الشاعر أن يصوره حيث يقول:

لأن الغطاء انكشف
ووضع البلاد اختلف
فإن الخيانة أضحت ككل الوثائق تطلب
من أجل تشكيل أي ملف⁽¹⁾.

فالقارئ لا يجد مشقة في فهم عناصر هذه الصورة التي تنبئ عن انقلاب في الموازين، فهذه الخيانة التي أصبحت هوية تطلب هي أكبر دليل على أن الأمة قد فقدت الأمناء ولم يعد يرتع في رحابها إلا الذين حازوا هذه الشهادة، وتتواصل بنا المشاهد إلى صورة أخرى.

يقول الشاعر :

يقولون يملك قصرا مشيدا
ركائزه زينت بالخزف
حديقته أستحي أن أشبهها بالتحف
له حارسان و"عشر" كلاب...
و ما شاء من فارها تجيء بغير صدف!
وكان إذا ذكروا الشهداء ارتجف..
له ما يشاء..وما لا يشاء..و ما لا نشاء
وأرصدة في ثلاثين بنكا تسيل لعاب الخلف..
وممتلكات موزعة في جميع جهات البلاد
ولكنه كان دون وريث..

1- عز الدين ميهوبي : ملصقات، ص121.

تمنيت لو كنت..

لكنني.. أكتفي بالأسف⁽¹⁾

هذا المشهد يبدأ من وصف ممتلكات هذا الذي (أمثاله كثيرون) من قصر مشيد تنهى بهاؤه بالخزف، أما الحديقة فلروعتها وجمالها عز على الشاعر أن يشبهها بالتحف و أما الصورة الأخرى فهي صورة الحارسين وعشر كلاب حيث وضع الرقم عشر بين قوسين و لعل العدد كان رجما بالغيب لكثرة حرسه بدليل أن كلمة (كلاب) جاءت بالبند العريض لتلخص مجمل الصورة، و هي أن حرسه و خدمه على كثرتهم فهم أذلاء أتباع لسيدهم، ليس هذا فحسب بل قصره مستودع لأرقى أنواع الفارقات، تأتيه طوعا و كرها، تأتيه طوعا لأن له ما يشاء وتأتيه كرها لأن له ما لا يشاء فهو يرقل في النعمة ينغمس في المتعة، لاشيء يقض مضجعه إلا ذكر الشهداء، وهنا يبدو الخيط السحري الذي يربط الصور ببعضها، إذ أن الشهيد رمز للوفاء و الإخلاص و هذا الذي حاز على كل شيء حازه بعد أن أثبت حيازته لشهادة الخيانة. و لم يكتف بهذا الملك إنما أرصدته موزعة على ثلاثين بنكا، و هذه الصورة الجزئية تحمل دلالات عدة ذلك أن مجموع البنوك في الجزائر لا يصل إلى هذا العدد (الثلاثين). فالصورة المستوحاة من هذه الصورة أن هذا السيد يملك أرصدة داخل البلاد و خارجها.

2- عز الدين ميهوبي : المصدر نفسه، ص122.

كل هذا الملك العضوض و لكن المفارقة في قوله "ولكنه كان دون وريث"، و هذه الصورة الفرعونية توحى بالإغراء لنيل شيء من هذا الإرث الكبير لذلك يقول الشاعر (تمنيت لو كنت..)، (لكنني أكتفي بالأسف) فصورة التمني و الأمل يقطعها مباشرة و دون ريب ذلك الأسف لأن الشاعر يبهرنا بالصورة الجديدة المكملة للمشهد كله:

يقولون يملك 1000 كتف
يقولون أيضا تسلل في قنوات النظام
ثلاثين عاما
تقلد ما شاء من رتب في البلاد
وما كان يعرف شكل الألف⁽¹⁾

فالصورة الجزئية الأولى توحى بأن هذا السيد له حصون تحميه، وربما شبكة علاقاته قد تجاوزت كل الحدود، فهو قد تدرب على يدي (النظام) ثلاثين سنة، و تقلد مسؤوليات كثيرة داخل البلاد، هذه المسؤوليات جعل منها مغنما كبيرا، ذلك أننا لو أردنا ربط الصورة الجزئية بالصورة السابقة وجدنا الرقم ثلاثين يتكرر معنا و هذا له دلالاته، إذ أن هذا الرجل في مستوياته لم يكن رجل عطاء و تضحية إنما رجل أخذ و نهب و سلب بدليل أنه مارس السلطة ثلاثين عاما فكانت النتيجة أن كان له رصيد في ثلاثين بنكا أي أنه في كل عام يفتح رسيدا في بنك جديد.

ورابعة الأثافي التي تختتم هذه الصورة الجزئية أن هذا الرجل نال ما نال و تقلد ما تقلد من مسؤولية (و ما كان يعرف شكل الألف) ولعل اختيار الشاعر للألف من دون باقي الحروف له دلالاته و إيحاءاته، فالألف هو فاتحة الحروف في كل لغة، فهذا الذي لم يعرف حتى الألف فهو كناية عن جهله و عدم استحقاقه لما تولاه من مسؤوليات.

ثم يواصل بنا الشاعر في رسم المشاهد الجزئية المشكلة للصورة الكلية حيث يقول:

تدرج من سائق للوزير
إلى أن تحول في الحزب
شيئا ثقيلا تغطيه كل الصحف

1- عز الدين ميهوبي : ملصقات، ص122.

و كان يؤدي صلاة الموسم في وقتها..
 إذا ما خلا لحظة للشياطين..
 قام وارثشف
 وماذا تريدون من ناهب محترف؟⁽¹⁾

فهذه الصورة تكونها صورتان جزئيتان، المشهد الأول تدرج من سائق للوزير، إلى أن تحول شيئاً ثقيلاً في الحزب، ومضمون الصورة أن الشاعر استعمل فعل التدرج في وظيفة ليس فيها تدرج و هي وظيفة السائق، و لكن التدرج حدث على اعتبار أنه سائق للوزيرالذي يمثل جزءاً من (1000كتف) التي سبق أن أشرنا إليها، فمجرد كونه سائقاً للوزير فله الاستحقاق الكامل في تقلد مسؤولية أعلى و لكن هذه المسؤولية يجب أن يباركها "الحزب" واستعمال هذه المفردة بصيغة التعريف و الأفراد ترسم لنا صورة الحزب الواحد و التوجه الواحد، و أنه لا معنى للقدرة و الكفاءة إذا لم تعلن ولاءك التام لسادة الحزب، فإذا أعلنت ولاءك وسرت وفق الخط المرسوم حتى و إن فقدت الأهلية فأنت من منظور "المنطق المقلوب" من المفارد، حياتك و إن كانت لا شيء ترصدها الصحف و تتبعها وسائل الإعلام لتجعل منك العبقري الفذ و أوجد الزمان.

ولأنه صار من المفارد من ذوي الوزن الثقيل في الحزب فقد كان يؤدي صلاة المواسم في وقتها، و لعل المقصود بها صلاة العيدين، و المناسبات الوطنية حيث يظهر بالزى الرسمي للإمام و لكنها صلاة لا تأمر بمعروف و لا تنهي عن فحشاء أو منكر، فصلاته تدخل ضمن "بروتوكولات" مسؤولياته الكبيرة تحت أضواء الشاشات التلفزيونية و التهليلات الصحفية، ولكن بمجرد خلوته مع نفسه أو لقاءه مع أقرانه الشياطين أخذ حظه من المتعة ولسان حاله "وإذا لقوا الذين آمنوا قالوا آمنا و إذا خلوا إلى شياطينهم قالوا إنا معكم إنما نحن مستهزئون"⁽²⁾

و يختم لنا هذا المشهد بجملة استفهامية بقوله و ماذا تريدون من ناهب محترف؟ و الشاعر ساق هذا الاستفهام بعدما أورد لنا جملة حقائق في صور جزئية كنانية بقدر ما نحملها على المجاز نحملها على الحقيقة ليضع القارئ أمام سؤال يفترض أنه قد علم إجابته سلفاً من خلال هذا المتدرج في دهاليز السلطة بلا استحقاق.

1- عز الدين ميهوبي : ملصقات، ص122-123 .

2- سورة البقرة : الآية 14.

ثم يواصل بنا مرة أخرى الشاعر مع رصد صورة أخرى يصوغها الفعل "يقولون" ولعل في استعمال الفعل يقولون تجاوز من الشاعر لينفي نسبة الكلام إليه و جعل الكلام من أحاديث الناس في الشارع أو في دهاليز السلطة حيث يقول:

يقولون - والله أعلم -

كانت له حظوة عند فافا

ويقطع بالناس حبل حقيقة ماضيه

في المنتصف⁽¹⁾

فالملاحظ أن الشاعر في المشهدين الأخيرين قام بتعيرية هذا "العزیز" ففوله كانت له حظوة عند "فافا" كناية عن العمالة و الخيانة التي جعلها الشاعر مدار هذه المصلحة الطويلة، لأن حياته محل شبه كثيرة فهو لا يريد أن يكشفها للناس لأنه يريد أن يبدو أمام الرعية بأنه صاحب الأمجاد، و أنه رافع لواء الجهاد، و لم تتوقف به المطامع عند هذا الحد بل :

يقولون أسس حزبا بلا قاعده

يقولون في فمه جملة واحده

إذا انتخبوني...

سأجعل أيامهم جنة خالده!⁽²⁾

و لأن الغطاء انكشف ووضع البلاد تغير فقد بلغ الأمر بهذا "العزیز" أن يؤسس حزبا بلا قاعدة و أحسب أن الأمر تغير عما كان عليه في مشهد سابق، إذ كان الحزب رمزا للأحادية "حزب جبهة التحرير الوطني" أما في هذه الصورة، فجاء الحزب نكرة أي أنه يحمل دلالات عدة، فقد يكون الحزب ديمقراطيا وقد يكون الحزب علمانيا، وقد يكون إسلاميا ، أو هو بالأحرى حزب وكفى، ثم هو حزب بلا قاعدة و هذه مفارقة أخرى لأنه في عرف السياسة الحزب تحركه القاعدة الشعبية و تغذيه بنضالها و أصواتها ليصل إلى سدة الحكم، هذا من جهة، و من جهة أخرى، صارت التعددية الحزبية مرتعا لكل غاد ورائح ليؤسس حزبا، لا يهم توجهه و لا تهم مبادئه، المهم أنه يسمى الحزب و هو زعيم له.

1- عز الدين ميهوبي: ملصقات، ص123.

2- عز الدين ميهوبي: المصدر نفسه، ص123-124.

لقد أسس حزيه لمجرد التأسيس، لكنه لا يملك ما يجابه به الجماهير غير جملة واحدة مفادها "إذا انتخبوني.. سأجعل أيامهم جنة خالدة" فرما لأنه لا يملك ما يقول لهم جاءت الجملة بصياغة الغائب و لم يخاطبهم مباشرة، ثم قوله سأجعل أيامهم جنة خالدة" فهي كناية تنبئ عن واقع مزر يعيشه الناس لذا فهو يعدهم بتغيير الأوضاع، و لكن الشاعر ختم الجملة بعلامة تعجب تمثل صورة أخرى من صور الدهشة و صور المفارقات التي تحدث في سياستنا لأن هذا الذي تحدث عنه طويلا ، و كان رمزا لكل نقيصة، فما ترك صفة من صفات الذم إلا ووصفه بها و مع ذلك فهو لا يستحي! يخاطب الجماهير بهذا الكلام قائلا: "سأجعل أيامهم جنة خالدة".

فالصورة الكلية في هذه الملصقة هي صورة فساد الواقع، وجاءنا الشاعر بصور جزئية كل صورة جزئية تمثل جانبا من جوانب هذا الفساد الذي عم البلاد، و جعل بين هذه الصور خيوطا سحرية تربطها فيما بينها حتى لا تبدو متناقضة، وإن كان الشاعر قد استخدم كلمات الحديث العادي، فهو ليس في حاجة إلى كلمات منتقاة منضدة، ذلك أن الكلمات تكون شعرية أو غير شعرية وفقا للسياق الذي توضع فيه، و الغرض الذي من أجله استخدمت هذه الكلمات أو تلك.

فالشاعر يبدو غير عاجز عن استخدام البلاغة القديمة، إنما هو يحاول أن يؤسس لبلاغة جديدة لصيقة بالواقع و الحياة اليومية، خاصة بعد أن صار الشعر أكثر تعبيراً عن الحياة، و صارت العلاقة بين الشاعر و جمهوره تختلف عن ذلك الموقف القديم الذي كان فيه الشاعر يخاطب الملوك و الأبطال أو يعبر عن خلجات نفسه بشكل ذاتي مغلق.. لقد صار الشاعر واحدا من الناس العاديين، فاقتربت لغته منهم، كما أصبح الشاعر يعبر عن الحياة بكل ما فيها من مألوف، و عادي و مبتذل، ولعل هذه الملصقة خير بيان على ذلك، إذ أن الصور فيها صاغها الشاعر وفق الفعل "يقولون" أي أنا شريك مع الناس في نقل هذا الكلام و تبليغه.

ومن أمثلة الصور الكلية أيضا قصيدة "القلب يرسم دورته" للشاعر فاتح علاق، حيث يقول :

ميت أنت فاختر مكانك بين الخشب!!

جثة للطريق هنا

جثة للشعاب هناك

جثة للشجر

جثة للنهر

لا وقت للروح

لا وقت للطين

فادخل إلى جثة واحتسب!!

هذا زمان الدم

قابيل يقتل هابيل

أوديب يقتل لاووس

فاهرب إلى الجنة واحتجب!!⁽¹⁾

فالصورة الكلية هنا تقوم على ثنائية "الجثة، القتل" وهي صورة ترسم واقع القتل و الموت في أبشع صورة في المرحلة الماضية من تاريخنا، فاستهل الصورة قائلاً: "ميت أنت فاختر مكانك بين الخشب" حيث و من الوهلة الأولى يبدأ صورته بتقديم و تأخير في عناصر الجملة لإثارة انتباهنا مباشرة، حيث لا يستوي التعبيران "فقولك أنت ميت وقولك ميت أنت" تختلف فائدة الكلام و مدى تأثيرها، عندما يقول الشاعر "ميت أنت" فهذا يعد من براعة الاستهلال التي تشد القارئ لتملي الصورة أكثر.

فأنت حتى و إن زعمت بأنك حي فأنت في عداد الموتى لأنه لا قيمة لك، قيمتك مع الخشب الذي لا يمثل شيئاً ذا بال و بعد هذا قد يكون جثة للطريق، أو جثة للشعاب، أو جثة للشجر أو جثة للنهر، وهذه كلها كنايات عن ترامي الأموات في كل مكان، لماذا هذا النقشي الذريع؟ "لأنه لا وقت للروح، لا وقت للطين" فالشاعر صاغ هذه الصورة الجزئية في شكل مجاز مرسل فالطين هو العنصر الأول المكون للإنسان لأنه خلق من طين، وهو الآن كالطين لا قيمة له مرمي في كل بقاع الوطن كما يرمى الخشب "فلا وقت للروح" كناية عن فقد الإنسان لعزته "و لا وقت للطين" فقد الإنسان كرامته، حيث أهين حيا و أهين ميتاً.

و ينتقل بنا الشاعر إلى صورة أخرى إذ يقول: "هذا زمان الدم" قابيل يقتل هابيل، أوديب يقتل لاووس و بهذه الصورة الجزئية تزداد الصورة الكلية بروزاً واتساحاً، بهذا الموت و القتل ليس من أجل تحرر أو قضية عادلة، إنما يحدث هذا ظلماً و جوراً لأن استعمال قصة قابيل و هابيل فيها دلالة على الظلم، دلالة على الفتن ، دلالة على غياب القيم، فما دام القوي قد أعلن حربه على الضعيف فإنه لا قدرة للضعيف على المواجهة، فالشاعر يوجه "فاهرب إلى جثة واحتجب" فهو يحبذ مقام هابيل على مقام قابيل لأن في موتك و أنت مظلوم راحة لك، تحجبك عن رؤية كثرة القتل، تحجبك عن الوقوع في الظلم. و يواصل الشاعر في رسم جزئيات الصورة حيث يقول:

هو الموت حظ على حبة القلب

1- فاتح علاق : آيات من كتاب السهو، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، 2001، ص59.

و الليل سيف يحط على الجيد إما تعب!!
انتظر طعنة من هنا
وانتظر طعنة من هناك⁽¹⁾

لقد سكن الموت القلب و جثم عليه، ولم يعد هناك شيء آخر يستهوي هذا القلب إلا الموت و أما الليل بظلامه من صورة مفزعة مخيفة، و لقد شبهه الشاعر بالسيف عندما يوضع على العنق لضربه ينتظر نهايته، فكأن هذا الليل بما يحمله من هلع وخوف من القتل قد صار هو ذاته رمزا "للموت" لأن كل واحد كان ينتظر في هذا الليل أن يطعن من هنا أو يطعن من هناك. و بعد هذا الانتظار الذي ملؤه عذاب يقول:

أطلق رصاصتك الآن أو فارتقب
قاتلا لا يراك
جثة للكلاب
جثة للذئاب
جثة للزهور
جثة للمطر⁽²⁾

و في هذه الصورة الجزئية يجعلنا الشاعر بين خيارين إما أن تدافع عن نفسك و تفعل كما يفعل الآخرون، و إما أن تنتظر قاتلا لا يراك، و هذه كناية عن عبثية القتل ، فكل الذي يعنيه أن يكون مع مطلع النهار جثة أخرى مترامية للكلاب أو الذئاب تلتهمها ، لا يهم المهم القتل الموت و كفى. و يختم الشاعر الصورة بقوله:

لا وقت للندب
لا وقت للتعزية
هي الأرض تسحبنا للبداية
لا شيء يثبت في صورة
عائق البحر برا وعم الزيد
فحي على الموت

1- فاتح علاق: آيات من كتاب السهو ، ص60.

2- فاتح علاق : المصدر نفسه ، ص60.

حي على الموت⁽¹⁾

فالصورة هناك على رغم كثرة القتل و الموت إلا أنه لا حق لك في الندب أو البكاء، لأنه لا أحد سيبكي معك، فكلهم قد أصيبوا بما أصبت، لذا فلا أحد يعزي أحدا و يواسيه في مصابه، هكذا تأخذنا الأرض إلى تاريخ البشرية الأول حيث قتل قابيل هابيل ظلما و عدوانا، فكل شيء قد تغير و مشهد الختام بكلمة موت كما بدأ بها الشاعر، هي الصورة الكلية التي أراد الشاعر أن ينقلها إلينا بما فيها من جزئيات كلها تصب في سياق واحد.

و المتأمل لكثير من الدواوين الشعرية الجزائرية لمرحلة التسعينيات يرى تواتر صورة الموت و الحزن حيث نجد الشاعر أحمد شنة في قصيدته "من القصيدة إلى المسدس" يرسم صورة مشابهة لصورة الشاعر فاتح علاق حيث يقول:

بين القصيدة و المسدس شاعر
 وطن جريح
 فكرة طلعت من الأنقاض عارية
 شهيد غاضب
 أسناخ ملحمة
 صباح جائع للشمس و الشهداء
 أرضحة تكشف فوق تربتها
 الحنين إلى الحجل
 مطر يحط على الشفاه
 وفي الضلوع
 و في المقل

جثث و أكفان و قنبلة...

ودروشة الصعود إلى الجبل⁽²⁾

1- فاتح علاق : المصدر السابق، ص60-61.

2- أحمد شنة: من القصيدة إلى المسدس، دار هومة، ص30-31.

لقد افتتح الشاعر هذه المقطوعة بمحاولة تقريب بين شيئين لا مجال بينهما للتقارب، و لعل عزاء الشاعر و عذره في ذلك أن القصيدة رمز من رموز المقاومة و الصمود بالنسبة للشاعر كما أن المسدس سلاح الصمود بالنسبة للمقاوم. ثم بعد ذلك يأتي إلى رسم الصور الجزئية التي تشكل الصور الكلية و هي " جرح الوطن" و بدأ المشهد يميل إلى الغرابة لأنه قال: "شهير غاضب" إذ يفترض أن يكون الشهيد سعيدا فرحا لما ناله من ثواب " و لا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا، بل أحياء عند ربهم يرزقون، فرحين بما أتاهم الله من فضله و يستبشرون بالذين لم يلحقوا بهم من خلفهم ألا خوف عليهم و لا هم يحزنون".⁽¹⁾

و ربما صورة هذا الشهيد الغاضب مرجعها إلى هذه الملحمة الجديدة التي يعايشها الجزائريون، لأن الشهيد إنما استشهد من أجل أن يعيش أبناء وطنه في أمان و سعادة، أما وقد ضاع الحلم و لم يتحقق فهو غاضب إذن، و بعد ذلك يرسم الشاعر صورة أخرى جزئية فيقول "صباح جائع للشمس و الشهداء"، فهذه الصورة الاستعارية جعلت من الصباح الذي يرمز لكل فجر جديد و رؤى متجددة قد قلبته الملحمة إلى كائن شره و نهم، إلى مزيد من الأشلاء و الدماء و الضحايا، و لكثرة الموتى و انتشارهم في كل مكان لا يجد الواحد منا سوى القفر و تخير موضع قدمه حتى لا يدوس تلك الجثث و تلك الأضرحة.

و يختم الشاعر المشهد الكلي بقوله مطر يحط على الشفاه و في الضلوع و في المقل، فالمطر كناية عن البكاء الشديد و الحزن الكبير الذي أصاب الجزائريين في تلك المرحلة، و نكأ جروحهم ذلك المشهد الثلاثي المفزع جثث و أكفان و قنبلة، ليس هذا فحسب، فالذين لم يصبروا و لم يحتملوا المأساة أصابتهم دروشة الصعود إلى الجبل بدافع الإحساس بالظلم، رأوا أن شفاءهم في الالتحاق بالجماعات المسلحة في أعالي الجبال. و عد هذا الأمر دروشة ربما لأن الذين يختارون هذا المصير ليسوا في كامل قواهم العقلية فهم في هوس و رؤية غير واضحة.

أما الشاعر عبد الغني خشة في قصيدة "شمال جنوب" فهو يعطي لقضيته أبعادا أخرى، فكانت الصورة الكلية هي صورة الجنوب الدليل القابع التابع لذيل الشمال حيث يستهل الشاعر صورته قائلا :

يдахمنا قطع الليل بالهمهمات ..

يдахمنا المخبرون ..

يдахمنا الحزن، يسبي الهتاف..⁽¹⁾

1- سورة آل عمران : الآيات 169-170.

إذ نرى أن الصورة الجزئية يحركها الفعل يداهم في المقاطع الثلاث، و جاء بصيغة المضارع مع تكرار الفعل ليرسم لنا المداهمة المتجددة التي تفاجئهم كل مرة بشيء جديد. فالمداهمات رسمت صورة للحزن قطع منهم الأنفاس.

و فوق السطوح سنونوة فوق حبل الغسيل

تناجي حمامه

تعيب عليها الهديل الحزين!

تجيب الحمامه : بلادي لها كل يوم فداء

حمامه ..

وحزني عليها علامه!!

حزين أنا يا رجال

من المهد حزني إلى اللحد صال و جال

و منذ أتانا الشمال حزين أنا.⁽²⁾

هي إذن صورة حمامة حزينة تناجيا سنونوة و تسألها عن سبب حزنها، والحمامة طائر مسالم يعيش قريبا من الإنسان، و استخدام الحمامة بالذات لأنها ترمز في كثير من الأحيان للسلام ولها في قلوب المسلمين مودة خاصة من بين الطيور*، لأنها تحمل هم الأمة الإسلامية حيث تفقد كل يوم العزيز من أبنائها. و الحزن هو بؤرة هذه الصورة فقد داهم كل شيء حتى العجاوات، و لم تتوقف مداهمة الحزن لمرحلة بعينها بل يلزم الشاعر من مهده إلى لحد، و هذه كناية عن الاستغراق في الحزن. لقد شرب الشاعر الحزن علقما منذ سن اليفاع تجرعه من صباه، و سبب ذلك الحزن يرجع إلى الشمال، هذه التسمية

1- عبد الغني خشة : المصدر السابق، ص20.

2- عبد الغني خشة : المصدر السابق، ص20.

* هي قصة الحمامة التي أقامت عشا بجانب الغار الذي اختبأ فيه النبي (ص) و أبو بكر (ض) خلال الهجرة.

الجغرافية التي تحمل الكثير من الدلالات مثل : الغرب، الاستعمار، بلاد الكفر... ويرسم لنا الشاعر المشهد المتبقي لما فعله الشمال :

و منذ أتانا الشمال بكذبة (ابريل)

و زحف العساكر فوق الروابي

و موت وبيبل

و هذا الشمال : سليل اللئام، عتل زنيم
سرى في البوادي، بهتك السلام
و أشعل للحرب ألف فتيل.⁽¹⁾

هذه الصورة الجزئية تقوم على موقف الشاعر الإنسان العربي المسلم من الغرب الاستعماري، حيث يبدأ المشهد مع كذبة ابريل التي يتحدث عنها البعض و يسميها خدعة ابريل، و مفادها أن المسلمين لما كانوا يحكمون إسبانيا قبل حوالي ألف سنة كانوا قوة لا يمكن تحطيمها، و كان الغربيون يتمنون أن يمسخوا الإسلام و لكنهم فشلوا، فما كان منهم إلا أن أرسلوا جواسيسهم إلى إسبانيا ليدرسوا و يكتشفوا سر قوة المسلمين.

ففكر الأوروبيون في إستراتيجية تكسر هذه القوة، فعملوا جاهدين على إفساد عنصر الشباب و إغراقهم في الخمر و المذات حتى تفاقم الوضع و سقطت الخلافة الإسلامية هناك، و سقط آخر حصن للمسلمين و هو غرناطة في أول ابريل، و لذلك اعتبروها خدعة ابريل.

و انقلبت الصورة و بدأ الزحف الأوروبي على بلاد الإسلام لا ينتشر حضارة كما زعم، و لكن نشر الموت و الخراب و الدمار. فهذا الشمال في الحقيقة من أحفاد القردة و الخنازير قد شبهه الشاعر "بالعتل الزنيم" و هو تناص قرآني كما في سورة القلم. فالعتل هو الفظ الغليظ الجموع المنوع و أما الزنيم فهو الدعي في القوم المشهور بالشر يعرف به بين الناس كما عرف به الأخنس بن شريق الثقفي*. فالشمال انتشر في كل البقاع فلم يترك حاضرة و لا بادية إلا و أشعل فيها نيران الحرب و هتك السلام. و الشاعر زواج بين الرمز و التشبيه و الاستعارة في زحف العساكر لما لها من قوة التصوير. و يختم الصورة الجزئية بصورة كناية توحى بمدى اتهام الغرب بالقضاء على كل شيء في الجنوب.

1- عبد الغني خشة : المصدر السابق، ص21.

* الحافظ بن كثير : مختصر تفسير القرآن العظيم، دار الوفاء للطباعة و النشر، المنصورة، ط1 ، 2003، ج3، ص495.

أما الصورة الجزئية الأخرى لما فعل الشمال فهي:

و هذا الشمال:
يعريد.. يأكل قمح الجنوب..
رغيف الشعوب
ويغزو بوجه جميل
يصدر من نفطنا، علبا نشتهي فتحها

لا نكل، وحيث: يميل الشمال نميل⁽¹⁾

لقد استهل الشاعر هذه الصورة بصورة كنائية تدل على استحواذ هذا الشمال على كل ما هو مصدر حياة الجنوب و مع ذلك فهو يفعل به الأفاعيل، يغزوه باسماء، و ربما هي صورة أخرى من الصور التي يرسمها الساسة العرب لشعوبهم لكي تصفق و تحتفي بالغربيين، ثم ماذا ترك هؤلاء بعد أكل القمح و الرغيف و تصدير النفط، و بذكر النفط تزداد الصورة اتضاحا و جلاء فالجنوب فقد رغيه فهو لا يملك من مقومات العيش إلا النفط و قد استحوذ عليه الغربيون أيضا، و لهذا فقد أصبحنا تبعا له في كل شيء لأنه ملك كل شيء عندنا و ليس لنا إلا الانتظار كما يقول الشاعر:

تسير الأمور على غير ما نتمنى..
و ننتظر الظرف أن يتسنى..
لنطمع سلوى و منا..
و مائدة من سماء
فما هدهد الأمن جفنا
و ما بلل الماء غصنا
و حال الجنوب
دليل
دليل⁽²⁾

هذا المقطع يقوم على صورة مستوحاة من القصص القرآني و هي صورة للواقع المر الذي يشبه واقع بني إسرائيل الذين كابدوا ما كابدوا على يدي فرعون. لكنهم في التيه قد من الله عز و جل عليهم " و أنزلنا عليكم المن و السلوى" و هذه نعمة كبرى في عز الضيق و المحنة.

فنحن أشبه بهم في (التيه) و نحن ننتظر أن نطمع المن و السلوى* أو تنتزل معجزة إلهية كنزول مائدة عيسى عليه السلام، و هذه الصورة يمكن أن نأخذها على وجه آخر، و هي أن المعجزات النبوية قد مضى زمانها و أنها لن تحدث مرة أخرى في دنيا الناس، و ربما تكون الصورة كناية عن استحالة تغيير وضع الجنوب لأنه ختم المشهد قائلا: فما هدهد الأمن جفنا، و لا بلل الماء غصنا، أي أن الأمر ظل على حاله، فالجوع من أهل الجنوب أبصارهم شاخصة تنتظر الغوث و لكن يبقى حال الجنوب دليل كما قال الشاعر، و لقد استفتحت الصورة الكلية بفعل تكرر ثلاث مرات. و ختمت الصورة بصفة فيها الدلالة على ديمومة بقاء الدل لصيقا بالجنوب لأنها تكررت أيضا ثلاث مرات، غير أننا نلاحظ أن هذه الصورة فيها مفارقة تختلف

1- عبد الغني خشة : و يبقى العالم أسئلتي، ص21.

2- عبد الغني خشة : المصدر نفسه، ص21-22.

عن كثير من القصائد الأخرى، حيث نجد الحلم و البشارة أو النبوءة من أجل غد مشرق يأتي عادة في خاتمة الصورة أو القصيدة، و لكن هذه القصيدة ظلت صورة الاغتراب و الإحساس بالاستمرارية القاتلة للوضع الراهن الممتلئ بالذل و الهوان هي المسيطرة عليها حتى النهاية.

فمن خلال الأمثلة و الشواهد التي مضت معنا يمكن أن نخلص إلى نتيجتين ، أولاهما تعدد العناصر المشكلة للصورة، و ثانيهما كلية هذه العناصر و ائتلافها و تداخلها، إذ أن المكونات التي تعمل على صياغة أية ظاهرة لا تبقى كما هي قبيل تشكيلها و بعده، حيث تبدو قبل التشكيل وحيدة منفردة، و لكنها بعد التشكيل تصبح أكثر جدلية و ذات علاقات مترابطة يؤثر بعضها في بعض و يغتني بعضها ببعض، و نحن حين ندرسها نلاحظ هذا التداخل و هذه الكلية، و حتى إذا رغبتنا في أن نعزل مكونا من مكوناتها لفحصه و دراسته إنما نفعل ذلك في ظل طبيعته الكلية التي اكتسبها عبر النسق الكلي.

و أنا لم أركز دراستي على ما في تلك الصور الكلية من صور جزئية بما فيها من استعارات و كنايات بقدر ما ركزت على الصور العامة الكلية و ما فيها من تفنن و كيف كون الشعراء صورتهم الشعرية التي استطاعوا أن يجمعوا فيها بين أمور عديدة متباعدة إلى حد ما، و يربطوا بينها و بين بعضها في نسق تشكيلي كونوا منه الصور التي رأينا.

* المن كما جاء في تفسير ابن كثير ، فهو كما قال ابن عباس (ض): كان ينزل عليهم على الأشجار، فيأكلون منه ما شاءوا و قال الربيع بن أنس : المن شراب كان ينزل عليهم مثل العسل فيمزجونه بالماء ثم يشربونه، و المن المشهور إن أكل وحده كان طعاما و حلاوة، وإن مزج مع الماء صار شرابا طيبا. و أما السلوى فهو طائر شبيه بالسماوي كانوا يأكلون منه. لمزيد من الشرح انظر ابن كثير، ج1، ص106-107.

صورة الفضاء النصي:

لقد التفت الشعراء المحدثون في الغرب إلى ضرورة تجديد الشكل الكتابي، فقد كان رامبو يقول: "أيا نفسي لا تصنع القصيدة بهذه الحروف التي أغرسها كالمسامير، بل بما تبقى من البياض، على الورق"⁽¹⁾ و يعني ذلك استغلال القيم الإيحائية في الشكل الكتابي، حيث أن عين القارئ يجب أن تشمل القصيدة بنظرة كلية أفقياً و عمودياً في آن واحد.

فمع تقدم العلم و التكنولوجيا كان للشكل الطباعي أثره في مقروئية القصيدة، "لأن أول ما يصطدم به القارئ هو شكل النص وكيفية إخراجها و طريقة توزيعه على الصفحة، ومن خلاله تتحدد عدة انطباعات هامة و مؤثرة في المتلقي، وتصل إلى حد التأثير في الدلالة، وتعمل على تنامي الإيقاع و توزيعه، ومداه وجزره، وانتشاره وتردده، وتقطعه واستحالاته إلى واقع صامت ساكن"⁽²⁾.

فلم تعد القصيدة المعاصرة مجرد تشكّل لغوي في شكل تناظري معلوم البداية و النهاية، بل أصبحت لعناصر الشكل أهمية لا يجب إغفالها و إهمالها لما لها من دور أساسي في مساعدة القارئ.

فالبناء الفضائي في القصيدة العربية "اكتسب نمطيته مع بداية التدوين و أن تعجب النفس و ايلاعها بالسمع، يؤدي إلى متعة العين بالنظر إلى النص، وهو ينظم عناصر تشكله"⁽³⁾ وبذلك أصبح النص بشكله الجديد يكسر نمطية التلقي المعروفة و يحقق البعد البصري و الأبعاد الهندسية في تلقي النص.

"فالصراع بين الأبيض و الأسود و كيفية توزيعه و انحصاره و امتداده، مرفقات النص الشعري غالباً ما تكون لوحة فنية من رسومات الشاعر أو أحد أصدقائه يمنح لعين القارئ المتعة و الراحة و يهيئه نفسياً للاستعداد للتلقي الجيد، فالاختلاف في توزيع السطور و لتصفيح بعض الكلمات أثر بالغ لأن عناصر الشكل الطباعي تؤخذ كنظام إشاري"⁽⁴⁾.

¹ - محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، بيروت، دار العودة، ط 1 ، 1979 ، ص 98.

² - عبد الرحمن تيبيرماسين: فضاء النص الشعري، محاضرات الملتقى الوطني الأول، (جامعة بسكرة)، نوفمبر، 2000 ، ص 175.

³ - مشري بن خليفة: الشعرية العربية، صدر عن وزارة الثقافة الجزائرية، 2007 ، ص 179.

⁴ - جون كوهن: بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش نقلا عن تيبير ماسين، (فضاء النص)، ص 176.

فالمعطيات الفضائية الهندسية للنص المعاصر لا يمكن أن تدرك إلا بصريا، "و في حالة انتفاء التلقي البصري لا يمكن للأذان أن تدرك الشكل في إبعاده المميزة تلك، كما لا يمكن للصيغة الشفوية للعرض أن تقدمه كذلك." (1)

و يدخل النص الشعري العربي مرحلة تركيب السواد على البياض "وفق قوانين الفضاء مع الشعراء المغاربة و الأندلسيين في القرنين السادس و السابع حيث برزت أشكال منها : القلب، التفصيل، التختيم * (2).

أما في شعرنا الجزائري المعاصر، فلم نجد من الرعيل الأول من اهتم بهذا العنصر و استغله حسبما يجب. استغلال مساحة الصفحة و طريقة الإخراج باستثناء الشاعر محمد الصالح باوية، ربما لظروف لم تكن مواتية لهم للتخلص من طريقة السماع و الإنشاد (3).

أما الرعيل الأخير فلقد تفاوت الشعراء في الاهتمام بهذا الفضاء النصي حسب رؤية كل شاعر و مقدرته الفنية و تجربته الشعرية و مدى نهله من التجارب الشعرية المعاصرة سواء في الشرق أو في الغرب.

1- المداخل النصية:

¹ - محمد الماكري: الشكل و الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص 157.

*

أ- القلب: يقوم نوع منه على تقديم الأبيات في صورة مربع، بحيث تتوزع الوحدات المكونة لكل بيت عموديا و أفقيا في تمثّل عددي و ترتيبي، الأمر الذي يمكن من قراءة البيت الواحد مرتين حسب الاتجاه الذي تسير وفقه عين المتلقي من الأعلى إلى الأسفل أو من اليمين إلى اليسار.

ب- التفصيل: نوع آخر يقوم على وضع الأبيات وفق نظام يسمح بفصل أجزاء منها دون أن يخل ذلك بتمام الوزن و المعنى، شريطة أن يتم الفصل في مواقع متوازنة من الأبيات.

ج- التختيم: يقوم التختيم على استغلال و تطويع الأشرطة و الأبيات لتتشابك على بياض الصفحة من أجل تكوين بصري متناسق هو في هذه الحالة كشكل الخاتم. حيث تتقاطع الأشرطة و يشترك ما يتلاقى منها في مواضع التقاطع في لفظة أو حرف واحد أو أكثر.

² - مشري بن خليفة: الشعرية العربية، ص 179.

³ - عبد الرحمن تيبيرماسين: فضاء النص الشعري، ص 182.

لقد شاعت المداخل النصية في الشعر الجزائري المعاصر، هذه المداخل لا تخرج عن دائرة مقدمات الدواوين أو الهوامش التوضيحية أو الإهداءات، فأما مقدمات الدواوين فالدارس يلاحظ وجود نموذجين لهذه المقدمات، النموذج الأول، مقدمة الدواوين بقلم الشاعر نفسه. كما فعل الشاعر يوسف وغليسي في ديوانه " أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار " حيث عنون مقدمته بـ " تأشيرة مرور " فهذه المقدمة تعطي صورة أولية واضحة عن الديوان. من الأمثلة كذلك ما كتبه عبد الله حمادي في ديوانه " البرزخ و السكين " حيث جعل مقدمة ديوانه مقدمة طويلة بعنوان " ماهية الشعر " تحدث فيها عن الخطاب الشعري الحداثي و عن الحداثة الإبداعية و غير ذلك.

و أما مقدمة ديوان " وطن لا يقبل القسمة " للشاعر محمد الصالح زوزو فقد جاءت تحت عنوان " بيان " تحدث فيها الشاعر على قصرها عن الشعر، كما نجد أيضا الشاعر فاتح علاق قد كتب مقدمة لديوانه " آيات من كتاب السهو " تحدث فيها عن الكتابة الشعرية حتى أنه برر سبب كتابته لهذه المقدمة قائلا: " لقد جرت العادة أن تأتي المقدمات تبيانا لما في الديوان من قصائد و تمهيدا لقلب القارئ و عقله حتى يفسح له مساحة فيهما ليتمدد الشعر على الروح فتمتلئ به و يمتلئ بها. على أنني أردت أن تكون المقدمة إبحارا حول حقيقة الشعر و رحلة حول النبع⁽¹⁾.

وأما الدواوين الشعرية التي كتبت مقدماتهم بأقلام غيرهم نجد : " قصائد منتفضة " لمصطفى الغماري بقلم عز الدين ميهوبي، و ديوان " الإغارة " لبوزيد حرز الله بقلم الشاعر عادل صيد، و ديوان " ترانيل حلم موجوع " لمحمد خمار بقلم الدكتور أحمد منور، كما نجد أيضا ديوان " ملصقات " لعز الدين ميهوبي بقلم يوسف وغليسي، وكذا ديوان " مدائح السنديان " لرابح حمدي حيث نجد فيه مقدمتين، الأولى بقلم عز الدين ميهوبي و الثانية بقلم أحمد دلباني.

ولكن ما يمكن ملاحظته فيما يخص هذه المقدمات، أن المقدمات التي كتبها الشعراء بأنفسهم لدواوينهم كانت تميل إلى الحديث عن النص الشعري و محاولة التأصيل، و أما المقدمات الأخرى فقد كانت في أكثرها تميل إلى الحديث عن الشعراء و مسيرتهم الشعرية.

أما الهوامش التوضيحية فقد لجأ إليها الشعراء لإضافة نوع من الوضوح وكذا تقريب نصوصهم أكثر من القارئ خاصة إذا كان الأمر يخص رموز الأعلام أو الرموز التاريخية، كما فعل عبد الله حمادي في ديوانه " البرزخ و السكين " حيث خصص صفحات عديدة لهذه الهوامش في قصيدة " البرزخ و السكين "

¹ - فاتح علاق: آيات من كتاب السهو، (مقدمة الديوان)، ص 11.

ميررا سبب إضافة تلك التوضيحات قائلا : " استجابة لرغبة القراء ارتأيت أن أرفق هذه القصيدة ببعض التوضيحات التتاصية⁽¹⁾ .

و من الشعراء الذين وظفوا هذه الهوامش أيضا الشاعر مصطفى الغماري في ديوانه " قصائد منتقضة " في أربعة مواضع نذكر شاهدا منها :

أين من يوسف.. يفيء له الحد كم إمام أسمع به إن نودي!

فأي قارئ لا يتوانى في ربط اسم يوسف بالنبي يوسف عليه السلام خاصة و أن السياق أورد كلمة " الحكم " و الآية الكريمة تقول: " رب قد أتيتني من الملك "⁽²⁾ وهو دعاء يوسف عليه السلام. ولكن الشاعر يعطينا توضيحا و معنى آخر فيقول : " هو الحاخام يوسف عباديا، الذي تخضع له جنرالات اليهود على عكس أمتنا الأعلام..... !! الذين يشار إليهم بالبنان فيهرعون!! و يؤمرون فيطيعون!⁽³⁾ .

كما وظف هذه الهوامش الشاعر يوسف وغليسي في ديوانه " تغريبة جعفر الطيار " و " أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار " حيث جاءت شروحاته مرتبطة بالأعلام كحسن البنا و غيلان الدمشقي و حيزية و هيلانا.

فهذه بعض الأمثلة الدالة على توظيف الشعراء الجزائريين للهوامش التوضيحية: فالهامش مهم في النص الشعري المعاصر لكسب المزيد من القراء و لفتح مغاليق النص، و يكون بكثرة في النصوص المحملة بكم معرفي و ثقافة متنوعة⁽⁴⁾ .

يضاف إلى هذه الهوامش الاهداءات و كذا بعض المداخل اللغوية التي يلجأ إليها الشاعر كتوطئة للدخول إلى نصه و هي غالبا ما تكون رأيا أو مقولة أو أبياتا شعرية⁽⁵⁾ . فأما الاهداءات فهناك من الشعراء

¹ - عبد الله حمادي : البرزخ و السكين، ص 143 .

² - سورة يوسف: الآية 100 .

³ - مصطفى الغماري : قصائد منتقضة، هامش ص 51.

⁴ - محمد الصالح خرفي : فضاء النص، نص الفضاء، منشورات أرستنيك، الجزائر ، ط2 ، 2007 ، ص 34 .

⁵ - محمد الصالح خرفي: جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، دكتوراه مخطوطة، جامعة قسنطينة، 2005 ، 2006، ص 242.

من يجعل إهداءاته مقدمة للشهداء و أبطال التاريخ كما فعل الغماري في " قصائد منتقضة " ، فجل إهداءاته كانت لأبطال و شهداء فلسطينيين ك : ليلي المقدسية، الشهيد عز الدين المصري، محمد محمود نصر...

ربما كان الإهداء موجها لأحد المقربين من الشاعر كما فعل كل من عبد الله حمادي " إلى ابنتي لميس " ، و كما فعل يوسف و غليسي " إلى والدي المرحوم الذي مات قبل مولدي، وإلى ست الحبايب أمي العزيزة" ، وربما جعل الشاعر لكل قصيدة إهداءها الخاص بها كما فعل الكثير من الشعراء.

ومن الأمثلة على المداخل اللغوية توطئة القصيدة بآية قرآنية كقصيدة " أي العاشقين الزئبق ؟! " حيث استهلها بآية قرآنية " ومن الناس من يعجبك قوله في الحياة الدنيا، ويشهد الله على ما في قلبه وهو ألد الخصام "(1). و قصيدة " مدينتي " لعبد الله حمادي فكانت توطئتها " و إذا أردنا أن نهلك قرية أمرنا مترفيها ففسقوا فيها فحق عليها القول فدمرناها تدميرا "(2). غير أن بعض القصائد جاءت توطئتها مقولة أو بيتا شعريا كما فعل حمادي في قصيدة " البرزخ و السكين " فاستهلها بمقولة ابن عربي " له النزول و لنا المعراج "(3) وكذا قصيدة " تجليات نبي سقط من الموت سهوا " لوغليسي استهلها بقوله:

اللي مضيع ذهب	بسوق الذهب يلقاه
و اللي مضيع حبيب	يمكن سنة ويلقاه
بس المضيع وطن	وين الوطن يلقاه(4). (أغنية شعبية عراقية).

فهذه المداخل اللغوية كانت موجهة لربط القارئ بالنص مباشرة فهي تعطي للقارئ الإطار العام للقصيدة و من ثم فهذه المداخل التي وظفها الشعراء أعطت لقصائدهم رؤية واضحة تعين القارئ على تمثّل النص و الغوص أكثر في أعماقه.

2- الرسوم و التشكيلات الخطية:

¹ - مصطفى الغماري : مقاطع من ديوان الرفض، ص 07 .

² - عبد الله حمادي : البرزخ و السكين، ص 109 .

³ - عبد الله حمادي : المصدر السابق، ص 125 .

⁴ - يوسف و غليسي : تغريبة جعفر الطيار، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، فرع سكيكدة، 2000، ص 14 .

لقد كان العبور من الخط اليدوي إلى الخط الطباعي أمرا يتطلبه العصر لظهور تقنية الطباعة الآلية، فشكل الحرف هو دال، سواء أتعلق الأمر بالحرف أم بالكلمة، فقد أمنح حرفاً أو كلمة مكتوبة بخط مغربي، بحسب السياق و المساق، معنى و دلالة، وقد يوحيان إلي بمعنى و دلالة مخالفتين إذا كتبنا بخط مشرقى، فرسم الكلمات و الحروف يتشابه مع الرسم الاصطلاحي دلالة و معنى بناء على هذا الأساس. (1)

لقد حرص بعض الشعراء على أن ينقل بصر قارئه من الحروف الآلية الطباعية إلى وضع مغاير تماماً ألا و هو الحرف المخطوط بعناية و دقة " يشبع رغبة البصر في رؤية حركة الخط و يتمتعها مثلما تتمتع النفس بالقراءة و حركة الصورة أي أنه يستحوز على لحظتي المتعة ، متعة الذهن بالقراءة و متعة البصر بالرؤية(2).

و من الأمثلة التي عمل فيها الشعراء على إخراج قصائدهم في حلة تبهر المتلقي و تجعله يذهل من لذة النغمة مع حلاوة الخط الشاعر يوسف و غليسي في " أوجاع صفافة " في قصيدة " الزلزلة، و حينئذ، وانتصار ".

1- محمد مفتاح : دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط3، 2006، ص 57.

2- عبد الرحمن تيرماسين : فضاء النص الشعري ، ص65.

قصيدة الليلة

إننا زلزل، الشوق زلزاله..
 وأنت خرج قلبك أثقاله..
 وقالها الفيتون..
 «مالهما؟!.. مالاه؟»
 هلموا.. هلموا
 لنسمع أخباره!
 نبيهم روح (عريف) من مغرب رويهم:
 «هو العاطنق الزايب الصوفى...
 تبوح لكم بالسراير أحواله..»
 فيضرب ركل العليين اشتاتاه:
 «هكذا العشق أوحى لنا!»

تلغراس في 92.04.05

(1)

1- يوسف وغليسي : أوجاع صفصافة، ص 65.

أصابع موتى بلا قوة
 أظفار الجديير العجاف
 وهدي السائر بين يدي تنتشر ..
 أصابع موتى كما زهرة
 فرصباها اعتراها العجاف ..
 أنا لذيكي « هيلانا » .. إنني أنتظر ،
 ولست أملك انتظاراً !
 أنا لذيكي .. وهدي السائر بين يدي تنتشر ..
 أنا لذيكي : متى تمطرين بدارتي ؟
 متى تزهرين ؟
 متى تطلعين جمباراً نهاراً ؟
 متى تيرتوي - منك يا كورتي - فيك قلبياً ؟
 لأخياً .. وكينا غداً أنتصر ! ..

قسطنطينة فيديان 1992

(1)

(*) هيلانا
 في أعماق الـ
 كل التحد

« إننا لا نذكر قيمة الماء
 حزينين أتعين لما نجف البئر »
 (هو مارس فولدر)

فطار ربي في ..
 وأتخر به ضيقك كطيفٍ مَبْرَأِ
 زمانٌ يعودُ ..
 زمانٌ يَمْزُجُ ..
 وأنتي منى ..
 على سكة الدهر .. وتطوي أني ..
 أحسن إلى الشمس حين الخروب ..
 وحين يهل القمر ..
 أحسن إلى الصيف حين الشتاء ..
 ولها يذو ويد الصيف ..
 أبكي شتاء الحُمُر !! ..

قسطنطينة في 1992

(1)

1- يوسف وغليسي: المصدر السابق، ص 66.

ولقد اختار الشعراء هذه الطريقة من أجل خدمة المعنى من جهة و كذا المتعة العقلية التي يسعى كل شاعر لخلقها و بثها في جمهوره من خلال عمله الشعري، فإضافة إلى التشكيلات الخطية عمد الشعراء إلى

الرسوم التي ترافق قصائدهم، و هذه الرسوم لم تأت عبثا إنما جاءت و استخدمت عن وعي، فهي لها دلالتها الفنية، فبعض هذه الرسوم من رسم الشاعر نفسه. كما فعل عز الدين ميهوبي أو يرسمها فنان يطلب من الشاعر كما في ديوان " أوجاع صفصافة "، حيث نجد توقيعات الرسام في أسفل رسوماته، و من أمثلة ذلك (1) :



¹ - يوسف وغليسي : أوجاع صفصافة، ص 80.

فالملاحظة التي تبدو جلية واضحة هي التلاحم الطباعي النصي بين القصيدة و الرسم المرافق لها، فالشاعر يتألم لأحوال شعبه و وطنه، وقصيدته جاءت ضمن الخريطة الجغرافية للجزائر، فهي تشغل مجالا في فضاءها كقصيدة أولا و كلوحة ثانيا و بعد ذلك جاءت القصيدة لتزين اللوحة " فبهذه الأبعاد أصبحت

القصيدة علامة ناطقة و مشيرة و منتمية بفضل التأطير الزخرفي بخطوط تراثية جزائرية، و أيقون دال على الموروث الثقافي و على الانتماء لوسط جغرافي محدد بالوطن الجزائر والصراع القائم بين الأبيض والأسود هو الصراع نفسه القائم بين الأطراف المتناحرة في الجزائر على سدة الحكم ، همومه و عذاباته يتكدها الشعب و الوطن.⁽¹⁾

ومن الأمثلة كذلك ملصقة (المسيرة) لعزالدين ميهوبي، و الملاحظة العامة على ملصقاته أنها جاءت داخل إطار يكثر فيه الأشكال الهندسية (مربع، دائرة، مثلث، خطوط) مع شكل دائري يمثل البرغي في الزوايا الأربع لكل قصيدة حتى تبدو أنها ملصقة فعلا.

ففي ملصقة (المسيرة) يبدو كذلك التلاحم الطباعي النصي واضحا جليا، فالرسم لا يوضح الأشخاص توضيحا كبيرا كما أن الرقم أو العدد المشارك في المسيرة غير محدد و غير مضبوط. وهؤلاء المشاركون لا يهشون و لا ينشون، إذا الريح مالت مالوا حيث تميل.

كما يمكن إضافة خاصية أخرى انفرد بها ميهوبي في ملصقاته ألا و هي سمك و حجم الحروف و الكلمات، حيث يقدم الشاعر نصوصه في أشكال و أحجام مختلفة في استغلال داخلي للفضاء النصي و توزيع البياض والسواد. إذ يمكن اعتبار ذلك الأسلوب "تبرا خطيا بصريا يتم عبره التأكيد على مقطع أو سطر أو وحدة معجمية أو خطية".⁽²⁾

ومن الأمثلة على ذلك: قصائد (خمسة، مبروك، اهتراء، عودة، أنانية، دوفيز، خماس، الشعب) و نكتفي بقصيدة (خمسة) كمثال على سمك بعض الكلمات:

في بلادي..

بني الوضع على خمس..

وان شئت فقل عنها مطالب

سكن بعد وظيفه

وزواج بعفيفه

و جواز..

1- عبد الرحمن تيبيرماسين : فضاء النص الشعري، ص188.

2- محمد الماكري: الشكل و الخطاب، ص 236.

وإذا أمكن..سيارة زوجين خفيفه
هكذا الوضع و إلا..
فعلها و علينا..
و على الأحزاب ..و الحكام
مليون قذيفه(1)

فالكلمات التي جاءت بخط سميك تأخذ قيمتها الدلالية بصريا، فمجيئها بهذا الشكل يعطيها أبعادا و معنى أكثر من الكلمات الأخرى حيث تبدو أنها محور القصيدة.

3- علامات الترقيم:

إن علامات الترقيم تشير كما نعلم إلى " الحدود بين أطراف جملة مركبة ، أو بين جملة مؤلفة لنص ما، و تدل أيضا على علاقات العطف أو الجر بين الجمل المختلفة، هذا من الناحية البنائية التركيبية ، أما من الناحية الصوتية فإن علامات الترقيم تمثل تقليدا اصطلاحيا للتدليل على الخط البياني للصوت".(2)

ولقد أخذت علامات الترقيم حيزا كبيرا في الشعر الجزائري المعاصر كنقاط الحذف ، و نقاط التوقف، والاستفهام، والتعجب...وغيرها، ونجد هذه العلامات أكثر ما نجدها عند ميهوبي، وحمادي ، و غليسي، ومحمد الصالح زوزو، حيث نجد في ديوان هذا الأخير (وطن لا يقبل القسمة) نقاط الحذف كعلامة بارزة كثيرا في قصائده.ففي قصيدة (صور لما بعد التشويه) جاءت نقاط الحذف في العنوان أولا هكذا (صور
لما بعد التشويه) حيث يقول:

أبصر بعينين من جوع...
حضارة من زجاج مأجور...
و قوارير صدئت...
أبصر على الأدوية و أقرص الأسبرين...
و الحقن المستوردة..
أبصر قبضة صغير تضم على الشموع...
و أما بثدي واحد

¹ - عزالدين ميهوبي : ملصقات، ص 54.

² - شربل داغر : الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال للنشر . المغرب، ط1 1988، ص 24.

تدلى بين الضلوع... (1).

فالشاعر المعاصر لا يقدم نفسه للقارئ على طبق من ذهب ليبتلعه بكل سهولة فهذه النقاط تأخذ أبعادا و دلالات متجددة مع كل قارئ حسب ثقافته و تجاربه، و المثال الآخر الذي نسوقه للشاعر و غليسي حيث يقول :

و في " جبل الوحش " ادفن همي...
و رفر في " الأبيض المتوسط " ذاك الشارع...
عسى أن يثير اشتياق الرفاق إلي...
و لكنهم "....."
فأطرقت مثني.... ثلاث..... رباع.....
و أعلنت بدء الوداع :
وداعا... و..دا..عا... و..د..ا...ع(2).

فالشاعر ووظف نقاط الحذف، مرة تكون نقطتين و مرة تكون ثلاث نقاط و بلغ الاستعمال مداه بعد " لكنهم " حيث وصل عدد النقاط إلى ستة، و مقام هذه النقاط " خبر لكن "، فالشاعر في هذه الدفقة الشعورية ترك للقارئ مجال القول و الإضافة و مشاركة الشاعر آلامه من خلال بناء آخر للنص. و هكذا يأخذ النص تفسيرات مختلفة يتسع مجالها باتساع ثقافة كل قارئ.

و من الشعراء الذين أكثروا من استعمال علامات الترقيم أيضا عزالدين ميهوبي في ملصقاته، حيث وصل به الحد إلى استعمال نقاط الحذف كأسطر شعرية كاملة كما في ملصقات : تيه (ص144)، نشرة (ص94)، قناعة (ص59)، نعمة (ص33)، ففي ملصقة " تيه " يقول :

سأل الطفل أباه :
ما الذي عفر هاتيك الجباه
قال : لا أعلم...
لكني رأيت الناس تبتاع
بسوق العقل آلاف الشفاه

¹ - محمد الصالح زوزو : وطن لا يقبل القسمة، ص 61.

² - يوسف و غليسي : أوجاع صفصافة، ص 79.

.....

.....

سكت الطفل..

و في عينيه درب العقل تاه.....(1).

ربما حتى الشاعر في قصيدة (تية) قد تاه، لذلك يبدو حضور نقاط الحذف مكثفا في سطرين كاملين و مع ذلك فقط الحذف تعطي للقارئ حق المشاركة بحرية في إكمال المعنى الخفي و راء هذه العلامات و الأيقونات.

يضاف إلى هذه العلامات الفنية الطباعية حيث أننا نجد كل شاعر يتفنن في إخراج قصيدته و كتابة كلماتها و أسطرها في الورقة، كما فعل عبد الله حمادي في بعض قصائد " البرزخ و السكين " إذ كتب أسطره و جملة الشعرية في أقصى اليسار لتبدو تلك القصائد على طريقة الكتابة اللاتينية. و كما كتب عز الدين ميهوبي ملصقة " وساطة " حيث جاءت بهذا الشكل :

ببساطة

في بلادي..

كل شيء صار محكوما

بقانون

ال.....

الو....

الوس...

الوساط..

الوساطه..(2).

فإذا كان الشاعر في قصيدة " خمسة " قد كتب بعض الكلمات بخط سميكة لأنها تمثل محور القصيدة فإنه هنا جعل القصيدة كلها قائمة على كلمة واحدة جاءت في شكل متقطع لتأخذ صورتها الكاملة في آخر الملصقة. و معظم الكلمات التي تعامل الشاعر معها تعاملًا خاصًا كانت لها أبعادا اجتماعية كبيرة في واقع الوطن.

¹ - عزالدين ميهوبي : ملصقات، ص 144.

² - عزالدين ميهوبي : المصدر نفسه ، ص32.

مما سبق نخلص إلى أن النص الشعري الجزائري المعاصر كغيره من النصوص قد أخذ حلة بصرية قربته أكثر من القارئ و جعلت منه مبدعا ثانيا لهذا النص، و لقد تعدد و تنوع الفضاء الطباعي النصي تعدد و تنوع تجارب كل شاعر، و مهما اختلف وعي الشعراء بهذا الايقون " فإن محلل الخطاب الشعري مطالب باستكناه دلالاته و أبعاده، لأنه ليس تحصيل حاصل أو حشوا يمكن الاستغناء عنه و لكنه أحد مكونات الخطاب الشعري " (1).

¹ - محمد مفتاح : دينامية النص، ص 59.

منذ أن دبت الحركة على وجه هذه الأرض والإنسان يعبر عن مشاعره النبيلة وأحاسيسه الفياضة ومواقفه الثابتة بالكلمات المتناغمة والألحان المطربة التي تتشكل داخل أضلعه حسب تموجات خواطره وآماله الجسام.

فالشعر منذ أن وجد قائم على الموسيقى، فهي تمثل جوهر العملية الشعرية فيه "فالموسيقى تنتظم حركة الكون، وتسيطر على دائرة الوجود، فكل ظاهرة كونية لها إيقاعها المؤثر فيما عداه تأثيرا يجعل من تجاذب جزئيات الكون بعضها ببعض الآخر... حركة إيقاعية دافعة إلى التماسك والتجاذب".⁽¹⁾

وهذا الإحساس الجمالي بالموسيقى المصحوب بالاستمتاع نجده كذلك مجسدا في استمتاع الإنسان بالكلمة الموزونة في قالب شعري. فالأنشيد القومية مثلا توظف الهمم وتدفع بأبناء الأمة إلى النضال والجهاد.

ولا يقتصر الأثر الصوتي على الإنسان فحسب، بل يؤثر في الحيوان، "فبالصوت تساق الإبل عند الحداء، وبالصوت يستعان على صيد السمك والطيور والأيائل، وبالصغير تساق الدواب، فالحركة الظاهرية للكلمة، والمتمثلة في أصواتها تنافس المعنى في رسالته، فلا يقتصر دور الرسالة اللغوية على المعنى دون الصوت".⁽²⁾

من هنا نفهم أن الإيقاع الموسيقي في الشعر "له مرمى يستكمل الشاعر غايته بالوصول إليه، ذلك أنه يحرك في النفس ما لا تستطيع اللغة بكلماتها ودلالاتها بلوغه من انفعالات خفية واهتزاز يشركنا في التجربة وأغوارها".⁽³⁾

فما من شك في أن الإيقاع الموسيقي في العمل الشعري يعد من أهم العناصر التي يعتمد عليها هذا الفن الجميل، فالعلاقة بين الشعر و الموسيقى ترجع إلى طبيعة الشعر الذي نشأ مرتبطا بالغناء، ومن ثم فهما يصدران عن نبع واحد هو الشعور بالوزن والإيقاع.

1- صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1993 ص 11.

2- يوسف حسن نوفل: استشفاف الشعر، الشركة المصرية العالمية للنشر، دت، ص 157.

3- فايز الداية: جماليات الأسلوب، دار الفكر العربي، بيروت، دمشق، ط2، 1996، ص 63.

فالكلمة المنطوقة بما لها من جرس هي ما يتعامل معه الشاعر، ذلك أن اللغة "زمنية في طبيعتها والكلمات توضع في نظام محدد وفقا لتتابع الأصوات، فإن هذا التتابع الصوتي خلال الزمن هو ما يطلق عليه الإطار الموسيقي وقد أطلق عليه مصطلح الوزن.⁽¹⁾

ولما كان الإيقاع يقوم على التناسب والتتابع، بينما يقوم الوزن على التنظيم الجاهز والتكرار والفواصل المحددة وفق نظام معروف، لذا فإن الشاعر المعاصر صار في إمكانه أن يجرب الأصوات المتباينة، ويعيد خلق أصوات جديدة، كما أتاح نظام التفعيلة إمكانات واسعة لاستخدام كل إمكانات الإيقاع وتشكيلاته المعبرة عن الجو المطلوب، والتعبير الموسيقي المناسب والملئم للموضوع باختيار عدد التفعيلات المناسب وربط التفعيلات بعضها البعض وفق نظام تحدده التجربة الشعرية عبر قدرات الشاعر في الصياغة والتعبير.

وقضية موسيقى الشعر العربي والتجديد فيها من القضايا التي ألهمت أقلام النقاد والأدباء وأشعلت نار الجدل بينهم، لا لشيء إلا لأن "المضمون الجديد لا يمكن وضعه بتمام جدته في الشكل القديم مهما يكن الشاعر قديرا، فإن قدم الشكل لابد وأن يحده بحدود، وأن يفسد عليه الكثير من جدته".⁽²⁾

والتجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة تميزت بتنوع في أشكال النصوص الشعرية، مما يؤدي إلى تنوع في الإيقاع والموسيقى، حيث نعثر على أشكال ثلاثة هي: القصيدة العمودية، القصيدة الحرة وقصيدة النثر.

و الجدول التالي يبين إحصاءات لقصائد بعض الدواوين و أنواع القصائد السائدة فيها:

1- رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، ص 170.

2- محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، دار الفكر، القاهرة، 1971، ص 03.

الديوان	القصيد	العمودية	الحرّة	الكامل	المتقارب	الرمل	المتدارك	الطويل	البسيط	الرجز	الخفيف	السريع	المجتث	المديد	الوافر
الرباعيات	64	63	1	13	28	22			1						
ملصقات	133		130	1	16	107	5								1
البرزخ و السكنين	13	8	5	3	2	2	1			1	2		1		
حرائق الأفئدة	21	16	5	2	3	7		6							
أوجاع صفصافة	31	14	2	9	6		2	2	6						2
ويبقى العالم أسنلتي	13	2	1	4	1	2	4		1	1					
مقاطع من ديوان الرفض	8	4	1	4			1								
قصائد منتفضة	7	7		5								2			
تراتيل حلم موجوع	11	10	1	2	5		2	1		1					
ياعات الحلم الهارب	20	11	9	4	5	1	3		1	3	1		1		1
المدارات	15	3	2		4	1	4			2			1		
من القصيدة إلى المسدس	11	6	5	2	2	1	2		3					1	
الإغارة	20	3	6	4		2	1			1	1				1
آيات من كتاب السهو	34	3	1	8	3	2	8			1					1
المجموع	401	150	239	62	74	143	49	3	18	10	6		3		7

إيقاع القصيدة العمودية:

من الوهلة الأولى نرى أن الشعراء الجزائريين مالوا إلى كتابة القصيدة الحرة أكثر من ميلهم إلى كتابة القصيدة العمودية، إذ أن نسبة شيوع القصيدة الحرة هي 59,60% بينما لا تمثل القصيدة العمودية إلا نسبة 37,40%.

كما أنه من خلال الجدول الإحصائي يتبين لنا أن أربعة بحور تستحوذ على اهتمامات الشعراء الجزائريين المعاصرين، حيث نظموا أشعارهم وفقها، وهي: الرمل، المتقارب، الكامل والمتدارك، حيث يمثل الرمل نسبة 37,04% ثم يأتي بعده المتقارب بنسبة 19,17% ويليه الكامل بنسبة 16,06% وبعده المتدارك بنسبة 12,69%، و يعلق إبراهيم أنيس على بحر الرمل قائلاً: "أما الرمل فهو ذلك البحر الذي ظل في أشعار القدماء خامل الذكر، حتى جاء العصر الحديث ونهض به نهضة كبيرة أوشكت أن تنزله المنزلة الثانية في أوزان الشعر"⁽¹⁾، إننا نذهب أبعد مما قاله إبراهيم أنيس، فالعمل الإحصائي الذي بين يدينا يبين لنا مدى شيوع بحر الرمل و كثرة استعماله في الشعر الجزائري المعاصر.

غير أننا لو قرأنا المدونة التي بين أيدينا قراءة أعمق لتبين لنا أن هذا البحر في الحقيقة شاع بكثرة في ديواني "ملصقات" و"الرباعيات" لعز الدين ميهوبي، ومجمل قصائد الديوانين هي عبارة عن مقطوعات شعرية كثيرة، فالقراءة الثانية لهذه المدونة الشعرية الجزائرية تبين أن بحر الكامل كان حاضراً في كل الدواوين الشعرية ما عدا "المدارات"، بل إنه يبلغ نسبة 71% من الاستعمال في ديوان قصائد منتقضة للشاعر مصطفى الغماري، ويبلغ نسبة 38% في ديوان أوجاع صفصافة للشاعر يوسف وغليسي، بينما يغيب الرمل في أربعة مدونات شعرية كاملة، وهي: أوجاع صفصافة، مقاطع من ديوان الرقص، قصائد منتقضة وتراويل حلم موجوع، على أن حضوره في دواوين "الإغارة، ومن القصيدة إلى المسدس والمدارات وبياءات الحلم الهارب، ويبقى العالم أسئلتي والبرزخ والسكين"، لم يتعد القصيدة أو القصيدتين.

ومع ذلك فإن الملاحظة التي لا يختلف عليها اثنان هي أن الشعراء الجزائريين مالوا كلهم إلى استعمال البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة.

أما لو قمنا بدراسة نسبة تواتر البحور الشعرية في القصائد العمودية، فإننا نجد أن أكثر القصائد العمودية نظمت وفق بحر الكامل (42)، ثم المتقارب (41)، وبعدهما الرمل (24) ليأتي بحر البسيط في المرتبة الرابعة بـ (18) قصيدة، وهكذا تكون نسبة البحور كالتالي: الكامل 28%، أما المتقارب فيمثل 27,33%، وأما الرمل فيمثل 16%، وأما البسيط فيمثل 12%، أما البحر المتدارك فلا يمثل إلا نسبة 6% من البحور المستعملة في القصيدة العمودية.

1- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1965، ص 200.

ولعل السبب في هذه النسب ما قاله الدكتور علي جعفر العلق: "لقد أخرج الواقع الموسيقي معظم البحور المركبة، أو البحور الممزوجة من دائرة الفاعلية والتأثير بشكل يكاد يكون تاما، واقتصر التشكيل الموسيقي في معظم الكتابات الشعرية على البحور المفردة أو ما اصطلح عليه بالبحور الصافية.⁽¹⁾

فشيوع بحر الكامل في القصيدة العمودية الجزائرية المعاصرة له ما يبرره، فهذا البحر "هو أقرب إلى الرقة، إذا دخله الحذذ وجاد نظمه بات مطريا مرقصا، و كانت به نبرة تهيج العاطفة، وهو كذلك إذا اجتمع فيه الحذذ والإضمار^(*) (2).

وسنقف عند بعض القصائد لنرى كيف كان استعمال بحر الكامل في الشعر الجزائري المعاصر، فالمثال الأول "قصيدة الجزائر" للشاعر عبد الله حمادي حيث يقول فيها:

أخضرا	للشهادة	سفرا	وتكون	وتكون	أن	الجزائر	قدر
أجھرا	بالنضارة	عمر	وربيع	ياكبرا	بالفتوة	حلما	وتكون
مزھرا	تتاغم	أنس	ونھار	وتشوة	للخلود	ھمسا	وتكون
تفجرا	بالعطاء	حب	وورید	نابضا	بالأخوة	عرقا	وتكون
فأبھرا	الجمال	عصماء...أوقدها	وتكون	قصيدة	الطوقوس	وهج	وتكون
	وتقهرا ⁽³⁾	لتلين حرا لا يطاق،	وتكون	ظلييلة	التراب	أنبتها	فرعاء

لقد وردت تفعيلة (مُتَفَاعِلُنْ) في الأبيات كما يلي:

ollolll / ollolol / ollolll

ollolol / ollolll / ollolll

ollolll / ollolol / ollolll

ollolll / ollolol / ollolll

ollolll / ollolol / ollolll

ollolll / ollolol / ollolll

1- علي جعفر العلق: في حدائث النص الشعري، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2003، ص 76.

*- الحذذ هو حذف الوند المجموع الأخير فتصير متفاعلن (متفاع=فعلن) و الإضمار هو تسكين الحرف الثاني من التفعيلة فتصبح (فعلن).

2- محمد مصطفى أبو شوارب: جماليات النص الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، ط 1، 2005، ص 147.

3- عبد الله حمادي: البرزخ و السكين، ص 29.

فبنية الوزن لم يلحقها أي زحاف ما عدا الإضمار (وهو تسكين الحرف الثاني من التفعيلة)، حيث تصير مُنْقَاعِلُنْ إلى مُنْقَاعِلُنْ وتقلب (مُسْتَفْعِلُنْ)، فالقصيدة حافظت على موسيقاها الخارجية بالمحافظة على الإيقاع المتكرر في كل بيت من أبيات القصيدة بحرا وقافية، بل لقد تجاوزت ذلك إلى الموسيقى الداخلية، فهذه الكلمات التي يتردد فيها حرف الراء كثيرا تشيع في أعماق النفس شعورا بالفخر والاعتزاز، حيث نجد هذه الكلمات: قدر الجزائر، الأكبر، أخضرا، ربيع عمر بالنضارة أجهرًا،... فقد ولد تواتر مثل هذه الكلمات جرسا موسيقيا يوحي بمعاني العظمة الجلال وكأن الشاعر عاد بنا إلى إلياذة الجزائر لمفدي زكريا.

فالعلاقة بين المشاعر والأحاسيس التي تصبغ النص الشعري بصبغة الصدق الفني وبين موسيقاه علاقة عضوية تجعل من النص صورة فنية متماسكة، فالشاعر البارح يمكنه أن يستغل الدفقات الموسيقية لتتناسق وتتمسق في الوقت ذاته بما يصوره أو يعبر عنه من إحساس.

"فالتولين الموسيقي يستطيع أن يلائم بين المواقف، أو يجعل تجسيده للشعور ينطق بواسطة النغمة الموسيقية نفسها، بالإضافة إلى أن الموسيقى في الشعر لديها القدرة في تجسيد الإحساس المستكن في طبيعة العمل الشعري نفسه مع قدرة الشاعر على ربط بنائه الفكري متلبسا ببنائه الموسيقي".⁽¹⁾

أما الشاعر مصطفى الغماري فيجعل من الكامل مرتعا رحيبا يتنفس فيه، حيث يقول في قصيدة "شهادة":

مددٌ على أمدٍ يُقَلُّ النارا
ودم يضيء لعاشقيه منارا
كن من تشاء فإن تكنه فريما
حازت يداك -ولا عداك- فخارا
حيزت إليك من الخلود متارف
أغدق بمنتهل الخلود عقارا
عمر يطول بما يُقَلُّ وربما
ترتدُّ أعمار الطغاة قصارا

واستياسوا منا وجن جنونهم
هل غير مقترف غداً جزّاراً
يرمي بقاذفة اللهيب لهيبه

1- صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي ، ص 20.

فيصيب أهلا أو يبيت جارا
وأصمٌ يسترق الحسيس وإنه
أعمى يغازل جفنه الأنوار
يعطيك من طرف اللسان وقلبه
حمم على رمح جرين حرارا⁽¹⁾

فالملاحظة الأولى تخص موسيقى الإطار ذلك أن تفعيلة الضرب جاءت مقطوعة الودت (متفاعلن صارت متفاعلٌ وتحول إلى فعلائن)، وهذا عند أهل العروض يعتبر النموذج الثاني من نماذج بحر الكامل في الشعر العربي، ومن المعروف أن الحركات القصيرة تجعل البحر سريعاً بخلاف الطويلة فتجعله بطيئاً، وتلائم الأولى الموضوعات العنيفة بينما تلائم الأخرى الهدوء والحزن وما إليهما.⁽²⁾

كما أن قافية القصيدة تسهم في البناء العضوي للبيت بوصفها جزءاً من التركيب، إذ أن معظم كلمات القافية جاءت أسماء، والاسم من خصائصه الديمومة والاستمرار، وكأن الشاعر يصر على دوام فخره بأقطاب الشهادة ودوام آلامه لحال الأمة وقضاياها الراهنة. وإصراره هذا ينبثق أيضاً من خلال وقوعه على بحر الكامل ذي التفاعيل الكثيرة، ولاتساع مقاطعه وكلماته لأتاته من جهة، وفخره من جهة أخرى، و لملاءمة موسيقاه لأغراضه الجدّية الرزينة.

'قافية القصيدة ذات معانٍ متصلة بموضوع القصيدة، بحيث لا يشعر المرء أن البيت مجلوب من أجل القافية، بل تكون هي المجلوبة من أجله، ولا ينبغي أن يؤتى بها لتتمية البيت، بل يكون معنى البيت مبنياً عليها، لا يمكن الاستغناء عنها فيه.'⁽³⁾

فالتفعيلات تتنوع موسيقياً في البدء والحشو والختام في الأبيات، وحروف الكلمات التي تقابل حروف التفعيلات تختلف بعضها مع بعض، ما بين حروف ساكنة وحروف طويلة وحروف لينة، وهذا الاختلاف الصوتي ينوع الموسيقى وينوع معاني الإيحاء الموسيقي في الوزن الواحد. يضاف إلى هذا كله، ذلك الجرس الموسيقي الذي يسببه وقع الحروف والكلمات على الأذن، حيث نجد أن كل بيت يسيطر عليه جرس موسيقي بعينه، فالبيت الأول يسيطر عليه تكرار (الدال والميم والنون) في الكلمات: مَدَدٌ، أَمَدٌ، دَمٌ، منارا، النارا، مع تلك الغنة الناتجة عن تكرار التتوين الذي يكاد الشاعر أن

1- مصطفى الغماري: قصائد منتقضة، ص 59-60.

2- شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، ط 11، 1987، ص 72.

3- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2004، ص 442.

يشغلنا به في البيت الأول، فالشاعر يحاصرنا بهذا الحرف الذي لا يصبح حرفاً وإنما يتحول إلى مناخ موسيقي يتفق وطبيعة التجربة، ثم يعتمد بعد ذلك إلى استعماله في ثلاث كلمات في البيت الثاني ويأتي ساكناً (كن، فإن، تكنه) وهذا الحرف إذا كان ساكناً يتأثر بما يجاوره من أصوات. فهو في البيت الثاني يؤسس جرساً موسيقياً آخر بعد أن فاجأنا الشاعر بذلك الكاف المتكرر في أربع كلمات (كن، تكنه، يداك، عداك).

فالشاعر لم يُعن بموسيقى الإطار المتمثلة في الوزن والقافية في جميع أبيات القصيدة فقط، بل تجاوزه إلى موسيقى النسيج المنبعثة من تركيب الأصوات في القصيدة على نحو اختياري يتمثل في بعض الظواهر الإيقاعية في أبيات دون غيرها، "وذلك الإيقاع الخاص هو الذي يلعب الدور الأكبر في التمييز الموسيقي بين القصائد المتحدة في الوزن والقافية، لأنه الذي يقوم غالباً بتوصيل المعنى على نحو فني عن طريق توظيف إمكانات اللغة في سبيل إيضاح هذا المعنى أو تأكيده أو لفت الانتباه إليه.⁽¹⁾

أما الشاعر يوسف وغيلسي فقد وجد في البحر الكامل ملاذاً لآلامه وآهاته، حيث يقول في قصيدة "عائد من مدن الصقيع":

كيف البداية والأسى غلاب
حتى اشتكت من حمله الأهداب؟!
آه! قد انفجرت براكين الضنى
في عمق أعماقي، فلاح ضباب
يا شاعر الأشجان! يا نبع الجوى
جف الهوى... وتكرر الأحباب
هذي خطوب الدهر تجمعا على
درب القصيد المر والأوصاب
"أصحاب أخدود" رمونا هاهنا
في نارهم، حتى يشيب غراب
في غربة أزلية نحيا معاً
وحياة وجدٍ كلها أتعاب
في قلعة مهجورة وجبالها
آه! أما بين الجبال نقاب
كعنادل عاشت تنوح كنيبة
فهل الكآبة لعنة وعقاب⁽²⁾

1- محمد مصطفى أبو شوارب: جماليات النص الشعري، ص 161-162.

2- يوسف وغيلسي: أوجاع صفصافة، ص 22-23.

فإذا ذهبنا نكتب تفاعيل الأبيات الأربعة الأولى وجدناها على الشكل التالي:

- البيت 01: متفاعل-متفاعل-متفاعل ❖ متفاعل-متفاعل-متفاعل
 البيت 02: متفاعل-متفاعل-متفاعل ❖ متفاعل-متفاعل-متفاعل
 البيت 03: متفاعل-متفاعل-متفاعل ❖ متفاعل-متفاعل-متفاعل
 البيت 04: متفاعل-متفاعل-متفاعل ❖ متفاعل-متفاعل-متفاعل

فبحر الكامل بتفعيلاته التامة (مُتَفَاعِلُنْ) (o l l o l l l) تحتوي على خمس حركات وساكنين. أي أن البيت الواحد من الكامل يضم (30 حركة +12 ساكنا) بمعنى أن مجموع الحركات والسواكن في أربع أبيات يحوي 120 حركة و48 ساكنا، وبالتالي فالحركات تمثل نسبة 71,42%، أما السواكن فلا تمثل إلا نسبة 28,57%.

لكن الملاحظ على هذه الأبيات الأربعة أنها لا تضم إلا 96 حركة، بينما في المقابل وصل عدد السواكن إلى 67 ساكنا فانخفضت نسب الحركات إلى 57,14% وارتفعت نسبة السواكن إلى 39,88%. فلم تسلم تفعيلية البحر (متفاعلن) من الأمراض العروضية إلا في مواطن أربعة، حيث نرى زحاف الإضمار بارزا بشكل كبير، كما أن الأضرب الأربعة جاءت كلها مقطوعة مضمرة*. ما عدا واحدة لم يلحقها الإضمار.

فإذا تأملنا نوع الكلمات التي استعملها الشاعر نجدها: البداية، الأسى، غلاب، حتى، الأهداب، آه! براكين الضنى، في، أعماقي، ضباب، يا شاعر الأشجان، الجوى، الهوى، الأحباب، خطوب، تجمعنا، القصيد، الأوصاب،... فقد استأثرت حروف المد بنسبة كبيرة على كلمات الأبيات حيث نحس بصداها وقد خدمت الشاعر في تصعيد زفراته وأناته وسحبت من أعماقه حزنه الدفين، فكانت حركتها الإيقاعية بطيئة أعطت للكلمات طابع الديمومة والاستمرار.

ونجد الشاعر يختار حرف (الباء) رويًا لقافية القصيدة، وحرف الباء له قيمة صوتية موسيقية، فالباء صوت شديد مجهور، لقد حرص القدماء على الجهرية في ضوء تلك الظاهرة المسماة (القلقلة)، ذلك لأنهم أرادوا إظهار كل ما في هذا الصوت من قوة... ثم إن الباء من الحروف الأليفة، ففي كل ألف من الحروف تتردد ثلاثا وأربعين مرة.⁽¹⁾

* القطع هو حذف ساكن الوند المجموع مع تسكين ما قبله والإضمار هو تسكين الحرف الثاني المتحرك.

1- صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي، ص 31.

وما نلاحظه كذلك هو استعمال الشاعر للردف وهو ما قبل الروي (ألف المد)، ليزيد الإيقاع ببطء، وليومئ إلى حالة الحزن المترسبة في ذاته، فالشاعر لم ينخر أي جهد في مطالعة القارئ منذ البدء بمكونات نفسه، حيث لخص حالته في كلمتين وهما: الأسي والثانية (غلاب) فقد جاءت كلمة غلاب بصيغة مبالغة على وزن فعّال تنتهي بباء مضمومة، وقد قلنا أن الباء صوت شديد مجهور، فكأن الشاعر تعمد أن يجمع بين صيغة المبالغة وبين الحرف المجهور ليفجر بذلك براكين الضنى في عمق أعماقه.

فبحر الكامل إذن مطية ركبها الشعراء الجزائريون فمنهم من وجد فيه متنفسا لآلام نفسه ومنهم من وجد فيه منبرا للفخر بأمجاد وطنه وأمته، على أن الشعراء لم يخرجوا فيه عن مألوف ما ورثوه من تراثنا الشعري.

أما بحر المتقارب فقد كان أيضا حاضرا في القصيدة العمودية لدى الشعراء الجزائريين، حيث بلغت قصائد المتقارب واحدا وأربعين (41) قصيدة، ثمانية وعشرون منها استأثر بها ميهوبي في رباعياته، وباقي القصائد متفرقة في ثنايا الدواوين الأخرى، حيث نجد "حلم أزيله" لحمادي، و"ربيع الرسالة" و"مسار السلام" لبن حمودة "أهواك أنت"، مناجاة وذكريات، إلى ظببتي العربية، إلى بسكرة، جمر الجنان لخمّار، وأما ديوان يوسف شقرة فلم يضم إلا ثلاث قصائد عمودية وقد جاءت كلها على بحر المتقارب وهي: "فاتحة الكلام، وإبحار وصهيل" حيث يقول في هذه الأخيرة:

بلاد الجزائر مجد وعز
ولوحة عشق تُخلدُ حُبِّي
فلو خيروني عن العمر أنت
لقلت الجزائر روعي و دربي
وهل يبقى في القلب غير سواك
إذا متُّ يوما ولاقيت ربي

أسبح باسمك في كل صبح
وأذكر إنني شهيد بحبي
إليك أتيت وكلّي اعتزاز
وفي كل ذكرى تراني ألبى⁽¹⁾

1- يوسف شقرة: المدارات ، دار الحكمة ، الجزائر، 2007 ، ص 118-119.

فالقصيدية من بحر المتقارب، وهو من البحور الصافية الوحيدة التفعيلة -أيضا- ويتكون من ثمانية أجزاء كلها خماسية وهي:

❖	فعول فعول فعولن فعولن	❖	فعول فعولن فعولن فعولن
❖	فعولن فعولن فعولن فعولن	❖	فعولن فعولن فعولن فعولن
❖	فعولن فعولن فعولن فعولن	❖	فعولن فعولن فعولن فعولن
❖	فعول فعولن فعولن فعولن	❖	فعول فعولن فعولن فعولن
❖	فعولن فعولن فعولن فعولن	❖	فعولن فعولن فعولن فعولن

فمجموع تفعيلات البحر في خمسة أبيات يبلغ أربعين لبنة إيقاعية، ولكن ما نراه أن التفعيلة دخل عليها زحاف القبض (وهو حذف الحرف الخامس الساكن من التفعيلة) فصارت فعول في عشرة مواطن، كما أن الحركات من خلال هذه الأبيات لم تنقص منهن حركة واحدة، وكأن الشاعر أراد أن تتسارع اللحظات أمامه ليعود إلى موطن الحدث والذكرى، فقد أرخ لقصيدته بـ 05 أكتوبر 1998م، أي بعد عشرية كاملة من الزمن من أحداث أكتوبر 1988م، فلماذا جاء تغليب الحركات و محاولة الاستغناء عن السواكن ليكون الإيقاع متسارعا.

ثم المتأمل لهذه القصيدة ويحاول ربطها بقصيدة (فاتحة الكلام) يجد أنهما قصيدتين فصلتا عن بعضهما أو كان أخرى بالشاعر أن يجعلهما قصيدة واحدة حيث يقول في الأخرى:

ألا يا هزار إليك أغني
وأشدو لجرح تملك قلبي
فتهت كأني غريب الديار
وفي الروض أبحث عن زهر حبي

فلولا عيونك ما قلت شعرا
ولولا جمالك ما ضاع دربي⁽¹⁾

1- يوسف شقرة: المدارات، ص 08 - 09.

ولو تأملنا أكثر هاتين القصيدتين لقلنا قطعا أنهما سقطتا من إلياذة الجزائر لمفدي زكرياء بإيقاعها الداخلي والخارجي وبكلماتها أيضا، إذ يقول مفدي:

جزائر بالحكاية حبي ويا من حملت السلام لقلبي
ويا من سكبت الجمال بروحي ويا من أشعت الضياء بدربي
قلولا جمالك ما صح ديني وما إن عرفت الطريق لربي⁽¹⁾

فالإيقاع الموسيقي الذي يوفره هذا البحر المتكون من (فعولن) ثماني مرات " يتماشى مع مواقف التذکر ومشاعر النجوى والحنين، وما إليهما من العواطف الذاتية التي أصبح الاهتمام بها في الشعر المعاصر أكثر من اهتمام الشعراء السابقين بها".⁽²⁾ ويضيف الدكتور محمد ناصر في هذا الصدد قائلاً عن مفدي زكرياء ".يفضل هذا البحر على غيره من البحور الأخرى، إذ بلغت نسبته عنده 30,48%، والملاحظ أن قصائد مفدي زكرياء قلما تخلو من أبيات الحنين إلى الماضي واستنارة الذكريات والأمجاد التاريخية، ولذلك فقد أثر نظم (إلياذته) التي تجاوزت الألف بيت على هذا البحر، ولعل زكرياء فعل ذلك توقعاً وتحسباً للمستقبل، فقد يروق لأحد الموسيقيين تلحين هذا الأثر الخالد الذي استعرض فيه الشاعر تاريخ الجزائر القديم والحديث".⁽³⁾

ونكتفي بهذا النموذج من المتقارب لنقول بأن معظم قصائد الشعراء التي نظمت على هذا البحر ارتبطت بلغة الرومانسية والجانب الوجداني وجانب الشوق والحب وعاطفة الانتماء للوطن والأمة.

وعلى الرغم من شيوع البحور الصافية في الشعر الجزائري المعاصر إلا أن هذا لا يعني تخلي الشعراء عن البحور المركبة حيث وجدنا ثماني عشرة قصيدة من بحر البسيط من مجموع خمسين ومائة قصيدة عمودية، وبذلك يمثل البسيط نسبة 12% من البحور المستعملة.

غير أننا لو درسنا شيوع هذا البحر عند كل شاعر وحده لوجدناه يمثل 50% عند الشاعر عبد الغني خشة ، وكذلك 50% عند أحمد شنة ، و37,5% عند محمود بن حمودة ، ويمثل 42,85% عند الشاعر يوسف وغليسي.

1- مفدي زكرياء : إلياذة الجزائر ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط2 ، 1992 ، ص 21.

2- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث ، ص 264.

3- محمد ناصر: المرجع نفسه ، ص 264.

وهذا العمل الإحصائي ربما لا يختلف عن ذلك الذي وصل إليه الدكتور محمد ناصر حيث يقول: " ونشير في هذا الصدد إلى أن محمد بن رقطان الذي بلغت نسبة هذا البحر في ديوانه الأضواء الخالدة 37,29%، وديوان عبد الرحمن العقون الذي بلغت نسبته عنده 32,70%، وعند رمضان حمود 32,70%، وفي ديواني "أسرار الغربة" و"أغنيات الورد والنار" للغماري بلغت نسبة هذا البحر 23,56%، وبلغت نسبته في ديوانه ابن رحمون 20,20%، وعند محمد العيد 14,72%، وهكذا نلاحظ بأن هذا البحر كان يستهوي كل الأجيال من الشعراء".⁽¹⁾

وبحر البسيط يستعمل تاما ومجزوءا. فالتام نوعان والمجزوء حسب العروضيين أربعة أنواع، ولكن واحدا فقط من هذه الأنواع استعمل فعلا وقد سمي مخلع البسيط.

فأشكال وصور البحر هي:

- 1- مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن ❖ مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
- 2- مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن ❖ مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
- 3- مستفعلن فاعلن فعولن ❖ مستفعلن فاعلن فعولن (وهو مخلع البسيط).⁽²⁾

فالبسيط من بحور الدرجة الأولى وقد نظمت على وزن البسيط أجمل أشعار العرب نذكر منها: معلقة الأعشى ميمون بن قيس وقصيدة النابغة (يا دار مية) وبائية أبي تمام المشهورة (السيف أصدق أنباء من الكتب)، وقصيدة كعب بن زهير (بانث سعاد)، وقصيدة أبي نواس (دع عنك لومي) وابن زيدون (أضحى التنائى بديلا من تدانينا)...

فمن البحور المركبة يقول جابر عصفور: "ولكن التناسب الذي ينطوي عليه البحر المركب أكثر تنوعا، وبالتالي فإنه ينطوي على قيمة لا توجد في الوزن المفرد التفعيلة ومن أجل ذلك يلفتنا حازم إلى تميز وزن الطويل والبسيط عن غيرهما... إذ هما البحران الوحيدان اللذان يتشكل الوزن فيهما من تعاقب وحدة مزدوجة ذات تفعيلتين (..) وازدواج الوحدة يشير إلى التنوع الذي ينطوي عليه تناسب الحركات والسواكن في البحرين".⁽³⁾

1- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث ، ص 262.

2- مصطفى حركات: نظرية الوزن، دار الآفاق. الجزائر، 2005 ، ص 123-124.

3- جابر عصفور: مفهوم الشعر، دار التنوير، لبنان، ط 3، 1983 ، ص 251.

وسأكتفي من هذا البحر بقصيدتين: القصيدة الأولى "حرائق الأفئدة" لمحمود بن حمودة وأما القصيدة الثانية فهي "تراجيديات الزمن البغدادي" ليوסף وجليسي.
يقول محمود بن حمودة:⁽¹⁾

لا شيء بعدك في الدنيا يسليني
يا قرة العين والأيام تقصيني
عادت سهام المنايا تنتقي خلفا
تختاره أبدا في رمشة العين!
عادت وكل المساعي من هنا فشلت
فلا الطبيب اهتدى إلا بتخمين
إدريس يا خير من تمشى به قدم
على البسيطة يا أغلى السلاطين؟
إدريس ماذا تركتم في منازلنا
جرح وفي جفنا غبن المساكين
يا بارح الدار لم تبرح بأفئدة
أيوب لو أنه في الصبر ينسيني
يا بارح الدار كم ضاقت بنا سبل
كانت على سعة من قبل تغريني
تبخرت بعده أحلامنا بددا
وأنى صرت مكسور الجناحين
الموت لا بدّ يأتينا ومن أجل
كفن به عظة من بعد تلقين
جرى الكتاب بما يجري به قلم
حمدا له قد قضى أمرا يوافيني
ولا مرد لأمر الله يومئذ
إذا أراد فبين الكاف والنون*

1- محمود بن حمودة: حرائق الأفئدة ، ص 45-46-49.

فهذه القصيدة ندخلها من مدخلين، أولهما عنوانها " حرائق الأفتدة" فهي تمثل قمة الأسى و الحزن وثانيهما إهداء الشاعر حيث يقول" مهداة إلى روح ابني العزيز: إدريس الذي وافته المنية بتاريخ 1998/08/17 وعن عمر يناهز الثمانية عشر سنة بعد مرض عضال، وقد ترك فراغا عائليا لم يعوض أبدا.

فهذان المدخلان يعطياننا سلفا النمط الذي سيكون عليه إيقاع هذه القصيدة، وبعد تحليل عروضي للأبيات السبعة الأولى نجد أن مستفعلن تواترت ستا وعشرين مرة من مجموع ثمان وعشرين بينما فاعلن لم ترد تامة سليمة إلا عشر مرات، (فمستفعلن) دخلها الخبن في موضعين وأما (فاعلن) فقد دخلها القطع في ثمانية مواضع ودخلها الخبن في عشرة مواضع.

وأما الملاحظة الأخرى فإن عروض الأبيات السبعة جاءت مخبونة (فَعْلُنْ) ماعدا في البيت الأول، أما أضرب الأبيات كلها فقد جاءت مقطوعة (فَعْلُنْ) فإذا تأملنا (فَعْلُنْ) في عروض البيت الأول نكاد نرى أن الشاعر في الأسطر الأولى يتحدث عن ابنه ، وفي الأسطر المقابلة يتحدث عن مآسي نفسه بفقد ولده، فجاءت الأعراب كثيرة الحركات لتزيد من سرعة الإيقاع و بذلك نحس وكأن ابن الشاعر كان بالنسبة إليه كالطيف لا يلبث أن يمضي ، بينما في عروض البيت الأول فقد جاءت (فاعلن) على وزن (فَعْلُنْ) لأن هذه التفعيلة هنا ارتبطت بالتسلية (يسليني) فأرادها الشاعر أن تكون بطيئة الإيقاع حتى تخفف عنه وتسليه في مصابه بفقد ولده.

وهذه الزخافات كانت لها فائدة، "فهي تنوع في موسيقى القصيدة، وتخفف من سطوة النغمات التي تتردد في إطار الوزن الواحد من أول القصيدة إلى آخرها".⁽¹⁾

وأما في القافية فإننا نرى الشاعر يستخدم حرف المد (الياء) ليزيد الإيقاع ببطء يومئ إلى حالة الحزن المترسبة في ذاته، واختار النون المكسورة رويًا للقافية لأن الكسرة توحى بالانكسار وهل هناك انكسار أعظم من فقد ولد لا يزال يذلف ببراءة على عتبات الحياة.

أما النموذج الثاني من قصائد البسيط فهو " تراجيديات الزمن البغدادي" ليويسف و غليسي حيث يقول:
يا باكي الربع قد طالت مآسينا

* هذه القصيدة احتوت على واحد وأربعين بيتا، وقد جمعت بين الأبيات الأولى والأخيرة.

1- يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، لبنان، ط 2، 1982، ص 172.

فاقرأ على دمنة الأحباب "ياسينا"
 الربع يشرب من دمعي ومن شجني..
 إنا من الدمع قد جفت مآقينا
 كنا وكان فرات المجد يغمرنا..
 عدنا..وقد عاد نيل الدمع يروينا
 كانوا وكنا.. وكان الحب يجمعنا
 واليوم صرنا وصار الشوق يضمننا
 من كان ذكرهم طيرا على ففني
 اليوم صار غرابا.. ظل ينعينا
 تتن ذكراهم في القلب ..توجعني..
 أصبح من وجعي: «واعز ماضينا»
 أقسمت أن تورق الصحراء في وطني
 وأن تلوح نجوم في دياجينا⁽¹⁾

لقد أحالنا الشاعر بهذا المطلع البهي إلى دمنة الأحباب والوقوف على الأطلال ولكنها أطلال معنوية لا تراها العين المجردة، إنها أطلال العز الذي ضاع وحل محله الذل والهوان الذي لا يمحي عنا. فالشاعر في البيت الأول جاء إيقاعه يتوافق مع تلك الدفقة الشعورية والإحساس المر بموت عزنا إذ لو ذهبنا نحلل البيت الأول عروضيا نجد:

olol / ollolol / ollol / oll olol

مستفعلن/فاعلن/ مستفعلن/فعلن

olol / ollolol / ollol / oll olol

مستفعلن /فاعلن/ مستفعلن/فعلن

فالبيت جاء بنمطه العروضي خاليا من الزحافات والعلل إلا العروض والضرب، وفي مقابل ذلك لو لاحظنا طبيعة الكلمات التي استعملها الشاعر: حيث يضم البيت أحد عشر كلمة، سبعة منها فيها حروف مد هي: يا، باكي، طالت، مآسينا، على، الأحباب، ياسينا، فمجموع حروف المد هو عشرة أحرف أي بنسبة حضور في الكلمات تمثل 90,90%، فهذه المدود تصعد من زفرات الشاعر من جهة وتجعل الحركة الإيقاعية بطيئة جدا وتعطي للكلمات صبغة الديمومة والاستمرار.

و إذا تأملنا باقي أبيات القصيدة علمنا بأن هذه الظاهرة الإيقاعية ليست عارضة، ففي البيت الرابع نجد: كانوا، كنا، كان، يجمعنا، اليوم، صرنا، صار، الشوق، يضمننا، فمن عشر كلمات تسع منها تضمنت مدًا أي بنسبة 90%.

1- يوسف وغلبيسي: أوجاع صفصافة، ص 41.

ولقد اختار الشاعر (النون) روبا لقصيدته، وحرف النون صوت أسناني لثوي مجهور يتفق مع طبيعة آلام الشاعر، فكما أن هذا الحرف يكون من طرف اللسان وما فوق الثنايا، فالموضوع نفسه يدور حول عدد من النهايات بالنسبة لنا كأمة كانت تعيش العز ثم أصابها الذل، ولقد رأينا في قصيدة (حرائق الأفئدة) كيف تحدث الشاعر عن آلام نفسه بفقد ولده وجاء الروي (النون المكسورة) التي نجدها في كثير من الأحيان مشبعة بالياء (ياء المتكلم) التي تعود على الشاعر نفسه، أما النون في هذه القصيدة فقد جاءت مشبعة بالألف لتدل على صيغة الجماعة، فهذه الآلام التي أزلت الشاعر هي آلام ومآسي يجب أن تؤرقنا جميعا.

لقد لاحظنا كيف كان موضوع القصيدة في علاقة وطيدة مع البسيط وهذا البحر " من البحور التي تخدم ظاهرة الشجن، فمع أنه يوجد في التعبير على القسوة إلا أنه في الوقت ذاته يوجد في الجانب الشجني من الإنسان".⁽¹⁾

ومن هنا نرى أن موسيقى الشعر لا تنفك عن معناه، وباختلاف المعنى تنتوع الموسيقى مع اتحاد الوزن والإيقاع، " فلا وجود لمقطع صوتي أو تفعيلة مستقلة، بل وجودها رهين بالبيت في معناه و موقعه من أخواته".⁽²⁾

فما يمكن قوله في استعمال الشعراء الجزائريين للبحور الشعرية في القصيدة العمودية أنهم لم يتخذوا لكل موضوعاتهم وزنا خاصا أو بحرا خاصا من بحور الشعر القديمة. كما أنهم لم يكونوا مهتمين بالموسيقى الخارجية على حساب الموسيقى الداخلية أو على حساب المعنى، بل لقد أبانوا على مقدرتهم في التعامل مع النمط التقليدي العمودي تماما كما يتعاملون مع النمط الجديد الحر.

إيقاع قصيدة التفعيلة:

ما من شك في أن الشعر الحر كان تغييرا عروضا واضحا في الشعر العربي، "وهو كونه واحدا من مؤثرات الحضارة الأوروبية التي احتضنها العرب في العصر الحديث، إلا أن شعراءنا وجدوه أكثر استجابة لنوازعهم وأحاسيسهم الداخلية من النظام البيتي القديم".⁽³⁾

1- عبده بدوي: دراسات تطبيقية في الشعر العربي، ذات السلاسل للطباعة والنشر، الكويت، 1998، ص 155.

2- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 441.

3- شلتاغ عبود شراد : حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص 142-143.

وعندما قام الشاعر بتخطيط الوحدة العروضية للبيت، استطاع أن يتحرك نفسيا وموسيقيا وفق الحركة التي تموج بها نفسه، وقد تكون حركة سريعة لا تلبث أن تنتهي وعندئذ ينتهي الكلام أو ينتهي السطر، وتكون نذبذة بطيئة متماوجة وممتدة وعندئذ يمتد الكلام أو يمتد السطر إلى غايتها. وقد احتفظ الشاعر بخاصية الوزن، فالسطر الشعري سواء طال أم قصر مازال خاضعا للتنسيق الجزئي للحركات والسكنات المتمثل في التفعيلة، أما عدد التفعيلات في كل سطر فغير محدد غير خاضع لنظام ثابت. ولقد اكتفى الشعراء "في إطار الشعر الجديد بإعطاء الحرية لأنفسهم في إعادة توزيع موسيقى البحر أو تعديلها بكيفية تمكنهم من التعبير عن مشاعرهم دون أن تلغي النظام الموسيقي، وفي أن ينوعوا القافية وبعدلوا موقعها بكيفية تمكنهم من إفراغ شحناتهم العاطفية في الوقت المناسب دون أن يتخلوا عنها بشكل نهائي إلا في القليل النادر".⁽¹⁾

ومن خلال المدونة الشعرية التي بين أيدينا نجد أن قصائد شعر التفعيلة تمثل نسبة 59,60٪ بينما لا تمثل القصائد العمودية إلا نسبة 37,40٪ من مجموع قصائد الدواوين، وهذا يعكس الرؤية الإيقاعية الجديدة " فشاعر اليوم لا يريد أن يقلد لينجو من آفة الخطابة، إنه يريد لغة ليست هي لغة العامة كما يزعم أي زاعم، وإنما لغة تتمرد على الرقابة التي تتجم عن ضياع أبعاد الصورة وهذا هو سر تحطيمه لرقابة الوحدات إذا كررها بصورة تقليدية، هذا سر أن يصدر إيقاعات تختلف تماما عن إيقاعات الأولين، فهو له لغته وله موسيقى هذه اللغة".⁽²⁾

فمن خلال تحليلنا للقصائد لاحظنا أن الموسيقى الخارجية التي وجد فيها الشعراء إطارا ينسجم مع تجاربهم الشعرية هي موسيقى الرمل، والكامل، والمتقارب والمتدارك هي من البحور الصافية، ويعد بحر الرمل الأكثر شيوعا والسبب في شيوعه " أن فاعلاتن إذا ما قورنت بـ (متفاعلن) أو (مستفعلن) أو (مفاعيلن) مثلا بدت ذات نغم سريع الحركة، ولعل ذلك متأث من أنه يبدأ بسبب خفيف ثانيه حرف مد (فا)، وهو يختلف حتى عن (مسد) السبب الخفيف الذي تبدأ به التفعيلة (مستفعلن) نظرا إلى خفته، وهذا ما يتناسب مع التأملات الفلسفية أو المواقف التحليلية التي كثيرا ما تملي على الشاعر اختيار (الرجز) بجوارته المتعددة التي تقربه من النثر أحيانا".⁽³⁾

1- الربيعي بن سلامة : تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدى، عين مليلة، ط1 ، 2006 ، ص 86.

2- زكي أحمد كمال: دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، ط 2، بيروت، 1980، ص 89.

3- شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر، ص 146.

ومن أبرز الشعراء الذين أفرطوا في استعمال بحر الرمل الشاعر عز الدين ميهوبي في ملصقاته، حيث نجد (133) قصيدة حرة، وقد ورد الرمل بموسيقاه في (107) قصيدة أي بنسبة 80,45%، بينما النسبة العامة لاستعمالات البحور في الشعر الحر: فالرمل جاء في المرتبة الأولى بنسبة 48,78%، يليه المتدارك بنسبة 17,47%، ثم المتقارب بنسبة 10,16% ويأتي بحر الكامل في المرتبة الرابعة بنسبة 09,34%، أما البحور المركبة فلم أعتز لا على الطويل ولا على البسيط ولا على الخفيف في أي قصيدة حرة من المدونة السابقة، أما الوافر فلقد عثرت على قصيدتين فقط أي بنسبة 00,81%، ولعل سبب ذلك "أن نظم الشعر الحر بالبحور الصافية، أيسر على الشاعر من نظمه بالبحور الممزوجة لأن وحدة التفعيلة هناك تضمن حرية أكبر وموسيقى أيسر فضلا عن أنها لا تتعب الشاعر في الالتفات إلى تفعيلة معينة لابد من مجيئها منفردة في خاتمة كل شطر.⁽¹⁾

فالشعر القائم على التفعيلة بالإضافة إلى الموسيقى الناجمة عن ترتيب معين للتفعيلات يشتمل كذلك على "خاصية موسيقية جوهرية هي ذلك الإيقاع الناشئ عن تساوق الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى الشاعر، وأصبحت موسيقى الشعر توقعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهدأ أعماقه في هدوء ورفق، أما متى ينتهي السطر الشعري في القصيدة الجديدة فشيء لا يمكن لأحد أن يحدده سوى الشاعر نفسه، وذلك تبعا لنوع الدفعات والتموجات الموسيقية التي تموج بها نفسه في حالته الشعورية المعينة".⁽²⁾

1- إيقاع الرمل:

فالرمل بتفعيلته المتكررة (فاعلاتن) تبدو ذات نغم سريع الحركة، وقد لجأ إليها الشعراء لتناسبها مع تجاربهم الشعورية الفياضة، وهذا ليس خاصا بالمرحلة التي نحن بصدد دراستها، فلقد قال الدكتور محمد ناصر عن جيل الرواد: " وثمة ظاهرة أخرى ارتبطت بهذا البحر وهي أن أغلب ما نظم من شعر في شكل أناشيد، ولا سيما في الفترة التحريرية إنما جاء على هذا الوزن، بل إننا نلاحظ أن بعض الشعراء مثل خرفي صالح ومفدي زكرياء ومحمد الأخضر السائحي (...) قلما نظموا على بحر الرمل في موضوعات أخرى، مما يؤكد ارتباط هذا البحر بالإيقاع المطرب وعلاقته بجانب الوجدان في الإنسان فرحا كان أم قرحا، وتناسبه مع التجارب الشعورية الفياضة.⁽³⁾

ومن أمثلة بحر الرمل قصيدة "خمّاس" لميهوبي:

1- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار الآداب، بيروت، 1962، ص 62.

2- عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط 4، 1981، ص 62.

3- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 258.

ol / ololll / ololllol	عندما تهترئ الأحزاب ..
ol olol / olol	فابشر بانتكاسة
olololol / ololllol / ololllol / ololllol	ما الذي نرجوه ممن طبعه كان .. الخماسة
ol / ololllol / ololllol / ololll	سقطت كل الشعارات ولم يسقط
ol oll ol / ololllol / ololll	وأضحى يدعي فينا السياسة
l / ololllol / ol olol	ناسه مثل الخفافيش ..
ololllol / lolllol / olol	تناموا في دهاليز التعاسة
ololllol / ol ololl / ololllol	إنما في طبعهم حب الرئاسة
lol / ololllol / ololllol	مرحبا أيها العمال
ololllol / olol	في سوق النخاسة ⁽¹⁾

لقد تشكلت هذه القصيدة من (26) لبنة إيقاعية ضمت (104) متحركا و (74) ساكنا من مجموع (78) حيث جاءت (فاعلاتن) مخبونة في أربع مرات، أي أن الشاعر قد حافظ على الإيقاع الخارجي، وقد تواتر حضور فاعلاتن في القصيدة كما يلي: (مرتين، أربع مرات، ثلاث مرات، ثلاث مرات، مرتين، ..) حيث بلغ مداه في السطر الثالث أي تكررت التفعيلة أربع مرات، إذ يقول الشاعر: "ما الذي نرجوه ممن طبعه كان الخماسة" حيث نرى أن حالة الشاعر النفسية هنا قد بلغت ذروة الانفجار أمام هذه النكسة، ولذلك زاد تواتر التفعيلة عن الحد الذي بنيت عليه باقي الأسطر الشعرية.

كما أن الشاعر اختار لقصيدته موسيقى داخلية تجعلنا نحس بذلك الجرس الحزين الذي هيمن على نفسية الشاعر، فكلمات "انتكاسة، خماسة، تعاسة، نخاسة" متقاربة البناء تصب في حقل دلالي واحد ألا وهو الذل والهوان، كما أننا نلاحظ أيضا لجوء الشاعر إلى التدوير في مواطن كثيرة " فالإيقاع في القصيدة المدورة إيقاع الموضوع، إذ تتلاحم الانفعالات مع الكلمات في ترتيبها داخل النص مع التفعيلة، لتقدم إيقاعا شاملا بما يتخلله من أصوات وتدايعات تسهم جميعا في الجو النفسي للنص، وتمنح القصيدة بعدا دراميا وتفسح المجال للتأمل أكثر من التلقي الانفعالي البسيط أو الغنائي".⁽²⁾

كما أن قافية القصيدة والتي تبدو لنا عفوية شكلت محور التحام بين موضوع القصيدة وإيقاعها، حيث يبدو المعنى قد أصبح صدى للصوت كما يقول صلاح فضل: " لم يكن تبديل المنظومة المكرورة للقوافي في شعر التفعيلة سوى خطوة أولى لتحرير حركتها وإعادة تحفيزها وإناطة دلالات جديدة بها، بحيث لا تظل لوازم

1- عزالدين ميهوبي : ديوان ملصقات، ص 109.

2- رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، ص 239-240.

مرهقة تقود بتحكمها حركته الدلالية وتحدد إستراتيجية المعنى الذي يساق إليه طوعا أو قسرا. إن إعادة تشكيل القافية ليتحرر نموذجها ويتفاعل بحيوية مع وحدات الدلالة الموزعة في جمل متفاوتة يؤدي إلى تآزر حركية النص ويمضي نحو تكوين مستوى آخر من الشعرية التي يبدو بها المعنى وقد أصبح بالفعل صدى للصوت".⁽¹⁾

ويذهب الشاعر في استعماله للقافية مذهبا متميزا، إذ أن معظم قصائد "ملصقات" طغت عليها القافية المقيدة " والتي تستهدف احتواء جريان المدلول الشعري وتخزينه وتفجيره في لحظة المنتهى"⁽²⁾ ومن ذلك ملصقة (خمسة)، إذ يقول:

في بلادي ..
 بني الوضع على خمس
 إن شئت فقل عنها مطالب
 - سكن بعد وظيفة
 - وزواج بعفيفة
 - وجواز
 - وإذا أمكن.. سيارة زوجين خفيفة
 هكذا الوضع والآ..
 فعليها وعلينا..
 وعلى الأحزاب.. والحكام
 مليون قذيفة.⁽³⁾

فهذه القصيدة تكونت من ثلاث وعشرين وحدة إيقاعية، لم نجد منها غير خمس وحدات تامة مقابل ثماني عشرة وحدة مخبونة (فَعْلَاتُنْ)، وبذلك زاد طغيان الحركات على السواكن. وبتحليلنا العروضي للقصيدة وجدناها تبدأ بالتفعيلة الرتيبة ويختتمها الشاعر أيضا بتفعيلتين رتيبتين بلا زحاف، والسبب واضح هو أن الطمع في الحصول على المطالب أو الأمانى حرك إيقاع القصيدة، فجاء الإيقاع متماشيا مع المعنى، أي أن التعجيل والسعي الحثيث لتحقيق المطالب يستدعي إيقاعا خفيفا متسارعا وإلا أخلّ إيقاع القصيدة بمعناها.

1- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص 96.

2- يوسف وغليسي: مقدمة ديوان ملصقات، ص 23.

3- عزالدين ميهوبي: ملصقات، ص 54.

وهناك مستوى إيقاعي آخر تمثل في الموسيقى الداخلية، حيث تظهر عينات من الجنس الناقص بظهور وتكرار جزئي لحروف الكلمات: وظيفة، خفيفة، عفيفة، قديفة، " زواج، جواز، زوجين"، " سكن، أمكن"، " عليها، علينا وعلى"، وخلاصة ما نقوله عن هذه القصيدة أنها أقيمت وفق أبعاد ثلاثية متحدة العناصر " المعنى والتركيب والإيقاع"، فالمعنى العام الطمع في تحقيق مكاسب بعينها وأما التراكيب فقد غلب توظيف الاسم على الفعل، بل تكاد الأفعال تكون غائبة، والأسماء لها دلالتها، وأما الإيقاع فقد ازداد خفة وسرعة بتلك التفعيلة المخبونة المتواترة ليعجل بتحقيق المطالب.

2- إيقاع المتقارب:

فكما أن القصائد العمودية التي نظمت وفق المتقارب ارتبطت بالرومانسية والجانب الوجداني وجانب الشوق والحب وعاطفة الانتماء للوطن والأمة، فإن قصائد التفعيلة كذلك في معظمها لم تخرج عن هذا الإطار، من ذلك يقول وغيلسي في قصيدة الزلزلة:

إذا زلزل الشوق زلزاله..

وأخرج قلبي أثقاله..

وقال المحبون:

«ما لهما؟.. ماله؟»

هلموا..هلموا

لنسمع أخباره!»

تحدثهم روح مريم من غور روي:

«هو العاشق الراهب الصوفي..»

تبوح لكم بالسرائر أحواله..»

فيصدر كل المحبين أشتاتا:

« هكذا العشق أوحى له!»⁽¹⁾.

فنحن بدراستنا للقصيدة نجد:

فعولن - فعولن - فعولن - فعولن - فعولن

فعول - فعولن - فعولن - فعولن - فعولن

فعولن - فعولن - ف

عول - فعولن - فعولن

1- يوسف وغيلسي: أوجاع صفصافة، ص 65.

فمن مجموع التفعيلات المكونة للقصيدة والتي بلغت أربعين تفعيلة لم نجد غير ثلاث وعشرين منها جاءت تامة أي (فعولن)، وتسع منها جاءت مقبوضة أي على وزن (loll فعول) وست منها جاءت محذوفة (oll فعول) و واحدة منها دخلها التشعيث* فجاءت على وزن (olol).

فكما أن القصيدة تتحدث عن "الزلزلة" النفسية للشاعر، فنحن نرى كذلك أن إيقاعها الخارجي قد أصابته كذلك "الزلزلة" من خلال تلك الزخافات الكثيرة التي أصابت تفعيلات البحر. ومن جهة أخرى، أول ما يلفت النظر هنا صوت الهاء، فهو ينتشر في هذه القصيدة انتشارا واسعا يطغى على الحروف الأخرى تقريبا، إن الكلمات: زلزله، أنقاله، ما لهما، ماله هلموا، هلموا، أخباره، تحدثهم، هو، الراهب، أحواله، هكذا، له، تطلق الشحنة الصوتية للهاء إلى أقصاها خاصة في تلك التي جاءت في أواخر الكلمات حيث شاركت في ثراء القصيدة صوتيا. و حين ننتقل إلى الأفعال المستخدمة فإننا نلاحظ كثرتها، فالقصيدة كلها تبدو في حركة ضاجة بسبب هذه الأفعال لتؤدي المعنى العام ألا وهو "الزلزلة".

ومن القصائد أيضا التي نجد موسيقاها لا تتفصل عن معناها قصيدة "قنطرة" لعز الدين ميهوبي:

صديقي الذي انشق عن حزبه..
قال لي في أسف
أنا لم أكن عارفا بالحقيقة حين انخرطت
ناضلت 60 يوما ومازلت في آخر المنعطف
أفتش عن صيغة للحوار..
فلم ألق غير إشارات قف!
توقفت ثم انسحبت لم أبلغ المنتصف
وأدركت إذًا.. أن الزعيم انكشف
وما نحن إلا كفترة يعبرون عليها..
لتحقيق أعلى هدف
فحدثت نفسي أما أن للشعب أن يستفيق
وللحكم أن يعترف.(1)

إن هذه القصيدة تدور حول حقل دلالي هو "الأسف" أو "الضجر" من الواقع المر لاتخاذ الناس جسورا يحققون بها أهدافهم، ولذلك غلب عليها روي واحد هو (الفاء) وهذا الحرف يتوافق مع التأفف (أف)

* التشعيث هو حذف أول الوند المجموع.

1- عزالدين ميهوبي: ملصقات، ص 133.

أو "أسف" حيث أن الملاحظات الإيقاعية التي تظهر في هذه القصيدة أولاً رغم ظهور الضرب (فعل ُ loll)، فإن الضرب (فَعْلُ oll) هو الضرب الحاكم للنص حيث يتردد في سبعة أسطر كاملة، وهذا الوزن (oll) يتوافق مع كلمة (أَسْفُ)، و من هنا جاء إيقاع القصيدة ملتصقا بمعناها و كذا الحالة النفسية للشاعر، ومما يلاحظ على قصائد ميهوبي في ديوان ملصقات كثرة الهاء الساكنة وهذه الهاء وجد فيها الشاعر ضالته في تعبيره عن (الآه) من الواقع فهي بمثابة تألم أو توجع من ذلك الواقع، كقصيدة: شهادة، قمة، بحيرة لائكية، مبروك، خماس* ومن هنا نفهم أن الشاعر ميهوبي اعتمد كثيرا في إبراز أفكاره ومشاعره على الطاقة الموسيقية التي تحملها بعض الحروف دون سواها.

أما الشاعر محمد بلقاسم خمار فلقد وجد في موسيقى المتقارب مرتعا للرفض والملل والكراهية للواقع:

سئمت - مللت - كرهت
مخاض الحوامل في وطني
فمن كل جيل جنين سياسة
وداهية في التعاسة
ومن كل حلق أناشيد سائس...
مليون حارس...
ومليون، مليون، بئس...
ألا لعن الله هذا الوفاق⁽¹⁾

فرغم سرعة إيقاع المتقارب إلا أننا نجد معاناة إيقاعية فرضها الواقع المر على الشاعر فقد بدأ قصيدته بقوله: " سئمت، مللت، كرهت" وكلها أفعال ماضية قد خللت من المدود كأن الشاعر يستعجل ذهاب أسباب مله وضجره ليصطدم بواقع مر يفرض إيقاعا يسير ببطء من خلال كلمات قد حشدت مدودا كثيرة منها: " مخاض، حوامل، في وطني، جيل، جنين، سياسة، داهية، تعاسة، أناشيد، سائس، مليون، حارس، بئس، الوفاق...". ومع هذه الآلام لم يغفل الشاعر الموسيقى الداخلية الناتجة عن تكرار أصوات بعينها، هذه الأصوات أعطت جرسا موسيقيا للقصيدة من ذلك (التاء) التي تكررت في السطر الأول ثلاث مرات، (الجيم) في (جيل وجنين)، و حرف السين (سئمت، سياسة، تعاسة، سائس، حارس، بئس) وما يشعه هذا الحرف من صفير.

3- إيقاع المتدارك:

*عزالدين ميهوبي: المصدر نفسه، ص 95-100 ص 105-108 ص 109.

1- محمد بلقاسم خمار: ياءات الحلم الهارب، ص 58-59.

لقد أخذ المتدارك حيزا كبيرا من اهتمامات الشعراء الجزائريين في القصيدة الحرة، إذ جاء في المرتبة الثانية بعد الرمل بنسبة 17,47%، حيث لم تختلف مضامينه عن مضامين المتقارب، أي أن أغراضه كانت لا تخرج عن آلام الوطن والأمة والتعبير عن الجانب الوجداني في حياة الشعراء. ومن الأمثلة على ذلك قصيدة " اشرب " للشاعر فاتح علاق التي يقول فيها:

اشربها معتقة اشرب
 الفأر بساحتنا يلعب
 القط هنا أضحي أرنب
 كم غض طرفه عن أشعب
 اشرب! اشرب!
 لا ترفع إصبعك اليمنى
 في وجه الظلم إذا غنى
 لا تشك الهم إذا أدنى
 فالصبر هو الحب الأصعب
 اشرب! اشرب!
 إنا لأعطيناك الكوثر
 وكباش حارتنا فاتحر
 ومال خزاننا فاتخر
 واصعد فوق المنبر واخطب
 اشرب! اشرب!
 ذا عصر القردة يا ليلي
 فلنرقص من طرب ليلا
 ولنيل الزمرة والطبلا

إني آمنت بالمطرب
 اشرب! اشرب!⁽¹⁾

لقد بدا نسيج المتدارك مستغلا في صورتين أساسيتين (فَعْلُنْ، فَعْلُنْ) في أسلوب توزيعي يكاد يكون صارما بسيطرة تفعيلة (فَعْلُنْ) حيث تواترت (49) مرة مقابل (فَعْلُنْ) (17) مرة، وهذا التواتر جعل المقاطع الصوتية تتسم بأسلوب إيقاعي متجانس، أما من جهة أخرى فلقد رأينا الشاعر قد اعتمد وحدة الروي في كل

1- فاتح علاق: آيات من كتاب السهو، ص 103-104.

أربعة أبيات نتج عنه ذلك التشاكل الصوتي في نهاية الأسطر حيث في الأسطر الأولى نجد: " اشرب، يلعب، أرنب، أشعب" وفي الأسطر الموالية نجد: " اليمنى، غنى، أدنى".

كما نجد أن الشاعر يكرر كلمة (اشرب) حيث كانت لازمة بعد كل أربعة أبيات، ذلك أن التكرار أخذ منحى جديداً، وصار يمثل ظاهرة في القصيدة الحرة، والتكرار بوسعه أن يثري « المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه في موضعه، وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحس اللغوي والموهبة والأصالة»⁽¹⁾.

ونحن هنا نلاحظ لجوء الشاعر إلى التكرار له ارتباط بالمعنى وله ارتباط بالإيقاع، فارتباطه بالمعنى يوحي به الشاعر إلى الواقع المر الذي لا يتحمله عاقل وذو قلب حي وبذلك فالشراب ينسيه و يذهب آلامه، وأما ارتباطه بالإيقاع ف (اشرب) جاءت على وزن (olol) حيث كانت اللبنة الإيقاعية المسيطرة على القصيدة.

كما وجد ميهوبي في المتدارك ضالته لتعرية الواقع الاجتماعي والسياسي، فيقول في قصيدة (الشعب):

جبهة..
جبهتان..
ثلاث جباه..
وخمسون حزياً تنافس من أجل
نيل الكرسي
وتبحث عن سلطة بالمقاس
وتعلم أن المرور إليها يمر من الشعب
والشعب ملتحف بالمآسي
ومن أجل تأمين قوت العيال يقاسي!
فذي جبهة قيل عنها كثير..
وأخرها تهمة.. باختلاس!
وأخرى أقامت منصتها ذات يوم..
على بعد شبر من الهيئمان الرئاسي..
وثالثة تتوحد في خطب للزعيم السياسي

1- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 264.

ثلاث جباه وستون حزبا
ولا شيء يجمعها غير حب الكراسي
فيا أيها الشعب وحدك تملك حق القياس
ووحده تملك أمر المقادير ..
في دولة يتلطف ساستها للكراسي!⁽¹⁾

لقد حافظ الشاعر على الإطار الموسيقي العام حيث نجد التفعيلة (فاعلن) قد سيطرت على القصيدة فجاءت تامة بلا زحاف في (51) موضعا، جاءت مخبونة في (23) موضعا وجاءت مرقلة (فاعلتن olololol) بإضافة سبب خفيف في موضع واحد، والسبب في ذلك من أجل تواتر القافية.

أما من ناحية الموسيقى الداخلية فلقد لاحظنا ذلك الجرس الناجم عن تكرار بعض الحروف كالحاء والسين مثل: جبهة- جبهتان- جباه- تهمة- آخرها- منصتها- الهيلمان- يجمعها- يا أيها- ساستها- يتلطف، واستعماله كلمات ك: "حزبا، تبحت، ملتحف تتوحد، حزبا، حب، وحدك، حق" وتلك الكلمات التي شاع فيها حرف السين مثل: خمسون، تنافس، الكراسي، سلطة، بالمقاس، المآسي، يقاسي، اختلاس، الرئاسي، سياسي، ستون، قياس، الكراسي، فحقق بهذا الجرس الناجم عن التكرار التنوع من جهة، و أعطى لقصيدته منحى إيقاعيا يتوافق مع ذلك المعنى الذي أراداه الشاعر.

من خلال ما مر معنا من إحصاءات وكذا النسب المئوية نرى أن الإيقاع المهيمن على النص الشعري الجزائري المعاصر هو إيقاع البحور الصافية ممثلة في بحر الرمل و المتقارب في القصائد الحرة ، وإيقاع الكامل في القصائد العمودية.

إيقاع قصيدة النثر:

يعرف يوسف الخال، وهو رائد من رواد قصيدة النثر، قصيدة النثر بقوله: " قصيدة النثر هي نثر يتخذ خصائص الشعر كالشفافية، والتوتر، والإيجاز واستخدام الصورة الشعرية و التشابيه، وما إلى ذلك مما هو معروف، وطبعاً لا تخلو قصيدة النثر من نوع من الإيقاع الداخلي الذي يختلف في شدته بين شاعر وآخر، فهو إذن إيقاع شخصي لا قواعد له ينتج من تزوج الكلمات وتركيب العبارة".⁽²⁾

1- عز الدين ميهوبي: ملصقات، ص 141-142.

2- محمد أحمد قاسم: المرجع في علمي العروض والقوافي، جروس برس، طرابلس، لبنان، ط 1، 2002، ص 310.

لقد ذهب بعضهم إلى اعتبار أدونيس أول من اصطلح على تسمية هذا الشكل بـ (قصيدة النثر) في مقالة كتبها في مجلة شعر، ولكن الحقيقة هي أن أدونيس قام بترجمة هذا المصطلح الجديد بعدما قرأ كتابا لسوزان بيرنار SOUZANNE BERNARD بعنوان: «Poème en prose de Beaudlaire» «jusqu'à nos jours»، ولقد تصدى بعض النقاد لهذا المولود الجديد، فنازك الملائكة عندما تحدثت عن قصيدة النثر اعتبرتها بدعة لا علاقة لها بالشعر وأنها لم تكن فيها مصلحة لا للأدب العربي ولا للغة العربية ولا للأمة العربية نفسها.⁽¹⁾

ومن خلال تعريف يوسف الخال لقصيدة النثر نجد أنه يركز على خاصية تمتاز بها هذه القصيدة وهي الإيقاع الداخلي، ولكن الدكتور صلاح فضل يرفض هذه الفكرة بقوله: "إن تلك القصيدة لا توجد بفضل الإيقاع الداخلي ولا تتميز نتيجة له، فالقصيدة العروضية بدورها مفعمة به، والنثر العادي يتضمنه أيضا، ومن ثم فإن هذا الإيقاع الداخلي لا يمثل في أقصى حالاته وفاعليته بسبب وجود قصيدة النثر حتى يكون مجال التعويض فيها، ومناطق التحليل الشعري لها، إنه كامن في طبيعة اللغة ذاتها ومائل في أدواتها التعبيرية سواء كانت شعرية أو نثرية".⁽²⁾

غير أن صلاح فضل يحدد العناصر المكونة لقصيدة النثر بشكل أدق حيث يقول: "فما يبقياها في نطاق الشعر-دون أن تغدو نثرا خالصا- هو كفاءتها في تشغيل بقية درجات السلم تعويضا لتعطيل الدرجة

الإيقاعية، الأمر الذي يجعلها تتميز بنسب عالية من: - الانحراف النحوي- والكثافة- والتشبيث الناجم أساسا عن انفراط العقد الموسيقي، ويجنح بها نحو منطقة التحرر الدلالي من أنماط التعبير المألوفة.⁽³⁾

من نماذجنا في الشعر الجزائري المعاصر قصيدة "آه يا وطن الأوطان" ليوسف وغليسي:⁽⁴⁾

في وطني..

1- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 214.

2- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 218.

3- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 217.

4- يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة، ص 80.

في وطن الأوطان!
 في فضاء حقل القمح
 تشاجر عصفوراناً..
 سقطا
 سقطا بأمان..
 سقطا في أمان!
 لا غالب.. لا مغلوب!
 والضحية سنبلتان!!!
 آه يا وطن الأوطان!..

فالقصيدية لم تلزم بحرا بعينه وإن كان في كثير من أسطرها تظهر (فَعْلُنْ) بطريقة غير منتظمة، وفي مقابل ذلك نرى أن الشاعر استوفى في قصيدته الكثير من الشروط التي وضعها صلاح فضل منها الكثافة والاقتصاد فيقول: " هذا الاقتصاد جوهر في قصيدة النثر لأنه يظهر الشعرية فيها، فهي عندما تحذف حروف العطف أو الوصل مثلا تحقق اقتصادها الخاص الذي لا بد منه أن يختلف عن النثر كي يتقصد".⁽¹⁾

أما التكثيف فيعبر عنه صلاح فضل بمصطلح جديد ألا وهو "البياض الحيوي" أما العصب الرابع لهيكل النص فهو الذي يضمن كثافته الشعرية بصفة خاصة ويتمثل في البياض الحيوي، فالشاعر عندما يقول: "في وطني.. تشاجر عصفوران.. سقطا.. سقطا بأمان.." "هذا البياض التالي لتلك الكلمات الشعرية يشير إلى وظيفة "المجال الحيوي" لها إذ لا يرتبط بأي ضرورة إيقاعية أو نحوية.. وهو الذي

يكشف بوضوح عن المناطق المفصلية التي تتجمع عندها كثافة الشعر.. فإذا كان الشعر يقول بالصوت، فإن هذا البياض المتوزع على النص يدلنا على أنه يقول أيضا بالصمت وربما كان قول الصمت أشد مضاعفة وكثافة لأنه في تحليقه فيما وراء اللغة يطمح إلى أن يلتقط حركة الروح".⁽²⁾

وقد استغنى الشاعر عن الوزن الرتيب المنبعث من تواتر تفعيله بعينها على طول امتداد القصيدة ، إلا أن الشاعر حافظ على الإيقاع العروضي خلافا للتجربة الأدونيسية ، ذلك أن الإيقاع مرتبط بالتجربة الشعرية بكل خصبها وغناها، أما الوزن العروضي فليس إلا قالبا خارجيا نفرغ فيه المعاني المختلفة، وبدا

1- صلاح فضل: الرجوع السابق ، ص 218.

2- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 222-223.

في مقابل ذلك مركزا على العلاقة بين الكلمات والحروف المفردة وما يجاورها، كما بدا الشاعر مهتما بالقافية والروي المتمثل في تلك النون الساكنة التي ولدت ترنيمة طبعها الحزن والأسى لما أصاب الوطن.

كما أن الشاعر عمد إلى تكرار كلمات بعينها بقوله: وطني، وطن الأوطان، سقطا، سقطا، بأمان، في أمان، لتشكل إيقاعا استغنى الشاعر به عن البحر.

والنموذج الثاني الذي نسوقه قصيدة "تشيد الروح" ليوسف شقرة، والتي يقول فيها:

لو أن لي وطننا يسكنني
لو أن لي وطننا يحتويني
لمزقت التتار إريا إريا
أغرقت المغول إلى الرمق
وطويت البلاد شبرا شبرا
وأعلنت التمرد عن حبي ويقيني
وقلت أحبك يا جزائر
لو أن لي جنونا جامحا/شاردا
مثل حنيني إليك
ومثل يقيني
ومثلك أنت
لخضت الأهوال والبحارا
وكسرت الأمواج والغلالا
وجبت البلاد شرقا وغربا
جنوبا وشمالا
أفتش عن قلب طار مني
أبحث فيك عني
وأنادي:
أي بلادي.. أي بلادي
أحبك يا جزائر.⁽¹⁾

ربما هذه القصيدة على خلاف سابقتها لم تستوف الكثير من شروط قصيدة النثر إذ لا مجال فيها للحديث عن التكتيف ولا الاقتصاد ولا حتى الجرس الموسيقي، إلا تلك الإيقاعات البسيطة الناتجة عن بعض

1- يوسف شقرة: المدارات، ص 60-61-62-63.

الكلمات المسجوعة كقوله "الغلالا، شمالا" "إليك، عنك" "حنيني، يقيني" فالواحد منا عندما يقرأ سطورها يحس أنه بصدد التأريخ لأحداث معينة من خلال تلك الأفعال الماضية المتوالية: "مزقت، وأغرقت، وطويت، وأعلنت، وقلت، خضت، وكسرت، وجبت" فقوله مثلا: "جبت البلاد شرقا وغربا جنوبا وشمالا" لا تحس فيه أدنى شاعرية، بل العكس يبدو كأنه مقتطف من نص روائي لا من قصيدة شعرية.

ومن الشعراء الجزائريين الذين كتبوا قصيدة النثر كذلك عبد الحميد شكيل، ففي ديوانه الشعري "تحولات فاجعة الماء" نجد بونا كبيرا بين قصائد الديوان نفسه. يقول الشاعر في قصيدة (تحولات فاجعة الماء):

كان يأتيني كل صباح،
ملفوا بشدو العليق الغامض!
مشمولا بأصداف القلب الضامئ
يومض كالبرق،
ثم يخبو في منحدر الردهات،
ويعشق طفولي مذهولا:
يتملى وجهي المسلوق،
يشرب صوت حزني المشنوق،
يصاعد حد نهايات الجرح المحروق،
وفي صخب الذاهب و الآت:
يحتسي قهوته على عجل جدا

يرتدي معطف جسده

ويذوب في سر العتمة!! (1)

الملاحظة الأولى على هذه القصيدة هي ملاحظة عروضية، فالشاعر قد تخلى عن نظام الوزن المتواتر، ومع غياب البحر إلا أننا نجد من سطر لآخر بعض تفعيلات المتدارك (فاعلن-فعلن). أما الملاحظة الثانية فتخص الإيقاع الداخلي إذ أن كلمات القصيدة بدت متنافرة فيما بينها ما عدا تلك الكلمات المسجوعة وهي: المسلوق، المشنوق، المحروق.

وأما في قصيدة (فتون الماء) فلا سفرا قطع ولا ظهرا أبقى، فلا هي تمثل شعرا ولا هي أقرب إلى النثر، حيث يقول فيها:

كنت تحب عنابة، القمر الشجري المعرش في المدى،

الطواويس التي سفحت دمها في بهاء الغبار،
 قلت إن بهجتها المستحبة، غزالاتها المترعات، سيجن
 ذاكرتي بزهو الأنوثة، فتنة الماء البهار!! سهسات
 الوجوه المليحة، هففات العجيزة، خفقان الطير في
 رقعة الصدر الرفيع، و استقامت في غمرة الروح،
 مشتلة من رياحين الفؤاد المعنى، فاسكن زغب الموج،
 ظل التباريح، سدره الشاطئ الهمجي،
 ما ترسخ في القلب من فيض الصبايا، وهج الوجوه
 التي أسرجت جذوتها للبذار، نشوتها لفلول النهار!⁽²⁾

لقد استغنى الشاعر عن الوزن ولم يعط أي أهمية لإيقاع الكلمات فلم تكن كلماته متموسقة. وإذا كان أدونيس يرى أن سر الموسيقى في الشعر الجديد ينبع من التناغم الحركي الداخلي فإنني لا أجد أثرا لهذا التناغم في هذه القصيدة.

وإذا كان الكثير من الشعراء قد استطاعوا تعطيل الأوزان العروضية المتداولة في قصيدة النثر فإن تفعيل أقصى الطاقات الشعرية الممكنة وإبراز الاختلاف الدلالي الحاد قد اختلف فيه الشعراء على اختلاف ثقافتهم ومشاربهم وكذا معرفتهم بأساليب التعبير الدقيقة.

1- عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، ط1، 2002، ص72.

2- عبد الحميد شكيل: المصدر نفسه، ص60-60.

ظواهر إيقاعية في شعر التفعيلة:

1- التدوير:

لقد انفتح الباب واسعا أمام التجارب لإثراء الإيقاع وتطويره، فلم تعد موسيقى الشعر والتشكيل الصوتي للقصيدة كما كان في السابق على الوزن القافية، بل اتسع المجال لتدخل أنماط جديدة من التعبير إيقاعها داخل القصيدة، والإيقاع في القصيدة المدورة بقدر ما يثري القصيدة بقدر ما يوحي بمدى قدرة الشاعر على استيعاب الأدوات الجديدة وإمكاناتها التي تتضاعف مع التجربة والخبرة.

ومن أمثلة القصائد المدورة قصيدة (الشعب) لعز الدين ميهوبي :

جبهة..
 جبهتان..
 ثلاث جباه..
 وخمسون حزبا تنافس من أجل
 نيل الكراسي
 وتبحث عن سلطة بالمقاس
 وتعلم أن المرور إليها يمر من الشعب
 والشعب ملتحف بالمآسي
 ومن أجل تأمين قوت العيال يقاسي!
 فذي جبهة قيل عنها كثير..
 وآخرها تهمة.. باختلاس!
 وأخرى أقامت منصبها ذات يوم..
 على بعد شبر من الهيلمان الرئاسي..
 وثالثة تتوحد في خطب للزعيم السياسي
 ثلاث جباه وستون حزبا
 ولا شيء يجمعها غير حب الكراسي
 فيا أيها الشعب وحدك تملك حق القياس

ووجدك تملك أمر المقادير..

في دولة يتلهف ساستها للكراسي!⁽¹⁾

فاعلن	Ollol
فاعلن - ف	lollol
علن - فعلن - فا	ololloll
علن - فاعلن - فاعلن - فعلن فاعلن	lol olloll ololl ol oll
لن - فاعلن - فا	olollolol
علن - فعلن - فاعلن - فاعلن - ف	l ollollolloll oll

1- عز الدين ميهوبي: ملصقات، ص 141-142.

الملاحظ على هذه الظاهرة أن أكثر ما يقع الجمع بين المتقارب والمتدارك، ويعود السبب في ذلك إلى كون هذين البحرين ينتميان إلى دائرة المتفق وكذا تقارب الحركات والسواكن المشكلة لكلا البحرين، ومن أمثلة هذا المزج قصيدة (عودة) لميهوبي:

مالذي يصنع الشهداء	o / o / o / o / o
إذا أدركوا أن أسماءهم حرفت؟	o / o / o / o / o / o / o
وإذا أبصروا أن أفعالهم صرّفت؟	o / o / o / o / o / o / o / o / o
وإذا أدركوا أن أشكالهم صنّفت؟	o / o / o / o / o / o / o / o / o
وإذا أدركوا أن أحلامهم زيّفت؟	o / o / o / o / o / o / o / o / o
وإذا أدركوا أن آمالهم غلّفت؟	o / o / o / o / o / o / o / o / o
و إذا الجماجم في المقبرة..	o / o / o / o / o
لا تساوي لدى بعضهم مخمرة؟	o / o / o / o / o / o / o
مالذي يصنع الشهداء إذا أدركوا؟	o / o / o / o / o / o / o
أنهم سلعة..	o / o / o / o
تداولها السمسرة	o / o / o / o / o / o
يعودون طبعاً إلى ظلّمة المقبرة ⁽¹⁾	o / o / o / o / o / o / o

ففي الأسطر الستة الأولى كان البحر هو المتدارك بتفعيلاته (فاعلن وفعلن) أما في الأسطر الستة الباقية فقد انتقل الشاعر من فاعلن إلى فعولن وهي تفعيلية البحر المتقارب، فرغم التغيير العروضي إلا أن النص لم يخرج عن دلالاته الأصلية وبقي محافظاً عليها.

ومن الأمثلة كذلك قصيدة (خبيات الماء/مسرات الغربان) لعبد الحميد شكيل، والتي يقول فيها:⁽¹⁾

نرتدي عرينا،
 بهاء الليالي اللواتي انصرمن شتاتنا،
 فضاء الأغاني اللاتي انخرمن ضبابا،
 رياح الصباح الذي قد من فضاء الحجر،
 ما تبقى من غضب الكلام المججل،
 مياه الربيع، شتاء الفصول التي أولجت فجرها في خفيض
 المياه الكظيمة !

1- عزالدين ميهوبي: ملصقات، ص 109.

سقطت كل الشعارات ولم يسقط
وأضحى يدعى فينا السياسه

حيث يمكن كتابتها:

زاب فابشر بانتكاسه	عندما تهترئ الأحد
طبعه كان الخماسه	ما الذي نرجوه ممن
ال في سوق النحاسه	مرحبا أيها العم

وهكذا جاءت القصيدة العمودية من بحر مجزوء الرمل.

كذلك قصيدة " شهادة"⁽²⁾ يمكن كتابتها عموديا فتصبح:

أو أنا خريج سربون أو أزهر	في بلادي لا تقل عندي شهادة
هو بطل و مشبوه بمحضر	إن للإنسان مليون ولادة

1- عزالدين ميهوبي: ملصقات، ص109.

2- عزالدين ميهوبي: المصدر نفسه، ص43.

4- اعتماد بعض الشعراء على القافية الموحدة:

لئن كان التحرر من استخدام القافية من سمات التجديد في الشعر الحر، فالشعراء يستخدمون القافية استخداما يتفق مع طبيعتهم وطبيعة الموقف والتجربة، ومع ذلك فقد جاءت الكثير من قصائدهم وفق القافية الموحدة أين يكون الروي ساكنا، ومن أمثلة ذلك قصيدة " انتصار " وقصيدة " آه يا وطن الأوطان"لوعليسي إذ جاء روي هذه الأخيرة نونا ساكنة :

في وطني..

في وطن الأوطان!

في فضاء حقل القمح

تشاجر عصفوران..

سقطا
 سقطا بأمان..
 سقطا في أمان!
 لا غالب.. لا مغلوب!
 والضحية سنبلتان!!!
 آه يا وطن الأوطان!..⁽¹⁾

أما الشاعر عز الدين ميهوبي في ديوانه (ملصقات) تكاد تكون هذه سمة قصائده ك: ، قنطرة، واقعية، رجعي، مديونية، ربما، حيث يقول في القصيدة الأخيرة:

ربما تنجب بعد اليأس عاقز
 ربما يحكمنا في دولة القانون بالكعيبين ماجز
 ربما يمتلك الدرّة شعب جائع من دون حاضز
 ربما يحكم عرش الصين قاصر
 ربما يحترف التأليف تاجر
 ربما أسست المرأة حزبا لانكيا باسم آلاف الحرائز
 ربما يحفظ ماء الوجه للدينار بطل مهاجر
 ربما...
 ربما...
 أحلم يوما في بلادي - بالجزائر.⁽²⁾

1- يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة، ص. 80.

2- عز الدين ميهوبي: ملصقات، ص. 146.

هذه الظواهر الإيقاعية تدل على مدى وعي الشاعر الجزائري لمتطلبات التغيير وأنه لا يعيش بمنأى عن التطورات الحاصلة على مستوى القصيدة العربية في المشرق و المغرب العربي. و لقد انفتح الباب واسعا أمام التجارب لإثراء الإيقاع و تطويره، فلم تعد موسيقى الشعر أو التشكيل الصوتي للقصيدة يعتمد كما كان في السابق على الوزن و القافية بل اتسع المجال لتدخل أنماط جديدة من التعبير إيقاعيا داخل القصيدة.

و لم يكن اللجوء إلى التفعيلة كأساس للإيقاع الشعري و الخروج على البحور الخليلية، إلا مقدمة، تنوعت بعدها طرق و وسائل إثراء الإيقاع الشعري و فجرت الطاقات الكامنة فيه للتعبير عن كل جديد في مجال الشعر و بناء القصيدة.

خاتمة

من أهم النتائج التي توصل إليها هذا البحث نتلخص فيما يلي:

1. لقد عرفت اللغة الشعرية تطورا واضحا مع الإقرار بتلك الفوارق الموجودة بين الشعراء، فمنهم من تعامل مع اللغة تعاملًا مباشرًا فجاءت قصائده تميل إلى الأسلوب التقريري المباشر، و منهم من تعامل معها من جانبها الإيحائي.

2. لقد حاول الشعراء التأسيس للغة جديدة لصيقة بالواقع و الحياة اليومية، فكانت لغتهم تجمع بين آلام النفس و آلام الوطن. و لقد شكل التناص حضورا قويا في المتن الشعري الجزائري و ذلك بالانفتاح على نصوص أخرى، مرة من القرآن الكريم، و مرة من التراث الشعري العربي، و مرة من النصوص المشرقية، و مرة أخرى من الشعر الجزائري، مع تباين طرق التعامل مع هذه النصوص الغائبة.

3. أما الصور البيانية فقد لاحظنا خروج الكثير منها عن السياق المألوف إلى انزياحات عديدة من أجل إضفاء عمق أكبر للمعنى، و من جانب آخر جاءت الصور في ثوبين اثنين لم تجاوزهما، الجانب الذاتي و قد تجلت من خلاله آلام الشعراء و ما يلاقونه من آلام نفسية كل حسب وضعيته ، و جانب موضوعي لم يخرج في معظمه عن آلام الوطن و جراحه في تلك العشرية الدامية ، حيث أخذت الصور الكلية و الصور الرمزية حيزا كبيرا من جوانب التصوير الشعري .

4. على الرغم من الاهتمام الكبير الذي حظي به الرمز لدى الكثير من الشعراء إلا أن المبالغة فيه أحيانا توقع القارئ في الحيرة و الغموض و البقاء خارج إطار النص، و قد حققت التجربة الصوفية قفزة قوية للشاعر جعلته يتطور بفنه إلى بلوغ أجواء سحرية مليئة بالشحنات الدلالية الرمزية.

5. شاعت في المتن الشعري الجزائري المعاصر القصيدة البصرية، حيث تؤدي صورة الفضاء النصي بأشكالها و عناصرها المختلفة وظيفة تأكيدية للدلالة المراد إيصالها، و قد بدت فيها الاستفادة من الفنون التشكيلية و استعانة الشعراء بالرسميين و الخطاطين من أجل المزوجة بين بلاغة العين و بلاغة الأذن ، و إعطاء القارئ حق المشاركة في إنتاج النص الأدبي بعدما كان عنصرا مغيبا في العملية الإبداعية.

6. أما في ما يخص بنية الإيقاع فلقد رأينا أن الإيقاع الوزني لوحده لا يمكن أن يشكل موسيقى القصيدة، ولذا كان لا بد من التفريق بين الوزن و الإيقاع، وقد وجدنا الكثير من الشعراء حرصوا على القيمة الصوتية للمفردات وتركيبها في النص الإبداعي .

7. الشعراء الجزائريين لم يتخذوا موقفا عدائيا من النمط العمودي أو الحر، بل معظم الشعراء كتبوا قصائدهم على النمطين (العمودي و الحر)، رغم أن الحضور الأكبر كان للقوائد الحرة. و قد سلك الشعراء مسلكا يكاد يكون موحدًا في نظمهم قصائدهم على البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة، كبحر الكامل، و الرمل، و المتقارب، و المتدارك. ومع ذلك فقد لاحظنا حضور بعض البحور المركبة كبحر البسيط، والوافر، و الخفيف.

8. ارتبط إيقاع القصيدة مع معناها، و قد أبان هذا الأمر عن قدرة بعض الشعراء في جعل الإيقاع ملائما لحالتهم الشعورية، و أن يضيفوا عليه الصبغة التي يريدون بما يصبون فيه من عبارات و كلمات ذات طابع خاص.

9. إذا كان البيت العمودي قد تميز بانتظام في أشطره نتج عنه إيقاع رتيب، فالشعر القائم على التفعيلة قد امتاز بخاصية موسيقية تمتد مع السطر الشعري الذي لا أحد يستطيع أن يحدد نهايته سوى الشاعر نفسه، و ذلك تبعا لنوع الدفعات و التموجات الموسيقية التي تموج بها نفسه، أي أن الشاعر أصبح حرا في وقفاتة، لا يحكمها غير تجربته و مدى تمكنه من أدواته و قدرته على التعبير بها عن هذه التجربة.

10. أظهر الكثير من الشعراء تحكما في أدواتهم الفنية، فمرة نجدهم يمزجون بين البحور الشعرية، ومرة تكتسي قصائدهم الحرة حلة عمودية، مع عدم الإخلال بالمعنى المراد تأديته. أما فيما يخص قصيدة النثر فقد بدت لي لا تزال تدلف على استحياء على عتبات فنون الشعر الراقى، و ربما السبب في ذلك يرجع إلى عدم ضبط مفهوم موحد لهذه الذرية الأدبية الجديدة بين النقاد أنفسهم.

ومع كل هذه الملاحظات و النتائج إلا أنها تبقى مجرد استقراء ناقص للمتن الشعري الجزائري المعاصر بما يشكله من عناصر فنية تجعله يستحق إلتفاتة من النقاد و الدارسين لأن الفنان كما يقول توفيق الحكيم لا يهدمه الذم ولا القذح بل يدعمان وجوده إنما الذي يهدمه حقا هو "الإهمال".

قائمة المصادر و المراجع:

* القرآن الكريم (برواية حفص عن عاصم).

أولاً: المصادر

● أحمد شنة:

1- من القصيدة إلى المسدس، مؤسسة هديل، الجزائر، ط1، 2000.

● الأزهر عطية:

2- السفر إلى القلب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

● بوزيد حرز الله:

3- الإغارة، دار الحكمة، الجزائر، ط2، 2007.

● حسن دواس:

4- أمواج وشظايا، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002.

● حكيم الميلود:

5- جسد يكتب أنقاضه، منشورات التبیین، الجاحظية، الجزائر، 1996.

● ديوان الجاحظية:

6- منشورات التبیین، المؤسسة الوطنية للنشر والإشهار، 2007.

● صالح سويعد:

7- الأعمال غير الكاملة، منشورات الأوراس، الجزائر، 2007.

● عبد الحميد شكيل:

8- تحولات فاجعة الماء ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002.

● عبد الغني خشة:

9- ويبقى العالم أسنلتي، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، 2004.

● عبد الله حمادي:

10- البرزخ والسكين، دار هومة، الجزائر، ط3، 2002.

● عثمان لوصيف:

11- الكتابة بالنار، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

12- أعراس الملح، دار البعث، قسنطينة، ط1، 1988.

13- براءة ، دار هومة، الجزائر، ط1، 1997.

14- غرداية ، دار هومة، الجزائر، 1997.

● عز الدين ميهوبي:

15- اللعنة والغفران، منشورات أصالة، سطيف، الجزائر، ط1، 1997.

16- ملصقات ، منشورات أصالة، سطيف، الجزائر، ط1، 1997.

17- الرباعيات، مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، ط1، 1998.

18- كاليغولا يرسم غرينيكا الرايس، مؤسسة أصالة، سطيف، الجزائر، ط1، 2000.

● علي بوزوالغ:

19- فيوضات المجاز: منشورات دار الاختلاف، جمعية ترقية الثقافة لولاية سكيكدة، ط1، 2001.

● فاتح علاق:

20- آيات من كتاب السهو، دار هومة، الجزائر، 2001.

● محمد الصالح زوزو:

21- وطن لا يقبل القسمة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، 2004.

● محمد بلقا سم خمار:

22- ياءات الحلم الهارب، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1994.

23- تراثيل حلم موجوع منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2003.

● محمد مصطفى الغماري:

24- قراءة في آية السيف الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.

25- بوح في مواسم الأسرار، مطبعة لا فوميك، الجزائر، 1985.

26- قصائد منقضة: منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2002.

27- مقاطع من ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.

● محمود بن محمودة:

28- حرائق الأفئدة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، 2004.

● مفدي زكريا :

29- اللهب المقدس، نشر وزارة التعليم الأصلي والشؤون الدينية، الجزائر، ط2، 1973.

30- إلياذة الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1992.

● نور الدين درويش:

31- السفر الشاق، منشورات رابطة إبداع، الجزائر، 1993.

● يوسف شقرة:

32- نحات لفتوحات الكلام، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، عنابة، ط1، 2005.

33- المدارات، دار الحكمة، الجزائر، 2007.

● يوسف وغليسي:

34- أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، دار إبداع، ط1، 1995.

35- تغريبة جعفر الطيار، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، فرع سكيكدة، 2000.

ثانيا: قائمة المراجع

أ-الكتب العربية:

● إبراهيم السامرائي:

36- لغة الشعر بين جيلين، دار الثقافة، بيروت، د.ت.

● إبراهيم الغنيم:

37- الصورة الفنية في الشعر العربي، الشركة العربية للنشر والتوزيع، الرياض، 1415هـ.

● إبراهيم أنيس :

38- موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1965.

● إبراهيم رماني:

39- أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب، باتنة، 1985.

40- الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.

● ابن كثير:

41- مختصر تفسير القرآن العظيم، دار الوفاء للطباعة والنشر، المنصورة، ط1، 2003.

● أبو بكر جابر الجزائري :

42- هذا الحبيب (ص) يا محب، مكتبة لينة للنشر والتوزيع، دمنهور، ط2، 1991.

● أحمد كمال زكي:

43- دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1980.

● أحمد مختار البرزة:

44- الأسر والسجن في شعر العرب، مؤسسة علوم القرآن، دمشق، بيروت، ط1، 1985.

● أحمد يوسف:

45- يتم النص والجنوبية الضائعة، منشورات الاختلاف، ط1، 2002 .

● أديب إسحاق:

46- الكتابات السياسية والاجتماعية، دار الطليعة، بيروت، 1978.

● أسيمة درويش:

47- مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992.

● الربيعي بن سلامة:

48- تطور البناء الفني في القصيدة العربية ، دار الهدى، عين مليلة، ط1، 2006.

● الطاهر يحيوي:

49- البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

50- أحاديث في الأدب والنقد، شركة الشهاب، الجزائر، د.ت.

● إميل بديع يعقوب:

51- معجم الإعراب والإملاء، دار شريفة، د.ت.

● توفيق الحكيم:

52- فن الأدب، الشركة العالمية للكتاب، د.ت.

● جابر عصفور:

53- مفهوم الشعر، دار التنوير، لبنان، ط3، 1983.

● جلال الدين السيوطي:

54- تاريخ الخلفاء، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، ط3، 2002.

● حسن شحاتة:

55- تعليم اللغة العربية بين النظرية والتطبيق، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1992.

● حسن ناظم:

56- البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 2002.

● خالد محمد خالد:

57- خلفاء الرسول، دار الجيل، بيروت، 1996.

● رجاء عيد:

58- دراسات في لغة الشعر (رؤية نقدية)، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1979.

● رمضان الصباغ:

59- في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2002.

● روجيه جارودي :

60- واقعية بغير ضفاف، ترجمة حليم طوسون، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1986.

● سعاد الحكيم:

61- المعجم الصوفي، دار دندرة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981.

● شربل داغر:

62- الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988.

● شلتاغ عبود شراد:

63- حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

● شوقي ضيف:

64- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، ط11، 1987.

● صابر عبد الدايم:

65- موسيقى الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1993.

● صالح يحي الشيخ:

66- شعر الثورة عند مفدي زكريا ، منشورات دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1987.

● صلاح فضل:

67- أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995.

● عبد الحميد هيمة:

68- البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، الجزائر، ط1، 1998.

69- الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري. منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2003.

● عبد القادر فيدوح:

70- دلالاتية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط1، 1993.

71- الرؤيا و التأويل، دار الوصال، الجزائر، 1994.

● عبد الله محمد الغدامي:

72- القصيدة والنص، المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

● عبد المالك مرتاض:

73- بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية) ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991.

74- نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، 2007.

● عبده بدوي:

75- دراسات تطبيقية في الشعر العربي، ذات السلاسل للطباعة والنشر، الكويت، 1988.

● عبد الوهاب بوقرين:

76- ثورة اللغة الشعرية، دار المعرفة، ط4، 2004.

● عثمان حشلاف:

77- الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983.

● عز الدين إسماعيل:

78- التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، 1981.

79- الشعر العربي المعاصر، قضاياها و ظواهر الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1981.

● علي أحمد سعيد أدونيس:

80- زمن الشعر، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط5، 1986.

81- الصوفية والسيرالية، دار الساقى، بيروت، لبنان، ط1، 1992.

● علي جعفر العلق:

82- الشعر والتلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2002.

83- في حداثة النص الشعري، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003.

● علي عبد الواحد وافي:

84- فقه اللغة، دار نهضة مصر، القاهرة، ط1، 1972.

● علي محمد الصلابي:

85- الانشراح ورفع الضيق بسيرة أبي بكر الصديق، دار الإيمان للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2002.

● عمر بوقرورة :

86- الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث، منشورات جامعة باتنة، دت.

87- دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر 2004.

● فاروق عبد الحكيم دربالة:

88- الموضوع الشعري، إيتراك للنشر والتوزيع، ط1، 2005.

● فايز الداية:

89- جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، دار الفكر العربي، بيروت، دمشق، ط2، 1996.

● كمال أبو ديب:

90- في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1991.

91- جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979.

● محفوظ كحوال:

92- أروع قصائد أحمد مطر، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، 2007.

● محمد أحمد قاسم:

93- المرجع في علمي العروض والقوافي، جروس برس، طرابلس، لبنان، ط1، 2002.

● محمد الصالح خرفي:

94- هكذا تكلم الشعراء، جامعة جيجل، ط1، 2004.

95- فضاء النص، نص الفضاء، منشورات ارتيستيك، الجزائر، ط2، 2007.

● محمد الماكري:

96- الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1991.

● محمد النويهي:

97- قضية الشعر الجديد، دار الفكر، القاهرة، 1971.

● محمد بركات حمدي أبو علي:

98- البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل، دار البشير للنشر والتوزيع، ط1، 1992.

● محمد بن عبد الحي:

99- التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2001.

● محمد بنيس:

100- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقارنة بنيوية تكوينية) دار التنوير، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1985.

● محمد زكي العشماوي:

101- دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، 2005.

102- الأدب وقيم الحياة المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ط2، 1984.

● محمد غنيمي هلال:

103- النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2004.

● محمد كعوان:

104- شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2003.

● محمد مصطفى أبو شوارب:

105- جماليات النص الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2005.

● محمد مصطفى بدوي:

106- دراسات في الشعر والمسرح، الهيئة المصرية العامة، الإسكندرية، ط2، 1979.

● محمد مفتاح:

107- دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006.

● محمد مندور:

108- في الأدب والنقد، دار نهضة مصر، 1988.

● محمد ناصر:

109- الشعر الجزائري الحديث، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

● مشري بن خليفة:

110- الشعرية العربية، وزارة الثقافة الجزائرية، 2007.

● مصطفى حركات:

111- نظرية الوزن، دار الآفاق، الجزائر، 2005.

● مصطفى ناصف:

112- دراسة للأدب العربي، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983.

● ميخائيل نعيمة:

113- في مهب الريح، دار صادر، بيروت، لبنان، ط4، 1966.

● نازك الملائكة:

114- قضايا الشعر المعاصر، دار الآداب، بيروت، 1962.

● ناهد الشعراوي:

115- عناصر الإبداع الفني في شعر عنتره، دار المعرفة الجامعية، 2005.

● نعيم اليافي:

116- أوهاج الحداثة في القصيدة العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1993.

● يوسف حسن نوفل:

117- استشفاف الشعر، الشركة المصرية العالمية للنشر، د ت.

● يوسف حسين بكار:

118- بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، لبنان، ط2، 1982.

ب- الكتب المترجمة

● جوليا كريستيفا:

119- علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ط2، 1997

● فريديرتشن هوجو:

120- ثورة الشعر الحديث، ترجمة عبد الغفار مكاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972 .

ثالثا: الدوريات و المجلات

121- مجلة جامعة بسكرة: محاضرات الملتقى الوطني الأول (السيمياء والنص الأدبي)، نوفمبر، 2000.

122- فصول: القاهرة، مج1، ع3، أبريل، 1981.

123- القصيدة: (ملحق مجلة التبيين التي تصدرها جمعية الجاحظية الثقافية الوطنية، الجزائر)، ع4، 1995.

124- الكاتب الجزائري: اتحاد الكتاب الجزائريين، عدد خاص، 2005.

125- النذ(ا)ص، جامعة جيجل، ع 2-3 (أكتوبر، مارس)، 2004-2005.

رابعا: الرسائل الجامعية

أ- الماجستير:

126- سفيان بوعنينة: الانزياح في الشعر الجزائري المعاصر (1995-2005)، جامعة 08 ماي 45- قالمة، 2006-2007.

ب- الدكتوراه:

127 - محمد الصالح خرفي: جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، جامعة قسنطينة، 2006،2005.

128- عمر بوقرورة: الاغتراب في الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر، جامعة قسنطينة، 1993،1994

ملخص

يقدم هذا البحث تحليلاً تطبيقياً لمظاهر البناء الفني في الشعر الجزائري المعاصر، المتمثلة في اللغة الشعرية و الصورة الفنية و الإيقاع، و التي من خلالها تبرز جمالية النص الشعري. و قد تبين لي بعد القراءات المتوالية في الدواوين الشعرية، على تفاوت بين الشعراء، كيف اهتم الشعراء الجزائريون بجوانب الأداء الفني الدال على عمق التجربة الشعرية.

و لهذا وقع اختياري على الشعر الجزائري المعاصر لتحليل عناصر البناء فيه مركزاً جهدي على جانب اللغة و الصورة و الإيقاع في الدواوين الشعرية التي صدرت في العشرية السوداء من 1988 إلى سنة 2000. و قد كانت بداية البحث عبارة عن مدخل تمهيدي لحالة الشعر الجزائري قبل مرحلة التحولات، و تتبعت التطورات التي مر بها الشعر الجزائري بعد الاستقلال إلى سنوات الثمانينيات، ثم كان الانتقال للاشتغال على النص الشعري لمرحلة ما بعد 1988 ، و ذلك لنقف على أبعاده الفنية إضافة إلى إبراز الخصوصية التي تميز بها شعر تلك المرحلة.

فهي مرحلة ارتبط فيها النص الشعري بالظروف العامة التي أنتجته، فكانت لغته لغة رفض للواقع المعيش و كانت صورته من بيانية و رمزية ، وحتى صور الفضاء النصي صور أحزان و آلام و دماء، مع ما يصبو إليه الشعراء من أفق مشرق جديد، تجسد ذلك من خلال الاعتماد على الموروث اللغوي أو الديني، من خلال التناص و اللجوء إلى استخدام تقنية القناع، فوجدنا الوطن مرة يتجسد في الحبيبة، و مرة يتجسد في رموز تاريخية، ومرة أخرى يتجسد في صور القادة التاريخيين الذين عاشوا من أجل القضايا الإنسانية.

لقد كانت آلام الوطن هي القطرة التي أفاضت ينبوع اللغة الحزينة و أزمة البراءة و الموت، و محنة الشرخ الغائر في النفس و الروح. وقد تفاوت الشعراء في الاهتمام بالجانب الإيقاعي ، دائماً حسب رؤية كل شاعر، و حسب ثقافته، و مقدرته الفنية ، فمنهم من جمع بين العمودي و الحر و منهم من كتب الحر فقط، ومنهم من حاول إيجاد ضالته في قصيدة النثر بعيداً عن كل قيد.

و خلاصة ما وصلت إليه في هذا البحث في الشعر الجزائري المعاصر، أن اللغة مع الصورة و الإيقاع اجتمعت كلها لترسم ثلاثية الموت و الإنسان و الوطن في مرحلة خاصة من تاريخ الجزائر المعاصر، ألا و هي فترة التحولات.

Résumé

Cet article présente l'application des manifestations de la construction artistique de la poésie algérienne contemporaine dans son langage poétique et l'image artistique et le rythme, qui mettent en évidence la beauté du texte poétique, et peut indiquer à moi après la lecture des recueils de poésies, quel intérêt pris par les poètes Algériens de l'expression artistique qui est l'indicatif de la profondeur de l'expérience de la poésie.

Sur le côté de la langue et le rythme, l'image et la musique dans la poésie qui a été publié dans la décennie noire, de 1988 à 2000.

Le début Tant de la phrase de recherche de l'entrée à l'état préliminaire des poésies algériennes de pré-transition, et de l'évolution de la poésie au fil des ans suivis les postindépendances de l'Algérie aux années quatre-vingt, alors qu'il allait s'engager dans le texte poétique de l'après-1988, et de se présenter sur les dimensions de l'art et ce choix de l'analyse de la poésie algérienne contemporaine des éléments techniques de construction, mettant l'accent en plus d'exposer les spécificités de la poésie de cette période.

Ils mettent en scène associé avec le texte poétique de la situation générale qui l'a produite, c'était la langue ; la langue de déni de la réalité; de la vie dont l'image rhétorique et symbolique, et même des images de l'espace textuel sont pleines de chagrin et de la douleur et du sang, avec les aspirations des poètes qui portent un horizon flambant neuf, en s'appuyant sur le patrimoine linguistique ou religieuse, à travers l'intertextualité, et le recours à l'utilisation de la masque, nous avons trouvé la nation une fois incorporée dans le bien-aimé, et une fois incorporée dans les symboles de l'histoire, et encore une fois traduit par la présence des dirigeants des images historiques qui ont vécu pour des questions humanitaires.

Les douleurs du pays sont les gouttes qui font déborder la source de la langue et la triste mort de l'innocence et de la crise, et le déchirement profond dans l'âme et l'esprit. L'attention des poètes au côté rythmique est variée, toujours selon la vision de chaque poète, et par sa culture et sa compétence technique, certains d'entre eux combinent le poème traditionnel et le poème libre, certains écrivent un poème libre seulement, et des autres essaient de trouver leur chemin sur le poème en prose loin de toutes les cours d'exécution.

Et en résumé de ce qui est venu à lui dans cette poésie algérienne contemporaine, la langue avec l'image professionnelle et de la musique rythme tous se sont réunis pour peindre la mort de l'homme et la nation dans l'histoire de l'Algérie moderne pendant la période transitoire.

الفهرس:

أ.....	مقدمة
01.....	مدخل: التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة قبل مرحلة التحولات
10.....	<u>الفصل الأول: بنية اللغة الشعرية</u>
10.....	المبحث الأول: اللغة الشعرية و المعجم الشعري
40.....	المبحث الثاني: خصائص اللغة الشعرية
40.....	1- الاستعمال الخاطئ للغة (الضعف اللغوي)
42.....	2- التشكيل اللغوي
46.....	3- التناص اللغوي
47.....	أ- التناص مع القرآن الكريم و الحديث النبوي
54.....	ب- التناص مع الشعر العربي
62.....	<u>الفصل الثاني: بنية الصورة</u>
63.....	المبحث الأول: الصور البيانية
72.....	المبحث الثاني: الصور الرمزية
91.....	المبحث الثالث: الصور الكلية
107.....	المبحث الرابع: صور الفضاء النصي
109.....	1- المداخل النصية
112.....	2- الرموز و التشكيلات الخطية
118.....	3- علامات الترقيم

122.....	الفصل الثالث: بنية الإيقاع
125.....	المبحث الأول: إيقاع القصيدة العمودية
139.....	المبحث الثاني: إيقاع قصيدة التفعيلة
140.....	1- إيقاع الرمل
143.....	2- إيقاع المتقارب
146.....	3- إيقاع المتدارك
149.....	المبحث الثالث: إيقاع قصيدة النثر
154.....	المبحث الرابع: ظواهر إيقاعية في شعر التفعيلة
154.....	1- التدوير
156.....	2- المزج بين البحور
158.....	3- إمكانية إعادة بناء بعض القصائد عموديا
158.....	4- اعتماد بعض الشعراء على القافية الموحدة
161.....	خاتمة
163.....	قائمة المصادر و المراجع
178.....	ملاحق: أ- ملخص البحث باللغة العربية
179.....	ب- ملخص البحث باللغة الفرنسية
181.....	الفهرس